FU 57

MAGYAR ZENE

1988

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1988. XXIX. évfolyam.

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK

	Szám	Oldal
A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE TAGGYŰLÉSE	2	115
Zenepolitikánk válaszúton	2	115
A megoldásra váró feladatok	2	119
Vitakérdések	2	120
Adatok a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat tevékenységéről	2	121
Adatok a Nemzetközi Koncertigazgatóság tevékenységéről	2	124
LÁNG ISTVÁN: Vitaindító	2	130
A Taggyűlés vitája	2	135
LÁNG ISTVÁN: Zárszó helyett	2	181
Függelék:		
Tóth Nándor levele	2	182
Kósa Gábor levele	2	182
A Magyar Zeneművészek Szövetsége ajánlásai a kulturális kormányzat számára	2	184
BÁRDOS KORNÉL: XVI–XVII. századi számadáskönyvek és jegyzőkönyvek kiegészítő adatai „Erdély zenetörténeté"-hez	3	251
BERLÁSZ MELINDA: Bartha Dénes, a Székesfővárosi Zenekar művészeti igazgatója (1947–49). Válogatás a működésére vonatkozó levéltári dokumentumokból	4	415
BÓNIS FERENC: Bartók hat nyilatkozata	4	395
BREUER JÁNOS: Bartha Dénes az intézményes zenetudományi kutatásért	4	404
HEINZ ALFRED BROCKHAUS, CARL DAHLHAUS, LÁNG ISTVÁN: Bartha Dénes köszöntése	3	229

	Szám	Oldal
DOBSZAY LÁSZLÓ:		
'Mos patriae'	4	343
DOLINSZKY MIKLÓS:		
Bach írta...? Kérdőjelek az Esz-dúr fuvolaszonáta hitelessége körül	1	3
FALVY ZOLTÁN:		
Történeti zeneszociológia: a Simplicissimus-jelenség	3	264
FERENCZI ILONA:		
A Simontornya graduál-töredék (17. század második fele)	3	256
HAMBURGER KLÁRA:		
Liszt és Pauline Viardot-Garcia.		
(Hét kiadatlan levél ürügyén.)	3	311
KOMLÓS KATALIN:		
Hangszerelés és textura W. A. Mozart érettkori zongoratrióiban	3	272
KROÓ GYÖRGY:		
A király trombitái	3	292
LÁSZLÓ FERENC:		
A Cantata Profana szövegének ismeretlen változata: a „műhelypéldány"	2	191
LEGÁNY DEZSŐ:		
Liszt és a művész Zichyk	3	303
MARÓTHY JÁNOS:		
Kísérleti zene, kísérleti zenetudomány –		
avagy a zeneesztétika nyitott kérdései	2	186
PAPP GÉZA:		
Egy elveszettnek hitt kéziratos énekeskönyv	4	379
PÁNDI MARIANNE:		
Egy Mozart-dallam életrajza	3	267
RAJECZKY BENJAMIN:		
In potentatibus octoginta anni		
Köszöntjük Bartha Dénes	3	227
RÉVÉSZ DORRIT:		
Nem középiskolás fokon	4	340
SÁROSI BÁLINt:		
A hangszeres magyar népi dallam. Sorok	1	28
A hangszeres népi dallam. Sorpárok I.	2	197
Sorpárok II.	3	237
Sorpárok III.	4	351
SOMFAI LÁSZLÓ:		
A 4. vonósnégyes genezise: Bartók és a kottapapírok	3	324

	Szám	Oldal
SOMOGYI LÁSZLÓ:		
A kar mestersége.		
Feljegyzések egy rejtélyes szakmáról I.	1	43
II.	2	219
SZENDREY JANKA:		
Esztergomi Antiphonale töredéke Bécsben	4	346
TALLIÁN TIBOR:		
A hanversenyrendezés államosítása Magyarországon	4	430
UJFALUSSY JÓZSEF:		
Egy faun délutánja. Mallarmé és Debussy – vers és zene	4	335
VARGYAS LAJOS:		
Miért választottuk a la-pentatóniát?	3	232
VÁRNAI PÉTER:		
„Wie bitter sind der Trennung Leiden ".		
Egy toposz vándorútja	3	283
DOCUMENTA:		
Gomboczné Konkoly Adrienne: Újabb dokumentumok Bartók		
és az A. K. M. osztrák jogvédő társaság kapcsolatáról	1	52
KÖNYVEKRŐL:		
Kecskeméti István: A zeneszerző Kodály (Breuer János)	2	223

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIX. évf. 1. szám 1988. március

TARTALOM

DOLINSZKY MIKLÓS:
Bach írta...? Kérdőjelek az Esz-dúr fuvolaszonáta hitelessége körül 3
SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres népi dallam. Sorok 28
SOMOGYI LÁSZLÓ:
A kar mestersége. Feljegyzések egy rejtélyes szakmáról I. 43
DOCUMENTA
Gomboczné Konkoly Adrienne: Újabb dokumentumok Bartók és az A. K. M. osztrák jogvédő társaság kapcsolatáról 52

DOLINSZKY MIKLÓS:

BACH ÍRTA...?

*KÉRDŐJELEK AZ ESZ-DÚR FUVOLASZONÁTA HITELESSÉGE KÖRÜL**

I.

Nem az első kérdőjelek persze: a BWV 1031, úgy tűnik, kezdettől fogva „gyanús" volt a Bach-kutatók számára. A hitelesség problémája, rögvest látni fogjuk, a datálás kérdése mellett már a darab első megjelenésekor, a régi Bach-összkiadásban (1860) is fölmerül:

> „Mindkét szonátát [ti. a BWV 1020 g-mollt is, melyről alább még bőven esik szó] ifjúkori műnek kell tartanunk, melyeknek leggyengébb része a kidolgozás, amely, mint azt Bach késői művei bizonyítják, az egyéniség félreismerhetetlen sajátja."[1]

Jellegzetes a kiadó *(W. Rust)* érvelésében az, ahogyan a formálás kérdését a komponista egyéni fejlődésének kérdésévé teszi. Így tesz *Spitta* is tíz évvel később, ám a formálás helyett a műfaj felől közelítve:

> „A formát [Bach] az első tételben még kissé félénken kezeli, ezért valószínűleg az első kísérletek közé tartozik, melyek során Bach a trió ez egészen új fajtáját kialakította."[2]

Egyetérthetünk Spittával abban, hogy — mint majd látható lesz — az időrend, sőt a hitelesség kérdése is elsősorban a nyitótétel körül forog. Az azonban nem világos, hogy pusztán a kéthangszeres (OCS—VL) triószonátát, vagy netán ennél árnyaltabb műfaji megjelölést ért „új fajta" alatt. (A rövidítések feloldása: OCS=obligát csembaló; BC=basso continuo; CS=csembaló; VL=hegedű; FL=fuvola; CL=billentyűs hangszer.)

Ami pedig a hitelességgel szemben már akkor, a múlt században is széles körben felmerült kételyt illeti, arra Rust is, Spitta is azonos választ ad: amíg, úgymond, C. P. E. Bach írásos tanúságtétele (lásd a táblázatot) érvényben van, addig a darab hitelességében nincs okunk és jogunk kételkedni. 1. táblázat Marshall tanulmányából[3]:

* Az 1986-os soproni Régi Zenei Napokon elhangzott előadás alapján.

[1] *Bach Gesamtausgabe* (BGA). Herausgeg. von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig. Band IX.

[2] Ph. Spitta: *Johann Sebastian Bach.* Band I, 729. (Leipzig, 1873).

[3] R. Marshall: Bach's Compositions for Solo Flute: a Reconsideration of their Authenticity and Chronology, in: *JAMS* 1979 Jan. 463—498.

Sonata in E-Flat Major for Flute and Harpsichord Obbligato, BWV 1031

a. P 649	"Anonymous 4" Title: C. P. E. Bach	mid-18th century	Es d[ur] / Trio / Fürs obligate Clavier u. die Flöte / Von / J. S. Bach.
b. P 1056	C. F. Penzel (in part)	c. 1755	Sonata / a / Flauto Travers. / ed / Cembalo obligato / di / I. S. Bach. / Poss. Penzel.

Sonata in G Minor for "Flute" and Harpsichord Obbligato, BWV 1020

a. P 1059	Unknown (Owner: Schicht)	2nd half of 18th century	SONATA. / del Signore Bach. [lower right:] Schicht.
b. Vienna XI 36271	Michel (Owner: Brahms)	2nd half of 18th century	G. moll / SONATA. / Cembalo obligato. / con / Violino / Del Signore / C. P. E. Bach
c. P 471	A. Werner	c. 1840	Sonata in G[mol] / per il / Clavicembalo e Violino obligato comp: da / G. Seb. Bach.
d. Breitkopf Catalogue of Music in Manuscript		1763	Sonata del Sigr. C. P. E. Bach, a Cl. ob. c. V. [with incipit]

Komolyabb kétségek csupán az utóbbi két évtizedben merültek föl. Voltaképp honnan e kétség? A források valóban nem adnak rá okot. Mindkettőjük viszonylag korai (bár Bach halála utáni) másolat; az egyikre maga C. P. E. Bach vezette rá apja nevét, másikuk — a jelek szerint nem az előbbinek forrásából merítve — Penzel egykori gyűjteményéből való, szintén világos „Johann Sebastian Bach" felirattal.

Hogyan lehetséges ezek után, hogy a szonáta nem szerepel a filológia hivatalos álláspontját tükröző *új Bach-összkiadásban* (1963)[4]? Pedig a BWV 1031 — a C-dúr Continuós FLszonátával (BWV 1033) és az OCS-s g-moll VLszonátával (BWV 1020) együtt — „a hitelességükkel szemben támadt erős kétely miatt" — hiányzik a NBA-ból. További indoklást hiába is keresnénk a FLszonáta-kötetben, ám *A. Dürr* — mintegy az összkiadók nevében is — az *„Überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs"* címmel külön megjelent három apokrif mű előszavában (1975) már konkrét érvekkel is szolgál. Dürr a monoton kopogó basszust, a hármashangzat-ihletésű melodikát és a rövid frázisokat, tehát egytől egyig a gáláns stílus jegyeit hozza föl J. S. Bach szerzőségét kizáró indokként. S bár, mint írja, a stilisztikai vizsgálat és a források ellentétének kisimulását csak újabb tárgyi bizonyíték felbukkanásától remélhetni, *„ma már bizonyítottnak tekinthető, hogy J. S. Bach nem jön szóba az Esz-dúr szonáta szerzőjeként"*.

Más véleményen van *G. Rose* (1970).[5] Pontosan a Dürr felvetette szempontokat veszi sorra, és pontosan az ellenkező következtetésre jut velük. Kottapéldákkal igazolja, hogy a műben igenis vannak nagyívű frázisok (I, a FL kezdő témája), s hogy a basszus tematikus szerephez is jut (III/48, 53ff). E „bizonyítás" után felháborodva kérdi, milyen jogon veszi bárki is semmibe a források egyértelmű tanúságát. Hasonlóképp az érvelés módszere az, ami *W. Danckert*nél (1934) elfogadhatatlan.[6] Ő a kéziraton végzett grafo-tipológiai vizsgálat eredményét egy bizonyos (O. Rutz-tól származó) pszichológiai típustannal

[4] *Neue Bach Ausgabe* (NBA). Band VI/3.
[5] Father and Son: Attributions to J. S. Bach by C. P. E. Bach, in: *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed H. C. Robbins Landon (London, 1970) 364—369.
[6] Idézi Eppstein: *J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo* (Diss.). (Uppsala, 1966) 177—178.

szembesíti. A szembesítés eredménye szerint a szonáta szerzője a minden megnyilatkozásában objektív és statikus embertípushoz (Typus III) tartozott. Zenei érveket már nem nehéz e „felismerés" alá rendelni: közülük a kétségkívül jelenlevő organikát egy dallami archetípus állandó körülírásával, azaz ennek statikus parafrazeálásával magyaráz. Ebből adódik a végkövetkeztetés: *„minden ütemből a Tamás-templom karnagyának öntudatos formáló biztonságát, objektív építkezési módját érezni"*.

Az első olyan történész, aki Bach obligát csembalós szonátái műfaji és filológiai problémáinak, a faktúra fejlődési trendjének alapos ismeretével felvértezve vágott neki a megoldásnak, az *H. Eppstein,* nagyszabású disszertációjának egy rövid szakaszában (1966).[7] Eppstein sem tartja Bach-műnek a szonátát, ám Dürr érveit jócskán kiterjeszti. Egyetlen tétel sem fúgált. A nyitótétel a concerto-forma ellenére a késői 18. század szonátaformájának nyomait viseli — jobban, mint bármely más Bach-mű. Nemcsak a melodika, de a két szoprán szólam „polifóniája" is akkordikus fogantatású. Szokatlan Bachnál a zárótétel „petite reprise"-e, a mini-dimenziójú „Stimmtausch"-játék (I/24, 66) és legfőképpen a felső szólamok igen gyakori (leginkább a zárótételben föltűnő) tercvagy szextpárhuzama (III/42—60; 124—142; vö. továbbá 4. kottapélda); a két utóbbi egyszersmind a kontrapunktikus gondolkodás kiürülését is példázza. Ám Eppstein nemcsak stilisztikai érvekkel szolgál. A szonáta faktúrájáról megállapítja, hogy az nem a trió-, hanem a Bach által ilyen tisztaságban sehol nem alkalmazott duó-elven nyugszik. Mi már most eláruljuk: a későbbiekben ezen a nyomon fogunk elindulni.

Az utolsó szó a kérdésben mégsem Eppsteiné: azt *R. Marshall* (1979) mondja ki.[8] A hitelesség kérdésében Marshall a múlt századi álláspontra tér vissza, ám egyben, elsőként, külső — életrajzi — szemponttal élénkíti a vitát. Elmélete szerint a szonátát Bach írta volna az 1730-as évek elején, amikor, főként a pezsgő zenekultúrájú és olaszos ízlésű drezdai udvarral való szoros kapcsolatának hatására, a modern gáláns stílus erősen befolyásolta. Hogy az imént fölmerült faktúrabeli „anomália" is modern törekvésnek tudható-e be, egyáltalán: a műfaj kérdése sem mint szerzőségi, sem mint kronologikus szempont nem létezik Marshall számára. (Bár ez, Eppsteint kivéve, voltaképpen az összes felsorolt 20. századi kutatóról elmondható.) Hogy amíg a gáláns stílus szervesen illeszkedett Bach félreismerhetetlenül érdes és így tökéletesen egyéni nyelvezetéhez, addig az Esz-dúr szonáta konvencionális simasága mindebből semmit sem mutat és ezért nem is emlékeztet Bach egyetlen ismert művére sem — ennek magyarázatát nem a darabban, hanem bennünk, szűkre szabott Bach-képünkben véli felfedezni Marshall. Az elmélet külső megtámasztására pedig elegendőnek tartja a tényt, hogy a szonáta két (mint írtuk, Bach nevét viselő) kézirata bizonnyal független forrásokból ered.

Amennyire eltérők a fenti állásfoglalások (álláspontjukban és módszerükben egyaránt), annyira egyöntetűen hangsúlyozza szinte mindegyikük: a hitelesség kérdését itt, kézzelfogható bizonyítékok híján, stíluskritikai vizsgálatnak kell eldöntenie. Ezután meglepő, hogy az áhított analízist (talán az egy Eppsteint kivéve, már amennyire ezt a hitelességi kérdések disszertációjában elfoglalt periferikus helyzete megengedi) mentegetőzés pótolja. Ám csak látszólag meglepő ez: nem lehet kritizálni azt, amit definiálni sem tudunk. Dürr és Rose szinte groteszk nézetkülönbsége jól mutatta, hogy a stíluselemek meghatározásakor nincsen abszolút szempont: teljes önkénnyel válogathatunk, célunknak megfelelően. Amíg nem tisztázott, hogy az összefüggésükből kiragadott ele-

[7] Lásd a 6. jegyzetet. Lásd még A. Dürr recenzióját Eppstein disszertációjáról in: *Die Musikforschung* XXI (1968) 332—340.

[8] Lásd a 3. jegyzetet. A teljesen kibontakoztatott teóriát lásd uő: Bach the Progressive: Observations On His Later Works, in: *Musical Quarterly* LXII No. 3. (July 1976) 313—357.

mek hogyan viszonyulnak hallási élményünk egészéhez, addig ez elemekből soha nem épül föl a zenehallgatáskor már eleve készen álló épület. Hisz egy-egy stíluselem csupán mesterséges, ezért önkényes szempontokkal meghatározott, racionalizált visszfénye annak a belső erőnek, mely a maga korában jelenvaló egésszé tette a darabot. Stílusanalízissel legföljebb az MGG-lexikon *F. Blumé*tól származó Bach-címszavának műjegyzékében megfogalmazott kétkedésig juthatunk: *„BWV 1031 — sicher nicht von Bach"*. A kérdés tehát immár így teendő fel: érdemes-e *egyenként* elszámolni utólag elkülönített absztraktumokkal — vagy létezik olyan szempont, mely ezeket maga alá rendelve *egészében* utasítja ki a művet a Bach-kánonból?

Mielőtt e szempont keresésére indulnánk, meg kell még ismerkednünk egy, a kérdésben fontos szerephez jutó, egyedi körülménnyel.

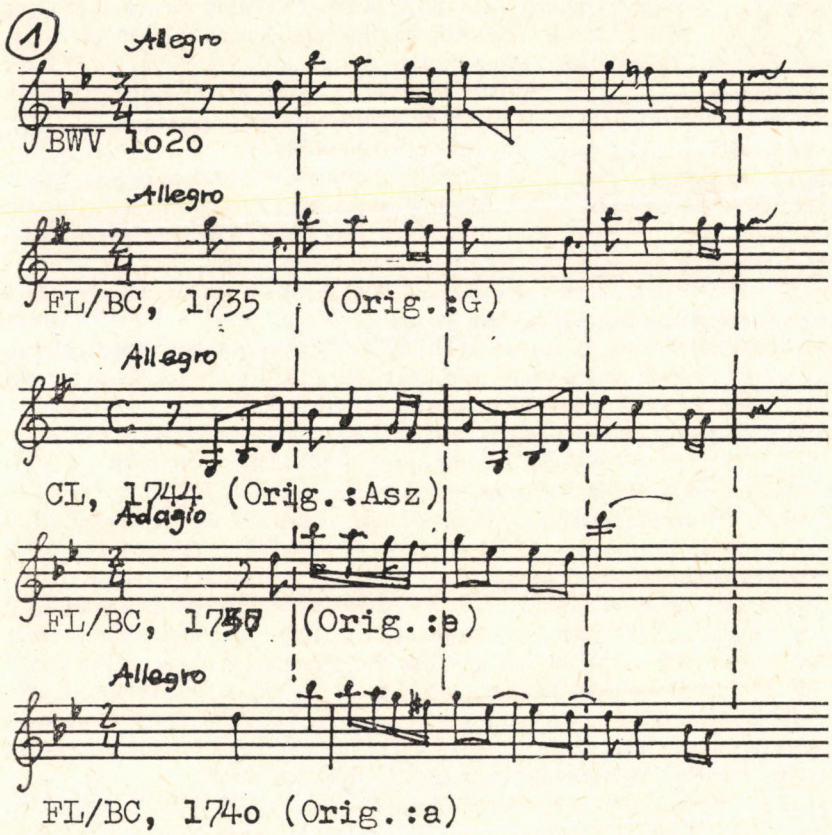
II.

Akad ugyanis a kétes Bach-szonáták között egy olyan darab — a már emlegetett *g-moll (BWV 1020)* is —, amely félreismerhetetlenül hasonlít a mi Esz-dúr művünkhöz. Hasonlít kicsiben és nagyban egyaránt: mindkettőjük concerto-típusú, más szóval gyors—lassú—gyors tételsorból áll. A concerto-formájú nyitótételekben élesen kontrasztál egymással a tutti-funkciójú egyenletesen pergő, hármashangzat-felbontásokra épülő CS-ritornell és a continuóval kísért kantábilis-retorikus dallamhangszer-téma. A kétféle téma mindkét esetben szigorúan kötődik az őt ihlető hangszerhez. A két „solo", azonkívül a két „tutti"-téma ezenfelül egymással is tagadhatatlan rokonságban áll a két műben. A ritornell utoljára nem a tételek végén, hanem mintegy a szonátarepríz helyén jelenik meg; a szóló-téma viszont, s ez a concerto-forma hatása, ekkor elmarad. Nem így a tételközepi domináns, ill. paralell (és az őket követő tonikai) ritornell után, ahol képzeletbeli ismétlőjel után mintha a kidolgozás kezdetét jelezné. A középső tétel mindkétszer obligát (megkomponált) CS-kísérettel ellátott szóló, a zárótétel ismétlőjeles allegro. Mindkét darab a gáláns írásmódtól távol álló, nagykottás, olaszosan „sima" notációval készült. Egyes motívumok azonos formai pontokon való egyezése sem magyarázható másképp, mint a két mű közötti szándékolt kapcsolattal. (Jó példa erre a repríz-ritornellt megelőző, a különböző alaphangnemek ellenére egyaránt c-mollban álló, continuóval kísért epizód, vagy a két hangszer kezdeti tutti—solo felelgetése után első ízben beinduló összefonódásának zenekari ihletésű oktávugrásai és még számos apróbb, ám épp apróság miatt nyilvánvaló hasonlóság.) De a hasonlóság nem is szorul további magyarázatra, hisz a kutatók egyöntetűen elismerik azt. Eltérés csupán a következtetések között akad. De lássuk előbb a g-moll szonáta forrásait! Két 18. századi másolat maradt fenn: egyikükön „Signore Bach", másikukon „C. P. E. Bach" áll szerzőként. A Breitkopf-kiadó 1763-as katalógusában pedig, az incipittel együtt, szintén C. P. E. Bach neve alatt szerepel a mű. Egyedül egy múlt század közepi kézirat tünteti fel szerzőként J. S. Bachot. (Lásd az *1. táblázatot, 4. l.*)

Különös, hogy mindezek ellenére a régi Bach-összkiadás és Spitta is az utóbbi művének fogadja el, méghozzá épp az ominózus hasonlóság miatt. Azzal érvelnek: amíg C. P. E. Bach személyes tanúsága szavatolja az Esz-dúr szonáta hitelességét, addig a g-mollt is az apa művének kell tartanunk. Eléggé érthetetlen e következtetés: pusztán a hasonlóság ténye szinte kizárja, hogy a két szonáta szerzője azonos lenne. A két szerző azonosságának állítása a változatosságra és teljességre törekvő kortalan alkotói ösztön természetének tökéletes félreismerésével egyenlő. A 20. századi kutatók már mind fel-

ismerik, hogy különböző szerzők darabjairól van szó (bár Danckert a zenei egyezéseket figyelmen kívül hagyja: ezek őszerinte a két kottakép felszínes összevetéséből adódnak.) *E. F. Schmied* (1931)[9] az egyetlen, aki a g-moll szonátát nem tartja hiteles C. P. E. Bach-műnek, viszont szemmel láthatóan nem is tud a darab BWV 1031-gyel való rokonságáról. (Lásd még: 31. jegyzet.)

Függetlenül az Esz-dúr szonáta szerzőjének kilététől: bizonyosak lehetünk abban, hogy a g-moll szonátát Emanuel Bach komponálta. Nemcsak azért, mert az összes korabeli forrás — köztük egy nyomtatott is! — őt nevezi meg. A döntő bizonyíték, hogy az egyetlen „J. S. Bach" feliratú kézirat a „Signore Bach"-kottából származik! Tipikus félreértésről van szó tehát: a múlt századi másoló számára a „Bach" név már nyilván nem C. P. E.-t (mint ahogy ez a 18. század 2. felében általános volt), hanem ennek apját jelentette. További bizonyítékul szolgál és egyben a datálást is segítheti az alábbi kottapélda C. P. E. Bach-szonátákból vett és azonos alaphangra hozott témáinak a BWV 1020-szal való föltűnő rokonsága. *1. kottapélda,* (lásd még a 33. jegyzetet.):



[9] *C. P. E. Bach und seine Kammermusik.* (Kassel, 1931)

Mármost hogyan magyarázzák a két mű viszonyát a történészek? Számunkra mégiscsak ez a fő kérdés, kevésbé a g-moll szonáta szerzőjének kiléte. *Eppstein* (anélkül, hogy az utóbbi kérdésben állást foglalna) úgy véli, mindkét mű J. S. Bach családi-tanítványi köréből való, az ő irányítása mellett keletkezhetett. Mellérendelt viszonyt feltételez tehát a két szonáta között. A részletes analógiák magyarázatával mindenesetre adós marad így — hacsak nem feltételezzük, hogy a két mű egy elveszett harmadiknak mintájára készült. Minthogy azonban közös mintára semmi nyom nem utal, Eppstein meg sem említi e lehetőséget. *Marshall* viszont C. P. E. Bach apja nyomán írt tanulóművének tekinti a g-moll darabot. Ha ezt fenti elméletével szembesítjük, akkor Bach szorossá váló drezdai kapcsolatai egyfelől, s C. P. E. Bach Lipcséből való elköltözése másfelől mindkét szonáta keletkezési időpontját kb. 1730—1733 közé szorítják.

Meglepő, hogy *Dürr*, aki Marshallhoz hasonlóan alárendelt viszonyt feltételez a két mű között, mégsem tud teljesen elszakadni az azonos szerző képzetétől. Ő apa és fia közösen írt darabjának tartja mindkét szonátát, csakhogy a g-mollban az előbbinek szerepe lényegesen csökkent volna. Ebben az érvelésben nem is azt furcsálljuk, amit Marshall, hogy egy közösen írt munkára csupán apja nevét vezeti rá az ifjú, tehetséges komponista — hiszen, alább kiderül, akad még hasonló eset, s akad rájuk ésszerű magyarázat is.[10] Számunkra azonban sokkal inkább a szonáta szükségképp egyidejűleg koncipiált faktúrája teszi a közös munkát nehezen elképzelhetővé. Mindenesetre ha alább sikerül megindokolnunk C. P. E. Bachnak apja iránti furcsa gesztusát, ezzel felmentést is nyernénk Dürr föltevésének részletes cáfolata alól.

Hangozzék bármiképp is majd magyarázatunk: hogy a BWV 1031-en kívül még két további erősen kétes hitelű szonáta „J. S. Bach"-felirata is C. P. E. Bachtól származik, az aligha hagyható figyelmen kívül. Bonyolítja a helyzetet, hogy mindkettő — egy harmadik kétes darabbal, a BWV 1022-vel együtt —, mint alább kiderül, Bach tanári tevékenységével áll kapcsolatban. Nem lehet véletlen, hogy e három kamaramű egymástól teljesen független, véletlenszerű vonásaiban (a pedagógiai jellegben, a C. P. E. Bach révén történt hitelesítésben, sőt, mint rögvest látjuk, a gáláns hangzásképben erőteljes jelenlétében) megegyezik egymással. Ha tehát megismerkedünk az Esz-dúr szonáta e néhány társdarabjával, könnyen lehet, hogy róla magáról is többet tudunk meg.

1. Ismeretes, hogy a G-dúr triószonáta (BWV 1038) és ennek obligát csembalórahegedűre átírt *F-dúr változata (BWV 1022)* egy korábbi BC-s Bach-szonáta (BWV 1021) basszusára íródott. Mindkét lépcsőfokon (adott basszusra — triószonáta; az utóbbiból — obligát csembalós triószonáta) nyilvánvaló a pedagógiai szándék és a módszer, mint hamarosan kiderül, Bach alkotóműhelyét is mélységesen jellemzi. Mármost a BWV 1038 a konszenzus szerint Emanuel Bach műve; az ebből készült átirat három szempontból tér el mintájától, melyeknek mindegyike nyilvánvalóvá teszi, hogy az átdolgozó a bachi gondolkodásmódtól már erősen eltávolodott: A 2. tétel két, megismételt részre szabdaltatott. Folyamatát ezenkívül két betoldás szakítja meg, mely a szerkezetet a klasszikus szonátaforma irányába tolja el. Másrészt a betoldásokban az addigi triófaktúrát hirtelen a gáláns VL-kíséretes hangzásképben töri meg. Az utóbbi jelenléte — a szervetlen betoldás puszta tényével együtt — a BWV 1038 szerzőjének kilététől függetlenül már egymagában kizárja, hogy ez utóbbi átírója J. S. Bach lett volna.

2. Akár az Esz-dúr szonátát, a continuós *C-dúr FLszonátát (BWV 1033)* is C. P. E. Bach tulajdonította apjának. Ha az iménti példában adott basszusra épített művet a ta-

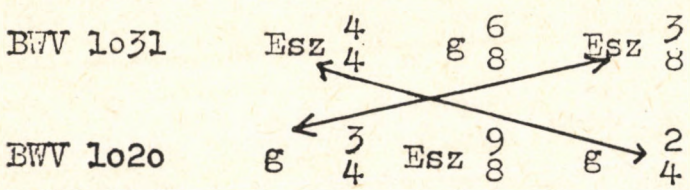
[10] Ezenkívül Emanuel Bach hagyatékában találtak egy (azóta elveszett) „Trio für die VL, Bratsche und Bass, mit Johann Sebastian Bach gemeinschaftlich verfertiget" feliratú darabot. Lásd H. Miesner: Philipp Emanuel Bachs musikalischer Nachlass in: *Bach-Jahrbuch 1939*, 86.

nítvány — itt, Marshall felismerése szerint,[11] a fordítottja történt: a feladat most egy FLszólószonáta (feltehetően J. S. Bach műve) basszussal való megtámasztása volt. Az a mód, ahogyan a FLszólam önmaga biztosítja a ritmikai folyamatosságot, és az, ahogyan a harmónia váza a puszta dallamvonalból kiolvasható (miként az abszolút hiteles a-moll FLszólószonátában is) — mindez meggyőzővé teszi ezt az elméletet. Hogy az átdolgozó most is az új stílus hangzásához vonzódó növendék volt, azt ismét faktúraváltás bizonyítja: a menuet I-ben a CS váratlanul obligáttá válik, a FL pedig a jobb kéz egyszerűsített vagy díszített változatát játssza, lényegében unisono haladva vele. A kíséretes faktúra jelenlétét erősíti meg e szólam utólagos volta is, hiszen az eredeti FLszólam e tételben nyilvánvalóan a jobb kézbe került.

3. Az *A-dúr szvit* (VL+CS; *BWV 1025*)[12] a legerősebb ütőkártya azok kezében, akik az Emanuel Bach által apjának tudott művek hitelességében eleve kétkednek. A darab forrásai, faktúrája és minősége ugyanis egyaránt kizárják, hogy J. S. Bach lenne szerzője. A héttételes mű egyes pontokon teljesen elhagyható VLszólamot tartalmaz — a többi helyen a két hangszer abban az ambivalens viszonyban áll, amelyet *Mondonville* kísérletezett ki a zenetörténet legelső „kíséretes szonáták"-nak címzett sorozatában (Op. 3, 1734). Miután a darab nem egyéb, mint egy francia szvit, ezért a Mondonville-lel, illetve az ő újítását átvevő francia szerzőkkel való rokonsága annál inkább megfontolandó.[13] Nem lenne meglepő, ha egyszer kiderülne: a BWV 1025 szerzője francia származású. Az mindenesetre igen valószínű, hogy Bach fiai és tanítványai nem jönnek szóba. Nem így a mű másik változatában, melyben az első kottasor J. S. Bach kezeírása, s amely a BWV 1025 szólóCS-átirata, oly módon, hogy a VLszólam a CS jobb kezébe került. A J. S. Bach-„incipit" és a szerző hiányzó megnevezése nyilvánvalóvá teszi, hogy — akárcsak előző két példánkban — didaktikus célú átiratról lehet szó.

A három közös vonás világosan kitűnik az eddigiekből: Szinte bizonyos, hogy mindhárom páros (a BWV 1025, 1033 és 1022/1038 mögött rejtőző két-két mű) didaktikus viszonyban áll egymással. Közülük az első kettőre C. P. E. Bach az apja nevét vezette rá. Az A-dúr szvit és az F-dúr szonáta mintáját ismerjük, s a C-dúr szonáta esetében is hihetően azonosítható. Az eredetibe zeneileg beavatkozó utóbbi kettő (egyébként az A-dúr szvit szólóváltozata is jelentősen eltér mintájától) tovább erősíti előkép és átdolgozás pedagógiai viszonyának gyanúját, s egyúttal az erre visszautaló generációs eltolódást is nyilvánvalóvá teszi. Minta — tanulómű hasonlósága és különbsége tehát mindhárom párban a köztük fennálló (időben is) alárendelt viszonyt világítja meg.

A BWV 1031 mindhárom szempontból társa a fenti kamaraműveknek: rajta áll az Emanuel Bach-féle hitelesítés és kezünkben a mű nyomán készült tanulómű is. Ám mutatkoznak-e stilisztikai-generációs eltérések nyomai az utóbbiban? A két darab tételeinek metrumtípusai, hangnemei között fennálló szimmetria mindenesetre már önmagában didaktikus elrendezést sejtet. *(2. táblázat):*



[11] I. m. 467—471. p.
[12] Megtalálható: BGA/IX.
[13] E szerzők: *Guillemain* és *Clement*, akiknek egy-egy obligát hegedűvel kísért szonátáját (1745, ill. 1750) — többek között a Mondonville-opusz 3. darabjával együtt — közli E. Reeser (*De klaviersonate met vioolbegleiding in het Parijsche musiekleven ten tijde van Mozart*. Rotterdam, 1939.)

A növendék műve	*„J. S. Bach"-felirat C. P. E. Bachtól*	*A minta*	*A feladat*	*Későbbi stílusjegyek forma*	*hangzás*
BWV 1022	—	BWV 1038 (vlsz. C. P. E. Bach műve)	BC-s triószonátából — kéthangszeres OCS-s triószonáta	melléktémaszerű betoldások a 2. tételben, melyekben:	kíséretes hangzás
BWV 1033	A növendék művén	„BWV 1033/SoloFL": a FL (ill. a menuet/I-ben a CL/jobbkéz) szólamát alkotó feltételezett (Marshall) FL-szólószonáta	Szólóhoz („Solo ohne Baβ) — basszus („Solo mit Baβ)	—	kíséretes hangzás
BWV 1025/ Solo CL	A mintán	BWV 1025	CL-VL darabból — CL-kivonat		„Lényeges változtatások" (Marshall)
BWV 1020	A mintán	BWV 1031	Önálló kompozíció a formai és dallami sablon szerint, a tételek hangnemeinek és metrumainak kicserélésével.	*a)* erősebb reprízjelleg *b)* Két betoldás, melyekben:	kíséretes hangzás

Persze épp a hasonlóságok ismeretében fontos zenei eltérések is adódnak. A BWV 1020 elején az Esz-dúr szonáta kezdetének háromszori ritornell-indítása kettőre csökken: C. P. E. Bach így, szemben a BWV 1031 szerzőjével, sikeresen elkerülte a zenei eseményritmus darab eleji elnehezítésének hibáját. A g-moll nyitótétel másik eltérése a szonátaforma erőteljesebb kidomborításában érhető tetten: benne az utolsó ritornell után nemcsak az elsőt (mint az Esz-dúrban), hanem a B-dúr hangnemű másodikat követő szakasz is visszatér. Egy harmadik, formai-faktúrabeli érvünket későbbre tartogatjuk. A BWV 1031—1020 páros azonban, miután eleget tett a három társa által támasztott egészen különleges követelményeknek, már az eddigiek alapján is hozzájuk sorolható. *(3. táblázat, 10. l.)*

Az immár négy tagot számláló csoport darabjai közötti közösség a jelek szerint maga sem a véletlen műve, mégpedig a következő okból:

Ötféle faktúrát kellett elsajátítania annak, aki a 18. század közepének Németországában a hegedű-csembalós kamarazene összes műfajában otthonosan kívánt mozogni. A német területen egy időben jelenlevő írásmódokat kialakulásuk hozzávetőleges sorrendjében és leggyakoribb korabeli megnevezéseikkel együtt ismertetjük:

1. *Szólószonáta BC-kísérettel.* („VL solo e BC"); 2. *Triószonáta* („2 VL e BC") és ennek obligát csembalós átirata („CS obligato/concertato e VL"); 3. *Duó (concerto) szonáta:* szigorúan technikailag nézve az összes többi pontba foglalt vonásokat (vagyis a számozott basszust, a triófaktúrát, az átirat-jelleget és a kíséretes hangzást) egyesítő műfaj („CS [concertato] con/e VL"); 4. *Szóló CL-faktúra:* az összes többi pontban leírt műfajok, valamint zenekari művek átirata vagy letétje. Igen gyakran ezek (sokszor külön le sem jegyzett) előadási alternatívája.[14] 5. *Kíséretes CLszonáta:* csakis a modern stílusirányzathoz kötődő szóló CL-faktúra, alárendelt, részben elhagyható hegedűvel („CL avec accompagnement d'un violon [ad libitum]").

Mármost ha e listát összevetjük 3. táblázatunkkal, akkor kiderül, hogy csoportunk mögött jól átgondolt módszer húzódik, melynek során a tanár didaktikus következetességgel halad végig valamennyi használatos faktúrán. *(4. táblázat):*

Szólószonáta	BWV 1025/SoloCL
BC-s szólószonáta	BWV 1033
Duó(concerto)szonáta	BWV 1020
Triószonáta	BWV 1022
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —	
Kíséretes szonáta	[BWV 1033/Menuet I; BWV 1020; BWV 1022/II]

Egyedül a kíséretes szonáta pontjába nem illeszthető be egyik fönti növendékmunka sem; ám ez tökéletesen érthető. Ez az a faktúra ugyanis, amelyet (mint az a későbbiekből is kiderül majd) éles határ választ el Bach generációjától és ettől függetlenül Bach személyes gondolkodásmódjától is. Ugyanakkor az átdolgozások önkényes járulékai pontosan ebben a hangzáseszményben fogantak.

Hogy egyetlen avagy több személy az átdolgozások (tanulóművek) szerzője, az teljes biztonsággal nem dönthető el. Az előbbi esetben az első helyen természetesen C. P. E. Bach jön szóba. De akármi is az igazság, valószínűnek látszik, hogy az imént

[14] Például *F. Couperin* Királyi koncertjeinek kétsoros faktúrája continuós szólóként és szólócsembalón is játszható (megjelent: 1721). Ugyanakkor *Rameau* maga készíti el VL/FL-gamba-OCS (!) összeállítású *„Pièces de clavecin en concerts..."*-jei bizonyos tételeinek szólóCS-átiratát (megjelent 1741, készült az 1720-as években).

Bach zeneszerzés-oktatásának koncepcióját értük tetten. A logikus egységet alkotó műpárokkal kapcsolatban így már csak egyetlen körülmény vár tisztázásra:

Milyen összefüggésben áll a fenti elmélet a „J. S. Bach" feliratokkal? Mi az oka, hogy Emanuel Bach három művet is apjának tulajdonított, holott mindhármójuknál súlyos zenei érvek merülnek fel az utóbbi szerzősége ellen?

Fel kell tételeznünk, hogy akár tévedett C. P. E. Bach, akár nem, apját minden esetben a *minta-darabok* komponistájának vélte. Látszólag ellentmondásba keveredünk így, hiszen (táblázatunkból kitűnik) a növendék-darabok között is akad egy, az idősebb Bachnak tulajdonított szonáta (BWV 1033). Pedig a megoldás nagyon egyszerű. A feladat (szopránhoz — basszus) nem teszi lehetővé, hogy a növendék munkája külön egzisztáljon mintájától, ám ugyanakkor a kettő vizuálisan világosan elkülönül egymástól. Másfelől a járulékos BC nem befolyásolja a (feltételezett) szólószonáta menetét (sőt helyenként, így a 2. tételben, kifejezetten terhesnek tetszik). Ha tehát mindenáron a szerző nevével kell ellátni a végeredményt — e név csakis a Johann Sebastiané lehet. A g-moll szonáta és az A-dúr szvit esete más: ott a növendék lényegesen önállóbb munkára volt fogva, a két faktúra kiegészítést nem, csakis imitációt, ill. átdolgozást tűr el. A mintamű mindenesetre egyikükből sem reprodukálható: a didaktikus folyamat során itt lényegében tőle függetlennek tekinthető alkotások keletkeztek. (A BWV 1031/1020 párosnál ez különösen nyilvánvaló.) Éppen ezért a g-moll és az A-dúr növendék-munkák esetében Emanuel Bach a különálló mintára vezette rá a vélt szerző nevét.

S hogy miért apját vélte szerzőnek? Az eddigiek nyomán természetes, hogy C. P. E. Bach valószínűleg több évtized távolából, de könnyen lehet, hogy már akkor, növendék korában is, *azt tartja a minták komponistájának, akitől ő* (vagy a mindenkori növendék) *azokat kapta.* Előfordulhatott az is, hogy az apa nem is közölte fiával a mintamű szerzőjét, mint a didaktikus cél mellett lényegtelen információt.

Volt tehát ésszerű oka annak, hogy C. P. E. Bach, ha több ízben valószínűleg tévesen is, apja alkotásának higgye a fenti három kamaramű alapjául szolgáló mintadarabokat. Dürr kételye *(„C. P. E. Bach »J. S. Bach«-címzései egyelőre rejtélyként állanak előttünk")*, legalábbis a szóban forgó három mű esetére, eloszlik így; a BWV 1031-ben és az 1033-ban végzett közös munkára vonatkozó elmélete pedig legfeljebb az utóbbinak elszigetelt esetére alkalmazható, az Esz-dúr szonátára már semmiképp. Ezenfelül Dürr kísérletet sem tesz arra, hogy a megoldást a négy darab közös nevezőre való hozásával keresse. A mi teóriánk előnye éppen az, hogy vele az azonos jellegű művek olyan egymástól független, de meghatározó vonásai, mint a didaktikus viszonynak, a gáláns stílusjegyeknek és Bach (más műfajokból is ismert) tanári koncepciójának jelenléte — egyetlen csapásra logikus rendbe állnak össze, és emellett a forráshelyzettel is összhangba kerülnek.

Arra azonban nem elegendők fenti érveink, hogy J. S. Bachot kirekesszük a BWV 1031 potenciális szerzői közül. Az eddigiek alapján csupán annyit vehetünk nagy valószínűséggel biztosra: az Esz-dúr szonátát a mester alkalmasnak találta arra, hogy (a jelek szerint egy átfogó metódus keretében) tanulmányozás, utánzás céljára tehetséges fia kezébe adja. Arról azonban, hogy a kiszemelt instruktív darab szerzőjét megtudjuk, további támpontok híján sajnos végképp le kell mondanunk. Jó okunk van viszont arra, hogy a számbajövő komponisták sorából J. S. Bachot végképp kizárjuk.

III.

E kizárást, — mint már jeleztük, — a továbbiakban csakis a faktúra—műfaj szemszögéből kíséreljük meg. Kiderül, hogy azt a műfajt, amelybe a BWV 1031 tartozik, egy olyan későbbi hangzásigény hozta létre, amellyel Bachnak már semmilyen kapcsolata nem volt. J. S. Bach szonátánk szűkebb típusának időbeli és földrajzi határain is kívülreked. Ezenfelül az obligát csembalós szonátáknak a bachi életműben betöltött szerepétől is tökéletesen idegen a darab. Néhány vonása ugyanakkor a mester személyes közellétét sejteti.

A „concerto-szonáta" elnevezést *R. Kidd*[15] vezette be, aki egy valószínűleg Nápolyból származó és itáliai emigránsok révén elsősorban Londonban divatos obligát csembalós szonátatípusra alkalmazza.[16] Honnan hát az elnevezés? A darabok kezdetére utal, ahol a két hangszer (CS+VL/FL) az élesen szembenálló tuttit és szólót utánozza. A szóló mindig a másik hangszeren szól és a tutti-témát ismétli a tonika vagy a dominánsban, esetleg új témával lép be. A hegedűt — akár a „tutti", akár a „solo" szerepét osztották rá — itt, a kezdetkor mindig BC kíséri. A tétel további folyamán azonban csupán rövid frázisok imitációjára, puszta töltő-szerepre, ritkábban rövidebb (szintén continuóval megtámasztott) szólók játszására szorítkozik. A zenekari ihletésű tematika, akár a (modern olasz CSszonátából származó kéttételességgel váltakozó) háromtételesség szintén a concerto műfaját idézi.

Egy előszó[17] világossá teszi: dívott e szonáták szóló csembalón való előadása is. De adódik ez magából a faktúra sajátságaiból is: Egyrészt, mert a continuóval kísért VL-szólók a jobb kéz ekkor üresen álló szólamát is alkothatják; másrészt, mert a VL a legtöbb fennmaradó helyen is könnyedén bevonható a jobbkéz kiírt szólamába, mivel leggyakrabban oktávon belüli távolságban halad vele; végül, mert a concerto-szonátákat legtöbbször partitúra-formában nyomtatták ki, amely már önmagában a szóló-előadás lehetőségét sugallja, hiszen a csembalista maga előtt látja az egész zenei folyamatot. A szóló-előadás alternatívája egyszersmind egyértelművé teszi az ad-libitum-kíséretes CLszonátával való rokonságot.[18] [19]

Németországban is a tutti—solo kontrasztjával induló concerto—szonáta az egyetlen markánsan kirajzolódó eredeti obligát csembalós szonátatípus a 18. század közepén.[20] Ez a repertoár abban különbözik az olasz ízlés uralta területek concerto-szonátáitól, hogy formai és stílusbeli heterogenitása megnehezíti a benne való tájékozódást, és abban, hogy itt kevésbé nyilvános-polgári, mint inkább udvari zenéről van szó. Ez az oka annak

[15] The Emergence of Obbligato Keyboard Music in England, in: *Acta Musicologica* 1972, 122—144.

[16] A londoni olasz terjesztők: *F. Giardini, F. Pellegrini, F. Zanetti, F. P. Ricci* — londoni német és angol átvevők: *J. C. Bach, F. Abel, Th. Gladwin, W. Jackson,* etc. — Lásd Kidd, i. m., továbbá F. Torrefranca: *Le Origini del romanticismo musicale* (Torino 1930), 488.

[17] Jackson: Op. 2. (c. 1766) — Lásd Kidd, i. m. 131.

[18] A Párizsban megjelent első tényleges kíséretes szonátákban a szólóelőadás lehetőségét pedig éppen a külön szólamokban való kiadás szokása teremti meg. A különálló VLszólam nem tartozott szervesen a tulajdonképpeni darabot alkotó CLszólamhoz.

[19] Hogy a concerto-jelleg, az alternatív hangszerapparátus és a kíséretes szonáta egy tőről fakadnak, azt olyan művek bizonyítják, mint *Avison* szonátái (Op. 5, 1756), melyek a 2 VL és cselló ad libitum kíséretével játszva lényegében versenyművek, nélküle viszont szólóCSszonáták. Párizsi szokás szerint két kürttel megtoldva ugyane quasi-zenekar kísér egy, az „accompanied keyboard music"-kal foglalkozó irodalom által figyelmen kívül hagyott érdekes darabban: *Balbastre* Sonate a 4-jában (1779) is, amely címe ellenére szabályos versenymű. S amikor *Mozart* párizsi szerzők *(Schobert, Eckard, Raupach, Honauer)* CLszonátáit a fúvóskart két oboával kiegészítve ugyane kísérettel látja el (K. 37, 39, 40, 41; 1767), vagy amikor *J. C. Bach* Op. 17-es CLszonátái közül hármat az Avison-féle vonóstrióval gazdagít (K. 107/1, 2, 3; 1772) — akkor ugyanúgy elmossa a szonáta és a koncert közötti határt, mint előző példáink.

[20] A kíséretes szólóCS-concertót Németországban elsősorban *J. M. Leffloth* (megjelent 1745) képviseli. — Vö. még D. Fuller: Accompanied Keyboard Music in: *Musical Quarterly* 60 (1974) 224—245., azon belül 235.; továbbá a jelen tanulmány 5. táblázatát.

is, hogy — ellentétben a londoni szonátákkal — nagy részük meg sem jelent nyomtatásban. (A mai tájékozódást mindenesetre ez sem könnyíti meg.)

Hogy a német concerto-típus időben és térben világosan álljon előttünk, első lépésként kimetsszük azt a már előző fejezetben számba vett német OCS-műfajok közül. Erre a célra egy német disszertációt,[21] a téma egyetlen kimerítő feldolgozását használjuk fel. E kiadvány sajátsága, hogy az egyes darabokat leírja, de nem tipizálja, így a lényegük szerint összetartozó művek körei nehezen húzhatók meg belőle. Nekünk furcsa módon mégis e statisztikus módszer segít: az alábbi lista felsorol minden olyan német szerzőt, akinek obligát csembalós szonátáiban a disszertáció leírása szerint BC fordul elő. Mivel számozott basszus nélkül nincsen concerto-szonáta, így e műfaj csakis e szerzők művei között keresendő. (Mi több, az sincs kizárva, hogy a BWV 1031 szerzője is köztük lapul.) (*5. táblázat, 15. l.*)

Fordítva már nem érvényes a fenti kijelentés: nem mind concerto-szonáta, amiben BC szerepel. (Lásd a 3. oszlop üresen hagyott helyeit.) A maradék egy része triószonáta-átirat (Goldberg), a többi pedig javarészt tisztázatlan hangzásképű, gyenge alkotás. Viszont — s ez már kívülreked a táblázaton — őrizheti concerto-szonáta nyomát BC nélküli darab is.[22]

A nagy meglepetés azonban akkor ér minket, amikor a listából kiemeljük azokat, akiknek szonátái (a disszertáció, illetve kisebb részben személyes tapasztalat szerint) a BWV 1031/1020 „altípusába" tartoznak. E mutáns az alábbi jegyekkel ágazik le a concerto-szonáta fő ágáról: 1. Kizárólag CS-tutti, mely 2. javarészt billentyűs fogantatású és hármashangzat-felbontásokra, passzázsokra épül, továbbá 3. jellemző az élesen elütő és szólamcserére alkalmatlan szólótéma a dallamhangszeren. Fontos, bár nem kizárólagos jegy 4. a kötött kétszólamúság és 5. az ismétlőjel nélküli concerto-forma a nyitótételekben.

A földrajzilag véletlenszerűen és időben túlontúl kiterjedt repertoárból egyszerre élesen rajzolódik ki az Esz-dúr szonáta típusának meglepően zárt földrajzi és generációs köre. (Lásd az aláhúzott szerzőket és adatokat a táblázatban.) *A Bach után következő generáció ez:* szinte évre pontosan illeszkedik a Bach fiainak születése által kijelölt időszakaszba. Ezenkívül a kiadások dátuma is világosan jelzi, hogy a *német concerto-szonáta legkorábban az 1750-es évektől kezdve létezett.* (Mint ilyen pontosan egybeesik az olasz-angol concerto-szonáta színre lépésével: ezek közül az első 1751-ben, az első német pedig 1752-ben látott napvilágot.[23]) Kiderül ezenfelül: *kivétel nélkül mindegyik szerző* (legalábbis huzamos ideig) *Berlinben működött!* Közülük ketten (*Emanuel Bach* és *Kirnberger*) Bach tanítványai voltak, ő pedig (az egy *Kohn*t kivéve) bizonyíthatóan, illetve feltehetően a fennmaradókat is személyesen ismerte. Kohn kissé később csatlakozik a szorosan zárt csoporthoz, de érthető, hogy tovább ápolja e hagyományt, hiszen Schaffrath-tanítvány volt. *J. Ch. Bach* berlini tanulóévei alatt írt két (általunk ismert) szonátáját (Esz-dúr, F-dúr) egyedül az választja el a minket érdeklő altípustól, hogy mindkettő lassú tétellel indul (az előbbiben a négytételes sonata de chiesa tételrendjével ötvözve a concerto-technikát.) De igen jellemző, hogy a végképp távol eső *Schultz* szintén a konzervatív Berlin neveltje. Jellemző az is, hogy Schultz (a szintén berlini *Reichardt-*

[21] A. Wierichs: *Die Sonate für obligates Tasteninstrument und Violine bis zum Beginn der Hochklassik in Deutschland* (Diss.) Kassel—Basel—London 1981.

[22] Így *J. L. Krebs* (szül. 1713), Bach kedvenc tanítványa 1762-ben kiadott *„6 Sonate da camera"*-jában („per il Cembalo obligato con flauto traverso o violino"), e gáláns, ugyanakkor még szvitjellegű házimuzsikában mint külsőséget őrzi a prím- és kvintválasz hagyományát. *Ch. S. Binder* (szül. 1723) 1764-ben megjelent *D-dúr OCS-s gambaszonátáját* pedig csak az választja el a táblázatunkba foglalt típustól, hogy a CS tipikus „concerto"-kezdete és kvinttel följebbi gambabelépés után a gamba szólóit nem BC, hanem az obligát jobb kéz tercpárhuzama kíséri.

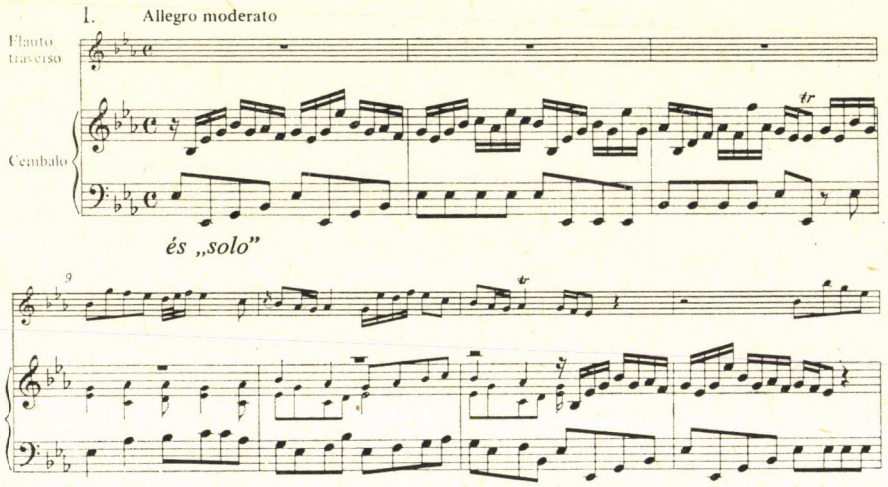
[23] Elhalásuk is egyszerre következik be az 1770-es évek közepén. Vö. Kidd, i. m., továbbá táblázatunk dátumait.

Szül. évszám	Név	A másodszor belépő hangszer. Az imitáció távolsága. D=dallamhangszer (összesítés)	Concerto-(vagy átkomponált) forma (1); kétrészes-ism.jeles forma (2)	A tételek száma	Város	A nyomt. vagy a komp. éve
1709	*Schaffrath*	CS 1,5; D 1,5; D/új téma	2 (1)	3	Berlin	1752
1710	W. F. Bach	?	1	3	Drezda	?
1713	*Schale*	D 5	2	3	Berlin	?
1714	*C. P. E. Bach*	D 5; CS 5; D/új téma	1,2	3	Berlin	1759; 1763
1721	*Kirnberger*	D 5	1	3	Berlin	
1722	*G. Benda*	CS 1 („Concerto")	2	3	Berlin-Gotha	1763
1724	Breidenstein	—	2	4	Hanau	1755
1725	Löhlein	—	2	3	Lipcse	1765
1725	Kehl		2	3	Bayreuth-Erlangen	?
1727	Goldberg	—	?	3,4	Drezda	1761-64
1732	*Kohn*	D 5	2,1	3	Berlin	?
1733	Beecke	—	?	3,2	Öttingen	?
1735	J. C. Bach	D 5	1	3,4	Berlin	1750-56
1747	*Schultz*	D 1	2	3	Berlin	kb. 1775
1752	Reichardt	—	?	3	Berlin	1773
?	Arnold	— („Concerto")	2	3	Suhl	1761
?	Leeder	—	2	3	Hildesheim	1770

tal együtt) csak egészen fiatalon, a kihalóban levő hagyomány utolsó erejével ír continuós szonátát, ami a kamarazenében ekkor, az 1770-es évek közepén még Berlinben is anakronizmusnak számított.

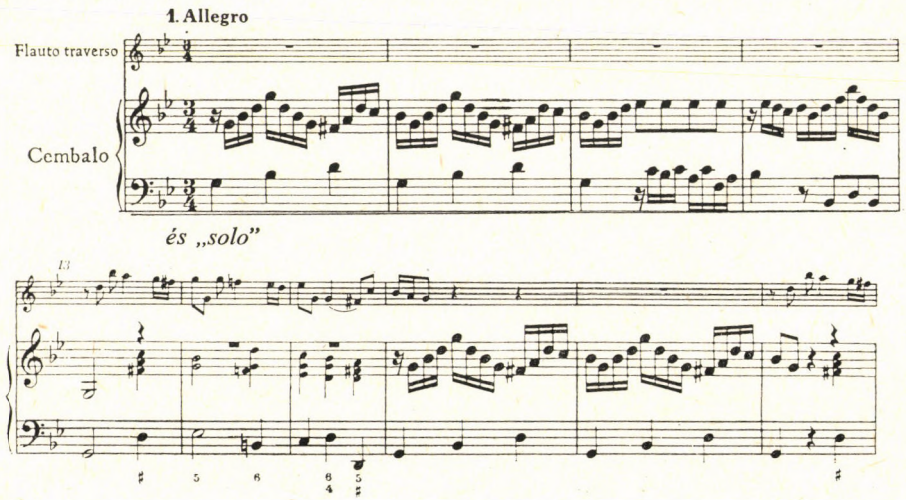
A dallamhangszer kvintválasza túlnyomó többségben van; új téma csupán *C. P. E. Bach*nál és *Schaffrath*-nál fordul elő. A BWV 1031/1020-típus a nyitótétel-forma terén is kisebbségbe szorul: *Benda, Schaffrath* és *Schale* kizárólag a modern kétrészes szerkezetet választja; a concerto-formát (szűk altípusunkon belül) esetenként *C. P. E. Bach, Kirnberger* és *Kohn* művelte. A forma kérdése mindenesetre nem befolyásolja a műfaji identitást, hiszen a kéttagú szonátaszerkezetek is concerto-módra indulnak. (A két formaelv közötti kompromisszumnak már Londonban is láttuk példáit.) *2. kottapélda:*

BWV 1031, I.: „tutti"...



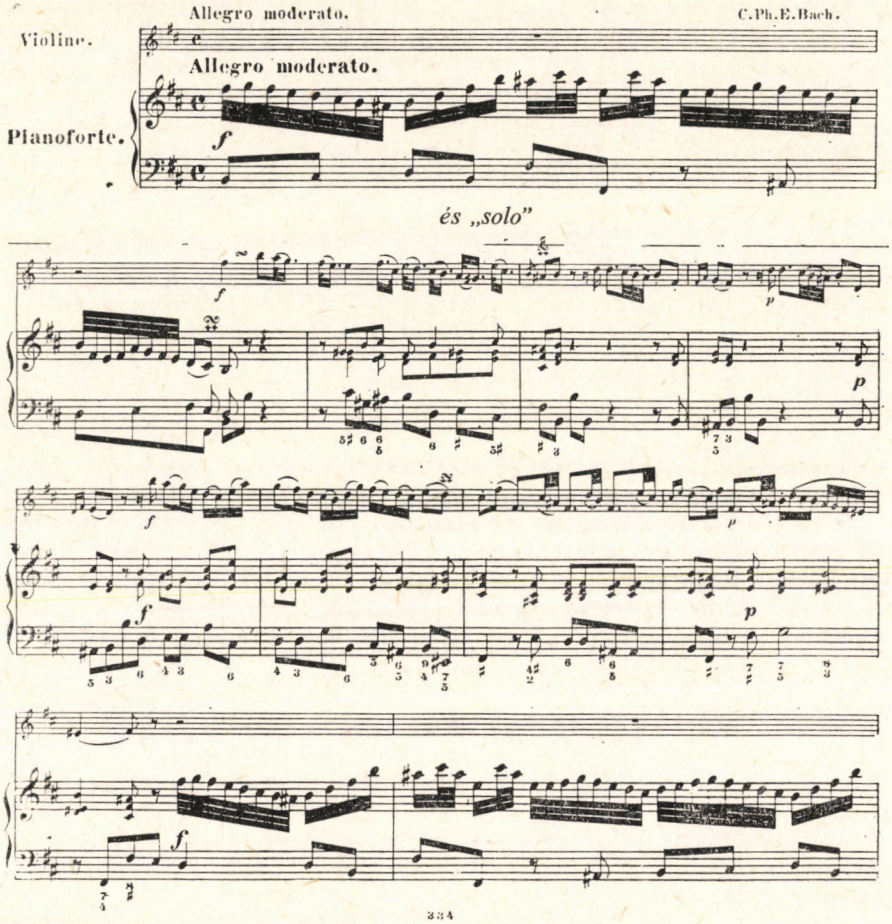
és „solo"

BWV 1020, I.: „tutti"...



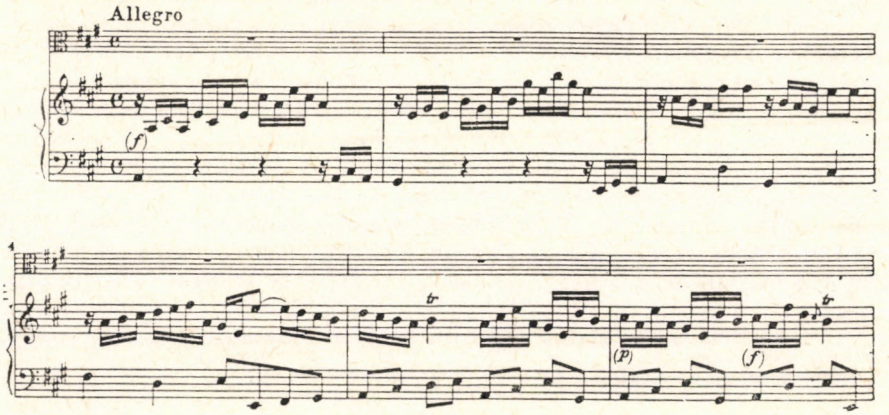
és „solo"

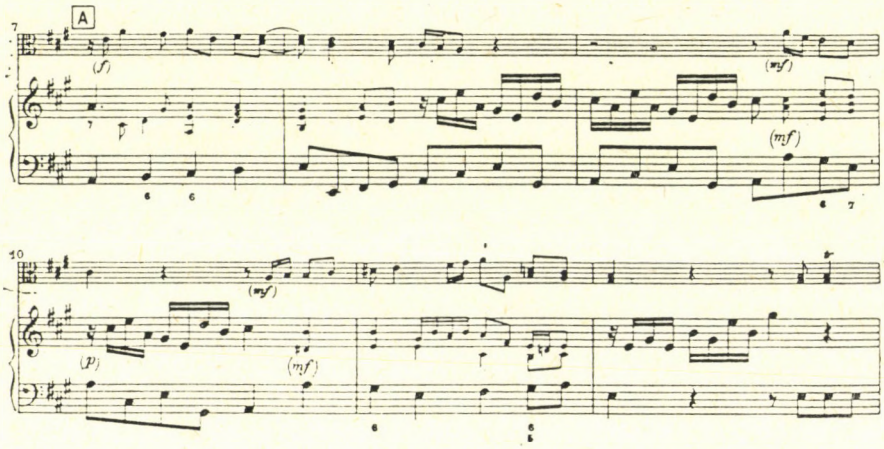
C. P. E. Bach: h-moll szonáta (1763), I.: „tutti"...



és „solo"

Schaffrath: A-dúr gambaszonáta, III.: „tutti" — és „solo"





Az Esz-dúr szonáta tehát nemcsak (miként az előző fejezetben) közvetlen környezetével való összefüggésében, hanem immár egész műfaji hátterének távlatában szemlélhető. Ám ismét felmerül a kínzó kérdés: kizártuk-e ezzel J. S. Bachot a számbajövő szerzők közül? Hiszen, bár a generációs határ mindkét irányból egyértelműen körvonalazza az altípust, mégis kézenfekvő lenne a feltevés: ez utóbbit Bach Berlinbe került tanítványai terjesztették el, mégpedig az otthon elsajátított minta nyomán.

Annál inkább adódik e feltevés, hiszen maga J. S. Bach is írt concerto-szonátákat!

IV.

Most már ezen áll vagy bukik a végső válasz sikere: ha műfaji azonosságot lelünk táblázatunk darabjai és Bach concerto-szonátái között, a kezdeti kínzó bizonytalanságot nem tudtuk megszüntetni. Ha viszont sikerül élesen szétválasztani a kettőt, ez automatikusan magával rántaná a többi, Bach mellett szóló érvet s az egész J. S. Bach-koncepciót romba döntené.

Végső érvelésünket Eppstein összkoncepciójára alapozzuk.[24] Könyvének legfőbb következtetése, hogy fuvolára, valamint gambára írt obligát csembalós szonátáit Bach korábbi concertóiból, illetve triószonátáiból írta át. Originális kéthangszeres triószonátának csakis a VLszonáta-sorozat (BWV 1014—1019) tekinthető, bár némely gyors tétel, továbbá a teljes utolsó (G-dúr) mű feltehetően szintén átirat. Az átdolgozás módszere egyetlen szonáta: a *gambás G-dúr (BWV 1027)* esetében követhető nyomon: ez a darab a kétfuvolás *G-dúr triószonáta (BWV 1039)* átirata, melyben az 1. FL szólama a CS jobb kezébe, a 2.-é pedig a gamba szólamába került. (Bach mindenesetre több ponton módosít a zenei szöveten is.[25]) A többi szonáta feltételezett előképe azonban elveszhetett. Miután Eppstein az *összes* obligát csembalós Bach-szonáta keletkezését a szerző kötheni idejére (1717—23) teszi, s miután feltételezi, hogy az előképek, legalábbis részben, még weimari művek voltak, az elveszett zenekari és kamaraművek sokasága

[24] Koncepcióját idézett disszertációján kívül cikkben is kifejti Eppstein: Grundzüge in Bachs Sonatenschaffen, in: *Bach-Jahrbuch* 1969, 5—30.

[25] A darab utolsó tétele orgonatrióként is fennmaradt (az eredeti hangnemben).

nagyon is hihető. Bachot mint kamaramuzsikust Weimarban (1708—17) ugyanis havonta új darabok elkészítésére is kötelezték, mégis alig maradt fönt műve ebből az időszakból. Valószínű tehát, hogy Bach weimari alkotásainak zöme megsemmisült. De ha egyesek fennmaradtak is: az átirat elkészülte után közömbössé válhatott számára a szonátába „átmentett" előkép sorsa.

A fuvola- és a gambaszonátákat a kötheni éveken belül az eredeti hegedűszonáták *elé* helyezi Eppstein. Ilyen módon az utóbbi, lényegében négytételes művek sorozata képviselné Bach megállapodott szonáta-eszméjét, szemben az öt korábbi darabbal, melyek közül a *két fuvola- (h-, A-)* és a *g-moll gambaszonáta* három tételt tartalmaz. Éppen ezek azok a szonáták, melyek (legalább első tételükben) concerto-elődre vallanak, s mint ilyenek végső érvelésünk legfőbb fogódzói lesznek.[26]

De előbb szembesítsük az Esz-dúr szonátát Eppstein kronologikus elképzelésével! Ha a BWV 1031-et is bevonjuk a kötheni Bach-szonáták (tehát Bach összes obligát csembalós szonátája) közé, úgy *zenei* probléma merül fel az okfejtésben: mit keresne egy genuin, duófaktúrájú és háromtételes szonáta az átiratok és az originális, de triófaktúrájú és négytételes hegedűszonáták között? Első táblázatunk ismeretében nem nehéz a válasz, hiszen ez eleve kizárta concerto-szonáta 1720 körüli keletkezését. Ha viszont az Esz-dúr szonátát leválasztjuk átirattársairól, és, Marshall elgondolása szerint, az 1730-as évek elejére helyezzük, akkor a *külső* bizonyítékok gyöngülnek meg: mi késztethette Bachot egyetlen különálló és a hegedűszonátáiban rögzített eszménytől minden szempontból elütő obligát csembalós darab írására? Nos, itt legalább találgatásokra nyílik módunk. A drezdai kapcsolat intenzív hatása csupán egyetlen (s nem is túl meggyőző) feltevés a többi lehetséges közül. Az ennek nyomán kialakult 1730—33 körüli keletkezési időpont — Marshall hipotézise — egyébként még mindig túlságosan korai az 5. táblázat tanúsága szerint. Külső motivációként természetesen Bachnak a lipcsei Collegium Musicum-ban kifejtett tevékenysége is fölmerül. Ez mindenesetre már valamivel súlyosabb érv: a h-moll és az A-dúr fuvolaszonáta kb. 1736-ra, illetve 1744-re datált kézirata azt sugallja, hogy Bach három concerto-fuvolaszonátáját (az említett kettőnél legalábbis átiratukat) a Collegium Musicum számára írta. Eppstein azonban természetesen a már Köthenben elkészült átiratok puszta másolatának tartja a nagy valószínűséggel tényleg e célra készült két autográfot. Ezenfelül, mint rögtön kiderül, az Esz-dúr szonáta műfajilag sem vehető egy kalap alá a két másik fuvolaszonátával. Marshallnak az idevágó zenei érveit már korábban elvetettük. Lényegében tehát a Collegium Musicum-elmélet sem sokkal több merő spekulációnál. Egy harmadik, a külső motiváció és a korábbi műfaji áttekintésünk összhangja miatt talán hihetőbb hipotézis első függelékünkben olvasható. Ám mindhárom érv egyszeriben súlytalanná válik, mihelyt a másik serpenyőbe a következő állítás kerül:

Az Esz-dúr szonáta más műfajt képvisel, mint Bach concerto-szonátái. A különbség azonban nem merül ki pusztán az átirat-, illetve geniun jelleg különbségében és csakis az egész bachi obligát csembalós szonáta-koncepció megértése nyomán világosodik meg.

Bach korában *originális* kéthangszeres (OCS—VL) triószonáta nem létezett. Ezt a műfajt kizárólag mint valódi triószonáták (VL—VL—BC) átiratát ismerjük. (C. P. E.

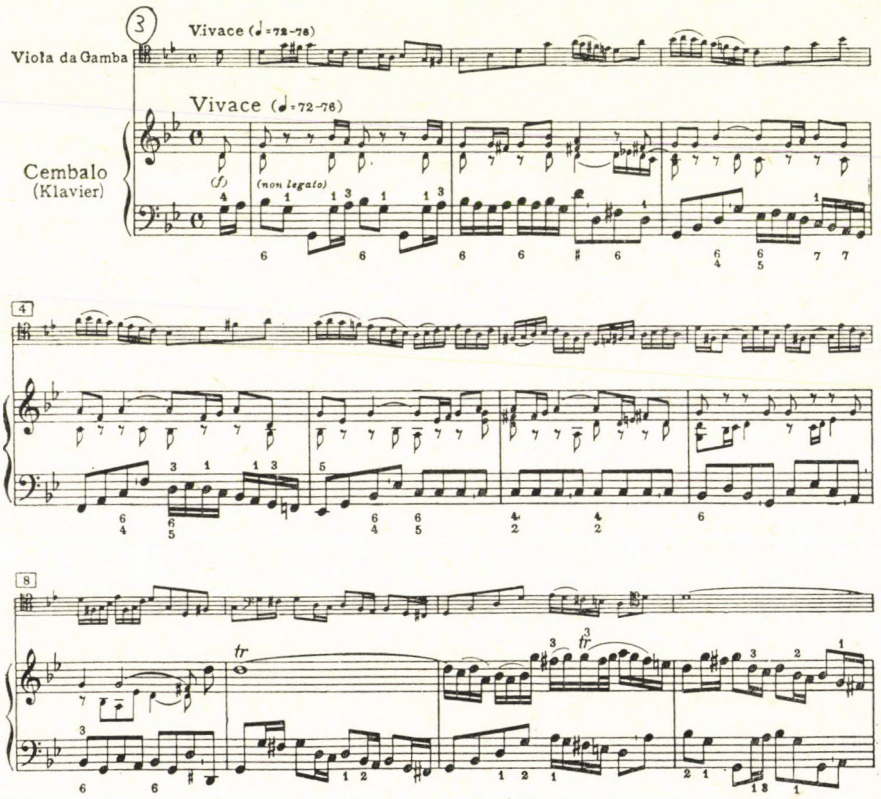
[26] Eppsteinen kívül vö.: P. Williams: Bachs G minor sonata for viola da gamba and harpsichord: a seventh Brandenburg concerto?, in: *Early Music* 1984 Aug. 345—354. p.; W. Kroesbergen—M. Schouten: Bachs triosonates gereconstrueerd, in: *Tijdschrift voor Oude Muziek*, I. 5 (1986 Nov.) 115—118.; M. Marissen: A Trio in C-major for recorder, violin and continuo by J. S. Bach?, in: *Early Music* XIII. 3 (1985 August) 384—390.

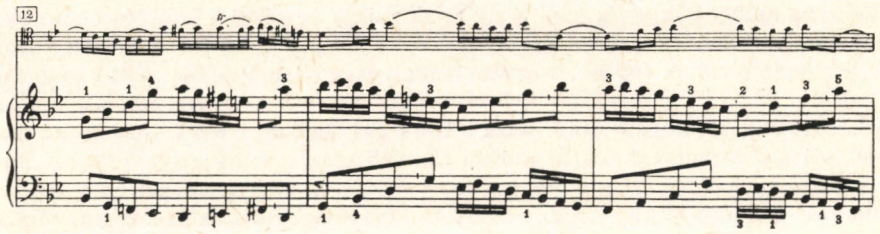
Bach és a Graun fivérek triószonátáinak tekintélyes része maradt fönt két változatban). Maga Bach erősen kötődött az átírás e hagyományához: első OCS—FL-műveit (+a hegedűszonáták egyes tételeit is), mint láttuk, minden jel szerint triószonátáinak és versenyműveinek átírt tételeiből kompilálta.

Az átírás munkája szonban jóval többet jelentett Bach számára, mint kortársainak. Nemcsak azért, mert az átiratok mintája nyomán öt eredeti hegedűművet írt, melyek egyes lassú tételei (h/I; f/I, III; c/III) a két hangszer között olyan modern hangzást hoznak létre, melyek legközelebb csak *Mondonville* már „kíséretes szonáta" címen kiadott darabjaiban jön létre 1734-ben. Nem — Bach számára maga az átírás sem csupán külső, napi igények kielégítője volt, hanem egyéni kíváncsiságból is fakadt: *a legkülönbözőbb faktúrájú és műfajú művek hangzását a három egyenrangú szólamból álló triófaktúrával akarta egyesíteni.* Az átírás hagyománya tehát a hangzás egyfajta absztrahálásának egyéni hajlamával párosult Bachban.

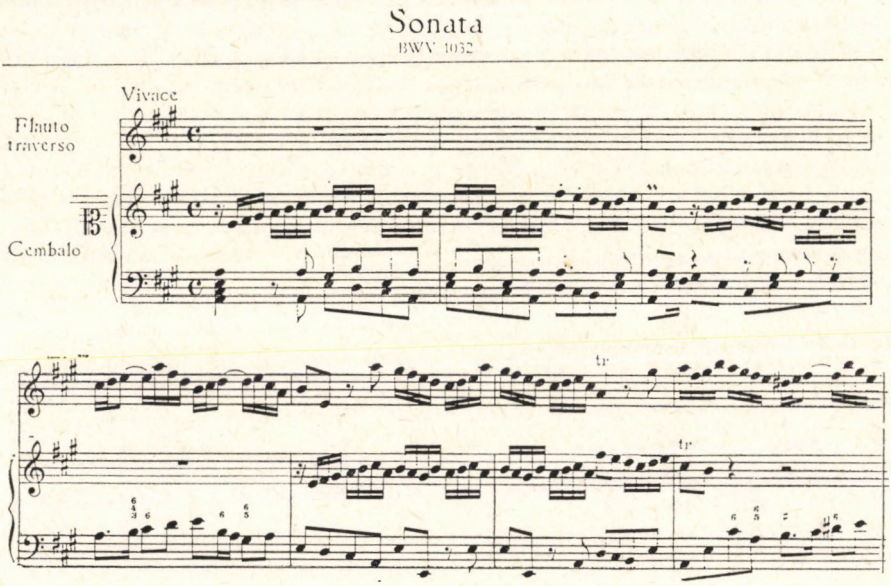
Hogyan valósul meg e hajlam concerto-szonátáiban? Közülük a FL/A és a gamba/g kezdetén világosan fölismerhető a kontrasztáló tutti—solo anyag; az A-dúr szonáta ezenfelül a BWV 1031/1020 típus billentyűs ihletésű, egyenletesen pergő ritornelljeire emlékeztet. *3. kottapélda:*

J. S. Bach: g-moll gambaszonáta, I.





J. S. Bach: A-dúr fuvolaszonáta, I.

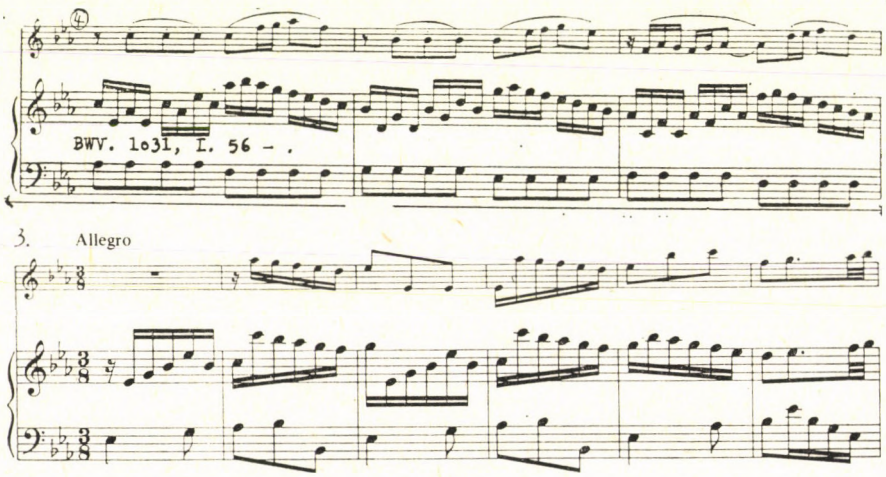


Ám rokonságuk ezzel ki is merült. Mivel a concerto-tételt Bach a triószonáta nyújtotta faktúra közegébe transzponálja, ezért szerves egységként kezeli a két hangszert concerto-átirat tételeiben: a hajdani zenekari és szólószólamok az egész faktúrát átjárják, s egymagában sem a dallamhangszer, sem a CS szólamából nem rekonstruálhatók. (Ez alól az A-dúr nyitótétel kezdetének vissza nem térő szólóbelépése természetesen kivétel.)

E ponton ragadható meg a két típus közötti döntő műfaji különbség. Mint korábban már kiderült, a BWV 1031 a concertót *imitáló* szonáták típusába tartozik. Mint ilyen, rászorul arra, hogy kidomborítsa, „eljátssza" az eredeti műfaj legjellegzetesebb vonását: a tutti—solo kontrasztját. S valóban, az Esz-dúr szonáta következetesen szétválasztja a ritornellt és a szólótémát; hogy az előbbit a FL, vagy az utóbbit a CS vegye át — elképzelhetetlen benne. (Ugyanakkor e gondolkodás teszi lehetővé, hogy a ritornell billentyűs ihletésűvé stilizálódjon.) Az A-dúr, h-moll és g-moll szonáták nyitótételében viszont Bach lemond arról, hogy az egykori tutti—solo váltakozást a CS—FL (gamba) váltakozásával érzékeltesse. Az utóbbi kettőben éppen emiatt nem állapítható meg, vajon hány hangszer concertált az előképben; de a dallamhangszer a BWV 1032-ben — melynek mintája nyilvánvalóan egyetlen szólóhangszert alkalmazott — is átveszi a tutti-témát és a mű a többi helyen is többi két társának szigorú triófaktúrájával azonosul.

Innen: a műfaji különbség felől nézve rendeződnek egységgé a korábban felsorolt, a faktúrára, a stílusra és (ami eddig részben említetlen maradt) a formára vonatkozó, Bach ellen szóló érvek. A kopogó, monoton basszus és az általa létrejött széles harmóniai felületek a zenekari hangzás stilizált utánzásának eszközei. A nyitótétel formája szintén stilizálás terméke: az, hogy a „solo"-téma a BWV 1031-ben (és a BWV 1020-ban) a domináns, sőt közvetlenül ezt követő tonikai ritornell után is felhangzik, világosan mutatja a szembenálló tutti—solo reminiszcencia-voltát, s egyúttal a szonátaforma eszményének erős jelenlétét is; egy valódi concertóban (vagy egy ilyennek átiratában, mint a BWV 1032 vagy BWV 1029) később soha nem tér vissza a belépő solo-téma. A két műfaj döntő formai különbségét pedig az okozza, hogy míg a szövevényes és súlyos bachi concerto-tételekben a maga gravitációs törvényének engedelmeskedő tematikus anyag maga bontja ki a fülünk hallatára a retorikus formát — addig a BWV 1031/I áttetsző szerkezete mögött absztrakt formaelv húzódik, melyet kissé mereven, bár gördülékenyen alkalmaz a szerző. (Ez persze mindenekelőtt kvalitásbeli különbség.) Továbbá világos az is, hogy egy olyan CL-írásmód, mely nem integrálja a solo- és a tutti-tematikát, szükségképp a homofónia felé tendál. Márpedig a homofónia (és egyáltalán a harmóniai kitöltést igénylő zenekari letét-jelleg — pontosan az, amit a triófaktúra alkalmazásával Bach kiküszöbölt) óhatatlanul vonja maga után a kíséretes faktúra kifejlődését. E folyamat megy végbe C. P. E. Bach vagy Schaffrath szonátáiban, s bizonyos nyomai a BWV 1031-ben is felfedezhetők. *4. kottapélda:*

BWV 1031: részlet az 1. és a 3. tételből

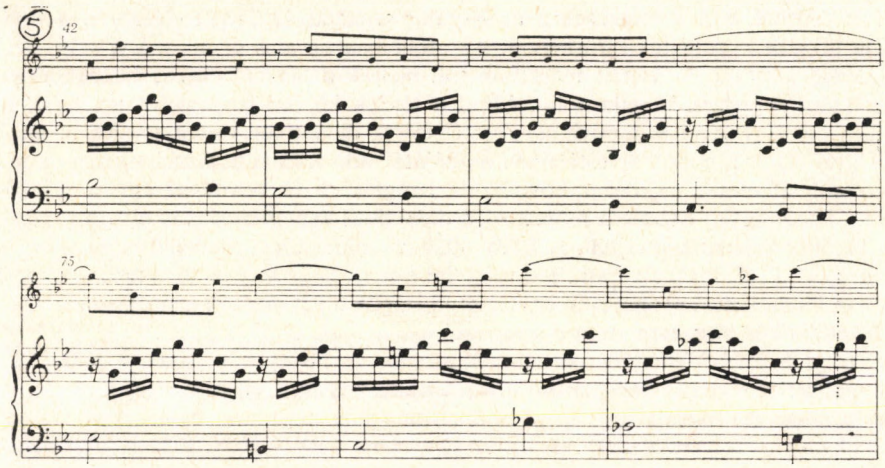


Első példánk fuvolaszólama az első ritornell utáni szakaszt idézi vissza, így kétségkívül részese a tétel spontán organikájának, egyben a szonátaforma felé elhajlást is példázva. Ám mivel a dallamot már kevésbé kifejező változatában halljuk viszont, az itt némileg esetlegessé és emiatt elhagyhatóvá válik. A másik részlet a kiürült kontrapunktika mintaesete: a CS-téma „ellenpontja" nem más, mint a téma alsó tercpárhuzamban való kísérete. Jellemző, hogy az ezt követő szólamcsere a reprízben elmarad.

Most válthatjuk be egy korábbi ígéretünket, mely a g-moll hegedűszonáta faktúrájának és formájának a mintaképtől való további eltávolodását sejtette. Nos, ha említhető faktúra-változás

a BWV 1020-ban az Esz-dúr szonátához képest, azt a nyitótétel ama két pianisztikusan pergő betétje képviseli, amely fölött a VL a CS fölbontott akkordjainak hangjait kiemelő, szinte elhagyható quasi-dallamot játszik. Ez a dallam — akár 4/1. példánké — a tétel egyetlen olyan alkotórésze, mely nem imitálódik. Betétnek azért nevezzük a g-moll nyitótétel két részletét, mert egyben a mintamű formai kibővítései. *5. kottapélda:*

BWV 1020: Két részlet az 1. tételből



Most, miután megértettük a triószonátává válni akaró concerto és a concertóvá válni akaró szonáta (azaz Bach concerto-átiratai és az Esz-dúr darab) közötti különbséget, bátrabban beszélhetünk a BWV 1031 Bachra utaló vonásairól is. Közöttük első helyen az egész darab (minden egyéb szemponttól függetleníthető) invenciója említendő, amely a formálás gördülékenységében és a dallamvilág organikájában ragadható meg. A mű viszonylag magas és egyenletes színvonala főként azután okoz fejtörést számunkra, miután beláttuk, hogy C. P. E. Bach (mivel tőle származik a szerző megnevezése, továbbá, mert a BWV 1031 és 1020 feltétlenül két különböző szerző alkotása) kiesik a lehetséges jelöltek közül. A J. S. Bachra utaló másik vonás a lassú tétel motivikája és faktúrája. Az OCS-kíséretet, s azt, ahogyan ez helyenként önálló, tematikus szólamba tűnik át — bizonyosan Bach-tételek ihlették. E Bach által kikísérletezett faktúra jellemzi a g-moll gambaszonáta (BWV 1029) utolsó tételének 2. témáját, s mindenekelőtt a c-moll hegedűszonáta (BWV 1017) nyitótételét, ahol a kíséret, akár a mi lassú tételünkben, nem vándorol át a dallamhangszer szólamába. A lassú tételnek azután aszimmetrikus FL-dallama is Bachra emlékeztet. A tétel bachos jellege, továbbá a szokatlan hangnemreláció — halkan — még a kompiláció gondolatát is megpendíti.[27] Ennek értelmében a Dürr feltevése szerinti közös munka esetleg a tételek tanár—diák közötti felosztásaként

[27] Tételek közötti tercrokonság csupán egyetlen helyen fordul elő Bach szonáta-oeuvre-jében: a *G-dúr hegedűszonátában (BWV 1019)*, s ott is csak egy köztes, nem véglegesített változatban (G-h). A tételek Bach eredeti műveiben ismeretlen hangnemi viszonya (A—a—A) hívja föl a figyelmet a darab kompiláció voltára az A-dúr FLszonátában is. A feltevést, miszerint a lassú tétel eredeti formájában egy C-dúr mű közepén állhatott, megerősíti a tétel egy másik forrása, amelyben ez a C-dúrba transzponált Esz-dúr orgona-triószonáta (BWV 525) középtételeként szolgál. Érvelésünk szempontjából döntő fontosságú, hogy e (VL-cselló-BC-t tartalmazó) forrás felirata: concerto! Lásd Eppstein, i. m. 90-102., továbbá tanulmányunk 29. jegyzete.

lenne értelmezhető. A lassú tétel hitelességével kapcsolatos fenntartások azonban semmi többre nem jogosítanak föl bennünket, mint arra, hogy a BWV 1031 szerzőjét J. S. Bach személyes ismeretségi körében, fizikai közelében keressük.

ÖSSZEFOGLALÁS

Mit tudtunk meg összességében az Esz-dúr szonátáról? Titkát először a g-moll szonáta tükrében próbáltuk kifürkészni. Az utóbbiban ugyanis olyan, a BWV 1031-re emlékeztető konkrét vonásokat fedeztünk föl, melyek a két mű szoros és szándékos kapcsolatára engednek következtetni. Mind a tételek közötti (szimmetrikus), mind a tételeken belüli (formai és motivikus) összefüggések didaktikus viszonyt valószínűsítenek. Ugyanakkor a g-moll nyitótételnek mintájától való formai (a szonátaforma előrehaladottabb állapota; terjedelem-bővítés) és hangzásbeli (a bővítéssel együtt fellépő kíséretes hangzáskép) eltérése a műnek — a didaktikus kapcsolatot más oldalról erősítő — későbbi keletkezését sejteti. A BWV 1020-ról mindettől függetlenül bebizonyosodott, hogy C. P. E. Bach alkotása. Ez, valamint a tény, hogy az Esz-dúr szonátát éppen ez utóbbi hitelesítette apja nevével, együttesen kizárják a két szerző azonosságát.

A didaktikus viszonyra utaló nyilvánvaló nyomaiban, a mintamű C. P. E. Bachtól származó „J. S. Bach"-feliratában és a tanulómű modernebb jegyeiben a BWV 1031/1020 páros kísértetiesen megegyezik három olyan további párossal, melyek a jelek szerint a Bach „zeneszerzés-iskolájában" folyó műhelymunkába engednek bepillantást. Hogy párosunk szerves folytatója s egyben utolsó láncszeme a BWV 1033, 1022 és 1025 megkezdte sornak, azt tovább valószínűsíti, hogy a négy darab együtt a kor obligát csembalós kamarazenéjének teljes műfaji panorájámát nyújtja s mint ilyen, átfogó metodikai elképzelést tükröz. A négy mű egységének hipotézise egyúttal a „J. S. Bach"-szignók rejtélyét is megoldja: minden egyes darabnál bizonyítható, hogy a felirat, bárha tévesen is, a mintára vonatkozik.

S bár Bachot pedagógiai művek szerzőjeként is ismerjük — a BWV 1031 műfajának behatárolása végképp kizárja őt a szóbajövő alkotók közül. A concerto-szonáta lényegében a homofón hangzásigény szülötte, s mint ilyen legelőször az 1750—60-as években, a Bach utáni generációval lép színre. Szonátánk szűkebb típusa ugyanakkor — a generációs határ betartásával — Bach inspirációját teszi valószínűvé (főképp az A-dúr szonáta [BWV 1032] révén). Ez nem ellentmondás: éppen a Bach-növendékek darabjainak szembeszökő jellegzetessége az a kettősség, melyben a mester szellemét hordozó technika még fölismerhető, de már csupán a merőben új zenei tartalom külső kereteként. (Vö.: 22. jegyzet.)

Bachot azonban nemcsak a generációs határ, hanem részéről az obligát csembalós szonáta műfajának szánt különleges szerep is kirekeszti a felmerülő szerzők sorából. Az obligát csembalós szonáta Bach műhelyében a legkülönbözőbb műfajú tételek triószerű átültetésével való kísérletezés számára volt fenntartva. A kivételt képző eredeti hegedűszonáták pedig részben szigorúan ragaszkodnak a triófaktúrához, részben (egyes lassú tételekben) addig soha nem volt hangzásokat hoznak létre. Vagyis egy genuin, duófaktúrájú, ugyanakkor teljesen konvencionális obligát csembalós szonáta magányosan állana és történeti, valamint személyes szempontból egyaránt idegen gondolkodásmódot képviselne Bach egész életművében. Márpedig egy ilyen műfaji „kakukktojás" példa nélkül állna nemcsak őnála, de még a kortársaknál is. Végül alátámasztja mindezt, hogy még ha akarnánk, sem tudnánk megnyugtatóan elhelyezni a darabot az életmű

belső időrendjében. Nem találunk olyan súlyos indítékot ugyanis, ami elégséges erőforrás lett volna a Bach mentalitása és az Esz-dúr szonáta közötti óriási szakadék (akár egyszeri) áthidalásához.

Miután tehát a külső (abszolút) kronológia is eléggé nagy biztonsággal cáfolta, hogy Bach lenne a szerző — az életművön belüli (relatív) kronológia révén még hamarabb jutunk e felismerésre. De a kronologikus bizonyítékok csak kiegészítői a kortalan bachi specifikumok által nyújtott kizáró érveknek: a polifonikus-retorikus gondolkodásmódnak és a hangzásbeli absztrahálás egyéni hajlamának. A Bach-koncepció a szemünk láttára omlik össze. Mindehhez némi kárörömmel már csak annyit tehetünk hozzá, hogy a BWV 1031-nek a Bach-kánonból való kirekesztésével egyben a hat hegedűszonátát jobbról-balról kiegészítő 3 fuvola-, 3 gambaszonáta mechanikus vágyképzetét is felszámoltuk (amelyet különben az Eppstein által kompiláció-gyanúsnak minősített és hitelességében is futólag megkérdőjelezett *D-dúr gambaszonáta* [BWV 1028] is gyengít).

*

...Azoknak azonban, akik a bizonyosság megnyugtató érzésével kívánták letenni tanulmányunkat, mégis csalódást kell okoznunk. Végére nem tehetünk most pontot azzal a kijelentéssel, hogy az Esz-dúr szonáta szerzője *nem Bach;* a tudományos konvenció íratlan szabályai — kézzelfogható bizonyíték híján — megtiltják ennek expressis verbis megfogalmazását. De vajon a mi válaszunkban van-e a hiba vagy a kérdés volt rossz? Íme, döntsük el, hogyan azonosítható számunkra egy zenemű? Ha filológiai-stíluskritikai apparátussal megállapítjuk a *szerző nevét,* legfeljebb a könyvtárak katalógusaiban azonosíthatjuk a darabot; a kétdimenziós gondolkodás termékeként ez időtlen és légüres térben lebegő absztrakció csupán. Ha ellenben tudomásul vesszük, hogy a zenedarab több, mint hangjainak összessége — s azt, hogy e többlet éppen a mű időhöz kötöttségében: kor és alkotó egyszeri találkozásában rejtezik —, akkor csakis e kettő határmesgyéjén: a *műfaj-fogalom* területén végezhető el a darab identifikálása. Hogy tehát a művet mint az élet részét és mint élő ember megnyilvánulását szemlélhessük — ezért indultunk el mi is a műfaj felé vezető úton. Választásunknak az volt az „ára", hogy nem feleltünk az eredeti kérdésre. Helyébe új kérdést tettünk föl. Az már azután egy következő lépcsőfok, hogy az új kérdés itt egyben válasz is — az eredeti kérdésre. Hogy nem Bach a szerző, az persze továbbra sem jelenthető ki. Annyit állíthatunk csupán: a szerző *nem lehet Bach*...

FÜGGELÉK I.

Az 1980-as években újabb szemponttal bővült az Esz-dúr szonáta körüli vita, jóllehet ez a hitelesség kérdésében döntő érvvel nem szolgál.[28] Az új feltevés szerint a BWV 1031 *flauto d'amore*-ra készült. A flauto d'amore a 18. század közepén még 4—5 főből álló fuvolacsalád terc-transzponáló tagja. A transzponálás nem okozott nehézséget a fuvolista számára, mivel csupán a tényleges hangzást tükröző (a csembalista számára készült) kottát francia violinkulcsban kellett olvasnia. E fuvolatípus francia eredetű („flute d'amour"), és a *Quantz* által népszerűsített „normál" hangolású FL elterjedése előtt Németországban is e változat volt használatos. Mi több, bebizonyosodott, hogy

[28] Ch. Addington: In Search of the Baroque Flute, in: *Early Music* 1984 Febr., 34-47.

— amikortól partitúráiban egyáltalán feltűnik a flauto traverso — J. S. Bach is erre az instrumentumra komponált.[29] Mármost az Esz-dúr hangnem igen kényelmetlenül fekszik a korabeli fuvolákon, ezért a komponisták igyekezték elkerülni.[30] Ezért merül fel a kérdés, vajon az Esz-dúr nem csupán a darab *hangzó* hangneme-e, miközben a fuvolista, ki flauto d'amore-t használt, G-dúrban játszott.[31] Ez utóbbi a korabeli fuvolákon (a D-dúr mellett) a par excellence fuvolahangnem, melyben a BWV 1031 furcsán mély fekvése is tökéletesen a helyére kerülne. Ezenkívül a szonáta behízelgő hangvétele, különösképpen az édesen éneklő *Siciliana*, szinte kiált a szerelmes fuvoláért.

A Bach mellett érvelők e nyomon haladva mindenesetre jó fogódzót lelhetnének a következő hipotézis segítségével: Az idős komponista Berlinbe készülve (1714 és 1747) három különböző műfajú fuvolaművel kedveskedett a hangszer kiváló játékosának, II. Frigyesnek és partnerének, Fredersdorfnak. Igen valószínű, hogy ilyen kivételes alkalomra korábbi gyakorlatától eltérően új darabokat komponált. A *Musikalisches Opfer triószonátája* (c-moll) és a jelek szerint az *E-dúr continuós fuvolaszonáta* (BWV 1035) is a berlini látogatások kapcsán készült.[32] Harmadikuk lenne az *Esz-dúr szonáta*, amely gáláns és „empfindsam" stílusa, továbbá merőben szokatlan hangneme révén egyaránt az előző két mű társa. A fuvolán roppant kényelmetlen három hangnem azt valószínűsíti, hogy mindhármójuk flauto d'amore-ra készült; márpedig e FL-típus volt használatban a berlini udvarban is. Másfelől az az enciklopedikus gondolkodás, mely a kor és mindenekelőtt a konzervatív ízlésű berlini udvar összes eredeti hagyományos (és fuvolára alkalmas) kamaraműfaját felsorakoztatja — az feltűnően Bachra vall. Az Esz-dúr szonátával eszerint a szóban forgó szonáta-típus Berlinben (már eleve) meglevő hagyományának hódolt volna Bach. A hódolat és alkotói öntudat egysége két fontos érvünkre: a mű Bach életművén belüli egyszeriségére, más szóval a komponálás külső indítékának hiányára és a műfaj/faktúra Bachot cáfoló modern voltára adna meggyőző magyarázatot; ezenfelül a műfaj berlini eredetének feltevése tovább erősödne. Mindez korántsem zárja ki, hogy a darab az akkor már Berlinben működő Emanuel Bachnak szolgálhatott mintául. Sőt a BWV 1020 és az eddig talán túl későinek tűnő, 1744-es *Asz-dúr („württembergi") szonáta* kezdetének azonossága még nagyobb értelmet is nyerne így. (Lásd: *2. táblázat.*)

Puszta feltevés persze, hogy az Esz-dúr szonáta Bach valamelyik berlini látogatására készült volna — hiszen két társával ellentétben nála semmiféle bizonyítékkal nem

[29] Ch. Addington: The Bach Flute, in: *Musical Quarterly* LXXI (1985 No. 3) 264-280. — E feltevést a mester OCS-FL szonátái közül frappánsan igazolta a h-moll darab (BWV 1030) addig rejtélyesnek tűnő forráshelyzete. Ugyanis a h-moll partitúra mellett egy g-moll CS-szólam is fennmaradt. A két változatra mármost nyilván azért volt szükség, hogy a mű a két FL-fajtán egyaránt játszhatóvá váljon. Míg ugyanis a francia gyakorlatban a transzpozíció csupán a mélyebb változat elé képzelt francia VLkulcs alkalmazásában merült ki — addig Bach külön-külön partitúrát készített a mélyebb, ill. a magasabb verzió számára, miután a francia VLkulcs német muzsikusok körében nem volt használatos. S hogy a h-moll szonátán kívül az A-dúr és az Esz-dúr daraboknak is létezett egy kisterccel magasabban notált példánya, azt több jellegzetes másolási hiba bizonyítja. (Megdöbbentőnek találjuk, hogy az utóbbi mű két forrásának ezt a döntő vonását Addington előtt egyetlen idézett Bach-kutató sem tartotta fontosnak megemlíteni.) Az előbbiben Bach annyiban könnyített saját transzpozíciós feladatán, hogy a C-dúr CSszólam kottaképén nem változtatott, csupán szopránkulcsot tett elé az A-dúr változatban. (Vö. 31. jegyzet)

[30] Az Esz-dúr hangnem — Spányi Miklós csembaló- és orgonaművész megfigyelése szerint — Bach billentyűs zenéjében is feltűnően ritka.

[31] Hogy a BWV 1031-nek valóban létezett egy G-dúr változata, azt a darab két forrásában található 9 olyan elírás teszi nyilvánvalóvá, melyekből kiviláglik, hogy a másoló forrása kisterccel följebb állt. (Vö. 29. jegyzet) — Amenynyire nagyszerű Addington felfedezése a flauto d'amore és a Bach-FLszonáták hangnemeinek, forráshelyzetének összefüggését illetően, annyira téved erre épülő következtetésében: mivel az Esz-dúr szonáta hitelessége egyetlen zálogának a hangnem problémájának megoldását tartja, pusztán a flauto d'amore-nak a darabra való „rábizonyításával" már igazolva látja Bach szerzőségét. Éppilyen egyoldalúan foglal állást akkor, amikor — magát a zenetörténészektől kategorikusan elhatárolva — a BWV 1020-at is (flauto d'amore-ra készült!) J. S. Bach-műnek véli, azzal érvelve, hogy aki eljátssza a két darabot, az érzi(!), hogy csakis egyazon szerzőtől származhatnak. (Vö. még függelék II. a jelen tanulmányban.)

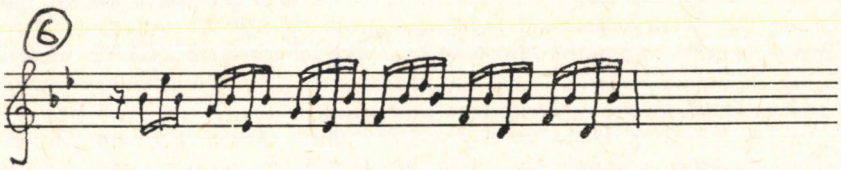
[32] Az előbbinél ez közismert tény, az utóbbiról pedig, egy múlt századi másolat írásos tájékoztatása nyomán Marshall feltételezi, méghozzá Bach első, 1741-es útja mellett szavazva. I. m. 491—496.

rendelkezünk efelől. Erősen kérdéses továbbá, hogy mint feltevés is nyom-e annyit a latba Bach szerzősége mellett, amennyit tanulmányunk összes érve Bach ellen.

FÜGGELÉK II.

Ha a két darabbal kapcsolatos, a szakirodalomban felmerült összes kérdéssel számot akarunk vetni, úgy nem hagyható szó nélkül az a nézet, mely szerint a g-moll szonáta (BWV 1020) fuvolára készült volna. Teljesen érthetetlen, hogy ezt a (jelek szerint Spittától kiinduló) feltevést a későbbi Bach-kutatók teljes gárdája egyetlen ellenszavazat nélkül elfogadta. Pedig csupán egyetlen érv támogatja ezt az álláspontot: hogy tudniillik a VL szólama *nem zárja ki* a fuvolán való előadást, mivel csak d^1-ig terjed (akár a FL hangterjedelme), továbbá, hogy nem alkalmaz kettősfogásokat. Csakhogy sem a forráshelyzet, sem a szólam hangszerszerűsége nem támasztja alá e feltevést — sőt mindkettő pontosan az ellenkezőjére vall. Egyetlen esetben lenne hihető e teória: ha újból a flauto d'amore gyanúja merülne föl. Ez egyben a fuvolán igen kínosan játszható hangnem kiválasztását is indokolná. Semmi nyom azonban flauto d'amore-ra, mint ahogyan semmiféle flauto-ra sem, hiszen az összes forrás csakis hegedűt említ a címlapon. De ettől függetlenül: az olyan jellegzetes VL-játékmódok, mint a 6. kottapéldáé[33],

BWV 1020, I.: 29—30. ütem



vagy a fuvolán e korban ilyen sebességben soha nem alkalmazott repetíció (III/43—44; 104—105. ü.) mind-mind kizárják a fuvolát mint ihlető dallamhangszert. Kizárják olyannyira, hogy még ha FL állna is a címlapon, a természetes hangzás érdekében hegedűn kellene játszatnunk a művet.

A G-dúr kihasználatlanságából és a kettősfogások hiányából sokkal inkább kronologikus következtetést kellene levonni. E két korlátozás oka ugyanis abban a beidegződésben keresendő, amely elsősorban a Bach utáni emberöltőt jellemzi, s amelynek során a VL-szólam éppenséggel az FL számára is játszhatóvá válik, méghozzá kizárólag a darab vásárlói körének bővítése érdekében. Több még nem kíséretes, de már a széles nyilvánosság elé szánt szonáta szerzője számít esetleges FLjátékosra. E szempontból másodlagos kérdés, vajon a címlapon valóban szerepel-e az alternatív hangszer neve. Esetünkben mindenesetre a g-moll hangnem miatt nem lett volna célszerű az FL külön említése.

[33] A tény, hogy az idézett VL-ihlette motívumot első ízben mégsem a VL, hanem a CS játssza, szintén ellenkezik Bach módszerével. (Vö.: Eppstein: Grundzüge... l. tanulmányunk 24. jegyzetét.)

SÁROSI BÁLINT:

A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM

SOROK

Ma már sokat tudunk hangszeres népzenénkről, hiszen annak jó másfél évtized óta népzenei mozgalmainkban is fontos szerepe van. A táncházmozgalom zenészei ismerik és sok esetben megtévesztő pontossággal reprodukálni is tudják a falusi cigányzenészek hagyományos repertoárját ugyanúgy, mint a már kipusztult falusi dudásokét. Gyarapodó ismereteinkhez azonban a tudomány még nem készítette el a szükséges tájékoztató térképet. Nincs részletes áttekintésünk mindarról, amit hagyományos tánczenénkről már tudunk. Így Kodálynak a 30-as években leírt kételyeire máig sem tudunk tárgyszerűen indokolt kielégítő választ adni:

> *„Vitatott kérdés: népzenének számít-e a cigányok zenélése. A cigányzenész néprajzi értéke annyi, amennyit a városi dal- és tánczenén felül tud. Mikor a nép dalait játssza, tárgyunkhoz tartozik. Ezenkívül különösen Erdélyben sok, egyelőre ismeretlen eredetű tánczenét hallani cigányoktól. A nép ugyan táncol rá, de sem dalolni, sem zenélni nem szokta. Ennek tehát a cigány az egyetlen forrása."*[1]

Bár a cigányzenészeknek, mintegy két évszázad óta, tánczenénk megőrzésében és fejlesztésében meghatározó szerepük van, annyit általánosságban mégis tudunk, hogy az „ismeretlen eredet"-nek nem a „cigány" a kulcsa; ezt nyilván Kodály sem gondolta így, még a leggyökeresebben cigányzenészek által képviselt erdélyi hangszeres zenére vonatkozólag sem.

Hangszeres tánczenénk a magyar zenei hagyománynak szerves része. Ugyanúgy kapcsolódik kultúránk többi részéhez — zenetörténeti emlékeinkhez, 19. századi népies zenéhez, szomszéd népek és távolabbi népek zenéjéhez —, mint maga a népdal, melytől ugyancsak elválaszthatatlan. *„A cigányok kezén sok minden összekeveredett"* — jegyzi meg ugyancsak Kodály.[2] Valóban összekeveredett, de ez nem feltétlenül hiba. A hivatásos zenészek által művelt írástalan hangszeres zene lényegéhez tartozik a témák szabadabb kezelése: erős variálása, változó elrendezése, cserélgetése, elhagyása, újabb témáknak (pl. idegen átvételből) saját zenei idiómához való gyors asszimilálása. Az improvizáló zenész — amilyen a cigánybandák általánossá válása előtt már a dudás is volt — repertoárja dallamait többé-kevésbé nyersanyagnak tekinti. Az ugyancsak improvizált tánchoz a körülményeknek és tehetségének megfelelően szab belőlük hosszabb-rövidebb darabot — összeszerkesztve rövidebb-hosszabb dallamokat, de nem ritkán szét is szedve, elemeikre bontva és újraszabva azokat. Ebben a zenében gyakran előfordul, hogy nem lehet — népdalaink analógiájára — egy darabként felvett és lejegyzett egységeket egy darabként kezelni; hanem szét kell őket szedni olyan összetevőikre, melyekből más alka-

[1] Kodály 1969. 81. l.
[2] Kodály 1969. 88. l.

lommal más szerkezetű darabok formálódhatnak, ill. más zenei szerkezetekben is előfordulnak.

Napjainkig a legteljesebben Erdélyben maradt fenn a hangszeres repertoár és a dallamokkal való kötetlenebb bánásmód. Az állandó, teljes darabokra kiterjedő, szoros értelemben vett formaimprovizálás azonban — természetesen — ott sem jellemző, eltekintve attól, hogy a tánchoz alkalmazkodva, a darabokat vagy azok egyes részeit kötetlenül ismétlik, valamint több vagy kevesebb önállóan is eljátszható dallamot (pl. strófikus dalét) változó sorrendben kapcsolnak össze. Inkább improvizációként rögzült formákról beszélhetünk. Ami egyszer bevált, azt a zenész szívesen ismétli; más zenészek esetleg már kész formaként veszik át — és variálják tovább. Nagyrészt így jöhettek létre azok a terjedelmesebb, pl. a klasszikus rondó terjedelméhez és változatosságához hasonlítható, nem ritkán meglehetősen bonyolultnak látszó szerkezetek, melyeknek *egészükben* nem találunk helyet az egyszerűbb népzenei formák rendjében. A népdalstrófához mérhető kisebb szerkezeteknek viszont egyszerű és igen általános sémáik vannak (pl. AABB szerkezetű összekapcsolt sorpár, azaz „négysoros", „strófikus" dallam). Nem ritkán az ezek közötti eligazodáshoz is szükség van az összetevő elemek szétszedésére; mert esetleg a dallamnak csak egyetlen sora vagy ütempárja a támpont a származás és a rokonság kereséséhez. Megvizsgálandó, hogy amit századunk elején Kodály (Bartókkal együtt) a falusi cigányzenészek repertoárjában városi dal- és tánczenének nevezett, valóban gyökerestől városi-e. Amennyiben annak találjuk, felelnünk kell a kérdésre: hogyan és miért válhatott a paraszti zenekultúra részévé. Egyáltalán városinak kell-e tekintenünk ma is, miután *„sokan sokáig"* (Bartók) éltek vele a civilizációtól viszonylag távoleső falvakban is. A szórakoztató zenészek nem űznek művelődéspolitikát — ők kiszolgálnak...

Hangszeres népzenénk a viszonylag könnyen jellemezhető „tiszta" népdalstílusok oldaláról nézve vitathatatlanul kevert. Ha tájékozódni akarunk benne, megközelítését ott kell kezdenünk, ahol első látásra is áttekinthető. Ha szükséges, a dallamok elemeinél.[3] A kész elemek közül a legkisebbekről, a jellemző ütempárokról adott vázlatos áttekintést e tanulmány közvetlen előd je.[4] Az abban tárgyalt ütempárok (motívumok) túlnyomó része nemcsak a hangszeres magyar népzenét, hanem az egész magyar zenei hagyományt szövi át — újabb oldalról világítva meg népzenénk zenetörténeti és nemzetközi kapcsolatait is. A részletek felől való megközelítés következő nagy lépése, egyben a hangszeres zenei összefoglaló kép alapozásának újabb rétege, de az „eredet"-hez vezető ösvények további hálózata is: a sorok. Ezeket a sorpároktól — hangszeres értelemben inkább: periódusoktól — nehéz elválasztani, hiszen a sorpárok nagyobb része nem egyéb, mint nyitó és záró kadenciával ismételt sor. Maguk az azonos kadenciával ismételt sorok pedig nemcsak terjedelemben, hanem funkcióban is betölthetik a periódus

[3] Első látásra ezek is csak akkor nyilatkoznak meg, ha a dallamokból megfelelő elemzéssel kiemeltük és a szükséges szempontok szerint el is rendeztük őket. Az elemző munkának legfontosabb előfeltétele a zeneileg jól értelmezhető — nem csupán „füllel" készített — lejegyzés. Ilyen lejegyzésből mind ez ideig viszonylag kevés készült. Jórészt nem ilyen az a mintegy 12 000 „támlap" — lejegyzés —, ami e munkámhoz saját gyűjtői tapasztalatokon és hangzó formában ismert zenén kívül rendelkezésre áll. Bartók és Kodály lejegyzései hangszeres tekintetben is példaszerűek. Lajthái szintén nagyon jók, de meglátszik rajtuk, hogy készítőjüknek az elemzés és interpretálás nem állt szándékában. Kínosan vigyázott arra, hogy csak adatot közöljön. Életében kiadott utolsó kötete — Dunántúli táncok és dallamok, 1962 — előszavában kijelenti: *„Vegye mindenki e köteteket adatközlésnek, amelynek rendszeres feldolgozása másra vár."*

A hangszeres darabok elemzése és a dallamok rendszerezése egyelőre nemcsak a lejegyzések mennyiségi, és nem ritkán minőségi, elégtelensége miatt, hanem azért is kockázatos, mert e tekintetben hazai és nemzetközi előzményre alig támaszkodhatunk. A népdalelemzésben és rendszerezésben kialakult hagyományok igen hasznosak, de közel sem elegendők. Magam több, mint évtizedes kísérletezés után jöttem rá néhány, most már nagyon egyszerűnek látszó megoldásra. Nyilván nem ezek a végleges megoldások, de talán elég jók ahhoz, hogy mások tapasztalataihoz hozzátéve és összefoglalva, további kutatások érdekében közreadjam őket.

[4] Sárosi 1987.

szerepét.[5] *Sor* és *sorpár* között mégis alapvető különbség van. Az utóbbi ugyanis nemcsak alkatrész, hanem a kimondott hangszeres zenének alapformája (míg a sor önmagában, megismételetlenül, a sorpár része- vagy toldalékaként fordul elő). Terjedelmi okon túl, a kétféle ezért kerül külön fejezetbe.

A jelen vizsgálat kimondottan hangszeres dallamokra, azok azonosítására, osztályozásuk lehetőségeire koncentrál. A vokális változatokat, néhány kivételtől eltekintve, figyelmen kívül hagyja. A nyelvterület nyugatabbi tájai főleg ezért szerepelnek itt ritkábban. Ott, tudvalevőleg, hangszeres dallammaradványok is leginkább vokális változatban maradtak fenn.

A sorok rendezésére egyetlen célszerű lehetőség kínálkozik: a dallamvonal szerinti. Ennek megfelelően öt nagyobb, önmagán belül zeneileg jórészt heterogén csoport alakul ki: ereszkedő, homorú, vízszintes (hullámzó), domború és emelkedő sorok csoportja.

ERESZKEDŐ SOROK

Az ereszkedő elv következetes érvényesítésében azok a dallamsorok kerültek a csoport élére, melyek a legmagasabban kezdődnek. Azonos szintű kezdés esetén a magasabban végződőké az elsőbbség. Ezen belül a típusszerű összetartozás előnyt jelent. Így olyan típussal indulhatunk, mely egyben népzenénk régi rétegét is képviseli: az oktáv *(g″)* környékéről induló és a kvinten *(d″)* záruló tetrachord sorral. Ezúttal — kivételesen — négy altípust is megkülönböztethetünk: 1. a sor középtáján (a második ütem második felében) az oktávon vagy kivételesen a nónán, 2. a szeptimen *(f)*, 3. a kvinten megállókét, valamint 4. jellemző megállás nélkül az oktávról kvintre ereszkedőkét.

Az első három dallampélda* — mindjárt a kivételes, nónát érintő, formával — annak bemutatására is alkalmas, milyen változatos alakban és zenei környezetben fordulhatnak elő a vizsgált dallamsorok (a teljes folytatás is ezért maradt — zárójelben — mellettük; 1—3. kotta).[6] A kották 1970 táján azonos Maros-Torda megyei faluban három különböző zenésztől felvett dallamokról készültek. A *sebes* és a *korcsos* dallam nemcsak első sorával, hanem folytatásával is közeli rokona egymásnak; a *cigánycsárdás* — erősen variált első sorával és az előbbiekével nem azonosítható folytatásával — távolabbi változat.[7] Ugyanennek az altípusnak átlagos képviseletére keletebbről bukovinai hangszeres dallam, gyimesi csángó *sebes* (4a) és *kerekes* (4b), csíkmenasági *sebes csárdás* (4c) mellett galaţi-i román példa is áll rendelkezésünkre.[8]

A 2. altípus példáinak bőséges választékából példatárunkban kászonfeltízi „elveszett juhok" dallama (5a), valamint ugyanonnan *németes* (5b), továbbá széki *csárdás* (5c) és ördöngösfüzesi *friss csárdás* (5d) szerepel. Az utóbbiban közismert dal — *„A ..i csárdában, ecet ég a lámpában..."* — osztott harmadik sorára ismerünk. A Kodály által

[5] Nagyjából ugyanez áll ütempár és sor kapcsolatára. A kétfélét nem lehet élesen elhatárolni egymástól (vö. Sárosi 1987). Ezért is van szükség a sok és sokféle példára, melyek — megfelelően elrendezve — csekély hozzájárulással, önmagukat magyarázzák: megkönnyítik az átmenetek lehetséges formáinak, összefüggéseknek és eltéréseknek a megértését.

* Tördelési okokból kerültek az utolsó — 37c-39d — dallampéldák az élre (35. l.); az 1. s. köv. példák a 36—41. lapon találhatók. (A szerk.)

[6] A kották dallamrendszerezés céljára készültek. Közös alapra vannak transzponálva, emellett rövidség és könnyebb áttekinthetőség céljából ott is vázlatosak, ahol részletes lejegyzés áll rendelkezésünkre. Ebben a tanulmányban — kivételes esetektől eltekintve, mint pl. az 1—3. kotta — csak sorok szerepelnek (legfeljebb egy-két ütemnyi zárójelbe tett, folytatásukkal). Az eredeti lejegyzéseknek, ill. hangfelvételeknek a megadott lelőhelyek szerint lehet utánanézni.

[7] A „sebes", „korcsos" stb. táncneveknek és táncoknak legegyszerűbben a Néprajzi Lexikon megfelelő címszavai alatt lehet utánanézni. Továbbá l. Martin György: A magyar nép táncai. Corvina, Budapest 1974.

[8] Georgescu 1984. 287. sz., *Fedelesul* (födeles?) című, hegedűn játszott dallam. Ilyen dallamsor a Kárpátokon túl és különösen délen nem látszik jellemzőnek.

A felsorolt magyar példák csak töredéke a lehetséges mennyiségnek. Szöveges példa Észak-Magyarországon is van; pl. Kodály 1969. 62. sz.

1912-ben gyűjtött kászonfeltízi valcer (5b) pedig egészében nem egyéb, mint az ugyancsak közismert *„Kispiricsi faluvégen folyik el a kanális"* kezdetű dal dallamának változata. A fenti osztott harmadik sor és különösen egy Sopron megyei *friss csárdás* ismételt első sora e sortípusnak negyedekben mozgó, modernebb formáját képviseli (6.).[9]

A közepén d″-re érkező 3. altípusnak vitatható az itteni helye, amennyiben ütempárismétlőnek is minősíthető (vagy talán inkább annak s ezért a vízszintes sorok közé jobban illik). A sor fele, 5—8-as ütempárként, emellett könnyen összetéveszthető — talán keveredik is — az oktávval mélyebben fekvő V—1-es ütempárral.[10] Az ütempártanulmányban idézett soproni és zalai példához[11] hasonlókat ugyancsak főleg a nyelvterület keleti részén találunk: Bukovinában és a székely megyékben.[12] Egy istensegítsi (Bukovina) *zsidó tánc* első sora szinte hangról hangra egyezik az *„A csizmámon nincsen kéreg"* csárdás dal első sorával. Az 1958-ban gyűjtött andrásfalvi *toppantós* eleje (7a), az 1911-ben Molnár Antal által Gyergyóalfaluban fonográfra vett *„Bányászosi* (bánáti) *nóta"* második dallamának eleje (17b) és egy gyimesi csángó *kettős jártatója* dallamának ugyancsak eleje (7c) szoros változata egymásnak. A következő négy *„marosszéki"* dallam — három Udvarhely megyéből, egy Maros-Tordából (ezért nem nevezik ott marosszékinek, hanem egyebek közt *korcsos*-nak) — első sora szintén jó példa a sortípus tág változatkörére.

A 4. altípus, az oktávról kvintre ereszkedő tetrachord menet, a magyar nyelvterület minden táján előfordul. A Keleti-Kárpátoktól Zala megyéig rövidebb, ütemparós formáját is megtaláljuk.[13] Példatárunk széki *lassú csárdása* és *csárdása* a széki zenész tudatában — mint a táncnevek is mutatják — külön dallamként szerepel (9ab). A két dallam itt nem közölt folytatása is azonos típusba tartozik. Ugyanennek a széki zenésznek a repertoárjában még két további *csárdás* van, melyekben — ezúttal a dallamok második felében — szintén oktávról kvintre ereszkedő tetrachord sort találunk (9cd).

Az oktávról ereszkedő tetrachord sortípus az egész magyar nyelvterületen (erdélyi románoknál is) jellemzően előfordul és többségében népzenénk régi rétegeit képviseli; újabb rétegekbe való beszüremlése pedig kedveltségét — életrevalóságát — mutatja. E sorok változatlanul vagy jelentéktelen változtatással megismételve az egészében is ereszkedő (szinte kivétel nélkül AABB sorképletű) dallam első felét teszik ki. Többnyire a dallamok második fele is régies, gyakran ütemparós eredetű. Ez a dallamrész sok esetben, mint az 1—2. kottapéldában is, éppen a hangszeres „páva" dallam második sorpárjának valamilyen változata.[14]

A többi ereszkedő sor tömegében a vokális dallamokkal is kapcsolatot éreztető régies jelenségek mellett, elő-előbukkannak tájékoztató jelek arra vonatkozólag, hogyan gyarapodott a hangszeres készlet. A széki *csárdás* (10a) első felének származását a megismételt első sor 3—4 üteme árulja el; így kerülhet ez a sor a Székelyföldtől Szilágyságig játszott gyorscsárdás dallam nónaterjedelmű első sora mellé (10b). Az *„Erdő mellett nem jó lakni"* szövegű csárdásdal második felét dudanóták közt és gyermekdalok részleteként is számontartjuk; első felének — megismételt első sorának — viszont nincs

[9] További példákat l. a dudanóták között. Ilyen Sárosi 1987, 42. sz. kotta eleje.

[10] Vö. Sárosi 1987. 38., 55., 182. sz. Úgy látszik azonban, hogy az ottani 38. és 44. példa inkább illik a tetrachordos — 5—8-as — körbe, mint az V—1-es ütempárok közé.

[11] Sárosi 1987. 55. és 182. sz.

[12] Van Észak-Moldvából román változat is: Georgescu 1984. 152. sz.

[13] Vö. Sárosi 1987. 55., 182. és 222. sz.

[14] Ez a féldallam — önálló sorpárként AA_k (k-kadencia) sorképletű, b3-as középkadenciájú sorpár — népzenénk legelterjedtebb, legváltozatosabb régies sorpárja. Nagy kiterjedésű rokonságába dél-dunántúli szöveges kanásznóták ugyanúgy beletartoznak, mint rengeteg-féle erdélyi táncdallam, sőt maga a Rákóczi-nóta második fele is. A változatok többségéből kihallható az ismétlődő V—1-es ütempár. L. pl. MNT VI. 146—182. sz. dallamait és ugyanott hasonló szerkezetű egyéb dallamokat, valamint vö. 1987. 20. sz. kottapéldáját és annak környezetét.

közeli változata. De ha a *botoló* tánc egyik nyírségi dallamát (11a), egy csíkmenasági csárdást (11b) s ezekhez, leginkább a ritmusséma miatt, egy hasonló dallamvonalú dudadallam felét is egymás mellé tesszük, együtt már változatcsoportnak is elfogadhatók[15].

Felülről az oktávon végigszaladó dallamsorok közé tartozik két 18. században lejegyzett táncdallam eleje is.[16] Az első (12a) a 19. század közepe táján népszerűvé vált *Tolnai lakodalmas* című összeállításban is szerepel. Hasonló sort, ha nem is kimondottan változatot, a népzenében nem nehéz találni: a Csíkrákoson gyűjtött *madarasi marosszéki* (12b) és a 30 km-rel keletebbre fekvő Gyimesközéplokon gyűjtött *félolához* egymásnak közeli változata, ugyanakkor az utóbbi (13.) igazi — periodizált — sorpárrá van alakítva. Az ilyen változatpár sem tartozik a ritkaságok közé. A másik 18. századi sorpárt (14a), eddig a terjedelemig, mai gyermekdalként is éneklik *„Cickom, cickom, vagyon-e szép lányod?"* kezdetű szöveggel; alig elváltoztatva pedig cigányzenészek, pl. székiek, *csárdás* első feleként játsszák (14b).

A népzenében továbbfolytatódó verbunkos zenének Erdélyben és különösen a Székelyföldön egyik igen népszerű darabja a *székely verbunk, verbunk, csűrdöngölő, magyarországi, huszárverbunk* stb. címen ismert, hosszabb formájában 6—8 különböző sorpárt is magábanfoglaló, meglehetősen szabadon variált, részeinek sorrendjét is cserélgető darab. Már kezdése is többféle lehet. A gyimesi csángók *magyarországi verbunk*ja pl. a darab egyik lefelé — a 6. fokról az 5.-re — fokváltó sorával kezdődik (15a). Ugyanez a sor megismételve, Seprődi Kibéden gyűjtött *csűrdöngölő*jében (15b) harmadik sorpárként jön elő és ugyanott még egyszer, variáltan, a darab befejezője is (15c). Benne van ez a sor Lajtha *Kőrispataki gyűjtése árvátfalvi ugrós* című darabjának főszövegbeli változatában is; a jegyzetbeli változatból viszont, ugyanaz a zenész, kihagyta.[17] Sorpárnak mindig első feleként szerepel; így találjuk a kétperiódusos széki *verbunk* második periódusában is (15d).

Ritkábban, mélyebben járó folytatáshoz — pl. sorpár funkciójú ismételt első sorként V—1-es, ütempárból alakult második sorpárhoz — az oktávról ereszkedő tetrachord sornak kvintről ereszkedő változata is előfordul. Példaként egy korondi (Udvarhely) *szökős* (16a) mellett egy erősebben figurált Kisküküllő megyei *magyaros*t is idézhetünk (16b). Ez a sor is, mint elterjedtebb magasan fekvő mintája, jellemzően elsősor-funkcióban fordul elő. Záró funkciójú viszont az 5. fokról az alaphangra ereszkedő pentachord sor. Ezt általában nem is önállóan, hanem AB képletű sorpár második soraként (17a) vagy sorpárhoz csatlakozva, toldaléksor szerepben találjuk (17b). A népzenei példák — itt nem idézetteket is tekintetbe véve — és a melléjük tehető 19. század eleji verbunkos párhuzamok (pl. 17c — dallam elején! folytatásában V—1-es ütempárral) között úgy látszik nem elhagyagolható az a különbség, hogy az előbbiek egy ütemmel hamarabb érik el az alaphangot.

Záró jellegű a tetrachord-menettel 1. fokra ereszkedő sor is. Ehhez is akad, méghozzá többféle történeti verbunkos párhuzam (18abc).[18] A népies dalnak — *„Hallod-e te kőrösi lány..."* — utolsó sora (18d), a Maros-Torda megyei *cigánycsárdás*ban, hasonlóan az idézett verbunkos darabokhoz, a periódus második fele (18e).

[15] Pl. Sárosi 1987. 235. sz. kotta — Udvarhely megyei *szöktetős*.
[16] A 12a és a 14a kotta, 1. DPP 1978. 91. és 71. sz.
[17] Lajtha 1955. 7. sz. és jegyzete.
[18] A 17c példa egészében nem egyéb, mint záró sorból ismétléssel és variálással kialakított dallam. Így t. k. nem kivétel a záró jellegre vonatkozó megállapítás alól.

HOMORÚ SOROK

A néhány ereszkedő-visszakanyarodó önálló sortípus közt, az ereszkedés sorrendjében, már a „páva" dallam első sora is említést érdemel, amennyiben néha ez is előfordul a megszokottól eltérő környezetben; pl. bukovinai székelyek két táncdallamában (19ab) és egy széki *csárdás*ban (19c). Jellemzően homorú sor a székelyföldi regöséneknek, a kénosinak az egyetlen ismételgetett sora. Talán csak véletlen érdekesség, hogy kuvaiti beduin lányok a *fresni* nevű lánytánchoz e dallam közeli változatát éneklik (20a).[19] A Kájoni kódexbeli *Apor Lázár tánca* első felével és annak széles népi variánskörével itt nem foglalkozunk, mert abban AA_k szerkezetű sorpárról — periódusról — van szó. Önállósult „Apor" sort viszont 18. századi darabban, az Apponyi kézirat egyik *Hungaricus*-ának elején is találunk (20b).

Új stílusú táncok — verbunk, csárdás — egyik gyakori záró sorát több változatban is érdemes megtekintenünk. Ezek közül az első négy a fentiekben már szereplő *székely verbunk*ban fordul elő. Előbb már láttunk olyan példát, hogy a záró sor a harmadik ütem elejére már eléri a záró hangot. Itt most részben ennek a miértjére is választ kapunk. A záró sor a darab egy-egy szakaszát lezárja, de ha nem a darab végén van, rá is vezet a következő részlet első hangjára. E négy változatnak, melyek közül csak az utolsó való a darab végére, ezért van négyféle 3—4. üteme (21abcd). Ilyen sor a dallam elején vagy változatlanul ismételve csak kivételesen fordulhat elő (a 21e tehát kivétel, de figyelemre méltó, hogy utolsó hangja nem lezár, hanem tovább visz). A maga záró szerepében viszont bizonyos önállóságot tanúsít: lehet a periódus második fele, de lehet teljes periódus — különösen közjáték-periódus — záró toldaléka is (21f; vö. a 17a és 17b példáról mondottakkal). A homorú sorozat utolsó példájaként mellékelt moldvai csángó *kezes* dallam kezdő sorpár szerepét betöltő ismételt sora (21g) újból figyelmeztet rá: a hasonló dallamvonal nem feltétlenül jele a rokonságnak, még azonos hangnem esetében sem.

VÍZSZINTES SOROK

Általában ütempárismétlő vagy ütempárismétlésre visszavezethető sorok. Egyértelmű esetek mellett természetesen ezúttal is akadnak vitathatók, pl. amikor variált vagy elhomályosult ütempárismétlés folytán a sor inkább domborúvá alakul.

A szokásos felülről lefelé haladó sorrendben, mindjárt az oktáv és kvint közötti sávban találunk egy népes összetartozó csoportot: csíkszentdomokosi *marosszéki* (22a), Maros-Torda megyei *korcsos*ok (22bc — az utóbbiban a sorismétlés a szokásosnál erősebben variált), gyimesközéploki *kettős jártatója* (22d) és, távolabbi változatként, kászonfeltízi *oláhos* (22e — kivételesen nem a darab kezdetén, hanem harmadik sorpár helyén). Az előbbieknek második fele is — bár részben alig felismerhetően — közös. A jól azonosítható első sorok jellemzője, hogy az ismételt motívum három negyed-érték terjedelmű. A $^2/_4$-es ütemben ezért csak hangsúlyeltolódással ismételhető.[20] Ilyen motívuma, valamint az azonos sávban való elhelyezkedése — nem a közvetlen rokonság — miatt kerül ide a széki *négyes* dallam (22f). Egyetlen sorra lehet szűkíteni, mert úgy látszik egyetlen sor variálásából jött létre 23. sz. dallampéldánk, egy három sorpár terjedelmű széki *ritka tempó* dallama. Még a sorok kadenciája is végig megmaradt az 1-en. Közelebbi rokonáról nincs tudomásunk.

[19] A kuvaiti Művészeti Centrum archívumában másolt kazettán.
[20] Az erdélyi magyar és román hangszeres zenében gyakori jelenség. Vö. Bartók 1967 (14). 1.

Azonos motívumra épül a széki *„juhait kereső pásztor"* egyik belső és egy ugyanonnan gyűjtött *csárdás* kezdő sora (24ab). Rokonuknak minősíthető egy további széki *csárdás* második fele (24c) és egy ördöngösfüzesi *ritka fogásolás* első sora (24d). Az azonos motívumból való szerkesztés hozza egymáshoz közel a Sepsiszentgyörgyi kottás kézirat egyik magyar táncának második felét (25a) és egy további széki csárdás elejét (25b). Az oktávterjedelemnek ugyanezen a táján, a 3. fok körül mozgó motívumismétlő sort találunk továbbá: 1800 körüli verbunkos dallam triójának elején (25c), széki *csárdás* elején (25d) és, bár önálló előfordulásáról nem tudunk, sorként is érdemes emlékezetbe rögzítenünk az egyik legszebben felépített maros-tordai *magyar sebes fordulós* (korcsos) kezdő sorát — főtémáját (25e).

Alapfok és kisterc táján mozgó, vagyis 1—b3-as ütempárból keletkezett sorok gazdag típusának bemutatását a Sepsiszentgyörgyi kottás kézirat egy másik magyar táncával kezdhetjük (26a) és folytathatjuk moldvai csángó *öves* harmadik sorpárjával (26b), Udvarhely megyei *„erdélyes"*-sel (26c), Kisküküllő megyei *magyaros*sal. A további példák — széki dallamkezdő sorok — újabb példái annak is, hogy ugyanaz a sortípus azonos zenész repertoárjában is szerepelhet kétféle címen és funkcióban (26ef).

Mint már az ütemparós réteg tárgyalásakor kiderült, hangszeres ütempárjaink — csekély kivétellel — sorokba és sorpárokba szerveződve élnek tovább. A következő négy dallamkezdő sor voltaképpen az V—1-es ütempárok közé is beillik; azonos nyersanyaguk köti őket össze (27abcd).

DOMBORÚ SOROK

A domború dallamrajz viszonylag tág lehetőségeinek megfelelő e csoportban a változatosság. Az Udvarhely megyei *„legényes"* kezdő dallamsorának nagy íve önmagában is elárulja az újabb stílushoz való tartozást (28.). A következő három dallamsor, az 5. fokról való indulás, a 8. fok érintése és a 3. fokra való érkezés miatt, származáshelyének és ritmusának egymástól távoli volta ellenére is egymás változatának látszik (29abc). A gyergyószentmiklósi származású zenész által játszott kétperiódusnyi terjedelmű *ardeleanca* nevű tánc újabb példa az egy sorból — ezúttal „fej"-variálással — szerkesztett formának (30.). Tanulságos a két széki *csárdás* első sora. Egyik a másiknak terjedelemben kétszerese, holott zenei tartalmában a kettő azonos (31ab). Harmadik változatként tartozik hozzájuk egy gyergyóditrói *„Gábor Ignácé"*-részlet (31c). Kodály által a *Marosszéki táncok* főtémájaként felhasznált dallamot, mely ugyancsak ehhez a típushoz tartozik, elég itt csupán megemlíteni.

A hangszeres *„Erdő mellett..."* dallam ismételt első sorának változata — természetesen nem a közismert folytatással — egy széki *csárdás* első fele (32.). A gyimesközéploki *sebes magyaros* kötetlenül, 3—4-szer is ismételt toldalék sorához (33.) s az ugyancsak önmagában ismételt csíkszentdomokosi *hátrajárós* sorához (34.) változatot tenni egyelőre nem tudunk, legfeljebb hasonló szerkezetek keresésével ügyeskedhetnénk. A Kodály által szerkesztett Iskolai énekgyűjteményből ismert *„Elmentek a cigányok..."* kezdetű dal[21] ismételt első dallamsorának változatát egy Bartók által 1914-ben Nyárádköszvényesen (Maros-Torda m.) gyűjtött furulyadallamban (35a) és egy alsótöki (Szolnok-Doboka m.) *gyors csárdásban* (35b) ismerhetjük fel. A széki *sűrű tempó* egyik dallamának elejéhez (36a) viszont ismét találunk 19. század eleji verbunkos párhuzamot (36b). A *„Ritka búza, ritka árpa, ritka rozs"* kezdetű népies dal általános népszerűségét jobban megértjük, ha

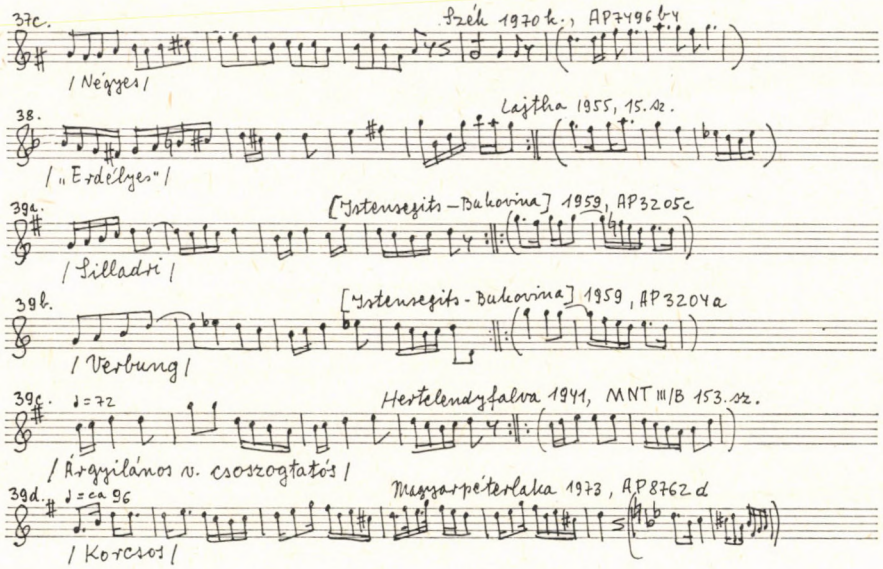
[21] II. köt. 417. sz. Budapest 1944.

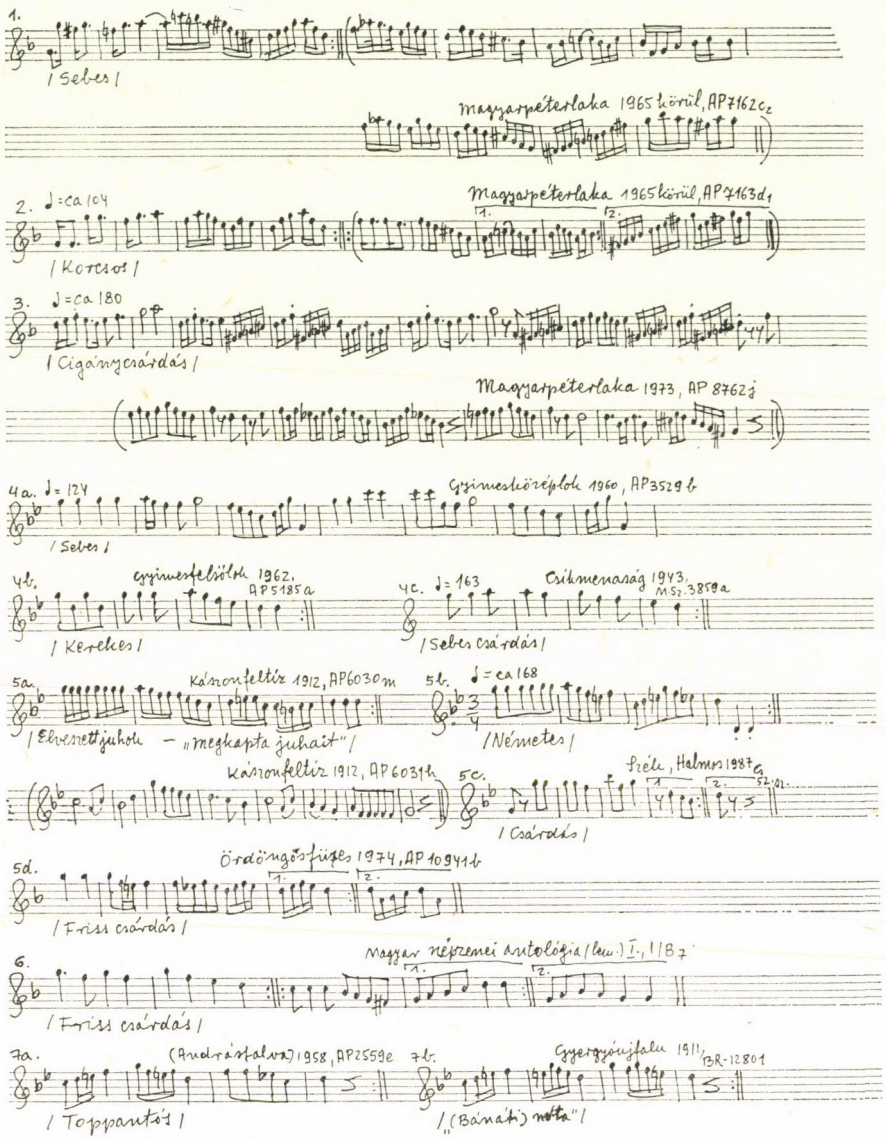
tudjuk, hogy annak második fele újabb stílusú hangszeres táncdallamoknak is kedvelt záró része. Csupán Széken is három különbözőnek tekintett dallamban találjuk meg: *sűrű tempó* és *négyes* második felében (37ab) és kissé távolabbi változatát *négyes* elején (37c).

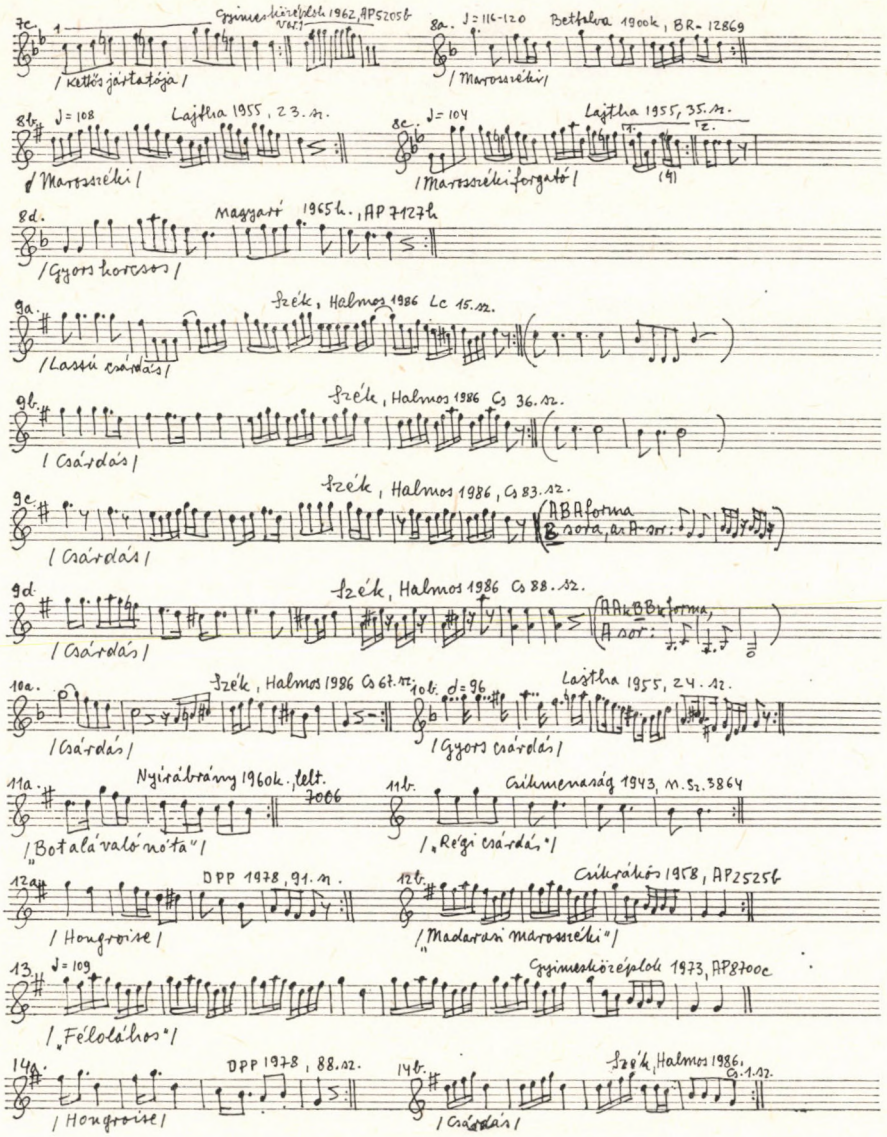
EMELKEDŐ SOROK

Nagyobb hangterjedelmű emelkedő sorok inkább csak periódussá egyesített sorpárban, lefelé kanyarodó második sorral együtt fordulnak elő. A kevés önálló között kimondottan emelkedő az Udvarhely megyei *„erdélyes"* első periódusaként szereplő ismételt sor (38.) Egész terjedelmüket tekintve inkább vízszintesek, de emelkedő kezdetük miatt ide sorolhatók az *„A malomnak nincsen köve..."* dal első sorának többféle hangszeres dallam kezdeteként előforduló változatai: bukovinai *silladri* (39a) és *verbunk* (39b), a Hertelendyfalván gyűjtött, tehát ugyancsak bukovinai származású *csoszogtatós* (39c — itt derül ki a sor stagnáló szintjének esetleges magyarázata: ütempárismétlés), valamint Maros-Torda megyei *korcsos* (39d).

Nem itt a helye az általánosító összefoglalásnak. Arra legfeljebb a sorokénál sokkal nagyobb tömegű sorpárok tárgyalása után lehet vállalkozni. A sorokkal való ismerkedésnek egyelőre nem lehetett más célja, mint a részletekben való legszükségesebb tájékozódás.




1.
/ Sebes /
Magyarpéterlaka 1965 körül, AP7162c2
2. ♩=ca 104
Magyarpéterlaka 1965 körül, AP7163d1
/ Korcsos /
3. ♩=ca 180
/ Cigánycsárdás /
Magyarpéterlaka 1973, AP 8762j
4a. ♩=124
Gyimesközéplok 1960, AP3529b
/ Sebes /
4b.
Gyimesfelsőlok 1962, AP5185a
/ Kerekes /
4c. ♩=163
Csikmenaság 1943, M.Sz.3859a
/ Sebes csárdás /
5a.
Kászonfeltíz 1912, AP6030m
/ Elveszettjuhok – „megkapta juhait" /
5b. ♩=ca 168
/ Németes /
Kászonfeltíz 1912, AP6031h
5c.
Szék, Halmos 1987
/ Csárdás /
5d.
Ördöngösfüzes 1974, AP10941b
/ Friss csárdás /
6.
Magyar népzenei antológia (lem.) I., 1/B7
/ Friss csárdás /
7a.
(Andrásfalva) 1958, AP2559e
/ Toppantós /
7b.
Gyergyójfalu 1911, BR-12801
/ „(Bánáti) nóta" /



7c. Gyimesközéplok 1962, AP5205b Vor. 1
/ Kettős jártatója /

8a. ♩= 116-120 Betfalva 1900k, BR-12869
/ Marosszéki /

8b. ♩= 108 Lajtha 1955, 23. sz.
/ Marosszéki /

8c. ♩= 104 Lajtha 1955, 35. sz.
/ Marosszéki forgató /

8d. Magyaró 1965k., AP 7127h
/ Gyors korcsos /

9a. Szék, Halmos 1986 Lc 15. sz.
/ Lassú csárdás /

9b. Szék, Halmos 1986 Cs 36. sz.
/ Csárdás /

9c. Szék, Halmos 1986, Cs 83. sz.
/ Csárdás /
ABA forma
B sora, az A-sor:

9d. Szék, Halmos 1986 Cs 88. sz.
/ Csárdás /
AAkBBk forma,
A sor:

10a. Szék, Halmos 1986 Cs 67. sz.
/ Csárdás /

10b. ♩= 96 Lajtha 1955, 24. sz.
/ Gyors csárdás /

11a. Nyírábrány 1960k., felt. 7006
/ „Botalá való nóta" /

11b. Csíkmenaság 1943, M.Sz. 3864
/ „Régi csárdás" /

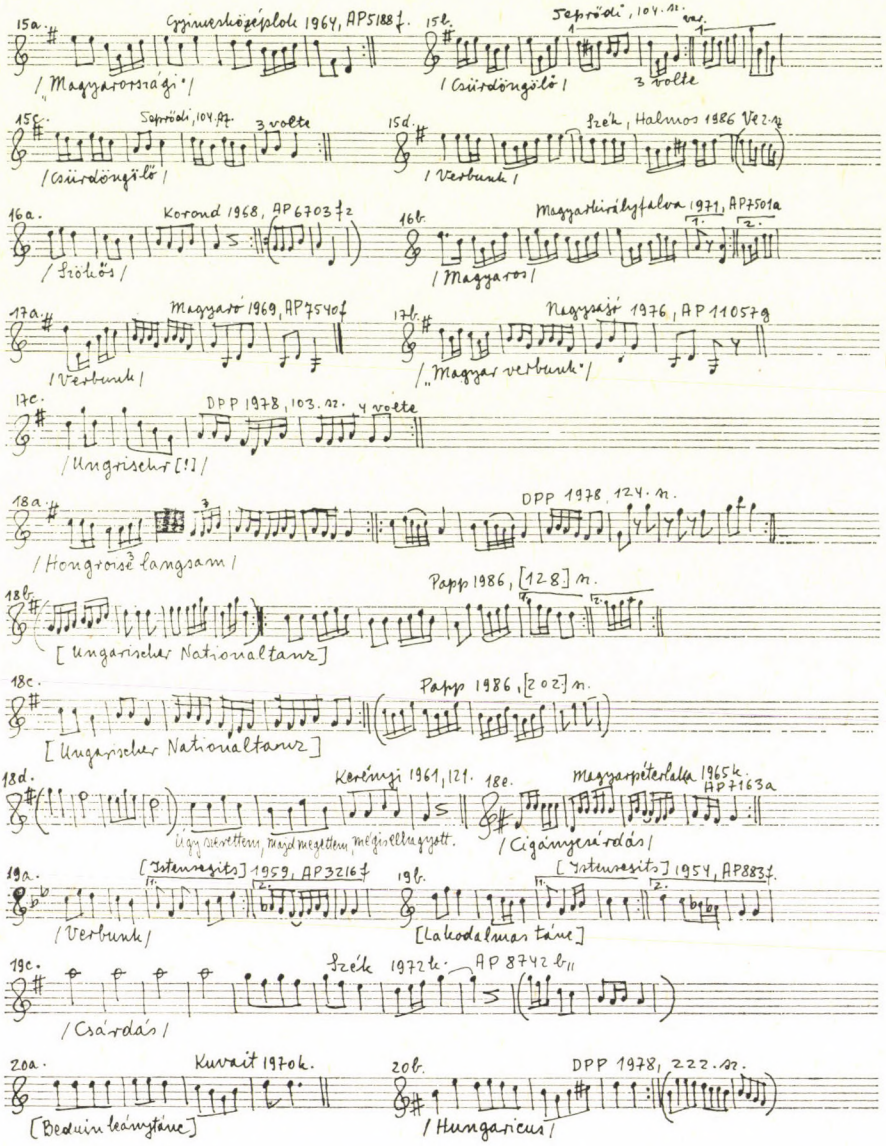
12a. DPP 1978, 91. sz.
/ Hongroise /

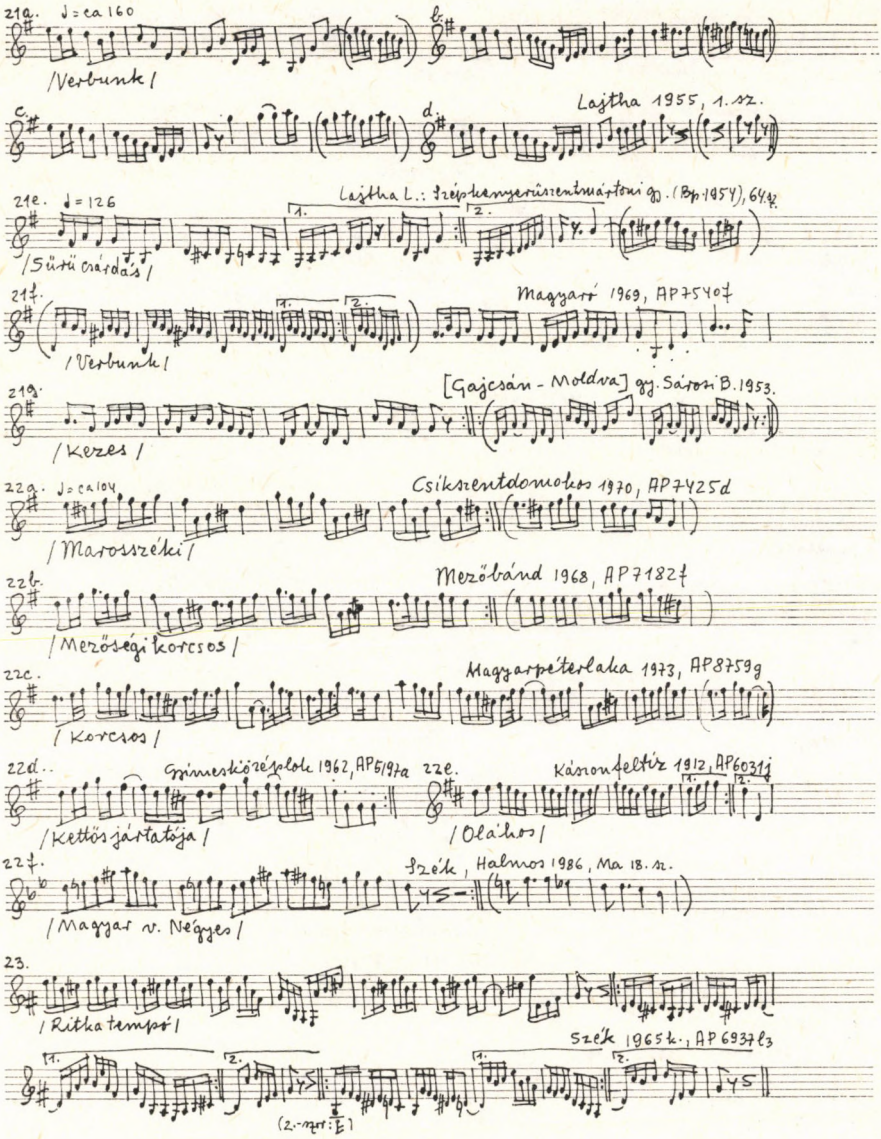
12b. Csíkrákos 1958, AP2525b
/ „Madarasi marosszéki" /

13. ♩= 109 Gyimesközéplok 1973, AP8700c
/ „Félolálhos" /

14a. DPP 1978, 88. sz.
/ Hongroise /

14b. Szék, Halmos 1986, Cs. 1. sz.
/ Csárdás /


15a. Gyimesközéplok 1964, AP5188f.
/„Magyarországi"/
15b. Seprődi, 104. sz.
/Csürdöngölő/
3 volte
15c. Seprődi, 104. sz.
3 volte
/Csürdöngölő/
15d. Szék, Halmos 1986 Ve 2. sz.
/Verbunk/
16a. Korond 1968, AP6703f2
/Szökős/
16b. Magyarkirályfalva 1971, AP7501a
/Magyaros/
17a. Magyaró 1969, AP7540f
/Verbunk/
17b. Nagysajó 1976, AP11057g
/„Magyar verbunk"/
17c. DPP 1978, 103. sz.
4 volte
/Ungrischr [!]/
18a. DPP 1978, 124. sz.
/Hongroise langsam/
18b. Papp 1986, [128.] sz.
[Ungarischer Nationaltanz]
18c. Papp 1986, [202.] sz.
[Ungarischer Nationaltanz]
18d. Kerényi 1961, 121.
Úgy szerettem, majd megettem, mégis elhagyott.
18e. Magyarpéterlaka 1965k. AP7163a
/Cigányczárdás/
19a. [Istensegits] 1959, AP3216f
/Verbunk/
19b. [Istensegits] 1954, AP883f.
[Lakodalmas táne]
19c. Szék 1972k. AP 8742b
/Csárdás/
20a. Kuvait 1970k.
[Beduin leánytáne]
20b. DPP 1978, 222. sz.
/Hungaricus/



21a. ♩= ca 160

/Verbunk/

b.

c.

d.

Lajtha 1955, 1. sz.

21e. ♩= 126

Lajtha L.: Szépkenyerűszentmártoni gy. (Bp. 1954), 64. sz.

/Sűrű csárdás/

21f.

Magyaró 1969, AP7540f

/Verbunk/

21g.

[Gajcsán - Moldva] gy. Sárosi B. 1953.

/Kezes/

22a. ♩= ca 104

Csíkszentdomokos 1970, AP7425d

/Marosszéki/

22b.

Mezőbánd 1968, AP7182f

/Mezőségi korcsos/

22c.

Magyarpéterlaka 1973, AP8759g

/Korcsos/

22d.

Gyimesközéplok 1962, AP5197a

/Kettős jártatója/

22e.

Kászonfeltíz 1912, AP6031j

/Oláhos/

22f.

Szék, Halmos 1986, Ma 18. sz.

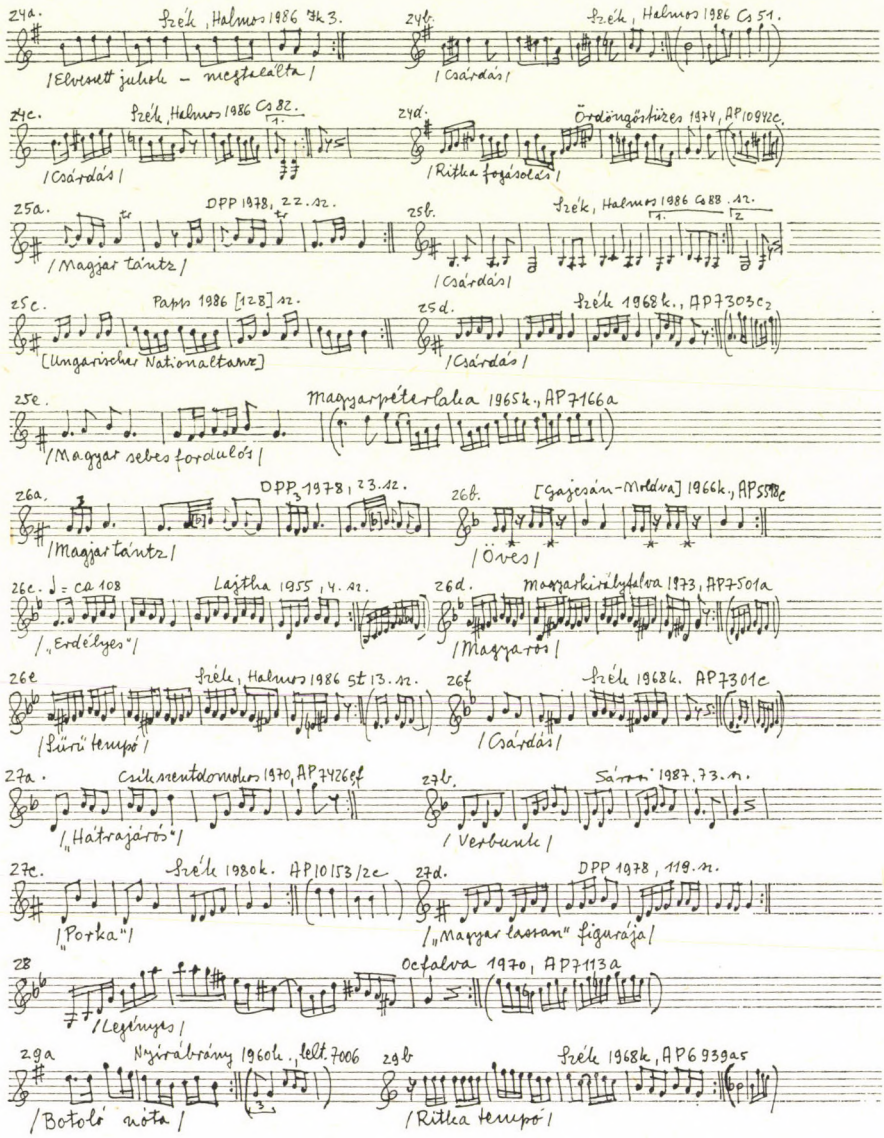
/Magyar v. Négyes/

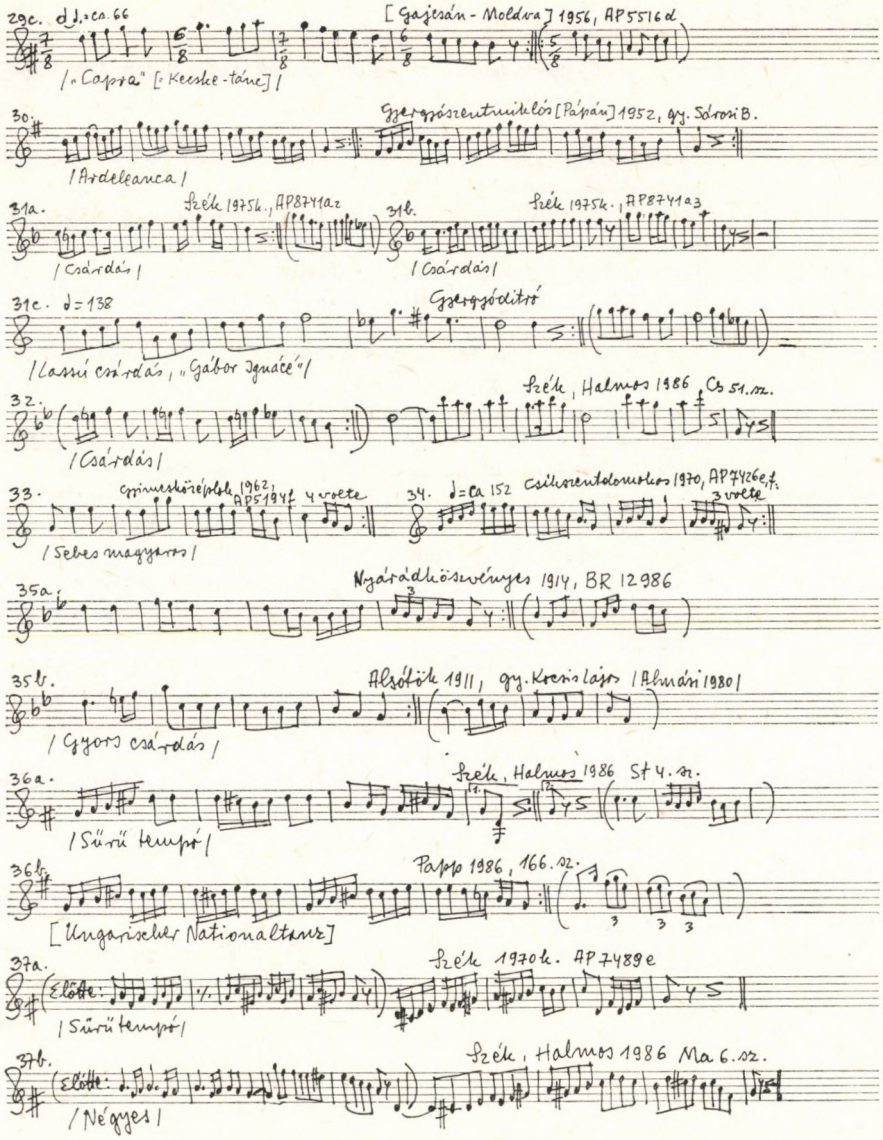
23.

/Ritka tempó/

Szék 1965k., AP6937l3

(2.-szor: E)


24a. Szék, Halmos 1986 3k 3.
/Elvesett juhok – megtalálta/
24b. Szék, Halmos 1986 Cs 51.
/Csárdás/
24c. Szék, Halmos 1986 Cs 82.
/Csárdás/
24d. Ördöngőstüzes 1974, AP10942c.
/Ritka fogásolás/
25a. DPP 1978, 22.sz.
/Magjar tántz/
25b. Szék, Halmos 1986 Cs 88. sz.
/Csárdás/
25c. Papp 1986 [128] sz.
[Ungarischer Nationaltanz]
25d. Szék 1968k., AP7303c2
/Csárdás/
25e. Magyarpéterlaka 1965k., AP7166a
/Magyar sebes forduló/
26a. DPP 1978, 23.sz.
/Magjar tántz/
26b. [Gajcsán-Moldva] 1966k., AP5598e
/Öves/
26c. ♩ = ca 108 Lajtha 1955, 4. sz.
/„Erdélyes"/
26d. Magyarkirályfalva 1973, AP7501a
/Magyaros/
26e Szék, Halmos 1986 St 13. sz.
/Sűrű tempó/
26f Szék 1968k. AP7301c
/Csárdás/
27a. Csíkszentdomokos 1970, AP7426f
/„Hátrajárós"/
27b. Sárrét 1987, 73. sz.
/Verbunk/
27c. Szék 1980k. AP10153/2c
/Porka"/
27d. DPP 1978, 119. sz.
/„Magyar lassan" figurája/
28 Ocfalva 1970, AP7113a
/Legényes/
29a Nyírábrány 1960k., fellt. 7006
/Botoló nóta/
29b Szék 1968k, AP6939a5
/Ritka tempó/



29c. d♩.=ca. 66 [Gajesán - Moldva] 1956, AP5516d

/„Capra" [= Kecske-tánc]/

30. Gyergyószentmiklós [Pápán] 1952, gy. Sárosi B.

/Ardeleanca/

31a. Szék 1975k., AP8741a2 31b. Szék 1975k., AP8741a3

/Csárdás/ /Csárdás/

31c. ♩=138 Gyergyóditró

/Lassú csárdás, „Gábor Ignácé"/

32. Szék, Halmos 1986, Cs 51. sz.

/Csárdás/

33. Gyimesközéplok 1962, AP5194f 4 volte 34. ♩=ca 152 Csíkszentdomokos 1970, AP7426e, f. 3 volte

/Sebes magyaros/

35a. Nyárádköszvényes 1914, BR 12986

35b. Alsótök 1911, gy. Kocsis Lajos /Almási 1980/

/Gyors csárdás/

36a. Szék, Halmos 1986 St 4. sz.

/Sűrű tempó/

36b. Papp 1986, 166. sz.

[Ungarischer Nationaltanz]

37a. Szék 1970k. AP7489e

Előtte:

/Sűrű tempó/

37b. Szék, Halmos 1986 Ma 6. sz.

Előtte:

/Négyes/

IRODALOM

(Csak olyan munkák szerepelnek benne, melyeket idézek vagy amelyekre hivatkozom.)

Almási (1979)	Szilágysági magyar népzene. Közzéteszi Almási István. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest 1979.
Almási—Herţea (1970)	Iosif Herţea—Almási István: 245 népi táncdallam. Marosvásárhely 1970.
Bartók (1924)	Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest 1924.
Bartók (1967)	Rumanian Folk Music I—III. by Béla Bartók. Martinus Nijhoff, The Hague 1967.
DPP (1978)	Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a 18. században. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.
Georgescu (1984)	Jocul popular românesc. Bucureşti 1984.
Halmos (1986)	Halmos Béla: Ádám István és bandája. Egy széki zenekar monográfiája. Kandidátusi értekezés kézirata. Budapest 1986.
Kodály (1969)	Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Zeneműkiadó, Budapest 1969. (Munkámhoz a sok kiadás közül ezt használtam.)
Lajtha (1955)	Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés. Zeneműkiadó, Budapest 1955.
Lajtha (1962)	Lajtha László: Dunántúli táncok és dallamok I. Zeneműkiadó, Budapest 1962.
Martin (1974)	Martin György: A magyar nép táncai. Corvina, Budapest 1974.
MNT	A magyar népzene tára. Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. VI. Népdaltípusok 1. Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre. Akadémiai Kiadó, Budapest 1973.
Papp (1986)	Musicalia Danubiana 7. Hungarian Dances 1784—1810. Edited and introduced by Géza Papp. Budapest 1986.
Sárosi (1987)	Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene ütempáros rétege. Magyar Zene 1987. 4. sz.
Somogyi táncok (1959)	Somogyi táncok. Szerk. Morvay Péter és Pesovár Ernő. Budapest 1954.
Tolnai lakodalmas	Tolnai lakodalmas. Pesten, Treichlinger J. é. n. (lemezszám 188.)

MEGJEGYZÉS a kéziratból idézett kottapéldákhoz

AP=az 1950-es évektől kezdve magnetofonnal gyűjtött és lakklemezre is rámásolt (*A*kadémiai *P*irál lemez daraboknak és azok lejegyzésének jelzete az MTA Zenetudományi Intézetében.

BR=az 1940-ig gyűjtött és lejegyzett, valamint Bartók által rendszerezett dallamok jelzete (*B*artók *R*end) az MTA Zenetudományi Intézetében.

M. H.=a Néprajzi Múzeumban őrzött fonográf hengerek (*M*úzeumi *H*enger), ill. az azokról készült lejegyzések jelzete.

SOMOGYI LÁSZLÓ:

A KAR MESTERSÉGE

*FELJEGYZÉSEK EGY REJTÉLYES SZAKMÁRÓL I.**

Növendékeimnek emlékeztetőül és zenekedvelőknek tanulságul.

1. BEVEZETÉS

Jegyzeteimet vallomással kell kezdenem: írásom címét azért választottam, mert humorosan hangzik, de kétértelműen is! Nem a kar mesterségéről szól, hanem a „karmesterségről", ennek pedig nem a „kar" mestersége a lényege. Más nyelven másként is nevezik ezt a rejtélyes szakmát. Franciául „chef d'orchestre"-nek mondják, németül „Dirigent" a neve, az angolok és amerikaiak „Conductor"-nak nevezik, olaszul „Maestro dell'orchestra"-nak, illetve „Maestro del'coro"-nak szólítják. Mindenképp ő a Maestro, akinek utasításait a zenészek és énekesek teljes lélekkel és odaadással követik. A továbbiakban elsősorban ennek okát és szükségességét kívánom megvilágítani.

A magyar elnevezés alighanem akkor született, amikor az egyház vallási szertartásainak zenei kíséretét énekkar szolgáltatta. Természetes volt, hogy a kórus vezetőjét a „kar", vagyis a „kórus" mesterének nevezték. Ez az elnevezés később is fennmaradt, amikor már hangszerek játszották, nem — vagy nem csak — énekhangok szólaltatták meg a kíséretet. Az olaszoknál ez természetes volt, hiszen ők megnevezték, ki mit vezényel. Nálunk, magyaroknál az elnevezés megmaradt, mert nem teszünk különbséget „kar"-unk és az ének„kar" tevékenysége között. Ennek oka éppúgy lehet nemtörődöm restség, avagy a zeneszeretet egykori hiánya —, de az elnevezés megmaradt karmesternek, függetlenül attól, milyen az apparátus, amit vezényel. Pedig a magyar nyelv oly kifejező és gazdag; tudom, nincs még egy nemzet, amelyben annyi különböző elnevezése lenne a lónak, mint a mienkében. Nálunk legalább húszféle elnevezése használatos e négylábúnak (szín, pata, egészségi állapot, nem stb. szerint), ezt más nyelvek nem ismerik. De mi lovas nemzet vagyunk, azon hódítottuk meg országunkat, logikus tehát, hogy a lónak minden fajtájára gondoltunk. De volt más gondunk, bajunk, semhogy a zene dirigálásának elnevezésével törődjünk. Így történt, hogy a „karmester" névnél maradtunk, holott már rég nem énekkart, hanem nagy zenekart vezényelt nálunk is. Ezért használom ma-

* *A könyv tartalmi vázlata.* I. rész. 1. Bevezetés, 2. Előszó a zenekedvelő hallgatósághoz; 3. Gondolatok karmester és zenekara kapcsolatáról; 4. Egy karmester őszinte vallomása, elrettentő tanulságul; 5. Miből lesz a cserebogár? 6. A partitúra jelbeszéde, mit mond a zene a hangok mögött. 7. Miért kell a zenekarnak vezető; 8. A karmester kommunikációs eszközei; 9. A karmesteri mozdulatokról általában; 10. Az „Auftakt" (felütés) és irányai lényegéről, alkalmazásának sokféleségéről; 11. Ki, hogyan és miért? 12. Intelmek és jótanácsok. Mit tegyünk és mit nem! 13. Néhány balsikerű próbálkozás és azok tanulságai; 14. Idézetek nagyhírű elődöktől.

II. rész. 1. Mivel ütjük a taktust és hogyan? 2. A mozdulatok alapformái és változatai. Pontok, vonalak, görbék és irányok fontossága. 3. Súlyos és súlytalan ütemrészek. (A metronom nem karmester!) 4. Mi történik az ütőpontok között? mit jelent a belső ritmus? meddig tart egy $^4/_4$-es ütem? 5. „Aufakt" és „leütés". („Hó-rukk" és „in-dulj!"). Indítás nem csak az indításnál szükséges. 6. A zene folyik ütés nélkül is! — de hagyni kell a folyamatát. Hogyan és miért? 7. Miért könnyebb $^3/_4$-ben vagy $^4/_4$-ben vezényelni, mint „alla breve"-ben, vagy „egy"-ben? Az „egyben" való ütés nehézsége (időt hagyni a legsúlytalanabb ütemrésznek!). A „tre" és a „quattro" battute nehézségei. 8. A „fermata" különböző lehetőségei. A zene folytatása szünettel, vagy anélkül. A generálpauza utáni indítás hasonló problémái 9. Különféle hangszerek és hangszercsoportok indítása. 10. Jobb kézzel vezénylünk, mit tegyen a bal? 11. Az accelerando és ritartando valamint a crescendo és decrescendo megoldása. 12. Különbség aktív és passzív ütések között 13. Recitativo és kísérés.

III. rész. 1. Ábrák, fényképek, rajzok a mozdulatokról (vagy inkább video). 2. Kottapéldák.

gam, már csak megszokásból is ezt az elnevezést, oka nem csupán restség és reflex, hanem az, hogy a messzi idegenben is mindig magyarul gondolkozom.

Ebből a gondolatból indultam ki jegyzeteim elkészítésére és a téves elnevezés indított feljegyzéseim megírására. Mára terjedelmessé vált az írásom. Tömérdek gondolat rögzítésére törekedtem, remélem, valami újat is tanulhatnak belőle a kortársaim.

Feljegyzéseim címe valójában téves tehát — sőt mint mondottam, félrevezető —, mert semmi köze a „kar" valóságos mesterségéhez. A cím csupán arra szolgál, hogy jobban vonzza az érdeklődőket. Kimondom, őszinte ember vagyok, ami eszembe jut, nem rejtem véka alá. Ebből sok nehézségem is származott, de nem bántam meg, mert közben 80 éves is elmúltam és ma már jól tudom, mit kellett volna ismernem, hogyan cselekednem. De a jó pap holtig tanul s remélem, ma már nekem is van mondanivalóm a múlt tanításáról és tapasztalataimról. Örülnék, ha akadnának, akik hasznát vennék.

A karmesteri tevékenység lényege nem a taktusütés! Nem a karunkkal vezénylünk, nem a kezünkkel, a benne tartott pálcával sem. Ezek a mozgások csupán azt a szerepet töltik be, amit a zongora billentyűi, midőn a zongorista Beethoven- vagy Chopin-művet játszik rajtuk. Ő a billentyűket üti, nyomja vagy veri ugyan, de a hangot nem a billentyűzet adja, hanem a húrok! — A karmester éppúgy előadó, mestersége csupán annyi, hogy a kitűzött művet a „billentyűk", illetve a „húrok" által megszólaltassa. Nem ő játssza, csak megszólaltatja! *Működése tehát elsődlegesen szellemi, illetve érzelmi tevékenység.* Zenei tudása, ismeretanyaga, érzelme és temperamentuma diktálja, hogy mit és hogyan játszasson a zenekarral. A karja, keze, pálcája csupán segítségül szolgál ahhoz, hogy muzsikusai megszólaltassák az általa elképzelt zeneművet. Más dolga a karmesternek nincs, a többi szemfényvesztés!

Sok kiváló karmestert említhetek, akiknek nem volt világosan érthető a technikája, de vezénylésük révén a művek mégis tökéletesen megszólaltak, a zenekarok remekül játszottak. Csupán néhány példát említek: Furtwängler, Klemperer, Karajan. Nem lekicsinyelhető nagyság egyik sem! Az úgynevezett taktusütést szinte mellőzték-mellőzik, mert egyéniségük szuggesztivitása és zenei elképzelésük pótolta az „ütéseket". A zenekarok enélkül is képesek együtt játszani és irányítójuk érzelmeit követni. Furtwänglernek nem is volt tisztán, egyértelműen érthető karmesteri technikája. Kezdetben sokat szenvedett is ettől. Gyakran okozott nehézséget a hosszú, lágyan mozgó karjaival adott jelek megértése. Sok tréfás megjegyzés is keringett erről. Klemperer pedig — legalábbis élete második felében — szinte teljesen béna volt. Alig mozgott, a pódiumra is fel kellett segíteni — de a szeme az utolsó pillanatig sugározta a benne hangzó zenét. Karajan, a lehunyt szemű, dirigálás közben csakis az intenzivitásra és a zenei folyamatok megteremtésére koncentrál. Vezénylésekor szinte eltűnik a mozgása, el a zenekar játéka, csakis a szerző alkotása az, ami velünk marad.

Ők az igazi nagy karmesterek! Csak a zeneszerző művét szolgálják, realizálják, vagy, ahogy mondani szoktuk, „interpretálják".

Ezt teszik a szólisták is, bár őket gyakran elcsábítja a virtuozitás külsőségessége az elmélyült kifejezéstől. (Tisztelet a nem csekély számú kivételnek!) A karmester azonban *csak közvetít,* élő hangszereken játszik s csupán a muzsikusaival való *együttműködés* útján valósíthatja meg a mű újjászületését.

Ez az *együttműködés* rendkívül lényeges szerepet játszik a zenekari hangversenyek hallgatóságánál, mert a közönség szívesen tanúja ennek a kooperációnak. Ez annyira lényeges momentum, hogy róla bővebben és részletesebben szólok a 3. fejezetben.

Amiben zenekari esteken gyönyörködünk, azt nem a kar mestere írta, *a zeneszerző a varázsló,* aki milliónyi hangjeggyel leírta érzelmeinek minden szomorúságát vagy örömét.

— Sok mondanivalóm van a karmesteri tevékenység mibenlétének megvilágításához. Abban a reményben írom le mindezt, hogy sikerül igazolnom ennek a rejtélyes és sokoldalú tevékenységnek a szükségességét, tennivalóit, megmutatnom valódi célját.

Kifogásaim vannak a *karnagy* megszólítással kapcsolatban is. Nem tetszik, hogy valaki egy zenekar kar„nagya" legyen. Mit jelent ez a „nagya"? Nagyobb, mint alattvalói, netán nagyobb a karja (avagy a könyöke)? Ki tudja? — Jobbnak és logikusabbnak tűnik fel, ha úgy mondják: ezt a zenekart vagy kórust X. Y. *vezeti*. Ez inkább megfelel a tényeknek.

Találóbban fejezi ki az igazságot az amerikai Music Director elnevezés, mert jelzi, hogy e név viselője felelős az általa kiválasztott tagok játékáért, a műsorösszeállításért, az általa meghívott szólistákért, sőt ő irányítja az egész közösség zenei életét.

Előbb azonban meg kell tanulni az egész mesterséget!

2. ELŐSZÓ A ZENEKEDVELŐ HALLGATÓSÁGHOZ

Hangverseny-látogatók gyakran kérdezték tőlem: „Miért van szükség karmesterre a zenekar élén?" S mielőtt még válaszolhattam volna a kérdésükre, így folytatták: „Hiszen a zenészek egyedül, maguktól játszanak, karmesterükre rá sem néznek, csak felhevült lelkesedéssel fújják a trombitájukat és ugyanilyen igyekezettel húzogatják a vonót." A kérdésre, illetve megállapításra a helyszínen már csak a hangverseny szünetének rövidsége miatt sem tudtam érdemben válaszolni. Most, sok év után, igyekszem pótolni e mulasztásomat. Megkísérlek bővebb felvilágosítást adni a logikusnak tűnő — de csupán látszatra logikus — kérdésre.

Az idézett kérdés, illetve megállapítás két forrásból ered: egyrészt tévedésből, már ami a zenebarát közönséget illeti, másrészt sok karmester felesleges tényked̈ésének félrevezető hatásából. Amiképp az átlagos közönség csupán a trombitákat emlegeti, mert nem is ismeri a többi hangszer nevét, azonképpen ád hamis képet a tevékenység lényegbevágó céljairól sok karmester is elbűvölő, de többnyire felesleges mozdulataival.

A karmester nem azért vezényel, hogy *nézzék*, elegendő, ha a zenekara *látja*, amit mozdulataival ki kíván fejezni. A közönség téved, ha azt hiszi, a muzsikusok nem lesik karmesterük mozdulatait, hanem önmaguktól játszanak együtt, lendületesen, kifejezően és színesen. A mozdulatokat *tényleg nem nézik, de látják*. Sok zenekari muzsikus kénytelen gyakran felkeresni a szemorvost, mert szemtengelyferdülése van. Igen megerőltető ugyanis órákon át *közelről* nézni a kottát és egyidejűleg *messziről* is látni a karmestert!

Az ilyen panaszok okozója a karmester bűvös — mondhatnám bűnös — felesleges mozgása. Némelyikük oly sok és kizárólag a közönségre ható mozdulatot végez, hogy hosszú kottasorok telnek el, amíg sor került egy hasznos és céltudatos mozdulatra. Pedig csak ez utóbbiak szolgálják a zenekar játékát és a zeneszerző művét. Tévedés ne essék, csakis a megfontolatlanul handabandázó „rutinos" karmesterekről beszélek, akik úgy ütik a taktust, mintha búzát csépelnének. Nem a múlt vagy a jelen nagyjaira gondolok, akik szinte eltűnnek, hogy helyet adjanak a szerző művének. Ez utóbbiak példaképül szolgáló, csakis a zene megszólalását kiváltó, alázatos, egyszerű tevékenysége indított feljegyzésem megírására.

Ne várjunk tehát a karmestertől bűvös hatást keltő gesztusokat. Nem mágus ő, aki kígyót varázsol elő feneketlen kosarának mélyéből — nem is furulyaszóval, trombiták egetverő harsogásával. Lett légyen bármily nagy hatása valamely zenekar játékának, a hangokat a zeneszerző varázsolta elő, nem pedig a karmester. A szerény karmester csakis a zeneszerző kottafejeit s a beléjük zárt emóciókat kelti életre zenekarával egyesülve.

Ez sem nehezebb feladat, mint egy szavakkal leírt finom francia konyharecept elkészítése annak minden ízével, zamatával a megadott mennyiség szerint. A karmester az, aki a „receptet" (vagyis a partitúrát) teljes egészében ismeri és annak jelentését önmagában már elképzelte. A számos „kukta" csak kéz alá adja a hozzávalókat. A karmester állította össze az aznapi étrendet, valóságként él benne minden részlete és egésze egyaránt. Mindent megízlelt már a partitúrából és tudja, miből mennyire van szükség. Mozdulataival ő szuggerálja a muzsikusok tevékenységét és formálja a teljes folyamat menetét. Végül pedig a háttérben marad, akár egy jó „Maître d'hôtel", hogy az élvezők örömét meg ne zavarja.

„Főzés" közben akad némi problémája, mert az egyes ízek, mennyiségek és színek külön-külön kottákba vannak lejegyezve. Csakis ő ismeri az *egészet* — nemcsak a részleteket —, tagozódását és formáját, de a színek, hangsúlyok jelentését is. A partitúrából tudja, hogy melyik hangszer mikor és mennyire emelkedjék ki, hol játsszon külön színt vagy eltérő hangulatot kifejező szólamot és ellenőrzi, hogy a zenekar hangáradata a lényeges szólókat el ne fedje. Tudja azt is, hogy a népes vonóskar hol adjon több vagy kevesebb alapot, buzdítja, csitítja a rézfúvókat. Mindenesetre, jó ízlésű „szakács"-ra van szükség, kottát pontosan olvasó-értelmező karmesterre. Ha túlbuzgó, a legszebb műremeket is elcsúfítja temperamentumos igyekezetében, bármit tesz is hozzá a szerző „receptjéhez" a saját elképzeléséből.

3. GONDOLATOK KARMESTER ÉS ZENEKARA KAPCSOLATÁRÓL

Egyszerű, közismert tény megállapításával kezdem. Ha valami jó ételt fogyasztunk, az önmagunknak élvezetet és örömöt szerez. Ugyanígy, ha munkával pénzt keresünk, vagy szerencsével aranyhoz jutunk. De az étel, a pénz, az arany nem viszonozza élvezetünket, csupán elfogy, már nincs jelen, amikor általuk szerzett örömünket élvezzük.

Hasonló a helyzete az alkotóművésznek is. Az író, festő, szobrász is csak önmaga élvezi elképzelésének megvalósulását, miközben ír, fest vagy a szobrát készíti. Tevékenysége végzése közben csupán önmaga van jelen, küszködik álmának megvalósításával és csak a mű elkészülte után találkozik olvasóval-nézővel. A zeneszerző is egymagában képzeli el és kottázza le mondanivalóját. A tevékenységgel az alkotók mind csak önmaguknak szereznek örömet keservesen küzdelmes önkielégüléssel. Önmagukban bíztak, de az eredmény — a siker vagy bukás — csak a tárlaton, a hangversenyteremben, a kinyomtatott regény, vers olvasásakor derül ki. *Ez a találkozás a közönséggel igen lényeges momentum, amely nem jöhet létre az alkotás ihletett pillanatában!* Az sem mellékes, hogy az alkotóművész egyedül van, úgy teremt újat, elzárva a remélt néző-hallgató-olvasó elől. Keserves sors, és ezt is csupán önkielégülésnek nevezhetjük.

Az előadóművészeknek könnyebb a helyzete! A művet ők készen kapják, csupán azok gondolati-érzelmi tartalmát és technikai követelményeit kell realizálniok. Az énekes, a zongorista, a hegedűs, a többi hangszeres szólista rengeteget gyakorol, míg eljut az előadásig. Ám gyakorlás közben önmaga is hallja, miként fejlődik előadása. Eljátszhatja a művet családjának, barátainak és ezenközben válik tolmácsolása éretté, kiforrottá. A sorsdöntő pillanat azonban a nyilvános előadáskor következik be — s az előadó is társtalan-magányos. De az előadó utólag, vagyis nem egyidejűleg élvezi a produkció megszületését.

Az író is felolvashatja ugyan hozzáértő barátainak regényét vagy versét, a zeneszerző is eljátszhatja művét — zongorán! —, meghallgathatja a baráti hozzászólásokat és

változtatásokat eszközölhet, rövidít, kihagy, bővít s a mű így jelenik meg nyomtatásban, vagy hangzik el — de mindenképp meg kell várni a bemutató előadást!

A legszerencsésebb helyzetben a karmester van! Ő élő, érző és reagáló hangszeren játszik és ilyenformán már első próbája első percétől kezdve közönség előtt áll. Hiszen a muzsikusok nemcsak játszanak, hanem egyben hallgatóságot is alkotnak és hozzáértőbbek a nagyközönségnél — bár sokkal kritikusabbak is. Ez azonban csak fokozza a karmester becsvágyát, hiszen meg kell mutatnia, mit tud, hogyan érez és mit kíván.

A karmesteri tevékenység zenekar nélkül nem is képzelhető el, de ugyanígy a zenekar sem játszhat karmesteri irányítás nélkül. „Partnerségnek" kell kialakulnia, mert egyikük sem képes a másik nélkül muzsikálni. A szolgálatkész és odaadó zenekar játéka tehát sem az együttes, sem a karmester részéről nem nevezhető *„öntevékenységnek"* többé. Közösen „csinálják" a zenét s ez egyforma szellemi és testi örömöt és kielégülést hoz mindkét fél számára. Ez az *egyazon pillanatban* közösen érzett kívánság teremti meg az újjászületett mű előadását. Ez a tevékenység már csak az egyazon érzésből és kívánságból fakadó „közösüléshez" hasonlítható, hozzá mérhetőt csak a beteljesült szerelem tetőfokán találhatunk. Ritka pillanat ez, egyszeri és ezért maradandó.

Nem véletlen, hogy ez a hangversenyen való *egyesülés* vonz minden zenerajongót, mert „voyeur"-ként jelen lehet az újszülött megteremtésénél. Hiszen ugyanazt a művet otthonában is hallgathatnák rádión, lemezen vagy a televízióból, mégpedig a legjobb karmesterek és zenekarok előadásában. *De nem ezt teszik;* időt, a drága jegyért pénzt s fáradságot nem kímélve törekszenek arra, hogy ezeknél a perceknél jelen lehessenek.

Változik a világ, szabadabban gondolkozunk és érzünk. Ma már felerészt a fiatalság tölti meg a hangversenytermeket s a zenekarok is fiatalabb tagokból állnak. Azelőtt javarészt katona-, meg tűzoltózenészek játszottak a zenekarokban, ma pedig valamennyi együttes jól képzett, fiatal, modernül gondolkozó muzsikusokból áll, akik alkalmasabbak efféle együttműködésre. Talán nem tévedek, ha ebben látom a zenekari hangversenyek növekvő látogatottságának egyik okát.

Karmester és zenekar kapcsolatáról gondolkozva jut eszembe: *miért oly türelmetlenek a muzsikusok próba közben?* Egyszerű az oka: zavarja őket, hogy a karmester magyarázattal, utasításokkal, javításokkal oly gyakran megállítja a játékukat. Nem „végezni" szeretnék a próbát, hanem örömük beteljesülését kívánják! A főpróbán már alig várják a hangversenyt, ahol örömüket és élvezetüket már egyetlen hangos szó sem háborítja.

A nyertes persze a közönség, mert az előadott művet „élmény"-ként viszi magával és ezért soha el nem felejti. De a főnyeremény a zeneszerzőé — feltéve, hogy alkotását elképzeléseihez híven adták elő. Ennek megoldása már technikai kérdés és, mint ilyen, a következő fejezetekbe tartozik.

4. EGY KARMESTER ŐSZINTE VALLOMÁSA, ELRETTENTŐ TANULSÁGUL

80. évem táján már nem álmodozom a jövőről, inkább a múltba tekintek vissza. Sok szép sikeres emlék, valamint rengeteg jó és rossz tapasztalat ötlik fel bennem. Pedagógiai munkám során meggyőződhettem arról, hogy mennyire hasznosak a jó tanácsok; de ugyanígy segíthetnek a magunk vagy mások által elkövetett hibák is. Tévedésekből is rengeteget lehet tanulni.

A kar mesterségéről sokan írtak már érdekeset, szépet és biztatót, ismertetve íróik sikeres pályafutásának útját. Ezek azonban átlagon felüli karmesterek, zeneszerzők voltak. Ezért nem is kívánok hivatkozni rájuk. Ellenkezőleg: a karmesteri pálya nehézségeire, göröngyösségére kívánok rámutatni, hogy érzékeltessem: problémákon és csalódá-

sokon keresztül is elérhetjük céljainkat, ha van elegendő szorgalmunk és akaratunk. Nem kell mindenkinek világhírűvé válnia ahhoz, hogy lelkiismeretes és jó karmester legyen.

Nem önmagamra célzok, bár sok sikert arattam, több zenekart neveltem és sok növendékemet képeztem kitűnő karmesterré. Büszke lehetnék az eredményeimre, de a zene hangjai elszállnak s ami visszamarad, az emlékké változik. Lemezeim, hangfelvételeim sorsa előbb-utóbb, hogy tevékenységemet újabbak, talán jobbak, elfeledtessék. Ki emlékszik ma már Mengelberg, Richard Strauss, Reiner Frigyes vagy korán elhunyt kiváló növendékem, Kertész István hangverseny- és operaprodukcióira? Az élet nem csak teremt, el is hantol. Mégsem vagyok elégedetlen a magam sorsával, sőt örülök, hogy idős koromra maradt még energiám tapasztalataim leírására.

Soha nem képzeltem magamról, hogy úgynevezett nagy karmester vagyok. Mindig csak az utat kerestem ahhoz, hogy mit és hogyan *kellene* csinálni... Lehet, hogy nem értem el a célig, de sok hasznos jó és rossz tapasztalatot szereztem, ezeket szeretném átadni az érdeklődőknek s az utánam jövő fiataloknak. Arra törekszem, hogy elkerülhessék a rosszat, a tévedést és felhívjam a figyelmüket mindarra, ami hasznos.

Ismerem Oscar Wilde aforizmáját, mely szerint „aki tud, az alkot, aki nem tud, az tanít". Ez jól hangzik, de meggyőződésem, hogy *lehet tanítva alkotni is!* Ez jogosít fel arra, hogy megírjam a karmesterségre vonatkozó gondolataimat.

Az olvasó engedelmével a magam életének elbeszélésével kezdeném, mert őszinte vallomásomat igen hasznos példának tekintem és remélem, segíthet másoknak, hogy többet, jobbat érjenek el s számos hibát elkerülhessenek. — A rossz példa is lehet hasznos!

Pályafutásomat — a későbbi sikerek és örömök előtt — sok nehézség, keserű családás és megannyi, ezekből fakadó, kétség befolyásolta. Sok nehézségen keresztül jutottam el a karmesterségig és csak sokkal később a karmesterséghez nélkülözhetetlen *emberré válásig* — olyan emberré váláshoz, aki zenekarát megértő szeretettel segíti és gondozza. Első évtizedeim annyira bővelkedtek visszahúzó eseményekben, hogy azokról részletesebben kell szólanom.

Apámat már hároméves koromban elveszítettem. Anyám nevelt fel, egyetlen fia voltam három leánytestvérem mellett. Így természetes, hogy én voltam édesanyám szemefénye. Felnövekvésemet két világháború nehezítette s később nem könnyebbítette a hitlerizmus, de a sztálinizmus sem. Serdülő korom óta mindazonáltal csakis a muzsika érdekelt, mert ez jelentette számomra az „életet". A sors csak sokkal később teljesítette leghőbb vágyamat, hogy karmesternek nevezhessem magam.

Az első „nehézséget" az jelentette, hogy elemista koromban cseppet sem érdeklődtem a zene iránt. Rossz volt a hallásom, dörmögő hangon énekeltem, olyannyira, hogy az énekórákon nem vehettem részt. Ez idő alatt anyámnak kellett sétálni vinnie, hogy hamis éneklésemmel a többieket ne zavarjam. Nem valami biztató kezdet egy leendő karmester jövője szempontjából — de szerencsére akkor még nem is álmodoztam erről...

Édesanyám, aki kitűnően zongorázott, nem tudott belenyugodni abba, hogy egyetlen fia zene nélkül nőjön fel, ezért először zongoratanulással próbálkozott, majd, ennek teljes sikertelensége után, hegedűt nyomott a kezembe. Többen is tanítottak, de csak évek múlva sikerült a zenét megkedveltetni velem. A hegedülés lassanként mind több örömöt jelentett a számomra, gyakran vittek el hangversenyre is és már csak zenével foglalkoztam naphosszat. Jóbarátommal minden nap szonátáztunk és a középiskolában már zenekart szerveztem az iskolatársaimból — természetesen magam vezényeltem az együttesemet.

Ez volt az első zenekarom. Eleinte csak a reáliskola tornatermében játszottunk, de

egy év múlva, néhány külső taggal bővítve, már a Zeneakadémia Kistermében adtunk hangversenyt. Ma is birtokomban vannak a műsoraink, amelyek tanúsítják, hogy az obligát Parasztbecsület-Intermezzo és Hunyadi László-nyitány mellett Mozart és Schubert műveit is játszottuk. Sőt bemutattuk egyik iskolatársam akkor írt Scherzóját. E diáktársam akkor már a Zeneakadémia zeneszerzés növendéke volt — amiért nagyon irigyeltem.

A középiskola végeztével, vagyis az érettségi után (amelyen természetesen megbuktam, mert elcsábított a zene!) nem folytathattam többé örömteli kedvtelésemet, mivel elvesztettem a „zenekaromat". Így hát könnyű volt számomra az elhatározás, hogy pálcához addig nem nyúlok, míg a mesterséghez szükséges előtanulmányokat el nem végeztem. Elhatározásomat megkönnyítette, hogy ebben az időben már hegedűsként működtem egy hivatásos zenekarban, ahol legalább szemmel követhettem példaképeimet, a karmestereket. Első tanítóim a legismertebb karmesterek voltak, tőlük tanultam az ábécét. Tudtam azonban, hogy a karmesterséghez zeneszerzési ismeretek is szükségesek.

A szerencse hozzám szegődött, mert egy ízben, amikor kvartetteztem, Kodály Zoltán is jelen volt. Rettegtem a szűkszavúságától, de merészen megemlítettem vágyamat, hogy nála tanulhassak. Látva a zene iránti lelkesedésemet, Kodály hozzájárult, hogy a legközelebbi felvételi vizsgára jelentkezzem. Ehhez természetesen szükség lett volna egy saját szerzeményem bemutatására is. Nyíltan bevallottam, hogy a zeneszerzéshez sem tehetséget, sem vágyat nem érzek; csupán karmester szeretnék lenni, ehhez azonban tudnom kell, hogyan készül s miből áll egy zenemű, féltem, enélkül örökre dilettáns maradnék. Fogadalmat tettem, hogy a szükséges feladatokon kívül soha nem komponálok zenét s ezt, a zeneszerzők örömére, becsülettel be is tartottam. Kodálynak nyilván tetszett őszinte vallomásom, így hát — jóllehet saját szerzeményem nem volt, de a felvételi vizsga minden más követelményének megfeleltem — a növendékei közé fogadott. Sikerült átlépnem a várva várt Rubikont.

A felvételin Kodály megállapította, hogy jó ritmusérzékem és abszolút hallásom van. Ez nem lepett meg, bár nem felejtettem el boldogult édesanyám küzdelmeit botfülű fiával. Tudtam, azóta kifejlődött a hallásom, hiszen tömérdek zenét játszottam és hallgattam, mindenkor kottával a kézben. Valószínűleg ettől forrott egybe bennem a hangzás a kottaképpel. Kodály csak ennyit jegyzett meg: „Ne csodálkozzék, mert a mérnök is csak gyakorlat révén tudja, hogy mennyi a három vagy öt centiméter!"

Mellesleg, az abszolút hallás nem szükséges, sőt tapasztalatból állítom, hogy néha egyenesen zavaró! Richard Wagnernek sem volt abszolút hallása, mégis nagy zeneszerző és kitűnő karmester lett belőle. Kodály pedig a relatív szolmizációt tartotta utóbb a zenetanítás alapjának.

Bevallom, én mindmáig sem tudok énekelni, csak az vigasztal, hogy Toscanini sem tudott (magáról megfeledkezett dünnyögése hallható néhány lemezfelvételén). Élvezhető zenét soha nem írtam, éppen elegendő volt megküzdenem a kötelező zeneszerzési gyakorlatokkal. De tanulmányaim idején kinyílt a fülem és sokminden szükségessel telt meg az elmém. Lassan már derengett, mit is kell tudnia egy leendő karmesternek, mielőtt még pálcát vesz a kezébe.

Különben erre is hamarosan sor került, mert akkoriban az utolsó éves zeneszerző növendékeknek kötelező volt részt venniök az úgynevezett „ütemezőgyakorlat"-on. Ez nem sokat használt jövendő mesterségemnek és még kevesebb örömöm telt benne, mert az egész tanév folyamán kizárólag Beethoven Coriolan-nyitányát vezényeltem, ezt is csupán hetente egyszer, s többnyire hiányos létszámú növendékzenekarral. Hol egy-egy fúvós hiányzott, hol pedig csupán egyetlen brácsás alkotta a szólamot. Az olvasó fantá-

ziájára bízom annak elképzelését, milyen lehetett ez az előadás. Számomra fontosabb volt, hogy indexembe „megfelelő" bejegyzés került!

Többet tanultam zenekari hegedűsként a Városi (ma: Erkel) Színházban, ahol operettek mellett gyakran kitűnő operaelőadások is voltak olasz opera stagione-k, világhírű karmesterek vendégszereplésével. Az Aidában került sor első operai közreműködésemre, Felix Weingartner keze alatt játszottam. Gyakorlatlan, de buzgó kezdő lévén nagy botrányt okoztam, mert nagy igyekezetemben a Nílus-parti jelenet kellős közepén önálló szólóként egy határozott forte akkorddal gazdagítottam az előadást! Nemcsak a kollégáimban hűlt el a vér, de Weingartner is majd' beleszédült — én pedig féltem a szidalmaitól. A felvonás után siettem is hozzá, hogy elnézését kérjem hangos „közbeszólásomért". Ő azonban dorgálás helyett kedvesen megnyugtatott, mondván: „aki ilyen határozottan, tisztán és biztosan húz bele, annak meg kell bocsátani a tévedését". Ez megnyugtatott s következő mondata — jóslatként — még ma is cseng a fülemben. Azt mondta ugyanis: „Fiatal barátom, meglátja, magából még karmester lesz." — erre azonban még sokáig várnom kellett...

Az idő tájt már az akkoriban alakult Budapesti Hangversenyzenekarban is játszottam. Ott ismertem meg a szimfonikus zeneirodalom legnagyobb remekműveit, az akkori legnevesebb karmesterek vezényletével. A második hegedű első pultjánál ülve belülről hallottam az egyes szólamokat —, de hallottam közelről a karmesterek elégedetlen szitkozódásait, olykor kissé hangos kifakadásait is. (Ez akkor még lehetséges volt, ma már a szakszervezet sem engedné.) Jogosnak érzett kritikai megjegyzéseik nagy hatással voltak rám, a fiatal, reményteli kezdőre. Elbűvölt előadásaik nagyszerűsége és észre sem vettem, mennyire tönkreteszi szép zenélésünket a sok hangos kifakadás, amitől a zene csak szenved, a személyében megbántott zenész pedig még félénkebbé válik és rosszabbul játszik. De nagyszerű produkcióik után szinte természetesnek vettem e nagy karmesterek viselkedését. Ők ugyanis már tudták, mit akarnak és volt gyakorlatuk a megvalósításhoz. Rám, a fiatal „leendő oroszlánra" nagy hatással volt minden tettük, mozdulatuk, szavuk, magyarázatuk, sőt hangos kifakadásuk is. Természetes, hogy példaképnek tekintettem őket. Csak később jöttem rá, mennyivel könnyebb a külsőségeiket utánozni, mint előadóművészetüket! Engem elsősorban dirigálásuk módja érdekelt. Mindannyiuktól igen sokat tanultam, Mengelbergtől Kleiberig, Richard Strausstól Bruno Walterig és Klempererig. S bennem továbbra is égett a vágy, mikor válik végre valóra Weingartner jóslata.

Nem kellett sokáig várnom, mert 1937—38-ban a Budapesti Hangversenyzenekar felajánlotta, hogy „érdemes" tagjának vezényletével három hangversenyt ad, mégpedig ingyen. Végre alkalmam volt kipróbálni a képességeimet. Mindhárom koncert sikeres volt, de az utolsó még pénzt is hozott. Megnyertem vele a Lipótvárosi Kaszinó azévi díját, s belőle elutazhattam Brüsszelbe, Hermann Scherchen karmesteri kurzusára.

Scherchen „Lehrbuch des Dirigierens" című könyvét már olvastam és többször játszottam a keze alatt. Tudtam tehát, nem lesz könnyű megfelelnem magas követelményeinek. Aggodalmaim ellenére a záróhangversenyen, a Brüsszeli Filharmonikusok élén, mégis én vezényeltem az Eroicát, kívülről és előzetes próba nélkül. Produkciómra már nem emlékszem, csak arra, hogy Scherchen másnap reggel összeszidott, mert „másképp" vezényeltem, mint ahogyan „megbeszéltük".

Ehhez tudni kell, miként zajlottak le Scherchen órái. Reggelente énekléssel kezdtük (preklasszikusok, Bach, Verdi enigmatikus skálára írt Ave Maria-ja), hogy csiszoljuk a belső hallásunkat. Ezután következett a vezénylés. A zenekar a növendékekből állt, akik énekkel, zümmögéssel, fütyüléssel és a ritmusokat széken dobolva adták elő, amit a leendő karmester belső hallásával elképzelt és megpróbált elvezényelni. Nem csoda, hogy én

már az Eroica első akkordjánál megrémültem annak élő beethoveni hangzásától és ettől kezdve „másképpen" dirigáltam, mint a „próbákon". Kiderült a számomra, hogy a mozdulatokat betanulni nem lehet, mert ehhez a hangzó zene mennyisége és minősége szükségeltetik. Ettől függetlenül, Scherchentől örökre szóló tanácsokat kaptam a karmesterségről. Ezek nagy részét később, amikor tanítottam, fel is használtam — de volt miről megfeledkeznem is.

(folytatjuk)

DOCUMENTA

GOMBOCZNÉ KONKOLY ADRIENNE:

ÚJABB DOKUMENTUMOK BARTÓK ÉS AZ A. K. M. OSZTRÁK JOGVÉDŐ TÁRSASÁG KAPCSOLATÁRÓL

A Magyar Zene 1985/3. számában Breuer János válogatást közölt Bartók és az A. K. M. osztrák jogvédő társaság (Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger — Szövegírók, Zeneszerzők és Zeneműkiadók Társasága) között folytatott levelezésből.[1] A cikken fölbuzdulva rövid bécsi tanulmányutam során 1986 szeptemberében fölkerestem az A. K. M. dokumentumosztályát, ahol még igen sok, tartalmilag jelentős Bartók-dokumentumra bukkantam. Közülük a legérdekesebb a műveket bejelentő 22 darab űrlap (Werke-Anmeldung). A második világháború pusztítása következtében ez az anyag sem teljes, mint ahogy a levelezés sem az. Az első Bartók-mű bejelentése 1926-ból való (habár Bartók már 1921-től tagja az A. K. M.-nek), az ezt követő négy esztendőből nem találtam bejelentéseket. 1930-tól 1937-ig megvannak Bartók évenként beküldött műbejelentései, az utolsó dátuma 1937. november 21.

Az A. K. M. ezekről a műbejelentési formulákról xeroxkópiákat bocsátott rendelkezésünkre. Ugyancsak sikerült kópiákat kapni 27 Bartók-levélről, 5 levelezőlapról és 9 olyan A. K. M.-levélről, amelyekre Bartók az egyszerűség kedvéért nyomban ráírta válaszát és így küldte vissza a jogvédő irodának. E nagy levélanyagból — Breuer János közleményét mintegy kiegészítve — csupán 5 Bartók-levelet teszünk közzé (1930. III. 30., 1933. VI. 12., 1933. VII. 1., 1937. VI. 5. és a kilépési nyilatkozatot: 1938. VI. 7.). Végül, azt dokumentálandó, miként történt egy-egy mű bejelentése, közlünk egy sablonjellegű A. K. M.-levelet (1934. IV. 9.), amelyben a jogvédő társaság érdeklődik, Bartók komponálta-e a feltüntetett műveket? Erre Bartók 1934. április 14-én műbejelentési formulán adja meg válaszát (14a—b dokumentum). Egy lista tájékoztat a xeroxkópiában meglevő valamennyi levélről; a fontosabb adatok mellett rövid tartalmukról is értesülhet az olvasó. Végül néhány fakszimile ad képet az eredeti dokumentumok jellegéről: Bartók 1937. VI. 10-én írt levelezőlapja; az A. K. M. 1938. III. 10-i levele Bartók válaszával; az 1935. II. 10-i műbejelentési ív és két lista, 1935. augusztus 23. és 1936. február 25-i keltezéssel, ezek a nyomtatott műbejelentési ívek helyett íródtak.[2] (Tördelési okból a fakszimilék elhelyezése nem követi a mű-bejelentő űrlapok pontos kronológiáját. Lényegesebbnek tartottuk, hogy a terjedelmesebb táblázatokat lapozás meg ne törje.)

A műbejelentési formulák oly sok információt tartalmaznak, hogy érdemes velük részletesen foglalkozni.

Az űrlap egy félbehajtott ívből áll. Az első lap nyomtatott német szövege az A. K. M.-nek szóló címzést tartalmazza, középen kiemelve találjuk a „WERKE-ANMELDUNG" szót. Ezt követi egy nyilatkozat:

[1] Breuer János: 15 Bartók-levél. *Magyar Zene* XXVI. évf. 1985/3, 296—325.

[2] Itt mondunk köszönetet az A. K. M. osztrák jogvédő társaságnak a közlés engedélyezéséért.

Ich erkläre, daß ich im Sinne des § 36 der Statuten durch meinen Eintritt in die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien, reg. G. m. b. H. alle mir zu diesem Zeitpunkte zustehenden konzertmäßigen Aufführungs- und Senderechte, auch bezüglich der umseitig angemeldeten Werke, ausschließlich der Gesellschaft für alle Länder übertragen habe und daß daher die Gesellschaft berechtigt ist, im eigenen Namen und für eigene Rechnung alle aus diesen Werken resultierenden Rechte geltend zu machen und zu wahren.

[Kijelentem, hogy a bécsi A. K. M. bejegyzett Kft-be való belépésem révén az alapszabályzat 36. §-a értelmében minden jelenleg fennálló koncertjellegű és rádióközvetítési jogomat, beleértve a túloldalon bejelentett műveket is, valamennyi országra vonatkozóan kizárólagosan erre a Társaságra ruházom és ezáltal a Társaságnak jogában áll saját nevében és saját számlájára minden e művekből származó jogot érvényesíteni és megóvni.]

E nyilatkozat alatt a dátum, az A. K. M.-tag saját kezű aláírása, címe és arra vonatkozó kijelentése, hogy az íven feltüntetett adatok a valóságnak megfelelnek.

Az ív külső hátsó oldalán figyelmeztetés és útbaigazítás található a művek és kéziratok pontos és időben történő bejelentésére. Az A. K. M. leszögezi, hogy be nem jelentett művek esetleges elmaradt elszámolásáért nem vállal felelősséget. Az ív belső két oldalának rubrikái: Opus / Titel des Werkes / Art / Komponist / Bearbeiter (Arrangeur) / Autor / Verlag / Aufführungsdauer in Minuten (bei ernster Musik) / Besondere Bemerkungen [Op. szám / A mű címe / Műfaja / Zeneszerző / Átíró (Feldolgozó) / Szövegíró / Kiadó / Előadási időtartam percekben (komoly zenénél) / Különleges megjegyzések].

Bartók a rá jellemző precizitással, tollal, kézírással töltötte ki az íveket. Egyetlen esetben vette igénybe munkatársa, Deutsch Jenő[3] segítségét, mégpedig a Mikrokozmosz darabjainak öt ívre írt, egyenkénti fölsorolásánál. Deutsch írta be a magyar címeket és mellé az idegen nyelvű fordítást, a 4. és 5. íven azonban a német címeket már Bartók fűzte hozzá a magyar szöveghez. Az írógépelt szövegek általában az A. K. M.-től származnak. A címlapra Bartók a dátumot, mindenkori lakcímét és aláírását tollal, saját kezűleg vezette rá. Kivétel a Román népi táncok Székely Zoltán-féle átirata, ennek bejelentése Bécsben történt és a dátumot — Wien, am 19. August 1926 — géppel írták.

Az űrlap belső oldalainak rubrikáinál Bartók opuszszámot nem adott. Értékes információ azonban műveinek magyar és idegen nyelvű címe (ez utóbbi saját fordításában, sokszor több nyelven is szerepel; különösen népdalfeldolgozásainál értékes, eddig ismeretlen adatokat szolgáltatva). Külön figyelmet érdemel műveinek játszási ideje és — mint látni fogjuk — a „Különleges megjegyzések", amelyek sokat elárulnak Bartók karakteréből. Így például türelmetlenül vetette oda megjegyzését, ha az A. K. M. már régen bejelentett művek iránt érdeklődött (pl. 1932. dec. 24-i ív: 20 magyar népdal. Bartók megjegyzése: *Wurde von mir als Manuskript bereits vor* $2^1/_2$ *Jahren angemeldet* [Kéziratként már $2^1/_2$ évvel ezelőtt bejelentettem]). Fölháborodott, amikor egy-egy előadóművész önkényesen megváltoztatta műveinek címét (1934. szept. 15-i ív: *Durch Gärten f. Kl. / Kleine Suite f. Streich Orch. nicht verifizierbar, auch jetzt ebenso wie vor einem halben Jahr kann ich es nicht feststellen, welche Titel meiner Werke hier verdreht sind* [Kerteken át, zongorára / Kis szvit vonószenekarra nem azonosítható, most sem tudom megállapítani, mint ahogy egy fél évvel ezelőtt sem tudtam, mely művemnek címét ferdítették itt el].

[3] Deutsch Jenő 1929—1931-ben Bartók tanítványa volt a Zeneművészeti Főiskolán; népzenei munkájában segítőtársa az 1930-as évek második felében.

Közlésünk első részében sorra vesszük a műbejelentési formulákat. Az ismétlődő adatokat lehetőség szerint összefoglaljuk, így Bartók lakcímét nem tüntetjük fel ívenként. 1926. augusztus 19-től 1932. január 1-ig Bartók *Budapest, III. Kavics u. 10.* címet ad meg; 1932. október 27-től 1936. március 2-ig *Budapest II. Csalán ut, 27* cím szerepel az íveken, 1937. február 20-tól 1937. november 21-ig pedig *Budapest, II. Csalán-ut, 29.*

Bartók kézírással írt szövegét kurzív nyomtatásban betűhíven közöljük, megtartva Bartók régies helyesírását és jellegzetes szokását, hogy a & jel helyett következetesen a paragrafus (§) jelét használja. Egy-egy hiányzó betűt szögletes zárójelben pótolunk. A géppel kitöltött íveken, amelyeken azonban Bartók eredeti kézírása is megtalálható, csak a Bartók-szöveget kurziváljuk. Bartók aláhúzásait a német eredetiben léniával jelöljük, a magyar fordításban kurzív vagy ritkított kurzív szedéssel.

A mű címe rovatot (Titel des Werkes) egy-két magyarázó szövegtől eltekintve nem fordítottuk magyarra, mivel a német szövegből könnyen következtethetünk a szóban forgó műre. A különleges megjegyzések (Besondere Bemerkungen) rovat szövege magyarra fordítva lapalji jegyzetben szerepel, egyéb, az ívekkel kapcsolatos kiegészítő megjegyzéssel együtt.

*

Bartók az 1930. január 1-jén kitöltött íven *(000. l.)* az Universal Edition-nál *Húsz magyar népdal* címmel megjelent műveit jelenti be. Az íven ez a cím nem szerepel, a dalok csoportosítása is eltér a végleges, nyomtatott verziótól.[4] Bejelentésében csupán három csoportot alkot: *Öt ujabb magyar népdal — 2 párositó — 3 régi táncdal.* A további tíz népdal ekkor még nem képez sorozatot. Az Universal Edition kiadásában (Cop. 1932) a sorrend a következő (a bejelentési ív szerinti sorrendet kurrens sorszámmal, zárójelben jelezzük):

I. sorozat (Szomorú nóták)
1. A tömlöcben (15)
2. Régi keserves (6)
3. Bujdosó-ének (7)
4. Pásztornóta (18)

II. sorozat (Táncdalok)
5. Székely „lassú" (12)
6. Székely „friss" (13)
7. Kanásztánc (17)
8. „Hatforintos" nóta (11)

III. sorozat (Vegyes dalok)
9. Juhászcsúfoló (14)
10. Tréfás nóta (16)
11. Párositó 1 (9)
12. Párositó 2 (10)
13. Pár-ének (20)
14. Panasz (8)
15. Bordal (19)

[4] Vö. Wilheim András: Tételsorrendek Bartók műveiben. *Magyar Zene* XXV. évf. 1984/2, 210—214. — A Húsz magyar népdal szövegei német fordításának kérdését l. Tallián Tibor: Der Briefwechsel Bartóks mit R. St. Hoffman. *Studia Musicologica* 18 (1976) 339—365. Magyar közlése: Bartók levélváltása R. St. Hoffmannal. *Magyar Zene* XV. évf. 1974/2, 134—186.

IV. sorozat (Új dalok)
I. 16. Hej, édes anyám (1)
II. Érik a ropogós cseresznye (2)
III. Már Dobozon... (3)
IV. Sárga kukoricaszál... (4)
V. Búza, búza, búza (5)

Eingelangt am:

3

An die

Geselischaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A.K.M.)
registrierte Genossenschaft mit beschränkter Haftung

WERKE-ANMELDUNG

für Komponisten und Autoren

Ich erkläre, daß ich im Sinne des § 30 der Statuten durch meinen Eintritt in die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A. K. M.), reg. Gen. m. b. H., alle mir zu diesem Zeitpunkte zustehenden Rechte zur öffentlichen Aufführung aller Art, zur Rundfunksendung und zur Aufführung im Tonfilm, auch bezüglich der umseitig angemeldeten Werke der Gesellschaft, und zwar ausschließlich und für alle Länder übertragen habe und daß daher die Gesellschaft berechtigt ist, im eigenen Namen und für eigene Rechnung alle aus diesen Werken resultierenden Rechte geltend zu machen und zu wahren.

Budapest, am 10. Febr. 1935

Eigenhändige Unterschrift des Mitgliedes:

Béla Bartók

Adresse: Budapest II. Csalán út 27.

Kraft vorstehender Unterschrift verbürge ich mich für die Wahrheit aller Eintragungen in diesem Anmeldebogen.

Wir ersuchen, die Rückseite zu beachten!

1. 1935. február 10-i WERKE-ANMELDUNG

Opus	Titel des Werkes	Art	Komponist
	III. Satz einer Sonate für	Klavier	A. B. Ciaia
	Verbunkos = Quadrille = 1. Burlesk	Klavier	Béla Bartók
	Kicsit ázottan = Ungezogen = 2. Burlesk	"	"
	Négy táncok = Ungarische Tänze	Klavier	"
	Gyermekdarabok = wahrscheinlich für Kinder	Klavierstücke	"
	Estaut der Schnee = 8. aus „Acht ungarische Volkslieder"	Gesang + Klavier	"
	Nachtstück, wahrscheinlich = Klänge der Nacht, für Klavier		"
	Idealist Tanz des Oberon Die Zigeunerin	sind wahrscheinlich von einer Tänzerin oder	

Wir ersuchen, in den Rubriken „Komponist", „Bearbeiter" und „Textautor" auch die Vornamen anzugeben.

Bearbeiter (Arrangeur)	Textautor dessen Name auf den Notenexemplaren genannt erscheint	Verlag (Bei Manuskripten ist die Angabe „Manuskript" erforderlich)	Aufführungsdauer in Minuten (bei ernster Musik)	Besondere Bemerkungen
Béla Bartók	—	Fischer, New York	2'	
—	—	~~[illegible]~~	2'	
—	—	Rózsavölgyi & Cie	2'	
—	—	Universal Edition	~~7'~~	6'
—	—	Karl Rossnyai	pro Stück durchschnittlich 1'	
—	—	Universal Edition	1'	
—	—	"	5'	

Tänzer) falsifizierte Titel; nicht feststellbar, worum es sich bannt.

Wir ersuchen, die Rückseite zu beachte

A) *MŰBEJELENTÉSI ÍVEK*

1) Wien, am 19. August 1926*

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten (bei ernster Musik
Rumänische Volkstänze	f. Viol. u. Klav.	Béla Bartók	Székely Zoltán	Universal Edition	6 Min.**

* Géppel írt dátum.
** Géppel írt adatok. A játszási idő idegen kézírás.

2. *Budapest*, am *1. Januar 1930*. (Két folytatólagosan kitöltött ív)

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten
Öt ujabb magyar népdal *Fünf neuere ungarische Volkslieder:* *1. „Hej, édes anyám"...* *2. „Érik a ropogós cseresznye"...* *3. „Már Dobozon"...* *4. „Sárga kukoricaszál"...* *5. „Buza, buza"...*	*Ungarische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbeigleitung*	*Béla Bartók*		*Manuskript*	*5*

Lied der Trauer (ungarisches Volkslied) *„Olyan árva vagyok"... (Régi keserves)*					$2\frac{1}{2}$
Lied des Flüchtlings (Bujdosó ének) *„Erdők, völgyek"... (ungar. Volkslied)*					2
Klagelied (Panasz) *„Beteg az én rózsám"... (ung. Volkslied)*					1
Zwei Paarungslieder (2 Párosító) *1. „Sárga csikó"...* *2. „Virágéknál ég a világ"...*					$1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$
Drei alte Tanzlieder (3 régi táncdal) *1. „A cseroldalt összejártam"...* *2. „Azt akartam én megtudni"...* *3. „Ne búsuljon komámasszony"...*					2 2 1
Schäferlied (A juhász) *„Volt-e olyan juhász"...*					2
Im Kerker [oder Lied des Gefangenen] *(A rab) „Minden ember szerencsésen..."*					4
Scherzlied (Tréfás dal) *„Két krajcárom..."*					$1\frac{1}{2}$
Schweinehirtentanz (Kanásztánc) *„Megösmerni a kanászt"...*					$1\frac{3}{4}$
Hirtenlied *„Mikor gulyáslegény voltam"...*					$1\frac{3}{4}$

[2. ív]*

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
Trinklied (Bordal) *„Ó én édes pintes üvegem"...*	*Ungarische Volkslieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*	*Béla Bartók*		*Manuskript*	*1 3/4*
Ungaricshes Volkslied *„Ne hagyj el..."*					*1*
Prelude in G dur *Prelude in C dur* *6. Sonate für Orgel*	*Übertragung für Klavier zu 2 Händen*	*H. Purcell* *H. Purcell* *J. S. Bach*	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*3* *1* *13*

* Az A. K. M. kézírásos kiegészítései: Első ív, jobb felső sarok: 27. III. 30. Második ív, jobb felső sarok: 22. III. 30. — *Trinklied (Bordal)* mellett: (Nr. 15). — *Ne hagyj el...* mellett: Wechselgesang Nr. 13. — A Bartók által áthúzott Autor rovatban ez utóbbi két népdalnál a fordító neve: Hoffmann R. St. — A Verlag rovatban ugyanezen két népdalnál: U. E.

3. *Budapest*, am 11. XI. 1930*

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
Allegro scherzando=N° 31 im 2. Hefte „Für Kinder"	*Klavierstück*	*Béla Bartók*		*Karl Rozsnyai*	*1'*
Ungarische Volksweisen	*Übertragung für Violine und Klavier aus 1. 2. Heft des „Für Kinder"*	*Béla Bartók*	*Joseph Szigeti*	*Universal Edition*	*7'*

Variationen über ein ungarisches Lied= N° 6. der „15 ungarische Bauernlieder mit dem Titel: Ballade (tema con variazioni)	*Klavierstück*	*Béla Bartók*		*Universal Edition*	*2'*
Canon=1. Zwiegespräch	*Klavierstück*	*Béla Bartók*		*Universal Edition*	*1'*
Totenlied=Nénie	*Klaviestück*	*Béla Bartók*		*Rózsavölgyi § Cie*	*2'*
VI. Sonate G dur	*Klavierstück*	*J. S. Bach*	*Béla Bartók*	*Rózsavölgyi § Cie*	*13'*

* Az A. K. M. kézírásos kiegészítései: Az első oldalon *Budapest* után: am 11. XI. 1930. — Az ív belső oldalán, jobbra fent: 17. XI. 30.

4. *Budapest*, am *21. Dez. 1930.*

Titel des Werkes*	Art	Komponist	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
A menyasszonynál=Bei der Braut *Szénagyűjtéskor=Heuernte* *Lakodalom=Hochzeit* *Bölcsődal=Wiegenlied* *Legénytánc=Burschentanz*	*Gesang mit Klavier-begleitung*	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*10 Minuten*	*Wurden bereits im Jahr 1926 oder 1927 oder 1928 angemeldet; vielleicht bloss mit den deutschen Titeln; hier stehen nun auch die ungarischen Titeln. Der gemeinsame Titel aller 5 ist: Falun=Dorfszenen*****

* Bartók a felsorolt 5 dalt összekapcsolja és az Opus rovatba, keresztbe ezt írja: *Falun=Dorfszenen.* —

** *Már 1926-ban, vagy 1927-ben, vagy 1928-ban bejelentve; talán német címekkel; itt most a magyar címek is föl vannak tüntetve. Mind az öt [dal] közös címe: Falun=Dorfszenen.* — Az A. K. M. kézírásos dátuma az ív belső oldalán, jobbra fent: 27. 12. 30.

5. *Budapest*, am *12. Juni 1931*. (Két folytatólagosan kitöltött ív)

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
Einzelne Nummern ungefähr 7—8 der Klavierstücke „Für Kinder" für Männerchor, unter dem Titel „Népdalok" („Volkslieder") übertragen	*Männerchor*	*Béla Bartók*	*László I. Németh*	*Verlag des Original's: K. Rozsnyai; die Übertragung in Manuskript*	*ungefähr je 1 Minute*
Einzelne Nummern — ungefähr 3—4 — der „20 magyar népdal" („20 ungarische Volkslieder") [Klavier u. Singstimme] für Männerchor übertragen	*Männerchor*	*Béla Bartók*	*László I. Németh*	*Verlag des Original's: K. Rozsnyai; die Übertragung in Manuskript*	*ungefähr je 1 Minute*
Einzelne Nummern — ungefähr 3—4 — der „8 ungarische Volkslieder" [Klavier u. Singstimme] für Männerchor übertragen	*Männerchor*	*Béla Bartók*	*Des. Demény*	*Verlag des Original's: Universal Edition; Übertragung in Manuskript*	*ungefähr je 1 Minute*
Sonatine	*Violin § Klavier*	*Béla Bartók*	*Endre Gertler*	*Rózsavölgyi § Tsa*	*4*
Kolindák (Rumänische Weihnachtslieder)	*Klavierstücke*	*Béla Bartók*	———	*Universal Edition*	
I. Serie					*7*
II. Serie					*8*
*Duo's für 2 Violinen, hievon einzeln**	*Duo's für zwei Violinen*	*Béla Bartók*	—	*Universal Edition*	
Drei Volkstänze (3 népi tánc)					*je 1*
Mückentanz (Szunyogtánc)					*1*
Zwei Märsche (2 menetelő nóta)					*je 1*

Vorspiel § Canon (Preludium és Kánon)					*2*
Vier Neujahrslieder (4 Téli napforduló dal)					*je 1*
Scherzo					*1*
Wechselgesang					*1*
Märchen (Mese)					*1*
Wallachisches Lied (Oláh tánc)					*1*
Reigen (Kalamajkó)					*1*
Scherzlied (Tréfa)					*1*
Heu-erntelied (Szénagyűjtők dala)					*1*
[2. ív:]					
Duo's für 2 Violinen, hieraus einzeln:					
Tanzlied (Táncdal)					*1*
Wiegenlied (Gyermekringató)					*1*
Erntelied (Aratók dala)					*1*
Zähl-lied (Számoló dal)					*1*
Adagio					*1*
Ruthenisches Lied (rutén dal)					*1*
Spiel-lied (Játék)					*1*
Slowakisches Lied (Tót dal)					*1*
Maestoso	*Duo's für zwei Violinen*	*Béla Bartók*		*Universal Edition*	*1*
Menuetto					*1*
Rivoluto					*1*
Moderatamente mosso					*1*
Polster-tanz (Párnás tánc)					*1*
Spottlied (Ugyan édes komámasszony)					*1*
Ungarisches Lied (Magyar nóta)					*1*
Hinkender Tanz (Sánta-tánc)					*1*
Tanz-suite für Orchester übertragen für Klavier	*Klavierstück*	*Béla Bartók*	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*15*

* A Duók részletezésénél az Art *(Duo's für zwei Violinen)*, a Komponist *(Béla Bartók)* és a Verlag *(Universal Edition)* rovatokat Bartók teljes hosszban, keresztbe írva töltötte ki.

6. *Budapest*, am *6. Nov. 1931.**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten
„Moquérie" = ein Stück aus der Serie „Für Kinder"	*Klavierstück*	*Béla Bartók*	*K. Rozsnyai*	*1*
„Zank" = Querelle = Perpatvar (=1. Burlesk aus „3 Burlesken")	*Klavierstück*	*Béla Bartók*	*Rózsavölgyi § Cie*	*2*

* Az ív belső oldalán, jobbra fent az A. K. M. kézírásos dátuma: 17. XI. 31. — „Moquérie" alatt: Nr. 18a. „Zank" előtt: 8c.

7. *Budapest*, am *1. Januar 1932.* (Két folytatólagosan kitöltött ív)*

Titel des Werkes	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
44 Duos für 2 Violinen hireaus einzeln:	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	
Lied ein Paar zu besingen / Párosító	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Reigen / Kalamajkó	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Menuetto	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Sommer-Sonnwendlied / Szentiványéji	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Slowakisches Lied 1. / 1. Tót nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Ungarisches Lied 1. / 1. Magyar nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Wallachisches Lied / Oláh nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Slowakisches Lied 2. / 2. Tót nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Spiel-lied / Játék	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Ruthenisches Lied / Rutén nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Wiegenlied / Gyermekrengetéskor	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Heu-erntelied / Szénagyűjtéskor	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*

Hochzeitslied / Lakodalmas	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Polstertanz / Párnás-tánc	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Soldatenlied / Katotanóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Burleske	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
2 Ungarische Märsche / 2 menetelő nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*2*
Märchen / Mese	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Wechselgesang / Dal	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Neujahrslied 1. / Ujévköszöntő (1.)	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Mückentanz / Szúnyogtánc	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Brautlied / Menyasszonybúcsúztató	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Scherzlied / Tréfás nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Ungarisches Lied 2. / 2. Magyar nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Spottlied / „Ugyan édes komámasszony"	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Hinke-tanz / Sántatánc	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Gram / Bánkódás	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*2*
[2. ív]			
aus „44 Duos" einzeln (Fortsetzung)			
Neujahrslied 2. 3. 4. / 2. 3. 4. Ujévköszöntő	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1, 1, 1*
Tanzlied / Máramarosi tánc	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Erntelied / Aratáskor	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Zähl-lied / Számláló nóta	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*2*
Ruthenische Kolomejka	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Dudelsack / Szól a duda	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Vorspiel und Kanon	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*3*
Rumänischer Drehtanz / Forgatós	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Serbischer Tanz (Zaplet) / Szerb tánc	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Wallachischer Tanz / Oláh tánc	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Scherzo	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Arabischer Gesang / Arab dal	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*2*
Pizzicato	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*1*
Siebenbürgisch (Ardeleana) / Erdélyi tánc	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*2*

7. táblázat folytatása

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
Sonatine (original für Klavier), bearbeitet	*für Violine § Klavier*	*Béla Bartók*	*Endre Gertler*	*Rózsavölgyi § Cie*	*4*
Tänze aus Siebenbürgen / Erdélyi táncok	*für Orchester*	*Béla Bartók*		*Rózsavölgyi § Cie*	*4*
Bilder aus Ungarn / Magyar képek hieraus einzeln:	*für Orchester*	*Béla Bartók*		*Rózsavölgyi § Cie und Rozsnyai*	*11'*
Abend am Lande / Este a Székelyeknél	*für Orchester*	*Béla Bartók*		*Rozsnyai*	$2\frac{1}{2}$
Bärentanz / Medvetánc	*für Orchester*	*Béla Bartók*		*Rozsnyai*	$2\frac{1}{2}$
Melodie	*für Orchester*	*Béla Bartók*		*Rózsavölgyi § Cie*	*2*
Etwas angeheitert / Kicsit ázottan	*für Orchester*	*Béla Bartók*		*Rózsavölgyi § Cie*	*2*
Schweinehirtentanz / Ürögi kanásztánc	*für Orchester*	*Béla Bartók*		*Rozsnyai*	*2*

* Az A. K. M. kézírásos bejegyzései: Az 1. ív felső jobb sarkában a dátum: 7. 5. 32; a 2. íven: 14. 6. 32. Az 1. íven a 44 Duó játszási idejének rovatában összegezve: 51'; a 2. íven a *Wallachischer Tanz*-nál *Tanz* áthúzva és fölé írva: Lied; *Erdélyi táncok*nál a kiadói rovatban Rózsavölgyi helyett Rozsnyai; *Magyar képek*nél *für Orchester* után: (5 Nummern), ugyanennél a megjegyzések rovatban: Nr. 1. 2. 5 Rozsnyai, Nr. 3. 4. Rózsavölgyi; a Magyar képek egyenkénti fölsorolásánál a darabok 1—5-ig beszámozva; *Kicsit ázottan* fölött zárójelben: Un peu gris.

8. *Budapest*, am *27. Okt. 1932.**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Textautor	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Molnár nóta (Müller Lied) *Aus den „20 ungarische Volkslieder"*	*Singstimme mit Klavier*	Béla Bartók	Hoffmann R. St.	Rozsnyai Karl	*2*	*Alle diese Werke sind schon längst angemeldet***
Ha kimegyek *N° 5 aus den „8 ungarische Volkslieder"*	*Singstimme mit Klavier*	Béla Bartók		U. E.	*2*	
Asszonyok *N° 3 aus den „8 ungarische Volkslieder"*	*Singstimme mit Klavier*	Béla Bartók		U. E.	*2*	
A régi keserves *Aus den „20 Ungarische Volkslieder"*	*Singstimme mit Klavier*	Béla Bartók		Rozsnyai Karl	*2*	
Jaj Istenem, mit csináljak *Aus den 4 ungarische Lieder für*	*Männerchor*	Béla Bartók	Hoffmann R. St.	U. E.	*1*	
Rég megmondtam bús gerlice *Aus den 4 ungarische Lieder für*	*Männerchor*	Béla Bartók	Hoffmann R. St.	U. E.	*2*	

* A négy első mű és a zeneszerző neve gépelve (vlsz. A. K. M.). A kurzivált szöveg Bartók saját kezű írása. Az A. K. M. kézzel írt kiegészítései: az ív belső oldalán, jobbra fönt: 16. XI. 32. Molnár nótá-nál: Nr. 10. — Ha kimegyek után: arr'a magas tetőre (Wollt ich). — A régi keserves után: Nr. 2. — *Jaj Istenem, mit csináljak* után: Nr. 2. — *Rég megmondtam bús gerlice* után: Nr. 1. — A szövegíró neve és a kiadók szintén A. K. M. kézírás. A Molnár nóta Bartók által megadott játszási ideje (2 perc) áthúzva, helyette: $1^1/_2$.

** *Mindezeket a műveket már rég bejelentettem.*

9. *Budapest*, am *24. Dez. 1932.* (Két folytatólagosan kitöltött ív.)*

Titel des Werkes	Art	Komponist	*Übersetzer der Texte in's Deutsche*	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Zwanzig ungarische Volkslieder	f. Ges. & Kl.	Bartók Béla		Universal Edition		*Wurde von mir als Manuskript bereits vor 2 1/2 Jahren angemeldet***
I. Heft, 1. Im Kerker, (Alle Welt beglückt u. freudvoll)			B. Szabolcsi		*4'*	
2. Traurige Weise, (Einsam leid ich)			*B. Szabolcsi*		*2'*	
3. Der Flüchtling, (Hab durchzogen Berg u. Täler)			*R. St. Hoffmann*		*2'*	
4. Hirtenlied, (Rinder hüten macht mir Spass)			*R. St. Hoffmann*		*2'*	
II. Heft, 5. Sekler Langsamtanz (Dieses wollt ich gerne wissen)			R. St. Hoffmann		*2'*	
6. Sekler Schnelltanz (Nachbarin, was soll denn)			R. St. Hoffmann		*1'*	
7. Schweinehirtentanz (Wekche Tracht des Schweinehirt)			R. St. Hoffmann		*2'*	
8. Sechsguldentanz, (Such im Wald seit vielen Stunden)			R. St. Hoffmann		*2'*	

III. Heft, 9. Der Schäfer (War einmal ein Schäfer)	f. Ges. & Kl.	Bartók Béla	R. St. Hoffmann	Universal Edition	*2'*	*Wurde als Manuskript vor 2 1/2 Jahren bereits angemeldet***
10. Scherzlied, (Sieben Kreuzer waren mein)			R. St. Hoffmann		*2'*	
11. Lied, ein Paar zu besingen, (Scheck, lass deine Schellen läuten)			R. St. Hoffmann		*2'*	
12. Lied, ein Paar zu besingen (Bei den Wirags brennt das Feuer)			R. St. Hoffmann		*1'*	
13. Wechselgesang, (Täubchen, verlass mich nicht)			R. St. Hoffmann		*4'*	
14. Klage, (Krank zum Sterben ist mein Liebster)			R. St. Hoffmann		*1'*	
[2. iv]						
15. Trinklied. (Komm, mein liebes Fläschchen)			R. St. Hoffmann		*1'*	
IV. Heft 16. Lieder der Jugend						
IV. Heft 16. I. Mutter, du liebe, lass dir...			R. St Hoffmann		*1'*	
II. Kirschen, wie Knorpel hart			R. St. Hoffmann		*1'*	
III. Dort in Dobos,			R. St. Hoffmann		*2'*	*insgesamt aber nur 6' !****
IV. Gelber Mais, verdorrter Strauch			R. St. Hoffmann		*1'*	
V. Weizen, prächtig anzusehen,			R. St. Hoffmann		*2'*	

Titel des Werkes	Art	Komponist	*Übersetzer der Texte in's Deutsche*	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Ungarische Volkslieder	*f. gemischt.*	*Béla Bartók*	R. St.	Universal		
1. Der Gefangene (The Prisoner) [A rab]	*Chor*		Hoffmann	Edition	*3'*	
2. Heimatlos (The Rover) [A bujdosó]	*f. gemischt. Chor*	*Béla Bartók*	R. St. Hoffmann	Universal Edition	*5'*	
3. Mutter, einen Mann (the girl who would like to marry [Az eladó lány]	*f. gemischt. Chor*	*Béla Bartók*	R. St. Hoffmann	Universal Edition	*2'*	
4. Liebeslied (Love Song) [Dal]	*f. gemischt. Chor*	*Béla Bartók*	R. St. Hoffmann	Universal Edition	*3'*	
Zweites Konzert für Klavier und Orchester	*KL. & Orch.*	*Béla Bartók*	—	Universal Edition	*25'*	

* Gépírással kitöltött ívek (vlsz. A. K. M.). A Bartók kézírásával kitöltött adatok kurziválva. Az Ungarische Volkslieder 2, dalánál az 5'-es játszási idő az A. K. M. által keresztben áthúzva és 4'-re javítva. — A Zweites Konzert für Klavier und Orchester játszási idejét Bartók tévedésből 25"-ben jelöli meg. — Az A. K. M. kézírásos dátuma mindkét ív jobb fölső sarkában: 12. 1. 33., az Ungarische Volkslieder 3. dala után gyorsírással írt, olvashatatlan megjegyzés.

** *Kéziratként már 2 1/2 éve bejelentettem.*

*** *Együttvéve azonban csak 6' !*

10. *Budapest*, am *7. März 1933**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten
Pastorale in C dur	*Klavierstück*	*Dom. Zipoli (ZIPOLI)*	*Béla Bartók*	*Fischer, New York*	*3*
Sonate in B dur, in 4 Sätzen	*Klavierstück*	*Ben. Marcello*	*Béla Bartók*	*Fischer, New York*	*10*

* Az A. K. M. kézírásos dátuma az ív belső oldalának jobb felső sarkában: 10. III. 33.

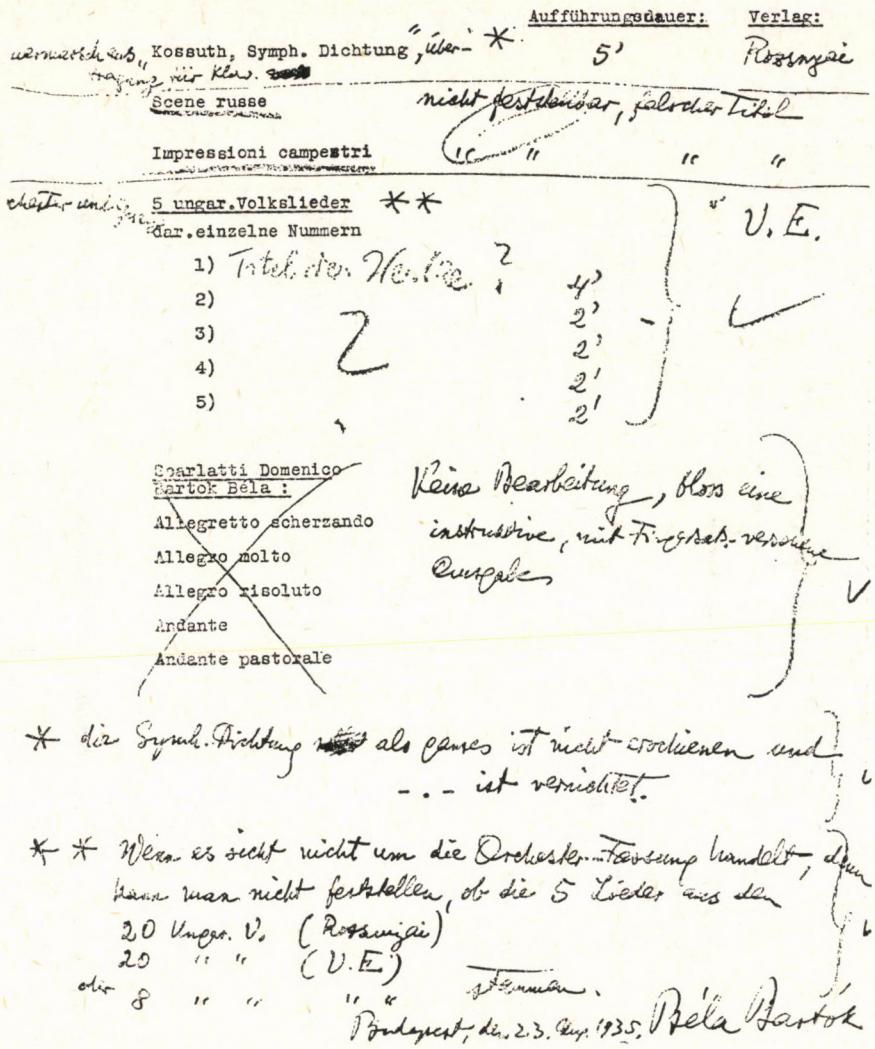
11. *Budapest*, am *13. Juni 1933.**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Textautor	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
1. „Ich bin aus meiner Heimat" = „Elindultam szép hazámból" N° 1. der 20 ungarische Volkslieder (1—10 von mir „11—20 von Kodály), die ohne deutsche Übersetzung erschienen sind.	*Gesang mit Klavier*	*Béla Bartók*	*Volkstext*	*Karl Rozsnyai*	*1'*	*Alle drei Kompositionen sind schon längst, ausführlich, unter den Originaltiteln, bzw. Anfangsworte der Originaltexte angemeldet.***
2. „Ueber die Theiss möcht ich fahren" = Általmennék én a Tiszán" N° 2. aus der vorhergenannten Sammlung, ohne deutsche Übersetzung erschienen	*Gesang mit Klavier*	*Béla Bartók*	*Volkstext*	*Karl Rozsnyai*	*1'*	
3. Streit = Querelle (Perpatvar) N° 2 der Drei Burlesken	*Klavierstück*	*Béla Bartók*	*Volkstext*	*Rózsavölgyi § Cie*	*2'*	
4. „Es kräht der Hahn" nicht eruierbar						*Jedenfalls ein gefälschter Titel.****

* Az A. K. M. kézírásos dátuma az ív belső oldalának jobb felső sarkában: 17. 6. 33.

*** Mindhárom szerzeményt eredeti címükkel, ill. az eredeti szövegek kezdőszavaival már régen, részletesen bejelentettem.*

**** Mindenesetre meghamisított cím.*



2. 1935. augusztus 23-i műbejelentési lista (l. a Kossuth *szimf. költemény megsemmisítésére utaló Bartók-megjegyzést)*

12. *Budapest*, am *17. Oktober 1933.**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Textautor	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
Ungarische Bauernlieder	*Bearbeitung für*	*Béla Bartók*	*Béla Bartók*		*Universal*	*9'*
hieraus einzeln: a) Ballade	*Orchester nach*				*Edition*	*3'*
b) Altungarische Tänze	*Klavierstücken*					*6'*
5 ungarische Volkslieder	*Singstimme und*				*Universal*	*9'*
hireaus einzeln	*Orchester,*	*Béla Bartók*	*Béla Bartók*		*Edition*	
a) Im Kerker	*Bearbeitung nach*					*4'*
b) Traurige Weise	*der Urfassung*					*2'*
c) Sárga csikó, csengő rajta (Scheck, lass deine Schellen läuten)	*für Singstimme und Klavier*					*1'*
d) Klage						*1'*
e) Virágéknál ég a világ (Bei den Wirag's brennt das Feuer)						*1'*
5 ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen	*Männerchor*				*Manuskript*	*10'*
hireaus einzeln						
a) Hej de sokszor megbántottál (Sag, warum du all dies leid)						*4'*
b) Istenem, életem (Ach mein Gott, nur Leiden)	*Männerchor*	*Béla Bartók*	*Béla Bartók*		*Manuskript*	*2'*

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter (Arrangeur)	Textautor	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten
c) Vékony cérna, kemény mag (Dünner Zwirn und harter Kern)						*1'*
d) Kilyenfalvi köztepizbe (Mädchen hei, wie habt ihr's fein so)	*Männerchor*	*Béla Bartók*	*Béla Bartók*		*Manuskript*	*1'*
e) Járjad pap a táncot (Tanz doch Pfarrer, tanz doch)						*2'*
Cantata profana	*Orchester+ Chor+Soli*	*Béla Bartók*		*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*18'*
Ungarische Volksmelodien (10 kleine Stücke ohne Titel)	*Violine+Klavier*	*Béla Bartók*	*TIVADAR ORSZÁGH*	—	*Karl Rozsnyai*	*8'*

* Az Ungarische Bauernlieder és az 5 ungarische Volkslieder eredetileg 10', ill. 11'-ben megadott játszási ideje mindkét esetben 9'-re javítva. A Cantata profana szövegíró rovatában Béla Bartók áthúzva.

Az A. K. M. kézírásos dátuma az ív belső oldalának jobb felső sarkában: 25. 10. 33.

13. *Budapest*, am *30. Jan.* 1934.

Titel des Werkes	Art	Komponist	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Falscher Titel des Werkes: „Nein, das ist mir nicht genug" und „Soldatenlieder a. d. 15. Jahrhundert"	*siehe besondere Bemerkung*	*jedenfalls Béla Bartók*	*wahrscheinlich Universal Edition*	*wahrscheinlich 2 Minuten pro Lied*	*Falsche Titeln solcher Art kann ich nicht verifizieren. Ich bin überzeugt, dass es sich um meine Werke handelt, und solange es nicht bewiesen ist, dass diese, unter einem falschen Titel, jedoch unter meinem Namen an einem Programm stehende Sachen, Werke eines anderen Komponisten sind, müssen sie als meine aufgeführte Werke betrachtet werden. Eigentlich sollten die Aufführenden gezwungen werden falsche Titeln zu berichtigen.**

* *Effajta téves címeket nem tudok azonosítani. Meg vagyok győződve, hogy az én műveimről van szó, és mindaddig, amíg nincs bebizonyítva, hogy ezek a téves címmel, de az én nevem alatt a programmon szereplő dolgok más zeneszerzőtől származnak, addig az én előadott műveimnek tekintendők. Tulajdonképpen kötelezni kellene az előadókat, hogy helyesbítsék ezeket a téves címeket.*

GESELLSCHAFT
DER
AUTOREN, KOMPONISTEN UND MUSIKVERLEGER (A. K. M.)
III/1, Baumannstrasse 8.

Wien, 9. April 1934

Herrn
Prof. Béla Bartok,

Budapest II.,
Csalán Ut. Nr. 27.

Wir erlauben uns höflichst anzufragen, ob folgende Werke, die unter Ihrem w. Namen auf Programmen vorgekommen sind, von Ihnen komponiert wurden:
Allegro ironico f. Klavier
Durch Gärten," "
Kleine Suite f. Streich Orch.
Bejahendenfalls bitten wir Sie, diese Werke mittels der beiliegenden Formulare bei uns anzumelden, wobei Sie etwaige Ungenauigkeiten in der Titelangabe gefl. richtigstellen wollen.

Mit vorzüglichster Hochachtung

GESELLSCHAFT
DER AUTOREN, KOMPONISTEN UND
MUSIKVERLEGER (A. K. M.), REG. GEN. M. B. H.
Die Direktion
[olvashatatlan aláírás]

Beilage (Anmeldungsformulare)

A. K. M.
III/1. Baumannstrasse 8.

Bécs, 1934. április 9.

Bartók Béla
Professzor Úrnak

Budapest II.
Csalán út 27. sz.

Bátorkodunk tisztelettel megkérdezni, hogy a következő műveket, amelyek az Ön neve alatt szerepelnek műsorokon, Ön komponálta-e:
Allegro ironico zongorára
Kerteken át "
Kis szvit vonószenekarra
Igenlő esetben kérjük, jelentse be nekünk ezeket a műveket a mellékelt formanyomtatványon és szíveskedjék a címek megadásánál előforduló esetleges pontatlanságokat helyreigazítani.

Kiváló tisztelettel
az A. K. M. igazgatósága

Melléklet (Bejelentő ívek)

14. *Budapest*, am *14. April* 1934.

Titel des Werkes	Art	Bearbeiter	Aufführungsdauer in Minuten
a) „Allegro ironico" ist die Tempobezeichnung eines der kleinen Kinderstücke „Für Kinder" (Heft II.) (Diese Stücke tragen keine separaten Titel; sind längst beim A. K. M. angemeldet).			*je eine Minute*
b) „Durch Gärten" ist ein falscher Titel; nicht zu ermitteln, auf welches Werk es sich bezieht			
*c) „Kleine Suite" für Streichorchester — das werden wahrscheinlich die „Rumänischen Volkstänze (aus Ungarn)" sein; seinerzeit unter diesem Titel angemeldet**	*für Klavier, für kleines Orchester für Streichorchester*	*Béla Bartók ich weiss den Namen des Übertragers nicht, habe das Exemplar nicht; kann vom Verleger U. E. erfahren werden***	*5 Minuten*

* *a) „Allegro ironico" a „Gyermekeknek" (II. füzet) egy kis darabjának tempójelzése. (Ezeknek a daraboknak nincs önálló címük; már régen bejelentettem az A. K. M.-nek. b) „Durch Gärten" (Kerteken át) téves cím; kideríthetetlen, melyik műre vonatkozik. c) „Kleine Suite" für Streichorchester (Kis szvit vonószenekarra) valószínűleg a (magyarországi) „Román népi táncok"; annakidején e címen bejelentve.*

** *Vonószenekarra — — — — nem ismerem az átdolgozó nevét, példányom nincs belőle; az U. E. kiadótól megtudható.* [Artur Willner. A közreadó.]

Béla Bartok. Wien, 25. Feber 1936.

Titel des Werkes:	Verlag:	Aufführungsdauer:
Sinfonia ungherese	unter diesem Titel mir unbekannt	
Ouverture spagnola		
Mandarin, Suite f.Orch.	Universal Edt.	18 – 20'
Quartett I. op.7	Rozsavölgyi & Co.	28'
Quartett II. op.17	Universal Edition	25'
Quartett III. f.Str. ~~Orch.~~	" "	15'
Quartett IV.	" "	25'
Rhapsodie op.1	Rozsavölgyi & Co.	18'
I. Sonate ~~op.1a~~ (jedenfalls Violin-Klavier	Universal Edt.	30'
II. Sonate ~~op.2b~~ Sonaten, ohne Opuszahl	" "	20'
Suite a."Der holzgeschnitzte Prinz"	" "	18'-bis 20'
I.Suite op.3	Rozsavölgyi & Co.	35'
10 Vortragsstücke f.Klav. * (Titel der einzelnen Nummern)	Wahrscheinlich „10 leichte Klavierstücke" (Rozsnyai)	je 1' ausgenommen „Abend am Lande" (2') und Bäuerntanz (2')
Trois chansons hongroises populaires, f.Klav.	Rozsnyai	2'
2 Danses Roumaines op.8 a f.Klav.	Rozsavölgyi & Co.	5'
Nr.1 c-moll		5'
Nr.2 g-dur		5'
Burschentanz Nr.5 a."Dorfszenen"	Universal Edt.	2'
Heuernte, Nr.1 " "	" "	1'
Der Dudelsack (The bagpipe)	~~Verlag Schott~~ Universal Edt. **	
7 Duette über Volkslieder und Tänze, f. 2 Vl. (Titel der einzelnen Nummern) ***		
11 Duette über Volkslieder und Tänze, f. 2 Vl. (Titel der einzelnen Nummern) ***	" "	
Die erste Zeit am Klavier **** (18 leichte kleine Stücke) (Titel der einzelnen Stücke)	Rozsavölgyi & Co.	
Esquisses op.9 f.Klav.	Rozsnyai	10'
3 Etudes op.18	Universal Edt.	9'
2 Images, op.10	Rozsavölgyi & Co.	20'
"Im Freien" 5 Klavierstücke (Aufführungsdauer der einzelnen Stücke)	Universal Edt.	2', 2', 5', 3', 2'
Konzert f.Klav. № 2.	Universal Edt.	25'

* Die Titeln sind in der Original-Anmeldung („10 leichte Klavierstücke") angeführt.

** Verlag Schott hat nur Abdrucksrecht; Aufführungsrecht gehört mir bzw. dem Originalverleger U. E.

*** Aus „44 Duette für 2 Violinen"; ich kann hier diese 44 Titeln samt Aufführungsdauer nicht wiederholen, denn all das ist bei der Original-Anmeldung auf das genaueste geschehen. (Falls auf den Programmen keine Titel oder Nummern angeführt waren, dann kann man nicht feststellen, um welche von den 44 es sich handelt: in diesem Falle müsste eine Durchschnittaufführungsdauer von 1 bis 2 Minuten.

3. 1936. február 25-i műbejelentési lista (részlet)

15. *Budapest*, am *15. Sept. 1934.**

	Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter	Textautor	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Neue Anmeldungen	*Cantata profana*	*für Chor, zwei Solostimmen und Orchester*	*Béla Bartók*	—	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*18'*	
	Ungarische Volkslieder Magyar Népdalok	*Violine § Klavier*	*Béla Bartók*	*Béla Bartók und Tivadar Országh*		*Karl Rozsnyai Budapest*		
*Richtigstellungen****	*Fünftes Streichquartett*		*Béla Bartók*	—	—	*Manuskript*	*30'*	
	1. Allegro ironico ist die Tempobezeichnung eines der Klavierstücke „Für Kinder"		*Béla Bartók*				*1'*	*Längst angemeldet*
	2. Durch Gärten f. Kl.	*nicht verifizierbar, auch jetzt ebenso wie vor einem halben Jahr kann ich es nicht feststellen, welche Titel meiner Werke hier verdreht sind.*						
	3. Kleine Suite f. Streich Orch.							

	4. „Jaj Istenem kire várok" ist der ungarische Textanfang von N° 2 der „4 ungarischen Volkslieder" für Männerchor		*Béla Bartók*				*1'*	*längst angemeldet*
	*5. Két kép ist der ungarische Titel von „Deux images"****	*für Orchester*					*20'*	*längst angemeldet*****

* Az A. K. M. kézírásos kiegészítései: az ív belső oldalán jobbra fent a dátum: 3. 10. 34. — *Fünftes Streichquartett*-nél Fünftes áthúzva, helyette a Streichquartett után V. — *Jaj Istenem kire várok* fölött: Herrgott was soll. — A *4 ungarische Volkslieder* szövegíró rovatában: Hoffmann R. St., ugyanitt a kiadói rovatban: U. E.

** *Új bejelentések, helyreigazítások.* Bartók feljegyzése az űrlap keskeny margóján.

*** *1. Allegro ironico a „Gyermekeknek" egyik zongoradarabjának tempójelzése. 2. Durch Gärten f. Kl. (Kerteken át, zongorára) nem azonosítható, most sem tudom, mint ahogy egy fél évvel ezelőtt sem tudtam megállapítani, műveimnek mely címét ferdítették itt el. 3. Kleine Suite f. Streich Orch. (Kis szvit vonószenekarra) [u. a.] 4. „Jaj Istenem kire várok" a „4 magyar népdal" férfikarra 2. darabjának szövegkezdete. 5. Két kép zenekarra a „Deux images" magyar címe.*

**** *Rég bejelentve.*

16. Budapest, am *10. Febr. 1935.**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten
III. Satz einer Sonate für	*Klavier*	*A. B. Ciaia*	*Béla Bartók*	*Fischer, New York*	*2'*
Perpatvar=Querelle=1. Burlesk	*Klavier*	*Béla Bartók*	—		*2'*
Kicsit ázottan=Un peu gris=2. Burlesk	*Klavier*	*Béla Bartók*	—	*Rózsavölgyi § Cie*	*2'*
Népi táncok=Ungarische Bauernlieder	*Klavier*	*Béla Bartók*	—	*Universal Edition*	*7'*
Gyermekdarabok=wahrscheinlich „Für Kinder"	*Klavierstücke*	*Béla Bartók*	—	*Karl Rozsnyai*	*pro Stück durchschnittlich 1'***
Es taut der Schnee=8. aus „Acht ungarische Volkslieder"	*Gesang+ Klavier*	*Béla Bartók*	—	*Universal Edition*	*1'*
Nachtstück, wahrscheinlich=Klänge der Nacht,	*für Klavier*	*Béla Bartók*	—	*Universal Edition*	*5'*
Idealist / *Tanz des Oberon* / *Die Zigeunerin*	*sind (wahrscheinlich von einer Tänzerin oder Tänzer) falsifizierte Titel; nicht feststellbar, worum es sich handelt.****				

* Az A. K. M. kézírásos bejegyzése a *III. Satz einer Sonate für* Klavier-hoz: Primo Tempo. — A Népi táncok 7' tempójelzése áthúzva, helyette: 6'.

** *Darabonként átlagosan 1'*

*** *Idealist / Tanz des Oberon / Die Zigeunerin valószínűleg egy táncosnő vagy táncos által meghamisított címek, nem lehet megállapítani, hogy miről van szó.*

17. *Budapest*, am *22. März, 1935**

Titel des Werkes	Komponist	Bearbeiter	Textautor	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
V. Streichquartett	*Béla Bartók*	———	———	*Manuskript*	*28′*

* Az A. K. M. kézírásos kiegészítései: Az ív belső oldalának jobb felső sarkában: 5. 4. 35. — A tempójelzésnél a 28′ után kötőjellel: 30′.

18. *Budapest*, am *3. Apr. 1935**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Bearbeiter	Verlag	Aufführungs-dauer in Minuten
Sonata (B-Dur)	f. Klavier	Marcello Benedetto	Béla Bartók	Carl Fischer Inc	*10*
Toccata Nr. 1. (C-Dur)	f. Klavier	Rossi Michelangelo	Béla Bartók	New York	*3*
Toccata Nr. 2 (A-Moll)	f. Klavier	Rossi Michelangelo	Béla Bartók	Carl Fischer Inc New York	*3*
Tre Correnti	f. Klavier	Rossi Michelangelo	Béla Bartók	Carl Fischer Inc New York	*3*
Sonata (G-Dur) dar:	f. Klavier	Ciaia Azzolino Bernardino della	Béla Bartók	Carl Fischer Inc New York	*10*
I Toccata (Largamente rubato)					*3*
II Canzone (Allegro)					*3*
III Primo Tempo (Allegro molto)					*2*
IV Secondo Tempo (Andantino pastorale)					*2*
Toccata (G-Dur)	f. Klavier	Frescobaldi Girolamo	Béla Bartók	Carl Fischer Inc New York	*4*
Fuga (G-Moll)	f. Klavier	Frescobaldi Girolamo	Béla Bartók	Carl Fischer Inc New York	*3*
Pastorale (C-Dur)	f. Klavier	Zipoli Domenico	Béla Bartók	Carl Fischer Inc New York	*3*

* Az ív belső oldalának rovatait géppel töltötték ki, csupán a tempójelzések származnak Bartóktól (tinta, kézírás). — Az A. K. M. kézírásos dátuma az ív belső oldalának jobb felső sarkában: 31. 5. 35. Az olasz szerzők vezetéknevei géppel aláhúzva.



LEVELEZŐLAP

Ára 10 fillér

Feladó:

Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger

Wien III.

Baumannstrasse 8.

Az. kir. állami nyomda. Budapest, 1936.

den 10. Juni, 1937.

Sehr geehrte Herren!

Ich habe Ihnen gestern das Widerrufsformular und die Anmeldung über Mitgliedschaft zugeschickt. Über erstes habe ich Ihnen am 5. Juni einen ausführlichen Brief zugeschickt und wäre Ihnen verbunden zu erfahren, ob Sie denselben erhalten haben.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók.

Budapest, II. Csalán-út, 29.

4. Bartók 1937. június 10-i levelezőlapja

19. *Budapest*, am *2. März 1936**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
Die erste Zeit am Klavier *The first term at the Piano (englischer Titel)* *Kezdők zongoramuzsikája (ungarischer Titel)* *Hieraus einzeln* *1. Moderato* *2. Moderato* *3. Dialogue (Zwiegespräch, Párbeszéd)* *4. Dialogue (Zwiegespräch, Párbeszéd)* *5. Moderato* *6. Moderato* *7. Volkslied (Folk-song, Népdal)* *8. Andante* *9. Andante* *10. Volkslied (Folk-song, Népdal)* *11. Menuetto* *12. Tanz des Schweinehirten* *(Swineherd's dance / Kanásztánc)* *13. Wo warst du Lämmchen mein?* *(Where have you been, my lambkin?)* *(Hol voltál, báránykám?)* *14. Andante*	*Klavierstücke*	*Béla Bartók*	*Rózsavölgyi § Cie*	*je* *1'*

15. Hochzeitslied (Wedding song, Lakodalmas)				
*16. Bauerntanz (Peasant's dance, Parasztt*ánc)	*Klavierstücke*	*Béla Bartók*	*Rózsavölgyi § Cie*	
17. Allegro deciso				*je*
18. Walzer (Waltz, Keringő)				*1'*
V. Streichquartett	*Kammermusik*	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*29'*

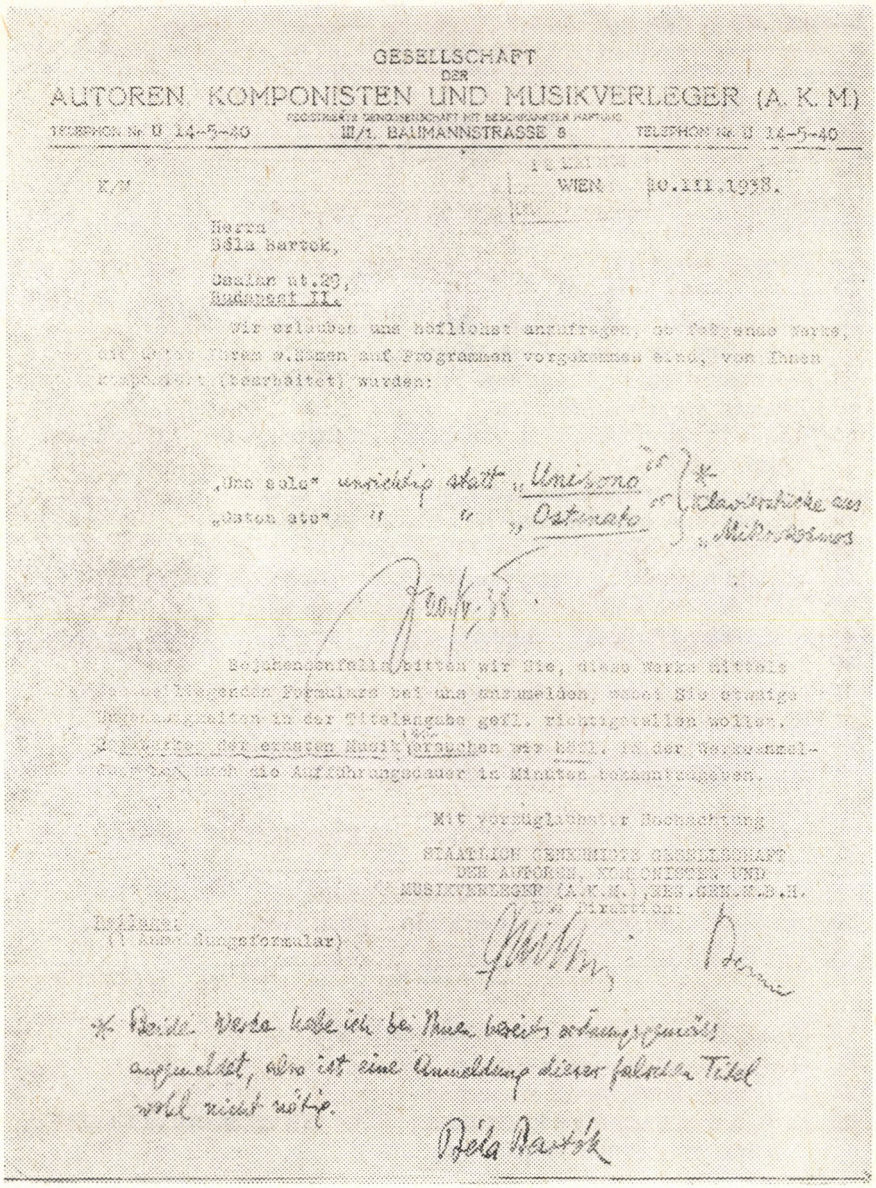
* Az A. K. M. kézírásos kiegészítései: Az ív belső oldalának jobb felső sarkában: 29. 4. 36. — The first term at the Piano: term áthúzva, fölötte: time.

20. *Budapest*, am *20. Febr. 1937.**

Titel des Werkes	Art	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten
Négy sirató ének *(=4 Klagelieder)*	*Klavierstücke*	Bartók Béla	*Rózsavölgyi § Cie*	*ca 8' (je 2')*
A travers les jardins *Diese 2 Titeln [sind] mir vollkommen unbekannt: sind*				
Der Tanz der *wahrscheinlich von Tanzkünstlern verfertigt auf meine*				
Krieger *Kompositionen.***				
Werk f. Saiteninstrumente, Schlagzeug u. *Celesta*		*Bartók, Béla*	Universal Edition	*26'*

* Az ív belső oldalának rovatait géppel töltötték ki [A. K. M.?]. Bartók kézírásos, tintával írt kiegészítései kurziválva. — Az A. K. M. kézírásos kiegészítései: az ív belső oldalának jobb felső sarkában a dátum: 12. 3. 37. A Négy ének fölött: 4 Nénies és Trauergesänge f. Clavier; a Werk f. Saiten...-nél a Werk áthúzva és Musik-ra javítva. A Musik f. Saiten...-nél eredetileg „u. Harfe" állt, Bartók ezt áthúzta és fölé írta: *Celesta.*

** *Ez a két cím számomra teljességgel ismeretlen: valószínűleg táncművészek adták kompozícióimnak.*



GESELLSCHAFT
DER
AUTOREN, KOMPONISTEN UND MUSIKVERLEGER (A. K. M.)
REGISTRIERTE GENOSSENSCHAFT MIT BESCHRÄNKTER HAFTUNG
TELEPHON Nr. U 14-5-40 III/1, BAUMANNSTRASSE 8 TELEPHON Nr. U 14-5-40

K/M WIEN, 10.III.1938.

Herrn
Béla Bartok,

Csalan ut.29,
Budapest II.

Wir erlauben uns höflichst anzufragen, ob folgende Werke, die unter Ihrem e.Namen auf Programmen vorgekommen sind, von Ihnen komponiert (bearbeitet) wurden:

„Uno solo" unrichtig statt „Unisono"
„Osten ato" " " „Ostinato"
* Klavierstücke aus „Mikrokosmos"

20.V.38

Bejahendenfalls bitten wir Sie, diese Werke mittels des beiliegenden Formulars bei uns anzumelden, wobei Sie etwaige Ungenauigkeiten in der Titelangabe gefl. richtigstellen wollen. Das Werke der ernsten Musik ersuchen wir höfl. in der Werkeanmeldung auch die Aufführungsdauer in Minuten bekanntzugeben.

Mit vorzüglichster Hochachtung

STAATLICH GENEHMIGTE GESELLSCHAFT
DER AUTOREN, KOMPONISTEN UND
MUSIKVERLEGER (A.K.M.), RES.GEN.M.B.H.
Die Direktion:

Beilage:
(1 Anmeldungsformular)

* Beide Werke habe ich bei Ihnen bereits ordnungsgemäss angemeldet, also ist eine Anmeldung dieser falschen Titel wohl nicht nötig.

Béla Bartók

5. Az A. K. M. 1938. március 10-i levele Bartók válaszával

21. *Budapest*, am *6. Juni* 1937

Titel des Werkes

[1. ív]
Mikrokosmos
hieraus einzeln

35 *Korál* Choral / Chorale
32 Dór hangsor. In der dorischen Art. / In the Dorian mode
33 Lassú tánc. Langsamer Tanz. / Slow dance
46 Növekedés-fogyás. Anwachsen-Abnehmen / Gaining-loosing
63 Zsongás. Gesumm. / Buzzing
60 Kánon kitartott hangokkal. Kanon mit gehaltenen Noten. / Canon with tied notes.
37 Líd hangsor. In lydischer Art. / In the Lydian mode
34 Fríg hangsor. In phrygischer Art. / In the Phrygian mode
36 Szabad kánon. Freier Kanon. / Free Canon
48 Mixolíd hangsor. In mixolydischer Art. / In the Mixolydian mode
64[a] Vonal és pont. Linie gegen Punkt. / Line versus point
47 Nagyvásár. Jahrmarkt. / Big fair.
86 Notturno
57 Hangsúlyok. Akzente. / Accents
51 Ringás. Wellenbewegung. / Waves
53 Erdélyies. In siebenbürgischer Art. / In transylvanian mood
59 Dur és moll. Dur und Moll. / Major and minor
84 Mulatság. Spielerei. / Merriment
70 Dallamhoz kettősfogások. Melodie gegen Doppelgriffe. / Melody against double stops
106 Gyermekdal. Einfache Weise. / Children's song
58 Napkeleten. In orientalischer Art. / In oriental mood
71 Tercek. Terzen. / Thirds
101 Szűkített ötödnyi távolság. Verminderter Quintenabstand. / A diminished fifth apart
78 Ötfokú hangsor. Fünfstufige Skala. / Five-tone scale
90 Oroszos. Nach russischer Art. / À la Russe
81 Bolyongás. Umherirre. / Wandering
62 Párhuzamos mozgás kis hatodhangközökben. Kleine Sexten in Parallelbewegung. / Parallel minor sixths

[2. ív]
(Fortsetzung 1. der Detaillierung von „Mikrokosmos")

87 Változatok. Variationen. / Variations
105 Játék. Spiel-lied. / Playsong
100 Népdalféle. Wie ein Volkslied. / In the style of a folksong
110 *És összec*sendülnek-pendülnek a hangok. Es klirren Töne aneinander. / Clashing sounds

Art	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*86'*	*Im folgenden sind die Titel im allgemeinen ungarisch,*
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1' 13"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	52"	*deutsch und / englisch angegeben (manche Stücke haben nur einen Titel, wie „Notturno" usw., meist einen italienischen)**
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	58"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	42"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1'	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1'	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	35"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1' 25"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	47"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1'	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	36"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	42"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1' 8"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1' 5"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	55"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1' 15"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	57"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	27"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	37"	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1'	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	40"	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1' 20"	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1'	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45"	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1' 8"	

* *A következőkben a címek általában magyarul, németül és / angolul vannak megadva (némely darabnak csak egy címe van, mint „Notturno" stb., többnyire olasz).*

A *Klavierstücke, Klavierstück, Béla Bartók, Manuskript* bejegyzés mindvégig dettózva.

21. táblázat folytatása

	Titel des Werkes
94	Volt egyszer, hol nem volt. Erzählung. / Tale
108	Birkózás. Ringen. / Wrestling
91(1)	1. kromatikus invenció. 1. chromatische Invention. / 1st Chromatic invention
92(2)	2. kromatikus invenció. 2. chromatische Invention. / 2nd Chromatic invention
132	Nagy másodhangközök egyszerre és törve. Grosse Sekunden in der Chromatik. / Major seconds broken and together
103	Moll és dur. Moll und Dur. / Minor and major
133	Szinkópák. Synkopen. / Syncopation
136	Hangsorok egészhangokból. Ganztonleiter. / Whole-tone scale
114	Téma és fordítása. Thema und Umkehrung. / Theme and invertion
137	Uniszono. Unisono. / *Unison*
111	Intermezzo
124	Staccato
155	Csónakázás. Kahnfart. / Boating
122	Akkordok egyszerre és egymás ellen. Akkorde mit- und gegen einander. / Chords, together and opposed
144	Kis másod és nagy hetedhangközök. / Kleine Sekunden — grosse Septimen. / Minor seconds — Major seventh
140	Szabad változatok. Freie Variationen. / Free variations
141	Tükröződés. Bild + Spiegelbild. / Picture and reflection
142	Mese a kis légyről. Aus dem Tagebuche einer Fliege. / From the diary of a fly
88	Sípszó. Preifenduett. / Duet for pipes
143	Tört hangzatok váltakozva. Verteilte *Arpeggien.* / Divided arpeggios
147	Induló. Marsch. / March
145[b]	3. kromatikus invenció. 3. chromatische Invention. / 3. Chromatic invention
49	*Crescendo-d'minuendo*
	[3. ív]
	(Fortsetzung 2. der Detaillierung von „Mikrokosmos")
85	Tört akkordok. Gebrochene Akkorde / Broken chords
73	Kettős- és hármasfogások. Sexten und Dreiklänge. / Sixths and triads
146	Ostinato
18—21	4 uniszono dallam. 4 Melodien im Unisono / 4 unisono melodies
30	Kánon. Canon. / *Canon*
75	Triolák. Triolen. / Triplets
74	Magyar párosító. Ungarisches Lied. / Hungarian song
31	Tánc kánon-formában. Tanzstück im Kanon. / Dance piece in Canon
123	Staccato és legato. Staccato gegen legato. / Staccato versus legato
116	Nóta. Melodie. / Melody
129	Váltakozó tercek. Alternierende Terzen. / Alternating thirds.
131	Kvartok. Quarten. / Fourths
117	Bourrée

Art	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	55″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	55″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	40″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 30″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 15″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 5″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 35″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 15″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 40″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 38″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 08″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 20″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	55″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	3′ 25″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 40″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 16″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 35″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	2′ 5″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 45″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 15″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	26″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 17″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	37″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	2′ 05″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1′ 30″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*43″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	54″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*38″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*35″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*54″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	1′ 30″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	45″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1′ 7″*	

21. táblázat folytatása

	Titel des Werkes
118	*Triolák 9/8-ban.* Triolen im 9/8. / Triplets in 9/8
11	Párhuzamos mozgás. Parallele Bewegung. / Parallel motion
12	Tükörkép. Spiegelbild. / Reflection
22	Ellenpont. Kontrapunkt. / Counterpoint
23—25	*Kánon fordításban (1. 2)* Imitation und Umkehrung *(1. 2)* / Imitation and inversion *(1. 2)*
24	Pastoral
44	Ellenmozgás. Gegenbewegung. / Contrary motion
43	Magyaros. In ungarischer Art. / In Hungarian mood
41	Dallam kísérettel. Melodie mit Begleitung. / Melody with accompaniment
99	Keresztben. Mit gekreuzten Händen. / Crossed hands
61	Pentaton dallam. Pentatone Melodie. / Pentatonic Melody
55	Triolák líd hangsorban. Triolen in lydischer Tonart. / Triplets in Lydian mode.
52	*Egyszólamúság kézváltással.* Einstimmigkeit in Verteilung. / Unison divided
67	*Tercekhez egy 3. szólam.* Terzen gegen eine Stimme. / Thirds against a single voice.
56	*Tercelő dallam.* Melodie in Terzen. / Melody in thirds
	[4. ív]
	Fortsetzung 3. der Detaillierung von „Mikrokosmos"
76	Háromszólamúság. Dreistimmig. / Three voiced
82	Scherzo
89	Négyszólamúság. Vierstimmig. / Four-voiced
112	Változatok egy népdal fölött. Variationen über ein Volkslied. / Variations on a folk-tune
50×	*Menuetto*
66	*Dallam elosztva. Melodie in Verteilung. / Divided Melody*

Tavasz. *Frühlingslied*

Ne hagyj itt! *Verlass'mich nicht!*

Jószág-igéző. *Beschwörungslied*

Levél az otthoniakhoz. *Brief an die Heimgebliebenen*

Játék. *Spiellied*

Leánynéző. *Mädchenschau*

Héjja, héjja, *karahéjja Habicht*

Art	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*57″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*27″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*25″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*28″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*18″*	
			57″	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*30″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*17″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*27″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*40″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1′ 12″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*50″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*30″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*16″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*35″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*15″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*27″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*30″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*53″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1′ 5″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*27″*	
Klavierstück	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1′ 8″*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*2′*	*In den folgenden Chorwerken ist der Titel ungarisch und deutsch angegeben***
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1′ 50″*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1′ 15″*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*2′*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*41″*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1′ 7″*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*45″*	

*** A következő kórusoknál a címek magyarul és németül vannak megadva.*

A *Frauen bzw. Kinderchor, Béla Bartók, Magyar Kórus* bejegzés mindvégig detto-jellel szerepel.

21. táblázat folytatása

Titel des Werkes
Ne menj el! *Geh nicht fort!*
Van egy gyűrűm. *Scherzlied*
Senkim e világon. *Verlassen*
Cipósütés. *Brotbacken*
Huszárnóta. *Hussarenlied*
Resteknek nótája. *Lied der faulen Leute*
Bolyongás. *Umherirren*
Leánycsúfoló. *Spottlied auf Mädchen*
Legénycsúfoló. *Spottlied auf Burschen*
Mihálynapi köszöntő. *Michaelstagslied*
Leánykérő. *Freiungslied*
Keserves. *Lied des Kummers*
Madárdal. *Vogellocken*
Csujogató. *Tanzlied*
[5. ív]
Bánat. *Trauer*
Ne láttalak volna. *Hätt' es Gott gegeben*
Elment a madárka. *Wegflog das Vögelchen*
Párnás táncdal. *Polstertanzlied*
Kánon. *Canon*

Art	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 30"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1'*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 17"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*2'*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 36"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*39"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 40"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 25"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*57"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*3'*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 37"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 47"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 24"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 15"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 30"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*2' 17"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1' 20"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*2' 57"*	
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*1'*	

21. táblázat folytatása

Titel des Werkes
Isten veled! *Gott mit dir mein Liebchen* Elmúlt időkből. *Aus vergangenen Zeiten* *Hieraus einzeln: I. (Satz)* *II. (Satz)* *III. (Satz)*
Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta *Hieraus einzeln* *I. Satz Andante tranquillo* *II. Satz Allegro* *III. Satz Adagio* *IV. Satz Allegro molto* *Petite Suite (d'après les „44 Duos pour 2 Viol.")* *Kleine Suite (nach den „44 Duos pour 2 Viol.")* *Kis szvit (a 2 hegedűre írt 44 duo nyomán)* *Hieraus einzeln:* *I. Lassú Getragener Gesang* *II. Forgatós Drehtanz* *III. Pengetős Quasi pizzicato* *IV. Oroszos Kleinrussisch* *V. Dudás Sackpfeifer*

A Mikrokozmosz darabjainak bejelentésénél — öt folytatólagos íven át — Deutsch Jenő segédkezett Bartóknak. A Bartók kezétől származó adatokat közlésünkben kurziváljuk. A 4. és 5. íven megadott női, gyermek- és férfikaroknál Bartók a szövegíró (Textautor) rovatát végig kihúzta (közlésünkben a fejléc ezt a rovatot nem tartalmazza). — Bartók a Mikrokozmosz darabjainak végleges elrendezésénél az 1937. június 6-i öt íven, valamint az ezt követő, 1937. november 21-i formulán szereplő darabok sorrendjét megváltoztatta, egyes, később írt darabjait az előzőleg írt darabok közé illesztette. Közlésünkben a darabok előtt szereplő arab számok a nyomtatásban megjelent darabok sorszámát tüntetik fel. (E tárgyban l. Vinton, John: Toward a Chronology of the Mikrokosmos, in: *Studia Musicologia 8,* 1966, pp. 41—70.) — Az A. K. M. kézírásos dátumai az ívek belső oldalának jobb fölső sarkában: 1. ív: 2. 3. 38; 2. ív: 3. 3. 38; 3. ív: 3. 3. 38; 4. ív: 2. 3. 38; 5. ív: 2. 3. 38.

Art	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
Frauen bzw. Kinderchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*2' 34"*	
Männerchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*13'*	
Männerchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*5'*	
Männerchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*2' 30"*	
Männerchor	*Béla Bartók*	*Magyar kórus*	*5' 30"*	
Orchesterwerk	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*26'*	
			6' 30"	
			7'	
			6' 30"	
			6'	
Klavierwerk für 2 Hände	*Béla Bartók*	*Universal Edition*	*6'*	
			2'	
			1'	
			1'	
			1'	
			1'	

22. *Budapest*, am *21. Nov. 1937*

	Titel des Werkes
	Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug
	Hieraus einzeln die Sätze
	I. Satz: Assai lento — Allegro molto
	II. Satz: Lento ma non troppo
	III. Satz: Allegro non troppo
	Mikrokosmos (Fortsetzung): 13 Stücke
	*a) Fünf Tänze im bulgarischen Rhythmus**
	Five Dances in Bulgarian Rhythme
	Einzeln
148	*1.*
149	*2.*
150	*3.*
151	*4.*
153	*5.*
79	*b) Hommage à J. S. B.*
77	*c) Gyakorlat / Kleine Studie / Study*
80	*d) Hommage à R. Sch.*
130	*e) Falusi tréfa / Burlesque rustique*
138	*f) Dudamuzsika / Sackpfeifenmusik / Bagpipe-music*
109	*g) Bali szigetén / Auf der Bali Insel / From the Bali island*
120	*h) Kvintakkordok / Quint-Akkorde / Quint-chords*
139	*i) Paprikajancsi / Hanswurst / Merry Andrew*

* Végleges címe: Hat tánc bolgár ritmusban. A hatodik, 152. sz. táncot Bartók 1938/39-ben írta, l. J. Vinton idézett cikkét (21-es bejelentési ív). A Mikrokozmosz darabjai előtt szereplő sorszámra vonatkozóan l. szintén a 21-es ív lapalji jegyzetét. — A feldolgozó (Bearbeiter) és a szövegíró (Textautor) rovatokat Bartók végig áthúzta. — Az A. K. M. kézírásos dátuma az ív belső lapjának jobb felső sarkában: 7. 3. 38.

Art	Komponist	Verlag	Aufführungsdauer in Minuten	Besondere Bemerkungen
	Béla Bartók	*Manuskript*	*25'*	
	Béla Bartók	*Manuskript*	*12'*	
	Béla Bartók	*Manuskript*	*6'*	
	Béla Bartók	*Manuskript*	*7'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*		
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*8'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*2'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*2'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*2'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	
Kjavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*2'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	
Klavierstücke	*Béla Bartók*	*Manuskript*	*1'*	

A *Klavierstücke, Béla Bartók, Manuskript* bejegyzés mindvégig detto-jellel szerepel.

B) *LEVELEK ANNOTÁLT LISTÁJA**

Dátum	*A levél írója*	*Tárgy*
Bp., 1920. XI. 24.	Bartók (kézírás) 1 oldal	Kilépési nyilatkozat a Magyar Szövegírók, Zeneszerzők és Zeneműkiadók Szövetségéből.
Bp., 1929. V. 11.	Bartók (kézírás) 1 oldal	Műbejelentési ív megküldése. 1929. IV. 29-i rádiófellépése. [Az ív elveszett.]
Bp., 1929. XII. 24.	Bartók (kézírás) 2 oldal +4 old. melléklet	Válasz az A. K. M. 1929. XII. 2., XII. 17., XII. 18. leveleire. Melléklet: külföldi hangversenyek részletezése 1925—1929-ig.
Bp., 1930. III. 25.	Bartók (kézírás) 2 oldal	[Alábbiakban közzétéve.]
Bp., 1931. V. 11.	Bartók (kézírás) 2 oldal	Osztrák-német elszámolások átutalása ifj. Bartók Béla címére.
Bp., [1931. IX. 3.] [A. K. M. érkezési pecsétje]	Bartók (kézírás) 2 oldal	1931. VI. 14., 15., 17-i hangversenyek Münchenben, Augsburgban, Nürnbergben.
Bp., 1931. X. 10.	Bartók (kézírás) 1 oldal	Pénzküldemény igazolása.
Bp., 1931. X. 31.	Bartók (kézírás) 1 oldal+1931. II. 3-i Oviedo-i program	Csekk visszaküldése. Spanyol program megküldése.
Bp., 1931. XI. 7.	Bartók (kézírás) levelezőlap	A Schweizerische Kreditanstalt pénzküldeménye.
Bp., 1931. XII. 10.	Bartók (kézírás) 1 oldal	1931. XII. 17-i bécsi útjáról.
Bp., 1931. XII. 16.	Bartók (gépelt levél ms aláírás)	Svájci frankban történő átutalások Székely Zoltán címére Hollandiába.
Bécs, 1932. II. 22.	A. K. M.+Bartók	Székelyföldi táncok helyesen:
Bp., 1932. III. 11.	1 oldal (gépirat) Bartók kézírásos válaszával	(Magyarországi) román népi táncok.
Bp., 1932. IV. 16.	Bartók (kézírás) 1 oldal	Április 20-tól új címe: Bp II., Csalán út 27. Műbejelentési ívek megküldése. [Elveszett.]
Bp., 1932. VI. 8.	Bartók (kézírás) 2 oldal	*Magyar képek* részletezése.
Bp., 1933. VI. 12.	Bartók (kézírás) 1 oldal	[Alábbiakban közzétéve.]
Piora, 1933. VII. 1.	Bartók (kézírás) 2 oldal	[Alábbiakban közzétéve.]
Bécs, 1934. IV. 9.	A. K. M. (gépirat) 1 oldal	[Alábbiakban közzétéve.]
Bp., 1935. IX. 18.	Bartók (kézírás) levelezőlap	A „MAZSESZ" márciusi beszámolója.

* A felsorolás a Breur János által közreadott leveleket nem tartalmazza.

Dátum	*A levél írója*	*Tárgy*
Bécs, 1935 IX. 21.	A. K. M.+Bartók 1 oldal (gépirat) Bartók kézírásos válaszával	20 magyar népdal, Este a székelyeknél, Suite op. 14 címeinek pontosítása.
Bécs, 1935. X. 30.	A. K. M.+Bartók	Purcell-feldolgozások.
Bp., 1935. XI. 3.	1 oldal (gépirat) Bartók kézírásos válaszával	
Bp., 1936. III. 5.	Bartók (kézírás) 2 oldal	Bécsi tárgyalás Huszka [Jenő]-vel a MAZSESZ-ügyben.
Bp., 1936. III. 10.	Bartók (kézírás) 1 oldal	Olasz fellépések utáni részesedés S. Melodi cégnek.
Bp., 1936. VIII. 6.	Bartók (kézírás) 2 oldal	Főelszámolás 1937-re.
Bp., 1936. XII. 2.	Bartók (kézírás) 1 oldal	20 magyar népdal 9. sz. dala. Belépés az Austro-Mechana-ba.
Bp., [1936. XII. 28.] [A. K. M. érkezési pecsétje]	Bartók (kézírás) 2 oldal	Pénzátutalások. Austro-Mechana.
Bp., 1937. I. 8.	Bartók (kézírás) 1 oldal	Tiltakozás S. Melodi olasz cégnek való jogdíjhányad átengedése ellen.
Bécs, 1937. I. 14.	A. K. M.+Bartók 1 oldal (gépirat) Bartók kézírásos válaszával	„A travers les jardins" és „Der Tanz der Krieger" ismeretlen, meghamisított címek.
Bécs, 1937. III. 10.	A. K. M.+Bartók	Azonosíthatatlan dal címe. Scarlatti-szonáta revíziója.
Bp., 1937. III. 15.	1 oldal (gépirat) Bartók kézírásos válaszával	
Bp., 1937. III. 18.	Bartók (kézírás) 2 oldal	1936. évi magyarországi elszámolások. Utasítások a MAZSESZ-nak.
Bp., 1937. V. 1.	Bartók (kézírás) levelezőlap	Műjegyzék könyv formájában.
Bécs, 1937. V. 19.	A. K. M.+Bartók 1 oldal (gépirat) Bartók kézírásos válaszával	Valamely skandináv ország nyelvén bejelentett mű azonosítása.
Bécs, 1937. V. 26.	A. K. M.+Bartók 1 oldal (gépirat) Bartók kézírásos válaszával	Két mű azonosíthatatlan címe.
Bp., 1937. VI. 5.	Bartók (kézírás) 3 oldal	[Alábbiakban közzétéve.]
Bp., 1937. VI. 10.	Bartók (kézírás) Levelezőlap	Műjegyzék-könyv. Mikrokozmosz. [Lásd fakszimilében.]

Dátum	*A levél írója*	*Tárgy*
Heiligenblut, 1937. VI. 23.	Bartók (kézírás) Levelezőlap	Nyaralásának bejelentése.
Bécs, 1938. III. 10.	A. K. M.+Bartók 1 oldal (gépirat) Bartók kézírásos válaszával	Téves Mikrokozmosz-címek helyreigazítása. [Lásd fakszimilében.]
Bp., 1938. V. 9.	Bartók (kézírás) 2 oldal	Külföldi elszámolás sürgetése.
Bp., 1938. V. 28.	Bartók (kézírás) 1 oldal	Reklamáció átutalás miatt.
Bp., 1938. VI. 7.	Bartók (gépirat) ms aláírás	[Alábbiakban közzétéve.]
Bp., 1938. VIII. 18.	Bartók (másolat gépiratról) 2 oldal	Kéri VI. 7-i kilépési nyilatkozatának tudomásul vételét.
Bp., 1938. XI. 23.	Bartók (kézírás) 2 oldal	Szaldó közlése helyett részletes elszámolás szükséges.

C) *ÖT BARTÓK-LEVÉL*

Az alábbi öt Bartók-levelet betűhíven közöljük. Bartók helyesírását — akárcsak a bejelentési íveknél — tiszteletben tartjuk. Értelemzavaró hibákat javítunk és lábjegyzetben adjuk meg az elírt szót. Breuer János metódusát követve nem vesszük figyelembe Bartók sajátságos be- és „ki"-kezdési módszerét, helyette egységes bekezdési rendszert alkalmazunk. Az eredeti német szöveget a levelek magyar fordítása követi. A levelek terjedelmét a szöveg végén tüntetjük föl.

I.

An die A. K. M.
Wien III/1, Baumannstrasse 8.

Budapest III., Kavics u. 10.
25. März, 1930.

Sehr geehrte Herren!

In Beantwortung Ihres Schreibens vom 15. März (VIII. Ba./R.) teile ich Ihnen [mit], dass ich selbstverständlich meine sämtlichen Aufführungsrechte für alle Sänder nur der A. K. M. übertragen habe.

Der Sachverhalt ist der Folgende:

Im Jahre 1923 oder 1924, als jene Societatea Compozitorilor Români in Bukarest gegründet wurde, hat man mich zum Ehrenmitglied jener Gesellschaft gewählt, was ich dankend angenommen habe. Damals — soviel ich weiss — verwaltete übrigens jene Gesellschaft überhaupt keine Autorenrechte. — — Ich habe also der Societatea Compozitorilor Români niemals meine Autorenrechte übertragen; ich bitte Sie jene Gesellschaft hievon zu verständigen und sie bitten, micht nicht als ordentliches Mitglied figurieren zu lassen.

Anschliessend will ich Ihnen über einen Brief berichten, den ich von einen gewissen Herrn Leo Freund aus Timişoara (Rumänien) erhalten habe. Er schreibt, er habe oft meine Werke in seinen Konzerten vorgetragen; seit cca 1 Jahr fordert jene Societatea Comp. Români 6—15% der Brutto-einnahme; er vermutet, dass von diesem hohen Betrag die aufgeführten Komponisten nichts erhalten und fragt diesbezüglich bei mir an.

Ich antwortete ihm, dass ich bisher aus Rumänien tatsächlich noch nichts erhalten habe und bat ihn die betreffenden Programme oder wenigstens genaue Angaben über Aufführungen der A. K. M. entweder direkt oder durch mich zukommen zu lassen.

Ich frage nun bei Ihnen an: wie steht es eigentlich mit Rumänien? Gibt es da überhaupt Abrechnungen?

Beiliegend sende ich Ihnen einige Angaben über Aufführungen aus anderen Ländern.

Ich nehme an, dass Sie die Programme der Radioaufführungen in den Radiozeitungen genau verfolgen, so dass ich über diese Ihnen nicht berichten zu brauche.

Hochachtungsvoll Ich ergebener
Béla Bartók

Az A. K. M.-nek
Wien III/1, Baumannstrasse 8.

Budapest, III. Kavics u. 10.
1930. március 25.

Igen tisztelt Uraim!

Március 15-i (VIII. Ba./R.) levelükre közlöm, hogy minden előadási jogomat valamennyi [rádió]adóra vonatkozóan természetesen kizárólag az A. K. M.-re ruháztam.

A tényállás a következő:

1923-ban vagy 1924-ben, amikor azt a bizonyos Societatea Compozitorilor Români-t Bukarestben alapították, e társaság tiszteletbeli tagjává választottak, amit én köszönettel elfogadtam. Akkoriban — amennyire tudom — ez a társaság egyébként semmiféle szerzői jogot nem képviselt. — — Tehát a Societatea Compozitorilor Români-ra sohasem ruháztam szerzői jogaimat; kérem, értesítsék erről ezt a társaságot és kérjék meg, hogy ne szerepeltessenek engem rendes tagjukként.

Ehhez kapcsolódva még egy levélről akarom tájékoztatni Önöket, amelyet egy bizonyos Leo Freund úrtól Temesvárról (Románia) kaptam. Azt írja, sokszor játszotta műveimet koncertjein; kb. 1 év óta ez a Societatea Comp. Români a bruttóbevétel 6—15%-át követeli tőle; gyanítja, hogy ebből a magas összegből a zeneszerzők, akiknek műveit játsszák, semmit sem kapnak és ezzel kapcsolatban érdeklődik nálam.

Azt válaszoltam neki, hogy eddig Romániából valóban semmit sem kaptam és kértem, hogy a vonatkozó műsorokat, de legalábbis az előadások pontos adatait közvetlenül, vagy pedig rajtam keresztül küldje meg az A. K. M.-nek.

Nos, érdeklődöm Önöknél: hogy áll a helyzet tulajdonképpen Romániával? Vannak-e egyáltalán elszámolások?

Mellékelten küldök Önöknek néhány adatot más országok előadásairól.

Feltételezem, hogy a rádióelőadások programjait a rádióújságokban pontosan nyomon követik, úgyhogy nekem nem kell Önöket ezekről tájékoztatnom.

Tisztelettel hívük
Bartók Béla

Tintával írt, kétoldalas levél.

II.

Budapest, II. Csalán ut, 27.
den 12. Juni, 1933.

An die Direktion der
Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger
Wien, Baumannstrasse

Sehr geehrte Herren!

Da ich schon seit 12 Jahren Mitglied der A. K. M. bin, ersuche ich Sie mich in die Reihe der Pensions-berechtigten Mitglieder aufzunehmen.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener
Béla Bartók

Budapest II., Csalán ut 27.
1933. június 12.

Az A. K. M. vezetőségének
Wien, Baumannstrasse

Igen tisztelt Uraim!

Mivel már 12 éve vagyok tagja az A. K. M.-nek, kérem, vegyenek föl a nyugdíjjogosultak sorába.

Tisztelettel hívük
Bartók Béla

Tintával írt, egyoldalas levél.

Az A. K. M. hivatali pecsétjén: EINGELANGT 16. JUN. 1933
ERLEDIGT 27/7 [kézírással].

III.

Ständige Adresse: Budapest, II. Csalán ut, 27.
Piora, den. 1. Juli 1933.

An die Gesellschaft der Autoren, Komponisten
und Musikverleger, Wien, Baumanngasse 8.

Sehr geehrte Herren!

Die detaillierte Deutschland-Abrechnung, welche Sie mir auf mein Ersuchen vor etwa 2 Wochen zugeschickt hatten, konnte ich erst jetzt überprüfen. Folgende zwei Werke, die im betreffenden Zeitraum aufgeführt worden sind, vermisse ich in der Abrechnung:

1) I. Rhapsodie für Violine und Orchester; aufgeführt in Frankfurt a/M. am 2. März 1932, und am 3. März ds. J., letzteres gesendet durch den Südwestdeutschen Rundfunk. Ort der Aufführung: Saalbau in Frankfurt a/M.; Mitwirkende: Solist Joseph Szigeti,

Kapellmeister Hans Rosbaud, und das Südwestdeutsche Rundfunkorchester. Spieldauer: 10 Minuten. (An einem der sogen. Sonntag-Montag Konzerte des SWD Rundfunkorchesters).

2) 3. Satz aus der I. Sonate für Violine und Klavier. Aufgeführt im Südwestdeutschen Rundfunk Frankfurt a/M, am 15. Mai 1932, Vormittag; Mitwirkende: Béla Bartók und Licco Amar*[1]*. Ich ersuche Sie, dieser Angelegenheit nachzugehen und mich über das Ergebniss zu benachrichtigen (auf meine ständige Adresse).** Bei 1) konnte ich die Kontrolle ausüben, weil meine Freunde Szigeti und Rosbaud mir über die Aufführung berichteten; bei 2) weil ich selber mitgewirkt habe. Freilich, ob* noch *sonst was in der Verrechnung fehlt, bin* ich *leider ausser Stande zu kontrollieren.*

Hochachtungsvoll Ihr ergebener
Béla Bartók

[1] Aufführungsdauer: 10 Minuten [Bartók megjegyzése]
* tévesen: vormittag.
** A zárójel bezárása és a pont Bartóknál hiányzik.

Állandó címem: Budapest II., Csalán út 27.
Piora, 1933. július 1.

Az A. K. M.-nek,
Wien, Baumanngasse 8.

Igen tisztelt Uraim!

A kérésemre vagy két hete nekem megküldött részletes németországi elszámolást csak most ellenőrizhettem.

A következő két művet, amelyeket a vonatkozó időszakban adtak elő, hiányolom az elszámolásból:

1. 1. Rapszódia hegedűre és zenekarra; Frankfurt a/M.-ban 1932. március 2-án és ugyanazon év március 3-án adták elő, utóbbit a Südwestdeutscher Rundfunk közvetítette. Az előadás helye: Saalbau, Frankfurt a/M.; közreműködők: szólista Szigeti József, karmester Hans Rosbaud, valamint a Südwestdeutscher Rádió zenekara. Játszási idő: 10 perc. (Az SWD rádiózenekarának egyik ún. vasárnapi-hétfői hangversenye.)

2. Az 1. hegedű-zongoraszonáta 3. tétele. A Südwestdeutscher Rundfunk-ban, Frankfurt a/M., 1932. május 15-én adták elő; közreműködők: Bartók Béla és Licco Amar.[1]

Kérem, nézzenek utána az ügynek és közöljék velem az eredményt (állandó címemen).

Az 1-es pontot azért tudtam kontrollálni, mert Szigeti és Rosbaud barátaim értesítettek az előadásról; a 2-est azért, mert én magam működtem közre. Persze azt, hogy hiányzik-e *még* valami az elszámolásból, azt *én* sajnos nem tudom ellenőrizni.

Tisztelettel hívük
Bartók Béla

[1] Játszási idő: 10 perc [Bartók megjegyzése].
Tintával írt, kétoldalas levél.

IV.

Budapest, den 5. Juni, 1937.

An die A. K. M.
Wien, Baumannstrasse 8.

Sehr geehrte Herren!

Ich konnte erst in den letzten Tagen mich mit der in Ihrem Briefe vom 10. Apr. 1937, VIII/Ma/El. Angelegenheit befassen.

Ich kann diese Zusammenstellung nicht gebrauchen, und kann auch zu meinem Bedauern in der Bestreitung der Herstellungskosten nicht teilnehmen. Überhaupt sehe ich den Nutzen so eines Buches nicht ein, auch für Sie nicht. Sie müssen doch einen Zettelkatalog haben, wozu dann dasselbe in Buchform wiederholen. Buchform ist doch überhaupt nicht praktisch; in den nächsten Wochen werde ich bei Ihnen etwa 130 neue (meistens kurze) Werke anmelden, jede dieser hat einen Titel in 3 Sprachen, und Tempobezeichnung. Das bedeutet also einen Anwachs von 130×4=520 neuen Angaben. Im Buche sind etwa 1600 Angaben, da können doch neue 520 unmöglich hineingezwängt werden. Also ist das Buch kaum fertig und schon veraltet! Die einzige Möglichkeit ist ein** Zettel-Katalog; so einen müssen Sie aber sowieso haben.*

Ausserdem finde ich z. B. die separate Angabe der Tempobezeichnungen von nicht viel Nutzen. Da sind z. B. acht Stücke mit Andante! Nehmen wir an, Sie erhalten die Nachricht von der Aufführung eines „Andante"s. Da helfen die 8 Andante Angaben im Buch nicht viel zur Feststellung. Lautet aber die Nachricht „Andante aus den Bagatellen" usw., dann ist wiederum das Buch überflüssig: Bagatellen, Bauernlieder usw. sind kurze Stücke von 1 bis 2 Minute[n] Dauer, das ist sowieso aus den Anmeldungen bekannt.

*Meiner Ansicht nach ist die Einreihung nicht feststellbarer falscher, erfundener Titel ganz überflüssig. Dagegen müssten — wenn man schon Vollständigkeit erstrebt — die Titel*** in wenigstens 15 Sprachen erscheinen.*

Ganz unwichtig ist z. B. die Angabe als Titel: Szövege közölhetetlen (=Text nicht druckbar); sowas wird doch ganz gewiss niemals als Titel in Programmen erscheinen.

Dagegen müssten Sie trachten, die ausländischen Gesellschaften zu bewegen, die Titelengaben Ihnen ausser der Heimatsprache auch in deutsch, oder franz. oder englischer Übersetzung anzumelden. Das *würde wirklich die Feststellung erleichtern. Hier haben Sie z. B. die (heute Ihnen als unfeststellbar zurückgeschickte) Angabe „Den Förkastade"; ich weiss nicht einmal genau, was für eine Sprache das ist, ahne nur (weil ich mich viel mit Sprachen beschäftigt habe), dass es eine skandinawische sein kann. Sonst wüsste ich nicht einmal das. Bei solchen Anfragen Ihrerseits wäre es übrigens auch nützlich, wenn Sie angeben würden, aus welchem Land die betreffenden unbekannten Titel*** stammen.*

Hochachtungsvoll Ihr ergebener
Béla Bartók

N. b. Das Buch sende ich Ihnen in 1—2 Tagen rekommandiert zurück.

* utána fölösleges vessző.
** tévesen: *im.*
*** tévesen: *Titeln.*

Az A. K. M.-nek
Wien, Baumannstrasse 8.

Budapest, 1937. június 5.

Igen tisztelt Uraim!

Csak az elmúlt napokban foglalkozhattam az 1937. ápr. 10-i, VIII/Ma/El. jelzésű levelük tárgyával.

Ez az összeállítás számomra használhatatlan, és sajnálatomra az előállítási költségekhez sem járulhatok hozzá. Egyébként sem látom be, mi haszna lenne egy ilyen könyvnek, az Önök számára sem. Hiszen cédulakatalógusuk kell, hogy legyen, minek kellene akkor ugyanazt könyv formában megismételni. Könyvalak semmiképp sem praktukus amúgy sem; a következő hetekben kb. 130 új (főleg rövid) művet fogok Önöknél bejelenteni: mindegyiknek háromnyelvű címe és tempójelzése van. Ez mintegy $130 \times 4 = 520$ új adattal való bővítést jelent. A könyvben kb. 1600 adat van, lehetetlenség lenne tehát újabb 520-at belepréselni. Így viszont alig, hogy elkészül a könyv, máris elavult! Az egyetlen lehetőség egy cédulakatalógus; ez azonban mindenképpen kell, hogy legyen Önöknek.

Ezenkívül nem sok hasznát látom pl. a tempójelzések külön feltüntetésének. Itt van pl. nyolc darab Andante-jelzéssel! Tegyük fel, értesítést kapnak egy „Andante" előadásáról. Itt a könyv 8 Andante-adata az azonosításhoz nem sok segítséget nyújt. Ha azonban az értesítés úgy szól, hogy „Andante a Bagatellekből" stb., akkor meg fölösleges a könyv: a Bagatellek, parasztdalok stb. 1—2 perces rövid darabok, amelyek a műbejelentésekből amúgy is kitűnnek.

Véleményem szerint az azonosíthatatlan, téves, kitalált címek besorolása teljesen fölösleges. Ezzel szemben — ha már teljességre törekszünk — a címeknek legalább 15 nyelven kellene megjelenniük.

Egyáltalán nem fontos pl. olyan cím megadása, mint Szövege közölhetetlen; hiszen ilyesmi címként műsorokon sohasem fog szerepelni.

Ezzel szemben törekedniük kellene a külföldi országok meggyőzésére, hogy a bejelentéseknél a címeket ne csak saját nyelvükön, hanem németül, vagy franciául, vagy angol fordításban is adják meg. *Ez* könnyítené meg igazán az azonosítást. Itt van pl. az (Önöknek ma mint azonosíthatatlan címként visszaküldött) „Den Förkastade" adat; még azt sem tudom pontosan, milyen nyelv ez, csak azt sejtem (mivel sokat foglalkoztam nyelvekkel), hogy skandináv lehet. E nélkül még ezt sem tudnám. Ilyen kérdéseknél az Önök részéről egyébként hasznos lenne, ha megadnák, mely országból származnak a vonatkozó ismeretlen címek.

Tisztelettel hívük
Bartók Béla

N. b. A könyvet 1—2 napon belül ajánlottan vissza fogom Önöknek küldeni.

Tintával írt, háromoldalas levél.

V.

Budapest, II. Csalán ut, 29., am 7. Juni, 1938.*

An die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger,
Wien, III. Baumannstrasse 8.

Sehr geehrte Herren!

Im Besitze Ihrer Rundschreiben vom 17. März, 9. April und 7. Mai muss ich feststellen,

1. *dass die Mitglieder der A. K. M. laut der Statuten nicht verpflichtet sind diese Fragebögen auszufüllen bzw. dass Sie kein Recht haben die Ausfüllung derselben von ihnen zu fordern;*
2. *dass Sie laut der Statuten der A. K. M. kein Recht haben fällige Auszahlungen im Zusammenhang mit der Ausfüllung oder Nicht-Ausfüllung der Fragebögen*** zu verweigern;*
3. *dass das Entheben des gesamten Vorstandes, wovon Sie uns am 17. März benachrichtigt haben, statutenwidrig war;*
4. *dass nach der Zwangsdemission des gesamten Vorstandes Sie statutenmässig (§ 19. der Statuten) verpflichtet waren eine ausserordentliche Generalversammlung sofort und auf ein Datum, welches höchstens 30 Tage nach der Demission liegt, einzuberufen; diese Pflicht haben Sie nicht erfüllt;*
5. *dass Sie verschiedenen ungarischen Mitglieder der A. K. M. die Legitimation, deren Vorweis zum Eintritt in die Generalversammlung ja unbedingt nötig ist, nicht zugeschickt haben (so z. B. dem Verleger Szűcs, und dem Komponisten Sándor László, Népszínház u. 35. V. em.); dieses Verfahren ist eine offenbare Verletzung der Mitgliederrechte jener Mitglieder; da ich wegen Verhinderung am persönlichen Erscheinen eben Herrn László meine Vollmacht übergeben wollte, so ist dieses Vorgehen gleichzeitig eine Verletzung auch meines Mitgliedrechtes, ja werden sogar durch diese Umstände alle Beschlüsse der Generalversammlung ungültig.*

Es muss also festgestellt werden, dass die Statuten des A. K. M. in allen diesen Fällen unwirderlegbar verletzt worden sind.

Wenn die statutenmässige Weiterführung der A. K. M. aus irgendwelchen Gründen unmöglich gemacht worden ist, dann ist eben auch das Weiterbestehen der Gesellschaft unmöglich. Wenn die jetzige — ungesetzliche — Leitung die Statuten für sich nicht als obligatorisch betrachtet, bzw. wenn die Umstände es verhindern, den Statuten Gültigkeit zu verschaffen, dann können die Statuten auch für mich bzw. für die Mitglieder nicht mehr obligatorisch sein.

Ich muss Ihnen infolgedessen meinen sofortigen *— am 8. Jun. einsetzenden — und* bedingungslosen *Austritt aus der* A. K. M. *zu Kenntnis bringen, wobei ich klarheitswegen bemerke, dass ich die Bindung während 10 Jahre hindurch betreffend die Verwaltung der übertragenen Rechte, ferner die sonstigen Beschränkungen bezüglich des Datums des Austrittes, aus den oben geschilderten Gründen als nicht bindend betrachte. Meine Rechte auf die sofortige Auszahlung der während meiner Mitgliedschaft eingegangenen mir zukommenden Beträge halte ich aufrecht, und ersuche Sie, dieselben sofort durch die ungarische National-Bank mir* nach Budapest *zu überweisen. Ich ersuche Sie ferner meinen am 8. Juni 1938. einsetzenden bedingungslosen Austritt zu Kenntnis zu nehmen und mich davon so bald als möglich zu benarchrichtigen. Meine Adresse in der Sommerzeit ist, wie folgt:*
von 9. Juni bis 13. Juni: Radio-Luxembourg, Luxembourg

von 14. Juni bis 23. Juni: c/o Meighar-Lovett Esq., 71 Cadogan Square, London, *S. W. 1.; von 24. Juni bis 16. Juli: per / A. Herr Walter Schulthess,* Zürich, *Pianohaus Jecklin, Pfauen; von 20. Juli an bin ich wieder zuhause in Budapest.*

Hochachtungsvoll Ihr ergebener
Béla Bartók

* tévesen: *an.* A dátum napja *(7.)* Bartók kézírása.
** *auf:* Bartók kézírásos betoldása.
*** Bartók a náci fajvédő rendelkezések szellemében megszövegezett származási kérdőívekre utal.
Géppel írt egyoldalas levél Bartók saját kezű aláírásával.

Az A. K. M.-nek,
Wien, III. Baumannstrasse 8.

Budapest II., Csalán út 29., 1938. június 7.

Igen tisztelt Uraim!

Március 17-i, április 9-i és május 7-i körleveleik birtokában meg kell állapítanom,

1. hogy az A. K. M. tagjai az alapszabályok értelmében nem kötelezhetőek ezeknek a kérdőíveknek*** a kitöltésére, ill. Önöknek nincs joguk ahhoz, hogy tőlük azok kitöltését követeljék;
2. hogy az A. K. M. alapszabályainak értelmében Önöknek nincs joguk esedékes kifizetéseket a kérdőívek kitöltésével vagy ki nem töltésével kapcsolatban megtagadni;
3. hogy a teljes elnökség felmentése, amelyről minket március 17-én értesítettek, alapszabály-ellenes volt;
4. hogy a teljes elnökség kényszerű lemondása után Önök a szabályzat értelmében (a szabályzat 19. §-a szerint) azonnal kötelesek lettek volna rendkívüli közgyűlést egy olyan dátumra összehívni, amely legfeljebb 30 nappal követi a lemondást; ezt a kötelességüket nem teljesítették;
5. hogy Önök az A. K. M. különböző magyar tagjainak a legitimációt, melynek felmutatása a közgyűlés részvételéhez okvetlenül szükséges, nem küldték meg (így pl. a Szűcs kiadónak vagy László Sándor zeneszerzőnek, Népszínház u. 35. V. em.); ez az eljárás ezen tagok tagsági jogainak nyilvánvaló megsértése; mivel én — személyes megjelenésemben akadályoztatva lévén — éppen László urat akartam meghatalmazni, így ez az eljárás egyben saját tagsági jogomnak a megsértése, ilyen körülmények között tehát a közgyűlés valamennyi határozata érvénytelen.

Megállapítható tehát, hogy az A. K. M. alapszabályzatát mindezekben az esetekben megsértették.

Ha az A. K. M. alapszabályszerű továbbvitele valamely oknál fogva lehetetlenné vált, akkor viszont a társaság további fennállása is lehetetlen. Ha a mostani — törvénytelen — vezetőség az alapszabályokat magára nézve nem tartja kötelezőnek, ill. ha a körülmények megakadályozzák, hogy az alapszabályoknak érvényt szerezzenek, akkor az alapszabályok rám sem lehetnek többé kötelezőek, mint ahogy a tagok számára sem.

Ennek következtében kénytelen vagyok *azonnali* — jún. 8-án érvénybe lépő — és *feltétel nélküli* kilépésemet az A. K. M.-ből tudomásukra hozni, miközben félreértések elkerülése végett megjegyzem, hogy a jogátruházás tíz évi tartamára vonatkozó megkötöttséget, továbbá a kilépés időpontját érintő egyéb korlátozásokat a fent kifejtett okokból a magam számára nem tartom kötelező érvényűnek. Jogaimat a tagságom alatt befolyt és

nekem járó összegek azonnali kifizetésére fenntartom és kérem Önöket, azonnal utalják át nekem azokat a Magyar Nemzeti Bankon keresztül *Budapestre*. Kérem Önöket továbbá az 1938. június 8-án érvénybe lépő feltétel nélküli kilépésemet vegyék tudomásul és értesítsenek erről minél hamarább. Nyári címem a következő:
június 9-től 13-ig: Radio-Luxembourg, Luxembourg
június 14-től június 23-ig: c/o Megihar-Lovett Esq., 71 Cadogan Square, *London*, S. W. 1.;
június 24-től július 16-ig: Walter Schulthess úr címén, *Zürich*, Pianohaus Jecklin, Pfauen;
július 20-tól ismét otthon vagyok Budapesten.

Tisztelettel hívük
Bartók Béla

Ára: 30,— Ft

Index 25.562

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

FUJ7

Főiskolai könyvtár

MAGYAR ZENE

1988 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIX. évf. 2. szám 1988. június

TARTALOM

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE TAGGYŰLÉSE 115
Zenepolitikánk válaszúton 115
A megoldásra váró feladatok 119
Vitakérdések 120
Adatok a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat tevékenységéről 121
Adatok a Nemzetközi Koncertigazgatóság tevékenységéről 124

LÁNG ISTVÁN:
Vitaindító 130

A TAGGYŰLÉS VITÁJA
Fellegi Ádám levele 135
Ránki György levele 135
Horváth Rezső 136
Dr. Békés Imre 137
Szokolay Sándor 138
Bors Jenő 140
Hollerung Gábor 143
Kiss András 145
Rátki András 147
Friedrich Ádám 150
Lendvay Kamilló 151
Bozay Attila 151
Lehotka Gábor 157
Köpeczi Béla 158
Vidovszky László 163
Breuer János 163
Homolya István 164
Klenjánszky Tamás 166
Kostyál Kálmán 168
Keuler Jenő 170
Nemes László 171
Durkó Zsolt 172
Sanda Beáta 176
Bartha Zsolt 177
Szabó Tibor 179

LÁNG ISTVÁN:
Zárszó helyett 181

FÜGGELÉK
Tóth Nándor levele 182
Kósa Gábor levele 182
A Magyar Zeneművészek Szövetsége ajánlásai a kulturális kormányzat számára . . 184

* * *

MARÓTHY JÁNOS:
Kísérleti zene, kísérleti zenetudomány — avagy a zeneesztétika nyitott kérdései . . . 186

LÁSZLÓ FERENC:
A Cantata Profana szövegének ismeretlen változata: a „műhelypéldány" 191

SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres magyar népi dallam. Sorpárok I. 197

SOMOGYI LÁSZLÓ:
A kar mestersége. Feljegyzések egy rejtélyes szakmáról II. 219

KÖNYVEKRŐL
Kecskeméti István: A zeneszerző Kodály (Breuer János) 223

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI NORBERT
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodán0l (HELIR) közvetlenül (Budapest XIII., Lehel u. 10/a 1900 vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 125—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

88.6514.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE TAGGYŰLÉSE

1987. DECEMBER 12.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnöksége, tekintettel a zenekultúrában tapasztalható növekvő feszültségekre s gondokra, egy évvel előre hozta a két közgyűlés felező idejében aktuális taggyűlés (plenáris ülés) időpontját. Vitaindítóként, a testület megbízásából, készült a *Zenepolitikánk a válaszúton* című írás. *A megoldásra váró feladatok a következő problémák köré csoportosíthatók* feliratú, Bozay Attila és Durkó Zsolt által aláírt javaslatot az Elnökség 1987. november 5-én 13 igen, két nem szavazattal és két tartózkodással fogadta el, mint a taggyűlés elé kerülő alternatív koncepciót. A *Vitakérdések*et 1987. november 12-i ülésén a testület egyhangúan fogadta el a taggyűlés vitaindítójának anyagául. A tagság tájékoztatása végett a tanácskozásra írásos beszámolót készített munkájáról a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat és a Nemzetközi Koncertigazgatóság.

A Zeneművészeti Főiskola Kistermében rendezett tanácskozás napirendjén szerepelt a Magyar Zeneművészek Szövetsége több mint két évtizede változatlan tagsági díjának differenciált felemelése (havi 10, 30, 50 forintra). A javaslatot a jelenvoltak egyhangúan elfogadták. 2. napirendi pont: a magyar zenei élet aktuális kérdéseinek megvitatása. Az egész napos taggyűlésen részt vett és az Elnökségben foglalt helyet Köpeczi Béla művelődési miniszter és Knopp András, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának helyettes vezetője. A délelőtti ülés elnöke Sárai Tibor, a délutáni tanácskozásé Weninger Richárd volt.

Alábbiakban közreadjuk a vitaindító írásokat és a két zenei intézmény írásos beszámolóját; Láng István főtitkár szóbeli kiegészítéseit és a vita anyagát, figyelemmel a témák fontosságára lényegében teljes terjedelmükben közöljük. Függelékbe került két, a taggyűlésre utólag reflektáló írásbeli hozzászólás, valamint a Szövetség Elnökségének a taggyűlés tapasztalatait összefoglaló *Ajánlások* című dokumentuma.

*ZENEPOLITIKÁNK A VÁLASZÚTON**

I.

A „válaszút" szónak az adott helyzetben kettős értelme van. Közülük csak az egyik utal arra a kritikus helyzetre, amelybe gazdaságilag az egész ország, így szükségszerűen a zeneélet is került. A másik, és talán még komolyabb, az a tény, hogy ez a pillanatnyi válsághelyzet egybeesik egy sokkal átfogóbb válsággal: a hagyományosan szocialistának tekintett kulturális politika több évtizedes átértékelődési folyamatával, ahol régi elvek úgy váltak kérdésessé, hogy a kívánatos újak ködösek maradtak. A jelen válságot tehát súlyosbítja, hogy a távlati megoldások *sem* rajzolódnak ki, holott nyilvánvaló, hogy a legközvetlenebb gyakorlati lépések is csak úgy lehet-

* E vitairat kétféle megközelítésben jut azonos, vagy hasonló következtetésekre. Az eltérő megközelítések magyarázzák és indokolják a gondolatmenetek párhuzamosságait.

nek igazán hatékonyak, ha a távlatok ismeretével párosulnak és az így meghatározott irányba vezetnek.

Ezért vált szükségszerűvé taggyűlésünk összehívása. A szocializmus meghatározásszerű tartozéka ugyanis, hogy rendelkezzék olyan átfogó össztársadalmi érvényű koncepcióval, amelyet a kapitalizmus *alternatívájaként* kínál. Ugyanilyen kétségbevonhatatlan a szocialista demokráciának az az elve, hogy egy-egy terület fejlődésének alapkérdéseiről ne irodák és szűken politikai vezérkarok, hanem a szakmailag is illetékesek döntsenek.

Ez hát a feladatunk.

Szubjektíve érthető, ha a korai ötvenes évek bürokratikusan centralizált, állami parancsszavakkal működtetett modelljével szemben újraéledtek a kapitalizmussal kapcsolatos illúziók, elsősorban a piaci mechanizmusok nyújtotta szabadságot és szabályozási hatékonyságot illetően. A kapitalizmust egyébként már több, mint egy évszázada minden értelmes ember meghaladni valónak tekinti; árfolyama új emelkedését egyértelműen a létező szocializmusok ballépéseinek köszönheti. Tisztában kell viszont lennünk vele, hogy a rekapitalizálódás (vagy, most fölkapott szóval, „visszarendeződés") nagyon is átmeneti gyógyír: előre haladtával a kultúra területén is újra megjelennek ugyanazok az ellentmondások, amelyek miatt annakidején a szocializmus, mint alternatíva egyáltalán fölmerült.

Ezért szükségszerű, hogy ma a fejlett kapitalista országokban — főként az értelmiség és a demokratikus mozgalmak követelésére — a zenekultúra kiterjedt állami támogatással működik és e támogatás hovafordítására demokratikus közélet kidolgozta átfogó koncepciókkal rendelkezik. Mindezt a legutóbbi évtized európai jobbratolódása sem moshatta már el. Elég, ha arra gondolunk, hogy az NSZK-ban a jelenleg kormányon lévő kereszténydemokrata—liberális kormányzat működése során tűzte már két ízben is napirendre a szövetségi parlament a kulturális politika problémáit. Az „ipari társadalmak" velük született művészetellenességét, s ezért az állami ellenpontok szükségességét illetően a kereszténydemokratáktól a liberálisokon át a szociáldemokratákig mindenki egyetértett.

Feladatunk olyan modell kidolgozása lenne, amely *a zenekultúra össztársadalmi támogatását egyesíti a művészek szabad mozgásterével* — anélkül, hogy ez a szabad mozgástér csak az üzleti hajszán keresztül, az ebből szükségszerűen fakadó művészi kompromisszumok árán legyen elérhető. Ma a centralizált, országos hatósugarú zenei intézmények és vállalatok egyszerre monopóliumok a szó hivatali és üzleti értelmében. Az igazi orvosságot nem föloszlatásuk, hanem *demokratikus ellenőrzés alá helyezésük* jelenthetné. Többek javaslata, hogy az egymással versengő műhelyeket ne a jelenlegi intézmények *helyett*, hanem azok *keretein belül* hozzák létre, lehetővé tenné a koncentrált közösségi támogatás produktívabb fölhasználását, valamint azt, hogy a verseny hajtóereje ne a puszta üzlet legyen.

A „közösségi" persze magában foglalja a legkülönbözőbb *helyi* erők által biztosítható lehetőségeket is. Ezek viszont nem futhatják ki teljes formájukat anélkül, hogy belekerülnének az *országos zeneélet* áramába. Ezért nem nélkülözhetők a központi erőforrások, az össztársadalmilag formálható lehetőségek.

Kétségtelen, hogy a zeneélet centralizált szervezeteinek a jelenleginél sokkal nagyobb aktivitást kellene kifejteniük. Tevékenységük eredményességét nem jövedelmezőségük mértékének, hanem a *zenekultúra társadalmi bázisának szélesítésében* elért eredményeiknek kellene mérniük. Az utóbbi évek tapasztalatai szerint az ilyen szélesítésre — növekvő anyagi gondok mellett is — sokkal több lehetőség van, mint amennyit az országos zenei intézmények s vállalatok kihasználnak. Erre utal a kortárs zenét játszó Amadinda együttes közönségsikere éppúgy, mint az Almássy téri Szabadidő Központ vagy a Petőfi Csarnok néhány rendezvénye — vagy az a tény, hogy az utóbbi években a szombathelyi és a miskolci szimfonikusok, akárcsak a szegedi Weiner Leó

Kamarazenekar, éppen hangsúlyosan kortárs zenei repertoárral kerültek a magyar zenekari kultúra élvonalába.

Ha lenne olyan demokratikus zenei közélet és közösségi támogatás, amely elsősorban ilyen teljesítményeken méri a hatékonyságot, intézményeink és vállalataink gondjai bizonyára nem a deficit vagy nyereség bűvös körére szűkülnének.

Taggyűlésünk legfontosabb feladata, hogy ilyen típusú alapelveket határozzon meg, egyben fölvázolja annak a további munkának a menetét, amelyben ezek az alapelvek részleteikben is kidolgozott formát öltenek.

II.

A zenekultúra közvetítésére rendeltetett intézmények hálózata lényegében 1949—1953 között, centralizáltan és monopoljogokkal, egyszersmind a nemzeti zenekultúra egy-egy fontos metszetének hordozójaként a muzsikusokat foglalkoztató, műveiket terjesztő szervezetként jött létre. A működéshez szükséges feltételek — ha nem is teljeskörű — megteremtésére azonban jóval később, a 60-as évek elejétől a 70-es évek derekáig nyílott lehetőség (hivatásos szimfonikus zenekarok országszerte, a zeneműkiadás-hanglemezgyártás teljes művészi-ipari vertikumának létrehozása stb.). Zenei infrastruktúránk kiépítését befejezni távolról sem sikerült — mérjük bár helyzetünket a szocialista országok többségéhez, vagy a fejlett tőkés országokhoz —, amikor 1979 után a fejlődés megtorpant. Miközben az intézmények részben továbbra is a nemzeti zenekultúra közvetítőinek tekintették magukat, s a muzsikusok ezt továbbra is elvárják tőlük, mind kevésbé alkalmasak az alapító okiratokban megfogalmazott feladatok ellátására.

A zenei „fogyasztás" korábban egyenletesen növekvő mutatói a 80-as években stagnálást, vagy éppen visszafejlődést jeleznek, összefüggésben lakosságunk szabadon felhasználható idejének, fizetőképes keresletének csökkenésével, a zene „fogyasztói árszínvonalának" és az élet költségeinek növekedésével. A zenehallgató közönség pontos számáról a rendezési monopóliumok megszüntetése óta nincs adatunk. Valószínű, hogy de facto inkább átrétegződés ment végbe, amelynek mérésére a kulturális statisztikák ma még nincsenek felkészülve.

Kérdés, vajon betöltik-e közönségnevelő, zeneszeretetre nevelő funkciójukat a zeneiskolák, ének-zenei tagozatos általános iskolák, ifjúsági hangversenyek. Kérdés, vajon mi muzsikusok eleget teszünk-e annak érdekében, hogy a zenét minél többen értsék és szeressék. De ugyanígy kérdéses, vajon az intézményhálózat e cél elérésére megtesz-e mindent, ami módjában áll.

A közoktatásban hivatalosan szereplő zenei oktatás sok okból eddig se töltötte be azt a funkcióját, hogy a zene megismerésére és szeretetére nevelje a jövő közönségét. Az Országos Pedagógiai Intézetben most kidolgozott és kísérletként részben már bevezetett tantervi javaslat jelentős óraszám csökkentéssel és tartalmi hiányosságaival ezt a helyzetet tovább rontja. A művelődési kormányzatnak meg kellene akadályoznia az ilyen szemlélet érvényesítését, mely a nemzet kulturális színvonalának további csökkenését eredményezi.

Az intézményhálózat működési zavarai számos objektív és szubjektív okra vezethetők vissza. A zenei kiadást objektíve sújtja a belföldi terjesztés megoldatlansága, az a tény, hogy a vertikum kiépítése a kereskedelmi hálózatnál megtorpant. Sújtják a készletezés országosan érvényes, egységes és az árukészletek természete szerint nem differenciáló szabályai. Nehezíti a helyzetet a rendezési költségek szüntelen növekedése, amelyet a költségvetés mind kevésbé tud és akar átvállalni. Nehezíti a zenekultúránk nemzetközi propagálására fordítható keretek szűkössége, s az, hogy e keretek a velük rendelkező intézmény gazdasági eredményességétől, s e befektetés várható hozamától többé-kevésbé függetlenül alakulnak.

Mindazonáltal a legtöbb feszültség forrása, hogy az intézményhálózat nem működhet többé

a nemzeti zenekultúra egészének hordozójaként. Azok az intézmények, amelyek ezt felismerve alakítják zenepolitikai álláspontjukat, amely egyben üzletpolitikai döntés is, a muzsikustársadalom háborgó ellenérzésével találják szemben magukat. Azok az intézmények, amelyek belemerevedtek régi sémáikba, a közönség nem verbalizált, de távolmaradásban kifejezett ellenérzésével találkoznak.

Elengedhetetlennek látszik tehát a zenei intézményrendszer reformja, akár személyi konzekvenciák levonása árán is. E reformnak nem feltétlenül szükséges velejárója a még meglévő monopóliumok megszüntetése. Kiváltképp a hangversenyrendezésben fontos a színvonalas igényeket kielégítő, a mainál sokkal átgondoltabb fellépési és műsorpolitika kialakítása. Ugyanakkor a rendezés monopóliumának spontán megszűnésével összhangban szükséges a zenepolitikailag kötelező feladatok terhes monopóliumának megszüntetése, illetve az ilyen feladatok decentralizálása is. Van mit javítani a zenekultúra propagandáján. Számtalan eseményről egyszerűen nem jut el az információ a potenciális érdeklődőhöz. Különösen fontos lenne a Televízió nem-zenei műsortípusai zenei érdeklődésének felkeltése, a tömegkommunikációban rejlő propagandalehetőségek aktivizálása.

Az intézményekben elengedhetetlen a munkamódszer és -stílus megváltoztatása, korszerűsítése a zenei értékek (zeneszerzői-előadói teljesítmények) következetes, manipulálatlan közvetítése. Ki kell alakulnia az egymásrautaltság tudatának, az együttműködés erőket megsokszorozó szellemének. (Erre már van — néhány — jó példa, mint a Szombathelyi Bartók Szeminárium és Fesztivál.) Ma még a párhuzamosan — hasonló funkcióval — működő szervezetek egymásban főleg bajt okozó konkurenciát látnak, a zenei intézmények pedig általában is a saját szándékaikat keresztező konkurenciaként szemlélik egymás tevékenységét. Az együttműködés pedig sok esetben pótolhatná a zenekultúra fejlődéséhez hiányzó pénzt.

Az intézményhálózat korszerűsítésével nem feltétlenül kell hogy együttjárjon a még meglévő monopóliumok széttagolása, mert ez az évtizedeken át megszerzett tapasztalatok és kapcsolatok szétforgácsolásához vezetne, s számos lokális zenei értéket — amely országos értéket képvisel — kirekesztene a zenekultúra széles áramából. Mivel a zenei kiadványok hazai terjesztésének gondjai a közeljövőben aligha enyhülnek, irreális, hogy több zeneműkiadó, vagy hanglemezgyár több és többféle publikációt lenne képes eljuttatni a fogyasztókhoz. A muzsikusexport decentralizálással* valószínűleg nem bővítené a külföldön keresett előadóművészek feltétlenül növelendő és növelhető körét, csupán a jelenleg is exportképes muzsikusokon osztozna több intézmény. A muzsikus-„külkereskedelem" decentralizálása kiszámítható zavarokat okozna a működő államközi kulturális egyezmények végrehajtásában és szétforgácsolná a fiatal magyar előadóművészek nemzetközi bevezetésének anyagi eszközeit.

A nagy intézmények operatív működtetésének újragondolása során, intézményen belüli párhuzamos műhelyek létesítésével, centrumok és decentrumok alkotó kapcsolatának előmozdításával akár „házon belüli" versenyhelyzet is megteremthető, a monopólium relatíve nyomasztó volta feloldható.

A rendezői jogok további decentralizálása csak olyan régiókban képzelhető el, ahol helyi erők és szervezetek a zenei rendezvények teljes körét provincializmus nélkül működtetni tudják és akarják is (a felnőttek zenekari hangversenyeitől az ifjúsági hangversenyhálózatig).

A zenei intézményhálózat működése, különös tekintettel a már végbement és még várható decentralizálásra, átgondolt és koncentrált, legalább a nyomatékos tanácsadás szintjén érvényesíthető állami irányítást feltételez. Olyan irányítást, amely a zenekultúrát komplex egységében érzékeli, s valamennyi összetartozó elemét, belföldi és nemzetközi vonzatát összefüggéseiben képes szemlélni, áttekinteni és formálni.

*A Nemzetközi Koncertigazgatóság monopol helyzete 1938 januárjában megszűnt. (A szerk)

A MEGOLDÁSRA VÁRÓ FELADATOK:

1. Decentralizáció

Minthogy a zenei élet súlyos válságának legfőbb oka a struktúrák túlhaladottsága, a monopolisztikus felépítés, alapvető fontosságú a decentralizáció megindítása.

a) Javasoljuk az Országos Filharmónia szubvencionális monopóliumának felszámolását, egyidejűleg jogainak és kötelességeinek arányos megosztását budapesti és vidéki koncertrendező irodák között. A vidéki centrumok lehetnének, vonzáskörzetükkel együtt, Szeged, Debrecen, Pécs, Győr, Szombathely, Miskolc, s megfontolandó azon városok önállósítása is, amelyek szimfonikus zenekart tartanak fönn. Budapesten megalakítandó a Zeneakadémia társulata, s kultúrpolitikai feladatokat láthatna el a Pesti Vigadó is.

b) Szükségesnek látszik az Interkoncert monopóliumának megszüntetése is. Valamennyi koncertrendező irodának, esetleg különböző kisvállalkozási formában működő menedzser irodáknak, biztosítani kell a jogot arra, hogy a magyar előadóművészek, zenekarok számára a jelenleginél szélesebb körű lehetőségeket teremtsenek külföldön.

c) A hanglemezgyártással kapcsolatban, véleményünk szerint a hanglemezkiadás és a technikai előállítás feladatát szét kellene választani. A megalakuló kiadói vállalkozások a hanglemez előállítását a jelenlegi monopolhelyzetből kiváló Hanglemezgyárnál rendelhetnék meg.

Az állami dotáció, a könnyűzenei kiadásból származó haszon, amelyet a klasszikus és kortárs zene kiadásának segítésére szánnak, a létesítendő gyárnál kerülne pályázat útján felosztásra. A pályázatot a Minisztérium, a Szövetség és esetleg más zenei társadalmi egyesület képviselői bírálnák el.

d) Azokat az intézményeket, amelyek a mai struktúrában is jól működnek (pl. Zeneműkiadó Vállalat), véleményünk szerint, szükségtelen decentralizálni.

2. Demokratizálás

Az előbbiekkel szorosan összefügg a demokratizálás problémája.

Javasoljuk, hogy a zeneművészek grémiuma válasszon művészeti tanácsokat. A zeneélet érdekeit képviselő művészeti igazgatók kinevezése pedig csakis az így létrejött művészeti tanácsok véleményének meghallgatásával történhessék meg.

A kinevezések szóljanak meghatározott időre (pl. három-öt évre), a vezetők legyenek visszahívhatók, amennyiben tevékenységük általános ellenérzésbe ütközik.

3. Célok és módszerek

a) Fő célnak kell tekintenünk, hogy a nehéz gazdasági helyzet ellenére ne csökkenjen a zeneszerető közönség igényeinek magas színvonalú kielégítése, ne csökkenjenek azok az erőfeszítések, amelyek — elsősorban az ifjúság köréből — az új közönség kialakítására irányulnak. Támogatni kell a magyar kortárs művek megjelenését, előadását és az előadóművészek megfelelő foglalkoztatását, a jelenlegi szólistarendszer átszervezését.

b) A magyar zenei élet további fejlődése csak úgy lehetséges, ha a zenei élet s az illetékes gazdasági szakemberek közti — eddiginél jobb — együttműködést a nyíltság jellemzi.

Ahhoz, hogy a zenét érintő kultúrpolitikai és gazdasági döntések tükrözzék a magyar zenei társadalom véleményét és törekvéseit, folyamatos konzultációra van szükség a kultúrpolitikai vezetés és a zenei társadalom képviselői között. Bizonyos személyi konzekvenciák levonása után, biztosak vagyunk benne, hogy a konzultáció lehetősége növelné a hasznos kezdeményezéseket, a

demokratizmus kiszélesítése erősítené a magyar zenei életnek az eddigi sikerekre alapozott továbbfejlődését.

Bozay Attila—Durkó Zsolt

VITAKÉRDÉSEK

1. Ha a zenekultúra állami támogatása nem az értelmiségi politika taktikai eleme, hanem a szocialista kultúrpolitika stratégiájának szerves része, lehetséges-e e támogatás céljainak és módszereinek állandó társadalmi kontrollja és segítsége anélkül, hogy a zene támogatására fordítandó összeg nagyságát és működésének-működtetésének mechanizmusát az illetékes kultuszkormányzati szervek és a zenésztársadalom választott képviselői folyamatosan áttekinthetnék és követhetnék?

2. Lehetséges-e egyáltalán zenepolitikai koncepciót kialakítani és érvényesíteni olyan irányítási rendszerben, amelyre az jellemző, hogy e koncepció érvényesítésének felelős irányítói kizárólag egy-egy részterületet, ennek következtében egy-egy szemléletmódot képviselhetnek, ahol tehát más-más kézben van a zene, mint művészet, mint szórakoztató árucikk, mint nevelőeszköz, mint pénzforrás stb.?

3. Lehetséges-e a zeneművészet, a zenei élet sajátos jellegéből adódó problémák megértése és a szüntelen kibontakozás irányába ható feldolgozása-megoldása olyan körülmények között, amikor a Művelődési Minisztériumban nincs önálló zenei és tánc főosztály, a zenét egy művészeti főosztály szektor-ügyeként adminisztrálják? Vajon ez a helyzet a zene társadalmi presztízsét tükrözi, vagy csupán a jelenlegi kormányzati szervek körében élvezett megbecsülését?

4. A zenei intézmények szükségszerű reformja keretében elégségesnek látszik-e a monopóliumok megszüntetése — több, elvben független, egymással versenyhelyzetben lévő kiadói szerkesztőség, külföldi közvetítő iroda stb. —, ha a „jogutódok" működési feltételei ugyanolyanok maradnak, mint amelyek miatt — részben — a jelenlegi monopolhelyzetben lévő intézmények is egyre nehezebb feltételek között dolgoznak? Egyáltalán lehetséges-e a zenekultúra — egyáltalán a kultúra, illetve a művelődés — jelenlegi szintjének a megtartása az állami támogatás folyamatos csökkentése mellett?

Szükséges-e, hogy a mindenkori nehéz gazdasági helyzetre való hivatkozással az oktatásra és kultúrára fordított költségvetési hányad szinte automatikusan csökkenjen egy olyan adottságú országban, ahol elismerten a legnagyobb tartalékot a szellemi tőke jelenthetné? A bürokratikusan centralizált, utasításokkal működtetett modellel szemben milyen alternatívák lehetségesek? Tiszta piaci mechanizmus, szimulált piac (megszervezhető-e egy belső piac a külső piac figyelembe vétele nélkül?), az utasításos modell és egyes piaci mechanizmusok keveréke, demokratikusan ellenőrzött centralizált modell, demokratikusan ellenőrzött piac, zenész önigazgató egyesülések stb.?

Hogyan érvényesülhet a nem intézményi keretek között dolgozó műhelyek versenye, ha nincs zenepolitikai köztehervíselés? És hogyan érvényesülhet az intézményi keretek között dolgozó műhelyek versenye, ha azonos a költségvetési köldökzsinórjuk?

Ki koordinálja majd a vállalati érdekeltségeket a zenekultúra érdekeivel?

5. Mit jelentsen az országos hatósugarú zenei intézmények demokratikus ellenőrzés alá helyezése? Hogyan valósulhat meg ez az ellenőrzés úgy, hogy a kinevezett vezetők önállósága és

felelőssége ne csökken jen, sőt növekedjék? Hogyan lehet biztosítani, hogy a társadalmi ellenőrzés ne jelentse művészi vonatkozásban a középszerűség szakmai érdekvédelmét?

6. Hogyan és hol valósítható meg a decentralizálás? Mit adhatnak az egyes centrumok az országos hálózatnak és mit kell attól kapniuk, hogy működhessenek?

7. Hogyan lehet szélesíteni a zenekultúra társadalmi bázisát az iskolai énekoktatás állandó, módszeres felülről kezdeményezett visszafejlesztése közepette, a humán műveltség országos defenzívája idején, olyan körülmények között, amikor nincs elegendő adat, megfelelő statisztika sem a közönség anyagi befogadó kapacitásáról, sem ízlésbeli orientációjáról?

8. Hogyan lehet beszélni a zenekultúra társadalmi bázisáról akkor, amikor legújabban a Rádió költségvetését fenyegető — bár talán még elhárítható —, radikális csökkentés éppen a fogyó közönségkereslet és fogyó élő hangversenykínálat idején azzal járhat, hogy csökkenne a műsoridő és ez a művészi zenével való országos ellátottságot tovább rontaná?

ADATOK A MAGYAR HANGLEMEZGYÁRTÓ VÁLLALAT TEVÉKENYSÉGÉRŐL

A VÁLLALATI GAZDÁLKODÁS FŐBB MUTATÓI

Gyártás/db	1975*	1987 várható
30 cm-es hanglemez	2,6 millió	7,4 millió
műsoros kazetta	—	4,0 millió
kompakt lemez	—	0,4 millió
Összesen:	2,6 millió	11,8 millió

* A saját dorogi gyárunk megnyitása előtti utolsó év.

Értékesítés	1982	1987 várható	%
Összes árbevétel (millió forintban)	905	1455	160
Komoly- és népzenei lemezek, kazetták, kompakt lemezek értékesítése (ezer darabban)	1522	1920	126
Tőkés export árbevétel** (millió deviza-forintban)	41,1	87	212

** Döntő részben komolyzenei felvételekből!

KORTÁRS MAGYAR SZERZŐK HUNGAROTON LEMEZEN

1982

SLPX 12178 Fiatal magyar szerzők
12369 Patachich Iván
12284 (Stravinsky), Esztényi, Vidovszky: Kétzongorás művek
12250 Kókai Rezső
12388 (Bartók), Szokolay Sándor

12370 Sáry László
(12435 Éneklő Ifjúság 7.)
12442 Szokolay Sándor
12367 Kósa György
12263 Vajda János
12433 Pongrácz Zoltán
12366 Jeney Zoltán
12365 Darvas Gábor

10 teljes lemez

1983

SLPX 12452 Dávid Gyula
12413 Láng István
12434 Ránki György
12371 Fiatal szerzők elektronikus művei
12453 Soproni József
12368 Maros Rudolf
12545 180-as csoport I. (Szemző, Melis)

6 teljes lemez

1984

SLPX 12623 Szőnyi Erzsébet
12515 Sárközy István
12455 Mai magyar szerzők dalai
12615 Paul Arma
12644 Szokolay Sándor
12518—19 Sugár Rezső
12415 Dubrovay László
12451 Bárdos Lajos
12570 (Vándor kórus)
12139 Szokolay Sándor
12537 Kósa György
12617 (Britten, Kodály) Károlyi Pál, Mihály András
12643 (Éneklő Ifjúság 8.)

11 teljes lemez

1985

SLPX 12563 Márta István
12557 Balassa Sándor
12602 Eötvös Péter

3 teljes lemez

1986

SLPX 12799 180-as csoport II. (Soós András, Faragó Béla)
12700 Láng István: Álom a színházról
12809 Dubrovay László (Ungvári stb.)
12516 Lendvay Kamilló
12556 Decsényi János
12134 Kocsár Miklós
12708 Jeney Zoltán
12750—52 Bozay: Csongor és Tünde
12803 (XI. Nemzetközi Bartók B. Kórusverseny)
12846 (A Munkásőrség Férfikara)
12876 Kurtág György
12456 Mai magyar szerzők fagottművei

10 teljes lemez

1987

SLPX 12854 Csemiczky Miklós
12704 Farkas Ferenc
12551 Sáry László
12645 Soproni József
12755 Cimbalom-antológia
12947 Ránki György
12873 Székely Endre
12807 Jeney Zoltán
12800 Amadinda Együttes (részben)

8 teljes lemez

Előkészületben 1988-ra

Bozay Attila
Orbán György
Sári József
Vántus István
Balassa Sándor
Petrovics Emil

Sugár Miklós
Szokolay Sándor (Ecce homo — 3 lemez)
Dubrovay László
Fiatal Zeneszerzők Csoportja (2 lemez)

13 teljes lemez

Folyamatban lévő felvételek

Durkó Zsolt
Jeney Zoltán
Kurtág György
Vidovszky László

A HUNGAROTONNAL EXKLUZÍV SZERZŐDÉSBEN MŰVÉSZEK ÉS EGYÜTTESEK

Amadinda Ütőegyüttese
B. Nagy János (tenor)
Liszt-díjas, érdemes művész
Budapesti Fesztiválzenekar
Farkas Katalin (szoprán)
Fischer Iván (karmester) érdemes művész
Gáti István (bariton) Liszt-díjas
Gregor József (basszus) kiváló művész
Gulyás Dénes (tenor)
Liszt-díjas, érdemes művész
Kalmár Magda (szoprán) kiváló művész
Kocsis Zoltán (zongora)
Kossuth-díjas, érdemes művész
Kovács Dénes
Liszt- és Kossuth-díjas, kiváló művész
Kováts Kolos (basszus) érdemes művész
Lehotka Gábor (orgona)
Liszt-díjas, érdemes művész
Liszt Ferenc Kamarazenekar, Rolla János
Kossuth-díjas, érdemes művész
Miller Lajos (bariton) Kossuth-díjas
Perényi Miklós (gordonka)
Kossuth-díjas, kiváló művész
Ránki Dezső (zongora)
Kossuth-díjas, érdemes művész
Sólyom-Nagy Sándor (bariton)
Liszt-díjas, érdemes művész
Takács Vonósnégyes Liszt-díjas
Zádori Mária (szoprán)

AZ ELMÚLT ÉVEKBEN FOGLALKOZTATOTT FIATAL VAGY PÁLYAKEZDŐ MŰVÉSZEK ÉS EGYÜTTESEK

Énekesek: Dénes Zsuzsanna, Farkas Katalin, Zádori Mária, Verebics Ibolya, Pánczél Éva, Németh Judit, Bándi János, Kállay Gábor, Molnár András, Csurja Tamás, Martin János, Szűcs Márta, Blazsó Sándor, Lukin Márta

Hangszeresek: Dráfi Kálmán, Hegedüs Endre, Hauser Adrienne, Nagy Péter, Keveházi Gyöngyi, Szokolay Balázs, Székely István (zongora), Keller András, Szabadi Vilmos (hegedű), Sebők Erika, Drahos Béla (fuvola), Dienes Gábor (oboa), Elekes Zsuzsa (orgona), Kovács János, Ligeti András, Antal Mátyás (karmesterek), Tokos Zoltán (gitár), Spányi Miklós (csembaló)

Együttesek: Budapesti Vonósok, Corelli Kamarazenekar, Budapesti Fúvósegyüttes, 180-as csoport, Amadinda Ütőegyüttes, a KISZ Központi Művészegyüttes Énekkara, Concentus Hungaricus, Új Budapest Vonósnégyes

AZ ELMÚLT ÉVEKBEN FOGLALKOZTATOTT, VIDÉKEN MŰKÖDŐ MŰVÉSZEK ÉS EGYÜTTESEK

Győri Leánykar, Nyíregyházi Gyermekkar, A Pécsi Nevelők Háza Kamarakórusa, Miskolci Oratóriumkórus és Gyermekkar, Szombathelyi Énekegyüttes, Debreceni Kántus, Miskolci Új Zenei Műhely, Capella Savaria, Németh Pál (fuvola), Karasszon Dezső (orgona), Vámossy Éva (szoprán), Réti Csaba (tenor), Gregor József (basszus), Szombathelyi Szimfonikus Zenekar, Miskolci Szimfonikus Zenekar

ADATOK A NEMZETKÖZI KONCERTIGAZGATÓSÁG TEVÉKENYSÉGÉRŐL

1. AZ INTERKONCERT GAZDÁLKODÁSI SÉMÁJA

Speciális maradványérdekeltségű, önfenntartó szufficites költségvetési intézmény

forintmérlege

BEVÉTELEK		KIADÁSOK		BRUTTÓ MARADVÁNY		12,5%-a Ár- és díjbevételi járulék		NETTÓ MARADVÁNY az intézményi érdekeltség alapja
a művészek impresszálási díj befizetései	–	a működés rezsiköltségei, munkabérek	=		–		=	

A nettó maradvány felhasználása

9% Jutalom és Jóléti Alap
9% Tartalék Alap

Az INTERKONCERT minden 100 forint maradványából 82 forintot a Kulturális Alapba fizet be, 9 forintot fordíthat az üzleti kockázatból eredő veszteségei fedezetére, menedzselésre (?!)

fiatal művészek promóciójára, technikai fejlesztésekre és további 9 forintot használhat jutalmazási, jóléti-szociális célokra.

Devizamérlege

Az intézménynek devizafelhasználási joga nincs, *a devizabevételeit teljes összegben a Magyar Nemzeti Bankba fizeti be.*

Keretet kap a Művelődési Minisztériumtól:

— *tőkés üzleti utakra* (1986-ban a devizabevételeinek kb. 4 ezrelékét)
— *importra* 1,6 millió devizaforintot (versenydíjakra, mesterkurzusok tiszteletdíjára a devizabevételei 1,1%-át)

Az Interkoncert 1986-ban a művelődési tárca devizabevételeinek 57%-át hozta.

Felhasználása: szerzői jogdíjakra,
előadóművészeti importra,
kulturális célú beszerzésekre,
(hangszer, kotta, könyv, technikai berendezések stb.).

AZ EGYES MŰFAJOK RÉSZESEDÉSE A DEVIZABEVÉTELEKBŐL ÉS A DEVIZAKIADÁSOKBÓL (1986-BAN)

Műfaj	Az éves devizabevételben való részaránya (export)	Az éves devizakiadásból való részesedése (import)
Szólisták	6,3%	26,4%
Opera-balett	11,2%	20,4%
Szimfonikus- és kamarazenekarok	12,8%	5,7%
Tartós szerződésesek (zenetanárok, zenészek)	19,9%	—
Vendéglátóipari zenészek	33,1%	—
Folklór	3,7%	4,6%
Pódium (jazz, rock)	5,0%	39,2%
Színház, film	7,2%	0,8%
Zenei versenyek, kurzusok, fesztiválok	0,8%	2,8%
Összesen:	100,0%	100,0%

Az éves devizabevétel összege

1982-ben	1 921 000 dollár
1986-ban	3 222 000 dollár
Változás %-a	+167,7%

Az éves import devizakeret összege 1986-ban 30 millió devizaforint. (A devizakeretet az MM Zenei Osztálya osztja el a rendezőszerveknek.)

További kulturális devizakeret az idegenforgalom finanszírozásában: 200 000 USA dollár.

Felhasználása: 14,6%-a komoly műfajban (Tavaszi Fesztivál),
85,4%-a könnyű műfajban (Rockegyüttesek).

1 USA dollár kitermelésének intézményi ráfordítása: 15,23 forint.

Az Intézmény Kulturális Alap befizetése 1986-ban: 36 248 000 forint.

Szerződéses forgalom 1982-ben: 403 millió Ft,
várható 1987-ben: 1 100 millió Ft
változás %-a: +272,9%.

2. AZ INTERKONCERT TEVÉKENYSÉGE MŰFAJI BONTÁSBAN

Magyar komoly- és könnyűzenei művészek és művészegyüttesek fellépésszámának alakulása 1982 és 1986 között külföldön

	1982	1983	1984	1985	1986
Szimfonikus zenekarok színházi társulatok, folklóregyüttesek,	456	399	584	609	436
Karmesterek	376	351	325	373	387
Zongoraművészek	285	341	294	364	295
Hegedűművészek	101	105	95	124	172
Egyéb hangszeres művészek	407	436	380	351	416
Operaénekesek	431	514	616	880	680
Táncművészek	67	65	113	141	223
Kamaraegyüttesek	432	699	664	982	1060
Komoly műfaj összesen:	2555	2910	3071	3824	3669
Pop- és rockegyüttesek	390	358	339	410	293
Popénekesek	806	982	1110	678	675
Dzsesszművészek	432	203	205	165	268
Kisfolkegyüttesek	163	199	271	514	503
Könnyű műfaj összesen:	1791	1742	1925	1767	1739
Zenei műfajok összesen:	4346	4652	4996	5591	5408

Külföldi művészek és művészegyüttesek magyarországi fellépésszámának alakulása 1982 és 1986 között

	1982	1983	1984	1985	1986
Szimfonikus zenekarok, színházi társulatok, folklóregyüttesek	127	103	156	84	75

Karmesterek	139	211	169	190	167
Hangszeres művészek	266	238	239	300	267
Operaénekesek	76	89	94	170	81
Táncművészek	—	26	12	76	3
Kamaraegyüttesek	73	90	85	92	50
Komoly műfaj összesen:	681	757	755	912	643
Pop- és rockegyüttesek	65	67	79	99	158
Popénekesek	285	191	495	622	264
Dzsesszművészek	97	39	163	55	100
Kisfolkegyüttesek	23	24	29	34	36
Könnyű műfaj összesen:	470	321	766	810	558
Zenei műfajok összesen:	1151	1078	1521	1722	1201

3. A JENNESSES MUSICALES TITKÁRSÁG ÉS AZ INTERKONCERT FESZTIVÁLIRODA

A Művelődési Minisztérium 1977-ben az Interkoncertre bízta a Jeunesses Musicales Titkárság nemzetközi tevékenységének irányítását, valamint a Nemzetközi Zenei Versenyek és Fesztiválok Irodájának működtetését. Ezzel az integrációs lépéssel létrejött *a fiatal művészek nemzetközi bevezetésének komplex rendszere*, amelyben a fesztiválok, művészeti versenyek, kurzusok és szaktáborok rendezése a nemzetközi ifjúsági együttesek szervezése, a kereskedelmi alapon vagy támogatással szervezett bemutató fórumok és koncertek rendezése, a külföldi versenyekre és kurzusokra delegálás gyakorlata, a fiatal művészek és együttesek cseréi, valamint a hazai zene- és táncművészet nemzetközi szakmai propaganda-orgánumának szerkesztése, kiadása és terjesztése alkot szerves egységet.

Rendezvényeink:

Budapesti Nemzetközi Zenei Verseny,
Nemzetközi Bartók Fesztivál és Szeminárium,
Soproni Régi Zenei Napok (kurzus és szimpózium),
Kecskeméti Zenei Fesztivál (Kodály Szemináriumhoz kapcsoltan),
Barcsi Philip Jones Fesztivál (kurzusok, verseny és konferencia),
Helikon Fesztivál (mesterkurzusokkal),
Pécsi Jeunesses Musicales tábor (nemzetközi együttesekkel).

Együttműködésünk társrendezőként további nemzetközi rendezvényekkel:

Esztergomi Gitárfesztivál,
MTV Nemzetközi Karmesterverseny,
Tatabányai Nemzetközi Jazz Tábor,
Bajai „Pro Musica" Nemzetközi Fafúvós Tábor,
Nyírbátori Zenei Napok és Zenei Tábor,
Békéstarhosi Zenei Napok (kurzusok, konferencia és zenei tábor).

Közreműködésünk nemzetközi együttesek szervezésében:

Nemzetközi Ifjúsági Filharmonikusok,
Gustav Mahler Ifjúsági Zenekar,
Jeunesses Musicales Világzenekar,
Joseph Haydn Szimfonikus Zenekar.

Idegennyelvű kiadványaink:
Hungarian Music News,
Hungarian Dance News.

Létrehoztuk három rendezvény-típus országos koordinációs fórumát:
Hivatásos művészeti fesztiválok (1984),
Nemzetközi és országos zenei versenyek (1985),
Nyári zenei kurzusok és zenei táborok (1984).

A fenti rendezvénytípusokkal foglalkozó társintézmények ily módon rendszeresen résztvesznek a nemzetközi információcserében. A koordinációs és információs tevékenység a következő városok rendezvényeit érinti: Baja, Balassagyarmat, Barcs, Békéstarhos, Budapest, Csongrád, Debrecen, Esztergom, Fertőd, Gödöllő, Győr, Gyula, Kecskemét, Kőszeg, Leninváros, Miskolc, Mosonmagyaróvár, Nyírbátor, Nyíregyháza, Orosháza, Pécs, Salgótarján, Sárospatak, Sopron, Szeged, Székesfehérvár, Szentendre, Szolnok, Szombathely, Tatabánya, Vác és Zsámbék.

Társrendező és támogató szervezetek: Magyar Zeneművészek Szövetsége, Zeneművész Szakszervezet, Liszt F. Zeneművészeti Főiskola, MTA Zenetudományi Intézet, Művészeti Alap, Szerzői Jogvédő Hivatal, Magyar Állami Operaház, MR Zenei Főosztály, MTV Zenei Főszerkesztőség, KÓTA, Liszt és Kodály Társaság, OPI, Hanglemezgyártó V., Zeneműkiadó V., Orsz. Filharmónia, Nemzetközi Kulturális Intézet, Magyarok Világszövetsége, MTA Soros Alapítvány, Orsz. Idegenforgalmi Hivatal, KISZ KB Kult. Oszt. és megyei bizottságok, MSZBT Titkárság Kult. Oszt., megyei és városi tanácsok, valamint helyi és területi intézmények.

A nemzetközi programokban, illetve külföldön bemutatott fiatal művészek:

Bogányi Gergely, Csalog Gábor, Csoba Tünde, Erdélyi László, Gulyás István, Hauser Adrienne, Hegedüs Endre, Király Csaba, Marczi Zoltán, Mocsári Károly, Morzsa Oszkár, Nagy Péter, Némethy Attila, Ney Gábor, Oravecz György, Pless Attila, Székely István, Várjon Dénes (zongora).

Godány Beatrix, Keller András, Kovács Anikó, Stuller Gyula, Szecsődi Ferenc, Szabadi Vilmos, Tóth Erika (hegedű), Gál Zoltán (mélyhegedű), Kertész Ottó, Molnár Zsolt, Nagy Róbert (gordonka).

Bátor Tamás, Bazsinka Zsuzsa, Clementis Tamás, Csurja Tamás, Dénes Zsuzsanna, Iván Ildikó, Kertesi Ingrid, Komlósi Ildikó, Rost Andrea, Sárkány Kázmér, Szendrényi Katalin, Verebics Ibolya, Zádori Mária (ének).

Bartal László, Csányi Valéria, Domán Katalin, Győrivánvi Ráth György, Ligeti András, Nagy Zsolt, Serei Zsolt, Tihanyi László (karmester).

Bálint János, Dratsai Ákos, Gyöngyössy Zoltán, Hegedűs Mónika, Móré Irén, Őrffy Gabriella (fuvola), Kiss József (oboa), Maczák János, Várnai Bea (klarinét), Kovács Zoltán, Velenczei Tamás (trombita), Nagy Miklós (kürt).

Danubius Vonósnégyes, Festetics Vonósnégyes, Keller Vonósnégyes.
Hernádi Ákos Zongoratriója.
Anonymus Egy., Opera Kvintett, Zeneakadémia Kvintett (rézfúvós kamaraegyüttesek).
Amadinda Együttes, Győri Ütőegyüttes.
Capella Savaria, Concerto Armonico, Kecskeméti Régi Zene Együttes.
Szombathelyi Énekegyüttes.
Budapesti Vonósok, Weiner Leó Kamarazenekar (Szeged).
Karasszon Dezső, Révész László, Spányi Miklós (orgona, csembaló).
Eötvös József, Katona Zoltán (gitár).
Bop-Art Együttes, Impulzus Együttes, Nagy Zoltán, Pleszkán Frigyes (jazz).

Az Interkoncert Fesztiváliroda és Jeunesses Musicales Titkárság működési és tevékenységi feltételeinek biztosítása (forintban):

	1986	1987
Művelődési Minisztérium	6 448 000	5 154 000
Soros Alapítvány	180 000	1 300 000
Előadóművészek Jogdíjalapja (MSZSZ)	1 000 000	1 000 000
Interkoncert költségvetésében	1 040 000	890 000
Központi társintézmények	772 170	1 565 000
Megyei tanácsok és helyi intézmények	1 247 000	1 583 000
A munkaterület devizaforgalma:		
kiadások	950 724	743 331
bevételek	2 568 292	2 366 147

LÁNG ISTVÁN:

VITAINDÍTÓ

Elöljáróban jelezni szeretném, hogy mindaz, amit az írásos dokumentumok és a magam kiegészítései a komoly zenére vonatkoztatnak, túl a konkrétumokon, érvényesek a szórakoztató zenére és a dzsesszre, természetesen figyelembe véve az egyes területek eltérő sajátosságait. Ezek kibontására a vitában lehetőség nyílik.

(A főtitkár kijelentette, terjedelmes hozzászólás helyett olyan konkrétumokkal kívánja kiegészíteni a vitaírásokat, amelyek a legfrissebb helyzet dokumentálására, az írások elkészülte óta végbement változások ábrázolására alkalmasak.)

Sajátos helyzetben jöttünk össze. Miközben a zeneművészetnek, mint termelő ágazatnak, a vállalatai, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat, a Szerzői Jogvédő Hivatal, a Zeneműkiadó Vállalat az elmúlt években szüntelen növelte dollármilliókban és forint-tízmilliókban mérhető szufficitjét, s tette ezt igen kis ráfordítással; miközben a kulturális terület devizabevételeinek igen jelentős hányadát adja, a zenei élet kettős szorításba került. A zenekultúrával élő fizetőképes közönség elszegényedett, az állami mecenatúra támogatása reál-, majd nominálértékben is csökkent s ezt a szponzorrendszer nem egyenlíti ki.

A monopolisztikus intézményrendszer nem tudott megújulni, egyidejűleg — belső átszervezések következtében — szétaprózódott a Művelődési Minisztérium irányító munkája a zenekultúrában. Mindez olyan ideológiai légkörben, amely történelmünk folyamán talán még soha sem volt ennyire kedvező.

A vihar a tizenhármak [az Országos Filharmónia 13 szólistája] elbocsátása ügyében tört ki, május körül. Ezt már akkor is a jéghegy csúcsának minősítettük. Ha nem ebben a kérdésben, más ügyben úgyis kitört volna a vihar. Az, hogy milyen akciók történtek, jól ismert. Ebben a körben erről nem kell külön szót ejtenünk. Június 11-én Elnökségünk ülésére meghívtuk politikai és kulturális életünk vezetőit, hogy egyazon asztal köré gyűjtsük mindazokat, akik ebben a kérdésben — amely nemcsak a tizenhármak ügye, hanem a magyar zenei élet egészéé — személyes beszélgetésekben már hallatták a szavukat és természetesen nem feltétlenül egybevágóan nyilatkoztak.

Úgy gondoltuk, hogy ha mindezen, nagy jóindulattal megfogalmazott gondolataikat teljesen „hivatalos" szituációban, az elnökségi ülés keretei között újra elmondják, esetleg egymással és velünk is ütköztetik, előbbre jutunk. Sajnos nem valósulhatott meg ez a tervünk. Június 18-án folytattuk ezt az elnökségi ülésünket s akkor határoztuk el a közgyűlésjellegű taggyűlés összehívását december 12-ére.

Időközben elkészült két írásos anyag, közülük a másodikat alternatív javaslatként adta közre az Elnökség. S hogy ezek a meglehetősen elvont nyilatkozatok konkretizálódjanak, csatoltuk a vitakérdéseket, amelyeket elsősorban magunknak, a Szövetség tagjainak kell ezen az ülésen megválaszolnunk, hogy lássuk, hogyan jutunk előbbre.

A vitakérdések elsősorban nem a politikai vezetésnek, nem a Művelődési Minisztériumnak szólnak. Nem az a szándékuk, hogy beszámolókat kérjünk. Ezek nyomatékosan a magunk kérdései, amelyeket nekünk magunknak kell megválaszolni. Csak, ha nyomukban valamilyen kon-

szenzus, vagy legalább többségi vélemény születik, akkor fordulunk ismét a művelődési kormányzathoz, a politikához.

Hozzá kell tennem, hogy miközben mi az anyagainkat készítettük, a Művelődési Minisztérium sem tétlenkedett. November 2-i dátummal kidolgozta a zenekultúra feladattervét, megvitatta azt sok kollégával és intézményvezetővel. Ebben a kérdésben elnökségünk is hallatta a szavát.

E feladatterv lényegében összefoglalóan tárgyalja — nyolc pontban — a közeljövő egész magyar zenei életének strukturális rendjét. Közülük felolvasok négyet, megjegyezve, e kérdésekben elnökségünk a kibontakozást s annak ütemét másként ítélte meg, mint a Művelődési Minisztérium.

A Feladatterv első pontja:

„Meg kell vizsgálni a zenei élet pénzügyi támogatásának jelenlegi rendjét. A vizsgálat keretében figyelmet kell fordítani érdekeltségi rendszerünk működésére is; arra, hogy ez segíti-e a kívánatos művelődéspolitika érvényesülését. Utána javaslatot kell tennünk a változtatásokra, esetleg a támogatások átrendezésére. Fel kell tárni azokat a lehetőségeket, eszközöket, amelyekkel az állami mecenatúra kizárólagossága helyett egyre inkább a társadalmi mecenatúra valósul meg. Javaslatot kell kidolgozni az ehhez szükséges jogi, valamint pénzügyi szabályozási módosításokra. Hasznos lenne, ha intézmények támogatása helyett a mecenatúra — pl. pályázatok útján — tényleges programokhoz, vállalkozásokhoz, rendezvényekhez stb. kapcsolódnék."

Elnökségünk erre vonatkozóan a következő, írásba foglalt, állásfoglalással reagált:

„A kulturális kormányzat a szocialista kultúra több mint 40 éves eredményeit és nehéz helyzetünkből a kibontakozást alapjaiban veszélyeztetve ne vonuljon ki, anyagi támogatását tetemesen csökkentve, a magyar művelődésügy és ezen belül a zene területéről, átadva helyét a szponzorszemléletnek! A szponzorrendszer nem szinonimája a mecenatúrának és különösen nem az állami mecenatúrának. Fontos és szerves része kell, hogy legyen a kulturális támogatásnak, de nem helyettesítheti, csak szerényen kiegészítheti a döntő mértékben meghatározó, felelősségteljes és rendszeres állami támogatást, mecenatúrát."

A Feladatterv 2. pontja kimondja:

„Az állami irányítás lehetőségeivel és eszközeivel élve felül kell vizsgálni, és szükség szerint módosítani a zenei élet szervezetét. A fentieket is elősegítő prekoncepciók nélkül, körültekintő mérlegelés után szülessen állásfoglalás a következő kérdésekben: a hangversenyrendezés jelenlegi struktúrájával kapcsolatban; nagy együtteseinknek zenei életünkben betöltött szerepét illetően; a hangversenyrendezés gyakorlati kérdésében a területi decentralizálást illetően."

Elnökségünk ehhez a következőket fűzte:

„A Magyar Zeneművészek Szövetségének Elnöksége időszerűnek és fontosnak tartja az e pontban megfogalmazottakat, idevágó véleményét az 1987. december 12-i taggyűlésre készített anyagában rögzíti, valamint alternatív javaslatokat is előterjeszt."

Kiemelten fontosnak tartjuk a Feladatterv 7. pontjában foglaltakat:

„Az egyszemélyi felelős vezetők bevonásával felül kell vizsgálni az intézmények és vállalatok káderhelyzetét a működésük körében legfontosabb posztokat illetően, különös tekintettel arra, hogy a nehezedő gazdasági és politikai körülmények között meg tudnak-e felelni a szakmai és politikai követelményeknek. Érvényt kell szerezni annak az alapelvnek, hogy vezetői beosztást csak pályázat útján, meghatározott időre szóló kinevezéssel lehessen be-

tölteni, és a munka minősítése során nagy hangsúllyal szerepeljen a szakmai értékelés és a ‚vezetettek' véleménye is."

Mi hozzáfűztük:

„Az elnökség kiemelten fontosnak tartja az e pontban foglaltakat. Egyúttal felhívjuk a figyelmet arra, hogy nem halasztható tovább a zenei menedzserképzés posztgraduális vagy egy felsőfokú intézményen belüli fakultatív rendszerben."

A Feladatterv utolsó pontja kimondja, hogy javaslatot kell kidolgozni a minisztériumi irányító munka jobb koordinálására.

Elnökségünk állásfoglalása:

„A Művelődési Miniszter hozzon létre rövid időn belül olyan szervezeti rendet a Művelődési Minisztériumban, amelyben az összes zenei intézmény egy művelődési miniszterhelyettes revíziós területéhez tartozik, mert csak így biztosítható az egymásba fogaskerékként illeszkedő különböző funkciójú részterületek gazdasági és művelődéspolitikai szempontú eredményes és gyors együttműködése. Ez a centralizáció a művészek esetenkénti, illetve állandó bevonásával széleskörűen, de nem parttalanul működő demokratikus tanácsadó bizottságok segítségével lássa el feladatát."

A fő gond — napi életünkhöz visszatérve — az intézményrendszer körül mutatkozott. Tagságunk lényegében a monopol—nem monopol helyzet vitáiban vett részt. Volt olyan kérdés, amelyben Elnökségünk egy korábbi ülésen igen erőteljesen foglalt állást a monopólium fenntartása mellett, de utóbb más, a decentralizálást szorgalmazó, vélemények is napvilágra kerültek. Vitáinkban megállapítottuk, hogy bizonyos intézmények területén a decentralizáció spontán módon megindult, ha nem is fejeződött be.

A decentralizálás lényegében alternatíva. Jelenthet teljes széttagoltságot, de olyan konstrukciót is, amelyben fennmarad egy meghatározott centralizált mag és mellette működnek más, kisebb intézmények, gmk-k, egyéb formációk. Most úgy látjuk, ha a meghatározó funkcióval működő centralizált mag körül létrejönnének kisebb formációk, más intézmények, feltétlenül szükség van arra, hogy az újrafogalmazott célkitűzések szellemében megreformált intézményrendszer a kulturális érdekeket a jelenleginél jobban figyelembe vevő módosított gazdasági szabályozórendszerben működjék.

Bizonyos szabályozók mechanikus alkalmazása a zenei, a kulturális életre tarthatatlan, mert gátolja alapvető művelődéspolitikai céljaink megvalósulását. Bizonyosan nagyszerűen beválnak majd az iparban, a kereskedelemben, de távolról sem bizonyos, hogy ugyanígy éreztetik jobbító hatásukat a kultúrában is.

A nagyobb intézményeknél, illetve azok teljes széttagolása után is olyan feltételrendszert kell kialakítani, hogy a Művelődési Minisztérium nyeresége, a Kulturális Alap bevétele ne csökkenjen; indulótőkét — devizát és forintot — csak az kapjon a Művelődési Minisztériumtól, aki tevékenysége hasznát is oda származtatja vissza. A decentralizálás következtében már eddig is különös dolgok történtek; az Interkoncert által kitermelt devizából létrehozott koncertjei hasznát némely rendező szerv nem a Művelődési Minisztériumhoz, hanem más főhatósághoz származtatta vissza s e haszon nem szolgált többé kulturális célokat. Hadd emlékeztessek csupán a Budapest Sportcsarnok rendezvényeire. Úgy vélem, ez nincs így jól.

Ne úgy történjék a decentralizáció, hogy minden megyében önálló alközpontot teremtsünk. Regionális rendszereket hozzunk létre. Ehhez szükséges az érték szerepének hangsúlyos bevonása. Sokan úgy vélik, elsősorban a hangversenyéletben jusson érvényre ez a decentralizáció.

Más összefüggésben is szólnom kell még a célkitűzéseiben újrafogalmazott, megreformált intézményhálózatról. Beszélgetéseinkben, vitáinkban kiváltképp az Interkoncert és a Hanglemez-

gyár volt téma. Mindkét vállalkozás a piramis-elv alapján tevékenykedik, kimondva, vagy kimondatlanul. A piramis létezését elismeri az egész zenei élet, ám az említett intézmények annak csupán a csúcsával kívánnak foglalkozni. Úgy gondoljuk, az Interkoncert ne csak azzal a 13—14 művésszel foglalkozzék kiemelten, akik hol a Metropolitan-ban, hol a Covent Garden-ben lépnek fel s akiknek sikerein egyébiránt nem tudunk eleget örvendezni. Ez nagy örömünk, és tagadhatatlanul irigylésre méltó teljesítménye — mégpedig jó értelemben — a magyar zenei életnek. Szívből örülünk az egyéni csúcsteljesítményeknek, de úgy véljük, a magyar zenei életben van még legalább 15 olyan művész, együttes, aki/amely bizonnyal felzárkózhatna a nemzetközi zenei élet élvonalába. Az Interkoncert, az általa most közreadott dokumentum szerint is jelentős, sőt meghatározó devizabevételét úgy növelheti, ha üzletpolitikájában erre a művészcsoportra is számít, ezt is ugyanolyan erővel menedzseli, mint a jelenlegi piramis csúcsán lévőket.

Hasonló gondunk van a Hanglemezgyártó Vállalattal. Úgy gondoljuk, ha az MHV csak bizonyos művészek menedzselését látja biztosítottnak Hungaroton márkavédjeggyel, indítson egy másik márkajelzéssel sorozatot azon művészek produkcióival, akik lemezfelvételre méltóak. Azt is egyértelműen látjuk, hogy a nemzetközi karrier és a hanglemez összefügg. Nem menedzselhető az az előadó, akinek nincs lemeze, másfelől pedig azoknak a muzsikusoknak a felvétele terjeszthető a világban, akiknek vannak külföldi fellépéseik. Ez is jelzi, hogy a magyar zenei életben fogaskerekekként kell egymásba illeszkedniük az egyes területeknek, így kell kooperálniok ahhoz, hogy jól működhessenek. Hozzáteszem, ha ez az együttműködés megvalósulna, annak nem csupán előadóművészetünk lenne a haszonélvezője, hanem a magyar közönség is, mivel ezáltal színvonalasabbakká válnának a hazai koncertek. Mert azoknak a művészeinknek, akiknek megadatik a lehetősége az évi 15—20—30 külföldi fellépésnek, a pozíció megőrzéséért, az előrehaladásért sokkal keményebben kell megküzdeniük. A kör kiterjesztése kézzel fogható, füllel hallható minőséget jelentene a magyar hangversenyéletnek.

A hazai hangversenyrendezés szemszögéből is fontos, hogy művészeink mennél nagyobb köre szerepelhessen külföldön. Ennek megkülönböztetett jelentősége van a magyar zenei élet szervezése nézőpontjából. Egészen más szempontokat érvényesíthetne az Országos Filharmónia, olyanokat, amelyeket eddig csupán szavakba formálva, megfogalmazva adott közre. Jelenleg nagy számszerű nyomás nehezedik a Filharmóniára, ez csökkenne a külföldi lehetőségek bővülésével.

Az értékről igen sok szó esett, különösen az elmúlt tíz hónap során. Az értékrend tükröződését három pontban foglalnám össze.

Egyrészt az értékrend tükröződését látom az általános forgalmi adóban, amellyel szembe kell néznie a magyar művésztársadalomnak. Vannak azonban a Pénzügyminisztériumnak pozitív megnyilvánulásai is a kulturális életben. Nevezetesen, ilyen a bel- és külföldi kották, zenei könyvek nulla százalékos forgalmi adója. Ennek jelentőségét, gondolom, mindannyian fel- és elismerjük minden további nélkül. Annál inkább beszélnünk kell azonban arról, hogy a komolyzenei hanghordozók minden erőfeszítésünk ellenére sem kapták meg ezt a kedvezményt a Pénzügyminisztériumtól. Pedig — hangsúlyozom — a művelődési kormányzatnak jelentős erőfeszítései voltak annak érdekében, hogy eredményt érjünk el. Hasztalan! A hanghordozók a 25 százalékos forgalmi adó besorolásban részesültek, pontosabban, azokat ekkora adó sújtja.

El kell érnünk — és ezzel a politikai vezetés is egyetért —, hogy a komolyzene is bekerüljön a nulla százalékos adóztatási rendbe. Óriási könnyebbsége lenne ez az egész magyar zenei életnek, a lemezt, kazettát vásárló közönségnek egyaránt.

Másrészt az állami mecenatúra is tükröződhet az értékrendben. Az a bizonyos céltámogatás, amelyről a minisztériumi Feladatterv első pontja is szót ejtett, s amelynek úgy érezzük, nagyobb hangsúlyt kellene kapnia.

Látjuk, a politikai vezetés is egyetért azzal a gondolattal, hogy speciális mecenatúra útján

megkülönböztetett segítséget adjon magyar zeneszerzők elfogyott lemezeinek kazettán való újbóli megjelentetésére, az imént említett esetleges új hanglemezmárkavédjeggyel ellátott felvételek beindítására — hisz ez utóbbi esetében a Hanglemezgyár kockázata lényegesen nagyobb, mint a többi előadóművész felvételeinek készítésekor —, a zenetudomány bizonyos kutatásainak és tudományos könyvek kiadásának támogatására.

Az értékrenddel kapcsolatban említem végül az írástudók felelősségét — túl a napi kritikán. Úgy gondoljuk, ezzel összefüggésben nem késhet soká a saját szakterületük átfogó elemzése. Meg kellene kezdeni végre a magyar előadóművészet-történet feldolgozását — sok anyag került nyilvánosságra ehhez s még többet rejtenek az archívumok. Nem halasztható a magyar előadói stílus kutatása és a tudományosan megfogalmazott nemzetközi előadási praxis tényleírása, amelyet a művészek napi gyakorlatukban felhasználhatnak. Nem halasztható a mai magyar zeneszerzés elemző bírálata. (Jellemző példa: idén volt 35 éves az NSZK egyik neves zeneszerzője s ebből az alkalomból körülbelül 350 oldalas könyv készült az illetőről. Nálunk nemrég töltötte be 60. évét egyik nagyhírű szerzőnk s 30 összefüggő gépelt oldalnyi elemzés sem született a munkásságáról!)

Szólni kell a zenei közoktatásról. Kitalálhatunk csodálatos intézményrendszereket, komponálhatunk jobban, adhatunk jobb koncerteket, de mivégre, ha nem lesz kinek. A közoktatást illetően úgy véljük, több, mint aggasztó a helyzet abban a 30 iskolában, ahol kísérleti tanmenettel folyik idén az oktatás, ahol csökkentették a zene és általában a humán tárgyak óraszámát. Ez sokunkat nyugtalanít, kivált, hogy a történelemórák száma is jelentősen csökkent.

Úgy véljük, e tárgyban hallatni kell a szavunkat. De beszélnünk kell arról is, miben nem értünk egyet szakmánkon belül.

Szembe kell nézni azzal is, hogy mi történik a közismereti iskolákban a zeneórákon. Nem hiszem, hogy a mai nap feladata a részletező szakmai elemzés. De annyit ki kell mondani, csak akkor van jogunk kiállni ezeknek az eltörölt óráknak a visszaállítása mellett, vagy a többi iskolában az óraszám megőrzéséért, ha a zeneórákon az élmény, katarzis, szakmai alapismeret hármas egységén alapul a tanítás. Mégpedig az első két feltétel a meghatározó, a tartalmilag megújult élmény, katarzis, ami ma még jobbára hiányzik az iskolából. Ha ezt mi magunk elérjük a közeljövőben, akkor jogunk és kötelességünk, hogy ezért ki is álljunk. De amellett, ami mostanság történik az iskolák zeneóráin, nem hinném, hogy jó szívvel kiállhatnánk.

Valóban Kodályhoz kell visszatérnünk, hogy legyen a zene mindenkié. Igaz, ő azt is mondta, tekintsük egész életünket szolfézsgyakorlatnak. Ám ez utóbbi nekünk szól, a szakmának. Ne keverjük össze a kettőt.

Végezetül: kiért szólnak a harangok? A nagyharang a magyar közművelődésért és ezen belül a magyar zenei életért. A kisebb harang a magyar zenészek társadalmáért. A legkisebb, de legáthatóbb hangú a magyar zene mint termelő ágazat devizabevételeinek növeléséért; ez pedig megoldhatatlan, ha a hazai koncert- és operaélet ügyei nincsenek rendben, hisz ez külföldi sikereink alapja, megoldhatatlan, míg nem tesszük rendbe a közoktatást, az intézményhálózatot.

Javaslom tagságunknak, állapodjunk meg abban, hogy Elnökségünk 1988. január 7-én délután a szokott időben üljön össze és a mai taggyűlésünk addigra elkészülő hiteles jegyzőkönyve alapján tegyen ajánlásokat a kormányzatnak és a különböző intézményeknek arra, hogy hogyan tovább. Bízunk benne, hogy — Brechttel szólva — a magyar zenei életben, a kulturális politikában, de még a pénzügyi irányításban is „nagy a kísértés a jóra".

Ennek a brechti gondolatnak a jegyében állítom, ma nem a 70-es évek elejéről származó, azóta is gyakran feltett, zenei életünk bajain igencsak túlmutató divatos álkérdésre kell a társadalomnak felelnie, hogy áru-e a kultúra. Hanem arra a felemelkedésünk meggyorsítása szempontjából megkerülhetetlen kérdésre: luxus-e a kultúra?

A TAGGYŰLÉS VITÁJA

A felszólalások előtt Láng István két, írásban beküldött hozzászólást olvasott fel. *Fellegi Ádám* levele:

Maróthy János és Breuer János dolgozatával több fontos vonatkozásban nem értek egyet, mert a problémák elkenése és nem a megoldás irányába mutat (pl. az intézményeken belüli verseny fából vaskarikája). Ezzel szemben Durkó és Bozay írását jónak és lényegileg igaznak tartom, és kérem, hogy erről külön szavazzon a közgyűlés. A magam részéről a demokratizálást és a decentralizációt tartom a legfontosabbnak.

Minden lényeges adminisztratív poszton rendszeres időszakonként személycserére van szükség. Minden lényeges kérdésről, lehetőleg titkos szavazással, az érdekelteknek kell dönteniök. A radikális változtatásokkal nem szabad addig várni, amíg egyhangú zenei közvélemény alakul ki, mert ilyen sohasem lesz. Elég a többségi vélemény.

Az előadóművészek képviselete szinte nulla, a zenetudósoké túlméretezett. Ha a párt a zenei élet kérdéseibe valóban nem avatkozik bele a jövőben — amint ez több magas állású pártvezető szóbeli közlése alapján remélhető —, legyen a Filharmónia vagy az NKI igazgatója választható személy, mint bármely iskoláé ebben az országban, ne a pártközpont, illetve a minisztérium küldjön igazgatót.

Budapest, 1987. november 30. Fellegi Ádám

Láng István hozzáfűzte, vannak kérdések, amelyekre a levél nem tér ki, de szükségszerűen felmerülnek. Hogyan vegyenek részt a vezetők megválasztásában azok a művészek, akik nem éves, hanem eseti szerződést kötnek a Filharmóniával, de művészi kvalitásaik, illetve koncertszámuk tekintetében meghatározó személyiségei zenei életünknek? Az Interkoncert vonatkozásában a választók köre még nehezebben határozható meg. A vállalatoknál, az iskolákban az ott állományban lévő munkatársak választanak vezetőt. Nem világos, hogy miként gondolja ezt Fellegi Ádám és hogyan gondolják a vele egyetértő kollégák. Láng István megemlített három kiemelkedő jelentőségű előadóművészt — Fischer Anniet, Kovács Dénest, Kovács Bélát —, akiknek nincs állandó szerződésük az Országos Filharmóniával, hozzátéve, hogy bővíthetné a névsort további kiemelkedő muzsikusokkal. Az ő szavuk ne legyen döntő ebben a kérdésben?

Ránki György levele:

Láng István főtitkár részére.

7 mondat a közgyűlés figyelmébe.

1. A humanista zenekultúra világszerte deffenzívába szorult a szubhumán zenei szórakoztató ipar tömegkommunikációt kisajátító és manipuláló túlerejével szemben.

2. Ugyanakkor saját komoly zenei életünk — a Szövetség elnökségének a körlevele szerint — morális, funkcionális és gazdasági csődbe került.

3. Kibontakozási távlati tervet a körlevél nem közöl, csupán néhány kezdeményt és tagdíjemelési javaslatot. A kibontakozási elvek és munkamódszerek megfogalmazását az elnökség a közgyűléstől várja.

4. Nos, kibontakozási alapelvként a közgyűlés talán kimondhatná, hogy állami feladatnak tartja a zenekultúra ügyének, afféle szellemi közegészségügynek az ügyintézését csakúgy, mint a zenei intézményhálózatnak a minisztériumra is kiterjedő, időszerű újjászervezését.

5. A kibontakozási munkamódszer hozzájárulásaként a közgyűlés felajánlhatja szaktanácsadói segítségét az említett újjászervezéshez talán egy, az elnökségből választott 6—8 tagú válságbizottság és a tagságból választott, demokratikus ellenőrzőcsoport részvétele formájában.

6. Az újjászervezés célja a feladatok, a lehetőségek számbavételével olyan koncepciózus, hatékony, átlátszó, vagyis demokratikusan ellenőrizhető új intézményrendszer konstruálása, amely

a) a hatáskörök, a felelősségterületek világos elosztása mellett automatikusan kizárja a hatalomakkumuláció és egyéb visszaélések lehetőségét,

b) tanul a jól működő (pl. osztrák, cseh) zenei szervezetek munkájából, a zenész társadalom gyakorlati javaslataiból,

c) képes arra, hogy megfelelő egyensúlyban tartsa zenei életünk pozitív és negatív áramlatait; pozitívnak a közösségi embert, a jövő társadalmát formáló, magas szintű zenei megnyilatkozásokat nevezzük, negatívnak pedig a közösségtudat- és jövőromboló, demoralizáló, ízlésrontó, alsó szintű zenei megnyilvánulásokat.

7. Egy hónap múlva az elnökség hívjon össze újabb közgyűlést, amelyen a válságbizottság és a demokratikus ellenőrző csoport beszámol munkájáról! Azt hiszem, hogy a tagdíjemelés kérdését ezutánra kellene halasztani.

Tisztelettel

Ránki György zeneszerző
a Magyar Zeneművészek Szövetsége alapító tagja

Sopron, 1987. december 7.

A vitában elsőnek *Horváth Rezső* kapott szót. A főtitkári vitaindítónak a zeneoktatással kapcsolatos gondolatmenetéhez kapcsolódva hangsúlyozta, mennyire fontos az a zene jövője szempontjából. Reális veszély, ha beválik az úgynevezett kísérlet 30 iskolában, a zenei óraszám csökkentését ősztől valamennyi általános iskolában bevezethetik.

Számszerűségében ez az óraszám talán nem látszik tragikusnak, annál inkább tendenciájában. Emlékezzünk azokra az évekre, amikor Kodály tanár úr a tanügyi bácsikkal vitatkozott! 1955/56-ban volt ez. Akkor az általános iskola alsó és felső tagozatának együttes ének-zene óraszáma 481 volt. A jelenleg érvényes tanterv szerint az óraszám 470, a tervezett tanterv bevezetése után pedig 444 lesz. Tehát a csökkenés 11, illetve 26 óra, 1955-höz viszonyítva már 37.

Köpeczi Béla művelődési miniszter közbevetése: Ötnapos tanítási hét van most és hatnapos volt akkor.

Horváth Rezső: Én az arányra hívtam fel a figyelmet. Az is ismeretes, hogy az utóbbi évtizedekben az alsótagozatos tanítóképzés zeneoktatását a képességvizsgálat eltörlésével, az óraszám csökkentésével folyamatosan és tendenciózusan tönkretették. Az idén már végeztünk eredményes képességvizsgálatot, de a felvételnél azt nem vehettük figyelembe és tudomásom szerint jövőre sem vehetjük figyelembe. Erre építve kell nekünk alsótagozatos pedagógusokat nevelnünk,

ilyen tanárok kerülnek ki már jó néhány éve a tanítóképző és tanárképző főiskolákról s kezükbe akarjuk tenni a zenei nevelést.

Az alsó tagozaton 259, a felsőn 185 énekóra lesz, ami gyakorlatilag azt jelenti, hogy az ötödik osztály kivételével minden évfolyamban csupán egy óra. Tendencia, hogy az alsó tagozaton jelentősen csökkentették számos tárgy óraszámát — a csökkenés összesen 60 százalékos — de növelték a testnevelési órákat.

A felső tagozaton 29 órával emelkedett a magyar nyelv és irodalom, a történelem, a matematika, a biológia, 28-cal a fakultatív tárgyak óraszáma, a kémia csökkent 19, az orosz radikálisan 65, a környezetismeret 19 órával, a technika 16, a rajz 7, az ének 55 órával.

Ez tendencia, a tárgyak közötti arányból nyilvánvalóan látható, hogy bizonyos tárgyak óraszáma emelkedett, az éneké majdhogynem a legnagyobb mértékben csökkent. Tehát nem abszolút óraszámcsökkentésről, a túlterhelés könnyítéséről van szó, amit az ötnapos tanítási hét indokolna, hanem az arányok megváltozásáról, kétségtelenül a zenei nevelés kárára.

Horváth Rezső egyetértett Láng Istvánnal az énektanárok, -tanítók felkészültségének bírálatában. De ez circulus vitiosus — tette hozzá —, mert ha mi olyan zenei felkészültségű hallgatókat kapunk, akiket az általános- és a középiskolában az ismert zenei neveléssel „alapoztak meg", csak ezekből képezhetünk énektanárokat, karvezetőket, bár mindent elkövetünk, hogy ezek a nem nagy számban és nem valami nagy színvonalat képviselő jelentkezők jó szakemberekké váljanak.

Javaslom a taggyűlésnek, fejezze ki egyet nem értését a készülő órarerv-változtatásokkal s javasolja a Minisztériumnak legalább a régebbi arányok visszaállítását.

Horváth Rezső elmondotta, új módszert dolgoznak ki az általános iskolás ifjúság hangversenyhallgatásra való előkészítésére, s a hangversenyek lebonyolítását is újszerű módszerekkel kívánják megvalósítani. A tapasztalatok elemzése után tájékoztatják az illetékeseket az eredményekről.

Kérte az Országos Filharmóniát, az ifjúsági hangversenyek közreműködőinek és műsorának kijelölésében ne a foglalkoztatási szempontok legyenek a döntőek, hanem az ifjúság igénye. A Vas Népe című napilapban sorozat jelent meg „A cseresnyéskert kártevői" címmel, amely a Csehov-dráma előadásán kirobbant botránnyal foglalkozott. A darabot középiskolásoknak játszották s az előadás botrányba fulladt. Egy tanár ennek kapcsán kijelentette, hangversenyre már el sem meri vinni a gyerekeket. Ehhez annyit szeretnék hozzáfűzni, ha az ifjúság elé zenei produkcióval állunk, annak meggyőzőnek, szuggesztívnek, élményt adónak kell lennie, mert a hangversenyre elvihetjük a fiatalokat, de senki sem szavatolhatja, hogy úgy is viselkednek, ahogyan illő.

Dr. Békés Imre, a Művészeti Alap igazgatója az intézmény tevékenységét ismertette. A Zenei, Képzőművészeti és Irodalmi Alap 1968-ban egyesült. Létszámát tekintve a Zenei Szakosztály a legkisebb s ebben a nehéz gazdasági helyzetben akár a béke szigetének is tekinthető. Ez egy kis sziget, 257 tagja van. Nem lebecsülendő, amit a mai körülmények között is nyújtani tud a tagjainak.

A Zenei Szakosztály 1987-es költségvetése mintegy 8 millió forint volt. Ami a felhasználást illeti, a nyugdíjak teszik ki a legnagyobb összeget, közel 6 millió forintot, a meghirdetett alkotói pályázatokra közel félmilliót fordítottak, az ösztöndíjak több, mint félmilliót tesznek ki és vannak egyéb támogatások, amelyekre több, mint 700 000 forintot s különféle segélyekre is körülbelül ugyanennyit fordítunk. Ezen kívül 1984 óta létezik a Kodály Ösztöndíj. Sokat fordítottunk a két alkotóház helyreállítására is. Szükséges a nyugdíjak rendszeres emelése, amire mindmáig lehetőségünk nyílott.

Békés Imre a továbbiakban a Művészeti Alap és leányvállalatai működését, gazdálkodását ismertette s szólt az Alap „megszűnéséről" terjedő hírekről is. [Volt olyan elképzelés, hogy az Alapról leválasztják a vállalatait és szubvencióval gazdálkodó költségvetési szervvé alakítják. Mint ismeretes, a taggyűlés után két nappal, 1987. december 14-én olyan döntés született, hogy egyelőre egy éves „próbaidőre" fenntartják a régi konstrukciót. A szerk.]

A hozzászóló részletesen ismertette a Művészeti Alap működésének és gazdálkodásának megreformálására kidolgozott terveket s az e témákban folytatott széleskörű megbeszélések menetét.

Szokolay Sándor: Negyedszázados történeti jelenlétem, nyugtalanító nyíltságom, az utóbbi időben már 8—10 fórumon folytatott idegtépő küzdelmeim igazi summázata igen bonyolult és egyre keserűbb, mert hiábavalónak tűnik. Bármit elmondhatunk, a közös felismerések is összekuszálódnak a továbbítás során, valami tehetetlenségi erő folytán lehetetlen a szavaknak érvényt szerezni.

Miért ismételjem el tehát a mindnyájunk által ismert közös gondjainkat újabb megfogalmazásban? Ehhez semmi kedvem. Annyi bizottsági döntés maradt hatástalan, annyi jószándék bukott el, annyi várható és váratlan gond odázta el az orvoslás lehetőségét! A tévé egyik tudósítása ezt így mondta: stabilizálódott a bizonytalanság. Igen. Belefáradtunk. A művészi, a színpadi hangfal-erősítőként kifejeződő és felgyülemlő gondok között az aggaszt, hogy az érvek haszontalanságuk következtében ingerré alakultak át.

Ezt már nemcsak az érzékeny fülű muzsikusok hallják, de vannak, akik vagy alusznak, vagy nem hallják, vagy talán nem is akarják. Annyi a panasz, hogy nem akarom ezt a gyülemlő hegyet magam is továbbgyarapítani. Elég ijesztő már így is. Másfelől közelítenék.

Annyi a kérdés, a vitakérdés, hogy már a hivatalok is finnyásan szelektálnak, hogy már a kérdéseket, sőt a kérdező produkcióit is vitatják, ahelyett hogy választ adnának vagy — uram bocsá — igenelnének. Én ezennel úgy döntök, hogy mai felszólalásom az utolsó kérő és kérdező felszólalás. Majd az intézkedésig várok, akkor reagálok újra.

Tudom, hogy egyes gazdasági intézkedések egymással szembeállították az eddig válvetve együtthaladókat is. Lassan utólagossá válik s így reklamációszámba megy a közéleti emberek hangja. Ez az, ami nincs rendben. Én ugyan legalább annyit komponálok, mint amennyit közéleti megbízatásaimból kifolyólag teszek és beszélek, mégis megszégyenítőnek érzem, hogy az ember tanácsadói, világos lelkesedésű önzetlenségét figyelmen kívül hagyják a kötelességüket nem kis fizetésért végzők.

Németh László az alkotásba merülve keserűen mondta, hogy az emberbőrbe kötött remekművek sírba süllyednek, felszívódnak.

Ez a vigasza a némaságra ítélt alkotóknak is, de az előadóművészek élete rövidebb, s elszáll; rajtuk a nagyobb hangsúlyom. Műveim ha rosszak, úgyis elfelejtik őket, ha jók, akkor is fennmaradnak, ha ma észrevétlenek.

Amiről közelebbről kell szólnom, az az iskola. Nemcsak az ének- és zeneoktatás titka a Kodály-kritérium, az élmény, hanem minden oktatásé. A régi iskola az élet mércéjét próbálta az emberhez igazítani, ma pedig az élet próbálja a maga új felfedezéseit türelmetlenül behajtani az iskolán. Nem az igény, a kisugárzó erő alakít, hanem az előírt követelmény s a csodák a fejlődő lelkek számára tényekké degradálódnak. Vannak olyan tények is, amelyeket felül kellene vizsgálni, mert nem igazak. Megszűnt a tanulás és a tudás becsülete. A nevelő nem érzi, hogy a példát magába kellene építenie, azonosulnia kellene vele. A kísérletezés lett a meghonosítás legalattomosabb eszköze. Az OPI új merényletei a zene ellen éppen kísérletiségük ártatlanságában igen veszélyesek, mert észrevétlenül honosítjuk meg őket. Erre pedig nagyon kell vigyáznunk.

Ki tud olyan kísérletről, amely az elmúlt időben a zene javára történt volna? Lehet, hogy

feledékeny lennék? Mi — a Magyar Kodály Társaságról beszélek — kértük a művelődési kormányzattól, a két és fél évvel ezelőtti kiáltványunk után, hogy bennünket kötelezően delegáljanak a tantervmódosító csoportokba, de ez nem történt meg.

Nem csak mi, velünk együtt a Magyar Zeneművészek Szövetsége is sokszor dokumentálta ezt az áldatlan helyzetet. Éppen a technika századában s annyi tapasztalatlan ideológia érvényesítése idején sokkal több figyelemmel s folyamatában összehangolt bölcsességgel szabadna csak elvi kérdésekhez nyúlni. A muzsikusok önmagukban keveset oldhatnak meg Kodály álmaiból, amikor országosan a nevelés csődjéről beszél lassan már minden hírforrás, amikor az ifjúsági mozgalmak is üres formalitássá váltak.

Ha az adattárolás lesz a tanulás alapja s az elme memorizáló képességét feleslegesen terheljük további adatokkal, még több kárt okozunk utódainkban, mint eddig. Az ész adattároló képessége — pár csoda-adottságú gyermektől eltekintve — véges. Az ember nem az agya egy részével, hanem egész szervezetével akar kapcsolatban maradni a világgal. Az élmény megragadó módszere nélkül elfecsérelt idő az iskola, széthullik a tanult anyag, életünk során elvegyül, keveredik, csak a szív őrzi tartósan a nagy emlékeket — s ez a Kodály-módszer alapja. Gazdaságilag szegényedő, tananyagában elég silány világunk öngyilkossága, ha az anyagi szegénység mellé szellemi szegénységet kapcsol.

Sohasem intézményekkel vitáztam. Közéleti tevékenységemben igyekeztem nem a saját érdekemben, hanem az igaznak vélt ügy érdekében beszélni, s ezekre a jövőben még kevesebb pénz jut. Sohasem a személyekkel, hanem a rossz jelenségekkel vitáztam s bár kilátástalan, mégis járom a hivatalokat. De sohasem valaki ellen, hanem a még lehetséges megoldásokért harcolok, hiszen vitázni csakis az eredmények eléréséért lehet.

Annak azért örülök, hogy a magam területén nem kevesek, hanem sokak hasznára, örömére, eredményesen is lehet még küzdeni. Ilyen pozitív, bátorító öröm, hogy sokunk munkálkodásával Békéstarhost 35 évnyi hallgatás után, ha fokozatosan is, visszaadhatjuk a zenének, bár nem a régi formában — az az idő elmúlt. A budapesti Kodály Kórusiskola létrehozása is jelentős előrelépés az Éneklő Ifjúság-mozgalomban s a napokban alakult Bárdos Társaság is élesztője lesz ennek.

Még egy jelentős és szép kezdeményezést kell itt dicsérnem, a kóruskiadó tervét. Közismert, hogy manapság mennyire nehéz beszerezniök a kórusoknak a kottaanyagot. Nyilvánvaló, ez is — nem csak a lelkesedés hiánya — okozta, hogy Németh Lászlónak nem lehetett igaza mondván, „Kodály a népét szerette volna újra egybeénekelni". A vállalkozást az is dicséri, hogy a Magyar Kórus feltámasztása vált Új Magyar Kórusként időszerűvé. Külön dicsérendő, hogy a Zeneműkiadó igazgatója örömmel, lelkesedéssel fogadta ezt. Lám így is, nemes konkurenciával is lehet dolgozni.

Ideje lenne hozzáfognunk a vidék felszabadításához feudális kötöttségei alól. Nemcsak a hangversenyrendezésben, önállósítani kellene a főiskolai tagozatokat is s nem olyan módszerekkel, mint hinnők. Budapestről nehezebb pátyolgatni őket, mint ha ott szervezünk. Így a külső segítség is kevesebb.

A nemesebb versengést kell, hogy serkentsük. Illyés Gyula sorai illenek ide: „Fegyelmet a vitában, nemes versenyt a szent célok útján."

Sajnos, a harcok az elmélyülés időrablói s megismétlődnek — magyar módra — hiábavaló küzdelmeink is. A Berzsenyi említette közromlás ellen fegyvert szegezni — „mert a míveletlen föld csak gazt terem" — mintha újra időszerű lenne.

Velünk is megismétlődik, amit 60 évvel ezelőtt Kodály panaszolt: „a magyar zene újjáépítői csak félkézzel dolgozhattak, fél kézzel állandó védekező harcot kellett viselniük". Pedig a magunk belső harcát is meg kellene vívnunk önmagunkban. Kodály nemzetnevelő álmaival mi is jobban, sokkal jobban sáfárkodhatnánk. Idő kellene hozzá, erő és tehetség. Ezt kívánom mindenkinek.

Láng István hármasegységéhez — élmény, katarzis, szakmai komolyság — annyit szeretnék hozzátenni: a Kodály-módszerrel. Egyetértek vele, hogy ne marjuk a Kodály-módszert, mert nem csak ez a rossz ebben az országban. Talán a történelem, a magyar óra ád élményt, katarzist? Dehogy!

Bors Jenő, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat vezérigazgatója: A taggyűlés összehívása, a beterjesztett írásos anyagok nagyon sok megnyilvánulása arról tanúskodik, hogy a magyar zenei közéletben nagy feszültségek, elégedetlenségek, aggályok keletkeztek. A magam részéről a lényeget abban látom, hogy itt túlkínálati válság — nem túltermelési, hanem kínálati válság — jelei mutatkoznak. A magyar zenei élet jelenleg több értéket kínál, mint amit a társadalom be tud, akar, hajlandó fogadni. Ezeknek a feszültségeknek, elégedetlenségeknek egyik fő célpontja a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat.

Az elégedetlenség, a kritika olyan mértékű, hogy többen, szóban és írásban, megfogalmazták a vállalat megszüntetésének, felszámolásának gondolatát is. Válasszák le a dorogi gyárat a Hungarotonról és létesüljön sok, vagy legalábbis több hanglemezcég. Nagyon alaposan vizsgáltuk, elemeztük a velünk kapcsolatos észrevételeket. Azt állapítottuk meg, hogy a problémák valósak. A gondoknak, a követeléseknek nagy része jogos. Bizonyosan sok hibát követtünk el mi magunk, mégis úgy érezzük, hogy az említett követelés egészében célt téveszt, mert olyan követelményeket fogalmaz meg a Hungaroton iránt, amelyeknek *egy* vállalat eleget tenni képtelen. A Vállalat felszámolására vonatkozó javaslatok engem — elnézést a hasonlatért — kísértetiesen emlékeztetnek az 1810-es évek luddita angol gépromboló mozgalmára. Akkor a gépeket rombolták ahelyett, hogy a jelenség ellen léptek volna fel. A Hungaroton működő szervezet, amely eddig eleget tett „tulajdonosa", a Művelődési Minisztérium által megfogalmazott és támasztott követelményeknek. Szerénytelenül hangozhat tőlem ez a megállapítás, szándékosan hagytam ki, hogy jól működő szervezet. Pedig ez több ízben elhangzott a Művelődési Minisztérium részéről. De azt hiszem, ezt igazolják azok a tények és adatok, amelyeket a taggyűlés résztvevőinek tájékoztatására állítottunk össze.

Főhatóságunk annak idején úgy fogalmazott — vagy mi fordítottuk le a magunk számára így a feladatot —, hogy a rendelkezésünkre bocsátott szerény eszközök felhasználásával és gyarapításával mennél több kulturális értéket juttassunk el a fogyasztóhoz. A vállalat tulajdonosának értékelésével egyet nem érteni lehet. De ha megnézzük tájékoztató anyagunk adatait, azok arról tanúskodnak, hogy ennek a feladatnak a vállalat eleget tett. Én elsősorban olyan mutatókra gondolok, hogy öt év alatt 26 százalékkal növeltük az értékesített, tehát a fogyasztóhoz eljuttatott komolyzenei és népzene felvételek (mikrobarázdás és kompakt lemezek, kazetták) számát; hogy teljes produkciónkban 16 százalékos a kulturális értékű kiadványok aránya, amely ma nemzetközi összehasonlításban is kimagaslóan magas arány.

Lemezeink — ma már mindinkább csak a kompaktlemezeink — bármelyik valamire való szaküzlet polcain megtalálhatók, Vancouvertől Tokióig. Belföldön a klasszikus zeneirodalom repertoárjából folyamatos ellátást nyújtunk. Nehéz és súlyos hiánynak tartom a könyvesboltok klasszikus verskínálatát. Próbáljanak bárhol az országban Arany-, vagy Ady-összest vásárolni. Mi a klasszikus repertoárunk* bármelyik felvételét a bolti megrendelés beérkezésétől számított négy napon belül szállítjuk; mindazt, ami katalógusunkban szerepel. S ezt nemhogy támogatás nélkül értük el, hanem úgy, hogy közben mintegy 400 millió forint bruttó hasznot hajtottunk évente. Ebből több, mint 50 milliót fordítunk mi magunk, minden évben, a komoly zene, a népzene, a kulturális értékek terjesztésének támogatására.

*A Hungarotonnak a taggyűlésre készített írásos tájékoztatója tartalmazta a vállalat művészlemez repertoárjának listáját. Közlésétől terjedelmi okokból tekintünk el. (A szerk.)

200 milliót különböző csatornákon befizettünk az állami költségvetésbe. Ez is olyan összeg, amely bármilyen célra újra felosztható. Ez tartalmazza azt a 60—70 millió forintot is, amelyet minden évben a kulturális alapba fizetünk be. Emellett évek óta kisebb nyereség marad a vállalatnál, mint amennyi ahhoz szükséges volna, hogy az európai színvonal igényelte technikai struktúrát fenntartsuk. Mindemellett kétmillió dollárnyi exportot is produkáltunk. Külön büszkeségünk, hogy ezt szinte kizárólag komoly és népzenei felvételek eladásával, tehát a magyar zenekultúra értékeinek terjesztésével értük el.

A vállalati belső támogatással összefüggésben közbevetőleg jegyzem meg, hogy e támogatásunk és egyáltalán, egész tevékenységünk vonatkozásában figyelembe kell venni: miközben névleg kulturális vállalat vagyunk, amely a Pénzügyminisztérium szemszögéből bizonyos kedvezményeket élvez, valójában, ha minden adót és járulékot összeadok, a kulturális alapba folyó járulékot is, kiderül, hogy három éve ugyanannyit fizetünk be különböző csatornákon az állami költségvetésbe vagy a Művelődési Minisztériumnak, mintha egyszerű ipari vállalat lennénk. Az ipari vállalatra viszont — elég egyértelműen megfogalmazta ezt a kormány — egyetlen program érvényes: termeljen nyereséget és szüntesse meg a veszteséges tevékenységet.

A bennünket ért sokféle kritikai megjegyzés két probléma köré csoportosul.

Az egyik, hogy nem minden arra érdemes magyar művész jut nálunk lemezhez, hogy egyoldalúan, effektíve hozzá nem értést tükröző szempontok szerint választjuk ki a lemezen szereplő művészek körét. A másik, hogy a kortárs magyar szerzők kiadott műveit egy idő után, amikor a kereskedelmi érdeklődés már minimális, nem tartjuk repertoáron, nem forgalmazzuk.

Válaszunkat részben tartalmazza a tulajdonos által számunkra kijelölt feladat. Nevezetesen, hogy a rendelkezésre álló eszközökkel mennél több értéket juttassunk el a fogyasztóhoz, nem pedig, hogy mennél több értéket örökítsünk meg a jövő számára. Márpedig mennél több lemezt gyártani úgy, hogy közben ne jussunk a Ganz-Mávag, vagy a Mecseki Szénbányák sorsára, csakis úgy lehet, ha az imént említett piramisnak, már ami az előadóművészetet illeti, azt a szegmensét foglalkoztatjuk elsősorban, amellyel az értékesítés viszonylag kisebb veszteséggel oldható meg.

Bennünket le lehet váltani, ez roppant egyszerű adminisztratív lépés. Választhatók a helyünkbe más, rátermettebb vezetők. De bizonyos realitásokkal mindenki szembetalálja magát a mi helyünkön. Kis ország a mienk, kicsiny a piaca. Lehetetlen óriási veszteségek nélkül forgalomba hozni kulturális értékeket másként, mint ha számba vesszük a nemzetközi piacot, mint megélhetési bázist. Az exportot már csak azért sem lehet kikapcsolni, mert az teremti meg a működésünkhöz elengedhetetlenül szükséges importeszközöket. Tőkés importból származik mindaz, amit használunk — a gépektől kezdve az utolsó gramm nyersanyagig. Ebben az összefüggésben külön is büszkék vagyunk arra, hogy az importkorlátozások idején sem állt a gyár egyetlen percre sem, mert mindig be tudtuk szerezni a szükséges importanyagokat. Ma — érdemes tudni ezt — tőkés importkeretet csak azoknak ád a gazdasági kormányzat, akik legalább az érték négyszeresét vállalják exportteljesítésben.

A mi helyünkön mindenki szembe találja magát azzal is, hogy itthon sem lehet az értékeket rákényszeríteni a vevőre. Akkor sem lehetett, amikor teljesen monopolhelyzetben voltunk. Még kevésbé lehet a nemzetközi piacon, ahol — enyhén szólva — nem vagyunk monopolhelyzetben. A Grammophon szaklap novemberi számában recenziót olvastam a Liszt Ferenc Kamarazenekar Mozart-felvételéről, a Postakürt-szerenád lemezéről. Ezzel egy időben jelent meg a kompozíció Colin Davis vezényelte felvétele s egy további lemeze Végh Sándorral és a Mozarteum-zenekarral. A recenzió együtt tárgyalja mindhárom produkciót, összehasonlítási alapnak pedig a Karl Böhm vezényletével készített lemezfelvételt tekinti. Növeli a Liszt Ferenc Kamarazenekar dicsőségét, hogy a kritika nem a harmadik helyen értékelte a teljesítményét.

Bárki kerül is a helyünkre, szembesül majd azzal a ténnyel, hogy a vállalat nem tud többet, mint amennyit tud: hogy a szellemi és anyagi kapacitások korlátot szabnak annak, mennyi le-

mezt képes felvenni és kibocsátani egy-egy évben; és korlátot szab a kiskereskedelmi hálózat iszonyú állapota, változtatásra, a helyzet megjavítására ráadásul nincs semmi remény, mivel a kereskedelmi árréseket 1988-ra vonatkozóan nem emelték, hanem csökkentették.

Ezekre a vitákra készülvén megvizsgáltuk, hogy hány olyan előadóművész van Magyarországon aki múltja, jelenlegi teljesítménye, vagy jövőbeli reményei alapján jogosan tart igényt lemezfelvételre. Zongoristából több, mint 30, vonósnégyesből több, mint 5. Nincs a világon akkora hanglemezgyártó vállalat, amely ennyi művészt foglalkoztatni tudna. Kivétel talán a szovjet Melogyija, ott azonban mindmáig más az érdekeltség rendszere*.

Bárki legyen a vezető, találkozni fog azzal a realitással is, hogy lefelé haladva az eladhatóság piramisának csúcsától mértani arányban növekszik a ráfizetés, az anyagi támogatás volumene s ez igen hamar elviselhetetlen mértéket ölt. Körülbelül öt évvel ezelőtt, amikor „jól ment" a vállalatnak, mind a komoly, mind a populáris zenében kipróbáltuk az „öntözőkanna-rendszert", vagyis mindent, ami valamilyen körben vevőre számíthatott, kiadtunk. Nagyon hamar olyan anyagi helyzetbe jutottunk, hogy három éve össze kellett hívnunk azt a válságstábot, amelyet Ránki György most javasolt a taggyűlésnek és ki kellett dolgoznunk a magunk stabilizációs programját. Azt hiszem, ennek köszönhető, hogy mi most nem vagyunk abban a helyzetben, mint az imént említett vállalatok.

Hogy ezt jövő ilyenkor is elmondhatom Önöknek, azt nem tudom, mert az 1988-as esztendő olyan problémákat vet fel, amelyekre válaszul mostani válságstábunk stratégiai célkitűzése a túlélési program kidolgozása volt. Örömmel hallottam Láng Istvántól, hogy van remény a komoly zenei, kulturális értékű lemezek 25 százalékos forgalmi adójának megszüntetésére. Egyelőre január 1-jétől ezt a vevőnek meg kell fizetnie.

1988-as költségeink alakulásáról semmit nem tudunk még. Egyre szűkül a vásárló közönség köre, csökken a vásárlási kedv. A túlélés programját kidolgoztuk. Örömmel jelenthetem, az nem tartalmazza komoly- és népzene felvételi, vagy kiadási tervünk csökkentését, ezt a tevékenységünket tehát változatlan mértékben próbáljuk fenntartani. Kidolgoztunk néhány intézkedést. Például: közösen működtetjük a könyvet és más iparcikket is árusító boltok hanglemezosztályait, hogy valamelyest javítani próbáljunk a közvetítőláncon.

Tudom, hogy mindaz, amit elmondtam, nem vigasztaló és nem nyújt sokat azoknak, akik — még egyszer hangsúlyozom: a maguk szempontjából jogosan — elégedetlenek a mi tevékenységünkkel. Én természetesnek tartom, hogy egy hivatásos előadóművész pódiumot és lemezt szeretne. Elismerjük, hogy a magunkén kívül léteznek más ambíciók, mércék, értékrendek. Bizonyos, hogy sokszor tévedünk; ez elkerülhetetlen a mi szakmánkban is. De túlságosan sokszor nem szabad tévednünk. Ezt az üzleti, a gazdasági élet nemigen bocsátja meg.

Magam egyetlen lehetőséget látok a velünk kapcsolatos problémák megoldására. Azt, amit Láng István vitaindítója is érintett. Tőlünk független, kisebb hanglemezcég(ek) létrehozását. Ezt mi támogatjuk.

Ennek az alternatív kiadónak meghatározható a profilja úgy, hogy olyan értékes, bármilyen műfajba tartozó (komoly zene, dzsessz stb.) produkciókat rögzítsen és terjesszen lemezen, amelyek kisebb közönségréteget céloznak meg. Felelősséggel állíthatom: ilyen vállalat létrehozásához nem kell a Hungarotont szétrobbantani, sem a dorogi gyárat tőle leválasztani. Lassan már a popzenészek is belátják, nem igaz, hogy velünk csak úgy lehetne konkurálni, ha a gyár nem lenne a miénk. Ha a gyárat leválasztanák, ha egy év múlva két gyár működne s egymással versenyezne, távolról sem bizonyos, hogy az előbbre vinné az ügyeket. A sok maszek-zöldséges is csak felverte az árakat, lemezügyben is ez történne. Az önálló gyár drágábban vállalná a préselést, mint mi és valójában nem lenne miből fedeznie a devizaszükségletét.

* És lényegében egyedül van jelen földrésznyi belső piacán. (A szerk.)

Utolsó idevágó érvem: tele van a világ nagyon jól prosperáló hanglemezkiadókkal, amelyeknek nincs saját gyáruk. Csak a sokak által ismert Erato-t említem, amelynek lemezeit egy nagy nyugatnémet cég préseli. Tudom, hogy a kulturális kormányzat és az egész gazdaság szemszögéből nem nagyon kedvező az időpont új hanglemezkiadó alapítására, mert pénz nélkül ezt sem lehet megoldani. Mindenesetre javaslatot készítünk a művelődési tárcának esetleg erre a célra fordítható pótlólagos bevételi források feltárására.

A Hungaroton számára rendkívül nyugtalanító és aggasztó a munkáját övező nagyfokú elégedetlenség és kritika, egyáltalán, az az állapot, amit lépten-nyomon tapasztalunk a magyar zenei életben.

Az világos, hogy mi a piramis teljes felső szegmensét nem tudjuk hatékonyan értékesíteni. Sőt, továbbmegyek, felső szegmens nem is létezhet, ha nincsenek alatta húzódó további szegmensek, vagy ha a piramis alapja, a zeneoktatás nem színvonalas, a hangversenylátogató, zenekedvelő közönség meg elpártol a zenétől. Ezért, a magunk szerény eszközeivel, ezeknek az általános gondoknak a megoldásához is hozzá szeretnénk járulni.

Az 1987-es év vállalatunknak viszonylag jól sikerült. Úgy tűnik fel, hogy tervünket minden tekintetben túlteljesítjük és nyereségünk is valamivel kedvezőbben alakul a tervezettnél. A képződő nyereséget azonban — sajnos — ebben a pillanatban nem tudjuk a leghatékonyabban felhasználni, ugyanis ahhoz, hogy több kazettát gyártsunk és eladjunk, beruházásra volna szükség, de ehhez a devizát már harmadik éve nem kapjuk meg, jóllehet többletexportból vállaltuk a szükséges pénz visszafizetését.

Ezért felajánlunk a Szövetségnek hatmillió forintnyi hozzájárulást a legégetőbb problémák orvoslására. Ami az összeg felhasználását illeti, semmiféle feltételt nem szabunk, csupán azt kérjük, hogy a pénz elsősorban olyan problémák orvoslására fordíttassék, amelyek a mi tevékenységünket közelebbről érintik, vagy a bennünket ért bírálatokban megszövegezett gondok megoldását is szolgálják. Arra gondolok, ebből az összegből el lehetne indítani az imént javasolt alternatív hanglemezkiadót, vagy hozzá lehetne járulni a vállalkozás beindításához.

Hollerung Gábor, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális osztályának politikai munkatársa:

Már szinte szállóige, hogy a filharmóniai elbocsátás a jéghegy csúcsa volt. Ezt azért tartom figyelemre méltónak, mert — túl azon, hogy igaz —, a jéghegy tényére is felhívta a figyelmet és lehetőséget adott a tulajdonképpeni jégheggyel való szembenézésre.

Arról, hogy mi a jéghegy, mi a problémahalmaz, az elmúlt fél évben meglehetősen sokfajta, sok helyütt zajló vita folyt. Ez — úgy vélem — szerencsésen szolgálta ennek a taggyűlésnek a munkáját, a problémák tisztázását egyaránt. E viták ismeretében úgy érzem, lényegesen tisztábban s a lényegi kérdések köré rendeződve vetődnek fel a kérdések. Ez fontos momentum.

Magam most nem hivatali álláspontot szeretnék képviselni, hanem azokról a vitákról, beszélgetésekről kívánok szólni, amelyek olykor a részvételemmel, máskor más fórumokon folytak s segítséget adtak bizonyos összegezéshez, felhívták a figyelmet a viták igazi tartalmára, mögöttes tartalmaira is.

Összegezve: a vitáknak két fontos eleme volt. Az egyik, a zenész társadalomban erősödik a visszaszorulás érzése. Ez, miként a mai vitában is elhangzott, jelenti az anyagi eszközök csökkenését, a zenére irányuló figyelem, presztízs csökkenését egyaránt.

A viták másik eleme az intézményrendszer kérdése. Az egyik álláspont nem egységes, de viszonylag markánsan megfogalmazható tartalma, hogy a zenei élet önmagán belül voltaképp viszonylag zavartalanul működik, csak az azt körülvevő körülmények gátolják a működését. A másik álláspont lényege, hogy inkább az intézményrendszerben keresi a dolgok megoldását. Mindez a zenei intézményrendszer zavaraira világít rá.

Ami a vitát illeti, két momentumra szeretném felhívni a figyelmet. Ezek többnyire indirekt módon, részproblémaként fogalmazódnak meg, de meggyőződésem, hogy a dolog lényegét érintik.

Az egyik az értékrend kérdése. A szakmai értékrendé. Majdnem minden beszélgetésben, kiváltképp pedig a kevésbé plenáris jellegűekben, megfogalmazódik a zenésztársadalomnak az az érzése, hogy a kialakult monolit értékrend lényege szerint csupán egyfajta értékrendet tud elképzelni a zenében. Ebben mindenki egyetért. De az értékrend mibenlétét illetően nincs konszenzus, nagyok a véleménykülönbségek. Ilyenformán — s ez sokszor hallható — érték tulajdonképpen az, amit ki-ki annak tart.

Kétszeresen is ellentmondásos helyzet ez. Gyakran úgy tűnik fel, hogy nem mihez, hanem kihez igazodnak az értékek. Másrészt sok figyelem és energia fordítódik a ki-ki által értéknek nem tartott tevékenységek kiküszöbölésére, ellehetetlenítésére. Ebben a helyzetben nagyon markánsan fogalmazódik meg, hogy a zenésztársadalom úgy érzi, elszenvedi a saját sorsát. Pontosabban: az intézmények packázásait szenvedi el. Meggyőződésem, hogy szembe kell néznünk az értékek pluralizmusával, ami nem jelent nivellálást. De tudomásul kell vennünk, hogy az értékek horizontálisan is, vertikálisan is differenciáltak. Nemcsak fehérek, vagy feketék. Azt is tudomásul kell vennünk, hogy a társadalom hierarchiájában az érték különböző módokon jelenik meg. Ez negatív szelekciót is eredményezhet.

A dolog nehézségét jelzi, hogy az intézményrendszer demokratizálásában, monopolizálásában sem tud választ adni erre az értékképzésre. A leggyakrabban hallható javaslat: jöjjön létre szakmai grémium. Álláspontja lehetőleg legyen megfellebbezhetetlen, tehát működtesse az értékeket. Ez a demokratikus centralizmus értelmezése lenne és mélyen szembe kerülhet a megfogalmazott demokratizálási igényekkel.

Ennek a „csomagnak" másik problémája, amiről szintén sokféleképp esik szó, hogy az európai kultúrában a mindenkori kultúrát éltető és aktivizáló közösség helyébe fogyasztó közönség lépett. Mondhatjuk, hogy a közönségigények és szakmai érdekek történelmi távlatban szemlélve növekvő mértékben kerülnek egymással szembe. Mára ennek a feszültségnek elviselhetetlen a nyomása. Nem fogadható el az az álláspont, amely — a zenésztársadalom egy csoportja részéről megnyilvánul — egyszerűen megveti, megszégyeníti a közönségigényt, s arról lehetőleg tudomást sem vesz.

A zenésztársadalom jelentős része üzleti kérdésnek tekinti a populáris műfajokat, holott azok a kulturális aktivizálás színterei, nem pusztán üzleti vállalkozások. Ez nagyon veszélyes, úgy érzem, hogy hosszú távon önmaga alatt vágja a fát a zenésztársadalom, amikor a populáris műfajokban csak üzleti lehetőséget lát, s annak anyagi bázisától kizárólag a magas kultúra támogatását várja. A magunk érdeke, hogy sokkal több figyelmet fordítsunk a populáris műfajok értékrendjére, színvonalának emelésére.

A közönség kérdéséhez tartozik, hol mikor, mi módon mondunk le róla. Az oktatásban, ez kétségtelen. Az esztétikai nevelés szerepe csökkenő tendenciát mutat az oktatás egészében. Kivált a komplex esztétikai nevelésé. A zenésztársadalom — Kodályt idézve — a „tanügyi bácsik" gaztettei ellen emeli fel szavát.

Két momentumra fel kell hívnom a figyelmet. Az oktatás kérdését nem nézhetjük tantárgyi szemüvegen. Ökölharcba kerülünk, ha zeneoktatásunk egésze szempontjából nem gondoljuk át, miként függ össze az esztétikai nevelés célja, az érték- és élményteremtés lehetősége más tantárgyakkal. Így nem találhatunk közös pontokat, sem olyan vitaalapot, amelynek alapján a kérdés eldönthető. Az is rendkívül lényeges, hogy jó-e ének-zene oktatásunk és betölti-e funkcióját.

Nagyon fontos tudnunk, hogy a társadalom végülis nem a mi vitáinkból értesül a zene helyzetéről, hanem a zenekultúra színvonalából. Ebben az összefüggésben kellene végiggondolnunk, szolgálja-e zeneoktatásunk azt a célt, amelyet vitáinkban megfogalmazunk.

A pedagógustársadalom nagyon érzékeny. Tagjai úgy gondolják, ha ezek a kérdések felvetődnek, nem a gyakorlat kerül mérlegre, hanem az eszme. Pedig a rossz gyakorlat a legjobb eszméket és elveket is gyengíti. Nem érvelhetünk elveinkkel, ha a gyakorlattal a tömegeket elidegenítjük a zenétől.

Ami a lehetőségeinket illeti, nagyon sokan úgy vélekednek, hogy a zenei élet demokratizálása, reformja, decentralizálása melletti állásfoglalások a jelenlegi helyzetben egyfajta deffenzív kulturális politika ideológiáját jelentik, kivált, ha a politika szférájából érkeznek. Meggyőződésem, ez az offenzíva egyetlen lehetősége. De egyszersmind abban is bizonyosak lehetünk, hogy nem láthatók azok az erők, amelyek mindenáron mindent át akarnának szervezni, prosperáló intézményeket, értékeket kívánnának veszélybe sodorni, egy új kaptafára való húzással. Erről szó sincs. Azt hiszem, a Művelődési Minisztérium zenei feladatterve higgadtan mérlegeli a helyzetet, reális lehetőséget nyújt a cselekvésre. Szükség van elemzésen alapuló hosszabb távú elképzelések kidolgozására, nyugodt, higgadt viták alapján hozott azonnali lépésekre.

Végül: természetesnek tartom — amint arról már szó esett itt —, hogy a zenei életet nemcsak szavakkal, sőt, nem is csak cselekedetekkel lehet megváltani, hanem legfőbbképpen jó zenével, sok ember zenéjével, egymás zenéjének megbecsülésével.

Kiss András: Két témával kívánok röviden foglalkozni: az elénk terjesztett vitakérdések 5. pontjával és az Országos Filharmónia által elbocsátott 13 szólista ügyével.

A vitakérdések 5. pontja több részből áll, több problémát is felvet. Első mondata az országos hatósugarú intézmények demokratikus ellenőrzés alá helyezéséről szól. Ez mindjárt több gondolatot is ébreszt bennem:

— Miért csak országos hatósugarú intézményekről, miért nem általában zenei intézményekről van szó?

— Miért demokratikus ellenőrzésről, miért nem demokratikus vezetésről, a vezetők demokratikus választásáról akar tájékozódni?

Oktatási intézményeinkben a demokratizmus irányelve újabban már mutatja hatását. Több jelölt közül választhatók — és megválaszthatók — az igazgatók, a vezető beosztásban lévő tisztségviselők. Egy zenei általános iskola vagy körzeti zeneiskola igazgatója nem lehet már egy idegen, az intézmény munkáját belülről nem ismerő, szakmailag „outsider" személy. Jelenleg többségében csak az országos hatósugarú intézmények élén állnak felülről kinevezett, kívülről odahelyezett vezetők.

Az „országos hatósugár" csak idézőjelben érthető. Melyik intézmény az, amelynek a tevékenysége — ha csak egy mákszemnyit is — nem járul hozzá munkájával jól vagy rosszul az egész ország zenei életének az alakulásához? Sőt bizonyos szempontból éppoly fontosnak érzem az óvodák, az általános iskolák, a közép- és főiskolák működésének a hatását az ország zenei életére, mint a Filharmónia vagy az Interkoncert működését. Mit csináljon több száz vagy ezer kiválóan képzett muzsikus hazánkban, ha a pódium túloldalán nincs zeneszerető, zeneértő közönség, ha nincs érdeklődés a nagy értékű, művészi zene iránt? Elsősorban ezt a közönséget lenne hivatva felnevelni számtalan zenei és nem zenei intézményünk.

Sok helyütt megvalósult már a demokratikus vezetés, ami sajnos nem azt jelenti, hogy ezeken a helyeken automatikusan rendben is van minden, hogy ez azonnal érezteti is hatását az ország életében. Sajnos nem, mert maga a demokratizmus, a demokratikus választás csak a lehetőségét adja annak, hogy a vezetés valószínűleg jobb, hasznosabb, szakszerűbb lesz, mint eddig. Ha nem így alakul, akkor meg kell választani a maga idejében az új vezetőt; azt, aki a választók részéről több bizalmat élvez. Így idővel talán kiválasztódik az a vezetőgárda, amelyik mindenki megelégedésére végzi munkáját.

Mi a helyzet az országos hatósugarú intézményekkel? Elsősorban nem demokratikus ellen-

őrzés alá kellene helyezni őket, hanem — ahogy már említettem —, demokratikusan megválasztott gárda kell, hogy az élükre kerüljön. Talán nem ellenőrizni, hanem elszámoltatni kellene őket, hogy hogyan gazdálkodtak a rájuk bízott szellemi és anyagi tőkével. Ha ezek valójában országos hatósugarú intézmények, akkor egy egész ország zenészeinek a bizalmát kell hogy élvezzék, és egy egész ország előtt kell hogy beszámoljanak tevékenységükről.

Az ötödik kérdés második mondatában szerepel egy szó, amely — úgy érzem — ellentmondást tartalmaz. „A kinevezett vezető ellentmond annak a tendenciának, amelyet ma demokratizmusnak mondunk." Csak ismételhetem: ne legyenek kinevezett vezetők; választottak legyenek, a magyar zeneművészek által! Méghozzá meghatározott időre választottak! Munkájuk hatékonyságának legfőbb ellenőrzője az lenne, ha újraválasztják őket.

A kérdés utolsó mondatával azért vitatkoznék, mert rosszindulatot érzek benne. Eleve feltételezi, hogy a társadalmi ellenőrzés csak rosszul működhet. Én úgy érzem, hogy ez éppen fordítva van: a társadalmi ellenőrzés, a társadalmi odafigyelés — ha a magyar zene ügyét társadalmi üggyé tesszük — fogja azt biztosítani, hogy ne a középszerű legyen az uralkodó irányzat, hogy ne a középszerű kerüljön felszínre.

A másik problémakör — amelyet érinteni szeretnék — az Országos Filharmónia által elbocsátott 13 szólista ügye. Nem a múltban akarok vájkálni, nem vélt vagy valós sérelmeket akarok most felszínre hozni, két egyéb nyomós okom van erre:

— Ez az első alkalom arra, hogy szeptember 1-je óta a muzsikusok nagyobb plénumával ismertessem a történteket.

— Azt hiszem, a probléma még nem megoldott, az ügy befejezettnek nem tekinthető.

Elöljáróban azoknak — bizonyára számosan vannak közöttünk —, akik nem ismerik pontosan a tényeket, hadd ismertessem pár szóban a történteket!

1987 áprilisának utolsó hetében az Országos Filharmónia szólistái közül tizenhárman kaptunk egy levelet, amelyben az Országos Filharmónia igazgatója közli, hogy — anyagi okokra hivatkozva — nem kívánja szerződésünket meghosszabbítani. A levelet Rátki András, az Országos Filharmónia igazgatója írta alá. Őt legtöbbünk személyesen még nem is ismerte.

Az intézkedést jogilag támadhatatlannak éreztük, hiszen az egy évre szóló szerződések meghosszabbítására elvben senkit sem lehet kötelezni. Az elbocsátott szólisták kivétel nélkül a Zeneakadémia tanárai, országosan elismert, nemzetközileg számon tartott művészek. Az elbocsátás indoka, hogy munkakönyvük nem az Országos Filharmónia személyzeti osztályán volt.

Úgy tudom, a munkakönyvek holléte azon múlott, hogy ki melyik állást kapta meg előbb. Az lett a főállása, a másik a másod. Úgy érzem, nagyon szerencsétlen alapállás volt fő- és mellékállás szerint szelektálni. Ennek annyira semmi köze sincs a művészethez, a tényleges kvalitáshoz, hogy ezzel az erővel elbocsáthatták volna a férfiakat a nőket megtartva, vagy a szőkéket, mondván, hogy nekünk a barnák kellenek. A művészi értékek ennyire semmibevevése sértő és megalázó egy olyan intézmény részéről, amelynek legfőbb gondja az értékek megőrzése és ápolása kellene hogy legyen.

Interpellációnkra a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága és a Művelődési Minisztérium nemes gesztussal válaszolt. Vajda György elvtárs 1987 nyarán kelt levelében értesített arról, hogy felülbírálták az Országos Filharmónia intézkedését, és eredeti szólista státuszunkat visszakapjuk.

Akkor úgy tűnt, hogy bennünket rehabilitáltak, érveink jogosságát elismerték, az Országos Filharmónia intézkedését nem megfelelőnek találták. A rehabilitáció azonban mégsem állította vissza az eredeti állapotot.

1. Rátki András igazgató elvtárs többször is nyilatkozott országos fórumokon — Rádióban, Televízióban, újságokban —, de egyszer sem arról, hogy az Országos Filharmónia

intézkedése helytelen, az elbocsátott művészek művészi értékeit figyelmen kívül hagyó döntés lett volna.

2. Számunkra az anyagi keretet most a Művelődésügyi Minisztérium biztosítja erre az évre és nem az Országos Filharmónia, mint idáig. Tehát sokkal inkább tekinthetjük most magunkat a Művelődésügyi Minisztérium szólistáinak, mint az Országos Filharmóniáéinak.

Idáig úgy éreztük, ez bennünket művészi kvalitásaink miatt megillet. Nem kegyelemkenyérnek tekintettük azt a sokszor nevetségesen kis összeget, amelyet havonta a pénztárnál átvehettünk, hanem büszkék voltunk arra, hogy az Országos Filharmónia szólistái lehettünk.

Jelenlegi szerződésünk 1988. július 31-én lejár. Nem tudjuk, hogyan lesz tovább, kiket, milyen újabb indokkal fognak elbocsátani. Nem érezzük, hogy szólistáink helyzete megnyugtató lenne. Nagyon szükségesnek látszik az egész szólista-rendszer átgondolása, esetleg átszervezése, új alapokra való helyezése, amely, ha meghatározott időre is — természetesen nem egy évre, hanem többre gondolok — biztosítaná az erkölcsi és anyagi függetlenséget azok számára, akik ezt művészetükkel kiérdemelték. Fontos lenne biztosan tudnunk, hogy a munkával, tehetséggel, művészettel kiérdemelt támogatás csak akkor szűnik meg, ha valaki érdemeit elveszti, ha érdemtelenné válik erre.

A jelenlegi gyakorlat szerint, az intézményrendszeren belül, zárt ajtók mögött, néhány ember kezében összpontosul a művészek szakmai elbírálása. Meggyőződésem szerint a szakmai kompetencia csak a művésztársadalom egészét illeti meg, azaz azokat, akik eddig kifejezetten művészi munkájukkal, hazai és külföldi sikereikkel, a gyakorlatban és mérhető módon már bebizonyították hozzáértésüket, rátermettségüket, széles körű ismereteiket.

Ebben a kérdésben is alapvető fordulatot jelentene a jól értelmezett demokratizmus: az, hogy a szólistastátuszra érdemes művészek kiválasztásában, a szerződések megkötésében, illetve megszüntetésében tevékenyen közreműködjék a minél szélesebb körből demokratikusan megválasztott művészeti tanács.

Rátki András, az Országos Filharmónia igazgatója: Szólnom kell, hiszen a jéghegy csúcsa az mi voltunk vagy lehettünk. Mi váltottuk ki az indulatokat, illetve mi adtunk alkalmat arra, hogy ez a jelentős feszültség felszínre törjön. Nem gondoltuk volna, hogy így lesz. Valamennyiünk számára fontos azonban, ha végiggondoljuk ennek kapcsán helyzetünket, feladatainkat, s lehetőségeinket.

A válság kibomlásának két konkrét és közvetlen oka volt. Az egyik a közönség magatartása, a másik az intézmény anyagi helyzete, lehetőségei. Mind a két ügy továbbra is ügy marad, és gondolkodásra kell, hogy késztessen bennünket.

Rengeteg bírálat ért bennünket korábban is, azóta is alaptevékenységünk ellátásának színvonala tekintetében. Az a feladatunk, hogy megteremtsük az alkalmat a művészet és a közönség találkozására, hogy olyan feltételeket tudjunk teremteni minden alkalommal, amely a valóságos művészet elsajátítását lehetővé teszi. Ha ez nem jön létre bármilyen okból, joggal ér bennünket kritika.

Rengeteget gondolkoztunk azon, hogyan próbáljuk felmérni annak keretét, határát, hogy mekkora is ez a közönség, amelyről annyi szó esik. Az itt folyó vita során jutott eszembe egy paradoxon. Hadd mondjam el, semmit nem bizonyít, magyaráz, de valamit jelez. Innen nézve az olyan irigylésre méltóan tekintélyes irodalomnevelés, irodalomtanítás, amelynek hagyománya, rendszere és óraszáma van, vagy a kevesebb presztízzsel rendelkező zeneoktatás körülbelül azonos közönségréteget tudott teremteni magának. Ma körülbelül olyan példányszámban lehet verseskötetet kiadni, eladni, mint amilyen példányszámban eladni lehet egy komolyzenei hanglemezt. Nem tudom, hogy kinek dicsőség, kinek szégyen, de valahol jelez valamit a közönség méreteiről.

Mit tesz ez a közönség? Az, hogy ma valaki Magyarországon a kulturális értékeket mennyire

tekinti a maga számára elsődleges fontosságúnak, részben a gyermekszobától, részben az egzisztenciális feltételektől függ. Attól tehát, hogy milyen hagyományokkal, milyen szokásokkal, milyen normákkal kerül ki a szülői házból és az iskolából, és attól függ, hogy a direkt és indirekt társadalmi környezet milyen normákat állít vele szemben.

Én azt hiszem, hogy az elsővel alapvetően nincs gond. Igaz az, ami itt a zeneoktatásról elhangzott, de igaz az is, hogy ma Magyarországon évente 60—65 ezer gyerek jár zeneiskolába. Ez fontosabb tényező ebben az ügyben, mint az általános iskolai énekóra. (Közbeszólás a közönség soraiból: Nem egészen.)

Fontosabb tényező ebben az ügyben, mert a kreatív zenehallgatót a zeneiskola teremti meg, és ez a szám számunkra, azt hiszem, jelentős.

Ebben az ügyben van egy másik, mérhetetlenül fontos tényező. Ma Magyarországon a hangverseny, az élőzene valami hasonló szerepet tölt be, mint a szórakoztatás rendkívül sok egyéb formája. A szórakoztatással kapcsolatban is az az alapvető gondunk, bajunk, hogy vannak néhányan, akik szórakozhatnak és vannak rengetegen, akik beülnek szórakozni, hallgatni, nézni valamit, amit nekik készen előállítottak, s ez a „beülő" hallgató, néző egy idő után kibiccé válik. Egy idő után azt mondja, ezt már hallottuk, jöjjön jobb, érdekesebb, izgalmasabb. Ez showmanszituációba hozza a pódiumra kerülteket. Ma a hangversenyéletben is elég erősen érezhető ez a fajta igény. Rengeteg alkalommal találkozunk azzal, hogyha valaki a művészete mellett, előtt vagy helyett jó showman-nek bizonyul, akkor könnyebben, gyorsabban, nagyobb közönséget vonz, mint a par excellence művész.

Nálunk ez olyanfajta tendencia, amely passzivitásra készteti a szórakozni vágyó közönséget. Itt ezt természetesen nagyon tág értelemben gondolom. Nagyon kevesen vállalkoznak az aktív együttgondolkodásra, együttlélegzésre a művészet valóságos elsajátításáért.

Ha ebben valaki valamilyen mértékig egyáltalán közre tud működni, akkor ebben a zeneiskolában kell gyakorlatot szereznie, esetleg a házi muzsikálásig is el kell jutnia. Ma már úgy tűnik fel, mintha maximalista igény lenne ez.

Tehát én azt hiszem, hogy van nálunk egy viszonylag széles nagyközönség, amely él a komoly zenével, de ennek csak nehezen meghatározható hányada, körülbelül tíz százaléka az, amely hajlandó koncertre járni. Mi nem versenyezhetünk sem a második műszakkal, sem a harmadik műszakkal, sem sok egyébbel, ami keresetkiegészítő, jövedelemkiegészítő tevékenység. Nem versenyezhetünk a kocsmával, ahol terünk és lehetőségünk van, az szűk, behatárolható, áttekinthető sáv. Ezen határon belül kell keresni a létezésünket, és ezen a sávon belül a verseny ma úgy fest, hogy a technika a különböző médiák által közvetített zene messze megelőzi az élőzenét, mert kényelmesebb, praktikusabb és mert nagyszerű produkciók hallhatók. Lassan-lassan vetekszik az élőzene minőségével. Nekünk tehát a versenyt úgy kell tudni állni és vállalni, hogy minden értelemben olyan miliőt teremthessünk a hangversenyben, az ellátásban, a kiszolgálásban és a művészi élményben, amelyért érdemes a kényelmet feladni, érdemes hazulról kimozdulni és érdemes adott esetben, adott pillanatban megjelenni.

Valamennyien hanglemezvásárlók is és rádióhallgatók is vagyunk. Tudjuk, hogy mi minden lehetőségünk van ha válogatnunk kell. Ebben a versenyben mi nagyon sokszor alul maradunk és ez joggal felróható a Filharmóniának. Mit tudunk mi tenni, mit tudunk vállalni, merre tudunk tovább lépni?

Tudjuk a munkánkat, a belső szervezettségünket javítani, tudunk nagyobb fegyelemmel, több pontossággal, több figyelemmel és előzékenységgel hangversenyt rendezni és ez kötelességünk is. Megpróbálhatunk együtt Önökkel olyan minőségű koncerteket produkálni, amelyek visszafordítanak bizonyos közönségrétegeket és ezt is meg kell tenni. Azon kívül, azt hiszem, kötelességünk megtartani, megőrizni, fejleszteni, formálni, alakítani és javítani azt a fajta koncertrendező tevékenységet, amelyet az ifjúsági hangversenyek fogalomkörébe szoktunk sorolni.

A gyerekek, fiatalok körében tartott, úgynevezett fiatalok hangversenyét. E körül vita van és biztos, hogy lesz is. A polémia két véglet között folyik. Azt mondják jóakaratúan a kritikusaink, hogy csak akkor és ott tartsunk ifjúsági koncerteket, ahol a gyerekek önfeledten megjelennek a koncerteken. Azt hiszem, ez nem lenne jó döntés. Az iskolák animálják a gyerekeket, esetleg az iskolák pedagógusait és az iskola presztízsére vigyázva elhozzák a gyerekeket. A gyerekek a földrajzot és a matematikát sem azért tanulják, mert belülről annyi késztetéssel hódolnak bizonyos tantárgyaknak és ezt boldogan csinálják. És az iskolai nevelőrendszer mégiscsak sok szép eredményt hoz. Tartsuk ezt meg, ahol egyáltalán lehet és ahol erre alkalom kínálkozik. És teremtsük meg az iskolai ifjúsági hangversenysorozatot, ahol meg tudjuk szervezni és anyagilag is és szakmailag, technikailag is meg tudjuk oldani. Tudniillik itt a határok elég élesek. Nincs terem, nincs zongora és nincs pénz. Azon kívül itt van azért még egy dolog. Az első hozzászóló Horváth elvtárs szólt és mondott valamit.

A foglalkoztatási megfontolások befolyásolták a Filharmóniát, amikor az ifjúsági koncerteket szervezte. Ma már alapvetően nem foglalkoztatási szempontok vezérelnek bennünket. Ezt azért mondjuk ki egymás között őszintén. Olyan mennyiségű koncertet szervezünk és tartunk, amennyit a piramis csúcsával ellátni nem lehet. Sok zeneművész vesz részt a koncerteken, akik tehetségük legjavát igyekeznek nyújtani, hogy a gyerekeknek élményt jelentsen.

A katarzisról volt szó. De ahogy joggal ér bennünket kifogás azért, hogy a műsorközlőink, narrátoraink sokszor nem jók, hadd tegyem hozzá, ugyanezen főiskolán kapták a diplomájukat ők is és szóművészként, showman-ként talán nem sokkal rosszabb arányban válnak be mint a többiek. Sokat küszködünk ezzel és válogatunk, hogy a legjobbak kerüljenek a porondra. De ez nem mindig sikerül. Sok a gondunk, bajunk és általában a műsorközlőkkel, a fellépőkkel kapcsolatban van bajunk, a munkamoráljukkal, aktivitásukkal. Bár igyekeznek a tőlük várható legtöbbet nyújtani a gyerekeknek. Nem mondható el ugyanez — például — a gyerekek számára koncertet adó zenekarok egyikéről, másikáról. A zenekari kapacitás és a zenekari tevékenység tekintetében rendkívül sok a gondunk. Ez a felnőtt koncerteken is okoz problémát, az ifjúságiakon még többet. Pedig valamennyien tudjuk, hogy az igazi koncertélmény tekintetében ezt kellene kielégíteni. Nagyon nehezen tudunk előrelépni itt. Pedig előre szeretnénk lépni, mégpedig több okból.

Szeretnénk megtartani a klasszikus repertoárból mindazt, amit értéknek tartunk; e repertoárt folyamatosan műsoron akarjuk tartani felnőttnek, gyereknek egyaránt. Szeretnénk a huszadik századi zene terjesztésében előrelépni, ízlést formálni, közelebb hozni a közönséghez. Különösen jelentős a feladatunk a kortárs zene tekintetében, hogy közelebb kerüljön a közönséghez.

Szeretnénk a „Korunk zenéje" sorozatot fenntartani, megőrizni és fejleszteni, e ciklust elsősorban a bemutatkozás, az új zene előadásának a fórumaként tartjuk fontosnak. Éppen azért, mert ilyennek szeretnénk megőrizni, megtartani, kérjük, hogy legyen egy felkészült szakmai szerkesztő bizottság a „Korunk zenéje" sorozat élén; olyan szakmai szerkesztő bizottság, amely áttekintéssel bír, és amelynek judíciuma van válogatni.

A „Korunk zenéje" sorozaton belül nem szeretnénk semmiféle stílus-, ízlés- és irányzatbeli különbséget tenni, csak a minőség lehet válogatási szempont. Ilyen tekintetben tehát minden magyar zeneszerzőnek fel kívánjuk ajánlani ezt a fórumot, megőrizni és fejleszteni kívánjuk, bizonyos értelemben újra meghódítani a vidéki városokat is e nemes ügy számára.

Nem akarjuk azonban a kortárs zenét vagy a kortárs magyar zenét csak egy ilyen fesztivál keretei közé zárni. Továbbra is azt hisszük, hogy repertoáron tartandó vagy — nemcsak művészi, hanem anyagi és szervezeti szempontból is — tartható a kortárs zene, azt be akarjuk építeni bérletrendszerünkbe Pesten és vidéken egyaránt.

Szeretnénk, ha a Zeneakadémia Liszt-terme, tehát a régi Zeneakadémia kamaraterme részben, de nem kizárólag szintén a kortárs zene fórumává válnék. Szeretnénk, ha a főiskolásokkal

és az egyetemistákkal meg tudnánk találni a hangot, ha például az egyetemi és főiskolai bérletrendszer keretében tudnánk folyamatos együttműködésre jutni velük, természetesen megint elsősorban a kortárs vagy XX. századi zene elfogadtatása, megszerettetése érdekében. Szeretnénk általában előbbre lépni a kamaraműfajok és a szolisztikus produkciók terjesztésében. Azt hiszem, itt bizonyos szakadék keletkezett köztünk és a közönség között, és e tekintetben újfajta kommunikációra van szükség.

Hogy mindebből mi, meddig és mennyire valósítható meg, az nemcsak szándék kérdése. Valamennyien tudjuk, hogy a közönség anyagi lehetőségei várhatóan jövőre lesznek a legszűkebbek, mert a bizonytalanság és a félelem jobban bezárja a pénztárcákat, mint amennyire feltétlenül szükséges lenne. Azt is tudjuk, hogy a költségvetés lehetőségei bizony korlátok közé szorítják a tevékenységünket.

Pillanatnyilag közvetlen veszélyként is jelentkezik — hadd mondjam ezt, nem azért, mert előttem szólt Kiss András, hanem azért, mert valamennyiünket szorosan és súlyosan érint — az a nyilatkozat, amely az országgyűlés kulturális bizottságában hangzott el e héten, hogy a központi színházak és a központi művészegyüttesek létszámát 8—10%-kal kell csökkenteni, mert a költségvetésnek nincs lehetősége ezek fenntartására.

Hogy milyen mértékben fogja ez érinteni a Filharmóniát, nem tudom. Hogy mit tudunk tenni, azt sem tudom, de feltételezem, hogy ezt a korlátozást önerőből kivédeni vagy elhárítani nem tudjuk. Ha a közönség érdeklődésének a csökkenése következtében felnőttkoncertjeinket bizonyos mértékben korlátoznunk is kell, az ifjúsági koncertek számát szeretnénk megtartani. Ezt én két értelemben érzem nagyon fontosnak: erre szükség van a következő generáció felnevelése érdekében és azért is, mert ez folyamatos fellépési lehetőséget biztosít minden zeneművész, előadóművész számára.

Szeretnék még egyetlen mondattal válaszolni Kiss András javaslatára. Én azt hiszem, hogy tényleg a kelleténél többször nyilatkoztam a 13 elbocsátott művész ügyében. Azt azonban sohasem mondtam — nem is akartunk soha ilyent állítani —, hogy bárki közülük kevésbé jó művész lenne, mint azok, akiket meg tudtunk tartani. Nagy tisztelettel megpróbáltuk megmagyarázni nekik, hogy tiszteljük, becsüljük a művészetüket, és továbbra is igényt tartunk közreműködésükre, csak nem éves, hanem alkalmi szerződéssel, mert ennek a társadalomnak rengeteg jó előadóművész közreműködésére van szüksége. Csak azért tettük, amit tettünk így, mert abban bíztunk, hogy egy meglévő egzisztenciális támasz mellett a rendszeres honoráriummal járó szereplési lehetőség vagy művészi alkalom együttesen megteremti bennük is azt az erkölcsi és emberi biztonságérzetet, amelyet másoknál más módon szeretnénk és próbálunk fenntartani.

Azt hiszem, hogy a másodállás kategória nem művészi értékítélet. Nem is akartuk soha, hogy az legyen. Örülnénk, ha ez a különbségérzet is eltűnnék. Meg vagyok győződve róla, hogy a közönségben ilyen sohasem volt, és bízom benne, hogy együttműködésünk során kialakul az az együttes, egymásra támaszkodó munkabeli magatartás, amely az érintett művészekből kihúzza ezt a tüskét. Én erre szeretnék törekedni.

Weninger Richárd, a taggyűlés délutáni ülésszakának elnöke, kérte a vita résztvevőit, hogy a délelőtt elhangzott elemző felszólalások után konkrét, konstruktív javaslatokat fogalmazzanak meg, lehetőleg öt percnél nem hosszabb terjedelemben.

Friedrich Ádám: Elnézést kérek, hogy az országos méretű problémák közben egy belterjes dolgot kell elmondanom. Az áprilisi 13-mak ügye kapcsán felmerült bennem, hogy akkor a legnagyobb veszteség a fúvóstársadalmat érte, ugyanis az eddigi egyetlen fúvós szólistát is elküldték.

Szeretném tehát megkérdezni, hogy mikor szervezik át az egész szólistarendszert. Mert le-

hetetlennek tartom, hogy egy Kovács Bélának, egy Pongrácz Péternek, egy Tarjáni Ferencnek egész munkásságát zenekarban kelljen kifejtenie.

Ezt nem az ő érdekükben, hanem az utánuk jövők — a Drahos Bélák, Dienes Gáborok vagy Nagy Miklósok — érdekében kérdezem.

Lendvay Kamilló: Én nem leszek ilyen konstruktív. Szeretnék idézni egy most készült dokumentumból szó szerint, azért, hogy gondolkozzunk azon, az ilyen gyakorlati problémák mellett nincs-e valami baj a filozófiával. Előre bocsátom, hogy mivel írott anyag, felolvasva talán nem annyira világos, ezért talán még egyszer elolvasom az egyértelműség kedvéért.

„A váltás, az átalakítás politikai, gazdasági, ideológiai, kultúrpolitikai, tudományos momentumai a következő években sokkal határozottabbak, mint az értékmegőrzésé, értékközvetítésé. A mindennapi tudatra ható, azt közvetlenül befolyásoló, mozgósító valóságterületek jelentősége e periódusban nagyobb, mint a valóságot áttételesen tükröző művészeti programoké." Az idézetből talán a második részre érdemes figyelni. A periódus világos, ez a periódus a mostani gazdasági helyzetet van hivatva kifejezni, amelyről senki nem tudja megmondani meddig tart, és mikor lesz ennél jobb.

Hangsúlyozom, nem szeretném, ha ez az idézet bármiféle intézmény megtámadásának vagy kipécézésének tűnnék. Itt egy gondolkodásmódról, egy filozófiáról van szó. Ami itt elhangzott már délelőtt is, hogy túlkínálat van, azt természetesen tudjuk, de az ilyenfajta gondolkodásmód valahogy veszélyezteti a művészeteket, a kultúrát általában.

Szeretnék olyan hangot megütni most, amely nem csupán a mi szűk zenei közéletünket érinti, hanem egész egyszerűen a jövő évezred nemzedékeit. Tessék tudomásul venni, hogy műveletlen emberek nőnek fel, akik nem tudnak olvasni, botrányt csinálnak a színházban, mert nem tudják megközelíteni, mi az, hogy színház. Ez elviselhetetlen dolog. Ehhez képest a mi koncertéletünk egy kis rész csak.

Azt kellene tudatosítania a kormányzatnak, hogy itt fontos dolgokról van szó. Igaz, tudjuk, milyen gazdasági nehézségekkel kell szembenéznünk, s ha már a honvédelmi tárca is visszavonul — amint hallani lehetett az országgyűlési bizottság üléséről szóló tudósításban —, ez nagy dolog. Ilyen körülmények között nem lehet azt kívánni, hogy adjanak még több pénzt. A szemléletben, gondolkodásmódban van a hiba. Felelős személyek, intelligens politikusok fogalmazták ezt a dokumentumot, akik fontos feladatot látnak el. Nem vitatjuk az ő igazságukat, hogy valóban differenciáltabban kell bánni anyagi eszközeinkkel, de miért ez a szembeállítás? Miért ez az általános szemlélet, hogy ha valahonnan elveszünk, a másiknak jobb lesz. Itt gyökeres szemléletváltoztatásról, gondolkodásmód-változásról van szó, és még valamiről, amit — egy kicsit érzelmi húrokat is megpengetve — úgy fogalmaznék meg: ügyszeretetről.

Ügyszeretet. Aki csinálja a dolgát, azt szeresse amit csinál. Nem szeretnék nagyon személyeskedni, de feltűnő: hogy vannak a zenekultúránknak olyan területei, amelyek itt fel sem merültek. Miért van, hogy a Zeneműkiadó vállalat gondjai nem merülnek fel. Talán jobban megy nekik? Emlékszünk a Sarlós Lászlóra, megvonták tőle a dotációt. Felajánlottak neki egy milliót és azt mondta, hogy köszönöm, nem kell. Miért? Mert szerette az ügyet.

Miért van az, hogy még mindig mecénása a zeneszerzőnek és előadóművésznek a Rádió? Mert a munkatársai szeretik azt, amit csinálnak, az ügyszeretet miatt. Úgy vannak odaállítva, hogy szeressék azt amit csinálnak.

Bozay Attila: Talán nem leszek annyira rövid, de mégis koncentrálva szeretnék néhány dolgot elmondani. Először is: az a két oldalas dokumentum, amit a borítékban találtak* a tisztelt

* Az írásos dokumentumot l. a 119-120. oldalon. (A szerk.)

kollegák, nem kettőnk műve, Durkóé és az enyém, hanem szélesebb köré. Tulajdonképpen az egy hosszabb dokumentumnak a kivonata, amelyet az elbocsátott szólisták egy része és az őket pártoló zeneszerzők írtak alá. Ez egy kivonat és talán a legfontosabb gondolatokat tartalmazza vagy amit mi annak véltünk.

Az első pontja a decentralizációval foglalkozik. Nem akarok nagyon messze menni, de úgy gondolom, hogy decentralizálni akkor kell, amikor a feltételek arra megértek valamilyen területen és amikor az élet továbbfejlődéséhez az látszik szükségesnek, mert különben az élet nem tud igazán tovább fejlődni.

Ha megvizsgáljuk a magyar zene fejlődését az elmúlt 15, de akár 20 évben is, akkor azt láthatjuk, hogy a vidék fejlődésének üteme és dinamikája messze meghaladja Budapestét. Ez nem Budapest szégyene, ez a vidék érdeme és olyan történelmi körülmények is belejátszanak, hogy Budapest nagyjából, egészében telítetté is vált, itt túl sokat nem lehetett csinálni, míg vidéken annál többet kellett és lehetett is — szerencsére.

Néhány dolgot a vidék fejlődéséről. Egy csomó függetlenített szimfonikus zenekar színvonala már nem egyszer jobb mint a budapesti zenekaroké, például a miskolci és szombathelyi zenekaroké. Az ő produkciójukra mindenki emlékszik. De máshol is, viszonylag kisebb helyeken is, alakultak zenekarok, amelyek talán még nem függetlenítettek. Például Szolnokon, Veszprémben is vannak zenekarok. Ez elképzelhetetlen lett volna mondjuk 1958-ban.

Aztán a főiskolai képzés decentralizációja is megtörtént, olyan értelemben, hogy a tanárképzés az öt vidéki nagyváros és Budapest között oszlik meg. Ezek az intézmények jó ideje kitűnően funkcionálnak. Egyike-másika ötéves tagozatos, van tehát egyetemi része is. Azon kívül szakközépiskolák alakultak Kecskeméten, Veszprémben, Békéscsabán, Szombathelyen. Megalakultak a Szövetség területi csoportjai, amelyek egy-egy területnek, pl. Tiszántúl, Dél-Alföld, Észak-Magyarország, Dél-Magyarország — nem tudom pontosan — a zenészeket valamilyen szempontból össze is fogják. Mindezek a jelek arra mutatnak, hogy itt egy nagyon fontos folyamat és véleményem szerint egy megállíthatatlan folyamat indult el. Az az érzésem, hogy ezt nem is szabad megállítani, hanem követni kell az idők szavát. A decentralizáció különben az egész ország fejlődésére, gazdasági, ipari fejlődésére is jellemző. Ami a hatvanas évek elejétől végbement, mind ebbe az irányba mutat, tehát az ipar nem koncentrálódik olyan mértékben Budapestre, mint annakelőtte. Hatalmas nagyüzemek épültek az ország különböző pontjain, például Leninvárosban és egyéb helyeken.

Hozzájárul ehhez a mezőgazdaságnak a 60-as években történt, nagyon szerencsés átszervezése, amely a város és falu, a főváros és a vidék közötti különbséget örvendetesen csökkentette. Régi rossz emlék volt, ahogy Budapest és a vidék egymáshoz viszonyult.

Ilyenkor általában összerándulnak a budapestiek. Én magam is 35 éve itt lakom. Nagyon szeretem ezt a várost. Ha tudomásul vesszük, hogy egyenrangú állampolgárokkal ülünk egy teremben, akkor mindenki jobban jár.

A kulturális decentralizáció másutt már régesrég megvalósult, vagy pedig létre sem jött olyan túlzott centralizáció, mint a politikai életben. Orvosokat lehet képezni nemcsak Budapesten, hanem Szegeden, Pécsett és Debrecenben is. Mérnököket lehet képezni Miskolcon is. Ők is ellátják feladatukat. Úgy látszik, a zenészek csak akkor tudnak tündökölni, ha Budapest kormos levegője bevonja őket.

A színházakat nem is említem. Egy időben valóságos népvándorlás indult el Budapestről Kaposvárra vagy éppen Szolnokra, ha jó színházat akartak látni. Új színházak jöttek létre Zalaegerszegen, Nyíregyházán. Ki hitte volna! Nem is beszélve a rengeteg alkalmi rendezvényről! Az már a vidéké. Mennek a Balatonra, a Dunakanyarba stb. Itt vannak a megyei folyóiratok, az újságok, a művésztelepek.

Ebben a rendszerben a zenei élet még mindig az Osztrák—Magyar Monarchia korában le-

ledzik; ezzel mint ténnyel kell szembenézni, de olyan ténnyel, amely megváltoztatandó. Akkor ugyanis voltak nagy zenei központok Budapesten kívül is, de az Kolozsvár meg Pozsony volt. Kassát nem ismerem. Ezek a városok nem tartoznak hozzánk. Mi találtunk egy kis országot egy hatalmas fővárossal, amely Kelet-Európában a legnagyobb főváros. A lengyeleknek, a cseheknek, a jugoszlávoknak, a románoknak sincs ekkora fővárosuk. Itt van egy 30 milliós országhoz méretezett főváros, a maga összes gondjával és örömével, de egyre több gondjával.

Valamilyen zenei hagyománya azért volt a többi városnak is: Szegednek, Debrecennek, Pécsnek, Sopronnak, de úgy alakult a politikai küzdelem, hogy a hatalom megszerzése és megtartása szempontjából koncentrációra és centralizációra volt szükség egészen a 60-as évek elejéig. Én nagyon kíváncsi lennék rá, hogy ha a felszabadulás után jó néhány millió forinttal megkínálták volna Pécset, Debrecent, Szegedet, Sopront, hogy csináljanak maguknak zenei életet, akkor most vajon hol tartanánk. Azt hiszem, nem is kellene itt együtt ülnünk.

Hogy továbbmenjek, ebben a pillanatban úgy tűnik, hogy az Országos Filharmónia feladatát nem tudja országosan ellátni. A vidékről sok helyütt visszavonul, és ami kevés nemzetközi forgalom van, abban sem tudja az ország a vidéki lakosságot részesíteni. Engedelmet kérek, felolvasok egy mondatot erre vonatkozólag a Filharmónia műsorpolitikájáról, amelyet két héttel ezelőtt tárgyalt a tanácsadó testület. Én ezen nem vettem részt, mert nem értettem vele egyet.

„Vidéken már évek óta kirajzolódtak azok a területek, ahol sok év erőfeszítései és kultúrbefektetései ellenére sem sikerül komoly zenei felnőttkoncertekre valós közönségigényt felkelteni. Ezeken a helyeken a szubvenció további felesleges pazarlás volna, ha nem vonulnánk vissza, és nem bíznánk rá az esetleges alkalmi igények kielégítését más rendezőszervekre."

„Félelemmel kell látni, hogy ez a vendégkör a költségek hihetetlen emelkedése miatt jelentősen zsugorodott és szegényedett az egy-két évtizeddel korábbihoz képest, és különösen vidéki zenei életünknek jut egyre kevesebb belőle."

Ez a konkrét, nyílt beismerés.

Érdekes módon van valami ellentétes dolog is, amit nem tudom, hogy lehet megmagyarázni. Sajnos nem áll a taggyűlés rendelkezésére a Filharmóniának az a beszámolója, amelyet Rátki elvtárs nekünk adott a Szövetség elnökségében, amikor meghívtuk, hogy adjon tájékoztatást.

A vidéki koncertlátogató közönség kisebb mértékben csökkent, mint a budapesti. Én ezt ellentmondásnak érzem, illetve számomra úgy tűnik, elképzelhető, hogy Salgótarjánban semmit sem tudott a Filharmónia kezdeni, másutt esetleg többet. Az az érzésem, hogy most már egyre inkább fehér foltokkal lesz tarkítva az ország térképe, ami az Országos Filharmónia rendezvényeit illeti.

Már most azt, hogy a közönség, különösen Budapesten, megcsappant, kétségkívül az életkörülmények változása is létrehozta. Budapesten drágább az élet, nehezebb lakáshoz jutni, és az embereknek, sajnos, egyre több időt kell munkaidőn kívüli munkára fordítaniuk, hogy egyáltalán lépést tudjanak tartani önmagukkal, hogy ne csökkenjen az életszínvonaluk.

Ilyen szempontból vidéken sokkal kedvezőbb a helyzet. Talán kicsit igénytelenebbek is az emberek, olcsóbb a lakás, s talán fontosabb is egy-egy esemény, nincs olyan sok, ami elvonná a figyelmet, mint Budapesten, ahol rengeteg szórakozóhely van. Vidéken a városok lakói is jobban ismerik egymást, az emberi kapcsolatok jobban megmaradnak.

A közönség megcsappanásának másik oka szerintem a Filharmónia gyenge műsorpolitikája. Az 1987/88-as terv tárgyalásakor néhány dolgot szóvátettem. A Filharmónia panaszkodik, hogy a közönsége elpártol, ugyanakkor olyan nagy, közönséget vonzó produkciókat, mint Bach és Händel zenekari és oratorikus művei, nem tűz műsorára. Ez kész gazdasági öngyilkosság.

Az évi terv tartalmazta azt, hogy megünnepeljük a szocialista forradalom 70. évfordulóját. Logikus, hogy a figyelmet a szovjet-orosz zenének szenteljük. Ez rendben is van, az viszont nem, hogy ilyen körülmények között hat Dvořák zenekari művet és csak két Haydn-szimfóniát muta-

tunk be. Ugyanakkor a szovjet-orosz zenén belül is nem tudom, milyen figyelmesség a közönség iránt, hogy ősszel kétszer kitűzzük Rahmaninov zongoraversenyét, és márciusban harmadszor is. mint kiderült, az egyik előadás főpróba volt külföldi turnéra. Nem hiszem, hogy a közönséget ilyen módszerekkel vissza lehet csalogatni.

A korunk zenéjéről én már sokat beszéltem, írtam. Most végre nagy-nagy örömmel hallottam, hogy végre mindenki meg van híva, ez az első alkalom. Mindjárt tennék is néhány javaslatot a műsorra. Például Szokolay Sándor Missa Pannonica c. nagy sikert kiváltó darabját, amit volt szerencsém Pannonhalmán hallani, szép előadásban. Ígérem sokan lennének jelen Petrovics Emil VI. kantátáján, amit a rádióban, televízióban hallottam. Még sok minden egyebet is lehetne ajánlani a Filharmónia műsorpolitikai tervébe, amelyben a közönség szó 37-szer fordul elő, az állami támogatás csökkentése tízszer, ez követi sorrendben. Sajnos nem tudjuk, hogy mit jelent az állami támogatás csökkenése. De az, hogy egyetlen számszerű adat nincs ebben a dolgozatban, bennem azt a gondolatot ébreszti, hogy ez nem olyan nagymérvű, esetleg névértékben nem is csökken. A harmadik szó, ami legtöbbször szerepel, a monopolhelyzet megszűnése. Ezzel szemben örömmel olvastam már a tegnapi Magyar Nemzetben, hogy Rátki elvtárs egy kicsit árnyaltabban fogalmaz. Ebből kiderül, hogy változatlanul az Országos Filharmónia viseli a legnagyobb terhet, mivel anyagi helyzete a többihez képest mégis csak más. Természetesen más, mert az igaz, hogy más is rendezhet hangversenyt, de nem kap rá pénzt, míg az Országos Filharmónia állami dotációja még mindig rendkívül tetemes. Tulajdonképpen van monopolhelyzet, szubvencionális monopolhelyzet, rendezési monopolhelyzet nincs. Az jutott eszembe, összefüggés van az állami szubvenció és a monopolhelyzet megszűnése, illetve csökkenése között. Évek óta nem vagyunk többé olyan monopólium, amelytől egy-egy művész sorsa, érvényesülése kizárólagosan függne. Az utóbbi időben bárkinek módja volt a konkurens intézményekhez utat találni, és számosan éltek is ezzel a lehetőséggel. Csökkent persze ezzel együtt az a lelkiismereti kényszer is, amely jószerint az egész magyar zenész társadalom foglalkoztatásáért nehezedett ránk.

Tulajdonképpen az, hogy egy kicsit csökken az állami szubvenció és nem vagyunk többé monopólium, ez lehetővé teszi a bátrabb szelekciót, mert csökken a lelkiismereti kényszer.

Bors Jenő — számomra egyébként nagyon impozáns — beszámolójában szerepelt az, hogy túlkínálat van, s örültem, hogy Lendvay Kamilló folytatta ezt a gondolatot. Az, hogy túl sok a művész, nem most merült fel először, hogy a gazdasági helyzet is romlik az se. Ez már sokkal korábban felmerült bizonyos helyeken, bizonyos fejekben. Mondjuk éppen Bors Jenő fejében, valamint a Művelődési Minisztériumban és az Országos Filharmóniánál. Azt teljesen természetesnek veszi az ember, hogy egy művésztársadalomban — ahol az értékek relatívak — van egyfajta differenciálás, amely nem is mindig igazságos, netán csak hosszú távon igazságos vagy egyáltalán nem igazságos. Differenciálódásról van szó, ez természetes.

Ehelyett azonban kialakult az a szemlélet, hogy preferálunk, mégpedig döntések szerint. Összeül négy-öt okos ember, és eldönti, hogy kik azok, akiket futtatni fog. Ez legalább tíz éve megtörtént, a zenészek ezt észrevették.

Végeredményben helyes, hogy a fiatalok induljanak jobb eséllyel, mint korábban, de volt, aki azt mondta: „A fene egye meg, én is végiggürcöltem azokat az éveket 49-től 56-ig, nem mehettem sehova, csak gyakoroltam, végre vége van ennek, s most jönnek a fiatalok." Ez nem is kezdődött eleinte túlságosan agresszív formában, hanem egyfajta eufóriával, miért ne játszhatna valaki húszéves korában zongoraversenyt? Ez helyes is, mindaddig, amíg ebből lassan koncepció nem bontakozott ki és nem került sor arra, hogy a magyar zenészek egy csoportja ki óhajtja szorítani a magyar zenészek más csoportját. Egy kisebb csoport egy nagyobb csoportot. Szeretném sürgősen tisztázni, hogy ez a kisebb vagy nagyobb csupán számszerű különbség, értékben nem jelent semmit. A kisebb csoportban is vannak egészen kiváló képességű, nagyszerű, akár zseniális művészek, de a másik csoportban éppúgy vannak, akik valamiért mégsem hajlandók arra, hogy

ebbe a koncepcióba beletörődjenek. Meg kell mondanom, hogy a Rádió és a Zeneműkiadó ezt a politikát nem vette át, bár talán a Zeneműkiadó külföldi terjesztésébe bizonyos mértékig begyűrűzött.

Végeredményben kezdetben helyesen megvolt a differenciálás, majd helyette jött a preferálás, végül eljutott a dolog a diszkriminációhoz. Mert jelen pillanatban már itt tartunk. Három momentumra szeretnék emlékeztetni: 1. amikor akció indult a zenészek nyári Fesztivál Zenekarának az egész évre szóló véglegesítéséért; 2. a kortárs zenei lemezek bevonása; 3. a szólisták elbocsátása. E három akció tökéletesen összehangolt, mint fogaskerekek, úgy illenek egymásba.

Ezek mögött tiszteletre méltó szándékok vannak, csak az egész rendkívül antidemokratikus. Tisztelendő szándék például az export-import érdekek érvényesítése. De meg kell mondanom, hogy ez az országos érdekek rovására megy és a vidéknek végképp a rovására megy. Azon kívül érdemes lett volna végigjárni azt az utat, amit nem jártunk végig, amikor megindult a magyar érdeklődés a magyar zeneszerzés és előadóművészet iránt, már jóval korábban; ha akkor megpróbálunk esetleg lassúbb haladást az arra érdemes csapattal, nem pedig keveseket kiválasztani, és azokat hatalmas propagandával felfuttatni...

Szeretnék javaslatot tenni az Országos Filharmónia decentralizálására, ahogyan ez a dolgozatunkban is szerepel. Éppen azért, mert a bizonyos vidéki nagyvárosok semmiképpen nem szorulnak Budapest gyámkodására. Ez olvasható. Egy-egy körzet három megyét kapna, például Miskolc Borsod-Abaúj-Zemplén, Heves, Nógrád megyét; Debrecen Szabolcs-Szatmár, Hajdú-Bihar megyét. Ez a területi felosztás megegyezik az Országos Tervhivatal 1971-es tervezési-gazdasági körzethatáraival — egy apró eltéréssel —, amit szerintem a gazdasági szakemberek is régen észrevettek, nevezetesen, hogy Győr nem képes a rábízott egész Észak-Dunántúlt vonzáskörzetébe vonni és mellette minden téren szerepet kap Szombathely és így esetleg Vas, Zala megye. A létrehozást úgy gondolnám, hogy ne az íróasztalok vándoroljanak Budapestről vidékre, mert vinnének olyan szemléletet magukkal, mint a gyámkodás, az utasítás, ami a felülről való kezelés politikáját folytatná, hanem a helyi erők, zenekarok vezetői, szólisták, zenetanár képző intézet vezetői, köztük állami, pártvezetők, egyetemek rektorai, főiskolák stb. vegyék a kezükbe a feladatot. Ez a mi dolgunk. Magunknak csináljuk. Természetesen ehhez pénzt is kellene kapni. Nem pluszt, hanem egyszerűen a jelenlegi dotációt a lakosság arányában elosztani. Ezzel kimondhatnánk, hogy Magyarországon zenei szempontból sincs magasabb és alacsonyabb rendű állampolgár.

Budapest körzet, amelyhez Pest megye is csatlakozna, 2 millió 800 ezer főt képviselve. 30 százalékot kapna Budapest, a többit pedig a területek, arányosan elosztva. Nem lenne nagy különbség. Azon túl, hogy ezt igazságosabbnak tartom, az a nagy haszna volna szerintem, hogy a helyi erőforrások így sokkal szívesebben áramolnak be a zenei életbe. Mert például a szegedi nagyüzem arra adja a pénzét, hogy Szegeden csináljanak valami fontos zenei rendezvényt. Arra szívesebben adnának, minthogy azt mondják, hogy támogassák az Országos Filharmóniát. Az a legfontosabb, hogy vannak helyi források, vannak ambiciózus megyei tanácselnökök. Végeredményben Szombathely eredményei is egy ilyen ambiciózus tanácselnök munkájának köszönhetők. És nyilván van más ilyen vezető is.

Természetesen az országnak van zenei élete, tehát nem lehetne azt, hogy most mindenütt előadnák a Beethoven V. Szimfóniáját, nem volna valami bölcs dolog. Jelölnének egy koordináló központot Budapesten, amelyet egy művészi tanács vezetne, amely minden évben összeülne és a terveket egyeztetné. Ez azért is fontos lenne, mert az államközi kulturális egyezménynek is meg kell felelnie. Nem vagyok ezeknek a kulturális protokollos cseréknek híve, de ezek szükségesek. Nem úgy, hogy egymást évről évre kölcsönösen megünnepeljük, jó lenne ezt közvetlenebbül csinálni. Ennyit a Filharmóniáról.

Beszéljünk egy keveset a Hanglemezgyártó Vállalat decentralizációjáról. A két vállalat kö-

zött nagy különbségek vannak és bonyolultak is. A differenciálás helyetti preferálás, a diszkrimináció itt is érvényes. Ahogy Bors Jenő elmondta, hogy hány vonósnégyest és hány hegedűst és szólistát foglalkoztatnak, ez egyszerűen azt jelenti, hogy tíz évvel ezelőtt csináltak valakivel egy lemezt, más valakitől pedig elvonták. Tehát az illetőt ki lehet pipálni és nem lehet azt mondani, hogy nem szerepel.

Azon kívül meg kell azt is mondani, hogy a propaganda valóban nagyúr. Tehát meg lehetne csinálni, hogy valakit egyszerűen szerepeltetünk. Jót írnak róla. Talán nem olyan különösen jót. A másikat pedig nem szerepeltetjük. Előbb-utóbb megfeledkezik róla a közönség. Elcsügged a művész is és valóban létre is jön ez az értékrend. De ez nem demokratikus légkör és ez az intézmény senkinek sem magántulajdona.

A monopolhelyzet megszűnésének egy másik vonatkozásában megemlítem, a lemezgyártásra az oldása még annyira sem áll, mint a Filharmóniánál, amely mellett működik a Pesti Vigadó és működnek a vidéki művelődési házak, sőt a Rádió is rendez hangversenyeket, mert a Hanglemezgyártó Vállalat tökéletes monopólium ma is, minden az ő kezükön keresztül megy. Lehet, hogy vannak gmk-k, de azok is rajtuk keresztül hozzák létre a termékeiket.

Engem nem tud meggyőzni az, hogy sikeres üzlet. Az nem biztos, hogy művészileg is helytálló. Kiváló külkereskedelmi szemlélet hatja át, amely export-importban remekül gondolkozik. De az ország kulturális helyzetében már kevésbé. Rengeteg az ilyen látszat-szerződés. A magyar szerzők műveinek lemezei is látszat-szerződés alapján készülnek. Kiadják őket és aztán nincsenek a polcon és a kirakatban. Amikor bevonták a lemezeket, azt gondoltam, hogy a Vörösmarty téri szalonban ott vannak leárazva. Nem volt ott sem, csak a raktárban. De amikor venni akartak, sehol sem volt, mert egyszerűen ilyen propagandát fejt ki a Hungaroton.

Olyan a propagandája, hogy eleve csak bizonyos köröket preferál, a többit pedig mellőzi. Az természetesen nem várható el egy bolti eladótól, hogy jobban orientálódjék a kultúrában, mint egy olyan ember, akinek ez a hivatása.

Ugyanebben a dolgozatban olvasható az is, hogy a présüzemet saját erőből hozták létre. Az biztos, hogy saját energiából. Az ő ötletük volt — és jó ötletük volt —, hogy ezt létre kell hozni, azonkívül kaptak erre nagyon sok pénzt. Én nem tudok mást elképzelni, mint hogy valójában a présüzemet, ha nem is teljesen, de mindenképpen szabaddá kell tenni más kezdeményezések részére is, amelyek nem a Hanglemezgyártóhoz tartoznak, tehát nem ők döntik el, hogy ott mit adnak ki.

Itt elsősorban a Rádióra gondolok, amely nagyon gyakran és nagy számban a szalagokat adja át a Hanglemezgyártónak. A könnyűzenészek is fel vannak olyan stúdiókkal, gépekkel szerelve, hogy nyugodtan le tudják gyártani a szalagot. Egyszerűen elvihetik Dorogra, és ha nem államellenes tevékenységet jelent, akkor kihozhatják.

Úgy gondolom azonban, hogy helyesebb volna, ha a Filharmóniánál lenne egy koordináló központ, itt pedig volna egy kapacitáselosztó központ, ahol mindenképpen méltányolni kellene a Hungaroton és mások elképzeléseit. Ha úgy jön ki, hogy abban az évben a Hungaroton elképzelései 90%-ig jók, és a többi 10% ám legyen, de ha másképpen jön ki, akkor legyen másképpen! Ide is egy művészeti tanács kell.

Idézetek a Népszabadság 1987. január 27-i számában megjelent, Bors Jenővel készített interjúból:

„Jelenleg nincs számottevő mennyiségben kiadásra váró, színvonalas zenei anyag, amely a mi figyelmünket elkerülte volna."

Ugyanez tágabb összefüggésben:

„A külső megrendelések kiadáspolitikánkban is hozhatnak változást, de ami a jövőt, úgy gondolom (bár ebben is tévedhetek, őszinte érdeklődéssel várom az ellenpéldákat) — azt hiszem, hogy szép listát lehet majd szerkeszteni (Bozay Attila kommentárja) —, *hogy jelenleg nincs számottevő*

mennyiségben kiadásra váró, színvonalas zenei anyag, amely a mi figyelmünket elkerülte volna."

Még egy részlet:

„Lehet, hogy szélesebb lesz a választék, de nem hiszem, hogy «új minőség» jöhetne létre. Ha mégis — nekünk le kell vonnunk a következtetéseket. Mindenesetre mi most már könnyebb szívvel szelektálhatunk, nem érezzük a korábbi helyzetünkből fakadó «erkölcsi nyomást», hogy valakit (tényleg, vagy szerinte) méltánytalanul mellőzünk. Mi is változtatni akarunk: egyrészt ott, ahol annak helye van, fokozatosan érvényesíteni kívánjuk az üzleti szempontokat, másrészt azt akarjuk kiadni, amit valóban értékesnek tartunk."

Ennek megkereshetnénk a filharmóniai párhuzamát is.

Interkoncert. Azt hiszem, ez a legelavultabb intézményünk. Tulajdonképpen magán viseli azt, hogy útlevélosztály és vámhatóság. Ezzel szemben igazán impresszálási irodának kellene lennie. Javaslom az ilyenfajta útlevél- és vámhatóság-funkciójának megszüntetését, és jó volna létrehozni, ha egyáltalában szükség van rá, egy decentralizált impresszálási irodát. Lehet, hogy mégis szükség van rá. Vagy pedig javaslom az impresszálás jogát megadni a decentralizálás után azoknak, akik erre jogosultak.

Azt hiszem, anélkül, hogy külön-külön beszéltem volna a két pontról, csakis a demokratizmusról beszéltem. Bors Jenő elmondta, hogy ő a tulajdonos kívánságát teljesíti. Elnézést kérek, a Hungaroton nem a minisztérium tulajdona. Az a magyar nép, a magyar állampolgárok, a magyar zenészek tulajdona. Ez tehát rossz szemlélet. Még csak nem is a minisztériumé, és még csak nem is a lemezgyártó igazgatóságé. Ez azoké, akik itt ülnek. Ezek közül néhányan kaptak lemezt, mások nem kaptak.

Én is azt mondanám, hogy meghatározott időre választott vezetők legyenek. Úgyszintén legyenek művészeti tanácsok! A két javaslat csak együtt érvényes.

Problémák másutt is akadnak. Nem akarom a zenei élet gondját, baját csupán a Filharmónia, a Hanglemezgyártó Vállalat és az Interkoncert számlájára írni. Ha itt megoldás születnék, akkor sokkal könnyebben lélegeznénk fel. Valóban vannak problémák a Rádiónál is, a Zeneakadémián is, az Operaházban is, a Zeneműkiadónál is.

Annyit szeretnék még mondani — úgy gondolom, hogy ezzel Durkó Zsolt is egyetért —, hogy javaslataink nem irányulnak egyetlen honfitársunk ellen sem, és mindenki javát szolgálhatnák egy tisztultabb és gazdagabb jövőben.

Lehotka Gábor: Először a válság érzetéről szeretnék néhány szót szólni.

Én 10—15 évvel ezelőtt éreztem válságot. Ma, amikor annak a „gyümölcse" gazdagon kibontakozott, és ezt mi megfogalmazhatjuk, egyáltalában nem érzem válságosnak a helyzetet, sőt úgy érzem, hogy megvan a lehetősége annak, hogy a kibontakozás bekövetkezzék.

Ennyit bevezetésül!

Központi problémának érezzük a Zeneakadémia pártszervezetében ezt a bizonyos centralizáció-decentralizáció kérdést. Hogyan csináltuk eddig? Centralizálva centralizáltunk. Most centralizálva kívánunk decentralizálni.

Mi ebben az új? Mi úgy érezzük, hogy nálunk, magyaroknál sokszor lehet tapasztalni azt, hogy egyik végletből a másikba esünk. Ha már az inga meglendült, akkor nem áll meg addig, amíg minden össze nem dől, és utána indulhatunk vissza megint.

Úgy érezzük, hogy a centralizáció főhibája a direktívákkal való vezetés volt. Ennek ellentéte nem a decentralizáció. Ennek ellentéte az a bizonyos belülről fakadó fejlődés, amelyet meg kellene adni vállalatainknak. Minden vállalat benne él a ma gazdasági-társadalmi válságában vagy átalakulásában. Ezeknek meg kell küzdeniök ezzel a lehetőséggel, illetve ezekkel a problémákkal, ha fennmaradnak, dolgozzanak, ha nem maradnak fenn, úgyis felbomlanak.

Miért akarunk mindenáron innen az állami pozícióból központilag mindent felrobbantani? Ezt sajnos mi a Zeneművészeti Főiskola pártszervezetében nem nagyon tudtuk megérteni. Az a

véleményünk, hogy ebben a szisztémában kialakultak pozitívumok, azért 40 év eltelt ebben a szisztémában. Vannak pozitív mozzanatok, amelyeket ne dobjunk ki csak úgy egyszerre, s vannak negatívumok, azokat küszöböljük ki, azaz oldják meg maguk a vállalatok, és maradjanak fenn, ha nem sikerül nekik úgy is tönkremennek.

A másik dolog, amiről szót szeretnék ejteni, egy kisebb-nagyobb ellentmondás, amelyet különböző beszélgetésekből vontam le. Egyik oldalon azt mondták nekem, hogy az Országos Filharmóniának nincs nyomdája, s nyomdaköltségre többet költ, mint a művészek honorárium-ára. Ezzel szemben a Hanglemezgyárnak ott van a dorogi üzeme. Valahogy időben gondolt arra, hogy később is meg kell élnie, és meg kell állnia a lábán, s ettől meg el akarjuk venni. Annak adni akarnánk, ettől elvenni. Mi irányítja ezeket a gondolatokat? Meggyőződésem, hogy mindannyiunk személyes, pillanatnyi érdeke, és ehhez szeretnénk találni központi intézményt, hogy ezt centralizálva kivitelezze. Úgy érezzük, hogy a Hanglemezgyár Vállalattól elvenni ezt a dorogi üzemet etikailag is kifogásolható, etikai hibának tartanánk.

Az általános iskolai ének-zene tanításról szólnék néhány szót. Nagyon fontos kérdésnek tartjuk, pótolhatatlan, visszafordíthatatlan szituációt engedünk ki a kezünkből, hogyha ezt nem fogjuk meg most. Úgy fogalmaztak nálunk, hogyha az érzelmi nevelést nem folytatjuk, akkor ennek később ugyanolyan válságjelei lesznek, mint, amit ma a gazdaság területén tapasztalunk, s akkor majd azt mondhatjuk megint, mint most: mi követtük el a hibát, mi javítsuk ki. Én úgy érzem és a kollektíva véleményét tolmácsolom, amikor azt mondom, hogy a megújulás csak komplex módon képzelhető el.

Meggyőződésünk, hogy az elkövetkezendő időszak legfontosabb feladatai a demokratizmus erősítése, a káderpolitika folytatása, s teljesen lényegtelen, hogy melyik kollega milyen módszert javasol ebben a kérdésben, de végül is az adott intézmények döntsék el, s a demokratizmus érvényesüljön a káderpolitikában is. A megfelelő embert a megfelelő helyre kell tenni. Becsületes emberek kerüljenek vezető beosztásokba, értsék, érezzék a teendőiket, és ha nem felelnek meg, hát legyen mód arra, hogy vagy leváltsák őket, vagy valamilyen formában mégis csak változás állhasson be.

Végül: úgy találjuk, hogy az új módszert kellene erősíteni. Ez az új módszer nem a centralizálás, ami eddig volt, hanem az, hogy az országban folyó átalakulásban mindenütt, minden területen, a kultúrában is segítsük az önmagát serkentő belső folyamatok alakulását, ezt a bizonyos homöosztatikus fejlődést, s ez nem egyszerűen központi intézkedési téma, hanem politikai feladat.

Köpeczi Béla művelődésügyi miniszter: Van egy jó hírem. A jó hír az, hogy mindnyájan — legalábbis, akik itt vagyunk — élünk. Van ennél még jobb hírem, hogy élni is akarunk, s tartozik ehhez kapcsolódóan egy megállapítás, az tudniillik, hogy meg kell tudnunk mondani azt, hogyan fogunk élni.

Én úgy érzem, hogy ez a taggyűlés ma igazán az előttünk álló valóságos kérdésekkel foglalkozik, azoknak a megoldására törekszik, éspedig szakszerű módon. A magam részéről a realista értékelő és értekező prózának a híve vagyok, és nem szeretem a romantikus költői pátoszt, még akkor sem, hogyha van okom akár örömömet kifejezni, akár szenvedéseimet elmondani. Az adott helyzet különösen megköveteli azt, hogy ezt a realista értekező prózastílust használjam.

Több mint egy esztendővel ezelőtt találkoztunk a Zeneművészek Szövetségének közgyűlésén, és közösen tekintettük át a zenei élet problémáit, beszéltünk a megoldandó feladatokról. Már akkor nyilvánvaló volt, hogy súlyos ellentmondások feszülnek a zenei életben, amelyek egy része a gazdasági gondokból, az intézményi struktúra merevségéből, egy másik része a zenét kedvelő közönség körének nem kielégítő bővüléséből, és egy harmadik része a szakmán belüli irányzati és értékelési problémákból és ellentmondásokból származik. Akkor — legalábbis most úgy tűnik — egyes zenei áramlatokat optimistábban ítéltünk meg, mint most.

Az elmúlt hónapokban az ország gazdasági helyzetének romlásával párhuzamosan elmélyültek a zenei élet gazdasági bajai. Nem a magyar nemzet sebei újultak fel egyébként, ezt azzal a nemzethalál vízióval szemben mondom, amelyik állandóan kísért az ilyenfajta tárgyalásokban. Ez annak ellenére így van, hogy a zenei intézményekre fordított állami kiadások évről évre nőttek, és 1986-ban elérték az 500 millió forintot. Összehasonlításul megemlítem, hogy 1984-ben ez az összeg 400 millió forint volt. Az emelkedés 100 millió forint, s ez nem tudta ellensúlyozni a költségek növekedését, az új igények megjelenését.

Gondjaink tehát részben az infláció tervezettnél magasabb üteméből származnak, részben abból, hogy ma másképpen fogunk fel bizonyos feladatokat a zenei életben, mint öt esztendővel vagy akár két esztendővel ezelőtt. Az anyagi támogatás elégtelenségéből eredő problémákat az Országos Filharmónia által elbocsátott szólisták ügye élezte ki. Itt sok szó esett jéghegyről és annak csúcsáról. Én bevallom őszintén, hogy nem látok sem jéghegyet, sem csúcsot. Látom az Országos Filharmóniát, és látom azokat a gazdasági problémákat, amelyek véle kapcsolatban jelentkeztek. Hadd jegyezzem meg, hogy az Országos Filharmónia esetében sem arról volt szó, hogy az állami költségvetés csökkentette volna a dotációt. Ezt azért is mondom el, mert felmerült Bozay Attila felszólalásában, nem világos, hogyan is állunk ezzel a dotáció kérdéssel.

1984-ben az állami támogatás az Országos Filharmóniánál 48 millió forintot tett ki, 1986-ban 61 millió forintot ért el. Nyilvánvaló, hogy ez az egyik évről a másikra jelzett emelkedés, amelyet több évre vonatkozólag tudok követni, a mintegy 6 milliónyi, 10—12%-os emelkedés nem fedezhette a növekvő rendezési költségeket, honoráriumokat és az új igényeket. Mégis maga az elbocsátás meglepetéssel érte a minisztériumot, mert nem volt módunk e lépés megtétele előtt konzultálni az Országos Filharmónia vezetésével, azzal együtt természetesen, hogy ismertük gazdasági nehézségeiket. A szükséges korrekciót — mint hallották — végrehajtottuk, tehát a szerződéses viszonyt visszaállítottuk ott, ahol a művészek kérték, de ezzel a probléma nem oldódott meg, mert nem egyszerűen a 13 szólistának a szerződéskötéséről vagy szerződésbe vételéről van szó.

Az egyik gond tehát az állami támogatás emelésének lehetősége vagy lehetetlensége. Hogyan tudjuk felhasználni azokat az összegeket, amelyek ma rendelkezésre állnak. A másik gond: nem javultak különösebben — a közönség oldaláról sem — a zenei élet gazdasági feltételei. A komoly zenei koncertek látogatottsága stagnál. Nem csökken, de stagnál. Az Országos Filharmónia által szervezett koncertekre az 1986-os évben egymillió egyszázezer jegyet váltottak. Több évre visszamenőleg ugyanakkor azt is meg kell állapítani, hogy a zenei élet és ezen belül a komoly zene terjedése más eszközökkel elég széles körűen történik. Egyetlen példa.

Több mint egymillió kilencszázezer hanglemezt és kazettát adtak el. 1986-ig ez a szám évről évre emelkedést mutatott, de a komoly zene terjesztésében ezekkel az eszközökkel is gondjaink vannak. Ha bővíteni akarnánk a zenei élet gazdasági forrását, akkor gondolkodni kell arról, hogyan lehetne az állami, de nemcsak az állami, a társadalmi közösségi támogatást bővíteni, illetve hogyan lehetne szélesebb áldozatot is vállaló közönséget verbuválni ezen belül is a komoly zenének és a magyar zeneszerzőknek.

Ami a támogatást illeti. A következő években a központi források növeléséről az egész kulturális ágazatban nem lehet szó, sőt inkább csökkenés következik be, de egy bizonyos szelektív fejlesztést ennek ellenére végre lehet hajtani az adott kereteken belül. A Művelődési Minisztérium kiemelten kívánja támogatni — ha ezzel egyetértenek — a mai magyar zene alkotói és befogadási politikáját. Úgy véljük, hogy erre a célra külön keretet kell teremteni, mégpedig a kulturális alapból, és esetleg más források bevonásával is. Például a Szerzői Jogvédő Hivatal forrásainak bevonásával, vagy aszerint, amit itt hallottunk Bors elvtárstól. Jelenleg mintegy 40 millió forintot fordítunk a kulturális alapból a zenei élet támogatására, amely persze nemcsak a mai magyar zeneművek dotálását szolgálja. El lehet képzelni, hogy egy megfelelő, meghatározott összeget eleve kiszakítunk az Alapból. És ehhez rendelünk más forrásokat is és ezek elosztását egy szak-

emberekből, önökből, illetve természetesen az önök képviselőiből álló kuratóriumra bízzuk, mert azért a közvetlen demokráciát nem nagyon lehet érvényesíteni. Ami a zenei élet szervezetét illeti, itt kettős feladatot kell végrehajtani.

A meglévő intézményeknek a munkáját kell megjavítani, hatékonyabbá tenni, a nyilvánosság elé tárni tevékenységük eredményeit és problémáit. Demokratikusabbá tenni működésüket. Másrészt szívesen engednénk teret új kezdeményezéseknek, szervezeteknek is azzal, hogy ezek ne egyszerűen bizonyos piaci konjunktúrát használjanak ki, mint ahogy azt láttuk más területen is, hanem az egész magyar művészet érdekeit igyekezzenek szolgálni. Ehhez nyilvánvalóan nem tudunk újabb állami eszközöket megteremteni. Ezért a jelenlegiekből, illetőleg más forrásokból kell a működési költségeket biztosítani. Az intézményrendszer fejlesztését úgy képzeljük tehát el, hogy bizonyos monopolhelyzeteket természetesen szükséges megszüntetni. De nem úgy megszüntetni, hogy a művészet — és itt nem is csak a művelődéspolitikára utalok —, hogy tehát a művészet érdekei háttérbe szoruljanak. Mert ma tapasztalataink vannak arról, hogy a kulturális piacon igenis sor kerül egy ilyenfajta változásra, tudniillik az olcsóság, az ízléstelenség előretörésére. Ha tehát az intézményrendszer változtatásán gondolkozunk, akkor egyszerre kell tekintetbe venni az irányzati csoportosulási problémákat, amelyek a zenei életben jelentkeznek, az értékeket és azokat a gazdasági feltételeket, amelyek között egy rugalmasabb, demokratikusabb, hatékonyabb intézményrendszer működhet.

Nem feladni kell azt, ami jó, hanem továbbfejleszteni. De biztosítani a nagyobb szabadságot, a nagyobb kezdeményezőkészséget, ha tetszik, az irányzatoknak a megjelenési lehetőségeit. Ez az amit mi a művelődési politikában, művészetpolitikában célravezetőnek tartunk. Mi sem tartjuk jónak, hogy azok az ellentmondások vagy akár konfliktusok is, amelyek a zenei életben jelentkeztek irányzati szempontból is, hogy úgymondjam, elhalványuljanak és elsősorban szervezeti és gazdasági kérdésekben merüljenek fel azok a viták, amelyeket igazában véve irányzat és érték szempontjából kellene folytatni.

Ami a közönséget illeti: szeretném hangsúlyozni, hogy mi állami feladatnak tartjuk az új közönség nevelését nemcsak az iskolai oktatás keretében, hanem azon kívül is.

Ami az iskolai ének-zenei oktatást illeti, rendkívül alaposan, történészi módon dokumentállattam, mert ez a vita kezd valamimód fetisizálódni. Az általános iskolai tantervi óraszámok úgy atakultak, hogy minden osztályban 2 óra volt hetente. A nyolcvanas években emeltük fel ezt az óraszámot. A kérdés véleményem szerint nem elsősorban az, hogy hány óra van az ének- és zenetanítás számára. És most visszatérek — még mielőtt tovább folytatnám — arra a kísérletre, amiről szó volt, tehát a 30 iskolában bevezetett országos pedagógiai kísérletre.

Ha valamin vitatkozunk, akkor vitatkozzunk tények alapján! A következő a tény egy kísérlet kapcsán.

Az általános iskola első 5 osztályában minimálisan ugyan, de emelni akarják a zeneórák számát. Ugyanakkor a 6. osztálytól kezdve csökkenteni akarják. Nem arról van tehát szó, hogy az általános iskola egész szakaszában csökkentés jöjjön létre. Ha a 8 osztály adatait összeadva nézzük, akkor globálisan csökkentés lesz.

Végig tudok azonban menni az egyes osztályokon, és be tudom bizonyítani, hogy nem ezt a differenciálatlan módszert érdemes használni. Itt szakmai, pedagógiai kérdésről és a más tárgyakhoz való viszony kérdéséről van szó. Én ezt megírtam a Kodály Társaságnak és Kodály Intézetnek is. Kísérletről van szó, amely nem egyszerűen az ének- és zenetanítást érinti, hanem általában az egész óratervet, hiszen eredetileg az az óraterv, amely most érvényben van, a hatnapos tanításra vonatkozott. Ezért szóltam közbe. Amióta bevezettük az ötnapos tanítási hetet, azóta kínlódunk azzal, hogy hogyan lehet összeegyeztetni ezt a lerövidített időt, amely még a tanítási év tekintetében is bizonyos lerövidítéssel jár, a tantervi és ezzel együtt természetesen a tartalmi követelménnyel. Ez az igazi gond.

Én mindenkivel egyetértek, aki azt kívánja, hogy ezt a kérdést szakemberekkel vitassuk meg. Hadd mondjam azt, hogy az OPI gárdájában is vannak szakemberek! Én azt ígértem a Kodály Társaságnak és a Kodály Intézetnek, hogy még mielőtt bármiféle általános bevezetés kérdése felmerülne, a kísérlet lezárása után tanácskozni fogunk, meghallgatjuk a véleményüket, és csak azután döntünk.

Ami a nevelés, oktatás általános helyzetét illeti, nagyon szeretném kérni a differenciált megközelítést. Semmin sem lehet úgy javítani, hogy mindent elítélünk. Ha mindent rossznak tartunk, akkor abban még a fejlődésnek a csíráját sem lehet megtalálni.

A mi nevelési-oktatási rendszerünk tényleg nagy gondokkal küzd, nemcsak az iskola miatt, hanem az azt körülvevő környezet miatt is, a családok és a nagyobb társadalom helyzete miatt is. Bevezettünk egy reformot, egy új oktatási törvényt, és véleményem szerint megindultak bizonyos pozitív folyamatok. Vannak jó iskolák és rossz iskolák; vannak jó pedagógusok és gyenge pedagógusok. Ha ezt a differenciálást nem vagyunk hajlandók tervbe venni a nevelés-oktatás kérdésének a megközelítésében, akkor önmagunknak mondunk ellent. Egy 160 000-es pedagógus gárdáról van szó. Ennek a gárdának az általános elítélése nem vezethet ki bennünket még a válságos helyzetből sem, gazdaságilag pedig nagyon ellentmondásos helyzetbe jutunk.

Szeretném azt is elmondani — a közgyűlésen szóltam erről —, hogy véleményem szerint az ének-zene oktatás kérdése elsősorban tanítás kérdése, de ezzel együtt pedagóguskérdés is. A tanítóképzőkbe bevezettük az úgynevezett alkalmassági vizsgát. Nagyon nagy a tiltakozás ez ellen, mégpedig a következő okokból kifolyólag.

Ma a tanítóképző a felsőoktatás része, tehát egy megnyújtott képzési időről van szó, nem a régi, középfokú tanítóképzőről. A gond az, hogy a tanítóképzésen belül is bekövetkezik, sőt bekövetkezett egy bizonyos differenciálás. Az alkalmassági vizsgák eredményeinek a beszámítása a felvételibe azért ütközik nehézségbe, mert jelentkeznek sokan olyanok is ezekbe a tanítóképző intézményekbe, akik olyan tantárgyakra akarnak specializálódni, amelyeknél nem feltétlenül és nem kötelezően jelentkezik az ének- és zeneoktatás igénye.

Mi főleg a kisiskolákban szeretnénk ragaszkodni ahhoz, hogy olyan tanítók kerüljenek ki, akik megfelelő képzettséggel rendelkeznek, de ismétlem, itt egyszerre találjuk szembe magunkat a jelentkezők képességeivel és azokkal a problémákkal, amelyek a tantervi differenciálódásra vonatkoznak. Az ELTE általános iskolai tanárképző főiskolai karán bevezettük az ének-zene-karvezetési szakot, a vidéki tanárképző főiskolákon az egyszakos képzési formát.

Reméljük, hogy végül ezek az intézkedések és azok, amelyeket elmondtam, oda vezetnek, hogy az éneket és zenét tanító pedagógusok magasabb képzettséggel hagyják el a felsőoktatást, és javul az ének-zene oktatás színvonala. Ehhez kérünk segítséget. Ezeknek a pedagógusoknak a száma nem csekély. Ha azt mondom, hogy 3000 pedagógus, akkor azt is mondom, hogy egy széles gárda, amelynek nemcsak a képzésével, de a továbbképzésével is foglalkozni kell.

Mint Láng István elmondta, a Művelődési Minisztérium kidolgozta feladattervét, amely előirányozza a pénzügyi támogatás jelenlegi rendjének a felülvizsgálatát, a zenei élet szervezetének az áttekintését és szükséges változtatását, a közönség és a zene kapcsolatának az elemzését, az egyes intézmények működésének és ezen belül különösen az Országos Filharmónia tevékenységének az értékelését, az irányítás javítását, a minisztériumi koordináció szükséges áttekintését, új formák létrehozását. A legújabb időpont e feladatok tekintetében 1988. december 31.

A Magyar Zeneművészek Szövetségének az elnöksége megismerte e feladattervet, egyetértett vele, és a kiegészítő javaslatokat, amelyeket tett, a magunk részéről elfogadtuk. Most mindenkinek alkalma volt arra, hogy megismerje a legfontosabb témákra előirányzott feladatokat, illetve alkalma volt arra is, hogy véleményt mondjon arról, hogy hogyan lehetne ezeket a feladatokat megoldani. Én külön is szeretném köszönetemet kifejezni azért, hogy itt már egy bizonyos eszmecsere is kialakult a megoldás tekintetében.

Szeretném hangsúlyozni, hogy az állam nem vonul ki a művészet támogatásából, de nem tudja folytatni azt a gyakorlatot, amely a múltban általános volt, és amelyet az intézmény finanszírozásának vagy totális finanszírozásának lehet tekinteni.

Ennek az volt a lényege, hogy nem műveket, nem meghatározott tevékenységeket, hanem intézményeket és vállalatokat támogatunk. Két okból nem tudjuk folytatni ezt a gyakorlatot. Az egyik kétségtelenül az, hogy az anyagi forrásokat nem tudjuk oly mértékig bővíteni, mint ahogy erre egyébként az említett okokból szükség volna. Az, hogy az anyagi forrásokat nem tudjuk bővíteni, természetesen nem egyszerűen a művelődéspolitikának a gondja, hiszen az élet minden területén jelentkeznek a gazdasági nehézségek. De a másik ok, és ezt én még fontosabbnak tartom, hogy ez a gyakorlat nem felel meg az új helyzetnek, mert differenciáltabbá vált a kulturális alkotómunka maga is, irányzati szempontból, műfaji szempontból, az egyes tevékenységek jellege szempontjából, és mert differenciáltabbá vált a közönség is. Ez a gyakorlat ugyanis egy meglehetősen homogén közönséget vett tekintetbe, nem rétegek és nem igények szerint nyújtott támogatást.

Ami a forrásokat illeti, azt tudom állítani, hogy a Művelődési Minisztérium törekedett és törekedni fog a jövőben is, hogy a lehetőség szerint valamelyes bővülés következzék be, ha nem is az 1988-as esztendőben, hanem a rákövetkezőkben. Erre az a reményünk, hogy mind a Magyar Szocialista Munkáspárt kibontakozási programja, mind a kormány munkaprogramja a kultúrának bizonyos előnyt kíván biztosítani más területekhez képest.

A másik szándékunk az, hogy a dotációs rendszert megváltoztassuk. Mindenekelőtt az értékeket és azt a közösséget támogassuk, amely maga is az értékekhez kíván fordulni. Ebben a szelektív munkában szeretnénk támaszkodni a Magyar Zeneművészek Szövetségének és általában a zenei szakembereknek a segítségére. A differenciálás megkívánja az értékelést, az értékítéletek kimondását. Én erről a közgyűlésen tavaly beszéltem, s kaptam egy olyan választ, amely szerint a szakma ezt nem tudja vállalni. Szerintem kikerülhetetlen, hogy állásfoglalások szülessenek. Ha a szakma nem tud eligazítást adni az állami és társadalmi szerveknek és a közönségnek, akkor igazán bajba kerülünk.

A taggyűlést olyan értekezletnek tekintem, amely célokat tud kitűzni, eszmét cserél arról, hogy milyen irányba haladjunk, milyen módszereket alkalmazzunk. Ilyen szempontból tulajdonítok nagy jelentőséget ennek az összejövetelnek, teljesen egyetértve azzal, hogy itt nem néhány esztendő felhalmozott problémáiról van szó, hanem a zenei élet régen húzódó gondjainak a számbavételéről és lehetséges hosszabb távú — és nemcsak egyik óráról vagy évről a másikra szóló, esetleges — megoldásairól.

Megváltozott körülöttünk a gazdasági, társadalmi és kulturális környezet. Ugyanakkor intézményrendszerünk, finanszírozási rendszerünk, de hozzátehetem, szemléletünk sem alkalmazkodott megfelelően ezekhez a változásokhoz. A nehezebb helyzet arra kell, hogy indítson, hogy az ellentmondások, a bajok igazi okait keressük és radikálisabb újításokat kezdeményezzünk. Én ezt nem egyszerűen a Művelődési Minisztérium feladatának tartom, hanem közös feladatnak. Remélem, hogy ehhez a közös munkához továbbra is jó alapot teremt a bizalom légköre. Azt hiszem, hogy ez élt az elmúlt esztendőben minden szenvedélyes vita, esetenkénti ingerültség ellenére is.

A közgyűlés óta együttműködünk a Zeneművész Szövetséggel annak a dokumentumnak alapján, amelyet az elmúlt közgyűlésen előterjesztettünk, és amelyet azóta közösen elfogadtunk. A cél nyilvánvaló, a zeneművészet, a zenei élet és a zenei kultúra továbbfejlesztése. Ehhez van alap, amelyre építkezni tudunk, lehet beszélni továbbfejlesztésről. Lehet félni a szellemi szegénységtől, én is félek a szellemi szegénységtől, és hajlandó vagyok fellépni minden olyan törekvés ellen, amelyik a szellemi szegénység felé vezethetne bennünket. De nem elég megállapítani, hogy vannak ilyen veszélyek, ezekkel a veszélyekkel nemcsak tiltakozva kell szembenézni, hanem úgy

is, hogy egy reális programot dolgozunk, amelyet végre is akarunk hajtani. Én ebben a relatíve optimista, realista és racionalista szellemben üdvözlöm a taggyűlést.

Vidovszky László: A Zeneművész Szövetség dél-dunántúli csoportjának megbízásából szeretnék hozzászólni egy kérdéshez, ez pedig a Filharmónia szervezeti decentralizálásának az ügye.

A régióban dolgozó különböző műhelyek, zenekarok, szólisták, tanárok, koncertszervezők úgy tartják, hogy a jelenlegi helyzetben, amennyiben nem döntünk határozottan arról, hogy milyen jogokat képes egyáltalán a Filharmónia átadni, és természetesen nem emeljük meg az ehhez tartozó támogatást, akkor nincs különösebb realitása erről beszélni. A jelenlegi adottságok között tehát a régió nem tudja felvállalni azokat a szervezési, lebonyolítási feladatokat, amelyeket központilag biztosítani lehet.

Másfelől nagyon szeretnénk, hogyha a Filharmóniával való tárgyalásokon a műsor kialakításakor a jelenleginél sokkal reálisabb érdekegyeztetést lehetne véghez vinni, és szeretnénk, hogyha a régiónak a saját lehetőségei, ha kell akkor kemény versenytárgyalásokon, jobban érvényesülnének.

Azt is szeretnénk, ha a koncertek kiépítésével kapcsolatos összes kérdés lehetőleg tárgyalásos formában, és adott esetben kemény alku formájában bonyolódna le, nem pedig valamilyen központosított és adminisztratív formában. Erről ennyit akartam mondani.

Az énekoktatás ügyéhez is szeretnék hozzászólni. Valószínű, hogy az énekoktatás komoly gondokkal küzd, de ennek a megvitatása és a feldolgozása nem a zenepedagógusoknak, hanem az egész zenésztársadalomnak az ügye. Nem hiszem azonban azt, hogy a kibontakozást ebből a helyzetből az óraszám-csökkentéssel lehetne legjobban elősegíteni.

Breuer János: A délutáni elnökünk konkrétságra biztatott; konkrétan meg szeretném jegyezni, hogy amit Köpeczi elvtárs a zeneoktatásról elmondott, az a 22-es csapdája tipikus esete. Tudniillik hosszú éveken keresztül nem volt zenei alkalmassági vizsga a tanítóképző főiskolákon. Azok tehát, akik most jelentkeznek e főiskolákra, nem tanultak az iskolában annyit zenét, hogy a felvételin az alkalmasságnak megfeleljenek, mert nem voltak zeneileg képzett tanáraik. Így aztán bizonytalan időre prolongáljuk azt, hogy nem lesz megfelelő mennyiségű pedagógusunk, aki betöltse az esztétikai nevelés szerepét, megszerettesse a zenét tanítványaival, mert magának sem volt sohasem zenei élménye. Ez hosszú, keserves és nem csak az óraszám függvényében szemlélhető folyamat lesz.

Én ennek a bűnös városnak vagyok a szülötte — aki még tanult történelmet, a tanulmányaiból emlékszik erre a fogalomra. Ezt most Bozay Attilának szeretném mondani elsősorban. Emlékszem arra — bár vidéken sosem éltem —, hogy Budapesten kívül 1945 előtt, a zenekar helyi tűzoltók és a helyőrségek fúvósaiból, a zeneiskola néhány buzgó tanárából és a többé-kevésbé használható tanítványából állt. Ez a „bűnös" város tukmálta rá az országra a félig függetlenített, majd hivatásos zenekarokat. A Szalai utcából és — korábban — a Báthori utcából történt mindez, a Művelődési, a Népművelési Minisztériumból.

Valószínűleg soha maguktól nem születtek volna meg az országban a zenekarok és más zenei intézmény sem, amely alapvető és nagyon fontos. Ez nem azt jelenti, hogy ítélet napjáig a főváros pányváján sínylődjenek, de ha valamely régióban csakugyan megérnek a feltételek és akár művelődéspolitikusok, akár tanácsiak úgy látják, akkor kérni fogják az önállósodást és meg is fogják nyilvánvalóan kapni, mint Szombathely, ahol az jó ideje funkcionál, részben a Filharmóniával összhangban.

Egyetértek Lehotkával: ha mi centralizáltan decentralizálunk, annak különösebb haszna nem lesz. A Bozay Attila által elmondottaknak az lesz a konkrét eredménye, hogy ha Budapestnél a pénzösszeg 30 százaléka marad meg, akkor a Magyar Állami Hangversenyzenekart és a

Magyar Állami Énekkart át kell keresztelni Állami Kamarazenekarnak és Kamarakórusnak.

Az egész decentralizálási gondolatmenetet végig lehetne így pörgetni, mert ha számításokat végeznénk és a Hanglemezgyárat a javasoltak szerint decentralizáljuk, ahogy szerintem elsősorban azok a művészek szeretnék, akiknek produkcióját semmiféle új lemezgyár sem venné fel, akkor megszűnne Magyarországon a lemezgyártás.

Csak egy példa, önálló kibocsátási jog. A Szabadtéri Színpadok Igazgatósága önálló kiadási jogot kapott. Az igazgató megígérte, hogy a Margitszigeten bemutatott Aida és Magyar Mise közül az egyiket lemezen is kiadják. Nem az Aida volt az... És az ilyen kibocsátók sok minden egyebet sem hoznának ki, amit utólag sirathatnánk, de nagyon nehéz lenne az eseményeket visszafordítani.

Hogy valami előremutató dolgot is mondjak: az lehet, hogy egymást marjuk, de valami módon össze kell fognunk és ebbe az összefogásba én természetesen a Szalai utcát is beleértem. Valami módon koordinálni kell a tevékenységünket, mert jelenleg az egész konstrukció olyan, hogy az összhang teljesen hiányzik. Erre is csak egyetlen példa: októberben megrendeztük a Szovjet Kultúra Napjait. Ami ebből hangverseny volt, azt Budapesten mind az Országos Filharmónia rendezte. A Vigadó, mely szintén Budapesten van és szintén a Művelődési Minisztériumé, egyetlen darabot nem adott elő azon a címen, amit a Szovjet Kultúra Napjai jelentettek. Az emberek nem értik: a magyar művelődéspolitika a Vörösmarty tér egyik oldalán érvényes, a másik oldalán nem, vagy ott másmilyen.

Semmiféle módon nem lehet párbeszédre bírni mindazokat, akiknek naponta kellene beszélni egymással. Ezt valamiképpen meg kellene oldani és minél kevesebb a pénz, egymással annál többet kellene beszélni. Rettentő baj lehet belőle, ha nem teszik.

Fellegi Ádámnak fel fogok ajánlani egy kiváló szemorvost, mert valamit rosszul olvasott a taggyűlést előkészítő papírok egyikén. A Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöksége szerepelt a dokumentum alján, nem Maróthy János és Breuer János neve.

Homolya István: Kedves Kollegák. Igyekszem rövidre fogni. Kevesen vagyunk, késő van Tulajdonképpen azért akartam felszólalni, mert körülbelül másfél éve átvettem a Zeneműkiadó vezetését, körülbelül abban az időben, amikor a legutolsó közgyűlést tartották, amikor Sarlós László elbúcsúzott. Feladatomnak és kötelességemnek tartom, hogy beszámolót adjak egyrészt arról, amit a másfél év eredményként hozott, másrészt azokról a tapasztalatokról, amelyeket ez alatt tudtam szerezni szűkebb és bővebb tevékenységem körében.

Az eredményeink nem rosszak, ami tulajdonképpen annak köszönhető, hogy a zenei szakma, mondhatnám úgy is, hogy egyöntetűen mögöttünk áll, szeretjük csinálni amit csinálunk.

Eredményeinket gazdaságilag jellemzi,hogy idén összforgalmunkat jelentősen megnöveltük, ezenkívül exportban — különösen tőkés exportban — kiugróan nagy teljesítményt értünk el, kb. 24%-kal növeltük a nyugati exportot, ami országos viszonylatban nem tartozik a rossz átlaghoz, és ha ezt a kiugró eredményt jövőre egy az egyben megismételni nem is tudjuk, de szerintem meg tudjuk közelíteni, hosszú évekre stabilizálni tudjuk az eredményt.

Ezt azért hangsúlyozom, mert éppen Láng István mondta, hogy a magyar zenekultúra hoz pénzt az országnak, mégpedig kemény valutát. A mi összforgalmunkból, amely éves viszonylatban 130 millió forint körül van, 16 millió+24 millió, vagyis összességében kb. 40 millió forint, tehát majdnem 1/3-a kemény valutában érkezik az országba, és mindezt — vagy ennek legalább is 90%-át — a komoly zenéhez kapcsolódó tevékenységből tudjuk elérni.

Ahol tevékenységünkben bizonyos visszafejlődés mutatkozik, az a könyvprodukció. Ezt sajnálattal meg kell állapítani és hangsúlyozni is kell. Ennek nagyon sok oka, változatos háttere van. Részint abból következik, hogy ma Magyarországon a könyvek előállítási költsége rendkívüli mértékben megnőtt és folyamatosan növekszik, ugyanakkor a kereskedelmi ár nem mehet

hasonló mértékben utána, részint pedig abból, hogy a könyvterjesztők, részben a bizonytalan gazdasági helyzet miatt részben túlzott óvatosságból — néhol nem is egészen indokolt óvatosságból — nem merik a rizikót vállalni, nem mernek kockázatot vállalni, ezért a kiadóvállalatok kénytelenek visszarendezni soraikat.

Sajnos ez a visszarendeződés legerősebben a szakmai könyveket érinti. Ez mindannyiunk közös panasza. A szakmai könyvek produkciójára vállalkozunk, fogunk is vállalkozni, pénzügyi és egyéb erőinket tartalékoljuk erre, de a szakmai könyveknek a zenét kedvelő közönséghez való eljuttatása nincs megoldva. Nemcsak zenei téren, de azt hiszem, sajnos más téren is az a helyzet, hogy egyes terjesztővállalatok éves szakmai listánkról 3—4 szakmai könyvet gyakorlatilag egyszerűen kihúztak. Itt nem ezres példányszámokról van szó, hanem pár száz példányról. Ez olyan probléma, amelyet valamilyen formában meg kell oldani, de hogy hogyan, azt nem tudom.

Tapasztalatainkról. Vállalatunk, amely ma viszonylag jól működik, a zenész társadalom megelégedésére működik. Ez nagyrészt annak köszönhető, hogy a vállalat belső szerkezetében meg tudott újulni, időben elkezdte ezt a megújulást. Ez nem kis mértékben az előző igazgató érdeme, akinek a megfelelő kereskedelmi, gazdasági szemlélete rászorította a vállalatot arra, hogy kifejlesszen egy bizonyos gazdasági rendet, amelyre szükség van, és ennek eredménye az, hogy a zenei vonatkozású vállalatok közül ma a Zeneműkiadó az elég jól működők között van. Ezt a szemléletet nem szabad feladni, tovább kell folytatni.

Kedvezőtlenebb tapasztalatokat szereztem a könyvkereskedelemről. A bennünket a kereskedelmi világban körülvevő belső országos infrastruktúrában egy 30 éven át mesterségesen létrehozott, hibás struktúra, szerkezet került ugyancsak mesterségesen, hibásan befagyasztásra ezelőtt néhány évvel az új vállalati törvénnyel.

Ebből az állapotból ki kell valahogy törni. Rettentő nehéz. Ez roppant pénz- és energiaigényes. Ennek érdekében kell tennünk valamit, de csak magunk tudunk tenni, és ezért még szigorúbban kell vennünk azt, hogy gazdálkodjunk. A kulturális vállalatok gazdálkodása nem veszi el a szakmától a pénzt. Amit mi meg tudunk termelni, amit mi takarékosság útján vagy másfajta gazdasági szemlélet érvényesítésével meg tudunk termelni, tőkét, pénzt, az hosszú távon mind a kulturális politika irányában fog lecsapódni, sehova máshova nem fog menni. Lehet, hogy nem a napi kultúrpolitika irányában; lehet, hogy nem a holnapi kultúrpolitika irányában, de mindenképpen tovább tudunk lépni a magyar zenekultúra életében.

Ebből következik, hogy a nehéz helyzet dacára vállalatunk kiépítette magának a stratégiát, perspektíváink vannak, céljaink, amelyeket el szeretnénk érni, és ennek érdekében akarunk erőfeszítéseket tenni. Ez nem lesz könnyű az új gazdasági szituációban, de merem állítani, hogy két-három éven belül el fogjuk érni. Csak egyet szeretnék megemlíteni. A zeneműterjesztés specifikumának az újrateremtése és rehabilitálása jelenleg súlyos probléma, holnapután pedig katasztrofális problémát fog jelenteni az egész magyar zenei társadalomban. Ennek a megoldása az egyik legfőbb törekvésünk, eredményt kívánunk elérni néhány éven belül.

Miután szóba került a támogatások rendszere, konkrétan a Zeneműkiadót illetően meg kell mondanom, hogy sok támogatást kapunk a költségvetéstől vagy a minisztériumtól. Mondjuk így: segítséget! Hadd jelentsem be, hogy a mai magyar zene külföldi terjesztésére szánt éves utazási devizakeretünket végül is a minisztérium hozzájárulásával emelték meg olyan mértékben, hogy reálértékét meg tudta őrizni, tehát nem csökkentek esélyeink ezen a vonalon.

Kétségtelen tény, hogy az egykori dotáció csökkent ezelőtt 4 évvel. Az utóbbi két évben vállalatunk 3 milliót kap pedagógiai művek támogatására. Meg kell mondanom, hogy ez a 3 millió nekünk nem sorskérdés. Nem ezen múlik vállalatunk talpon maradása, 130 millió körüli forgalom mellett. Az viszont alapvetően fontos és nagyon hasznos, hogy a szigorúbb kultúrpolitikai szempontokat mégis csak kedvezőbben tudjuk érvényesíteni. Ebből a szempontból ez a szerény összeg is nagyon fontos.

Mindannyian tudjuk, hogy a közeli napokban ül össze az országgyűlés, hogy elfogadja a jövő évi költségvetést. Azt is tudjuk, hogy a kulturális ágazat nem kap túl sokat. Magyarán mondva: a támogatása csökkenni fog. A jóváhagyás után nyilván megindul a külső és a belső küzdelem, hogy abból a kevésből ki mennyit kap. Most csak annyit szeretnék mondani, bízom benne, nem az lesz a szempont, hogy az amúgy is jól működőtől el lehet vonni azt, amije van.

Igaz, hogy míg a három millió bennünket nem fog talpra állítani, mint vállalatot, gazdálkodó szervezetet, önök, a zenész társadalom különösen megérezné, ha ez az összeg jelentősen csökkenne a következő években.

Klenjánszky Tamás: Először is szeretném leszögezni, hogy nem értek a vám- és útlevélügyekhez — s rögtön hozzáteszem —, annak ellenére, hogy az Interkoncert képviseletében kértem szót.

Azt is szeretném azonnal leszögezni, hogy azzal a sommás megállapítással, ami Bozay Attila hozzászólásában hangzott el, egyáltalán nem értek egyet. Azt azért nem akarom mondani, hogy a nemzetközi művészközvetítés a legideálisabb formában öltött testet, nem akarom azt mondani, hogy nem érezzük mi magunk is szükségét a szakmával együtt annak, hogy megújítsuk tevékenységünket. Ebben a megújításban, annak előkészítésében azok az árnyaltabb, konkrét szakmai megállapítások — amelyek számos fórumon már a közelmúltban is elhangzottak — többek között minisztériumi értekezleten, többet segítenek, mint az ilyen nem egyszerűen tömör, hanem egy kicsit a valóságtól elrugaszkodott megállapítások.

Hogy másra ne hivatkozzam, itt azt a lehetőséget megkaptuk a taggyűlést előkészítőktől, hogy írásban is közreadjunk, általunk fontosnak vélt adatokat a taggyűlési vitához, éppen annak érdekében, hogy az minél konkrétabb legyen. Másrészt figyelembe vettük a minisztérium instrukcióit, hogy munkánkat konkrétabbá tegyük. Ezek az adatok, amelyek a közreadott anyagban szerepelnek, valamelyest illusztrálják azt, hogy tevékenységünk messze nem merül ki a közvetlen adminisztratív feladatok ellátásában.

Az anyaghoz kapcsolódva szeretném a tisztelt résztvevők figyelmét olyan tényre felhívni, ami talán közvetlenül az adatokból nem olvasható ki, de azok tükrözik. Nevezetesen a belső mecenatúra érvényesüléséről. Információt adunk a forgalomról az írásos anyagban, az arányokról. hogy a különböző műfaji területek milyen impresszálási díjbevételekhez juttatták intézményünket, illetve intézményünkön keresztül a Kulturális Alapot, illetve a művelődési tárcát. Ez a kép önmagában nem tudja kifejezni azt, hogy egy többéves, és tudatosan realizált folyamat eredményeként jöttek létre bizonyos alapvető arányok.

Egyszerűen arra szeretnék utalni, hogy többek között az Interkoncert tevékenységében egy bizonyos aspektusból úgy is felosztható a forgalmat, hogy a munkavállalás, ez a szerződtetési gyakorlat is megtalálható az intézmény munkájában, másrészt pedig a klasszikusan értelmezett impresszálás, a művészközvetítést jelentő gyakorlat is. Előbbi a munkaerőgazdálkodáshoz áll közelebb — nem akarom azzal azonosítani —, de jelenti egyrészt a hosszabb időre — hónapokra, évekre — külföldön dolgozó muzsikusok közvetítését, ez az ún. tartós szerződtetés gyakorlata, másrészt a vendéglátó területen a népi zenekarok, cigányzenekarok, szórakoztató zenekarok rendszeres közvetítését.

Ez a két terület, amelynek döntő többsége nem sorolható semmilyen értelemben a klasszikusan értett impresszáláshoz. Ez a két terület termeli meg az intézmény bevételeinek egy igen jelentős hányadát. Ez azt jelenti ugyanakkor, hogy bizonyos alapot biztosít ahhoz, hogy a preferált — mindenesetre értékekben magasabban minősített — műfajok, ágak képviselőit, együtteseit nagyobb szellemi és anyagi energiával tudja az intézmény közvetíteni.

Nem akarom ezzel azt mondani, hogy széleskörűen értelmezhető menedzselési tevékenység folyik, de rögtön hozzáteszem, hogy a művészpálya első szakaszában — és ezzel utalni szeretnék arra, amit Láng István főtitkár a vitaindítóban mondott az intézménnyel kapcsolatban — széle-

sebb a merítési kör. Én kicsit óvatosabban használnám a piramis hasonlatot, mert nem eléggé eleven. Nemcsak egy ún. csúccsal foglalkozik ez az intézmény, az írásos anyag második pontja ezt némileg igazolja. Ebben nem valamiféle karitatív magatartás tükröződik természetesen. Ha elfogadjuk az impresszálást, a művészközvetítést alapjaiban külkereskedelmi tevékenységnek, akkor egyszerűen arról is szó van, hogy ez a külkereskedelemmel foglalkozó intézmény-szervezet a legszorosabb perspektivikus érdekből igyekszik a pálya minél korábbi szakaszában megismerni azokat a művészeket, együtteseket, akik majd végső soron mindannyiunk hasznára szerepelhetnek a világ legkülönbözőbb országaiban.

Én nem csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy ez a belső mecenatúra érvényesült, hanem arra is utalnék, hogy ennek eredményeként ezek a bizonyos preferált műfajok, vagy területek az intézmény forgalmában elérték, sőt meg is haladták a bevételek felét a közelmúltban. Ez nem egyszerűen csak a nemzetközi piac igényeinek kiszolgálásából következik, hanem egyfajta tudatos közvetítői magatartásból is.

Azt is szeretném hozzátenni, hogy milyen pontokon látjuk szükségesnek munkánkat megjavítani, melyek a legközelebbi teendőink. Egyik a munkánk nyilvánossága és az állandó információcsere a szakma kompetens fórumaival, szakembereivel. Természetesen képviseleti demokratizmus jegyében, mert ilyen széles fórumra ritkán kerülhetünk, mint bármely más intézmény is.

A közelmúltban újjáalakított művészeti tanácsadó bizottságokkal együtt készítettük el azokat a művészlistákat, amelyek alapjaiban meghatározzák impresszálási terveinket, anélkül, hogy valamiféle voluntarista szellemben gondolnánk el, hogy hogyan tudjuk a külföldi piacok igényeit befolyásolni. Nyilvánvalóan kötelességünk igényeket indukálni, ezért megújítottuk a művészeti tanácsokat. Ez a „restaurálás" nem azt jelentette, hogy ugyanolyan körben hoztuk létre őket, ahogy néhány évvel ezelőtt működtek, hanem új szakterületeken is tanácsadó bizottságokat kértünk fel. Pl. a nemzetközi zenei versenyek szakterületét is kompetens intézmények képviselői támogatják ily módon. Ők segítenek nekünk abban, hogy bármennyire is nehezebb gazdasági feltételekkel kell szembenéznünk a közeli években, ennek ellenére perspektivikus terveket tudjunk készíteni mindannyiunk hasznára.

A mecenatúra nemcsak ilyen értelemben működik intézményünk tevékenységében, hanem ennél direktebb formában is.

A művelődési tárca azon bevételéből, amely intézményünk tevékenységének eredményeként a Kulturális Alapba kerül, néhány millió forintot évről évre visszajuttat, kifejezetten azzal a céllal, hogy bizonyos nemzetközi rendezvényeken a bevett rendszeres delegálási gyakorlat keretében pályakezdő művészeket bevezethessünk a szakmába. És ez utóbbi közvetlen mecenatúra és ennek érvényesítése kapcsán szeretném felhívni a figyelmet, ha az írásos anyagot átlapozzák, ott jónéhány rendezvény felsorolását megtalálják. Van nem egy közöttük, amely speciális területet tűz programjára. Itt egyrészt azzal az adott területen dolgozó szakembereket igyekszik aktivizálni, másrészt pedig igyekszik komplex programjában foglalkozni az adott területtel. Konkrétan: szó van arról, hogy a zeneszerzők, pedagógusok, előadóművészek az adott területen együtt tudnak működni. Néhány rendezvényünk igyekszik erre terepet, fórumot biztosítani és ne vegyék szerénytelenségnek, ha ezt általánosítható tapasztalatnak tekintem, és a javaslatomban szeretnék kitérni erre.

Tehát ha a művelődési tárca vizsgálja a dotáció gyakorlatát, illetve az intézményrendszer reformjának kérdéseit, szeretném javasolni, hogy a több intézménynél, illetve a több szakterületen jelentkező közös iniciatívát részesítse előnyben. Tehát minél konkrétabban ösztönözzön minket arra, hogy együttesen derítsük fel érdekeinket, célokat tűzzünk ki és nemcsak a budapesti szervezetekre gondolok, hiszen programjaink túlnyomó többségét éppen nem Budapesten realizáljuk. Ez az egyik irány — és rögtön ezzel érintek egy másik irányt is — az intézményrendszer reformjával összefüggésben.

Nevezetesen az is decentralizáció, ha a központi szerveket a helyi regionális városi, megyei szervezetekkel valahogy együttműködésre ösztönözzük. És ha a miniszter elvtárs említette, hogy gondolkoznak egyfajta közvetlen pályázati szisztéma bevezetésével a Minisztériumban, tehát nem valamiféle globális vagy intézményi finanszírozási szellemben, ehhez csatlakozva szeretném javasolni, lehetőség szerint preferálják az országos és helyi szervekben kialakított együttműködéseket. Lehet, hogy ez az út közvetlenebb együttműködéshez vezet, mint a néhány, a vitában ma is előtérbe került radikálisabb módosítás.

Kostyál Kálmán: A taggyűlésünket azért hívtuk össze, mert úgy érezzük, hogy a magyar zenei élet különböző okokból bajban van. A bajnak van anyagi és van zenei oldala. Én, bár fogok az anyagiakról is eléggé alaposan beszélni, a hangsúlyt mégis a zenei oldalra tenném.

A magyar zenei élet gondjai közül sokminden felmerült itt. De, hogy alapvetően mi az igazi gond, azt ennél sokkal szélesebb körben is meg lehetne fogalmazni és kísérletet teszek is rá. Azt hiszem, az a helyzet, hogy az igazi fő igény a magyar zenei élet iránt, illetve a hiányérzet abból fakad, hogy az állami szubvenciók különböző csatornákon való felhasználása nem eléggé hatékony. Felépíthettünk Magyarországon egy rendszert arra, hogy milyen módon tanítsuk meg a magyar közönséget zenét hallgatni. Felépíthettük az ifjúsági koncertek rendszerét, az általános iskolai oktatást. A felnőtt hangversenyeket kiterjesztettük, zenekarokat alakítottunk stb. Nagyon nagy pénzek mentek el erre. Ehhez képest, amit a közönség vonzatában visszakaptunk, valószínűleg kevés. És ez a magyar zenei élet fő gondja. Ha még ehhez hozzáteszem, hogy a közönség fizetőképessége ugyancsak csökkent és a mai napra olyan helyzet alakult, hogy a különböző gondok más-más módon csapódnak le.

A magyar zenei élet az utóbbi években egyre inkább belterjessé vált. Ha az Izraeli Filharmonikusok koncertjére nem került volna sor Magyarországon, Budapesten nem járt volna külföldi szimfonikus zenekar ebben az évben.

Valamikor azért nem így volt. Mi is emlékezünk rá. Ez olyan folyamatnak az eredménye, amely oda-vissza hat. Ma végeredményben elmondhatjuk, hogy a magyar zenei élet belterjessé vált és elszegényedett. Ennek különböző okai vannak. Magyar zenészek szerződnek külföldre sorozatosan, nem is kevesen. Ide tartozik az impresszálás egyirányúsága, ami az Interkoncert tekintetében igencsak súlyos.

Gondot jelent a magyar zeneszerzés, a kortárs zeneszerzés általános elszakadása a közönségtől. Számot kell vetnünk azzal, hogy ha a hangversenyt látogató közönség valamire nem tart igényt, akkor bizonyos ponttól kezdve nekünk is tennünk kell azért, hogy a közönség képes legyen befogadni azt, amit mi egyébként magasabbra értékelünk, mint a közönség.

Az általános iskolai tanítás szerepéről nagyon sok szó volt, de tulajdonképpen az egész komplex kérdés az, ami veszélyes. Fel szeretnék még egy kérdést vetni, ami szerintem megint veszélyes. Különösen az utóbbi időben jelentkezett különböző sajtóorgánumokon keresztül, hogy X Y Z nyilatkozik a magyar zenei élet aktuális kérdéseiről és számtalan alkalommal nem korrektül. Vagy azért, mert úgy gondolja, vagy azért mert az újságírók elferdítik, vagy azért, mert nem tudja, de hát az ilyen ügyekről ha beszélünk, engedtessék meg nekem... Itt van a legutóbbi példa. A Képes Hét legutóbbi számában főtitkárunk — sajnos — helyt nem megálló tényeket mond. Egy mondat az Országos Filharmónia átalakításával kapcsolatos részben. *„Nálunk a koncert szervezés a mai napig is abból áll, hogy kirakjuk a plakátot — ha kirakjuk —, és várjuk a nagyérdeműt."* Egy ilyen mondat az Országos Filharmónia egész munkájának semmibe vételét jelenti.

Pedig van szervező hálózata, propaganda-rendszere, lehet, hogy nincs jól felépítve, de nem szabad úgy nyilatkozni, hogy a propagandamunka a plakát kiragasztására korlátozódik.*

Egy másik mondat az interjúból: *„Nem lehet nem tudomásul venni, hogy a Filharmónia már nincs monopolhelyzetben, még akkor sem, ha a különböző rendezőszervek összelőadás-száma meg sem közelíti az övét."* Sajnos ezt tegnap este olvastam. Itt most dokumentumokkal tudnám bizonyítani, hogy az Országos Filharmónia az ország zenei életének maximálisan 30—35%-át bonyolítja le, a többit más. Itt van a Koncertkalendárium: az 1. oldalon piktogram ábrázolja, hogy hány hangversenyrendező szerv működik. Ebből egy a Filharmónia. Ebben még nem is szerepel a Marczibányi tér, Óbuda művelődési háza, a Petőfi Csarnok, a Pataky István Művelődési Ház, a Fővárosi Tanács, a budafokiak. Mondhatnék még egy csomót. Ez mind nem szerepel benne.

A kalendárium jelzi, hogy decemberben a Filharmónia 30 koncertet rendezett, a többiek 28-at, januárban a Filharmónia 23-at, a többiek 24-et. A Filharmóniához számítottam azt a 4 hangversenyt is, amelyet a Rádióval közösen rendeztünk. Hangsúlyozom, hogy ez csak illusztráció, olyan jelenségre akarok rámutatni, amely igen veszélyes.

Ugyanebben a bekezdésben olvasható: *„Ide tartozik a magyar zenekritika sanyarú helyzete."* Ha a magyar zenekritika sanyarú helyzetét is a Filharmónia nyakába akarja varrni valaki, az igencsak furcsa.**

Hangsúlyozom, ez csak illusztrációja annak, amit ezzel kapcsolatban el akartam mondani, hogy ezt rendkívül veszélyes jelenségnek tartom, és ezen valamilyen módon változtatni kellene.

Ami a dolgok lényegét illeti, szeretném feltenni a kérdést a decentralizációval kapcsolatban, hogy megvannak-e rá a feltételek. A decentralizációhoz végül is az anyagi, a társadalmi, a személyi feltételrendszer együttes megléte kell. Nem lehet például az Országos Filharmóniát azon az alapon felosztani, hogy most akkor lesz egy budapesti és sok kis vidéki filharmónia. Ez csak a jogok, a kötelességek, a pénzügyek szétosztásával lehetséges, és olyan gazdasági helyzetben, amikor a pénzkeretek szűkülnek, ezt nem célszerű több részre osztani. Ez egészen egyszerű, világos és matematikailag nagyon jól követhető képlet.

Ehhez még hozzávenném azt is, hogy zenei szempontból sem célszerű, és ez a dolog lényege. A jelen pillanatban is az a helyzet — ez ellen küzdünk állandóan —, hogy amikor a Filharmónia meg akar tárgyalni egy bizonyos hangversenyt egy bizonyos körzetben, akkor jönnek az igények: Állami Hangversenyzenekar, Kocsis Zoltán stb. Ha ők nem kaphatók, akkor szerepeljen inkább a helyi zenetanár. Végülis rendkívül veszélyes lehet, ha a rendezést felosztjuk, és ők kapják meg a vezetést. Akkor a magyar zenei élet nagyon is jelentős színvonalat képviselő középmezőnye, amely a legjobbak után következik, gyakorlatilag munka nélkül maradna. Arról is lehetne még beszélni, hogy hangversenytermünk sincs.

Az Interkoncerttel kapcsolatban azt szeretném mondani, hogy az impresszálási jog decentralizálása adott esetben az export-importban részt vevő vállalatokra is valószínűleg pezsdítő hatással lenne. Az a kérdés, hogy az anyagi, tárgyi, személyi feltételek megvannak-e hozzá. Azt mondhatja bárki, hogy az Interkoncert nem jól dolgozik, de azért azt nem lehet elvitatni, hogy akik ott dolgoznak, azok valószínűleg most is a legjobban tudják azt, amit csinálnak; sokkal jobban, mint azok, akik nem csinálják vagy nem is próbálták, és nem kerültek szembe azokkal a buktatókkal, amelyek ennek a munkának a során óhatatlanul nap mint nap előkerülnek.

Itt szeretnék külön szólni az export-import kérdés egyirányúságáról is.

A kezünkbe adott Interkoncert-tájékoztatóban megdöbbenten olvasom, hogy az Interkon-

* A következőkben éles vita bontakozott ki Láng István és Kostyál Kálmán között az Országos Filharmónia propagandatevékenységének értékéről és hatékonyságáról. A propagandamunka hatékonyságát bizonyító, a Képes Hétben megjelent interjú tartalmát cáfoló érvek nem hangzottak el. (A szerk.)

** A hangversenykritika helyzete elválaszthatatlan a hangversenyélet egészétől. A „sanyarú helyzethez" hozzájárult, hogy a Filharmónia Műsorfüzete 1979-ben megszüntette korábban valamennyi budapesti koncertről beszámoló kritikai rovatát. (A szerk.)

cert az általa megtermelt valutának összesen csak 1,5%-át kapja vissza. Addig, amíg Magyarországon csak eladni akarunk zenét, venni nem, vagy csak minimálisan, nem lehet normális zenei életről beszélni; még csak normálisról sem, nemhogy jóról.

Ez olyanfajta szemlélet, amelyen valamilyen úton-módon változtatni kellene. Talán a kulturális kormányzat oda hathatna, hogy egy kicsivel nagyobb mértékben tudjuk a saját érdekeinknek a cserearányát megteremteni. A nemzetközi zenei életben tudniillik nehéz helyzetbe kerül az, aki csak eladni akar, venni nem. Ha az impresszárió Münchenben örökké csak vesz, és nem tud eladni Budapestre, az előbb-utóbb a magyar zenészek leértékeléséhez vagy az azokról való lemondáshoz vezet, mert a partner nemcsak azzal akar keresni, amit vesz, hanem azzal is, amit elad.

A Hungaroton esete megint más. Tulajdonképpen már nem monopólium, hiszen a Radioton is ad ki. Ezzel együtt lehetne bizonyos korrekciókat végrehajtani.

Egy kérdést szeretnék ebben az ügyben felvetni. A Hungaroton jövedelmének döntő többsége — vagy talán majdnem az egésze — a könnyűzenéből származik. Mi történik, ha a könnyűzene kikéri a jussát, hogy legyen könnyűzenei lemezkiadó és komolyzenei is, és a haszon is legyen a könnyűzenéé. Akkor mit mondunk? Egyébként is rendkívül veszélyes és nehéz arra gondolni, hogy egy vállalatot társadalmi szinten vezessünk. De bele lehet szólni bizonyos dolgokba.

Itt szeretnék, másokkal konzultálva, javaslatot tenni a mai magyar zene védelmére. Olyan szervezetet kellene létrehozni a különböző csatornákon szétosztott támogatások rendszeréből, amelyiken keresztül a magyar komoly zene táplálkozhatna.

Nemcsak maga a zeneszerzés, hanem a zenének más területei is, az oktatás, a hangszerellátás, a lemezkiadás, terjesztés stb. olyan szervezet lenne, ahol összesíteni lehetne azokat az érdekeket, amelyek leginkább érdekeltek a továbblépésben. Várható, hogy az ezzel kapcsolatos munkát bírálná az Interkoncert, a Filharmónia, a lemezkiadás. Természetes, hogy elsősorban azok tudják ezt a zenei érdeket képviselni, akik ebben leginkább szakemberek, és akkor ők megkaphatják azt a bizonyos demokratikus fórumot, amelyen keresztül ebbe beleszólhatnának. Ha lehetne létrehozni egy ilyen csoportosulást, az jó lehetne, nem állítom, hogy jó lenne.

Egy kicsit szeretnék még vitatkozni — elnézést ezért — a miniszter elvtárssal. A miniszter elvtárs azt mondta, hogy az Országos Filharmónia 1985-ben 54 millió 468 ezer állami támogatást kapott, majd 1986-ban 61 millió 327 ezret, az állami támogatás tehát növekedett. Csak nem szabad elfelejteni, hogy ebben az intézményben létrejött az Állami Énekkar, és ennek a fejlesztése egyik évben 3 millió 100 ezer a másik évben 3 millió 900 ezer, összesen tehát hét millió forintba került. Ez a fejlesztésnek egyik jelentős része. A másik pedig, hogy 1986-ról 1987-re az állami támogatás 1 millió 280 ezerrel nőtt, de ebből 2 millió 191 ezer forintot zároltak.

Ez azt jelenti, hogy az Országos Filharmónia 1987-ben majdnem egymillió forinttal kevesebb állami dotációt kapott, mint az azt megelőző évben. Már 1987-ben olyan helyzetbe került, mint amilyenbe mindenki más is kerül 1988-tól. Talán még azt is merném mondani, ha a 13-ak ügyére egy évvel később kerül sor, az a rengeteg sok baj közepette el is sikkad.

Befejezésül, hogy némiképpen megengeszteljem Láng Istvánt, az ő gondolatát szeretném idézni. Nagyon fontos dolgot mond, amit én is lényegesnek tartok. Ez a gondolat a következő: *„Ha nem lesz kultúra, meghal a civilizáció, és akkor már hiába lesz a pénz."*

Keuler Jenő: Olyan művelődési körülmények között élünk, ahol zeneoktatásunk intézményes rendszere csak a meglévő viszonyok újratermelésére képes. Ami pedig a zenei tömegnevelést illeti, már ez az újratermelés is kérdéses.

Tapasztaljuk, de nem vesszük igazán tudomásul, hogy átalakul a világ és az átalakulással nekünk zenészeknek is lépést kell tartanunk. Nagy szüksége lenne társadalmunknak sok-sok olyan zenepedagógusra, akik a humán és reál műveltségben nem két egymástól idegen kultúrát látnak, hanem egy egységes kultúra elválaszthatatlan oldalait. Amikor bekapcsoljuk a rádiót, megszólal-

tatjuk a magnetofont, lemezjátszót, olyan emberi készítmények hasznát élvezzük, amelyek a műszaki szakértelemnek köszönhetik létezésüket. Amikor leülünk a szintetizátor mellé és szobánkba varázsolunk egy szimfonikus zenekart, vagy analizáljuk számítógépen mi az a nüansznyi különbség, ami miatt egyikfajta hangmegformálás jobban tetszik, mint a másik, műszaki szakemberek munkájának gyümölcsét élvezzük. A digitális hangtechnika nyitott új perspektívákat a zenei kutatások számára. Az új, modern eszközök birtokba vétele már megkezdődött. Kezdetét vette egy olyan folyamat, amelynek szakmai és kultúrpolitikai konzekvenciái vannak.

Zeneművek születnek sajátosan új hangkeltő eszközökre, zenetudományi kutatások folynak a hangjelenségek természetének, viselkedésének alaposabb megismerése érdekében. Új hangzáskultúra születik, új zenei problémafelvetésekkel. Mindez fokozottabb mértékű természettudományos műveltséget kíván meg a zenei szakemberektől is.

Másfelől popzenekarok muzsikálnak szerte a világon és népszerűsítik a hangszerpiac új termékeit. Általános- és középiskolás korú gyerekek kapják meg a szintetizátort karácsonyi ajándékul. Kérdés, mikor lesz olyan szakértő tanáruk, aki ízlésüket nevelve vezeti őket.

Kimondom kereken, amit gondolok, nem hiszem, hogy zenepolitikánk valóban válaszúton állhat, ha nem merül fel a zenepedagógia korszerűsítésének kérdése, és nem merül fel a leendő zene- és énektanárok sokrétűbb elméleti felkészültségének igénye. Az elnökségi vitairat helyesen hangsúlyozza, hogy a legközvetlenebb gyakorlati lépések is csak úgy lehetnek igazán hatékonyak, ha a távlatok ismeretével párosulnak és az így meghatározott irányba vezetnek. Vegyük észre, ha távlatokban gondolkodunk, a zenepedagógia korszerűsítésének kérdése nem kerülhető meg.

Nemes László: Szeretném elmondani, hogy a XXII. kerületi Zeneiskola és Művelődési Központ összevont intézményi hálózatának az igazgatója vagyok. Ilyen értelemben nem esett szó ma a közművelődési oldalról és a közművelődési intézményhálózat oldalról a zenei művelődés aspektusából, de ez nagyon fontos és izgalmas volna. A tartalmi és szervezeti együttműködését a közeljövőben felül kell vizsgálni. A XXII. kerületi Zeneiskola egyben lehetne a művészeti tevékenységet oktató intézményközpont is Magyarországon. E gondolatot ma elsőként szeretném kifejteni. Igaz, hogy belterjesen gondolkodunk, dolgozunk, működünk. Ez vonatkozik véleményem szerint magára a zeneművészek szövetségre is és vonatkozik minden zenei szervezetre, amely addig erőlködik és addig tesz, míg úgy érzi, hogy azt a pénzt vagy feladatot el nem hagyja, amit rábíztak. Meggyőződésem, hogy mától vagy tegnaptól kezdve másképpen kell dolgozni. Rendkívül sok tartalékunk van. Ha a közbenső intézmény szempontjából nézem és ha felülvizsgáljuk a tevékenységet, akkor azt látom, hogy a szakmai kapacitás 30—40 százaléka van kihasználva. A többi alig, nem hasznos időtöltés. Akik közvetíteni akarták a kultúrát, azoknak kényelmessé vált minden.

A zenei nevelésről szeretném elmondani, hogy ez a válság nem most kezdődött, sokkal korábban kezdődött. A zenei nevelési folyamatokat nem gondoltuk végig és ha valaki tenni akart, az sem tudta végrehajtani. Úgy érzem, hogy — miután a hetvenes évek óta vagyok zeneiskolai igazgató — sohasem a praktikum koncepciójában gondolkodtam és rengeteg korlátba ütköztem. A kibocsátó intézményeknél, a Tanárképzőkön, a Zeneakadémián nincsenek felkészülve erre, csak a praktikumnak megfelelni és a napi teendőknek megfelelni. Nagy összefüggésben nem látnak perspektivikusan, tulajdonképpen napról napra, óráról órára élnek. Tehát valahol itt kellene elkezdeni egységben gondolkodni, hogy amit megtanítok, azt tudjam integrálni, tudjak arról beszélni. Meggyőződésem és sok tapasztalatom van, hogy erre sem most, sem tíz, sem tizenöt évvel ezelőtt a fiatal pedagógusok nem voltak felkészülve. Nekünk vezetőknek is tíz évvel ezelőtt is és most is az intézményért kell harcolni, hogy felszerelve legyen, több hangszer legyen stb.

Hiába apellálunk, ha nem tudjuk magunk között valamilyen formában a közéletet megváltoztatni. A mikroorganizmusával ki kell alakítani a művészetnek a kérdését. Legyen szükség rá.

Mert csak sírunk és panaszkodunk és alig esett szó arról, hogy tulajdonképpen sok alkalmat és lehetőséget mulasztottunk el.

Budafokot ilyen szempontból példaként említik és amiben tulajdonképpen példa lehet Budafok, az az, hogy sikerült magát a politikai közéletet is, magát a tanácsot ráhangolni és ez rendkívül fontos, nem fogja senki helyettünk elvégezni.

A zenei élet konzervativizmusáról kellene beszélni. Ma a fiatalokat konzervatívan neveljük, mert hiába akarunk a modern zenének hallgatókat szerezni. A versenykiírások szinte nem is tartalmaznak kortárs művet.

Meg is fordíthatnám a dolgot, a zeneszerzőink nem találják-e túlságosan lealacsonyítónak azt, hogy többet írjanak a pedagógiának, pedig sokkal többet kellene írniuk. Nem is beszélve arról, hogy azt a fajta arisztokratikus szellemet ki kellene irtanunk magunkból. Megvan a lehetőség, nem várhatjuk el — pedig tulajdonképpen mindig várjuk —, hogy valaki megváltsa a világot. Erre nagyon nagy szükség van. Arról nem is beszélve, hogy számtalan jó sanszot hagyott ki a zeneoktatás — a táncház-mozgalom például értékeket tudott felmutatni, de a magyar zene nem fogadta el. Lehet hogy visszafejlődött divatjában ez. Kérdésem, ki vállalja ezért a felelősséget? Hiszen 10—20 év múlva megállapítjuk, hogy mulasztás történt. Ezek ténykérdések, amivel naponta szembe kell néznünk. És a magyar zenei társadalom sem tud ma megoldást javasolni, sem a művelődési kormányzat, és a társadalom sem fogja magáévá tenni. Sokkal nyitottabban kell mindent csinálni és nem lehet az ötvenes évekbeli módszerekkel élni 1988-ban.

A másik gondolat az amatőr mozgalom és a hivatásos mozgalom közötti szorosabb kapcsolat. Ez is egymásból következik. Ha elsorvad az amatőr mozgalom, utána egyenesen következik a profi zenei élet elsorvadása is. A kettőnek egymást ki kell egészítenie, támogatnia kell és fel kell karolnia.

Ilyen értelemben nyugodtan mondhatom, hogy ebben a Zeneművészek Szövetségének is sokkal nagyobb szerepe kellene hogy legyen, mint amennyit felvállal. Beszélünk zenepedagógusokról, holott azok javarésze nem tagja a Zeneművészek Szövetségének. Hogyan tudja akkor a Szövetség a tanárok véleményét közvetíteni? Be kellene vonnunk az iskolákat, az intézményeket a tagok sorába. Csak így lehet vállalni azt, hogy az egész zenei társadalom programját képviselje.

Tulajdonképpen az a helyzet, hogy a felső fok lenézi az alsó fokot. Ez sok esetben bírálat tárgya. Az egymásra utaltságot az egymásmellettiségnek kellene felváltania. A zeneiskolai tanárnak máshol sokkal nagyobb presztízse van, mint nálunk. Nem helyes, hogy Magyarországon ők kívül kerülnek a zenei társadalmon. Nekik sokkal fontosabb szerepük van. Ezt ma sokan szóvá tették.

Befejezésül szeretnék véleményt mondani az intézmények felszámolásáról, decentralizálásáról. Az a véleményem, hogy nem intézményeket, hanem a monopol helyzetet kell felszámolni. Ha vannak életképes szervezetek, amelyek ugyanolyan értékeket képesek létrehozni, megvalósítani — netán esetleg jobban, olcsóbban, korszerűbben, gyorsabban —, azokat támogatni kell. Én azzal értek egyet, hogy a mecenatúrát sokkal inkább az értelmes, a kultúrpolitikát felvállaló intézmények felé kell juttatni, mint ahogy az a jelen pillanatban van.

Durkó Zsolt: Igazából nem is akartam felszólalni, mert azokat a gondolatokat, amelyeket most felvetek, az előttem felszólalók már nagyrészt érintették. Mégis úgy gondolom, hogy elmondok néhány olyan új gondolatot, amely megfontolásra tarthat számot.

Zenei életünkben a jelenlegi bajok jelentős része abból származik, hogy a decentralizálás, amely társadalmunkban mintegy másfél évtizede indult meg, zenei életünkben csak félig vagy felemás módon valósult meg. A központból kiindulva megrekedt a nagyvállalatok intézményszférájában, és nem jutott el az arra érdemes zeneművészek, zenepedagógusok fórumáig. A vállalati intézményrendszerre hárult számos olyan döntés meghozatala, amely évekkel, évtizedekkel

ezelőtt még a központi irányítás hatáskörébe tartozott. Döntéseiknek a súlya, kihatása a zenei élet egészére megnövekedett, és közvetlenül befolyásolta zenész társadalmunk közérzetét.

Bizonyos ellentmondás nyilvánul meg a vállalatokkal szemben támasztott követelményrendszer tekintetében is. Nem mindig esik egybe a kulturális érték és a vállalati jellegből adódó üzleti haszon szempontja. Magyarországi mértékkel mérve óriási kereskedelmi központok jöttek létre, amelyek sokszor kifejezetten művészi értékeket is vállalati szemüvegen keresztül kénytelenek nézni.

A vállalati intézményrendszer igen értékes tapasztalatokat, szervezési mechanizmust, bel- és külföldi összeköttetéseket, zenei, sőt anyagi javakat mondhat magáénak. Ezekért a valóságos eredményekért — mindazért, ami munkájában nyilvánvalóan pozitív — elismeréssel tartozunk. Ezeknek az értékeknek a megőrzése a jövőben is fontos.

Azokat a művészi értékeket viszont, amelyekkel a nagyvállalatok gazdálkodhatnak, előadóművészek, illetve alkotóművészek hozzák létre. A félig megvalósult decentralizáció és a kevéssé demokratikus struktúra miatt azonban ebben a hierarchiában sajnos a művészek helyzete kiszolgáltatott. Nemhiába vált szólásmondássá, hogy Magyarországon egy művész nem koncertet ad, hanem koncertet kap, ugyanis a monopol vállalat dönti el, hogy kit hol, mikor, hány koncertre kér fel, mire és mennyiért, hogy kinek jut a Zeneakadémia nagyterme propagandával, kinek jut ugyanez propaganda nélkül, kinek jut a kisterem és kinek évente egyszer valahol valami. A monopol vállalat felemelhet egy művészt egy-két év alatt, de bárkit háttérbe szoríthat vagy hallgatásra ítélhet ugyanennyi idő alatt.

Döntésére van tehát bízva nemcsak a művészek teljesítménye, egzisztenciája, de közvetlenül még a művészi színvonal is. Aki egy évben egyszer játszik, az művészetének csak töredékét mutathatja be. Mindebből az következik, hogy az Interkoncert, a Hanglemezgyártó Vállalat és az Országos Filharmónia felelőssége óriási.

Felmerül a kérdés, hogy ezekben az alkotó és az előadó művészet egészét érintő kérdésekben nélkülözheti-e a vállalati rendszer vezetése azt a demokratikus támogatást, amelyet a legilletékesebbek, maguk a művészek adhatnának. Elképzelhető-e kompetensebb fórum azoknál a művészeknél, akik eddigi sikeres munkájukkal már bebizonyították rátermettségüket, zeneismeretüket?

Úgy gondolom, hogy a magyar zeneművészeknek ez a széles körű grémiuma az a legdemokratikusabb tanácskozó testület, amely a hibás döntések kockázatának a lehetőségét is csökkentené, és egyben lehetővé tenné, hogy zenei életünk megőrizze sokarcúságát, sokféleségét, a különböző előadói tradíciók, játékstílusok sokféleségét éppúgy, mint a különböző alkotóművészi műhelyek továbbélését. Ebben a sokféleségben szakmai szempontból éppen a művésztársadalom tudja szétválasztani tehetségénél, művészi érzékenységénél fogva a kvalitást a közepes zenei művészi színvonaltól.

Azt hiszem tehát, hogy erről a művészi sokféleségről lemondani hibás koncepció lenne, aminek az érvényesülése súlyos károkat okozna, jelentős értékeket negligálna. Az a legegyszerűbb modell, ha minden műfajból egy művészt vagy együttest választanak ki, ám ha 15—20 művész jelenti a favorizáltak úgynevezett belső körét, akkor a magyar zenének éppen a sokfélesége szűnik meg, értékeink közül csupán csekély hányad kerül felszínre.

A favorizált művészek között találhatók igen kiválók és kevésbé kiválók; éppen így az úgynevezett külső körbe rekesztettek között is. Az utóbbiakra vonatkozóan talán a vállalat döntéshozatala gyakorlatilag monopolisztikus jellegű. Megfigyelhető bizonyos hontalansági érzés. Úgy érzik, hogy tudásuk, tehetségük, számos sikeres koncertjük, művészi eredményük után sem kapnak helyet a jelenlegi struktúrában. Ebből a pozícióból könnyen kialakulhat a megalázkodás, a hízelgés rendszere, a személyes ismeretségek, a lekötelezettségek hálózata, csupa olyan dolog,

amely ellentmond az egyenlő esélyek, azonos teljesítmények elvének. Márpedig ha ez az elv nem érvényesül, akkor ezen csakis a közéleti demokratizmus kontrollja segíthet.

A magyar zenei életben az elmúlt másfél évben három olyan súlyos döntés született, amely a zeneművészet értékeinek egy részét sértette, és hibás vállalati döntésen alapult.

Időrendben elsőnek említem a Fesztivál Zenekar ügyét. Lakatos Éva igazgatótól és Láng István kollégától kaptam az információimat. Ezek szerint négyszer kétmillió forint támogatást kapott a zenekar. Ezen kívül az MHV egymillió forintot költött propagandára az érdekükben. Ehhez járult néhány millió forint támogatás a Tavaszi Fesztivál részéről. Úgy gondolom, hogy az anyagi eszközök ilyen összpontosítása sérti más nagymúltú zenekarok pozícióját.

Nem az a baj, hogy ez az alkalmi társulás, a Fesztivál Zenekar támogatást kapott, hanem az, hogy az egyenlő esélyek, azonos teljesítmények elve megsérült. Ugyanis hasonló művészi eredményeket mondhat magáénak a Filharmóniai Társaság, a Magyar Rádió zenekara, és úgyszintén a Fesztivál Zenekar által létében fenyegetett Állami Hangversenyzenekar. Ezt ugyanis tavaly majdnem megszüntették.

A második kísérletre tavaly decemberben a magyar zeneszerzés területén került sor. Gazdasági és raktározási nehézségekre hivatkozva az MHV körlevélben közölte a zeneszerzőkkel, hogy lemezüket kiiktatja a forgalomból. Miután kialakult egy vita, hogy a lemezek bezúzása kifejezés nem helyes, én a lemezek evakuálásáról beszélnék. Ezzel az intézkedésével mindezek a kulturális értékek — az egész magyar zeneszerzés mintegy kilencven százalékának eredményei — a Hanglemezgyártó Vállalat részéről töröltettek. Köztük nem egy nemzetközi lemezdíjjal elismert kiadvány is. Ebből a szempontból mindegy, hogy vállalati gazdasági mutatók alapján született-e a döntés vagy bármi más okból volt kényszerítve ennek a lépésnek a megtételére.

Végül is kialakult a magyar zenei alkotásoknak egyfajta bojkottja. Mint a Rádió lektorának, kezembe került Lajtha Lászlónak egy 1913-ból való kompozíciója. Olyan faktúrájú, harmóniavilágú, dallamvezetésű, hogy tulajdonképpen Bartók harmincas években kialakult stílusával rímel, még bemutatlan kompozíció, úgy tudom. Kezembe került Lajtha László 1939-ben írott kompozíciója, Honegger stílusú, de rendkívül sűrű szövésű gyönyörű darab, senki nem énekelte azóta sem.

Megemlíthetném — mint ahogy egy múltkori beszélgetésünkön szóvátettem — Viski János Hegedűversenyét, rég hallottuk, gyönyörű darab, most reveláció számba ment, amikor újra hallottuk a Zeneakadémián. Úgy tudom, hogy a magyar zenét tanuló ifjúság jelentékeny részének fogalma sincs Viski János művészetéről. Talán még a nevét sem ismerik, senki sem tud róla. Egyszerűen a magyar zene reprezentáns személyiségei töröltettek a magyar szellemi köztudatból. Ez kérem tarthatatlan, szégyenletes állapot.

Megemlíthetnék még csak úgy találomra nagyon sok szerzőt. Megemlíthetném Maros Rudolf nevét. Emlékezzünk az ő művészetére, milyen friss szellemű, korszerű, modern volt. Egy roppant jelentős életműről van szó. Ahogy a zeneszerző meghalt, senki nem törődik a műveivel. Én nem látom, hogy ezek műsorra kerülnének lemezen, koncerten vagy bárhol.

Tényleg nem szeretnék bántani, vádolni senkit, de regisztrálni szeretném nagyon határozottan, hogy itt a nemzeti érték egy olyanfajta pusztulásáról van szó, amit tovább nem nézhetünk. Ez indított arra, hogy felszólaljak, és ez indít arra, hogy ezeket a dolgokat ne szemléljem tétlenül.

Még hivatkoznék arra a mondatra, amit Bors Jenő vezérigazgató úr mondott a hanglemezek nyersanyagával kapcsolatban, nevezetesen, hogy devizáért kell azt megvásárolni. Következésképpen ez — nem értek hozzá, gazdasági kérdés — igen drágán előállítható alapanyag magyar relációban. Éppen ezért úgy gondolom, hogy nagyon meg kellene gondolni, hogy a Hanglemezgyár Vállalat kit preferál ilyen lemezzel.

Szeretném ismét hangsúlyozni, nagyon örülök annak, ha a Fesztivál Zenekar lemezt kap, ez

teljesen rendjén van, úgy gondolom indokolható mind a nemzetközi piac, mind a művészi eredmények szempontjából. De az már nem indokolható például — most találomra megemlítem Balassa Sándor nevét — hogy Balassa Sándor, egy Magyarországon, „csak" belföldön élő zeneszerző, akitől a Bostoni Szimfonikus Zenekar rendelt fennállásának 200. évfordulójára kompozíciót, s akitől a BBC rendelt művet — nem akarom felsorolni Balassa Sándor sikereit, hosszú volna a lista — nem jelenhet meg lemezen. Nem tudom mit kellene még Magyarországon élő zeneszerzőnek felmutatni, vagy produkálni ahhoz, hogy az ő zenéje a mai magyar szellemi köztudatba bekerüljön. Balassa Sándor életműve mélységesen és mérhetetlenül akadályoztatva van. Rendkívül sértő állapot alakult ki, mert Balassa Sándor művészi rangja alapján egy csomó lemezt kellene hogy kapjon, még sokkal kisebb rang alapján is, mint amit ő magáénak mondhat.

Én ilyen szempontból érzem a megbízó-helyzetet tarthatatlannak, amit tulajdonképpen Bors Jenő igazgató úr is elismert tarthatatlannak.

A decentralizálás kérdéséről azért elmondanám még a véleményemet. Amint már említettem, rendkívül fontosnak tartanám, hogy ez sérülésmentesen történjen. Igenis mindenfajta érték — vállalati, szervezeti, de koncepcionális érték is — megőrződjön. Arra külön gondoljanak, hogy ez, mint érték legyen kezelve. Éppen olyan értékként, mint amilyen a művészi értékek szférája.

A harmadik kérdés — a 13-ak ominózus esete, amit itt már igen sokan említettek, s amiről ezért nem is kívánok bővebben beszélni —, az előadóművészek, a szólisták ügye. Nem kívánom a döntést részletezni, még minősíteni sem, de kétségkívül talán ez okozta a legszélesebb körű felháborodást. Tényleg a Zeneakadémia tanárairól van szó, olyan művészekről, akik járták a világot, igen sok a sikerük, s a magyar zenei közélet nem tud ezekről a sikerekről, mert egyszerűen nincs információnk egymásról. A sajtó nem közli X vagy Y külföldi sikerét. Azért hadd említsem meg, hogy az elbocsátott zeneakadémiai művész-tanárok közül az egyik Schumann-versenyt nyert, a másik lipcsei Bach-versenyt, azért ezeket semmiért nem adták akkor sem. Megint másikuk Hongkongban, Amerikában, Franciaországban szerepelt.

És ha ezeket a teljesítményeket állandóan lenézzük és azt mondjuk, hogy ezekkel nem tudunk mit kezdeni, akkor megint lemondunk valami lényegesről, ami pedig zenekultúránk sajátja. Pontosan arról a tradícióról van szó, ami éppen esetleg Zathureczkyn, Dohnányin, Liszten keresztül született, olyasmi ami korábban nem létezett, vagy nem ilyen módon a mai magyar előadóművészetben. Éppen, hogy ez a sokféleség kialakuljon, úgy gondolom, hogy nagyon tisztességesen és nagyon demokratikus módon nekünk, mindannyiunknak akik itt vagyunk a teremben, de azoknak is akik nincsenek itt, erre érdemes művészek, tehát nekünk magunknak kellene ezt a kérdést megoldani. Olyan módon gondolom, ha esetleg azt a javaslatot elfogadná a közgyűlés, hogy 40—50 főben megállapítható Filharmónia szólista ösztöndíj vagy Magyar Népköztársaság Szólistája titulus legyen kialakítható. Hogy ez a Filharmóniához tartozzon vagy a Minisztériumhoz, vagy esetleg a Művészeti Alaphoz, hogy mi volna a megfelelő megoldás, azt nem tudnám megmondani. De úgy gondolom, hogy meg kellene adni azt a művészi rangot, ami a szólistáknak kijár. Ez nem csak anyagi kérdés, hanem nagymértékben erkölcsi is.

Még megemlíteném, hogy nehéz időket élünk, következésképpen egyetlen dolog van amit tehetünk, hogy szellemi erőinket koncentráljuk és erre támaszkodunk, hiszen úgy gondolom, anyagi erőink vagy forrásaink, azok nem bővíthetők. De a szellemiek tulajdonképpen rajtunk múlnak, mert szerintem elvben ez szinte korlátlan. Éppen most nagy hiba lenne ha ezekben a válságos időkben tévednénk, vagy nem olyan döntést hoznánk, amely az adott esetben optimális eredményhez vezethetne. Éppen azt gondolom, hogy igen gondosan és körültekintően az összes érték egyeztetésével, tehát vállalati értékek figyelembevételével is, megvalósítható volna az a decentralizáltabb, demokratikusabb szellemi struktúra. Ugyanis a jelenlegi helyzetben férfiasan be kell vallanunk, hogy az értékek nem tudnak igazán megnyilvánulni vagy az értékeknek egy jelentékeny része ebből a struktúrából kiszorul. A decentralizálás szerintem megfelel a szubven-

ciók megfelelő elosztásának, a jelenlegi központ, igenis, hathatós támogatásával. Nem arról van szó, hogy meg kell szüntetni a Filharmóniát és szétverni az értékeket. Senki ne verjen szét semmit, építeni kell.

Ez az építmény úgy néz ki, hogy vidéken kecsegtető dolgokat ígér. Nevezetesen, ha valóban ki tudnánk alakítani olyan fontos központokat, amely központok egymás közötti forgalmat is lebonyolíthatnának. Nyilvánvalóan egészségesebb légkör alakulhatna ki, mint egy ennyire centralizált struktúrában. Ha ez a folyamat nem kezdődik meg, többpólusú rendszer nem alakulhat ki. Például emlékszem, hogy annak idején, amikor a debreceni Zeneművészeti Főiskola felépült, szó volt arról, hogy önálló iskola alakuljon ki, mert az épület és a növendékanyag is már-már megfelelőnek látszott. Nem azt mondom, hogy egyenértékű a budapestivel.

Mégis, akkoriban egy ilyen lépést nem láttak lehetségesnek az illetékesek. De akár még egy főiskolai decentralizálást is el tudok képzelni, mert ma már Pécs, Szombathely, Győr, Debrecen, Miskolc, Szeged vonatkozásában úgy gondolom, hogy ez a lépés nélkülözhetetlen és elkerülhetetlen. És ha ma a taggyűlés nem lenne kész egy ilyen irányú lépés megtételére, félek, hogy holnap ugyanezzel a kérdéssel találjuk magunkat szembe. Mindannyian, a művészek például, vagy a vállalatok, intézmények vezetői is, és attól is félek, hogy a késedelem árát esetleg a művészeti értékek sokféleségének a pusztulásával fizetnénk meg.

Sanda Beáta: Láng István bevezetőjében arról beszélt, hogy kiért, miért szól a harang és ha a zenei intézményeknél egy kis harang szól, az Ifjú Zenebarátok kedvéért reméljük egy kicsi csengő szól.

Igen kicsiny és nem is mindenki számára érvényes, mert rengeteg pontban kapcsolódik az itt elhangzottakhoz. Kapcsolódik az oktatási témához és azt kiegészíti. Megvalósul a közművelődési klubokban, iskolákban, kollégiumokban, szakközépiskolákban, városi könyvtárakban, ahol a Filharmónia nem tud, nem is fog tudni koncerteket szervezni. A Jeunesses Musicales szervezésében fellépő művészek, zömmel fiatalok, pályájuk elején; talán nem is mindegyikük lesz országszerte vagy világszerte ismert. Mindnyájan társadalmi munkában, egy fillér honorárium nélkül járják az országot. A pillanatnyilag a Művészeti Alap által nyújtott támogatás arra elegendő, hogy az utazást fedezzük. Honoráriumot senki nem kap. A kérdés az, hogy ha minden hírközlő forrásból arról van szó, hogy csak azt érdemes csinálni ami pénzt hoz, akkor a pedagógus vagy a zeneművész, fiatal művész hogyan fog társadalmi munkát végezni?

Például a klubvezetőkkel kapcsolatban is megkérdezhetnénk ezt, akik az egész napi munka mellett vállalják ezt a munkát. De ők azok, akik nevelik a közönséget és vállalják a hanghordozók vásárlását is. És ez hosszú távon valahol megtérül, de állami mecenatúra nélkül nem megy. Mondhatjuk, hogy szerezzen magának szponzort, de a szponzor a közvetlen hasznokban érdekelt. Biztos az, hogy valóban lehet értékeket szponzoráltatni? Milyen fórum tudja ezt biztosítani országos szinten?

Mit tesz még a Jeunesses Musicales? Segíti azokat a fiatalokat, akik közül talán majd néhányan bekerülnek a koncertéletbe. Biztos, hogy nem minden főiskolás, aki velünk kapcsolatba kerül, jut el oda, de megkapja főiskolás korában — éppen a mecénások által biztosított ösztöndíjak segítségével — azt, hogy utazzék nemzetközi táborokba, tapasztalatokat gyűjtsön külföldön, ne csak az, akinek az apukája azt ki tudja fizetni, hanem az, aki valóban legtöbbet tett le az asztalra. Például: országos versenyeken került kiválasztásra.

Ugyanis nem azt tudják nyújtani a fiatal, de itthon az asztalra valamit már letett együttesek, mint a főiskolások vagy éppen a pályakezdők. A partner Jeuesses-szekciókkal együttműködve a külföldi fiatal is eljut hozzánk, hoz kamaraprodukciót, tapasztalatot szerez, információcsere folyik, devizamentesen.

Van még egy jelentős terület: a zenei táborok. Ez kb. 10 év alatt épült ki módszeresen. Itt a

pop-rock tábortól kezdve a Zeneakadémia hallgatóinak rendezvényéig minden van. Van általános iskolás és a táncházmozgalomhoz tartozó zenei tábor egyaránt.

Ezeknek a fő támogatói nyilván a helyi erők. Ennek ellenére évről évre nagyobb gond ezeket létrehozni. Még inkább gond lesz ez a jövőben, nemcsak azért, mert a kollégiumokban is többe kerül egy férőhely, hanem azért is, mert félünk attól, hogy ki fog ezekben a táborokban tanítani. Az itt munkát vállalók művésztanárok, akik évi nyári rendes fizetett szabadságuk terhére vállalják ezt, napi 6—8—10 órát töltenek a kollégiumokban, a menzán étkezve a fiatalokkal, legyenek azok zeneiskolások, szakmunkásképzősök, zeneművészeti szakközépiskolások, akadémisták, jöjjenek bárhonnan. Filléreket, jelképes honoráriumot kapnak kétheti munkáért, amennyit két koncerten két este megkeresnének.

Ha ezek után ebből még egy jelentős százalékot be kell fizetni adóba, akkor ki fogja ezt vállalni? Pedig szükség van rá. Igény, és egyre több igény van. Egyre több az olyan igény is, hogy ez beépüljön az oktatásba, a közművelődésbe, vagy úgy, hogy majd a táborozó lesz a színpadképes művész, vagy úgy, hogy a táborozó nem lesz ugyan színpadképes művész, de mégis csak intenzívebb kapcsolata lesz a zenével, és ő fogja megvenni a drágább koncertjegyeket, hogy meghallgassa azt, akivel együtt töltött heteket a táborban.

Az újságban és a rádióban sokszor szó van arról, hogy ne kérjünk kivételeket, mert az ország gazdasági helyzete nem engedi meg, hogy bárkit is kivételben részesítsünk. Vizsgáljuk ezt meg kellő időben, mert ha ez a rendszer befullad azért, mert nem lesz, aki vállalja, hogy ráfizetéssel foglalkozzék nyári táborozókkal, a megszűnt vállalkozást feltámasztani 3—5—10 év múlva valószínűleg még nehezebb lesz. Akik szabad idejükben ezt vállalják, azoknak ezt a pénzkereseti lehetőségét más elbírálásban kellene részesíteni.

Néhány szót szeretnék még szólni arról, hogy milyen feltételek között végzi mindezt a Jennesses Musicales szervezet, amely jelen esetben nehezen decentralizálható, miután egyetlen alkalmazottja van. Mindenki, aki ebben a munkában bárhol az országban részt vesz, ezt társadalmi munkában végzi: az országos vezetőség, a klubvezető tanár, a táborvezető gazdasági gondnok és mindenki.

Nem kis pénz, amennyiért a helyet, a fényt, az áramot, a gázt, a papírt, a telefont, a telexet az Interkoncert biztosítja a számunkra. A Művelődési Minisztérium a tevékenységhez ad dotációt, másoktól kis summákat kérünk, hogy tovább tudjuk adni. A bérleményi és egyéb kiadásokat a szervezet saját forrásaiból, magyarán mondva tagdíjból fedezi.

Néhány évvel ezelőtt, amikor az SZTK-járulék kezdett magasra kúszni, éppen a Szövetség és a Szakszervezet segítségével tudtuk megkapni azt a kivételezést, hogy 10% SZTK-t fizettünk. Most ez azt jelenti, hogy egy alkalmazott jövedelmét fel kell bruttózni, plusz a 10%-on kívül további 30, azaz összesen 40%-ot fizessünk be az SZTK-nak. Ki lesz az 1988-ban, amikor a félelemtől még jobban becsukja mindenki a pénztárcáját, aki egy zenei társadalmi szervezetbe plusztagdíjakat befizet? Ennél lejjebb viszont már nem tudunk menni, mert az azt jelentené, hogy azt a tevékenységét nem látná el ez a szervezet, amire jó volt az elmúlt 20 évben.

Ötlet, készség tehát van. Akarunk-e többet, jobban, eredményesebben dolgozni? A Jeunesses Musicales szervezet biztosan azt mondja, hogy igen, csak azt kérdezi, hogy hogyan.

Bartha Zsolt: Valóban nem sok újdonsággal szolgálhatok. Nem sok maradt számomra, de azért még remélem, hogy tudok én is valami eddig el nem hangzottat és fontosat mondani.

Bevezetésként az idei év egyik kiemelkedő hangversenyére, a szeptemberi Solti estre szeretnék emlékeztetni, és ezzel kapcsolatban szeretnék elmondani egy titkot, illetve helyesebben szólva szervezési részleteket, amely hozzájárult az esemény sikeréhez. Ezt nyugodtan megtehetem, hiszen szakmai közönség előtt állok.

A partneri kvalitások, a zenekar felkészültsége mellett ugyanis nagyon sokat számított, hogy

két próbát tarthattunk a helyszínen a szokásosnál nagyobb vonóslétszámmal: 18 prímmel és 10 nagybőgővel. Volt tehát időnk jobban ráhangolódni a hangversenyteremre. A szebb hangzást a nagyobb vonóslétszám is segítette. Más alkalommal is hasonlóan kellene eljárni, de ezt sem a terem egyéb, nem hangverseny céljára való igénybevétele, sem a jelentősen megnövekedett terembérleti díj nem teszi lehetővé. Marad tehát a csodatevés: úgy játszani, mintha többen lennénk, és így bejátszani a termet.

Aztán megjelent egy interjú a Heti Világgazdaságban, amelynek az egyik részlete nagy hullámokat kavart. Solti György egy trombita- és harsonaművészünket elég tehetségesnek találta arra, hogy megígérje nekik, megpróbál számukra Amerikában tapasztalatszerzési lehetőséget biztosítani.

A többi részlet visszhang nélkül maradt. Így szólt a kérdés: *„Megengedi, hogy zenekarának a tagjai pendlizzenek, másutt is fellépjenek?"* A válasz: *„Erre megvan a mód, de csak nagyon ritka esetben. Az illetőnek be kell adnia egy kérvényt hozzám. A szólistáknál van, hogy végül rábólintok, de a világ egyik legjobbnak tartott zenekaránál az a cél, hogy ha lehet, senki se menjen sehova, és minden erejét és percét csakis ránk áldozza."*

Ezeket tehát Solti mondta, jó lenne, ha ezekből a megállapításokból is ügy lenne. Igenis lehetne az Állami Hangversenyzenekar helyzetén javítani, most elsősorban a zenekar széthúzását eredményező törekvések lefékezésére gondolok.

Egyébként a zenekar munkájáról elmondhatom, nagyok az elvárások ahhoz képest, hogy messze vagyunk a megfelelő feltételektől. Nem részletezem a hangszervásárlással, -javítással, próbateremmel kapcsolatos problémákat, ezek közismertek. Kobajasival ilyen körülmények között is meg tudunk felelni a legmagasabb igényeknek is. Bizonyítékként elegendő a hazai és külföldi sikerekre hivatkoznom.

Ez az év tovább mélyítette a kapcsolatot a zenekar és vezetője között. Még intenzívebb lett a munka, egyre gyakrabban ad személyre szóló utasításokat, tesz ilyen észrevételeket, s ezzel mindenkit nagyobb igyekezetre késztet. Munkamódszere, tudása, tehetsége, személyisége jótékonyan hat nemcsak a színvonalra, hanem belső művészi életünkre is. Romantikusokat, Kodályt, Bartókot egyaránt élmény vele játszani. Aki tudja a Concerto elején a trombiták dallamának szövegét, annál nem kétséges, hogy anyanyelvi szinten érzi a zenét, előadása hiteles, nem ellenkezik tradícióinkkal, felfrissíti, megújítja azokat. Ugyanezt éreztük Beethoven tolmácsolásakor is. Úgy tűnik, ha ő is, mi is így akarjuk, zenei hagyományaink felfrissülnek.

Történelmi tapasztalatok, Mahler, Klemperer kezdeti fogadtatása, arra intenek bennünket, hogy vigyázzunk, becsüljük meg ezt az embert, aki ennyi energiát, szenvedélyt, intenzív munkával megalapozott zenei élményt ad mindnyájunknak.

Ezt nem taglalom tovább. A másik téma, ami itt ma sokszor szóba került, a zenei intézményeinkkel kapcsolatos gondok sora. Az a véleményem, hogy egy meglevő, esetleg nem tökéletes, de javítható intézményrendszer jobb, mint egy bizonytalan felépítésű, ki nem próbált működésű intézményhálózat. Hány hangversenyrendező szakemberre és művészeti tanácsra lenne szükség megszaporodó kis filharmóniák esetén? Nem beszélve arról, hogy ugyanazokkal a problémákkal küszködnének, mint mi, pénzszűkére, szerepeltetési gondokra hivatkozhatom. A végeredmény szempontjából nem lenne lényeges változás, mindenhol a bombabiztos műsorok kerülnének megrendezésre, és az annyira áhított változatosság, sokszínűség kerülne veszélybe. Ezeknek egyébként ma is megvannak a helyi forrásai, a tanácsokra és egyéb támogatókra gondolok. Mondjuk el gondjainkat, de bízzuk azok megoldását szakemberekre, felelősökre.

Már jó ideje úgy érzem, állandó egymásramutogatás, önmarcangolás közepette élünk, megingott a bizalom a vezetőink iránt. Az lenne a jó, ha a zeneszerzők zenét szereznének, az előadók a hangszerükkel foglalkoznának, az együtt választott, kinevezett illetékesek pedig azon fáradoznának, hogy a dolgok, a pedagógiai folyamatok ne akadjanak el, legyenek arányban a társadalom

igényeivel és lehetőségeivel és sehol se lehessen indokolatlan előnyt szerezni a mások kárára. Ezen a ponton lehetne bekapcsolni a társadalmi kontrollt, mert a vezetéssel, irányítással kapcsolatos konkrét feladatok nem társadalmasíthatók.

Végezetül az a szubjektív véleményem, hogy szükséges lenne tárgyra törő vizsgálat, elemzés, állásfoglalás vagy megerősítés.

Az az érzésem, hogy az előadóművészek kevesebb alkalommal, súllyal mondják el gondjaikat, és emiatt kevesebb támogatásban részesülnek, nincs olyan érdekvédelmük, mint egyéb művészeti területeknek. Javaslom, hogy készüljön állásfoglalás, felmérés arról, hogy mit tesznek a zenei élet közös asztalára az előadók, alkotók, és ezzel arányban áll-e mindaz, amit onnan visszakapnak. A felvetés jogosságát az indokolja elsősorban, hogy az előadók sok működési, egzisztenciális gonddal küszködnek, s ezek egy része a művészi munkával megteremtett javak arányosabb elosztásával talán mérsékelhető lenne. Köszönöm.

Szabó Tibor: 1965-ben Szirmainé elvtársnő, a Művelődési Minisztérium, illetve az akkori Művelődésügyi Minisztérium művészetoktatási osztályvezetője egy leiratában létrehozta a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában a dzsessz tanszakot. Ez Gonda János kolléga vezetésével azóta is eredményesen működik. Sok jól képzett dzsessz muzsikust adott a magyar zenei életnek.

El kell mondanom, hogy ugyanakkor a dzsessz tanszak helyzete mind a mai napig teljes mértékben rendezetlen. Hallgatói 18 évüket meghaladott muzsikusok, ugyanakkor mi szakközépiskola vagyunk, érettségivel zárják nálunk a szakközépiskolások a tanulmányaikat. A dzsessz tanszak hallgatóinak státusza rendezetlen, másfelől, miközben tulajdonképpen a magyar dzsessztanár utánpótlásnak is a bázisai, ugyanakkor természetesen nem kaphatnak tanári oklevelet, hiszen szakközépiskolai keretek között folyik az a tanulmány. El kell mondanom, hogy mind a mai napig rendezetlen az adott végbizonyítvány helyzete. Nem hivatalos az a bizonyítvány, amit kiadunk, senki által el nem ismert, egyáltalán az egész dzsessz tanszak vonatkozásában a teljes rendezetlenség uralkodik.

Nem ismeretlen ez a helyzet természetesen az illetékes fórumok előtt sem. A Zeneművészek Szövetségének elnöksége többször foglalkozva az üggyel állást foglalt, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola rektori tanácsa pártolja az állásfoglalást atekintetben, hogy a dzsessz tanszak ügyét rendezni kell.

A rendezés vonatkozásában több alternatíva is elképzelhető. Lehetséges, hogy egy — kis létszámú, méretű — önálló dzsessz intézet keretében folytathatná a dzsessz tanszak a munkáját, a jelenlegi struktúrájában, az anyaiskolában. Elképzelhető, a szűkös anyagi helyzetre tekintettel az is, hogy a mi kereteink között folytatja tovább munkáját. Ebben az esetben elengedhetetlenül szükséges ennek a dolognak az átgondolása és a megfelelő szabályozása.

Egy aktuális problémát is el szeretnék mondani. Feladatterv készült, hogy a dzsessz tanszak hallgatói részesüljenek szociális támogatásban, tanulmányi ösztöndíjban, mivel ők főiskolai jellegű hallgatók. Ez az irat elveszett a bürokrácia útvesztőiben. Ezt újra útjára indítottuk abban a reményben, hogy talán célba ér. Kérem az illetékeseket, hassanak oda, hogy a jelenlegit alig meghaladó, nem lényegbe vágóan nagyobb anyagi lehetőségek biztosításával próbáljanak ebben a tekintetben valamilyen elfogadható helyzetet teremteni.

Néhány mondatos reflexióként szeretnék egy-két elhangzott dologra utalni. Láng István említett egy pályázati rendszert, amely kidolgozható lenne a magyar zenei élet különböző folyamatainak támogatására. Ezt nagyon jó gondolatnak tartom. Annál is inkább, mert a fejlett zenei élettel rendelkező országok gyakorlatában ez régóta megvan. Pl. a nyugatnémetországi Deutscher Musikrat jelentős összegek felett rendelkezik, amelyek megpályázhatók különböző célfeladatok elvégzésére.

Mi lenne, ha a Művelődési Minisztérium, a magyar kulturális kormányzat annak a szubvenciónak egy részét, amit jelenleg egyes intézményeknek, a Filharmóniának, másoknak ád, pályázati rendszerben, olyan más intézményeknek, vidéki kultúrházaknak vagy esetleg a budapesti kerületi kultúrházaknak, zeneiskoláknak, különböző egyesületeknek juttatná, akik a magyar zenei élet működtetéséért tesznek, a kortárs zene terjesztéséért, vagy hangversenysorozatok rendezéséért olyan városokban, ahonnan a Filharmónia kivonult, ahol a dolog nem rentábilis. Ezeket az összegeket kellene ilyen helyekre juttatni. Meg lehetne vonni, ha nem szolgálná a mobilitást.

Ugyanennek a mobilitásnak a hiányát észlelem magam is a Hanglemezgyártó Vállalat esetében, de én is azon a véleményen vagyok, hogy egy meglévő, működő és a dolog természeténél fogva mégiscsak kereskedelmi és kínálati alapon működő vállalkozást szétbontani vagy tönkretenni nem lenne ésszerű. Ugyanakkor talán meg lehetne teremteni valamilyen — akár üzleti alapokon álló — vállalkozás lehetőségét is, ami egyfajta alternatívát kínálhatna, nemcsak a profi zenei élet résztvevőinek, hanem a profizmus határát súrolók és az élvonalba tartozók számára is, akinek a lemezkiadása évtizedeket vesz igénybe.

LÁNG ISTVÁN:

ZÁRSZÓ HELYET

Kedves kollégák. Összeszámoltam a jelenlévők létszámát, miközben figyeltem, hogy milyen fontos dolgokat mondott Szabó Tibor kollégám. Mintegy egyharmada maradt itt a nyitó létszámnak.

Örülök, hogy Szabó Tibor elmondta, amit elmondott, mert fontos kérdést érintett és már csak azért is, mert a bevezetőmben azt jeleztem, hogy bár a komoly zenéről beszél az írásos anyag, de ez minden más műfajra vonatkozik. Végtelenül sajnálom, hogy a magyar operakultúra kérdéséről egy árva szó sem esett. E fölött nem tudok napirendre térni. A magyar operakultúra nélkül a magyar zenei életről s ezen belül a komoly zenéről beszélni enyhén szólva féloldalas. Biztam benne, hogy erről valaki szót ejt. Nagy lehetőség mellett mentek el a kollégák, akik önmagukat némaságra kárhoztatták. Mert úgy tűnik, mintha ott minden nagyon jó lenne, pedig komoly nehézségek is vannak.

Sajnálatos az is, hogy a — jobb szó híján — nemes pop zene művelői közül az itt lévők nem mondták el a gondjaikat. Mert vannak művészi bánatok, még ha azok sok vonatkozásban művészetpolitikai és ifjúságpolitikai indíttatásúak is, de épp ezért sokkal jobban összefüggenek napi művelődéspolitikai életünkkel, mint a komoly zene. Az a gyanúm, hogy itt nagyon jó lehetőség mellett mentek el ők is.

Össze kellene foglalni a vitát. Gondolom ez alól felmentenek.

Nem lehet összefoglalni, erre való a jegyzőkönyv. Mindig is hittem, az legyen az iránymutató, de nem így van, mert magunknak tovább kell viaskodnunk a vitában ütköztetett, megalapozott és nem mindig megalapozott nézetekkel. Azokkal is, amelyekről úgy érezzük, nem eléggé megalapozottak, hogy azok további pontosítás révén jobban tudják szolgálni az ügyet, amiért mindannyian itt vagyunk, harcolunk és néha még egymást is véresen megsértjük; de bízom abban, hogy mint eddig annyiszor, továbbra is ki fogunk békülni.

Ennek jegyében szeretném zárni a taggyűlést és egyszersmind annak a jegyében, hogy világossá vált: a harang mindannyiunkért szól, s úgy vettem észre, a kísértés a jóra bennünk nagyon nagy.

FÜGGELÉK

Mint a Magyar Zeneművészek Szövetsége taggyűlésének vitájához tartozó írásos állásfoglalást, közöljük Tóth Nándornak Láng Istvánhoz írt, 1987. december 14-én kelt levelét, Kósa Gábornak az Elnökséghez címzett, 1987. december 21-i dátumú hozzászólását és a Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnökségének a taggyűlés vitája alapján a művelődési kormányzat számára készített ajánlásait.

Tóth Nándor: Tisztelt Főtitkár Úr! December 12-i taggyűlésünkön a téma súlyossága és a felszólalók személyiségének jelentősége, valamint sokasága, visszatartott néhány gondolatom közlésétől, mely egy részterületre vonatkozik, ám halaszthatatlan beavatkozást igényel!

Már ebben az esztendőben sem lehetett vásárolni Thomastic húrgarnitúrát, vonószőrt, hogy egyéb a tanításban és a hangszeres gyakorlatban egyaránt nélkülözhetetlen hangszertartozékokat ne is említsek. A Thomastic az a márka a húrok között, amit a „jobb" zeneiskolás növendéktől a szimfonikus zenekarok átlagmuzsikusáig mindenki használ. Szándékosan nem említettem eddig a magasabb művészi igényeket szolgáló, hegedűsök által használatos Pirastro, a csellistáknál közkedvelt Jargar és Spirocore márkájú húrokat. Érdeklődésemre a Triálnál elmondták: devizális okok miatt jövőre sem hoznak be még a Thomastic húrokat sem!

A vonós hangszerek épp úgy használhatatlanná válnak megfelelő minőségű húrok híján, mint az autó kerék nélkül.

Rövid távon is elképzelhetetlen „eredménye" lenne a hazai gyártmányú „Stradivarius" húrok használatának, amelyek már a zeneiskolai tanításban sem felelnek meg minőségileg.

A vonószőr hiányának lehetetlenségét nem akarom részletezni.

Szerény véleményem szerint a fent említett tárgyi feltételek biztosítása nem ütközhet devizális akadályokba, mivel a magyar vonós kultúrát — mely nemzeti érték és érdek — alapjaiban veszélyezteti!

A felnövekvő nemzedékek számára lehetetlenné teszi a hangzásigény kialakítását! Ennek következményeit szintén nem kell ecsetelnem.

Ezúton kérem Önt — szövetségünk közösségi erejénél fogva — érje el az illetékes tárcáknál a folyamatos beszerzés lehetőségét. Nem luxuscikkekről, hanem a Magyar Vonóskultúra fennmaradásáról van szó!

Kósa Gábor: Tisztelt Elnökség! A december 12-i taggyűlés délutánján hangversenyen léptem fel, így nem jelentkezhettem felszólalásra annak veszélye nélkül, hogy éppen a kérdéses időben távol kelljen maradnom. Tervezett felszólalásomat ezért utólag nyújtom be, kérem, szíveskedjenek a jegyzőkönyvhöz csatolni.

A zenei intézményrendszer jövőjét illetően álláspontom a következő: a „monopol"-helyzetben lévő intézmények megújulásra érettek. Ezt azonban nem belső, direkt beavatkozással, hanem hatékony szabályozórendszer működtetésével kell megvalósítani. Ezeket az intézményeket nem szabad felszámolni, feldarabolni, mert ezzel jelentős szellemi és szervezeti értékek mennek

veszendőbe, anélkül, hogy az általuk ellátott feladatok ellátása biztosítva lenne. Ugyanakkor meg kell szüntetni minden *hatósági* monopoljogot.

A „konkurens" intézmények és gazdálkodó szervezetek megjelenése és fokozódó tevékenysége ténykérdés és valós szükségletet elégít ki. A központosítás konzerválása vagy az erőltetett decentralizáció hamis alternatíva, ehelyett olyan szabályozás szükséges, amely a „fejlődjön az alkalmasabb" elvét engedi érvényesülni.

Ennek céljából az egyes intézmények támogatására fordított összeg egy részét külön alapba kellene helyezni és azt pályázatok útján felosztani. Ez megfelelne annak a modellnek, amely a Durkó—Bozay-féle tervben a hanglemezek kiadásának kiválasztására szerepelt. Ennek körét minden zenei tevékenységre — elsősorban hangversenyekre — bővíteni kellene. Pályázhat minden intézmény és gazdálkodó szerv, természetesen a „monopolhelyzetben" lévő is, aki jó működése esetén — de csakis akkor — az elvont állami támogatást, vagy annak egy részét *konkrét* célra megszerezhetné. A színházi életben már van rá példa, hogy egyes produkciók nyernek állami támogatást. Kellő körültekintéssel megelőzhető, hogy sok kis pályázattal túlzottan szétforgácsoljuk a pénzt, hiszen a zene területén egy-egy produkció általában jóval kisebb „forgalmat" jelent, mint a színházi életben.

A pályázatok elbírálásában — az említett terv szellemében — részt kell venni a Magyar Zeneművészek Szövetsége és esetleg más zenei szervezetek képviselőinek.

Ennek a rendszernek eredményességét tovább fokozná, ha a pályázatokat — az elbírálással egyidőben és azzal együtt — a szakma számára nyilvánosságra hoznánk, például egy félnyilvános lapban. Ebben a bizottságok szervezeti és személyi összetétele, az álláspont rövid indoklása, vita esetén a résztvevők eltérő véleménye is szerepelhetne. Ez a lap segítené az orientációt rendezőknek és művészeknek egyaránt, sőt, ha a sponzorok kezébe is adnánk, egyre gyakrabban előfordulhatna, hogy egyéni vagy vállalati támogatást kapnának olyan produkciók, amelyek — esetleg anyagi okok miatt — nem részesülhetnek állami dotációban.

Az Interkoncert részesüljön nagyobb mértékben gazdálkodása hasznából, legyen joga a megtermelt deviza egy részének önálló felhasználására, de szűnjön meg a művészek részére az impresszálási díj befizetésének kényszere abban az esetben, ha az impresszálást ténylegesen nem az Interkoncert végzi. Legyen export- és importjoga minden koncertrendező szervnek.

Az Országos Filharmóniának jelentős része van abban, hogy a vidék zenei élete fellendült. Jelenleg is úgy kezdődik az évad szervezése, hogy a vidéki közönség képviselői teszik meg javaslataikat, a Filharmónia ezeket az igényeket koordinálja, és saját válaszjavaslatát személyesen vitatják meg a helyi érdekeltekkel. Ez a modell a demokratikus elemeket ötvözi a központi irányítás előnyeivel. A Filharmónia eredményesebb munkáját segítené, ha az anyagi forrásokkal körültekintőbben gazdálkodna, tevékenysége a szolgáltató jellegen felül menedzselésre is kiterjedne. Mindezt kényszerítené az általam fentebb javasolt tervezet. A Filharmónia feldarabolásának az is ellentmond, hogy országunk nem rendelkezik azokkal a hagyományokkal, amely például a sok kis tartományból, hercegségből később integrálódott Németországra jellemző. Az NSZK-ban megvannak a versenyszellemen kívül a szükséges anyagiak is, hiányzik azonban a koordináció, elképzelhetetlen lenne például központi — minden szakmai eseményt tartalmazó — műsornaptár közreadása, nem beszélve a műsorok egyeztetéséről.

A Magyar Hanglemezgyártó Vállalat dorogi gyárát maga a vállalat hozta létre. Ezt kivonni a Vállalat rendelkezése alól, indokolatlan és igazságtalan lépés lenne.

Ha a pályázati rendszer más intézmények és gazdálkodó szervezetek számára is lehetővé teszi egyes lemezkiadványok szubvenciójának elnyerését, a kiadás terén a tényleges értékek előnyhöz juthatnak. A dorogi gyárat a Hanglemezgyártó Vállalat biztosítsa továbbra is bérmunkavégzés céljából a jelentkező hazai igények kielégítésére. A Hanglemezgyártó Vállalat a külföldi terjesztésért jogosult százalékot kérni, de ne legyen kötelező ezt olyan lemezkiadó intézménynek vagy gazdálkodó egységnek befizetni, amely terméke külföldi terjesztését saját erőből kívánja megoldani.

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE AJÁNLÁSAI
A KULTURÁLIS KORMÁNYZAT SZÁMÁRA
AZ 1987. DECEMBER 12-I TAGGYŰLÉS JEGYZŐKÖNYVE ALAPJÁN

1. A Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnöksége teljes egészében megerősíti a Művelődési Minisztérium 1987. november 2-án kelt Feladattervéhez fűzött és az 1987. november 30-án a Miniszteri értekezleten benyújtott állásfoglalását, kiegészítve azzal, hogy az alsó-, közép- és felsőfokú zenei szakoktatás (a zeneiskoláktól a Zeneművészeti Főiskoláig) is tartozzon ugyanazon miniszterhelyettes felügyelete alá, aki a zenei élet teljességével foglalkozik. Továbbá a közismereti iskolahálózat zenei nevelési kérdéseiben ne hozzon a Művelődési Minisztérium döntést a zenében illetékes miniszterhelyettes véleményének előzetes kikérése nélkül.

2. Alakuljon szakbizottság a Művelődési Minisztérium, az Országos Pedagógiai Intézet és a Magyar Zeneművészek Szövetsége képviselőinek részvételével a közismereti iskolákban folyó zenei nevelés — élményadás, katarzis, zenei alapismeretek hármas egysége — alapján a tartalmi, szervezeti és személyi kérdések megoldására.

Perspektivikusan megfontolásra ajánljuk annak az ellentmondásnak az áthidalását — a tanulmányi évek növelése révén —, amelyet az 5 napos tanítási hét teremtett a változatlanul 8+4 éves iskolarendszerre a korábbi évtizedeknél lényegesen több, az életkori sajátosságoknak sem mindig megfelelő, ismeretanyag feldolgozását bízva.

3. Kérjük a Művelődési Minisztériumot, hogy fontos zenepolitikai célok támogatására — kortárs magyar zeneszerzők művei előadásának; fiatal előadóművészek hathatós pályára segítésének; arra érdemes, de mégis jelenleg háttérbe szorult előadóművészek lemezfelvételeinek; a mai magyar zeneszerzés elfogyott szerzői lemezei reprint kiadásának; bizonyos zenetudományi kutatásoknak előmozdítására — hozzon létre az intézmények, vállalatok stb. részéről megpályázható, a mecenatúrát az eddiginél hatékonyabban szolgáló pénzalapot (célmecenatúra). Egy ilyen alap létrehozása nem mentheti fel az adott intézményeket ama kötelezettségük alól, hogy ugyanezen célokat e külön támogatástól függetlenül is, mindennapi tevékenységükben az eddiginél intenzívebben szolgálják.

4. Közös erőfeszítéssel lépéseket kell tenni, hogy később meghatározott márkával (márkákkal) megjelenő komolyzenei és jazz hanghordozók, továbbá a hangszerek és hangszertartozékok a 0 százalékos általános forgalmi adókulcs kategóriájába kerüljenek a jelenlegi maximális, 25 százalékos forgalmi adó sávjából.

5. A Művelődési Minisztérium változatlan szubvencióval a jövőben is segítse a Zeneműkiadó V. zenepedagógiai kiadási programját. Egyben kérjük, támogassa az alakulóban lévő Új Magyar Kórus Kiadót, amely missziót töltene be az amatőr énekesmozgalom értékes művekkel való folyamatos jobb ellátásában.

6. Javasoljuk a meglévő intézményhálózat demokratikus, a jelenleginél lényegesen rugalmasabb, a művelődéspolitikai célokat az eddiginél hatékonyabban érvényesítő működési feltételeinek megteremtését. Még a korszerűen működő, megformált intézményi hálózat működtetése mellett is kívánatos, hogy körülöttük alakuljanak különféle célú, önálló szervezetek.

A művelődési kormányzat felügyelje az egyazon zenei területen működő különféle szervezetek művészi és anyagi tevékenységét, azzal a feladattal — függetlenül attól, szubvencionálja azo-

kat vagy sem —, hogy művészetpolitikai célkitűzéseink és már eddig is jelentős anyagi bevételeink ne károsuljanak.

7. A Művelődési Minisztérium érje el, hogy a Nemzetközi Koncertigazgatóság, illetve nemzetközi művészközvetítéssel foglalkozó szervezetek ne csak munkaközvetítéssel, hanem elsősorban tényleges, értékorientált menedzseléssel foglalkozzanak.

8. Javasoljuk, hogy a zenei élet kulturális külkereskedelemmel foglalkozó szervezetei számára a kulturális kormányzat teremtse meg a devizaérdekeltség rendszerét, hogy bevételeiket a művelődéspolitikai és külgazdasági célok együttes megvalósítása végett fokozni tudják.

9. Vizsgálni kell annak a lehetőségét és módozatát törvényeinkkel összhangban, hogy egyes intézmények, vállalatok stb. vezetői posztja meghatározott időszakra, pályázat alapján, választás útján kerüljön betöltésre.

MARÓTHY JÁNOS:

*KÍSÉRLETI ZENE, KÍSÉRLETI ZENETUDOMÁNY–A VAGY A ZENEESZTÉTIKA NYITOTT KÉRDÉSEI**

Az „esztétika" főnév összekapcsolása a „kísérleti" melléknévvel nem új dolog. A filozófia uralma elleni múlt századi lázadók vetették föl először, azzal a programmal, hogy az addigi, „fentről" megalkotott spekulatív-normatív esztétikák helyébe egy „lentről" kiépített, természettudományos módszerekkel dolgozó esztétikát helyezzenek.

Egy ilyen *Ästhetik von unten* ellen igazából a filozófusoknak sem kellene tiltakozniuk. Hiszen filozófiai esztétikát művelt maga Baumgarten, az „esztétika" szó használatának 18. századi bevezetője is, műszava megalkotásakor mégis a görög *aiszthészisz* szóból indult ki, amely eredetileg nem valami okvetlenül szépet, sem valami okvetlenül művészit, hanem egyszerűen *érzékelést* jelent. Éppen ez az érzékelés az, amit azóta az esztétika kulcskérdéseként a filozófiai esztétikák is elismernek — anélkül, hogy fölvetnék a kérdést, hogyan működik tehát az esztétikumnak ez a kulcsa. *Az emberi érzékszervek természete Hegeltől Lukácsig fekete doboz maradt,* s így a filozófusoknak igazából hálával kellett volna nyugtázniuk, hogy a „kísérleti esztétika" megalapozói pontosan *ezt* a fekete dobozt bontogatták.

Vaskos leegyszerűsítés volna, ha a kísérleti esztétákat egyszerűen az „esztétikai pozitivizmus" címkéjű kosárba hajigálnánk. Igaz, hogy a „pozitivizmus" szó mai gyanús csengése inkább a neopozitivizmus bűne: a közhasználatban — főleg a marxista szándékú gondolkodás közhasználatában — a „lapos" jelzőt szokás hozzákapcsolni. Az ilyen „lapos pozitivizmust" tények puszta regisztrálásaként képzeljük el, gondolati általánosító erő nélkül, és szűk szakmai orientációval. A „pozitivista" kutató mintaesete ily módon az a „specialista", aki egész életén át mondjuk a 13. századi francia motettákkal, vagy a „hogy" kötőszó történetével, vagy a molylepkék párzásával foglalkozik.

Nos, a pozitivizmus múlt századi előharcosai ilyen értelemben a legkevésbé sem voltak pozitivisták. Orientációjuk mindenesetre erősen természettudományos volt; de fontoljuk meg, hogy a természettudományoknak már a múlt századi rohamos fejlődése, a fizika, majd a kémia, majd a biológia, és mindezek közben a matematika új fölfedezéseivel, szakadatlanul átmetszette és szétdúlta azt a szakosodást, amelynek a talaján pedig ez a fejlődés végbement. Így valóságos előzménye lett annak az interdiszciplinaritásnak, amely a korunk tudományos forradalmára oly jellemző komplex tudományágak, mint a biokémia, az elektrofiziológia, a kibernetika, vagy éppen az általános rendszerelmélet létrejöttéhez vezetett.

Így korántsem véletlen, hogy a „kísérleti esztétika" megalkotói maguk is komplex képzettségű és komplex érdeklődésű elmék voltak. Helmholtz *gyakorló orvosként* kezdte az emberi érzékeléssel kapcsolatos kutatásait. Mielőtt még alapműve, az 1863-ban publikált *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie*

*A Magyarországi Olasz Kulturális Intézetben 1987. október 26-án, a kortárs zenéről rendezett olasz-magyar kollokviumon elhangzott előadás.

der Musik megjelent, kiterjesztette figyelmét a *vizuális* esztétika problémáira is, így a *színérzékelésre*. Akárcsak a nyomába lépő Stumpf, ő is kutatta már a *beszédhangok* spektrális összetételét. Fechner, akinek 1876-os *Vorschule der Ästhetik*-je deklarálta programszerűen is az *Ästhetik von oben*-nal szembehelyezett *Ästhetik von unten* célkitűzését, ugyancsak *orvosként* kezdi, de szükségét látja elmélyült *fizikai* kutatásoknak is, s ennek eredményeként már 1834-ben a lipcsei egyetemen éppen a fizika rendes tanára lesz! Érdeklődése az elektrokémiától a zenén át a filozófiáig terjed; az 1860-as *Elemente der Psychophysik* mellett a *Zend-Avestá*ról is könyvet ír (amely 1851 és 1906 közt három kiadást is megér), de álnéven aktuális szatirikus pamfleteket is publikál.

Éppen a legfrissebb kutatások fényében derül ki, hogy ezek a „kísérleti esztétikák" hány fontos fölfedezésnek voltak egy jó évszázaddal is korábbi előfutárai. A „Helmholtz-rezonátorok" a mai elektronikus szuperstúdiókhoz képest igazán szerény eszközökkel: hangvilla, elektromágnes és üres golyók segítségével először állítottak elő szintetikus hangokat, Fourier elméletének kísérleti igazolásaként. Így mintegy előre bebizonyosodott Schoenberg éppen napjainkban sokat idézett gondolata, hogy a hangmagasság nem más valami, mint a hangszín, hanem „a hangszín egy dimenziója". Vokális minőségeket is sikerült Helmholtznak, majd Stumpfnak spektrálisan meghatároznia. Fechner nevezetes tétele, a „pszichofizikai parallelizmus" korán fényt derített arra is, hogy sajátos különbség és egyben korreláció áll fönn a *létrejött hang* fizikailag adott és *a befogadott hang* pszichofiziológiailag megjelenő tulajdonságai között.

Kérdés, hogy ezek a valójában forradalmian új módszerek és fölfedezések *miért nem forradalmasították már akkor* a zenetudományt, vagy magát a zeneszerzést? Alkalmasint a korabeli zenei gyakorlat egészében nem értek meg még ennek föltételei — bár tény, hogy az éppen akkoriban születő *összehasonlító zenetudomány* ütötte az első komoly rést az európai polgári zenekultúra addig uralkodó szemléletén; és Stumpf vagy Ellis révén éppen *erre* ágazik tovább a kísérleti esztétika útja. Korában mégis marginális maradt, és sokkal inkább szolgált az akkori konvencionális zene-kép igazolására — *quod erat demonstrandum* —, mintsem fölforgatására. Fechner zeneszemlélete végül is Hanslickból indul ki és oda tér vissza; Helmholtz eredményei pedig egészen jól beilleszthetők voltak Riemann konzervatív zeneelméleti összefoglalásaiba.

Pedig a kísérleti esztétika potenciálisan nemcsak a zene elméletét, hanem gyakorlatát is forradalmasíthatta volna. Hasonló következtetések rejlettek benne, mint Einstein relativitás-elméletében, vagy az atomfizikában, vagy akár a marxista társadalomelméletben. Ha egyszer a hangoknak nemcsak puszta „magassági" vagy „időtartami" viszonyai vizsgálhatók, miközben a „hang" maga adottnak tekintődik (mondjuk, mint zongorahang, énekhang, klarinéthang, vagy egyáltalán: „zenei" hang), hanem *föltárhatók, átalakíthatók, sőt szintetikusan létrehozhatók a legkülönbözőbb hangjelenségek akár „molekuláris" vagy „szubmolekuláris" jellegű belső tulajdonságai,* akkor világossá válhat egy-egy hangzásideál egy-egy történeti korhoz kötődése, és megnyílhat a lehetőség arra, hogy a hangadásmódok éppoly forradalmian megújíthatók legyenek, mint amilyen forradalmian megújította a magassági-időtartami konfigurációkat a századelőn induló zenei avantgarde. Persze kétségtelen, hogy Stravinsky, Schoenberg vagy Bartók zenéjéből új hangadásmódok *is* következtek, de ezek megvalósítása az előadóművészek spontán megérzésein múlott, és behatárolta őket az adott hangszerapparátus, továbbá az adott akadémikus ének- és hangszertechnika.

Így az a fölismerés, hogy a zeneszerzőnek nemcsak hangok*kal*, hanem hangok*at* is lehet komponálnia, századunk második feléig váratott magára.

Ezzel azután egy időre meg is fordult a zeneszerzés és a zenetudomány viszonya. Míg

a múlt századi kísérleti esztétika kezdeményei nagyrészt visszaemésztődtek a hagyományos zenei gyakorlatba, századunk ötvenes éveitől *maga a zeneszerzés vált a kísérleti kutatás éllovasává,* s a zenetudomány, még inkább a zeneesztétika, az új eredményeket csak késve és töredékesen dolgozta föl. A „kísérleti" jelző elvált az öregedő tudománytól, és az ifjú alkotással kötött új frigyet. Még a kísérletekből levonható *elméleti* tanulságok összefoglalói is gyakran egyben zeneszerzők, Pierre Schaeffertől Robert Ericksonig. (S itt éppen két alapkönyvről van szó: egyrészt az 1966-os *Traité des objets musicaux*-ról, másrészt az 1975-ös *Sound Structure in Music*-ról, amely utóbbi az éppen akkor — s ismét zeneszerző: Pierre Boulez által — alapított IRCAM egyik fő elméleti kiindulása lett.)

A neoavantgarde törekvései a zene valamennyi paraméterének kontrollálására és új hangforrások birtokba vételére, amelyek az elektronika és az informatika addig nem is sejtett, rohamosan fejlődő új lehetőségeivel párosultak, vezettek a „kísérlet" és a „kutatás" addig inkább a tudományra jellemző módszereinek a dominanciájához a zeneszerzői munkában, ráadásul úgy, hogy a kutatás eredményei itt értelemszerűen *közvetlenül visszacsatolódtak a zeneszerzés gyakorlatába.*

Így viszont a zeneszerzői kísérletek inkább megnyitották, mintsem megvalósították az elméleti általánosítások lehetőségét. Ennyiben váltak a zeneszerzés *megoldott* kérdései a zenetudomány, benne a zeneesztétika *megoldandó* kérdéseivé.

Egy másik terület, ahol fontos új eredmények tették újra nyitottá, ami addig megoldottnak látszott az esztétikában, már a *tudományon belül,* de zömmel még a *zenetudományon kívül* húzódik. Elsősorban a *neurobiológiára,* vagy még általánosítottabban, azokra a tudományágakra gondolok, amelyeket az angol nyelvű tudományosság *neuroscience* néven foglal össze. Amennyire az elektroakusztikai kutatás lehetővé tette az addig csak intuitívan érzékelt zenei minőségek összetevőinek egzakt föltárását, annyira pontosította az emberi érzetek, viselkedésmódok zenére is messzemenően kiható működését, szerkezetét, fizikailag és kémiailag megragadható molekuláris vagy akár szubmolekuláris elemeit a „neuroscience". Az agyféltekék specializációjára vonatkozó új fölfedezéseknek az esztétika egészét is forradalmasítaniuk kellene, hiszen a „fogalmitól" megkülönböztetett „érzéki", a lineáris-szekvenciális jelsorozattal szembeni „Gestalt", a „pattern recognition", mint *teljes konfigurációk egyidejű érzékelése,* éppen a „domináns" és „nem domináns" (zömmel bal, ill. jobb) agyféltekék eltérő működésmódjával kapcsolatos. Könnyű belátni, hogy itt valami hasonlóról van szó, mint a hangjelenségek egyszerre sokféle módon meghatározott mintái esetében, ahol egyetlen másodpercnyi hangzó esemény elméletileg szinte kimeríthetetlenül sok összetevőt foglal magában, érzékileg viszont *azonnal és egységében* befogadható. Nem kevésbé fontos a *limbikus rendszer,* amely az agykéreg és a vegetatív idegrendszer közt teremt kapcsolatot, és így létrehozza a kognitív és az emotív szakadatlan egymásra hatását. Mindezek tudomásul vételével *a zene neuropszichológiáját* lehetne új alapokon megteremteni (ebben mindenesetre mérföldkő a Manfred Clynes szerkesztette, 1982-ben publikált *Music, Mind, and Brain*), hanem egy átfogó új zeneesztétikát is, különösen, ha ezeket az eredményeket kapcsolatba hozzuk a *viselkedéstudomány* és a *biokommunikáció-kutatás* akár az állatvilágra is kiterjedő megállapításaival, lévén maga a zene is egyfajta ritmikusan szervezett viselkedés és egyben kommunikáció.

Fölmerül viszont a kérdés, mint a „kísérleti esztétika" születése óta már annyiszor: nem esünk-e így valamiféle „biologizmus" csapdájába, egyszerűen figyelmen kívül hagyva a zene eléggé alapvető *társadalmi-történeti* meghatározottságát?

Mindenekelőtt: a biológiai *szembeállítása* a társadalmival alkalmasint még a marxista szándékú gondolkodáson belül is középkori örökség, az anyag és szellem dichotómiá-

jának egy variánsa. Hiszen bizonyos értelemben a biológiai is társadalmi és történeti, mert elemi részecskék együttműködésére, történetileg alakuló szerveződési formáira épül (e téren tanulságos olvasmány Richard Dawkins szellemes könyve, *Az önző gén*), nem beszélve az állatviselkedés ritualizált, sőt hierarchizált társadalmi formáiról. Másfelől az ember társadalmi-történeti tapasztalata is beépül génjeibe, idegrendszerébe, fizikai-kémiai tulajdonságaiba, tehát ismét „biologizálódik"; Engelst idézve, még a haja, a körme, a bőre színe is „történelmileg alakult".

Igaz viszont: a „kísérleti esztétikák" nagyrésze ezt a tényt Fechnertől napjainkig figyelmen kívül hagyja, s az embert valamilyen őstermészeti képződményként szemléli. Így kerülhettek már korán abba a csapdába, hogy puszta természeti törvényszerűségekként kezelték azokat a vizuális vagy akusztikus szimmetria-elveket, amelyeket pedig az újkori európai polgári fejlődés szinte a szemük láttára alakított ki. S minthogy az Európán kívüli kultúrák megélénkülő kutatása ugyanebben az időben ezektől merőben eltérő esztétikai normákat tárt föl, tűnődhettek, hogy eszerint maguknak a *„természeti* népeknek" a művészete *természetellenes*-e? (Riemann bosszúsága frikatíváiban is kifejeződött, amikor *fragwürdige Gesangsleistungen farbiger Weiber*-ről, „színesbőrű nőszemélyek kétséges énekteljesítményeiről" beszélt.)

Ebből adódik a zeneesztétika egy sor újabb nyitott kérdése. Először is, a zenepszichológusok a hang szerepét általában attól fogva kezdik vizsgálni, amikor az már valamilyen módon létrejött, és a kísérleti személy hallószervéhez impulzusokat továbbít. Így a pszichológiában is megjelenik a *passzív zenefogyasztás* polgári modellje. Megfeledkeznek róla, hogy az ember — akár már a csecsemő — elsősorban *létrehozója,* s csak ezután és ennek megfelelően *befogadója* a hangnak. Így a hangérzet nem pusztán — és talán nem is elsősorban — fül kérdése. Bár túlnyomórészt (noha korántsem kizárólag!) a fül közvetíti, létrejöttében és hatásában egyaránt a pszichoszomatikus rendszer *egészét* mozgatja meg. Ez az, amit Lukács György az „egynemű közeg" és az „egész ember" dialektikájaként jellemez, s ami Ujfalussy zeneesztétikai rendszerének is egyik központi kérdése. Ezért hangsúlyozza az utóbbi a *mozgásérzetek* meghatározó szerepét a zenében. Joggal: amit a germán gondolkodás statikusan *Satz*-nak, a latin viszont dinamikusan *movimento*-nak nevez, az egy ciklikus zenedarab egyes részeinek pontosan egy-egy adott *mozgástípus* általi meghatározottsága. Noha a zene és az emberi mozgás közti szoros kapcsolat ténye már a Dalcroze-i pedagógia óta többször fölmerült, és noha maguknak a mozgásoknak a tipologizálására a viselkedéslélektan már számos kísérletet tett, a zenepszichológiában aránylag kevéssé veszik figyelembe. (Becking úttörő, de kissé kalandos ötlete az egyes zenei karakterek kézmozgás-karakterekkel való jellemzésére legújabban M. Clynes „szentografikus" módszerében talál folytatást.)

A *movimento* viszont összetett dolog. Egy-egy „largo", „maestoso" vagy „vivace" előírás nyilván nem pusztán azt határozza meg, hogy egy időegységre hány impulzus esik. A *valódi* zenei eseménysorozatoknak pontosan ez a komplex, sokcsatornás jellege az, amelynek a fölismerése eléggé hiányzik még a kísérleti zenetudományból, de magából a kísérleti zenéből is. Ezért nevezte Pierre Schaeffer az elektronikusan generált szintetikus hangot megvetően „plasztik-hangnak", amikor a kísérleti zene hőskorában az *objet sonore,* a „hangzó tárgy" problémáját pontosan az ellenkező oldalról közelítette meg, fölismerve a *természetes hangjelenségek* végtelen összetettségét, amelynek a mesterséges hang első kísérletei még messze nem érhettek a nyomába. A *low-dimensional control* elve (hogy Wessel-lel szóljak) máig eléggé elterjedt az elektronikus zenében. Egy szintetikus hegedűhang létrehozása már önmagában bonyolult feladat; de ez még akkor is csak

„hegedű általában", s hol van ettől Menuhin vagy Ojsztrah hegedűhangja, egy-egy adott konkrét esetben, *a zenélés tulajdonképpeni emberi értelmét* adva meg?

Ugyanígy, a zenepszichológiai kísérletek nagyrésze éri be még ma is elemi hangjelenségekre adott válaszok mérésével, mellőzve a *zenei kontextus* teljességét, noha akár egy egyszerű hangköz értékelése is erősen eltérő lehet kiragadottan, „kísérleti helyzetben", attól, ahogyan egy teljes, élő zenei folyamat részeként megjelenik. Scott Makeig ragyogóan elemezte ezt a problémát *Affective versus Analytic Perception of Musical Intervals* c. tanulmányában (In: *Music, Mind, and Brain,* ed. M. Clynes, New York & London, 1982, 227—250). Példái közt szerepel a *Marseillaise* kezdő kvartja. Makeig kísérletei során e kvartlépés patetikus-ünnepélyes jellegét a professzionista zenész is a hangköz tágításával emelte ki, míg ugyanezt a kissé bő kvartot az adott kontextusból kiragadott „puszta kvartlépésként" egybehangzóan hamisnak ítélték.

Ily módon a „kísérleti esztétika" nyilván akkor vehetné a legnagyobb hasznát a ma hatalmas távlatokat nyitó természettudományos módszereknek, ha számításba venné azoknak a zenei-emberi és éppen ezért egyben társadalmi folyamatoknak a teljességét, amelyek közepette egy-egy hangzó eseménysorozat a maga valódi értelmét elnyeri. Ha ez szemrehányás az *Ästhetik von unten*-nak, ugyanezt a szemrehányást megfordítva tehetjük az *Ästhetik von oben* filozófusainak, pedagógiai optimizmussal téve hozzá, hogy kiváló hipotéziseiket a „kísérleti esztétika" nem okvetlenül megdönti, hanem számos esetben éppen igazolja, érvényüket eleven mozgásukban, teljesebb összefüggésekben mutatja ki.

LÁSZLÓ FERENC:

A CANTATA PROFANA SZÖVEGÉNEK ISMERETLEN VÁLTOZATA: A „MŰHELYPÉLDÁNY"

„Azután van még egy kérésem Önhöz: volna szíves annak a kolindának a mellékelt szövegét, amelyet én megzenésítek, pontosan átnézni és az esetleges helyesírási és másfajta hibákat kijavítani? Augusztus közepéig van erre ideje. Kérem, ellenőrizze a szótagolás helyességét is."[1] A Bartók-mű ismerői számára pillanatig sem kétséges, hogy ez az „Arolla (Valais), 1930. júl. 2." keltű levélrészlet *A szarvasokká vált vadászfiak* kolindájára vonatkozik, amelyet Bartók kevéssel az első világháború kitörése előtt gyűjtött két változatban, arra a román népi alkotásra, amelyen az 1930. szeptember 8-án befejezett *Cantata profana* alapul. Ám a mű keletkezéstörténetének sok mozzanata tisztázatlan még, így — részben — az az átalakulási folyamat is, amelyet e kolindaszöveg ért meg a lejegyzés időpontjától (1914. április) a partitúra kiadásáig (1934), illetve az ősbemutatóig (London, 1934. május 25.). Sokáig úgy vélték, hogy Bartók a *Cantatát* a maga magyar fordítására komponálta.[2] Csak 1975-ben sikerült tisztáznunk e keletkezéstörténet egyik kulcsmozzanatát és bebizonyítanunk, hogy a zeneszerzői munka egy román librettó alapján folyt, amelyet Bartók maga alkotott a két népi szövegből kiindulva. A Művelődésben közölt tanulmányunkhoz[3] egy, a négy fővváltozatot egybevető szinoptikus táblázatot is csatoltunk (fővváltozatokon a két népi forrást, valamint Bartók román és magyar librettóját értjük), majd egy román nyelvű tanulmányban is közzétettük idevágó kutatásaink főbb eredményeit.[4]

A dokumentum, amelyet jelen közleményünkben első ízben hozunk nyilvánosságra, a *Cantata profana* keletkezéstörténetének e fontos mozzanatára vonatkozó ismereteinket pontosítja tovább. A fönnebb idézett levél mellékletéről van szó, amelyet a címzett a föladó kívánságának megfelelően visszaszármaztatott s amely a librettó két ismeretlen változatát tartalmazza. Műhelypéldánynak nevezzük, mert nem közlésre kész tisztázatban, hanem alakulásában tartalmazza a librettót. Ráadásul nemcsak Bartók alkotói műhelyébe nyújt betekintést, hanem abba a kipróbált és összeforrott kétszemélyes munkaközösségbe is, amelynek másik tagja a levél címzettje volt, az egyetemes jelentőségű román zenetudóstárs: Constantin Brăiloiu. Az eredetit New Yorkban őrzi az Estate of Béla Bartók, a 67VoSS1 jelzetű kotta E1, E2, E3 és E4 oldalszámozású mellékleteként. A hagyaték gondnoka, dr. Benjamin Suchoff volt szíves még 1975-ben fénymásolatot küldeni róla. Szívességéért ezúton is köszönetet mondunk neki.

A fénymásolat öt különböző kézírás azonosítását teszi lehetővé, a szöveg öt külön-

[1] *Bartók Béla levelei.* Szerkesztette Demény János. Budapest, 1976. 378.

[2] Még a román librettó első közlője is úgy vélte! Lásd: D. Dille: *Bartóks Text zur „Cantata profana".* In: *Documenta bartókiana.* Heft 4. Budapest, 1970. 190—193.

[3] László Ferenc: *Megjegyzések a Cantata profana szövegéhez.* Művelődés, Bukarest, XXVIII. évf., 9. szám, 1975. szeptember, 49—53.

[4] Francisc László: *Colindul fiilor vânători metamorfozaţi în cerbi. De la colind la cantată. Pe drumurile universalităţii — şi ale restituirii.* Secolul 20, Bukarest, XVI. évf., 4—5. szám, 1976. április—május, 70—77 és 80—81.

böző rétegéét, amelyeket Bartók, illetve Brăiloiu a következő sorrendben vetett papírra:

a) Bartók román librettója, a szótagolás és egyes hangsúlyok jelölésével, a román népi szövegekhez hozzáköltött részletek bekeretezésével. Brăiloiuhoz intézett levélsorok.

b) Bartók megjegyzései, egyes verssorok, illetve szavak változatai, amelyeket Bartók javaslatokként, esetleges behelyettesítés végett írt az első változat mellé.

c) Brăiloiu megjegyzései, illetve javításai.

d) A librettó Bartók magyar fordításában.

e) A román librettó utolsó része, az összefoglalás (az *a* réteg folytatása, de más írással).

Alább két párhuzamos hasábban közöljük a librettó két változatát (az *a—e* és a *d* réteget), Bartók és Brăiloiu „párbeszédét" (*a b* és a *c* réteget) pedig lábjegyzetben. A „N. b. 1/..." kezdetű bekezdéstől a nyomdai tördelés megközelíti a dokumentum eredeti szövegelrendezését.

Bartók és Brăiloiu ekkoriban németül levelezett, e dokumentum alapnyelve is a német. Mi itt magyar fordításban közöljük, de az eredeti magyar szövegrészeit *dőlt* betűkből szedettük, hogy kiemelkedjenek környezetükből. A dokumentum román és magyar szövegrészeit betűhíven közöljük. Közlői megjegyzéseinket, kiegészítéseinket szögletes zárójelek különböztetik meg az alapszövegtől.

COLINDĂ

1[5] Cel un-cheş bă-trâ-nu	Az öreg bátyónak
2 El că şi-o d-a-vu-tu	Volt
3 Nou-ă fi-u-şori,[6]	Kilenc fia[,]
4 Fi-u-şori de tru-pu.	Fia a testből[.]
5 El nu-i o'n-vă-ţa-tu[7]	Nem tanította őket
Nici un me-şte-şug,[8]	Semmi mesterségre[,]
Nici a plu-gă-ri-e,	Sem szántásra[,]
Nici a stă-vă-ri-e,	Sem lovászatra[,]
Nici a vă-că-ri-e,	Sem tehenészetre[,]
6 Făr' el i-o'n-vă-ţa-tu	Hanem tanította őket
Mun-ţii la vâ-nat.	Hegyeken vadászatra.
— . —	— . —
Prin có-drii vâ-ná-ră	A hegyeken keresztül vadászott
Noú-ă fi-u-şóri.	A kilenc fiú[.]
7 A-tâ-ta şi-au vâ-na-tu,	Addig-addig vadásztak,
Pun-te şi-au d-a-fla-tu:	Hogy hidra találtak:
Ur-ma de cerb ma-re.	Nagy szarvas nyomára.
A-tât' au ur-mă-ri-tu,	Addig-addig nyomoztak,

[5] Ezekkel a sorok elé írott számokkal Bartók az összefoglalás sorait jelöli. Az első kilenc, ily módon jelölt sor folytatását l. e munka 195. lapján. A 6-os és 8-as számnál az összefoglalásban a verssorok Bartók bekeretezése szerint alakulnak, így: Făr' munţii la vânat, illetve Pân' s'au schimbat în. Megjegyezzük, hogy ez a két, a fakszimilén eredetileg görbe vonallal jelzett bekeretezés — vagy mondjuk így: bekerítés — nem azonos a Bartók hozzáköltötte verssorok *szögletes* keretbe való foglalásával. A kézirat alapos vizsgálata föltehetőleg kimutatná, hogy ezek a görbe bekerítések, akárcsak az összefoglalás sorait jelző számjegyek, a kézirat e rétegéhez tartoznak. Az egyszínnyomású fénymásolat alapján ezt persze nem állíthatjuk.

[6] Bartók: (fi-u-şo-ri is) [Brăiloiu elmulasztotta jelezni: ez a szótagolás helytelen, csak a főszövegbe írott helyes].

[7] Bartók: (talán jobb így: El nu i-o'n — Brăiloiu: *sokkal* jobb).

[8] Bartók: (me-şte-şu-gu is).

8 Pân' s'au	Hogy eltévedtek
Şi ei s'au schim-bat în	És változtak
9 Nou-ă cerbi de mun-te.	Kilenc hegyi szarvassá[.]
— · —	— · —
Drag tăi-cu-ţu lo-ru[9]	De az ő édes apjok
Nu şi-o mái răb-da-tu,	Nem tűrtőztette többet magát,
Pu-şca şi-o'n-ţă-gla-tu	Vette (vállára) a puskát
Şi 'n munţi o vâ-na-tu.	És a hegyekben vadászott[.]
Pun-te şi-o d-a-fla-tu.	Rátalált a hidra.
Ce mai şi-o d-a-fla-tu?	És még mire talált[?]
Ur-ma de cerbi ma-ri.[10]	Nagy szarvasok nyomára.
Du-pă ei să lua-ră	Utánok vetette magát
La fân-tâ-na re-ce.	Egészen a hűvös forrásig[.]
Intr'on ge-nun-che-o stat,[11]	Féltérdre ereszkedett[,]
Tras-a să-i să-ge-te.	Készült rájok lőni.
Ia-tă cer-bul cel mai ma-re[12]	Íme a legnagyobbik szarvas
— Fi-ú-ţul cel mai má-re —[13]	— A legnagyobbik fiú —
El din grai a-şa-o gră-i-tu:[14]	Szóval felfelele[:]
— Drag tăi-cu-ţul no-stru!	Édes apácskánk[!]
Nu ne să-ge-ta-re!	Ne lőjj ránk[!]
Că nói te-om lu-á-re	Mert mi téged megfogunk
În coár-ni-le noá-şte,	Szarvainkra[,]
Şi nói te-om ţi-pá-re	És téged hajítunk
Tot din mun-te'n mun-te	Hegyről hegyre
Şi din plai în pla-iu	Havasi legelőről havasi legelőre
Şi din pea-tră'n pea-tră,	Kőről kőre[,]
Şi noi te-om trân-ti-re	És téged hozzávágunk
Pe péa-tra mu-ştioa-să:	Mohos kősziklára (úgy hogy)
De tot ţâr' te-oi fa-ce!	Izzé-porrá zúzódsz.
Drag tăi-cu-ţul no-stru,	Édes apácskánk[,]
Tu tot ţâr' te-oi fa-ce![15]	Izzé-porrá zúzódsz.
Tăi-cu-şo-ru lo-ru	Az ő apácskájok
Din grai şi-o gră-i-tu	Szóval felfelele:
A-şá-o gră-í-tu[16]	Igy szólt és
Iá-ră cu gúr'a-şá-o stri-gá-tu:[17]	Igy kiáltott fel:
— Dragii tăi-cu-li-ţei,	Apácska szerettei[,]
Dragi fi-u-ţii mie-i!	Édes fiacskáim[!]

[9] Bartók: Iară Drag taicuţul *stb*[.] [Ez a hozzátoldás mintha az *a* réteggel együtt került volna a papírra, erre vall a vonalvezetés vastagsága, ez ellen szól, hogy az írás a gondosan kalligrafált főszöveghez képest szemmel láthatólag felületesebb. A taicuţul első szótagja csaknem olvashatatlan! A Drag nagy kezdőbetűje arra vall, hogy eredetileg ez szó állt a sorváltozat elején, később tette hozzá Bartók a Iarăt. A magyarul ideírt *stb* értelmét nem sikerült kibogoznunk. Lehet, hogy e betűcsoport *olvasata* helytelen?!]

[10] Brăiloiu elmulasztotta jelezni: a szótagolás helytelen, a mari kötelezően egy szótag.

[11] Brăiloiu: *'ntr'un* is lehetséges

[12], [13] Brăiloiu megjegyzéseket tett e két sorral kapcsolatban, amelyek azonban át vannak húzva és olvashatatlanok. Valószínű, hogy maga semmisítette meg őket. A két sor mindenesetre hibátlan, nemcsak a helyesírás, hanem a szótagolás és a hangsúlyelhelyezés szempontjából is.

[14] Bartók: (Eredetiben: Din grai o grăit).

[15] Brăiloiu: jobb: t'ai face.

[16] Brăiloiu: Aşa / o / grăítu is lehetséges

[17] Brăiloiu: *Iar' cu* is lehetséges

Hai-dáţi voi a-cá-să[18]	Nosza jőjjetek haza
La măi-cú-ţa voa-stră!	Anyácskátokhoz!
Dra-gă mai-ca voa-stră	Édes anyátok
Cu dór v'a-şteáp-tă,[19]	Vággyal vár[,]
Cu fă-clií a-prín-se,	Meggyújtott fáklyákkal[,]
Cu mă-sú-ţa 'n-tín-să,	Terített asztallal[,]
Cu pă-há-re pli-ne.[20]	Teli poharakkal.
Şi cu pă-har pe ma-să	Pohárral az asztalon
Tot plân-gând prin casă,	Sírva mindétig az egész házban[,]
Cu pă-har de vi-nu	Borral teli pohárral
Prin ca-să plân-gân-du.	A házban sírva.
Cer-bul ce mai ma-re —	A legnagyobbik szarvas
— Fi-u-şo-rul cel ma-re —[21]	[—] A legnagyobbik fiu [—]
Din grai şi-o gră-it,	Szóval felfelele,
Cu gúr'a-şá-o stri-gá-tu:	Szájával így kiáltott:
— Drag tăi-cu-ţul no-stru!	[—] Édes apácskánk[!]
Du-te tu a-ca-să	Menj te csak haza
La măi-cu-ţa, mai-ca noa-stră![22]	Anyácskánkhoz, anyánkhoz[!]
Ba noi n'om vi-ni!	De mi nem megyünk[!]
Ba ei n'or vi-ni, nú, ba nú Coro	De ők nem jönnek!
De cé n'or vi-ní?	Miért nem jönnek?
Ba noi n'om vi-ni,	De mi nem megyünk[,]
Că coár-ni-le noá-şte	Mert a mi szarvunk
Nu în-tră pe u-şă,	Ajtón be nem fér (be nem tér)[,]
Făr' nu-mai prin mun-te;	Csak a hegyek közé.
Tru-pu-ri-le noa-şte	A mi testünk
Nu um-blă'n că-me-şă,	Nem jár ingben[,]
Făr' nu-mai prin frun-ză;	Csak a falevelek közt[;]
Pi-cioa-ri-le noa-şte	A mi lábunk
Nu cal-că'n ce-nu-şă:	Nem jár hamuban[:]
Nu-mai prin frún-ză calcă;[23]	Csak leveleken[;]
Bu-zu-ţi-le noa-şte	A mi ajkunk
Nu-şi beau din pă-ha-re:	Nem iszik pohárból[:]
Nu-mai din i-zvoa-re beau.[24]	Csak forrásból.

[Bartók levélszövege következik, amelyet Brăiloiuhoz intézett. Ugyancsak az *a* réteg kézírása:]

N. b. 1. A [ ]-tel megjelölt helyek az *én* hozzáadásaim.

[18] Brăiloiu: Nem: Haídaţi
[19] Brăiloiu: esetleg: *vă* aşteaptă
[20] Bartók: (Nem „Cu păhare*le* pline" kellene hogy itt álljon?!) Brăiloiu: (Nagyon jó volna *Cu* nélkül: „Păharele pline")
[21] Ismét ki van húzva Brăiloiu észrevétele, de részben olvasható. Föltételezhetően Brăiloiu itt a forráshívebb megoldást javasolta Bartóknak, vagyis hogy ne válassza két szótagba a Fiu-t. A megjegyzés olvasható szavai, Brăiloiu hangsúlyjelzéseivel: Fiuşorul cel mare.
[22] Bartók sora eredetileg La măi-cu-ţa noa-stră! volt. Utóbb húzta ki a noastră!-t, írt elébe vesszőt s utána a sor folytatását: mai-ca noa-stră! Brăiloiu megjegyzése itt is át van húzva, de kiolvastuk, remélhetőleg jól: azt hiszem: *csak* „măicuţa"
[23] Bartók: (Eredetiben: Făr numai prin frunză) [Bartók sora itt eredetileg ez volt: Cal-că prin frun-ză]
[24] Bartók: (Eredetiben: Făr' beau din izvoare)

2. Részben a sorhangsúlyozáshoz igazodtam (′ _ / ′ _ / ′ _), részben a beszédhangsúlyhoz. Hogy tudjam, a második esetben helyesen hangsúlyoztam-e, itt helyenként ′ jelet teszek, és kérem, ellenőrizze, hogy ezek a ′ hangsúlyjelek egyeznek-e a beszédhangsúlyokkal, vagy nem.
3. Baloldalt helyezhet el javításokat, és [kérem] mindkét lap visszaküldését.
[Brăiloiu írása:]
Minden helyes, a *Háidați* kivételével
[Két oszlopba írott verssorok következnek: az összefoglalás 10—21. sorai. Az első kilenc sort Bartók a librettó elején számozással jelölte meg. Megjegyezzük, hogy a román librettó tisztázatában[25] az összefoglalás 22 soros: az itt 5-tel jelölt után a „Nici un meşteşug" is megvan benne. Mint már említettük, e kiegészítés gráfiája lényegesen más, mint akár az *a*, akár a *b* rétegé.]

Coarnile lor
Nu întră pe uşă,
Făr' numai prin munte;
N' umblă 'n cămeşă
Trupurile lor,
Făr[']numai prin frunza;
Picioarile lor
Nu calcă 'n cenuşă,
Făr[']calcă prin frunză;
Buzile lor
Nu-şi beau din păhare
Numai din izvoare[.][26]

Mielőtt az itt közölt dokumentummal kapcsolatos észrevételeinket kifejtenők, megjegyezzük, hogy Bartók 1909 és 1918 között gyűjtött román népzenét, Erdélyben és a Bánságban. Ekkor, különösen a román parasztokkal és a románlakta falvakon élő értelmiséggel való gyakori személyes együttlétei során tanult meg románul, olyan jól, hogy 1910 februárjától kezdve már egymaga jegyezte le a népi szövegeket is. (Rászorult erre — bár egyszerűbb lett volna állandó kísérővel együttműködnie, aki a szövegeket jegyezze, miközben ő csak a dallamok rögzítésére összpontosít —, mert észrevette, hogy az értelmiségiek, akikkel együtt dolgozott, gyakorta „kijavították" — akarva vagy akaratlanul — a parasztok tájszólását, ami rontotta a lejegyzések tudományos hitelét.) Mindazáltal ismerte nyelvtudásának korlátait is, és mivel tisztában volt azzal, hogy a rendszeres és mélyreható filológiai tanulmányokat nem pótolhatja a mégoly hiteles terepen szerzett tapasztalat sem, soha sem közölt román népi szövegeket, anélkül, hogy előbb román szakember véleményét ki ne kérte volna. E tekintetben az *e* librettó margóján folytatott Bartók—Brăiloiu „levelezés" egy jellemző, még a D. G. Kiriac és Ioan Bianu segítségével kiadott, 1913-as bihari kötet előkészítésekor állandósult gyakorlat folytatását illusztrálja.

Bartók itt közölt *Cantata profana*-librettója a zeneszerző 1930-as román nyelvtudását és román népköltészeti ismereteit tükrözi; ekkoriban a román parasztokkal való találkozásainak egyetlen útja-módja a zömmel több mint tizenöt (részben több mint húsz!) évvel korábban fölvett fonogramok hallgatására s az akkor gyűjtött anyag rendszerezésére korlátozódott. Bartók szövegét a forrásokkal — a kolindakötet 4a és 4b sorszámú szövegeivel — egybevetve némi irodalmiasító igyekezetet tapasztalunk: bizonyos tájszavakat Bartók irodalmi szinonimákkal helyettesített (például: s'au schimbat a s'au neftinat helyett) és több tájnyelvi ejtést is kiiktatott (például: strâgat, pt'eatră). A szöveg azon-

[25] Dille: i. mű, 191.
[26] Bartók eredetileg ezt a sort írta: Făr' din izvoare

ban e változtatások ellenére sem vesztette el a maga népi jellegét. Bartók aligha akarta — de ne vegye tőlünk senki rossznéven, ha kimondjuk: ha akarja sem tudta volna — *A szarvasokká vált vadászfiak* kolindáját a román műköltészet és akadémiai helyesírás szabályai szerint újrafogalmazni, éppen mivel — mint már megjegyeztük — román nyelvtudása mindenekelőtt a falusiaktól hallottakon alapult s csak kisebb mértékben szépirodalmi olvasmányokon, illetve rendszeres nyelvtanuláson.

Föltételezésünk szerint az itt közölt librettóváltozat a kompozíciós munkával párhuzamosan alakult. Úgy véljük, e munka közben fölmerült, zenei természetű indokok késztették Bartókot arra, hogy a népi források következetes hatszótagúságát föladja és hosszabb meg rövidebb (egyszer például kilenc-, máskor négyszótagú!) verssorokat alkosson, illetve maga költötte verssorokat is iktasson a forrásokból merített sorok közé.

Dokumentumunk híven tükrözi Bartóknak arra irányuló igyekezetét, hogy zenéje összhangban legyen a román szöveg prozódiájával. Szeretnők végre megismerni a mindeddig csak magyar—német, illetve német—angol szöveggel kiadott partitúra eredeti fogalmazványát is, hogy meggyőződhessünk róla, milyen mértékben sikerült Bartóknak gyakorlatilag megoldania a prozódiai kérdéseket, amelyek oly intenzíven foglalkoztatták.

Az itt közölt magyar változat is figyelemreméltó. A román librettó szótárhű, költői igényeket mellőző fordítása. Mint olyan, a leszármazási táblázaton, amely az élő népköltészetből immár kihalt *A szarvasokká vált vadászfiak* változatait, a *Cantata profana* szövegének népi forrásait, változatait és a források, illetve a változatok fordításait szemlélteti, ez a magyar szöveg a román librettó „műhelypéldányán" rögzített szöveg és három további változat között képez átmenetet. Ezek:

a) Bartók szó szerinti német fordítása, amelyet 1934-ben a partitúrában is megjelentetett azzal az utasítással, hogy bármilyen ezutáni fordítást ennek a szövegnek az alapján kell végezni s nem a partitúrasorok közé nyomtatott magyar vagy német megverselés nyomán. (Ez a szövegváltozat s a rá vonatkozó utasítás az Universal Edition újabb, német—angol szövegű partitúrájából hiányzik, ami Bartók akaratának eléggé el nem ítélhető semmibevevése!)

b) Szabolcsi Bence művészi értékű német átköltése. Szabolcsi nem tudott románul. Föltételezhető, hogy a megelőző bekezdésben említett német változat mellett ezt a magyart is megkapta Bartóktól.

c) Bartóknak a véglegesített magyar librettója, amelynek néhány sorát már betűről betűre előlegezi ez a változat (például: Semmi mesterségre, Féltérdre ereszkedett).

Mint „írásbeli dolgozat román nyelvből", mint a román szöveg pontos értésének próbája, a fordítás „jó", csaknem „kitűnő".[27] Természetesen kizárólag dokumentumértéke van, nem mérhető Bartók későbbi átköltéséhez, amelyet számtalanszor újraközöltek — hanglemezen is, Bartók fölolvasásában — s amely a zeneműtől függetlenül, mint önértékű költemény is él és hat a magyar szellemiségben.

Kolozsvár, 1980. január

[27] Néhány apró tévedésre hívjuk föl a magyarul és románul egyaránt tudó olvasó figyelmét: Prin codrii vânară — A hegyeken keresztül vadászott (Bartók nem tudta hogy a prin -ban, -bent is jelent; A hegyekbent kelett volna írnia), Că noi te-om luară / în coarnile noaşte — Mert mi téged megfogunk / A szarvainkra (a lua ige jelentése itt nem megfogni, hanem venni; veszünk szarvainkra volna a helyes fordítás), La fântâna rece — Egészen a hűvös forrásig (a la -nál, -nélt jelent, Pînă la volna az, amit Bartók fordított; A hűvös forrásnál volna a helyes fordítás) stb. Olyan természetű, lényeges félreértések, amilyenek például Erdélyi József a Nyugatban közölt, nevezetes fordításában találhatók, Bartók nyersfordításában nincsenek!

SÁROSI BÁLINT:

*A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM**

SORPÁROK I.

A hangszeres ütempárokról és sorokról ugyane folyóirat előző két számában közölt beszámoló után az alábbiakban tárgyalt dallamegység, a sorpár, már nemcsak dallamalkatrészként, hanem egymagában helytálló dallamként is előfordul. Másik sorpárral, sőt további sorpárokkal egyesülve azért válik általában nagyobb forma állandó vagy alkalmi részévé, mert ezt a vokális zene felől a fejlett strófaérzék, a hangszeres funkció (főleg tánc) oldaláról pedig bizonyos időkeret kitöltése igényli, ill. teszi szükségessé. A gyakorlatban a megismételt sor (AA) is betöltheti — gyakran be is tölti — a sorpár szerepét. A szabályos sorpár abban különbözik a megismételt sortól, hogy első sora végén jelzés van a folytatásra — a második sor zárása, kadenciája, különbözik az elsőétől (AA_k). Ismételt sor és sorpár közötti átmenetnek sokféle fokozata és változata lehetséges (l. főleg az 1-es kadenciájú sorpárokat). *Sorok*-ról beszélve, ezeket tehát csak tanulmányi céllal — a lehetséges sortípusokra való figyelmeztetés céljával — emelhetjük ki a sorpár-összefüggésből.

Sorokra és különösen ütempárokra a továbbiakban is gyakran kell utalnunk. Emezek számontartása nélkül ugyanis sok esetben nem tudnók a dallamok közötti rokonságot kielégítően megjelölni, olykor talán még tudatosítani sem. Hosszú ideig úgy hittük, ütempáros hangszeres zenéről beszélve elég, ha csak a *duda-aprájára* és a cigányzenészek *figurá*-ira, *cifrá*-ira, azaz a közjáték-zenére gondolunk.[1] A hangszeres dallamok tüzetesebb vizsgálata során azonban nem volt nehéz rájönnünk arra, hogy az esetek jórészében közjáték-sorpár (ill. periódus) és egyéb hangszeres periódusok közt nincs különbség. Ugyanaz az ütempárismétlésből alakult sorpár egyik helyen „dallam"-ként, másik helyen közjátékként fordulhat elő. Ha csupán azokkal az ütempáros dallamokkal számolnánk, melyek közjátéknak is könnyen beillenek, hangszeres dallamaink nagy hányadát zárnók ki az ütempárosságból.

Hangszeres sorpárjaink többsége szabályos nyolcütemes periódus.[2] A periódus — sorpár — egyik-egyik felének (sorának) az összetétele a legtöbb esetben: (variáltan) megismételt ütempár, ill. ütempár+ütempár. A sorpárok között az AA szerkezetűek — azonos zenei tartalmú két sorból állók — vannak sokkal nagyobb számban, különösen ha tekintetbe vesszük: nem ritka az olyan AB forma, melyben a második sor nem más, mint erősen variált A.

Azonos sor nyitással-zárással történő ismétlésére a középkori nyugat-európai táncok kísérőzenéjében is van példa. Egy ilyen nyitó-záró rész neve — pl. az *estampie* vagy *stan-*

*AZ MTA-Soros Alapítvány Bizottság anyagi támogatásával készülő munka.

[1] Vö. BÖI 825. l. (az Ethnographia 1912-i évf.-ban közölt cikk); Kodály 1969. 91. l.; Vargyas 1955.

[2] $8\times{}^2/_4$-es ütem. Valóságos terjedelem vagy egyszerűen csak ütembeosztás miatt előfordulnak 4, ill. 16 ütemes változatok, kivételesen egyéb — esetleg csonkult vagy bővült — változatok is. Egy korábbi jegyzetben (Sárosi 1987. 16. sz. jegyzet) már indokoltam a „sorpár" megjelölés használatát, melyre a strofikus dalok és a hangszeres dallamok közötti kapcsolatok miatt van elsősorban szükség. Egyébként, ahol ez félreértést nem okoz, magam is felváltva használom a „sorpár" és „periódus" kifejezést.

tipes dallamában — *punctus*.[3] A *puncti*, azaz *pontok* megjelölést, a középkorban ugyancsak hangszeres darabot jelentő *nota*-val együtt, a magyar hagyomány, hasonló értelmezésben, napjainkig fenntartotta. A *pont* az erdélyi férfitáncban éppen egy nyolcütemes sorpárnak megfelelő szakaszt jelöl.[4] A nyitó-záró hajlam egyébként már az ütempárban is benne van, amennyiben — Bartók szavaival — „egyik ütem a domináns hangzat, a másik a tonika hangzat körében mozog".[5] A domináns-tonika vagy ilyenként értelmezhető váltás múltja és származási helye úgy látszik homályban marad a számunkra. Elég, ha ezzel kapcsolatban ismét Bartókot idézzük, aki a Biskra vidéki arabok hangszeres zenéjéről megjegyzi: „Gyakran egy-egy motívumpár két egymástól eltérő és egymást kiegészítő kadenciával periódust alkot; ez a legnagyobb lélegzetű zenei formájuk."[6]

A magyar népzenét Bartók alapvetően strófikus-vokális zeneként ismerte meg s e tekintetben Kodállyal azonos nézeten volt.[7] A sorpár-előzmény lehetőségét azonban nem vetette el. *A magyar népdal* című könyvében két helyen is foglalkozik a strófa lehetséges kétsoros előzményével. Az A^5B^5AB szerkezetet tárgyalva, jegyzetben „azzal a kissé merész feltevéssel" foglalkozik, miszerint ez vagy a még egyszerűbb $A^5A_v{}^5A\ A_v$ előzhette meg a komplikáltabb ABCD formát, hiszen a régi stílusú ABCD szerkezetű dallamok sorainak ereszkedő fekvése nagyjából megegyezik a kvintváltókéval, s bizonyos változatcsoportokból is arra lehet következtetni, hogy ez a szerkezet nem egyéb, mint erősen átalakult A^5B^5AB.[8] Jelenlegi témánk szempontjából ennél is fontosabb, amit Bartók a „kanásztánc" dallamokkal kapcsolatban feltételez. Ezek mintáját az ukrán *kolomejka* dallamokban látja. A magyarok azonban, mint Bartók kifejti, „a beszivárgott kétsoros kolomejka-dallamokat fél-dallamnak érezték és egyéb négysoros dallamaik analógiájára önkéntelenül négysorosra bővítették". Így lett az AB szerkezetből AABB szerkezet, ebből pedig — ismétléskor a záróhangok megváltoztatásával — AA_vBB_v. Ez a képlet — inkább AA_kBB_k-nak írva, hogy ezáltal közvetlenebbül utaljunk a záróformulára (kadenciára) — valóban a jellemző magyar hangszeres strófát ábrázolja. Bartók az általa kolomejka-származásúnak hitt dallamokról ugyanott azt is megjegyzi: „Szerepüket illetőleg valószínű, hogy tánczenéül szolgálhattak talán, mint valamilyen 'kanásztánc' dallamai." Megállapítja, hogy a négysoros strófává bővült kolomejka-dallamok erősen hasonultak népdalaink régi stílusához. Kitér a román *'ardeleana'* dallamokra is, melyek szerinte „valószínűleg szintén az ukrán kolomejkából származnak" s főleg ennek köszönhető a magyar és román kolomejka-ritmusú dallamok közti kapcsolat.[9]

A kétsorosságra vonatkozó sejtéseivel Bartók fontos dolgokra hívta fel figyelmünket. Amit ő még nem láthatott világosan — kanásztáncaink, egyben hangszeres zenénk java ritmusának széles nemzetközi hátterét, valamint népzenénkben a kétsorosság sokfelé ágazó mélyengyökerezettségét —, abban mi az övénél sokkal több adat és információs lehetőség birtokában viszonylag könnyen eligazodhatunk.

A hangszeres zenében az AABB strófa az A előtag és a B utótag megismétlésével is

[3] Johannes de Grocheo De musica című traktátusában. Idézi többek között Curt Sachs: Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933. 194. l.

[4] Vö. Martin 1966. 225. l., valamint l. a Magyar Néprajzi Lexikon *Pont* címszavát.

[5] BÖI 825. l. (az Ethnographia 1912-i évf.-ban közölt cikk). Ugyanitt, köröstárkányi közjáték-példa bemutatásakor Bartók azt is hangsúlyozza, hogy az ütempárismétlő dallamot „magyar (nem cigány!)" hegedűstől jegyezte le. Ezzel mintegy figyelmeztet a dallam feltehető régiségére — cigányzenészek előtti múltjára. Előbb ugyanis az „aprájá"-ról, mint „a magyar népnek előbb cigánykézbe került, majd végleg kiveszett abszolút (vagyis szöveg nélküli) tánczenéjé"-ről szól. Véleményét cigányzenészeink hagyományőrző szerepét illetőleg később csak csekély részben revideáltatta, hiszen hangszeres zenét Erdélyben inkább csak románok között gyűjtött (ott viszont sokat éppen cigányhegedűsöktől!).

[6] BÖI 522. l.

[7] „A magyar népdal strófa-szerkezeté"-ről 1906-ban publikált doktori értekezésében Kodály a magyar népdalversszakot így határozta meg: „Népdalstrófáink legnagyobb része négysoros. A rövidebbek ennek a formának kezdetleges alakjai, a hosszabbak kibővítései." Kodály, 1964. II. 15. l.

[8] Bartók, 1924. XXI. l.

[9] Bartók, 1924. LXIV—LXV. l.

létrejöhet — ahogy Bartók feltételezte. De éppen a kétsoros dallamok viszonylag nagy tömege miatt, gyakoribb az a szerkezet, melyben az AA sorpár BB-vel jelölhető — voltaképpen másik AA — sorpárral egyesül. A két sorpár lehet zeneileg eltérő tartalmú, de épülhet azonos motívumból is úgy, hogy a II. az I-nek változata. A dallamok egy részén kimutatható, hogy az AA sorpár mintegy improvizáltan, ütempárismétlésekkel egészült ki és rögződött négy sorrá. Végül pedig, a kiegészülés — hosszabbodás — transzponált ismétlés, leginkább kvint-transzpozíció útján is létrejöhet.

A mi népzenénkben a kvintváltás fontos stílusjeggyé fejlődött s már ezért is számolnunk kell a kvintváltás mechanikus formájával is, mely magyar és külföldi hangszeres tánczenében, ha nem is stílusjegy-szerű gyakorisággal, egyaránt előfordul.[10]

Tudva, hogy az ereszkedő dallamforma a világon mindenhol őshonos, konkrét kivételes esetektől eltekintve, nincs okunk az ereszkedő ABCD dallamstrófát kvintváltó szerkezetből származtatni. Sőt, ismerve a népzenében a variálódás erejét és gyorsaságát, inkább az látszik valószínűnek, hogy maga a tisztán maradt kvintváltó szerkezet az újabb képződmény. Hangszeres dallamok tömege figyelmeztet rá: kvintváltó dallamaink — köztük a nevezetes „páva" dallam — részletes megítéléséhez nem a kvintváltás, hanem a sorpár felől vezet a megbízhatóbb út.[11]

Bartók óta tisztázódott a számunkra: a „kanász" ritmust nem kell a kolomejkából származtatnunk. Mindkettő széles, Európán túlterjedő, nemzetközi keretbe illeszthető s legalábbis a középkori vágáns költészetig visszamenőleg írásos emlékekkel is dokumentálható. Az ütempárok tárgyalásakor pedig láthattuk: a mindenhol előforduló ütempár egyik legegyszerűbb $^2/_4$-es formáját csak meg kell ismételni és „kanász"-sort kapunk. Csekély engedménnyel Beethoven 9. szimfóniája főtémáját is a kanásztánc-vágáns-kolomejka-sorpárok közé sorolhatjuk.

Sajátos módon, nemcsak Bartók érezte a kanásznótákat — főleg azok ritmusát — bizonyos fokig idegennek, hanem a magyar táncok századeleji kitűnő szakértője, Réthei Prikkel Marián is: „...nem magyar zamatú dallam s főleg nem magyar ritmus. Egész modulációja, lüktetése szláv jellegű" — jegyzi meg az általa közölt *juhásztánc* dallamhoz.[12] Ugyanott, egy lappal hátrább, Káldy nyomán *erdélyi hajdútánc-nótá*-t (szintén kanásztánc ritmusú dallam) is közöl. Számára ez is „magyartalan jellemű", „Káldy oláhosnak ítéli".[13] A nép a kanásztánc-félét ugyan sajátjának érzi, de nem ritka, hogy azt *„oláhos", „oláh tánc", „félolához"* névvel jelöli. Mindemellett a „kanász"-ritmus — bár az osztrákokat kivéve a környező népek között is nagyon népszerű — nálunk látszik a teljes nyelvterületre érvényesen a legmélyebben gyökerezettnek. A szomszéd népeknél alig tudunk szöveges kanásztáncról — a románoknál pl. nem is lehet, hiszen hagyományos népdalszövegsoraik 8 szótagnál többre nem terjednek. Nálunk viszont nemcsak Erdélyben és Kelet-Magyarországon, hanem különösen Dél-Dunántúlon találunk tömegével szöveges kanásznótákat. Miért keltheti mégis az idegenség érzetét? Bartóknál főleg azért,

[10] Olyan tájakon, ahol erre a fajta mechanikus kvintváltásra szakkifejezést is használnak, a „kvint" szó természetesen nem is szerepel. A rezijai (olasz Alpok) szlovén hegedűs minden táncdarabot *na tousto* (vastagon) és *na tenko* (vékonyan) is eljátszik. A darab befejezésekor mindig *na tenko* a kötelező. A „vékonyan" a kvinttel magasabb megszólalást jelenti. L. Julijan Strajnar: Geige und Geigenmusik in der slowenischen Volkstradition. In: Die Geige in der europäischen Volksmusik. Hrg. Walter Deutsch und Gerlinde Haid. Wien, 1975. 56. l.

Kvintváltogató előadásban a mi népzenénkben az erdélyi *párnás-tánc* dallamát lehet gyakran hallani. Ismertebb szövegei: *„Elvesztettem zsebkendőmet, megver anyám érte...", „Rengesd, uram, a gyermeket, hadd menjek a bálba..."* L. Dobszay, 1984. 83. sz.

[11] L. főleg a b3 kadenciájú sorpárokat. Kvintváltásunk keleti — egyebek között cseremisz — rokonságának értelmezése nem tartozik jelenlegi témánkhoz. Vikár László kutatásai alapján annyit mindenesetre már tudunk, hogy a cseremiszek kvintváltó stílusa nem nagyon régi, hanem inkább új stílus benyomását kelti. Cseremisz-magyar egyezésekről l. legutóbb Vikár László: A motívum szerepe a dallamok összehasonlításában. Magyar Zene ,1987. 1. sz. 23. l.

[12] Réthei, 1924. 143. l.

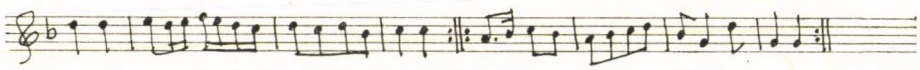
[13] Réthei, 1924. 144—145. l.

mert ő hangszeres dallamainkkal alig foglalkozott s viszont érzékeny füllel reagált az éppen általa meghatározott nép*dal*stílusoktól eltérő, egyben pedig a magyar nyelvterület határain túlra is mutató zenei karakterisztikumokra. Réthei Prikkel és mások — beleértve a kanásztáncfélét *„olához"* stb. nevező paraszti adatközlőket — reagálása talán öntudatlanul is a régiséget célozza meg a kanásztáncban. Amit ódivatúnak érzünk — sokan így voltak századunk elején szinte a teljes paraszti népdalkinccsel is —, szívesen testáljuk hajdani életformák több emlékét őrző szomszédainkra.

A népzenében különböző korszakok stílusmaradványai élnek együtt s ebben a spontán együttélésben stílushatárok tiszteletbentartásáról szó sincs; annál inkább keveredésről, összefonódásról, összecsiszolódásról. Az erős homogenizáló folyamatban a jövevény dallam is gyorsan felveszi a hagyomány uniformisát, a nagyon régi pedig leveti régies megjelenésének nélkülözhető jegyeit, hogy észrevétlenül vegyüljön el környezetében. Különösen érvényes ez az ízlésváltozásra és divatokra érzékenyebben reagáló, területi határokat kevéssé tisztelő (hivatásos zenészek által művelt) hangszeres zenére. Így bukkanhatunk rá sorpárjainkban is — azonos szerkezetben és funkcióban — régi stílusú népzenénk különböző emlékeire, ismerhetünk rá a 16—17. században lejegyzett táncok maradványaira ugyanúgy, mint 19. századi verbunkos dallamokra és népies dalok hangszeres tánczenévé formált változataira. Az ismételt „kanász"-sor, a „kanász" sorpár és az európai műzene klasszikus szabályainak megfelelő periódus az azonos funkció révén zeneileg is minden lehetséges fokon keveredik.

A hangszerek, mint voltaképpen nemzetközi eszközök, Curt Sachs találó megállapítása szerint, a zenével együtt vándorolnak. A rajtuk megszólaló zene egy-egy nagyobb területen belül nagyjából mindenhol otthon van, de bizonyos fokig mindenhol idegen is. Mindenesetre a kimondott hangszeres zene lényegesen különbözik a helyi vokális zenétől.[14] Hasonló a helyzet a tánccal is, melynek terjedését ugyancsak alig akadályozzák etnikai és nemzeti határok. Az ennek ellenére szomszédos népek esetében is jól észlelhető különbségek, a helyi asszimiláción túl, leginkább a történelmi divatok egyenlőtlen terjedésének és megőrzésének köszönhetők. Tőlünk nyugatra hangszeres-zenei vágáns (kanásznóta) ritmust már elvétve, inkább csak írásban fennmaradt zenetörténeti emlékként találunk. A következő osztrák *chorea*-t — táncdallamot, egyben AABB formává ismételt „kanász" sorpárt — a 17. század elején jegyezték le:[15]

1.



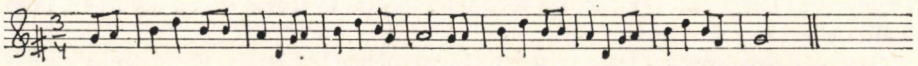
Dudáról az osztrákok közt századunkra emlék is alig maradt. Egy 1812-ből származó adat szerint azonban Stájerországban „mindkét nembéli falusiak szinte kivétel nélkül szeretik a tánczenét; akár egy duda hangjával is beérik".[16] Duda-dallamot — „dudanótát", ahogy mi mondanók — századunkban Ausztriában már csak véletlen emlékezetből rögzíthettek. A következő (Salzburgban lejegyzett) sorpár a hajdani osztrák dudarepertoár egy darabja.

[14] Vö. Curt Sachs: The Rise of Music in the Ancient World — East and West. New York, 1943. 110. l.

[15] Jozef Klima: Die Tänze des Nicolaus Schmall von Lebendorf (1613). Österreichische Musikzeitschrift, 1966. 460. l. A kor szokása szerint, e darabhoz $^3/_8$-os ütemű „Nachtanz" is van.

[16] „Fast ohne Ausnahme lieben die Landlaute beyderley geschlechts die Tanzmusik wenn sie auch nur einen Tudelsack haben..." Arany János „ünneprontói" jutnak eszünkbe erről az idézetről. Ők is csak jobb híján érik be a dudával: „Hol egy muzsikás? hegedű vagy egyéb? / Ha különb nem akad, dudaszó is elég." A stájerországi adatot közli Walter Deutsch: Volksmusik und Volksmusikforschung. Österreichische Musikzeitschrift, 1966. 438. l.

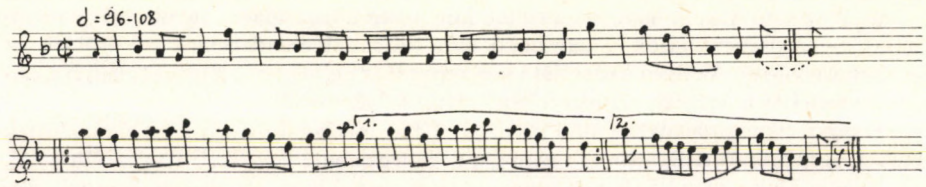
2.



A dallamnak a mieinktől idegen ritmusát — gondolva a 18. század előtti nyugat-európai táncgyakorlatra — értelmezhetjük úgy is, hogy ezúttal páros ütemű dallam függetlenedett utótánc változatáról — proporciójáról — van szó. Ha a ritmustól eltekintünk, a *h—a* (—*d*) gerincű ütempárismétléseket akár az ungareszka-dallam második feléhez tehetjük rokonként.[17]

Az alábbi skóciai, hegedűn játszott *reel* dallam ugyancsak szerkezetében áll viszonylag közel a mi sorpárjainkhoz. Olyanféle, lazán összetartozó két sorpárnak tekinthetjük, amilyenekkel különösen az erdélyi férfitáncokat kísérik: állandóbb jellegű első rész közjátékszerű sorpárral egészül ki négysoros dallamstrófává. E dallam második fele, helybentopogó karakterével (kisambitusú, ismételgetett ütempárjával) és a közjátékdallamokra jellemző magasabb regiszterével jól illik a megfelelő magyar hangszeres sorpárokhoz:[18]

3.



Sorpárjaink dolgában szoros rokonság az erdélyi románokkal van. Erdélyben magyarok és románok hangszeres zenei repertoárja nagy mértékben azonos, miképp vegyes lakosságú területeken a két nép zenészei is többnyire azonosak. A román nyelvterület különböző tájait képviselő viszonylag bőséges hangszeres kiadványból viszont arra lehet következtetni — ami a három nagy területi egység: Havasföld és Moldva, valamint Erdély különböző történelmi múltjából is következik —, hogy az erdélyi román hangszeres dallamkincs és stílus meglehetősen különbözik a Kárpátokon túlitól, leginkább pedig a Kárpátok és a Duna közötti déli területétől. A különbség a motívumkincsben is jól észlelhető, mégis leginkább a dallamszerkesztésben mutatkozik meg. A funkciós harmonizálás elveihez is igazodó nyugat-európai típusú periódusnak Erdélyben uralkodó szerepe van. A Kárpátoktól délre viszont a kötetlen szerkesztésre való hajlam érvényesül jobban. Az általánosságban itt is tapasztalható 4-, ill. 8-ütemes tagolás többnyire jól megkülönböztethető az európai műzenei értelemben vett periodizáló szerkesztéstől.[19] Moldva hangszeres zenéje, a nagyobbmértékű történelmi érintkezésnek is megfelelően, közelebb áll az erdélyihez; de a hivatásos hangszeres zenélésben amúgyis mindig lehetséges érintkezés nyomain túli szoros kapcsolatról itt sem beszélhetünk.[20] Megjegyzendő ugyan-

[17] Az osztrák dallamot W. Deutsch cikkéből idézem, l. 16. jegyzet. Dallampárhuzamként l. még a Stark-féle kézirat „Ungarl. Tantz"-ának második felét (Szabolcsi, 1959. 341. l. vagy Sárosi, 1987. 120. sz. kottapélda).

[18] John A. Brune: Geige und Geigenmusik in Grossbritannien und Irland. In: Die Geige in der europäischen Volksmusik. Hrg. Walter Deutsch und Gerlinde Haid. Wien, 1975. 87. l.

[19] Vö. pl. Corneliu Dan Georgescu: Melodii de joc din Oltenia. Bucureşti, 1968.; továbbá Ghizela Sulițeanu: Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeş. Bucureşti, 1976. A két kötet 430 dallama közt talán tucatnyi sincs, amit hagyományos típusként erdélyi típusokkal azonosíthatunk.

[20] Vö. Constantin Gh. Prichici: 125 melodii de jocuri din Moldova. Bucureşti, 1955.

akkor, hogy a moldvai csángók sokkal nagyobb mértékben vettek át román környezetüktől hangszeres tánczenét — méghozzá többnyire tánccal és táncnevekkel együtt —, mint vokális dallamot.

Szabolcsi Bence észrevétele a történeti táncokról mai hangszeres táncdallamainkra is érvényes: viszonylag kevés típus nagy területen és változatszóródásban fordul elő.[21] Az erős változatszóródás miatt a típus egyes darabjait — akár hangzó formában, akár részletes lejegyzésben tekintjük — sokkal nehezebb felismerni, mint azt a vokális zenében megszoktuk. Egy-egy „darab" lejegyzését pedig, egészében, nem is lehet a készülő dallamtípus-rendbe beosztani, mert különböző típusokhoz tartozó részekből áll. A változatok összekeresése tehát azzal kezdődik, hogy az elhangzás szerinti lejegyzés önállónak tekinthető — önmagukban vagy más dallamösszefüggésekben is előforduló — sorpárjait és „strófáit" azonos záróhangra (*g'*-re) transzponálva és a rendezés céljainak megfelelően leegyszerűsítve, könnyen kezelhető cédulákra szétírjuk.

A tapasztalat azt mutatja, hogy kezdő eligazodáshoz sorpárok esetében is fontos támpont a kadencia. A sorpár egyetlen irányadó sorvégződését, az első sorét, az esetek nagy többségében hangszeres dallamokban is egyértelműen meg lehet állapítani. Az elcsúszások ugyan gyakoriak (pl. b3-ról VII-re, esetleg 7-re), de a dallam egyéb jellemzőit is tekintetbe véve, valamint ismerve a záróhang lehetséges alternatíváit, a típus összeállításában az elcsúszott kadencia nem okoz gondot: a változatok a típusra legjellemzőbb kadenciához kerülnek. A hangszerjátékkal, különösen a hegedűével, együttjáró „dallamtörések" — regisztervváltások — ugyancsak elmozdíthatják a kadenciát a helyéről (pl. az 1-et 8-ra vagy I-re). Az ilyen kadenciát rendszerint már eleve nem a tényleges helyére, hanem a megfelelő analógiák alapján feltételezhető helyére írjuk.

Hangszeres népzenénkben való jelenlegi tájékozottságunk szintjén, az elmondottak alapján, sorpárok és dallamstrófák számára a kadenciarend beválik.[22] Kadencián belül, még mindig forma szerinti elrendezéshez, a dallamvonal-irány látszik alkalmasnak. Tekintve, hogy a sorpárok többségének zenei tartalma AA, elég csak az első A dallamvonalát figyelembe vennünk. Azonos kadenciájú sorpárok között ennek ereszkedő, homorú, vízszintes, domború, ill. emelkedő volta szabja meg a sorpár közelebbi helyét. A viszonylag kisszámú AB sorpárok egy-egy kadenciacsoporton belül az AA-k után következnek és — tekintve, hogy egy részük két sora nem tartozik szorosan egymáshoz (a B sor zárósorként más A-hoz is csatlakozhat) — itt is elég az eligazodáshoz, ha csak az első (A) sor dallamvonalát vesszük figyelembe.

A kadencia, majd dallamvonal szerinti csoportosítás közel visz egy-egy típushoz, de el is vihet tőle. Ezért a végső csoportosításnál a dallam „szövege" dönt — az, hogy milyen elemek (ütempárok), hogyan kapcsolódnak a dallamban egymáshoz. Ha meggondoljuk, hogy a rengeteg ütempárismétlő dallam általában sorpárrá, majd dallamstrófává szerveződik, beláthatjuk, hogy egy-egy dallamnak a rendszer több szintjén való nyilvántartása nem csupán a lineáris rend tökéletlenségét ellensúlyozó megoldás, hanem egyben előny is: ily módon, a dallamokat mintegy „kívül-belül" megvizsgálva, nagyobb biztonsággal dönthetünk típus- és stílusbeli hovatartozásukról.[23]

[21] Szabolcsi, 1959. 166—167. l.

[22] A vokális zenében is előforduló strófák zenei rendjével a továbbiakban kevesebb gondunk lesz. Azoknak a Zenetudományi Intézet Dobszay László és Szendrei Janka által ezidőszerint véglegesített — egyben publikálás alatt levő — *Népzenei Típusrend*jében már megvan a rendszerbeli helye.

[23] A hangszeres dallamok több szinten történő osztályozásának szükségességét, Bartók nyomán elindulva, Szenik Ilona vetette fel először, részletes javaslatot téve a dallam „szövegének" és formáinak külön-külön, majd egyesített vizsgálatára. „Ilyen értelemben a lexikális elemként felfogott motívumokból vagy más zenei egységekből (sejt, sor, frázis) készített táblázatok a tipológiai rendezés előkészítő fázisát képezik (paradigmatikus szint); a második fázisban az elemek szövegbeli jelentése (szerkezeti funkciója) szerinti összevetés (szintagmatikus szint) határolja el a tipológiai kategóriákat." Szenik, 1982. 165. l.

A rendelkezésre álló lejegyzések, ill. publikált gyűjtések és gyűjtemények alapján hangszeres dallamaink, köztük a sorpárok, csoportosítását kielégítő eredménnyel el lehet végezni. A tanulmányozásra kész gyűjtemény azonban még nem elég teljes ahhoz, hogy a típusok végleges határainak kijelölésére is vállalkozhassunk. A kadenciarend tág kerete módot ad rá, hogy a típushatárokat a lehetséges módosítások számára nyitva hagyjuk. Ha majd a megfelelően dokumentált típusokig eljutottunk, azok helyének fixálásával — figyelembe véve a vokális népzenei rend kialakításában felgyűlt tapasztalatokat is — könnyebb dolgunk lesz. Akkor jön el az ideje annak is, hogy nagyobb összefüggésekre — hazaiakra és nemzetköziekre — koncentráltabban figyeljünk.

A hangszeres dallamok funkciójának — mindenek előtt a táncnak — magukon a dallamokon is megmutatkozó hatásával részletesen is foglalkozni kell. Legalább a dallamok mellett közölt táncneveket azonban már ezúttal is érdemes figyelemben részesíteni.

A hangszeres előadás természetéből adódik, hogy ugyanannak a dallamnak — leegyszerűsítve és azonos magasságra transzponálva is — meglehetősen változó a kottaképe. Már ez a körülmény is megkívánja egy-egy típus bőséges dokumentációját. Mint erről már fentebb is esett szó, a hangszeres dallamkincs gazdagságát nem annyira a típusok sokasága, mint inkább a változatok sokfélesége teszi.

I-ES KADENCIA

Ehhez a vokális zenében nem tapasztalt mély kadenciához *típust* a hangszeres dallamok közül is csak egyet tudunk említeni. A relatív mélység a hangszeres zenénk újabb rétegeiben gyakran alkalmazott s ez esetben véglegessé rögzült felcsapó befejezésnek az eredménye. 1/a—d példánk a Mezőségen, Kalotaszegen és a Szilágyságban *sűrű, sűrű tempó, csürdöngölő, legényes,* ill. *zsibai* (feltehetően a Zsibó helységnévből) néven ismert férfitánc kísérő dallama. Ugyanazokon a tájakon, a románok között gyűjtött változatok neve *fecioreasca deasă* (sűrű legényes),[24] ill. *bărbunc.* A változatok viszonylag szoros köréből az 1/d példa valamelyest kilóg, de a tartalmi hasonlóság mellett a dallam kezdő sorpár mivolta, valamint az előtte lévőkéhez hasonló, fokváltó szerkezetű — közjátékszerű — folytatása is az e típusban való elhelyezés mellett szól.

II-es, IV-es, VI-os, valamint emelt VII-nek minősíthető kadenciájú sorpártípusról nem tudunk.

bIII-AS ÉS III-AS KADENCIA

Kimondott dallamtípus itt sincs, de van egy csoport dallam, melynek közös jellemzője egy, a mélyen fekvő kadenciára vezető hosszú skálamenet. A bIII-as kadenciájú 2/a és b dallamban — formájuk szerint egymás változatai is lehetnének — az első sor decima, ill. undecima terjedelmet fut be. A III-as kadenciájú 2/c és d — gyimesközéploki *marosszéki* és moldvai *polka* — azonos dallam, csupán első sorukban, egymáshoz viszonyítva, két-két ütemük fordított sorrendben helyezkedik el.[25]

V-ÖS KADENCIA

Ezzel a kadenciával mindenek előtt olyan területet érintünk, mely az ütempárismétléstől a vokális strófaszerkezetig és hangszeres zenénk legkorábbinak tekinthető rétegétől

[24] Pl. Naszódról. Medan, 1968. 57. sz.
[25] Prichici, 1955. 99. sz. Ennek a „polca mare"-nak a lelőhelye Valea Seacă — Bogdánfalva — földrajzilag sincs nagyon messze Gyimesközéploktól.

a népies dalig terjed: az V-1-es ütempár — akár úgy is mondhatjuk — birodalmát. Itteni példáink egy része az ütempáros dallamként közöltek folytatása is lehet.[26] A 3/a—c — csíki *ceper*, Udvarhely megyei *szökős* és egy 1810 előtt lejegyzett „erdélyi verbonk" — szoros változata az ütempárok közt közölt, Arany-lejegyezte dallam második felének.[27] A 3/d példa csak látszólag idegen: domború sora nem egyéb, mint az V-1-es ütempár augmentált — kétszeresére bővült — formája. 4. példánkat — bukovinai *karos tánc* — a *„Tolnai lakodalmas"* kódája kezdetlegesebb változatának is felfoghatjuk;[28] benne az ütempár hangjai még nem rendeződtek harmóniai funkció szerint — egyetlen G-akkord felbontásának is tekinthetők. Második sora az első sor változata.

Az 5/a—c példacsoportban — Maros-Torda megyei *cigánycsárdás* és két 1800 körül lejegyzett verbunkos darab — viszont ütemenkénti akkordváltás van az V. fok és az 1. fok váltakozása helyett; az V. és 1. hang már elvegyül, vagy jelen sincs a figurált dallamban. A két verbunkos és hozzájuk hasonló további dallamok,[29] az V. és 1. fok helyett már kimondottan dominánst és tonikát hangsúlyoznak, s ezzel erősen kifelé vezetnek az V-1-es rétegből.

Fontos apróság, hogy 3—5. számú példáinkban a fokváltás mindig az első fokkal kezdődik; ez a feltétele annak, hogy szabályos ütemparismétlés esetén V-ös sorzáró kadenciához jussunk.[30] Az erősebb műzenei ambíciót tükröző verbunkos példák második sorának vége azonban mindig úgy alakul, hogy a zárás 1-en történjék. Figyelemre méltó, hogy Arany János változata és az újabb népi változatok némelyike nem kíván „tonikát" — az V. fokon zárul.

A felsorolt verbunkos korabeli V1-es — sorpárok kivétel nélkül dallamkezdő szerepűek; közvetlenül a népzenéből származók mindenhol — dallam folytatásában vagy közjátékként is — előfordulhatnak.

Hasonlóan a bIII-as és III-as kadenciánál tapasztaltakhoz, a viszonylag még mindig mély V-ös kadencia hosszabb lefelé haladó, zárás előtti skálamenetnek is végállomása lehet. A 6. példacsoport és további idevágó változatok nagyjából egy típust alkotnak, leginkább népi *verbunkok* közjátékszerű harmadik vagy további sorpárjaként — ritkábban második sorpárként — fordulnak elő. A zárást előkészítő funkció miatt a két sor tartalma nagyobbrészt AB, ritkábban AA_V. A 6/a és b példa közeli változatában, a Lajtha által gyűjtött kőrispataki *verbunk* negyedik sorpárjában kivételesen IV-es kadenciát találunk.[31] További változatokat egyelőre Szamosújvárról,[32] a Kisküküllő megyei Vámosgálfalváról, valamint a Kolozs megyei Inaktelkéről, Bánffyhunyadról (6/c) és Egeresről ismerünk.

7/a—d számú kottapéldánk mezőségi és kalotaszegi férfitáncdallam második fele. A többféle előzményhez második sorpárként, esetleg közjátékként csatlakozó dallamnak, mint példáink is mutatják, a változatszóródása meglehetősen nagy. A közölt példák közül háromnak 1-es a kadenciája; a típus végleges helyéről további változatok döntenek.

[26] Vö. Sárosi, 1987. 1—50. sz. kotta.
[27] Sárosi, 1987. 43. sz. Arany János gyűjteményében a 77. sz. dal.
[28] L. Sárosi, 1987. 28. sz.
[29] Vö. pl. Papp, 1986. 92. és 180. sz.
[30] V—1-es sorpárok nagy tömegét l. később, a b3-as kadenciánál. Emezekben az V. fokkal induló fokváltás 1-es középkadenciához vezet (vö. pl. Sárosi, 1987. 21. sz.). Egyéb összefüggések miatt azonban e sorpárokat úgy kellett transzponálni, hogy a *do* értelmű középkadencia ne 1, hanem b3 legyen.
[31] Lajtha, 1955. 1. sz.
[32] Bărbunc. Medan, 1968. 124. sz.

VII-ES KADENCIA

Jelenleg egyetlen AB szerkezetű típus — Kodály: Marosszéki táncok főtémájaként feldolgozott dallam második fele — érdemel itt figyelmet. Ismerve a „marosszéki" dallam Vietorisz kódexbeli elődjét és számos négysoros hangszeres és vokális változatát, azt kell feltételeznünk, hogy ezúttal strófaszerkezetből kivált sorpárral van dolgunk.[33]

A 8/a—e alatti székelyföldi, mezőségi és kalotaszegi példákat további magyar és erdélyi román férfi- és párostáncok dallamaival lehet kiegészíteni. A változatszóródás nagyságáról pedig maga az azonos zenésztől felvett két marostordai példa (8/a—b) is tanúskodik.

1-ES KADENCIA

Ereszkedőként elsősorban néhány, az 5. fok körül mozgó és csak a sor végén 1-re leszálló sort jelölhetünk meg anélkül azonban, hogy az általuk képviselt sorpárok szoros összetartozását kívánnók ezzel jelezni. Három dallampéldánk (9/a—c) mindenike kezdő sorpár. További két példánk — Inaktelkén (Kolozs m.) gyűjtött dallam és egy 1800 táji verbunkos darab toldaléka (10/a—b) — záró jellegű, szekvenciásan kvartot ereszkedő sorával, egymás változata.

Az 1-es kadenciájú dallamok zöme a fokváltó és ütempárismétlő tömeghez tartozik, vagyis vízszintes dallamvonalúnak számít. Ezek bemutatása előtt azonban, kivételesen, néhány domború és emelkedő sorú, AA tartalmú dallamra vetünk futó pillantást. Ezeknek egyelőre nincs típusuk. Egy kivétellel (11) nem darab elején, hanem második vagy harmadik sorpárként fordulnak elő. Egyrészük első sorának emelkedése — mint ez sok más, hasonló helyzetű sorpárnál, különösen AB szerkezetűeknél tapasztalható — zárást készít elő (10—14).

Fokváltó — ütemenként, ritkábban kétütemenként, még ritkábban negyedegységenként funkcióváltást érzékeltető — ütempárismétlő dallamok képezik az 1-es kadencia zömét. Az újabb stílusú fokváltó dallamok általában domináns-tonika váltogatást hangsúlyozó közjátékok. Bennük a harmóniai háttér mind erősebb érvényesülése a dallamok alakulását is erősen befolyásolja: gyakran elmosódik, akkordtartalmú figurációkba oldódik a dallamvonal. Nagymértékben keveredhetnek is az ilyen dallamok. A hagyományos típusokat azonban többé-kevésbé dallam szerint is meg lehet különböztetni.

A dallamösszemosódás egyik eredménye, hogy az azonos funkciós értelmű V—1, emelt VI—1,2—1 stb. fokváltakozást nem tudjuk egymástól élesen elválasztani; legfeljebb arról dönthetünk, hogy inkább egyik vagy másik érvényesül a dallamban. E közjáték-sorpárokban voltaképpen nem is mindig jelölhető világosan a két sor közötti viszony. Ingadozás van az AA és AB tartalom között; ennek megfelelően ingadozik a kadencia is, ahol az egyáltalán számbavehető (többnyire azonban 1-es).

A 15/a—i példák felismerhetően őrzik az V—1-es ütempár nyomait, vagy emlékeztetnek rá. Az 1800 tájáról írásban fennmaradt verbunkos részletek (példáink közt nem szereplő továbbiakkal együtt) nem, vagy alig különböztethetők meg élő hagyománybeli változataiktól — *sebes*től, *marosszéki*től, *verbunk*tól, *négyes*től, *legényes*től, *sűrű magyar*tól. A 15/e példa 3—4. ütemében záró (B zárósornak megfelelő) motívumot találunk. Jellemző az ilyenfajta dallamszerkesztés kötetlenségére, hogy a sorpár ismétléskor 6 ütemre rövidül; itt viszont a záró motívumnak megfelelő záró szerep jut. A 15/g sorpár formája

[33] A változatokról l. Kodály, 1969. 89. l., valamint Sz—D—R, 1979. II/139. sz. A teljes dallam első sorának három változatát l. a *sorok*-nál, Sárosi, 1988. 31/a—c kottapélda.

AA^v, vagyis a második sor elején változtatás van. Hangszeres dallamaink közt nem ritka az ilyen, esetenként az azonosítást is megnehezítő fejvariálás.

A 15-ös, 16-os példacsoport és a további fokváltó dallampéldák között nincs természetes határ (mintahogy csoporton belül egyformán indokolható természetes összefüggések sincsenek), azért kellett azt valamiképp kijelölni. A 16/a—f dallampéldák közt az V. fok, dallamhangként, már ritkán szerepel, az emelt VII—1 váltakozás lép előtérbe. A dallampéldák nagyjából ugyanonnan származnak — beleértve zenetörténeti verbunkosokat is —, ahonnan a 15-ös csoport példái. Vannak közöttük kimondottan AB sorpárok is, mert a B sorhoz az itteni csoportba illő fokváltó A sor csatlakozik (pl. 16/d és f). Ilyen indokolással kerül ide, AAB formája ellenére, a 16/e példa is. Közjáték-dallamok közt számos hasonló szerkezetet találunk. Érdemes észrevenni, hogy ebben a dallamban, ugyanúgy, mint a következő háromban, a fokváltás kétütemenként történik.

A 17. példában a 2. fok vált 1-re. A 18. példa abban különbözik tőle, hogy itt mindkét fokot alsó váltóhang is megtámasztja. A 19/a-ban 3. fok vált 2-ra, a 19/b-ben 4. (domináns szeptim...) 3-ra, a 19/c-ben — kétütemenként — 3. 4-re, a 20-ban 5. 1-re, a 21. első felében — kétütemenként — a váltás 6—5-re egyszerűsíthető (ennek megfelelően a kadencia is 5. fokú). A 22. példában a váltakozó ütemek hangsúlyos helyén 6. és 3. fokot találunk. A hatütemes *ritka magyar* részlet (23) belső szerkezetében is kivételes alakulat: két V—1-es motívumnak (3+1 ütem és 1+1 ütem) a dallammá oldása. A két *verbunk*ban és a *sűrű tempó*ban (24/a—b) a harmóniai háttér győzött: a dallam felbontott akkordokból áll.

A 25. szám alatti *korcsos* sorpárnak azért kell a példák közt helyet szorítanunk, mert feltehetően egy később összekerülő típus tagja; ütempárjának jellegzetes felszaladó nagyszekszte pedig más hangszeres dallamok kezdetén is feltűnik. Nincs kizárva, hogy ez az ütempár is V—1 származék. Az V-ös kadencia ütemparós dallamainál már tapasztalhattuk: az V—1-es ütempárban a *h* (3. fok) a *g* (1. fok) mellett, sőt helyén, hamar feltűnik.

2-ES KADENCIA

Történeti verbunkosok és újabb stílusú hangszeres dallamok — *legényes, verbunk, csárdás* — jellemző kadenciája.

Első példacsoportunk típusa a vokális zenéből is ismert „fél"-dallam. A teljes dallam egy Arany János által lejegyzett vokális változatát — *„Vígan élem világom..."* — jegyzetelve, Kodály azt írja, hogy „15 népi változatunk van".[34] A hangszeres változatokat is figyelembe véve, valamint a fél dallamnak megfelelő önálló sorpárt is kalkulálva, ma ennek a számnak sokszorosára hivatkozhatunk. Ez az AA sorpár annyiban kelti a féldallam benyomását, hogy általában folytatásban — leginkább második részként — szerepel. 26/a—e példacsoportunkban 18. századvégi *„galántai tánc", „pesti magyar tánc"*,[35] valamint gyimesi csángó *félolához*, kalotaszegi *legényes* és maros-tordai *verbunk* van (az utóbbi inkább csak annak jelzésére áll itt, milyen messze terjedhet a változatok köre). A következő két, dallam elején szereplő sorpár (27/a—b) a két világháború közt még országosan népszerű „Csebogár..." dal rokona; bukovinai székelyek közt újabb táncdivatok terjesztői honosíthatták meg. *„Galántai tánc"* áll a 28/a—e csoport élén is (minden okunk megvan rá, hogy V-ös kadenciáját elcsúszott 2-esnek tekintsük). Mellette közeli változat-

[34] Arany, 79. l.
[35] További változatok: Papp, 1986. 139., 179., 186. sz.
[36] Medan, 1968. 60. sz.

ként Szolnok-Doboka megyei *sebes csárdást*, távolabbi rokonként bukovinai *silladrit*, maros-tordai *cigánycsárdást* és széki *csárdást* találunk; említhetünk *bărbunc*-ot is.[36] Vokális rokonságából pedig a „Te vagy a legény, Tyukodi pajtás..." vagy a „Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját..." dallamára emlékezhetünk. A 29/a—c csoport tagjai ugyancsak verbunkos-kori *„hongroise"*, Alsó-Fehér megyei *pontozó* és Kolozs megyei *legényes*. A következő csoport (30/a—d) közös tulajdonsága, hogy két soruk AA^2 viszonyban van egymással: Szolnok-Doboka megyei *sűrű csárdás*, Kolozs megyei *legényes*, Alsó-Fehér megyei román „ţarina abrudului" és gyergyai *marosszéki tánc*.

Az ütempárból alakult 2-es kadenciájú sorpárok között van újabb keletű (31/a—b) és van régebbi gyökerű is (32 — 1-b3-as ütempárból, 33.) Van olyan, aminek rokonait a fokváltó 1-es kadenciájú dallamok között láttuk (34).

A 35/a—g csoport történeti verbunkossal szintén megerősített erős típus, amit további változatok sorával — köztük románok közt gyűjtöttekkel is[37] — egészíthetünk ki. A kották mellé legfeljebb azt kell megemlítenünk, hogy ezek a sorpárok, a verbunkos (35/a) kivételével, dallamfolytatásban — leginkább második sorpárként funkcionálnak.

Az AB sorpárok második fele többnyire, mint általában is, záró sor — nem ritkán éppen a „Ritka árpa, ritka búza..." dal második felének változataként is megjegyezhető, emlékező dallamsor.[38] Zárásról lévén szó, ezek a sorpárok leginkább a darab második vagy további sorpárjaként fordulnak elő. Így a 36/a—c alattiak is. A 37/a—e csoportról nehéz megállapítani, talán fölösleges is töprengeni rajta: típust alkotnak-e, vagy csak a sablon hozta őket össze. A Nagykállón gyűjtött *„Kis krumpli, nagy krumpli verbunk"* és a *„Kalapom szememre vágom..."* szövegű régi dal viszont valószínűleg azonos tőről fakadt (38/a—b). Típusként tartozik össze a 39/a—c alatti Udvarhely megyei *marosszéki*, valamint a Maros-Torda megyei *korcsos* és *magyar sebes fordulós* is. Végül pedig sorpárként is igazi nagy típus a 2/4-ben *sűrű tempó*nak, *sebes*nek, *legényes*nek, 4/4-ben (fele tempóban) pedig *verbunk*nak, *székely verbunk*nak, *magyar verbunk*nak játszott darab (mindig kezdő sorpár). Tekintettel széles ismertségére, példáink között csak négy adattal szerepel (40/a—c).[39]

A 2-es kadenciához tartozó sorpárok révén elsősorban hangszeres zenénk újabb stílusára vethettünk rövid pillantást. A következő, b3-as kadencia régebbi rétegek felé irányítja figyelmünket.

(folytatjuk)

MEGJEGYZÉS *A KÉZIRATBÓL IDÉZETT KOTTAPÉLDÁKHOZ:*

AP=az 1950-es évektől kezdve magnetofonnal gyűjtött és lakklemezre is átmásolt (*A*kadémiai *P*irál lemez) daraboknak és azok lejegyzésének jelzete az MTA Zenetudományi Intézetében.

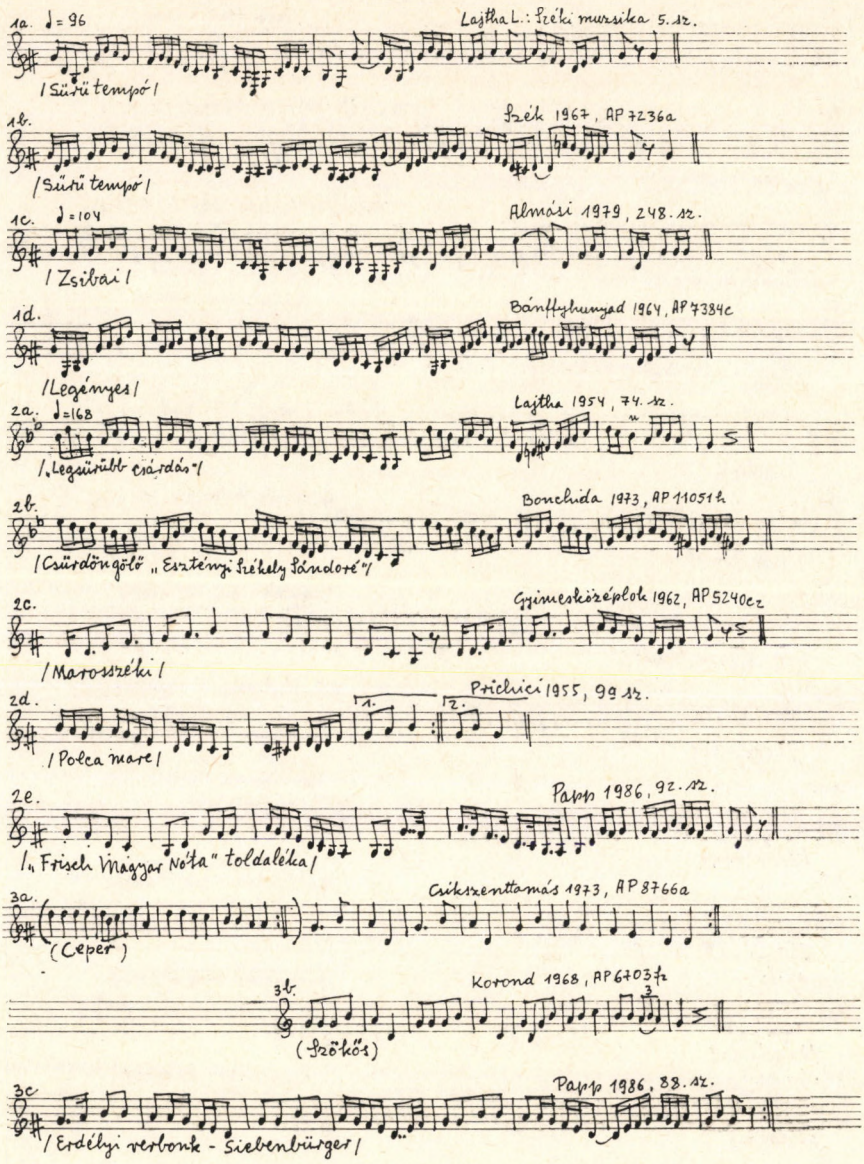
BR=az 1940-ig gyűjtött és lejegyzett, valamint Bartók által rendszerezett dallamok jelzete (*B*artók *R*end) az MTA Zenetudományi Intézetében.

lelt.=az MTA Zenetudományi Intézetében őrzött hangzó dokumentum nélküli lejegyzések jelzete.

[37] Medan, 1968. 2., 33.,a125. sz.
[38] Vö. Sárosi, 1988. 7/3ó—b kotta.
[39] A dallam változatairól összehasonlító táblázatot l. Martin György: Legényes, verbunk, lassú magyar. Népi kultúra — népi társadalom VII. 1973. 268—69. l.

(Csak olyan munkák szerepelnek benne, melyekre hivatkozom vagy amelyekből idézek)

Almási 1979	Szilágysági magyar népzene. Közzéteszi Almási István. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979.
Arany	Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest, 1952.
Bartók 1924	Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest, 1924.
BÖI	Bartók Béla összegyűjtött írásai. Közreadja Szőllősy András. Budapest, 1966.
Dobszay 1984	Dobszay László: A magyar dal könyve. Zeneműkiadó, Budapest, 1984.
DPP 1978	Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.
Halmos 1986	Halmos Béla: Ádám István és bandája. Egy széki zenekar monográfiája. Kandidátusi értekezés kézirata. Budapest, 1986.
Kodály 1964	Kodály Zoltán: Visszatekintés I—II. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Budapest, 1964.
Kodály 1969	Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Zeneműkiadó, Budapest, 1969.
Lajtha 1954	Lajtha László: Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Zeneműkiadó, Budapest, 1954.
Lajtha 1955	Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés. Zeneműkiadó, Budapest, 1955.
Martin 1966	Martin György: Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. MTA I. Osztályának Közleményei, 1966. 201. l.
Medan 1968	Virgil Medan: 160 melodii populare instrumentale. Cluj, 1968.
Papp 1986	Hungarian Dances 1784—1810. Edited and introduced by Géza Papp. Budapest, 1986.
Prichici 1955	Constantin Gh. Prichici: 125 melodii de jocuri din Moldova. Bucureşti, 1955.
Sárosi 1987	Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene ütempáros rétege. Magyar Zene, 1987. 4. sz.
Sárosi 1988	Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népi dallam — Sorok. Magyar Zene, 1988. 1. sz.
Szabolcsi 1954	Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai I. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Budapest, 1959.
Sz—D—R 1979	Szendrei Janka—Dobszay László—Rajeczky Benjamin: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I—II. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.
Szenik 1982	Szenik Ilona: Kutatás és módszer — II. A hangszeres zenéről. Bartók dolgozatok, 1981. Szerk. László Ferenc. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1982.
Színi 1865	Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai. Pest, 1865.
Vargyas 1955	Vargyas Lajos: A duda hatása a magyar népi tánczenére. MTA I. Osztály Közleményei VIII. 241. l.



1a. ♩= 96 Lajtha L.: Széki muzsika 5. sz.

/Sűrű tempó/

1b. Szék 1967, AP 7236a

/Sűrű tempó/

1c. ♩=104 Almási 1979, 248. sz.

/Zsibai/

1d. Bánffyhunyad 1964, AP 7384c

/Legényes/

2a. ♩=168 Lajtha 1954, 74. sz.

/„Legsűrűbb csárdás"/

2b. Bonchida 1973, AP 11051h

/Csürdöngölő „Esztényi Székely Sándoré"/

2c. Gyimesközéplok 1962, AP 5240c2

/Marosszéki/

2d. Prichici 1955, 99 sz.

/Polca mare/

2e. Papp 1986, 92. sz.

/„Frisch Magyar Nóta" toldaléka/

3a. Csikszenttamás 1973, AP 8766a

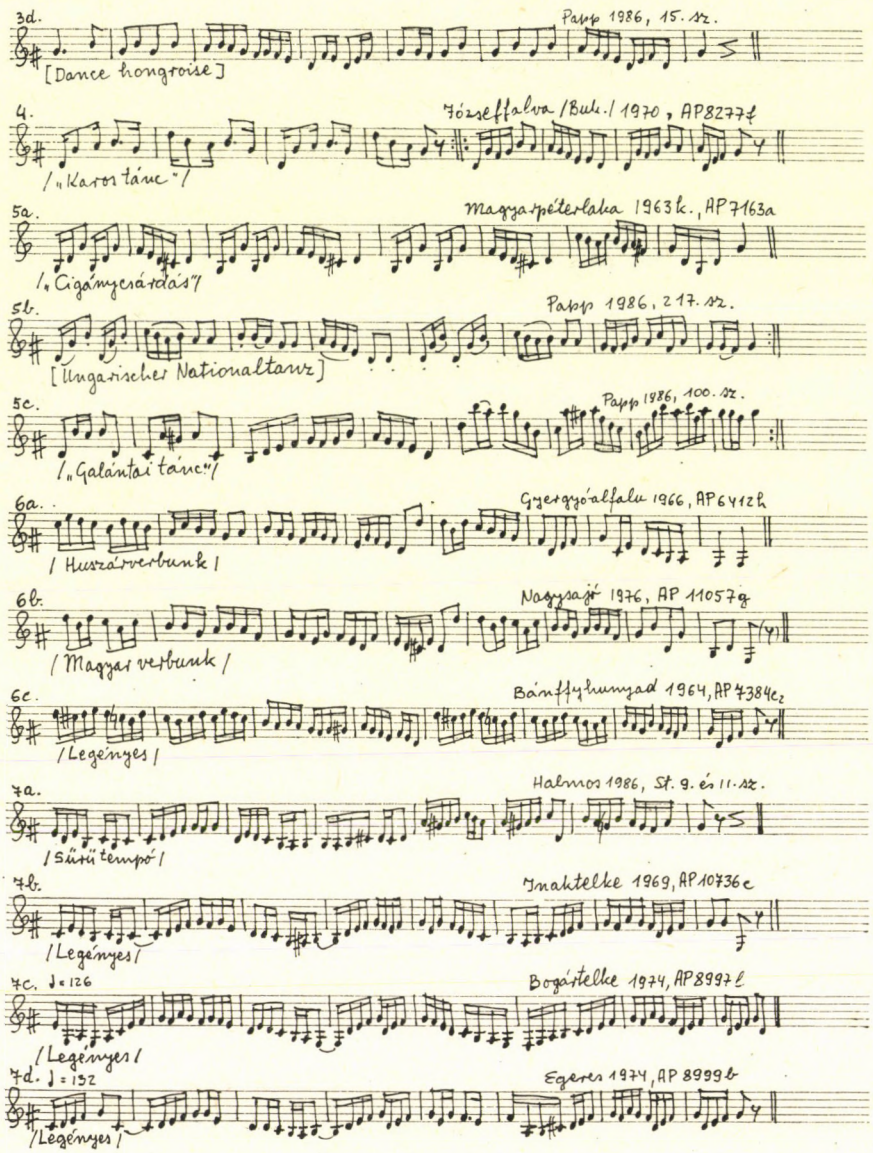
(Ceper)

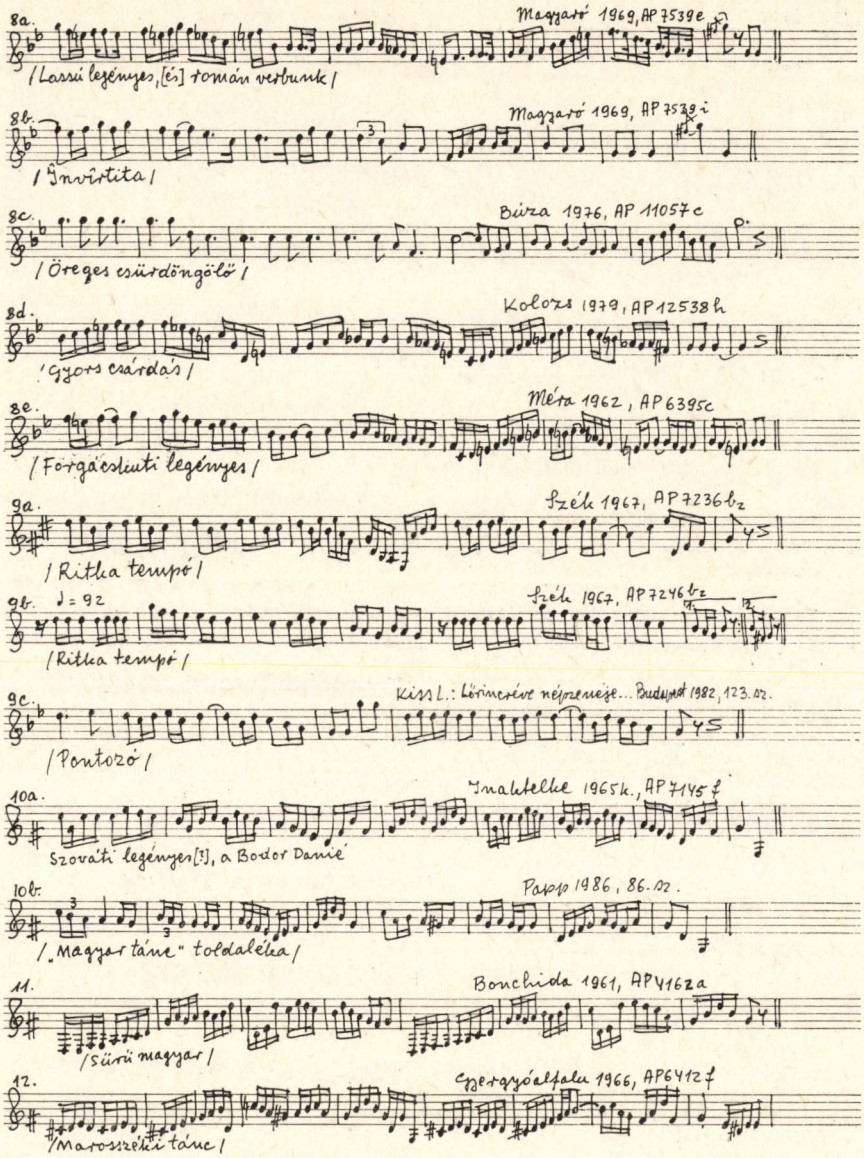
3b. Korond 1968, AP 6703f2

(Szökős)

3c Papp 1986, 88. sz.

/Erdélyi verbonk - Siebenbürger/


3d.
Papp 1986, 15. sz.
[Dance hongroise]
4.
Józseffalva /Buk./ 1970, AP8277ℓ
/„Karos tánc"/
5a.
Magyarpéterlaka 1963k., AP7163a
/„Cigányverbunk"/
5b.
Papp 1986, 217. sz.
[Ungarischer Nationaltanz]
5c.
Papp 1986, 100. sz.
/„Galántai tánc"/
6a.
Gyergyóalfalu 1966, AP6412k
/ Huszárverbunk /
6b.
Nagysajó 1976, AP 11057g
/ Magyar verbunk /
6c.
Bánffyhunyad 1964, AP7384c
/Legényes/
7a.
Halmos 1986, St. 9. és 11. sz.
/Sűrű tempó/
7b.
Inaktelke 1969, AP10736c
/Legényes/
7c. ♩= 126
Bogártelke 1974, AP8997ℓ
/Legényes/
7d. ♩= 152
Egeres 1974, AP 8999b
/Legényes/



8a. Magyaró 1969, AP 7539e

/Lassú legényes, [és] román verbunk/

8b. Magyaró 1969, AP 7539i

/Invîrtita/

8c. Búza 1976, AP 11057c

/Öreges csürdöngölő/

8d. Kolozs 1979, AP 12538h

/Gyors csárdás/

8e. Méra 1962, AP 6395c

/Forgácskuti legényes/

9a. Szék 1967, AP 7236b₂

/Ritka tempó/

9b. ♩= 92 Szék 1967, AP 7246b₂

/Ritka tempó/

9c. Kiss L.: Lőrincréve népzenéje... Budapest 1982, 123. sz.

/Pontozó/

10a. Inaktelke 1965k., AP 7145f

Szováti legényes[?], a Bodor Danié

10b. Papp 1986, 86. sz.

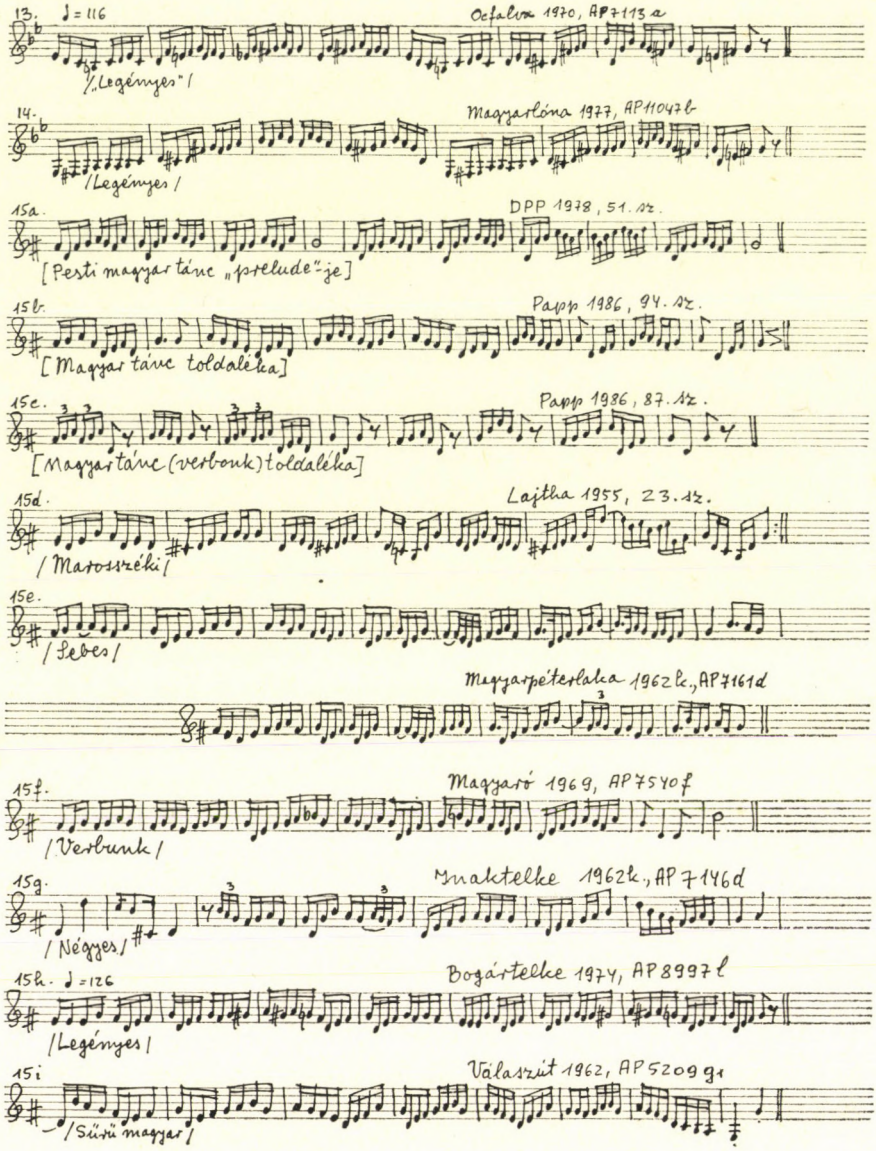
/„Magyar tánc" toldaléka/

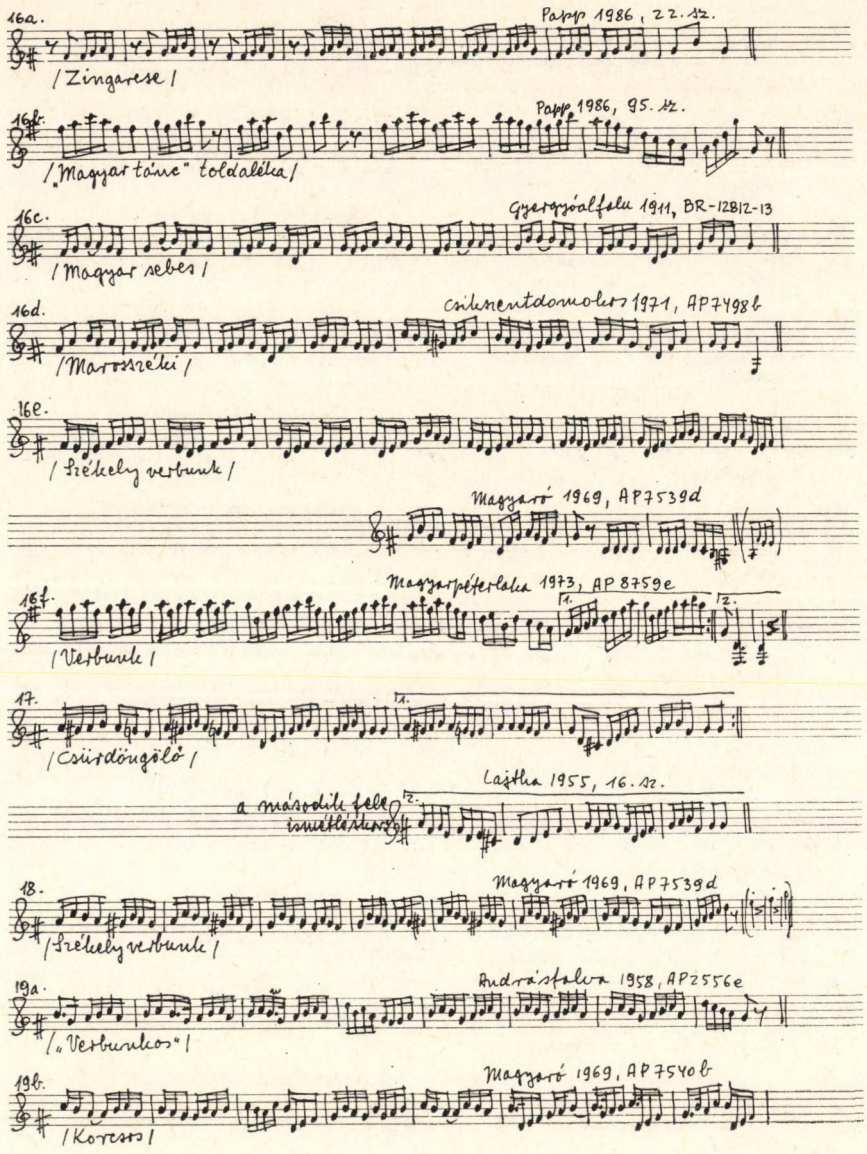
11. Bonchida 1961, AP 4162a

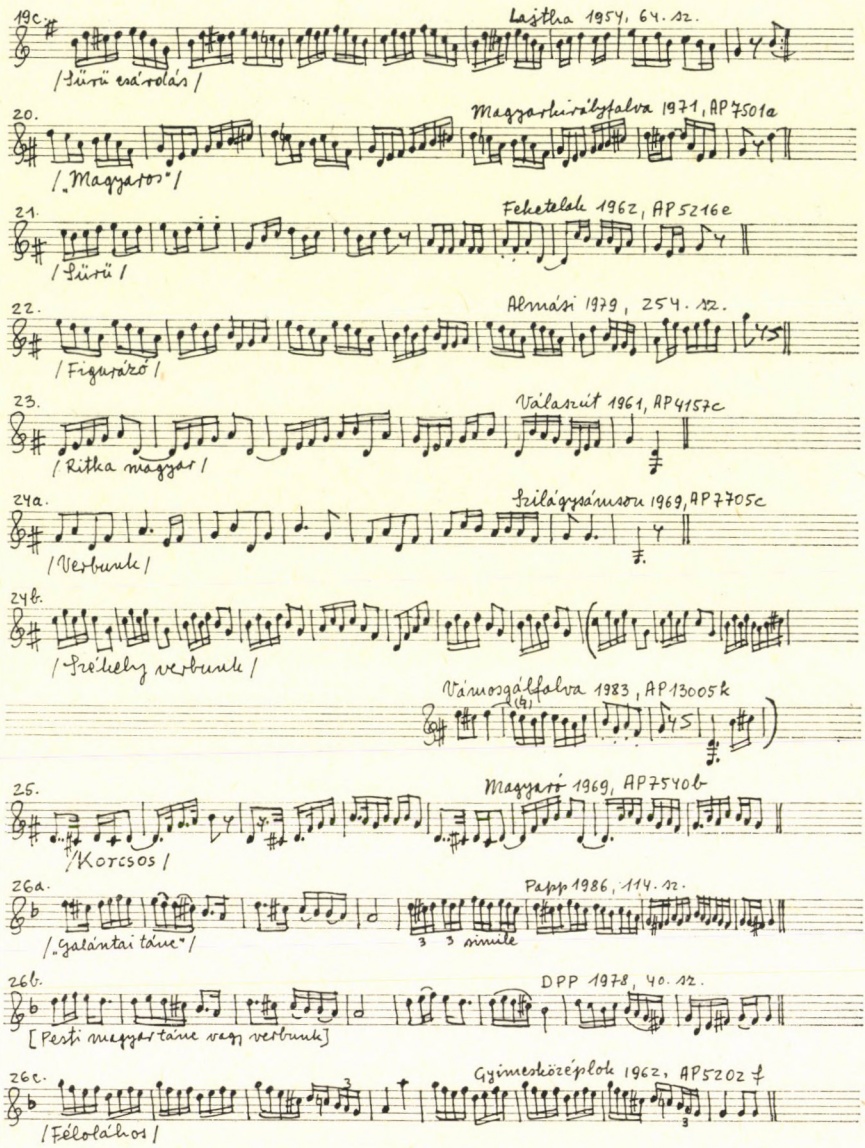
/Sürü magyar/

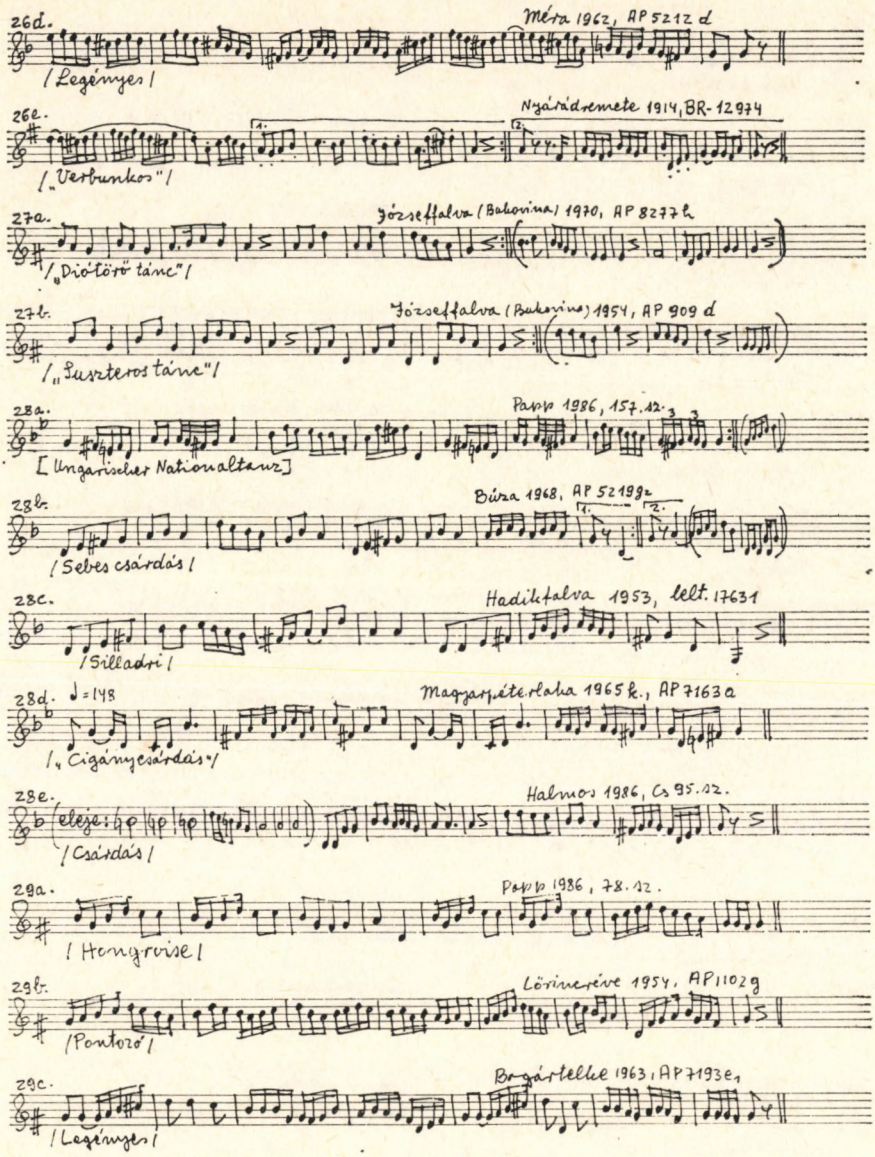
12. Gyergyóalfalu 1966, AP 6412f

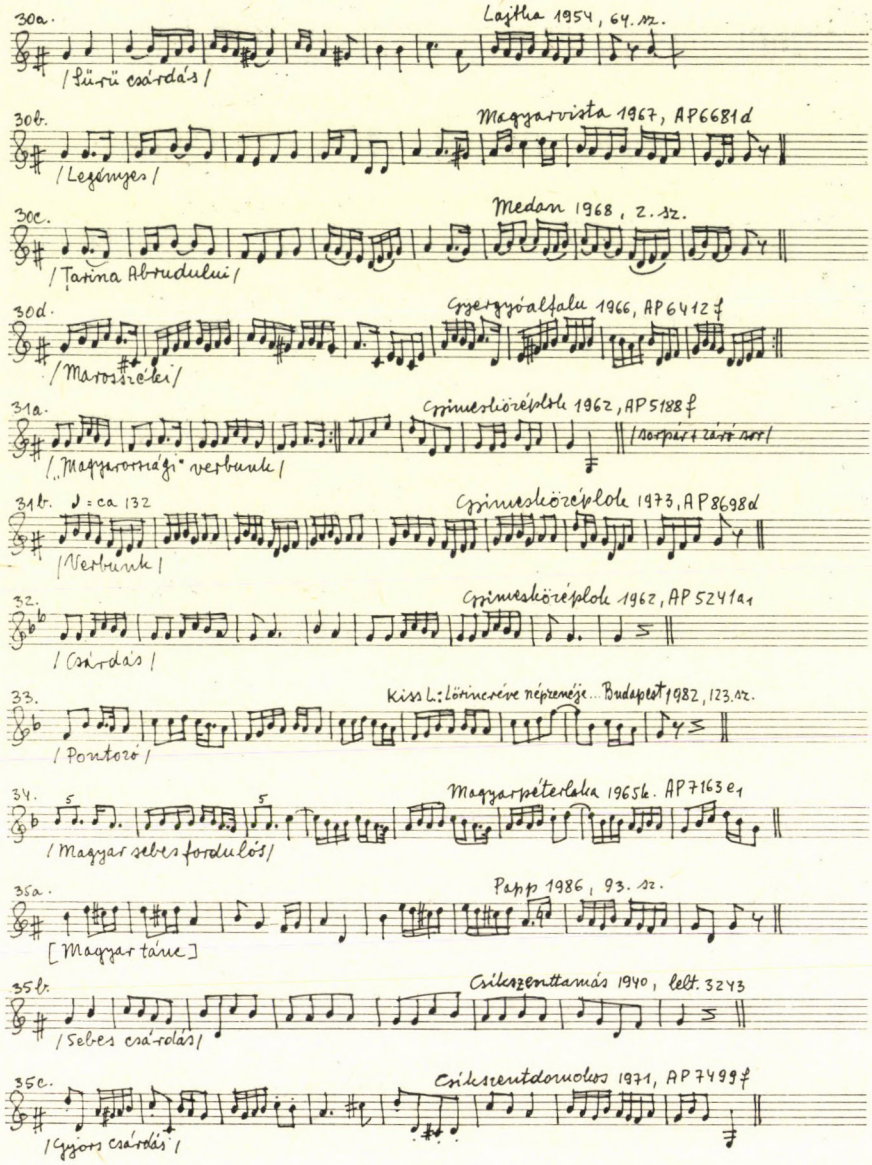
/Marosszéki tánc/

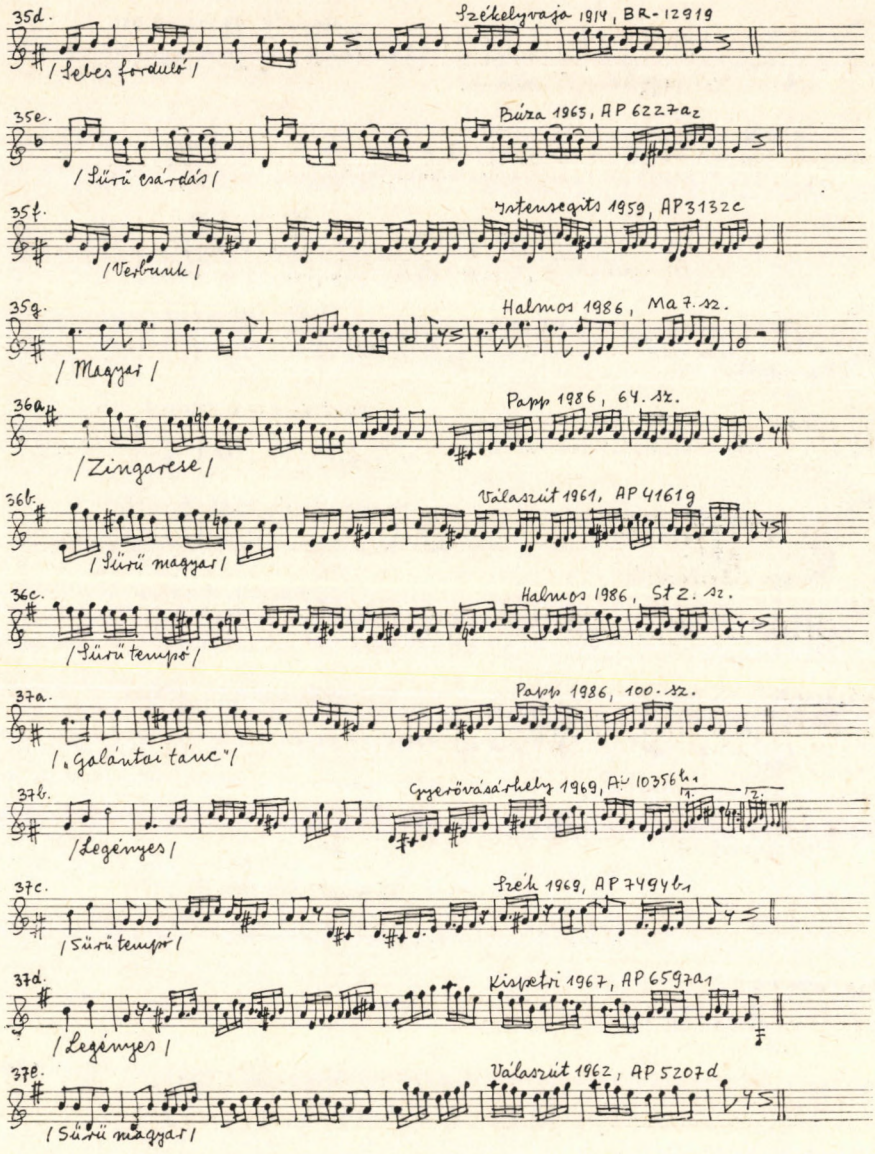

13. ♩= 116
Ocfalva 1970, AP7113a
„Legényes"
14.
Magyarlóna 1977, AP11047b
/Legényes/
15a.
DPP 1978, 51. sz.
[Pesti magyar tánc „prelude"-je]
15b.
Papp 1986, 94. sz.
[Magyar tánc toldaléka]
15c.
Papp 1986, 87. sz.
[Magyar tánc (verbunk) toldaléka]
15d.
Lajtha 1955, 23. sz.
/Marosszéki/
15e.
/Lebes/
Magyarpéterlaka 1962k., AP7161d
15f.
Magyaró 1969, AP7540f
/Verbunk/
15g.
Gyaktelke 1962k., AP7146d
/Négyes/
15h. ♩= 126
Bogártelke 1974, AP8997l
/Legényes/
15i
Válaszút 1962, AP5209g
/Sűrű magyar/

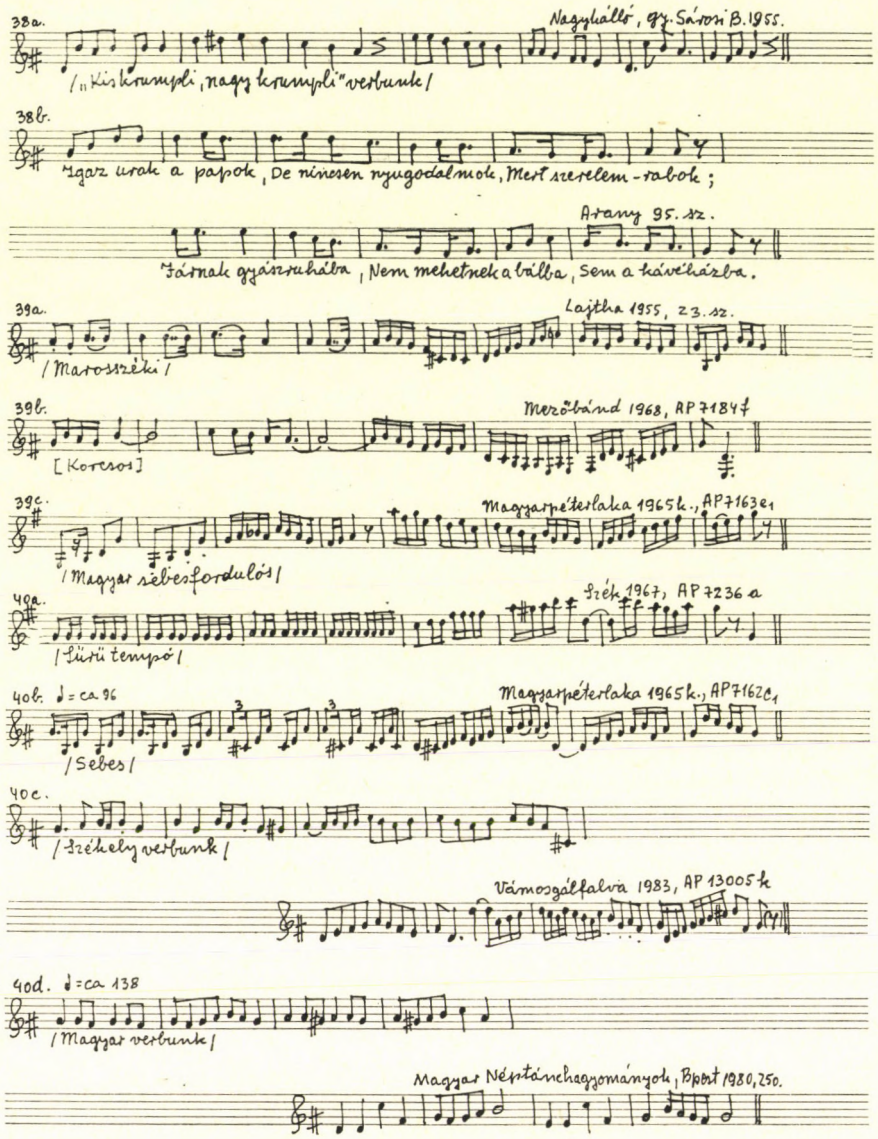

16a.
Papp 1986, 22. sz.
/Zingarese/
16b.
Papp 1986, 95. sz.
/„Magyar tánc" töredéke/
16c.
Gyergyószálfalu 1911, BR-12812-13
/Magyar sebes/
16d.
Csíkszentdomokos 1971, AP7498b
/Marosszéki/
16e.
/Székely verbunk/
Magyaró 1969, AP7539d
16f.
Magyarpéterlaka 1973, AP8759e
/Verbunk/
17.
/Csürdöngölő/
Lajtha 1955, 16. sz.
a második fele ismétlődik
18.
Magyaró 1969, AP7539d
/Székely verbunk/
19a.
Andrásfalva 1958, AP2556e
/„Verbunkos"/
19b.
Magyaró 1969, AP7540b
/Korcsos/


19c.
Lajtha 1954, 64. sz.
/Sűrű csárdás/
20.
Magyarkirályfalva 1971, AP7501a
/„Magyaros"/
21.
Feketelak 1962, AP5216e
/Sűrű/
22.
Almási 1979, 254. sz.
/Figurázó/
23.
Válaszút 1961, AP4157c
/Ritka magyar/
24a.
Szilágysámson 1969, AP7705c
/Verbunk/
24b.
/Szélyes verbunk/
Vámosgálfalva 1983, AP13005k
25.
Magyaró 1969, AP7540b
/Korcsos/
26a.
Papp 1986, 114. sz.
/„Galántai tánc"/
3 3 simile
26b.
DPP 1978, 40. sz.
[Pesti magyar tánc vagy verbunk]
26c.
Gyimesközéplok 1962, AP5202f
/Félolálos/


26d.
Méra 1962, AP 5212 d
/ Legényes /
26e.
Nyárádremete 1914, BR-12974
/ „Verbunkos" /
27a.
Józseffalva (Bukovina) 1970, AP 8277 b
/ „Dió-törő tánc" /
27b.
Józseffalva (Bukovina) 1954, AP 909 d
/ „Suszteros tánc" /
28a.
Papp 1986, 157.12.
[Ungarischer Nationaltanz]
28b.
Búza 1968, AP 52192
/ Sebes csárdás /
28c.
Hadikfalva 1953, lelt. 17631
/ Silladri /
28d.
♩=148
Magyarpéterlaka 1965 k., AP 7163 a
/ „Cigányes-csárdás" /
28e.
Halmos 1986, Cs 95.12.
eleje:
/ Csárdás /
29a.
Papp 1986, 78.12.
/ Hongroise /
29b.
Lőrincréve 1954, AP 1102 g
/ Pontozó /
29c.
Bogártelke 1963, AP 7193 e1
/ Legényes /


30a.
Lajtha 1954, 64. sz.
/Szűrű csárdás/
30b.
Magyarvista 1967, AP6681d
/Legényes/
30c.
Medan 1968, 2. sz.
/Tarina Abrudului/
30d.
Gyergyóalfalu 1966, AP6412f
/Marosszéki/
31a.
Csíkszeredából 1962, AP5188f
/„Magyarországi" verbunk/
31b. ♩ = ca 132
Csíkszeredából 1973, AP8698d
/Verbunk/
32.
Csíkszeredából 1962, AP5241a1
/Csárdás/
33.
Kiss L.: Lőrincréve népzenéje. Budapest 1982, 123. sz.
/Pontozó/
34.
Magyarpéterlaka 1965k. AP7163e1
/Magyar sebes fordulós/
35a.
Papp 1986, 93. sz.
[Magyar tánc]
35b.
Csíkszentmárton 1940, lelt. 3243
/Sebes csárdás/
35c.
Csíkszentdomokos 1971, AP7499f
/Gyors csárdás/


35d.
Székelyvaja 1914, BR-12919
/Sebes forduló/
35e.
Búza 1965, AP 6227a2
/Sűrű csárdás/
35f.
Istensegits 1959, AP3132c
/Verbunk/
35g.
Halmos 1986, Ma 7. sz.
/Magyar/
36a.
Papp 1986, 64. sz.
/Zingarese/
36b.
Válaszút 1961, AP 4161g
/Sűrű magyar/
36c.
Halmos 1986, St 2. sz.
/Sűrű tempó/
37a.
Papp 1986, 100. sz.
/„Galántai tánc"/
37b.
Gyerővásárhely 1969, A: 10356b1
/Legényes/
37c.
Szék 1969, AP 7494b1
/Sűrű tempó/
37d.
Kispetri 1967, AP 6597a1
/Legényes/
37e.
Válaszút 1962, AP 5207d
/Sűrű magyar/


38a.
Nagyhalló, gy. Sárosi B. 1955.
/„Kis krumpli, nagy krumpli" verbunk/
38b.
Igaz urak a papok, De nincsen nyugodalmok, Mert szerelem-rabok;
Arany 95. sz.
Fátnak gyászruhába, Nem mehetnek a bálba, Sem a táncházba.
39a.
Lajtha 1955, 23. sz.
/Marosszéki/
39b.
Mezőbánd 1968, AP 7184 f
[Keresős]
39c.
Magyarpéterlaka 1965 k., AP 7163 e1
/Magyar sebesforduló/
40a.
Szék 1967, AP 7236 a
/Lüktető tempó/
40b. ♩= ca 96
Magyarpéterlaka 1965 k., AP 7162 c1
/Sebes/
40c.
/Székely verbunk/
Vámosgálfalva 1983, AP 13005 k
40d. ♩= ca 138
/Magyar verbunk/
Magyar Néptánchagyományok, Bpest 1980, 250.

SOMOGYI LÁSZLÓ:

*A KAR MESTERSÉGE**

FELJEGYZÉSEK EGY REJTÉLYES SZAKMÁRÓL II.
4. EGY KARMESTER ŐSZINTE VALLOMÁSA, ELRETTENTŐ TANULSÁGUL (2.)

Vezénylésre egyhamar nem került sor, sőt 1937-ben egy rendkívül nagy élmény elvette a kedvemet, megcsappantotta önbizalmamat. Az történt, hogy Kodálytól ajánlólevelet kaptam Toscaninihez, aki e levél olvastán megengedte, hogy jelen lehessek valamennyi salzburgi próbáján és előadásán. Hozzájárulása feletti örömömet alig tudom szavakkal kifejezni, még kevésbé egyénisége és vezénylése lenyűgöző hatását. Olyan pontosan és kényszerítően dirigált, hogy egyszerűen lehetetlen volt mást játszani, mint amit ő elképzelt. Lendületes mozdulatai mindenkor hagytak helyet és időt a legutolsó harmincketted kijátszására, eléneklésére is. Magávalragadó hatását leírni, sajnos, nem tudom — de elfeledni sem. Minden korábban látott és hallott karmesternél meggyőzőbb volt, olyan művész, akinek intenzíven lendületes mozdulatait soha, senki nem volt képes utánozni. Érthető, hogy nagyszerű előadásai után magamba vetett maradék reményem is elszállt.

Sok időm nem volt a búslakodásra, mert már közeledtek a fasiszta idők sötét felhői... Nálam gyakorlottabbak, idősebbek is elveszítették az állásukat és én alig remélhettem, hogy valaha is beválthatom Weingartner jóslatát. De a muzsikusok minden reménytelenségük ellenére sem veszítették el a jövőbe vetett hitüket. A zenészek ügyesek, a leendő karmesterek meg leleményesek. Rövid időn belül sikerült az üldözöttekből zenekart alakítani. Ez volt az úgynevezett OMIKE zenekar, velük kezdődött el folyamatos karmesteri tevékenységem.

Néhány rövid év alatt sok hangversenyt és operaelőadást tartottunk. Szomorú és nehéz idők voltak, de a zene feledtette helyzetünket, lelkesedéssel muzsikáltunk. Előadásaink, koncertjeink jó híre hamarosan elterjedt és nemcsak a mindenünnen kizárt zenekedvelők, hanem a szabadon élők közül is sokan voltak rendszeres hallgatóink (például: Basilides Mária, Sergio Failoni, Kodály Zoltán). Ama „Goldmark-Terem"-ben nem volt tiltva Mendelssohn, Goldmark, Weiner Leó vagy Gustav Mahler — de Wagner műveit is játszottuk. Szép és emlékezetes évek voltak. Számomra roppant hasznosak is, mert végre folyamatos karmesteri tevékenységhez jutottam.

Zeneileg rengeteget segített nekem ez az időszak, gazdag volt sikerekben is, de karmesterré válásomhoz, sajnos, nem használt. Ma már tisztán látom elkövetett hibáimat, de a múltat „kiradírozni" nem lehet. — Túl sokáig dédelgettem reményeimet és csak későn jutottam hozzá vágyam megvalósításához. Felelősségteljes feladatot vállaltam, zenekart neveltem, de még a próbálásban sem volt gyakorlatom. Gyorsan akartam bepótolni az elmulasztottakat és ez türelmetlenné tett. Tudat alatt magammal szemben voltam elégedetlen, a gyakorlatot zenekaromtól reméltem megszerezni, és ez türelmet-

*Somogyi László Genfben, 1988. május 20-án, 81 évesen elhunyt. A jeles karmester, zenekar nevelő és dirigens pedagógus tervezett könyve torzó marad. Az elkészült fejezetek közreadásával emlékezünk zenekultúránk jelentős személyiségére. (A szerk)

lenül hangos követelésekben nyilvánult meg. Korábbi példaképeimet, a nagy karmestereket könnyebb volt külső magatartásukban utánozni, mint szakmai felkészültségükben, tapasztalatukban és gyakorlatukban. — Egyszóval türelmetlen voltam magam és a zenekar iránt egyaránt.

Együttesünkben természetesen akadtak gyengébb tagok is, akik sok megértést, elnézést és segítséget érdemeltek volna, kivált, hogy majdnem mind velem egykorúak, azonos sorsúak, sőt a jóbarátaim voltak. Én akkor már sok zenei ismerettel rendelkeztem, csak gyakorlatom nem volt a megvalósításhoz. Úgy kezeltem a zenekaromat, mintha nekik kellene tanulniuk tőlem, holott nekem kellett volna tőlük tanulnom. Tudtam, mit szeretnék hallani, csak azt nem tudtam, miként érjem el.

Hibás magatartásom rossz útrat térítetés sok évnek kellett eltelnie, míg e tulajdonságaimról végre leszoktam. Arra törekedtem, hogy tanítsam a zenekaromat, szavakkal magyaráztam az elképzeléseimet, kisebb hibák javításával törődtem és a sok fa és bokor árnyékától nem jutottam a sűrű erdőből a napfényre. Később, a Székesfővárosi Zenekar és a Rádiózenekar vezetésekor is visszaestem a hibámba. Sokan kifogásolták a magatartásomat, de — hiszem — még többen voltak, akik becsültek és szerettek. Igazságtalan nem voltam soha, mindig csak azt kívántam meg, amit a partitúrából kiolvastam, de türelmetlenül szókimondó voltam. Ezt félórán belül meg is bántam és ma is nagyon sajnálom.

Mindazonáltal voltak sikereim, nemcsak a közönség körében, hanem zenekarom tagjainál is, kik megbocsátották vagy elnézték a „vétkeimet". Rosszul tették, mert többet használt volna nekem, ha jogos ellenvetéseiket nyíltan elmondják. Magamnak kellett rájönnöm, hogy egyenrangú művésztársaknak tekintsem a zenekar tagjait, beleértve az utolsó pultnál ülőket is, hiszen a hangokat ők játsszák, mi karmesterek csupán segíthetjük a zene közös megszólaltatását. A karmesteri pálca még sohasem énekelt vagy játszott el egyetlen hamis hangot sem. (Ezt egyszer s mindenkorra vegyük tudomásul!)

Személyes elrettentő példámnál kissé hosszan időztem el életem első felének őszinte leírásával. Nem restellem, hisz sok más fiatal is türelmetlenül várja, hogy pálcához és zenekarhoz jusson, sok csalódástól szeretném megkímélni őket. Bruno Walter mondotta: „Warten ist die grösste Kunst". Ezt ugyan a pauzákra értette, de, azt hiszem, vonatkoztathatjuk a kezdő karmesterek türelmére, az általuk tanúsított megértés időtartamára is. Ne siessünk! Gyakorlat és tapasztalat révén többet nyerhetünk.

Az OMIKE zenekar 1944-ben sajnos nem működhetett tovább. A Varázsfuvola szebb jövőt ígérő hangjaival búcsúztunk a muzsikától. Hangszer helyett ásót, lapátot nyomtak a kezünkbe. Sokan voltunk, akik durva ostorcsapásoknál szebb hangokat nem hallottak többé — én megmenekültem. Egy Mozart-partitúra a hátizsákomban adott szomorkásan vidám biztatást a jövőre, miközben bombák hulltak a fejünk felett, miközben lövöldöztek a nyilasok...

Végül ez az „Intermezzo interroto" is befejeződött, s magam is nekiláthattam új életet kezdeni — azaz újabb zenekart szervezni. Már az első, Budapesten megjelent napilapban hirdetést tettem közre, tudatva, zenekart szervezek, kérve életben maradt s hangszerrel rendelkező kollégáimat, hogy jelentkezzenek. Jöttek is sokan, toborozva másokat, annyian, hogy néhány nap múltán romok és holttestek között botladozva, lelkesen cipeltük a kottaállványokat, nagybőgőket hangversenyünk színhelyére, a Magyar Színházba. Ez volt az egyetlen, viszonylag épségben megmaradt terem, ahol — bár az ablakok cserepekben hevertek és fűtés nem volt — muzsikálni lehetett.

Működésünket azonnal felkarolták a különböző politikai pártok és egymással versengve segítettek a szervezésben, plakáttal, újsághirdetéssel — még burgonyával is zsák-

számra. (Ez volt akkori első karmesteri honoráriumom!) „Csak" krumplival fizettek, de azt legalább megehettük. A zenére kiéhezett budapesti közönség már az első alkalommal zsúfolásig megtöltötte a Magyar Színházat és lelkesen tapsolt éhesen és a hidegtől vacogva is — miközben Budán még folyt a harc. Ezt a számomra felejthetetlen emlékű élményemet nem hagyhattam említés nélkül, annál is kevésbé, mivel ezzel kezdődött életem derűsebbik fele.

Művész Zenekarnak nevezett együttesünk tevékenységére felfigyelt a főváros vezetősége is; a Székesfővárosi Zenekar jogutódjának tekintette, engem pedig kinevezett a zenekar vezető karnagyául. A főváros áldozatos segítségét azzal igyekeztünk meghálálni, hogy nemsokára már bérleti hangversenyeket rendeztünk a valamennyire helyreállított Zeneakadémián és a Városi Színházban. Ezeken elhangzottak a háború folyamán elnémított magyar és külföldi zeneszerzők művei s szerepeltek rég nem hallott szólisták. Érthető, hogy a *Székesfővárosi Zenekar lett az újjáéledt magyar zenei élet legfontosabb tényezőinek egyike.*

Megalakult a Művészeti Tanács, azzal a céllal és feladattal, hogy javaslataival segítse a minisztériumok és más hasonló hivatalos intézmények tevékenységét. Elnöke Kodály Zoltán volt, Zathureczky Ede a Zeneművészeti Főiskola, én a Székesfővárosi Zenekar képviseletében voltam tagja, az emigrációjából hazatért Tóth Aladár az Operaházat képviselte. Elgondolható, mennyi volt a tennivalónk. Emlékezve karmesterré fejlődésem nehéz éveire szóba hoztam a karmesterképzés ügyét. Tudtam, hogy rövidesen több jól képzett karmesterre lesz szükség s kiképzésükre nem lesz elegendő a korábbi „ütemezési gyakorlat", az egy-két éves kurzus. Javasoltam egy teljesen új alapokra helyezett, öt évig tartó, önálló karnagyképző tanszak felállítását. Gondolatom megértésre talált, megbíztak a terv részletes kimunkálásával. Ezt hamarosan elkészítettem, hiszen a gondolat már régóta munkált bennem. Javaslatomat elfogadták, Kodály néhány napon belül megkapta a minisztérium hozzájárulását és engem javasolt az 1949-ben felállított, újonnan létesített karnagyképző főtanszak vezető tanárául.

Tán mondanom is felesleges, mekkora örömmel fogadtam e megbízatást és milyen lelkesedéssel láttam neki feladatom megvalósításához. A jó eredmények már az első év végén jelentkeztek és azóta számtalan növendékem bizonyította, hogy *a karmesterséget lehet és kell is tanítani.* (Tanítási módszeremet a későbbi fejezetekben részletesen ismertetem.)

Büszke lehetek növendékeim segítségére, nekik hálával is tartozom. Mert rengeteget tanultam ugyan Kodálytól, Scherchentől, Weinertől, azon karmesterektől, akiknek vezénylete alatt játszottam, azoktól a zenekari muzsikusoktól, akiket vezényeltem — *de a legtöbbet a növendékeim tanítása közben tanultam!* Szavakkal kellett megfogalmaznom mindazt, amit addig — jól vagy rosszul — csináltam. Másoknál könnyebb észrevenni a hibát, amit az ember maga is gyakran elkövet! A sok töprengés, a tudatosítás, át- és újragondolás nekem is rengeteget segített. Magam is elmondhatom, amit Schoenberg írt a Harmonielehre című könyve előszavának első sorában: „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt" — én is csak a pedagógiai munkásságom után írhatom meg a feljegyzéseimet.

S ponton abbahagyom életem folyásának leírását, mert a továbbiak kizárólag személyes vonatkozásúak s nem modellértékűek, de remélem, tanulsággal szolgálnak az eddig elmondottak.

Tanulhatunk a magunk kárán, bár ez keserves dolog és sok csalódással jár. Magunkat megkeseríti, a zenekart még inkább — de a legtöbbet a zenének árt. Mondják ugyan, „a karmesterségre születni kell" (és ez bizonyos fokig igaz is), de nem elegendőek a velünk

született vágyak, képességek. Meg kell tanulnunk a mesterséghez tartozó elengedhetetlen ismereteket. Ezt teszi a mérnök csakúgy, mint az orvos vagy a klarinétos. Kürtöst is csak olyant szerződtet zenekar, aki ura a hangszerének és van gyakorlata is.

Miért éppen a karmesternek lenne elegendő, ha annak születik? Neki is ismernie kell az „ujjazatokat", amelyek — félreértés ne essék — nem csupán karjaink mozgatásából állanak. A zenei felkészültségen kívül a mesterség sokféle tudást kíván meg, kitartást és legfőképpen megfelelő emberi magatartást. Soktagú együttes a hangszerünk, amely nemcsak sokszínű, hanem minden tevékenységünkre érzékenyen reagáló *élő emberekből* áll.

KÖNYVEKRŐL

Kecskeméti István:

A ZENESZERZŐ KODÁLY

Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet Kecskemét, 1986

Azt a csendet törik meg Kecskeméti István műhelymunkái, amely a centenárium óta ismét körülveszi Kodály zeneszerzői oeuvre-jét. Az alcímnél — *Kistanulmányok az életmű első feléből* — sokkal többet ád e karcsú, egyetlen fölösleges szót sem tartalmazó kötet, hiszen egészen a Szimfóniáig terjednek összehasonlító példái. Az írások szerzőjének végtelen igényességére jellemző, hogy második — sőt: harmadik — bővített-átdolgozott változatot adott közre a gyűjteményében. Nyolc tanulmány mintegy önmagában, az életművön belüli összefüggések gazdag példatárát felvonultatva, helyenként más zeneszerzőkre is hivatkozva, vizsgálja Kodály stílusát, a kötetet záró dolgozat — *Kodály zenéjének külső párhuzamaiból* — pedig magyar és külföldi elődök, kortársak hatását mutatja ki. Kecskeméti — mint mindig — roppant szerényen fogalmaz: *„Kistanulmányainkban sem törekedtünk teljességre. Mondandókat mindenütt csak néhány példa illusztrálja."* (Előszó, 7. o.) A „néhány példa" ugyanis csak kottában szám szerint 154! Segítségükkel a kodályi stílus és kifejezés számtalan, ez ideig meg sem figyelt jellegzetességét ismerjük meg.

Az első három tanulmány Kodály dallamalkotó fantáziáját elemzi. Az életmű virtuóz ismeretére vall, ahogy Kecskeméti felismeri időben oly távoli művek melodikus összefüggéseit (Te Deum—Kállai kettős, 10. o.; 24. o.; I. vonósnégyes—Te Deum, 11. o.; Szerenád—Szimfónia, 13. o.); ahogy a kíséret nélküli Kodály-dallamok dramaturgiáját elemzi (15—o.); ahogy a basszus-dallamok szerepét felmutatja (25—29. o.), vagy éppen egyetlen hang (*fisz*, illetve *gesz*) funkcióját, Debussy-, Ravel-, Bartók-példák párhuzamaiban tükrözteti. Mennyire talájó mindaz, amit Kecskeméti *Kodály vonulás-zenéi*-ként mutat be (51—60. o.) vagy „szerepváltás"-ként — dalokban — feltár (51—60. o.) A szeneszerző jellegzetes dramaturgiájába vezetnek ezek az írások. Rendkívül izgalmas nyomozás az önállóan komponált — tehát nem feldolgozásnak-átvételnek minősülő — *verbunkos betétek* összefoglalása az I. vonósnégyestől és az Énekszótól egészen a Szimfóniáig. Kodály „második", nem népdalos eredetű, magyar intonációjára derül itt fényt (61—68. o.)

A *Kodály és a zongora* feliratú munkában (69—94. o.) Kecskeméti beköszöntőül leszögezi ugyan: *„E tanulmány adalék marad mindaddig, míg meg nem történik Kodály valamennyi zongorára írt művének, vázlatának és töredékének analízise, ideértve különösen a kéziratban maradt, kiadatlan kottadokumentumokat."*, ám ki tud ma erről többet a kéziratokra is hivatkozó szerzőnél?! Ez a munka, mostani, harmadik változatában, jelentősen bővült Kodály zongorahangszíneinek elemzése, és a stílusrétegek feltárása révén. A gondolatmenet igazolja Kecskeméti záró megjegyzését, a szólózongora valóban fontosabb a Kodályi életműben, semmint azt eddig véltük. A legjelentékenyebb stíluselemzéssel, egyben tartalmi analízissel alighanem a *Kodály szerelmi költészete* című nagyszabású munka (95—136. o.) ajándékoz meg. A feldolgozott művek leltára (97—98. o.) után Kecskeméti külön elemzi a korai dalokat. Centrális helyet a *Jellegzetes kifejezőeszközök Kodály szerelmi lírájában* alcím alá foglalt nagyszabású szakasz tölt be. Meglepő párhuzamokat von Kecskeméti dalok-kórusművek és a Galántai táncok, a Te Deum, a Pávavariációk és más nem „szerelmi" kompozíciók közt. Látszatra csupán zenetechnikai jelenségeket tár fel, valójában azonban a szerkesztés kifejezést meghatározó jellegzetességeivel sem marad adósunk.

A zárófejezet — *Kodály zenéjének külső párhuzamairól* (135—154. o.) — a zsidó liturgiától és pravoszláv hangzástól Debussy-ig tekint át — itt valóban nem a teljességre törekedve —, számos fontos összefüggést. A gregorián-párhuzamok ezúttal kimaradtak. Meglepőek viszont a romantika példái (Mendelssohn, Verdi, C. Franck, Mahler). Ide tartozhatnának Brahms-kapcsolatok is (pl. Szimfónia I. tétel melléktéma). Azonban ez a téma, a

hatások-kapcsolatok feldolgozása alighanem kimeríthetetlen s az írás tömérdek újdonsággal szolgál.

A kiadó egyidejűleg magyarul és angolul jelentette meg e becses kötetet. Az Előszó — deklaráltan — elsősorban a külföldi olvasót szólítja meg, röviden összefoglalva mindazt, amit Kodályról tudni kell s amit ilyen típusú elemző írások magyar olvasója bizonnyal ismer is. Örvendetes, ha a világnyelveken nem éppen gazdag Kodály-irodalom gyarapszik, mindazonáltal valószínű, hogy az elemzéseket a világ szakembereinek is csupán roppant szűk köre tudja követni, hiszen a Kodály-kompozíciók nagy részét külföldön szépszerével nem ismerik. Ha azonban az angol változatnak sikerül a figyelmet felkeltenie a magyar mester zeneszerzői műve iránt, az angol közreadás nem volt hiábavaló.

Breuer János

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

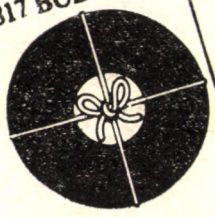
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

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

lemezposta
1817 BUDAPEST



Ha katalógust kér, aláhúzással jelezze érdeklődési körét

Zenekari művek, versenyművek, kantáta, oratórium, egyházi zene, opera, kórusművek, hangszerszólók, kamarazene, mai magyar zeneszerzők, irodalom, vers, egyéb.

Név: _____

Cím: _____ aláírás

Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

FV 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1988 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIX. évf. 3. szám 1988. szeptember

BARTHA DÉNES 80. SZÜLETÉSNAPJÁRA

RAJECZKY BENJAMIN:
In potentatibus octoginta anni... Köszöntjük Bartha Dénest 227
HEINZ ALFRED BROCKHAUS, CARL DAHLHAUS, LÁNG ISTVÁN:
Hommage 229
VARGYAS LAJOS:
Miért választottuk a *la*-pentatóniát? 232
SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres magyar népi dallam. Sorpárok II. 237
BÁRDOS KORNÉL:
XVI—XVII. századi számadáskönyvek és jegyzőkönyvek kiegészítő adatai „Erdély zenetörténeté"-hez 251
FERENCZI ILONA:
A Simontornyai graduál-töredék. (17. század második fele) 256
FALVY ZOLTÁN:
Történeti zeneszociológia: a Simplicissimus-jelenség 264
PÁNDI MARIANNE:
Egy Mozart-dallam életrajza 267
KOMLÓS KATALIN:
Hangszerkezelés és textúra W. A. Mozart érettkori zongoratrióiban 272
VÁRNAI PÉTER:
„Wie bitter sind der Trennung Leiden..." Egy toposz vándorútja 283
KROÓ GYÖRGY:
A király trombitái 292
LEGÁNY DEZSŐ:
Liszt és a művész Zichyk 303
HAMBURGER KLÁRA:
Liszt és Pauline Viardot-Garcìa. (Hét kiadatlan levél ürügyén) 311
SOMFAI LÁSZLÓ:
A 4. vonósnégyes genezise: Bartók és a kottapapírok 324

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI NORBERT
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 125—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

88.7265.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen

RAJECZKY BENJAMIN:

IN POTENTATIBUS OCTOGINT A ANNI...

KÖSZÖNTJÜK BARTHA DÉNEST

Húsz évvel ezelőtt még vígan rímelgettem: Bartha Dénes hatvanéves, és eszembe sem jutott, hogy én bizony már hatvanhét. De a nyolcvannál? Sűrűn rámkopogtat a 89. zsoltár: „Életkorunk mindössze hetven év, esetleg jó erőben nyolcvan esztendő; ami azon felül van, fáradozás és fájdalom." De eszembe jut Kodály, aki hatvan esztendős koromat ezzel köszöntötte: „Mi szexagenáriusok tartsunk össze!" Tizennyolc éves előnyével ő persze már a szeptuagenáriusok sorának is a vége felé járt, és szavaiból a fiatalokat maga mögött hagyó „nagy öreg" még mindig versenyző ereje csengett. Ha most azzal köszöntök be: „Mi oktotgenáriusok tartsunk össze!", az nem felülről hangzik, hanem annak a „jó erőben nyolcvan esztendőnek" örvendező csodálatából, aminek majdnem ötven évét jóbarátságban tölthettük.

Csodálatából, mondom, mert hiszen zenetudományunk nem párhuzamban formálódott, sőt. A kettő viszonyát talán gyerekkorunkból jellemezhetném: 1909-ben én a Zászlónk című diáklapban olvastam, hogyan repülte át Blériot a La Manche-csatornát, Dénes viszont éppen csak hogy lábon tipegett be a repülőkorszakba. Ellenben én életemben csak egyetlen egyszer repültem, míg ő két kontinens katedráit váltogathatta repülőúton.

Egy közös vonásra azért rámutathatok.

A 12. században Thomas Becket titkára, John of Salisbury Policraticus című munkájában „bölcsesség kulcsai" néven így sorolta fel a tudományos munka előfeltételeit: Mens humilis, studium quaerendi, vita quieta, scrutinium tacitum, paupertas, terra aliena (alázatos gondolkodásmód, kutatóhajlam, higgadt élet, szótlan véleményezés, szegénység, idegen föld).

Szabolcsi, Gombosi és Bartha számára a 20. században is a terra aliena: a külföldi stúdiumok látókört tágító és összehasonlításra ösztönző levegője tette történeti síkon természetessé, amit Kodály a magyar zeneélet egészére vonatkozólag hangoztatott: sajátos nemzeti kultúránk és az európai művelődés erőinek pontos felmérése után azok szintézisének eredményeit és további lehetőségeit feltárni és megvalósítani.

A terra aliena számomra egyenesen a hazai zenei feladatokat közvetítette. A gregorián és középkori tanulmányok mellett az Universal Edition egyszerre ismertette meg Bartók, Kodály és a bécsi iskola műveit; Innsbruckban tanultam meg Szabolcsi két cikkéből (Zeitschrift für Musikwissenschaft) a magyar zenetörténetre váró feladatokat; ugyanott találkoztam Gombosi nevével az Obrecht-disszertáció révén. Kodály Villő-jének felejthetetlen akkordjaival a fülemben, a Zeitschrifttel és a Revue grégorienne-nel a táskámban jöttem meg Budára 1926-ban, amikor Bartha Berlinbe indult. Mire 1931-ben cserkészeimmel az ottani Collegium Hungaricumba látogattam, ő már kész zenetörténész doktorként a Széchényi Könyvtárban dolgozott. Nevét Berlinben Kereszturyék emlékezéseiből ismertem meg,

akik igen szimpatikus képet rajzoltak a vidám, mozgékony, ktűnő előadó fiatalemberről. Hazatérve már olvashattam is első cikkét a Zeitschriftben.

Egy évtized, a harmincas évek idején — az tulajdonképpen a Kodály-bomba robbanása volt országszerte — ismerkedésünk irodalmi téren folyt. Bartha igazi Kodály szíve szerinti zenetudósnak bizonyult: a népdal hazai történetétől és külföldi ismertetésétől Szalkai jegyzeteihez és annak kapcsolataihoz, majd Beethoven és Debussyhez, Erdély zenetörténetétől az akkor zajló zeneélet kritikájáig két katedrán és stúdióbéli előadásokon viharozva. Magam mindezt szeretnék-zenetörténész voltommal élveztem és az iskolai zeneélet terén hadakoztam a Magyar Kórus hathatós segítségével. Szép évtized volt.

1941-ben, mint a terep all round ismerője — még csak 33 éves! — Bartha magától értetődően indította meg (a Musicologia Hungarica után) a Magyar Zenei Szemlét. Szerencsémre. Új igazgatóm 1939-től lehetővé tette számomra a zenetörténeti kutatómunkát; ennek első eredménye a Zenei Szemlében kapott helyet, szerzője pedig annál többet: a szerkesztő barátságát.

A háború utolsó esztendejének leszorított energiái 1945-től új utakat nyitottak zenetudományunknak. Kodály a Magyar Tudományos Akadémián, Szabolcsi és Bartha szövetsége a Zeneakadémián készítette elő a talajt a népzenekutatás és a zenetudomány intézményes biztosítására. És milyen körülmények között! Bartha hátizsákos képe akkori tanítványainak épp olyan felejthetetlen, mint előadásai. Bizony, John of Salisbury kulcsai közül a paupertas-t is forgatni kellett tudni, különösen a háromgyermekes családapának. Az ötvenes évek kiadványai és a tanszak ragyogó előadásai egyszerre igazolták a 12. századi tudósok józan társadalomismeretét és a 20. századiaknak a középkoriakkal versenyző szakmai szolidaritását. Hogy ne messzire menjek példákért: első civil ünneplő ruhámat Lajtha László csináltatta, akinek se állása, se nyugdíja nem volt, de Kossuth-díját az utolsó fillérig elosztogatta. A kutatói munkában a „mezei hadak" képviselője lévén a kevés szerencsések közé tartozom, akik saját MGG-vel rendelkeznek. Bartha Dénes jóvoltából, akinek Besseler a megjelentetés folyamán 2—2 példányt küldött. Nem kis pénzért adhatta volna tovább a másodpéldányt, de inkább nekem ajándékozta.

Besseler figyelme annak a tudósnak szólt, aki ha nem is mehetett ki 1958-ban a Nemzetközi Zenetudományi Társaság kölni kongresszusára, a következő évben Haydn-kutatói munkáinak rangjával Budapestre vonzotta a zenetörténészek színe-javát, nemzetközi hírt biztosítva a magyar zenetudománynak. Mint a Társaság közkedvelt elnökségi tagja, végül is a terra aliena vonzásába került.

Majdnem úgy járt, mint John of Salisbury, aki abban fel is szívódott: Chartres püspöke lett. De Barthát két család is hazafogta: a sajátja és a magyar zenetudomány, mely alapító atyját tiszteli benne.

Meg még egy oktogenárius, aki azt mondja a zsoltárra: jöjjön ami jön, mi meg adjunk hálát a jó erőben nyolcvanért, ami olyan szép volt.

KEDVES KOLLÉGÁNK, IGEN TISZTELT BARTHA DÉNES!

80. születésnapja örvendetes alkalom barátai és szaktársai számára, hogy tolmácsolják szívből jövő jókívánságaikat, kifejezve Ön iránt érzett nagyrabecsülésüket.

Az Önt 1988. október 2-án köszöntők nagy köréből azok sem hiányozhatnak, akik kiváltképp lekötelezettjei Önnek az Alma Mater Berolinensis-ben folytatott közös tanulmányok okán.

Önnek annak idején 1926-tól 1930-ig lehetősége nyílott arra, hogy intézetünkben Hermann Abert, Curt Sachs, Johannes Wolf, Erich von Hornbostel, Arnold Schering és mások osztályában rendkívül kedvező, nagyszabású feltételek mellett folytassa a tanulmányait. Ön tehát a Berlini Egyetem ugyanazon kiemelkedő zenetudósaitól kapott lényeges sokszorosan meghatározó ösztönzést és orientálást, akik ránk, fiatalabbakra, szintén kötelező erővel hatnak. Ön, kedves Bartha Dénes, zenetudományos munkálkodása személyes teljesítményeivel, törekvéseivel és cselekedeteivel bizonyította, minő termékeny, gondolatokban és felismerésekben gazdag folytatásra ösztönözték Önt tanítóinak eszméi és indíttatásai. Mindaz, amit a zenetudomány különféle területein alkotott, magas rangot és megkülönböztetett elismerést adott Önnek a nemzetközi szakmai világban. Hiven szemléltetik ezt tudományos életrajzának állomásai, publikációi egyaránt. A berlini zenetudósokat mélységesen impresszionálja egykori társuk megannyi elkötelezett teljesítménye; társuké, aki Budapesten őre volt a Nemzeti Múzeumnak, professzora a Zeneművészeti Főiskolának, magántanára a Tudományegyetemnek. Roppant nagyra becsüljük az Ön hozzájárulását a Bach-, Haydn-, Mozart-, Beethoven- és Bartók-kutatáshoz, közreműködését a Nemzetközi Zenetudományi Társaság vezetőségében, a kölni Joseph Haydn Intézet vezetőségi tagjaként kifejtett tevékenységét, kapcsolatait Európa és Amerika számos egyetemével.

Köszönetünket és szívből jövő jókívánságainkat küldjük Önnek 80. születésnapján. Remélem, némi örömet szerez Önnek a berlini zenetudósok eme köszöntése; jelezze életművének őszinte nagyrabecsülését.

Prof. dr. Heinz Alfred Brockhaus,
a berlini Humboldt Egyetem zenetudományi tanszékének vezetője

Midőn az 1908-ban született Bartha Dénes 1926-ban elhatározta, zenetudományi tanulmányokat folytat, kézenfekvő volt, hogy német nyelvű egyetem mellett döntsön, lett légyen az Ausztriában, vagy a Német Birodalomban. Bartha Berlinbe ment, s nem vagyunk igaztalanok oly nagy tudósok iránt, mint Philipp Spitta és Hermann Kretzschmar, ha megállapítjuk, a húszas évek nem csupán általában, hanem specifikusan a zenetudományban is Berlin kulturális történetének egyik csúcspontját jelentették. Két évtizeddel korábban Bartha bizonnyal Bécs mellett dönt, ma pedig feltehetően az Egyesült Államokban tanulna zenetudományt. Ama Berlinben egymás mellett — s egymást a legszerencsésebb mód kiegészítve — működött Hermann Abert, ki Mozart-könyve megjelenése óta vitathatatlanul vezető német zenetörténésznek számított, Johannes Wolf, Friedrich Ludwig mellett a középkor zenéjének legjelentősebb autoritása, Curt Sachs, az ösztönzés nagy erejével megáldott egyetemes tudós, Erich von Hornbostel, aki szigorú empíria és merész spekuláció elegyével helyezte szilárd alapra a népzenekutatást, Hans Joachim Moser, akinek „A német zene története" révén szerzett tekintélyét akkoriban még nem veszélyeztette önnön túltermelése. Meglehet azonban, hogy a Barthát Berlinben ért döntő ösztönzések egyáltalán nem is a tanítómestereitől indultak ki. Magában a városban kellett olyan szellemi mozgalmasságnak lennie, amely a néhány esztendeig ott-tartózkodók közül senkit érintetlenül nem hagyott — a Berlinben 1930-ig élt Barthát sem, mégha talán az Állami Könyvtárban töltötte is ideje nagy részét. Kétségkívül jó okunk van rá, hogy „Berlin mítoszáról" beszéljünk; mítoszról, amely részint a húszas években, részint a reájuk való visszatekintés révén született: mert mindama gyökerek, amelyekből Berlin fénye és jelentősége táplálkozott, még a tízes évekbe nyúlnak; másfelől azonban ennek alapjai, ma úgy tűnik fel, alá voltak aknázva. Mindazonáltal joggal irigyelhetjük Bartha Dénest, hogy tanulmányi idejét a kései húszas évek Berlinjében töltötte.

Carl Dahlhaus,
a nyugat-berlini Technische Universität professzora

BEÉPÜLT ÉLETÜNKBE

jóllehet már évtizedek óta nem tűnik föl jellegzetesen sietős lépteivel Főiskolánk folyosóin, hogy tanórái szűkreszabott hatvan percébe hadaró, de mégis csodálatosan artikulált beszédmodorával legalább százhúsz percet sűrítsen úgy, hogy hallgatói, akiknek a zenetörténet „csak" kötelező tárgy volt, olyan életre szóló élményt kapjanak, melyet vezérfonalként hasznosíthattak zenei pályájukon.

Beépült életünkbe, mert Bachról és Beethovenről írott könyvei tízezreknek hozta zenei emberközelbe a romantika mesterséges ködéből a megközelíthetetlennek és fölfoghatatlannak kikiáltott életművet.

Beépült életünkbe, mert egyike volt az elsőknek, akik az addig zenei tudatunkban kissé háttérbe szorított Haydn művészetére fölhívták a figyelmünket, így téve teljesebbé zenei világképünket.

Beépült életünkbe, mert zenei magyarságtudatunk elképzelhetetlen azon kutatásainak eredménye nélkül, mellyel zenetörténetünk fehér foltjaiból nem egyet tett a nagyközönség számára is közismertté.

Beépült életünkbe mint művelődéspolitikus, akinek, a negyvenes évek második felében, művészeti igazgatóként meghatározó szerepe volt egyik legfontosabb együttesünk, a Székesfővárosi Zenekar arculatának és műsorrendjének a kialakításában, melynek továbbépítése még hosszú ideig az ő szellemében történt, míg ennek hiányát manapság egyre jobban érezzük.

Beépült életünkbe egy rövid, de annál nehezebb időszak zenekritikusaként; reményünk, hogy azt a megalkuvást nem ismerő tartást a közelgő újrakiadás útján már nemcsak múltunk építőköveiként tathatjuk számon, hanem jelenünk mindennapjaiban is.

Beépült életünkbe — mikor már távol volt tőlünk a muzikológus — tanítványai széles körű tevékenysége révén, akiknek szigorú szakmai elkötelezettségét, mint Főiskolánk Zenetudományi Tanszékének egyik alapítója és első vezetője határozta meg.

Bartha Dénes, kit 80. születésnapján köszöntünk, kitörölhetetlenül beépült életünkbe.

1988. június

Láng István

VARGYAS LAJOS:

MIÉRT VÁLASZTOTTUK A LA-*PENTATÓNIÁT*

Emlékezetes egy kollokviumom Bartha Dénesnél. Tudott népzenei érdeklődésemről, kezdeti gyűjtéseimről. Bizonyára ezért volt, hogy a hypo-skálákról kérdezett. Éreztem, hogy helyre akarja tenni a „terminológiát", amit Bartók az általánosan elfogadottól eltérőleg alkalmazott: plagálisnak nevezte a hypo-felépítésű dallamokat.

De azt már bizonyára Bartha Dénes sem tudta, mennyire érdekelt ez a téma. Gyerekkorom kizárólagos dúr-moll zenei világa után ezek az annyira elütő felépítésű dallamok különösen érdekeltek. S mikor néprajzprofesszoromtól, Györffytől megkaptam Vasziljev egyik cseremisz gyűjteményét s benne a rengeteg *szo*-végű ötfokú dallamot, amelyek dallamfölépítésükben oly sok hasonlóságot mutattak hypo-skálájú dalainkkal, meg is született első és máig kiadatlan kéziratom: „Ötfokúság dúrjellegű dallamainkban" (1940). Kodály „Magyar népzene" tanulmánya két *szo*-végű ötfokú példájából kiindulva csupa hypo-felépítésű dallamról igyekeztem kimutatni, hogy *szo*-alapú ötfokúság rejlik benne.

Kodály akkor azt mondta: várjunk, hátha még újabb adataink lesznek a kérdésre. Ezek a *szo*-pentaton dallamok később elő is kerültek Gyimesből és a Mezőségről. Sőt nagy ritkán *do*-alapú ötfokú dal is felbukkant, igazolva, hogy valaha még ilyenek is lehettek a magyar hagyományban. (Kodály még csak *la*-végű dalaink *szo*-végű keleti párhuzamaira hivatkozva mondta nekem vagy egy évvel később: „Hát most már úgy látszik, mégis voltak *szo*-végű dalaink.")

Miért tűntek el ezek a dalok, vagy miért szorultak ki annyira az általános gyakorlatból? Miért uralkodott el nálunk annyira a moll jellegű *la*-ötfokúság, mikor még legközvetlenebb zenei rokonainknál, a cseremiszeknél is egyenlően elosztva jelentkezik a *la*-, *szo*- és *do*-alapú pentatónia. Sőt a *szo*- és *do*-végű, tehát dúr jellegű ötfokúság együtt messze felülmúlja a moll-jellegű *la*-végűek számát. (A *mi*-végződés és különösen a *re*-n való zárás ott is ritka. Cseremiszeknél a kettő együtt sem éri el a 3%-ot, csuvasoknál pedig 2,4%.)

De messzebbre is kiterjeszthetjük ezt a tapasztalatot. Az európai népek legősibb zenéjében a dúr-jelleg az uralkodó, s ahol az ötfokúság még megtalálható — keltáknál s az angolok appalachi népdalaiban —, ott is *szo*- és *do*-ötfokúság van döntő többségben.

Ezt a dúr-hagyományt már mint általános ízlést fogalmazta meg a közelmúltban egy angol zenetudós, Colin Mason. Szerinte — ahogy Fodor András és Domokos Mátyás emlékezéséből olvashattuk — a dúr hangnemű művek magasabb művészi értéket jelentenek a moll hangneműekkel szemben. Az ő példája szerint Mozart Jupiter-szimfóniája magasabb érték, mint a g-moll szimfónia moll világa.

Ez persze egyéni vélemény. Magam pont az ellenkező álláspontón vagyok: méltánylom a Jupiter-szimfónia ünnepi-világos dúr hangzását, de érzelmileg közelebb áll hozzám,

A Bartha Dénest köszöntő írások közreadását az 1988/4. számban folytatjuk. (A szerk.)

és mindig szívemig megráz a g-moll szimfónia. Nyilvánvaló, hogy vannak, akiket a dúr zene fog meg jobban, és olyanok, akik inkább a mollra fogékonyabbak.

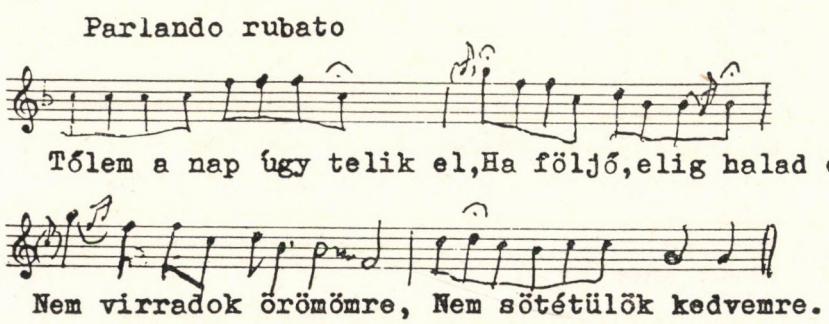
Mégis, kétségtelenül vannak nemzeti különbségek is. Nem véletlen, hogy a német zenepedagógia annyira egyoldalúan épül rá a dúr-hexakord melodikára. S az sem véletlen, hogy Kodály éppen ez ellen az egyoldalúság ellen hadakozik a maga *la*-ötfokúságra épülő zeneoktatási elképzeléseiben. A magyar népdal ugyanis döntő többségében molljellegű, s ötfokúsága ma már szinte teljesen a *la*-pentatóniára épül.

Vajon miért választottuk ki az ötféle lehetőség közül mi éppen a *la*-végűt, a molljellegűt? Mi vonzotta benne a magyarok ízlését, ami különbözik benne a többitől, s ami hatással lehet valakinek az ízlésére is? Vizsgáljuk meg, miben tér el ez a modus a pentatónia többi modusától.

Mindenekelőtt már hangterjedelmében is: szeptim-távolságot fog át, míg a két legáltalánosabb másik, a dúr *szo-* és *do*-modus csak szextet. (*la*+*do-re-mi*+*szo*, g-re transzponálva g-bcd-f; *do-re-mi*+*szo*=gah-d; *szo-la*+*do-re-mi*=ga-cde.) Tehát nagyobb ívű dallamokat adhat már maga az alapskála. Igaz, a ritka két modus is, a *mi-* és *re*-végű is szeptim-terjedelmű. Vajon mi a különbség ezekkel szemben, hogy ezek annyira ritkák minden nép gyakorlatában? A fokok elosztása lehet a döntő. A *re*-végűek fölépítése kétkét egymás melletti szekund, amely kisterc-távolságra van egymástól, s végül felül ismét egy kisterc távolságra magában áll egy ötödik hang: *re-mi*+*szo-la*+*do*=ga-cd-f. Nem jobb a *mi*-végűeké sem! *mi*+*szo-la*+*do-re*=g-bc-esf. Itt alul „lóg ki" egy magános hang a tercenként egymás fölött levő szekund-párok sorából. Mindkét hangsor olyan szakadozott, olyan kis mozgásokra osztaná szét a hangtávolságot, amiben kevés lehetőség van változatos dallam alkotására. Ugyanakkor a *la*-végű felépítésnek döntő különbsége az összes többivel szemben a három egymás melletti szekundnak, a *do-re-mi*-nek *központi elhelyezkedése*. Alatta is egy kistercre van egy szélső hang *(la)*, fölötte is *(do)*: tökéletes a szimmetria. Sőt még tovább is mehetünk egy hanggal mindkét irányban, a szimmetria megmarad: egy-egy szekunddal növekedik a hangterjedelem, felül *la*-val, alul *szo*-val. Így már nóna-hangterjedelem adódik teljes szimmetriával, s a középen a leggazdagabb mozgáslehetőséggel. Nem véletlen, hogy régi dalaink leggyakoribb hangterjedelme éppen ez a nóna: *la*'-tól *szo*,-ig (8-VII-ig). Ez nincs a *do-* és *szo*-végűeknél, ahol a *do-re-mi* hármas vagy legfelül, vagy legalul helyezkedik el, vagyis súlypontja vagy alul van, vagy felül, de nem középen. (És többnyire meg is marad a hexakord-terjedelemben.)

Még van egy másik szimmetria-tengelye is ennek a szeptim-terjedelmű öt hangnak: két egymást kiegészítő kvart: *la-re*+*re-szo* (=g-c+c-f). A következő dal (Pt. 125.) bemutatja mindkét sajátság előnyét egy dallam kialakításában! mind a középen levő hármasnak, mind a két kvartnak felhasználását szerkezetében:

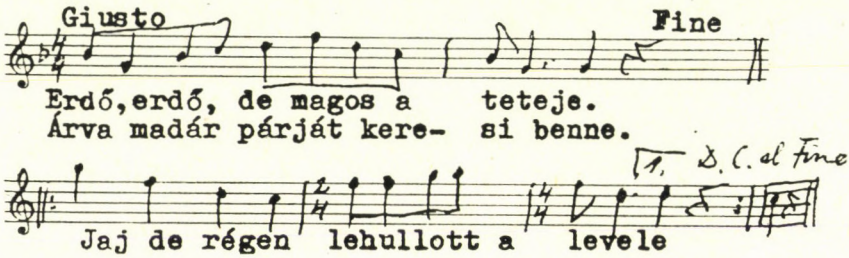
1.



S ha legtöbb régi stílusú dallamunkban nincs is ennyire kidomborodó jellege a két tulajdonságnak, maga az a közös jelleg, hogy a dallam felülről indul, leér a középre, ott végzi a legtöbb mozgást, majd lezárja a dallamot az alsó hangokon — mutatja a skála felépítésének előnyeit és azok tudatos kihasználását.

De nemcsak a régi stílust idézhetjük mintának. Alább két újstílusú dalt mutatunk be, amelyben a hangsor felépítésének ez a két sajátsága szinte kikristályosodott formában jelentkezik. Mintha a sok századon át sok száz dallamban megfogalmazott stílus annyira „tudatossá" vált volna, annyira „leszűrődött volna", hogy amikor az öröklött dallamok helyébe teljesen újakat, másféléket alkottak, akkor már ezt a leszűrt „lényeget" tudták megfogalmazni — persze öntudatlanul — két pompásan sikerült alkotásban (Pt. 400.):

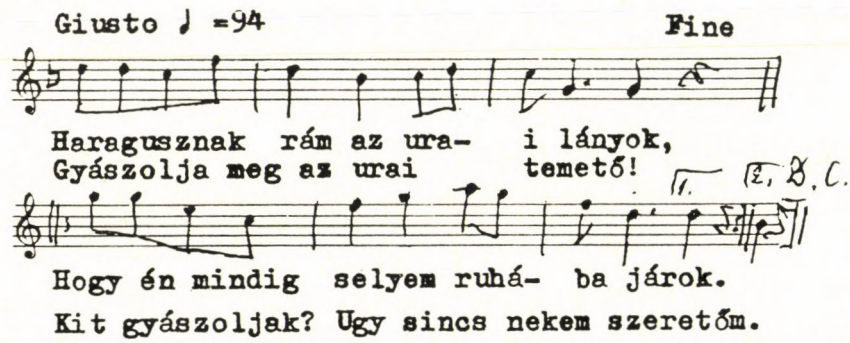
2.



Itt a középpont, a *do-re-mi* hármas a dallammozgás lényege, tőle föl és le egy terctávolságra egy-egy „kinyújtott kar"; engem mindig a kajakozó mozgására emlékeztet, amint jobbra-balra ringatózva hol itt, hol ott mártja a vízbe lapátját. A dallam oda-vissza ringatózás a központi hangok körül. (Természetesen csak az első és negyedik sorban, a döntő A-sorokban, amihez a belső két B-sor mindig az ellentétet hozza, hogy annál nagyobb hangsúllyal jelenjék meg a végén újból a fő mondanivaló.)

A másik példa a két kvartot emeli ki, amire szinte „ráhurkolja" a belső hármast, mint egy övet a katona derekára. (AP 3774/e Ura [Szatmár] 1960 Vargyas):

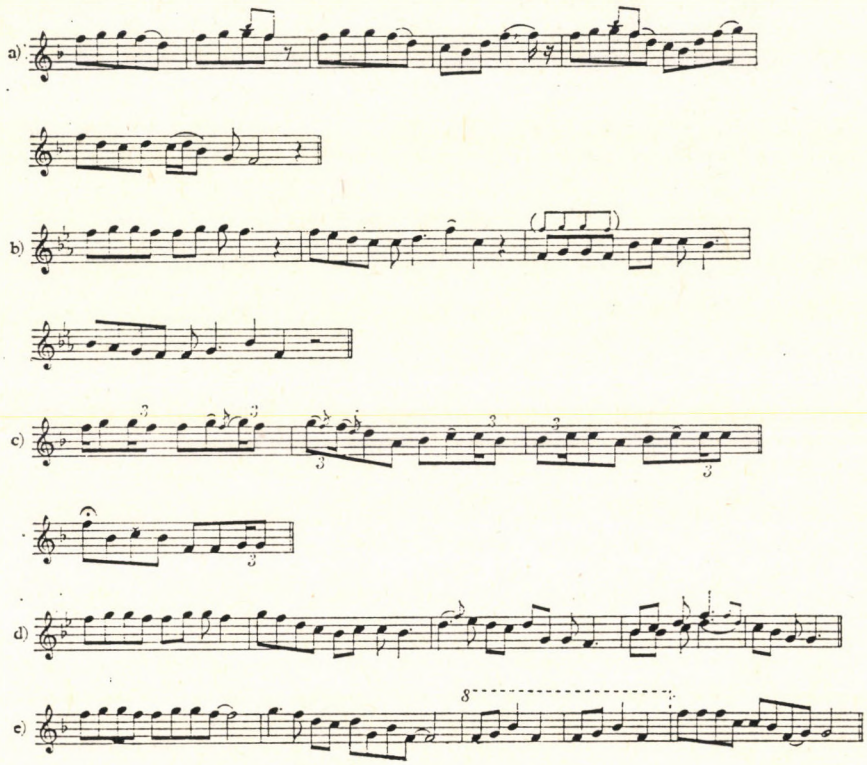
3.



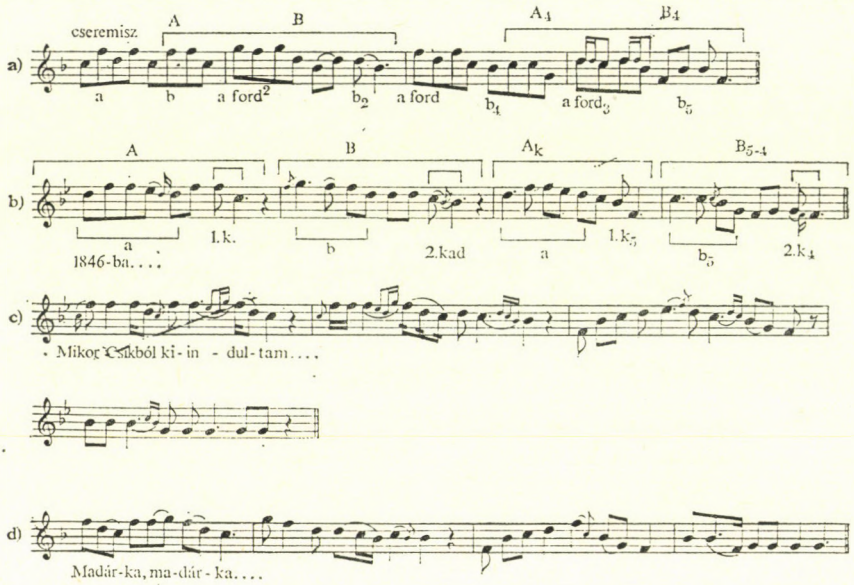
(A szembeállított B-sor itt még az ötfokúságból hiányzó hangokat is felsorolja, sőt hangsúlyozza az ellentét kedvéért.)

Nyilván meg lehetett érezni a *la*-ötfokúságnak ezt az arányosságát, ha még a legújabb időkben is, vagy még inkább *éppen a legújabb időben*, amikor mindent „újra lehetett kezdeni", így tudták fölhasználni a fülükben élő hangrendet.

És nyilván ezért tűntek el már a régi dallamstílus késői életében az egykori *szo*-végű dalok — esetleges *do*-végűekkel együtt. Valószínűleg záróhangjuk fölcsúszott *la*-ra, dúr jellegűből moll jellegűvé alakult át, amit több variáns-csoportban meg is ragadhattunk. (*4—5.* Csuvas, cseremisz és magyar dallamok):



Csuvas dal magyar párhuzamai. a: Makszimăv 84 sz.; b: AP 6223/b Gyimes; c: AP 4688/e Gyimes; d: AP 4662/d Gyimes; e: Pt 122 Csik.



Cseremisz dal magyar változatokkal. a: VASZILJEV 1919. 17. sz.; b: Pt 180 = Sz. Nd. 123; c: AP 6164/b; d: AP 4827.

Vagyis a magyar nép szinte a szemünk láttára szakított végleg a fényes-vidám dúr hangzással a sötétfényű, érzelemgazdag moll hangzás kedvéért.

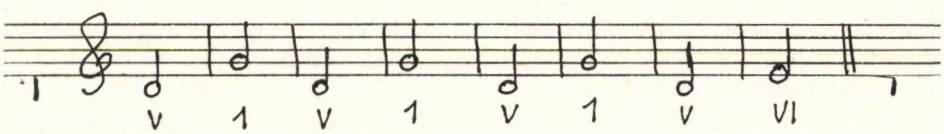
SÁROSI BÁLINT:

*A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM. SORPÁROK II**

b3-AS KADENCIA

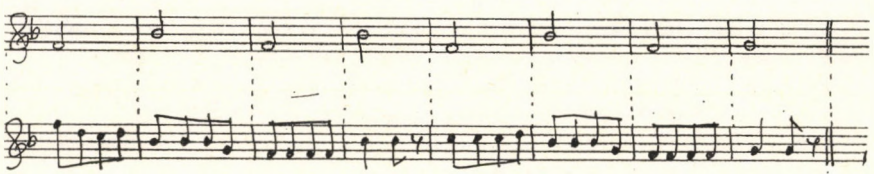
Az AA szerkezetű, b3-as középkadenciájú sorpárokat hangszeres zenénkben kiemelt hely illeti meg. Hangszeres és vokális változataik nagy mennyiségben, Vas megyétől Moldváig az egész magyar nyelvterületre kiterjedően, egységes arculattal képviselik a magyar népzene, ezen belül a hangszeres zene régi rétegét. Származásuk oly mértékben látszik ütempárosnak, hogy szinte csodálkoznunk kell, miért nem vettük bennük eddig észre az V—1-es ütempár ismétlődését. A teljesebb formákból a következő ütempár-smétlő gerincet rekonstruálhatjuk:

1.



Népdaltípusaink közt mindjárt az első erre a gerincre egyszerűsíthető. A kvintváltó dallam második fele (transzponált ismétlésről lévén szó, tulajdonképpen az egész dallam) ennek az ütempárismétlő sémának felel meg:

2.



Hogy a sémabeli hangot annak oktávja, kvintje — hangszeres változatban nem ritkán már terce, sőt szeptimje — is helyettesítheti, arra sok példa van és emiatt nincs okunk meglepődni.

* Az MTA Soros Alapítvány Bizottság anyagi támogatásával készülő munka.

[1] L. Sárosi 1987, 339—343. l., valamint ugyanott a 11—18., 20. és 21. kottát.

[2] Az ütempárok bemutatásakor az V—1-es ütempár hangjegyben kifejezve *d—g*-t *(g=do)* kívánt. Itt azonban, a dallamok *g* záróhangjára való tekintettel, az V—1-et *f—b* kotta jelzi. E dallamrészlet eredetijét l. az MNT VI. 63. lapján. Ugyanott, a 65. lapon, ugyanattól a bolhási (Somogy m.) adatközlőtől, ugyanabban az időben (1922. XII.) felvett, furulyán játszott változatot is találunk. Ebben a változatban írott egyvonalas *g* a legmélyebb hang — nyilván ez a furulya alaphangja. A játékos ezért volt kénytelen elkerülni a szekunddal mélyebb *f*-et.

A b3-as sorpárnak már megnevezésében is értelemszerűen benne van a *la* végződés. Mégsem árt külön is figyelemben részesítenünk a *so-do* (V—1) ismételgetés után zárásul belépő *la* — az előzmények felől nézve VI. fok — karaktermeghatározó szerepét. Zárásul a VI. fokra kanyarodó V—1-es ütempár-dallam Somogy megyében és a gyimesi csángóknál, a Rákóczi-nótában és 18. század végi verbunkosban egyaránt egy meglehetősen tág — különböző stílusokban is kiágazó —, gyökereiben azonban összefüggő körre figyelmeztet.[3]

Ennek a dallamkörnek, mint a fentebb idézett példa is mutatja, maguk a „páva" típusú ereszkedő kvintváltó pentaton dallamok is tagjai. Ezek helyét népzenénkben már Bartók és Kodály meggyőzően tisztázta. Régebbi és újabb, főleg hangszeres adatok ismételt átnézése nyomán, mégsem hallgathatunk el két kérdést. Egyik kérdés: kell-e az ereszkedő kvintváltó pentaton dallamokat ma ismert teljes strofikus formájukban is közvetlenül Keletről származtatnunk? A kvintváltó dallamokkal kapcsolatban már Bartókban is felmerült a megelőző kétsorosság gondolata.[4] A szélesebb „páva" dallamcsalád dallamainak második fele — úgy is mondhatnánk alapformája — ugyanis nemcsak kvinttel mélyebb ismétlésként fordul elő, hanem túlnyomórészt kvintváltástól független, egyéb összefüggésekben. Igaz, strófikus jellegű dallamokban leginkább a dallam második felében foglal helyet. De nem ritka négysoros szerkezet (nem kvinttel magasabb) első feleként és önálló (leginkább közjáték-) sorpárként sem.[5]

Mint a mellékelt szemelvények hosszú sorából könnyen kiolvasható, a „páva" dallamrokonságnak — s ezen messze túlterjedően, egyéb régi vokális és hangszeres dallamainknak is — az V—1-es, voltaképpen D—T váltogató ütempár a zenei építőanyaga. Innen adódik a második kérdés: összeegyeztethető-e ez, s ha igen, miképp egyeztethető össze egy kizárólagos pentaton fejlődéssel? Az adatokból arra lehet következtetni, hogy — legalábbis az V. fok és 1. fok váltogatásának erejéig — a mi népzenénkben is „ősidők" óta benne vannak a funkciós gondolkodás csírái. Alig lehet kétséges, hogy ezeknek az őscsíráknak a kibontakozása is hozzájárult annak az eredeti harmonizálásnak a kialakulásához, melyet századunkban az erdélyi falusi cigányzenészek játékából ismerhettünk meg. A régebbi múlttal való konkrét kapcsolatot a cigánybandák praxisában természetesen leginkább a *duda aprája*-rokon, többnyire most már ugyancsak sorpárrá rendeződött közjátékok jelentik. E közjátékok szinte szétválaszthatatlanul összefonódtak egyéb hangszeres sorpárokkal. Összefonódtak, vagy ugyanennyi erővel közös tőről is szétágazhattak. A *parlando* ritmusú somogyi „páva" dallam közeli rokonai ugyanott, Somogyban és általában a Dél-Dunántúlon tánchoz is alkalmazható dallamok, nem kis részben kimondottan táncnóták — kanásztáncok. Az erdélyi dallamrokonság nagy többségben hangszeres táncdallamból áll; nem csekély hányaduk éppenséggel hangszeres közjátékdallam. Népszerű dallam-modell, amilyen a b3-as sorpároké, sokféle zenei irányban megtalálja a megvalósulás és beépülés útját; az ütempáros tánczene felől is szervesen beépülhetett pentaton dallamaink rendszerébe.

A b3-as sorpár vitalitására és képlékenységére mi sem jellemzőbb, minthogy az erdélyi hangszeres zenében, ahol mind a mai napig erős forgalomban van, rögzítettnek látszó típusai is egymásba fonódnak; azokat nem tudjuk egymástól élesen elválasztani. Azonos zenész, azonos darabban is lényeges változtatásokkal játssza — érvényesítve ezzel a rögtönző hangszeres zenészi logikát, mely az azonosságot nem szűkíti le azonos

[3] Nem *la*-végződésű ellenpéldaként gondolhatunk akár a „Hej sár elő. . ." dallamára (Kodály—Vargyas, 267. sz., ill. Sárosi 1987, 1. sz.), mely a *la*-végződés hiánya miatt, az azonos szerkezet ellenére is idegen a szóbanforgó „kör"-től.

[4] Bartók 1924, XXI. 1.

[5] Négysoros dallam nem kvintváltó első részeként l. 25—29. példánkat. Önálló b3-as sorpárokat l. főleg utolsó 20 példánk között.

hangok szoros azonos sorrendjére és időértékére, még csak szigorú értelemben vett dallamvonalra sem, hanem számol a dallamterv látszólag nagyon is eltérő kivitelezési lehetőségeivel.[6]

A lelőhelyek két fő területének egyikén, Dél-Dunántúlon, a b3-as sort mindig féldallamként — ereszkedő kvintváltó dallam második feleként — találjuk. Ezek a vokális változatok különböző szótagszámú és ritmusképletű szövegekhez igazodtak és rögződtek; így a teljes dallamból kiemelve sem nehéz őket típusokba és altípusokba sorolni. Annál nehezebb a zenei differenciálás a másik fő területen, Erdélyben, a sokféle tánchoz, valamint az improvizált zenei szerkesztés különböző körülményeihez hajlékonyan igazodó, azonos zenei tartalmat rögzítetlen élőbeszédszerűen sokféleképp megfogalmazó hangszeres zenében.[7]

Egyelőre úgy látszik: a jól észlelhető különbségeket is mutató, ugyanakkor szerves bonyolultsággal összetartozó hangszeres b3-as sorpárok közt zeneinek látszó sorrendet csak a dallamokra erőszakolt demarkációs vonalakkal jelölhetnénk ki. Dallamvonal, hangkészlet, hangterjedelem, hangnem, a dallamban jelzett (vagy nem eléggé jelzett) akkord, a sorok terjedelme, ritmusa, a zenei környezetben — strófa, többrészes forma — elfoglalt hely, funkció és részben mindezek meghatározójaként a földrajzi előfordulási hely támpont lehet az eligazodáshoz, megközelítő lineáris rend felállításához azonban ezúttal egyik sem elegendő. A dallampéldák laza rendje ezért a következőképpen alakult:

Ha zeneileg jórészt nem is indokoltan, két alcsoportról beszélhetünk: egy nagyobb hangterjedelmű — az első ütemben legalább a kétvonalas *f*-et érintő — és egy kisebb hangterjedelmű — az első ütemben a kétvonalas *f*-ig nem terjedő — (az alsó határ általában egyvonalas *f*) alcsoportról. A magasról ereszkedő csoporton belül ugyancsak nagyjából szétválaszthatók: *a)* az V—1-es sémához jobban igazodó „szabályos" kanászsorok, *b)* a „szabályos"-tól ritmusban és/vagy dallamszerkezetben eltérő sorok. A kisebb hangterjedelműek további osztása aszerint történik, hogy: *a)* az V. és az 1. fok váltakozása még jól követhető bennük, *b)* a dallam az V. fokot már alig érinti — leginkább 2. fok és 1. fok váltakozás van bennük. Alcsoportokon belül nagyjából a nyugatról keletre haladó sorrend érvényesül.

Az erdélyi példák közt, ahol indokoltnak látszik, román gyűjtemények anyaga is szerepel, hiszen a b3-as sorpár — különösen annak egyéb sorpárok folytatásául mintegy refrénszerűen használt formái (közjátékok) — a románok között is népszerűek. A Kárpátokon túl azonban, a kiadványok tanúsága szerint, csak beszivárgásszerűen fordul elő — inkább Moldvában, mint délen.

Más szomszéd népeknél a b3-as sorpár jellemző előfordulásáról nincs tudomásunk, mint ahogy a magyar nyelvterületen is — a Dél-Dunántúlt és Erdélyt, valamint Kelet-Magyarország Erdéllyel szorosan összefüggő területeit kivéve — csak szórványos nyomai vannak.

A táncnévvel, ill. szövegkezdettel és származási adatokkal közölt (néhol zárójelben a közvetlen zenei környezetre is utaló), vázlatosan lejegyzett és közös alaphangra transzponált példák további általános magyarázatot nem kívánnak. A strófából kiszakított példák a megfelelő négysoros dallamok tárgyalásakor eredeti összefüggéseikben is bemutatásra kerülnek.

[6] Többek között l. a 10a—c példákat.

[7] Nincs elég megfigyelésünk arra vonatkozólag, milyen ismérvek alapján különbözteti meg pl. a széki zen ész a különböző funkcióban játszott „zeneileg" azonos b3-as sorpárokat. Vö. pl. a különböző címen számon tartott széki b3-as változatokat (példáink között: 7., 20b, 21., 27., 30., 33., 41., 46. stb.).

[8] A sorrend irányát csupán az indokolja, hogy a nyugati — leginkább dél-dunántúli — vokális b3-asok ismertebbek, emellett az MNT VI. és VII. kötetében publikálva is vannak; így ebből az irányból egyszerűbb a kiindulás.

1. A „22 originelle ungarische Nationaltänze" 22. darabjának 2. sorpárja. A mellette zárójelben jelzett első sorpárt a füzet 19. számaként (Papp 1986, 164. sz.) önállóan is megtaláljuk.

3. Hangjai a 2. sz. példáéhoz — és az V—1-es sémáéhoz — viszonyítva — kissé átrendeződtek: 2. ütemében *b* helyett *c*, 3. ütemében *f* helyett *b* az uralkodó hang. Többkevesebb ilyenféle átrendeződést úgyszólván minden példában találunk; ez a dallam karakterén nem változtat.

A földrajzi sorrendhez alkalmazkodva, e helyen említendők a következő idevágó román adatok: Florea 1975, 54. sz. — *ardeleana*, valamint 100 melodii 1955, 28. s 97. sz. — Hunyad megyei *învîrtita* (forgó tánc), ill. Bihar megyei *scuturatul* (összerázás).

8a—b A kettőt a zenész is azonosnak érzi; azonos, több részes darabban fordul elő.

10a—c Mint a mellettük levő AP-számokból is kiderül, azonos învîrtita-darabban játssza Moldován István nevű 57 éves maros-magyarói zenész. A három sorpár tehát egymás alkalmi változata.

11a—c Zárójelbe tett elejével együtt kínálkozik tanulságos összehasonlításra a teljességében azonos dallamú, de három különböző helyről származó, háromféle tánc.

12. Első felét l. a *sorok* között. Ugyanott közölve van a teljes dallam két magyarpéterlaki (Maros-Torda) változata is (Sárosi 1988, 8c, ill. 2. és 1. sz.). Ugyanez a teljes dallam a *kecseti szöktetős*-sel (itteni 11a) is azonos. A következő kőrispataki b3-as sorpár (13. sz.), más előzménnyel, ugyanannak a zenésznek a repertoárjában *sebes csárdás*ként szerepel.

14b Elejét l. a *sorok*-nál (Sárosi 1988, 5a). Az a és b dallamot ezúttal is azonos zenész játszotta (Laji János — Kodálynak).

17a—d A két *félolához*, valamint *kettős jártatója* és *sirülője* csupán ízelítő a gyimesi csángó változatok tömegéből. Itt is látható, mint számos más példában, hogyan mozdulnak el a séma bizonyos hangjai — köztük maga a b3-as kadencia is.

18a—b A *ruszászka* (oroszos tánc) és a *moghioruşca* (magyaros?, mogyorós?) román megnevezés. Mindkét tánc moldvai csángók lakta területről származik. A Prichici 1955, 119. sz. származási helye a Bákó megyei Răcăciuni — Rekecsin. Prichici előszavából azt is megtudjuk, hogy bizonyos moldvai táncok, köztük a *moghioruşca* és a *csárdás*, a kevéssé elterjedtek közé tartoznak (Prichici 1955, 7. l.).

19. A Kodály által 1914-ben gyűjtött tánc *ardeleana* neve maga is Erdélyre utal. Bukovina közeléből, Észak-Moldvából még két adatunk van: Georgescu 1984, 210. és 364. sz. — azonos adatközlőtől.

20a—b Újstílusúnak tekinthető változat (vö. pl. a „Piros kancsó, piros bor..." kezdetű nóta 2. felével). Hasonló hangszeres változatokat, más zenei előzménnyel, l. Széken — *csárdás*, többek közt AP 7496a; Búzán (Szolnok-Doboka) — *cigánytánc*, AP 5218a, AP 6231e, AP 11056e stb., Ördöngősfüzesen (Szolnok-Doboka) — *cigánytánc*, AP 7143c. Szöveges változatokat l. a XXIII. típusban: MNT VII., 121—191. sz.

21. További változatok: MNT VII., 291—293. sz.

23. További, főleg vokális változatok: MNT VI., 515—610. sz.

24. További változatok: MNT VI. típusai közt (V., IX. stb. típus).

25—29. Négysoros dallam első felében szereplő sorpárok.

27. L. még Lajtha 1954, 8. sz. — *csárdás*, valamint távolabbi változatként, Medan 1968, 72. sz.

29. Többrészes darabban 3. egységként előforduló önálló sorpár.

32. Az 1757 táján lejegyzett „sepsiszentgyörgyi tánc" részlete — második fele — csupán két ütemmel rövidebb terjedelmével és „kurucosan" (bővített szekundossá) módosított hangjaival különbözik az utána következő (33.) széki *csárdás*-részlettől. Mindkettőt vö. a *Rákóczi nóta* 2. felével (Sárosi 1987, 17. sz.; ugyanott l. még a 16. és a 21. sz. kottát), valamint az alábbi 38. sz. kottával is.

35. Vö. mezőkeszűi (Kolozs m.) *szökős* toldalékával (Sárosi 1987, 21. sz.), továbbá ugyancsak Florea gyűjteményében a 353 sz. *mănunțel*-lel (aprózó tánc) és a 157., valamint a 191. számú *ardeleana*-val; l. még Medan 1968, 18. sz. — *hațegana.*

38. E töredéket az ismétlőjeltől lehet a b3-as sorpárral nagyjából azonosítani. Vö. a 32. sz. alatti 18. sz.-i tánccal és az annak jegyzetében mondottakkal.

39. Az egészben közölt — címében Erdélyre utaló — moldvai csángó dallam mellett, két további moldvai példa, román gyűjteményből: Prichici 1955, 83. és 100. sz.

40. E dallam, kétütemes soraival, mintegy zsugorított formája a b3-as sorpárnak. Hasonló a somogyi „páva" dal (MNT VI., IX. típus), valamint a háromütemes sorokból álló II., III., VII. típus dallamainak 2. fele. Inkább csak a közös gyökerek és a kétvonalas *c* táján induló kis hangterjedelem miatt sorolhatók ehhez az alcsoporthoz.

41. Azonos típust képvisel az ütempáros példák közötti 18. számúval (Sárosi 1987) — ott azonban a kottából két ütem hiányzik; az ismétlőjelek közti két ütemet még egyszer ismételni kell, hogy az ütemszám teljes legyen.

42. Közjáték-sorpár a gyulatelki *szökős*-ben. Máshol négysoros szerkezet második fele. L. még: Almási 1979, 254. sz. — *figurázó* (f-en záruló, vagyis ún. *so*-végű változat); Florea 1975, 120. sz. — *ardeleana;* Magyarszováton (Kolozs m.) — AP 5224b — *összerázás;* Egeresen (Kolozs m.) — AP 9001d — *román verbunk.*

43. A dallam 2. fele Lőrincrévén — AP118090 — *pontozó;* Magyarózdon — AP 11049f — *csűrdöngölő;* Fogaras környékén, románok közt, *fecioreşte* (legényes — 100 melodii 1955, 45. sz.).

44. Önálló sorpár vagy négysoros szerkezet 2. fele. Gyergyócsomafalván — AP 6404k — *forgatós;* Magyarón — AP 7127i — *korcsos;* Csíkszentdomokoson — AP 7425c — *marosszéki;* Kőrispatakon — Lajtha 1955, 4. sz. — *„erdélyes";* a gyimesi csángóknál — AP 5188g — szintén *félolához;* észak-moldvai románoknál — Prichici 1955, 49. sz. — *hora.*

45. A két változatot, egyetlen közjátékként, a zenész egymásután játssza. Bánffyhunyadon is — AP 5568bc — *szapora.*

46. 2., közjáték(-szerű) sorpár. Közeli változatai: Inaktelkén — AP 10354e — *topogós csárdás;* Bogártelkén — AP 7193i — *szapora;* Magyarkirályfalván — AP 7501a — *magyaros;* Ákosfalván — AP 6669n — *marosszéki;* Marosújváron — Medan 1968, 18. sz. — *hațegana.*

47. Nagyobb improvizált forma 6. közjáték(-szerű) sorpárja. Közeli változata ugyancsak Magyarpéterlakán — AP 7164d — *korcsos;* Mezőbándon — AP 7198c — *sebes fordulós;* Nyárádremetén — BR—12841 — *forgatós;* Marosterén — BR—13096 — *vármegyei* vagy *sebes forgató.*

50. A darab 3., közjáték vagy inkább toldalék, sorpár-egysége. Hasonló ugyanott — AP 5292f — *kerekes* ugyancsak 3. sorpárja; továbbá: bukovinai — AP 8239a — *ardeleana* 3. sorpárja; kászonfeltízi *németes* 2. fele (Sárosi 1988, 5b sz.).

Ebbe az alcsoportba illeszkedő egyetlen román *hora* a Kárpátoktól délre: Georgescu 1984, 424. sz.

52. Az itt kezdődő alcsoport szinte kizárólag 2. dallamfélként — kétsoros dallamhoz mintegy refrénként — vagy közjátékként játszott sorpárokból áll. V—1-esből szár-

maztatható ütempárja jellemzően c-f-b (2—V—1) lefelé hajló és visszakanyarodó dallamfordulattá figurálódik. A felsorolható példák tömegében, Kalotaszegtől Bákóig, számottevő különbség nincs. Kárpátokon túli román adatok: Prichici 1955, 122. sz., Georgescu 1984, 125. sz. — Bákó környékéről; Prichici 1955, 47. sz. — Észak-Moldvából; Sulițeanu 1976, 86. sz. — a Kárpátoktól délre fekvő Muscel-Argeș környékéről.

Az 52. sz. történeti darab, főleg abban különbözik a további példáktól, hogy nem zár *g*-re és a D—T funkciót, iskolás pedantériával, ütemenként választja el egymástól. A népzenei példákban ez meglehetős ritkán tapasztalható. Mindjárt a következő példában (53.) a *b-a-b-c* hangcsoport egy félütemmel később szólal meg. A sokféle változat között természetesen akad a verbunkos darabhoz közelebb álló is; pl. az alábbi 58. sz.

A b3-asok V—1-es ütempárban gyökerező nagy tömege mellett egyéb b3-as sorpárok száma és jelentősége elenyésző. Velük foglalkoznunk ezúttal nem szükséges.

(folytatjuk)

IRODALOM

(Csak a közvetlenül felhasznált munkák szerepelnek benne.)

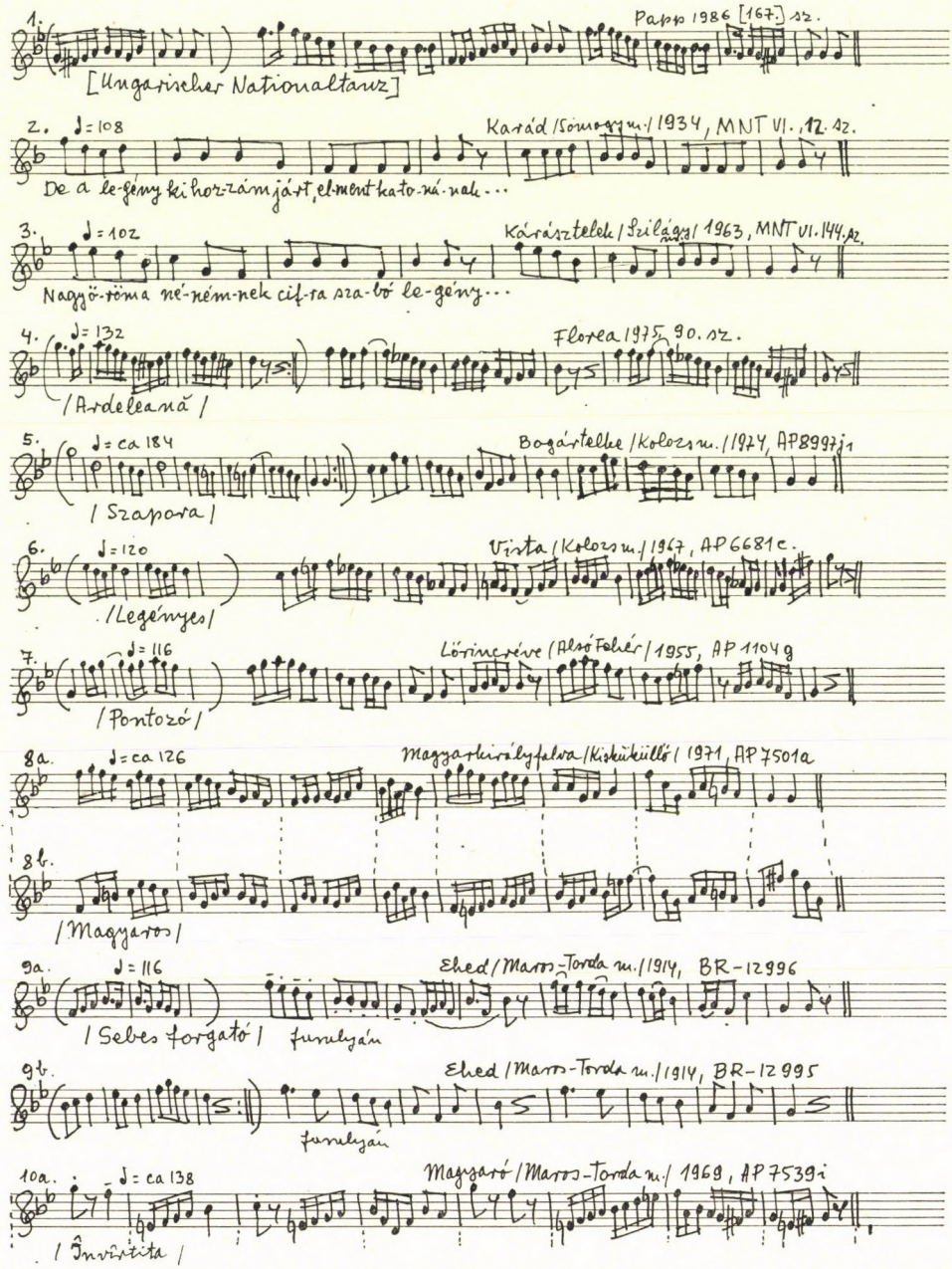
Almási (1979)	Szilágysági magyar népzene. Közzéteszi Almási István. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1979.
Bartók (1924)	Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest 1924.
DPP (1978)	Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.
Georgescu (1984)	Corneliu Dan Georgescu: Jocul popular românesc. Editura Muzicală, Bucureşti 1984.
Florea (1975)	Ioan T. Florea: Folclor muzical din județul Arad. Arad 1975.
Kodály—Vargyas (1969)	Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Zeneműkiadó, Budapest 1969.
Lajtha (1954)	Lajtha László: Széki gyűjtés. Zeneműkiadó, Budapest 1954.
Lajtha (1955)	Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés. Zeneműkiadó, Budapest 1955.
MNT	A magyar népzene tára. Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. VI. Népdaltípusok 1. Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre, 1973; VII. Népdaltípusok 2. Járdányi Pál rendszerében szerk. Olsvai Imre. Akadémiai Kiadó, Budapest 1987.
Medan (1968)	Virgil Medan: 160 melodii populare instrumentale. Cluj 1968.
Papp (1986)	Hungarian Dances 1784—1810. Edited and introduced by Géza Papp. Budapest 1986.
Prichici (1955)	Constantin Gh. Prichici: 125 melodii de jocuri din Moldova. Bucureşti 1955.
Sárosi (1987)	Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene ütemparós rétege. Magyar Zene 1987. 4. sz.
Sárosi (1988)	Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népi dallam. — Sorpárok I. Magyar Zene 1988. 1. sz.
100 melodii (1955)	100 melodii de jocuri din Ardeal. Bucureşti 1955.
Sulițeanu (1976)	Ghizela Sulițeanu: Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș. Editura Muzicală, Bucureşti 1976.

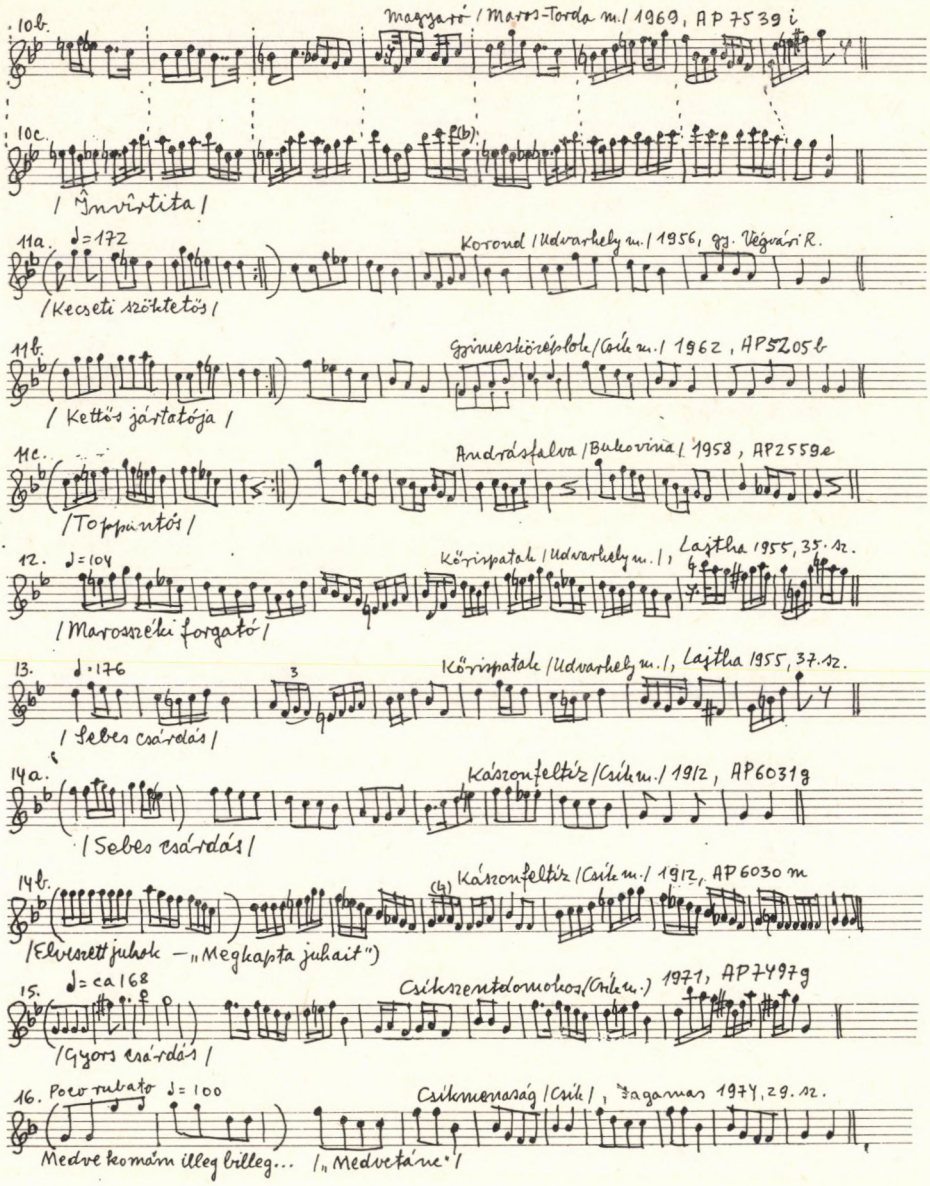
Megjegyzés a kéziratból idézett kottapéldákhoz.

AP=az 1950-es évektől kezdve magnetofonnal gyűjtött és lakklemezre (*A*kadémiai *P*irál lemez) is rámásolt daraboknak és azok lejegyzésének jelzete az MTA Zenetudományi Intézetében.

BR=az 1940-ig gyűjtött és lejegyzett, valamint Bartók által rendszerezett dallamok jelzete (*B*artók *R*end) az MTA Zenetudományi Intézetében.

lelt.=hangzó dokumentum nélküli, főleg helyszíni lejegyzések nyilvántartása az MTA Zenetudományi Intézetében.


1.
Papp 1986 [167] sz.
[Ungarischer Nationaltanz]
2. ♩= 108
Karád / Somogy m. / 1934, MNT VI., 12. sz.
De a le-gény ki hor-zá-m já-rt, el-ment ka-to-ná-nak...
3. ♩= 102
Kárásztelek / Szilágy / 1963, MNT VI. 144. sz.
Nagyö-röma né-ném-nek cif-ra sza-bó le-gény...
4. ♩= 132
Florea 1975, 90. sz.
/ Ardeleană /
5. ♩= ca 184
Bogártelke / Kolozs m. / 1924, AP 8997j1
/ Szapora /
6. ♩= 120
Vista / Kolozs m. / 1967, AP 6681c.
/ Legényes /
7. ♩= 116
Lőrincréve / Alsó-Fehér / 1955, AP 1104g
/ Pontozó /
8a. ♩= ca 126
Magyarkirályfalva / Kiskükülő / 1971, AP 7501a
8b.
/ Magyaros /
9a. ♩= 116
Ehed / Maros-Torda m. / 1914, BR-12996
/ Sebes forgató / furulyán
9b.
Ehed / Maros-Torda m. / 1914, BR-12995
furulyán
10a. ♩= ca 138
Magyarós / Maros-Torda m. / 1969, AP 7539i
/ Invîrtita /



10b. Magyaró / Maros-Torda m. / 1969, AP 7539 i

10c. / Învîrtita /

11a. ♩=172 Korond / Udvarhely m. / 1956, gy. Végvári R.
/ Kecseti szöktetős /

11b. Gyimesközéplok / Csík m. / 1962, AP 5205 b
/ Kettős jártatója /

11c. Andrásfalva / Bukovina / 1958, AP 2559 e
/ Toppantós /

12. ♩=104 Kőrispatak / Udvarhely m. /, Lajtha 1955, 35. sz.
/ Marosszéki forgató /

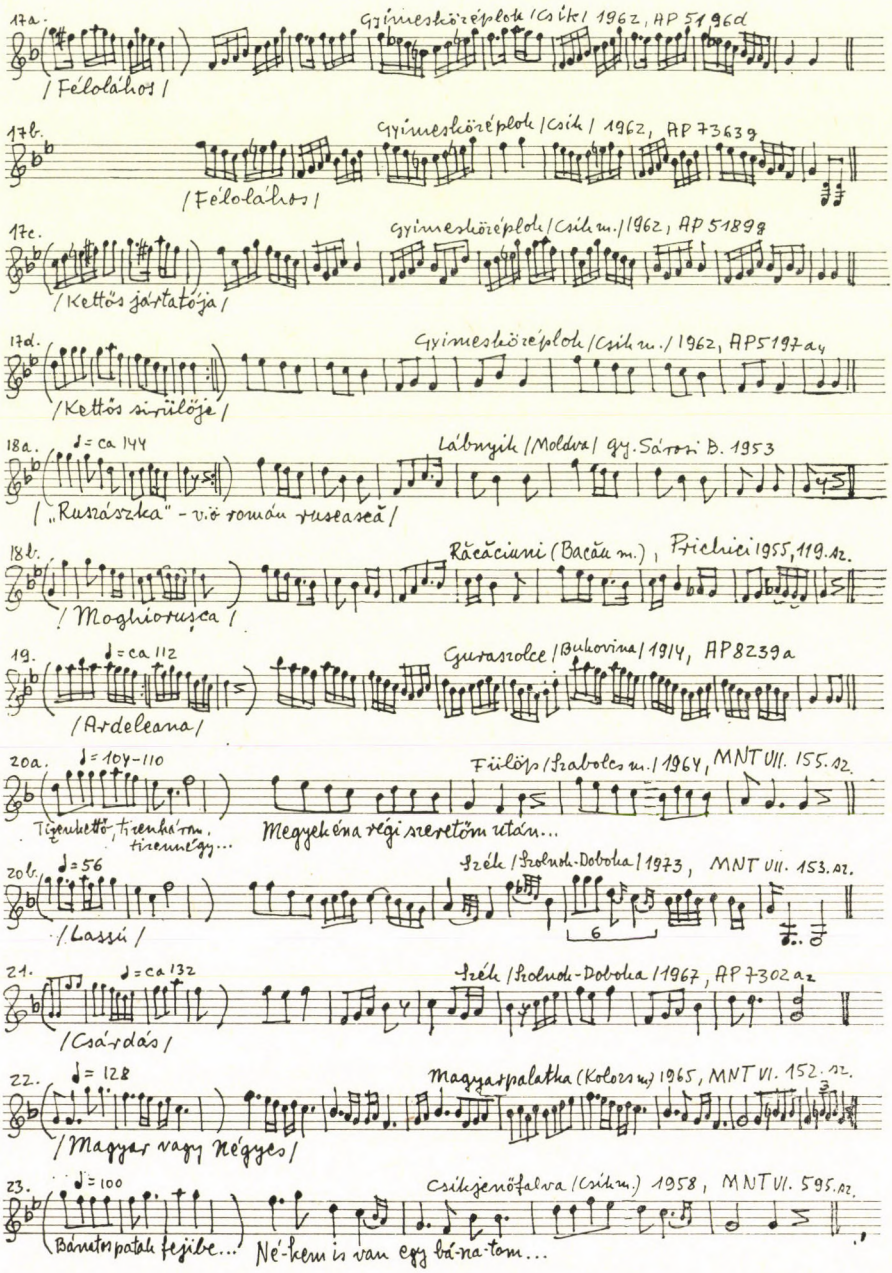
13. ♩=176 Kőrispatak / Udvarhely m. /, Lajtha 1955, 37. sz.
/ Sebes csárdás /

14a. Kászonfeltíz / Csík m. / 1912, AP 6031 g
/ Sebes csárdás /

14b. Kászonfeltíz / Csík m. / 1912, AP 6030 m
/ Elveszett juhok – „Megkapta juhait") /

15. ♩= ca 168 Csíkszentdomokos / Csík m. / 1971, AP 7497 g
/ Gyors csárdás /

16. Poco rubato ♩= 100 Csíkmenaság / Csík /, Jagamas 1974, 29. sz.
Medve komám illeg billeg... / „Medvetánc" /



17a. Gyímesközéplok / Csík / 1962, AP 5196d

/ Félolához /

17b. Gyímesközéplok / Csík / 1962, AP 7363g

/ Félolához /

17c. Gyímesközéplok / Csík m. / 1962, AP 5189g

/ Kettős jártatója /

17d. Gyímesközéplok / Csík m. / 1962, AP 5197a4

/ Kettős sirülője /

18a. ♩= ca 144 Lábnyik / Moldva / gy. Sárosi B. 1953

/ „Ruszászka" - v.ö román ruseasca /

18b. Răcăciuni (Bacău m.), Prichici 1955, 119. sz.

/ Moghioruşca /

19. ♩= ca 112 Guraszolce / Bukovina / 1914, AP 8239a

/ Ardeleana /

20a. ♩= 104-110 Fülöp / Szabolcs m. / 1964, MNT VII. 155. sz.

Tizenkettő, tizenhárom, tizennégy... Megyek éna régi szeretőm után...

20b. ♩= 56 Szék / Szolnok-Doboka / 1973, MNT VII. 153. sz.

/ Lassú /

21. ♩= ca 132 Szék / Szolnok-Doboka / 1967, AP 7302a2

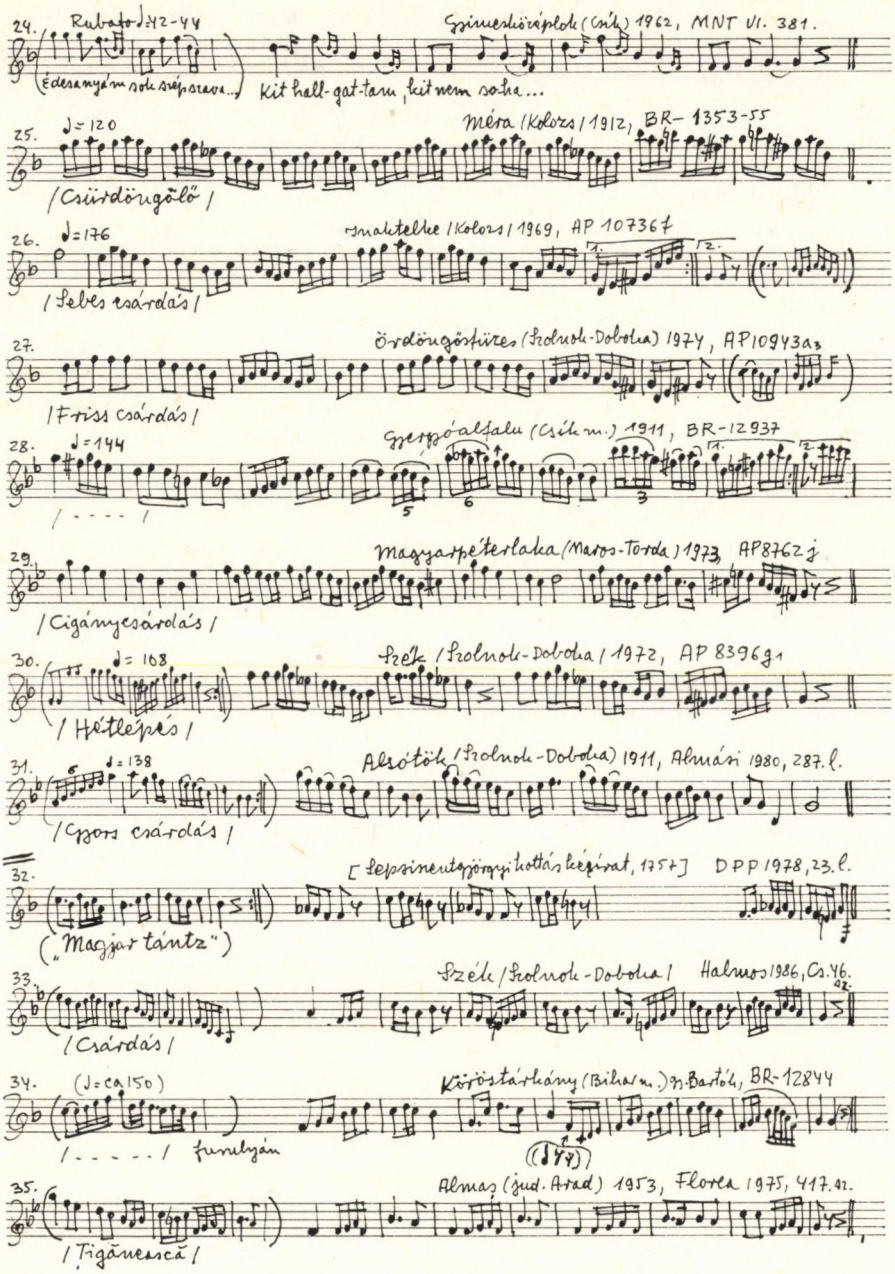
/ Csárdás /

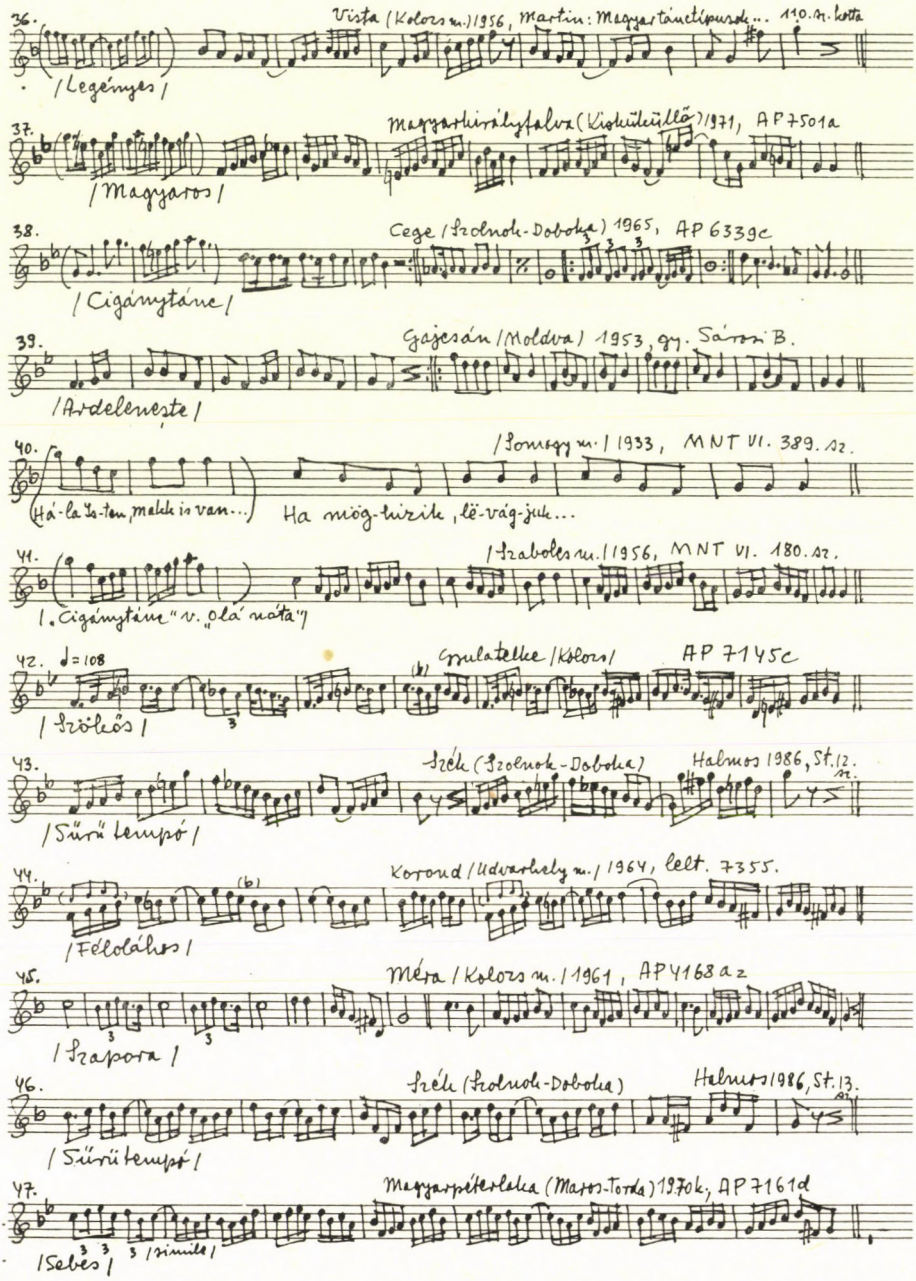
22. ♩= 128 Magyarpalatka (Kolozs m.) 1965, MNT VI. 152. sz.

/ Magyar vagy Négyes /

23. ♩= 100 Csíkjenőfalva (Csík m.) 1958, MNT VI. 595. sz.

Bánatos patak fejibe... Né-kem is van egy bá-na-tom...


24. Rubato ♩=42-44
Gyimeskörépiok (Csík) 1962, MNT VI. 381.
(Édesanyám sok szép szava...)
Kit hall-gat-tam, kit nem so-ha...
25. ♩=120
Méra (Kolozs) 1912, BR-1353-55
(Csürdöngölő)
26. ♩=176
Inaktelke (Kolozs) 1969, AP 10736 f
(Sebes csárdás)
27.
Ördöngösfüzes (Szolnok-Doboka) 1974, AP 10943 a3
(Friss csárdás)
28. ♩=144
Gyergyóalfalu (Csík m.) 1911, BR-12937
(- - - -)
29.
Magyarpéterlaka (Maros-Torda) 1973, AP 8762 j
(Cigánycsárdás)
30. ♩=108
Szék (Szolnok-Doboka) 1972, AP 8396 g1
(Hétlépés)
31. ♩=138
Alsótök (Szolnok-Doboka) 1911, Almási 1980, 287. l.
(Gyors csárdás)
32.
[Sepsiszentgyörgyi kottás kézirat, 1757] DPP 1978, 23. l.
(„Magyar tántz")
33.
Szék (Szolnok-Doboka) Halmos 1986, Cs. 46. sz.
(Csárdás)
34. (♩=ca 150)
Köröstárkány (Bihar m.) gy. Bartók, BR-12844
(- - - - -) furulyán
35.
Almaş (jud. Arad) 1953, Florea 1975, 417. sz.
(Ţigănească)



36. Vista (Kolozs m.) 1956, Martin: Magyar táncfipusok... 110. sz. kotta
/Legényes/

37. Magyarkirályfalva (Kiskükülő) 1971, AP 7501a
/Magyaros/

38. Cege (Szolnok-Doboka) 1965, AP 6339c
/Cigánytánc/

39. Gajcsán (Moldva) 1953, gy. Sárosi B.
/Ardelenește/

40. /Somogy m./ 1933, MNT VI. 389. sz.
(Há-la Is-ten, makk is van...) Ha mög-hizik, lë-vág-juk...

41. /Szabolcs m./ 1956, MNT VI. 180. sz.
/„Cigánytánc" v. „olá nóta"/

42. ♩=108 Gyulatelke /Kolozs/ AP 7145c
/Szökős/

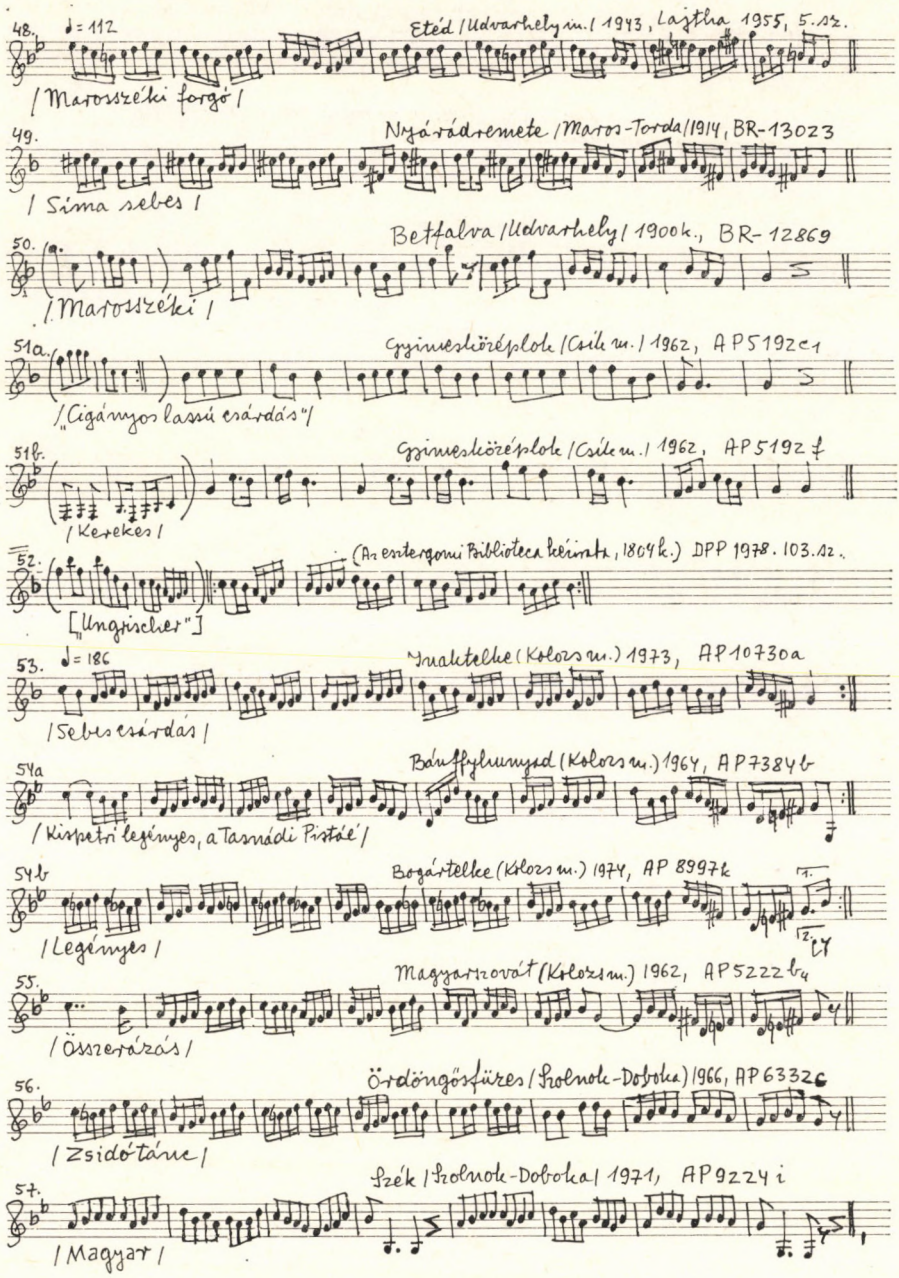
43. Szék (Szolnok-Doboka) Halmos 1986, St. 12. sz.
/Sűrű tempó/

44. Korond /Udvarhely m./ 1964, lelt. 7355.
/Félolálos/

45. Méra /Kolozs m./ 1961, AP 4168 a z
/Szapora/

46. Szék (Szolnok-Doboka) Halmos 1986, St. 13. sz.
/Sűrű tempó/

47. Magyarpéterlaka (Maros-Torda) 1970k, AP 7161d
/Sebes/ /simile/



48. ♩= 112 Etéd / Udvarhely m. / 1943, Lajtha 1955, 5. sz.

/ Marosszéki forgó /

49. Nyárádremete / Maros-Torda / 1914, BR-13023

/ Sima sebes /

50. Betfalva / Udvarhely / 1900 k., BR-12869

/ Marosszéki /

51a. Gyimesközéplok / Csík m. / 1962, AP 5192 c1

/ „Cigányos lassú csárdás" /

51b. Gyimesközéplok / Csík m. / 1962, AP 5192 f

/ Kerekes /

52. (Az esztergomi Biblioteca kézirata, 1804 k.) DPP 1978. 103. sz.

[„Ungrischer"]

53. ♩= 186 Inaktelke (Kolozs m.) 1973, AP 10730 a

/ Sebes csárdás /

54a Bánffyhunyad (Kolozs m.) 1964, AP 7384 b

/ Kispetri legényes, a Tasnádi Pistáé /

54b Bogártelke (Kolozs m.) 1974, AP 8997 k

/ Legényes /

55. Magyarszovát (Kolozs m.) 1962, AP 5222 b4

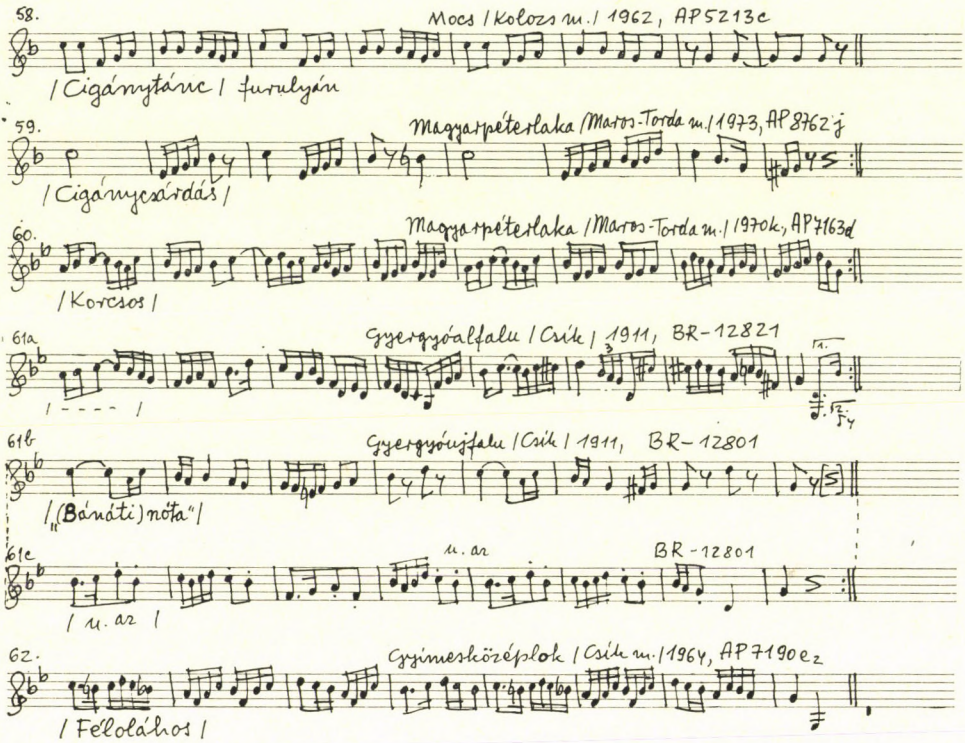
/ Összerázás /

56. Ördöngősfüzes / Szolnok-Doboka / 1966, AP 6332 c

/ Zsidótánc /

57. Szék / Szolnok-Doboka / 1971, AP 9224 i

/ Magyar /


58.
Mocs / Kolozs m. / 1962, AP 5213c
/ Cigánytánc / furulyán
59.
Magyarpéterlaka / Maros-Torda m. / 1973, AP 8762 j
/ Cigányesárdás /
60.
Magyarpéterlaka / Maros-Torda m. / 1970k, AP 7163d
/ Korcsos /
61a
Gyergyóalfalu / Csík / 1911, BR-12821
/ - - - - /
61b
Gyergyóújfalu / Csík / 1911, BR-12801
/ „(Bánáti) nóta" /
61c
u. az
BR-12801
/ u. az /
62.
Gyimesközéplok / Csík m. / 1964, AP 7190 e 2
/ Felolálhos /

BÁRDOS KORNÉL:

XVI—XVII. SZÁZADI SZÁMADÁSKÖNYVEK ÉS JEGYZŐKÖNYVEK KIEGÉSZÍTŐ ADATAI „ERDÉLY ZENETÖRTÉNETÉ"-HEZ

Az utóbbi években elkészült Magyarország Zenetörténete II. kötete (1541—1686) kéziratának írói számára nélkülözhetetlen és biztos alapnak bizonyult az Erdély zenetörténete.[1] Szerzője 1936-ban tömör, koncentrált összefoglalását nyújtja dolgozatában a korabeli kutatások — elsősorban Szabolcsi Bence — eredményeinek. Rámutat a három nemzet, a magyar, szász és román nép sajátos és közös értékeire a műzene és a népzene terén egyaránt.

Az elmúlt félévszázad alatt újabb források feltárása által természetesen gazdagodott az ismeretanyag. Ezen újabb eredmények azonban nem cáfolták, hanem igazolták Bartha Dénes 1936-os koncepcióját és mondanivalóját még árnyaltabbá tették.

Mi ez alkalommal sajátos területről, a városi zeneélet alapját és folyamatát igazoló forrásokból kívánunk kiegészítő adatokkal hozzájárulni az 1936-os eredményekhez. Az Országos Levéltárban ugyanis mikrofilmen Segesvár, Beszterce és Kolozsvár korabeli számadáskönyveit és Beszterce városi jegyzőkönyveit olvashattuk, amelyek éppen a városi zenészek, a toronyzenészek és más városi alkalmazottak folyamatos működését igazolják szűkszavú bejegyzések által.

Igazat adunk Bartha Dénesnek, amikor megállapítja: „Elég nagy számmal maradtak fenn azonban a városi zenészek életét meghatározó kultúrtörténeti adatok: ezek persze a vonatkozó források (számadáskönyvek) jellegének megfelelően alig mennek túl a legszűkebb értelemben vett biografika határán: a gyakorlati zeneéletről nem világosítanak fel."[2] Ámde a lényeget bizonyítják: a korabeli szabad királyi városok zenei struktúráját meghatározó toronyzenészi, városi zenészi intézmény létét Kolozsvárott és a szabad királyi városi kiváltsággal bíró szász városokban, esetünkben Segesvárott és Besztercén is.

Kolozsvár magyar nyelvű számadáskönyvei az ún. Sáfárkönyvek[3] 1550—1665 között egyfolytában jelzik a szabad királyi város trombitásainak azaz toronyzenészeinek fizetését, sok esetben nevét is. Megkülönböztetik őket a városkapuk őrségeitől. Fizetésüket a városi alkalmazottak sorába negyedévenként írják be. (Kántoros szolgáknak is nevezik őket, mert a negyedévenként esedékes kántorböjtök alkalmával kapják fizetésüket.) Készpénzben átlag az első trombitás évi 70—80 Ft-ot, a „szolgája", azaz a toronyzenész legény évi 40—50 Ft-ot kapott. Úgy tűnik, általában két-három trombitása volt a városnak és természetesen az „inasok", azaz a tanulók, akik fizetést nem kaptak. Mint más városokban, itt is feltüntetik időnként a ruhapénzüket („posztópénz") és a terményjáradékukat is. A városi tanács a torony fűtéséről — amely a Szent Mihály-templom tornya volt — rendszeresen gondoskodik. 1631-ben részletesebben is szólnak erről és az élel-

[1] Bartha Dénes, Erdély zenetörténete. Különlenyomat a Történeti Erdély-ből. Budapest 1936.
[2] Uo. 31. l.
[3] Országos Levéltár (OL) mikrofilm 28 954—28 977 doboz.

mezésüket is említik: „Veött Lakattos Giorgj Uram az egyház fön az Toronban az Trombittasok számára egy seker senet, hazza hozásavall ettellekel ittallokal minden költségel teött mind egütt f. 7 d 22."[4] (György Lajos az egyházi számadáskönyvre hivatkozva elmondja, hogy ugyanezen évben a Szent Mihály-templom tornyának erkélyét megjavították, a toronyba kemencét is helyeztek.)[5]

A számadáskönyvi bejegyzések alapján nagyjában megállapítható a hosszabb ideig szolgáló toronyzenészek működési ideje is: Antal (1582—1596), Gergely (1591—1602), Brassai Márton (1602—1638), Markos (1605—1621), Ambrus (1623—1631), Simon (1629—1660), Olasz István (1629—1631) és János (1638—1660).

Külön érdekessége a Sáfárkönyvnek, hogy a város falai közt időnként tartózkodó erdélyi fejedelem udvartartásának élelmezéséről is gondoskodnak, s ezeket az adatokat is bejegyzik: „Őfelsége bejövetelére, Princeps tiszteletére, Nagysága Szolgáinak, Urunk udvarnépének, Musikásinak" és hasonló kifejezésekkel jelzik a költségeket.

Néhány esetben részletesebben is megjelölik az udvari zenészeket, ha nem is nevükön. Bethlen Gábor utolsó évében, 1629-ben „Urunk Ő felsége négy olasz Musikusának, tíz magyar trombitásának, orgonás mesterinek, négy német trombitásinak, hegedűsinek, hárfásának, lantosinak, síposinak, gyalog dobosinak. Őfelsége Asszonyunk négy trombitásinak" élelmezési kiadásait jegyzik be. 1631-ben, I. Rákóczi György idejében a felsorolásban hiányzanak az olasz zenészek: „Urunk Nagysága sipossi recordálván... Az Musikusoknak ebéd: Német dobosoknak, Német siposoknak, Trombitásoknak, Magyar dobosoknak, Magyar Siposoknak." II. Rákóczi György zenészeiről 1649-ben írják: „Urunk Ő Nagysága tiz trombitásinak, Kántorának, Az kornéta hordozónak, Török siposinak, Trombitásinak", más helyen: „Ő Nagysága szolgáinak: Trombitás Tamásnak, Zakariásnak és Györgynek, Dudás Györgynek, Sipos Jánosnak és Hegedüs Györgynek" étkeztetéséről hallunk. Zenészeiről még 1655-ben is találunk ilyen adatokat, ha kevesebbet is: „Urunk Ő Nagysága török sipossinak, dobossinak, tiz trombitásinak." Mindezek a bejegyzések megerősítik és kiegészítik Szabolcsi Bence adatait, amelyekre Bartha Dénes is utal.[6]

Segesvár számadáskönyvei[7] 1563—1685-ig néhány év kivételével állandóan feltüntetik a toronyzenészek, orgonisták és rektorok fizetését. Csak két orgonista nevét találjuk: Georgius 1563—1566-ig, Michael 1575-ben szerepel. A toronyzenészek közül 1566-tól négy éven át Petrus, 1573-ban és 1574-ben Stephan és Thomas nevét írták be. A 17. században több toronyzenészt ismerünk: 1608—1609-ben Thomas Valentin, 1612—1615-ig Michael és Johann, 1621-től Martin a toronymester. Mivel 1629-ben Martin Christoph és Martin Glockel is szerepel, nem dönthető el, közülük melyik működik már 1621-től. 1631-től Michael Fischerrel együtt muzsikálnak hat éven át. 1638-tól Martin Christoph, majd 1643-tól Stephan Helwig nevét találjuk Andreas nevű toronyzenésszel együtt. 1671—1685-ig aztán Laurentius és Christianus városi trombitások fizetésének adatait olvassuk. 1621. jan. 11-i dátummal az új toronymesternek átadott hangszerek leltárát is beírták. Régi hangszerek a toronyban: két trombita, egy harsona, egy pommer, egy schalmei. 1621-ben vásárolt hangszerek viszont: egy harsona, egy cink és egy trombita. 1579-ben a tanulók iskoladráma előadásáról, 1679-ben a húsvéti kántálásukról szólnak. Ugyanezen évben 126 Ft-ot fizet ki a városi tanács orgonajavításra is.

[4] Uo. 226. l.
[5] György Lajos, A kolozsvári Szent Mihály egyház. Cluj-Kolozsvár 1924., 32. l.
[6] Szabolcsi Bence, A XVII. század magyar főúri zenéje (1928). In: A magyar zene évszázadai I. Budapest 1959., 246—249. l.
[7] OL mikrofilm 12 876—12 881 doboz.

Beszterce városi trombitásainak működését is folyamatosan bizonyítja a számadáskönyvek 1540—1646-ig tartó sorozata.[8] 1552-ben készült el a toronybeli lakásuk. Néhánynak nevét is beírták: 1558—1560-ig Thomas, 1561-ben Johann neve olvasható. 1564-ben Stephan felvételéről írnak. 1569—1573-ig ismét Johann, majd 1574-ben és 1584-ben Clement Gotsched nevét találjuk. 1587—1593-ig Petrus nevét minden évben feltüntetik. A 17. században viszont egyetlen esetben sem látjuk nevüket, csupán a járandóságukat. 1584. jan. 6-án a kolozsvári városi trombitásnak — bizonyára Antalnak — szerepléséért egy forintot adnak, 1643 júniusában pedig a fiatal szebeni toronyzenészt esküvője alkalmával két forinttal jutalmazzák.

Mivel a számadáskönyvek az iskola tanárai közül csak a rektor fizetését jelzik, a besztercei kántorok nevét nem ismerjük. Csupán arról találtunk adatot, hogy 1606-ban és 1607-ben a kántor részére 6, ill. 12 Ft-ot utalnak ki, bizonyára a tanácsi lakomán való szerepléséért. 1593-ban a diákok iskoladráma előadásáért két forintot, 1635-ben a diszkantisták hasonló összeget kapnak.

Az orgonisták fizetését évről évre megtaláljuk, de néhánynak a nevét is: Johannes (1549—1564), Jacobus (1568—1569), Bartholomeus Süssmilch (1570—1574),[9] Melchior (1574) és Hieronimus (1587). Az utóbbi Segesvárról érkezett, az útiköltségét is kifizetik és 1574-től a város orgonistája. 1602-ben halt meg.[10] Rajtuk kívül még Georg Caper orgonistáról hallunk, akinek ruhasegélyre beadott kérvényét a városi tanács 1578. szept. 23-i gyűlésének jegyzőkönyvéhez mellékelve találjuk: „...nagyon kérem... méltóztassanak nyolc ft-ot adni, szeretnék feleségemnek ruhát vásárolni."[11] Szintén a számadáskönyvben 1638 januárjában bejegyzést olvashatunk arról, hogy 300 Ft-ot fizetnek ki az orgonaépítőnek. Az összeg nagyságából ítélve a Jacob Leidens lengyel orgonaépítő által 1570-ben épített hangszer átépítéséről, esetleg újnak készítéséről lehet szó 1638-ban.[12]

A 17. századi városi jegyzőkönyvek is megörökítettek néhány — számunkra — érdekes zenei adatot: 1637-ben a felnőtt iparos és egyéb legényeknek megtiltják az ún. kakaslövés játékot, de a diákoknak továbbra is engedélyezik.[13] (Dück szerint Brassóban húsvéthétfőn a Surrexit Christus hodie dallamával vonultak ki a diákok a városon keresztül a kakaslövés ünnepélyükre.)[14]

A városi tanács a 17. század közepén többször is foglalkozik a lakodalmi zene kérdésével. Ezek az intézkedések természetesen a város toronyzenészeit és a magán zenészeit is érintették. Nem ismerjük a hátterét, miért hozták korlátozó rendelkezéseiket 1637 januárjában és márciusában. Az előbbi gyűlésen a lakodalmi zenélést este nyolc óráig engedélyezik. Tilos utána a lakodalmas ház belső zugaiban még a lantzene is. Magánösszejöveteleken tilos a muzsikálás.[15] Az utóbbi gyűlésen is csak a lakodalmakon engedélyezik a zenét. Egyébként tilos a hegedűsök, sőt a citerások zenéje is.[16] 1653. dec. 20-án

[8] Uo. mikrofilm 296—298. doboz.

[9] Róla tudjuk, hogy 1563—1564-ben a soproni Szent Mihály-templom orgonistája volt. Lásd Bárdos Kornél, Sopron zenéje a 16—18. században. Budapest 1984., 16. és 369. l.

[10] OL mikrofilm 499 doboz 1601. dec. 22. és 1602. jan. 24. Végrendelete és javainak összeírása III d Nr 5., 196—197. l. Monok István szíves adata.

[11] Uo. mikrofilm 324 doboz. Városi jegyzőkönyv 257. l.: „...Ist deshalben mein vleissigs Bitten... wollen mir 8 fl geben auf das ich mir an dem Weib ein Kleidt mecht kaufen... Georg Caper Organist."

[12] Benkő András, Levéltári adalékok Beszterce XVI. századi zenei életéhez. Klny. a Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények XXI. 2. sz. 202—203. l.

[13] OL mikrofilm 325 doboz 1637. márc. 28., 95. l.: „Das Hanen schiessen ist den grossen Handwerk Gesellen vnd andern jungen Männern auswendig der Stadt verbotten. Den Schulljungen soll es zugelassen sein."

[14] Dück, Joseph, Geschichte des Kronstädter Gymnasiums. Kronstadt 1845., 30—37. l.

[15] OL mikrofilm 325 doboz 1637. jan. 18., 95. l.: „Musica Instrumentalis in nuptiis ad tempus concessa. Hac tamen cautione, ut post octavam ne audiatur chelis sonitus in domus nuptialis angulis. Caeterum in conviviis privatis prorsus denegatur."

[16] Uo. 1637. márc. 28., 96. l.: „4. Das Seitten Spill soll auch gantz abgeschlagen sein, so woll zittern als geigern. Allein auff den Hochzeitten wirdt das Seitten Spill nach gegeben, aber nur biss zu bequemer Zeit formals beschlossen."

már a magán-összejövetelek zenéjével nem foglalkoznak. Viszont elfogadják a 15 pontból álló lakodalmi rendeletet, amely 1654. ápr. 18-án lett érvényes. A néprajzi szempontból fontos dokumentumban a korabeli lakodalomnak mindegyik részletével foglalkoznak és utasításokat közölnek hozzá. A 10. pontban a zenészeknek járó díjat két forintban határozzák meg,[17] a 11. pont pedig a lakodalmi Hajnal-zenéről szól. Ebben az asszonyok nem vehetnek részt.[18] Magyarországon az esküvői Hajnal-zenéről jelenleg ez a legkorábbi írásos adat, amely viszont már élő hagyományt rögzít![19]

A besztercei toronymester, azaz városi trombitás tanította fizetés fejében zenére Gróf Csáki István trombitását és vejének Kornis Gáspárnak inasát. Trombitájuk és egyéb holmijuk elküldése ügyében fordul Kornis Gáspár 1679-ben Gyekéről írt soraival a besztercei bíróhoz: „Mint jó akaró Szomszéd Uramnak szolgálok és Istentül minden jókat kivánok Kegyelmeteknek! — Igen bizodalmosan mint jó akaró Uramat kelletek kegyelmedet megh találnom onnankivül származván be Groff Csáki István Apám Uramnak egy jobbágy Trombitássa, mellyis Kegyelmetek várossában lakot edigé, mostan pedigh mivel feleségem után nekem jobbágyom jó akarattja szerént ide sedealt hozzám, igaz dolog, hogy Kegyelmetek trombitássa mellet lakot ugyan egy ideigh nekem is egy jobbágy Inasomal edgyüt, mellyet fizetésemért tanitot Kegyelmetek Trombitássa, most mire nézve nem tudom mind a kettő el jőt onnat, trombitájokat és egyéb partékájokat ot hattak, noha ugyan en visza akarom küldeni kivált az egyiket az Gyülés után ha eléb nem, mind azon által Kegyelmedet kérem adattassa ki trombitájokat s egyeb partékájokat, ha szintén kárt tettek volnais, mestereknek en contentalom erettek, másut lakásokat mivel jobbágyim, megnem engetthetem, más dologhban enis Kegyelmed szolgálni kedveskedni igyekezem lenni ezel maradvan Kegyelmed jo akaroja Datum Gyeke Die 23 Aprilis Anno 1679. Kornis Gáspár." Kívül címzés: „Az becsülletes Besztercze Birájának nekem jo akaro szomszéd Uramnak"[20]

Kiegészítő adataink sorát olyan ünnep idézésével zárjuk, amelyben a toronyzenészek és a kórus zenéjére is utalnak. 1684. szept. 18-án ifj. Apafi Mihály beiktatását tartották Gyulafehérvárott. Besztercén is ezen a napon emlékeztek meg erről. A városi jegyzőkönyvben örökítették meg az ünnep részleteit: Reggel 7—$^1/_2$ 8-ig harangszó vezette be az ünneplést. $^1/_2$ 8-kor a városi tanács tagjai, a városi tisztviselők és a diákok a templomba vonultak az ünnepi prédikáció meghallgatására. Utána ünnepi körmenet következett a templom körül: „A körmenet alatt a templom tornyában a toronyzenészek trombitákkal és dobokkal muzsikáltak. Az a szándék, hogy háromszor megkerülik a templomot, nem valósulhatott meg, mert a fenyegető és szörnyű vihar miatt a Herr Gott dich loben wir éneklése közben csak egyszer járták körül. A főkapun át visszatértek a templomba. A tanács tagjai a szokásos helyükön, az ifjúság pedig a kóruson az orgonáig helyezkedett el. A szentírás egy fejezetének felolvasása után két szép motettát adtak elő." Az istentisztelet után a diákok az iskolába vonultak, majd haza engedték őket. A tanács tagjai

[17] Uo. 179. l.: „Den Seitten Spillern oder Geigern sollen ebnermassen von einer Hochzeit nur f. 2 gegeben werden."

[18] Uo. 180. l.: „11. Im Hajnal singen vndt klingen soll auch rechter Zill vndt mass gehalten werden. Bevor aus wirdt den Weibern solches gantz abgeschlagen, damit niemandt dadurch geergert nach Gott erzürnet vndt gelästert werde."

[19] Lásd Apor Péter adatait Bartha Dénes id. mű 12. l.; továbbá Domokos Pál Péter, Hajnal, hajnalnóta, hajnalozás. Ethnographia 1961, 254—255. l.; Szomjas Schiffert György, Hajnal vagyon, szép piros... Budapest 1972., 69—72. l.; Bárdos Kornél, Adatok a kassai „városi trombitások" történetéhez. Zenetudományi dolgozatok 1982., 84. l.

[20] Fejér megyei Levéltár Vathy József letéte Nr. 162., 7—8.

előbb a városbírót kísérték haza, majd maguk is otthonukba tértek. A templom tornyából zászlóval jelt adtak, és ünnepi lövések kezdődtek a bástyákról és a tornyokból. Ünnepi lakoma következett, a főtéren felállított hordókból bor folyt, és az egész napot ünnepi hangulatban töltötték.[21]

[21] OL mikrofilm 325 doboz 327—330. l.: „. . . vndt vnter dem Process ist auff dem Kirchenthurn die Parpaucken geschlagen vndt von den Trompetern geblasen worden. Im willens, dass man 3mahl hette umbegehen sollen, aber wegen eines sehr grausamen vndt schrecklichen Donnerwetter halben gar kaum einmahl den Process verichten könen mit dem Gesang: Herr Gott dich loben wir etc. sind also oben zur obenbenandter Thür wiederumb in die Kirche hinein gangen vndt Ein Ampl. Senatus der in Chor in ihre gewönliche Stelle gesetzet, die Jugendt in der Kirchen im Chor behalten biss auff der Orgel nach Vorlesung eines Capitels zwen schöne Muttetten gespielet worden."

FERENCZI ILONA:

A SIMONTORNYAI GRADUÁL-TÖREDÉK.

(17. SZÁZAD MÁSODIK FELE)

A 16—17. századi kéziratos magyar nyelvű protestáns graduálok nevüket általában őrzési, feltalálási helyükről vagy egykori tulajdonosaikról kapták. A Sárospataki, Csáti, Óvári, Csurgai, Kálmáncsai, Apostagi, Nagydobszai, Kecskeméti, Eperjesi, Kolozsvári, Csíkszentmártoni, Sámsondi, Firtosváraljai graduálok elnevezése mind egy-egy helységnévhez kapcsolódik, olyan helységekéhez, melyek számára készítették, vagy amelyekben éppen használták is a kéziratot. Az egykori tulajdonos nevét őrzi Batthyány, Ráday, Bethlen Gábor, Bod Péter és Hegedűs Anna graduálja.[1]

Amikor 1985-ben a graduálokról írt összefoglaló tanulmányban[2] egy, a 60-as évek elején előkerült graduál-töredéket névvel láttam el, ez csak olyan alapon történt, mint ahogyan minden újszülött gyermeknek nevet adnak. A graduál-töredéket őrzési helye szerint Sárospataki graduálnak nevezhetnénk, ezzel azonban a 17. század eleji Sárospataki-Patay graduállal összetéveszthető lenne.[3] Egykori tulajdonosáról, megtalálójáról és ajándékozójáról Bartha graduálnak is hívhatnánk, s ezzel sokan máris ünnepelt zenetudósunkra gondolnának. Keresztnévnek maradt tehát a feltalálási hely, Simontornya, azzal a kikötéssel, hogyha a keletkezési helyre fény derül, a graduált is új névvel látjuk el.

Több mint harminc éve folyik a magyar nyelvű graduálokkal, azok szerkezetével, szövegével és zenéjével kapcsolatos kutatás, az erre vonatkozó tanulmányok és monográfiák[4] megjelenése után azonban még mindig nem tekinthetjük lezártnak ezt a kutatási területet. Nem mintha annyira bővelkednénk forrásanyagban, hogy az már gátolná a tájékozódást és a rendszerezést, inkább a graduálok egyenkénti értékelésében adódnak problémák. Az utóbbi évek vizsgálatai éppen ebben az irányban változtatták meg a graduálokról kialakult véleményünket.[5] Az újabban előkerült források, Huszár Gál 1561-es kiadványa Kálmáncsehi prímarendjével,[6] a korai Miskolci graduál-töredék,[7] és a most tárgyalásra kerülő egyik legkésőbbi graduálunk, a Simontornyai töredék ezzel szemben nem módosítja, hanem inkább kiegészíti és megerősíti ezeket a nézeteket.

Az elmúlt évtizedek összehasonlító vizsgálatai elsősorban egy-egy műfajra irányul-

[1] A felsorolt graduálok közül néhányat már csak utalásokból és leírásokból ismerünk. Ezeket Szabó T. Attila katalógusa alapján l. Stoll Béla: *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája* (1565—1840), Budapest 1963, 18.

[2] Ferenczi Ilona: *Magyar nyelvű gregorián a 16—17. században,* Zenetudományi Dolgozatok 1985, 61—71.

[3] A második világháborúban Budapestre menekített kézirat eltűnt, csak egy 19. századi másolatban maradt fenn, l. Stoll, Nr. 12.

[4] Bárdos Kornél—Csomasz Tóth Kálmán: *Az Eperjesi graduál,* in: Zenetudományi tanulmányok VI, Budapest 1957, 165—264.; Ferenczi, i. m.; *Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretek és imádságok, Komjáti 1574.* Hubert Gabriella tanulmányával. Bibliotheca Hungarica Antiqua 13, Budapest 1986.

[5] A himnuszok és az antifónák összehasonlító vizsgálata után megállapíthattuk, hogy zeneileg teljesen megbízható graduálforrásunk egyetlen egy sincs. Erről bővebben l. Ferenczi Ilona: *Zenei helyesírás és „variálás" a 16—17. századi graduálokban,* Zenetudományi Dolgozatok 1988, megjelenés alatt.

[6] *Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretek. Kálmáncsehi Márton: Reggeli éneklések 1560—1561.* A kísérő tanulmányt írta Borsa Gedeon. Bibliotheca Hungarica Antiqua 12, Budapest 1983.

[7] Dobszay László: *A magyar Graduál-irodalom első emléke,* Magyar Könyvszemle 98 (1982), 100—112.

tak.[8] Mivel a graduálok ősforrásait nem ismerjük, az egyes tételeket sem tudjuk a középkori tételekkel összevetni úgy, hogy azokat a graduáltételek közvetlen előzményének tekinthetnénk.[9] Ezért fokozottabban szükség van arra, hogy a fennmaradt magyar nyelvű graduálokat és azok egymás közti kapcsolatát ne csak általánosságokban jellemezzük, hanem apró részletekig menően feltárjuk. Ahhoz, hogy egy-egy forrás vagy forráscsoport helyét közelebbről megvilágítsuk, nemcsak a szöveg és a zene, hanem a liturgiai vagy műfaji sorozaton belüli összeállítás is nyomra vezethet. Így például a himnuszok vagy antifónák sorrendje a graduálok rokonságának és esetleg származásának megállapításában segíthet.[10]

A graduálokat általában két szempont szerint szerkesztették: vagy műfajok szerint állították össze, vagyis az egyházi év ünnepeire szóló összes himnuszt, antifónát, responzóriumot egymás után, sorozatban jegyezték le, vagy pedig a tervezést, előkészítést jobban igénylő szertartások szerint[11] — bár ez utóbbiak közé is bekerültek műfaji sorozatok (így pl. a teremtésről szóló vagy reggelre való himnuszok). A Simontornyai graduáltöredékben is olyan himnusz-, antifóna- és zsoltársorozatok maradtak fenn, melyek alapján a töredéket a graduál könyvműfaj egyik említett típusába sem tudjuk egyértelműen besorolni.

A Simontornyai graduál-töredék 25 (+2) fólióját a sárospataki Tiszáninneni Református Egyházkerület Nagykönyvtárában őrzik, ahová 1967-ben került Bartha Lászlóné (Tihany) ajándékaként. Jelzete: Kt. 4363, mérete: 360×220 mm.[12] A felhasznált papír vízjele egy közel 13 cm-es kígyó, melyet sajnos nem tudtunk azonosítani, így a papír a kézirat lokalizálásában nem segíthetett.

Mérete és az azzal összefüggő írásmód alapján a graduál a 17. század második feléből származik. Hangjegyírása részben követi a Batthyány, Óvári és Ráday graduálokból ismert keveréknotációt,[13] a clivisek írása azonban a gótikus kurzív technika hatását mutatja.[14] (L. a facsimile-mellékletet.) A kottákat négy vonalra jegyezték le és a tételeket *F*-, valamint *C*-kulccsal látták el, általában mindkettővel. Egy-egy szisztéma távolsága 3—3,2 cm és a szöveg betűinek alsó része is legalább 1 cm, s e szokatlanul nagy méret alapján feltételezhető, hogy a graduál valamikor kóruskönyvként szolgált. A lejegyző fekete, piros és kék tintát használt; színes tintával emelte ki a kezdőszavakat, olykor tétel közben is önkényesen egy-egy szót. A himnuszversszakok, az antifónák, a Te Deum és zsoltárversek iniciáléit felváltva piros és kék tintával írta, s ez utóbbiak félverseit piros kettősponttal választotta el, hogy a tájékozódást segítse. Tehát nem egyszerűen másolta a tételeket, hanem lejegyzése gyakorlati céllal történt.

A Simontornyán (Tolna megye) talált töredékkel együtt még két, nem a graduál anyagához tartozó levél került Sárospatakra vegyes feljegyzésekkel és tollpróbákkal. Ez utóbbiak között olvasható: „Capituli Ecclesiae Jauriensis", ami azt valószínűsíti, hogy a

[8] Az Eperjesi graduálról készült tanulmányban külön vizsgálták a himnuszok, kanciók, passiók, többszólamú tételek eredetét. Továbbá l. Bárdos Kornél—Csomasz Tóth Kálmán: *A magyar protestáns graduálok himnuszai*, in: Népzene és Zenetörténet III, Budapest 1977, 134—256.

[9] Az 1515-ben kiadott Esztergomi Psalterium (Velence) Szilvás-Ujfalvi Imre 1602-es előszava szerint egyik előzménynek tekinthető, tételről tételre haladva azonban egyik graduállal sem tudtunk párhuzamot vonni.

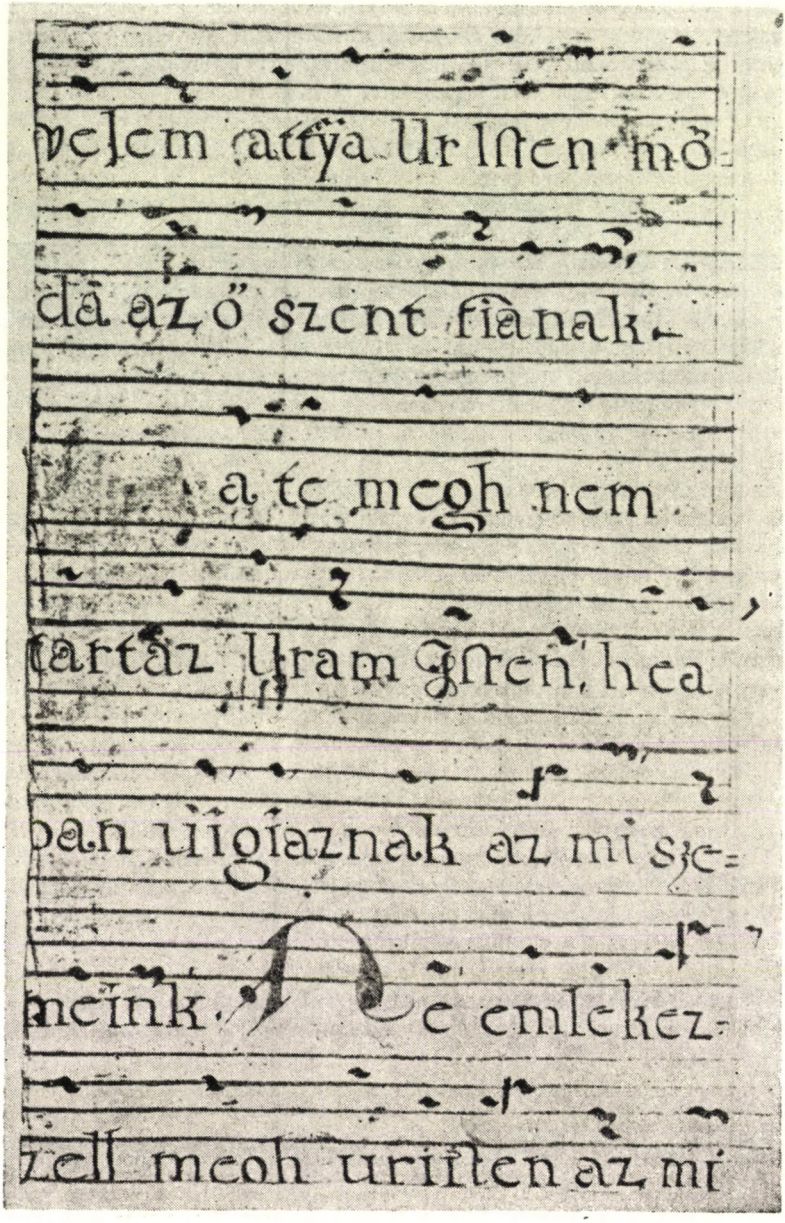
[10] A 16. századi énekeskönyvek felépítésével már többen foglalkoztak, annak érdekében, hogy a különböző összeállításokat, valamint az evangélikus és református szerkesztési irány szétválását szemléltessék. Így pl. Hubert Gabriella fentemlített tanulmányában hét énekeskönyv összehasonlításával világít rá a szerkezeti azonosságokra és eltérésekre (1025—1030). Hasonlóra lenne szükség a graduáloknál is.

[11] Az első típusra l. pl. Batthyány, Óvári, Ráday graduálok, a másodikra a két Huszár Gál énekeskönyv, az Öreg Graduál, az Eperjesi graduál.

[12] Börzsönyi József: *A Tiszáninneni Református Egyházkerület Nagykönyvtárának (Sárospatak) kéziratkatalógusa — 1850 előtti kéziratok* —, Budapest 1986, 336.

[13] Szendrei Janka: *Középkori hangjegyírások Magyarországon*, Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 4, Budapest 1983, 271.

[14] Uo., 273.



velem attÿa Ur Isten mö-
dā az ö szent fianak.
a te megh nem.
tartaz Uram Isten, hea
ban uigiaznak az mi sze-
meink. Ne emlekez-
zell megh uriisten az mi

graduált a győri káptalan egyik könyvének kötéstáblájához használták fel.[15] Szigeti Kilián, aki Bartha Lászlóné révén már 1967-ben látta a kéziratot, a szombathelyi Szeminárium könyvtárában hasonló töredékekre bukkant. A szombathelyi püspökség 1777-ben szakadt ki a győriből és vált önállóvá, s ekkor többek között olyan könyvek is kerültek oda Győrből, melyeknek kötéséhez szintén graduálunkból használtak fel papírlapokat.[16] Hogy milyen könyvek tábláiból származnak ezek a fóliók, azt ma már nem tudjuk megállapítani, mivel erről sem Simontornyán, sem Szombathelyen nem készült feljegyzés az anyag kifejtését követően. A szombathelyi töredékek közül két fóliót sikerült a Simontornyai graduál anyagával összefüggésbe hozni. A két helyen őrzött anyag összetartozását leginkább a töredék egyetlen kottával ellátott himnusza, a *Felséges Atya Úr Isten* igazolja, melynek fólióját a győri könyvek kötése céljából több részre szabdalták. Az egy fólióból most két csík Sárospatakon, a közbülső rész Szombathelyen található, de az összeillesztések még így sem tesznek ki egy teljes levelet (l. a himnuszok felsorolásánál).

A graduál-töredék eredeti sorrendjét nem tudjuk rekonstruálni, kizárólag az újabb beosztást ismerjük.[17] Eszerint a töredék négy részből áll: himnuszok, zsoltárok, antifónák és egy Te Deum (11+5+6+3 fólió). A többi graduállal való egybevetés alapján megállapítható, hogy a fennmaradt tételek mind a reggeli szertartásrendbe, az ún. prímába tartoznak. Mivel a graduálokban az említett anyagból először a Te Deum került lejegyzésre, majd a teremtésről és a minden napra szóló himnuszok, ezt követően az antifóna-sorozat s csak ezután a zsoltárok, ezért tartalmi leírásukat is eszerint adjuk meg, de a sárospataki sorrend szerinti fóliószámot is feltüntetjük. A himnusz- és az antifóna-rész — talán húsz évvel ezelőtti — ideiglenes beosztása néhány azonosítatlan tétel miatt rossz sorrendben történt. Az itt közölt beosztásunk szerint nem az egymást követő fóliók tartoznak össze, de a töredék hiányos tételei, valamint a többi graduál sokféle összeállítása miatt ezt a sorrendet sem tekinthetjük véglegesnek, csak az előzőnél áttekinthetőbbnek.[18] (Összeállításunkat nehezítette az a körülmény, hogy a huszonöt fólióból négyet a pápai Református Egyháznak kölcsönöztek Sárospatakról.[19])

Te Deum	1a—3b	[Téged Isten dicsérünk]
		...puiat. Te ülsz attya [Isten]nek iobiara —
		17—29. vers, 2—3. fólió Pápán
himnuszok	8a—8b	[Felséges Isten, mennynek, földnek Ura]
		(3. vsz.:) ...uolna setetsigben (9. vsz. hiányzik)
	1a—1b	*Incipiunt hymni quotid[iani]*
		[Lá]tod Isten sziueinket
	4a	*Hymnus* Immar mostan oh szent lilek
	4b	*Alius hymnus* Igaz biro nagÿ Uristen
	2b	*Alius hymnus* Allatoknak megh tartoia
	2a	*Alius hymnus* Immaron az nap fel iouen
	3a	folytatás
	3b	üres

[15] A 16—17. században a számadáskönyvek, jegyzőkönyvek és egyéb könyvek kötéséhez középkori kódexlapokat használtak fel. A 18. században a protestáns könyvekre, kéziratokra is hasonló sors várt, azzal a különbséggel, hogy ezeket — lévén pergamen helyett papír — általában a kötéstáblába préselték.

[16] A szombathelyi püspökségről és zenei életéről l. Szigeti Kilián: *A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története*, in: A 200 éves szombathelyi egyházmegye története, [H. n.] 1975, 256.

[17] A kéziratot valószínűleg Szigeti Kilián rendezte. Ő azonosította a négy zsoltárt is.

[18] A Pápán kiállított 4 fóliót, a Szombathelyen található 2 fóliót külön jelöljük, a sárospataki anyagot csak két esetben. A többi fólió mind sárospataki.

[19] A pápai és a szombathelyi leveleket eredetiben nem láttam.

Szh 1a—b [Könyörögjünk az Istennek, Krisztus által
mint Atyán]knak

Sp 2'a—b Fels en, e detib
[Ur Ist] [kez]

Szh 2a—b iges attya z napnak ö en

Sp 7b—7a folytatás (9. vsz. hiányzik)
5 *Hymnus* Iduöz legi irgalmas Isten (Pápán)
6b—a folytatás
10a—b folytatás
9a—b [Sok nyavalyánkban Atyánkhoz kiáltsunk]
(3. vsz.:) ... tsak segedelmed ala mi folyamunk (Pápa, 7. vsz. vége és a 8—9. vsz. hiányzik)

antifónák

4b Te parantsolad Uristen — 7. tonus
Enekellÿünk kereztienek — 1. t.
Egy hatalmu legi [en] velem — 1. t.
4a folytatás
Ha te megh nem tartaz — 1. t.
Ne emlekezzell megh — 4. t.
2b folytatás
Ditserietek, minden nepek — 1. t.
2a folytatás
Ha embereknek es angialoknak nielueken szolnek — 5. t.
1a—1b [Szüz Máriának dicséretével dicsérjük az
Uristent szivünk] szerint — 1. t.
Istennek szent f[ia] — 7. t.
3b Uralkodo Uristen ki[rá]lyoknak kirallya — 6. t.
3a Mutasd mihozzank Uristen — 6. t.
5b Iöueteksze es lass[atok] — 8. t.
Monda az attia Isten Christusnak — 1. t.
5a folytatás
Uristen te nalad uagion az iletnek kut feie — 1. t.
Boldogok, kik az hitben tökelletessec — 8. t.
6a [Szolgáljatok az Úrnak félelem]ben miniaian — 1. t.
Ulÿ nekem iob kezem felul — 1. t.
Könyerulÿ en raitam Uram — 8. t.
6b üres

zsoltárok

1a [Nem nekünk, Uram, nem nekünk] — 115. zs.
... uattok kereztÿenek az Jstentüll: ki földet (15—18. vers)
1b—2b *David liberatus*
Aldom az Uristent minden idöben — 34. zs. (1—15. vers)
3a—4b [Meg hallgassátok ezeket minden népek] — 49. zs.
... ök mind örökké (8. vers vége—18. vers+20.)
5a—5b [Áldott legyen az én Uram Istenem] — 144. zs.
...ked uigassaggal halakot adoc (10—17. vers)

A Simontornyai graduál-töredék 33 tételéből több egyezik a Batthyány és az azzal rokon Óvári és Ráday graduál tételeivel. A Te Deum szövege a Batthyány graduál (p 95) szövegét követi, de annak javításait nem veszi át. A Batthyány graduálban az egész tétel szekunddal elcsúszva *f* kezdőhanggal, négysoros szisztémán van lejegyezve (3. vonalon a *C*-kulcs), és a transzponáló 25. verstől a szisztéma ötödik vonallal egészül ki. A simontornyai Te Deumot is egy hanggal feljebb jegyezték le, de a fennmaradt fóliók alapján sokkal hibásabban.[20] A Batthyány graduálban leírt Te Deummal szemben ezt a Te Deumot igen díszes *Úgy legyen*-formula zárja le.

A himnuszok sorrendbe állítása okozta a legtöbb nehézséget. Mivel a graduálforrásokban a teremtésről szóló himnuszok (hymni de creatione ad singulos dies hebdomadarum) megelőzi a mindennapi himnuszokat (hymni quotidiani), ezért a himnuszsorozatunk élére a *Felséges Isten* kezdetű első napra való himnusztöredéket helyeztük. A többi graduálban a mindennapi himnuszok sorozatában rendszerint az *Immáron az nap feljövén* himnusz szerepel elsőként, a Simontornyai graduálban viszont az Óvári graduálhoz hasonlóan (p. 227) a *Látod Isten sziveinket* himnusszal indul a sorozat. A minden napra szóló himnuszok sorrendje forráscsoportonként annyira eltérő, hogy a töredékes anyagban végleges sorrendet nem tudtunk felállítani. Ez érvényes a két utolsó himnuszra is, melyek közül az első *(Idvöz légy irgalmas Isten)* a vasárnapi himnuszokhoz tartozik,[21] a második pedig két különböző funkcióban fordul elő.[22] A simontornyai himnuszok között csak a *Felséges Atya Úr Isten* kezdetű van kottával ellátva, s amennyire a két-három hangos szeletekből megállapítható, ez a középkori *Novo decurrens* dallamot követi.[23]

A simontornyai antifónák többsége a Batthyány graduál szerint az *antiphoane communes* sorozatba illeszkedik,[24] az Öreg Graduálban pedig az *antiphonae quotidianae* részbe, de egyik sorozat tételrendjét sem követi teljes mértékben. Ezek a sorozatok a 16—17. századi graduálokban általánossá vált antifónákat tartalmazzák; a simontornyai antifónák közül tizennégy a korábbi graduálokban is szerepel, legtöbbjük tizenegy forrásban is. (Az egyik általános antifóna variánsait l. a táblázatban.[25]) A 17. században keletkezett új antifóna, *Ha embereknek és angyaloknak nyelveken szólnék* a századvégi unitárius graduálokban is helyet kapott. Az *Ülj nekem jobb kezem felöl* antifóna csak az 1635-ös Eperjesi graduálban és az 1636-os Öreg Graduálban található, a *Monda az Atya Isten Krisztusnak* kezdetű antifóna a többi graduálban kizárólag más szövegvariánssal fordul elő *(Atya Úr Isten monda, fiam vagy te)*. A *Könyörülj én rajtam Uram* töredékes antifónát nem azonosíthatjuk az Eperjesi graduál antifónájával (Könyörülj rajtam Uram, mert beteg vagyok), mert a folytatást nem ismerjük. Négy antifóna unikum *(Dicsérjétek minden népek, Jöveteksze, Úr Isten, te nálad vagyon, Boldogok, kik az hitben tökéletesek)*,

[20] A töredékesen fennmaradt Te Deumban először ott jelenik meg a kezdőformula, ahol a Batthyány graduál transzponál. A simontornyai töredékben ezen a helyen egy vonallal feljebb került a kulcs, de nem transzponál. Itt derül ki, hogy a tétel nemcsak egy szekunddal csúszott el, hanem a vissza-visszatérő nyitóformula harmadik hangja is felcsúszott és így *f a-c+c*-recitáló hang, vagyis az 5. tónusra jellemző, de a Te Deumtól teljesen idegen formula alakult ki.

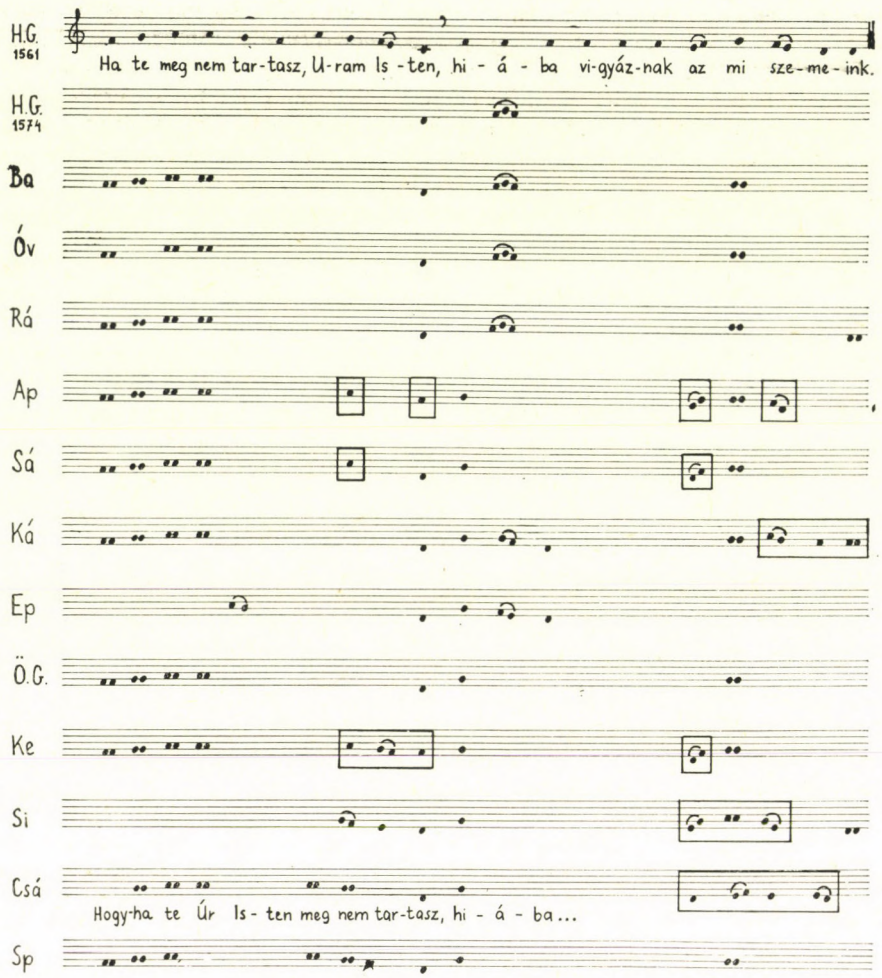
[21] Batthyány graduál, p 140: Hymni dominicis diebus canendi, kottával; Huszár Gál 1574, f 337, a vasárnapi délesti énekek között: Hymnus, a Martine confessor Dei Notájára, az Úrnak beszédéért.

[22] Eperjesi graduál, f 271, a hetednapi teremtéshimnusz után (=Alius); a Batthyány graduálban (p 147) a *Commendatio amoris Dei erga nos* második himnusza, nótája: *Ut queant laxis*.

[23] Bárdos K.—Csomasz Tóth K., 1977, 150, ugyanez a himnusz az Eperjesi graduálban (f 276v) a *Plasmator hominis* dallamával.

[24] A 25 antifónát tartalmazó sorozat eredetileg a Pünkösd ünnepe utáni 25 vasárnapra szól.

[25] A táblázatban az antifóna legelső előfordulását tüntetjük fel teljes terjedelemben, a többi forrásból csak variánshangokat. Azokat a hangokat bekeretezték, melyeket nem variáns értékűnek, hanem helyesírási hibának vélünk, melyek szekunddal vagy terccel csúsztak el. A variánsokat a források keletkezésük sorrendjében adjuk meg (l. Ferenczi 1985, 64—65), kivéve az eltérő szövegkezdetű két utolsó variánst. Az antifóna a következő helyeken fordul elő: Huszár Gál 1561, e 1v; Huszár Gál 1574, f 50; Batthyány, p 199; Óvári, p 53; Ráday, p 217; Apostagi, f 95v; Sárospataki-Patay, f 86v; Kálmáncsai, p 173; Eperjesi, f 301v; Öreg Graduál, p 210; Kecskeméti, p 59; Simontornyai, f 4a; Csáti, f 48v; Spáczay, p 327.



vagyis ezek a protestáns graduálok közül csak a simontornyai töredékben maradtak fenn.

A négy zsoltárból az elsőt, a 115.-et (=113. zs. második része), mely igen ritkán jelenik meg a protestáns graduálokban, nem sikerült egyik graduálból sem azonosítani. A 34. (=33.), 49. (=48.) és a 144. (=143.) zsoltár a Batthyány graduálból ismert szöveget követi, s ezek közül a 34. zsoltár mint Kálmáncsehi Sánta Márton fordítása a prímarendet tartalmazó 1561-es Huszár Gál kiadványban is helyet kapott,[26] mégpedig a *Ha te meg nem tartasz* antifóna után, amelyet a simontornyai töredékben is lejegyeztek.

A graduál-töredékben szereplő 33 tétel részben a reggeli szertartásrendhez tartozik, részben pedig olyan általános tétel, melyet a prímában vagy a vesperában egyaránt énekelhettek. Ezért is gyanakodhatunk arra, hogy a töredék esetleg azzal a Csepregi gradu-

[26] Borsa Gedeon fentemlített tanulmánya, 50.

állal azonosítható, melyet a sopronlövői lelkész, Lővei Vajda György levélben rendelt Csepregi Mihály deáktól 1650-ben, kérvén, hogy a nagyméretű graduálba *mindennapi, reggelre* való énekeket is írjon.[27] A 17. század végén vagy a 18. század elején Csepregről Győrbe kerülhetett ez a használaton kívüli protestáns graduális anyag, melyet aztán a káptalan könyveinek kötéstáblájához használtak fel. Ez azonban csak feltételezés, hiszen még a papír készítési helyét sem sikerült megállapítani, ami közelebb vezethetett volna a kézirat keletkezési helyéhez.

Összegezve: a *tihanyi* Bartha Lászlóné a *Simontornyán* talált, 17. század második feléből származó magyar nyelvű graduál-töredéket (25 fólió) Szigeti Kilián közvetítésével a *sárospataki* Tiszáninneni Református Egyházkerület Könyvtárának ajándékozta 1967-ben, s ebből négy fólió több éve a *pápai* Református Egyház kiállításán látható. Ugyanehhez a graduál-töredékhez tartozik még két fólió-töredék (ezek közül az egyik csak kiegészítés az egyik sárospataki fólióhoz), melyet a *szombathelyi* Szeminárium könyvtárában őriznek. Simontornyára és Szombathelyre is a *győri* káptalan könyveinek kötéséből került az anyag. Valamikor talán arra a kérdésre is biztos választ kapunk, hogy honnan származik a graduál és melyik egyház számára készült.

[27] Eredetije: Sárospatak, Kt 736, közli Harsányi István: *A Ráday-graduál*, Irodalomtörténeti Közlemények 36 (1926), 231.

FALVY ZOLTÁN:

TÖRTÉNETI ZENESZOCIOLÓGIA: A SIMPLICISSIMUS-JELENSÉG

A társadalom szociológiai jelenségei néha olyan helyzetekben jelentkeznek, amelyekben elsősorban nem a szociológia válaszol a társadalmi-történeti kérdésekre, hanem áttétellel, a zenetörténeti folyamatok foglalják magukban a feleleteket. Pl. a zenész társadalmi helyzete a 19. századig szociológiai szempontból nem igen volt fontos, mert polgári értelemben a városi fejlődés keretében a 18. század második feléig — az érdekvédelmi zenész céhek kialakulásáig — alig volt helyük a társadalomban.

A zenetörténeti szociológia a 17. században, az európai kora-barokk korszakában magyar földön is kialakította a toronyzenészek vagy városi trombitások csoportját. Nem lehet még igazi céhekről beszélni, de a *mester* és *tanítvány* kapcsolat megvolt, voltak tanuló évek és ezek lejártával, a hangszeren való játszástechnika megtanulásával el lehetett érni a *mester címet.*

A Simplicissimus-jelenség azt a szerénységbe burkolt öntudatos és önmagára nagyon is büszke író-muzsikus egyéniséget jelenti, amelyet Daniel Speer képviselt. Életrajzi regényeinek címe hívja erre föl a figyelmet, amilyen pl. az Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus. Analóg a német 17. századi irodalom egyik ilyenirányú főművével: Grimmelshausen Der abenteuerliche Simplicissimus-éval (1669-ben jelent meg), amelynek alcíme: die Beschreibung des Lebens eines seltsamen Vaganten... Grimmelshausennek a 30 éves háborúval kapcsolatos regényét utánozta D. Speer, a kalandvágyó német muzsikus, aki a 17. század közepén Magyarországra jött, a németekkel betelepített városokba, Eperjesre, Szebenbe, Lőcsére, hogy trombitálni tanuljon az egyik ottani híres mestertől, a város vagy városok valószínű toronyzenészétől. Élményeit a Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel-ben, egyedülálló módon zenés regényben írta meg és adta ki már hazatérte után Németországban Göppingenben. Az 1688-as kiadvány bevezetőjében így ír: „Musicalisch- / Türkischer / Eulen-Spiegel, Das ist: / Seltzame Possen von einem sehr ge- / scheiden Türkisch-Käyserlichen Hof- und / Feld-Narren, welcher nachgehends gar / MUFFTI worden; / Auß / Dem Welt-bekandten / Ungarischen Kriegs-Roman / extrahiret, und mit Ungarisch- Griechisch- Mosco- / witisch- Wallachisch- Kosakisch- Rusnakisch- und Pohlnisch- / lustigen Ballenten, mit ihren Proportionibus, auch andern / nutzlichen blasend- und geigenden Sonnanten, illustrirt, / Und / Mit einer Tenor- Sing-Stimm, 2 Violinen, auch / 2. Violen, so ad placitum, samt doppeltem General-Bass, / auf Anspruch einiger werthesten Freuden, componiret, / und in Druck herauß gelassen".

Az Eulenspiegellel egyenlő Simplicissimus az egyszerű, szerény főszereplőt jelentette, aki minden szituáción úrrá lesz, sőt minden erővel és hatalommal szemben győz, ha nem mással, eszével, ügyességével.

A zenei-török Eulenspiegelben a fenti főszereplőt Lompin-nak nevezték. A zenés quodlibet tartalmát a kiadvány elején levő index Lompinischer Stücke címen közölte,

24 tételből állt a táncokkal együtt. A zenés regény főként a török és a magyar közegben élő fiatal német trombitás ügyességéről szólt, aki ezen kívül a Budán levő zsidó lakossággal is ellentétbe került (a budai várban volt a királyi pénzverde után a középkorban és a török-korban is a Juden-Gasse, zsinagógával együtt), de voltak szerelmi kalandjai is. A tartalomjegyzék mindezt pontosan felsorolja, s a hosszú (több mint 3 órás) előadást, ariozus folyamatot, a kissé monoton generálbasszus kísérettel, ahol a 4 hegedű csak mellékszereplő volt, érdekes táncokkal oldotta fel, nemzeti táncokkal.

Az Index:

1. Was Lompyn fuer ein Kerl gewesen, zu was er Belieben getragen, und wie er / seinen Praeceptorem in bescheinender Lobung verspottet.
2. Kosaken-Ballet, samt der Proportion.
3. Lompyn agiret den Sultan, und aeffet denselben, vorwendende, er haette zwey Muet- / ter, und nur einen Vatter gehabt, durch welche Erzehlung er seinen vom Sultan / gefangenen Herrn Cergely erloeset.
4. Wallachisch Ballet, samt der Proportion.
5. Lompyn drohet dem Sultan, bey der Kriegs- Musterung sein gantzes Heer mit ei- / nem einigen Saebel-Streich zu vernichten, und als ihme der Groß-Vezier um solcher Vexation wil einen Affront erweisen, fertigt er ihn unsauber ab.
6. Pohlnisch Ballet, samt der Proportion.
7. Lompyn schlaegt einen Juden im Feld, so ihne vormahls betrogen, wird deßwegen zu Ofen gefangen gelegt, erloeset sich aber nach 3. Tagen selbsten, mit grossem Ge- / schrey, seltzamen Gebärden, Drohen, Trotzen, Pochen un kuenhafftem Procediren.
8. Hungarisch Ballet, samt der Proportion.
9. Von einem sonderlichen Zweykampff zwischen einem Christen und Mohren- Rit- / ter, worbey Lompyn ein Waffen- Traeger gewesen, und mit Listigkeit dem Groß- / Vezier ein hoch- schaetzbares Kleinod entfuehret.
10. Pohlnisch Ballet, samt der Proportion.
11. Lompyn treibet einen notablen Abentheuer mit Wahrsagen bey einem Kauffmann / zu Ofen.
12. Pohlnisch Ballet, mit der Proportion.
13. Lompyn lobet und beklaget seine entwichene Liebste auf gantz widerwaertige / Weise.
14. Rusnaken- Ballet, samt der Proportion.
15. Lompyn erzehlet seinem Herrn, wie eine tapffere Dame einem ruhmraethigen Ve- / nus-Narren Hoerner aufgesetzt.
16. Pohlnisch Ballet, samt der Proportion.
17. Lompyn erzehlet noch mehr seinem auf der Buhlschafft lustigen Herrn, wunder- / liche buhlerische Begebenheiten, zwischen einem Moscowitischen Patriarchen, / und einer schoenen Dorff-Muellerin.
18. Hungarisch Ballet, samt der Proportion.
19. Lompyn singet seinem Herrn Cergely ein Liedchen von allerhand Venus- / Gesellen.
20. Hungarisch Ballet, samt der Proportion.
21. Lompyn Traegt seinem Herrn allerhand Possehaffte Ursachen vor, warum er / nicht soll in den Tuercken-Krieg gehen.

22. Wallachisch Ballet, samt der Proportion.
23. Lompyn erzehlet seinem Herrn, was fuer Leute in Krieg taug- und untauglich / seyn.
24. Griechisch Ballet, samt der Proportion.
25. Sonata à 5. 2. Corn. 3. Tromb.
26. Sonata à 5. 2. Trompeten, 3. Tromb.
27. Sonata à 5. 2. Trompeten, 3. Tromb.
28. Sonata à 5. 2. Trompeten, 3. Tromb.
29. Sonata à 5. 2. Corn. 3. Tromb.
30. Sonata à 5. 2. Corn. 3. Tromb.
31. Sonata à 3. 2. Viol. 1. Fagotto.
32. Sonata à 3. 2. Viol. 1. Fagotto.
33. Sonata à 5. 1. Violine, 3. Viola.
34. Ballet à 5. ut Sonata suprà.
35. Courant à 5. ut suprà.
36. Gavott à 5. Viol.
37. Sarabanda à 5. Viol.
38. Gique à 5. Viol.
39. Sonatina à 5. Viol.
40. Gique à 5. Viol.
41. Saraband. à 5. Viol.

A közbeiktatott táncoknak nemcsak dramaturgiai szerepük volt az előadás során, hanem ismét egy nagyzoló, nagyotmondó simplicissimusnak öntelt törekvése: mindazokat a néptáncokat közbeiktatta, amelyeket megismert, ill. azokat, amelyeket a tartalomhoz illőnek, fontosnak tartott. A következetlenségeket az mutatja, hogy a táncok nem hasonló tartalmú nemzeti fejezeteknél találhatók. Pl. a török vezérekkel való találkozásnál és eseményeknél kozák, oláh és lengyel táncok vannak, a budai zsidó résznél magyar, a keresztény-mór párviadaloknál lengyel, a szerelmi kalandoknál rutén, a moszkvai pátriárka és a szép molnár-lány kalandjánál magyar tánc stb.

Azon túl, hogy nemzeti karakter a táncokban a címadáson kívül alig fedezhető fel, Speer mégis külön megjegyzést írt, amelyben mint „népzenegyűjtő" jelent meg. Notamen: a kedves zenebarát ne gondolja, hogy a táncoknak csak pro forma a nemzeti elnevezésük. Nem, a szerző valamennyi népnél sajátmaga járt, s több mint 200 vidám táncot írt össze, amelyeket ebben a játéksorozatban (Joco-seriis) kinyomtatott. A 200-ból 12 tánc szerepel a kiadványban. Ma úgy látjuk, hogy a szélsőséges nemzeti karakterek helyett a táncok egy 18. századi kelet-európai zenei *köznyelvet* képviseltek, amelyeknél még a ritmika sem tesz különbséget az egyes táncok között.

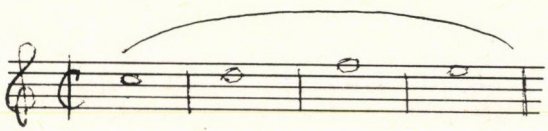
A történeti zeneszociológia szempontjából a fent leírt 17. századi nyomtatott forrás azért értékelhető, mert pontos tükörképet ad a korszakról a főszereplő Lompyn-Simplicissimus számára idegen földön történt eseményről, s az eseményen keresztül a 17. századi Magyarország társadalmi rétegződéséről. A leírás behelyezhető a 20. századi magyar főváros Vár-negyedébe, ahol az archeológiai ásatások a 2. világháború után igen intenzívek voltak. Az ásatások során térképet lehetett készíteni a török-korszak előtti városszerkezetről. E szerint az aranyművesek utcájával párhuzamosan (ezt Fortuna-utcának nevezték) volt a királyi pénzverde, ill. kincstár, s ezt követte a zsidó-utca a városszerkezet részeként, gótikus zsinagógával, amelynek alapjai az ásatások során kerültek elő.

PÁNDI MARIANNE:

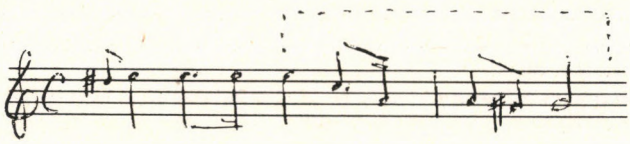
EGY MOZART-DALLAM ÉLETRAJZA

A rokokóból a klasszikusba fejlődő zenei köznyelv éppúgy kialakította a maga jellegzetes alap-dallamait, mint korábban a barokk. Ilyen dallam Mozart két „fixa ideá"-ja: a Jupiter-szimfónia fináléjából közismert, gregorián eredetű négyhangú képlet és a Bachtól/Vivalditól öröklött, ereszkedő ívű moll-hármas — még Beethovennél is tovább élő — motívuma:

1.



2.



Olyan hatalmas életműben, amely teljességében a dallam jegyében jött létre, nem meglepő — bár a közkézen forgó Mozart-irodalom nem foglalkozik e jelenséggel — egy további, vissza-visszatérő alapdallam létezése. Most következő, a teljesség kritériumának semmiképpen meg nem felelő felsorolásomat abban a reményben teszem közzé, hogy kiindulópontjául szolgálhat a Mozart-melodika módszeres és valóban tudományos igényű feldolgozásának*.

Annak a dallamnak előtörténetét próbálom — szükségképpen hiányos következetességgel — végigkövetni, amely végső, tökéletes formáját a mozarti életmű utolsó szakaszában érte el: az A-dúr klarinétötös első tételének melléktémájaként.

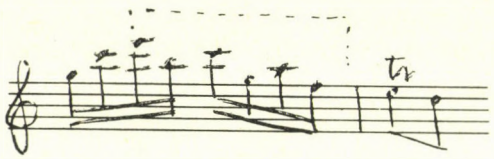
Már itt megjegyzem, hogy a végső kiteljesedés nem jelentette egyúttal e dallam útjának végét is: két évvel később, a Varázsfuvola színpadán még egyszer felhangzik, ám jelentősége nemhogy túlszárnyalná a Klarinétötösben betöltött funkcióét: azt el sem éri.

* E melodikus jelenségről más összefüggéseket megvilágító tanulmányt közölt Barna István a Zenei Szemle 1948/VI. számában (304-309) P. M.

Ennek az utolsó előfordulásnak inkább kuriózum értékét tarthatjuk számon: azzá teszi a vokális megszólaltatás — e dallam történetében egyedülálló — minősége.

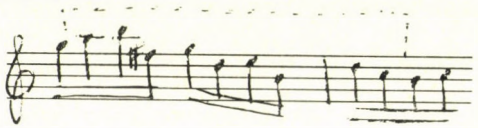
Térjünk rá a dallam időrendbe sorolt előfordulásainak bemutatására. Az — általam föllelt — legkorábbi lelőhelye a *C-dúr zongoraszonáta,* K. 279 (KE. 189d). A mű 1774 nyarán, Salzburgban keletkezett. Először *Allegro* tempójú első tételében bukkan fel, meglehetősen konvencionális zongorás figuráció alakjában, a főtéma szakasz lezárásánál:

3.



és a visszatérés megfelelő helyén. Ugyanennek a szonátának *Allegro* tempójú zárótételében is felhangzik: formaalkotó funkciója itt még jelentéktelenebb, mint az első tételben. A melléktémához vezet át — mint figuratív töltőanyag — és többé nem is tér vissza:

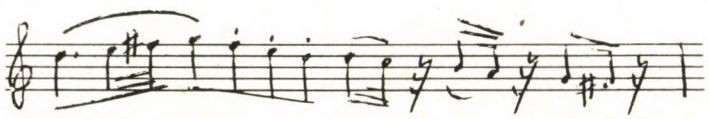
4.



Ezt a szonátát Mozart a *La finta giardiniera* c. vígopera müncheni bemutatója alkalmából szólaltatta meg. Müncheni és mannheimi előadásairól leveleiben számolt be. *Wyzewa és St. Foix* az első tétellel kapcsolatban Steffan, a finálével kapcsolatban Michael Haydn hatását említi (II. 169. old.).

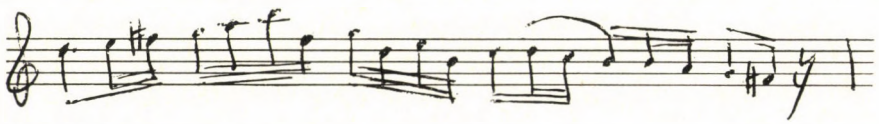
Néhány hónappal később, az 1774-es év végén, Salzburgban íródott a *G-dúr zongoraszonáta,* K. 283 (KE. 189h), következő példánk lelőhelye. A háromtételes kompozíció *Andante* tempójú második tételében fordul elő ismét, mint a második téma

5a



figurált változata:

5b



E minőségében a második téma nyomában a visszatéréskor is felhangzik. Míg a néhány hónappal korábban írt, elsőként idézett szonátában előfordulása inkább véletlen volt — a zongora billentyűi kínálták a kecses-konvencionális fordulatot a gyakorlott pianistának! —, ezúttal, bárha csupán ornamentális szerepet tölt be, de formaalkotó főszereplő ékesített másaként tölti be azt.

A G-dúr szonáta augsburgi előadásáról ugyancsak levélben adott számot Mozart.

A tárgyunkat érintő következő kompozíció az 1775-ben Münchenben írt *D-dúr zongoraszonáta*, K. 284 (KE. 205b), amely bárói rangot viselő müncheni megrendelőjéről kapta a „Dürnitz-szonáta" nevet. *Allegro* tempójú első tételében a zárótémát készíti elő a már ismert figuráció:

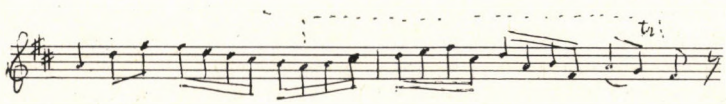
6.



A visszatérésnél a megfelelő helyen ismét felhangzik ez a formula, de megint csak a zongorajátékos rutinmozdulatát idézi, tematikus jelentőséggel nem bír. Wyzewa és St. Foix e szonáta francia mintaképei gyanánt Eckard és Honnauer hasonló műfajú kompozícióit jelöli meg (II. köt. 215. old.).

Következő példánk eltér az eddigiektől, amennyiben nem zongora, hanem kamarazenekar a megszólaltató médiuma: a *Haffner-szerenád* néven ismert D-dúr „sinfonia" (K. 250, [KE. 248b]) 1776 nyarán Salzburgban íródott. A három miniatűr hegedűversenyt is magábafoglaló darab utolsó, nyolcadik tétele *Adagio* bevezetéssel indul, ez torkollik azután a gyors fináléba, amellyel motivikus kapcsolat — hasonlóan némely Haydn-szimfóniák nyitó tételeihez — nem köti össze. Ennek az Adagiónak indításába szőtte bele Mozart immár régóta kedvelt frázisvégző alakzatát az alábbi módon:

7.

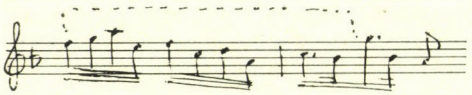


Míg korábbi példáinknál a zongora billentyűin járatos ujjak ösztönös mozgása lehetett e zenei gondolat kialakulásának egyik — talán nem is mellékes — tényezője, ezúttal a simulékony, karcsú hegedűmelódiák gyakorlott mestere talált rá ismét a dallamra, amely immár két éve ott bujkált alkotói tudata homályos zugaiban. A tétel bevezető jellege fantáziaszerű ariosót kíván, ezúttal ennek vált a fixa idea — nem is jelentéktelen — alkotóelemévé.

A kamarazenekari koncepció dallamunk szempontjából nem bizonyult többnek, mint közjátéknak, amelyet ismét a zongoraszonáták már bevált műfaja követ: időrendben a Rosa Cannabich számára, Mannheimben — 1777-ben — komponált *C-dúr zongoraszonáta*, K. 309 (KE. 284b). A középső tétel tempójelzése: *Andante un poco Adagio*. Ennek a szeszélyesen pontozott, olykor szinte kiszámíthatatlanul differenciált ritmikájú dallamosságnak részeként jelenik meg, mint dekoratív frázisvég a szóban forgó melódia:

nem formaalkotó elem, ám az anyaggal együtt, amelyhez kötődik, befejezésképpen ismét visszatér:

8.



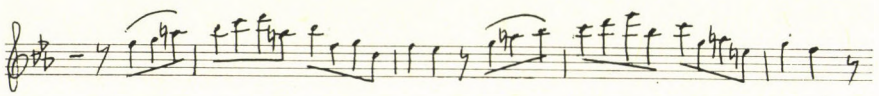
A *C-dúr zongoraszonáta*, K. 330 (KE. 300h) Párizsban keletkezett, 1778-ban. Első tétele *Allegro moderato* tempójú. Ebben a tételben mindössze egyetlen alkalommal fordul elő dallamunk, mint figuratív frázisvég a szonáta kidolgozási szakaszának elején:

9.



Az eddig bemutatott példáknál jóval fejlettebb alakzatot képvisel az *Esz-dúr zongoraverseny* K. 449 zárótételében témánk:

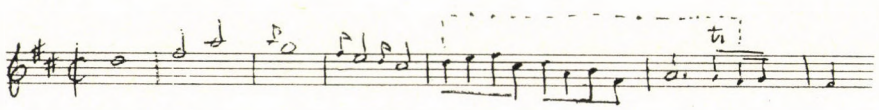
9a.



nem csupán önálló — tehát nem merőben figuratív — tematikus képletté kerekedett a koncert zárótételében, de szekvenciáival már a Klarinétötös I. tételének melléktémáját jövendöli meg. A Barbara Ployernek ajánlott zongoraverseny 1784-ből való.

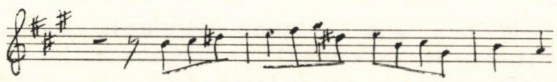
Ehhez hasonló epizód-jelleget egyik eddig felsorolt példában sem öltött még ez a dallam, amely — amint az a fentiekből kiderül — több év óta ott élt már a zeneszerzőben. A jelentéktelen szerep, amit a C-dúr szonátában betölt, mintha arra utalna, hogy a formula kezdi elveszíteni vonzerejét az alkotó számára. A dallam a továbbiak során fél évtizeden át eltűnik látóhatárunkról. Elfeledte volna a zeneszerző, tán úgy érezte, nem rejlik több lehetőség ebben a melodikus alakzatban? Vagy csupán elraktározta képzeletében, míg új erőre kap varázsa? Eddigi példáink tanúsága szerint az egyetlen Haffner-szerenádtól eltekintve mindig zongorán szólaltatta meg, nagyjából mindig ugyanabban a regiszterben. Tizenegy évvel később az új életre kelt emlék már más hangszínhez, más hangjegyértékekhez társul, formai funkciója pedig korábban példa nélkül álló módon megerősödik. A porosz királynak ajánlott, 1789 nyarán Bécsben komponált *D-dúr vonósnégyes*, K. 575 portáltémájának kodettája idézi fel ismét a rég nem hallott dallamot az *Allegretto* tempójú nyitó tétel ötödik ütemében:

10.



Az első hegedű fényes hangzása csendíti meg a szonátatétel kezdetét: a témafej fokozatosan csökkenő értékű hangjegyei a D-dúr hármashangzat tündöklő régióját járják be, majd a nyolcütemes témaépítmény nyolcadhangokra aprózódva vezet lefelé, egészen az oktávval mélyebben fekvő terchangig. Ez a szerkezet a visszatérés során szabályszerűen megismétlődik. A „végkifejlettől", a több, mint egy évtizedes (sőt, lehetséges, hogy még régebbi!) álom valóra válásától ezt a vonósnégyest mindössze három hónap választja el. Három röpke hónap és a dallam révbe jut, beteljesül igazi rendeltetése. 1789 szeptemberében írta Mozart az *A-dúr klarinétötöst*, K. 581, és ennek *Allegro* tempójú első tételében végre önálló életre kel a téma, amely szerény és jelentéktelen kötőanyag bábját levetve, mint szivárványszínű pillangó röppen a magasba, amikor felcsendül a melléktéma:

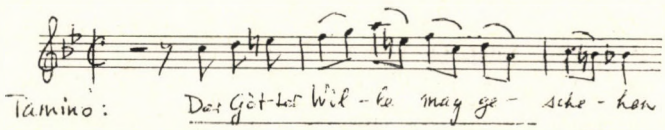
11.



A dallam, amelyről korábban nyilvánvaló volt, hogy a zongora billentyűire tévedő ujjak formálták, szórakozottan, rutinból, olykor talán csak konvencionális fordulatot idézve, itt, az első hegedűn belépve, várakozásteljes előkészítés nyomában hangzik fel (tartott hangzat közben a gordonka három pizzicatója készíti elő megjelenését) és nyomban megismétlődik, egy hanggal lejjebb, így kerekedve klasszikus nyolcütemes periódussá. Ezután — mollba transzformálva — a klarinét veszi át. Arra, hogy mit jelent a mű dramaturgiájában ez a melléktéma-szakasz, fölösleges rámutatni, hiszen a zeneirodalom egyik legnagyobb remekművével állunk szemben.

Nem valószínű, hogy Mozart elégedetlen lett volna a végre meglelt, eszményi megoldással, e dallam történetének tündöklő végkifejletével. Egyszerűen úgy állhatott a dolog, hogy a hiánytalan megvalósítás után sem tudott elszakadni a gondolattól, amely alkotói pályafutásának több mint félidejét végigkísérte. Amikor élete utolsó esztendejében, 1791 nyarán a *Varázsfuvola*, K. 620 zenéjét írta, a második felvonás tercettjében még egyszer — tudta-e, hogy utoljára? — felidézte a dallamot, ezúttal énekhangon, Tamino szólamában. Egyetlen egyszer halljuk, ezzel a szöveggel: „Der Götter Wille mag geschehen".

12.



A zenetörténet csaknem két évszázados távlatából úgy tetszik, mintha nem csupán egy dallam, de egy lángeszű alkotói élet is e szavakkal nyerte volna el végső értelmét.

KOMLÓS KATALIN:

HANGSZERKEZELÉS ÉS TEXTÚRA W. A. MOZART ÉRETTKORI ZONGORATRIÓIBAN

Mozart hat érettkori, befejezett zongoratriója közül (K. 496, 498, 502, 542, 548, 564) egy kompozíció a fortepiano, klarinét és brácsa szokatlan együttesére íródott (K. 498). Az ún. „Kegelstatt" trió ezért nem szerepel az alábbi vizsgálódásokban. (Mozart trióműfajban írt összterméséhez tartozik még az 1776 augusztusában írt, korai B-dúr Divertimento, K. 254, valamint néhány töredék. Utóbbiak közt tartjuk számon azt a három, eredetileg különálló, befejezetlen tételt, amely Maximilian Stadler kiegészítésével később a K. 442 számot kapta,[1] és három további félbemaradt tételt.)[2]

Mozart zongorás kamarazenéjének kronológiai áttekintése azt mutatja, hogy az 1780-as évek közepe táján a trió felváltja a hegedű-zongora szonáta műfaját. (Lásd az I. tábla jegyzékét.) A hegedűszonáták gazdag sora után (koncentráltan 1778—81 között) az 1780-as évek derekán mindössze két kompozíció születik ebben a műfajban (K. 454 és 481), és még kettő az évtized végén (K. 526 és K. 547 „für Anfänger"). A nagyobb együttesre írt művek (két zongoranégyes, K. 478 és 493; ötös zongorára és fúvósokra, K. 452) szintén a triók előtt keletkeztek; az utolsó, K. 493, éppen egy hónappal az első trió előtt született.[3] A zongoratriók írásánál így Mozart — mint látni fogjuk — mind a kisebb, mind a nagyobb együttesben való gondolkodás kompozíciós tapasztalatait hasznosíthatta. (I. tábla.)

A triókat Mozart két csoportban komponálta: három mű készült 1786 nyarán—őszén, három pedig két esztendővel később, 1788-ban. A befejezés pontos dátumai Mozart saját műjegyzéke szerint a következők:

K. 496 (G) — 1786. július 8.
K. 498 (Esz) — 1786. augusztus 5.
K. 502 (B) — 1786. november 18.
K. 542 (E) — 1788. június 22.
K. 548 (C) — 1788. július 14.
K. 564 (G) — 1788. október 27.

K. 496, 498 és 502 tehát közvetlenül a *Figaro* és a zongoraversenyek sorozata után keletkezett; K. 542, 548 és 564 pedig a három utolsó szimfónia nyarának, és az azt követő ősznek a termése. A két csoportot a *Don Giovanni* és a K. 515—516 két vonósötös választja el egymástól — hogy csak a legnagyobb műveket említsük.

[1] K. 442 mint ciklus 1797-ben jelent meg az *André* (Offenbach) kiadónál; a 3 tételt Mozart maga sohasem szánta összetartozónak. Lásd *Neue Mozart Ausgabe* VIII/22, Abteilung 2, xiv.

[2] Valamennyi töredék megtalálható az *NMA* VIII/22, Abt. 2 kötetében. A datálásukra vonatkozó legújabb kutatásról lásd Alan Tyson, „The Mozart Fragments in the Mozarteum, Salzburg", *JAMS* 34 (1981), 485 és 488.

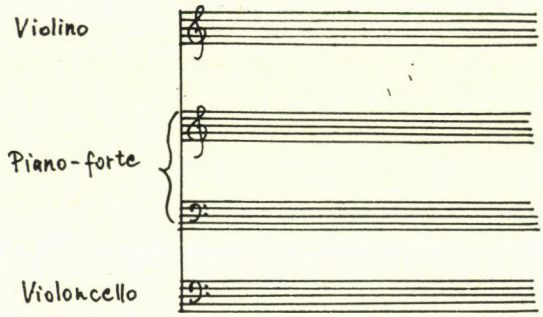
[3] A datálásokban Mozart saját jegyzékét követjük (*Verzeichnüss aller meinen Werke*, faksz. kiadás Otto Erich Deutsch, Wien 1938).

I. tábla

Wolfgang Amadeus Mozart: Kamaraművek billentyűs hangszerrel

Komponálás éve	Hegedű-zongora szonáták	Zongoratriók	Zongora-négyesek	Zongora-ötös
1762—64	K. 6—7 K. 8—9 K. 10—15			
1766	K. 26—31			
1776		K. 254 (B) „Diverti-mento"		
1778	K. 301—303, 305 (=293a—d) K. 296 K. 304, 306 (=300c, 300l)			
1779 vagy 1781	K. 378 (=317d)			
1781	K. 379 (=373a) K. 376 (=374d) K. 377 (=374e) K. 380 (=374f)			
1784	K. 454			K. 452 (Esz)
1785	K. 481		K. 478 (g)	
1786		K. 496 (G) K. 498 (Esz) K. 502 (B)	K. 493 (Esz)	
1787	K. 526			
1788	K. 547	K. 542 (E) K. 548 (C) K. 564 (G)		

Mozart zongoratrióinak autográfja a következő különleges partitúra-képet mutatja:[4]



Számos kutató kommentálta a csellószólam hegedűtől elválasztott, zongoraszólam alatti elhelyezését.[5] Ezt az elrendezést találjuk a zongoranégyesek, sőt a zongoraversenyek autográfjaiban is. Mozart nyilvánvalóan a csellót tekinti az együttes fundamentumának, és ez a koncepció a kottaképben is megnyilvánul.

A zongoratriók hangszerkezelését egyrészt a hegedű-zongora szonáták, másrészt a zongoranégyesek és a kvintett felől érdemes megközelíteni. Mint ismeretes, az érettkori hegedűszonáták a két hangszer teljes egyenrangúságának első nagy reprezentánsai — szemben a korábbi, *ad libitum* hegedűszólammal ellátott billentyűs szonátával.[6] A nagyobb együttesekre írt művek sem kevésbé úttörő jelentőségűek; maguk a műfajok alig fordulnak elő kortárs bécsi zeneszerzők munkásságában.[7] Mozart számára a három vagy négy hangszerrel társított zongora concerto-szerű felállást jelent, és ez a koncepció nagyon is felismerhető a zongoranégyesek és a zongoraötös billentyűs stílusában. A vonósok, ill. fúvósok tekintetében alig beszélhetünk a hangszerek individuális szerepéről: ezek a zongorával egyenrangú csoportot alkotnak. A zongoraszólam gyakran szólisztikusan virtuóz, de a tematikus anyagon egyenrangúan osztozik a zongora és a szembenálló hangszeregyüttes.

A trió a duó-szonáta és a kvartett/kvintett között áll: hangszerkezelése és textúrája mindkettőből merít. Az együttes tökéletes hangzásbeli egyensúlyt valósít meg: a zongorához egy magas és egy mély vonóshangszer társul. A vonósok szerepe és súlya is csaknem egyenlő, mivel a Mozart-triókban a cselló önálló szólamot képvisel; az együttesben betöltött jelentősége így megközelíti a hegedűét. A cselló *quasi* continuo-szerepkörből való kilépését, bár az egyáltalán nem kivételes a kortárs bécsi trió-irodalomban,[8] a régebbi Mozart-irodalom nem ismerte fel: ellenkezőleg, több szerző negatívan ítélte meg a csellószólam önállótlan és csekély szerepét. Otto Jahn így ír:

> ... [A cselló] többnyire mint basszus-hangszer szerepel, és csak kivételesen hordoz dallamot a tenor-regiszterben, vagy válik ki önálló szólamanyaggal. ... Mozartnál így ... bizonyítva láthatjuk a trió műfaj általános fejlődését nagyban gátló sajátos

[4] Megjegyzésre érdemes, hogy Joseph Haydn trió-autográfjaiban a felül elhelyezkedő zongora-letét alá kerül a hegedű és a cselló szólama.
[5] D. F. Tovey, „Chamber Music", in *Essays in Musical Analysis* (London, 1944), 15; A. Einstein, *Mozart* (New York, 1945), 260.
[6] Lásd H. Abert, *W. A. Mozart* (8. kiadás, Lipcse 1973—75), II, 49—52.
[7] Lásd Komlós Katalin, „The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Studies in Texture and Instrumentation" (Ph. D. diss., Cornell Univ. 1986), 38, Table 4.
[8] Ibid., Chapter 5.

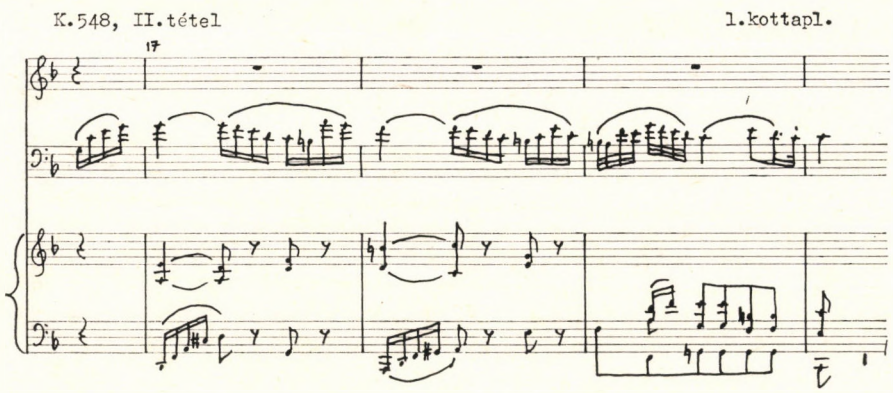
körülményt: azok a muzsikus-körök, amelyeknek e művek eredetileg íródtak, nem rendelkeztek jó csellistákkal. ...[9]
Hasonló gondolatokat fogalmaz meg Wilhelm Fischer:

... A zongoratrió vagy amatőrök zenéje maradt Mozart szemében, akiktől magasabb igényű csellójátékot nem lehet elvárni, vagy túlságosan ragaszkodott [Mozart] a csellónak a zongorás kamarazenében betöltött hagyományos szerepéhez.[10]

Ezek a nézetek abból fakadnak, hogy szerzőik a Mozart-triókat retrospektíve, Beethoven és a 19. századi komponisták zongoratriói felől visszatekintve értékelték. Ha azonban a másik irányból, a műfaj történeti fejlődését követve közelítjük meg Mozart trióit, ez a vonás döntő jelentőséget kap.

Mozart trióiban, a „kíséretes szonáta" egykorú modelljének megfelelően, a billentyűs hangszer a főszereplő. A tematikus anyagon a hegedűvel együtt osztozik, így a hegedű-zongora szonátával való összehasonlítás ebben a tekintetben kézenfekvő. Mindkét műfajra jellemző a nyitótéma azonnali megismétlése más hangszerelésben. Az első téma-exponálás rendszerint a billentyűs hangszeré; szonátaformájú tételek 2. témája ezzel szemben gyakrabban hangzik el először a hegedűn, és azután zongorán. Azon szonáta-, rondó- vagy variációs-tételek, amelyek témáját csak egyszer exponálja Mozart, szinte mindig billentyűs témával indítanak, szólóban vagy vonós kísérettel.

A cselló nincs kizárva a tematikus területekből, bár aktívabb szerepet inkább az átvezetés/kidolgozás jellegű szakaszokban játszik. Önálló szólamot kap a motivikus anyagban, párhuzamos vagy kontrapunktikus mozgással csatlakozik a hegedűszólamhoz; szólóállású, hosszabb dallamot azonban ritkán szólaltat meg. Ha mégis, a hatás különleges és színgazdag:



Az egyes hangszerek individuális szerepénél fontosabb a különböző textúráknak az a gazdag választéka, ami a három hangszer együttjátékából születik. Mozart a maximumot hozza ki a magas és mély vonóshangszer+a polifón lehetőségekkel rendelkező zongora együtteséből. Zongorás kamarazenéjének műfajai közt bizonyos értelemben a triók

[9] *Wolfgang Amadeus Mozart* (Lipcse, 1856—59), IV, 43.
[10] „Mozarts Weg von der begleiteten Klaviersonate zur Kammermusik mit Klavier", *Mozart-Jahrbuch* (1956), 34.

II. tábla

Textúra-típusok W. A. Mozart zongoratrióiban

Kamara textúrák	Concerto textúrák
1. 4-szólamú = hegedű zongora jobbkéz cselló zongora balkéz	1. Hosszabb, virtuóz jellegű zongora-szóló 2. Zongora-központú „tutti", zenekari jellegű vonóskísérettel
2. 5-szólamú = hegedű 3-szólamú zongorafaktúra cselló	
3. Vonósok + zongora a) vonósok 2-szólamú ellenpontja b) téma a vonósokon, billentyűs kísérettel c) együtthangzó anyagok hangszerelésbeli felcserélése	

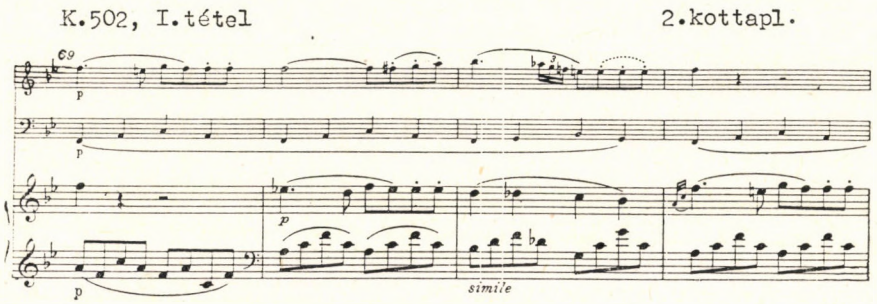
texturális változatossága a leggazdagabb, mert egyrészt a cselló részvétele jelentős többletet jelent a duó-szonáták hangzásával szemben; másrészt a zongora társhangszereinek kompozíciós kezelése individuálisabb, mint a kvartettekben és a kvintettben. A triófelállás speciális jellegéből adódóan a zeneszerző kétféle texturális distinkcióval élhet: a magas és mély regiszter megkülönböztetésével, hangszer-típusra való tekintet nélkül; és a hangszerek csoportosításával. Az első, polifón írásmód két magas- és két mélyfekvésű szólamot tartalmaz; a másik a hangszeres színek szembeállítására épül. Mozart trióiban az első típus olyan 4-szólamú textúrát jelent, amelyben a zongora jobbkéz és a hegedű képviseli a magas, a zongora balkéz és a cselló pedig a mély regisztert; a második típusban a két vonóshangszer áll szemben a zongora anyagával. A Mozart-triók végtelen texturális változatossága erre a két alap-modellre vezethető vissza.[11]

Jelen analízis megpróbál különbséget tenni *kamara* és *concerto* textúrák között. A „kamara" írásmód a szólamok és hangszerek egyenrangúságát jelenti: egyenlő fontosságú szólamok polifóniáját (szimultán aspektus), és a zenei anyag egyenlő elosztását a három hangszer között (szukcesszív és szimultán aspektus). Következésképpen a „kamara" kategóriába tartoznak a 4- és 5-szólamú textúrák, valamint a „vonósok+zongora" csoportosítás azon esetei, amelyekben a vonósok nincsenek a zongoraszólamnak alárendelve. A „concerto" textúrát ezzel szemben a szólisztikus, vonósokkal kísért zongoraszakaszok képviselik. (Lásd a II. tábla összefoglalását.)

KAMARA TEXTÚRÁK

1. *4-szólamú textúra:* két önálló billentyűs szólam és két önálló vonós szólam kombinációja.

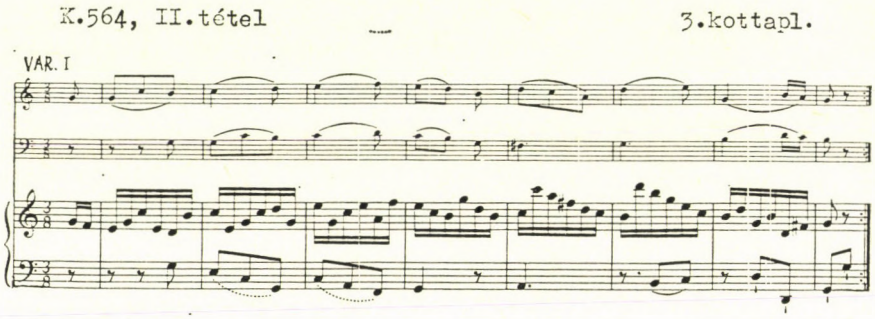
Mozart zongoratrióiban találunk egy speciális írásmódot, ami világos, lineáris négyszólamúságával a vonósnégyesével rokon. Ezekben a részletekben a szólamok felrakása és ambitusa a kvartett-szisztémának felel meg: a hegedű és a zongora jobbkéz képviselik a magas szólamokat, a „brácsát" a cselló vagy a zongora balkéz, a basszust pedig a fennmaradó legmélyebb szólam játssza. Megjegyzésre érdemes, hogy szonátaformájú tételekben (gyors vagy lassú) ez a „vonósnégyes"-effektus rendszerint az expozíció zárótémáját jellemzi: a felrakás kiegyensúlyozottsága a formarész lekerekítését szolgálja. (Lásd K. 502 nyitótétel és K. 496, 548 lassú tételei.)



[11] Részben eltérő szempontú analízis és osztályozás olvasható in Karl Marguerre, „Mozarts Klaviertrios", *Mozart-Jahrbuch* (1960—61), 182—194.

A 4-szólamú textúra kontrapunktikus szerkezetű is lehet: a négy szólam itt imitáció formájában osztozik ugyanazon a dallamanyagon. (Pl. K. 496, II, 22—26. ü.; K. 564, III, 144—150. ü.; stb.)

Variációs tételekben is találkozunk kvartett-technikával. A K. 496 G-dúr trió finálejának *minore* variációja pl. következetesen négy szólamban íródott: a cselló egyenletes *ostinato*-ja fölött a zongora kétszólamú kontrapunktikus anyagot, a hegedű pedig kitartóan ismétlődő pontozott motívumot játszik. A négyszólamú írásmód sokfélesége egyenesen alapvető kompozíciós elvvé lép elő a másik variációs tételben, a K. 564 G-dúr trió *Andante*-jában. A hat variáció során a téma úgy vándorol hangszerről hangszerre, hogy közben a többi szólam is egyenrangúan vesz részt a zenei történésben. Az 1., 3., 4., 6. variáció vonósnégyesre is készülhetett volna; a szerkezet látszólagos egyszerűsége a késői Mozart-stílus tökéletesre csiszolt kontrapunktikus művészetének tipikus példája:[12]

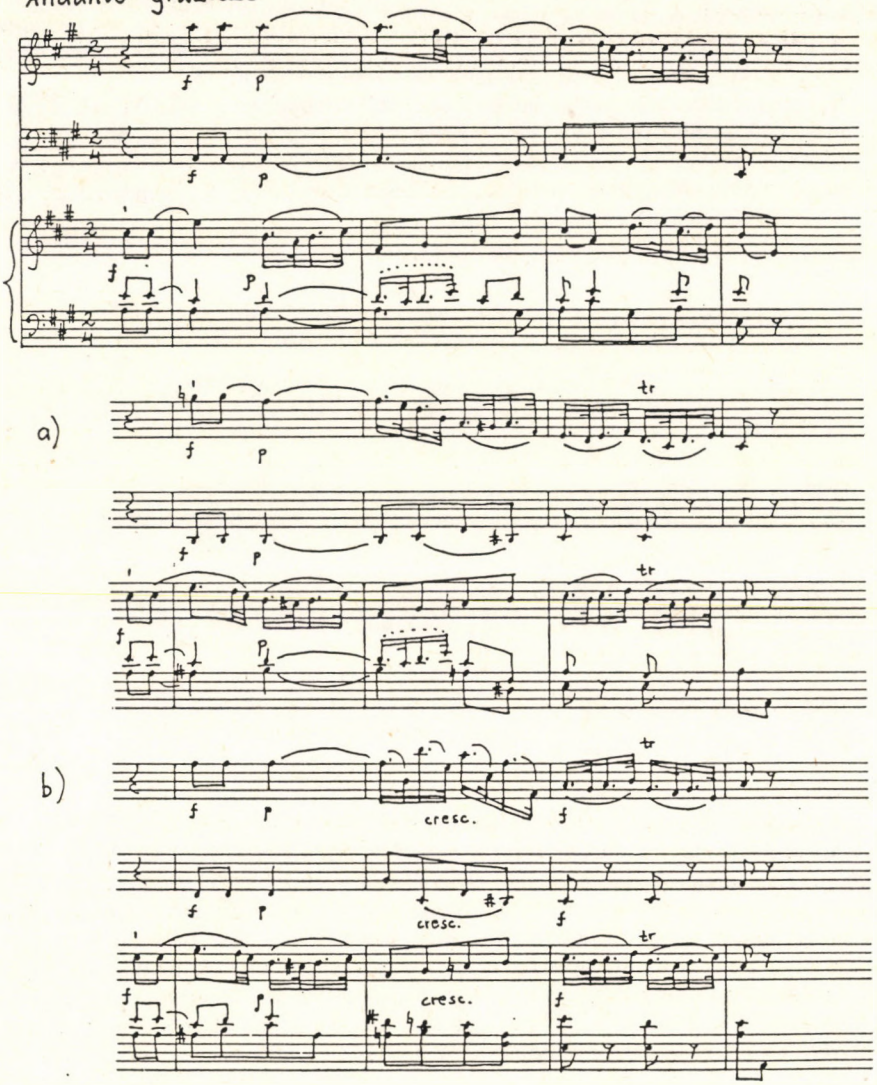


2. *5-szólamú textúra.* Mozart trió-tételei közt — a korabeli zongoratrió-irodalomban egyedülálló módon — két olyan részletet találunk, amelyben öt önálló szólam hangzik együtt: hegedű, cselló és 3-szólamú zongorafaktúra. Az egyik példa a K. 496 G-dúr trió lassújának a codája. Az általános kompozíciós stílusában a vonósnégyeshez közelálló *Andante*[13] imitációs szerkesztésű zárórésze a vonósötös textúráját idézi. A másik 5-szólamú modell a K. 542 E-dúr trió középtételének a témájához kapcsolódik. A téma összesen hét különböző texturális variánsa közül kettő íródott öt szólamban: a zongora 3-szólamú anyagát itt a vonósok felső, ill. alsó ellenszólama teszi teljessé. A harmóniai és kontrapunktikus gazdagság illusztrálására érdemes mindkettőt idézni (*4. kotta.*):

[12] Lásd Marguerre, 189.
[13] H. Abert hasonlóan vélekedik; lásd *W. A. Mozart*, II, 160.

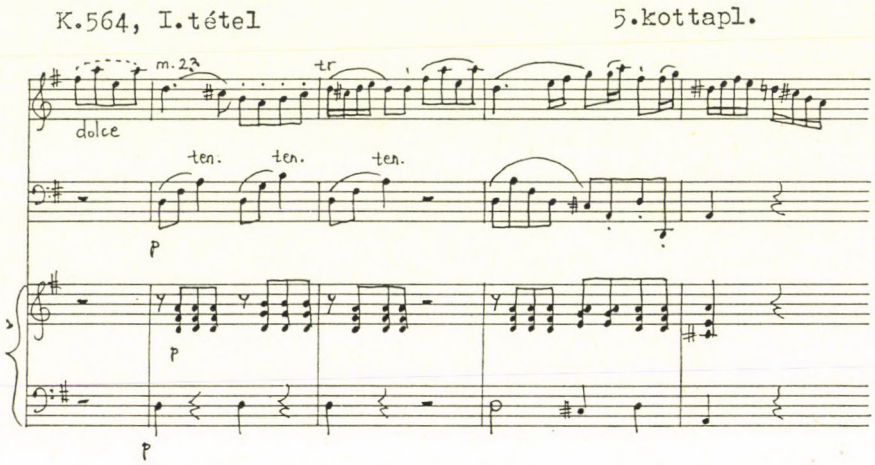
K.542, II.tétel 4.kottapl.

Andante grazioso



3. *„Vonósok+zongora" textúrák.* A homogén 4- és 5-szólamú textúrákkal szemben ez az együttest hangszertípus szerint megosztó hangszerelés kontrasztra és váltakozásra épül. Legáltalánosabb formájában a vonósok kontrapunktikus szólampárt alkotnak, a zongora figurációjával szemben. Ehhez a textúra-típushoz tartoznak az ún. *thematische Arbeit* előfordulásai, olyan átvezető vagy kidolgozás jellegű formaszakaszokban, amelyekben a vonósok motivikus anyaga tematikus területekből merít.

Viszonylag ritka a kizárólag vonósokon történő téma-bemutatás. Az utolsó trióban (K. 564) találkozunk ilyen példákkal, részben mint a kettős exponálású témák zongoraverzióinak ellenpárjaival. A nyitótétel 2. témája azonban csak egyszer hangzik el, a vonósokon. (A kamara-stílus elvárásainak megfelelően aztán zongorán is megszólal a téma, a kidolgozási részben, szubdomináns hangnemben.)



A „vonósok+zongora" textúra komplex formája a különböző, szignifikáns zenei anyagok *szimultán* kombinációja, majd azonnali cseréje a vonósok, ill. a zongora viszonylatában. (Az eljárás a kettős ellenpont elvének felel meg.) Az együtthangzó anyagoknak ez a hangszerelésbeli felcserélhetősége a Mozart-triók egyik alapvető jellemzője. A zene komponensei úgy vannak megválasztva, hogy bármelyik szólam bármelyik hangszeren játszható, így adva van a szólamcsere állandó lehetősége. E variatív textúrának talán legszebb példája az E-dúr trió (K. 542) nyitótételének 2. témája. A téma három, egymástól elkülöníthető összetevőből áll (1. dallam; 2. nyolcadmozgású kísérőszólam; 3. orgonapontszerű tartott basszus), és mindhárom megjelenik mindhárom hangszeren különböző kontrapunktikus kombinációkban, az expozíció és a repríz során.[14] De a jelentős zenei anyagok szinte minden tételben elhangzanak a zongorán is és a vonósokon is, ha nem

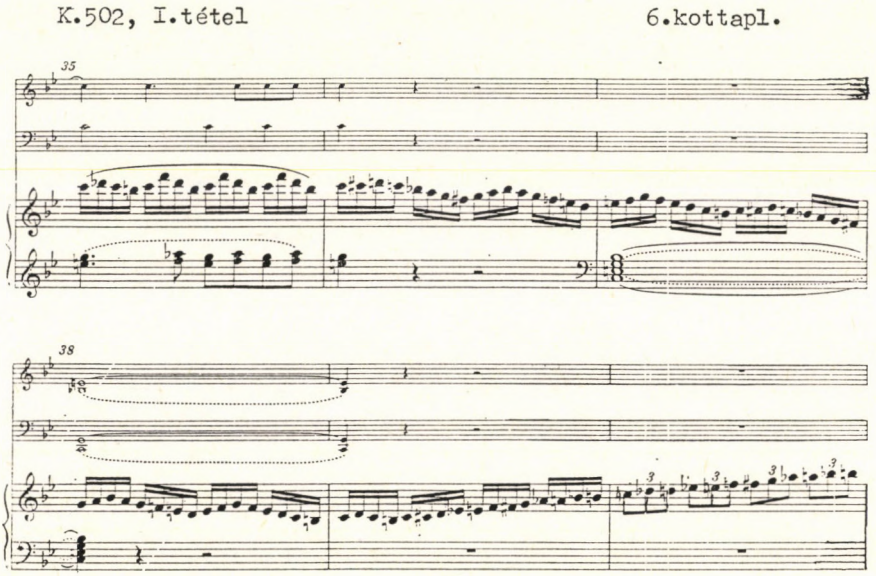
[14] A téma ábrával illusztrált elemzését lásd in Gárdonyi Zoltán, „Mozart zongoratriói", *Magyar Zenei Szemle* (1942), 76.

közvetlenül egymás után, valamikor a tétel folyamán. A hangszerelésnek és a zenei tartalomnak ez a belső egyensúlya, valamint a kontrapunktikus gondolkodás állandó jelenléte a Mozart-triók kompozíciós stílusának megkülönböztető sajátsága.[15]

CONCERTO TEXTÚRÁK

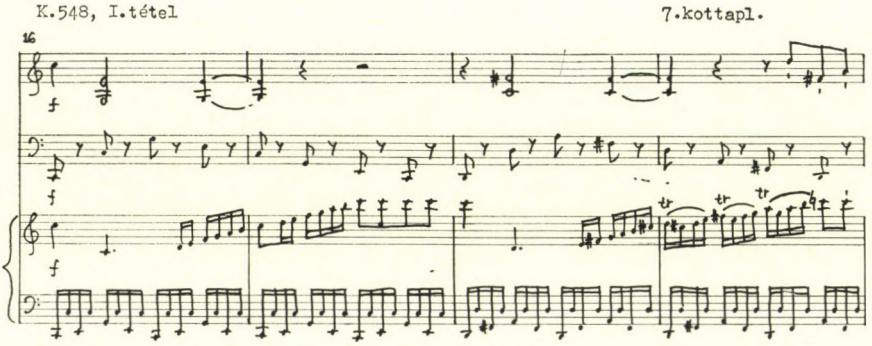
Mozart trióiban a vonósokkal kísért, vagy kíséret nélküli szólisztikus zongoraszakaszok természetszerűleg követik a zongoraversenyek stílusát és idiómáját. Bizonyos helyek és passzázsok közvetlenül a concertók megfelelő pontjainak mintájára készültek.

A concerto-hatás a K. 502, 542 és 548 triókban a legszembetűnőbb. A K. 502 nyitótételében és a K. 542 fináléjában terjedelmes, virtuóz szóló-anyagot kap a billentyűs hangszer. Tipikus példaként idézzük a B-dúr trió (K. 502) expozíciójából az átvezetés végét: a hosszú domináns orgonapont (a vonósok tartott kettősfogásaival megerősítve), a felszálló kromatikus skála, még a tizenhatod-mozgás triolákra váltásának „ritenuto"-ja is a zongoraversenyek analóg helyeit idézi (*6. kotta*):



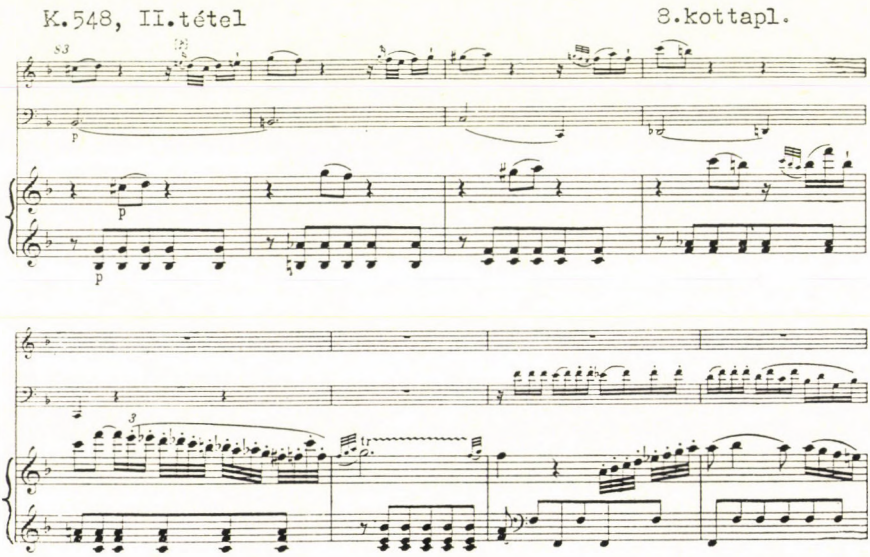
Az igazi concerto textúra azonban a kísérőszólamok kezelését is magában foglalja. Mozart olykor a zenekar vonós-szekciójának modorában írja a trióbeli hegedű és cselló szólamot; az ilyenfajta állások a kortárs zongoratrió-irodalomban ismeretlenek. A K. 548 C-dúr trió nyitótételében, szintén az expozíció átvezető részében, a vonósok „tutti" stílusban kísérik a zongora virtuóz szólóját. (*7. kotta*):

[15] A Haydn-triókat leszámítva, a korabeli kismesterek közül csak Leopold Koželuch trióiban találkozunk olykor kontrapunktikus elemekkel. Lásd Komlós, „The Viennese Keyboard Trio", 117—118, 140.



Az expozíciót záró kadenciális trilla, a vonósok pulzáló nyolcadhang-repetíciójával kísérve, szintén jól ismert concerto-formula.

Lassú tételekben ritkábbak a concerto effektusok. Figyelemreméltó kivétel a K. 548 *Andante cantabile* tétele, amely számtalan ponton emlékeztet a concerto-lassúk hangzására és kompozíciós technikájára. Legszebb részlete, a 2. témacsoport reprízbeli kibővítésének hegedű-zongora dialógusa, hangszerelésében és melankolikus rezignációjában egyaránt a zongoraversenyek lassú tételeiből ismert tipikus „búcsúzó" témák hangulatát idézi. (*8. kotta.*):



A triók és versenyművek hangszerelésének rokon vonásai közt említhetjük a rondofinálé témák szóló zongorán való exponálását, majd azonnali *tutti* megismétlését. Ez az eljárás azonban Mozart zongorás kamarazenéjére általában jellemző: a kvartettekben és a kvintettben éppúgy megtaláljuk, mint a hegedű-zongora szonáták többségében.

VÁRNAI PÉTER:

„WIE BITTER SIND DER TRENNUNG LEIDEN...":

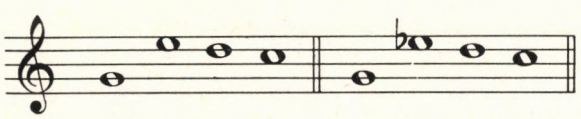
EGY TOPOSZ VÁNDORÚTJA

Az itt következő rövid eszmefuttatás lényegében csak adalék egy olyan vizsgálódáshoz, amely hivatott lenne az európai zene — mintegy a barokktól kezdődő — történetében azon köznyelvi sablonok, toposzok útját végigkísérni, amelyeknek meghatározható jelentéstanuk van. Már több tanulmányban (Mozart és Verdi műveire vonatkozókban) utaltam ezekre. Így például az énekhang és a kísérő-apparátus unisono-felrakásának jelentéstanára és történetére. Úgy tűnik, léteznie kellett — írásban vagy szóhagyományban — egyfajta titkos tankönyvnek, amely ezeknek a toposzoknak szótárszerű összefoglalását tartalmazta. S itt nem Mattheson és társai munkáira, vagy a retorika zenei alkalmazásának szabályaira gondolok. Inkább arra, hogy ezek a toposz-vándorlások vagy tudat alatt továbbélő, archetipikus jelenségeket vittek tovább szerzőtől szerzőig, stíluskorról stíluskorra (valószínűleg mestertől tanítványhoz), vagy pedig, éppen ellenkezőleg, elmélyült analízisek eredményeként kerültek komponistától komponistáig. Az itt leírandó esetben erősen valószínűsíthető az utóbbi folyamat.

Ha egy-egy toposz jelentését fel akarjuk deríteni, természetesen a szöveges, a vokális zenéhez kell fordulnunk. Különösen és elsősorban azokban az esetekben, amikor a toposz nem ábrázoló jellegű, hangfestő eszköz, hanem valamiféle zenei konfiguráció, minden onomatopoikus karakter nélkül. Ha tehát a vokális zenében egyértelmű, állandóan visszatérő jelentésre bukkanunk, bizonyosra vehető, hogy az instrumentális művekben a zeneszerző ugyanarra a hangulati-tartalmi szférára gondolt a toposz alkalmazásakor. Példaként: az unisono-felrakásról bebizonyosodott, hogy az operairodalomban mindig a negatívum kifejezésének szolgálatában állt. Ezt tudva, biztosak lehetünk benne, hogy Mozart „kis" g-moll szimfóniájának vagy e-moll hegedű-zongora szonátájának gyakori unisono-menetei ugyancsak negatív (tragikus, szomorú vagy gonosz erőket jelképező) értelmet, mondanivalót hordoznak.

Szóbanforgó toposzunk egy pontosan körülírható dallamfordulat: a — *rendszerint moll* — hangnem dominánsáról a felső tercre felszálló szext-hangközlépés, amely skálaszerűen esik vissza a tonikára. Legtisztább — ha nem is leggyakoribb — formája tehát ez:

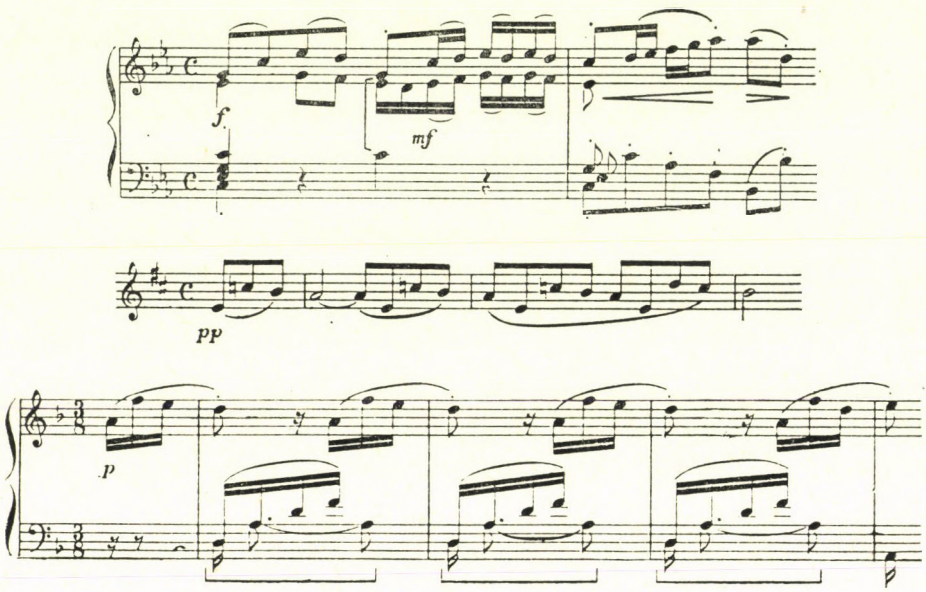
1.



Az első két hang közé ékelődhet az alaphang, a dominánst megelőzheti a tonika (ezesetben persze hármashangzat-felbontás jön létre) stb. Úgy tűnik, a toposz lényege a felfelé lépő moll- vagy dúrszext, amely valamilyen módon visszakanyarodik az alaphang

irányába. Három példa, három közismert előfordulás: Bach c-moll kétcsembalós versenye I. tételének kezdő témája — Beethoven d-moll szonátája zárótételének főtémája — Mozart ún. „prágai" szimfóniája I. tételének melléktémája (ez utóbbi egymás mellé helyezi a dúr- és a mollszextes formát):

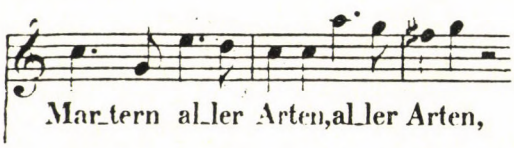
2a, b, c



Az aztán már más kérdés, hogy egy-egy toposz az idők során milyen jelentéstartalmat vesz fel. Bizonyos, hogy a szóban forgó szextes motívumhoz Bach versenyművében nem az a jelentés tapad, aminek hordozójává később vált.

Ám Mozart mesteroperáiban a toposz kifejezési szférája már egyértelmű. Mindig *szenvedő nőalakokhoz* kapcsolódik. Ott van (kétszeres dúrszextes alakban) a Szöktetés Konstanzájának „Martern aller Arten" kezdetű C-dúr áriájában témafejként, a szenvedés fogalmát megerősítő unisono-felrakásban:

3.



a Figaro Grófnéjának cavatinájában („Porgi amor") ott bujkál a dallamban, hogy végül az utolsóelőtti félfrázisban („o mi rendi il mio tesoro") konkrétan is megjelenjék. A Grófné nagyáriájában is megjelenik toposzunk — természetesen! —, mégpedig az Allegro első ütemeiben („...nel languire amando") és körülírt formában a „di cangiar l'ingrato cor" szövegnél. (Mennyire jellemző Mozart géniuszára a szavak kiválasztása!) S vajon hogy

magyarázzuk a finálé híres „Contessa, perdono"-frázisát másként, mint a szextes, szenvedő motívum apoteózisaként, a Grófné megváltásaként?!

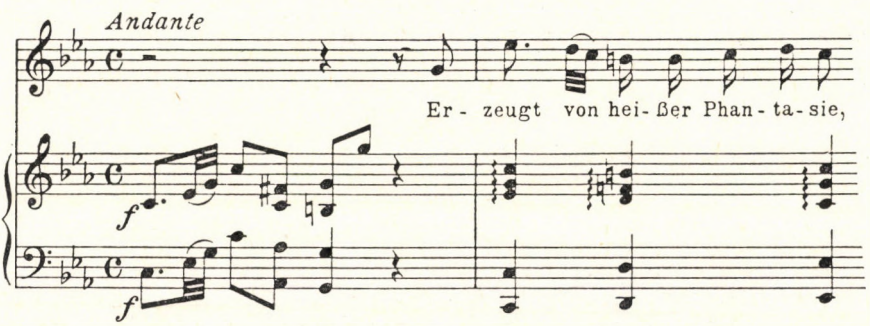
A motívum Don Giovanni-beli, szinte vezérmotívumszerű alkalmazására már többen rámutattak: az I. felvonás Anna—Ottavio duettje így kezdődik, előjön a nagy szextettben, ugyancsak Anna szólamában. Ám a Don Giovanniban nemcsak Anna szenvedő nőalak, hanem — talán még nagyobb mértékben — Elvira is. Mindkettőjüket illeti tehát a szextes toposz az I. finálében, az álarcos tercett előtti színrelépésükkor. Megtaláljuk egyébként Anna D-dúr áriájában, a „...che il padre mi tolse" szövegnél, kissé körülírt, kromatizált változatban. S a drámai zsenialitás modell-esete: körülírva, kidíszítve jelentkezik motívumunk Elvira nagy Esz-dúr áriájának témafejében, annak variált megjelenéseiben is. Tehát abban a drámai pillanatban, amikor a szenvedő-bosszúszomjas Elvira quasi „megváltódik", amelyben karakterfejlődése fordulóponthoz jut. S íme, az addigi mollszextes forma itt vált át dúrszextre! (Hadd utaljak előre: Verdinél, főleg a Végzet hatalmában, amelyben a toposz abszolút központi szerephez jut, ugyanilyen jelentéstani különbség van a motívum moll és dúr változata között.) S ez esetben figyelmen kívül kell hagyni a tényt, hogy a „Mi tradi"-ária csak a bécsi bemutatón került bele a Don Giovanni partitúrájába; a fontos csak az, hogy ez az ária teszi teljessé, tökéletessé Elvira jellemfejlődését. Itt mond le a bosszúról és itt válik a bosszú fúriájából a Don Giovannit megmenteni akaró angyallá.

A mindent és mindenkit kifigurázó Così fan tuttében „természetesen" megjelenik toposzunk Dorabella „Smanie inplacabili" kezdetű áriájának témafejében, az I. felvonás fináléjának kezdetén, megint csak jellemző szövegre: „Ah, che tutta in un momento si cangiò la sorte mia", majd a végső finálé Andante con moto szakaszában, a „...colla fede e coll'amore" textusra. Mindezek a Così-beli előfordulások természetesen idézőjelben értendők, akárcsak a mű teljes zenéje.

A Varázsfuvolában leginkább Paminához kapcsolódik toposzunk.* Ott van a g-moll ária utolsó frázisában („...so wird Ruh im Tode sein..."), a B-dúr tercett „Wie bitter sind der Trennung Leiden"-frázisánál, a II. finálé Pamina—fiúk jelenetének Esz-dúr Allegrójában („Was, er fühlte Gegenliebe ..."), s toposzunknak talán utórezgése e rész befejezésének, a felszabadult „Zwei Herzen..."-együttesnek témafeje is.

S akinek mindez nem elég, az nézze meg Mozart barokkos című dalának, az „Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte"-nek kezdő frázisát:

4.

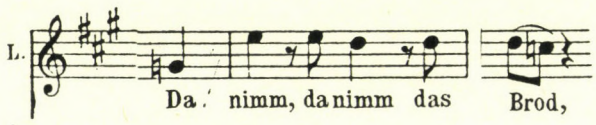


* A Varázsfuvolában — minden zenei szimbolika kimeríthetetlennek tűnő „kézikönyvében" — a szextes toposz más helyeken is előfordul; így például az Éj királynője d-moll áriájában, a tűz—víz próba előtt, a zárókarban stb. Ezek az állások azonban oly összefüggésrendszert alkotnak, amelyet egy külön tanulmányban szeretnék feldolgozni.

A költői tárgy és a toposz ez utóbbi találkozását váratlan helyen fogjuk viszontlátni...

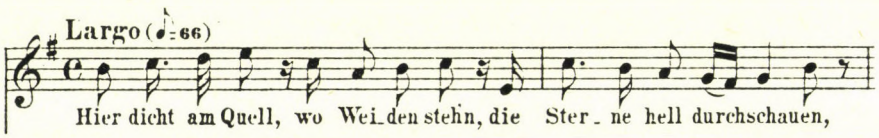
Még két pillantás előre. Leonóra a Fidelio börtön-tercettjében:

5.



Euryanthe pedig így készül a halálra Weber operájának III. felvonásában:

6.

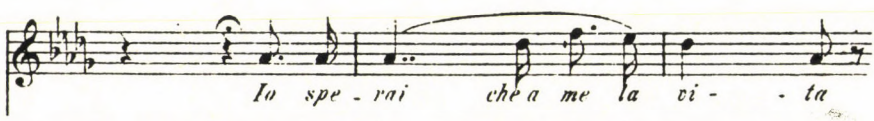


Eddig követtem a toposz *német* útját, bár — talán erőltetett, talán önkényesen belemagyarázó módon — legszívesebben ide sorolnám a Trisztán-előjátékot kezdő csellódallamot is...

*

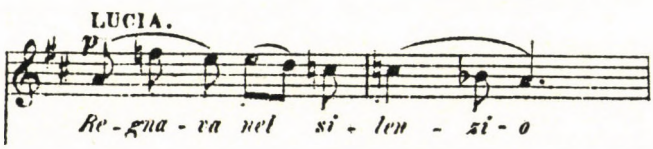
Van azonban e szextes motívumnak *olasz* útja is. Alaposabb vizsgálatok hiányában — melyet az anyag nehezen hozzáférhetősége indokolhat leginkább —, úgy tűnik, a XIX. század elején tűnik fel. És Itáliában is mindig szenvedő nőalakokhoz kapcsolódik! Néhány példa rá. Donizettinél igen gyakori: ott van a Lucia nagy szextettjében:

7.



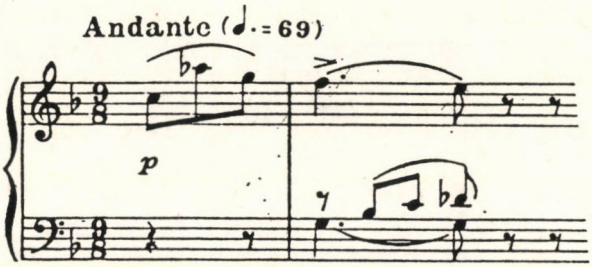
a főhősnő első áriájának témafejében:

8.



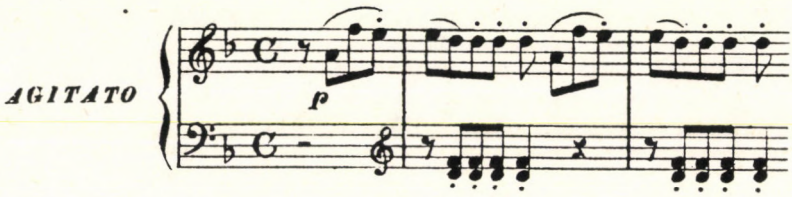
egy francia szövegre készült, de olasz című dal, a „Corrispondenza amorosa" zongoraritornellójában (e dal találkozik Mozart „Als Luise..."-jével: a szituáció azonos):

9.



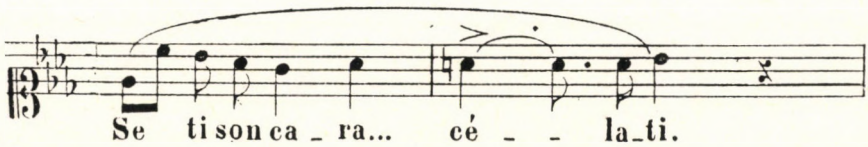
vagy az Anna Bolena egyik zenekari részletében, Anna és Percy I. felvonásbeli kettősének előjátékában:

10.



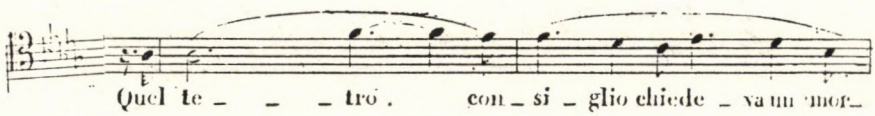
Mercadante operáiban természetesen szintén megtalálható toposzunk. Két példa: az Il giuramento I. felvonásának Bianca—Viscardo kettősében, egy tragikus csomóponton:

10a



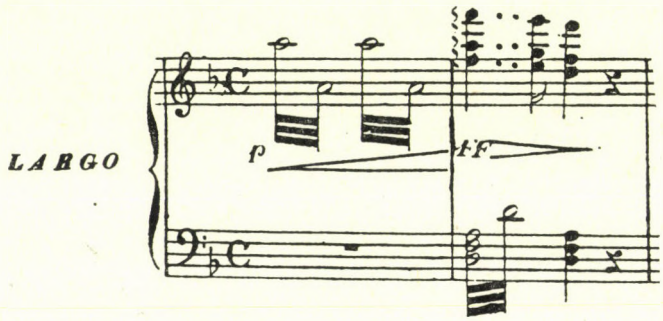
vagy az Il bravo egyik áriájában; ez utóbbi arra mutat rá, hogy motívumunk használata nem mindig kapcsolható szorosan tragikus sorsú nőalakhoz, néha valóban *csak* toposz. Az áriában ugyan tragikus sorsú alakokról van szó, de férfiakról.

10b



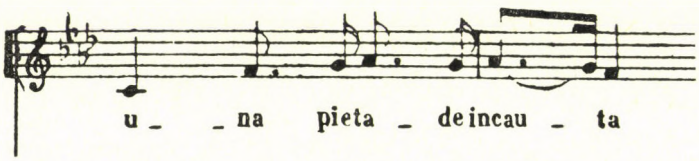
Pacini Saffójának utolsó felvonását, a tragikus végkifejletet toposzunk szint e mottóként vezeti be:

11.



és ott van az öngyilkossági jelenetet bevezető kórusban is:

12.



Mintha a romantikus triász másik két tagjánál motívumunk csak véletlenül jelenne meg. Rossini Mózesében megtalálható Anaide utolsó felvonásbeli rondójában, a Tellben a II. felvonás szerelmi kettősében, előbb Mathilde, majd Arnold szólamában — hogy két példát említsek. Bellininél összesen két helyre bukkantam: az Il pirata egyik kettősében, valamint a Capuleti e Montecchi II. felvonásának előzenéjében. Mindenesetre, valamennyi előfordulás nőalakhoz, a Tell Mathildéján kívül szomorú sorsúhoz kapcsolódik.

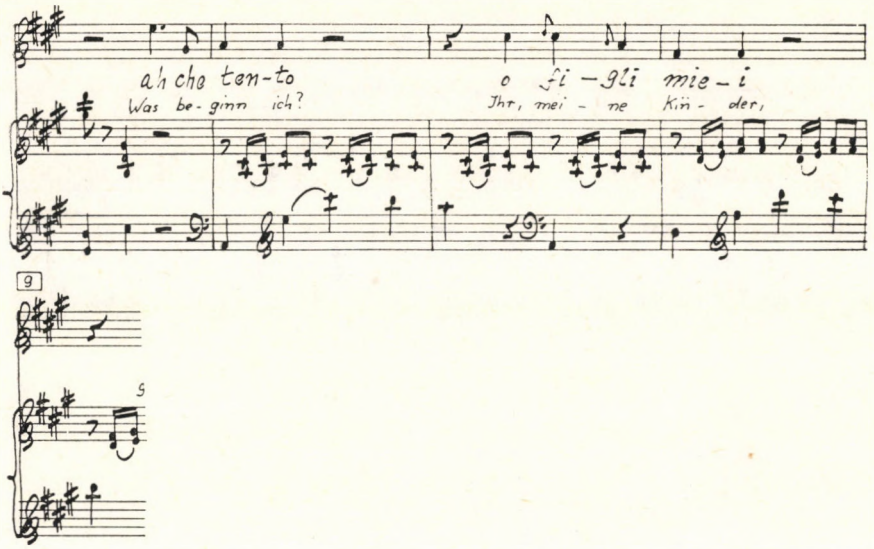
Verdi egész életművén átvonul motívumunk, amint ezt több részlettanulmányomban és Verdi-könyvemben kifejtettem. Hadd mellőzzem épp ezért e helyen a részletes felsorolást: a Nabucco Abigaille-jétől az Otello Desdemonájáig, mondhatni, minden tragikus nőalak állandó kísérője. A Végzet hatalmában és az Otellóban központi, összetartó erejű, az opera teljes nagyformai egységét biztosító alaptémává lesz. S mint már Mozartnál is volt, Verdinél is megváltozik a szerep: a toposzból, a manierából a *jellemzés* eszközévé válik.

*

Most már csak az a kérdés: van-e kapcsolat a német és az olasz út között? Van, méghozzá kettő is. Az egyikhez az intuíció vezetett el, 1987 őszén, a bergamói dómban, ahol egymás mellett áll Donizetti és mestere, Johann Simon Mayr sírja. Ott jutott eszembe: az összekötő kapocs Mayr kell hogy legyen. Egyetlen Mayr-opera kottája és lemeze állott rendelkezésemre, a „Medea in Corinto" — s íme, a szenvedő Medea alakjához kapcsolva valóban több ízben is előfordul a szextugrásos toposz!

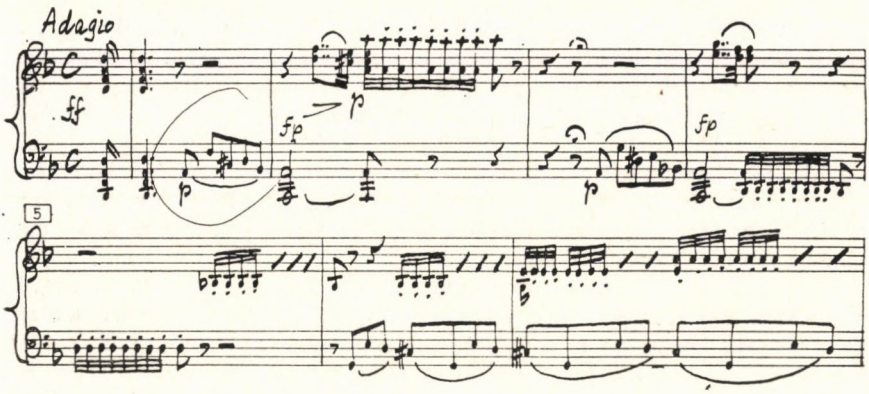
Medea és Jázon első találkozásakor, a zenekarban szólal meg:

13.



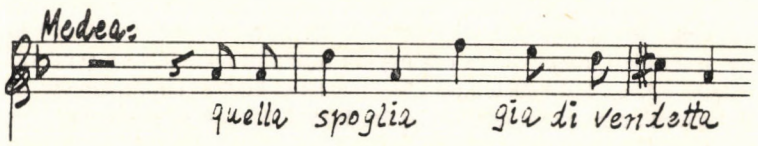
A szellemek felidézésének misztikus-borzalmas szcénájában már a bevezető zene basszusában kígyózik:

14.



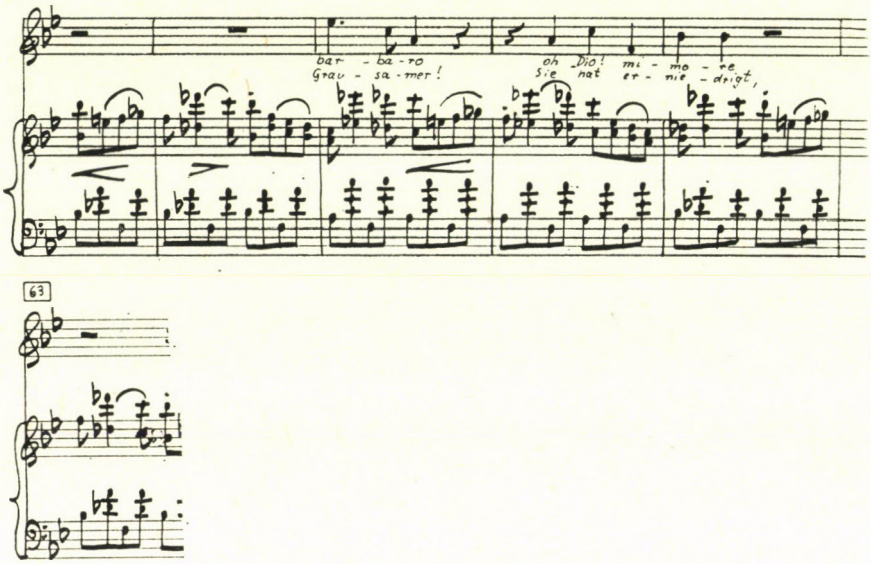
Magában a jelenetben, a szellemekkel való párbeszédben:

15.



Több más hely képviseletében hadd idézzem végül Medea utolsó áriáját, amelyben ismét a zenekarban felel témánk az énekszólamnak.

16.



S ezek után lássuk, mit ír *Hermann Kretzschmar* 1904-es keltezésű Mayr-tanulmányában (a textus főleg a zenekarkezelésre utal, de — láttuk — más vonatkozásban is érvényes): „Mayr partitúrái bizonyítják, hogy ismerte és tanulmányozta Gluckot. Ám még inkább azt bizonyítják, hogy újításainak fő forrása Mozart volt. Mindegy, milyen úton ismerte meg már a kilencvenes évek elején a műveket — a tény az evidencia erejével szól a kottákból. [...] Mozarthoz való viszonyának jellegzetessége abban áll, hogy a Halhatatlan módszereit: hogyan kell a zenedrámában a hangszereket beszéltetni, korán és energikusan magáévá tette és önállóan továbbfejlesztette. Ezáltal Itáliába importálta a mozarti művészet egy részét, abba az Itáliába, amely Mozart operáival nem tudott mit kezdeni. Ez a rész nem lényegi, de organikus."

Mayr hatása a kor olasz komponistáira igen nagy volt: nemcsak tanítványa, Donizetti, de Mercadante, Pacini, majd Verdi is kisebb-nagyobb mértékben hatása alatt állt. Rossini így nyilatkozott egy ízben: „Napjaink zeneszerzői nagy ügyet csinálnak abból, hogy új és drámai formákat találjanak. Ez azonban teljesen szükségtelen fáradozás, amit megtakaríthatnának maguknak. Ha tanulmányoznák a mindig drámai, mindig éneklő és mindig melodikus Mayr papa operáit, megtalálnák mindazt, amit keresnek... és soksok mást is, amit nem is keresnek, de ami igen hasznos lenne számukra."

A Mayr igazgatása alatt álló bergamói konzervatórium hegedűtanára, Antonio Capuzzi írja egy levelében — elvei kétségtelenül Mayr véleményét tükrözik: „Ami a hangszeres zenét illeti, amely 30 év óta nagyot fejlődött nálunk, ez a zene kétségkívül a német muzsika adósa. Ezt kellett a mi olasz mestereinknek is tanulmányozniuk, hogy alkalmasak legyenek a nagy mesterek, Haydn, Pleyel, Mozart és Händel quartettjeinek és

szimfóniáinak jó megszólaltatására. S az említettek onnan tanulták meg a zeneszerzés és az előadás módszereit és a hozzá szükséges jó ízlést is."

A másik, ezzel valószínűleg párhuzamos, esetleg ettől független kapcsolat: Verdi tanulmányi évei. Pougin Verdi-biográfiájának olasz fordítója és kiegészítő-jegyzetelője, a „Folchetto" álnéven dolgozó Capponi így ír Verdi Vincenzo Lavignánál végzett stúdiumaival kapcsolatban (az olasz fordítás Verdi életében jelent meg, a Maestro nyilván látta-olvasta a könyvet): „A Don Giovannit a Scala 1814-ben mutatta be, Lavigna vezényletével, s megszakításokkal szinte teljes esztendeig műsoron volt, oly nagy volt a siker. Nos, esténként, melyeket Verdi Lavignánál szokott tölteni, miután egy ideig beszélgettek, Lavigna minden alkalommal így szólt: Giuseppe, nézzünk bele egy kicsit a Don Giovanniba. Ezzel a zongorához ült, előbb játszott a műből valamit, majd elemezte. Így ment ez egy éven át. Végül — az igazat megvallva — Verdi már nem bírta elviselni a Don Giovannit. Kívülről tudta, csodálta, tisztelte — de több évre szólóan megfeküdte a gyomrát."

Egy ilyen hosszan tartó és nyilván mindenre kiterjedő analízis során bizonyosan felszínre került a szextes motívum zenedramaturgiai funkciója is. Hogy a felismerés után tudatosan került-e felhasználásra Verdi műhelyében, vagy a tudatalattiba lesüllyedve munkálkodott-e tovább — ez a dolog érdemi részét illetően nem lényeges. Csak az a fontos, hogy az operairodalom két géniuszát az azonos zenedramaturgiai módszereken kívül (vagy inkább: belül) ilyen kapocs is összefűzi.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Abbiati, Franco: Giuseppe Verdi. Ricordi, Milano 1959.

G. Donati-Petténi: L'Istituto Musicale Gaetano Donizetti... Ist. It. d'Arti Grafiche, Bergamo 1928.

Kretzschmar, Hermann: Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayrs, in: Gesammelte Aufsätze, II. Peters, Leipzig 1911.

valamint a szerző néhány dolgozata, főleg: Verdi operakalauz, Zeneműkiadó, Budapest 1978.

KROÓ GYÖRGY:

A KIRÁLY TROMBITÁI

Wagner zenedrámáiról írott könyvében[1] Carl Dahlhaus — a tragikus vég és a zenésszínpadi műfajtradíció összefüggésének esztétikai taglalásán túl — dramaturgiai szükségletként indokolja (nem a Nagyopera via Rienzi rekvizitumaként tartja számon), hogy a Lohengrin néhány jelenete történelmi drámaként („als Historiendrama") jelenik meg, hogy látványos felvonulásai és tablói állami akcióknak („als Staats-Aktion") tűnnek. „Der Konflikt, dem Lohengrin — Undine in Gestalt eines Ritters — ausgesetzt ist, der Gegensatz zwischen der überirdischen Welt, aus der er stammt, und der irdischen, nach der er sich sehnt, bliebe unverständlich und blass, wenn nicht die untere, diesseitige Wirklichkeit deutlich gekennzeichnet wäre: durch geschichtliche Färbung und Lokalisierung." A történelmi színezés, a kor és a helyszín érzékeltetése terén a Lohengrin című romantikus opera szerzője valóban feltűnő gondossággal járt el, s ezt legjelesebb 20. századi méltatói nem is hagyják szó nélkül. Dahlhaus említett könyvében „már-már pedáns"-nak nevezi a Lohengrin történelmi részleteinek („historische Einzelheiten") Jacob Grimm „Rechtsaltertümer"-jén alapuló pontosságát és mintegy mentegeti Wagnert, amikor a Lohengrinnek ezt a történelmi rétegét, aspektusát Kontrastfolie-nak, sőt, egy hasonlattal, mellékszólamnak nevezi és annak a zenekari írásmódnak a keretében értelmezi, amely felé Wagner az időtájt (például az előjátékban) tendált: „Man hört sie zwar nicht als gesonderte Stimmen; dass sie etwas zu sagen haben, trägt jedoch, obwohl man es nicht im einzelnen versteht, zur Fülle und Differenzierung des Ganzen bei. Wagner, der musikalische Al-fresco-Maler, war zugleich ein Miniaturist — um der reicheren Al-fresco-Wirkung willen." Ernest Newman kommentárjában[2] e történelmi pontosság funkcióját a Lohengrin cselekményének, eseményeinek szintjén vizsgálja és annál, amit a „geschichtliche Färbung" jelent, lényegesen magasabbra taksálja. Ugyanis teljes mértékben indokoltnak tartja a szász és a brabanti fegyverek, ruhák aprólékos wagneri megkülönböztetését, mivel a Madarász Henrik által a magyarok ellen meghirdetett háború a szászok számára már vállalt feladat, míg a brabantiak számára még vitatott kérdés a csatlakozás. Hogy ez a vita mennyire szervesen kapcsolódik a Lohengrin főcselekményéhez, fejtegeti Newman, a II. felvonás 3. jelenetében derül ki; Telramund azért talál pártfogókra, az őt elrejtő, vele szövetkező négy brabanti nemesre, mert Telramund ellenfele, legyőzője, Lohengrin egyúttal a magyarok elleni háborúba induló német hadak vezére is, tehát a csatlakozás ellenzőinek politikai ellenfele. A történetírás hangsúlyozza a német nehézlovasság szerepét a háborúban, a győzelemben, a magyarok könnyűlovasságra alapozott haditechnikájával szemben. Ez a tény, mint a történelmi hitelesség sarkalatos kérdése, szinte jelképe, ösztönözte arra Wagnert, hogy a színpadkép hitele érdekében a III. felvonás utolsó jeleneté-

[1] Richard Wagners Musikdramen, Friedrich Verlag, 1971. 40—41. old.
[2] Wagner Nights, Putnam, 1949—74, 126—128. old.

ben azt írja elő, hogy a Henrikhez csatlakozó brabantiak elöljárói lovukat kantárszáron vezetve gyülekezzenek a Schelde partján. Newman, Wagner gondolkodásának érzékeltetésére a zeneszerzőnek egy 1867. júniusi, Hans v. Bülowhoz intézett leveléből is citál. Könyve szóbanforgó szakasza így hangzik: „On the 16th of that month there had been a grand new production of Lohengrin in Munich, under Bülow, by command of King Ludwig. The work was to be given exactly as Wagner had planned it. On the 27th we find him writing to Bülow:

Luzern, den 27. Juli 1867.

Lieber Freund,

Ich erfahre gelegentlich, daß S. Majestät angeordnet hat, im 3. Akte des Lohengrin sollten die *Pferde* fortbleiben. Du weißt, aus welchem Grunde ich wenigstens auf das andeutende Erscheinen von Pferden bei einer Zusammenkunft von lauter Berittenen bestand: allerdings hätte ich gewünscht, die Intendanz hätte diese Pferde auch dem Kostüm der Zeit gemäß verkleiden lassen; da dieses nachzuholen nun nicht befohlen ist, sondern einfach das Nichterscheinen, so fordere ich dich hiemit auf, auch die ganze Musik, welche diese Zusammenkunft begleitet, auszulassen, da sie so keinen Sinn hat. Weil die Vollständigkeit der Musik andererseits anbefohlen ward, wird diese Auslassung Seiner Majestät pflichtschuldigst angezeigt werden müssen. —

Herzlichen Gruß von deinem

Richard Wagner

He was prepared, then, to face the risk of offending the King by omitting the long orchestral introduction to the final episode of the opera if the scene of the Heerbann were not staged as he had originally planned it—with horses, or at least with a suggestion of them as part and parcel of the Brabantine contribution to Henry's army. So important did it appear to him that the spectator should grasp the significance of the contemporary political background of the story he was telling!" Ez az interpretáció, amely egyértelműen pozitivan állítja be Wagner úgynevezett színpadi miniaturizmusait, alaposan el is gondolkoztat e „mellékszólamok" Dahlhaus által feltételezett csupán színező szerepéről, hatásáról. Vajon nem több-e az, mint a „gazdagítása és differenciálása az egésznek"? Egy teljesebb válaszhoz egyrészt Wagner vonatkozó írásaiból, másrészt a mű elemzésétől remélhetünk segítséget.

A Lohengrin színpadával, egyáltalán előadásával kapcsolatos szerzői dokumentáció bősége csupán életrajzilag is indokolható lenne, mivel Wagnernak ez az egyetlen műve, amelyet távollétében mutattak be: innen a Lisztnek írt kimerítő műinterpretáció és a színpadra állítással kapcsolatos sok tanács, utasítás, önértelmezés. A Gesammelte Schriften utolsó kötetében[3] olvasható szerzői instrukciók nagy része valóban nem egyéb, mint rendezői utasítás és e jellege miatt mellékesnek is tűnik gondolatmenetünk számára: az I. felvonás színpadának pontos berendezési és beállási terve Lohengrin érkezésének drámai hatását szolgálja, a II. felvonás színpadának még részletesebb helyszínrajza, mint Wagner megjegyzi, azért kötelező „weil ohne dem das plastische der Handlung unmöglich zu klarem Verständniss kommen würde". A középkorra utaló történelmi réteg néma díszletei mellett is szó nélkül mehetünk el; a bírói tölgy, az előtte álló kőasztal és társaik a hiteles-reális atmoszféra kellékei, mint Dahlhaus fogalmaz, valóban csupán hozzájárulnak

[3] Volksausgabe, XVI., 63—73. old.

a teljességhez. A „Szenische Vorschriften für die Aufführung des »Lohengrin« in Weimar 1850" című 1850. július 2-án kelt írás három pontja azonban messzemenően felkelti érdeklődésünket, mert a Historiendrama wagneri értelmezésének arra a döntő sajátosságára utal, amelyet, talán közérthetően, zenei díszletezésnek, zenei jelmezteremtésnek nevezhetünk. A három szóbanforgó mozzanat, ill. elem: *a)* Das Abmessen des Kampfplatzes, *b)* Das Morgenlied, *c)* Die vier Heerhornbläser.

Az Istenítélet helyének kimérése, történelmi kulisszajellegétől eltekintve, nem egyéb, mint meghatározott ütemszámú zene és egy konkrét színpadi mozgás, illetve koreográfia színpadkompozíciója. A párviadal helye — mértani középpontjában a Heerrufer-rel — egy 16 lépés átmérőjű kör, ezt méri ki, ezt lépi le Lohengrin és Telramund három-három párbajsegédje (Kampfzeuge). Minden lépést egy ütemnyi ($^4/_4$) zene kísér, ez a tempó az indulókaraktert éppúgy szolgálja, mint a helykimérés szertartásjellegét. A ceremónia tartozéka a szimmetria: a félkör lelépése után a párbajsegédek épp ellenfeleik eredeti helyét foglalták el; az induló négyszer két ütemből épülő első periódusa is itt zár, de csak félzárlattal, és a III. fok hangnemében, azonnal, szinte sürgetően jelezve (az alaphangnem dominánsával és a domináns hang trillával és orchestrálással való kiemelésével) az azonnali folytatást, a másik félkör kimérésének kezdetét. A második nyolcütemes periódus Wagner által előírt koreográfiája megindokolja a kétütemes egységekből való építkezést: a kör lelépése ugyanis szakaszosan ér véget, a hátul haladó párbajsegédek mindkét csoportban a 12., a középen haladó párbajsegédek a 14., az utolsó helyen haladók a 16. lépés megtétele után állnak meg. A második periódus itt, a 16. ütemben teljes zárlattal, az alaphangnem félütemig zengetett I. fokán ér véget. Ehhez csatlakozik, külső bővítésként, az I. fok azonos hangszerelésű, de nyitottabban hangzó (quintfekvés), ritmizált ismétlését tartalmazó 17. és 18. ütem. A végleges ff. zárással egybeeső színpadi mozzanatra van szerzői előírás a partitúrában: „als die sechs einen vollständigen Kreis gebildet haben, stossen sie die Speere in die Erde". Ám mi szükség a két zárás közötti másfél ütemnyi időhúzó zenére? A Szenische Vorschriften fényt derít rá: „In dieser [a 16. ütem 1—2. negyedére elért helyzetről van szó] Stellung stecken sie die Speere nach einander aus, indem sie mit den Spitzen den Nebenmann an der Schulter berühren, und stossen sie sodann mit dem 18. Takte, mitten zwischen sich in den Boden [...]" Így jön létre végül is, az ősi szokás szerint kijelölt zárt hely, aminek közepére lépve, a Heerufert felváltva, rövidesen a király küldi fohászát az égbe; a király, akinek szerepköre államilag és szakrálisan egyaránt meghatározott: útja bírói székéből egyenesen vezet az Istenítélet körének közepébe („von seinem Sitze unter der Eiche herabschreitend"). A „basszusok indulószerű témája" azonban, amint Wagner nevezi a helykimérés 16 ütemes dallamát, tonalitása, hangszíne, valamint 4. és 12. ütemének motívuma révén nemcsak a színpadi térrel egyszerre ható zenei hangtér díszletezésére, „öltöztetésére" szolgál (a „geschichtliche Färbung und Lokalisierung" elemeként), hanem organikusan és logikusan illeszkedik a Lohengrin jellegzetesen szigorú hangnemi és tematikus struktúrájába is. A D-dúr hangnem a Lohengrinben a fórum, a közügyek intézésének a hangneme, polárisa az álom hangnemének, egy fokkal alacsonyabb szintet képvisel a darab tonális rendjében, mint a Grál és Lohengrin A-dúrja (lásd a nászszoba jelenetben a trombitás „dein Lieben muss hier" szövegű szakaszt); egyforma távolságra, középen helyezkedik el Elza B-dúrjától és Ortrud fisz-molljától. A II. felvonásban ez a napfelkeltét követő ébredés, gyülekezés, az esküvőt és a hadbavonulást megelőző sürgés-forgás alap- és kerethangneme, a D-trombitákon a következő nap reggelének is egyik ébresztőszíne, s a III. felvonás későbbi mozzanataként, a Grál elbeszélés és Lohengrin Elzától való búcsúja között, ez a Lohengrint tartóztatni próbáló király és nép, valamint a válaszként a magyarok ellen győzelmet ígérő Lohengrin

„orientáló" hangnem színe. A király s (vagy) a Heerrufer közelére, jelenlétére éppúgy utal tehát, mint Lohengrinre. Az induló fagottal kevert mélyvonós szinén átcsillanó rézfúvósfény (trombita, három harsona, tuba), éppúgy, mint a téma súlyosan ritmizált jellege a hősi párviadal előtti pillanatok természetes és konvencionális velejárója, látszólag tehát a hangnemnek alárendelt semleges szín. Mivel azonban a párviadal szabályait rövidesen elsoroló Heerrufer szavainak kíséretében a viadal témája a zenekarban négyszer harsona és basszustuba együttesén harsan fel, ezt a színt, az indulószerű téma kíséretében is az Istenítéletet jelképező viadaltéma tartozékának, az előző jelenet reminiszcenciájának illetve magának az Istenítéletnek az anticipációjaként érezhetjük. Annál inkább, mivel az indulótéma említett motívuma (4. ütem) e viadaltéma része, mondhatni első felének a közepe, a magja, éppen az a hármashangzatgerinc, amely a viadal témáját a Király színpadi trombitáinak fanfártémájával rokonítja. Ezek után nyilvánvaló, hogy a helykimérés indulótémájának két, azonos anyagra támaszkodó periódusa miért jár be olyannyira eltérő hangnemi utat. Wagner számára a modulációs cél mind a kétszer épp a szóbanforgó „viadal-részlet motívum" hangneme, amely a 4. ütemben az Isten (a Grál) és Lohengrin hangnemében, A-dúrban villant fel, míg a 12. ütemben a Király és a király trombitáinak C-dúr színébe játszik át. Itt most már emlékeztethetünk arra is, hogy az I. felvonás 2. jelenetében, amikor az Istenítélet témája (azonnal harsona-tuba jelmezben) először hangzott fel a darabban és a nép kinyilvánította akaratát („Zum Gottesgericht"), a király (színpadi-történelmi élő díszlet elemeként) kihúzta kardját és maga előtt a földbe szúrta („und stösst es vor sich in die Erde").

A másik fontos előzménye a helykimérés zenei aktusának az a mozzanat, amikor a Heerrufer Elza védőjét szólítja fel jelentkezésre: a helykimérés indulótémájának mollváltozatából nő itt ki a király trombitáinak fanfártémája. A zenei miniatúrafestés és az al-fresco technika viszonya így tárul elénk egy 18 ütemes epizód konkrét elemzésének tükrében. Az is kiderül azonban belőle, hogy ami színpadi szöveg viszonylatában valóban csak pedáns — de mint Newman bizonyította, nélkülözhetetlen — történelmi színezés, kor- és helyszínrajz, az zeneileg éppen nem kizárólag al-fresco hatást gazdagító („um der reicheren Al-fresco-Wirkung willen") mellékszólam, amely csupán hozzájárul a teljességhez, hanem a teljesség (és ez alatt most a kikezdhetetlen zenedramaturgiai struktúra tonális-tematikus organizmusa értendő) szerves alkotóeleme. Vagyis a történeti színezés nem „hangszerelési, zeneszövési" eljárásmód (mint amilyen kategória a Tannhäuser opera zarándoktémájához tartozó, de arról lefejthető hegedűflitter), hanem a fontos — eligazító zenedrámai utalások egy lefejthetetlen szála.

A „geschlichtliche Färbung und Lokalisierung" kifejezés zenei és zenedrámai értelmű konkretizálásának útján továbblépve a II. felvonás 3. jelenetének bevezetőjét kell elemeznünk. Zenei megjelölése Wagnernél: Das Morgenlied. Mint a Lohengrinben tipikus, ezúttal is a színpadi látvány és a zenei benyomás szinkronjáról, egymást erősítő hatásáról van szó, most azonban a jelenség színpadi rétege nem koreográfiába ágyazott, hanem állódíszlet jellegű (őrtorony), s bár a zenei réteg ismét zsánerre utal (induló helyett toronyzenére), jellegét, hatását Wagner fizikai természeti jelenségre, kiegészítő akusztikai élményre, a visszhangra építi. A helyszínről Wagner ezt írja: „Turmtor, auf seiner Höhe blasen [...] die zwei Wächter das Morgenlied". A 3. jelenetre vonatkozó rendező utasítása így hangzik: „Der entferntere Turm, von welchem den Turmwächtern auf der Szene wie im Echo geantwortet wird, muss nach vorn [..] zur seite links befindlich gedacht werden [Az irányt a Vorschriften teljes színpadképet ábrázoló saját skiccei alapján adja meg Wagner]. Die Täuschung ist dadurch zu ermöglichen, dass die zwei Trompeter, welche die Antwort blasen, auf dem Schnürboden, links an der Stelle, wo die Vorrichtung

zum Aufziehen des Theatervorhanges angebracht ist, aufgestellt werden: sie wenden die Mündung der Trompeten nach der Bühne zu; auch können sie sonst noch durch einen Brettverschlag so verdeckt werden, dass der Schall sehr entfernt klingt."

A partitúrában mindebből csupán ennyi marad: „von einem entfernteren Turme hört man antworten." A színpad történelmi díszletei közé illeszkedik tehát a stilizált toronyzene. Mielőtt azonban megszólalna a tulajdonképpeni reggeli dal, az „előudvara", az előző többrészes fisz-moll jelenethez való kapcsolódásának módja jelzi, hogy az egész Lohengrinre jellemző tipikus áttűnések egyikét éljük át: a trombiták első terchangzata az éjszakai fisz-moll hangnem echója, a fisz-a terchangköz csak az 5. ütemben válik egyértelműen a D-dúr hangnem elemévé. Esetünkben a napszak illusztrálása is („Allmählicher Tagesanbruch") erre a technikára ösztönzi Wagnert. De nemcsak erről van szó. A couleur locale-nak minősített betét (mi más lenne a „geschichtliche Färbung und Lokalisierung" családja?) illeszkedése mű-specifikus. A partitúrából elsőnek megkomponált III. felvonás szinte mindegyik jelenetátkötése ilyen áttűnés jellegű.

A G-dúr előjáték ugyan — a hamis reprízre emlékeztető, rossz tonalitású (G-dúr) nászindulókezdés ötletével — látványosan modulál az Elzára és Lohengrinre vonatkozó B-dúrba, de e B-dúr nászinduló középrészének küszöbén, a szertartásos körtánc és vetkőztetés jelenethez a záró B-dúr hangzat kétoldali szétnyílásával, D-dúrba érkezünk, hogy a főrész reprízét ismét a magára maradt D-hang köré visszazáródó B-dúr jelezze. Az első jelenet után ugyancsak a B-dúr hármas elszínezésével tűnik át a zene E-dúrba, s e második jelenet utójátékának végén a királyi trombiták fanfármotívumának quinthangja, a G egyedül marad egy hosszú pillanatra, hogy a 3. jelenet első üteméhez, mint az új Esz-dúr hangnem terchangja kössön át. Éppen ez az utóbbi modulációs típus a szorosabb értelemben vett modellje a mi jelenetünk és az előzmények illeszkedésének: az éjszakai Ortrud—Telramund jeleneteket záró fisz-moll akkord alaphangja és terchangja változik meg a toronyzenét játszó trombitások felelgető echo játéka során és válik a D-dúr hármashangzat terc- és quinthangjává. A tercek áttűnése a másik hangnemi síkba megkapóan újszerű az operának ebben a pillanatában; de a hosszú szünettel elválasztott, hosszan tercelő hangpárokat (moll-terc) Wagner a II. felvonásnak egy korábbi helyén már bevezette, méghozzá igen jelentős drámai mozzanatként: az Elzát megszólító Ortrud sejtelmes és riasztó hangjának adott igen atmoszférikus kíséretet az asz-cesz hangpárral, az atmoszféra titokzatosságáról rövid egymásutánban három különböző hangszínárnyalattal is gondoskodva. — A Morgenlied maga a fülünk hallatára születik meg elemeiből: a terc elem (1), a ritmizált, felütéses, kétütemes D-dúr fanfár (2), a ritmizált, felütéses, kétütemes D-dúr zárlat (3), mindhárom szó szerinti, azonos távolságból érkező visszhangjával, végül a ritmizált, még mindig azonos felütéssel induló, de dominánsan kicsengő elem (4), szabad és hamarabb érkező visszhangszerű válasszal. A bemutatkozás után a két középső elem és azok echói zárt, nyolcütemes periódussá állnak össze. Ezután azonnal elkezdődik e színpadi-zenei díszletnek a zenei textusba (zenekar) való beépítése, feldolgozása. D-orgonapont emlékeztet az eredeti impulzusra, a várakozás érzetét keltve és növelve, fölötte kürt-fagott színben ismétlődik és stilizálódik a toronyzene második eleme, a reggeli dal kezdő formulája.

Fejlesztés helyett az ismételt fanfár egyre magasabb regiszter felé tart, míg végül egyetlen hang („h") parancsára átadja helyét a Lohengrin állandó színpadi hangszereinek, a királyt öltöztető, a király változatlan zenei kíséretét jelentő négy C trombitának A Morgenlied tehát részben illeszkedése, részben anyaga (fanfár), részben színe-hangzása (trombita) következtében éppúgy nem betét, mint ahogy a helykimérést kísérő induló sem volt az. Amiről azt hinnénk, hogy dramaturgiai „Kontrastfolie", és amit éppen azért,

mentünk fel a „kilóg a stílusból" vádja alól, mivel a „geschichtliche Färbung und Lokalisierung" funkcióját tölti be („Stilistische Einheit wäre ein dramaturgischer Mangel"), arról kiderül, hogy a Lohengrin egyik műspecifikus formai eljárásának (jellegzetes, áttűnéses, képvágásra emlékeztető moduláció) és a Lohengrin egyik, a grál hegedűkkel egyenértékű legtipikusabb intonációjának-hangzásának (trombita-fanfár) hordozója, letéteményese, reprezentánsa. A couleur locale ismét egyszer elválaszthatatlannak bizonyul az alapszíntől, mert annak része!

A kontrasztanyag éppúgy alárendeltje a meseszerű-szürreális áttűnés-technikának, mint a mű úgynevezett alaprétege, azaz mint mindaz, ami a tragikus meseopera-műfajhoz sorolható benne! Hogy Dahlhaus — a történelmi réteget színelemként értelmező elméletének — kritikájához Dahlhausnak a Lohengrin műfaját megfogalmazó szavait kérjük kölcsön: „Gegensätze, die sich auszuschließen scheinen, Mythos und Geschichte, Märchen und Tragödie, sind zusammengezwungen, ohne dass Brüche fühlbahr würden. Die *romantische Oper*, deren Kulmination Lohengrin darstellt, bewährt sich als »Universalpoesie«". A stílusegység (nem idézőjelben értve) lép a hiányzó „stílusegység" helyébe.

Hogy mennyire a Lohengrin egységes zenei atmoszférájáról, modoráról, stílusáról, a történelmi és a meseréteg fölé szétbonthatatlan egészként boruló boltozatról és a történelmi és a meseréteget egyaránt tápláló gyökerekről van itt szó, a Szenische Vorschriftennek a király trombitáiról szóló fejezetéhez kapcsolódva érthetjük meg a maga döbbenetes valóságában. A díszlet vagy a jelmez ez esetben szó szerint egyszerre színpadi és zenei, mivel hangszer, sőt hangszercsoport. Leírása a ruházat előírását („Sehr einfache *Kleidung* aller, auch des Königs, ohne allen Prunk: halbe Kriegskleidung, wollene Mäntel: aller ernst und schlicht gehalten") közvetlenül követi: „Die Instrumente der vier Heerhornbläser müssen besonders angefertigt werden: sie spielen durch die ganze Oper eine nicht unwichtige Rolle, und weder unsere modernen Trompeten, noch auch Posaunen würden, dem Character des Ganzen angemessen, schicklich zu gebrauchen sein. Es müssen dies 4 messingene, lange, posaunenartige Instrumente sein, von der allereinfachsten Form, ungefähr wie wir sie auf Kirchengemälden von den Auferweckungsengeln geblasen sehen. [Itt Wagner lerajzolja a templomi festményeken a feltámadásra szólító angyalok kezében gyakran látható instrumentumot.] Sie haben nur in C zu stimmen, und bedürfen bloss der Noten [g, c^1, e^1, g^1, c^2, d^2, e^2] also von dem Umfang der Alt-Posaune, nur müssen sie länger sein als eine solche". Zárójelben megjegyzi még, hogy mivel nagyon egyszerű hangszerekről van szó, elkészítésük nem lehet költséges, különben is színpadi díszként („als szenischer Schmuck") gyakran felhasználhatók. Megfújóiknak a szólamot feltétlenül kívülről kell tudniuk, mert a kotta a színpadon zavarólag hatna: nagyon egyszerű zenei anyagot kell fújniuk, csak a belépéseket kell megjegyezniük, amit a karmester mindannyiszor be is int. Eddig Wagner.

A színpadi dísz kifejezés a Lohengrinre is vonatkozik; a négy trombitás, az egyaránt egyházi-világi asszociációt keltő, ünnepi légkört árasztó négy instrumentum a Heerruferrel együtt kétségtelenül „öltözteti" a darabot, mint a király állandó kísérete (még ha a 19. században és Wagnerben nem is ébreszti fel Schütz Karácsonyi oratóriumának emlékét), felér egy palásttal. A forma egyszerűségéhez illik a szólam egyszerűsége. A fanfárjelleg és a C-dúr egyszerre komoly és egyszerű, tehát épp olyan, mint a király ruházata és megjelenése („alles ernst und schlicht gehalten"). De mit érthet Wagner azon a nem lényegtelen szerepen, amelyet ezek a hangszerek az egész operában („durch die ganze Oper") betöltenek?

A szenischer Schmuck analógiájára a „musikalischer Schmuck" funkcióját szánja nekik és a „geschichtliche Färbung und Lokalisierung" eszközeként használja őket? Is-

mét a III. felvonást kell először átlapoznunk, mert a négy színpadi trombita szerepkörét először itt vázolta fel Wagner. A felvonás előjátéka azonnal, első hangjaival ad valamelyes választ a kérdésünkre: a trombita-szín, a triolás lendületű kezdés, a hármashangzatot felbontó melódiavonal kétségtelenné teszi, hogy a király trombitáinak anyagából sarjadt ki Wagner számára az egész opera lovagi hangjának intonációja. Olyan ez a fanfár, mint valami sűrítmény. — Valóságosan csak a 2. és 3. jelenet között, a leeresztett függöny mögül érkezik hozzánk a színpadi trombiták hangja, a várudvarból, tehát a távolból, félig még az éjszakából, amelynek nem a hangszere. A fanfár tehát még csak elemeiben lehet jelen, leginkább a hangolás, a C-dúr és egy — a hangnemnek az alaphangjáról triolás lendülettel egyenesen a hosszan kitartott oktávhangra törő — motívum utal rá, illetve előlegezi. Wagner ezek után, úgy látszik, elsősorban azt tarthatta fontosnak, hogy a C trombita hangját, látványát és motívumát a király alakjához kösse. Ezt azzal éri el, hogy a 3. jelenetet különböző hangolású színpadi trombiták közeledő, erősödő hangjának concertójaként indítja, s mindegyik hangnemet egy-egy grófi lovasbandérium érkezéséhez társítja. Így az Esz, D, F, E trombiták hangjának látható következménye egy-egy zászlóval, lóval, fegyverrel színpadra lépő brabanti csoport, s ezek után óriási súlya van annak a mozzanatnak, amikor végre a hangadó instrumentumok, a C trombiták láthatóvá is válnak, s e Heerhornbläser nyomában szász nemeseivel együtt a király lép a színpadra. Ne feledjük, annak ellenére, hogy a III. felvonásról van szó, az operáját komponáló zeneszerző a munka folyamatában — amelyet ezzel a felvonással kezdett — gyakorlatilag itt vezeti be a négy színpadi trombitást, azok motívumát és hangnemét, először éli át, amit közönsége már majd az I. felvonásban tudomásul vehet, a három elem összetartozását.

A grófi trombiták anticipálásával éppen ezért emeli ki a királyhoz tartozó hangszerek rangját: az auditív élményt vizuális benyomással egészítve ki. Jellemző, hogy a „geschichtliche Färbung und Lokalisierung" szempontjából Wagner számára oly döntő jelentőségű nehézlovasság színpadi jelzését is éppen *e* jelenetben tartja nélkülözhetetlennek, mint ahogy a brabantiak és a szászok feltűnő megkülönböztetése is ebben a jelenetben a leghangsúlyosabb; a valóságos dramaturgiai indíték és a pszichológiai motiváció (a történelmi „anyaggal" most dolgozik először a zeneszerző a műben) együtthatása hozza létre, eredményezi a „pedantische Sorgfalt"-ot. Talán éppen az öt különböző hangolású színpadi trombita szabadtéri koncertje — amelynek közvetlen előzménye az életműben a Tannhäuser I. felvonását záró F-dúr jelenet két térhatású kürt-concertója volt — sugallta Wagnernek azt az ötletet, hogy az I. és a II. felvonásban (a III.-ban erre nincs szükség) mindannyiszor az új hangnem félreérthetetlen, mondhatni erőszakos megjelenésének eszközével — mintegy a: „Félre az útból, a király közeledik!" zenei gesztusaként —, rámodulálással vezesse be a Heerhornbläser fanfárt. A szükségből (állandó hangolás!) erényt kovácsolva, ezzel a királyi hatalom állandóságának érzetét („geschichtliche Färbung!") is megteremtette hallgatóiban: a király hangneme megkerülhetetlen, el nem téríthető, együttes vizuális-auditív megjelenése változtathatatlan, örökkévaló. Amilyen egyértelműséggel szolgálja azonban a király trombitáinak állandó hangnemszíne a Lohengrin *külső* formájából következő („eine tragische Märchenoper in der äusseren Form eines Historiendramas") színező-lokalizáló igényt, ugyanolyan szervesen illeszkedik a lényegi műfajt képviselő meseopera hangnemjelképekre épülő dramaturgiai szerkezetébe is.

A Heerhornbläser C-dúrja és trombitaszíne ebből az összefüggésből vizsgálva ugyanabban az értelemben állandó hangnem, mint a Grál és küldöttének A-dúrja és magas hegedűszíne, mint az úgynevezett Ortrud-motívum fisz-mollhoz és mélyvonós színhez kötöttsége, mint e kettőt összekötő hattyú-motívum, mint az Elzához és esküvőjéhez, szerelméhez kapcsolódó B-dúr fafúvóshangzás. A hangnem- és hangszínjelképekre épülő

dramaturgiának a „próbája" a darabnak az a három „színtévesztő" pillanata lehet számunkra, amely a hallgatónak is azonnal feltűnik: a II. felvonás 3. jelenetében a Heerrufer harmadik bejelentését megelőző trombitafanfár az egyik, a III. felvonás 2. jelenetének utójátékában a függönnyel eltakart színpadról érkező trombita-harsonamotívum a másik, a III. felvonás Ortrud-monológját kicsendítő zenekari téma a harmadik. Mindhárom anyaga a Grál témája, az első két példában a téma első motívuma, másfél üteme, a harmadikban a téma teljes első nyolc üteme; mindhárom közös jellemzője továbbá az idegen hangnem: az első két esetben C-dúr, a harmadikban Fisz-dúr az operában különben A-dúrhoz kötődő téma tonalitása.

Az első két példában a Grál téma nemcsak a király trombitáinak hangnemébe téved, hanem a király (kiegészített) színpadi trombitáin szólal is meg. A II. felvonás 3. jelenetében a Heerrufer három kihirdetése közül az első kettőt, a király két parancsát (Telramund száműzése, Lohengrin új címe: Brabant védője) a C-trombiták saját motívumukkal vezetik be. Annál inkább fülbeötlik, hogy a harmadik bejelentés előtt a király trombitái a színpadon a Grál-téma kezdetét fújják, tempóvételükkel is (etwas langsamer) ünnepélyesebbre hangolódva. Az ok nyilvánvaló. A király trombitásai és a király hirdetője ezúttal nem a király parancsát, hanem Brabant védőjének parancsát közvetíti a népnek; a király seregét majd már a Grál küldöttje vezeti a magyarok elleni háborúba.

Áttételesebben (harsonával kiegészült trombitakar) ugyanezt adja tudtunkra a III. felvonás 2. jelenetének láthatatlan színpadi zenéje is, amely tulajdonképpen az imént elemzett jelenet visszhangja. Miközben hallgatjuk, éppen virrad és a széthúzódó függöny mögött annak a gyülekezésnek leszünk tanúi, amelyet a II. felvonás 3. jelenetében Lohengrin parancsa rendelt el. A nászszoba jelenet utójátékában egyébként Lohengrin mindkét utasításával már erre a népgyűlésre készül. Amikor intésére a négy brabanti nemes felemeli Telramundot, C-dúrban emlékeztet a zenekar az Istenítéletre, amelynek Telramund a vesztese, a király az elrendelője volt, s Lohengrin a király elé viteti a holttestet.

Odakísérteti Elzát is, akinek kérdéseire (amelyeket érkezésekor — mint a zene utal is rá — az álmából [asz-moll] ébredőnek nyomatékosan, a-mollban tiltott meg) szintén a teljes nyilvánosság előtt ad majd választ. Az Ortrud hangnemben (Fisz-dúrban hívta segítségül a II. felvonás D-dúr jelenet interpolációjaként isteneit) felhangzó Grál téma tonalitásával a Grállal szembenálló erők vélt diadalát hirdeti. A téma magas regisztere, és az eredetihez képest természetesen változatlan melodikus, harmonikus, ritmikai struktúra a parton csendes imába merülő Lohengrinre vonja figyelmünket, és a darab világrendjének közeli visszaállítását ígéri; ennek színpadi vetülete a hattyú Gottfried herceggé való visszaváltozása, zenei következménye Lohengrin lovagi témájának és A-dúr hangnemének restitúciója.

Az elemző e három próba után megint csak úgy érzi, hogy az, ami az első jelzőrendszer szintjén a „geschichtliche Färbung und Lokalisierung" eszközének tűnt, valójában a teljes művet átfogó legmélyebb dramaturgiai összefüggés-rendszer lényegi elemének bizonyul. A Heerhornbläser színpadraállítása, a kezükben tartott hangszer formája, a trombitatéma fanfárjellege — egyszerűsége —, még *egy* hangnemhez való kötöttsége és következetesen modulációval való elérése is értelmezhető ugyan történelmi kelléknek is; zenei-drámai jellemzői révén ugyanakkor — hogy mikor, milyen mozzanatok, mely fázisaiban, az a hallgató számára megfoghatatlan és talán Wagnerben sem volt tudatos — a „geschichtliche Färbung"-nál általánosabb struktúrába illeszkedik, éppúgy mint a Morgenlied, az azt bevezető moduláció-típus alkalmazása következtében, illetve a viadal helyét kimérő induló a hangnemi és motivikus utalások révén.

Hogy az, amit ebben az utolsó összefoglalásban, hol „általánosabb struktúrának", hol a „teljes művet átfogó" legmélyebb dramaturgiai összefüggésrendszernek neveztünk, valóban mennyivel általánosabb, mennyivel mélyebb és többet átfogó, mint az, amire Dahlhaus „geschichtliche Färbung und Lokalisierung" kifejezése utal, éppen a Heerhornbläser fanfár és a II. felvonás döntő hangnemi-drámai vonalának összefüggése sejteti meg velünk. A Lohengrin alaphangneme az előjátékot kezdő-betöltő, a Lohengrin érkezését demonstráló, a darabot kicsendítő A-dúr, a Grál dicsőségének és győzelmének, illetve legyőzhetetlenségének tonalitása. Árnyékhangneme — a dúr-moll dualitás értelmében a Lohengrin-Ortrud kontrasztban perszonifikálva is — a fisz-moll.

A Freischütz sátáni-lovagi intonációinak hangnemkontrasztját örökölve a Lohengrin éjszakai és nappali színei, sötét és fényes indulatai is tonalitáshoz kötődnek: az éjszakai összeesküvés, a pogány istenkultusz fisz-moll, Fisz-dúrjának hangnemi ellenpólusa a király trombitáinak reggeli fényében fürdő, a kereszténység védelmébe harcra szólító C-dúr. A kettő között feszül ki a II. felvonás hangnemi íve, kezdődik az üstdobok fisz-moll tremolójával, a Münster lépcsőjén egymás mellett némán ülő Ortmund és Telramund árnyalakját rejtő éjszakával és végződik a teljes zenekar, a trombiták és az orgona C-dúr hármashangzat tematikájával, a következő nap délelőtti verőfényében a templomba lépő jegyespár és a király látványával. Ez a C-dúr azonban éppúgy beárnyékolt, mint A kékszakállú herceg vára „Ez itt az én birodalmam" jelenetében. Ez is illúzió C-dúr, sőt kierőszakolt C-dúr, a kételkedést önmaga lelkében csak elnyomó, elfojtó Elza szerelmére épülő bizonytalan bizonyosság látszathangneme. A felvonás drámája hangnemi síkra vetítve lényegében nem egyéb, mint ismételt kísérlet e C-dúr elérésére.

Amikor Elza hárfakísérettel elindul a templom felé, a reggeli fórum-jelenet D-dúrjából az oltárhoz és Lohengrinhez vezető A-dúrba emelkedik a zene, majd Elza erkélyjelenetére, oly személyes B-dúr szerelmi vallomására emlékeztetve (hangszerelés, motivika), érkezik Esz-dúrba. A Lohengrinhez (A-Esz), a Grálhoz, a király imájához és Elzához kötődő tétel (langsam und feierlich), amely egy pillanatra már a nászszoba jelenet hangnemét is előlegezi (Gesegnet soll sie schreiten) fejezi be majd a felvonást, tematikusan céljához juttatva a nászmenetet, amelynek élén akkor már közvetlenül a kitárt templomkapu elé érve, a király, Lohengrin és Elza hármasa halad. Abban, hogy a menetet Esz-dúr nyitja és C-dúr zárja — a Lohengrin Wolfsschlucht-tengelyre épülő hangnemköre értelmében — ugyanaz a problematika fejeződik ki, bár kisebb feszültséggel, mint a fiszmollból C-dúrba vezető út drámai akadályaiban. Először Ortrud próbálja letéríteni Elzát a Lohengrin és a király által „kijelölt" útról: az Esz-dúrt hol asz-mollba, hol s leginkább c-mollba sötétítve. Elza, amíg győzi szóval, amíg tartja magát, új jelentéssel tölti meg: Lohengrin hősiességének, az Istenítéletre érkező, álom jelezte hős győzelmének pátoszával értelmezi át ezt a c-mollt és visszatalál a nászmenetet útjára indító Esz-dúrba. Amikor azonban Ortrud harmadik támadása asz-moll árnyékot vet, mintegy az Elzát kísérő asszonyok segélykiáltására („Helft ihr vor der Verruchten Hass!") érkezett válaszként, a király trombitái szólalnak meg; a hozzájuk tapadó kényszermoduláció menti ki Elzát szorult helyzetéből („du müssest selbst in Sorge zagen um seine Reine steh es schleht!"). Az Esz-dúr lehetőségét ezzel a zene voltaképpen feladja.

Jegyese panaszát meghallgatva, Lohengrin, akinek szerelmet sugárzó arcát — miközben Ortrudot elutasítja — egy pillanatra e-moll árnyék felhőzi be, a királlyal és Elzával a nászmenethez csatlakozik: az esküvői menet a Münster lépcsőjén a király trombitái által szabaddá tett úton („Macht Platz!") C-dúrban haladhat tovább. Csak egy periódusnyi ideig, mert ezúttal Telramund interpolációját jelezve, újból egy szűkített szeptím állja útját. Friedrich először asz-moll felé „téríti el" a menetet. Mivel ez a hangnem

Ortrud iménti támadásainak is egyik félhangneme volt, fel kell tételeznünk, hogy általa Wagner Elza és Lohengrin csodás találkozására hivatkozik, nem az álom-elbeszélésre, hanem a kérdezés tilalmára, amelynek megszegésére Ortrud és most Telramund próbálja rávenni Elzát (Telramund az Istenítéletet éppen a Fragegebot-ba rejtőző idegen titkolózása miatt minősítette varázslatnak). Ezt az interpretációt támasztja alá a váddal egyidejűleg („den klage ich des Zaubers an!") a zenekarban a-mollban megszólaló Istenítélet téma: Lohengrin tilalmának kettős hangneme asz-moll és a-moll volt. Az a-moll marad a vád alapszíne a továbbiakban, ebben is zárul, ugyanazokkal a szavakkal („um seine Reine steh es schlecht!"), amelyekkel Ortrud zárta a magáét, végső érvként eszmollban. Itt persze már nem csupán az A-Esz pólusok cserélhetőségéről van szó a Farkasszakadék-tengely hatására létrejött hangnemösszefüggések értelmében. Mint ahogy a zenei anyag is egyre telítődik ebben a részben emlékeztető-motívumokkal, az abszolút hangnemek is egyre inkább magukra öltik szimbolikus drámai jelentésüket. Az a-moll itt nem C-dúrra, hanem az Esz-esz rímeként, A-dúrra, Lohengrinre vonatkozik, a Grál tilalma rombolja le a Grál varázsát.

Lohengrin válasza ebben az értelemben fordítja vissza az a-mollt A-dúrrá, amikor a tisztaságra hivatkozva tagadja meg a választ Telramundtól, s hivatkozik C-dúrra, amikor a királynak s a Brabantnak tett jószolgálatait említi beszédes válaszként („Sie sahen meine gute Tat!"). Az A-dúr rehabilitálása azonban végül is ebben a jelenetben nem sikerül, Lohengrin észreveszi a heves belső harcban maga elé meredő Elzát (hosszan felfüggesztett szubdomináns harmónia és az Ortrud-motívum együttes hatása), A-dúr zárlat helyett a tilalom motívumával a-mollban szakad meg a jelenet. Megszakad és következik az a szigetszerű ensemble, egy női-fiú és egy férfi-karral összefonódó kvintett, amelynek értelmét Ortrud szólamának Elzára vonatkozó szövege mondja ki a legtisztábban: „In wilden Brüten darf ich sie gewahren". Mivel a felvonás fisz-ből kiemelkedő folyamatának Esz-dúr irányba való tovahaladását Ortrud megakadályozta, a király trombitái tették szabaddá C-dúr felé az utat. Ekkor lépett közbe Telramund és vele szembe Lohengrin sietett Elza segítségére, A-dúr felé irányítva a nászmenetet. Elza azonban, mint az imént Ortrud és a tilalom motívumai az a-mollal együtt jelezték, már nem képes ebbe az irányba menni.

A drámailag jelképesen Elzára vonatkozó, de az együttest az előzményektől mégis elszigetelő B-dúr mozzanat közbeékelése után („Welch ein Geheimnis muss der Held bewahren?") hangnemébe érkező ensemble, amelyet többször említett könyvében Dahlhaus mintaszerű érzékenységgel elemzett, az egész felvonás hangnemdramaturgiája szempontjából tehát már csak az utolsó lehetőséget, a C-dúr továbblépés, megérkezés lehetőségét teheti mérlegre. Mint Dahlhaus zseniálisan kimutatta[4], a várakozásnak, a rossz előérzetnek, a belső bizonytalanságnak és kétségeknek ez az együttese kettős hangnemű, vegyes hangnemű, amelynek felületén hol a C-dúr, hol a c-moll jelleg üt át: „Der Moll-Dur-Kontrast wird [...] dadurch umschrieben, dass Untertonarten zu C-Dur, e-Moll oder a-Moll, neben c-Moll gerückt werden und umgekehrt Untertonarten zu c-Moll, Es-Dur oder f-Moll, neben C-Dur. C-Dur erscheint erst explizit, nachdem es unausgesprochen bereits vorausgenommen worden ist: als Vermittlung zwischen e-Moll und c-Moll, deren Kontrast ohne mitgedachtes C-Dur unverständlich bliebe, ein blinder Fleck der Harmonik [...] Ein Kontrast zu c-Moll erweist sich, statt eine harmonische Progression in Gang zu setzen, nach wenigen Takten als Paraphrase von C-Dur, des anderen Moments der Mischtonart, und umgekehrt ein Kontrast zu C-Dur als Paraphrase

[4] I. m. 45—46. old.

von c-Moll." Az „Im Zweifel doch erbebt des Herzens Grund" és a „Wüsst ich sein Los!" gyötrelmét átélő és egyelőre kiálló Elza lelkiállapotát érzékeltető szűk szeptimharmóniák, majd a c-mollt jajkiáltásszerűen megidéző f-moll tilalommotívum után a kontemplációt kicsendítő hatütemes C-dúr hármas erőtlen, halk, szinte kiürült. A király és a nép mesenaivságú F-dúr együttese próbálja elhessegetni mindazt, amit a C-dúrnak e „megmérettetése" után érzünk. Mintegy ezt a törekvést ellensúlyozza Telramund utolsó, végső kísérlete Elza hitének megingatására az Ortrud-motívum sűrítésével már-már porlasztásával, hogy végül Lohengrin próbálja egy újabb szubdomináns mélységből (d-moll) magához téríteni, a fény felé fordítani a lábainál szinte ájultan heverő Elzát. És Lohengrin kisugárzása (hármas szekvencia), valamint rábeszélő, emfatikus szónoki stílusa (19 ütemnyi zenében 17 előírt melodikus hangsúly!) végre kiváltja a kívánt hatást.

Elza nem szegi meg a fogadalmát, nem kérdez. S amikor megszólal ajkán a döntő melódia: „Hoch über alles Zweifels Macht soll meine Liebe stehn!" („mit Bedeutung und Entschluss" — kéri Wagner az énekestől), az út végre szabaddá válik a C-dúr előtt. Az erőt e tonális megérkezéshez ismét kívülről kapja a zene, a színpadi hangszer ezúttal az orgona, s amikor egy [I.—VI.—II.—$I.\frac{6}{4}$—V.—I.] reprezentatív zárlat után az Esz-dúr nászmenet kezdőtémája is visszatér a most már látszólag megingathatatlan C-dúrban, a zenekar is orgonaszínben (2 fuvola, oboa, klarinét unisonója, egymást kioltó színe) öltözik. Azt, hogy ezt a C-dúrt most mennyire a nyitott templomajtó segíti céljához, a Münsterbe vezető utolsó lépcső elérésével egyidejűleg felzúgó plagális orgonafordulat tudatosítja még egyszer bennünk. Hogy ez a célbaérkezés ugyanolyan kétséges, bizonytalan és megkérdőjelezhető, mint amilyennek az „In wildem Brüten muss ich sie gewahren" sziget-ensemble végén éreztük, a rézfúvókon most is f-moll-ban felharsanó tilalommotívum vési belénk[5]. S arra, hogy ezt a C-dúr illúziót, lehetőséget mennyire *ki kellett kényszeríteni*, hogy azt milyen „erőszakosan" vívta ki a maga számára az a három ember, aki éppen most lép be a templomba, a király négy színpadi trombitásának a palota felől (vor dem Palast) érkező fanfárja emlékeztet, amelybe a két toronyban álló trombitások sztereofonikus C-dúr szignálja vegyül.

Nyilvánvaló, hogy ez a trombitahangverseny ismét öltözteti a színpadot és a zenei játékteret, nyilvánvaló, hogy az orgona hangjával együtt az esküvő kulminációs mozzanatának pompáját adja meg. De hol vagyunk már a drámának e pontján attól a feltételezéstől, hogy a Heerhornbläser látványa és zenéje csupán egy történelmi jellegű couleur locale megteremtésének eszköze volna Wagner számára. A teljes II. felvonás — s ez maga a dráma, a tragikus konfliktus, amelynek az I. felvonás csak előkészítője volt, s a III. csak következménye lesz — zenei-drámai struktúrája épült arra a lehetőségre, amire a kötött hangolású színpadi királytrombiták együttesének, a zenés díszletelem funkciójában megismert kelléknek a használata kényszerítette és vezette Wagnert: a C-dúrt kereső moduláció eszközére.

Az elemző megkülönböztetheti a remekmű külső héját és belső magvát, bizonyíthatja műfajának „Zwiespältigkeit"-jét, s joggal beszélhet a meseopera és a történelmi dráma ellentétére utalva „geschichtliche Färbung und Lokalisierung"-ról. Ez a szín, ez a korrajz zseniális szerző esetében azonban — mint bizonyítani igyekeztem — egyáltalán nem marad a külső héj szintjén, egyáltalán nem a couleur locale réteget és minőséget képviseli, hanem titokzatos módokon az egységes, oszthatatlan műstílus, a műegész szerves elemévé, összetevőjévé válik. Egyetlen Wagner-mű díszletelemeinek zenei sorsán ezt próbáltam érzékeltetni.

[5] Ez is, a karját fenyegetően az ég felé emelő Ortrud látványával együtt, utólagos ötlete volt Wagnernek.

LEGÁNY DEZSŐ:

LISZT ÉS A MŰVÉSZ ZICHYK

Bartha Dénes Liszt-kiállításának (1936) emlékére

Lorenzo de Medici udvarában nyert üldözői elől menedéket egy, mindössze 31 évet élt zseni a 15. század végén, Pico della Mirandola. Odadobta grófi rangját, birtokát és örökségét, csakhogy minden erejével az irodalomnak, filozófiának, humanizmusnak élhessen. Szűkre szabott életútján a „Beszéd az emberi méltóságról" című munkájában olyan gondolatokat fogalmazott meg, melyekkel évszázadokra a reneszánsz legnagyobb hatású egyéniségeinek élcsapatába került. Így kezdte munkáját: „Arab írásokban olvastam, hogy mikor megkérdezték Abdalát, a szaracént, vajon mi tetszik előtte a legcsodálatosabbnak e — bízvást mondhatjuk — világszínpadon, azt válaszolta, hogy semmi sem csodálatosabb az embernél."

Valóban, legyen akár sok száz milliónyi, az idő vasfogától látszólag észrevétlenül felőrölt emberi életről szó, akár kisebb-nagyobb közösségek történelmébe felírottakról, majd mindenikben benne rejlik a csodálatosnak eleme. S nem így vagyunk-e rájuk utaló számos fogalmunkkal is? Az anya, apa, gyermek puszta említése a közvetlen jelenből avagy régmúltból mindenkiben a saját mély lelki tündérkert ajtaját nyitja meg. Az egyik ember abban felemelő, ahogy az életet alakítja, a másik abban, ahogy befogadja vagy elszenvedi.

Liszt Ferenc, Zichy Géza és Zichy Mihály alkotó ember volt s egyúttal befogadó. Hosszú élete során mindegyikük szenvedett el számos gyötrelmet. Liszt idősebb korában kerültek vele és egymással személyes kapcsolatba. Zichy Géza korábban: róla essék először szó.

Zichy Géza a család egyik grófi ágából született 1849-ben a Zemplén megyei Sztára községben, mely Trianon óta Csehszlovákiához tartozik, és Budapesten hunyt el 1924-ben. Apját a világosi fegyverletétel után rendőri felügyelet alatt egyik birtokukra, majd 1851-től családostul Nagyszombatra internálták. A Bach-korszak bukása után a család Pozsonyba költözött, amelynek viszonylag fejlett zenei élete és a pozsonyi híres Egyházi Zeneegylet hangversenyei buzdítóan hatottak rá zongoratanulásban és zeneszerzési kedvtelésekben egyaránt, Egyik napon, tizennégy éves korában egy komornyik kíséretében elengedték vadászni a szülei. A helyszínre érkezve oly szerencsétlenül rángatta le a szekérről a csőre töltött puskát, hogy az elsült és szétlőtte jobb karját. Csak a gyors segítségnek köszönhette, hogy nem vérzett el egészen, de jobb karját amputálni kellett. Ez a csaknem halálos katasztrófa érlelte férfivá s az a keserűségében fogant elhatározás, hogy ha maradék bal kezével egy éven belül nem tanulja meg mindazt, amit addig két kézzel művelt, főbe lövi magát, nem marad félember. Az erős elhatározás hatott. Megtanult maradék bal kezével írni, zongorázni, étkezni, öltözködni, vívni, lovagolni, vadászni, úszni, sziklát mászni. Pozsonyban végezte magánúton a gimnáziumi és utána három évig, apja kívánságára, a jogi tanulmányait. Ott lépett fel először 17 éves korában az árvízkárosultak

javára két saját, gyönge zongoraművel közreműködőként. A kottát még alig ismerte; úgy játszott hangszerén, mint egy naturalista cigány. Akkor, jogi tanulmányai kezdetén akadt az első komolyabb zenetanárra, az épp annyira képzett, amennyire iszákos Mayrberger, a pozsonyi Egyházi Zeneegylet karnagyának személyében. Megszülettek első dalai, néhány zongoraműve, táncdarabja s 18 éves korában egy Ave Mariája,[1] melyet Budapest templomaiban még évtizedek múlva is énekeltek olykor. Egy év múlva szerepelt Pesten először a Bánk bán és a Hunyadi László témáiból szőtt fantáziájával egy hangversenyen a Tudományos Akadémián az Írói Segélyegylet javára.[2]

Apja halála és a jogi államvizsga letétele után Zichy Géza Pestre jött, s Mayrberger tanácsára Volkmann-nál folytatta zeneelméleti-zeneszerzési tanulmányait 1870-től. Abban az évben nyerte el nagykorúságát, s az apai örökségen fivéreivel megosztozott. Neki a Debrecen közelében fekvő Tetétlen jutott, Ernő bátyjának pedig onnan mintegy 30 kilométerre Hosszúpályi. A következő évben feleségül vette a 16 éves gróf Karátsonyi Melanie-t, s bizonyára nem is sejtette, hogy ezáltal Liszt egyik legodaadóbb magyar hívének családjába nősült be. Akkor került Zichy Géza először Liszt látókörébe, aki Augusz Antalnak Rómából küldött levelében írta, hogy majd gratulál az új párnak.[3] A sorsdöntő fordulat kapcsolatukban 1873-ban következett be, amikor Liszt először hallott hangversenyen Zichy Gézától nagyobb lélegzetű művet, az Arany János versére írt Zách Klára balladáját.[4] A hangverseny végén Liszt odament hozzá, meghívta magához, hogy a balladát alaposan megbeszéljék, és lakásán bámulatos virtuozitással és változtatásokkal játszotta el Zichy legújabb művét.[5] Pár nap múlva ugyan Liszt elutazott, az ősszel pedig, amikor 50 éves művészi jubileumának megünneplésére is visszatért, Zichy hónapokig betegeskedett, majd erőre kapni Tetétlenre távozott. Ezek miatt a Liszt kezdeményezte kapcsolat csak 1874 tavaszától bontakozott ki nagy arányokban. Ettől kezdve Liszt 12 év múlva bekövetkezett haláláig voltak hetek, hónapok, amikor szinte naponta találkoztak, hol Lisztnél, hol a csaknem fiaként szeretett Zichy lakásán, a budai várban, Országház utca 5. alatt. E sűrű találkozások az irodalommal, költészettel is foglalkozó Zichy Gézánál zenében három téren lettek gyümölcsözőek: egyrészt Zichy fenomenális balkéz-technikájának kialakításában, másrészt műveinek stílusváltásában s a Nemzeti Zenede nagyarányú fejlesztésében attól kezdve, hogy Zichy Géza 1875-ben a Zenede elnöke lett.[6]

[1] Gróf Zichy Géza: Emlékeim. I. Budapest, é. n. (1911), 151.

[2] Véletlen-e, hogy rajta kívül két másik fiatal: a későbbi Pázmándy Dénesné Reitter Mária és Lisztnek majd egyik legkiválóbb magyar nőtanítványa, Lépessy Ilona, valamint a híres operaénekesnő, Pauliné Markovits Ilka ugyanazon a koncerten szerepelt? Mind Liszt vonzáskörébe jutnak majd, mihelyt ő Budapesten megtelepszik. Lásd Legány Dezső: Liszt Ferenc Magyarországon 1869—1873. Budapest, 1976. 11., 197.

[3] Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz. Kiadta Csapó Vilmos. Budapest, 1911. 1871. X. 23-i levél. Egy év múlva, 1872-ben, a belvárosi templomban, március utolsó napján Beethoven C-dúr miséje mellett először történt meg, hogy Liszt és Zichy Géza neve egymás mellé került, Liszttől a Mihi autem, Zichytől pedig az Ave Maria előadásával. Talán Liszt ott is volt: másnap utazott el Rómába.

[4] Az Írói Segélyegylet javára adott hangverseny műsora a Tudományos Akadémián: Beethoven: Szeptett; Orczy: Sötét az éj (Semseyné, zg. kísérő b. Vécsey); Bazzini: La ronde des lutins (Krancsevics, zg. kísérő Richter); Zichy: Zách Klára (Hajós, Budai Ének és Zeneakadémia, zg. kísérő Richter, vezényelt Knahl). — A ballada még Volkmann hatását tükrözte, aki nem szívlelte sem Liszt stílusát, sem személyét, ezért Volkmannra tekintettel Zichy korábban nem közeledett Liszthez.

[5] Zichy: Emlékeim. I. 198.

[6] Zichy Géza abban az évben jutott a Nemzeti Zenede elnöki tisztébe, amikor Liszt elnöksége alatt a Zeneakadémia megkezdte működését 1875-ben. Zichy elnöksége és Bartay Ede igazgatósága alatt a Nemzeti Zenede pár éven belül hatalmasan fellendült. Egy év alatt növendéklétszáma megkétszereződött 300 főre, s 5 év alatt 560 főre nőtt. Növendékei között voltak már a jövő olyan kiválóságai, mint Bloch József, Szendy Árpád, Kerner István, Poldini Ede. 1882-ben minden fúvós hangszert is felölelő oktatói intézménnyé fejlődtek tovább. Amikor 1884-ben átköltöztek az Egyetem térről a mai Semmelweis—Vitkovics utca sarkáról távozó polgári leányiskola épületébe, 772 növendék iratkozott be 30 tanárhoz, 13 tanszakra és 73 osztályba. S mindeme nagy fejlődést Liszt művészetének szolgálatába állította Zichy Géza, amit a Nemzeti Zenede hangversenyei is megfelelően tükröztek. Elég példának erre a Hubay Jenő apja, Huber Károly, Liszt nagyon ragaszkodó tisztelője által megszervezett zenedei zenekar közreműködésével Lisztől a Magyar fantázia (Székely Irén, 1882. IV. 2.; Simonffy Béla, 1885. III. 16.), Esz-dúr zongoraverseny (Székely Irén, 1884. I. 6.; ugyanő 1885. III. 16.; Poldini Ede, 1885. VI. 21.), A bölcsőtől a sírig, szimfonikus költemény (ősbemutató 1884. III. 23.; újból 1885. III. 16.) ismételt előadása.

E három jelenség közül az elsőre koncentrálva kétségtelen, hogy Zichy Gézának már Liszttel kötött ismeretsége előtt is szinte autodidakta módon jelentős balkéz-technikája lehetett. A robbanásszerű fejlődés azonban az után következett be, mióta Lisztet igen sokszor közvetlen közelből hallotta és látta játszani. 1876 februárjában, midőn egyik nap Liszt nála ebédelt, megmutatta Schubert Erlkönigjéből bal kézre készült átiratát, amit Liszt nyomban eljátszott, majd Zichyt ültette a zongorához. Az esetről ezt jegyezte fel Zichy naplójában: „Lejátszottam a darabot úgy, amint tudtam, mert akkor még nem voltam teljesen gyakorlott. »Pompás, nagyszerű!« mondá a nagy ember elnézéssel. »Az Ön készsége csodálatraméltó!« Ez az óra reám nézve elhatározó volt."[7] Ugyanazon év végén az ismét nála ebédelő Lisztnek Zichy eljátszotta bal kézre írt etűdjeit. Liszt megjegyzéseket tett, s azt tanácsolta, nyomasson ki belőlük hatot. Ezek fél év múlva Párizsban jelentek meg, Liszt előszavával, mely fordításban így hangzik: „Kedves Gróf, minél többször hallgattam és játszottam az Ön balkézre írt Etűdjeit, annál kellemesebben érintett, hogy nekem ajánlotta őket. Előkelő ízlés, jó stílus jellemzi e munkát, sőt hatásosabbak, mint sok más szerzemény, minőket két vagy négy kézre írtak. Hálás viszonzásul Önnek ajánlom brilliáns »Adél-keringő«-jének két kézre való átiratát."[8]

Zichy Gézának magának kellett megteremtenie repertoárját, ha zongoraművészként szerepelni kívánt, mert kizárólag bal kézre írt művek nem léteztek. 1877 tavaszán igen nagy sikerrel működött közre egy grazi jótékony célú hangversenyen a saját Erlkönig átiratával. Liszt elnevezte őt „dreimal Dreyschock"-nak, ami nagy elismerés, a csehországi Alexander Dreyschocknak ugyanis brilliáns balkéz-technikája volt.[9] 1878 januárjában Lisztnek Andrássy Gyula külügyminiszterhez, Liszt Eduardhoz és Bösendorferhez szóló ajánlóleveleivel ellátva akkora sikerrel lépett fel Bécsben, hogy még a Lisztet és körét sokszor ócsárló Hanslick is igen dicsérte.[10] Ugyanazon év nyarán a párizsi világkiállításra Magyarország nevében kiküldött Liszt meghívta oda, s újabb ajánlólevelekkel látta el. Liszt már olasz földön, a Villa d'Estében lakott, amikor Zichy ősszel Párizsba érkezett, s tüneményes sikereket aratott Erard zongoratermében, Saint-Saëns, Delibes szalonjában a Figaro hangversenyén és Versailles-ban,[11] talán Zichy Mihálynál is, akivel akkor ismerkedett meg és kötött oly őszinte barátságot, aminek eredményeként Zichy Géza „A leányvári boszorkány" című költői elbeszélése Zichy Mihály remek illusztrációival jelent meg két év múlva.

Ahogy az talán több évszázados, komisz beidegződésből lenni szokott, nálunk, magyaroknál, csak akkor nőtt meg iránta egy csapásra az érdeklődés, miután külföldi nagy elismerésének a hazai sajtóban is híre kelt. 1879. januári koncertjén a Nemzeti Zenede és az Írói Segélyegylet javára a Vigadó kistermét zsúfolásig elárasztó közönség példátlanul ünnepelte bámulatos zongorajátékáért.[12] Liszt azt írta róla két nap múlva Bécsbe, hogy Zichy „tüneményes a zongoránál egyetlen, bal kezével. Sardou azt állította

[7] Zichy: Emlékeim. I. 24.

[8] Zichy: Emlékeim. I. 30. Zichy fordításában. A teljes levél eredeti, francia nyelvű közlése: Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835—1886. Kiadta Prahács Margit. Budapest, 1966. 329. sz. — Nagyobb nyilvánosság előtt Zichy először 1877. XII. 22-én játszotta el bravúros etűdjeit Táborszky zeneműkiadó estélyén, melyen Liszt a hegedűre és zongorára átírt 12. magyar rapszódiáját adta elő Huber [Hubay] Jenővel. A Liszt által átírt Adél keringőjét ismételten lehetett hallani hangversenyeken. Legelőször 1877. II. 15-én, a Magyar Írók és Művészek javára Liszt által adott hangversenyen magától Lisztől. 1877. XII. 23-án a Liszt-tanítvány Siposs Antal növendékeinek matinéján a későbbi Liszt-tanítvány Zaphiry Heléntől (Liszt jelenlétében), 1878. I. 27-én Siposs növendékeinek újabb matinéján Sárkány Ilonától (Liszt előtt), 1881. VIII. hóban Weimarban a hamburgi Dory Petersen Liszt-tanítványtól és ugyancsak tőle Budapesten 1882. IV. 3-án, mindkét esetben Liszt jelenlétében.

[9] Fővárosi Lapok, 1877. III. 25.

[10] Zichy: Emlékeim. I. 48—49. Fővárosi Lapok, 1878. I. 11.

[11] Zichy: Emlékeim. I. 51—53. Fővárosi Lapok, 1878. XI. 7.

[12] 1879. I. 24-én Zichy műsora: Mendelssohn—Zichy: Auf Flügeln des Gesanges, Bach—Zichy: 2 invenció, Beethoven: Holdfény-szonáta, 2. tétel, Zichy: Művészinduló, Zichy: Valse polonaise. Közreműködött Huber Károly vonóskvintettje (Mendelssohn: B-dúr kvintett), Luby Oláh Blanka és Pauli Richard (Liszt: Wieder möcht' ich dir begegnen, Liszt: Ich liebe dich stb.).

Párizsban, hogy Zichy »egy kézzel négykezest játszik«. Ezt itt megint ragyogóan igazolta tegnapelőtti koncertjén."[13] 1879. március 9-én Zichy Gézával, akitől jótékony célú hangversenyt kértek, együtt utazott Liszt Kolozsvárra, a maga részéről azért, hogy viszontlássa régi barátját, Teleki Sándor grófot. Hatalmas Liszt-ünneplés lett ebből az útból. Zichy közreműködőkkel megtűzdelt koncertjén, március 12-én, három saját művét játszotta el: Esz-dúr etűdjét, a Mariskám-dalra írt variációit, majd a Faust-fantáziáját, valódi bámulatot keltve, de hirtelen rosszulléte miatt a koncertet beugrásszerűen Liszt fejezte be két saját művével, a közönség határtalan elragadtatására. Két nap múlva adták a Liszt tiszteletére rendezett koncertet, de a közben bekövetkezett szegedi árvízkatasztrófa földönfutóinak javára, melynek végén Liszt és Zichy először játszotta zongorán 3 kézre a Rákóczi-indulót, leírhatatlan hatással.[14] Az idők során még négyszer játszották együtt 3 kézre nyilvánosan e mindenkit felkorbácsoló indulót: még ugyanabban az évben Lisztnek a szegedi árvízkárosultak javára adott hangversenyén Bécsben, Andrássy Gyula külügyminiszter szalonjában az uralkodóház előtt, a 70-edik születési évfordulójához közeledő Liszt pozsonyi és soproni koncertjén és látogatásakor Zichy Gézánál Tetétlenen a falu népének.[15]

Kolozsvárról 1879. március 15-én utazott el Liszt Zichy Gézával Berettyóújfaluig, ahol utóbbinak fivére, Ernő várt rájuk pompás ötös fogatával, hogy magához vigye őket 30 kilométerre, Hosszúpályiba. Liszt természetesen ott is zongorázott, szűk családi körben. A következő napon tért vissza Zichy Gézával Debrecenen át Budapestre.

Egy évvel a kolozsvári út után megint Budapesten adott jótékony célú koncertet számos közreműködővel 1880. március 12-én, Liszt jelenlétében. Hat számot játszott, köztük a Bachtól általa átírt Chaconne-t. Sikere kolosszális volt, mégsem vakította el: egy további évet várt a hangversenykörutak megkezdésével. A Chaconne átiratnál érdemes egy pillanatra megállnunk. Azt írta Liszt 1880-ban egyik levelében az akkor nála Weimarban is járt Zichynek: „Átírásokba nem szükséges sok új dolgot szőni. Nem árt, ha az eredetihez hitvesi hűséggel ragaszkodunk, ez a legjobb. Számtalan variációmat, melyeket az Ön Bach Chaconne-jához írtam s levelemhez mellékelek, a fenti szellemben dolgoztam ki."[16]

Ugorjunk az időben előre 4 évet, egy további Liszt-levélhez. Ez áll benne 1884 decemberében Budapestről: „...baráti felkérésre Zichy Géza művén dolgozom. Ez egy hosszú ballada, a »Bűvös tó« [Zaubersee] hangszerelése és átdolgozása, melyben a zeneszerzőnek van három bájos dallama, ám azokat nem kombinálja szerencsésen. Ugyanúgy nem ért az átvezetések nehéz művészetéhez, miként a hangszereléshez sem... A meghangszerelt ballada mintegy 30 nyomtatott oldalt tesz majd ki."[17]

Ez a két levél és azok a sorok, melyeket Zichy etűdjeiről írt Liszt, kellően rávilágítanak arra, hogy Zichy 1873 és 1886 közt komponált vagy átírt műveinek bizonyára mindegyikén erősen nyomot hagytak Liszt korrekciói és tanácsai, aminthogy minden idők

[13] The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein. Kiadta Howard E. Hugo. Cambridge (Mass.) 1953. 1879. I. 26-i levél.

[14] Magyar Polgár, Kolozsvár, 1879. III. 16.; Kelet, Kolozsvár, 1879. III. 16.

[15] Bécs, 1879. IV. 7.; Pozsony 1881. IV. 3.; Sopron, 1881. IV. 6.; Tetétlen, 1884. XI. 10.

[16] Zichy: Emlékeim. II. Budapest ,é. n. (1911). 93. Liszt levele Weimarból, 1880 augusztusában, az eredeti, francia nyelvű Liszt-kézirat szerinti kisebb kiigazításokkal, összevetve a Prahács Margit említett kiadásában magyar gyűjteményekből közölt Liszt-levelek 447. számával. Az 1880. III. 12-i hangversenyen a Zichy által eljátszott 6 szám: Schubert—Zichy: Du bist die Ruh, Zichy: Esz-dúr etűd, Zichy: Magyar ábránd, Bach—Zichy: Chaconne, Liszt—Zichy: Három király indulója a Krisztus oratóriumból 3 kézre, Liszt legkiválóbb magyar tanítványával, Juhász Aladárral együtt.

[17] The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871—1886. Fordította William R. Tyler. Bevezető és jegyzetek: Edward N. Waters. Washington, D. C. 1979. 470. 1884. XII. 4-i levél. A Liszt által gyökeresen átdolgozott és meghangszerelt művet Allaga Géza másolatában Richter mutatta be Bécsben 1885 januárjában. Kézirata és másolata lappang vagy elveszett.

legnagyobb zongoraművésze, Liszt nélkül sem vált volna feltehetően minden idők legkiválóbb félkezes zongoraművészévé Zichy Géza.

Visszatérve az időrendhez, 1881-ben, Petőfi versére „A magyarok istené"-nek komponálásakor Liszt külön balkezes változatot is írt Zichy Gézának. Abban az évben kezdte meg végül rendszeres, évenkénti nagy hangversenykörútjait Zichy Géza, miután hét évig rendkívüli lelkiismeretséggel tanult Liszt játékából. Nincs értelme, hogy Liszt példája nyomán mindig páratlan sikerű s ugyanakkor ugyancsak mesterét követve kizárólag jótékony célokra adott nagy koncertkörútjain végigkísérjük. Egy koncertről azonban meg kell emlékeznünk, melyen utoljára szerepeltek együtt. Zichy Géza már 1882 januárjában meghívta Tetétlenre, hogy lakjék nála, mintha a fiánál laknék, amikor hírét vette Rómából, hogy Liszt, egészségének nagymérvű hanyatlása miatt pihenésre szorul. E meghívásnak Liszt csak 1884. november 1-jétől 17-ig tudott eleget tenni. Kúriájához egészen közel, mintegy 100 lépésnyire a parkban építtetett fel Zichy Géza egy kényelmes, földszintes, négyszobás házat Lisztnek, a szalonban Bösendorfer-zongorával. Valamivel tágasabb volt, mint Liszt weimari otthona. Szemben, a domboldalon állt egy kápolna; oda járt Liszt naponta misére egy öreg ferencrendi szerzeteshez, míg estéit vidám kártyázás, társalgás töltötte ki Zichyvel és másokkal.[18] Valóban békés, pihentető napok voltak, az érkezése napján este fáklyafénynél rendezett népi táncmulatság maradandó emlékével Lisztnél. Annak hatására kezdte ott írni az 1. Csárdást és Csárdás obstinét. Akkor, 1884. november 10-én, Tetétlenen került sor Liszt legemberközelibb koncertjére, saját kívánsága szerint, az érkezésekor őt ünnepélyesen fogadó falu népének. Liszt két szólószámot játszott: „Az Úr házába megyünk" prelúdiumot és az Impromptut, Zichy a saját Magyar nyitányát. Befejezésül együtt 3 kézre a Rákóczi-indulót adták elő. A koncert után, a büfében, Liszt maga töltögette a bort a jó falusiak poharába.

Íme, összefoglalóan, amit Zichy Géza gróf révén köszönhet Magyarország zeneművészete Lisztnek.

Egészen más volt Liszt és művészetének kapcsolata Zichy Mihály világhírű festőművésszel. Ő a Zichy-nemzetség nem grófi, hanem nemesi ágához tartozott, s nem is volt hajlandó a grófi ágakkal semmiféle érintkezésre, kivéve Zichy Géza és Jenő grófot. Ők azok a Zichyk — Géza, Jenő és Mihály —, akiknek utcanév is őrzi emlékét Budapesten. Zichy Géza gróftól eltérően három lényeges pontban különbözik Liszt és Zichy Mihály összevetése. Futólagos bécsi egymásra akadásukon kívül talán soha máskor nem találkoztak. Művészi kapcsolatukban korántsem kizárólag Liszt hatása, hanem kettőjük lényeges kölcsönhatása állapítható meg. Végül a szinte soha nem találkozás ellenére e két nagy alkotóművész sorsában, művészi és életszemléletében feltűnően sok a közös vagy egymást kiegészítő vonás.

Zichy Mihály 16 évvel volt fiatalabb Lisztnél és 20 évvel élte túl. Ő is egy kis faluban született, Zalán, 1827-ben. Miután Pesten Marastoninál tanult, ő is külföldre kényszerült vándorolni, hogy egyáltalán tovább fejlődhessék. Bécsben Waldmüllernél folytatta ugyanolyan rövid ideig tanulmányait, mint jóval korábban Liszt Czernynél. Onnan Zichy Mihály egy orosz nagyhercegnő szolgálatában keletre, Szentpétervárra sodródott, míg Liszt gyermekkorában Párizsba. A nagyhercegnő ellen fellázadva, többek közt mert kutyákat és hasonlókat festtettek vele, nyomorúságában egy ideig fotográfiák retusálásából tartotta fenn magát úgy-ahogy, míg a 16 éves Liszt, apjának halála után zongoraleckék adásából élt. Zichy Mihály naplójába franciául jegyezte fel a legfőbb adatokat magáról, műveiről, miként Liszt is franciául írta be mindig magával hordott zsebnaptáraiba

[18] Graf Géza Zichy: Aus meinem Leben. Stuttgart. III. kötet (1920) 56. The letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871—1886. Liszt csütörtökön, 1884. november 5-én (helyesen 6-án) és 13-án keltezett levele Tetétlenről.

napi társadalmi kötelezettségeit, koncertlátogatásait, valahová vagy valahonnan utazását. Liszt minden zeneszerző közt a képzőművészetek legnagyobb hódolója volt Händel óta, míg Zichy Mihályról tudjuk, hogy legalábbis az Oroszországon kívüli, 1874—79 közti párizsi éveiben rendszeresen egy-két órát négykezesezett nála lakó tanítványával. Mindketten hatalmas irodalmi műveltséggel rendelkeztek, amit Liszt művei és levelei ugyanúgy tanúsítanak, mint Zichy Mihály zseniális illusztrációi Madách, Arany, Petőfi, Zichy Géza, Victor Hugo, ifjabb Dumas, Lermontov, Puskin, Byron, Goethe, a grúz Rusztaveli műveihez. Mindketten művészetük számos műfajában rendkívüli termékenységgel maradandó értékeket alkottak, és úgyszólván mindig művészek és arisztokraták körében forgolódva egyszerre voltak szellemes és ötletdús világfiak, s korukat messze meghaladóan a néppel érző demokraták. Zichy Mihály udvari festőként négy cár, Liszt pedig udvari muzsikusként sokáig a weimari nagyherceg szolgálatában állt, mégis megőrizték lelki és szellemi függetlenségüket. Mindketten a francia romantikához közelálló, de teljesen egyéni világot teremtő alkotóművészek voltak, akikben kivételes műveltség és bölcselkedő hajlam energikus, lobbanékony természettel és kicsattanó gúnnyal társult, de sohasem fajult el kicsinyes gyűlölködéssé. Halálukig magyarnak vallották magukat, lakásuk pedig, bárhol éltek, mindenkor nagy fényűzésektől, külsőségektől mentes, de igazi művész otthon volt. Még a nagyrabecsülés és barátság szálai is sokszor ugyanazokhoz fűzték őket: Victor Hugóhoz, a Párizsban élő Godebski lengyel szobrászművészhez, Gustav Doréhoz és Munkácsy Mihályhoz, Budapesten Pulszky Ferenchez, Jókai Mórhoz, Zichy Gézához és még jóval Liszt halála után is Zichy Mihályt Liszthez.

Zichy Mihály 1874—79 közt Párizsban élve, az ottani magyar egyesület elnöke volt, s azt nagyon felvirágoztatta. Tudjuk már, hogy az 1878-i párizsi világkiállításon ismerkedett meg az ott koncertező Zichy Géza gróffal, s minthogy Zichy Mihálynak egy egyszerű, de szép és jólelkű orosz nőtől született négy gyermeke közül a legfiatalabb, Zsófia, zongoraművészi vagy zongoratanári terveket szövögetett, Zichy Mihály Zichy Gézától kért tanácsot. Ő Saint-Saëns-t ajánlotta tanárnak, ha Zsófia Párizsban marad és még inkább Lisztet, ha Budapestre jön. Minthogy a párizsi világkiállításon egyik képének mellőzése miatt Zichy Mihály nagyon kiábrándult a francia hivatalos és festőművész körökből, maga is hazajött 1880 júniusában, Zalára, hogy itthon, nagyrabecsülő munkakör reményében letelepedjék. Ebben azonban kilenc hónapig hiába bizakodott — túl nagy és független szellemű művész volt a festőművész vonatkozásban illetékes itthoni köröknek. Akkor Bécsen át Grúziába, s onnan újra Szentpétervárra távozott, és többé nem jött haza, csupán a holtteste, díszsírhelyre.

Zalai időzésekor lett Liszt tanítványa Budapesten Zichy Zsófia, amíg Liszt 1881. január 20-tól április 2-ig Budapesten tartózkodott, és Erkel Ferencnél fejezte be elsőéves zeneakadémiai tanulmányait 1881 júniusában. Itthon kétszer lépett fel nyilvánosság előtt, mindkét alkalommal Liszt-művel.[19] Abban az évben lett Liszt 70 éves. E nagy évforduló ünnepélyes előzményeként adták át neki pompás zeneakadémiai lakását, ünnepelték szívből pozsonyi és soproni koncertjén, leplezték le emléktábláját a doborjáni szülőházon. El lehet képzelni, mit érzett Liszt az évforduló emlékeinek kavargásában, amikor bécsi szállásán Zichy Mihály tollrajza várta „A bölcsőtől a sírig" címmel. Tehát neki szól, róla szól ez a tollrajz? Nyomban felkereste Zichy Mihályt a Károly főherceg szállodában, s arra az esetre, ha a festőművészt nem találhatná ott, levelet is vitt magával, mely korabeli fordításban így hangzott: „Híres képíró! Kegyed nagyszerű ajándékot adott nekem. Rajza: »A bölcsőtől a sírig« csodálatos szimfónia. Megpróbálom, hogy

[19] 1881. III. 27-én a Zeneakadémia 2. matinéján Liszt jelenlétében Zichy Zsófia a Lassen—Liszt: Nibelungen egyik tételét, a VI. 5-i vizsgahangversenyen a (Shakespeare) Schubert—Liszt: Szerenádot játszotta.

azt hangjegyekbe öntsem, s a művet kegyednek ajánljam. Baráti tisztelettel Liszt."[20] A tollrajzon balra egy bölcső mellett egy anya dajkálja szeretettel csecsemőjét; középen a zene géniusza körül angyalok lebegnek; jobbra egy kis koporsó előtt földre roskadó anya és megtört apa, háttérben a temetői kórus, pappal.

Többé Liszt és Zichy Mihály nem találkozott. Zsófia 1882. november 6-án, Zalán, házasságot kötött Zichy Mihály tanítványával, Feledi Tivadar festőművésszel, de az apa nem jött arra haza Oroszországból.[21] 1883. március 11-től április 4-ig Zichy Mihály-kiállítást rendeztek a budapesti Műcsarnokban. Arra sem jött el. A kiállításra Liszttől kérték kölcsön „A bölcsőtől a sírig" tollrajzot. Közben Liszt beváltotta ígéretét, és a szimfonikus költeményt meghangszerelten 1882 októberében eljuttatta a berlini Bote und Bock kiadónak, melyből kétkezes és négykezes zongoraváltozatot is írt, és Zichy Mihálynak megküldte a kottát, a címlapot díszítő rézmetszet elkészítése végett.[22] Természetesen ugyanaz a rézmetszet került a kotta címlapjára, melynek tollrajza Bécsben várt Lisztre. Csakhogy Liszt a Zichy Mihálytól nyert ösztönzésen változtatott. A szimfonikus költemény ugyan szintén hármas tagolású, mint a tollrajz, de az első és harmadik, egyaránt Andante tétel: A bölcső és A sír közé nem a Zene géniuszát iktatta be, mert ilyen téma zenében nem fejezhető ki, hanem a két szélső tétel ellentétéül Agitato rapido tempójelzéssel egy „Harc a létért" tételt komponált. Zichy Mihály akár eljátszotta vagy valakivel eljátszatta a neki küldött és dedikált kottát, akár csak a tételcímekre figyelt fel, mindenképpen kellett hogy lássa: az ő hatására született szimfonikus költemény középső tételében Liszt az ő inspirációjától élesen eltérő tételt teremtett. Ez visszahatott Zichy Mihályra. A tollrajz témaköréből ugyanis egy másik, nagyszabású rajzkompozíciója is fennmaradt „A zene végigkísér a bölcsőtől a sírig" címmel, mely Arany László tulajdonából Voinovich Géza hagyatékába került, onnan a Magyar Tudományos Akadémia birtokába, ahol a tudós klubot díszíti. Mikor rajzolta Zichy Mihály e, 15 jelenetből álló, nagy sorozatot francia címfeliratokkal? Biztosan nem Liszt szimfonikus költeménye előtt, mert különben azt tették volna ki az 1883-i Zichy-kiállításon Budapesten, nem a Liszttől kölcsönzött, hármas tagolású tollrajzot. S e második, 15 jelenetes megfogalmazásban nincs egyetlen „Zene géniusza" jellegű tétel, de a bölcsőt és a gyermekkort követően a forgandó emberi életet leíró képek, amilyen a vasárnapi misére kongató harang, szerelmesek dala, mulatozó diákok, menyegző, népi táncok után kifejezetten a „Harc a létért" fogalomkörébe vágó jelenetek sorozata következik a háborúba vonuló ezredről, véres rohamról, vészharangról, az oratóriumát vezénylő Liszt Ferencről s néhány szatirikus figura után a nyomorúságában kéregető kintornásról, mielőtt megnyílik a végjelenet képe: a temetés. Berkovits Ilona művészettörténész szerint Zichy Mihály e freskószerű elgondolásban egymáshoz illesztett jeleneteket egy hangversenyterem frízének szánta.[23] Talán éppen a régi Zeneakadémia koncerttermébe, melyben egykor lánya is tanult Liszttől. Nem így maradt fenn, mert egyesek itthon mindent elkövettek, hogy Zichy Mihály, akárcsak Munkácsy Mihály maradjon végleg külföldön: ne vonja ellenállhatatlan hatása alá a jövő magyar festőművészeit.

E nagyszerű és egyszeri művészi kapcsolatnak Zichy Mihály és Liszt között volt még

[20] Korabeli fordítás: Fővárosi Lapok, 1881. IV. 21. A lappangó levél eredeti szövegét Lázár Béla közölte, forrás megjelölés nélkül, tévesen IV. 12-i dátummal IV. 4. helyett (Zichy Mihály élete és művészete. Budapest, 1927. 104): „Illustre peintre, Vous me faites un don magnifique. Votre dessin du génie de la musique »du berseau à la tombe« est une admirable symphonie. J'essayerai de la mettre musicalement et vous dédierai cette notation. Veuillez agréer mon cordial dévouement. F. Liszt. Wien, 12 avril 1881." Lázár szövegközlésének forrása feltehetően Zichy Mihálynak Bécsben, 1881. IV. 14-én kelt, német nyelvű levele (a zalai Liszt-múzeumban), melyben Zichy részletezi Liszttel való találkozását és közli Liszt francia nyelven írt levelének szövegét is.

[21] Berkovits Ilona: Zichy Mihály élete és munkássága. Budapest, 1964. 233.

[22] Zichy: Emlékeim. II. 152. Liszt 1882. XI. 4-i (helyesen 16—18. közti) levele Zichy Gézához Zürichből.

[23] Berkovits Ilona, 205.

egy közvetítője, akit már említettem: Zichy Zsófia.[24] Arcképe fennmaradt Munkácsy Mihály világhírű Milton-festményén, amelyen Munkácsy róla portrézta Milton lányainak egyikét. Még lánykorából és fiatalasszony korából jól ismerte Liszt egyik legkiválóbb magyar tanítványát, Aggházy Károlyt, a Liszt köréhez tartozott Zichy Gézát, Hubay Jenőt, Popper Dávidot, a Liszt elnöksége idején zeneakadémista Takáts Mihály kiváló bariton operaénekest és Liszt elhunyta után négy évvel élete végéig a budapesti operához szerződött olasz Italia Vasquez, ünnepelt szoprán énekesnőt. Megmaradt Zichy Zsófiának a bécsi Friedrich Ehrbar cég által nagyon művészi kivitelben, gyártási száma szerint 1886—87 közt készült zongorája is, melyet a leszármazottak kérésére sok utánjárással megőrzésre Tatán tudtam elhelyezni, a Komárom Megyei Múzeumok Igazgatóságán. Akkor írta nekem Zichy Zsófiának egy évvel később elhunyt lánya, Csicsery-Rónay Istvánné 94 éves korában, a zongora elhelyezése fölött örvendező levelében: „...ezt a zongorát édesanyámtól kaptam. ... Sok gyönyörű zene volt akkor nálunk. Trió: Hubay Jenő, Popper Dávid, Aggházy Károly és rokonunk, Zichy Géza, aki elvitte anyámat Liszthez. Nem messze lakott még Takáts Mihály és Vasquez Italia. Szóval nagy zenei élet volt. Én is ezen a zongorán végeztem Aggházy Károlynál. A köröndi lakás: Köröndi— Andrássy út 88." E levél szerint Zichy Zsófia és családja rézsút átellenben lakott a későbbi Kodály-lakással.

Íme, művészi-emberi életek és sorsok, ahogy egymás mellé sodródnak és összetöpörödnek az idő rohanásában. És ahogy megmaradnak példamutatásaikban és alkotásaikban. Kérdezzük meg ezek után a 15. század végén élt Pico della Mirandolától, valóban van-e csodálatosabb az embernél? Van! Amit az ember teremt, mint a még csodálatosabbnak, az életnek teremtménye.

[24] 1858-ban született Szentpéterváron és 1915-ben hunyt el Siófokon. Zalán temették el. Ezúton köszönöm meg Csicsery-Rónay Istvánnak a dédapjára: Zichy Mihályra, nagyanyjára: Feledíné Zichy Zsófiára és édesanyjára: a magát Zichy Mária Alexandrának nevező, férjezett Csicsery-Rónay Istvánnéra vonatkozó kiegészítő adatokat.

HAMBURGER KLÁRA:

LISZT ÉS PAULINE VIARDOT-GARCÌA

(HÉT KIADATLAN LEVÉL ÜRÜGYÉN)

Ha végignézzük Liszt Ferenc esszéinek listáját (ezeknek legalábbis tárgyválasztása minden esetben nyilvánvalóan az ő sajátja), feltűnik, hogy előadóművészről csupán két tanulmány szól: Clara Schumannról az egyik, 1855-ből[1], és Pauline Viardot-ról a másik, 1859-ből[2]. Köztudott, hogy Robert Schumann felesége, majd özvegye nem viszonozta Liszt rokonszenvét. A nagy spanyol—francia énekművésznőt (1821—1910) azonban gyerekkorától barátság fűzte hozzá, s e barátságot, kölcsönös művészi elismerést nem zavarta meg semmiféle féltékenység vagy nézetkülönbség. Annak ellenére, hogy ritkán találkoztak, s hogy Madame Viardot sohasem énekelt Liszt- vagy Wagner-műveket.

A nevezetes spanyol Garcìa énekes család hosszú külföldi — egyebek közt amerikai — turnék után Párizsban telepedett le. Az apa, az idősebbik Manuel Garcìa (1775—1832) hírneves tenor és pedagógus volt. Az anya, Joaquina Sitches (1780—1854) szintén énekesnő. Idősebbik lányuk, az üstökös pályafutású, rövid életű Maria Malibran (1808—1836). Fiuk, az ifjabbik Manuel (1805—1906!), kiváló basszus és énekpedagógus, a gégetükör feltalálója, Liszt szerint Lablache[3] mellett Rossini Figarójának legjobb alakítója.

Liszt párizsi ifjúsága óta bejáratos volt a családhoz. Ismeretes, hogy 1835—1836-ban, Genfben az idősebbik Manuel Garcìa Rondo fantastique című (Malibran nagy sikerrel énekelte) dalára komponálta El Contrabandista című zongoradarabját. S az is, hogy ez a George Sandnak ajánlott kompozíció ihlette aztán az írónő — a Garcìa család bensőséges barátja — Le Contrebandier (A csempész) című elbeszélését.

Pauline Viardot életrajzai feltüntetik, hogy kislány korában Liszt tanította zongorára, zenére. Sőt, hogy szíve szerint zongoraművésznő szeretett volna lenni, ám az apa halála után az anya parancsa döntött: 16 évesen énekesnő lett. Így léphetett nagyon hamar 28 évesen meghalt, káprázatos tehetségű nővére örökébe. A hangszerhez való vonzódása viszont megmaradt: nemcsak kísért, pódiumzongoristaként is megállta a helyét, kitűnően orgonált (egy időben házi orgonája volt), operetteket komponált (nagy barátja, Turgenyev szövegeire).

Pauline Viardot életében nyílván meghatározó volt ez a korai, Liszttel való kapcsolat, és bizonnyal rangot is jelentett, „Liszt-tanítványnak" lenni: „Lisztschülerin"-nek vallotta magát, amikor Lina Ramann 1884-ben „Lisztbiographin"-ként mutatkozott be neki.[4]

Liszt életében ez nem volt olyan fontos: az életrajzok nem említik, hogy tanította volna a kis Pauline Garciát. Liszt leveleiben sem olvastam erre vonatkozó utalást. Csak itt és most: a 3. sz. levélben.

[1] Clara Schumann. In: F. L. Gesammelte Schriften. Hrsg. und deutsch bearb. v. Lina Ramann. Leipzig 1880—1883, Breitkopf — Härtel. Bd. 4.: Aus den Annalen des Fortschritts.
[2] Pauline Viardot-Garcìa. In: i. m. Bd. 3. Essays. (1. Buch) Dramaturgische Blätter. XII. 121—136. o.
[3] Lablache, Luigi, 1794—1858. Vö. Liszt fenti tanulmányát.
[4] Lina Ramann: Lisztiana. Hrsg. v. Arthur Seidl. Textrev. von Friedrich Schnapp. Mainz 1983, Schott. 240. o. Feljegyzés Weimarból, 1884. május 24-ről.

A kislányból nagyon is hamar híres, nagy — elhalt nővérével méltán összehasonlított — ünnepelt mezzoszoprán énekesnő lett. 1838-ban debütált, Brüsszelben, és 1839-től már világra szóló sikereket aratott Londonban, Párizsban, Német- és Oroszországban.

Karcsú volt, nagy, fekete szemű, dús, fekete hajú, de nem csinos. Művész kortársai, Delacroix Heine és Musset szerint olyan csúnya, hogy az már valósággal szép.[5] Talán ez volt a titka, hogy a férfiak — egyebek közt Musset — valósággal rajongtak érte. A 22 évesen, Szentpétervárott megismert, nála 3 évvel idősebb Ivan Turgenyev élete végéig kamaszként imádta, a kedvéért elhagyta hazáját, és harmadikként élt és utazott a Viardot házaspárral.

A kor szokásainak — és a saját nagy hangterjedelmének — megfelelően szoprán szerepeket is énekelt: így Rossini Desdemonájaként éppúgy elbűvölte közönségét, mint Bellini Romeójának szerepében, Azucenaként éppúgy, mint a Don Giovanni Donna Annájaként; A sevillai borbély — eredeti fekvésben éneklő — Rosinájaként, a Hamupipőke címszereplőjeként csakúgy, mint A zsidónő Racheljeként. Több Meyerbeer-hősnő megteremtése fűződik a nevéhez: a Hugenottákban Valentine szoprán szólama és A próféta altszerepe: Fides. De ő volt 1859-ben a Berlioz-átdolgozásában bemutatott Gluck-féle Orpheus címszereplője, majd két évvel később az Alceste hősnője is. Sőt: 1870-ben ő énekelte a szólót Jenában, Brahms Alt-rapszódiájának ősbemutatóján.

Sikereit szép hangján kívül virtuóz technikájának, sokoldalú muzikalitásának köszönhette. És annak, hogy valóban művész volt, aki nemcsak ágált a színpadon, hanem átélt színészi alakítást nyújtott.

Éneklésmódjában, egész attitűdjében bizonyára igen különbözött a korszak többi híres primadonnájától: sokat olvasott, kiváló szellemekkel egyenrangú társként csevegő, előkelő hölgy volt, aki nem rendezett „gran scená"-kat sem a színházban, sem a magánéletében.

Különleges jelenség lehetett, akit George Sand — az utókor szemében nem éppen az odaadó, rajongó barátnő par excellence megtestesítője — csodált és lányaként szeretett („Cher enfant de mon coeur", „Chérie bien aimée fifille", „Ma fille mignonne"-ként szólítja meg leveleiben[6]) Igaz, eleinte nem volt ínyére, hogy akkori kedvese, Alfred de Musset lelkesedett a fiatal Paulineért, inkább férjhez adta 1840-ben, egy igen derék, jómódú, nála 20 évvel idősebb úrhoz. Ez az úr, Louis Viardot (1800—1883), a Théâtre-Italien igazgatója, jó nevű író, művészettörténész és fordító volt. Miután elvette Pauline-t, lemondott igazgatói tisztéről, és el-elkísérte turnéin. 1841-ben George Sanddal és Pierre Leroux-val megalapítója volt a Revue indépendente-nak.

Pauline Viardot és George Sand kapcsolata mindvégig harmonikus volt, az írónő Paulineról mintázta, az ő életrajzi és személyes tulajdonságainak felhasználásával teremtette meg a romantika eszményített, művészi és emberi tökéletességű nő-ideálját, neki ajánlott, legjobb regényének címszereplőjét, Consuelót.

Naplójában pedig megvallotta: Pauline az egyetlen nő, akit tiszta lelkesedéssel szeretett és csodált. Énekművészetét még 1872-ben is „páratlannak" találta, és azt írta naplójában, ha hallja, elbőgi magát akár egy borjú.[7]

[5] Heine pl. így ír, a maga utolérhetetlenül szarkasztikus-szellemes modorában, az Augsburger Allgemeine Zeitung számára 1844 májusában küldött beszámolójában (in: Heinrich Heine und die Musik. Leipzig 1987, Reclam, 166—167. o.):

„[...] nem rózsa ő, mert csúnya, de csúnyasága nemes, szinte azt mondanám: szép, és a nagy oroszlánfestől, Lacroix-t [Delacroix-t] néha a lelkesedésig elragadta! Valóban, Garcia kevéssé emlékeztet európai hazánk civilizált szépségére és szelíd gráciájára, inkább valamilyen egzotikus vadon félelmetes pompájára; és szenvedélyes előadásának némely pillanatában, kivált amikor túlságosan kitátja vakító fogsorú, nagy száját, és oly kegyetlenül édesen és bájosan vicsorogva mosolyog — olyankor úgy érzi az ember, hogy tüstént láthatóvá válik egyszersmind Hindosztán vagy Afrika ijedelmes vegetációja és állatvilága [...]"

[6] George Sand: Correspondance, T 1—13. Textes réunis, classés et annotés par Georges Lubin. Paris 1968, Garnier.

Itt szeretném megköszönni Galamb György színművész kedvességét, amellyel felhívta a figyelmemet e kiadványra, továbbá önzetlenül rendelkezésemre bocsátotta a témával kapcsolatos bő jegyzetanyagát.

[7] Vö. Suzanne Desternes—Henriette Chaudet, avec la collab. de Alice Viardot: La Malibran. Paris 1969, Fayard.

Lisztnek a róla szóló tanulmány megírására, 1859-ben, Madame Viardot-nak az elmúlt év végi, weimari vendégszereplése adta az indítékot. Saját művészi ideáljának megtestesítőjét ünnepelte benne: a széles látókörű világpolgárt, a különféle európai nyelvekben és énekes iskolákban való jártasságot, azok magas rendű szintézisét (Pauline Garcìa gyermekkorától sok nyelven beszélt és énekelt). A képzett, finom hallású, remekül zongorázó, a partitúrák olvasásában is biztosan eligazodó nagyszerű és kulturált muzsikust. Gyönyörű dallamformálását, a melódiák stílusos-virtuóz koloratúrás kicifrázását. És mindenekelőtt: hangjának, virtuozitásának a kifejezés, a zene és a figura megteremtésének szolgálatába állítását. A kor legnagyobb drámai színésznőihez hasonlította: Adelaide Ristorihoz, Rachelhez, Marie Seebachhoz[8]. És hangsúlyozásra érdemesnek tartotta műveltségét, a társművészetekben való jártasságát, finom modorát és előkelő társaságát, disztingvált magánéletét. A hang fátyolosságát Liszt mentegeti: régi ismerősként mondja el, hogy Pauline világéletében roppant érzékenyen reagált külső és belső mozzanatokra, ami mindig is hamar indiszponálttá tette. (A továbbiakban kiderül majd, hogy ez baráti gesztus volt a részéről.)

Liszt Pauline Viardot-nak írott levelei közül legjobb tudomásom (illetve Charles Suttoni jegyzéke[9]) szerint eddig csak kettőt publikáltak, La Mara 8., illetve 2. kötetében[10]. Itt köszönöm meg Mr. Suttoninak, hogy kérdésemre levélben azt a felvilágosítást adta: az itt következő leveleket még nem adták közre.

Ezeket — összesen 7 darabot, 1985 májusában, párizsi tanulmányutam alkalmából másoltam, Madame Viardot-nak a Bibliothèque Nationale kézirattárában őrzött hagyatékából. Tartalmuk — és hátterük bővebb feldolgozása — talán újabb színnel gazdagítja kettőjük kapcsolatáról, illetve a magyar zenetörténetről való ismereteinket.

A hét levél közül öt darab a 16.272 jelzetű gyűjteményben található, kettő pedig a művésznő díszes emlékalbumában, 16.277 számon. (Feljegyzéseim szerint a hagyatékban vannak Lisztnek sebtében odavetett kis kottakéziratos emlékei is.)

A levelek többségét Liszt a gáláns világfi-művész páratlan francia courtoisie-jával — udvarló udvariasságával — a nagy művésznőnek kijáró hódolattal írja.

A hét levél közül kettő (7. és 4. sz.) tartalmilag voltaképp érdektelen. A 7. sz. egy dátum nélküli névjegy, F. Liszt felirattal, s ez pusztán meghívó.

A 4. sz. egy meghiúsult kései találkozásnak köszönhető. A férjével és Turgenyevvel a hatvanas években Baden-Badenban élő Pauline a francia—porosz háború idején, 1870-ben Londonba költözött, később vissza, Párizsba. Liszt itt próbálta felkeresni, amikor 1878. június 9. és 19. közt részt vett a Világkiállításon, mint a Hangszerek és zenei kiadványok zsűrijének tagja, az Osztrák—Magyar Monarchia képviseletében, Eduard Hanslick társaságában. De nem találta otthon, csak leadhatta a weimari nagyherceg fiatalabbik leányának ajándékát, egy őt ábrázoló fényképet. Liszt azonnal írt Madame Viardot-nak, mihelyt visszaérkezett Weimarba: a levél 1878. június 20-án kelt. Nem más, mint az illemre, a weimari udvari etikettre kínosan ügyelő idős mester tapintatos figyelmeztetése: Erzsébet hercegnő[11] küldött portréját meg illik köszönni.

Három darab — a 3., 6. és 5. számú — ajánlólevél.

A 3. sz.-ban — kelt Budapesten, 1877. február 5-én — tanítványa, Julius Zarębski[12] számára kéri régi barátnője pártfogását. De éppen Pauline Viardot-val kapcsolatban dokumentum értékű,

[8] Ristori, Adelaide, 1822—1906, olasz tragika; Rachel (Elisabeth-R. Felix), 1821—1858, francia színésznő; Seebach, Marie, 1829—1897, német színésznő.

[9] Charles Suttoni: F. L.'s Published Correspondence: An Annotated Bibliography. In: Fontes Artis Musicae, vol. XXVI (1979) 3.

[10] Franz Liszts Briefe. Hrsg. von La Mara (Marie Lipsius). Bd. 1—9. Leipzig 1893—1905, Breitkopf—Härtel.

[11] Erzsébet hercegnő, a weimari nagyhercegi pár leánya, sz. 1854.

[12] Zarębski, Juliusz, 1854—1885, lengyel zongoraművész és zeneszerző.

mert e helyütt Liszt expressis verbis maga is említi, hogy egykor tanította őt, megemlékezik „nos leçons dans la maison de votre père »rue des trois frères«"-ről.

A 6. sz.-ot a körükhöz tartozó Engelbert Humperdinck[13] érdekében, Velencéből írja, Wagneréktól, a Palazzo Vendraminból, 1883. január 10-én. Három nappal, mielőtt elutazik, hogy soha többé ne lássa a már rosszullétekkel küszködő és egy hónap múltán halott Richard Wagnert. A Gyászgondola I. verziójának szerzője írja ezt az ajánlást, aki aznap délután — Cosima naplójának tanúsága szerint — Beethoven 7. és 8. szimfóniáinak tételeit zongorázta nekik.[14]

Az 5. számú levél — 1879. május 25-én, Weimarból kelt — kivételesen nem Pauline Viardothoz szóló ajánlás, hanem az ő kedvéért íródott: az énekesnő legidősebb lányát, Louise Viardot-t (Madame Héritte-et)[15] — aki szintén énekelt és komponált is — ajánlja, német nyelven, ismeretlen úrnak.

Emezeknél hosszabb, tartalmában is fontosabb, érdekes dokumentum az első két levél. Az elsőből — kelt Weimarban, 1850. április 5-én — kiviláglik, amiről az irodalom, illetve Wolfram Huschke ide vágó, kitűnő feldolgozása[16] nem tesz említést: hogy ti. Liszt, mint udvari karnagy, már akkor szerette volna Madame Viardot-t Weimarban vendégszerepeltetni. De az is kiderül, hogy az udvarban már korábban is szerepelt. Ami azért is említésre méltó, mert Husckhe kolléga szíves tájékoztatása szerint ezekről az udvari koncertekről semmiféle írott vagy nyomtatott dokumentum — műsor, beszámoló — nem maradt fenn, s szinte kizálólag másodlagos forrásokból tudhatunk csak róluk.

Legfontosabb a levelek közül a 2. számú, amelyet 1858. november 9-én írt Liszt, Weimarból. (Ebből kiviláglik, hogy nem sokkal előtte, talán csak átutazóban, a művésznő megfordult Weimarban.) Számunkra kiváltképpen érdekes, mert ez Pauline Viardot magyarországi vendégszereplésével kapcsolatos. Az énekesnő egy hónapot készült itt tölteni férjével. Nyilván levélben fordult Liszthez segítségért. Magától értetődő, hogy ilyen régi és nagyra becsült barátnőjét a zeneszerző beajánlotta „legjobb" pesti barátainak. Liszt két ajánlólevelet említ: az Augusznak szólót (Weimar, 1858. november 1.) ismerjük.[17] Ebben nem mulasztja el felhívni a báró figyelmét, hogy a művésznő férje is híres, literátus ember, s hogy mindketten előkelő, kiváló elméket tömörítő, nagyvilági társasághoz szoktak, tehát ennek megfelelően kell őket fogadni. A másik említett ajánlólevél, a gróf Karátsonyi Guidónak[18], ifjúkori jóbarátjának, az 1846-os erdélyi turné egyik kísérőjének szóló, tudomásom szerint nem került még elő.

Pauline Viardot-Garcìa Magyarországra 1858 telén, a legsötétebb Bach-korszakban érkezett. S ha meggondoljuk, hogy ő, aki az akkori turnézó dívák egyike volt, nem egyszer vagy kétszer lépett fel Pesten — mint, mondjuk, az 1960-as, 70-es években (amikor még megengedhettük magunknak) egy-egy világsztár —, hanem összesen kilencszer, mert valóban itt töltött egy hónapot, hogy öt különféle szerepben láthatta-hallhatta a közönség, s még további hangversenyeken — már-már azt mondhatjuk, hogy a Habsburg-önkényuralom idején a kulturális tárca nagyvonalúbbnak mutatkozott, mint napjainkban. Ám a végrehajtás terén itt is voltak hibák. Mert „üzletnek" nem bizonyult ez a vendégjáték. Az újságok panaszkodtak a kedvezőt-

[13] Humperdinck, Engelbert, 1854—1921, német zeneszerző, 1880—1882 Wagner asszisztense Bayreuthban.

[14] Cosima Wagner: Napló 1869—1883. Vál., szerk. Kroó György. Ford. Hamburger Klára. Bp. 1983, Gondolat 410. o.

[15] Madame Héritte, született Louise Viardot, 1840—1918, alt-énekesnő, zeneszerző. Tanított a Szentpétervári, Frankfurti (M), Berlini Konzervatóriumban.

[16] Wolfram Huschke: Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756—1861. Weimar 1982, Böhlaus. Nachf.

[17] Augusz Antal báró, 1812—1882, Tolna megyei földbirtokos (szekszárdi házában Liszt több ízben vendégeskedett) és politikus. A kérdéses időpontban a budai cs. és kir. helytartótanács alelnöke (1852—1859). A levél in: Csapó Vilmos: L. F. levelei báró Augusz Antalhoz. Bp. 1911, 26. sz. 87. o.

[18] Gróf Karátsonyi Guido, 1817—1885, cs. és kir. kamarás, belső titkos tanácsos, főrendiházi tag.

len időpont, a rossz szervezés következtében üresen maradt helyek, a vendég magas honoráriuma, s a mindennek következtében jelentkező deficit miatt.

Amiatt, hogy *„e drága énekesnőt miért szerződtették épen télre, s télen is vásár idejére, mikor nála nélkül tízszer nagyobb lett volna a jövedelem"*, mint a Hölgyfutár november 16-i számában[19] olvashatjuk. A Pesti Napló pedig így fakad ki november 27-én[20]:

„A közönség mindig örömmel részesül azon élvben, melyet íly nagy művésznő előadása nyújt: de nagyobb örömmel részesült volna akkor, midőn a színház sorsának barátját élvezet közben nem nyomja lidérczként azon tudat, hogy a közönség ez élve a színház pénztárának veszteségével szereztetett meg. Higyjék el az illetők, hogy nem a kötekedési viszketeg, nem valami ellenszenv, vagy Isten tudja, mi kicsinyes szempont mondhatja el a lapokkal a rosszalást, hanem a lapok csak kötelességet teljesítenek, midőn rosszalásukat fejezik ki aziránt, hogy [...] vásár alatt léptettetik fel a rendkívül drága művésznő, hogy a színház ez időbeni jövedelmét magával vigye [...] A lapok rosszul voltak értesülve a »Norma« előadásának jövedelme iránt. A színház a jövedelemre még felül fizetett, hogy kiteljék a t. vendégművésznő díja [...]"

A lapokból pontosan rekonstruálható Pauline Viardot pesti programja — azaz a fellépései. Magánéletéről, társasági meghívásairól, szállásáról nem szólnak.

A program a következőképpen alakult:

kilenc alkalommal lépett fel, ebből nyolc ízben a Nemzeti Színházban.

Egyszer (legelőször) énekelte A sevillai borbély Rosináját (1958. november 2.);

kétszer Bellini Normájának címszerepét (november 4., november 13.);

kétszer Meyerbeer Prófétájának Fidesét (november 11., november 16.);

egy ízben Meyerbeer Hugenották című operájában Valentine-t (november 18.);

egyszer Halévy Zsidónőjének Racheljét (november 20.).

Színházi búcsúestjén (november 25.) Verdi Trubadúrjának 2. felvonásában lépett színre, mint Azucena, A sevillai borbély 3. felvonásában énekelte Rosinát, és a Hugenották 4. felvonásában Valentine-t.[21]

Mindezt kiegészítette november 28-án, a Lánchíddal szemközti Európa-szálló termében rendezett koncert, amelyen ének- és zongoraművészként működött közre, mégpedig Clara Schumann estjén.[22] (Kiket tudtak akkor, akár közös hangversenyen, szerepeltetni Pesten...)

Ez a magyarországi szereplése tehát közvetlenül megelőzte a weimarit, ahol csak két hétig tartózkodott, csupán Normát és Rosinát alakította, s melynek leghitelesebb — bár úgy látszik, barátian elnéző — méltatása magától Liszttől származik.

Sajnos nincs itt elegendő hely a magyar sajtóban megjelent bírálatok részletes ismertetésére. (Hadd jegyezzem meg, nem kis irigységgel, csupán csak azt, hogy a recenzensek számos lapban, mégpedig az előadás után egy-két nappal jelentették meg beszámolóikat...) Csak összefoglalhatom, amit a Hölgyfutár, a Pesti Napló, a Pester Lloyd és a Pest-Ofner Zeitung ír (ez utóbbi, amely csak a Német Színház előadásairól számol be, Madame Viardot színházi fellépéseiről — valamennyi a Nemzeti Színházban! — nem emlékezik meg, csupán az Európa-szállóbeli koncertről).

[19] 3. évf. 262. sz. 1047. o.

[20] 254—264. o., 9-dik évi folyam.

[21] Néhány név magyar partnerei közül, a teljesség igénye nélkül: Jekelfalusy (Almaviva); a többi tenor főszerepet mind Ellinger József énekelte; Kőszeghi Károly a basszus szólamokat, Fehérvári Mari Adalgisát és A próféta Berthját. A kritika nem mindig vélekedett jól. A próféta előadás idézett beszámolójában (vö. 27. jegyzet) azt írja: *„fájdalom, elmondhatjuk, hogy gyémántot láttunk értéktelen foglalatban"*. A Hugenottákról a Hölgyfutár november 17-i száma (9. évf. 265. sz. 1060. o.) elpanaszolja, hogy Erkel álmosan vezényelt, s a darabot megcsonkítva adták elő A sevillai borbély produkcióról pedig úgy nyilatkozik a Pesti Napló november 4-i száma (234—2620, 9-dik évi folyam), hogy Bartolo szerepében *„Benza ismét bohócz volt"*...

[22] Vö. Pándi Marianne: Száz esztendő magyar zenekritikája. Bp. 1967, Zeneműkiadó, 93. o.

Itt mondok köszönetet Pándi Marianne-nak további szíves információjáért, amelynek nyomán a kritikát megtaláltam.

A recenziók írói — valamennyi név nélkül — kétségkívül nem voltak képzett zenei szakemberek. Minthogy azonban véleményük a fő kérdésekben azonos, sőt voltaképpen Lisztével is megegyezik, elfogadhatjuk, amit mondanak. Egybehangzó vélemény szerint az — igaz, mint említettem, 16 évesen debütált — akkor mindössze 37 esztendős Pauline Viardot hangjának frissességét már elvesztette, és magassága is megkopott. Amiből az is következik, hogy a mezzo- és alt szólamokban — és főként az anyaszerepekben — volt jobb. A Pester Lloyd november 13-i száma szerint a tény, hogy a Norma utáni Próféta előadáson telt ház volt, azt bizonyította, *„wie es für die Bedeutung einer dramatischen Sängerin denn doch noch einen anderen Maßstab gibt, als die bloße Frage nach der Fülle, Kraft und Jugendlichkeit der vorhandenen Stimmittel"*[23]. A Pest-Ofner Zeitung november 27-i száma az Európa-terembeli koncertről mond hasonlót: *„Die große Künstlerin [...] hat den frischen Zauber ihrer Stimme zwar schon eingebüßt, aber sie verbindet die wohltuendste musikalische Sicherheit mit der höchsten Meisterschaft des Gesanges [...]"*[24]

A Hölgyfutár november 16-án[25] azt írja: *„Hangja — tagadhatatlan — sokat vesztett már a frisseségből, a gyújtó erőből, de ez leginkább csak a magas helyeken észrevehető [...]"*

S még valamiben egyöntetű a pesti kritika: színészi alakításának, átélt jellemformálásának méltatásában. Mint Liszt: a legnagyobb prózai színésznőével, Adelaide Ristorival, az olasz tragikával tartják egyenértékűnek a játékát. Ami igen sokat jelent, hiszen Ristori nemrégen, 1856-ban lépett fel Pesten, Jókai írt róla vezércikket a Vasárnapi Újságban, s lenyűgöző alakításainak élménye még éveken át elevenen élt itt.[26]

Legnagyobb sikerét Pauline Viardot-Garcìa asszony (mert így nevezi a sajtó, így hirdetik), „a Fidesek Fidese" nálunk is élete talán legnagyobb szerepében, a próféta anyjaként aratta. Ízelítőül csak erről az egyetlen szerepéről idéznék hosszabban, a Hölgyfutár 1858. november 17-i számából[27] — a második Próféta előadásról.

„Midőn Meyerbeer e szerepét teremté, Garcia művészi erejére gondolt." „Ő a Fidesek Fidese, a többiek mind őt utánozzák énekben, játékban, öltözékben.

Természetes, hogy egy évtized előtt, midőn e dalmű még újdonság volt, Garcia is inkább virágjában volt, mint jelenleg, noha most is minden műértőt elragad.

Garcia természeti adományait klasszikai képzettséggel párosítá. Megtanult mindent, mit egy énekesnőnek megtanulni kell; s habozni volnánk kénytelenek, ha megkérdenék, hogy játékát tartjuk-é tökélyesbnek vagy énekét? E kettő nála oly szoros összhangzatban, oly teljes összeolvadásban van, mint a test és a lélek; egyik a másikat élteti. Éneke egyszerű, de mindent kifejező, és sok helyütt csaknem a szavalat megható értelmességeig emelkedik. Előadása lélekteljes s e tekintetben csak egy hozzá hasonló művészt ismerünk s ez Roger.[28]

Külalakja igen alkalmas Fides személyesítésére.

Ez a komoly, nemes és antik vonásokkal bíró arc nem arra van hivatva, hogy Rosina pajzán mosolyát, hanem, hogy Fides mély anyai fájdalmát fejezze ki. És ezt valóban oly megdöbbentő hatalommal fejezé ki [...], hogy nekünk minden jelenetben Ristori Myrráját vagy Medeáját[29] *juttatá eszünkbe. Azóta aligha láttunk íly remek játékot."*

[23] *„[...] hogy egy drámai énekesnő jelentőségének megítéléséhez mégiscsak van más mérce, mint a hang állapota: teltsége, ereje, fiatalsága."*

[24] Nr. 274.
„A nagy művésznő [...] hangjának friss varázsát már elvesztette ugyan, de előadásában a legélvezetesebb zenei biztonságot egyesíti az éneklés legmagasabb rendű, mesteri tudásával."

[25] 9. évf. 263. sz. 1052. o.

[26] Vö. Rédey Tivadar: A Nemzeti Színház története. Bp. 1937, Kir. M. Egy. ny., 262. o. és Magyar Színháztörténet. Szerk. Hont Ferenc. Bp. 1962, Gondolat. 140. o.

[27] Vö. 25. jegyzet.

[28] Roger, Gustave, 1815—1879, francia hőstenor; Pesten a Hugenottákban lépett fel. Vö. Rédey: i. m., 306. o

[29] Adelaide Ristori egyebek közt Vittorio Alfieri (1749—1803) Mirra és Gabriel Legouvé (1764—1812) Medea c. darabjában lépett fe Pesten. Vö. Rédey: i. m., 262. o. és Magyar Színháztörténet. 140. o.

„Ő nemcsak a hangjegyeket énekli a legnagyobb könnyedséggel és virtuozitással, hanem teljesen beléjök leheli azon szellemet is, mely a zeneköltőt lelkesité — s az érzéseket oly melegen árasztja rájok, hogy az ének nála csaknem oly természetes szükségnek látszik, mint a dalos madaraknál.

A börtönjelenet nagyszerűségét minden Fides közt ő emeli ki legjobban, Lagrange[30] *talán hatalmasabban éneklé, de Garcia művészibben játszá e szerepet [...]"*

A Nemzeti szinházi búcsúest vegyes műsorából a Pesti Napló november 27-i száma[31] elsősorban Azucena 2. felvonásbeli áriáját emeli ki. A sevillai borbély énekleckéje közben előadott spanyol dalokat *„a nagy művésznőhöz nem méltó bagatellek"*-nek fitymálja, és sajnálja a magyar közönségnek szóló gesztusként előadott, Huber Károly-féle (Farkas Károly részére irt) „magyar dal" műsorra tűzését is, *„miután ebben trilláit is kell tudnia használnia, ezek pedig nem tökéletesek"*.

Pesti vendégszereplésének különleges színfoltja, hogy közös hangversenyen is fellépett barátnőjével, az éppen itt koncertező Clara Schumann-nal, s itt zongorázott is. Erre a jeles eseményre a ma már nem létező Európa-szállóban (a mai Roosevelt téren, a Vigyázó Ferenc utca és Zrínyi utca sarkán levő csúf épület helyén állt a Hild József tervezte hotel) került sor. *„Ezúttal nem csak az Európa-terem, hanem a mellékcsarnokok és az erkély is a szorongásik megteltek elegáns, fogékony, műértő közönséggel"* — írja a Hölgyfutár 1858. november 29-i száma.[32] S ami még sohasem fordult elő: pótszékeket kellett állítani a bejárathoz, az oszlopok közé, a pódiumra — mint a Pest-Ofner Zeitung november 30-i számában[33] olvashatjuk.

A műsor a következő volt (az énekszámokat Clara Schumann kísérte): 1. Beethoven: A-dúr szonáta, op. 101; 2. Rossini: Ária a l'Italiana in Algeri című operából; 3. Schumann: Andante és variációk két zongorára, B-dúr, op. 46; ezt együtt adták elő; 4. Schumann: In der Nacht és Warum? a Phantasiestücke, op. 12-ből; Domenico Scarlatti: Tempo di ballo [?]; 7. „közkívánatra": J. S. Bach: a-moll prelúdium és fúga a Wohltemperiertes Klavier-ból (azt nem jelölik, hogy melyik kötetből); 8. Chopin: Mazurka (közelebbit nem jelölnek), Pauline Viardot dalátiratában, spanyol szöveggel (ennek volt a legnagyobb sikere, meg kell ismételni); 9. Brahms: Magyar táncok; ezt kéziratból játszotta Clara Schumann.

A pesti sajtó nem említi meg, hogy Madame Viardot egykor Liszttől tanult. De szégyent nem hozott rá. *„A négy kezet egy lélek vezette* — írja a két zongorás Schumann-variációkról fent idézett számában a Hölgyfutár —, *s e bámulatos összhangzású játék folytán kalapot kell emelnünk Garcia zongoraművészete előtt, mely képes vala Schumannét [!] követni."* A Pest-Ofner Zeitung november 30-án, így lelkesedik:

„Das Zusammenspiel der beiden Künstlerinnen Schumann und Garcia welche mitsammen diese Piece vortrugen — stand auf der höchsten Höhe eines Kunstwerkes und Madame Garcia lieferte speciell den Beweis, wie eine ausgezeichnete Sängerin zugleich vorzügliche Pianistin und vor allen Dingen echt musikalisch gebildet zu sein vermöge, und letzteres — wenn der Künstlername verdient sein soll — nothwendig sein müsse. Fiat applicato!"[34]

Így bontakozik ki egy ismeretlen Liszt-levél nyomán, a magyar zenei múlt egy kevéssé ismert epizódja. De ez a 2. sz. levél más okból is fontosabb a többinél: ez az egyetlen, amelyben Liszt saját munkájára, lelkiállapotára is utal. Ugyanannak a sokat támadott, el nem ismert (és kivált Párizsban és Londonban nem kellően értékelt) sértett weimari mesternek a megnyi-

[30] A híres Anne Lagrange (1825—1905) volt az első Fides Pesten. Vö. Rédey: i. m., 306. o.
[31] 254—2640, 9-dik évi folyam.
[32] 9. évf. 273. sz. 1091. o.
[33] Nr. 274.
[34] *„A két művésznő, Schumann és Garcia együttes játéka, ahogyan ezt a darabot előadták, a műalkotás legmagasabb fokát valósitotta meg. És kivált Mme Garcia, aki bebizonyította, hogy egy kiváló énekesnő egyszersmind nagyszerű zongoraművész, főként pedig zeneileg kiválóan képzett muzsikus is lehet, s hogy ez utóbbi tulajdonság — amennyiben valaki méltó akar lenni a művész névre — nélkülözhetetlen. Fiat applicato!".*

latkozása, mint akit más dokumentumokból ismerünk. S ugyanaz a szent dac sugárzik belőle, mint amazokból: ez még a harcos komponista hangja, aki nem adja fel, s akár az egész világ ellenében is végrehajtja vállalt zeneszerzői-alkotóművészi misszióját.

Íme tehát a hét, Pauline Viardot-nak vagy számára írott Liszt-levél, a Bibliothèque Nationale kézirattárából. A dátum sorrendjében, a jelzettől függetlenül közöljük őket. Liszt eredeti helyesírásához ragaszkodunk, csak a betűkettőzéseket írjuk ki — műszaki okok miatt — a Liszt által használt vízszintes vonal helyett.

1.

Bibl. Nat. 16.272, ff 345—346

Madame,

C'est au nom de mes oreilles et au nom des oreilles de toute notre petite ville, que je viens réclamer la faveur de votre présence à Weymar, Ne nous dédaignez pas, et ne nous traitez pas trop en barbares maussades. Je vous supplie, car quoique'en petit nombre, il se trouve pourtant ici quelques oreilles, je dirai même quelques intelligences dignes de vous apprécier. Le juste et flatteur souvenir qu'on a gardé de votre premier passage à la Cour d'ici[35] en est une preuve, et pour maintenant, si, comme je voudrais tant l'espérer, nous avons le bonheur de vous posséder quelques jours, nous serons en mesure de vous offrir quelques ressources en surplus.

M. le Régisseur Genast[36], dont la double célébrité comme artiste dramatique et lyrique vous est connue, vous remettra ces lignes, et prendra vos ordres relativement aux jours et aux rôles que vous pensiez nous accorder. S'il vous était possible de visiter Weymar à la fin de Mai ou au commencement de Juin je me plais à croire que vous n'en garderiez pas une impression desaventageuse et pour M. Viardot, cette ville des beaux souvenirs offrirait sans doute quelque intérêt.

Veuillez bien, je vous prie, Madame, en vous chargeant de mes complémens les plus distingués pour lui, l'assurer de tout le plaisir que j'aurai à lui faire de mon mieux les honneurs de la patrie d'adoption de Goethe, Schiller et Lucas Cranach; veuillez bien aussi, prendre en considération le vif désir qu'on y a de vous admirer de nouveau et que partage si aisément, en y joignant l'expression des ses anciennes admirations et des ses respectueux hommages

Votre tout dévoué serviteur
F. Liszt

5 avril 1850 — Weymar

Madame,

a magam és kis városunk minden füle nevében kérem, kegyeskedjék Weimarba jönni. Ne vessen meg minket, és ne tekintsen bennünket túlságosan mogorva barbároknak. Kérve kérem, hiszen, ha kis számban is, ám mégiscsak van itt[35] *néhány fül, sőt még azt is merném állítani: néhány olyan intelligens fő, aki méltóan tudná önt értékelni. Bizonyíték rá az a megérdemelt és nagyon kedvező emlék, amelyet előző ittjárta óta őriznek Önről az itteni udvarban. Most pedig, ha, amint oly nagyon remélem, abban a szerencsében részesülünk, hogy néhány napig a magunkénak mondhatjuk Önt, még némi honoráriumot is fel tudunk ajánlani.*

E sorok átadója Genast[36] *rendező úr, drámai és zenés színpadon végzett művészi munkájának hírét ismeri. Neki mondja el majd, kérem, a dátumokra és szerepekre vonatkozó kívánságait. Ha május végén vagy június elején tudna Weimarba látogatni, merem remélni, hogy nem maradnának kedvezőtlen impressziói, s hogy M. Viardot számára is nyújt majd érdekeset ez a szép emlékekkel tele város.*

Kérem, Asszonyom, adja át neki tisztelettelteljes üdvözletemet, és mondja meg neki, milyen örömmel igyekeznék, hogy lerójam előtte Goethe, Schiller és Lucas Cranach választott hazájának hódolatát. Kérem, gondolja meg azt is, mennyire óhajtják Önt itt újból megcsodálni. E kívánságot osztja, régi csodálatának és tisztelettelteljes hódolatának többletével

kész híve és szolgája
F. Liszt

Weimar, 1850. április 5.

[35] Vö. az e levélről a bevezetőben mondottakat.
[36] Genast, Eduard Franz, 1797—1866, a weimari Udvari Színház színésze és rendezője.

2.

16.272, ff 347—348

Au moment où me sont parvenues vos aimables lignes, chère grand'Artiste, nous parlions de vous avec le Baron de Michels[37] (du Ministère des affaires étrangères à Paris) qui a eu l'avantage de vous accompagner jusqu'à la station de Weymar. Je serai presque tanté de vous en vouloir d'avoir de nouveau passé sous le nez de mon clocher sans daigner vous y arrèter et de si bien compter votre temps que vous ne tenez plus compte de votre ancien ami. Mais au lieu de m'en plaindre j'aime mieux me flatter qu'une autre fois vous ne le ferez plus. Tâchez de me prouver bientôt que je ne me suis pas flatté à tort.

En attendant voici deux lettres pour mes deux meilleurs amis de Pest, — le Baron Augusz et M. de Karatsony. L'un et l'autre j'en suis certain s'empresseront et feron[!] de leur mieux pour contribuer à l'agrément de votre séjour à Pest. M. Viardot (auquel je vous prie de faire mes complimens affectueusement distingués) prendra de l'intérêt des services importants dans la haute et difficile position qu'il occupe — et si comme je l'espère Madame de Karatsony[38] est remise de sa maladie de l'hiver dernier sa maison vous sera agréable.

Quand vous entendrai-je chanter Glük[!], Meyerbeer, et surtout vous même car par l'empreint que vous donnez aux belles choses vous les créez effectivement? — Hélas! Si vous continuez à si bien mesurer votre temps je n'aurais guère de chance, car la tâche que j'ai entreprise (et que Dieu aidant j'accomplirai, nonobstant le dire et mèche d'autrui) ne me conduit ni à Paris ni à Londres de sitôt. On n'y a que faire de s'occuper maintenant de ce que je fait et de ce qui me tient à coeur.

Je le sais parfaitement — mais ce n'est pas une raison pour que vous ne conserviez un souvenir et bonne affection à

Votre très sincère
admirateur et ami
F Liszt

9 novembre 58 [Weimar]

Amikor megkaptam szíves sorait, kedves nagy Művésznő, épp Önről beszéltünk Michels báróval[37] *(a francia Külügyminisztériumból), aki abban a kiváltságban részesült, hogy elkísérhette Önt a weimari állomásig. Már-már megharagudtam Önre, amiért ismét elment a portám előtt anélkül, hogy megállni méltóztatott volna, s amiért oly szigorúan kiszámítja az idejét, hogy régi barátját már számba sem veszi. De ahelyett, hogy erről panaszkodjam, inkább szeretném azt remélni, hogy legközelebb nem így tesz majd. Igyekezzék, és mielőbb bizonyítsa be, hogy nem csalatkoztam ebben a reményemben.*

Addig is, itt van két levél, két legjobb pesti barátom — Augusz báró és Karátsonyi gróf számára. Meggyőződésem, hogy mindketten legjobb igyekezetük szerint azon lesznek, hogy Ön minél kellemesebben érezze magát Pesten. M. Viardot-t (kérem, adja át neki szívélyes és tiszteletteljes üdvözleteimet) érdekelni fogja a gróf fontos és nehéz pozíciójával járó munkája. És ha, mint remélem, Karátsonyi grófné[38] *felépült tavaly téli betegségéből, a háza kellemes lesz Önöknek.*

Mikor hallom énekelni Gluckot, Meyerbeert, és mindenekelőtt Önt Magát? mert hiszen azzal a sajátos vonással, amellyel megformálja a szép dolgokat, valóságos alkotójukká válik. — Ó jaj! Ha továbbra is ilyen jól méri ki az idejét, nincs rá esélyem, mert a feladat, amelyre vállalkoztam (és amelyet Isten segítségével, be is végzek, akármit mondjanak is), nem visz sem Párizsba, sem Londonba egyhamar. Nincs most semmi, amivel foglalkozniok kellene, azzal kapcsolatban, hogy mit csinálok, és mi az, ami szívemnek kedves.

Tudom én jól — de ez nem ok arra, hogy Ön ne őrizze meg szeretetteljes emlékezetében

Nagyon őszinte csodálóját
és barátját
F Lisztet

Weimar, 1858. november 9.

[37] Michels, Alexis de, francia diplomata. Neki szól a Faust-valcer Liszt-féle zongoraátiratának ajánlása, 1862-ben.

[38] Gróf Karátsonyi Guidóné puhói és csókai Marcibányi Mária. +1876.

3.
16.277 ff. 3

[Pauline Viardot albumában]

Chère illustre amie,

Avez-vous encore une place disponible dans le royaume de votre très gracieuse bienveillance? J'espère que oui, et vous prie d'y admettre un de mes jeunes amis, pianiste non déclassé parmi les premiers, — Mr Zarembski. Il a passé deux années avec moi à Pest, Rome et Weimar, où la cour et la ville regrettent tant votre éloignement. Vous admirer est l'affaire de tout le monde: mais je me flatte d'y exceller depuis nombre d'années (à commencer par nos leçons dans la maison de votre père — „rue des trois frères") et suis toujours votre

très sincère et affectionné
serviteur
F. Liszt

5 Février 77. Budapest.

Veuillez bien dire mon cordial souvenir à votre mari.

Kedves és illusztris Barátnőm,
akad-e még szabad hely az Ön roppant szívélyességének, jóindulatának birodalmában? Remélem, igen, így hát kérem, fogadja be oda egyik fiatal barátomat, aki a legelsők közt sem utolsó: Zarembski urat. Két évet töltött velem Pesten, Rómában és Weimarban, ahol az udvar és a város olyannyira hiányolja Önt. Önt csodálni az egész világ dolga, de én azzal dicsekedhetem, hogy ebben hosszú évek óta kitűnök (kezdve az Ön apja házában, a „rue des trois frères"-ben tartott óráinkon), és maradok mindig

az Ön nagyon őszinte és szerető
szolgája
F. Liszt

Budapest, 77. február 5.

Adja át, kérem, férjének szívélyes üdvözletemet.

4.

16.277 ff. 50

[Pauline Viardot albumában.]

Chère illustrissime,

Je regrette vivement que nous ne nous soyons pas revus à Paris. Si vous êtes en veine d'amabilité, je vous prierai d'écrire un mot de remerciement à la Princesse Elisabeth de Saxe-Weimar. Elle m'avait chargé de vous remettre une photographie qu'en votre absence j'ai laissé à votre camériste.

Constante admiration, amicalement

dévoué
F. Liszt

20 Juin, 78 — Weimar

Kedves Illustrissime,

Rendkívül sajnálom, hogy nem láthattam viszont Párizsban. Ha volna olyan kedves, megkérném, írjon néhány köszönő szót Erzsébet szász-weimari hercegnének. Megbízott, hogy adjam át Önnek egy fényképét, amelyet én, távollétében, a komornájánál hagytam.

Nem szűnő csodálattal, barátsággal

kész híve
F. Liszt

Weimar, 78. június 20.

5.

16.272 f. 349

[Ismeretlennek. Latin betűkkel.]

Hochgeehrter Herr,

Madame Héritte-Viardot, Tochter der weltberühmten Madame Viardot, bringt Ihnen diese Zeilen.

Wo Geist und Poesie in Musik anerkannt werden, sind die höchst bemerkenswerten Compositionen von Madame Héritte der entsprechenden Aufnahme und Zustimmung gesichert.

hochachtungsvoll
ergebenst
F. Liszt

25ten Mai, 79 — Weimar

Mélyen tisztelt Uram,

E sorok átadója, Madame Héritte-Viardot, a világhírű Madame Viardot leánya.

Ahol megbecsülik a zenében megnyilvánuló szellemet és költészetet, ott minden bizonnyal megfelelő fogadtatás és elismerés várja Madame Héritte rendkívül figyelemre méltó kompozícióit.

Teljes tisztelettel
odaadó híve
F. Liszt

Weimar, 79. május 25.

6.

16.272, f. 350

Chère grande Artiste et bienveillante amie,

Encore un musicien, et des plus distingués en Allemagne. Il a obtenu les trois prix d'honneur des trois fondations Mozart, Meyerbeer, Mendelssohn. Son nom, peu français: Humperdinck

Accordez lui gracieux accueil.

Respects admiratifs
et dévoués

F. Liszt

10 Janvier 83 Venise

Kedves nagy Művésznő és kegyes barátnőm,

Ismét egy muzsikus, még hozzá az egyik legkiválóbb Németországban. Elnyerte a Mozart-, Meyerbeer- és Mendelssohn-alapítványok kitüntető díját. Neve — kevéssé franciás: Humperdinck.

Fogadja, kérem, szívesen.

Tisztelettel
csodálója és híve
F. Liszt

Velence, 83. január 10.

7.

16.272. f 351

[névjegy: F. Liszt felirattal]
déjà invité pour samedi,
vous attend aujourd'hui
4 heures amicalement
[dátum nélkül; az írás tanúsága szerint kései]

szombatra már meghívtak,
ma 4 órakor szeretettel várja

SOMFAI LÁSZLÓ:

*A 4. VONÓSNÉGYES GENEZISE: BARTÓK ÉS A KOTTAPAPÍROK**

A tematikus műjegyzék és az összkiadás tervezésének-előkészítésének stádiumában[1] a Bartók-kutatásnak terepszemlét kell tartania: vannak-e olyan, a zenetudomány nagyobb tradíciójú, fejlettebb műhelyeiben kialakult vizsgálati módszerek, amelyeket Bartóknál is eredménnyel alkalmazhatnánk. Mintegy négy évtized óta a kottapapír beható tanulmányozása a kiegészítő információk egyik fő forrása. Hitelességi és datálási problémák sokaságát oldotta meg a vízjelkutatás, s bár önmagában nem csodaszer, a kottavonalazás (a „rasztrálás") figyelembevételével rendkívül pontos információkat adhat a kutatónak.[2] A kézi szitával merített papírokat a 19. században felváltó gépi gyártású papíron azonban már nincs egyedi, elhasználódó és ezért folyamatosan változó vízjel; a 20. századi zeneszerzőknél a vízjel általában nem segít.

Marad a kottavonalazás. Ha eltekintünk a sajátos kivételektől — a komponálás során alkalmilag felhasznált kis papírfecniktől, a szabad kézzel vonalazott vagy Stravinsky módján soronként kottavonalazott egyéb papírlapoktól stb. —, századunk zeneszerzője általában előrenyomtatott kottapapíron szeret dolgozni. Formátuma, a papír jobb minősége, esetenként a kész partitúrafej következtében ez a kényelmesebb. A nagy zenemű-cégek a múlt század óta gyártanak különböző kottasorszámú papírokat és a jobb minőségűeket a maguk védjegyével *(Schutzmarke)* nyomtatják.

A Bartók-filológia éppen ezeknek a Schutzmarkéknak átvizsgálásától remélheti, hogy egy-egy mű mikro-kronológiájáról (sőt néhány esetben a komponálás dátumáról és helyéről is) fontos új információkhoz juthat. Ehhez az összes fennmaradt kéziratlap papír (Schutzmarke, kottasorszám stb.) szerinti azonosítása, majd egy papírkatalógus felállítása, és természetesen az egyes kéziratokban felhasznált papírívek vagy -lapok összetartozásának—szétvágásának—átrendezésének pontos felderítése az alapfeltétel.

Hogy mindennek van-e értelme, azt talán eldönthetjük a 4. vonósnégyes kapcsán. Ugyanis nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy a Bartók-nagyformák között oly kitüntetett helyet elfoglaló „hídforma" („szimmetrikus forma", „palindroma-forma") legelső kifejlett, 5-részes megvalósulása valószínűleg zeneszerzői „második gondolat" — egy eredetileg 4-tételesnek szánt kompozíció továbbépítése. Márpedig ha ilyen horderejű kérdéshez ad tényanyagot a papírkutatás: szükségességét bizonyította.

*

* E sorok írója Bartha Dénesnek köszöni, hogy közvetlenül tanulmányai befejezése után, a Haydn-dirigálta eszterházai operaanyag feldolgozása során indíttatást kapott a korabeli kottázás megannyi fizikai-technikai aspektusának vizsgálatára, s hogy megértette: a komponálás legnyilvánvalóbban szellemi-elvont régióiban zajló alkotói döntések tárgyszerű nyoma többnyire a lehető legprózaibb fizikai tényekben fedezhető fel.

[1] 1987 ősze óta Bartók Péter letéteként, a tudományos főfeladatok (műjegyzék, összkiadás) előkészítését segítendő, Budapesten vannak az amerikai Bartók-hagyaték kompozíció-kéziratainak fotokópiái. E helyen is hálás köszönetemet fejezem ki Bartók Péternek (Homosassa, Florida), az anyag tulajdonosának, hogy lehetőséget adott a több évtizede aktuális kutatási projektek újraélesztéséhez. E sokágú műhelymunka egyik forgácsa az itt közzétett dolgozat.

[2] Somfai, „A 18. századi kottapapír", in: *Zenetudományi Dolgozatok 1980* (Bp. 1980), 247—257.

A tények bemutatása és az azokra felépített hipotézisek ismertetése előtt el kell mondanunk néhány gyakorlati tudnivalót.

(1) A 4. vonósnégyes írásának idején („Budapest, 1928.; VII.—IX.") Bartók már gondosan összegyűjtötte és félretette egy-egy új műve keletkezésének dokumentumait. A fennmaradtakon kívül valószínűleg nem volt további vázlatlap. Amikor az 1930-as évek végén, Svájcon keresztül, Müller-Widmann asszony közvetítésével hozzákezdett kéziratainak külföldre menekítéséhez, a 4. vonósnégyesből két kéziratcsomag volt birtokában; Bartók sorszámával és német borító-szövegezésével:

37. / IV. Streichquartett[3] */ (Konzept)*[4]

38. / 4. Streichquartett / (Reinschrift)[5]

Az utóbbi tisztázatnak egy photostat másolatát, kézírásos kiegészítésekkel, a bécsi Universal Editionnak küldte el metszőpéldányként.[6] A tisztázat akkor még nem végleges formájáról készült az I. hegedű-szólamkiírás (I. tétel „Allegro moderato", 1—142. ütem), amelyet Waldbauer Imrével próbáltatott ki.[7]

(2) A 4. vonósnégyes kéziratain kétféle Schutzmarkéjú Eberle-kottapapír található. Az egyik: nagyjából 10×15 mm-es, fekvő téglalap alakú ábra (pajzs; balra babérkoszorú; jobbra oroszlán) közepén *J.E.&C°.* rövidítés, alatta egyenes sorban *Protokoll Schutzmarke* szöveg, s alatta a kottasor-szám, pl. *N°.5 18 linig,* vagy *N°.6 20 linig,* vagy *N°.8 24 linig.* Ez a kottapapírfajta úgy készült, hogy egy bifólión („bifólió"=ív=4 oldal) csupán egy Schutzmarke van, az 1. oldal bal alsó sarkában, lásd az *1. ábra* a)-jelzésű rajzát. — A másik itt használt papír: nagyjából ovális alakú ábra (fekvő oroszlán, fölötte díszes ovális keret), benne *J.E.* rövidítés, alatta homorú sorszedéssel *Protokoll Schutzmarke,* s alatta a kottasor-szám (itt: *N°.8 24 linig*). Ez a papírfajta viszont úgy készült, hogy a bifólión nem egy, hanem két Schutzmarke van: az 1. és a 3. oldal bal alsó sarkában.

(3) A papír vizsgálatát jelentős mértékben nehezíti, hogy az amerikai Bartók-kéziratokat e sorok írásakor csak fotokópiából — méghozzá elég tökéletlen photostat kópiákból — ismerjük. Nem csak a tintaszín árnyalatai hiányoznak, hanem a legtöbb esetben az is csak közvetve bizonyítható, hogy valamely kottalapnak mi van a hátoldalán, hogy az egyik lapnak a bifólión melyik a lap-párja.

(4) Egy további körülmény végleg határt szab majd a kutatás bizonyos részletfinomságainak. A New York-i archívum felállításakor, azért, hogy az eredeti kéziratokat laponként plasztik borítóba tehessék (!), a többségében bifóliókban vagy füzetekben levő kotta-eredetiket lapokra vágták szét. Ha csak a szétvágás egyenetlenségei segítségével nem sikerül utólag legalább eszmeileg újra összeilleszteni a bifóliók két lapját, a lapszerkezetek eredeti rendjét pusztán közvetve rekonstruálhatjuk.

(5) A felsorolt nehézségek ellenére a kottapapírok tanulmányozása a 4. vonósnégyes esetében csupán egy-két ponton okoz problémát. Ez részben annak köszönhető, hogy Bartók takarékosan bánt a kottapapírral és módszeresen dolgozott. És persze ismernünk kell a bifoliók kézbevételének, felhasználásának lehetséges variánsait, hogy a fejtetőn álló (a lap jobb felső sarkába került) Schutzmarke ne zavarjon meg, s hogy a Schutzmarke

[3] Eredetileg ceruzával: *IV. quartett.*

[4] Bartók Péter tulajdona. Az amerikai Bartók-hagyatékot korábban őrző New York-i Bartók-archívumban jelzete ez volt: 62FSS1. E kéziratból fakszimle-részletek (egy teljes és hat töredék-oldal) Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley 1983) könyvében, a 4., 6—7., 10—11., 13—14. illusztráció.

[5] Jelzete: 62FSFC1.

[6] Jelenleg ugyancsak az amerikai hagyatékban; jelzete: 62FSFC2.

[7] A budapesti Bartók Archívumban: BA 1084. Az 1. oldal hasonmása a *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok változatok: az alkotómunka dokumentumai* katalógus (Bp. 1987) 36. oldalán.

nélküli csupasz oldalak hovatartozásában eligazodjunk. Az *1. ábra* tetején néhány rajz, a *J.E.&C°.* papírt véve alapul, bemutatja, hogyan kerülhet a Schutzmarke valamely bifólió 1. vagy 3. oldalának bal alsó, ill. 4. vagy 2. oldalának jobb felső sarkába — az ív megfordításával, vagy esetleg a dupla-lap hajtásának áthajtogatásával. Megjegyzendő: a c) és d) eset ritkább, az a) és b) eset a gyakori. Végül tudnunk kell Bartóknak arról a szokásáról, hogy ha tisztázatot írt és a kézirat várható terjedelmét kiszámította, praktikus okokból gyakran füzetszerűen rakott össze bifóliókat, mint éppen a 4. vonósnégyes *Reinschrift*jében is.

*

A 4. vonósnégyes *Reinschrift*jének papírszerkezete alapozta meg azt a gyanút, hogy eredetileg talán nem 5-, hanem 4-tételes művet tervezett Bartók. Amint azt az ő kezétől származó 1—39. oldalszámozású kézirat[8] papírfelhasználása mutatja *(1. ábra)*: a IV. tétel teljesen idegen testként ékelődik a korábban leírt, 2×4 bifólióból és egy külső bifólióból[9] álló kéziratba. Az alapréteg egységesen 18-soros, a IV. tétel tisztázata viszont 20-soros papíron van. Az utólagos beillesztés egyértelmű bizonyítéka, hogy a III. tétel a 23. (recto) oldalon fejeződik be, majd e lap versóján folytatódik a mai V. tétel.[10]

A IV. tétel utólagos beiktatásának elméletileg persze két oka is lehetne: vagy még el sem készült a IV. tétel, amikor a többi négyet addigi fogalmazványaiból Bartók tisztába írta; vagy voltak ugyan elképzelései a IV. tételről, de egyelőre nem döntött a darab tisztába írásáról. Ismerve az 5-tételes formában az I. és V., ill. a II. és IV. tétel nagyon is nyilvánvaló és tudatos tematikus kapcsolatait, a feltételezett második ok eleve elvethető. El is kell vetnünk, amint közelebbről szemügyre vesszük a másik, tehát a korábbi kéziratcsomag *(Konzept)* papírjait és főleg tartalmát.

A *Konzept* lapjain — pontosabban: az egyes oldalak photostatjain — ma található oldalszámozás a New York-i archívum hozzátétele. Meglehetős egyszerűsítéssel a végleges 5-tételes forma szerinti I—II—III—IV—V. tétel legteljesebb anyagait rakja sorba (=1—28. oldal), majd egy függelék-címlap beiktatása után 30—35. oldalként számozza a fennmaradó vázlatos, korábbi formákat. A *2. ábra* ebben az átszerkesztett oldalszámsorrendben tekinti át a kéziratot. 3-féle papír világosan megkülönböztethető: többségben van az ovális Schutzmarkéjú *J.E.* 24-soros; van továbbá *J.E.&C°.* Schutzmarkéjú 24-soros is (NB a 17—18., ill. 33—34. oldalról első pillantásra nem dönthető el, melyik 24 soros papír)[11]; végül van két oldalnyi 18 soros, az egyiken *J.E.&C°.* márka.

Már az első komolyabb áttekintésből is kitetszik, hogy az 1—28. oldalon levő „konceptus" (amiből a tisztázatot majd megírja Bartók) tételenként más-más tartalmat takar. Az *I. tétel* (2 bifólión) egy már meglevő két és fél oldalnyi skicc alapján készült 2. leírás: folyamatfogalmazvány, még előadási jelek nélküli csupasz, de végigírt forma. A *II. tétel*é ezzel szemben 1. leírás (ez is 2 bifólión), sokkal több javítással, de szintén végigírva. Az *V. tétel*, másféle papír két ívén, nyers folyamatfogalmazvány, sok írásrövidítéssel, s az utolsó oldalon csupán kihagyott hely formájában markírozott részekkel.[12] A III. és a

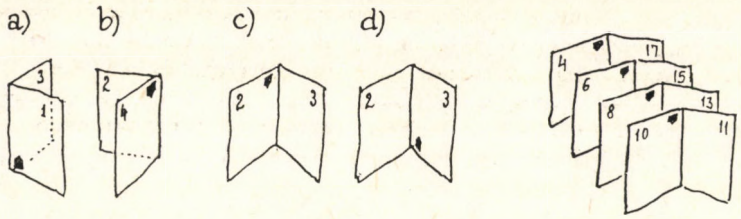
[8] A német szövegezésű borító-ív egy *J.E.&C°. N°6 20 linig* kottaív.

[9] Az üres két utolsó oldal a fotokópián nem szerepel. NB Az I—II—III. és V. tétel folyamatos leírásának az is jele, hogy ahol az oldal tetején ér véget egy tétel, Bartók a következő szisztémában már el is kezdi a következő tételt: 19. oldal, II/III. tétel.

[10] Csak a Bartók-kézírású oldalszámozás teszi helyére a IV. tételt (24—28. old.). Ezután — a betét üres versooldalát követően —, bár versóra esik, páratlan oldalszámmal (29.) folytatódik a kézirat paginálása.

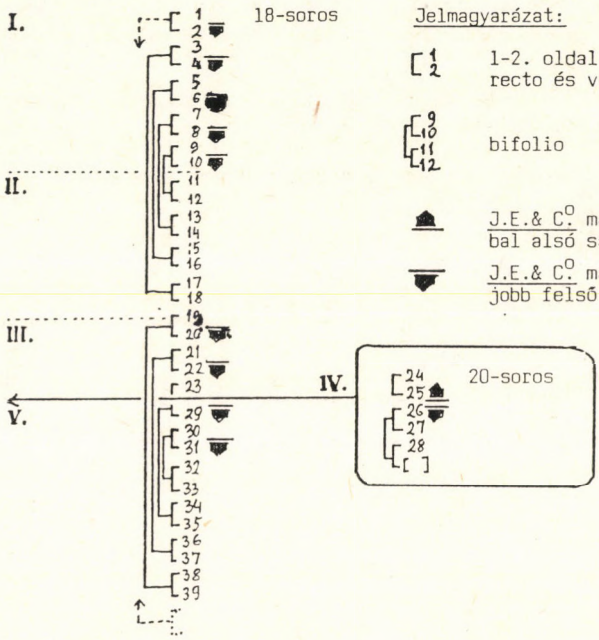
[11] A kétféle 24-soros papír egyikén keskenyebb, a másikon szélesebb a kotta-rasztrál, s ennek eredményeként nagyobb, ill. kisebb a kottasorok közötti köz.

[12] A 332—364. ütem helyén két 4-soros üres szisztéma; a tételvégi 7 ütemhez sincs vázlat — talán már döntött a befejezésről (amely, Bartók kispartitúra-beli elemzésének szavaival, „. . . majdnem hangról hangra való megismétlése az I. tétel végének").



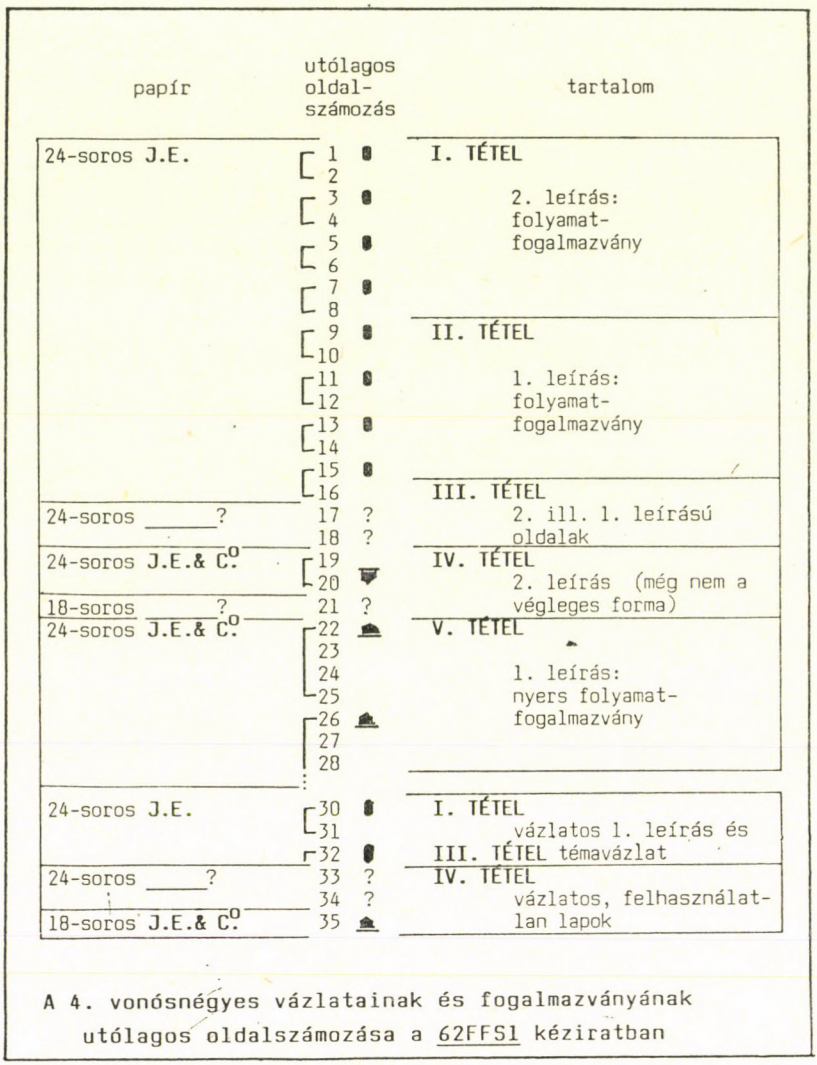
A Schutzmarke helye a különböző hajtogatású bifolión

Négy bifolio füzetszerűen



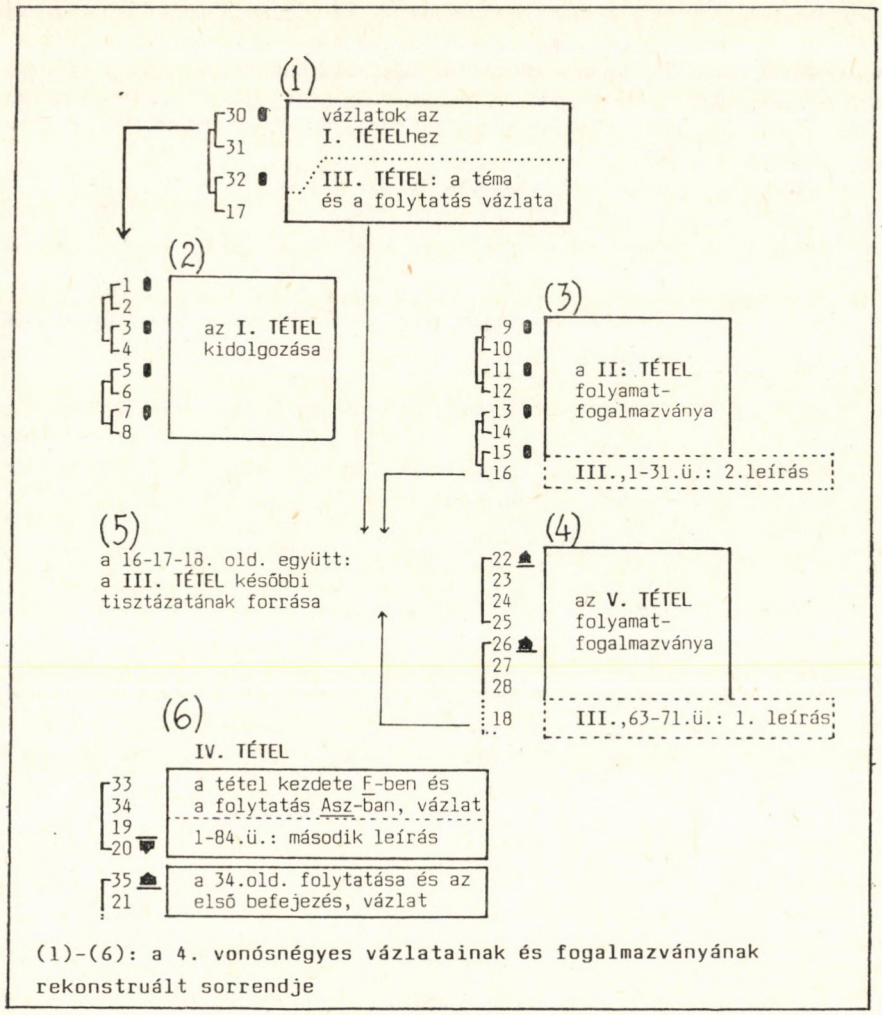
A 4. vonósnégyes partitúra-tisztázata: a papírok, a bifoliók összetartozása. A 20-soros papírra írt IV. tétel betoldás a 18-soros papírra írt alaprétegbe

1. ábra



A 4. vonósnégyes vázlatainak és fogalmazványának utólagos oldalszámozása a 62FFS1 kéziratban

2. ábra



(1)-(6): a 4. vonósnégyes vázlatainak és fogalmazványának rekonstruált sorrendje

3. ábra

IV. tétel bonyolultabb eset. A számozás szerinti 16—17—18. oldal nem folytatólagos leírás, hanem a *III. tétel* két komponálási stádiuma keveredik benne: az első felvázolásé és az újraírásé. A 19—21. oldalon a *IV. tétel* töredékes és félkész forma: az 1—84. ütem 2. leírásban nagyjából már a végső forma fogalmazványa (19—20. old.), a folytatás azonban itt hiányzik és a 18-soros papíron levő 15 záróütemből (21. old.) csak az 5 utolsót tartotta meg végül Bartók.

Ahhoz, hogy a mű genezisét világosan lássuk, szét kell választani a komponálás egymásutáni rétegeit. A *3. ábra* hat időrétegbe rendezve ad áttekintést a folyamatról; ugyanitt helyükre kerülnek az archívumi lapszámozás következtében szétszóródott oldalak.

A komponálás első felében Bartók ovális *J.E.*-márkájú 24-soros papírokat használt. Egészen biztosan a 30—31—32—17. oldalakból álló bifólió őrzi az első feljegyzéseket; de tegyük hozzá nyomban: ugyanezeken a lapokon vannak későbbi írásrétegek is. Részletezve:[13]

30. oldal:[14] az *I. tétel* eleje (1—26., és közvetlenül azt folytatva a 49—52. ütem anyaga)[15] még nem folyamatos $^4/_4$-ben.[16] — Az oldal alján előzetes skiccek találhatók az *V. tétel*hez.[17] Ezek valószínűleg akkor kerültek a kottalap aljára, amikor Bartók újra kézbe vette az első vázlatot, hogy abból megírja a folyamatfogalmazványt. Vagyis nagy valószínűséggel az I. tétel kidolgozásakor merült fel egy olyan finálé gondolata, amelyben az I. tétel egyes témáinak variánsai szerepet kapnak.[18]

31. oldal: az I. tétel 53—64. és 69—74. üteme, majd egy újabb 71—72. ütem-variáns.

32. oldal: az I. tétel 73—79. ü. nyers formája (itt bukkan fel a vázlatokban először a 7. stb. ütembeli „motto"-motívum) és a 83—92. ü. nyers vázlata. — Az oldal 9—12. kottasorában a *II. tétel* 136—140. üteméből ismert glissando-menet vázlata van, de elképzelhető, hogy itt még konkrét darabhoz nem tartozó, vagy az I. tételhez szánt (?) ötletként.[19] — Az oldal alsó felén a *III. tétel* 1—21. ütemének első felvázo-

[13] Az ütemszámok a kispartitúra ütemszámait adják meg, akkor is, ha a kéziratos formában más az ütembeosztás-ütemszám, sőt ütemnyi részletek nem pontosan egyeznek.

[14] A teljes oldal hasonmása: Antokoletz i. m., 6. illusztráció.

[15] De még teljesen hiányzik az a „motto"-motívum, amely a végleges forma 7., 11—12. stb. ütemében hallható.

[16] Mihály András egy érdekes dolgozatán („Metrika Bartók IV. vonósnégyesének II. tételében", in: *Muzsika*-1967, 10—11—12. szám) kívül sem a Bartók-irodalom, sem a Bartók-interpretáció nem tulajdonított igazán jelentőséget annak a merőben szokatlan jelenségnek, hogy az ütemváltásokban oly gazdag Bartók-zene éppen eme ritmikailag nagyon komplikált darabjában (I. tétel!) nincs a valóságos metrikát tükröző ütembeosztás, hanem csupán egy „ütemező" (az eljátszást leegyszerűsítő) $^4/_4$-es keret, megannyi, a valóságos hangsúlyokat kifejező hangsúlyjel-kiegészítéssel. Az idézett fakszimile-oldal és a végleges forma egybevetésekor tetten érhető Bartók küzdelme az ideális ritmus-notációért, majd a drasztikus döntés.

[17] Az első ötlet egy, az I. tétel 15., ill. 20—21. ütemétől ihletett forma (itt talán még változó ütemben?), mellé írva: *„tükörképe is"*. Ezt követi a mai kontraszttéma (156. ü.) skicce, majd a főtéma újabb, a mainak megfelelő formája (de a 15—18. és a 32—34. ütem témafrázisai itt még szétválasztás nélkül).

[18] Nagyon figyelemre méltónak tartom, hogy a finale fő- és ellentémájául választott motívum az I. tételben — Bartók ismertetésének eredeti német kifejezésével élve — *Überleitung* volt, ill. *eine Variation der letzten Melodie in der Seitensatzgruppe*. Vagyis a monotematikus szervezés nem feltétlenül az egymásnak megfelelő pontok nyílt hangsúlyozását célozza, hanem egy szerkezetileg is másfajta tételformában (amely, ellentétben az I. tétellel, nem szonátaforma), az akkord-ostinato keretébe foglalva, Bartók új funkciót ad már ismert témáknak. A következő 5-részes hídformában, a 2. zongoraversenyben éppen ez a gondolat fejlődik tovább.

[19] Az I. tétel vázlatai ezen a ponton a rekapitulációig jutottak, s maga a tétel *C*-ben indult; nos ez a glissando-menet a c—d—e—fisz—gisz—aisz. . . skálát dolgozza fel.

lása — a cselló-dallam a különleges kottázású vibrato-kísérettel[20] —, négy utólagos betoldással, amelyek valószínűleg későbbi (a tételt továbbíró) munkastádiumból származnak.

17. oldal: a III. tétel 22—62. ütemének első leírása.

Vagyis a komponálás első fázisában papírra került egy nyitótétel-nyersanyag és egy lassútétel-téma.

A 2. és a 3. munkafázis pontos sorrendje nem dönthető el. Lehetséges, hogy előbb egy külön bifólión hozzákezdett a *Presto, con sordino* írásához,[21] amelyet azután több szakaszban, sok javítással, a sorok közé írt vázlatokkal épített tovább. Ezzel nagyjából egy időben, ha nem előbb, két bifólión kidolgozta az I. tételt. Mindenképpen a mai I. és II. tétel volt készen először, és egy lassú darab kontúrjai. Idáig tartottak a keze ügyében levő *J.E.* 24-soros kottapapírok.

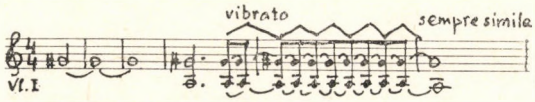
A következő munkafázis egyértelmű: egyrészt írt egy finálet, amely az említett módon támaszkodik a nyitótételből vett motívumokra; másrészt formába öntötte a lassútételt. Ez utóbbi maradék oldalakon található és nagyrészt megmaradt 1. leírásként; hozzákezdett ugyan a II. tétel után üresen maradt lapon a lassútétel 2. leírásához, de nem folytatta, mert a meglevőkből már össze tudta szerkeszteni a tétel tisztázati formáját.

A IV. tétel anyaga a papírfelhasználás vonatkozásában teljesen elkülönül az előzményektől. Egy 24-soros bifólió (egy „rontott" kottaív)[22] és egy 18-soros lap összesen hat oldalán — s valószínűleg nem is volt több előzménye a tisztázatnak — ez a munkamenet olvasható ki az írásrétegekből:

(a) Bartók, egyelőre *F*-tonalitásban, felskiccelte az 1—39. ütem és még 7 taktus anyagát (33—34. old.) — már ekkor nyilvánvalóan az 5-tételes szimmetrikus formára gondolva, amelyben ez a tétel a II. tétel kromatikus formáját (Bartók szavával szólva) diatonikusra tágítja.

(b) A 34. oldalon, most már kisterccel magasabbra transzponálva, újra írta a 37—41. ütemet. És miután az *F*-tonalitást érthető okokból *Asz*-ra változtatta,[23] leszakítva a bifólió egyik lapját,[24] másodszor is leírta a tétel elejét (19—20. oldal). Az írás a

[20] Bartók háromszor is lekottázta, egyre precízebben, ezt a különleges vibratót (17. old. = vázlat; 16. old. = 2. leírás; és *Reinschrift* 19. old.). A tisztázatban azonban végül kivakarta az eredeti formát és kialakította az egyszerűsített notációt, amely a non vibr.-kezdet után kiírt vibr.-val sokféle előadói félreértés, túlzás forrás. Az eredeti notáció, amelyet a Vl. I egy rövid részletével szemléltetek, valamiféle lassú pulzáló vibrálásra (de melyik vibratóra? a balkézére? vagy az ún. „Bogenvibrató"-ra?) utasít. Eredete feltehetően népzenei ösztönzésekben keresendő:



[21] Első oldalát lásd Antokoletz, i. m., 7. illusztráció.

[22] A mostani 20. oldalon (fordítva elkezdve) Bartók keze vonásával, egy-kereszt előjegyzéssel és $^2/_4$-ben egy violinkulcsos szólam és zongorakísérete van, de csak a Kopf, áthúzva. Alkalmasint a 4. vonósnégyessel nagyjából egy időben komponált 1. hegedűrapszódia I. tételének elkezdése. (61VPS1 fogalmazványában az első taktusokat eredetileg $^2/_4$-ben kottázta le Bartók, amit utólag javított át; az előjegyzés egy-kereszt.)

[23] Az *F*-tonalitással az 5-tételes forma — akár Lendvai Ernő terminusaira gondolunk, akár más módon tekintjük át a ciklikus Bartók-műveket — kétségkívül meglehetősen Bartók-szerűtlen lett volna: *C—E—A—F—C*. A javítás után a két scherzo hangneme a szimmetrikus forma külsőségeinek is engedelmeskedik:

$$C\overset{E}{\text{———}}(A)\underset{Asz}{\text{———}}C$$

[24] A szakítás nyomai a 33—34. old.-számozású lapon a fotokópiáról is jól láthatók.

44. ütemig koherens; javítások után, külön skicc nélkül, folytatódik a II. tétel trió-témából kölcsönzött anyaggal (45—65. ü.).[25]

(c) A 66. ütemmel kezdődő részt ismét az első papírlapon vázolta fel (34. old.: a 65—103. ü. anyaga), majd egy 18-soros kottapapír egyik oldalán (35. old.) tovább írta (104—111. ü. és 26 további, a végső formából kimaradt taktus). Ebben az első fogalmazványban a *freie Reprise* (Bartók) a mainál jóval hosszabb lett volna[26] s egy olyan kódába torkollt (21. old.), amelyben 10 taktus visszaidézi a trió-témát,[27] az 5 utolsó ütem azonban nagyjából megfelel a mai zárótaktusoknak.[28]
(d) Visszatérve a megkezdett kottalaphoz (20. old.), Bartók újra leírta a 66—84. taktust. Az oldal betelt, folytatása nincs. Kézenfekvő, hogy ennyi előzmény alapján:
(e) Bartók, most már a *Reinschrift*be utólag beillesztendő részként, 20-soros kottapapíron leírta a teljes IV. tétel tisztázatát. A tétel külalakja kiüt a kézirat egészéből: sokkal több a javítás, az áthúzás, a kivakart írás.[29]

*

Összegzésül elismétlem a papírvizsgálatra alapozott és a variánsok összevetésével folytatott genezis-elemzésnek a struktúra szempontjából legmeglepőbb megfigyeléseit. A legfontosabb: Bartók eredetileg nem „szimmetrikus" 5-tételes formájának, hanem 4-tételesnek[30] szánta a 4. vonósnégyest; még a partitúra-tisztázat írásakor is négy tételben gondolkodott. A másik: fokozatosan alakult ki Bartókban a kézírásos kis műelemzésében rajzzal is szemléltetett[31] szimmetrikus forma gondolata. Előbb a nyitó- és záró-tétel közötti részleges (semmiképpen nem teljes és „lineáris") tematikus megfelelés; majd a con sordino-scherzo ellendarabjaként egy pizzicato-tétel, amely most már leplezetlenül *. . . eine freie Variation des II. Satzes*, és amelyet végül is a „megfelelő" hangnembe transzponált.

Mindez természetesen semmit nem változtat azon a fontos tényen, hogy a 4. vonósnégyes befejezett, autorizált formája a bartóki 5-részes szimmetrikus ciklikus formák első és ekként programadás értékű megvalósulása. Az alapidea megszületésének története mégis tanulságokkal szolgálhat Bartók Béla zeneszerzői gondolkodásmódjának, alkotáslélektanának jobb megértéséhez.

Ha a IV. tétel betétjellege nem tűnt volna fel a partitúra-tisztázat kottapapír-szerkezetén, talán fel sem merül az eredeti, nem hídformájú Bartók-koncepció gondolata.[32]

[25] A nevezetes, a fogólapra csattanó pizzicatónak e fogalmazványban még nincs írásos nyoma.
[26] A tisztázatban (az utóbb kihagyott részben) *Allegro*, majd *sempre accel.* előadási utasítással.
[27] Az egymásnak inverz motívum-formákkal felelgető cselló és I. hegedű itt pizz.-hármasfogásokat játszanék. A fogólapra csattanó speciális pizzicatóval eljátszása valószínűleg irreális lett volna.
[28] A 120—122. ü. cselló-menete Bartók első elképzelése szerint glissandós előadású pengetett C—F—H—e—a—d^1 (és g^1) hangok sorozata.
[29] Miután egyes ütemek törlése az 5-ütemenkénti ütemszámozás beírása után történt, a számozást is javította. Végül a 112. ütemtől kezdődő részt újra komponálta; ezt külön kottalap-töredéken fűzte a kézirathoz.
[30] Pusztán az elmélet kedvéért említjük meg: egy háromtételes ős-koncepció (nyitótétel—adagio—presto, vagyis a mai I., III., II.) hangnemi okokból kizárható.
[31] Reprodukcióját lásd a *Bartók műhelyében* katalógus 53. oldalán.
[32] A 4. vonósnégyes itt elemzett kéziratain több jeles szakmunka alapul. Azonban sem az egykori New York-i archívum belső használatra készült műjegyzékében és forráselemzésében, sem Elliott Antokoletz egyébként briliáns disszertációjában („Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet", CUNY New York 1975), ill. idézett stíluselemző könyvében nem merült még fel az a gyanú sem, hogy a IV. tétel későbbi lehet, mint a többi tétel.

Ára: 30,— Ft

Index 25-563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

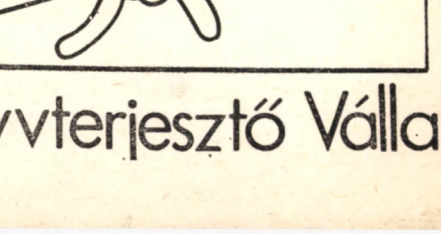
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST

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

Név: _____
Cím: _____ aláírás





Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

MAGYAR ZENE

1988 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXIX. évf. 4. szám 1988. december

BARTHA DÉNES 80. SZÜLETÉSNAPJÁRA

TARTALOM

UJFALUSSY JÓZSEF:
Egy faun délutánja. Mallarmé és Debussy — vers és zene 335
RÉVÉSZ DORRIT:
Nem középiskolás fokon 340
DOBSZAY LÁSZLÓ:
'Mos patriae' 343
SZENDREI JANKA:
Esztergomi Antiphonale töredéke Bécsben 346
SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres magyar népi dallam. Sorpárok III. 351
PAPP GÉZA:
Egy elveszettnek hitt kéziratos énekeskönyv 379
TARI LUJZA:
Bartók hat nyilatkozata 395
BREUER JÁNOS:
Bartha Dénes az intézményes zenetudományi kutatásért 404
BERLÁSZ MELINDA:
Bartha Dénes, a Székesfővárosi Zenekar művészeti igazgatója (1947—49). Válogatás a működésére vonatkozó levéltári dokumentumokból 415
TALLIÁN TIBOR:
A hangversenyrendezés államosítása Magyarországon 430

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

88.7557.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

UJFALUSSY JÓZSEF

EGY FAUN DÉLUTÁNJA

MALLARMÉ ÉS DEBUSSY — VERS ÉS ZENE

Bartha Dénesnek, a Pelléas és Mélisande felejthetetlen elemzésére emlékezve.

Stéphane Mallarmé híres kedd délutánjai a múlt századvégi Párizs irodalmi-művészeti életének egyik fókuszát jelentették. A házigazda maga a szimbolisták költői irányának egyik vezető alakja, egyben teoretikusa. Köréhez számít a 90-es években Claude Debussy is, akkori legközvetlenebb barátaival, Pierre Louÿsszal és André Gide-del. Mallarmé-vers, az *Apparition*, a szövege Debussy egyik legkorábbi dalának, és dalainak sorát is három Mallarmé-vers zenéje fejezi be: *Soupir*, *Placet futile* és *Eventail*. A Mallarmé-inspirálta művek közül mindenesetre a legfontosabb az a zenekari *Prélude*, amelyet Mallarmé *L'après-midi d'un faune* című drámai monológjához komponált. Magyar címe *Egy faun délutánja*.

Amikor 1894. december 22-én Gustave Doret vezényletével először hangzott el, nyomban meg kellett ismételni. Azóta is — lassan századik évéhez közeledve — azt a friss levegőt árasztja, amely hallgatóit az első előadáson megragadta. Elemzői újra meg újra felfedezik, más-más oldalról mutatják meg zenetörténeti jelentőségét.

A költemény Mallarmé egyik főműve. Mintegy húsz éven át dolgozott rajta. Először 1865-ben, egy Henri Cazalisnak írott levélben említi egy költemény tervét. „Hőse egy faun" — írja. „Eszméje nagyon magasztos és szép", de „verselni igen nehéz".[1] Első változatának címe *Improvisation d'un faune* lett volna, de az *Improvisation* helyébe hamarosan a *Monologue* lépett.[2] Ezt a változatot Mallarmé színpadra szánta. Párizsba vitte, Théodore de Banville-nek és Constant Coquelinnek mutatta be, de ezek nem tartották színpadra valónak. A költő csalódott, a költeményt egy évre félretette. Kéziratban fennmaradt egy 1875-ös változata, az eredeti *Improvisation* cím-változattal.[3] Nyomtatásban először 1876-ban jelent meg, most már a Debussy művéből is ismert végleges címével,[4] majd 1887-ben két kiadást is megért. Előbb Léon Vanier, később Edouard Dujardin adta ki.[5] Valószínűleg a Vanier-kiadás egy példányát ajándékozta Debussy zeneszerző barátjának, Paul Dukas-nak, „Amitiés, Esthétique ... Toute la Lyre. — A. Debussy, 25. 5. 87" ajánlással.[6]

A Cazalisnak szóló levélben említett „magasztos és szép eszme" valójában egy ars poetica áradó, kavargó, mégis nagy műgonddal és fegyelemmel rendezett emlékképekbe és szimbólumokba öltöztetett kifejtése. Magva hasonló dilemma, mint amelynek megoldását Schiller a Die Braut von Messina elméleti bevezetésében kereste, más fegyver-

[1] Stéphane Mallarmé — Oeuvres complètes. Texte Établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1945, Gallimard. — p. 1449.
[2] Ugyanott.
[3] p. 1456.
[4] p. 1455.
[5] p. 1461.
[6] p. 1464.

zettel: a tapasztalati valóság közvetlen élménye szükségképpen testetlenné, árnyékká válik a megjelenítés művészi formájában, de közben éppen ez az eltestetlenítés az egyetlen módja annak, hogy az élmény a műalkotás szintjén sokszorozza meg intenzitását, a művészi absztrakció erejével a konkrétságnak egy új, magasabb fokát, a hétköznapiságban soha el nem érhető teljességét teremtse meg.

A költő a faun képében személyes panaszként adja elő az élet közvetlenségéről való lemondás szenvedését, az alkotás kínját azért, hogy ennek árán végül a napi létben soha el nem érhető totalitás, a katarzis részese lehessen. Korábban egy anekdotikus történet szólt arról, hogy Mallarmé Londonban látta volna Boucher egy képét, egy faunt, aki két alvó nimfát les meg. Ez a kép valóban megvan a National Gallery gyűjteményében, de az újabb Mallarmé- és Debussy-irodalomban ennek a történetnek már nincs nyoma. De ha közvetlen, történelmileg hiteles élményre nem hivatkozhatunk is, a faun, a mitológia világa s benne az életélvező késő antikvitás erotikájának prótagonistája éppen annyira otthonos volt a múlt századvég európai művészetében, a szimbolizmus kelléktárában mint egykor, a 18. század pásztorköltészetében. Pásztorköltemény kosztümjébe öltözteti monológját Mallarmé is, és szívesen nevezi „églogue"-nak, Vergilius Eclogáira, vagy még előtte Theokritos szicíliai pásztorköltményeire, ezekre a kifinomult udvari idillekre emlékezve.

A faun, „a menekülő nimfák szeretője"[7] azonban Mallarmé eklogájában más szerepben jelenik meg. Le kell mondania arról, hogy a maga nimfáit utolérje, az emlékekben és képzeletben kísértő élményeket velük tegye valóságossá. Célja eleve nem ez: „Ces nymphes, je les veux perpétuer" — meg akarja őket örökíteni. Jellegzetesen művészi gesztus. Át kell hát őket emelnie a költészet világába, hogy a művészi erósz végtelenségében jussanak örökléthez, váljanak árnyakká, miközben a költő-faun már magát a királynőt nyeri el az alkotásban, a Venus-látogatta Etnánál: „Je tiens la reine!" — „Enyém a királynő" — kiált fel a költemény csúcspontján, s a „reine", a „királynő" ki más lehetne, mint maga Venus.

A főszereplő faun azonban a költemény zenei vonzatát is megtestesíti. Syrinxének hangja permetezi be a bozótot, és sípjának fuvallatán kívül az egyetlen szellő a művészi inspiráció lehellete, amely az eget szerzi meg számára. A syrinx, a pánsíp hangja, dallama maga a költői gondolatmenet folyamatossága. Az a „solo long", a „sonore, vaine et monotone ligne", a „zengő, hiú és egyhangú vonal", amelyre felfűződnek, amely körül tolonganak az emlékező képzelet egymást kergető képei. De jelképezi a síp hangja Mallarmé ars poeticáját annyiban is, hogy a költői művet ő elméleti írásaiban is a „könyvbe transzponált szimfóniával" hasonlítja össze: „mert ez kétségkívül nem a rezek, a húrok, a fák elemi hangzása, hanem az intellektuális beszéd a maga tetőfokán, amelynek a mindenben meglevő vonatkozások együtteseként, teljességében és nyilvánvalóan zenévé kell válnia".[8] A faun is azzal vesződik, azért „tengődik nász nélkül" (Weöres Sándor), hogy megtalálja a *la*-t, „a hangot".

Edward Lockspeiser a fentebb idézett verssorokban, a „hosszú szóló"-ra, vagy még inkább a „zengő, hiú és egyhangú vonal"-ra vonatkozó utalásokban látja azt az inspirációs forrást, amely Debussyt a komponálásban ösztönözte.[9] Az bizonyos, hogy ha nem is éppen ezek és nem csak ezek a sorok, a költemény zenei hivatkozásai vonzották azt a zeneszerzőt, akinek Pierre Louÿs versére írott első *Bilitis-dala* egy syrinxről szól, s akinek

[7] „Faune Nympharum fugientium amator . . ." Hor. Carm. III. 18.
[8] Stéphane Mallarmé: Divagation première. Relativement au vers, in Vers et prose. Morceaux choisis. Paris 1910. — pp. 103—104.
[9] Edward Lockspeiser: Debussy. His life and mind. Cambridge, Cambridge University Press, 1978. — Vol. I., p. 155.

Gabriel Mourey *Psyche* című darabjához 1913-ban komponált fuvolaszólója posztumuszként ezzel a címmel jelent meg.

Művét Debussy eredetileg több részűnek tervezte. *Prélude, Interludes et Paraphrase final à l'Après-midi d'un faune* lett volna a teljes címe. Ebből Lockspeiser arra következtet — hangsúlyozva az *Interludes* — Közjátékok — többes számát, hogy a zene Mallarmé költeményének színpadi előadását készült volna illusztrálni[10] (úgy, ahogyan később Louÿs Bilitis-verseinek szavalt és pantomim-előadását kísérte az a zene, amelyből utóbb, 1914-ben a *Six épigraphes antiques* — Hat antik felirat — című zongoradarabok születtek).

Lockspeiser feltevésére hagyatkozva Debussy *Prélude*-jének elemzői Mallarmé versére utaló illusztratív vonásokat vélnek felfedezni a zenében, akár annak ütemszámát is egybevetve a vers sorainak számával. Még az egyébként alapos és higgadt Viviane Mataigne is, aki pedig egészséges szkepszissel bírálja és józanul inkább a művészi intuíció, mint a számítás világába utasítja a Roy Howat[11] által hangsúlyozott „aranymetszés" arányokat, még ő is meghökken bizonyos egyezések, szerkezeti metszéspontok egybeesésének láttán. Az mindenesetre eleve kérdéses, hogy a több tételes koncepcióra esetleg érvényesíthető illusztratív szándékot számon kérhetjük-e az egy tételes művön. Az egyszerű nagy-szerkezeti analógiák keresését az sem támogatja, hogy Mallarmé költeménye a vége felé, közvetlenül a záró epilógus előtt éri el csúcspontját, Debussy zenéje pedig a mű trió jellegű középső szakaszában.

A syrinx-dallam szerkesztő elvének átültetése a *Prélude* fuvolaszólójába s annak tematikus, konstruktív funkciója arra késztet, hogy a két mű kétségtelen összetartozásának kulcsát mélyebben, alapos zenei elemzés és abból levont következtetések útján keressük.

Viviane Mataigne kitűnő elemzése megkímél attól, hogy újra kelljen elemeznünk az egyébként is annyiszor analizált művet. Rendkívül lelkiismeretes és türelmes összehasonlító filológiával mutatja be a *Prélude* variatív tematikus összefüggéseit,[12] a témaként megszólaló fuvola dallam hat, öt, négy vagy három félhangnyi ambitusú, kromatikus és diatonikus variánsait, az egész művet átszövő, sokszor rejtett utalásokat. Ő is észreveszi, hogy a 61—62. ütemben, a tetőfokon a kezdő téma nagy szext ambitusra kitágult, diatonikus variánsa szólal meg,[13] a Debussynél otthonos, Bárdos Lajos által úgynevezett „diatonia secunda" típusú hangsoron.

A nagy szerkezetet vizsgálva, Mataigne öt megelőző analízisre hivatkozva veti fel a három- vagy négyrészűség alternatíváját. A megelőző elemzőké közül leginkább Denijs Dille 1945-ös tanulmányának tagolásával ért egyet.[14] A maga véleményét abban szűri le, hogy a műben együttesen jelenlevőnek ismeri fel a variációs szerkesztés, a három-, illetve négyrészű építkezés elvét és a szonáta-szerkezet nyomait.[15] Figyelembe véve a Desz-dúr középső szakasz karakterét, szívesebben beszélnék triós háromrészűségről. Az ilyen építkezés amúgy is mindig Debussy kedvelt szerkezeti típusaihoz tartozott. A szonáta-elv felfedezésére alig látok okot, ha csak nem a 30. ütemben Mataigne által hangsúlyozott domináns zárlatra és a mű végének tonikai kadenciájára gondolunk. De ez is jól összefér az egyszerű három- vagy négy részű formálással.

[10] Ugyanott, p. 151.
[11] Viviane Mataigne: Une analyse du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy, in Analyse Musicale, No. 12, Juin 1988, Paris. — p. 89, jegyzet. — Roy Howat: Debussy in Proportion: a musical analysis. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
[12] Ugyanott, pp. 91—96.
[13] p. 96.
[14] p. 89. — Denijs Dille: Inleiding tot het vormbegrip bij Debussy, in Mélanges . . . van den Borren, Antwerp, 1945. — 175.
[15] Mataigne, p. 93.

A költeménnyel való egybevetést tekintve döntőnek azt tartom, hogy a maradó két szerkezeti elv, a variációs szerkesztés és a három- vagy négy részű elrendezés közül melyik határozza meg a *Prélude* zenetörténeti megítélését és jelentőségét. Viviane Mataigne elemző tanulmányának elején úgy látja, hogy a bemutató közönségének volt bizonyos fogalma arról, milyen fontos remekművel találkozott két nappal 1894. karácsonya előtt. „De mégis — kérdezi tovább — felfogta-e, hogy a zene új korszaka köszöntött be, a 19. században még annyira jelen való klasszikus formáktól és harmóniáktól való felszabadulásé?"[16] És miből kellett volna ezt felfognia a hangverseny közönségének? — kérdezhetjük tovább. Hadd feleljük azt a feltett kérdésre, hogy mind a szerkezeti, mind a harmóniai gondolkodás új volta elválaszthatatlan a kompozíciós eljárás és gondolkodásmód variációs elvétől és módszerétől.

Carl Dahlhaus, Liszt egytételes szimfonikus költemény koncepcióját elemezve, meggyőzően fejti ki, hogy a szonátaciklus tétel- és témarendjéből kiemelt és a programnak megfelelő elrendezésben sokszor ellentétes karaktereket szembeállító témák és motívumok a művet „pillanatnyi effektusok, kifejező gesztusok egyvelegévé" tették volna, ha Liszt nem alkalmaz egy azokat belülről összetartó elvet. Eszköze „az (Alfred Heuss által úgynevezett) ‚motívum-transzformáció' technikája volt: az ellentétes és látszólag teljesen heterogén témák és motívumok egyazon diasztematikus és ritmikai alapszerkezetből való levezetésének módszere".[17]

Valójában a romantikus szemléletmód szerkezeti koncepciójának kibontakozása, annak változatai jelennek meg Liszttől kezdve a különböző zeneműfajok történetében. A zárt ciklus oldódik a variációs szerkesztés- és továbbszövésmód mentén és eszközével olyan folyamatos előadássá, amelyet az újabb elemzések a romantikus regény-műfajjal eredeztetnek egy tőről, és a „narrativitás" kategóriájával kapcsolnak össze.[18] Kurt von Fischer egy nevezetes tanulmányában mutatta ki az új formálásmód jelentkezését Beethoven két, viszonylag kései variációs művében: az op. 35 Eroica-variációkban és az op. 55. Eroica-szimfónia zárótételében.[19] Elemzéséből kirajzolódik az a történelmi folyamat, amelynek során a variációelv, amely még az egy témás concerto-típusban és az egy témás szonáta-tételben is otthonos volt, s amely a részekből álló, egészükben is zárt ciklusokban egyes tételekbe, illetve a szonátatétel feldolgozásszakaszába húzódott vissza, a 19. században úgy kelt új életre, hogy immár a variációk folyamatos sorából, azok mögül kell kirajzolódniuk a hajdani ciklus szerkezeti körvonalainak.

Carl Dahlhaus jó okkal használja a Liszt gyakorlatában megfigyelt variációs technika megjelölésére a „Motivtransformation" terminust. Itt ugyanis — mint mondja — a transzformáló munkamódszer új meg új, sokszor ellentétes karaktereket mintáz meg ugyanabból a témamagból. Termékeny gondolatát tovább kell fűznünk azzal, hogy a motívum átalakításának, arculata radikális megváltoztatásának módszere igen gyakran dallamszerkezetének modális átértelmezését jelenti. Akár belső módosításokkal változtatja meg a dallamlépések rendjét, mint Liszt a *h-moll szonáta* nyitó hangsorának változataiban, akár úgy, hogy a témamag más-más tonális helyzetbe kerül, más-más záróhanghoz viszonyul, akár belső módosítással, akár anélkül. A kettőre együttesen kiváló példa

[16] p. 89.

[17] Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Band 6. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden in Verbindung mit Laaber Verlag Hanning Müller-Buscher, Laaber 1980. — pp. 199—200.

[18] Vö. Grabócz Márta: Liszt és a „filozófiai eposzok", in Magyar Zene, XXVII. 1., 1986. március. — 21—28. l.

[19] Kurt von Fischer: Eroica-Variationen op. 35 und Eroica-Finale, in Schweizerische Musikzeitung, XC, 1949. — pp. 282—286.

Liszt *Csárdás obstinéja*.[20] De őspéldának igen jó lehet Schumann *Carnaval*jának asz—c—h motívuma is, amely dallamát tekintve viszonylag önmagában változatlanul sorra igazodik az Esz-dúr, a c-moll, az Asz-dúr, az f-moll és a Desz-dúr funkciórendjébe, ezzel valójában modusát cserélgetve.

Viviane Mataigne elemzése annak ellenére, hogy Debussyt mint „musicien modal avant tout"-t, „mindenek előtt modális muzsikust" jellemzi,[21] a variánsok egybevetésében megmarad a harmonizálás számbavételénél, s annak különféleségén túl nem fordít figyelmet arra a nagyon fontos körülményre, hogy a különböző belső dallamszerkezettel megjelenő variánsok, alakváltozatok egyúttal hangnemeik más és más kivágásában szólalnak meg. Alakváltásuk, transzformációjuk így modális jellegű, a „moduláció" eredeti értelme szerint. Nem szokatlan, hogy a nyugat-európai zenei fül és gondolkodásmód a modalitást a történelmi modusok szűk körére vonatkoztatja. Nekünk azonban észre kell vennünk a modalitás elvének ilyen történelmi továbbsarjadását egy új formai koncepció eleven vérkeringéseként. Ez a vonás hozza közel egymáshoz Liszt és Debussy más vonatkozásokban annyira különbözőnek látszó géniuszát, és vezet tovább akár Bartók alkotói gondolkodásmódjának megértéséhez.

Ezek voltak azok a vonások Debussy *Prélude*-jének zenéjében, amelyek az újság élményével ragadhatták meg a kortársakat. Ha pedig Mallarmé költeményében észrevesszük a „narrativitás", a folyamatos szerkesztés romantikus-regényes fogantatású jegyét, az alapgondolatnak a syrinx-hang, a dallamvonal osztinátójára felfűzött variációs, transzformatív gondolatmenetté bontását, és még azt is eszünkbe idézzük, hogy Henri Bergson 1889-ben szállt vitába Kant időelméletével, szembeszegezve azzal a „durée", a megszakítatlan folyamatosság elvét,[22] talán sikerül a költői mű és a zene közötti, az esetleges illusztratív vonásoknál mélyebben fekvő és történelmi fogantatású rokonságot felfednünk.

[20] Vö. Zeke Lajos: Szukcesszív polimodalitás. A hangrendszer kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben, in Magyar Zene, XXVII. 1., 1986. március. — 83—107. l.

[21] Mataigne pp. 96.

[22] Henri Bergson: Essai sur les données immédiates de la conscience, in Oeuvres. Textes annotés par André Robinet. Introduction par Henri Gouhier, Paris, 1959, Presses Universitaires de France. — pp. 51 sqq., 148.

RÉVÉSZ DORRIT

NEM KÖZÉPISKOLÁS FOKON...

Művészet, tudomány, tanítás, népművelés — aligha akad terület, amely a természetszerűen kéz a kézben haladó hivatalos és társadalmi megbecsülés mércéjén mélyebben állna manapság. Eltekintve a javarészt minden meggyőződés nélkül, az illendőség kedvéért elejtett közhelyektől, a fontosság ma uralkodó rendjében a kultúra az élet fényűző dísze: majd ha már mindent elrendeztünk, erre is jut érdeklődés, idő, pénz. Ebben a tótágast álló értékrendben feledésbe merül, hogy az emberré válás útjának megfordíthatatlan lánca mindig a gondolkodástól vezetett a célszerű munkán át az emberhez méltó élethez.

A feledés veszélyének pillanataiban sürgető feladat a gondolkodó-tanító ember példájának felmutatása, azé, akinek művében az értékrend magától értődően a talpán áll. A gondolkodó a közfelfogásban mindig kicsit őrültnek számított — de a primitív törzsek legalább tisztelték az őrülteket. A tanító sosem volt gazdag ember — de legalább kalapot emeltek előtte. A tudós kollégák írásai között ezért jogos talán egy kalapemelésnél alig több tisztelgés a Tanító Bartha Dénes előtt.

Utólag magabiztosan sötétnek mondott korszakok, korlátaik és dogmáik ellenére, vagy épp azok kényszerére, olykor termékenyebbek a reájuk következő felvilágosultaknál. A „sötét" középkor katedrálisait, kódexeit máig a kultúra csodáiként bámuljuk. És bár a „sötét" ötvenes évek effélét nem termettek, meglehet, több tett nyomát őrzik majd, mint az illúzióvesztés és értékveszejtés tehetetlen önsajnálata.

Példánknál maradva: Bartha Dénes útmutatása — nem szavakkal, hanem egyszerű mindennapos munkával — nagyon világosan láttatta, hogy a korlátoknál nem szükségszerű a megállás: rájuk kapaszkodva még messzebbre is láthatunk; hogy mindig találhatunk olyan területet, amelyet nem érint a dogma, amelyen szabadon, hasznosan dolgozhatunk addig is, amíg egy szerencsésebb csillagzat alatt a korlátok ledönthetővé, a dogmák vitathatóvá válnak. Pontosan tudta a szükségest, s belőle tíz körmével kikaparta a lehetségest.

A külföldtől elzártság másokat bénító korlátja őt tettekre serkentette: ha az utánpótlás nem tanulhat külföldön, mint az ő nemzedéke tette, tanítsuk itthon! És az 1951-ben megalakult zenetudományi tanszak a legnagyobb alkotó-tanító szellemeket egybegyűjtő műhely lett, olyan tanáregyéniségekkel (kezdetben több tanárral, mint növendékkel), akikből megrendítően áradt a végre átadható tudás. Ha nem jöhet az országba külföldi irodalom, induljon magyar folyóirat, tudományos és ismeretterjesztő sorozat, legyen hazai lexikon, antológia és föld alól előteremtett forrásokból minden más egyéb, amire igényt tartott a gombamód szaporodó zenekedvelő közönség, és amit boldogan írt meg a kollégák, sőt olykor már a növendékek gyarapodó köre. Ha nem jöhetnek nagy külföldi előadók, vegye elő ki-ki féltve őrzött lemezeit — és Bartha Dénes Bartók-terem-

beli egyszerű, okos, megragadó előadásai máig emlékezetes műfajteremtő mintái lettek a zenei ismeretterjesztésnek.

Ma, amikor a tanítás fogalma mindinkább kimerül valamely „anyag" minél adatszerűbb — hovatovább pusztán teszt formájában mérhető — adás-vételében, nehezen elképzelhető, hogy Bartha Dénesnél a tanítás java az óra, sőt az iskola befejezése után következett. Tudta, hogy az anyaggal mindenkinek magának kell megküzdenie: a tanítás célja és feladata az, hogy érdeklődést ébresszen, munkamódszert adjon és munkalehetőséget biztosítson. Alaptétele volt, hogy valóságos tudományos eredmény csak elsődleges források tanulmányozásán alapulhat, továbbá hogy nem az a fontos, amit a fejünkben tartunk: azt kell tudnunk, minek hol nézhetünk utána.

Mindez elvontan nagyon egyszerűnek és természetesnek tűnik. Ha azonban a háború utáni két évtized hazai keretébe illesztjük (Bartha Dénes itthoni tanításának időszakába), a szempontok gyakorlati egyeztetése csak tudósnál ritka realista leleményességétől volt remélhető.

Először is amikor a történetírást (tartalomban és fogalmazásban egyaránt) elárasztotta az ideológia, egyrészt a nálunk addig jóval kevésbé művelt stíluselemzéssel, másrészt a kézirat (papír, vízjel, kézírás, tinta stb.) még nemzetközileg is gyermekcipőben járó vizsgálatával olyan munkamódszereket javasolt, amelyek ideológiamentesek, amellett — bár a történetírásnál talán kevésbé népszerűek és látványosak — azóta a modern historiográfiának is nélkülözhetetlen segédeszközeivé váltak.

Nyomban felmerült persze a probléma: forráskutatáshoz forrás kell. Megoldásául élt a ma is szinte járhatatlan könyvtárközi kölcsönzés lehetőségével, de előbányászta a hazai forrásokat is, és megosztotta azokat növendékeivel. A nemzetközi tájékozódáshoz a korábbi irodalmat saját könyvtárából tette közkinccsé, de ki tudja hogy, a kurrens irodalom javát is megszerezte. Ez — akkoriban távolról sem természetes szükségletként — megkövetelte tanítványaitól is a legalább olvasásnyi nyelvtudást. Az pedig — az adott témabeli tájékozódáson túl — további új világot nyitott meg. A német egyetemen, német tudományon nevelkedett Bartha Dénes elsőként hozta hírét: az angol nyelvterület a németnek nagy vetélytársává nőtt, éspedig nagyon más módszerekkel és műfajokkal, a kéziratvizsgálat említett új metódusaival és olyan írásmóddal, amely az elvont német nyelvezetnél jóval emberszabásúbb, olyan tanulmányokkal, könyvekkel, amelyekben a tudományt és ismeretterjesztést nem választják el fényévek egymástól.

Az idegen nyelvek élő használata, az eleven külföldi kapcsolat még sokáig valószínűtlennek látszott, de elérkezett az is, és megint Bartha Dénes kezdeményezésére, intézményesen először az 1959-es budapesti Haydn-kongresszuson, a hangzó és vizuális segédeszközökkel oldott kötetlen előadások lehetőségének új tapasztalataival. És az ő nemzetközi tekintélye nyitotta meg az utat külföldre is növendékei, a csendben nemzetközi hírűvé cseperedett magyar zenetudomány előtt.

Tanításának legmaradandóbb formája talán mégis a közös munka volt. A könyvírás vele többet ért egyetemi tanulmánynál. Ennek során világossá vált, hogy a tudományos munka, anyaggyűjtés, ellenőrzés mélységének határa minden irányban a csillagos ég; hogy a tájékozódás forrásaiból mi mire jó és mennyit ér; mik egy kézirat pontos olvasatának biztosítékai; egy zenében, írásban mi korjelenség és mi egyéni sajátosság. Amiből mások könyvet írnak, nála még csak felületes ismerkedésnek számított. Könyv írására csak akkor gondolt, ha az anyagban már teljesen otthonosan mozgott. Ezt követte a legnehezebb döntések sora: kinek szól a könyv, mit kíván és mit bír el az anyag az adott műfajban; mi a nem nyilvánosságra szánt műhelymunka, mi elsődlegesen fontos, mi lehetséges, és mi fölösleges; ez határozta meg azután a tartalmat, terjedelmet, az appará-

tus — kottapéldák, jegyzetek, mutatók, bibliográfia stb. — arányát, elhelyezését, a megfogalmazás módját. Az anyag kívánta lehetőségeken belül ez határozta meg a felépítés és tagolás optimális formáját; hogy abba idézet illik-e, vagy annak feloldása; hogy a dokumentumközlés betűhív-e, vagy hallgatólagosan javított, eredeti nyelvű-e, vagy magyar, milyen a mai olvasónak szánt korhű fordítás. Mesterkurzus volt az ilyen munka a tudományos módszerek mellett a szép, okos, tömör írásmód, az eredeti szelleméhez mindig méltón igazodó fordítás mesterségéből is. Mindennek kialakítását bizonyos pedagógiai optimizmus és pesszimizmus, bizalom és bizalmatlanság egyensúlya irányította: ismerete az adott olvasóközönség felkészültségének, várakozásának, tűrési határának. Mert akinek tanítását Bartha Dénes bármilyen formában magára vállalta, azt becsülte, tudatlanságáért általdományos fensőbbséggel soha meg nem mosolyogta.

Élete egyszerű és tárgyilagos példája annak, hogy a szépre rácsodálkozó és minden újra nyitott szellem a legreménytelenebb zsákutcából is kiutat talál; hogy aki a kultúra munkásául szegődött, sosem lehet hitehagyott, mert minden önsajnálattal, megfáradt közönnyel elvesztegetett napon elveszíthet valakit, akit megnyerhetett volna az emberségünket egyedül őrző kultúra ügyének.

Károlyi Gáspár nem szerzett birtokot a Biblia fordításával. Bartha Tanár Úr sem épített rózsadombi villát emberéletnyi tudásából és tanításából. A tanító sosem volt gazdag ember.

De legalább emeljünk kalapot előtte illő tisztelettel!

1988 szeptemberében

DOBSZAY LÁSZLÓ:

'MOS PATRIAE'

Mos patriae, consuetudo patriae, consuetudo hujus regni — efféle megjelölésekkel él az egri ordinárius-könyv, máskor meg konkrétabban: Fehérvár, Esztergom, Vác, Kolozsvár szokásait emlegetik az ordináriusok és karkönyvek. A pálos breviárium egyszerűbb szertartást ír elő nagycsütörtökre a szerzetnek, de megjegyzi, hogy a király vagy a világi urak jelenlétében körmenettel és további énekekkel kell azt kiegészíteni „secundum consuetudiem patriae". Mindez arra vall, hogy a liturgikus és zenei életnek egyes területei legalábbis, tudatosan számoltak egy sajátos hazai — s azon belül több helyi — szokásrend létével, persze az általános európai tradíció keretein belül.

Mire vonatkoznak a fent idézett megjelölések? Elsősorban a zene liturgiai kereteire, a naptárra, rubrikális előírásokra, az ünnepélyesség fokára, az ünneptartás módjára. Másodsorban azonban az ünnephez tartozó énekekre, vagyis a repertoárra is. Ki kell terjesztenünk a sajátosságok őrzésének tudatosságát azokra a területekre is, ahol maga a szóbanforgó anyag tanúskodik róla, ha állandósága, átfogó volta nem is teszi szükségessé, hogy a napi használatú könyvek névvel nevezzék. Ilyen terület mindenekelőtt a liturgia rendje, most már nem egy napra vagy szertartásra szorítva, hanem a maga egészében. Az európai, azon belül közép-európai liturgiák családjában a magyarhoni már a 12. század eleje óta elkülönült vonásokkal jelentkezett, hogy azután a század második felétől kezdve három, pregnánsan megfogalmazott magyarországi rítusban, az esztergomiban, a kalocsaiban és a Várad-erdélyiben századokig megmaradó rendszerekben szilárduljon meg. A magyar sajátságok itt nemcsak konkrétan felsorolható tartalmi jegyekben mutatkoznak, hanem — különösen az esztergomi esetében — a gazdaság és rendezettség olyan egyensúlyában is, melyek alapján e rítust a magyar szellem ugyanolyan alkotásának, a középkori magyar kultúra ugyanolyan monumentumának kell tekintenünk, mint a reprezentatív épületeket, szoborleleteket vagy krónikákat, legendákat.

A liturgia a zenei életnek a korban legmagasabbrendű megnyilvánulásai számára szolgált keretül. A zenei anyag nagy része természetesen európai közkincs, egy kisebb része szomszédainkkal közös regionális anyag vagy hazai kompozíció. Ám az internacionális dallamok is saját variánsok formájában élnek, legalábbis a 12. századtól kezdve, s önálló vonásaik: a fő strukturális pontokra koncentráló, nagyvonalú elrendezés, a részletek bizonyos fokú alárendelése a nagy formáknak — a századok folyamán csak erősödnek. Érdemes megjegyeznünk, hogy hasonló jelenségeket például népzenénkben, sőt általában népművészetünkben, sőt talán magas művészetünkben is kimutathatnak az elemzések. A hazai kompozíciók összhangban állnak a kortárs európai törekvésekkel, néhány csúcsalkotásban pedig — mint pl. Szent István király verses zsolozsmájában — a túlburjánzó európai melodikával szembesítve céltudatos, nagyvonalú formákról beszélhetünk.

Ha az előbb a gazdagság és rendezett egység egyensúlyát emlegettük a liturgiai és zenei anyagban, azt egy más vonatkozásban talán egyedülálló, a magyar történelmi viszonyokból levezethető sajátságként találjuk meg. Mint másutt részletesen kifejtjük, az általános magyar jellemvonások, a nagy tájegységek ezen belül elhelyezkedő szokásrendjei, a megyényi érvényű, végül pedig lokálisnak mondható változatok (más oldalról pedig a különféle intézménytípusok) olyan hierarchikus viszonyt mutatnak, melynek jelen tudásunk szerint nem találjuk európai párhuzamát. Azok gazdagsága nem rendelkezik ily erős centrummal, vagy pedig egysége teljes egyöntetűségben nyilatkozik meg.

Ugyanezek a tulajdonságok a kottaírás tekintetében is kimutathatók. Tudjuk, hogy a középkori kottaírás még nem uniformizált, hanem identitásjelző értéke van. A magyar kottaírás az első indíttatások jó százéves érlelésének és a korszerű, 12. századi európai törekvéseknek találkozásával jött létre, s nemcsak képes volt lényegi egységét megtartva tájhoz és korhoz kötött változatokat létrehozni, de lényegét föl nem adva a késő középkor új kívánalmaihoz is alkalmazkodni: funkciómegoszlással a díszkódexek számára is vonzó könyvírásként, ugyanakkor a magánhasználatra alkalmas, jegyzetelő írásként fennmaradni egészen a 18. századig.

Ez utóbbi, a kurzív magyar hangjegyírás létében is hazai sajátságnak mondható. Az iskolázottak széles körére kiterjedő zenei írástudás hordozója és tanúja, s jelképe annak, hogy az egyszólamú magaskultúra a XV. századra a középkori viszonyokhoz képest jelentős tömegeket hatása alá vont.

Ez azonban összefüggött azzal is, hogy a zenei professzionizmus nálunk későn kezdett kialakulni, s döntő áttörést zenei életünk szerkezetében Mohács miatt már nem érlelhetett. Míg az egyszólamú magas művészet — mondhatni tradicionalista, sőt konzervatív — ápolása mély és széles körű begyökerezettséget hozott, addig a professzionista zenész réteg hiánya a többszólamúság kései, vontatott és némileg önállótlan kibontakozásával járt. Ez pedig nyilván összefügg a polgárosodás, az egyetemi városélet és a rezidenciális kultúra elmaradottságával. E negatívum persze nem zárta ki, hogy kedvező körülmények között, rövidebb időszakokon át, főleg a külföldiekre támaszkodva megszólaljanak nálunk is a gótikus vagy kora reneszánsz művek, valamint azt sem, hogy a polifónia kezdetlegesebb, mondhatni anonim rétegei gyökeret verjenek akár szerényebb városi, sőt falusi templomok, iskolák gyakorlatában.

Általában is elmondható, hogy a liturgikus zenéhez ízülő, azt kiegészítő zenei anyagok, a trópusok, anyanyelvű énekek és a polifónia egy kicsiny, viszonylag egyszerű készlete szinte az egész országban standard repertoárrá válik, viszont ugyanezek gazdag, fejlett formái és bő termése nemcsak Nyugat-Európához, de még cseh, lengyel szomszédainkhoz képest is csak itt-ott kap érvényesülési területet. Az anyanyelvű népénekekből — legalábbis a fennmaradt emlékek alapján — mintegy húszra becsülhetjük az általánosan bevett, szinte hivatalosnak minősíthető darabok számát. Köztük az Európa-szerte elterjedtek szövegei, olykor zenei megmagyarításán kívül külföldről nem dokumentált tételek is találhatók. Ehhez hozzájárul még legalább ugyanennyi, a szűkebb rétegek igényének megfelelő ének; ha az előbbieket társadalmi, emezeket társasági érvényűeknek nevezhetjük. Az anyanyelvű kanció ilyen rétegződését azonban Németországból is jól ismerjük.

Ha előbb a polifon műzene viszonylagos fejletlenségét panaszoltuk, annál több figyelmet érdemel a gazdag, tagozott, sokgyökerű, mégis egy ízlés jegyében összecsiszolt népzenei anyag. Talán nem is helyes ezt a mai értelemben népzenének nevezni, inkább az anyanyelvű közköltészetnek és szokáskultúrának a népzenében megőrzött zenei kísér-

letéről beszélhetünk, hiszen a népzenei jelleget valószínűleg inkább életmódja, s nem társadalmi meghatározottsága jelenti.

Jó példa erre a középkori epika, melynek dallamaira a XVI. századi emlékek és a népzenei hagyaték segítségével visszakövetkeztethetünk, s legalább két stílust felismerhetünk, egy honfoglalás előtti zenei magnak európai hatások alatt továbbformált változatkörét, s egy európai típusnak a magyar formaérzék jegyében átalakított dallamcsoportját. Ugyanígy mutatta ki a kutatás pl. a balladák, a jeles napokat kísérő dallamok, a régi európai líra, az iskolás énekszokások, a rekordálások zenei anyagának radikális megmagyarítását, de fordítva, régi magyar énekes rítusok, pl. a regölés, a nyári napfordulós varázslat, a honfoglalás előtti zenei stílusok európai elemekkel való megtelítődését is. Népzenénk ezen egyensúlya ismét eléggé egyedülálló képződmény: középen áll a műzenei és populáris zenei hatásokban szinte felszívódó nyugati, másrészt a középkori magas kultúrától kevéssé érintett, archaikusabb kelet-európai népzenék között. Tagozottsága, stiláris sokszínűsége, ugyanakkor a formai és tonális érzék egységesítő ereje még az újkori lepusztulás után vagy közepette is fel tudja idézni a középkori állapotokat. A földrajzi egység és tagozottság aránya nagyjából ahhoz hasonló, amit a liturgikus énekkultúra esetében kimutattunk.

Örökre megválaszolatlan marad a kérdés, hogy a magas európai műzene XVI. századi fokozódó beáramlásának az erős gregorián iskolás tradícióval és a kiterjedt használatú, igen sajátos összetételű világi énekkultúrával való találkozása milyen reneszánsz és barokk zenét hozott volna létre.

SZENDREI JANKA:

ESZTERGOMI ANTIPHONALE TÖREDÉKE BÉCSBEN

Az Österreichische Nationalbibliothekban Cod. 11 777 (Theol. 872) jelzet alatt egy 16. századi magyar provenienciájú kéziratot őriznek, melynek pergamen borítóját középkori, 15. századi Antiphonale-fóliók alkotják. Az alapkézirat maga Szegedi Kis István Apokalipszis-kommentárja és Szent Pál leveleihez írt magyarázata,[1] a borító pedig, mint alább kifejtjük, egy reprezentatív esztergomi rítusú karkönyv részlete. Jelentőségét fokozza, hogy utolsó oldalán Szent István király énekes zsolozsmájának olvasható néhány tétele — így e kódextöredék a magyar alkotású István-officium forrásainak csekély számát szaporítja.

Az Antiphonale-ból két teljes, ép fólió maradt fenn, egy ívfüzet közepéről. A tartalom tehát folyamatos. Az eredeti méretek (53,6×36 cm) könnyen megállapíthatók, mivel a 16. századi kézirat borítását egyszerűen, a pergamenlapok széleinek behajtásával oldották meg.[2] Az írástükröt kétoldalt dupla vonal zárja, s körben széles margó keretezi (külső: 74 mm, belső: 34 mm). A hangjelzés 12 db négyvonalas, egyenként 17 mm-es szisztémán helyezkedik el, a vonalak színe piros, a custos, ill. a betűkulcsok (F, c) a tükör keretében vannak kiemelve (lásd a facsimilét).

A notáció jelrendszere metzigót—magyar keverék.[3] Jól tagolt neumái az egyes hangok világos, lehetőleg uniformizált ábrázolására törekszenek,[4] mégsem rendeződnek teljesen merev mértani formákba. A kottaírás duktusa — nagyformátumú karkönyvekben szokatlan módon — hajlékony, mintha a folyóírás technikája befolyásolná.[5] Mint a metzigót—magyar keverék notáció más, főként Buda és Esztergom körébe tartozó emlékeinél is gyakran előfordul, a betűírás *gothica rotunda textualis*. Ám a hangjelzéshez hasonlóan a scriptura sem olyan nagy mértékben stilizált, mint az a 15. század végi központi íróműhelyekben szokásos volt.[6]

A töredék tartalma egy első vesperással indul: Ant. /Sancta Maria virgo/... genuisti regem orbis. Ps. Laud. p. Resp. L/ampas superno/ lumine. V/. Ora pro nobis. V/. Gloria Patri. Aliud Resp. Salve nobilis virga Jesse. V/. Odor tuus. V/. Gloria Patri. Hymn. Ave

[1] Cod. 11777 (Theol. 872), ch. XVI. 28. fol. 1/ 1^{r}—18^{v}: Stephanus Kis, Conciones breves ac succinctae in Apocalypsin Johannis Apostoli in tabulas redactae. 2/ 19^{r}—28^{v}: Idem, Dispositio epistolarum S. Pauli decem ad ecclesias missarum in tabulis.

[2] A behajtott rész csak alul (42 mm) és fölül (50 mm) érinti a szöveget, s mivel fűzés, ragasztás nem rögzíti, az írás kihajtás után könnyen olvasható. A facsimile a fóliót hajtogatott állapotban mutatja. A pergamen borító külső első oldalán a bal felső sarokban régi levéltári jelzet nyomai láthatók, erősen elmosva, de e jelzet még így is tanulmányozásra érdemes lenne (Esztergom?).

[3] Szendrei J.: A magyar notáció története. In: Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 4., szerk. Albert G., Budapest 1983, 11—90, 123—151. A metzigót—magyar keveréknotációról: 76—80. old., 30. ábra: a keverék-notáció jelrendszere, vö. 31a—33b facsimile.

[4] Lásd pl. a clivis második hangjának rombuszhoz közelítő kiképzését az egyszerű, „vágott" szár helyett.

[5] Lásd pl. a neumák vonalszerű elemeinek íves hajlását és árnyalt (vékonyított-vastagított) rajzát. A kurzív notáció-gyakorlat hatása a magyar kódexhangjelzések nagy részén kimutatható, vö. a 3. jegyzetben megadott irodalmat, passim.

[6] Vö. Szendrei J. op. cit. 29/b, 29/c, s különösen 31/c, 31/e, 32. facsimile.

maris stella. Versic. Post partum virgo. Ant. O gloriosa Dei genitrix. Magn. (e tételben halad át az írás a fol 1^{v}-ra). Folyamatosan csatlakozik a Matutinum: Inv. In honore beatissime Marie. Venite. ant. Benedicta tu. Ps. Domine dominus. ant. Sicut mirra. Ps. Celi enarrant. ant. Ante thorum. Ps. Domini est terra. Versic. Speciosa facta. Resp. O decus virginitatis. V/. Accipe quod. Resp. Stirps Jesse. V/. Virgo Dei genitrix. Resp. Ad nutum domini (váltás 1^{v}-ról 2^{r}-ra a tétel közben) V/. Ut vicium virtus. V/. Gloria Patri. Laudes. ant. Sub tuam protectionem. Ps. Dominus regnavit. Hymn. Quem terra. Versic. Gaude Maria. Ant. Beata Dei genitrix. Magn. (ez utóbbi nem hiba, a Benedictus-antiphona jelölése maradt el, mert Assumptio BMV ünnepéről veendő). Ezután következik három toldalék jellegű nagy-antiphona: Alma redemptoris mater, az írás eközben halad át a 2^{r}-ról 2^{v}-ra, Speciosa facta es et suavis, Dilectus meus misit manum suam. Folyamatosan következik: De sancto Stephano rege. Ant. Confessor Christi Stephane. Ps. Laudate pueri. Resp. Exora dilecte. Ut supra de sancto Adalberto. Ant. Ave beate rex Stephane. (Magn).

Az Antiphonale két megmaradt fóliója tehát a Szent István-zsolozsma kezdetét megelőzően Mária-tételeket rögzít. Nem Nagyboldogasszony augusztus 15-i ünnepének énekeit, mint várnánk a naptár szerint, hanem Mária „kis-officiumát", az *Officium parvum Beatae Mariae Virginis* anyagát a nyári időszakra, megtoldva azt néhány önálló, alkalmi darabbal.[7] Eszerint a kódexben Assumtio BMV ünnepét egy időszaki jellegű toldalékos rész követte. Erre a szerkesztési eljárásra más magyarországi forrásokból is említhetünk példákat. A Codex Albensis és az Esztergomi Antiphonale ezen a helyen alkalmi Mária-énekeket sorol el a liturgikus funkció megjelölése nélkül,[8] a Knauz 3 Antiphonale viszont egy teljes „communis" Mária-zsolozsmát told be (lapszéleken).[9] Az időszaki kis-zsolozsma feltüntetése ezen a szerkezeti ponton tehát logikus[10] — mégsem ismerünk rá egyelőre más magyarországi példát. Sőt továbbmenve: az *Officium parvum BMV* hazai megoldásának karkönyvbe bejegyzett kottás változata mindeddig nem került elő hagyományunkban.[11] Az Antiphonale-töredék tartalma tehát a Szent István-tételeken túlmenően is jelentős.

E tartalom liturgikus és zenei elemzése a forrás esztergomi rítusára mutat rá.

Bizonyosan, már a Szent István-vesperás alapján kizárható a kalocsai és zágrábi eredet: e két szokásrendben ugyanis az első vesperás 5 antiphonával ellátott saját összeállítás.[12] Ugyancsak már az István-officium részlete valószínűtlenné teszi a pálos, vala-

[8] Lásd Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert, hrsg. von Falvy, Z.—Mezey, L. Budapest—Graz, 1963, fol. 113^{r}—114^{v}. A későbbi források fényében meggondolandó, vajon e tételek valóban csak Ass. BMV oktávjára voltak-e szánva, mint Mezey L. a Cod. Alb. facsimile kiadásának bevezetőjében írja (45. old.), hiszen a később megszerkesztett időszaki Mária-officium anyagának egy része már itt föl van jegyezve, Assumptio oktávája alatt pedig a későbbi források általában nem hoznak saját, az ünnepi officiumtól eltérő anyagot. — Az Esztergomi Antiphonale Assumptio után bejegyzett tételei (fol. 1.—6) a szigorú officiumkereteken kívül álló, ad libitum alkalmi darabok, tartalmi kapcsolatuk töredékünk „függelékes" énekeivel van. Az Esztergomi Antiphonaléról lásd Szendrei J.: A magyar középkor hangjegyes forrásai. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez I. Szerk. Albert G. Budapest 1981., C 9 jelzésű kódex.

[7] A nyári időszakra egyrészt magából a kódexbéli elhelyezésből, másrészt az alább bemutatandó, s az officium parvum forrásául szolgáló communis officium nyári rendeltetéséből következtetünk. Meggondolandó azonban, hogy a naponta mondandó kis-officiumnak egyébként néhány jeles időszakot kivéve állandó, lényegében egész évre szóló formulája volt.

[9] Szendrei J.: A magyar középkor... C 2 jelzésű kódex, a betoldások fol. 118^{r}—122^{v} szélein olvashatók.

[10] Az időszaki Mária-officium teljes formájának betoldása ezen a szerkezeti ponton, tehát Assumptio BMV után más forrásokban is előfordul, lásd pl. Breviarium Strigoniense 15/1. sz., ÖNB Cod. 1812: „Officium Sancte Marie estivale".

[11] Kérdés, nyilvános kórusénekben elhangzott-e a napi kis-officium, s nem azért nélkülözzük-e a karkönyvekben, mert végzése privát módon történt. Az Egri Ordinárius utasításai alapján azonban közös, nyilvános éneklésre *is* gondolhatunk, vö. Ordinarius secundum veram notulam sive rubricam almae ecclesiae Agriensis. Kiadja Kandra K. (Eger), 1905, 80.: „...feria secunda post *Quasimodo* in choro Agriensi incipiuntur hore de beata virgine in matutinis", 94.: „...hore beate virginis de estate incipiuntur in choro" stb.

[12] Lásd Dobszay L.: A magyar szentek zsolozsmái, In: Magyarország zenetörténete I. Középkor, szerk. Rajeczky B., Budapest 1988, 334—339. A kalocsai Szent István első vesperást lásd az Országos Széchényi Könyvtár Clmae 83-as kódexében, a zágrábit a nyomtatott Breviarim Zagrabiense-ben, Velence 1484.

mint a gyulafehérvári származást, ha nem is hasonlóan erős indokolással. A pálosok ugyanis István első vesperásának Responsoriumaként, úgy látszik, következetesen a *Corde Deo credens erat*-ot emelték ki, a gyulafehérvári breviárium viszont, a két Fehérvárt mintegy azonosítva, a *Regia urbs Alba gaude*-t választja.[13] A bécsi töredék István-vesperása egész sor esztergomi forrásnak, s az azokkal itt egybehangzó váradi breviáriumnak felel meg.[14]

Bonyolultabb a Mária-tételeknek liturgikus meghatározása. Valószínű, hogy a kiszsolozsma összeállítása eredetileg viszonylag szabadon történt: e ponton a források variábilisak. Mégis, bizonyos nyomok itt is ugyanabba az irányba vezetnek, mint az István-officium, vagyis az esztergomi rítus felé.

Látszólag ellentmond ennek, hogy a töredék anyaga különbözik a nyomtatott esztergomi breviárium rövid, naponta mondandó Mária-hórájától, amelyet pedig még néhány kéziratos breviárium is megerősít.[15] Eltérnek az összes responsoriumok, az invitatorium, a nagy-antiphonák és a Laudes-himnusz. Mégsem áll a kóruskönyv változata párhuzamok nélkül! Rokoni szálak azonban nem valamely kész „officium parvum"-hoz, hanem egy teljes, 9 responsoriumos „ünnepi" Mária-officiumhoz fűzik. A bécsi töredék kis-zsolozsmája nem önálló, mint a nyomtatott breviáriumé. Egy jól ismert, teljes Mária-história *kivágata:* első vesperása, első Nocturnusa az invitatoriummal együtt, Laudesének első antiphonája, majd második vesperásának nagy-antiphonája.[16] Az „anya-officium", amiből szerkesztették, a magyarországi liturgia egy sajátos, nem lehetetlen, hogy itthon kialakított egysége, ugyanaz, melynek Assumptio BMV ünnepe utáni alkalmi betoldását a kódexekbe már említettük. Ez megvan az összes hazai szokásrendben, tehát Esztergom mellett mind a kalocsai tartomány, mind a pálos rend kódexeiben. A lokális hagyományok kis részletekben válnak el egymástól. Ezeket elemezve megállapíthatjuk, hogy a bécsi töredék Mária-anyaga szószerint egyezik az esztergomi rítust legtisztábban képviselő források communis Mária-officiumának megfelelő részeivel, és megkülönböztethető a többi hazai változattól.[17]

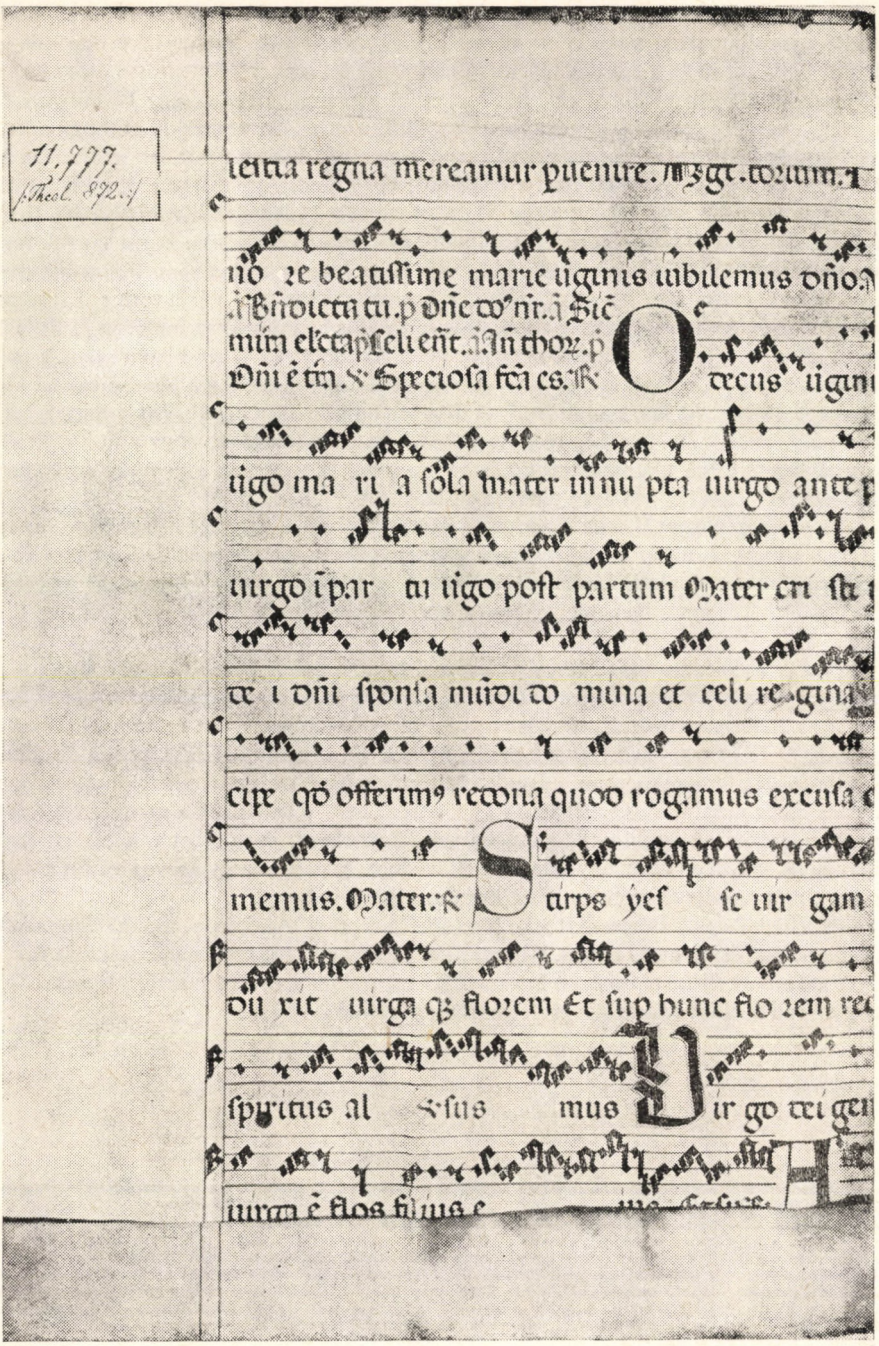
[13] Lásd Antiphonale Paulinorum 15. sz. (Szendrei J.: A magyar középkor... C 56), p. 626—627. Vesperale Paulinorum 16. sz. (u.ott C 77), p. 267. A gyulafehérvári kéziratos breviárium 1462-ből (Güssing, Klosterbibliothek der Franziskaner, Cod. I/34) a Szent István első vesperást a fol. 294^{v}-n (=fol. 180^{v}) hozza.

[14] Ugyanezt a rendet tartalmazzák: Breviarium Strigoniense (impressum) Nürnberg 1484, Breviarium et Missale Dominici Kálmáncsehi 1481, New York, Pierpont Morgan Library M. A. G. 7, a már idézett Antiphonalék, Knauz 3 és Esztergom Mss I. 3 (Szendrei J.: A magyar középkor... C 2 és C 9), a 15. századi Szepesi Antiphonale (Spisská Kapitula Nr. 2, vö. Szendrei J.: A magyar középkor... C 82), Breviarium archiepiscopi Georgii Pálóczi circa 1435, Salzburg, Universitätsbibliothek M. II. 11, Breviarium Strigoniense 13. század, Zagreb, Metropolitanska Knjižnica MR 67, Breviarium ecclesiae Hungariae (superioris?) post 1477, Országos Széchényi Könyvtár Clmae 132, Breviarium Varadiense 1460, Roma, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8247 stb. A felsorolásban nem törekedtünk teljességre.

[15] Az 1484-es nyomtatott Breviarium Strigoniense Officium parvum-ként („In quotidianis horis Beate Virginis" felirattal) a következő összeállítást közli az első vesperáshoz: Ant. Sancta Maria virgo. Resp. *Felix namque. V. Ora pro.* Hymn. Ave maris stella. Versic. Post partum virgo. Ant. *Beatam me dicent.* Magn. A matutinum: Inv. *Ave Maria,* a három antiphona a zsoltárokkal és a versiculus ugyanaz mint a töredéken, Resp. *Sancta et immaculata,* Resp. *Beata es virgo Maria,* Resp. *Felix namque.* Laudes. ant. Sub tuam protectionem. Hymn. *O gloriosa domina.* Versic. Gaude Maria. Ant. *Maria virgo semper letare.* Bened. Ant. *Alma redeptoris.* Magn. Ugyanezt az összeállítást lásd még például az ÖNB Cod. 1812 jelzetű Esztergomi Breviarium-ában (a kódex végén, töredékesen), vagy a Pálóczi Breviariumban (Salzburg, Universitätsbibliothek M II 11: a kódex elején ‚a Hymnarium után előbb a teljes communis Mária-zsolozsma („In commemoracione S. Marie virginis"), majd a „Hora cottidiana de beata virgine" a bemutatott rend szerint. Kis variánsokkal megvan ez az officium a zágrábi és kalocsai rítusban is.

[16] A teljes officiumot lásd például a már említett, nyomtatott Breviarium Strigoniense-ben („Sabbatis diebus per estatem"), a Pálóczi Breviariumban (vö. az előző jegyzetet), az ÖNB Cod. 1812 jelzetű Esztergomi Breviariumban („Officium S. Marie estivale") az ÖNB Cod. 3571 jelzetű, szintén esztergomi rítusú hórás-könyvben („Incipitur *O decus* de beata virgine"), az OSzK Clmae 132 jelzetű felvidéki breviáriumában („Sabbatis diebus"), a 14. jegyzetben citált váradi breviáriumban („Historia de beata virgine"), a Knauz 3 antiphonaléban lapszéli bejegyzésként (vö. 14. jegyzet) stb. A három utóbbi forrás a nyomtatott esztergomi breviariumhoz képest kis variánsokat tartalmaz.

[17] A kalocsai tartomány kódexeiben, valamint a pálosoknál az officiumnak következetesen eltérő pontjai vannak, például az első vesperás Magnificat antiphonája a kalocsai tartományban az Ant. Alma redemptoris, a pálosoknál az Ant. Ave regina caelorum, vö. a zágrábi Metropolitanska Knjižnica MR 65, MR 120, MR 43, MR 10 jelzetű kódexeiben, valamint ugyanitt a pálos MR 8 antiphonaléban (Szendrei J.: A magyar középkor... C 56), vagy a citált güssingi pálos breviáriumban. A váradi breviárium Magnificat-antiphonája is eltérő (Sancta Maria succurre miseris), itt azonban a következetességről nincs módunk meggyőződni.



11.777.
/Theol. 872./

lestia regna mereamur puenire. Ergo. torium.

no re beatissime marie uiginis iubilemus dño.
a Bñdicta tu. p Dñe do nr. a Sic
mira electa p celi eñt. a Añ thoꝝ. p
Dñi ē tra. Speciosa fcā es. R O decus uigini

uigo ma ri a sola mater in nu pta uirgo ante p

uirgo ī par tu uigo post partum Mater cri sti

te i dñi sponsa mūdi do mina et celi re gina

cipe qd offerimꝰ redona quod rogamus excusa

memus. Mater. R S tirps yes se uir gam

du xit uirga qꝫ florem Et sup hunc flo rem re

spiritus al sus mus V ir go dei gen

uirga ē flos filius e

S mint kis-zsolozsma vajon egyszeri kísérlet-e? Nem valószínű. Ismert technikáva készült: ugyanúgy, mint a nagy halotti zsolozsmából kiinduló, elhunytakért mondandó officium parvum, mely a három Nocturnus anyagát felváltva önállósította a hét különböző napjain a megemlékezés céljaira.[18] Különbség, hogy itt csak egy Nocturnus felhasználása van dokumentálva — s kóruskönyvtől nem is igen várhatjuk el, hogy a liturgikus alkalmazást részletesen magyarázgassa. Nem tudjuk meg tehát, hogy a másik két Nocturnus anyaga is szerepelhetett-e önállóan, vagy nem. Annál kevésbé, mert itt más források is igen szűkszavúak. A nagy Mária-históriából kiemelt kis-zsolozsmára (ismét első Nocturnus) csak pálos környezetből van egy bizonytalan példa. Bár a tételek rendjében itt töredékünkhöz képest különbség van (nem hiányzik pl. a matutinum-himnusz, más a Magnificat-antiphona stb.), mégis, a formai-szerkesztési párhuzam sokatmondó lenne és analógiánál valószínűleg több, hiszen a pálos liturgia és az esztergomi rítus 13. századi állapota között történeti kapcsolat volt. Az utalás azonban bizonytalan, s ezenkívül csak az Egri Ordinárius egy megjegyzése vonatkozhat esetleg a kis-zsolozsma töredékünknek megfelelő szerkesztésére.[19] A források hallgatása egyébként éppen a teljes Mária-históriától való függőség mellett érthető: ez teszi lehetővé, hogy abból a könyvből, melyben a teljes Commemoratio BMV megvan, a szerkezet ismeretében nehézség nélkül végezni lehessen officium parvum-ot is.

Mária kis-zsolozsmájának eszerint az esztergomi rítus keretében legalább két verziója volt ismert. A második, újonnan megismert verzió „esztergomi" jellegét az elmondottakon kívül az alkalmi, díszes Mária-énekek is alátámasztják: megvannak az esztergomi rítusú karkönyvekben, melyekben a töredék dallamvariánsai is rokonságot találnak.

Mind a teljes communis Mária-zsolozsma, mind a belőle készült kis-officium különlegesen szép, magas művészi igényű darabok tárháza (lásd a kottapéldát). A *Stirps Jesse* és az *Ad nutum* responsoriumok Chartres-i Fulbert alkotásai,[20] az egész zsolozsmának nevet adó *O decus* responsoriumnak pedig, mely a 12. századi Codex Albensis óta dokumentálható hagyományunkban, egyelőre feltűnően nem található külföldi párhuzama. Érdemes meggondolni, mily mélyen meggyökerezhettek e dallamok a magyar zenei gyakorlatban, mikor az év jelentős részében szombatonként, vagy mint töredékünk bizonyítja, egyes helyeken akár naponta énekelték őket. Érthető, hogy szövegeik fordítására is korán, már a magyar nyelvemlékek korában igény volt.

Összefoglalva: az Österreichische Nationalbibliothek Antiphonale-töredéke magyar provenienciájú, esztergomi rítusú. Bár csak két fóliója maradt meg, mégis jelentős forrás, melyet számon kell tartanunk az István-officium részletei, s a népszerű, századokon át igen gyakran énekelt Mária kis-zsolozsma megörökítése miatt.

[18] A halotti officium felosztását a naponta végzendő megemlékezés céljára lásd a nyomtatott Breviarium Strigoniense-ben (fol. 45—46.).

[19] Güssing, Klosterbibliothek der Franziskaner Cod. I/28, fol. 513. E példa azonban megerősítésre szorul, mivel nem lehetetlen, hogy a kódex használója itt csak a teljes Commemoratio BMV officium hiányos közlését egészíti ki (fol. 506 és 507 között a könyvből kiszakadt egy rész, s ez a hiány tartalmilag éppen a teljes Mária-officium elejét érinti). A két részt a bejegyző össze is utalja: „Alia omnia ibidem reperies . . . post historiam de virginibus"). Az Egri Ordinárius feltételesen ide vonható utalása (195. old.): „Item hore quotidie beate virginis incipiuntur. . . et durant usque ad adventum domini. Per totum omnia dicantur ut habentur in libris orationalibus. Item in *O decus*." A hely értelmezhető oly módon, hogy az *O decus* officium (az első responsorium alapján a teljes Mária-zsolozsma neve) is egyik lehetséges forrása a napi Mária-hóráknak.

[20] Lásd Corpus Antiphonalium Officii, vol. IV. Ed. Hesbert, R. J., Roma 1970, No. 6024 és 7709.

SÁROSI BÁLINT:

*A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM**

SORPÁROK III.

Kadencián belüli sorrend ezúttal is: AA, majd AB tartalmú, ezen belül ereszkedő, homorú, vízszintes, domború és emelkedő sorok. A rendezés végső célja az, hogy a dallamok, a rokonság mértéke szerint egy helyre, ill. egymás közelébe kerüljenek. A formai kritériumok tehát csak addig a határig érvényesülhetnek, ameddig ezt a célt szolgálják.

3-AS KADENCIA

1. Az oktáv tájáról ereszkedő, az alaphangot is érintő, kottaképében heterogénnek látszó típus, amit a többé-kevésbé azonosítható dallamfordulatok mellett leginkább a harmóniai háttér tart össze. Székről, ahonnan a leggazdagabb és leginkább feldolgozott hangszeres gyűjtéssel rendelkezünk, három külön-dallamként számontartott, háromféle változattal rendelkezünk (f—h). Emezek közül az utolsó, $^4/_4$-es ütemével a típusban egyedülálló *négyes* dallam második sorpárja egy példa a sok közül annak illusztrálására, hogyan variálódik a sorpár négy sorrá.

2. A verbunkos-kori „magyar tánc" és a moldvai csángó *polka* 5. fokról ereszkedő, homorú dallamvonalú sora ahhoz a széles típuskörhöz tartozik, melynek egyik közismert képviselője az „Erdő mellett nem jó lakni..." dal második fele.

3. A marostordai és Kolozs megyei dallam első két ütemében — fejében — a 4. fokról 3. fokra történő szekvenciás ereszkedés az ismertető jel. E típus változatainak többsége az 5-ös kadenciánál található.

4. Az erdélyi hangszeres zene egyik legnagyobb típusa. Általános jellemzőjeként a benne gerincszerűen végighaladó 3. fokot jelölhetjük meg. A változatokban a 3-as kadencia mellett, azzal egyenrangúan szerepel az 5-ös is. Jellemző, de gyakran elmarad a sor elején az V. fokról a 3-ra való ugrás vagy szaladás. Leginkább második sorpárként szerepel az 5. fok körül mozgó ütempáros sorpár vagy megismételt sor után. Nem ritkán, előfordul egymagában is (pl. Kolozs megyében, „az elveszett juhok" vidám dallamaként), vagy pedig úgy, hogy saját változatával egészül ki négysoros szerkezetté (pl. 4n). Rokon vele a „Tolnai lakodalmas" kódája[1] — kapcsolata ezen a réven is kimutatható az V—1-es ütempárral —, valamint az a népes sorpár-típus, melybe az „Erdő mellett nem jó lakni..." dal második fele is tartozik.[2] Ez utóbbi rokonság viszont az észak-magyarországi dudazenével köti össze. A Kárpátokon túli románok közötti előfordulásáról, a csángók

* Az MTA-Soros Alapítvány Bizottság támogatásával készülő munka.
[1] Vö. Sárosi 1987, 28. sz. Ugyanott további rokon dallamok is vannak: 27—33. sz.
[2] A dalról l. Kerényi 1961, 52. sz.

által is lakott Bákó megyét kivéve, alig van adat.[3] A kottákra írt táncneveken kívül e sorpárral kapcsolatban még a következő táncnevekről tudunk: marosszéki, korobjászka (corobească — Csík m.), „seggdöngölős" (Bukovina), *sîrba, polka* (moldvai csángók), *borica csárdás* (Brassó m.); románok táncaként: *iedera de două picioare* (Krassó-Szörény), *învîrtita rară* (Kolozs m.), haţegana (Szeben m.), moghioruşca (Bacău m.), trilişeşte (Suceava m.), *sîrba* (Gorj).

5—8. E csoport azonos helyről, Székről származó négy dallama, a fenti típus kiegészítéseként, csupán a típus tág zenei környezetének illusztrálása céljából áll itt.

9—12. Arany János gyűjteményének dalától térben is, időben is nagy a távolság a moldvai csángó *kezes*-ig. A lazán összetartozó csoport még mindig a 4. szám alatti típus zenei környezetéhez — ütempár szerinti rokonságához — tartozik.

13—14. Az V. fok tájáról a középkadenciáig emelkedő első sorok többsége az 5-ös kadenciánál van (82.), ott, leginkább AB szerkezetű sorpárokban mintegy a záró második sort készítik elő.[4]

15. Az AB szerkezetű, 3-as kadenciájú sorpárok közt csupán emlékeztetőül szerepel a Szabolcs-Szatmár megyei *magyar verbunk* vagy *rézhúros verbunk* második periódusa, tekintve, hogy mindig azonos dallam második feleként fordul elő.

16. A csoport tagjainak közös jellemvonása, hogy az A sorban többé-kevésbé érezhetően szekvenciaszerű *c*-ről *h*-ra ereszkedés van. A két szélső darab, a dudán játszott Nógrád megyei sorpár és a bukovinai *csűrdöngölős tánc*, második sorában is folytatja a szekvenciát.[5] Csoporton belül a két marostordai részlet között, bár különböző B sorral, szoros kapcsolat van (c, d). Mindenik darab második sorpárként ismeretes.

17. A csoport közös jellemzője a megismételt 1—3-as ütempárból álló első sor. Az első darab — szilágysámsoni román csárdás — mellett, szögletes zárójelben a 7, 7, 11 szótagszámú fél-népdal strófának megfelelő kivonatot is közöljük.[6] Ez a változat első féldallamként, a többi leginkább folytatásban, sőt közjátékként szerepel. A hangszeres variálás tág lehetőségeiről mutat pillanatképet a magyarpéterlaki *cigányverbunk* közjátékának elvben azonos, kottaképben alig egyező két kivitelezése (d_{1-2}).

4-ES KADENCIA

18. Kezdő sorpár. Az alaphangról nagyszext felugrással indul és úgyszólván csak a kadenciáknál mozdul el a 4—6. fok körüli figuratív helybenmozgásból. Az egeresi példa (b) két változatát ugyanaz a kalotaszegi zenész kétféle *legényes*ként játszotta. Hasonlóképpen külön darabnak számít a szilágysági *verbunk* és *figurázó* (d, e). A széki *csárdás* (f) mellett ugyanott a típus fő vonulatához (pl. b) közelebb álló *sűrű tempó* változat is van. A román változatok némelyike a nagy b3-as („páva") típus hatásáról tanúskodik — az itteni *so*-végű környezethez viszonyítva, *la*-végű változatok (g).[7]

19. Többnyire az első fokról az 5. fokra szaladó kezdet után, fokváltó jellegű dallam: gerince 5-tel váltakozó 4. fok. Szekunddal lejjebb transzponálva, kottaképben is elárulja kapcsolatát az imént már említett b3-as („páva") típussal; de köze van a 18. számmal jelölt típushoz is. Darabkezdésben ritkábban, folytatásban gyakrabban szerepel.

[3] Prichici 1955, 36. sz., valamint Georgescu 1984, 156. sz. az észak-moldvai Suceava megyéből, valamint Georgescu 1984, 249. sz. az olteniai Gorj megyéből.

[4] Vö. még Sárosi 1988/2, 11—14. kotta.

[5] A duda-sorpár nem egyéb, mint az „Én vagyok a petri gulyás" (Bartóknál: „A csikósnak jól van dolga") kezdetű dal második fele; l. B. Ő. I. 63. lap. E dal először Tóth István kéziratában (1832) bukkan fel. A dallam rokonát Kerényi egy 1765-ben bemutatott iskoladráma egyik betétdalában jelöli meg; Kerényi 1691, 17. sz.

[6] A magyar strófaképlet mellett további román hangszeres változat: Medan 1968, 105. sz.

[7] Ezért van pédánk *a* végződésre tranzponálva. Hasonló erdélyi román változatok még: Florea 1975, 285. sz., Georgescu 1984, 392. sz.

A nagysajói *fordulós* (e) első sora — talán az adatközlő tévesztése miatt — 4 helyett 6 ütemű.

20. E típus rokona az előbbinek. Leginkább abban különbözik attól, hogy eleje nem alulról, az 1. fokról, hanem a 7. fok tájáról indul. A változatok közé szervesen illik az 1800 táján lejegyzett verbunkos részlet.

21—22. E két példát — Bartók köröstárkányi paraszthegedűsének laza szerkezetű 'közjátékát' és Kodály kászonfeltízi hegedűse *sebes csárdás*ának első felét (második fele b3-as kadenciájú fél-„páva" dallam) — „egyéb" fokváltó, D—T váltogatást jelző, 4-es kadenciájú, AA szerkezetű sorpárként idézzük.

23—28. AB szerkezetű sorpárok, mint ezek is, általában második vagy további sorpár szerepét töltik be. B soraik többnyire záró jellegű sorok.[8] Ereszkedő első sor esetén ezúttal két-két ütemben az 5. fok (mint dallamgerinc) a 4. fokra vált; emelkedő sor esetén a 3. fok vált 4-re; vízszintes sor pedig a 3—4. fok, ill. a 3—5. fok körüli figuratív mozgásból jön létre (25., 26.).

EMELT 4. FOK A KADENCIA

29—30. A bukovinai *verbunk* dallamot, melynek B soráról (Szabolcsi Bence észrevétele nyomán) már gyűjtője, Kiss Lajos is megjegyezte, hogy Haydn 1774-ben kiadott D-dúr Zongoraversenye rondó tételének moll témájával rokon, az egyik „sepsiszentgyörgyi tánc"-cal is párhuzamba állíthatjuk.[9] Leginkább a bennük levő emelt kvartnak — és annak révén létrejövő bővített szekundlépésnek — köszönhetően, annak ellenére érezhető a kettő közötti kapcsolat, hogy közös hangjuk úgyszólván nincs.[10]

31—33. Egyelőre csak egyedi esetként, kadenciájuk miatt van helyük a példák között.

5-ÖS KADENCIA

Lévén az 5. fok a félperiódus leggyakoribb záróhangja, ennek megfelelően nagy és változatos az 5-ös kadenciájú sorpárok — periódusok — tömege. E periódusok között talán az eddigieknél is nagyobb arányban szerepelnek verbunkos példák. Ez is mutatja, hogy nagyobb részük hangszeres népzenénknek a 18—19. századnál nem régebbi, újabb rétegét képviseli. A „modern" szerkezetben természetesen nem ritkán fedezhetők fel korábbinak minősíthető elemek (ütempárok, motívumok). Az AA tartalmú sorpárok mellett ezúttal is elenyésző az AB szerkezetek mennyisége.

34. Néhány, a 8. fokról 5-re ereszkedő, tetrachord terjedelmű sorból kvinttel mélyebb ismétlés útján jön létre a sorpár.[11] Az így létrejött teljes A^5A képletű periódus lefelé haladó figurált dúr vagy (ritkábban) moll hangsor benyomását kelti.[12] Nem meglepő tehát, ha népzenénk régies kvintváltásával nem érintkező verbunkos stílusban is találunk ilyen példát.[13] Az oktávnál magasabbra terjedő széki *csárdás* sorpár (c) a magas fekvést

[8] A 24. sz. B sorát l. a „sorok" közt is: Sárosi 1988/1, 37ab.

[9] A bukovinai dallamról a kottapélda adatain kívül l. Kiss 1959, 268—269. lap.

[10] Kimondott dallampárhuzamról tehát aligha lehet szó, de a stílusrokonság kétségtelen. A bukovinai dallam középzárlatában a hangsúlyos *cisz* után a *g*-re érkezés valóban csak lecsúszásnak számít — ezért került a dallam ide és nem az 1-es kadenciához. Az 1-es kadenciájú „sepsiszentgyörgyi tánc" pedig csak a könnyebb összehasonlítás végett van itt (bár első két ütemét, a feltételezett *cisz* zárással, akár a bukovinai első félperiódus diminuált változataként is elfogadhatjuk).

[11] Az oktávról ereszkedő tetrachord sorokról l. Sárosi 1988/1, 31. lap és ugyanott főleg a 9a—d kottákat.

[12] Ezúttal azonban a fordított sorrend is lehetséges: a periódusterjedelmű skálamenetből a kvintváltás szándéka nélkül is létrejöhetett ez a szerkezet. A „Hallod-e te kőrösi lány. . ."-dal (Kerényi 1961, 121. lap) ugyanebbe a típusba tartozó második felében pl. kevésbé tűnik fel a kvintváltás.

[13] Változatát l. ugyanott: Papp 1986, 160. sz.

kedvelő közjáték-dallamokkal is rokonságot mutat. A magyarói részletben — *korcsos* negyedik, továbbvezető sorpárja (d) — pedig kvintváltás helyett variált ismétlést találunk.[14]

35. Az ördöngősfüzesi *friss csárdás* A^5 sorához a közismert „Kispiricsi faluvégen folyik el a kanális" kezdetű dal első sorát, a Svastics neve alatt publikált 19. századi változathoz pedig az „Igyunk itt, mert van mit" kezdetű dalt említhetjük meg vokális változatként.[15]

36. A két-két ütemben 6. fokról 5-re váltó sablonos szerkesztési elv szerint készült A sor sokféle változata e csoport. Ilyenféle, fokváltó A sorok után gyakoribb a B sor, mint a záró kadenciával végződő második A; ezért talán ennek a csoportnak is az AB szerkezetek közt lesz jobb helye. Az effajta szerkezetek általában többrészes darab folytatásában szólalnak meg.

37. b10-ről b3 tájára lekanyarodó A sor a jellemzője ennek az egyelőre társtalan sorpárnak.

38. A sor első két ütemében az oktávról lefelé induló felbontott tonikai és dominánsszeptim akkord erőteljes ismertetőjel. A széki *sűrű tempó* és történeti hangszeres előzménye mellett, a múlt század elejéről — „Nagyváradnak nem fáradnak a táncban el leányi", ill. „Ifjú heves vérem vagyon..." szöveggel — szöveges változatokat is ismerünk.[16]

39. Első sorával többségben az oktávtól az alaphangig lekanyarodó típus (részben talán csak dallamszerkesztési séma) nagy szóródására nemcsak a tág földrajzi kiterjedés jellemző, hanem a helyi változatok bősége is. Széken, ill. a bukovinai székelyek között több, különböző tánchoz játszott, különböző dallamként számontartott változat van belőle (a1—3, c1—4). A bukovinai *silladri* azonos előadásában — a darab harmadik és negyedik sorpárjaként — a két változat, főleg az erős fejvariálás miatt, alig azonosítható. E sorpárok helye általában folytatásban van, kivétel a széki *csárdás* és *sűrű tempó*.

40. A *verbunk, székely verbunk, huszár verbunk, magyarországi verbunk, bărbunc, csűrdöngölő, szökős, ugrós* néven Erdély-szerte ismert többrészes darab kezdő periódusát a félperiódus oktávot lehajló homorú vonaláról és emelt negyedikfokú dor jellegű hangneméről, valamint ütempáronként kiszótagolható fél „kanász"-sor ritmusáról lehet megismerni. Szoros rokona a 17. századi stájer dallamból alakult, ugyancsak verbunk vagy csűrdöngölő néven ismert dallamnak (d; l. még Kodály, 1969. 90. l.). Ez utóbbi, részben az „Az én csizmám disznóbőr" kezdetű táncrigmusra énekelt, dallammal való kapcsolat részletei azonban tisztázatlanok. A kettőt meggyőzően összekapcsoló változatokról nem tudunk.

41. Ez esetben nem is típusról, hanem többféle terjedelemben megfogalmazott zenei gondolatról van szó, mely északon és keleten a magyar nyelvterületen túl is ismert. Első fele kvart ugrás után az 5—3—5. fokokkal határolt ívet ír le. A példák a „kanász" sorpárt, a 3 és 4 ütemes sorokból álló dudanótát és az ütempárt egyaránt képviselik.[17] A következetesen ütempárismétlő verbunkos sorpárnak a többi példától némileg eltérő

[14] Áthidaló szerkezetként egy Aranyosgyéresen gyűjtött *invirtita*-t említhetünk meg. Ennek az $AABB_K$ szerkezetű dallamnak az első fele azonos a mi fenti példánkkal; a két B sor viszont nem egyéb, mint az A sorok erősen variált, kvinttel mélyebb transzpozíciója; l. Vera Proca Ciortea: Az erdélyi forgatós táncok. Tánctudományi Tanulmányok 1963—1964, 258. lap.

[15] L. Kodály—Vargyas 1969, 247. sz. Erdélyi román változat: Medan 1968, 2. sz. A Svastics-féle dallam lelőhelye: Svastics János magyar zeneszerzeményei zongorára. Rózsavölgyi és tsa, lemezszám 660, 5. kiadás No 2.

[16] L. Kodály jegyzetét: Arany 1952, 80. lap. Másik széki változat: Lajtha 1954, 14. sz.

[17] Az ütemparos kapcsolatokról l. Sárosi 1982, 91. lap, valamint Sárosi 1987, 350—351. lap. Ez utóbbi helyen szerepel a legkorábban lejegyzett változat is, a 17. századi „Ungarl. Tantz", l. 120. sz. A zenetörténeti háttérhez l. még Dobszay László: Vágáns dalok és egyéb szórakoztató zene. In: Magyarország zenetörténete I. Budapest 1988, az 557. laptól.

motívumszerkezete ellenére is itt van a legjobb helye (e). A Georgescu-féle ütempár a Kárpátokon túlról egyetlen adat (d). A szlovákoknál viszont ilyen dallam jellemzően fordul elő.[18]

42. Nyomtatott kiadványban először az 1840-es években, a „Tolnai lakodalmas"-ban szerepel ez a sorpár. A széki változat végig egyezik a „lakodalmas"-belivel, a korondi *szökős* másképp folytatódik. A dallam csak első félperiódusával kapcsolható az előző típuskörhöz.

43. A két példa egy-egy altípust képvisel. Négysoros szerkezetben kezdő sorpárok. A válaszúti „menyasszonytánc" magyarszováti (Kolozs m.) megfelelőjét *ritka magyar*nak, ill. *összerázás*nak nevezik; a szilágysámsoni *ugrálós* bogártelki (Kolozs m.) megfelelője: *szapora.*

44. Túlnyomórészt a Dunántúlon, leginkább szöveggel — „Csóri kanász, mit főztél...", „Házasodik a tücsök..." ismert típus. Négysoros *kanásztánc, verbunk, ugrós* — első sorában a 8—b3—5. homorú vonalát leíró — első sorpárja. Voltaképpen az egész négysoros dallam sem több — mint még számos duda- és kanásznóta dallam — ismételt sorpárnál (ismétléskor az első sor fejvariálással válik harmadik sorrá).

45. Változataiban nehezen azonosítható, heterogénnek látszó típus. A 7. fok tájáról induló homorú első sorban a legfőbb ismertető jel, az emelt 4. fok nincs mindig jelen.

A sorismétlést a legegyszerűbben periódussá alakítani úgy lehet, ha a sor végén a hangsúlyos alaphangot az 5. fokra — nőnemű zárlatra — futtatjuk. Ilyen periódusból, érthető módon, hangszeres népzenénkben nagyon sok van.

46. A csoport témafeje — első két üteme — 4—3 fokváltásra egyszerűsíthető. A változatosságról már az 1800 táján rögzített darabok is tanúskodnak.[19]

47. Az első példa azonos zenész által egyetlen közjátékdarabként játszott sor+sorpár. Ez a három sornyi egység mindjárt az átmenetet is mutatja az előző csoport és e között, amennyiben a *sor* témafejében 4—3 váltás van, a sorpár pedig 6—5 váltással e jelenlegi csoportot képviseli. Ugyanebben a csoportban a verbunkos dallam témafeje 5—4 váltású (e); azért került ide, mert itt van a legközelebbi rokonsága. A harmóniai háttér által döntően befolyásolt fokváltó csoportok — tekintet nélkül a sorpárok kadencia szerinti elkülöníthetőségére — végül is egyetlen nagy típuskört alkotnak s inkább csak a könnyebb áttekintés céljából kell őket kadenciák és azon belül fokok szerint osztályoznunk. A jelen csoport változatszóródása könnyen beleillik a szekvencia folytatása révén keletkező AB szerkezet is (c).

48. Nagytercet ereszkedő első ütemével, a csoportot legtisztábban talán a két első, maros-tordai, változat képviseli. A széki *sűrű tempó* kivételével e csoport tagjai folytatásban szerepelnek.

49. Az „Apor Lázár tánca" dallam a 17. századtól kezdve zenetörténeti dokumentumaink közt is többször előfordul.[20] Egyetlen sorra redukálható dallamának nemzetközi rokonsága pedig nemcsak Európára, hanem Európán kívüli területekre is kiterjed.[21] A példák ezúttal inkább a perifériákra irányítják a figyelmet: a nyelvterület széleire,

[18] A szlovák példát tartalmazó gyűjteményben még egy helyen előfordul: Alica Elschek—Oscar Elschek: Slovenské l'udove piesne a nástrojová hudba. Antológia. Bratislava 1982, 209. sz. A típusról — annak zenetörténeti vonatkozásairól — l. O. Elschek: Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music Manuscripts. Studia Musicologica VII. (1965), 49—59. lap.

[19] A verbunkos-részlet (Papp 1986, 59. sz.) a darab 2., ill. 3. sorpárja. További változat: DPP 1978, 29. sz., 3. sor párként.

[20] L. Szabolcsi 1959, 316. lap; DPP 1978, 213., 181. és 222. sz., valamint — moll változatként — 193. sz.; továbbá Domokos Mária: Die Tänze der Barkóczy Handschrift. Studia Musicologica XVII. (1975), 224—225. lap.

[21] Egysoros változat maga a kénosi regős dallam (MNT II., 865. sz.), amihez szoros párhuzamként kuvaiti arab dallamot állíthatunk (Sárosi 1988/1, 33. lap és 20. sz.). Bizonyára véletlen találkozásról van szó. Az „Apor"- és *párna-tánc*-ág sem feltétlenül szétágazás eredménye, lehet találkozásé is.

nyelvterületen kívüli változatokra, kevésbé szokványos formákra. A szöveggel is ismert *párnatánc* vagy *zsebkendőtánc* dallama (d, f) e csoportban altípusnak tekintendő. Úgy egészítik ki négysoros dallammá, hogy a sorpárt kvinttel mélyebben vagy magasabban megismétlik, míg a Kájoni-féle „Apor" dallam négysorossá ismétlése az első sor fejvariálásával történik (strófaképlete: AA:A^{v}A:). A Zala megyei változat véletlen egyezés is lehet. Tény azonban, hogy csak középzárlatában tér el a típustól; egyben egy másik Kájoni kódexbeli dallamra, a „Mikes Kelemen táncá"-ra is emlékeztet.

50. Az egész magyar nyelvterületen ismert és mélyen gyökerező típus. Jellemzően előforduló szorosabb rokonáról a szomszéd vagy távolabbi népeknél nem tudunk. Szöveges változatai főleg gyermekdalok között, a dal második feleként találhatók.[22] Önállóan, sőt részben ütempárokra bontva, duda-apráják között is előfordul.[23] 3-as kadenciájú változata is van (2ab). Példáink ez esetben is főleg a változat tág szóródását illusztrálják.

51—55. A vízszintes dallamvonalúnak tekinthető — világosan vagy többé-kevésbé elmosódottan ütemparismétlő — sorpárok egy részét legkönnyebben a sor tengelyét képező gerinchangok szerint azonosíthatjuk. Az 51a sorpár a 9. fok, az 51b a (némely esetben 3. fokra transzponálandó) 7. fok, az 52. számú csoport a 6. fok, az 53. csoport a 3—5. fok, az 54. az 5. fok, az 55. pedig a 3. fok körül mozog.[24]

56—57. Szerkesztési elvükben és harmóniai hátterükben a fokváltó ütempárból szerkesztett 5-ös kadenciájú sorpárok azonosak a korábbi kadenciáknál bemutatottakkal. Ezért itt e kettőt csak mutatóban közöljük.[25]

58. Az 1800 körüli verbunkos zenében is jól dokumentált, Erdély-szerte ismert és kedvelt sorpár. 1—5—1. fokot érintő, ívformájú alap-ütempárjának ismétléséből hullámzó sor keletkezett. A típus legfőbb közös jellemzője ez a hullámzás és a bővített szekundos kromatika.[26] Figyelemreméltó, hogy a történeti példákon kívül csak a válaszúti változatban van azonos hangsúllyal ismétlődő (4 negyed egységből álló) ütempár, a többi 3 negyed egységből álló, hangsúlyváltó motívum. Az utolsóelőtti (i) példán a csoporthoz tartozásnak már csak nyomai észlelhetők. Egyéb rokonságáról nem tudunk ezért került ide.

59. Mollterces, homorú dallamvonalú ütempárból szerkesztett, lazán összetartozó csoport. A bukovinai példa (c) ugyanannak a darabnak a része, melyből a 29. számú sorpár származik. Az ottani B-sorból — annak ütempárjából — ismétlődött sorpárrá. Az előző csoporttal való kapcsolatteremtés céljából a búzai *sebes csárdás* részletet (b) leginkább az ottani egyetlen vokális változattal (b_2) hasonlíthatjuk össze.

60—65. Több-kevesebb összeköttetést e csoportban a benne szereplő — a hátterében érezhető — V—1-es ütemparismétlés teremt. Talán éppen az V—1-esek sokféle interpretálhatósága magyarázza ebben a kategóriában a könnyen azonosítható igazi típusok hiányát.[27]

[22] Leginkább az „Erdő mellett nem jó lakni..."-dal második feleként; l. Kerényi 1961, 52. sz., továbbá MNTI 951., 952. sz.

[23] A simonfai féldallamot (b) a fejér megyei Zámolyban — az onnan származó költő, Csanádi Imre szerint — önállóan, dudautánzásként (szöveges *aprája*-ként) a következő szöveggel dalolták: *Két teli tálló betálótak, / Mikor mondtam, még egyet hoztak.* L. még Sárosi 1987, 130. sz. — dudán játszott *aprája*-ként.

[24] Az 51b és az 53b alapegysége nem szószerinti ütempár, hanem másfél ütem, ami kétnegyedes ütemben csak hangsúlyeltolódással ismételhető. Hasonló szerkezetű motívumot már az eddigiekben is többször láthattunk.

[25] Ugyanilyen eljárással szerkesztett sorpárok pl. Sárosi 1988/2, 16—19. példacsoport. A „szabálytalanságon", miszerint a fenti két sorpár egyikében a középkadencia 5-ről 8-ra szalad, a másikban pedig 5 helyett V-öt találunk, nincs okunk fennakadni.

[26] Lejegyzett és főleg lejegyzetlen további adatok mellett l. még: alsótöki *magyar* — Almási 1980, 271. lap; széki *csárdás* és *sűrű tempó* — Halmos 1986, Cs. 96, ill. St. 8; *bărbunc* (Sajószentiván) — Georgescu 1984, 183. sz. A verbunkos-részlet közvetlen szöveges változatához Arany Gyűjteményében egy távolabbi változat is van (51. sz.).

[27] A moldvai csángó példa (65.) a Moldvában nagyon elterjedt *arcanul* nevű román táncdallam változata. Az utóbbit l. pl. Prichici 1955, 9. sz.

66. A kevés domború ívű, ill. emelkedő sorpárok egyike. Hozzávetőleges azonosítása az ugyancsak domború témafej — a két első ütem — alapján lehetséges.

67. A típus első sora felfelé kvintváltó ütempár. Ezzel azonos szerkezetű udvarhelyi *csűrdöngölő*t is ismerünk.

68—69. A fenti kvintváltó típus mellett, a szórványosan előforduló felfelé történő szekvenciázást képviseli e két, egyelőre társtalan részlet.

70—72. Nem típust, csak a pentachord keretet emelkedő dallamvonallal kitöltő, sablonos dallamszerkesztési elvet képviselnek.

73—75. A 3—4. ütem egy fokkal mélyebben nagyjából ismétli az első kettőt. Ilyen fokváltás — különösen B-sorok előtt, mint ezúttal is — az erdélyi hangszeres zenében inkább stílusjegyként, mint közvetlen rokonság jelzőjeként fogható fel.

76. A 6-tól VI. fokig lehajló A-sor, záró jellegű B-sor előtt, jellegzetes eleme a többrészes *verbunk, székely verbunk* darabnak.

77. Az 1800 körül lejegyzett dallam (verbunkos dallam első sorpárja) A-sorához közel áll a 18. századból kéziratban fennmaradt „Nincs becsületi a katonának..." vagy a Pálóczi Horváth által megörökített „Nosza gyertek legények..." dal első fele.[28]

78. Főleg Kolozs megyében ismert, meglehetősen homogén típus. Első sora, az 5. fok körüli helybenmozgással, a 4-es kadenciájú *legényes-sűrű tempó* dallamra (18.) emlékeztet.

79. A bukovinai székelyek betlehemes pásztortáncának része. Megismételt első sorával tulajdonképpen háromsoros szerkezet.

80. Egyelőre csak lőrincrévei pontozó első sorpárjaként ismerjük.

81. A csoport első és második darabjának A-sora még sejteti az V—1-es ütempárral való kapcsolatot. A harmadik darabban már halványul ez a kapcsolat.[29] Az AA_k szerkezetű, moll tercű negyedik darab (învîrtita) érthetőbbé teszi a csoport kapcsolatát az V—1-es ütempárral.

82. Általában darab-kezdő sorpár. Legalább oktávot emelkedő A-sorból (a verbunkos példa csak ezért van itt) és az alaphangra zárásszerűen visszaereszkedő B-sorból (kivételesen A_k-ból) áll. Megismételt A-sorral, háromsoros változata is van. A nyárádremetei példában (c) a két sor ütemszámának aránya 5 : 3, a gyergyócsomafalviban (f) 6 : 4. E típus a Székelyföldön sűrűbben, attól nyugatabbra Erdélyben szórványosan fordul elő.

6-OS, 7-ES, 8-AS KADENCIA

Az 5-ön felüli kadencia, néhány esettől eltekintve, kivételnek számít. AA és AB szerkezetű sorpárok szétválasztása ezért a továbbiakban célszerűtlen és szükségtelen. A 6. fokú középzárlat elérése jórészt a többi kadenciánál már megismert fokváltás útján történik: ereszkedő sorban 8-ról 6. fokra, emelkedő sorban 5-ről 6. fokra — 2—2 ütem.

83. A csoportot nemcsak az A sor szerkesztésének azonossága — fokváltás 8-ról 6-ra — tartja össze. A nagysajói *korcsos*nak és a marosvécsi *sebes*nek B sora is azonos. Az azonos darabban játszott két-két változat (a_{1-2} és c_{1-2}) pedig a „kivitelezés" sokféleségét példázza. E típust második vagy további sorpárként ismerjük.

84. Csak Gyimesből ismert, helyinek látszó, második sorpár.

[28] L. Dávidné Soltári (1791) 195. sz., ill. Pálóczi 222. sz. Az utóbbi jegyzetében Bartha Dénes további — köztük főleg népi — változatokat sorol fel. A teljes sorpárnak mintegy diminuált, négyütemes formájaként, de feltehetően nem változataként, említhetjük meg a népszerű „A . . .-i csárdában / Ecet ég a lámpában" vagy az erdélyi román „Luncile s-au deşteptat / Foaie verde de bujor" szövegű népies dal első két sorát.

[29] B sorát l. a „sorok" között külön is — Sárosi 1988/1, 17b. A 81c sorpárnak, ugyancsak Medan gyűjteményében, egy *fecioreşte* változata is van (107. sz.).

85. Az 5. fok, mint gerinc körül mozgó motívumismétlő dallamban a 3 negyed terjedelmű hangsúlyváltó motívum nem a dallam elején, hanem a második negyeden indul. Az ismert változatok mindenike kezdő sorpár.

86. Első sorában az 5-ről 6. fokra váltó csoport. Mint a magyarkirályfalvi, azonos darabban játszott változatok is mutatják, a különböző B-sorok és az A-sor nagy változatossága mellett is feltételezhető a csoport tagjainak, nemcsak az azonos szerkesztésmódból adódó, kapcsolata.

87. Gyimesi helyi típus. Feltehetően a b3-as („páva") típusból variálódott 7-es, ill. 8-as kadenciájúvá.

88. Ugyancsak a b3-as kadenciájú sorpárok közül származtatható Maros-Torda megyei típus. Második vagy további sorpár.

89—91. E három különböző részlet, darab-közbeni sorpár és verbunkos toldalék, a 8-as kadenciát képviseli.

*

A sorpárok még közel sem a teljes hangszeres magyar népzene, de az ütemparos (és egysoros) előzménnyel együtt már elég nagy és átfogó tömeg ahhoz, hogy ennek alapján a hangszeres magyar népzenéről átfogó képet alkothassunk. A képről, ha ez egyelőre nem is rajzolódik ki olyan tisztán, mint fél évszázadnál régebb óta kutatott vokális népzenénké, már indokolhatóan elmondhatjuk, hogy egészében is egyezik emezzel. Vannak hangszeres népzenénknek is távolabbi és közelebbi múltunkra emlékeztető régebbi és újabb rétegei; vannak ezen belül halványabban vagy élesebben körülhatárolható stílusai. Ezek ugyanúgy, sőt valamivel erősebben is függenek össze nemzetközi, különösen pedig európai és szomszédnépi stílusokkal, mint a vokális népzenéé. Természetesen az újabb réteg, mely zenetörténetünkben erőteljesen a 18—19. századforduló verbunkos zenéjében jelentkezett, a hangszeres népzenében nemcsak a felszínt árasztotta el, hanem nagymértékben asszimilálta is a korábbi hagyományt.[30] A hangszeres kutatásunkban ezért kell gyakrabban a régész módszeréhez folyamodni: újabb építményekből kibontani a régi maradványokat.

A kibontó eljárás — az összetartozó részek azonosítása, az össze nem illők szétválasztása — aprólékos, hosszadalmas kísérletező munkát kíván. E munkafolyamatnak megfelelően az eredmény első bemutatása is részletezőbb, bonyolultabb, néhol ismétlésekkel is terhes. Nagyvonalú tájékozódás helyett így a téma iránt érdeklődő szakembernek is végig kell járnia az utat, amin a kutató — már többedszer, de ha lehet, még mindig nem utoljára — magát végigküzdötte. A fenti tanulmányt és előzményeit mindenesetre csak annak érdemes elolvasnia, aki nem sajnálja a fáradságot a nagytömegű, de még így is csak szemelvényes példatár tanulmányozására.

[30] Annak magyarázata, hogy a paraszti hangszeres zene Erdélyben miért annyira fejlett és miért csökevényes a magyar nyelvterület többi részén, külön tanulmányt kíván. Az erdélyi hagyomány „töretlenségéhez" tartozik hogy ott a korábbi primitívebb hangszerek (duda stb.) és hangszeres zenélés után viszonylag korán áttértek a hegedű-zenére. Az összeköttetés a régi és a 18—19. században meghonosodó újabb hangszeres zenei rétegek között már a hegedű — sőt ennek nyomán a vonós együttes — közreműködésével jött létre. Így nem keletkezett áthidalhatatlan szakadék régi és új között: hosszú ideig tartó, nagyobb zökkenő nélküli fejlődésben keveredhetett és érhetett össze. Közben a kis (háromtagú) vonósegyüttesek a maguk módján a harmonizálást is a paraszti hagyományhoz tudták asszimilálni. Ezzel szemben pl. a Dunántúlon vagy a palóc vidéken a paraszti zenélésben a duda-hagyomány századunkig — a végső elavulásig — fennmaradt. Helyébe már a kész, „városi" ízlés szerint játszó cigánybandák vagy a rezesbandák léptek (ezek közé számítva vonós-cimbalmos zenében a cigánybandákat mintának tekintő „kétéltű" rezes-vonós parasztbandákat is).

Tanulságos a Székelyföld keleti részének — főleg Csíknak — az esete. Itt heterogén megoldás született: a hegedű mellett századunkig megmaradt a régies bordunkíséret (gardon); a következő lépés — századunkban — itt is a modern együttesek: rezesbandák, városias cigánybandák stb. Eredmény: a terület régiesebb hangszeres emlékeket őriz, mint pl. Közép-Erdély, de paraszti hangszeres zenélésének színvonala messze elmarad a nyugatabbi (akár csak a marostordai) falvak színvonalától.

IRODALOM

(Csak a közvetlenül felhasznált munkák szerepelnek benne)

Almási (1979) Szilágysági magyar népzene. Közzéteszi Almási István. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1979.

Almási (1980) Almási István: Kocsis Lajos századeleji népzenegyűjtése. Zenetudományi Írások. Kriterion, Bukarest, 1980. 271—297. lap.

Arany (1952) Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952.

B. Ö. I. Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közreadja Szőllősy András. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1966.

DPP (1978) Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978.

Florea (1975) Ioan T. Florea: Folclor muzical din judeţul Arad. Arad, 1975.

Georgescu (1984) Corneliu Dan Georgescu: Jocul popular românesc. Editura Muzicală, Bucureşti, 1984.

Halmos (1986) Halmos Béla: Ádám István és bandája. Egy széki zenekar monográfiája. Kandidátusi értekezlet kézirata. Budapest, 1986.

Kerényi (1961) Népies dalok. Szerk. Kerényi György. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1961.

Kiss (1959) Kiss Lajos: Népi verbunk-dallamainkról. Klny. a Tánctudományi Tanulmányok 1959—1960. évfolyamából.

Kodály—Vargyas (1969) Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Zeneműkiadó, Budapest, 1969.

Lajtha (1954) Lajtha László: Széki gyűjtés. Zeneműkiadó, Budapest, 1954.

MNT A magyar népzene tára. Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. I. Gyermekdalok. Sajtó alá rendezte Kerényi György, 1951; II. Jeles napok. Sajtó alá rendezte Kerényi György, 1953.

Medan (1968) Virgil Medan: 160 melodii populare instrumentale. Cluj, 1968.

Pálóczi Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1953.

Papp (1986) Hungarian Dances 1784—1810. Edited and introduced by Géza Papp. Budapest, 1986.

Prichici (1955) Constantin G. Prichici: 125 melodii de jocuri din Moldova. Bucureşti, 1955.

Sárosi (1982) Sárosi Bálint: Hangszeres dallamok szöveggel. Magyar Zene, 1982. 89—101. lap.

Sárosi (1987) Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene ütempáros rétege. Magyar Zene, 1987. 335—378. lap.

Sárosi (1988/1) Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népi dallam. Sorok. Magyar Zene, 1988. 28—42. lap.

Sárosi (1988/2) Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népi dallam. Sorpárok I. Magyar Zene, 1988. 2. sz.

Szabolcsi (1959) Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai. Tanulmányok I. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1959.

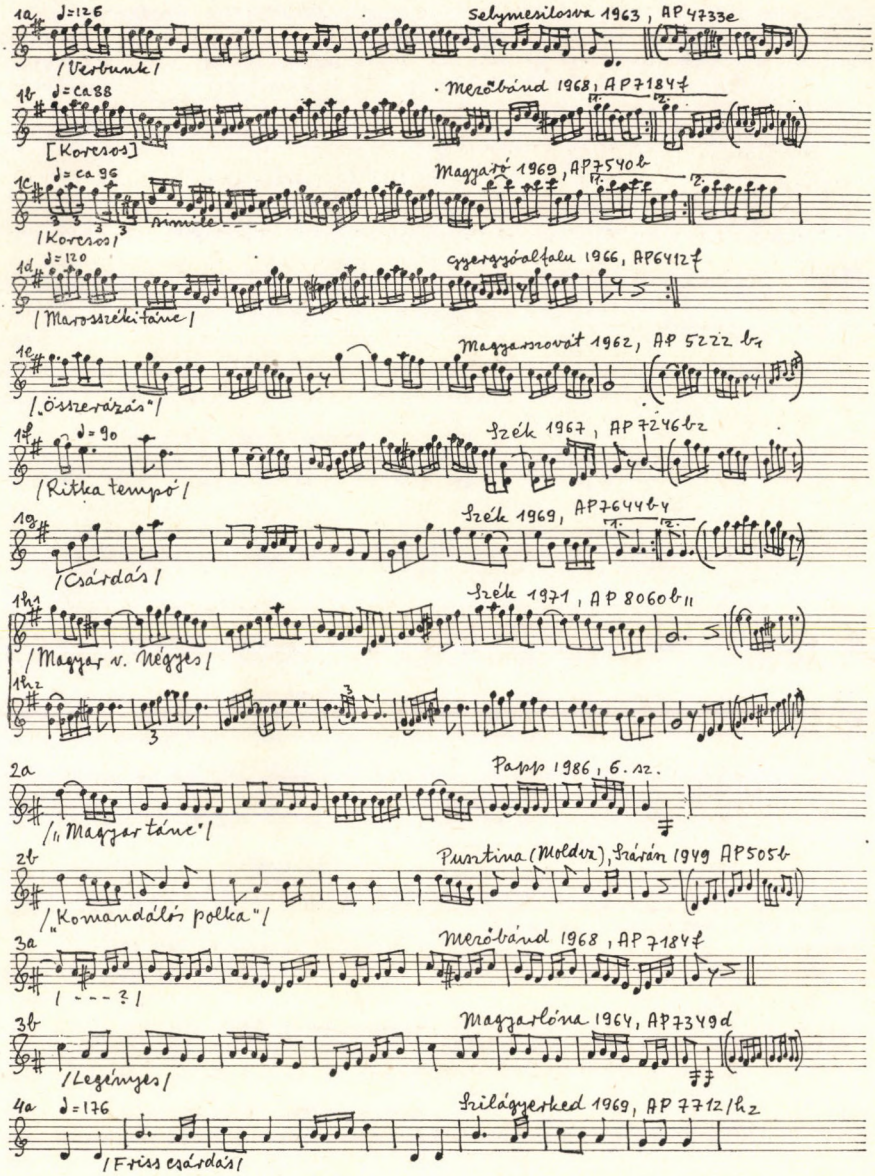
AP=az 1950-es évektől kezdve magnetofonnal gyűjtött és lakklemezre (*A*kadémiai *P*irál lemez) másolt daraboknak és azok lejegyzésének jelzete az MTA Zenetudományi Intézetében.

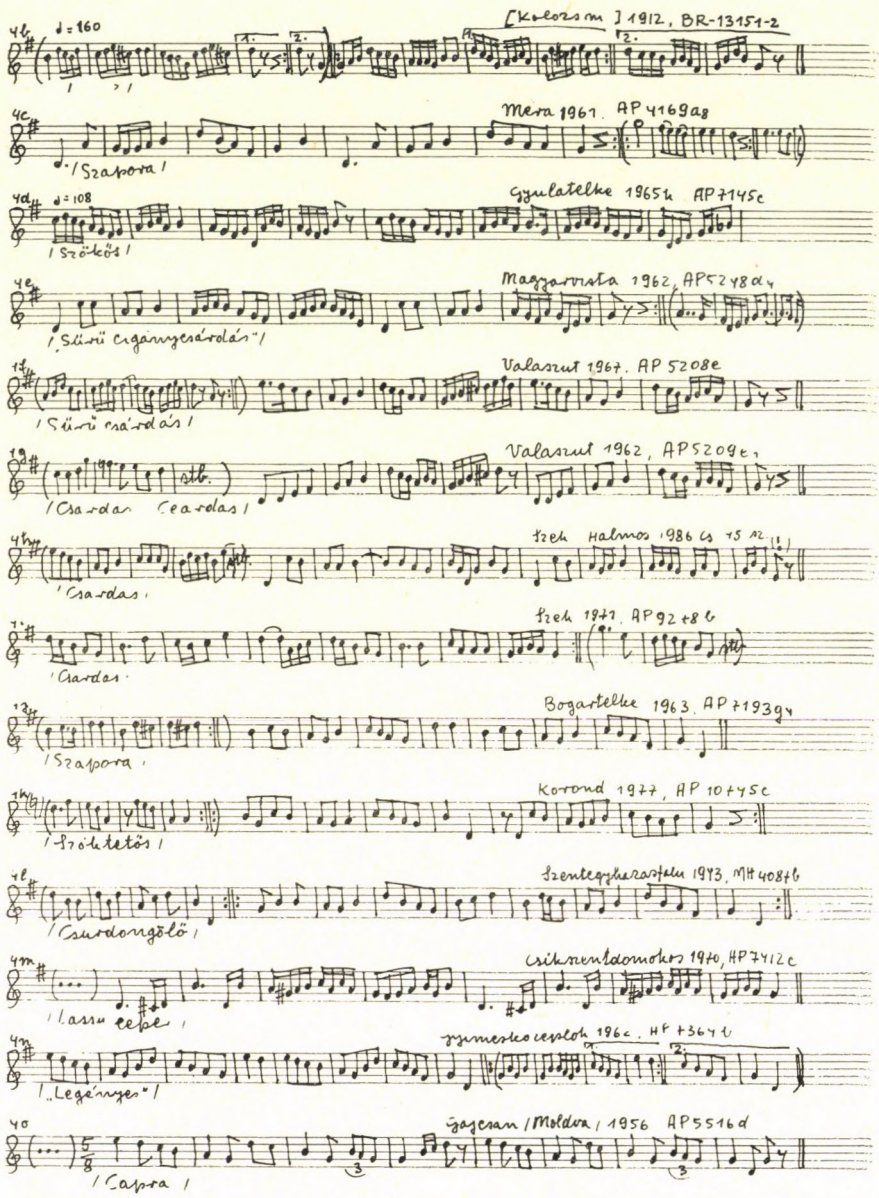
BR=az 1940-ig gyűjtött és lejegyzett, valamint Bartók által rendszerezett dallamok jelzete (*B*artók *R*end) az MTA Zenetudományi Intézetében.

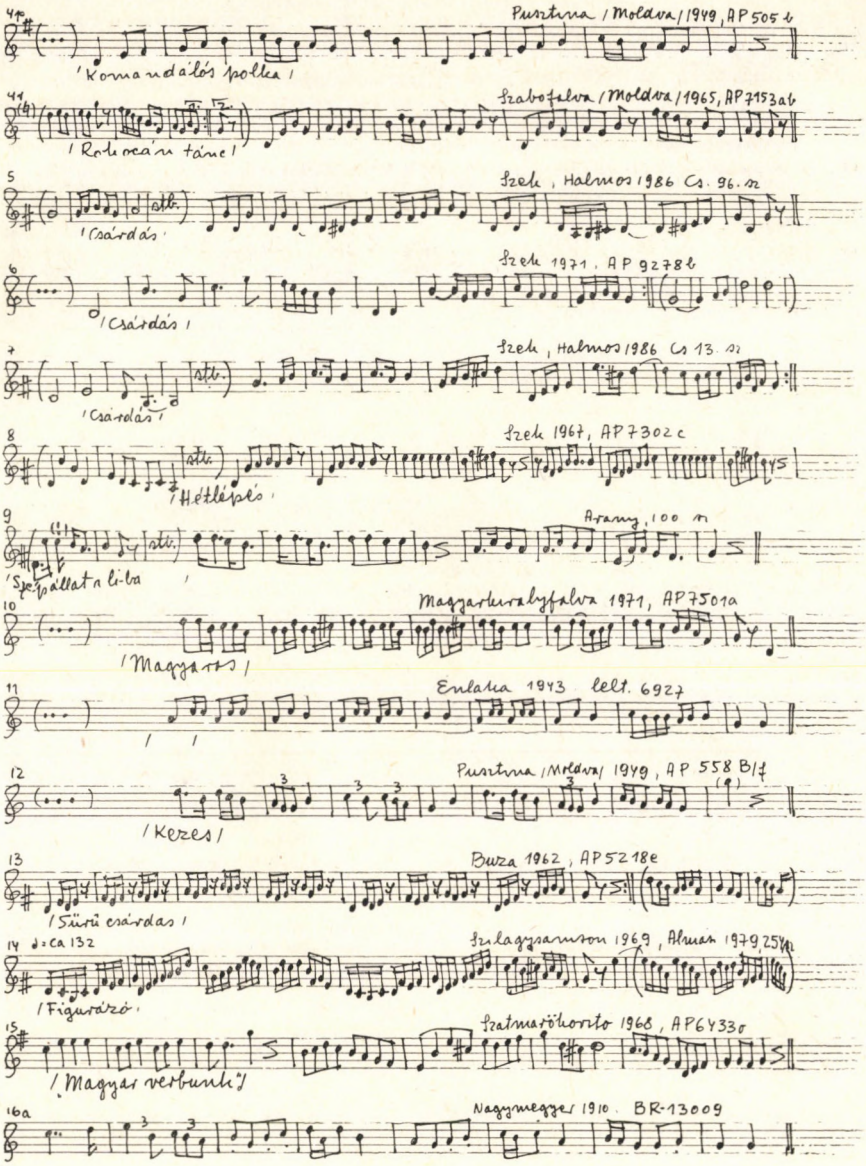
M. H.=a Néprajzi Múzeumban őrzött fonográfhengerek (*M*úzeumi *H*enger), ill. az azokról készült lejegyzések jelzete.

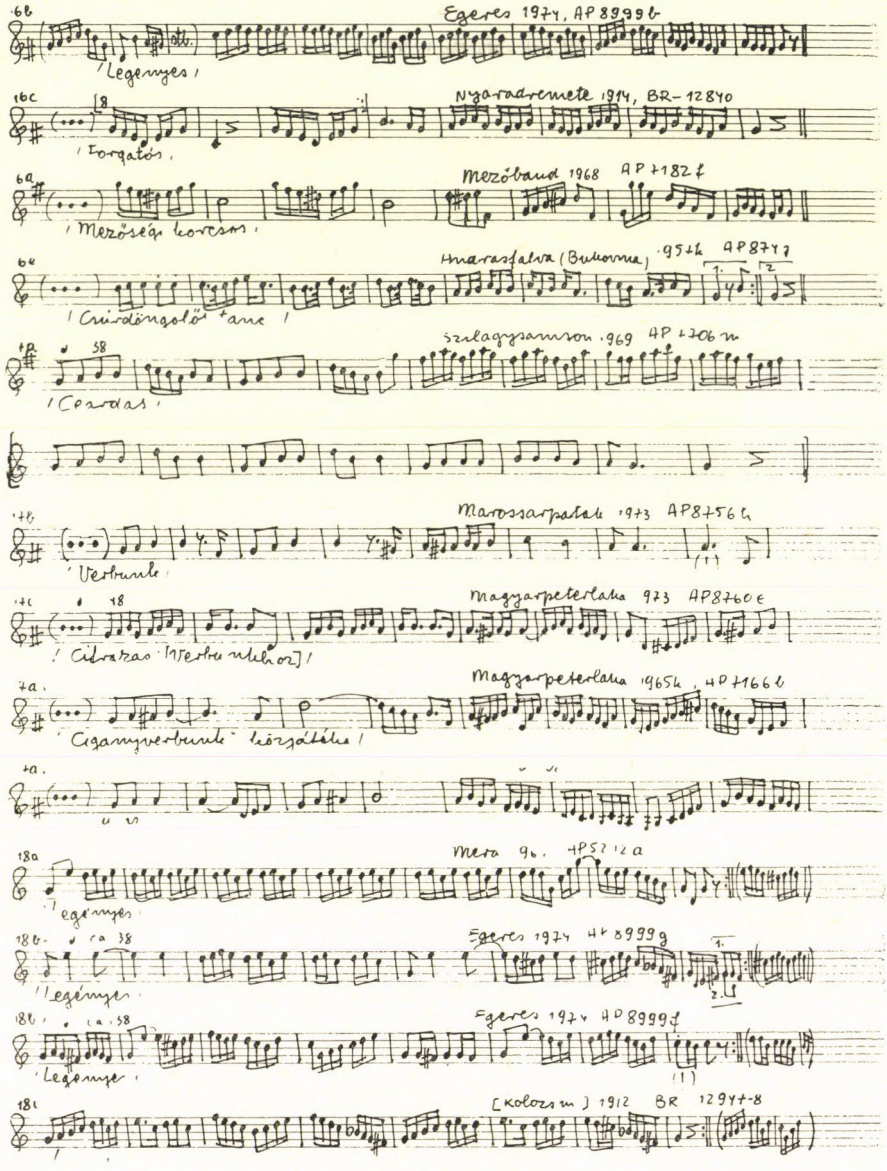
lelt.=hangzó dokumentum nélküli, főleg helyszíni lejegyzések az MTA Zenetudományi Intézetében.

Néhány esetben — jelzet hiányában — a kotta mellett a gyűjtő neve, valamint a gyűjtés helye és ideje szerepel.


1a ♩=126
Selymesilosva 1963, AP 4733e
/Verbunk/
1b ♩=ca 88
Mezőbánd 1968, AP 7184f
[Korcsos]
1c ♩=ca 96
Magyaró 1969, AP 7540b
simile
/Korcsos/
1d ♩=120
Gyergyóalfalu 1966, AP 6412f
/Marosszéki tánc/
1e
Magyarszovát 1962, AP 5222 b1
/„Összerázás"/
1f ♩=90
Szék 1967, AP 7246b2
/Ritka tempó/
1g
Szék 1969, AP 7644b4
/Csárdás/
1h1
Szék 1971, AP 8060b11
/Magyar v. Négyes/
1h2
2a
Papp 1986, 6. sz.
/„Magyar tánc"/
2b
Pusztina (Moldva), Szárász 1949 AP 505b
/„Komandálós polka"/
3a
Mezőbánd 1968, AP 7184f
/ - - - ? /
3b
Magyarlóna 1964, AP 7349d
/Legényes/
4a ♩=176
Szilágyerked 1969, AP 7712/h2
/Friss csárdás/


[Kolozsm] 1912, BR-13151-2
Mera 1961. AP 4169a8
/Szapora/
Gyulatelke 1965h AP 7145c
/Szökös/
Magyarvista 1962, AP 5248d4
/Sűrű cigánycsárdás/
Valaszut 1967. AP 5208e
/Sűrű csárdás/
Valaszut 1962, AP 5209e1
/Csardas Csardas/
Szek Halmos 1986 Cs 45 sz.
/Csardas/
Szek 1971. AP 9278b
/Csardas/
Bogartelke 1963. AP 7193g4
/Szapora/
Korond 1977, AP 10745c
/Szöktetös/
Szentegyházasfalu 1943, MH 4087b
/Csurdongölö/
Csikszentdomokos 1970, AP 7412c
/Lassu cepe/
Gyimeskoceplok 1962. AP 7364b
/„Legényes"/
Gajcsan /Moldva/ 1956 AP 5516d
/Capra/


Pusztina / Moldva / 1949, AP 505 b
'Komandálós polka'
Szabofalva / Moldva / 1965, AP 7153 ab
'Rokocán tánc'
Szek, Halmos 1986 Cs. 96. sz
'Csárdás'
Szek 1971, AP 9278 b
'Csárdás'
Szek, Halmos 1986 Cs 13. sz
'Csárdás'
Szek 1967, AP 7302 c
'Hétlépés'
Arany, 100 sz
'Szepállat a li-ba'
Magyarkiralyfalva 1971, AP 7501 a
'Magyaros'
Enlaka 1943 lelt. 6927
Pusztina / Moldva / 1949, AP 558 B/f
'Kezes'
Buza 1962, AP 5218 e
'Sürü csárdas'
Szilagysamson 1969, Almás 1979, 254
'Figurázó'
Szatmarökörzö 1968, AP 6433 o
'Magyar verbunk'
Nagymegyer 1910. BR-13009



16b Egeres 1974, AP 8999 b

'Legényes'

16c Nyaradremete 1914, BR-12840

'Forgatós'

6a Mezőband 1968 AP 7182 f

'Mezőségi korcsos'

6e Hudrasfalva (Bukovina) 1954 AP 8747

'Csürdöngölő tanc'

7a Szilagysamson 1969 AP 7706 m

'Csardas'

17b Marossarpatak 1973 AP 8756 h

'Verbunk'

17c Magyarpeterlaka 1973 AP 8760 e

'Citrazas [Verbunkhoz]'

7a Magyarpeterlaka 1965 h, AP 7166 b

'Cigányverbunk' közjátéka'

7a

18a Mera 96. AP 5212 a

'Legényes'

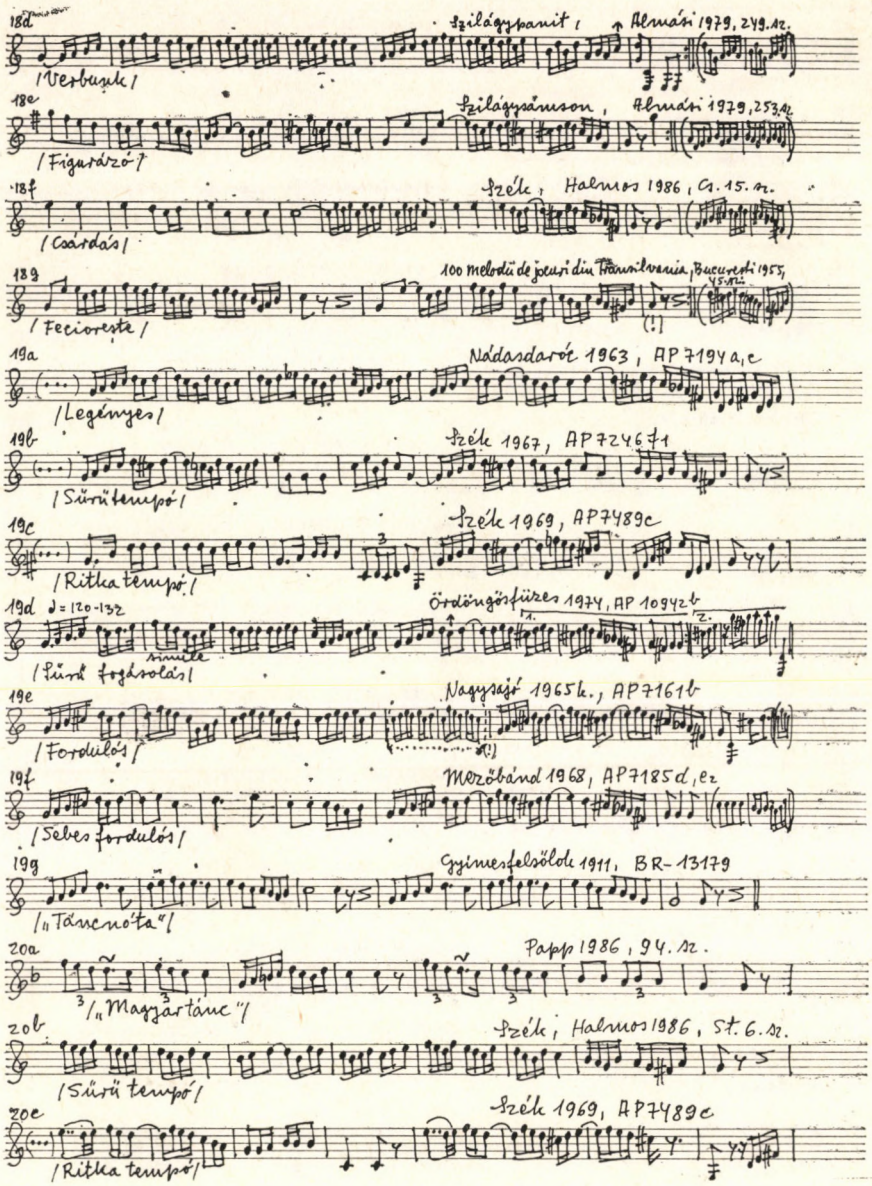
18b Egeres 1974 AP 8999 g

'Legényes'

18b Egeres 1974 AP 8999 f

'Legényes'

18c [Kolozsm] 1912 BR 12947-8



18d Szilágypanit, Almási 1979, 249. sz.
/Verbunk/

18e Szilágysámson, Almási 1979, 253. sz.
/Figurázó/

18f Szék, Halmos 1986, Cs. 15. sz.
/Csárdás/

18g 100 melodii de jocuri din Transilvania, Bucureşti 1955, 45. sz.
/Feciorește/

19a Nádasdaróc 1963, AP 7194 a, c
/Legényes/

19b Szék 1967, AP 7246 f1
/Sűrű tempó/

19c Szék 1969, AP 7489 c
/Ritka tempó/

19d ♩= 120-132 Ördöngösfüzes 1974, AP 10942 b
simile
/Sűrű fogásolás/

19e Nagysajó 1965 k., AP 7161 b
/Fordulós/

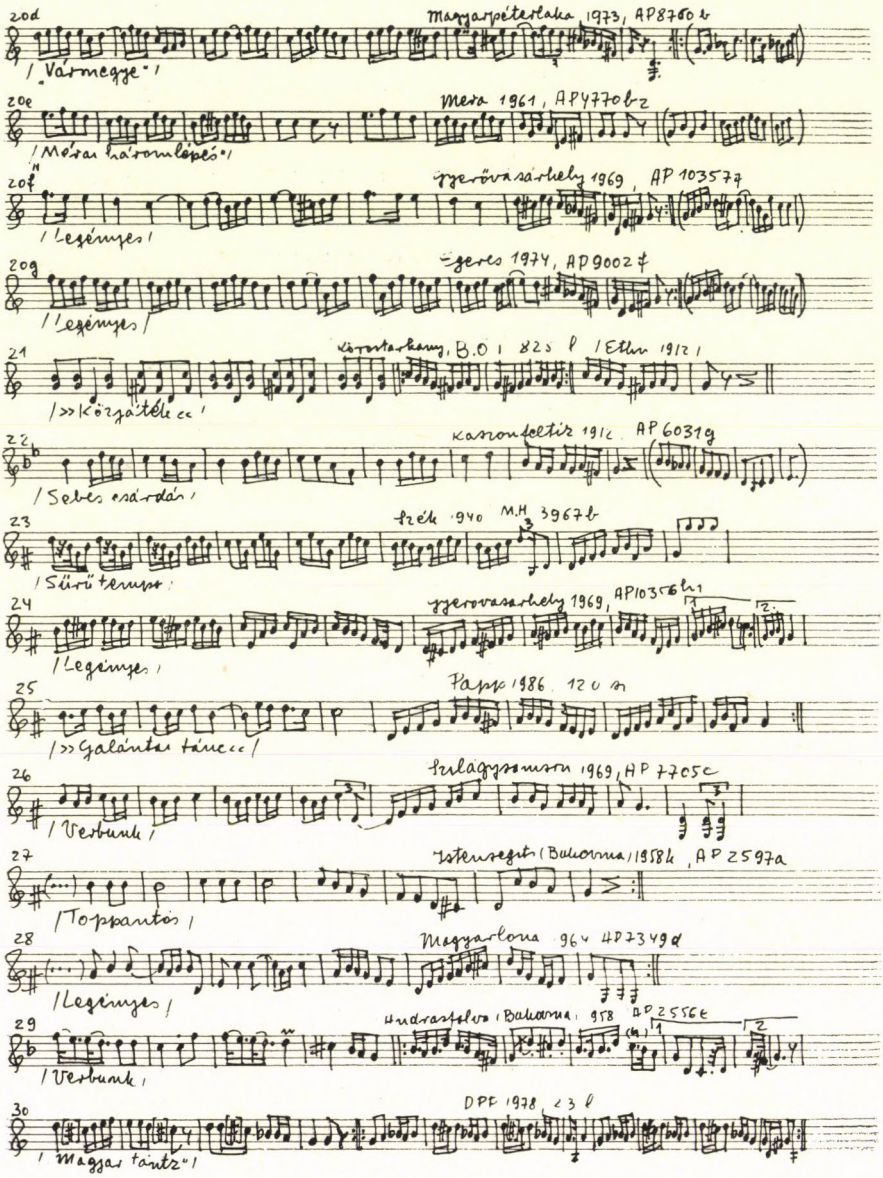
19f Mezőbánd 1968, AP 7185 d, e2
/Sebes fordulós/

19g Gyimesfelsőlok 1911, BR-13179
/„Táncnóta"/

20a Papp 1986, 94. sz.
/„Magyar tánc"/

20b Szék, Halmos 1986, St. 6. sz.
/Sűrű tempó/

20c Szék 1969, AP 7489 c
/Ritka tempó/



20d Magyarpéterlaka 1973, AP8760b
/ „Vármegye" /

20e Mera 1961, AP4770b2
/ Méra háromlépés" /

20f Gyerővásárhely 1969, AP 10357f
/ Legényes /

20g Egeres 1974, AP9002f
/ Legényes /

21 Körösfarkany, B.O. 825 l / Ethn 1912 /
/ »Közjáték« /

22 Kaszonfeltiz 1912, AP 6031g
/ Sebes csárdás /

23 Szék 1940 M.H. 3967b
/ Sűrű tempo /

24 Gyerővásárhely 1969, AP10356h1
/ Legényes /

25 Papp 1986, 120 sz
/ »Galántai tánc« /

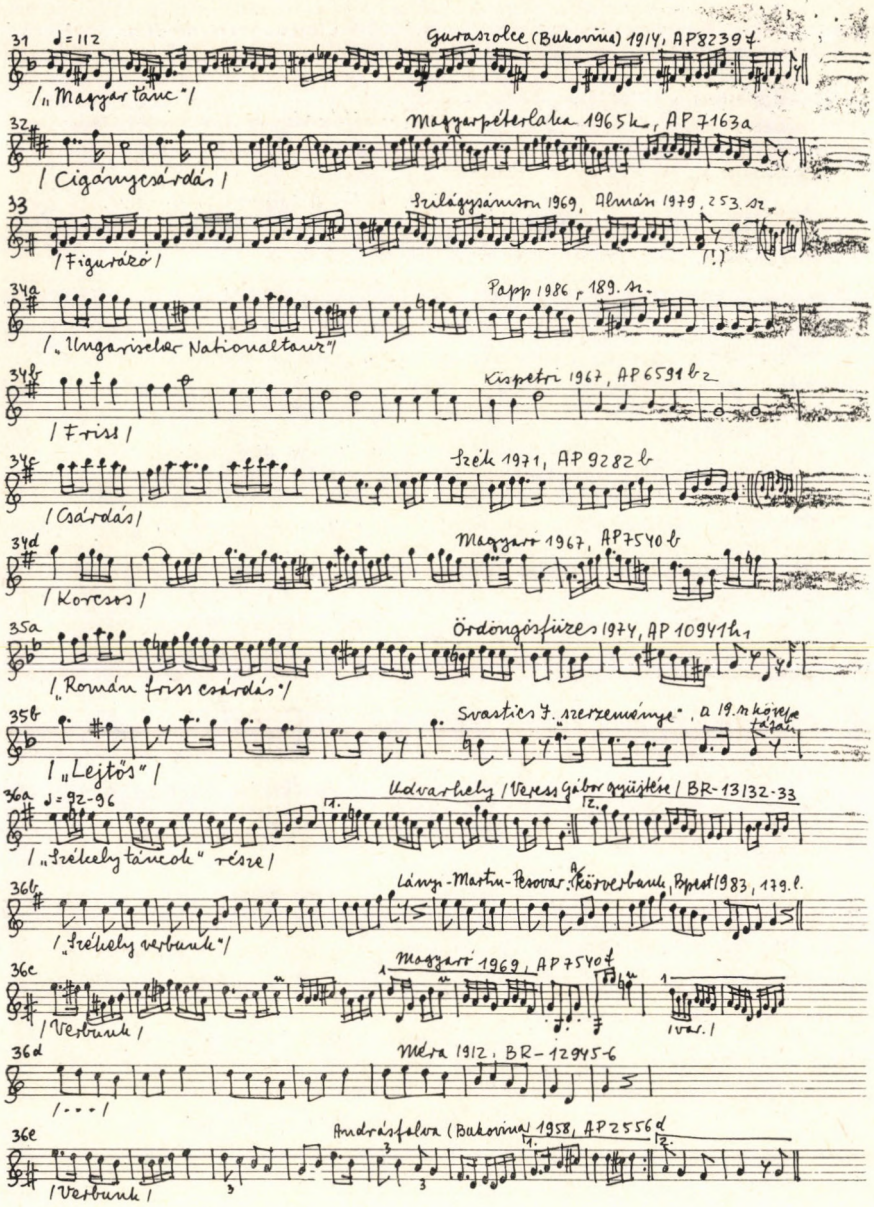
26 Szilágysamson 1969, AP 7705c
/ Verbunk /

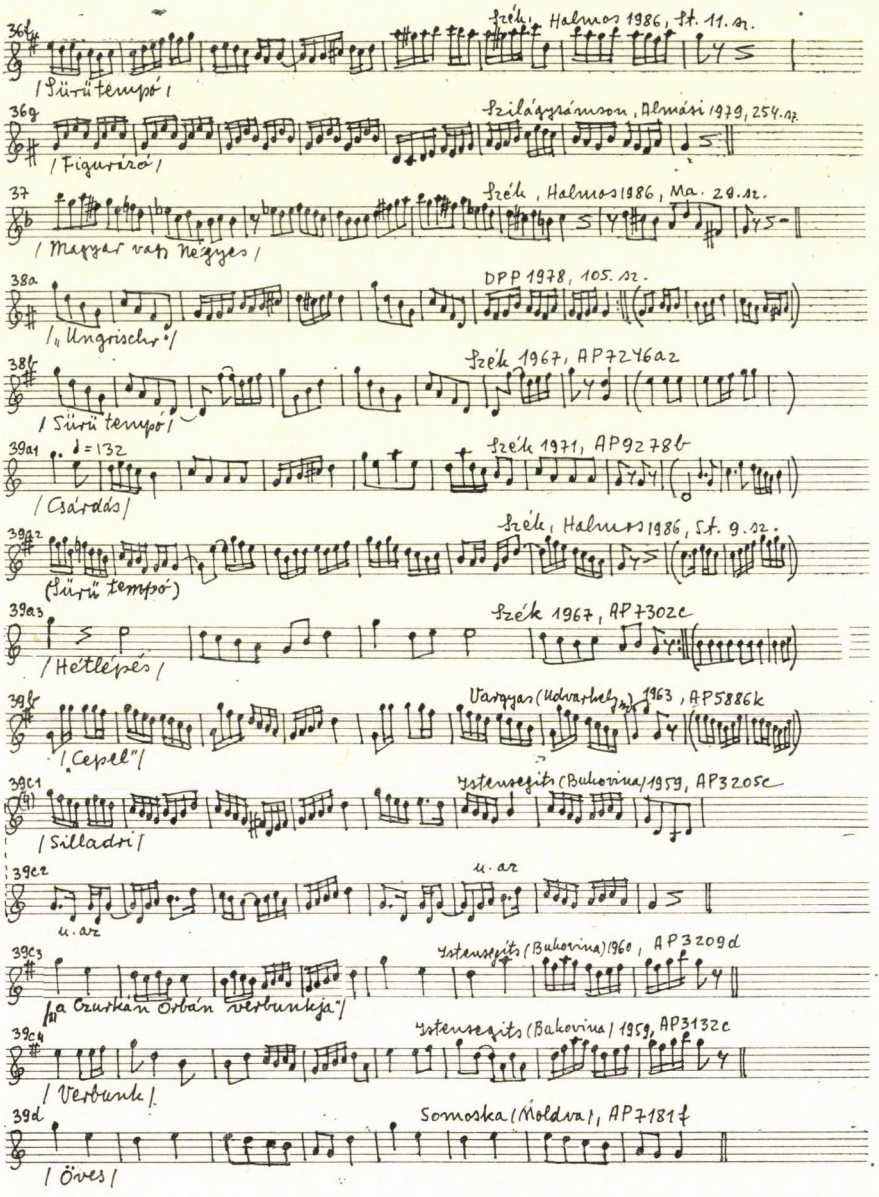
27 Istensegits (Bukovina) 1958k, AP 2597a
/ Toppantós /

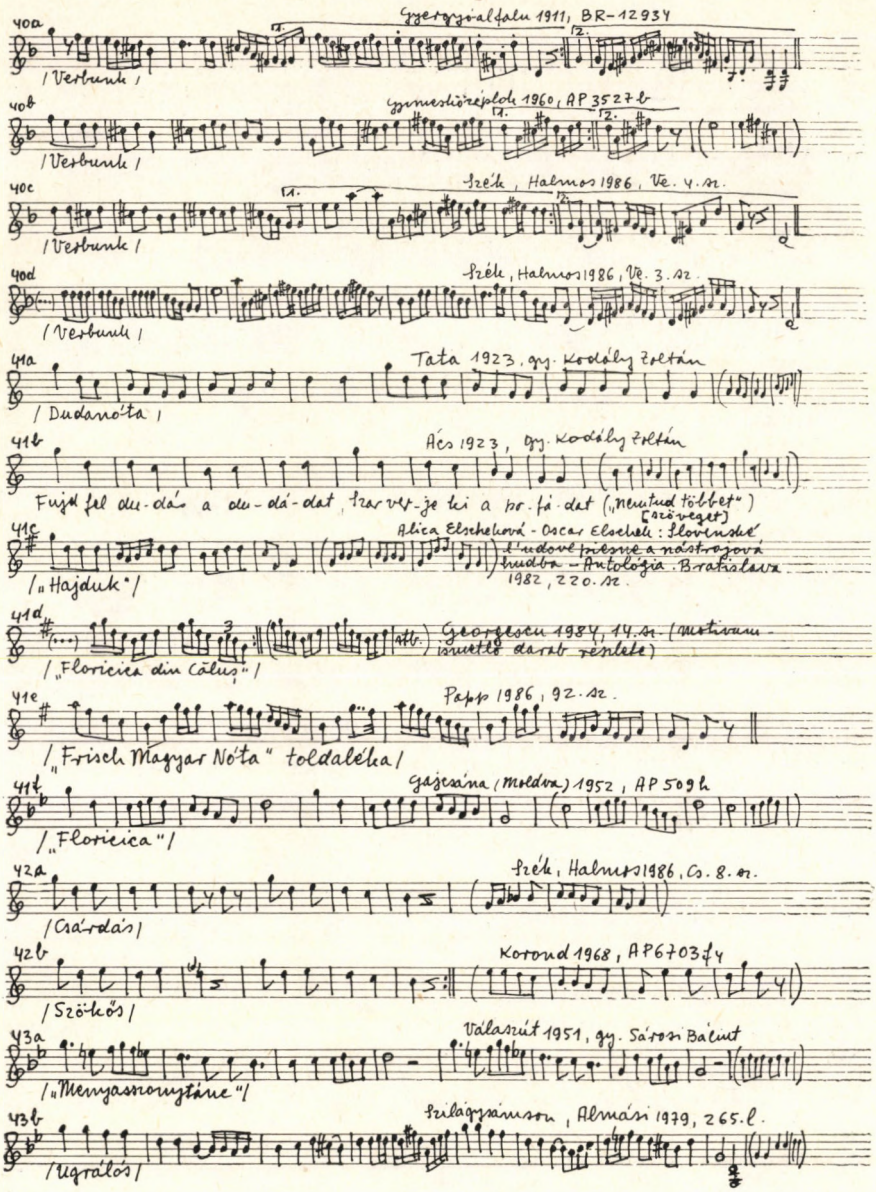
28 Magyarlona 1964 AP7349d
/ Legényes /

29 Andrásfalva (Bukovina) 1958 AP 2556e
/ Verbunk /

30 DPF 1978, 23 l
/ Magyar tántz" /


7
31 ♩=112
Guraszolce (Bukovina) 1914, AP8239f
/„Magyar tánc"/
32
Magyarpéterlaka 1965k, AP7163a
/Cigánycsárdás/
33
Szilágysámson 1969, Almási 1979, 253. sz.
/Figurázó/
34a
Papp 1986, 189. sz.
/„Ungarischer Nationaltanz"/
34b
Kispetri 1967, AP6591b2
/Friss/
34c
Szék 1971, AP9282b
/Csárdás/
34d
Magyaró 1967, AP7540b
/Korcsos/
35a
Ördöngösfüzes 1974, AP10941h1
/„Román friss csárdás"/
35b
Svastics J. „szerzeménye", a 19. sz. közepe tájan
/„Lejtős"/
36a ♩=92-96
Udvarhely / Veress Gábor gyűjtése / BR-13132-33
/„Székely táncok" része/
36b
Lányi-Martin-Pesovar: A Körverbunk, Bpest 1983, 179. l.
/„Székely verbunk"/
36c
Magyaró 1969, AP7540f
/Verbunk/
/var./
36d
Méra 1912, BR-12945-6
/...
36e
Andrásfalva (Bukovina) 1958, AP2556d
/Verbunk/


36f
Szék, Halmos 1986, St. 11. sz.
/ Sűrű tempó /
36g
Szilágyszámoson, Almási 1979, 254. sz.
/ Figurázó /
37
Szék, Halmos 1986, Ma. 29. sz.
/ Magyar vagy Negyes /
38a
DPP 1978, 105. sz.
/ Ungrisch */
38f
Szék 1967, AP7246a2
/ Sűrű tempó /
39a1
♩ = 132
Szék 1971, AP9278b
/ Csárdás /
39a2
Szék, Halmos 1986, St. 9. sz.
(Sűrű tempó)
39a3
Szék 1967, AP7302c
/ Hétlépés /
39b
Vargyas (Udvarhely) 1963, AP5886k
/ Cepel" /
39c1
Ysztenszegits (Bukovina) 1959, AP3205c
/ Silladri /
39c2
u. az
u. az
39c3
Ysztenszegits (Bukovina) 1960, AP3209d
/ a Czurkán Orbán verbunkja" /
39c4
Ysztenszegits (Bukovina) 1959, AP3132c
/ Verbunk /
39d
Somoska (Moldva), AP7181f
/ Öves /



40a Gyergyóalfalu 1911, BR-12934
/Verbunk/

40b Gyimesközéplok 1960, AP 3527 b
/Verbunk/

40c Szék, Halmos 1986, Ve. 4. sz.
/Verbunk/

40d Szék, Halmos 1986, Ve. 3. sz.
/Verbunk/

41a Tata 1923, gy. Kodály Zoltán
/Dudanóta/

41b Ács 1923, gy. Kodály Zoltán
Fujd fel du-dás a du-dá-dat, szar ver-je ki a po-fá-dat („nemtud többet") [szöveget]

41c Alica Elscheková - Oscar Elschek: Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba - Antológia. Bratislava 1982, 220. sz.
/„Hajduk"/

41d Georgescu 1984, 14. sz. (motivum-ismetlő darab részlete)
/„Floricica din Căluș"/

41e Papp 1986, 92. sz.
/„Frisch Magyar Nóta" toldaléka/

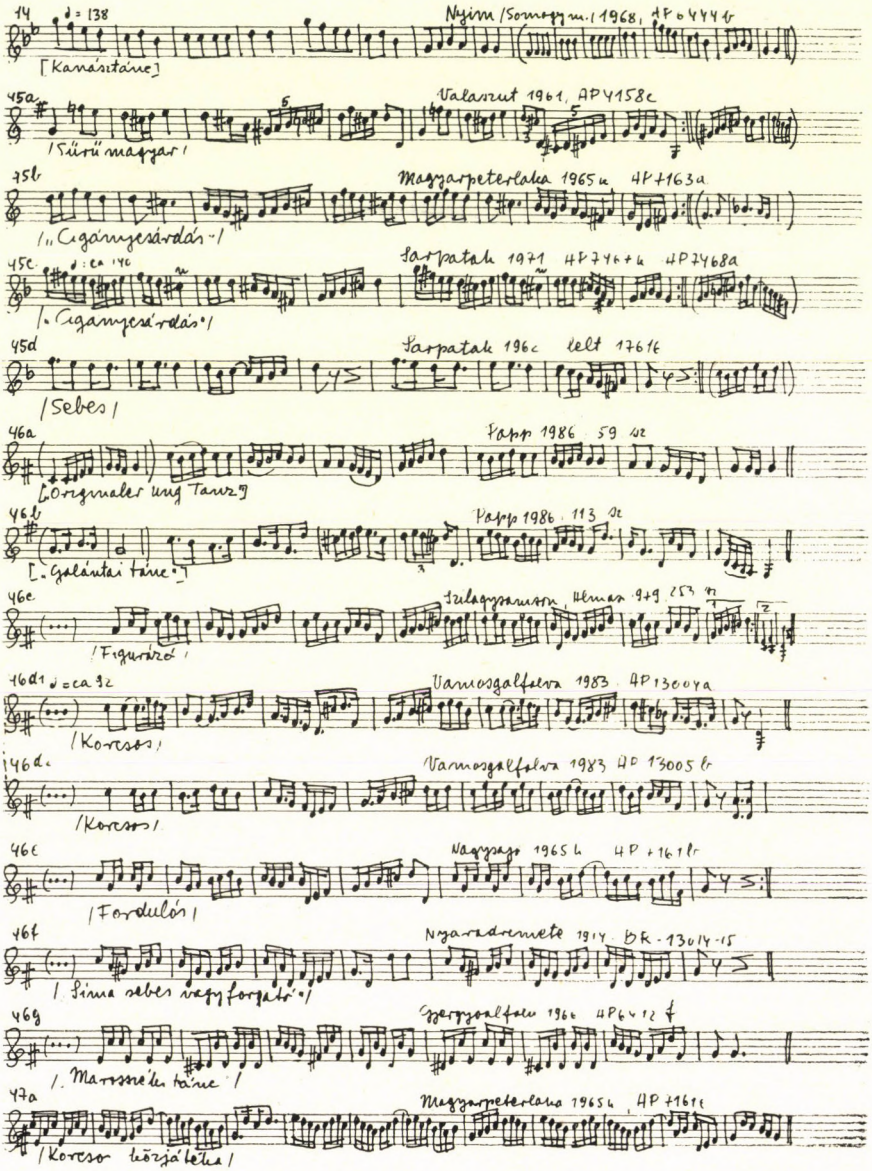
41f Gajcsána (Moldva) 1952, AP 509 h
/„Floricica"/

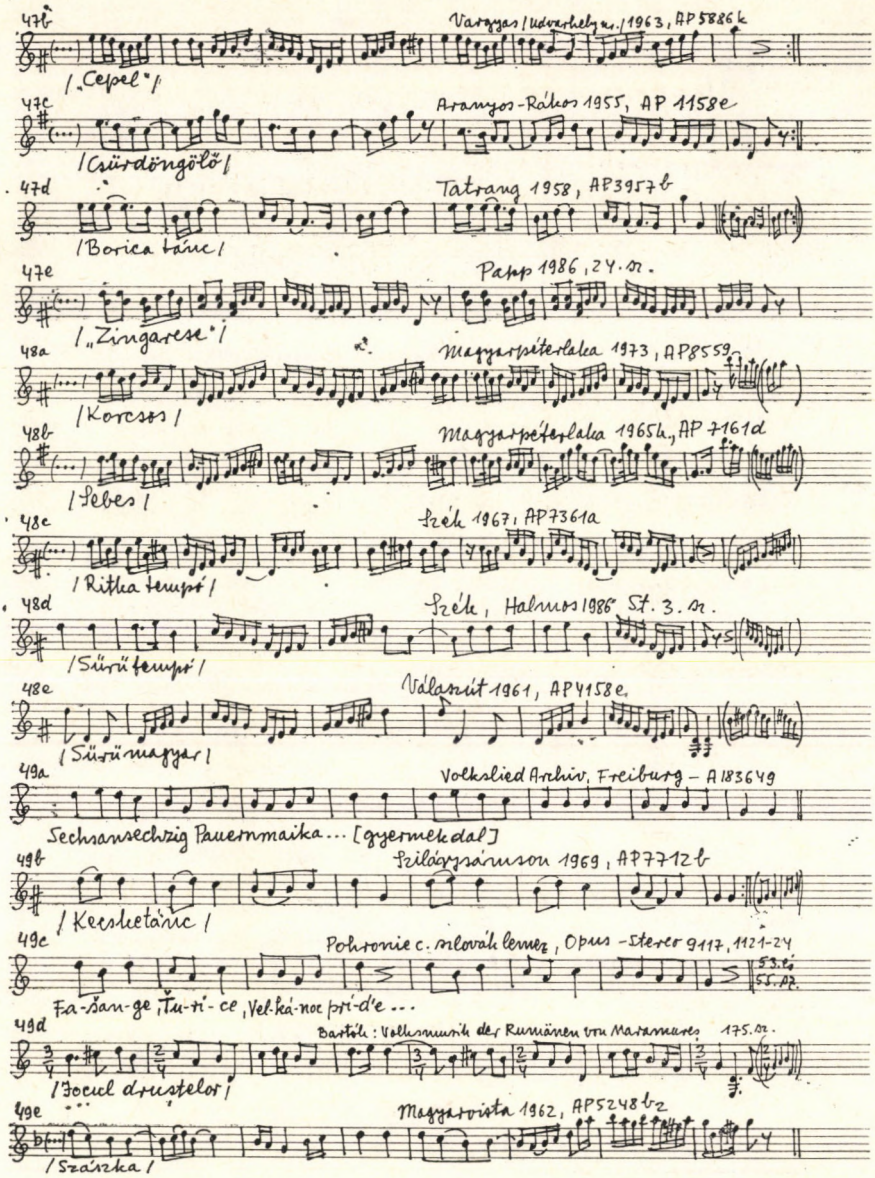
42a Szék, Halmos 1986, Cs. 8. sz.
/Csárdás/

42b Korond 1968, AP 6703 f 4
/Szökős/

43a Válaszút 1951, gy. Sárosi Bálint
/„Menyasszonytáne"/

43b Szilágysámson, Almási 1979, 265. l.
/Ugrálós/


14
[Kanásztáne]
Nyim /Somogy m./ 1968, AP 6444 b
45a
/Sűrű magyar/
Valaszut 1961, AP 4158 c
45b
/„Cigányesárdás"/
Magyarpeterlaka 1965 a AP 7163 a
45c
/„Cigányesárdás"/
Sarpatak 1971 AP 7467 b AP 7468 a
45d
/Sebes/
Sarpatak 1962 lelt 1761 b
46a
[„Originaler ung Tanz"]
Papp 1986 59 sz
46b
[„Galántai táne"]
Papp 1986 113 sz
46c
/Figurázó/
Szilagysamson, Almas 979 253 sz
46d1
/Korcsos/
Vamosgalfalva 1983 AP 13004 a
46d2
/Korcsos/
Vamosgalfalva 1983 AP 13005 b
46e
/Fordulós/
Nagysajó 1965 b AP 7161 b
46f
/Sima sebes vagy forgató/
Nyaradremete 1914 BR-13014-15
46g
/Marosszéki táne/
Gyergyoalfalu 1966 AP 6412 f
47a
/Korcsos közjáték/
Magyarpeterlaka 1965 b AP 7161 c



47b Vargyas / Udvarhely m. / 1963, AP 5886 k

/ „Cepel" /

47c Aranyos-Rákos 1955, AP 1158 e

/ Csürdöngölő /

47d Tatrang 1958, AP 3957 b

/ Borica tánc /

47e Papp 1986, 24. sz.

/ „Zingarese" /

48a Magyarpéterlaka 1973, AP 8559

/ Korcsos /

48b Magyarpéterlaka 1965 k., AP 7161 d

/ Sebes /

48c Szék 1967, AP 7361 a

/ Ritka tempó /

48d Szék, Halmos 1986 St. 3. sz.

/ Sürü tempó /

48e Válaszút 1961, AP 4158 e.

/ Sürü magyar /

49a Volkslied Archiv, Freiburg – A 183649

Sechsansechzig Pauernmaika ... [gyermekdal]

49b Szilágysámson 1969, AP 7712 b

/ Kecsketánc /

49c Pohronie c. szlovák lemez, Opus-Stereo 9117, 1121-24 53. és 55. sz.

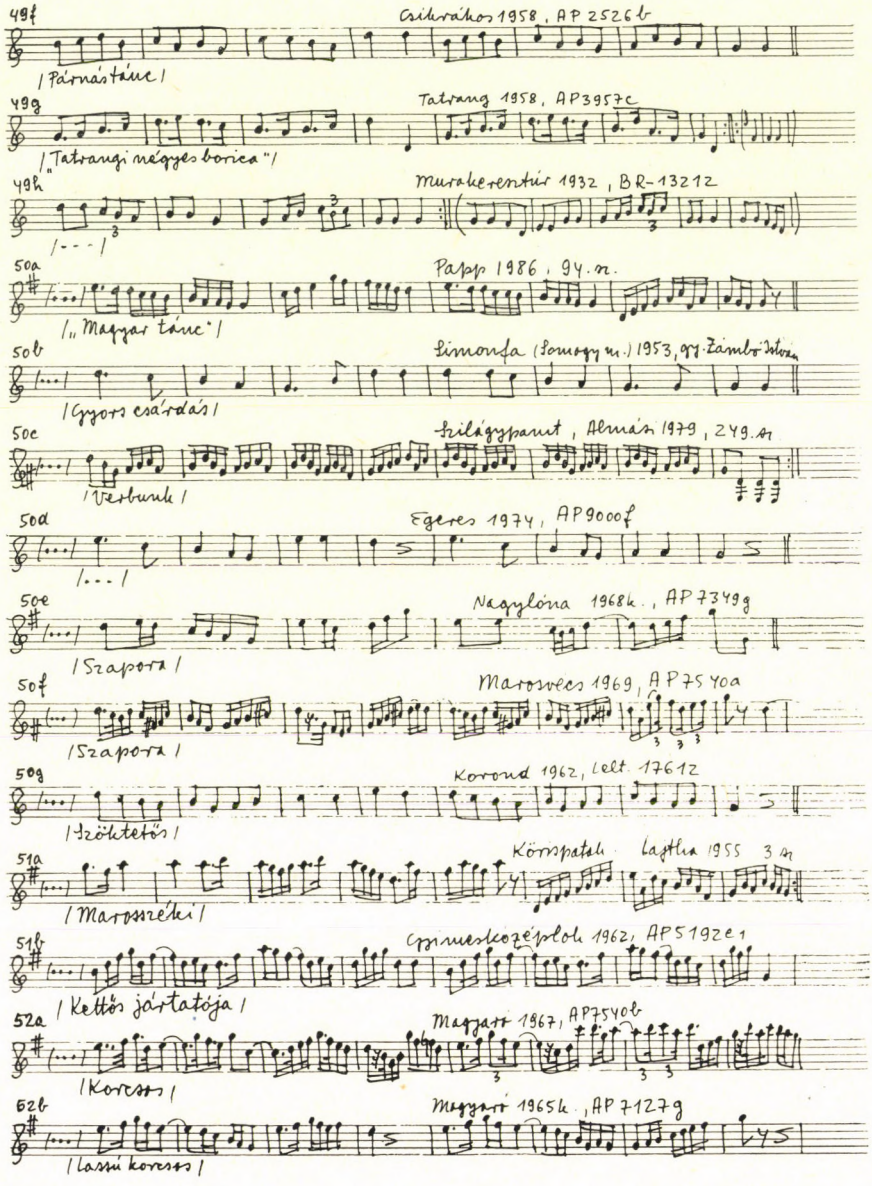
Fa-šan-ge, Ťu-ri-ce, Vel-ká-noc prí-d'e ...

49d Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramureș 175. sz.

/ Jocul drușelor /

49e Magyarvista 1962, AP 5248 b 2

/ Szászka /



49f Csikrákos 1958, AP 2526b

/Párnástánc/

49g Tatrang 1958, AP3957c

/„Tatrangi négyes borica"/

49h Murakeresztúr 1932, BR-13212

/- - -/

50a Papp 1986, 94. sz.

/„Magyar tánc"/

50b Simonfa (Somogy m.) 1953, gy. Zámbó István

/Gyors csárdás/

50c Szilágypamt, Almási 1979, 249. sz

/Verbunk/

50d Egeres 1974, AP9000f

/. . ./

50e Nagylóna 1968k., AP7349g

/Szapora/

50f Marosvecs 1969, AP7540a

/Szapora/

50g Korond 1962, Lelt. 17612

/Szöktetős/

51a Körispatak Lajtha 1955 3 sz

/Marosszéki/

51b Gyimeskozéplok 1962, AP5192e1

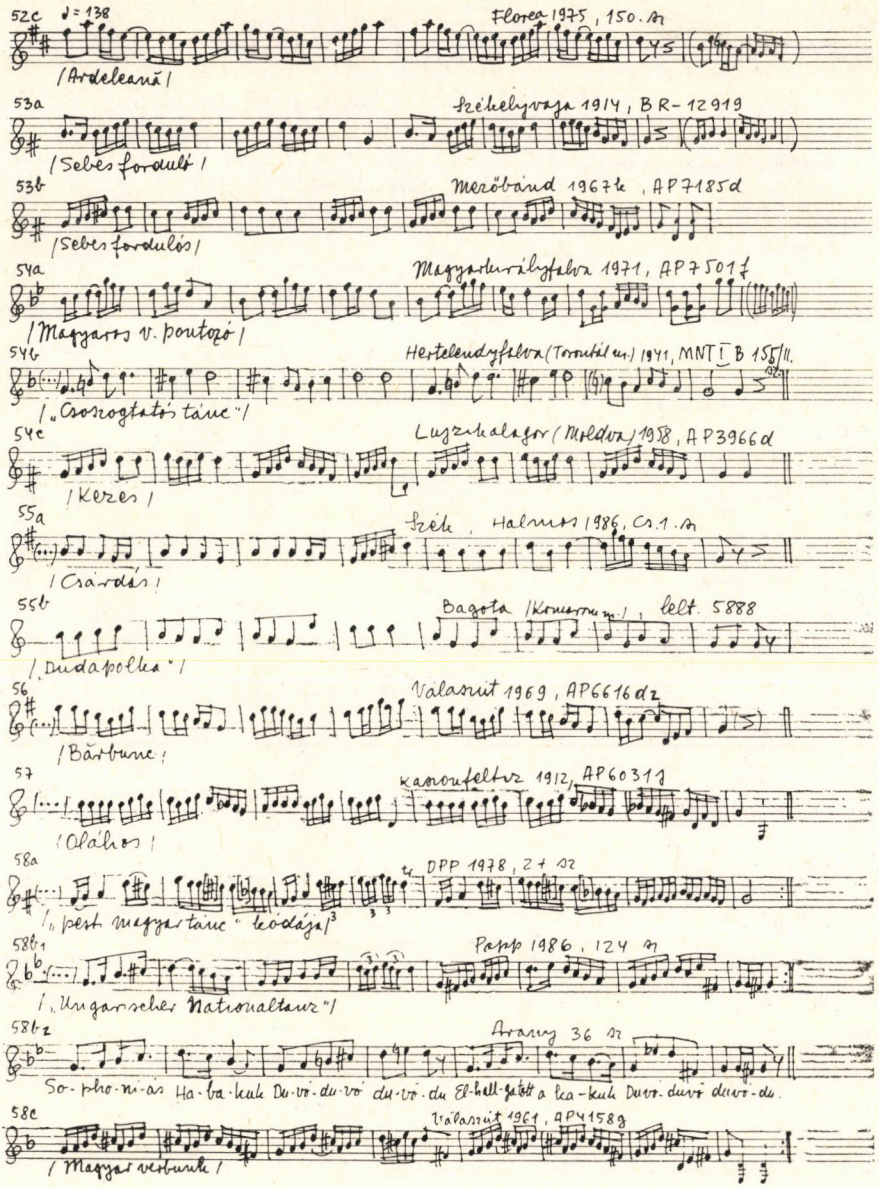
/Kettős jártatója/

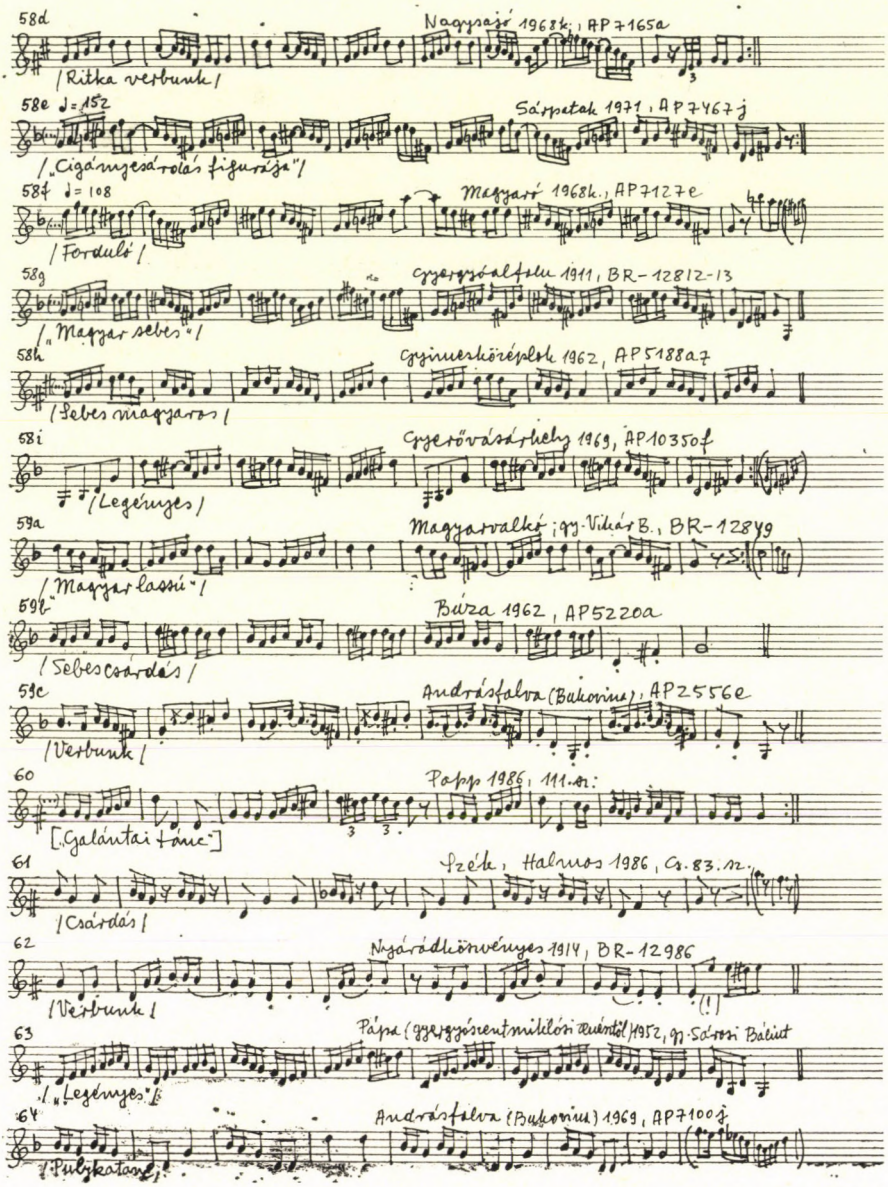
52a Magyaró 1967, AP7540b

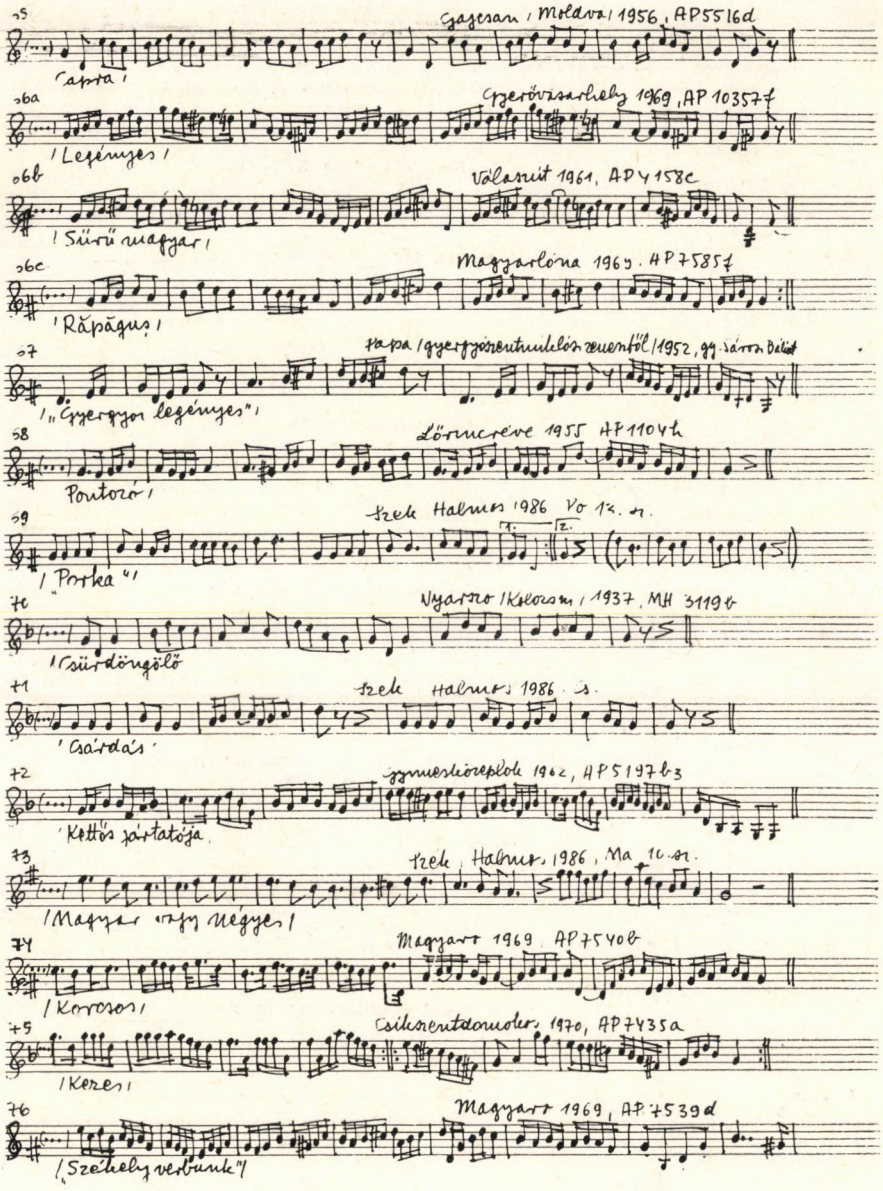
/Korcsos/

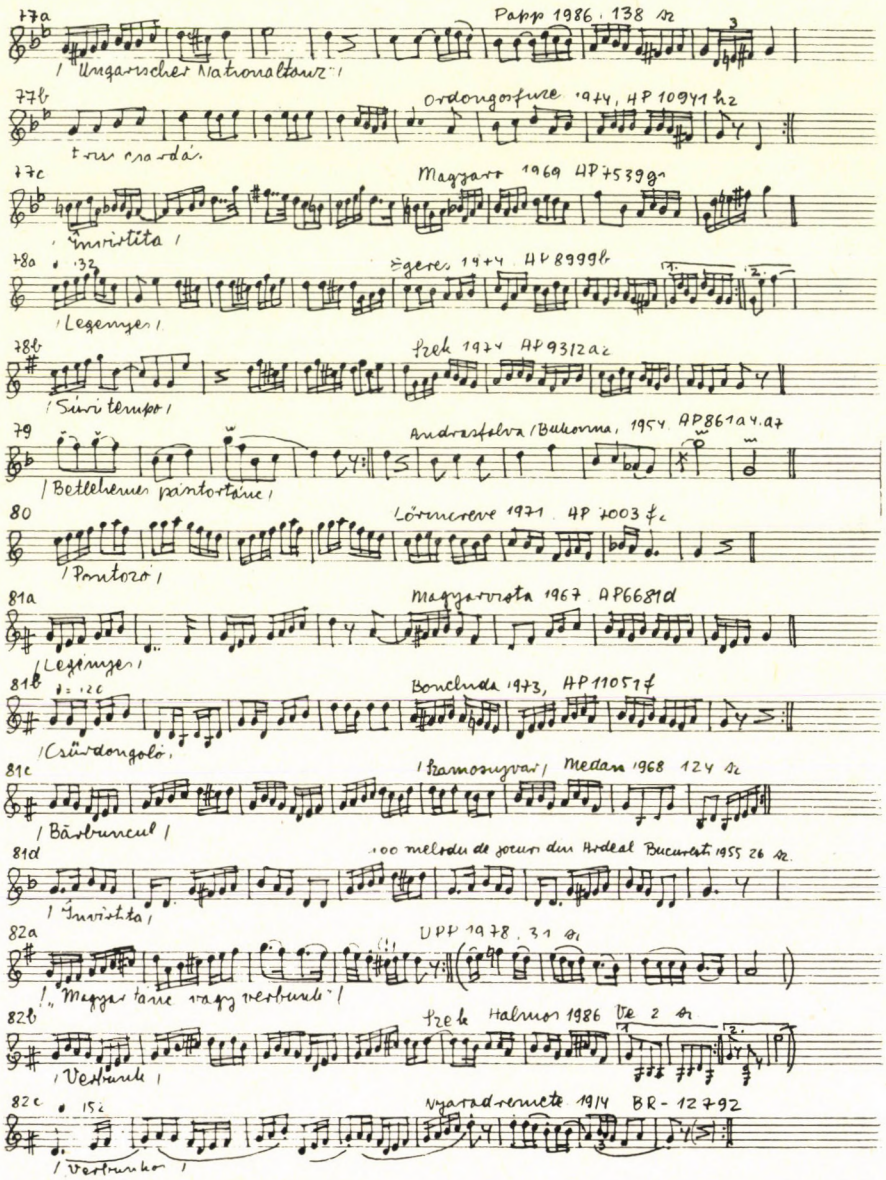
52b Magyaró 1965k., AP7127g

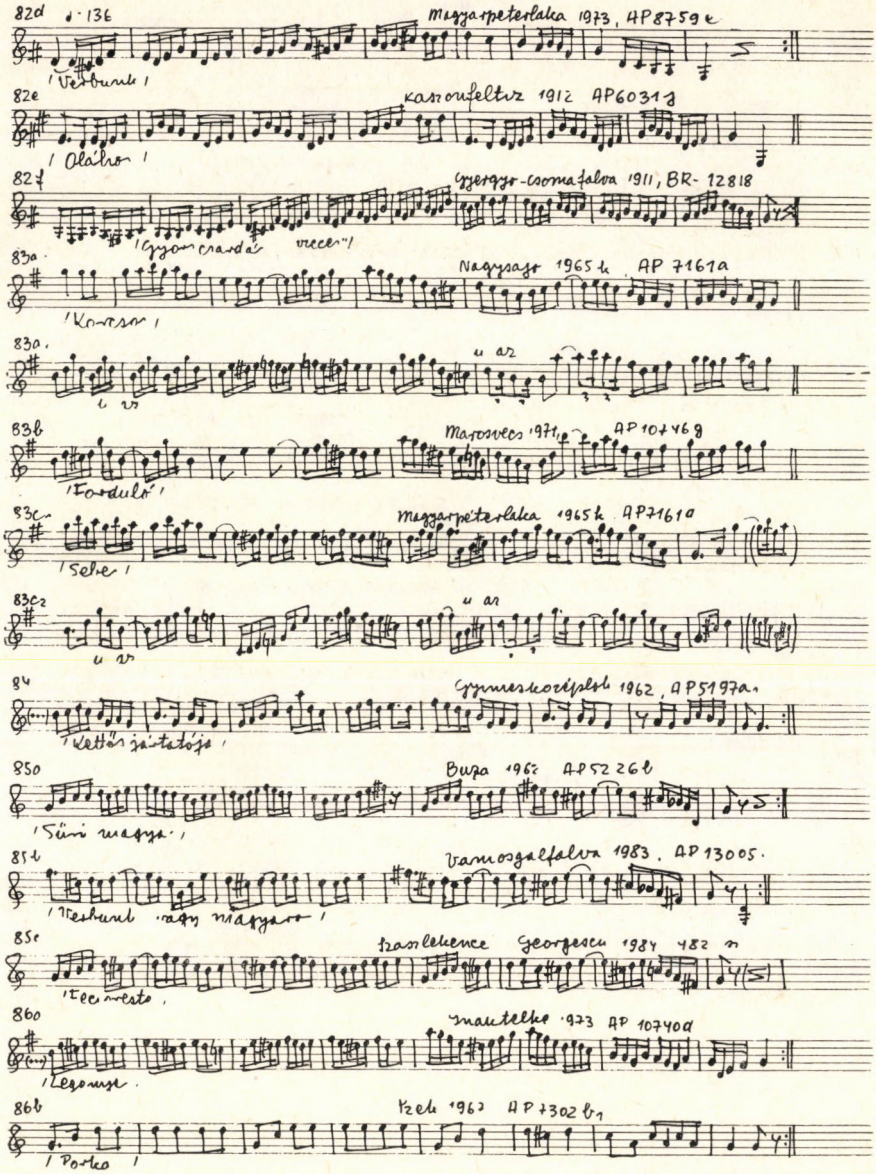
/Lassú korcsos/

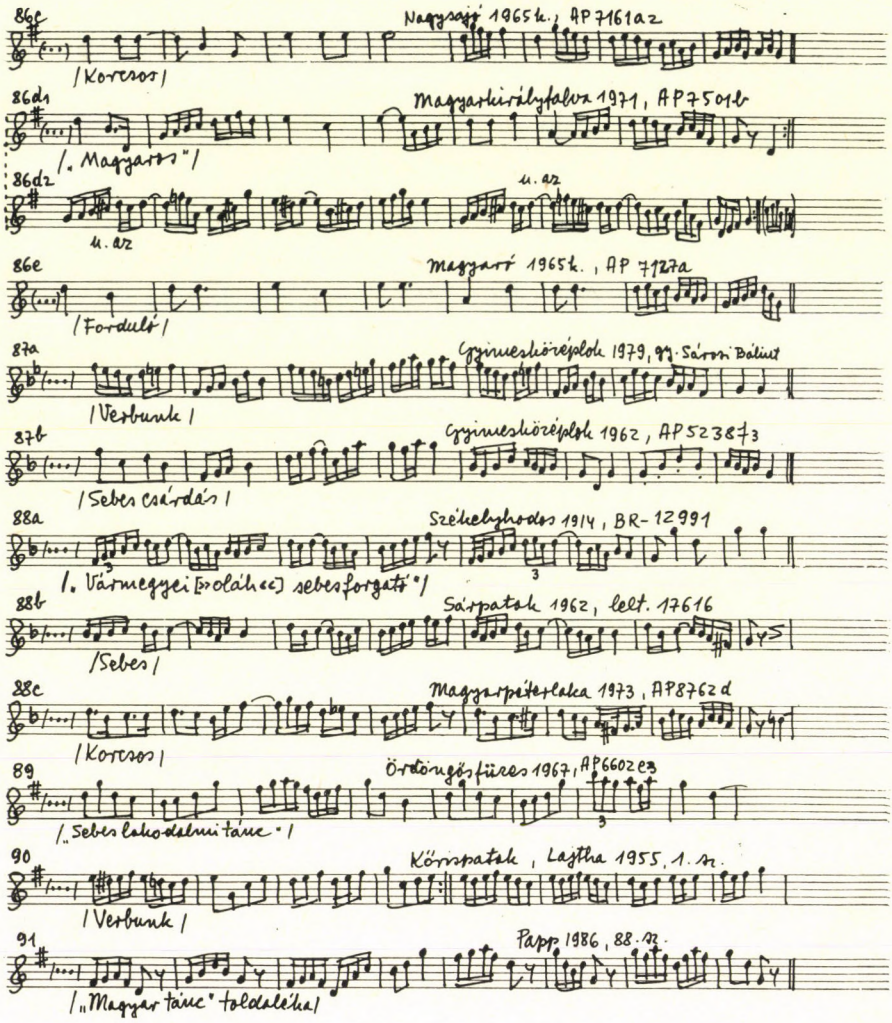

52c ♩= 138
Florea 1975, 150. sz
/Ardeleană/
53a
Székelyvaja 1914, BR-12919
/Sebes forduló/
53b
Mezőbánd 1967k, AP7185d
/Sebes fordulós/
54a
Magyarkirályfalva 1971, AP7501f
/Magyaros v. pontozó/
54b
Hertelendyfalva (Torontál m.) 1941, MNT I B 155/II.
/„Csoszogtatós tánc"/
54c
Luzikalagor (Moldva) 1958, AP3966d
/Kezes/
55a
Szék, Halmos 1986, Cs.1. sz
/Csárdás/
55b
Bagota (Komarom m.), lelt. 5888
/„Dudapolka"/
56
Válaszút 1969, AP6616d2
/Bărbunc/
57
Kaszonfeltsz 1912, AP6031j
/Oláhos/
58a
DPP 1978, 2+ sz
/„pest. magyar tánc" kódája/
58b1
Papp 1986, 124 sz
/„Ungarischer Nationaltanz"/
58b2
Arany 36 sz
So-pho-ni-ás Ha-ba-kuk Du-vó-du-vó du-vó-du El-hall-gatott a ka-kuk Duvó-duvó duvó-du.
58c
Válaszút 1961, AP4158g
/Magyar verbunk/


58d
Nagysajó 1968k., AP 7165a
/Ritka verbunk/
58e ♩=152
Sárpatak 1971, AP 7467j
/„Cigányesárdás figurája"/
58f ♩=108
Magyaró 1968k., AP 7127e
/Forduló/
58g
Gyergyóalfalu 1911, BR-12812-13
/„Magyar sebes"/
58h
Gyimesközéplok 1962, AP 5188a7
/Sebes magyaros/
58i
Gyerővásárhely 1969, AP 10350f
/Legényes/
59a
Magyarvalkó; gy. Vikár B., BR-12849
/„Magyar lassú"/
59b
Búza 1962, AP 5220a
/Sebes csárdás/
59c
Andrásfalva (Bukovina), AP 2556e
/Verbunk/
60
Papp 1986, 111. sz.
[„Galántai tánc"]
61
Szék, Halmos 1986, Cs. 83. sz.
/Csárdás/
62
Nyárádköszvényes 1914, BR-12986
/Verbunk/
63
Pápa (gyergyószentmiklósi szenéstől) 1952, gy. Sárosi Bálint
/„Legényes"/
64
Andrásfalva (Bukovina) 1969, AP 7100j
/Pulykatánc/


65
Gajcsan / Moldva / 1956, AP5516d
Capra /
66a
Gyerővásárhely 1969, AP 10357f
/ Legényes /
66b
Válaszút 1961, AP4158c
/ Sűrű magyar /
66c
Magyarlóna 1969. AP7585f
/ Răpăguș /
67
Papa / gyergyószentmiklósi zenészfől / 1952, gy. Sárosi Bálint
/ „Gyergyói legényes" /
68
Lőrincréve 1955 AP1104h
Pontozó /
69
Szek Halmos 1986 Vo 12. sz.
/ „Porka" /
70
Nyarszó / Kolozsm. / 1937, MH 3119b
/ Csürdöngölő
71
Szek Halmos 1986 Cs.
/ Csárdás /
72
Gymnasiumszeplok 1962, AP5197b3
/ Kettős pártatója /
73
Szek Halmos 1986, Ma 10. sz.
/ Magyar vagy négyes /
74
Magyaro 1969 AP7540b
/ Korcsos /
75
Csíkszentdomokos 1970, AP7435a
/ Kezes /
76
Magyaro 1969, AP7539d
/ „Székely verbunk" /


77a
Papp 1986, 138 sz
/ "Ungarischer Nationaltanz" /
77b
Ordongosfuze 1974, AP 10941 hz
77c
Magyaro 1969 AP 7539 gr
/ Invirtita /
78a
Egeres 1974 AP 8999 b
/ Legenyes /
78b
Szek 1974 AP 9312 a2
/ Suri tempo /
79
Andrasfalva / Bukovina, 1954 AP 861 a4, a7
/ Betlehemes pásztortánc /
80
Lőrincreve 1971 AP 7003 f2
/ Pontozó /
81a
Magyarvista 1967 AP 6681 d
/ Legényes /
81b
Bonchida 1973, AP 11051 f
/ Csürdongoló /
81c
/ Szamosujvar / Medan 1968 124 sz
/ Bärbuncul /
81d
100 melodii de jocuri din Ardeal Bucuresti 1955 26 sz.
/ Invirtita /
82a
UPP 1978, 31 sz
/ "Magyar tánc vagy verbunk" /
82b
Szek Halmos 1986 Ve 2 sz
/ Verbunk /
82c
Nyaradremete 1914 BR-12792
/ Verbunkos /


82d
Magyarpeterlaka 1973, AP8759e
82e
Kaszonfeltiz 1912 AP6031g
82f
Gyergyo-csomafalva 1911, BR-12818
83a
Nagysajo 1965k AP 7161a
83b
Marosvecs 1971, AP10746g
83c
Magyarpeterlaka 1965k AP7161a
83c2
84
Gyimeskozéplok 1962, AP5197a
85a
Buza 1962 AP5226b
85b
Vamosgalfalva 1983, AP13005
85c
Szaszlekence Georgescu 1984 482
86a
Gnaktelke 1973 AP 10740d
86b
Kek 1962 AP7302b



86c Nagysajó 1965 k., AP 7161 a 2

/Korcsos/

86d1 Magyarkirályfalva 1971, AP 7501 b

/„Magyaros"/

86d2 u. az

u. az

86e Magyaró 1965 k., AP 7127 a

/Forduló/

87a Gyimesközéplok 1979, gy. Sárosi Bálint

/Verbunk/

87b Gyimesközéplok 1962, AP 5238 f 3

/Sebes csárdás/

88a Székelyhodos 1914, BR-12991

/„Vármegyei [»oláh«] sebesforgató"/

88b Sárpatak 1962, lelt. 17616

/Sebes/

88c Magyarpéterlaka 1973, AP 8762 d

/Korcsos/

89 Ördöngösfüzes 1967, AP 6602 e 3

/„Sebes lakodalmi tánc"/

90 Kőrispatak, Lajtha 1955, 1. sz.

/Verbunk/

91 Papp 1986, 88. sz.

/„Magyar tánc" toldaléka/

PAPP GÉZA:

EGY ELVESZETTNEK HITT KÉZIRATOS ÉNEKESKÖNYV

Azt a XVIII. századi hangjegyes gyűjteményt, amelyről az alábbiakban szó lesz, Bartha Dénes ismertette elsőnek 1936-ban Erdély zenetörténete című tanulmányában.[1] Felismerve a zenei emlék nagy jelentőségét, megállapította, hogy Kájoni János ferences szerzetes kotta nélküli Cantionale Catholicumának (1676) dallamai „Erdély ferencrendi klastromaiban még az egész XVIII. század folyamán használatban voltak; az egyik klastrom (hihetőleg a csíksomlyói) orgonistája 1741 és 1774 között feljegyezte magának a Cantionale majd valamennyi dallamát. Kézirata leírásának határjelzői egyrészről a kötet végén olvasható bejegyzés »Ad Usum Concessit P. Moysi Szentes P. F. Emericus Deák 1774« [Használatra átengedte Szentes Mózes atyának Deák Imre testvér 1774], másrészről a »Hymni vesperales« című kótás nyomtatvány kelte: 1741; a kézirat ugyanis ennek az érdekes csíki nyomtatványnak függelékeként került a Múzeum könyvtárába." „A kéziratban rendszeresen és a nyomtatványban is néhány helyütt a hangjegyek fölé írt számok az orgonakíséretre vonatkoznak: írásukat illetőleg a nyomtatvány 5. lapján ezt — a könyvkötő vigyázatlanságából megcsonkult — bejegyzést olvassuk: »Notabat quondam Fr. Steph... Bartalis dum 1ma con... fundamenta in organo ... Musices.«"[2]. (E bejegyzés jelentőségéről később lesz szó.) A tanulmány szerzője a kézirat 33. lapjának fényképét is közölte (52. tábla), és az irodalomjegyzékben a kézirat anyagát, pontosabban a nyomtatott kancionáléval kapcsolatos énekek — 170 hangjegyes és 17 tervezett feljegyzés — szövegincipitjét.[3]

A növedéknapló adatai arra mutatnak, hogy a kolligátum 1926-ban jutott az Országos Széchényi Könyvtár állományába, de rövidesen szétbontották: más-más jelzetet kapott a himnuszkiadvány[4] és a kézirat;[5] ez utóbbi a Zeneműtárban volt tanulmányozható, a második világháború után azonban a könyvtár rendezésekor hiánylistára tették.[6] A kéziratos gyűjtemény elnevezése a szakirodalomban nem egységes. Tudomásom szerint először Szabolcsi Bence említi,[7] s ennek alapján bibliográfiáinkba mint „Szentes Mózes toldaléka" került.[8] Harmat Artúr is foglalkozott vele (Deák—Szentes: Kéziratos

[1] A Jancsó Benedek Társaság Kiadványai 38.; klny. A történeti Erdély című kötetből (595—644. l.), szerk. Asztalos Miklós.
[2] Uo. 14. l.
[3] Uo. 42—44. l.
[4] HYMNI / VESPERARUM / ECCLESIASTICI. / EX / PSALTERIO ROMANO, / MISSAEQUE EX GRADUALI / SELECTAE, &c / Pro usu expeditiore organistarum nostrae Provinciae strictioris Observ. / S. P. N. FRANCISCI in Transylvania. / Permissu superiorum. / In Conventu CSIKIENSI ad B. V. M. Visitantem. M.DCC. XLI. — Haránt 8r, címlevél, 128 + 2 l. OSzK 822.014. Ennek a példánynak címlevele és az Index hiányozhatott, utólag xeroxmásolattal pótolták (az utóbbi is a kötet elejére került).
[5] Ms. mus. 976.
[6] Amikor 1946 őszén kutatásaimat folytatni tudtam, már hiába keresték.
[7] A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje (1929). In: A magyar zene évszázadai II. Bp. 1961. 115. l.
[8] Szabó T. Attila: Kéziratos énekeskönyveink és verses kézirataink a XVI—XIX. században. Zălau—Zilah 1934. I. 162. sz. A szerző megjegyzése: Kjn. (közelebbi jelzet nélkül). Stoll Béla: A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565—1840) Bp. 1963. 318. sz.

énekgyűjtemény 1774-ből; Deák—Szentes-féle kézirat).[9] Bartha Dénes és Csomasz Tóth Kálmán szóhasználatában Szentes—Deák kézirat, saját írásaimban Deák—Szentes kézirat szerepel.[10] A kettős név feltüntetése megörökíti mind a hajdani tulajdonos (Deák Imre), mind a használó (Szentes Mózes) személyét.[11] A kezdő kutatót még inkább megzavarhatja, hogy a Zeneműtárnak Lavotta Rezső által közreadott címjegyzéke — az első darabról — Missa Brunensis címen tartja nyilván kéziratunkat.[12] Ezt az Ms. mus. 976 jelzetű tételt az 1968. évi revízió is elveszettnek nyilvánította.[13]

Szerencsére a gyűjtemény hangjegyes énekeit, amelyek a Cantionale Catholicumhoz tartoznak, még a negyvenes évek elején lemásoltam, s így beledolgozhattam őket a Régi magyar dallamok tára (RMDT) II. kötetének anyagába.[14] Másolatomat fel tudta használni Csomasz Tóth Kálmán és Domokos Pál Péter is.[15] A háború után előkerült még egy másolat, Saád Henriké,[16] aki részletes tanulmányt is írt a kéziratról: Orgonakönyv Kájoni János Cantionaléjának második, Balás Ágoston által rendezett, 1719-es kiadásához. Kinyomtatására nem került sor.[17] A kézirat ismertetése így nem lehetetlen feladat Bartha Dénes tanulmánya, saját feljegyzéseim és Saád Henrik másolata, illetve dolgozata alapján. Ezekre most is szükség van, noha időközben — egészen váratlanul — előkerült az eredeti dokumentum, sajnos csonkán.[17a]

Mai állapotában a gyűjtemény kötéstáblája („szürke papírfödél fekete bőrháttal és sarkokkal"[18]) hiányzik; eltávolítása következtében az egész szétesett és a közepéről 19 levél (79—116. l.) elkallódott. Mivel a régi jelzet csak a kötésen volt feltüntetve, a kéziratot nem tudták eredeti helyére visszatenni, s 1969-ben új jelzetet kapott.[19] A csonkaságon kívül az is veszteségnek számít, hogy az írás sok helyen — a tinta minőségétől függően — szinte olvashatatlanná halványodott, hol csak a vonalrendszer, hol csak a kotta vagy a szöveg, esetleg mindegyik.

A kézirat 16,3 × 20,5 cm nagyságú (haránt 8r), terjedelme 142 lap (utólagos gépi számozással), elöl üres védőlevél. Közben csak egyetlen beíratlan lapot találunk (126. l.). A notációról a mellékelt fakszimilék adnak képet. A négyvonalas rendszerben a kulcs kirakása esetleges; a C-kulcs a negyedik (legfelső) vonalon áll, de sokszor hiányzik. Nagyon ritka az F-kulcs használata. Előjegyzésként *kereszt* nem, csak *b* fordul elő, az is gyakran elmarad, bár ki kellett volna írni. Sajátos (és zavaros) a fölfele módosítás jelö-

[9] Szent vagy, Uram! Orgonakönyv. Ősi és újabb egyházi énekkincsünk tára. Szerk. Harmat Artúr és Sík Sándor. Bp. 1931. Ez a gyűjtemény kéziratunk két énekét felújította (68. és 190. sz.). Harmat Artúr: Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve. In: A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben. Szerk. Batizi László. Bp. 1944. 253. l.

[10] Bartha Dénes: i. m. (Tábla-mellékletek). Csomasz Tóth Kálmán: A XVI. század magyar dallamai. Régi magyar dallamok tára I. Bp. 1958. (A továbbiakban: RMDT I.); Papp Géza: A XVII. század énekelt dallamai. Régi magyar dallamok tára II. Bp. 1970. (A továbbiakban: RMDT II.) stb.

[11] Mindketten erdélyi ferencrendi szerzetesek voltak: az idősebb Szentes (Péter) Mózes (Székelyudvarhely 1733—Szárhegy 1806), a fiatalabb és korán elhunyt Deák (Domokos) Imre (Székelyudvarhely 1748—Kolozsvár 1774); működésükről l. György József: A ferencrendiek élete és működése Erdélyben. Cluj—Kolozsvár 1930. 494. l. (257. sz.) és 575. l. (1021. sz.).

[12] A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke VI. Zenei kéziratok II. köt. Kéziratos zeneművek. Bp. 1940. 135. l.

[13] Lásd az említett kiadvány zeneműtári munkapéldányát.

[14] Vö. RMDT II. 55. l.

[15] Vö. RMDT I. 65. l.; „. . . .édes Hazámnak akartam szolgálni. . ." Kájoni János: Cantionale Catholicum — Petrás Incze János: Tudósítások. Összeállította: Domokos Pál Péter. Bp. 1979. 90., 141. l.

[16] Saád (Jakab) Henrik (1861—1943) ciszterci pap, gimnáziumi tanár (stb.), élete végén Szentgotthárdon h. házfőnök; szorgalmasan másolta a katolikus énekeskönyvek — nyomtatványok és kéziratok — dallamait. Hagyatéka jelenleg magántulajdonban van.

[17] A tanulmány — s valószínűleg a kéziratmásolat is — 1932 és 1936 között készülhetett. A szerző ugyanis utal a Szent vagy, Uram! énektárra, de nem hivatkozik Bartha Dénes dolgozatára.

[17a] Csak kéziratom leadása után vált lehetővé Szabolcsi Bence hagyatékának, a magyar zene emlékeiről készített feljegyzéseinek tanulmányozása a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában. Meggyőződhettem róla, hogy a hangjegyes másolatok között van gyűjteményünk is, pontosabban a 7–93. lapok anyaga, továbbá két ének a 102–103. lapokról és a 122. l. is.

[18] Saád: i. m. 1. l.

[19] Ms. mus. 4.374.

lése: általában a hangjegy rövid nyúlványának áthúzása helyettesítheti a keresztet, elvétve a hangjegy előtti kis x, és csak kivételesen találunk apró szokásos felemelő jelet. Emiatt egyes dallamfordulatok nehezen értelmezhetők. Az egymáshoz kötődő hangjegyek csoportja természetesen ligatúra. A hangjegyek fölötti szám- és betűjelek az orgonakíséretre vonatkoznak; valóságos jelentésüket megfejteni eddig még senkinek sem sikerült.

Áttekintve a gyűjtemény anyagát, már első tanulmányozásra három rész különíthető el: /I./ a már említett Missa Brunensis után a 7—93. lapokon vannak lejegyezve a Cantionale Catholicumból vett énekek; ami utána következik — tehát a kéziratnak körülbelül harmadrésze — nincs összefüggésben a nyomtatott énekeskönyvvel; /II./ heterogén, jórészt hangjegyes anyagot tartalmaz, éspedig litániákhoz tartozó 17 Kyriét (95—97. l.), 10 latin szövegű barokk kanciót[20] (98—104. l.), továbbá két csonka miseordináriumot (105—121. l.) — az egyikből az Agnus Dei, a másikból a Sanctus és az Agnus hiányzik (a vonalrendszer kitöltetlen). Itt volna helye a Missa Brunensisnek is, minthogy egyike a ferencesek nemzetközi egyházzenei gyakorlatában gyakran, már az előző században előforduló monodikus misekompozícióknak,[21] hasonlóan az itt közölt második miséhez. Ez a Missa Seraphici Patris Nostri S. Francisci, Szigeti Kilián megállapítása szerint, Vogler Ferenc nagyszombati ferences szerzetes műve.[22] A 122. lapon egy szöveg nélküli, menzurális hangjegyekkel lejegyzett dallamot találunk; ugyanitt olvasható a gyűjteménynek nevet adó bejegyzés. Az utolsó /III./ rész csak 19 énekszöveget tartalmaz (123—142. l.).

Dallamtörténeti szempontból legjelentősebb a 7—93. lapok anyaga. Ez tartalmazza Kájoni énekeskönyvének „hiányzó" dallamait; ami a közvetlen kapcsolatot illeti, csak az 1719-ben megjelent második kiadás[23] jöhet számításba. Saád Henrik összevetette vele a kézirat énekszövegeit, s megállapította, hogy a másolók annak alapján dolgoztak.[24] 171 éneke kottázva, 18 üres kottavonalak alatt van leírva, a strofikus énekeknél mindig csak az első versszak.[25] A hangjegyzett szövegek közül tíz az első kiadásban még nincs

[20] 98. l.: Rex clementissime — 99. l.: Da mihi Jesu cor tuum — O Virgo Virginum — 100. l.: Ubi es? Ubi es? dilecte Jesu — 101. l.: O quando te videbo — 102—103. l.: Chare chare Jesu (közölte Szabolcsi: MZK[3] 174. l.) — Ah Jesu ubi requiescis (vö. RMDT II. 296.) — Jesu mi ad te suspiro — 104. l.: Jesu o delitium — Stella maris tot amaris (csak szöveg, dallama: vö. RMDT II. 59.).

[21] Vö. Bartalus István: A magyar egyházak szertartásos énekei a XVI. és XVII. században. Pest 1869. 108. l.; Papp Géza: Kájoni János orgonakönyve. Magyar Zenei Szemle 1942. 139. l. (tematikus jegyzék: 38—42. sz.); V. J. Gajdoš: Dva hudobné zborníky zo 17. storocia. Musicologica Slovaca I/2 (1969) 299. l.; Szigeti Kilián: Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon. Magyar Zene 1978. 287. l.

[22] Szigeti Kilián: i. m. 287. l. Vö. Papp Géza: i. m. MZSz 1942. 136. l. (tematikus jegyzék: 8—12. sz.).

[23] CANTIONALE / CATHOLICUM. / Régi, és Uj, Deák, és Magyar Aitatos / EGYHAZI / ENEKEK, / DICSIRETEK, SOLTAROK, ES LYTANIAK; / Kikkel a' Keresztények Esztendő-által-valo Templo- / mi Solennitásokban, Processiókban, Halottas Temetese- / ken, és más aitatosságokban szoktanak élni. / MOST MASODSZOR / A' MELTOSAGOS, és NAGYSAGOS / MARTONFFI GEÖRGY / Karcz-falvi Zászlós-Ur, és Erdélyi PÜSPÖK, N. / Fejér-Vármegye Fő-Ispánnya, Fölséges Regium-Guber- / niumbéli eggyik Tanács-Urnak &c. Istenes költségével, kinyomtattatott. / Mellyet / Ez előtt Seraficus SZ. FERENCZ Szerzetéből-való Pá- / ter F. KAJONI JANOS szorgalmatos múnkával / egyben-szedett vólt. / Mostan pedig P. F. Sz. MIKLOSI GASPAR Er- / délyi Custodia Custóssának parancsolattyából P. F. BA- / LAS AGOSTON Theologus-által a' fogyatkozásokból meg- / jobbittatván, és némelly Deák, s' Magyar Enekek ki- / hagyattatván, újjak tétettenek hellyekben, és Istennek / dicsiretére, s' a' Keresztények elki vigasztalására új- / jonan ki-bocsáttatott. / PARS PRIMA. / Superiorum permissu. / A Csiki Sarlos B. A. Kalastromába[n] nyomtattatott 1719. — A címlapot fakszimilében közli Szendrei Janka—Dobszay László—Rajeczky Benjamin: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben II. kötet. Bp. 1979. (17. képmelléklet). (A továbbiakban: SzDR.)

[24] Saád: i. m. 14. l. Ennek nem mondanak ellent az itt-ott előforduló eltérések a nyomtatott szövegtől (pl. rövidítések, az értelmet nem zavaró szó- és szerkezetváltoztatások, igealak-módosítások stb.).

[25] Magyarázatra szorul a két tanulmány adataitól való eltérés. Bartha Dénes külön vette számba Jeremiás siralmainak bevezető sorát és versét, továbbá nem számította bele az utolsó két litániát (91—93. l.); a tervezett kottázások száma is eggyel több (amelyik kimaradt a jegyzékből, annak szövege valóban nehezen olvasható ki a kottavonalakra írt későbbi bejegyzések miatt). Saád Henrik ez utóbbiak közül csak 14-et sorolt fel; nem tudni miért, figyelmen kívül hagyta a 15—16. és 26. lapokon levő négy éneket.

bent.[26] Ugyanakkor egy ének csak az 1676-os kiadásban, egy másik pedig egyikben sem található.[27] Az énekek különböző jellegűek; legtöbbjük strofikus (latin himnusz, szekvencia vagy kanció, 109 magyar népének), de prózai szövegű liturgikus énekek is vannak. Utóbbiak közé tartoznak a Kyrie-trópusok,[28] Credók,[29] egy Sanctus, Jeremiás siralmai, litániák.[30] A latin és magyar strofikus énekek dallamának nagy részét a szakirodalom már közzétette, elsősorban azokat, amelyek a XVI. és XVII. századi magyar (eredeti vagy asszimilált) dallamvilághoz tartoznak.[31] Egyes dallamok azonosíthatók a régi énekeskönyvekben fennmaradt hangjegyes énekek variánsaiként,[32] vagy legalábbis megállapítható, hogy ezek a lejegyzések több esetben régi hagyományt rögzítettek.[33] Annak a 18 éneknek a dallama, amelynek bejegyzését az ismeretlen notátor csak tervezte, jobbára szintén ismert.[34] Mindössze háromét nem sikerült megállapítani.[35] Közülük ki kell emelnünk Geoffroi de Breteuil szekvenciáját, melynek Magyarországon használatos hiteles dallamát — s egyúttal talán az Ómagyar Mária-siralomét — még nem fedezte föl zenetudományunk; [36] ezért különösen sajnálatos itteni hiánya. Egyes lapok szabadon hagyott szélére, sőt néhol az üres vonalrendszerekre is — az egyházi év és az éneklési alkalmak tematikájának megfelelően — még 135 ének szövegkezdetét írták be nótajelzéssel (N[ota]...) együtt. Az ad notam 79 éneknél megegyezik a kéziratban és a nyomtatott forrásban, 25 esetben azonban eltérő; további 25 ének dallamutalása pótolja a Cantionale hiányait.[37]

[26] 15. l.: Mikor Máriához az Isten angyala — 18. l.: Im midőn mindeneket — 33. l.: Jesus szent halálának — Bágyad sérelmétől — 34. l.: Jaj nagy kedven tartott — 45. l.: Oh Jesus hivek öröme — 49. l.: Idvözlégy Christusnak drágalátos teste — 55. l.: O Maria en ad te — 70. l.: Szent, szent, szent Ura a seregeknek — 71. l.: Szent az Atya, szent az Atya.

[27] 16. l.: Gyermek születék Betlehemben, illetve 50. l.: O languens Jesu (vö. RMDT II. 156/II. és 175/I.).

[28] 7. l.: Kyrie sanctorum lumen illustrator (vö. Organo-Missale 1667. 163. l.; Magyar Cantionale 13. l.; Náray: Lyra Coelestis 1695. 15. l.; Cantus Catholici 1703. 341. l. Lásd Papp G. i. m. (tematikus jegyzék: 126. sz.). — 37. l.: Kyrie surrexit Christus (vö. Turóci Cantionale 43. l.; Cantus Catholici 1703. 343. l.) — 41. l.: Kyrie fons bonitatis (vö. Turóci Cantionale 25. l.; Csíkcsobotfalvi kézirat 138. és 144. l.) — 57. l.: Kyrie Magne Deus potentiae (vö. Turóci Cantionale 47. és 61. l.; Cantus Catholici 1674. 382. l.; Magyar Cantionale 110. és 130. l.; Náray: Lyra Coelestis 1695. 87. l.; Cantus Catholici 1703. 346. l.; Kájoni-kódex 77. l.; Victoris tabulatúrás könyv 86. és 95. l.) L még: RMDT II. 294.; Domokos P. P.: i. m. 290. és 320. sz.

[29] 59. l.: Hiszek egy mindenható Sz. Istenben (Nagy Patrem) (vö. Organo-Missale 1667. 115. l.; Kájoni-kódex 48., 91. és 204. lev.; Náray: Lyra Coelestis 1695. 89. l.; lásd Bartalus I.: i. m. 85. l.; Papp G.: i. m., tematikus jegyzék: 93. sz.; Domokos P. P.: i. m. 607. sz.) — 62. l.: Hiszek egy mindenható Istenben (Pécsi Patrem) (vö. Organo-Missale 1667. 141. és 189. l.; Kájoni-kódex 205. lev.; lásd Bartalus I.: i. m. 87. l.; Papp G.: i. m., tematikus jegyzék: 112. és 148. sz.; Domokos P. P.: i. m. 608. sz.) — 66. l.: Hiszek egy Atya Istenben (Cunctipotens) (vö. Turóci Cantionale 65. l.; Organo-Missale 1667. 101. és 121. l.; Kájoni-kódex 92., 152. és 207. lev.; lásd Bartalus I.: i. m. 87. l.; Papp G.: i. m., tematikus jegyzék: 79. és 96. sz.; Domokos P. P.: i. m. 609. sz.)

[30] 89. l.: Uram irgalmazz nékünk . . . Jesus élő Istennek Fia (De SS. Nomine Jesu Litaniae) (Vö. RMDT II. 281/I.; Domokos P. P.: i. m. 810. sz.) — 90. l.: Maria Istennek Sz. Anya (Litaniae B. V. M. cum R[esponsorio], máshonnan ismeretlen) — 91. l.: Atya Fiu Sz. Lélek egy Isten (Régi Litania, RMDT II. 153. azonos szöveg, más dallam). — 91. l.: Uram irgalmazz nékünk . . . Szentséges Szüz Mária (ismeretlen) — 92. l.: Uram irgalmazz nekünk . . . Jer mi kérjük a Menybéli Atya Istent (vö. Náray: Lyra Coelestis 1695. 183., RMDT II. 288.; Domokos P. P.: i. m. 820. sz.)

[31] RMDT I.: 11j (427. l.), 28/Ij (443. l.), 44/II., 76j (477. l.), 99j (493. l.), 125j (515. l.), 129j (519. l.), 182/II. (vö. RMDT II. 505. l.), 195/V.; RMDT II.: 127., 130., 137. sköv. l., 3/II., 5/Ij (433. l.), 17aj (438. l.), 27/II., 29j (444. l.), 30/IIj (445. l.), 33. (212j, 591. l.), 37/II., 39/IIj (450. l.), 56j (460. l.), 62j (466. l.), 64/II., 74/Ij (478. l.), 90/Ij (492. l.), 102b, 109/II., 122/II., 132j (529—30. l.), 133/Ij (531—2. l.), 145j (538. l.), 155/Ij (548—9. l.), 156/II., 170/II., 174/III., 176/II., 187/II., 197/Ij (578—9. l.), 212j (591. l.), 229/Ij (600. l.), 256/Ij (618—9. l.), 293a, 295/II., 296., 302/III., 313/II., 324—330., 333., 343/I. sz.; SzDR I.: I/2b, I/73b, I/94b, I/208a, II/15a, II/42b, II/122a, II/174 IIIa, II/201a, II/296b, II/316v, II/326a, II/331a, II/333a, II/343a, F/6a, F/11a; DPP 6., 7., 8., 10., 14., 21., 24., 82., 120., 147., 166., 172., 185., 194., 195j (1259. l.), 199., 356., 365., 375j (1263. l.), 409., 425., 433., 434., 449., 465., 554., 570., 612., 618., 619., 622., 635., 639., 645., 651., 654., 753., 766., 786., 795., 801. sz.

[32] RMDT II.: 1., 2., 7., 10., 15., 16., 24a/I., 26b, 42/I., 45b, 45c, 50/I., 61/I., 62b/II., 67., 69c, 72., 75/II., 83/I., 84/I., 85/II., 98/I., 101/I., 103/I., 107/I., 111., 113., 115., 124a, 127/I., 129/I., 136., 149a/I., 151., 152., 163a, 164/I., 171., 174/I., 175/II., 179., 189/I., 200/I., 201., 206/I., 209., 230., 233., 235., 237/I., 254/I., 262/I., 268., 273., 331., 332. sz.

[33] RMDT I.: 2/II., 7/II., 15/II., 23., 59., 60/I., 61/I., 64/I., 66., 68., 73., 74., 77/I., 83/III., 85/I., 87/I., 90., 94/I., 95., 100., 105/I., 110/I., 118/I., 121/I., 122/I., 130/I., 134/II., 138/I., 146., 189., 191., 193., 196/I., 199., 208., 211., 213., 214., 219., 225., 232/II. sz.

[34] Vö. RMDT I. 146., 180/I., 210., 214., 215., 230.; RMDT II. 66., 74., 92/II., 93., 156. sz., 127j (525. l.); SzDR II. 110. l.

[35] 35. l.: Planctus ante nescia — 36. l.: Ez nap fényét változtatja (1719) — 46. l.: Gaudete dulces lacrymae.

[36] Vö. Szabolcsi Bence: Vers és dallam. Bp. 1959. 33—49. l.; Magyarország zenetörténete I. Középkor (szerk.: Rajeczky Benjamin) Bp. 1988. 459—60. l.

[37] Saád H.: i. m. 19. l. A szerző megjegyzi még, hogy egy későbbi bejegyzés nótajelzés nélküli, egy nótajelzést bekötéskor levágtak, négy pedig olvashatatlan volt. Az énekek jegyzéke uo. 29-38. l.

Bizonyára nem fölösleges az énekek jegyzékének ismételt közlése, hiszen most már mindegyik incipit mellé odaírhatjuk a szakirodalom fontosabb adatait, ami megkönnyítheti a további kutatást.[38] Az adalékokat kiegészítem néhány kottapéldával.[39]

1. (7. l.) Rorate coeli (greg.) — *2.* (7. l.) Kyrie sanctorum lumen (vö. a 28. jegyzettel) — *3.* (8. l.) Dicsőség menyben Istennek (RMDT II. 84/I.) — *4.* (8. l.) Mittit ad Virginem (RMDT II. 149a/I.) — *5.* (9. l.) Hiszek egy Atya Istenben (vö. RMDT 26b) — *6.* (12. l.) Küldé az Ur Sz. Angyalát *(RMDT II. 27/II.; DPP 7.)* — 4. (12. l.) Omnes unanimiter *(RMDT II. 324.; DPP 8.)* — *8.* (12. l.) Resonemus pariter (RMDT II. 42/I.; *DPP 10.; SzDR II/42b*) — *9.* (12. l.) Ave Mária boldog Isten annya (RMDT II. 113/I., vö. RMDT I. 213.; *DPP 14.*) — *10.* (13. l.) Mittitur ad virginem *(RMDT II. 145j, 538. l.; DPP 24.)* — *11.* (13. l.) Ave Maria gratia plena *(RMDT II. 30/IIj, 445. l.)* — *12.* (14. l.) Jer mi dicsirjük (RMDT II. 107/I.) — *13.* (14. l.) Ez világot Ádám hogy elveszté *(RMDT II. 29j, 444. l.; DPP 21.)* — *14.* (14. l.) Siralomnak oka lőn (RMDT I. 2/II.; *SzDR I/2b*) — *15.* (15. l.) Mikor Máriához az Isten angyala **(1.)** — *16.* (15. l.) (Az Ur Isten im az Ádámnak, dallama: RMDT II. 25.) — *17.* (16. l.) O fényességes szép hajnal (RMDT I. 118/I.) — *18.* (16. l.) Üdvezitőnknek szent annya (RMDT II. 83/I., vö. RMDT I. 59.) — *19.* (16. l.) (Puer natus in Betlehem, natus in Betlehem, dallama: RMDT II. 156.) — *20.* (16. l.) Gyermek születék Betlehemben *(RMDT II. 156/II.)* — *21.* (17. l.) Grates nunc omnes reddamus (greg.) — *22.* (17. l.) Dies est laetitiae (RMDT I. 64/I.) — *23.* (18. l.) Im midőn mindeneket *(SzDR F/11a)* — *24.* (18. l.) Virgo parit filium *(RMDT II. 212j, 591. l.)* — *25.* (19. l.) Infinitae bonitatis (RMDT II. 200/I.) — *26.* (19. l.) Menyből jövök most hozzátok (RMDT II. 85/II., *130. l.; DPP 82.*) — *27.* (19. l.) Panditur coeli atrium (RMDT II. 67.) — *28.* (20. l.) A Szüz egy fiat szült *(RMDT II. 325.)* — *29.* (20. l.) Dum virgo vagientem *(RMDT II. 155/Ij, 548—9. l.)* — *30.* (20. l.) Csorda pásztorok *(MZK[3] 167. l.)* — *31.* (21. l.) Dormi fili dormi *(RMDT II. 187/II.)* — *32.* (21. l.) Gratulare virgo *(RMDT II. 256/Ij, 618—9. l.)* — *33.* (22. l.) Vedd jó néven én szivemet (RMDT II. 233.; *SzDR II/316v*) — *34.* (22. l.) Jer mi dicsirjük, áldgyuk (RMDT I. 60/I.) — *35.* (23. l.) Ez nap nékünk dicsiretes nap (RMDT I. 122/I.) — *36.* (23. l.) Jer minnyájan örüllyünk *(RMDT I. 129/Ij, 519. l.)* — *37.* (24. l.) Én nagy vigasságos örömet hirdetek (RMDT I. 121/I.) *38.* (24. l.) Jer dicsirjük e mai napon (RMDT I. 66.) — *39.* (24. l.) Magnum nomen Domini (RMDT II. 254/I.) — *40.* (24. l.) In natali Domini (RMDT II. 209., vö. RMDT I. 83.) — *41.* (25. l.) Dulcis Jesu dulce nomen (RMDT II. 235.) — *42.* (25. l.) Alugy oh magzatom (RMDT II. 179.) — *43.* (26. l.) Coelo rores pluunt flores *(RMDT II. 56j, 460. l.)* — *44.* (26. l.) O mi pulcher floscule (RMDT II. 115.; *DPP 147.*) — *45.* (26. l.) (Puer natus in Bethlehem ... Laetamini, dallama: RMDT II. 66.) — *46.* (26. l.) (Puer natus in Bethlehem Hoc in anno ... ad laudem Domini, dallama: RMDT I. 180/I.) — *47.* (27. l.) Puer natus in Bethlehem ... Hoc in anno gratulemur

[38] Kiegészítés a felhasznált irodalomhoz: PG 1942=Papp Géza: A magyar katolikus egyházi népének kezdetei. Bp. 1942.; É 1946=Papp Géza: Egy karácsonyi énekünk életrajzához. Énekszó 75. sz. (1946), 5—7. l.; MZK 1979[3]=Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve (1947). Bp. 1979[3] (Szabolcsi Bence művei 2., szerk. Bónis Ferenc) StM 1967=Papp Géza: Le psautier de Genève dans la Hongrie du XVIIe siècle. Studia Musicologica 9 (1967) 281—99. l.; HF 1967=Papp Géza: Przyczynki do związków muzyki polskiej z węgierską w XVII wieku. In: Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata. Kraków 1967. 235—51. l.; DL=Dobszay László: A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzenénkben. Bp. 1983. — Meg kell jegyeznem, hogy a kéziratban az énekek nincsenek sorszámozva; itt a sorszámok az áttekinthetőséget szolgálják. Zárójelben állnak a hangjegy nélküli énekek incipitjei. Kiemelt (kurzív) szedés jelzi azokat a munkákat, tanulmányokat, amelyekben az idézett ének dallama közzé van téve. Félkövér számjegy utal a dallampéldákra; greg.=gregorián dallam.

[39] 1. Ismert dallam variánsa; vö. RMDT I. 23. — 2. Vö. RMDT II. 296. — 3. Magyar fordítása a Cantionale Catholicumban (1719. 330.: O Maria im hozzád) a latin szöveg után. — 4. Sanctus-parafrázis; dallamával másutt nem találkoztam. — 5. Lásd Baka János: Erdély-egyházmegyei Énekeskönyv. Gyergyószentmiklós 1921. 31. sz. — 6. Az első dallamsor második felét vö. W. Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen 2. Freiburg im Breisgau 1883. 329. sz. — 7. Az F-kulcsban való értelmezést a módosított hangok (fisz, cisz) elhelyezkedése teszi valószínűvé. Még így is hiányzik a 7. és (három esetben) a 6. fok módosító jele. Így A-dúr dallamot kapunk, legfeljebb a harmadik dallamsor elején gondolhatunk mixolíd fordulatra. A pontatlan lejegyzés miatt az eredeti kottaképpel adjuk, de ötvonalas rendszerben. — 8. Az RMDT II. 153. távoli dúr variánsának látszik. — Az itt közzétett énekek közül az első öt szövege Kájoni kancionáléjában (1676) nincs bent. A 6. és 7. sz. latin énekeket a XVII. századi énekeskönyvek más dallammal közlik (vö. RMDT II. 147., illetve 45c; magyar fordításban: 35.).

(RMDT II. 230.) — *48.* (27. l.) (Mennyei király születék, dallama: RMDT II. 92/II.) — *49.* (27. l.) Megteljesitté az Atya Isten *(RMDT I. 182/II.; DPP 166.)* — *50.* (28. l.) Jer mondgyunk éneket *(RMDT II. 102b)* — *51.* (28. l.) Királyoknak királyjának *(RMDT II. 33., 212j, 591. l.)* — *52.* (28. l.) O szép fényes kis csillag *(MZK³ 173. l.; RMDT II. 326.; DPP 172.; SzDR II/326a)* — *53.* (28. l.) Emlékezzünk Istennek (RMDT II. 10.; *RMDT I. 129j, 519. l.*) — *54.* (29. l.) Kezdetik Jeremias Profétának Imádsága. Emlékezzél meg Uram (greg.) — *55.* (29. l.) O languens Jesu (RMDT II. 175/II.) — *56.* (30. l.) A felséges Isten (RMDT II. 206/I.; *DL 138—9. l.*) — *57.* (30. l.) Menynek földnek ez világnak (RMDT I. 44/II.) — *58.* (31. l.) Audi benigne conditor *(RMDT II. 74/Ij, 478. l.; HF 1967. 239—40. l.; StM 1968. 43. l.)* — *59.* (31. l.) Könyörgésünkre kegyes füleidet (RMDT II. 113/I., vö. RMDT I. 213.; *DPP 195j, 1259. l.*) — *60.* (31. l.) No földnek minden népei *(RMDT II. 296.; SzDR II/296b)* — *61.* (32. l.) Én nemzetem sidó népem (RMDT II. 62b/II.) — *62.* (32. l.) (Dicséretet mondgyunk Ur Istennek, dallama: RMDT I. 215.) — *63.* (33. l.) Bünös lélek sirasd kérlek *(RMDT II. 5/Ij, 433. l.)* — *64.* (33. l.) Bágyad sérelmétől (RMDT II. 127/I.) — *65.* (33. l.) Jésus szent halálának *(RMDT II. 229/Ij, 600. l.)* — *66.* (34. l.) Jaj nagy kedven tartott *(MZK³ 174. l.; RMDT II. 39/IIj, 450. l.)* — *67.* (34. l.) Atyának bölcsesége (RMDT I. 61/I.) — *68.* (35. l.) Stabat Mater dolorosa *(RMDT II. 17aj, 438. l.)* — *69.* (35. l.) Salve mundi Salutare *(RMDT II. 197/Ij, 578—9. l.)* — *70.* (35. l.) (Planctus ante nescia, dallama: —) — *71.* (35. l.) Passionem Domini recolamus (RMDT II. 229/I.) — *72.* (35. l.) (Ez nap fényét változtatytya, dallama: —) — *73.* (36. l.) Ah ah jaj nékem szomorunak (RMDT II. 273.) — *74.* (37. l.) Kyrie surrexit Christus (vö. 28. lj.) — *75.* (38. l.) Krisztus fel támada mi bününköt elmosá (RMDT II. 152.) — *76.* (38. l.) Hiszünk igaz Istenben (RMDT II. 152.) — *77.* (39. l.) Cristus fel támada ... Ur Isten megváltá (RMDT I. 68.) — *78.* (39. l.) Christus fel támada igasságunkra (RMDT I. 94/I.; *SzDR I/94b*) — *79.* (39. l.) Feltámadt a mü életünk (RMDT II. 237/I.) — *80.* (40. l.) Surrexit Cristus hodie (RMDT I. 146.) — *81.* (40. l.) (Fel támadt Christus ez napon, dallama: RMDT I. 146.) — *82.* (40. l.) (Oh Jesus mü üdvözitőnk, dallama: RMDT I. 230.) — *83.* (40. l.) Fel támada mü Urunk Jesus Christus (RMDT II. 151., vö. RMDT I. 193.) — *84.* (41. l.) Christus halált meg győzé (RMDT II. 262/I.) — *85.* (41. l.) Kyrie fons bonitatis (vö. 28. lj.) — *86.* (42. l.) Veni Sancte Spiritus *(SzDR F/6a)* — *87.* (43. l.) A pünköstnek jeles napján (RMDT I. 121/I.; *DPP 185.*) — *88.* (43. l.) Jövel Sz. Lélek Ur Isten (RMDT I. 7/II.) — *89.* (43. l.) (Jövel Sz. Lélek Ur Isten, ki Atyával, dallama: RMDT II. 74.) — *90.* (44. l.) (A Szent Léleknek malasztya, dallama: RMDT I. 214.) — *91.* (44. l.) (Spiritus Sancti gratia, dallama: RMDT I. 214.) — *92.* (45. l.) Lauda Sion Salvatorem (RMDT II. 16.) — *93.* (45. l.) Oh Jesus hivek öröme **(2.)** — *94.* (45. l.) O Pater sancte mitis (RMDT II. 111.; *DPP 194.*) — *95.* (46. l.) Jesu Salvator mundi amator (RMDT II. 174/I.; *É 1946. 5. l.*) — *96.* (46. l.) Vis tibi dicam Jesu mi (RMDT II. 163a) — *97.* (46. l.) (Gaudete dulces lacrymae, dallama: —) — *98.* (47. l.) Veni Jesu veni amor (RMDT II. 332.) — *99.* (47. l.) Imádlak tégedet el rejtett Istenség (RMDT II. 2.) — *100.* (47. l.) Imádlak tégedet láthatatlan Istenség (RMDT II. 206/I.) — *101.* (48. l.) O magnum Sacramentum *(RMDT II. 90/Ij, 492. l.)* — *102.* (48. l.) Idvez légy Christus sz. teste (RMDT II. 72.; *DPP 356.*) — *103.* (48. l.) Oh Jesusom hitünk segedelme (RMDT II. 101/I.) — *104.* (48. l.) Idvöz légy Istennek Sz. Teste *(RMDT II. 327.; DPP 365.)* — *105.* (49. l.) Idvöz légy szép rósa *(RMDT II. 37/II.)* — *106.* (49. l.) Itt jelen vagyon az Istennek fia (RMDT I. 138/I.) — *107.* (49. l.) Idvöz légy Christusnak drágalátos teste *(RMDT II. 132j, 529—30. l.)* — *108.* (50. l.) (Oh ki ez oltáron, dallama: vö. RMDT II. 127j, 525. l.; SzDR F/10) — *109.* (50. l.) Angyaloknak királyné asszonya (RMDT I. *44/II.;* RMDT II. 103/I.) — *110.* (51. l.) Gyönyörködgyél Szüz Mária *(RMDT II. 328.; DPP 409.)* — *111.* (51. l.) (Mária dicsőségnek annya, dallama: RMDT I. 200.) — *112.* (51. l.) Oh Istennek Sz. anya (RMDT II. 45b; *DPP 120.*) — *113.* (52. l.) Ave Domina tu es praeclara *(PG 1942. 38. l.; É 1946. 5. l.; RMDT II. 174/III., DPP 375j, 1263. l.; SzDR II/174 IIIa)* — *114.* (52. l.) Örök Atya Isten hálát adok néked (RMDT I. 199.; *DPP 425.*) — *115.* (52. l.) Gaude virgo glo-

riosa (RMDT II. 124a) — *116.* (52. l.) O Maria virgo pia (RMDT II. 201.; *SzDR II/201a*) — *117.* (53. l.) Sanctissima sanctissima (RMDT II. 50/I.) — *118.* (53. l.) Oh szencséges oh szencséges *(RMDT II. 329.; DPP 449.)* — *119.* (53. l.) (Ave stella matutina, dallama: RMDT II. 93.) — *120.* (54. l.) Stella coeli extirpavit (RMDT II. 61/I.) — *121.* (54. l.) Omni die dic Mariae (RMDT II. 45c) — *122.* (54. l.) Szüz Mária kegyes anya (RMDT II. 189/I.) — *123.* (54. l.) Oh áldot Szüz anya *(MZK³ 174. l.; RMDT II. 170/II.; DPP 465.; DL 131. l.)* — *124.* (55. l.) Virgo Dei genitrix (*RMDT II. 127. l.*, RMDT II. 7.) — *125.* (55. l.) O Maria en ad te **(3.)** — *126.* (55. l.) Menyországnak Királynéja Irgalmasságnak (RMDT II. 75/II.; *DPP 433.*) — *127.* (56. l.) Menyországnak Királynéja O Maria *(RMDT II. 133/Ij, 531—2. l.; DPP 434.)* — *128.* (56. l.) Menyországnak Királynéja . . . O Maria (RMDT II. 24a/I.) — *129.* (57. l.) Követi vala Christus csudáját (RMDT I. 130/I.) — *130.* (57. l.) Szent Márton születék (RMDT I. 134/II.; *RMDT II. 330.; DPP 554.*) — *131.* (57. l.) Szüz támada pogány népnek *(RMDT II. 3/II.; DPP 570.)* — *132.* (57. l.) Kyrie Magne Deus (vö. 28. lj.) — *133.* (58. l.) Et in terra hominibus (RMDT II. 331.; *DPP 6.; SzDR II/331a*) — *134.* (58. l.) Dicsőség az Istennek menyei Felségnek (RMDT II. 136.) — *135.* (59. l.) Hiszek egy mindenható Sz. Istenben (vö. 29. lj.) — *136.* (62. l.) Hiszek egy mindenható Istenben (vö. 29. lj.) — *137.* (66. l.) Hiszek egy Atya Istenben (vö. 29. lj.) — *138.* (70. l.) Szent szent szent Ura a seregeknek **(4.)** — *139.* (71. l.) Szent az Atya szent az Atya **(5.)** — *140.* (72. l.) Amely embernek jó hiti vagyon (RMDT I. 191.; *DPP 618.*) — *141.* (72. l.) Fiant Domine oculi tui *(DPP 622.)* — *142.* (73. l.) Könyörögjünk az Istennek (RMDT I. 105/I.) — *143.* (73. l.) Agyunk hálát minyájan (RMDT I. 85.) — *144.* (74. l.) Hálá tenéked menybéli Sz. Isten *(StM 1967. 291. l.)* — *145.* (74. l.) Mongyatok dicsiretet keresztények (RMDT II. 69c; *DPP 635.*) — *146.* (74. l.) Vedd el Ur Isten rólunk haragodat (RMDT I. 87/I.; *DPP 639.*) — *147.* (75. l.) Hálá adásunkban rólad emlékezünk (*PG 1942. 38. l.*; *DPP 199.*; vö. RMDT I. 15/II.) — *148.* (75. l.) Ébregyél fel világ büneidből (RMDT I. 219.) — *149.* (76. l.) Emlékezzél Ur Isten hiveidről *(RMDT II. 109/II.; DPP 645.)* — *150.* (76. l.) Menybéli nagy Isten *(RMDT I. 195/V.; DPP 651.; DL 129. l.)* — *151* (76. l.) Oh mely igen rövid vólt (RMDT I. 77/I.; *DPP 654.*) — *152.* (77. l.) Szent Dávid propheta *(RMDT I. 28/Ij, 443. l.)* — *153.* (77. l.) Nagy bánatban Dávid (*RMDT I. 76j, 477. l.*) — *154.* (77. l.) Mint a szép hives patakra (*StM 1967. 293—5. l.*) — *155.* (78. l.) (Lásd meg Uram én ügyemet, dallama: RMDT I. 210.) — *156.* (78. l.) Mikor Senakerib (RMDT I. 211/I.) — *157.* (78. l.) Erős várunk nekünk az Isten (*RMDT I. 125j, 515. l.*) — *158.* (79. l.) Ne szálj pörbe én velem (RMDT I. 232/II.) — *159.* (79. l.) Hogy Jerusalemnek drága templomát *(RMDT I. 11j, 427. l.)* — *160.* (80. l.) Urnak szolgái no dicsérjétek (*É 1946. 5. l.; RMDT I. 99j, 493. l.; DPP 612.;* RMDT II. 174.) — *161.* (80. l.) Dicsőült helyeken (RMDT II. 171.) — *162.* (81. l.) Meg ne fedgy engemet Uram (RMDT II. 268.) — *163.* (81. l.) Könyörüly Istenem *(RMDT II. 343/I., SzDR II/343a)* — *164.* (82. l.) Jaj mely hamar mulik *(RMDT II. 333.; SzDR II/333a; DL 132. l.)* — *165.* (82. l.) Sok rendbéli próbák vannak (RMDT I. 225/I.) — *166.* (82. l.) Ember emlékezzél a szomoru halálról (RMDT I. 73.; *SzDR I/73b*) — *167.* (83. l.) O életünk vég órája *(RMDT II. 64/II.; DPP 753.; DL 136. l.)* — *168.* (83. l.) Már elmegyek az örömben *(RMDT II. 293a; DPP 766.)* — *169.* (83. l.) Mit bizik e világ ő álnokságában (RMDT I. 189.) — *170.* (84. l.) Dies irae dies illa (RMDT II. 15.; *SzDR II/15a*) — *171.* (84. l.) Horrenda mors tremenda mors **(6.)** — *172.* (84. l.) Bizontalan vóltát (*RMDT II. 313/II.; DL 129. l.*; vö. RMDT I. 100.) — *173.* (84. l.) Seregeknek Sz. Istene (*RMDT II. 295/III.; DPP 619.; SzDR I/208a;* vö. RMDT I. 208.) — *174.* (85. l.) Szomoru az halál (RMDT II. 129/I.; *137. sköv. l.*) — *175.* (85. l.) Oh keserves jaj szó *(RMDT II. 302/III.; DPP 786.)* — *176.* (85. l.) Est messor cognomento mors (RMDT II. 164/I.) — *177.* (86. l.) Kaszás e földön az halál (*RMDT II. 62j, 466. l.*) — *178.* (86. l.) Eheu quid homines sumus? (RMDT II. 98/I.) — *179.* (86. l.) Kérlek és intlek mostan tégedet (RMDT I. 110/I.) — *180.* (87. l.) O mely félelem és rettegéssel (RMDT I. 196/I.) — *181.* (87. l.) O bu látott sok kén vallott *(RMDT II 122/II.; DPP 795.; SzDR II/122a)* — *182.* (87. l.) Ad perennis vitae fontem **(7.)** — *183.* (88. l.)

Igasság szeretö *(RMDT II. 176/II.; DPP 801.)* — *184.* (88. l.) Magasztalya az én lelkem az Urat (greg. Magnificat) — *185.* (89. l.) Uram irgalmazz nékünk ... Jesus élő Istennek Fia (vö. 30. lj.) — *186.* (90. l.) Maria Istennek Sz. Anya (vö. 30. lj.) — *187.* (91. l.) Atya Fiu Sz. Lélek egy Isten **(8.)** — *188.* (91. l.) Uram irgalmazz nékünk ... Szentséges Szüz Maria (vö. 30. lj.) — *189.* (92. l.) Uram irgalmazz nekünk ... Jer mi kérjük a Menybéli Atya Istent (vö. 30. lj.).[40]

A kézirat egyes részeinek keletkezési idejét nehéz volna pontosan meghatározni. Saád Henrik úgy gondolta, hogy a 122. lapig, ahol is a kölcsönzés tényét és az évszámot rögzítették, 1774-ben már készen volt, a Kájoni-kancionálé második kiadásával kapcsolatos törzsanyag pedig „minden valószínűség szerint a XVIII. század első felében íródott".[41] Domokos Pál Péter szeretné ezt az időt minél közelebb hozni az 1719-es évhez, s a notátort Balás Ágostonban megtalálni. Ehhez azonban — mint maga is megjegyzi — semmi támpontja nincs.[42] Mit tudunk kezdeni a Hymni Vesperarum Bartha Dénes említette glosszájával?[43] A fő kérdés: mire vonatkoztatható a *notabat* (lejegyezte) szó? Nyilván nem gondolhatunk arra, hogy a bizonyára orgonista Bartalis[44] írta be a nyomtatványba a kíséretre vonatkozó jelzéseket, mivel 1741-ben már nem élt. Ettől ugyan még bejegyezhette volna a kéziratba, amelynek ez a része korábban is keletkezhetett, de a számjegyek írása mindkét helyen azonos kézre vall. Esetleg föltehető, hogy a jelzésmód egész rendszerét gondolta ki Bartalis; ezt azután tanítványai, muzsikus rendtársai átvették és alkalmazták. Lehetett birtokában olyan gyűjtemény, amelyben maga jegyezte a hangjegyek fölé a harmóniákra utaló számokat, s ezeket később átmásolták, ki-ki a saját kántorkönyvébe. Vagy talán éppen ő állította össze névtelenül, s készítette elő nyomdára a himnuszgyűjteményt, s erre vonatkoznának a hálás utód kéziratos sorai? Nem tudjuk. Ezek csak találgatások, amelyek persze arra sem alkalmasak, hogy a Cantionale Catholicum dallamait lejegyzőnek a személyére vonatkozóan újabb föltevést kockáztassak meg. Nem zárható ki a két volt tulajdonos tevékenysége sem: Deák Imre 1774-ig, Szentes Mózes ez után még sokáig, éveken keresztül egészíthette ki az anyagot a kántori gyakorlatban felmerülő szükségletek szerint. Az a 135 incipit, amelyről korábban szó volt, feltétlenül a törzsanyagnál később került az üresen maradt helyekre. Saád Henrik észrevétele, hogy a kántorkönyv első részében a szövegeket többen jegyezték le a vonalrendszer alá, a kottázás azonban egy kéz munkája. A 100. laptól kezdve végig a korábbiaktól eltérő írással (észrevehetően többeknek keze vonásával) találkozunk. Ezt megelőzően csak az eredetileg beíratlan 94. lapon láthatunk mástól származó, gondosan bejegyzett énekszöveget, a 97. lapon pedig az utolsó Kyrie „igen kezdetleges, kínnal rajzolt hangjegyekkel van írva", s későbbi betoldás.[45] Természetesen a harmadik rész tekinthető a legfiatalabb rétegnek; több éneke a századvég közismert énekeskönyveiben (Bozóki,

[40] Az énekek alkalom szerinti csoportosítása: Pro Tempore Adventus (1—18. sz.) — De Nativitate Domini (19—44. sz.) — [Új esztendőre való énekek] (45—53. sz.) — In Quadragesima (54—73. sz.) — De Resurrectione (74—84. sz.) — De Spiritu Sancto (85—91. sz.) — In solemnitate SS. Corporis Christi (92—93. sz.) — De SS. Trinitate (94. sz.) — De dulcissimo Nomine Jesu (95—98. sz.) — Az oltári szentségről (99—108. sz.) — De Beata Virgine Maria (109—128. sz.) — [Mindszent napjára] (129—131. sz.) — [Cantus de Tempore] (132—139. sz.) — [Különb-különb féle énekek] (140—151. sz.) — Sóltárok (152—163. sz.) — Cantus Funebres (164—184. sz.) — [Litániák] (185—189. sz.).

[41] I. m. 12. l.

[42] Domokos P. P.: i. m. 90. l.; uő: Énektanítás Csíksomlyón a 18. század elején. In: „Mert ezt Isten hagyta..." Tanulmányok a népi vallásosság köréből (szerk. Tüskés Gábor). Bp. 1986. 402. l.

[43] Kisebb eltérésekkel idézi még Domokos P. P.: i. m. (1986) 413. l. Értelmezésem saját olvasatomon alapszik: Notabat quondam Fr. Steph[anus] Bartalis dum 1ma pon[ebat] fundamenta in organo ... Musices. (Lejegyezte egykor Bartalis István testvér, midőn az orgonajátékban lerakta a zeneművészet első alapjait.)

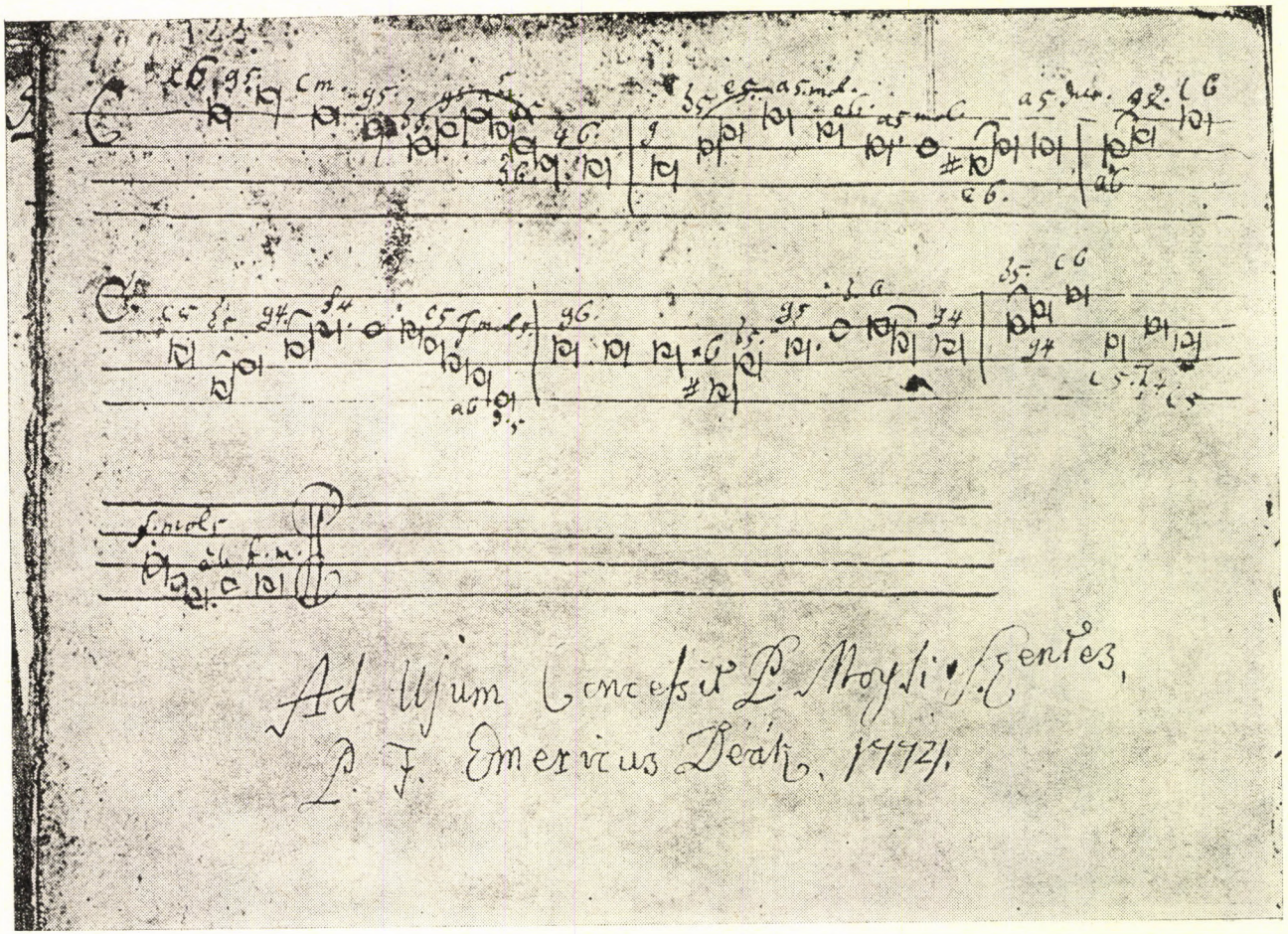
[44] Bartalis (János) István ferences szerzetes (Szárhegy 1699—Gyulafehérvár 1738) adatait közli György J.: i. m. 474. l. (54. sz.)

[45] Saád H.: i. m. 7., 20. és 22. l. A 94. l. éneke (Hol vagy én szerelmes Jesus Kristusom) a 141. lapon is olvasható.

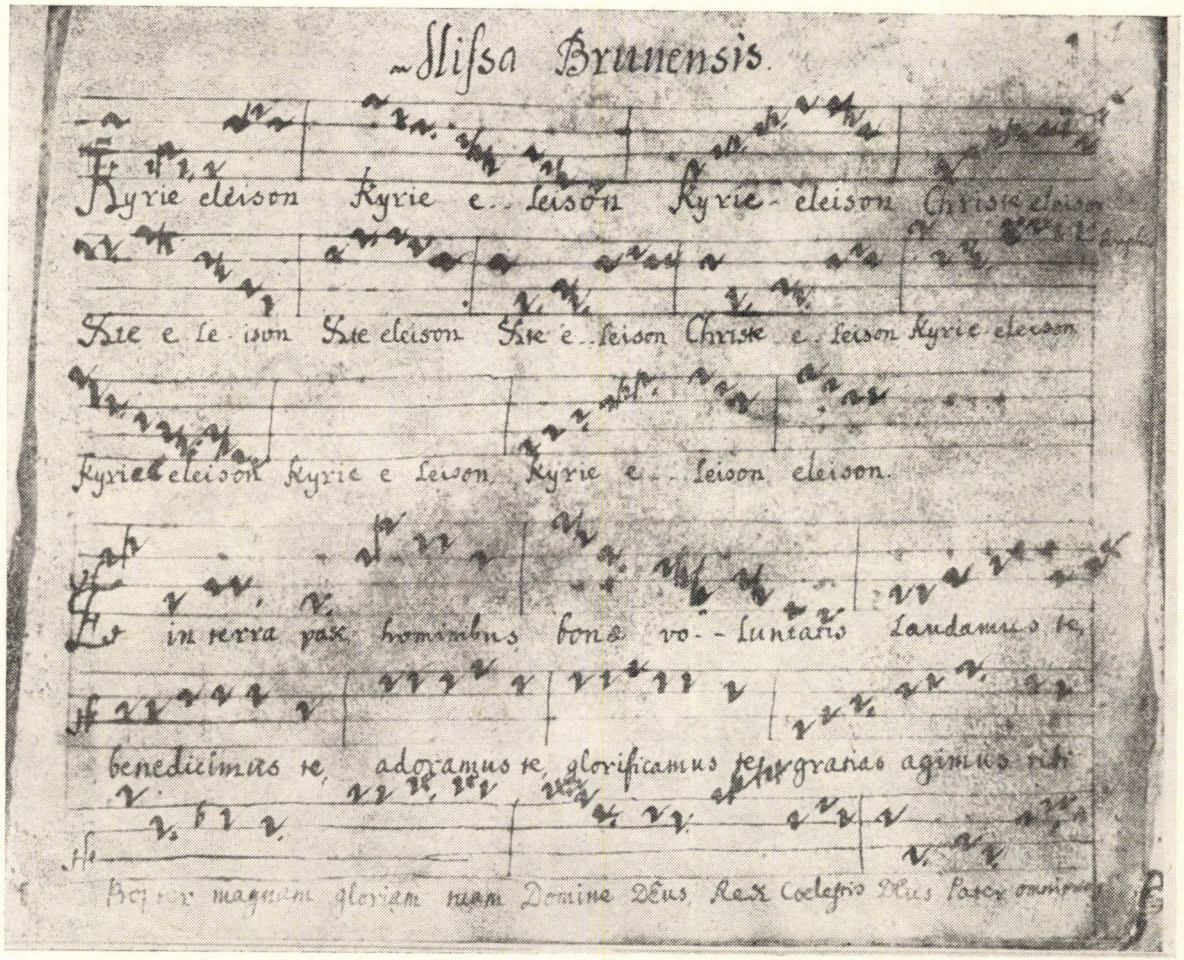
Szentmihályi) jelent meg nyomtatásban, de jóval korábbi is akad közöttük, mint például a tízes években már ismert Boldogasszony Anyánk erdélyi változata.[46]

A gyűjteménnyel kapcsolatba hozható személyektől (Balás Ágoston, Bartalis István, Szentes Mózes, Deák Imre) mindeddig semmiféle hiteles kézírás nem került elő, így az sem állapítható meg részletesen, hogy melyikük mivel járult hozzá e becses zenei emlék kialakulásához. Ezt azonban mellékes kérdésnek kell tartanunk ahhoz képest, amit a feljegyzésekből — vázlatosságuk ellenére — megismerhetünk: az egyházi zene mintegy 200—250 évvel ezelőtti gyakorlatát a népéneklés területén a katolikus székelység körében; hogy mit énekeltek és hogyan abból a dallamkincsből, amelyet Kájoni kancionáléja révén őseiktől örököltek. Ebben látom az elveszettnek hitt, de szerencsésen előkerült kéziratos gyűjtemény jelentőségét.

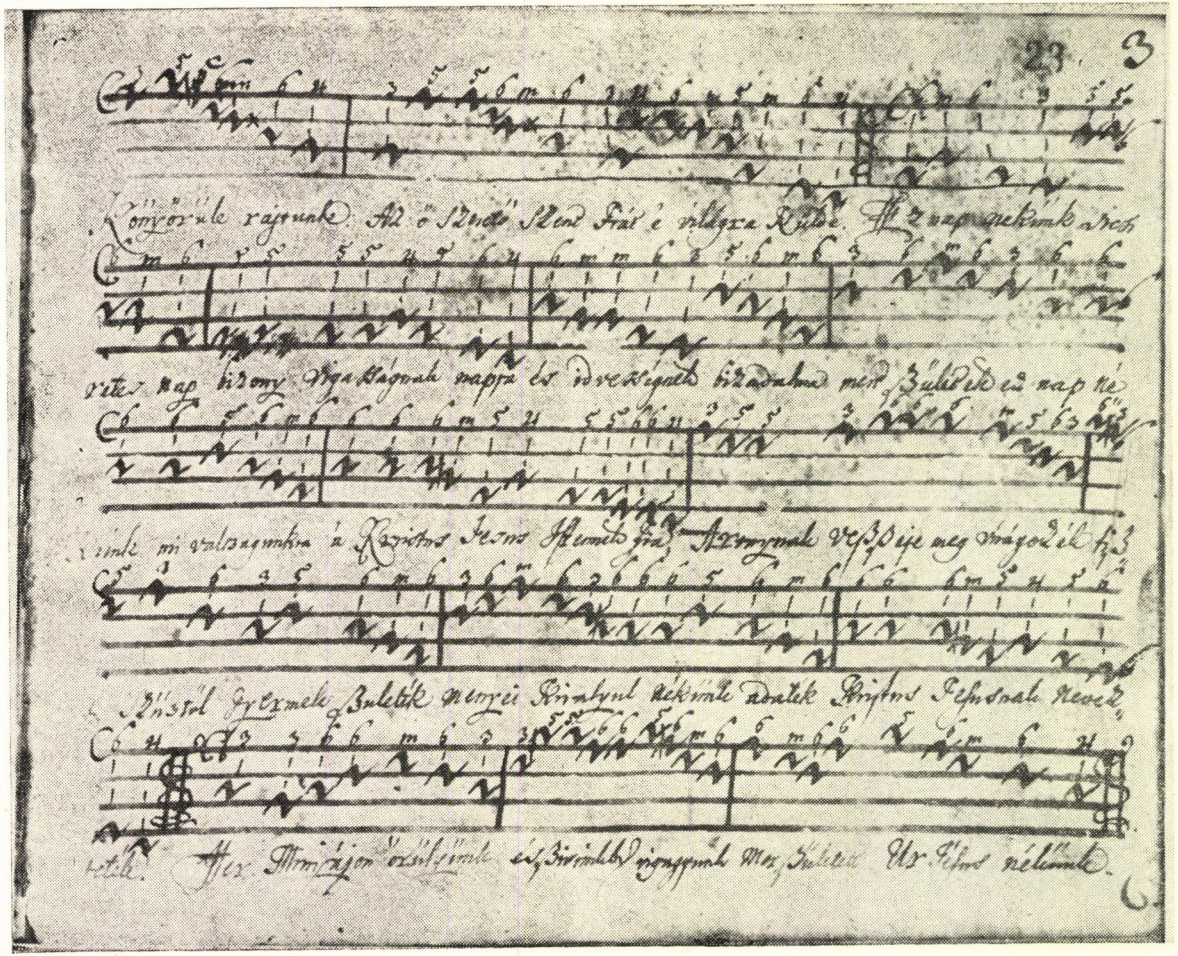
[46] Gacs B. Emilián: Szoszna Demeter György kéziratos énekeskönyve (1714—15). Pannonhalma 1938. 63—4. l.



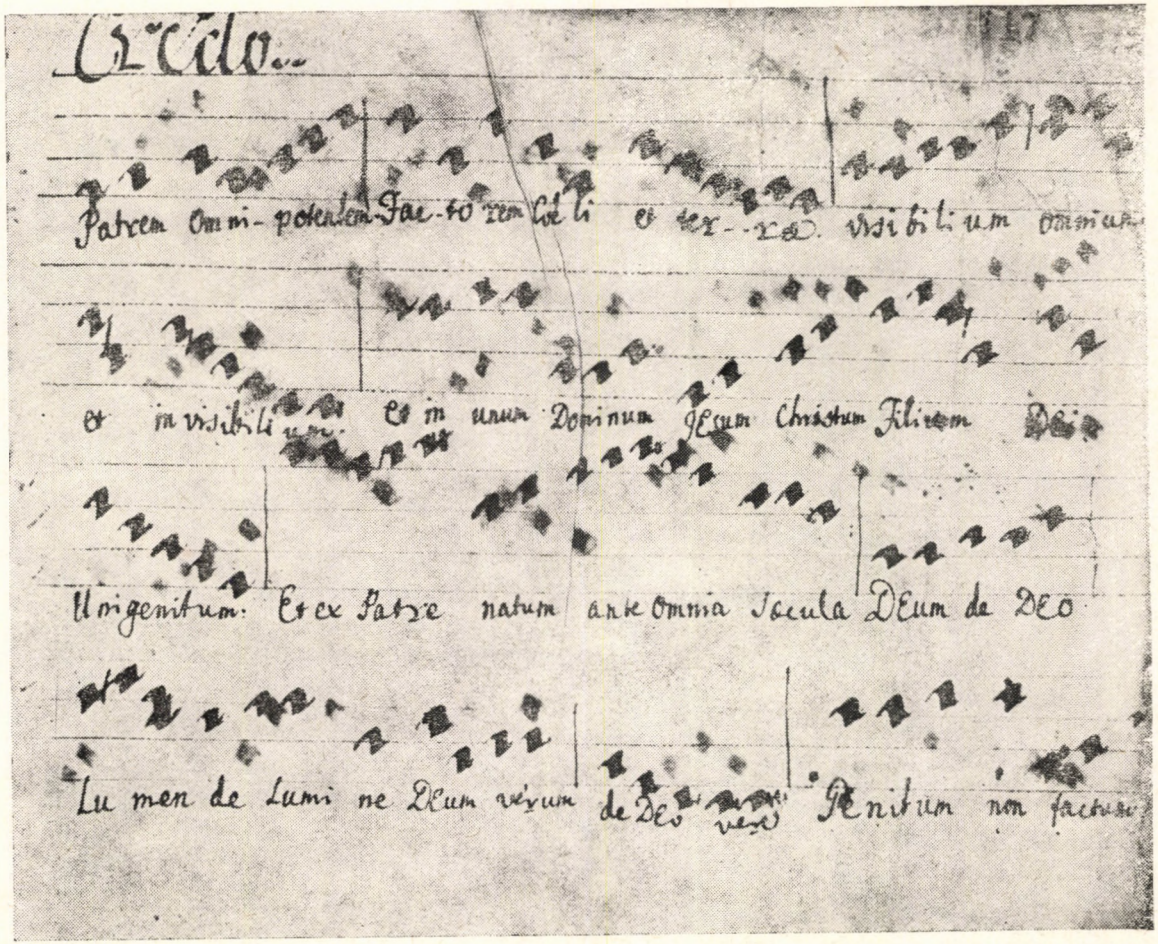
1. A kézirat 122. lapja az egykori tulajdonosok nevével



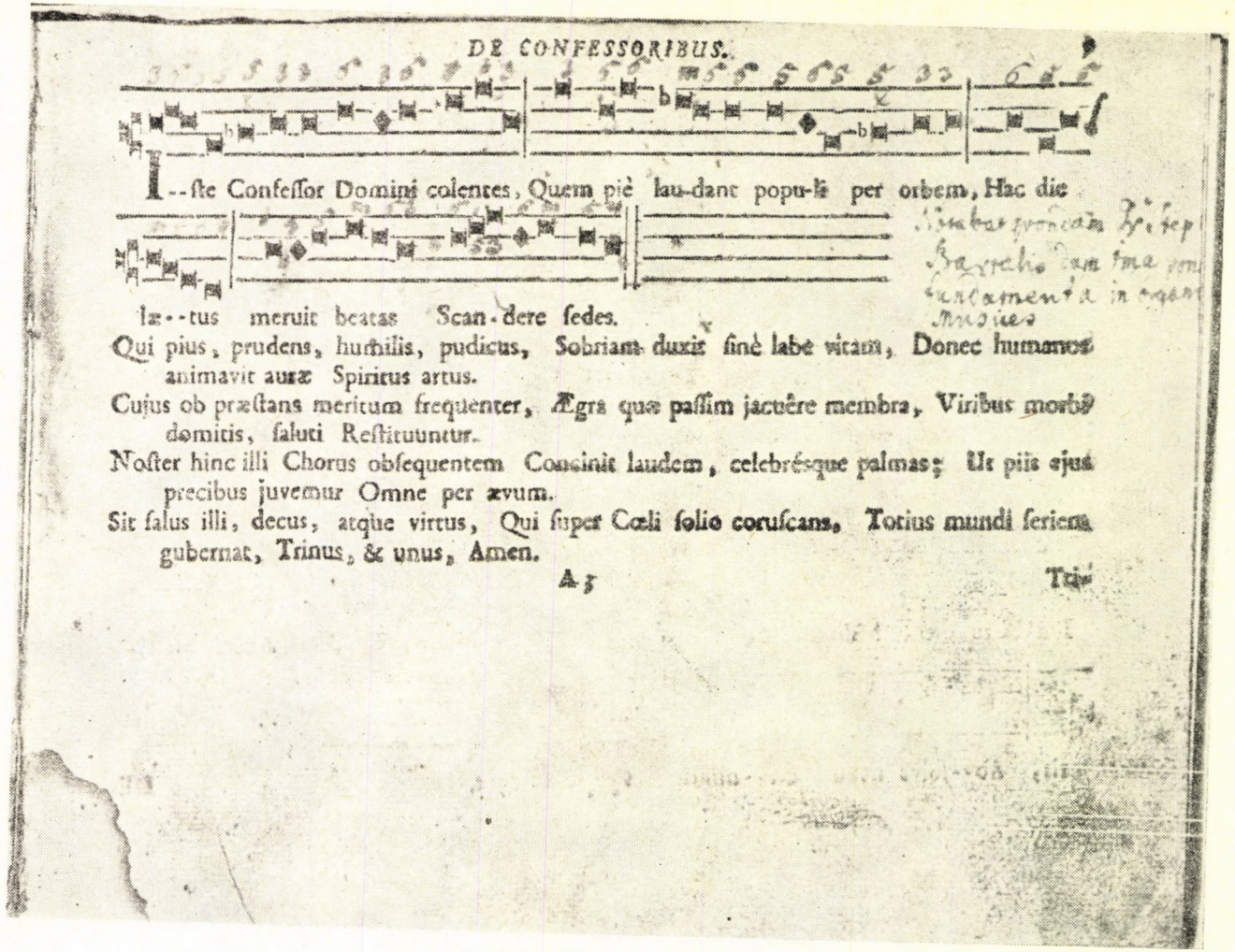
2. A kézirat első lapja



3. A kézirat 23. lapja



4. Részlet Vogler Ferenc miséjéből



DE CONFESSORIBUS.

I--ste Confessor Domini colentes, Quem piè lau-dant popu-li per orbem, Hac die
læ--tus meruit beatas Scan-dere sedes.

Qui pius, prudens, humilis, pudicus, Sobriam duxit sinè labe vitam, Donec humanos animavit auræ Spiritus artus.

Cujus ob præstans meritum frequenter, Ægra quæ passim jacuêre membra, Viribus morbo domitis, saluti Restituuntur.

Noster hinc illi Chorus obsequentem Concinit laudem, celebrésque palmas; Ut piis ejus precibus juvemur Omne per ævum.

Sit salus illi, decus, atque virtus, Qui super Cœli solio coruscans, Totius mundi seriem gubernat, Trinus, & unus, Amen.

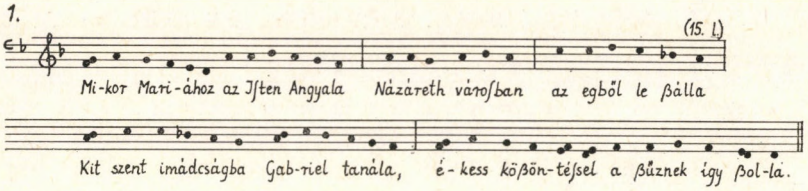
A 5 Tri-

5. A Hymni Vesperarum 5. lapja

Kottapéldák

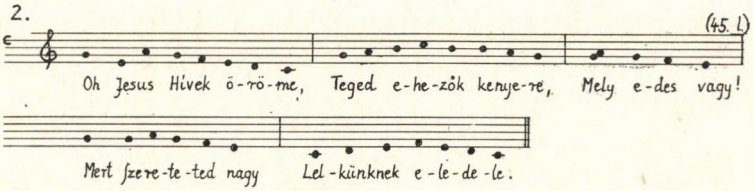
1.

(15. l.)



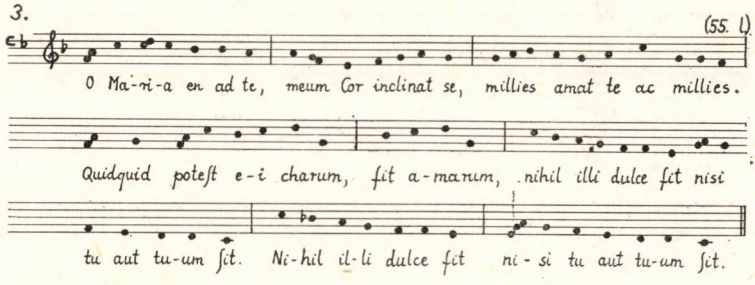
2.

(45. l.)



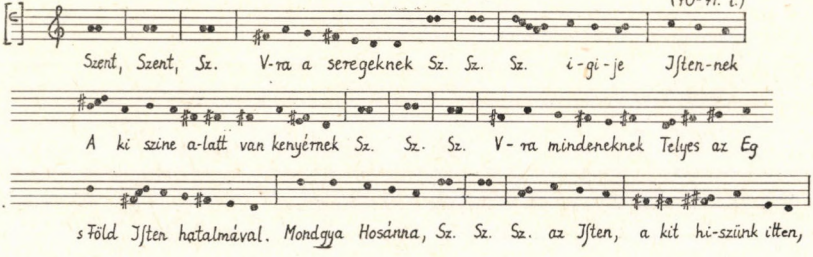
3.

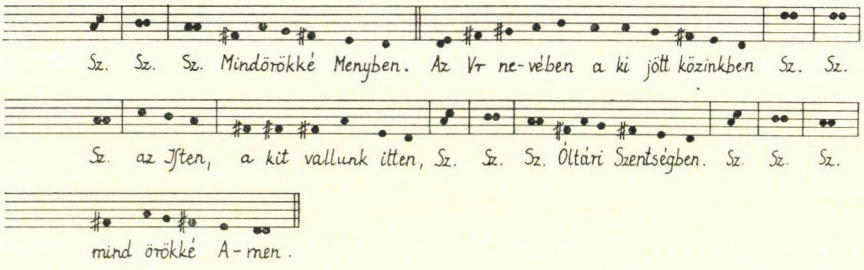
(55. l.)



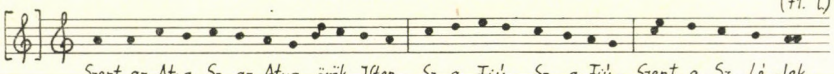
4. Sanctus

(70-71. l.)

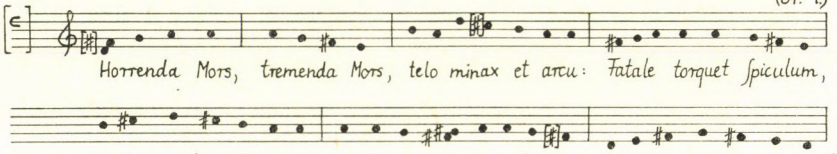




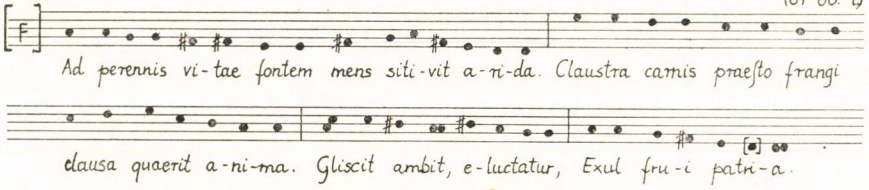
5. (71. l.)



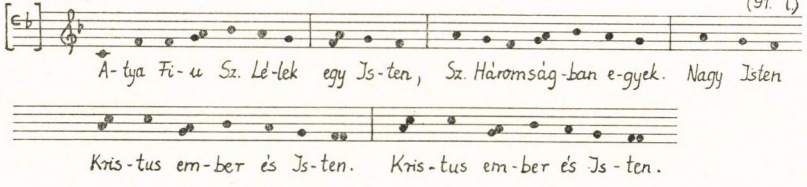
6. (84. l.)



7. (87-88. l.)



8. Régi Litania (91. l.)



BÓNIS FERENC:

BARTÓK HAT NYILATKOZATA

A *nyilatkozat* sokjelentésű szó a magyar nyelvben. Az Értelmező Szótár szerint 1) Hatóság vagy illetékes szerv előtt tett, jogkövetkezményekkel járó kijelentés; 2) Jogi testület közös hivatalos álláspontjának, határozatának kinyilvánítása más testület, illetve a nyilvánosság számára; 3) Hivatalos illetve illetékes személynek vagy szervnek valamely, a közösséget érintő dologgal kapcsolatban tett, többé-kevésbé hivatalos kijelentése, közlése — főleg a sajtóban, a rádióban; 4) Kijelentés, állásfoglalás; 5) Megnyilatkozás, megnyilvánulás.

A Bartók- és Kodály-kor magyar zenetörténetének kutatója, ha az említett mesterek gondolkodásmódjának alakulására irányítja figyelmét, ebből az öt kategóriából gyakorlatilag hárommal találkozik: az elsővel és a két utolsóval. „Illetékes szerv előtt tett, jogkövetkezményekkel járó kijelentés"-sel éppúgy, mint a „megnyilatkozás, megnyilvánulás", vagy a „kijelentés, állásfoglalás" eseteivel. Ezek, tartalmilag csoportosítva: tiltakozó, tiltó, helyesbítő és felvilágosító nyilatkozatok. A „felvilágosító nyilatkozatok" anyaga különösen gazdag — hiszen a magyar nyelvhasználatban az *interjú*nak is szinonimája a *nyilatkozat*.

Mindeme megnyilatkozásoknak más és más a megjelenési formája, rögzítési módja és — természetesen — a forrásértéke is. Lehet előre megfogalmazott vagy rögtönzött, közvetlen vagy közvetett nyilatkozat (mely utóbbiban egy közvetítő harmadik személy: újságíró, riporter áll a nyilatkozattevő és a nyilatkozat „címzettje" között), írásos vagy szóban elhangzó, hang- vagy képfelvételen rögzített nyilatkozat. Van példa ezek különböző kombinációira is: előre megírt nyilatkozat sugárzására, rögzítésére; ezt megelőző vagy követő nyomtatott megjelentetésére.

Összegyűjtésük a *forráskutatás* feladata. Mert a hiteles nyilatkozat mindenképpen lényeges biográfiai forrás: adott esetben egyenrangú a többnyire magáninformációkat tartalmazó levelek és a nyilvánosságnak szánt írásművek életrajzi dokumentumértékével.

Hogy *mennyire* hiteles: ennek megállapítása a *forrás-értékelés* dolga. Vagyis: hogy létezik-e olyan írott vagy hangfelvételen rögzített dokumentum, mely a nyilatkozat primer forrás-minőségét bizonyítaná? Vagy, ennek hiányában, beilleszthető-e „törésmentesen" a nyilatkozat, tartalmi és stiláris tekintetben egyaránt, a nyilatkozó ismert, hiteles megnyilvánulásainak láncolatába? Tartalmaz-e olyan részleteket, melyek csakis a megnevezett nyilatkozattevőtől származhatnak? Tartalmaz-e olyan elemeket, melyek kizárhatják vagy legalábbis megkérdőjelezhetik nyilatkozat és nyilatkozó közvetlen kapcsolatát? Volt-e lehetősége a nyilatkozónak cáfolatra vagy korrekcióra; élt-e ezzel a lehetőséggel? Ahol tartalmi kifogás nem hozható fel: vajon nem merülhet-e fel formai kétely?

Az életrajzi filológia beható ismerete mellett nem mondhatunk le a *stíluskritika* kontrolláló szerepéről sem: vannak-e a nyilatkozatban olyan mondatok, olyan fordulatok, melyekkel Bartók vagy Kodály semmiképpen nem élhetett? Ilyenek felismerésével sikerült, például, egy háromízben is publikált Bartók-„önéletrajz"-ról kimutatnunk, hogy jóindulatú *hamisítvány*[1].

[1] Bónis Ferenc: Még egyszer az „elfelejtett Bartók-önéletrajz"-ról, Tiszatáj XX, Szeged 1966.

Hogy aztán az összegyűjtött és hitelesnek tartott *nyilatkozatok* az *írások és beszédek* sorában, vagy azoktól elkülönítve kerüljenek-e közlésre: arra nézve több megoldás is kínálkozik. Szőllősy András például, *A zene mindenkié* c. Kodály-kötet (1954) szerkesztője, felvett e gyűjteménybe hiteles nyilatkozatokat is (igaz: hitelességüket a kötet összeállítását jóváhagyó Kodály tanúsította, oly módon, hogy hozzájárult közlésükhöz, vagyis, hogy a szóbanforgó nyilatkozatokat saját megnyilvánulásainak ismerte el). Hasonló tapasztalatokra tett szert Kodály munkatársaként e sorok írója a hatvanas évek elején: a *Visszatekintés* első két kötetének kiadásakor. Tartalmaz nyilatkozatokat Szőllősy 1956-os Bartók-kötete is: *Bartók Béla Válogatott Írásai*. De 1967-es kötete — *Bartók Béla Összegyűjtott Írásai I.* — már elhagyja a „mások által fogalmazott interjúkat, nyilatkozatokat". Feltehetjük persze a kérdést, hogy a közvetítő szerepét betöltő újságíró valóban *megfogalmazója*-e vagy inkább *lejegyzője* a hiteles nyilatkozatnak (Szőllősy is, e sorok írója is ez utóbbi kifejezéssel jelölte meg a jegyzetekben az újságírói-riporteri közreműködést). Végeredményben azonban inkább technikai, mint elvi kérdésnek tartom, hogy Bartók és Kodály hiteles nyilatkozatait az írások között vagy azoktól elkülönítve közöljük-e. A lényeg az, hogy összegyűjtésük és hitelességük vizsgálata megtörténjék — s hogy a publikálás során az olvasó egyértelmű tájékoztatást kapjon arról, hogy eredeti írással, beszéddel vagy nyilatkozattal van-e dolga.

A húszas és harmincas évek nyilatkozatainak összegyűjtésében a Bartók- és a Kodály-kutatás nem nélkülözheti egymás tapasztalatait. Több alkalommal ugyanis *kettejüket* egy időben szólaltatta meg a sajtó (olykor *többedmagukkal*). Bartók nyomában járva így eljuthatunk Kodályhoz, Kodály nyomán Bartókhoz.

Az alábbiakban közzétett hat ismeretlen Bartók-nyilatkozat a Visszatekintés előmunkálatai során került felszínre. *Ismeretlenségük* kritériuma, hogy sem Szőllősy András gyűjteményes köteteiben, sem Demény János Bartók-dokumentációjában nem láttak napvilágot. A hat közül négy: körkérdésre adott válasz, illetve „ikerinterjú" (**1**—**3**, **5**), kettő pedig „szóló-nyilatkozat": egyikben megjelenés előtt álló tudományos munkáját ismerteti Bartók (**4**), a másikban rövid búcsúnyilatkozatot ad, néhány perccel azelőtt, hogy végleg elhagyná Budapestet (**6**).

A hat nyilatkozat az alábbi sajtóorgánumokban jelent meg először:

(**1**) *Az Újság* XXI/16, Budapest 1923. január 21, 8. lap. Feljegyezte Síró György.

(**2**) *Magyar Dal* XXVIII/5, Budapest 1923. május, 3. lap. Feljegyezte Fábián Ernő.

(**3**) *Neues Pester Journal* LIII/276, Budapest 1924. december 25, 11. lap. A német nyelvű nyilatkozat Bartókot jelöli meg szerzőként („Von *Béla Bartók*"), a körinterjú végén azonban újságírói szignó olvasható: m. r.

(**4**) *A könyv* II/17, Budapest 1936. április, 2. lap. A közlemény Bartókot jelöli meg szerzőnek („—szerző nyilatkozik új tanulmányáról.—"); arra nézve, hogy a nyilatkozatot valaki más jegyezte volna le, a lap nem ad felvilágosítást.

(**5**) *Rádió Újság* XVIII/41, Budapest 1941. október 3, 3—4. lap. Lemezre felvett interjú szövege, mely Bartók amerikai útját megelőzően, Budapesten készült. Bartók beszélgetőtársa a lemezen Böhm László, az interjú szövegét Polgár Géza tette közzé.

(**6**) *Független Magyarország* II/42, Budapest 1940. október 14, 5. lap. Búcsúinterjú; feljegyzője nincs megnevezve.

Lássuk közelebbről az egyes dokumentumok megjelenési körülményeit.

Az (**1**) nyilatkozat: körinterjú része. Az újságcikk maga — melyre, ismételten, Breuer János hívta fel a kutatók figyelmét[2] — a magyar zenekultúra egyik válságos korszakának hangulatát

[2] Előszó a Psalmus Hungaricus, Kecskeméti Vég Mihály 55. zsoltára, zenéjét írta Kodály Zoltán op. 13 című kiadványhoz, Budapest 1977, 7. lap; Bartók és Kodály, Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez, Budapest 1978, 179—180. lap; Kodály-kalauz, Budapest 1982, 104—105. lap.

örökíti meg. Anyagi nehézségek, csökkenő érdeklődés, hivatásukat nem a legmagasabb szinten betöltő zenei intézmények, a könnyűzene elszívóereje, szakadék az új zene s a közönség között: íme, a gyanúsan aktuális körkép 1923-ból. A cikk címe: *Mi készül zeneszerzőink műhelyében?* Alcíme: *Bartók Béla, Hubay Jenő, Kodály Zoltán és Szabados Béla nyilatkozatai.*
Bevezetése:

> Sorra jártam a magyar zeneszerzés vezető egyéniségeit és megkérdeztem tőlük: min dolgoznak, vannak-e kész előadatlan műveik és mik a terveik a közel jövőben. A modernebb irány és a konzervatívabb irányzat két-két vezérét kerestem fel. Körutamnak eredménye pedig meglehetősen elszomorító volt. A nyomasztó anyagi gondok, a megélhetés nehézségei ólomsúlyukkal ugy látszik lehetetlenné teszik a muzsika, értve a komoly és nemes muzsika szabad szárnyalását. Elkedvetlenedést, rossz kedvet, reménytelenséget találtam a legelsőknél, a vezetőknél, kiknek már európai hírű a nevük. Istenem! Mit szóljanak akkor a kezdők, a pályájuknak most nekiindulók, kiknek még az ismeretlenség korlátain kell először is áttörniök.

Kétségtelen, hogy a nyilatkozat tartalma Bartóktól való. A *II. hegedű-zongoraszonáta* „lehetséges" berlini ősbemutatójának említése, a Melos-koncertek műsorkoncepciójának pontos leírása, *A csodálatos mandarin* „készenléti állapotának" rögzítése csupa olyan tény, melynek együttes forrása, ott és akkor, csakis a zeneszerző lehetett. A *II. szonáta* ősbemutatója végül valóban Berlinben volt 1923. február 7-én, Waldbauer Imre és a zeneszerző előadásában. Az 5. Melos-kamarazeneest első részében az *I. vonósnégyest* játszotta a Waldbauer—Kerpely-kvartett, szünet után következett a Szonáta ősbemutatója, majd az új mű program szerinti megismétlése[3]. A február 26-ra tervezett budapesti „bemutató" végül egy nappal később, február 27-én, mint *magyarországi bemutató* valósult meg, „a külföldön rekedt Székely Zoltán helyett Zathureczky Edével"[4].

A nyilatkozatban Bartók első válaszát ez az összekötő mondat választotta el a fent közölt bevezetéstől: „Bartók Béla így felelt kérdezősködésemre:"

A (2) dokumentum, mely a Magyar Dalosszövetség hivatalos lapjában látott napvilágot, szintén körinterjú része. A teljes cikk — címe: *A magyar dalkincs;* a lap hivatkozott számának 1—4. oldalán jelent meg — Fábián Ernő bevezetőjén, összekötő mondatain és összegezésén kívül Lajtha László, Kodály Zoltán, *Bartók Béla,* Ságody Otmár és Papp Viktor nyilatkozatát tartalmazza. Lajtha a Néprajzi Múzeum népdalanyagáról, Kodály a gyűjtés módjáról s a külföldi népdalgyűjtő tevékenységről szól, Ságody a népzene és műzene kapcsolatáról, Papp a népdal nemzeti-kulturális jelentőségéről.

Bartók a magyar népdal rendszerezéséről (Fábián szavaival: „a népdalkincs felosztásáról") nyilatkozott. Ennek tudományos tárgyalására vállalkozott alapvető könyve, *A magyar népdal,* mely *akkor még nem jelent meg:* előszava 1921-ben íródott, maga a kötet 1924-es évszámmal látott napvilágot (feltehetően azonban már csak 1925-ben; lásd a (3) nyilatkozathoz fűzött kommentárunkat). Fábián tehát csakis a zeneszerzővel folytatott beszélgetés szavait adhatta vissza a cikk megfelelő részében, más forrásból aligha meríthetett.

A (3) dokumentum ugyancsak körinterjú része. A Neues Pester Journal 1924. karácsonyi száma *Unsere führenden Tondichter* címen, bármiféle újságírói bevezetés, átkötés vagy összegezés

[3] A műsor facsimiléjét lásd Bónis Ferenc: Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban, Budapest 1980, 200. képdokumentum.
[4] Tóth Aladár: Bartók második hangversenye, Pesti Napló, 1923. március 1. Újraközli Demény János: Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914—1926). Zenetudományi Tanulmányok VII, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest 1959, 251. lap.

nélkül, öt magyar zeneszerzőnek önnön munkatervéről szóló nyilatkozatát közölte, mindannyiszor a nyilatkozót jelölve meg szerzőként. Az öt nyilatkozat:

Ueber mein Arbeitsprogramm. Von **Dr. Eugen von Hubay.**
Vor meiner Amerikafahrt. Von **Dr. Ernst von Dohnányi.**
Die Bergung des ungarischen Volksliedeschatzes. Von **Béla Bartók.**
Meine kompositorischen Absichten. Von **Zoltán Kodály.**
Aus meiner Mappe. Von **Leo Weiner.**

Bartók nyilatkozata — akár leírta, akár tollba mondta — kétszeresen fontos önéletrajzi dokumentum. Először is: kétségkívül tőle-magától származó híradás *A csodálatos mandarin* partitúrájának befejezéséről. Kroó György a hangszerelés elkészültét Bartók színpadi műveiről írott könyvében[5] 1924 decemberére *vagy* 1925 január—februárjára teszi, Bartók-kalauzának idevágó részében pedig a hangszerelés befejezésére nem ad egyértelmű választ[6]. Az 1924. december 25-én megjelent nyilatkozat első mondata erre nézve a következő információt adja: „Pantomimem, »A csodálatos mandarin« partitúráját csak a legutóbbi hetekben fejeztem be". E közlés értelmében — márpedig az alkotóműhely e lényeges híre csakis a zeneszerzőtől magától származhatott — Bartók 1924 decemberében, esetleg november végén fejezte be a Mandarin hangszerelését.

Figyelemre méltó, hogy e nyilatkozatban könyvéről, *A magyar népdal*ról csak mint megjelenés *előtt* álló, vagyis sajtó alatt lévő munkáról beszél. Ennek alapján feltételezhetjük, hogy az 1924-es évszámmal kiadott kötet nyomdai munkálatai megkéstek és a mű valójában karácsony után, vélhetően már csak 1925-ben látott napvilágot (hogy Bartók az 1925-ben Berlinben kiadandó *német* változatról beszélt volna, azt még a pesti *német* újság olvasóira való tekintettel sem tartom valószínűnek). Különös, hogy a könyv *címét* nem említi. A népdal stíluskategóriáinak rövid ismertetése azonban korrekt — ez megint arra vall, hogy a nyilatkozatnak legalábbis a tényanyagát Bartók szolgáltatta. Nem mond ellen ennek az sem, hogy a dallamtár számadata nem teljesen pontos. A nyilatkozat „333 népdalt" említ; valójában a gyűjtemény 320 számon 349 magyar népdalt, függelékként 3 cseremisz dallamot tartalmaz (egy „főszámon", a), b) c), d) stb. „alszámmal" megkülönböztetve, olykor több dallam található). A „nagyvonalú közlés" ezúttal a szerzőt valószínűsíti információs forrásként.

Ami Bartók korábbi színpadi műveinek tervezett külföldi előadásait illeti: ez a hír lényegében egyező Bartók 1925. február 15-i, édesanyjának írott levélbeli közlésével[7]. Az adott körülmények között ez is csak Bartóktól származhatott. Végül pontos a nyilatkozat utolsó mondatának a prágai koncertmeghívásra vonatkozó közlése is. Az itt említett hangversenyre 1925. január 10-én került sor a prágai Mozarteumban: szólóest volt, műsorán saját műveivel és Kodály zongoradarabjaival. Mindez a (3) dokumentum megbízhatóságáról, komoly forrásértékéről tanúskodik. Bizonyosnak látszik mindamellett, hogy a közlemény *címe* — mely nem fedi pontosan a tartalmat — nem Bartóktól való. A nyilatkozat hitelességét bizonyító *közvetett érv*, továbbá hogy az ugyanott megjelent Kodály-nyilatkozatot Kodály mindenkor a magáénak ismerte el, azt, Meine kompositorischen Absichten címen, írásainak korai jegyzékei is (Bartók János 1943, Sonkoly 1948, Szőllősy 1953, Bónis 1964) feltüntetik.

[5] Bartók színpadi művei, Budapest 1962, 195. lap.
[6] Bartók kalauz, Budapest 1971, 33. lap.
[7] Bartók Béla családi levelei, szerkesztette ifj. Bartók Béla, a szerkesztő munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne, Budapest 1981, 355. lap. — *A kékszakállú herceg vára* és *A fából faragott királyfi* tervezett weimari előadásának karmesteréhez, Ernst Latzko-hoz 1924. december 16-án írott előadási tanácsait lásd: Bartók Béla levelei, szerkesztette Demény János, Budapest 1976, 311. lap.

A (4) nyilatkozat a könyvkiadók és könyvterjesztők lapjában, A könyv-ben jelent meg, Bartók *Miért és hogyan gyűjtsünk népzenét?* című tanulmányát beharangozandó. E munka a Népszerű Zenefüzetek sorozatának 5. darabja; Molnár Antal szerkesztette, Somló Béla adta ki. A sorozat 4. számát, Molnár Antal Kodály-életrajzát, ugyancsak ismertette A könyv; a Bartók-ismertetés nincs aláírva, a Molnár-tanulmány ismertetését a szerző teljes névaláírással jegyzi. A Bartók-ismertetés alcíme: „—Szerző nyilatkozik új tanulmányáról.—", a Molnár-ismertetésé: „Szerző a könyvéről".

Érdemes egybevetnünk a két írásnak kétségkívül idegen kéztől írott bevezetését. A Bartók-nyilatkozat bevezető két mondata:

„Kérdést intéztünk Bartók Bélához, a nagy zeneszerzőhöz és folkloristához, volna-e külön elmondanivalója új zeneirodalmi művének megjelenése alkalmából. Bartók a következőkben válaszolt:"

A Molnár-nyilatkozat bevezetése:

„A máris közkedveltté vált *Népszerű Zenefüzetek* sorozat 4. számaként jelent meg Molnár Antalnak [...] a »Psalmus Hungaricus« világhíres dalnokáról, *Kodályról* szóló *legelső magyar monográfiája*. Ez alkalomból kérdést idéztünk Molnár Antalhoz, volna-e közölnivalója munkájáról s ő ezt a választ küldte hozzánk:"

Látható: egyazon, lényegre törő, fantáziátlan kereskedelmi stílus; kézenfekvő feltételezés, hogy mindkettő a Somló-cég irodájában készült.

Mármost, ami a Bartók-nyilatkozatot magát illeti: annak lehetőségét, hogy a zeneszerző által *írásban megfogalmazott* gondolatokról lehetne szó, bízvást kizárhatjuk. Hogy Bartóknak a népzenegyűjtéssel nem lett volna kezdetben más célja, „mint hogy utánajárjak egy döntő felismerésem helyességének, vagy talán jobb, ha *megsejtésről* beszélek! Gyermekkori emlékek alapján az a sejtelem támadt bennem" stb. — mindez annyira *nem bartókos fordulat* s annyira elválik idevágó, hiteles írásaitól, hogy itt erős szerkesztői stilizálásról kell beszélnünk. A folytatás tényanyaga egyébként pontos (bár közvetett forrásokra is visszavezethető); elképzelhető tehát, hogy a nyilatkozat megszövegezését megelőzte egy Bartókkal folytatott személyes beszélgetés. Mindazonáltal a nagyfokú stilizálás folytán a nyilatkozatnak az előzőkhöz képest *kisebb forrásértéket* kell tulajdonítanunk.

Hitelesnek kell tekintenünk viszont az (5) dokumentumot. Ez lakklemezre felvett beszélgetés (részlete), melyre Bartók szavainak tanúsága szerint — „a *most visszakerült* terület románlakta részein is sokat gyűjtöttem" — 1940-ben került sor. Bartók beszélgetőtársa Böhm László, a rádió akkori zenei rendezője volt. Közös fénykép is készült kettejükről, melyet Demény János tett közzé Bartók leveleinek III. kötetében[8], ezzel a sokatmondó képaláírással: „Utoljára a budapesti rádió mikrofonja előtt". A hangfelvétel maga — melynek persze nyoma veszett a háború viszontagságai közepette — amerikai magyaroknak sugárzott rövidhullámú programnak készült. Szövegét Polgár Géza újságíró, Polgár Tibor zeneszerző és karmester édesapja tette közzé *Zenés üzenet az amerikai magyaroknak — Bartók Béla és Kodály Zoltán rövidhullámon* című cikkében. Részlet a cikk bevezetőjéből:

> „AZ ÚJ MAGYAR ZENEMŰVÉSZET KIVÁLÓSÁGAI" gyűjtőcím alatt *Bőhm László*, a rádió fiatal rendezője — maga is képzett muzsikus, — lemezre vett párbeszédes formában szólaltatta meg *Bartók Bélát* és *Kodály Zoltánt*, egy-egy bokrétára való művészi alkotását is bemutatta a magyar hallgatóságnak. [...] A zeneművek elhangzása után megszólal a mikrofon előtt a két mester is.
>
> A Bartókkal folytatott beszélgetés többek között így folyt le: *Böhm* László megkérdezte a mestert, mióta komponál. Mire BARTÓK BÉLA:

[8] Budapest 1955, 448. lap.

Az a tény, hogy a szöveget lemezfelvételről jegyezték le, s a közlő Polgár Géza feltétlen megbízhatósága önmagában is, szavatolja a dokumentum hitelességét. Közvetett bizonyítéknak tekinthetjük, továbbá, hogy az ugyanitt közölt Kodály-nyilatkozatot Kodály Zoltán a magáénak ismerte el, s hozzájárult ahhoz, hogy a *Visszatekintés* I. kötetébe felvegyük (119. lap). A Rádió Újság közlése pár nap híján egy teljes esztendővel Bartók Amerikába utazása után történt.

A (6) dokumentum az elutazás perceit örökíti meg. Bartók és felesége 1940. október 12-én, szombaton hagyta el Budapestet. A *Bartók Béla elutazott Amerikába* című beszámoló október 14-én jelent meg Bajcsy-Zsilinszky Endre hétfői újságjában, a Független Magyarországban. A búcsú leírása pontos, az útirány és az utazási eszközök felsorolása úgyszintén. A cikkben szereplő „keddi nagy hangverseny": az október 8-i búcsúkoncert. Nagyon természetes, hogy Bartóknak nem volt kedve többet mondani a közölt négy mondatnál. A dőlt betűkkel szedett harmadik mondat stílusa — *Látom, hogy Budapest közönsége szeret engem és megérti a munkámat* — nem vall ugyan Bartókra; a rendkívüli pillanat azonban, kivételesen, meglágyíthatta talán. A cikket, éppen, mert a zeneszerző életének döntő pillanatait örökíti meg, teljes terjedelmében közöljük.

Következzék ezután a hat dokumentum szövege.

1

— Sok ujdonságról nem számolhatok be. Tulajdonképpen csak egy olyan elkészült művem van, mi még nem került a nyilvánosság elé. A *második hegedü-zongora szonátám* ez. Minden valószinűség szerint február 26-án lesz a bemutatója. *Székely* Zoltánnal együtt fogom előadni. De az is lehetséges, hogy nem ez lesz a szonáta »Uraufführung«-ja.

— A berlini »*Melos*« ugyanis a német fővárosban február elején három hangversenyt akar rendezni a kompozicióimból. *Waldbauerék* akkoriban utban Anglia felé ott lesznek és velük együtt lépnék fel. A műsoron vonósnégyesek állanának, hegedü-zongora szonáták és zongoradarabok.

[— Hát szinpadi munka nincsen készülőben? — kérdeztem.]

— Dehogy nincsen! — felelte mosolyogva *Bartók*. — Ugy hiszem vagy egy esztendeje beszélgettünk utoljára, akkor is azt mondottam, dehogy nincsen: »*A csodálatos mandarin*«. De ez a munkám egy lépéssel se jutott előre. A skizzeim teljesen készen vannak, csak éppen meg kellene hangszerelni. De nem jutok hozzá, a sok hangversenyezés lefoglalja minden időmet. Pedig el kellene már készülnöm vele, hiszen az Opera oly előzékeny volt, hogy még előleget is adott rá.

— A szövegét *Lengyel* Menyhért írta, de nem opera lesz. Nem: *pantomim*.

[1923]

2

— Gyüjtésünk eredményeképp olyan dalrétegre bukkantunk, amely teljesen ismeretlen volt eddig és amely különbözik a szomszédos tót, román és rutén nép dalaitól. Ezt módom volt megállapitani, mert annakidején az összehasonlító zenetudomány számára a nemzetiségek dalait is összegyüjtöttem. Ami a magyar dalkincs felosztását illeti, van egy dalréteg, melyet ütembeli és dallambeli primitivsége miatt igen régi keletünek, a legősibbnek tartok. A gyüjtés idején ez már csak a nagyapák ajkán élt, azok között is csupán a

leggyökeresebb magyar vidékeken. Ezzel ellentétben van a legujabb réteg, amelyről az a véleményem, hogy az utolsó öt-hat évtizedben keletkezett: uj paraszt-termés gyanánt. Ez az uj dalanyag meglehetős hatással volt a tótok és ruténok ujabb népzenéjére, akik vagy egyszerűen átvették a magyar melódiát, saját nyelvük szövegét helyezvén alá, vagy eltótositották az átszármazott dallamot. Ezeken kivül vannak még nagyon különböző dalaink, amelyeket a vegyes csoportba lehet sorozni. A legtöbb idegen hatás ezeken látszik. A gyüjtés idején ilyenfajta dallamokat leginkább a középkoruak énekeltek. Érdekes, hogy az uri körökben elterjedt népdalok legnagyobb része éppen ebből a vegyes csoportból való.

[1923]

3

Die Bergung des ungarischen Volksliederschatzes.
Von **Béla Bartók.**

Erst in den letzten Wochen habe ich die Partitur meiner Pantomime „Der wunderbare Mandarin" fertiggestellt, und dürfte das Werk, das die Spieldauer von einer halben Stunde hat, voraussichtlich noch im Laufe dieser Saison in Budapest oder auf einer deutschen Bühne zur Erstaufführung gelangen[9]. Ein näheres kompositorisches Arbeitsprogramm habe ich jetzt nicht, da mich vorderhand die Herausgabe eines folkloristischen Werkes zu sehr in Anspruch nimmt. Es handelt sich um die Herausgabe eines Teiles der größtenteils von Kodály, Vikár, Lajtha, Molnár und mir gesammelten Volkslieder, die einen in der internationalen Volkskunst ohnegleichen dastehenden, noch immer nicht genügend gewürdigten nationalen Schatz bilden. Zu der bereits im Druck befindlichen Sammlung, die ungefähr ein Zehntel des gesammelten Materials, 333 Volkslieder, enthalten wird, habe ich eine einleitende Studie geschrieben, in der ich auf das unverkennbare Vorhandensein eines charakteristisch ungarischen älteren und neueren Volksliederstils hinweise. Dementsprechend gliedert sich auch die Sammlung in drei Teile, in Lieder, die dem älteren, einem gemischten und dem neueren Stil angehören. Was meine früheren Bühnenwerke betrifft, sind Aufführungen der Oper „Prinz Blaubart" und des Balletts „Der holzgeschnitzte Prinz" in Breslau, Weimar und Zürich in Aussicht genommen. Für Januar erhielt ich eine Konzerteinladung nach Prag, der ich auch entsprechen werde.

[1924]

Magyar fordítása:

A magyar népdalkincs megmentése.
Írta: **Bartók Béla.**

Pantomimem, „A csodálatos mandarin" partitúráját csak a legutóbbi hetekben fejeztem be; a mű, melynek időtartama fél óra, alighanem még ebben az évadban bemutatásra kerül Budapesten vagy egy német színpadon.[9] Közelebbi zeneszerzői munkatervem most nincs, mivel egyelőre nagyon igénybe vesz egy néprajzi mű megjelentetése. A nagyrészt Kodály, Vikár, Lajtha, Molnár és jómagam által gyűjtött népdalok egy részének kiadásáról van szó, mely egy, a nemzetközi népművészetben példa nélkül álló, kellőképpen máig sem méltatott nemzeti kincset alkot. A már sajtó alatt levő gyűjte-

ményhez, mely 333 népdalt tartalmaz majd — a gyűjtött anyagnak hozzávetőleg egy tizedét —, írtam egy bevezető tanulmányt, ebben rámutatok egy jellegzetes, régebbi és újabb magyar népdalstílus félreismerhetetlen jelenlétére. A gyűjtemény ennek megfelelően három részre tagolódik: a régebbi, egy vegyes és az újabb stílushoz tartozó dalokra. Ami korábbi színpadi műveimet illeti: „A kékszakállú herceg vára" című opera, illetve „A fából faragott királyfi" című táncjáték előadását tervbe vették Breslauban, Weimarban és Zürichben. Januárra hangversenymeghívást kaptam Prágába, melynek eleget is teszek.

[1924]

[1] Az ősbemutató színhelye valóban „egy német színpad": a Kölni Operaház volt —, de két évaddal később, 1926. november 27-én.

4

— Huszonhárom éves koromban kezdtem népzenét gyűjteni. Mint Kodálynak, kezdetben nekem sem volt más célom evvel a munkássággal, mint hogy utánajárjak egy döntő felismerésem helyességének. Vagy talán jobb, ha *megsejtésről* beszélek! Gyermekkori emlékek nyomán az a sejtelem támadt bennünk, hogy az addig ismert és igen hiányos módon összegyűjtött népdal-anyag *nem képviselheti* a magyar népi zenekultúrát. Hogy az a néhány zenei emlék, mely bennem motoszkált és egy egészen új, nagyszabású, *önálló magyar műzene* vágyát, reménységét keltette: nem lehet véletlen, elszigetelt, szórványos termék, hanem bizonyára *egy hatalmas, összefüggő és ősrégi magyar zenekincs* felmerült részei. Belekapcsolódtunk tehát a századeleji, *Vikár* Béla kezdeményezte gyűjtőmozgalomba, mely annyiban volt *úttörő*, hogy az egész világon talán legelőször alkalmazott pontos, tudományos megrögzítő gépet: *fonográfot* a népzenei anyag archivuma számára.

A mondott sejtelem *valóságnak* bizonyult. Felfedeztük többek közt a magyar népzene *legősibb rétegét*, a keleties díszítésű öthangú (pentatonikus) dallamkincset. Ez, sajnos, már végóráit élte már akkortájban is. Azok az öreg parasztok és parasztasszonyok, akik megtanítottak rá, bizony a magyar lélek *eredeti zenélő nyelvére* tanítottak meg bennünket. Mint azóta a tudomány világosságánál kiderült, ez a zenenyelv *ázsiai* származás és *több ezeréves* is lehet. Csakhogy eleinte az ilyen és hasonló felismerések nem voltak egyszerűen kézenfekvők. Igen hosszadalmas és széleskörű munkásságot kellett kifejteni addig, míg összefoglaló munkám, »*A magyar népdal*« 1924-ben megjelenhetett. Mivel a magyarság évezredek óta lehető legtarkább néprajzi keretben, idegen és rokon népek egyvelege közepette él: nem volt elodázható *ezeknek a népeknek* zenei kikutatása sem. Mert csak így volt remélhető, hogy a felfedezett magyar anyag *eredetiségére* is némi fény derül majd. Ebbeli kutatásaimat igyekeztem összefoglalni a *Népszerű Zenefüzetek* egyik számában (»*Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje*« címen). Még a háború előtt, 1913-ban Afrikába is átkeltem tanulmányozni: vajjon milyen is lehet egy tőlünk egészen távolfekvő népnek, az araboknak *népi* zenéje. Hogy mindezek az érintkezéseim legkülönfélébb népzenékkel egyúttal zeneszerzői fantáziámat sem hagyták érintetlenül, az más lapra tartozik.

— Legújabb tanulmányom ismét *összefoglaló* természetű. Szinte úgy nevezhetném, hogy »Kísérő jegyzéke« az egész folklorisztikai működésemnek. *Tapasztalataimat* közlöm benne, melyeket gyűjtés közben szereztem, *tanácsokat* adok a további gyűjtőknek és megvilágítani próbálom *a népzene-gyűjtés rendkívüli fontosságát*. Remélem, nem hiába!

[1936]

5

— Kilenc éves koromban jutott először eszembe, hogy valamit fabrikáljak. Világosan emlékszem, hogy ebéd után, mikor édesanyám aludt és csendnek kellett lenni, egy melódia jutott eszembe, amiről éreztem, hogy nem egy meglevő melódia, hanem saját csinálmányom. Sajnálattal kell azonban megállapítanom, hogy ez egy Lanner-szerű valcermelódia volt ...

[A munkásságára vonatkozó kérdésre így felelt:]

— Népdalgyűjtő körutamon még 1907-ben pl. Csikszeredától Gyergyószentmiklósig csak szekéren, vagy gyalog lehetett az utat megtenni, mert a Székelyvasút abban az időben még csak épülőfélben volt. 1914 áprilisában voltam Marostordában, majd a moldovai magyarokhoz, később más erdélyi vidékre akartam elmenni, de ebben a világháború megakadályozott. De a most visszakerült terület románlakta részein is sokat gyűjtöttem és jártam, pl. Marostorda északi részén és Máramarosban is. A régi magyar anyag gyűjtése némi nehézséggel járt, mert ezeket elsősorban öreg emberektől, főleg öreg asszonyoktól lehet megszerezni. Nyilvánvaló, hogy az öregeknek már nem igen van kedvük dalolni, meg szégyenlik is. Ezért bizony sokszor csak hosszú rábeszéléssel lehetett az ilyen öregeket arra bírni, hogy daloljanak. A fiatalokkal úgy ment minden, mint a karikacsapás.

[Aztán beszélt még Bartók készülő műveiről és arról, hogy hosszabb ideig tartó amerikai turnéján feleségével *Pásztory Dittá*-val együtt hol mindenütt fordul meg és nemcsak, hogy mindketten *játszanak, hanem felolvasásokat és gramofonfelvételekkel tarkított előadásokat* is tartanak.]

[1940, megj. 1941]

6

Bartók Béla elutazott Amerikába

Szombaton reggel kis társaság gyülekezett a Déli-vasút indulási oldalán. A trieszti gyorssal *elutazott Magyarországról Bartók Béla és felesége, Pásztory Ditta,* hogy eleget tegyenek amerikai koncertszerződésüknek. A nagy magyar muzsikus néhány bizalmas híve és tisztelője jött ki a pályaudvarra, hogy elbúcsúzzék a mestertől. *Bartók* Béla nagyon komoly volt, alig mondott néhány szót indulás előtt. Felesége könnyezve búcsúzott az ismerősöktől. Genfig vonaton megy a Bartók házaspár, onnan autóbuszon Lisszabonba. A portugál fővárosból folytatják az utat az Egyesült Államokba.

Bartók Béla az indulás előtt keddi nagy hangversenyéről beszélt.

— Nehezen határoztam el magamat erre a koncertre — mondotta. — Most mégis nagyon örülök, hogy megtartottam. *Látom, hogy Budapest közönsége szeret engem és megérti a munkámat.* Ennek az amerikai szerződésnek eleget kell tennem, de nagyon szeretnék hamarosan ismét hazajönni Magyarországra.

[1940]

BREUER JÁNOS:

*BARTHA DÉNES AZ INTÉZMÉNYES ZENETUDOMÁNYI KUTATÁSOKÉRT**

Minden zenei lexikonban, kézikönyvben megtalálható közismert tény, hogy Bartha professzor 1951-ben megalapítója, első tanszakvezetője volt a Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi Tanszakának, s ezáltal a szakemberképzés oldaláról, megteremtője a szervezett kutatás előfeltételeinek. Már kevésbé ismert — jóllehet nyomtatásban jelent meg — Bartha Dénes négy évvel korábban kidolgozott programja a zenetudomány, pontosabban a népzenekutatás korszerű szervezetének megteremtésére. A tervezet a Zenei Szemle 1947/IV. számában látott napvilágot. *„A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének megbízásából szerkesztik: Bartha Dénes és Szabolcsi Bence."* Az impresszum „új folyam" jelzése arra utal, hogy a folyóirat mintegy utóda-örököse a Bartha Dénes által 1941—1944 között szerkesztett Magyar Zenei Szemlének. Mindkét folyóirat kiadója a Magyar Kórus volt. Az 1947/IV. szám a szerkesztőség címéül Bartha professzor lakcímét adja meg.

A tudományos program stratégiai jelentőségét aligha szükséges részletesen taglalni. Nyilvánosságra hozatalának időzítése különleges taktikai érzékre vall. 1848 centenáriumának megünneplésére az élet minden régióját átfogó nagyszabású tervek készültek, ország-világ előtt demonstrálandó az anyagi-szellemi újjáépítésben elérteket, a magyar demokrácia fejlődését. A centenárium megvalósult zenei programjába tartozott a többi között a Nemzetközi Munkáskórus Verseny megrendezése (augusztus), a nemzetközi Bartók Béla verseny, s az azt követő modern zenei fesztivál létrehozása (ősz). Magyar zeneszerzők egész sora kapott új művek megírására megbízást, s a kompozíciókat bemutatták. Sikerrel kecsegtetőnek látszott, így tehát a népzenekutató intézet megteremtésére tett konkrét, takarékos és — természetesen — szakszerű, tudományos hozamán kívül politikailag is sokat ígérő javaslat, amely a térség zenefolklórjának összehasonlító tanulmányozásával a régió országait és népeit is közelebb hozta volna egymáshoz:

MAGYAR ZENEPOLITIKAI FELADATOK AZ 1948-AS SZABADSÁGÉVRE

I.

Állítsuk fel Budapesten a Kelet-európai Népzenekutató Intézetet.

Tudjuk, hogy Bartók Béla úttörő kezdeményezése nyomán a magyar népzenei gyűjtés és kutatómunka vezető szerephez jutott Kelet-európában: Bartók szlovák, rutén és különösen román gyűjtése az illető népek népzenei gyűjtőmunkájának máig a legszigorúbb tudományos módszerrel gyűjtött, legértékesebb anyaga.

* Ezúton mondok köszönetet Sárai Tibornak, a birtokában levő dokumentumok átengedéséért; Rajeczky Benjaminnak, Szabolcsi Miklósnak, Szomjas-Schiffert Györgynek, Szőllősy Andrásnak, Ujfalussy Józsefnek, Vargyas Lajosnak, Vitányi Ivánnak, egy-egy részlet tisztázásához nyújtott segítségéért. B. J.

Tudjuk, hogy Kodály Zoltán az összehasonlító dallamkutatásnak Európa-szerte elismert első szaktekintélye, akit a 60. születésnapja alkalmából 1943-ban kiadott Kodály-emlékkönyv hasábjain 17 nemzet 36 tudósa köszöntött tanulmányaival (ha akkor nem állunk a legpusztítóbb háború közepette, még sokkal többen lettek volna). Közöttünk él az összehasonlító dallamtörténetnek világviszonylatban első tudósa: Szabolcsi Bence.

Tudjuk, hogy a Kodály és munkatársainak szerkesztésében, a Magyar Tudományos Akadémia megbízásából több mint egy évtizede készülő *nagy magyar népdalcorpus egész Kelet-Európa legalaposabb, módszeres munkával előkészített népzenei kiadványának ígérkezik* (csak attól kell félnünk: ha még soká késik a megjelenése, lassanként — bár tudományos értékben és módszerben messzire hozzá sem fogható, de számunkra mégis csak megszégyenítő fürgeséggel — szinte minden szomszédunk megelőz majd minket a publikáló munkával). Csak nem anyagiakon múlik ennek az úttörő kiadványnak a megjelenése?

Tudjuk, hogy az összes kelet-európai államok közül *egyedül Magyarország rendelkezik* — a felvételek tervét annak idején kidolgozó és azokat mintaszerűen megszervező Ortutay Gyula, mostani kultuszminiszter és a felvételeket végző Magyar Rádió jóvoltából — eredeti paraszti előadás alapján készült, nemzetközi viszonylatban is kiválónak elismert, forgalomképes *népzenei gramofonfelvételek sorozatával;* —

hogy a páratlanul gazdag kincsű kelet-európai (orosz, lengyel, román, bulgár, szerb, horvát, magyar, szlovák) népzenék történeti és néprajztudományi problémáit egyenként megoldani nem lehet. Akkora területet átfogó nagyszámú gyűjtésnek az áttekintéséről és rendszeres feldolgozásáról van itt szó, amin *csak összehangolt, közösségi munkával lehet úrrá lenni;*

hogy sehol Közép-Európában (de másutt sem) nincs még egy olyan ország, még egy olyan város, ahonnan kiindulva ennyire centrálisan és ekkora módszertani, gyűjtésbeli felkészültséggel lehetne megkezdeni és megszervezni a kelet-európai összehasonlító népzenekutatás munkáját (s ezzel egyben a magyarságtudománynak, saját magunk jobb zenei megismerésének a munkáját is óriási lépéssel előbbrevinni); —

hogy nincs még egyetlen olyan munkaterület, amelyen dolgozva jobban, kevesebb súrlódással *meg lehetne valósítani Kossuth nagy álmát: a kelet-európai és balkáni népek testvéri együttműködésének a feladatát;*

hogy nincs még egy nemzet Európában, amelynek zenészei, gyűjtői és zenekutatói ennyire elfogulatlanul képesek lennének magukat mind a nyugati, mind az amattól alapvetően különböző keleti dallamvilágba beleélni (még az oroszok sem. Jó példa erre a Kodály magyar népzenekönyvében a 25. lapon közölt, ritmusában érdekes nyugat-európai módra eltorzított nogáj-tatár dallam orosz gyűjtőtől — V. A. Moskov — származó feljegyzése); —

„hogy megállapításokat hallunk a népzenék keletkezése, vándorlása, jellemzése, sőt értékelése dolgában... anélkül, hogy az addig gyűjtött anyagot közösen megállapított kategóriák... alapján megvizsgálták, vagy az egyes népek kutatói véleményüket kicserélték volna" (Rajeczky: Népzenekutatás. M. Szemle, 1943. 311. l.);

hogy sok évtizednek az elzártsága után *most végre kelet felé is megnyílnak a határok;* megnyílt a kutatás lehetősége; leomlottak azok a belénknevelt soviniszta gátlások, amelyek szomszédainktól elválasztottak bennünket.

Tehát ne késlekedjünk.

Állítsuk fel minél előbb, de legkésőbb 1948 márciusában Kossuth Lajos és Bartók Béla szellemében, Kodály Zoltán (vagy az általa kijelölendő szakember) vezetésével Budapesten

az összehasonlító népzenekutatás rendszeres művelésére hivatott Kelet-európai Népzenekutató Intézetet. Ennek feladata:

hogy átvegye a katasztrofális munkaerő- és helyhiánnyal küszködő Néprajzi Múzeumtól az eddigi magyar népzenei gyűjtés felbecsülhetetlen értékű fonográfhengereit és lejegyzéseit, úgynevezett támlapjait; —

hogy a Magyar Rádióval karöltve *gondoskodjék* az annakidején olyan sokatígérően megindított (s a felszabadulás óta úgylátszik elakadt) *néprajzi gramofonfelvételek munkájának a folytatásáról,* s a már meglevő felvételek dallamainak a lejegyzéséről és közzétételéről;

hogy *központi szakkönyvtárat létesítsen* a kelet-európai népzenék tárgykörét érintő szakmunkák és gyűjtések anyagából (jelenleg, ha Bartók és Kodály gyűjtésének a hírére bárki is idelátogat, sehol sem tudunk neki megfelelő tájékoztatást adni, szakkönyvtárat mutatni); —

hogy fonográfhengerek és gramofonlemezek másolatainak cseréje útján megszervezze a kelet-európai népzenei gyűjtések anyagát egybefoglaló *Kelet-európai Népzene-archívumot* (az egyetlen hasonló célú, de inkább tengerentúli anyagra specializált s éppen ezért kelet-európai vonatkozásban már eredetileg is kiépítetlen és hiányos — intézmény, a berlini néprajzi múzeum nemzetközi Phonogramm-Archívuma, a háború folytán részben elpusztult, részben használhatatlanná vált, úgyhogy a mi tervezett magyar intézetünk ezen a téren nemcsak úttörő, hanem egyetlen, egyedülálló kezdemény is volna —, hacsak önhibánkból, késedelmezésünk miatt, mások Prágában vagy Bukarestben meg nem előznek vele); —

hogy állandó, szervezett *munkaközösséggé fogja össze a magyar népzenekutatás szakembereit,* s ugyanakkor állandó, nyugodt munkahelyet, együttműködési lehetőséget adjon a *szomszéd államok mindazon kutatóinak,* akik a kelet-európai összehasonlító népzenekutatás — ez ma az egyik legidőszerűbb, legizgalmasabb fiatal tudományág — kérdéseivel foglalkozni óhajtanak (valószínűleg leginkább népi származású fiatalabb tudósok fognak jelentkezni erre a munkára. Nem lesz nehéz őket valamelyik állami vagy népi kollégiumban lakás-ellátásra elhelyezni; a szakkönyvtárat, a gyűjteséket, a lemeztárat azonban itt kell megtalálniok);

hogy a maga részéről is szorgalmazza, saját munkájával előmozdítsa a nagy magyar népdalkiadvány régóta nehezen várt megjelenését. —

A fenti nagyjelentőségű tervezet megvalósításához nem kell palota, és nem kellenek milliók, de még százezrek sem. Kell hozzá 2-3 középméretű helyiség; egy a könyvtárnak, egy a lemeztárnak, egy dolgozónak. Ha más hely nem akad, a Budapesti Tudományegyetem Bölcsészeti Karán zenetudományi intézet céljára rendelt két helyiség csekély átalakítással alkalmas is lenne erre a célra.

Kell továbbá a szakkönyvtár és a lemeztár felállításához (könyvtári, valamint lemeztároló szekrények, irodalom beszerzésére), s a cserére és stúdiumra szánt fonogrammásolatok készítésére való felszerelés, gramofon stb., *összesen egyszeri kiadásként kb. 80 000 forint,* s a további folytatólagos beszerzésekre *évi 20 000 forint — ami együttesen kevesebbel terhelné a kultusztárca s a magyar állam költségvetését, mint egyetlen állami autó beszerzésének és fenntartásának a költségei.*

Azt a munkát, amit Bartók Béla olyan hallatlan odaadással és munkabírással 40 év előtt megkezdett, ma már egyetlen ember méltóképpen folytatni és továbbvinni nem képes. Csak a fent javasolt tudományos intézeti munkaközösség formájában megszervezett együttes munka tudja majd fenntartani és tovább kiépíteni azt a rendkívüli pozicionális

előnyünket, ami Bartók életműve és erre a munkára valósággal predesztináló földrajzi fekvésünk folytán kéretlenül, mondhatnám érdemtelenül osztályrészünkül jutott.

Szinte talán felesleges is itt szembeszállnunk az egyetlen felmerülhető kicsinyes aggodalommal. Ne féljünk, hogy ezzel a munkával valamit is feladnánk a magyarság kulturális-zenei önállóságából, egyéniségéből. Sőt ellenkezőleg: bátran hivatkozhatunk itt éppen Bartók és Kodály klasszikus érvényű megállapításaira: „Mit adott a magyar szomszédainak — mit kapott tőlük? Bartók B. e kérdésről szóló tanulmánya (Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje) 127 dallampéldával meggyőzően bizonyítja, hogy szomszédaink lényegesen nem befolyásolták sem a régi, sem a mai magyar dallamstílus kialakulását, sőt valamennyien többé vagy kevésbé hatása alá kerültek... Ami a hozzánk jutott idegen hatásokat illeti... Így alakulhatott ki az a közelebbről meg nem határozott *kelet-európai* nemzetközi népdal, melyet Bartók említ" (Kodály: A magyar népzene. 1937. 45. l.).

Végül tisztelettel ajánljuk Budapest polgármesterének és a külföldi kulturális kapcsolatok osztályának figyelmébe még ezt: egy ilyen intézet, egy ilyen hangzó archívum nemzetközi érdekességben, vonzóerejében felérne a főváros akármelyik múzeumával, gyűjteményével. Tudjuk, a normális időkben, idegenforgalom szempontjából mekkora és milyen nemzetközi vonzóerőt jelentett Budapest számára a nagy és jogos áldozatokkal fenntartott Aquincumi római múzeum, amely pedig végeredményben a mai magyarsággal semmi közvetlen kapcsolatban nem álló tudományos-régészeti anyagot, a sok római provincia egyikének életét tárta a látogató elé! — Ne sajnáljuk most az Aquincumi múzeum fenntartására fordított áldozatoknak mindössze néhány százalékát fordítani jó szívvel egy olyan népzenei archívum felállítására, ami a mai magyarságot és összes szomszédainkat egyformán érintő népzenekincsünk égetően aktuális feltárásának és ügyes bemutatásának lehetne Bartók Béla szellemében felépített *hangzó múzeuma* és dokumentuma. [...]

(Zenei Szemle, 1947/IV., 197—200.)

E program egy minden szempontból a kor színvonalán álló — pontosabban messze a mi időnkre előremutató — követelményrendszer megfogalmazása, az etnomuzikológia intézményesítésének teljes zenei-tudományos hozamát vázolja fel. Beleillik egyszersmind abba a nemzetközi politikai trendbe, amely 1947-ben még a legszorosabb magyar—bolgár—jugoszláv együttműködést szorgalmazta; beleillik Petru Groza miniszterelnök elgondolásaiba (nyitott, vámmentes magyar—román határ, útlevél nélküli forgalommal). Ma már tudjuk, Sztálin ellenezte a jövendő népi demokráciák ilyetén kapcsolatait; a Tájékoztató Iroda Jugoszláviát kiátkozó 1948-as határozata azután lehetetlenné is tette ennek az ígéretes fejlődésnek a továbbvitelét.

Amit egyébként Bartha Dénes a *„katasztrofális munkaerő- és helyhiánnyal küszködő Néprajzi Múzeum"*-ról ír, azt sokoldalúan dokumentálta Berlász Melinda Rajeczky Benjamin 80. születésnapját köszöntő előadásában.[1] Bartha Dénes dőlt szedéssel emelte ki — miként tennők ma is —, hogy az intézet felállítása-működtetése kevesebbe kerülne egy állami autó megvásárlásánál-fenntartásánál. Ez az érv negyven éve éppoly hatástalan volt, akárcsak ma.

A Kelet-európai Népzenekutató Intézet felállításának tervezete, minden részletre kiterjedő, kiérlelt mivoltában nem látszik magánkezdeményezésnek, sokkal inkább a

[1] Berlász Melinda: Da capo al fine — ismétlődő segélykiáltások a magyar népzenekutatás létéért (1946—1950). Magyar Zene XXIII. évf. 1. sz., 1981. március 10—17.

kutatásban közvetlenül érdekelt szakemberekkel már megvitatott programnak. Mintegy hivatalos rangra emelkedett azáltal, hogy elfogadta a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete:

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZABAD SZERVEZETE CENTENÁRIS PROGRAMJA

A Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete részt kíván venni a centenáris ünnepségek munkájában, hogy zenei vonalon is teljessé tegyük a történelmi jelentőségű év programját. Szervezetünk azonban nemcsak hangversenyekkel akarja kifejezésre juttatni a 100 éves kulturális fejlődés ünnepélyes dokumentációját, hanem magáévá tett egyéb terveket is, amelyeknek megvalósítása fontos érdeke Magyarországnak és amelyeket nemzeti ügynek tekint.

1. Állítsuk fel minél előbb Kossuth Lajos és Bartók Béla szellemében Budapesten az összehasonlító népzenekutatás rendszeres művelésére hivatott Kelet-európai Népzenekutató Intézetet. Feladatai közé tartozna:

a) Néprajzi gramofonfelvételek megszervezése.
b) Központi szakkönyvtár.
c) Kelet-európai Népzene-archívum felállítása.
d) A nagy magyar népdalkiadvány megjelenésének ügye.

Szükséges: 2-3 középméretű helyiség (esetleg a Tudományegyetem bölcsészeti karán Zenetudományi Intézet céljára rendelt két helyiség) rendbehozatala.

[...]

(Zenei Szemle, 1948/5., 247.)

Ez a program a Bartha-terv határozattá szövegezett kivonata, tartalmazza annak legfontosabb elemeit.

Az 1947/48-as javaslat előzményének tekinthető a Prágai Magyar Hírlap meg nem nevezett budapesti tudósítójának információja egy Bartóknál, a Magyar Tudományos Akadémián tett látogatásról beszámoló cikk részlete:

KELET-EURÓPAI ZENEINTÉZET

Nem Bartók Bélától tudtuk meg, hanem olyan beavatott helyről, melynek információját autentikusnak kell tekintenünk, hogy az a nagyjelentőségű munka, amelyet most a Magyar Tudományos Akadémia készít elő, tulajdonképpen csak első állomása egy még fontosabb, egész Kelet-Európa zenekultúrájára kiható munkának, amelynek végső célja Budapesten egy Kelet-európai Népzene-Intézet megszervezése és fenntartása. Erről a tervről elsőnek a Prágai Magyar Hírlap számolhat be. Erre az intézetre vár a nagy mű, Kelet-európa minden népének zeneanyagát egybefoglalni és rendszerezni, hogy így az összehasonlító zenetudomány segítségével megállapíthatók legyenek azok a mély lelki és szellemi kapcsolatok, amelyek Kelet-Európa népeit egybefűzték."

Prágai Magyar Hírlap, 1935. dec. 25.[2]

[2] Demény János: Bartók Béla pályája delelőjén. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes: Zenetudományi Tanulmányok X. Bartók Béla emlékére. Akadémiai Kiadó, Budapest 1962. 509.

Az meg legalábbis valószínűsíthető, hogy ha a Bartók 1919. pünkösdi levelében foglaltak szerint jön létre *„a mostani múzeum keretén belül felállítandó önálló zenei folklore osztály"*[3] — vagyis Bartók Béla vezetésével —, az összehasonlító népzenetudomány művelése s éppen kelet-európai aspektusból, ott napirendre kerül.

Visszatérve az 1948-as tervezetre, a publikált javaslatokkal nem merültek ki az Intézet megteremtésének előkészületi munkálatai. Sárai Tibor, az MKP, majd az MDP 1950—51 fordulóján megszüntetett Zenei Bizottsága* titkárának jóvoltából kézhez kaptam a bizottság általa vezetett jegyzőkönyveinek gyűjteményében fennmaradt másolati példányait, és néhány más egykorú aktát. A jegyzőkönyvek anyaga — sajnos — távolról sem teljes, 1948-ból és 1949-ből való, de komplettnek még erre az időszakra sem tekinthető. A jegyzőkönyvek tartalmazzák az üléseken részt vett bizottsági tagok, valamint az egyes napirendi pontokhoz meghívott muzsikusok névsorát, a napirendi pontokat és az azokkal kapcsolatos határozatokat, a megtárgyalásra kitűzött témák vitáját nem.

A Kelet-európai Népzenekutató Intézettel három ízben foglalkozott a Zenei Bizottság.

> Jegyzőkönyv a Zenei Bizottság f. hó [1948. június] 4-i üléséről.
>
> [...]
>
> 3. A Kelet-európai Népzenekutató intézet ügyében Antalné felkéri dr. Bartha Dénest, hogy beszéljen Schifferttel.

Antal Jánosné (Antal Helén), Antal István zongoraművész közelmúltban elhunyt sógornője, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Művészeti Ügyosztályát (főosztályát) vezette, s 1948. július 12-ig a Zenei Bizottság elnökeként vezette a Zenei Bizottság üléseit. „Kevés olyan nyílt, becsületes, igazságszerető és az igazságért körömszakadtáig harcoló miniszteri osztályfőnököt ismertem, mint ő" — írta róla kérdésemre egykori minisztériumi munkatársa, Szőllősy András (1988. 4. 25.).

Szomjas-Schiffert György népzenekutató a VKM Művészeti Ügyosztályának munkatársa volt. Kérdésemre 1988. augusztus 15-i levelében tájékoztatott, Bartha Dénes és közötte 1948 nyarán nem került sor a Kelet-európai Népzenekutató Intézettel kapcsolatos megbeszélésre.

[3] Szerk.: ifj. Bartók Béla: Bartók Béla családi levelei. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1981. 298.

* Az MKP, illetve MDP Zenei Bizottsága — Sárai Tibor szíves felvilágosítása szerint — a párt Központi Vezetősége Értelmiségi Osztálya mellett működött. Az 1948. január 18-i ülés jegyzőkönyvezett határozata a bizottság tagjaként Kadosa Pál, Mihály András, Péterfi István, Sárai Tibor, Szabó Ferenc, Székely Endre nevét említi. *„A Bizottság tagjain kívül a Pártnak hivatalosan meg kell hívnia dr. Bartha Dénest..."* — rögzíti a jegyzőkönyv.

Az MDP zenei bizottságának keltezetlen, nyilván közvetlenül a két munkáspárt 1948. június 12-én végbement egyesülése után készült működési szabályzata munkarendjébe foglalja: *„a zenei élet egy-egy szektorát a bizottság egy-egy tagja képviseli..."*. A szektorfelelősök felsorolásában: *„Szfőv zenekar és Zenei Szemle: Bartha Dénes."* 1948. március 25. és november 8. között Bartha Dénes a Zenei Bizottság 13 ülésén vett részt a fennmaradt jegyzőkönyvek tanúsága szerint (nála gyakrabban csupán Sárai Tibor és Székely Endre). Későbbi időpontban neve nem szerepel többé, mivel kizárták az MDP-ből.

A Zenei bizottság 1948. június 30-i ülésének határozatai.

1. Napirenden: Keleteurópai Népzenei Intézet

Határozat: A Bizottságban lezajlott vita alapján Bartha részletes tervet dolgoz ki és azt július 5-ig Antalnéhoz eljuttatja.

Ezen az ülésen a Bizottság tagjai közül jelen volt: Antal Jánosné, dr. Bartha Dénes, dr. Böszörményi-Nagy Béla, Kadosa Pál, Sándor Frigyes, Sárai Tibor, Szabó Ferenc, Székely Endre, Szervánszky Endre; a meghívottak között, mint az az alább idézett jegyzőkönyvből értelemszerűen kiderül, az 1. napirendi pontból: Szegő Júlia.

A Zenei Bizottság 1948. július 26-i ülésének határozatai.

Napirenden: Keleteurópai Népzenekutató Intézet

Határozat: A B.[izottság] elfogadja Bartha tervezetét, azzal a kívánsággal, hogy az intézet vezetőségében szükség lenne legalább egy, marxista tudással rendelkező elvtársra, ebből a célból a B. kívánatosnak tartja Vas [sic] Lajos és Almárné Veszprémi Lili 6 hónapos pártiskolára való küldését. Amennyiben a Magyar Művelődési Szövetség a Zeneművész-szakszervezet Bajza u.-i székházából kiköltözik, és Székely Endre ottani lakása helyett másikat kap, a B. helyesli Szegő Júlia javaslatát, hogy t. i. a Népzenekutató Intézet helyisége a Zeneművészek Székházában legyen.

Eszerint Bartha Dénes jóval határidő előtt készítette el a részletes tervet. A szóban forgó ülésen Böszörményi-Nagy Béla, Bartha Dénes, Sárai Tibor, Szabó Ferenc, Székely Endre, Szervánszky Endre, Tátrai Vilmos volt jelen (jegyzőkönyv). A testületi döntés, mely szerint zenetudomány és marxizmus összekapcsolása hat hónapos pártiskolával megoldható, nem csekély naivitásra vall, egyszersmind a korszellemet is tükrözi.

A Sárai Tibor gyűjteményében fennmaradt, témánkhoz tartozó, következő dokumentum feljegyzés a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban 1948. november 19-én, Zenetudományi Intézet megszervezéséről tartott értekezletről. Az irat „pro domo" feljegyzésnek látszik (nem VKM fejlécű, hanem erősen megsárgult, fatartalmú fogalmi papírra gépelték, ügyviteli jelzést [iktatószám, előadó neve stb.] nem tartalmaz). Az okmányt tintával aláírták mindazok, akik az értekezleten a VKM részéről jelen voltak, az aláírók nevét a papír gépírásban nem tartalmazza. A feljegyzésben utólag javított, illetve betoldott egy-egy szó Czövek Erna írása, illetve a névaláírásra általa használt tintával azonos színű; feltehető, hogy a dokumentumot ő szövegezte meg:

Feljegyzés

a Zenetudományi Intézet megszervezése tárgyában 1948. nov. 19-én tartott értekezletről:

Jelen vannak: Tolnai Gábor miniszteri osztályfőnök. Kardos László miniszteri osztálytanácsos, a VI/2. ügyo. vezetője. Klaniczay Tibor gimn. tanár. Szőllősy András min. s. titkár, Czövek Erna min. előadó, Veress Sándor Zeneművészeti Főiskola r. tanár, Szabolcsi Bence Zeneművészeti Főiskola r. tanár, Bartha Dénes Zeneművészeti Főiskola r. tanár, Székely Endre a Városi Színház igazgatója.

Az értekezlet a következő határozatokat hozta:

1. A különböző lehetőségek megvizsgálása után az értekezlet az Intézetnek az átszervezendő Keleteurópai Tudományos Intézetben való elhelyezése mellett döntött.
2. Az Intézet neve: Zenetudományi Intézet.
3. Az Intézet célja: az átszervezendő Keleteurópai Tudományos Intézet általános célkitűzéseinek megfelelően a magyar marxista zenetudomány megteremtése, közvetlen feladata pedig elsősorban a népzenei kutatások végzése, valamint a népzenei kutatások eredményességét szolgáló zenetörténeti kutatások megindítása.
4. Az Intézet állandó kapcsolatot kíván fenntartani a népi demokráciák hasonló intézményeivel és az intézet munkájában jelentős helyet fog elfoglalni a keleteurópai összehasonlító népzenei kutatás.
5. Az intézet tudományos munkája nem áll elszigetelten a társadalomtól. Állandó kapcsolatot tart fenn az üzemek, ifjúsági szervezetek kulturális csoportjaival stb. Munkájukhoz anyagot szolgáltat, tanácsot ad, előadásokat és tanfolyamokat rendez. Az intézet az egyetemi és [a]felsőfokú[a] zenei tanintézetek oktatásába is belekapcsolódik.
6. A fenti feladatok elvégzésére, melyek előkészítik a [b]haladó[b] magyar zenetudománynak a megteremtését, egyéves, részletes munkaterv [c]készítendő[c] és a távolabbi feladatok megvalósításának terve elkészítendő. A terveket a VKM VII. és VI. főosztálya készíti el.
7. Az intézet két osztályra tagozódik: népzenei és zenetörténeti osztályra. Tekintve, hogy a népzenei kutatás jelenleg sürgősebb,

a népzenei osztály a rendelkezésre álló költségvetési keretnek arányosan nagyobb részét kapja.
8. A népzenei osztály vezetőjéül Lajtha Lászlót, a zenetörténeti osztály vezetőjéül pedig Bartha Dénest javasolja a bizottság. A két osztályvezető mellett az intézet szervezési, ill. adminisztratív munkáját az intézeti titkár végzi. A titkár az intézet tudományos tisztviselőinek egyike: a bizottság javaslata szerint, vagy Szőllősy András, vagy Ujfalussy József. Figyelembe véve a szakmai felkészültséget, politikai megbízhatóságot, továbbá idegen — elsősorban kelet-európai — nyelvek ismeretét, a bizottság a beosztott tudományos személyzetre vonatkozóan a következők kinevezését, ill. átosztását javasolja: Ujfalussy József, Szőlősy [sic] András, Vargyas Lajos, Vass Lajos, Maróthy János, Ligeti György, Rajeczky Benjamin.
9. Az értekezlet nem tudott megállapodni abban, hogy Kodály Zoltán, aki az eddig összegyűjtött 25 000 magyar népdal kiadását irányítja, ez idő szerint, s aki tudományos súlyánál fogva elsősorban volna hivatott arra, hogy az intézet munkájában irányító szerepet vállaljon, milyen módon kapcsolódjék bele az intézet működésébe. Erről egy későbbi értekezlet fog határozni.

Kardos László Czövek Erna
Klaniczay Tibor Szőllősy András Tolnai Gábor

a a kézzel írt betoldás.
b b írógépes betoldás, helye kézírással jelölve.
c c írógéppel áthúzva (átikszelve).

A sorrendben utolsó dokumentum az MDP központjába szóló meghívó (erősen megsárgult fatartalmú papíron, fejléc, iktatószám nélküli, indigós másolat Kardos László aláírásával); a dőlt szedésű sorok nem másolatban, első gépiratban készültek:

Antal Jánosné elvtársnőnek
Budapest

V. Báthory u. 5. VKM
Művészeti Főosztály

Értesítem Elvtársat, hogy a Keleteurópai Tudományos Intézet átszervezésével kapcsolatban a VKM VI/2. ügyosztálya részletes tervezetet készített, amelyet illetékes pártfórumokhoz juttatott el. A tudományos szakkádertanács a tervezetet tárgyalta és arra a határozatra jutott, hogy a további megvitatás előtt egy, az illetékes elvtársakból álló aktíva foglaljon állást az átszervezés tervével kapcsolatban. Az aktíva tagjai: Andics Erzsébet, Antal Jánosné, Gerő Ernőné, Zsigmond László, Pach Zsigmond Pál, Szabolcsi Miklós, Deme László, Klaniczay Tibor és Kardos László elvtársak. A fenti kérdés megtárgyalása céljából Elvtársat

december 13-án d. u. 3 órára a Tudományos Bizottság titkárának (Rév Erika) szobájába (Árpád u. 8., Kultúrpolitikai osztály) meghívom.
Budapest, 1948. december 9-én

Elvtársi üdvözlettel
a Tudományos Bizottság megbízásából

(Kardos László)

„Párt" — írta rá e meghívó hátoldalára piros ceruzával Sárai Tibor. Szőllősy András emlékezete őrizte meg, hogy a meghívó címzettje, Antal Jánosné a decemberi értekezlet idején külföldön tartózkodott. Bizonyára avégett adta át a meghívót és a VKM-megbeszélésről készített feljegyzést Sárai Tibornak, hogy a Kelet-európai Tudományos Intézet átszervezésével foglalkozó tanácskozáson a Zenetudományi Intézet szempontjait érvényesítse. A meghívót a korábbi NÉKOSZ-vezető Kardos László írta alá, s az ő szignója — nem a műfordító-irodalmár Kardos Lászlóé — szerepel a VKM feljegyzésén is.

A két, utolsóként idézett, dokumentum összefügg, mivel a Zenetudományi Intézet sorsa a befogadó Kelet-európai Tudományos Intézettől függött. Ez utóbbi az egykori Teleki Pál-Intézet, amelyet Bibó István vezetett a felszabadulás után. Nem tudom, miben állapodott meg az átszervezésével foglalkozó aktíva, maga az Intézet azonban nemsokára megszűnt, nem fogadhatta be tehát a Zenetudományi Intézetet.

A VKM-ben tartott értekezletet nem a Művészeti, hanem a Tudományos Ügyosztály hívta egybe. A zenekultúra képviseletében volt jelen a Zeneművészeti Főiskola három professzora, a miniszteriális zenei irányításában pedig Czövek Erna és Szőllősy András (Szomjas-Schiffert György, Ujfalussy József az időtájt szintén a Művészeti ügyosztály referensei *nem*). A feljegyzés — Szőllősy András szíves tájékoztatása szerint — Antal Jánosné számára készült.

Bartha Dénes 1947-ben közreadott eredeti terve a VKM értekezletén lényeges pontokon módosult. Mindjárt elnevezésében is: Zenetudományi Intézet, amelynek fő feladata a népzenekutatás s mintegy annak segédtudományaként a zenetörténeti kutatómunka. Az első tervezet javasolta, hogy *„Kodály Zoltán (vagy az általa kijelölendő szakember)"* vezetésével működjék a Kelet-európai Népzenekutató Intézet. A VKM-ben tartott értekezlet résztvevői csupán a két osztályvezető személyében és a tudományos munkatársakéban állapodtak meg, az egész intézet irányítójáról nem döntöttek, Kodály szerepét függőben hagyták.

A feljegyzés tanúsága szerint megvolt a pénzügyi fedezet is, az *„a rendelkezésre álló költségvetési keret"*-ről tesz említést. Hogy a Zenetudományi Intézet mindazonáltal miért nem alakult meg, annak e pillanatban — még vagy már — bizonyítékára nem bukkantam. A kortársak emlékezete ellentmondó információkat őriz. Mindenesetre, a két javasolt osztályvezető, Bartha Dénes és Lajtha László csakhamar persona non grata lett. Lajthának, minden addigi tevékenységétől megfosztván, a puszta létfenntartása is teljesen bizonytalanná vált. Bartha professzort 1949 augusztusában — formailag szerződésének lejártára hivatkozva — rövid úton elmozdították a Székesfővárosi Zenekar művészeti igazgatói posztjáról. Az MDP Zenei Bizottsága által kidolgozott *„Javaslat a Magyar Haladó Zeneművészek Szövetsége létrehozására"* című — valójában a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1949. október 8-i alapítását előkészítő keltezetlen, valószínűleg az év nyarán készült — dokumentum az első közgyűlésre meghívandó alapítók névsorában kérdőjellel említi Bartha Dénest. E kérdőjel felkiáltójellé egyenesedett: Bartha professzor nem

kapott meghívót az alakuló közgyűlésre. A Magyar Zeneművészek Szövetségébe benyújtott felvételi lapjának (felvételi kérelmének) dátuma: 1950. március 6. A Magyar Zenei Szemle, majd a Zenei Szemle tapasztalt, tudós szerkesztőjét az 1950 júniusában megindult Új Zenei Szemle még szerkesztőbizottságába sem hívta meg. Ebben a minőségében Bartha Dénes csupán az utolsó három számot jegyzi (1956. június, július—augusztus, szeptember), s a folyóiratban alig publikált.

A nagyszabású tervek helyett végül is csupán a Magyar Népzene tára 1946-tól végzett előmunkálatai folytak, 1950-től már a Tudományos Akadémián. Zenetudományi Intézet elnevezéssel pedig, a VKM-utód Népművelési Minisztériumból való cseppet sem önkéntes távozása után (1950), Szőllősy András irányított néhány évig egy inkább zenetudományi kabinetnek nevezhető intézményt a Zeneművészeti Főiskolán (a Főiskola épületével szemben, a Majakovszkij és Kertész utca sarkán levő bérház I. emeletén). Szőllősy irányításával megkezdődött itt a magyar sajtó — napilapok, zenei-nem zenei folyóiratok — zenei bibliográfiájának elkészítése, cédulakatalógusának felállítása. (Magam is cédulázója voltam; ami ebből elkészült, a főiskolán, sajnos, odaveszett.)

Bartha Dénes kezdeményezésének értékét nem csökkenti azonban, hogy az általa megálmodott Intézet életre hívása akkor nem sikerült. Ebben is úttörő volt, kimunkálója az intézményes zenetudományi kutatások programjának Magyarországon.

BERLÁSZ MELINDA:

BARTHA DÉNES, A SZÉKESFŐVÁROSI ZENEKAR MŰVÉSZETI IGAZGATÓJA (1947—49)

VÁLOGATÁS A MŰKÖDÉSÉRE VONATKOZÓ LEVÉLTÁRI DOKUMENTUMOKBÓL[1]

Kétéves igazgatói megbízatás a magyar hangversenyélet egyik vezető zenekarának élén — önmagában nem túl hosszú időszak, s a tevékenység — egy zenetörténészi pálya vetületében — pedig ugyancsak „kitérő"-nek mondható, főképpen az azóta eltelt negyven év lényeget lényegtelennel egybemosó távlatában.

E látszat ellenére, a kutató számára, aki a magyar zenetörténet közelmúltjának eseménytörténetét nyomozza, s a részletek feltárásából kíséreli meg újrateremteni elmúlt idők törekvéseinek valóságát, kétségtelenül fontos és felelősségteljes feladat zenetörténetünk egy-egy körvonalazható periódusának, részleteredményének bemutatása; amely ez esetben annál is lelkesítőbb, mert pozitív kibontakozásában háború utáni zenei életünk egyik legeredményesebben megmutatkozó területét jelzi.

E dokumentumok közléséből — bár csak egyetlen terület működését példázzák — a II. világháborút követő évek demokratikus zenei fejlődésének gazdagon árnyalt képe tárul elénk: a „tanítvány-nemzedék" aktív részvállalása a zenei élet újjáteremtésében; lázas-sürgető tervek, feladatok megvalósítására kész szakemberek; zeneszerzők, zenetörténészek és előadóművészek együttes fellépése a zenei élet közügyeinek érdekében.

Mint a részben az egész, úgy tárul fel a korszak egészének reformszelleme a Székesfővárosi Zenekar kétéves történetét áttekintő dokumentumokban. Bartha Dénes zenetörténész, mint a zenekar művészeti igazgatója műsorpolitikájában a már korábban megérlelt és kidolgozott elvek nyomdokain haladt, mint írta: „...Meg akarjuk szívlelni Kodály alapvető tanítását: a zeneéletet alulról, az alapokból kiindulva, szervesen kell megépíteni, a zenésznevelés és a közönségnevelés tekintetéből egyaránt." S hogy működése során milyen zenei gyakorlat valósult meg e szűkre szabott kétéves időszakban, azt a műsortervek és a lezárt hangversenyévadok történeti hűséggel példázzák. Úgy tűnik, s talán nem túlzás, hogy az 1947/48-as hangversenyévad elveiben és gyakorlatában először teljesítette magyar zeneéletünk régóta érlelődő igényeit, először valósíthatta meg európaiság és nemzeti zeneélet kétirányú, de egymást nem nélkülözhető kapcsolatát.

E dokumentumok, természetesen Bartha Dénes további, a Székesfővárosi Zenekarral foglalkozó írásaival[2] egyetemben azt is jelzik, milyen fontosságot tulajdonított megbízatásának a zenetörténész Bartha Dénes. Rá ugyanaz a méltatás és elismerés vonatkoztatható, amellyel ő 1948-as évadzáró jelentésében a Székesfővárosi Zenekart illette: „...mind a magyar zeneszerzők-

[1] Az MTA Zenetudományi Intézet megbízásából Zeke Lajos levéltáros gyűjtötte össze a Székesfővárosi Zenekar történetére vonatkozó iratanyagot 1939—1951-ig. A jelen válogatás főként e gyűjtés alapján történt, csupán néhány dokumentummal bővítettük munkánkat Bor Dezső—Kenesei Sándor: A Székesfővárosi Zenekar és az Állami Hangversenyzenekar története című kézirata forrásközlései alapján. (A 3 kötetes kézirat az MTA Zenetudományi Intézete Könyvtárának tulajdona.)

[2] Bartha Dénes a Zenei Szemle folyóiratban is foglalkozott a Székesfővárosi Zenekar egész magyar zenepolitikánkat érintő kérdéseivel. Vonatkozó írásai a következők: Magyar zenepolitikai feladatok az 1948-as szabadságévre. I[...], II. *A Székesfővárosi Zenekar jubileumi programja.* Zenei Szemle 1947. IV. sz. 200—202. l.; *„Jótékonycélú hangversenyek".* Zenei Szemle 1948. márc. 245—246. l.

kel és az előadóművészekkel szemben, mind pedig a magyar hangversenylátogató közönséggel, valamint a magyar zenekultúra egyetemességével szemben lelkiismeretesen, körültekintő sokoldalúsággal és példamutató odaadással teljesítette kötelességét, a magyar zeneéletben reáháruló művészetpolitikai feladatát."[3]

1.

Budapest, 1947. július 1.

[Határozat dr. Bartha Dénes megbízásáról]

A Székesfővárosi Zenekarral kapcsolatos kérdések rendezéséről kiadott 225 750/1946.-XI. számú rendeletemben részletezett jelenségek miatt,[4] továbbá Somogyi László vezetőkarnagy ama előterjesztésének helytadva, mely szerint a vezető karnagy karmesteri művészi munkáját hátráltatja a zenekar igazgatásának mellékesen történő ellátása — elhatároztam, hogy a Székesfővárosi Zenekar élére művészeti igazgatót állítok.

A művészeti igazgató személyét illetékes körök meghallgatása után a polgm. XI. ü.o. előterjesztésére dr. Bartha Dénes Zeneművészeti főiskolai tanár, egy. magántanár személyében jelölöm ki.

A nevezett megbízatása ideiglenes jellegű és egyelőre a folyó évi július hó 1-jétől szeptember hó 30-ig bezárólag terjedő időtartamra vonatkozik.

A művészeti igazgató illetményét a Székesfővárosi Zenekar első fúvósa mindenkori havi illetményének kétszeres összegében állapítom meg.

A zenekar vezető-karnagyát a zenekar művészeti igazgatásával járó elfoglaltsága alól saját kérelmére felmentem.

A zenekari vezetők ügyköreinek részletes meghatározása, illetve elhatárolása iránt újabb határozatban intézkedem.

[...]

Goda Gábor főjegyző	Fodor Gyula s. k. alpolgármester	Bechtler Péter s. k. h. polgármester

2.

Budapest, 1947. augusztus 27.

[Bartha Dénes művészeti igazgató felterjesztése a polgármesteri XI. ügyosztályhoz karmesterek szerződtetése tárgyában]

A Székesfővárosi Zenekarnak az 1947—48. évadban tervezett bérleti hangversenyein (Nagyzenekari bérlet 12 est, Mozart sorozat 4 est, 8 munkáshangverseny, 8 ifjúsági hangverseny) foglalkoztatni kívánt karmesterek szerződtetése és díjaztatása tárgyában van szerencsém az alábbi javaslatot jóváhagyás végett beterjeszteni. Javasolom:

Somogyi László karmesternek az évad folyamán összesen 18 hangversenyre való szerződtetését, hangversenyenként 1000 forint vagyis összesen 18 000 forint tiszteletdíj

[3] Bartha Dénes művészeti igazgató évadvégi jelentése a Székesfővárosi Zenekar 1947—48. évi működéséről. Az idézet a jelentés utolsó bekezdése. A jelentés Bor Dezső kéziratos gyűjteményében maradt meg, közlésünk is innen való.

[4] A polgármester 1946. nov. 15-én rendeletet adott ki a Székesfővárosi Zenekarral kapcsolatos kérdések rendezése tárgyában 225 750/1946-XI. számon. A rendelet a vezetőkarnagy és a zenekar tagjai közötti konfliktus elvi rendezését tartalmazza. A jelen ügyirat, mint határozat, a rendelet gyakorlati megvalósításáról, a zenekar művészeti igazgatói kinevezéséről rendelkezik.

mellett. A főváros fenntartja magának azt a jogot, hogy a fenti tiszteletdíj zenei teljesítmény ellenértékét évi 12 hangversennyel kielégítettnek tekintheti.

Fricsay Ferenc karmesternek 2 bérleti hangversenyre való szerződtetését á 1000 forint, azzal a feltétellel, hogy a hangversenyek műsorának munkás vagy ifjúsági hangversenyen való megismétlését külön díjazás nélkül köteles vállalni.

Ferencsik János karmesternek 2 bérleti hangversenyre és két Mozart-hangversenyre á 1000 forint tiszteletdíj mellett való szerződtetését, a Fricsay Ferenc esetében említett feltétellel.

Komor Vilmos karmesternek 1 bérleti hangversenyre 800 forint tiszteletdíj mellett való szerződtetését, a fentiekkel azonos feltételekkel.

Berg Ottó, Kórodi András, Lukács Miklós és Sándor Frigyes karmestereknek 1—1 bérleti hangversenyre, hangversenyenként 600 forint mellett való szerződtetését, a fentiekkel azonos feltételekkel.

A szólisták alkalmazására, valamint az oratórium hangversenyekre, valamint a külföldi vendégművészekkel rendezendő Mesterbérlet sorozat megszervezésére vonatkozóan külön javaslatot fogok beterjeszteni.

[Bartha Dénes]
művészeti igazgató

3.

Budapest, 1947. szeptember 12.

[Határozat Somogyi László vezető karnagy felmentése és új minőségben való megbízatása tárgyában]

A 222 018/1945. számú határozatommal adott megbízatás alól Somogyi László vezető karnagyot f. évi augusztus hó 31.-i hatállyal — saját kérelme alapján is — felmentem.

Minthogy azonban Somogyi László karmesteri munkásságát ezentúl is igénybe kívánom venni, felkérem, illetőleg megbízom az 1947. szeptember 1-jétől 1948. augusztus 31-ig terjedő idő alatt a Székesfőváros által rendezendő hangversenyek egy — alább számszerűen meghatározott — részének vezénylésével. Somogyi László karnagy tiszteletdíját átalányösszegben 24 000 forintban állapítom meg, amely összeg f. évi szeptember hó 1-jétől kezdődően 12 egyenlő havi részletben folyósítandó. Ez a tiszteletdíj a közalkalmazottak fizetésének esetleges emelésekor azzal azonos arányban emelkedik. A vezénylendő hangversenyekre vonatkozólag — amelyek maximális számát 18-ban állapítom meg — felhívom dr. Bartha Dénes zenekari igazgatót, hogy a részletekre vonatkozóan Somogyi László karnaggyal folytasson tárgyalást és az erre vonatkozó megállapodást jóváhagyásra nekem mutassa be. A már 1947. évi március 10-én megállapított közüzemi kedvezmények Somogyi László karnagyot a jelen megbízatás alapján annak tartamára továbbra is megilletik.

[...]

Bognár József s. k.
polgármester

4.

Budapest, 1947. október 18.

[Határozat a Székesfővárosi Zenekar vezetésével kapcsolatos kérdésekről]

A Székesfővárosi Zenekar művészeti vezetésével, valamint az adminisztratív vezetés ellenőrzésével megbízott Somogyi László vezetőkarnagy, továbbá Fricsay Ferenc karnagy megbízatása f. év augusztus 31. napjával lejárt.

Minthogy részben a vezetőkarnagy maga is ismételten kérte a zenekar művészi igazgatásával járó és a karmester művészi munkáját hátráltató mellékmunkák elvégzése alóli felmentését — másrészt eleget téve a zenekar tagjai, valamint mértékadó zenei körök ama ismételten kifejezett óhajának, hogy a zenekar vezetője ne legyen egyszemélyben karmester is — a zenekar igazgatásával a minisztertanács 11 817/1947. M. E. számú, valamint a belügyminiszter ad. I. 184 811/1947. III. sz. hozzájárulásával — dr. Bartha Dénes egy. m. tanárt, zeneművészeti főiskolai tanárt bízom meg és állandó karnagyot a zenekarnál a továbbiakban nem alkalmazok.

Az igazgató megbízásának hatálya egyelőre az 1947. augusztus 1-jétől 1949. augusztus 31-ig terjedő időre szól.

Az igazgató járandósága havi 2600, azaz Kettőezerhatszáz forint, ami az esetleges közalkalmazotti fizetésemelések arányában százalékosan emelkedik. Megbízásom értelmében az ebből a szolgálati jogviszonyból az igazgatót megillető járandóságok után a mindenkor érvényben levő jogszabályok alapján járó adókat — így az illetményadót is — a székesfőváros viseli; az illetménytöbbletadót a 8750/1946. M. E. sz. rendelet értelmében az alkalmazott fizeti. Tudomásul veszem egyúttal, hogy dr. Bartha Dénes felettes hatósága, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium a nevezett jelen alkalmaztatásához 103 874/1947. VII. V. K. M. szám alatt hozzájárult.

Az igazgató hatáskörét részletesen külön határozatban fogom szabályozni.

Ugyanekkor a zenekar eddigi állandó karnagyainak legteljesebb elismerésemet fejezem ki azért a kitartó és önfeláldozó művészi, valamint adminisztratív munkáért, melylyel a felszabadulás után a Székesfővárosi Zenekart újjáteremtették és az elmúlt 2 esztendő alatt — számtalan nehézséget leküzdve — az ország és Európa egyik legkiválóbb hangversenyzenekarává fejlesztették.[5]

E szerződéspótló határozatom egy másolatának megküldése mellett felhívom a szfőv. tiszti ügyészséget, hogy a szükséges okirati stb. illetékeknek — a költségvetés XI. fejezet IV. cím 1. rovat (Székesfővárosi Zenekar személyi kiadások) — terhére történő lerovásáról gondoskodni legyen szíves.

Megjegyzem végül, hogy jelen intézkedésemmel a dr. Bartha Dénes eddigi alkalmi megbízásáról szóló 223 207/1947. XI. számú határozatomnak f. év augusztus és szeptember havára vonatkozó bekezdése tárgytalanná vált és az abban megnevezett tiszteletdíj e hóra eső része — természetesen — nem kerül kifizetésre.

Goda Gábor s. k.	Fodor Gyula s. k.	Bognár József
tanácselnök	alpolgármester	polgármester

[5] A Székesfővárosi Zenekar hangversenyei az 1946/47. évadban címmel prospektus jelent meg Szabolcsi Bence előszavával, aki őszinte elismeréssel nyugtázta a zenekar elmúlt évbeli működését: „. . . akik az elmúlt évad hangversenyeit hallgatták, akik végigtekintettek a gazdag s mind gazdagodóbb műsorterveken, akik figyelték, hogyan finomul és nemesedik a fiatal együttes a legnagyobb mesterek költészetének engedelmes, hű, éber, odaadó és mégis öntudatos hangszerévé, élő, osztatlan organizmussá, melyben egyetlen vérkeringés ritmusa lüktet — akik Menuhin legutóbbi emlékezetes hangversenyein a klasszikus és magyar zene remekműveinek, Mozart és Beethoven, Bartók és Kodály művészetének egyformán eszményi tolmácsolását élvezték: örömmel és büszkén eszmélhettek rá, hogy újra van európai színvonalú, nagyszerű zenekarunk. . .”

5.

Budapest, 1947. október 22.

[Határozat a Székesfővárosi Zenekar ügyvitelének szabályozásáról]

A Székesfővárosi Zenekar ügyvitelének gyorsítása és egységessé tétele érdekében egy kézbe kívánom összpontosítani a Zenekar vezetését. Minthogy vezető karnagyot egyelőre nem kívánok alkalmazni és Somogyi László vezető karnagy valamint Fricsay Ferenc karnagy megbízatása f. évi augusztus hó 31-én lejárt, 224 832/1947.-XI. számú határozatommal dr. Bartha Dénest a Székesfővárosi Zenekarnál igazgatói teendők ellátásával bíztam meg. Ezzel kapcsolatban a zenekari ügyvitelt az alábbiak szerint szabályozom.

I.

A Székesfővárosi Zenekar élén a zenekari igazgató áll, aki személyes felelősség terhe alatt irányítja a Zenekarral kapcsolatos összes ügyeket és dönt az összes kérdésekben, kivéve azokat, amelyekben a döntés jogát a felettes hatóság magának tartja fenn. A zenekari igazgató feladata különösen:

1.) képviselni a Zenekart mind belföldön, mind külföldön magánosok és hatóságok előtt;

2.) a Zenekarral kapcsolatos fontosabb kérdésekben jelentést vagy javaslatot tenni és felhívásra véleményt mondani felettes hatóságnak;

3.) gondoskodni a Zenekar magas művészi színvonalon tartásáról és acélból figyelemmel kísérni a zenekari tagok művészi minőségét;

4.) zenekari tagok szerződtetése, szerződésének megújítása, felmondása, felbontása, illetőleg meg nem újítása tekintetében javaslatot tenni;

5.) kidolgozni a Zenekar művészi munkatervét figyelembe véve egyidejűleg a legmagasabb művészi szempontokat és a zeneileg művelésre szoruló rétegekkel kapcsolatos szempontokat;

6.) kiválasztani a felléptetni kívánt bel- és külföldi karmestereket és szólistákat;

7.) irányítani a Zenekar művészi munkatervének végrehajtását;

8.) irányítani a Zenekar Budapesten kívüli (bel- vagy külföldi) vendégszereplésével kapcsolatos teendőket;

9.) figyelemmel kísérni a Zenekar ügyvitelének, szervezetének működését és az esetleg szükséges módosításokra, újításokra javaslatot tenni;

10.) általában irányítani és ellenőrizni az adminisztratív és a gazdasági munkakört ellátó tisztviselők és a zenekari irodában beosztott összes egyéb alkalmazott munkásságát;

az egységes vezetés és felelősség biztosítása érdekében a zenekari igazgató a Zenekarral kapcsolatos minden iratot, levelet, szerződést stb. aláírásával, mint érvényességi kellékkel ellátni tartozik. Névaláírása alatt „A Székesfőváros Zenekar igazgatója" megjelölést köteles használni.

A zenekari igazgató mellett végzendő levelezési, gépírási, titkári stb. teendők ellátására egy női munkaerő kirendelése iránt külön fogok intézkedni.[6]

[...]

Fodor Gyula s. k.
alpolgármester

[6] A határozat II.-jelzéssel ellátott következő része a zenekarral kapcsolatos adminisztratív teendőket ellátó Brunovszky Károly adminisztratív vezetőnek, a III. rész pedig a gazdasági vezetőnek feladatkörét részletezi. A IV. jeltől az irat az altiszti teendőket, V.-től pedig az alpolgármesteri döntés jogköreit tárgyalja. E részeket, minthogy tárgyunkhoz nem tartoznak hozzá, közlésünkből elhagytuk.

6.

Budapest, 1947. november 28.

[Határozat a Székesfővárosi Zenekar ifjúsági hangversenyeinek tárgyában]

A Székesfővárosi Zenekar igazgatójának javaslatára hozzájárulok ahhoz, hogy a Zenekar a székesfővárosi tanulóifjúság részére a közoktatási ügyosztály rendezésében egy — előreláthatólag 5 hangversenyből álló — hangversenysorozatot adjon.

A hangversenyek lebonyolítását — tekintettel az ifjúság zenei nevelésének fontos céljára — rendes szolgálatok keretében engedélyezem. Egyben tudomásul veszem, hogy az első hangverseny folyó évi október hó 27-én délután hangzott el a Zeneakadémia nagytermében; a következő hangverseny időpontja december hó 15-e, hétfő délután.

A polgármester megbízásából:
Dr. Péczely Béla s. k.
tanácsnok h.
főjegyző

7.

Budapest, 1947. december 16.

[Határozat a Székesfővárosi Zenekar munkáshangversenyei tárgyában]

A Székesfővárosi Zenekar vezetőségének jelentéséből tudomásul veszem, hogy a Zenekar megbízásom alapján a Munkás Kultúrszövetség rendezésében egyelőre három hangversenyt ad a dolgozók részére rendkívüli mérsékelt helyárakon. A hangversenyek időpontja 1947. október 23., november 18. és december 22.

A Polgármester megbízásából:
Dr. Péczely Béla s. k.
tanácsnok h.
főjegyző

8.

Budapest, 1948. január 13.

[A Székesfővárosi Zenekar jelentése a polgármesteri XI. ügyosztálynak munkás- és ifjúsági hangversenyeinek ügyében]

A 225 207/1947.-XI. ü.o. számú határozatban elrendelt szervezési munkák állásáról a következőket jelentem:

1.) Saját rendezésű bérleti és bérleten kívüli hangversenyeinkre vonatkozólag 1600 üzembe küldtünk értesítést oly értelemben, hogy az üzemi munkásság részére nagyobb arányú, 50-, illetőleg 75%-os kedvezményt helyeztünk kilátásba, a mellékelt minta szerinti körlevéllel. E körleveleinkre eddig mindössze 21 üzem válaszolt, további műsoraink kérésével. Várható, hogy január—február hónapban az érdeklődő üzemek száma kisebb mértékben még emelkedni fog. A nagyarányú kedvezménnyel való visszaélések elkerülése végett a kizárólag üzemi dolgozók részére szánt kedvezményt személyre szóló igényléssel kívánjuk biztosítani.

2.) A nagyobb üzemekben, a munkásság munkahelyén tartandó munkáshangversenyek szervezése ugyancsak folyamatban van. Február—április hónapban a Weiss Manfréd gyárban, a Standard, az Egyesült Izzó, továbbá a Felten és Guilleaume üzemekben fog a Székesfővárosi Zenekar különleges műsorral hangversenyezni.

3.) A Közoktatási ügyosztály rendezésében tervezett ifjúsági hangversenyek számát 4-ről 5-re emeltük. Ezenkívül a *Nemzeti Színház Barátai Egyesületének Ifjúsági Tagozatával* közös szervezésben külön ifjúsági hangverseny-sorozatot tervezünk, amelynek a keretében szombatonként délután a Zeneakadémia nagytermében havi 2-3 hangversenyt adnánk. E hangversenyek végleges megvalósulása a Nemzeti Színház Barátainak Egyesülete szervezési munkáinak állásától függ.

[...]

Székesfővárosi Zenekar
igazgatója
(Bartha Dénes)

9.

Budapest, 1948. október 13.

[Határozat a Székesfővárosi Zenekar Beethoven-hangversenysorozata és Mesterbérlet-hangversenysorozata tárgyában]

A Székesfővárosi Zenekar vezetőjének jelentéséből tudomásul veszem, hogy a Zenekar az 1948—49-es évadot az alábbi két bérleti sorozattal nyitja meg:

MESTERBÉRLET-SOROZAT. Előreláthatólag 12 hangversenyből álló bérleti sorozat, világhírű külföldi és a legkiválóbb hazai karmesterekkel és szólistákkal. A Székesfővárosi Zenekar a sorozatot a Koncert hangversenyvállalat R.t.-vel közösen rendezi olykép, hogy a Koncert R.t. átengedi a Zenekarnak az általa lekötött karmestereket és művészeket, továbbá rendelkezésre bocsátja bérlőinek címanyagát és saját propaganda eszközeit; egyben lemond arról, hogy külön hasonló bérleti sorozatot hirdessen. A bruttó bevételből levonásba kerülnek a rendezésnél felmerülő, közösen megbeszélt költségek, a 10%-os eladási jutalék, valamint a művészek tiszteletdíja, akiket részben a Zenekar, részben a Koncert R.t. szerződtetett. A fennmaradó tiszta haszonból 72,5% a Székesfővárosi Zenekart, 27,5% pedig a Koncert R.t.-t illeti meg. A hangversenyek színhelye a Városi Színház, ha azonban a bérlők száma nem haladja meg a Zeneakadémia befogadóképességét, úgy egyes hangversenyek a Zeneakadémián rendezhetők meg. A bérletek ára 50 forinttól 380 forintig terjed és hat részletben fizethető. A bérleteket a Népművelési Központ és a Koncert R.t. árusítja, az egyes jegyek árusításánál bekapcsolódik a Rózsavölgyi cég is. Hozzájárulok ahhoz, hogy a sorozattal kapcsolatos kiadások a bevételből legyenek fizethetők; a tiszta bevételből járó részesedés a központi pénztárba fizetendő be.

KLEMPERER BEETHOVEN CIKLUSA. A Székesfővárosi Zenekar a Koncert R.t. által ajánlott egyes művészeket csak azzal a feltétellel volt hajlandó átvenni, illetőleg szerepeltetni, ha a Koncert R.t. az általa már nyár óta hirdetett és bérletben már nagyrészben eladott Klemperer Ottó által vezénylendő Beethoven-Ciklust a Székesfővárosi Zenekarral közös rendezésben bonyolítja le. Tudomásul veszem, hogy a megállapodás szerint a tiszta bevétel 50%-a a Székesfővárosi Zenekart illeti, míg a Koncert R.t. a reá eső 50%-ból Klemperer tiszteletdíját is fizeti. Amennyiben a hangversenyek valamelyikét próba nélkül megismételnék, úgy a bevétel 45%-a a Zenekaré, 55%-a pedig a Koncert R.t.-é. A hangversenyek színhelye a Városi Színház, ha azonban valamely oknál fogva egyes hangversenyeket a Zeneakadémián rendeznének meg, úgy a Zenekar a tiszta bevétel 60%-át, a Koncert R.t. pedig 40%-át kapja. Az elszámolásokat az egyes hangversenyeket követő 5 napon belül el kell végezni.

A polgármester megbízásából:
Goda Gábor
h. tanácsnok

10.

Budapest, 1948. december 11.

[A Székesfővárosi Zenekar „Nagyzenekari esték" bérletsorozatának engedélyezését kéri]

Polgármester Úr!

A Székesfővárosi Zenekar az 1948—49-es évadban „Nagyzenekari hangversenyek" címen 20 (Húsz) hangversenyből álló bérletsorozatot indított el Budapest dolgozói számára. A hangversenyeket mindenkor este $^1/_2$ 8 órai kezdettel tartjuk a Városi Színházban, kivételt képeznek azok a napok, amikor délután is előadást tart a Városi Színház, ez esetben ugyanis a Színház igazgatóságával megállapodva értesítjük a bérlőket a későbbi kezdés időpontjáról.

Mellékeljük a „Nagyzenekari esték" bérletsorozatának a tervezetét. — A bérlet ára 20 előadásra 60 és 85 forint. A 85 forintos bérlet a földszintre, középerkély, oldalerkély és I. emeleti páholyokra szól, a fennmaradó helyek bérletára 60 forint.

Fenntartjuk azonban magunknak a jogot, hogy a napijegyek helyárait esetenként állapítsuk meg, mert indokoltnak tartjuk, hogy egy-egy külföldi karmesternél a nemdolgozók fizessék meg az emelt napijegyek árait.

A ruhatárat egységesen 50 fillérben (+10 fillér biztosítási díjban) állapítottuk meg, tekintet nélkül arra, hogy hány darabot ad be egy-egy személy a ruhatárba.

Az első hangversenyre nyomtatott műsort adtunk ki, de a gyakorlat azt mutatta, hogy a közönség nem mutatott kellő érdeklődést a műsorral szemben és így a hangversenyeken a jövőben élőszóval ismertetjük a műsort.

Kérjük fentiekre az írásbeli engedélyt.

Székesfővárosi Zenekar
[Bartha Dénes]
igazgató

10/A

Budapest, 1948. december 11.

A „NAGYZENEKARI ESTÉK" BÉRLETSOROZAT TERVEZETE[7]

1) *1948. december 10-én, péntek*

Vez.: Ferencsik János
Közr.: Hernádi Lajos
Műsor: Lajtha: III. Szimfónia
Sztravinszky: Concertino
Debussy: Egy faun délutánja
Ravel: Daphnis és Chloe II. szvit

2) *1948. december 17-én, péntek*

Vez.: Somogyi László
Közr.: Garay György
Műsor: Vivaldi: Concerto grosso
Veress: Hegedűverseny
Beethoven: VII. Szimfónia

[7] A 10. számon közölt irathoz csatlakozó műsortervezetet, mint a műsorpolitika szempontjait szemléltető dokumentumot tárgyi fontossága miatt közöltük.

3) *1948. december 22-én, szerda*

Vez.: V. Smetáček (Prága)
Műsor: Martinu: Szimfónia
Kodály: Háry János szvit
Csajkovszky: IV. Szimfónia

4) *1949. január 6-án, csütörtök*

Vez.: Carlo Zecchi (Róma)
Közr.: Velta Vait (Róma) zongora
Műsor: Cherubini: Szimfónia
Mozart: Zongoraverseny
Schumann: III. Szimfónia
Verdi: Szicíliai vecsernye: nyitány

5) *1949. január 13-án, csütörtök*

Vez.: Fricsay Ferenc
Műsor: Járdányi Pál: Szimfónia
Britten: Szerenád (tenorhangra, kürtre és vonósokra)
Schubert: VII. (C-dúr) Szimfónia

6) *1949. január 20-án, csütörtök*

Vez.: Komor Vilmos
Közr.: Vásárhelyi Magda
Műsor: Szervánszky: I. Szimfónia
Liszt: Esz-dúr Zongoraverseny
Csajkovszky: V. Szimfónia

7) *1949. január 27-én, csütörtök*

Vez.: Majorossy Aladár
Műsor: Mozart: Jupiter Szimfónia
Sárai Tibor: Szerenád
Beethoven: VI. (Pastorale) Szimfónia

8) *1949. február 3-án, csütörtök*

Vez.: Kórodi András
Műsor: Kadosa: Partita
Beethoven: Zongoraverseny
Beethoven: V. Szimfónia

9) *1949. február 10-én, csütörtök*

Vez.: S. Eckerberg (Göteborg)
Közr.: Banda Ede (cselló)
Műsor: Maros Rudolf: Concerto grosso
Nystroem: Concertante szólócsellóra és zenekarra
Sibelius: I. Szimfónia

10) *1949. február 17-én, csütörtök*

Vez.: Sándor Frigyes
Közr.: S. Dénes Vera
Műsor: Bach: Magnificat
Haydn: Gordonkaverseny
Weiner: III. Divertimento

11) *1949. február 24-én, csütörtök*

Vez.: Polgár Tibor
Műsor: Kósa: III. Szimfónia
Musszorgszky—Ravel: Egy kiállítás képei
Csajkovszky: VI. Szimfónia

12) *1949. március 3-án, csütörtök*

Vez.: Charles Brück (Párizs)
Közr.: Banda Ede cselló
Balassa György klarinét
Műsor: Berlioz: Római karnevál nyitány
Honegger: Csellóverseny
Debussy: Klarinét-rapszódia
Debussy: Nocturnes
Dukas: Bűvészinas

13) *1949. március 10-én, csütörtök*

Vez.: Otto Klemperer
Közr.: Szeszler Tibor, Balassa György, Kovács Béla, Hara László
Műsor: Mozart: Symphonie concertante (oboa, klarinett, fagott, kürt)
Beethoven: IX. Szimfónia

14) *1949. március 17-én, csütörtök*

Vez.: I. Markevitch (Róma)
Közr.: Antal István
Műsor: Bach: III. Brandenburgi verseny
Mozart: Haffner Szimfónia
Brahms: Zongoraverseny
Csajkovszky: Rómeó és Júlia nyitány

15) *1949. március 24-én, csütörtök*

Vez.: Ferencsik János
Műsor: Beethoven: Egmont nyitány
Mihály András: Requiem
Franck: d-moll Szimfónia

16) *1949. március 31-én, csütörtök*

Vez.: Somogyi László
Közr.: Tátrai Vilmos, Iványi József
Műsor: Mozart: Symphonie concertante hegedűre és brácsára
Mozart: Requiem

17) *1949. április 7-én, csütörtök*

Vez.: Bárdos Lajos
Közr.: Budapesti Kórus
Műsor: Barraud: Villon testamentuma
Sztravinszky: Zsoltárszimfónia
Bruckner: Te Deum

18) *1949. április 21-én, csütörtök*

Vez.: Lehel György
Közr.: Solymos Péter
Műsor: Bach: I. Brandenburgi verseny
Farkas Ferenc: Zongora concertino
Dvořak: Új világ Szimfónia

19) *1949. április 28-án, csütörtök*

Vez.: Lukács Miklós
Közr.: Dános Lili
Műsor: Székely Endre: Kis szvit
Chopin: e-moll zongoraverseny
Csajkovszky: V. Szimfónia

20) *1949. május 5-én, csütörtök*

Vez.: Várady László (Szeged)
Közr.: Ticharich Zdenka
Műsor: Szabó Ferenc: Concerto
Debussy: Rapszódia
Beethoven: III. (Eroica) Szimfónia

11.

[Bartha Dénes művészeti igazgató évadvégi jelentése a Székesfővárosi Zenekar 1947—48. évi működéséről][8]

A magyar főváros élvonalbeli hangversenyzenekari együttesének, a Székesfővárosi Zenekarnak odaadással végzett, megfeszített munkája olyan teljesítményekkel, olyan sajátos színnel gazdagítja a magyar zenei életet, ami ennek a testületnek egészen különleges helyet biztosít a magyar zenekultúra sokhangú koncertjében.

Ez az évek alatt megszerzett pozíció egyúttal kötelez is: rendkívüli felelősséget ró a zenekar tagjaira és vezetőségére egyaránt. E felelősségnek tudata és vállalása késztet arra, hogy most, az 1947/48. évi hangversenyévad végén, a magyar zeneélet nyilvánossága előtt számot adjak az elmúlt évben végzett munkánkról, terveinkről, problémáinkról. Erre a tárgyilagos beszámolóra joggal igényt tarthatnak a magyar művelődéspolitika és a zeneélet felelős vezetői, a magyar sajtó zenekritikus gárdája, s nem utolsó helyen hangversenyeink hűséges látogatói: a magyar zenei közönség élcsapata.

A tények és teljesítmények statisztikája tanúskodjék arról, hogy a Székesfővárosi Zenekar az elmúlt évben milyen mértékben teljesítette speciális feladatait: a mai magyar zeneszerzés és a fiatal magyar karmesternemzedék legjobbjainak szóhozjuttatását, a külföldi kortársi muzsika rendszeres bemutatását, valamint a szimfonikus zenének olcsó árú zenekari hangversenyek és üzemi koncertek útján való népszerűsítését, *új magyar közönségréteg nevelését*. Csak nem szabad azt gondolnunk, hogy a zenei közönségnevelés, a tömegnevelés terén 1-2 hónapi, vagy akár 1-2 évi munkával frappáns, „mutatós" eredményeket lehet elérni. Nemzedékek súlyos magyar mulasztását kell itt évek és évtizedek szívós, lankadatlan munkájával helyrehoznunk, kipótolnunk.

A magyar zenekultúra nagymestere, *Kodály Zoltán*, egyik cikkében a magyar zenei nevelés „100 éves tervéről" beszélt. Ha a magunk részéről nem is kívánjuk ennyire bő-

[8] E jelentés a Fővárosi Levéltár iratanyagában nem volt található. Közlésünk Bor Dezső kézirata alapján történt (lásd az 1. jegyzetet).

kezűen adagolni a türelmes, lassú közönségnevelő munkára szánt időt, mégis kétségtelen, hogy jó egynéhány esztendőnek áldozatos, kemény munkájába fog kerülni az új magyar zeneértő, hangversenylátogató közönség tervszerű felnevelése...

Ami a zenekar tervszerű igénybevételét illeti, a teljes évadra eső zenekari szolgálatok száma felül van a 330 szolgálaton, s így a zenekar *munkateljesítményének kihasználása maximális volt.* Nem-igen van országunkban hasonló színvonalú zenekari testület, amely ilyen komoly és megfeszített munkát végzett volna, mint a miénk.

Karmesterek szereplése

A karmesteri munka jellegét tekintve: az utóbbi időben az előző évekhez képest ugrásszerűen emelkedett a külföldi vendégkarmesterek száma: Zecchi 2, Van Beinum 2, Solti György (München) 3, Klemperer 6, Meylan, Kuttner, Sacher, Jolivet, Bernstein, Scherchen, Szasa Popov (Szófia), Silvestri (Bukarest), Doráti (USA) 1—1 alkalommal, vagyis mindnyájan együttesen 22 alkalommal vezényelték a Székesfővárosi Zenekart az évad folyamán. Mindez nem üzleti számításból, hanem a Zenekar tagságának és üzemi bizottságának kifejezett kívánságára történt így: a külföldi karmesterek szereplése friss levegőt, változatosságot hozott a zenekar napi munkájának szinte megszokottá vált egyformaságába; egyúttal alkalmat adott néhány külföldre származott hírneves hazánkfiának (Kuttner, Doráti, Solti) sikeres szerepeltetésére, és évadunkat néhány egészen kiválóan sikerült, pompás hangverseny maradandó élményével gazdagította. Különösen Zecchi, Klemperer, Bernstein, Sacher és Kuttner hangversenyei számítottak zeneéletünk eseményének.

Itthoni magyar karmestereink közül a sorozatosan, állandóan szerepeltetett vezető nevek (Ferencsik, Fricsay, Komor, Sándor, Somogyi) mellett Kórodi 3 alkalommal, Bárdos, Kodály, Lukács, Várady és Vaszy 2—2 alkalommal, Ádám, Badár, Bor, Forrai, Gergely, Lehel, Majorossy, Marton, Paul, Polgár, Rákos, Révész, Török, Unger 1—1 alkalommal vezényelték a zenekart. A többnyire 1—1 alkalommal szereplő külföldi vendégkarmesterrel szemben (közülük is 3 külföldre származott magyar karmester: Kuttner, Solti és Doráti) tehát az idegen rendezésben abszolvált hangversenyeket is beleszámítva, összesen 27 itthoni magyar karmester jutott a zenekar útján nyilvános szerepléshez, közülük nem egy esetben a legifjabb generáció kísérletképpen szerepeltetett tagjai is. Nem hisszük, hogy (a koncert nyilvánossága felé jóval kevésbé exponált Rádiózenekaron kívül) egyetlen más, élvonalbeli magyar zenekar ennyi alkalmat nyújtott volna tehetséges magyar karmestereknek a nagy nyilvánosság előtt való szereplésre.

Magyar hangszerjátékos szólisták közül Antal István 1, Banda Ede 4, Böszörményi Nagy Béla 3, Cserfalvi Elíz 4, Dános Lili 1, Dénes Vera 1, Engel Iván 2, Farnadi Edit (Bécs) 1, Hara László 1, Hernádi Lajos 1, Fischer Annie 5, Garai György 2, Gérecz Árpád 1, Harsányi Miklós 1, Kadosa Pál 1, Kuttner Mihály 1, Lengyel Gabriella 4, Luzzato Wanda 1, Ney Tibor 1, Radnai Gábor 2, Sándor Renée 1, Sándor György (New York) 2, Schneider Hédy 1, Ungár Imre 1, Váczi Károly 1, Wolf Endre (Stockholm) 1, Zathureczky Ede 3, Zempléni Kornél 1 alkalommal (vagyis összegezve: 28 magyar hangszerjátékos összesen 49 alkalommal) szerepelt.

Magyar énekes szólisták közül Báthy Anna 11, Gyurkovics Mária 2, Jámbor László 6, Littasy György 5, Losonczy György 2, Máthé Jolán 2, Nagypál László 2, Németh Anna 7, Neményi Lili 1, Rigó Magda 1, Rösler Endre 10, Szabó Miklós 1 alkalommal (vagyis összegezve: 12 magyar énekes szólista összesen 50 alkalommal) szerepelt.

Külföldi hangszerjátékos szólisták közül Leonard Bernstein, Monique de la Bruchollerie, Francoise Gobet, Friedrich Gulda, E. G. Gilels, Yvonne Loriod, Maurice Marschal,

Y. Menuhin, Ricardo Odnoposoff, Sigurd Rascher, Veszelin Sztojanov 1—1 alkalommal (vagyis összegezve: 11 művész összesen 11 alkalommal...) szerepelt.

A magyar művek előadásának statisztikája: 50 magyar mű szerepelt hangversenyeink műsorán, amiből Bartók és Kodály 15—15 előadással, Weiner 4 előadással, Liszt 6 előadással, Kadosa 2, s a többi [...] magyar szerző pedig 1—1 előadással szerepelt. A minőségi szelekciót tanúsítja, hogy a nálunk bemutatott és előadott művek közül került ki a Magyar Rádió centenáriumi zenemű-pályázatának mindkét díjnyertes műve: Veress Psalmus-a és Kadosa Concertino-ja.

Külföldi modern zene

A Székesfővárosi Zenekarnak egyik sarkalatos célkitűzése, hogy a modern zene külföldi termésével is megismertesse hallgatóit. A zenekari szólamanyag külföldről való kölcsönzésének tengernyi nehézsége és magas költsége nem minden esetben engedte meg a múlt őszi műsortervezet programjának teljes megvalósítását; nem egy beígért újdonságot kényszerűen más, ugyancsak modern, érdekes művel kellett helyettesítenünk. A számtalan nehézség ellenére mégis sikerült (a Debussytől máig terjedő időszakot véve alapul) 25 külföldi modern szerző összesen 33 művét (közte 14 budapesti bemutatót) műsorba iktatnunk.

A fenti adatok után, úgy hiszem, alig lehet kétséges, hogy a Székesfővárosi Zenekar mind a magyar zeneszerzőkkel és az előadóművészekkel szemben, mind pedig a magyar hangversenylátogató közönséggel, valamint a magyar zenekultúra egyetemességével szemben lelkiismeretesen, körültekintő sokoldalúsággal és példamutató odaadással teljesítette kötelességét, a magyar zeneéletben reáháruló művészetpolitikai feladatát.

12.

Budapest, 1949. január 11.

[Budapest Székesfőváros polgármesterének felirata a belügyminiszternek a Székesfővárosi Zenekar gazdálkodásának vizsgálata tárgyában]

A Székesfővárosi Zenekar gazdálkodásának vizsgálatáról szóló 2498/1948. sz. jelentéshez a következő észrevételeket terjesztem fel.

Bevezetőre előrebocsájtom a Zenekar igazgatójának dr. Bartha Dénes főiskolai tanárnak a Zenekar általános jelentőségére, művészi és gazdasági értékelésére vonatkozó észrevételeit, mint amelyek a Zenekar közérdekű jellegét és támogatásának indokoltságát teszik mérlegelés tárgyává. Ezek a szempontok voltak irányadóak a Székesfővárosi Zenekar létesítésénél s további működésének elbírálásában sem hagyhatók figyelmen kívül. „A Székesfővárosi Zenekar az olyan élvonalbeli kultúrintézmények sorába tartozik (mint pl. az Operaház, a Nemzeti Színház, a fővárosi múzeumok és könyvtárak), amelyeknek gazdálkodását és működését kizárólag szubvencióval lehet biztosítani. Így a Székesfővárosi Zenekar gazdálkodását is csak a fenti intézményekéivel lehet összehasonlítani. Ebből a szemszögből mérlegelendő tehát, hogy a bevételek és a kiadások összege között előálló hatalmas különbséget, úgy mint a fentnevezett kultúrintézményeknél, szubvenciónak, vagy pedig (amint ezt zenekarunk esetében a fővárosi számszék teszi) deficitnek minősítjük-e. Amazokhoz hasonlóan a Székesfővárosi Zenekar is elsősorban nem üzleti vállalkozás, hanem a legszélesebb néprétegek kulturális igényeit magasfokon kielégítő kultúrintézmény. Ilyen szempontból a Zenekar hallatlanul kiterjedt és minden más hasonló együttesnél eredményesebb és szélesebbkörű közönségnevelő munkát végez,

különösen annál a rétegnél, ahol azt a múltban teljesen elhanyagolták — a dolgozók, a munkásság körében.

Az ilyen kultúrintézmények munkájának és gazdálkodásának elbírálása kizárólag abból indulhat ki, hogy az intézmény kulturális munkája eléggé eredményes-e és kielégítően indokolja-e a reá fordított szubvenció összegét.

Az eredményt kétféle szempontból mérlegelhetjük: 1.) a művészi munka qualitása, magasrendűsége és 2.) a hatósugár szociális szélessége (új közönség nevelése) tekintetében. Az állami színházaknál pl. az első pont tekintetében azelőtt sem eshetett kifogás, míg a második szempontból súlyos bajokat kellett megállapítanunk: állandóan ugyanaz a szűkkörű nagy- és kispolgári réteg látogatta őket. Ezen a visszás állapoton csak legújabban próbál intézményesen segíteni a Szakszervezeti Tanács kultúrosztályának az állami színházak olcsó bebérletezésére irányuló nagyarányú akciója.

Az állami színházakéhoz hasonló közönségválság fenyegeti a hangversenyéletet is, azzal a súlyosbító vonással, hogy az erősebb elvonóképességet és koncentrációt igénylő hangversenyeknek az általános közönségválságon kívül egyfelől még az állami színházak konkurenciájával is meg kell küzdeniök —, másfelől pedig a burjánzó amatőr és álamatőr testületi zenekarok minden színvonalat alullicitáló gyilkos versenyével.

Jellemző állapotainkra az, hogy a példátlan presztízsű Filharmóniai Társulatnak pl. világhírű karmesterekkel hirdetett ezidei bérletére a 2400 személyes Városi Színházban kéthónapos intenzív propagandával tudomásunk szerint kb. 4—500 állandó bérlőt sikerült verbuválnia és az évadban eddig összesen két hangversenyt abszolválnia.

Intézményes javulást e téren csakis a szaktanács kultúrosztályának bérletezésébe való intézményes bekapcsolás jelenthetett volna, amire zenekarunk már a koranyáron megtette a lépéseket, ez a bekapcsolódás azonban nem jött létre.

Ilyképen közönségszervezés terén teljesen magárahagyatva — valamint a hangversenyek publicitását jelentő utcai és újsághirdetési költségek drasztikus redukciója közepette — kellett a Székesfővárosi Zenekarnak elmúlt évadját megrendeznie és idei évadját megkezdenie.

Az elmúlt szempontjait és pontos statisztikáját a mellékelt füzetben foglalt jelentés tartalmazza. Az idei évad első három hónapjának szervezési eredményeit (október—november—december) az alábbiakban foglaljuk össze.

Valóságos csodaszámba mehet, hogy ilyen mostoha körülmények között zenekarunk a három hónap alatt összesen 36 hangversenyt abszolvált, az alábbi módon:

a.) 4 Beethoven-est Klemperer vezényletével a Városi Színházban (átlag 95%-os látogatottság mellett, 900 állandó bérlővel).

b.) 5 Mesterbérleti est a Városi Színházban, átlag 85%-os látogatottság mellett, kb. 700 bérlővel.

c.) 4 Nagyzenekari est a Városi Színházban a dolgozók részére, olcsó helyárakkal (980 állandó bérlővel, esténként átlag 4—500 napijeggyel, 500 bérletet ingyen bocsátottunk a MINSZ, a MEFESZ, a Szaktanács és NÉKOSZ rendelkezésére).

d.) 7 ifjúsági hangverseny telt házak előtt.

e.) 4 üzemi hangverseny az üzemek dolgozói részére.

f.) 12 egyéb hangverseny (Pártrendezések, jótékonycélú és egyéb rendezések).

Megjegyzendő még, hogy a Városi Színházban rendezett hangversenyek után az a.), b.) sorozatban esténként 5.000 forintot, a c.) sorozat estéin pedig esténként 2.000 forintot, az évad eddigi folyamán tehát több mint 50.000 forintot fizettünk ki a Városi Színház pénztárába.

A helyárak megállapításában a legmesszebbmenően érvényesítettük a szociális igaz-

ság szempontjait, amennyiben a dolgozók részére rendezett nagyzenekari bérletben és az ifjúsági hangversenyeken az eddigi pesti zenei életben példa nélkül álló alacsony helyárakat állapítottunk meg, hogy a dolgozók és az ifjúság mozihelyárakon látogathassák a legmagasabb színvonalú zenekari produkciókat."

A Zenekar igazgatójának szempontjait magamévá kell tennem, mert csak így látom lehetőnek, hogy a zenekar eredeti rendeltetésének teljes mértékben megfelelhessen, sőt teljesítményeinek hatósugarát a vázolt elgondolás szerint a kívánt eredményességgel kiszélesítse.

[...]

[Aláíratlan példány]

13.

Személyi változások a Fővárosi Zenekar vezetésében[9]

Dr. Bartha Dénes zeneakadémiai tanárt, egyet. magántanárt a polgármester 1947-ben nevezte ki a Székesfővárosi Zenekar igazgatójává. Ez a megbízatás 1947. aug. 1-jétől 1949. aug. 31-ig szólt. Dr. Bartha Dénes igazgatói megbízatásának lejárta után távozott a Zenekar éléről. Szeptember 15-én ugyancsak távozott zenekari ügyvezetői állásából Brunovszky Károly is.

1949. aug. 1-jén a Zenekar új igazgatójává Vermes Istvánt nevezte ki a polgármester.

14.

Budapest, 1950. június 27.

[Határozat a Fővárosi Zenekar önálló intézményként való működtetése tárgyában][10]

A Fővárosi Zenekar működését legutóbb a 224 600/1947.-XI. és 224 832/1947.-XI. számú határozataimmal szabályoztam.

A szabályozás átmeneti jellegű volt addig, amíg a Fővárosi Zenekar végleges szervezete és működésének leghelyesebb módja kialakult.

A jövőben a Fővárosi Zenekart önálló intézményként kívánom kezelni.

A Fővárosi Zenekar kultúrintézmény vezetését továbbra is a 0069/V/22/1950. I. számú intézkedésemmel a Fővárosi Zenekar ideiglenes vezetésével megbízott Vermes Istvánnak kell ellátnia. A Fővárosi Zenekar kultúrintézmény gazdasági teendőit pedig a 224 600/1947.-XI. számú határozatomban gazdasági vezetőként megjelölt és jelenleg is ezt a munkakört ellátó Bonyhádi Józsefnek kell továbbra is végeznie.

A Fővárosi Zenekar szükségleteit az 1950. évi költségvetés 7376 alcímen szereplő tételek fedezik, így ezen tételek felett a rendelkezési jogot a Fővárosi Zenekar mindenkori vezetőjének részére biztosítom.

Kivételt képez a 7376—199 alrovaton kulturális célokra előirányzott összeg, valamint a 7376—299 alrovaton kulturális célokra előirányzott összeg, amely felett a rendelkezési jogot továbbra is magamnak tartom fenn.

A fentieknek megfelelően Vermes Istvánt a Fővárosi Zenekar kultúrintézmény ideig-

[9] A Fővárosi Levéltár vonatkozó iratanyagában Bartha Dénes művészeti igazgatói megbízatásának megszüntetésére vonatkozó dokumentum nem volt található. Hasonlóképpen nem találtunk ilyen tárgyú utasítást a Fővárosi Közlöny 1949. évi számaiban. Csupán egy, feltehetően folyóirati közleményre támaszkodhatunk, amely ugyancsak Bor Dezső gyűjteményében maradt meg. Közlésünk e kézirat szó szerinti közlése (lásd a kézirat 463. lapját).

[10] E határozat már témánk lezárását követő időszak indulását jelzi, közzétételét a történeti áttekintés perspektivikus igénye indokolta.

lenesen megbízott vezetőjét felhatalmazom arra, hogy az 1950. évi költségvetés 7376 alcímén szereplő tételeket, a 7376—199 és 7376—299 alrovatok kivételével, az előírt szabályoknak megfelelően Bonyhádi József gazdasági vezető ellenjegyzése mellett, teljes felelősséggel utalványozhassa.

Ennek következtében Bonyhádi József gazdasági vezető köteles számontartani, hogy a költségvetésben megállapított keretek betartassanak. Az előírásoknak és a költségvetési kereteknek megfelelő utalványozást ennek jeléül a pénztári kifizetés előtt ellenjegyzi.

A zenekar ideiglenes vezetésével megbízott Vermes István a fent ismertetett módon egyösszegben 10 000 forint értékhatárig utalványozhat. Az egyösszegben 10 000 forinton felüli utalványozást magamnak tartom fenn. A zenekar költségvetésének nemcsak kiadási, hanem bevételi tételeinek betartásáért is felelős a zenekar ideiglenes vezetője.

A szerződéses tagok névsorának megállapítását magamnak tartom fenn. Ebben a kérdésben a zenekar vezetőjének javaslata alapján a népművelési osztály meghallgatása után fogok dönteni. Az erre vonatkozó határozatom kibocsátása után azonban az egyes szerződések aláírására a zenekar vezetőjét felhatalmazom.

A zenekar vezetője köteles a zenekar működéséről minden hó 1-jéig havi működési tervezetet bemutatni a IX/b. népművelési osztálynak, amely tervezetnek az összes előirányzott hangversenyeket, azok műsorát és vendégszereplőit tartalmaznia kell, s tájékoztató adatokat is kell adnia a hangversenyek várható pénzügyi kereteiről.

Köteles a zenekar vezetője minden hó 15-ig az elmúlt hó hangversenyeit és pénzügyi eredményeit részletesen írásban jelenteni.

Minden folyamatos több hangversenyre kiterjedő hangversenyszerződéshez, valamint minden olyan részvételhez, amely a zenekar közreműködési költségeinek megtérülését nem biztosítja a IX/b. népművelési osztály előzetes írásbeli hozzájárulását kell kikérni. Ugyancsak ki kell kérni a IX/b. népművelési osztály hozzájárulását minden összefüggő hangversenysorozat szervezéséhez is.

A zenekar belső működésére vonatkozólag külön ügykezelési szabályzatot kívánok kibocsátani. Felhívom ezért a zenekar vezetőjét, hogy az erre vonatkozó részletes javaslatot a legsürgősebben írásban tegye meg.

A zenekar ügykezelési személyzetének létszámáról és a zenekar intézményéhez való áthelyezéséről külön fogok intézkedni. Felhívom ezért a zenekar vezetőjét, hogy erre vonatkozó javaslatát haladéktalanul nyújtsa be.

[Goda Gábor]
osztályvezető
A végrehajtóbizottság nevében:
Nezvál Ferenc
a végrehajtóbiz. elnökhelyettese

TALLIÁN TIBOR:

*A HANGVERSENYRENDEZÉS ÁLLAMOSÍTÁSA MAGYARORSZÁGON**

AZ ÁLLAMOSÍTÁS LÉPÉSEI

1949-ben a gazdasági és politikai rendszer gyökeres átalakításának függvényeként „napirendre került" a hangversenyrendező ipar államosítása. A hangversenyrendezés 1945 után kialakult szerkezetének átalakítására tett első lépésként a minisztertanács 1949. augusztus 2-i hatállyal megalapította a Muzsika Hangversenyrendező Nemzeti Vállalatot;[1] a személyi állomány nagyrészt a Magyar Múzsa, továbbá a Koncert és a Libertas embereiből került ki.[2] Elvileg a vállalat csak egy volt a hangversenyrendezők között, de a számottevő komoly zenei irodák felszívása és különféle privilégiumok kulcspozíciót biztosítottak számára. 1950. október 1-jén kiadták a hangversenyrendezés állami (testületi) monopóliumát kimondó rendeletet, amely az iparból kizárta a magánszemélyeket. Az uralkodó gazdasági és politikai stratégia szellemében 1951/52-ben tovább növelték a koncentráció fokát. A Muzsika kizárólagos jogot kapott a Fővárosi Zenekar foglalkoztatására, majd a MÁV és SZOT zenekarok ciklusait is ő rendezte, illetve hirdette meg. Az 1951-es év folyamán előkészítették, 1952 januárjában rendeletileg végrehajtották az állami hangversenyrendező vállalat átalakítását intézménnyé. Létrejött az Országos Filharmónia: központi zenei üzem, nem csupán hangversenyrendező, hanem az előadóművészek munkaadója is. Legfontosabb zenész-testülete a fővárostól elkobzott volt Fővárosi Zenekar, ezután Magyar Állami Hangversenyzenekar. Tervezték a Budapesti Kórus államosítását, de erre, valamint egyes vidéki zenekarok hivatalossá alakítására nem jutott pénz — ezek továbbra is csupán szubvencióval, de Filharmónia-rendezésben hangversenyeztek. Újabb „államosítások" következtek 1953 januárjában. A Filharmónia éves szerződést (később státust) adott 24 komolyzenei előadóművésznek, meghatározott számú fellépést ígért, aminek fejében havi fizetés formájában előleget folyósított. Állami támogatásban részesült a Tátrai vonósnégyes és a Budapesti Fúvósötös. Voltak más államosítási tervek, pontosabban centralizációs törekvések, például a két MÁV-zenekar rovására, de ami nem sikerült a fővárosnak (kulturális intézményeinek megőrzése), azt a Filharmóniánál nagyobb hatalmú MÁV könnyűszerrel elérte: megtartotta együtteseit. A hangversenyrendezés szempontjából decentralizációs törekvésnek vélnénk, hogy egyes szervek, erőközpontok reprezentációs igényei épp a Filharmónia születése idején hívták életre a maguk többé-kevésbé efemer komolyzenei együtteseit (SZOT, ÁVH). Ám ezeket a hivatásos hangversenyéletben a Filharmónia foglalkoztatta; alapításuk a maguk vi-

* Részlet a Hangversenyélet Magyarországon 1945—1958. c. hosszabb tanulmányból.

[1] *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945—1956*, I. kötet, összeállította és szerkesztette Berlász Melinda és Tallián Tibor, Budapest, 1985, MTA Zenetudományi Intézet (a továbbiakban: *Iratok*, I), 187. l. A következő intézménytörténeti összefoglalás adatai túlnyomórészben a Népművelési Minisztérimnak az Új Magyar Központi Levéltárban őrzött iratanyagából származnak, amelynek tartalmilag legjelentékenyebb hányadát hozzáférhetővé teszi az itt idézett, valamint a később említendő dokumentumkötet.

[2] Tihanyi Alfréd: Az Országos Filharmónia története. Kézirat az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárában.

szonylatában ezen kívül is centralizációs jelenség, hiszen például a szakszervezeti központi zenekar nagyjában az „ágazati" szimfonikus zenekarok leépítésével egyidőben születik.

Egy másik ágon megkísérelték a teljes előadóművészet központi irányítás és ellenőrzés alá helyezését is: ezt a célt szolgálta a működési engedélyek, a kategorizálás és a közvetítés 1952-ben bevezetett szisztémája. Honorárium-osztályokat állítottak föl, a fellépéseket (nem filharmóniai rendezvényeken is) engedélyhez, valamint a rendező által fizetendő illetékhez kötötték. Ezzel a Filharmónia hatósági funkciókat is magára vállalt.

Nem elégedett meg komolyzenei tényked éssel sem: egyre fokozódó mértékben igyekezett átvállalni az egész ország könnyűzenei ellátását, részben saját rendezésben, részben úgynevezett eladott műsorokkal (ezeket csupán összeállította, majd helyi rendezőnek adta át). Létszámát és szervezetét mindeme feladatoknak megfelelően egyre bővítették.

Az állami monopólium fölépítésekor a ráruházás fonákja a megfosztás, a tiltás. Az eredeti államosító rendelet nem tiltotta meg a testületeknek és közületeknek, szakszervezeteknek, üzemeknek, kultúrházaknak és iskoláknak, hogy alkalmilag hangversenyeket rendezzenek, sőt hogy műsorirodákat tartsanak fenn. A Filharmónia ezt érdekei sérelmének vélte: kezdeményezésére állandó harc indult a „szétforgácsolódás megakadályozására", „az eszközök összpontosítására" a periferiális rendezvények ellen, amelyeket (különösen könnyűzenei formáikban) a különféle testületi rendezők mögött megbúvó „maszek-ügynökök" vadászterületének tekintették; nagyrészt utóbbiakat okolták a Filharmónia gazdasági és kultúrpolitikai nehézségeiért. Nemkívánatos aktivitásuk visszaszorítására jelentette meg 1951-ben a Népművelési Minisztérium az 1950-es monopóliumrendelet betartására figyelmeztető utasítását, a „maszek-ügynökök elleni harcot" szolgálta a kiközvetítési rendelet is, végül pedig az 1955-ben kiadott 13. számú törvényerejű rendelet a hangversenyrendezésről, mintegy a centralizált modell végső „körülbástyázása" utasításokkal és tilalmakkal. Ugyancsak a monopolista törekvések eredménye, hogy a városi stb. kezelésben volt műsorirodák rendre megszűntek, illetve az újonnan alakultak soha nem tudtak konszolidálódni.

AZ ÁLLAMOSÍTÁS IDEOLÓGIÁJA

Az államosítást a zeneélet korabeli ideológusai olyan érvekkel alapozták meg, amelyeknek áttekintésével és értékelésével nem csupán az államosítás indokait ismerhetjük meg, hanem — mintegy torzító tükörből — a hangversenyrendezés 1949/50 előtti működését is. Az államosítás ideológiája lényegében nem volt más, mint többpontos vádirat a magán hangversenyrendezők ellen. A legáltalánosabb vád az volt, hogy a vállalkozó rendezők üzleti érdekből a selejtes könnyűzene fogyasztására csábítják a közönséget. Valóban sok ügynök árusított könnyűzenei- és nótaműsorokat; hogy pontosan hányan, azt nehéz lenne fölbecsülni — 1948 elején például „új rendezők" produkálta dizőzdömpingről olvasunk a sajtóban. Mindenesetre ideológiailag elvakult, s a gyakorlat próbáját nem állja ki az a szemlélet, amely a szociológiai tényt (a dömpingszerű könnyűzene forgalmazást) egyértelműen a magántőke rovására írja, illetve — később — néhány politikailag ellenséges vagy nemkívánatos intrikus működése következményének állítja be. Az ideológia cáfolatát nem a dialektikus logika kínálja, hanem a kulturális fogyasztás története, amely 1950 óta folyamatosan, sőt egyre erőteljesebben bizonyítja, hogy a dömpingszerű könnyűzene-szolgáltatás ténye a hangversenyrendezésben uralkodó tulajdonformától nagyban független. Sőt 1950 után az is kiderült, hogy a művészi zenének elkötelezett magántőke (például Kun Imre vállalkozásáé) az államénál adott esetben sokkal válogatósabb és az „üzlet" szempontjának sokkal kevésbé enged. Voltak ugyanakkor

ellenpéldák az államosítást megelőző időszakban a testületi tulajdonú irodák között: az 1947-48 fordulóján alapított kommunista hangversenyrendező-cég, a Magyar Múzsa volt munkatársának visszaemlékezése szerint hangzatos kultúrpolitikai céljait meghazudtolva jócskán rendezett könnyűzenei hangversenyeket — valószínűleg nem azért, mert erre kényszerítette a magánrendezők versenye, hanem talán inkább azért, hogy „ne szakadjon el a tömegektől".

A komoly zenét terjesztő rendezőknek az államosításkor a magyar előadóművészet helyzetének néhány valódi vagy vélt ellentmondását vetették szemére. Mint 1948-ban a zenész-szakszervezetek egyesülési kongresszusán Zolnai Jenő kifejtette, a régi Magyarországon az előadóművészek százszázalékosan ki voltak szolgáltatva a magán hangversenyrendezők profitéhségének; hangversenyt csakis saját veszélyükre rendezhettek, nem volt más reményük, mint *„kimenni nyugatra szerencsét próbálni"*.[3] Épp elég nagy előadóművész tűnt föl és működött a két háború közti Magyarországon ahhoz, hogy kétkedjünk az ilyen sommás állítások igazában. Az előadóművészek nyomorának és az emigrációs kényszernek sokféle (például politikai) oka volt és van, abban a rendezők profitéhsége játszhatta a legjelentéktelenebb szerepet. Magáncégek egyébként már a háború előtt és alatt is csak részben ellenőrizték a főváros hangversenyéletét; a zenekari koncerthányad már akkor is nem kis részben testületi kézben volt, a zenekarok önálló műsor- és szólistapolitikát folytattak. Óriási mértékben tovább társadalmasult (szocializálódott) a zenekari kultúra a háború után, de ugyanez bekövetkezett a hangversenyrendezésben általánosságban véve is, a pártok, szakszervezetek, szövetségek stb. igen élénk ilyenirányú ténykedése révén. A magáncégekre lényegében csak a lebonyolítás és az import maradt (kivéve talán az államközi kapcsolatokon alapuló művészcserét); óriás-profitot természetesen nem értek el, legfeljebb csak deficitmentesen gazdálkodtak (hacsak a politikai szempontok szerint rendeztetett hangversenyek és hangversenysorozatok nem kényszerítették rájuk a veszteséget).[4] Egyes magánrendezők ezen túlmenően, nem csupán foglalkoztatták az előadóművészeket, hanem messzirelátón igyekeztek irányítani pályájukat; mélyen igazságtalan az előadóművészek iránti közönnyel vádolni a magánrendezőket épp azokban az években, mikor szervezetük (személy szerint Kun Imre) oly mérhetetlenül sokat tett a fiatal magyar zenészek verseny-kiküldetéseiért. Ez esetben épp hogy a magántőke ösztönözte a (demokratikus) államot a mecénásszerep vállalására. Nem vitatjuk, Kun buzgólkodásában közrejátszhatott az érdek is, hiszen impresszárió volt, kinek *érdekében állt,* hogy művészeit kijuttassa a nemzetközi porondra. De ki ítélné józan ésszel az ilyen érdeket alantasnak?

Kifogásolták azután az államosítók a magánrendezők műsorpolitikáját: *„az eddigi hasonló vállalatok főképpen magánkézben lévén, vezetésükben nem kultúrpolitikai, hanem elsősorban üzleti szempontok érvényesültek. A műsorszámok összeválogatásánál vagy a kispolgári ízlés kiszolgálása, vagy a dekadens irányzatok felvonultatása jutott túlsúlyba, ezzel szemben a szovjet művészet propagálására egyáltalán nem is gondoltak."*[5] A felsorolt műsorpolitikai hiányosságok a korszak repertoárjának tanúsága szerint nem árnyékolták be az 1950 előtti hangversenyrendezést, de ha így lett volna is, azért semmiképp sem voltak felelősek a magáncégek, tekintettel a demokratikus-testületi és pártorientációjú hangversenyrendezés fent említett meghatározó szerepére a demokratikus korszakban.

Kimondva-kimondatlanul ott lebegett a hangversenyrendezők feje fölött az a poli-

[3] *Iratok,* I, 57. l.
[4] Kun Imre levele a Dolgozók Kultúrszövetségéhez az 1947/48-as bérletsorozat hangversenyeinek deficitjéről, 1948. március 10. Másolat Kun Imre hagyatékában, MTA Zenetudományi Intézet.
[5] *Iratok,* I, 187. l.

tikai vád is, hogy a kiváltságosokat szolgálták ki, hogy felelősek a hangversenyjegyek magas áráért s ezzel akadályozói a zeneélet volumen-bővítésének, az „új közönség" megnyerésének. 1948. július 25-én mennydörögte a Szabad Nép: *„a Svéd Sándor-esték 5—30 forintos helyárait nem a dolgozók széles tömegeinek szánták"*. Az elit-hangversenyek jegyárai biztosan nem voltak alacsonyak a negyvenes évek végi átlagkeresetekhez képest. Jegyárcsökkentésre ugyan tudomásunk szerint később sem került sor,[6] de a hangversenyfogyasztás az 1949 utáni új rendszerben viszonylagosan talán mégis olcsóbbodott, egyrészt, mert a jegyek árai nem emelkedtek a megélhetési költségekkel együtt, másrészt, mert megritkultak az elit-hangversenyek. Később az is meghatározta a hangversenyárpolitikát, hogy a koncertüzem „nem ment", s így gondolni sem lehetett a megmaradt közönséget is elidegenítő nagyobb áremelésre. Egyébként pedig már az ötvenes évek derekán felmerült a kérdés, vajon a hangversenyek presztízsének s ezáltal az egész komolyzene-fogyasztás jövőjének valóban hasznára van-e, ha a hangversenyek és a mozik jegyei egyformán filléresek?[7]

Újabb tapasztalatok mutatják, hogy a hangversenyjegy-árakat nemcsak a magántőke emelheti magasra Magyarországon, és sajnos azt is, hogy a „dolgozókat" nem csupán a financiális cenzus tartja távol a hangversenytermektől. A negyvenes években a magas árak különben nem az „új", hanem a „régi" közönséget sújtották, előbbit ugyanis valósággal bombázták olcsó árú, sőt ingyenes hangversenyekkel és -sorozatokkal, nem utolsósorban a munkáspártok és -szövetségek olyan kampányai nyomán, mint amilyennek a Szabad Nép jegyárkritikája is része, méghozzá a maga fórumán propagandisztikusan indokolt és jogosult része volt. Az „akciós" rendezvények és sorozatok lehettek pillanatnyilag a leghasznosabbak a hangversenyélet számára: célzott támogatással segítették mind a zenehallgatók körének bővülését, mind a zenészek piacgondjainak enyhítését. Sikerük vagy sikertelenségük egyszersmind tiszta vizet öntött a pohárba, egyértelművé tette a pillanatnyi kultúrszociológiai helyzetet. Talán ezért is szorultak háttérbe 1949/50 után.

Le kell még szögezni, hogy a magáncégek államosítása alig érintette a vidéket, ahová a magán rendezők keze legfeljebb ügynök-voltukban ért le; vidéken a zenekari élet, ahol volt, öntevékeny-egyleti, testületi, szövetségi (MSZMT), illetve városi alapon szerveződött; a hangversenyműfaj egyéb rovataiban nagy szerepük volt a társaságoknak és a zenei nevelés intézményeinek.

Kimondhatjuk tehát, hogy a hangversenyrendezés új rendjének megalapozására felsorakoztatott érvek az 1949 előtti gyakorlat tekintetében feltűnően rágalmazásszerűek: nem csupán annyiban, hogy befeketítik a magánrendezőket vagy hogy siralomvölgynek ábrázolják a háború előtti hangversenyéletet, hanem főképpen abban, hogy egyszerűen eltagadják az 1945 utáni fejleményeket, úgy tesznek, mintha a hangversenyéletben ekkor minden nehézség ellenére nem alakult volna ki újszerű, a társadalom legkülönbözőbb rétegeinek igényeit differenciáltan kiszolgáló s a zenészérdeket is tekintetbe vevő (sőt azok által aktívan befolyásolt) rendszer, amelyet a pártok, a szakszervezetek és kulturális szövetségek plurálisan ellenőriztek, s amelyben az állam sem volt tehetetlen (vagy éppen ellenséges) szemlélője az eseményeknek, hanem különböző intézkedésekkel hathatósan beavatkozva segítette elő a hangversenyműfaj általános minőségjavulását (nívóváltság, differenciált vigalmi adó, prémiumok és terembérkedvezmények, haszonlefölözés a magyar komolyzenei érdekképviselet javára, vendéglátó-ipari haszon-lefölözés, fiatal művészek

[6] Az 1952—1953-as helyárakat lásd *uo.*, 203. l.

[7] Országh Tivadar hozzászólása az 1954-es Filharmónia-ankét során a Magyar Zeneművészek Szövetségében. Elnökségi jegyzőkönyvek melléklete, 1954. május 5. Xerox-másolat az MTA Zenetudományi Intézetében.

és az új magyar zene támogatása, reprezentáció, szubvenciók; mellesleg ezeknek az állami intézkedéseknek egy részét épp a magánrendezők sugallták).

A rágalmazásszerűségnek a pozitív oldalon (vagyis a megvalósítandó hangversenyrendezési szisztéma előzetes elképzelésében) fantazmagóriaszerű irrealitás felelt meg. Utóbbi bontakozik ki az államosítás fentebb idézett indoklásának folytatásából: *„Hogy ezen a helyzeten* [ti. a magánrendezők műsorpolitikáján] *gyökeresen változtathassunk, ahhoz szükséges, hogy a hangversenyélet irányítása tervszerűleg történjék, külföldi művészek felléptetése politikailag és művészileg alaposan megfontolt egységes szempontok szerint engedélyeztessék és hogy a hangversenyrendezésből származó jövedelem ne tőkés célokat szolgáljon, hanem egyre szélesebb néprétegek kulturális felemelését".* A hangversenyélet irányításának tervszerűségével és a politikai szempontok érvényesítésével a továbbiakban megismerkedünk, itt csak arra hívjuk fel a figyelmet, mily mérhetetlen naivitással mérték föl az államosításkor az államosítás pénzügyi következményeit: arra számítottak, hogy a hangversenyrendezés hasznából kulturális nevelőmunkát fognak finanszírozni. Valójában épp a fordítottja történik az államosítás után: a kulturális nevelőmunkára szánt pénzből fogják fedezni az állami hangversenyrendező vállalat fenntartásának bürokratikus költségeit. Erre különben már a Magyar Múzsa körül tapasztaltak felkészíthették volna a kommunista irányítású államot: mint Bartha Dénes leckéztetéséből kiderült, ez a vállalat, amelyet az államosítás előkészítésére alapítottak, pazarlásban és hozzá nem értésben valóban előkészítette az államosítás 1949/50-ben megvalósított szerencsétlen formáit.[8]

AZ ÁLLAMOSÍTÁS POLITIKAI HÁTTERE

Az államosítást (illetve a hangversenyrendezés monopolizálására irányuló törekvést) indokló, fentebb ismertetett ideológia rágalmazásszerűsége a megszüntetendő rendszer irányában, illetve célkitűzéseinek fantazmagória-volta eleve valószínűsíti a tárgyilagos szemlélő előtt, hogy maga az elhatározás társadalom-politikai értelemben nem volt „tiszta", nem volt „transzparens", nem egy pozitív új társadalmi funkció közvetlen megvalósítását szolgálta, hanem tudva vagy öntudatlanul mögöttes, közvetlenül ki nem fejeződő okokat és szándékokat igyekezett a társadalmi nyilvánosság elől elrejteni, vagy annak számára „értelmezni". Mielőtt az állami hangversenyrendezés történetének nem épp épületes részleteibe bonyolódnánk, meg kell kísérelnünk, hogy e mögöttes okokat és szándékokat kifejtsük az ideológia burkából. Ez persze még hipotetikusan is csak úgy lehetséges, ha a hangversenyrendezést nem zárt rendszerként, hanem a kor főbb politikai és gazdasági mozgásainak háttere előtt vizsgáljuk.

A történeti elemzés kísérlete legelőször a *körülmények hatalmába* ütközik. A hangversenyrendezés államosítását, mondhatjuk pragmatikus érveléssel, *maga az államosítás* tette elkerülhetetlenné: az az 1948 után lejátszódó általános gazdasági és politikai változás, amely annyi minden más mellett gyökeresen megváltoztatta a hangversenyüzemág életfeltételeit is. Az új gazdasági-politikai berendezkedés ebben a szférában sem tolerált önmagával inadekvát rendszert, már csak saját negatív körülményei miatt sem. E negatív következmények egyike: elvész a viszonylag magas polgári-értelmiségi jövedelmi színvonal, vagyis eltűnik az a közönség, amely teljes áron képes fogyasztani a hangversenykínálatot. Az államnak közbe kell avatkoznia, hogy támogatásával megmentse (eltartsa) a magas zeneművészetet, s ha ő tartja el, nem logikus-e, hogy ő is irányítsa? Valami hasonló mutatható ki a hivatásos-rendezői hangversenyéleten kívül is: a társadalmi csoport-

[8] „Jótékonycélú" hangversenyek, *Zenei Szemle*, Új folyam, 5 (1948. március), 245. l.

autonómiák felszámolásra kerülnek, ezzel együtt megsemmisül a valóban mozgalom jellegű zenei tevékenységek társadalmi bázisa — az állami jolly joker tehát a hajszálcsöves-perifériás zeneéletben is nélkülözhetetlenné lesz.

Ne vitassuk, vajon társadalmilag szükséges és pozitív volt-e a jelzett gazdasági-politikai átalakulás (épp elég hevesen vitatják őket sok fórumon 1955-től mindmáig); annyit állapítsunk csak meg, hogy az állam fokozott tehervállalása nem vonja maga után szükségszerűen a kultúra államosítását, a monopolisztikus állami irányítást. A központosított állami kezelés nem a kultúra társadalmasításának (szocializálásának) egyetlen módja, különösen nem egy olyan területen, mint a hangversenyélet, ahol sokféle legitim érdek él egymás mellett, és amely az alapvető termelési viszonyoktól oly távol esik. Itt a további szocializálódás nagyon is elképzelhető lett volna egyfelől az 1949 előtti rendszer szerint (testületek, egyletek, városok, szakszervezetek irányítása alatt), másrészt olyan kisebb csoportokban, amelyekben a magánkezdeményezés megszüntetve megőrizhető (szövetkezetek). Minden ellenkező állítással szemben kártékonynak még a magántulajdonú irodák sem bizonyultak volna az új körülmények között sem (legfeljebb csak életképtelennek). De az 1949/50-es politikai reflexek visszahőköltek az efféle pluralitástól. Az irányítóknak valóságos kényszerképzetük volt a társadalom politikai „zártságának" ideálja — a társadalmi tevékenység egyetlen szeletét sem akarták-merték politikai ellenőrzés nélkül hagyni, mert az volt a meggyőződésük, hogy a rendszer bármely pontjának „védtelensége" következtében az „ellenség" a bástyák mögé kerül és az egész erődítményt elfoglalja. Tipikusan (hideg)háborús, a totális mozgósítás jegyében álló szemlélet volt ez, amely a rendszernek a hangversenyélettel kapcsolatos valamennyi döntésében tettenérhető.

Kétségtelen, a „tömegek" használati zenefogyasztásának politikai-monopolisztikus kisajátítására irányuló (egyébként a legnagyobb erőfeszítésekkel járó és a legsúlyosabb kudarcba torkolló) stratégiában volt látszólag a legerősebb a militáns politikai szándék. Ugyanakkor itt — kényszerűen — mégis bizonyos pluralizmus érvényesült; az amőbaszerűen osztódó-újraegyesülő állami központ mellett időről időre megszilárdultak efemer műsorirodák városi stb. irányítás alatt. A monopolisztikus államosításhoz tehát következetesen csak a komoly zenében ragaszkodtak, ebben az agitációs tekintetben a zenészideológusok bizonykodása ellenére nyilvánvalóan irreleváns kulturális kézműiparban. Holott itt az állami energiaráfordítás és a hatalompolitikai haszon látható ellentmondásban állott egymással, olyannyira, hogy aránytalanságuk hosszú távon hatalompolitikai tekintetben veszedelmessé is válhatott és vált is (bár ezt az ellentmondást természetesen csak a hangversenyfogyasztók nagyon szűk és politikailag veszélytelen csoportja érzékelhette).

Mivel magyarázható ez a makacsság? Úgy látszik, a politikai raison azon vonatkozásokban, amelyeket hatalma szempontjából döntőnek érzett, képes volt általános mennyiségi szemléletétől megszabadulni, és az egyes kulturális formák kezelését minőségük szerint szabályozni. Minél magasabb a kulturális forma autonómiája, minél bonyolultabb belső strukturáltsága, annál „relevánsabbnak" tekintette politikailag, annál következetesebben és tartósabban ragaszkodott az ideológia a teljes politikai kisajátításhoz — ellenőrzéshez, és ezt — épp a forma strukturáltsága miatt — annál teljesebben végre is tudta hajtani. Így volt ez még az olyan „apolitikus" művelődési formáknál is, mint a hangverseny.

Ellenérvként felhozható, hogy az állam az autonóm zene monopóliumához nem ragaszkodott volna — csak éppen míg városi stb. központok örömest szerveztek könnyűzenei irodákat a haszon reményében, addig az áldozatokkal járó komolyzenei műsor-

terjesztésért nem tülekedtek az állam riválisai. Ez azonban tényszerűen nem volt így, legalábbis nem az államosítás körüli időben. A szakszervezetek hangversenyrendező törekvéseit erővel kellett elfojtani 1950-ben, és nem kétséges, hogy ha majd előkerülnek a Fővárosi Zenekar államosítását dokumentáló akták, azok egyben a főváros kétségbeesett, de hiábavaló ellenállását is dokumentálni fogják, amellyel az állami monopólium terjeszkedésének megkísérelte útját állni (a Városi Színház államosítása alkalmával kifejtett rezisztencia írásos nyomai ismeretesek).[9] Később persze jött a beletörődés, majd a menekülés az igényesebb kulturális feladatoktól. A főváros, amely annyit tett a két háború között a szélesebb néptömegek zenei neveléséért, amely az első független magyar szimfonikus zenekart létrehozta, az ötvenes években megelégedett holmi Budapesti Műsoriroda-típusú könnyűzenei maffiaüzlet felvirágoztatásával. Ez azonban ismét csak a központi hatalom félelmének következménye a kulturális autonómiától: a monopolista kontraszelekció oly mélyre süllyesztette a városi művelődési irányítás színvonalát, hogy annak eszébe se jusson a magasabb-veszélyesebb műfajokban az állammal versengeni.

A hatalompolitikai indokok mellett a hangversenyrendezés — általában az „elit" kulturális formák — monopolista államosításába bizonyosan belejátszottak gazdaságpolitikai megfontolások is. Az ötvenes évek elején a nyilvánosan hirdetett társadalompolitikai eszményekkel szemben a gazdaságpolitika valóságos célja nem a lakosság anyagi-fogyasztási szükségleteinek minél magasabb szintű kielégítése volt, hanem a nehézipari (hadiipari) kapacitás erőltetett fejlesztése; vagyis a fogyasztás és a felhalmozás arányában torz túlsúly jutott az utóbbira. A fogyasztás alacsony szinten tartására a lakossági jövedelmeket többszörösen is elvonták (elsődleges állami lefölözéssel, kölcsönjegyeztetéssel, a fogyasztási cikkek minőségének rontásával stb.). Az elvont jövedelem egy töredékét kulturális támogatás formájában visszajuttatták, de ez kétélű „ajándék" volt (azon túl is, hogy agitációs hátsó gondolatokat csomagoltak bele). A kulturális „juttatás" a lakosságot nem anyagi fogyasztásra ösztönözte: például az operajegyek árához a lakosság az állami támogatásnak mégiscsak kétszeresét tette hozzá, nem beszélve az ugyancsak államilag monopolizált könnyűműfajokról, amelyeknek produktumait teljes áron vásárolta. Az államnak, gazdaságpolitikájának sikere érdekében, fokoznia kellett a lakosság kulturális (nem anyagi, az anyagi fogyasztást kiváltó) költekezését, és ezt a monopolisztikus rendszerrel igyekezett elősegíteni: a nagy tömegben kínált, homogén áru fogyasztása könnyebben művelhető az ötvenes évekre jellemző kampányszerű módszerekkel. A monopóliumnak azonban ennél sokkal alapvetőbb indoka volt negatív tartalma. A kulturális fogyasztás ugyan kismértékben anyagi fogyasztás, de mégiscsak fogyasztás: a cél az volt, hogy egységenként, de lehetőleg abszolút mértékben is folyamatosan csökkentsék költségeit. Ezt részben a fogyasztás erőszakos felfuttatásával, részben pedig a korszakra általánosan jellemző taktikai minőségrontással, vagy legalábbis a minőség alacsony szinten tartásával lehetett megvalósítani. Érvényesült tehát a korszak és rendszer fogyasztási paradoxona: a lakosság fogyasztási javakkal való ellátásának magában kellett foglalnia a lakosság megfontolt el nem látását fogyasztási javakkal (hiánygazdálkodás).

A hangversenyrendezés anyagi igényei infrastrukturális természetűek. Sajnálatosan magától értődő tehát, hogy az infrastrukturális fejlesztést közismerten mellékesen, vagy épp ellenségesen kezelő ötvenes években a hangversenyműfajra nem virradhatott aranykor. A hangversenyrendezés infrastrukturális „fejlesztésének" korabeli történetére a legjellemzőbb a hangversenyterem-kérdés kezelése: a Vigadónak inkább lebontása, mint

[9] *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945—1956*, II. kötet, összeállította és szerkesztette Berlász Melinda és Tallián Tibor, Budapest, 1986, MTA Zenetudományi Intézet, 61. l.

újjáépítése szerepelt a kulturális tervezés aktáiban; a budapesti hangversenyterem-problémát az államosítás kora a moziból átképzett Bartók-terem megnyitásával vélte megoldhatni. Ez a terem (amellett, hogy méretei eleve pénzügyi sikertelenségre kárhoztatták) esztétikai valőrjeivel valósággal szimbólumává lett az ötvenes évek koncertdepressziójának. Az operai boom is negatíve hatott a hangversenyműfajra, amennyiben a Városi Színház. operai kihasználtsága miatt radikálisan csökkent az ott rendezhető zenekari hangversenyek száma.

Az infrastrukturális igények más rovatain — hangszer, öltözék, fűtés, világítás, közlekedés, propaganda és az ahhoz szükséges anyagi eszközök, pl. papír — olyanfokú hiány uralkodott, ami a hangversenyüzem magántőkés vagy plurális-testületi működtetését eleve lehetetlenné tette volna. De még lényegesebb, ami a hangversenyélet zenei tényezőinek területén bekövetkezett. 1949 után politikai és gazdaságpolitikai megfontolásokból olyan megszorítások érvényesültek itt, amelyek lényegében ideológiailag álcázott takarékosságnak foghatók fel. A vendégforgalom szüneteltetése (vagy legalább korlátozása) a hangversenyélet korábbi minőségi szintjét számottevően leszállította. Az alacsony minőségi színvonal azonban a monopólium privilégiuma (legalábbis az volt az ominózus évtizedfordulón); a valódi — érdekeket is involváló — pluralizmus versenyt idéz elő és emeli a minőségi szintet, ami többlet-tőkebefektetés nélkül elképzelhetetlen. Ha viszont a minőségi szint stagnál vagy süllyed, a közönség érdeklődését veszti, deficit támad és a rendezők tönkremennek.[10] Kivéve az állami monopóliumot, melynek deficitjét az állami tulajdonos úgy kezelte, mint szerény megváltást, amit a minőségrontás zavartalanságáért fizet. Ugyancsak a monopólium negatív előnyeiért vállalta az állam a velejáró állandó válságsorozatot is, sőt folytatott valóságos válságtaktikát, amelynek lényege, hogy a válságok tényleges okait figyelmen kívül hagyták és ezzel a monopóliumot gyakorló intézmény tevékenységének hatásfokát „megtervezetten" rontották. Ezt nevezhetjük a monopólium működési paradoxonának.

Nem mindenütt mutatkozott meg oly leplezetlenül a működési paradoxon, mint a hangversenyéletben. Voltak ugyanis olyan zenekulturális területek, amelyeken hagyományosan nagy szerepet játszott az állam (opera), itt megvoltak mind az állami kezelés bevált módszerei, mind a lokális immúnrendszer az állami módszerekkel szemben. Másutt oly csekély volt a korábban kialakult szerkezeti állag, hogy az állami tőkebefektetés eredeti tőkefelhalmozásnak minősülhetett, függetlenül attól, hogy vajon épp ez volt-e az adott pillanatban a tőkefelhalmozás társadalmilag leghasznosabb formája (hanglemezgyártás, részben zeneműkiadás). A hangversenyélet a legkevésbé kínálkozott monopolisztikus kezelésre a maga sokrétű, műfajilag heterogén felépítésével, ezen felül olyan területe volt ez a magyar zenekultúrának, amelyen a szó szoros értelmében eredeti tőkefelhalmozásra nem volt szükség; ellenkezőleg, itt a központban is, a periférián is szükségtelen, káros likvidációs lépésekkel járt az államosítás — sok tekintetben visszalépést jelentett még a háború előtti állapotokhoz képest is, nem beszélve a negyvenes évek végiekről. Ennek a kiélezett helyzetnek volt az eredménye elsősorban, hogy a működési paradoxon fölhalmozta ellentmondások épp akkor, amikor a paradoxont fel akarták számolni, vagyis 1954-ben, a „megtervezett" válságból valódit csináltak.

Felmerülhet az a kérdés, hogy ha egyszer a hangversenyélet paradox működtetése ilyen nehézségekkel járt, miért nem választották a politikai felelősök az egyszerűbb utat (itt és más „arisztokratikus" művelődési formák esetében): a monopolizálás kínkeserves álmegoldása helyett miért nem szüntették meg egyetlen tollvonással a „reszortot"? Hiszen

[10] A vendégforgalom korlátozása, centralizálása a forint nem konvertibilis deviza-voltából is következett.

itt egyfelől igazán töredéknyi népességcsoport életvitelét érintette volna a radikális megoldás, másfelől országos szinten az anyagi fogyasztás „kiváltásában" aligha játszott számottevő szerepet az a néhány millió forint, amit a lakosság kulturális kiadásaiból komolyzenei hangversenylátogatásra fordított.

A válasz lényegében odáig egyszerűsíthető, hogy a Magyarországon ekkor egyeduralomra jutott rendszer nem maoizmus vagy polpotizmus volt, hanem sztálinizmus. Ez az ideológia társadalmi legitimációját döntő mértékben annak a kapcsolatnak köszönhette, amely a munkásmozgalom múltjához és jelenének különböző irányzataihoz fűzte; a munkásmozgalom legszélesebb társadalmi vonzerővel bíró áramlatai pedig régen elkötelezték magukat az európai kulturális hagyományoknak, és a kivívandó társadalmi-politikai változás egyik fő céljául tűzték ki e kulturális hagyományok demokratizálását. Ennek az elkötelezettségnek különösen az európai értelmiség szemében volt nagy a jelentősége: az ideológia legfőbb tőkéinek egyikét képezte ez mind ott, ahol már politikai uralomra került, mind ott, ahol politikai szövetségeseket keresett. Ezért, noha a kultúra demokratizálása adott körülmények között de facto nem volt már valós célkitűzés (a kultúra valódi szocializálása nem lehet cél akkor, mikor a politikai hatalom társadalmasodása nemhogy nem cél, de kimondottan antidemokratikus módszerekkel elkerült veszedelem; emellett igazi kulturális demokratizálódás nem párosulhat fogyasztásellenes gazdaságpolitikával, mert a műveltség társadalmasítása nem olcsó mulatság), a célkitűzés nyílt felfüggesztését súlyos külső és belső politikai rizikó nélkül nem lehetett vállalni. Olyan megoldásra volt tehát szükség, amely a kultúra valódi demokratizálását részben vagy egészen felfüggeszti, de ezt nem vallja be, sőt az eredeti célkitűzéseknél sokkal átütőbb sikerek elérésének látszatát kelti.

A megoldást a mágikus ideológiai formulák rendszere jelentette: ezek olyan kategóriamódosítások, amelyek önmagukban minőségi változásokat sugallnak, és leplezik a tényt, hogy a valóságban nem mennek végbe az igazi minőségi változást előidéző apróbb-nagyobb, gyakorlati, „mennyiségi" változások a kultúra valóságos szocializálása felé; a kategória-módosítások másfelől elfedik és lehetővé teszik azokat a negatív irányú változásokat, amelyek viszont a korábbi időszakhoz képest valóban végbemennek. Az állami monopólium a hangversenyrendezésben ilyen jellegzetes álminőségi változás, mágikus kategória-módosítás. (Mi másnak lehetne értékelni az olyan „döntő fordulatokat", mint mikor például egy szimfonikus zenekar azáltal lesz „szocialista intézménnyé", hogy városi kezelésből államiba teszik át?)

A mágikus rendszerformulák pozitív „cél"-ideológiák révén kapcsolódtak a politikai szisztémához — ezeknek az ideológiáknak kellett volna „mozgósítani" a kulturális szféra fogyasztóit a politikailag kijelölt irányba; e mozgósító ideológiákról nevezik a sztálinizmus kultúrpolitikáját túlhajtottan agitatívnak. Valójában azonban az agitatív ideológiák nem szolgáltak más célt, mint a negatív tartalmak leplezését; kétséges, hogy igazi mozgósító erejükben hitt-e a politikai hatalmi rendszer, de bármi is volt a meggyőződése, az ideológiák hatása nem lehetett valódi elmozdulás az ideológia által pozitívnak tételezett irányba, hanem legfeljebb az, hogy megakadályozza a negatívumok elleni tiltakozást, az ideológiával ellentétes irányú társadalmi mozgást. A kor kultúrpolitikája tehát de facto annyiban mozgósított, hogy az adott kulturális formák fogyasztóit ideig-óráig a *nulla-ponton tartotta.* Nem is lehetett ezért hosszú távon érvényes program a társadalom kulturális érték-fogyasztásának növelésére és minőségi átalakítására, hanem meg kellett maradnia a kulturális monopólium biztosítását célzó-megvalósító taktikai eszköznek. Későbbi csődje nem politikai irányváltás, „árulás" következménye, hanem belső természetéből fakad.

A hangversenyműfaj kultúrpolitikai negatívumai az alábbi agitatív-politikai ideológiai fogalmakba rejtve jelentek meg a nyilvánosság előtt. A szabad műsorpolitika felfüggesztése a klasszikus hagyomány ápolásának, illetve a formalizmus, a dekadencia és a politikai ellenség elleni harcnak, valamint a magyar és szovjet új zenei termés támogatásának ideológiájába burkolódzott; a vendégforgalom egyirányúsítása a politikai szövetségi viszonyok pszeudo-esztétikai idealizálásának köntösét öltötte magára. A társadalmi kulturális autonómiák felszámolásáért az atyaian juttató-ajándékozó állam, párt, sőt pártvezér mitológiája akart kárpótolni. A valós szociális és ízlésbeli viszonyok (esetleg negatívumok) reális értékelésének helyét az „új közönség" mítosza, illetve a „múlt bűnei" toposza foglalta el; a politikailag ellenőrzetlen használati zenei fogyasztástól való félelmet a politikai tömegzene, a szocialista könnyűzene, az új folklór valamint az esztrád ideologikus műfaj-kiméráiba burkolták.

A MŰKÖDÉSI PARADOXON A GYAKORLATBAN

Az ideológiák csak úgy biztosíthatták az általuk rejtett negatívumok érvényesülését, ha érinthetetlenek maradtak, ezért — mint állítólagos tudományos igazságokat — aprioriszticussá tették érvényüket a társadalmi gyakorlattal szemben. Ennek egyenes következményeképpen a társadalmi gyakorlatnak kisebb-nagyobb mértékben irracionálissá kellett válnia, máskülönben lelepleződtek volna az ideológiák, illetve az általuk rejtett manipulatív szándékok. Jellegzetes megnyilvánulása az ideologikus irracionalizmusnak az államosítás fent ismertetett, sokévre terjedő folyamata. Látszólag mind az alapítóráruházó, mind a tiltó rendelkezések egyirányúak, egyetlen elhatározást — a hangverseny és zenei műsorszolgáltatás teljes topográfiai, műfaji és szervezeti kisajátítását — kívánják megfontolt fokozatossággal megvalósítani. Valóban ugyanaz a szellem munkál minden döntésben, de ez negatív szellem, az ideológiák érinthetetlenségének szelleme, amely az ideologikus gyakorlat és a valóság kollízióit követően mindegyre „Flucht nach vorne" értelemben vett kényszerlépéseket vált ki, mivel visszaút — az ideológia racionális revíziójához — jóideig nem kínálkozik. Ezért lesz az államosítás a politikai akarat és a meghódíthatatlan társadalmi gyakorlat közötti sziszifuszi küzdelemmé (nem pedig azért, mert maszek ügynökök vagy jobboldali szociáldemokraták politikai aknamunkát folytatnak ellene).

A társadalmi gyakorlat irracionalitásának szembetűnő megnyilvánulása a szervezésfetisizmus, az a szemlélet, amely a működési paradoxon jelentkezését szervezési hibának minősítette és az okok érintetlenül hagyásával, de a tehetetlenség látszatát mégis kerülve kívánta megszüntetni. A szervezési (illetve „átszervezési") tevékenységnek misztikus hatékonyságot tulajdonítottak; alighogy az egyes átszervezéseket végrehajtották, máris látni vélték az azonnal bekövetkezett változásokat, amelyek következtében az addig „hibásan" működött terület egycsapásra felzárkózott a többi sikeres területhez, az egész, vitán felül sikeres társadalmi gyakorlathoz és azzal együtt diadalmas kórusban dicsérhette a kormányzó ideológia győzedelmességét. Egy példával igazoljuk fenti vázlatunkat: hasonlítsuk össze a Muzsika vállalat 1950-es nehézségeinek magyarázatát a minisztériumi aktákban, illetve a zeneélet egyetlen nyilvános fórumán, az Új zenei szemlében. A minisztérium illetékesei a Muzsika deficitjének indoklásában találóan fejtegették, milyen ízlésbeli és szociális konfliktusok magyarázzák a hangversenyek iránti viszonylagos közönyt és annak folyományaként a vállalat pénzügyi hiányát.[11] Az elemzés eredménye a nyilvá-

[11] *Iratok*, I, 192. l.

nosság előtti freudi elfojtás formájában, mint nem-ok jelenhetett csak meg; a nehézségek magyarázatául pszeudo-racionális okot, a rossz szervezést jelölték meg. Tardos Béla írta az Új zenei szemle 1952. márciusi számában:[12] „A hangversenyek gyenge házak előtt mentek. Ennek természetesen *nem az volt az oka, hogy az új közönség nem érdeklődött a zeneirodalom remekművei iránt,* hanem inkább az, hogy különféle bürokratikus intézkedések gátolták ennek a területnek közönségszervezését. Mindezen változtattunk és *ma már hangversenytermeinkben is beállott az az örvendetes változás,* amely politikai és gazdasági életünk fejlődésének megfelel." (Kiemelés tőlem, T. T.)

Ezek után nem lehet meglepő, ha az állami hangversenyrendező szerv intézménytörténetét a szemlélő az ötvenes évek első felében túlnyomórészt átszervezés-történetnek látja. 1949-es alapítását követően — amennyire ez jelenlegi ismereteink szerint megállapítható — 1950 tavaszán, majd az év őszén, 1952 januárjában, 1953 elején, 1953/54 fordulóján, 1954 áprilisában és szeptemberében, 1955 januárjában és 1956 januárjában végeztek lényegbevágó átszervezéseket a Muzsika hangversenyrendező vállalatnál, illetve az Országos Filharmóniánál. Az első átszervezések oka nem tisztázott. Sejthetően politikai tisztogatásokkal kapcsolódtak össze, noha már az 1950-es átszervezéseknél szerepet játszhatott a komoly-könnyű „olló" nyitása-csukása (a „profilírozás során — olvassuk az egyik dokumentumban[13] — a könnyebb műfajú és bevételt biztosító rendezvényekről le kellett mondania" a hangversenyrendező vállalatnak). 1951-től egyre erősödik az a mániás kényszer, amellyel az intézmény irányítói a pódiumművészet szolgáltatását egyetlen nagyvállalat „profiljába" akarták utalni.

Komoly és könnyű zenei műfajok egykezi árusítását a nyilvános ideológiában az „arányosítás" célkitűzésével indokolták: a „központ" pedagógiai vagy inkább gyógypedagógiai recepten előírja a lakosságnak azokat az adagokat, amelyek a komoly, ill. a könnyű műfajok fogyasztásában garantálják az egészséges — kultúrpolitikailag „helyes" — emésztést. E kultúrpolitikai szempont mellett talán az a fantazmagória is ismét felmerült, hogy a könnyűzene árusítás „haszna" ily módon komolyzenei célokra közvetlenebbül lefölözhető (a komolyzenei elitnek ez évtizedes, kedvelt taktikai elképzelése). Lényegileg azonban az összevonás nem más, mint a korszak jellegzetes minőségi közönyének egyik feltűnő megnyilvánulása (akárcsak az összevonás műfaji megfelelője, a Szovjetunióból importált esztrád): minden javat az állam állít elő és oszt el, nem csoda, hogy nem lát különbséget az áruk minőségében, sem az igényekben. A rendszer a finomabb struktúrájú „elit" áru- és vevőkör szempontjából volt veszélyesebb, mert könnyen előfordulhatott, hogy a szolgáltatás belső arányai a tömegáru irányába tolódnak. Megtörtént ez már 1952-ben az esztrád-dömping első hullámával, de azt is a minőségi közöny jelének kell tartanunk, hogy ugyanebben az évben a hangversenyiroda megkísérel átalakulni operaházzá. Ugyanezt a próbálkozást 1955-ben megismétli — de mindvégig nagyban rendez artistaműsort, választási propagandaestet, irodalmi műsort és hanglemez-előadásokat is, különös módon soha nem egy racionálisan felépített („kapitalista") vertikum módjára, hanem mindig főfeladata kárára...

Az 1952-es „esztrádosítás" következményeképp fellépő feszültségek 1953 folyamán oly mértékben fokozódtak, hogy 1953 őszére botrányos konfliktusok robbantak ki. Elkerülhetetlenné vált az ágazati dogma felülvizsgálata; ebbe az irányba hatottak az állami irányításban egyidejűleg fellépő általános ésszerűsítési törekvések is. Az új működési modellel 1954 tavaszán kezdtek el kísérletezni, az év elején részlegesen, áprilisban pedig

[12] Az Országos Filharmónia feladata, *Új zenei szemle,* III, 3 (1952. március), 21. l.
[13] *Iratok,* I, uo.

szervezetileg is különválasztották a Filharmónia komolyzenei, illetve esztrádrészlegét (Hangversenyközpont, Műsorközpont). Ez a lépés adott pillanatban nem lehetett következetes és úgy, ahogyan végrehajtották (és akikkel végrehajtották), nem lehetett sikeres. A nyár folyamán vissza kellett állítani a korábbi helyzetet, de csak provizórikusan: 1955 elején újra az elválasztás lett a jelszó (Országos Filharmónia és Műsoriroda). A kortársak által is nevetségesnek ítélt kapkodás lobby-harcokra enged következtetni és talán távolról az országot vezető klikk belső politikai harcaival is kapcsolatban áll.

1956 januárjában újra egyesítették a két rendezőszervet — nem kisrészben a zenei közvélemény nyomására, amely addigra szociológiai valóságérzékét teljesen elvesztette és termékértékesítési nehézségeiért az ellenőrizetlenül — sőt horribile dictu, érdekeltségi alapon — könnyűzenét terjesztő állami vállalatot okolta. (Ez nem jelentette ugyanakkor, hogy a zenei közvélemény a monolitikus intézményrendszerrel tökéletesen egyetértett volna: az 1956 tavaszán a zenei élet megújítását célzó javaslatok között többrendbelileg szerepel a hangversenyrendezés decentralizálásának és pluralizálásának követelése.) Mint oly sokszor, az önmagának demokráciát követelő *egyik csoport* (komolyzenészek) ezesetben is nemcsak eltűrte volna, de egyenesen követelte a *másik* csoport (könnyűzenészek) diktatorikus kordában tartását, vagy finomabban szólva — pedagógiai irányítását. 1956 szeptemberére a művelődésügyi tárca kidolgozta a hangversenyszolgáltatásnak azt a struktúráját, amelyet a tervezett 1957 január helyett egyéves késéssel, 1958 elején azután valóban be is vezettek. Állami Hangversenyigazgatóság néven alakítottak olyan csúcsintézményt, amely négy egymástól többé-kevésbé független részlegében négyféle funkciót gyakorolt: komoly és könnyű műfajú hangversenyek rendezése, műsor- és művészközvetítés, valamint impresszálás. Az új rendszer életbelépésekor elhangzott-leírt ideológiai elvek még visszhangozták az 1950 utáni pedagógiai-paternalista meggyőződéseket komoly- és könnyűzene arányosításáról és különféle politikai szükségletekről (nagy különbség volt természetesen, hogy 1950 körül senki sem beszélt az impresszálásról, az előadóművészek külföldre-közvetítéséről). Hogy ez a nyilvánvalóan korszerűtlen és ideológiai visszalépést jelentő konstrukció miért és hogyan működött a következő évek során, mígnem fölöslegessége végérvényesen, de nagyobb válsághullámokat egyáltalán nem keltve, bebizonyosodott, nem tartozik jelen témánk körébe.

Önmagában a Filharmónia szervezéstörténete elég zaklatott volt ahhoz, hogy az intézményt 1953-ra kabarétréfák tárgyává alázza. Még súlyosabb azonban a nyilvánosságra nem hozott, de zenészberkekben közbeszéd tárgyát képező gazdasági csőd. Az állami hangversenyrendező szerv deficitjei az 1884 utáni operai mérleghiányokra emlékeztettek, noha az ok nem egészen ugyanaz: a 19. századvégi Budapesten valóban nem volt még megfelelő fizetőképes kereslet az Operaház működtetéséhez, a budapesti hangversenyélet közönsége azonban egyszer már felnövekedett; ha most nem járt hangversenyre és ezzel deficitet okozott, annak egyéb okai lehettek.

A Muzsika vállalat működésének első félévében félmilliós hiányt produkált; hogy a következő évben mi történt bevételei és kiadásai egyenlegében, azt nem tudjuk, de azt igen, hogy az intézménnyé alakulással és a költségvetés növekedésével 1952-től a deficit is növekedett. 1952-ből nincs számszerű adatunk; 1953-ban és 1954-ben a Filharmónia (támogatáson felüli) vesztesége évente megközelítőleg 2 000 000 forint. A deficit „tűrésének" magyarázatáról már szóltunk; a deficit „biztosításának" módjait könnyű felfedeznünk. Az állami monopólium magával hozta az állami felelőtlenséget és érdektelenséget, a biztonságérzetből következő rossz gazdálkodást. Emögött esetleg az intézmény felelőseinek frusztrációjából fakadó ellenállást (szabotázst) is gyaníthatnánk — „ha úgysem lehet igazi hangversenyéletet csinálni, legalább kerüljön sokba" —, ám ez a magyarázat

a szereplők ismeretében teljességgel valószínűtlen. Azok többsége nem is tudta, milyen a jó hangversenyélet; a deficitet egyszerű hozzánemértésből csinálták.

Köztudomású volt az ötvenes évek első felében, hogy a rendszer alapelveinek nyílt megcsúfolásaképpen a Filharmónia nemhogy éves, de negyedéves terveit sem készítette el időre. Azok a tervek, amelyek valahogyan mégiscsak elkészültek s amelyek „megalapozták" a költségvetést, „ohne den Wirt" összeállított tervek voltak (a Wirt ezesetben a közönség, a maga igényeivel); sem pénzügyileg, sem számbelileg nem lehetett őket betartani. A deficit volt az ideológiai terv és a társadalmi valóság különbsége.

Segített „megvalósítani" a deficitet az adminisztratív létszám, az állami bürokrácia felduzzasztása. Vitányi Iván a Népművelési Minisztérium képviseletében a Zeneművész Szövetség 1955. augusztus 1-jei ülésén kifejtette: az Országos Filharmónia állami támogatását nagyrészben a központi regie emészti föl, ha az Állami Hangversenyzenekart az Országos Filharmónia nélkül tartanák el, gyakorlatilag megszűnne a költségvetési hiány. Ha e szavakban volt is némi túlzás, az alábbi számadatok mindenképpen meggondolkodtatók. 1949-ben a Muzsika hangversenyrendező vállalatot 17 fős személyzettel alapították meg, a Filharmóniát 1952-ben már 42 adminisztratív és egyéb nem zenész munkatárssal (jegyszervezők és vidéki megbízottak nélkül); ha jól értelmezzük a forrásokat, 1955-ben a Filharmóniának 45 dolgozója volt, és majdnem ugyanannyi az önálló Műsorirodának; az 1956 elején végrehajtott újraegyesítéskor a hangversenyrendező intézmény hetvenegynéhány státust kapott, az egykori Műsoriroda többi dolgozója egy újonnan létesített műsorközvetítő irodához került. Főképpen a nagy adminisztráció eredményezte hogy egyes időszakokban a haszonágazat, az esztrád is deficites lett (amint azt 1954-ben a Filharmónia negyedik igazgatója beismerte, de ez így volt már a „júniusi fordulat" előtt is. Abba bukott bele a harmadik igazgató...).

Deficit mutatkozott a művészfoglalkoztatásban. A filharmóniai státusok rendszerének felállítása szociális szempontból kétségkívül tisztességes gesztus volt: a kizárólagos szerződtetési joggal rendelkező hangversenyrendező garanciát nyújtott néhány művésznek a rendszeres foglalkoztatásra. Az „anarchikus tervszerűség" és a politikai labilitás azonban azzal a következménnyel járt, hogy a tervezett fellépésszámoktól a megvalósítottak jócskán elmaradtak. Így azután a művészek százezer forintos nagyságrendben halmoztak föl adósságot (1953-ban 100 000 forintot, 1955 első félévében ugyanannyit), mert a Filharmónia ugyan nem szerepeltette, de — méltányosságból — fizette őket. A károk puszta anyagiakon túl is számottevőek; a művészek közérzetét a teljesítmény nélkül élvezett jövedelem nemhogy javította volna, inkább rontotta, az előleget „hallgatási díjként" értelmezték. A szólistarendszer egyben műsortervezési megkötöttséget jelentett, hiszen a szerződtetett művészeket mindenáron fel kellett léptetni, ami mások — elsősorban a vidéki tanár-előadók — ingerült ellenállásába ütközött és hozzájárult, hogy alapot kapjon a Filharmóniával szemben felhozott vád: uniformizált dömpingműsorokkal akarja tervszámait teljesíteni.

A működési paradoxon legfeltűnőbb következménye a hangversenyrendezésben (de valószínűleg más korabeli intézmények történetében is) a jellegzetes hajlam a „titkosításra", az okkultációra. Oly nyilvánvaló a működés irracionalitása a szakszerű „józan ész" számára, hogy folytonosan annak racionalizáló közbelépésétől kellett tartani — csakis a szakszerűség, a józan ész kizárásával, a működés tényleges menetének leplezésével lehetett ennek veszélyét elkerülni. Előfeltétel a vaskövetkezetességgel végrehajtott kontraszelekció az intézmény vezetésében. Kezdeti, politikai okú „frontos" személyzeti politika, a hatalom biztonságos berendezkedése után, 1950 folyamán a Muzsikánál olyan átszervezéseket hajtottak végre, amelyekben a szakszerűség kikapcsolását célzó törek-

vés már jól megfigyelhető. A hangversenyrendezés iparának elismerten legigényesebb és legaktívabb személyiségét, Kun Imrét, aki eredetileg a műsorszerkesztőség osztályvezetőjeként került a vállalathoz (és, ha hihetünk emlékezetének, ebben a minőségében ő tervezte meg a Muzsika 1951/52-es „nagy évadának" műsorát),[14] az első átszervezéskor a székláb-faragó rendezői-osztályvezetői státusba száműzték, 1950 szeptemberében pedig eltávolították, azzal az abszurd érveléssel, hogy „nem figyelmeztette" a vállalat vezetőit arra, hogy hibákat követnek el, holott neki, mint „régi szakembernek" ezt észre kellett volna vennie.[15] Senki nem kérdezte meg, hogy ha ez így van, akkor miért nem őt nevezték ki a Muzsika igazgatójának — mindenki tudta, hogy az igazgató kinevezésekor politikai biztosokat és nem hangversenyrendező szakembereket választottak. Ők szavatolták, amire szakember képtelen lett volna: az ideológiailag kijelölt katasztrófakurzus betartását. A hangversenyrendező vállalat, illetve intézmény első két igazgatója ugyan muzsikus, de egyik sem koncertrendezői előéletével, hanem mozgalmi szerepével érdemelte ki állását. Zolnai Jenő (maga is a „népfront-korszak" sakkfigurája, az alapítástól 1950 tavaszáig volt direktor) a zeneművészek szakszervezetének főtitkára volt, onnan került a Muzsika vállalathoz; Tardos Béla, az ötvenes évek zenei intézménytörténetének egyik közkatonája, a „balos" 1950. tavaszi fordulattal együtt került az igazgatói posztra és 1952 nyarán távozott onnan (a Zeneműkiadó élére). Utánuk a Filharmónia igazgatói széke a legkülönbözőbb (de a zenével még véletlenül sem érintkező) iparágakból odairányított káderek hitbizománya lett, kiknek kinevezésében a személyi és politikai kapcsolatok oly mértékben domináltak, hogy az ember akaratlanul is ismét a 19. századvégi operai intendáns-botrányokra emlékezik: akkor volt utoljára ily betegesen erős a politikai indokú félelem a polgári szakértelemtől magyar zenei intézmény irányításában. A Filharmónia igazgatói Tardos után: 1952 augusztusától Vermes István, 1954 február végétől Czagány Lajos, 1955 szeptemberétől Havas Jenő — az ő kinevezése, amit a Minisztérium a zenészszövetség határozott akaratával szemben, autoriter módon hajtott végre, kishíján kollektív apoplexiát idézett elő a szövetség elnökségében. 1956 decemberében a már 1955-ben is javasolt Bozsó Ernő lett az interim-igazgató; ez a zenei ügyekben járatos minisztériumi gazdasági szakember igazgatóhelyettesi minőségben azután is a komolyzenei hangversenyrendező iroda élén maradt, hogy 1958 elején megkonstruálták az új, négyszekciós csúcsintézményt.

A működő paradoxon-vezetés-specifikus következményeiről folytatott elmélkedésünket okvetlenül — mintegy az ellenvélemények megelőlegezéseképpen — némi kitekintéssel kell kiegészítenünk. Meg kell állapítanunk, hogy a hangversenyrendező vállalattal egy időben megalkotott új intézményekben a működési paradoxon ugyan nem járt ugyanilyen kirívó kontraszelekcióval a vezetésben (noha a szakszerűség itt is csak véletlenszerűen érvényesülhetett, a választások elsődlegesen politikaiak vagy személyes természetűek voltak), de ezekben az intézményekben sikerült eleve olyan szervezeti megoldásokat találni, amelyek a működés irracionalitását minden vezetői kontraszelekciónál hatásosabban biztosították, így itt utóbbira jóformán nem is volt szükség. A hanglemezgyártásban az ipari háttér elvágása „biztosította" a minőség, sőt mennyiség állandó alacsony szintjét; a Zeneműkiadó Vállalattal a könyvkiadás és könyvterjesztés kanosszáját járatták végig és nyomdakapacitás híjával tartották a maga kaptafájánál.

Különleges eset és látszólag támadhatatlan cáfolata fenti modellünknek az Opera-

[14] Kun Imre hagyatékában található a Muzsika 1951/52-es évadra szóló hangverseny-prospektusa, címlapján az alábbi kézírásos megjegyzéssel: Ezt a műsort én állítottam össze, amikor a Muzsika osztályvezetője voltam.

[15] Kun Imre fegyelmi aktáit a Muzsika vállalat egy másik 1950-ben elbocsátott munkatársának rehabilitációs kérelméhez csatolva találtam meg a Népművelési Minisztérium 1956-os keltű iratai között (számozatlan anyag).

ház, amelyben a magyar zeneélet egyik legtekintélyesebb szakembere töltötte be az igazgatói pozíciót a kontraszelekció legszélsőségesebb korszakában is. Az Operaház különleges elbírálása azonban legkésőbb 1924 óta hagyomány a magyar kulturális játékszabályok aranykönyvében; akkor Klebesberg — miután Egisto Tangót jobboldali politikai ellenállás miatt nem juttathatta vezetőszerephez az Operaházban — Radnai Miklós személyében olyan vezetőt állított, aki úgy volt képes a politikai rendszerrel való elkerülhetetlen együttműködésre, hogy közben azon morálisan és szakszerűségben messze felülemelkedett (ezt egybehangzóan tanúsítja a progresszív magyar zenei értelmiség sok megnyilatkozása). A későbbi háború előtt és háború alatti igazgatókinevezések is a lehető legjobb megoldást jelentették a politikai rendszer megszabta körülmények között.

Ami Tóth Aladárt illeti, őt nem az „új intézményrendszer" megteremtői állították az Operaház élére, hanem a demokratikus korszak egyik kultuszminisztere, Keresztury Dezső. A politikai változás korszakában — az „új intézményrendszer" megteremtésekor — kishíján távozott is helyéről, hiszen addigi igazgatói politikájának legsarkalatosabb pontjaiért indult ellene elképesztően durva (politikai indokú) koncepciós per a sajtóban. A kontraszelekciós szándék tehát a hangadó körökben nagyon is megvolt, és hogy Tóth Aladár megmaradt az Operaház élén, az inkább személyes nexusoknak köszönhető, mintsem az illetékesek ideológiai judíciumának.

Kétségtelen az ia, hogy a kontraszelekció a személyi folyamatosság ellenére részben érvényesült: az 1950 utáni Tóth Aladár (legalábbis műsor- és vendégpolitikájában) nem volt azonos az 1949 előttivel; hogy személyes tekintélyével biztosította a legitimitást az új operaházi rendszerben, azt a műsorpolitika felől láthatjuk akár megalkuvásnak is — ha azonban az Operaház mintegy jóvátételképp hamarosan bekövetkező megkettőzésére, a Városi Színház bekebelezésére és az előadáskvóták óriási növelésére gondolunk, ítélhetjük bölcs kompromisszumnak is.

A hangversenyüzem vezetéstörténetét a személyzettörténetnek szentelt bekezdéssel lekerekítve: alig érdemel külön említést — noha a kortársi iratok telve vannak ezen árnyoldalak felhánytorgatásával —, hogy az állami hangversenyrendező szerv egészében és egyes alkotóelemeiben hamarosan kifejlesztette a monopolhelyzetű intézmények összes emberi rossztulajdonságát. A művészekkel nem mint ügynökük, hanem föléjük rendelt (nem épp jóindulatú) hatóságként bánt, a munkatársak durván és korrupt módon packáztak mind a megrendelőkkel, mind a szereplőkkel, az ügynökök megvesztegetésszerű jutalékokat vettek fel. Különösen a könnyűzenei részleg dolgozóinak magatartása tette kérdésessé, mennyire jogosultak erkölcsileg az államnak a magánrendezők ellen folytatott kampányai. A morális csőd lényegében elkerülhetetlen volt, hiszen az egyre jobban kiürülő ideológiákat jelszószerűen hirdető, kiürülésükről, valótlanságukról azonban a gyakorlatban mindinkább meggyőződő munkatársi gárda egzisztenciájának erre az ellentmondására csak cinizmussal vagy/és immoralitással reagálhatott.

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