FVST

MAGYAR ZENE

1974 1

MAGYAR ZENE

1974. XV. évfolyam

Tartalomjegyzék

Tanulmányok, cikkek	Szám	Oldal
Adorno, Theodor Wiesengrund: Arnold Schönberg Pierrot Lunair-je	3	250
Balassa György: Johann Baptist Vanhal klarinétversenye	4	373
Balázs István: Zeneművészet és történelmi távlat. Arnold Schönberg és a tizenkétfokú technika belső időviszonyainak ellentmondásai	3	299
Bárdos Lajos köszöntése	3	319
Bárdos Lajos: Pályámról, munkámról	4	364
Breuer János: A Schönberg-centenáriumra	3	228
Csomasz Tóth Kálmán: Egy népdalszerű dallamunk eredetéhez	1	73
Csomasz Tóth Kálmán: Szenci Molnár Albert és a magyar zenei írásbeliség	4	450
Dille, Denijs: Bartók és Schoenberg kapcsolatai	3	253
Eisler, Hanns: Arnold Schönberg	3	238
Falvy Zoltán: A troubadourok és Magyarország	1	44
Kárpáti János: Dodekafónia vagy tonalitás. Jegyzetek Schönberg Napóleon-ódájáról	3	276
Kárpáti János: Kurtág György: Bornemissza Péter mondásai — Concerto szoprán hangra és zongorára op. 7	2	115
Kárpáti János: Darius Milhaud emlékezete	4	379
Kecskeméti István: Egy ismeretlen Liszt-dal	1	17
Lakatos István: A 25 éves kolozsvári Állami Magyar Opera	4	388

Lesznai Lajos:
A Varázsfuvola-nyitány szerves felépítéséről 4 382
Menuhin, Yehudi Bartókról 4 339
Molnár Antal:
Az új magyar zene kibontakozása V. 1 3
Mona Ilona:
Magyar zeneműkiadás 1774—1867 1 59
Pernye András:
Néhány észrevétel Schumann „Dichterliebe"-ciklusáról 1 26
Somfai László:
Miért oly könnyen abszolutizálható Schoenberg zenéje 3 267
Schönberg, Arnold:
Szimfóniák népdalból 3 232
Szigeti Kilián:
A középkori orgona — különös tekintettel a magyarországi emlékekre 2 186
Tallián Tibor:
Bartók levélváltása R. St. Hoffmann-nal 2 134
Tallián Tibor:
Forma-modell és személyiségstruktúra Mozart áriáiban 1 51
Varga Ferenc:
A zenei hangtól a kínai lü-rendszerig II. 1 78
Várnai Péter:
Ritmikus struktúra, mint jellemzési eszköz a Szicíliai vecsernyében 1 34
Új művek bemutatója
Maros Rudolf: Jegyzetek vonószenekarra (Kárpáti János) 1 90
Szemle
A magyar zeneszerzés helye a nagyvilágban,
A Zeneműkiadó Vállalat szemszögéből (Sarlós László) 2 202
A rádió szerepe a magyar zene külföldi propagandájában (Sebestyén András) 2 207
A Szabó Ervin Könyvtár zenei gyűjteményének tizedik születésnapjára (Kecskeméti István) 4 417
Borsod-Abaúj-Zemplén megye zenei életéről (Udvardi Lakatos Endre) 4 402
László Zsigmond kitüntetése 2 212
Documenta
Beethoven-nyomok Kolozsváron (Dani János és László Ferenc) 4 437
Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében (Valkó Arisztid) 4 420
Könyvekről, kottákról
Adorno—Eisler: Filmzene (Balassa Péter) 3 321
A Magyar Népzene Tára VI. Népdaltípusok I. — Kallós Zoltán: Balladák könyve (C. Nagy Béla) 2 216
C. Nagy Béla: A cekeházi Sivák család népdalművészete (Molnár Antal) 4 442

Demény János: Bartók Béla Briefe I. II. (Breuer János) 2 213
Jemnitz Sándor: Válogatott zenekritikák — Kárpáti János: Muzsikáló Zenetörténet IV. — Werner Fuchss: Béla Bartók und die Schweiz (Breuer János) 1 98
Kodály Zoltán: Visszatekintés, második kiadás (Breuer János) 4 443
Komponisten der Fürstlichen Esterhazyschen Hofkapelle —Otto Erich Deutsch: Musikalische Kuckuckseier und andere Wiener Musikgeschichten — Alexander Weinmann: Beiträge zur Geschichte des Alt—Wiener Musikverlages — Theodore Stravinsky: Catherine & Igor Stravinsky. A Family Album (Bónis Ferenc) 3 333
Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére (Lampert Vera) 1 96
Pernye András: Hét tanulmány a zenéről — Zofia Lissa: Zene és csend (Balassa Péter) 2 213
Roth, Ernst: Von Prag bis London (Bónis Ferenc) 4 444
Rubinstein, Arthur: Erinnerungen — Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 1970— Lorenz Mizler: Sammlung auserlesener moralischer Oden — Igor Stravinsky mit Robert Craft — Der Festspielhügel — Douglas Sutherland: Cosima (Bónis Ferenc) 1 107
Stuckenschmidt. H. H.: Schönberg. Leben, Umwelt, Werk. (Barna István) 3 323
Schönberg, Arnold Gedenkausstellung 1974 — Tadeusz A. Zielinsky: Bartók — Szerk.: László Ferenc: Bartók-dolgozatok — Denijs Dille: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890—1904 — Bartók breviárium. Összeállította és az előszót írta Ujfalussy József. Szerkesztette: Lampert Vera — Szerk.: Kroó György: Miért szép századunk zenéje. (B. J.) 3 325
Weston, Pamela: Clarinet Virtuosi of the Past (Balassa György) 1 111
Hanglemezekről 2 221
4 445

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XV. évfolyam, 1. szám 1974. március

TARTALOM

MOLNÁR ANTAL:
Az új magyar zene kibontakozása V. 3
KECSKEMÉTI ISTVÁN:
Egy ismeretlen Liszt-dal 17
PERNYE ANDRÁS:
Néhány észrevétel Schumann „Dichterliebe"-ciklusáról 26
VÁRNAI PÉTER:
Ritmikus struktúra, mint jellemzési eszköz a Szicíliai vecsernyében 34
FALVY ZOLTÁN:
A troubadourok és Magyarország 44
TALLIÁN TIBOR:
Forma-modell és személyiségstruktúra Mozart áriáiban 51
MONA ILONA:
Magyar zeneműkiadás 1774—1867 59
CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN:
Egy népszerű dallamunk eredetéhez 73
VARGA FERENC:
A zenei hangtól a kínai lü-rendszerig II. 78
ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA
Maros Rudolf: Jegyzetek vonószenekarra (Kárpáti János) 90
KÖNYVEKRŐL
Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére (Lampert Vera) 96
Jemnitz Sándor: Válogatott zenekritikák — Kárpáti János: Muzsikáló Zenetörténet IV. - Werner Fuchss: Béla Bartók und die Schweiz (Breuer János) 98
Arthur Rubinstein: Erinnerungen - Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 1970 — Lorenz Mizler: Sammlung auserlesener moralischer Oden — Igor Strawinsky mit Robert Craft — Der Festspielhügel — Douglas Sutherland: Cosima (Bónis Ferenc) 107
Pamela Weston: Clarinet Virtuosi of the Past (Balassa György): . . 111

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évenként négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest, V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
74.2468.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

MOLNÁR ANTAL:

AZ ÚJ MAGYAR ZENE KIBONTAKOZÁSA V.

Ahogy napjaink felé közeledünk, mind kevésbé az én feladatom számadást adni új muzsikánk fölemelkedéséről. Jogosultságom a szemtanú krónikásé. Nem neveltje vagyok a nagyoknak, csupán bámuló kortársa. És *Szabolcsi* Bence, *Tóth* Aladár, majd *Demény* János, *Szőllősy* András, *Eősze* László, valamint társaik óta olyan nagytehetségű zeneírói gárda vette kézbe a méltó megvilágítás hivatását, amely gárda emlékeztet a csillagvilág kommentátoraira, Galileitől Einsteinig és tovább. Ha ők olyan elnézőek, nagylelkűek, hogy a „kopernikuszi" felfedező érdemének rámruházásával ismét csak a maguk kiválóságát öregbítik: az őrájuk tartozik. A világon mindennek megvan az előzménye. Heine így összegzi Wellington érdemét: „Jelen volt egy nagy szerencsétlenségnél" (Waterloora gondol). Én jelen voltam egy nagy szerencsénél. Feladatom e lapokon a *kezdetek,* kibontakozások leírása. Ezt követően mind kevésbé üt az órám, mindinkább a megállapodások, megszilárdulások időszakaihoz érkezem s ott már decrescendo-t ír elő számomra a tollamat illető feladat. Csak épp a teljesség, betetőzés parancsa késztet, hogy egy darabig még kövessem nagy zenészeink útját.

Hírnevük az 1920-as évek közepe óta emelkedik nemzetközivé. 1924-ben jelent meg C. *Gray* könyve, „A survey of contemporary music", csinos ismertetésekkel a magyar héroszokról, ugyanaz év látja *Tóth* Aladár német tanulmányát Adler „Handbuch der Musikgeschichte" c. gyűjteményes áttekintésében. *Baudry* „Le Guide de Concert"-je (1925) a nyugatiakkal egyenrangú felekként kezeli a magyar nagyságokat, s ehhez sorol fel érveket *Coeuroy* 1929 folyamán a „Panorama de la Musique Contemporaine" arcképtárában. Az első Bartók-monográfia 1930-ban köszönt be, egy német tudós, *von der Nüll* jóvoltából s ugyanő elemzi 1929-ben a Melos hasábjain Bartók „Kékszakállú"-ját. Kretzschmar hangverseny-vezetőjét 1930-ban *Mersmann* egészíti ki magyarjainkat tárgyaló járulékokkal. „The Musical Companion", Gollanz szerkesztésében, 1934 eseménye. Szépszámú további tanulmányok, kötetek bizonyítják, hogy Európa magáévá tette a magyar zene kivirágzásának ügyét. Az első Kodály-monográfia megírásához Emma asszony nagyszívű segítsége engem juttatott 1936-ban. A folyóiratokban fel-feltűnő esszék közül csak a kiemelkedő kezdeményező írókét jelzem, pusztán ezek nevével, az 1910 és 1936 közti időből. Tehát: Calvocoressi, Wellesz, Leigh, Kauder, Heseltine, Gray (a fent említett), Saerchinger, Pijper, Nordio, Desderi, Bechert, Bie, Pannain, de Wal, Eimert, Chiesa, Nediani, Hőweler, G. F. Rossi, Abbiati, Ciampelli, Paribeni, Goddard. Izmos oroszlánok, messzehangzó képességgel;

hogy hangjuk nem szólt át hozzánk, a nagy távolság és műveltségbeli különbség okozta. Annál harsányabb visszhangjuk támadt a külföldi *napisajtóban!* Azt pedig a mi újságíróink hivatásszerűen böngészik. Ezek — ugyebár — a jóltájékozottsággal állnak vagy buknak. A jelzett években mind gyakrabban ütődtek meg angol, francia, olasz, német stb. lapok művészeti rovatában azokon a magyar neveken, amelyek idehaza keveset nyomtak a latban vagy kiváltelriasztónak számítottak. Fejcsóválva bár, de némi fonák elégtétellel terjesztették a furcsaság hírét. Duzzadni kezdett a hír, már amennyire a dzsesszlevegőben, Kálmán „Marica grófnő"-jének, Farkas Imre „Nótás kapitány"-ának 100-as jubileumi hűhója közben duzzadhatott. A divat és konjunktúra emberei fölneszelnek efféle ígéretességekre. Köreikben az akkori külföldi pénznemek közül a dollár, font sterling, francia és svájci frank, holland forint nagy tekintélynek örvendett. Molnár Ferenc, Lengyel Menyhért és társaik azóta emelkedtek nagyságokká a pesti fronton, amióta efféle valuták ütötték a markukat. Nem látszott valószínűtlennek a zenei analógia sem. Hozzá: imponált a jókülsejű Universal—Edition itt-ott fel-feltünedező kottája a kirakatban, rajta magyar címekkel. A zsurnaliszták tehát suttogni kezdtek. Úgy látszott, hogy Munkácsi és Szinyei Merse után újabb művészeti hódítással kell számolniuk, el nem odázhatóval, le sem kicsinyelhetővel. Az ember ne kompromittálja magát, haladjon a korral! Így hát kezdték beleélni magukat idők változásába és szokásaik közé sorolni a „Bartók—Kodály" jelszó emlegetését. Eleinte tapogatózva, halkan, majd mind biztonságosabban. Tudni kell, hogy a tömegesen szaporodó bridzs-szalonok műkedvelőivel szemben a Fészek-Klub kártyaszobáiban igazi matadorok ütötték a blattot. De ezek kombinációs képessége kiterjedt a világmozgalmak értékelésére is. Számos jófejű ember ült köztük, még muzsikus is akadt. Utóbbiak közül elsőnek a miniszteri-tanácsosfi *Keéry-Szántó* Imre (egyébként jeles főiskolai zongoratanár és előadói gúnynevén „Chopin-Hauer") ébredt rá a suttogások fontos velejére. Amit pedig ő egyszer a kezébe vett, az alaposan „meg volt fogva". Az új zenei kombináció bekerült a pakliba, a nagy neveket Szántó adunak játszotta ki, mire fölkapta őket és csörgette a traccs-lánc. Ettől fogva Imre a ranglistán emelkedő méltósággal szerepelt (ti. a pesti Bayreuth-ban).

Azonban „ne nevess korán"! Az ügy még csak éppenhogy indulatoskodni kezd. Egyelőre Zsolt Nándor Szimfóniája, Siklós „Tinódi Lantos Sebestyén"-je, Hubay „Vita nuová"-ja, Dohnányi „Szegedi misé"-je, Schmidt Ferenc „Huszárdal-variációi", Weiner „Katonásdi"-ja simogatja lengedező zefírrel a filharmóniai ligetet. Kellemes játékszerek fényes kozmopolitúrozással. Édes tejszínhab a keserű kávén. És habozott a sajtó is, miként bűvészkedje össze a szokott kapucínert a szokatlan kapu-címerrel. Egyelőre jónak látta megrekedni a bölcs kiegyezésnél. Mint már jeleztem: közös vonalon futtatta a promt-készpénz Hubayt, a bizantinus Dohnányit a zord trónkövetelőkkel. Íme a hosszú pillanat, mikor távfutásnál a harmadik kör elején még lóhossznyi eltérés sincs a favoritok közt. Egyenlő arányt mutat a totalizatőr. A zsokék fapofával ülik paripájukat, kivéve egy-egyet, aki Kodály Emma biztatására erősen beléfekszik, szinte ráolvad lovára. Keéry-Szántó, jóban lévén az istállósfiúkkal, már tudja, hogyan kell itt „halmozni". Az irodalmi futtatáson hasonló fordulat szele fúj a viharsarokból. Még Herczeg Ferenc „Híd"-ja képviseli a közkereseti társaságot, de már közelednek Nemzeti

Színházunk és egyéb intézményeink felé a vulkanikus földlökések. Jelentkezik Kodolányi, Illyés Gyula, „Nehéz föld" jajszavát hozva. Mozgolódnak a „tejfölös szájú" falukutatók és Móra Ferenc „fajvédett népről" beszél maró humorral. Rájuk nézve a Baumgarten-díj fokozatai jelentenek párhuzamos mércét a muzsikusok nyugati árfolyamával. Festők piacán az egykor kikacagott Nyolcak is kezdenek emberszámba menni, kilépvén a „Tilos az állatokat etetni" feliratú menazsériából. A zajlás mind fenyegetőbb.

Kodály persze, bármily munkabíró, nem írhat meg mindent, ami a mozgalom táplálásához tartozik. Itt lépnek be a nagytehetségű zenei szépírók, tudós felkészültséggel. Tanulmányi síkon *Szabolcsi* Bence, a napisajtóban *Tóth* Aladár a tündöklő sor megnyitói. Megindulhat 1927 óta ilyképpen a Magyar Zenei Dolgozatok c. sorozat. Ezzel lép nálunk először életbe rendszeres zenetudományi tájékoztatás. Kiépül a magyar zenetörténet, addig nemcsak elhanyagolt, de éppenséggel ismeretlen adataival, összefüggéseivel, látókörével. A búvárlat legapróbb részleteihez *Major* Ervin ereszkedik le sötét tárnákba. Megjelenik az első tudományos alapozású magyar Zenei Lexikon (1930—31). Legfőbb sebezhető pontja, hogy nehezen rejtheti pártpolitikai szenvedélyét; ez a szerkesztő Szabolcsinak és Tóthnak becsületére válik, de nem túlságos hasznára az enciklopédiának. Van ugyan ilyesmire példa a drámairodalomban is: Shakespeare „Julius Caesar"-ja. A főalak alig szerepel benne, mégis mindvégig róla van szó. A Lexikon-cikkek többnyire másról beszélnek, ám folyvást kiérezhető a cél: Bartók és Kodály apotheózisa. Mondják: hazánkban a tudomány és művészet sem boldogulhat hatalmi háttér nélkül. Jelezheti a többi között az az affér, amely a „Hitvallás" nevű költemény zenésítése körül dúlt (1927). Buttykayék, Moravcsikék puccsot rendeztek a nemzeti al-himnuszt komponáló *Szabados* Béla javára. Úgy intézve a pályázati döntést, hogy mintegy „közakarattal" győzzön a barátjuk. Lármás tömeg csődült a terembe s ennek dolga volt „egyhangú közfelkiáltást" produkálni. Ez a botrány sehogyan sem tetszett a szintén pályázó Dohnányinak. Ő sem volt alábbvaló a keresztény-nemzeti kurzus kitartó ápolásában. S íme most hamiskártyások cinkezett csomaggal rontottak bele a játékába! Erre külön előadással vett a sérelemért elégtételt; Székelyhidi énekelte a lecsúszott „Hitvallás"-t, frenetikus sikerrel. De Szabados győzelmén már nem módosíthatott az óvás. Dohnányi attól fogva csak félhivatalosan énekelhette a tulajdon zenéjére: „Hiszek, hiszek!" — Vajon miben??

Mialatt Lehár „Három grácia"-ja elérkezett a 200. előadáshoz (1924) Bartók mit sem törődve a fórumon folyó zajlással: építi tovább, lázas iramban a kastélyát. Nemzetek testvéri egymásrautaltságának szól a „Falun"-kórus játszi-napsugaras szlovák népdal-poémája. Az akkori irredenta zsivalyban bakafántos ellenzékiség. „A csodálatos mandarin"-t Kölnben *Szenkár* Jenő hősiesen mutatja be 1926-ban. (Hitlerék el is kergetik néhány év múlva.) A táncjátékból készült Szvitet Budapesten pocsékul adja elő Dohnányi 1928-ban. (De őt nem kergetik el Gömbösék.) Nálunk a felocsúdásra nehezen rábírható közönség tovább rágódik ízetlen koncán. Az Operában Szabados „Fanny"-ja, Siklós műve, a „Hónapok háza", Beretvás „Szent Ferenc"-oratóriuma mellett a Szántó Tivadar-féle, egzotikus „Tájfun" szinte felemelőnek hat. A friss tehetségű *Ádám* Jenő „Dominica"-szvitje, ez a sokat ígérő zenekari trouvaille: támogatás híján közönybe fullad. És hiába nyert Coolidge-díjat *Lajtha* László

a III. kvartettjével Amerikában (1929), hiába újítja meg vallásos kórus-zenénket *Bárdos* Lajos: számukra is állandó a hazai napfogyatkozás. Fonák, ha ilyen autentikus egyéniség plagális helyzetre kényszerül! (Függetlenül attól, hogy őmaga elégedett-e vele vagy sem.) Schubertet megkérdezték egyszer, vajon Mozartianer-e vagy Beethovenianer. Erre így felelt: „Selberaner" (magam vagyok valaki). Ez még Bécsben sem szolgált a művész előnyére, a boldogulást illetően. Hát még minálunk! Az ilyen önérzet nagy fényűzés. Könnyű persze azzal ütni el a kérdést, hogy a tehetségek végtére is önsúlyuk arányában helyezkednek el. A történelem és a lélektan azonban mást mond. Igaz ugyan, hogy maga a nem-érvényesülés még *nem* vall föltétlen tehetségre; de éppoly igaz: a keresztül-töréshez jóval *több* kell a talentumnál. Lehet valaki tökéletes szakértője a várostromnak, mégsem boldogulhat ágyúk (régente faltörőkosok) nélkül. Ilyen eszközök szükségesek az érvényesüléshez, művészi téren is.

Bartókot elsősorban tüneményes zongorázása vitte előre a megbecsültségben. Ágyúparkkal volt egyenlő erejű, hogy a millennium utáni „hazafias" föllendülés idejében tört elő Lisztet túlfokozó, magyaros romantikájával. Mire a tulajdon stílusához érkezett, már „nagy névvel" hajtott. Attól fogva tehát nem szorult emelésre; a köztudatban mindinkább afféle óriás Sphynx-szoborként helyezkedett el. S mivel keveset törődött a hatalmi birkózással, mint tonnányi súlyú „csendes társ" — aki azonban személyes támadásra mindig veszélyes assaut-val válaszolt — kitűnően bevált. Új korszakának teljes beéréséhez rohanvást érkezik el. Egyik amerikai interjújában (1941) mondja: „Következetesen és egyirányban fejlődtem, legalábbis úgy 1926-tól kezdve, amióta műveim jóval kontrapunktikusabbak" (értsd: polifonikusabbak) „és egészében véve egyszerűbbek lettek. E korszakomat az is jellemzi, hogy erőteljesebben hangsúlyozom a tonalitást. Ez előtt, mintegy 1918-tól 1924-ig, műveim jóval radikálisabbak és homofónabbak voltak." Maga dübörgi el a frankfurti zeneünnepségen, Furtwängler vezényletével, I. zongoraversenyét, az akkori „újklasszika" első maradandó remekművét. Ez megszégyenítő a Sztravinszkijféle újbarokk dinamizmus és motorizmus egyhangú unalma számára. (A frankfurti kiállítás meglepetései közé tartozott Hába negyedhangos duplazongorája; akkor indulnak az éterzene-kísérletek; a muzikális világ mindenfelé vegykonyhákban kezd kotyvasztani. A „régi jó világ" régen rossz a feltörő új nemzedék szemében.) Kirobban az 1926-os zongora-szonáta, szerves építkezéssel és maradéktalanul beolvasztott népi roburral. Kár, hogy középső, lassú tételének ellentéte túlméretezett. E plasztikus alakításnak újföldi terméke a „Szabadban"-sorozat, könyörtelen igazságú kitárásával ember és természet egyesülésének. Megérkezettség biztonsága szór enyhe sugarakat a Három rondó-ra, a Kilenc kis zongoradarab-ra. Reneszánszát éli bennük a százados álmából ébredő, josquini polifónia, s egyesül a klasszika erkölcsi rendjével, részletbeli és formai leszűrtségével. Így érti Bartók a népek egyesülését, az örök-emberinek találkozását a szocializmus ormain. Kész lélek-hangszerként mutatkozik be a négy instrumentum egybeforrt együttese a III. kvartett óta (1927). E vizionáriusan leleplező mestermű nagy ívekben való, tökéletes mintázása abban csúcsosodik, hogy — a motivika egységes kinövekvésén felül — 3. tétele következmény-terhesen összefoglalja az első kettőnek fejlődését. Még nagyobb szabású a IV. vonósnégyes — említett — építkező-terve;

ott a 2. és 4. darab titokzatos szellemjárás alakjában idézi küszöbalatti sugalmait, az 1.-nek „lenni vagy nem-lenni" kérdésére élettüzek lángoló sodrásával felel a záró 5.; közben pedig — mintegy központi idegrendszerként — a 3. tétel siráma, sebesült kétsége rezdül visszasóhajtva és előre áhítozva. Helyesen érzi meg az angol esztéták tapintata, hogy *itt* az első lényeges előrelépés Beethoven késői kvartettjei óta. A III.-at Philadelphiában mutatta be a helyi Zenei Alap, a IV.-et fővárosunkban a Waldbauer-négyes (1929). A paraszti muzsikát gyökeresen áthasonító hegedű-Rapszódiák (1928) külföldön hangoztak fel először, Szigeti, illetve Székely Zoltán boszorkányos nyirettyűjén. Az 1928-as dátumú „Húsz magyar népdal"-letét színbeli gazdagságához Basilides Mária kölcsönözte bársonyos orgánumát (1930).

Külországi sikerek tették elodázhatatlanná, hogy nálunk is megalakuljon a Modern Zene Nemzetközi Társaságának helyi szakosztálya (1928). Ez a fiókintézmény csak annyira vitte, hogy összegyűjtse és kiküldözze az ünnepségek céljára benyújtott kompozíciókat. A súlypont immár Nyugaton található a kivirult magyar termés számára. Az ottani hanyatló, sokszor pedig zavarosfejetlen ízlés többnyire igen vegyes értékű válogatást eredményez, s a visszhang is persze annak felel meg. De még így is áttör és élvonalba jut a magyar zsenik alkotó ereje. Itthon felismeri a falu-kutató fiatalság, mennyire rokon szenvedély fűti a nagy zenei mozgalmat és érzésben-írásban Kodályhoz csatlakozik. Évek során monumentálissá növekszik a Kodály-indította zenenevelő mozgalom, elsőben is a példátlanul lélekrokon és eufón-művészi gyermek-kórusok által. Ezek a kísérő propaganda nélkül, önmagukban is átkot hordoznak az addigi sivár „tandalok" fejére. Döntő nyilvános feltűnéssel e téren *Borus* Endre iskolai fiú-kara szerepel 1925 áprilisában („Túrót eszik a cigány", „Villő"). A fellépésről maga a lelkes tanító számol be az Énekszóban (1942. dec.). Ily alkalommal a mester-Neptunus jóságos atya tudott lenni, ha kegyeltjei a tenger-áramlás irányában úsztak. Borus persze mindhalálig megbecsült aprószent maradt. Minden idők tehetségtelenségi nyomatékát jelzi, hogy ugyanaz évben emelkedik dicsőségének teljébe a Budai Dalárda, mikor Szeghő Sándor vezetésével, régi vágású siker-számaival győz az amszterdami nemzetközi versenyen. Derék énekes polgáraink akkor még a szokásos dicsőség-megosztás elvén lovagoltak: épp elég — gondolták —, ha Kodálynak ittott helyet szorítanak. Teljes meghunyászkodásra nem számítottak, de az előbb-utóbb mégis bekövetkezett.

Közben megindul lapjainkban a Kodály-interjúk gazdag sora és a fénykép-széria, melynek tömegével csak a Liszt-felvételek versenyezhetnek. Bartók sem marad túlságosan mögötte, ha hozzászámítjuk az amatőr-pillanatképek sokaságát. Beköszöntött az első folyóirati Kodály-szám is: Crescendo nevű zenelapunk adta ki 1926 novemberében, ugyanaz évben, amikor Andreae a zürichieknek bemutatta mesterünk Psalmus-át. A következő esztendő még nagyobb esemény tanúja: a Zsoltárt *magyarul* éneklik a hollandok Amszterdamban, Tierie vezényletével. Cambridge-ben, Rootham alatt, az angoloknál ezt már nem lehetett kiküzdeni. A hazai fronton minden ellenállást megsemmisítő győzelem a Paulini ötletéből és prózájával, Harsányi Zsolt verseivel készült „Háry János" daljáték operaházi bemutatója (1926. okt. 16.). Garay János ismert eposzi alakjai együtt ülnek a korcsmában, s mint Offenbachnál a „Hoffmann meséi", a Kodály-darab is azzal indul, hogy a hős mesélni kezd.

Amit ő elbeszél, az elevenül meg a függöny szétlebbenése után. Páratlanok a paraszti dalokhoz készült zenekari aláfestések, bájosak a bécsi uraságokat jellemző kuplék, a Napóleon-kimókázó muzsikák pedig rázkódtatóan kacagtatóak. Hatalmas ugrás fölfelé az értéktabellán; népszerűségszerzésben a hatalmi tervezés pompás sikere. A kodályi képzelet legméltóbban a zárójelenet során érvényesül, ahol — összegezve a színmű alapértelmét — a falusi honvágy dallama korálszerűen dolgozódik fel himnikus ódává. A darab néhány hatásos számát lepergető „Háry-szvit"-re szinte ráestek a világ zenekarai. Itt-ott némi dzsessz-elem is tarkítja a szatirikus részeket (francia gyászinduló!), ami jót tett az általános terjedésnek. Kevésbé sikerült a széles tervezésű, remek részletekben gazdag, de egészében kissé elnagyolt „Színházi nyitány", Rékai karmester rábeszélésének eredménye. Ellentétben Beethovennel, Bartókkal: Kodály nem szívesen dolgozik megrendelésre, ha amúgy is nem készült valami megfelelővel előállni (mint a Psalmus-nál). Bizonyíthatja az 1945-ös zenekari „Vértanúk sírjánál" is; ennek wagneres fogalmazása meglehetősen idegen a kodályi vénától.

Következik a gyermekkarok virágesős áradata és a magyar vidék bekapcsolódása a központ-irányította mozgalomba. Győr város dicsősége, hogy megnyitja a vidéki Kodály-hangversenyek sorát. Azé az empóriumé, ahonnan az ottani Zenekedvelők Egyesülete nevében Petz elnök dörgedelmezett a Bartók-zenéről, mely szerinte megrontja a fiatalságot (gondolhatunk Szókratészre!) és a zenei csúfság mintaképe. Győr után egy év múlva következik Sopron a „Psalmus" példás előadásával (1929). Budapesti Gyermekkari Estjét 1929 folyamán kétszer meg kell ismételnie Kodálynak, oly nagy az érdeklődés. A Psalmus óta hat év leforgása alatt ekkorára növelte a céltudatos hírverő munka mesterünk megérdemelt hírnevét! A mozgalom annyira terjed, hogy menetelő katonáink számára — miután a trombitaszó-pályázat meddő maradt — népi mars-nóták éneklését írják elő. Még sokoldalúbban bírja paraszti nótákra a cserkészeket *Bárdos* Lajos „101 magyar népdal"-a; azóta hallhatók erdőn-mezőn, mindenfelé ősi székely dalaink. A „Föl, föl vitézek"-stílus kiszorításáért magáért megérdemli Kodály a halhatatlanságot! Nem kissé gyarapította énekkari művelődésünket, hogy 1929—33. Bárdos állt a Palestrina-kórus élén. Mind a kottakiadás, mind a népszerűsítés terén nagy haszonnal működött a Magyar Kórus, az Énekszó folyóirat és kiadóvállalata. A 30-as évek óta Kodály és Bartók énekkari művei ott jelentek meg. Egy alkalommal maga Kodály személyesen is megjelent a vállalat helyiségében! További gyarapodást jelent a vidék meghódolásában az 1929-i kecskeméti gyermekkar-est; azt hiszem, Kossuth óta az alföldi *hírös* városok nem ünnepeltek úgy vezért, mint koszorús zeneköltőnket. Az elvetett magok heves zsendülésnek indulnak. (Vásárhelyi Zoltán kecskeméti munkássága külön fejezetet kívánna.)

*

Recsegve-ropogva, de továbbfordul a kerék, az 1930-as évek első hat esztendejében eléri a 180 fokos körhajlást. Külföldön a hírnév teljességében, belföldön a hivatalos elismertségben. Ehhez az volt szükséges, hogy a két legfőbb személyi akadály, Hubay és Dohnányi privilegizáltsága elhanyagolhatóbb formát öltsön. Látszólag Dohnányi 1934-ben emelkedik hatalmi tetőpontra, amikor Hubayt sikerült felfelé buktatni s ezzel Dohnányira szállt az

alóla 1919-ben kihúzott főiskolai trónus. Ugyanakkor elfoglalja a Művészeti Tanács elnöki székét. De attól fogva ő már csak a kormányzó hivatalok szemében jelentős közeg. Olyan ellenőrféle, akinek feladata; ellensúlyozni a közvéleményben mindinkább kiáltóvá élesedő óhajt, hogy zenénk valódi nagyjai kerekedjenek fölül. Keze még mindenben benne van, ám oly feltűnően hajlik önmaga felé, hogy még a testőrségét is előbb-utóbb elidegeníti. Jelenléte, példátlan túlfizetettsége egyelőre biztosíték a társadalmi „újbarokk" nyerészkedésnek, a zeneélet „józan" szokványának. Mert ő az, aki nem engedi túlságosan balra kilengeni a zenei gyakorlatot, vagyis teljesen átütni az új magyar alkotásokat. Fölfelé elégtétel ez a műveletlen magyarkodásnak, lefelé a szívósan kitartó kozmopolitizmusnak. Az udvaroncok görcsösen ragaszkodnak tehát hozzá, a sajtó pedig megelégszik újabb névcserével. Most már „Dohnányi—Bartók—Kodály" a sorrend; Hubay, a díszelnökké üdvözült, címzetes méltóság, már csak örökölt járulék. Rózáék visszavonulnak, nem egészen a splendid isolation-be, de mindenképpen az előkelő fölényesség fellegvárába. Azt, hogy lejárt az ideje, elavult, fölöslegessé vált, senki sem hiszi el szívesen; ilyenkor inkább az ellenkező oldalról véli: az vált méltatlanná őhozzá, túl alacsony, nem érdemes harcolni ellene. A hatalmi trojkában Dohnányi most az elöl ügető, szalagos-csörgős paripa, de a valódi húzás munkája Bartókra és Kodályra hárul. A 30-as évek vége felé Dohnányi helyzete már csaknem a Néróéra emlékeztetett, akinek tapsolnak, de aki ellen folyvást erősödik a gyűlölet, mely elsöprésére les. Még felhangzik az — egyébként szakmailag több, mint jogos — kiáltás: „Qualis artifex!". Hiszen Dohnányinál rutinosabb zeneszerző, tüneményesebb zongorista kevés sorolható fel. Igaz, hogy szétforgácsoló jövedelmi tevékenysége ezeket a képességeit is jócskán elzülleszti. (Csak későbbi, amerikai működése alatt, közel a matuzsálemi korhoz, kényszerült ismét elővenni jobbik lényét.) Mégis bizonyosnak látszik, hogy felszíni uralma hamarább szűnik meg, ha közbe nem jön a Gömbös alatt felerősödő germán érdekeltség. Sejthette, hogy így van, máskülönben nehezen szánta volna rá magát a „Gömbös-induló" megkomponálására. Talán ennek hangjainál távozott 1944 végén a páncéltörő osztagokkal Nyugatra.

A krónikásnak persze el kell készülnie rá, hogy feljegyzéseit korrigálják, cáfolják, esetleg gyalázzák. Még sokan élnek olyanok, akik homlokegyenest ellenkezően fogadták a jelenségeket, mint én. Történelmi hűség szempontjából épp ezért helyes, ha a szemtanú még élete folyamán teszi közzé vélekedéseit. Eredetileg az volt a szándékom, hogy ezek a jegyzetek csak jóval halálom után lássanak napvilágot. De egy véletlen kipattantotta „titkomat". Következett a rábeszélések serege, s ezeknek hiúságom nem tudott ellenállni. Most már aztán tarthatom a hátamat. Hallanom kell majd: nem vagyok szavahihető, ferdítek, torzítok, a fény érdekében eltúlozom az árnyékot, az árnyék sötétítése kedvéért megsokszorozom a fényt és így tovább. Kiváló emberek silánynak tűnhetnek ilyen megvilágításban, egyenjogú művészi termékek értéktelennek, angyalszerű jelenségek pokolinak, ördögszerűnek meg mennyeinek. S hátha még *mindazzal* előállnék, ami nyomja lelkemet! Csak a minimális legszükségesebbet dobtam felszínre, hogy nagyjában érthetővé tegyem a fontos események kapcsolatait. De ennyi is szokatlan ily közeli időben a történtekhez. Ezért kell számítanom rá, hogy vádlottá leszek. Nem idézem a „szólj igazat, betörik a fejedet" közmondást, mivel lélekbúvárság-

gal is foglalkoztam és ismerem az „igazság" egyéni változatait. Balga volnék, ha egyedül magamról tennék fel elfogulatlanságot. A szavahihetőség sohasem derülhet ki a nyilatkozó életében; történelmi szűrőkön kell annak átmennie s csak hosszú idő múltán derülhet ki, helyesen látott-e a krónikás vagy sem. Ő nem tehet egyebet, mint lelkiismerete szerint járni el. Sok-sok lelkiismeret összecsapásából és a harc eredőjéből áll elő a történelmi hűség. Ily értelemben mondható értékesnek például Halász Imre memóriáléja, „Egy letűnt nemzedék".

Az 1930-as években így fest a Budapesti Hangverseny-Zenekar műsora: Farkas Ferenc „Vígjáték-nyitány", Hubay „Petőfi-szimfóniá-"ja, Kókai Rezső „Tánc"-a, Rajter Ferenc „Divertimentó"-ja (akkoriban lett divattá ez a címzés), Radnai Miklós „Mesé"-je, Siklós Albert „Vígjáték-nyitány"-a, a növendékeiből háremet alakító Stefániai Imre „Görög tavasz"-a, hozzá két nagysikerű Weiner-szerzemény, persze egy „Divertimento" és a pályanyertes „Magyar szvit". De mindezek fölött már fenyegető viharfelhőként gyülemlik a művészi nagyság és valódiság atmoszférája. Dohnányi mindent elkövet ugyan a Filharmonikusok élén, hogy Kodály „Marosszéki táncai" mellékes, oldalsó próbálkozásnak tűnjenek. Sohasem hallottam ennyire elejteni értékes zeneművet! De ugyancsak 1930-ban vezényli nálunk *Toscanini* a neki ajánlott, átdolgozott „Nyári esté"-t (május 21.)! A „Háry" bemutatásra kerül Szegeden, Pozsonyban. Bartók vaserejű remeke, a „Cantata profana" Londonban, Buesst vezetésével; induló világhíre áll őrt az elkésett budapesti előadás mellett (1936); amelyen már nem a mű, hanem félreértelmező dirigense, Dohnányi bukik meg. Bartók vegyeskari „Négy magyar népdal"-ából hármat Kecskemét zenei apostola, *Vásárhelyi* Zoltán visz keresztelőre 1936-ban. Ugyanaz, aki Purcell operájával hajtott végre hihetetlent; az Alföld homokbuckáiból növesztve ki varázskertet. Ami azonban az esztendő legdöntőbb fordulata, az *Haraszti* Emil könyvének, az első magyar Bartók-monográfiának megjelenése! Egész addigi látszat-meggyőződését hajította benne sutra és ellenkező irányban kötelezte magát. 1911-ben még így nyilatkozott: „Az I. Román táncban mintha csak a kereplőkkel és szélmasinával dolgozó teuton szellem féktelen tobzódása, brutális lármája kábítana el... Bartók naiv hittel ott keresi az igazi zenei szépet, ahol csak rútat és hazugságot találhat." A fordulat pedig bizonyíték amellett, hogy a szélkakasok meggyőző légáramot éreztek fújdogálni; nyikorgásuk az új igékhez szegődött kíséretül, kellő megkenés reményében.

A „Profán énekmű" már címével is hangsúlyozza ugyanazt a törekvést, ami által szerzője szembefordult a nyugati álságokkal és megújult művelődés indítója lett Keleten. Román népi szövege, hozzá simuló zenéje az örök embert idézi, amint maga erejéből mond búcsút a konvenciók rabságának és emelkedik a Mindenség átölelő testvériségébe. Csillagostromló poéma; gyökere és célja tiszta humánum, a világba olvadó emberi *erő*. Nem a leborulás, hanem az akarat költeménye. A közmondás így módosul általa: „Segíts magadon és tiéd a jobb jövő!" Ebben nemcsak a népek szabadsága és békés testvéresülése prófétálódik, hanem az új kultúra hite is. Bartók azért az emberiségért harcol, amelynek alkotó nagyságai egynek tudják magukat a küzdő tömegekkel és mindenestől áldozzák teljes képességüket a közért. Kodály jellemképe, a „Marosszéki táncok" ama ritka zeneművek közé tartozik, amelyek-

nek egyenértékű a zongora-letéte és zenekari átváltása. Csak azért lehetséges ez, mivel benne a *rajz* uralkodik a színeken, a gerinc többet jelent a „húsnál". Egységes karakter fogja egybe itt a felsőt és alsót, osztály-különbség nélküli magyarságot idéz, mintegy a nemzeti lélek központi idegzeteként. Formálása szorosabb a Bartók-énekmű alkati feltüremlésénél. Mindkettő magáévá teszi az egységes motívum-fejlesztés elvét; de míg Bartóknál a tervezett nagy-ív meg-megszakad, jelenetekre bomlik, addig a régi Lassú-Friss, rapszódiás egyveleg-sorakozás Kodály kezén teljességgé forr, az autogén-hegesztés csak lélegzetnek hat. Más nagy különbség: Kodálynál minden elem anyagszerű, minden hangszer a maga szívéből szól; Bartók kettős-énekkara túlságos gazdag, többet akar mondani, mint amennyit meg tud valósítani, fegyverei többet támadnak, mint találnak. Harmadiknak muzsikánk hőseihez *Bárdos* Lajos csatlakozik 1930-ban, a Frankfurtban döntő jelentőséggel előadott „Audi filia" motettel. Pedagógiai síkon pedig nem kevésbé fontos változás, hogy Kodályt előadónak hívják meg a Tudomány-Egyetemre, miután „A magyar népdal művészi jelentőségé"-ről tárgyaló cikkét a maradi oktatás orgánuma, a Néptanítók Lapja már az előző évben, „szánom-bánom" jegyében közölte.

Csikordul a kerék. Elkészül a II. Zongoraverseny 1931-ben; két évvel később adja elő Bartók, ismét Frankfurtban. A szerző francia elemzése szerint: „egészében a mű szimmetrikus: I. tétel, majd Adagio — Scherzo, mint az Adagio középrésze — az Adagio változata, finálé, mint az I. tétel változata. Ugyanezt az építkezést használtam IV. és V. vonósnégyesemben is." (Válogatott írásai 1956, 282. lap.) Itt is található rokonság Sztravinszkijjal, de az alakítás nem játékos-hányaveti, hanem a végletekig szoros és komoly. Barokkszerű, motívum-kergető mintázást egyesít szélesen fölvázolt nagyklasszikus keretekkel — kegyetlenül föltárt, mélylelki nyelvezetet népi eredetű, kemény gondolatokkal. Még érdesebb, nyersebb a valóság felé fordulás benne, mint a Rapszódiákban. Helyenként úgy érezteti, mintha élő ember csontvázán ütögetné ki hajszoló ritmusát az apokaliptikus lovas. Jeleneteiben duódráma fogad: egyik szereplője a végzetszavú Mindenség, másik a küszködő, szubjektív lélek. E küzdelem alapeszméje, hogy a harcos felek riadója szörnyű akadályoknak szól s ezek leküzdésével születik meg végső *egyesülésük*, ember és Univerzum közössége. A Cantátához hasonlóan tehát, de még közvetlenebbül, szinte realisztikus fölidézéssel. Mélyen jelképes, hogy az 1. tételben fegyveres vértezetével robog elő a támadó erő: pusztán fúvósereg érce képviseli; ez volna hát az élet riasztó próbája. Másik arculatával, a rejtelmessel fordul aztán bajvívója felé a Létezés; Nirvána partjain szólhat így a teremtő természet morajló csendje. Ennek tolmácsa a szövevényes törvényekbe merevült, lefojtott vonóskar (Adagio). A modern csillagászat fensége csapódott le ide: e tétel titokzatos némasága mélyén is teremtő erők lüktetnek, akár Holst kozmikus sejtelmeiben. A scherzando-középrész hirtelen föltárja a szüntelen teremtés örök nyüzsgését, melyben minden atom külön él, születik, türemlik és végtelenbe vész. *Itt* a teljes mű költői és alkati tengelye; szenvedő elviselőjével, a szembenéző emberrel (a szóló-hangszer Memnon-arcú monológja). Végül az irracionális képlet megoldása felé tör a finálé. Kiderül belőle, miért kell egyesülnie az örök kollektívum hangjának az örök szubjektívum mélységi rétegeivel, a népnek az egyénnel. Mert csak *teljes* emberség tükrözheti a Mindenség,

a Lét akaratát, az alkotó, küzdő élet elháríthatatlan parancsát. Ez hát a válasz az I. tétel egyenlőtlen küzdelmére; itt forr eggyé az emberiség a Kozmosszal. Végső hivatásuk közös: „az élet célja az élet maga" s a lihegő, romboló, építő rohanás fenséges-magasztos —, világít, mint csillagvilágok „adamant rudai" (Babits). Jelzik az alkotás végén fölvillanó fények. A zenepoéta távlatai elérkeztek a maximumhoz. Korának sötétjéből annyi tapadt hozzá, hogy nála is túlsúlyra jutnak a pusztulás végzet-igéi, nagyobb erejű a kataklizma tombolása, mint az edzettség fékje, a kínzottság serpenyője mélyebbre süllyed, mint a fölemelkedésé. Talán itt rejlik a végső oka, amiért Bartók sem a versenyműben, sem a hasonló szerkezetű IV. és V. kvartettben nem tudta elhárítani a tudatos építés túlnyomulását az ösztönös egyensúlyon. De éppen azért, mivel oly vakmerően ragadja meg a fékevesztett anyag és a klasszikus forma viharos összecsapásánál a kormányrudat: korunkban példátlan erejű irányjelzővé emelkedik. Bartók a pusztuló Európát új kultúrába átmentő művészetnek legnagyobb hőse, a szertezüllő Nyugat keleti, erkölcsi mentója.

Különös módon tör elő ismét a zeneóriás *nevelő* szándéka. 1931-ben zárul a két hegedűt foglalkoztató *44 Duó* népi anyagú gyűjteménye. E vállalkozás hasonlóan kapcsolódik a múltakhoz, mint Kodály magán-gordonkára írt Szonátája: hosszas történelmi úr fekszik a műfaj virágzása és felújítása között. Mesteri hegedű-kettőst Spohr óta nem írtak; a Bartókéi pedig túltesznek majd mindegyik előzőn, legföljebb Mozart kivételével. A cél instruktív volna: olyan hegedűsöket avatnának be a keleti kultúrába, akik zsenge technikájúak. Itt azonban még kiáltóbb a balfogás Bartók részéről, mint a Gyermekeknek-sorozatnál! A darabok ugyanis csak haladó, mégpedig fejlett zeneiségű játszókkal közelíthetők meg. (Akárcsak Kodály „fekete-billentyűs" zongora-darabjai.) Liliputiaknak nem valók Gulliver méretei. Ha szerzője a *jövőnek* szánta e sorozatot, úgy le a kalappal az előtt a jövő előtt! A bemutatást sem tanulók végezték, hanem válogatott számokkal Waldbauer Imre és Hannover György (1932). (Az említett Kodály-darabokkal Fischer Annie.) A duók ereje bámulatos, hangzásuk tüneményes; általuk is sikerült mélylelki rétegeket egybeolvasztani nyers népi-örök-emberi-nyelvezettel. Világszerte a legmegbecsültebb újmagyar szerzemények közé tartoznak. „A fából faragott királyfi" anyagából készült szvitet 1931-ben mutatta be Dohnányi a Filharmonikus zenekarral, hozzávetőleges betanulással. Műfaji szempontból kifogás illeti az efféle, helyéről kiragadott összeállítást. A táncjáték színpadra való; a zenekari program-muzsika pedig, mivel nélkülözi a vizuális segítséget, teltebb abszolút-zenei megfogalmazást kíván. Bartók esetében mentség, hogy mesterművét a színpadok méltatlan hallgatásra ítélték sokáig. Azóta több helyütt bejutott az állandó repertoárba.

*

A tiszta-magyarság vonalán szépen töltekezik az 1931. esztendő. Erdély ajándékoz meg Tamási Áron „Címeresek"-kötetével. Kodály pedig folytatja Emma asszony születésnapján rendezett szerzői estjeit (márc. 17.). Ezúttal kissé már élénkebb érdeklődés fogadja a friss műsort. Ily alkalomra szerzőnk a program-füzet fedelét népi díszítéssel, belsejét hírverő írással látja el.

A kölcsönzés nem volt kölcsönös: parasztságunk sehol sem rakott a szőttese elé Kodály-muzsikát! A népi szellemű műzene legújabb vívmánya ekkor két vegyeskari trouvaille: a „Nagyszalontai köszöntő" és egy azóta törzsszámmá emelkedett főnyeremény, a „Mátrai képek". Utóbbiban a zenekari tánckölteményekhez hasonlóan — kontrapunktikus szövés révén — egységes alkatra kap az egyveleg. S a megénekelt betyár, a csendőröket megcsúfoló „felelőtlen elem" úgy meghízik népszerűségében, hogy a mátra-szentistváni korcsma-cégér fölveszi Vidrócki nevét. Közben Háry János füllentés nélkül eldicsekedhet bemutatóival Kölnben, Aachenben. Az Universal-kiadványok sem terjednek kevésbé a külföldön. A Szabolcsi—Tóth Lexikon 2. kötetében maguk az olümposziak teszik le a garast magyar zenéről szóló, példás írásaikkal. Jelentős angol ismertetései után Bartók fontos német tanulmányokkal tiszteli meg az 1932. esztendőt. *Lajtha* László pedig párizsi zeneszerző-sikerein kívül egyebet is elkönyvelhet: ő lett Genfben az impotens Népszövetségbe kebelezett, nagyon is tehetős népzene-iroda igazgatója és a „Szellemi Együttműködés Intézetének" tanulmány-írója. Bartók szerzői közzétételei ez évben csak a férfikari „Székely dalok"-ra szorítkoznak. Nagyobb esemény ennél Tamási főművének megindulása: „Ábel" beveszi magát a rengetegbe és onnan küldi felénk üdítő igéit. Dohnányinak viszont kapóra jön, hogy az epigon *Rózsa* Miklós „Szerenád"-ján keresztül olcsó kodályizmusokkal bizonyíthatja az irányzat savatlan-borsatlanságát. Amiért pedig lekaphatjuk süvegünket az 1932-es dátum előtt, az valami egészen monumentális kincs. Nem éppen a Toscanininek ajánlott olasz madrigálok felé; habár azokból is kiviláglik a nagy filológuszenész biztonságos stíluskészsége. A süvegelés annak a műemlékszerű gyűjteménynek szól, amelyet Kodály „Magyar népzene" fölirattal épített be művészetünk panteonjába. Ötvenhét népdal-letét tölti ki a fóliánsokat, ajánlással a bemutatókon szereplő énekeseknek. De minő letétek! Egyik felük egyszerű kísérettel ízesíti a dallam-választékot; ennyiben felel meg annak, ami német viszonylatban a Brahms-végezte nép-fölemelés. Nem is egészen! Mert Germániának Brahms előtt is voltak jeles népdal-letevői; míg minálunk Bartókon kívül ilyen színvonalas, életteljes, fölemelő tolmácsolással senki sem nyúlt népi termékhez, hacsak az irodalmi népiesség nagyjaira nem gondolunk. Habár az 1906-os népdal-kiadvány ráeső részét 1938-ban átdolgozta Bartók s az egykori Kodály-illetmény is nevezetes előreugrást jelentett; csakhogy azóta a csermely zúgó folyammá dagadt, a dombocskák „Csitári hegyek"-ké nőttek. Többek közt kiesett a zongorista-kímélés szempontja, az újabb aláfestések művésznek szólnak a javából. (Herz Ottó, Bartók stb. ki is tett magáért!) A monumentum másik feléhez megismétlem az elkoptatott hasonlatot: nem kell restelkednie, ha Bach korálvariációi mellé helyezzük. És szintén alkalmasak széles terjesztésre, míg Bartók kései letéteiben — főként az 1929-esekben — annyira uralkodik a mélylelki átfűtés, hogy annak izzásán a közhasználat égési sebeket szenved. Hogy Kodály fogalmazásmódja megállapodássá válhatik, bizonyítják a nyúlfiadzás szerűen szaporodó utánzatok. (Ez ellen az egyiptomi csapás ellen nem támadt gondnokunk, mint a fáraónak József.) Jellemző, hogy mindmáig csak szórványosan táplálkoznak e lakomával, annyira megfekszi a gyönge gyomrot. S bár Kodály a „Kádár Kata", „Mónár Anna" balladájához kamarazenekari kelletést fűzött, azok előadása is rendkívüli alkalomra várt. Nem „höher, Peter" a visszhangjuk, inkább „tiefer, Zol-

tán"! Ennek orvossága a szerző szerint országos szolfézs-mozgalom. Szerintem: a magyar kultúra *általános* emelése.

Emma asszony mindaddig nem nyugodott, amíg férjét rá nem bírta, hogy készítsen a Paulini „Gyöngyösbokrétá"-jára ráduplázó színpadi cselekményt a „Magyar népzene" füzérjéhez. Olyasféle feladvány, mint számtani haladványt mértanivá alakítani. A dal-gyűjtemény nem egységes sorozat, nem is egységes egyveleg! Maga a színi kép, a „Székelyfonó"-é: tetszetős kosztüm-bemutató; a Kodály-készítette összetartó fonal: erőltetett. A darab életkép akarna lenni, de ilyen zsúfolt dal-panoráma még stilizált guzsalyashoz, kukorica-fosztáshoz rakva sem hasonlít a valóságra.*) Gyönyörűek persze a zenekari letétek és főként tanulságosak a dalok zongora-kísérőinek: okulhatnak, miképp kell színezniük a billentésüket! Mint újabb Kodály-csúcs, a kaláka koronája emelkedik ki nagyerejű kantátaként. Ilyen „Görög Ilona"-játékot nem pipált sem az erdélyi néptehetség, sem akármi egyéb a világon! Kár, hogy Seprődi nem érte meg; így elmulasztott ismét félreismerni valamit, amire életén keresztül lázasan várakozott. Az 1932-es év hozza meg Kodály első világméretű ünneplését, ötvenedik születésnapja alkalmából, rengeteg cikkel és számos hangversennyel. A budapesti díszkoncertekhez csatlakozik a Nyugat folyóirat külön fesztiválja; erre készített a mester „Vallomás"-t (1933. január 16.). Utórezgésként vezényli Kodály a londoni Rádióban „Székely fonó"-ját és vesz részt vidéki és erdélyi ünneplésekben. A Beethoven születésnapjával egybeeső dátum további felfokozásokra adott alkalmat; a 60., 65., 70., 75. stb. évforduló éles meredeket jelez az emelkedő jubilációban. Egyúttal gyakorlati bekapcsolódást — részvétel alakjában — a tanítványok sovány érvényesülése számára. Sokan tolonganak, hogy mellékalakká váljanak a Szobor főalakja mellett.

Az 1933. esztendő legnagyobb zenei eseménye: a Filharmóniai Társulat — alapításának 80. évfordulóján rendezett ünnepélyes koncertje során — előadja Kodály „Galántai táncok" c., egységesen megformált egyvelegét. *Anyagát* illetően e remekmű tisztára „úri muzsika", XIX. század eleji cigányzene-törmelék, amire könyvtári búvárkodás vezette *Major* Ervint. Megfelel Chopin nagyarányú polonaise-einek. S ugyanúgy mindenképp összefoglalóan nemzeti megnyilatkozás: a kivitelező lángész által. Itt már hiába igyekezett Dohnányi mester az előadás elbagatellizálására. Keveset lehet rajta elrontani; szinte magától ragyog. Sikere fényesre sikerült. Az első alkalom, mikor nemzetközi ízlésű közönségünk csaknem *egyhangúan* állapította meg: mégiscsak lehet ebben a Kodályban valami! A dirigensnek mindössze a humoros intermezzók elejtése sikerült, de azok csak gombok a ragyogó mentén. Jóval nagyobb tetszéssel jár Dohnányi felületes tréfája, a „Szimfonikus percek" című karnagyi töltelék-szám. A Wekerle-mosolyú zenepolitikus zongora-ciklusai mindig telt háznak örvendenek. De kezdik már hívei sorából is megjegyezni: számos hang esett a zongora alá s ami megmaradt, az is gyakran tisztátlan. Csak a kamaraprodukciója és billentése marad eszményi, felejthetetlenül változatos és varázsos. A népi szellem terjesztésében tovább munkálkodnak *Bárdos* „Népdalkórusai". Kodály újsütetű „Nyári esté"-je a tiszai halász-tüzek mellett világít Szegeden, mint a Filharmonikus-vendégszereplés hódolata a duzzadó konjunktúrának. Kodály korszakalkotó „Magyar népzene" könyvét kiegészíti

* Első formájában kisebb terjedelmű volt, 1924-ben, szintén „Székely fonó" címen, de más cselekménnyel.

Lajtha és Gönyey ismertetése népi táncainkról A magyarság néprajzá-ban, 1933-as kelettel. A Dohnányi-oldalt viszont erősíti Hóman-Szekfű germán tájékozódású „Magyar történet"-e. Márcsak ezért is recseg-ropog úgy a kerék, amint fordulatát végzi.

1934 óta dolgozik a két nagy zenész hivatalos megbízásból a Tudományos Akadémia népdal-kiadásának előkészítésén. De sokirányú ellenáram gondoskodik róla, hogy énekes-halott legyen belőle. Föltámasztása csak a népi demokráciának sikerült, csaknem 20 évvel később, már Bartók halála után. Az álkeresztény-álnemzeti kurzussal összefüggő meddő tevékenységnél sokkal eredményesebb, amit a komponisták stúdiója végez. A Coolidge asszonynak ajánlott, Bartók-féle IV. vonósnégyes elkészül s bemutatója egy évre rá, Washingtonban megy végbe. Kodály kezéből a kórus-irodalom további szárnybontása jelent nagy nyereséget. Most röppen ki férfikari kultúránk megújítására a „Katonadal" (trombitával és dobbal), a „Kit kéne elvenni?". Diák-karaink átformálását szolgálják a latin Horatius-kórusok. Nyulacska-módra szaporodnak a gyermekkarok („Nyulacska" stb.). De az esztendő legértékesebb hozama vegyeskari fennsíkon üt be. Kodály itt a letétbeli tökéletesség és hangulati poézis káprázatos ormaira hág. Lasso és Cipriano de Rore művészete virul ki új arculattal a „Székely keserves", az „Akik mindig elkésnek", főként pedig a „Jézus és a kufárok" döbbenetesen mélyszavú kinyilatkoztatásaiban. Bizonyságul a hangban-szóban-írásban fáradhatatlan mester tételének, hogy a valódi zeneműveltség alapja énekkar és a kóruskultúra dereka vegyeskar. A továbbiak („Liszt Ferenchez", „Előre!" stb.) a hangversenyek efféle díszeit gyöngykoszorúvá egészítik ki. Az énekkar teljesítménye gyakran beleolvad a közönség ujjongásába és éneklő részvételébe az összkari lelkesedésben. Hasonló eredmények jegyezhetők fel a debreceni Kodály-estről az Ady-Társaságban, a Kamaraopera dramatizált előadásáról Kodály „Mónár Anna" balladájával, az aradi „Psalmus"-bemutatóról, Karád 800 éves jubileumáról a férfikari „Karádi nóták"-kal. „Háry János" szabadtéri előadása több vidéki városunk forgalmas eseménye. Mialatt Gömbös Gyula előkészíti a német militarizmus magyarországi expozitúráját, irodalmunk ismét hatalmas vászonnal járul a nemzeti tragédia körképéhez Móricz Zsigmond „Erdély"-ében. Szabó Dezső a kurzust leleplező „Segítség"-gel, a sebesült vadkan ordítását pamfletbe fojtó „Füzetek"-kel mindinkább halálképű bohóccá süllyed. Hitler üvöltözése gyakori hajmeresztés a rádióhallgatóknak (Márai: „a Hang"); s kisvártatva hallom a Duna-sétányon, amint elegáns hölgy közli kísérőjével: „igazuk van a náciknak!" Megvallom, engem nem nyugtatott meg Ady receptje: „Nekünk Mohács kell!"

Mialatt *Lajtha* László Párizsba igyekszik áthelyezni művészi központját, miután hazai kilátásai nem javultak — itthon fergeteggé kezd erősödni a falukutatók árama. Habár Gömbösnek legkisebb gondja is nagyobb a zsellérnincstelenségnél, kardcsörtetése mellett arra is időt lel, hogy álbarátságos biztatgatással reményt keltsen a fiatal írókban. A kecsegtetés műfogásai közé tartozik Németh László befogadása a rádió intézői közé; ám a „sötétbe-ugrást" elhárító vasfalak közül ez az írónk is hamarosan kiugrik. Az irodalom jósszava vérbetűs címekkel int; ilyen a Babits-regény fedele: „Halál fiai", Németh Lászlóé, a „Gyász". Bartók sem óvakodik aláfesteni a komor képet „Elmúlt időkből" felsíró férfikarával (bemutató: 1937). Egyszerű hangú, de

bonyolult hangnem-szerkezetű kórusai szintén az 1935. év ajándéka. Húszesztendei hozzászokás kellett, amíg úgy-valahogy megoldásra vitték őket legjobb kórus-együtteseink. (Nem pedig a kezdők, akiknek a mester szánta e sorozatát!) Tüsténti világos megoldással adják elő viszont másik nagymesterünk darabjait a békéscsabai Kodály-dalosünnepen, illusztrációul az ő hívó szózatához, „A magyar karének útjá"-hoz. E jelben harsog az új férfikar, „Huszt", végén a „Hass, alkoss, gyarapíts"-sal. Kodály törhetetlen derűlátása szól ki a cseremisz (mári) népzenéről írt tanulmányából is. Annál erőteljesebben int a kevesbedő napsugárzás felé, minél inkább sötétül a látóhatár.

Ezek tehát a kezdetek, a felkészülések, harcok és győzelmek a teljes uralom bekövetkezése előtt. Zeneéletünk megváltozása, átépülése hasonló ahhoz, ahogyan a németeknél Goethével és Schillerrel, nálunk Petőfivel és Arannyal az irodalom végzett 180 fokos fordulatot. S ott is, itt is mindig támaszkodással a *nép* erejére. Zeneművészetünk elkésett. Amikor a legtöbb művelt nemzet már behordta volt legértékesebb termését, mi csak aratni kezdtünk. De az aratás váratlanul káprázatosan sikerült, olyan eredménnyel, amit eleinte még csak elhinni sem igen akartunk, nemhogy fölbecsülni és méltányolni. Ma a művelt világ legelső zenetermő nemzetei közé sorolnak bennünket. Ha valaha külföldre került a magyar ember és elárulta származását, tüstént ezzel fogadták: „Ahá, Kossuth!" Manapság idegen földön csak ennyit kell mondanunk: „Bartók, Kodály", s máris tudják, hányadán vagyunk.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

EGY ISMERETLEN LISZT-DAL

Az utóbbi évtizedben napvilágra került, korábban ismeretlen Liszt-autográfok közül is kiemelkedik Liszt Ferenc eredeti, datált és szignált dalkézirata, amelyet 1972-ben vásárolt meg egy angliai antikváriumtól az Országos Széchényi Könyvtár. A cím-felirat nélküli, zongorakíséretes dal szövegkezdete: „Quand tu chantes bercée / Le soir entre mes bras . . .".[1]

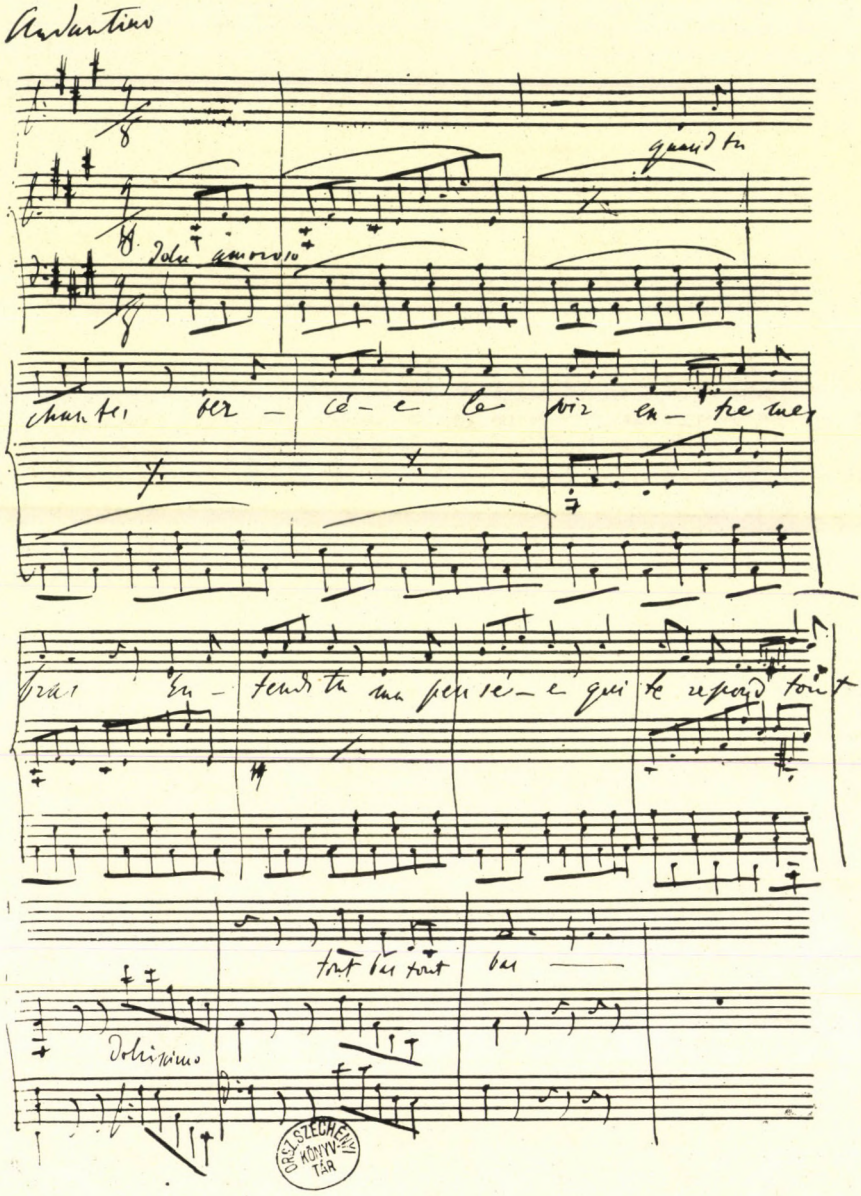
A Liszt-kézirat végén [3. l.] aláírás és keltezés látható: *F. Liszt /Paris/ 28. Mai 1849.* — Az autográf külső képe tisztázatra vagy legalábbis gondos szépírásra vall, ha nem is mindenben felel meg egy nyomdai kézirat tökéletes gondosságának. Egy igényes emlékkönyv követelményeinek azonban igen. Piatti dedikációja a [4.] lapon arra utal, hogy kétfóliós kéziratunkat *Matilde Juva Branca* emlékkönyvéből emelték ki (ld. 1. jegyzetünket).

Ki volt *Matilde Juva Branca,* aki emlékkönyvébe Liszttel és más szerzőkkel többnyire a szerelemről és vonzalomról szóló dalokat íratott? Lexikonokban nem találtuk nevét, Emilia Branca könyve azonban nyújt róla némi felvilágosítást.[2] Eszerint Matilde Branca négy nővér egyike volt.

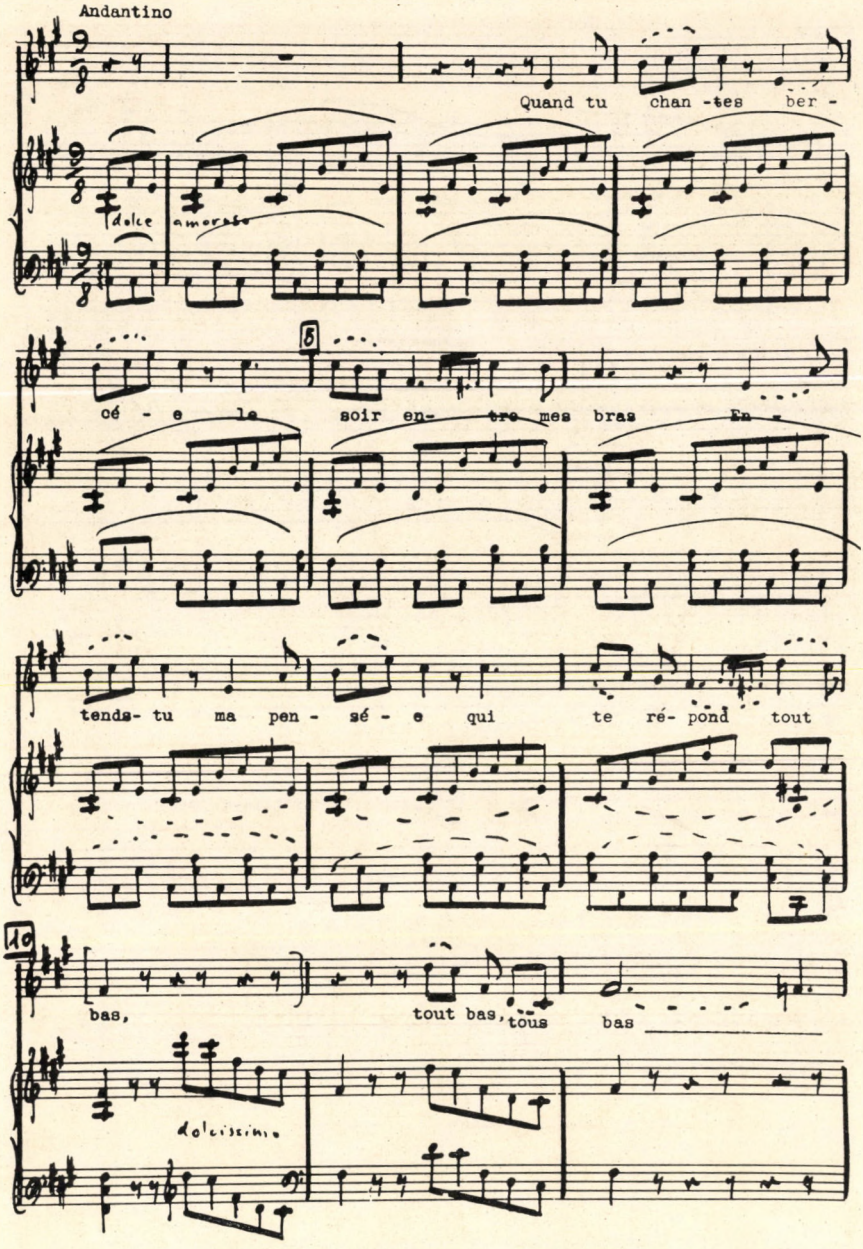
A Brancáék háza nyitva állt koruk irodalmi és zenei személyiségei számára. Matilde, ugyancsak a művészetek pártfogója, folytatta a ház hagyományát. Ha nem is folytatott énekesi hivatást, nagy tehetségű muzsikus volt, akinek énekhangja Rossinit is meghatotta. Emilia Branca többek közt így ír róla idézett könyvében: *La signora Matilde Juva, donna spiritosissima, bella e di modi squisitamente insinuanti, tanto bene seppe fare, che a poco a poco, aiutata dal Romani, indusse il* Papà-Maestro, *come lo chiamava, ad entrare nel salotto, a sedere al pianoforte, ed accompagnarle la romanza dell'OTELLO, già statale da lui insegnata con amore. — La signora Juva aveva gran talento*

[1] A kézirat gyarapítási száma „Sz 63—14/1972", raktári jelzete „Ms. mus. 5.108" az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában. Az álló formátumú kézirat terjedelme 2 levél, mérete 26×20,5 cm. A 12-soros kottapapír [1.—3.] lapjain helyezkedik el a Liszt-dal; a [4.] l. *Alfredo Piatti* olasz gordonkaművész és zeneszerző (1822—1901) szignált és keltezett eredeti kéziratos, zongorakíséretes dalát tartalmazza, az első 15 ütem erejéig (Asz-dúr, 4/4.) A cím és szövegíró jelzése nélküli dalrészlet s szövege: „O ma Phillis, prends pitié de ma flamme, Vivre sans toi ce n'est point exister . . ." — A kottalap alján az aláírás körüli keltezés és ajánlás: *Milano il 30 Novembre 1852. / all' amabilissima signora Matilde Juva Branca.* — A Liszt-dalt teljes terjedelmében közöljük e cikk keretében, az autográf hasonmását éppúgy, mint az átiratunk nyomán készült másolatét.

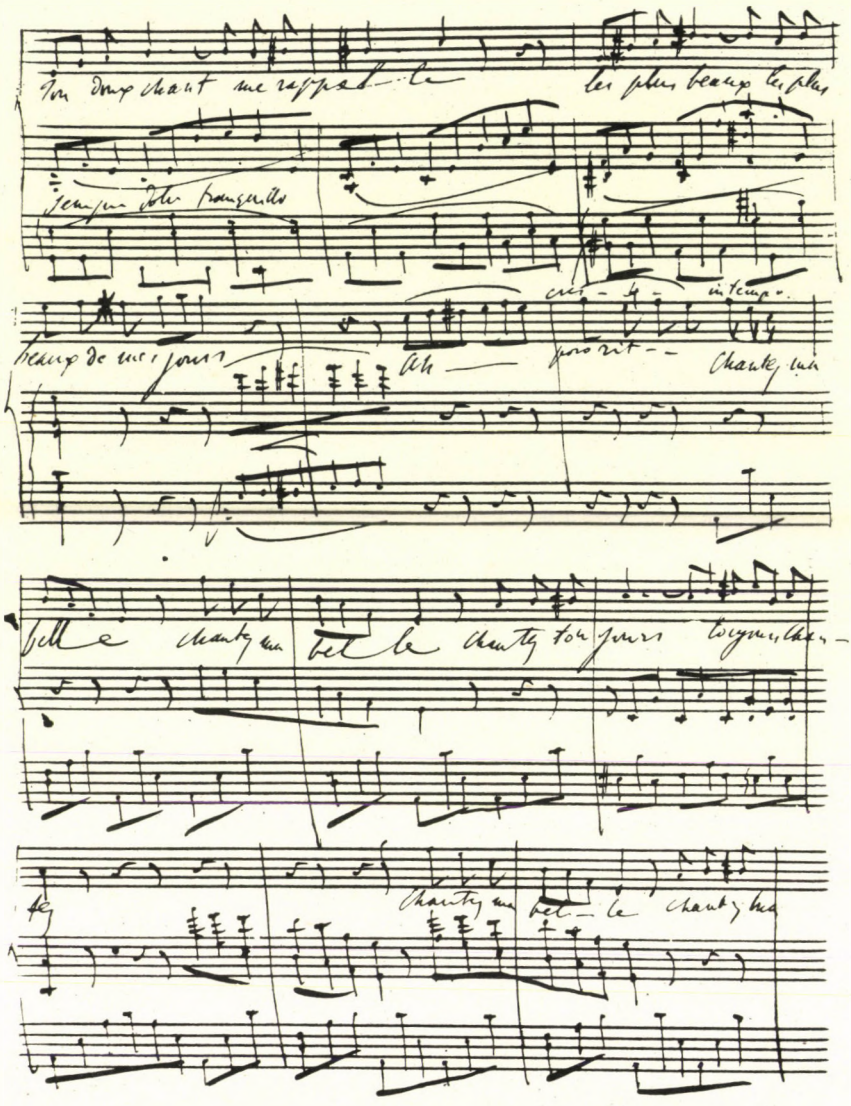
[2] BRANCA, Emilia: Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo. Cenni biografici ed aneddotici. Raccolti e pubblicati da sua moglie - -. Milano 1882, Sonzogno. Idézetünk a 203. lapról való. — E forrásra Mr. H. Baron, London, volt szíves a figyelmet felhívni dr. Pajkossy Györgyhöz, az Országos Széchényi Könyvtár főosztályvezetőjéhez intézett 1972. jan. 12-i keltezésű levelében. E cikk szerzője köszöni a címzettnek e levél tartalmának szíves ismertetését.



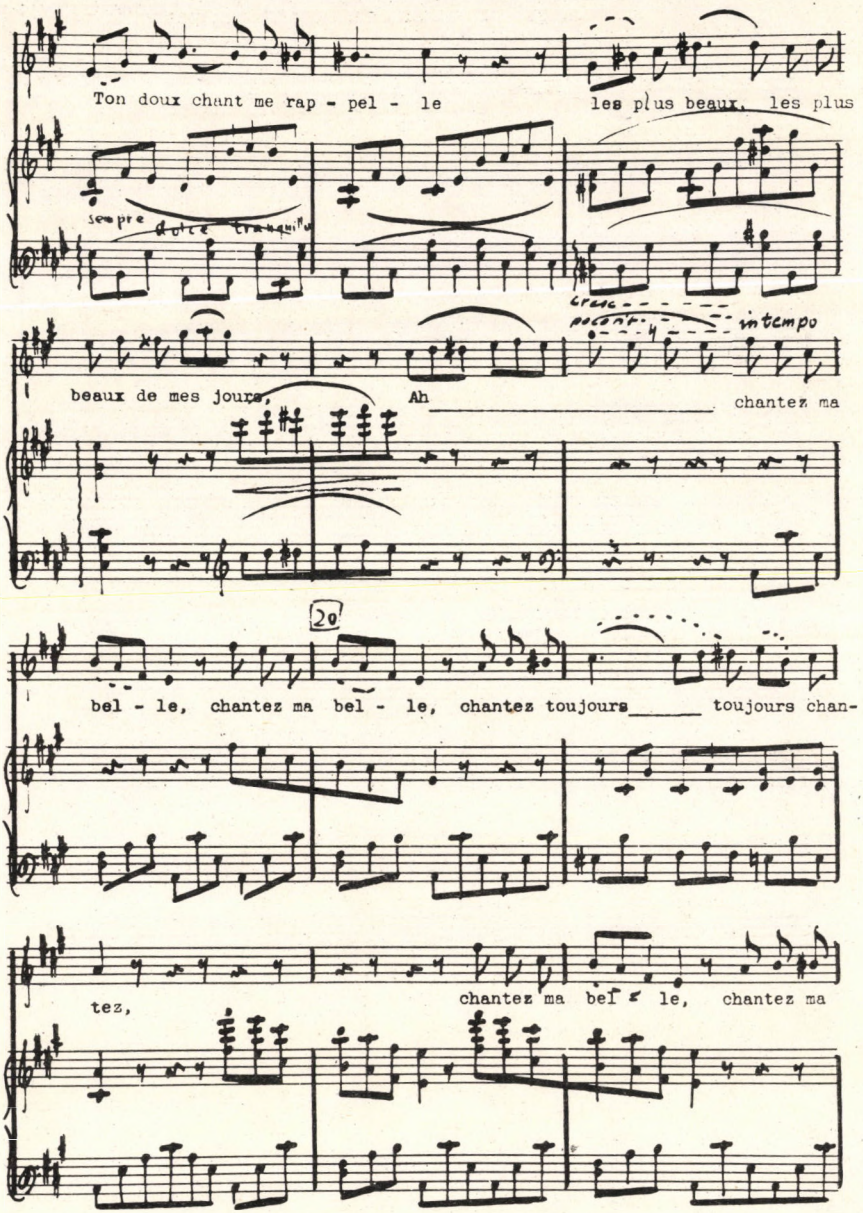
Liszt: Quand tu chantes . . . Autográf. 1. l.
Országos Széchenyi Könyvtár, Ms. mus. 5.108



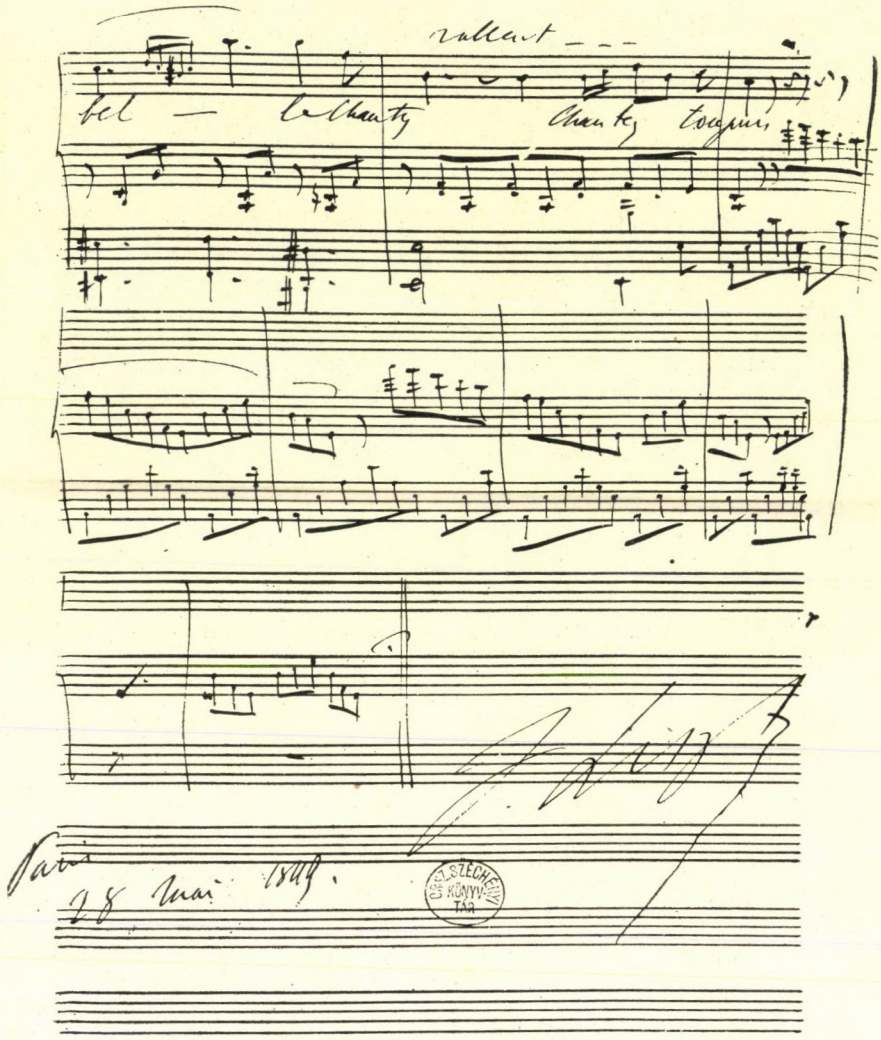
Liszt: Quand tu chantes . . . Másolat. [1.] l.



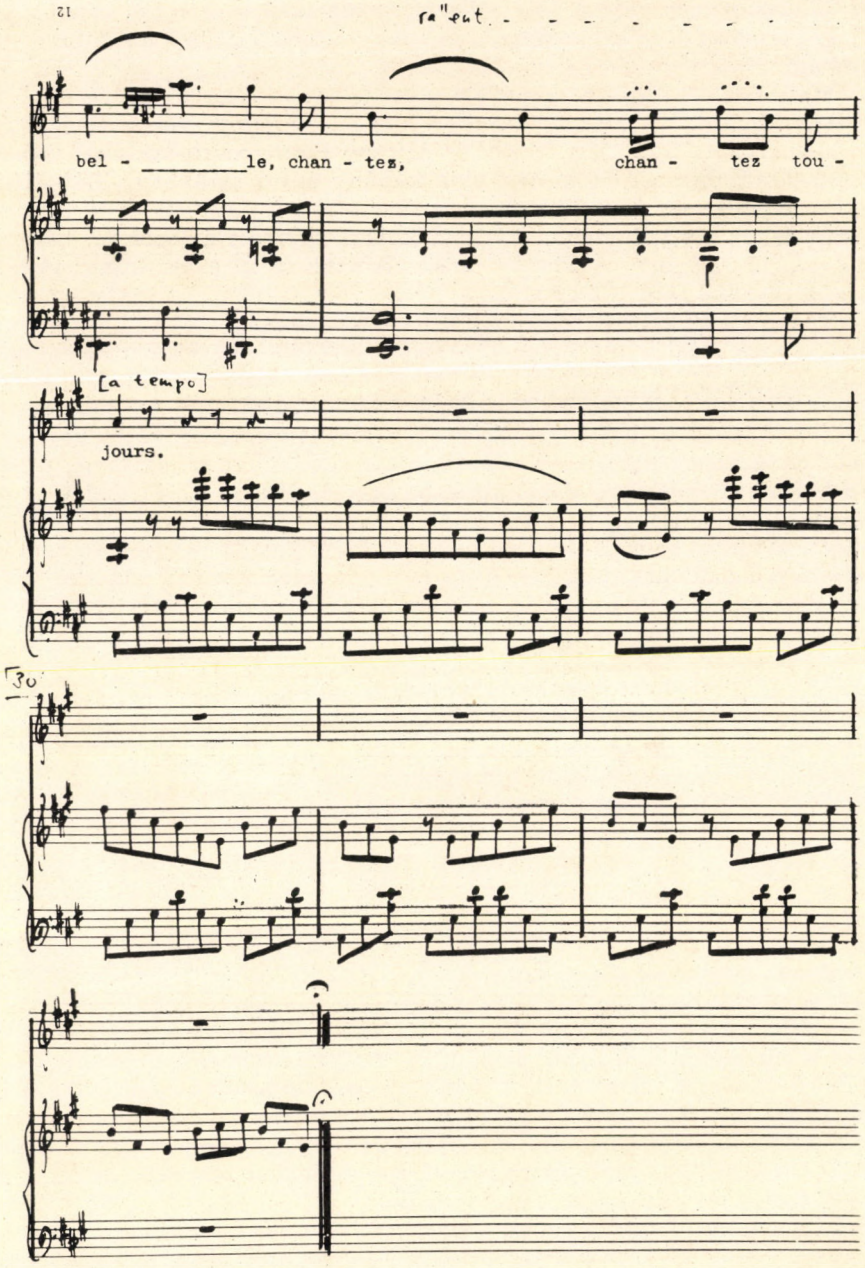
Liszt: Quand tu chantes . . . Autográf. 2. l.



Liszt: Quand tu chantes . . . Másolat. [2.] 1.



Liszt: Quand tu chantes . . . Autográf. 3. l.



Liszt: Quand tu chantes ... Másolat. [3.] l.

per la musica,e possedeva una delle più belle voci di soprano esteso che si potessero udire, voce che a Rossini toccava il cuore e ch'egli ammirava grandemente.

Matilde Juva Branca, a sokfelé utazó olasz mecénásnő művészetpártoló tevékenységének két mozzanatával ad hírt az emlékkönyvéből, zenealbumából kiemelt két fólió. Liszt Ferenc és Alfredo Piatti követi egymást ebben az album-töredékben — ők ketten, akik néhány évvel korábban, 1843—44-ben együtt hangversenyeztek Münchenben, Párizsban és Londonban is. Most szerelmes-dalaik eredeti szerzői kézirata követi egymást e lapokon, három és fél évnyi távolságban. A Piatti-töredék elemzésétől itt eltekintünk; vizsgálódásunk egyedüli tárgya a Liszt-dal.

Tudomásunk szerint nemcsak a dal eredeti kézirata volt eddig ismeretlen, hanem maga a dal is. Az autográf a vers szerzőjének nevét nem tartalmazza, csupán a megzenésített egyetlen strófát. Analógia vezetett rá,[3] hogy a versnek *Victor Hugó*tól kell lennie, hiszen ugyanezt a strófát — további kettővel együtt — Liszt után hat évvel Charles Gounod is megkomponálta, egy „Sérénade" című, zongorakíséretes dalában. Hugo önálló költeményei között azonban hiába keresnők e strófákat. Ezeknek forrása Hugo „Marie Tudor" c. drámájának I. felvonásbeli 5. jelenete,[4] ahol Fabiano Fabiani énekelte gitárkísérettel a színfalak mögött, további négy strófával együtt — egyelőre nem tudjuk, milyen dallamra. Liszt énekszövege — a zene kívánta ismétlésektől és egy „Ah" szócskának az utolsó előtti sor elé való betoldásától eltekintve — megegyezik a dráma említett helyén szereplő vers első strófájával. Ez így szól:

Quand tu chantes, bercée
Le soir entre mes bras,
Entends-tu ma pensée
Qui te répond tout bas?
Ton doux chant me rappelle
Les plus beaux de mes pours . . . —
Chantez, ma belle,
Chantez toujours!

E vers megzenésítésével hétre emelkedett Liszt ismert Hugo-dalainak száma.[5] — A zene igazi bölcsődal, a szerelmesvers érzelemvilágát tükröző berceuse. Kilencnyolcados üteme, lágyan hárfázó kísérete és e kíséret harmóniájából kibontakozó, ringatózó, pentatonos dallama valóban altatódallá avatja. Valóságos „serena" ez az ének — a XII. századi trubadúr-költészet óta is igaz szerelmes „esti dal", lant- vagy gitár-emlékű kísérettel aláfestett szerenád, szerelmesek álomba ringatója. A témakezdet kvartszekszt-melodikája pedig annak a romantikus motívumcsaládnak rokonságához is utalja, amelyet Szabolcsi Bence oly kifejezően „otthon-dallam"-nak nevezett.[6] Liszt jellegzetes érzéki hangja ez, hasonló ahhoz, melyet jól ismerünk az „O lieb . . ." kezdetű

[3] Erre *Pándi Marianne* volt szíves figyelmemet ráirányítani.
[4] *Claude Duchet* professzor, Paris, ez irányú szíves levélbeli közlését hálásan köszönöm.
[5] A már korábban ismert Hugo-dalok Lisztnél: *R 569, 570, 571, 572, 573, 574.*
[6] Szabolcsi Bence: A melódia története. Budapest 1950, Cserépfalvi. 89—90. l.

Freiligrath-dalából (R 589). Hasonló bennük a gitáros-szerenádos kíséret és a részben hasonlatos dallamjárás; közelebbről: a témakezdetben a felső-terc (a kezdőhanghoz képest: felső nagyszekszt) kiemelkedő szerepe, valamint a téma első részének végződése.

A két dal közti különbség azonban jelentékenyebb, mint a köztük levő hasonlóság. Az Hugo-dalban lecsendesül az előd lobogása, vérbő romantikája. Az altatódalhoz jól illik az ismételgetett, „önmagába visszatérő" pentatónia statikusabb nyugalma, elbágyasztó, lágy osztinatója.

„Andantino", „dolce amoroso" — olvashatjuk az előírást a zongora-előjátékkal kezdődő mű élén. Ennek a csakhamar kíséretté váló előjátéknak dallama folytatódik az énekszólam pentaton dallamlépcsőin. Hogy mennyire jelentékeny ez a Chopint is megvillantó hárfázó ötfokúság, azt a mindinkább elcsöndesülő utójáték még jobban hangsúlyozza.

Liszt 33 ütemnyi kompozíciójában az érzelmi tetőpontok csupán néhány ütemre szorítkoznak, de itt is már jó előre (13. ü.) tartózkodásra int az előírás: „sempre dolce tranquillo". Az egész kompozíció a halk érzelmesség jegyében fogant — apró, finom gyöngyszemként a grandiózus *Tasso* és az *Eszdúr zongoraverseny* esztendejében.[7]

[7] Ezt a dalt először Réti József szólaltatta meg *Varasdy Emmi* zongorakíséretével 1973-ban a Magyar Rádióban e tanulmány szerzője előadásának keretében.

PERNYE ANDRÁS:

NÉHÁNY ÉSZREVÉTEL SCHUMANN „DICHTERLIEBE" CIKLUSÁRÓL[1]

Schumann dalciklusának építkezésmódjában a mellékelt ábrán megfigyelhető törvényszerűség uralkodik. Az alábbiakban megkísérreljük levonni eme hangnemi terv egynéhány elvi konzekvenciáját.

A meglehetősen széles és mély Schumann-irodalom egynémely tiszteletre méltó kivételtől eltekintve[2] nehezen tud szabadulni Schubert zsenijének árnyékától. Ennek égisze alatt gyakran vetik Schumann szemére, hogy felborította a zongora és az énekhang schuberti „klasszikus" arányait — amely e műfaj sajátos természetéből és történetéből eredően éppen a romantika korszakában jött létre! —, hogy az énekhang gyakran csak kommentálja a zongora szólamát, hogy igen kedveli az aforisztikusan rövid, vagy éppenséggel nyitott formákat stb. Máskor meg szembesítik a költő szellemével — ebben az esetben a Heine művészetére mélyen jellemző iróniát kérik számon tőle, az alapul szolgáló Heine-ciklus meg nem zenésített verseit...

Ami a zongora szerepének „eluralkodását" illeti, arra természetesen kész a magyarázat: Schumann életművében a zongora játsza a főszerepet, a dalok valamilyen módon mindig zongoraművésznő-feleségével kapcsolatosak. Szinte sohasem merült még fel az a lényegi kérdés, hogy a zene általában milyen szöveg megjelenítésére vállalkozhat egyáltalán, vagy hogy a zongora nem ott jut-e önálló szerephez, ahol már sem a prózai, sem a megzenésített szöveg nem lehet hatékony. Remélhetőleg a mellékelt és lényegében véve zenetechnikai természetű ábra segítségével ezekre az általánosabb problémákra is — legalább megközelítő — választ nyerhetünk.

Közhelyeket ismételünk, amikor nyomatékosan hangsúlyozzuk: a „Dichterliebe" tárgyát — formai értelemben véve — a görög tragédiákra emlékeztető szellemi konstrukcióban látja és láttatja, más szóval: már az első dalban eldőlt az egységes és összefüggő dalok sorrendjéből kibontakozó „cselek-

[1] A mellékelt táblázat tercoszlopát — melyet egy-egy dúr-, illetve moll-kvintoszlop egymásbatolásaként is felfoghatunk — Bárdos Lajos alkalmazta tudomásom szerint először nagyforma hangnemi tervének érzékeltetésére. Ugyancsak tőle származik a süllyedés-emelkedés jelentéstartalmaira való utalás is.

[2] Mint mindenben, amihez hozzányúlt, itt is Hermann Abert szolgáltatja a legjobb információkat rövid, de velős analízisében: Robert Schumann, dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Berlin, 1917, 85. lap és köv. (A könyv a „Berühmte Musiker" c. sorozatban látott napvilágot.)

mény", illetve a főhős sorsa.[3] Itt nem lehetséges semmiféle boldog kibontakozás vagy megoldás. Schumann ezt a szellemi alaphelyzetet Heinétől vette át, ám a zene specifikus eszközeivel alaposan és félreérthetetlenül elmélyítette. Ha Heine „Lyrisches Intermezzo" c. ciklusát Schumann művével szembesítjük, az első pillantásra világosan kitűnik, hogy mindkettő a „Die alten, bösen Lieder" szinte már kozmikussá növesztett temetésjelenete felé tör és e nagy leszámolásban kulminál. Heinénél legkésőbb — a „Prolog"-ot nem számítva — a második versben már gyanút fog az olvasó e tragikus végkimenetelt illetően, de a „Prolog"-ot lehetetlen figyelembe nem venni. Még akkor is lehetetlen, ha Schumann azt nem zenésítette meg.[4] Utolsó három sora előre leleplezi a ciklus fent megállapított alaptendenciáját: „Da löschen auf einmal die Lichter aus, / Der Ritter sitzt wieder ganz einsam zu Haus, / In dem düstern Poetenstübchen."[5] Az álmok szétfoszlanak és a „Prolog" gyönyörű mesevilága elsüllyed. Ez a tény, mint valami felfüggesztett kard lebeg az egész versciklus felett. Heine azonban hatvanöt versének grandiózus folyamatán keresztül újrajárja a „Prolog" útját — de most már aktív módon.

Jóllehet ez már irodalomesztétikai probléma, mégis röviden foglalkoznunk kell vele.

A „Prolog" a magányos és szomorú lovag boldog álmáról szól, melyből a sellővel való szerelme beteljesedése előtt — felébred. A rákövetkező versciklus — mint mondottuk — ezt a lényegében passzív eseményt aktivizálja. Megmutatja, hogy a költő szerelme nem juthat beteljesedéshez és ez a tény szükségszerűen vezet az összes illúziókkal való radikális leszámoláshoz. Persze igen fontos tudnunk, hogy a költő mindvégig, minden erejével boldogságáért harcol és csupán mivel semmiképpen sem adatik meg neki, határozza el magát erre a végső leszámolásra. (Ez a megállapítás majd a ciklust lezáró zongora-utójáték szempontjából lesz fontos.) Ezt neveztük az érzelmi-gondolati folyamat aktivizálásának.

Visszatérve tehát az eredeti versciklus és Schumann dalciklusának összevetésére, megállapíthatjuk, hogy a „Lyrisches Intermezzo" és a „Dichterliebe" *alaptendenciája* azonos — részleteiben viszont néhány döntő különbségvonás figyelhető meg. Ezek megállapításában meg sem próbálkozhatunk bármiféle teljességgel, csupán néhány észrevételre szorítkozhatunk.

Az első szemponttal könnyen végezhetünk.

Bizonyos Heine-versek — éppen a reá specifikusan jellemző, ironikus költemények — annyira a szavak fogalmi értelmén-értékén alapulnak, hogy megzenésítésük, legalábbis a schumanni szellem keretén belül, szinte már lehetetlen, a „Dichterliebe"-ciklus keretén belül pedig abszolúte elképzelhetetlen. Álljon itt két példa erre, a Heine-ciklus 37. száma, a „Philister in Sonntagsröcklein / Spazieren durch Wald und Flur" kezdetű,[6] valamint az 50. számú: „Sie sassen und tranken am Theetisch . . ."[7] Aki e verseket ismeri,

[3] I. m. 86. lap.

[4] A „Prolog" Hajnal Anna szép fordításában olvasható: Heine, Versek és prózai művek, Európa Könyvkiadó, 1960. I. 21. lap. („A Világirodalom Klasszikusai" c. sorozatban.)

[5] „a lámpák kihúnynak gyors egymásután / ott ül a lovag dideregve, után, / az árva poéta-szobában." (I. m. 22. lap.)

[6] Lásd Kálnoky László fordításában, i. m. 35. lap. „Kinyalt filiszterecskék / járnak erdőt-mezőt . . ."

[7] Lásd Bródy László fordítását, i. m. 42. lap. „A társaság teázott és beszélt is . . ."

kihagyásukat természetesnek fogja tartani: a deromantizáló Heine fanyar-ironikus remekei.

A kihagyott versek másik rétegének vizsgálata viszont gyors léptekkel visz közelebb bennünket Schumann dalciklusának törvényszerűségeihez.

Az első négy dal mindkét ciklusban megtalálható, még a sorrend is változatlan.[8] Figyelemre méltó viszont Heine 5. dalának kihagyása. Álljon itt ez a Heine-vers:

Dein Angesicht, so lieb und schön,
Das hab' ish jüngst im Traum gesehn,
Es ist so mild und engelgleich,
Und doch so bleich, so schmerzenbleich.

Und nur die Lippen, die sind roth;
Bald aber küsst sie bleich der Tod.
Erlöschen wird das Himmelslicht,
Das aus den frommen Augen bricht.[9]

Az első négy vershez képest ez az 5. számú — fogalmi és zenei tekintetben egyaránt — rendkívül fontos különbségmozzanatot tartalmaz: az álomvilágot kapcsolja be és ezzel bizonyos mértékig visszaüt a szintúgy megzenésítés nélkül maradt „Prolog"-ra. De valóban csak bizonyos mértékig, mivel ebből az álomból nincs ébredés.

Ebből adódik első következtetésünk: Schumann „Dichterliebe"-ciklusának első tizenkét daláből minden konkrét, illetve áttételes értelemben vett álom- és mesevilág-hangulat hiányzik, az ilyesféle verseket Heine ciklusából kihagyta. Így maradt ki ebből a ciklusból a közismert „Auf Flügeln des Gesanges"[10] egzotikus látomása is a Ganges táji gyönyörű vidékről, ahol „Leheverünk a gyepre, / hol pálmák árnya ring, / s álmodjuk mindörökre / szerelmes álmaink." (Heinénél ez a dal a 9. számot viseli.) De ide tartoznak a régmúlt és immár visszahozhatatlan időket-eseményeket rögzítő költői képek is, mint például a „Manch Bild vergessener Zeiten".[11]

Azt a tényt, hogy a 13., 14. és 15. dal szorosan összefügg álom- illetve mesehangulata által, Abert is észrevette természetesen,[12] ám az összefüggés tudatos-konstruktív minősége részletesebb megvilágításra szorul.

Először is nyilvánvaló, hogy Schumann azt a koncepciót, amely szerint a való világ élményei szükségképpen álomvilágba kergetik a költőt, és amelyet az ő dalciklusában egyértelműen figyelhetünk meg — *nem Heinétől vette.* Ezt érzésünk szerint elég meggyőzően bizonyítottuk, amikor rámutattunk arra, hogy az első tizenkét dalszöveg kiválasztásakor minden olyan Heine-ver-

[8] Eddig és a továbbiakban feltételezzük, hogy az olvasó kezében tartja Schumann dalciklusát, ezért ebből csak a legszükségesebb idézetekre szorítkozunk.

[9] „Álmomban nemrég láttalak, / láttam kedves, szép arcodat. / Angyalvonása megkapó, / de oly fakó, jaj, oly fakó. / / A száj piros csupán, a száj, / míg rá nem csókol a halál. / Akkor kihúny az égi fény / szelíd szemednek kék ívén." (Elek István fordítása. A 4. jegyzetben idézett mű, 24. lap.)

[10] I. m. 26. lap. „A dal szárnyára veszlek . . ."-kezdettel, Lator László fordítása.

[11] Heinénél a 38. számot viseli. Lásd. i. m. 36. lap. „Sírjából fel-felidézi / egy-egy kép az Időt . . ." (Jékely Zoltán fordítása.)

[12] A 2. jegyzetben idézett mű, 87. lap.

set félretolt, amely élményét álom- vagy mesevilágból merítette. E megállapítást még egy érvvel szeretnénk itt alátámasztani.

Schumann — a már említett kihagyásoktól eltekintve — nagy vonalakban Heine sorrendjét követi. Ettől három helyen tér el; az első viszonylag csekély eltérés: a 18. számot viselő „Ich grolle nicht" után a 22. számú „Und wüssten's die Blumen, die kleinen" következik, majd visszatér a 20. számú Heine-versre: „Das ist ein Flöten und Geigen". (E három dal Schumannál a 7., 8. és 9. számot nyerte.) A második eltérés szintúgy nem látszik döntőnek. Heine 40. („Hör' ich das Liedchen klingen"), valamint 39. („Ein Jüngling liebt ein Mädchen") versének eredeti sorrendjét egyszerűen megcserélte. A harmadik ilyen természetű hely viszont már lényegi belenyúlásnak látszik a Heine-ciklus drámai cselekményébe. A 43. számú verset („Aus alten Märchen winkt es . . .") Schumann ciklusának utolsó előtti, tehát 15. helyére teszi és eléje helyezi a 45. („Am leuchtenden Sommermorgen"), az 55. („Ich hab' im Traum geweinet"), valamint az 56. („Allnächtlich im Traume seh' ich dich") számú verset. Egészen nyilvánvaló, hogy ezt a sorrendi változást azért hajtotta végre, hogy az álom- és mesevilágot élesen elhatárolja a valóságétól. A már említett végső leszámolást jelentő „Die alten bösen Lieder" — mindkét ciklus utolsó helyén található. A drámai koncepció azonosságáról azonban semmiképpen sem beszélhetünk, éppen a Schumann ciklusát lezáró zongora-utójáték miatt, amelyre később még visszatérünk.

A mellékelt hangnemi terv világosan tárja elénk a két világ elkülönülését: az „Am leuchtenden Sommermorgen", tehát a 12. dal után kilenc terccel zuhanunk le az „Ich hab' im Traum geweinet" (13. sz.) esz-molljába.[13] Nehezen képzelhető el, hogy ez a hangnemválasztás puszta véletlen lenne.

Ám ezt a váltást Schumann még jóegynéhány szembetűnő zenetechnikai eszközzel is aláhúzza. A 13. sz. dalban az előzményekhez képest feltűnő az énekhang és a zongora immár tudatos és konzekvens szétválasztása. (Csupán a harmadik versszakban vált át a zongora szoros értelemben vett akkordikus kíséretre.) A másik újdonság a generálpauza a darab vége előtt öt ütemmel, amely csupán kimélyíti a zongora és az énekhang elválását, illetve — távolabbi értelemben véve — a darab tragikus szétszakítottságát.

Mert a schumanni ciklus építkezésmódjában az egységesen lüktető zenei folyamat létrehozása, illetve megszakítása a reális, illetve az álom-, mesevilág megkülönböztetésére is szolgál. Az „Allnächtlich im Traume" (14. sz.) első nyolc ütemében mintha visszaállítaná a zongora és az énekhang egységét — viszont a ciklusban itt találunk elsőízben ütemnemváltást: a 2/4-es alaplüktetés a kilencedik ütemben 3/4-re változik. Az „Aus alten Märchen" (15. sz.) augmentált témavisszatérése pedig („Ach könnt' ich dorthin kommen"-szavaknál) szintúgy új metrum-beállításnak tekinthető. És hogy ezt a folyamatot törvényszerűnek kell tartanunk, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az utolsó dalt követő zongora-utójáték, az „Andante espressivo", amely a darab 4/4-éből 6/4-be vált.

Számunkra azonban még ennél is fontosabb a 14. és 15. dal *látszólagos* nangulati emelkedése, főként az utóbbi szinte már táncos lebegése. Hogyan

[13] Csupán óvatosan kockáztatjuk meg: talán a 13-as számhoz fűződő sok évszázados babona befolyásolhatta Schumannt abban, hogy éppen 13. dalában valósítsa meg ezt a hangnemi-hangulati zuhanást.

lehetséges ez? Természetesen csakis *a mesében*, az álomban. De itt szükség mutatkozik némileg pontosabb differenciálásra a 13., 14. és 15. dalt illetően.

A 13. dal, ugyanakkor, amikor az álom-elemet hozza a ciklus világába — egyben még bizonyos értelemben a reális világhoz is tartozik, mint annak legmélyebb pontja. Három versszaka háromszor jeleníti meg az álomképet és az ébredést. Joggal tartották többen e dalt szinte már patologikus látomásnak: az énekesnek felelő zongora sorsszerű kopogása és a már említett utójáték a generálpauzával és azután — a lét és a megsemmisülés olyan határaira viszi az embert, ahonnan már csak két út képzelhető el: a halál vagy az őrület útja. A 14. dal, az „Allnächtlich im Traume" már a józan ész határain túl játszódik, mondhatnánk úgy is, hogy az őrület vigaszát hozza. Vajon puszta véletlen-e, hogy *a dalciklus enharmonikus váltása éppen itt következik be?* A darab alaphangneme ugyanis nyilvánvalóan *Cesz*-dúr — *H*-dúrnak írva. Ellene lehetne vetni szemléletünknek, hogy természetesen itt van az enharmonikus váltás, mivel *H*-dúrban könnyebb zongorázni, mint Cesz--dúrban. De akkor visszakérdezzük: milyen törvény írta elő Schumannak ezt a hangnemi rendet? Nyilvánvaló, hogy még a szűk értelemben vett zenetechnikai mozzanat — tehát a lejegyzés mechanizmusa — is a drámai értelem és folyamat megjelenítésének szolgálatában áll.

Érdemes ezt a 14. sz. dalt kissé közelebbről megszemlélni.

A már említett ütemváltástól eltekintve a zenei szövet határozottan kisimul, Schumann itt teljesen eszköztelenné válik. Míg a ciklus minden ezt megelőző dalában már-már a középkori vagy a renaissance mesterekre emlékeztető módon fest meg és emel ki minden fontos, nyomatékos szót — itt a mesehangulatot, az álomvilágot még csak meg sem rebbenti az ébredés: Schumann úgy fut át rajta, mintha mit sem változtatna az álomképen. Innen nincs visszatérés, nincs ébredés, ez a világ zárt és harmonikus. Ha éppen úgy akarjuk, akár boldognak is mondhatjuk — valójában itt már sem a boldogság, sem a boldogtalanság szónak nincs értelme.

Nagyjából ugyanez a zárt és „boldog" világ az „Aus alten Märchen"-é is. Itt legfeljebb a már említett augmentált részlet jelent valamiféle kitekintést a harmóniából, különösen ami a „doch kommt die Morgensonne, / zerfliesst's wie eitel Schaum"-pillanatot illeti. Ám — ezt nyomatékosan hangsúlyozzuk — itt az ébredés fájdalmas mozzanata kerül távol, válik álomszerű sejtelemmé, mint a régmúlt fájó emléke . . .

A világ megfordult: az álom lett valósággá és a valóság távoli sejtelemmé. Szinte természetesnek kell tartanunk, hogy a zongora a bevezető táncos anyagával zárja ezt a dalt.

Visszatérve a ciklus hangnemi tervének problémájára: az „Aus alten Märchen" *Fesz*-dúrja (*É*-dúrja) után logikusan és szervesen következik a *desz*-mollban álló utolsó dal.[14]

A „Die alten, bösen Lieder" főrésze vitathatatlanul Heine szelleméhez közelít: leszámolás mindkét világgal. Határozott, dacos mozdulat, egyértelmű és felette áll minden kétségnek, kétértelműségnek. Ám az utolsó versszakban

[14] Meg szeretnénk jegyezni, hogy a desz-moll hangnem minden látszólagos elméleti mivolta ellenére Verdi számára alkalmasnak látszott arra, hogy „Rigoletto" című operáját ebben fejezze be.

minőségileg szétválik Heine és Schumann útja.[15] Az utolsó két sort Schumann egyrészt „Adagio"-felirattal különbözteti el az előzményektől, másrészt az eddig nagy ambitusokban mozgó dallam kantábilissá válik, végül pedig ciszmoll II felett egy tüntetően nem alaphangnemhez, pontosabban nem tonikai akkordhoz tartozó á hanggal zárul.

Schumann képtelen a heinei végső leszámolásra.

A zongorautójáték értelmét több oldalról közelítve határozhatjuk meg.

A 6/4-es „Andante espressivo" vitathatatlanul végsőkig szubjektív, itt valóban „a [zene]költő szól"[16]. Arról beszél, hogy milyen árat fizetett mindezért. Másrész viszont anyagában a 12. dal, az „Am leuchtenden Sommermorgen" utójátékához kapcsolódik. Utóbbi értelme pedig viszonylag egyszerűen megfejthető, hiszen a „Sei unsrer Schwester nicht böse, / du trauriger blasser Mann"-szavakhoz kapcsolódik.[17] Ezzel itt Schumann a megbocsátás, a kiengesztelés hangját üti meg.

A „Dichterliebe" tragikus problémája végül is valahogyan megoldhatónak látszik — de a szavaknak itt már nem lehet helyük. A megoldás zenei és csakis zenei.

Ha pusztán a hangzáskép szempontjából nézzük: a dalciklus záróakkordja a kiindulás, az első dal dominánsaként hangzik. De hangsúlyoznunk kell, hogy ezt a dominánst olyan mélyről közelíti meg és olyan előzmények után mondja ki, melyektől nem lehet elvonatkoztatni. Az enharmonikus szemlélet azért mond csődöt, mert eliminálja a „honnan hová" döntő kérdéseit.

Jóllehet a „Dichterliebe" ciklus szinte kimeríthetetlen mennyiségű vizsgálati szempontot kínál, itt most már valóban csupán néhány észrevételt tehetünk.

Láttuk, hogy Schumann először miként iktatja ki Heine versciklusából mindazt, ami az álom- és mesevilág költői megjelenítése, annak érdekében, hogy az átcsapás a 13., de főként a 14. és 15. dalban annál erőteljesebb lehessen. Ezek után joggal merül fel az a kérdés, hogy a ciklus egészét milyen konstrukció biztosítja, hogyan éri el Schumann azt az eredményt, hogy a két világ különbsége felett végül is megjelenhessék a két világ végső egysége?

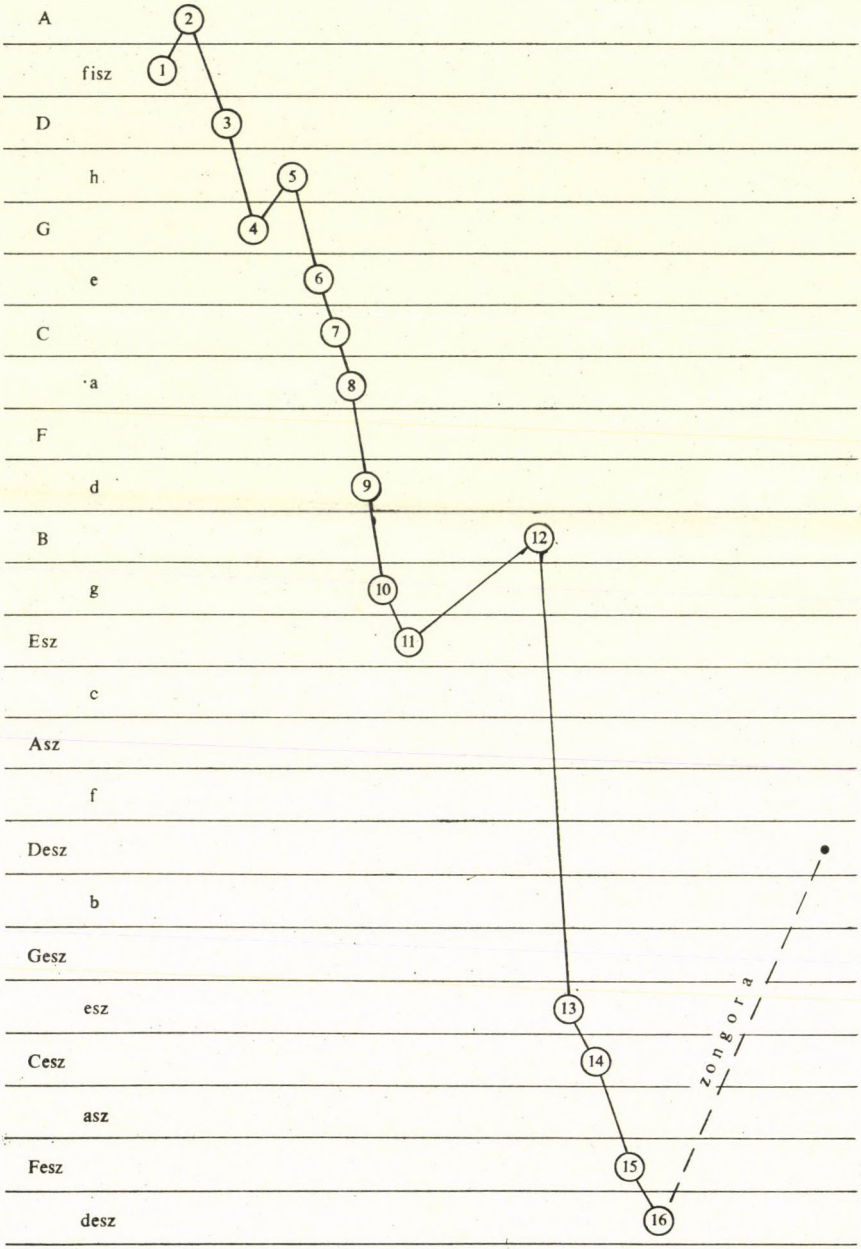
Az egyik ilyen szembetűnő összefüggés a már említett közösség a 12. és az utolsó dal zongora-utójátéka között. Ez már önmagában véve is arra utal, hogy a végső megoldás csak a reális világból származhat. És fordítva: éppen a reális világhoz való visszatérés folytán érezhetjük a ciklust záró 6/4-es zongoraszólót megoldásnak.

Továbbá: nyilvánvaló és hangszerinti tematikus összefüggés mutatkozik a 2. sz. dal („Aus meinen Thränen spriessen") és a 13. között („Ich hab' im Traum geweinet"). Ez a mi számunkra nem csupán azért fontos, mivel benne

[15] Álljon itt ez az utolsó versszak két különböző fordításban. Az első — Bródy Lászlóé — a 4. jegyzetben idézett kötet 50. lapjáról való. „Nehéz és nagy koporsó, / s miért? megmondhatom! / Szerelmem fekszik benne / s mellette bánatom." A másik — Jánosy István fordítása — a Heine, Versek c. kötetben jelent meg. (Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1956., 38. lap; a „Világirodalmi Kiskönyvtár" c. sorozatban.) „A koporsó, tudjátok, / Miért ily ónsúlyú, nagy? / Szerelmemet temettem / Belé, s a kínomat."

[16] A „Kinderszenen" ciklus „Der Dichter spricht" c. utolsó tételével mutat bizonyos hangulati rokonságot, főként a Schumannál mindig megilletődött hatást keltő forgódíszek által.

[17] „Nővérünkhöz ne légy rossz, / te sápadt, bús legény!" (Jánosy István fordítása; a 4. jegyzetben idézett mű, 40. lap.)


A
fisz
D
h
G
e
C
a
F
d
B
g
Esz
c
Asz
f
Desz
b
Gesz
esz
Cesz
asz
Fesz
desz
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
zongora

pillanthatjuk meg Schumann fogalom-, illetve cselekményábrázolásának szinte már antikizáló pontosságát, annak felismerését és zenei megvalósítását, hogy a két kezdősort a „könnyek" és a „sírás" szó rokonítja, hanem a harmonizálás, az ütemnem és a felrakás különbsége felett szuggesztív módon jeleníti meg a tragikus költői személyiség azonosságát.

Végül még valami, az eleve eldöntött tragédiáról.

A megnyitó dal énekszólamának kérdésjellegére már többen rámutattak. Ezt csak azzal az apró megfigyeléssel szeretnénk kiegészíteni, hogy az alaphangnem, a fisz-moll, akkordikus tekintetben mindvégig kimondatlan marad, csupán körülírásai által válik érzékelhetővé. Ez a tonális tekintetben elbizonytalanított akkordvilág már eleve a bizonytalanságnak kiszolgáltatott és éppen ezáltal tragikus sorsú költő világa — amely ezen belül gyönyörű is lehet, sőt, talán éppen a költő védtelensége folytán lehet ennyire gazdag. Schumannak nincsenek szilárd bástyái és erős pajzsa a világgal szemben, fegyvertelen és kiszolgáltatott.

*

Úgy hisszük: a fentiek után szinte szószaporításnak tűnik az a megállapítás, amely szerint a „Dichterliebe" a ciklus konstruktivitásának tekintetében a zenetörténet egyik utolérhetetlen csodája.

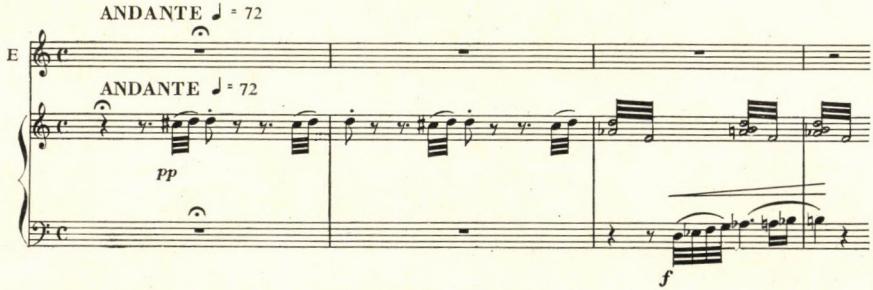
VÁRNAI PÉTER:

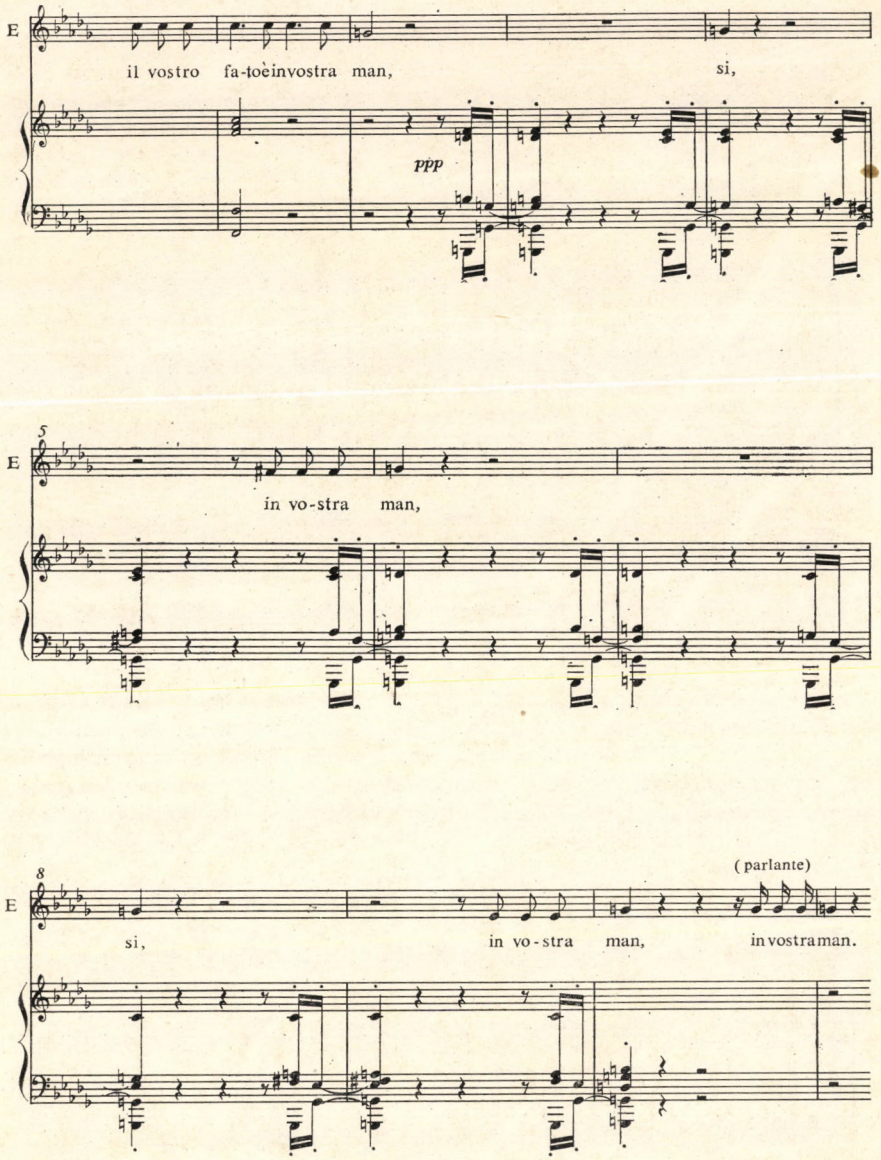
RITMIKUS STRUKTÚRA, MINT JELLEMZÉSI ESZKÖZ A SZICÍLIAI VECSERNYÉBEN

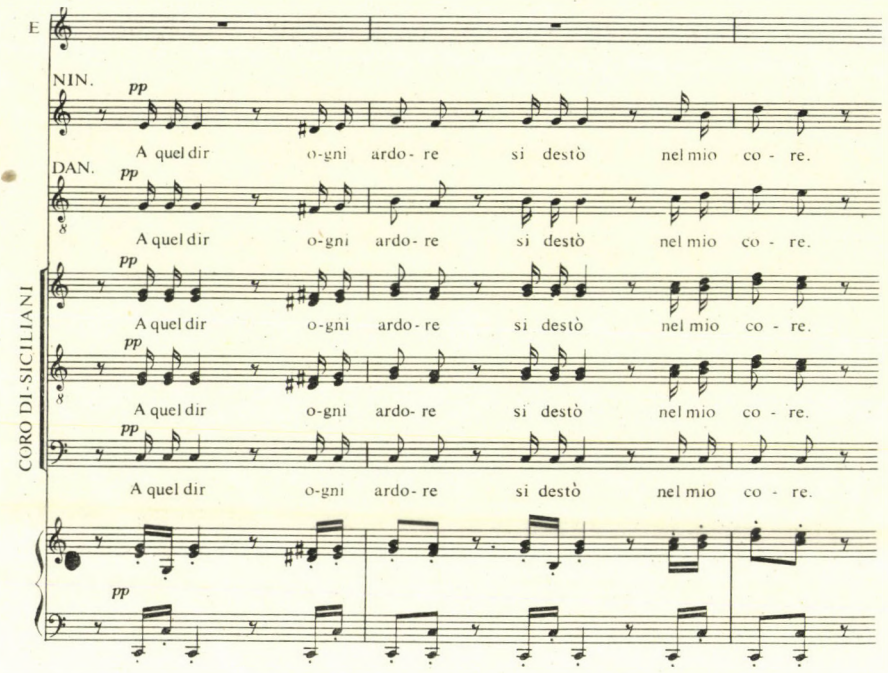
E tanulmány célja, hogy a ritmika oldaláról közelítse meg minden Verdimű legfontosabb problémáját, a zene dramaturgiai funkcióját. Három ritmikai jelenséget vizsgálok: egy minden Verdi-műben felbukkanó ritmikus topos drámai faktorrá válását; a pozitív és negatív tábor ritmikai jellemzését; a couleur locale és a ritmika kapcsolatának mélyebb összefüggéssé való átalakulását.

Verdi életművében — már a kezdet kezdetétől, azaz a Nabuccótól — nyomon követhetők bizonyos állandóan ismétlődő kifejezési eszközök, köztük ritmikaiak is, amelyek néhánya egyenesen toposszá vált. Ilyen például az összeesküvők, orgyilkosok, boszorkányok és hasonlók egyenletes nyolcadokban lüktető ritmikus konfigurációja vagy az általam halálritmusnak nevezett anapesztikus formula. Érdekes megfigyelni, hogyan válik a halálritmus képlete a Vespri egész partitúrájában jelenlevő ritmikus alapképletté, szinte az opera muzsikájának legfőbb stiláris jegyévé. Már a nyitány ezzel a formulával kezdődik, mintha Verdi a legelső ütemben be akarná mutatni alapképletét, mely — mint elemzésünk kimutatja majd — az opera eszmevilágának legfontosabb gondolatát, a bosszú eszméjét képviseli.

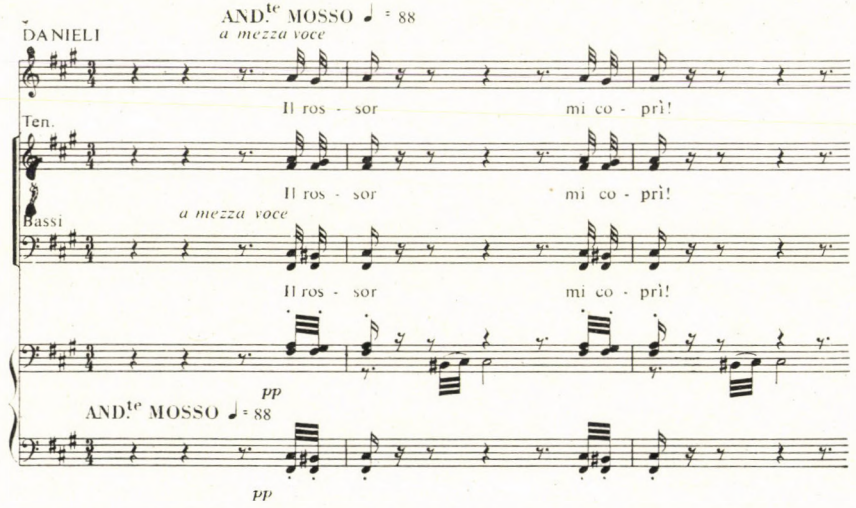
Csak a legjellemzőbb eseteket mutatom be, ahol az említett dramaturgiai funkció a legnyilvánvalóbb módon jelentkezik. Mindjárt az I. felvonásban, Elena bosszúra tüzelő áriájának bevezető zenekari ütemeiben találkozunk a halálritmussal, hogy később az ária „il vostro fato è in vostra man" szövegrészénél megint csak uralkodóvá váljék. Az áriát követő együttes, mely a bosszú gondolatának először ad hangot az opera során, ugyancsak erre a ritmikus képletre épül.



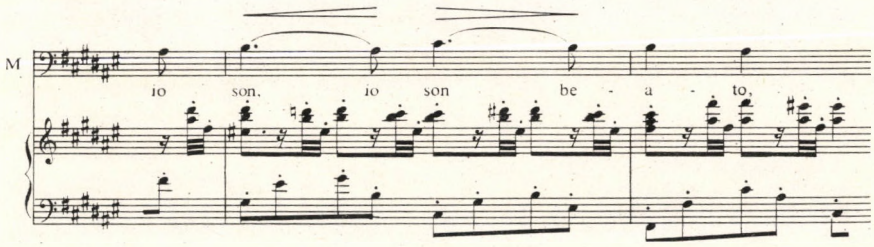

E
il vostro fa-toèinvostra man,
si,
ppp
5
E
in vo-stra man,
8
E
(parlante)
si,
in vo-stra man,
invostraman.



A leghatásosabb megjelenések egyike a II. felvonás nagy fináléjának nagy kórusa: „Il rossor mi coprí!". Verdi az egész kartételt erre az egy ritmikus formulára alapozza, szinte belekalapálja a hallgatóba ennek az alapritmusnak és a bosszú gondolatának egységét, azonosságát. És hogy semmi kétségünk ne legyen az összefüggés felől, a finálé utolsó szakaszában alapképletünk szövege is kimondja a „vendetta" szót.



Minthogy az egész partitúrában a lehető legkonzekvensebb módon szerepelteti Verdi ennek a ritmusképletnek dramaturgiai funkcióját, nincs okom feltételezni, hogy nem szándékos a III. felvonás Monforte-áriájában való megjelenése is. Az előzmények és a továbbiak fényében nem tekinthető véletlennek, hogy az ária lírikus zárórészében: „Io son beato, se viver mi fia dato, o figlio mio, vicino a te" a magas hegedűregiszterekben jelenik meg a topos. Véleményem szerint Verdi itt egyidejűleg ábrázolja a szöveg mondanivalóját és a dráma tragikus kimenetelét. Monfortenak nem adatik meg soha, hogy boldogan éljen fiával...



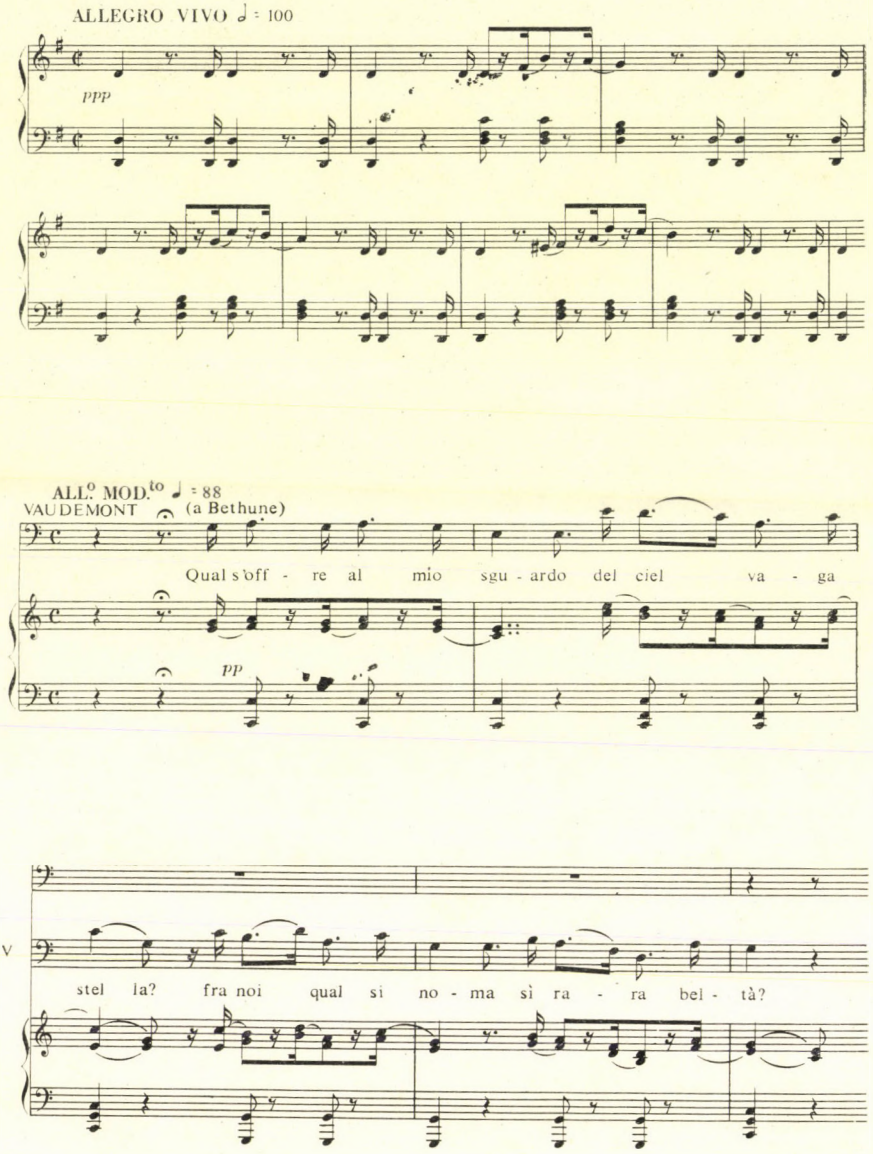
Végül a partitúra utolsó oldalai, a bosszú pillanata, amelyben a már a nyitányban is szereplő téma látszólag augmentálva hozza a kórusban a halálritmust, ám az allegro vivacissimo tempó ezt a megjelenést is egyenértékűvé teszi a többivel.

A mester azonban sohasem előregyártott elméletek alapján komponált és a zenéjét dramaturgiailag elemző kutatót sokszor „megtréfálja". Így a halálritmus *nem jelenik meg* a III. felvonás merényletének jelenetében, holott ha valahol, itt kellene döntő szerepet játszania.

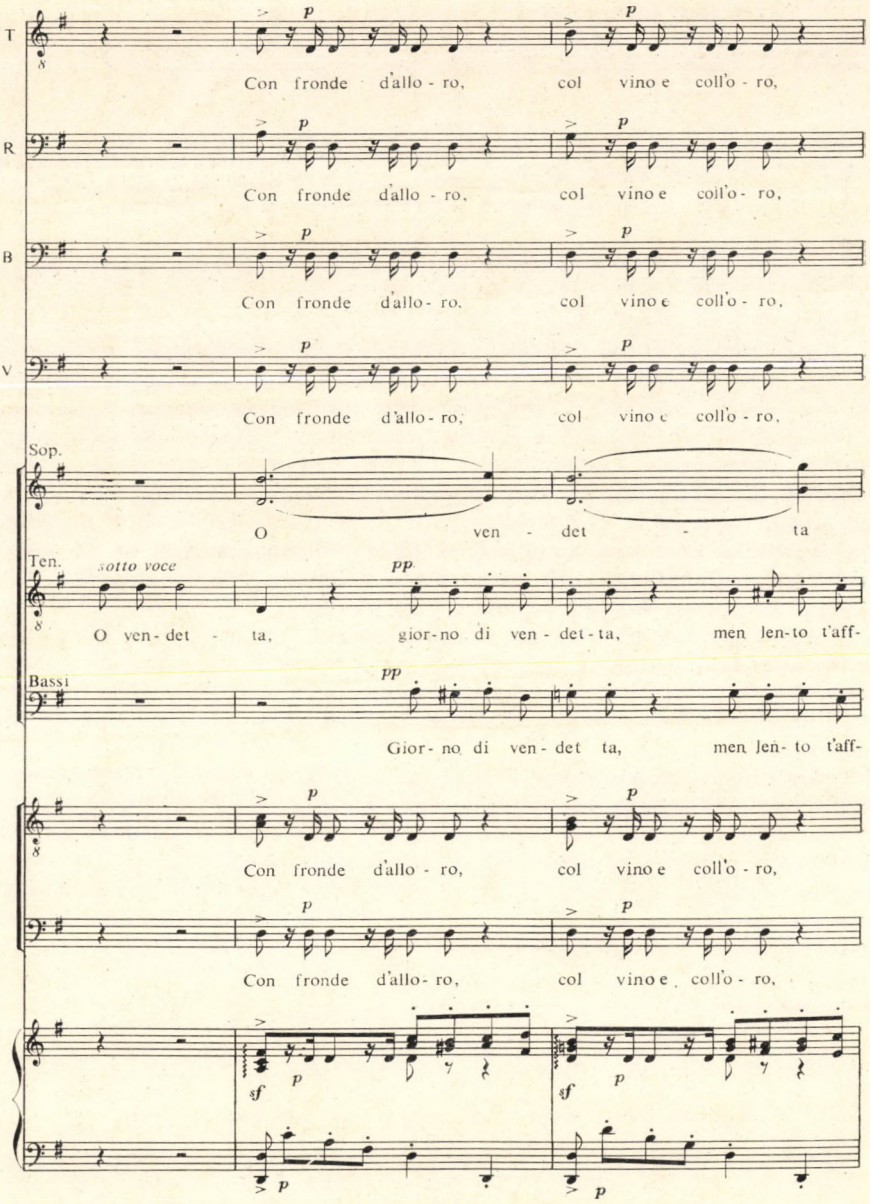
*

Úgy tűnik, Verdi alkalmazza a karakterizálás szempontjából is az egyes dallamok ritmikai struktúráját.[1] Az első látszatra mintha a franciákat és az olaszokat különböztetné meg. A franciák jeleneteiben, mindenekelőtt az I. felvonás introdukciójában oly gyakori a pontozott ritmus, hogy bízvást mondhatjuk a francia tisztek és katonák jellemzése eszközének. (Túl messzire vezetne-e vajon, ha ezt a jelenséget a „francia nyitány" jellegzetes pontozott ritmusából eredeztetnénk?)

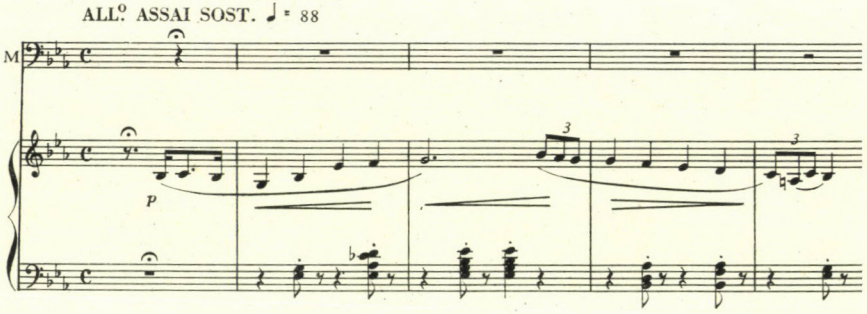
[1] Ilyenfajta megoldásra utaltam már az 1969-es veronai kongresszuson tartott előadásomban, ahol rámutattam Don Carlos és Erzsébet dallamkörének triolás ritmusvilágára. Későbbi vizsgálatok ugyan nem cáfolták ezt meg, ám valószínűnek látszik, hogy a dallamok poentírozottan triolás formálása Verdi teljes dallamvilágának sajátossága. Friedrich Lippmann Bellini-könyvében rámutat egy ilyen jellegzetes triolás képletre, mely a Rossini-stílus sajátja: ♩. ♩ ♩ ♩ ez a típus Verdinél is igen gyakori, a Szicíliai vecsernyében például a IV. felvonás Elena—Arrigo kettősében találkozunk vele.



Ezzel szemben az olasz szereplőkhöz általában az egyenlő ritmikus értékekből, például négy egyforma negyedből álló melódiák kapcsolódnak. Ha a helyzet úgy kívánja, a két ritmikus szervezettség ellenpontban is találkozik.



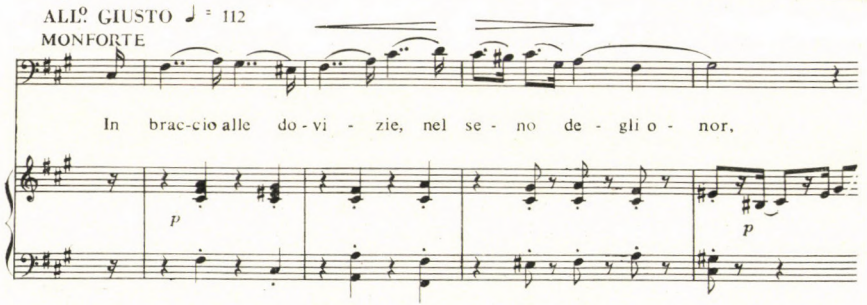
Monforte első önálló szavait, Arrigóval való első szembekerülését is ez a pontozott ritmika kíséri. E kettős Monforte-szólama igen érdekes megfigyelésekre ad alkalmat. A francia vezér lelkében két ellentétes erő működik: az elnyomó, kegyetlen zsarnok és a fiát féltő, szerető apa érzelmei. Kell-e pszichológikusabb zenei megjelenítése ennek a kettősségnek, mint az említett duett első kibontott dallama, melynek pontozott témafejét egyenlő negyedekből álló dallamív követi?



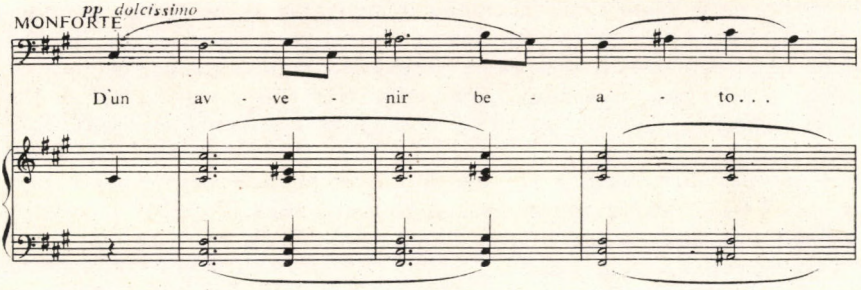
Hadd jegyezzük meg, hogy az egész mű dallamvilágában az egyenletes menetű, hosszú hangokból álló, nem pontozott ritmika az uralkodó. Ennek két oka is van: egyrészt a szereplők közt többségben vannak a szicíliaiak, illetve gyakrabban van szó a pozitív érzelmekről. (Tulajdonképpeni negatív figurája a darabnak a jelentéktelen francia tiszteken kívül nincs is, hiszen Monforte gonoszságáról és zsarnokságáról a darab folyamán mintegy csak múltidőben van szó, a cselekmény ideje alatt túlnyomó részben jó oldalait: apai szeretetét és a megbocsátás erényét mutatja.) Másrészt ez az egyenletes menetű dallamvilág, mint Julian Budden 1969-es veronai előadásában[2] bizonyította, egyenes örökség a francia nagyoperából.

S itt döbbenhetünk rá, hogy tulajdonképpen nem a franciák és az olaszok szembeállításáról van szó, illetve hogy ez a konfrontációnak csak külső felülete. A két ritmus különválása lényegében a negatív és pozitív karaktereket, illetve érzelmeket fejezi ki. Ismét csak néhány jellegzetes példát sorolunk fel.

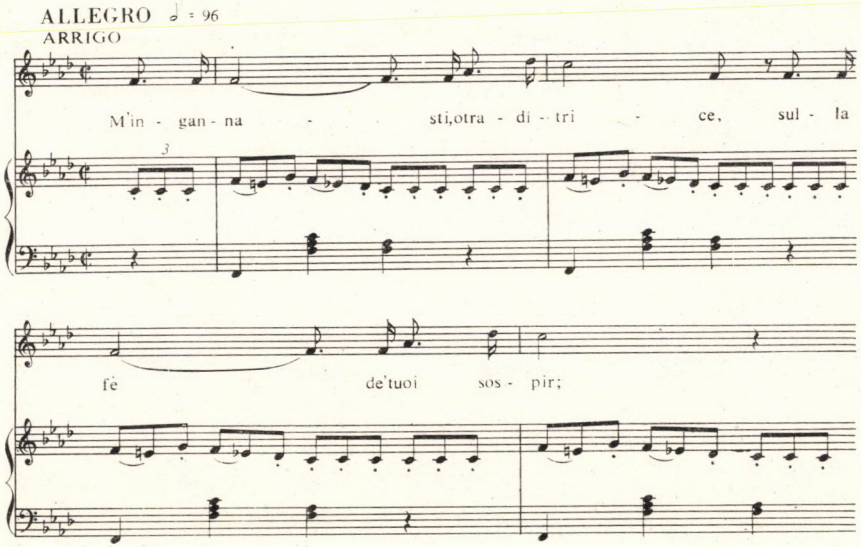
Monforte III. felvonásbeli áriájában találjuk az egyik legérdekesebb pillanatot: az „In braccio alle dovizie, nel seno degli onor, un vuoto immenso, orribile regnava nel mio cor" szövegrésznél a pontozott, sőt kettősen pontozott ritmika az uralkodó. Amint ennek a „kötelesség okozta szörnyű ürességnek" ellentétéről beszél a szöveg: „D'un avvenir beato splende il sorriso a me" — a dallam struktúrája átalakul, a pontozás helyét a tartott hangok, illetve az egyforma negyedek foglalják el.



[2] L'influenza della tradizione del grand-opéra francese sulla struttura ritmica di „Don Carlo". Atti del 2. Congresso Verdiano. Parma, 1971.



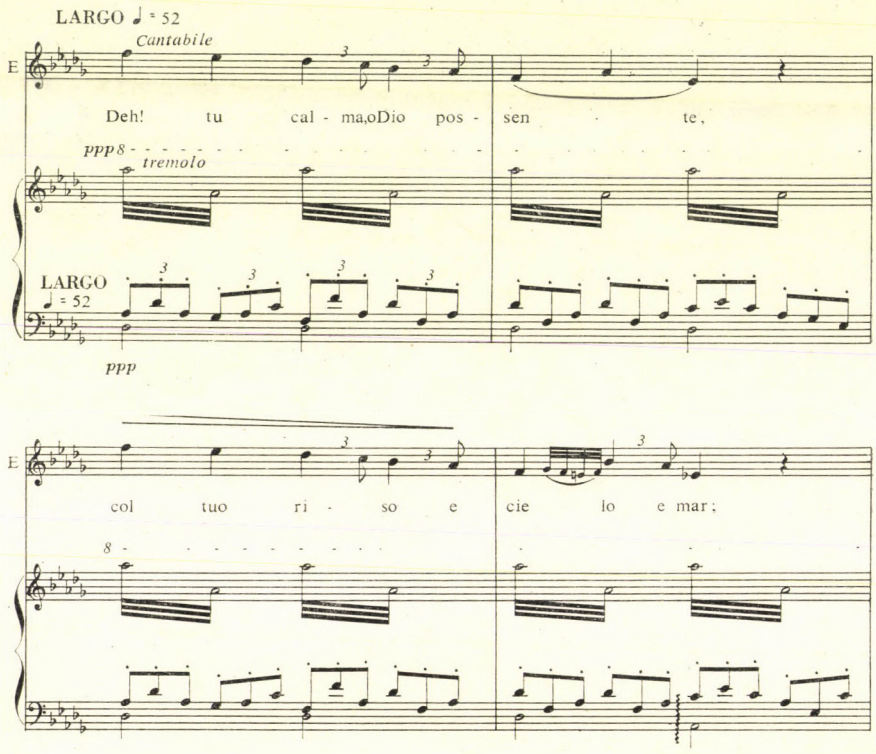
Megvan az ellenpélda is, az V. felvonás tercettjében. Ennek a jelenetnek szövege egyébként is kissé megkérdőjelezi Arrigo jellemének szilárdságát, úgy tűnik, nemcsak apjához, hanem a francia oldalhoz is átállt. Amikor felháborodottan osztorozza Elenát látszólagos hűtlensége miatt, szólama szinte tobzódik a pontozott ritmusokban. Érdekes, hogy a búcsúszó kimondásakor („Dunque addio, beltà fatale") a dallamvonal egyenlő negyedekké „egyenesedik ki"; még érdekesebb, hogy Arrigo szólóját követően Elena és Procida is átveszi a pontozott ritmikát: Procida szintén árulónak tartja a hercegnőt, Elena viszont tiltakozik a hazaárulás vádja ellen és inkább vállalja a hűtlenségét.



Ezután egy igen kiugró ritmikai eszközre szeretném a figyelmet felhívni: ez a siciliano tipikus 6/8-a, illetve 12/8-a. Egy 1854. január 18-án Cesare di Sanctishoz írt levél rávilágít arra, mennyire érdekelték Verdit Szicília népi táncainak ritmusai: „Vorrei sapere se la Tarantella è sempre in tono minore ed in tempo di 6/8. Se vi ha esempio di altro tono o di altro tempo? Sappiate-

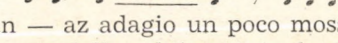
melo dire e se vi fosse una Tarantella in maggiore ed in tempo diverso dal 6/8 mandatemene una copia sotto fascia. Vorrei pure sapere se in Sicilia vi è qualche ballo popolare diverso dalla Tarantella: se vi è mandatemelo."

Nos, a partitúra olvasása alapján vitán felül áll, hogy a 6/8 — illetve egy-két esetben a 12/8 — ugyancsak a szicíliaiak jellemzőjévé vált. Ez magától értetődő és természetes, hiszen a sicilianónál alkalmasabb ritmikát nem is találhatott volna Verdi a couleur locale érzékeltetésére.[3] Az érdekes az, hogy ez a 6/8-os ritmika ugyanúgy a pozitív érzelmek, a pozitív szerepek jellemzőjévé vált, mint az egyenletes menetű dallam. Se szeri, se száma a példáknak; elégedjünk meg eggyel, Elena I. felvonásbeli áriájának a nyitányban is szereplő ima-dallamával. Azért választottam éppen ezt a példát, mert ebben csak mintegy „rejtve", nem explicit módon bukkan fel a siciliano-ritmus.



Befejezésül hadd szóljak egy olyan momentumról, amelyet a Verdi-kutatásnak sohasem szabad figyelmen kívül hagyni, és különösen nem a Vespri — e kifejezetten átmeneti jellegű mű — esetében. Ez a momentum a hagyo-

[3] Különös, hogy az egyetlen „Siciliana" feliratú szám, Elena V. felvonásbeli áriája spanyolos ritmikájú — nem véletlenül kapja gyakran a Bolero címet —, s úgyszólván semmi köze nincs siciliano-hoz.

mány ereje vagy más szóval a zenei szerkesztés öntörvényű követelménye. Értem alatta azokat az eseteket, amikor Verdit a zene minél szebb és szélesebb kibontásának igénye vezeti, s amikor ezen igény mellett háttérbe szorul a drámai expresszivitás. Felvett témánk szempontjából — kottapéldák idézése nélkül — három esetre utalnék. Procida II. felvonásbeli áriájának strettójában a cabaletta-hagyomány ereje győzi le a ritmika fent vázolt karakterizáló célkitűzését: a régi cabaletta-típus hagyományos pontozott ritmusa szólal meg. A második finálében viszont a ritmikus kontrapunkt igénye kényszerítette Verdit, hogy a tengeren hajókázó franciáknak juttassa a siciliano-ritmust. Ez egyébként helyzetfestés szempontjából az egyedül lehetséges megoldás volt, lévén, hogy a siciliano ritmika szinte teljesen azonos a barcaroláéval és a kétfajta pontozott ritmus:  egymást elmosta volna. A 3. finálében — az adagio un poco mosso szakaszban — tanúi lehetünk, mint győzi le a nagy dallam kibontásának elve a drámai ellentéteket és Verdi egyébként minden esetben uralkodó, egész munkásságát alapvetően jellemző elvét: a drámai expresszivitást. Az expresszivitást, amely — mint láttuk — nemcsak a dallamot és a harmóniát, hanem a ritmikát is szolgálatába állítja.*

* Az 1973. ápr. 7—10. között Torinóban megrendezett sziciliai vecsernye-szimpóziumon elhangzott előadás.

FALVY ZOLTÁN:

*A TROUBADOUROK ÉS MAGYARORSZÁG**

A középkori Magyarországon sajátos formái alakultak ki a mulattató zenének, a historikus éneknek, a királyi udvarban megszólaló zenének. Voltak joculátorok, voltak igricek, voltak regösök, akik valamilyen formában rövidebb-hosszabb ideig kapcsolatban álltak a királyi udvarral, a főúri udvarokkal; voltak hangszerjátékosok, akiknek magyar elnevezéseik a régi nyelvemlékekben máig fennmaradtak. Zenéjükre csak utalásaink vannak, vagy a regősök esetében bizonyos népzenei vonatkozások, amennyiben az üldözött középkori udvari regös-tevékenység a népszokás körébe húzódott vissza, napjainkig is élő praxis maradt: van zenéje is a regölésnek, mégpedig olyan, amilyen nehezen illeszthető be a magyar népzene történeti kialakulásába. Dallama egy dúr-hexachordot ölel át és Kodály Zoltán szerint (K. Z. A magyar népzene. Budapest 1960. 3. kiad. 37. l.) „a gyermekdallal együtt egy sokkal nagyobb emberi közösség sajátja. Mindenütt, amerre a hexachordmelodika mutatkozik, elsősorban a németeknél, szlávoknál találhatunk a mienkkel rokon ütempárokat. Az ütempárok, vagy általában rövid motívumok végnélküli ismétlése, ott van mint jellemző forma, minden primitívebb nép zenéjében, sőt fejlettebb népek megmaradt ősi hagyományaiban is". Szövege azonban sok olyan történelmi emlékképet őrzött meg, amely mai funkciójával nincs összefüggésben: szálai ezáltal az államalapítás koráig, a 11. századi magyar társadalmi átalakulás koráig nyúlnak vissza. A középkori magyar regös-réteg semmiképpen sem azonos a troubadourok társadalmával, szociális helyzetük, függő voltuk azonban bizonyos mértékig emlékeztet egymásra. Amikor a troubadourok Magyarországra érkeztek, mint rokon réteget a királyi udvar körül találták a regösöket, joculátorokat és a szálv elnevezés-eredetű igriceket. Találkozhattak egy Európában számukra szokatlan jelenséggel is, az udvari mulattatók közös *szálláshelyeivel*, amelyek a király székhelyének, a másodkirály, a dukátus várának közelében voltak.

Két troubadourról tudjuk, hogy jártak Magyarországon a 12. század végén, az egyik Gaucelm Faidit, a másik Peire Vidal. A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des Troubadours* (Paris 1934), c. 2 kötetes művének első kötetében (270. l.) említi ezt a tényt. Mindkettőnél költeményeikben találunk utalást magyarországi tartózkodásukra. Gaucelm Faidit „Anc nom parti de solatz" kezdetű költeményében (Pillet, A—Carstens, H. *Bibliographie der Trouba-*

* Elhangzott az IFCM „Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksliedquellen" 3. konferenciáján (Sárospatak, 1972.)

dours. Halle 1933. Nr. 167.6.) Constanza von Aragon-t említi, azt a spanyol hercegnőt, aki II. Alfonz aragóniai király lánya volt, testvére Eleonore von Toulouse-nak és aki 1198-ban Imre magyar király felesége lett. Az ő kíséretében jöhetett Magyarországra Peire Vidallal együtt, 1198-tól az 1200-as évek elejéig lehetett itt. Idézett versében így ír erről: „Et ai estat en Ongri ez en Fransa". Sajnos a versnek csak a szövege maradt fenn 6 forrásban, dallama nem. Életéről keveset tudunk, s az is egy, a 13. század közepéről való provencal Vita-n, és Montaudon szerzetes 1191—94 között keletkezett egy szatirikus sirventes-énekének 6. strófáján alapul. Közel 70 költeménye maradt fenn. A költemények további biográfiai adatokat közölnek, amelyekből megtudjuk, hogy Uzerche (ez szülőhelye) és a Garonne-menti Agen közötti területeken levő kastélyokban mozgott. Valamilyen kapcsolatban volt a 3. és a 4. kereszteshábórúval: Oroszlánszívű Richard halálára 1199-ben a provencal irodalom legszebb planh-ját, siratóénekét írta „Fortz cause es que tot . . ." kezdettel, továbbá egy keresztesének 4. strófájában Richard nagy ellenfelét, Philippe August francia királyt szidalmazza: a 4. kereszteshadjáratot pedig maga is megjárta Montferrati Bonifaz őrgróf kíséretében, amikoris Záráig jutottak el a keresztesek az Adriai-tenger partján, amit Imre magyar királytól foglaltak el 1202 novemberében. Énekei közül kettő foglalkozik ezekkel a háborúkkal. Csaknem 14 költeménye maradt fenn dallammal. Művei népszerűek lehettek, mert dallamait még sokan felhasználták. Van olyan műve (Pill. 167.15) a „chant e deport", amelyből 10 kontrafakta készült.

A másik, aki Magyarországon járt, Peire Vidal volt, egy toulouse-i szűcs fia, szemben az igen rossz éneklési készséggel rendelkező Gaucelm Faidittel, hivatásos énekes. Nagyon nyugtalan élete volt, sok pártfogójáról tudunk, V. Raimund toulouse-i gróf, II. Alfonz aragóniai király, Oroszlánszívű Richard, a magyar Imre király, majd I. Bonifaz montferrat-i gróf, akinél ugyanakkor tűnik fel 1202-ben, mint Gaucelm Faidit és akinek 4. kereszteshábórúját éppúgy költeménnyel méltatja, mint társa (Pill. 364. 8 „Baro, Jesus, qu' en crotz fo mes") és éppúgy szidalmazza ugyanitt Philippe August francia királyt, Oroszlánszívű Richard ellenfelét. Az életére vonatkozó utolsó adatot 1205-ből ismerjük (Pill. 364. 38). Magyarországon az 1198 és 1202 közötti években fordulhatott meg. Egyik terjedelmes költeményében, a „Ben viu a gran dolor" kezdetűben (Pill. 364. 13) ír Imre királyról és magyarországi tartózkodásáról. A magyar vonatkozású rész: per ma vida gaudir / m'en anei en Ongria / al bon rei n' Aimeric /, ou trobei bon abric / et auran ses cor tric / servidor et amic" (így Magyarországon töltöm életem, a jó Imre királynál, aki otthont nyújt nekem . . .). A költemény kilenc olasz és párizsi kéziratban maradt fenn, dallama sehol sem szerepel. P. Vidal 48 költeménye közül 13-nak van meg a dallama, közülük kettőnek 3 változatban is.

A két troubadour zenei anyagának vizsgálatakor mindavval a nehézséggel szembe kell néznünk, amivel általában a troubadour melodika tanulmányozása során találkozunk. Közülük a legelső az, hogy autentikus, a troubadourok életéből való zenei feljegyzés nem létezik. Források:

1. A legelső, a legkorábbi kézirat a 13. század végéről való Lotaringiában készült, jelenleg a Paris, Bibl. Nat. franç 20.050 szignatúra alatt található a következő címmel: „Chansonnier de Saint Germain des Pres", igen kismé-

retű 18×12 cm-es pergamen kézirat, a troubadour irodalomban X-szel jelzik. Hangjelzése metzi neumákból áll, 4 vörös vonalon F és c kulcsokkal.

2. A következő a 14. század elejéről való, az észak-olasz nyelvterületről, Milánóban, a Bibl. Ambrosiana-ban található. Szignatúra R 71 superior. A troubadour irodalomban G-vel jelzik. Mérete 29×19 cm. Notációja quadratnotáció, néha nagyon gondatlan, nagyvonalú a leírás, 5-6 vonalas szisztémát használ F és c kulcsokkal, összesen 81 dallamot tartalmaz, bár 169-nek húzták meg a vonalazását.

3. A másodikkal egyidejű a provencal nyelvterületről származó egyetlen kézirat: a párizsi Bibl. Nationale-ban őrzik. Szignatúrája franç 22.543. A troubadour irodalomban R-rel jelölik. Mérete már nagyobb, 43,5×30,5 cm, 2 hasábos 4-5 kottasoros szisztémában, quadratnotáció F és c kulcsokkal. Olyan a notáció jellege, hogy itt először lehet a menzurális notáció befolyására gondolni, bár az egyik legfontosabb jel, a plica használatában a kódex notátorának sok következetlensége figyelhető meg. Részben ez a kézirat, részben az ennél később keletkezett kéziratok adhatták az alapot ahhoz, hogy a 19. század végének kutatói a középkori monódiának ezt az ágát is menzurálisan magyarázták a modális ritmus elmélete alapján. A század elején Beck tézise volt a legsokoldalúbban megalapozott ebben az elméletben, mert valamennyi kézirat összehasonlító vizsgálata alapján készült, mind a valóban menzurálisan feljegyzett dallamok, mind a teoretikusok eredményeinek figyelembevételével. A teoretikusok 6 modusából Beck hármat tartott alkalmasnak az egyszólamú lírára, a trocheust, a jambust és a daktilust. E felfogás teljesen 3-as ütemekbe szorította be a dallam-anyagot, szabályossá tette és szigorúan szimmetrikussá. Az elméletből kizárt páros ütem (bár Riemann 1896-ban a szöveg-metrum oldaláról vizsgálva a kérdést egyszer már közelített hozzá) a század 30-as éveiben kezdett a kutatásban előtérbe kerülni. Maga Beck jutott el a kérdés tisztázásához egy burgosi tropárium ritmikai vizsgálata alapján, melyet a szöveg beszéd-metrumával vetett egybe, de hozzávette Grocheonak a „De musica" c. művében kifejtett korabeli (13—14. századi) elméletét is. Ezáltal átírásaiban lényegesen megnőtt az egyenlő hosszúságúakból álló 5. modus és az egyenlő kis értékekre szétbontható 6. modus jelentősége, a daktilikus 3. módust is párossá osztotta. A korábbi matematikai elv tért vissza a dallamanyag legújabb kiadásában Gennrichnél, bár 1958-ban, 1960-ban és 1965-ben megjelent 3 kötetében (Der musikalische Nachlass der Troubadours) a kérdés eddigi legátfogóbb zenei áttekintését adta. Annak ellenére, hogy modern kritikai apparátussal mindhárom régi forrás valamennyi dallamát közzétette, dallamainak ritmizálásával, valamint néhány esetben a különböző forrásokból (több esetben önkényesen) összeállított legjobb dallamok közlésével mégsem adta vissza a dallam-anyag lényegét. Igaz óriási rendszerező munka áll a 3 kötetben, komoly nagy forrásmunka, de a következő idők kutatásainak kell még a szöveg-filológiai munkákhoz hasonlóan a dallamok zenefilológiáját elvégezni.

A zenei anyagot azért nehéz az autentikusság igényével elemezni, mert minden élő zene a lejegyzés pillanatában holttá válik. Különösen akkor nehéz, ha nem a saját korában történik a dallam lejegyzése, hanem a korszak kihalta után, inkább egy korszak summázásaképpen. Napjainkban az ikonográfia egyre inkább fontos kutatási bázissá válik. Ha végignézzük a trou-

badour kéziratok képanyagát pl. a párizsi Biblioth. Nationale 854. sz. francia kéziratát, a troubadourok egész társadalma előttünk áll. Minden *vita* előtt csaknem valamennyi név szerint ismert troubadour miniatúrája megtalálható, ki hangszerrel, ki anélkül. Van közöttük lovag, van közöttük bencés szerzetes, van püspök, van áldozópap, van női alak és zenész hangszerrel. Aranut de Marevil-t pl. reverendával, tonzúrával ábrázolja, amint egy állványon levő kódexből énekel: Perdigo négyhúros fidulán játszik, egy másik egykezes fuvolán nyakába akasztott dobon, egy harmadik hárfán egy másik lanton. Hozzátehetjük még Bölcs Alfonz 13. sz-i kódexének címképét, amelyen ő maga középen ül, tőle jobbra és balra az írók, akik leírják a nekik diktált szövegeket, utánuk a zenészek, akik előadják vagy talán a zenét is szerzik. A híres cantigákat részben hangszerekkel kísérték, részben csak hangszerek adták elő. Feljegyzésük egyszerű quadrata formájában történt. Az a hangszerállomány, amely a kódex miniatúráiban szerepel, fontos bizonyítéka az észak-afrikai arab zene befolyásának: csaknem valamennyi fontos arab hangszer megtalálható: a l'ud, a rebab, a kanun, a surnay, a kettős síp és klarinét valamennyi fajtája. Ezek egyben mind közel-keleti hangszerek, amelyek az Európában meghonosodott típusokkal együtt egy nagy családot alkotnak a cantigák előadásában. Szerepel még a psaltérium és a tekerőlant mediterrán megfelelője, a zanfona, a hegedűk megannyi változata: a fidula, a rebec, a viola discantus etc. a morisca gitár és a csengők, dobok minden formája. Ha ehhez hozzátesszük azt, hogy a Bölcs Alfonz körül ülő alakok között vannak keleties külsejű zenészek: arabok, mórok, akkor kötelességünk a troubadourzene megoldási kérdései közé a keletről Európába érkezett zenei előadási gyakorlatot is figyelembe venni. Miután az arab hangszerek használata, az azokon való játéktechnika a hangszerek konstrukciója révén nem változott, joggal feltételezhetjük, hogy az ismertetett hangszerek mai népi előadási módja egyenlő a többszáz év előttivel, vagy legalább igen hasonló ahhoz. Ha pedig a troubadourzene előadási gyakorlatában léteztek keleti hangszerek, akkor azok feltétlenül befolyásolták a dallamok előadási módját. A troubadourzene megismeréséhez vezető úton tehát az arab zene mai népi előadási gyakorlata talán még többet is elárulhat, mint a Lotaringiában vagy Észak-Itáliában — a troubadourkorszak kihalta után — összeállított zenei kéziratok, amelyekben sok esetben egy-egy költemény mégcsak nem is ugyanazzal a dallammal szerepel. A dallamváltozatok esetében azonban egy vonás elég következetes volt: a melizmák alkalmazása. Ahol az egyik kéziratban melizma szerepelt egy költemény dallamában, ott a második, vagy a harmadik kézirat is melizmát alkalmazott, mégha a dallam különbözött is egymástól.

Ha a troubadourköltészetben — elsősorban a zadjal forma révén — általában elfogadják az arab—andalúz befolyás tényét (P. Beck, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen age.* Avignon 1970.), akkor a költészet zenéjét vizsgálva mi is megkereshetjük azokat a szálakat, amelyek az arab befolyást közvetítették és amelyek napjainkig is dokumentálhatók. Anélkül, hogy részletesen kifejthetnők a kérdés-komplexusra vonatkozó észrevételeinket, 3 pontban jelölhetjük meg a vizsgálandó területeket:

1. a hangszeres arab népi zene mai előadási gyakorlatát az ikonográfia révén fennmaradt korabeli ábrázolásokkal össze kell hasonlítani;

2. elemezni kell a kéziratokban fennmaradt notációkat abból a szempontból, hogy milyen mértékű a bizonytalan, lebegő tonalitás az egyes dallamoknál;

3. meg kell vizsgálni, hogy a melizma-csoportok milyen szerepet játszanak a lejegyzett dallamoknál.

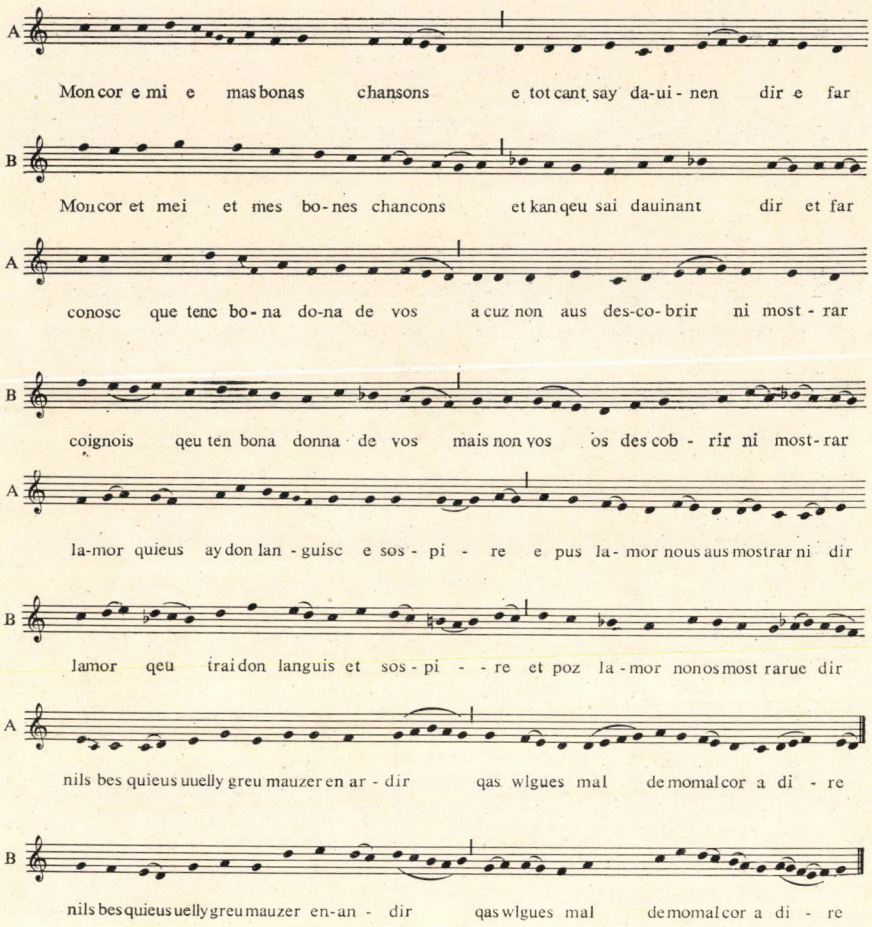
Ismételten hangsúlyoznom kell, hogy a fenti gondolatsor csak a kérdés egyik komponense. Felsorolt pontjaink — ha vizsgálatuk eredményre vezet: tételeink — az erőltetett ritmizálási elméletekkel szemben azt próbálják igazolni, hogy a teoretikus megoldás mellett számítani kell egy olyan élő népzenei gyakorlattal, amely a szillabikus provençal költészet és a reá alkalmazott zenei anyag értelmezésénél nem hagyható figyelmen kívül.

Ha Bartók Bélának az algériai Biskrában folytatott népzenegyűjtését tanulmányozzuk, néhány, témánkhoz jól felhasználható vonást figyelhetünk meg. A 1910-es években végzett gyűjtésben sok esetben szembeötlő a hangszer és a vokális anyag egymáshoz való viszonya: az együtt muzsikáló hangszer és énekes egymást váltogatják, egymást utánozzák. A hangszer díszítését átveszi az énekhang és a mi terminológiánkkal melizmacsoportnak nevezett ornamentációt ismét megszólaltatja a hangszer. A legtöbb példánál a parlando-rubato előadási mód mellett is megmarad az igen feszes belső szöveg-ritmus. A dallamok szerkesztési módja, a dallamsorok végnélküli ismételgetése természetesen eltér az európaitól. De ha a középkori monódiák közül a troubadour költészetre gondolunk, nem szabad elfelejtenünk, hogy a versek jórésze 100, 150 vagy 200 soros volt, s ha azok zenei előadására sor került akár hangszerrel, akár anélkül (és 4-5 soros dallamokat veszünk alapul), akkor ugyanaz a dallam legalább 20-szor vagy 30-szor hangzott el egyvégtében.

A Magyarországon járt troubadourok 3-4 évet töltöttek a királyi udvarban. Mind Gaucelm Faidit, mind Peire Vidal kompozíciói közül nehéz valamelyiket is tartalmuk szerint Magyarországhoz kötni, illetve amelyeket lehet, azoknak nincsenek meg a dallamaik. Fennmaradt dalaikból egyet-egyet mégis kiválasztottunk, azok közül, amelyeknek nincsenek provençal mintáik, előképeik és nem is készült belőlük más szerzők révén kontrafaktum. Mindkettő a Gennrich által felállított kategóriák szerint a himnusztípusokhoz tartozik.

Az első Gaucelm Faidit költeménye a „Mon cor e mi e mas bonas". Kanzone típus, ahol az első sor a 14. századi lejegyzés szerint pontosan megismétlődik, a 13. századi lotaringiai leírás szerint pedig ez a sor csak változat. Ha a teljes sorokat tekintjük, akkor az ének formája A A B C vagy A A^v B C. A két különböző dallam között a dallam vonalvezetésében van hasonlóság. Amíg az első sorban levő későbbi dallam tisztán követi az I. modust, addig a második sorban levő régebbi változat is lehetne I. vagy II. modusú (inkább I.), ha a harmadik dallamsorban nem lépne föl a b-h ingadozás (a h előtt a feloldójel határozottan ki van írva a kéziratban). Mindez egy lebegő tonalitást ad a változatnak — ha a modusok szerint nézzük — az I. és a VII. modus között ingadozik. A minden szótagra különválasztott hang vagy hangcsoport a félsorok kadenciáinál következetes: minden esetben egy kis melizma-csoporttá rendeződik.

A következő dallam Peire Vidal-é, akinek amikor Magyarországra érkezett, már nem volt nyelve (egy féltékeny lovag, Barral de Beaux kivágatta), tehát sajátmaga elő sem tudta adni verseit, hangja viszont a fennmaradt életrajzi leírások szerint nagyon szép volt. A „Bem pac divern et destieu"

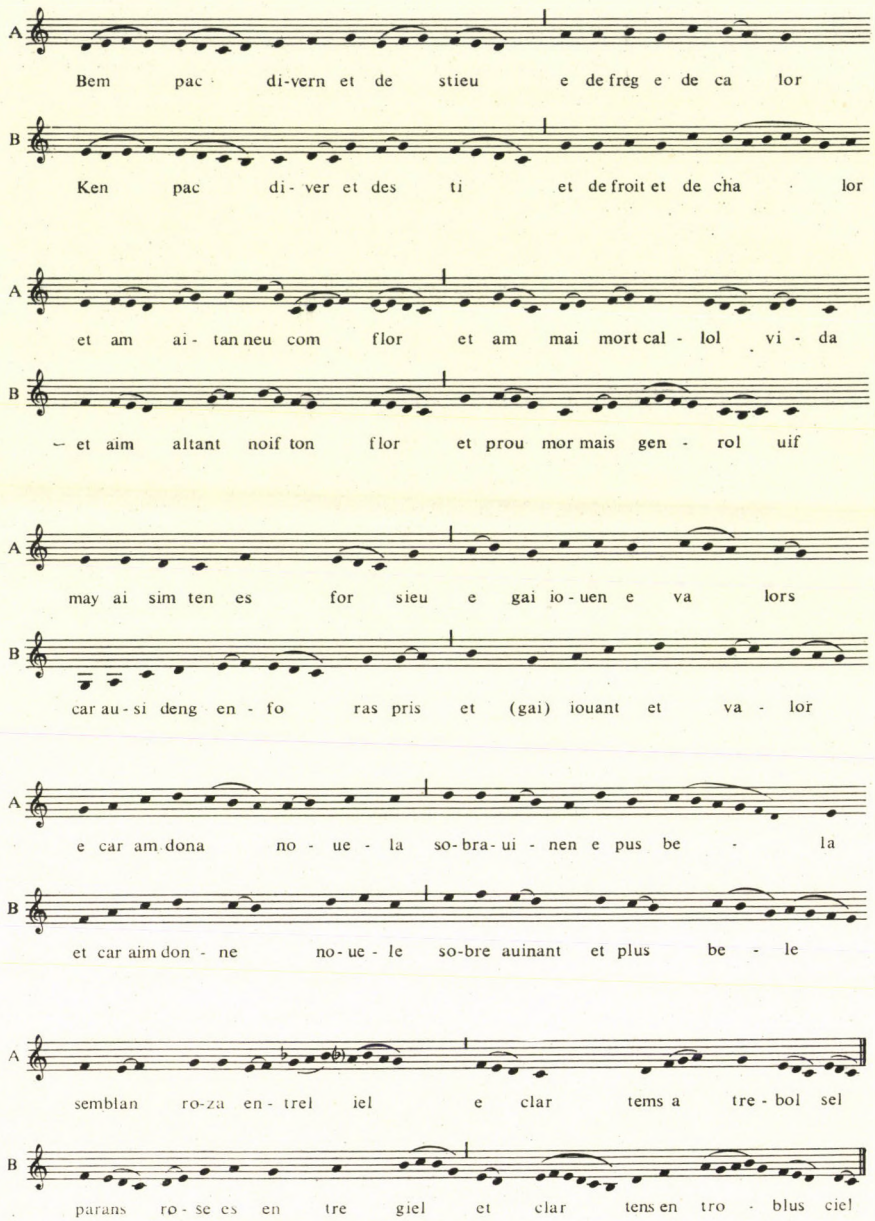


1. G. Faidit A és B

7 szótagos félsorokból álló költeménye is két különböző dallammal maradt meg. Dallam-építkezése a himnusztípusok Oda continua csoportjába tartozik, a durchkomponierte Strophe-khoz (Gennrich kategóriája). A dallamban nagyon sok a melizmatikus mozgás. A különféle lejegyzésekben itt is felismerni a hasonló szerkesztési elvet, a két dallam sorzárlatai mindig egyformák 5, 1, 5, 3.

A dallamban sokkal több vonást találhatunk a gregoriánból, mint a középkori monódiák más műfajaiból azzal a különbséggel, hogy itt sokkal több a nagy ambitus, sokkal több a nagy intervallum. Ez a két utóbbi vonás hozza közel ezt a dallamvilágot a hangszeres előadási módhoz.

A troubadour-zene magyarországi vizsgálatánál nem számolhattam be magyar alkotásokról, de bizonyos, hogy azalatt a néhány év alatt, amit egyikmásik troubadour Magyarországon töltött, sok kompozíció keletkezett. A trou-



2. P. Vidal

badourköltészet dalai nem váltak a magyar zenei élet szerves részeivé, de éppúgy hozzátartoztak a magyar királyi udvar szokás-gyakorlatához, mint ahogyan a reneszánszban Mátyás király udvarához a németalföldi polifónia.

TALLIÁN TIBOR:

*FORMA-MODELL ÉS SZEMÉLYISÉGSTRUKTÚRA MOZART ÁRIÁIBAN**

Az 1970-es Mozart-Jahrbuchban megjelent, Mozart operáinak áriaformáival foglalkozó tanulmányában Sieghart Döhring megállapította, hogy az áriaforma elemzése a Mozart-kutatásnak mindmáig viszonylag elhanyagolt területe. E megállapítás a hagyományos formatani értelemben vett forma vizsgálatára vonatkozott. De még ritkábban volt eddig a kutatás tárgya az áriaforma „húsa és vére", alakzati és hangnemi viszonyainak esztétikai jelentése és drámai üzenete, noha a forma jelentékeny tényezője a Mozart-zene konstruktív karakterizáló erejének. A forma teremti ugyanis meg a ritmika, melodika és harmónia zenei alakzat-szintjei számára a zenei tér—idő dimenzióját. A színpadi zene esetében a zenei tér—idő dimenzió közvetlenül azonosul a dramatis personae szociális és pszichológiai dimenzióival, potenciális belső mozgásterükkel. A forma strukturált zenei tartalma itt egy emberi jellem közvetlen önkifejezésévé lesz. A forma maga az önkifejezés struktúrája. vagyis az egyes ember önkifejezésének tipikus módja.

Az önkifejezés pszichológiai értelemben nem okvetlenül időbeli történés, sokkal inkább bizonyos adott személyiségstruktúra. E struktúrát a drámai zene túlnyomórészt időbeli jelenségként a zenei tér—idő koordinátáiba helyezi, s eközben nemcsak a közvetlenül (a cselekmény által) meghatározott személyiségjegyeket (érzelmeket) fejezi ki, hanem a potenciális szociálpszichológiai dimenziókat is. A formaképző zenei elemek összessége tartalmazza a társadalmi ember belső tagoltságát, s a zenei mozgásformák sokféleségének, komplexitásának és egységének foka az emberi típus szubjektum-struktúráját tükrözi.

Mozart áriaformái között jelentős különbségeket figyelhetünk meg az egyes formaelemek szabadsága, szubjektivitása és mozgékonysága, ellentéteik szintetizáltsága tekintetében, vagyis a zeneileg kifejezett figura szociálpszichológiai mozgásterének tágassága vonatkozásában. Az egyes áriáknak a tradicionális forma-modellel szemben tanúsított autonómiája — nevezhetjük a forma öntudatának — szintén azt jelzi, milyen fokú szabadsággal tölti ki a személyiség egy társadalmi típus kereteit. E tekintetben természetesen a rendi hierarchiának van Mozart jellemvilágában a legnagyobb szerepe.

Az áriaformának az emberábrázolásban betöltött szerepét illusztrálandó választhatunk tetszés szerinti formarészt, illetve formálóelvet. Ez alkalommal a domináns (illetve párhuzamos dúr)-régió megformálását és mozgásformáit

* A Zentralinstitut für Mozartforschung 1973-as salzburgi konferenciáján elhangzott referátum.

vizsgáltuk az érett Mozart áriáiban és az alábbiakban rendszereztük őket, ha csak jelzésszerűen is.

Az ária, mint zenei személyiségszimbólum természetesen nem statikus kép, hanem a formabeli változásokkal igyekszik az ábrázolt jellem belső változásait érzékeltetni. Ennek megfelelően a domináns (illetve paralel)-moduláció, az első nagy szintváltás pillanata a személyiségstruktúrában, igen jellemzően mutatja, hogyan, milyen irányban, milyen elmélyültséggel integrálja (ha egyáltalán) a személyiség a külvilág eseményeinek sokféleségét (Mozartnál szinte kizárólag a társadalom eseményeinek sokféleségét). A Mozart-figurák e tekintetben is egy hierarchikus társadalmi létra különböző fokain állanak, amely a legegyszerűbb reakciómodellektől (a tagolatlan személyiségektől) emelkedik egyre magasabbra, a mozarti személyiség-hierarchia csúcsáig, ahol az ember mélyen, belsőleg szabadon és méltósággal reagál a külvilág eseményeire.

A domináns (illetve paralel-dúr) fokra való felemelkedés mindig belső (sokszor világosan érzékelhető külső, színpadi) mozdulatot rögzít, amely vagy a meghatározó személyiségjegyek (egyben az alapvető zenei mozgásformák) intenziválódását jelzi, vagy a külvilághoz való közeledést jelenít meg, illetve olykor a személyiség befeléfordulását rögzíti. A domináns-szint kialakítása legnagyobb mértékben az áriamodell műfaji eredetétől függ. Ennek megfelelően Mozart érettkori drámai műveiben legkevesebb négy alaptípust különböztethetünk meg: 1. multitematikus olasz buffoária dominánsszintű közbülső formataggal; 2. dal-ária dominánsmodulációval vagy anélkül; 3. kétrészes szonáta- vagy andanteforma élesen körvonalazott tematikus felépítéssel és melléktémával; 4. a da-capo dal és a szonátaária szintézise Mozart utolsó operáiban.

Mozart érett buffoária-típusa cselekményileg szorosan kapcsolódik az aktív, mindennapi élethez. Jellegzetessége a többnyire kiselemű mozgásformák sokaságával való építkezés — a zenei alakzatok éles megkülönböztetését sokszor még ütemváltás is elősegíti. E típushoz tartozik valamennyi buffajellegű bosszú-, felsorolás-, asszony- és cselekmény-ária. A dominánsmoduláció ezekben az áriákban általában a mozgásformák felgyorsításával jár, ami többek között sokszor a dallamos énekszólamtól a deklamatorikus jellegű letéthez való átmenetben is jelentkezik: ezek az áriák a domináns-szinten az aktív cselekvés szintjére jutnak. Ezekben az áriákban a forma folytonosan a külvilág tarkaságához alkalmazkodik s ezért egyetlen zenei alakzatnak sincs meg a megfelelő belső energiája ahhoz, hogy megszabaduljon a szöveg uralma alól s igazi melléktéma súlyára tegyen szert.

Sok esetben a második, dominánshangnemű zenei gondolat jelentkezése határozottan a zenei anyag külsővé válását involválja — többnyire a pszichikai szintetizáló képesség hiánya vagy a szociális alacsonyabb rendűség jelzéseképpen (Pedrillo-, Masetto-, Figaro-áriák). Ennek az áriatípusnak legfejlettebb, rondóformává tágult változata Figaro C-dúr áriája, amely olyan mértékben kifelé irányul, hogy egyáltalán nem azzal a szereplővel történik, aki énekli, és túlhabzó tartalmi gazdagságában legfeljebb csak Figaro korlátlan beleérzőképességét bizonyítja.

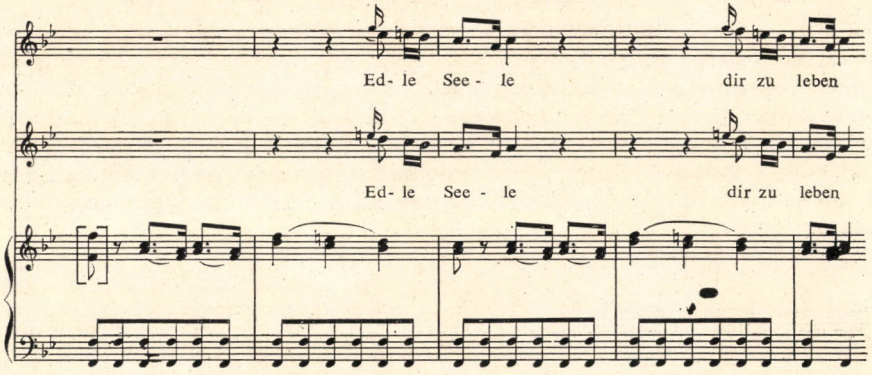
Legsokrétűbb a második formacsoport. Ez dominánsra moduláló Singspiel-dalokat tartalmaz, kis, némileg archaikus olasz da-capo áriákat (domi-

náns) középrésszel, végül többé-kevésbé szabadon formált da-capo dalokat és áriákat dominánsközéptag nélkül, moduláló vagy mollszínezetű középrésszel.

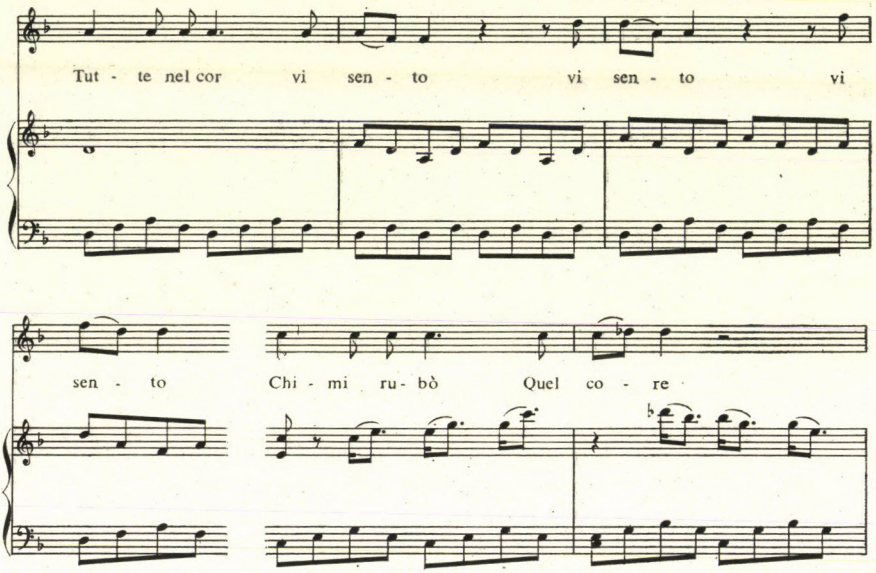
A dominánsszint természetesen nem tartalmaz melléktémaszerű képződményeket a dalszerű szólószámokban, melyek a Singspiel-dalból, illetve az elavult da-capo áriából származnak. E típusnak még terjedelmesebb változataiban sem több a domináns-moduláció, mint a dalstrófa domináns-sora. (Ilyen dal-ária például Blonde mindkét áriája és Susanne F-dúr áriája.) A dominánsmodulációt itt nem kíséri a zenei mozgásformák változása. Ugyanilyen közömbösek a mozgásforma-változással szemben az olasz operák egyes kis da-capo formájú áriái (Donna Elvira D-dúr ária; Don Alfonso f-moll ária). Zerlina F-dúr áriája csak félig tartozik e típushoz — itt a dalstrófa egy kétfrázisú melléktéma csíráját mutatja. A kontrasztáló, nem domináns hangnemű középrésszel rendelkező da-capo dalformáról alább szólunk.

Fenti áriamodellekben igen erős a cselekményes elem, illetőleg az alsóbb szociális rétegekhez való kapcsolódás. A magasabb társadalmi osztályok uralkodó áriaformája Mozart korai érett műveiben a kétrészes szonátaforma, ill. andanteforma (kavatina-forma), egyes esetektől eltekintve (pl. a Szöktetésben) kidolgozási szakasz nélkül. E típus az opera seriából ered, ez magyarázza magas besorolását az áriaformák rendi hierarchiájában. Az áriák éles tematikus differenciáltsága hangszeres, koncertáló hatásokról tanúskodik. A szonátaformájú seria-áriák domináns (ill. paralel) szintjén általában terjedelmes átvezetést és melléktémát találunk. A melléktéma általában kéttagú és koncertáló-obligát hangszerek és az énekszólam párbeszédjében bontakozik ki. Ehhez a melléktéma-típushoz tartozik még a Varázsfuvola képáriájának klarinét-témája is.

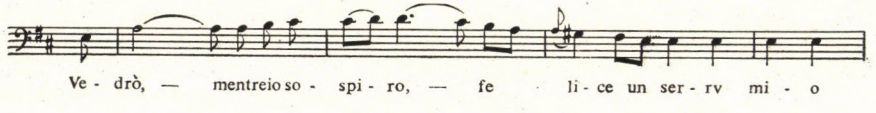
A szonátaáriák melléktémája a seria-áriák tipikus deklamáló főtémájával szemben erősen melodikus. Hangulata gyakran tisztán zenei, semleges; nem jellemzik a mozdulat- vagy beszédszerű gesztusok. Mozart karaktervilágában a koncertszonáta-ária egyrészt a legmagasabb társadalmi osztályokkal, másrészt morális-absztrakt megnyilvánulásokkal áll kapcsolatban. Ez Ilia, Konstanze, Idamante, Belmonte formája (egy-egy műben végig, vagy legmagasabb rendű pillanataikban). Ez a „szép lelkek" par excellence formája; az Entführung egy pillanatával szólva: a „nemes lelkek" tematikája (Konstanze és Belmonte nagy duettjének melléktémáját idézve):



Az operai koncertszonáta modulációs tervét és méreteit a seria-kör számos olyan áriája is követi, amelyeket nem tagolnak mozgásforma-változások a tonális metszeteknél. Mozart személyiség-hierarchiájában ezeket az áriákat általában alacsonyabb rendű vagy zsánerszerű figurák éneklik, akik magasabb társadalmi körökhöz tartoznak. Ez az áriatípus némiképp megfosztja a figurát a szellemi reakciók sokféleségétől (Elettra, Dorabella, Ferrando a B-dúr áriában). A monotematikus szonátaforma jó példája Elettra Sturm und Drang d-moll áriája. Az ária egységes-primitív affektusának tagolatlan formai felépítés felel meg; a paralel-szint belépésénél nyoma sincs a mozgásforma-változásnak. A kísérő figurák szakadatlan továbbgördülése, a daktilikus fúriaritmus szüntelen dobolása elárulja, hogy a lelkiállapot a személyiség fölébe kerekedett. A modulációnál gyakorlatilag csak egyetlen tényező (a harmóniai) változik a zenei alakzatok összességében. Ez ugyan benső fokozást jelent, de nem vonja magával a személyiség dinamikus benső tagolását.



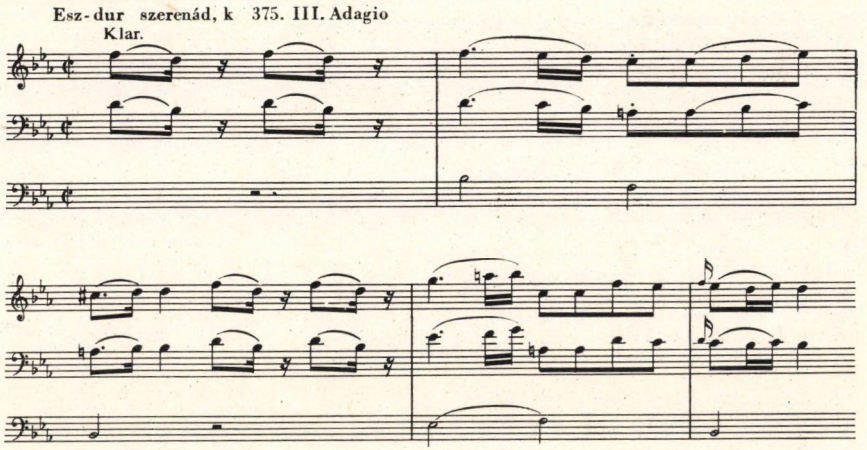
A koncertszonátából fejlődik ki a Figarótól kezdve a szociál-operák egy tömör, cselekményes, de multitematikus szonátaformája (Almaviva gróf D-dúr áriája; Elvira Esz-dúr bemutatkozó áriája). Itt végérvényesen eltűnik a szonátaforma hangszeres eredete: az egyes témák a zenei-színpadi gesztika iskolapéldái. Vitathatatlan a forma szociális rangja is. A melléktéma a figurák ellenállhatatlan, aktív kötődését jelzi egy külső, számukra igen fontos tárgy (személy) iránt.



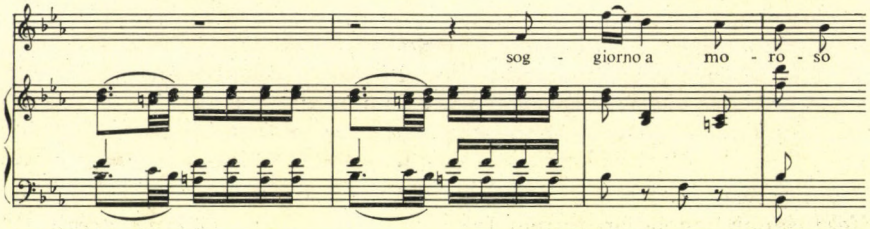
Most térhetünk rá a háromszakaszos, kontrasztáló középrészű dalforma rövid ismertetésére. Ez a típus a Singspiel-dal (Belmonte) elemeit egyesíti a lerövidült da-capo ária vonásaival (Don Ottavio G-dúr, Ferrando A-dúr áriája). Itt többnyire hiányzik a konstruktív dominánsmoduláció, helyén általában színes illusztratív, gyakran mollszínezetű, mozgalmas középrészt találunk. Ez is jellegzetesen arisztokratikus ária-típus, jellegzetessége azonban a szonátaformájú nagy kavatinaformával szemben a gazdagabb, közvetlenebb, egyszerűbb emocionális engagement. A szonátaforma a legmagasabb rendű morális megvilágosodás színtere, a dal az érzelmi élet partikularitásába való alámerülése. A strukturális kontrasztok lágysága ebben az áriatípusban valósággal mámorító — ehhez a típushoz tartoznak Mozart legérzékibb, hangzásukban legszebb áriái. A dal ívformája egyébként polgári szférára utal — ezek az áriák minden szépségük ellenére sem feledtetik a személyiség bizonyos korlátozottságát.

Humanitásideálja megvalósításához Mozartnak azonban szüksége volt a dalforma nagy emocionális horderejére. A két szféra összekapcsolása, a morális-emelkedett szonátaforma és az emocionális dalforma egyesítése Mozart egyes késői áriáiban (a grófné két áriájában, Donna Anna F-dúr áriájában és a képáriában) a szonátaforma dalszerű fellazításához, illetőleg melléktémajellegű domináns középrésszel rendelkező dalforma kialakulásához vezet. E forma jelenti kétségtelenül a mozarti áriaforma hierarchiájának csúcsát; az e formába modellált személyiségstruktúra egyforma méltósággal mozog a morál és a nemesi világ emócióinak területén.

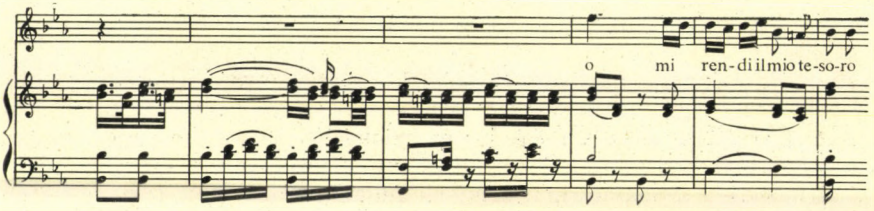
E formatípusnak szonáta-eredetét mindenekelőtt a melléktéma (középrész) szerkezete és karaktere bizonyítja: ez a tématípus jellegzetes fúvósszerenád-melléktéma, obligát instrumentális intonációval és koncertáló felépítéssel.



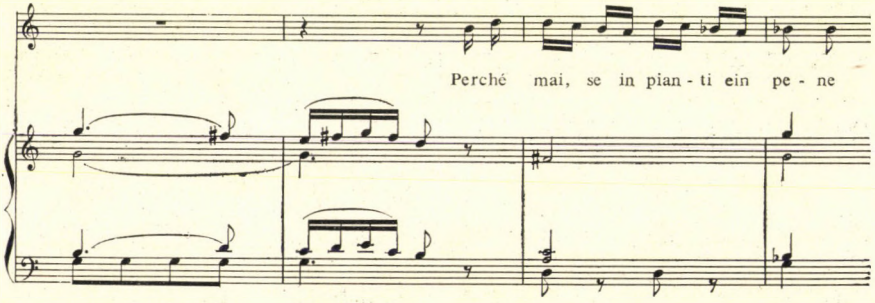
E tématípus többek között már Ilia Esz-dúr áriájában teljesen kialakult formában jelentkezik — az ária azonban még szabályos szonátaformát mutat. A téma felhangzásakor varázsütésre megváltozik a teljes zenei miliő; mozgásforma, hangmagasság, hangszerelés, pulzáció egycsapásra az arisztokratikus társasági művészet szférájába emelkedik.



Teljes, szabad személyiségformáló szépségével, de egyelőre még melléktémaként jelentkezik a téma a grófnő Esz-dúr kavatinájában.

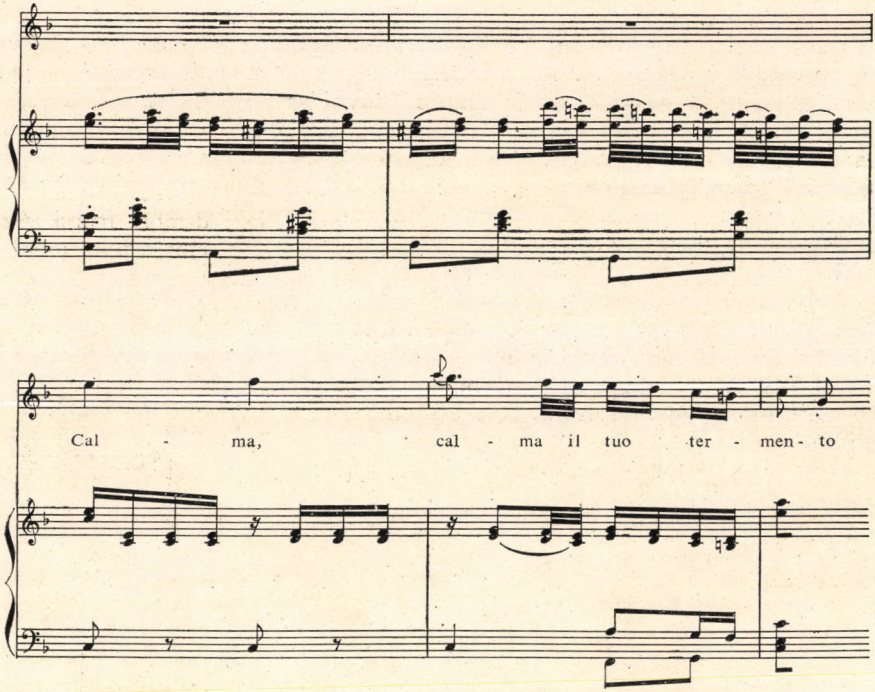


Itt veszi az áriaforma áthumanizálásának folyamata kezdetét; a tisztán zenei koncertáló ellentétből a téma konstruktív-emberi (mellékesen szcenikai) mozdulattá lesz azáltal, hogy elmarad a téma megismétlése, visszatérése, azaz beillesztése egy modellált formális világba. A grófnő Esz-dúr kavatinájától kezdve a témának (a nemesi melléktémának) mindig különleges kezelésben van része: sohasem tér vissza, s a második, C-dúr grófnő-áriától kezdve éppen ez az a mag, ahonnan Mozart az egész szonáta-ária átalakítását elkezdi; úgy, hogy a szonáta-melléktémát dal-középrésszé alakítja.

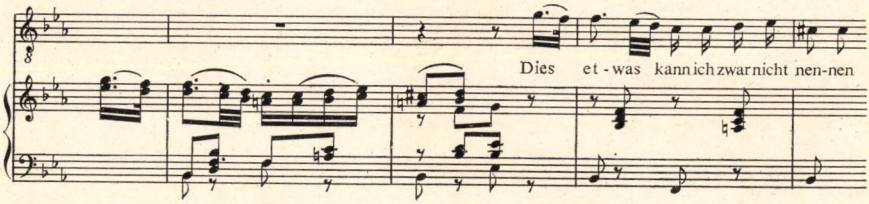


A témának ezt az új, nem-formális, hanem mozdulatszerű, humánus karakterét Mozart azáltal is megerősíti, hogy a forma repríz-szakaszában a személyiségstruktúrában nagyszabású átfordulást idéz elő s így biztosítja a melléktéma egyszeriségét. (A második, gyors áriaszakasz ebben a néhány esetben nem önálló második ária. Általában nem tartalmaz szerkezetépítő modulációt s ennek megfelelően nem más, mint kibővített, kadenciázó tonikai zárlat.)

A melléktéma középrész-karaktere még erősebben érezhető Donna Anna F-dúr áriájában.



Utána már csak Taminót ékesítik a klarinét-tercek, az első férfit, az első hőst a kiválasztottaknak ebben a galériájában. Tamino tehát nőktől, hősnőktől, örökli a Lied-szonáta formáját; a mozarti nőfigurák fölényét így elsőként a Varázsfuvola oldja fel; a férfi a nőalakok magaslatára emelkedik (ami a mű sok más vonásával együtt a dráma nem-társadalmi jellegét húzza alá).



A Lied-szonáta formájában lezajlik a mozarti áriaforma humánus szubjektiválása. Nemcsak abban a tekintetben, hogy ebben a formában a szonáta-ária szociális-morális rangja a dal érzelmességével egyesül, hanem azért is, mert e forma a fúvós-melléktéma révén a legfontosabb strukturális mozzanatot, a domináns-modulációt tökéletesen átszellemíti s az arisztokratikus befelé fordulás, belsővé válás szimbólumává teszi. (A képáriában pl.: a kép szemlélésétől az önnön belső világának szemléléséhez való átmenet.) Ebben az ária-modellben jelenik meg a mozarti színpad ember-ideálja, kinek személyiség-struktúrája lehetővé teszi a külvilággal való konfrontációból az átmenetet ön-

maga szemléletéhez. A típus már a fiatal Mozartnál jelen van, s csak a zseni és a külső körülmények — mint akkoriban mondták, az „évszázad" — fejlődésére volt szükség, hogy a típus a formakonstrukció modellszerűségéből megszabadulhasson. A szonáta-repríz elmaradásával befejeződik ez a felszabadulási folyamat. Bizonyítéka ennek a Képária, ahol már egyetlen zenei téma sem kerül pusztán a forma kedvéért megismétlésre, hanem csak az ismételten visszatérő személyiség-mag — az emelkedő domináns-szeptim valamint a hangnem-repríz — szimbolizálja az utótagban a repríz-elemet, miközben a személyiség egyidejűleg mindig új zenei alakzatokban szabadon bontakozik ki.

E formamodell és szerenád-melléktémája a késő XVIII. század ideális személyiségtípusát tárja elénk. Ugyanazt a nemesi típust, akit Goethével „öffentliche Person"-nak nevezhetünk: — azt a származás és személyiségstruktúra, műveltség és magatartás szempontjából nemesi embert, aki a polgári élet széthulló mindennapiságával egész emberként, nyugodt méltósággal lép szembe.

MONA LONA:

MAGYAR ZENEMŰKIADÁS 1774—1867

KÍSÉRLETI ÖSSZEFOGLALÁS

„A hangjegyek terén majdnem minden: editio princeps."
„Ma úgy nézem, hogy a hangjegyek bibliofil gyűjtése a XVIII. sz. végétől a kiegyezésig terjedő időben megjelent kótákra volna kiterjesztendő."
(Isoz Kálmán: Magyar kottagyűjtői szempontok.)

A magyar zeneműkiadás Isoz Kálmán úttörő kezdeményezésétől eltekintve (Zeneműkereskedelem és kiadás a régi Pest-Budán, Bp. 1941) fehér foltja a magyar könyvtár- és zenetörténeti kutatásoknak. Pedig már 420 éve, hogy Kolozsvárott a Hoffgreff nyomdában megjelent az első magyar nyomtatott kottás énekeskönyv. Azonban még hosszú időnek kellett eltelnie, amíg 1774-től számítva a kezdetet, rendszeresen, társadalmi igényt kielégítve megindult Magyarországon a zeneműkiadás. Ezekről a Pest-Budán működött első zeneműkiadókról kíséreltünk meg összefoglaló jegyzéket adni, s egyúttal megpróbálkoztunk kiadványaik időrendjének megállapításával is.

A magyar zeneműkiadás első korszakát 1774—1867-ig számítjuk. Nemcsak azért, mert ez az évszám korszakzáró történelmünkben, hanem elsősorban azért, mert a technika fejlődésével gyökeresen megváltoztak a nyomdászat és benne a hangjegynyomdászat módszerei. A merített (rongyból készült) papírt felváltotta a papíripari növényekből készült (cellulóz alapanyagú) papír, a hangjegymetszést (rézlemez) új nyomdászati eljárások. A különbség nem szakembernek is, azonnal szembetűnik.

E kezdeti kor kiadói nem fordítottak gondot a kiadások idejének jelölésére. Sok esetben még az ún. lemezszámok sem eligazítók. (Erről az egyes kiadóknál bővebben szólunk.) A kiadványok időrendjének megállapításához más meghatározó adatokat kellett tehát keresnünk. Mivel a kottametszők (fémmetszők), kőrajzolók (lithografusok), nyomdászok jelölni szokták munkájukat, ezekre is kiterjesztettük kutatásunk területét. A zeneműkiadókat — az első részben — működési idejük szerinti rendben tárgyaljuk, így a fejlődés szembetűnőbb, a rézmetszőket, kőrajzolókat és nyomdászokat — a második részben — betűrendben soroljuk egymás mögé, mindegyiknél röviden közölve azt, amit a kutatás mai fokán tevékenységükről tudunk. — Itt jegyezzük

meg, hogy a kottákon olvasható ár is kormeghatározó, az „új pénz" (új krajcár, új x, új Ft. o. e. [osztrák érték]) 1858. nov. 1-én lépett életbe.

Jegyzékünkből hiányoznak a jelzett korszak vidéki zeneműkiadói, elsősorban azért, mert azok a vidéki városok (Kassa, Kolozsvár, Pozsony), ahol ez időben számottevő zenei élet volt (sokszor Pest-Budát is megelőzve!), 1920 óta nem tartoznak Magyarországhoz.

E publikáció — több-kevesebb megszakítással — 10 évi gyűjtőmunka eredménye. Feltáratlan területen jártunk és a kezdők minden hibáját elkövettük, ezért számítunk kartársaink megértő elnézésére — akiknek a feldolgozó munkáját szeretnénk ezzel a jegyzékkel megkönnyíteni.

Régi kottáink is nemzeti kulturális kincseink értékei közé tartoznak. Zenei könyvtárosaink tárolják és gondozzák szeretettel azt a vetést, amit a tárgyalt korszak zeneműkiadói vetettek el. Kiadványaik, ha zeneileg nem is teljes értékűek, ébresztették fel a teljesebb zenei kultúra igényét. Erre az igényre, mint alapra épültek és épülnek a Kodály óhaját betöltő törekvések, hogy felszámoljuk hazánkban a zenei írástudatlanságot.

Budapest, a magyar zeneműkiadás 200. évében.

I. A ZENEMŰKIADÓK AZ ALAPÍTÁSI ÉV SORRENDJÉBEN

1550

HOF(F)GREFF György, magyarországi nyomdász a XVI. században. 1550-ben nyitott nyomdát Kolozsvárott. 1553-ban kiadja a nevéről elnevezett kottás énekeskönyvet, amiből egyetlen csonka példány maradt fenn. 19 éneket tartalmaz, dallammal, a szerzők nevével és évszámmal. 1554-ben Tinódi Lantos Sebestyén „Cronicá"-ját jelenteti meg.

1774

WEINGAND és KÖPF pesti könyv- és zeneműkereskedők és kiadók. Weingand János Mihály 1770-től pesti polgár †1802 után. Köpf János György 1774-től pesti polgár, †1785. 1774-ben megjelenik „Catalogus universalis"-uk. Külön német nyelvű zenei könyvkatalógussal. 1784-ben Bengráf József 4 művét jelentetik meg. Köpf halála után Weingand több zeneművet nem ad ki, üzletét Eggenberger folytatja.

1777

EGYETEMI Nyomda. „Királyi M. Universitas, Budán", 1777-ben Mária Terézia rendeletére az 1577-ben Nagyszombatban alapított nyomda Budára helyeztetett át. Esetenként zeneműveket is kiadott. 1802-ben Gáti István: A' kótából való klavírozás mestersége . . .

1786 után

LIEDEMANN János Sámuel. Iglóról jött Pestre, 1786. IX. 7-én tehetett polgári esküt. 1791-ben Bengráf József „Kirchenlied"-jét, 1818—19-ben báli táncdarabokat adott ki. Fia L. Frigyes kereskedő, tagja volt az 1812—22-ig fennállt „Első Zeneegylet(nek)" Pesten.

1799

LEYRER József könyv- és zeneműkereskedő Pesten, 1799—1805-ig. 1801-ben hirdet először a Pester Zeitungban. 1805-től szerződéses kapcsolatban van a bécsi Kunst und Industrie Comptoirral, 1806-ban csődbe megy, zeneművekkel többet nem foglalkozik. Könyvkereskedése úgy látszik talpraáll, mert 1841-ben fiára hagyja, aki Lantossy-ra magyarosít 1846-ban. 1851-ben társul Lampel Roberttel és egy évig Lantossy és Lampel néven él a cég, 1852-től már Lampel a cégtulajdonos.

1801

HARTLEBEN Konrád Adolf pesti könyv- és zeneműkereskedő. Mainz 1778—1863. 1801-ben alapította meg Pesten könyv- és zenemű-kereskedését. Esetenként zeneműveket is kiadott, és ezeket részben kiadói számmal látta el: HNo 6. = 1824. (Winkhler: Grand rondeau . . .) H. 18 = 1825. Tanítványa: Tomala Ferdinánd. 1826-ban Lichtl Károlynak adja el zenemű-kereskedését, a könyvkereskedést folytatta még 1844-ig, akkor áthelyezte Bécsbe.

1802

EGGENBERGER József, pesti könyvkereskedő, Weingand J. M. üzletét vette meg 1802-ben. Esetenként zeneműveket is kiadott. 1850 után fia Ferdinánd vezeti a céget, 1898-tól az Athenaeum Rt.-be olvad be.

1806

KUNST UND INDUSTRIE COMPTOIRE Pest. A hasonnevű bécsi anyacéggel már 1805-ben üzleti kapcsolatban volt Leyrer József pesti kereskedő, megszerezte a jogot, hogy kiadványaikat árulhassa. 1806-ban (mikor Leyrer csődbe jutott) a bécsi központ a Leyrernél levő árukészletet pesti fióküzlet nyitására használta fel. Vezetői: 1805—1808. Schreyvogel Joseph, 1808—1812. Riedl Joseph, 1812—1815. Rabus Zsigmond, 1815—1822. Riedl Joseph másodszor. Kiadói működése a bécsi központtól függ. Egy jelzett kiadványukat ismerem: Rácz Ignatz: Neue Deutsche Tänze, Pest im Ind. Compt. (Pl. N.) I. B. G. 13.

MILLER Károly Tódor l. Müller.

1820

MÜLLER (Miller) Károly Tódor, 1820—38. (?) között működött pesti zeneműkereskedő és kiadó. 1830-ig a „Kleine Brükgasse" „Kishíd" utcában, 1830-

tól a „grosse Brükgasse" „Nagyhíd" utcában működik. Kiadványait C. M. betűjellel, vagy C. M. betűjel + számmal jelzi. C. M. 51 = cca 1833. Kiadói tevékenységet 1824-től folytat. Neve sűrűn szerepel a pest-budai Hangászegylet 1838-as jegyzőkönyveiben.

1822

LICHTL Károly 1822—31. között működött pesti zeneműkereskedő és kiadó. Riedl Józseftől megveszi a Kunst und Industrie Comptoir pesti fiókját. Lemezszámai C. L. vagy Ch. L. betűjelek, mellettük a szám. C. L. 2 = 1824. Ch. L. 79 = 1831, Ch. L. 81 = 1831. Vannak lemezszám nélküli kiadványai is, pl.: Dömény Sándor: Útmutatás a' Fortepiano helyes játszására . . . Pest, 1827. Az Allgemeiner Musikalischer Anzeiger 1829-ben Lichtl két kiadványát méltatja. 1828—30-ig Museum címen zenei folyóiratot ad ki. 1831—34-ig Grimm Vincével társtulajdonos.

1824

LANDERER Lajos könyvnyomtató 1800—1854. A neves nyomdászcsalád tagja. 1824—1840-ig egyedül vezette üzletét, 1850—54-ig Heckenast Gusztávval együtt. Alkalmanként zeneműveket is kiadott.

1826

TOMALA Ferdinánd, pesti kereskedő, litográfus, zeneszerző, zeneműkiadó. 1826-ban kezdett működni. Hartlebennél tanult, első szerzeményei is nála jelentek meg. (Működésének idejére vonatkozólag ellentmondó adatokkal rendelkezünk. Isoz szerint 1842-ben beszüntette működését, mert nem tudta kiheverni az 1838-as árvíz okozta anyagi károkat, viszont olyan kiadványt is láttunk, ami szerint 1862 után még működött. A kérdés további kutatást igényel.) 1835-ben kő- és rézsajtó felállítására kapott engedélyt, 1833-ban kiadói cinnlemezeinek súlya 10 q. 1838-ban az árvíz tönkretette. Kiadványain olykor található lemezszám F. T. betűjellel, néhányon betűjel nélkül csak szám van pl. 21 = 1827. Nagyobb részük lemezszám nélküli.

TOMOLA Ferdinand, könyv-műv. és zeneműkereskedő. Gerszi Teréz így említi könyvében, de minden bizonnyal azonos Tomala Ferdinánddal.

1827

TRATTNER—KÁROLYI magyarországi nyomda. Trattner Mátyás (Felső-Őr 1745 — Pest, 1828) nyomdász, 1779-ben az Egyetemi Nyomda ügyvezetője. 1789-ben fia született, aki a bécsi T. János Tamás pesti nyomdáját kapta meg ajándékba, amit 1825-ig fiával együtt, majd 24—27-ig egyedül vezetett. 1827-ben vejének, Károlyi Istvánnak adta át a nyomdát, amit az 1863-ban bekövetkezett haláláig vezetett. Családja a nyomdát eladta kb. 1867-ben Bucsánszkynak. A Rózsavölgyi kiadó kottáit nyomták.

1831

GRIMM Vince 1810 — Pest, 1872. Kőrajzoló, kőnyomdász, zeneműkiadó. 1823-ban Bécsből jött Pestre. 1831-ben társult Lichtl Károllyal. Kiadványai 1831—34-ig Grimm V. és Tsa impresszummal jelennek meg. 1834—44-ig önálló kiadó, azután a nyomdát eladja Treichlinger Józsefnek. Lemezszámok alkalmazásában nem következetes. Első ismert lemezszáma: V. G. 73 = 1831. Sok kiadványa jelent meg lemezszám nélkül, illetve csak számjelzéssel, betűjel nélkül.

1839

WAGNER József (Stockerau, 1791—post 1861) magyarországi csellóművész, zeneműkiadó, könyv- és zeneműkereskedő. Fiatalon jött Magyarországra, először a pesti Német Színház első gordonkása volt. Betegsége miatt kért engedélyt „hangjegykereskedés" nyitására, amit 1838-ban kapott meg. 1858-ban Rózsavölgyi és Társának adta el kiadóvállalatát, ezután már csak litografálással foglalkozott. Kiadványait többféleképpen jelezte: 1. csak névbetűivel: J. W., I. W., W. I., W. J. P., vagy 2. az ábécé betűivel: Bb, C, D, Dd stb. és 3. betűjel nélküli lemezszámmal: 53 = 1847, 4. betű- és számjellel: J. W. 41 = 1846, J. W. 114 =1851, J. W. 168 = 1853, J. W. 173 = 1854. Sajnos ez a vegyes kiadói jelzés egész működési idejére jellemző, ezért nehéz megállapítani az időrendet.

1840

HECKENAST Gusztáv, 1811—1878. 1832-től könyvkereskedő, 1840-ben társult Landerer Lajossal. Baráti kapcsolatok fűzték Volkmann Róberthez, elsősorban az ő műveit és a kiadásában megjelent lapok (Nővilág) hangjegyes mellékleteit adta ki. Kottás kiadványait G. H. betűjellel és számokkal jelezte.

1845

TREICHLINGER József, magyarországi zeneműkiadó, zeneműkereskedő, hegedűművész. 1845-ben vette meg Grimm Vince kiadóvállalatát. Kiadói lemezszámait példás rendben vezette, csak elvétve találunk számkettőzést. Közel 500 ismert kiadványa van. Lemezszámainak időrendje a következő:

J. T.	1—106	1846 előtt.	J. T.	370	1857
	107	1846		394	1858
	132	1847		409	1859
	154—75	1848		423	1860
	200	1851		440	1861
	266	1853		444	1862
	322	1855		453	1863
	352	1856		461	1864
				475	1866

Ezeken kívül vannak lemezszám nélküli és csak betűjellel (Ab, Cs, H, N, Ö, P) jelzett kiadványai. Valószínűsíthető, hogy ezek 1850 előttiek. 1864-ben vállalatát átadja fiának, ifj. T. Józsefnek, aki alig végez kiadói tevékenységet és 1874-ben a céget eladja Rózsavölgyi és Társának.

1848

EMICH Gusztáv (1814—1869), magyarországi nyomdász, könyvkiadó és könyvkereskedő. 1842-ben Pesten „Nemzeti könyvkereskedés"-t, 1848-ban nyomdát nyitott. Az 50-es évek közepén kezd kottát is kiadni, elsősorban a saját kiadású lapok mellékleteként (Hölgyfutár, Napkelet), de ezektől függetlenül is. 1868-ban vállalata az Athenaeumba olvadt.

1850

RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA magyar zeneműkiadó cég. 1850-ben alapította Pesten Rózsavölgyi Gyula (1822—1861) és Grinzweil Norbert (1823—1890). R. Gy. haláláig (1861) a lemezszámok mellett R et C, R et Co, R et Co No, R és T Sz, R és T stb. változatú betűjelek találhatók. 1861 után, G. N. mint egyedüli tulajdonos — bár a cég nevét változatlanul hagyta — a lemezszámok mellé a saját névbetűit vésette: G. N., N. G., N. G. No., N. G. Sz. stb. változatokban. A cég 1858-ben megvásárolta Wagner, 1869-ben Kugler L., 1874-ben Treichlinger vállalatát. E cégek lemezszámait a kiadványokon változatlanul hagyta, csak a címlapon vésette át az impresszumot Rózsavölgyi és Társára. 1883-ban cs. és kir. udvari szállító címet kap. Lemezszámainak rendje sajnos nem következetes, sűrűn elfordul, hogy ugyanazon lemezszámra két vagy több mű is esik (ezeknek tárgyalására itt nincs módunk). Az alanti kikövetkeztetett időrend valószínűsíthető, ha ezt a papír minősége és a nyomás mikéntje is alátámasztja. (1880 után is ad ki pl. 25. lemezszámmal!)

R. et C. No.	25	1851	G. N. No	692	1861
	86	1852		800	1862
	126	1853		830	1863
	133	1854		900	1864
	206	1856		1180	1865
	232	1857		1458	1867
	249	1859			
	628	1860			
	674	1861			

1851

LAMPEL Róbert (Prieborn, 1821—Bp., 1874) német származású magyarországi kiadó és könyvkereskedő. 1847-ben jött Pestre, 1850-ben társult Lantossy (ifj. Leyrer) Józseffel. 1853-tól Lampel az egyedüli tulajdonos. Alkalmanként kottákat is adtak ki. 1874-ben beleolvadt a Wodianer cégbe.

1854

HERZ János, Miskolcról származott Pestre, 1854-ben megvette a Lukács nyomdát, † 1893-ban. 1855—67-ig állandóan adott ki kottás kiadványokat „nyomattatott", ill. „Druck von H. J." és évszám jelzéssel.

1863

KUGLER Adolf, 1863-ban kezdett zeneműkiadói tevékenységet, de vállalatát már 1865-ben átadta Kugler Lászlónak, aki 1869-ben eladta Rózsavölgyi és Társának. K. Adolf lemezszámainak betűjelzése is van: K. A. 1 = 1863, K. L. betűjel nélkül, csak számokkal jelöli kiadványait: 15 = 1865, 123 = 1867.

II. RÉZMETSZŐK, KŐRAJZOLÓK, KŐNYOMDÁSZOK 1784—1867. ABC-SORRENDBEN

ADAMASKY Josef kőnyomdája az 1860-as években és 70-es évek elején működött Budán.

BARABÁS Miklós (Kézdimárkosfalva, 1810—Bp. 1898), festő, grafikus, kőrajzoló. 1835-ben telepedett meg Pesten. A reformkor kiemelkedő nagy magyar művésze. A szabadságharc után egy ideig anyagi nehézségekkel küzdött. Ezért vállalt kőrajzolást.

BEIMEL József, pesti kőnyomdász. Az Egyetemi nyomdában tanult a XIX. sz. elején. 1829-ben átvette a Patzkó nyomdát, 1846-ban csődbe jutott. Nyomdáját Kozma Vazul vette meg, akivel adataink szerint 1858—61-ig mint Beimel I. és Kozma Vazul együttműködtek az Aldunasoron a Kegyesrendiek épületében.

BUCSÁNSZKY Alajos (Eger, 1802—Bp. 1883), könyvkiadó és nyomdász. 1831—48-ig Pozsonyban működött, ekkor Pestre helyezte át nyomdáját. Az ötvenes évek elejétől ad ki kottákat.

CÁNZI Ágost (eredeti neve Martin Kanz, Baden bei Wien, 1808—Pest, 1866), festő, kőrajzoló. 1846 óta pesti lakos, mint kőrajzoló működött, kőrajzait „Auguszt Canzi v. Cánzi Ágost" névvel jelzi.

DANIELETTO Co. (kottákon csak így találkoztam a névvel, más adatok szerint a társ neve Politzer). Az 1860-as években kőnyomdatulajdonosok Pesten, Kugler kiadónak dolgoztak.

DIETZE Vilmos, fémmetsző „magyarhonban egyetlen hangjegymetzde és nyomda" 1854-től működő igen termékeny, nagyon sok kottás kiadvány készítője. Más adatok szerint kőnyomdája is volt.

DEUTSCH Gebrüder, D. Testvérek. D. Lipót bécsi nyomdatulajdonos 1858-ban Pesten állított fel kőnyomdát, amelyet 1864-től testvérével D. Mór-

ral együtt vezettek D. Gebrüder néven. 1867-től D. Testvérek-re változtatták a nyomda nevét.

ENGEL és MANDELLO, kőnyomdászok. 1852—57-ig működött kőnyomda. 1857-ben Walzellal társultak, és a nyomda neve Walzel, Engel és Mandellóra módosult.

FRANK József M. kőnyomdász Pesten, 1840—60 között. 1847-ben kapott saját nevére engedélyt. Adataink szerint 1864-ben még működött.

FUCHSTHALLER Alajos, réz- és acélmetsző (Pest, 1815 k—1863), Vidéky (Kohlmann) Károly tanítványa.

GIESSENDORF Károly, kőrajzoló, az 1850-es években. 1858-ban Budán volt a műhelye.

GÜNTHER ANTAL, rézmetsző és vésnök, inkább írásmetszéssel foglalkozott, 1821—27 között a Herren-Gasse 430. sz. alatt lakott.

HÖSCHL József, kőrajzoló, 1826-ban a Trentsensky-féle kőnyomda vezetője, ahol 1837-ig működött. Ezután a vezetést Walzel F. Á. (1. o.) veszi át.

KANZ Martin, Ld.: Cánzi Ágost.

KARACS Ferenc (Püspökladány, 1770—Pest, 1838). Rézmetsző. 1795-ben Pesten telepedett le. (Az ő házában írta Katona J. a Bánk bánt.) Elsősorban tájkép- és írásmetszéssel foglalkozott. Nevét változatosan írta: Karac Fr. Pestini sc., Kárász, Karats, Karacs stb. A könyvkiadók, könyvkereskedők és nyomdászok élénk kapcsolatban voltak vele. A reformkor kultúréletének jelentős alakja. Felesége K. F.-né, Takács Éva írónő, leánya Karacs Teréz író, pedagógus, Teleki Blanka köréhez tartozott.

KOHLMANN Károly és Lipót ld. Vidéky. (Lipót vsz. azonos K. Károllyal.)

KOZMA VAZUL (Basil) kőnyomdász, 1829-től működik, 1846-ban megvette Beimel J. (l. ott) nyomdáját, az 50-es évek végétől egy ideig együtt is működtek az Aldunasoron a Kegyesrendiek épületében. Pest város 1869-es Adressenkalender-je még tartalmazza K. V. vállalatát.

LANGER Ede kőnyomdász a Zsibárus utcában Pesten, működéséről 1852—69-ig van adatunk

LAUFFER Ignác, pesti kőnyomdatulajdonos 1865-től.

LAUFFER Vilmos könyvkiadó és könyvkereskedő, Lipcséből származott Magyarországra, 1858-ban már nyomdatulajdonos és társ Stolppal. Kiadványait L. S. betűjellel és számmal jelzi.

LENHARDT Sámuel, rézmetsző, 1817-től működik Pesten, a Lichtl kiadó foglalkoztatja.

LIEBE Miklós, ld. Szerelmey.

LORBER Georg, Kupferdrucker (réznyomó), 1855-től dolgozik a Rózsavölgyi kiadónak, Pest város 1869-es Adressenkalender-jében még találkozunk a nevével.

MAYER Ágost, Weingand és Köpf kiadónak dolgozik, az „Adressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803" felsorolja a rézmetszők között.

MANDELLO Ignác, kőnyomdász, 1847—52-ig önállóan, majd 1852—57-ig Engel Józseffel (l. ott) társulva működött, 1857-től a cég neve: Walzel, Engel és Mandello.

PARIS Ernst, Pest város 1869-es Adressenkalender-je szerint Notengraveur, azaz kottametsző.

PERLASCA Domokos, réz- és acélmetsző, lithografus és kiadó (1801—1846) 1820?—1846-ig működött.

POLLÁK Testvérek, Zsigmond és Theodor, 1860-tól működnek mint lithográfusok Pesten.

ROHN Alajos, rajzoló, lithografus, cca 1858-ban nyitott kőnyomdát, és 1863 körül társult Grund Vilmossal, ettől kezdve mint Rohn és Grund működtek, a szakmában igen jó nevük volt.

SCHMIED Eduard kottametsző Pesten, Grimm Vince kiadványain találkozunk a nevével. Működése a század első felére tehető.

SCHMID János, svájci származású rézmetsző, nyomtató és kőrajzoló. 1807—36 között működött. 1820-tól volt kőnyomdája Budán, amit 1828-ban Pestre helyezett át.

SCHNECKENBERGER, Karl, az 1869-es Adressenkalender mint Metalldruckert említi a Hold (Mond) utcában. 1864-től szerepel a Rózsavölgyi cég kiadványain.

SCHWERTZIG Franz, az 1869-es Adressenkalender-ben mint Kupferdrucker szerepel. 1853-tól dolgozik a Rózsavölgyi cégnek. Egy ideig volt társa is. Ekkor Schwertzig és Piesch névvel jelezte kiadványait.

SIEBENFÖLK budai nyomda, 1853-tól szerepel a Rózsavölgyi cég kiadványain. („Nyomta S. Budán, ill. Gedr. S. Ofen) Működéséről jelenleg 1862-ig tudunk.

STEGER pesti nyomda, az ötvenes években szerepel a Treichlinger cég kiadványain: „Nyomt. S. Pesten".

SZAKMÁRY József, kőrajzoló és kőnyomdász Budán, 1830—40 körül működött.

SZERELMEY Miklós (Győr, 1803—Bp. 1875), festő, kőrajzoló, kőnyomdász, 1840-es évek elején Pesten telepedett le, 1844—45-ben magyarosította meg a nevét (Liebe). Sok kottás kiadványt készített.

VIDÉKY János (Pest, 1827—Bp., 1901) festő, rézmetsző, rajzoló V. Károly fia. Apja műhelyében dolgozott, a Rózsavölgyi kiadó első kiadányain találhatók névbetűi. Később ifj. V. J. is feltűnik (fia?).

VIDÉKY Károly (Újvidék, 1800—Bp., 1882) rézmetsző. Eredeti neve Kohlmann. 1825-ben jött Pestre, 1842-ben magyarosított. A szabadságharc alatt nemzetőr volt, emiatt mellőzték. Anyagi gondjai voltak, tehát minden munkát elvállalt és családja minden tagjával együttesen készített különféle metszeteket. Főleg a Rózsavölgyi kiadó foglalkoztatta.

VIETORIS Kőnyomó Intézet, Alap.: Vietorisz Antal (1810—1881), festő, kőrajzoló, kőnyomdász. A 40-es években kőnyomdászként működött Pesten, a szabadságharc után már Lévára költözik.

WALZEL Ágost Frigyes (1790—1860 után), 1831-től a Trentsenszky kőnyomdában dolgozik, 1836-tól T. társa, 1839-től már tulajdonos. 1857-től Engel és Mandellóval társult, 1861-ben még megjelent kiadvány hármuk nevével.

WELLISCH Lipót, kőnyomdász Pesten, kottákon az 1860-as években szerepel a neve.

WERFER Károly ifj. a kassai nyomdász id. W. K. fia. 1859-ben Pestre helyezte át a nyomdát.

WINTER SÁMUEL, pesti lithografus és fametsző. 1850-től kőnyomda-tulajdonos, a Rózsavölgyi kiadónál annak megalakulása óta dolgozik. Az 1869-es Adressenkalender-ben még találkozunk a nevével.

Magyarországi zeneműkiadók
Időrendben

Alap. év	Név	Megszűnés éve	Megj.
1550	Hoffgreff György	1554	
1648	Egyetemi Nyomda		
1774	Weingand és Köpf	1802	utód: Eggenberger
1786 után	Liedemann János Sámuel	1819	

1789	Trattner Mátyás	1824	
1799	Leyrer József	1805	
1801	Hartleben Konrád Adolf	1826	
1802	Eggenberger József	1898	
1805	Kunst und Industrie Comptoir	1822	utód: Lichtl
1820	Müller (Miller) Károly	1833	
1822	Lichtl Károly	1831	utód: Grimm V.
1824	Landerer Lajos	1840	
1826	Tomala Ferdinánd	1842	
1827	Trattner—Károlyi	1863	
1831	Grimm Vince	1845	utód: Treichlinger
1839	Wagner József	1858	utód: Rózsavölgyi
1840	Heckenast Gusztáv	1878	
1845	Treichlinger József	1877	utód: Rózsavölgyi
1848	Emmich Gusztáv	1869	
1850	Rózsavölgyi és Társa	1949	utód: Zeneműkiadó
1851	Lampel Róbert	1874	
1854	Herz János	?	
1858	Lauffer és Stolp	?	
1859	Werfer Károly	?	
1863	Kugler Adolf és László	1869	utód: Rózsavölgyi

NÉVJEGYZÉK

Sor-szám	Név	Működési idő
1.	Adamasky József	kb. 1860—70
2.	Barabás Miklós	1835—1898
3.	Beimel József	1829—46
4.	Beimel József és Kozma Vazul	1858—61
5.	Bucsánszky Alajos	1848—83
6.	Cánzi Ágost	1846—66
7.	Danieletto Co	1860—70
8.	Danieletto és Politzer	?
9.	Dietze Vilmos	1854—67
10.	Deutsch Lipót	1858—64
11.	Deutsch Gebrüder	1864—67
12.	Deutsch Testvérek	1867—
13.	Deutsch Mór	
14.	Eggenberger József	1802—50
15.	Egyetemi Nyomda	1777—
16.	Emich Gusztáv	1848—69
17.	Engel és Mandello	1852—57
18.	Frank József M.	1847—64
19.	Fuchsthaller Alajos	1815—63
20.	Giessendorf Károly	1850—58
21.	Grimm Vince és Tsa	1831—34
22.	Grimm Vince	1834—44

Sor-szám	Név	Működési idő
23.	Grinzweil Norbert	1850—90
24.	Günther Antal	1821—27
25.	Hartleben Konrád Adolf	1801—26
26.	Heckenast Gusztáv	1840—78
27.	Herz János	1855—
28.	Hoffgreff György	1550—54
29.	Höschl József	1826—37
30.	Kanz Martin (ld.: Cánzi)	
31.	Karacs Ferenc	1795—1838
32.	Károlyi István	1827—63
33.	Kohlmann Károly (ld.: Vidéky)	
34.	Kohlmann Lipót (ld.: Vidéky)	
35.	Kozma Vazul (Basil)	1846—69
36.	Köpf János György	1774—85
37.	Kugler Adolf	1863—65
38.	Kugler László	1865—69
39.	Kunst und Industrie Comptoir	1805—22
40.	Lampel Robert	1851—74
41.	Landerer Lajos	1824—40
42.	Langer Ede	1852—69
43.	Lantossy József	1846—51
44.	Lauffer Ignác	1865—67
45.	Lauffer Vilmos	1858—67
46.	Lauffer és Stolp	1858—
47.	Lenhardt Sámuel	1817
48.	Leyrer József	1801—6
49.	ifj. Leyrer József	1841—46
50.	Liebe Miklós (ld.: Szerelmey)	
51.	Lichtl Károly	1822—31
52.	Liedemann János Sámuel	1786—1819
53.	Lorber Georg	1855—69
54.	Mayer Ágost	1803—
55.	Mandello Ignác	1847—52
56.	Miller Károly Tódor (ld.: Müller)	
57.	Müller Károly Tódor	1826—38 ?
58.	Paris Ernst	1869
59.	Perlasca Domokos	1820 ?—46
60.	Pollák Testvérek	1860—67
61.	Rabus Zsigmond	1812—15
62.	Riedl József	1808—12
63.	Riedl József	1815—22
64.	Rohn Alajos	1858—63
65.	Rohn és Grund	1863—
66.	Rózsavölgyi Gyula	1850—61
67.	Rózsavölgyi és Társa	1850—1949

Sor-szám	Név	idő Működési
68.	Schmied Eduard	1850-ig
69.	Schmid János	1807—36
70.	Schneckenberger Karl	1864—
71.	Schreyvogel József	1805—08
72.	Schwertzig Franz	1853
73.	Schwertzig és Piesch	?
74.	Siebenfölk	1853—62
75.	Steger	kb. 1850—60
76.	Szakmáry József	1830—40
77.	Szerelmey Miklós	1840—75
78.	Tomala Ferdinand	1826—42
79.	Tomola (ld.: Tomala)	
80.	Trattner Mátyás	1789—1824
81.	Trattner Mátyás és fia	1824—27
82.	Trattner és Károlyi	1827—63
83.	Treichlinger József	1845—64
84.	ifj. Treichlinger József	1864—74
85.	Vidéky János	1850—?
86.	Ifj. Vidéky János	1850—?
87.	Vidéky Károly	1825—82
88.	Vietoris Antal	1840—81
89.	Vietoris Kőnyomó Intézet	1840—50
90.	Wagner József	1838—58
91.	Walzel Ágost Frigyes	1839—58
92.	Walzel, Engel és Mandello	1857—61
93.	Weingand János Mihály	1770—1802
94.	Weingand és Köpf	1774—84
95.	Wellisch Lipót	1860—70
96.	Werfer Károly	1859—
97.	Winter Sámuel	1850—69

FELHASZNÁLT IRODALOM

Adressbuch der Stadt Pesth auf das Jahr 1803.

Adressen Kalender von Pest, Ofen und Altofen für das Jahr 1869.

Allgemeiner Musikalischer Anzeiger, Wien, 1829.

Bartók Béla Zeneműv. Szakközépiskola Zeneműtára (volt Nemzeti Zenede).

Bertók Lajos: Egy elveszettnek hitt könyvkereskedői katalógus... M. Könyvszemle 1956, 3. sz. 251 p.

Corvina, a m. könyvkiadók és könyvkereskedők folyóirata 1878—1944.

Deutsch, O. E. Musikverlags Nummern, Berlin, 1961.

Gárdonyi Albert: Régi pesti könyvkereskedők, M. Kszemle, 1928, 61 skk p.

Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a 19. sz.-ban. Bp., 1960.
Isoz Kálmán: Historia, Pestbudai emléklapok, 1928. márc.
Isoz Kálmán: Magyar kottagyűjtői szempontok, Ktári Szemle, 1934.
Isoz Kálmán: A Rózsavölgyi Kiadó története. Kézirat, Alberti Rezső szívességéből tekinthettem bele.
Isoz Kálmán: Zeneműkereskedelem és kiadás a régi Pest-Budán. Klny. „Magyar Zenei Szemle Bp. 1941."
Kertész Árpád: A nyomtatott betű története és útja Magyarországon.
Kézdi Kovács László: Barabás M. emlékiratai, Bp., 1902.
Lyka Károly: Magyar művészet, 1800—1850.
Magyar Könyvszemle, könyvtártud. folyóirat, 1876—1972.
Mátray Gábor: Történeti, bibliai és gunyoros m. énekek dallamai, Pest, 1859.
Nagydiósi Gézáné: Karacs F. rézmetsző munkássága. OSZK évkönyv, 1958.
Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának anyaga
Pataky Dénes: A m. rézmetszés története. Bp., 1951.
Pest-Budai Hangászegylet Jegyzőkönyvei, 1836—42.
Pest-Budai Hangászegylet Énekiskolája ill. Zenedéje Évkönyvei, 1840—67
Petrik Géza: Magyar Könyvészet 1860—75.

ÁTNÉZETT LEXIKONOK ÉS ENCIKLOPÉDIÁK

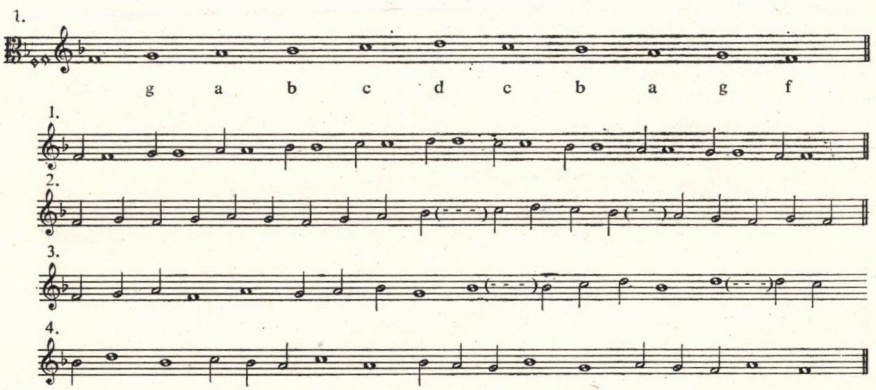
Magyar Irodalmi Lexikon 1863.
Magyar Képzőművészeti Lexikon Bp. 1915. Szerk.: Szendrey—Szentirmai
Művészeti Lexikon, Bp. 1965.
Művészeti Lexikon, Bp. 1928.

Nyomdászati enciklopédia Bp. 1902. Szerk.: Pusztai Ferenc.
Pallas Nagy Lexikona 1892—96.
Révai Nagy Lexikon.
Új Magyar Lexikon 1959.
Világlexikon, Bp. 1927.
Zenei Lexikon, Bp. 1930, 1965.

CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN:

EGY NÉPSZERŰ DALLAMUNK EREDETÉHEZ

Maróthi György 1740-ben megjelent, a genfi zsoltárok dallamait és szövegeik első verseit tartalmazó, legelsőben *Szabolcsi* Bence által a Magyar Könyvszemlében (1927, 154. skk. 1.) ismertetett zsoltárkiadványához egy, *A' Sóltároknak a' Kóták szerént való éneklésének mesterségének rövid Summája* című énekpedagógiai dolgozatot mellékelt. A dolgozatot *Maróthi* halála után tizenkét évvel, 1756-ban, az 1743. évi ún. „Hármoniás" zsoltár második, öt új négyszólamú dicsérettel bővített kiadásában *Varjas* János átdolgozott alakban újból közzétette. Mind az első, mind ez újabb, a további kiadásokban (1764, 1774) változatlan fogalmazásban, a kompendium végén a kezdők gyakorlására szánt, összesen egy jó nyomtatott oldalra terjedő kis példatár van. Ennek a példatárnak első gyakorlata, mintegy kiinduló pontja egy altkulcsban, egy bé előjegyzéssel hangjegyezett, fel- és leszálló, összesen tehát tizenegy hangból álló dúr hexachord, először egyenletesen kitartott semibrevis hangjegyekkel, a 2. számú gyakorlatban az egyes fokok *ti-tá* mértékű megismétlésével, a harmadikban f-g-f-g-a-g-f-g-a-b-a-g stb. kígyózó meanderalakban, negyedszer triolás f-g-a-f-a g-a-b-g-b szekvenciák, ötödször-hatodszor és hetedszer terc-, kvart és kvintmenetek formájában, amint az első négy példát az alábbi részlet szemlélteti:



Maróthi zsoltárkiadványai Debrecenben 1740-től az utolsó poszthumusz kiadásig együttvéve ötször, az akkori időkhöz képest elég komoly példányszámban[1] jelentek meg. A zsoltárban külön paginálással ellátott két elméleti dolgozat valószínűen különlenyomatként is közkézen forgott; erre nézve azonban a nyomda elszámolásai nem szolgálnak biztos adatokkal.

A Harmoniás Zsoltár egészében és részleteiben a 18. század közepe tájától nagyjából a 19. század első harmadának végéig a magyarországi és jórészt az erdélyi református kollégiumokban és azoknak algimnázium-szerű, kihelyezett alsóbb tagozataiban, az ún. *partikulák*ban, az énektanítás és a karéneklési gyakorlat ha nem is kizárólagos, de elsődleges vezér- és tankönyve, részben példatára is volt. Ismerünk ebből az időszakból néhány, olykor latin, többnyire azonban magyar nyelvű kéziratos éneklésbeli útmutatót, pl. a diákkórusok melodiáriumaiban itt-ott *A' Harmonia ki-tsinálásának mestersége*, vagy más hasonló című szabályokat; ezek azonban sem terjedelem, sem tartalom tekintetében nem mérhetők *Maróthi* kompendiumaihoz, pedig azok is szűkszavúak és hézagosak, még *Varjas* átdolgozásában is.

Bízvást elmondhatjuk, hogy a 18. századi mezővárosi-kisnemesi-kispolgári, sőt iskolái révén a legalsó néprétegek tehetséges fiai számára is felemelkedési lehetőséget nyújtó református műveltségi típus számára a zenei művelődés, legalábbis az elemi fokú zenei írásbeliség elsajátításának fő eszköze *Maróthi* két elméleti dolgozata[2] volt. A kollégiumokban és a partikulákban a kótából való éneklés az itt bemutatott dúr hexachordból és annak variálásából indult ki. Az iskolából az életbe kivitt *tudatos és tudatalatti emlékek* között a példatárbeli paradigma — önmagában is az *Arezzoi Guido* szolmizációs rendszerének alapképlete — egyúttal az európai zenetörténet, többek között a gyermekjátékdalok ősrégi makámja nemzedékek hosszú sora számára a zene írható-olvasható és reprodukálható tananyagának természetes kiindulási pontja volt.

A dallamok variálása olykor az írásbeli kultúrákban is, a szóbeliekben pedig teljességgel ösztönös tevékenység. A „nótafa" nem plagizál, nem is tudatosan emlékezik, hanem a tudatalattijából merül fel benne valami, amit a maga leleményének érez és nagyrészt a maga építkezési sablonjával, azon belül egyéni képzeletének és invenciójának igénybevételével formál. *Az ilyen* formáló tevékenység gyümölcse, ha még oly hasonló is valami már meglevőhöz, mégsem plágium, legfeljebb származék. Ha mármost jön valaki, akiben adott pillanatban egybecsendül a *históriás tizenegyes* sorfaj és a Guido-i paradigma: a találkozásból dallam is fejlődhet, csak még alkalmas szöveg kell hozzá. Honnan jön *ez a* szöveg, melyik szöveg és dallam tapad össze maradandóan? — nem lehet előre megjósolni. De az efféle találkozásokra bőséggel találhatunk példákat a kontrafaktumok történetében.[3]

Itt azonban nem kontrafaktumról van szó, hanem egy zenei sor, egy reminiszcencia felbukkanásáról és továbbfejlesztéséről. A *Magasan repül a da-*

[1] Lásd *Benda* K., A négyszáz éves debreceni nyomda. Bp. 1961. 344. skk. l. 1740-es adata téves, mert ez a kiadás nem volt négyszólamú. A példányszámok: 40-ben 500, 43-ban 1000, 56-ban 2000, 64-ben és 74-ben 3-3000; összesen 9500. *Zoltai* Lajos, Debrecen város nyomdájának XVIII. sz.-beli működése, termékei, 1934, 136. l. szerint volt egy 1799-iki kiadás is, ebből azonban egyetlen példány sem ismeretes.

[2] A másik, *A Hármoniás Enneklésről való rövid Tanítás*, 1743-ban jelent meg.

[3] W. *Lipphardt, Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie,* Jahrbuch für Liturgik u. Hymnologie, Bd. 12, Kassel 1968,104—111. l.

ru világszerte közismert népies dalt újabban *Kerényi* György adta közre a Népzenei Könyvtár harmadik kötetében.[4] Jegyzetéből és egyéb forrásokból megtudjuk, hogy a dallam megvan már *Egressy* Béni „Rákosi emlék" c. szövegtelen kompozíciójában, melyet a Szózat megzenésítője 1846-ban „Pásztori hangok" és „Fogadj Isten" c. műveivel együtt *Liszt* Ferencnek ajánlott. *Egressy*ről (1814—1851) egyebek között tudjuk, hogy apja, Egresi *Galambos* Pál református lelkész volt, őmaga a miskolci ref. gimnáziumban — Patak hatósugarán belül — tanult, rövid ideig tanító volt, zenei ismereteit illetően eleinte inkább naturalista volt, és hogy a hangjegyírást „menetközben" sajátította el.[5] Hogy hangjegyírási készségének meddig terjedtek a határai, azt teljes pontossággal nem tudjuk. Invenciózus dallamszerző volt, de pl. a pesti „helvét hitvallású magyar egyház" részére készített orgonaletéteit a Ráday Levéltárban őrzött kézirat címlapja szerint[6] *Doppler* Károllyal javíttatta ki.

A nóta *szövege* már korábban elkészülhetett; *Kerényi* szerint megvan már egy, szerinte 1746—1797 között összeírt sárospataki kézirat 170. lapján; ennek azonban ellene mond, hogy az említett kézirat *Stoll* Béla bibliográfiája[7] szerint 1773-tól 1790-ig készült. Igaz, hogy a könyv 168—171. lapjain álló „népdal"-okat *Erdélyi* János másolta (miből?) vagy írta le, ez viszont legkorábban 1835 körül történhetett, amikor *Erdélyi* Sárospatakon tanulmányait befejezte. Ha ez való, akkor az ő feljegyzését tarthatjuk e népies dalszöveg első jelentkezésének.

A dal további főbb előfordulásai:

1. *Haray* Viktor *A szökött színész és katona* c., Kolozsvárt 1845-ben bemutatott darabjában, melynek betétdalait *Egressy* szerzette vagy állította össze.

2. *Szigligeti* Ede *A csikós* c. népszínművében (1847); ennek zenéjét azonban *Szerdahelyi* József nevén tartja számon az irodalomtörténet.

3. *Füredi* Mihály, *100 magyar népdal* c. kiadványában (1851), 26. 1., *Hótul fehér a gyöngyösi hegytető* szöveggel.

4. *Fogarasi—Travnyik, Magyar népdalok énekre és zongorára, Pest* 1851, II. füzet, 7. sz.

5. Andreas Peter *Berggreen, Folkeviser, Folkesange og Melodier,* Kobenhavn 1847, 18.

6. *Szini* Károly, *A magyar nép dalai és dallamai,* I. 1865, 106. Lásd Zenei Lexikon III 454. l.

7. *Limbay* Elemér (Limbeck Ferenc), *Magyar Daltár* I—VI, Bp. 1879—1888, 133. sz.[8]

Ez a dallam bennünket leginkább a *Liszt* Ferenc zeneszerzői tevékenységéhez fűződő kapcsolatában érdekel. A „hangok nagy tanárja" a dallamot két, időben egymáshoz közeli keletkezésű művében dolgozta fel, mégpedig kiemel-

[4] Bp. 1961, 30. sz., jegyz. 211. l.

[5] *Major* Ervin, *Fejezetek a magyar zene történetéből,* Bp. 1967, 159. l.

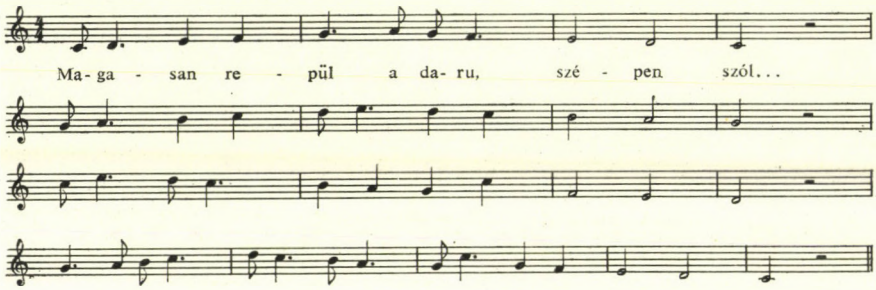
[6] Jelzet 0,25. Lásd *Csomasz Tóth* K., Egyháztörténet 1959, 256. 1. és 40. sz. jegyz. A kézirat dátuma 1851. aug. 21-én, E. halála után jó egy hónappal kelt, tehát másolatról van szó. Az eredetit a szerző a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta.

[7] *Herschmann* István kéziratos könyve. *Stoll* 310. sz.

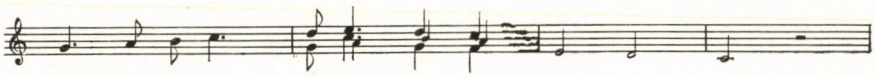
[8] *Limbay* gyűjteménye eredetileg csak szövegeket tartalmaz. A dallamok *Litolff-nál* külön jelentek meg (lásd Zenei Lexikon II. 455. l., MGG 8, 1005—6. hasáb). Az első kötet letéteit *Bolla* Gábor, a továbbiakét *Nemesovics* Antal készítette.

kedő formában. Ezek közül a *Magyar Fantázia* 1852 körül keletkezett, bemutatója Pesten 1853. június 1-én volt, amikor is a szólót Hans *von Bülow* játszotta, a zenekart pedig *Erkel* Ferenc vezényelte. A dallam másik előfordulását a 14. magyar rapszódiában találjuk. Ez az A. M. *Schlesinger* kiadásában,[9] a 11—15. számúakat magában foglaló kiadványban 1853-ban jelent meg.[10]

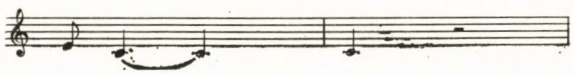
A dallamot közelebbről szemügyre véve azt látjuk, hogy rubato lejtésű, 4+4+3 tagolású, tehát a „históriás" tizenegyesre emlékeztető három első sorához negyedikül egy négy szótagos, betoldott vers-, illetve dallam-ütemmel — a negyedik sor *második* ütemével — kibővített zárósor járul. A dallam szerkezetéről első látásra-hallásra megállapítjuk, hogy az A A^5 B C képletet mutatja:



Ez a megfigyelés már magában arra ösztönözhet, hogy a népies dallam fél-naturalista szerzője a *Bartók* által „új"-nak nevezett népdalstílus egyik fontos elemét, a második sorban jelentkező felső kvintválaszt magáévá tette, a dallam harmadik sorát zeneileg új anyagból formálta ki, a terjedelmét tekintve kibővített negyedik sorban azonban az egyszerű parasztdalbeli sablont valami művészibb, komplikáltabb megoldással akarta túlszárnyalni. Ez annyiban sikerült neki, hogy a 15 szótagra bővült negyedik sort az első ütemben a második sor kvintváloszos kezdetével indítja, a második és harmadik ütemben pedig a két kezdősor második ütemének anyagát úgy kapcsolja egybe, hogy a harmadik ütemtől teljesen a kezdősor második fele tér vissza:



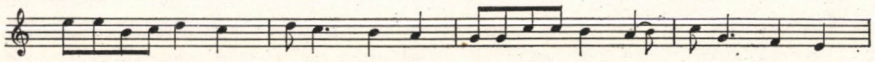
Az ilyen módon kikerekedett dallam szerkezetét immár A A^5 B B^v-nak foghatjuk fel. Ha a szerző még arra is gondolt volna, hogy a dallamsorokat ilyenformán zárja le:



[9] Berlin—Paris, lásd MGG 11. 1813—14. has.
[10] Lásd MGG 8, 974. hasáb.

akkor ez az igen valószínűen példatári reminiszcenciák visszhangjaként megfogant, és főleg *Liszt* kompozíciói révén világszerte elhíresedett népies dallamunk még hitelesebb, már-már valóban népzenei alakot ölthetett volna.

A dallamnak nincsenek általánosan elterjedt vagy közismert népzenei variánsai. Mégis érdemes felfigyelni egy-két népdalra, amelyekben úgy sejthetjük, hogy ha tudattalan reminiszcencia módján, esetleg az *Egressy*-féle daltól függetlenül is, a *Maróthi* kompendiumának példatárából ismert dúr hexachord emléke, vagy annak moll-változata visszhangzanék. Ilyen például a *Kodály* 1916-iki gyűjtéséből, Szilágyságból való, *Áll a hajó a Balaton vizében* szövegű népdal.[11] Ismerem ennek egy variánsát, amelyben a Balaton vizét a *tenger közepe*, a csipkebokrot pedig a *tejarúzsa* (tearózsa) helyettesíti. Ebben a harmadik sor így alakul:



tehát a kidolgozási részt — hogy a szonátaforma mikro-képletének hasonlatával éljünk — a harmadik dallamsor valósítja meg.[12]

Még két — ebben az esetben moll-variánsnak minősíthető — népi dallamra utalunk. Az egyik[13] A B B^{v} A szerkezetű első sora felugrik az oktáv ra, kvintváltás helyett az „ölelkező" szerkezetbe megy át, de tisztán tartja a tizenegyes giusto ritmusát. A másik, közlésformájában[14] Tempo giusto-jelzéssel ellátott, de inkább a rubato előadásmódot sejtető, vagy arra is hajló lejtésével mintha közelebb állna a *Magasan repül a daru* nótájához. Az összehasonlítási alap e három népi dallam esetében nagyjából a *Csak egy kislány*[15] és *Tollfosztóban voltam az este*[16] szövegű népi változata közötti kapcsolathoz hasonlítható. Annyira mindenképpen elégséges, hogy felfigyeljünk rá. Ami pedig a dúr-dallamok moll-variánsainak dolgát illeti, a fejletlen írásbeliségben a C-kulcsok egy sorral való elcsúszása (altkulcsot kívánó dallam tenorkulcs szerinti olvasása) a régi idők gyakorlatában nem is nagyon ritka jelenség. Magam is tudok olyan helyeket, ahol a református templomban a hívek egyes dúr vagy mixolyd genfi zsoltárdallamokat részben vagy egészben moll változatban énekelnek.[17] Ezek mind olyan falvak, ahol sohasem volt, többnyire ma sincs a templomban orgona. Az sem csupán *Liszt* ötlete, nem is csupán a műzenei gyakorlat *maggiore-minore* kettősségének a népig alászállott vetülete, hanem a hibás kulcsfelrakás okozta helytelen olvasás eredménye is lehetett, ha csekély tanultságú kántorok nyomán az egyszerű magyar nép itt vagy amott egy-egy írásbeliségből kapott dallamot is olykor más hangnemi karakter szerint tett a magáévá.[18]

[11] Megvan még: *Járdányi* Pál, *Magyar népdaltípusok* II, Bp. 1961, 66. l.
[12] Ezt a variánst hallomásból is kb. negyven éve ismerem.
[13] *Járdányi, A magyar népdalok rendje*, 29. (A bogácsi kislányoknak).
[14] *Kodály, Magyar népzene*, Példatár 432. sz. *Lajtha* L. gyűjtése.
[15] *Kerényi*, 99. l.
[16] *Bartók, A magyar népdal*, Bp. 1924, 80. sz.
[17] Részben a 27. és a 46., egészben a 138. zs. — Egy 1800 körüli — 1778 és 1806 között keletkezett, Pozsonyban készült evangélikus kz. korálkönyv végén mintegy száz genfi zsoltárdallam közül tíz eredetileg dúr, illetve mixolyd melódiát moll (ill. dór) variánsalakban találunk.
[18] Olyan dallamfordulatok, mint a dúr-hexachordból alakult nótáé, *Legány* Dezső szíves közlése szerint esetleg *Egressy* Béni 1845-ben szervezett cigánybandájával is kijuthattak a nyilvánosság elé. Ez a banda sok Egressy-számot játszott és 1846-ban nagy körutat tett Felső-Magyarországon.

VARGA FERENC:

A ZENEI HANGTÓL A KÍNAI LÜ-RENDSZERIG II.

Egy olyan kultúrában, ahol az 5-nek annyira meghatározó szerepe volt, mint a kínaiban („öt elem, öt szín, öt íz, öt hang, öt rokonsági fokozat, öt irány, öt áldozati mód" stb. stb.) a fejlődésnek — tulajdonképpen — akkor és ott be is kellett volna fejeződnie. De hogyan következhetett volna ez be egy olyan nagy népnél, amelynek még a legnagyobb gondolkodója és emberformálója — Konfucius — is annyira *csak* ember, méghozzá *igaz* ember volt, amint azt e néhány töredék *is* mutatja: „Nem születtem bölcsnek... Egy *szegény* ember fia vagyok, s ezért teszek és tudok sok mindent, amit ők... Bár minden tíz családban található néhány annyira becsületes ember, mint jómagam, egy sincs, aki annyira a tanulásra adta volna magát, mint én... Néha egész napokat kóboroltam evés-ivás, és egész éjszakákat alvás nélkül a gondolkodástól megszállottan, s képtelen voltam eredményre jutni. Ilyen kor azonban mindig elhatároztam, hogy újra tanulok... Az *igazságot* akarom kibogozni, s ezért vagyok szerelmese az ősi tudományoknak... Azt tételezed fel rólam, hogy csak úgy egyszerűen tanultam sokat, s azt próbáltam meg észben tartani? Nem, nekem van egy szisztémám, egy vezérfonalam, mely mindenben megtalálható, mely mindenen végigvonul... Csak az ősi hagyományok fenntartására (illetőleg leírására!) törekszem, semmi újat sem akarok teremteni... (Lin Yutang: i. m., 162. old.)

Kínában, az ókor egyik legmagasabb „magas kultúrájában" a *Lü* tehát olyan központi helyet foglalt el, olyan központi fogalommá vált, amelynek jelentését — mint mondottam — a „minden a megfelelő helyen", a „dolgok rendje" stb. fejezhetik ki a legjobban, s mint ilyen az egész társadalmi együttélés és valláserkölcs egyetemes alapelve *is* volt. Hogy pedig a zenei rendszeralkotásban is sokkal, de sokkal több volt annál, amit a ma Európájának zenetudósai tudnak és tanítanak róla, azt az ilyenek illusztrálhatják a legmeggyőzőbben: „A zenei hangok az emberi szívből fakadnak, a zene tehát az emberi magatartás princípiumaival van kapcsolatban. Az állatok csak puszta hangzásokat ismernek, de nem ismerik a zenei hangokat (dallamokat). Az egyszerű emberek viszont ismerik a zenei hangokat (dallamokat), de nem ismerik magát a zenét. Csak a felsőbbrendű ember képes a zene megértésére. A puszta hangzás megfigyeléséből juthat el tehát valaki a zenei hangok (dallamok) ismeretéhez, a zenei hangok (dallamok) megfigyeléséből pedig a zene megértéséhez, és végül a zene tanulmányozásából a vezetés (kormányzás) princípiumainak az elsajátításához, amivel teljesen felkészül arra, hogy *vezető* legyen. — Ezért lehetetlen a zenei hangokról (dallamok-

ról) beszélgetni azzal, aki nem ért a puszta hangzásokhoz sem, és a zenéről beszélgetni azzal, aki nem ért a zenei hangokhoz (dallamokhoz). *Aki azonban érti a zenét, az nagyon közel van már a Lühöz, ha pedig egy ember magáévá tette már mindkettőt, azt erényesnek kell tekinteni, mert az erényesség beteljesítés.*" (Lin Yutang: i. m., 254. old.)

Most pedig, hogy az öt pentaton sort egyetlen (közös!) alaphangra helyező tízhangú szisztémától az „igazi" Lü-rendszerekig vezető rövid, de meredek úton se akadjunk már el, emlékeztetni szeretném az olvasót, miszerint az ősi Kínában az „Egyetemes-Egyből" vezettek le mindent („Li originates in the Primeval-Unity"!), tehát a zenei rendszereket *is.* Hogy pedig ez menynyire a matematika igazságain nyugvó princípium volt, azt a *9. ábrán* demonstrálom.

A táblázat jobb oldalán álló 1 *h* (ez ma már napnál világosabb axiómánk!) minden létező és létezhető szám *nulladik* hatványa. Ezt az 1 *h*-t hatszor véve — vagyis 6^1-ként — a 6 *e* keletkezik. A 8^1 *h*-t, valamint a 9^1 *a*-t (mint *Lü*-t, a későbbi görögöknél tonoszt!) így egyszerűen is származtathatom

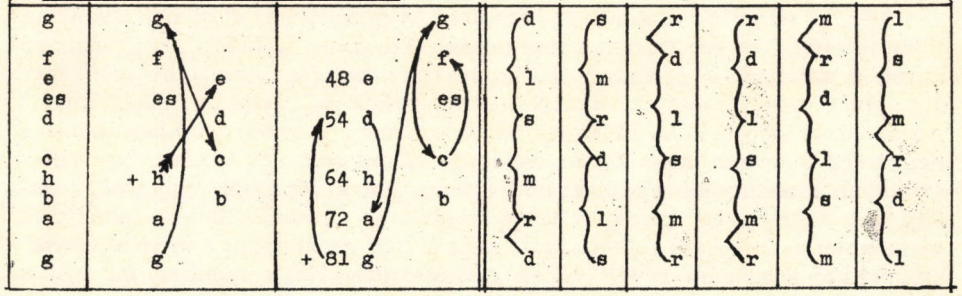
9.á b r a

A tizhangu kinai Lü-rendszer szerkesztésmódjai:

g	2592 g			324 g			40,5 g				
	324			40,5							
f	2916 f			364,5 f							
e	364,5	3072 e			384 e		48 e		6 e		
es	3280,5 es	384			48		6				
d		3456 d			432 d		54 d				
		432			54						
c		3888 c			486 c						
h	4096 h	486		512 h			64 h		8 h		1 h !
b	512	4374 b		64			8		1		
a	4608 a			576 a			72 a		9 a		
	576			72			9				
g	5184 g			648 g			81 g				

Megjegyzés: Az oszlopok olvasását az 1 h-val kell kezdeni.
1 h = 8^0; 8 h = 8^1; 64 h = 8^2; 512 h = 8^3; 4096 h = 8^4.

További két szerkesztési séma:



ugyan, ha azonban úgy gondolkodom, hogy a 8 és a 9 közé éppen az az *1* illik különbségként, amely az előbb még magát a hangértéket jelentette, akkor egy olyan újabb rendszeralkotási princípiumot készíthetek, amely mind a yang-, mind pedig a yin-hangok kalibrálásához remekül felhasználható, mert a $8^2=64$ *h*-hoz hozzáadott 8 eredménye a 72, az ahhoz hozzátett 9 pedig a 81! (A Lü-rendszerek ilyen genezise — szerintem — egyik legmeggyőzőbb példa arra, hogy az ókor matematikus-zenész-filozófusai az algoritmikák olyan eseteit is ismerték és használták, amelyekről eddig fogalmunk sem volt...)

A *10. ábrán* egy alig továbbfejlesztett szisztéma, a tizenkét hangú *Lü*-rendszer elemezhető. Vele kapcsolatban már fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy az ábécés hangnevek, amelyeket használnunk kell, egyáltalán nem valamely hangsíphoz vagy fémlaphoz, illetőleg haranghoz mért — vagyis normatíva szerinti — hangmagasságot jelölnek, a szolmizációs hangnevek meg pláne csak e relatív értelemben — vagyis viszonyításra valóan — használt ábécés nevek további viszonyítására szolgálnak... És a rendszerek bonyolultságával kapcsolatban egyre nagyobbá váló számokkal kapcsolatban sem hallgathatom el, hogy a számok növekedése sem jelenti azt, hogy magának az alaphangot adó húrnak kell szinte „kozmikus méretűvé" válnia. A nagy számok az elméleti pontosság szempontjából fontosak csupán. A 62208 *c* esetében tehát nyugodtan vehetünk 622,08 mm-t, a századokat pedig nyugodtan kerekíthetjük fel egy tizedre, mert nyugodtak lehetünk atekintetben, hogy még ez a korrekció is messze azon a határon kívülre esik, amelyet a legérzékenyebb emberi fül érzékelni képes... Az időszámítás, a mértékrendszerek és a zenei szisztémák logikai szintézisével, továbbá ezek kozmológiai, társadalom- és vallásbölcseleti kapcsolataival — sajnos — most nem áll módomban behatóbban foglalkozni. Szinte csak „ízelítőnek" mutatom be a 11. ábrát, mely a Négy évszak zenei „kópiájához" szükséges alapszámítást tartalmazza, a *12. ábrán* pedig magát a szisztémát vehetik szemügyre azok, akiket érdekel már az ilyesmi is (szinte megdöbbentő, hogy az ókor embere mennyire a realitások „vonalán" maradt még ilyenkor *is!*...). Rendkívül figyelemreméltó — szerintem — az, hogy az öt pentaton sor enharmóniájának (a tízhangú Lü-rendszernek) a további transzpozícióiról ilyen *világnézeti* meggondolásokkal határoztak!...

A *13. ábra* azonban még ennél is tovább mutat, s annak a rendkívül bonyolult *Lü*-rendszernek a szerkesztéselvét adja, mely a tízhangú rendszernek a 12 hónapot szimbolizáló transzpozícióit teszi lehetővé. Maga a megvalósulás a *14. ábrára* került...

Már az eddigiek alapján is logikusan vetődhet fel a kérdés: valóban ilyen töretlen, sőt esetenként szinte ugrásszerű volt a fejlődés, ahogyan az az ábrákon látható? — A válasz csak ez lehetne: biztosan nem állítható, éspedig azért nem, mert a *hiteles rekonstrukcióval* alaposan elkéstünk... Az azonban szinte kétségtelennek tartható, hogy a zenei rendszeralkotás e nagyszerű állapotát megelőzően, vele párhuzamosan, sőt túlélve, egy egész sor olyan alacsonyabbrendű, kisebb értékű, ám a népzenei gyakorlat szükségleteit tökéletesen kielégítő szisztémának *is* léteznie kellett, amelynek megalkotói a „helyesen osztottságot" nem a „jó" geometriai, hanem a „rossz" aritmetikai analógiák révén vélték elintézettnek. Hogy azonban mi volt a

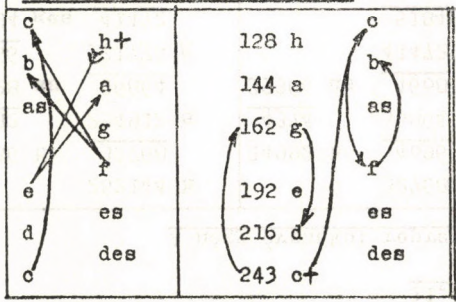
1o. á b r a

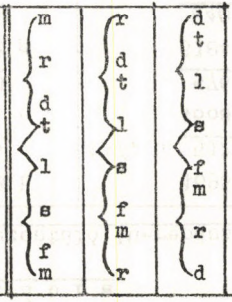
A tizenkéthangu Lü-rendszer szerkesztésmódjai:

c	311o4 c		3888 c		486 c			
h	3888	32768 h	486	4o96 h	512 h	64 h	8 h	1 h
b	34992 b	4o96	4374 b	512	64	8	1	
a	4374	36864 a		46o8 a	576 a	72 a	9 a	
as	39366 as	46o8		576	72	9		
g		41472 g		5184 g	648 g	81 g		
		5184		648	81			
f		46656 f		5832 f	729 f			
e	49152 e	5832	6144 e	729	768 e	96 e	12 e	
es	6144	52488 es	768	6561 es	96	12		
d	55296 d	6561	6912 d		864 d	1o8 d		
des	6912	59o49 des	864		1o8			
c	622o8 c		7776 c		972 c			

Az uj hangköz-értéket mindig az előző magassági érték szolgáltatja. Hatványozás mint előbb.

További szerkesztési módok:





Ez a rendszer a teljes pentatónián kivül a 3 autentikus hétfoku sort is "befogadja. Kinában azonban a hétfokuság sohasem volt kedvelt.
Sokkal fontosabbak azok a Lü-rendszerek, amelyekben az időszámitással kerestek és találtak ötletes kapcsolatot. Néhányat közülük a továbbiakban demonstrálunk./Kozmogóniai kapcsolatok - természetesen - a világ más tájain is léteztek a zenei rendszeralkotás terén./

11. á b r a

A négy évszakot reprezentáló Lü-rendszer számítása:

h		262144 h		32768 h		4o96 h		512 h		64 h	8 h
b	279936 b	32768	34992 b	4o96	4374 b	512		64		8	
a	34992	294912 a	4374	36864 a		46o8 a		576 a		72 h	
as	314928 as	36864	39366 as	46o8		576		72			
g	39366	331776 g		41472 g		5184 g		648 g			
ges	354294 ges	41472		5184		648					
f		373248 f		46656 f		5832 f					
e	393216 e	46656	49152 e	5832	6144 e		768 e		96 e		12 e
es	49152	4199o4 es	6144	52488 es	768		96		12		
d	442368 d	52488	55296 d		6912 d		864 d		1o8 d		
des	55296	472392 des	6912		864		1o8				
c	497664 c		622o8 c		7776 c		972 c				
	622o8		7776		972						
b	559872 b		69984 b		8748 b						

Megjegyzés: Ez a tizenháromhangu Lü-rendszer a négy évszakot reprezentáló, 1o-hangu Lü-rendszereket transzponáló szerkezet egyik alapszámitása. Az "egyetemes 1-ből" származtatták, éspedig igy:
1 h = 8^0; 8 h = 8^1; 64 h = 8^2; 512 h = 8^3; 4o96 h = 8^4; 32768 h = 8^5; 262144 h = 8^6.
A teljes szerkezet sémáját /számokba foglaltan is/ a 12.ábrán látjuk. A b-re, c-re, f-re és g-re transzponált tizhangu rendszerekre a teljes pentatónia helyezhető fel enharmonikusan. Ha az egyes ötfoku sorokat 2 oktávnyira akarjuk bővíteni, a hozzá szükséges hangkészletet egyszerü felezéssel kaphatjuk meg.
A yang-, illetőleg a yin-hangok származtatása: h-a-g-f-es-des /törés nélkül!/, illetőleg e-d-c-b /oktávváltás!/ b-as→ges.

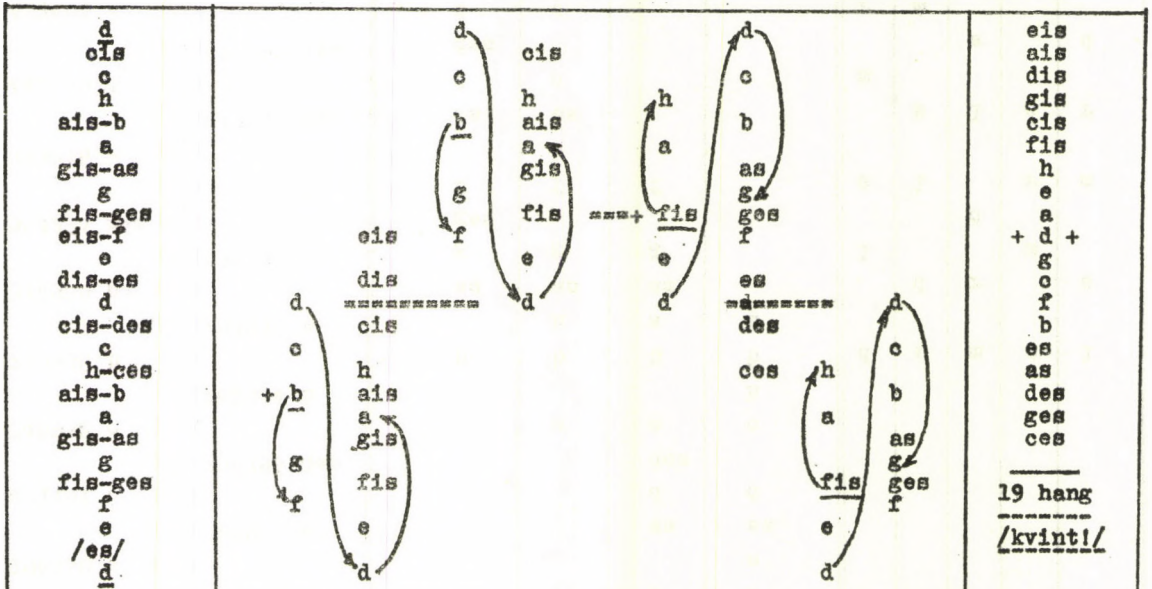
12. á b r a

A négy évszakot reprezentáló Lü-rendszer készitése:

g		165888 g				g					
f		186624 f			f	f					
e	196608 e					e					
es		209952 es			es	es					
d	221184 d				d	d					
des		236196 des			des						
c	248832 c			c	c	c					
h		262144 h				h					
b	279936 b		b	b	b	b	d	r	m	s	l
a		294912 a		a	a	a					
as	314928 as		as	as	as			d	r		s
g		331776 g	g	g	g		l			m	
ges	354294 ges		ges						d		
f		373248 f	f	f	f		s	l		r	m
e	393216 e			e							
es		419904 es	es	es				s	l	d	r
d	442368 d		d	d			m				
des		472392 des	des						s		d
c	497664 c		c	c			r	m			
b			b				d	r	m	s	l

13. á b r a

A 12 hónap rendszeralkotási szerkesztéselve:



Megjegyzés: Számokba is pontosan szedhető volna, de egyszerűbb volna a tisztán geometriai szerkesztés. A yang-hangokat - föntről, az eis-től kezdve - a "kvint-le + kvart-föl" elvvel kell kalibrálni: eis-ais-dis-gis-cis-fis-h-e-a-d /itt oktávváltás!/ d-g-c-f-b sorrendben. A yin hangokat pedig a magas fis-ről a "kvart-föl + kvint-le" elvvel: fis-h-e-a-d-g-c stb. rendben, de a d-nél oktávváltás kell eszközölni fölfelé. A 12 tizhangu rendszert a következő ábrán figyelhetjük meg.

14. á b r a

Hónapokat váltó Lü-rendszer

d							d						
cis						cis							
c							c	c					
h					h	h	h						
ais-b						ais	b	b	b				
a				a	a	a	a	a					
gis-as					gis	gis		as	as				
g				g	g		g	g	g	g			
fis-ges			fis	fis	fis	fis	fis		ges				
eis-f				f		eis	f	f	f	f	f		
e		e	e	e	e	e	e	e		e			
dis-es			dis		dis	dis		es	es	es	es	es	
d	d	d	d	d	d		d	d	d	d	d		d
cis-des		cis	cis	cis	cis	cis			des		des	des	
c	c	c		c				c	c	c	c	c	c
h-ces	h	h	h	h	h					h		ces	h
ais-b	b		ais						b	b	b	b	b
a	a	a	a	a						a	a		a
gis-as		gis	gis								as	as	
g	g	g								g	g	g	g
fis-ges	fis	fis	fis									ges	fis
f	f										f	f	f
e	e	e											e
es												es	
d	d												d
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.= 1.

Minden egyes tizhangu Lü-rendszerre a teljes pentatónia helyezhető fel. A teljes szisztémában szereplő hangok száma 35, minthogy azonban a yang- és a yin-hangokat ezen a fokon már nem szabad keverni /teljes zürzavart okozna!/, a yang-rendszer hangjainak száma 28.
A yin-rendszer szintén 28-hangu, a két rendszer közös hangjainak a száma tehát 56 - 35 = 21.
A 6o-hangu Lü-rendszer - 3o+3o - további két hangot tartalmaz, éspedig a his-t és a fes-t!

véleménye magának Konfuciusnak erről, azt — talán — egy ilyen idézet érzékeltetheti a legmeggyőzőbben: „A zene a *világegyetem harmóniáját* fejezi ki, a szertartások pedig annak a *rendjét* érzékeltetik. A harmónia minden létezőt befolyásol, a rend által pedig mindennek megvan a helye... Ezért hoz létre a bölcs a Mennyel kölcsönhatásban levő zenét, s a Földdel kölcsönviszonyban álló szertartásokat. Ha a zene és a szertartások jól vannak megalkotva, akkor a Menny és a Föld tökéletes rendben funkcionálnak (Lin Yutang: i. m., 259. old.)... Ha a Menny tiszteleténél a Lühöz igazodnak, úgy a különböző istenek is jól végzik dolgaikat. Ha a Föld részére szóló szolgálatoknál a Lühöz alkalmazkodnak, akkor a dolgok nőnek és sokasodnak. Ha az ősök templomában tartják magukat a Lühöz, úgy a gyermeki jámborság és ragaszkodás érvényesül. Ha pedig az öt áldozatnál érvényesül a Lü, akkor *a mértékek és a mérőeszközök szabványossága biztosított*... (i. m., 236. old.) *Az uralkodó mindig óvatos az újítások bevezetésével, mert egy század vagy ezred hüvelyk különbség a kezdetnél ezer mérföldeket kitevő eltérésekhez vezethet a végnél*" (i. m. 215. old.)... Meggyőződésem, hogy ezek az elképzelések elég egyértelműen mutatják, hogy az ókor kínai matematikus-csillagász-zenészei eléggé tudták, mit csinálnak, a filozófusok pedig szinte meghatóan igyekeztek arra, hogy — lehetőségeikhez mérten — „tudományosan" építsenek az ő eredményeikre, tehát szintén tudták, hogy mit beszélnek... És kellhet-e gyönyörűbb példa arra, hogy nem az isten teremtette az ókor társadalmainak rendjét és célszerűségét, hanem éppen az ember írta elő és várta el az istenektől *is* annak szolgálatát?...

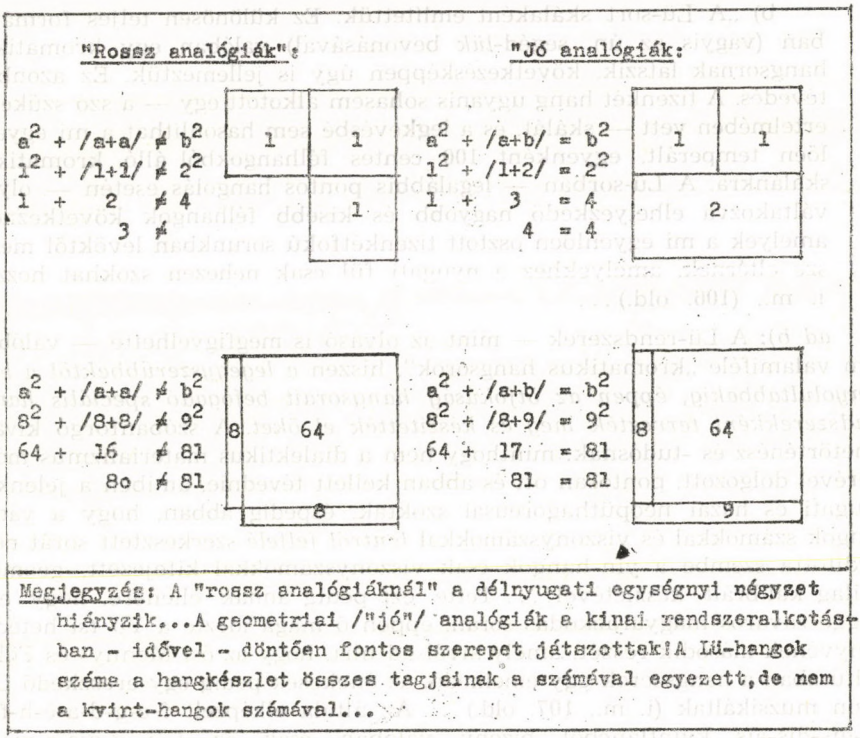
És olyan vonatkozásban sincs kétségem, hogy csak (és kizárólag csak!) a bemutatott geometriai analógiák felfedezése és tudatos felhasználása által kirobbant „matematikai forradalom" eredményeinek meg- és elismertetése adhat kielégítő magyarázatot az olyan „értelmetlenségre" is, amikor pl. Konfucius egy — a hagyomány szerint Wangsun Chia által — ügyetlenül feltett kérdésre, miszerint: „Vajon miért mondják az emberek, hogy jobb jóban lenni a konyhaistennel, mint a ház délnyugati sarkának istenével?", ilyen választ adott: „Ostobaság, hiszen ha valaki maga a Menny ellen vétkezik, annak a számára egyáltalán nem marad isten, akihez imádkozzon!" (Lin Yutang: i. m., 168. old.)

Mert arra, hogy az ősi Kínában még a „ház délnyugati sarkának" is miért volt külön istene, a *15. ábra* — gondolom — elég világos feleletet sugallhat (sőt arra is, hogy miért éppen a 8:9 nagyszekundot választották Lünek!): a nagy négyzetek esetében ugyanis éppen az a *négyzetszámot* tartalmazó egységnyi négyzetecske hiányzik a „rossz" aritmetikai analógiáknál, amely az azonos nagyságú hangközök összeadását teszi lehetővé!... Az 1:2=2:3, tehát azért „rossz" analógia, mert csak az 1:2=2:4 „jó" (geometriai!) aránypárnak van, sőt lehet „délnyugati sarka"... S ugyancsak a 8:9=9:10 aránypár 64:72=72:80 alakúvá való bővítésekor derül ki (miként azt a rajz is mutatja), hogy jó analógia csak akkor lehet belőle, ha a négyzet bal alsó sarkában álló 81-es négyzetecskét is befogadja, tehát a 64:72=72:81 adja a hibátlan megoldást...

*

15. ábra

Analógiák:



Megjegyzés: A "rossz analógiáknál" a délnyugati egységnyi négyzet hiányzik...A geometriai /"jó"/ analógiák a kínai rendszeralkotásban - idővel - döntően fontos szerepet játszottak!A Lü-hangok száma a hangkészlet összes tagjainak a számával egyezett,de nem a kvint-hangok számával...

E vázlatnak is alig mondható dolgozatomat Kurt Sachs idézett könyvének néhány megállapításához fűzött megjegyzéssel fejezem most be.

a) „Kétszer használtuk a Lü magyarázásánál az *elméletileg* szót. Mind a kétszer annak elfogadásától akartuk óvni az olvasót, hogy a kínaiak a hangolásnak valaha is egy elfogadható módszerével rendelkeztek... A kvintkört már eleve ‚terheltnek' tekintettük, mert hiszen az oktávot mindig csak megközelítően és nem pontosan érintheti. Matematikailag a megokolás teljesen világos: a kvintenként való továbbhaladás a 3/2 viszony hatványozása, ahol a hatványkitevő a kvintek számával egyenes arányban növekszik, míg az oktáv maga a 2:1 viszonyban áll. A 3 hatványai azonban sohasem eshetnek egybe a kettőével" (i. m., 104. és 105. old.)...

ad a): Úgy hiszem, eléggé szemléletesen sikerült bizonyítanom, hogy a kínaiak Lü-rendszere a kor szükségleteit *sokoldalúan* kielégítő, sőt azokat messze meghaladóan tökéletes logikai konstrukció (zenematematikai és filozófiai szerkezet!) volt, s bonyolultabb szisztémáik napnál világosabban tanúsítják, miszerint nemcsak azt tudták, hogy a „kvintkör" és az oktávsor ér-

tékei sohasem találkozhatnak, hanem azzal, amit mi „püthagoraszi kommának" nevezünk (viszonyszáma 531 441:524 288, centekben pedig 24!), tudatosan, sőt ötletesen kalkuláltak is!...

b) „A Lü-sort skálaként említettük. Ez különösen teljes formájában (vagyis az ún. segéd-*lük* bevonásával) valóban egy kromatikus hangsornak látszik, következésképpen úgy is jellemeztük. Ez azonban tévedés. A tizenkét hang ugyanis sohasem alkotott egy — a szó szűkebb értelmében vett — skálát, és a legkevésbé sem hasonlíthat a mi egyenlően temperált, egyenként 100 centes félhangokból álló, kromatikus skálánkra. A Lü-sorban — legalábbis pontos hangolás esetén — olyan váltakozva elhelyezkedő nagyobb és kisebb félhangok következnek, amelyek a mi egyenlően osztott tizenkétfokú sorunkban levőktől messze eltérnek, amelyekhez a nyugati fül csak nehezen szokhat hozzá" i. m., (106. old.)...

ad b): A Lü-rendszerek — mint az olvasó is megfigyelhette — valóban nem valamiféle „kromatikus hangsorok", hiszen *a legegyszerűbbektől a legbonyolultabbakig, éppen az ötfokúság hangsorait befogadó speciális hangrendszerekként tervezték meg és készítették el őket.* A szóbanforgó kiváló zenetörténész és -tudósnak, minthogy nem a dialektikus materializmus módszerével dolgozott, pontosan ott és abban kellett tévednie, amiben a jelenkor nyugati és hazai neopüthagoreusai szoktak, éspedig abban, hogy a yang-hangok számokkal és viszonyszámokkal *lentről felfelé* szerkesztett sorát nem fordította szembe a yin-hangok csak viszonyszámokkal kifejezett, geometriailag kalibrált készletével!... Tette ezt pedig annak ellenére, hogy egy eléggé zavaros magyarázkodás során, éppen ő maga idézte a *Yo tsi* hetedik könyvének második részét, amely arról ad hírt, hogy az ősi Menny- és Földkultuszban a hangszerek egy emelkedő, az énekesek pedig egy ereszkedő Lü-soron muzsikáltak (i. m., 107. old.)... Az általa elképzelt f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis-dis-ais kvintláncból bizony valóban csak az f-fis-g-gis-a-ais-h-c-cis-d-dis-e-f *kromatikus* sor képezhető, és ez *bizony valóban* nem alkalmas arra, hogy a pentaton sorokat enharmonikusan fogadja be, s az így keletkező tízhangú rendszert különféle kozmológiai elképzelések szerint transzponálva helyezzék el rajta...

c) „E hibát kiküszöbölendő — i. e. 40-ben — a zenész Jing Feng megkísérelte a Lü-ciklusnak 12-ről 60-ra való korrigálását... Az ilyen hajszálhasogatás azonban egyáltalán nem állt arányban az eljárás pontatlanságával, és így teljesen hatástalan is maradt" (uo.)...

ad c): Ha valóban igaz, amit a források állítanak (márpedig a források mindaddig komolyan veendők, amíg sokoldalúan cáfolni képtelenek vagyunk!...), akkor — szerintem — e kiváló matematikus zenésznek éppen az oktáv tíz — egyenként 120 centes — hangközre (vagy ami egyre megy: öt 240 centes intervallumra) való osztása sikerült. És ehhez a bravúrhoz csupán egy fogólap felett párhuzamosan kifeszített 6 húrra, meg egy jó kis derékszögű vonalzóra volt szüksége... Mintaként „természetesen" az ún. „kvartfelezéses" 24—21—18+16—14—12 e-fis-a-h-cis-e ötfokú oktáva lebegett előtte, maga a világ — talán — első egyenlően osztott tízfokúsága pedig valahogyan így készülhetett:

1. Megszerkesztem a „kvint-le+kvart-fel" elvvel készíthető tizennégy hangú Lü-rendszert, amelyben az alaphang a mély *h*, a kalibrálást pedig a 2:1 viszonyú magas *h*-val kezdem. Ettől 2:3 a *kvint-le*, 4:3 pedig a *kvart-fel*. A származó hangok sorrendje: h-e-a-d-g-c-f (itt még egy kvart-fel!) b-es-as-des-ges-ces; a *ces* (tizennegyedik hangként) az *alaphang alá* kerül, tehát most ezt teszem meg az *új* alaphangnak, vagyis ennek adom a kezdés osztójelét.

2. A *ces* és az alsó *h* osztójelét (az 531 441:524 288 viszonyszámú 24 centes „püthagoraszi kommát") a derékszögű vonalzó segítségével mind a 6 húrra átviszem, majd pedig az összes többi osztásjelet letörlöm, mert nem lesz már szükségem rájuk.

3. Most a prímhangolás munkájához kezdek, aminek menete a következő: Az első húr alsó osztásjelénél levő *ces* hangot alaphangnak tekintem, s a *h* hang osztásjelének magasságára hangolom a második húr alsó osztásjelének hangját. Ezzel az elvvel folytatom a munkát, aminek eredményeként minden húr egy-egy kommával válik magasabbá az előzőnél. A hatodik húr tehát 5×24 centtel — vagyis 120 centtel — lesz magasabb az elsőnél.

4. Ezt az új intervallumot hangolom most az első húrra a már megszokott tiszta prím segítségével, ami az első 120 centes kalibrációt adja. Ennek osztásjelét aztán szintén a derékszögű vonalzóval viszem át a hatodik húr alá, s ezzel kész a hatodik húr 120 centes osztáspontja is, ahol már a *ces* alaphangtól számított második 120 centnyire levő hang található. Ennek az első húrra való áthangolásakor pedig újabb osztáspontom keletkezik, amit ugyanezzel az elvvel kalibrálok a hatodikon, mindaddig, amíg az első húr tizedik ilyen intervallumának osztáspontja a teljes húr felezési pontjához nem kerül. (Pontos munka esetén ugyanis ennek oda kell kerülnie, s ez bizonyítja, hogy az oktáv hangköz tíz egyenlő intervallumra való osztását sikeresen végeztem el!)

A zenei rendszeralkotás története — sokoldalú összefüggései következtében — az emberi tudat fejlődéséhez is számos olyan adatot tárhat fel, amely eredményesen használható lehet az idealizmus elleni fontos küzdelemben. Legfőbb ideje, hogy azok, akik ezt *munkaköri kötelességként* irányítják, szintén nagyobb érdeklődést tanúsítsanak iránta!...

ÚJ MŰVEK BEMUTATÓJA

MAROS RUDOLF: JEGYZETEK (NOTICES)

Komponálás: Budapest, 1972. XII.
Bemutató: Magyar Rádió (Kossuth-adó) 1973. október 24. Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vez.: Lehel György.
Kiadás: Editio Musica — Southern Music Publ. Comp.
Együttes: Vonószenekar.
Időtartam: kb. 9 perc.

Maros Rudolf, aki egy ideig ha nem is az avantgarde-ot, de a nyugat-európai „tájékozódást" képviselte Magyarországon, *Jegyzetek* című vonószenekari kompozíciójával a tradíció irányában tett jelentős lépést. A „jelentőség" azonban — félreértés ne essék — nem a lépés méretére vonatkozik, hanem minőségi oldalára; arra, hogy ilyen irányban haladva is *lehet* jelentékeny művet létrehozni.

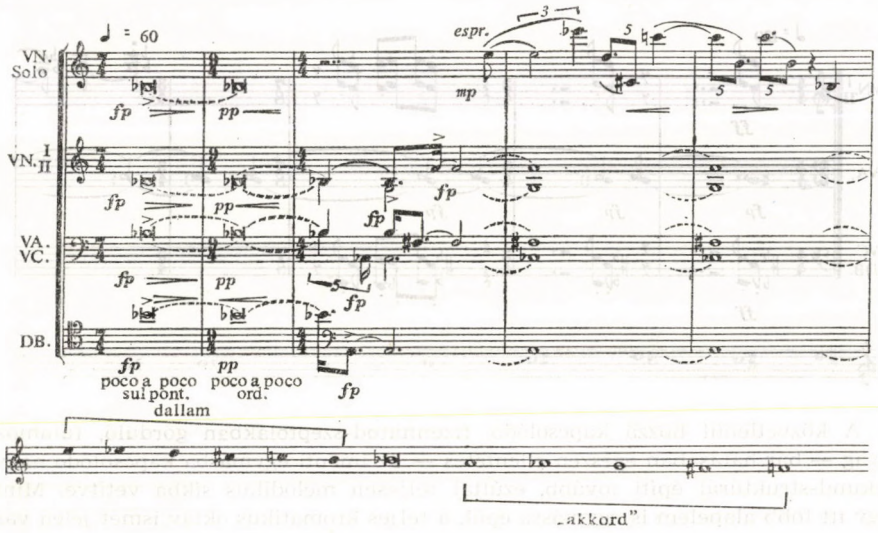
A vonósegyüttes kezelése, a formálás biztonsága, a hangzások kiegyenlítettsége mester kezére vall, olyan mesterére, aki a felfedező utak izgalma és bizonytalansága után, kerülve a kockázatot és az efemér sikereket, fölénnyel, magabiztosan és immár maradandóbb értékeket keresve járja be a zenei kifejezés általa meghódított terrénumának határait.

Egy korunkbeli magyar zeneszerzőnek, ha a vonószenekar médiumához nyúl, akarva-akaratlanul meg kell küzdenie Bartók Divertimentójának árnyékával. Maros „küzdelme" — úgy érezzük — ezúttal eredményes volt; a hangzó matéria legfeljebb asszociáltat a nagy példaképre, a megvalósított dallam- és akkordstruktúrák más úton haladnak. A szervező elv érdekes módon egyszerre kapaszkodik a bécsi és a magyar hagyományba. „Bécsi", amennyiben a tizenkétfokú hangrendszer következetes kimerítését tartja szem előtt, abban viszont „magyar", hogy nem mond le bizonyos melodikus eszközökről és ezek formaalkotó felhasználásáról. És abban is magyar hagyományt követ, hogy tartott fekvő hangokkal „tonális" síkokat hoz létre, melyek egymáshoz való viszonya ugyancsak strukturális fukciót tölt be.

Vizsgáljuk meg először — mintegy a kompozíció anyagának első megközelítéseképp — az első formai szakaszt, s benne a különböző szerkezeti elemek viselkedését! Hosszan tartott, unisono b hangból indul el a zenei folyamat, melynek belső színezése (*sul ponticello* hangzás fokozatosan oldódik rendes hangzássá) és dinamikai változása után az anyag mintegy szétnyílik, s míg a zenekar szólamai szeptimekből és szekundokból álló halmazt alkotnak, a szólóhegedű árnyalt melódiában emelkedik fölébe. A szétnyílás sajátos szervezettségét az biztosítja, hogy míg az akkord-szólamok a kromatikus oktáv b *alatti* szakaszát töltik ki, a melódia a b *fölötti* hangokon mozog.

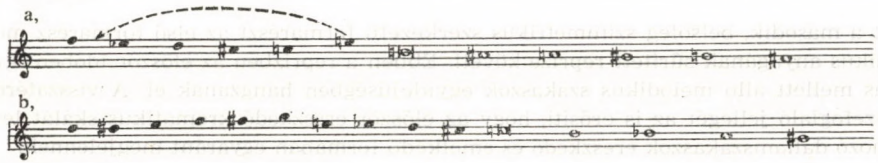
A kromatikus dallamvonalnak ez a következetes regiszterbeli széthúzása jellegzetes „bécsi" eszköz, mely Schönberg „predodekafon" kompozícióiban volt különösen gyakori. Az egész komplexus megoldása azonban Bartókra is emlékeztet, kinek III. vonósnégyesében melódia és kísérő akkord hasonló komplementer módon meríti ki a tizenkétfokú kromatikát.

A huszadik század nagy mestereitől való példákat nem azért említjük, hogy Maros Rudolf eljárását „leleplezzük", hanem csupán annak a megmutatására, hogy

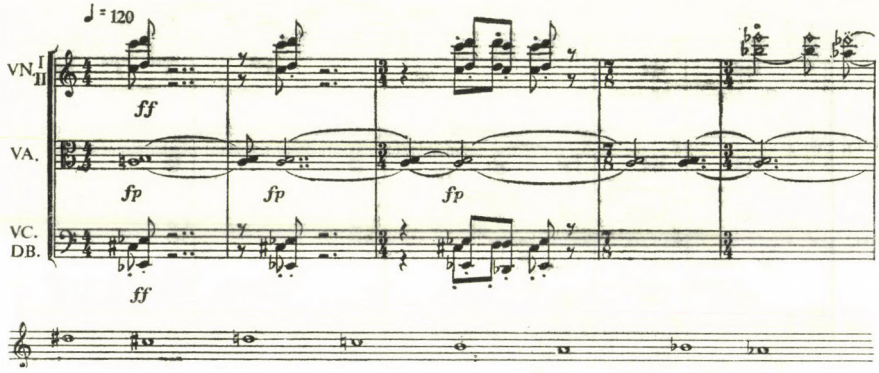


a *Jegyzetek*ben a tradíciónak mely erővonalait kereshetjük a leginkább. És a két nagy mesterre való hivatkozás tulajdonképpen azt mutatja, hogy Maros „válogatása" nagy igényű, hisz épp a legnagyobbakra apellál.

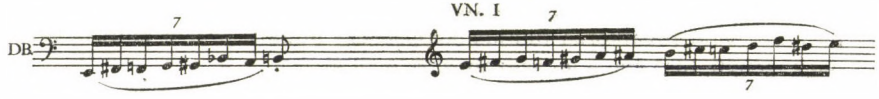
A *b* hangból kiinduló és szétágazó folyamat még kétszer megismétlődik *h* és *c* síkján, ami nemcsak „tonális" előrehaladással jár együtt, hanem variációt is jelent: a szólóhegedű helyébe a szólócselló majd a szólómélyhegedű lép, a melódia pedig, bár hangról hangra nem azonos az elsővel, lényegében ugyanazt a szétterített kromatikát járja be, mindig a tartott centrum-hang fölötti oktávszakaszban. (Az oktáv kromatikus kimerítését egyetlen oktávba sűrítjük, mesterségesen, ez azonban nem azt jelenti, hogy valóban ott szólal meg. A második — h-ból induló — szakaszban például a melódia az ugyancsak széthúzott akkord *alá* is leszáll.) Az alábbi kottapéldában csak az elvont struktúrát ábrázoljuk.



A három síkban lejátszódó, variált, de lényegében azonos folyamat alkotta első nagyobb formaszakasz után kemény ritmikus akkord-leütések újabb formaszakaszt indítanak el. Az új anyag nemcsak szerkezetében és mozgásformájában különbözik az elsőtől, hanem a kromatikus „tér" kitöltésében is. Míg az előzőben a „harmonikus" és melodikus elemek lényegében egyenlően álltak szemben egymással az oktáv fél-fél szakaszát képviselve, itt egymásba kapcsolódó nagyszekundok alkotják a kromatikus sávokat, nem is mindig kitöltve a teljes oktávot, vagyis a tizenkétfokúságot.



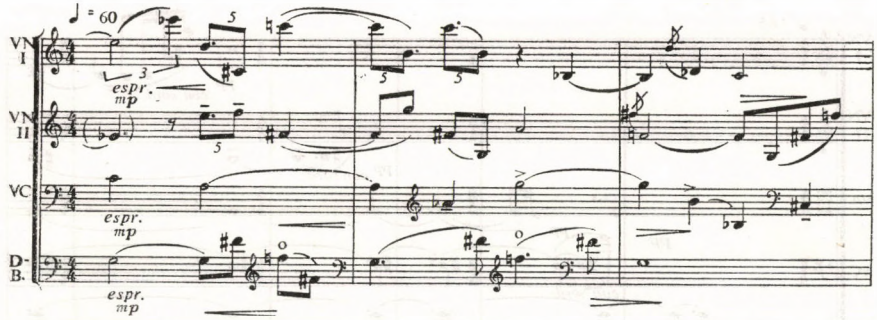
A közvetlenül hozzá kapcsolódó, tizenhatod-szeptolákban gördülő, futamozó anyag — bár hatásában egészen ellentétes — az iménti egymásba kapcsolódó nagyszekund-struktúrát építi tovább, ezúttal teljesen melodikus síkba vetítve. Minthogy itt több alapelem is egymásra épül, a teljes kromatikus oktáv ismét jelen van.



Az akkordikus, ritmikus anyag és a gördülő tizenhatod-futamok változásából szimmetrikus formarész fejlődik, melynek centrumát — ahová a gördülő futamok *felvezettek* — ritmikus lüktetésű, de aszimmetrikus súlyozású csúcspont alkotja, s ahonnan a gördülő anyag a folyamatot *lefelé* vezeti tovább. A szerkezet így ábrázolható:

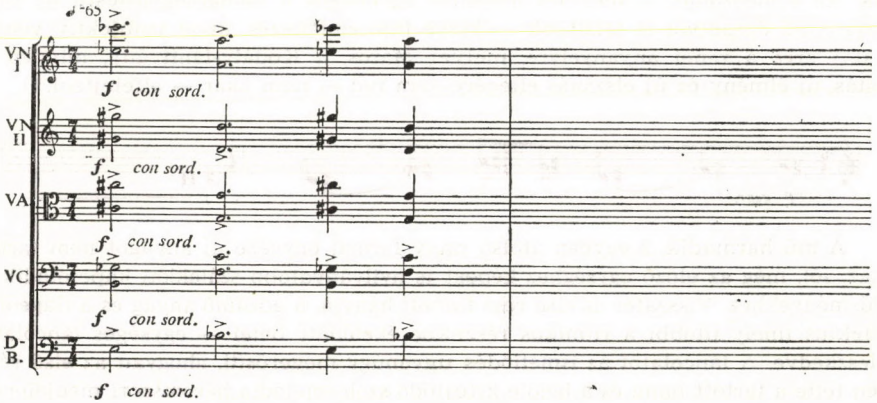
ritmikus anyag	gördülő anyag	ritmikus anyag	gördülő anyag	ritmikus anyag

Ezt a második, belsőleg szimmetrikus szerkezetű formarészt az első formarész melodikus anyagának sűrített repríze követi. Ebben a reprízben az először időben egymás mellett álló melodikus szakaszok egyidejűségben hangzanak el. A visszatérés összefoglaló jellegét az is erősíti, hogy az először ereszkedő kromatikus skálát létrehozó dallamszakaszok ereszkedő és emelkedő formában egyaránt megjelennek.

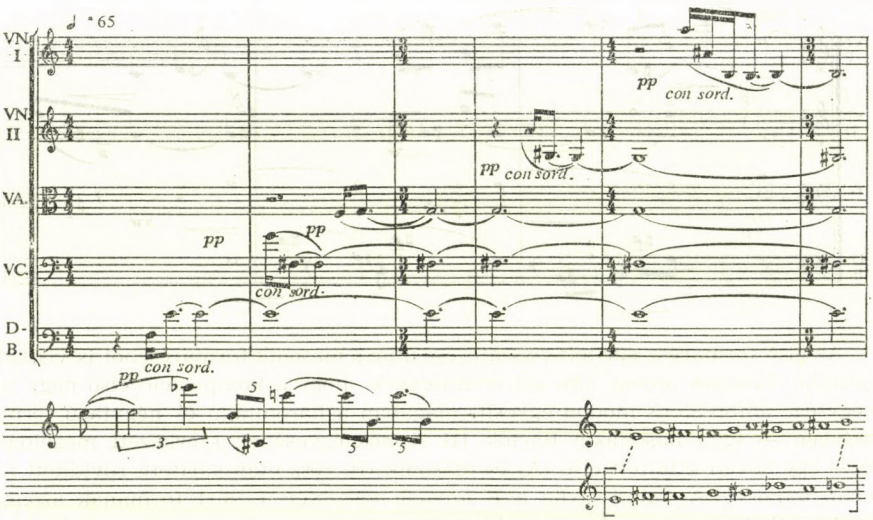


Az első formarész sűrített visszatérése után a második formarészből is visszatér a gördülő, futamos anyag, ami azt eredményezi, hogy a kompozíció első nagy formaegysége ambivalens módon egyesíti magában a háromtagú és négytagú formát, amelyben — igen hasonlóan Bartók III. vonósnégyesének szerkezeti megoldásához — egy bőven kifejtett első (A) és második (B) rész után sűrített, rövidített formában mind az A, mind pedig a B anyaga visszatér. Lezárt formának azonban nem tekinthetjük ezt az első nagyobb formai egységet, mivel a teljes szerkezet ismeretében más összefüggéseit is fel fogjuk majd ismerni.

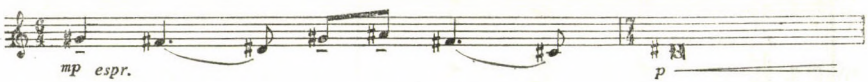
A második nagyobb formarészt emblémaszerűen tömör tritonus-motívum nyitja meg.



Emblémaszerű jellegét az is alátámasztja, hogy folytatása, továbbszövése nincs, a hozzá kapcsolódó zenei anyag kis melodikus mozzanatokból egészen más karakterű zenét: lassan továbbhaladó hangnyalábokat alakít ki. Az első hat ütem plasztikus módon exponálja a fejlesztés elvét, mely nem egy vonatkozásban visszaüt az első formarész komplementer kromatikájára és a kromatikus dallamegységek jellegzetes „széthúzására". Az idézett hat ütemnyi fejlesztés mellett bemutatjuk annak „elvont" vázát, mely világosan megmutatja az összefüggéseket. Az egyik szál a „gördülő anyaghoz" vezet, a kvint-sáv egy másfajta kromatikus kitöltésével, a másik szál pedig a szűkített oktáv—nagy szeptim tágasságú szóló-dallamok technikájára mutat.



A formarész a tritonus-motívum visszatérésével és a hangnyalábok sűrített felidézésével zárul, a két reprizanyag közé azonban különös — az egész kompozíció anyagából élesen kiváló — magyar népi hangvételű *espressivo* melódia ékelődik. Ez a mozzanat — melyhez hasonlót egyébként a kamaraegyüttesre írt *Consorts* című darabban is találtunk — kissé fájó emlékezés, kissé szubjektív visszautalás arra a zenei anyanyelvre, melyet Maros, a Kodály-tanítvány, minden új hatás, új élmény és új elszánás ellenére sem tud — nem akar — elfelejteni.



A mű harmadik, s egyben utolsó nagy formai egysége új anyagot nem tartalmaz, sőt, még az előző egységhez képest is nyilvánvalóbb szálakkal kapcsolódik az előzményekhez. Visszatér az első rész tartott hangja, a gördülő anyag és a flageolet-effektus (mely utóbbi a ritmikus részekbe ékelődött bele) — egységes láncolatba illeszkedve. A láncolatot az ismétlődés ugyanúgy megerősíti, ahogyan az első részben tette a tartott hang és a belőle kifejlődő szóló-melódia háromszori megjelenése esetében. A harmadik megjelenés azonban ezúttal másfelé vezet; dinamikai és feszültségi fokozás után a második formaegységből ismert tritonus-motívum tér vissza, amihez — ha lényegesen variált formában is — a második rész melodikusan áttört hangnyaláb-anyaga kapcsolódik. Ebből is látható, hogy a kompozíció három nagy formaegysége nem tételekként kapcsolódik egymáshoz, hanem egységes „nagy-szerkezetet" alkot, melynek legfontosabb tényezője a bővítésen, variáción és összefoglaláson alapuló visszatérés. Sem az első, sem pedig a második rész szerkezetét, bár van belső rendje, nem lehet önmagában vizsgálni, hanem csakis az egész kompozíció összefüggésrendjében. Sőt, a második rész igazi szerepét csak akkor ismerhetjük fel, ha a harmadik résszel együtt szemléljük. A második részben kétszer megjelenő tritonus-motívum ugyanis a harmadik részben is kétszer jelenik

meg — egyszer a tétel közepén, széles, diadalmas *forte* alakban, másodszor pedig a tétel végén, szólistákra hangszerelt, lirikus *piano* hangvételben. A hallgató számára ez a négy megjelenés pillér-rendszert alkot, amelybe az első rész különbözőképp variált elemei épülnek bele, ismét hídszerkezet módjára.

Tritonus motívum	Dallammal átszőtt hangnyaláb	Tritonus motívum	Három újrakezdés	Tritonus motívum	Dallammal átszőtt hangnyaláb	Tritonus motívum

Maros Rudolf ebben a kompozícióban — mint már mondottuk — határozott hűséget mutat az európai zene szerkezeti tradícióihoz, de ez nem kész modellek átvételét, újraformálását jelenti, hanem bizonyos formaalkotó elvek továbbélését, alkotó megtartását. Így él tovább a *Jegyzetek*ben az ismétlés, a visszatérés és a sűrített rekapituláció elve, így a variatív előrehaladásé, a továbbfejlesztésé és végül: a szimmetriával összefüggésben az architektóniáé.

Ez a zene nem vált ki nagy emóciókat, nem ragad meg és nem taszít, nem teper le és nem is emel fel. Ám nagy erőssége a jó hangzás, a proporcionált forma, a virtuóz elegancia — megannyi olyan tulajdonság, melyet korunk válságokkal, nyelvújítással, divathóbortokkal és exhibicionizmussal küszködő zeneszerzése oly sokszor és olyan méltatlanul diszkreditált.

Kárpáti János

KÖNYVEKRŐL

MAGYAR ZENETÖRTÉNETI TANULMÁNYOK MOSONYI MIHÁLY ÉS BARTÓK BÉLA EMLÉKÉRE

Szerkesztette Bónis Ferenc

Zeneműkiadó Budapest, 1973.

A filológiai aprómunka, az adatgyűjtés, egy-egy részprobléma körüljárása a zenetörténeti monográfiák létrejöttének elengedhetetlen előfeltétele. Különösen előnyös, ha az egy-egy korszakra, vagy zeneszerzőre vonatkozó előzetesen elvégzett forráskutatások eredményeit egyetlen kötet foglalja magába. A Magyar Zenetörténeti Tanulmányok hat éven belül megjelent három kötete nemcsak a legújabb kutatásoknak helyet nyújtó publikációs lehetőség, hanem az új eredményeket máris csoportosító, valóban összefüggő kötetté gyűjtő sorozat, amely a majdani monografikus munkák valóságos kincsesbányája lesz. A legutóbb megjelent harmadik kötet Mosonyi Mihály és Bartók Béla halálának évfordulója előtt tiszteleg. A 23 tanulmány zöme ezúttal is hazai szerzők műve, de nagyobb számban mutatja be külföldi kutatók magyar zenetörténeti munkáit, mint eddig.

A tanulmánykötet első része a „Mosonyi Mihályról és a verbunkos-kor muzsikájáról" alcímet viseli. Itt 12 tanulmány kapott helyet, legnagyobb részük adatközlés, legfrissebb könyvtári, levéltári stb. kutatások eredményeként napfényre került dokumentumok nyilvánosság elé bocsátása. Mosonyi Mihály életrajzát gyarapítja új adatokkal *Michael Gollowitzer*, aki Mosonyi szülőhelyén, Frauenkirchenben (Boldogasszonyfalván) nézte át az anyakönyveket, és a Mosonyi-kutatás számára fontos bejegyzéseket foglalta össze „Adatok Mosonyi Mihály családjának történetéhez" címmel. *Valkó Arisztid* budapesti levéltárakban és plébániákon Mosonyi Mihályné Weber Paulina keresztelésének és halálának, a zeneszerző házasságkötésének és halálának bejegyzését találta meg. Mosonyi sírjának sorsáról is beszámol a Fővárosi Tanács Iratainak megidézésével. Erkel Vaskorona-rendjének történetét rekonstruálja *Bónis Ferenc* budapesti és bécsi levéltári dokumentumokkal. Ugyanő *Christa Landon*nal J. J. Abert német zeneszerző Erkelhez címzett levelét közli az Astorga c. Abert-operának a magyar Nemzeti Színházban tervezett bemutatójával kapcsolatban. E Budapesten (az Országos Széchényi Könyvtárban) őrzött dokumentum mellé Mosonyinak a színház megbízásából írt és ma Bécsben, magángyűjteményben levő bírálati jelentését is odaállították a szerzők. Az 1868-ban újjáalakult Kolozsvári Dalkör 1868-ban Erkel Ferencet, Mosonyi Mihályt, Ábrányi Kornélt és Ruzitska Györgyöt, 1872-ben Liszt Ferencet tiszteletbeli tagjává választotta. A felkérő levelek mellett *Lakatos István* tanulmánya Mosonyi, Erkel, Ábrányi és Ruzitska válaszlevelét is közli. A Magyar Zenetörténeti Tanulmányok jelen kötetébe írta *Szabolcsi Bence* két utolsó magyar témájú dolgozatát. Az egyikben a századforduló különös alakjának, a Mosonyi-tanítvány Bertha Sándornak 20, Bartalus Istvánhoz írott levelét adja közre. A másikban egy-egy énekes és hangszeres darabot publikál a XVIII. századból: mindkettő csaknem ötven évvel ezelőtti erdélyi tanulmányútjának felfedezése. A pannonhalmi Bencés Főmonostor kot-

tatárának egy 1820-as években keletkezett kézírásos táncgyűjteményét ismerteti *Domokos Pál Péter*. A Pannonhalmi Magyar Táncgyűjtemény 48, hegedűre írt verbunkos dallamot tartalmaz, a szerzők megnevezése nélkül. Domokos Pál Péter az incipitekkel illusztrált leíráson túl korabeli gyűjteményekkel is összeveti a kéziratot, s így jónéhány darab szerzőjére fény derül. 21 dallamnak viszont nincs párja az eddig ismert darabok között, a gyűjtemény tehát a kora XIX. század magyar zenéjének kiemelkedően fontos forrása. „Wagner kapcsolata a zeneszerző Liszttel" c. tanulmányában *Curt von Westernhagen* a felületes témaegyezések kutatása helyett inkább Liszt merész újításainak ösztönző hatását keresi Wagner művészetében. *Legány Dezső* „Erkel és Liszt Zeneakadémiája" c. sorozatában (l. még MZT I—II. kötet) ezúttal a második tanév krónikása, *Alexander Weinmann* pedig kiegészítő közleményt fűzött az előző MZT kötetben közölt „Magyar muzsika a bécsi zeneműpiacon (1770—1850)" c. bibliográfiai tanulmányához. A Rózsavölgyi és Társa cég alakulásának, múlt századi működésének ismertetése (*Isoz Kálmán* több évtizede készült, s eddig kiadatlan tanulmánya) zárja a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok harmadik kötetének első részét.

A cég százéves története (1850—1949), amely egységbe foglalja a magyar zenetörténet két utolsó századát, az azokat tárgyaló jelen kötet két nagy fejezetét is összefűzi. *Alberti Rezső*, a cég egykori munkatársa a XX. századi időszakot eleveníti meg a Rózsavölgyi kiadó történetéből, az ő tanulmánya vezeti be a kötet második részét, amely „Bartók Béláról és a XX. század magyar zenéjéről" szól. Ezek is túlsúlyban adatközlő, művek keletkezési adatait vizsgáló, egy-egy működési területre, városra, vagy Bartókkal kapcsolatban álló személyre koncentráló írások.

Bartók és egy-egy nagynevű pályatársának kapcsolatát három tanulmány mutatja be. *A. Nemes Zsuzsanna* „Bartók és Hubay kapcsolatának dokumentumai"-ból hét eddig kiadatlan levelet közöl, és mintegy harmincéves kapcsolat (1903—1934) történetét rekonstruálja, természetesen a már eddig ismert dokumentumok felhasználásával. *Vázsonyi Bálint*, az 1971-ben megjelent nagysikerű Dohnányi-monográfia szerzője Bartók és Dohnányi kapcsolatát újraértékelő tanulmányt írt „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához" címmel. Voltaképpen nem dokumentumközlő írás ez, hiszen adatai nem ismeretlenek a nyilvánosság előtt. Ám az eddig aránytalanul túlhangsúlyozott, vagy éppen figyelemre sem méltatott kijelentések hátterének vizsgálatával elevenebb, és mindenképpen helytállóbb képet fest a két művész kapcsolatáról a köztudatban eddig kialakult képnél. *Denijs Dille* „Kodály Zoltán emlékezései" c. írása az 1963-ban készült, és 1967-ben eredeti francia nyelven megjelent interjúsorozat magyar fordítása. A nyilatkozatok Kodály Zoltán első zenei élményeiről, tanulmányairól, pályakezdéséről, a népdalgyűjtés első éveiről, népzene-műzene kapcsolatáról, Kodály művelődéspolitikai elveiről, egyes műveinek (I. vonósnégyes, Székelyfonó, Szimfónia) keletkezéséről és Bartókkal való kapcsolatáról adnak fontos információkat.

Demény János „Adatok Bartók szülővárosának művelődéstörténetéhez" c. tanulmányában három nagyszentmiklósi témát dolgoz fel: megrajzolja a nagyszentmiklósi uradalom birtokosának, Nákó Kálmán feleségének, a kitűnő muzsikus-festő Gyertyánffy Bertának alakját, aki másfél évvel Bartók születése után halt meg. A Bartók édesapjának vezetésével működött nagyszentmiklósi zenekar történetét a „N.-Sz.-Miklósi Közlöny" beszámolóiból rekonstruálta a szerző. A cikk harmadik része a román parasztok tulajdonában levő föld 1886-ban, a nagyszentmiklósi földmíves iskola számára tervezett kisajátítása miatt tiltakozó nemzetiségi mozgalomról szól. *Gergely Pál* „Bartók Béla hét éve a Magyar Tudományos Akadémián" címmel a zeneszerző utolsó magyarországi éveinek hivatalos elfoglaltságáról számol be: a Duna-parti akadémiai épület „patkós-szobájának" Bartók-tervezte berendezéséről, a munka megszervezéséről, a munkatársakról, a munka menetéről, költségvetésekről, megvalósult és meghiúsult tervekről.

Breuer János „Adatok a Két arckép keletkezéséről" c. cikkében a 2. Portré („Egy torz") meghangszerelésének eddig bizonytalan idejét valószínűsítette. Az ismert és új adatok, valamint következtetések alapján Bartók 1911. február 12. és március 27. között hangszerelte meg a 14. bagatellt. „A fából faragott királyfi keletkezéséről" *Kroó György* ír, újabban felkutatott visszaemlékezések (Ba-

lázs Béla, dr. Zsoldos [Zöllner] László), valamint a New York-i Bartók Archives eredeti kéziratai alapján. Belőlük körvonalazódnak a mű keletkezésének különböző fázisai: Bartók az 1914 áprilisában kezdett munkát a háború kitörése miatt egy időre félretette, és 1916 nyarán, Tavarnokon fejezte be. A partitúra végére 1917 januárjában tett pontot. A részletesen elemzett New York-i zongora-fogalmazvány, valamint a három különböző réteget feltáró tisztázat (mindkettőbe beleillenek a Budapesten őrzött kéziratok, s a kettő egymáshoz való viszonya még egy negyedik, közbeeső tisztázatot is feltételez) elképzelhetővé teszi, hogy Bartók már 1914-ben, 1915-ben végigírta a művet és Tavarnokon a komponálást az „elkészített zene revideálásával, javításával, finomításával és nyilvánvalóan a hangszerelés előkészítésével fejezte be." *Lendvai Ernő* impozáns tanulmányában (Allegro barbaro. Az új magyar zene bölcsőjénél) egyrészt bemutatja, hogy a dallam pentaton magjából fejti ki Bartók a tengelyrendszerű harmonizálást, s ezzel már 1911-ben megfelelt a később maga felállította kívánalmaknak, hogy „a zenei köntös, amelybe a dallamot öltöztetjük, a dallamban mutatkozó zenei sajátságokból legyen levezethető", — másrészt elemzi a mű sajátos dinamikus formáját, s mindehhez a bartóki interpretációt használta bizonyítékául. Míg azonban Lendvai tanulmányában a Bartók játékáról őrzött hangfelvétel csupán az elemzés alátámasztására szolgál, s különösségeit nem regisztrálja, (nincs pl. utalás arra, hogy a felvételen Bartók a „fisz-moll ostinató"-ból kétszer is kevesebbet játszik, mint amennyit a kottában előírt), *Somfai László* éppen Bartók előadásmódját választotta tárgyául, amikor a zongoraművész Bartók egyik leggyakrabban játszott műsorszámának, az Este a székelyeknél c. zongoradarabnak két, Bartók előadásában fennmaradt felvétele alapján „Bartók rubato játékstílusáról" írt. Mivel két, időben egymástól elég messzire álló felvételről van szó, még a szövegi eltérések is többek egyszerű rögtönzésnél, s „egy majdani Bartók kotta-összkiadás ossiá-jaként is kinyomtatandó eltérés"-ként értékelendők. Választ adnak e felvételek a darab későbbi átdolgozására is: Bartók a koncertrutinban kialakult változtatások eredményeit rögzítette benne. A tanulmány voltaképpen a tétel Lento, rubato főrészét és kétszeri variált visszatérését vizsgálja Bartók játékában. A bemutatásra igen szemléletes kottatábla szolgál (1 cm = 1 másodperc arányban kivetítve a két kotta- és előadásverzió hangjait), de a tanulságot is levonja a szerző, amikor a Bartók játszotta tipikus, gyakori, vagy kivételes ritmuselrajzolásokat veszi számba. Vázlatosan a bartóki „tempo giusto" fő jellegzetességeiről is szó esik, amely, akárcsak a rubato-játék, Bartók előadásmódjának igen figyelemreméltó, s a hiteles Bartók-interpretációhoz megszívlelendő sajátsága. A kötet utolsó tanulmányát *Benjamin Suchoff*, a New York-i Bartók Archives vezetője írta, benne a gépi adatfeldolgozás menetéről és fajtáiról (az amerikai Bartók-kutatók az ún. GRIPHOS eljárást alkalmazták és specializálták a New York-i Bartók-anyag feldolgozásához), problémáiról és eredményeiről számol be a Bartók-kutatás különböző területein. A témaindexek szerkesztése Bartók népzenekutatói munkásságának feldolgozásában ígérkezik nagy segítségnek, míg a bibliográfiai kartonok permutációja, illetve ennek alapján a különböző adatkategóriák gyakorisági szótára egy-egy műre nézve könnyíti meg az archívum állományának használatát.

A Magyar Zenetörténeti Tanulmányok színvonalas, változatos, információkban rendkívül gazdag harmadik kötetéhez a gondos munkát végzett szerkesztő, Bónis Ferenc írt előszót. A könyv végén található angol és német nyelvű kivonatok a külföldi kutatókat tájékoztatják a tanulmányok tartalmáról. Eltekintve a kottapéldák néhány sajtóhibájától, a kivitelezés is szépen sikerült. Számos kottapélda, táblázat mellett 48 facsimile és fénykép illusztrálja a kötetet.

Lampert Vera

Jemnitz Sándor:

VÁLOGATOTT ZENEKRITIKÁK

Szerkesztette: Lampert Vera
Zeneműkiadó Budapest, 1973.

Megilletődve tartom kezemben Jemnitz Sándor zenekritikáinak gyűjteményét, s egyben örvendezve is, hogy századunk magyar zenetörténete ismét jelentős forrásmunkával gazdagodott. Megilletődöttségem oka nemcsak a kri-

tikák írójához fűződött tiszteletteljes jó viszonyom, hanem elsősorban tán az, hogy Jemnitz halála után két hétig rendszereztem az elhagyott lakásban a hagyatékát s így voltaképp mindaz megfordult a kezemben, ami most kötetbe gyűjtve olvasható.

Jemnitz Sándor kétségkívül bonyolult, összetett személyisége zenekultúránknak, s természetesen, változó, megkockáztatom, fejlődő személyiség is. Származását, neveltetését, egész gondolkodásmódját tekintve polgár — s nem a szegényebbek közül való —, 1924-ben, alighanem inkább a kínálkozó lehetőséget megragadva, semmint olthatatlan marxista meggyőződésből így lesz a Népszava zenekritikusa. Másfelől egész munkásságát meghatározza, hogy német kultúrán nevelkedett, zenében, irodalomban, filozófiában egyaránt. Joggal állapította meg róla Gombosi Ottó, akit Jemnitzhez szoros baráti és munkatársi kapcsolat fűzött: *„Kultúrájában német, a német szellem előfutára és előőrse"* (Gombosi: Ungarische Musik der Gegenwart. Melos, 1927. szeptember, 348. lap). Tanulmányait végezvén, majd zenei aktivitásának első éveiben megismerte — 1914 előtt még — a hihetetlenül élénk és mozgékony német zenei életet s voltaképp tragikus figuraként próbálkozott e zenei élet Magyarországra való átplántálásával.

Reger, Schönberg hagyományát átültetni abba a magyar zenekultúrába, amely a saját értékeit sem becsülte, a bécsi Munkás Szimfonikus Hangversenyek műsorpolitikáját számon kérni azon a társadalmon, amely a dolgozó emberek zenei — és általános — művelését nemhogy feladatának nem tekintette, de mindent elkövetett, hogy ez a kulturálódás meg ne valósuljon, reménytelenül heroikus vállalkozás volt. Jemnitz Sándor megannyi erőfeszítését az új európai törekvések meghonosításáért nem kísérhette siker, mert nem voltak biztosítva ehhez a feltételek. Voltaképp illegális, vagy féllegális feltételek között tört utat Bartók, Kodály művészete is s az erők reménytelen szétforgácsolódásához vezetett volna, ha e nagyon is céltudatos mozgalmat, a magyar zene egyetlen, valóban értékes új törekvését az európai zene új törekvései keresztezik. Jemnitz Sándornak tisztán zenei szempontból, s mai szemmel olvasva igaza volt, amikor szüntelen számon kérte Schönberg körének műveit s más új alkotásokat, de terveinek megvalósítására nem volt lehetőség, amit kívánt, a 20-as, 30-as évek magyar zenekultúrájában nem volt időszerű. Kezdeményezőerejéből nem futotta többre, mint Berg Lírai szvitjének bemutatására és Schönberg Verklärte Nacht-ja zenekari változatának elvezénylésére (utóbbit 1931. március 29-én, a Székesfővárosi Zenekar élén vezényelte Jemnitz, 10 évvel azután, hogy Dohnányi bemutatta Budapesten).

Így hát Jemnitz Sándor ellenzéki zenekritikusként azon erő ellen opponált szüntelen, amelyben az új kortársi zene magyarországi kultuszának fő akadályát látta. A *német* neveltetésű, zenei ízlésű muzsikus bizonnyal ezért fordult, különösen kritikusi munkássága első évtizedében, oly határozottan Kodály Zoltán, a *magyar* zeneköltő ellen. Bartóknak a zenei közügyektől való teljes visszavonulása után Kodály és a körülötte gyülekező magyar muzsikusok csoportja jelentette a hivatalos Magyarország zenei ízlésével szintén oppozícióban, az egyetlen jelentős és eredményes szervezettséget.

Történelmi perspektívában igaza volt Jemnitznek, amikor Bartókot Kodálytól elválasztotta s a két mestert külön értékelte, de ma már bizonyossággal megállapítható, hogy sem az akkori viszonyok, sem a mai idők nem igazolják Kodállyal szemben megnyilvánuló mérhetetlen ellenségességét. A közreadott kritikák szép számmal adnak hírt munkáskórusok hangversenyeiről. Mai szemmel olvasva riasztó a műsoruk. Ma már felbecsülhetetlen, mit vesztett a magyar munkásének azáltal, hogy vezetői, akik közé Jemnitz is tartozott, oly későn ismerték fel Kodály kórusművészetének jelentőségét a magyar művelődésben. Szalmás Piroska, Vándor Sándor, Vásárhelyi Zoltán érdeme, hogy a 30-as évek végén megtörtént a munkáskórusok találkozása a legértékesebb magyar hagyománnyal, s Jemnitz Sándor érdeme, hogy a Kodály-ellenes ádáz támadások kora után felismerte a zenei népfront jelentőségét s tollával a jó ügy mellé állt. 1934-ben még így írt: *„A népdalkincset, mint a parasztosztály dalanyagát, nem veheti át a munkásosztály oly egyszerűen, ahogyan sokan gondolják... A parasztdal lényegesen más előfeltételek között jött létre, mint a városi munkás dala... Városi munkás csakis abban a dalban*

élheti ki érzéseit és gondolatait a maguk teljességében, amelyet maga teremtett, hogy a maga sajátos területére nehezedő sajátos nyomások sajátos terhe alól felszabaduljon." (229. lap.) A magyar munkásdalosok Bartók—Kodály hangversenye kapcsán 1939-ben kijelenti: „*A magyar munkásdalosok népes tábora és élén a Munkásdalegyletek Szövetségének vezetősége megérezte, hogy ma elsősorban Bartók és Kodály szellemétől kaphatja azt, amire nehéz körülmények között elsősorban szüksége van: a tiszta eszményképek vigaszát kaphatja tőlük, erősítő és bátorító biztatásukat!*" (305. lap). A Bicinia Hungarica-ról 1938-ban írt kottarecenziója (289—290. lap) is azt jelzi, hogy Jemnitz Sándor megváltoztatta a népdalról, népdalfeldolgozásról korábban folyamatosan hangoztatott negatív véleményét. Egyébként, hogy ennek az averziónak nemcsak zenei, hanem zenepolitikai töltése is van, kitűnik már abból is, hogy csak Kodály népdalfeldolgozásait bírálja, Dohnányi és Lajtha átiratainak előadásáról írva „*közérdeklődést keltő számokról*" tesz említést. (125. lap.) Azt kell hinnem, hogy a népdalfeldolgozás elvi elutasítása — mert Jemnitz részéről ez nem *csak* zenepolitika — részben német zenei iskolájának öröksége. Adorno, Karl Holl, Kurt Westphal s más német kritikusok — éppen a baloldaliak! — nemcsak Kodályra, Bartókra is kiterjesztve, évekig ismétlik, amit Jemnitz ekként fogalmazott meg 1931-ben: „*Az átirat még nem földolgozás, és utóbbitól abban különbözik, hogy teljes egészében, érintetlenül veszi át az idegen dallamot, amely ilyformán nem megy át az átíró személyes szellemi tulajdonába. Igazi birtokbavétel csakis akkor megy végbe, ha magával a dallammal történik oly lényegbevágó alkotóművelet, amely e dallam lezártan önálló életének válaszfalait lebontja, és »vérét« a szerző művébe átömleszti.*" (178. lap.) Keserű tréfája a történelemnek, — s egyben bizonyság arra, hogy itt a német „Durchführung"-elvről van szó —, hogy a fasiszta Németország szerzői jogi rendelkezései, szinte ugyanezen érveléssel tagadták meg a népdalfeldolgozás után a teljes szerzői jogdíj kifizetését (Lásd: Somfai: Eine Erklärung Bartóks aus dem Jahre 1938., in DocBart IV. 148—164. lap). S itt nemcsak jogról, vagy jogtiprásról van szó. hanem egy zenei gondolkozásmód érvényesüléséről. Azt meg talán bizonyítani is fölösleges, hogy Jemnitz Sándor rendíthetetlen antifasiszta volt — akárcsak Adorno, Holl, vagy Westphal — s az volt évekkel a fasizmus németországi győzelme előtt is.

Egyébként Jemnitz nem mindenben vitatkozott Kodály Zoltánnal. Éppen 1929-ben, amikor Kodály egész sor beszédben, cikkben először körvonalazza a kórusmozgalom jelentőségét a magyar zenekultúra megteremtésében, „Munkászeneiskolát!" című írásában Jemnitz így ír: „*A munkászeneiskola nem akarhat virtuózokat kiképezni... De nem is akarhat meddő luxushajlamoknak szolgálni, hanem igazi lelkiszükségleteket kielégíteni... E lelkiszükségletnek eddig legnépszerűbb és legszélesebb alapokon nyugvó kielési formája a dalárdaélet. Az öntudatosan irányított munkászeneiskolának tehát elsősorban dalosokat kellene kiképeznie: hangjegyeket olvasni-írni tudó, a hangképzés alapelemeiben jártas és a szakirodalom értékes műveit ismerő dalosokat!*" (149—150. lap.)

A kritikákat végigolvasva, úgy hiszem, Jemnitz Sándor, a mienkénél sokkalta fejletteb német munkásosztályt és annak kulturális mozgalmait-szervezeteit ismerve, némiképp félreértette a hazai állapotokat. Lampert Vera kiváló és sokoldalú bevezető tanulmányában megjegyzi „*... a munkásolvasókra gondolt Jemnitz... amikor mindig közérthető módon fogalmazott*" (16. lap). De vajon valóban értették-e a munkásolvasók *akkor* — hogy egy példát idézzek — a Bartók I. zongoraversenyéről írottakat: „*Versenyművének a zongoraszonátához való viszonyát egészen külsőségesen, sőt szinte számokkal így lehetne kifejezni: a szonáta tematikus ‚h'-ja a gisz-aisz előke után ‚csak' 51-szer ismétlődik meg, s a versenyműben immár az egész bevezető részen végiglüktet; a szonátában a tematikus ritmusnak még van más hangokból képzett előkéje, a versenyműfőtémájában a motivikus ‚a' 14-szer is métlődik egymagában. Bartók tehát a ritmikus képletek gazdagításával szemben következetesen egyszerűsítette, mondhatnók redukálta a hanganyagát, és a politonalitás keretén belül visszatért az egyes szólamok tiszta tonalitásához.*" (131. lap.) Vajon mit jelenthetett még a művelt és zeneileg érdeklődő munkásnak is bonyolult német szakkönyvek (pl. Scherchen a vezénylésről)

ismertetése, vagy azoknak a német szaklapoknak a szemlézése, amelyekbe olykor Jemnitz maga is írt. Igen sok esetbet figyelhetjük meg, hogy Jemnitz Sándor, aki a Népszavában meglehetősen szuverén ura volt a zenei rovatnak, a *saját* érdeklődésének megfelelően írt.

És itt még valamit szóvá kell tenni. A Magyarországon érvényesülni jóformán egyáltalán nem tudó zeneszerző olykor bizony beleszólt a kritikus munkájába. Dohnányi karmesteri tevékenységét Jemnitz általában igen sokat bírálta, de amikor Dohnányi 1937. januárjában bemutatta Jemnitz Prelúdium és fúgáját, a szerző az elgondolható legalázatosabb szavakkal rebeg hálát (266. lap).

Említettem, hogy a kritikákból kiolvasható Jemnitz Sándor zenei-világnézeti változása, fejlődése. A legszilárdabb pont, amiből soha nem engedett, Bartók-értékelése, ha semmi egyéb nem fűződne munkásságához, csupán, amit Bartókért tett, ez egymagában is szavatolná — még tévedéseivel együtt is — írásainak fennmaradását. Bartókkal kapcsolatban is, más témákban is mindig indulatos és harcias. Ez a kritikai hang számunkra már szokatlan, de a 20-as, 30-as években ez volt az általánosan elfogadott kritikai tónus Európa-szerte.

Hogy Jemnitz maga mennyit változott az évek múlásával, hadd szemléltetem egy példán. 1943-ban, Reinitz Béla halálakor megrendítően szép írásban búcsúztatta a Tanácsköztársaság zenepolitikusát a Népszavában: „*... harci kedve, az általa jónak és igaznak felismert értékekért történő mindenkori feltétlen kiállása vitte a zenekritikusi pályára is, amelyen elsők között szállt síkra Bartók Béláért és Kodály Zoltánért... Dalai csakugyan példaképei a poétát lényegében megértő és megérző muzsikus hitelesen megzenésítő munkájának... Rajongott az emberi és művészi nagyságért. S e nagyság harcos hírnökeként forgatta zenekritikusi tollát.*" (369—370. lap.) S hogy ennek a kiállásnak igazi jelentőségét megértsük, hadd helyezzem mellé Jemnitz Sándor 24 évvel korábbi írásának egyik részletét.

„*Bolsevista diktatúra a budapesti életben* [Signale für die musikalische Welt 1919. augusztus 19., 537—8. lap]. *A házak homlokzatán végre ismét a negyedéven át meggyalázott nemzeti lobogók lengenek, az utcán lelkes tömeg énekli a Tanácsköztársaság alatt gyanakvással és elítélően fogadott nemzeti himnuszt: boldogságtól sugárzó arcok mindenfelé, boldog emberek nevetnek egymásra... Végre megszabadultak a terrortól, nem kell többé tartaniuk attól, hogy aki mellettük áll, politikai ágens és besúgó. Fellélegezni: ez e napok jeligéje. Megváltattunk végre... a nevüket leírni alig tudó politikai megbízottak zsarnokságától... Még a zenének is volt ilyen politikai megbízottja, egy korábbi biztosítási ügynök, aki később zenekritikusként éppoly jelentéktelen volt, mint amilyen tehetségtelen szerzője édeskés kabarésanzonoknak... Reinitz Béla volt e teljhatalommal felruházott „zenei vezető" neve...*"

Ezt a 19-es írást, jóvátenni csak úgy lehetett, ahogyan Jemnitz Sándor tette, bátran és írásban. Magyarázni nehéz, hogy pamfletjében miért támadta oly elszántan a bukott Tanácsköztársaságot, de mindenesetre volt ereje ahhoz, hogy Reinitz Bélának akkor adjon teljes elégtételt, amikor az a legnagyobb veszéllyel járt.

Rendkívül értékes a kötet „függeléke", a Jemnitz Sándorhoz írott levelek válogatása. Kiderül belőlük, hogy Jemnitz kora csaknem valamennyi jelentős zeneszerzőjével, előadóművészével, kritikusával kapcsolatban állott — legalábbis, ami a német kulturális kört illeti. E levelekből kitűnik, mennyire becsülték azt a sok — bár javarészt eredménytelen fáradozását, amelyet elsősorban a Schönberg-kör műveinek előadása érdekében fejtett ki. De az is kitűnik a levelekből, hogy a zeneszerzőt, bár osztrák és német kiadói voltak, bár műveit előadták egy-egy nemzetközi fesztiválon — s még gyakrabban megszólaltatták az Általános Német Zeneegylet ünnepségein — valójában mégsem értékelték igazán nagyra. Ha Adorno, akivel egy kritika kapcsán polémiába, majd őszinte barátságba keveredett (442—446. lap), számos írásában hangsúlyozta Jemnitz műveinek a német, schönbergi hagyománytól való különbözőségét és 1928-ból való átfogó tanulmányában Jemnitz műveit zsidó folklórnak ítéli, ez bizonyos távolság tartásának a jele. S egy csomó baráti hangú levélből, bizony, kiérzik az udvarias elzárkózás, a megédesített visszautasítás. S hogy zenéjét az általa legjobban tisztelt kortársak sem tartották olyan jelentősnek, mint kiterjedt kritikusi, sőt szépírói tevékenységét, az már

abból is kitűnik, hogy 1945 után, amikor minden olyan zenei értéket felélesztettek, amelyet a fasiszta zenepolitika parancsolt le Európa mind nagyobb részén a műsorokról, nem következett be még Németországban sem Jemnitz-reneszánsz.

*

Lampert Vera, a kötet szerkesztőjegondozója hatalmas munkát végzett. Fájdalmasan nehéz lehetett már a kritikákban való válogatás is, hiszen a kötetben a napilap közölte írásoknak is csupán töredéke láthatott újból napvilágot. Ne feledjük, Jemnitz kritikusi tevékenysége olyan korszakban bontakozott ki, amelyben a zeneíró szinte korlátlan terjedelemben és napi rendszerességgel fejthette ki álláspontját. S éppen az arányok érzékeltetik a szerkesztő igazi rátermettségét. A hatalmas anyagból úgy válogatott, hogy az új zenét értékelő, az előadóművészeti teljesítményeket rangsoroló, a zenepolitikai, vagy a zene ürügyén éppen napi politikai kérdésekben állást foglaló zenekritikus *válogatott* kritikáit a *teljesség* érzetével tanulmányozhatjuk. Kár, hogy a véges terjedelem határt szabott a gyűjteménynek, hogy Jemnitz ragyogó tanulmányai csupán bibliográfiai adatok formájában (518—521. lap) s nem teljes valójukban olvashatók. Pedig e tanulmányok egyike-másika — mint például a Bartók V. vonósnégyeséről írott ragyogó elemzés — alapvető jelentőségű és hozzáférhetetlen. A külföldi napilapoknak írt tudósítások nem hiányoznak, tapasztalatból tudom, hogy Jemnitz a Népszavában közölt cikkeit küldte — olykor rövidítve, összevonva — a tekintélyes külföldi napilapoknak.

Igen jó a bevezető tanulmány is, a téma iránti rokonszenves elfogultságával. Életrajzi kérdéseket is tisztáz, akárcsak kronológiaiakat a műjegyzék. Az életrajzzal kapcsolatban a helyes adatokat maga Jemnitz Sándor keverte meg kissé — s keverte meg a recenzenst is, amikor a Zenei Lexikon új kiadásának Jemnitz-címszavát írta. Jemnitz ugyanis 1899-et adta meg születésének évéül, s ehhez képest módosította Regernél, Schönbergnél végzett tanulmányai időpontját. Ugyanő gondos műjegyzéket sem vezetett, különböző időpontokban készült műjegyzékei ellentmondó adatokat tartalmaztak. Lampert Vera jóvoltából most végre mindaz tisztázódott, ami eddig pontatlan s zavaros volt. Gondos kézre vall a jegyzetanyag, amely a legszükségesebbeket tartalmazza — de azokat minden esetben! — és tapintatosan helyreigazítja a mindig nagy sietségben megírt napi kritikákban nagyritkán előforduló tárgyi tévedéseket. A szerkesztőtől számon nem kérhető, legfeljebb e pillanatban gyakorlatilag teljesíthetetlen vágyálomként említem meg, hogy azon hangversenykritikáknál, amelyek szövegéből nem derül ki egyértelműen, milyen művek hangzottak el — s ilyen kritika elég sok akad! — nagy haszna lett volna a műsor megadásának. Ez a kutatás azonban sokkal több időt vett volna igénybe, mint a kötet teljes előkészítése, s ha erre várunk a Jemnitz-gyűjtemény soha meg nem jelenik.

De sokunk szorgalmazására, Jemnitz Sándor halálának 10. évfordulójára végre megjelent kritkáinak válogatása. S remélhetően évfordulótól függetlenül — hisz maga a szükség egyben az alkalom is! — hamarosan kézbe vehetjük Reinitz Béla kritikáit, az újabb Tóth Aladárgyűjteményeket, Szabolcsi Bence recenzióit. Mert azt talán nem is szükséges külön hangsúlyozni, hogy Jemnitz kritikai munkássága a Szabolcsi Bencéét, vagy a Tóth Aladárét nem cáfolja, s hatályon kívül sem helyezi, legfeljebb új szempontokkal gazdagítja ismereteinket a két világháború közötti „béke" mozgalmas magyar zenetörténetéről.

Kárpáti János:
MUZSIKÁLÓ ZENETÖRTÉNET IV.
Gondolat Budapest, 1973.

1963-ban jelent meg a Muzsikáló Zenetörténet I. kötete, 10 esztendő alatt teljesítette tehát ígéretét a Gondolat Kiadó: immár lemezekkel illusztrált teljes zenetörténetet ad az érdeklődők kezébe. Kárpáti János volt az 1750-től Beethoven haláláig terjedő korszak feldolgozója, a II. kötet szerzője is. Erről az 1965-ben megjelent kötetről írván, Somfai László joggal tette szóvá, hogy túlzottan zsenicentrikus (MAGYAR ZENE 1966/3 306—7. lap), hogy jóformán a kizárólagosság igényével tárgyalja a három bécsi klasszikust s elhanyagolja a körülöttük tevékenykedő, vagy előkészítésükön munkálkodó többi mestert. A most megjelent kötet kitűnő konstrukciójával elkerüli ezt a veszélyt. Bartókot, Schönberget és Sztravinszkijt úgy állítja gondolatmenete középpontjá-

ba, hogy egyben ábrázolni tudja zenei környezetüket is.

A szerző bravúros teljesítménnyel úgy mutatja fel a század zenei arculatát megváltoztató műveket, irányzatokat, stílusokat, hogy azokat a fejlődés logikus gondolatmenete tartja össze. Zenetörténetről lévén szó, ez természetesnek látszódhatna, de éppen századunk zenéjéről tömérdek olyan könyv született és születik, amely zeneszerzőportrék izolált sorozata — rosszabb esetekben a zeneszerzők névsorának alfabétjében elrendezve — s alig akad megalapozott történelmi igényű munka.

Kárpáti három részre bontja gondolatmenetét, s a határvonalat az I. s a II. világháború befejeződésekor, majd 1970-ben vonja meg. A legnehezebb természetesen a II. világháborút követő negyedszázad összefoglalása, hiszen kellő történelmi távlat híján itt a legnehezebb kijelölni a *„főútvonalat"*, amelyet a kötet a bevezető ígérete szerint *„az időszak legjelentékenyebb, fordulatot, gócpontot képviselő műveinek bemutatásával jár végig."* (6. lap.)

A könyv olvasása közben érződik, melyek századunk zenéjének Kárpáti János által már korábban s tüzetesebben megvizsgált területei. Mégha a Schönberg-, vagy Bartók-könyv eredményei, vagy a kelet—nyugati zenei kapcsolatok vizsgálatai javarészt nem kerülhettek is bele e szűkreszabott áttekintésbe, ami az elemző állítások megalapozottságát, meggyőző erejét illeti, mégis ott érezzük a tudományos mélyfúrást a sorok mögött. Félreértések elkerülésére: nem arról van szó, hogy a többi elemzés általában vitatható lenne, inkább arról, hogy Bartókról, Schönbergről, meg az orientális hatásokról Kárpátinak több és mélyebb mondanivalója van, mint akár Sztravinszkijről.

Bibliográfiákkal s mutatókkal együtt is alig több mint 20 ívnyi a Muzsikáló Zenetörténet zárókötete. Szükségképpen szelektálni kellett tehát az ismertetendő anyagban. A válogatás egyik alapelvét — a „főútvonal" kijelölésének igényét — jeleztem már. Egy másik alapelvét szintén az előszó szögezi le: *„A zenetörténet... nem zeneszerzők, hanem művek története — vagy pontosabban fogalmazva: művek logikus láncolata a társadalmi fejlődés koordinátarendszerében."* (5. lap). Kárpáti önmegtartóztató szigorral írja művek történetét; a társadalmi fejlődés koordinátarendszerét az elképzelhető minimumra csökkentve ábrázolja, számítván olvasóinak idevágó ismereteire, hogy minél több teret szentelhessen a műalkotások történetének.

Nem biztos azonban, hogy ebben igaza van (könyve 10 000 példányban jelent meg!). Óhatatlanul a sorozat Kroó György írta I. kötetére kell gondolnom, amelyben a zene s a művek társadalmi élete együtt jelent meg. Igaz, persze, hogy éppen századunk zenéjében szemlélődve, némiképp elhomályosult volna teszem, a Schönbergtől kiinduló főútvonal, ha a műalkotások valódi élete is számba vétetik.

Már említettem, hogy a főútvonal kijelölése éppen a legutóbbi korszak zenetörténetében a legproblematikusabb. Kárpáti ugyan tiszteletreméltó erőfeszítéssel kísérli meg elrendezni anyagát, de az a fejezet, amely a mába torkollik, távolról sem oly meggyőző, mint a megelőzők. S azt hiszem, elsősorban azért, mert a társadalmi fejlődés koordinátáit a szerző alig alkalmazza. Az olvasó — mármint a könyv olvasója — joggal hiheti, hogy továbbra is a biztonságos főúton kalauzolják, holott távolról sem oly bizonyos, hogy a teljes szerializmus, a helyébe lépő aleatória, az elektronikus zene — stb. —, úgy, ahogyan megszületett valóban a legfontosabb irányjelzője a legújabb zenének. Kivált azért nem gondolhatja, mert sokhelyütt Kárpáti is elhatárolja magát a tárgyalt jelenségektől, hangoztatja a kétségeit.

Méginkább meggondolkoztat, vajon szükséges és érdemes volt-e kitérni az új magyar zenére ilyen szűkös keretek között. Kárpáti bátorságára vall, hogy zenei idézettel s terjedelmesebben csupán Kurtágot és Szőllősyt tárgyalja, vagyis valóban jelentős teljesítményeket méltat figyelemre. Mégis úgy érzem, jobb lett volna a hazai kortársakat vagy teljesen elhagyni, vagy többrétűen bemutatni. Elhibázottnak tartom Szervánszky Concertójának és Szabó nagy műveinek szembeállítását s méginkább az „elkötelezett", de konzervatív Szabó Ferenc és az ugyancsak „elkötelezett", de modern Luigi Nono szembeállítását (175—6. lap), mert a két különböző nemzedékhez tartozó, s más-más hagyományban nevelkedett zeneszerző összehasonlítása történelmietlen.

A legújabb kort tárgyaló részben — s ez is a szerző bátorságára vall — általában pontos és árnyalt elemzések sorakoznak. Kárpáti a kritikai megközelítés

híve, s valóban a műalkotásokat kutatja, nem abszolutizálja az új technikákat, az „avantgarde-ot". Pontosan érzékelteti, hol válik a kísérlet zeneművé s ebből a szempontból kiváltképp sikerült az „Új szintézis felé" című zárófejezet.

Néhány apróbb megjegyzés. Sztravinszkijról szólva a könyv kétszer is (41., 88. lap) fúvóshangszerekre írt Szimfóniáról beszél, holott a mű — elismerem: nehezen fordítható — címe: „Symphonies d'instruments à vent", angolul „Symphonies of Wind Instruments", azaz a mű nem Szimfónia, az elnevezés a fúvóshangszerek együtthangzására (szünfonia) utal. Alig hihető, hogy Bartók Négy zenekari darabjának címadásában Schönberg, vagy Webern „zenekari darabjai" bármi szerepet is játszhattak (51. lap), hisz Bartók ezeket a műveket 1912-ben még nem ismerhette. A Zsoltárszimfónia elemzésekor (110—11. lap) a barokk formák újjáélesztésén túl, a mű szelleméről érdemes lett volna megemlíteni az orosz, pravoszláv hangot, amely áttör a barokk formavilágon. Sztravinszkij utolsó budapesti vezénylése meggyőzően vallott erről. Nem teljesen pontos az információ, amely szerint Sosztakovics *„1926-tól 1938-ig hat szimfóniát írt..., jobbára elvont program-tartalommal"* (133. lap), hisz ebből a hat szimfóniából kettő — a 2. és a 3. — már címében is megfogalmazott, konkrét programot hordoz. A 185—189. lapon közzétett *válogatott* bibliográfia egyes zeneszerzőkre megadott irodalomjegyzékének szempontjai nem világosak. Ha feltünteti Bartók összegyűjtött írásait, miért mellőzi Kodály írásainak gyűjteményét? Ha hivatkozik Roland-Manuel 1938-ból való Ravel-könyvére, miért hagyja ki Stuckenschmidt 1966-ból való Ravel-monográfiáját? Általában miért szorítkozik a bibliográfia életrajzokra, bibliográfiákba ágyazott elemzésekre? Hisz a Bartók-szakirodalomból semmiképp nem mellőzhető Demény, Kárpáti, Kroó és Lendvai munkássága. Talán hasznosabb lett volna a külföldi szakirodalmat méginkább megválogatni s a magyar nyelven hozzáférhető munkákban teljességre törekedni.

S még egy általánosabb megjegyzés a könyv használhatóságával kapcsolatban. Kárpáti János meglehetős szakmai tájékozottságot feltételez olvasóiról. Éppen a nagy példányszám és az egész vállalkozás ismeretterjesztő szándéka okán kissé kételkedem abban, hogy a szakmai ismeretekkel fel nem ruházott olvasó mindenütt pontosan megérti a könyv gondolatmenetét. Meglehet, a szerzőt, vagy netán a kiadót is elfogta efféle kétség, hiszen a függelékben tárgymutató magyarázza a legfontosabb szakkifejezéseket. Mégis, félő, hogy ha az olvasó a szeptim-akkord fogalmát nem ismeri, a 197. lapon található magyarázattal sem boldogul majd. (S ez még viszonylag egyszerű, hisz vannak sokkalta bonyolultabb fogalmak is.)

Végül: lemezes zenetörténetről lévén szó, nem hagyhatom megjegyzés nélkül, milyen jól gazdálkodott a könyv szerzője a rendelkezésére álló hangzó terjedelemmel (12 kis lemez). A ragyogóan összeválogatott példák éppoly szervesen ábrázolják a fejlődést, mint a szöveg maga. S ha Somfai László fentebb említett recenziójában kérte: a megfelelő zenei példák választékát ne korlátozza, hogy melyik országban készült a lemez, a sorozat zárókötete illusztrációinak összegyűjtésekor a szerző szabad kezet kapott s anyagát hét hanglemezgyár felvételei közül szedhette össze.

Kárpáti János zenetörténete — s ezt kisebb-nagyobb fenntartásaim el nem homályosíthatják — igen jelentős teljesítmény, az nemzetközi összehasonlításban is. A feltárt összefüggések meggyőzően ábrázolják a mi korunk zenéjét, műelemzései tömörségükben a lényeget mutatják fel, azt a lényeget, amely végigvonul bonyolult és ellentmondásos századunk zeneművészetén.

Werner Fuchss:
BÉLA BARTÓK UND DIE SCHWEIZ

Publikation der Nationalen Schweizerischen

UNESCO-Kommission, [1973].

Bartók svájci kapcsolatairól meglehetősen sok információ állt már eddig is rendelkezésünkre. Svájcba küldött levelek, ottani előadások dokumentumai Demény János gyűjtéséből ismeretesek. Willi Schuh 1952-ben közreadta a Sacher által megrendelt Bartók-művek keletkezésének történetét. Bartók és Svájc kapcsolatának további fejezeteit Werner Fuchss, Svájc egykori magyarországi nagykövete írta meg. A diplomácia történetében alighanem példa nélkül áll,

hogy külpolitikus egyben zenetudományos kutató munkát fejtsen ki. Az 1970-es svájci Bartók-emlékkiállítás katalógusában az ismertetendő könyv szerzője, a kiállítás spiritus rectora, mintegy e kötet vázlatát adta közre, majd a Neue Zürcher Zeitung 1971. január 17-i számában külön tanulmányban dolgozta fel Bartók zürichi kapcsolatainak történetét s közölt hét ismeretlen Bartók-levelet.

Werner Fuchss igen szép kiállítású, anyagában roppant gazdag könyve viszonylag rövid terjedelemben foglalja össze Bartók és Svájc kapcsolatainak történetét. Voltaképp kár is, hogy ez az „ország-monográfia" nem tartalmazza apróra mindazt, amit ebben a témában Fuchss és mások már eddig is összegyűjtöttek, bár érthető, hogy a szerző elsősorban a saját kutatásainak eredményeit foglalja össze.

A kötet valóban áttekinti a zeneszerző, előadóművész, népzenetudós és közéleti ember — vagyis a teljes Bartók — valamennyi svájci kapcsolatának történetét, a nyaralásoktól a korai előadásokon át a zongoraművész fellépéséig, a baseli művek történetéig, Bartók baráti kapcsolataiig. Werner Fuchss ezenközben mindvégig szerényen, tartózkodóan visszavonul s a dokumentumokat beszélteti.

Közread 13 mindezideig ismeretlen Bartók-levelet, teljes, vagy töredékes írást, többségükben fakszimilében — vagy fakszimilében is. E levelek közül talán a legérdekesebb a Walter Frey zongoraművésznek. 1934. április 28-án küldött írás (54. lap): *„Kérdésére, hogy ebben az ügyben kihez kellene fordulnia, egyetlen válaszom van: Dr. Hubay Jenő igazgató úrhoz. Nevezetesen, ha kilátásba helyezi szimfóniái egyikének zürichi előadását, ő magáévá teszi az ügyet.*

Nekem magamnak, sajnos, egyáltalán semmi befolyásom nincsen: Operánkkal igen haragos a viszonyom, Hubayval egészen rossz, Dohnányival igen hűvös, a kormánnyal nagyon rossz, és éppen összeveszőben vagyok a Rádióval, bár viszonyunk eddig nem volt különösebben barátságos.

Ilyen a helyzetem itt; ennek következtében személyesen nem tudok segíteni önnek — olyannyira, hogy még azt is közölnöm kell, ne is hivatkozzék rám, ha itt valamit is el akar érni."

A levél közléséből nem derül ki, hogy Frey — aki a levelet közreadásra átengedte —, milyen ügyben kérte Bartók segítségét, mindenképp pontos és jellemző azonban, ahogyan Bartók hazai helyzetét ábrázolja. Különösen figyelemreméltó, amit Dohnányira vonatkozóan közöl az írás, mivel újabban Bartók és Dohnányi viszonyát *örök* barátságként ábrázolja a kutatók némelyike.

Teljes terjedelmében olvasható két, Sacherhoz írott levél a „Zene...", illetve a Divertimento tárgyában (80., 87. lap), amely Schuh említett publikációjában szemelvényesen jelent meg. Az 1938 januárjában Baselban tartott két felolvasás előkészítésére írt Bartók dr. Ernst Mohrnak 1937. december 31-én (69. lap). E levél tanúsága szerint bővült a felolvasásokhoz korábban is igényelt tecnikai apparátus, zongora és lemezjátszó mellé Bartók, kottapéldák bemutatására, diavetítőt is kért.

Teljes terjedelmében először lát napvilágot az Universal Editionhoz írott Bartók levelek egyike (Joseph Haeringer, Zürich tulajdona; 70. lap), amelyben a zeneszerző véglegesként adja meg új művének címét: *„Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (in vier Sätzen)"*. 1936. augusztus 31-én, Sachernak még ideiglenes címként írja meg ugyanezt, hozzátéve: *„...lehetséges, hogy még főcímet is kitalálok."* (Közli Schuh említett tanulmánya).

A könyv meglehetősen részletesen, új dokumentumokkal megvilágítva tárgyalja Bartóknak 1931-ben, a Népszövetségben kifejtett munkáját. A jegyzőkönyvből idézi Bartók javaslatát a Népszövetség égisze alatt létrehozandó lemez- és hangosfilmgyűjteményre, amely tartalmazná a legfontosabb kortársi műveknek a szerzők felügyeletével készült felvételeit és a zenetörténet legjelentősebb műveinek a legjobb előadókkal készített felvételeit egyaránt (61. lap). A könyv közli a javaslat nyomán született semmitmondó és mit sem érő határozatot is (61—62. lap). Így válik érthetővé, miért írta Bartók: *„...megfogalmaztam valamit (grammofón-felvételekre vonatkozólag), ezt másnap — németül — felolvastam... Albizottság alakult, megfogalmazott egy határozatot, ami persze távol állt az eredetitől, praktikus haszna nincs..."* (DemLev I. 124. lap).

Sok új adatot, információt ad a könyv korai svájci Bartók-előadásokra vonatkozóan is. A *Két kép* helyi bemutatója

— Zürich, 1916. október 31., vezényelt Volkmar Andreae — alighanem a mű első külföldi előadása volt (33—35. lap). A bemutató érdekessége, hogy eredetileg Schönberg Pelléas és Mélisande-ja szerepelt a műsoron, s a Bartók-műre azért került sor, mert Schönbergének a zenekari anyaga nem érkezett meg idejében. Miképpen volt azonban „kéznél" a Két kép előadási anyaga? A könyv erre vonatkozólag nem tájékoztat, mégis, biztosnak tekinthető, hogy a zürichi Tonhalle-Zenekar az 1916/17-es évadban műsorra tűzte és az anyagot idejében meghozatta a Rózsavölgyitől. Werner Fuchss már könyve egy előző helyén (21. lap) megemlíti, hogy Bartók 1908. kezdetétől kapcsolatban állott Volkmar Andreae-vel s már akkor megküldte neki a II. szvit partitúráját. Fuchss megjegyzi, hogy Bartóknak Andreae-hoz írott levelei csak részben maradtak fenn. Ha dokumentálni nem lehet is, valószínű, hogy Bartók 1912-ben, a megjelenés után elküldte az iránta jószándékú karmesternek a Két kép partitúráját s ez lehetett az 1916-os előadás kiindulása. Az előadás létrejöttének körülményein azért érdemes még hipotézis-szinten is elgondolkozni, mert 1916-ig ritka alkalom volt, hogy Bartóktól zenekari mű szólalt meg külföldön. 1918-ból való önéletrajzában (DocBart II. 115. lap) Bartók maga is megemlíti még ezt a zürichi előadást, az 1921-ből, 1923-ból származó önéletrajzok azonban ezt az információt már nem tartalmazzák, az újabb műveit Európa-szerte bemutató Bartóknak a korai Két kép külföldi előadása nem fontos többé.

1923. november 24-én Genfben, 26-án Lausanneban Ansermet vezényelte a Két képet (36. lap). 1918. február 21-én a De Boer quartett bemutatta Bartók I. vonósnégyesét (Svájcban először), 1923-ban a II. vonósnégyest (36. lap) — ugyanez az együttes mutatta be Zürichben, 1910-ben Kodály I. kvartettjét, majd a 20-as évek derekán a Triószerenádot. Hírt ad a könyv a Tánc-szvit svájci bemutatójáról — 1926. december 4. Genf, 6. Lausanne, vezényelt Ansermet — és közli Ansermet elemző írását (37—38. lap), amelyben Sztravinszkijnak, a Sacre du printemps-nak a hatásáról is szó esik.

Bartók személyes svájci fellépéseinek sorát a Rapszódia 1910-es előadása után a kötet az 1929-es szerzői estektől kíséri nyomon. Nem említi, hogy Bartók 1923. december 20-án Genfben koncertezett (DemBart III., ZT VII. 281. lap). Kár, hogy így van, mert erről a genfi hangversenyről a dátumán kívül semmi közelebbit nem tudunk.

A könyv illusztrációs anyagának értékéhez nagy mértékben hozzájárulnak kottakéziratok eddig közzé nem tett fakszimiléi: az *I. hegedű-zongora rapszódia* és a *Kontrasztok* első oldala (46., ill. 94. lap) Szigeti József, a *Szólószonáta* egyik oldala (113. lap) Menuhin, a *Kétzongorás szonáta* Bartók javításait tartalmazó első oldala (86. lap) a Boosey and Hawkes kiadó gyűjteményéből került a kötetbe, míg a *VI. vonósnégyes* két vázlatlapjának (88—9. lap) forrása a New York-i Bartók-Archívum (!).

A dokumentumok közül még kettőre hívom fel a figyelmet. A II. zongoraverseny Bartók-írta elemzésének hasonmása a genfi Le Radio folyóiratból a 45. lapon olvasható. A 64. lapon közölt fakszimiléből kitűnik, hogy a férfikarra írott Székely népdalok egy része „Drei ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen" címen 1933-ban, vagyis az eddig ismert első kiadást öt évvel megelőzve, megjelent a Svájci Munkásdalosszövetség férfikari gyűjteményének 3. kötetében. A német fordítást Hedwig Lüdeke készítette, Bartók A magyar népdal című munkájának német verziója alapján. A fakszimile a „Vékony cérna, kemény mag" kezdetű tétel első 17 ütemét tartalmazza. A közlésből nem derül ki, vajon melyik két további tétele jelent meg még a ciklusnak.

Bartók és Svájc élő kapcsolatainak összefoglalása után szép kicsengést ad a könyvnek az 1945 utáni svájci Bartók-kultusz ismertetése, a késői előadások adatainak közlésével. S egy zárófejezet — Bartók emlékezete — Ansermet, Honegger, Frank Martin, Menuhin, Sacher, Willi Schuh és Kodály beszédeiből-írásaiból ad szemelvényeket. A svájci Bartók-ünnepségek dátumai-műsorai teszik teljessé Werner Fuchss könyvét.

Általában igen gondos és pontos a dokumentumok közreadásának módja. Kár, hogy az idézetek mellől olykor elmaradnak a forrásra utaló jegyzetek. Két apró tévedés: az 1929-es szerzői estek műsorának egyik részletét a szedett szöveg (43. lap) hibásan közli: „*Rumänische Weihnachtslieder für Klavier (1915): Ménie — Burleske, Erster Rumänischer Tanz*" — ebből — a Kolindákat a többi művel összekötő kettőspontból

— az olvasó arra következtethet, hogy a Sirató, Burleszk, 1. román tánc a Kolinda-sorozat egy-egy tételének címe. (Külföldön valamennyi ritkán hallható.) Az 51. lapon fakszimilében közölt műsorlapról szerencsére egyértelműen kitűnik, hogy az elhangzott művek III. csoportjához tartoztak egyfelől a Kolindák, másfelől — külön sorba szedve — az említett kompozíciók. A 79. lapon a „Zene..." nyomtatott, metszett partitúrájának egyik lapját a képaláírás Bartók kéziratának (Manuskript) jelöli.

Ezek az apróságok természetesen mit sem vesznek el Werner Fuchss könyvének értékéből. Zenetörténeti vonatkozásban igen jelentős művel gyarapodott a Bartók-irodalom. Bárcsak összegyűjtené a magyar zene svájci barátja Kodály és Svájc kapcsolatainak dokumentumait is.

Breuer János

Arthur Rubinstein:

ERINNERUNGEN — DIE FRÜHEN JAHRE

S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1973

A nemzetközi zenei könyvpiac legnevezetesebb újdonsága a lengyel származású, csodálatos zongoraművész, *Arthur Rubinstein* önéletrajza. Az „Emlékek — Korai esztendők" című kötet szinte egyidőben látott napvilágot New Yorkban Alfred A. Knopf kiadásában és Frankfurtban, az S. Fischer Verlagnál.

A mű már külsejét tekintve is impozáns. Hatszáz oldalas, tekintélyes terjedelmű kötet — s e hatszáz oldal a szerző életének első harminc évéről ad csupán számot! A további évekről — s ez nem csekély idő: közel két emberöltő — Rubinstein hallgat. „Az már karriertörténet volna, nyugodtabb léptű, megváltozott színekkel, arról kár volna beszélni" — ilyesformán szól a szerző könyve utószavában, őszinte sajnálatunkra. (Kár, hogy ezt teszi: mi szívesen olvastuk volna— akár további ezerkétszáz oldalon — hogy miként „interpretálja" a következő öt-hat évitezedet.) Tiszteletet parancsoló tény azonban: első három évtizedének hatszáz oldalas krónikáját bármiféle feljegyzés vagy vázlat nélkül, egyedül emlékezetére támaszkodva írta meg Rubinstein. Sohasem vezetett naplót — vallja a bevezetésben — de ha vezetett volna is: az minden bizonnyal eltűnt volna a II. világháború idején, amikor a németek elfoglalták Párizst s benne Rubinstein lakását.

Ebben a könyvben azonban nem csupán s nem is elsősorban a külső jegyek késztetnek elragadtatásra. Hanem a képeknek, színeknek, portrévázlatoknak, a történeti és hangulatmozaikoknak az elevensége és valósággal epikus áradása. Ennek az epikus jellegnek cseppet sem mond ellen, hogy Rubinstein „alanyi költő", aki mindvégig önmagáról beszél: gyermekéveiről a lengyel kisváros családi környezetében, tanulóidejéről Berlinben, a pályakezdés korának nyomorral váltakozó sikereiről a cár és az osztrák császár által felszabdalt lengyel földön, majd Párizsban és Londonban, s a világkarrier kezdetéről az első világháború esztendeiben. Sok zenei és zenén kívüli dologról esik szó e kötetben: adott és kapott zenei élményekről, nagy evésekről és nem kisebb éhezésekről, barátságokról és szerelmekről, muzsikálásról baráti társaságban és arisztokrata szalonokban, a művészet önzetlen jótevőiről s a művészi élet ádáz vérszívóiról. S mire az olvasó leteszi a könyvet: úgy érzi, többet tud a századvég s a századforduló európai zenei világáról, mintha tucatnyi szakkönyvet tanulmányozott volna. Emberek, városok, tájak, zenék sokasága vonul el az olvasó előtt, lebilincselő-szórakoztató formában, egy derűs, de mélyen gondolkodó művész emlékeinek és reflexióinak tükrében. Arthur Rubinstein műve — nem kétséges — az első helyet foglalja el az 1973-as év zenei memoárjainak sorában, nemzetközi szinten.

BERICHT ÜBER DEN INTERNATIONALEN MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN KONGRESS BONN 1970

Herausgegeben von Carl Dahlhaus, Hans-Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Masserkeil

Bärenreiter, Kassel Basel Tours London

Több mint hétszáz oldalas vaskos kötetben látott napvilágot annak a hatnapos tanácskozásnak az anyaga, melyet 1970 szeptemberében Bonnban, Beethoven szülővárosában s az ő emlékére rendezett a Gesellschaft für Musikforschung.

E könyvismertetés írója részt vett ezen a nemzetközi zenetudományi kongresszuson, de csak most, hogy anyagát egyetlen kötetbe gyűjtve, leírva látja: alkothat fogalmat önmagának a tanácskozás méreteiről és jelentőségéről. Mert annak idején négy-négy előadásra került sor egyidőben, ugyanannyi helyszínen — s a legszorgalmasabb hallgató is azt regisztrálhatta csak, hogy mi mindent *mulasztott.*

A referátumok, előadások, viták teljes anyagát tartalmazó kongresszusi beszámoló tanúsága szerint hat nap alatt 170 felszólalásra került sor. Ezek négy nagy témát fogtak át. Az első téma Beethoven volt: zenéjének ritmikai-metrikai kérdései, a zeneszerzőt Haydnhoz fűző szellemi szálak kutatása, vázlatainak problematikája, Beethoven és Kelet-Európa kapcsolata. Ez utóbbi szekcióban magyar, cseh, szlovák, szlovén, szovjet és bolgár referátumok hangzottak el (e sorok írójának beszámolója „Beethoven és a magyar zene" címen jelen folyóirat hasábjain időközben magyarul is megjelent.) A második nagy témakör az opera történeti kérdéseit taglalta: operaszerző és szövegkönyv viszonyát, az operajelenetek zenei tipológiáját, az opera és a társadalom kapcsolatát. A harmadik fő téma a XX. század zenéje: a zenei neoklasszicizmus fejlődése, a Schönberg-kutatás helyzete, az új zene fontos „mellékfiguráinak" méltatása. E három általános témát a szabad referátumok gazdag sora egészíti ki, elgondolkoztató és tanulságos képet festve a világ jelentős részén folyó zenetudományi kutatásokról.

A Beethoven-kongresszusról beszámoló kötet illusztris munkatársi gárdát vonultatott fel; elegendő, ha a legutóbb nálunk is járt Kurt von Fischer, továbbá Karl Geiringer, Friedrich Blume, Anna Amalie Abert, Willi Schuh, Carl Dahlhaus, Zofia Lissa, Joseph Schmidt-Görg nevére utalunk. S az újonnan felmerült tudományos felfedezések és adatok tízezreire, mellyel a felsoroltak és a kötet többi munkatársai napjaink egyre specifikusabbá váló zenetudományának gazdagításához e kötet révén is hozzájárultak.

Lorenz Mizler:

SAMMLUNG AUSERLESENER MORALISCHER ODEN

Faksimile der ersten, zweiten und dritten Sammlung nach dem einzigen erhaltenen Exemplare der Originalausgabe. Mit einem Nachwort in Deutsch und Englisch von Dragem Plamenac
VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1972

A korszerű zenetudomány egyre kevésbé elégszik meg a zenetörténet egyes jelenségeinek önmagukban való vizsgálatával. Az előzmények és kölcsönhatások figyelembevételének legalább akkora jelentőséget tulajdonít, mint a kor- és környezetvizsgálatnak.

Johann Sebastian Bach esetében sem szorítkozik a kutatás a korszakalkotó muzsikus életének és életművének vizsgálatára. Mind nagyobb figyelmet szentel a jelentős kortársaknak — újabban például a hamburgi mesternek, Telemannak — és a Bach környezetében, Lipcsében virágzott népszerű és tudományos zenei irányzatoknak. A kor egyik „sláger-kötetének", „A Pleisse-parti éneklő múzsának" kiválóan sikerült lipcsei fakszimile-kiadásáról hírt adtunk annak idején e hasábokon. Most egy külsejében hasonló, tartalmában eltérő hasonmás-kiadvány jelent meg a Deutscher Verlag für Musik gondozásában, Dragan Plamenac szerkesztésében és utószavával: *Lorenz Mizler* háromrészes

munkája, a „Válogatott morális ódák gyűjteménye, a zongora kedvelőinek hasznára és szórakozására".

Bach több éve Thomaskantorként működött már Lipcsében, amikor Mizler megjelent a vásárvárosban, hogy híres egyetemén teológiai tanulmányokat folytasson. Érdeklődése azonban rövidesen más tudományágak felé fordult: a filozófia és a matematika felé. Ebből az irányból közeledett azután a muzsikához, olyan rendszer kidolgozását tűzve célul maga elé, amelyben a zene maga egy matematikai törvényeken alapuló tudományágként értelmezhető. E témáról írott latin nyelvű disszertációjáért — melyet Johann Matthesonnak és Johann Sebastian Bachnak ajánlott — Mizler elnyerte a magiszteri méltóságot.

Mizler lipcsei éveinek legnevezetesebb két tette a „Zenei tudományok levelező társaságának" létrehozása és az „Újonnan megnyílt zenei könyvtár" elnevezésű folyóirat megindítása volt. 1743-ig élt Lipcsében, azután Lengyelországba tette át székhelyét. Egy évtizeden át még szerkesztette távolból a „Zenei könyvtár"-at, azután, a Bach halálát követő évek nagy ízlésváltozása idején, teljességgel felhagyott a zenei tevékenységgel.

Mizler nem csupán zeneelmélettel foglalkozott. Néhány fuvolaszonátája mellett legnevezetesebb próbálkozása az 1740. és 1742. közt megjelent — s most újra kiadott — „Válogatott morális ódák" sorozata. Sperontes népszerű dalaival szemben Mizler választékos, emelkedett, világi jellegű de erkölcsi célzatú, prozódiailag igényes dalok komponálását tűzte ki céljául. S bár invenciója nem állt igényességével azonos szinten: ódái mégis hozzátartoznak a Bach-korabeli Lipcse gazdag zenei vegetációjához s mindenképpen érdekes fejezetét alkotják a német dal történetének.

Igor Strawinsky mit Robert Craft

ERINNERUNGEN
UND GESPRÄCHE

S. Fischer Verlag,
Frankfurt am Main 1971

Igor Sztravinszkij végső éveiről rajzol sajátságosan érdekes képet utolsó írásainak, Robert Crafttal folytatott beszélgetéseinek és Craft naplójegyzeteinek kötete, mely angolul még a zeneszerző életében, 1969-ben napvilágot látott, nem sokkal Sztravinszkij halála után pedig, bővített német kiadásban, az európai könyvpiacon is megjelent.

E könyv igen erős kritikával tanulmányozandó: a benne közölt Sztravinszkij-írások és emlékezések hitelességét erősen megkérdőjelezi a szaksajtó. Ezt azonban, több-kevesebb joggal, a szerző korábbi köteteinél is megteheti. Mert nem kétséges: Sztravinszkijnak mindig szüksége volt egy „szellemi katalizátorra". Valakire, aki a műveltségét mindig a „gyakorlatban" továbbépítő zeneszerző érdeklődését a zenetörténet vagy az emberi kultúra egy s más ágának valamely problémakörére irányította s azután művekben és más formában megnyilvánuló érzelmi-értelmi reakciót váltott ki belőle. E szerepet az utolsó két évtizedben Robert Craft töltötte be Sztravinszkij mellett. A könyvet olvasva, nem alaptalan a gyanú, hogy Craft helyenként túllépte a „katalizátor" szerepkörét.

De így is: e könyvet meg kell ismernie mindenkinek, akit Sztravinszkij egyénisége érdekel. Nyolc nagyobb interjút közöl, melyek 1966. és 1971. között jelentek meg: Itt Sztravinszkij szellemének ragyogása és frissesége közvetlenül és ellenállhatatlanul nyilvánul meg — éles kontrasztot alkotva testi öregedésének külső jeleivel. Nagyon érdekes az az összehasonlító írása, melyben a Sacre du printemps három hanglemezverzióját — Karajan, Boulez és Craft felvételeit — elemzi, szinte ütemről ütemre, nem éppen a feltétlen elragadtatás hangján. Érdekes az az írás is, mely a „Les Noces" eredeti, el nem készült verzióiról szól, melyek — részben — Rácz Aladár közreműködésére számítva íródtak volna.

Craft naplójegyzetei érdekesek, leginkább ott, ahol nem önmagával, hanem Sztravinszkijjal foglalkoznak. Felejthetetlen kép: Craft az Akropoliszhoz igyekszik. A nap süt, a kép mégis szürke, elmosódott. És ekkor hirtelen megjelenik a színen egy törékeny öregember, fején zsebkendővel a tűző nap ellen — s a kép hirtelenében kivilágosodik, az ég kékebb lesz, a nap fénye áthatóbb. Egy képsor megindul, élesen és izgalmasan. Akárcsak a kései kórházi évek tudósításai: ez a jelenet is sokatmondó és őszintén megható. Az esztétikai fejtegetések és reflexiók eredetisége megkér-

dőjelezhető: ám az ilyen és ehhez hasonló „pillanatképek" feltétlenül hitelesnek látszanak s egy-egy vonást élesen megvilágítanak a zeneszerző portréján.

DER FESTSPIELHÜGEL

In Zusammenarbeit mit Dieter Mack und Wilhelm Rauh herausgegeben von Herbert Barth

List Verlag München 1973

Fennállásának századik évfordulójához közeledik az operajátszás történetének mindmáig páratlan jelensége, a Bayreuthi Ünnepi Játékok Háza. Az a színház, melyet a múlt század egyik legkiemelkedőbb alkotóművésze emelt, hogy művei megszólaltatásához ideális keretet biztosítson. 1872-ben tette le Richard Wagner a bayreuthi Festspielhaus alapkövét, 1874—1875 nyarán már próbált az első előadásokra kiválasztott művészekkel. 1876. augusztus 13-án pedig, a Nibelung gyűrűje-ciklus előadásával, az Ünnepi Játékok Háza megnyitotta kapuit a nagyközönség előtt.

A centenárium alkalmából rendkívül szép és tanulságos szöveg- és kép-antológiát jelentetett meg a Paul List Verlag. „Az Ünnepi Játékok dombja" című kötet egykori feljegyzések, rajzok és fényképek tükrében mondja el Wagner Bayreuthjának kialakulását, az építkezés befejeztétől napjainkig. Szól a kezdet nehézségeiről, szól Bayreuth korszakalkotó színháztörténeti jelentőségéről, de szól a „zarándokhellyé" vált Bayreuth elavult előadási hagyományokhoz ragaszkodó konzervativizmusáról is. Nem hagyja említetlen azt a korszakot, melyben az Ünnepi Játékok Házára „barna árnyak" vetültek, s persze fénynek és ragyogásnak azt a korszakát sem, amely Wieland és Wolfgang Wagner színháztörténeti jelentőségű rendezői munkássága nyomán virradt fel Bayreuthban.

A „Wagner-per" anyagát jelentős személyiségek „vád- és védőbeszédei" alapján rekonstruálja a könyv. Hogy csak néhányukat soroljuk fel: Nietzsche és Csajkovszkij, Hanslick és Romain Rolland, Bernard Shaw és Albert Schweitzer, Gerhart Hauptmann és Thoman Mann, Alban Berg és Sztravinszkij, Schönberg és Boulez. Tárgyilagosságra és sokoldalúságra való törekvés, nagyon gazdag ismeretanyag és — a sok érdekes képnek hála — szép és sokatmondó külső jellemzi ezt a könyvet, mely méltó irodalmi hozzájárulás az Ünnepi Játékok Házának centenáriumához.

Douglas Sutherland:

COSIMA. EINE BIOGRAPHIE

Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, Tübingen 1970

Kevéssel azelőtt, hogy Liszt Ferenc második leányának és Richard Wagner második feleségének, Cosimának naplói — jogilag legalábbis — hozzáférhetőkké válnának a tudományos kutatás számára: mindenképpen merész dolog pontos és hiteles életrajzának megírására vállalkozni. Douglas Sutherland mégis vállalkozott erre a feladatra.

Tud-e még vajon újat mondani? Hiszen a könyvtárnyi Wagner-irodalomban a Cosimáról szóló könyvek és méltatások száma is tekintélyes. Erre a kérdésre egyidejű igennel és nemmel kell válaszolnunk. Mert kétségtelen: a szerző ábrázolási módjában van két újszerű vonás. Az egyik az a felismerés, mely szerint Cosima életének, jellemének alakulása nem érthető meg apja és két férje életútjának ismerete nélkül. A könyv első fele ily módon Liszt-életrajz, középső része — rövid intermezzoként — Bülow-életrajz s a harmadik, legterjedelmesebb része Wagner-biográfia. A szerző jól érzékelteti: miként hatottak e férfiak Cosimára, s azt is, hogy milyen szerepet játszott e rendkívüli asszony a három muzsikus életében.

A másik, figyelemreméltó vonása a könyvnek a teljes tárgyilagosságra való törekvés. Se Wagnerről, se Cosimáról nem fest „lakkozott" képet. Jól ábrázolja kettejük elszánt akaratát, mely a Mű befejezésére és megőrzésére irányult — de nem feledkezik meg a jellem-portrék árny-vonásairól sem: mások megértésének teljes hiányáról, mindkettejük bizonyos emberi és világnézeti egyoldalúságáról.

A könyv alapvető szerkezeti hibájának érezzük viszont, hogy Wagner halálával véget ér s Cosima hátralevő 47 esztendejéről beéri néhány oldalas összefoglalással. Mintha azt a közel félévszázadot a szerző már csak epilógusnak érezné! Holott „ó-Bayreuth" stílusának

kialakítása és konzerválása — Cosima Wagner műve — egymagában is érdekes témája lehetne a modern történeti kutatásnak. Kár, hogy ez a téma nem keltette fel a Cosima-életrajz szerzőjének figyelmét.

A könyv árnyoldalai közé tartozik továbbá, hogy tudományos apparátusa jócskán elavult. Ma már lehetetlen e témához úgy hozzászólni, hogy a szerző ne ismerje Ernest Newman és Curt von Westernhagen alapvető Wagner-kutatásainak, Jakov Milstein, Major Ervin és Gárdonyi Zoltán, Szabolcsi Bence és Kókai Rezső Liszt-kutatásainak minden idevágó eredményét. A szerző magyar történelmi ismeretei is „hozzávetőlegesek" csupán: így 1711-et, a Rákóczi-szabadságharc leveretésének dátumát, összetéveszti Magyarországnak a török uralom alóli felszabadítása idejével, tehát a XVII. század utolsó harmadával. Kisebb-nagyobb történelmi-zenetörténeti pontatlanságok a továbbiakban is feltűnnek még. Liszt gyermekkoráról szólva például a szerző újra feltálalja „a vak Braun báró" társaságában adott 1820-as soproni koncert történetét. Erről a Lisztnél állítólag néhány évvel idősebb fuvolás-csodagyerekről, a „vak Braun báró"-ról néhány évtizede megállapította már a kutatás, hogy Praun Zsigmond Ottónak hívták, nem volt vak, nem fuvolás volt, hanem hegedűs és se idősebb, se fiatalabb nem volt Lisztnél: vele egy esztendőben, 1811-ben született a nyugat-magyarországi Nagyszombatban. „A vak Braun báró" szimbóluma lehetne annak, hogy mennyire kiirthatatlanok az ilyen tetszetős, de a történelmi valósághoz csak nagyon laza szálakkal fűződő romantikus „storyk" a művészéletrajzok irodalmából. Ezt a szóban forgó könyv esetében különösen sajnáljuk: az elavult apparátus itt egy egyébként eredeti szemlélettel megírt könyv értékét csökkenti.

Bónis Ferenc

Pamela Weston:

CLARINET VIRTUOSI OF THE PAST

Ed. Robert Hale, London. 1971.

A könyv előszava a következő mondatokkal kezdődik: „Különös dolog, hogy a hegedűsök és zongoristák kivételével, nagyon keveset írtak azokról a nagy virtuózokról, akik művészetük tökéletesítésének szentelték egész életüket. Ezek a ritka tehetségű férfiak és nők, akik előadásukkal gyönyörűséget nyújtottak hallgatóiknak és inspirációt adtak a zeneszerzőknek, jelentős részét adják a zene történetének és egyben saját hangszerük tökéletesítésének is. Egyre növekszik azoknak a száma, akik fúvóshangszerrel foglalkoznak, amelyek között a klarinét az egyik legnépszerűbb. De hasztalan fáradoznak a klarinétosok, hogy hangszerük kimagasló képviselőiről valami felvilágosítást találjanak. Milyen emberek is voltak azok? Milyen körülmények között éltek? Mit, hol és hogyan játszottak? Milyen hangszereket használtak? Ezeknek, valamint több más kérdésnek a megválaszolásával reméljük, hogy az élettelen neveket életteli személyekké tudjuk változtatni e könyv segítségével."

Majd sorra életre kelnek a könyv tizennégy fejezetében a legfiatalabb műzenei hangszer, a mindössze 270 éves múlttal bíró klarinét legkiválóbb előadó virtuózai és mechanizmusának továbbfejlesztői egyben. Ezek sorát egy — a számunkra semmiképpen sem közömbös, de annál titokzatosabb — személyiség: „Mr. Charles the Hungarian" nyitja meg. Ő az első klarinétjátékos, akinek ismerjük a nevét. Az 1741. május 11-én megjelent „Dublin Mercury" hírül adja, hogy másnap „Mr. Charles the Hungarian" hangverseny keretében „klarinéton", „hautbois de amour"-on és „Salamo"-n játszik, amely hangszereket „még soha nem hallották ebben az országban" (Írországban.)

Majd változik a kor és a szín, az 1770-es évek Párizsában vagyunk. A cseh származású Josef Beer, az első utazó virtuóza a hangszernek és egyben a francia klarinétiskola alapítója, mutatja be Karl Stamitz klarinétkoncertjeit. Nyughatatlan természete Európán végig hajszolja Itáliától Varsón, Moszkván át Pétervárig, ahol II. Katalin cárnő kamaramuzsikusául szerződteti. Innen Berlinbe kerül, ahol a korszak másik híres klarinétosával, Franz Tausch-sal II. Frigyes Vilmos kamaramuzsikusaként működik és tanít a potsdami iskolában. Növendékei voltak többek között Heinrich Baermann, Crusell, August Bliesener és valószínűleg Hermstedt is.

A 18. század utolsó évtizedeiben Bécs az európai műzene központja. A kor egyik leghíresebb klarinétosa Anton

Stadler, akit az a kitüntetés ér, hogy barátjának nevezheti Mozartot, de aki jellembeli fogyatékosságai miatt nem egy alkalommal rútul visszaél ezzel a barátsággal. Stadler káprázatos hangszerjátéka és különleges hangszere, melynek hangterjedelme „c"-ig ment le, csodálatos és azóta is utolérhetetlen remekművek alkotására ihlette Mozartot. Stadlernek készült a páratlan szépségű trio (K. V. 498), a klarinétötös (K. V. 581) és az oly sok — más hangszeren játszó — művész által irigyelt klarinétverseny (K. V. 622), a Varázsfuvola édestestvére is. Talán éppen Stadler lelkiismeretlensége volt az oka annak, hogy elveszett a két csodálatos mű kézirata. Napjainkban divat „megbukott" zenekritikákat feleleveníteni. Álljon itt ezért a Stadler számára írott klarinétverseny 1838. március 19-i, első londoni előadásának kritikájából a következő részlet:

„Az újdonság *úgy mondják* Mozart szerzeménye és André, Offenbach, műhelyéből származik, aki, miként Fétis Beethoven szerzeményeivel, úgy ő Mozart hátramaradt művei mostohaapjának állította be önmagát... Az első tétel „parókás-zene", tömör és gondolatokban bővelkedő frázisaiban felfedezzük a múlt század parókás-copfos *maestroját;* de semmi sincsen, amelyet André maga nem írhatott volna meg... A jelen koncert finálé ja határozottan otromba és amennyire egyszeri hallásra megállapítható, az igyekezet és tapasztalatlanság nyomait mutatja. Az andantét valódi mozarti illat lengi körül..."

A szerző a további fejezetekben sorra feleleveníti a múlt idők legkiemelkedőbb klarinétos egyéniségeit. Egy részük magasrendű előadóművészetével és kiváló hangszertechnikájával örökértékű remekművek alkotására ihlették a kortárs zeneszerzőket. Ezek sorába tartozott Johann Simon Hermstedt, akinek Spohr írt számos kompozíciót, köztük négy igen magas technikai tudást követelő versenyművet; Heinrich Baermann, C. M. v. Weber meghitt jó barátja, aki valamennyi klarinétművét éppen Baermann részére írta; Richard Mühlfeld, akinek részére Brahms írta a hangszer irodalmának kiemelkedő alkotásait: a triót (op. 114), a klarinétkvintettet (op. 115) és a két szonátát klarinétra és zongorára (op. 120, no. 1 és 2).

Mások, mint Ivan Müller, Hyacinthe Eléanor Klosé, George Arthur Clinton, azon túl, hogy kivételes képességű klarinétosok voltak, rendületlen kitartással és eredményesen munkálkodtak a hangszer továbbfejlesztésén és tökéletesítésén.

Külön fejezet emlékezik meg Bernhard Henrik Crusellről, a múlt század első évtizedeinek jeles finn származású klarinétosáról és zeneszerzőjéről, aki maga is számos művet — köztük három koncertet — írt hangszerére.

Nem érdektelen a számunkra, hogy Liszt Ferenc 1842-ben Pétervárott Weber Grand duo concertante-ját is játszotta Joseph Blaes kiváló belga klarinétossal. Maga Blaes így emlékezik meg erről:

„Meg kell mondanom, soha nem éreztem magam ennyire lelkesültnek, mint ezen az estén, elbűvölve attól, hogy ez az ördögi férfiú kísér; úgy tűnt nekem, hogy a zeném már nem is olyan, amilyen volt, annyira engedte érvényesülni azt".

Az utolsó fejezet a legjelesebb angol klarinétosokról emlékezik meg a 18. századtól napjainkig.

Utószó helyett egy örökérvényű Robert Schumann idézettel zárul a könyv: „Szeressed a hangszeredet, de ne tételezd fel hiú módon, hogy az a legfelsőbbrendű és az egyetlen".

A könyvben tárgyalt klarinétosokról, Szembetűnően bizonyítja a mű komolyságát a minden fejezet végén közölt bőséges vonatkozó irodalom és forrásmunka.

Pamela Weston, a könyv írója, maga is klarinétos. Frederick Thurston növendéke volt, majd tanulmányai befejezése után szólistaként működött 196[illegible] Ezidőtől tanítással, pedagógiai m[illegible] és cikkek közreadásával foglalkozik. Könyve az első életrajzi mű a múlt nagy klarinétosairól, akiket a szerző széleskörű tájékozottságával és az ügy szeretetével élő egyéniségekké tudott varázsolni.

Balassa György

A magyar zeneszerzés helye a nagyvilágban c. sorozatunkat technikai okokból következő számunkban folytatjuk. (A Szerk.)

Gj/1973

MAGYAR ZENE

1974 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XV. évfolyam, 2. szám 1974. június

TARTALOM

KÁRPÁTI JÁNOS:
Kurtág György: Bornemissza Péter mondásai — Concerto szoprán hangra és zongorára op. 7 115
TALLIÁN TIBOR:
Bartók levélváltása R. St. Hoffmann-nal 134
SZIGETI KILIÁN:
A középkori orgona — különös tekintettel a magyarországi emlékekre . 186
SZEMLE
A magyar zeneszerzés helye a nagyvilágban.
A Zeneműkiadó Vállalat szemszögéből (Sarlós László) 202
A Rádió szerepe a magyar zene külföldi propagandájában (Sebestyén András) 207
László Zsigmond kitüntetése 212
KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL
Pernye András: Hét tanulmány a zenéről — Zofia Lissa: Zene és csend (Balassa Péter) 213
A Magyar Népzene Tára VI. Népdaltípusok 1. — Kallós Zoltán: Balladák könyve (C. Nagy Béla) 216
Hrsg. János Demény: Béla Bartók Briefe I. II. (Breuer János) 218
HANGLEMEZEKRŐL
(Juhász Előd) 221

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évenként négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
74.2802.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

KÁRPÁTI JÁNOS:

KURTÁG GYÖRGY: BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI — CONCERTO SZOPRÁN HANGRA ÉS ZONGORÁRA OP. 7

(GONDOLATOK A SZÖVEG, ZENE ÉS SZERKEZET KAPCSOLATÁRÓL)

I.

A középiskolában megtanult és egy életre el nem felejtett híres búcsúének, a *Siralmas énnéköm* szerzőjéről, Bornemisza Péterről az irodalomtörténeti kutatások is egyre inkább azt igazolják, hogy munkásságának „summája" nem ebben a kétségtelenül páratlan lírai megnyilvánulásban rejlik, és nem vallásos lírájában vagy az Élektra magyar megformálásában, hanem abban a sajátosan XVI. századi műfajban, melyet prédikátorirodalomnak nevezünk. Prédikációinak, az úgynevezett „postilláknak" öt kötete maradt fenn, kiegészítve a negyedik kötetből kifejtett *Ördögi kísértetekkel* (1577—1579) és a halála előtt még egyszer kinyomtatott, összefoglaló jellegű úgynevezett Folióspostillával (1584); mindez olyan hatalmas méretű sorozat, mely Bornemisza zseniális látásmódja nélkül is, puszta létében fontos dokumentuma lenne a XVI. század végi, főképp felvidéki lutheránus gondolkodásnak.

A valóság azonban az — és ezzel most már tulajdonképpen ki kell lépnünk az irodalomtörténeti adatok emlékeztető célú sorolgatásából —, hogy itt a kor dokumentumain kívül megdöbbentő erejű, hitelű és érvényű emberi megnyilvánulásokról van szó, olyan irodalmi anyagról, mely forrása lehetett nemcsak az újabb és mélyebb tudományos kutatásoknak, hanem egy mai zeneszerző egyáltalában nem archaizáló szándékú művészi vállalkozásának is. Nyilvánvaló — és ezzel óhatatlanul egy kicsit előreugrunk gondolatmenetünkben —, hogy Kurtág György nem az ódon, veretes nyelvezet miatt fordult Bornemisza prózájához, hanem a benne rejlő gondolatok forrósága, égő aktualitása és tömör fogalmazása vonzotta.

Prózát mondunk, bár a mű — különösen abban a válogatásban és összeállításban, ahogyan azt Kurtág kialakította — aligha nevezhető prózának. Nincs benne semmi Bornemisza postilláinak kifejezetten epikus anyagából, az anekdotázó elemből, mely olyannyira hozzátartozott annakidején a műfajhoz s amely a bibliai jelenetektől kezdve a *Cento novelle antiche* történetecskéin és a Melanchtontól eredő, Manlius által közvetített más tanmeséken keresztül Bornemisza személyes élményeiig azt a célt szolgálta, hogy a hallgató — vagy akár az olvasó — élénk és érzékletes formában tehesse magáévá a prédikációban rejlő etikai tanulságokat. Az epika helyett tehát a vallomások megragadó líraisága lép az előtérbe, s a vallomások mellett megannyi olyan, műfajilag nehezen meghatározható elem, mely mindenképpen a lírához áll

közel s ma mindenképpen versnek tekinthető. Legalábbis abban a formában, melyet a zeneszerző alakított ki válogatás, szerkesztés, összeállítás útján.

Így jött létre a kompozíció alapjául szolgáló négyrészes szerkezet: I. Vallomás — II. Bűn — III. Halál — IV. Tavasz. Már ebből is látható az anyag rendkívül átgondolt, személyes és mégis autentikus, a bornemiszai életmű szellemének megfelelő csoportosítása. Bár hasznos lenne a teljes szöveg közlése, a hely hiánya miatt meg kell elégednünk az idézetekkel, melyekkel megpróbáljuk tömörítve fevázolni a gondolati szerkezetet és az anyag ilyetén való elrendezésének művészi logikáját.

A *Vallomás* igazi bevezető rész, utal a „vallomások" akár Szent Ágostonig is visszavezethető műfaji összefüggéseire, s közben megfogalmazza a szerző szándékát, a nekikészülődés miértjét és egyben a közlés középkoriasan tanító és ugyanakkor művészi indokait, vagyis a szerző igazi „ars poeticáját". „Midőn az negyedik részhez kezdettem volna, támaszta reám Isten titkon való ördögi kisírteteket... Azok rajtam lévén kényszeríttetem irnom..."

A *Bűn* címet viselő második rész első mondása hasonlóképpen tömören exponálja a gondolatok csoportosításának alapeszméjét: „A bűn mint egy sűrű köd, avagy sötét felhő, avagy kemény kőfal; elfogja szemünk elől az Istent..." A továbbiakban azután világosan fény derül a bűn és az ördögi kísértések szoros kapcsolatára, egységére s ezzel együtt Bornemisza szinte modern „ördögkoncepciójára", melyben nincs semmi körmönfont teológia vagy elvakult misztika, hanem csupán a korral adekvát felismerése és kifejezése az emberi természet iszonyatos kettősségének.[1]

A harmadik rész nem hoz feloldást, nem kontrasztál az előzővel, sőt tovább fokozza az emberre nehezedő súlyok nyomását. A halállal való szembenézést Kurtág úgy csoportosítja Bornemisza szavainak felhasználásával — s lényegében az ő eszméinek hív őrzésével —, hogy miközben a bűnről szóló rész közvetlen folytatását fejti ki belőle, ismét csak nem támaszkodik teologikus bölcsességekre a bűn és halál összefüggésbe hozásával, hanem a bűn szubjektivitásával szemben a halál objektivitását hangsúlyozza. Az „ördögi kísértésekkel" az egyén szembeszállhat, sőt kell is szembeszállnia, a halál azonban természeti törvény. „A halál, mint egy tőr a madarat, megcsap és ellep tégedet is..." — mondja, s a belőle kifejtett mondanivaló nem a túlvilági életet hangsúlyozza, hanem az elmúlás kegyetlen és kikerülhetetlen realitását: „Virág az ember..."

A kompozíció gondolati logikáját mutatja, hogy a zárórész nem kívülről jövő, mesterséges és mintegy spekulatíve kötelező „tavaszi feloldás", hanem az elmúlás-újjászületés dialektikájának és természeti törvény voltának felismertetése. Ha „virág az ember", akkor nemcsak elhervad, kiszárad, de újjá is születik. Itt jelenik meg minden eddiginél erősebben a hit gondolata, de megint csak nem teológiai értelemben, hanem emberi-etikai létformaként, a bűn nyomásától való megszabadulás egyetlen útjaként. „Az hit... a szívnek oly bizodalma, kivel a bűnös az ő maga bocsánatát hiszi..." És ebben rejlik — Kurtág szerint — Bornemisza Péter „mondásinak summája" is, ide vezet a bűn és a halál „pokoljárása". Ám innen van még egy további lépés is, afféle toldalék, epilógus: az újjáéledő természet lelkes és apró részletekben bővel-

[1] Vö. Nemeskürty István: *Bornemisza Péter az ember és az író.* Budapest, 1959, Akadémiai Kiadó. (Irodalomtörténeti Könyvtár 4.) 237. p.

kedő ünneplése, ujjongás és áradás, a népi élethez közeli élmények szóba öntése, s mindezek után egy meglepő fordulattal a természeti objektivitás újra humanizálása, átforrósítása e szavakkal: „... az megéhezett, fázódott szegények megmelegíttetnek, éltettetnek ..."

A szöveggel kapcsolatban fel kell még vetni e kérdést, vajon van-e valami összefüggés — s ha igen, miféle — Kurtág György műve és Thomas Mann kitalált regényalakjának elképzelt kompozíciója között. A kérdés nyilvánvalóan csakis a szöveg és a gondolati-művészi funkció síkján vetődhet fel, hiszen a regénybeli zeneműnek egyetlen hangja nem realizálható és Kurtágtól is távol állna minden ilyesféle gondolat. Viszont annál élénkebben és jelentőségteljesebben rajzolódik ki a regényben a zeneszerző, Adrian Leverkühn alakja, ördögi kapcsolata és annak művészi — vagy inkább gondolati, filozófiai — kivetülése.

Nem szeretnénk egy régi és már valóban lezártnak tekinthető polémiát feleleveníteni, mely a dodekafónia technikájának leegyszerűsített írói felfogásából és felhasználásából eredt és alkalmat adott bizonyos — elsősorban Schönberggel — kínálkozó párhuzamok emlegetésére. A Bornemisza-concerto is csak annyiban veti fel a párhuzam vagy az összefüggés kérdését, amennyiben a műben felhasznált nyelvezet ódon zengése s a hozzá kapcsolódó „ördögi kísértés" motívuma, egybefonódva bizonyos intellektuális megközelítéssel, óhatatlanul eszünkbe juttatja a Doktor Faustus némely mozzanatát. Az már többékevésbé nyilvánvaló, hogy miért éppen a XVI. században nőtt meg oly számottevően az „ördög-tematika" — akár teológiai vonatkozásban (Luther, Melanchton), akár festészetben (Brueghel, Bosch), akár pedig irodalomban (Cellini): a kor, mely már túljutott a középkor naiv emberszemléletén, de amely még nem találta meg bizonyos jelenségek tudományos magyarázatát, törvényszerűen kapaszkodott a rosszat megszemélyesítő mítoszba, s a tudás határán a tudás veszélyét is magyarázni kényszerült.[2] Izgalmasabb kérdés viszont, hogy miért, milyen értelemben eleveníti fel ezt a motívumot a huszadik század művészete. Nos, ami Thomas Mannt illeti, már többen megpróbáltak választ adni, s nagyjából hasonló magyarázatok születtek, melyeknek lényege, hogy a helyét nem ismerő, egyre jobban elmagányosodó polgári művész, az etikai és esztétikai értékek szembekerülése következtében az antihumánus, elidegenítő erők segítségével próbál kiutat keresni a művészi kifejezés elsősorban esztétikai természetű válságából. Kurtág esete egészen más, és a mélyebb vizsgálat azonnal megmutatja, hogy csak bizonyos külsőséges, formai motívumok miatt születik meg a gondolattársítás. Művének két mottója is segít felismerni az alkotás elsődlegesen etikai mozzanatát. Az egyik mottó József Attilát idézi, mondván:

„... nem halhatok meg, nem szabad,
míg meg nem
találtam a tisztaságot."

A másik mottó pedig az *Ördögi kísértetek* részlete (itt csak a végét idézzük):

„Az kik pedig elepedtek és elfáradtak, az ördöggel való
harcolás miatt,

[2] Nemeskürty i. m. 267—274. p.

azok vigasztalást és bátorságot vesznek belőle,
látván hogy nem csak egyedül vagynak
az
ördög kisirtetibe."

Kurtág tehát nem konstruál egy elképzelt és csak bizonyos couleur locale miatt realizálódható „ördöghistóriát", hogy mitikus eszközökkel is segítse megfogalmazni a humanitás válságát, mint Thomas Mann tette, hanem egy valóságos, létezett prédikátori magatartást elevenít fel elsődlegesen és kizárólagosan etikai mondanivalójának méltó megfogalmazásához. Az ezzel együtt járó archaizmus pedig nemcsak jól beleillik az ő amúgy is aszketikusan fegyelmezett, de robbanó indulatokat sejtető művészi egyéniségébe, hanem párját találja bizonyos régi zenei tradíciók feltámasztásában is.

II.

A huszadik század zenéjében gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy a szöveg csak eszköz, médium, keret vagy — mondjuk ki nyíltan — csupán ürügy valamely szuverén zenei mondanivaló megfogalmazásához. Ez a jellegzetesen antiromantikus magatartás, mely a század első évtizedeiben bontakozott ki, természetes reakciója volt a múlt századi programszerűség elburjánzásának; a zeneszerzők és esztéták úgy érezték, meg kell védeniük a zenét a zenén kívüli elemek elhatalmasodásától. Jellemző megnyilvánulása volt e nézetnek Schönberg „Das Verhältnis zum Text" (A szöveggel való kapcsolat) című tanulmánya, melyben a bécsi mester csak az „erste Eingebung" — az első sugallat — jogát hagyta meg a szövegnek és követelő módon állt ki a szöveggel nem feltétlenül — sőt *feltétlenül nem* — együtt haladó zene eszméje mellett.[3]

Abban a korban azonban, amelyben Bornemisza mondásai íródtak, a XVI. század végén, Európa zeneileg legfejlettebb országában, Itáliában a szövegeket hűen követő madrigálok műfaja dívott. Szöveg és dallam egymásba kapaszkodva, egymást el nem engedve haladt a kompozícióban, s ha a szöveg alkalmat adott rá, a melódia képszerűen is támogatta a szavakban megjelenő költői tartalmat, képet, gesztust, mozgásformát. A madrigáltechnikának ez az eleme azután átkerült a monódiába és Heinrich Schütz közvetítésével német földön is meghonosodott. Azért tartottuk szükségesnek ezt a kis zenetörténeti emlékeztetést, mert Kurtág művében szöveg és zene kapcsolatát — szemben a schönbergi eszmével s számos más korunkbeli törekvéssel — az olasz és német monódia tradíciójának leplezetlen követése jellemzi.

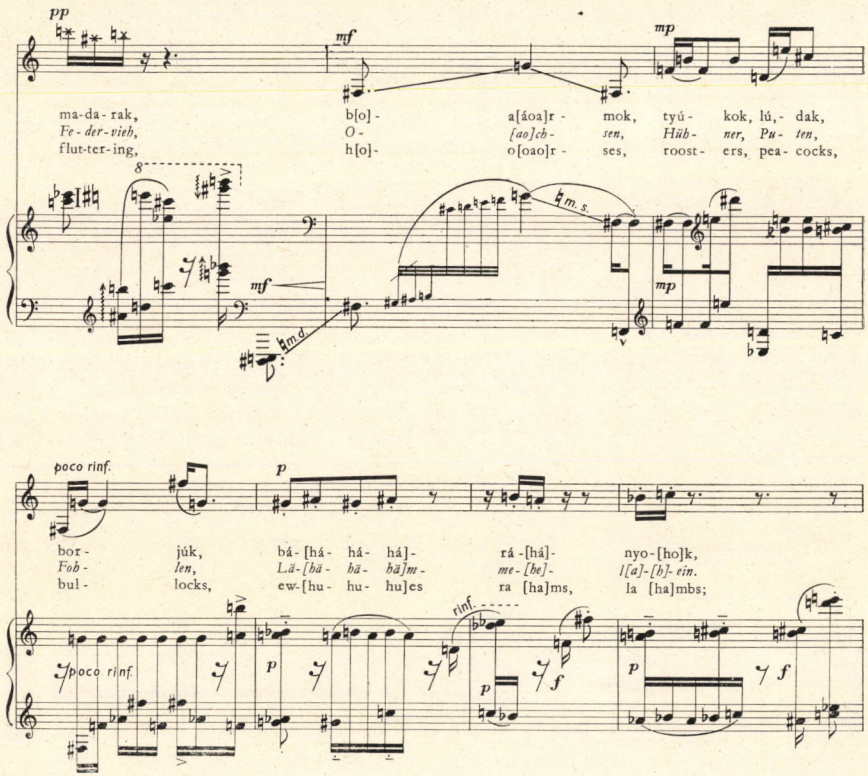
Erre mutat már maga a műfaji meghatározás is; ha valakinek az első pillanatban furcsának tűnik a concerto megszokott fogalmát énekszóló és zongora kettőséhez társítani, gondoljon Lodovico Grossi da Viadana egyházi koncertjeire (concerti ecclesiastici) vagy a műfajt folytató és a címet is épp csak németre fordító Schütz-sorozatra (Kleine geistliche Konzerte)! A műfaji hagyományok szigorú követése, felélesztení vágyása nyilvánul meg a műfaji megjelölés, a műfaji tartalom és a megvalósítás következetes összekapcsolásában, egészen az olyan elhanyagolható apróságokig, hogy a hangszeres — tehát szóló zongorán megszólaló — közjátékokat a szerző Schütz nyomán „sinfoniá-

[3] *Der blaue Reiter*, München, 1912.

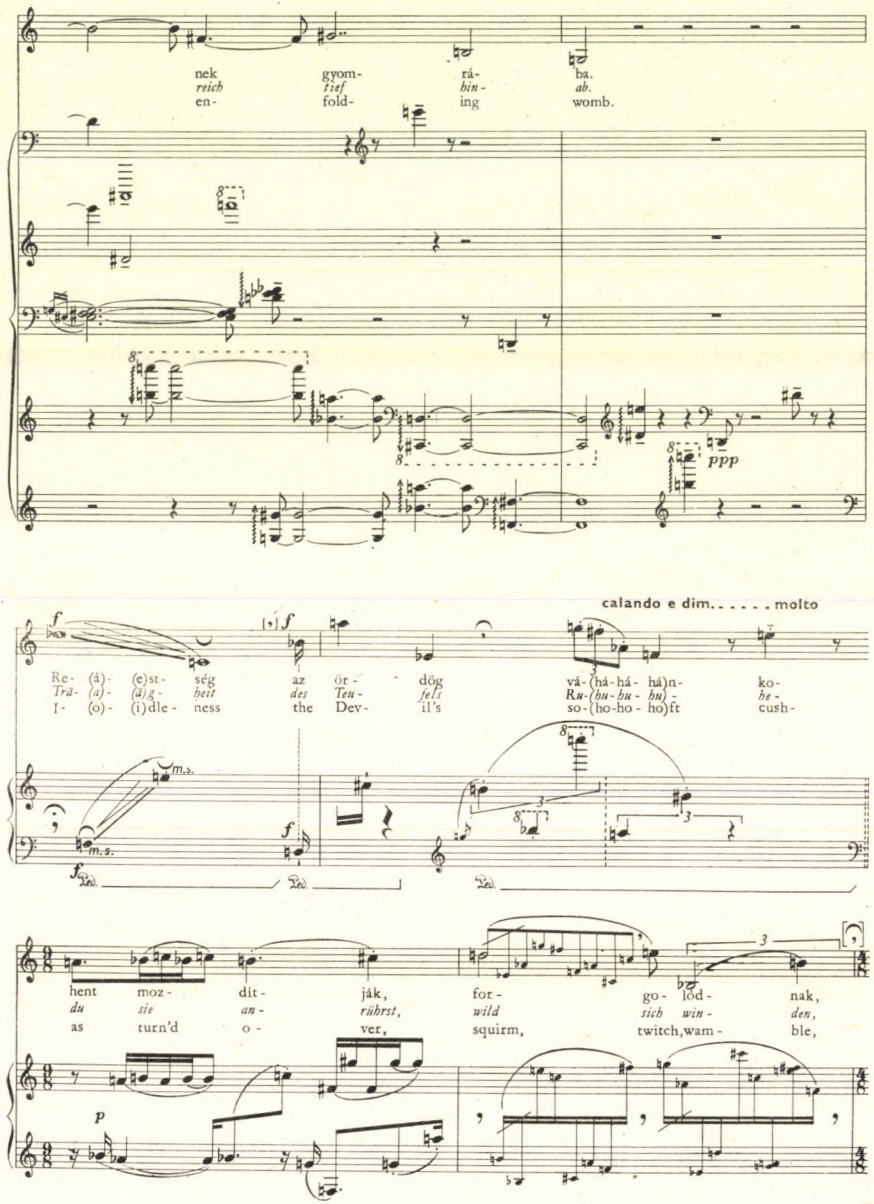
nak" nevezi, avagy hogy mindjárt a mű elején egy olyan — inkább előadási, mint tempo — utasítás áll, mely azonnal Monteverdit juttatja eszünkbe: „Molto *concitato*".

Ezek azonban lehetnének külsőségek is, modoros zenetörténeti utalások csak „beavatottak" számára, ha nem járna velük nagyon mélyen gyökerező és nagyon következetesen keresztülvitt tradíció-megújítás: a „stile rappresentativo" mélyen autentikus használata, a szöveg képszerű elemeinek szinte már csökönyös ábrázolása. Ez a képszerűen fogalmazott zene, melyet olykor csak hajszál választ el a legnaivabb programzenétől, a zenetörténet terjedelmes korszakain vonult végig, hiszen Schütz után Bachnál is felbukkant, a huszadik században pedig — persze ismét csak Schützre támaszkodva — Kodály használta fel, mégpedig olyan kulcsfontosságú műveiben, mint amilyen a *Psalmus* vagy a *Jézus és a kufárok*. Kurtág Bornemisza-concertójában lapról lapra haladva találhatunk példákat erre az „ábrázoló stílusra", szinte azt is mondhatnók: ez jelenti a kompozíció zenei megvalósulásának alaprétegét. Csak néhány jellemző példát hozunk fel ennek bemutatására — az egyszerűbbektől a bonyolultabbak, a leplezetlenektől a rejtettek felé haladva.

Régi, mindig visszatérő ábrázolási lehetőség a zenében az állathangok utánzása. Ezzel találkozunk a IV. rész tavaszi képében, nem naturalisztikus, de félreérthetetlenül ábrázoló formában.

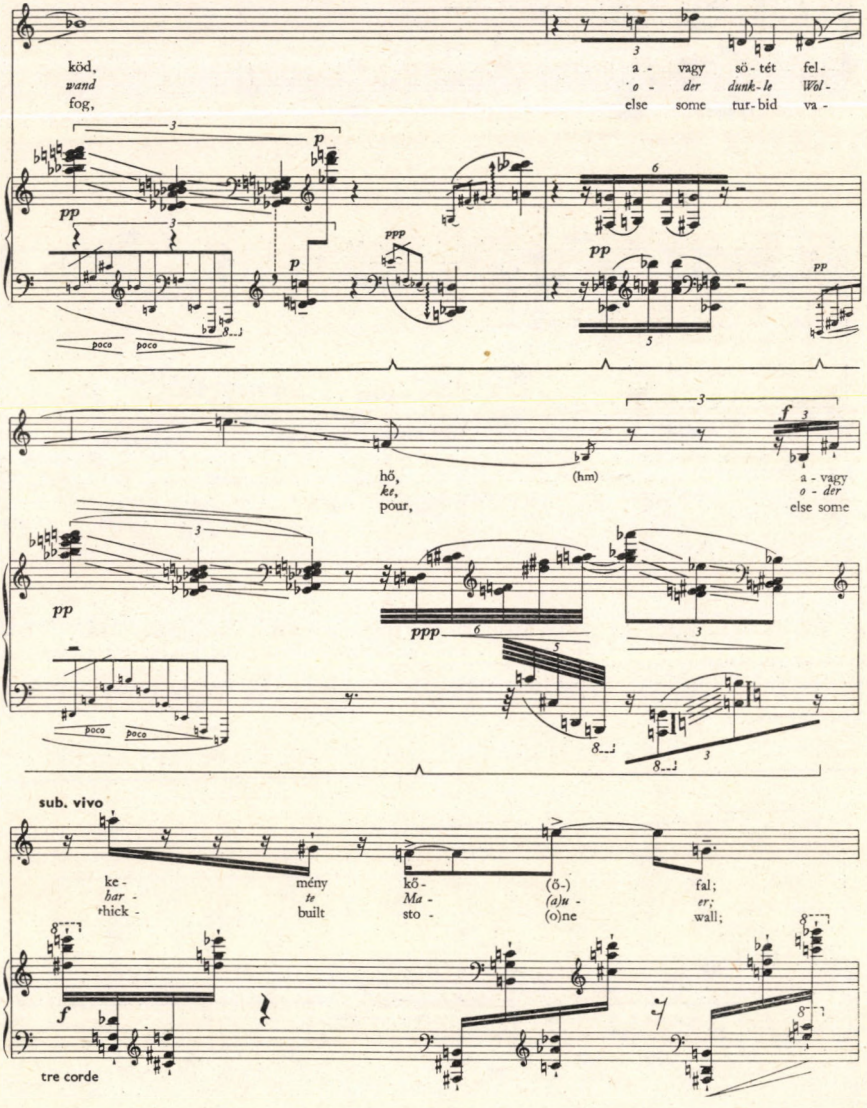


A tér ábrázolása is meglehetősen ismert eszköz, s azzal együtt a „fenn" és a „lenn" érzékeltetése. A Bornemisza-concerto „temetési képében" (III. 8.) az alászálló dallamvonal egészen Monteverdiig vezethető vissza (Orfeo: „n'andrò sicuro a più profondi abissi . . .").

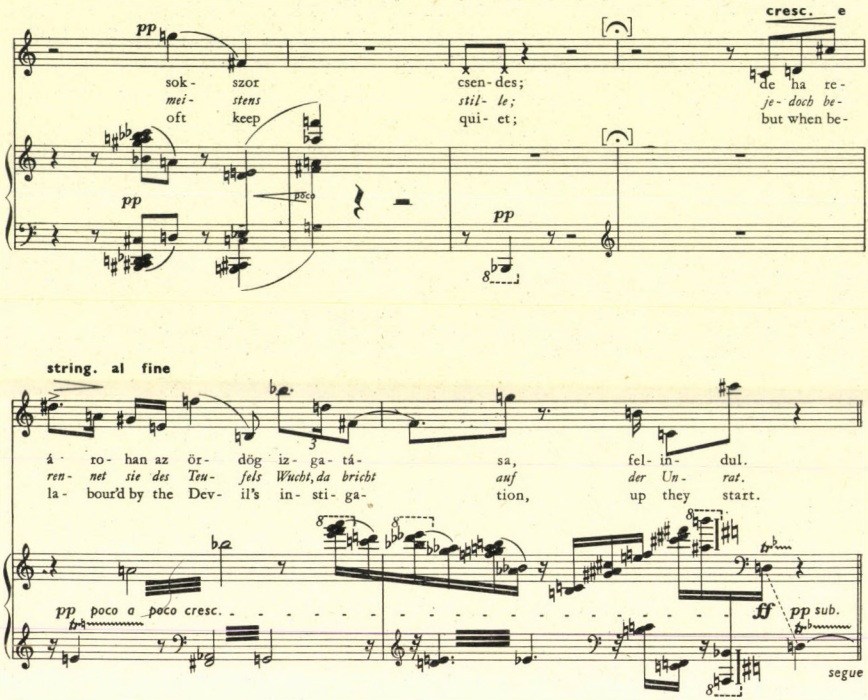


Most pedig állítsuk egymás mellé a „restséget" ábrázoló, szélesen elnyúló dallamvonalat és a „nyüvek forgolódását" festő mozgékony, le-föl szaladó melódiaívet. (A kottapéldát ld. a 120. lapon.)

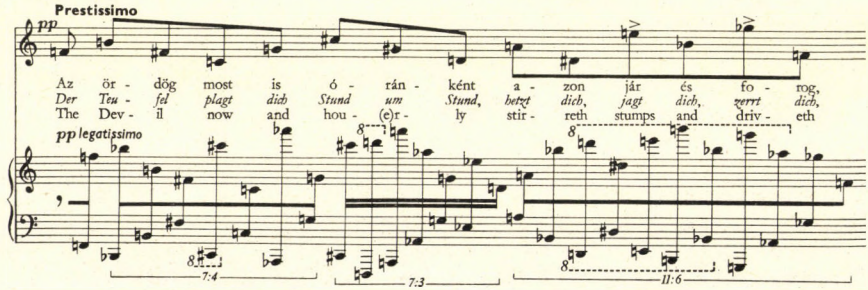
A szóról szóra haladó párhuzamos zenei ábrázolás áttételesebb formája jelenik meg a II. rész első tételében. A „köd" és a „felhő" szavak alatt a zongora szólamában széles akkord-glisszandók teremtik meg a kép illúzióját, mikor azonban a szövegben „kemény kőfal" szavak hangzanak fel, a zene már kemény és szögletes akkordokban, élesen tagolt dallam formájában mozog.

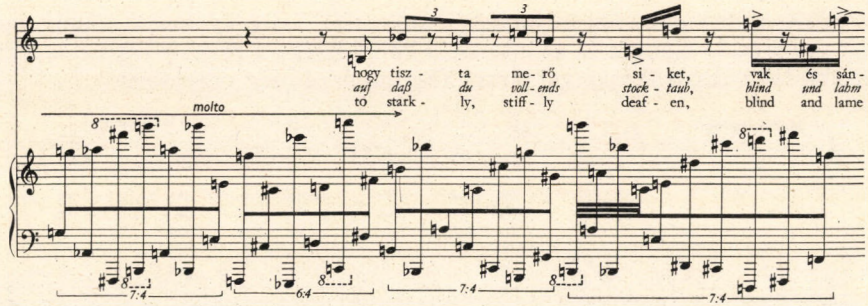


Ugyanennek a résznek a hatodik tételében a zene anyaga a tempó gyorsulásával együtt ábrázolja a szavakban hordozott tartalmat: „. . . de ha reárohan az ördög izgatása, felindul."

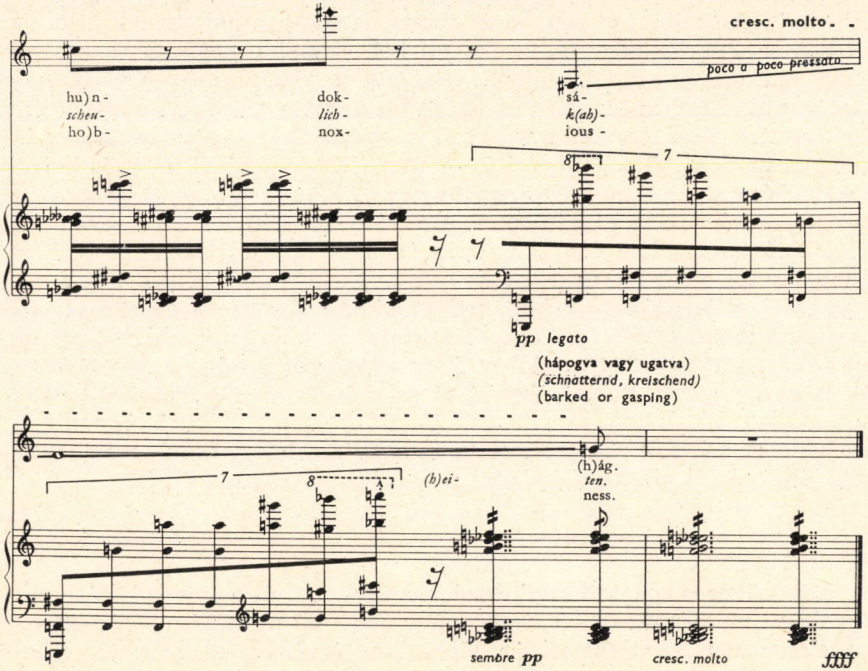


Talán nem ennyire nyilvánvaló, de figyelmesebb hallgatás után félreérthetetlen jelentésű a II. rész harmadik tételének motorikus jellegű körforgása, Prestissimo tempóban. A szöveg ugyanis így szól: „Az ördög most is óránként azon jár és forog . . ."



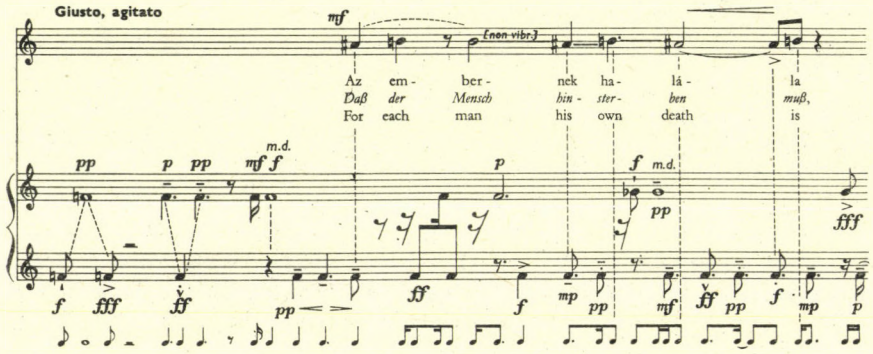


Kurtág kompozíciójának ábrázoló módszerét néhány ponton naturalisztikus effektusok egészítik ki. Ilyenkor nem a képszerűség dominál, hanem a szavakban rejlő tartalom indulati kommentálása. Ezeken a helyeken — az ördögi „undokság" megjelenítése érdekében — az „ábrázolás" helyébe a „kifejezés" lép.



A „stile rappresentativo" és a „stile espressivo" egymásba oldódásának magasrendű példáját nyújtja végül a III. rész (Halál) negyedik tétele; a gyászt átélő ember jajgató-síró-sirató hangja szólal meg az énekhangon, a hangszer könyörtelen kopogása felett. Az ábrázoló és kifejező elemek itt egy adott hangvétel síkján egyesülnek és ez a hangvétel ettől kezdve meghatározó jelen-

tőségűvé nő az egész rész folyamán, a „temetést" leíró nyolcadik tételig, melyben az ábrázoló elemek és az intonáció konkrétsága a zenei szerkesztés legmagasabb fokú absztrakciójával társul. (Ez utóbbira még visszatérünk.)



Bizonyos, hogy némelyek ennek az ábrázoló stílusnak a naivságát ma már teljesen időszerűtlennek tartják, és ebben, az adott műtől elvonatkoztatva, talán van is némi igazság. Hangsúlyozni kell azonban, hogy az ábrázoló stílus létjogosultságát mindig is — tehát Monteverdi, Schütz vagy Kodály esetében is — a szuverén, magvas zenei tartalom biztosította, s azok a muzsikusok, akik nem jutottak túl a szavak egyszerű zenei ábrázolásán, az ismeretlenség homályában vesztek el. A schönbergi és — mondjuk — schütz felfogás közötti ellentét tehát csupán látszólagos, mert a szöveg képi tartalmának zenei átformálása sem egyéb, mint kiindulópont a zeneszerző számára a szuverén zenemű megalkotásához, a zene *többet* és *mást is* elmondani tudásának realizálásához. Mindenesetre, a schütz hagyomány sem nyújt kevesebb példát arra a lángoló, szuggeráló, vizionáló kifejezésre, melyet a kortársi zene elsősorban az expresszionisztikus törekvésű mesterek vívmányának tulajdonít. A „rappresentativo" és az „espressivo" stílus Alban Berg színpadán is sokszor egymásba mosódik és igen gyakran Berg is úgy küzd az emberben rejlő irracionális és félelmes erőkkel (Wozzeck: „Der Mensch ist ein Abgrund") és ő is úgy mitizálja a szexualitást, sok-sok megértéssel és humanitással (vö. Lulu), mint az a szegény, ördögökkel viaskodó hajdani prédikátor, Bornemisza Péter.

III.

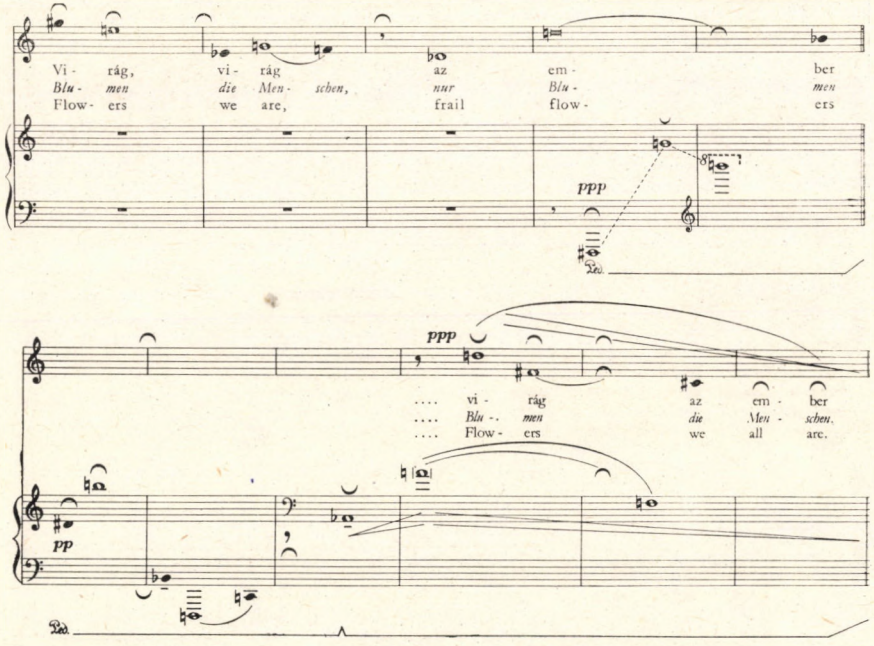
Egy szöveges zenemű szerkezetét nem feltétlenül a szöveg határozza meg, de valamilyen formában — kisebb vagy nagyobb mértékben, közvetlen vagy áttételes módon — befolyásolja. Különösen érvényes ez azokra a művekre, melyekben a zeneszerző — mint a jelen esetben is — a szöveg tiszteletéből indul ki és fontosnak tartja azt nemcsak verbális, költői vonatkozásban, hanem gondolati tartalmában is.

Figyelembe kell venni azonban azt is, hogy a szöveg kiválasztása a zeneszerző részéről már egyúttal zenei választás is lehet, vagyis zenei elképzelésébe *beleillik* a választott mű formai koncepciója, hisz éppen azért választotta. Még inkább érvényesülhet azután a zeneszerző előre kialakított elképzelése

akkor, ha a szöveget maga írja vagy állítja össze valamilyen adott irodalmi anyagból. Ebben az esetben irodalmi és zenei szerkezet szinte egy tőről fakad, egymással szoros kölcsönhatásban alakul ki és tulajdonképpen szétválaszthatatlan. Kurtág eljárása a Bornemisza-concerto esetében Alban Bergét juttatja eszünkbe, aki Büchner töredékesen fennmaradt drámájából maga kovácsolta döbbenetesen tömör és kerek egységgé a Wozzeck szövegkönyvét. Kurtág is ilyen módszerrel válogatta és tömörítette Bornemisza mondásait, nyilvánvalóan sohasem különválasztva szöveg és zene követelményeit.

Analitikus módszerünk azonban mégis megengedi — sőt, talán szükségessé teszi — hogy a szerkezetet két különböző oldalról is megközelítsük. Egyrészt érdemes megvizsgálni azt, hogy a szöveg, még ebben a zenei célú összeállításban is, milyen módon befolyásolja a zenei struktúrát, másrészt viszont megkülönböztetett figyelmet kell szentelni annak a zeneszerzői beavatkozásnak, amelynek eredményeképpen a zene szerkezeti szempontból is érvényesítheti szuverenitását. A kettős megvilágítás, a szerkezet sajátos dialektikájára vet fényt: a szöveg ugyanis, bár ebben az esetben nyilvánvalóan a zeneszerző alkotásának is tekinthető és — mint mondottuk — magában hordozza a zenévé való formálás feltételeit, a zeneszerzői akarattól független, önálló irodalmi alkotásként is fellép és követeléseket támaszt. A zeneszerző pedig, anélkül, hogy elvesztené a fölötte való uralmat, a szöveg alakításának és átalakításának jogát, kénytelen tiszteletben tartani az irodalmi szerkezet igényét is.

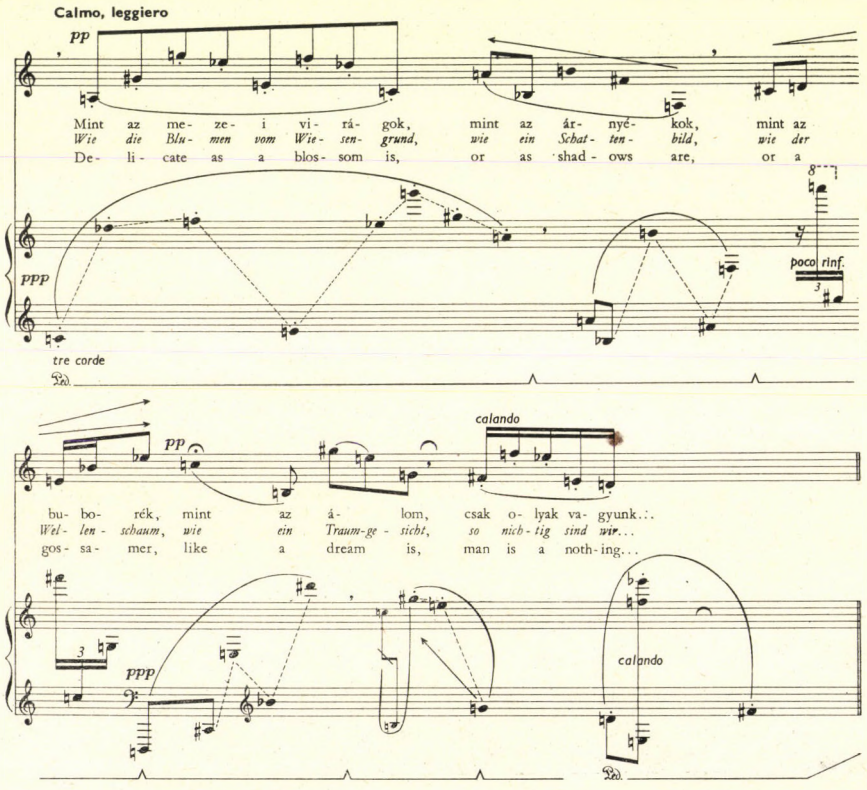
A kompozíció négy nagyobb egységre való tagolódása például nyilvánvalóan a szöveg függvénye. Amikor ugyanis Kurtág a Bornemisza-mondások anyagát struktúrába rendezte, feltehetően nem zenei formákból indult ki és nem valamely mesterségesen felállított számaránynak követett, hanem a gondo-



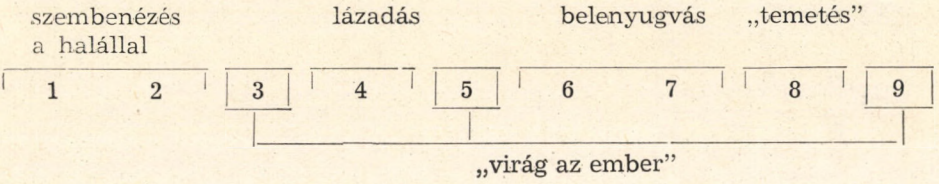
latok logikus rendezésének útján jutott el az adott tagoláshoz. Ugyanígy nem preformált szerkezeti elv következménye, hogy a teljes művön belül épp a két belső rész lett a legtekintélyesebb mind terjedelemben, mind súlyban, hanem mindez a szövegből — még pontosabban: a gondolati anyagból — következett. Továbbá: az első rész, a Vallomás nem azért játszik bevezető szerepet a teljes mű szerkezetében, mintha a bevezetés „örök formai törvény" lenne, hanem mert a második és harmadik rész személyes, őszinte, vívódó anyaga megköveteli, sőt *feltételezi* a kitárulkozás, a vallomás mozzanatát.

A szöveg tiszteletben tartása, s ezzel együtt annak szerkezeti konzekvenciája nyilvánul meg abban, hogy az ismétlődő szövegrészekkel a zeneanyag is ismétlődik. Így például a III. részben kétszer jelenik meg a „virág az ember" megkapó szépségű kijelentése a hozzá tartozó, lényegében egy tőről fakadó, csak épp variált zenei megvalósítással. (Ld. a 125. lapon.)

A kétszer megszólaló, végtelenül érzékeny és fájdalommal teli, de rezignációt is sugalló zenei mondat refrénként tagolja a halál gondolatával viaskodó, indulatos vagy zaklatott hangvételű nagyobb zenei egységet, és az utolsó rövid tétel, bár szövegében variálja a gondolatot, tulajdonképpen a kétszeri refrénre válaszol.

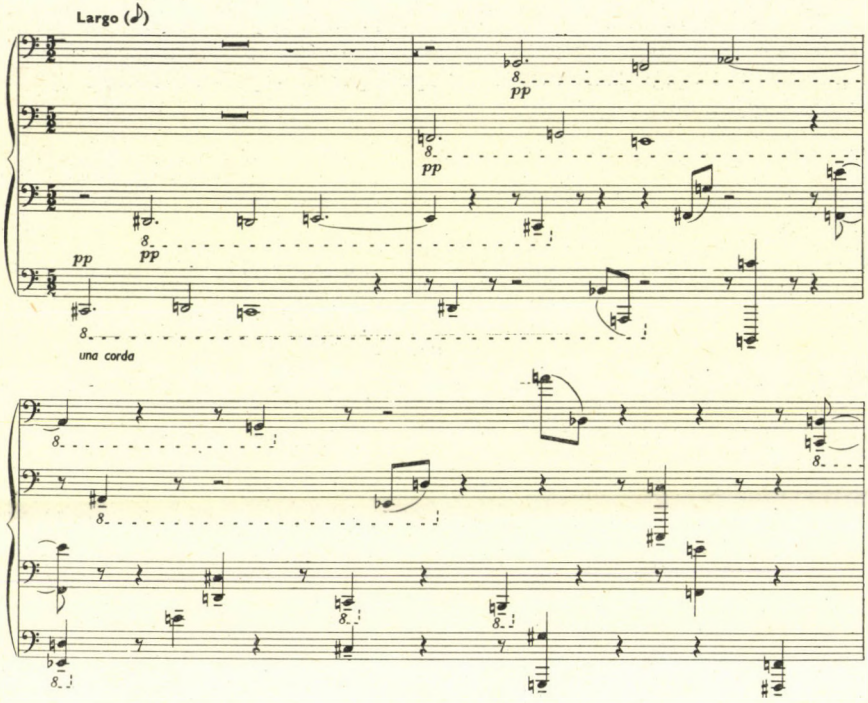


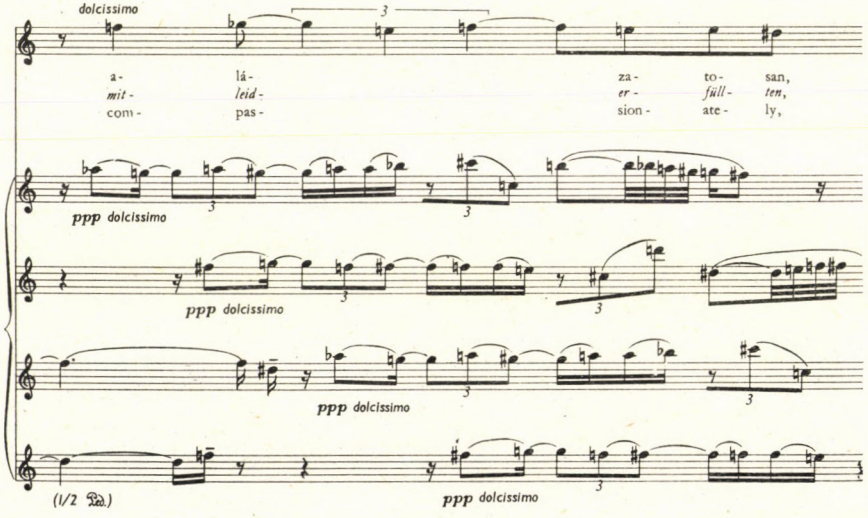
A III. részben tehát a szöveg elhatározó jelentőséggel szól bele a zenei forma alakulásába. A kilenc kisebb-nagyobb tétel fűzérét ennek alapján — vagyis a gondolati-szövegi szerkezet elsődlegességének figyelembevételével — a következőképpen ábrázolhatjuk:



Az „azonos szöveghez azonos hangok" törvénye, mely a késő reneszánsz madrigálokban uralkodott, a Bornemisza-concerto zárórészében még példaszerűbben érvényesül. A szólóénekre komponált első tétel (melynek ugyan egy zongorakíséretes változatát is közli a kiadás függeléke) zárómondata: „(A hit) a szívnek oly bizodalma, kivel a bűnös az ő maga bocsánatát hiszi. . ." hangról hangra visszatér a harmadik tétel végén. Csupán a ritmus változik meg és a zongoraszólam is másképp alakul, mely utóbbi természetesen csak a zongorás változattal összevetve érvényes. Ez az ismétlődés a szerkezetet nem olyan értelemben befolyásolja, mint az előző részben láttuk; itt arról van szó, hogy a formai egység elején exponált gondolat fontossága, alapvető mondanivaló-tartalma miatt még egyszer felhasználásra kerül az összegző funkciójú harmadik tételben, melynek alcíme is ezt a funkciót erősíti: „summája B. P. mondásinak".

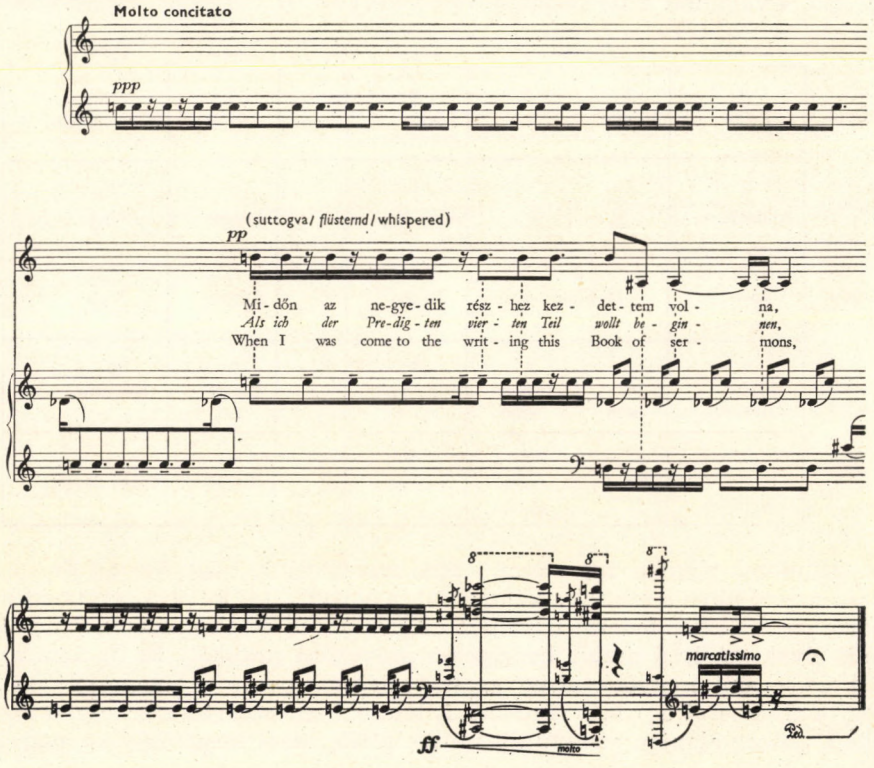
Vizsgáljuk meg ezek után, hol és miképp érvényesül a kompozícióban az elsődlegesen zenei szerkesztés elve! Ismét csak Alban Berg példáját kell felhoznunk Kurtág eljárásának plasztikus megvilágítására; Berg ugyanis a Wozzeck már említett szilárd és arányos drámai struktúráját szuverén zenei formákkal: szonátával, invenciókkal, fúgával, variációkkal és passacagliával töltötte ki. Kurtág persze nem másolja Berg módszerét, de érezhetően érvényesíti a partitúrában a zenei szerkesztés hasonlóképpen paradox szuverenitását. A III. rész nagy „temetési jelenetét" négyszólamú tükörfúgával vezeti be, majd ugyanebben a tételben egy szűken mozgó, szekund szerkezetű témából tükörkánont fejleszt ki. A témák profiltalansága, a szólamok szűk rétegzése és a következetes megfordítástechnika folytán ez a szigorú szerkesztés füllel alig appercipiálható és a kiolvasását is csak az könnyíti meg, hogy a szerző a zongoraszólamot partitúra formában közli (ez viszont a zongorajátékos számára jelent nehezítést), mindez azonban ugyanúgy mellékes, ahogyan a Wozzeck hallgatásához — ezt a szerző maga hangsúlyozta — nem tartozik hozzá a zenében lefolyó formák tudatos átélése. A lényeg ezzel szemben az, hogy a kompozíció immanens zenei értékének biztosítása érdekében *absztrakt* és *tradicionális* gyökerű zenei szerkezet útján *konkrét* és *új* hangvételű zenei élmény jön létre.


Largo (♪)
pp
pp
pp
una corda


dolcissimo
a- lá- za- to- san,
mit- leid- er- full- ten,
com- pas- sion- ate- ly,
ppp dolcissimo
ppp dolcissimo
ppp dolcissimo
(l/2 Ped.)
ppp dolcissimo

A kompozíció szuverén zenei szerkezetét biztosítja a hangszeres közjátékok, a „sinfoniák" beiktatása. Anyaguk, faktúrájuk lényegében nem különbözik az énekszólammal társuló hangszerszólamétól (szándékosan kerüljük a „zongorakíséret" kifejezést), a szavak nélküli megszólalás azonban feltétlenül előtérbe hozza, hangsúlyozza a zenei koncepciót. „Statisztikailag" a II. részben kap legnagyobb szerepet a „sinfonia"; a tíz rövid tételből három, az 5., 7. és 9. ilyen. A III. részben viszont, bár jelezve csak egy sinfonia van, a 8. tételt bevezető súlyos fúga ugyancsak sinfoniának tekinthető, s így a megnyitó sinfoniával együtt tulajdonképpen ez a két tétel alkotja a nagy formai egység pilléreit. Végül nagy szerepe van a hangszeres formának a IV. részben is, ahol a teljes mű „summázását" (3. tétel) főképp a zongoraszólam végzi el, és a zongora feladata az epilógus is.

A hangszeres szólam nagy szerepét és azzal együtt a zenei formálás elsődlegességét az első részben is jól fel lehet mérni. Ez az egyetlen nagyobb formai egység, mely nem tagolódik füzérszerűen kisebb tételekre. Tömbszerűségét, egy darabból kifaragottságát a zenei szerkezet is támogatja: egyetlen hang szabálytalan ritmusú, izgatottan lüktető repetálásából van kifejtve az egész struktúra, s a repetálás újra meg újra való megjelenése, valamint a rész végén felbukkanó rekapitulációja lényegében a visszatérésen alapuló zenei formát képviseli.



A két belső formai egység, a II. és a III. rész tíz ill. kilenc tételből álló füzérszerkezete rokonságot mutat Kurtág korábbi műveinek szerkezeteivel. Az 1959 és 1961 közötti alkotóperiódus négy kompozícióját is (Vonósnégyes Op. 1, Fúvósötös Op. 2, Nyolc zongoradarab Op. 3, Nyolc duó hegedűre és cimbalomra Op.4) nagyjából hasonló szerkezeti elv jellemzi. Ha félretesszük a tisztán mennyiségi kérdést — vagyis hogy hat, nyolc, kilenc vagy tíz tételből áll a mű — felismerhetjük e struktúrák minőségi hasonlóságát: a klasszikus szonátaciklusénál *több* kis tétel füzérének aszimmetrikus elrendezettségét. Hangsúlyozni kell az aszimmetriát, mivel Bartók hatására a mai magyar zenében meglehetősen elszaporodtak a kifejezetten szimmetrikus, hídszerű szerkezeti formák.

Kurtág immár jellegzetessé vált tételfüzéreit nem könnyű dolog közös modellre visszavezetni, mivel minden egyes kompozíció a maga saját — és hangsúlyozni kell: zenei — logikáját követi. Az összehasonlítás révén azonban mégis megmutatkozik némi törvényszerűség, kirajzolódik, ha nagyon halványan is, valamely szerkezeti modell. Így például megfigyelhető, hogy az első helyen többnyire lassú tétel áll, melyhez a második és harmadik helyen gyors tétel csatlakozik, majd ismét lassúra válik a tempó. A tételfüzérek közepe szabadabban változó, a befejezés azonban ismét modellálható: az utolsó előtti helyen lassú tétel áll, az utolsó pedig többnyire gyors. Ezt a törvényszerűséget kívánjuk kimutatni most következő táblázatunkban, egymás mellé állítva az Op. 2, 3, 4 valamint a Bornemisza-concerto II. és III. részének tempóvázlatát.

	Lassú	Gyors		Lassú		Lassú	Gyors
Op.2	1 Lento	2 Agitato	3 Vivo	4 Molto sostenuto		7 Mesto	8 Molto agitato
Op.3	1 Andante			3 Sostenuto		7 Adagio	8 Vivo
Op.4	1 Poco sostenuto	3 Risoluto		4 Lento		7 Adagio	8 Vivo
II.	1 Molto sostenuto	2 Capric - cioso	3 Prestis- simo	4 "Restség"		9 Largo	10 Risoluto
Op.7 III.	1 Molto sostenuto	2/3/ Presto	4/5/ Giusto agitato	6 Serioso		8 Largo	9 Calmo, leggero

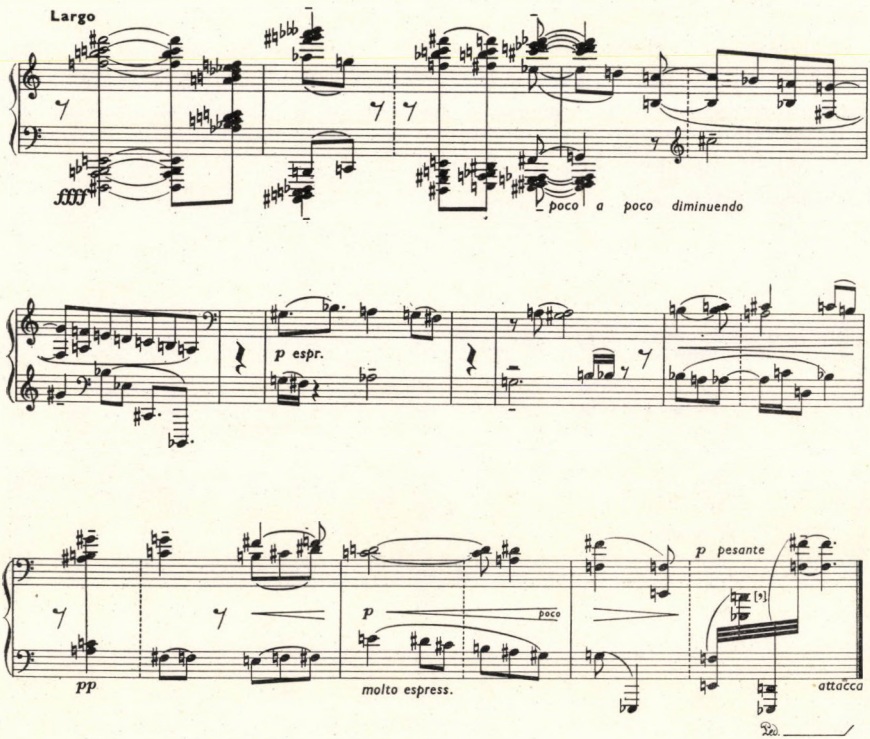
Mindezek alapján úgy vélem, joggal mondhatjuk, hogy Kurtág Bornemisza-concertójában a szövegre komponált, a szöveg által befolyásolt struktúrák mögött is fel lehet fedezni ugyanazt az immanens és elsődlegesen zenei formáló elvet, amely a tisztán hangszeres művekben munkált. És itt nem arról van szó — amire egyébként ugyancsak találtunk példát a kompozícióban —, hogy a zeneszerző egy már régebben is létező, hagyományos szerkezetet illeszt bele a szöveg alapján strukturált műbe, afféle zenei megerősítésképpen, ha-

nem arról, hogy az ő immár személyessé vált, egyéni formakultúrája érvényesül a tisztán zenei és az irodalmi fogantatású darabokban egyaránt.

Hátra van még a nagy-forma zenei megvilágítása. Mint már mondottuk, a négyrészes szerkezet mögött hiábavaló lenne valamely hagyományos modellt keresni, mert ebben a vonatkozásban kétségkívül a szöveg a meghatározó. De azért sem lehet e négy rész mögött más négyrészes ciklust — mondjuk szonátát vagy szimfóniát — sejteni, mert az egyes részeknek, az első kivételével, nincs egységes tempóprofiljuk. A szerkezet zeneisége tehát inkább abban nyilvánul meg, hogy a négy részt — és abból is főképp az utolsó hármat — zenei összefüggések hálózata kapcsolja össze. Szinte azt is mondhatnók, hogy monotematikus szerkesztéssel van dolgunk, ha nem félnénk attól, hogy a terminus óhatatlanul leszűkíti az általunk vázolni kívánt jelenségek körét és nem fér bele az itt tárgyalt zene, mely alapjában a tematikus korszak határán túl fogant.

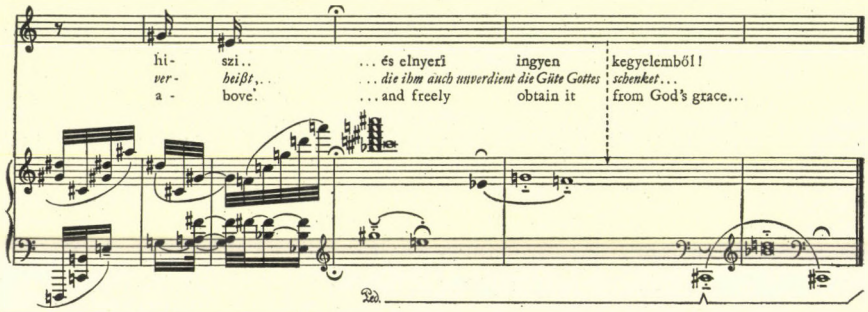
Egészen nyilvánvaló, hallás útján is azonnal appercipiálható összefüggések rajzolódnak ki a II. rész és a III. rész utolsó előtti tételei között. A hatalmas akkordtömbökkel kezdődő és lefelé haladó skálába torkolló *Largo* (II. 9), amely itt a „ legundokabb és legördögibb" bűnök felidézése után megtisztító hidat alkot az etikailag megszilárdító utolsó tételhez, szinte változatlanul tér vissza

9

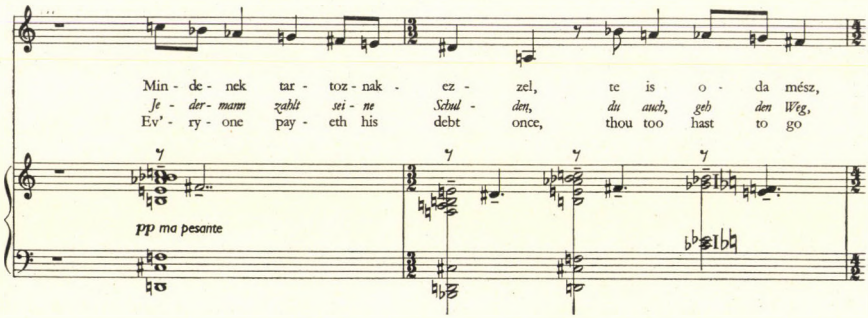


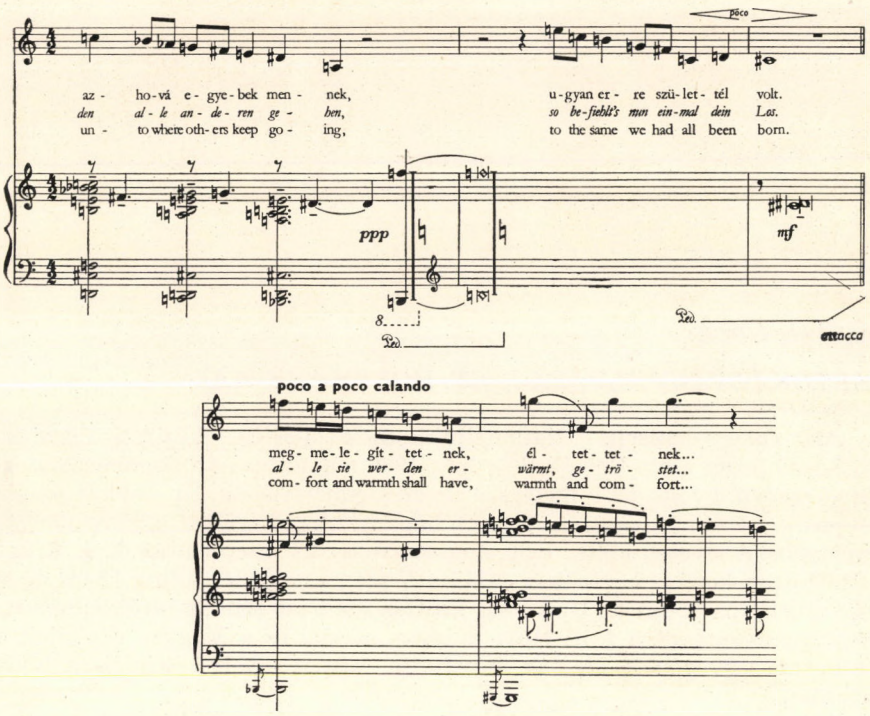
a IV. rész „summázó" funkciójú 3. tételében. Nyilvánvalóan az utóbbi helyen is hasonlóképpen megtisztító funkciója van, ebben tetőződik a viszonylag hosszú hangszeres rész és ezután jelenik meg ismét az énekhang, a maga összefoglaló szentenciájával. (Ld. a 131. lapon.)

Ez a „summázó" tétel egyébként számos egyéb elemet megismétel, tömörít, felidéz a kompozícióból. Így például az utolsó három ütemben a zongoraszólam a Halál című rész refrénjét idézi: „virág az ember".



A hang szerinti egyezéseket variált megfelelések gazdagítják. Ezért nem kerülheti el a figyelmünket, hogy ebben a rendkívül differenciált zeneanyagban, mely oly hihetetlen széles határok között alkalmazza a végletesen feszülő dallamugrásokat és a bonyolult ritmustorlasztásokat, a fentebb idézett Largo mellett más helyeken is febukkan a nyugodtan lefelé lépegető skálaszerű dallamvonal.





Ha a szövegben keresnénk eme összefüggések magyarázatát, talán nagyonis mesterkélt eredményekre jutnánk. Sokkal természetesebb tehát, ha ennek az ereszkedő melódiavonalnak a zenei tartalmát, jelentését, atmoszféráját hangsúlyozzuk. A belőle áradó megbékélő nyugalom teszi, hogy a mű egy-egy pontján a vibráló indulatok megpihennek, a lázadó hang megnyugszik, s az ördögi hidegség átemberiesített hangnak adja át a helyét. A zenei összszefüggések, tematikus és motivikus megfelelések rendszere ilyen módon nem öncélú formabravúr, önmagába záródó kör, hanem tartalmi eszköz, mely a szöveg és a zene végső fokon megbonthatatlan egységében találja meg az igazi és méltó célját.

TALLIÁN TIBOR:

BARTÓK LEVÉLVÁLTÁSA R. ST. HOFFMANN-NAL

Az Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) kéziratgyűjteménye 276/5/1—9 jelzet alatt Bartók Béla hat, 1930 augusztus—szeptemberében írott német nyelvű levelét őrzi, melyek a levelek címzettjének, Dr. Rudolf Stephan Hoffmann, bécsi nőgyógyászorvosnak hagyatékából kerültek a könyvtár gyűjteményébe. A levelek kelte: 1930. augusztus 21., 23., szeptember 3., 4., 6. és 20. A Hoffmann-kéziratcsoportban található még egy 1924. július 12-én és egy 1930. augusztus 23-án az Universal Editionhoz írott Bartók-levél valamint az énekhangra-zongorára írott Húsz magyar népdal és a Magyar népdalok vegyeskarra szövegének Bartók készítette német nyelvű kézírásos nyersfordítása.

A hét 1930-ban írott levél (közöttük az Universal Editionhoz szóló egy Dr. Hoffmannhoz írott levél kísérője) része annak a kétéves, terjedelmes, mindkét fél számára kimerítő levelezésnek, amelyet Bartók részben kiadójával, részben a művek német fordításának elkészítésével megbízott Dr. Hoffmann-nal folytatott a vegyeskari Magyar népdalok és a Húsz magyar népdal fordításának és megjelentetésének ügyében. Dr. R. St. Hoffmann válaszait Bartók leveleire a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Bartók Archívuma őrzi BH. 631—635. számon. Az Österreichische Nationalbibliothek valamint az MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Archívuma szíves engedélyével Bartók és Dr. Rudolf Stephan Hoffmann levelezését tesszük közzé az alábbiakban.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann[1], bécsi orvos, zenekritikus és zeneszerző, az Universal Edition zeneírói gárdájának termékeny tagja, az Anbruch állandó kritikusa és publicistája, a kiadónál megjelenő vokális művek sokat foglalkoztatott fordítója. Bartók vokális zenéjével a húszas évek legeleje óta van kapcsolata: ő fordította németre az Ady-dalokat. A dalok kapcsán, akárcsak a Kékszakállú herceg vára miatt, Bartóknak és a kiadónak sok nehézség árán sikerült csak irodalmilag-prozódiailag megfelelő német szöveghez jutnia. A dalokat először Ziegler Vilmos fordította le, a kiadó azonban nem találta megfelelőnek munkáját és házi fordítóját, Dr. Hofmannt [sic!] kérte fel az újabb német szöveg megfogalmazására: „Ami az Ady-dalokat illeti: új fordítást csináltattunk itt, amit Ziegler úr is látott. Bármennyire jobbnak tartsa is Ziegler úr

[1] Wien, 1878 —

saját fordítását, bármennyire valóban eredetibb is legyen az egyes helyeken, mégsem nyomathatunk ki újonnan kitalált német szavakat, melyek érthetetlenek. Megkíséreljük, hogy a bevált fordítónk Hofmann úr által készített fordítást a Ziegler úréval együtt hasznosítsuk — így talán végül csak létrejön a használható német szöveg."[2]

Az Ady-dalok kiadásával párhuzamosan készül elő 1921—22-ben a Nyolc magyar népdal megjelenése is (a kiadvány 1922. december 14-én hagyja el a nyomdát). Az Universal Edition és Bartók levelezésének tanúsága szerint ezt a fordítást a kiadó — hosszas tusakodás után — Ziegler Vilmosra bízta: „Ami a Magyar népdalokat illeti, nem marad más hátra, mint hogy mégis csak Ziegler úrra bízzuk a dolgot."[3] Egy későbbi levélből már a honoráriumkérdés rendezéséről értesülünk.[4] A nyolc magyar népdal kottája a fordító nevét nem tünteti fel.

1924-ben jelenteti meg az UE Bartók vegyeskari, zongorakíséretes Négy tót népdalát. A fordítás ismét Rudolf Stephan Hoffmann munkája. Bartók ekkor feltehetően még nem állott közvetlen levelezőkapcsolatban Hoffmannal — így történhet, hogy a fordító birtokából az ÖNB-gyűjteménybe került és teljes terjedelmében fordítási problémákkal foglalkozó 1924. július 12-i dátumú Bartók-levél címzettje az Universal Edition.[5]

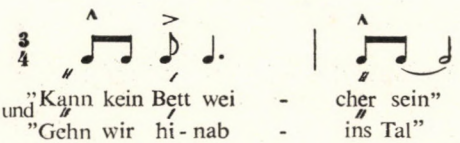
Budapest, Szilágyi tér 4.
1924. július 12.

An die Universal Edition
Wien.

Igen tisztelt uraim!

A mai postával küldöm vissza Önöknek a tót népdalok levonatait, valamint a Fából faragott kiályfi partitúrájának 112—171. lapját. A tót népdalokat illetően a következőket kell megjegyeznem:

N° 2.

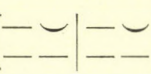


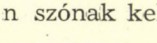
ez a deklamáció lehetetlen. Javaslatom az első helyhez:

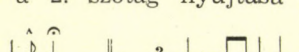
[2] UE [Universal Edition] 1921. július 4., BH [a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívumában letétbe helyezett Bartók-hagyaték] 1628. (A jelzet nélkül közölt UE- és Bartók-levelek a kiadói levelezésnek a Bartók Archívumban őrzött fotokópiájából kerülnek idézésre.)
[3] UE 1921. október 10., BH 1637.
[4] UE 1921. október 31., BH 1638.
[5] ÖNB Handschriftensammlung 276/5—1.

„Weicher kann kein | Bett sein"; talán jobb így (ha nem, a helyet meg kell változtatni).[6]

Feltétlenül meg kell változtatni a második helyet is.[7]
Kérem magyarázzák meg a fordító úrnak, hogy itt három

trocheusnak
vagy spondeusnak  kell állnia s nem három jambusnak.

Ne tévessze meg a  vagy ritmus: az első, rövid nyolcadhangra okvetlenül h a n g s ú l y o s szótagnak kell jönnie, mert ez a hang súlyos (j ó ütemrész); a másodikra (hosszú, de súlytalan — r o s s z ütemrész) feltétlenül s ú l y t a l a n szónak kell jönnie. Például 

nem különösképpen jó a 2. szótag nyújtása miatt; mindenesetre azonban sokkal jobb, mint: 

pl. jó.

A  záróritmushoz nagyon nehéz megfelelő német szót találni, de mindenesetre a — ⌣ (steigen, bringen etc.) előnyben részesítendő ezzel szemben: ⌣ — (Gewalt, hinab etc.), mert az előbbi szavaknál az ütemvonal így helyezkedik el:

; utóbbiaknál: 

Minthogy itt szerepel és nem , az első formát kell választanunk. A legmegfelelőbb lenne egy olyan kétszótagú szó, amelynek 1. szótagja hangsúlyos *és esetleg rövid,* a 2. *hangsúlytalan* és h o s s z ú, vagy legalább az 1. súlyos és hosszú, a 2. súlytalan és h o s s z ú : pl.: „weg-gehn"  „krank sein"

Mély tisztelettel hívük
Bartók Béla

[6] A fordító elfogadta Bartók javaslatát.
[7] A végleges forma: „soll's ins Heimattal gehn".

P. S. Kérem küldjenek a Tót népdalokból második korrektúrát is és levonatokat a borítólapokról.

A magyar fordítást készítette

W. Gleiman

Remélem, a szólamokat és 𝄢 kulcsban metszik? Nemde? A szólamok korrektúráját a partitúra alapján talán Önöknél is elvégezhetik, időmegtakarítás végett.

A kiadó 1924. július 5-én már azt jelentheti, hogy „A Négy tót népdal már nyomdában van. A kiadvány négynyelvű lesz. A magyar fordítás lesz legalul."[8] A borítólap szövege német—angol, a címlap (Innen-Umschlag) magyar és szlovák. A kiadvány a fordítók közül csak R. St. Hoffmann nevét tünteti fel.

Bartók időrendben és a megjelenés sorrendjében következő vokális művének (Falun) német fordítását Szabolcsi Bence készítette, Bartók ajánlására. („Örömmel adok meghatalmazást, hogy Szabolcsi úr fordítsa az 5 dalt németre és feltételezem, hogy egyetértését fejezi ki a szokásos fordítói honoráriummal.")[9]

R. St. Hoffmann neve 1927 elején tűnik fel újra a Bartók-művek megjelentetésének történetében. Bartók 1927. február 3-án egy a Mandarin szvitátdolgozásával kapcsolatos, a kölni ősbemutató botrányának következményeit latolgató levele végén — ezzel a kérdéssel fordul a kiadóhoz: „Novemberben férfikari partitúrát (magyar népdalok) adtam át Hertzka igazgató úrnak; megegyeztünk, hogy megkísérlik a német fordítást Bécsben elkészíteni. Milyen stádiumban van ez a munka jelenleg?"[10]

A fordítás láthatóan lassan készül, Bartók ismételt érdeklődésére a kiadó február 17-én válaszolja: „Utolsó levelünk kiegészítéseként bátorkodunk közölni, hogy a „Férfikarok" még fordítás alatt állnak. Azonnal megsürgetjük elkészülésüket s azután megkezdjük a nyomást."

1927. február 25.: „Most kaptuk meg a Férfikarok fordítását, amit a fordító Dr. Hoffmann levelével együtt egyidejűleg továbbítunk Önnek ellenőrzésre." Bartók március 16-án tér vissza a fordítások kérdésére: „A magyar kórusszövegek fordítása véleményem szerint nagyon jól sikerült. Hoffmann urat csak két sor megváltoztatására kérném N° 3.-ban:

Hei, ist das ein krummes
Liedchen nicht, ein dummes.[11]

Először is: nem tetszik a dummes [buta] szó (különös, mókás? furcsa, borsos, sajátos vagy más hasonló szó helyett); másodszor az 1. sor végére cezúra (,) kívánkozik, vagyis minden sorra egy-egy mondat.

[8] BH 1680.
[9] UE 1926. július 1., BH 1703/a.
[10] Négy régi magyar népdal.
[11] Az eredetiben: „Jaj de furcsa nóta / ugyan cifra nóta". A végleges fordítás: „Das ist doch, gesteh es, / Liedchen ein verdrehtes".

N° 2.-nél a német szöveghez meg kell változtatni a pontozott ritmust. Ezt a metszőpéldányban jelöltem."

1930. április 24-én kezdődik Bartók és az Universal Edition levelezésének az a mindkét fél számára kimerítő szakasza, amelyhez az alább közölt, R. St. Hoffmannhoz intézett levelek tartalmilag kapcsolódnak. Ekkor jelenti Bartók az Universal Editionnak: „Van 20 magyar népdalom kéziratban (énekhangra és zongorára)" s ajánlja fel a dalokat kiadásra. 1930. május 5-én már újabb vokális mű elkészültéről értesülünk: „Időközben[12] befejeztem egy kisebb a cappella (vegyeskari) kórusművet Holle[13] számára: Magyar népdalok ... E dalok (elsősorban az énekhangra és zongorára írt dalok) szövegét németre kell fordítani. Mintegy három hét múlva küldhetném Önöknek az anyagot (szó szerinti német fordítással). Van fordítójuknak ideje, hogy nekilásson? A legutóbbi fordítások (4 régi magyar népdal férfikarra) — úgy hiszem — nagyon jól sikerültek ..."

A munka tehát kedvező előjelek jegyében indul. Bartók [május 20-i?] datálatlan levelében küldi a vegyeskarok szövegének nyersfordítását.[14] Kéri Dr. Hoffmannt, hogy „előbb ezeket a szövegeket fordítsa le (a 20 magyar népdalt énekhangra + zongorára egy hét múlva küldöm) és juttassa el hozzám a fordítást, amelyet majd magam vezetek be a partitúrába."

Május végétől szinte naponta fordult a posta a fordítások ügyében. 30-án a kiadó a teljes kóruspartitúrát kéri Bartóktól. Ugyanazon a napon Bartók a következő javaslattal él a munka elvégzésének módjára vonatkozóan: „Ugyanazon kiadásban egyesíteni magyar és német szöveget: ez annyira összezavarná a kottaképet, hogy alig lenne kivihető. Annál is kevésbé, mert a német szöveg miatt a mellékszólamokban is valószínűleg nagyon sok ritmusváltoztatást kell végrehajtani. Ezért a következő javaslatot tenném: hozzanak ki külön, fénymásolt magyar kiadást, amihez rendelkezésükre bocsátom a fénymásoló papírra írott kéziratot. A magyar nyelvű előadások lehetősége mindenesetre nagyon korlátozott. Így tehát nem tudom, kifizetődik-e ennek a kiadásnak az előállítása ... A másik kiadás lehetne német és angol nyelvű ...

Kérem Hoffmann urat, a kórusoknál egyelőre csak az egyes dallamokhoz készítse el a fordítást. Ha a fordítás itt lesz, majd magam kísérlem meg, hogy a mellékszólamokat annak alapján ellássam német szöveggel, esetleg — ahol szükséges — megváltoztassam a ritmust ..."

A fordításokra meglehetősen hamar szükség lenne: „Itt már érdeklődnek vegyeskari Magyar népdalaim előadása iránt; ebben a kérdésben Dalosszövetségünk hamarosan levélben fordul Önökhöz."[15]

Holle professzor is újra jelentkezik — az októberi müncheni „Új zene ünnepi hetén" kívánja előadni a vegyeskarokat.[16] A határidő szorít, az énekkari szólamok előállításánál ezért szükségmegoldásokhoz kellene folyamodni. Ekkorra már elkészült és — nem véglegesen! — jóváhagyást nyert a 2—4. kórus német szövege.[17] „Fontos lenne azonban, hogy minél gyorsabban elküldjék

[12] Bartók 1930. nov. 5-én Beuhoz írott levelében (Dem Lev III., 184. l.) tévesen 1929-et adja meg a ciklus keletkezése évszámául.
[13] Hugo Holle (1890—1942), német zeneíró, pedagógus, 1925-től a stuttgarti Zeneművészeti Főiskola tanára. Kórusával a kortárs kóruszenét propagálta.
[14] A nyersfordítások szövegét ld. a függelékben.
[15] 1930. június 12.
[16] Bartók levele az UE-hoz, Pontresina, 1930. július 12.
[17] Uo.

neki [Hollénak] a N° 2., 3. és 4. kórus általam már jóváhagyott német fordítását. Kérjék el ezért Hoffmann úrtól a fordítások végleges változatát, valamint N° 1. új, (általam még nem látott) fordítását is és küldjenek egy másolatot Holle professzornak, egy másikat nekem Lauránában (=Lovrana, Abbáziánál) poste restante (július 28-tól augusztus 5-ig leszek Lovranában, azután visszatérek Budapestre)..."

Július 12-i levelében sürgeti Bartók a szólódalok fordítását is: „Kérem tehát, hogy a N° 4—20. szólódal remélhetőleg elkészült fordítását, ha lehetséges, augusztus 7-e körülre küldjék Budapestre, hogy ezeket a dalokat is hamarosan elintézhessem."

A kiadó válaszát — a fordító a kórusokban kért korrekciókat mindaddig nem hajthatja végre, amíg a mű Budapestre visszaküldött partitúráját kézhez nem kapja[18] — Bartók július 28-i, lovranai levelében utasítja vissza: „Július 22-i levelük rendkívül meglepett. Úgy látszik, félreértésről van szó. N° 2., 3. és 4. fordítását mindketten, Dr. Hoffmann [és én is] korrigáltuk és rögzítettük a végső változatot; ehhez tehát nincs a partitúrára szükség. Ami N° 1.-t illeti, abban állapodtunk meg, hogy a nála levő dallamhoz ír újabb fordítást. Mert N° 1. első változata teljesen rossz volt, *éppen a partitúra* vezette félre Dr. Hoffmannt tökéletesen. Annak idején szó sem volt a partitúra visszaküldéséről. Ha csak egyetlen szóval is említette volna, akkor vagy megkíséreltem volna, hogy elállítsam szándékától; vagy rögtön intézkedtem volna, hogy a partitúrát Budapestről azonnal — vagyis még június végén — visszaküldjék neki.

Ily módon megint elvesztettünk egy hónapot.

. . . . . .

Arról nem írnak, hogy készen vannak-e az énekhangra & zongorára írott 20 magyar népdal N°4—20. fordításai, vagy nem. Ha a munka ilyen soká húzódik, talán jobb lenne, ha valaki mást bíznának meg a fordítással."

Augusztus elején Hoffmann elkészül a fordítással.[19] Augusztus 11-én a kiadó közli, hogy szeptember vége az utolsó, Holle professzornak még megfelelő határidő a kórusszólamok előállítására. (A késlekedés láttán Bartók ugyanis már lemondott a müncheni bemutató lehetőségéről.)

Az ismét korrigált kórusfordításokat kézhez kapva Bartók kétségbeesetten látja, hogy korábbi véleménye téves volt: jócskán akad még javítani való az elkészültnek hitt 2—4. darabokban is. Augusztus 11-én a kiadóhoz intézett levelének hangja már szokatlanul emelt: „Mennyi kínlódás ezekkel a fordításokkal! 12 órát töprengtem rajtuk, próbálkoztam javításokkal, amelyek csak részben sikerültek. Végül is Szabolcsi úrhoz fordultam segítségért, aki készséggel revideálja majd N° 2., 3. és 4.-et, így ezeket a darabokat Önök jövő hét elején megkaphatják.

N° 1.-el magam is megbirkóztam s el is küldöm Önöknek a mai postával. N° 1. szólamainak előállítását tehát azonnal megkezdhetik..."

A korrekciók hamarosan elkészülnek: „Szabolcsi úr oly szíves volt, hogy tegnap rendelkezésemre bocsátotta a fordítások korrektúráit. N° 4. még mindig nem kifogástalan; ezt ismét elvitte, hogy még gondolkozzék rajta, szom-

[18] 1930. július 22.
[19] UE levele Bartókhoz, 1930. augusztus 4.

baton hozza el újra. N° 2. és 3.-at a mai postával küldöm Önöknek. N° 2.-ben (6. lap, 3. sor) ez áll: „Wahrt mir eure Liebe treuvoll". Úgy emlékszik (Szabolcsi), hogy az utóbbi szót egy régi szövegben olvasta, de a szót egyetlen modern szótárban sem találja. Ha ez a szó valaha valóban használatban volt és csak elavult, akkor maradhat. Ha azonban egyáltalán nem lehetséges szó, akkor mással kellene pótolni (esetleg a rímet feláldozva). N° 1. címe legyen „Der Gefangene" (én nem „Der Sträfling"), kérem, ezt korrigálják utólag, a két nappal ezelőtt Önökhöz eljuttatott példányban." (aug. 13.)

Az UE válaszában nem nehéz felismerni sem bizonyos anyanyelvi gőgöt, sem a gesztust, amellyel a kiadó egyik belső munkatársának teljesítményét „külső" bírálók ellen védelmébe veszi: „Minden elfogultság nélkül meg kell mondanunk, hogy Szabolcsi új fordításai nyelvileg nem kielégítőek és nem vállalhatjuk a felelősséget, hogy a dalokat[20] ezzel a fordítással nyomassuk ki . . . A „treuvoll" szó egyáltalán nem része a német szókincsnek, nem is régies forma, hanem értelmetlen képzés. Természetesen nekünk sincs más érdekünk, mint hogy jó német fordításhoz jussunk, ezért kérjük, legyen hozzánk némi bizalommal a fordítások kérdésében. Kérjük mielőbbi tájékoztatását, mit tegyünk, hogy a német szöveggel minél gyorsabban rendben legyünk . . ."[21]

E körülmények láttán Bartók ismét lemond a kórusok müncheni bemutatójának lehetőségéről: „. . . . Nagyon elszomorított, mikor értesültem, hogy én és Szabolcsi úr javításai nagyobbrészt használhatatlanok, mert így jószerivel minden remény oda, hogy a kórusszólamokat a kívánt időre előállíthassuk. Nem tehetünk semmit: a szükséges változtatásokat csak a Dr. Hoffmann és közöttem történő többszöri levélváltással hajthatjuk végre. Minthogy nyári címét nem ismerem,[22] a hozzá intézett levelet ide mellékelem, azzal a kéréssel, hogy továbbítsák. E levélben csak N° 3.-ról írhattam. N° 2. és 4.-ről majd akkor írok, ha Dr. Hoffmann fordítása megint nálam lesz."[23] Ez az augusztus 21-én, az UE címén Dr. Hoffmannhoz intézett levél időrendben az első darabja Bartók és fordítója az ÖNB kéziratgyűjteményében őrzött levelezésének.[24]

Budapest, III. KAVICS U. 10.
[1930. VIII. 21.]

Herrn Ministerialrat
Dr. Rudolf Stephan Hoffmann
in Wien

Igen tisztelt doktor úr!

Magától értődően nagyon hálás vagyok mind Önnek, mind az UE-nak, hogy ellenőrizték változtatásainkat; természetes, hogy én is csak minden tekintetben kifogástalan fordítást szeretnék megjelenve látni. Annak oka, hogy saját szakállamra, részben magam, részben barátom segítségével változtatásokat eszközöltem, csak a rendkívül rövid idő volt, mely a szólamok kihozásá-

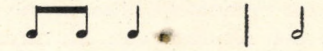
[20] A vegyeskari Magyar népdalokat.
[21] UE levele Bartókhoz, 1930. augusztus 16.
[22] „Dr. Hoffmann ma három hétre elutazik, de készségét fejezte ki, hogy vidéki tartózkodása alatt is elvégzi a szükséges javításokat" (UE levele Bartókhoz, 1930. augusztus 16.).
[23] 1930. augusztus 21.
[24] ÖNB Handschriftensammlung 276/5—2.

hoz rendelkezésre állt. Minthogy azonban javaslataink részben elfogadhatatlannak bizonyultak, szinte minden reményünk szétfoszlott, hogy a kívánt határidőre készen legyünk. Ennek következtében most hát van elég időnk, hogy levelezés útján állapodjunk meg a szükséges változtatásokban.

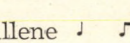
Persze — ezt be kell vallanom — elhamarkodottan, tévesen neveztem N° 2—4. megoldását elfogadottnak és végérvényesnek. Indokul ismét csak azt hozhatom fel, hogy annak idején Bécsben[25] nem volt elegendő időm s nyugalmam a fordítások ellenőrzéséhez, jelesül az eredeti szöveggel való összevetéshez. Egyes aggályaimnak már akkor hangot adtam — ezeket Ön akkor elhallgattatta, mikor megvolt a kellő időm, hogy a fordításokat alaposan összevessem az eredeti szöveggel (teljesen egyedül, senkitől sem kérve tanácsot s nem befolyásoltatva magam senkitől) újra feltámadtak — újabbakkal együtt.

Sajnos fordításai nincsenek itt nálam, vissza kell őket kérnem az UE-tól, hogy közölhessem Önnel N° 2. és 4.-re vonatkozó megjegyzéseimet. De N° 3.-at talán már most elintézhetjük.

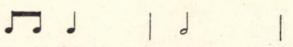
Az 1. str. 1. sorában ez állt:[26]



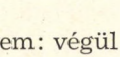
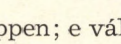
Már akkor aggályaim voltak a „davon"-nal szemben a deklamáció miatt. „Davon" ugyanis — mint egy lexikonban utánanéztem (s magam is éreztem): ⏑ — /. Itt azonban két — / / — szótagnak kellene állnia.

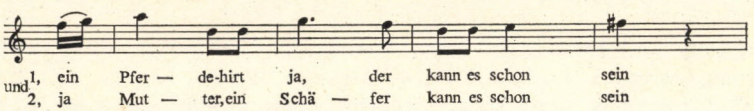
„Lauf ich davon" ehhez illene  , de ehhez:  nem.

Mármost a 2. sort a rím kedvéért megváltoztattuk. Minthogy ez utóbbi változtatás használhatatlan, azt javaslom:

1. vagy keressen rímet a mi javaslatunkhoz: 

2. vagy áldozzuk fel a rímet és tartsuk meg az Ön változatát a 2. sorhoz („kriegst ihn ja schon").

Azt hiszem, jól emlékszem: végül mégis csak megkértem, változtassa meg a  -et valamiképpen; e változtatást sajnos nem hajtotta végre. Indokait igen jól megértettem, de a „Pferdehirt"-nek ez a deklamációja  mégiscsak lehetetlen és feltétlenül meg kell változtatni. Egyébként akkor két lehetőség közötti választásról volt szó:



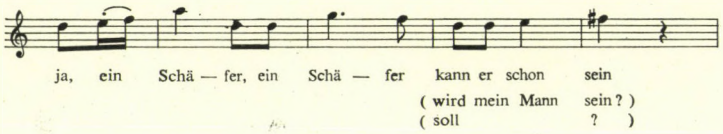
(így valahogy, nem emlékszem pontosan).

[25] Június 23-án vagy 24-én, Bartók 1930. június 12-i, az UE-hez intézett levelének tanúsága szerint.

[26] Az eredetiben: „Adj el, anyám, adj el, mert itthagylak".

Önnek nyomós érvei voltak 1. mellett, amelyeket én költői szempontból tökéletesen elfogadtam és elfogadok (arról van szó, hogy a kontraszt kedvéért az utolsó szakasz ne az „anyával", hanem a vőlegénnyel kezdődjék, nemde?). Az 1. változat azonban a rossz deklamáció miatt sajnos használhatatlan.

Ekkor jutott eszembe, hogy megismételjük az „ein Schäfer"-t.



(nem emlékszem pontosan).

Őszintén szólva nem értem, mi kivetni valót talál ezen a soron. Hisz a deklamáció helyes (hol lenne a hiba?), az Ön által tervezett kontraszt sem veszett el; hogy a sor németsége hibás lenne, Ön sem említi levelében egyáltalán, vagyis e tekintetben rendben van. Mi nincs hát rendben?

Egyébként semmi kifogásom a „Pferdehirt" szó ellen; ha úgy tudja beiktatni, hogy kifogástalan deklamációt eredményez, maradhat.

N° 2. és 4.-ről legközelebb számolok be, ha az Ön első változata megint nálam lesz.

Nagy örömömre szolgál, hogy közölhetem, kiválónak találom a N° 4—20. szólódal fordítását; azt hiszem (remélem, ez alkalommal nem tévedek), itt csak egészen kismértékű változtatásokra lesz szükség. Ezzel az üggyel azonban most, vakációja idején nem akarom terhelni.

Mély tisztelettel híve
Bartók Béla

Bartók augusztus 23-án két levelet is ír fordításügyben: egyet a kiadónak, egyet R. St. Hoffmann-nak. Mindkét levél az ÖNB Handschriftensammlung Bartók-anyagában található — a kiadó tehát a kísérőlevelet is eljuttatta Dr. Hoffmannhoz.

Az Universal Editionnak címzett levél:[27]

Budapest, 1930. aug. 23.

An die UE
in Wien.

Igen tisztelt uraim!

Minthogy 22-i levelükben nem közlik Dr. Hoffmann címét, ismét arra kényszerülök, hogy Önökhöz küldjem a hozzá intézett levelet. Kérem, olvassák el ezt a levelet is, hogy lássák, milyen szörnyű nehézségek és félreértések merülnek itt föl.

[27] ÖNB Handschriftensammlung 276/5—3.

Küldjék el neki levelemmel együtt a fordítás mellékelt 1. változatát is, valamint N° 2. és 4. partitúráját (esetleg N° 3.-at is). Nála kellene lennie a szó szerinti fordításnak is; a kérdés csak az, vajon magával vitte, vagy lakásán hagyta őket.

Tudomásul veszem, hogy az angol fordítást csak az 1. kiadás elkészülte után illesztik be (én is így képzeltem).[28]

Mély tisztelettel hívük
Bartók Béla

Bartók azonos dátumú levele Dr. Hoffmannhoz:[29]

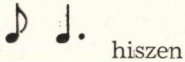
Budapest, III. KAVICS U. 10.
1930. aug. 23.

Igen tisztelt doktor úr!

21-i levelemhez kapcsolódva küldöm N° 2. és 4.-re vonatkozó megjegyzéseimet.

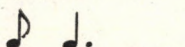
N° 2. 2. str. 3., 4. sor:

„Diese Mitte muss probiert sein, Grade dort muss durchmarschiert sein;[30] úgy érzem, itt „muss probiert" és „grade dort muss" nem elég egyszerű, úgy, hogy ez a 2. sor nem adja vissza az eredeti *(egyetlen)* sor jellegét, amiben egyszerűen ez áll: A középen kell vándorolnom (mármint a közepén, mely „bánattal telve"). Ezért javasoltam: „Durch die Mitte muss ich wandern (kétszer)". Ezt Ön 3 okból utasítja el: 1. mert ezáltal elvész a folytonosan visszatérő „sein" sorvég, 2. mert csak e g y sor szerepel *kétszer*, 3. a wandern deklamációja miatt. 1.-hez bátorkodom megjegyezni, hogy fontosabb az eredeti belső karakterének megtartása, ill. visszaadása, mint a ragaszkodás pusztán formális külsőségekhez (amelyek egyébként az eredetiben egyáltalán nem is léteznek). 2.-höz: Itt az eredetiben is csak egy sor van *kétszer*. 3.-hoz: azt hittem, írhatom:



hiszen az Ön fordítása N° 1.-ben (1. strófa) így deklamál:

wandern



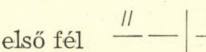
, s ez teljesen analóg deklamáció (mindkettő sor végén van,

zehn-te

a zene ritmusa ugyanaz, a szó hangsúly- és tartamviszonyai ugyanazok). Miért lenne hát „wandern" rosszabb, mint „neunte"?[31] Sőt, azt hiszem, „wandern" még jobb, mert a 2. szótag még nyújtottabb, mint a „neunte" szóban. Kérem tehát, ebben az értelemben változtassa meg valahogyan e két sort.

[28] A német fordítások ügyével párhuzamosan követhető Bartók és az UE levelezésében az angol fordítások kérdése is. A levelezésnek ezt a szálát ezúttal nem követjük.
[29] ÖNB Handschriftensammlung 276/5—4.
[30] Az eredetiben: „De bánatos a közepe / De bánatos a közepe".
[31] Eredetileg: „zehnte" áthúzva. Az előző mondatban Bartók nem javítja a „zehnte" számnevet.

NB. úgy látszik, mintha félreértette volna a strófák 2. felének ritmusát;

az első fél  ,

míg a második fél .

Talán megkönnyíti munkáját, ha ehhez a mintához tartja magát.

N° 2. 3. str. 3., 4. sor:

„Wolkig muss mein Aug' umhüllt sein, Muss mit Regen schwer gefüllt sein."[32] Ez is erőltetetten hangzik, nem elég egyszerű, azonkívül nem adja vissza pontosan, jobban mondva világosan az eredeti értelmét. Az eredeti szakasz szerint: *Fent* sok a felhő,

De n e m a z o k b ó l zuhog az eső
Szemeim a tulajdonképpeni felhők,
B e l ő l ü k zuhog az eső.

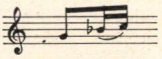
A fordítás 1. és 2. sora jó, de kérem, a 3. és 4. sorhoz találjon ki valami egyszerűbbet, pontosabbat, ami világosabban kifejezi az eredeti gondolat kontrasztját.

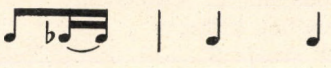
N° 2. 4. str. „Wanderbrüder" egyértelműen rossz; hisz a következő szituációról van szó: Valaki elhagyja faluját és *teljesen* egyedül elindul az ismeretlenbe. Elbúcsúzik azoktól, akiket elhagy; vagyis „barátok, bajtársak" s bármi egyéb, csak ne „Wanderbrüder" [vándortársak], hisz egyedül vándorol; a szó pedig olyan embereket jelent, akik valakivel együtt vándorolnak, vagy nem? Ami mármost a „Glaubensbrüder"-t[33] illeti, kiderült (különböző variánsok összehasonlítása révén), hogy tévedtem a szóbanforgó magyar szó interpretálásában (ami „Glaubensbrüder"-t is jelenthet); itt „barátok", „testvérek", „bajtársak" a jelentése. A „grüss Gott"-tal már Bécsben sem értettem egyet. Ez kétségtelenül csak bekösöntés s így nem állhat „isten hozzátok" helyett. A „Freunde der Not"-ot nem szeretem ugyan túlságosan, de esetleg maradhatna.

N° 4. a) Ezzel lesz a legtöbb bajunk. Már Bécsben meghökkentett az Ön által megkísérelt megoldás. Igen, ha következetesen végig lehetne vinni, akkor lehetne vele operálni; minthogy azonban az utolsó sorokban nem alkalmazható, diszharmónia támad. Azt javaslom, próbáljon 7 szótagú sorokat képezni; ha másként nem megy, legalább az 1. és 2. strófában. A három utolsó szótagot háromszótagú, kezdőhangsúlyos infinitivusok segítségével kell képezni, melyeknek első szótagja szélesen szól (lehetőség szerint diftongust tartalmaz). Vagyis ab-, an-, hin-, her-, weg-, durch-, zu- kezdetű infinitivusok (néhány um- kezdetű is ide tartozik); pl. hinlaufen, hinlegen, forteilen etc. (de -gehn, -gehen, -stehn, -stehen, -drehen etc. nem!).

A 3. str. 3., 4. sorával, „Halt fest, bis morgen munter Die Mutter früh wird aufstehen"[34] egyébként sem tudok megbarátkozni; reméltem, hogy megváltoztatja, de ez sajnos nem történt meg. — Kérem tehát, mindezt figyelembe véve próbálkozzék meg újra a fordítással.

[32] Az eredetiben: „Fejem fölött az nagy felhő / De nem abból hull az eső".
[33] Az eredetiben: „felekezetim".
[34] Az eredetiben: „Ölelj engem hajnalig / Amíg anyánk aluszik".

NB. A  felütés esetleg szintén számításba jöhet, mintha a dallamhoz tartozna, ha ez megkönnyíti a munkát (így valahogy):



N° 4. b) (a középrész) tartalmaz egy olyan szót, amit nem érzek idevalónak: 2. str. 2. sor: „sozusagen". Ezt a szót meg kellene változtatni.

Még arra kérném, hogy az új verziót ne vezesse be a partitúrába (nehezen is menne), majd megcsinálom én magam, mégpedig N° 2. és 4. egy másik példányába.

Mély tisztelettel híve
Bartók Béla

Dr. Hoffmann néhány napra mind Bartók, mind a kiadó szeme elől eltűnik.[35] Bartók augusztus 26-án reklamál a kiadónál: „Dr. Hoffmanntól mind ez ideig semmiféle értesítést nem kaptam, még a N° 3.-as kórusról sem, amely pedig véleményem szerint nagyjából rendben van, hogy a szólamok kiírására sor kerülhessen . . ."

Egyheti újabb késlekedés után jelenti az UE: „. . . Dr. Hoffmann, aki váratlanul visszaérkezett Bécsbe, épp most hívott fel bennünket. Azonnal elküldtük hozzá az Ön második levelét, az eredeti fordításokat és a partitúrákat és ő megígérte, hogy azonnal elintézi a fordítások ügyét. Dr. Hoffmann néhány napra a Semmeringre utazik . . . Remélhetjük tehát, hogy időben elkészülünk."[36]

Dr. Hoffmann az alábbi, datálatlan, a Bartók Archívum Bartók Hagyatékában őrzött levélben válaszol Bartók kifogásaira a Vegyeskarok fordításával kapcsolatban:[37]

Igen tisztelt professzor úr,

két levele s a kották a semmeringi Palace szanatóriumban értek el, ahol kúrán tartózkodom.

Mint legegyszerűbbel, kezdjük Nr. 3.-mal. Bár az első sor deklamációja ellen semmiféle kifogás nem merülhet fel (el kellene Önnek magyaráznom, hogy minden „da" kezdetű szó — „davon", „dabei", „dafür" etc. — lehet az első szótagon is hangsúlyos), ha kívánja, kész vagyok az első két sor megváltoztatására, mégpedig a következőképpen:

Mutter, einen Mann, sonst lauf' ich gleich fort
Tochter, ja, du kriegst ihn, geb' dir mein Wort.[38]

[35] „Dr. Hoffmann nekünk sem hagyta meg címét . . ." (UE levele Bartókhoz, 1930. augusztus 25.)
[36] 1930. augusztus 28.
[37] BH 632.
[38] Az eredetiben: „Adj el anyám, adj el, mert itt hagylak / Ne hagyj itten lányom férjhez adlak".

A második kifogásolt helyet ugyanebben a dalban a következő formában változtatom meg:

Tochter, doch ein Schäfer darf es wohl sein?
Ein Schäfer, oh ja, das darf er schon sein![39]

A harmadik dal ezzel rendben is lenne.

Nézzük most a Nr. 2. 2. strófa 3. és 4. sorát. Nehéz szívvel adom föl a „sein" sorvég végigvitelének elvét, hogy aggályait eloszlassam. Ha a „wandern" lehetetlen deklamációját „neunte" és „zehnte" deklamációjával akarja igazolni Nr. 1.-ben, be kell vallanom, hogy a Nr. 1.-beli idézetek deklamációja éppenséggel szintén rossz. És *valamennyi* hasonló hely deklamációja rossz lesz, ahol — mint ezt már szóban is kifejtettem — megtartjuk a magyar ritmust, amit a német nyelv nem ismer, és kivált lassú tempóban! Szólódalban ilyesfajta helyek teljesen elképzelhetetlenek, és itt is csak azért fogadhatom el, mert a négyszólamú kórusban kevésbé zavarnak. Ennek ellenére még itt is vannak különbségek, és feltétlenül jobb lesz, ha két szót használunk, ahogy én próbáltam mindenütt. Hogy (a német olvasó számára egyébként ismeretlen!) eredeti harmadik és negyedik versének ismétlését érzékeltessük, de a strófaszerkezetet se rontsuk el, a következő megoldást javaslom:

Grad' durch diese Mitte zieh' ich
Grad' durch diese Mitte flieh' ich.

3. strófa 3. és 4. sor, új megoldás:

Doch mein Aug' ein Wolkenmeer ist
Das von Regenschauern schwer ist.

Végül a 4. strófa. Nincs igaza, hogy a „grüss Gott" csak beköszöntés. Ennek az ellenkezője igaz. De ha akarja, így is szólhat a két sor:

Freunde, Brüder, Scheiden tut weh
Gutes tatet mir, ade!

Ezzel Nr. 3. is rendben lenne.[40]

Nr. 5.[41] Nem mondta meg, miért kellene megváltoztatni az első két sort. A „sozusagen" szót a második strófában talán félreértette. Ez tréfa, és azt jelenti, hogy a patkó még csak nem is lóg már, hogy már az is túlzás! A lónak már egyáltalán nincs patkója! Ezt teljesen jónak találom. A részletet a következő megoldásban javaslom:

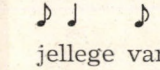
Heisst mein Pferdchen Sajko
Janko tu ich heissen
Bist sehr arm, mein Pferdchen
Wo sind deine Eisen?
Nur ein einzig Eisen
Hängt noch, sozusagen!!
Also komm, Freund Hufschmied
Musst mir's gleich beschlagen![42]

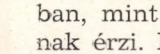
Nagyon kérem, hagyjuk ebben a formájában változatlanul.

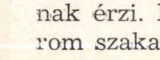
S most a „fájdalom gyermeke", Nr. 4. Az Ön javaslatai — „wie sich

[39] Az eredetiben: „Odaadlak lányom egy juhásznak / Haj de Tyuh az kell nékem aszszonyőrző".
[40] Helyesen: No. 2.
[41] Helyesen: No. 4. b)
[42] Az eredetiben: „Az én lovam Szajkó / Magam pedig Jankó / Mind a négy lábáról / Leesett a patkó. / Csak egy maradt rajta / S az is kotyog rajta; / Kovács jó barátom / Igazítson rajta.

satt weiden" és „Landheiden" — abszolút megvalósíthatatlanok. Ám még mielőtt változtatásokat hajtanék végre, nyomatékosan kérem, gondolja meg a következőket: próbáljon egyszer tökéletesen elvonatkoztatni a magyar szövegtől, amely érthető módon a fülében van, és tartsa magát egyedül a dallamhoz. A dallamnak, kivált a német számára, amelynek a magyar három szótagos



ritmus, ami itt a vers végén szerepel, idegen, kifejezetten felütéses jellege van. Az első sorban ezt Ön elismeri, sőt kifejezi szövegjavaslatával! Teljesen analóg módon én a harmadik, hatodik, kilencedik dallamütem utolsó nyolcadát is felütésnek érzem, s ennek felel meg szövegem is. A partitúrába bevezetett javaslatában Ön pontosan úgy csinálja a harmadik strófában, mint én. Hogy az utolsó sorban ez nem lehetséges, Ön diszharmóiának érzi. Én éppen azáltal véltem e diszharmóniát feloldani, hogy mindhárom szakasz utolsó sorát közös rímmel kötöttem össze, ami jó költői formát eredményez. E zárószavakat természetesen az Öntől ajánlott jellegű szavakból választottam, de két nagy hátránya van, ha minden sorban ilyen háromtagú szavakat használunk: először is rossz rímeket eredményez. „Satt weiden" és „Landheiden" a németben nem rím (a magyar e tekintetben sokkal kevésbé szűkkeblű). Természetesen az én három szavam is rosszul rímel, de ez itt kevésbé zavar, mert minden szakasz közepén két jó rím áll. Másodszor: e szavak felhasználásával az adott ritmusnál is takarékosan kell bánnunk, mert deklamációjuk mindennek ellenére rossz. Egyetlen német népdal sem deklamálná a „*for*ttreiben" szót így:  , hanem

vagy  . Ezért nagyon érett megfontolás után döntöttem úgy, hogy jelenlegi formájában csinálom meg a dalt. Kérem, postafordultával válaszoljon ebben az elvi kérdésben. Ha, mint remélni szeretném, csatlakozik felfogásomhoz, akkor ezt a részt nagyjában így hagynám és azon lennék, hogy az anyával kapcsolatos helyet kívánságaival összhangba hozzam. Ellenkező esetben nem ígérhetem, hogy irodalmilag sikerre számíthatunk. Azt sem értem teljesen, miért lenne az első két strófában lehetetlen, amit a harmadikban Ön maga is koncedál.

Nagy érdeklődéssel várom mihamarábbi válaszát és kérem egyúttal a szólódalokra vonatkozó megjegyzéseit is, mert épp itt és most van időm, hogy foglalkozzam velük.

Szívélyes üdvözlettel tisztelő híve
Dr. Hoffmann

Bartók egyetért Dr. Hoffmann No. 2. és 3.-ra vonatkozó megoldásaival s s továbbítja őket a kiadóhoz. Ugyanaznap levelezőlapon válaszol Dr. R. St. Hoffmann-nak is:[43]

[43] ÖNB Handschriftensammlung 276/5—9.

[Herrn Dr. St. Hoffmann
Semmering
Palace Sanatorium]

Budapest, III. KAVICS U. 10.
1930. szept. 3.

Igen tisztelt doktor úr!

Nagyon köszönöm N° 2. + 3. új megoldását; már közöltem is az UE-val és kértem, a kisebb változtatásokat vezessék be a partitúrába; N° 3. jelentősebb vátoztatásait én magam vezettem be a partitúra egy újabb példányába, és elküldtem Bécsbe. Kérem, ha Önnél van N° 2. és 3. partitúrája, azonnal küldje el az UE-nak.

Egyetértek N° 4.-re vonatkozó javaslataival. Ily módon azonban a szövegnek a mellékszólamokhoz való illesztésénél nagy nehézségek támadnak majd, melyeket magam talán nem is tudok leküzdeni (mert az utóbbiakban pl. ♪ ♩ ♪ | ♪ ♩ ♪ fordul elő). Kérem ezért, hogy N° 4.-nél a mellékszólamokkal is foglalkozzék; a szöveg aláillesztésénél sor kerülhet szavak ismétlésére vagy kihagyására, „ach", „ja", „so" vagy hasonló szótagok beiktatására; itt-ott esetleg a ritmust is meg lehet változtatni, de erre vonatkozóan sajnos semmiféle irányvonalat nem adhatok (azt hiszem, a ♪ ♩ ♪ ritmusnak a mellékszólamokban változatlanul kell maradnia). Most csak röviden írok; holnap beszámolok a 20 dalról.

Szívélyes üdvözlettel híve
Bartók Béla

(P. S. „sozusagen" e magyarázat fényében sem tetszik nagyon; dehát ebben az ügyben inkább alkalmazkodom, hogy ne veszítsünk még több időt.)

Dr. Hoffmann (ismét datálatlan) válasza:[44]

Igen tisztelt professzor úr!
9. 3-i lapját sokszor köszönöm.
Megváltoztattam Nr. 4. harmadik strófáját is:

Dass ich hinab nicht falle
Hält mich ihr Arm geborgen
Bis ich am frühen Morgen
Muss vor der Mutter aufstehen.

„Sozusagen"-t is eliminálta m:

Nur das letzte hängt noch
Musst drum nicht verzagen
Komm geschwind, Freund Hufschmied,
Wirst mir's gleich beschlagen.

[44] BH 634.

Nr. 4. többi szólamát már teljesen megszövegeztem, minden nehézség nélkül. Remélem, ezzel kielégítettem és minden rendben van!

Üdvözlettel híve

Dr. Hoffmann

Bartókat ez a megoldás sem elégíti ki. Kifogásait és kívánságait szeptember 6-i levelében közli a fordítóval. Egyidejűleg tájékoztatja a kiadót a késlekedésről.[45] Az Universal Edition levonja a következtetést: a müncheni ünnepségekre tervezett ősbemutató most már minden körülmények között elmarad.[46]

[Herrn Dr. R. St. Hoffmann
Palace Sanatorium
Semmering]

Budapest, III. KAVICS U. 10.
1930. szept. 6.

Igen tisztelt doktor úr!

Levelét köszönöm. N° 4. középrészének 2. strófája jó; N° 4. 3. strófáját azonban sajnos nem fogadhatom el; nem szép, nem érhető (eltekintve attól, hogy tulajdonképpen nem fordítás, hanem szabad kompozíció). Arra kell tehát kérnem, e strófával tegyen mégegyszer próbát. Arra is kérném, hogy küldje el N° 4. 1., 2. strófáját; szándékomban áll megvizsgálni, nem lehet-e teljesen lemondani a 3. strófáról, s csak 1.-t és 2.-at hozni, mindkettőt megismételve. Ehhez azonban szükségem van a szövegre.

Mély tisztelettel híve
Bartók Béla

Dr. Hoffmann válasza:[47]
Íme Nr. 4. új és utolsó változata:

Mein Ochse frisst gern Grummet
Dass muss ihm prächtig munden
Dann wird er angebunden
Dann kann ich endlich fortgehen.

Meine Liebste wartet
Da liegen wir im Bette
Auf schmaler Lagerstätte
Man kann sich gar nicht umdrehen.

Dass ich hinab nicht falle
Halt fest mich bis zum Morgen (oder: Umarme mich bis morgen)
Der Mutter bleibt's verborgen
Sie schläft noch wenn wir aufstehen.

[45] „Ma kaptam meg Dr. Hoffmantól N° 4. 3. strófájának újabb változatát, amely sajnos még nem kielégítő. (E fordítás körülményes csiszolgatása kezd kissé kínossá válni.) . . ."
[46] „Minthogy ily módon lehetetlenné vált, hogy időben szállíthassunk Hollénak, írtunk Holle professzornak és megkérdeztük, nem tudná-e későbbi időpontban műsorára tűzni a kórusokat . . ." (UE levele Bartókhoz, 1930. szeptember 10.)
[47] BH 633.

Remélem, ezzel elégedett lesz.
Feltétlenül ellenzem a harmadik strófa elhagyását!
Ma sietve csak ennyit, a dalokról legközelebb.
Szerdától címem ismét: Wien VI. Linke Wienzeile 6.

Igaz híve
Dr. Hoffmann

A fordításnak ezt a változatát Bartók végre elfogadja — kezdetét veheti a partitúra és szólamok nyomdai munkálatainak hosszadalmas folyamata.[48]

A 20 magyar népdal fordításának ügye még távol van a befejezéstől. A levelezés leghosszabb darabja az itt felmerülő problémákkal foglalkozik.[49]

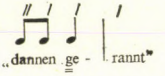
Budapest, 1930. szept. 4.
III. KAVICS U. 10.

Igen tisztelt doktor úr!

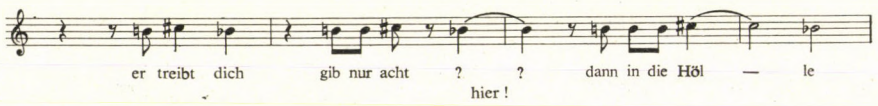
Tegnapi lapom kiegészítéseképpen kérem, küldje el a N° 4.-es kórus teljes szövegét, ne csak a megváltoztatott sorokat.

A N° 4—20. szólódalhoz a következő megjegyzéseim vannak:

N° 5. (Székely „lassú")
Az 1. str.-ban (ritmikai és deklamációs okokból) jobban szeretnék „ach weh etc." helyett „ja, ja, ja, ja, ja" szöveget; ugyanígy a 2. str. közepén, ennek végén viszont: „nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein". Lehetséges?

N° 6. 2. str. 4. sor 

Úgy érzem, nem jó a ge- hangsúlyozása. A Codában hiányzik egy szótag:



javaslatom „ja, er treibt dich" („gib nur acht" helyett).[50]

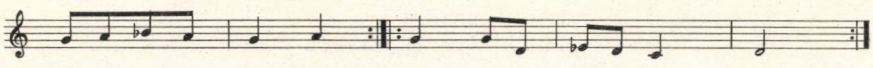
N° 8. 1. str. utolsó sor: nem állhatna itt „Wer es will, der tanzt im Kreise", ami jobban megfelel az eredeti szövegnek?[51]

3. füzet „*Lustige* Lieder" [vidám dalok] nem jó, kettő közülük egyáltalán nem vidám (sőt, az egyik címe „Panasz"). Nincsen megfelelő szó arra: „diverse"? (Diverse Lieder = különféle karakterű dalok).

[48] Bartók 1930. szeptember 9-én közli az UE-vel a vegyeskarok No. 4/3. elfogadott német szövegét. A partitúra megjelenése elé még számos akadály gördül. Előbb elvész a No. 2. kórus német szövege (Bartók levele az UE-hoz, 1930. szeptember 26.), a fénymásoló-alappéldányon összekeverik a dalok szövegét (uo.). Bartók több ízben kéri vissza a nyersfordításokat, amelyeket Dr. Hoffmann elveszített — ezek most az ÖNB kéziratgyűjteményében találhatók.
[49] ÖNB Handschriftensammlung 276/5—6.
[50] Az eredetiben: „Az ördög / pokolba bé ne döcögtessen, hejehaj!".
[51] Az eredetiben: „Kinek tetszik, járja réa!".

N° 9. Der *gute* Schäfer [a jó pásztor]! Ez a pásztor tulajdonképpen *rossz* pásztor, hiszen a farkasok elvitték birkáit. Jobb lenne „Der Schäfer" vagy „Schäferlied", mindenképpen túl jón és rosszon.[52]

1. 2. str. Az eredetiben szereplő kérdést nem szabad kijelentéssé változtatni: azt kell jelentenie „Hát volt bárhol (bármikor) juhász, ki megvédhette volna juhait a farkasoktól":[53]



Ugyanígy az utolsó strófában.

N° 10. 3. str. 3. sor. Nem „trug ich ihn" lenne a helyes? (tudniillik a búzát).

5. str. 2. sor. Megint egy daraus (mint „davon"), ami szótáram szerint $\smile\!\!-$; hol olvasható, hogy ezeket a szavakat $-\!\!\smile$ is lehet hangsúlyozni?

N° 11. 2 *Paarungslieder.* Magyarázatul a következőket: „A párosító vagy 12. kidanoló dalok szövegei olyan leányt és legényt neveznek meg, akiről a falu tudja vagy sejti, hogy szerelmi viszonyban vannak egymással. A szövegek sablonai — szerelmi viszonyra történő tréfás célzások — állandóak, ebbe egyszerűen beléhelyezik az illető legény és leány nevét."[54] Megértem, hogy a „Paarungslied" szó csúnya félreértésekre adhat alkalmat (a magyarban a visszaható igéből — „párosodni" — levezetett névszó különbözik attól, amit a műveltető igéből — „másokat egy párrá tenni" lehet levezetni; eszerint itt tulajdonképpen azt jelenti: dal, amelyben egy lányt és egy fiút egy párként énekelnek ki). Feladatunk mármost, hogy megfelelő címet találjunk e két dalnak: „Paarbesingung" „2 Lieder zum Besingen (Aussingen) der Paare" vagy efféle. — Önnél szerepel az utolsó dalban a „besingen" szó; éppen ez a szó illik ide.

N° 11. 1. str. Itt nem mondhatunk le a „csengő" vagy „harang" szóról mert a kíséret elejétől végéig csupa magas csilingelés. Vagyis

Heh, mein Scheck mit { hellen / Schellen / gelben } valahogy így.[55]

Wohin werden wir heut { gehen / reiten }

N° 14. Mindkét strófa utolsó sora: „so sehr" és „Oh wie gern" érzésem szerint nem elég egyszerű, nem elég népies. Az első helyett talán: „wie er"?[56]

N° 15. A „Tintenfläschchen" ivóüveget jelent?[57]

[52] Az eredetiben: Juhászcsúfoló. Ezt a végleges címet azonban más módosításokkal együtt Bartók csak 1931. augusztus 15-i levelében adja meg az UE-nak. A dal címe addig: A pásztor.

[53] Az eredetiben: „Volt-e olyan juhász, aki meg tudná őrizni farkastól a bárányt".

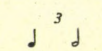
[54] A magyar népdal, XIV. lap.

[55] Az eredetiben: „Sárga csikó, csengő rajta / Vajon hová megyünk rajta".

[56] Az eredetiben: „Az is nekem baj"; „Érzem én is".

[57] Az eredetiben: „pintes üvegem". Ld. Dr. Hoffmann válaszát.

1. str. 2. sor: lehetséges „Ich nehm" helyett „nehm ich"; hangsúly szempontjából jobb lenne így.[58]

N° 16. 1. sor: a cezúra miatt így javasolnám: „Mutter, du liebe, lass es,  sagen".[59]

lass dir's

N° 17. 2. sor. Ugyanezen okból a mondatnak véget kellene érnie az 1. sorral, és a 2. sornak új mondatot kezdenie.

N° 19. 2. sor, ha lehetséges, inkább így: Blieb dein Boden unbehaun.[60]

N° 20. A két strófa záró félsora legyen hasonló hangzású, tehát például:

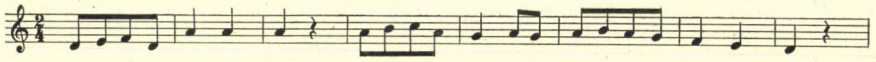
1. str. mich mein Herz tut schmerzen

2. str. Ach wie tut mein Herz mich schmerzen / így valahogy.[61]

1. str. 1., 2. sor: „Lieblich anzusehen" nem elég egyszerű; talán így:

„Weizen, schöner Weizen
wunderschöner Weizen
Mitten drinn im Felde"[62]

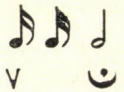
Feltételezem, e kis javításokhoz nincs szüksége a zenére; legfeljebb N° 10.-nél, ezért ennek dallamát megadom itt:



— . —

Most jön a neheze: N° 1.—3.

N° 3. még csak megy valahogy; csak arra kérem, megjegyzéseimet vegye figyelembe.

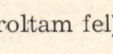
De N° 1. és 2.! A megoldások, melyeket szükségmegoldásként — kísérletképpen — javasoltam, a gyakorlatban használhatatlannak bizonyultak: — legalábbis az egyik: a  zárás ( helyett) szörnyűségesen szól, torzítás, elcsúfítás, olyan, mint pl. egy női arcképre rajzolt bajusz!

Mármost 3, ill. 4 lehetőség kínálkozik.

1. Kérem, mégis vegye fontolóra, nem lehetséges-e mégis  ilyesfajta szavakkal: Mitleid
Nachricht
Küss mich
Umlaut
Unkraut. Ha nem, akkor

2. — ha nem ódzkodik az esetleg hiábavaló munkától — mégis újból kísérletet kellene tennie a másikféle megoldással (amelyet július végén azt hi-

[58] Az eredetiben: „Leveszem előtted süvegem".
[59] Az eredetiben: „Hej édesanyám, kedves édesanyám".
[60] Az eredetiben: „Kapálatlan, kapálatlan maradtál".
[61] Az eredetiben: „Fáj a szívem nagyon"; „Érted fáj a szívem nagyon".
[62] Az erdetiben: „Búza, búza, búza, / De szép tábla búza / Közepébe sej-haj . . .".

szem első helyen soroltam fel), azaz  sorvégekkel; egyes sorokban azonban meg lehet (és meg kell) tartani az eredeti ritmust. Előre természetesen nem tudom megmondani, ez a forma elfogadható-e a gyakorlatban. A mellékelt kottalapon részletes tájékoztatást talál. Ezzel a postával küldöm N° 1., 2., 3. zenéjét is (valamint fordításainak 1. változatát). Ha itt is csődöt mondunk, akkor

3. meg kell próbálni e 2 szöveg lefordítását egy másik világnyelvre; ha ez sem megy,

4. akkor e 2 dal fordítás nélkül jelenik meg, e megjegyzéssel: lefordíthatatlan.

Ugye Önnél van N° 1., 2. szó szerinti fordítása? Kérem, a munka elvégzése után minden szó szerinti fordítást juttasson vissza hozzám.

Még csak azt szeretném hozzáfűzni: e kritikus ritmus a cseh nyelvben éppúgy előfordul, mint az ukránban vagy a románban, vagyis több mint 60 millió ember nyelvében. Mi magyarok nem állunk tehát annyira egyedül barbár ritmusunkkal!

További híreit várva maradok szívélyes üdvözlettel

híve
Bartók Béla

NB. A 7., ill. 13. kiegészítő szótag N° 1., 2.-ban csak „e, en, er", azaz csak nagyon rövid (félig elnyelt) szótag lehet.

Dr. Hoffmann (datálatlan) válasza:[63]

Igen tisztelt professzor úr,

most a szólódalokra is fordítottam egy napot. Hisz 4.-től 20.-ig hamarosan rendben leszünk.

Nr. 5.: egyetértek, a harmadik, hatodik és kilencedik sor után most ez jön: „ach ja, ach ja, ach", az utolsó sor után pedig: „ach nein, ach nein, ach".

Nr. 6.: A codában szívesebben ismételném a „dann" szót, vagyis „er treibt dich ... gib nur acht ... dann ... dann ... in die Hölle".

„Gerannt" ellen a gyors tempó figyelembevételével nem lehet kifogás.

Nr. 8.: a negyedik sor kívánsága szerint megváltoztatva: „wer da will, tanzt mit im Kreise".

A 3. füzet lehet: „diverse Lieder".

Nr. 9.: Bizonyára teljesen félreértett. Hisz nyilvánvaló, hogy a „jó" pásztort tréfásan, ironikusan értem. Hát ilyen a „jó" pásztor, aki *minden* bárányát oly jól őrzi! A hatodik strófa direkt gúnyos: „Oh, der gute Schäfer! Oh, er hütet sie wohl!" Természetesen megváltoztathatom, de feltétlenül csak gyengébb lenne és kárba veszne a hatás. Gondolkodjék hát még rajta!

Nr. 10.: harmadik strófa, utolsó sor jó, ahogy van: „*hin*", nem „ihn" Az első sor ismétlése, mint mindenütt, és rím a negyedik strófa „ihn"-jére. Az ötödik strófa jó, ahogy van: „Daraus" különböző hangsúlyozása szándékos,

[63] BH 631.

gyermekdalainkban gyakran előfordul. A „da" kezdetű adverbiumok hangsúlya akkor kerül az első szótagra, ha ellentétet emelünk ki, vagyis „*da*hin" [ide], nem „*dor*thin" [oda]. Ugyanígy „*da*raus [ebből] és nem másból!

Nr. 11.: A cím lehet: „Zwei Lieder, ein Paar zu besingen". Hozzá azonban lábjegyzet a szükséges magyarázattal.

Nr. 11.: első sor: „Scheck, lass deine Schellen läuten
Sag, wohin wir heute reiten."

Nr. 14.: negyedik sor: egyetértek javaslatával: „wie er". A két utolsó sor: „will mit dir, mein Liebster, leiden
leiden gern mit dir".

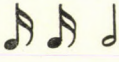
Nr. 15.: nyilván félreértés. Nyersfordításában „Tintenfläschchen"-t olvastam és úgy véltem, ez a tartalmát illető tréfás eufenizmus. Mi van tehát az eredetiben? Ha nincs különleges fontossága, azt mondhatjuk: „komm mein liebes Fläschchen, komm doch her". A dal különben rendben van.

Nr. 16.: első sor: egyetértek a változtatással:
„Mutter, du liebe, lass dir, lass dir sagen".

Nr. 17.: második sor: egyetértek a változtatással: „schick sie dem Liebchen, dass sie nich freut".[64]

Nr. 19.: második sor: egyetértek: „der Boden" helyett „dein Boden".

Nr. 20.: Itt nem értek egyet. Szükségem van a rímekre. Ha akarja, legyen „prächtig anzusehen" „lieblich anzusehen" helyett. Úgy találom, az első és második strófa zárósorainak megoldása nálam jobb, nem szeretném megváltoztatni.

Vegyük most az első kettőt. Legelőbb is egy kardinális tévedést kell kiigazítanom. A  ritmus nálam egyáltalán elő sem fordul, csak ebben a formában:  vagyis pontosan úgy, ahogy Önnél a második dal első strófájának negyedik sorában. Nem értem, miért lenne más sorokban oly rossz, amit ott Ön maga leírt. Mai javaslata — hogy a megváltoztathatatlan, ominózus ritmus után függesszünk oda hetedik, ill. tizenharmadik szótagot, egyáltalán nem könnyíti a feladatot, sőt ellenkezőleg. A kritikus ritmus okoz nehézséget, amelyet természetesen nem én nevezek „barbárnak", hanem érthetetlen okokból Ön. Tudom, hogy e ritmus előfordul a cseh nyelvben, munkám folyamán nemcsak ott, hanem a szlovákban, szerbben, lengyelben, sőt angolban is találkoztam vele. Nyugodtan hozzátehet tehát még pár százmilliót, kinek számára a ritmus ismerős. Ez azonban nem változtat azon, hogy, amint már legutóbb is írtam, a németben csak egészen kivételesen és tulajdonképpen csak gyors tempóban vagy kórusletétben utánozható. Az isten szerelmére, tegyen Ön maga próbát és énekelje a javasolt „Nachricht", „küss mich" szavakat *pontosan* az eredeti ritmusában, és ha csak kis érzéke van a német nyelvhez, meggyőződhet róla, hogy olyan, mint mint mikor valaki erős magyar akcentussal beszél németül. A szerencsétlenség az, hogy Ön érthető módon túlságosan kötődik az eredeti formához és nem érzi át a német énekes vagy hallgató helyzetét. Dehát végső soron éppen az a célunk, hogy a dalokat a német közönséggel megismertessük. Nem tudom, hogy

[64] Az eredetiben: Viszek a babámnak belőle".

történhet meg ez, ha a dalok német szöveg nélkül jelennek meg. Én a magam részéről soha nem írnám alá, hogy a dalok lefordíthatatlanok. Lefordíthatatlanok, ha lehetetlent kívánunk a fordítástól. El kell ismernie, hogy ahol csak lehetséges volt, teljes mértékben figyelembe vettem kifogásait. Egyáltalán nem emlékszem olyan munkára, amivel ennyi gondom lett volna. Ebben az esetben azonban jó lelkiismerettel nem engedhetek, mert ez az Ön művének kárára lenne. Ezért még egyszer nyomatékosan kérem, maradjon az egyetlen lehetséges megoldásnál, amelybe már egyébként is beleegyezett s amely talán csak a tévedésből feltételezett két tizenhatod miatt vált ismét ellenszenvessé.

Szívélyesen üdvözli tisztelő híve
Dr. Hoffmann

A fordítás ügye ezzel a levéllel koránt sincs lezárva. Ugyanezzel — mint Bartók szeptember 6-i, az Universal Editionnak írt levelében aposztrofálja — az „afférral" foglalkozik a szeptember 20-án Dr. Hoffmannhoz írott levél — az utolsó időrendben ÖNB kéziratanyagában.[65]

Budapest, 1930. szept. 20.

Igen tisztelt doktor úr!

Köszönettel vettem legutóbbi levelét; csak most tudok rá válaszolni, mert a legutóbbi napokban más irányú munkák vettek igénybe.

N° 6. A szöveg és a dallam cezúrája nem fedi egymást



A szöveg pedig: er treibt dich — — — — gibt nur Acht — — — — — dann, — — — dann in die Hölle.

Kérek tehát ide valami mást, ha az én javaslatomat nem találja jónak.

Ha jónak tartja „gerannt"-ot, nem emelek ellene kifogást; csak azt jegyezném meg, hogy a „ge" szótagnak ez a hangsúlyozása engem sokkal jobban zavar, mint azok a szótagnyújtások N° 1., 2.-ban, melyekről oly sokat tárgyalunk — sikertelenül.

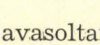
N° 9. Mégis arra kérném, maradjon hű az eredetihez és mellőzze ezt a népi szövegeinktől idegen iróniát.

N° 15. „PINTEN-Flasche"-t írtam: PINTE = régi űrmérték. Ez azonban nem fontos; legyen tehát „liebes Fläschchen" (a szótár szerint [magyar] pint = das Maß, die Pinte).

N° 20. Mindkét strófa zárósorában mégis jobban szeretnék egy az eredetihez hívebb megoldást. Kérem, készítse el.

N° 3.-ról semmit sem ír.

[65] ÖNB Handschriftensammlung 276/5—5.

N° 1., 2. A „barbár" szót persze nem gondoltam komolyan! Sajnos, nincs mit tenni. Soha nem javasoltam ezt:  , csak ezt:  (de ezt is vissza kellett vonnom). A 2. dal 1. strófájának 4. sorára hivatkozik; ott azonban másról van szó; az nem analóg eset. Örömmel feljogosítom arra, hogy a német deklamáció helyességéről ítéljen, a ritmusváltoztatások helyességének megítélésében azonban fenntartom magamnak ugyanazt a jogot.

4 javaslatot terjesztettem az UE elé (közöttük egy újat),[66] hogy kiutat találjunk ebből a zsákutcából, és kérem, tanácskozzék e kérdésben az UE-vel.

Szívélyes üdvözlettel híve
Bartók Béla

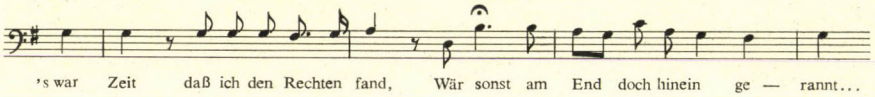
Bartók fenti levelére szeptember 25-én Dr. R. St. Hoffmann az alábbi — az eddigiekkel ellentétben kézzel írott — választ adja.[67]

30. 9. 25.

Medizinalrat
Dr. Rudolf Stephan Hoffmann
Frauenarzt

Igen tisztelt professzor úr!

Meistersinger, III. felvonás (a Quintett előtt)



Ez pontosan az a deklamáció (méghozzá *(Tempo morandó*-ban), ami Önt nálam még mindig annyira zavarja.

A békesség kedvéért megcsináltam a néhány kívánt javítást. Irodalmi szempontból ezek nem javítások.

Végezetül még meg szeretném jegyezni, hogy mind Öntől, mind Kodálytól (és más magyar zeneszerzőktől [Harsányi]) csináltam fordításokat, és a

[66] „Dr. Hoffmann utolsó levelét (dátum nélkül) megkaptam, de nem tudtam megválaszolni, mert iskolai vizsgák vettek igénybe.

A szólódalok No 1. + 2. számát illetően „holt pontra" jutottunk, *Önöknek* kell tehát határozniok; a következő alternatívák vannak:

1. Vagy (állítólag) rossz deklamáció a sorvégeken; olyan lábjegyzettel, hogy e helyen lehetetlen volt kifogástalan német deklamációt elérni, mert a sorvégek ritmusát nem szabad megváltoztatni.

2. Vagy: a német helyett francia, angol etc. ford., azzal a megjegyzéssel, hogy a megváltoztathatatlan sorvégi ritmusok miatt megvalósíhatatlan a kifogástalanul deklamáló német fordítás.

3. Vagy: egyáltalán semmiféle fordítás, hasonló lábjegyzettel.

4. Vagy: lemondanak e két dal kiadásáról, amelyeket majd megjelentetek Rózsav.-nél; ebben az esetben lábjegyzetben kell utalni erre a külön kiadványra.

Azt hiszem, bátran elfogadhatják az 1. megoldást. Így mind Önök, mind a fordító megmenekül minden szemrehányástól. Minden felelősséget a magyar ritmus hajlíthatatlanságára háríthatunk . . .

Csak azt szeretném tudni, mi lesz „Cantata profaná"-m fordításával, amelyet épp most fejeztem be? . . .

Megalapozatlan önkényeskedések csak rengeteg írogatást okoznak, ami az embernek végül is kellemetlenné válik." (Bartók levele UE-hoz, 1930. szeptember 20.)

[67] BH 635.

„barbár" ritmust minden további nélkül megváltoztattuk, vagy két hang összekötésével megkerültük, ahogy nekem itt is szándékomban állott.

Kiváló tisztelettel üdvözli odaadó híve
Dr. Hoffmann

Egyetlen szóval sem próbálta megokolni, miért van „másról szó" Nr. 2.-ban.

Ez a levél jelenti Bartók és Dr. R. Stephan Hoffmann közvetlen írásbeli kapcsolatának végét. A Magyar népdalok vegyeskarra és a 20 magyar népdal sorsa az Universal-levelezésből követhető tovább.

A kiadó közvetítő szerepre vállalkozna. „Számunkra meglehetősen nehéz a véleményalkotás, hiszen nem ismerjük azokat az okokat, amelyek Önt arra kényszerítik, hogy ilyen feltétlenül ragaszkodjék a ritmushoz. Dr. Hoffmann legutóbb Kodály „Háry János"-ának dalszövegeit fordította németre és mindenütt, ahol ez elengedhetetlen volt, hozzáigazította a ritmust a német nyelvhez, anélkül hogy ebben Kodály ellenállásába ütközött volna. Természetesen nem tudjuk, felhozható-e párhuzamként ez az eset, de nem szívesen adnánk fel a reményt, hogy Ön és Dr. Hoffmann között nézetazonosság jöhet létre, ha Ön ismét megfontolná, hogy a német fordítás nem a magyar, hanem éppen a német hallgató és énekes számára készül, kinek ítéletét a helyes deklamáció mégiscsak inkább befolyásolja, mint a ritmus feltétlen megóvása, amelynek eredetijét különben is minden további nélkül megállapíthatja, hisz a kiadvány német—magyar nyelvű."[68]

Bartók válaszából egyszerre szól zeneszerző és etnomuzikológus; Kodály véleményével megerősítve megengedhetetlennek tartja a parlando dalok szótagszámának pluszszótaggal való kiegészítését, mert ez „a dallam megengedhetetlen kiforgatása". A levelezésről Dr. Hoffmann-nal hallani sem akar többé: „A levelezés Dr. Hoffmann-nal bizony terhes dolog; legutóbbi levelében például Wagner Meistersingerjének egy idézetével áll elő. Ez persze önmagában nem ártana; de ha erre azt válaszolnám, hogy idézete nem teljesen analóg az általam kifogásolt deklamációval a N° 6.-os szólódalban, akkor nem elégedne meg ezzel ,hanem érveimre lenne kíváncsi. A beható magyarázgatásra azonban sajnos nincs időm . . ."[69]

A kiadó, Bartók és Dr. Hoffmann ekkor úgy állapodnak meg: a ciklus német fordítással jelenik meg, az első két dalnál a következő lábjegyzettel: „Az 1. és 2. dal *sorvégein* előforduló darabos deklamáció elkerülhetetlen volt, minthogy a *sorvégek* ritmusát nem lehet megváltoztatni."[70]

Az Universal Edition és Bartók levelezése ezután több, mint fél esztendeig nem tartalmaz utalást sem a vegyeskari Magyar népdalok, sem a Húsz magyar népdal kiadási előkészületeire. Csak az UE 1931. május 27-én keltezett levelében bukkanunk ismét nyomra: „Most kaptuk a következő levelet Hugo Hollétól: »Nagyon jó lenne, ha minél hamarabb megtudhatnám, hogy

[68] 1930. szeptember 26.
[69] Bartók levele az UE-hoz, 1930. október 3.
[70] Bartók megfogalmazása (levél az UE-hoz, 1930. október 21.). A kiemelések az UE javaslatától való eltéréseket jelölik (amelyet a kiadó október 26-i levelében terjesztett elő).

még ezen a nyáron megkaphatom-e Bartók Béla 4 tételes ciklusát, amelyet már az elmúlt év októberében elő akartam adni a müncheni Új zene ünnepi hetén. Fennállna a lehetősége, hogy Kölnben, vagy Hamburgban, vagy Berlinben megtarthassam ősbemutatóját. De hamarosan meg kellene kapnom a darabokat, hogy elég időnk legyen a tanulmányozásukra, mert elég nehezek.«[71] A következő levélrészlet már a kórusszólamok elkészültéről értesít.[72]

Bartók 1931. augusztus 9-én írott leveléből kiderül, az időközben eltelt egy év sem hozott megoldást a Húsz magyar népdal első két számának német fordítására: „Az I. füzet (N° 1—4.) sajnos még mindig nincs rendben: mert N°1. és 2. fordítása használhatatlan, N° 1. 1. strófáján kívül. Minthogy Dr. Hoffmann szemmel láthatóan képtelen a munka elvégzésére, kérem, mégis készíttessék el mással a fordítást. E célból küldöm . . . a két szöveg szó szerinti fordítását. Ha ez utóbbit Hoffmann fordításával egybevetik, láthatják, micsoda eltéréseket engedett meg magának, olyan eltéréseket, amelyek annyira csúnyák, hogy elfogadhatatlanok. — Legjobban vidám karakterű szövegek fordításával boldogul; mint például a vegyeskarok N° 3. darabja, N° 7., 10., 11., 12. etc. a 20 magyar népdalban. Ezeket igazán kiválóan fordította le. De ahol némi melankóliáról, szomorúságról van szó, tüstént baj van." Ekkor határozza el Bartók, hogy a jövőben vokális műveinek kottájában az irodalmi, énekre szánt fordítás mellett mindig szerepel a szó szerinti nyersfordítás is: részben az esetleg nem teljesen érthető irodalmi fordítás korrekciójára, részben további, más nyelvű fordítások alapjául.

1931 nyarán a már elfogadott szövegekben, címekben Bartók újabb módosításokat eszközöl.[73] Nyár végén azután szokatlanul erős hangú levélben próbálja döntésre vinni a dalok ügyét: „Ha Dr. Hoffmann e 6 hét folyamán nem szállította a hiányzó 6 strófa fordítását (N° 1. és 2-hoz), akkor ez bizonyítja, hogy nem tudja, vagy nem akarja elkészíteni őket. Mindenesetre nem akarok tovább várni a fordításokra, egyébként is túl hosszú türelmemnek most egyszer s mindenkorra vége. Kérem, válaszoljanak: hajlandók-e, ill. abban a helyzetben vannak-e, hogy e 6 strófát egy másik fordítóval elkészíttessék? Amennyiben nem, úgy arra kérném Önöket, adják vissza az 1. füzet szerzői jogait; ebben az esetben én magam készíttetem el az egész füzet fordítását és kiadatom saját kiadásban vagy másképp."[74]

(Ekkor Bartók egyébként éppen öt dal meghangszerelésével foglalkozik Basilides Mária számára.)[75]

Újabb levélfordulók után Dr. Walter Kleinnek adják a dalokat fordításra.[76] Ismét előkerül az elveszett német nyersfordítások kérdése — a Húsz magyar népdal Bartók által leírt német szövegéről sem a kiadó, sem Dr. Hoffmann nem tud számot adni. Ez a tény Bartókot érezhetően határtalanul felingerli: „Dr. Hoffmannak üzenem a következőt: az embernek kötelessége

[71] Bartók és az UE 1931. december 17-i megbeszélése jegyzőkönyvének egy mondata — „Bei Holle anfragen, wie die Aufführung war" — talán arra utal, hogy Holle valóban bemutatta abban a szezonban a négy vegyeskart.

[72] UE levele Bartókhoz, 1931. július 1.

[73] Bartók levele az UE-hoz, 1931. augusztus 15.

[74] Bartók levele az UE-hoz, 1931. szeptember 26. A német szöveg ellenőrzésére Bartók időközben Edwin von der Nüllt kérte fel. Egy idézet von der Nüll 1931. december 24-i leveléből tanúsítja, hogy Bartók már-már szándékos rosszakaratot tételez fel a kiadóról: „Ami az UE-t illeti, inkább hiszem, hogy a nehézségek magában a problémában rejlenek, semmint, hogy részükről rosszakaratot tételezzek fel".

[75] Magyar népdalok énekhangra és zenekarra (1933).

[76] UE levele Bartókhoz, 1931. október 6.

idegen tulajdonra vigyázni s azt használat után visszajuttatni. A nyersfordításokat éppúgy csak kölcsönkapta, mint a metszőpéldányokat. Ha azonban mégiscsak megtörténik, hogy az ember elhányja vagy elveszíti, amit kölcsönkapott, akkor legalább kötelessége udvariasan bocsánatot kérni. — Nekem Dr. Hoffmann rendetlensége legkevesebb félnapi munkát jelent, a 24 szöveget most még egyszer le kell fordítanom németre . . ."[77]

A fordításokat Dr. Klein sem készíti el. Bartók számára a fordítási hercehurcával eltöltött év keserves próbát jelentett és borúlátóvá teszi a jövőre nézve: „Ha nem állnak rendelkezésükre jobb fordítók, lehetetlenné válik vokális műveim kiadása. Pedig mind több és több kórusművet szándékozom írni — — — —."[78]

Átmeneti megállapodás születik: a Húsz magyar népdal első két száma csak magyar szöveggel jelenik meg. Bartók fejében az is megfordul, hogy az első kiadás megjelente után „verseny" útján szerez megfelelő fordításokat.[79]

Az 1931-es év utolsó negyede nyomdai előkészítő munkákkal telik el. Bartók 1932. február 26-án az Universal Editionhoz intézett levelében azután meglepetésszerűen feltűnik Szabolcsi Bence neve, akinek német fordításával a Húsz magyar népdal első két száma végül is megjelent. „A metszőpéldányba helyezve elküldtem Önöknek Szabolcsi fordítását a 20 magyar népdal N° 1. és 2. számához.[80] Informátorom, Dr. v. der Nüll azt írja róla:

Szövegileg nincs semmi komolyabb kifogásnak helye. Hogy a német énekes még így sem fogja a német szót az Ön ritmikájával könnyen egyesíteni, megfelelő elhitető erővel, azon nyilván nem csodálkozik. De a feladat megoldható. — Vagyis N° 1. és 2. mehet a metszőhöz . . ."

A két mű korrektúrafordulói 1932. július végéig, ill. szeptemberéig zajlanak. 1932. július 20-án jelentheti a kiadó:

„A húsz magyar népdal éppen most hagyta el a nyomdát . . ." Bartók rezignáltan állapítja meg: „11 hónapig tartott a nyomtatás!"[81] Szeptember 14-én megjelenik a vegyeskari Magyar népdalok is: kétéves hercehurca után Bartók nyomtatásban láthatja két 1930-ban írott vokális művét.

A levelezésből, amelyet fentebb közzéteszünk, kiviláglik néhány pont, amelyek népi szövegek lefordításánál Bartók számára kulcsfontosságúak.

Az eredeti ritmushoz választott német szótag-tartam problémája. Az első, fordítás-ügyben 1930-ban írott Bartók-levél éppúgy foglalkozik ezzel a kérdéssel („davon" deklamálása), mint az utolsó („gerannt"). Látható, hogy Bartók a klasszikus német prozódia álláspontjáról vitatja — egyébként joggal — Dr. Hoffmann javaslatait. Dr. Hoffmann nem egy argumentuma — így az utolsó levélben felhozott Mesterdalnokok-példa, amely recitativikus részletből való s így természetesen egészen más elbírálás alá esik, mint a giusto tempójú Bartók-párhuzam — valóban nem alkalmas a kérdés megnyugtató megoldására. De feltétlenül megfigyelhető, hogy Bartók deklamációs szempontból nemegyszer többet, klasszikusabbat vár el a német prozódiától, mint amit akár maguk a magyar népi szövegek nyújtanak. Elegendő, ha csak a 4.

[77] Bartók levele az UE-hoz, 1931. október 7.
[78] Bartók levele az UE-hoz, 1931. október 16.
[79] Bartók levele az UE-hoz, 1931. november 8.
[80] A Bartók Archívumban őrzött Bartók-hagyatékban megtalálható Szabolcsi Bence [?] gépírásos fordítása (BH 3940), Bartók autográf javításaival és ritmusjelöléseivel.
[81] Bartók levele az UE-hoz, 1932. július 23.

vegyeskari népdalra gondolunk — itt nyilvánvaló, hogy a magyar népdal giusto szövegdeklamálásában sokkal ősibb, sokkal kevésbé irodalmi törvényszerűségek, erőteljesebb, önállóbb zenei ritmika érvényesül, mint a klasszikus német dalprozódiában (vagy akár a kodályi magyar irodalmár-prozódiában).

Meglepő viszont, hogy milyen messzemenő változtatásokba egyezik bele Bartók, az eredeti szöveg tartalmának-formájának tekintetében — ha a fordítás valamennyire fel tudja mutatni a primer erejű szókapcsolásoknak a népdalra jellemző közvetlenségét, képszerűségét. A fordításból igyekszik minden városi pongyolaságot kiirtani (Diese Mitte muss probiert sein) és visszaviszi Dr. Hoffmann költői fantáziáját a népdal nem kommentált egyszerűségéhez.

A fordítás legnagyobb gondja a súlyos-rövid — súlytalan-hosszú magyar népzenei ritmusoknak megfelelő, ezekre deklamálható német szavak megtalálása. Különösen a (parlando) sorok végén tűnnek szinte megoldhatatlannak a problémák. Az egyik ilyen helynél (vegyeskarok N°. 4.) Bartók részletes javaslatot ad — ekkor már tökéletesen jól érzi, mennyire képtelen a fordító a hagyományos nyugat-európai súly-ritmus viszonyoktól elszakadni — a szinkópás záróritmust itt pl. csak felütéses formában tudja elképzelni (vö. Dr. Hoffmann egyik szeptember elején írott levelét). Ezen a kérdésen akad meg másfél évre a Húsz magyar népdal első két keservesdalának fordítása. Bartók álláspontja természetesen: a szöveg által diktált súlyviszonyok (vagy a zeneileg karakterisztikus súlyviszonyok) a dallam elidegeníthetetlen részét képezik — az ütemvonal áthelyezése, a magyar sorvég jelegzetes ritmusának megsértése a népdalsor-struktúrát sértené meg. A végül elfogadott Szabolcsi-féle fordítás a zárlatok éles ritmusát ugyan több helyütt kisimítja, de az alapvető súlyviszonyokat nem változtatja meg. Természetesen egy valami nem követhető a fordítás elkészítésekor: az a kiírt, megkomponált rubato, az az értelmezés és dallamtagolás, amit Bartók a dalok feldolgozásakor elvégzett. Hiszen a két dal magyar összövegében is rengeteg prozódiakisimító ütemvonal-áthelyezés van, a változatlan népdalstrófát és az előrehaladó szövegsorokat Bartók állandóan egyezteti. Jellemző azonban, hogy az egyszer rögzített ritmusképhez Bartók többé csak kismértékben enged hozzányúlni: a feldolgozott népdal számára már olyan egység, amely önálló, autonóm zenei életet él.

*AZ ÖNB HANDSCHRIFTENSAMMLUNG 267/1—9 JELZETEN ŐRZÖTT BARTÓK-LEVELEK EREDETI NÉMET SZÖVEGE**

Budapest, Szilágyi tér 4.
12. Juli 1924.

An die Universal Edition
Wien.

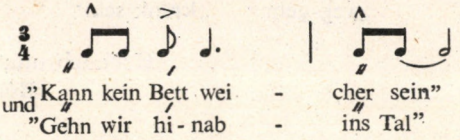
Sehr geehrte Herren!

Mit der heutigen Post sende ich Ihnen die Abzüge der slov. Volkslieder,

* Közlésünkben a kisebb elírásokat hallgatólagosan javítottuk, de betűhíven közlünk minden olyan, a mai írásmódtól eltérő részletet, ami stilisztikai sajátosságnak tekinthető.

ferner die Seiten 112.—171. der Part. des Holzg. Prinzen zurück. Die slov. Volkslieder betreffend muss[1] ich folgendes bemerken:

N° 2.



diese Deklamation ist unmöglich. Für die erstere Stelle schlage ich vor: „Weicher kann kein / Bett sein"; vielleicht ist das so besser (wenn nicht, dann muss die Stelle geändert werden).

Die 2. Stelle muss auch unbedingt geändert werden. Bitte dem Herrn Übersetzer erklären, dass hier drei

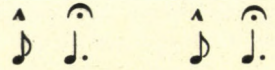
Trocheen (— ⏑ | — ⏑ | — ⏑)
oder Spondeen (— — | — — | — —)

stehen müssen und nicht drei Jamben. Man soll sich vom ♪ ♩. oder ♩ ♫ Rhythmus nicht beirren lassen: zur ersten kurzen Achtelnote muss unbedingt eine b e t o n t e Silbe kommen,[2] denn diese Note ist betont (g u t e r Taktteil); zur zweiten, langen (doch unbetonten — s c h l e c h t e r Taktteil) muss unbedingt eine *unbetonte* Silbe kommen. Z. B. | ♪ 𝅗𝅥 draus - sen ist nicht besonders gut infolge der Dehnung der 2. Silbe; doch ist es jedenfalls um vieles besser als: | ♪ 𝅗𝅥 hi - nab ‖. ♩ ♫ | ♩. ♩ |... z. B. ist gut.

Für einen Schlussrhythmus ♪ 𝅗𝅥. ist es sehr schwehr ein passendes deutsches Wort zu finden, aber jedenfalls ist ein — ⏑ (steigen, brigen etc.) einem ⏑ — (Gewalt, hinab etc.) vorzuziehen, den bei ersteren Wörtern ist der Taktstrich so: | steigen |; bei letzteren: hi | nab

Da wir es hier mit | ♪ 𝅗𝅥 | und nicht mit ♪ | 𝅗𝅥. zu tun haben, so muss die erstere Art gewählt werden. Ambesten wäre ein zweisilbiges Wort, dessen 1. Silbe betont *und ev. kurz,* die 2. *unbetont und* l a n g wäre oder wenigstens die 1. betont und lang, die 2. unbetont u n d l a n g wäre: z. B.

[1] Előtte áthúzva: möchte
[2] Utána áthúzva: zur zweiten Note

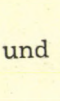


„weg-gehn" „krank sein"

Hochachtungvoll Ihr ergebener
Béla Bartók

P. S. Bitte um eine 2. Korrektur der Sl. Volkslieder, ebenso um Abzüge der Umschlag-Seiten.

Die ungarische Überstzung is von
W. Gleiman

Die Stimmen werden wohl in  und  Schlüsseln gestochen?

Nicht wahr? Vielleicht kann die Korrektur derselben nach der Partitur bei Ihnen vorgenommen werden, um Zeit zu sparen.

Budapest, III. KAVICS U. 10.
[21. August. 1930.]

Herrn Medizinalrat
Dr. Rudolf Stephan Hoffmann
in Wien

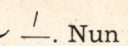
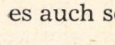
Sehr geehrter Herr Doktor!

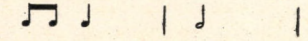
Ich bin selbstverständlich sowohl Ihnen als auch der U. E. sehr dankbar, dass Sie unsere Änderungen überprüft haben; natürlich will ich ebenfalss nur eine, in jeder Hinsicht einwandfreie Übersetzung publiziert haben. Der Grund dafür, dass ich auf eigene Faust, teilweise ich selber, teilweise mit Hilfe meines Freundes Änderungen vorgenommen habe, war die äusserst knappe Zeit, die uns zum Herausbringen der Stimmen zur Verfügung stand. Da aber nun unsere Vorschläge sich teilweise als unbrauchbar erwiesen haben, ist fast jede Hoffnung verschunden die Sache bis zum gewünsschten Termin herauszubringen. Wir haben also infolgedessen nun genügende Zeit, Meinungsaustausch und die notwendigen Änderungen durch Korrespondenz zu erledigen.

Freilich — dass muss ich gestehen — war es von mir ein Fehler und übereilt, die Fassungen von N° 2—4 als akzeptiert und endgiltig zu bezeichnen. Als Grund hiefür muss ich wiederum anführen, dass ich damals in Wien keine rechte Ruhe und Zeit hatte die Übersetzungen zu überprüfen und namentlich mit dem Originaltext zu vergleichen. Einige Bedenken hatte ich ja schon damals geäussert, die Sie damals beschwigtigt haben, die aber — und auch noch neuere — erwacht sind, als ich hier zuhause die nötige Zeit hatte, die Übersetzungen gründlich mit dem Original-text zu vergleichen (ganz allein; ohne jemanden um Rat zu fragen und mich von irgendwem zu beeinflussen lassen).

Leider habe ich Ihre Übersetzungen nicht hier, muss dieselben von der U. E. zurückverlangen, um meine Bemerkungen zu N° 2 und 4 Ihnen mitteilen zu können. Doch N° 3 können wir vielleicht schon jetzt erledigen.

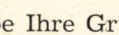
In der 1. Str. 1. Zeile war 

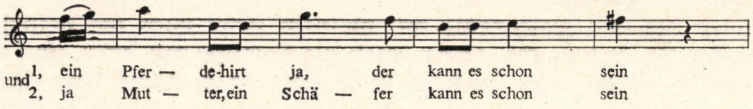
Ich hatte schon damals Bedenken gegen „davon" wegen der Deklamation. „Davon" ist nämlich — wie ich in einem Lexikon nachgesehen habe — (und es auch so gefühlt habe): ⏑ ⏓. Nun müssten aber hier 2 Silben ⏓ ⏓ hier stehen. „Lauf ich davon" würde zu  passen, aber zu  passt es nicht. Die 2. Zeile haben wi rnun dem Reim zulieb geändert. Da diese letzte Änderung unbrauchbar ist, schlage ich vor:

1. Entweder finden Sie einen Reim zu unserem 

2. oder aber opfern wir den Reim und behalten Ihre Fassung der 2. Zeile („kriegst ihn ja schon").

Ich glaube mich erinnern zu können, dass ich Sie schliesslich doch gebeten habe 

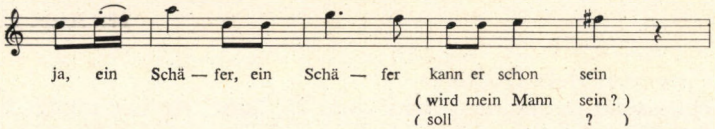
irgendwie zu ändern; diese Änderung haben Sie leider nicht vorgenommen. Ich habe Ihre Gründe recht wohl verstanden, doch ist diese  Deklamation von „Pferdehirt" unmöglich und muss infolgedessen unbedingt geändert werden. Übrigens handelte es sich damals um die Wahl zwischen:



(so ingendwie, ich kann mich genau erinnern).

Da hatten Sie Ihre guten Gründe für 1., die ich aus dichterischem Standpunkte vollständig akzeptiert habe und akzeptiere;[3] (es handelt sich darüber, in der letzten Strophe dem Kontraste zulieb nicht mit „Mutter", sondern mit dem Bräutigam anzufangen, nicht wahr?) Leider ist aber Version 1. wegen der schlechten Deklamation unmöglich.

Nun kam mir die Idee, „ein Schäfer" zu wiederholen:



(ich kann mich nicht genau erinnern).

[3] Utána kihúzva: leider ist

Offen gestanden kann ich es nicht verstehen, was Sie an dieser Zeile beanstanden. Die Deklamation ist doch richtig (wo wäre der Fehler?), der von Ihnen beabsichtigte Kontrast ist vorhanden; dass die Zeile deutsch unrichtig wäre, sagen Sie ja garnicht in Ihrem Briefe, also ist sie in dieser Hinsicht richtig. Was ist also daran unrichtig?

Übrigens habe ich ja gegen das Wort „Pferdehirt" garnichts; wenn Sie dasselbe so anbringen können, dass eine einwandfreie Deklamation resultiert, so kann es bleiben.

Über N° 2. und 4. werde ich Ihnen nächstens berichten, wenn ich Ihre erste Fassung wieder hier habe.

Es bereitet mir eine grosse Freude Ihnen mitteilen zu können, dass ich die Übersetzungen zu N° 4—20 der Solo-Lieder ausgezeichnet finde; ich glaube (hoffentlich werde ich mich diesmal nicht irren), dass bei diesen nur ganz geringfügigen Änderungen notwendig sein werden. Mit dieser Angelegenheit will ich Sie jedoch jetzt während Ihrer Ferien nicht stören.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener
Béla Bartók

Budapest, 23. Aug. 1930.

An die U. E.
in Wien.

Sehr geehrte Herren!

Da Sie mir in Ihrem Brief vom 22. die Adresse Herrn Hoffmanns nicht angeben, bin ich wieder gezwungen den an ihn gerichteten Brief Ihnen einzusenden. Ich bitte Sie auch diesen Brief durchzulesen, damit Sie sehen, welche ungeheuere Schwierigkeiten und Missverständnisse da vorhanden sind.

Senden Sie ihm gleichzeitig mit meinem Brief auch die beiliegende 1. Fassung der Übersetzungen, ferner auch die Partitur von N° 2. und 4. (eventuell auch N° 3). Er sollte auch die wortgetreue[4] deutsche Übersetzung bei sich haben; die Frage ist, ob er dieselbe mitgenommen oder ob er sie in seiner Wohnung gelassen hat?

Ich nehme zur Kentniss, dass Sie die englische Übersetzung erst nach Fertigstellung der 1. Auflage hinzufügen werden (ich selber habe es mir so vorgestellt).

Hochachtungsvoll Ihr ergebener
Béla Bartók

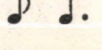
Budapest, III. KAVICS U. 10.
23. Aug. 1930.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Anschliessend an meinem Brief vom 21. lasse ich hier meine Bemerkungen zu N° 2 und 4 folgen.
N° 2. Str. 2., Zeile 3. 4.:

[4] Előtte áthúzva: wörtliche

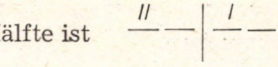
„Diese Mitte muss probiert sein, Grade dort muss durchmarschiert sein"; hier empfinde ich „muss probiert" und „Grade dort muss" nicht genug einfach, so dass diese 2 Zeilen den Charakter der *(einzigen)* Originalzeile nicht wiedergeben, welche einfach so heisst: Durch die Mitte muss ich gehen (nämlich durch die Mitte, die „voll Leid" ist). Deshalb habe ich „Durch die Mitte muss ich wandern (bis)" vorgeschlagen. Sie lehnen dies aus 3 Gründen ab; 1) weil hiedurch die immer wiederkehrende Zeilenende mit „sein" wegfällt, 2) weil bloss e i n e Zeile *„bis"* steht 3) wegen der Deklamation von wandern. Zu 1) erlaube ich mir bemerken, dass es wichtiger ist, den inneren Charakter des Originals beizuhalten, bzw. wiederzugeben, als sich an eine rein formale Äusserlichkeit (die übrigens im Original garnicht existiert) zu binden. Zu 2): Der Originaltext hat hier ebenfalls bloss seine Zeile *bis*. Zu 3):



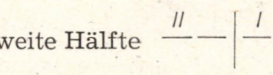
glaubte ich schreiben zu können, denn Ihre Übersetzung bringt in N° 1. (2. Strophe)



, was eine ganz analoge Deklamation ist (beide sind am Ende der Zeile, Rhythmus der Musik derselbe, Betonungs- und Längenverhältnisse des Wortes dieselben). Weshalb wäre also „wandern" schlechter, als „neunte"?[5] Ja ich glaube sogar „wandern" ist besser, denn die 2. Silbe ist gedehnter, als im Wort „neunte". Ich bitte Sie also, diese zwei Zeilen in diesem Sinne irgendwie zu ändern. N. B. es scheint, als ob Sie den Rhythmus der 2. Hälfte der Strophen missverstanden hätten; die erste Hälfte ist



, währenddem die zweite Hälfte



.

Vielleicht wird Ihre Arbeit leichter, wenn Sie sich an dieses Schema halten.

N° 2. Str. 3., Zeile 3. 4.:

„Wolkig muss mein Aug' umhüllt sein, Muss mit Regen schwer gefüllt sein." Auch das klingt forciert, nicht genug einfach, dabei gibt es den Sinn des Originals nich genau,[6] oder besser gesagt nicht klar wieder. Die Originalstrophe sagt: *Oben* sind viele Wolken,
Doch *nicht aus ihnen* rinnt der Regen,
Meine Augen sind die (eigentlichen) Wolken,
A u s i h n e n rinnt der Regen.

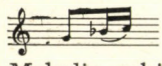
Die 1. u. 2. Zeile der Übersetzung ist gut, doch bitte ich Sie für Zeile 3. und 4. etwas einfacheres, genaueres zu ersinnen, wodurch der Kontrast des Originalgedankens klarer zum Ausdruck kommt.

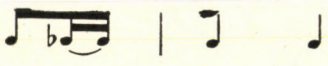
[5] Áthúzva: „zehnte"
[6] Utána áthúzva: wieder

N°. 2. Str. 4. „Wanderbrüder" ist entschieden schlecht; die Situation ist ja die: Einer verlässt sein Dorf und zieht *ganz allein* in's Unbekannte. Er verabschiedet sich von den Leuten, die er verlässt: also „Freunde, Kameraden" allesmögliche, nur nicht „Wanderbrüder", da er ja allein wandert; dieses Wort bedeutet jedoch Leute, die mit einem wandern, oder nicht?[7] Was nun „Glaubensbrüder" anbelangt, so hat es sich herausgestellt (durch Vergleichen verschiedener Varianten), dass ich mich in der Interpretation des betreffenden ungarischen Wortes (das auch „Glaubensbrüder" bedeuten kann) geirrt habe; hier bedeutet es „Freunde" „Brüder" „Kameraden". Mit „grüss Gott" war ich schon in Wien nicht einverstanden. Dies ist doch zweifelsohne bloss ein Ankunftsgruss und dann kann er nicht statt „lebt wohl" stehen. „Freunde der Not" liebe ich zwar nicht sehr, aber das könnte eventuell bleiben.

N° 4 a) Damit werden wir die grösste Plage haben! Bereits in Wien hat mich die von Ihnen versuchte Lösung befremdet. Ja, wenn sie konsequent durchgeführt werden könnte, dann könnte man damit operieren; da sie jedoch in den letzten Zeilen nicht anwendbar ist, entsteht eine Disharmonie. Ich schlage vor, versuchen Sie 7—silbler zu bilden; wenn's nicht anders geht, so wenigstens bei der 1. u. 2. Strophe. Die letzten drei Silben müssten mittelst dreisilbigen, anfangsbetonten Infinitiven, deren 2. Silbe breit klingt (womöglich einen Diphtong enthält) gebildet werden. Also Infinitive mit ab-, an-, hin-, her-, weg-, durch-, zu- (manche mit um- gehören auch hieher); z. B. hinlaufen, hinlegen, forteilen etc. (aber -gehn, -gehen, -stehn, -stehen, -drehen etc. nicht!).

Mit der 3.4. Zeile von Str. 3. „Halt fest, bis morgen munter Die Mutter früh wird aufstehen" kann ich mich auch sonst nicht befreunden; ich habe gehofft Sie werden dies ändern, was leider nicht geschehen ist. — Ich bitte Sie also all dieses[8] in Betracht zu nehmen und die Übersetzung neu zu versuchen.

N. B. Der Auftakt  kann eventuell auch in Betracht kommen, als ob er zur Melodie gehörte, wenn dadurch die Arbeit erleichtert wird:



so irgendwie.

N° 4 b) (der Mittelsatz) hat ein wort, welches ich als nicht passend empfinde: Str. 2., Zeile 2.:„sozusagen". Dieses müsste geändert werden.

Ich bitte Sie noch, die neue Version nicht in die Partitur einzutragen (es würde auch schwer gehn), dies werde ich schon, wenn ich sie erhalte selber besorgen u. zw. in ein anderes Exemplar von N° 2 und 4.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener
Béla Bartók

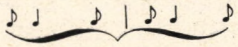
[7] Utána áthúzva: Abgesehen hievon hätte es ja keinen Sinn, sich von
[8] Áthúzva: neu zu

[Herrn Dr. St. Hoffmann
Semmering
Palace Sanatorium]

Budapest, III. KAVICS U. 10.
3. Sept. 1930.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Ich danke Ihnen bestens für die neue Fassung von N° 2+3; ich habe dieselbe der U. E. mitgeteilt und sie gebeten die geringfügigen Änderungen in die Partitur einzutragen; die bedeutenderen Änderungen von N° 3. habe ich selber in ein neues Exempl. der Partitur eingetragen und nach Wien geschickt. Ich bitte Sie nun, falls Sie die Partitur von N° 2 und 3 bei sich haben, dieselbe sofort der U. E. zuzuschicken.

Ihren Vorschlägen zu N° 4 stimme ich bei. Doch werden auf diese Art grosse Schwierigkeiten beim Unterlegen des Textes zu den Nebenstimmen entstehen, die ich vielleicht garnicht bewältigen werde können (weil in letzteren z. B.  vorkommt.) Ich bitte Sie also sich auch mit den Nebenstimmen bei N° 4 zu befassen; beim Unterlegen können Worte wiederholt oder ausgelassen werden, „ach" „ja" „so" oder ähnliche Silben hinzugefügt werden; hie und da ev. auch der Rhythmus geändert werden, doch kann ich diesbezüglich leider keine Richtlinie angeben (♪ ♩ ♪ muss in den Nebenstimmen unverändert bleiben, glaube ich). Jetzt schreibe ich Ihnen nur in der Eile; morgen werde ich über die 20 Lieder berichten.

Mit den besten Grüssen Ihr ergebener
Béla Bartók

(P. S. „sozusagen" gefällt mir auch im Lichte dieser Erklärung nicht sehr; aber ich füge mich hier schon, um nicht noch mehr Zeit zu verlieren.)

Budapest, III. KAVICS U. 10.
4. Sept. 1930.

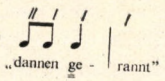
Sehr geehrter Herr Doktor!

Als eine Ergänzung zu meiner gestrigen Karte bitte ich Sie noch, mir den ganzen Text zu N° 4. der Chöre zuschicken, nicht bloss die geänderten Zeilen.

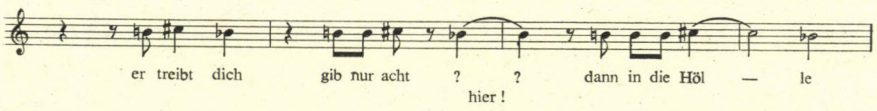
Zu N° 4—20 der Lieder für eine Singstimme habe ich folgende Bemerkungen:

N° 5. (Szekler Langsamtanz)

In der 1. Str. hätte ich gern (aus rhythmischen und Deklamation's Gründen) „ja, ja, ja, ja, ja" statt „ach weh etc."; ebenso in der Mitte der 2. Str., am Schluss derselben dagegen: „nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein". Geht das?

N° 6. 2. Str. 4. Zeile 

Betonung von ge- scheint mir nich gut zu sein. In der Coda fehlt eine Silbe:

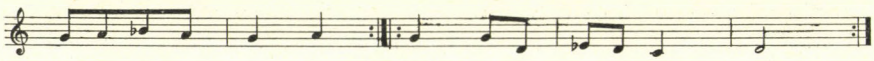


ich schlage vor „ja, er treibt dich" (statt „gib nur acht").

N° 8. 1. Str. letzte Zeile: Könnte nicht „Wer es will, der tanzt im Kreise" stehen, was dem Originaltext besser entspricht.

Heft. 3. „*Lustige* Lieder" ist nicht gut, weil zwei davon garnicht lustig sein (das eine heisst sogar „Klage"). Gibt es kein Wort für „diverse"? (Diverse Lieder = Lieder verschiedenen Charakter's)

N° 9. Der *gute* Schäfer! Eigentlich ist dieser Schäfer ein *schlechter* Schäfer, die Wölfe haben ja seine Schafe fortgeschleppt. Es wäre besser „Der Schäfer" oder „Schäferlied", jedenfalls jenseits über Gut und Böse. 1. 2. Str. Die Frage des Originals darf nicht in ein Affirmativ geändert werden: es soll heissen „Hat es denn irgendwo (irgendwann) jemals einen Schäfer gegeben, der seine Schafe vor den Wölfen behüten hätte können:



Lezte Strophe ebenso.

N° 10. 3. Str. 3. Zeile. Soll es nicht heissen „trug ich ihn"?
(nämlich den Weizen).

5. Str. 2. Zeile. Da ist wieder ein daraus (wie „davon"),
welches laut meinem Wörterbuch ◡ — ist;
wo ist es verzeichnet, dass diese Wörter
auch — ◡ betont werden können?

11.
N° 2 *Paarungslieder*. Zur Erklärung diene Folgendes: „Die Texte der
12.
»Paarungs« oder »aussingenden« Liedern nen ein Mädchen und einen Burschen, von denen man im Dorfe weiss oder vermutet, dass sie in einem Liebesverhältniss zueinander stehen. Die Schablone der Texte — scherzhafte Anspielungen auf Liebesverhältnisse — sind feststehend, die Namen des betreffenden Mädchens und des Burschen werden einfach hineingesetzt." Ich begreife wohl, dass das Wort „Paarungslied" zu argen Missverständnissen Anlass gibt (im Ungarischen unterscheidet sich das vom reflexiven Verbum — „sich paaren" — abgeleitetet Nomen von dem, welches vom Transitiven — „andere zu einem Paar machen" — abgeleitet ist; demnach soll es eigentlich hier heissen: Ein

Leid, in welchem ein Mädchen und ein Bursche als ein Paar besungen werden). Unsere Aufgabe ist nun ein richtiges Titelwort für diese zwei Lieder zu ersinnen „Paarbesingung" „2 Lieder zum Besingen (Aussingen) der Paare" oder so etwas. — Sie haben das Wort „besingen" im lezten Lied; gerade dieses Wort passt hieher.

N° 11. 1. Str. Hier können wir auf das Wort „Schellen" oder „Glöckchen" nicht verzichten, weil die Begleitung fast von A bis Z ein helles Geklinge ist. Also

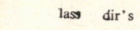
Heh, mein Scheck mit { hellen / gelben } Schellen } so irgenwie.

Wohin werden wir heute { gehen / reiten }

N° 14. Letzte Zeile beider Strophen: „so sehr" und „Oh wie gern" finde ich nicht einfach, nicht volkstümlich genug.
Statt ersteren vielleicht: „wie er"?

N° 15. Bedeutet „Tintenfläschchen" eine Trinkflasche? 1. Str. 2. Zeile: ist „Nehm ich" statt „ich nehm" möglich; erstere wäre wegen der Betonung besser.

N° 16. 1. Zeile: ich würde — wegen der Zäsur — „Mutter, du liebe, lass es,



sagen" vorschlagen.

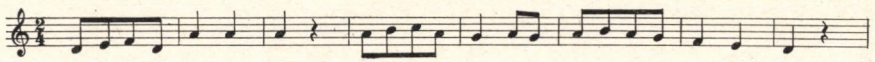
N° 17. 2. Zeile. Aus demselben Grund müsste der Satz mit der 1. Zeile enden, und 2. Zeile einen neuen Satz beginnen.

N° 19. 2. Zeile, besser so, wenn möglich: /:Blieb *dein* Boden:/ unbehaun.

N° 20. Die Schluss-Halbzeile beider Strophen sollte ähnlich lauten, also etwa:
1. Str. mich mein Herz tut schmerzen
2. Str. Ach wie tut mein Herz mich schmerzen soirgendetwas,
1. Str. 1. 2. Zeile: „Lieblich anzusehen" nicht genug einfach; vielleicht so:

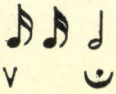
„Weizen, schöner Weizen
wunderschöner Weizen
Mitten drinn im Felde"

Ich nehme an, Sie brauchen zu diesen kleinen Korrekturen keine Musik; höchstens vielleicht bei N° 10, weshalb ich hier die Mel. angebe:



Nun kommen wir aber zu der Schwierigkeit: N° 1.—3.

Bei N° 3 wird es noch irgenwie gehen; ich bitte Sie bloss meine Bemerkungen in Betracht zu nehmen.

Aber N° 1. und 2! Die Lösung die ich Ihnen in der höchsten Not — versuchsweise — vorgeschlagen habe, hat sich — wenigstens die eine — in der Praxis als unmöglich erwiesen: der Schluss  (statt 

klingt entsetzlich, ist eine Entstellung eine Verzerrung, ist wie z. B. ein einem Damenbildniss hinzugezeichneter Schnurrbart!

Nun sind 3 bzw. 4 Möglichkeiten.

1. Ich bitte doch zu erwägen, ob 

mit Mitleid
Nachricht
Küssmich
Umlaut
Unkraut

und ähnlichen Wörtern doch nicht möglich ist. Wenn nicht, dann

2. müssten Sie es — wenn Sie die eventuell erfolglose Arbeit nicht scheuen — doch nocheinmal mit der anderen Lösungsart versuchen (die ich Ende Juli glaub ich an erster Stelle anführte), d. h. mit Zeilenschlüssen auf  ; jedoch gewisse Zeilen sollen (und können) den Orig. Rhythm. beibehalten. Ob diese Form in der Ausführung annehmbar ist, kann ich freilich nicht voraussagen. Auf dem beiliegenden Notenpapier haben Sie hiezu ausführliche Angaben. Die Musik zu N° 1. 2. 3. sende ich Ihnen ebenfalls mit gleicher Post (ebenso Ihre Übersetzungen 1. Fassung).

Wenn auch dies versagt, dann

3. muss versucht werden, diese 2 Texte in eine andere Weltsprache zu übersetzen; geht auch das nicht,

4. dann müssen diese 2 Lieder ohne Übersetzung erscheinen, mit der Bemerkung: Übersetzung unmöglich.

Nichtwahr Sie haben die wortgetreue Übersetzung von N° 1. 2. bei sich? Ich bitte Sie nach Erledigung der Arbeit alle wortgetreue Übersetzungen mir zu returnieren.

Ich möchte noch Folgendes hinzufügen: Dieser kritische Rhythmus ist sowohl in der tschechischen, als auch in der ukrainischen und rumänischen Sprache möglich, also in der Sprache von mindestens über 60 Millionen Leute. Wir Ungarn stehen also nicht so ganz einsam da mit unserem barbarischen Rhythmus!

Ihren weiteren Nachrichten entgegensehend
verbleibe ich mit den besten Grüssen Ihr ergebener

Béla Bartók

N. B. Jene hinzugefügte 7.-e bzw. 13.-e Silbe in N° 1. 2. kann nur ein „e, en, er", d.h. eine äusserst kurze (halb verschlungene) Silbe sein.

Herrn Dr. R. St. Hoffmann
Palace Sanatorium
Semmering

Budapest, III. KAVICS U. 10.
6. Sept. 1930.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Besten Dank für Ihr Schreiben. 2. Str. des Mittelsatzes von N° 4. ist gut; leider kann ich aber die 3. Str. von N° 4. nicht annehmen; sie ist unschön, unklar (abgesehen davon, dass sie eigentlich keine Übersetzung, sondern eine freie Komposition ist)! Ich muss Sie also bitten, diese Strophe nochmals zu versuchen. Auch bitte ich Sie mir Str. 1. 2. von N° 4 zuzuschicken; ich beabsichtige zu untersuchen ob es nicht geht auf die 3. Strophe ganz zu verzichten, und blos die 1. und 2., beide repetiert bringen. Hiezu brauch ich jedoch den Text.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

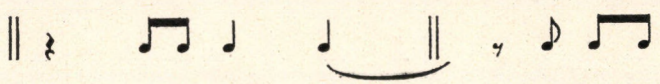
Béla Bartók

Budapest, 20. Sept. 1930.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Ihr letztes Schreiben habe ich dankend erhalten; kann es erst jetzt beantworten, wiel mich in den letzten Tagen Arbeiten anderer Art in Anspruch genommen haben.

N° 6. Die Zäsur des Textes und der Melodie stimmt nicht überein

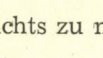


Der Text ist indessen: er treibt dich — — — — / / gib nur Acht / /
— — — — — — dann, — — dann in die Hölle.
Ich bitte Sie also hier um etwas anderes, wenn Ihnen
mein Vorschlag nicht gut dünkt.

Wenn Sie „gerannt" für gut halten, will ich nichts dagegen haben; bloss will ich bemerken, dass mich diese Betonung von „ge" bei weitem mehr stört, als jene Silbendehnungen in N° 1. 2., worüber wir — ohne Erfolg — soviel verhandeln.

N° 9. Ich bitte Sie doch, dem Original treu zu bleiben und diese Art von Ironie, die unseren Volkstexten fremd ist, hier wegzulassen.

N° 15. Ich habe „PINTEN-Flasche" geschrieben: PINTE = ein altes Mass für Flüssigkeiten. Dies ist aber nicht wichtig; es soll also „liebes Fläschchen" [heissen.] (Im Wörterbuch steht: ⟨ungarisch⟩ pint = das Maß, die Pinte).

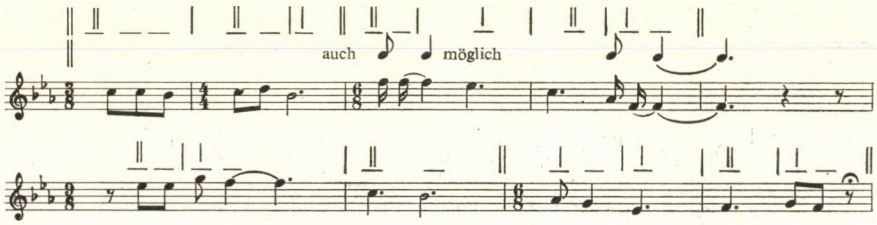
N° 20. Für die Schlusszeilen beider Strophen wäre mir doch eine dem Originalen treuere Fassung lieber und ich bitte Sie darum.
Über N° 3. schreiben Sie mir nichts.
N° 1. 2. [Das Wort „barbarisch" meinte ich freilich nicht ernst!] Leider ist da nichts zu machen.  habe ich niemals vorgeschlagen, bloss  (aber auch Letzteres musste ich zurückziehen). Sie berufen sich auf Zeile 4. Str. 1. Lied 2.; dort handelt es sich jedoch um etwas Anderes; das ist kein analoger Fall. Ich räume Ihnen gern das Recht ein über die Richtigkeit der deutschen Deklamation zu urteilen, erbitte mir aber dasselbe Recht zur Beurteilung der Richtigkeit der rhythmischen Änderungen.

Ich habe 4. Vorschläge der U. E. unterbreitet (darunter einen neuen) um aus dieser Sackgasse einen Ausweg zu finden und bitte Sie diesbezüglich mit der U. E. sich zu beraten.

Mit den besten Grüssen Ihr ergebener
Béla Bartók

UNGARISCHE VOLKSLIEDER FÜR GEMISCHTEN CHOR

1. Lied des Verurteilten.



(Rhythmus bleibt in allen Strophen gleich)

Verdorrter Zypressenbaum (steht)
Am hohen | Berggipfel; |
Ich wurde ebenso verdorrt (= verwelkt)
In des Ker|ker's Tiefe. |

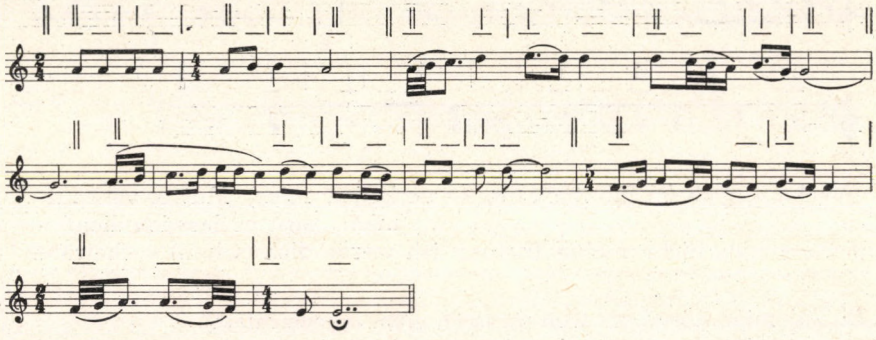
Der neunpfündigen Eisen
Sieben habe ich (durch Gebrauch) | zerrissen, |
(Selbst) das achte habe ich
Ganz |abgewetzt| (= dünn gewetzt)

„Mutter, liebe Mutter,
Geh' zu den | Herren hin, |
Erbitte meinen Freibrief,
(Erbitte) mein | freies Leben!" |

„Mutter, liebe Mutter,
Was sagten die Herren?"
„Die Herren | sagten: |
Sie werden dich | erhenken." |

— . —

2. Lied des Flüchtlings oder (Aus-)wanderers??



{Die Zeit meines Herumirrens,
Meiner (Umher)Reisen ist gekommen;
{Viele gründe hat dieses,
Hat mein Herumirren.

{Grün sind die zwei Säume des Weges,
Doch voller Leid ist die Mitte (desselben)
{Doch voller Leid ist die Mitte[9]
Ich marschiere darin mit Gram. (voller Gram.)

{Über meinem Haupte (ist eine) die grosse Wolke,
Doch nicht daraus fällt der Regen;
{Meine zwei Augen sind die Wolke:
Daraus rieselt immerfort der Regen.

[9] Mellette: (Rhythmus ändern!)

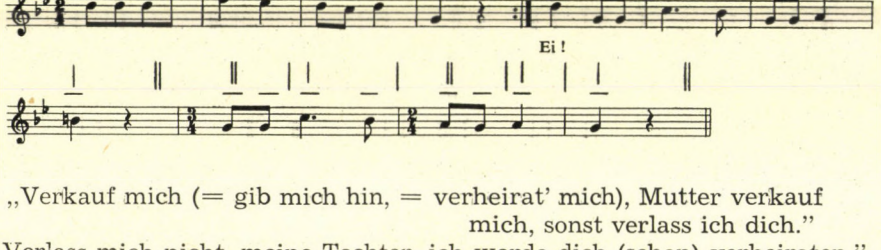
Gott mit euch, meine guten Kameraden,
Kameraden und Glaubensgenossen!

Die ihr mir Gutes getan (erwiesen?) habt,
Euch soll es Gott vergelten!

— · —

3. Das heiratslustige Mädchen

(Es muss einen anderen, besseren deutschen Titel geben; denn dieser Text hat auch zahlreiche deutsche Varianten)



„Verkauf mich (= gib mich hin, = verheirat' mich), Mutter verkauf mich, sonst verlass ich dich."
„Verlass mich nicht, meine Tochter, ich werde dich (schon) verheiraten."

„Ei, lass mich hören, an wen du mich gibst (verheiratest),
Lass mich hören, an wen du mich gibst (verheiratest).

/:„Ich will dich, Tochter, einem Schweinehirten geben.":/
„Ei, einen Schweinehirten mag ich nicht,
Den mit dem hellen Spiegel und Handbeil."

/:„Einem Rastelbinder[10] will ich dich Tochter geben.":/
„Ei, einen Rastelbinder mag ich nicht,
Seine Haare sind sehr zerzaust (zerrauft?)."

/:„Einem (Handleh-)Juden will ich dich Tochter geben.":/
„Ei, einen (Handleh-)-Juden mag ich nicht,
Weil er die ganze Strasse hindurch (fortwährend) pfeift."

[10] Mellette Bartók jegyzete: = Draht-binder? (einer, der hausierend zerbrochenes Geschirr mittelst Drat wiederherstellt.)
[11] Fölötte: (Schäfer)

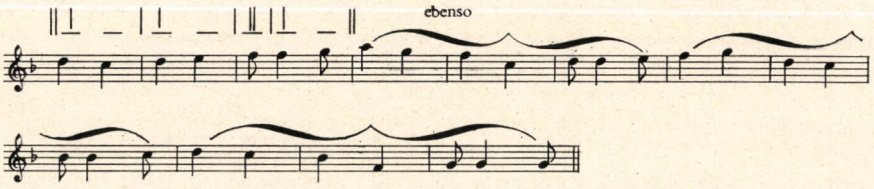
/:„Einem Schafthirten will ich dich, Tocher, geben.":/
{„Ei, einen Schafhirten[11] mag ich schon,
{Der ist der (beste) Frauenerzieher (= Frauenpfleger?)."

N. b. Es können statt Rastelbinder etc., wenn nötig, andere Werkleute genant werden: Schneider, Schuster etc.

— · —

4.

I.



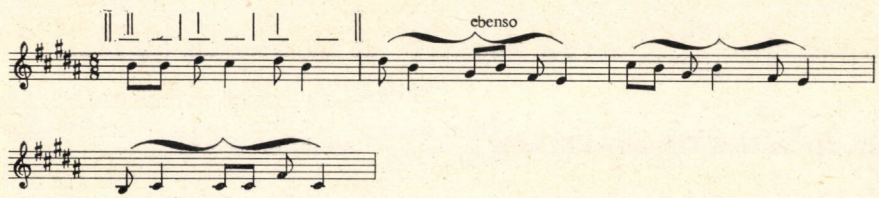
Grummet[12] frisst mein Ochse,
Wenn er satt sein wird, werde ich ihn (in den Stall) einbinden (einsperren)

{Dann geh ich zu meiner Liebsten,
{Ich weiss, sie erwartet mich (schon).

{Ich hab mich zu Bett begeben, aber kaum,
{Ich reiche kaum bis an die Wand,
{Umarme mich recht gut,
{Damit ich nicht herumfalle von deiner Seite.

{Mein Plumeau, mein Polster wie biegsam (wie weich?)
{Rücken wir, meine Liebste, bis zu der Wand,
{Umarme mich bis zum Morgengrauen,
{Bis[13] unsere Mutter schläft.
} bis

II.



[12] Eredetileg: Heu
[13] Mellette piros ceruzával: Solange

{Mein Ross heisst: Saikoh
Ich heisse: Jankoh
Von allen seinen vier Füssen
Fiel der Hufeisen herab.

Nur einer blieb (irgendwie) (an einem Fuss) dran (hangen)
(Aber) selbst dieser wackelt;
Mein guter Freund, der Schmied
Soll es richten.[14]

III. = I.

— · —

Bemerkungen.

1. Rhythmus und Silbenzahl dürfen nicht geändert werden, ausser an Stellen wo dies angegeben ist.

2. Reimverhältnisse sind mit rotem Stift angedeutet:

{ und

3. Bitte auch die vorgeschlagenen Titel zu überprüfen.[15]

UNGARISCHE VOLKSLIEDER FÜR SINGSTIMME UND KLAVIER

1. *Im Kerker*

{Ein jeder Mensch lebt (ein) glücklich(es Leben),
Nur ich (ein) bitter(es Leben),

{Ich neige ruhig (oder sanft?) mein Haupt (auf meine Brust)
(Und) weine bloss bitterlich.

{Es kam keine {Tag / Sonne} auf den Himmel (= Es war kein Tag [nämlich „Sonne" und „Tag" heisst ungar.: nap])
An dem meine Tränen nicht auf {den Boden / die Erde} gefallen wären,

[14] Mellette No. 4. a) fordításának végső változata, Dr. Hoffmann kézírásával.
[15] A lap alján Bartók pirosceruzás német deklamációs kísérletei.

Sie fallen auf {den Boden / die Erde,} fallen in meinen Schoss,,
Fallen auf meine trauernde Brust.[16]

Mein Zimmer ist gewölbt (d. h.: est ist ein Kellerraum, weil meist bloss die Keller gewölbt sind)
Selbst der Mond scheint nicht auf mich;
Wie könnte also jemals der Strahl der hellen Sonne
Auf meine welken Wangen scheinen.

Niemals hätte ich geglaubt,
Dass jemals ein Kerker meine Seiten (= Brustseiten) verderben wird,
Meine roten Wangen welk machen wird,
Mein krauses (oder lockiges) Haar abwetzen wird.

Weine nicht, meine teuere Frau,
Schluchze nicht, mein liebes Kind!
Gott wird schon für dich Fürsorge tragen,
Ich werde wohl (noch einmal) von hier frei werden.

— · —

2. *Klagelied*

Ich bin so verwaist, wie der Ast beim Weg (am Rande des Weges),
Den jederman angreifen und abhauen kann;
Mein Leben hat jetzt ein ebensolches Schicksal,
Denn schwerer Gram läuft darüber hin und her.

Ich fing an zu verwelken wie die Rose (eigentlich: Heckenrosenstrauch)im Herbste,
(Wie einer) der nirgends (auf der Welt) einen Beschirmer hat:
Ich werde solange unter dem runden Himmel umhergehen (umherwandeln),
Bis endlich ich unter der schwarzen Erde Ruhe finden werde

— · —

3. *Der Flüchtling*

Berge, Täler, enge Auen,
Viel irrte ich in euch umher;
Irrte umher mit den wilden Tieren,
Weinte mit den kleinen Vögeln.

[16] Bartók a ritmusszkémát nem jelöli tovább; a szakasz mellett piros ceruzával: sim.[ile].

Man würde glauben, es fällt der Regen,
Doch bloss aus meinen Augen fallen Tränen;
Meine Augen sind voll Tränen, meine Wangen von Tränen feucht,
All das ist deinetwegen, meine Liebste!

In den Tälern blühen Rosen (= Heckenrosen)
Aus dem Himmel fällt der Regen.
Wie soll ich so ganz und gar alleine
Weiterleben ohne dich?!

— · —

4. *Hirtenlied*

Als ich Rinderhirt war,[17]
/:Trieb ich (die Rindheerde) auf die grüne Wiese:/
(Und) schlief bei der Rindheerde ein.

{Ich schlief bei der Rindheerde ein,
{Blieb dort ganz allein:
(Denn) ich erwachte gegen Mitternacht
(Und siehe) kein (einziges) Rind ist am Stande.

Habe all mein Quartiere[18] durchgequert,
All meine Quartiere, alle Gehege,
Hab dennoch keine meiner Tiere (Rinder) aufgefunden,
Bloss mein braunes Täubchen (Liebchen)

— · —

5. *Sekler langsamer*[19] *Tanz*

Das wollte ich | erfahren, |

Ob man die (Geliebte oder Frau) eines andern | lieben darf, | weh, weh,
weh, weh, weh;[20]

Ich hab mich erkundigt, doch darf | man's nicht, | also bleibt mein
Herz | in Trauer, |

Also bleibt mein Herz in Trauer, weh, weh etc.

[17] Mellette Bartók megjegyzése: Rind-hirt? Vieh-hirt?
[18] Bartók megjegyzése: nämlich: alle Stellen, wo die Heerde sich aufhalten und weiden pflegt; vielleich Gestade?
[19] Bartók megjegyzése: wäre statt „langsam" ein geeigneteres Wort?
[20] Bartók megjegyzése: (hei, hei, heisa-ssa vielleicht wären derartige Wörter geeignet um ♪ ♩. beibehalten zu können).

Lass, o Gott, lass es mir[21] erleben
Mit der zu leben, die ich liebe, weh, weh etc.
Lässt du es mir nicht erleben, (so) nimm mich, o Gott zu dir
(So) Nimm mich, o Gott, zu dir, weh, weh etc.

— · —

6. *Sekler Schnelltanz*

Seid nicht betrübt, Gevatterin,
Gott wird schon Korn geben;

(Dann) werden wir den Kornsaft (= Branntwein) trinken
(Und) werden den Namen Gottes loben.

Es hätte mich (fast) der Teufel geholt,
Wäre die Halbliterflasche nicht dagewesen
(Doch) hat sich die Halbliterflasche vorgefunden
Und mich hat der Teufel vermieden.

Gib acht, du altes Weib,
Dass dich der Teufel nicht holt,
Dich in Büffelhaut steckt
(Und) dich in die Hölle hineinwatscheln lässt.

Coda (zum Schluss) Dass der Teufel
in die Hölle
dich nicht hineinwatscheln lässt.

— · —

7. *Schweinehirtentanz*

/:Man kann den Schweinehirten von seinem Gange (seiner Gang-Art) erkennen:/
/:Von seiner Fussbekleidung,[22] vom Riemensaum seines Quersacks:/

/:Er verlor die Sau samt ihre neun Ferkeln:/,
/:Er ging ihr nach mit leerem Quersack:/.

/:Heraus, du Sau, aus der Weizensaat, friss den Weizen nicht ab:/
/:Denn der Weizen ist sehr kostbar, viel Geld gibt man dafür:/!

Man kann den Schweinehirten von seiner Gangart erkennen,
Von seiner Fussbekleidung (erkennen), vom Riemensaum seines Quersacks.

[21] Fölötte: mich?
[22] Bartók megjegyzése: Fussbekleidung = ein Stück Leder, das am Rand mit Löcher versehen ist, und mittelst eingeschnürten Bindefaden um den Fuss gebunden wird. Ungarisch heisst das „bocskor". Gibt es ein deutsches Wort dafür?

{Er bindet seine Fussbekleidung auf einen goldenen Reifen
{Und bläst ein trauriges Lied auf seiner Hirtenflöte.

— · —

8. *„Sechsgulden"tanz*

{Ich ging kreuz und quer über die (mit) Zerreichen (bepflanzten) Bergseite
{Hab (aber) nirgends {mein / ein} Pärchen gefunden.

Das ist die „Sechsgulden" weise,

{Dem sie gefällt,
{Dem es beliebt, tanze (nur) darauf.

Der keine sechs Gulden hat,
Kann wahrlich darauf nicht tanzen.
Den seine sechs Gulden reuen,
Der soll wahrlich darauf nicht tanzen.

Bisher, {du Gast, hast dich / ihr Gäste, habt euch} gut unterhalten

Wenn's {dir / euch} beliebt, {kannst du dich / könnt ihr euch} {jetzt / schon} auf den Weg machen.

Drauflos, du Hauswirt, nimm hervor deinen Stock,

(Und) Hilf {dem Gaste / den Gästen} auf {seinen / ihren} Weg zu kommen.

Ei, Wer keine sechs Gulden hat,
Den kann wahrlich (diesen Tanz) nicht tanzen
Der soll ihn wahrlich nicht tanzen.

— · —

9. *Schäferlied*

/:Gab es denn irgendwo solchen Schäfer:/
/:Hej, Huj, tirajlárom:/[23]

/:Der vor dem Wolf die Schafe:/
/:Wusste zu behüten:/?

/:„Waren Wölfe hier *denn?*":/
/:Ej, Engel (waren's) ganz gewiss *nicht.*":/

[23] Bartók megjegyzése: (nicht zu übersetzen, oder mit ähnlich klingenden sinnlosen Wörtern)

/:„Raubten sie denn Schafe"?:/
/:„Ej, wahrlich brachten sie keine.":/

/:„Floss das Blut der *Schafe?*":/
/:„Ej, Milch (war's) ganz gewiss *nicht.*":/

Gab es denn irgendwo solchen Schäfer,
Der vor dem Wolf die Schafe
Wusste zu behüten?

— · —

10. *Scherzlied*

/:Zwei Kreutzer hatte ich:/[24]
Hatte, hatte, hatte ich.

/:Weizen kaufte ich dafür:/
Dafür, dafür, ich dafür.

/:Trug ich in die Mühle ihn:/
Trug ich, trug ich trug ich ihn.

/:Gab ich (dort) dem Müller ihn:/,
Gab ich, gab ich, gab ich ihn.

/:Mahlte (dort) der Müller ihn:/
Mahlte, mahlte, mahlte ihn.

Brachte das Mehl nachhause,
Buck daraus Bretzeln,
Die Kinder assen sie auf.

— · —

[24] Bartók megjegyzése: Hier muss die Wiederholung in jeder Strophe mit geändertem Rhythmus variiert werden, z. B. so:

Nur zwei	Kreutzer	waren	mein	,

oder Sieben

Nur zwei	Kreutzer	mein	waren

Waren,	waren,	waren	mein.

11.

Gelbes[25] Füllen, mit Schelle (behangt)
Wohin wohl werden wir damit fahren (ev.. darauf reiten?)?
(Refrain unübersetzbar) Uschedareh, uschedom.

Wir werden schon irgendwohin gelangen:
In den Hof der Rosa Kotschisch.
Refr.

Wir blicken (dort) durch das Fenster hinein (in's Zimmer):
Wer spielt (dort) Karten am Tisch? (eigentliche Bedeutung: wer schlägt Karten auf am Tisch)
Refr.

Jani Kowatsch spielt dort Karten (eig. Bed. schlägt dort Karten auf),
(Und) Rosa Kotschisch kämmt ihr Haar,
Refr.

„Nicht wahr, Jani, hübsch bin ich,
(Und) passe gerade zu dir."
Refr.

— · —

12.

Bei den Wirahg's brennt das Licht (event.: Feuer)
Man { bratet / bäckt } schon die gebackenen Frösche
[Man bäckt schon Froschgebackenes]
Refr. Simäsum, simäsum,
Rätzäfitzä bum bum bum.

Gahbor Wahtzi griff schnell hin,
Knabberte Froschschenkel.
Refr.

Michael Puschkahsch kam zu spät,
Für ihn blieb nur der Froscharsch[26] übrig.
Refr.

— · —

[25] Bartók megjegyzése: (gibt es vielleicht eine andere Bezeichnung dafür?)
[26] Bartók megjegyzése: oder Froschhinterteil, Froschhinterbacken

13.

Verlass mich nicht, mein {eig. Täubchen / Liebchen}, ich werde *alt*,
Meine Beine (oder Füsse) tragen mich nicht (oder schwer), ich werde *krank*.

Sei du meine | Stütze, | sei niemals ohne | mir, |

Glaube meinen | Klagen. |

Ich verlasse dich, mein Liebster, ich verlasse dich *nicht*,
Deine Beine tragen dich schwer, du wirst *alt*.

Ich werde deine Stü|tze sein, | werde niemals ohne | dir sein, |

Werde deinen Klagen | glauben. |

Coda: Mein Liebster, ich verlasse dich nicht.

— · —

14.

Krank ist mein Liebster, der ärmste,

Vielleicht stirbt er |sogar; |

/:Wenn er (aber) auch nicht stirbt, so leidet er (eigentlich: sieht er Pein)

Und das schmerzt | mich auch.:/ |

Von deiner schweren Krankheit (eigentlich: Von deinem schweren Leiden)

Gib | mir auch | (teile mit mir deine schwere Krankheit),

Wir beide sollen leiden (eigentlich: sollen es spüren)

Ich soll | auch leiden. | (eigentlich: es auch spüren)

— · —

15. *Trinklied*

O mein liebes Pinte-Fläschchen,
Ich nehme vor dir meinen Hut ab (als Zeichen der Hochachtung).

Wo ich ein schönes Mädchen sehe, grüsse ich (vielleicht: will ich auf ihr Wohl trinken)
Mache einen so grossen Trunk, dass ich nur so ächze.

Drei Kreutzer hatte ich, vergrub sie (nämlich: zur Aufbewahrung),
Meine Kehle trocknete aus, (da) grub ich sie (wieder) hervor.

So ergeht es dem, der immerfort (nur) Wein trinkt,
(Solange) bis er in den Friedhof getragen wird.

("3. Strophe = die 2 letzten Zeilen)

— · —

16.

I.

Ei liebe Mutter, meine liebe Mutter,
Klaub mir meine Trauerkleider zusammen[27]

Klaub sie (mir) zusammen, hänge sie auf den *Nagel, ei, ei,*
Drei runde (volle) Jahre hindurch werde ich sie nicht *anziehen* (auf meinen Körper nehmen)

II.

Die krachenden[28] Kirschen werden reif (= sind im Reifen begriffen),
Ich trage welche davon meinem Liebsten (oder: meiner Liebsten).

Ich trage welche davon meinem Liebsten ei ei, meinem Liebsten
Ist er (sie) krank, soll er (sie) davon gesund werden.

III.

In Dobos,[29] in Dobos ist schon lange der (erste) Schnee gefallen, —
Ichglaubte, du wärst mit deinem Ross gefallen (gestürzt),

Hast deine rechte Hand | gebrochen, |
womit wirst du mich nun | umarmen, |
Mein lieber süsser Schatz, ich kann nicht die Deine | werden. |

IV.

Du gelbe Maistange[30]
Bist unbehackt, unbehackt | geblieben; |
(= Dein Boden blieb unbehackt)[31]

[27] Bartók megjegyzése: (Trauerkleider, weil er sie lange nicht tragen darf)
[28] Bartók megjegyzése: = so harten, die beim Beissen krachen)
[29] Eredetileg: Doboz
[30] Áthúzva: Maistengel. Bartók megjegyzése: (Erklärung: gelb, weil verdorrt; verdorrt, weil der Boden unbehackt geblieben)
[31] Bartók megjegyzése: (Hacke = kapa)

Blonder Bursche, braunes Mädchen,

Ihr seid un-umgearmt, ungeküsst | geblieben. |

V.

[Weizen-, Weizen-, Weizen-, welch' schönes Weizenfeld! —
[Inmitten davon (des Feldes) (stehen) zwei Lawandel-halme

Wer wird ihn (den Weizen) | abschneiden |

wenn ich abmarschieren | werde | (einrücken werde); —

Verlass mich nicht, mein | Engel |

mein Herz schmerzt | mich (zu) sehr. |

[Wald, Wald, Wald, runder Wald von Marosch-Sehk,
[Vögel bewohnen ihn, Vögel zwölf an der Zahl.

(Gerne) gäb ich diesem Vogel | Zucker |

(Damit er) er soll den Namen meiner Liebsten | aussingen; |

(= in seinem Lied fassen)

Mein netter (hübscher?[32]) | Engel |

deinetwegen schmerzt mich mein | Herz sehr. |

Bemerkungen:

1. Silbenzahl und Rhythmus darf nicht geandert werden, nur dort, wo diese Möglichkeit angegeben ist.
2. Reime sind mit rotem Stift bezeichnet.

[32] Bartók megjegyzése: allerliebster?

SZIGETI KILIÁN:

A KÖZÉPKORI ORGONA

KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A MAGYARORSZÁGI EMLÉKEKRE

Általánosan elfogadott vélemény szerint az orgonát az afrikai Alexandriában élt görög mérnök, Kteszibiosz találta fel az i. e. 3. században. Az ő orgonáját ismertette i. e. 200 körül az ugyancsak alexandriai Hérón „Pneumatica" c. művében.[1] E szerint a kezdetleges orgonának egy sípsora volt 8 sippal.

A kezdeti állapotból az évszázadok folyamán az orgonának két, lényegesen különböző válfaja fejlődött ki. Az egyiket a római Pollio Vitruvius, Augustus császár mérnöke tárgyalja részletesen az i. sz. 14 körül írt „De Architectura" c. könyvében.[2] Leírása szerint az orgona lehet 4, 6 vagy 8 sípsoros. Az egyes sípsorok külön-külön szélládán állanak, s így egymástól függetlenül megszólaltathatók. Ilyen szerkezetű az egyetlen fennmaradt antik orgona Aquincumban.[3] Ez a típus előfutára az újkor regiszterorgonájának.

Tanulmányunk szempontjából fontosabb azonban az orgona másik válfaja. Az — úgy látszik —, a római birodalom peremországaiban volt inkább ismert. Vitruvius orgonájától abban különbözik, hogy rajta az összes sípsorok egyetlen közös szélládán helyezkednek el. Ebből következik, hogy a sípsorok külön-külön nem szólaltathatók meg. Az ilyen művet Blockwerknek (kevésbé szakszerűen Mixtúraorgonának) nevezzük.[4]

A római birodalom kettéosztása, majd Kelet és Nyugat szétválása után Nyugat-Európában a Blockwerk terjedt el, míg Keleten tovább élt az osztott szélláda hagyománya.

Nyugaton az orgonaművészetnek a birodalom bukása utáni megszakítatlan továbbélését számos adattal tudjuk igazolni. Szt. Ágoston († 430) a zsoltárokról szóló beszédeiben említi az orgonát. A lyoni származású Apollinaris Sidonius püspök († 480—490 között) elmondja, hogy Theodericus nyugati gót toulouse-i király nem lelte örömét az orgona hangjában. Cassiodorus († 570)

[1] Hérón leírását magyar fordításban közli Nagy L.: Az aquincumi orgona, Bp. 1934. 54—65. l.

[2] Vitruvius szövegét magyar fordításban lásd Nagy L.: i. m. 53—56. lapján. — Vö. még Apel, W.: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel 1967. 7—9. l. — Kraus, E.: Orgeln und Orgelmusik. Regensburg 1972. 38—41. l.

[3] Szigeti K.: Az aquincumi orgona zenei problémái (Magyar Zene) 1973. 2. sz. 170—179. l.

[4] A Blockwerkre legalapvetőbb munka Quoika, R.: Vom Blockwerk zur Registerorgel, Kassel 1966.

többször szól az orgonáról. Szevillai Izidór (†636) a zenéről szóló írásában ismerteti az orgonát. Máshol beszél az orgona használatáról a zsoltáréneklésnél kapcsolatban.[5]

A középkori orgonák létezéséről egyformán vannak adataink Keletről és Nyugatról. Ha hihetünk a költői leírásnak, akkor az első középkori orgonát Angliában találjuk. 690 körül építtette azt Aldheim püspök Malmesbury kolostorában. Augsburgban 800 körül hallunk először orgonáról, Reichenauban 824-ben. A strasbourgi Münsterben 830 körül már állott az orgona. VIII. János pápa 873-ban Freisingből rendelt magának orgonát.[6]

Keleten, Bizáncban a császári udvar szertartásaihoz elengedhetetlenül hozzátartozott az orgona hangja. Ilyen meggondolásból küldött a bizánci császár orgonát Kis Pippinnek a 757-i compiègne-i birodalmi gyűlésre, valamint Nagy Károly császárnak a 812-i aacheni gyűlésre. Jámbor Lajos már maga csináltatott orgonát György velencei pappal, aki görög módra (more Graecorum) készítette azt.[7]

Az antik orgona átalakulása középkori orgonává az angol szigetországban zajlott le. Róma szellemi örökségét az angolszász szerzetesek egyeztették össze az új keresztény ideológiával és ők (Beda Venerabilis) alapozták meg a nyugat-európai kultúrát. A zene terén ők kísérelték meg elsőnek, hogy a Szt. Gergely pápától (†604) közvetlenül kapott gregorián dallamkincset szintézisbe hozzák a klasszikus görög zeneelmélettel. Lefektetett zenei elveik az európai zene alapját képezik.

Mivel azonban ebben az időben nem ismerték az ókori zene legtudományosabb összefoglalását, Boëthiusnak a népvándorlás zavaraiban eltűnt művét, így a korabeli görög-bizánci liturgikus éneket tekintették a klasszikus görög zene szerves folytatásának, s ezt vették mintának. A bizánci éneket Damaszkuszi Szt. János a 8. század elején 8 hangnembe, az ún. oktoékhoszba osztotta, aminek nyomán az angolszász szerzetesek a gregoriánt is 8 hangnembe, 8 modusba szorították. Az egyes gregorián modusok zenei alapegysége egy-egy 8 hangból álló hangsor. A gregorián éneken keresztül az európai zene alapegysége is az oktávskála lett, szemben a görögök tetrachordjával és az indogermán hexachorddal. A gyakorlatot szentesítette clunyi Odo (†942), amikor az addig szokásos A—P-ig terjedő hangnevek helyett bevezette az oktávonként visszatérő, ma is használt betűneveket:

$$\text{A B C D E F G a b c d e f g } \begin{matrix} a \\ a \end{matrix}$$

Ugyancsak Odo iktatta a diatonikus skálába a gregorián ének igényeinek megfelelően a *B* hangnak kétféle változatát, a lágyat és a keményet, ill. mai terminológiánk szerint a *B*-t és a *H*-t.[8]

[5] Frotscher, G.: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, I—III. [5]Berlin 1966. I. k. 15. l. — Apel i. m. 10. l. — Továbbá S. Isidori: Etymologiarum Lib. III. cap. XXI. és Lib. VI. cap. XIX. (Patr. Lat. 82., 166. és 253. columna)

[6] Frotscher i. m. I. k. 16—17. l. — Apel i. m. 10. l. — Schuberth, D.: Kaiserliche Liturgie, Göttingen 1968. 104. l.

[7] Schuberth i. m. 114—123. l.

[8] Az angolszász kolostorokban kialakított és az angolszász Alkuinnal (†804) a frank birodalomba átszármazott gregorián elméletet Reomei Aurelián (†850) foglalta írásba, minden hangnemre példát is idézve a gregorián énekek közül. Azt is kifejezetten állítja, hogy azonos tónusokra épül a görög és római ének. (Gerbert, M.: Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra potissimum I—III. St. Blasien 1784. — I. k. 27—53. l. Odo írását l. no. I. k. 253. l.

A gregoriánum hatása alatt a középkori orgona az oktávbeosztású diatonikus skálára épült, amelyen egyetlen módosítás volt, a *B*. Az orgona hangterjedelme a gregorián ének igényeinek és az emberi hangnak megfelelően eredetileg 2 és 3 oktáv között ingadozott.

Ezt az orgonát írják le a 9—13. századból ismert orgonaelméleti munkák, az ún. orgonatraktátusok.[9]

A 14. századtól mindjobban előtérbe kerülő többszólamúság, az új zene (Ars nova) igényelte a módosításokat. Megjelennek az orgonán a módosított hangok és tökéletesedik a hangszer. Új orgonatraktátusokat írnak, amelyek az új igényeknek megfelelő orgona építését tárgyalják.[10]

A sípok mérete, menzurája. — A középkor nem ismerte az orgonasípokon a hangolórést. Ezért minden sípot pontosan olyan hosszúságúra kellett szabni, hogy a kívánt hangmagasságot adja. A sípok méreteinek kiszámítása vagyis méretezése, menzurálása volt a középkori orgonaépítés legnagyobb problémája. A korai traktátusok legtöbbet ezzel a kérdéssel foglalkoznak.

A sípok hosszának kiszámítására csak úgy tudtak általános érvényű szabályt felállítani, ha az összes sípok azonos átmérőjűek. *(Fistulae aequalis grossitudinis)* — Ennek azonban két hátrányos következménye volt. Az azonos átmérőjű sípok a magas fekvésben túlságosan bőméretűek lettek a síphosszúsághoz képest, aminek következtében a hangszínük a fuvola felé hajolt el. Másrészt az azonos bőségmenzura korlátozta az orgona hangterjedelmét. A bőméretű kis sípok ui. nem tudtak kellőképpen megszólalni.

A skála sípjainak méretezésénél a kezdő síp hosszát minden traktátus az orgonakészítő tetszésére bízza, csupán a St. Gallen-i Notker Labeo (másképp a „német" Notker) művének tartott 10. századi traktátus tanácsolja, hogy a kezdő *C* síp másfél öl hosszú legyen. Ez kb. 283 cm, és megközelítően a mai Principál 8' azonos sípjának felel meg. (Gerb. I. 100. l. és „W". 115. l.) Notker ezen szavaiból látjuk, hogy a St.Gallen-i orgona nem valami hordozható kis hangszer volt, hanem tekintélyes nagyságú mű.

A menzurálást minden traktátus csak egy oktáv terjedelemben írja le. A második, esetleg harmadik oktáv sípjai ehhez arányulnak.

A sípméretek kiszámításának kétféle módját találjuk a kéziratokban. A régebbi menzurálási mód *(antiqua fistularum mensura)* legsokoldalúbban a Berni traktátusban olvasható. Ennek egyes részeit sok más kódex is közli. Valószínűleg a legősibb számítási mód az, amely a felső *á*-tól indulva lefelé halad az *Á*-ig. („W" 56—57. l.) — A Berni traktátus másik helyén viszont ennek fordítottját látjuk. Az alsó *Á*-tól kezdi a számítást és fölfelé halad a kis sípok irányába. („W". 93—95. l.) Mindkét mód az Odo-féle Á-val kezdődő oktávbeosztást követi.[11]

[9] A traktátusokat megtaláljuk Gerbertnek a 8. jegyzetben idézett művében. (A továbbiakban rövidítve: Gerb.) — Újabb kritikai kiadását Klaus-Jürgen Sachs tette közzé „Mensura fistularum. Die mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter" címmel a „Welcker-Stiftung" keretében. (Stuttgart 1970.) A latin eredeti szöveg mellett közli annak német fordítását is. A továbbiakban „W".

[10] Az újabb traktátusokat közli „W". 133—147. l.

[11] A berni traktárus nevét mai lelőhelyéről (Bern Burgerbibliothek B 56.) kapta. A 13. századig ez a legteljesebb orgonatraktátus. Több, egymástól független leírást tartalmaz, valószínűleg különböző időkből és különböző szerzőktől. Bár nem a legrégibb (10—11. sz.) ránk maradt kézirat, hisz ismerünk orgonaleírást már a 9. századból, de valószínűleg a legkorábbi középkori tanítást tartalmazza. — A menzura számításának irányára vonatkozóan Mahrenholz, Chr.: Die Berechnung der Orgelpfeifenmensuren (Kassel 1969) c. művének 28. lapján azt mondja, hogy nem dönthető el, vajon az alulról fölfelé vagy fölülről lefelé haladó számítás volt-e az ősibb.

Ugyanez a Berni traktátus ismét más helyen, s vele a legtöbb kézirat a menzurálást a C-vel kezdi és alulról fölfelé halad. („W". 116—122. l.)

A traktátusok alapján a menzurálásnak régebbi módját *(antiqua fistularum mensura)* a következő táblázatban foglalhatjuk össze:

A *C* síp tetszés szerinti hosszúságú és átmérőjű lehet.

C sípból levonva saját átmérőjének	1/8-a, a maradék 8/9-e =	*D* síp.
D sípból levonva saját átmérőjének	1/8-a v. 2/8-a, a maradék 8/9-e =	*É* síp.
C sípból levonva saját átmérőjének	1/3-a, a maradék 3/4-e =	*F* síp.
C sípból levonva saját átmérőjének	1/2-e, a maradék 2/3-a =	*G* síp.
G sípból levonva saját átmérőjének	1/8-a, a maradék 8/9-e =	*A* síp.
F sípból levonva saját átmérőjének	1/3-a, a maradék 3/4-e =	*B* síp.
A sípból levonva saját átmérőjének	1/8-a, a maradék 8/9-e =	*H* síp.
C sípból levonva saját	teljes átmérője, a maradék 1/2-e =	*C* síp.

Ezzel szemben Vilmos hirschaui apát († 1091) a menzurálásnak újabb módját találta fel *(nova fistularum mensura)*. Erre indítást az időközben előkerült Boëthius-féle zenei írás adta.[12] Boëthius nyomán a reichenaui iskola legkiválóbb tanítómestere, Hermannus Contractus († 1054) zeneelméletében felújította a tetrachordok ősi szerepét.[13] Vilmos lelkesedett Hermannus és a görögök tanításáért, és amit tudott, átvitt belőle az orgonaépítésre. Elvetve Odonak A—á-ig terjedő alapskáláját, sőt mellőzve a közkedvelt C—c-ig terjedő dúr skálát, a görögök ősi nemzeti dór skáláját vette kiindulásnak. Ez az É—é-ig terjedt. Vilmos tehát ezen a skálán mutatta be új menzurálási módját, mégpedig fölülről lefelé haladva, miként a görögök is fölülről lefelé számolták a skála hangjait.

Fontosabb azonban, hogy Vilmos a görög zeneelméletből tudatosította, hogy a dór skála igazában két azonos tetrachordnak kvintváltással való egybekapcsolásából áll. Ráeszmélt, hogy a legtisztább hangköz a kvint. Ezért a sípok menzurálását nem fokról fokra haladva végezte, mint a régebbi menzurálási módban szokás volt, hanem ahol tudta, a kvintben való lépést alkalmazta. (Gerb. II. 223. l. és „W". 84—89. l.)

Tovább ment egy lépéssel tanítványa, Aribo Scholasticus. Ő már teljesen kiküszöbölte a menzurálásból a fokról fokra való számítást, és egyetlen oktáv-lépéstől eltekintve csak kvintekben ill. kvartokban végezte a menzurák számítását. A felső *é* sípból kiindulva kvart lépéssel lefelé jutott el a *h* síphoz, majd ugyancsak az *é*-ből kvint lépéssel az *á*-hoz. Az *á*-tól kvintben a *d*-hez, attól tovább *g—c—f—h* sípokhoz. (Gerb. II. 224. l. és „W". 90—92. l.)

[12] Boëthius könyvét, mint sok más ókori írást, az arabok közvetítették Európának. Ők ui. az első kezdeti pusztítások után hamarosan átvették a görög-római műveltséget és igen magas kultúrát alakítottak ki maguk között. Értékelték az ókori írók műveit. Egyik tudományos központjuk a spanyolországi Cordoba volt. Amikor Gerbert, a későbbi II. Szilveszter pápa 967-ben Spanyolországban tanult, az arabokon keresztül megismerte Boëthiust és ő juttatta el az európai iskolákba.

[13] Hermannus Contractusra lásd Oesch, H.: Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker, Bern 1961.

Szemléltetve látjuk ezt a következő táblázatban:
A kezdő *é* síp tetszés szerinti hosszúságú és bőségméretű.

é síphoz hozzáadva	saját hosszának 1/3-a	+ az átmérőjének 1/3-a	= *h* síp.
é síphoz hozzáadva	saját hosszának 1/2-e	+ az átmérőjének 1/2-e	= *á* síp.
á sípból levonva	saját hosszának 1/4-e	+ az átmérőjének 1/3-a	= *d* síp.
d síphoz hozzáadva	saját hosszának 1/2-e	+ az átmérőjének 1/2-e	= *g* síp.
g sípból levonva	saját hosszának 1/4-e	+ az átmérőjének 1/3-a	= *c* síp.
c síphoz hozzáadva	saját hosszának 1/2-e	+ az átmérőjének 1/2-e	= *f* síp.
f sípból levonva	saját hosszának 1/4-e	+ az átmérőjének 1/3-a	= *b* síp.
é síphoz hozzáadva	saját teljes hossza	+ a teljes átmérője	= *É* síp.

Ezzel Aribo eljutott a modern, kvintekben és kvartokban való hangolásig.

A többszólamúság előretörésével és az önálló orgonaművek kialakulásával szükséges lett az orgona hangterjedelmének növelése. Ez azonban csak az azonos bőségmenzura elvének feladásával történhetett. Erre az első írásos példát egy 1373 körül írt traktátusban találjuk. („W". 137—138. l.) Itt kapunk először utalást a síp hosszúságának és bőségének (kerületének) egymás közti viszonyára. E szerint a *C* síp hosszúságának 1/5-e adja a síp kerületének méretét. Ez kb. megfelel a mai normálmenzurának. Két szomszédos sípnak (pl. *C—D*) azonos volt a bőségmérete. A következő kettő *(É—F)* kerületének mérete az előzőnek 8/9-ed része és így tovább. Az azonos menzura feladása magával hozta a sípok hosszúságának némi módosulását is. A síphosszúság kiszámítására újabb, kissé bonyolultabb számításra volt szükség. („W". 136—137. l.)

A sípsorok száma és hangterjedelme — Héron orgonáján egyetlen sípsor volt 8 hanggal. A Berni traktátusnak valószínűleg legrégebbi elveket tartalmazó szakasza („W". 56—58. l.) ugyancsak egy, legfeljebb két sípsor elhelyezését engedi a szélládán. A két sípsor esetében az egyik magasabb *(vox acuta)*, a másik mélyebb *(vox gravis)*. Vagyis a két sípsor oktávban viszonylik egymáshoz.

A sípsorok hangterjedelmére a Berni traktátus nem mond ugyan szabályt, de a gyakorlatban két oktáv, vagyis 15 hang menzurálását írja le.

Ugyanaz a Berni traktátus más helyen („W". 95. l.) három sípsorról beszél. Ezek közül kettő adja az alaphangot *(vox gravis)*, a harmadik annak oktávját *(vox acuta)*. A hangterjedelmet is három oktávra növeli. Ezáltal azonban az oktáv sípsor *(vox acuta)* a harmadik oktávban már túllépné azt a (maximum 3 oktávnyi) hangterjedelmet, amelyben az azonos bőségű sípok még megszólaltathatók. Ezért a magasabb hangsor *(vox acuta)* két oktáv után nem folytatódhat, hanem 8 hanggal mélyebb fekvésbe esik vissza. Mai szóhasználatunk szerint repetál. Ez az első írásos említése a sípsorok repetálásának.

Vilmos hirschaui apát számolva azzal a tényleges valósággal, hogy a három oktáv terjedelmű sípsor szélső hangjai nem szólalnak meg teljes értékben, orgonáinak hangterjedelmét csökkentette. A mai jelzésnek megfelelő $é^1$-től a mély hangok irányába két oktávig haladt, s ehhez még hozzávette a három hangot a *C*-ig. Így orgonájának sípsora *C*—e^1-ig terjedt. („W". 89. l.)

Amikor a középkor második felében növelték az orgona hangterjedelmét, külön szélládát készítettek a mélyebb, és külön a magasabb fekvésű sípoknak. Egy szélládán nem lépték túl a három oktáv terjedelmet.

Az egy szélládára helyezett sípsorok száma később nagyon megnövekedett, ami gazdag, színes és nagy hangerejű Blockwerket eredményezett.[14]

A fentebb említett 1373 körül írt traktátusban jelenik meg először a módosított hang, a „falsetum sive semitonium". („W". 137. l.)

A sípok anyaga — Kezdetben a sípok anyaga kizárólag réz volt *(cuprum purissimum).* („W". 56. l.) Később a nehezen megmunkálható réz helyett kezdték használni az ónt, sőt takarékosságból az ólmot is, főleg az orgona belsejében álló és nem látható sípokhoz. A 15. századi traktátusok már csak ón és ólom sípokról beszélnek.[15]

Minden jel arra mutat, hogy a fasípok hazája Itália, vagy legalábbis ott érték el a művészi fokot. 1488-ban fordul elő egy luccai orgonaszerződésben először a „Flauti" regiszterelnevezés, amely biztosan fasípot jelent. Az olaszok „organo di legno"-nak nevezték a fasípos orgonát szemben a fémsípokból álló „organo di stagno"-val.[16]

Itália szülöttje a viasszal impregnált papírból vagy vászonból készített síp. Az ilyen sípokkal épített „organo di carta" ill. „organo di tela" Aragóniai Ferdinánd nápolyi király udvarából indult ki. Két mesterét ismerjük. Giovanni da Gaeta, aki 1476-ban Nápolyból Rómába, ill. hamarosan Modenába ment és ott építette az első ismert „organo di cartát".[17] A ferences Stefano di Paone (v. Pavano) viszont 1474-ben Ferdinánd nápolyi királynak készített „organo di tela"-t, majd Beatrix királyné hívására Budára jött. 1483-ban a magyar királyi pár Firenzébe küldte őt, hogy ott számukra újabb „organo di tela"-t építsen.[18]

Mivel Franciaországban csak 1492-ben jelent meg a papír- ill. vászonsípos orgona, német területen pedig még később, így Itálián kívül először Magyarországon szólalt meg az „organo di tela", amelynek bájos hangja a kortársak szerint „ellenállhatatlanul elragadta az embert."[19]

A sípok alakja és elnevezése — A sípok kezdetben mind azonos anyagból és azonos bőségmérettel, hengeres alakban készültek. Az egyes sípsorok csupán hangmagasságban különböztek egymástól, minőségben nem. A Berni traktátus a két sípsort *„vox gravis"* és *„vox acuta"* névvel különbözteti meg, ami kizárólag magasságbeli különbözőséget jelent. („W". 58. l.)

A principális szót Aribo Scholasticus „főhangnak" értelmezi. Ettől kezdve napjainkig szokás a Principál orgonaregisztert „Főjátéknak" és hasonlónak mondani. Pedig a valóságban a kifejezés Martianus Capellától származik, aki 400 körül latinra fordítva Quintilianus (1. századi) görög könyvét a szabad művészetekről, benne a mély tetrachord görög nevét, *„hypaton"*-t latinul

[14] A halberstadti 1361-ben épült orgonán pl. 56 sorig is fokozták. — L. Quoika i. m. 12. l.
[15] „W". 140—141. l. Továbbá Mahrenholz, Chr.: Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, 2. Kassel 1930. 30—33. l.
[16] Quoika i. m. 52. l. Továbbá Lunelli, R.: Der Orgelbau in Italien in seinen Meisterwerken, Mainz 1956. 220. l. (C. Elis Utószavában.)
[17] Lunelli, R.: L'arte organaria del rinascimento in Roma, Firenze 1958 3. l. — Flade, E.: Der Orgelbauer Gottfried Silbermann, Leipzig 1926. 3. l.
[18] Szigeti K.: A budai hajdani várkápolna zenei élete a XIV—XVI. században (Magyar Zene) 1968. 415—416. l. — Stefano di Paone Mátyás halála (1490) után Rómába költözött s ott épített orgonát a S. Maria del Popolo templomban 1499-ben. — Lunelli: L'arte organaria . . . i. m. 3. l.
[19] Flade i. m. 3—4. l. — Mahrenholz: Die Orgelregister . . . i. m. 32. l.

„*principalis*" szóval fejezte ki. Ezt a latin kifejezést átvette a minden görögért lelkesedő Hermannus Contractus, és zeneelméletében az *Á*-tól kezdődő mély tetrachordot a szokásos „*gravis*" helyett ill. mellett „*principalis*" szóval jelölte. Ennek természetes következménye lett, hogy a Berni traktátus „*vox gravis*"-át „*vox principalis*"-nak kezdték mondani. A Principál tehát kezdettől fogva nem jelentett sajátos hangszínt, csupán hangmagasságot, egy sípsor hangfekvését.[20]

Az Octava elnevezés az orgona sípsorának jelölésére a Berni traktátusban előfordul már. („W". 95. l.) Ugyancsak a sípok fekvésére, hangmagasságára vonatkozó elnevezés, amely nem érinti a sípok minőségét.

Ősi kifejezés a Mixtura is. Már Boëthius használja, lényegében a mai értelemben. „*Consonantia est acuti soni gravisque MIXTURA, suaviter uniformiterque auribus accidens.*"[21] Vagyis a Mixtura a Principál és Octava (*gravis* és *acuta*) kellemes együtthangzása. Vagy fordítva: a konszonancia a *gravis* és *acuta* (Principál és Octava) keveréke *(Mixtura).*

A hengeres sípok mellett már a Berni traktátusban említés történik a tölcsér alakú sípokról, amelyek „*in summitate grossiores, in inferiori parte graciliores semper sint.*" („W". 93. l.) Mivel a Berni traktátus elsősorban az angol és francia kódexekben lejegyezve maradt fenn, s rajta kívül csupán két 15. századi angolországi eredetű kézirat szól a tölcséres sípokról, nagyon valószínűnek tartjuk, hogy a tölcsér alakú sípok nyugat-európai tájakról terjedtek el. („W". 141. l.)

A Principálnál egy oktávval mélyebb fekvésű sípsort a többször említett 1373 körül írt kézirat „*bordunus*"-nak mondja. („W". 137—138. l. és a 25. ábra.) Ez azonban nem azonos a födött Bourdon változattal. A traktátus szövege világosan mondja, hogy a bordunus sípjai kétszer olyan hosszúak, mint a *principalis* (ill. a kézirat elnevezése szerint *naturalis)* sípjai. „*Bordunus semper duplum sui naturalis in longitudine obtinebit*": A 14. századi „bordunus" a Portunal, Portunalflöte elődje.[22]

Bár nem kétséges, hogy az aquincumi orgonán födött sípsor is volt, mégsincs arra adatunk, hogy a középkorban födött sípokat alkalmaztak volna az orgonán. Legalább is a traktátusok nem beszélnek róla. Csak 1500 táján állíthatjuk bizonyossággal létezésüket.[23]

Ugyanígy nincs nyoma a középkorban a kónikus sípoknak. A 16. század elején tűnik fel a Spitzflöte, a század végén a Gemshorn.[24]

A nyelvsípok közül a tölcsér nélküli vagy kis tölcsérrel rendelkező regált már a java középkorban ismerték. Maga a „regál" elnevezés azonban csak a 15. századtól használatos. Ugyancsak a 15. századtól fordul elő a Zink, a 15—16. századtól a Krummhorn vagy Chalumeau, 1500 táján a Dulcián.[25]

Szélláda — A középkori szélláda szerkezetét a Berni traktátusból ismerjük. („W". 57—58. l.) Négyszögletes láda, amelybe alul középen árad be a le-

[20] Martianus Capella szövegét közli (saját kommentárjával kiegészítve) Auxerrei Remigius. — Gerb. I. 64—65. l. — Hermannus Contractusra Oesch i. m. 214. l.
[21] Patr. Lat. 63. 1176.
[22] Schneider, Th.: Die Namen der Orgelregister, Kassel 1970. 46. l.
[23] Mahrenholz: Die Orgelregister . . . i. m. 97—98. l.
[24] Uo. 81—83. l.
[25] Uo. 40,. 134,. 139. és 142. l. Továbbá Schneider i. m. 9. l.

vegő. A szélcsatorna betorkollása fölött vízszintes lemez tereli szét a beömlő levegőt, amit a szélláda négy sarkán egy-egy üreg tárol, hogy az egyenletes elosztás biztosítva legyen.

A szélládát rézlemez fedi. Ezen hosszanti irányban egyenlő távolságban annyi furatot kell fúrni, ahány síp lesz egy-egy sípsorban. A mélység irányában minden hangnak megfelelően annyi furat legyen, ahány sípsor áll majd az orgonán, ill. szélládán. Minden hang helyére egy-egy rézcsúszkát kell helyezni, amelyen annyi furat van, mint a sípsorok száma.

A csúszkák és a rézlap egymásra eső furatait ideiglenesen be kell tömni, és azután az egész felületet folyékony ólommal leönteni. Az ólom kitölti a csúszkák közti üres helyeket és vékony réteget képez a szélláda fedele fölött. Az ideiglenes tömítések eltávolítása után a csúszkák simán mozognak az így keletkezett ólomkeretben.

Az egyes csúszkák végéhez fabillentyű csatlakozik a csúszkák mozgatása céljából. A billentyűkre rá kell írni a hangok nevét az ábécé betűivel Odo tanítása szerint. („W". 57—58. l.)

Bár itt a Berni traktátus kifejezetten billentyűzetről beszél, a középkori miniatúrák tanúsága szerint sok esetben a billentyű helyett kis fogantyú, *linguetta* szolgált a csúszka működtetésére.

Mivel a középkori orgonán a csúszka az összes sípsorok azonos hangját kötötte össze, azért a csúszka nyitásakor az összes sípsorok azonos hangja megszólalt. A sípsorokat tehát nem lehetett külön-külön megszólaltatni, nem lehetett az orgonán regisztrálni. Az orgona mindig azonos hangszínben és azonos hangerővel szólt. Ez a Blockwerk sajátos jellegzetessége.

A hangszín változtatásának vagyis a regisztrálásnak első nyomát az 1361-ben épített halberstadti orgonán látjuk. De ez még nem a szélláda osztásából adódott, hanem három, egymástól független, össze nem kapcsolható, (nem kopulázható) külön-külön szélládával és klaviatúrával rendelkező orgona egymás mellé helyezéséből. Az egyik mű diszkantfekvésű Blockwerk volt H—a^1 hangterjedelemmel, a másik csupán egy Principál 8' sípsort foglalt magába c—a^1 fekvésben, míg a harmadik a Principál sípsor folytatása volt basszus fekvésben. Az orgonista a három művön felváltva játszhatott és így változtathatta a hangszínt és hangerőt.[26]

A szélláda megosztására az első példa a nürnbergi St. Sebaldus templom 1441-ben épített orgonája. A nürnbergi Blockwerk szélládájának kétfelé osztása indította meg azt a folyamatot, amely a század végére létrehozta a regiszterorgonát, amelyen minden sipsor önálló. Csupán a legmagasabb fekvésű sípsorok maradtak közös ládán Mixtura névvel.[27]

Másképpen fejlődött az orgona szerkezete Itáliában. Minden jel arra mutat, hogy ott tovább élt az osztott szélládás orgona, amilyet annak idején a római Vitruvius leírt művében, s amelynek emléke Aquincumban fennmaradt. Feltevésünket megerősíti az a megjegyzés, amely szerint 826-ban György velencei pap „görög módra" *(more Graecorum)* készített orgonát Jámbor Lajos számára.[28] Még jobban alátámasztja véleményünket az a tény, hogy amióta részletesebb adataink vannak az itáliai orgonákról, mindig osztott szél-

[26] Quoika i. m. 12. l.
[27] Uo. 18. és 22—23. l.
[28] Schuberth i. m. 123. és 125. l.

ládájú, vagyis regiszterekkel rendelkező orgonákkal találkozunk. Ilyen a trevisói székesegyház orgonája 1436-ban. 4 regiszteres orgonára kötött szerződést 1465-ben Petrus Albus. 11 regiszteres a pratói Lőrinc mester 1470-ben építeni kezdett orgonája, amely még ma is lényegében eredeti állapotában áll a bolognai S. Petronio templomban.[29]

Mivel pedig az olasz orgonaépítő mesterek a Mixturákat sem helyezték közös szélládára, hanem önálló sípsorokként építették ki azokat, így azt kell tartanunk, hogy az itáliai orgonaépítészet sohasem ismerte a Blockwerket. Itáliában akkor is regiszterorgonát építettek, amikor Európa többi országaiban a Blockwerk dívott.

Regál, pozitív, portativ — Már egy 15 századi itáliai eredetű orgonatraktátus különbséget tesz a templomi orgonák, *(organica instrumenta quorum est maioribus in basilicis usus)* és a szobaorgonák *(quibus privatis utuntur locis)* között.[30] Az eddig ismertetett nagyobb, templomi orgonák mellett a középkortól kezdve a kisorgonáknak három típusa örvendett közkedveltségnek.

A regál a fentebb már említett, tölcsér nélküli vagy rövid tölcséres, kellemes lágy hangú nyelvsípokból épített orgona, illetve orgonát pótló, könnyen hordozható hangszer. Egyaránt szolgált házi zenélésre és templomi célra. Hazánkban a 17—18. századig gyakran találkozunk templomainkban regállal. Sajnos, egyetlen hazai példánya sem maradt fenn, sem korabeli ábrázolása.[31]

A pozitív eredetében azonos a nagyorgonával. De amikor az orgona nagyobb méreteket vett, a kis regiszterszámú, pedál nélküli pozitív fejlődése sajátos irányba terelődött. Méreteinél fogva könnyen elmozdítható volt, és az énekesek kívánsága szerint lehetett elhelyezni (*ponere*, ahonnan a hangszer neve is származik).[32]

A pozitívot mind templomi célra, mind házi zenélésre egyaránt használták. Budán II. Ulászló orgonistája, Grünpeck József a pozitívon bemutatott művészetével gyakran szórakoztatta a király vendégeit. Ugyanő játszott a király öccsének, Zsigmond lengyel hercegnek budai lakásán is a herceg pozitívján.[33] A középkori magyarországi pozitív ábrázolását ismerjük többek között 1494-ből a csegöldi görög katolikus templom egykori ikonosztázáról. (Ma az esztergomi Keresztény Múzeumban. Lásd 1. ábrát.)[34]

A portativ fogalmához hozzátartozik, hogy a hordozható orgonán maga a játékos tud fél kezével fújtatni. A portativ kizárólag világi célt szolgált. Miniatúrákon már a 12. században látható. A 14. században indult virágzásnak. Fénykora a 15. század. A 16.-ban hanyatlóban van, majd teljesen kiszorítja a pozitív. Egy vagy két sípsoros hangszer volt kis hangterjedelemmel.[35]

Hazánkban eredeti portativ nem maradt fenn, de sokféle ábrázolását ismerjük. Így Henrik csukrádi plébános 1377-ben másolt misekönyvének egyik

[29] Kraus i. m. 92. l. — Továbbá Lunelli: Der Orgelbau in Italien i. m. 6—13. l.
[30] „W". 142. l.
[31] Regált találunk pl. Sopron megye nyugati szélén a 17—18. században a következő falvak templomában: Keddhely, Mosonbánfalva, Nezsider, Pecsenyéd, Pomogy, Rajka, Széleskút, Védeny, Vulkordány. (A győri Püspöki Levéltárban levő Visitatio Canonica-jegyzőkönyvek alapján.)
[32] Quoika, R.: Das Positiv in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1957. 13—17. l.
[33] Lunelli: L'arte organaria . . . i. m. 6. l. És Szigeti: A hajdani budai várkápolna . . . i. m. 421—422. l.
[34] Esztergom Műemlékei, I. r. Bp. 1948. 38. l. — Az Esztergomi Keresztény Múzeum Képtára, Bp. 1964. 132—133. l.
[35] Hickmann, H.: Das Portativ, Kassel 1972. 17—23. és 41—42. l.

iniciáléjában, a 16. század elejéről származó Győri Antiphonale miniatúrájában, a bántornyai templom szentélymennyezetén Aquila János 14. század végi ábrázolásában, az erdélyi nagyekemezei templom egykori oltárképén, (ma a nagyszebeni Brukenthal Múzeumban) valamint a kassai dóm Mária látogatása oltárának Szt. Cecília szobrán a 16. század közepéről (l. 2. ábrát.)[36]





De írásos emlékeink is vannak a portativ magyarországi használatáról. Portativon való játékával szórakoztatta a 16. század közepén Brassóban Ostermayer Jeromos a török szultán követét és a város más vendégeit.[37]

A középkori magyar orgona — Amikor András egri püspök 1275-ben elfoglalta püspöki székét és székesegyházát vizitálta, sajnálattal állapította meg, hogy benne az „Istennek éneklők ajka elnémult és pihen a nyájas hangú

[36] Fürst K.: Hangszerek a magyar képzőművészetben, Bp. 1943. 16., 18., 21., 23. és 26. lap.
[37] Wittstock, O.: Der erste evangelische Organist Siebenbürgens, (Musik und Kirche) Kassel, 1970. 198. l.

orgona."[38] A magyar orgonatörténetnek ez az első elfogadható adata feljogosít bennünket, hogy a magyarországi orgonák történetét legkésőbb a 13. század közepével, a tatárjárás (1241—42) utáni újjáépítéssel kezdjük.

A korai magyar orgonák nem lehettek mások, mint európai kortársaik: 2—3 oktáv terjedelmű, néhány sípsoros Blockwerkek. Pontosabb adataink a középkor utolsó szakaszából maradtak fenn.

Igen becses adatot őrzött meg számunkra a budapesti Széchényi Könyvtár Clmae 432 jelzetű magyarországi ferences kódexe.[39] Mint a kódex tartalmából világosan kitűnik, a kézirat a budai vár közelében fekvő ferences kolostor könyve volt, amelyet a 16. század első negyedében, mindenképpen 1526 előtt alkalomszerűen írtak.[40] Rendi ügyeket tárgyaló írások között a 234v fólión *„Consonantiae in organo"* címmel tabulatúrában írt rövid orgonaművet találunk, amelyet alább részletesen ismertetünk. A tabulatúra alatt az író az orgona billentyűinek sorát lejegyezte az Odo-féle betűkkel. Ebből fontos következtetéseket vonhatunk le a budai ferencesek orgonájára vonatkozóan. (l. 3. ábrát.)

A kódexlapon a következő hangsor olvasható:

cisz disz fisz gisz b cisz^1 disz^1 fisz^1 gisz^1 b^1 cisz^2 disz^2
h c d e f g a h^{1}c^1 d^1 e^{1}f^1 g^1 a^1 h^{2}c^2 d^2 e^{2}f^2

Hogy ez a hangsor valóban az orgona billentyűzetét jelenti, világosan kitűnik a fölötte levő orgonaműből. Annak manuális része ui. csupán c—d^2 terjedelemben mozog, amihez nagybetűkkel jelzett pedálszólam járul. Ha a betűsor nem a tényleges billentyűzetet adná, hanem pusztán a tabulatúra olvasását akarná az orgonajátékos számára megkönnyíteni, akkor elég lett volna a c—d^2 hangsort leírni. Ugyanakkor viszont a nagybetűs skálát is hozzá kellett volna adni.

Meggyőződésünk szerint azonban az orgonaművet didaktikus célból jegyezték le, (amit a cím is sejtet) s a tanuló növendék számára az orgonabillentyűk nevét írták a tabulatúra alá. (N B. A Berni traktátus szerint az orgonakészítő a billentyűkre ráírta a hangok betűnevét! — Lásd fentebb a 193. lapon. — „W". 57—58. l.) Éppen ezért nem került sor a basszust jelző nagybetűk leírására, mivel azt lábbal kellett játszani a rövidoktávos (C D E F G A B) pedálon.

[38] „Ora cessant Deo canentium, et organa suavis canoris diei ac nocte conquiescunt". (Schmitth, N.: Episcopi Egrienses, Jaurini+Győr 1763. 173. l.) — Az „organa" szó középkori értelmezése nagy körültekintést kíván. A középkorban ui. az istentisztelet egyes részeit is átvitt értelemben ezzel a szóval illették. Így pl. IV. Béla a Nyulak-szigeti domokosapáca-kolostor alapítólevelében 1255-ben, amikor az alapítás célját így határozta meg: „ut virgineae vocis organo laudet Virginem". (Pray, G.: Vita S. Elisabethae Viduae... nec non B. Margaritae Virginis... Tyrnaviae 1770. 225. l.) — Hasonló jelentésben szerepel IV. Kun Lászlónak 1277-ből keltezett veszprémi adománylevelében: „ne laudis divinae in eadem (ecclesia) organa ... sint suspensa..." (Fejér G.: Codex Diplomaticus Hungariae, Budae 1842. IX/VII. 695. l.) A mi esetünkben azonban nem kétséges, hogy hangszerről van szó. Egyrészt mert elválasztja az emberi ajakkal végzett istentiszteletről, másrészt a „nyájas hangú orgona" (organa suavis canoris) kifejezés aligha alkalmazható a kanonokok énekére.

[39] A kódexről rövid leírást ad Bartoniek, E.: Codices manu scripti latini. Vol. I. Codices latini medii aevi, Bp. 1940. 432. számú kódex. — A benne levő tabulatúrára Erszegi Géza hívta fel figyelmünket, amiért ezúton is hálás köszönetet mondunk.

[40] A kódex végén Szapolyai János még erdélyi vajdaként fordul elő. Ő 1526-ban magyar király lett. A hozzá hűséges ferencesek biztosan királyi címmel illették volna, ha a kódex 1526 után készült volna.

Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy a budai ferencesek orgonájának a 15. század végén egy (Blockwerk-)manuálja volt H—f^2-ig terjedő 31 hanggal és legalább C—B-ig (esetleg azon túl is) terjedő pedállal.

Bár a tabulatúra lejegyzését az 1500-as évek elejére lokalizáljuk, de ez nem jelenti az orgona építésének időpontját. A budai kolostort 1444-ben vették át a szigorított, obszerváns ferencesek. Valószínű, hogy ez után került sor a korszerű orgona beszerzésére. Mátyás király nagyon kedvelte az obszerváns ferenceseket és nagyon közvetlen kapcsolatot tartott velük és budai rendházukkal. Hasonlóképpen II. Ulászló király, akinek egy leveléről és az arra írt válaszról másolatot találunk a tabulatúrás kódexben. Nem lehetetlen tehát, hogy a ferencesek az orgonát királyi ajándékként kapták.[41]

Vessük egybe a budai ferencesek orgonáját a korabeli nyugati orgonákkal. A nürnbergi St. Sebaldus templom 1441-ben épült orgonájának H—d^2-ig 27 hang terjedelmű manuálja volt. Valamivel később a mainzi egyházmegyéhez tartozó Miltenburg orgonájának H—f^2-ig 31 hangos manuálja volt, pontosan olyan, mint a budai ferenceseké. A bambergi dóm orgonája 1493-ban 38 hangra terjedt.[42] Heinrich-Arnold von Zwolle 1440 körül írt traktátusában a budai orgonával azonos nagyságú hangszert látunk, mintaként bemutatva. („W". 145—146. l. és 25. ábra.) Franciaországban 1440 körül az orgonák átlag hangterjedelme 31—34 hang között mozgott, amivel — Quoika szerint — messze megelőztek más országokat.[43]

A budai ferencesek 15. században épült orgonája tehát azonos színvonalon állott a korabeli jeles nyugat-európai orgonákkal.

Mint említettük, 1500 táján teljes mértékben kibontakozott az ún. regiszterorgona. Magyarországon hamarosan átvették az új, haladóbb építési módot. Nyilván erre céloz Gyöngyösinek a pálosokról írt krónikája, amikor a 15—16. század fordulója legkiválóbb magyar pálos orgonaépítőjének, Szondi Jánosnak orgonájáról azt mondja, hogy *„organum rarioris fabricae"*,[44] vagyis olyan orgona, amelynek szerkezete ritkaságszámba megy. Tekintve, hogy Szondi János a bécsi (s később úgy látszik a krakkói) egyetemen tanult és egy ideig a pálos rend németországi kolostorában volt elöljáró, így lehetősége nyílt, hogy közvetlenül megismerje a német orgonaépítés új eredményeit.[45]

Biztosan regiszteres orgona volt a lőcsei, amelyet Ammer János 1539-ben kezdett építeni. A megrendelő szerződés szerint ui. a városi tanács 20 regiszteres orgonát kért.[46]

A. 16. században Európa-szerte felhagytak a Blockwerkkel. A késő reneszánsz és kora barokk orgonák már regiszterekkel rendelkeztek. Csak egy

[41] Karácsonyi J.: Szt. Ferencz Rendjének története Magyarországon 1711-ig. Bp. I—II. 1923—1924. — I. k. 152—155. és II. k. 19—22. l. — Mátyás a budai ferencesek közül választotta gyóntatóját és lelkiatyját. (Fraknói, V.: Mátyás király levelei. Külügyi osztály. II. k. Bp. 1895. L. levél 1. lap.) — Lásd még Balogh J.: A művészet Mátyás király udvarában, Bp. 1966. I. k. 666. l.

[42] Quoika: Vom Blockwerk . . . i. m. 61. l.

[43] Quoika uo. 39. l.

[44] Eggerer, A.: Fragmen panis Corvi protoeremici, Wien 1663. 280. l. és Gyöngyösi G.: Vitae fratrum eremitarum S. Pauli. (Kézirat az Akadémiai Könyvtárban, Bp. Jelzet: Tört. 4. r. 50.) 287. l. — Zákonyi M.: A Buda melletti Szent-Lőrincz pálos kolostor története (Századok) 1911. 772. l.

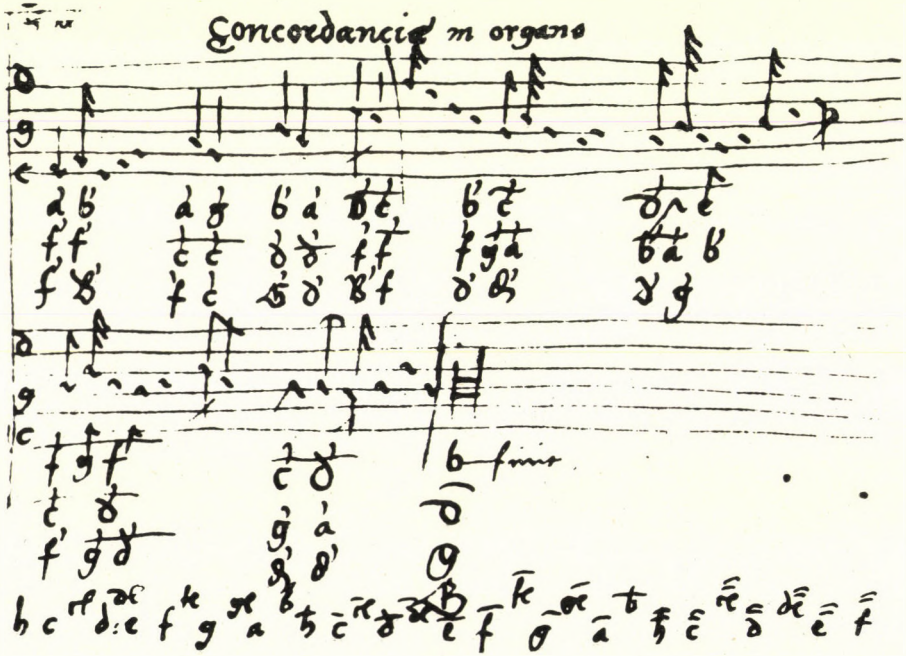
[45] Uo. — és Schrauf K.: Magyarországi tanulók külföldön. IV. A bécsi egyetem magyar nemzetének anyakönyve 1453—1630-ig. Bp. 1902. 104. l. és Ua. III. A krakkói magyar tanulókháza lakóinak jegyzéke 1439—1558. Bp. 1893. 54. l.

[46] Hain Gáspár Lőcsei Krónikája, Lőcse 1910—13. 84. l.

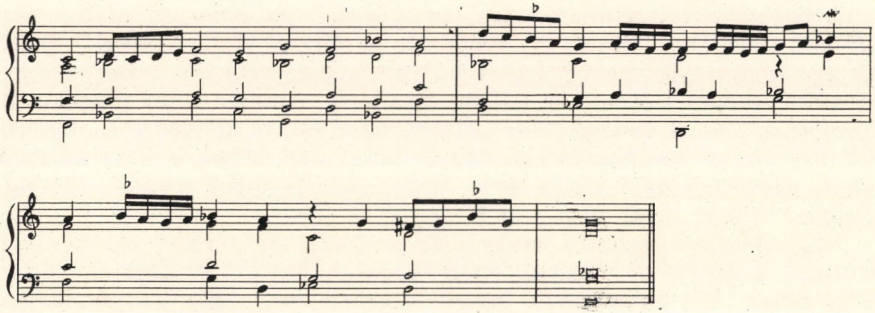
példát mutatunk be a korabarokk magyar orgonák diszpozíciójából. 1634-ben készítette azt az Új-Szandeci lengyel orgonaépítő mester, Jacobus Koffenberg a kassai Szt. Erzsébet dómtemplom számára egy manuállal és pedállal.[47]

Manuál:	1. Principal	8'	Pedál:	11. Subbass	16'
	2. Octava Principalis	4'		12. Octava	8'
	3. Quinta	2 2/3'		13. Quinta	5 1/3'(?)
	4. Quintadecima	2'		14. Quindecima	4'
	5. Mixtura	?		15. Mixtura	?
	6. Cymbalis	?			
	7. Fleta major	8'			
	8. Fleta minor	4'			
	9. Sallicional (!)	8'(?)			
	10. Dulcian	4'(?)			

Az első ismert magyarországi orgonamuzsika — A budapesti Széchényi Könyvtár említett Clmae 432 jelzetű kódexének 234v fólióján találjuk az eddig ismert legelső magyarországi orgonaművet régi német tabulatúraírással lejegyezve. A régi német tabulatúraírás szerint a felső szólamot hangjegyek jelzik hat vonalból álló vonalrendszeren C—G—D kulcsban, míg a többi szólamot betűk rögzítik. A tabulatúraírásnak ez a módja a 16. század közepéig



[47] Történelmi Tár 1889. 607—608. l. — Az idézett hely a regiszterek láb-számát nem jelzi. Mi a szöveg alapján kétségtelenül megállapíthatókat kiírtuk, a bizonytalanokat kérdőjellel jelöltük meg.



volt használatban Németországban.[48] A kéziratunk hangjelzése részben a Buxheimer Orgelbuch, de főleg Kotternek tabulatúráival mutat hasonlóságot.[49] (L. a facsimile mellékletet.)

A tabulatúra írásában néhány pontatlanságot találunk. Így következetlen a módosítások jelölésében. A betűvel írt három alsó szólamban minden esetben *b* szerepel, *h* sohasem fordul elő. Ez valószínűvé teszi, hogy a felső szólamban is minden kétes esetben *b*-t kell olvasni. Ténylegesen azonban a hangjelzett felső szólamban csupán három esetben jelzi a *b*-t, mindig a hangjegy lefelé álló szárának ferde áthúzásával. Ezen eseteken kívül biztosan *b* a második ütem harmadik hangja, amint azt az altszólam egyidejűleg hangzó *b*-je elárulja. A második ütem további kétes eseteiben irányadónak tartjuk az egyszer már kiírt *b* érvényességét, bár ez ekkor még nem volt általános érvényű szabály.[50] Átírásunkban a kódexben ki nem írt módosításokat a hangjegy fölé írtuk.

Pontatlan a kéziratunk egyes hangok magasságfekvésének jelzésében. A második ütem tenor és basszus szólama 6 hang esetében a tabulatúrán egy oktávval magasabb fekvésben van megadva. Átírásunkban mi a helyes magasságban adjuk.

A kézirat néha megcseréli a betűvel jelzett szólamok helyes rendjét. Hangzatfűzésére jellemző a gyakori kvintpárhuzam, ami egyébként a korabeli orgonaműveknél elég általános jelenség.[51]

Végül hibás a felső szólamban a második ütem *f* hangjának ritmizálása. Az ütem összértéke kívánja, és a közvetlen megelőző ritmusképlet mutatja, hogy a tabulatúrán jelzett értéknek kétszeresét kell venni.

Átírásunkat mindezen pontatlanságok kijavításával adjuk.

A kódex orgonadarabját egybevetve a korabeli európai orgonazenével, megállapíthatjuk, hogy Hofhaimer Pál hatása alatt álló, ill. az ő szellemi körébe tartozó mesternek alkotása. Műfaja szerint szabad kompozíciójú *praeambulum*.[52]

[48] Willi Apel szerint (Die Notation der Polyphonen Musik, Leipzig 1962. 25. l.) ez a tabulatúraírás „in keinem Land ausser Deutschland benutzt wurde".
[49] Apel i. m. 25—34. l.
[50] Uo. 27. l.
[51] Apel, W.: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967. 108. l.
[52] Az összehasonlításhoz lásd Apel: Geschichte . . . i. m. 87—95., de különösen a 90. l. — Továbbá Frotscher, G.: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Berlin 1966. I. k. 112—128. l. — Valamint Moser, H. J.: Paul Hofhaimer, Hildesheim 1966. Második rész: Hofhaimers Werke 77. l. és másutt.

A hofhaimeri muzsika Budára vezető szálait jól ismerjük. Mátyás király 1485-ben elfoglalva Bécset, ott rendezett be fényes királyi udvart. Beatrixnak így módja nyílt megismerni a közép-európai orgonálás fejlett voltát, és tudomást szerzett Hofhaimer Pál művészetéről. Amikor tehát meghalt olasz orgonistája, Dániel mester (1489), Hofhaimert akarta szerződtetni orgonistának. Pál mester azonban rövid meggondolás után Miksa, a későbbi császár mellett döntött, s így Beatrix terve meghiúsult. 1490-ben meghalt Mátyás és a magyar királyi udvar visszatért Budára.[53]

Bécs elveszett ugyan a magyarság számára, de a vele való humanista kulturális kapcsolat csak ezután épült ki igazán. Ezt Celtes Konrád, a felvilágosult német ifjú humanisták vezére szervezte meg. Még Mátyás idejében, 1490-ben járt Pozsonyban és Budán, majd 1497-ben újra ellátogatott a magyar fővárosba. Elérkezettnek látta az időt, hogy a német „Rajnai Társaság" (Sodalitas Rhenana) mintájára megalapítsa a „Dunai Tudós Társaságot" (Sodalitas Litteraria Danubianát), és annak keretében egybefogja a bécsi és budai humanistákat. Ez meg is történt. A Társaság első elnökévé ifj. Vitéz János veszprémi püspököt választották meg, akit Frigyes császár 1492-ben Bécs adminisztrátor püspökévé nevezett ki. A Sodalitasnak Budán külön osztálya (contubernium) működött. Celtes 1500 táján a Társaságot Erdélyre is ki akarta terjeszteni, de erre nem került sor. A Sodalitas Danubianával kapcsolatot tartott Hofhaimer, mint levelei mutatják, bár Bécsben csak átmenetileg fordult meg.[54]

A szoros szellemi kapcsolat révén a budai királyi udvar zenei élete a délnémet kultúrkörhöz kapcsolódott. Talán még Beatrix hívására jött Budára Grünpeck József, aki orvos, matematikus, pap és zenész volt egy személyben és Hofhaimer zenei köréhez tartozott. Budán a királyi várban, a várkápolnában és azon kívül is élénk zenei tevékenységet fejtett ki.[55] Tanítványa volt Steck (Stöck, Stöckl) János, a selmecbányai jegyzőnek, Stöckl Boldizsárnak fia, aki Grünpeck mellett királyi orgonista volt Budán. II. Ulászló pécsi kanonoki stallummal jutalmazta.[56] Grünpeck tanítványa volt a brassói orgonista is, akinek művészi játékát dicsérte Krauss Bálint brassói humanista Celtesnek írt levelében.[57]

1520 körül Budára jött a kremsi születésű Greffinger Farkas (Wolfgang), aki előbb Innsbruckban Hofhaimer tanítványa volt. A bécsi egyetem anyakönyvében 1509-ben mint pap és „componista excellens" szerepel. Majd a bé-

[53] Szigeti: A budai hajdani várkápolna . . . i. m. 416—417. l. Uo. további irodalom található.

[54] Ábel J.: Magyarországi humanisták és a Dunai Tudós Társaság, (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből, VIII. k. VIII. sz.) Bp. 1880. 3—20. l. — Aschbach, J.: Die Wiener Universität und ihre Humanisten, Wien I—II. 1865—1877. — II. k. 196—197. l. — Tomek, E.: Kirchengeschichte Österreichs, Innsbruck—Wien I—III. 1935—1959. — II. k. 128—129. l. — Moser i. m. 24—25. l.

[55] Szigeti i. m. 421—422. l. — Moser i. m. 19. l. — Meg kell jegyeznünk, hogy egyidejűleg két Grünpeck József élt, és mindkettő orvos és matematikus volt. (L. Günther, S.: Geschichte des mathemathischen Unterrichts im deutschen Mittelalter bis zum Jahre 1525, Berlin 1887. 262. l.

[56] Fógel J.: II. Ulászló udvartartása 1490—1516. Bp. 1913. 99—100. l. — Koller, J.: Historia episcopatus Quinqueecclesiarum, I—VII. Pozsony 1782—1813. — IV. k. 486. l. — Stöckl Boldizsárra l. Probszt, G.: Die niederungarischen Bergstädte, München 1966. 181. l. — Steck-Stöckl családra és zenei szempontból jelentős levelezésére a Zenetörténeti Tanulmányokban megjelenendő tanulmányunkban (Orgonaépítés és orgonálás Magyarországon Budavár elestéig, 1541-ig) térünk ki részletesebben.

[57] Ábel i. m. 74—75. és 122. l.

csi Stephansdom orgonistája lett.[58] 1515-ben jelen volt Bécsben a Habsburg császár és a magyar király kettős családi ünnepén, amikor is a hercegek eljegyzési miséjét a bécsi püspök Georg Slatkonia celebrálta, a Tedeumot pedig Bakócz Tamás esztergomi érsek intonálta, és Hofhaimer folytatta az orgonán. II. Ulászló ezért Hofhaimert lovaggá ütötte.[59]

Amikor Greffinger 1520 táján Budára jött, II. Ulászló udvari orgonistájává tette és pozsonyi kanonoki stallummal javadalmazta.[60] A mohácsi csatavesztés és a budai udvar bomlása után hamarosan Brassóba költözött, ahol 1530-ig működött a Fekete-templom kitűnő orgonája mellett. Tovább nem hallunk róla.[61]

De nemcsak Ausztriából jöttek Magyarországra Hofhaimer követői, hanem magyarok is mentek a nagy mesterhez tanulni. Így pl. Fr. Ferenc pécsi dominikánus muzsikus 1499-ben ment Innsbruckba orgonatanulmányokra, majd a bécsi egyetemen folytatta tanulmányait.[62] Szondi János bécsi ill. délnémet kapcsolatait fentebb már említettük. — Méltán írta tehát Cuspinianus, a Sodalitas Danubiana koszorús költője Hofhaimerre vonatkoztatva: „Illi discipulos commisit Pannonis ora."[63]

Csak egy lépés kellett, hogy az új orgonamuzsika a budai királyi várból a budai ferences kolostorba eljusson. A ferenceseknél ebben az időben országszerte fellendülő orgonakultúra és orgonálási vágy érthetővé teszi, hogy a királyi udvar orgonistáin vagy azok tanítványain keresztül a hofhaimeri orgonastílus behatolt a kolostor falai közé, és valamelyik ferences orgonista — hihetőleg instruktív célból — lejegyezte ezt a kis praeambulumot az egyébként vegyes tartalmú kódexbe.[64]

Hogy kinek a szerzeménye? — Grünpeck hozta-e magával vagy Greffinger, vagy ők írták azt budai éveik alatt? — avagy talán budai mester alkotása? — egyelőre nem tudjuk. De a rövidke mű mindenképpen tanúja annak, hogy Hofhaimer hatása eljutott messze a Lajtán túl, Budán át Magyarország legkeletibb csücskéig, Brassóig, ahová Grünpeck tanítványa és Greffinger vitték magukkal.

[58] Aschbach i. m. II. k. 80. l. — Moser i. m. 24—26. l. — Tittel, E.: Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961. 103. és 105. l. Fraknói V.: II. Lajos király számadási könyve 1525. január 12.—július 16. (Magyar Történelmi Tár, 22. sz.) 1877. 168., 203., és 229. l.

[59] Cuspinianus Diariumából idézi Moser i. m. 26. ill. 182. l. — A lovaggáütésre uo. 28. l., továbbá 42—44. l. — A lovaggáütést megénekelte Vadian:

„Gratulos ipse tibi, Musarum gloria Paule,
Quod tua te virtus munere digna tulit . . .
Te Vladislaus, rex inclytus et decus orae
Pannoniae, insignem fecit honore Equitem . . ."

(Moser i. m. 182. l.)

[60] Rimely, K.: Capitulum insignis Ecclesiae Collegiatae Posoniensis, Posonii 1880. 262. l. — Ortvay I.: Pozsony város története, Pozsony 1894. III. k. 291. l.

[61] Quellen zur Geschichte von Brassó, Brassó I—V. 1886—1909. II. k. 41., 45., 55., 64., 71., 81., 129., 143., 145., 178. és 698. l. — A brassói orgonára l. Ábel i. m. 121—122. l.

[62] Harsányi A.: A Domokosrend Magyarországon a reformáció előtt, Debrecen 1938. 299. l. — Schrauf i. m. 155. l.

[63] Moser i. m. 181. l. — Moser Hofhaimer „pannon" tanítványát Greffingerben látja, mint bécsi orgonistában (i. m. 25. l.) és Bécset Pannóniának tekinti. Ő ui. nem tudott Grünpeck és Greffinger budai működéséről, sem a kinn tanuló magyar orgonistáinkról.

[64] A ferencesek orgona terén való működéséről az 56. jegyzetben említett megjelenendő tanulmányunkban írtunk.

SZEMLE

A MAGYAR ZENESZERZÉS HELYE A NAGYVILÁGBAN

A ZENEMŰKIADÓ VÁLLALAT SZEMSZÖGÉBŐL

A Zeneműkiadó szabályszerű tevékenysége ott kezdődik, amikor forgalomba hozza azt a művet, amelyet a komponista rábízott.
Ernst Roth: Zene és üzlet

1

Mielőtt kitérnék a magyar zeneszerzés helyére és helyzetére a nagyvilágban, szükségesnek tartom, hogy röviden érintsem a zeneműkiadók feladatait és visszapillantást adjak a magyar Zeneműkiadó ezzel kapcsolatos tevékenységének alakulására.

Az irodalom és a zene különbözősége nyilvánvaló. Ebből következik, hogy a könyvkiadás-terjesztés, valamint kottakiadás-terjesztés feladatai és módszerei is alapvetően különböznek egymástól.

A könyv a terjesztőn kereszül közvetlenül jut el a „fogyasztóhoz": a vásárló egyben fogyasztó is. A kotta viszont a terjesztőtől csak az előadó közvetítésével jut el a közönségig: a hallgató nem szükségszerűen vásárló, számára csak a hangzó zene válik érzékelhetővé.

A könyvkiadó funkciója befejeződik, amikor a könyvet kiadja és azt megveszik. A zeneműkiadó funkciója tulajdonképpen akkor kezdődik, amikor a kottát megveszik vagy ingyen szétosztja, mivel a cél a zene megszólaltatása. A kotta eszköz csupán ahhoz, hogy a zene elhangozzék.

Magyarországon a felszabadulás előtt és közvetlenül utána a zeneműkiadók feladata volt az előadások előmozdítása, és ennek fejében a befolyó jogdíjakból kiadói rész illette meg őket. Az 1952 decemberében megalakult Szerzői Jogvédő Hivatal felosztási alapszabályzata viszont nem tette lehetővé magyarországi zeneműkiadó javára kiadói rész felosztását, és ezzel lényegében mentesítette a Zeneműkiadót legfontosabb feladatától, az előadások előmozdításától. A Zeneműkiadót ezzel egy kottaelőállító üzem színvonalára fokozta le.

A zeneműkiadással kapcsolatos 1972-es miniszteri rendelet — az 1971-es SzJH—Zeneműkiadó közötti megállapodás alapján — változtatott a helyzeten, és lehetőséget teremtett a szerző és a Zeneműkiadó között szerződésben kiadói rész kikötésére. Közel 20 év megszakítás után tehát a Zeneműkiadónak ismét elsődleges feladatává vált az előadások előmozdítása.

2

Az 50-es évek második felében a Zeneműkiadó a Kultúra kezdeményezésére és segítségével hozzáfogott a külföldi kapcsolatok kiépítéséhez. Az erőfeszítések középpontjában mindig a mai magyar zene állt. A magyar zeneszerzők nevét először pedagógiai gyűjteményeken és instruktív darabokon keresztül ismerte meg a külföld.

Az exportnak újabb lendületet adott a gazdaságirányítás 1968-ban bevezetett új rendje. A két vállalat azóta társasági szerződés keretei között dolgozik együtt, és a Zeneműkiadó anyagilag is érdekeltté vált az exportban.

Propaganda kiadványaink közül jelentőségében kiemelkedik a „Kortárs magyar zeneszerzők" c. angol nyelvű kiadvány, mely minden alkotónak minden jelentős művére felhívja a külföld figyelmét. A kiadó törekvése, hogy érték ne maradjon észrevétlen, ezért fokozta a propagandapéldányok (kotta, lemez, hangszalag) szétküldését külföldi karmesterekhez, előadóművészekhez, akik a bő választékból emelik ki a maguk ízlésének megfelelő darabokat.

A következő kiadókkal dolgozunk együtt:

Boosey and Hawkes (London, New York, Bonn, Párizs, Toronto)
Schott (Mainz)
Eulenburg (Zürich)
Bärenreiter (Kassel)
Oxford U. P. (London)
Peters (Frankfurt, New York)
Prester
Universal (Bécs)
Hansen (Koppehága)
Dr. Volk (Köln)
Ehrling (Stockholm)
Belwin Mills (New York)
Broekmans van Poppel (Amsterdam)

Az exportforgalmunk Ft-értéke 1973-ban meghaladta a 19 millió Ft-ot. Kölcsönanyag-lerakatunk a következő városokban van: London — Prága — Berlin — New York — Toronto — Párizs — Bonn — Hága — Bécs — Zürich stb.

A kölcsönanyag-forgalom 1973-ban 20%-kal emelkedett.

Az előadások előmozdítása érdekében lerövidítettük a zeneművek megjelenési idejét. Nyomdánkat korszerű, minden igényt kielégítő zeneműnyomdává alakítottuk át. Ma már nem ritka, hogy a bemutatókra megjelenik a partitúra. Ma már természetes, hogy a párizsi Tribune-ön, az UNESCO Nemzetközi Zenei Tanácsa szemléjén, nemcsak hangszalagon hallgatja a zsüri a magyar műveket, hanem mindenegyes zsüritag kezében ott a kiadott partitúra is.

1973-ban a megjelent zeneművek száma (új, utánnyomás) 723 volt. Ebből 321 mai magyar szerző alkotása (szimfonikus és kamaraművek, kórusok és instruktív célú darabok).

3

A Zeneműkiadó Vállalat — az SzJH-val való megállapodás után — két évvel ezelőtt kezdte meg a mai magyar zeneművek külföldi előadásainak előmozdítását. Módszerei a levelezésen és a személyes kapcsolatok teremtésén túl kiterjednek számos, az előadások előmozdításával közvetett kapcsolatban álló területre is. Az el-

telt két év során világossá vált, hogy ez a tevékenység szorosan összefügg külföldi és magyar művészek impresszálásával, a hazai hangversenyműsorok alakulásával, és visszahat magára a zeneműkiadásra is.

Mindennek az a célja, hogy minél több külföldi hangszeres művész és karmester ismerje meg a Bartók és Kodály utáni magyar zeneszerzők alkotásait, ezeket lehetőleg műsorára tűzze, hangversenyein bemutassa.

A Zeneműkiadó tevékenysége már az első évben eredményekkel járt, s a második év újabb sikereket hozott, közülük kiemelném, hogy a Zeneműkiadó és a Park Lane Group elnevezésű angol modern zenei társaság közötti kapcsolat eredményeképpen 1973. május 11-én hangverseny hangzott el a társaság rendezésében London nagy kulturális központjában, a Festival Hall kamaratermében. A hangverseny volt az első angolok rendezte koncert Londonban, amelyet kizárólag a mai magyar zenének szenteltek. Megegyezés született egy hasonló koncertről a Bournemouth angol városban működő Apollo együttessel: 1974. május 28-án a londoni Queen Elizbeth Hall-ban öt magyar és három angol szerző műveiből rendeztek hangversenyt. Az Apollo együttes az év folyamán Lisszabonban vendégszerepel, ahol ugyancsak bemutat három magyar művet.

A Zeneműkiadó és az amerikai Coloradói Egyetem zenei tanszéke közötti megállapodás értelmében Láng István zeneszerző és Fellegi Ádám zongoraművész egy hetet töltöttek az egyetemen 1973 októberében. Láng István előadást tartott a mai magyar zenéről: Aaholm klarinétművész Láng Monódia c. darabját, David Shrader zongoraművész Durkó Psicogrammáját adta elő. Fellegi Ádám előadást tartott az új magyar zongoraművekről, majd egy teljes estét betöltő hangversenyt adott új magyar zongoradarabokból. Az egyetem hallgatói közül többen megtanultak erre az alkalomra magyar darabokat, s Fellegivel konzultálhattak előadási kérdésekről. Fellegi ezenkívül előadást tartott az egyetemen konferenciát tartó amerikai zongoratanároknak. Hasonló előadással és koncerttel szerepelt a buffalói egyetemen is.

Mindent el kell követni, hogy hasonló előadás-sorozatok más egyetemen is megismétlődjenek; az első lépések már megtörténtek ennek megszervezésére.

Folyamatban levő tárgyalások:

Remélhetőleg sikerrel végződik a holland fesztivál igazgatójával folytatott tárgyalás az 1975-ös fesztiválon rendezendő magyar koncertről.

Ötvös Gábor augsburgi főzeneigazgató ígéretet tett Balassa: Luperkália c. művének bemutatójára az 1974—75-ös szezonban.

Pierre Boulez érdeklődik Durkó Zsolt új darabjának a „Chamber Music"-nak ősbemutatója iránt.

Rudolf Baumgartner, a luzerni fesztivál igazgatója magyar koncertet rendez az 1975. évi fesztiválon.

A francia rádió negyedik csatornája a magyar zenének szenteli 1974. július hónapot: naponta negyven percben sugároz magyar zenét.

Tárgyalás indult a New York-i Lincoln Center kamarazenei társaságának vezetőjével, valamint a Coolidge-alapítvány megbízottjával megrendelések ügyében.

1974 őszén magyar zenekari estet rendez a zágrábi rádió.

Eliahu Inbal és Paul Capolongo kilátásba helyezték, hogy magyar műveket vesznek fel repertoárjukba.

A Varsói Magyar Intézet és a Zeneműkiadó közötti együttműködés eredményeképpen Bozay Attila zeneszerző és Körmendi Klára zongoraművész, valamint Sáry

László, Jeney Zoltán és Vidovszky László zeneszerzők hangversennyel egybekötött előadást tartottak Varsóban és más lengyel városokban. A sorozat a jövőben folytatódni fog, kívánatos lenne, hogy a többi szocialista országban működő magyar intézetek is hasonló előadásokat szervezzenek, hiszen az új magyar zene majdnem teljesen ismeretlen a szomszédos országokban.

A Magyar Rádió kitűnő kezdeményezése, hogy egy-egy nyilvános hangverseny keretében mutatja be a szocialista országok új zenéjét. A Zeneműkiadó minden koncertre meghív az illető országból egy zeneszerzőt — Stefan Luckyt Csehszlovákiából, Roman Ledenjovot a Szovjetunióból (betegsége miatt sajnos lemondta a látogatást), Király Ernőt Jugoszláviából. A tervek szerint hasonló, a magyar zenének szentelt hangversenyeket rendeznek a szocialista országok rádióállomásai is.

A Zeneműkiadó feladatának tartja olyan gárdát kialakítani a külföldi kritikusok között, akik a maguk hazájában a mai magyar zene szakértőjeként válnának ismertté. Angliában már találtunk egy fiatal kritikust, Stephen Walsht, aki a kiadó meghívására egy hetet töltött Budapesten, személyes ismeretséget, sőt barátságot kötött több magyar zeneszerzővel, s ennek nemcsak egy hosszú beszámoló volt az eredménye a legtekintélyesebb angol napilapban, a Timesban, valamint egy további cikk a Musical Timesban, hanem több elemző cikk a Tempo című tudományos zenei folyóiratban, s újabb értő kritika az 1973. május 11-i koncertről. Hasonló módon válhat magyar szakértővé a fiatal nyugatnémet kritikus, dr. Klaus Stahmer, aki a Zeneműkiadó kiküldött kottái, hanglemezek és szalagok alapján egy három részből álló sorozatot írt a jelentős nyugatnémet zenei folyóiratba, a MELOS-ba. A cikkeket még nem láttuk, reméljük, méltányos képet rajzolnak az új magyar zenéről. David Hamilton amerikai zenetudós valószínűleg ugyancsak megnyerhető zenénk ügyének.

Komoly erőfeszítéseket teszünk, hogy a többi országban is találjunk megfelelő kritikusokat, akik tevékenységükkel előmozdíthatnák a mai magyar zene nemzetközi megismerését.

4

Dr. Timár István cikkében hangsúlyozza a különböző magyar intézmények munkájának egymásbafonódását, egymásrautaltságát. Megemlíti, hogy az eredmények a legtöbb esetben több tényezőből tevődnek össze. A munkánk során szerzett tapasztalatok megállapításait messzemenően alátámasztják. A nemzetközi zenei életben a magyar zeneszerzést megillető méltó helyet csak abban az esetben tudjuk kiharcolni, ha a magyar zenei élet intézményei és vállalatai között alkotó együttműködés jön létre.

Minden zenei intézménynek és vállalatnak már tevékenysége tervezésénél figyelembe kell vennie azt az elérendő célt, hogy minél több magyar mű hangozzék el, minél rangosabb előadásban külföldön. Ennek a kooperációnak kell bizonyos fokig befolyásolnia az itthoni hangversenyrendezést, a rádió műsor-összeállítását, a külföldi előadóművészek meghívását és azoknak programját, a magyar előadóművészek külföldi impresszálást és programját, a hanglemez-, zeneműi- és könyvkiadási terveket, külföldi meghívásokat stb. Úgy gondolom, hogy ez nem maximalizmus, hiszen egyes esetekben megvalósításukra már sor került.

A társintézmények közötti alkotó együtt gondolkozás jó példája volt a Magyar Rádió zenei főosztálya és a Zeneműkiadó megállapodása, melynek értelmében a kiadó munkatársa elkísérte a Rádiózenekart amerikai turnéjára, s mindkét intéz-

mény számára tevékenykedett: tudósította a magyar sajtót, tolmácsolt, kapcsolatokat létesített a magyar művek bemutatása céljából. Minden koncert előtt, amikor magyar művet mutattak be, megkereste a kritikusokat, átadta a partitúrát és biztosította, hogy a megjelent kritika mindig foglalkozott az elhangzott magyar művel. A Rádiónak, és a Kiadónak készülő könyve számára interjúkat készített olyan muzsikusokkal, akiknek szava érvényesülhet magyar művek előadásánál.

Az elmúlt évben igen jelentős kezdeményezések történtek az együttműködés terén. Az Országos Filharmónia két alkalommal azért hívott meg előadóművészeket, hogy magyar művek külföldi előadását előmozdítsa. Aaron Copland az Állami Hangversenyzenekart vezényelte (koncertjén amerikai műveken kívül elhangzott Kadosa Szerenádja is) és a Fires of London bemutatta Durkó: Tűzzene c. darabját, valamint ősbemutatóként előadta Láng István új kompozícióját a Rímeket. Véleményem szerint a két koncert egyrészről színesítette a magyar koncertéletet, másrészről előmozdítja a magyar művek külföldi bemutatását.

A Magyar Rádió Elsbeth Heim svájci zongoraművésznőt és Pauk Györgyöt hívta meg hasonló céllal. Elsbeth Heim már több koncertjén játszott magyar művet, és újabbakkal kívánja repertoárját szélesíteni. Pauk a BBC-ben ad a közeljövőben magyar műsort. Merem remélni, hogy ezek a kezdeti lépések a jövőben rendszeres gyakorlattá válnak.

Az együttműködés kérdésével kapcsolatban felvetném még a központi zenei-propaganda-iroda létrehozásának a kérdését. A javaslat a múltban már többször felmerült. Véleményem szerint központi propagandairodára szükségünk nincs. Egy ilyen jellegű intézmény mindig magában rejti az elbürokratizálódás veszélyeit. Parkinson törvénye szerint: létszámban növekszik és hatékonyságban csökken. Ugyanakkor különböző zenei intézmények és vállalatok lelkiismeretét megnyugtatná, hogy nem kell már olyan nagy propagandatevékenységet folytatni, hiszen ott van már az Iroda (amit nyilvánvalóan nagy I-vel írnánk).

Az egyes szerveknél jelenleg is több nyelvű propagandakiadványok készülnek, hanglemez-, szalag-, kottakiküldés folyik, meghívások történnek. Igaz, hogy ezeket sokkal jobban kellene egyeztetni.

Örömmel fogadtuk a hírt, hogy a Zeneművészek Szövetségének legutolsó közgyűlés-határozata értelmében koordinációs bizottságot alakítottak, és biztosak vagyunk benne, hogy ez nagymértékben előmozdítja a társintézmények közötti alkotó együttműködést.

5

Az elmúlt két év tapasztalatai alapján még a következő javaslatokat tenném:

a) A mai magyar zene külföldi megismertetésében kiemelt helyet foglalnak el a magyar származású, külföldön élő művészek. Tapasztalatunk szerint keresik a kapcsolatot az óhazával, s ennek egyik formáját abban látják, hogy műsorra tűznek magyar darabokat.

Az óhazával való kapcsolat másik formája számukra az itthoni fellépés; még a legnagyobb, világjáró művészek számára is különleges örömet jelent egy budapesti hangverseny (Starker János, Pauk György, Frankl Péter, s aki régóta szeretne szerepelni, s igen sokat tett az új magyar zenéért külföldön: Vető Tamás).

Több alkalmat kellene nyújtani a kevésbé befutott, de a magyar zenét lelkesen propagáló magyar származású művészeknek a magyarországi fellépésére. Nem lenne szabad korlátozni az erre szolgáló „keretet", nem lenne szabad arra hivatkozni, hogy ezzel saját művészeink elől vesszük el a fellépési lehetőséget. Éppen ellenkezőleg — ha külföldi művész Magyarországon magyar darabot játszik, tehát megtanulta a művet, külföldön is biztosan előadja, s ezzel az új magyar zene hitelét, nevét növeli. Magyar művészeink, akik sok új magyar zenét játszanak, így maguk is több külföldi fellépéshez jutnak (pl. Fellegi Ádám, Körmendi Klára, akik külföldön túlnyomórészt új magyar zenét adnak elő).

b) A Kodály-módszer nemzetközi elismerése következtében egyre nagyobb számban töltenek zenepedagógusaink rövidebb-hosszabb időt külföldön. Meg kell találni annak a módját, hogy a külföldön tanító magyar zenepedagógusok a mai magyar zene népszerűsítésének követeivé váljanak.

c) Kitűnő fórum lenne a zenénk iránt érdeklődő magyar és nem magyar külföldi muzsikusok meghívására a kortárs zene hete, amelyek közül az elsőt a tervek szerint 1974 őszén rendezi a Filharmónia. Helyes műsorpolitika esetén a fesztivál idevonzaná a nemzetközi zenei élet számos kiválóságát, akik egy hét során az új magyar zene legjobb alkotásaival ismerkedhetnének meg. Nyilvánvaló, hogy ezekután az új magyar zene alkotásainak külföldön való elhelyezése is könnyebbé válna.

Az elmúlt két évben szerzett tapasztalatok azzal biztatnak, hogy megfelelő összefogással, alkotó együttműködéssel meg tudjuk teremteni a mai magyar zene méltó helyét a világban.

Sarlós László

A RÁDIÓ SZEREPE A MAGYAR ZENE KÜLFÖLDI PROPAGANDÁJÁBAN

A Magyar Rádió igyekszik a rádió adta, speciális lehetőségekkel és erőforrásokkal a hazai élet eredményeit a nagyvilágban minél hatékonyabban bemutatni. Ezt a speciális és — más zenei intézményekkel szemben — egyedülálló propagandalehetőséget egyrészt az biztosítja, hogy a rádióműsorok a világ sok (de sajnos nem elég!) táján a sugárzással egyidejűleg hallhatók, másrészt és főleg, hogy a hangszalagtár elvileg valamennyi rádióállomás részére gazdag választékot kínál.

Ma már a közhelyek közé sorolható az a tétel, hogy a Rádió, amely összműsoraiban 60-65% zenét sugároz, voltaképpen egy gigantikus méretű, korlátlan befogadóképességű koncertterem. Az elmúlt évtized tudományos felméréseinek, szisztematikus közvélemény-kutatásainak eredményei szerint e koncertterem hazai méretei évről évre bővülnek, a hallgatóság létszáma egyre nő. A téma jelentőségéhez mérten azonban keveset beszélünk a *magyar zene exportjáról*, ezen belül az új zenei alkotások jelentkezéséről a külföldi rádióállomások adásaiban.

E sorok ezt a hiányt igyekeznek pótolni: a Magyar Rádió sokrétű nemzetközi zenei munkáját fejlődésében, eredményeiben felmérni, ismertetni. Sajnos, ez nem történhetik kizárólag „olvasmányos" formában, elkerülhetetlen néhány statisztikai jellegű adat közlése, hiszen ezek jelzik a legkézzelfoghatóbban e munka eredményeit, a célok megvalósítását, vulgáris hasonlattal élve, mint a labdarúgásban a gólok. Ez a vázlatos összefoglalás nem foglalkozik az egyenes adások mennyiségé-

vel, nem felmérhető, de feltételezetten tekintélyes, külföldi hallgatottságával. Az éter hullámain keresztül folytatott zenei propaganda a Magyar Rádiónak az alábbiakban vázolt nemzetközi munkájában pluszként jelentkezik.

A zenei export-import bonyolítására a nemzetközi műsorcsere rovat a zenei főosztály keretében, a külügyi osztállyal való szoros együttműködéssel 1955-ben alakult meg. A kezdeti eredmények az ellenforradalmat követő kaotikus nemzetközi helyzetben szinte teljesen megsemmisültek. 1957 tavaszán kezdődött el újra a nemzetközi kapcsolatok felvétele. Ekkor mindössze 10, zömében szocialista rádióval volt szórványos kapcsolatunk, amely tény azonban akkor még komoly eredménynek számított. Partnereink száma az évek folyamán fokozatosan, egyenletesen nőtt és az elmúlt 2-3 évben elértük a maximálisnak mondható lehetőségek határát: a velünk kapcsolatot tartó rádióállomások száma mintegy 108, amelyek közül rendszeres, kétoldalú zenei felvételcserét 70-nel folytatunk. E hatalmas ívű fejlődés illusztrálására íme néhány kiragadott percadat:

1962-ben kiküldtünk 32 950 perc zenei felvételt,
1972-ben kiküldtünk 67 700 perc zenei felvételt,
1973-ban kiküldtünk 77 650 perc zenei felvételt.

(Eligazítás a percszámításban gyakorlatlan olvasónak: az utóbbi adat — nem matematikai pontossággal átszámítva — 1294 órának, illetve 60 teljes napnak felel meg.)

Az 1974. év további csúcsteljesítményt ígér: február 24-ig (e sorok írásakor) már 14 700 perc zenei felvételt továbbítottunk külföldi rádiókhoz.

E fejlődést elsősorban a tervszerű és folyamatos propagandamunka tette lehetővé és biztosítja. Több mint tíz esztendeje partnereink részére szép kiállítású, az éves ajánlatokat tartalmazó prospektusokat küldünk, amelyek a Magyar Rádió legfontosabb műsoraira és felvételeire hívják fel a figyelmet. A kiajánlások — címlapjukon Bartók zongoraszonátájának facsimile kottaképével — a stúdióban rendezett zenekari, kamarazene- és kóruskoncerteket, a Budapest hangversenytermeiből való közvetítéseket, valamint a legrangosabb felvételeket tartalmazzák pontos adatokkal. Külön fejezet hívja fel a figyelmet a mai magyar zeneszerzők alkotásaira. E „nagy" kiajánláson kívül évente prospektus készül az MRT szimfonikus zenekarának valamennyi hangversenyéről, a budapesti zenei hetek eseményeiről és — esetenként — különböző akciókról (pl. az ünnepi Kodály- és Bartók-kiajánlás, A magyar előadó-művészet hónapja). Néhány jelentősebb adat az 1973. évi kiajánlásaink alapján teljesített exportról:

A budapesti zenei hetek hangversenyei (DDR Berlin, BBC, Madrid, Moszkva, Svájc, Zágráb)

Az MRT szimfonikus zenekarának összes hangversenye (Madrid, Montreal)

A listában szereplő valamennyi új magyar mű (KFIZ — Egyesült Államok).

Ugyanez a rádióállomás díszelőadásban, a sajtó ünnepélyes értesítésével, a washingtoni magyar nagykövet védnökségével mutatta be Erkel Saroltáját.

Jelentős érdeklődés mutatkozik a Magyar Rádió által szervezett *kortárszenei hangversenyek* iránt is (DDR Berlin, Hamburg, Koppenhága, Ljubljana, Madrid, Párizs, Prága, Róma).

A *mai magyar zeneművek* egyre tömegesebb jelentkezését a külföldi partnerrádiók műsoraiban a Magyar Rádió közel két évtizede megkezdett és azóta folya-

matosan terebélyesedő mecénási funkciója tette és teszi lehetővé. A Rádió nem kis anyagi ráfordítással rendszeresen ad ki zeneszerzői megbízásokat, együttesei teljes művészi kapacitásával, műszaki gárdájának egyre tökéletesedő szakértelmével, ügyszeretetével igyekszik e jelentős zenei termést — a lehetőségek szerinti legrövidebb időn belül — hangszalagra rögzíteni és e felvételeket előzetesen tervszerű propagandamunkával a világ minden tája felé szétküldeni.

Az új magyar zene felvételének külföldi rádiókban való játszottságát, illetve annak alakulását a következő táblázat mutatja:

	1969	1972	1973
Zeneszerzők száma	41	46	42
Művek száma	129	129	140
Percmennyiség	6044' 01"	7573' 43"	6106'

Bartók és Kodály műveinek a Magyar Rádió által készített és kiküldött felvételei a következő arányban szerepeltek külföldi rádiók programjaiban:

	1969		1972		1973	
	Bartók	Kodály	Bartók	Kodály	Bartók	Kodály
Művek száma	30	12	32	42	32	32
Percmennyiség	2515' 15"	1640' 40"	3216' 21"	2719'	3069'	5011'

A fenti táblázat tanulsága szerint a jó bornak is kell cégér! Az 1969-es év a két mester iránti külföldi érdeklődés hagyományos arányait mutatja. Az 1970—71-ben kiajánlott ünnepi Bartók-program (születésének 90., halálának 25. évfordulója alkalmából) és az 1972 végén kiajánlott ünnepi Kodály-program (születésének 90. évfordulója alkalmából) hatása az 1972. és 1973. évi játszottsággal tökéletesen nyomon követhető és lemérhető.

Az új zene terjesztésének kétségtelenül legrangosabb nemzetközi fóruma a *Tribune Internationale des Compositeurs,* amely az UNESCO égisze alatt évente Párizsban kerül megrendezésre a résztvevő tagrádiók számának folytonos emelkedése mellett. Minden rádióállomás maximálisan 40 percnyi zenei felvétellel nevezhet be, amelyeket az egyes rádiók küldötteiből álló zsüri hallgat le. Díj nincs, csak rangsorolás és a legjobb helyezéseket elért kompozíciókat az egyes tagrádiók — saját előadásban vagy felvételről — kötelesek bemutatni. A Magyar Rádió 1957 óta tagja a Tribune-nek. Szép példája az együttműködésnek, hogy a Zeneműkiadó Vállalat a kiküldött művek kottáit az utóbbi években a seregszemle idejére megjelenteti.

A kezdeti időszakról nem rendelkezünk évszámos adatokkal, de néhány, sikerrel helytállt művet betűrendben felsorolok.

Bozay Attila: Papírszeletek
Kiáltások
Durkó Zsolt: Magyar díszítőelemek
Hegedűverseny
Járdányi Pál: Vivente e moriente

Jóllehet, a született új magyar zeneművek és a lebonyolított külföldi turnék számához mérten nem lenyűgöző az azokon bemutatott kompozíciók mennyisége, mégis büszkén sorolhatjuk fel azokat az alkotásokat, amelyek — a nehézségek ellenére — a Rádiózenekar tolmácsolásában adtak hírt a nemzetközi hangversenyéletben a mai magyar zeneszerzésről. Ezek:

1958 Lajtha László: VII. szimfónia
1959 Maros Rudolf: Ricercare
Szokolay Sándor: Hegedűverseny
1960 Farkas Ferenc: Furfangos diákok — szvit
1964 Kadosa Pál: Concertino
1966 Durkó Zsolt: Magyar rapszódia
1968 Mihály András: Gordonkaverseny
Kadosa Pál: Pian e forte
1969 Farkas Ferenc: Prelúdium és fúga
1973 Durkó Zsolt: Magyar rapszódia
Láng István: Concerto bucolico
Szöllősy András: Musica concertante

Az utóbbit világbemutatóként Bécsben adta elő a zenekar, majd 11 alkalommal hangzott el az Egyesült Államok és Kanada hangversenytermeiben.

Ezek voltak a jelentenivalók a Magyar Rádió zenei házatájáról. Úgy érezzük, hogy eredményeinket illetően nincs szégyelnivalónk, nemzetközi munkánk néhány sikeres erőfeszítésére pedig tagadhatatlanul büszkék vagyunk. Munkánk gyengébb pontjaival is tisztában vagyunk, lehetőségeink határain belül igyekszünk a propagondo- és műszaki munka minőségét tovább javítani, kapacitását növelni.

Sebestyén András

LÁSZLÓ ZSIGMOND KITÜNTETÉSE

A Magyar Népköztárasaság Művészeti Alapja zeneművészeti szakosztályának 1973. évi díját dr. László Zsigmond Erkel-díjas zenetörténésznek és irodalomkutatónak adták át a magyar verselmélet, a rím, a vers és zene összefüggéseinek vizsgálatában elért eredményeiért, a zenei prozódia, a magyar zenetörténet, a zenekritika és a zenei műfordítás területén kifejtett maradandó munkássága elismeréseként.

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Pernnye András:
HÉT TANULMÁNY A ZENÉRŐL

Magvető Kiadó Budapest, 1973.

Pernye András ötödik könyve esszékötet. A szabadon bontakozó, de világos gondolatmenetek, egy tudományág alapproblémáinak tudóskodástól mentes feltárása és a szenvedélyes polémia általában az esszé ismérvei, melyek Pernye könyvében is föllelhetők. A *Hét tanulmány*...-t a gondolkodó olvasóhoz fordulás magatartása ötvözi egybe, oly módon, hogy nem kalandozik el sem a publicisztika, sem az ismeretterjesztés területére. A zenetudós történeti kétségeit, koncepcionális gondjait kívánja megosztani a zenetudományi irodalomban, annak problémáiban alkalmasint járatlan olvasóval. A szerző három témakör szerint csoportosította tanulmányait: az első három írás a zenei köznyelv kérdéseivel, az utolsó három a köznyelv nélküli állapot problémájával, egy tanulmány pedig szorosabban esztétikai témával foglalkozik.

A köznyelv kérdéseit tartalmazó írások más-más szempontból elemzik kollektivitás és zene, köznyelv és individuális produkció viszonyát. Az első két tanulmány egyben Pernye zenetörténeti alapgondolatait is tartalmazza, arra a korszakra vonatkoztatva, amely a legszenvedélyesebben foglalkoztatja (a német protestáns zene fejlődése a 18. század közepéig). Koncepciójának magva, kiinduló- és végpontja a zene kollektív princípiuma: „A benne (ti. a hang és a ritmus „udvarában" — B. P.) megrögzült »tisztátalanság« vagy »pontatlanság« nem egyéb, mint *a zene létformája*... Ennek alapján merjük teljes biztonsággal kijelenteni, *hogy minden élő zenei hang mind a mai napig folyvást újrateremti saját születését és ezzel együtt a kollektivát, amelyből származott.*" *(A zenei ismétlés elmélete.)* Ugyanígy „A... zenei forma maga... kollektív eredetű" — szögezi le Szabolcsi Bence és bizonyos mértékig az ifjú Lukács György szellemében. Az ősi közösségek művészete, ismétlőszerkezetek révén, zárt formavilágot hozott létre. Az utóbbi évezredben, amelyet a köznyelv lassú majd gyorsuló felbomlása jellemez még egyszer, a német reformációban születik újjá alkotó, befogadó és előadó tökéletes egysége — „ad maiorem Dei gloriam". Ezzel szemben minden olyan európai zenei stíluskorszakban, amelyben a köznyelvi alapok elhomályosultak vagy széthullottak, maga a forma, az alkotás, az esztétikum léte válik kétségessé. A műalkotás csupán megoldhatatlannak tűnő nehézségek ismételt legyőzése árán jöhet létre. Igen szemléletes, meggyőző példa minderre az ismétléselmélet függelékszerű *A reformáció és az ellenreformáció viszonya az ismétléshez.* c. zárófejezete: az ellenreformáció hasztalan akarja megújítani azt a gregorián anyagot, amit éppen Luther bőséggel felhasznált, átalakított, és ami *ott*, a protestáns harci közösségekben, ismét eleven erővel tudott hatni. Az ellenreformáció egyházzenéje viszont már nem az „egyakaratú" kollektivitás talaján születik, hanem, függetlenül az alapanyag eredetileg köznyelvi voltától, a kibontakozó polgári nyilvánosság világában, ily módon az olasz barokkban „... az istentisztelet olyasfaj-

De felveti a zeneművészet értékproblémáit is, a marxista zeneesztétika értékelméletének prolegomenonjaként. Megkülönbözteti a mű autonóm (szerkezeti tényezők) és viszonylagos (történetileg változó, funkcionális, szociális, inlémáit is, a marxista zeneesztétika érték fogalmát struktúrának, részértékek egész skálájának fogja fel, és változásait a XIX. század zenefelfogásán, érték szemléletén illusztrálja. Az értékprobléma ígéretes *fölvetése* azonban semmiképpen sem nyer megnyugtató megoldást, de még a távlatokat sem látjuk kibontakozni, mert Lissa, saját értékfogalmát a XIX. századi példán kipróbálva egyértelműen és egyoldalúan szociológiai-recepciós értelemben használja. Egyáltalán nem használja tehát az eredetileg megkülönböztetett, autonóm, esztétikai értelmében. Ez az eredetileg jogos, és polémiák során kialakult historizáló felfogás végül hamis általánosítás áldozata lesz, relativisztikus irányba mozdul el. Azt eredményezi, hogy *az idő, a processzualitás, a zenei forma* esztétikai fogalmát mint kizárólag recepcióban megvalósuló, effektív érvénnyel csakis ennek révén rendelkező fogalmakat alkalmazza: „A mű *csak akkor* válik integer egésszé, ha a hallgató tudata ezeket a kapcsolatokat *felfogja*. Eszerint a zenemű egysége a hallgató képzeletében ölt formát, a hallgató *veti egybe, állítja össze, differenciálja és rendezi*, ő állapítja meg a különbségeket és hasonlóságokat, változásokat és ellentéteket." (A zene processzualitása) A forma önálló, objektív érvényének, jelentésének meghatározására kísérletet sem tesz. Ily módon éppen az eredetileg kitűzött maximális program megvalósítása eleve reménytelen.

Ez, az esztétáknál bizony előforduló antiesztétikus álláspont végül esztétikai kérdések táragyalása esetén vezet tévedésekhez. Így pl. *Időszerkezet és időélmény a zeneműben* c. írásában hosszú és vitatható fejtegetést olvashatunk az „idő antinómiáiról" az opera műfajában, mely a színpadi cselekmény és a zenei anyag ideje között szerinte szükségszerűen és mindenkor fennáll, mint a műfaj feloldhatatlan feszültsége, adottsága. Úgy véljük, elfogadhatatlan, hogy az opera zenéje a színpadi cselekménytől teljesen különböző idővel rendelkezzék, ebben az esetben ugyanis koherens mű egyáltalán nem jöhetne éltre, mert azonnal széthullana. Továbbá, ha dráma és zene időbeli konfliktusa valóban alapproblémája is a műfajnak, egyúttal termékenységének garanciája, ráadásul az opera történetének tanúsága szerint a konfliktus mindig újból és újból, — noha egyszeri alakzatban — megoldódott, Monteverditől Bergig.

A legfontosabb kérdések *felvetése*, a leggyümölcsözőbbnek ígérkező módszertani célkitűzések jellemzik tehát Lissa kötetét. Az expozíciót azonban az esetek többségében csupán adott jelenség — sokszor elgondolkoztató és igen körültekintő — *leírása* követi. A nyolc tanulmány szinte azonos logikai séma szerint épül föl: jelentős módszertani kérdés exponálása, utána a jelenség kimerítő jellemzése, lehetséges komponenseinek számbavétele, majd végül a módszertani probléma fontosságának ismételt hangsúlyozása. Ilyen értelemben az egész kötet tulajdonképpen igen színvonalas prolegomenongyűjtemény. Az exponálás, a jelenségek, a leírás szintjénél nemigen mennek tovább. Éppen az eredeti teoretikus válasz kísérlete, a markáns, revelatív álláspont hiányzik itt megjelent tanulmányaiból. Inkább utakat nyit, s e tekintetben kétségtelenül igen hasznos feladatot teljesít.

Balassa Péter

A MAGYAR NÉPZENE TÁRA VI. NÉPDALTÍPUSOK 1.

Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.

A Magyar Népzene Tára egy-egy új kötetének megjelenése népzenetudományunk legnagyobb eseménye. Mint ismeretes, az első öt kötet az alkalomhoz kötött dallamvilágban igyekezett rendet teremteni és az V. kötet (siratók) után hosszú ideig tartotta magát az a terv, hogy a VI. kötet a még sajtó alá nem rendezett kisebb szertartásos dallamokat (kikiáltókat) rendezi majd; a szerkesztő Kerényi György el is készült ezzel az anyaggal, mégis — Kodály utolsó kívánsága szerint és talán kissé a külföldi tudósoknak a magyar zenetudomány iránti várakozása miatt is — a legújabb

kötettel megkezdődött a leggazdagabb anyag, a *lírai* népzene közlése.

A bevezető felsorakoztatja a népdalrendezés magyarországi fejlődését Ilmari Krohn közös-finális elvétől Járdányi *dallamrajz*-elméletéig. Ez a rendszer biztosítja a magyar népi dallamvilág közlésének történeti fokozatosságát is, mivel az I. kategóriában „A kezdő sor magasabb a záró sornál". A jelen kötet azonfelül az I. kategória A) pontján belül („Az első sor magasabb a másodiknál") az 1. pont („A második sor magasabb a harmadiknál") a) alpontjába tartozó dallamokat közli, melyeknek teljes dallamvonalában *„Az előtag végig a felső rétegben van"*, vagyis tartalma alapjában az Eurázsiából származó tiszta kvintváltó dalok majdnem teljes variánscsaládja, amelynek meloszában „négy pentaton völgy" helyezkedik el (Járdányi).

A népdalok itt található rendszerezése egyébként egy hosszú fejlődési folyamat eredménye. A legutóbbi (17.) budapesti népzenei kongresszus egyik fő vitatémája éppen ez a kérdés volt. A 60-as évek végén a szlovákok és németek komoly erőfeszítéseket tettek a maguk népzeneanyagának rendszerezése végett. W. Suppan és W. Wiora a német, Vetterl, Elscheková, Kvetová a szláv anyag klasszifikálásában ért el jó eredményt. Járdányi módszerének kiindulópontja a magyar népdal-rendszerezésben a két magyar népdalstílus (a régi és új) éles különválasztása. A magyar népdalok sorainak fekvése ui. magához vonzza a két stílus tipikus egyedeit. Egyes nyugati kutatók e két magyar (mondhatjuk nyugodtan: keleti és nyugati) zenei áram megjelölésére a terrace és tile (lépcsős és boltíves) megjelölést használják. Nagyon helyesen tette Járdányi, hogy a szigorúan szabályos példányok közé bebocsátotta a módosult (torzuló) variánsokat is. Az egyik akadémiai konferencia után tette ezt, miután mi is kifejtettük véleményünket az olyan dallamvariánsokról, amelyek egy-egy sorukban váratlanul eltérnek egymástól és emiatt tipizáláskor elkerülhetnek egymás közeléből.

A jelen kötetben az egymagú tiszta kvintváltó népdalok 14 családjának 685 dallampéldánya fért el. A kétnyelvű kiadás igen sok helyet fogyasztott, a könyv végül is 800 oldalas. Az első 9 „főalak" a következő csökkenő szótagszámú, ismert dallampéldányok köré csoportosul: 1. *„Hücs ki disznó a berekbül, csak a füle látszik"* (melosza azonos a *„Hol jártál az éjjel cinegemadár"*-éval), 2. *„Addig innen rózsám el nem mégy"* (ill. *„Erre gyere rózsám, nincsen sár"*), amely azonos a Bartók gyűjtötte *„Az ürögi utca sikeres"* és a népszerű *„Volt énnékem pénzem, elástam"* dallamával, 3. *„Béreslegény, jól megrakd a szekered"*, 4. a jónikus és kevésbé ismert *„Mulik Ilon lepedője"*, 5. *„Menek az úton lefelé"* (*„Édesanyám sok szép szava"*), 6. *„Hála Isten, makk is van"*, 7. *„Fölmentem a szilvafára"* (*„Mikor gulásbojtár voltam"*), 8. *„Láttál-e valaha"*, 9. a nevezetes *„Röpülj páva, röpülj"*. A 10-ik típustól a kvintváltó szerkezet fellazul az olyan példányokban, mint az *„Árva madár, mit keseregsz az ágon"* (*„Két fa között felsütött a holdvilág"*). A váratlanul ismét tiszta kvintváltó 11. *„Sári néni de beteg"* után a 12. típus, *„Túl a vízen egy almafa"*, *„Kicsi madár, aj be fenn jársz"*, *„Bomlott testem a bokorba"* negyedik sorában változik. (Utóbbit az 1946-os egyik Énekszó-ban osztják variánssal vetettem egybe.) A 13. típust első sora tartja össze, utótagja változik: *„Édesanyám sok szép szava"* (*„Kicsi madár, jaj de fönn jársz"*), ennek rokona a 14., hangszeres előadásokból ismert *„Kék ibolya, ha leszakajtanálak"* és változatai.

A Népzenekutató Csoport tervezett hatalmas munkája, amellyel a százezer felgyűjtött népdalunknak szinte valamennyi egyedét közre kívánja adni, a jövő évszázadra átnyúló feladat lesz. Az utókor, mely bizonyára gépi pontossággal dolgozik majd, fogja eldönteni a mai közlésrend rangját és csalhatatlanságát.

Kallós Zoltán:
BALLADÁK KÖNYVE

Helikon Könyvkiadó, 1973

A sikerben, a nem manipulált valódi sikerben mindig van valami más is, mint puszta szakmai elismerés. A több ízben is kiadott Balladák könyve sikerének titka az a vitathatatlan élő érték, amit a mezőségi és moldvai balladák ódon szövegvilága és dallamossága jelent. Ebben a műben maga az alkotás hat. A kötet gondozói (Szabó T. Attila, Jagamas János, Katona Tamás) nem is méretezik túl a jegyzetelést, inkább a versek hatóerejére bízzák a könyv sor-

nos egy emberöltőnyi munkát áldozott a Bartók-dokumentumok felkutatására és publikálására, s ennek a hatalmas munkának eredménye a most megjelent gazdag levélválogatás.

A kutatómunka következő lépése — a további anyaggyűjtés mellett — nyilván az összefoglalás lesz, a kiadói tervekben, úgy tudom, szerepel, valamennyi feltárt Bartók-levél kritikai kiadása. A leveleket közreadó kutató filológiai apparátusa észrevehetően bővül s gazdagodik, Demény János, a sajtó alá rendezés tapasztalatait hasznosítva, mindegyre bővíti a leveleket kísérő jegyzetapparátust. Azt hiszem azonban, hogy e téren még nem érte el az optimumot.

A jegyzetekkel kapcsolatban, a legújabb kötetet forgatva, két irányban tartanám szükségesnek a további finomítást.

1. Idegen nyelvű kiadványról lévén szó, bizonyos eseményekről, magyar kulturális jelenségekről elkelt volna némi tájékoztatás. „*Kodálynak óriási sikere volt. Valóságos szenzáció volt az estélye, hiszen egy eddig teljesen ismeretlen ember tűnt fel benne mint a legelsők egyike.*" (78.) A jegyzetből hiányzik, hogy itt az 1910-es, zenetörténeti jelentőségű szerzői estről van szó. Újfalussy Bartók-könyvének magyar kiadására hivatkozik a 2. levél jegyzete, pedig már két éve, hogy megjelent az angol változat, s a gyűjtemény korrektúráinak elkészítésekor már a német fordítás előkészítése is előrehaladott stádiumban lehetett.

2. A mostani ediciót követő bármilyen nyelvű levélgyűjtemény jegyzetanyagában hasznos lenne maximálisan támaszkodni a Documenta Bartókiana felbecsülhetetlen értékű anyagára. A Doc Bart.-ból ugyanis számos Bartók-levél előzményei, vagy következményei rekonstruálhatók. Például, olyan blokkokra gondolok, mint Zágon Géza Vilmos DocBart. II.), vagy Delius (DocBart. III.) levelei, de a sorozat III. kötetét, amely Bartókhoz írott leveleket tartalmaz, nagyon termékeny lenne pontról pontra egybevetni Bartók leveleivel.

Nos, ha már a kísérő apparátusnál tartok, meg kell jegyeznem, hogy az új német edició — nem tudom, Demény János, avagy a kiadó elhatározásából — visszalépés az 1971-ben megjelent angol verzióhoz képest. Az angol kötetben helyet kapott, most kimaradt a levelekben megemlített városok-falvak neve, a teljes név- és tárgymutató, valamint a levelekben megemlített Bartók-művek mutatója. Ez az egész indexapparátus néhány lapon elfér, a terjedelmet lényegesen nem növeli, de a kötet használhatóságát annál inkább. Ezen tehát ne takarékoskodjunk többé.

Demény János levélgyűjtése igen ízléses formátumban, szép nyomtatásban jelent meg, s nemcsak tartalmában, formájában is igen vonzó.

Breuer János

HANGLEMEZEKRŐL

Johann Sebastian Bach: János passió BWV 245. — Előadók: Kalmár Magda (szoprán), Hamari Júlia (alt), Réti József (tenor, Evangelista és tenor áriák), Melis György (bariton, Jézus), Bruce Abel (basszus, Pilátus és áriák), Kováts Kolos (basszus, Péter). Továbbá: Lajos Attila (fuvola), Pongrácz Péter (I. oboa), Tóth Lajos (II. oboa), Eisenbacher Mihály (oboa da caccia), Pongrácz Gábor (I. brácsa), Frank Mária (gordonka), Som László (bőgő), Pertis Zsuzsa (cembalo), Lehotka Gábor (orgona); a Zeneművészeti Főiskola Kamarakórusa (karigazgató: Párkai István), Liszt Ferenc Kamarazenekar, vezényel: Lehel György. — Hungaroton LPX 11580—82.

Gratulálunk a felvételhez! Ugyanazt az előadást rögzíti a lemez, mely néhány éve oly feltűnő sikert aratott a Zeneakadémián, Lehel György vezényletével. Lehel felfogása a passióról több mindenben eltér a szokásostól — jobban hangsúlyozza a részleteket, a kamarazenei hatásokat, mindenhol súlyt helyez az érthetőségre, a drámai történés követhetőségére. Természetesen a nagy tablók, kórustömbök nála is kitűnően érvényesülnek, de mindez egységben a részletek legaprólékosabb, minden külsőségességtől mentes kidolgozásával. Tolmácsolása egészében meggyőz, sőt: lenyűgöz!

Néhány különösen szép részre külön is szívesen emlékeztetek: már a nyitókórusban jól érvényesülnek a kisebb kóruslétszám segítette plasztikusabb szólamvezetések, hangzások. Megragadó a 13-as szoprán-ária átlelkesült, boldog hangja, vagy a Nr. 14-ben az Evangélista énekének utolsó lassítása, nemkülönben a Nr. 19 „gesztuszenéje". A második rész — ha lehet — még sikerültebb, egészében: átfűtöttebb, felszabadultabb. Jó tempójával, friss, hatásos lendületével kitűnik a Nr. 23-kórus, vagy a Nr. 54 „olasz madrigál" megoldása. Az egész felvétel koronája az „Es ist vollbracht" (Nr. 58.) ragyogó interpretálása, és külön kiemelendő a két utolsó „tétel", a Nr. 67 zárókórus és a zárókorál érzelmekben gazdag, tündöklően jó előadása. (Lehel itt is meggyőz: a zárókórusban a hatás még egy kicsit talán visszafogottabb, de csak azért, hogy a korál fenségesebben, fényesebben, gazdagabban, igazi záró hatást érjen el. Egyetértünk recitatív-dirigálásaival, korál-építkezéseivel is.

Mindemellett néhány lemezfelvételi, illetve előadási problémára is utalunk — hangsúlyozva, hogy ezekkel együtt, összhatásában kitűnő a felvétel. A kórusok lejátszásánál sokszor kísért a betorzulás veszélye, különösen a f, ff-oknál. A Nr. 25 kórustételben a hangzás a zenekarban nem tűnik teljesen kiegyenlítettnek. A Nr. 34-es kórus viszonylag erőtlenebbnek hangzik, Nr. 35-ben Pilátus kissé operai felfogással — bár kétségkívül muzikálisan — énekel. A Nr. 48 ária basszusbelépése nem szép, s ugyanitt a kórus „Wohin?" kiáltásai is kissé felhangnélkülien, tompán hangzanak.

A népes előadói gárdából kiemelkedik Réti József emlékezetesen nagyszerű tolmácsolása. „Szerepével" maximálisan azonosult, éneklése nemcsak szép, szuggesztív; bámulatosan érezte-értette ezt a nehéz szólamot. Őt, csupán ezt az egyetlen szerepét hallgatván érezzük oly

rának teljesítménye; Kórodi András vezényléséről is csak dicsérőleg írhatunk. Ilyen felvételek hallatán növekszik bizalmunk: nem kell féltenünk az utánpótlástól operajátszásunkat. Ragyogó tehetségű művészek viszik tovább az örökséget: sok szép operaestét ígérve a jelen és a jövő közönségének.

Lemeztechnikailag — a Nyitányban hallható kisebb pattogásoktól eltekintve — is kitűnően sikerült a felvétel.

Juhász Előd

IV 57

MAGYAR ZENE

1974 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XV. évfolyam 3. szám *1974. szeptember*

TARTALOM

BREUER JÁNOS:
A Schönberg-centenáriumra 228

ARNOLD SCHÖNBERG:
Szimfóniák népdalból 232

HANNS EISLER:
Arnold Schönberg 238

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO:
Arnold Schönberg Pierrot Lunaire-je 250

DENIJS DILLE:
Bartók és Schoenberg kapcsolatai 253

SOMFAI LÁSZLÓ:
Miért oly könnyen abszolutizálható Schoenberg zenéje 267

KÁRPÁTI JÁNOS:
Dodekafónia vagy tonalitás. Jegyzetek Schönberg Napóleon-ódájáról 276

BALÁZS ISTVÁN:
Zeneművészet és történelmi távlat. Arnold Schönberg és a tizenkétfokú technika belső időviszonyainak ellentmondásai 299

BÁRDOS LAJOS KÖSZÖNTÉSE 319

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL
Adorno—Eisler: Filmzene (Balassa Péter) 321

H. H. Stuckenschmidt: Schönberg. Leben, Umwelt, Werk. (Barna István) 323

Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974 — Tadeusz A. Zielinsky: Bartók — Szerk.: László Ferenc: Bartók-dolgozatok — Denijs Dille: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890—1904 — Bartók-breviárium. Összeállította és az előszót írta Ujfalussy József. Szerkesztette: Lampert Vera — Szerk.: Kroó György: Miért szép századunk zenéje. (B. J.) 325

Komponisten der Fürstlichen Esterhazyschen Hofkapelle — Otto Erich Deutsch: Musikalische Kuckuckseier und andere wiener Musikgeschichten — Alexander Weinmann: Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages — Theodore Stravinsky: Catherine & Igor Stravinsky. A Family Album (Bónis Ferenc) 333

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évenként négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
74.3131.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen



A SCHÖNBERG-CENTENÁRIUMRA

Arnold Schönberg művészetét ma sem ismeri sokkal alaposabban a magyar közönség, mint ezelőtt 50-60 esztendővel. Műveinek nagy része mindmáig felfedezésre vár. De ama indulat, amellyel Bartók 1920-ban kérte számon a magyar zenekultúrától Schönberg műveinek előadását, s amely a fiatal Tóth Aladár egyik korai, a Nyugatban, 1923-ban publikált, a magyar zenei közállapotok konzervativizmusát bíráló tanulmányából árad, az a számonkérő hang, amely Jemnitz Sándor kritikai életművét jellemzi, ma már nem lenne teljesen jogos. Igaz, a két világháború közötti korszakban is elhangzott, ha szórványosan is, Schönberg néhány kompozíciója. A *Verklärte Nacht* Dohnányi, majd Jemnitz vezényletével szólalt meg, *zongoradarabjai* közül Bartók, Szelényi István és Kadosa Pál játszott néhányat, az *I. és a II. Quartett* a Rosé- és a Waldbauer-vonósnégyes hangversenyein tűnt fel. Az utóbbi években megismertük az *Öt zenekari darabot*, világsikert arattunk a *Pierrot lunaire* magyar hanglemezével és koncertelőadásaival, elhangzott a 20-as évek termésének olyan jelentős, reprezentatív alkotása, amilyen a *Fúvósötös* és a *Zongoraszvit*. Halottuk a *Várakozás* című monodrámáját és az 1974-es zenei heteken megszólalnak a *George-dalok*, amelyek az Új Zene Nemzetközi Társasága megalakulásának évében, az 1922-es Salzburgi Modern Kamarazenei Fesztiválon hökkentették meg a közönséget.

Schönberg zenéjének azonban olyan térhódításáról, mint amilyen az elmúlt években kibontakozott Sztravinszkij-kultusz, nem beszélhetünk, s kérdés, hogy ilyen értelemben Schönberg-kultuszról szólhatunk-e valaha is. Schönberg zenéjének értő tábora hívek és megszállottak kicsiny köréből állott mindenkor. Zeneszerző-, előadóművész- és esztétatanítványok évtizedeken át munkálkodtak alkotómódszerének elfogadtatásán, terjesztésén és magyarázatán. S néhány évvel ezelőtt Pierre Boulez mégis lakonikus rövidséggel jelentette ki: Schönberg halott. Halott-e valóban? Hiszen zeneszerzői módszerét, a tizenkét hangú technikát, amelyet kezdetben világszerte joggal tartottak „német dolognak", miközben a weimari Németországban is „németellenesnek" bélyegezték a maradiak, nacionalisták, a fasizmus zenei szálláscsinálói, módszerét ma már világszerte alkalmazzák mérsékelten modernnek számító zeneszerzők. Igazán halott? Hiszen a második világháború után, a Webern útját folytató művészek Schönberg unokái valamennyien.

Hogy él-e s életben marad-e Arnold Schönberg zenei oeuvre-je, azt még nem döntötte el véglegesen „az idő és a nép". S aligha döntheti el egy, a cente-

nárium alkalmából megjelenő folyóiratszám. Az évforduló, amely a 20. század klasszikus mestereinek első 100 esztendős fordulója egyben, arra ad lehetőséget és jó alkalmat, hogy az egyetlen magyar nyelvű Schönberg-monográfia — Kárpáti János jeles munkája — után néhány évvel, nem az összefoglalás, hanem a részletezés szándékával tekintsünk az életműre, mégpedig olyan írások tükrében, amelyek — ha nem is valamennyien — értelmezik-magyarázzák az alkotó szorongató magányosságát is.

A magyar nyelven soha meg nem jelent *Schönberg*-tanulmány — Szimfóniák népdalból —, amely eredetileg a berlini Stimmen című folyóirat 1947-es évfolyamának első számában, majd 1950-ben, a Style and Idea című, nálunk fellelhetetlen tanulmánygyűjteményben látott napvilágot, arra a lényegbevágó különbségre hívja fel a figyelmet, amely Schönberg felfogása és a kortárs magyar zene egykorú koncepciója között tátong. Mert igaz, hogy Bartók, Kodály is számtalanszor leírta-leszögezte, hogy népdalból minden további nélkül nem alkotható magasabb zenei forma, de írásaik és alkotásaik mégis azt bizonyítják, hogy hogyan alakítható magasrendű nyugat-európai formákká a zenefolklór inspirációja.

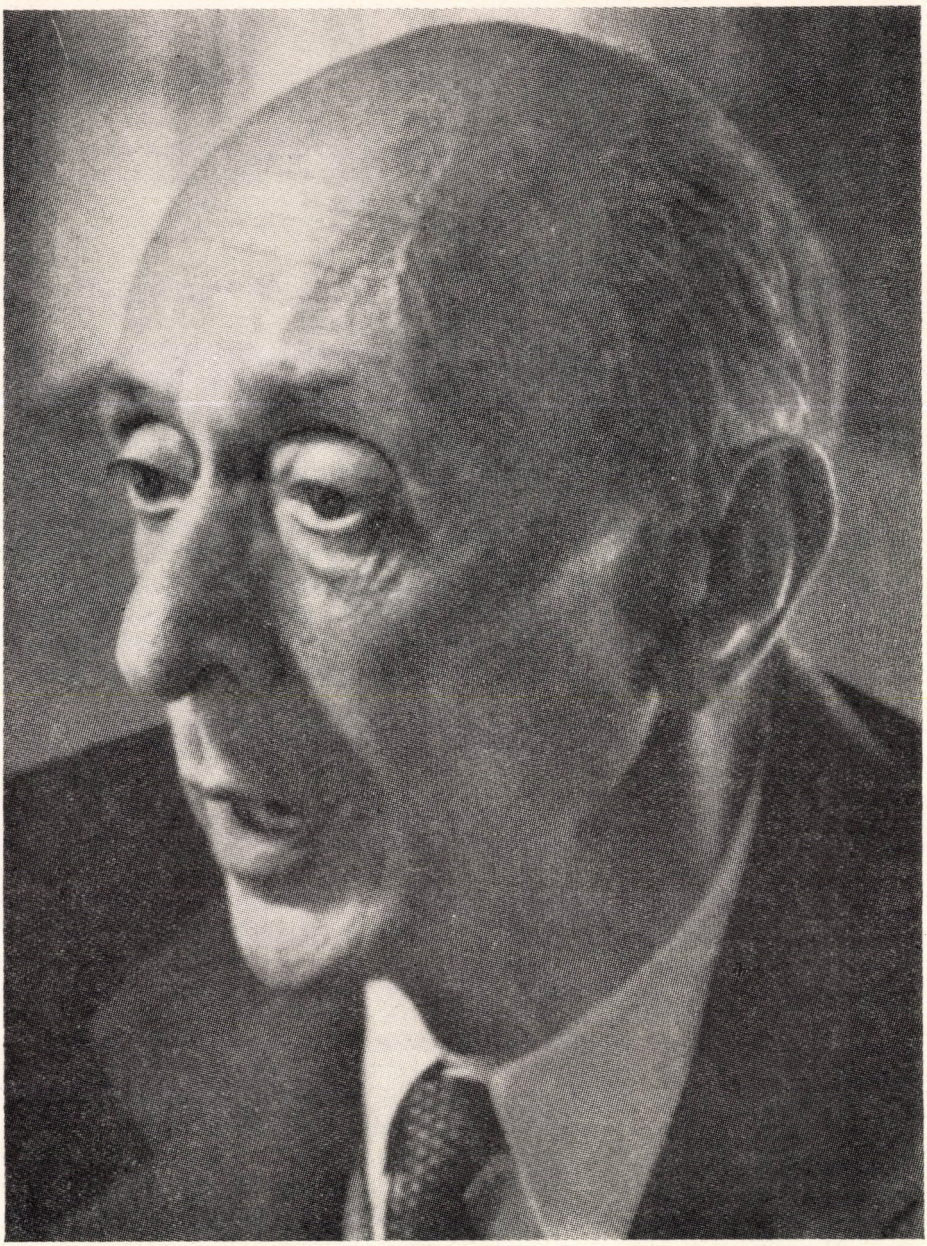
Hanns Eisler, a hűséges tanítvány 1954-ben foglalta össze mesteréről a gondolatait. Lényeges a tanulmány születésének időpontja, s ha Eisler meg is fogalmazza a Schönberg-művek népszerűvé válásának nehézségeit, olyan időpontban hívja fel a figyelmet Schönberg zenéjére, amikor az még dogmatikus művészetfelfogás jegyében képezte a bírálat tárgyát. A másik kortárs, *Theodor Wiesengrund-Adorno*, Alban Berg tanítványa, egész életét Schönberg és köre népszerűsítésének, elismertetésének szentelte. Pierrot lunaire-elemzése, amely későbbi gyűjteményes köteteinek egyikében sem lelhető fel, az Új Bécsi Iskolával foglalkozó első Adorno-írás. A majna-frankfurti „Neue Blätter für Kunst und Literatur" 1922-es 4. évfolyamában látott napvilágot (a cikk fotokópiáját, a Schönberg-tanulmánnyal egyetemben a majna-frankfurti Városi és Egyetemi Könyvtár zenei osztályának vezetője, Dr. Schaefer bocsátotta rendelkezésünkre).

Denijs Dille magyar nyelven mind ez ideig kiadatlan, németül a Documenta Bartókiana 2. kötetében megjelent, Bartók és Schönberg kapcsolataival foglalkozó tanulmányát engedte át közlésre és hozzájárult, hogy kutatásait időközben előkerült anyaggal kiegészíthessük. *Kárpáti János*, az életrajz és életmű legjelentősebb magyar ismerője, Schönberg eszmei szempontból talán legfontosabb művéről, a *Napóleon-ódá*ról írt tanulmányt különszámunkba. *Somfai László* az ez év júniusában, Bécsben rendezett I. Nemzetközi Schönberg-kongresszuson tartott előadásának magyar közreadásával járul hozzá Schönberg zenetörténeti helyének kijelöléséhez. *Balázs István*, az Eötvös Loránd Tudományegyetem végzős hallgatója zeneesztétikai tárgyú diszszertációjának egyik fejezetét sűrítette tanulmánnyá. *Barna István* a legújabb monográfiát, H. H. Stuckenschmidt 1974 májusában napvilágot látott Schönberg-könyvét ismerteti. De témánkhoz vág *Adorno—Eisler* Filmzene című kötetének ismertetése és a bécsi emlékkiállítás katalógusának recenzeálása is.

Egyetlen folyóiratszám természetesen nem lehet hivatott arra, hogy átfogó, új értékelést adjon, hogy kizárólag hazai kutatásokra támaszkodjék. Hiszen a Schönberg-kutatás világviszonylatban is épp hogy megkezdődött.

Mindazt, amit Bartókról, elsősorban magyar, vagy nálunk tevékenykedő tudósok és a szocialista országok kutatóinak jóvoltából és erőfeszítése nyomán dokumentumgyűjtésben, az életút pontos megrajzolásában és az alkotások átfogó esztétikai értékelésében az elmúlt évtizedek alatt megtudhattunk, Schönbergről az elkövetkező évtizedek fogják megállapítani. Ezért sorakoznak ismeretlen — vagy nálunk mind ez ideig nem ismert — dokumentumok az új, eredeti kutatások eredményeivel egyazon folyóiratszámban. Magyar zenei folyóirat első Arnold Schönbergnek szentelt száma talán így is, a teljesség igénye nélkül is hozzájárul ahhoz, hogy századunk zenéjének klasszikusáról többet tudjunk, alaposabb ismeretekkel rendelkezzünk.

Breuer János



ARNOLD SCHÖNBERG:

*SZIMFÓNIÁK NÉPDALBÓL**

Az első világháború békeszerződései a népeknek olyan függetlenséget adtak, amely kulturális vonatkozásban messze távolban volt a függetlenségtől. Még a hat-tízmilliónál nem népesebb kicsiny nemzetek sem követeltek kevesebbet annál, mint hogy olyan önálló egységnek minősüljenek, amelyek nemzeti sajátosságai sokféle megnyilvánulásban tükröződnek: iparművészetükben, szőtteseikben, kerámiáikban, festészetükben, énekeikben, sőt, még zeneszerzésükben is. Természetesnek számított, hogy x város y városéitól lényegesen különböző szokásokat és eljárásokat kívánt kifejleszteni, bár a két várost csupán egy pár száz méteres hegy választotta el egymástól. Ezek a helységek csakhamar általános elismerésre tartottak számot, „helyet kerestek a nap alatt", hogy alkalmuk nyíljék nemzeti termékeik jól jövedelmező árusítására. Egyszóval: oly sok idealista fecsegés mögött a kereskedelmi mérleg sürgető motívuma rejlett.

Az elszigeteltség azonban önmagában még nem szavatolhatja a termékenységet. Ellenkezőleg: olykor még a középszerű dolgokkal is ösztönző lehet a kapcsolat. Másfelől bizonyos, hogy az élet elkerülhetetlen szükségszerűségei — a szerelem, gyász, vágyakozás stb. ismert érzései — egyénien, mi több, eredeti módon fejezhetők ki. Akár elzárkózik egy nemzet a világtól, akár nem, mindig meg lesz a képessége a tulajdon szavainak, dallamainak, énekeinek a megteremtésére. S még ha x város dalainak eltérése a többiétől nem nagyobb is, mint a dór és eol hangsor különbsége, épp elég momentum marad még a különbözőség beképzelésére.

Ha Kelet-Farinoxia déli részének dalai a szokásos fríg hangsorba inkább líd elemeket elegyítenek, míg Franquimonia szomszédos északi területének táncai, határozottan líd dallamosságukba fríg nyomokat kevervén, éppen ellenkező jellegzetességeket mutatnak, az efféle különbségek a helyismerettel felruházott szakember szemében autochton eredetiség jeleiként észlelhetőek. Ilyen eltérések valóban léteznek is a balkáni országokban. E népek dalait gyakran jellemzi a kifejezés megrendítő mélysége és a dallamlépések fölötte érdekfeszítő volta. Eredetük színhelyének azonban legfeljebb a specialista, az ilyen minőségek értékelését élete fő feladatának tekintő szakember számára van jelentősége. A laikusnak viszont mindez közömbös.

Bármily nagyra értékeljük is e jellegzetességeket, egyet meg kell hagyni: mindezek elhanyagolhatók ahhoz a különbséghez képest, amely a műzenétől

* Stimmen. Monatsblätter für Musik. 1. évf. 1. szám, 1947. 1—6. lap.

választja el a népzenét. Lehetséges, hogy e különbség kisebb, mint a kőolaj és az olívaolaj, a mosdóvíz és a szenteltvíz közötti differencia, de e kétféle zene éppoly rosszul elegyedik, akár az olaj a vízzel. Adott témát még Beethoven is csupán viszonylag egyszerű módon, fugatoszerű köntösbe burkolva dolgozhatott fel (Rasumowsky-vonósnégyes, op. 59. No. 2.). Hogy a dallamot külön „thème russe" felirattal jelöli, azt egyfelől bizonnyal az arisztokrata mecénás előtti hódolat jeleként értékelhetjük, másfelől viszont e jelzés bocsánatkérést is jelenthet: a valódi műértők bizonyára felfogják ama nehézségeket, amelyek efféle rendelések velejárói. A problémát helyesebben ítélhetjük meg, ha az említett Scherzo-trió fugatóját egybevetjük a IX. szimfónia Scherzójának fugatós felépítésével. Utóbbiban ugyanis a kísérő ellentéma egyúttal a főtéma melodikus folytatása is. A „thème russe" ellentémái viszont esetleges kiegészítések csupán, kombinatorikus jelentésük nincsen. Világos, hogy e téma primitív harmóniasoron alapul s ezt kontrapunktikus kombinációk követelményeivel összeegyeztetni nem könnyű. Igénytelen szerkezete ráadásul nem tartalmaz olyan problémát, amely igazi tematikus fejlesztésre ösztönözhetne.

Néptánc minőségében igen csinos téma ez. Az orosz zene azonban mégis annak köszönheti a létét, hogy az országnak néhány nagy zeneszerzője született. Ha másként állna a dolog, léteznének ír, vagy skót szimfóniák is, hiszen e népek dalainak felülmúlhatatlan a szépsége s az énekek bővelkednek érdekes és jellegzetes fordulatokban. Néhány kis népnek viszont sikerült bekerülni a zenetörténetbe és a zenebarátok tudatába, ami olyan reprezentáns mestereknek köszönhető, amilyen például Smetana, Grieg, Chopin, Liszt, Dvorák, vagy Sibelius. Jellemző, hogy Sibelius maga is megállapítja: műveinek alapja nem a népzene; azt hiszem Griegre is érvényes ez. Chopin ritmikája egyértelműen a lengyel táncokból származik ugyan, de harmóniavilága, dallamainak java lényegében megegyezik Nyugat- és Közép-Európa akkori stílusaival; ugyanez jórészt érvényes Lisztre és Smetanára is.

A szokatlan, sőt egzotikus skálákra épülő népzenefajták szemmel láthatóan több — sőt, talán túlságosan is sok — karakterisztikus vonással rendelkeznek. Lidérces álom, ha arra gondolok, hogy Japánnak sikerül legyőznie az egész világot. Hisz zenei gondolkodásmódja a leghalványabban sem hasonlít a mienkéhez. E zene hangsorai nem a harmóniai gondolkozás eredményeként születtek meg, vagy ha mégis, hát alapjuk a mi harmóniafelfogásunktól merőben különbözik. A kelet-ázsiai zene hívei azt állítják, hogy e muzsika dallamai az emberi érzések valamennyi árnyalatának kifejezésére alkalmasak. Meglehet, hogy így is van, de az európai fülben — hogy is mondjam — mindez másképpen hangzik! Ha efféle dallamot harmóniakísérettel alátámasztani nem is teljesen lehetetlen, az már aligha lehetséges, hogy e harmóniákat a dallamok hangsoraiból vezessük le, akár logikai úton, akár természetes módon. Márcsak ez okból is feltételezhető, hogy a keleti dallamok zenénket inkább lerombolnák, semmint beleillenének viszonyai közé.

Még a cigányzene sem törhette át a népzenét a műzenétől elválasztó falat. Pedig felfogásunknak nem oly idegen, még ha áthatotta is a környező balkáni népek zenéjének nem egy jellegzetes skálája. Ha Brahms olykor idegen dallamokat is bekebelez, konstrukciója általában nem bonyolultabb a keringőnél,

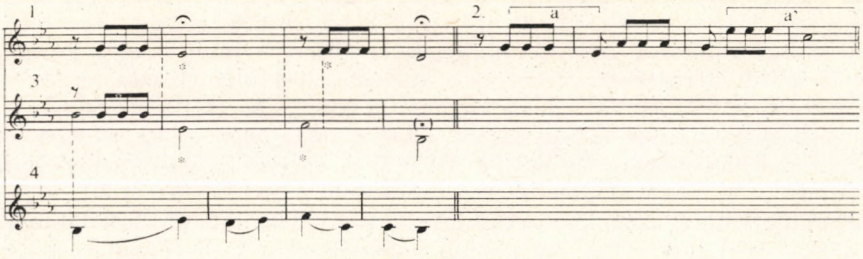
quadrille-nál. Szokatlan dallamok alkotásához azonban nincs szüksége idegen területekre való behatolásra; példa erre a G-dúr vonósnégyes utolsó tétele. Liszt magyar rapszódiái, ami konstrukciójukat illeti, magasabb szervezettségűek ama román, cigány vagy spanyol rapszódiákénál. Egyébként mindezek lényegében potpourrik, olyan formák tehát, amelyek összeállítása véletlenszerűbb annál, amit Bachtól Brahmsig „fantáziának" neveznek a klasszikus mesterek.

Attól függetlenül mármost, hogy mennyire tartjuk szépnek a valódi népdalt, mindenképpen magasabbrendűnek kell ítélnünk a valótlan, az ál-népdaloknál. Ez utóbbiak népszerűségének alapja a trivialitás sajnálatos tömegsikere. Silcher, Abt, Nessler (a 19. század közismert német népies dal- és Liedertafel-kórusszerzői. Szerk.) és más országbeli rokonaik meghamisítják az egyszerűséget, művészietlen szentimentalizmussal helyettesítik az érzést. Amit reprodukálnak, az a „művelt embernek" a „nép fiáról" alkotott képe csupán. De még jobbfajta zeneszerzők sem feledkeznek meg arisztokratikus fölényükről, leszállván a piedesztálról „népi hangvételű" dalaikban. Ha valakinek túlságosan rövid az egyik lába, kompenzációként úgy is felfogható a dolog, hogy viszont a másik lába túlságosan hosszú. Ám az efféle utánzatokban többnyire olyan frázisok találhatók, amelyek a kelleténél egy lépéssel rövidebbek. Ezt pedig nem kompenzálhatják a tétel más részletei, még ha több lépéssel hosszabbak is. A valódi népzene mindig tökéletes, hiszen forrása az improvizáció, más szóval egyfajta villámgyors inspiráció.

A nagy formák követelményei és a népdal egyszerű szerkezete között azonban áthidalhatatlan szakadék tátong s éppen ezért az áthidalás mind ez ideig még senkinek sem sikerült. Párhuzamos egyenesek között minden ponton azonos a távolság — bárki megértheti ezt. Az a tudományos formula viszont, amely szerint „a párhuzamosok a végtelenben metszik egymást" túlságosan sok gondolkozást és képzelőtehetséget igényel ahhoz, hogy közérthetővé és népszerűvé váljék. A valódi népzene belül marad valamely szűken lehatárolt hangsoron és annak legegyszerűbb harmóniasorain. A harmóniarend megváltoztatása és gazdagítása, a dallam figuratív „felcicomázása" — ahogyan például Bach járt el a korálelőjátékaiban — nem hoz létre lényeges új alakzatokat, kontrasztot, mellékgondolatot. A népzenében rejlő belső szervezettség nem ad teret semminemű olyan „megoldatlan részlet"-nek, amelyből csupán a későbbiekben vonhatnánk le a következtetéseket. Az ilyen formák alkotórészei, metszetei nem igényelnek körülményesen indokolt kapcsolatokat, s mivel ellentétek ebben nem hátráltatják, egyszerű egymás mellé sorolás révén épülnek fel. Nincs bennük semmi kifejtést igénylő momentum: a kis forma világosan megragadhatja a tartalmukat s ilyeténmód betölti egy — igaz — kicsiny, de önmagában zárt, önálló képződmény funkcióit.

Ezzel szöges ellentétben a motívum nem kész, nem teljes és nem önálló képződmény, ezért az elhangzását követő folytatásokban fejlődik. Így például Beethoven Ötödikjének nyitómotívuma (1. példa) még tonalitásban is meghatározatlan. Míg a hangnemet meghatározó c fel nem hangzik, *Esz*-dúr is lehetne. A főszólam (2. példa) is csupán a 7. és 8. ütemben érzékelteti a c-mollt (*a'*), midőn c hangon fejezi be a tercmotívumot (*a*). A 3. példából kiviláglik, miképpen származik az átvezetés az eredeti motívumból: a két — csillaggal jelölt — főhang, *esz* és *esz f-dúr* tonikája- és dominánsaként ér-

telmezhető, hiszen *b* előzi meg és követi (a kidolgozás 196. sköv., valamint 409—415. üteméből kitűnik, hogy a két főhang *esz* és *f*), 4. példánk pedig megmutatja, miképpen ered a melléktéma ebből az alakzatból, s egyúttal az ősmotívumból:



Ezt nevezem „fejlesztő variációnak". Egyetlen olyan darabra sem emlékezem, amelyben népdalból ilyen módszerrel fejlesztették volna ki a melléktémát. Hosszadalmas históriákat elkerülendő, az általános metódus szerint a rövidséget nyújtják hosszúra: számtalan alkalommal ismételgetik a rövid frázist anélkül, hogy a variációnak egyéb eszközével is élnének, mint amilyen a más fokokra való transzpozíció, a hangszerelés megváltoztatása, újabban pedig a disszonáns hangok elegyítése. Amit viszont a hollywoodi aranszőrök ellenpontnak hívnak, csupa fölösleges, szervesen nem kapcsolódó mellékszólam.

Mindezzel tehát semmi olyant nem lehet elmondani, amit a népdal, már első elhangzásakor, ne közölne.

A zeneszerző, a valódi alkotó szellem csupán akkor komponál, ha senki által még el nem mondott közölni valója van, olyan, amit — meggyőződése szerint — el kell mondania: zenei üzenet a muzsika híveihez. Hogyan is támadhatna benne igény, hogy a mások által már elmondottakat ismételgesse újra meg újra, s hozzá a népdal fejleszthetetlen formájában.

A valódi zeneszerző nem egy vagy több témát, egész darabot talál ki. Az almafa virágjában, sőt már rügyeiben is meghatározott a jövendő alma valamennyi tulajdonsága — csupán meg kell érnie, meg kell nőnie ahhoz, hogy almává fejlődjék, vagy utóbb, gyümölcsérlelő almafává. Hasonlóképpen, a valódi komponistánál a zenei fogantatás — akár a fizikai fogantatás — egyetlen folyamat, amely magába zárja a produktum totalitását. Körvonalaiban adott a forma a fő- és mellékgondolatok tempóbeli, dinamikai és hangulati karakterisztikumai révén, meghatározott e gondolatok származása és egymáshoz való viszonya, megannyi kontrasztja és elágazása — s mindez egycsapásra jelenik meg, még ha egyelőre állapota embrionális is. A dallamok,

témák, ritmusok és más részletek végleges megfogalmazása a sejtek szaporodóképességének eredménye.

Rakhatunk akár száz tyúktojást is egy nősténysas alá; sasfiókot egyetlenegyből sem fog kikölteni.

Sokan azok közül, akik jogosnak tartják a nagy formákban a népzene felhasználását, analóg esetnek vélik, hogy a klasszikus zenében is gyakran szolgálnak koráldallamok és más népdalok variációsorozatok témájául. Bach, igaz, előjátékaiban a dallamot kontrapunktikusan kísérő szólamokat magukból a korálokból eredezteti, de itt sehol nincs sem lehetőség, sem szükség fejlesztő gyarapításra. Annyit mindenesetre elismerhetünk, hogy a korai művek primitív állapotában mutatják a variációs technikát, hiszen az főként a gyorsaságával tündökölni vágyó virtuózt szolgálja. Az efféle művekben aligha várhatjuk másnak a fejlesztését, mint a sebességét, és más „variációt", mint ami a hangszeres stílusból következik. A variáció egyszerűsége megfelel a témáénak. A művészileg magasabb színvonalú ilyenféle alkotásokban a „variációs motívumot" (én így nevezem) alapvető jellemvonásokból vezetik le, „fejlesztő variálás" útján. Ily módon valóban azt a kompozitorikus eljárást figyelhetjük meg, amely a nyugati zenekultúrának minden formájában szabályozza a tematikus anyag megteremtését: minden dallamot, témát, átvezető- és zárógondolatot, kidolgozást és a szükséges kontrasztgondolatokat.

Az igazi zeneszerző megszokta, hogy a tulajdon tematikus anyagát ezen a logikus módon teremtse meg, függetlenül attól, hogy a forrás spontán inspiráció-e, vagy kemény munka. Nos, az igazi zeneszerző csupán kivételesen tekinthet el attól, hogy művét teljességgel egyéni módon, a tulajdon, egyéni témáival indítsa. És e saját témák kielégítő számban tartalmaznak majd további kimunkálást igénylő izgalmas problémákat. Ha megszabadulhatnánk e kényszertől, s ha a nagy formák nem lennének már embrionális állapotukban is készek, nem is léteznének ilyen formák. Ezért van, hogy valódi kompozíciót nem lehet komponálni, vagyis összeállítani, hanem csupán egészként érzékelni. S ezért nem is szükséges egyes részleteket később beiktatni.

Amiképp a gyermek a szüleire hasonlít, ugyanúgy korrespondeálnak a részletek is az eredeti gondolattal. E részletek maguktól születnek, akár a tejfogak, majd a végleges fogazat, s ugyanolyan módon is keletkeznek, akár mindeme megfoghatatlan, de természetes csoda, a teremtés megannyi kísérője.

Igazi, valódi népzene nem keletkezhetne s nem is létezhetne, ha nem a spontán, inspirált improvizáció teremtené meg, hasonló módon. Köztudott, milyen szívesen rögtönzött Schubert keringőt s más táncdallamot, amikor barátai táncolni kívántak. Hihetetlennek látszik, hogy valódi népzenét „készíteni" lehet hangok és apró hangcsoportok fáradságos sorakoztatásával. E zenét, énekelve, vagy hangszeren játszva, bárdok, trubadúrok, népénekesek és más tehetséges emberek rögtönzik. Tudjuk ugyan, némely fényképésztől kitelik, hogy akár jobb embereket is megerőszakoljon, s arra késztessen, hogy az ismert triviális pózban álljanak kamera elé: a bal kéz a zongorán hangok vagy harmóniák keresgélésén fáradozik, s mindezt a jobb kézben tartott ceruza rögzíti az örökkévalóság számára — bennem aztán mindig kétely támad, vajon az illető igazi, a felfedezők fajtájából való zeneszerző-e.

Úgy látszik, azoknak a népeknek, amelyek mind ez ideig nem tudták birtokba venni helyüket a nap alatt, várniuk kell, amíg az úristennek úgy tetszik majd, hogy földjükre zenei lángelmét küldjön. Amíg azonban erre sor nem kerül, a zene ama népek kifejezése marad, amelyeknek a komponálás, a zeneszerzés nem csupán a piac meghódításának kísérletét jelenti, hanem lelki szükségletet is.

De ehhez természetesen lélekre van szükség.

HANNS EISLER:

*ARNOLD SCHÖNBERG**

Nincs szükségem a kínai közmondásra — „Aki tanárát nem tiszteli, roszszabb a kutyánál" —, hogy megállapítsam: Schönberg nemcsak a 20. század egyik legnagyobb komponistája volt. Mesterségbeli tudása és eredetisége bámulatra méltó, hatása óriási volt és az ma is. Gyarlóságai kedvesebbek nekem, mint mások erényei. A zene története elképzelhetetlen nélküle. A polgárság hanyatlása és alkonya: no persze. De micsoda alkonypír!

Nem lenne szabad megelégednünk azzal, hogy a zeneszociológiát gyakoroljuk — ezt ki kellene egészítenünk a materialista dialektikának a zenei anyag ellentmondásos fejlődésére való alkalmazásával is. Ha nem akarunk lapos, vulgármaterialista szociologizálásba süllyedni, akkor egyfajta „zenei dialektikában" vizsgálnunk kellene a zenei anyag megjelenését és elhalását, elhasználódását és megújulását a társadalmilag meghatározott, változó funkciójú stílusokban. Ezt azért hangsúlyozom, mert Schönberget illető kevés mondanivalómban különös súllyal veszem figyelembe anyagkezelési módszerét, sajátos kompozícióstechnikáját.

S ha ennek során a vizsgálat céljából gyakran elválasztom egymástól a formát és tartalmat, úgy ebben csak Schönberg zenéje egy sajátosságát követem, melyben forma és tartalom gyakran éles ellentmondásban áll. Elöljáróban egyetlen példát erre az ellentmondásra. *Von heute auf morgen* című operájában a szüzsé, a cselekmény, a nyelv nagyjából egy mondén operettnek, méghozzá rossz operettnek felel meg. E banalitásokhoz Schönberg rendkívül nyugtalanító zenét írt — tizenkét fokú műveinek egyikéről van szó —, mely megszünteti az operett-viccet, duplafenekűvé teszi a szöveg banalitását s az egészet különös fénybe helyezi. Az opera kávézgató szereplői, akik kietlen konfliktusukat végül is egy tenorral hozzák rendbe, a zene révén úgy tűnnek fel, mint a légvédelmi bunkerek jövendő lakói, a lerombolt városok kétségbeesettjei. A zene itt megelőzi a történelmet. Ez nem állt Schönberg szándékában. De nem az számít, mit szándékozik az ember, hanem hogy mit csinál. Schönberg könnyed operát akart írni, de kompozíciós metódusának és anyagkezelésének sajátossága egyfajta családi méretű apokalipszist eredményezett. Schönberg — Heinrich Heine zseniális megfogalmazásával élve — „túlzó zenét" írt. Forma és tartalom ilyen ellentmondása Schönbergnél tipikus — a továbbiakban még gyakran megfigyelhetjük.

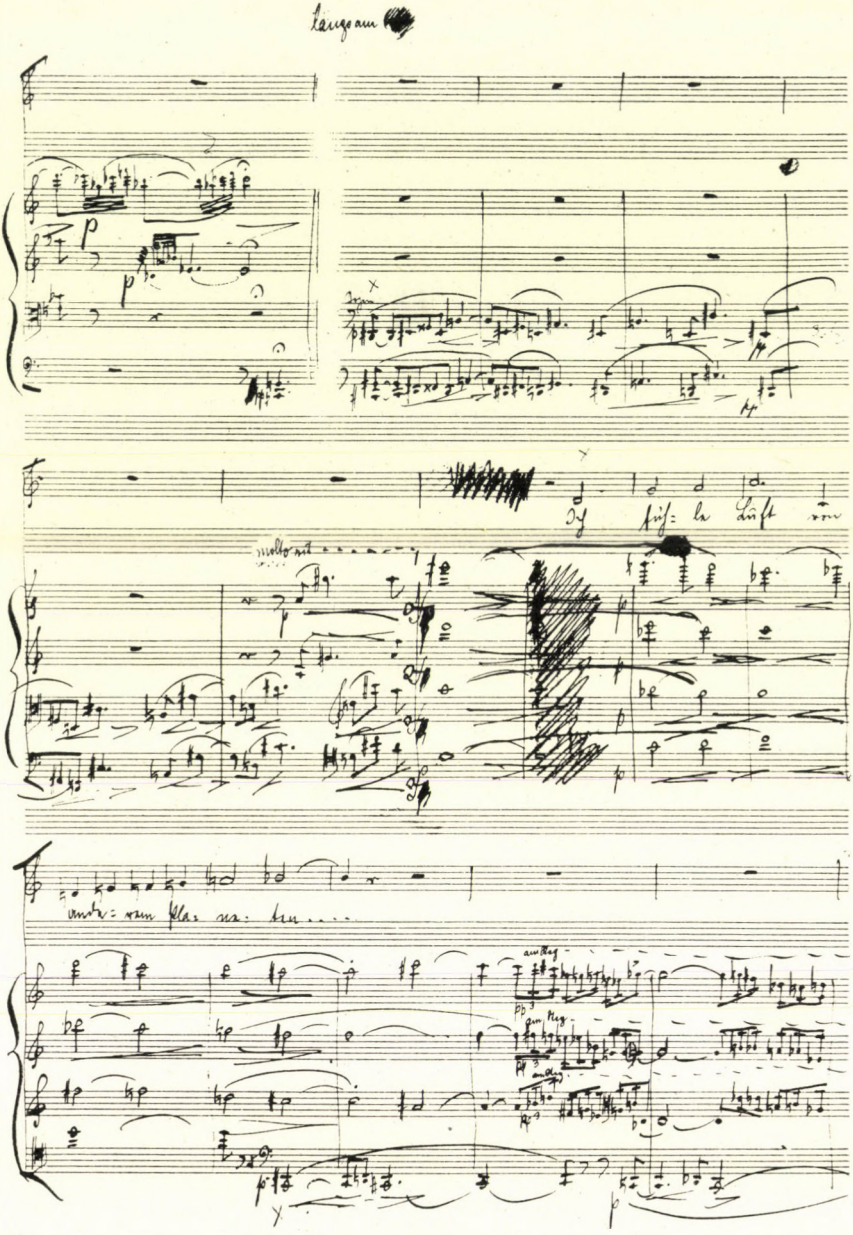
* A Berlini Művészeti Akadémián elhangzott előadás. Megjelent: Hanns Eisler: Reden und Aufsätze. Leipzig, Ph. Reclam. é. n. 112—125. l.

A fiatalkori művekről — *Gurrelieder, Verklärte Nacht, Pelléas und Melisande* — csak annyit: ezek egy fiatal zseni megnyilatkozásai. A Wagner- és Brahms-befolyás ellenére sok vonásuk már eredeti, s bár faktúrájuk és harmóniavilágúk még hagyományos, már megfigyelhető bennük a kombinálásra és konstrukcióra való sajátos hajlam. E nagyromantikus excesszusok, e pszeudo-szimfonikus zenélés után az Op. 7-es vonósnégyessel új tudatosság jelentkezik és kezdetét veszi a klasszikus formák visszahódítása. Az Op. 7. és 10. vonósnégyes, az Op. 9. Kammersinfonie azonban egyszersmind jóidőre Schönberg utolsó tonális kompozíciói. (A tonalitáshoz csak késő öregkorának néhány használati művében talált vissza.) E művek a kamarazene legjelentősebb produktumai közül valók, megállhatnak a klasszikusok mellett is. Ihletük eredeti és gazdag, a forma és tartalom egységben áll, faktúra és kombinációs készség a legmagasabb fokon van. Az Op. 10-es fisz-moll kvartett két utolsó tételének kivételével a kifejezésbeli karakterek — vagyis tartalmak — általában a jó polgári tradíciókhoz kapcsolódnak. Egyes helyeken azonban — például a Kammersinfonie Adagiójában — a gyász hangja, a kifejezés megtörtsége már messze meghaladja osztályának, a középpolgárságnak érzelmi skáláját.

Ez már a hanyatlás, a katasztrófák előérzetének hangja.

E három fontos művel sajnos csak nagyon röviden foglalkozhatom, a legfőbb jellegzetességekre szorítkozva. A d-moll vonósnégyes expozíciójában a nagyon jó fölépítésű témát precíz basszus kíséri; a téma ismétlésekor azonban a basszust halljuk felső szólamként. Téma és basszus tehát egymásnak kettős ellenpontja. Ez a technika a homofon zenében nem használatos. Természetesen megtaláljuk a szimfonikus passacaglia-formákban, például Beethoven *Harmadik szimfóniájának* utolsó tételében és Brahms *Negyedik szimfóniájának* utolsó tételében. Homofon szonátatételekben azonban ilyesmit alig alkalmaztak. Kérdés: honnan veszi ezt Schönberg? Talán önkényeskedésből? Nem. Beethoven és Brahms variációs műveiből tanulta, mégpedig például Beethoven c-moll variációiból és Brahms Schumann-témára írt Op. 10-es variációiból.

E basszus az egész kvartettben nagy szerepet játszik. Melléktémává alakul, megfordításban hangzik el, sok variánst képez (Part. 5. l., 30. szám, Part. 6. l.). A kódában is halljuk (78. l.) dúr-fordításban. E kis újítások igen jellemzőek Schönbergre. Nem szívesen írt le bármit is, aminek jelentősége csak korlátozott. Gyűlölte a töltőszólamokat, melyek csak cicomáznak s a sűrűség illúzióját keltik. Legyen minden szólamnak többszörös funkciója. E gondolatok és tapasztalatok vezették később a tizenkét hangú rendszer szigorú reihe-technikájához. További újításra bukkanunk a második, fisz-moll vonósnégyes harmadik tételében. A tétel vokális darab Stefan George szövegére: „Tief ist die Trauer, die mich umdüstert". Különös, hogy Schönberg e rendkívül expresszív és fülledt szöveget variációs formába kényszeríti. Hatalmas ellentét feszül a végletesen expresszív karakter és az alapkonstrukció között. Úgy tűnik, mintha a mértéktelenséget akarná megzabolázni. De miközben megzabolázza, maga is mértéktelenné válik. A variációs formát azonban mindvégig szigorúan megtartja. Beethoven Diabelli-változatainak és Brahms Händel- és Haydn-variációinak magas fejlettségű technikájához kapcsolódik. Schönberg e merész darabban is a klasszikus hagyomány folytatója.



A II. vonósnégyes IV. tételének kezdete (kézirat)

A II. vonósnégyes negyedik tételében kerül a zene történetében első ízben hatályon kívül a tonalitás. A tonalitás tökéletes megszüntetését azonban csak az Op. 11-es Három zongoradarabban halljuk. E darabok, az olyannyira eltérő letét ellenére is, még mindig brahmsi vonásokat mutatnak, mégpedig a késői Brahmsét, például a zongora-intermezzókét. A harmadik darab felrobbantja a formát s már úgy hangzik, mint az *Erwartung* című monodráma és a *Glückliche Hand* című opera (Op. 11.) előfutára. Ma már — legalábbis számomra — a darab semmiképp sem tűnik radikálisnak. A tematika plasztikus, a harmóniavilág egyszerű, a forma — még szétrobbantva is — és a motivikus összefüggések könnyen érthetőek. A kifejezésbeli karakterek már rosszkedvet, fáradtságot, kedélytelenséget tükröznek — a harmadik darabban majdnem hisztériát.

Mi volt Schönberg szándéka ezzel az új stílussal? Kifejezésre tört, és nem akarta, hogy ebben előre adott, öröklött anyag, klisék akadályozzák. Ez a zene olyan mértékben privát és szubjektív, mint csak nagyon ritkán a zenetörténetben. Leginkább Beethoven utolsó zongoraszonátáihoz és vonósnégyeseihez hasonlíthatnánk.

Megdöbbentő, hogy ez a zene 1908-ban, Bécsben íródott. A zseniális Johann Strauss valcereinek, Bruckner és Mahler bombasztikus szimfóniáinak városában, az operett és a klasszikus örökség intenzív ápolásának e városában Schönberg az ár ellen úszott. Zenéje nem volt „gemütlich", nem volt emelkedett, nem dicsőített meg, nem diadalmaskodott és győzedelmeskedett, és — ezt értették a hallgatók a legkevésbé — alaptónusát a kétségbeesés adta. Hogy Schönberg — az első világháborút megelőzően — így fejezte ki magát, hogy nem kollaborált: ez az ő humanitása, történelmi érdeme. Jóval a bombázó repülők feltalálása előtt kifejezte a légvédelmi bunkerek emberének érzéseit; zenéjével mindenkinek értésére adta, hogy a világ nem szép. Ezzel hallgatói s a maga dolgát nem könnyítette meg — mert hát ki hallaná szívesen, hogy a világ nem szép?

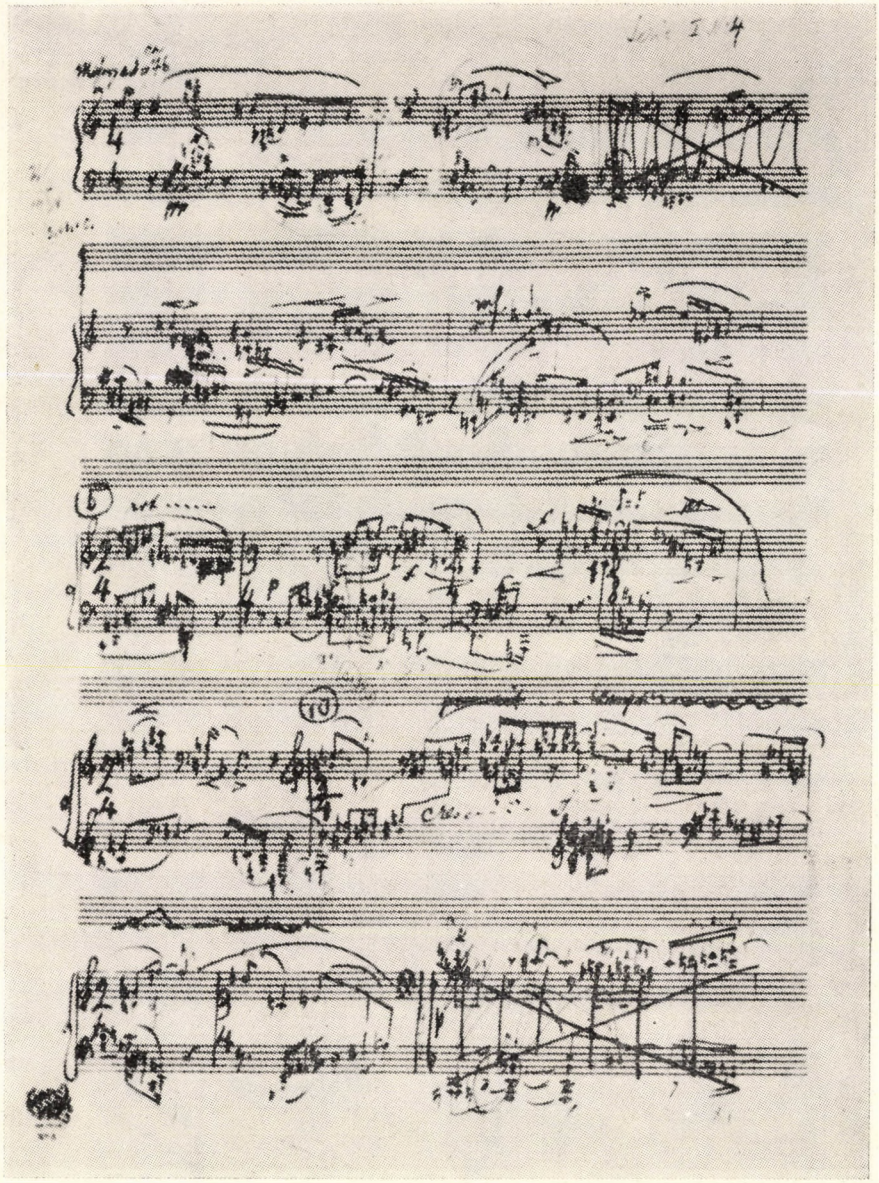
Schönberg atonális periódusának harmóniavilága nem önkényes; a 19. század zenei tapasztalataiból fakad. Hangzatai önmagukban véve nem újak: szeptimakkordok, nónakkordok és fordításaik, bővített hármashangzatok, egészhangú akkordok és keverékformák. Az újdonság az, hogy a disszonanciák többé nem nyernek feloldást. A zene története a disszonancia története. Miután a fül évszázadokon át hozzászokott, hogy a disszonanciákat föloldásukkal hallja, végül vágy ébredt benne feloldás nélküli disszonanciák iránt. Elsőként Schönberg zenélt feloldatlan disszonanciákkal. Az újszerű zenéléshez hagyományos úton érkezett. Változatlanul hagyta a zene funkcióját. De míg Brahms még a zenekedvelőkhöz fordul és lehetővé teszi a házi muzsikálást, Schönberg zeneileg képzett elithez szól. Ennek Schönberg nem volt tudatában. Számára a hallgató hallgató volt, a polgári társadalom osztályszerkezetével pedig édeskeveset törődött. A polgári ünnep óráiban azonban Schönberg idegen test volt, aki lehetetlenné tette a kedélyességet, a jól ismert fölött érzett örömet, az újrafelismerés örömét, vasárnapi hangulatot és társas együttlétet. Schönberg olyan magas követelményeket támaszt hallgatóságával szemben, hogy zenéje bizonyos értelemben megszünteti a polgári hangversenyterem intézményét, minthogy lehetetlenné teszi a prima vista-hallást. Zenéje majdnem musica reservata. Bizalmatlanul és értetlenül állott a népies-

séggel, a széles tömeghatással szemben. Ezt átengedte Lehárnak és Puccininak. Nem gőgből. Tartása a túltenyésztett polgári specialista magatartása volt, aki abban a városban élt, ahol viszonylag széles közönségre találtak a klaszszikus örökségnek és a barokk zenének még komplikáltabb művei is. A bécsi középosztály, ügyvédek, orvosok és mérnökök otthonaiban magas színvonalú kamarazenélés folyt; tudással és zenei képzettséggel párosulva. Ebből a miliőből jött Schönberg, ez a képzett középosztály, e *Kenner*ek adták közönségét — mielőtt megsemmisültek volna.

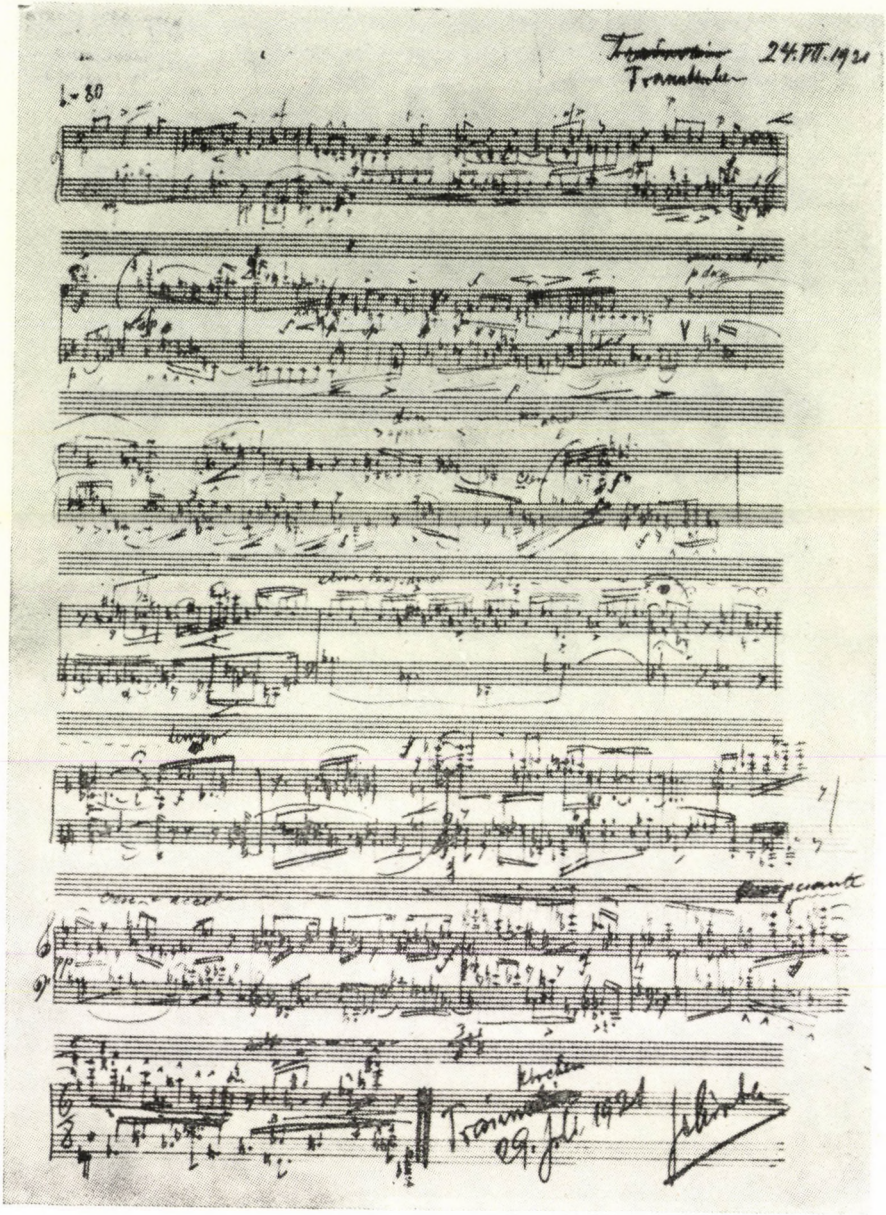
Schönbergnek sok örömet okozott a népzene. Népdalfeldolgozásai kitűnőek. Johann Strauss-valcereket is feldolgozott és variációkat írt az *Es ist ein Ros' entsprungen* című dalra. Ha egyszer kinyomtatják hagyatékát, más hasonlóra is bukkanunk majd. Originál kompozícióiban azonban mit sem tudott kezdeni a népzenével. A népzenét a klasszikus zene primitív előképének tartotta, amit a klasszikusok már egyébként is feldolgoztak. Ezért ő a klasszikusokhoz kapcsolódott. De még leghaladottabb műveinek melodikájában is hallunk népies, mégpedig bécsi elemeket. Úgy hangzik, mintha elnémult népdalok kísértetét idézné, mely a katasztrófák után sápadtan és riadtan bukkan fel.

Schönberg atonális periódusának műveiben — *5 Zenekari darab*, *Die Erwartung* és *Die glückliche Hand*, *Die Herzgewächse* — nemcsak a disszonancia egyeduralma jellemző, hanem a zenei forma feloldása is. Különleges zenélési mód valósul itt meg, atematikusnak is nevezhetnénk, mert nincsenek többé zárt témák. E korszak legjelentősebb műve kétségtelenül az *Erwartung* című monodráma. Az opera szövege sajnos nagyon bárgyú. Fájdalommal állapíthatjuk meg, hogy a szöveg nem engedi ezt a zseniális zenét érvényesülni, E műben nincsenek többé számunkra ismerős formák, mégis érezhető logika uralja. E logika asszociatív úton keletkezik. Érdekes melodikus szigetek vannak a darabban.

Az atonális középső periódusnak e műveit tartom legjelentősebbeknek Schönberg kompozíciói között. De e művek egyedi esetet jelentenek, nagyszerű zsákutcát. Ezután nyolc évig Schönberg semmit sem komponált. Tudta, hogy ez az út járhatatlan. 1922-ben találta meg a tizenkét hangú reihékkel való komponálás technikáját. A kompozíció alapjául a tizenkét hangú sor, s annak tükör-, rák- és rák-tükör fordítása szolgál. Ebben a kompozíciós-metódusban nincs többé szabad hang, a reihéből kell nyerni a melodika és harmónia minden elemét, és minden megkezdett reihét végig kell vinni. Az alapsor és három változata a kromatikus skála valamennyi fokára transzponálható. Az anyag önmagában tehát gazdag. Nem túlságosan ijesztő az egyszer megkezdett reihe végigvitelének kényszere sem. Az egyszer megkezdett témát köztudomásúan a fúgában is be kell fejezni. A hármas, vagy még inkább a négyes kontrapunktban pedig a „szabadság" legalább olyan korlátozott, mint a reihe-kompozícióban. A különbség csak annyi, hogy a hármas és négyes kontrapunkt viszonylag ritka, magas fejlettségű speciális forma; a tizenkét hangú technika elve azonban a zene minden fajtájában és műfajában uralkodó igényekkel lép fel. Ez káros és veszedelmes, hiszen minden műfajnak meg kell teremtenie a maga írásmódját. Minden mechanikus, uniformizált rendszer elmoshatja a műfaji sajátosságokat. A műfajok elkülönítése azonban szükségszerű, ha nem iskolai feladatokat vagy vallomásokat akarunk gyártani, hanem



Az Öt zongoradarab (Op. 23) 4. tételének kézirata



A Zongoraszvit (Op. 25) Präludiumának kézirata

művészetet. A zeneszerzőnek legalábbis azzal tisztában kell lennie: mely műfajokkal egyeztethető össze a tizenkét hangú technika. Nem válhat stílussá, csak egy metódussá a sok között.

A tizenkét hangú technika kialakulása történetileg nem megalapozatlan. Gondoljunk csak a dúr-moll tonalitás fejlődésére, ami köztudomásúan az egyházi hangnemekből fejlődött ki, egyfajta kiválasztás útján. Kiderült, hogy az ión és az aeol a praktikus — a zenélés számára praktikus — egyházi hangnemek. Az egész- és félhangok viszonya ebben a két egyházi hangnemben volt kadenciázás és modulálás céljára a legalkalmasabb. Így mindinkább előnyben részesítették őket, míg végül is kialakult belőlük a dúr és moll hangnem. A többi egyházi hangnem elhalt. Azt, aki a tizenkét hangú sor természetellenességével polemizál — hiszen sokmindenben természetellenes is ez a zeneszerzési eljárás —, figyelmeztetnünk kell rá, hogy a „természetesség" fogalma a műzenében nagyon is kétes, mert nem könnyű a művészi szépben felfedezni az absztrakt-természetest. A tonalitás is számtalan természetellenes elemet tartalmaz. Ilyen például a moll hangsor. A moll hangzáskarakterének kidolgozásához annak idején nagyon „természetellenes" konstrukciókat vettek igénybe. Ismeretes, hogy van összhangzatos, melodikus és végül természetes moll hangsor, melyhez a módosítójelek járulnak. Ennél kínosabban kiagyalt konstrukció aligha van más művészetben. Ha pedig a dúr és moll hangnem kiválasztás révén alakult ki az egyházi hangnemekből, úgy a tizenkét hangú technika a következőképpen alakult ki a dúr és moll hangnemből:

A 19. században a kromatika mindjobban szétbontotta a dúr és moll diatonikáját. A tonalitás megingott, míg végül Wagnernél már csak szigetekben maradt fenn, és nem alkotott többé alaphangnemként zárt kört. A kromatika végül annyira befonta a dúrt és mollt, hogy egyfajta anarchia alakult ki. Erre az állapotra példa Schönberg atonális középső periódusa. De az alaphangnem megszűnése a zenei forma széteséséhez is vezetett. Szükség volt a rendteremtésre, hogy ismét lehetővé váljék a formaépítés. Mert a zene nyelve és gondolata a forma, és forma nélkül csak fecsegünk, de nem beszélünk. A tizenkét hangú komponálás kialakulása tehát történetileg tökéletesen megalapozható. De a benne fellelhető képtelen ellentmondásokon nem segít az absztrakt-történeti indoklás. Elsősorban is a hallás kérdését kell felvetnünk. S ha zenéről van szó, ez a legfontosabb. Nem mindenki hallja meg a ráktükör-fordítást. Egy tizenkét hangú sort felírni és papíron mechanikusan felállítani a másik három alapformát azonban könnyű feladat minden elemista számára. Komponálás közben azután az így kiírt alapformáknak csak mindig utána kell olvasni. Ez az eljárás a zenében szokatlan. A fantázia, az ihlet sem működik szabadon, kötetlenül. Az ember nem ab ovo komponál, hanem a permutáció matematikai módszerét alkalmazza.

Nem mindenki rendelkezik Schönberg tévedhetetlen hallásával, megdöbbentő képzelőerejével. Ezért óvom szerényebb hallású, gyengébb képzelőerejű pályatársainkat módszerének mechanikus átvételétől. A zenében sajnos még mindig érvényes a mondás: Quod licet Jovi, non licet bovi; magyarul: amit szabad Jupiternek, azt távolról sem szabad az ökörnek.

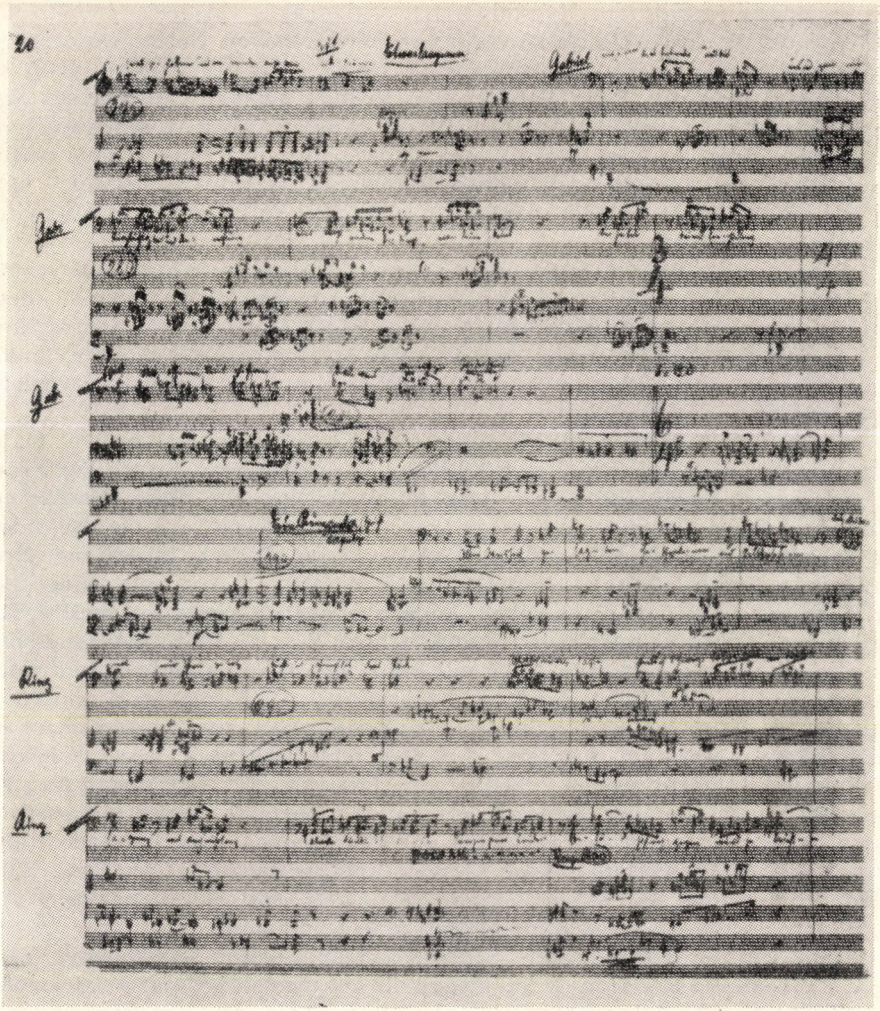
Ez a permutációs metódus könnyen egyoldalúvá teszi, elszegényíti a zeneszerzői fantáziát. Nagy tudással lehet csak az ily módon leolvasott reihékből

értelmes zenedarabot formálni. Rögtön tegyük hozzá: Schönbergnek és legalábbis Anton von Webernnek és Alban Bergnek ez sikerült.

E technika speciális problémája a harmónia, melynek szintén követnie kell a reihe kényszerét. Mint ismeretes, a tonális zenében egy dallam sem harmonizálható meg úgy, hogy minden hangjához a hozzátartozó hármashangzatot adjuk. A tizenkét hangú technikában azonban harmóniai folyamatoknál is a reihe-hangokat kell használni. Az ilyenfajta harmónia sokszor hangzik járulékosnak, nem funkcionálisnak; és még olyan kiváló mesternél is hallunk ilyen hibákat, mint Arnold Schönberg, akitől pedig mindannyian tanulhatnánk.

A tizenkét hangú technika újabb ellentmondása figyelhető meg a reihék és a zenei forma viszonyában. Ez a legérdekesebb ellentmondás, hiszen a reihetechnika éppen azért került bevezetésre, hogy a formátlanság után megint zárt zenei formák születhessenek. Schönberg 12-hangú periódusában egy kivétellel, az Op. 25-ös szvit kivételével klasszikus formákhoz nyúlt vissza. Vagyis a szonátához, scherzóhoz, rondóhoz, variációs tételhez, a két- és háromrészes dalformához és néhány keverékformához. A klasszikus formák azonban a tonalitásból keletkeztek és alig különíthetők el tőle. Mint ismeretes, a tonális szonátaforma melléktémája a főtémával nem csak ritmikai, metrikai, melodikus és letétbeli ellentétben áll. A legfontosabb ellentét a hangnemi különbség. A klasszikus forma voltaképpeni feszítő izgalmát a főtémától a melléktémához vezető moduláció, a kidolgozás és visszavezetés modulációi adják. Ha ezt elhagyjuk, maradnak ugyan még ellentétes elemek, de ezek az ellentétek mechanikusan hatnak. A tizenkét hangú kompozíció kidolgozása nem modulál, csak felidézi az eltávozottak árnyait — de ezek, mint igazi eltávozottak, absztraktak maradnak, nincs meg bennük a forma lüktető ereje. Mert ha már egyszer tizenkét hangú technikát alkalmazunk — mi célja akkor az átvezetéseknek, kidolgozásoknak és visszavezetéseknek, melyek tonális funkciójuk nélkül legsajátosabb értelmüket veszítették el.

Újabb ellentmondást találunk a kísérettípusokban és figurációkban. Megható, ahogyan Schönberg még tizenkét hangú műveiben is követi Beethoven és Brahms bizonyos letéttípusait. A kíséretben például felbontott akkordokat hallunk. De ellentétben a tonális akkordfelbontásokkal, melyek a funkciós harmóniát követik, a reihés kompozíciókban az akkordfelbontásoknak a reihét kell követniük, ami semmiképp sem biztosít funkcionális harmóniát. Az eredmény: gyakori erőltetettség, furcsa ficamok. A klasszikus forma és a tizenkét hangú technika nem fér meg egymással, csak erőszakkal kapcsolható össze. Az anyag kényszerítése teljesen legitim eljárás. A természet kényszer révén lesz művészetté. A tizenkét hangú technikánál azonban fennáll az a veszély, hogy egyfajta szellemi elkötelezettség jelképeként absztrakt módon újrarajzolják a formát, de képtelenek konkrét anyaggal megtölteni. A tizenkét hangúság magában rejti az ellentétek hiányának veszélyét is. Komplex letéttípusa miatt már az expozíció kidolgozásnak hangzik, a rákövetkező kidolgozás egyáltalán nem különül el, a reprízben pedig nem halljuk az expozíció visszatérését. Schönberg műveiben is látható, hogy éppen a szonátatételek a legnehezebben felfoghatók és talán legproblematikusabbak. Leginkább még a rondótételek mennek, mint pl. a Hegedűversenyben és a 4. vonósnégyesben. Schönberg variációstételeiben a téma olyan gyorsan variálódik, hogy alapfor-



A *Jakobsleiter* particellájának kézirata

mája szinte felfoghatatlan. Ilyesmivel már a klasszikus variációs tételekben is találkozunk, pl. Bach Goldberg-variációiban, Beethoven Eroica-variációiban és Brahms Händel- és Haydn-variációiban. De ha a téma túlságosan távoli variációiban jelentkezik, Bach, Beethoven és Brahms gyorsan visszatér egy egyszerűbb variációs formához, hogy megőrizze az összefüggést. A schönbergi variációs tételekben ez nem történik meg. Ezért hangzanak művei, noha pontos konstrukciós terven alapulnak, szabad fantáziának. Azonkívül a tizenkét hangú sor inkább permutálódik, semmint variálódik. Ez is növeli az ellentétek hiányának veszélyét.

Schönberg kitágította a zenei karakterek kifejezési skáláját. Hiányoznak nála a klasszikus és romantikus zene érzelmei: a megdicsőülés, az emelkedettség, báj, humor, harc és győzelem. A gyász elhagyatottsággá és depresszióvá lesz, a kétségbeesés hisztériába csap át, a líra megtört, üveges játék, a humor, mint a *Pierrot lunaire*-ben, itt a groteszkkel azonosul. Az alaphang a végletes fájdalom. Ez a zene gazdagítása.

Külön ki szeretnék térni Schönberg vokális műveire. Szövegeivel majdnem mindig „pech"-je volt. Egy-két kivétel: a nagyszabású *Friede auf Erden* kórus Conrad Ferdinand Meyer szép költeményére, *Ein überlebender aus Warschau,* melynek szövegét ő maga írta. A többi szöveg — a George-dalok, az *Erwartung, Die glückliche Hand, Von heute auf morgen, Moses und Aron,* valamint a *Jakobsleiter* — sajnos nagyon vitathatóak. Semmi sem lenne veszve, ha a szövegek naivak lennének, de Schönbergben szerencsétlenül erős a hajlam az eklektikus-misztikus filozofálgatásra. S ez a „filozofálás" a zseniális zenének csak kárára van. Hogy mit kezd vele az új generáció, csak találgathatjuk. *Die glückliche Hand* című operájában különben igazi munkások szerepelnek. Ez az egyetlen hely Schönberg műveiben, ahol munkásokról szó esik. Idézem a színpadi utasítást: „Mikor a férfi felérkezik, a szikla mögött középre indul, megáll és gondolkodva nézi a munkásokat. Láthatólag megszületik benne egy gondolat. Nehezen lélegzik . . ." Borzasztó, hogy a *Pierrot lunaire,* Schönberg egyik legragyogóbb művének szövege egy harmadosztályú belga költő, Albert Giraud gyenge Verlaine-kópiája, ráadásul Otto Erich Hartleben fordításában. A szövegválasztás Schönberg számára sajnos nem volt döntő fontosságú. A szöveg számára csak zenélési alkalom.

Tanárként és teoretikusként Schönberg nem kevésbé jelentékeny. Esztétikai elméleteivel ma nem sokra megyünk; de mesterségtana, a „Harmonie und Kontrapunkt" Albrechtsberger és Simon Sechter óta a zeneelmélet legjelentősebb teljesítményei közé tartozik. Ahhoz, hogy Schönberg teljesítményét méltón értékelhessük, tudnunk kell, milyen laposan oktatják a zenei mesterséget a zeneakadémiákon és konzervatóriumokban. Harmonielehréje híressé vált. A kétkötetes ellenponttan, amelyen haláláig dolgozott, még nem jelent meg. Könnyű azonban már most megmondani, hogy a legfontosabb kézikönyve lesz tanárnak-tanulónak egyaránt. Amennyire tudom, klasszikus zenei elemzéseiről semmi feljegyzést nem hagyott hátra.* Ez sajnálatos. Mert így csak tanítványai tudják, mily hatalmas mélységgel és eredetiséggel tárgyalta Bach, Mozart, Beethoven, Schubert műveit. Kevéssé ismeretes, hogy Schönberg szigorú, konzervatív tanár volt; nem tanított „modern zenét". A tanulók

* 1954-ben Schönberg idevágó műveit Hanns Eisler nem ismerhette még. *(A Szerk.)*

ellenőrizhető, tonális stílusban írhatták csak műveiket. „A szabadságra senkit nem taníthatok meg, azt mindenki maga küzdje ki" — hangzott alapelve, és égiháború szakadt arra, aki megpróbált házifeladatába néhány schönbergi fordulatot becsempészni.

A kapitalizmustól felszabadított országokban élő munkások és parasztok milliárdjai átmenetileg semmit vagy csak keveset tudnak majd Schönberggel kezdeni. Más, sürgősebb feladatok előtt állnak. A zene területén a legfontosabb a zenei analfabetizmus megszüntetése. Csak ezután, és azután, hogy a klasszikusok legbonyolultabb művei is népszerűek lettek, lehet Schönberg ismét diszkusszió tárgya. E diszkusszió kimenetelét illetően optimista vagyok. Hogy hány műve marad életben, nem tudom; de híressé kell válnia — legalább, mint minden klisé megvetőjének. Nem dicsőítette, nem szépítette meg azt a társadalmi rendet, amibe beleszületett. Semmit sem kendőzött. Tükröt tartott kora, osztálya elé. Nem volt szép, amit a tükör mutatott. De igaz volt.

(Fordította: *Tallián Tibor*)

THEODOR WIESENGRUND—ADORNO:

ARNOLD SCHÖNBERG PIERROT LUNAIRE-JE*

A legbámulatosabb nem a technika volt, hisz ismerjük Schönberg páratlan tudását. Nyilvánvaló szigorral megszervezett formákat váltogat itt olyan, tematikusan megragadhatatlan alakzatokkal, amelyek szükségszerűsége a zenei történés vizuális folyamatából aligha olvasható ki többé. A „Kreuze" és a „Pierrot" szenvedéseiről szóló, technikailag az op. 11. zongoradarabok harmadik részéhez kapcsolódó tétel tisztán és kényszerítő erővel kötődik a második típushoz; a „Mondfleck" passacagliája és rákmenetben vezetett kettőskánonja egészen átszellemítve mutat fel szigorú, kívülről megszerkesztett formákat. Szilárdan felépített összefüggései révén minden darab megőrzi a tulajdon hangszínét és technikai törvényét: a „Rote Messe"-ben például harmóniailag megszerkesztett ostinato motívumból nyeri Schönberg ama ritmust, amely tematikusan sűrűsödik és horizontálisan is kihat; egy másik melodrámán, a „Heimweh" címűn, néhány konstans akkordikus képződmény vonul végig, amely — egyben érzelmi jelentései mozdíthatatlanságának jeleként is —, az egész formán uralkodik. Mindezt azonban nem véljük lényegesnek.

Schönberg számára a kezdet cseppet sem volt könnyű. Áldatlan korban születvén, a saját tudatában leli fel ama régiókat, amelyek Beethoven számára még zenei alakzatok szorongató és szükségszerű forrásai voltak. Ami egykoron formai előfeltétele volt az alkotásnak, Schönbergnél az alkotás anyagi tartalmává lett, s ily módon Pierrot-jának éneke éppenséggel lelkünk hazátlanságából fakad. Nem mintha a világnézetét komponálná meg, nem arról van szó, hogy alterált kvartakkordokkal szerszámozza fel újból a Walkür második felvonásának Wotanját. Zenéjében soha nem gondol merev és értelmezhető fogalmi világra. S megadatott neki, hogy a legáltalánosabb szembeszegülést a tulajdon szívének minden szenvedésével és vágyakozásával, hangulatával és képtelenségével kényszerítse egyszeri s megismételhetetlen formába. Már a központi problémát periferikus megnyilvánulásba rejtő szövegek választása is ezt igazolja. Giraud versei (helyük, eléggé különös ez, Verlaine és Morgenstern között jelölhető ki), igaz, túlságosan is keveset hallgatnak el ahhoz, hogy dekadens impresszionistának bélyegezhetnék a tántoríthatatlanok. Néha úgy

* Neue Blätter für Kunst und Literatur. 4. évf. 1922. 88—90. lap.

látszik, mintha Schönberg is szón és történésen csüggne s „ábrázolna". Itt azonban mindazonáltal mélyebb szándékról, iróniáról van szó; amikor, teszem, a „Dandy" végét, világának minden hangulati-érzéki varázsával ragyogja be a fantasztikus holdfény, a zene valósággal kuncog: nem erről van szó; figyeljetek jobban, tartható-e ama első benyomás?! A „Der Mondfleck" című versben (amelyet ismét csak a zene emel a teljes építmény rendjében magasabb szintre), kézzelfogható az előtérben álló történés és a lelki mélység eme sajátos játéka; a nevetséges Pierrot kétségbeesetten dörzsöli a hold foltját, amelynek pedig nincs semminémű térbeli realitása, de Pierrot holdszimbolika meghatározta bensőségessége révén mindazonáltal reálisabbá válik, mint bármi a valós külvilágból. Mivel pedig itt minden a tragikusan izolált bensőségbe torkollik, nincs különbség, akár „hangulatot" komponál meg Schönberg, akár szigorú formákat ír. Nem egyéb mindez, mint az evilágon feloldhatatlan irracionális momentumok maradványai elé tett álarc.

A Pierrot megtette út talán még körülírható fogalmakkal, bár itt minden cum grano salis értendő. Az első rész *magát* Pierrot-t, az idegen világba csöppent idegent bontja ki; meghatározója a „Der kranke Mond"-hoz tartozó elmondhatatlanul magányos fuvoladallam. A második rész a *küzdelemé;* mivel azonban Pierrot világának színtere már csupán benne létezik, démonokkal folyik e küzdelem, csakis benső harc ez, amelynek tárgyi vonatkozási pontjai csupán szekunder jelentőségűek. A kezdet az apokalipszis víziója, s a fulladásos lelki halál kínszenvedései közepette minden légüres térbe kerül; a suttogó ima reményvesztett, Pierrot feláldozza a szívét, a hold lefejezi, majd összeházasítják a bitófa ringyójával; a „Kreuzen" című tételben pőre ember kiáltja világgá fájdalmát az éjszakában. A művész alkotói szenvedésével olykor szentimentálisan kacérkodó versek a zenéből felismerhetetlenül, mérhetetlenül megkeményedve és felfokozva lépnek elő. — A harmadik rész megoldáskeresése egészében sejtés, s talán romantikus merészség is. A versekben szereplő Bergamo mindenesetre olyan hely, ahová a téboly szelíd mosolyával menekül a lélek. A zene azonban mégis ábrázolni tudja a valódi szülőföld sejtését. Ahogyan a „da vergisst Pierrot die Trauermienen" hely iszonyata tovalibben, az feledésbe nem merülhet többé soha. Szemtelenné, vidámmá s idegenné válik a mosoly. A „Der Mondfleck" tételben mégegyszer feltárulnak a mélységek, a barkarola mégegyszer beragyogja a zöld horizontot s egy édes, veszélyes epilógusban ismét magányosak vagyunk.

Az adott alkalomtól messzire vezetne annak kifejtése, vajon a „Pierrot" vállalkozása, e hihetetlen merészségből fakadó művészet sikerrel járhat-e. Azt azonban szükségesnek tartom megvallani, hogy e művet szélesség, mélység és szigor tekintetében egyetlen kortárs sem érte még utol.

Szép kötelesség köszönetet mondani a bátor művészeknek, akik dr. Reinhold *Mertens* beható és a nehéz anyagon uralkodó vezényletével, valamennyi darabot kiválóan megszólaltatva harcolták ki a spontán és váratlan sikert s a művet a közönség élénk követelésére azonnal megismételték. A narrátor, Karl *Giebel* teljesítményét kiváltképp értékelnünk kell, mivel ő, az ügy érdekében, tudással és stílusérzékkel oldotta meg a nem éppen baritonhangjára született feladatot. Adolf *Rebner* hegedűje ujjongva és zokogva tárta fel az átmenetekben oly gazdag érzések valamennyi árnyalatát, Paul *Ludwig* gyengéden me-

leg kifejezéssel, a nem helyénvaló hangfestést biztonságosan elkerülve játszotta a Szerenádot s a teljes gordonkaszólamot, tiszta technikával és meggyőző lelkesedéssel szállt síkra *Meyer* (zongora), *Naumann* (fuvola) és *Liebhold* (klarinét). — Szélesebb körben kívánatos az előadás mielőbbi megismétlése.

DENIJS DILLE:

*BARTÓK ÉS SCHOENBERG KAPCSOLATAI**

Bartók halála után öt évvel Louis Rittenberg amerikai újságíró kérdést intézett a zenei élet néhány Amerikában élő személyiségéhez, Bartókról alkotott véleményük iránt. A megkérdezettek között volt Arnold Schönberg is, aki nem válaszolt személyesen, hanem titkárával íratta meg a következő levelet:

Los Angeles
1950. július 14.

Dear Mr. Rittenberg:

Levelére válaszolva Mr. Schoenberg tájékoztatja Önt, hogy elsőként ő ismertette meg Bartók nevét Közép-Európában, 1911-ben, Harmonielehréjében. Különös módon azonban Mr. Bartók sohasem próbált meg kapcsolatba lépni vele — sem személyesen, sem levélben. Remélem, ezzel megválaszoltam kérdését

híve
Richard Hoffmann[1]

Minthogy egyes, általam 1959-ben és 1960-ban Bartók írásai között megtalált dokumentumokat tekintetbe véve ez a nyilatkozat számomra kissé summásnak tűnik, úgy vélem nyilvánosságra kell hoznom e dokumentumokat, annál is inkább, minthogy kutatásaim dacára sem sikerült további felvilágításokhoz jutnom. Remélem, a kérdés iránt érdeklődő biográfusok nagyobb sikerrel járnak majd; az adatok és bizonyos tények szembeállításából felmerülő kérdéseket megvilágítják, és nemcsak Bartók életrajzára, hanem Schoenberg életének egy epizódjára is fényt vetnek.

Hogy Bartók és Schoenberg soha nem találkoztak, egyáltalán nem bizonyított tény. Legalábbis afelől meg kellene bizonyosodni, nem voltak-e jelen együtt egy modern zenei fesztivál valamelyik koncertjén; tökéletesen lehetséges, hogy egy ilyen alkalommal találkoztak, ha csak röviden és következ-

* Hrsg.: Denijs Dille: Documenta Bartókiana Heft. 2. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965. 53—61. lap.

[1] Richard Hoffmann, Schoenberg tanítványa és utolsó asszisztense. Schoenberg felesége nagybátyjának, Richard Hoffmannak fia. L. *Arnold Schoenberg Briefe.* Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein. B. Schott's Söhne, Mainz (é. n.) 231. l. 2. jegyzet és 232. l.. 1. jegyzet.

mények nélkül is. Mindeddig egyetlen ismert adat[2] bizonyítja Bartóknak a nagy bécsi zeneszerző műve iránti érdeklődését; Bartók cikke: *Arnold Schönbergs Musik in Ungarn* (Musikblätter des Anbruch, 2. Jahrgang, Nummer 20, 2. Dezember Heft 1920, Seite 647-648). A folyóirat szerkesztősége nyilvánvalóan ismerte Bartók véleményét Schoenbergről, ha a szóbanforgó cikk megírására felkérte; jellemző az is, hogy Kodályon és Liszten (s egy rövid, alkalmi cikkben Ravelen) kívül egyetlen más komponista sem részesül Bartók rokonszenvének ilyen megnyilatkozásában, még Stravinsky sem, akit pedig Bartók korunk legnagyobb komponistájának tartott.

A cikk elején ezt olvashatjuk: „Egyik tanítványom 1912-ben Schönbergnek akkor még meg nem jelent három zongoradarabja (op. 11) másolatát hozta el nekem Bécsből; ez volt az első Schönberg-zene, amit megismertem. Feltételezhető, hogy addig az ideig Budapesten — amennyire emlékszem — alig ismertek valamit Schönbergtől, még a neve is idegen volt a legtöbb zenész előtt. [. . .]" A tények sajnálatos módon ellentmondanak ennek a bevezetésnek. A Rozsnyai zeneműkereskedésnek egy Bartók számára kiállított, 1909. március 22-én szabályosan kiegyenlített számláján szerepel „Schönberg op. 7 Quartett"-je. A jegyzék végén a számlázó megjegyzi, hogy a kvartettet utólag szállítják, de a számla végösszege bizonyítja, hogy Bartók kifizette a művet. Ugyanazon cég egy későbbi, 1910. ápr. 1-i számláján szerepel egy második példány megvásárlása, ami némiképp különösnek tűnik; Kodály Zoltán közlése szerint azonban Bartók azért vásárolt két példányt, mert vele akarta a művet két zongorán játszani.[3] Ez bizonyítja, hogy az 1912-es dátum, legalábbis ami Schoenberg zenéjének „megismerését" illeti, 1909-re, legkésőbb 1910-re helyezendő vissza.

Térjünk azonban rá a *Három zongoradarabra (op. 11).* A ránk maradt impúrumban a fenti cikk így kezdődik: „Egyik tanítványom, E. B. 1912-ben Schönberg »3 zongoradarabja« (Op. 11) másolatát hozta el nekem Bécsből, ahol meglátogatta Schönberget [. . .]" Kodály szerint ez az adat sem egészen pontos; az említett tanítvány Balabán Imre (Emerich), aki 1906—1909 között volt Bartók növendéke[4] és gyakran utazott Bécsbe, ahol kapcsolatban állott

[2] Természetesen megemlíthetjük itt azt a rövid megjegyzést is, melyet Bartók *„Hungary in the Throes of Reaction"* c. cikkéhez fűzött (Musical Courier, New York, 1920. április 29., 42. l.). Bartók itt az 1912 előtti budapesti zenei életről ír és megjegyzi: „[. . .] súlyos mulasztásnak tekinthető az a tény, hogy *minden igyekezet* ellenére egyetlen Schoenberg-mű sem hangzott el nyilvánosan [. . .]".

[3] A két példány egyikét, a használat észrevehető nyomaival, Kodály őrizte könyvtárában; jelenleg a Bartók Archívumban található. Kodály ajándéka, bekötve, és Kodály következő bejegyzésével:

Bartók 1909-ben megvette 2 példányban, hogy 2 zongorán eljátsszuk. Nem jutottunk túl az I. tételen.

Kodály

Kodály közelebbi adatai szerint Bartók hallott arról a botrányról, amelyet 1907-ben a kvartett első előadása a Rosé-kvartett hangversenyén kiváltott. Ez felkeltette kíváncsiságát; okvetlenül meg akarta ismerni a művet, és attól fogva érdeklődött Schoenberg iránt. Bartók írásai között valóban található egy újságkivágás egy berlini újságból mely „Schönberg-botrány"-ról számol be; ez azonban a II. kvartettre vonatkozik. A kivágáson az újság címe és megjelenési dátuma (valószínűleg 1909. január 1.) nincs feltüntetve.

Csak mellékesen figyelmeztetünk arra a külsődleges, zeneileg jelentéktelen, sajátságos egyezésre, hogy Bartók első kvartettjének is — ha fiatalkori kvartettjeit nem vesszük figyelembe — 7-es az opusszáma.

[4] Balabán Imre (1899—1947) budapesti zeneakadémiai tanulmányai befejezése után egy évig a reichenburgi operánál volt karmester. Apja kívánságára foglalkozást változtatott és az Első Magyar Általános Biztosító Társaságnál dolgozott, itt 1936-ban főigazgató lett. Haláláig tevékenyen részt vett a zenei életben, az UMZE vezetésében, és érdemeket szerzett a népzenegyűjtésben.

Schoenberggel és körével. Valóban elhozta Bartóknak az Op. 11. másolatát, de még 1911 előtt. 1958-ban megtaláltam Bartók iratai között a mű ismeretlen kéztől származó másolatát; ez a használat számos jelét mutatja, de nem tartalmazza Bartók egyetlen bejegyzését sem. Minden valószínűség szerint ez a példány a kérdéses másolat.

Már csak azért is lehetetlennek tűnik az 1912-es évszám, mert Bartók legkésőbb 1911-ben már birtokában volt a mű nyomtatott kiadásának. A Rózsavölgyi cég 1916. febr. 12-i számlájában egyértelműen ez áll:

Schönberg op. 11 cplt
Schönberg—Busoni op. 11 No 2[5] *I*

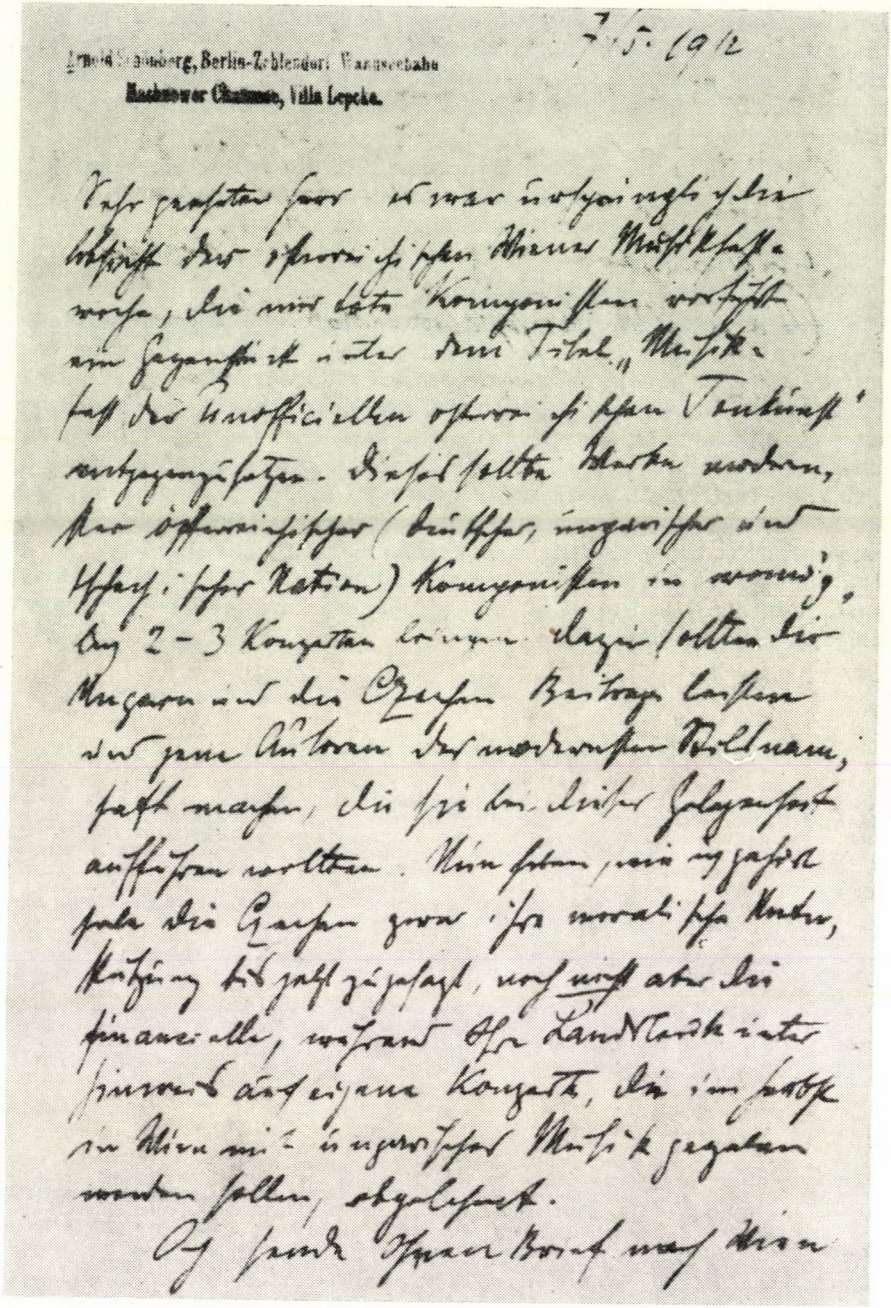
E tételek előtt 1910. június 28-i dátum szerepel. Vajon a megrendelés vagy a leszállítás időpontja ez? A kérdést nehezen válaszolhatjuk meg; én arra a feltételezésre hajlok, hogy a megrendelés időpontja; mert van még egy számla, amely valószínűleg nem fizetési felszólítás, hanem szállítási jegyzék lehetett (minthogy nem szerepel rajta a „köszönettel felvettük" megjegyzés, ami minden rendezett számlán megtalálható); a számla dátuma 1911. május 26., és a két fenti tételt százalékosan mérsékelt áron adja meg: 3 korona helyett 2,88 korona és 1,80 korona helyett 1,70 korona. E két példány valóban szerepelt Bartók könyvtárában, most pedig Bartók Béláné őrzi őket.[6] Az árakat: 3, ill. 1,80 ceruzával jelölték rajtuk. Valóban az első kiadás példányairól van szó, amint azt az Universal által a szokásnak megfelelően rányomtatott IX 1910-es dátum is bizonyítja.

[5] *Ferruccio Busoni koncertszerű átiratában,* hangzik annak az átdolgozásnak alcíme, melyben Busoni az Op. 11. 2. számát saját használatára feldolgozta. Az első kiadás 1910 októberében jelent meg. E példányon a használatnak nincs nyoma; az embernek az a benyomása, Bartók egyáltalán „nem értékelte" azt a módot, ahogyan Busoni „rendbe rakta" Schoenberg zenéjét; hiszen ennek a zenének egyáltalán nem volt szüksége a Busoni-féle szépítgetésekre, melyek végeredményben azt a benyomást keltették, mintha Schoenberg rosszul írta volna zongorára.

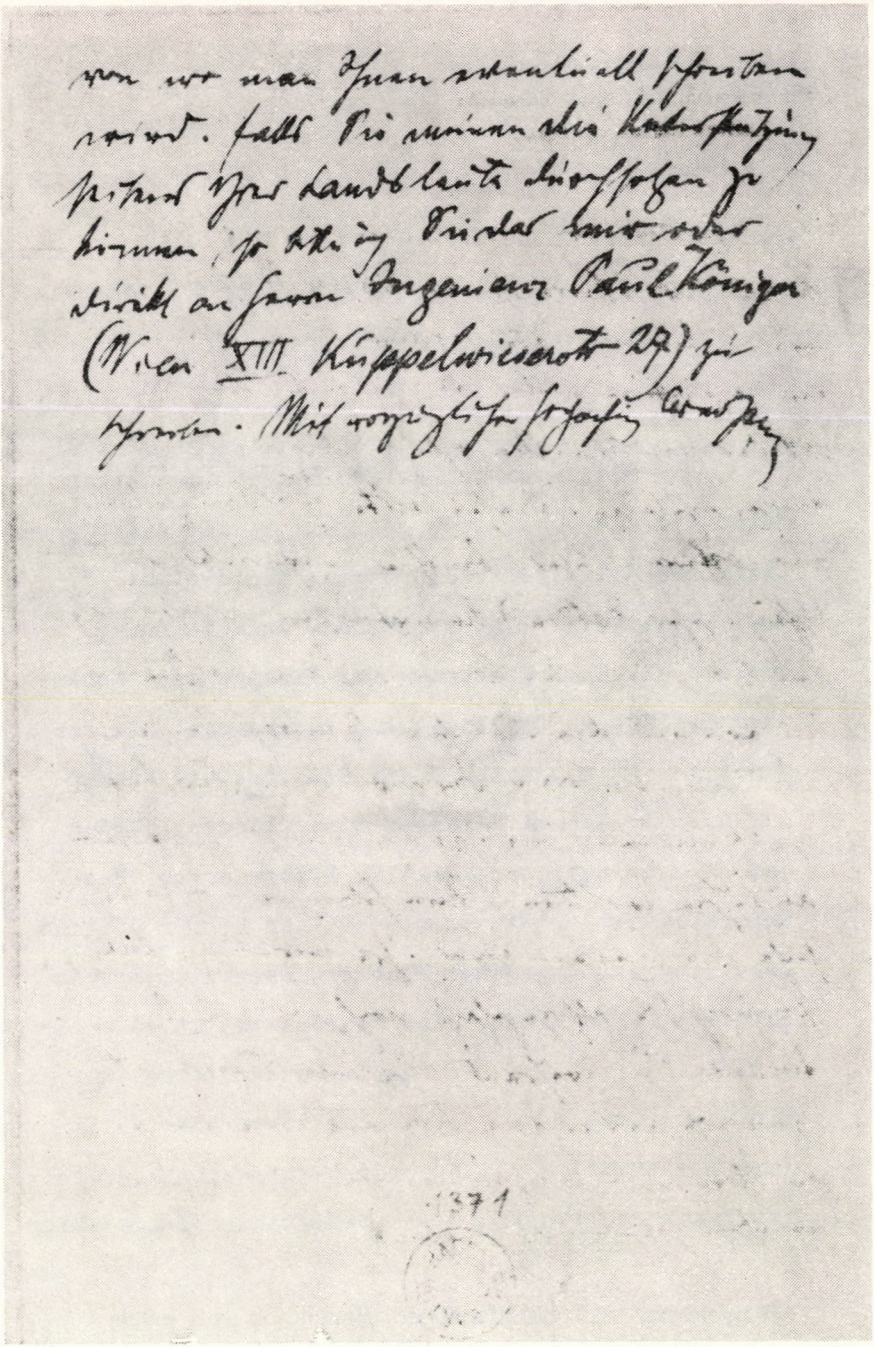
Befejezésül megemlítem, hogy egy 1916. december 30-i Rózsavölgyi számla szerint Bartók abban az évben még az alábbiakat vásárolta meg:

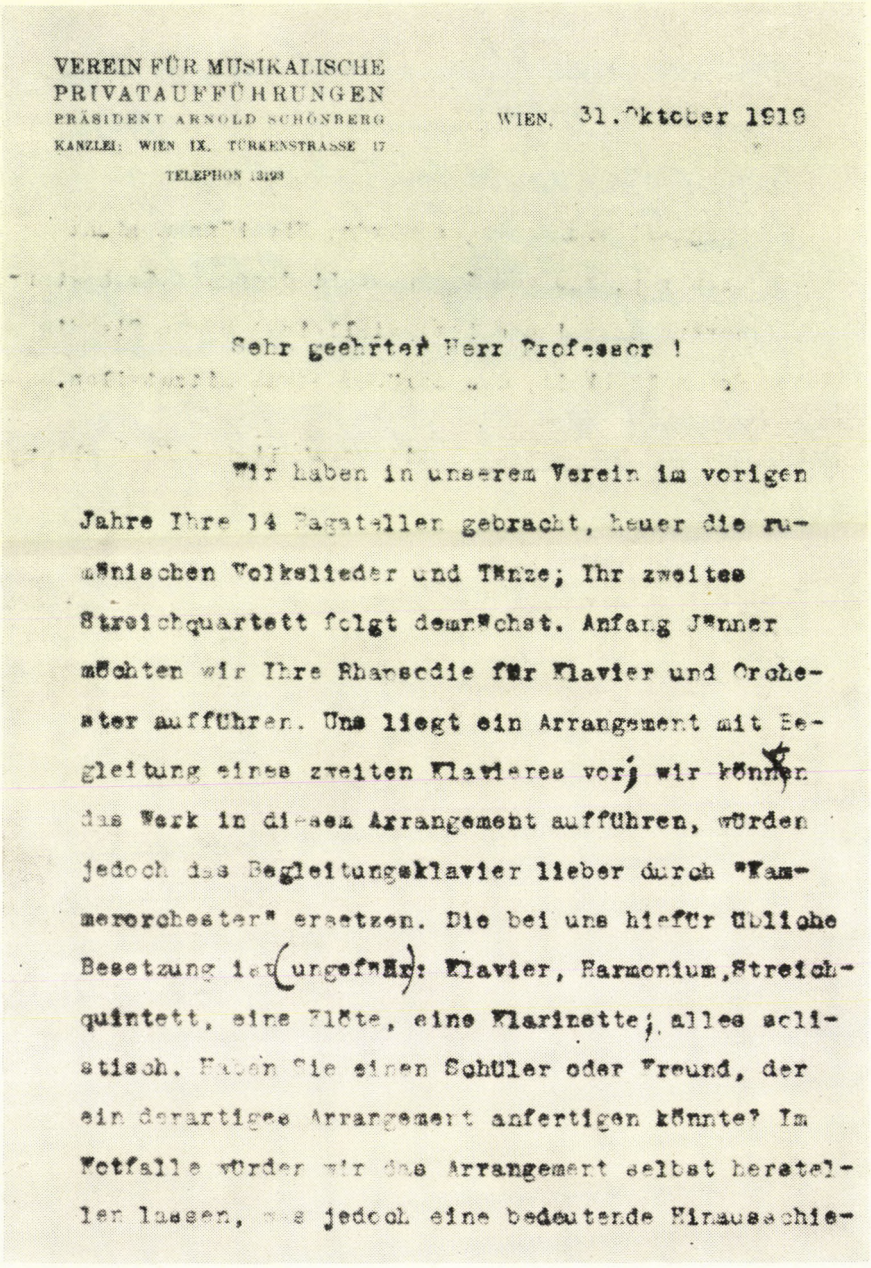
Schönberg:
Die Gurrelieder, zongorakivonat (IV. 7.)
Op. 16 (Öt zenekari darab) 2 zong., 4 kézre (XI. 15.)
Op. 19 (Hat kis zongoradarab) (IV. 7.)
Az Op. 11. említett példányain kívül Bartóknak Bartók Bélánénál őrzött zeneműgyűjteményében még az alábbi Schoenberg-kompozíciók találhatók:
Kvartett Op. 7 (nem az említett példány)
Die Gurrelieder (Klavierauszug)
Hat kis zongoradarab Op. 19
a) az 1914-es kiadás
b) egy amerikai kiadás
Pierrot lunaire (Studienpartitur)
Négy dal, Op. 22. (Egyszerűsített kis- és vezénylőpartitúra)

[6] Op. 11. példánya az ismételt használat nyomait mutatja (elsárgult alsó sarkok), ugyanúgy, mint minden olyan partitúrán, amelyekből Bartók zongorázott. A fedőlapon fent olvasható (nehezen, a későbbi kiradírozás miatt): *„Hevesi Piroska kisasszonynak".* A 3. oldalon, a No. 1. darab alatt ugyancsak ceruzás megjegyzés: Von den Busonischen Stücken könnte das 2. oder das 1. und 2. gespielt werden. — Feltételezhető, hogy e bejegyzések egy koncert előkészületeire utalnak. Hevesi Piroska 1909—1913 között volt Bartók tanítványa a Zeneakadémián. Ő játszotta először Budapesten az Op. 11 második darabját 1917. december 9-én, a „Ma" című folyóirat koncertjén. Busonitól az Indianisches Tagebuch 1. és 2. darabját játszotta; Bartóktól a 4. Vázlatot és a 3. Burleszket. A koncert színhelye a Zeneakadémia volt; e zeneszámokon kívül csak irodalmi művek hangzottak el. Ehelyütt emlékeztetünk rá, hogy 1920. április 4-én, kedden Henry Prunieres a Revue Musicale szerkesztője a Sorbonne-on előadást tartott Le mouvement musical contemporain en Europe címmel, melyen Bartók saját művei mellett Schoenberg-darabokat is játszott.



Schoenberg 1912. május 7-én, Bartókhoz írott levele
Az MTA Zenetudományi Intézete Bartók-Archívumának anyagából





VEREIN FÜR MUSIKALISCHE
PRIVATAUFFÜHRUNGEN
PRÄSIDENT ARNOLD SCHÖNBERG
KANZLEI: WIEN IX. TÜRKENSTRASSE 17
TELEPHON 13,93

WIEN, 31. Oktober 1919

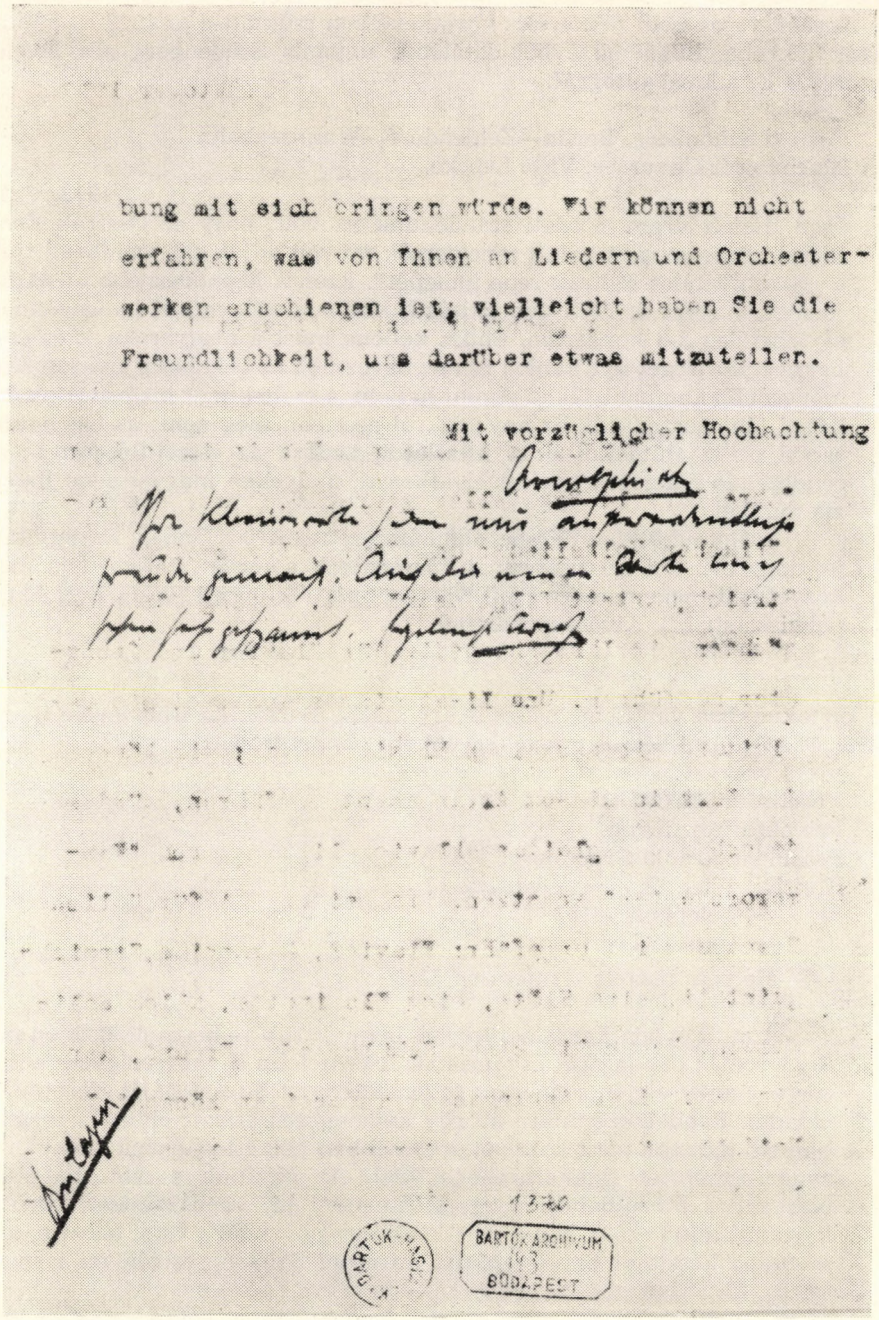
Sehr geehrter Herr Professor !

Wir haben in unserem Verein im vorigen Jahre Ihre 14 Bagatellen gebracht, heuer die rumänischen Volkslieder und Tänze; Ihr zweites Streichquartett folgt demnächst. Anfang Jänner möchten wir Ihre Rhapsodie für Klavier und Orchester aufführen. Uns liegt ein Arrangement mit Begleitung eines zweiten Klaviers vor; wir können das Werk in diesem Arrangement aufführen, würden jedoch das Begleitungsklavier lieber durch "Kammerorchester" ersetzen. Die bei uns hiefür übliche Besetzung ist (ungefähr): Klavier, Harmonium, Streichquintett, eine Flöte, eine Klarinette; alles solistisch. Haben Sie einen Schüler oder Freund, der ein derartiges Arrangement anfertigen könnte? Im Notfalle würden wir das Arrangement selbst herstellen lassen, was jedoch eine bedeutende Hinausschie-

Schoenberg 1919. október 31-én, Bartókhoz írott levele
Az MTA Zenetudományi Intézete Bartók-Archívumának anyagából

bung mit sich bringen würde. Wir können nicht erfahren, was von Ihnen an Liedern und Orchesterwerken erschienen ist; vielleicht haben Sie die Freundlichkeit, uns darüber etwas mitzuteilen.

Mit vorzüglicher Hochachtung



Kérdés, vajon nem felcserélés következtében csúszott-e az 1912-es dátum Bartók cikkébe. Ebből az évből datálódik ugyanis Schoenberg első levele[7] Bartókhoz. Ez a levél autográf.

Arnold Schönberg, Berlin—Zehlendorf—Wannseebahn
Machnower Chaussee, Villa Lepcke.

1912. V. 7.

Igen tisztelt uram, eredeti szándékunk az volt, hogy az Osztrák Zene héttel, amelyen csak halott zeneszerzők műveit adják elő, szembeállítjuk a „Nemhivatalos osztrák zene ünnepét". Ezen a legmodernebb ausztriai (német, magyar és cseh nemzetiségű) komponisták művei hangzanának el, lehetőleg 2-3 koncerten. Ehhez kellene most a magyaroknak és cseheknek segítséget nyújtaniok és megnevezniök az előadásra javasolt legmodernebb komponistákat. Amint hallom, a csehek már biztosítottak erkölcsi támogatásukról, az anyagiakról azonban még nem; az Ön honfitársai pedig elutasították a javaslatot, azokra az ősszel Bécsben megrendezendő hangversenyekre hivatkozva, melyeken magyar zene hangzik majd el.

Levelét elküldöm Bécsbe, ahonnan esetleg írnak Önnek. Ha úgy látja, hogy elérheti honfitársainál, támogassák a tervet, kérem, írja meg közvetlenül nekem, vagy Paul Königer mérnök úrnak (Wien XIII Kuppelwieserstr 27). Kiváló tisztelettel

Arno Sch

Birtokunkban van Schönbergnek egy másik, Bartókhoz írott levele is. Az aláírás és az utóirat kézzel, a levél egyébként géppel íródott.

Verein für Musikalische
Privataufführungen
Präsident Arnold Schönberg
Kanzlei: Wien IX. Türkenstrasse 17
Telephon 13193

Wien, 1919 október 31

Mélyen tisztelt Professzor Úr!

A múlt évben Egyesületünkben bemutattuk 14 bagatelljét, idén pedig a román népdalokat és táncokat; legközelebb II. vonósnégyese kerül sorra. Január elején zongorára és zenekarra írt Rapszódiáját szeretnénk előadni. Rendelkezésünkre áll egy kétzongorás átirat; ebben a formában elő tudnánk adni a művet, szívesebben helyettesítenénk azonban a zongorakíséretet „kamarazenekar"-ral. Az általunk e célra használt összeállítás (körülbelül): zongora, harmónium, vonóskvintett, fuvola, klarinét; mind szóló. Nincs véletlenül egy növendéke vagy barátja, aki el tudna készíteni egy ilyenfajta átiratot? Szükség esetén mi is meg

[7] Kodály szerint nem ez Schoenberg első Bartókhoz írott levele. Elbeszélése szerint Bartók megmutatta neki Schoenberg egy korábbi levelét, melyet Harmonielehréjének formábaöntésekor írt, s melyben megkérdezte Bartóktól, használ-e műveiben hat- vagy több hangú akkordokat, s ha igen, melyeket. E levél nem került elő.

tudjuk íratni, ez azonban számottevő eltolódást jelentene. Nem sikerül megtudnunk, mi jelent meg nyomtatásban dalai és zenekari művei közül; legyen olyan kedves, tájékoztasson minket efelől.

Kiváló tisztelettel
Arnold Schönberg

Zongoraműveinek rendkívül örültem. Feszültem várom az új műveket.

Híve
Arnsch

Máig mindössze ez a két levél ismeretes; talán nincs is több. Bennük gyümölcsöző kutatások anyaga kínálkozik a biográfus számára, érdekes eredményekkel.

Lehetséges, hogy Schoenberg első levelét megelőzte Bartók egy levele, és valószínű, hogy válasz is követte. Ami a másodikat illeti: Bartókot már csak az elemi udvariasság és Op. 1-es rapszódiájának előadása iránti érdeklődése is arra kötelezte, hogy válaszoljon Schoenbergnek. 1920. novemberi körlevelében a Verein für musikalische Privataufführungen ismertette, hogy megalapításától, 1918. november 23-tól 1920. október 27-ig összesen 189 művet mutatott be. Ezek között az alábbi Bartók-művek szerepelnek:

1. Román népi táncok
2. Román kolinda-dallamok 1—2. sorozat
3. 14 bagatell Op. 6[8]
4. Vonósnégyes op. 7.
5. Két román tánc op. 8
6. Quatre nénies
7. Rhapsodie pour le piano et l'orchestre (Kétzongorás átirat)

E körlevélből kiderül, hogy Bartók nem fogadta el Schoenberg javaslatát és kérte, tartsák magukat a Rózsavölgyinél megjelent kétzongorás változathoz.

Rudolf Kolisch-nak, a híres, nevét viselő vonósnégyes első hegedűsének egy leveléből következtethetünk arra, hogy Schoenberg későbbi időpontban is érdeklődött Bartók munkái iránt. (A levél Bartók III. quartettjével kapcsolatos.)

[8] Ugyanezen körlevélben található egy 1919. február 16-i dátumú beszámoló, melynek tanúsága szerint addig már két ízben adták elő a Bagatelleket. — Mint ismeretes, a Verein für musikalische Privataufführungen valamennyi bemutatóját vezető személyiségei tanították be. A Verein 14. számú közleménye szerint a Verein első évében Schoenberg személyesen tanította be Bartók *Bagatelljeit, Román népi táncait* és *Román kolindáit*. Valószínűleg ezekre a zongoraművekre céloz Schoenberg 1919. október 31-i levelének utóiratában.

II. Chemin de la Rousse
Monte Carlo
29. I. 6.

Igen tisztelt Mester,

a legnagyobb gyönyörűséggel tanulmányoztuk új művét és nagyon sokszor köszönöm, hogy átengedte nekünk előadásra ezt a csodálatos művet.

A hozzácsatolt korlátozás miatt sajnos elvész számos előadás lehetősége ebben az évadban.

Remélem azonban, hogy annak ellenére, hogy programjainkat már régen fixáltuk; a nagy érdeklődés miatt, amelyet az Ön új műve ébreszt, lehetőséget találunk még arra, hogy számos fontos helyen eljátsszuk — egyetértését feltételezve.

Eljátszottuk itt a darabot Schönbergnek, aki nagyon lelkesedett érte.

Természetesen legélénkebb kívánságunk, hogy Önnek is hamarosan eljátszhassuk a művet, hogy az előadás a lehető legjobban megfeleljen az ön szándékainak.

Legmélyebb csodálatom kifejezésével

híve
Rudolf Kolisch

Január 18-ig: Róma, Unione nazionale concerti, 8 Via della Purificazione

Fentiekre korlátozódik az, amit közvetlen kapcsolatnak nevezhetünk. Egy ügy, amely Schoenberg problémája volt, életrajzírói azonban sohasem vizsgálták behatóan és nem közölték részleteiben, szintén fényt vet Bartók és a bécsi komponista kapcsolataira. 1916-ot írtak. Schoenberget behívták a katonasághoz, de a Wiener Tonkünstlerverein kérelmére nem küldték ki a frontra. Amint az az üggyel kapcsolatos néhány Bartóknál megtalált dokumentumból kiderül, a dolog egyáltalán nem volt olyan egyszerű, és minden amellett szól, hogy talán Bartók is játszott benne bizonyos szerepet.

Alább közlünk két levelet, melyeket a bécsi Tonkünstlerverein titkára intézett Bartókhoz.

Igen tisztelt Professzor Úr,

16. V. 12.

Tegnap tudatták velem, hogy kérvényünket végérvényesen elutasították, mégpedig nem itt Bécsben, hanem a Királyi Magyar Honvédelmi Minisztérium. Hogy közvetlenül ki hozta a határozatot (?), természetesen nem ismeretes és innen valószínűleg meg sem állapítható. A 20, itt mértékadó zenész aláírásával ellátott kérvény, ha szükség van rá, igen tisztelt professzor úr, a rendelkezésére áll.

Schönberg a tiszti iskola befejezése után valószínűleg a jövő hét folyamán jön vissza Bruckból. Azután talán még két vagy három hétig marad itt, s ha addig semmi sem történik, visszavonhatatlanul ki kell mennie a harctérre! Mindennemű fáradozásunkra, hogy itt valamit elérjünk, mindig azt a választ kapjuk, hogy ez innen nem lehetséges, mert

Sch. magyar. Kérem, kedves professzor úr, ne haragudjék, ha bátorkodom megkérdezni udvariasan, sikerült-e szíves fáradozásaival valamit eddig elérnie, ill. hogyan látja mostanáig az ügy állását. Mint mondottam: az idő sajnos nagyon sürget és szeretnénk ott is mindent megpróbálni, ami csak lehetséges. Rendkívül hálás lennék ez ügyben minden felvilágosításért és tanácsért.

Szívélyes üdvözlettel és legmélyebb tiszteletem kifejezésével
(aláírás olvashatatlan)[9]

Wiener Tonkünstler-Verein
I. Karlsplatz Nr. 6 (Musikvereinsgebäude)
Telephon 4533.
Wien, 1916. május 23.

Mélyen tisztelt Professzor úr,

Éppen most beszéltem fent nevezett Egyesület elnökével, dr. Julius Bittnerrel, aki az itteni hatóságoknál vitte a Schönberg-ügyet, az Ön becses levelének tartalmáról. Megbeszélésünk eredménye — a cs. és kir. Osztrák Kultusz- és Oktatásügyi Minisztérium sem a kérvény 20 aláírásától nem engedte magát befolyásoltatni, sem annak nem érezte szükségét, hogy a szóban ismételten megígért kedvező elintézést tette változtassa! Ez azt jelenti: a minisztérium, maga a miniszter is elvileg valóban hajlamosak lennének, de alapos okkal feltételezzük, hogy egy bizonyos személyiségnek, kinek nevét itt egyelőre szükségtelen megemlíteni, kedvezőtlen véleménye a valóban kedvező elintézést meghiúsította, tisztán személyi okokból.

Dr. Bittner most a következőket tanácsolja: A kérvényt magyar részről, Budapesten kellene benyújtani; s az itteni muzsikusok aláírása is szerepelne rajta. Ebben az esetben a kérvény egyáltalán nem kerülne Bécsbe, vagy legalább is nem az illető nemkívánatos személyiséghez. Mindenesetre itt a legerőteljesebb fáradozásokkal megpróbáljuk, esetleg akár az itteni miniszternél audiencián is, a kérvényt, amennyiben ide kerülne, megfelelően elintézni. — Kérem, kedves professzor úr, szíves válaszát e javaslatra. Ha alkalmatlannak tartja, nagyon kérném, fogalmazza meg teljesen tetszése szerint a kérvényt, s aztán, ha kívánatosnak tartja, küldje el nekem, hogy az itteni művészek is aláírhassák. Esetleges adatokkal természetesen örömmel szolgálok.

Hálás köszönettel eddigi és további fáradozásaiért, üdvözlettel híve
(aláírás olvashatatlan)[9]

A második levélben érintett kérvény fényt vet a tényekre és a kor igaz dokumentuma. Úgy véljük, más, nem csak Schoenberg életrajzára vonatkozó következtetéseket is le lehet belőle vonni.

[9] Dr. Fr. Racek, a Stadtbibliothek Wien egykori igazgatójának felvilágosítása szerint a Bartókhoz írott levelek Dr. J. Polnauer aláírását viselik. [A Documenta Bartókiana Heft III., 293. lapján a cikk írója közli kiegészítésképpen dr. J. Polnauernek az eseményekre visszaemlékező levelét].

D 3009[10]
4—916

A Magyar Királyi Honvédminisztériumnak
Budapesten

A kiváló tisztelettel alulírottak azzal az alázatos kéréssel bátorkodnak a magas Királyi Magyar Honvédminisztériumhoz fordulni, hogy szíveskedjék Arnold Schönberg zeneszerzőt a népfelkelői kötelezettség alól felmenteni.

Kérésünket a következőkkel támasztjuk alá:

Arnold Schönberg 1874. október 13-án született Bécsben, illetősége szerint pozsonyi. Életének nagyrészét Bécsben és Berlinben töltötte, magát lankadatlanul zeneszerzői, zeneszerzéstanári, karmesteri és zeneírói tevékenységének szentelte. Művei az Universal kiadónál jelennek meg. Nős és két gyermek apja. Folyó év november 3-án Arnold Schönberg a sorozáson Bécsben alkalmasnak találtatott, azon kedvezménnyel, hogy viselheti az egyéves önkéntes jelzetet, melyet a védelmi törvény 1912/21:3 §, 30 cikkely alapján a magas Magyar Honvédminisztérium szavazott meg neki, és ugyanott be is vonult élve szabad ezredválasztási jogával, mint egyéves önkéntes, a 4. számú cs. és kir. gyalogos ezredhez december 15-én.

Arnold Schönberg ma az élő zeneszerzők első sorába tartozik. Művei az egész zenevilág legfontosabb problémáivá lettek. Hazánk zenéje vezető rangját messze Ausztria—Magyarország és Németország határain túl is megerősítette, hazánk dicsőségére. Művei előadásainak száma évről évre növekszik, ezeket az egész világ zenei központjaiban sokszor maga vezényli. Schönberg jelentősége ezen felül kiemelkedő zeneszerzéstanári működésében van, melyet a zenészfiatalság áldására sok év óta gyakorol. Nagyszámú tanítványa tiszteli és szereti mint legmagasabb példaképet minden tekintetben. „Harmonielehré"-je mindenütt elfogadásra talált.

Arnold Schönberg nagy nevelői hatását hamarosan felismerték. Így dr. Guido Adler, a cs. és kir. Universität Wien ordináriusa a zenetudományokban már évekkel ezelőtt javasolta zeneszerzéstanári kinevezését a cs. és kir. Akademie für Musik und darstellende Kunstnak. Ezután Berlinbe történt áttelepüléséig ezen intézmény docenseként működött. Egy évvel később a magas cs. és kir. Kultusz- és Oktatásügyi Minisztérium, ill. az alárendelt Akademie f. Musik und darstellende Kunst elnöke meghívta a zeneszerzésoktatás rendes tanárának. E megtisztelő meghívásnak Arnold Schönberg nem tehetett eleget, minthogy Berlinből kiindulva mint műveinek karmestere számos németországi, hollandiai, angliai és oroszországi kötelezettséget vállalt, amit a rendszeres oktatói tevékenységgel összeegyeztethetetlennek tartott.

[10] Ez az autentikus dokumentum az iktatási szám mellett a Honvédminisztérium tisztviselőinek aláírásait is tartalmazza, valószínűleg hivatalos másolat, amint ezt a 20 aláírás hiánya és a papír minősége elárulja. A kérvényt Bartók papírjai között találtam. Az V/4-es dátum, melyet egy hivatalnok írt a kérvény végére, jelzi, hogy a dokumentum az elutasított kérvényhez tartozik, melyről a május 12-i levélben esik szó.

Figyelembe véve azt a tényt, hogy Arnold Schönberg asztmatikus panaszokban szenved és egyébként is szervezete kevéssé ellenállóképes, félő, hogy hazánk zenéje számára valóban nélkülözhetetlen alkotóereje súlyos károsodást szenvedne, sőt, megsemmisülhetne.

Arnold Schönberg bizonyára utolsó erejéig teljesítené katonailag is szolgálatait, hazánknak azonban a jövőben a művészet gyakorlásában, valamint a felnövekvő zenészfiatalság tanításában és támogatásában van reá szüksége.

Ezért fordulunk azzal a kéréssel a magas cs. és kir. Magyar Honvédminisztériumhoz, engedélyezze Arnold Schönberg felmentését a népfelkelői szolgálat alól.

Wien, 1915. december 16.

Ha meggondoljuk, hogy Schoenberget 1916 júniusában[11] felmentették a katonai szolgálat alól, vagyis nem egészen egy hónappal a valószínű budapesti közbelépés után, felmerül a kérdés, vajon játszott-e ebben Bartók valamiféle szerepet, s ha igen, mit. Megkérdeztem erről az ügyről Kodályt: semmiről sem tudott, de közölte, hogy Bartók szokása szerint soha nem beszélt elvégzett dolgokról. Ezért feltétlenül szükséges, hogy megtaláljuk Bartóknak ebben az ügyben a Wiener Tonkünstlervereinhez írott leveleit. Ez eddig számomra lehetetlen volt. Úgy tetszik, a Tonkünstlerverein Archivja eltűnt, semmi nyoma nem maradt.[12] Ennek az ügynek a magva természetesen inkább Schoenberg életrajzíróit érdekli, akik a bécsi háborús levéltárban, ahol az egykori Honvédminisztérium dokumentumait őrzik, kutatásokat végezhetnének és megállapíthatnák:

1. milyen körülmények kísérték ezt a nem teljesen világos ügyet;
2. ki volt a húsz zenész, aki Bittner kérvényét aláírta;
3. miért volt Schoenberg abban az időben pozsonyi (bratislavai, pressburgi) illetőségű.[13]

[11] Újabb adatok szerint csak 1916. október 20-án. (Dokumenta Bartókiana 3., 298. l.)

[12] Felvilágosításaikért és segítségükért köszönettel tartozom a bécsi Zeneakadémia könyvtárigazgatójának, dr. Strassernek és asszisztensének, dr. Kirchernek. Különleges köszönet illeti dr. Mitringer asszonyt, a Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárosát, aki napokat áldozott a sajnos eredménytelen kutatásra.

[13] D. Dille cikkének első, német nyelvű megjelenése (1965) óta a Schoenberg-kutatás az alábbi adatokat derítette ki Schoenberg életrajzára vonatkozóan. Ezek az adatok nagyrészben megválaszolják D. Dillének fent közölt cikke végén megfogalmazott kérdéseit.

a) Schoenberg pozsonyi illetőségének kérdéséhez: A zeneszerző apja, Samuel Schönberg 1838-ban a magyarországi Széchényben született. 1842-től pozsonyi illetőségű. 1872-ben Pozsonyban kötött házasságot Pauline Nachoddal. Az ifjú házasok valószínűleg még abban az évben Bécsbe költöztek, de Samuel Schönberg és családja (így 1874-ben született fia Arnold) megtartották magyar állampolgárságukat, ill. pozsonyi illetőségüket. [H. Schöny: Schönberg genealogisch betrachtet = A. Schönberg Gedenkausstellung 1974. Katalog. 17. l.] A zeneszerző 1916-ig magyar állampolgár maradt, ettől kezdve egészen amerikai állampolgárságának elnyeréséig, 1940-ig csehszlovák állampolgár volt.

b) A Wiener Tonküntslerverein által a Magyar Honvédelmi Minisztériumhoz benyújtott kérvény aláírói tk. Julius Bittner, Ferdinand Löwe, Freiherr Max Wladimir von Beck voltak. [A. Schönberg Gedenkausstellung 1974, Kat. Nr. 281]. A kérvény szövege a D. Dille által közölt szöveggel nem egyezik szó szerint.

c) Bartók szerepe a Berg és Webern által kezdeményezett felmentési akcióban továbbra sem tisztázódott. Valószínű azonban, hogy Schoenberg katonai szolgálat alól történő felmentése az ő közbenjárása nélkül következett be: „Minthogy Schönberg időközben [1916 tavaszán] elveszítette magyar állampolgárságát és osztrák állampolgárságért, valamint Neukettendorf bei Schwechat-i illetőségért folyamodott, a felmentési akta átkerült a bécsi Kriegsministerium 10. ügyosztályára. A Művészeti segélyalap közbenjárására a kultuszminisztérium 1916 szeptemberében újólag interveniált a Kriegsministeriumnál minek következtében látott napvilágot a Hussarek kultuszminiszter által is aláírt értesítés: »A Kriegsministerium Arnold Schönberg ... önkéntest ... kivételesen, határozatlan időre felmenti a katonai szolgálat alól . .«" [i. m. Kat. Nr. 281] (A ford.)

Érett megfontolás után megkockáztathatjuk a végkövetkeztetést, hogy Schoenberg és Bartók kapcsolatainak kérdése nem annyira egyszerű, mint azt Hoffmann úr levele állítja. Egyébként e dokumentumok közlése csak bizonyos problémákra kívánja a figyelmet fordítani, mindenekelőtt a Tonkünstlerverein levéltárának fontosságára. Reméljük, a szerencsés véletlen vagy alapos kutatás újramegtalálásához vezet és kulcsot szolgáltat a kérdéses ügy végső tisztázásához.

(Fordította: *Tallián Tibor*)

SOMFAI LÁSZLÓ:

*MIÉRT OLY KÖNNYEN ABSZOLUTIZÁLHATÓ SCHOENBERG ZENÉJE?**

Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? — Miért oly nehezen érthető Schoenberg zenéje? — ezzel a címmel jelent meg félszáz esztendeje Alban Berg megragadóan szenvedélyes értekezése a Schoenberg 50. születésnapját ünneplő Anbruch-különszámban.[1] Ez az op. 7 d-moll vonósnégyes tíz első üteméről írt nevezetes elemzés, több más Erwin Stein, Anton Webern, stb. írással együtt a tanítványi kör ama hatásosnak hitt offenzívájának volt része, amelynek során (hogy Schoenberg 1926-os *Gesinnung oder Erkenntnis?* [Megérzés vagy megértés?] írásának[2] címére utaljunk) a német kultúrán felnőtt ember Schoenberggel kapcsolatos érzéseit-ízlését úgy akarták megváltoztatni, hogy meg akarták vele értetni a schoenbergi zenei nyelv törvényszerűségeit, mintegy morális kötelezettségként deklarálva annak feltétlen elfogadását. Fél évszázad távlatából joggal kérdezhetjük: vajon meghozta-e azt az eredményt a Schoenberg-növendékek lelkes propagandája, majd a nyomukba lépő filozófus-ideológus Wiesengrund-Adorno kérlelhetetlen pártossága, amit Schoenberg áhított? A kívülálló, tehát a német—osztrák kultúra legbelsőbb anyanyelvi köréhez nem tartozó, annak nem elkötelezett szemlélő óhatatlanul

* *Warum ist Schoenbergs Musik so leicht verabsolutierbar?* címmel a Nemzetközi Schoenberg Társaság 1. kongresszusán (Bécs, 1974. június 4—9.) elhangzott előadás. — Schoenberg nevének helyesírását illetően, úgy gondolom, egységesen a SCHOENBERG írásmódot kell itthon is meghonosítanunk, amelyet a zeneszerző abban a pillanatban elhatározott, amikor a náci Németországból előzve 1933-ban nem német anyanyelvű területre lépett. Az Erwin Stein kiadásában 1958-ban németül megjelent levélkötet (Arnold Schoenberg, Briefe, Schott's Söhne, 10. old.; magyar kiadása előkészületben) már utalt arra az 1947. VI. 25-i levélbeli magyarázatra, amely szerint „Nevemet oe-val kell írni. Így változtattam meg amikor Amerikába jöttem, mert kevés nyomdának volt ö-betűje és a ‚Schonberg' formát el akartam kerülni." Az ez évi nagy bécsi Schoenberg-kiállítás két irányban is megerősítette az oe-helyesírás érvényességét. Egyrészt nyilvánvalóvá lett, hogy már Amerikába utazása előtti rövid franciaországi tartózkodása alatt is ezt a formát használta (szép dokumentuma a Marc Chagall tanúskodásával fennmaradt 1933. VII. 24-i, a zsidó hitközségbe való visszalépését rögzítő irat). Másrészt legbensőbb osztrák, német barátaihoz írt 1933 utáni német nyelvű leveleinek tucatjai tüntetően deklarálták az emigrációval felvett új névalakot. Ezek után — ha a mai német Schoenberg-kutatás, az összkiadás némi indolenciával önkényesen visszatér is az ö-íráshoz — aligha kétséges, mi a Schoenberg szelleméhez, a történelem kerekének visszaforgathatatlanságához hű álláspont, amely több mint csupán helyesírási kérdés: Schoenberg most már a neve, s a Schönberg-írást csak a betűhűen idézett bibliográfiai adatokban tartjuk meg. — (Mintegy zárójelben: egyúttal érdemes pontot tenni a Stravinsky—Sztravinszkij helyesírási kötélhúzás végére is. Ha a zeneszerző élete nagyobbik felét, alkotóéveinek zömét születésének környezetétől távol, egyre távolabb töltötte el, ha francia, majd USA állampolgárként élt, ha a francia és főképp az angol nyelvvel szükségképpen Igor STRAVINSKY lett, és ezt ő maga latin betűkkel egy adott időponttól kezdve visszavonhatatlanul csakis így írta [s csak a német kiadók őrizték tovább a németes Strawinsky formát], akkor a latin betűs magyar nyelven igazán nincs okunk és jogunk őt egy ifjúkori cirill névalakból a kurrens akadémiai helyesírás szerint transzliterálni. Ez cseppet sem ingatja meg Stravinsky orosz származását, zenéjének mélyen orosz eredezését. Legfeljebb azon munkálkodhatunk, hogy nevének kiejtéséből az *szt* helyett a bántóan németes *st*-kezdés végre eltűnjék.)

[1] Musikblätter des Anbruch, Sonderheft, Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage 13. September 1924, 329—341. l., a továbbiakban: Berg i. m.

[2] 25 Jahre neue Musik, Jahrbuch 1926 der Universal-Edition, 21—30. l.

arrogáns semlegességével persze könnyű megállapítani —, (1) hogy Bécsben és a mai német zenei életben a zenefogyasztóknak az a többsége, amely a klasszikus—romantikus—fin de siècle német muzsika folytonosságának tradícióját tisztelve él, éppen e tradíció legnyilvánvalóbb örökösét, Schoenberget nem vette még be a maga „klasszikusai" közé; — (2) hogy a mai német előadó-művészet érdeklődésének homlokterében és művészi csúcsteljesítményei között, tisztelet a kivételnek, néhány jeles művésznek és kamaraegyüttesnek, bizony ritka az alkotó módon új, vagy legalább jó hagyomány örökébe lépő Schoenberg-interpretáció (szimptómaszerű, hogy az egyik legfontosabb schoenbergi műfaj, a vonósnégyes minden tekintetben meggyőző, zenei nyelvjárásának árnyalataiban is hiteles értelmezése hozzánk Európába Amerikából érkezett meg, hála a LaSalle kvartettnek)[3]; — (3) hogy miközben a dodekafónia doktrinér oktatása bevonult a német zeneakadémiák többségébe (bár ennek, így, ilyen akadémikus szellemben aligha örülne Schoenberg), a német—osztrák zenetudományi gondolkodásban és zenetörténeti kutatási tematikában a Schoenberg-kutatást voltaképpen napjainkig szektarianizmusnak tekintették, egy kihalóban levő autentikus, de fél-professzionista Schoenberg-kör, vagy a ma már középgenerációnak számító lázadó újnémet iskola különútjának (amely hajmeresztően akadémikus vitákban éppúgy megmutatkozott,[4] mint a német muzikológia MGG-típusú nagy összefoglalásaiban testet öltő álobjektív megtűrésben).

Hogy a következő emberöltő alatt a német—osztrák zenei gondolkodás, a zenei élet, a hallgatóság akarja-e, tudja-e majd Schoenberg művészetét a maga elsőszámú 20. századi produktumaként elfogadni (mondjuk-e: visszaszerezni?) — úgy, ahogyan a francia zeneélet Debussyt, a magyar Bartókot elfogadta — voltaképpen kulturális belügy, amely alkalmasint nem kevésbé szenvedélyes szószólókat igényelne még, mint Alban Berg volt. Amiért én most mégis feleleventem Berg szép dolgozatának néhány tézisét, annak kapcsán elmondva néhány vázlatos gondolatot, az inkább a 20. század irányzatairól, életműveiről kialakult egyetemes zenetörténeti értékelés ügye. A megkerülhetetlen alapkérdés természetesen a Schoenberg-vonal valóságos vagy vélt központi helyének kérdése. Egy oldalról, követve a Berg-érvelés pontjait, ma is érdemes megvizsgálnunk, miért valóban olyan szuggesztív az a jelenség, hogy (Berg dolgozatának címét idézve:) „Schoenberg zenéjét olyan nehéz megérteni", másképp fogalmazva, hogy miért olyan könnyű abszolutizálni Schoenberg zenéjét, zenei nyelvezetének technikáját, komplex voltát, az egyes elemek tradícióhoz kötődő és mégis nyilvánvalóan új, modern jellegét? Más oldalról elkerülhetetlenül számba kell vennünk azokat a tényeket, tendenciákat, amelyek — a Schoenberg-kor többi zenei ágának kibontakozása, az őt követő generációk törekvései, eredményei nyomán — az Új Zene értékelésének revízióját, belülről, a Schoenberg-kör felől is szükségessé teszik.

[3] Hangfelvétele a DGG lemezalbumában: Neue Wiener Schule, Die Streichquartette, 5 LP stereo 2720 029. A LaSalle kvartett interpretációjának zenei dialektusbeli „első kézből" való hiteles tradíciója természetesen elválaszthatatlan Rudolf Kolisch személyétől (Kolisch — Schoenberg sógora, a Kolisch- ill. Wiener Streichquartett primáriusaként a Schoenberg, Webern, Berg kamaramuzsika-hagyomány leghitelesebb őrzője), aki LaSalle-ék játékát konzultánsként alakíthatta.

[4] Legszélsőségesebb példája a méltán felháborodással fogadott ún. Federhofer—Wellekteszt volt, lásd H. Federhofer—A. Wellek: Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich, Die Musikforschung XXIV. Jg. Heft 3, 1971 Juli/Sept. 260ff; C. Dahlhaus: Ist die Zwölftontechnik „illusorisch"?, uo. 1971. Okt/Dez. 437ff — továbbá uo. 1972. 68ff, 187ff.

Megérteni, Berg agitatív tanulmánya szerint, természetesen a zenei kifejezésmódot, mint nyelvet kell: „Felismerve valamennyi dallam kezdetét, folyamatát és végét; a szólamok együtthangzását nem véletlen jelenségként, hanem harmóniákként és harmóniasorokként hallva; a kis és a nagy összefüggéseket és ellentéteket tudatosan követve; röviden: egy zenedarab menetét éppúgy kell követnünk, ahogyan egy költemény folyamatát, amelynek nyelve teljesen és maradéktalanul sajátunk; annak számára, aki magáénak mondhatja a zenei gondolkodás adottságát, ez egyértelmű magával a mű megértésével" (Berg i. m. 329.). A Schoenberg-iskola minden bennfentese ugyanezt a megalkuvás nélküli szigort támasztja a Schoenberg-zene hallgatójával szemben. Erwin Stein, a zenekari Variációk op. 31 berlini bemutatójának botrányán megkeseredve, még rigorózusabban fogalmaz: „Schoenbergnek csak súlyos mondanivalója van. Zenéjében a gondolatok és formaelemek összefüggésének olyan bősége uralkodik, amelynek követésére csupán jó koponya képes, nyílt füllel és gyorsan működő hallóidegekkel. A nehézfejűek papírzenének mondják azt, amit hallgatva nem képesek követni" (Anbruch 1929, 45. l.). Adorno más oldalról világítja meg: „Schoenberg zenéje valóban kezdettől fogva aktív és koncentrált részvételt kíván; [...] Ez a zene megköveteli, hogy a hallgató spontán módon vele együtt komponálja meg belső mozgását, s puszta kontemplációhelyett mintegy praxist vár el tőle. Ezáltal azonban Schoenberg vét: nem tesz eleget annak a — mindenfajta idealista erősködés ellenére is létező — várakozásnak, mely szerint a zene nem egyéb, mint a kényelmes hallgató számára tetszetős érzéki ingerek egymásutánja."[5]

Nem szükséges rámutatni arra a zeneszociológiai szempontból fölöttébb kérdéses, sokszorosan kusza elvárásra, amely ezekből és hasonló, oly szép lelkes idealista proklamációkból árad — hogy ti. teljesen összekeverednek az első vagy a többedszeri meghallgatás, a felkészítetlen vagy analízissel előkészített befogadás, a szakember vagy a laikus általi recepció fogalmai; hogy az ilyen elvárás alapján első hallásra teljes részletességgel egy Bach-fúga, egy Beethoven-szonátatétel is követhetetlen maradna, mármint a szakzenésznek is. Vizsgálatot érdemel azonban a Berg-elemzés alapjainak relevanciája, nevezetesen hogy azok a jelenségek, azok a zeneszerzés-technikai mozzanatok, amelyeknek egy-egy Schoenberg-tételen belüli (az előadás tempójában való!) követése valóban oly „nehézzé" tenné a Schoenberg-zenét, nem túlságosan egy adott korhoz, egy adott zenei tradícióhoz kötöttek-e. Emeljünk ki csupán három részletet, egyet-egyet a témaalkotás, a ritmika és a polifónia területéről.

(1) „A periódusépítkezés szimmetriája", mint „a melodika alapvető sajátossága" (Berg i. m.), már századunk elején — az elemzés tárgyául kiválasztott 1. Schoenberg-kvartett, op. 7, 1905, írása idején — is inkább csak a szűkebben vett német—osztrák zenetörténeti fejlődésben volt meghatározó jelentőségű. Ennek következtében a kvartettet indító hegedűtéma kétszer $2^1/_2$-taktusos frázisa mint modernség, követhetetlenség — vagy általánosabban: Schoenberg „aszimmetrikus és szabad témaszerkezetei"-nek hallgatása közben nehezen, vagy egyáltalán nem követhető bonyolultsága — korhoz és kulturális körhöz kötött szempont. (A periódusépítkezés sokkal több joggal lesz izgalmas elemző

[5] Arnold Schönberg címmel 1955-ben, a Prismen kötetben jelent meg; magyarul, Barlay László fordításában, a Theodor W. Adorno: Zene, filozófia, társadalom. Esszék (Válogatta Zoltai Dénes, Gondolat, 1970) kötetből idézzük.

szempont a későbbi művek esetében, abban a vonatkozásban, hogy Schoenberg és tanítványi köre a 12 hangú komponálás időszakában is sokoldalúan hű maradt ehhez a lényegében tonalitáshoz kötődő frazírozó formaelvhez.)

(2) A ritmikával kapcsolatban Berg a hallgatás számára legnehezebb feladatok közt mutat rá „egy soha azelőtt nem létező gazdagság és változatosság" jelenlétére, amely szerinte pl. abban is megmutatkozik, hogy a különféle ritmikai alakzatok a „szólamok között kontrapunktikus összefüggéseket" hoznak létre. (Pl. Berg bemutatja, hogy a főtémában a $2 \times 2^1/_2 = 5$-ütemes hegedűtémához 2-taktusos építésű középszólam és 3-ütemes frazírozású basszusdallam társul.) A téma-kíséret önálló (értsd: „tematikus") szólamokkal való berendezése a szólammintázás, a textúra szempontjából kétségkívül bravúr. Az azonban kimondatlanul marad, hogy ennél a tulajdonképpen ál-polimetrikánál, aszimmetriánál mennyivel bonyolultabb, „nehezebb" polimetrikát és ritmikát írt számos kortárs mester, vagy hogy a maga igazi merev aszimmetriáival, 7+7, 5+5 ütemes periódusaival alkalmasint már J. Haydn is mennyivel „követhetetlenebb" frázisokat alkotott.

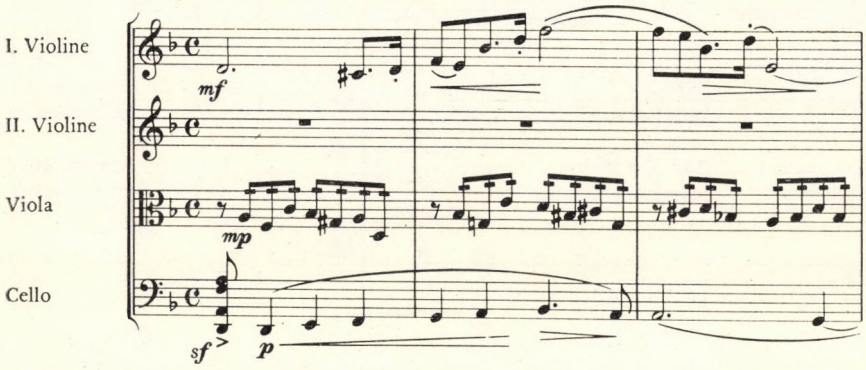
(3) A polifon, a kontrapunktikus szövésmód gazdagsága, sokrétűsége a Schoenberg-analízisek egyik központi témája. Adorno írja (i. m. 129): „Melodikus invenciója nem is képes csupán egyetlen dallammal dolgozni: valamennyi egyidejű zenei eseményt melódiaként profilírozza, s éppen ezzel nehezíti zenéje felfogását." A Berg-tanulmány természetesen rámutat a kettős ellenpont elvei szerint kialakított főtéma-háromszólamúság kontrapunktikus igényességére, a témavisszatérések során megvalósuló permutatív szólamcserékre. Majd a polifon kidolgozása főcélját is kimondja: hogy ezáltal „a legapróbb fordulat, sőt minden egyes kísérőfigura jelentőséget nyer a négy szólam melodikus fejlődésében és folyvást változó ritmikájában, egyszóval *tematikussá* válik." Schoenberg maga Harmonielehréjében az igazi polifóniát „az előadás tempójának felgyorsítását"-val hozza összefüggésbe. Adorno szerint (i. m. 137) „. . . . az organizáló, semmi tetszés szerintit nem tűrő mozzanat különbözteti meg a schoenbergi ellenpontot korának minden ellenpontjától". És ugyancsak a polifónia, a motivikus-tematikus szervezettség kapcsán mond egy nagy merészet: „Schoenberg végiggondolja azt, amit a klasszicizmus csupán megígért, de nem tartott be . . ." (Adorno i. m. 137). Berg dolgozata is egy még soha nem volt összefüggés-gazdagságról, a korábbi klasszikus német korok mintegy összegzéséről értekezik: „Schoenberg zenéjében mindazon tulajdonságok *egyesítése, egyidejű előfordulása* állapítható meg, amelyeket különben a jó zene erényeinek tekintünk, amelyek azonban többnyire csak *külön-külön* és különböző korszakokban elszórtan találhatók." (Berg az I. vonósnégyesnek kottapéldánkon mellékelt első tíz ütemére építi fel elemzését.)

A polifon szövésmód kapcsán kissé előreszaladtunk, tagadhatatlanul az apológia irányába — szándékosan, mert jelezni akartam, hogy az ortodox Schoenberg-értelmezés mindig is hajlamos volt „mennyiségileg" jelentkező többleteket minőségileg magasabb kategóriába utalni. Kertelés nélkül kimondva: a Schoenberg-féle teljes motivikus-tematikus kontrolláltságban, a mérhetetlen sűrítettségű polifon-kontrapunktikus textúrában, a végtelenül bonyolult kidolgozású és érzékeny metrikai-ritmikai előadásban (hogy a különböző fokon felszabadított tonalitásról ne is beszéljünk) a többi kortárs

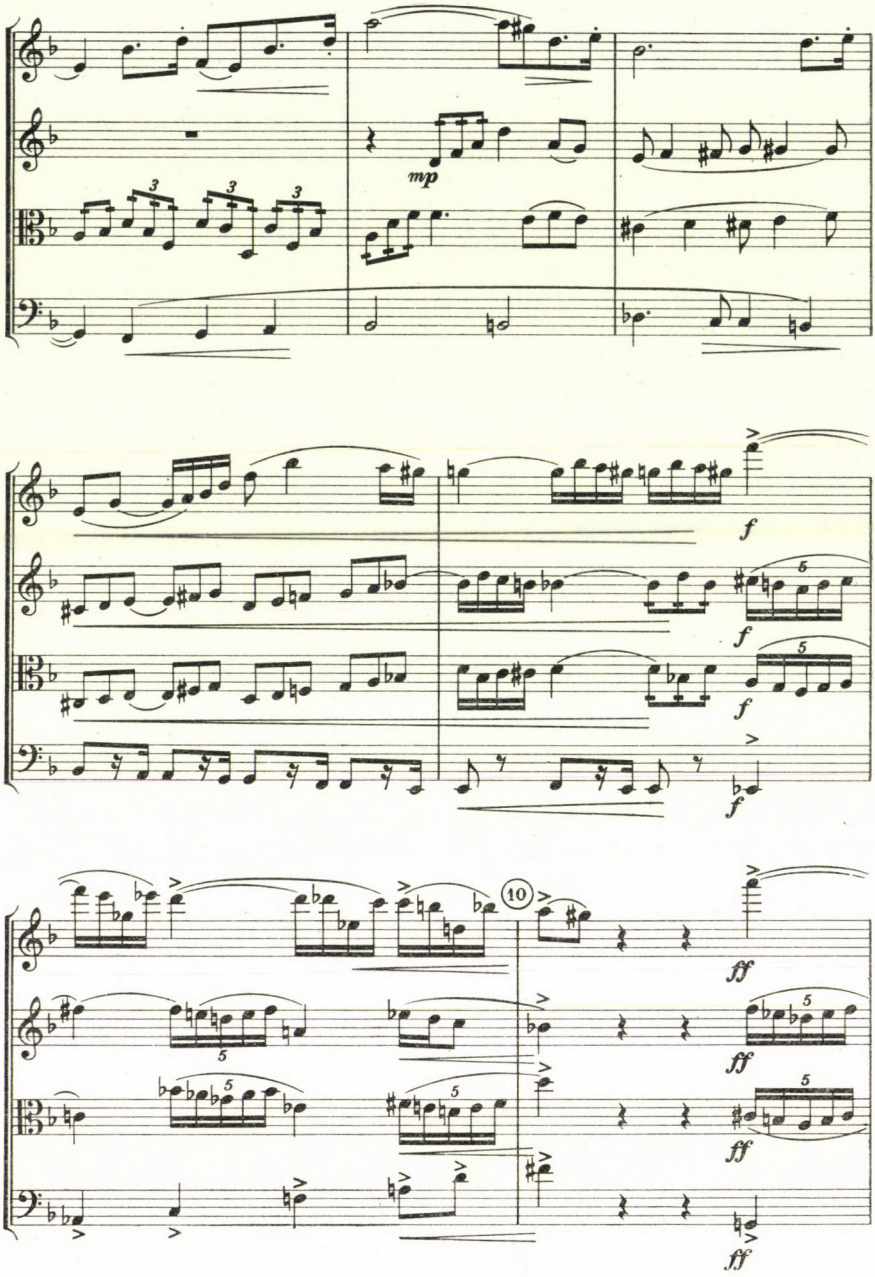
irányzathoz, mesterhez mérten minőségileg más, bizonyos értelemben normatív — s eképpen szükségszerűen kizárólag helyes — művészet jegyeit látták.

Az természetesen nem kétséges, hogy az áttört kamarazenei szövésmódok, a kontrapunktikus technikák és azok formai-funkcionális felhasználása terén változatosságban, gazdagságban Schoenberg polifóniája valóban páratlan. Nem szabad azonban, hogy a Schoenberg-zene egészének morális igazát és művészi nagyságát illető támadásnak tekintse bárki, ha például megállapítást nyerne, hogy Schoenberg partitúráiban igenis bőségesen található: (a) ál-polifónia, amelyet elsősorban a hangnemérzet kialakulásának veszélyével járható markánsabb akkordikus textúrák helyett, vagy azok fellazítására mesterségesen hozott létre; (b) olvasva bámulatos, de végül is „ornamentális" kontrapunktikus építmény, amely hangzó megvalósulásában meglehetősen semleges textúra (mint például a Pierrot lunaire-beli „Mondfleck" rákkánon, bármilyen meggyőzően eredeztethető is a választott kánonszerkezet a szöveg „Rückblick" [visszapillantás] mozzanatából); (c) hosszú időtartamú kompozíció olyan kései pontjaira kihelyezett polifónia, amelynek koncentrált, „polifon" módon figyelő végigkövetése még ma, a művek sokszori hallása után is, természetesen kívül esik a szellemi teherbírás reális határain, jelezvén, hogy az összefüggések egy része (a Schoenberg-kör analitikusai szerint múlhatatlanul értékes része) valószínűleg meg fog maradni a mű hallgatva nem felfogható értékeinek rétegében.

Régi megfigyelés, hogy az uralkodó polifon törekvés ellenére a Schoenberg-zenének — melódia-központú, beszédszerű, retorikusan tagolt lénye folytán — *próza karaktere* van. Adorno (i. m. 129) szépen megfogalmazza: „Schoenberg eredeti zenei reagálásmódja melodikus: nála tulajdonképpen minden ‚énekel', a hangszeres vonalak is. Ettől válik zenéje artikulálttá, egyszersmind szabadon lendületessé, kimunkálttá, egészen az utolsó hangig." Rudolf Kolisch pedig a schoenbergi frazírozást elemezve kimondja: „A tagolás itt hasonló szerepet játszik, mint [az interpunkció] a nyelvben, a zenei és irodalmi műalkotás analógiáját tárja fel, és aki ismeri Schoenberg prózáját, felfedezheti, mennyire tudatában van ennek."[6] Én azt is hangsúlyoznám: Schoenberg zené-



[6] Rudolf Kolisch: Schönberg als nachschaffender Künstler, Musikblätter des Anbruch, Schoenberg-különszám 1924, 306. l.


mp
f
f
f
f
10
ff
ff
ff
ff

je eredendően — egy addig nem ismert intenzitási fokon — kinetikus művészet, amely több vagy sokszemélyes előadó-apparátus esetén is mintegy a látens központi, zeneszerzői átélés-mimézis-gesztikulálás szuperlatívuszaiban teremtődik újjá.

A Schoenberg-zene alapvetően próza karakterét konstatálva tulajdonképpen a legjobb alkalom kínálkozik arra, hogy — Berg tanulmányának végképp búcsút mondva — áttérjünk azoknak a tényeknek, jelenségeknek katalogizálására, amelyeknek fokozottabb figyelembe vétele az Adorno-kor Schoenberg-apológiájának természetes oldódása közepette segítségünkre lehet egy abszolutizálástól mentes Schoenberg-hivő Schoenberg kép, értelmezés megfogalmazásában. A tézisek száma természetesen tovább szaporítható, és a bizonyítással-demonstrálással is adós maradok, de a vita megindításához talán enynyi elég.

1. Schoenberg zenei alapanyagai (legyenek témák, motívumok, textúrák) nem törnek eredetiségre, igazi karakteralkotásra, emlékezetbe vésődő egyediségre — mert a fejlesztéses technikához, egy sor más anyaggal létrehozandó összefüggésrendszerhez arra nincs is szükség. Kétségtelen azonban, hogy ez csak egyik útja a magas fokon organizált zenei struktúráknak; pl. a bartóki monotematikus szerkesztés, vagy Stravinsky Fúvósszimfóniák partitúrájának komplex variálási módszere éppenséggel jól megfér a markáns, eredeti anyagféleségekkel.

2. Schoenberg zenei anyagainak tekintélyes része igen gazdagon motiváltan egy meghatározott zenei nyelv dialektusából ered, nevezetesen a német zenetörténet ama — mondjuk így: bécsi — dialektusából, amelyben soktucatféle valcer, induló, Lied, karakterdarab, táncformatípus eléggé egyértelmű közös jelentéssel bír a zeneszerző és egy tágas hallgatóréteg számára, folyományaként a közös klasszikus iskola- és házimuzsika-tradíciónak, a közös használati zene „Trivialmusik"-anyagának stb. Ezt azért érdemes leszögezni, mert a tökéletes interpretáció, vagy a maradéktalan zene-megértés szempontjából a dialektushoz kötődés bizonyos — az idő előrehaladtával talán egyre érezhetőbb — korlátokat szab a Schoenberg-nyelv egyetemességének; bár természetesen nincsen szó olyan recepciós nehézségekről, mint amit a hagyományos európai műzene körén kívülről jött művészetekben talál a hallgató: pl. hogy mi az értelme Charles Ives montázs-zenéinek, a Bartók-zene magyar—román parasztzenei gyökereinek stb.

3. Schoenberg zenei nyelvének szótára egy történetileg-stilárisan tudatosan szűkre szabott tradíció merész-következetes továbbfejlesztéseként alakult ki; ez magyarázza, hogy úgynevezett „atonális" hangzatai és melódiái lényegében a dúr-moll rendszerhez kötődnek azzal, hogy annak negációi, és hogy Schoenberg (bárhogy perelte is magának az elsőbbséget a kvartakkordika vagy az egészhangúság kiaknázásában) nem hitt a másféle hangkészletek-hangsorok újszerű felépítéséből létrejövő quasi-tonalitások lehetőségében. A Schoenberg-rangú alkotó szuverén joga az effajta pártos egyoldalúság; lát-

nunk kell azonban, hogy a schoenbergi tagadásokból esztétikai rendszert építő, azokkal kritikai tevékenységében praktizáló Adorno elég sajnálatos értékítéleti tévedésekre ragadtatta magát.

4. Schoenberg életművében a hangzás, a *timbre*, a hangszínekben realizálódás erős absztrakcióval alá van rendelve a gondolat, az elvont zenei nyelv primátusának. Nála az adott hangzás-hangszerelés — ha mégoly zseniális *Klangfarben*-kitaláló s eredeti hangszerelő művész is — valahol elválasztható, elválik az absztrakt mű-alaktól. (Zongorazenéjétől Fúvósötöséig igazán sok példa kínálkozik.) Ezt a vonást, amely esztétikailag talán magasrendűnek tűnik, voltaképpen a Schoenberg-zene, a schoenbergi muzikalitás egyik kritikus pontjának kell tekintenünk. (Szimptómaszerűnek érzem, hogy a híres Musikalische Privataufführungen estjein — teljesen függetlenül a szükséghelyzettől — Schoenberg a „modern zenéről igazi és pontos ismeretet" adás cégére alatt egyáltalán lehetségesnek tartotta Debussy Három noktürnjének és A tengernek zongora-négykezes „előadását"[7]; éppoly abszurdnak tűnik, hogy Bartóktól levélben tudakolta, vajon átírná-e az ottani házi kamaraegyüttesre az op. 1 zongora-zenekari Rapszódiát [!].)

5. Schoenberg lényegében csak aktív mozgásos (fejlesztéses) struktúrákat alkotott, amelyeknek mintegy a „reális idő"-ben való, „ember léptékű", beszédszerű kifejlése egyfajta prózaisággal jár. Úgy is mondhatnók: igazi meglepetései, logikai sorrendcseréi vagy kihagyásai, magamagáért való szép szemlélődései alig akadnak — vagyis nagyjából éppen az hiányzik, ami a költészet művészi igazságát és teljességét a klasszikus prózai műfaj hitelesség fogalmától megkülönbözteti. (Feltétlenül vizsgálatot érdemel, nem innen ered-e, hogy vokális művei — pl. Stravinskyhoz viszonyítva — oly ritkán tudnak a szövegelrecitálás zeneivé növelt vagy szinte már zenén túlivá torzított formái helyett a szövegkezelés igazi költői absztrakcióihoz eljutni.)

6. Schoenberg csak a zene alapelemeinek mindegyikét többé-kevésbé egyenrangúan érvényesítő komplex anyagokkal dolgozik — ezért is hiányzik belőle az igazi „egyoldalú újítók" vívmányai iránti lelkesedés. A maga határozottan tradicionális zene-felfogása az alkotó természetes önvédelme; más kérdés azonban, hogy művének mai magyarázója megengedheti-e magának a schoenbergi kifejezésmód létrejöttének feltérképezésében az előítéletek szabta korlátok közt mozgás luxusát — egy olyan zenetörténeti korszak vizsgálatakor, amely nemcsak a Schoenberg-iskola, hanem egyben a Varèse-ek, Ivesok korszaka is volt, nem beszélve a Stravinsky és Bartók nagyságrendű és bizonyos szempontból ugyancsak „egyoldalúnak" ítélhető újítókról.

[7] Hogy a zongora 4-kezes előadások bizonyos stílusok esetében vitathatatlanul csonka, torzult képet adó korlátaival a kevésbé ortodox Schoenberg-növendékek már akkor tisztában voltak, azt H. Swarowsky (aki egy alkalommal, mint Schoenberg-növendék, Steuermann helyett Strauss Alpesi szimfóniájának 4-kezes előadásába beugrott) a mostani bécsi Schoenberg kongresszuson visszaemlékezéseiben megerősítette. A Musikalische Privataufführungen előadásainak számos magyar vonatkozást is tartalmazó eddigi legteljesebb listáját Walter Szmolyan tette közzé (Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen, A. Sch. Gedenkausstellung 1974, 71ff). — Az előadásokon előszeretettel használt kamaraegyüttes magja zongora-harmónium [!]-vonósnégyes volt, amelyet alkalmilag egy-egy fúvóshangszer egészített ki.

7. Schoenberg, mint az adatok sokasága bizonyítja, mérhetetlen inspirációval megáldva, olykor lázasan rövid idő alatt, tehát a „tervezésre" bizonyos fokig időt nem hagyó tempóban alkotott végtelenül bonyolult, okos részletezésű formákat. Mondhatnók: hihetetlen mértékben „inspiráltan szerkesztett", és mert ösztönét az utólagos önanalízis bámulatosan igazolni látszott, ez számára egyfajta tévedhetetlenség-érzetet adott. A 20. század háromnegyedével a hátunk mögött persze másféle mértékek, végletek kínálkoznak az inspirációról és a rögtönzésről éppúgy, mint a szerkesztésről és a komponálás előtti anyagszervezésről. A kifejlett szerializmus, a Xenakis-szerű prekompozíciós computeres felkészülés fényében empirikus tudománynak tűnik már Schoenbergé; az elkerülhetetlenül bekövetkezett aleatória, a grafikus zene stb. pedig más fénybe helyezi az ihlet, a rögtönzött alkotás formáinak lehetőségeit.

Az effajta szélsőségek azonban Schoenberget nem ihlették és nem is nyugtalanították. Mindaz, ami a Schoenberg-életmű elsőgenerációs kisugárzásának hatása alatt, vagy az ellen lázadva az új zenében lezajlott, csak megerősíti, hogy Schoenberg — a szónak abban az értelmében, ahogyan a német—osztrák művészet-történetírás használja, s ahogyan Alban Berg is értette nevezetes tanulmányában — századunk első felének talán legtipikusabb „klaszszikusa" volt.

KÁRPÁTI JÁNOS:

DODEKAFÓNIA VAGY TONALITÁS?

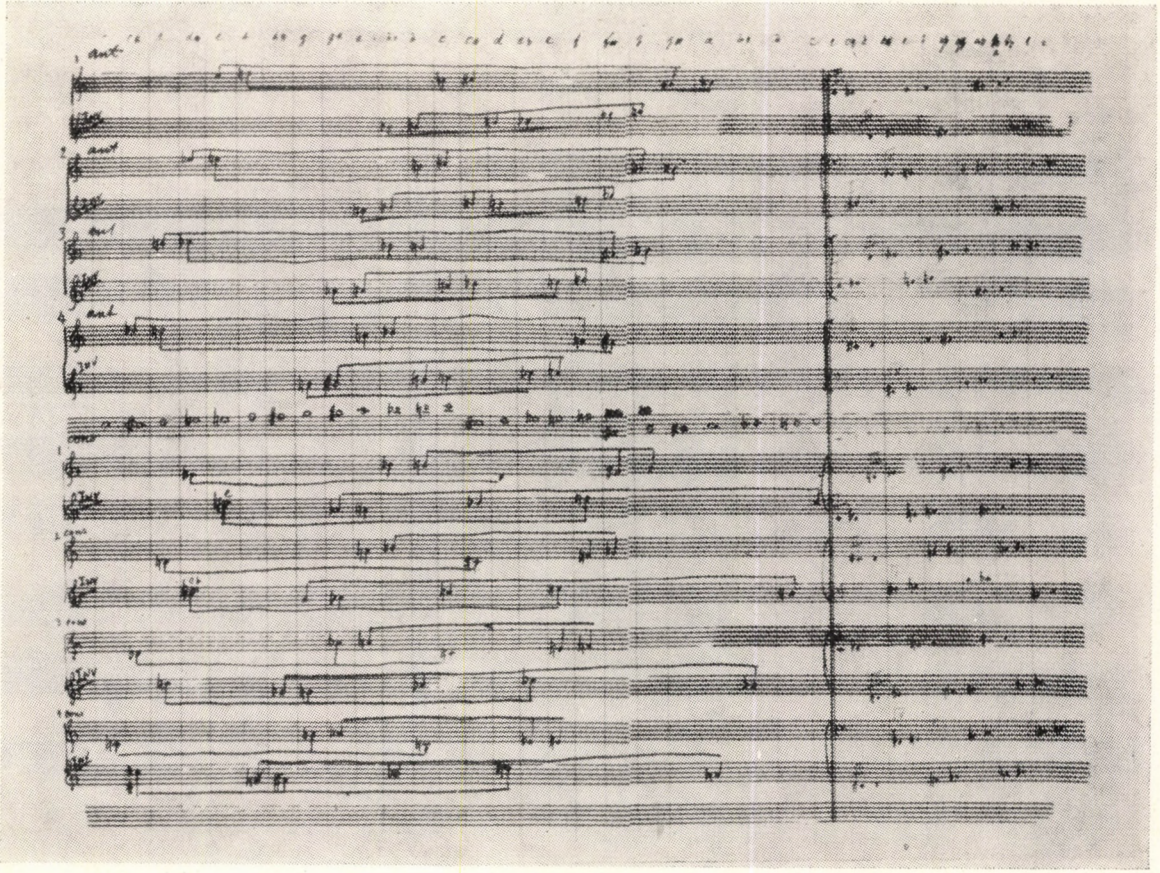
JEGYZETEK SCHÖNBERG NAPÓLEON-ÓDÁJÁRÓL

Schönberg tonális művei, mint például a vonószenekarra komponált *Szvit* vagy a fúvószenekari *Téma és variációk* (op. 43), külső ösztönzésre születtek. A zeneszerző egy jellegzetes amerikai igénynek kívánt velük eleget tenni: a *Szvit*et egyetemi zenekarok részére, a fúvószenekari művet pedig amatőr együttesek részére komponálta, azzal a határozott céllal, hogy a tonális idióma vonzóbb eszközeivel vezesse be a játékosokat és a hallgatókat az igényesen kidolgozott zenei szövet megismerésébe.

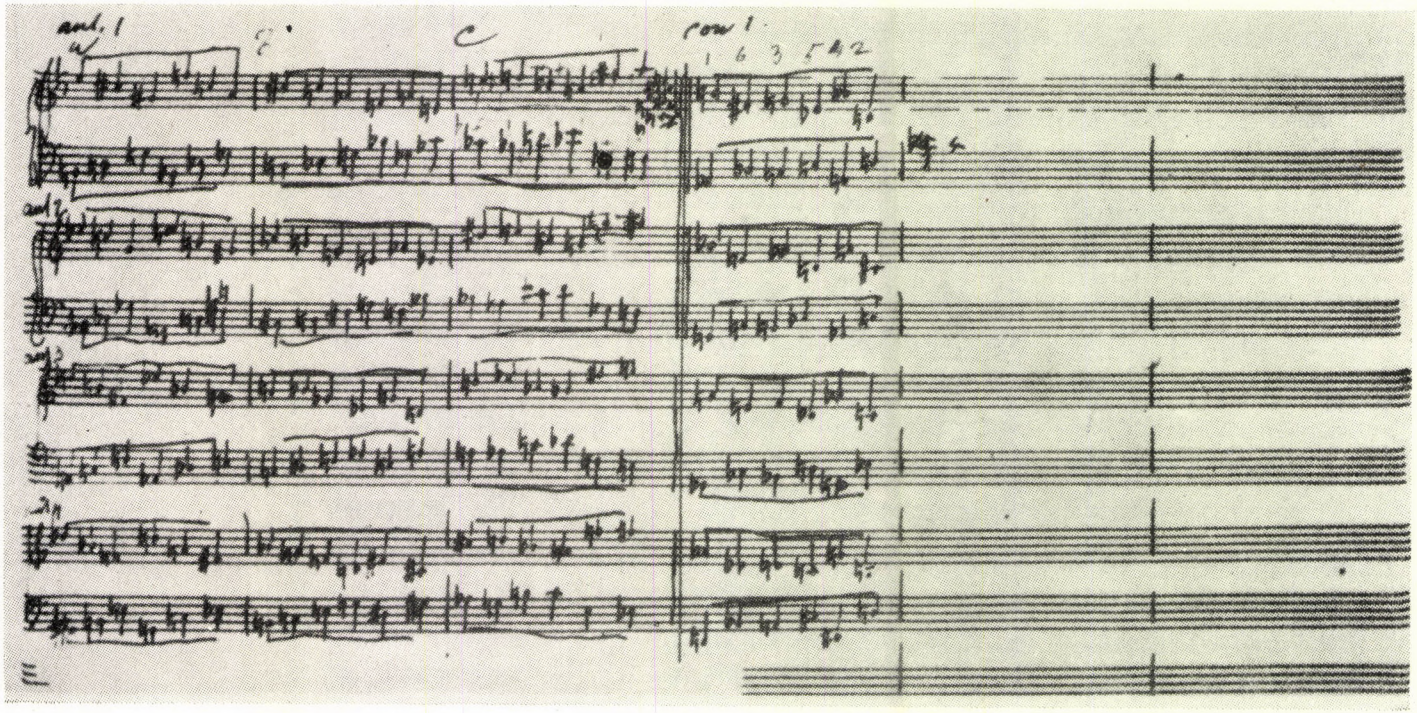
A kívülről érkező igény felismerése, a kérés „meghallgatása" azonban már önmagában is arról tanúskodik, hogy Schönberg művészi magatartása belül is megváltozott — különösen a század eleji bécsi évekhez képest, amikor érthető antikonformizmusával, minden nyárpolgáriság elleni lázadásával szinte a „közönség elleni" komponálást tartotta eszményének. Az amerikai években bekövetkező fordulat azonban nemcsak ilyen emberi megszelídülést jelez, hanem bizonyos belső, zeneszerzői igényt is, melyet ő maga így fogalmazott meg „On revient toujours" című cikkében: „Nem adatott meg nekem, hogy a Verklärte Nacht, vagy a Gurrelieder vagy akár a Pelléas és Mélisande stílusában írjak tovább. A sors rögösebb útra kényszerített. De mindig élt bennem a vágy, hogy a korábbi stílushoz visszatérjek; és olykor-olykor engedek ennek a kívánságnak."[1]

A tonális műveket azonban meglehetősen éles stilisztikai határvonal választja el a dodekafon kompozícióktól. A kompromisszumtól idegenkedő zeneszerző nyilvánvalóan igen szándékosan arra törekedett, hogy a két réteg ne keveredjék egymással. A tonális művek megjelenése tehát nem jelent valamiféle visszafordulást Schönberg alkotói útján, hanem csupán mellékutat, „kirándulást" egy békésebb, barátságosabb területre, az eredeti művészi ideál megtartása mellett. Ezek a tonális művek tulajdonképpen olyan funkciót töltenek be Schönberg életművében, mint a hangszerelések és átdolgozások (J. S. Bach, Monn, Händel, Brahms): zeneszerzői „ujjgyakorlatok" — őszinte, belülről fakadó vágytól és külső igénytől sarkallva. „Nem a legfőbb műveim közül való — írta 1944 októberében Reiner Frigyesnek az op. 43-ról. — Olyan munka ez, melyet az ember azért ír, hogy élvezze saját virtuozitását, másrészt pedig azért, hogy egy amatőregyüttesnek — ez alkalommal fúvószenekarnak — valami jobbat adjon játszani. Biztosíthatom Önt, és gondolom, bizonyítani is tudom, hogy technikai szempontból mesteri munka — és úgy vélem, eredeti

[1] Stimmen. Monatsblätter für Musik, No. 16., 1949.



Schönberg Reihe-táblázata a Napóleon-ódához



Schönberg Reihe-táblázata a Napóleon-ódához

is, meg tudom, hogy inspirált is. Nemcsak azért, mert inspiráció nélkül 10 taktust sem tudok írni, hanem mert a darabot valóban nagy örömmel írtam."[2]

A dodekafon technikával komponált főbb műveknek és ezeknek a „melléktermékeknek" a szétválasztása azonban nem jelenti — nem jelentheti — azt, hogy kapcsolatot, összefüggést hiába is keresnénk. A kapcsolatot éppen a korszak egyik fő műve, az 1942-ben komponált *Napóleon-óda* tanúsítja a legjobban. Kulcsponti jelentősége van ennek a kompozíciónak már csak azért is, mert a szuverén zenei szerkezet költői formával és politikai-humánus jellegű „protestáló" magatartással találkozik benne.

A Napóleon-óda op. 41 (eredeti címén: Ode to Napoleon Buonaparte) komponálását Schönberg a kézirat tanúsága szerint 1942 márciusában kezdte meg és június 12-én fejezte be. A mű előadó-apparátusa: vonósnégyes, zongora és narrátor (férfihang), létezik azonban egy verzió, amelyben a vonósnégyest bőgő szólammal kiegészített vonószenekar helyettesíti. Az ősbemutató ebben az utóbbi formában zajlott le 1944. november 23-án New Yorkban, a New York-i Filharmonikus Zenekar közreműködésével, Arthur Rodzinsky vezénylete alatt. A zongoraszólamot Eduard Steuermann játszotta, a szöveget Mack Harrel recitálta. Dokumentum van azonban arról, hogy a zeneszerző a vonósnégyes-verziót jobban szerette, azt a változatot tartotta hiteles formának.[3]

A kompozíció szövege Byron hasonló című költeménye, melyet a költő 1814. április 10-én írt közvetlenül azután, hogy tudomására jutott Napóleon fontainebleaui lemondása. Byron, az angol romantikának ez a jellegzetes képviselője, aki korábban minden szertelenségével és hősi ideál-keresésével rajongóan tisztelte a „tábornokot", és tulajdonképpen még a „császártól" sem tagadta meg gyűlölettel vegyes csodálatát, ebben az ódában gúnnyal és megvetéssel fordul a kisszerű véget is vállaló diktátorhoz. Az eredetileg tizenhat strófából álló ódához Byron — kiadója, Murray kérésére — kizárólag nyomdatechnikai okból még további három versszakot írt, s mivel Napóleonnal kapcsolatban minden haragját már kiontotta magából, a toldalékban egy másik államférfi típusát állítja szembe a diktátoréval: az Egyesült Államok első elnökét, az újfajta demokratikus állam eszményének megtestesítőjét, George Washingtont.

Schönberg érdeklődésének felébredését kétségtelenül az Óda emberi-politikai indulatának aktualitása magyarázza. Napóleon diktátori alakjában nem nehéz felismerni a náci diktátort, Hitlert és a vele szembeállított bölcs amerikai államférfi alakjában Franklin Delano Rooseveltet. Így talált rá Schönberg a háború éveinek kellős közepén egy olyan szövegre, amely keretet adhatott az üldözött európai zsidósággal való együttérzésén túl (Kol nidre, Op. 39) politikai — és azzal együtt emberi — tiltakozásának is. Igen jellemző azonban az amerikai, vagy Amerikában tartózkodó értelmiség naivitására, hogy Hitler alakjában csak a diktátori elemeket látta, a demokratikus és humánus eszmények történelmi példákkal is igazolt és igazolható eltiprójá t, s nem ismerte fel a fasiszta típusú diktatúra specifikumát.[4] Éppen ezért nem tudjuk elhallgatni azt a kritikai megjegyzésünket, hogy a Napóleon-Hitler párhuzam, még

[2] Rufer, Josef: Das Werk Arnold Schönbergs. Bärenreiter, Kassel, 1959. 55. l.
[3] Rufer, id. mű 52. l.
[4] Hasonló szemlélet figyelhető meg Chaplin A diktátor (The Great Dictator) című filmjében.

ilyen kimondatlan, csupán sejteni engedő formában is, túlzottan előnyös Hitlerre nézve. Más kérdés viszont, hogy Schönbergtől távol állt volna valamely nyíltan aktuális és konkrét politikai pamflet megzenésítése, s ezért választotta az áttételes utat. Ám ezzel az is együttjár, hogy a kompozíció, a maga kész és teljes formájában nem lép túl a byroni koncepción és nem képvisel minden mozzanatában olyan adekvát tanúságot az adott korról, Schönberg koráról, mint mondjuk az 1947-ben komponált *Aki túlélte Varsót* (A Survivor from Warsaw) című kantáta. Abból a szempontból azonban mindenképpen fontos dokumentum, hogy az Európából emigrált művész, a békés kaliforniai viszonyok között, az ő explicit „antipolitikus" magatartása ellenére is, tovább hordozta magában az indulatot, a tiltakozás belső igényét.

A mondanivaló aktualitását, fogalmi fontosságát mutatja az is, hogy a zeneszerző nagy súlyt helyezett a szöveg érthetőségére. A Byron-ódát eredeti nyelven és eredeti formájában használja fel, respektussal kezelve mind az angol nyelv sajátos lejtését, hangtörvényeit, mind pedig a költemény szuverén szerkezetét. Bár a hangszeres apparátus megválasztása arra utal, hogy a zeneszerzőnek megvolt a maga elsődleges zenei elképzelése egy kifejezetten kamaraműre — zongorás kvintettre — vonatkozólag, a Byron-óda szövegét nem énekesre, hanem recitálóra bízza, mégpedig férfihangra, mely tisztán elválik a zene szövetétől.

A harminc évvel korábbi *Pierrot lunaire*-rel való összevetés nemcsak a hasonlóságot, hanem a különbözőséget is hangsúlyossá teszi. Hasonló a kamaraegyüttes és a „Sprechgesang" társítása, hasonló magának a „Sprechgesangnak" a felhasználása, míg azonban a Pierrot esetében a női hang zenei szólamként *olvad bele* a hangzásba — ez a szerző célja, még akkor is, ha eleinte a beszédszerűséget hangsúlyozta —, a Napóleon-óda férfi recitáló szólama a zenei anyag *mellett* halad. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nincs szoros és szerves kapcsolat. Schönberg e kérdésről ezt írta 1948-ban Hans Heinz Stuckenschmidtnek: „Azt hiszem, az Óda ‚narrátoraként' csakis egy nagyon muzikális énekes jöhet számításba. A deklamáció nem olyan nehéz, mint a Pierrot-é. De mégis szükséges, hogy a beszélő mindenütt, ahol nem áll ‚colla parte' felírás, nagyon pontosan ütemben maradjon. A zenéből, mely végig alátest, hangsúlyoz és illusztrál, sok minden érthetetlen maradna, sőt egyenesen értelmetlen lenne, ha szó és hang nem a megfelelő időben szólalna meg . . ."[5]

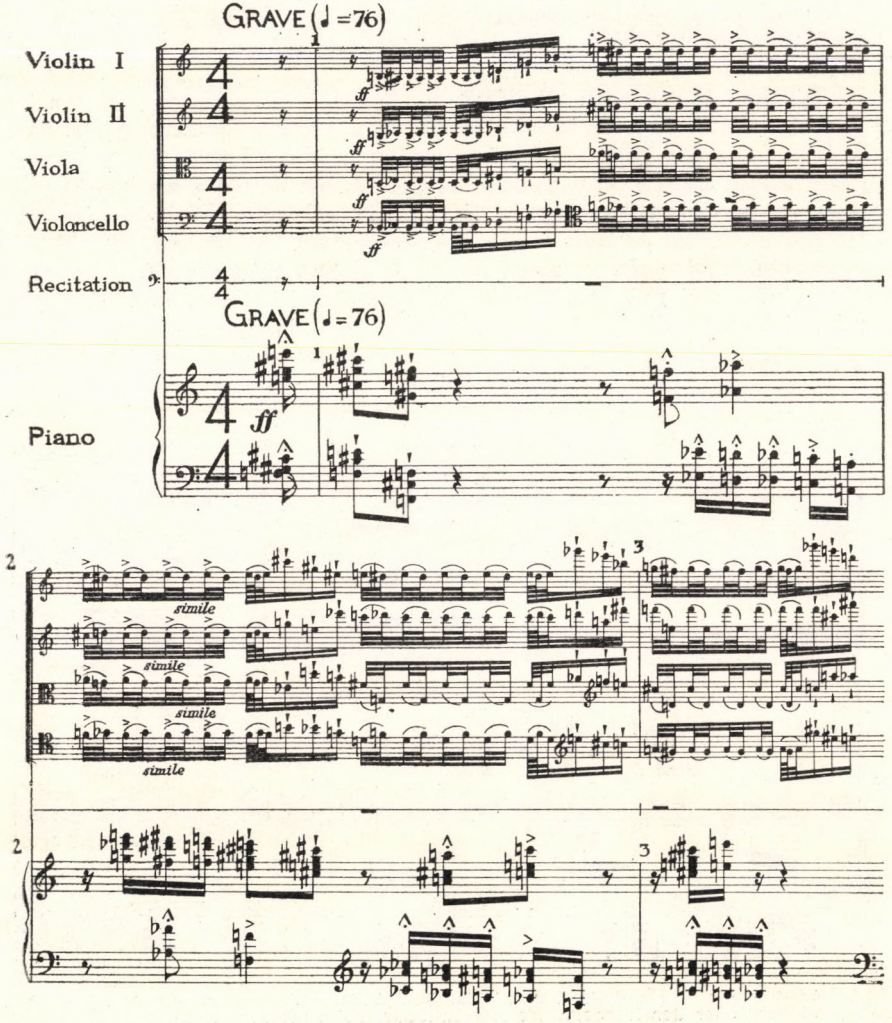
Aligha meglepő, hogy Schönberg a szöveg és zene szinkronitását hangsúlyozza, annál meglepőbb viszont, hogy vállalja az „alátestés" és „illusztrálás" kifejezéseket, melyekkel szemben expresszionista korszakában oly mérhetetlen ellenérzéseket táplált. És egyáltalában: hogy vállalja a költemény „egy az egyhez" való zenébe foglalását, mely ellen 1912-ben ugyancsak állást foglalt „Das Verhältnis zum Text" című tanulmányában.[6] Ha azonban a Óda megzenésítését korábbi elveinek teljes revíziója alapján határozza el, nyilvánvalóan más hangszeres együttest választ, mivel „alátestő-illusztráló" célokra alig akad alkalmatlanabb médium, mint a zongorás kvintett. Arról van csupán szó, hogy a zongorás kvintett szuverén zeneanyaga, miközben saját szerkezeti elvét is követi, harmonikusan illeszkedik az Óda fogalmi rendsze-

[5] Rufer, id. mű 51. l.
[6] Der Blaue Reiter, München 1912.

réhez és egy-egy ponton — a karakterek hűséges egyeztetésén túl — a képszerű ábrázolás területére is átkalandozik.

A hangszeres zeneanyag szuverenitása persze nem jelent teljes elrugaszkodást a Byron-költemény gondolati — vagy még inkább indulati — tartalmától. Jó példa erre mindjárt a kompozíció hangszeres bevezetése, melyben a zongora lecsapódó akkordjai és a vonós szólamok szinte „mannheimi" szuronymotívumai az Óda indulatos, haragos alaphangvételét exponálják.

1.

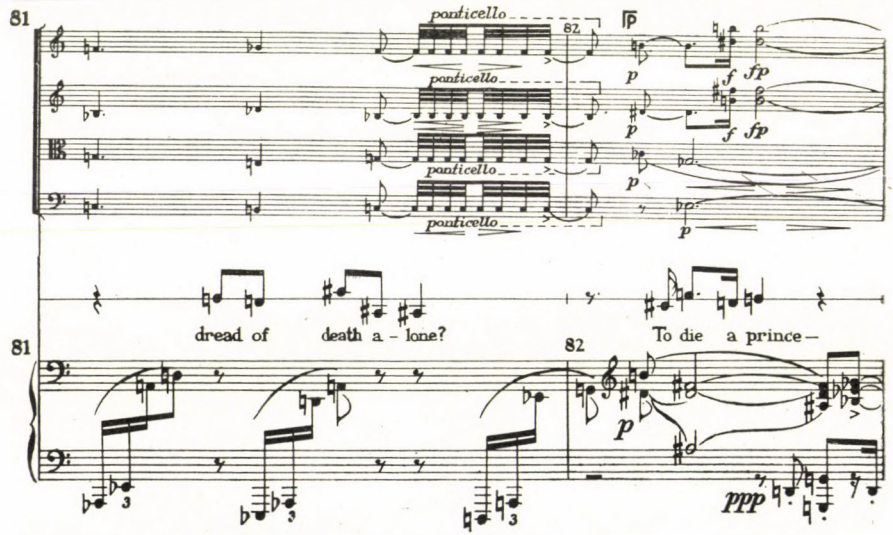


A hangvétel, a zene érzelmi és kifejező karaktere nemcsak egyik versszakról a másikra, de egy-egy versszakon belül is sokoldalúan váltakozik. Ha ebből a szempontból akarnók elemezni a kompozíciót, szinte ütemről ütemre kellene haladni, szöveg és zene összefüggésének feltárásával. Elégedjünk meg ezúttal egy-egy jellegzetesebb mozzanat kiemelésével, hiszen a mű különössége és jelentősége nem is ebben a viszonylag hagyományos kifejezési rétegben rejlik. A bevezető zene imént idézett haragos indulata többször visszatér a kompozícióban, mintegy zenei pillér-rendszert alkotva, ugyanez az indulat azonban sokféle egyéb formában is testet ölt, újabb és újabb árnyalatokkal gazdagodva. A negyedik versszak például a „szuronymotívumból" nő ki s a ritmika határozott fejlesztésével olyan zenei képbe torkollik, mely egyértelműen Beethoven V. szimfóniájának kopogómotívumára utal.

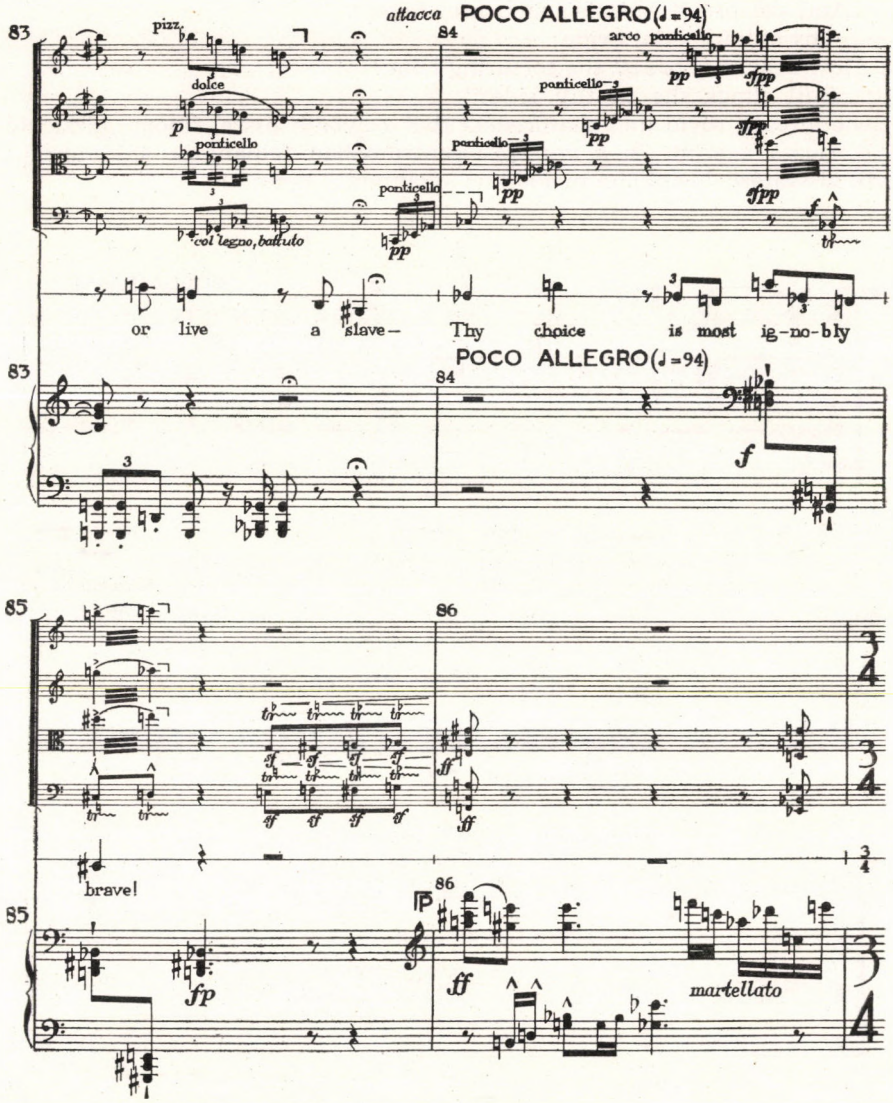
„The triumph, and the vanity,
The rapture of the strife—
The earthquake voice of Victory,
To thee the breath of life;"

Az idézet a „Victory" (győzelem) szóval egy időben hangzik fel, s bár c-mollból való, az *Esz* hang megvastagításával a szerző halványan az Eroicára is utalni kíván. Ez a kettős utalás, bár jól el van rejtve a zene szövetében, nyilvánvaló gondolati összefüggést létesít a Napóleonban plebejusként csalódó Beethoven (1804) és romantikus anarchistaként csalódó Byron (1814) között, továbbá Beethoven és maga a szerző között, minthogy Schönberg ebben is, mint annyi másban, Beethoven tanítványának vallja magát. Ezt az összefüggést egyébként az irodalom már eddig is bőségesen tárgyalta.[7]

2.



[7] Vlad, Roman: Storia della dodecafonia. Suvini Zerboni, Milano, 1958. 107. l. — Reich, Willi: Schönberg oder der konservative Revolutionär. Fritz Molden, Wien, 1968. 271. l.



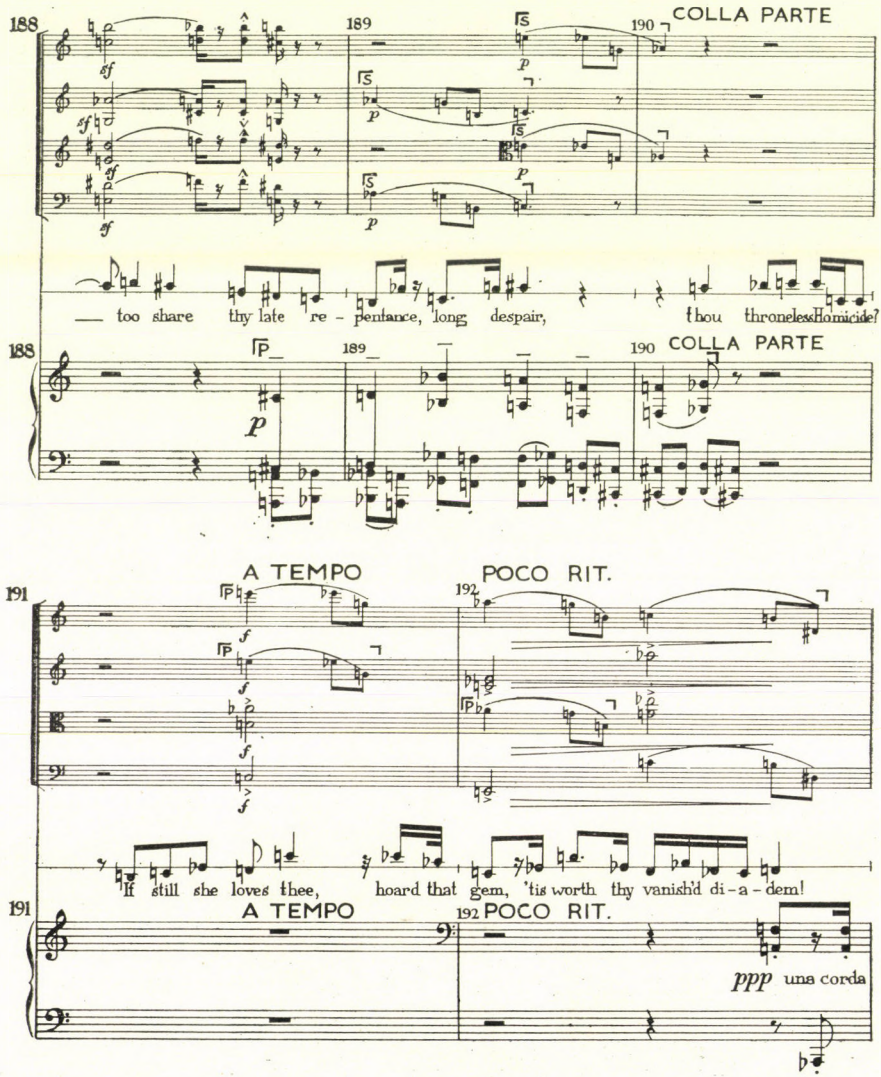
Ahogyan a haragos indulat ezen a ponton — bár idéző jelben — valamiféle igazi csodálatba megy át, úgy más helyen a kegyetlen gúny és megvetés hangjai csapnak ki belőle. Érdemes idézni az ötödik strófa végét, mely a zenei „kommentárral" kapja meg az igazi értelmét. (l. a 2. kottapéldát.)

Együttérző, már-már gyengéd hang kíséri azt a versszakot, melyben a romantikus nőrajongó Byron Mária Lujzát aposztrofálja:

„And she, proud Austria's mournful flower,
Thy still imperial bride;
How bears her breast the torturing hour?
Still clings she to thy side?"

A zene anyaga rövid melódiatöredékekből szövődik össze, finom pizzicatók adják hozzá a színt, és a versszak centrumában felhangzik a kompozíció egyik visszatérő, leginkább melodikus fogantatású témája:

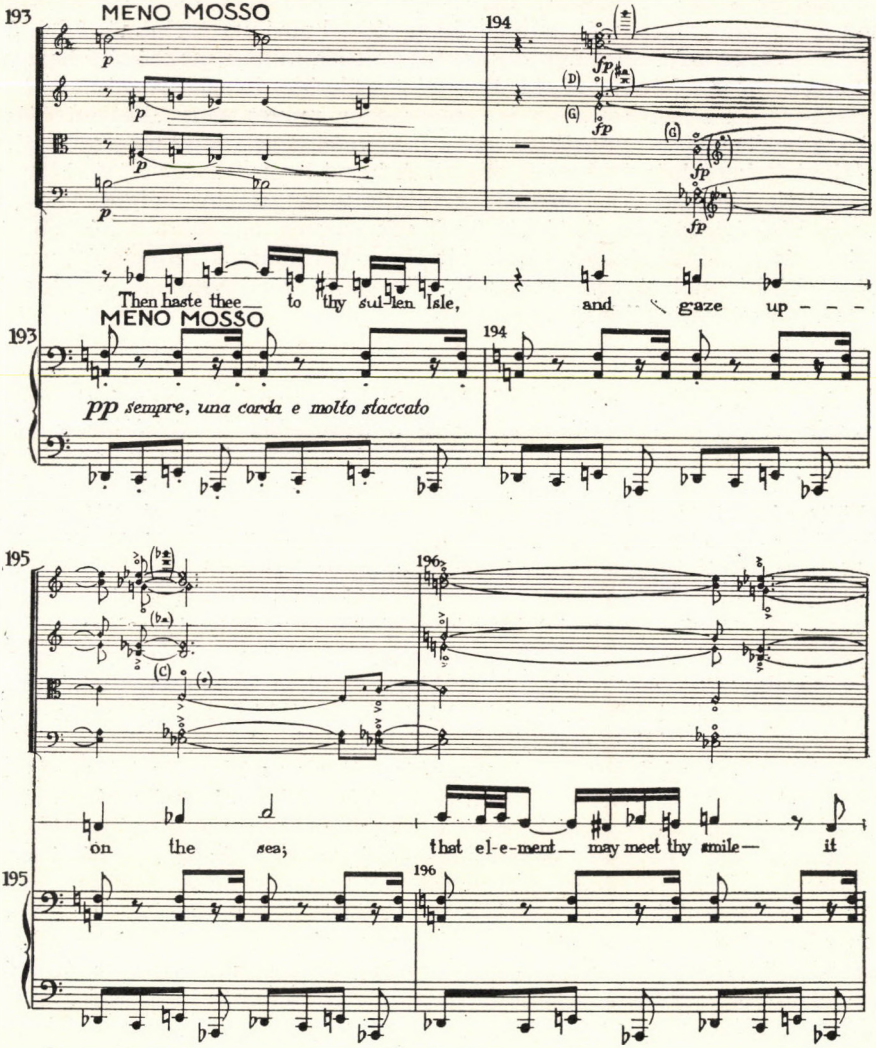
3.



Közvetlenül ehhez a versszakhoz kapcsolódik a mű legnagyobb szabású zenei képe; négy hangból álló osztinatómotívum a tenger félelmetes moraját idézi. Aligha lehet véletlen, hogy Schönberg is, mélyen megértve Byron intencióját, erre a pontra helyezi a kompozíció súlyát. Minden diktátornak szóló figyelmeztetés ez, hol ér véget a hatalma.

„Then haste thee to thy sullen Isle,
And gaze upon the sea;
That element may meet thy smile—
It ne'er was ruled by thee!"

4.

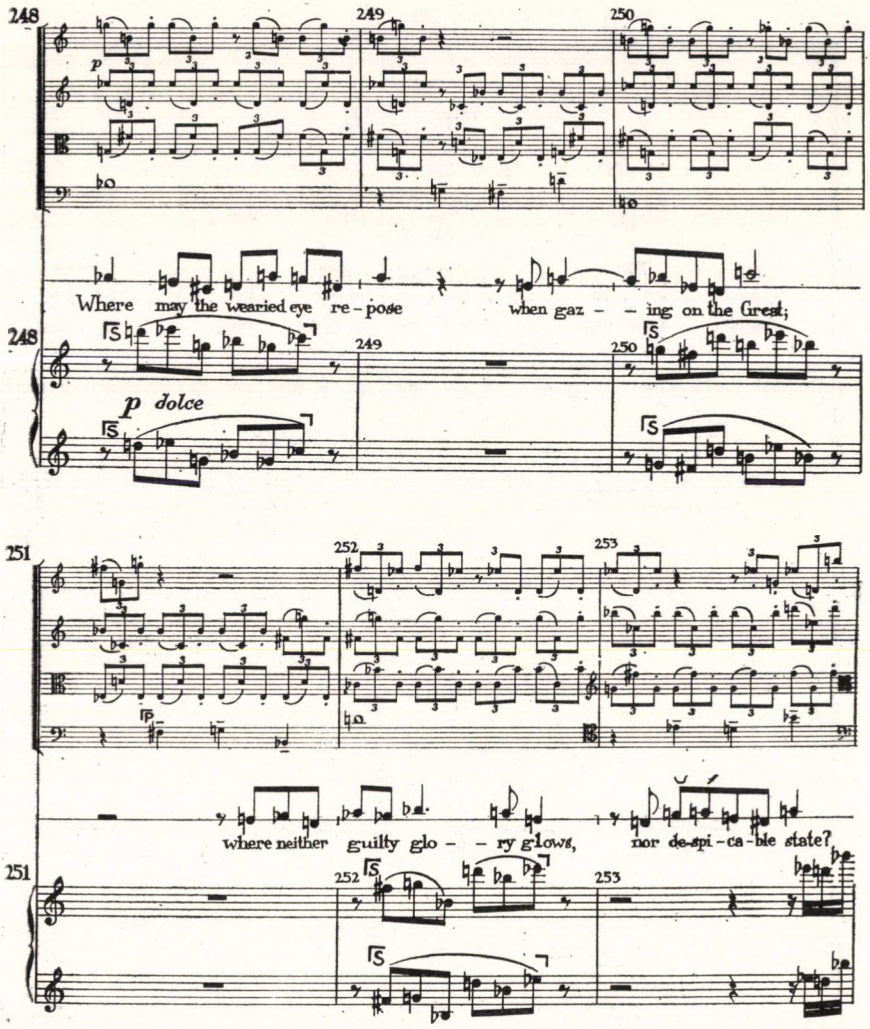


A megragadó és felkavaró zenei képnek csupán az elejét tudjuk idézni, értelme és hatása azonban csak teljes egészében mutatkozik meg, amikor a nagy *crescendo* elérkezik tetőpontjához, a „That Earth is now as free" verssorhoz. (l. a 4. kottapéldát.)

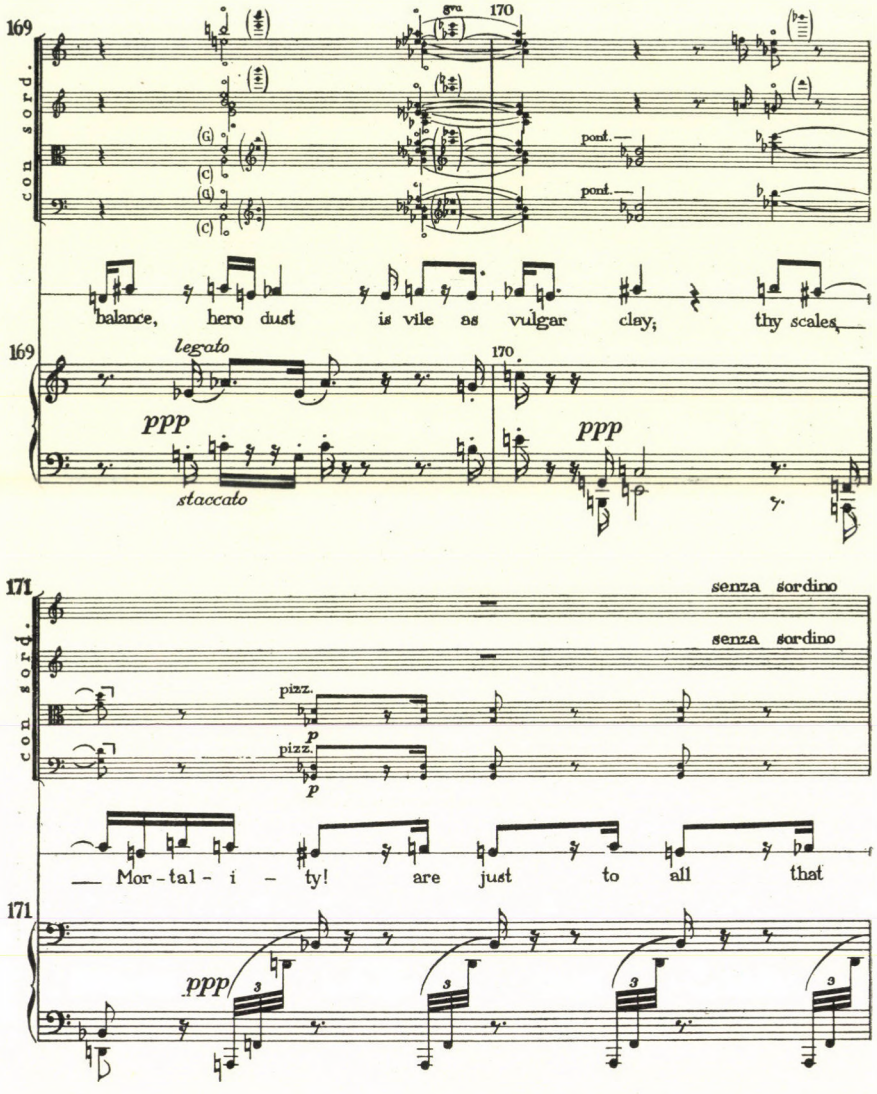
A Byron-óda eredeti formájában ez lenne a csúcspont, de — mint említettük — a tizenhat strófához három strófa toldalékot kapcsolt George Washington dicsőítésére. Nem lehet kétségbe vonni, hogy Byron részéről ez őszinte lépés volt, de spontánnak semmiképpen sem nevezhető, művészileg ő a tizenhat versszakos formát tekintette befejezettnek. Schönberg számára azonban ez a három versszak különösen fontossá nőtt, mert ebben találta meg a haragos, keserű és gúnyos hangvétel humánus tartalmú feloldását. Úgy látszik, ez a fordulat épp oly fontos volt itt, mint a megbékélő-hazataláló hang a *Pierrot lunaire* végén. Ezt azért szükséges hangsúlyozni, mivel volt Schönbergnek olyan korszaka is, amelyben a művet vagy „katasztrófával" fejezte be *(Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene)*, vagy meg se találta a befejezés lehetőségét *(Mózes és Áron)*. A korai kamaraművek „Verklärung" hangvétele tér vissza, a romantikus-extatikus magatartás nélkül, bölcs, józan és bízó értelemben. A témát (melynek szerves kapcsolatait később vizsgáljuk) és annak diminuált változatát olyan harmonikus funkciójú kvartettszövet kíséri, melyet egészen az II. (fisz-moll) vonósnégyesig vezethetünk vissza. (l. az 5. kottapéldát.)

Az egyértelmű zenei hangvételeknek, képszerű foltoknak és illusztráló elemeknek ezt a láncolatát Schönberg a Byron-óda 19 strófájának végigkomponálására építi. Mint már utaltunk rá, nyoma sincs a kompozícióban annak, hogy a zeneszerző valamely primer zenei formát próbálna ráerőltetni a költemény szerkezetére, vagy akár hogy — Alban Berg példájára — hagyományos zenei formákkal próbálná összeegyeztetni a költői formát. A zenei szuverenitás külsőleg csupán a hangszeres bevezetésben és a nagyobb közjátékokban nyilvánul meg; a kompozíció többi anyaga pedig hűségesen követi a költeményt, a zenei időt is a költői tagoláshoz idomítva. Az Óda egy-egy strófájára legkevesebb 8, legfeljebb 19 ütem esik, ezek azonban a szélsőségek, egy verszakra leggyakrabban 10 ütem zene esik, ami igen közel áll a statisztikai átlaghoz (azaz 11,3-hoz). További fontos tanulság — s ez már nemcsak a végigkomponáltságot jellemzi, hanem a recitálás módját is —, hogy Byron kilencsoros Spenser-stanzáinak az átlag tíz 4/4-es ütemből álló zenei keret meglehetősen szűk. Nincs tehát lehetőség szélsőségesebb ritmikus variálásra, a szótagok szabad megnyújtására, zenei kibontására, a deklamáció így a naturális beszédhez — még pontosabban: a színészi szavalathoz — áll közel. Schönberg ritmikai fantáziája ugyan e szűk keretek között is érvényesülni tud és sokoldalúan variálja a verssorokban rejlő metrikus lehetőségeket, de be kell vallani, hogy a jambikus lüktetéstől alig tud szabadulni. Mesteri tudása azonban így is elég ahhoz, hogy a hibát erénynyé változtassa: ebből a jambikus alapképletből alakítja ki az egész mű ritmikus profilját, beleértve a hangszeres szólamok mozgását és egymáshoz va-

5.



ló viszonyát. Csak egyetlen jellemző példát idézünk ennek bemutatására; világosan kirajzolódik benne a ritmikus szervezés egyelvűsége, s ugyanakkor a lehetőségekhez képest megmutatkozó sokoldalúsága.

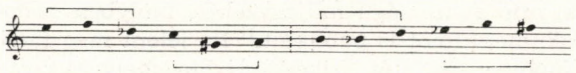


Mindezek után joggal vetődik fel a kérdés: ha a zeneszerző ilyen figyelemre méltó respektussal komponálja végig a költői művet, hol és miben érvényesül a zenei szerkezet említett szuverenitása? Mindenekelőtt tisztázni kell, hogy a szuverén zenei szerkezet nem egyértelmű a primer zenei szerkezettel és semmiképpen nem feltételez valamely — szkémával is ábrázolható — önmagában zárt és önmagával magyarázható formai tervet.

A Napóleon-óda tematikus kompozíció, a szó hagyományos bécsi értelmében; zenei anyaga témák differenciálására, fejlesztésére és átalakítására épül. E tematikus struktúra mögött azonban a dodekafon technika törvényei is érvényesülnek, mégpedig igen érett és homogén formában, így tehát nem lenne célszerű a mű szerkezeti téma-analízisét elválasztani a Reihe-analízistől. Az elemző irodalom általában a Reihe-analízissel kimerítettnek tekinti tárgyát, s meg sem kísérli, hogy annak mélyebb összefüggéseit is feltárja.

A kutatók kissé tanácstalanok magának a Reihének a megállapításában is. Elismerik, hogy reihés kompozíció, de mivel a Reihe — pontosabban *egy* adott Reihe — nem olvasható ki egyértelműen a partitúrából, önkényesen választják ki az egyik lehetőséget, hozzátéve, hogy ez ebben az esetben viszonylag *szabadon* értelmezendő. A kompozíció „szabadabb dodekafon" technikáját támasztja alá a helyenként fellépő s a mű végén megerősödő Esz tonalitás. Az elemzések között két alapvető és figyelemre méltó koncepció kristályosodott ki. Az egyik René Leibowitzé, aki a kompozíció sorát így vázolja fel:[8]

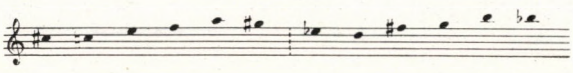
7.



Leibowitz felismeri a sor belső törvényszerűségeit, kimutatva, hogy az nem más, mint egy három hangból álló alapképlet következetes továbbfejlesztése — tükör-rák, tükör- és rákvariáció segítségével. Feltárja továbbá, hogy a sor felezése esetén az első hathangú egység (A) tükör- valamint rákviszonyban áll a második hathangú egységgel (B), ami viszont azt is maga után vonja, hogy az egész sor azonos a saját rákjával. És végül arra is rámutat, hogy a két félsor azonos szerkezetű akkordot alkot.

A másik verziót Josef Rufer alakította ki, s minthogy az anyag adott, ő sem juthatott alapvetően más eredményre; a különbség az, hogy a Leibowitz-féle sor két félsorának hangjait más módon — ahhoz viszonyítva tükörfordításban — rendezi.[9]

8.



Roman Vlad a *Dodekafónia történetében* már összegezi a két verziót, és anélkül, hogy állást foglalna egyik vagy másik helyessége mellett, arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy a sor meglepő módon azonos elvű azzal a sorral, melyet Anton Webern használ Op. 24-es *Koncert*jében.[10] Igen figyelemre

[8] Leibowitz, René: Schoenberg et son école. Janin, Paris, 1947. 133—135. l.
[9] Rufer, Josef: Die Komposition mit zwölf Tönen. Max Hesses Verl., Berlin, 1952. 140—143. l. és XV—B1 kottapélda.
[10] Vlad id. mű 104—105. l.

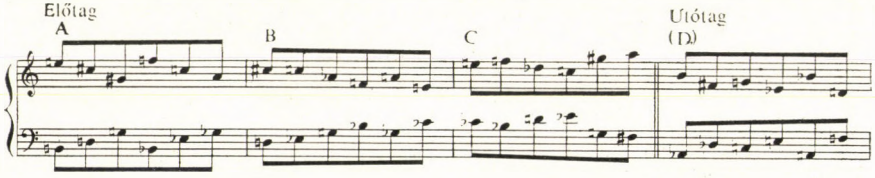
méltó Vladnak az a megállapítása, hogy ez az azonosság a dodekafon sortechnika határtalan szabadságát bizonyítja, hiszen ugyanabból a sorból két olyan alapvetően különböző kompozíció születhetett meg, mint Webern Konzertje és Schönberg Napóleon-ódája.

A két sorverzió között azonban már csak azért sem lehet választani, mert a kompozíció bizonyos struktúráit mindkettő megmagyarázza, másokat viszont egyik sem. Ezeken a más helyeken érvényesül az a „szabadság", melynek segítségével a zeneszerző a hatos csoportokat újabb és újabb konstellációban alkalmazza — s ebbe mindkét, sőt mind a három kutató kénytelen-kelletlen belenyugszik.

A sor kérdésének megoldatlansága azonban nem öncélú tudományos probléma; az egymásnak ellentmondó, nem mindent megmagyarázó nézetek ugyanis arra vallanak, hogy Schönberg művészetének ezek a kiváló elemzői alapjában véve ortodox módon közelítették meg a problémát, ortodox módon keresték a kompozíció Reihéjét, s ami abba nem illett bele, nagyvonalúan a zeneszerző „szabad" eljárásának számlájára írták.

A kérdésre végül is a zeneszerző saját jegyzetei, Reihe-táblázatai adják meg a választ, ezeket azonban az említett kutatók vizsgálódásaik idején még nem ismerhették. Josef Rufer 1959-ben adta közre a hagyaték tüzetes átvizsgálása után alapvető fontosságú műjegyzékét, melyben számos, eddig hozzáférhetetlen dokumentumot is publikált.[11] Itt jelent meg facsimile-melléklet formájában a Napóleon-óda két Reihe-táblázata, melynek ismeretében Rufer nem úgy elemezte volna a művet, mint azt korábbi munkájában tette.[12] Kiderült, hogy Schönberg a munka során nem egy, hanem háromféle Reihét — pontosabban három különböző előtagot (első hat hang) és ahhoz egy csatlakozó utótagot — használt. A Reihe valamennyi alternatívájának sajátossága azonban abban áll, hogy minden hathangú egység — akár előtag, akár utótag — tükörfordítása (adott transzpozícióban) a tizenkét fokú rendszer maradék hat hangját adja, vagyis maga is utó- ill. előtaggá válhat.

9.



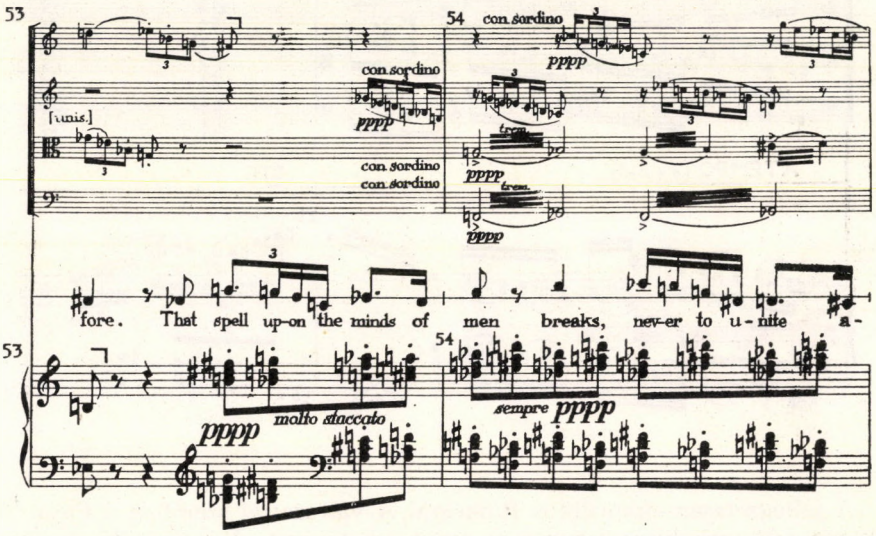
Ebből azután már elvileg is következik — amit egyébként a mű gyakorlatban bizonyít —, hogy nem három, hanem négy verzió áll a zeneszerző rendelkezésére, hiszen az utótagot is használhatja előtag gyanánt, mellérendelve utótagképpen saját tükörfordítását. (A továbbiakban e négy verziót *A*, *B*, *C*, *D* betűkkel jelezzük.)

[11] Lásd a 2. jegyzetet!

[12] Rufer: Das Werk Arnold Schönbergs . . . 6—7. sz. képtábla. Lehetségesnek tartom, hogy a szerző Napóleon-óda elemzését ennek ismeretében korrigálta, de publikálásáról nincs tudomásom.

Ha szemügyre vesszük ezt a valóban autentikus négy lehetőséget, azonnal látjuk, hogy mind a Leibowitz, mind a Rufer javasolta sor a *C* változatból adódik, mégpedig egymás tükreiképpen. Ezt a kétszer hat hangból álló egységet azonban csak a hangkészlet azonossága kapcsolja a többi három változathoz, így magyarázatot is csupán a mű mintegy negyed részére adhat. A változatok közül egyébként az első (A) tartogatja a legnagyobb meglepetést két hármashangzatra tagolódó szerkezetével. Schönberg itt valóban szakított korábbi konstrukciós elveivel, de a hármashangzatnak tett „engedményt" azonnal a tonalitás teljes semlegesítésével ellensúlyozza: ez a nagyon távoli terc (=szűkített kvart) kapcsolat aligha képzelhető el a tonalitásérzet teljes felborítása nélkül. Hozzá kell azután még számítani a sor utótagját (ami itt saját tükrével is azonos) s előttünk áll a teljesen kimerített tizenkét fokú rendszer, mindenféle tonális vonzás nélkül. Jó példa erre a kompozíció 53. üteme (a fenti alapsorhoz képest bővített kvart transzpozícióban):

10.

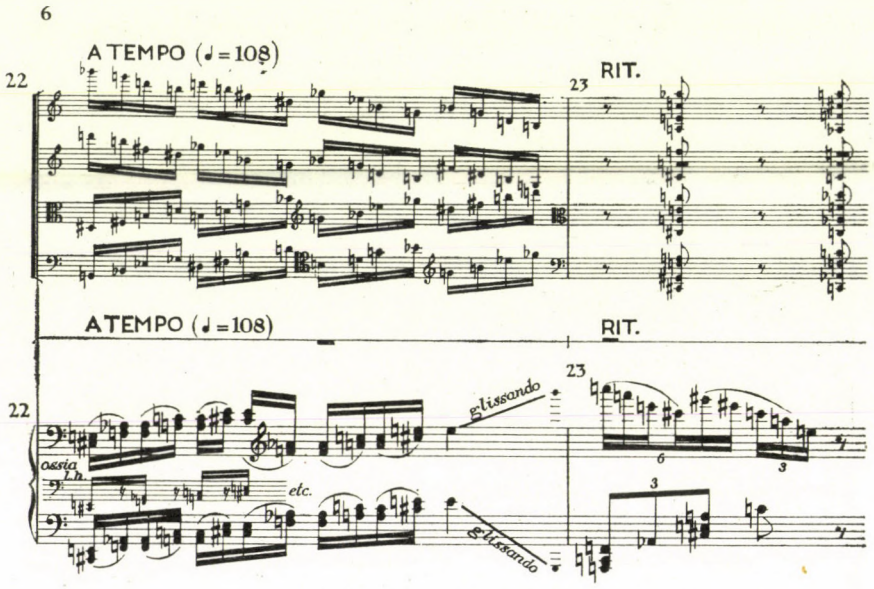


A Reihe *A* változata adja a kulcsát a kompozíció csaknem valamennyi akkordikus stuktúrájának. A dúr és moll hármasok imént bemutatott halmozásánál gyakoribb a két hangzat tág fekvésű felrakása, melyben a két magot jelentő kvart (kvint megfordítása) körül dúr és moll tercek helyezkednek el. A hathangú struktúra tehát két olyan négyeshangzatból áll össze, amely kettős tercével a huszadik századi zene egyik nagyon jellegzetes akkordtípusa; uralkodó szerepet játszik Bartók harmóniavilágában, de Schönbergnél sem új jelenség. Felbukkant már a korai zongoradarabokban (pl. Op. 11), majd bizonyos szünet után ismét megjelent — immár számottevő formában — a IV. vo-

nósnégyesben. Figyelemre méltó, hogy ez az utóbbbi megjelenése soros technikához kapcsolódik, tehát ott is a sorban rejlett kibontásának lehetősége.[13]

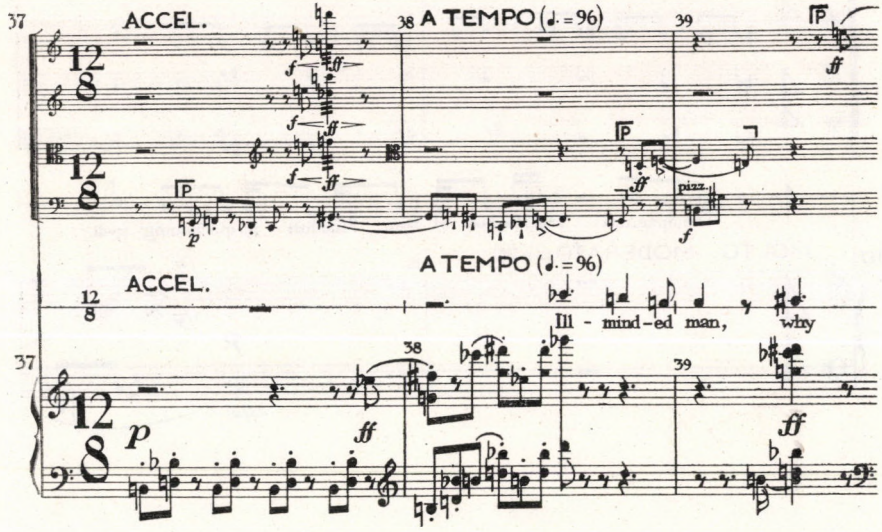
A Napóleon-ódából való példákat szinte vég nélkül sorolhatnánk. Meg kell elégednünk ezúttal a kompozíció nyitó mozzanatával (ld. az 1. sz. kottapéldát), továbbá egy mintaszerű akkord-felbontásos részlettel. Hangsúlyozzuk azonban, hogy ez a struktúra a kompozíciónak valóságos alaprétege, szinte minden pontján jelen van akár hangzat, akár hangzatfelbontás formájában.

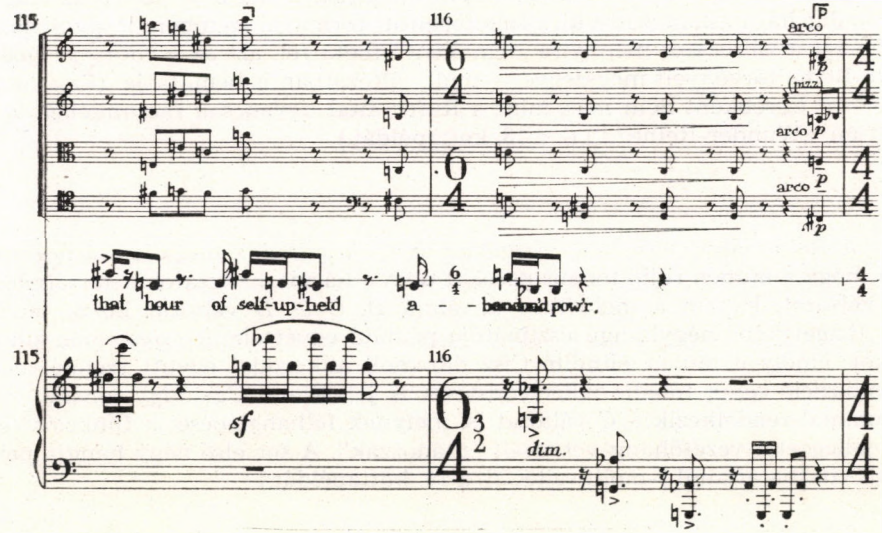
11.

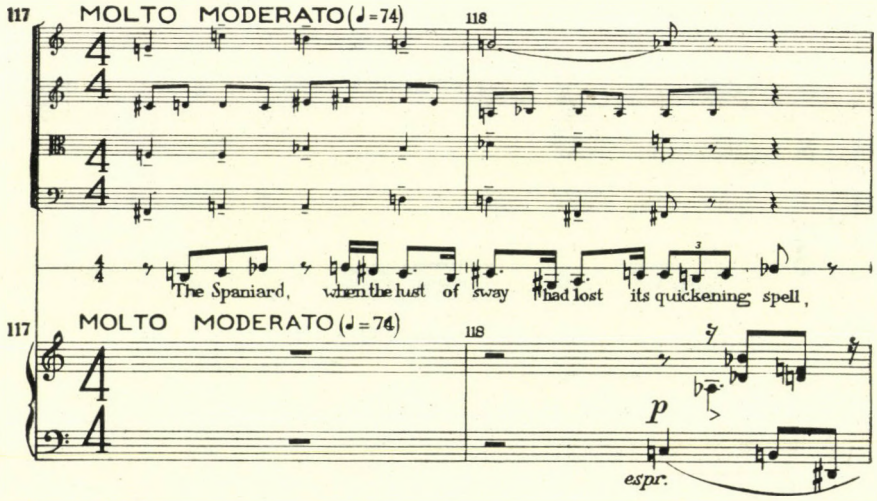


A jellegzetesen akkordikus funkciójú *A* változattal szemben a többi három változat melodikus kibontásra nyújt lehetőséget. A legkisebb szerepe a *D* verziónak van, de ez főképp mennyiségileg értendő, mivel jelentőségét az mutatja, hogy belőle épül a tengert idéző nagy zenei tabló osztinátója (ld. 4. sz. kottapéldát). A *C* változat viszont mennyiségileg is igen jelentős; a kompozíció legfontosabb — és tegyük hozzá: legproporcionáltabb — melódiái belőle fejlődnek ki. Ezek a dallamok egyébként többször is visszatérnek a mű folyamán, ami arra mutat, hogy tematikus-szerkezeti funkciójuk van.

[13] **Kárpáti János: Bartók vonósnégyesei.** Zeneműkiadó, Budapest, 1967. 124., 130—131. l. Vö. még Maegaard, Jan: Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. Bd. I—II. Hansen, Kobenhavn, 1972.


37
ACCEL.
38
A TEMPO (♩.=96)
39
pizz.
ACCEL.
A TEMPO (♩.=96)
Ill - mind-ed man, why

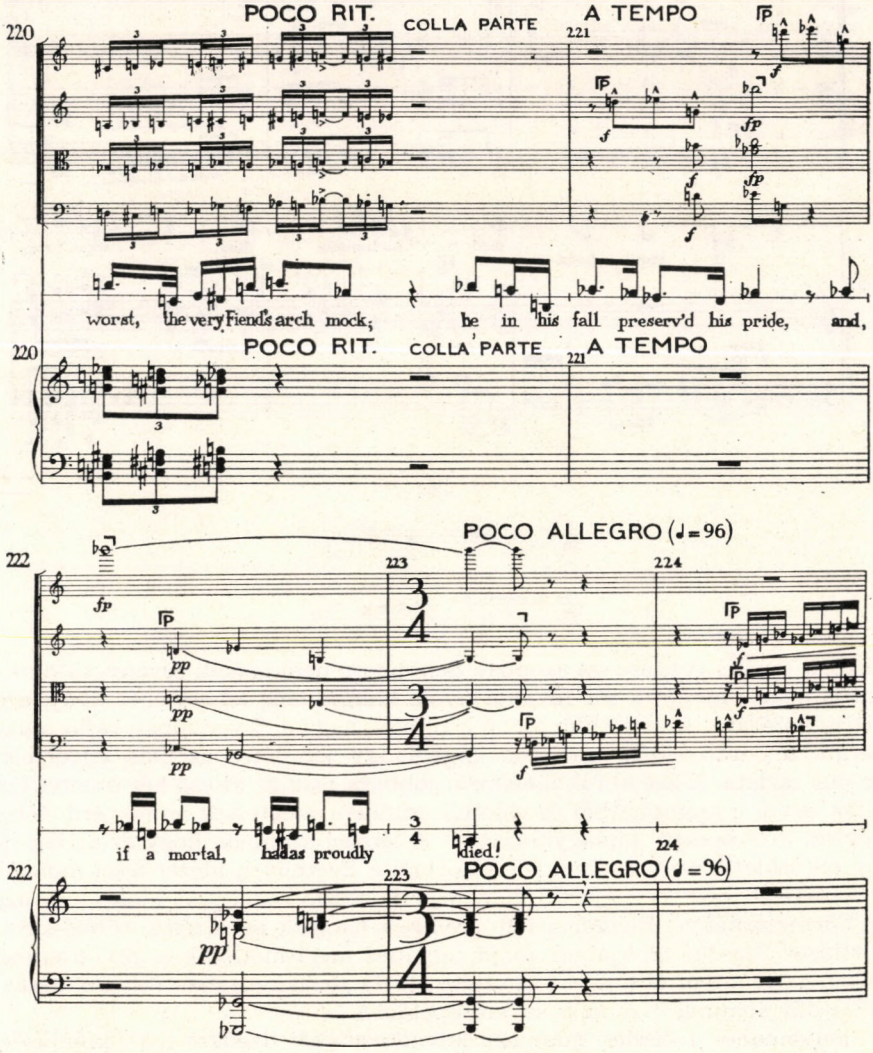

115
116
arco
(pizz.)
arco
arco
that hour of self-up-held a - - bandoned pow'r.
dim.

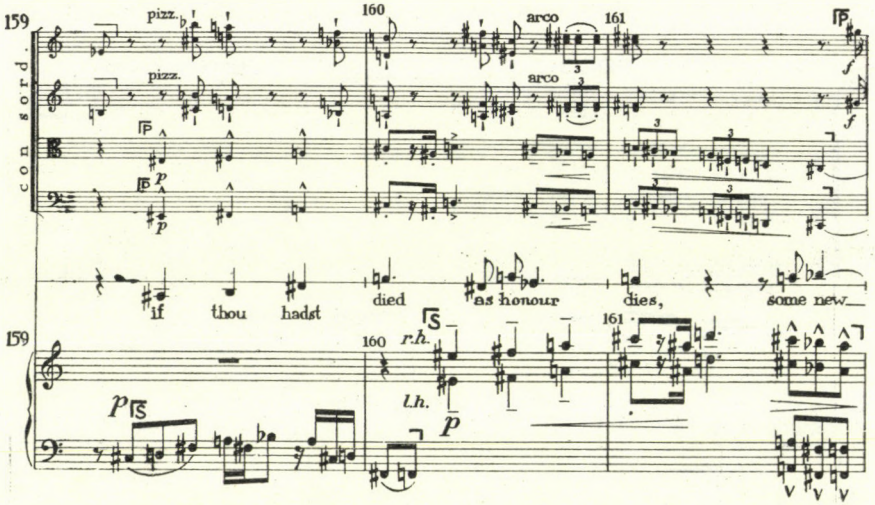


Hasonlóképpen fő szerepet játszanak a *B* változatból kifejlesztett dallamok. Bár ismeretes, hogy ebben a stílusban a tükörfordításoknak lényegében azonos értelmük van, a jelen esetben az alapforma egészen háttérbe szorul az emelkedő dúr hármashangzatot kirajzoló fordított formával szemben. Hogy Schönberg ezt a változatot mennyire „témaként" fogta fel, azt az is mutatja, hogy — a Reihe törvényeit megszegve — moll változatban is bemutatja. (Ez a moll változat egyébként nem más, mint a Rufer által ugyancsak facsimilében közölt ún. „Wunder-Reihe".[14]) (l. a 13. kottapéldát.)

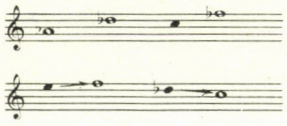
A Reihe négy alakjának vizsgálata ahhoz a paradox megállapításhoz vezet, hogy a műben rejlő tonális gócokat nem a hármashangzatokat tartalmazó *A* változat, hanem a melodikus tartalmú *B, C* és *D* változat hozza létre. A „tenger-kép" négyhangú osztinátója például egyértelműen *desz*-moll síkot alkot, amely a művet elindító Cisz dúr-moll akkorddal együtt szemlélve a kompozíció egyik tonális pillérrendszerét is jelentheti. Ugyanígy tonális tartalommal rendelkezik a *C* változat is, melynek félhanglépései a funkciós zene jellegzetes vezetőhang-vonzásait „utánozzák". A sor első négy hangja például vitathatatlanul *f*-mollt sejtet. (l. a 14. kottapéldát.)

[14] Rufer: Das Werk Arnold Schönbergs . . . 25. sz. képtábla.


POCO RIT.
COLLA PARTE
A TEMPO
220
221
worst, the very Fiend's arch mock; be in his fall preserv'd his pride, and,
POCO ALLEGRO (♩=96)
222
223
224
if a mortal, had as proudly died!



14.



Ezeket a tonális vonzásokat azonban Schönberg nem engedi érvényesülni, s ez nem is nehéz, hiszen a sor további nyolc hangja elég lehetőséget nyújt azok ellensúlyozására. Annál különösebb azonban, hogy a *B* verzióban rejlő tonális energiát a darab végén szabadon engedi; így jön létre az Óda egyértelmű *Esz*-dúr zárlata. A mű korábbi elemzői jobbára csak az utolsó két ütemet vizsgálták ebből a szempontból és valóban mindent megtettek annak érdekében, hogy ezt a „lapszust" kimagyarázzák.[15] A lényeg azonban, hogy ez az Esz-dúr nem ott születik meg, és nem is elsősorban a Beethoven-idézet teszi indokoltá (legfeljebb csak hozzájárul), hanem a *B* verzió tematikus alakjának logikus következménye. Először a 100. ütemben hangzik fel a téma, többé-kevésbé világos Esz-dúr alakjában, majd ugyanez megismétlődik a 221. ütemben, s végül a 247. ütemtől kezdve, az utolsó strófa zeneanyagában folyamatosan is az Esz-dúr dominál. (Ld. az 5. sz. kottapéldát.)

Felvetődhet a kérdés, hogy egy következetesen tizenkét fokú kompozíció esetében az egyik tonális sík kiemelése önkényes, hisz épp úgy juthatna ez a szerep akármely másiknak. Bár ez elvileg valóban önkényes, az adott mű esetében, a választott Reihéből kiindulva többé-kevésbé törvényszerű. Ahogyan a Reihe *A* változata, mely a kompozíciót megnyitja, első — alapvető — alakjában *Cisz* tonalitás síkján indítja el a folyamatot, úgy az is érthető, hogy amennyiben a *B* verzióból fejlesztett témának jut a zárás funkciója, úgy a hozzá tartozó — első alakból kifejlesztett — *Esz* tonalitás legyen a záró hangnem.

[15] Leibowitz id. mű.

Ebben a kérdésben egyébként maga Schönberg igen szubjektíven nyilatkozott. Az ortodoxiára hajlamos René Leibowitz kérdésére válaszolva ezt írta 1947. július 4-én: „... Ami a tonális utalásokat és tonális hármashangzatokkal való keverésüket illeti, arra kell emlékeztetni, hogy a tizenkét fokú komponálás fő célja: összefüggést létrehozni a hangok egy olyan egységes sorával, amely a legkevésbé sem motívum gyanánt funkcionál. Ilyen módon kell helyettesíteni a harmónia szervező erejét. Nem az volt a szándék, hogy disszonáns zenét írjunk, hanem hogy a disszonanciát logikus módon illesszük bele, a klasszikus kezelési módhoz való visszanyúlás nélkül: minthogy egy ilyenfajta kezelésmód lehetetlen... Igaz, hogy az Óda Esz-ben fejeződik be. Nem tudom, miért csináltam így. Lehetséges, hogy nem volt igazam, de jelenleg nem úgy érzem..."[16]

Nem kétséges, hogy Schönberg kompozíciós eljárása a Napóleon-óda esetében bizonyos szabadságot mutat egyes korábbi kompozíciókhoz képest, ez a szabadság azonban nem az ortodox szigor helyenként való önkényes feloldása, miként Leibowitz interpretálta, hanem az ortodox felfogásnak egy másik, rugalmasabb, de önmagán belül hasonlóképpen logikus renddel való helyettesítése. Erre mutat maga az a tény is, hogy a kompozíció nem egy, hanem négy sorra épül. Ez a négy lehetőség akkordikus és motivikus megoldások hosszú, szinte végtelen sorát rejti magában, s a zeneszerzői virtus nem abban áll, hogy mindent egyetlen alapanyagból fejt ki, hanem hogy mindenhez megtalálja a maga saját, természetes alapanyagát.

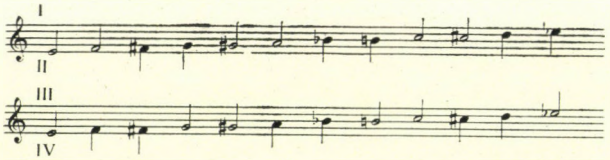
Azt is hangsúlyozni kell azonban, hogy a négy különböző változat is végső soron visszavezethető egyetlen alapvető modellre. Schönberg is visszavezette, amit a Rufer által közölt második facsimile bizonyít. A Reihe négy verziója azonos hangkészletből épül, mely kromatikus sorba rendezve azt a hatfokú distancia-skálát adja, melyben félhangok és kistercek váltakoznak szabályszerűen. Ezt a hangsort a magyar Bartók-irodalom — elsősorban Lendvai Ernő munkáiban — már eddig is alaposan feltárta.

Schönberg számára a tizenkét fokú skálának ez az osztása — úgy látszik — élete utolsó periódusában vált különösen érdekessé. Az említett második Reihe-táblázatban Schönberg következetesen végigmegy a Reihe valamennyi változatán és hangkészletüket átvetíti a kromatikus skálára. Így kap egyértelmű és logikus választ az a kérdés, hogy miért mindig a hat hangból álló egységek döntik el a sor teljes felépítését; az egyik hathangú csoport kiválasztása ugyanis „kötelezően" vonja maga után a másik hat hangot. Schönberg ezt nemcsak a IV. vonósnégyesben próbálta ki, hanem a Napóleon-óda után ezt kísérletezte ki a már említett „Wunder-Reihe"-ben és a befejezetlenül maradt *Modern Zsoltár*ban (Op. 50/c).

Annak is teljesen tudatában volt, hogy ez a hangsor-modell a transzpozíciók számát 11-ről háromra csökkenti. A melodikus képletet ugyan ebben az esetben is végig lehet transzponálni az egész kromatikus hangsoron, a létrejövő alakzatok azonban szerkezetük tekintetében csak négyféle pozíciót nyerhetnek. Ezt elvileg az alábbi ábra bizonyíthatja:

[16] Arnold Schönberg Briefe. Ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein. Schott, Mainz, 1958. No. 208. 259—260. lap.

15.



Nyilvánvalóan ez a magyarázata annak, hogy Schönberg az első Reihe-táblázatban az alapsorok után csak három további transzpozíciót írt le. A Reihe négy változata és négy síkja elegendő volt számára a Napóleon-óda teljes zenei univerzumának megalkotásához.

A dodekafon technika ezzel nem vált „szabadabbá", csak éppen másféle kereteket épített ki magának. Minden bizonnyal nem véletlen — sőt, éppen törvényszerű —, hogy Schönberg is — akárcsak Bartók — eljutott a kromatikus skála egy olyan, szinte természeti törvényként érvényesülő kikristályosodásához, mely a belőle alkotható struktúrák számát nem csökkenti, hanem növeli, mely magában foglalja a hagyományos struktúrák építőelemeit éppúgy, mint az újét, s amely végül lehetőséget nyújt a hangok terének megkötésére, tonális síkok létrehozására, a kompozíció szerkezetének nemcsak logikai, hanem akusztikus megszilárdítására.

Schönberg — mint idéztük az imént — maga sem tudta megmagyarázni művének tonális lezárását. „Ösztönös" magatartását azonban már értjük, s talán egyre jobban értjük majd. Az egykori felforgató, az intranzigens újító élete alkonyán, egy labilis és egyre embertelenebbé váló kor tanújaképpen a hagyományban találta meg utolsó mentsvárát. S anélkül hogy hűtlen lett volna önmagához, megkereste a szintézis általa legjobbnak tartott lehetőségét.

BALÁZS ISTVÁN:

ZENEMŰVÉSZET ÉS TÖRTÉNELMI TÁVLAT

(ARNOLD SCHÖNBERG ÉS A TIZENKÉT FOKÚ TECHNIKA BELSŐ IDŐVISZONYAINAK ELLENTMONDÁSAI)[1]

„A meg nem érthető által keltett sokk fényt derít a világ értelemnélküliségére. Ennek a küldetésnek áldozza fel magát az új zene. A világ minden sötétségét és bűnét magára vállalta. Legfőbb boldogsága: a boldogtalanság felismerése; minden szépsége: hogy elzárkózik a szépség látszata elől. Mindenki megtagadja, nem vall vele semmiféle közösséget: az egyének éppolyan kevéssé mint a kollektívák. Hangja a semmibe vész, anélkül, hogy bárki is hallotta volna: visszhangtalanul . . . Az új zenének is végső spontán tapasztalata az, amit a mechanikus zenének nap mint nap el kell viselnie: a tökéletes elfeledés. Az új zene csak az igazi palackposta."

Th. W. Adorno: Az új zene filozófiája; I. Schönberg

„. . . und trotzdem bete ich!"[2]

A. Schönberg: Moderner Psalm, Op. 50/C

Miért követelek tanulmányommal per-újrafelvételt egy ma már *látszólag* pusztán történeti érdekességnek számító kérdésben? A Schönberggel kapcsolatos *sztereotípiák* ma már úgy tűnik, közkézen forognak; még az átlagos műveltségű hallgató, vagy akár a zeneelméletben alig-alig tájékozott olvasó számára sem teljesen ismeretlenek a szeriális technika, a sorelv alapvető terminusai, zeneszerzői módszerei. A közfelfogás számára — amitől ebben a tekintetben a zenei közvélemény sem áll annyira távol, mint azt gondolnánk —, mindebben azonban csakis a zeneszerzői technika agyafúrt leleményei jelent-

[1] Az alábbi tanulmány — némi módosításokkal — részlet egy készülő nagyobb munkából, amely a 20. sz. zeneművészetének esztétikai problémáival foglalkozik.

[2] Hozzávetőleges magyar fordítása: „S imám mégiscsak szól!"

keznek. Ha van olyan művészet, amelyre a „magánvaló értékképződés" Adorno által jellemzett tragikuma talán a legteljesebben igaz, akkor a jelenkor zeneművészetét ebbe a szférába sorolhatjuk: akár a század első évtizedeinek avantgard zenei mozgalmaira gondolunk, akár a szorosabb értelemben vett kortárs zeneművészet problematikusságára irányítjuk figyelmünket. Persze ne legyünk igazságtalanok: a helyzet, bármennyire komoly legyen is, nem annyira sötéten tragikus és reménytelen, mint az Adorno ismert gondolataiból kitűnik. Az „áttörés" bizonyos jelei, hol markánsabban, hol csak körvonalaiban, de megfigyelhetők. A század nagy zeneművei (s ezeknek a sora, bármennyire is *hangsúlyozottan egyedi* műalkotásokról van szó, nem utolsósorban éppen a bécsi iskola alkotóműhelyéből kikerült legjelentősebb opuszokkal kezdődik, s a lehetséges megoldások gazdag íve Bartóktól Sosztakovicsig, Lutoslawskitól Honeggerig ível) bizonyos értelemben mindig *„keresztben álltak" az elzárkózásnak, az ezoterikusan belterjes jellegnek* ezzel az Adorno által mégis csak joggal alapvetőnek nevezett tendenciájával. Mindez azonban még inkább arra int bennünket, hogy szembenézzünk, mégpedig elemzően, s ne a problémák összemosására törekedve a század zeneművészetének *alapvetően* problematikus jellegével. S ugyancsak állandóan szem előtt kell tartanunk: a tanulmányom mottójában érzékeltett roppant feszültségű ív, amelyben Schönberg egyik legkésőbbi művére tett utalással a zeneművészet *gyakorlatának* mindig meg-megújuló küzdelme fejeződik ki, a belső problematikusságnak, illetve az ennek meghaladásáért folytatott vívódásnak átgondolására, esztétikai komolyságú elméleti tisztázására kell hogy késztessen bennünket.

E válság pusztán tüneti leírása közhelyszerű. Bármennyire is alapvetően meghatározó tényező: nem egyszerűen a zenei alkotás és a közönség (vagy szélesebb társadalmi spektrumban szemlélve: közösség) szerves kapcsolatának megszakadásáról van szó.[3] Nem egyszerűen arról, hogy az alkotás folyamata levált a közösségek „köldökzsinórjáról", s immár úgy tűnik, hogy minden esetben közvetlenül megfogalmazódó társadalmi igényekkel, hallgatói elvárásokkal *szemben* egy „mélyebb" társadalmi szükségletnek engedelmeskedve, úgymond „magánvalóan", a lehetséges megvalósulástól sokszor szinte teljesen elvonatkoztatva hozza létre a maga „értékeit". A kérdésnek ezeket a szociológiai természetű vonatkozásait azonban mintegy a „másik oldalon", az esztétikum létrejöttének szférájában a zeneművészet *alapvető szerkezeti változásaiból* fakadó immanens, belső problematikusság egészíti ki.

A század zeneművészete radikálisan a zeneszerzői alkotómunka középpontjába állította a *zenei anyag megszervezhetőségének* kérdéseit. A századforduló és a 20. század első évtizedeinek zenei világában, amelynek jellegzetes katalizátora Bécs sajátos arculatú szellemi atmoszférája, válhatott teljesen nyilvánvalóvá, hogy a mélyebb összefüggéseket felvető, a zenei közegben is átfogóbb emberi problémák kihordását vállaló zeneművészet nem hagyatkoz-

[3] Mindössze jelezni szeretném, hogy itt a *zenélés egész rendszerének* olyan átfogó problémáiról van szó, amelyek egy ilyen tanulmány szűkre szabott keretei között kellő mélységgel nem tisztázhatók. A témánk által körülhatárolt kérdések érdemi tárgyalása azonban mégsem függetleníthető attól a történeti folyamattól, amelynek során a zenélés összrendszerének *tagolttá* válása alaptendenciáit tekintve mintegy a „szélső pólusokon csapja ki" a világszerűen szervezett autonóm zeneműnek a zenei klasszika korában még konstruktív összetevőit: a zeneszerzői *alkotófolyamat* szubjektív aktusát, valamint a zenei *köznyelv* lehetőségszféráját, amely a 20. századra szinte *absztraktan érvényesülő*, „minden kombinációra alkalmas" *potenciális zenei anyaggá „fokozódik le"*.

hat immár arra a készen kapott idiomatikus rendszerre, amely úgymond „közkézen" forog. A bécsi „Gemütlichkeit" felszínes zeneisége, a szórakoztató zenévé sekélyesedett, kommersz valcer és operett világa ekkor már egyértelműen egyet jelentett a banalitás, a közhelyszerűség birodalmával. *Mahler* után a műzenében nem lehetett esztétikai és zenei komolysággal az áthagyományozott zenei egységekre támaszkodni; hiszen már Mahler szimfonizmusában is annak a nagyszabású — s nem is mindig sikerrel végződött — küzdelemnek lehetünk tanúi, amelynek során egy nagyszerű muzsikus s egyben egy felelősséggel gondolkodó alkotóművész utoljára tett — s utoljára tehetett egyáltalán — kísérletet arra, hogy a széthulló, egységre alig-alig hozható zenei „köznyelvből", vagy még inkább „közhely-rendszerből" autonóm, önelvű, a tónus egységének megteremtésére törekvő *zeneműveket* hozzon létre. Mahler szimfóniáiban a zenemű disszociálódásának, közvetítésre nem hozható részekre való széthullásának e folyamata már igen határozottan jelentkezik. Az őszintén vállalt *dekomponálás,* amely éppannyira értelmezhető immanensen technikai problémaként: a zenei anyag fejlődéstendenciáinak, a zeneművet belülről szétfeszítő kromatikus feszültségi viszonyoknak az érzékeltetéseként, mint ahogyan művészi jelentésében teljes egyértelműséggel *dezillúzionáló gesztusként* hat. Az eszmények Mahlernél erőteljesen túldimenzionált, túlfeszített, emfatikus lelkesedéssel kibontott világának visszavételeként, becsülettel kimondott megsemmisüléseként. Mahler felismerte, s szinte a lehetetlent megkísérelve egyedülálló művészi tettel műalkotásokká érlelte, teljes tragikumában átélhetővé tette a polgári eszményeknek és a valóságnak a „haláltáncát" járó Monarchia társadalmi-szellemi kulturális közegében sokszorosan meghatványozódó ellentmondásait. Szimfóniáinak egyes, nála azonban még csak foltszerűen jelentkező, ám a tizenkétfokú zenei anyag széthúzó tendenciáinak érzékeltetésével Schönberget idéző kétségbeesett, *expresszív kifejezés-zónái* zenei értelmüket véve épp a *köznyelv teljes banalizálódására, diszparát elemekre történő széthullására* irányítják a figyelmet.

Schönberg alkotómódszere radikálisan levonta e folyamat zenei, s szélesebb értelemben vett esztétikai következményeit. Avantgard magatartása azonban messze nem merül ki az európai zenei fejlődés hagyományrendszerével való szakítás gesztusában. Adorno hívta fel a figyelmet arra a legkevésbé sem másodrendű jelenségre, amit röviden a tizenkétfokúsághoz vezető latens fejlődésként lehetne jellemezni. Az európai zeneiség legfőbb szálai: a zenei anyagban rejlő lehetőségek kibontakoztatása, világosan tagolt, szervezett artikulációrendje, az egyes zenei mozzanatok és a nagyforma közötti közvetítéseket megteremtő motivikus-tematikus munka egyfelől, másfelől a harmóniarend klasszikus tonális lekerekítettségének horizontális irányban történő áttörése — Brahms, Wagner, és helyenként Mahler közvetítésével —, Schönberg, s egyáltalán: a bécsi iskola alkotóművészetébe torkollanak. Belső ellentmondásaik nyilvánvaló esztétikai és zenei problémákká itt váltak; a nemegyszer csak kapilláris változások alakjában összegződő, felhalmozódó feszültségek a fentebb már jellemzett szellemi-kulturális klíma közegében robbanhattak teljes erővel. A komponálás belső problematikussága, s ugyanakkor a zeneművészet társadalmi funkciójának megkérdőjeleződése a bécsi iskola legkiválóbb képviselői számára szétválaszthatatlan egységben jelentette a szűkebb értelemben vett zenei-technikai, de végső szituáltságát tekintve mély pátosszal

vállalt emberi kérdések, átfogóbb társadalmi összefüggések átgondolását. Művészi gyakorlatuk ellentmondásos, belső feszültsége az itt felvillantott pólusok erőterében jött létre. Egyszerre mond ellent gyakran hangoztatott — s különösen Schönbergnél éles — apolitikus művészi hitvallásuknak, s ugyanakkor magán a zenei közegen *belül* mégiscsak komolyan vállalt küzdelmet folytattak a zeneművészet emberi és művészi *integritásának* védelmében.

E kérdések pátosszal vállalt felvetése és végiggondolása mögött minduntalan ott tornyosult a komponálás, a széthulló, részekre szakadozó zenei anyag egységrehozásának — úgy tűnt — szinte teljes lehetetlensége. A tizenkétfokúsággá kiteljesedő temperált hangrend eljutott fejlődésének azon fokára, amikor radikálisan felmerült önnön felbomlasztásának *vagy* — áthagyományozott, kollektív eszközökkel immár szinte lehetetlen, s ezért nyomatékos hangsúllyal az alkotói szubjektivitásból, a zeneszerzői leleményből kiinduló — újjászervezésnek *alternatívája.*

Schönbergnél azonban a felismert történeti szükségszerűség jegyében létrehozott *spekulatív zenei szerkezetrend,* az alkotói becsületességgel vállalt ellentmondások kihordása következtében, *ezoterikus* jelleget ölt: a rossz értelemben vett hagyományoktól, a konvencionális hallgatói beidegződésektől való távolságtartás — mint Adorno elemzéseiből megtudhatjuk —, a *monasz-szerűség antinómiái* felé viszi el a zenei kompozíciót. Benne az autonóm fogantatású zeneiség, a zene egynemű közegében is a teljesség igényével fellépő zeneművészet alapvető tendenciái abszolutizálódnak: a társadalomtól való elidegenedettség fagyos magányában, öndeterminálságának legmagasabb fokán elszáradásra ítéli az ilyen típusú zenei képződményeket. Adornónál a monaszszerűség *egyértelmű értékhangsúlyokkal* párosul: a Schönberg által megvalósított zeneműben — paradox módon — mégis az emberi viszonyok elidegenedettsége elleni tiltakozás hangja szól.

Ám ez a tiltakozás hatástalan maradhat: mindvégig beteljesületlenségre kárhoztatott. Adorno az autonóm jelleg felfokozásában, az abszolút önmagánnyugvás fentebb jelzett állapotában figyeli meg a magánvaló, elsajátíthatatlan értékek létrejöttének folyamatát. Az elzárkózást azonban ő is *véglegesnek* tekinti, a zeneművészet regressziójának útja feltartóztathatatlannak tűnik számára. Ezért érzem úgy, hogy a korábban már jelzett „belső mozgás" érzékeltetésével, a Schönberg-iskola *tényleges* alkotói gyakorlatának *összes* dimenziójával szembenézve, a bécsi iskolát éppen legavatottabb elemzőjétől és védelmezőjétől, ám egyszersmind legélesszeműbb kritikusától, magától Adornótól kell leginkább megvédenünk. Adornónál ugyanis lényeges gondolati impulzusok ellenére is, amelyek bár ebbe az irányba mutatnak, mégis döntő kérdések vonalán megválaszolatlanul marad azoknak a kérdéseknek csoportja, amelyek a legnagyobb horderejűek lehetnek a bécsi avantgarde zeneművészet belső tendenciáinak kibontása szempontjából, ám ugyanakkor — s ez még döntőbb —, a szorosabb értelemben vett kortárs zeneművészet problémakörében is bizonyos válaszadási lehetőségeket körvonalazhatnak.

E kérdések közül talán a legfontosabb: hogyan lehetséges az, hogy Schönberg legjelentősebb alkotásai (de ugyanezt elmondhatjuk a közöttük megfigyelhető lényegi különbségek ellenére Webern műveinek nagy részéről is, noha a monasz-szerű elzárkózás tendenciái Webern alkotóművészetében a közhiedelem szerint még erőteljesebbek, mint Schönbergnél) nem egyszerűen

„kordokumentumok", értékük nem egyszerűen abból fakad, hogy — mint Hanns *Eisler* egyébként igen találóan írja mesteréről — a legmegrázóbban volt képes megjeleníteni, átélhetővé tenni a „kisember ájult kétségbeesését", vagy nem is egyszerűen abból, hogy Schönberg „soha nem volt hajlandó hazudni", hanem, hogy műveiben megindulhatott a *küzdelem a zene közegében is megjelenő, s a 20. századra áthagyományozott zenei anyagban teljességgel kifejeződő elidegenedettség ellen.* Sem Schönbergnél, sem Webernnél (de még kevésbé *Berg*nél, akinek a zenei hagyományokhoz való viszonya alapvetően más irányultságban mozgott, s az áthagyományozott idiomatikus rétegek irányában mutatkozó nagyobb fokú nyitottsága sokban Schönbergtől vagy Webertől eltérő kompozitorikus módszereket eredményezett) a *megkonstruáltság mozzanata nem öli teljesen el a zenei folyamat „spontán" jellegét.* Küzdelmes, vívódó zeneművek születtek ily módon, nem is mentesek az őket belülről feszítő problémáktól, de végső művészi megvalósultságuk tekintetében bizonyos értelemben saját közegükben rákérdeznek a terméketlen művészi elzárkózásnak legmélyebben Adorno által leírt tendenciáira. Ahhoz azonban, hogy ennek a kettős tendenciának valóban a mélyére nézhessünk, Adorno elemzéseit követve, tőle azonban *érdemi* kérdésekben is *más nézőpontot érvényesítve,* az elidegenedés érzelmi reflexeinek, de ugyanakkor a „kiiktatott történelmi tudat" visszahódításáért vívott erőfeszítéseknek *éppannyira zenei, mint esztétikai és történetfilozófiai mélységű* feltárására kell vállalkoznunk. Ez néhány helyen fontos elméleti kérdések felvillantását teszi szükségessé.

*

A zenei folyamat jelzett disszociálódása, a zenei szerveződésnek elemi egységekre való széthullása megmutatja, hogy *integer* zeneműnem jöhet létre e folyamatszerűség tartalmas megszervezése nélkül. Mint ahogyan megfordítva is igaz: tartalmas zenei idő, vagyis olyan zenei mozgás, amely ki*bontakoztatja* a zenei közlőközeg anyagszerű lehetőségeit, nem létezhet a részek markáns megkülönböztetése, ám egyszersmind dinamikus kapcsolatrahozásuk nélkül. A zenei folyamat *egésszé rendeződő* tagolódása, a zeneműarchitektonikus építményének létrejövési folyamata a *benne* megtestesülő világnézet kikristályosodási terrénuma. Hiszen a világnézet valamely zeneműben *nem mozzanatszerű,* esztétikailag releváns alakot csakis a zeneműegészében nyerhet. A világnézeti komponens a mű egyes részeiben, meghatározott, csakis zeneileg, csakis immanensen értelmezhető elemeiben megragadhatatlan, bármennyire belőlük jön is létre. A zeneműnek, mint sajátosan szervezett egésznek különféle történelmileg változó megvalósulási típusait elemezve azon természetére derülhet fény, amely a fogalmilag mindössze „behatárolható", de teljességgel soha meg nem ragadható zeneműkonvergenciáját biztosítja a történelemmel.

E jelenség azonban még határozottabban irányítja figyelmünket a zenei létesülés, a zeneműlétrejövési folyamatának mélyebb összefüggéseire. A *folyamatszerűségnek* ebben a vonatkozásban nem *egyszerűen* az a szerepe, hogy megteremtse a részek szerves kapcsolódását, s ezzel lehetővé tegye a zeneműegyes alkotóelemeinek a mű egészébe való belerendeződését, hanem a *zenei időfolyamat* tagolása, belső viszonyításrendjének, belső idődimenzióinak kialakítása révén egyúttal sajátos világnézetileg *is* értelmezhető *zenei,* s tá-

gabb értelemben véve *esztétikai minőségek* létrejöttét eredményezi. Az autonóm zeneművészet létrejötte óta az idő tartalmas megszervezése minden zenei formálódási folyamat leglényege; a benne tárgyiasult, s nyomban tegyük hozzá: ilyen vetületben *csakis* benne, *csakis* a zenei anyag megszervezésének konkrét szintjén megragadható viszonyulásmódok főként az időtényező révén kapcsolódnak világnézetileg releváns alkotói-művészi magatartásmódokhoz.[4]

Az autonóm zeneművészet nagy paradoxona: lényege szerint alapvetően kettős irányultságú. „Elzárkózása", autonóm jellegének kiküzdése alapvető társadalmi rendeltetése érdekében jön létre. Belső gazdagságának, belső viszonyrendszerének az egyetlen lényegi dimenzióra való redukálódás megvonta határokon belül nemhogy a zenei közlőközeg művészi lehetőségeinek elszürküléséhez vagy puszta elvontsággá való stilizálódásához vezetett volna, hanem ellenkezőleg: az emberi történelem dinamikájának affektív megragadása a teljesség igényével csakis az autonóm jelleg mind árnyaltabb kidolgozása útján valósulhatott meg. Az autonómiának persze messzemenően *történeti* feltételei vannak. A *köznyelvi kultúra lényegbevágó módosulása* ezért a zeneművészet autonóm jellegének továbbvitelét is megkérdőjelezi, s ennyiben kérdésessé teszi a zenei szerveződés egész eddigi miként jének értelmezését is. Ily módon jelentős módosulások következnek be a zenei idő belső összefüggéseinek vonatkozásában is.

A század első évtizedeinek avantgarde zenei mozgalma Bécsben radikálisan számot vetett a széthullás, a dezintegráció összes lényegi kérdésével: a zeneszerzői technika szintjén éppúgy, mint ahogyan tőle elválaszthatatlanul (mert hiszen egyik tényező sem létezhet a másik nélkül, viszonyuk kölcsönössége legfeljebb verbálisan vagy ideologikus, hamis tudati látszatok formájában tagadható!) a zenei létesülés konkrét miként je által hordozott, s a művészi magatartást, a „zenévé lett" művészi világnézetet érintő összefüggések vonatkozásában. *A zenei műalkotás integritása ennyiben válik orientáló tényezővé,* még akkor is, ha empirikusan szinte minden zenei és társadalmi komponens mintha a zenemű létrejötte ellen dolgozna. Az integratív elv azonban, mivel századunk zeneművészetében *egyetemes norma nem funkcionál, normatív jelleggel egyetlen kitüntetett zeneszerzői eljáráshoz sem kapcsolható.* Még kevésbé a hagyományos zeneiség meghatározott kompozitorikus eljárásaihoz, hiszen a már a bécsi iskola által is *megkerülhetetlen objektivitásként* felismert zenei anyagállapot a zenei alkotás „legrejtettebb" berkeiben is meghatározott társadalmi tapasztalatot közvetít. Ez a korszerűség követelményében összegezhető: a zenemű egésszé szerveződésének újszerű, új világnézeti tartalmakat hordozó vagy ezek kijegecesítése irányába mozgó szerkesztéselveinek e tágan megvont mozgásmezőn belül számtalan lehetősége kínálkozik. Zeneművek esztétikai természetű „egész-jellegének" feltárása ezért egyedi műalkotások esetében külön-külön elvégzendő feladat. Mégis: a tizenkétfokú technika belső

[4] Az idő a zeneműben kikristályosodó világképnek persze *nem az egyetlen* konstitutív elve. Ennek létrejöttében kulcsszerepe van a zeneszerzőnek a zene áthagyományozott idiomatikus szerkezeteihez, a ma is továbbélő (bár sok vonatkozásban eltorzult) komplex intonációs egészekhez való viszonyának is. Mégis: az időtényező szerepének vizsgálata tanulmányom vonatkozásában kiemelt jelentőségű, hiszen a Schönberg-iskola megkülönböztető jegye, hogy közvetlenül szembenézett a zenei anyag felszabadított mélyrétegeivel, a puszta lehetőséggé szegényedett tizenkét fokú hangtartomány megszervezhetőségével, s ily módon a zeneszerzői alkotómunka *középpontjába* állította a folyamatszerű jelleg problémakörét.

ellentmondásosságának kibontása, mint a zenei anyag újszerű megszervezésének *egyik* lehetséges módja segítheti elő általánosabb érvényű esztétikai és zenei szempontok gondolati megragadását és kidolgozását.

Leszögezhetjük: valamely zenemű világnézeti tartalmassága és a zenemű szerkezeti-technikai elemei között a zenei időfolyamat megszervezésének a zeneszerzői technika egyes mozzanataira visszavezethető, s bennük releváns alakot öltő rendje teremt lényegi közvetítéseket. Az időhöz való viszony alapvetően meghatározza valamely zenemű világnézeti irányultságát, mint ahogyan másfelől szintén meghatározható jellegel szól ebbe a folyamatba bele a zenei anyagállapot felismerése, s a benne rejlő lehetőségek kihasználásának miként je.

A klasszikus zeneműnek a polgári humanizmus eszmei erőterében kikristályosodó szerkezetrendje a világlátás egységéről és szilárd bizonyosságáról vallott. Az eszmények elvontsága a társadalmi empíria *közvetlen* megjelenítése elől elzárkózó zeneművészetben mégis a *dinamikus kiteljesedés*, a *fejlődés alapélményeinek* megjelenítésére vállalkozó zenei képződményekké tudott visszakonkretizálódni. A polgári humanizmus virágzása több társadalmi tendencia sajátos egymásrarétegződéseképpen, amelyeket összefoglalóan s leegyszerűsítve a közvetlenség felszámolásaként, az egyéni s a társadalmi lét közötti — zenei szempontból is érvényesülő — közvetítések kidolgozásának viharos erejű korszakaként jellemezhetnénk, a fejlődésnek azonban egy olyan fokán, ahol — most csak a zene létezésének alapvető feltételére utalunk — a differenciáltság a zenemű létrejötte és a társadalom „zenei tudata" közötti összefüggéseket még nem tette átláthatatlanná, a zeneművészet eddigi legteljesebb kibontakozását is lehetővé tette. Az autonóm zeneművészet e nyilvánvalóan Mozarttal tetőződő virágkorának az idő „dinamikusan rugózó" élményének megteremtése: a fejlődés, a kibontakozás dinamizmusának íve, de ugyanakkor ennek klasszikus „lekerekítése" felelt meg. A belső gazdagodásának egyensúlyi állapotát elérő tonális rend biztos fogódzókat teremtő pillérei által megvont mozgástérben bontakozott ki. Az idő elvont múlása nem „ült ki" a zenemű felszínére; a zenemű belső, lényegi összefüggései tökéletesen záruló rendet alkottak. Ennyiben a művészi-szellemi dezintegráció egyik legfontosabb kísérőjelensége a zenemű belső egyensúlyának megbomlása, a részeknek Nietzsche által már megjövendölt, s részben jogosan: Wagnernál ki is mutatott önállósulása az „egész" rovására. Ennek lesz következménye, hogy a kapcsolódás belső koherenciájának hiányában a zenemű belsőleg szerveződő időegysége *felszakadozik*: az elvont idő, ami e vonatkozásban az objektív időkontinuum differenciálatlan, tagolatlan a zenei létesülés szféráján és művészi közegén *kívül* eső áramlásával egyjelentésű, megjelenik a mű hallható, felszíni rétegeiben is.

*

A dezintegrációnak itt vázolt jelensége természetesen nem pusztán a zeneművészet válságának „ősjelensége"; bár ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a zeneművészet reagál talán legélesebben, alapvetően közösségi fogantatása következtében — ami egyben belső koherenciájának legfőbb biztosítéka —, mélyebb hatósugarú társadalmi folyamatokra. Figyelemre méltó összefüggés,

hogy a *regény* totalitásigénye, valamint a zenei formaalkotás teljességre törekvése között, alapvető tartalmi-esztétikai eltérések ellenére is *lényegi párhuzamok* fedezhetők fel. Mindkét művészeti jelenség (az autonóm, a nagyforma teljességigényével fellépő zenemű, valamint a regény irodalmi műfaja) közege alapvetően eltérő sajátosságai ellenére *szervezőelvei lényegi mozzanatai közé sorolja be az időtényezőt.* Ezért jöhetnek létre a modern regény első jelentős áramlatai, *Lukács* György szóhasználatával élve: a „dezillúziós romantika"[5] regényei, valamint a század zeneművészete, s az azt előlegező későromantikus Mahler művészete között épp az időfolyamat struktúraalkotó szerepe folytán érdemi átfedések.

Az időlefolyás mint elvont keret a „dezillúziós romantika" reprezentatív regényének, *Flaubert „Érzelmek iskolájá"*-nak is egyik legfőbb kompozicionális elve. Lukács „Regényelméletében" ebben a szellemben mutatott rá arra a szerkezeti sajátosságra, ami a regény anyagának sivár, „semmi által sem enyhített vigasztalanságában", az epikai folyamat teljes hiányában is képes *reobjektiválni az „igazi epikai objektivitást".* „Ezt a győzelmet" — írja —, „az idő teszi lehetségessé. Gáttalan és szakadatlan áramlása az egyneműség egyesítő elve, amely minden különnemű darabot lecsiszol, és — persze irracionális és kimondhatatlan kapcsolatot teremt köztük. Az idő rendezi el az emberek tervszerűtlen zűrzavarát, és a magában virágzó szervesség látszatát kölcsönzi nekik: alakok bukkannak fel, egyébként látható értelem nélkül, és újból lemerülnek, anélkül hogy egy értelmet láthatóvá tennének, viszonylatokat kapcsolnak össze más viszonylatokkal, majd újból megszakítják őket . . . Így — figyelemre méltó és mélabús paradoxon — a kudarc az érték része, annak elgondolása és átélése, amit az élet megtagadott, a forrás, amely — úgy látszik — az élet gazdagságát árasztja. Az értelem beteljesedésének teljes hiányát ábrázolja ez a mű, de az ábrázolás egy valódi élettotalitás gazdag és kerek beteljesültségévé emelkedik."[6] Jogosan állapítja meg e mű szellemében *Balassa* Péter, hogy „Flaubert . . . valóban újjáteremti a formátlan, de megformálandó anyag szellemi dimenzióját. Ezt azonban nem az anyagra rákényszerített írói logika, és nem is a ‚hamis perspektíva' szülte, mert az *Érzelmek iskolájának* éppenséggel egyetlen, groteszk értelemben létező ‚távlata' ez a puszta időlefolyás."[7]

A „modern élet" ábrázolásának lehetőségei és nehézségei a zeneművészet közegében is *hasonló* problémák alakjában merülnek fel. Az időfolyamat megszervezhetőségének lehetőségeit csíra formájában *a regényben a megformálandó életanyag* éppannyira hordozza, mint ahogyan *a zenei anyagállapot is körülhatárolja a belőle létrehozható zeneműszerű szerveződések lehetséges esztétikai minőségeit.* Adorno egyik legmagvasabb gondolatának, nevezetesen annak, hogy a zenei anyagban „történeti dialektika tárgyiasult el", a zenei anyag megszervezhetőségének alakjában, technikai problémák vetületében közvetített „életkérdések", valós társadalmi összefüggések feltárása a legmélyebb értelme. A zenei anyagban felhalmozódó kromatikus feszültségi viszonyok bomlasztó hatása olyan zenei közeg létrejöttét eredményezte, amely *tendenciája szerint amorf, s önmaga felbomlasztása irányába haladván ellen-*

[5] Vö. *Lukács György:* A regény elmélete (A „Művészet és társadalom" c. kötetben) Gondolat, Budapest, 1969. 85—114. old.
[6] Id. kötet, 109—110. old.
[7] *Balassa* Péter: „Érzelmek iskolája: modern élet és ellenfények" Valóság, 1973. 12. sz. 93. old.

áll a művészi megformálásnak. Az anyag közvetítette általános, a „kollektív tapasztalat" zenei lecsapódása, s a kompozitorikus megoldások egyedisége csak problematikusan hozható a termékeny zenei különös szférájában közvetítésgazdag egységre. S ennyiben éppannyira a megformálás ellen dolgozik, mint a modern regény bázisául szolgáló életanyagnak a nagyepika szempontjából megmutatkozó megformálhatatlansága.

A zenei anyagban persze a társadalmi empíria nem jelenhet meg a maga közvetlenségében. Ahogyan azonban a modern polgári életre rányomja bélyegét a jellegtelenség, ahogyan a századvég Párizsa a „kisszerűség fővárosa", amelyet „nagyszabású, sőt ‚végtelenbe futó banalitás' jellemez"[8], és ennyiben paradox módon a regény kiindulási alapjául szolgáló életanyagban a „kisszerűség válik reprezentatívvá"[9], megnehezítve, sőt majdhogynem lehetetlenné téve az empirikusan adott élmény- és életanyag epikai folyamattá rendezését, úgy a zenei közegben áttételezetten, a specifikusan zenei problémákként megfogalmazódó anyagállapotban ugyanez a művészi kérdés csapódik ki.

A zenemű azonban nem azonosítható a regénnyel. Van közöttük egy olyan lényegbevágó eltérés is, amely lehetetlenné teszi, hogy a zene közegében a kiindulásul szolgáló anyag egysíkú, rendezhetetlen, megszerkeszthetetlen egymásutánisága mégiscsak „áramlássá szélesüljön", abban az értelemben, ahogyan az elvont időkeret művészi formává lényegíti Flaubert regényének széthulló, diffúz empirikus anyagát. A „dezillúziós regényekben" a részek (jellemek, események, leírások stb.) szervetlen együttesének fenntartása mellett is megvalósulhat a nagyívű epikai kompozíció (még a Balassa Péter által szépen jellemzett s elemzéseinkben pl. Mahlernél is rokon módon megfigyelt dekompozíciós mozzanat ellenére is, vagy, kis kiegészítést téve Mahlerrel kapcsolatban: éppen azért mert Mahler a dekomponálás következetesen érvényesített kompozíciós módszerével helyrebillenti a nála egyébként igen erősen érezhető értékambivalenciákat[10]). Mivel „a nagy időegység, amelyet ez a regény átfog, amely nemzedékekre tagolja az embereket és tetteiket egy történelmi-társadalmi komplexumhoz rendeli hozzá, nem elvont fogalom, nem gondolatilag utólag megszerkesztett egység . . ., hanem konkrét és szerves folyamatosság."[11] Vagyis: a regény, a nagyepika közegében megjelenő időkeret maga a történelmi időfolyamat, s ennek értelmében a regény anyagával szembeni „külsődleges" érvényesítése is képes történetileg minősíteni, reobjektiválni a széthulló empirikus anyagot. „Kérlelhetetlenségének" felidéző ereje folytán mintegy „helyére rakja" a közvetlen szemlélet számára áttekinthetetlenné vált, értelmüket vesztett elemeket. A zenei közegben azonban, mivel a zenei időfolyamat lényege a zene belső, immanensen megszerveződő idődimenzióinak gazdagsága, s nem a valóságos történelmi

[8] Uo. 89. old.
[9] Uo.
[10] Az értékambivalencia problémáján a 4. sz. jegyzetben már jelzett kérdésekhez kapcsolódó művészi állásfoglalás meghatározott típusait értem. Mahler zenei nyelvezete, gesztusrendszere végletesen nyitott az ilyen áthagyományozott idiomatikus egységek irányában: szinte mindent képes magába befogadni. Szimfonizmusának egyik legfontosabb kompozitorikus alapelve a különféle rétegekből származó zenei idiómák értékhangsúlyának hosszú időn keresztül érvényesülő eldönthetetlensége. A szimfonikus szerkezetnek ebből a nivelláló egymásmellérendelésből adódó szétesését csak a dekomponálás gesztusa akadályozhatja bizonyos mértékig meg.
[11] *Lukács:* A regény elmélete, id. kötet 110. old., kiemelések tőlem.

időfolyamatra való *közvetlen* visszautalás, ami a regény művészi közegében megvalósítható, viszont a zene fogalmi elmosódottsága s tisztázatlansága következtében a zenei létesülés közegében kizárt, az *idő puszta folyása a zenei anyag lefutásával szemben külsőleges, elvont, idegen elem maradhat csupán.* Zenemű és történelmi tapasztalat esztétikailag is termékeny konvergenciája a felidézett élmény dinamikájának „lényegi metszetében" valósulhat csak meg.

Így az objektív időnek a *zenei közeggel szervesen össze nem függő áramlása* a zeneműnek elvont és általános kerete maradhat, s nem szólhat bele konstruktív jelleggel a zenei időfolyamat szerveződésébe. (Látni fogjuk persze, hogy amint az alkotás művészi logikája Schönbergnél is, Webernnél is, túllendíti a kompozitorikus folyamatot a dezintegrációs fázison, s beindul egyfajta belső mozgás a zenei anyagban mégiscsak bennerejlő lehetőségek kiaknázására, úgy ez a szervetlen időtényező is „beépülhet" a formálódás folyamatába: azáltal, hogy a széthullás érzékeltetésének jelentéskörére tesz szert egy teljesebb művészi egészen belül, maga is zenei minőséggé válhat!) Mindenesetre tendenciaként az elvont időlefolyás felülkerekedése nagyon is akut veszélyeket rejt magában: „Az idő üres folyása veszedelmessé válik a zene léte szempontjából." Adorno ezzel összefüggésben jól jellemzi a klasszikus zenemű kompozicionális rendjében testet öltő időbeliség *szervességét*, s egyszersmind *termékeny ellentmondását:* „A zene nem áll közömbösen szemben az idővel, mivel (anyaga, a zenei téma B. I.) nem ismételhető tetszés szerint az időben, hanem megváltozik. De nem is lesz a puszta idő martalékává, hisz e változásokban mégiscsak azonos marad önmagával. A zenében a klasszikus fogalma az időhöz való ezen paradox viszonnyal határozható meg."[12] A részek között megvalósuló szerves kapcsolat nem egyszerűen tagolja, alakítja az elvontan érvényesülő objektív időfolyamatot, hanem belső elrendezésével megvalósítja magát a *zenei* időt. A belsőleg dimenzionált zenei idő *nem homogén,* hiszen a zeneművészet lényege szerint éppen az idő élményének egyetlen más művészeti ág számára sem teljességgel hozzáférhető megjelenítésére vállalkozik; az időhöz való viszony árnyaltságának, a különböző intenzitású, különböző időélményt magukba foglaló zenei jellegeknek, de különösen a közöttük ki*bontakozó* gazdag átmeneteknek művészi megvalósításáról való lemondás egyet jelent a zeneművészet lényegi funkciójának elvesztésével.

Ebből a nézőpontból megragadva, a dezinteger zeneműre, amely tehát nem képes a jelenkor zenei anyagának lehetőségeit kiaknázva vagy azokat tovább gazdagítva újszerűen, nem egyszerűen a hagyományos eszközökkel újra visszahelyezni jogaiba e folyamatszerű jelleget, paradox módon a *szimultán jelleg* tendenciaként erősen kivehető megvalósulása nyomja rá a bélyegét. Mégpedig a szónak abban a jelzett esztétikai értelmében, mely szerint a „zenemű" egyes elemei nem rendeződnek folyamattá, egyáltalán: nem jön létre zeneileg is, esztétikailag is termékeny kapcsolódás, viszonyulás közöttük, hanem *egymásutániságukban is az egymásmellettiség, a nivelláló mellérendelés elve érvényesül.* Az ilyen típusú zeneiségre az „effektusszerűség" jellemző, a mű „darabokból" áll össze, anélkül hogy közöttük bármilyen ér-

[12] *Adorno:* Philosophie der Neuen Musik, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1958.

telmes kapcsolat lenne. Ennek megfelelően befogadása is a sokk-élmény értelmes egésszé nem záruló, vagy helyesebben nem rendeződő modellje alapján valósul meg. Webern életművének bizonyos pontjain erősen érezhetővé vált ez a tendencia, amit viszont (s ezt Adornóval szemben a weberni életmű teljesebb megértése érdekében szakadatlanul ismételni kell) mindig ellenpontozott a teljesség igényének egy újszerű, hagyományos fogalmi eszközökkel, hagyományos zenei kategóriákkal szinte megközelíthetetlen megvalósítása. A *tendenciát* magát, a benne rejlő veszélyekkel együtt, azonban jól megragadta Adorno, s ezt mi sem igazolhatja jobban, mint hogy maga Webern is (Schönbergről most nem is szólva, aki különösen a 30-as évektől kezdve lényegesen nyitottabb volt a zeneiség áthagyományozott rétegei felé) reális, s ennyiben leküzdendő veszélyként ismerte fel a hangokra való széthullás széthúzó zenei logikáját. Művei erről a belső erőfeszítésről vallanak. Mindenesetre: Webernnél (mint ahogyan Schönberg „aforisztikus korszakában") a „destruktív tépettség" élettartalmainak[13] zenei megfogalmazása a zenemű *szimultaneitásának, rossz értelemben vett egyidejűsödésének irányában* halad. Képletesen szólva a zenemű a „pontszerűség" jegyeit ölti magára, s ezzel feszítő ellentmondásba kerül az autonóm zenei szerveződés általa is megvalósítani akart (vö. a monaszszerű szervezettség antinomikus jellegével!) lényegével: az időben történő kiterjeszkedés *ellen* dolgozik. A zenemű mélyszerkezetének a legkisebb sejtig történő megszervezettsége, a belső összefüggéseknek az auditív megragadhatósággal elvben (!) egyáltalán nem törődő túlbonyolítása a zenemű manifeszt rétegeitől való elszakadást eredményezi: a felszín, a közvetlen auditív megragadhatóság szférája széttöredezik. Diszparát egymásmelletiségükben sorakoznak az elkülönült zenei hangok (vagy hogy ezt a jelenséget Schönberg expresszív korszakára is vonatkoztassuk: az egyes *töredezett zenei gesztusok*). A zeneiségnek ebből az állapotából igen nagy erőfeszítések árán lehetséges csak az „egész" felé való áttörés: a zenei „folyamat" olyan kicsiny mikroszerkezetek egymásravonatkoztatásaként jön létre, amelyeknek majdnemhogy „szubauditív" jellege lehetetlenné teszi, vagy legalábbis jelentős mértékben megnehezíti, hogy *zenei minőségként érzékelhető* kapcsolat teremtődjön a részek között. Ennek a veszélynek érzékeltetésére olvashatjuk Adornónál: „Amit Webern kifejez, az elnémulás gesztusában rejlik."[14] Az ily módon széttöredezett részek között már csak az objektív időfolyamat teremthet „rendet"; s megfordítva: az objektív időlefolyásra való puszta hagyatkozás, a zenei idő konstruktív megszervezéséről való lemondás a folyamatszerűség szétzilálódását vonja maga után. Ezek a zeneművek egy olyan világot ragadnak meg látomásosan, amely, ismét Adorno gondolatára utalva: „elfogadjuk ezt, vagy sem, de többé nem ismeri a történelmet".[15]

A zenei időfolyamat széttöredezése — s a teljes igazság érdekében ez a megszorítás feltétlenül ide kívánkozik — a zeneművészet *alapvetően* időben

[13] Adorno itt idézett megfogalmazása arra a fontos *módszertani elvre* hívja fel a figyelmet, amelynek szellemében meghatározott zenei jelenségeknek nem marad meg puszta leírásánál, hanem túllépve ezen az endogén kérdésfeltevésen, noha ennek tapasztalatait, mint a *zene*esztétika számára egyedül termékeny utat, következetesen érvényesíti is egyben, a zenei-technikai problémákban, ezek vetületében valóságos társadalmi kérdésekre keresi a választ. Az itt alkalmazott metafora lényegében az *egyéni és nembeli fejlődés divergenciájából fakadó elidegenedett élethangoltságra* utal.

[14] *Adorno:* Anton von Webern, az „Impromtus" c. kötetben, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main, 49. old.

[15] Vö. *Adorno:* Philosophie der Neuen Musik.

megvalósuló jellege következtében soha nem abban a szélsőséges értelemben következik be, mint ahogyan pl. a képzőművészet egyes szélsőségesen avantgarde megnyilvánulásai hágják át, teszem azt, a plasztikai közeg kialakításának évezredek történeti fejlődése során kikristályosodott *alapvető* formáláselveit: a *valóságos* mozgásnak a plasztikai közegbe történő erőszakolt bevitelével. Azáltal, hogy lényegivé a művészi „aktus" *maga* válik, s nem egy esetben elvész minden közvetítésgazdag művészi létesülés sine qua nonja: az *objektiváció,* s (bármilyen széles értelmet kölcsönözzünk is e fogalomnak) a tárgyi létezésre jutott, mások számára is befogadhatóvá tett „műtárgy", zenemű. A happening-szerű, közvetlen részvételen alapuló cselekvéses aktivitás (amivel egyébként a zeneművészetben is találkozhatunk, s amely végső soron szintén az objektivációs szféra kiiktatásával, visszavételével igyekszik egy közvetlenségen alapuló művészi megnyilatkozásformát visszahozni) vagy az említett mobil plasztika ily módon nemhogy kiteljesítenék a művészeti ágak belső lehetőségeit, hanem éppen ellenkezőleg: kivívott értékek visszavonásával egyenesen elszegényítik, ellényegtelenítik; a mozgásfolyamat a maga fizikai valójában idegen elem a képzőművészeti létesülés művészi közegében.

Ebben a legáltalánosabban felfogott értelemben a zenei időfolyamat még szélsőségesen disszociált alakjában is egyfajta „folyamat" marad; nem „térszerűsíthető" soha olyan mértékben, ahogyan a plasztika említett módon a reprodukálhatatlannak vélt dinamizmust nem saját anyagszerű lehetőségeinek kiteljesedésével, inherensen, hanem a dinamizmus külsőleges hozzávitelével igyekszik pótolni. Ebben a legáltalánosabb értelemben a zene elvont kerete mindig is az idő marad, a valóságos, objektív időfolyamat szakadatlan áramlása, amely egyfelől művészileg lényegében terméketlennek bizonyult, másfelől megakadályozza azt a zeneművészet léte szempontjából rendkívül veszélyes tendenciát, hogy a zenemű abszolút értelemben pontszerűvé, kiterjedés nélkülivé zsugorodjon. A „zenemű lassú sorvadása" konkrét művészi megvalósultságát tekintve csupán *tendenciaként* érvényesülhet.

*

A zenei anyag jellemzett széthullására a sorelvű technika a zenei folyamat *totális megkötésével* válaszol. Az új zene nem ismer többé *sem ornamenst, sem „szabad hangot";* intellektuális szigorral *kerül minden redundáns mozzanatot,* amit teljes egyértelműséggel a kommersz zeneiség szférájába utal. Ennyiben minden új elem, ami esetleg a zenei lefutás hajlíthatatlanul merev szabályait kijátszva netán mégiscsak megjelenik, mindössze *akcidentális, nem lényegi,* s ennyiben önkényes, idegen mozzanat lehet. Márpedig minden tartalmas zenei folyamatban (s ebben az összefüggésben, mivel átfogóbb jellegű esztétikai komponensről van szó, elvonatkoztathatunk a zeneiség konkrét alakzataitól) a „várható", anticipálható elem, valamint a „meglepetés", az új zenei elem szembesítése oldja fel a zeneiség egyébként monotóniává sekélyesedő egymásutániságát. A zenei anyag megszervezésének sorelvű modellje ily módon nem vesz tudomást a zenei folyamatszerűség kikristályosodott alapelveiről: a *feszültségek és oldódások szembesítéséből* fakadó szerkezetrendjéről. Ebben a zenei modellben elvben minden egyaránt „fontos" és lényegi, képletesen szólva, minden egyenlő távolságra van a mű eszmei középpontjától.

A tizenkét fokú technika a *variatív* szellem következetes vállalásával a horizontális áttörés forradalmát valósította meg. Ennyiben a zenei folyamat eddig nem ismert dinamizmusát kellett volna felszabadítania. Megvalósultságában azonban paradox módon mégis *ellentmond a dinamizmusnak.* Konstruktív elvei sorából kizárja a voltaképpeni dinamikus formakategóriákat: minden hang a sor egy hangja, s ezért nem jöhet létre valóságos zenei kibontakozás. A *teljessé váló variáció* éppen ezért válik befogadhatatlanná: *a variatív szervezettséget nem valóságos változásként valósítja meg.* A variativitás szellemét nem váltja élő zenei valóságra. Schönbergnek azon ellenvetése, amelyet az általa teremtett kompozitorikus módszerrel kontár módon visszaélő epigonokkal szemben az irónia jól kivehető felhangjaival tett, nevezetesen, hogy a „sorszerkezet az ő magánügye", valahogy ennek a kérdésnek mégiscsak a lényegére tapint rá. A variáció ugyanis *csak látensen, csak a felszín alatt, szubauditív jelleggel* jelenik meg; a sor *csak a „háttérből" szervezi a zenemű lefutását.* Ezzel azonban a zenemű *manifeszt, hallható rétegei dezorganizálódnak.* Adorno egyik legfontosabb, s a tizenkét fokú technika lényegi ellentmondásaira legmélyebben rátapintó elemzésének gondolataival: „A tizenkétfokú technika vonatkozási formái azt jelentik, hogy a sor előírta tökéletes ökonómiával olyan mértékben valósul meg az anyag motivikus-tematikus áthatolása, hogy egyetlen hang se maradhasson »szabad«; továbbá, hogy a motivikus-tematikus összefüggések olyannyira alá legyenek vetve a variációnak, hogy ugyanaz a zenei esemény kétszer ne fordulhasson elő; s végül — bár ez a döntő —, *mindez nem a kompozíció felszínén zajlik, valamely azonos anyag módosulásaként, egyáltalán: nem lényeges zenei folyamatként válik felismerhetővé, hanem a kulisszák mögött szervezi az anyagot, jóformán azt is megelőzve, amikor a tulajdonképpeni alakítás megkezdődött volna."*[16]

Az ily módon megszerveződő zenei szerkezetrendben nem jöhet elvileg létre szerves kapcsolat — noha paradox módon ezt a kapcsolatot a sorelv, a Reihe-szerkezet szinte valamennyi mozzanatában *előre* meghatározza — az egyes zenei elemek között. Mivel a sor *pusztán posztulatív elvként* jelenik meg, vagyis olyan mozzanatként, amely egyfajta *spekulatív* rendet teremt a zenei hangok között, anélkül hogy valós érzéki minőségében maga is megjelenne, hallhatóvá válna, problematikussá válik az ilyen típusú zeneműben az átkomponált, nagyformára törekvő zenei létesülés leglényege: világképet hordozó zenei folyamattá formálódása. (Különös ellentmondás, de a nagyforma megteremtésének *igénye* Webern aforisztikus rövidségű korszakában is markánsan megmutatkozik, amit éppannyira lehet elméletileg is megmutatni, nevezetesen annak a folyamatnak történeti elemzésével, amelynek során az autonóm zeneművészet a monasz-szerűség jegyeit ölti magára, mint ahogyan kimutatható ez a paradox összefüggés magukon a weberni alkotásokon *belül* is[17].) Egyszóval: a sor nem képes érdemben folyamattá szervezni a zenei mozgást; ez folyamatszerű jelleg helyett puszta „lefutásként", hangok, motívumok, frázisok „lepergéseként" válik érzékelhetővé. Adorno szavaival: a sor

[16] *Adorno:* Zur Zwölftontechnik, Musikblätter des Anbruch, 1929. 7-8. sz. 293. old.

[17] *Somfai* László meggyőzően elemezte Webern-monográfiájában azt a problematikusságot, amely Webern mikroformáit mintegy „belülről" feszíti. Webern aforisztikus rövidségű tételeiben is úgymond egész szonátatételre való anyag halmozódik fel. Vö. *Somfai* László: Anton Webern, Gondolat, Budapest, 1968.

„csupán parancsolóan megszabja a mozzanatok rendjét, anélkül hogy egymáshoz is fűzné őket."[18]

A mozzanatoknak ez a tökéletesen végigvitt profiltalanítása, a részek zenei arculatának szinte (!) maradéktalan összemosása, ami a sorszerkezetre való elvben maradéktalan visszavonatkoztatás eredménye, következetesen a mozzanatok *elkülönülését*, a zenei folyamattal szervesen össze nem függő *önállósulását* vonja maga után. Másrészt: minden egyes zenei konstelláció, mivel a sorra való visszavonatkoztatás egyáltalán nem visszavonatkoztatásként válik a zeneileg halló fül számára érzékelhetővé, s ennyiben nem is tekinthető *érdemben* „integráló tényezőnek". A részek *diszfunkcionálisan önmaguk megvalósítására* törekednek, hiszen ez az összefüggés hatálytalanít minden korábbi vonatkozást, a legmeglepőbb módon még a sorral való érdemi kapcsolódást is. Mintha a társadalmi összefüggéseinek, látensen felhalmozott történeti dinamikájának erőterében a zenei anyagban is egyfajta hegeli értelemben vett „ész cselvetése" valósulna meg: s ez a zenei szerveződés javát szolgálja, mint erre ki kell majd térnünk: olyan *zenei*, auditíve is megragadható összefüggéseket „csempész a zenei mozgásba bele", amelyek végül is valami *egészen mást eredményeznek*, mint amit az eredeti zeneszerzői intenciók alapján várhatnánk. Mégegyszer hangsúlyozva azonban: alaptendenciáját tekintve a *véletlenszerűségnek* Křenek által igen markánsan jellemzett eluralkodása[19] megbénítja a befogadó zenei tudatának *anticipatív* működését[20], s ezzel a mozzanatszerűség semlegesítő hatása mintegy „előrefelé" is érvényesül. A saját zenei arculatát maradéktalanul megvalósító zenei „eseménynek" és a zenei időfolyamatnak a *klasszikus* zeneműben szervesen megvalósuló dialektikája, amely mondhatni a *folyamatszerű létesülés különösségében* egymásra rétegzi e két egyébként elvontan érvényesülő elvet, lényegében elmerevedik. A zenei folyamat a manifeszt rétegekben *diszkrét elemekre bomlik*, amelyek között — ismert módon és jelentéssel — *csakis az elvont időbeliség, a tiszta, tagolatlan szukcesszivitás* teremt „rendet".

Adorno alighanem a tizenkét fokú technika egyik leglényegibb ellentmondására tapintott rá, amikor észrevette épp a már jelzett intranzigens jellegéből, hajlíthatatlan szigorából fakadó hátulütőit. A monasz-szerűen zárt szervezettségű zeneművet e modell megvalósítására törekedve kiiktatja a zeneiség szférájában létrejövő esztétikum eliminálhatatlan feltételét: *a részeket nem tényleges hangzásminőségeikben vonatkoztatja egymásra.* A filozófia nyelvén szólva e részek csupán egy „an sich", magánvalóan létező, „magáértvalóságában", egyszóval: sajátos zenei minőségében soha meg nem szólaló „harmadikra" vonatkoznak vissza. Ezen alapjelenség következtében azonban *befullad* az expresszív zenei mozgalom legjelentősebb vívmánya: a *felszabadított lineáris zenei faktúra* is. A dodekafon kompozíció a polifon szerkezet jogainak visszahódításával markánsan szembeszegült a kommersz zeneiség *hangsúlyozottan* homofon szerkezetrendjével, amely egysíkúan, hivalkodóan, mondhatni a „közvetlen fogyaszthatóság érdekében" kidomborította a zenei-

[18] Vö. *Adorno:* Philosophie der Neuen Musik.

[19] Vö. Ernst *Křenek* írását: „Az ötlet hanyatlásáról" (Vom Verfall des Einfalls) Esztétikai olvasókönyv (I. kiadás) és *Zoltai* Dénes tanulmányát: Adalékok az új zene filozófiájának történetéhez. Magvető, Budapest, 1969.

[20] A zenei appercepció egyik legátfogóbb kategóriája értelmében, amely az azonos és nem azonos mozzanatok gazdagon árnyalt dialektikáján alapszik.

ség manifeszt rétegeit. A külszínen a *dallam* (mégpedig egy elsekélyesedett, édeskésen romantikus alakjában) „közvetlen" egészként való megragadhatósága a homlokzat ragyogását öltötte magára. A kommersz zeneiség eszménye a „tune" lapos dallamossága.

A dodekafon zenemű azonban ennek az áttörésnek vonatkozásában is messze alatta marad saját lehetőségeinek. A tizenkét fokú hangtartomány teljes kiaknázásából fakadó tartalmi gazdagodást nem tudja kiaknázni. A külszín ízléstelenül hivalkodó túlhangsúlyozásával szembeni jogos idegenkedését nem képes valóban pozitív megoldásokkal ellensúlyozni. Magyarán: nem szabadítja igazából fel a polifon áttörésben rejlő mélyebb energiákat: ahelyett, hogy a „tune" túláradóan érzelmes giccsel kacérkodó dallamvilágával egy *összetettebb, a mélység dimenziójával gazdagodott* melodikus szférát szegezne szembe, teljesen *elszegényíti,* jó ha el nem öli a zene *melosát.* A szólamok *előremozgása abszolút,* s ezért, mivel a zenei jellegek a végletekig összemosódnak, differenciálatlan effektusokká oldódnak, a szólamok mozgása nem vonatkoztatható sokoldalúan egymásra, mint ez pl. még Bach markánsan profilírozott zenei világában „anyanyelvi fokon" lehetséges volt. A szólamok egy érzékelhetetlenül villódzó, kusza „hangzavarban" oldódnak fel. Képletesen szólva: „semmi közük *egymáshoz,*" csakis arra a bizonyos „harmadikra" vonatkoznak. Ez viszont *nem zenei minőség.* A szövet — olvashatjuk ismét csak Adornónál —, tökéletesen eggyéolvad magukkal a szólamokkal, s ez, mivel a zenei kibontakozás plaszticitása szövet és zenei szólam bizonyos fokú, dinamikusan módosuló divergenciáját is megköveteli, megintcsak a létrejövő zeneiség áttekinthetetlenségéhez vezet. Másfelől viszont e divergens jelleg abszolutizálódik: tendenciózusan érvényesül a *szerkezet abszolút függetlenedése a létrejövő hangzásminőségektől.* Ennek értelmében a zenei szerkezet öncélúvá válik, nem abban leli immár magyarázatát, hogy a hallás aktusát a zeneszerzői szándéknak megfelelően irányítsa. A kontrapunktikus szerkezetben rejlő hatalmas energiák „semmis erőfeszítéssé válnak". S mint Adorno megintcsak kritikus szemmel észreveszi: „egy differenciálatlan hangkontinuumban enyésznek el."[21]

Ily módon a tizenkétfokú kompozícióban megvalósult „polifon forradalom" statikussá merevedett, zeneietlen módon egységesül. Az *„állandó jelenlét" szakadatlan feszültséghalmozása,* amely a sorszerűen szervezett, minden mozzanatában meghatározott zenei lefutás eredményeképpen jön létre, paradox, bár azt ismert összetevők folytán egyáltalán nem meglepő módon *kioltja, feszültségmentesíti,* s ennyiben el is lényegteleníti a zenei folyamatot. Holott ezzel a „sor doktrínájának" a leglényegesebb zenei összefüggések egyike esik áldozatul, amelynek éppen a zene belsőleg strukturált, sokoldalúan kidolgozott idődimenzióinak vonatkozásában lenne hallhatatlanul nagy jelentősége. Mivel a dodekafon zeneműben az időfolyamatot *értelmesen* tagoló zenei egységek, formai alkotóelemek önálló arculata feloldódik az elvont időlefolyásban, s ez a profilvesztés, az egyes egységek zeneiségének elvesztése, zenei arculatának összemosódása lényegében *minden* mozzanatot szinte tökéletesen homogén módon egymással rokonít, a formaalkotás csak a legdrasztikusabb eszkö-

[21] Vö. *Adorno:* Philosophie der Neuen Musik.

zökkel, az *effektusok közvetlen szembesítésével* válik lehetségessé. A zenei időfolyamat gazdagon árnyalt megvalósulása persze mindig az egyes, különböző időélményt involváló formai alkotóelemek tagolt egymásravonatkoztatásának függvénye; a térszerű szerveződésnek, a zenei idő inherens mozzanataiként valósulnak meg, nincs a zenei időfolyamattól megkülönböztetett önálló létük. Mégis: a térszerű szerveződések, az integratív egységesülés a tartalmasan kibontakozó zenei időfolyamat elválaszthatatlan feltétele; az időtényező és a térszerűen szervezett elemek a zeneművészetben nem léteznek egymás nélkül. A különböző artikulációs síkokon megmutatkozó formai egységesülés, integratív szervezettség valamely zenemű *objektív esztétikai minősége*, ezért nem utalható egyértelműen a virtuális jelleg szférájába.[22] A zenemű saját közegében megszerveződő világkép e vetületben érhető talán legmarkánsabban tetten: a formává válásnak abban a szakaszában, ahol a zenei anyagban lehetőségként felhalmozott formai artikulációra a zeneszerzői szubjektivitás *reflektál*. Magyarán: arról a kérdésről van itt szó, hogy valamely kompozitorikus eljárás *enged-e a zenei anyag formaellenes tendenciái által gyakorolt tehetetlenségi nyomatéknak*, s ezzel lényegében egy agyonracionalizált, túlbonyolított, spekulatív zenei szerkezet közvetítésével a zenemű széthullásának tendenciáit erősíti fel (ami, lévén a zenei forma közvetítette időélmény a műben sajátosan zenei közegben megfogalmazódó világnézeti állásfoglalás kikristályosodási folyamata, vagy ez esetben „pontja" egyúttal a *történeti szemlélet horizontjának bezárulását* is jelenti). Az ilyen zenemű a túlfeszítetten racionális, radikálisan a szubjektivitásból kiinduló rendszerteremtésével a *kollektív és egyéni mozzanat közvetíthetetlenségéről vall;* az elidegenedés élményét saját művészi közegben e két mozzanat *elvi* szétválasztásával juttatja kifejezésre. Benne ily módon *felszámolódik a zeneiség élménye*. Másfelől viszont felveheti a küzdelmet e formaellenes tendenciák ellen, ami végső soron mégiscsak a zenei fejlődés megkerülhetetlen objektivitással érvényesülő ténye[23], s bár ennek a zenei anyagnak talaján, *szembenézve a formaképzés valós nehézségeivel, mégiscsak egy újszerű formai integráció kiküzdése irányában tesz lépéseket*. S ezzel a „történelmi távlat" ki*küzdésének* élményét lesz képes megjeleníteni. Schönberg legmélyebb alkotásai (főként vokális művei, de kései korszakának legjelentősebb zenekari és kamaraművei is, a Hegedűversenytől a Trióig), s szinte a teljes weberni életmű, bár alaptendenciájukat tekintve mélyen az elidegenedettség élményét szólaltatják meg, az „oldódásnak" vagy ami en-

[22] Itt szintén olyan átfogóbb esztétikai problémához érkeztünk, amelynek tárgyalása túlmutat e tanulmány keretein. Bizonyítatlanul, előfeltevésként kell tehát bevezetnem azon elképzelésemet, mely szerint az „integratív", „térszerű" egységesülés elvének a zenemű, sőt mi több: a zenei köznyelv létmódját tekintve *sajátosan a társadalom ontológiai összefüggésrendszerében* objektív, s nem egyszerűen virtuális létezése van. Ez a legfőbb biztosítéka annak, hogy az egységrehozás folyamatának ez a *dinamikusan* módosuló, elasztikus jellege objektív értelemben, művészi közegébe fogadhasson, mi több: benne magában, saját közegének konstruktív lényege folytán kihordhatóvá, sajátos vetületben: dinamizmusa felől megragadhatóvá tegyen meghatározott világnézeti tartalmakat.

[23] Hangsúlyozandó, hogy a tizenkétfokúság ezoterikus jellegéből fakadó monasz-szerű szervezettség *elméleti modell*, bármennyire valós legyen magának az elzárkózásnak a tendenciája. S ennyiben: a zenei anyagnak ez a végletes potencialitása nem lehet soha teljes: bizonyos fokig (persze eltérő mélységgel és jelleggel) nyitott a zeneiség egyéb szférái felé.

nek történetfilozófiai értelme: a közösségi hangvétel keresésének[24] irányába mutatnak. Ez az újszerű formai integritásért folytatott alkotói küzdelmük alapvető jelentősége.

Tovább lépve: az értelmesen kibontakoztatott, vagyis ami ezzel egyjelentésű: befogadóra vonatkoztatott, s ennyiben lehetséges közösségekre is intencionált zenei folyamatban nem lehet mindig minden egyes zenei mozzanat egyformán jelen. S nem is lehet mindig minden egyaránt „fontos"; a zenei folyamat alkotóelemei sajátos, belsőleg megszerveződő zenei logika szerint hierarchizáltak. Ennyiben nincs is minden mozzanat, mint ezt a konvencionálissá sekélyesedett hallgatói megszokásokat, beidegződéseket árnyalatlanul elvetni akaró dodekafon szervezettségű zeneiség meg szeretné valósítani, egyformán a zenemű virtuális középpontjában. Az értelmesen megszervezett zenei folyamat, számolva a befogadói reagálások széles skálán mozgó lehetőségeivel, nem egyneműsíti, nem redukálja egyetlen lényeginek tekintett értelemre a zenei alkotás kibontakozási folyamatát: *szakadatlan hullámzásban mozog a jelenidejűség és a zenei „félmúlttá" válás fázisai között.* Abban az esetben is, ha a zenei formaszerkezet újtípusúan szervezett: *nyitott.* A mellérendelésen *belüli* egységesülés szintén a *jelenvalóság és a másság,* más szóhasználattal: az *esemény és a folytatás* elve alapján vonatkozik egymásra. A formai artikuláció *érdemi* architektónikus hatást csakis az ilyen szellemben tagolt zenei folyamatban képes betölteni.[25]

Megvalósítható-e egy ilyen újtipúsúan szervezett zenei rend a téma és fejlesztés hagyományos motivikus-tematikus munkát magába foglaló értelme nélkül is? Nem fonódik össze elválaszthatatlanul a zárt, világképet hordozó műalkotás a zenei szerkezetrendnek, a zenei fejlesztésnek *ezzel* a technikai vetületével? Márpedig a nem pusztán autonóm, hanem öndeterminált ságának már az esztétikai értelmű terméketlenség szélső határáig is eljutó monasz-szerű zenemű belső antinómiáinak érdemi meghaladása nem függetleníthető ennek a kérdésnek elvi tisztázásától; attól, hogy az autonóm zeneművészet kivívott belső szerkezeti zártságát, az íves szimmetriákban építkező, esztétikai értelemben is tökéletesen záruló, egységes rendjét megbontó, nyitottá váló zenei építmény a *zenei architektonika nyitottsága ellenére is lehet-e egy mélyebb esztétikai értelemben zárt, világszerűen teljes.* (Ami természetesen új megvilágításba helyezi a „nyitottság" most még erősen kérdőjelekkel tarkított fogalmát; ebben az összefüggésben ugyanis a zenemű nyitottá váló szerkezeti rendje éppúgy *új tartalmak hordozójává válik,* mint ahogyan a zárt forma kiküzdése is sajátos világlátásról vallott.) Ugyanakkor a zeneművészetnek tudato-

[24] A közösség fogalmának kissé elvont használata abból a módszertani nehézségből fakad, hogy a zenei anyag megszervezettségének *ebben* a modelljében *magában* a lehetséges közösségi intencionáltság is csak körvonalaiban fogalmazódik meg, bár a létrejövő zeneművek világnézeti irányultságának legáltalánosabb mozgástendenciái itt is kirajzolódnak. (S talán még ennél is súlyosabb módszertani kérdés, hogy ez a sajátosan *zenei közegben kikristályosodó „távlat"* ilyen konkrétságban értelmezhető-e *egyáltalán* fogalmi eszközökkel.) E jelzett legáltalánosabb tendencia (*Maróthy* János megfogalmazását használva) az elidegenedésnek „felülről" történő meghaladása.

[25] A klasszikus zenemű „dinamikusan rugózó" időviszonyainak szervességét igen mélyen elemzik közösen írott munkájukban *Adorno* és Hanns *Eisler,* kimutatván a „zenei események jelenlétének különböző sűrűségét", más-más időélményt involváló szervezettségét. Vö. *Adorno—Eisler:* Filmzene, Zeneműkiadó, 1973. 96—99. old. A formai artikuláció *érdemi* hatása e gondolatok szellemében tovább gondolkodva, azon áll vagy bukik, hogy ez önmagában válik-e felfoghatóvá, magyarán a zenei szerkezet kiül-e a zene hallható, manifeszt rétegeibe, vagy pedig *egyedi hangzásminőségekké lényegül.* A „rejtett jelleg" klasszikus, valamint a dodekafóniára jellemző megvalósulása között ez teremt lényegi különbséget.

san vállalnia kell azt is, hogy a zenemű *autonóm* jellegét egy virágzó köznyelvi kultúra *hiányában* kell megőriznie, s ezért szakadatlan harcot kell vívnia mind elméleti, mind művészeti téren az ezoterikus jelleg minduntalan megújuló veszélyének elkerüléséért, valamint azért, hogy e zenei fejlődés (ami, hangsúlyozni kell újra és újra: csak az *egyik* lehetséges kérdésfeltevés!) egy *már kivívott autonómia fokán, de az elidegenedés jelenségeit leküzdve egy valóban közösségi fogantatású zeneiség irányában mozogjon.* Az elidegenedés, a magányosság, a szubjektum „destruktív tépettségének" élményét megjelenítő zeneművészetben a hatékony és esztétikailag, művészileg termékeny útnak az bizonyul, ha a zenemű a maga művészi közegében egy *újtípusú, tagoltabb, s a közösségi zenekultúrák közvetlenségét nem egyszerűen megújító, hanem közvetítésekben gazdagabb zenekultúra lehetőségét villantja fel.* Azzal, hogy a hagyományos zeneiség formakultúrájának, intonációs világának áttörésével egy elvileg nyitott[26] zenei térben és zenei folyamatban reprodukálja a zeneileg *különös* szféráját egy *lehetséges közösségre*, egy lehetséges, mintegy *„kvázi-köznyelvre"* vonatkoztatva újra történetivé konkretizálja vissza a Schönberg-iskolában valós veszélyként megjelenített „kozmikus", nem emberléptékű zenei rend nonfinito nyitottságát.

A Schönberg-életmű esztétikai mélységű vizsgálata szempontjából ezért kulcsfontosságú annak a belső átalakulásnak a megértése, amelynek során megvalósul a zenei folyamatot a „háttérből" szervező soroknak *témává*, vagy, hogy *adekvátabb* megfogalmazást használjunk: *„kvázi-témává" való átalakulása.* Hiszen mivel a zenei idő belső árnyaltsága nem valósítható meg másképpen, mint ezen integratív szervezettségű szakaszoknak tagoló funkciója útján, a sor arculatvesztésének érdemi meghaladása, *zenei minőséggé történő visszaváltozása* nem függetleníthető az *új zenei jellegek kikristályosodásának folyamatától.* A zenei karakterek és a belőlük kibontakozó, belőlük létrejövő vagy adott esetben velük kontrasztáló formai egységek egymásraépülése ily módon a forma szervességének eliminálhatatlan feltételei. S így a hagyományos értelemben vett nagyforma megújítási kísérletei mindaddig problematikusak maradtak, amíg nem kezdtek kialakulni a zenei anyag jelenkori állapotából szervesen kibontva, az újtípusú zenei karakterek. Schönberg egykori rekonstrukciós kísérletei is azt mutatják, hogy a hagyományos zeneiség intonációs egységeinek, gesztusrendszerének átvétele a dodekafon szervezettségű kompozíció zenei kontextusába e zenei egységek szervetlen „idézet"-jellegét eredményezte, vagy amennyiben átfogóbb szakaszokba épültek bele: stílusimitációvá váltak.

A korai expresszív Schönberg-zene modellje (különös tekintettel az „Erwartung" című monodrámára) a formai artikuláció *ellen* dolgozott. Azzal, hogy szétzúzta a tematikus összefüggések rendjét, azzal, hogy a zene gesztikuláló zenei partikulák egymásutánjává vált, a zenei lefutásra az „ötletszerűség"

[26] A „nyitottság" körülhatároltabb tartalmi interpretációja külön tanulmányban elemzendő feladat lenne. Ezért itt csak *hipotetikusan* használom. Legáltalánosabb értelemben a polgári zenekultúra tradicionálisan zárt világképének ellenpontozásaként (bár hagyományainak folytatásával) egy nyitottabb, a jövő felé forduló történelemélmény dinamizmusának egyfajta előlegezéseként fogható fel. Ennek zenei összefüggésrendszerében a hagyományos zenei kategóriák is átértelmeződnek: pl. a tematikus jelleg „virtuális ismételhetőségként" stb. jelentkezik.

szervetlen halmaza nyomta rá a bélyegét. A „végtelenbe futó nyitottságnak" e tagolatlan megvalósulását nem véletlenül rokonította Adorno a mélylélektani protokollok álomgörbéivel. *De paradox módon a formai regresszió e vonatkozásában is pozitív mozzanatokat hordoz magában.* Az egyes *elkülönült, ám nyitott sorrá váló* formaelemek egyelőre persze csak a maguk hatósugarán belül egységekké, *„élményhalmazokká"* integrálódnak, s az effektusoknak a láncolatával egy újtípusú formaszerkezet itt még csak elvont modelljét tárják elénk. S e formamodellnek nyilvánvalóan elvontnak kellett még maradnia, hiszen az egymás mellé besorolt részmozzanatok láncolata jellegét tekintve még messzemenően a hagyományos zeneiség felbomlási folyamatán *innen* volt: a dallami integráció felbomlása nem következett teljességgel be. A széttöredező dallamfoszlányok inkább jellegtelenségükkel ötlenek „szemünkbe", hiszen *inadekváltak* egy újtípusú szervezettség körvonalazódó összefüggésrendszerén belül.

Az integer zenei forma felbomlásának végső forrása a zeneiség *közösségi bázisának* jelzett elapadása. Épp ezért teszi a „feszültségi viszonyoknak" ez a belterjes felgyülemlése, amely a monasz-szerű zenemű antinómiáiban, mint egy elvileg teljességgel apublikus „művészet" ellentmondásaiban csapódott ki, kétségessé, hogy a tonalitás szerkezeti rendjével összefüggő hagyományos zenei formák az új zene talaján is alkalmazhatók lennének. Valamely formaegység puszta megismétlése (ez pedig a szimmetrikus elveken nyugvó zenei formakultúra alapkérdése) még nem konstituál tartalmas zenei formát: ezzé csakis a zenemű *összrendszerében betöltött funkciója alapján válhat.* A hagyományos zenei formakultúra a jelenkor zenei anyagának bázisán *diszfunkcionális.* S mint szó volt róla, egy időben Schönberg is kísérletezett azzal, hogy — Adorno szóhasználatával — a „kritika előtti formák szellemének megidézésével" teremtse meg a széthulló zenei anyag belső koherenciáját. S bármennyire problematikus legyen is e formai „visszapillantás", művészileg persze sok szempontból felemás eredményeket létrehozva, furcsa módon előremutató mozzanatokat is hordoz magában. Mivel mégiscsak a jelenkor zenei anyagának talaján született, szemben a Casella követelte (fasisztoid vonásoktól sem mentes) restaurációs mozgalommal a „kifejezésmozzanat és a konstrukció dialektikus folyamataként" felfogott schönbergi életműben *e regresszív tünet új zenei összefüggések kikristályosításának egyik lépcsőfokává válik.* S ebben egy jelentős művészegyéniség tiltakozása fejeződik ki az önmaga teremtette rendszer spekulatív kényszerjellege ellen, mint ahogyan ez lényeges impulzusokkal járult ahhoz is hozzá, hogy az *útkeresés etikus tartalmassága* a korábban szinte tökéletesen kiiktatott *közösségi affinitás újjáteremtése irányában* lendítse át a nehézkedési ereje folytán az elidegenedettség *állapotszerű* megjelenítésében megrekedt zeneiséget.

Az új zenei jellegek *felhalmozódási* folyamata ennyiben már a bécsi iskola alkotóműhelyében megindult[27], s e küzdelmes alkotói fejlődés jelentősége

[27] Az előző jegyzetben felvetett probléma egyik vonatkozása: a nyitottá váló zenei szerkezetrend *adekvát* zenei kategóriarendszerének, s ugyanakkor magában a zeneszerzői alkotófolyamatban: a kvázi-tematikus zenei *egységek* felhalmozódási folyamatáról van szó. Az első lépések ebbe az irányba Schönberg és Webern zenei világában is jól kivehetőek. A mellérendelés elvén belül markáns csomósodási pontok alakulnak ki, sajátos akusztikus élményt keltve; a „megszerkesztett szétesés" mozgásfázisai után megjelenő dallami integrációk (a ti-

annál is nagyobb, mivel e zenei áramlatnak *elsőként és legközvetlenebbül kellett szembenéznie a zeneiséget elsorvadásra ítélő elzárkózás, ezoterikus magány összes ellentmondásaival.* A távlat kiküzdésének élménye, ami Schönbergnél is, Webernnél is jelentős kezdeményezések, nekilendülések alakjában mutatkozik meg, s egyáltalán nem válik apodiktikus egyértelműségek formájában nyilvánvalóvá, arról vall: *még a legezoterikusabb magányzenékben sem számolódott teljességgel fel a zenei közlés művészi lehetősége.* Sőt mondhatni: így válik egyáltalán lehetségessé *ezeknek* az élettartalmaknak a hiteles megjelenítése is; amennyiben a cselekvésképtelen bénultság leküzdésének szellemében az újraszerveződő, valóságos zenévé egységesülő, az időfolyamat árnyalt megszervezésével dinamikusan „lüktető" újszerű zenei folyamat képes ellenpontozni az ernyedt, tartás nélküli „semmibefoszlás" hangvételét. Ez pedig egy emberibb világ kiküzdésének útján tett első lépések élményét jelenítheti meg. Schönberg s Webern (egymástól sokban eltérő, e vonatkozásban azonban mégis mélyen rokon) művészi tette ezért volt képes mélyebben és hatékonyabban opponálni a viszonyok elembertelenítő hatásával szemben, mint az a monasz-szerűség mereven, megalkuvások nélkül végigvitt pozíciójából egyáltalán lehetséges lett volna. S Adornónak azon feltételezése, amely a következetes és maradéktalan „bezárulás" gesztusában, az abszolút monaszra emlékeztető szerkezeti redukció tökéletes öndetermináltságának állapotában vélte a „hitelesség" egyedüli kritériumát megtalálni, minden *valóságos felismerése* ellenére is ezért maradhatott csupán negatív ontológián[28] alapuló történetfilozófiájának erőterében megbénuló *fikció.*

zenkétfokúság talaján is) kiemelten értékhangsúlyos megoldásokká válnak, amelyek megsemmisüléseként láttatják a zenei szerveződés felbomlását; a hangzó szféra gazdagodásaként, a tizenkét fokú hangtartomány „szupraszegmentális" kiteljesítéseként különféle hangeffektusok is beépülhetnek a zenei folyamatba sajátos auditív jelentéskörrel stb. . . . Mindezek igen erőteljesen mutatják, hogy még pl. a weberni mikrovilág zártságán belülről kiindulva is áttörhető az elidegenedés.

[28] A „történelem regressziójának" adornói elméletéről van szó.

BÁRDOS LAJOS KÖSZÖNTÉSE

Október 1-én ünnepli a magyar zenekultúra Bárdos Lajos 75. születésnapját. Valóban, ünnepe ez a nap az egész magyar zenekultúrának. Köszöntik a zeneszerzők, akiknek műveit a MAGYAR KÓRUS kiadó irányítóinak egyikeként kinyomatta, s azok az alkotók, akiket megtanított magyarul, nyelvünk szellemében és lejtéséhez híven muzsikálni. Köszöntik az énekkarok, több száz Bárdos-kórusmű megajándékozottjai s karnagyaik, akik művészi példájából és írásba foglalt tapasztalataiból oly sokat tanultak, az iskolai pedagógusok, kiket korábban személyesen is tanított, de, ha kell, ha hívják, előadásaival, elemző írásaival ma is tanít. Köszönti Bárdos Lajost a zenehallgató közönség; ha Budapesten 1973-ban valamennyi hangversenyműfaj közül az oratórium volt, 99 százalékos látogatottságával, a legnépszerűbb, gondoljunk arra, hogy milyen nagy szerepe van ebben a Bárdos Lajos alapította Budapesti Kórusnak. Nagy szeretettel köszönti a magyar zenetudomány, hisz felvirágzása elgondolhatatlan az ő munkássága nélkül.

A telefonkönyvben — reá jellemző szerénységgel — zenetanárként szerepel s ha az elgondolható legtágabb értelmére gondolunk a szónak, igaz is e foglalkozás. „Hangok nagy tanárja" Bárdos professzor; mennyire illik reá, aki egyforma szeretettel tanít muzsikára kicsinyeket és felnőtteket, kezdőket és haladókat, Vörösmarty e nevezetes jellemzése Liszt Ferencről. Ő valóban minden fokon tanított s tanít ma is. Miközben könnyű népdalkórusait írta, hogy a megújuló, a Liedertafelt levető magyar énekkarok ne nélkülözzék az új stílus művészi kariskoláját, tanította s bemutatta Stravinsky Zsoltárszimfóniáját: *„Micsoda kelletlenség, fanyalgás, ellenzés fogadta az új, nehéz, idegenszerű muzsikát! Annyira, hogy már-már palotaforradalomra került a sor, és a koncert előtt kis híja, hogy a kórus vezetősége végleg meg nem köszönte »fáradozásaimat«"* — írta az 1932-es emlékezetes bemutatóról.

Tíz évvel később, a Budapesti Kórus bemutatkozó estjéről írván, Jemnitz Sándor emlékezik erre a diadalmas bemutatóra is, de meghallja, mekkora ajándéka ez az új — két nagy múltú kórus egyesülése révén született — együttes zenekultúránknak: *„Különösen figyelemre méltó, hogy ez az újkeletű vegyeskar máris egyformán otthonos az önálló szólamvezetésű p o l i f o n stílus és az összhangzatképző h a r m o n i k u s stílus terén . . . Fontossá válik ez a gyorsan elért eredmény, ha tekintetbe vesszük B á r d o s L a j o s karnagy szép célkitűzését: ő a nagyszabású és igényteljes m o d e r n karirodalom művelését vette tervbe, s ezzel saját útjára lépett, a maga korszerű, külön munkaprogramját látta meg! Híre jár, hogy legközelebb már Igor S t r a v i n s k y*

Zsoltárszimfóniáját újítja fel, amellyel tíz év előtt emlékezetes sikert ért el."

Öt évvel ezelőtt, 70. születésnapján, „köszöntő helyett" Bartha Dénes megjegyezte: „*Bárdos Lajos tanításáról a Zenei Lexikon legújabb, 1965. évi kiadása ezeket írja: »tantárgyai nagy részének anyagát (modális és romantikus összhangzattan, a legújabb kor zeneelmélete, történeti stilisztika, zenei prozódia stb.) maga dolgozta ki és elsőnek tanította Magyarországon.« — Precíz és tárgyilagos, de lexikálisan szürke jellemzés, amely nem érezteti Bárdos tanításainak szuggesztív »anyagszerűségét«, páratlan gondolati és zenei fegyelmét, talpraesett ötletességét . . .*" Nem is! A lexikon főszerkesztőjének jogos bírálatához hadd csatlakozzék önkritikusan a Bárdos-„címszó" írója. De vajon visza lehet-e adni tudós Bárdos Lajos óráinak felkavaró élményét. Érzékeltethető-e egyáltalán azoknak a felfedező utaknak a pátosza, amelyekre óráin a növendékeit, tanulmányaiban szakemberek szélesebb körét vitte magával. Aki erre képes, az joggal nevezhetné magát második Bárdos professzornak.

Rendet teremteni a zenei anyagban, minden korszak, minden stílus nyelvében-matériájában — tanítása röviden talán így jellemezhető. Röviden, de szkematikusan. Hol marad ebből a „rend"-ből az az öröm, amelyet a gregorián zene organizációjának felfedezése jelentett számunkra? hol Bach Chaconne-ja, Wachet auf-kantátája szerkezeti röntgenképének gyönyörűsége? hol marad a Psalmus hungaricus, a Páva-variációk feltárt zenei rendjének izgalma? Bárdos Lajos a remekművek széles körének azt a szerves belső életét tárta fel, amelyet Schönberg, e számunkban olvasható tanulmányában, megtagad minden folklór alapú zeneszerzéstől.

S ebben a páratlan zeneelméleti mesteriskolában a zenei anyag életével való ismerkedés nyugtalanító, vibráló feszültségek-izgalmak forrása volt szüntelen. „*Jó szóval oktasd, játszani is engedd . . .*" — Bárdos Lajos óráinak jelszava lehetett volna ez a József Attila idézet. (Folytatni nem merem, hisz „szép, komoly fiai" nem mindannyian voltunk.) Minden órája pszichológiai remeklés, aminthogy az valamennyi tanulmányának „dramaturgiája" is. Zenei logikánkat mozgató, próbára tevő játékos — de egyben „véresen" komoly — rejtvényei, feladványai éppúgy hozzátartoztak módszeréhez, mint az elgondolható legszigorúbb, legaprólékosabb elemzések. S miközben szüntelen hangsúlyozta, hogy „csak" a zeneelmélet, a szerkezeti analízis szemszögéből vizsgálódik, állandóan arra irányította a figyelmünket, hogy az általa feltárt jelenségeknek mi a jelentése.

A pályakezdő Bárdos Lajosról, a ifjú zeneszerzőről (és évfolyamtársai egyikéről) Kodály Zoltán ekként nyilatkozott 1925-ben: „. . . . *nehezen formálódó természetek, flaubert-i szívósságra lesz szükségük, hogy a célt elérjék. Ha lesz energiájuk erre, el is érik.*" (Tizenhárom fiatal zeneszerző.) Egy híján ötven esztendő távolában fényesen bizonyítva láthatjuk: a cél eléretett.

(Breuer)

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Adorno—Eisler:

FILMZENE

Zeneműkiadó Budapest, 1973

Adorno és Eisler a világháború alatt, amerikai emigrációjuk idején különböző helyeken hasonló tapasztalatokat szereztek zene és technikai fejlődés, zene és film kapcsolatáról: Adorno a Princetoni, majd a Columbia Egyetem Rádió Kutató Intézetének zenei részlegét, Eisler pedig a Rockefeller-alapítvány által támogatott Filmzenei Programot vezette. Néhány évig pedig egyidőben tartózkodtak Hollywoodban, ahol közvetlen kapcsolatban álltak a filmgyártással. Közös könyvecskéjükről így írnak az Előszóban: „Kézenfekvő volt, hogy az egymás gyakorlati és elméleti tevékenységét hosszú évek óta jól ismerő két szerző egyet-mást együttesen fogalmazzon meg, igaz, a rendszeres teljesség igénye és mindenképp ama szándék nélkül, hogy a mai filmzenéről és irányzatairól valamiféle áttekintést nyújtson." (5. lap.) Művük most a Zeneműkiadónál, Báti László fordításában jelent meg.

„Valósággal groteszkké vált az ellentmondás a legkorszerűbb elektrotechnikai eljárás és a romantika gyámoltalan csökevényeként ittmaradt zene között. Olyan ez a zene, mint a plüssgarnitúra, amelyet egyetlen rendező sem merészelne szerepeltetni, hisz kinevetnék miatta." (139. lap.) A szerzők film és zene ellentmondását abban látják, hogy a legmodernebb technikához kötött filmet a zene még a hagyományos sémákkal „szolgálja". A film technikailag meghatározott, és ilyen értelemben is modern művészi követelményei mögött a filmzene messze lemarad, holott a filmművészet kialakulásával egyidejűleg kibontakozó új zenében megvannak a lehetőségek arra, hogy a film sajátosan „ipari" közegének megfelelő eszközöket alkalmazzon. A probléma első látásra tisztán esztétikai, de mivel filmről van szó, amelynek *művészi* léte közvetlen *technikai-gyártási* feltételektől függ, szükségképpen ki kell lépni a szakesztétika köréből. A „legezoterikusabb" művészet — a zene —, és a leginkább „gyártott" művészet — a film — problematikus viszonyáról van szó: „Már abban is van valami objektíven komikus, hogy valamit műszakilag állítanak elő és ugyanakkor zene is." (147. lap.)

A könyv központi kérdésére, hogy ti. létrejöhet-e egyáltalán a kettő között konstruktív kapcsolat, tehát nem lehet elvont esztétikai normákkal válaszolni. A szerzőpár szellemi magatartására éppen az jellemző, hogy a filmet, mint a fejlett ipari korszak jellegzetes művészeti termékét övező szervezeti-műszaki kordont megkerülhetetlen adottságnak tekinti; rezignáltan, de minden romantika nélkül, *e nehéz feltételeken belül* keresik az esztétikai megvalósulás módozatait. E józanságból értelemszerűen adódott a következetesen funkcionális elemzés és kritika módszere: a film addigi történetének, az új zene fejlődésének, a filmzene akkori helyzetének, és a filmgyártás szociológiai kritikájának komplex összefüggésében, és egyidejű figyelembevétele mellett keresik a jó filmzene felé lendítő *áttörés* útjait. Az áttörést nemcsak esztétikai értelemben, hanem a társadalmi hatékonyság értelmében is. A hangsúlyozottan gyakorlati cél azonban nem jelenti számukra az elméleti igényesség feladását. E könyvecske abban is példamutató,

hogy a tudomány jó értelemben vett gyakorlati hasznának lehetőségeit keresi. A rendkívül szellemes esszéstílus, hangnemük nyers, de helyénvaló arroganciája, a korabeli filmzenei állapotok keltette ingerültség, a szociológiai jelenségeket minden empirikus vizsgálatnál pontosabban leíró vérfagyasztó metaforáik nem feszítik szét az objektív kritika kereteit, sőt mindez inkább gyakorlatias céljuk feltétele, és könyvük hatékonyságát hivatott növelni. Kritikájuk kíméletlen, nem pedig esztétikai elvárásaik, mércéjük; a „jövő filmzenéjét" előíró receptek helyett rugalmasan értendő és szükségképpen vitatandó útmutatásokról van szó. Az aktivizáló-provokatív előadásmód a kritikai szociológiára és a világnézetet implikáló esztétikára jellemző *esszétudományosság*ot képviseli. Ráadásul Adorno és Eisler szemmel láthatóan *élvezték* közös munkájukat, amiről általában is úgy véljük, hogy nem utolsó feltétele egy elméleti mű sikerének.

Igen sok olyan gondolattal találkozunk ebben a kötetben, amely csupán a szerzők életművéből, munkásságából érthető meg, annak célirányos komprimációjaként. A gazdag gondolati tartalom interpretáló ismertetése és az életművekben való elhelyezés azonban idomtalan recenzióhoz vezetne. Ezért a *Filmzene* fölépítését, gondolatmenetét csak a két legfontosabb kérdés szempontjából próbáljuk követni. Az egyik a filmzene történeti és egykorú helyzete, szociológiai viszonylatrendszere, a másik pedig a kibontakozás lehetőségeinek keresése. Az első problémát tömören exponálják a *Bevezetés*ben: „A késői ipari korszak tömegei kényszerítő szükségből szórakoznak és pihennek, hogy ezzel pótolják az elidegenedett munkafolyamatban elhasznált munkaerejüket... a tömegkultúra nem csupán a huszadik század terméke — ezúttal csak monopolista köntösben, átszervezett formában jelenik meg. Ám ezáltal egészen új alakot ölt, az elkerülhetetlenségét... Bár mennyiségileg igen sokrétű a kínálat, a fogyasztó valójában csak látszólag választhat szabadon." (7. lap.) Közelebbről megvilágítva: „Amit a mozizene gesztusában bírálunk, így hangzik: »Az emberek akarják, hogy ilyen legyen, másképp nem lenne vonzó« — tehát azt, hogy a szakember úgy hivatkozik a közönségre, mint valami »tényezőre«, holott a közönséget állandóan becsapja." (137. lap.) Ennek az általános szociológiai helyzetnek egyenes következménye, hogy az intézményesen és technikailag sokszorosan közvetített film látszólagos közvetlenségének illúzióját a zene történetileg konvencionális eszközeivel kívánják megteremteni. Egész általánosan a zene funkciója a filmben, az adott történelmi pillanatban — a gyártás, a fogyasztói ipar szempontjából — a közömbösítő kibékítésre, a semlegesítésre redukálódik. Az adott helyzettel kapcsolatos végkövetkeztetésük röviden így hangzik: „A zene kollektív funkciója vevőfogássá szerveződött." (63. lap.) E cél érdekében a kulturális ipar még a látszólag rugalmas, valójában a bontakozó áttörést is integráló, befagyasztó engedményektől sem riad vissza: „... kezdenek hajlani a középutas megoldás felé, ezzel az ominózus jelszóval: legyen ugyan modern, de ne nagyon. A mai zene nem egy technikai eljárása... már-már közhelyként jelentkezik, és a régi rutinról való lemondás után most egy másféle, iparművészkedő, hamisan modern rutin kialakulása fenyeget... Az pedig csak illúzió, hogy a kerülő úton behozott, letompított utánzatokban is átüt majd a radikális eredeti." (49. lap.)

Miféle lehetőségei vannak — és léteznek-e ezek egyáltalán? — ilyen körülmények között a megújulásnak, a radikális áttörésnek Adorno és Eisler szerint? Az adott fogyasztói szisztéma forradalmi megtörésének illúziójával, egyszersmind „a múlt romantikus feldicsérésével" szemben mindjárt le is szögezik: „A művészet saját értelme, azaz az általa kifejezett társadalmi igazság mértéke szerint hivatott eldönteni, hogyan használja fel a technikát." (8. lap.) A szerzők megtalálták azt az előadásmódot, a jövőre összpontosításból következő nyitottságot és toleranciát, amelyek hozzásegíthetik a filmzenei gyakorlatot az itt körvonalazott lehetőségek hasznosításához — legalábbis optimális esetben. A filmzenének a jövőben tehát nem lehet feladata a képen látható folyamat utánzása, kiegészítő illusztrálása, hanem éppenséggel *ellentétet* kell alkotnia a vásznon folyó eseményekkel. Film és zene termékeny kapcsolata a *drasztikus aszinkron*ban, a „kapcsolat nélküli" viszonyban jöhet létre. A szerzők az antitétikus, montázsszerű filmzenének a követelményét a két művészet egymástól független fejlődéséből vezetik le, hi-

szen „oly technika jóvoltából kerültek össze, amely nem a médiumok saját fejlődésének, hanem reprodukciójuknak a folyománya." (72. lap.) Tudjuk, hogy Adornóék hivatkozása a montázsra, mint a film központi technikai elvére, a filmtörténet egy már lezárult korszakával kapcsolatos; de úgy véljük, hogy egyes gyakorlati megállapításaik érvényének történeti korlátozottsága esztétikai megállapításaik általános érvényére nem terjed ki. A filmbeli montázselvből levezetett zenei montázs itt szélesebben értelmezendő a puszta technikai elvnél; a fogalmat inkább az antitétikus, az ellentétező, a reflektív, az elidegenítő stilizáció szélesebb értelmében használják, és így *semmit sem* veszt esztétikai aktualitásából. Ez a követelmény persze igen szélesen, szolid általánosságban értendő. Adorno és Eisler mértéktartása e tekintetben is példamutató: csak annyit állítanak, hogy a filmkép *váltásának* a közvetlen hatás felől nézve drasztikus elve (függetlenül attól, hogy montázsról vagy „hosszú beállításról" van szó) *valamilyen* dialektikus összefüggésbe hozható az új zene „mozgékonyságával", tömörségével, aforisztikus tendenciáival, s kivált azzal az elvi következetességével, hogy radikális konstruktivitással egyenlíti ki a kifejezés, a világlátás ugyancsak radikális „mértéktelenségét". A „dialektikus összefüggés" e szerzőknél természetesen nem egyszerűen stiláris gitt, hanem tartalmas funkciója van: azt kívánják kifejezni vele, hogy mivel a film egész struktúrája és a zenei struktúrák „nem felelnek meg" egymásnak, ezért esztétikailag egyáltalán minősíthető viszony csupán antitétikus módon jöhet létre közöttük. Ezen ellentétes egymásmelletiségről írják, a tartalmas dialektika nyelvén: „A két médium egysége... sokkal inkább kérdés és felelet, állítás és tagadás, jelenség és lényeg kérdése." (71. lap.)

Felmerül a kérdés, hogy ha „nem felelnek meg" egymásnak, akkor összefüggésbe kell-e, lehet-e egyáltalán hozni a két médiumot? A központi kérdéshez jutottunk vissza, és ismét csak a legtömörebbet idézhetjük válaszaik közül: „A helyesen alkalmazott montázs nem más, mint *interpretálás*." (74. lap.) A jó filmzene tehát a film közvetlen jellegét, reflektálatlan jelen idejét hivatott — a reflexió, a zene anyagában rejlő fogalmi általánosság erejével — feloldani, a „naturális" filmet az általános jelentés felől interpretálni, anélkül hogy a mágia, a mitizálás végletébe sodorná a filmművészetet, ahogyan ezt pl. Werfel szorgalmazta. „E feszültség mértékét az értelmi összefüggések kibontása, a dramaturgia szabja meg: ebben az összefüggésben található meg kép, szó és zene egymással élesen szembenálló, de *épp ezért* egymásra utaló momentuma." (138. lap.)

Ez az antitétikus viszony — a jövő felől tekintve — egyúttal a filmzene, a modern művészet társadalomkritikai küldetését is jelenti, azt a *megbízatás nélküli küldetést*, hogy a fogyasztói társadalom, a kulturális ipar semlegesítő, tompító-kibékítő alaptendenciáját radikálisan megtörje. Egymásnak ellentmondó voltukban, a két közeg feszültségének intenzív tartalommal való megtöltésével az áttörés művészete felé mutathat. A gondolatmenetnek ezen a centrális pontján mély értelemben találkozik a „negatív dialektika" és Schönberg felől érkező Adorno, és a Brecht felől közelítő Eisler. A találkozás persze nem valamiféle alkalmi politikai bók, amelyet az ilyen értelemben állítólag ellentétes oldalról érkezők tettek egymásnak; kettőjük műve inkább a történetfilozófiai, társadalomkritikai szkepszis és a művészi áttörés keresésének termékeny, antitétikus viszonyából fogant: „A modern film... olyan zenét igényel, amely nem a fájdalom stilizált képét, hanem inkább annak hangzó jegyzőkönyvét szolgáltatja."

Balassa Péter

H. H. Stuckenschmidt:

SCHÖNBERG — LEBEN, UMWELT, WERK

Atlantis-Verlag, Zürich 1974

Aligha kaphatott volna 100. születésnapjára szebb ajándékot Arnold Schönberg, mint ezt a könyvet. Ugyanis ez az első *teljes* Schönberg-biográfia, amely a legnagyobb részletességgel tárgyalja hősének életét, művészetét.

A könyv szerzője, Hans Heinz Stuckenschmidt, akit a nyugati zenei világ egyszerűen HHS-ként ismer, Schönberg személyes tanítványa és — bár ezt Schönberggel kapcsolatban, aki igen

zárkózott ember volt, nem egészen biztonságos kimondani — alighanem barátja is volt. Első, „kis" Schönberg-könyve még 1951-ben jelent meg, Schönberg személyes megjegyzései alapján. A sors iróniája, hogy ennek a könyvnek első példánya egy nappal Schönberg halála után érkezett a Los Angeles-i Brentwood Parkba, ahol Schönberg élt és meghalt. Stuckenschmidt egy életen át foglalkozott Schönberg művészetével — felesége, Margot Hinnenberg-Lefèbre neves Schönberg-interpretátor volt. Stuckenschmidt több évi munkát fektetett bele ebbe az új, terjedelmes Schönberg-életrajzba. A már ismert anyagok feldolgozásán kívül szinte detektív munkával rengeteg új dokumentumot gyűjtött (így pl. betekinthetett Schönberg teljes hagyatékába, fennmaradt igen kiterjedt levelezésbe is). Mindebből monumentális anyag kerekedett, úgy hogy Stuckenschmidt problémája nyilván nem az anyaghiány, hanem ellenkezőleg az „embarras de richesse" volt. Gondosan kellett válogatnia a tömérdek dokumentumból, mérlegre kellett tennie: mi a lényeges és mi a lényegtelen. Nos, első olvasásra úgy tűnik, hogy helyesen válogatott.

A könyv legfőbb erénye, hogy általa előttünk egy, ha nem is teljesen, de félig-meddig ismeretlen Schönberg áll. Ki tudta pl. azt, hogy Schönberg és Webern között a barátság nem volt mindvégig állandó és harmonikus? Hogy Schönberg egy időben szinte féltékeny volt Webernre? Mert Stuckenschmidt biográfiai módszere abból áll, hogy nyugodtan mellőzi fontosabb, de jól ismert levelek közlését, hogy helyettük pl. a hagyatékban talált „cetli" szó szerinti idézésével alaposan módosítsa a Schönbergről kialakult képet.

Módszeréhez tartozik még, hogy alaposan utánajár a Schönberg életében számottevő személyiségek életének. Ilyen módon — néha már-már fölöslegesen — hihetetlen sok adatot közöl. De ezt csak addig teszi, amíg a tárgyalt dolog, vagy személy kifejezetten Schönberggel kapcsolatos. Tehát — és ezzel nem akarom Stuckenschmidt érdemeit kisebbíteni, hanem csupán a módszer mineműségére akarok rámutatni — pl. amikor arról ír, hogy Schönberg felkérést kapott Nathaniel Shilkrettől, hogy a tervezett „Genezis"-hez írjon egy tételt, szépen felsorolja Stravinskyt, Tochot, Milhaud-t Castelnuovo-Tedescot és Tansmant (akik szintén kaptak felkérést, s részben teljesítették is), de nem tud Bartókról, aki pedig oly viccesen ír 1945. júl. 21-i levelében a „teknősbékáról", aki zenekari művet akar tőle rendelni... Ezzel szemben pontos tájékoztatást kap az olvasó pl. a Pierrot lunaire első megszólaltatójának, Albertine Zehmenek az életéről, még abból az időből is, amikor a művésznő és Schönberg kapcsolata már teljesen megszakadt. (Ez persze metodikai kérdés, s egyáltalán nem lehet rossz néven venni a könyv szerzőjétől.)

Ami tehát Schönberg életére és környezetére vonatkozik, az egyedülálló bőséggel van dokumentálva ebben a kötetben. (Kár, hogy a felhasznált levelek egy részét nem direkt idézet formájában, hanem a német nyelvben szokásos feltételes módban közli.)

Nyilván az is a könyv módszeréhez tartozik, hogy a művek analízisére egyáltalán nem kerül sor, sőt egyes művek jellemzése is elmaradt. Ebben különben sem tartom egyenletesnek a könyvet: pl. az Op. 33/a zongoradarabról az egyetlen jelző mindösze annyi, hogy „szigorú 12-hangú mű" — a Pierrot lunaire-ről viszont több oldalas jellemzés található a könyvben.

Schönberg harcos és viharos életéről még sohasem kaptunk előzőleg ilyen alapos és kimerítő tájékoztatást —, a műelemzésekkel és -jellemzésekkel azonban adósunk maradt a szerző. Pedig, hogy milyen értékes szempontokkal gazdagíthatta volna a Schönberg-művekről való elképzeléseinket, azt a könyv utolsó fejezete árulja el. Ennek címe: „Die Urzelle" (Az ősszejt), amelyben egy, Schönbergnél 1899-től kezdve makacsul visszatérő három hangból álló zenei képletről, illetve annak metamorfózisairól ír mintegy 10 oldalas, rendkívül értékes tanulmányt.

A könyv függelékében Stuckenschmidt néhány Schönberg-dokumentumot teljes egészében közöl. Kronologikus műjegyzék, rövid bibliográfia és terjedelmes névregiszter egészíti ki a művet.

Barna István

ARNOLD SCHÖNBERG
GEDENKAUSSTELLUNG 1974

Redaktion: Ernst Hilmar

Universal Edition Wien, 1974

A bécsi Schönberg-emlékkiállítás monumentális katalógusa nélkülözhetetlen alapműve nemcsak a Schönberg-kutatásnak, hanem általában a XX. század zenetörténetével foglalkozó szakembereknek. A kötet első részében 15 tanulmány sorakozik, részben Schönberg tanítványainak, részben a korszak kutatóinak tollából. A kiállítás anyagát ismertető második rész, amely az 514 kiállított tárgyat mutatta be, a zeneszerző hagyatékából, 62 köz- és magángyűjteményből használ fel mind ez ideig javarészt kiadatlan dokumentumokat. A szerkesztő, Ernst Hilmar, 1968 óta a bécsi városi könyvtár zenei referense, e hatalmas anyag feldolgozásával és közreadásával valósággal újraírta Arnold Schönberg életrajzát. Zenei kiállításról ilyen gazdag anyag és sokoldalú, önálló tudományos alkotásként értékelhető katalógus még nem járt a kezemben. Az anyag összeállítása — ha voltak is a szerkesztőnek segítőtársai — hatalmas erőfeszítést, tömérdek előkészítő kutató munkát igényelhetett.

Ez a kiadvány nem zenei-esztétikai vitairat Schönberg mellett, vagy ellen — amilyent századunk első felében oly sokat írtak —, hanem józanul, tisztán s épp ezért igen meggyőzően mutatja be központi alakját és egész környezetét. Természetesen, nem a „deheroizálás" a célja, hanem, hogy felmutathassa Schönberg valódi jelentőségét. Ezt a célt szolgálják az általam sajnos nem látott kiállítás anyagához fűzött kommentárok és dokumentumidézetek, de a katalógus első részében publikált tanulmányok is. Az írások többsége az életrajzot finomítja, de zeneszerzői életrajzot vegytisztán, a zenétől teljesen elszakítva szinte lehetetlen megrajzolni. Más-más módszerrel tárják elénk a tanulmányok Schönberg életének két igen fontos színhelyét. *Walter Obermaier* a század első negyede Bécsének „szellemi topográfiáját" rajzolja meg tömérdek egykorú, hiteles dokumentum felvonultatásával — konklúziója ugyanaz, ami Adorno Bécsről írott tanulmányának, azt bizonyítja, hogy miért kellett éppen a zene fővárosában megfulladniuk az új törekvéseknek. *H. H. Stuckenschmidt* Schönberg 1926—33 közötti berlini éveinek történetét vázolja fel.

Ernst Hilmar 18 Webernhez írott, eddig ismeretlen Schönberg-levelet ad közre. Szinte teljes terjedelmükben zenei levelek ezek. Műveinek születésével, előadásával foglalkoznak s egyáltalán, előadóművészeti kérdésekkel. Az 1926-os zürichi IGNM-fesztivált megelőző levélből kitűnik, hogy Schönberg nagy szerencsének tartaná, ha Fúvósötöse betanításához Webern tíz próbát kaphatna. (47. lap.) Webern bizonyára különleges próbametódussal dolgozott, hiszen tíz alkalom még ma is kevés lenne a mű elsajátításához.

A tanulmányok sorában külön tömb a „Zenei Magánelőadások Egyesülete". Erwin Ratz, a szemtanú, ismerteti Schönberg Kamaraszimfóniája 1918 júniusában rendezett tíz nyilvános próbájának rövid krónikáját. E próbák tapasztalatai nyomán született meg a nevezetes „Egyesület", melynek működését igen alaposan ismerteti *Walter Szmolyan*, aki közreadja az első év teljes műsorát is (1918. dec. 29.—1919. november 28.). E programból kitűnik, hogy Schönberg és köre valóban a legtágabban értelmezte a népszerűsítendő új zene fogalmát, ide számítva R. Strausst és Regert éppúgy, mint Debussyt és Ravelt, Muszorgszkijt (!) és Sztravinszkijt. A tanulmányból kitűnik, hogy Bartók-művek és egy Kodály-alkotás (Szólószonáta) mellett Lajtha Lászlótól is hangzott el kompozíció ebben a körben. (80. lap.) Az egyik koncert műsorán Bartók Tizenkilenc zongoradarabja szerepelt (79. lap.), de, hogy ez a cím mit rejt valójában, az a közlésből nem derül ki. *Ivan Vojtech* az 1922—24 között — bécsi mintára — Prágában is működött „Zenei Magánelőadások Egyesülete" munkásságát ismerteti, a bécsi „Egyesületnek" ezt a fiókintézetét. Ebben a körben 1922. november 20-án mutatta be Rudolf Kolisch és Wilhelm Winkler Kodály Duóját, amely nyomtatásban csupán néhány héttel korábban jelent meg. 1923. április 10-én, a műsor szerint Bartók Nyolc román népdal-át mutatta be F. Mihacsek (ének) és E. Steuermann. Valóban román népdalfeldolgozások szerepeltek a hangversenyen (1915, kiadatlan), vagy pedig a Nyolc magyar népdalt írták hibásan a műsorlapon?

Mivel a kiállítás jelentékeny anyag-

gal mutatta be a festőművész Schönberget, két közlemény ezzel a témával foglalkozik. *Robert Waissenberg* a festészetnek Schönberg életében betöltött szerepéről ír, majd egy eddig közre nem adott, hangszalagra vett 1950-es Schönberg-interjú szövege következik; részben festészetről, részben zenéről szól. *„Van lehetőség arra* — mondja a zeneszerző —, *hogy tanuljanak valamit az én technikai vívmányaimból, de azt hiszem, még jobb, ha azokhoz térnek vissza, akiktől mindezt magam is tanultam. Mozartot, Beethovent, Brahmsot és Bachot értem ezalatt. Valóban elmondhatom, hogy nagyon-nagyon sokkal tartozom Mozartnak s ha például azt a módszert tanulmányozzák, amellyel vonósnégyeseimet írtam, nem tagadható, hogy közvetlenül Mozarttól tanultam ezt, s erre büszke vagyok.*" (111. lap.)

Hans Keller Schönberg rég kifogyott „Style and Idea" című tanulmánykötetének tartalmát ismerteti. Egy bővített, második kiadás folyamatban van, de a cikk nyomán, hadd idézzem Schönberg Sibeliusra és Sosztakovicsra vonatkozó véleményét: *„... érzem, hogy rendelkeznek a szimfóniaírók lélegzetével."* (116. lap.) Hans Keller írását talán nem is volt igazán szerencsés a katalógus anyagába beiktatni. A Style and Idea sok írása ugyanis eredetileg német nyelven készült. Keller az angol könyvből idézi a lefordított szövegeket, s a katalógus gondozói mindezt visszafordították németre, lábjegyzetben közölvén az angol verziót. Filológiailag ilyen példásan összeállított kiadványban ez az eljárás aligha védhető.

Rendkívül fontos publikáció *Rudolf Stephan* írása Schönberg munkamódszeréről. Kitűnik belőle, hogy e módszer sok tekintetben hasonló a Bartókéhoz. (Gyors és biztos munka, zenekari művek particellába írása stb.) Az egyetlen műelemzés *Monika Lichtenfeld* írása a Mózes és Áron-ról. *Heinz Schön* a dédnagyszülőkig követi Schönberg családfáját. *Warren Langlie* a pedagógusról ír.

Ez a roppant gazdag tanulmányanyag azonban mégis a kevésbé lényeges része a katalógusnak. A jövendő kutatás számára sokkalta fontosabb útmutatásokat ad a kiállítás anyagához fűzött kommentársorozat. Lehetetlen recenzió keretében ismertetni, összefoglalni mindazt az újat, amit ez a több mint 200 oldalas rész ad az olvasónak. Pontosabban ismerjük immár Schönberg Mahlerhez, Strausshoz, s a két kedvenc tanítványhoz, Webernhez és Berghez fűződött kapcsolatait. Sok újat tudunk meg előadóművészeiről — Furtwängler, Klemperer, Mengelberg, Scherchen, Wood, Kolisch, Feuermann, Marya Freud s a kor számos más nagy muzsikusának nevével találkozunk. Schönberg irodalmi, képzőművészeti kapcsolatairól is gyarapodtak az ismereteink s egyáltalán az egész légköről, amely őt élete különböző helyszínein körülvette.

Ez a „katalógus" tehát valójában nagyszerű tudományos tett, tartalmában és formájában — 23 illusztráció, közötte Schönberg nyolc festményének gyönyörűen nyomott színes reprodukciója! — egyaránt méltó az évfordulóhoz.

Tadeusz A. Zielinsky:

BARTÓK

Atlantis Verlag Zürich, 1973

Szerk.: László Ferenc:

BARTÓK-DOLGOZATOK

Kriterion Könyvkiadó Bukarest, 1974

Denijs Dille:

THEMATISCHES VERZEICHNIS
DER JUGENDWERKE
BÉLA BARTÓKS 1890—1904

Akadémiai Kiadó Budapest, 1974

BARTÓK-BREVIRÁRIUM

Összeállította és az előszót írta:

Ujfalussy József

Szerkesztette: Lampert Vera

II. javított és bővített kiadás.

Zeneműkiadó Budapest, 1974

Halsey Stevens és Ujfalussy József Bartók-könyve után Tadeusz A. Zielinsky kötete a harmadik, összefoglaló szándékkal írt terjedelmes Bartók-monográ-

fia, amely a zeneszerző halála óta született. 1969-ben jelent meg Varsóban s négy évre rá németül, a zürichi Atlantis Verlagnál. „Ez a könyv, bár tényeken és elemzéseken alapul, nem tart igényt tudományos tanulmány rangjára. Szándéka, hogy az olvasónak — könnyen érthető és vonzó formában — századunk egyik legnagyobb alkotójának életéről, műveiről és hangzásvilágáról információk lehető legteljesebb gyűjteményét adja, és ezenközben olyan lényeges hiányokat pótoljon, amelyek az eddigi Bartók-monográfiákban fellelhetők." (7. lap.) Merész vállalkozás, nagyratörő cél! Bár sikerült volna a kötet írójának teljesítenie. Kitűzött feladatának megoldása azonban, sajnos nem járt eredménnyel.

Zielinsky évekig készült e könyv megírására. Emlékszem egy budapesti látogatására — a 60-as évek közepe táján —, amikor magam fordítottam számára németre korai magyar zenei szaklapok Bartók-cikkeit és Demény János dokumentációjának néhány részletét. Ugyanakkor dolgozott a Bartók-Archívumban is. Talán két hetet ha Budapesten töltött s ez az idő mindenképp kevés volt arra, hogy a magyar Bartók-kutatással megismerkedjék. S ezt a hiányt később sem pótolta. Könyve adataiban sem mindig megbízható, de ennél komolyabb ellenvetésem, hogy Bartók műveinek sem szerkezeti elemzését, sem jelentéstanát nem gazdagítja új szempontokkal, illetve, e két lényeges kérdésben semmiféle valóban meggyőző állásfoglalása nincs. Előszavában kijelenti: „... elhatárolom magam Lendvai E. ismert elméleteitől, mert Lendvai Bartók zenéjét kizárólag kottaelemzés alapján írta le s ezek az analízisek hallás útján nem igazolhatók." (8. lap.) Nos, joga a szerzőnek bármit elvetni, vagy elfogadni a kutatás korábbi eredményei közül, de, ha már nemet mond egy zeneelméleti rendszerre, elvárnók, hogy az elvetendő szisztémát jobbal pótolja.

Ami a művek szerkezetét illeti, Zielinsky megkísérli leírni a jelenségeket, anélkül, hogy valamilyen rendszerbe foglalná azokat. Így hát a jelenségek izoláltan ismerhetők meg, s jelentésük nélkül. „Újszerű", „különös", „változatos" — ezek a szerző kedvelt jelzői, ezekkel díszíti fel az ismertetett harmóniai vagy melodikus jelenségek leírását. De, hogy miért, mitől, milyen princípiumok jegyében ilyen vagy amolyan Bartók egyik-másik alkotása, arról a könyv mélyen hallgat.

A művek jelentésének megfejtését szintén jelzők rendszerével pótolja a szerző. Vajon mondott-e valamit is olvasójának a Hegedű-szólószonáta fúgájáról, amikor „kitűnő 2. tétel"-ről tesz említést (377. lap.); mondott-e valami lényegeset a Cantata profana-ról kijelentvén róla, hogy „az egész szigorúan és aszketikusan hangzik". (278. lap.) S történelmi korszakok jelentését-jelentőségét éppoly tanácstalanul szemléli a szerző, akár az egyes művek tartalmát. Megállapításai ezért is gyökértelenek. Ugyanígy hiányzik a könyvből a népzenekutatás igazi jelentőségének, az alkotóra gyakorolt hatásának felmutatása és Bartók kortársaihoz való viszonyának kifejtése.

Zielinsky nem ismeri a magyar Bartók-irodalmat. Könyvének szomorú tanulsága, hogy 1973-ban — vagy akár 1969-ben — érvényes Bartók-képet a magyar kutatás eredményeinek megkerülésével nem lehet megrajzolni. Ezt pedig nem holmi szűkkeblű nacionalizmus mondatja velem, hanem éppen az ismertetett monográfia.

* * *

Szerényebb célokkal bocsátja útjára *László Ferenc* szerkesztő a Kriterion tanulmánygyűjteményét. 1964—73 között keletkezett, különböző fórumokon napvilágot látott értékes dolgozatokat kíván kötete átmenteni a kutatás számára, olyan résztanulmányokat, amelyeket egy következő összefoglalás megalkotója bizonnyal haszonnal forgat majd. A gazdag kötetben 13 írás sorakozik.

Esztétikai megközelítésben elemzi Bartók dialektikus zenei és világképét *Angi István* „A szép és a csúf harca", valamint *Szalay Miklós* „A sötétség és a fény zenéje" című tanulmányában. László Ferenc igen érdekes filológiai kérdést boncol (Széljegyzetek egy Bartók-kézirat margójára), a Nyolc magyar népdal II., IV., V. és III. darabjának 1922-ben Marosvásárott készült kéziratát ismerteti, s ezt a facsimilében is közreadott variánst veti egybe a nyomtatásban megjelent „hivatalos" verzióval. Az eltérések pontos ismertetése után a szerző joggal állapítja meg, hogy Bartókot „Népdalfeldolgozásaiban ugyanaz a szel-

lem vezérelte, mint a népzenét alkotó közösséget: *a stílusegység pontosan elhatárolt belkörében szabadon érvényesülő változatteremtés* szelleme." (38. lap.) *Mihai Radulescu* Enescu és Bartók műveinek némely közös jellegzetességére hívja fel a figyelmet. *Demény János* József Attila meg nem írt Bartók-tanulmányának vázlatához fűz értékes kommentárokat.

Két tanulmány témája szerkezeti elemzés. *Jagamas János* a Mikrokosmos I. és II. füzetének hangsorait elemzi (rövidített változata megjelent az Igaz Szó 1970-es Bartók-számában). Voltaképpen a Kárpáti János által feltárt jelenségeket — polimodális politonalitás — foglalja össze a Kárpátiétől eltérő terminológiával. A tanulmány első ízben 1966-ban jelent meg, így hát szerzője még nem ismerhette Kárpáti kutatási eredményeit. *Orbán György* „A hegedűverseny és a dodekafónia" című írásában sokoldalúan vizsgálja a Hegedűverseny 12 fokú részeit s Bartók eljárását pontosan különíti el a Schönbergétől. Kiváltképp örvendetes, hogy a szerző a motivikus jellegzetességek mellett figyelmet fordít a ritmika sajátosságaira és a dodekafon részletnek a teljes műben betöltött dramaturgiai szerepére is, így válik látszatra csupán zenetechnikai elemzése valójában zenei-tartalmi analízissé.

A kötet anyagának zárt csoportja a népzenekutató Bartókkal foglalkozik. *Almási István* „Bartók és az erdélyi magyar népdalkutatás" című — az Igaz Szó Bartók-számában, rövidebb formában már közreadott — írása áttekinti, összefoglalja a témához tartozó lényeges ismereteket. *Szenik Ilona* vizsgálat alá vonja Bartóknak a román népzene rendszerezésére vonatkozó koncepcióját és kottapéldák egész sorával meggyőzően bizonyítja, hogy a Román Népzene Tára munkálatai kapcsán hogyan hasznosítják Bartók elgondolásait, s hol szorul ez a koncepció revízióra (Kutatás és módszer). *Iosif Hertea* a bihari román népzenegyűjtés történetét dolgozza fel példás anyagismerettel, *Traian Mirza* pedig helyesbíti azokat a — korábban olykor pontatlanul megállapított — bihari helységneveket, ahol Bartók gyűjtött.

Izgalmas témával foglalkozik *Viorel Cosma* („Újabb dokumentumok Bartók Béla Volksmusik der Rumänen von Maramures című kötetének keletkezéséről"). Számunkra ismeretlen dokumentumok fényében világítja meg a máramarosi gyűjtés hiteles történetét. A gyűjtésben érdekelt Kiriac, Birlea és Brediceanu levelei mellett négy, Tiberiu Brediceanuhoz írott Bartók-levelet is tartalmaz a tanulmány. Cosma meggyőzően és sokoldalúan bizonyítja, milyen sokrétű munkakapcsolata volt Bartóknak a román népzenekutatókkal, kivált Brediceanuval *a máramarosi gyűjtés idején, azaz a 10-es években. Benkő András* Bartóknak Constantin Brailoiuhoz írott, eddig javarészt ismeretlen leveleit adja közre, s ismerteti a két muzsikus kapcsolatának történetét. A dokumentumanyag annak a heroikus küzdelemnek tanúja, amelyet kolindagyűjteményének kiadásáért Bartók vívott. Hitelesen tárják elénk a kutató munkájának végtelen aprólékosságát, mindenre kiterjedő figyelmét.

A Kriterion gyűjteménye mintegy munka közben ismertet meg a romániai Bartók-kutatással. Meglehet, az írások értéke-színvonala — amint ez már gyűjteményeknél szokásos — nem teljesen egyenletes. Ám a kötet a műhelybe ad betekintést s ez a tudományos műhely friss, pezsgő új gondolatokban bővelkedik.

* * *

Denijs Dille tematikus katalógusának tömör foglalatát hamarabb ismerhettük meg, mint magát a monumentális művet, hisz az ifjúkori művek jegyzékét közlésre átengedte Ujfalussy József Bartók-könyvének 2. kiadása számára (1970). Tiszteletet parancsoló hatalmas kutatómunka eredményeit adja át ebben a publikációban Dille professzor a tudományos világnak. Több évtizedes munka eredményeivel ismerkedhetünk meg, hiszen az első változat 1959-ből, a második 1967-ből, a végső megfogalmazás 1969-ből való. Tartózkodó és tárgyilagos ez a publikáció, a szerző a kutatás kezdeti lépéseinek tekinti eredményeit, több helyütt is hangoztatja a kiegészítés, a további kutatás szükségességét.

Amit átnyújt, az messze meghaladja a tematikus katalógusokkal szembeni igényeinket. A tömérdek adat és információ valójában Bartók zeneszerzővé, zongoraművésszé, muzsikussá érését kíséri végig közel másfél évtizeden át.

Az anyag feltárása, rendezése hihetetlen nehézségekkel járhatott: kéziratok,

másolatok, feljegyzések tengerében kellett a szerzőnek rendet teremtenie; szembesíteni ellentmondó információkat, belőlük kiszűrni a helytálló adatokat; pótolni a hiányokat a kortársak emlékezete alapján s egyáltalán, kritikával fogadni minden egykorú vagy utólagos közlést. Amint a bevezetőből kitűnik, az ifjúkori művek kottaanyagában, a sokszor rossz állapotban ránk maradt kottalapok között sem lehetett éppen egyszerű a tájékozódás. S a katalógus ráadásul nem is éri be ennyivel, vizsgálódásainak tárgya a kottákon, műjegyzékeken kívül Bartók számos iskolafüzete, tankönyve s egyáltalán, a korszak valamennyi értékelhető dokumentuma.

Bár a kötet centrális témája az ifjúkori művek rendezése, tematikus incipitekkel való ismertetése, a kéziratok filológiai leírása és megfelelő annotálása, a szerző ennyivel — bár ez sem lenne éppen kevés — távolról sem éri be. Feltárja Bartók iskolai — zeneakadémiai — dolgozatait, töredékes, befejezetlen műveit, átiratait, zenei tréfáit és fel nem használt, rövidebb-hosszabb zenei ötleteit, témáit is. Végtelenül izgalmas olvasmány az a függelékbe utalt terjedelmes jegyzék, amely a Bartók által tanulmányozott vagy megismert zeneműveket tartalmazza.

Bartók ifjúkori műveit Denijs Dillénél jobban senki nem ismerheti. A recenzens — szerényen — utalni szeretne két valószínű sajtóhibára. A *45.* számú *Drei Klavierstücke* (86. lap.) első darabjának kottájából elmaradt a *cisz* előjegyzés, a felütéssel kezdődő második darab első nyolcadhangja után az ütemvonal. Kérdés, vajon a *„Kossuth" szimfóniai költemény*nek nem lett volna-e érdemes megadni valamennyi tétel-incipitjét (illetve valamennyi „pont"-jának kezdő ütemeit). A *60a* számú hat zongoradarab nyitótételének ütemszáma a kottakezdet jelzése szerint 105 ütem. (107. lap.) Ugyanez, Danse Orientale címen; 1913-ban Pozsonyban facsimilében megjelent s a könyv szerint „csak 103 ütem". Az Új Zenei Szemle 1954. július—augusztusi számának 34. lapján a facsimile fotokópiája azonban mást mond: ismétlőjellel megduplázott 55 ütemet a seconda volta után öttaktusnyi kóda követ. Tehát a darab vagy 60, vagy 115 ütemből áll, aszerint hogy az ismétlőjellel duplázott azonos zenei anyagot miként számoljuk.

A kötet különböző részeinek szövegében némi félreértésre ad okot a népdalra, illetve népies műdalra utaló fogalmazás. Népdalként (Volkslied) szerepel az *Add reám csókodat* (125. lap); magyar nóta (ungarische volkstümliche Melodie) a jelzése a *Lehullott a rezgőnyárfa* című dalnak (166. lap.); a *Beszegődtem Tarnócára* műfaji megjelölése „ungarisches Volkslied (magyar nóta)"; s egy múlt századi forrást az annotáció nem korrigál, amikor magyar népdalként jelöli a *Viszi a szél a rózsafa . . .*, a *Hegyet, völgyet, falut, várost* és az *Isten tudja, milyen mély* kezdetű népies műdalt. (189. lap.) Itt hadd jegyzem még meg, hogy bár az utóbbi három dal Bartók készítette zongoraátiratát a jegyzék kiadatlannak tartja (188. lap.), kottája Murányi Róbert Árpád közreadásában a Dille-jegyzék lezárása után, megjelent a MAGYAR ZENE 1972. szeptemberi számának 288—290. lapján.

Végül — még egy apró hiány: Beethoven fúgájának Bartók készítette zongoraátiratáról lemaradt a kottaincipit. (186. lap.)

E megjegyzések valóban lényegtelen apróságoknak látszanak a kötet felbecsülhetetlen — és tartalmi jellegű — információs anyagához mérve. A művek leírásából kitűnik, hogy bizonyos, az érett Bartókra jellemző tételtípusok — scherzo, gyászinduló — milyen korán megjelennek. Hogy már a 90-es évek végétől megfigyelhető többé-kevésbé zárt ciklusok meglepő elrendezése (lassú tétellel zárás stb.). Az átdolgozásokat ismertető fejezetből kitűnik, mennyire foglalkoztatta Richard Strauss a fiatal Bartókot. Érdemes apróra megfigyelni a zenei ötleteket (194—216. lap), abból a szempontból, hogy mennyire invenciózus és eredeti némelyik.

Méreteiben is elképesztő az a zeneirodalom, amelyet Bartók — lajstromainak tanúsága szerint — pozsonyi és budapesti éveiben elsajátított. A klasszikus és romantikus literatúra alapművei — zongoradarabok és kamarazenei alkotások — sorakoznak a jegyzetfüzetek lapjain. S közöttük egy-egy magyar, vagy „cigányos-magyar" hangvételű darab: Székely, Sarasate, majd Liszt, Dohnányi, Hubay. A művek listája az első időben többé-kevésbé azonos a zongoristanövendék tananyagával, a későbbi 90-es években — Dille figyelmeztet rá — a jegyzékek tanult és hallott műveket egyaránt tartalmaznak. A főiskolai ta-

nulmányok kezdetével azután többoldalú tájékozódásra vallanak a jegyzékek. Ekkor, 1899 szeptemberében jelennek meg nagyobb számban zenekari művek, operák, s 1901-ben számos Strauss-darab képviseletében az első jelentős külföldi kortárs.

Pontosan ismerni kellene a pozsonyi, illetve 1899 szeptemberétől a budapesti koncert- és operaműsorokat ahhoz, hogy biztonsággal megállapíthassuk, egyikmásik zenemű vajon a meghallgatott előadás nyomán került-e Bartók jegyzékébe — persze, a házimuzsikák már sehogyan sem rekontsruálhatók. A jegyzék Budapesten készült részeiben szereplő művek némelyike mindenesetre talán kapcsolatba hozható a Bartók leveleiben jelzett zenei eseményekkel, vagy más forrásokból rekonstruálható hangverseny- és opera-előadásokkal. Például: Mozart Jupiter szimfóniája — az 1899. szeptember 1-i jegyzékben — talán a mű november 8-i előadásának volt előzetes stúdiuma. Vagy: az Anyegin, amelyet az Operaház 1902. január 30-án mutatott be, a megismert művek 1901. december 31-én lezárt jegyzékében szerepel, meglehet előkészületként. Mindenesetre, Bartók nem tanulmányozta s nem vette a megismert művek lajstromába mindazt, amit élő előadásban hallott. A levelekből kitűnik, hogy az Operában látta a Carment, a Sevillai borbélyt, a Lakmét — s az elsajátított darabok jegyzékében egyiket sem említi. Voltaképp kár is, hogy Dille professzor Bartók levelezésének zeneirodalom-ismeretre vonatkozó passzusait nem szembesíti e jegyzékkel, hisz e két informatív forrás összetartozik.

E függelékbe utalt, igen fontos közlések részben tartalmazzák Bartók zeneakadémiai zongoratananyagának felsorolását, Thomán István tanári naplója alapján. (241. lap.) E tananyagot facsimilében már közreadta Demény János 1955-ben, a levelek 3. kötetében. (346—8. lap.) Nem teljesen világos számomra, miért maradt el az 1901/2. tanév anyagának felsorolása, amely pedig a naplóba Bartók kezevonásával került bele. Az említett facsimilét megnézve, úgy tűnik, hogy az 1899/1900-as tanév elsajátított műveit talán mégsem Bartók jegyezte be a naplóba — amint azt Dille professzor tudatja —, hanem Thomán, ahogyan azt Demény közli. Az írás duktusa ugyanis a Bartókétól — úgy tűnik — eltér. Ebben az első tanévben a napló facsimiléje — bár elmosódott számmal — a Das wohltemperierte Klaviernak nem *16*, hanem *14* megtanult darabjáról ad hírt. Feltűnik, hogy 1891-es, tehát egészen korai kompozíciókat tartalmazó hangjegyfüzetébe Bartók — egy Chopin-prelűd híján — rávezette első akadémiai évének valamennyi megtanult előadási darabját (Denijs Dille előszava, 29. lap.). A szerző ezt a bejegyzést Bartók 1898/99-es kézírásának jellegzetes vonásaival azonosítja, de aligha valószínű, hogy első főiskolai tanévének valamenyi előadási darabjával már egy évvel korábban foglalkozott volna. Bartók emitt az előadási darabokat sorolta fel s a korra jellemző, hogy mellőzte a 14 Bach prelúdium és fúga felsorolását, hisz azok a századfordulón etűdnek számítottak, nem pedig koncertdarabnak.

Hogy a kötet nélkülözi Bartók 1901/1902. tanévének elsajátított zongoraanyagát, az kivált azért kelt bennem hiányérzetet, mivel Dille professzor idézi Bartóknak egy 1902-ben kelt feljegyzését (240. lap.) arra vonatkozóan, hogy fellépés esetén repertoárja bizonyos darabjainak előkészítéséhez menynyi időre van szüksége, s itt néhány olyan nagyszabású mű is szerepel — Beethoven: Diabelli-variációk, Brahms: Händel-variációk, Liszt: Irrlichter, Chopin: etűdök — amely épp ennek a tanévnek az anyagához tartozott.

Denijs Dille tematikus jegyzéke valójában az ifjú Bartók tényekre alapozott, szigorú szerkezetű zenei életrajza. Segít tisztázni tömérdek bizonytalan pontot, vitatott kérdést, „száraz" tényekbe zárt ismeretanyagával nélkülözhetetlen alapműve lesz mostantól a további Bartók-kutatásnak. Az Akadémiai Kiadó a vállalkozáshoz méltó, szép tipográfiai köntössel ruházta fel a kiadványt. Gondos, tiszta nyomás, pompás műmellékletek és gyors tájékozódást lehetővé tevő mutatók segítik e kötet forgatóit.

* * *

Ujfalussy József Bartók-breviáriuma legalább egy évtizede antikváriumok ritkaságai közé tartozik. Amikor megjelent, 1958-ban, a teljes bartóki életmű megismerésének, elsajátításának volt tudományos értékű kulcsműve, de az ma is. Égető hiányt pótolt tehát a Zeneműkiadó, amikor vállalkozott e monumentális alkotás bővített, új ki-

adására. Most, visszatekintve, az első megjelenést voltaképp Ujfalussy alapvető jelentőségű Bartók-monográfiájának alapozásaként, előmunkálataként is felfoghatjuk. Hiszen a dokumentumok ugyanazt a teljes és sokoldalú Bartók-képet adják a maguk tárgyilagos módján, mint amelyet néhány esztendő múltán, az esztéta meggyőző elemzései adtak, természetesen az ábrázolás más eszközeivel, s más lehetőségekkel élve. Az olvasókönyv, a breviárium azonban időközben sem veszítette el aktualitását. Igaz ugyan, hogy ma már a zenével bensőséges kapcsolatban álló embereket nem kell meggyőzni a többféle dogmatikus értékelés alapjául szolgált Bartók-életmű egységéről; ma már — legalábbis nálunk — senki nem kérdőjelezi meg a direkt népzenei fogantatású művek értékét a látensebb folklórindíttatású alkotások javára, mint tette Adorno, Leibowitz, vagy Boulez, és megfordítva, a népzene-feldolgozások Bartókját sem emeli többé senki a vonósnégyesek szerzőjének fölébe, mit tette a mi dogmatikus Bartók-koncepciónk nem egy harcosa az 50-es években. Ma már nem kell bizonyítani, amit a zeneszerző 70. születésnapján Sárközy István a Népszavában (1951. március 25.) ekként fogalmazott meg: „... *Bartók művészete forradalom. Olyan forradalom, amely előkészítője mai zeneszerzésünk fejlődésének. Művészetének eredményei teszik lehetővé, hogy ma az egész magyar nép egyetemét átható zenei forradalomért harcolhassunk... Bartók Béla a mienk.*"

Ezt tehát nem szükséges bizonyítani többé, s ha a breviárium első kiadása tudományos és zenei jelentősége mellett művelődéspolitikai tettnek számított, a második kiadás funkciói közül ez utóbbi nyilvánvalóan más tartalmú. Bartók zenéje ma sem milliók bora és kenyere még. Éppen ezért tartom jelentősnek, hogy a kiadó zenei népkönyvtárának — Orfeusz-sorozat — indításául választotta Bartók Béla életének és tevékenységének hiteles tükrét.

A kötet szerkezete az első kiadás óta lényegében nem változott, de anyaga lényegesen bővült, hisz időközben megjelent kétkötetnyi Bartók-levél (Demény János 4. gyűjtése és Vladimir Czizik szlovákiai gyűjteménye). Az új kiadás természetesen figyelembe veszi, s forrásul használja a Szőllősy András szerkesztésében megjelent „Bartók összes"-t, Kodály írásainak gyűjteményét a Visszatekintést és a Documenta Bartókiana gazdag anyagát. Mindeme publikációk gazdagítják tehát a breviáriumot, de nem helyettesíthetik, hiszen egyrészt szűk körben hozzáférhetőek, másrészt, izoláltan adnak egy-egy információt, míg a breviárium a dokumentumokba foglaltakat teljes képbe illeszti. Az új anyag közlésének bizonyára voltak terjedelem szabta korlátai. Két dokumentumot mégis szívesen olvastam volna a második edícióban: az egyik Bartók amerikai éveinek antifasiszta ellenállást szervező tevékenységére vonatkozik (a Reményi Józsefhez írott két levélről van szó, megjelent MUZSIKA, 1971. május), a másik a kortársak visszaemlékezései közé kívánkozott volna — Lukács György Bartók-értékelésére gondolok.

A kötet könnyű kezelését különböző mutatók segítik, s ami magyarázatra szorul, azt gazdag jegyzetanyag értelmezi. A jegyzetek némelyikéhez azonban még kiegészítés kívánkozik. A S. I. M. párizsi zeneegyesület nem a „Nemzetközi Zenei Társaság" francia rövidítése (86. jegyzet, 155. lap), ilyen társaság a 10-es években nem létezett még. A S. I. M. teljes neve Société Indépendante de Musique (Független Zenei Társaság), amelynek Jules Écorcheville által szerkesztett lapja nem „Bulletin de la Société Internationale de Musique" (126. lap, 70. jegyzet), hanem S. I. M. Revue Musicale.

A 95. lap 51. jegyzetében idézett levélrészlet mellől lemaradt a forrás, DocBart 4., 38. lap. Ugyanitt, az 53. jegyzet félreorientál. Bartók édesanyjának 1906. április 1-én kelt levele nem a Magyar népdalok meg nem valósult második füzetére utal, amikor „2 füzet népdal"-ról tesz említést, hisz az eredeti terv szerint Bartók és Kodály különkülön füzetben publikálta volna a feldolgozásokat (Vö. DocBart 4., 82. lap).

Philip Heseltine angol zenetudós zeneszerzőként a Peter Warlock álnevet használta, művei ezen a néven váltak a 20-as években ismertté, a 276. lap 147. jegyzetéből ez kimaradt. Az 1922-es erdélyi hangversenykörút jelentőségét kissé alábecsüli a 152. jegyzet (281. lap), hisz Benkő András egyértelműen bizonyítja „Bartók Béla romániai hangversenyei" című munkájában e fellépések jelentőségét. (E kötet 136. lapjá-

nak táblázatából kitűnik, hogy a koncertező Bartók életében Kolozsvár milyen jelentős stáció.)

Bartók híradásához, mely szerint A kékszakállú herceg várát Berlinben Leo Blech mutatja be (299. lap) elkelt volna jegyzet, annak közlésére, hogy ez az előadás nem jött létre. Kodály op. 3-ját talán helyénvalóbb lett volna a szerző által hitelesített végleges címén „Kilenc zongoradarab"-nak, s nem „Zongoramuzsiká"-nak feltüntetni (307. lap, 169. jegyzet). Az ehelyütt idézett Bartók-levélben jelzett „Lento, Andante (e-moll)" nem a ciklus 1. darabja — amint azt a jegyzet tudatja —, hanem a 3. darab. Az 1926. november 8-i Bartók-levélben külföldi karmesterről esik szó, aki a Filharmonikusok élén november 22-én a Tánc-szvitet vezényli. Ez a kermester nem Václav Talich volt (303. lap, 170. jegyzet), hanem Klemens Krauss. Talich soha nem vezényelte a Budapesti Filharmonikus Zenekart s a Tánc-szvitet a saját együttese élén vitte Budapesten, egy évvel korábban (1925. november 19-én) sikerre.

A tájékozódásban összesen 257 jegyzet segít, nyilvánvaló tehát, e néhány megjegyzés, kiegészítés aligha keltheti azt az érzetet, összhatást, hogy az információkat fenntartással kell fogadnunk. Nem! Őszinte örömmel üdvözlöm a Bartók-breviárium új kiadását, hisz az első változat óta felnőtt egy új nemzedék, amely a valóban kiemelkedő fontosságú és e csoportosításban önmagukért beszélő dokumentumokhoz máskülönben nem férhetne hozzá s amelyet ma kell megtanítani Bartók művészi és emberi jelentőségére.

Szerk.: Kroó György:

MIÉRT SZÉP SZÁZADUNK ZENÉJE?

Gondolat Budapest, 1974

Ez a pompás könyvnapi kiadvány szerkesztői és szerzői telitalálat. Néhány hónappal azután, hogy a Gondolat Kiadó megjelentette Kárpáti Jánosnak századunk zenetörténetéről írott összefoglaló, summázó munkáját, most, e vállalkozásnak mintegy kiegészítéseül sorakozik nyolc szerző tizennyolc műelemző tanulmánya. A két kötet együttesen ad átfogó képet a XX. század zeneművészetéről, érdemes mindkettőt együtt, vagy legalábbis egymás után tanulmányozni.

A szerkesztő előszava szerényen körvonalazza a kötet szándékát s eredményeit. „Antológiánk esetleges és hiányos. Ahhoz, hogy a század teljes panorámáját felvázolja, enciklopédiának, legalábbis kézikönyvnek kellett volna lennie... A század legjelentősebb — és számunkra legjelentősebb — alkotói helyet kaptak benne. Nehezebb számot adni a művek kiválasztásának szempontjairól. De az írók maguk választottak ha műfajt nem is, mindenesetre kompozíciót aszerint, hogy melyik szépségének megmutatására sarkallta őket belső vágy." — írja Kroó György beköszöntőjében.

Ám ez a gyűjtemény valójában sem nem hiányos, sem nem esetleges, hiszen csakis jelentős, történelmet formált művekről szól. Nincs egyetlen kompozíció sem az elemzettek között, amelyre kár lett volna szót vesztegetni. S bizony, többet ér tizennyolc elemző „mélyfúrás", mint ugyanekkora terjedelemben 180 mű rövid, felszínes ismertetése. Aki ugyanis gondosan végigolvassa e tanulmányokat, nemcsak egy-egy szerző, stílus, vagy alkotás rejtelmeibe nyer bebocsáttatást, hanem egyúttal módszert is kap az új művek megközelítéséhez általában.

A szerkesztő érdeme, hogy nem kényszerített egységes szempontokat a tanulmányok szerzőire. Hisz nincs annál kétségbeejtőbb és — eredményességét tekintve — céltalanabb, mint amikor ilyenfajta antológia íróinak meg kell hajolniuk a szerkesztői pedantéria előtt, s holmi „kényszerzubbonyba" kell öltöztetni egyéni mondanivalójukat. De meg a tárgyalt zeneművek is levetették volna magukról a mundért, hisz nyilvánvaló, hogy másként kell közelíteni a már ismertebb, s megint más módszerrel a kevésbé ismert darabokhoz; a hagyományosabb technikával készült kompozíciók elemzése nem lehet azonos a legújabb eljárásokkal készült darabok ismertetésével.

Az antológia szélső pontjai: Gustav Mahler (Vándorlegénydalok) és Kurtág György (Bornemisza Péter mondásai) — időben 1885—1968. S az olykor — a zenéhez illő — szigorúan tárgyszerű elemzések (Földes Imre: Schönberg op. 19. No. 6.), strukturális analízisek, máskor

elsősorban esztétikai töltésű, a kifejezés érzékeltetésére irányuló írások (Ujfalussy József: Debussy: Noktürnök) valóban felölelik, ha egyvégtében valamennyit végigolvassuk, századunk zenéjének egész problematikáját. Az új bécsi iskola, Bartók, Kodály, Sztavinszkij, Prokofjev, Sosztakovics, Honegger a klasszikus értékek jogán szerepel a kötetben, Dallapiccola, Lutoslawski, Penderecki és Kurtág pedig az időállónak látszó új értékek jogán.

Megrendítő élmény, hogy a szerzők sorában, három tanulmány írójaként Szabolcsi Bence neve olvasható. 1924-ből való Psalmus hungaricus-analízise a magyar zenetudomány klasszikus remeke, a Háry János — bizonnyal régebbi írásokat is felhasználó — maradandó értékelése és az 1970 őszén a Rádióban hallott Cantata profana-előadás szövege olyan zenei-irodalmi remekelés, amely mindmáig utat mutat jelentős új művek valóban közérthető megközelítésének módszeréhez.

Az említett Mahler- és Kurtág-opusz mellett Kroó György elemzi Strauss Don Juan-ját. E három írás mintapéldája lehet annak, hogy miként lehet, sőt kell a zenei anyagból kibontani a műalkotás jelentését. Ujfalussy József Debussy-írása ugyanezen az érzelmi hőfokon és a Kroóéhoz hasonló módszerrel mutatja fel a mű szépségét. E négy írás kort, alkotókorszakot is felvillant, s a tárgyalt kompozíciót szervesen beágyazza a zenetörténetbe.

Földes Imre, Somfai László és Kovács János szól az új bécsi iskola nagy triászának egy-egy jellemző és fontos műveről. Itt elsősorban a szerkezeti elemzés jut a maga jogaihoz, s jó, hogy így történt, hiszen nálunk kevésbé ismert zenei anyag átvilágítása volt a cél. Dramaturgiát, jelentést, kifejezést Somfai (Webern: Hat bagatell op. 9.) és Kovács (Berg: A bor) szervesebben épít minuciózus aprólékosságú zenei röntgenképébe. Kettejüknél a zenetörténeti situáció ábrázolása is részletezőbb. (E megjegyzéssel nem bírálom Földes módszerét, csupán elválasztom a társaiétól!)

Hadd hívom fel különleges nyomatékkal a figyelmet Somfai László Sztravinszkij-tanulmányára (Oktett) és Bartók-írására (2. zongoraverseny). Az előbbi Sztravinszkij stílusfordulójának adja pontos képét az utóbbi egy valóban jól ismert alkotásról ad új koncepciót, tárgyilagos, lényegre tapintó írás mindkettő.

Kecskeméti István a szovjet zene két nagymesteréről értekezik: Prokofjev 8. zongoraszonátáját és Sosztakovics 2. zongoraversenyét elemzi. Megmutatja e két alkotás formálásának eredeti jegyeit, hangvételének sajátosságait. Őszintén örvendek, hogy a szovjet zene méltó helyet kapott a kötetben, hiszen világszerte ismert és elismert értékekről van szó. Meggyőző erővel bizonyítja Várnai Péter Dallapiccola A fogoly, Lutoslawski Velencei játékok és Penderecki Gyászének Hirosima áldozatainak emlékére című alkotásának jelentőségét.

E szép és tartalmában gazdag kötet bizonnyal nem mindenki számára írt, könnyű olvasmány. De nem is olyan bonyolult, mint első megközelítésre látszik. A sok kottapélda, igaz, csupán a járatos muzsikus számára használható mankó, de a szöveg, az elemzés a kottaidézetek elhagyásával is egyértelművé teszi a gondolatmenetet. Izgalmas és gondolatébresztő kiadvánnyal, a legmagasabb színvonalon megírt tanulmánykötettel gazdagodott a magyar zenei literatúra szerkesztő, szerzőgárda és kiadó közös erőfeszítésének eredményeként.

B. J.

DENKMÄLER DER TONKUNST IN ÖSTERREICH BAND 124

Komponisten der fürstlich Esterhazyschen Hofkapelle. LUIGI TOMASINI, 1741—1807: Ausgewählte Instrumentalwerke *Veröffentlicht von ERICH SCHENK* Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz—Wien 1972.

Az „újjáéledő eszterházi muzsika" kultuszát, Eszterháza és Kismarton rezidenciális zeneéletének a mai közönséggel való megismertetését Vécsey Jenő kezdeményezte nálunk, az 50-es években. Ismeretlen Haydn-operák, ritkán hallható hangszeres darabok, a Haydnt körülvevő kismesterek alkotásai kerültek ettől fogva nyilvánosságra, egyaránt.

Ez a kezdeményezés most osztrák földön talált méltó folytatásra. A „Denkmäler der Tonkunst in Österreich", is-

mert rövidítéssel DTÖ, ez a most nyolcvan esztendős nagyszabású zenetudományi kiadványsorozat, 124. kötetét az Esterházy-zenekarban működött neves XVIII. századi hegedűvirtuóz, *Luigi Tomasini* kompozícióinak szentelte. A kiadványt az osztrák zenetudomány egyik nagy tekintélyű reprezentánsa, *Erich Schenk* publikálta; ő írta a 150 oldalas partitúraciklus igen jelentős bevezető-tanulmányát is, mely hű képet fest Haydn magyarországi környezetéről s benne Tomasini életéről és munkásságáról.

Aloisio Luigi Tomasini 1741-ben született Pesaróban, 1807-ben halt meg Kismartonban. Esterházy Pál Antal 1757-ben hozta magával magyar földre komornyikként, alkalmasint egyidejű részvételi kötelezettséggel a rezidenciális zenekarban. Haydn hivatalbalépésének idején — 1761-ben — már kizárólagosan a muzsikának szentelhette idejét. A zenekedvelő Esterházy hercegeknek kedvelt hegedűvirtuóza lett, ilyen értelemben inspirálólag hatott Haydn bizonyos kompozícióira is. Másfelől, mint zeneszerző, Tomasini maga is Haydn hatása alatt állott: váratlan harmóniai fordulatai, uniszónói, hirtelen moll elborulásai félreérthetetlenül vallanak Haydn szellemi és fizikai közelségéről.

A Schenk professzor által publikált Tomasini-kötet 14 kompozíciót tartalmaz: négy vonósnégyest, nyolc baritontriót, egy Duo concertante című, két hegedűre írott darabot s egy hegedűversenyt. Biztos kézzel formáló, derűs és kiegyensúlyozott alkotóról vallanak e darabok; megérzik rajtuk, hogy kiváló vonósművész alkotásai, olyan művészé, aki természetesen sokat tanult az őt igen nagyrabecsülő Haydntól, de közben megőrizte saját egyéniségét is. Nem csupán hazai vonatkozása, de egyetemes értéke miatt is ajánljuk e műveket az „újjáéledő régi muzsika" minden hívének figyelmébe.

Otto Erich Deutsch:

MUSIKALISCHE KUCKUCKSEIER UND ANDERE WIENER MUSIKGESCHICHTEN

Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Rudolf Klein
Jugend und Volk, Wien—München 1973.

„Zenei kakukktojások és egyéb bécsi zenei történetek" címen rendkívül érdekes kötetet állított össze *Otto Erich Deutsch* hátrahagyott írásaiból *Rudolf Klein*.

A néhány esztendeje elhunyt nagy bécsi zenetudós, Otto Erich Deutsch, mindenekelőtt Schubert-kutatásaival írta be nevét a tudománytörténetbe. Ő állította össze Schubert műveinek tematikus-kronologikus jegyzékét; az a D betű, mely az újabb kottákon és hangversenyplakátokon a Schubert-művek sorszáma előtt áll, őrá utal — akárcsak Köchelre a Mozart-kompozíciók sorszáma előtti K betű. De Otto Erich Deutschnak nem a Schubert műjegyzék összeállítása az egyetlen kimagasló érdeme. Ő a zenei ikonográfia műfajának megteremtője is: azé a műfajé, mely autentikus képek és más tárgyi dokumentumok felvonultatásával és kommentálásával mutatja be egy-egy muzsikus életútját. O. E. Deutsch Schubert- és Mozart-ikonográfiái e műfaj alapvető remekművei közül valók. De ő a megalapozója a modern lemezszámkutatásnak is: a régi zenei nyomtatványok kiadók és nyomdai lemezek szerint való rendezésének és megjelenési évük megállapításának.

Több mint 400 publikációt hagyott hátra. Ezek többsége természetesen nem olyan nagyszabású alkotás, mint a Schubert-műjegyzék vagy a Mozart-ikonográfia. A most megjelentetett kötetben tizenkilenc kisebb írása olvasható — melyek merőben új oldaláról világítják meg e nagy tudóst. A filológus vértezetében a finomtollú *író* lép itt elénk, egy nálunk merőben ismeretlen műfaj képviseletében. E műfajt *zenei tárcának* hívják; témája ez esetben Bécs zenei múltjának egy-egy epizódja. A szokványos zenei publicisztikától az különbözteti meg, hogy minden sora eredeti kutatásokon alapuló, hiteles közlés — egy, a múlt eseményeiben meghitt otthonossággal élő, a történeti tényeket mindennél jobban tisztelő tudós-író brilliánsan megformált, jelentős közönség-érdeklődésre számot tató műve. Szóljon az írás a „más fészkébe pottyantott" kompozíciókról — olyanokról, mint a Mozartnak tulajdonított Flies-féle bölcsődal — a „cseppet sem szent Ágostonról", vagyis az O du lieber Augustin hőséről, a Don Juan és a bécsi cenzúra kapcsolatáról vagy az első bécsi karmester-pálcáról: az olvasó tudja, hogy „első kézből való",

irodalmi értékű írások világítják meg előtte Bécs zenetörténetének egy-egy zugát. Bárcsak lennének a magyar zenetörténetnek is ilyen eredeti tudású és felelősségű, ilyen szórakoztatva nevelő népszerűsítői!

Alexander Weinmann:

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DES ALT-WIENER MUSIKVERLAGES

Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn) Johann Traeg, Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804, Band I

Universal Edition, UE 13 331—13 332, Wien 1973

Alexander Weinmann bécsi zenekutató nevét néhány éve a hazai zenei könyvek olvasói is ismerik: a Magyar Zenetörténeti Tanulmányokban két fontos írása jelent meg a verbunkoskorszak bécsi zeneműpiacának magyar vonatkozású termékeiről.

Weinmann, sok éve immár, egy nagyszabású történeti-bibliográfiai munkán dolgozik, szinte kövenként rakva össze e hatalmas tudományos monumentumot. Művének címe: Adatok a régi bécsi zeneműkiadás történetéhez. Módszere egyszerűnek látszik, de hallatlanul munkaigényes: sorra veszi a XVIII—XIX. század bécsi zeneműkiadóit, egyenként megírja történetüket a megnyitás napjától fennállásuk végső percéig, tulajdonosaik életrajzával és valamennyi kiadványuk teljességre törekvő bibliográfiájával. Újsághirdetések, levelek, bírósági és egyéb hivatalos iratok, könyvtári állományok, kiadói lemezszámok felkutatásával járó, hatalmas, áldozatos munka ez. Eddig tizenkét részlettanulmánya jelent meg, nemrégiben, a bécsi Universal Edition jóvoltából, napvilágot látott a 13. és 14. kötet is: mindkettő az 1782 és 1820 között működött Johann Traeg és fia zeneműkiadó tevékenységével foglalkozik. Az első kötet a Wiener Zeitungban megjelent egykori hirdetések és a ma különböző könyvtárakban őrzött kiadványok bibliográfiája; a második pedig: modern facsimile-publikációja a cég 1799-ben és 1804-ben közreadott nyomtatott és kéziratos kottaárjegyzékének.

Mindkét kötet számos magyar vonatkozást tartalmaz. Megtudjuk: milyen népszerűségnek örvendtek a XVIII. századvégi Bécsben Bengráf József pesti regens chori magyar táncai, német dalai, kamaraművei; hogy a Csokonai Reményét inspiráló Kossovits József magyar táncai kéziratos másolatokban is terjedtek a XVIII. század végén Bécsben; hogy milyen sok műve forgott közkézen József nádor budai karnagyának, Druschetzky Györgynek; hogy hány neves és névtelen bécsi zeneszerző kísérletezett az 1790-es években magyar táncok írásával s hogy milyen helyet foglaltak el ezek a Bécsben megjelent nemzetközi tánczenei kiadványok sorában.

Weinmann új műve — nem kétséges — jelentős segítséget ad a magyar zene kutatójának is.

Theodore Stravinsky:

CATHERINE & IGOR STRAVINSKY A FAMILY ALBUM

Boosey & Hawkes, London 1973

Igor Stravinsky műveinek londoni kiadója, a Boosey & Hawkes cég, néhány évvel ezelőtt már megjelentetett egy csodálatos Stravinsky-albumot: a Sacre du Printemps kompozíciós vázlatának színes facsimiléjét. Most újabb, káprázatos kiadvánnyal: egy „családi album"-mal hódol a három éve halott mester emlékének. A műnek nem csupán a témája „családi", hanem szerzője is: a zeneszerző idősebb fia, a festő *Theodore Stravinsky.*

Theodore Stravinsky három nagy korszakra osztja apja életét. Az első az oroszországi és svájci éveket foglalja magában 1920-ig, a második a franciaországi esztendőket 1939-ig, a harmadik pedig az amerikai időszakot 1971-ig, Stravinsky haláláig. A könyv az első periódussal foglalkozik a szemtanú hitelességével, ahol szükséges: a családi „kollektív emlékezet" segítségül hívá-

sával és mintegy nyolcvan családi fotográfiának döntő többségében első közlésével.

A szerző lemond arról, hogy apjának „közéleti szereplését" vizsgálja életének első 38 esztendejében. Fényes sikerekről, nagy botrányokról alig esik e könyvben szó. Annál többet mond Stravinsky családi életéről, szüleiről, otthonairól, házi szokásairól, közvetlen környezetéről. A fényképek és emlékképek nyomán szinte élő valósággá válik Ustilug, a délnyugat-oroszországi egykori nyári otthon, vagy a Villa Rogivue a svájci Morges-ben, melynek udvarán egy szép napon, a Stravinsky-gyerekek legnagyobb örömére megjelent az az ócska cimbalom, melyet a zeneszerző és Rácz Aladár együtt vásárolt Genfben ... De feltűnik a gyakran váltakozó otthonok valamelyikében századunk művészeti életének nem egy nagysága: Ravel, Gyagilev, Ramuz, Ansermet, Nizsinszkij. S persze megjelennek, képben és írásban, maguk az otthonok is mindenekelőtt a zeneszerző dolgozószobái, melyek — lettek légyen jómódról való villában vagy akár csak hevenyészve átrendezett asztalosműhelyben — szigorú rendbe rakott munkaeszközeivel, a falakon mindenkori képzőművészeti érdeklődése tárgyával a japán fametszetektől Picassóig, mindenhol Stravinsky személyiségének kifejezőivé váltak.

A könyv — mondottuk — 1920-ig követi Stravinsky életútját. Epilógusként azonban öt színes eviani felvételt közöl a zeneszerzőről, melyeket élete utolsó hónapjaiban, 1970 nyarán készített Theodore Stravinsky felesége. Az élettől búcsúzó, önmaga belső világába merülő aggastyán képei ezek, melyek megrendítő ellentétként zárják le a fiatal Stravinsky életének krónikáját.

Bónis Ferenc

4V 57 ZL C



MAGYAR ZENE

1974 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XV. évfolyam, 4. szám 1974. december

TARTALOM

YEHUDI MENUHIN BARTÓKRÓL 339

CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN:
Szenci Molnár Albert és a magyar zenei írásbeliség 350

BÁRDOS LAJOS:
Pályámról, munkámról 364

BALASSA GYÖRGY:
Johann Baptist Vanhal klarinétversenye 373

KÁRPÁTI JÁNOS:
Darius Milhaud emlékezete 379

LESZNAI LAJOS:
A Varázsfuvola-nyitány szerves felépítéséről 382

LAKATOS ISTVÁN:
A 25 éves kolozsvári Állami Magyar Opera 383

SZEMLE
Borsod-Abaúj-Zemplén megye zenei életéről (Udvardi Lakos Endre) 402
A magyar zeneszerzés helye a nagyvilágban. A hanglemezgyártás szemszögéből (Bors Jenő) 412
A Szabó Ervin Könyvtár zenei gyűjteményének tizedik születésnapjára (Kecskeméti István) 417

DOCUMENTA
Erkel Sándor hivatali működése az ügyiratok tükrében (Valkó Arisztid) 420
Beethoven-nyomok Kolozsváron (Dani János és László Ferenc) 437

KÖNYVEKRŐL
C. Nagy Béla: A cekeházi Sivák család népdalművészete (Molnár Antal) 442
Kodály Zoltán: Visszatekintés, második kiadás (Breuer János) 443
Ernst Roth: Von Prag bis London (Bónis Ferenc) 444

HANGLEMEZEKRŐL (Juhász Előd) 445

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évenként négyszer

SZABOLCSI Bence, UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest, V., 1054 Báthori u. 10. Telefon: 317-330
Szerkesztőségi órák: kedden 10—12-ig
Kiadja a Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25.563
75.3509.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

YEHUDI MENUHIN BARTÓKRÓL

A Magyar Televízió a Budapesti Zenei Hetek megnyitásának napján Yehudi Menuhinnal készített beszélgetést sugárzott. Az interjúnak szinte egyetlen témája Bartók Béla volt, a hegedűművész és a zeneszerző kapcsolatának krónikája. Menuhin — Antal Imre kérdéseire válaszolva — mindig eddigi, Bartókról szóló írásánál részletesebben szólott e kapcsolatról. A beszélgetés szövegét — megőrizve, a lehetőségek határáig, annak spontaneitását is — ezért érdemes nyomtatásban is közreadni. Az interjú 1972. október 27-én, Budapesten készült, francia nyelven. A fordításért és a kézirat átadásáért Antal Imrét illesse köszönet.

*

Bartókról szeretnék Önnel beszélgetni, hiszen Ön személyesen is ismerte őt. Először is: hogyan ismerkedett meg Bartók műveivel, zenéjével?

Nagy örömmel vallom be, hogy barátom: Doráti révén.

Ő volt az, aki legelőször beszélt nekem Bartókról, már New Yorkban, évekkel az 1942-es, Bartókkal való találkozásom előtt. Doráti volt az, aki elmondta, hogy az ismert zeneszerzők közül számára Bartók a legjelentősebb. El is játszott nekem különböző Bartók-műveket a Mikrokozmoszból, és egyéb zongoradarabokat. Én rögtön megértettem, hogy ebben a zenében van valami, amely olyan stílust, zenei látásmódot képvisel, ami egészen más, számomra eddig ismeretlen volt, és amelyre valahol mélyen már készülődtem. Mindig élt bennem a keleti zenék iránti nosztalgia. A „bennszülött", az igazi zene iránt, amely onnan származik, és amellyel Enescunak közeli kapcsolata volt. Természetesen nem hasonlítom össze Bartók nagy műveit a népzenével, de maga Bartók a próbája annak a ténynek, hogy *ezek* az igazi gyökerek, amelyek még az absztrakcióban is erősek maradnak.

Értem. Ez nagyon érdekes. Az Ön mestere, Enescu, természetesen bizonyára ismerte Bartók műveit.

Igen.

Beszélt róla Önnek?

Igen, de Enescuval én már előadtam... várjon csak... nem, ez már a háború után volt, hogy Enescuval Bartók-művet, a hegedűversenyt játszottam. Nem a háború előtt. Sem közvetlenül a háború előtt, sem a háború idején természetesen nem láttam Enescut, hiszen ő Romániában volt. Tehát 1936... nem, 39... igen 39 tavaszán láttam utoljára Enescut 1947-es bukaresti találkozásunk előtt. Vagy ez később volt?... Vagy 46-ban?... Közben nem láttam őt.

Szóval, Bartókkal e két időpont között ismerkedtem meg az Egyesült Államokban. Tehát Enescuval csak a háború után beszéltem Bartókról. Érdekes viszont, hogy rögtön a háború vége után, azon a nyáron, amikor Párizsban játszottam, ismét Enescuval együtt hangversenyeztem. Ő vezényelt. El akartam játszani Bartók hegedűversenyét. Enescu azonnal egyetértett. Így Mozartot vagy Bachot, Bartókot és Beethovent játszottam. Ez az én *második* szereplésem volt Párizsban a háború után, hiszen még a háború idején, éppen a végén érkeztem Párizsba. Nos, amikor Enescuval a próbán találkoztam — mert én máshonnan jöttem — tehát, amikor magán a próbán találkoztunk, ő fejből vezényelte ezt a hegedűversenyt!

Minden egyes hangot ismert! Fantasztikus volt! És úgy vezényelt, mint még soha. Különbül soha nem hallottam. *Érezte* ezt a zenét, ennek a zenének a különleges lobogását, lelkesedését. Óriási hatással volt rám. A hangversenynek akkora sikere volt Párizsban, hogy néhány nappal később megismételtük. Ismételhettük volna akár tízszer is...

Valóban?

... de mi azt mondtuk, hogy talán elég kétszer is!

Mikor találkozott először Bartókkal, és ki szervezte meg ezt a találkozót?

Ez egyszerű volt. 1941 vagy 42 nyarán — mint más években is — elhatároztam, hogy kortárs szerzők néhány művét adom elő. Egy halom kottám volt. Kísérőmmel, Adolph Bullerrel nálam, a kaliforniai Alma-ban volt néhány szabad hetünk. — Úgy tűnik nekem, akkor több időm volt, mint manapság. Persze ma is sok modern művet játszom, de ritkán van időm, hogy ilyen halom kottát átnézzek. Ezek között a kották között rengeteg kortársmű volt, jelentős szerzőktől is, de köztük volt Bartók I. szonátája és hegedűversenye is. Amikor megláttam ezt a kottát, a többi egyszerűen eltűnt számomra. A többi már semmit sem mondott nekem.

Az a különös, hogy Ön rögtön meglátta, megérezte Bartók zenéjének lényegét, eredetét.

Ó, azonnal... azonnal! És amikor megláttam azt a kottalapot, azt láttam, hogy olyan... tudja... hogy is mondjam... mondjuk, mint a termékeny föld, a gazdag föld... Mint Magyarország földje, amely majdnem fekete... amelyik él, ahol érezni lehet, hogy ezek a... hogy is hívják franciául?... giliszták, igen földigiliszták... hogy a giliszták *élnek* ebben a földben. Mert van terméketlen föld, amelyben egy növény visszautasítaná a növekedést,

amelyen egy állat nem tudna megélni. És van olyanfajta föld is, amelyik kövér, és mégsincs rajta élet, mert meggémberedett.

És ugyanakkor van olyan föld, amelynek mindene megvan, él, gazdag, az ember érzi, hogy itt minden megterem. És amikor Bartók kottáját látom, az egy kicsit olyan — intellektuálisan olyan — mint a jó föld látványa. Mert termékeny. Ez a képzelet, gazdagság a harmóniák kapcsolatában; a mindenféle zenei elemnek és hangköznek ez a használata... a ritmikus elemek!... Csodálatos! És a tételek széleskörűsége! Ez az ember úgy tudott írni, mint Beethoven. Olyan lassú tételeket, amelyek soha nem fejeződnek be — mondhatom így — mert olyan derűvel lebegnek. És nem hiszem, hogy lenne napjainkban még egy olyan zeneszerző, aki olyan zenét írna, amely képes lenne ilyen derűre... ilyen ábrándozásra, ilyen kiterjedtségre. És ugyanakkor — hogy újra Beethovent említsem — telve legyen türelmetlenséggel, hevességgel.

Nos... amikor olyan zenét hallok, amely a legtisztább, és legderűsebb elemekből fejlődik ki egészen az elszabadult erőszakig, abban benne van az egész emberiség. Nem? Olyan festőpaletta ez, amely mindent képes megjeleníteni. Bartókot csak Beethovennel tudom összehasonlítani! És Bartók maga, a vonósnégyeseivel, éppen minden egyes vonósnégyesével olyan utat követett, amely a sorsé, a végzeté.

Amely elvezette őt gyerekkorától, születésétől; ettől a földtől, a parasztjaitól, népművészetüktől; azoktól az itt élőktől, akiket mindenkinél jobban ismert; elvezette lassan olyan elvont fogalmakhoz, olyan különleges emelkedettséghez, mint Beethovent.

Nos, amikor elhatároztam, hogy eljátszom ezt a két művet, hogy még abban az évadban repertoáromba veszem...

Az I. szonátát és a hegedűversenyt?

Úgy van, ezt megmondtam Mitropoulosnak — vele játszottam először a művet, persze ő is először dirigálta. Nagyon jól megtanultam. (Mitropoulosnak is egyébként fantasztikus emlékezőtehetsége volt.) Három próbánk volt. Ugye először...

Eléggé bonyolult mű ez a zenekar számára...

És a szólista számára is! Én pedig még soha sem hallottam.

Ön nem hallotta Spivakovskyt?

Nem, nem hallottam Spivakovskyt, aki nagyon-nagyon jól játszotta ezt a művet, még előttem, az Egyesült Államokban. De soha nem hallottam. Tehát az első próbán Mitropoulos kitette a partitúrát, amelyet addig nem tanulmányozott. Mindig bemondta az ütemek számát: „Kezdjük újra a száz ennyi és ennyitől!" Végül tökéletesen tudta az ütemszámozást, kivéve az utolsó tételt, ahol a partitúrában az ütemszámozásban eltolódás van! Csak egy ütem. Mindenesetre ez hiba.

Vigyázni kell! Mitropoulos olvasta a számozást, de ezek a számok egy ütemmel elcsúsztak. Ez nem a tétel elején kezdődik, hanem valahol a közepén. Hogy hol, nem emlékszem.

Azután a második, és harmadik próbán már nem volt előtte a partitúra!

Fantasztikus!

Igen, egészen különleges.

Aztán októberben, vagy novemberben, ezerkilencszáznegyven... talán negyvenkettőben... vagy negyven...

Amikor Ön a hegedűversenyt játszotta?

Igen.

Ez 43-ban volt.

Igen, 43-ban. Lám, Ön jobban tudja, mint én!

Ó, nem!

De ez az igazság!

Bocsásson meg, de készültem.

Mielőtt elindultam kaliforniai otthonomból erre a turnéra, megírtam Bartóknak első levelemet, amelyben elmondtam, hogy ezt a két művet fogom játszani, New Yorkba érkezem ekkor és ekkor — minneapolisi hangversenyem után még volt egy koncertem Ann Arbor-ban, Minneapolis és New York között — és hogy nagyon örülnék, ha megismerhetném, ha ő is akarja: találkozhatnánk, és meghallgatná a szonátát.

Ön már ismeri a történetet, amikor a szonátát játszottam.

Természetesen, de a kedves nézők talán nem. Ön ezt a hangversenyét Bach C-dúr szonátájával kezdte.

Ez melyik koncert volt?

New Yorkban, a Carnegie Hallban. 43 novemberében. És játszotta Bartók I. hegedű-zongora szonátáját is.

Igen.

És Bartók azt mondta, hogy ez csodálatos produkció volt.

De ami egészen különleges volt első találkozásunkkor: Bartók rögtön válaszolt, igent mondva — én is akarok Önnel találkozni, ekkor és ekkor, ebben és ebben a lakásban.

Ez barátaimnál történt, a Park Avenue-n, Mrs. Privera-nál, aki azóta már nem él. Ő is játszott hegedűn, imádta a zenét, és — hogy is mondjam — nagy zenei befolyása volt New Yorkban. Nagyon közelről ismerte Toscaninit, hiszen férje is olasz volt, bankár. Végül is olyan család, ahol még a gyerekek is sokat foglalkoztak a zenével. Zenei szempontból fontos család New Yorkban.

Ennél a hölgynél, délután négy óra körül történt ez a találkozás. Amikor négy előtt öt perccel megérkeztem, mint tudja, Bartók már ott volt, egy karosszékben ült, amelyet a zongorához vittek. Térdén volt a szonáta kottája, és a kezében egy ceruza! Nagyon magyar dolog ez! És egyetlen szó sem!

Valóban?

Egy szó sem! Nagyon szófukar volt. És számára a szavak... talán mert beteg volt, vagy csak egyszerűen... olyan ember volt, akinek semmije sincs, ami fölösleges. Nem volt egyetlen veszteniváló perce sem, felesleges, haszontalan dolgokra. Nem kérdezett semmit. Nem mondta. „Jónapot! Szép időnk van! Szeretem az Ön művészetét! Hogy érzi magát?" vagy „Szereti New Yorkot?" Semmit, semmit!

Egyáltalán semmit?

Abszolúte semmit!

Tehát kicsomagoltam a hegedűt, odamentem a zongorához, és alig mertem felhangolni a hegedűt, hiszen ez még nem a zene! Anélkül, hogy valamit is mondtunk volna, játszani kezdtünk. Az első tétel végén Bartók felállt a karosszékből, és kimondta a legelső szavakat, amelyek olyan becsesek voltak nekem. Én nem várom soha a gratulációkat, bókokat, ezek igazán nem fontosak. Ismernek is erről. De Bartók szavai! Ez egészen más dolog!

Azt mondta angolul: „Mindig úgy gondoltam, hogy egy művet csak a zeneszerző halála után sok idővel adnak elő ilyen jól!"

Számomra az a legmeglepőbb, hogy Ön tud „magyarul" hegedülni. Beszéli, ismeri a nyelvünket?

Ó, nem.

Persze fölismerem a magyart, ha hallom. Fölismerem akkor is a magyaros akcentust, ha valaki angolul beszél. És természetesen a magyar hangsúlyozást főleg a zenében ismerem fel. No és az itteni muzsikusok! Nincs még egy nép Európában, amelynek olyan ritmusérzéke lenne, mint a magyaroknak. Kivéve a spanyolokat.

Igazán?

Igen. Ez különleges dolog. Mert azok a népek, amelyek fejlettek — hogy úgy mondjam — iparilag, kereskedelmileg; amelyek már elhagyták a feudá-

lis állapotokat: elhagyták, elfelejtették a népművészetet. Ahol mindenki reggel nyolckor kel, s ugyanazt a konzervdobozban előkészített mérget eszi, vagy nem tudom mit... ez végül is minden ösztönösségnek az öngyilkossága. Itt látjuk a ritmus elvesztését!

Ma már vannak egyéb értékeik: a franciáknak különleges intellektusa van, az angolok irodalmiak. De keresse meg náluk a ritmust! Már nem létezik. És különösen a németek! A németeknek nincs ritmusa. Mert óriási különbség van a metronóm és a ritmus között!

Természetesen.

Masírozhat tízmillió katona pontosan egyszerre, ez nem ritmus! A ritmust ez teszi: 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ Az ellenritmus!

És *ez* a próbája az akaratnak, a karakternek. Ez a „trotz" bizalmatlansága, ahogy németül mondják.

Mert ezzel: 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ — a ritmussal szemben áll a brácsás, aki az előző ritmust játssza.

Ismeri a cigányokat?

Ó, persze. Nos, ez adja egy nép karakterét. A másik nép ezt játssza: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 — és pontosan azt teszi, amit mondanak neki. Ugye? Egyébként pontosan teszi azt.

A skótoknak is van ritmusa! Ők is hegedülnek, folklorisztikusan, amatőr módra. A skót parasztok. Nagy mancsuk csupa bőrkeményedés.

Hegedülnek! Nem olyan fejlett fokon, mint a cigányok. Soha nem hagyják el az első fekvést, és sok üres húrt használnak. Mint a dudamuzsikában. Tánchoz zenélnek, és remek ritmusuk van. Igen, a skótok.

És a spanyolok! Ha az ember spanyol zenekart hall, nem kérdés: 𝅘𝅥𝅮. 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅮 — ez mindig pontos. És a magyarok is. Egy német zenekarnak már mondani kell, és ők meg is csinálják. Megcsinálják, akárcsak az angolok. De ez nem a természetből fakad!

De térjünk vissza Bartókra!

Rögtön folytattuk a szonátát. Nem csalódott a második, harmadik tételben sem. Én azonnal éreztem, hogy közöttünk egyetértés van, s ez bizalommal töltött el. Ő tett bizakodóvá a zenéjével. És semmi sem közelebbálló, drágább egy zeneszerző számára, mint a saját zenéje, amelyben — hogy úgy mondjam — a lelkét szolgáltatja ki.

És ekkor vettem magamnak a bátorságot, mert tudtam, hogy segítségre van szüksége.

Minden általam ismert muzsikus tisztelte őt, de ő olyan ember volt, akinek nem lehetett segíteni.

De miért kellett neki segíteni? Amerikai évei miért nem hoztak olyan sikert, amilyet megérdemelt volna?

Figyeljen ide! Ha még tíz évet élt volna, nagyon-nagyon gazdag lett volna. Nem olyan gazdag, mint Sztravinszkij, de majdnem . . .!

De az ő zenéje akkor még nem volt ismert. Azoktól függött tehát, akik tisztelték, szerették őt, akik rendelni akartak tőle — hogy így mondjam. A Bostoni zenekar, mint tudja . . .

Igen, Koussevitzky.

Koussevitzky megrendelte a zenekari Concerto-t, Benny Goodman megrendelte a Kontrasztok-at, és én is tenni akartam valamit. Mert ha pénzt ajánlottak volna fel neki, soha nem fogadta volna el! Büszke volt, mint minden magyar! Így nem lehetett volna neki segíteni. Társaságban sem volt könnyű ember! Nehéz volt meghívni egy vacsorára, mert nem beszélt. Ha nem kedvelte asztalszomszédját, semmiféle erőfeszítést sem tett, hogy kedves legyen vele.

Ő teljesen magánakvaló volt. Persze ha valaki érdekelte, ment minden, mint a karikacsapás. Tudja én soha nem hívtam meg őt pusztán társadalmi konvenciókból. No persze gyakran meghívtam New York-i otthonomba, egyszerűen, olyan barátok közé, akik megértették őt. Ez egészen más dolog.

Egyszóval, nem lehetett csak úgy, egyszerűen elküldeni egy csekket Bartóknak, nem írta volna alá. Tehát kértem tőle . . . én a legszerényebb dologra gondoltam, mert nem akartam nagy munkát ráerőltetni . . .

Ön már tudta, hogy beteg?

Nagyon beteg! Arcbőre kifeszült, nem volt rajta semmi ránc. Azt mondanám, mint egy dob, amelyen nagyon kifeszítik a bőrt. És semmi felesleg.

Igen, értem.

Tehát nem versenyművet, sem operát nem kértem tőle, csak a legszerényebb dolgot, szólóhegedűre. Szemeivel rögtön igent mondott! Aztán folytattuk levelezésünket, s valahányszor New Yorkban voltam, találkoztunk stb. a szonáta kapcsán.

Gyakran írt nekem, kérdezve: mit gondol erről és erről a vonásnemről? És én mindig helyeseltem, mert elsősorban bíztam Bartókban, hiszen jól ismerte a hegedűt. Jobban, mint a hegedűsök!

Igen! Mert az olyan nagy zeneszerző, mint Bartók, ismeri a hegedű *elméleti* kapacitásait. Míg a hegedűs azt mondja: Igen, ilyen és ilyen vonásnemet meg tudok csinálni — nem gondol a lehetőségekre!

Nézze például Bachot, aki hegedült is. Szólószonátái az ujjrend ismeretében íródtak. És biztos vagyok abban, hogy Bartók is — akárcsak Bach — minden egyes hegedűre írt hangot, fejben elképzelt egy bizonyos ujjrenddel írt le.

Valóban?

Igen, kivéve bizonyos, nagyon kis számú... hogy is mondjam?... néhány melodikus vonásnemet, ahol más ujjrenddel, vagy más húron játszhat az ember, de még ott is, szinte nincs olyan hely, ahol Bartók ne látta volna előre az ujjrendet. Még akkor is, ha ezt nem jelölte.

Néhányszor játszom olyan ujjrendet, amelyre nem gondolt, de kedvelte volna. Ebben biztos vagyok. De ezt nagyon ritkán teszem. Minden vonásnemnél lehet látni, hogy ő tudta, hova kerülnek az ujjak.

Szóval azt akartam, érezze magát teljesen szabadnak, valósíthassa meg elképzeléseit, a lehető teljes szabadsággal. Nem akartam elbátortalanítani, azt mondva: ó nem, ez túl nehéz, ettől félek. Ezt nem akartam. Azt mondtam: biztos vagyok, hogy ez lehetséges. Folytassa, írjon stb.

Egyetlen dolgot sajnálok — de ez egy új kiadásban helyrehozható — és ez az, hogy ő két lehetőséget adott nekem az utolsó tétel elején. Az egyiket negyedhangokkal, a másikat félhangokkal. A negyedhangos változatot írta meg előbb. Én a félhangokat választottam, mégpedig azért, mert akkor úgy éreztem, hogy a negyedhangok nem mennének könnyen. Márpedig játszanom kellett! Féltem a negyedhangos változattól, mert — hogy is mondjam — nem tudtam volna elég hosszú ideig érlelni... Nem is ez a hibám, hanem az, hogy nem nyomattam ki a negyedhangos változatot.

Szerencsére már több hegedűművész van, aki ezt ismeri, akiknek megmutattam a kézirat fotókópiáját. Ők tehát tudják. És talán van köztük egy, aki a negyedhangos változatot játsza, ezt kedveli.

Úgy érzem, ezt be kellett vallanom, ugye?

Valóban, a kézirat végén Bartók ad néhány lehetőséget, változatot...

Igen, de ezek csak könnyítések, amelyek nem lényegesek. De a negyedhangos változat olyan effektus, amelyet keresett. És talán hasznos lenne ezt újra átgondolni.

Igen, valóban. Az ősbemutató előtt beszélgetett Ön Bartókkal a szólószonátáról?

Hát itt volt ez a levelezés, és végül is — körülbelül két hónappal New York-i hangversenyem előtt — megkaptam a kéziratot. És én teljesen — hogy is mondjam — eltökéltem, el *akartam* játszani ezt a művet, mert nem tudtam, vajon hosszú ideig él-e még Bartók, hiszen nagyon beteg volt már. És én minden áron — még ha rosszul játszom is — elő akartam adni legközelebbi New York-i hangversenyemen.

Ezért volt az, hogy azonnal a műsoromba vettem. Mert különben mondhattam volna magamnak, hogy na nem, hosszabb ideig kell vele dolgoznom, jobban meg kell ismernem! De végül is eljátszottam.

Azt akartam, hogy Bartók többet halljon meg az én tényleges előadásomnál, de ő még többet hallott meg! Szerette a produkciómat, és kétségkívül ismételten bízott bennem. Jól értette, hogy én tudom, tudni fogom, hogyan is kell ezt eljátszani.

Bartók egyszer, egy Önnek írt levelében — amely 1945-ben, talán júniusban kelt — azt írta, hogy a szólószonáta bizonyos pontjait meg akarja változtatni. Beszélt Önnek ezekről a gondolatokról, tervekről?

Igen, igen. Az első oldal utolsó sorának táján bizonyos akkordokat nagyon magasan kellett játszani, nagyon magas fekvésben. De lehetséges — és ha az ember más ujjrendre gondol — talán jobb is, ha megváltoztatjuk a fekvést, és törve játsszuk az akkordokat fekvésváltással. Vagyis nem nagyon magasan, hanem alacsonyan játsszuk, és utána azonnal emeljük a felvést. De ez csak egyéni technika kérdése. Én mindkettőt játszom. Egyébként — mint mondom — ez nem alapvető, nem fontos kérdés. De végül is magáról a műről beszélve: rendkívüli alkotás! Mert... itt van a „Fúga" hevessége, és a „Melódia" című tétel derűje közötti kontraszt! És az első tétel improvizatív nagysága, jóllehet, ritmikailag nagyon nemes, nagyon gazdag, feszes, és nagyon szabályos! Egészen rendkívüli nagyságból fakad!

És a „Fúga" témája is! Rendkívüli! Mert meg volt a zsenialitása, hogy olyan témát szerkesszen egy szál hegedűre, amelyik lehetővé teszi több szólam megszólaltatását ezen a témán *belül*, szünetekkel. És ezekben a szünetekben lépteti be a többi szólamot. (Énekli a fúgatémát.)

A hegedűnek, és a formának mesteri ismerete! Csodálatos!

Számomra — úgy hiszem — ez az ismeretség Bartókkal mint emberrel, személyiséggel, muzsikussal, zeneszerzővel és az a tény, hogy nekem írta ezt a szonátát: a legnagyobb dolgok egyike marad, amit zenei és emberi pályafutásomon elértem!

Talán kissé túl szerény voltam két szempontból is: nem mertem kérni tőle semmit, nem kértem meg, hogy dedikálja *nekem* a szonátát. Könnyen megtehettem volna... Végül is nekem írta, de nem dedikálta, mert nem kértem ezt. Mikor először találkoztunk, szemérmes voltam. Majd levelezésünk folyamán nem akartam mondani neki: „Most már, hogy Ön ismer engem..."

Egyszóval gyáva voltam!

És a másik dolog, amit nem mertem megtenni — mert úgy gondoltam ez újabb pénzforrás lehet a számára — nem mertem elkérni a kéziratot! Azt gondoltam, ha övé marad a kézirat, és netán szükséges lenne, el tudja azt adni. Én magam is szívesen megvettem volna, de nem mertem. Egy kicsit sajnálom a dolgot, mert magától értetődően nagyon szeretném, ha az enyém lenne. De úgy találom, hogy talán igazam volt. Nem akartam nyerészkedni, visszaélni ezzel a barátsággal.

Személyesen hányszor találkozott Bartókkal?

Nézzük csak... egyszer ott, abban a lakásban... egy más alkalommal nála, az ő kis appartementjában a West Side-on.

Az 57. utcában.

Igen, az 57.-ben. De lehet, hogy itt kétszer is. A szobában volt többek között egy zongora... és...

Jól bútorozott volt a lakás?

Igen. De mint a New York-i lakások nagy része, a bezártság érzését keltette. Valamivel kevésbé, mint a többi, mert magasan volt, nem közvetlenül az úttestre nézett. Nem is tudom, hányadik emeleten volt, nyolcadik? tizedik? Valami ilyesmi. Széles, nagy utca volt, kicsit több levegővel, és napfénnyel, mint a kis utcák. Szóval a lakás jól és kényelmesen volt bebútorozva. De számára ez nem volt élet, mert nem volt városi ember!

Imádta a természetet!

Imádta a természetet. És látni a forgalmat ezekben az utcákban, amelyek tele vannak rossz szagokkal... benzin...

Autók, a tömeg...

Amit az ember itt is, és mindenütt érez... És élve eltemetve lenni ezeknek az épületeknek az üregeiben! Ez nem volt neki való élet. Volt néhány pillanata, amikor — hogy is mondjam — megszökött innen. Például amikor ezt a szonátát írta, az ASCAP, az Amerikai Szerzőjogi Egyesület nagyon segítőkész volt. Lehetővé tették, hogy Asheville-be utazzék.

Ott — úgy hiszem — több hónapot töltött csodálatos természeti környezetben, hogy megpróbálja visszanyerni az erejét. Egy másik alkalommal New England-be ment, északra, hogy néhány napot töltsön ott, vidéken. De 1944 egész nyarát nálam kellett volna töltenie.

Igen, Alma-ban, Kaliforniában.

Igen. És nagyon szomorú dolog ez, mert számomra különleges tapasztalat lehetett volna.

Ő maga is írta egy levelében, hogy mennyi-mennyi zenei terve volt Alma-ra, Kaliforniára! Sajnos...!

Igen. De képzelje el, ha három hónapom lett volna ezzel az emberrel! Mennyit nyertem volna zeneileg! És talán még több művet komponált volna!

Mondják is, hogy a hegedűverseny, a szólószonáta, a III. zongoraverseny talán egy új korszak kezdete volt.

Ó igen, mert amikor Bartók haldoklott, halála előtt — s ez számomra nagyon szomorú — azt mondta: „Rengeteg dolgot viszek magammal! Teli bőröndöket!"

Ezt mondta. Ó ha még tíz évet élhetett volna! A világ sokkal gazdagabb lenne!

Hadd mondjak el Önnek egy történetet, amely nagyon megfogott engem! Sibelius, aki közismert, de aki mint zeneszerző — őszintén bevallom — hogy nem...

Mindenesetre századunk egyik jelentős zeneszerzője.

... aki nem egyenértékű Bartókkal! Egyáltalán nem!

Soha nem játszottam a hegedűversenyét, egészen addig a pillanatig, amikor Finnországban megünnepeltük Sibelius 90. születésnapját. Felkértek, hogy ez alkalomból játsszam el a hegedűversenyt. Természetesen nem mertem bevallani, hogy soha nem játszottam ezt a művet, így igent mondtam.

Nos, Helsinkibe utaztam, eljátszottam a művet, és a szerző nagyon elégedett volt. Személyesen is találkoztunk, és tudja mit mondott nekem?

Beszélt a fiatalságáról — már évek óta nem komponált akkor. Helsinki mellett levő, vidéki házának teraszán, verandáján ültünk. Berlini diákéveiről mesélt. És most jön az, ami engem elbűvölt. Megkérdezte: „Tudja, hogy számomra ki korunk legnagyobb zeneszerzője?"

Én mondtam, hogy nem. Kire gondol? „Bartók"!

Igazán? Sibelius?

Igen! Amikor ezt mondta, én azt válaszoltam, hogy el fogom játszani az Ön összes művét! — Mert ezt olyan kedvesnek találtam.

Milyen különös, hogy egy időben komponált pl. Sibelius, Richard Strauss, Schönberg, Sztravinszkij, Bartók. Olyan különös a mi korunk zenéjének sokszínűsége?

Igen, így van. De mindezek közül a szerzők közül számomra Bartók marad a legmélyebb, a legigazibb, a legbecsületesebb ...

Intellektuálisan éppen olyan nagy, mint a többiek, de emberileg sokkal nagyobb náluk!

CSOMASZ TÓTH KÁLMÁN:

SZENCI MOLNÁR ALBERT ÉS A MAGYAR ZENEI ÍRÁSBELISÉG

A négyszáz esztendeje született Szenci Molnár Albert sokoldalú és nemzeti művelődéstörténetünk számos területére kiterjedő tudományos munkásságával, hányattatott életével és nemes emberi egyéniségével foglalkozó sokféle megemlékezések sorában arra nem nyílt alkalom, hogy az életművéből népünk legszélesebb rétegeire kiterjedő és legtartósabb hatású munkájának, a hugenotta zsoltárok „magyar zubbonköntöskébe öltöztetésének", tehát az 1607-ben Herbornban *hangjegyekkel* kiadott Psalterium Ungaricumnak zenetörténeti jelentőségéről is szó essék. Márpedig, ha van a magyar későreneszánszban olyan kiadvány, amely egyfelől messzeterjedő térbeli és időbeli hatást ért el, ugyanakkor zenetörténetünk szempontjából is fontos tanulságokkal szolgálhat, akkor éppen most, a négyszázadik jubileumi évben jött el az ideje annak, hogy Molnárnak a magyar zenei írásbeliség történetében elfoglalt helyét és hatását mind pozitív, mind negatív vonatkozásaiban megpróbáljuk értékelni.

Zenei írásbeliségünk a középkor végéig, közelebbről a reformációig általában lépést tartott az egykorú európai színvonallal. Ezt a színvonalat szinte kizárólag az egyház liturgikus igénye és az egyház irányítása alatt álló iskolák elméleti és gyakorlati anyaga határozta meg. Mint tudjuk, ebből az időszakból számos szertartási könyv maradt fenn; az egyházi — latin szövegű többszólamúságból is vannak egészen régi emlékeink. Mindezekben azonban a zenei írásbeliségnek csak az egyik oldala: az olvasási készség tükröződik. Szalkai László 1489—1490-ben készített, magukban véve teljes, és a Kisvárdai János keze alatt folyt zeneoktatást tükröző jegyzetkönyvének dallamanyagából is csak annyira következetethetünk, hogy pl. a példatár 15. számú dallamából itt-ott mintha egyes népdalaink dallamfordulatai tűnnének elénk.[1] Persze, erre ugyanígy azt is mondhatjuk, hogy az említett népi dallamfordulatokban és sok más hasonlóban mintha középkori latin, vagy még mélyebb történeti rétegek homályába vesző reminiszcenciák öltenének alakot.

Ami a magyar zenei írásbeliség kezdeti nyomainak felkutatását illeti, alighanem adva vannak a helyes kiindulás fő irányvonalai. Szalkai mestere, Kisvárdai János Krakkóban tanult. A liturgiát éneklő papon és a *nép képében*

[1] *Bartha* Dénes, Szalkai érsek jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490), Bp. 1934., *Mészáros* István, A Szalkai-kódex és a XV. század végi sárospataki iskola, Bp. 1972. A *Consors Trinitatis* szövegű dallamot közli *Bartha*, 15. sz., 118. l., és téves sorszámmal *Mészáros*, i. m. 190. l. Megtalálható még *Szabolcsi*, A magyar zenetörténet kézikönyve, Bp., 1955., Példatár, 8. l. d) jel alatt. *Szalkai* példadallamai népzenei motivikus párhuzamok szempontjából is megérdemlik a vizsgálatot.

éneklő kántoron vagy kóruson túl, a nép felé tárulkozó dallamgyakorlat és dallamigény írásbafoglalásának első szerény, szövegeit tekintve egészen kezdetleges, de zenei helyesírásában egészen jónak mondható kísérlete, a Gálszécsi-féle énekeskönyv — igaz hogy Lutherből fordított, tehát nem eredeti magyar szövegekkel — szintén Krakkóban hagyta el a sajtót 1536-ban. Ez az énekeskönyv nem válhatott népszerűvé, csupán egy-két darabja tartotta fenn magát a 16. század végéig. Akkorra azonban az újfajta igényekre — vagy még inkább: igénytelenségre — beállított, túlnyomó részben protestáns, sőt zenei-liturgiai tekintetben különösen igénytelen református iskolarendszer is átalakult: nem volt többé szükség a korábbi intenzív ének-zeneoktatásra. Kihalt az a nemzedék, amelyik képes volt arra, hogy dallamokat hangjegyről leénekeljen, s ki tudja, volt-e olyan, amelyik — hacsak nem aktív muzsikus, tehát dallamkészítő, olykor csak kompilátor volt — élő, kész, csupán soha le nem írt dallamokat írásba tudott volna foglalni?

Pedig voltak ilyen dallamok. Sokukat a maguk keletkezési és honi terjedési helyén írásba is foglalták. A husziták Jištebnice-i kancionáléja már a cseh előreformátor megégettetése táján készen volt. Hiába végzett Marchiai Jakab az 1430-as évek második felében olyan „jó munkát", a magyar huszitizmust, melynek számára Prágai Jeromos már 1410-ben kezdett híveket megnyerni a budai polgárság körében, és amelynek táborita iránya a magyar és román parasztok Budai Nagy Antal vezette 1437-iki felkelését is inspirálta, nem lehetett nyom nélkül eltörölni. A hivatalos történetírás az 1439-ben Moldvába menekült huszita magyar bibliafordítást egészen a legutóbbi időkig a ferencesek munkájának igyekezett beállítani, az írásbafoglalás vagy fennmaradt zenei írásos dokumentum híján ismeretlen, legalábbis meg nem határozható első, magyar szöveggel felhangzott huszita dallamok is feledésbe merültek, de, amint azt Szabolcsi Bence már 1929-ben, Tinódi dallamainak kiadásához írt bevezető tanulmányában kimutatta, a 16. század hirtelen virágba boruló magyar költészetének, azon belül a *mindig dallamformákhoz kötődő* formakészletének mintegy tucatnyi képlete az ún. „pentapodikus" ütem- ill. ritmusegységekből építi fel a századnak a „históriás" magyar tizenegyes és tizenkettes izometrikus versszakformái és a különösen népszerű Balassi-nagysor kombinációi mellett a legnépszerűbb énekelt strófaalakzatait.[2] Ugyanakkor azt is megállapítja, hogy ezeknek a pentapodikus formáknak ez a gyakorisága csakis huszita ihletéssel magyarázható. Néhányukkal találkozunk magának Tinódinak a dallamai között, sőt az ő Cronica-jával körülbelül egyidős Hofgreff-kancionáléban is.[3]

Sajnos, a Szalkai-féle jegyzetekből megismerhető énekoktatási módszer, „alapjaiban a relatív szolmizáció a XVI. századtól kezdve eltűnik a magyar iskolákból, s Kodály zsenije kellett hozzá, hogy új életre támassza s világszerte újra népszerűvé tegye."[4] Úgy véljük, ebben az a körülmény is közrejátszhatott, hogy a XV—XVI. századforduló táját, sőt nálunk valószínűen még később is, meglehetős bizonytalanság uralkodott a zenei írásmód tekintetében. Szalkai jegyzetében még minden hangjegy gregorián neumákkal van írva, olykor

[2] *Szabolcsi* B., Tinódi zenéje, Bp., 1929., újabban: A magyar zene évszázadai, 1. kötet, Bp., 1959., 48—51. l.

[3] RMDT (Régi Magyar Dallamok Tára, I., *Csomasz Tóth* K., A XVI. század magyar dallamai, Bp., 1958.) I. 12., 49., 56. sz. dallamok.

[4] *Mészáros*, i. m. 198. l.

még több szövegszótagnak megfelelő hangokat is melizmatikus jel mutat. A Nádor-kódex néhány dallama,[5] de még a Boroszlói Kézirat egyetlen magyar szapphikuma,[6] sőt az 1635-től 1652-ig készült Eperjesi Graduál[7] egyszólamú, tott, hogy a XV—XVI. századforduló táján, sőt nálunk valószínűen még később is, meglehetős bizonyalanság uralkodott a zenei írásmód tekintetében. Szalkai jegyzetében még minden hangjegy gregorián neumákkal van írva, olykor még több szövegszótagnak megfelelő hangokat is melizmatikus jel mutat. A Nádor-kódex néhány dallama,[5] de még a Boroszlói Kézirat egyetlen magyar szapphikuma,[6] sőt az 1635-től 1652-ig készült Eperjesi Graduál[7] egyszólamú, magyar szövegű dallamainak túlnyobó többsége is a gregorián punctumból és virgából származtatott, olykor szárral, sőt szárral és zászlóval is ellátott magyar szövegű dallamainak túlnyomó többsége is a gregorián punctumból és virgából származtatott, olykor szárral, sőt szárral és zászlóval is ellátott kurzív jegyekkel van jelölve. Ugyanakkor[8] Tinódi dallamait fadúcról nyomott fekete rombuszalakú kótákkal, Hofgreff az övéit szép tiszta fehér semibrevisekkel és minimákkal jelzi, Huszár Gál énekeskönyvének első részében[9] ugyanilyen metrikus hangjegyeket találunk, de a Bornemisza-féle énekeskönyv egyik példányában Szabolcsi által 1925-ben felfedezett, valószínűen a XVII. század első feléből származó lapszéli dallamfeljegyzések csakúgy,[10] mint az Eperjesi Graduál passió-turbái és kórustételei újabb, tojásdad hangjegyképet mutatnak. A mindvégig egyértelmű, egységnyi értékül a semibrevist, felezett gyanánt a minimát tekintő írásmód nálunk a Hofgreff-kancionálé és Huszár Gál után először Szenczi Molnár zsoltároskönyvében jelenik meg.

Ami a legrégibb fennmaradt magyar szövegű énekek leírásának helyességét, értelmezhetőségét illeti, Tinódinak egy-két dallama, kivált kulcsfelrakása ma is egyforma lehetőséget kínál különböző értelmezésre. Hofgreffnél komolyabb értelmezési zavar csak egy dallamnál[11] mutatkozik. Huszár Gálnál akadnak itt-ott egy vonallal elcsúszott kulcsok, melyek egy kétségtelenül ión jellegű dallamnak[12] dór jelleget kölcsönöznek, sőt vannak itt-ott szekunddal elcsúszott dallamsor-részei is. Hatalmas énekeskönyve második részében igen értékes XVI. századi anyagot közöl, részben nótajelzéssel, részben anélkül,[13] de nem vállalkozik rá, hogy ezekben az orális gyakorlatban közszájon forgó dallamoknak a zenei írásbafoglalását, tehát egykorú állapotuk ilyen-amolyan megörökítését megkísérelje. Pedig fel kell tételeznünk, hogy az első rész gazdag liturgikus anyagán kívül található, s az egykorú német lutheránus éne-

[5] RMDT I., 1., 2/I., 3. sz.
[6] RMDT I. 213. sz.
[7] Zenetudományi Tanulmányok, VI., Bp., 1957., 247—262. l.
[8] A XVI. századi, kivált a század első felében nyomtatott énekeskönyvekben lépten-nyomon előfordulnak a különböző technikával készült hangjegyképek. Így pl. *Gálszécsi* énekeskönyve 1962-ben felfedezett töredékében a Magyar Könyvszemle 1965. évfolyama 258—261. lapjain *Bredár* Gyula cikkének keretében közölt hangjegyformák nemcsak a korábban ismert első íven állóktól, hanem egymás között is különböznek. — Lásd még *Csomasz Tóth*, A prágai Gálszécsi-töredék énekei, ItK, 1970, 51—59. l.
[9] Ennek liturgikus része *Schulek* Tibor szerint Kálmáncsehi Sánta Márton „Reggeli énekl ések könyvé"-nek (Krakkó?, 1542—46 között) újranyomása, legalábbis ami *Huszár* Gál első 69, esetleg 78 levelét illeti. Lásd ItK 1970, 346—352. l.
[10] Lásd Szabolcsi, i. h. (1959) 58—59. l., ill. RMDT I 69. l.
[11] Az Babiloniabeli Beel és Sárkány . . . RMDT I 30. sz., jegyzet 444. l.
[12] Lauda mater ecclesia — *Rajeczky*, Melodiarium Hungariae medii aevi, Bp. 1956, 42. sz., vö. RMDT I 171/I., *Huszár* Gálnál három helyen, más-más himnuszok magyar verziójával, mindannyiszor dór olvasást adó kulcsozással.
[13] A nótajelzés nélküliek minden valószínűség szerint csakis azzal a szöveggel éltek a közhasználatban.

keskönyvek valamelyikéből változtatás nélkül átvett énekek[14] között elszórt néhány, eddigi ismereteink szerint eredete magyarnak,[15] vagy magyar variánsnak tekinthető[16] dallamait ő maga hangjegyezte, márpedig akkor arra is képesnek kellett lennie, hogy a második résznek nagy többségében sem hazai, sem külföldi forrásból nem ismert dallamait is írásba foglalja. Ez az írásbafoglalás akkor sajnálatosképpen elmaradt. Pótlására első alkalom gyanánt Szenci Molnár zsoltára, közelebbről az 1612. évi oppenheimi bibliakiadásához csatolt Psalteriumot követő énekfüggelék kínálkozott. Ez a függelék csak egy ízben jelent meg; szövegeinek felsorolása[17] a Régi Magyar Költők Tára XVII. századi sorozatának hatodik kötetében található.

Magyar szövegű dallamok feljegyzéseivel a XVII. század jórészt világi, sőt táncdallamokat tartalmazó kéziratos gyűjteményeitől[18] eltekintve, az akkori, csupán szöveget tartalmazó, többségükben vallásos, részben azonban számos világi, sőt szerelmes tartalmú énekgyűjteményekben nem találkozunk, ezek szintén az íráskészség és a zenei írásigény, a hangjegyolvasás hiányának, a puszta emlékezésre támaszkodó, másfelől a variáció számos lehetőségét kínáló kizárólagosan orális gyakorlatnak a jelei. Egyházi téren a felújuló és egyre erősödő írásigény első jelei az 1651-es Cantus Catholici-val, Kájoni dallamos kéziratival, tehát az új aktivitásba lendülő katolikus egyház népéneki kultúrájának ébredezésével mutatkoznak. Az akkori még mindig erős, de szellemi, politikai és anyagi téren is, kivált az erdélyi önálló fejedelemség hanyatlásával defenzívába szorult protestantizmus, különösen annak nyelvi-nemzeti tekintetben legerősebb, legmagyarabb és tömegeit tekintve is legnépibb ága, a reformátusság ebben az időszakban közel egy évszázaddal lemaradt a katolikus zenei közműveltség mögött. Hasztalan őrizte továbbra is — jórészt ma már talán ki sem mutathatóan, buvópatakként az orális dallamvegetációba alámerülten — nemcsak saját korának, hanem az egyre távolódó múltba olvadt előidőknek dallamemlékeit; ezeknek a hovatartozását nem tartotta számon senki. Így történhetett meg, hogy a XVII. századi nótajelzésekben többször szereplő „Magasztallak én tégedet, Uram, én Atyám" kezdetű, Csemeki Mátétól származó vallásos ének *eredeti dallamát eredeti szövegével* a Szerémségben Kiss Lajos századunk második felében népi előadásból jegyezte le hét szövekversszakával.[19] Ki hitte-hihette volna, hogy ez a dallam nem más, mint a Bartók—Kodály szerkesztette *Erdélyi magyar népdalok* „Valamennyi búzaszál van víg aratáskor" szövegű giusto dallamának[20] díszítőhangokkal dúsított parlando előadású dallamtestvére?

A hugenotta zsoltárok Szenci Molnár remek, nagy hatású és a magyar verstörténet szempontjából is szinte hasonlíthatalan jelentőségű átültetésében a fordító életében (saját kiadványaiban), majd a XVIII. századi ellenreformáció legsúlyosabb időszakában, amikor a Károli-bibliák is csak külföldön — vagy

[14] *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, Verleih uns Frieden gnädiglich, Vater unser im Himmelreich, Christ lag in Todesbanden.*

[15] *Mindenható Ur Isten* (dúr olvasást adó hibás kulcsozással), stb. RMDT I ebből a forrásból 39 dallamot közöl, lásd 54—55. l.

[16] *Jövel Szentlélek Isten*, RMDT I 84/I. sz. — Lásd *Csomasz Tóth*, Szegedi Kis István, az énekszerző, Theol. Szemle 1972. 98—102. l.

[17] Bp. 1971., a szövegek felsorolása a 434—437. lapokon, *Stoll* Béla megjegyzései folytatólag, a 444. lapig találhatók.

[18] Vietórisz-kódex, Lőcsei Tabulaturáskönyv, Stark-féle Virginálkönyv stb.

[19] Ethnographia, Bp. 1966., 178., 204—206. l.

[20] Erdélyi Magyarság. Népdalok. Közzéteszik *Bartók* Béla és *Kodály* Zoltán. Bp. é. n. Az előszó 1929. március 15-én kelt. A népi variánsdallam sorszáma 71.

amint az egy-két esetben feltételezhető, külföldi impresszummal — jelentek meg, ezekben a külföldi bibliakiadásokban mindenütt megtaláljuk függelékben a *hangjegyekkel ellátott* zsoltárokat is. Amint azt jól tudjuk, a hazai puritánus mozgalomnak kezdettől fogva Szenci Molnár zsoltárai voltak a legkedveltebb énekei, olyannyira, hogy használatuk idővel csaknem teljesen háttérbe szorította a reformátusság templomi gyakorlatában a középkorból megtartott himnuszokat, sőt művelődésünk nagy kárára a XVI. század eredeti magyar „dicséreteit" is.[21] Mivel azonban a XVII. század második fele óta — sőt Lőcsén, Brewer kiadásában dallam oknélkül már 1635-ben — megjelent genfi zsoltárok szövegkiadásaiból mindig hiányoztak a dallamok, nem csoda, hogy az idegen melódiák megtanulásának nehéz voltáról már Asztalos András 1608-ban és 1609-ben Molnárhoz írt leveleitől[22] fogva Misztótfalusi Kis Miklós 1686-ban Amszterdamban kiadott zsoltárnak előszaváig[23] és azon túl is több ízben találkozunk elégedetlen, olykor szinte magukat a genfi dallamokat, nem pedig a haza tanulatlanságot bíráló kijelentésekkel. Még kevésbé csoda tehát, ha a hazai, kivált az írástudatlan hívek számára soronkénti szövegdiktálással is súlyosbított templomi gyakorlatban a dallamok elfakultak, éneklésük vontatottá vált, változatos ritmusaik nyűtt monotóniába nyúltak ki. Annak viszont nincs nyoma, hogy a dallamhangokban — egyes sorvégek utolsó előtti hangjainak vezérhangosítása, máskor a dór hatodik fok leszállításával az egész dallam eolba átjátszása, sőt egy-két esetben dúr dallamok elmollosítása[24] kivételével — a népzene variáló hajlamához hasonlóan akár csak egyes tájegységekben is figyelemreméltó elváltozások következtek volna be. Legfeljebb egy-két olyan esetet említhetnénk, amikor egy-egy sorkezdetnél[25] az alaphang oktávjáról kvinttel lefelé folytatódó dallam csak kvarttal száll alább. Olyan mértékű elmollosodásról azonban, amilyennel a 24. sz. jegyzetünkben említett pozsonyi kézirat tíz dallamában találkozunk, nincsenek adataink, sőt éppen az a feltűnő, hogy a régi magyar református nemzedékek hosszú sorát át templomban, iskolában, családi életben, sőt mezei munka közben annyira kedvelt, részben halottvirrasztásokon is használatos zsoltárdallamok gyakorlatilag semmi inspiráló hatást nem gyakoroltak a népzene gyakran tudatalatti reminiszcenciákból táplálkozó magyar népi dallamkincs bővülésére.

*

Amikor tehát Maróthi György 1740-ben a genfi zsoltárdallamokat a szövegek első versszakaival és *A Zsoltároknak a Kóták szerént való éneklésének mesterségének rövid Summája* című dolgozatával együtt rövid előszóval ellátva kiadta, előszavában két olyan intelmet közöl, amelyek nyilván mégis csak a gyülekezetekben, sőt az iskolákban is fennálló hibák kiküszöbölésére hívják fel a figyelmet. Arra kéri ezekben mindazokat, akik a magános és kö-

[21] Lásd *Csomasz Tóth*, A református gyülekezeti éneklés, Bp. 1950. 149. l.
[22] *Dézsi* Lajos, Szenczi Molnár Albert naplója, levelezései és irományai, Bp. 1898., CXLIX, CLXXXII, CXCIX. levél; idézi *Csomasz Tóth*, A humanista metrikus dallamok Magyarországon, Bp. 1967. 126. l. szöveg és 149—151. lábjegyzetben.
[23] *Cs. Tóth*, A ref. gyülekezeti éneklés, 234—235. l.
[24] *Csomasz Tóth*, Az evangélikus korálkönyvek szerepe a magyar zenei művelődésben, Theol. Szemle 1974. 77—82., 85. l.
[25] Pl. a 14. zsoltár első, és a 19. tizedik dallamsora elején *lá-re* helyett *lá-mi*, ill. *szó-dó* helyett *szó-re*.

zönséges, azaz együttes éneklésben a „díszességet és a rendet" szeretik, hogy tartsák meg és ha lehet, másokkal is tartassák meg az *aequabilitást* és az *aequalitast*. Ezek közül az elsőn a hangoknak „minden hiábavaló kényes cikornyázásáról, tekeréséről, facsarásáról, hegyen-völgyön fel- s aláhordásáról" való lemondást, tehát a magános idős népi énekestől ma is hallható díszítőhangok elhagyását, a másikon pedig az egyöntetű, szabatos közös éneklést érti, azaz — saját szavait idézve — „hogy senki mást az éneklésben megelőzni, vagy tőle elmaradni ne kívánjon . . . hanem mindenik azt a syllabát (szótagot) mondja, amelyet mások; minden syllabát együtt kezdjen, együtt is végezzen másokkal."

A két szabály egymás mellé állítva a metrikailag rögzített dallam helyes éneklésének horizontális, ill. vertikális aspektusára utal. Az pedig, hogy Maróthi előszavának mintegy összefoglalásául ezt a kettős szabályt különösen hangsúlyozza, nyilván mutatja, hogy bizonyos határok között egy írásbelileg rögzített típus esetében is kialakulhat olyan orális gyakorlat, amelyik a neki nem mindenben megfelelő írásbeli dallamot csupán a nyomtatott hangjegyekben tartja fenn, mindennapi életében azonban a maga sajátos alkatának és — akár igénytelenségnek is nevezhető — igényének megfelelően átalakítja. Ez elkerülhetetlen is volt egy olyan vallási közösségben és írás alatti művelődési típusban, amelyik a maga istentiszteleti ténykedéseiben minden hangszert, az orgonát is mellőzte, és Kálvinnak az 1542. évi genfi agendáskönyvhöz írt előszavára s más hasonló értelmű nyilatkozataira támaszkodva, még a Goudimeltől és más kortárs szerzőktől származó homofón zsoltárletéteket sem engedte használni a maga istentiszteleti rendjében.

Pedig tudunk egy olyan történeti példáról, amely más művelődési környezetben és kevésbé hányatott életsors, valamint — feltételezhetően több zenei tanultság és tágabb zenei látókör esetében — mintául szolgálhatott volna Molnár részére, de legalább is megragadhatta volna képzeletét. Tudvalevőleg Molnár 1606-ban befejezett és 1607-ben Herbornban megjelent zsoltárfordítását az anyai ágon II. András magyar király leányától, Thüringiai Szent Erzsébettől származó Móric, hessen-kasseli tartománygrófnak és V. Frigyes pfalzi választófejedelemnek ajánlotta. Ez nem csupán arra mutat, hogy a magyar tudós zsoltárkiadását ez a két fejedelmi rangú személyiség jelentős anyagi támogatással segítette, hanem azt is tudjuk, hogy Molnár a Psalterium kinyomtatása hónapjának végén, 1607. május 29-én személyesen is tisztelgett Móricnál, aki őt előbb magával vitte hosszabb hajókiránduló útjára, majd pedig ajánlólevelet adott neki a marburgi egyetem rektorához és megbízta őt magyar grammatika megírásával. Mind a Zsoltár, mind hanaui bibliakiadása, mind az 1610-ben megjelent magyar nyelvtan, majd a következő évben latin—magyar szótára görög nyelvvel is megtoldott új kiadása előszavában, ill. ajánlásában újra meg újra hálás szavakkal emlékezik meg Móric tartománygrófról, aki a Bibliát „víg tekintéssel, kegyes és kegyelmes kézzel' 'fogadta.

Sajnos, ez a jól indult személyes és irodalmi kapcsolat 1611 után megszűnt. Az 1612. évi oppenheimi Bibliát, melynek függelékében a katekizmust, a hangjegyekkel ellátott zsoltároskönyvet és a különösen fontos, csupán ez egyetlen alkalommal megjelent énekfüggeléket is ott találjuk, immár nem Móricnak szóló ajánlással, hanem a saját és Károli Gáspár előbeszédével nyomtatta ki. Ebben része lehet annak is, hogy házassága, hosszabb időre ter-

jedő magyarországi utazása, majd különféle hányattatások után Oppenheimben való letelepedése, ottani *kántori és iskolamesteri* szolgálata bizonyára elvonta őt a hesseni tartománygróf nagyvonalú, és egyházzenei vonatkozásban — németországi mérték szerint — az ő viszonylag szerényebbnek tekinthető zenei felkészültségéhez képest túlságosan magas művészetpolitikájától. Hiszen Molnárról csak annyit tudunk, hogy *hangjegyről énekelni tudott.* Semmiféle adatunk sincs pl. arról, hogy hangszeren — orgonán, vagy általában többszólamú zene játszására alkalmas, akár billentyűs, akár pengetős hangszerszámon — tudott-e játszani, és milyen fokon? Azt sem tudjuk, hogy 1615 októberétől 1617 áprilisáig terjedő oppenheimi kántoroskodása idején vezetett-e énekkart, s ha igen, annak műsorán a Goudimel-féle homofón zsoltárletétek mellett szerepeltek-e a francia mester és mások — esetleg polifón-motettikus művei? Ez utóbbit nem is tartjuk valószínűnek. Azt a feltevésünket, hogy Molnár kántori és karvezetői gyakorlata nem foglalt magába igényes műveket, az is valószínűsíti, hogy zsoltár- és egyéb, énekeket is tartalmazó kiadványaiban, a reformáció százéves jubileumára Oppenheimben 1618-ban kiadott Secularis Concio egyetlen, Európa-szerte közismert dallamán[26] kívül egyetlen hangjegyet sem tett közzé, holott éppen ebben a kiadványában további hat, Szkhárosi Horvát Andrástól származó históriás stílusú eredeti magyar énekének szövegét (némelyiküknek *nótajelzését* is) közreadja, anélkül hogy dallamuk írásbafoglalását ő, az egyébként európai színvonalú tudós humanista vállalni merné.

Éppen ebben az aspektusbabn érdemes röviden megemlékeznünk Hesseni Móric zenei művelődéspolitikájáról.[27] Ha ugyanis végigtekintünk Németországon, mint az evangélikus művészi egyházzene klasszikus földjén, azt látjuk, hogy ámbár itt a református hitvallás liturgikus korlátozottságai miatt önálló református egyházzenéről sem műfaji, sem sajátos stílusbeli értelemben nem beszélhetünk, a genfi zsoltárok összhangosításai, részben polifonikus feldolgozásai is egy időszakban meglehetős szerepet játszottak a későreneszánsz német zenében. Ez az időszak a XVI. század utolsó harmadától nagyjában a XVII. század első harmadának vége tájáig terjed. A francia zsoltárok népszerűsítésében az a körülmény is szerepet játszott, hogy ebben az időszakban, szorosabban a harminc éves háború kitöréséig (1618) a német nemesség gyakran elküldte legjobb fiait, hogy azok ott a hugenották oldalán harcoljanak. Ezek közül a német harcosok közül sokan mély és tartós benyomásokat merítettek a hugenotta zsoltáréneklésből és hazatérve otthonukban is terjesztették a genfi dallamokat.[28] Ebben az időszakban lényegesen több genfi zsoltárdallam szerepelt a német evangélikus énekeskönyvekben és a vokális zeneszerzői gyakorlatban is. Néhányuknak hatása még Johann Crüger dallamai között is kimutatható; őt ugyanis a református hitvallást tartó Frigyes Vilmos brandenburgi választófejedelem a Lobwasser által 1573-ban németre fordított genfi zsoltároskönyv egész dallamanyagának új összhangosításával bíz-

[26] *Juste Judex Jesu Christe,* vö. *Zahn* 3683. sz., *Gottes Namen sollt ihr loben* szöveggel; RMDT I 71/I—II. sz. — *Horváth* János, A középkori magyar vers ritmusa, Berlin 1928, 50—51. l.

[27] *Csomasz Tóth,* Hesseni Móric és a református egyházi zene, Theol. Szemle 1972. 356—359. l.

[28] *Blankenburg,* Walter, Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten, Fr. *Blume,* Gesch. der deutschen ev. Kirchenmusik, 2. neubearbeitete Auflage, Kassel—Basel 1965. c. kötet V. fejezetében, 340—400., itt közelebbről 369—373. l.

ta meg. Crüger ennek a megbízásnak csak részben tett eleget az 1657/58-ban készült *Psalmodia Sacra* c. munkájában.[29]

A tudós hesseni tartománygróf nyelvismeretein — állítólag tizenegy nyelven, köztük magyarul is beszélt — és költészeti, valamint verselméleti tevékenységén kívül képzett és aktív muzsikus is volt. Több hangszeren játszott, komponált, zeneelmélettel foglalkozott. Szerzeményei közül ma is használatos a „Gesegn uns, Herr, die Gaben dein" szövegű gyülekezeti ének dallama[30], mely Blankenburg megállapítása szerint egyéb saját szerzésű dallamaihoz hasonlóan a genfi ritmusformák hatását sejteti.[31] Ugyancsak figyelmet érdemel, hogy a szomszédos Nassau-Dillenburg grófságban, melynek székhelye és egyetemi rangú főiskolája éppen Herborn, a Psalterium Ungaricum megjelenésének helye volt, a gyülekezeti éneklés az ottan 1618-ban megjelent, majd 1634-ben újra nyomtatott énekeskönyv tanúsága szerint ugyancsak a genfi stílus hatását mutatja.

Annak számára, aki a XVI. századi reformáció két fő ága közti viszony tartományonként és időszakonként alakuló képével valamennyire is tisztában van, nem magától értetődő, hogy a tudós tartománygróf ennyire tevékenyen beleszólt az egyházi zene dolgába. Ő ugyanis tartományát az 1555-i augsburgi vallásbékében kinyilatkoztatott „cuius regio, eius religio" (akié a terület, azé a vallás) elve alapján, nem puszta számításból vagy politikai szeszélyből, hanem teológiai meggondolásokra támaszkodva vezette át a református hitvallásra. Ez a hitvallás azonban eredeti alakjában nem nyújtott lehetőséget *a kíséret nélküli unisono gyülekezeti éneklésen kívül* semmi igényesebb, művészibb zenei gyakorlatra. Móric egyszerre tudott elvhű református és széles látókörű művelődéspolitikus lenni. Egyházzenei vonatkozásban tehát megőrizte a maga belső szabadságát arra, hogy sajátosan egyéni állást foglaljon el egyfelől az észak- és középnémet lutheránizmus, másrészt a dél- és nyugatnémet területeken akkor még erős kálvinizmus között. A református hitvallás elfogadása nem akadályozta őt meg abban, hogy a maga kis országában bátor kísérlettel valóságos kálvinista zenei virágkort próbáljon bevezetni.[32]

Mialatt Európa valamennyi országának református templomaiban hallgattak, sőt eltávolításra kerültek az orgonák, és nem szólt a kórusokon összhangzatos ének; egyebek között a gyulafehérvári főtemplomban — a mai katolikus székesegyházban — Bethlen Gábor által felállíttatott orgonát is lebontották a nagy fejedelem halála után,[33] a kasseli templomokban öt év leforgása alatt a tartománygróf jóvoltából három, egyenként 33, 25, illetve 20 regiszteres új orgona felállításáról ad hírt M. Praetorius, *Syntagma Musicum* c. művének 1619-ben megjelent második kötetében. A már említett 1607. évi, Kasselben megjelent zsoltárkiadás fő nevezetessége pedig az, hogy annak négyszólamú összhangosításait maga Móric készítette, sőt a 124 genfi dallam kórustételeit huszonöt további, szintén tőle származó négyszólamú énekkel toldotta meg. Bár ezek a kompozíciók nem terjedtek el a hesseni tartomány határain túl, mégis beszédes tanúi Móric tartománygróf zeneszerzői készségének, kivált pedig a genfi zsoltárstílusban való iskolázottságának. Ez az isko-

[29] Uo. 372. l.
[30] Theol. Szemle, i. h. 359. l., 15. j.-zet.
[31] *Blankenburg*, i. h. 371. l.
[32] *Blankenburg*, Landgraf Moritz von Hessen-Kassel, Musik und Kirche, 1972. 131—132. l.
[33] *Pokoly* József, Az erdélyi ref. egyház története. Bp. 1904. 2. köt. 84—85. l.

lázottsága nagyobb igényű, a német *evangélikus* egyházzenei műformákra is kiterjedt, s olyan művekben mutatkozik, amelyek Lassus vagy Giovanni Gabrieli e nembeli kompozíciói mellett is figyelmet érdemelnek. Néhány öttől nyolc szólamig terjedő művét Friedrich Blume bevezető tanulmánnyal adta ki; műveinek jegyzékét pedig az MGG 9. kötetében[34] találhatjuk meg.

Számunkra mégis legtanulságosabb az a híradás, amelyet 1613-ból, M. Praetorius *Urania* c. művének „Introductio pro cantore" c. bevezetésében[35] olvashatuk. Eszerint Praetorius nemrég a hesseni udvari várkápolnában *„némely zsoltárénekeket hallott a kórustól a gyülekezettel együtt énekelni"* (etliche geistliche Psalm-Lieder per Choros zugleich mit der Gemeinde). Az ilyen, gyülekezettel közös, többnyire versszakonként váltakozó, egyben művészi élményt is nyújtó éneklést akár a hugenotta zsoltárok, akár más népénekdallamok felhasználásával ciklikus művekké lehet kialakítani, amelyeknek előadásában ilyenformán egyenlő renden vesz részt a laikus gyülekezet és a tanult énekkar, egyformán szerepelhet egyes versszakok válogatásában a homofón letét és a művészi feldolgozású, sőt többfelé elhelyezett kórusok is.[36]

Ez a Móric tartománygróf személyes hatásából, sőt aktív közreműködéséből is fakadt sajátos gyakorlat egyfelől a hesseni tartománygrófság konfesszionális és liturgikus középállására jellemző, másfelől a gyülekezetnek az istentiszteleti kereteken belül a művészi aktivitásba való bevonása csakis a *református* istentiszteleti típus továbbfejlesztéseként fogható fel. Praetorius híradása is éppen ezt az újdonságot, ezt a másutt nem tapasztalt eredetiséget emelte ki.

*

Ha már Huszár Gál 1574-ben nem is vállalkozott az énekeskönyve második részében közreadott énekek dallamainak írásbafoglalására, Szenci Molnár Albert számára kitűnő alkalom lehetett volna ennek a munkának elvégzése az oppenheimi Biblia énekfüggelékének összeállításakor. Ebben a munkában — tehát magának a függelékbe felvett anyagnak a kiválogatásában is — valószínűleg része volt Pécseli Király Imrének, aki Klaniczay Tibor megállapítása szerint[37] heidelbergi tanulmányainak bevégeztével Marburgban és Oppenheimben feltehetően 1612 végén vagy 1613 elején bekövetkezett hazatértéig a zsoltárfordító munkatársa volt. Magában az énekfüggelékben egy verse is megjelent.[38] Hogy Pécseli Királynak volt-e valamelyes zenei képzettsége? — nem tudjuk, az azonban tisztán áll előttünk, hogy a magyar szellemi élet akkori, ún. „heidelbergi" körének egyik leghaladóbb gondolkodású és legképzettebb tagja volt, és hogy itthon is, egészen 1641 körül bekövetkezett haláláig mind az egyházi közéletben, mind tudományos munkásságában a

[34] Kassel—Basel 1961. 584—585. has. — *Blume*, Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen c. kiadványa uo. 1931-ben jelent meg.

[35] *M. Praetorius*, összkiadás 21 kötet, Wolfenbüttel-Berlin 1928—1960., itt 16. kötet, VIII. l.

[36] Lásd *Blankenburg*, Musik und Kirche, i. h. 132. l. — *Praetorius* Uraniá-jában két, sőt négy kórus beiktatásával és a gyülekezettel együtt énekelt művekről is szól. Végső soron ennek a gyakorlatnak késő kisugárzása, hogy a ma is használatos német Evangélikus Énekeskönyv (EKG) hessen—nassaui tartományi egyház részére készült kiadásában minden ének sorszáma alatt ott találjuk az ilyen váltakozó éneklésre szánt versszak-útmutatást.

[37] RMKT XVII. sz., 2. kötet Bp. 1962. 252—254. l.

[38] Lásd. uo. a 3. sz. éneket és annak a 274. oldalon álló jegyzetét!

vallásos és világi tudomány iránt, amint azt Szenci Molnár már 1611-ben, Pécseli retorikájához írt latin üdvözlő versében kifejezésre juttatja, egyaránt érdeklődött, és hogy egész életében, kivált komáromi papsága idején mind a presbiteriális, mind a protestáns uniós törekvéseknek lelkes szószólója volt.

Ami mármost közelebbről az énekfüggeléket illeti, a fentiek figyelembe vétele éppen azért szükséges, hogy lássuk: Szenci Molnár mellett, akinek érdeklődése kimutathatóan nem terjedt ki Hesseni Móric nagyvonalú zenei koncepciójának magasabb, művészi célkitűzései felé, Pécseli Király személyében ugyan művelt, haladó szellemű munkatársra talált, de az énekfüggelék *dallamanyagát illetően* egyikük sem ösztönözte a másikat arra, hogy a magyar dallamoknak a genfi zsoltárokhoz hasonló zenei írásbafoglalása nemcsak tudományos feladat, hanem még a „franciai nóták" szomszédságában pozitív ösztönzés is lehetne az otthoni, csupán „fejből" éneklők számára, arról nem is szólva, hogy az őket környező német műveltség légkörének nélkülözhetetlen és megbecsült eleme volt a zenei írásbeliség, magán az egyházi életen belül is a „zengő ige", és hogy ezt a zenei analfabétizmus műveltségi fokán megrekedt, árva hazai „zengő igét" írásba folgalni és az utókornak áthagyományozni semmivel sem lenne kisebb kulturális feladat, mint a beszélt nyelv grammatikájának vagy szótárának elkészítése. Maradt tehát a függelékben a százötven genfi zsoltár 124 dallamának, valamint a zsoltárfüggelékből a *Simeon éneke* szintén már közölt nótájának kész, megismételt változata; a további anyag, akár az ún. zsoltárfüggelék minden bizonnyal Molnártól származó, egytől egyig genfi dallamokra utaló nótajelzésekkel ellátott darabjait, akár az énekfüggeléket[39], illetve az addigi hangjegy nélküli énekeskönyvek közlésformáját folytatja.

A Régi Magyar Költők Tára XVII. századi sorozatának hatodik kötetében Stoll Béla az 1612-i eredeti kiadás lapszámai szerint felsorolja a függelék cím- és kezdősorait, utalással az egyes szövegek Szenci Molnár által használt valószínű forrásaira. Felsorolásában 68 énekről beszél; ezt a számot kis mértékben módosítanunk kell. Ha ugyanis a zsoltárokat követő, és az új kiadvány sorszámrendjében 151. és 152. számú, Szenci Molnár saját fordítását követő *Tízparancsolat*-verzió[40] és a *Simeon éneke* utáni, ugyancsak a zsoltárfordító kezétől származó énekeket vesszük először figyelembe, azt látjuk, hogy ezek egytől egyik genfi zsoltárversek, ill. dallamok mértékére készültek. Vannak ezenkívül Molnárnak olyan versei,[41] amelyek közül mindegyiknek sikerült megtalálni és közölni, persze olykor külföldi, vagy korábbi hiányában késői, XVIII. századi hazai forrásban a melódiáját. Különös figyelmet érdemel ezek között a *Veni redemptor gentium* himnusz átköltése.

Ami a részünkről szükségesnek látszó módosításokat illeti, három, de legalábbis két énekről kell megemelékeznünk. Az új kiadvány 434—437. lapjain álló felsorolásban az Opp. 125—126. lapról kihagyta a *Grates nunc omnes*

[39] Külön címe a zsoltárokat magában foglaló függelékrész 112. lapján: *Következnec egynehány Psalmusoc es lelki enekec az közönséges énekes könyvekből kiválogattàtac és ide helyheztettec.* — A *Psalmus* név ebben az összefüggésben reformátori, túlnyomórészt magyar szerzőktől származó zsoltárparafrázisokat jelöl.

[40] *Emeld föl szíved* — ti. a függelék 121—122. lapján egy másik, ugyancsak a 140. zsoltár dallamát idéző, *Ó Izrael, szerető népem* kezd. Tízparancsolat-verzió is található.

[41] *Stoll* közlésében 185—191. sz. — A 188. sz. ének dallamát illetően gondolhatunk még a *Jóllehet nagy sokat szóltunk Dávidról* 16. századi, valószínűleg egyik sor megismétlésével a Nagy Sándorról szóló, *Jóllehet nagy sokat szóltunk Sándorról* kezd. históriás énekhez is használt dallamcsaládra (RMDT I 195/I—V) is.

reddamus latin karácsonyi szekvencia[42] szövegét tekintve már Telegdi Miklós (1577), sőt Huszár Gál (1574) óta ismert és mindenkor önálló énekként használt magyar verzióját (Hálát adjunk mindnyájan az Ur Istennek); a korareformátori énekeskönyvekben gyakorta Luther *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* kezdetű, keletkezését tekintve Budának a török által való elfoglalásához kapcsolódó énekének végén elhelyezett, de mind sor- mind a végén szótagszámban is eltérő, önálló középkori antifonából átköltött *(Da pacem Domine in diebus nostris)* „Adj békességet, Ur Isten" kezdetű éneket;[43] végül a függelék 136. lapján álló két Szenci Molnártól származó — reggeli és esti éneknek ugyan az első két-két (Stoll közlésében első és második, ill. harmadik és negyedik) verse egymás között csaknem teljesen azonos, utánuk azonban két záróstrófa következik, fölötte a következő utasítással: „Ez következndő két vers, mind az reggeli és estveli diczeretnec utánna mondhathatic, azon notára". Molnár tehát itt nem egy, hanem két, csupán első felében majdnem azonos, az alkalmat tekintve azonban reggeli és esti énekre gondolt. Ha ezt figyelembe vesszük, az Oppenheimi Függelék anyaga nem 68, hanem 71, de legalább is hetven énekre terjed. A zsoltárok és e szorosabban vett, saját címmel ellátott függelék között álló két énekkel pedig a kiadvány énekeket tartalmazó részében 73 énekkel kell számolnunk.

Ami a függelék további anyagát illeti, azt mondhatjuk, hogy — persze az esetek túlnyomó többségében csak későbbi, esetleg Varjas János 1774-ből, az ún. Maróthi-függelékből származó leírásában — gyakorlatilag meghatározhatjuk, csupán a dallamok XVII. század eleji állapotát nem tudjuk rekonstruálni. Egy dallam RMDT II-ből[44] határozható meg, egyetlen darabnak[45] pedig, nótajelzés hiányában nem tudjuk azonosítani a dallamát.

Mivel Szenci Molnár Albert költői műveinél — kora gyakorlatának is megfelelően — nem csupán irodalmi szövegekkel, hanem *énekekkel* van dolgunk, és az énekeknek a dallamai is mondhatnak egyet-mást a zenei érdeklődésű olvasónak, bizonyára nem lett volna ártalmára az Oppenheimi Függelék regiszteres felsorolásának, ha az egyes énekek irodalmi forrásai mellé a szerkesztő a dallamokra vonatkozó, immár tudományos forráskiadványokban feldolgozott adatokat is csatolta volna. Ezzel komoly segítséget nyújthatott volna a szövegeket nem csupán önmagukban, zenetörténeti összefüggéseik figyelmen kívül hagyásával vizsgáló olvasóknak. Annyival is inkább, mert a genfi zsoltárdallamok egyikének-másikának középkori, gregorián eredetére, sőt közvetlen mintájára utaló, a legújabb nemzetközi kutatások eredményeit is figyelmbe vevő jegyzetek is kimaradtak a kötet jegyzetanyagából.[46] Szenci Molnár *Alkalmi rögtönzések* címmel közreadott (177—184. sz.) egystrófás kis

[42] *Koch,* Eduard Emil, Geschichte des Kirchenlieds u. Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche, I—VIII., 1866—76., új kiad. Hildesheim—New York 1973., 8. köt. 18. l., dallama *Zahn* 8619—20. Lásd RMDT I. 183. sz. A latin szöveget a hagyomány a St. Gallen-i *Notker Balbulus*nak tulajdonítja.

[43] RMDT I 116/I., már *Huszár* Gál CCCXXIX/b. Az *Atya Isten, tarts meg minket* kezd. ének uo. 117. sz. *Huszár*nál a CIX/b oldalon, tehát amaz ennek *nem záróversszaka.* Lásd Opp. Függ. 132. l.

[44] RMDT II (*Papp* Géza, a XVII. század énekelt magyar dallamai), Bp. 1970. 234/b/I. sz.

[45] Opp. 138. l., *Irgalmasságnak Istene,* 4×8-as versszakforma.

[46] Az ide vonatkozó adatok jó része megtalálható a Theol. Szemle 1963. évi számában, *Csomasz Tóth,* Új dokumentumgyűjtemény a hugenotta zsoltár történetéhez, 357—372. l. — Ua. folyóirat 1972. évi 9—10. száma 305. lapján, az RMKT XVII. 6. kötetének ismertetésében kérésemre *Pávich* Zsuzsanna a könyv 413. és 417. lapjáról két olyan értelemzavaró sajtóhibára hívja fel a figyelmet, amelyeket, mivel a korrektúra nem volt a kezemben, meg nem előzhettem, kiigazításukra pedig nem nyílt lehetőségem.

versei között is van három darab, amelyek kétségkívül dallamra gondolva formálódtak. Ezeknek emberileg bizonyosra vehető dallamát annak idején a szerkesztő rendelkezésére bocsátottam, közlésre azonban előttem ma is ismeretlen okból nem kerültek. Igaz ugyan, hogy ezeket Molnár nem szánta a nyilvánosságnak; többségük abban a gyűjtőkötetben maradt fenn, amelyet Molnár Strasbourgban valószínűleg 1596-ban kapott kölcsön Hoggaeus Mártontól.[47] Mégsem hagyhatom legalább utólag említés nélkül, hogy a 177. sz., *Ritka az oly üdő* kezdetű versike formáját tekintve azzal a „kis-Balassi"-nak nevezhető XVI. századi magyar strófaformával azonos, amely első ízben névtelen költő a Makkabeusok második könyve 6. részéből vett bibliai históriás szöveggel már a Hofgreff-kancionálében megtalálható, és később éppen a Psalterium Ungaricum előszavában Szenczi Molnár erre a versformára hivatkozik, mint a magyar verselés legművészibb példájára, Balassi *Bocsásd meg Ur Isten* kezdetű bűnbánó versének idézésével.[48] Ha nincs is kiírt nótajelzése, ennek a versikének *egykorú zenei írásbeliségből fennmaradt,* sőt a vers készültekor már jó félszázados írásbeli rögzítésben álló dallamát illő lett volna a teljes kiadásban közreadni, vagy a megadott dallam elejtésével egyidejűleg arra a jegyzetben utalni.

Hasonlóképpen a híres Balassi-vers első sorával azonos kezdetű *Óh én édes hazám, te jó Magyarország* (179. sz.) is megérdemelte volna, hogy legalábbis eredeti nótajelzéséről[49] említés tétessék, ha már a rendelkezésre bocsátott dallam nem is került közlésre. Végül a 181. sz., *Jer mi kérjük az pápát* kezdetű versszak minden kétség nélkül a Luther *Nun bitten wir den Heiligen Geist* kezdetű, középkori mintából kialakított éneke *Jer mi kérjünk Szentlelket* kezdetű magyar verziójának[50] a formáját mutatja, de sem megadott dallama nem került közlésre, sem erre az összefüggésre nem találunk utalást az énekvers jegyzetében. Az ilyen, önmagukban jelentéktelennek tűnő jelenségek tagadhatatlanul arra mutatnak, hogy olykor még a legteljesebb apparátussal és magas tudományos célkitűzéssel készült *irodalomtörténeti* kiadványoknál is mostoha sors juthat osztályrészül az énekelt versek dallamkapcsolatainak, a *zenetörténeti* összefüggések kibontására irányuló törekvéseknek. Bármennyire sajnálatos tehát, hogy Szenci Molnár Albert, mint láttuk, éppen az *Oppenheimi énekfüggelék* magyar dallamait elmulasztotta írásba foglalni és ezzel minden egyéb tudományos és művelődéstörténeti szolgálata mellett, sőt *azok fényének árnyékában* helyrehozhatatlanul adósa maradt a magyar zenetörténetnek, úgy látszik, hogy még ma sem időszerűtlen, ha régi énekelt verseinkkel kapcsolatban újra meg újra hangot adunk a zenei összefüggések fontosságának.

*

Az elmondottak alapján kialakul az alapvető kérdés: *meddig terjedhetett Szenci Molnár Albert zenei képzettsége, azonbelül önálló zenei íráskészsége?* A rendelkezésünkre álló adatok szegényesek, de ha látszatra paradox módon

[47] Lásd *Stoll* B. bevezető sorait, i. h. 432. l.
[48] Lásd RMDT I 18/I és II dallamok jegyzetét.
[49] Lásd *Eckhardt* Sándor, Balassi Bálint összes művei I Bp. 1951. 75. sz., 118. l. Nótajelzése: *Minden állat dicsér Úristen tégedet,* lásd RMDT I 23/II. sz. dallamot és jegyzetét.
[50] RMDT I 127. sz. és jegyzet; a szövegre nézve lásd uo. 660—661. l. A versszakforma első ismert magyar jelentkezése Várad 1566. 9. l., nótajelzésben.

is, talán *éppen ezért* lehetnek alkalmasak bizonyos következtetések levonására. Ezeket a következtetéseket az alábbiakban foglaljuk össze:

I. Molnár *nem volt elsődlegesen zenész,* hanem sajátos művelődési típusán belül maradt, annak határait túllépni nem képes, inkább passzív zeneértő, akinek zeneolvasási képességei az egykorú műzenei gyakorlat és zeneelméleti ismeretek tekintetében nem érték el a nyelvi, teológiai vagy egyéb tudományos képzettségének fokát.

II. A Psalterium Ungaricum bravúrosan remekmívű fordításán és a francia dallamok hangjegyeinek pontos átvételén túl sem őmaga nem vállalkozott, sem alkalmas munkatársat nem talált arra, hogy a külföldi magyar diákok között mentől nagyobb számmal jöjjenek haza olyan, *zeneileg is felkészült* lelkészek, akik majd itthon a népnek az új, ismeretlen és idegen dallam- és metrumformákat *helyesen* megtanítják. A református iskolák nevelési rendszerének korlátai, a zenei oktatás egyre fokozódó elhanyagoltsága, vagy a szellemi tunyaságba süllyedő papság volt-e a fő akadálya annak, hogy a zenei írásbeliség fontosságát felismerjék és az ilyen felismerésből adódó tanulságokat levonják? Geleji Katona István 1636-ban, az *Öreg Graduál* előszavában egyfelől panaszkodik a botrányosan rossz templomi éneklésről, másfelől ugyanakkor érthetetlen módon elítéli a figurális éneklést.[51]

III. Habár célja elsősorban a genfi reformáció *mozgalmi* dalainak, a hugenotta zsoltárnak megismertetése és elterjesztése volt, kétségkívül felelősséget érzett a régi magyar énekek iránt is, hiszen ezzel a kérdéssel egyrészt zsoltárfordításának előszavában is foglalkozik, azonkívül 1612-ben éppen a bibliafüggelék zsoltárait folytatólagos lapszámozással követően adta közre számításunk szerint a saját szerzeményeivel együtt 71 magyar énekét.

IV. Mi lehetett a *döntő oka* annak, hogy ezeket a magyar dallamokat nem foglalta írásba? Nem egyszerű dolog a *mai* embernek beleélni magát az *akkor élt* zsoltárfordító gondolatvilágába: nem ért rá? — nem sietett vele? —, avagy valóban *nem bízott önmagában* annyira, hogy ilyen feladatra vállalkozzék? Hiszen helye éppenséggel lehetett volna: az oppenheimi Biblia közel 1700 oldalra terjedő nagy „szénásszekerére" a legfeljebb 15—20 lapra becsülhető többletet még fel lehetett volna rakni.

Vagy talán éppen neki, a tudós humanistának nem jutott eszébe, hogy *a leíratlan dallam addig él, amíg éneklik,* s ha nem foglalják írásba, az utolsó énekessel vagy emlékezővel együtt örökre felidézhetetlenül feledésbe merül? — amint azt népzenénk java részének a tizenkettedik órában, sőt itt-ott már a tizenharmadikban történt feljegyzése körül szerzett tapasztalatok mutatják. A magyar zsoltár, dallamainak tiszta, műzenei kivitelezésében nem kellett, pontosabban nem olvadt bele szerves, élő anyagként a népdalkincsbe,[52] ami pedig a leginkább kellett és a legfontosabb magyar zenetörténeti teljesítmény lehetett volna: a Molnár által ismert és csak szövegformában

[51] Több részletét idézi *Legány* Dezső, A magyar zene krónikája, Bp. 1962. 62—66., *Csomasz Tóth,* A humanista metrikus dallamok Magyarországon, Bp. 1967. 62—63. l. szöv. és 35. sz. jegyzet.

[52] Ebben a tekintetben nem megalapozatlan *Bogisich* Mihálynak az a megállapítása, hogy a genfi zsoltárok dallamai igazában nem asszimilálódtak a magyar gyakorlatban. L. Magyar egyházi népénekek a XVIII. sz.-ból. Bp. 1881., 10—11. l.

közölt énekek dallamainak írásbafoglalása elmaradt.[53] A magyar művelődés számos területén, korszakalkotó zsoltárfordítása révén verselésünk fejlődésében is kimagasló jlentőségű Szenci Molnár Albert életművéből az Oppenheimi Énekfüggelék magyar dallamainak elmaradásával olyan lehetőség maradt ki, amit éppúgy nem pótolhatott a későbbi írásbeliség, mint ahogy egy idős arcról készített kép sohasem varázsolhatja vissza az elszállott ifjúság friss vonásait.

[53] Nem hagyható említés nélkül, hogy *Maróthi* Györgytől sem maradt hátra egyetlen *magyar dallamfeljegyzés* sem. Ezt a református orális hagyományban leggazdagabban élő anyagot elsőül az 1744-i Kolozsvári Énekeskönyv ismeretlen zenei szerkesztője, majd harminc évvel később, debreceni táji eltérésekkel, a *Maróthi*nál szerényebb zenei tanultságú *Varjas* János foglalta írásba.

BÁRDOS LAJOS:

PÁLYÁMRÓL, MUNKÁMRÓL

(BESZÉLGETÉS A 75 ÉVES ZENESZERZŐVEL)

Az 1972 őszén hangszalagra rögzített beszélgetést 1974 nyarán egészítettük ki és öntöttük végleges formába. A téma kifejezetten Bárdos Lajos zeneszerzői munkássága lett volna, de bebizonyosodott, hogy a szerző többféle, más tevékenysége ezzel szorosan, szervesen kapcsolódik össze; így kapta az írás a jelenlegi, tágabb értelmű címet. A szöveget Bárdos Lajos maga korrigálta. Sajnos, rostája nagyon szigorú volt, így a végleges formából kimaradt sok igen érdekes, részben dokumentumértékű emlékezés, gondolat és megjegyzés, amely a szerző egyéniségére és a két világháború közti magyar zeneélet helyzetére mélyen jellemző. Mégis nagy öröm, hogy a beszélgetés megjelenhet, mert az önmagáról és művészetéről nyilatkozatokat nem adó, közismerten szerény és emberi értékei miatt is köztiszteletben álló nagy muzsikusnak más, hasonló jellegű megnyilatkozását nem ismerjük.

Mátyás János

Melyek voltak tanár úr első zenei élményei? Hogyan lett muzsikus?

Mint annyi mást, az első zenei benyomásokat is áldott emlékű édesanyámnak köszönhetem. Szerette a zenét, s ha tehette, zongorázgatott is otthon. Azután tízéves koromban, amikor első gimnazista lettem, rászorított a hegedűtanulásra. Jaj, de nem szerettem! Minden elképzelhető kifogást kitaláltam, csakhogy ne kelljen gyakorolni: „Elszakadt az é-húr — fáj az ujjam — elromlott a vonó . . .” Jó anyám kedves szívóssággal mégis ragaszkodott a napi egyórai gyakorláshoz. Mintha valahogy a jövőbe látott volna. Jó néhány év után, amikor már érdekesebb darabokhoz jutottam, kedtem lassan megérezni a muzsikálás „ízét”. A döntő fordulat 17 éves koromban állt be: hegedűtanárom, Keltscha Nándor az egyik órán azzal állt elő, hogy vasánap kvartettezni kell mennem, mert az illető társaságban a második hegedűt játszó bácsi beteg lett. Megrémültem: hogyan, mit fogok ott csinálni? Gyorsan átvettük két Haydn-kvartett második hegedű szólamát . . . Aztán, amikor vasárnap összeültünk, és megszólalt a négy hangszer együttese, feltárult előttem a zenei mennyország . . . Attól fogva már alig vártam, mikor lesz megint beteg az a bácsi. Tanárom hamarosan megtanított brácsázni is, mert a vonósnégyesben előfordult a mélyhegedűs hiánya is. 1917 őszén azonban jött a katonaság —, s én a háború végéig kimaradtam a zenéből. 1918 novemberében legkönnyebb volt a műegyetemre beiratkozni; meg is tettem, hogy mielőbb leszerelhessek.

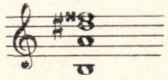
Régi családi hagyomány, meg a magam érdeklődése is oda vonzott; szerettem a matematikát. Ám a júniusig tartó csonka év alatt egyre inkább éreztem, nem ez való nekem. Egyre szívesebben jártam a kamarazene-társaságokba és a zenekari hangversenyekre. Év végére döntöttem: muzsikusnak megyek. (Jó szüleim persze kétségbe estek: miből fogsz megélni?) 1919 őszén jelentkeztem felvételire a Zeneakadémián, hónom alatt a brácsával. A professzori kar lehűtött: mélyhegedű-tanszak nincs az akadémián. Mondom: miért? a brácsa nem hangszer? Fagyos hallgatás — de megengedték, hogy valamit mégis eljátsszak. Nagy könnyelműen Kodály első kvartettjének brácsaszólamába fogtam. A tisztes tanár urak fanyar arccal hallgatták egy darabig, majd újból leszögezték: ilyen tanszak nincs. Letörten elkullogtam — és akkor érlelődött meg bennem, hogy jövőre a zeneszerzés-tanszakra fogok jelentkezni.

— *Korábban nem gondolt rá, hogy komponáljon?*

Nem. Bár 9 éves koromban „szereztem" egy „Sakk-matt győzelmi indulót". Szüleim néha sakkoztak velem, és olykor győzni is engedtek. Ekkor fütyölgettem azt a négy ütemes diadalzenét...

Akkor mégis hogy jutott eszébe, hogy zeneszerzésre jelentkezzen?

A karmesterség érdekelt. De mert ilyen tanszak sem volt, ehhez a zeneszerzés elvégzése után lehetett akkoriban hozzájutni. Közben jött egy „üres" év: 1919—1920, amikor sehova sem tartoztam — csak éltem szüleim nyakán, készülve a következő őszi felvételre. Sok kamarazene, sok hangversenyhallgatás — és egyszer: találkozás Debussyvel![1] Az egészhangú skála akkoriban valami varázslatosan új, „holdbéli" újdonság volt. Ki is dolgoztam egy 16 oldalas hegedűiskolát, ujjgyakorlatokkal az egészhangú skálára. 1920 őszén aztán jelentkeztem a zeneszerzési felvételire. A bizottság elnöke Koessler professzor volt. Nagy balgán a „kutya, kutya tarkát" harmonizáltam meg, úgy, hogy a dallam C-dúrban szólt, a kíséret meg csupa fekete billentyűn. A bizottság viszolyogva hallgatta. Éreztem a csődöt. De aztán jött a halláspróba. Antalffy-Zsíros Dezső orgonaművész, az elmélet tanára odaült a zongorához és leütötte ezt az akkordot:



Zongorázni nem tudtam, összhangzattant addig nem tanultam, persze hogy nem ismertem fel nyomban. Csak annyit mondtam: „ez beleillik az egészhangú skálába." Ez már tetszett! Akkor felbontva újból eljátszotta a professzor, mondván, ha az alsó hang *H*, mi a többi? Mondom: *á, disz* és — óriási szerencsémre nem azt mondtam, hogy *g*, hanem — *fiszisz.* — „Jó, rendben van!" — mondta ő derűs arccal. Bekerültem a zeneszerzés-tanszakra!

[1] Természetesen: hangversenyélmény által. (Debussy 1910-ben járt Budapesten.)

Azonnal Kodály osztályába?

Nem, akkor még Kodály nem tanított. 1919-ben tagja volt a Zenei Direktóriumnak, emiatt még szilencium alatt állt. Első professzorom Siklós Albert volt, nagyműveltségű muzsikus és kiváló pedagógus. Az első évben a hagyományos összhangzattant kellett megtanulni — ez az ő keze alatt ment is. Hálás vagyok neki a szilárd alapok lerakásáért.

Mikor és hogyan került Kodály osztályába?

A következő év, 1921 őszén visszaengedték Kodályt. Ő akkor kezdett zeneszerzést tanítani. Osztályunkat kettéosztották és én — ki tudja, hányadik jótette sorsomnak — hozzá kerültem. Négy feledhetetlen év.... Mint vérbeli kamarazenész, záróvizsga-darabom is vonósnégyes volt. Lesújtó kritikát kapott, hiszen olykor „több szomszédos hang szólt benne egymás mellett..."[2] Elvégeztük hát az akadémiát, de ki gondolt akkoriban arra, hogy a fiatal diplomásnak állást is szerezzen? Kottamásolást vállaltam, — sokáig nem bírtam. Aztán moziban hegedültem (még néma volt a film), ezt sem bírtam három napnál tovább. (A napi négy előadás naponta nyolc órai hegedülést jelentett.) Akkoriban szólt volt akadémiai osztálytársam, Kertész Gyula, hogy üresedőben van egy kis budai templomi énekkarnak a karvezetői posztja, vállaljam el. Ódzkodtam tőle — mit kezdjek én ott? De öt teljes hétig szívósan kapacitált rá, amíg végül szinte karonfogva vonszolt oda egy próbára. Éppen Palestrina Missa brevisét próbálták... Olyan nagy, újabb élmény volt, mint kilenc év előtt az első Haydn-kvartett... Ottragadtam. Nagyon szerény képességű kis társaság volt. Amíg a fiúkat tanítottam, a lányok horgoltak, ha a lányok énekeltek, a fiúk kártyáztak. De lassan-lassan mégiscsak összekomolyodtunk.[3] Csak a repertoárral volt baj: a végzett zeneszerző igényének megfelelő kotta igen-igen kevés volt. Kétfélét tehettem: a Zeneakadémia kottatárában böngésztem jó, mégis könnyű karművek után (így fedeztem fel a gyakorlat számára, azt hiszem, hazánkban elsőnek Josquint is), — másfelől magam komponálgattam műveket kórusom részére. Eleinte persze minél „vadabbakat". Aztán, amikor a próbán kiderült, hogy az illető szólam képtelen megbirkózni a leírt kottákkal, jött az állandó retusálás. Itt tanultam bele abba, mi az énekszerű. Hiszen addig hangszeren nem voltak ilyen problémák. A kottaanyaggal nem volt nehézség: lemásoltam vegytintával, másnap elvittem a kőnyomdá-

[2] A Neues Pester Journal (1925. V. 28.) inkább dühödt pamflet, mint kritika stílusában a zeneszerzéstanárt, Kodályt kútmérgezőnek, Bárdos Lajost és fiatal komponistatársainak nagy részét „öncsaló csalók csapatának" titulálta. (Magyar ford. idézi Ormay Imre: Megbukott zenekritikák, Bp. 1958. 147. l.). Kodály válaszcikkét (Tizenhárom fiatal zeneszerző, Budapesti Hírlap 1925. VI. 14.) újra közli K. Z.: Visszatekintés, II. 389. l. Bp. 1964., szerk.: Bónis F.

[3] A Cecília kórusról van szó. Erről Tóth Aladár írja: „A Cecília kórus ma kétségkívül legkulturáltabb énekkarunk. Bárdos Lajos nevelő munkája állította kóruskultúránk élére ezt a kis budai együttest, melyet egy évtizeddel ezelőtt jóformán csak az egyházi zene válogatott rajongói és a városmajori templom hívei ismertek... A tehetséges kórusvezetőknek volt panaszra elég okuk ebben az országban, ahol a zenei élet vezető posztjaira korántsem kerülnek mindig a leghivatottabbak... Bárdos Lajos a tehetségesek között is a legtehetségesebbek közé tartozott, az „előkelő" karmesteri dobogók körül azonban neki sem volt szerencséje. De ő nem panaszkodott. Beérte a kis budai templomkórussal. És íme: a szerény kis kórus vezető kórussá nőtte ki magát. A kis pozíció vezető pozícióvá. Mert egy Bárdos Lajos töltötte be azt." (A Cecília kórus hangversenye, 1939. II. 16.) Újra megjelent: Tóth A. válogatott zenekritikái 1934—1939, sajtó alá rend. Bónis F. Bp. 1968. 456. l.

Ennek az énekkarnak és a Palestrina kórusnak az egyesüléséből jött létre 1942-ben Bárdos L. vezetésével a Budapesti Kórus.

ba — negyednap megvolt a 60 szólampéldányom. Így 1925—1930 között elég szép anyag gyűlt össze, elsősorban régi mesterek műveiből, de nekünk, fiataloknak a szerzeményeiből is. Egyre több karvezető-kartársunk kérte el ezeket a kottákat. Ebből született meg Kertész Gyula gondolata: hangjegyes folyóirat formájában, előfizetéses alapon, intézményesíteni kellene a kotta-terjesztést. Így jött létre a Magyar Kórus. Mint folyóirat is, mint a „zeneszerzők önsegélyező kiadóvállalata" is.[4]

Mikor és hogyan kezdett zenepedagógiával foglalkozni?

A karvezetéssel egyidőben cseppentem bele abba is. 1925 őszén régi iskolámban, az Attila utcai gimnáziumban megüresedett az énektanári állás. Odakerültem. A két alsó osztályban (10—12 éves fiúk számára) volt heti 2-2 énekórám és heti 2 óra karének. Óradíjas, nagyon szerényen dotált munka volt ez, mégis jelentett valami fogódzót. Akkoriban nem voltak olyan énektankönyvek, mint ma. Nem volt azokban egy szál magyar népdal, egyetlen Bach- vagy Schubert-dallam sem. Csupa tandal. Azt a tankönyvet, amelyből még én is tanultam, egyetlen „szerző" komponálta elejétől végéig, a benne szereplő összes dallal együtt. Nem is használtam őket. Hallás után tanítottam népdalt, kánont, ezt-azt, a lehetőségek szerint. Igazgatóm kezdetben többször felajánlotta, hogy — a régebbi szokás szerint — „fegyelmező tanárt" küld az óráimra, lévén az ének nem osztályozós tárgy... Elhárítottam, mert igen jól megértettük egymást a fiúkkal. Pedig a régi, magam-végezte gimnázium semmi zenei élménnyel nem ajándékozott meg. (Körülbelül így folytak le azok az 1910-es évekbeli énekórák: „No Gabonás, mondd el a C-dúr skálát!" Gabonás — némi súgások után „természetesen" prózában: „Cé, dé, é, ef, gé, há, i, jé, ká..." „Elég, Gabonás, elég!" — kiált fel a tanár úr és összeecsapva az osztálykönyvet, már megy is le a sarki sörözőbe...).

Egyébként kisdiákjaim lassanként komoly énekeseimmé váltak, köztük például Jámbor László is, Operaházunk későbbi nagy értéke. Felnőtt, a leglelkesebbek átjöttek a már említett Cecília kórusomba. Így a kétféle munkám hasznosan egészítette ki egymást.

Hogyan került a Zeneakadémiára tanárnak?

Háromévi karvezetés után Harmat Artúr, egy komolyabb műsorunkat meghallgatva — csak úgy félvállról — odavettete: „Azt tudod, hogy a jövő héttől nálunk tanítasz?" Így hívott meg 1928 őszén a Zeneakadémia egyházi karnagyképző tanfolyamára tanárnak... Az első években szolfézst, kargyakorlatot, magyar korál-tant tanítottam. Aztán egyre bővült feladatköröm: a következő évtől a középiskolai énektanárképzőn, majd 1949-től prozódia tanításával zeneszerző-növendékeknek, s végül 1951-től a zenetudományi tanszakon, a zeneelmélet mint főtárgy tanításával.

[4] Lásd: Beszélgetés Bárdos Lajossal a „Magyar Kórus" zeneműkiadó vállalkozásról. (M. J.) — Magyar Zene 1972. március, XIII. évf. 1. sz. 62. l.

Úgy tudom, hogy már Kodály ajánlotta tanár úrnak, mint akkori növendékének, hogy foglalkozzék vokális zenével és zeneelmélettel. Ez hogyan, miképp történt?

Valóban, akadémiai ellenpontgyakorlataimban az ő éles szeme meglátott bizonyos érzéket a vokális szólamvezetés iránt.[5] Némely önállóbb összhangzattani munkám nyomán pedig elejtette azt a rövidke mondatot, hogy „érdemes lesz elmélettel foglalkoznia". Ugyancsak neki köszönhetem, hogy aztán 1951-ben, a főiskola zenetudományi tanszakának megindulásakor én kaptam megbízást a zeneelméletnek, mint főtárgynak a tanítására. Ezt úgy építettem ki, hogy öt éven át végigtanulmányoztuk az európai zenét az ókori görögöktől Bartókékig.

Ehhez kapcsolódva egy közbevetett kérdést engedjen meg. Köztudott, hogy tanár úr növendékei általában szerették az egyébként nem nagy közkedveltségnek örvendő elméleti tárgyat. Ennek mi a magyarázata?

Ezt sokszor megkérdezték tőlem, de nem nagyon tudtam rá felelni. Csak lassan-lassan fogalmazódott meg bennem „a T betűk hármasszabálya": ha a tanító szereti a tárgyát is, szereti tanítványait is, a tanítványok is megszeretik a tárgyat.

De talán térjünk vissza a zeneszerzéshez!

Komponáló munkám szoros összefüggésben volt az említett két tevékenységgel: a karvezetéssel és az iskolai énektanítással. A nehezen felkutatott idegen anyag mellett szükség volt magyar darabokra is. Méghozzá műkedvelők — akkori műkedvelők! — által is lehetőleg könnyen megoldható művekre. Amelyek azonban mégis mást, valami újabbat akartak mondani, mint az addig divatos Kék Duna keringő-átiratok, Kék nefelejcs-letétek. Akkoriban már tudtunk az első Kodály-gyermekkarokról, és a korai, rendkívül költői, de nehéz vegyeskaráról, az Este címűről. A kórusok akkori szintjéről azonban nem lehetett egyszerre felugrani erre a magaslatra.[6] Így céltudatosan alakítottam ki korai kis kórusaimban bizonyos etűdszerűséget. Megfogalmazott és nem titkolt szándékom volt: megírni az igazi nagy kórus-irodalom előiskoláját, a Bertalotti vagy Bertini rangú és célú előgyakorlatait. Vagyis olyan darabokat, amelyek révén — különösebb technikai nehézségek nélkül is — az énekesek megszokják, hogy nem csak dúr és moll van a világon, nemcsak elcsépelt domináns-tonika harmóniák, és nemcsak homofón majdnem-csak-

[5] Doráti Antal karnaggyal 1968 szeptemberében beszélgetést folytattam Kodály zeneszerzés-osztályában töltött éveiről. Ebben külön kérdés nélkül megemlítette, hogy Bárdos L. — akinek évfolyamtársa volt — a feladatként kapott Palestrina-ellenpont gyakorlatokat úgy oldotta meg, hogy egyetlen volt, akinek dolgozatait Kodály mindig hibátlannak találta.

[6] Kodály 1904-ben írott Este c. a cappella vegyeskarát 1931. III. 17-én mutatta be az akkor még legszínvonalasabb magyar vegyeskórus, a Székesfővárosi Énekkar, Karvaly Viktor vezetésével. Az előadáson egy ma is élő jelenlevő szerint az énekkar intonációja egyre süllyedt, s a darab végére már kisterccel lejjebb volt a kellőnél. A szólót éneklő Báthy Anna azonban az előírt hangmagasságon lépett be, mivel abszolút hallása volt. Így érthető, hogy a mű fogadtatásában — még Karvaly Viktor emlékezése szerint is — „nagyobb volt a meglepetés, mint az elragadtatás". [Karvaly V.: Kodály Z. és a Székesfővárosi Énekkar, 1924—1948. Kéziratos hagyaték, 24. old.]

tercelés. De volt kezdő zeneszerzői munkásságomnak egy harmadik ösztönzője is. Ez az a baráti kör volt, amelyet kamarazenélés céljából alakítottunk. És lassan rákaptunk, hogy két vonósnégyes közt valamit énekeljünk is. Ide megint más kellett, mint a Cecília kórusnak, vagy diákénekkaromnak. Kezdtük Friderici Baráti Körével, a Nyár-kánonnal, más régi madrigállal,[7] s közben írogattam népdalkórusokat, más kisebb darabokat.

És a Palestrina kórus?

Igen, közben — 1929-ben — ugyancsak Harmat Artúr jóvoltából meghívtak az akkori vezető oratórium-énekkar, a Palestrina kórus élére. Itt ismerkedtem meg belülről a zenetörténet nagy vokális műveivel. Ez további ösztönzést adott komolyabb, nagyobb igényű karművek komponálására is. De az első számomra mindig az *énekes* volt: olyan szólamokat írni, amelyeket szívesen énekelnek a kórustagok. Mi sem könnyebb, mint a zongora mellett kiagyalni minél ravaszabb akkordokat... De mi lesz azokból a próbákon? Az előadáson? Ha ugyan eljut odáig egy-egy kínnal-bajjal megtanult karmű. Palestrina művein tanultam meg, hogy az igazán énekszerű szólamok által menynyire megszépül az énekes hangja. Igen, az első a szólam. Nem billentyű az énekes, hogy ütögetni kelljen. Egyén, aki azért jön az énekkarba, hogy ott kedvére énekeljen — nem azért, hogy gyötrődjön. A jelszó: anyagszerűség.

Engedjen meg egy közbevetett kérdést. A vokális anyagszerűség tekintetében a legnagyobb mesterek életműve sem mindig ad azonos képet. Palestrina, Mozart mellett ott látjuk Bachot, aki mintha nem törődött volna azzal, hogy hangszerre vagy kórus-szólamra ír-e. Vagy itt van Beethoven IX. szimfóniájának igen kimerítő kórusrésze. Az anyagszerűség maximális megkövetelése nem jelentheti-e az újszerű hatásokkal dolgozó legfiatalabb, mai nemzedék számára a fantázia megkötését, vagy a már kitaposott utakra való kényszerülést?

Az anyagszerűség fogalma nem abszolút. Függ a kortól, stílusoktól. Változás és fejlődés is van! Így van ez a hangszerek területén is. Paganinit még az ördöggel való cimborálással vádolták, ma pedig főiskolai tananyag sok virtuóz darabja. A kórus-muzsikában is. Amíg csak Palestrinával foglalkoztunk, úgy papírról azt hihettük, hogy Bach énekszólamai inkább instrumentálisak. Éppen a Palestrina kórus oratórium-előadásaira készülve, álmélkodva fedeztük fel, hogy az ő mozgékony szólamai milyen jólesően „éneklődnek". Persze, technikailag többet kell tudni hozzájuk, mint egy reneszánsz madrigálhoz. De sohasem fárasztóak! Megint más a helyzet a IX. szimfónia kórus-tételével. A mai gyakorlat nem veszi — nem veheti — figyelembe, hogy az akkori hangolás mélyebb volt a mainál — tehát a sok magas hang akkoriban nem esett túl az énekesek átlagos hangterjedelménél. A mai, legújabb stílusra térve: semmiképp sem szabad eleve megkötni a fiatal alkotókat. Csak kísérletezzenek. A tapasztalat azt mutatja, hogy legjobb énekkaraink ma olyan feladato-

[7] D. Friderici kis darabjának magyar címe és verse Bárdos L. munkája; ezzel jelent meg később a M. K. kiadónál és vált a magyarországi énekkari mozgalomban évtizedeken át igen népszerűvé.

kat is meg tudnak oldani, amelyek 20-30 éve még lehetetlennek tűntek volna. Ha szabad tanácsot adnom fiatal kartársaimnak: vokális művet alkotva, keressék az élő kapcsolatot egy jó kórussal. Járjanak el a próbákra, sőt! ha lehet, saját maguk vállalják el műveik betanítását. Nincs az a tankönyv, amelyik pótolni tudná az így tapasztalhatókat. Valamelyest mégiscsak különbséget fognak tenni hangszerek és énekszólamok között, ahogyan a hangszerek közt is: másképp ír a szerző tubára és másképp pikkolóra. Itt van Bartók példája: másként szövi kórusai szólamait, mint vonósnégyeseit. Mégis halljuk, hogy ugyanaz a zeneköltő szól hozzánk.

Hogyan orientálódott tanár úr a korai években az akkori zeneszerzési áramlatok közt? Melyek voltak a legnagyobb hatások, élmények a már említett Debussy mellett?

Az újabb, nemzetközi zene-termésből akkoriban nagyon kevés jutott el hozzánk. Még közel voltunk az első világháború végéhez — ez is hozzájárulhatott bizonyos lemaradáshoz. Akárcsak a második nagy háború után ... Hallottunk ugyan olyan neveket, mint Schönberg, Hindemith, de műveikből semmit. Viszont itt volt a számunkra Bartók és Kodály. Az ő lángjuk olyan óriási fénnyel töltötte el látóhatárunkat, hogy amellett nemigen figyelhettünk másfelé is. Később aztán sokan és joggal róhatták fel, hogy az a korszak túlzottan „hazaközpontú" volt; de ez szükségszerű történelmi fázis volt.

Ennek ellenére — tudtommal — például Honegger Jeanne d'Arc-ját mégis tanár úr mutatta be Magyarországon?

Csak a betanításig jutottam el vele, mert két héttel a bemutató előtt súlyosan megbetegedtem. A mű már készen állt és Berg Ottó vitte diadalra. De korábban, 1932-ben *Stravinsky* Zsoltárszimfóniájának bemutatásával sikerült — talán elsőnek — az új külföldi vokális irodalomnak olyan sikert aratni, amilyet nem is mertünk remélni.

Későbbi karnagyi munkássága, például a Mátyás-templom karnagyi tisztjében, hogyan befolyásolta zeneszerzői munkáját?

Itt 1942-től 1962-ig vezettem az ének- és zenekart. Az adott, hagyományos irodalom elsősorban Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert műveiből állott. Mellettük előszeretettel énekeltük Liszt miséit, valamint a kortárs-szerzők, Kósa György, Vincze Ottó, Scheiber Mátyás és Halmos László műveit. De nem érzem, hogy ez kihatott volna zeneszerzői munkásságomra.

Saját kompozíciós munkájáról szeretném tanár urat kérdezni. Hogyan zajlik le ez a folyamat a szövegválasztástól kezdve a kész műig? Van-e benne valamilyen sajátos rendszer, vagy művenként más-más a módja?

Az utóbbi a helyzet. De bizonyára minden szerzőnél így van. Vagy kívülről kérnek bizonyos alkalomra, megadott szövegre kompozíciót (amit csak akkor vállalhatok, ha a szöveg belülről meg tud mozgatni), vagy külső indíték

nélkül, magamtól találok egy versben zenei visszhangra. Harmadik eset: van valamilyen zenei elgondolásom, és utólag kérek rá szöveget. A döntő mindenképpen az, hogy támadjon olyan zenei alapgondolat, amelyet nem lehet csak úgy kiagyalni. Ötlet, vagy szebb szóval „ihlet"... . Ezt aztán már tovább lehet fejleszteni tudatos munkával, de alapjában létrehozni nem. Amint Kosztolányi Dezső írja: sok híres szép vers láthatólag egy kezdő sor ötletéből született.

Nem hiányzott-e később a komponistának, hogy ismét írjon hangszeres műveket? Vagy egyszerűen a gyakorlati munka erős sodrása tolta félre ezeket a műfajokat?

Talál a kérdés. A fejlődésben levő — és fejlesztendő — vokális terület annyira igénybe vett, hogy közben-közben csak elszórtan készült néhány hangszeres darabom. Hiszen zongoramuzsikát, kamarazenét, zenekari műveket állandóan írt minden kollégánk, de a kórusokra igen keveseknek volt gondja; az igények pedig egyre nőttek. Mégis, a 30-as években elkészült egy sor egész estét betöltő ének-zenekaros színpadi művem, javarészt Dienes Valéria mozdulat-drámáira. Később is kért egy-egy nagyobb együttes zenekarral kísért kórusművet.

Tanár úr életműve sokoldalú: a zeneszerzés mellett tudományos és pedagógiai, karnagyi, szerkesztői és szervezői-kórusmozgalmi tevékenység is áll. Nem gátolták ezek egymást? Nem akadályozták a zeneszerzésben?

Bizony gátolták. Bölcsebben csinálták azok a kartársaim, akik nem vállaltak tanítást, lapszerkesztést, országjárást és más egyebeket, hanem otthon ülve bőségesen alkothatták nagyobb szabású műveiket. De hát zenei reformkorszakunkban sok volt a tennivaló és kevesen voltunk hozzá... Vasárnap Sátoraljaújhelyen dirigálni, hétfőn idehaza Stravinskyt tanítani, kedden gyűlésre menni... nap nap után tanítani, éjjel komponálni, közben lapot szerkeszteni... Azért ez a sokféleség nemcsak negatív értelemben hatott vissza a zeneszerzői munkára. Hasznos volt állandó kapcsolatban lenni az ország énekkari életével. Van frissítő hatása is a többféle munkának: az ember nem fárad bele egyfélébe.

Engedjen meg még egy utolsó kérdést. Van-e a régebbi és újabb korok zeneszerzői közt olyan egyéniség, aki különösebben közel áll tanár úr szívéhez?

Nem könnyű kérdés. Hiszen annyi a nagy mester és olyan fölmérhetetlen zenéjük sokasága és szépsége. Ha mégis utána gondolok, csak annyit tudok mondani, hogy — nem zeneszerzésben, hanem vezénylés tekintetében — legközelebb állónak éreztem a késői Josquin-műveket, Lasso motettáit és Lisztet. Az ő csodálatos Ave verumát, és szívet melegítő — nem, felforrósító — Koronázási miséjét. Még annyit jegyzek meg, hogy fiatal korunkban mélysé-

gesen lenéztük a romantikát és évtizedek kellettek ahhoz, hogy Schubert, Chopin és Liszt — Liszt! — is teljesebbé tegyék a zeneköltészet által nyújtott boldogságunkat.

BALASSA GYÖRGY:

JOHANN BAPTIST VANHAL KLARINÉTVERSENYE

Hosszú időn keresztül W. A. Mozart 1791-ben írott A-dúr versenyművét (K. V. 622) tartották a klarinét szólóirodalom kezdetének. Az utóbbi évtizedek kutatásai bebizonyították ennek helytelenségét. Egymás után tették közzé a hangszer szólóirodalmának korábbi időkben keletkezett műveit. Johann Melchior Molter (1695—1765) D-klarinétra írott négy versenyművét[1], Johann Stamitz (1717—1757) koncerjét[2], Franz Xaver Pokorny (1729—1794) két klarinétversenyét[3], amelyek közül az egyiket 1765-ben írta a szerző. Megjelentették Karl Stamitz (1745—1801) klarinétra, ill. két klarinétra és zenekarra írott több versenyművét[4]. Kétségtelen, hogy ez a négy szerző komponált először versenyműveket klarinétra jóval Mozart csodálatos és azóta is túlszárnyalhatatlan művének megírása előtt.

Nem könnyű feladat Johann Baptist Vanhal (1739—1813) klarinétkoncertjének[5] helyét meghatározni ebben a sorban. A versenymű egyetlen példányban fennmaradt korabeli kéziratos szólamait a leningrádi Szaltükov-Scsedrin könyvtárban őrzik. Címlapján a következő felirat áll: „Concerto / pour la / Clarinette obligée / avec l'Accompagnement / De / Deux Violons / Deux Cors de Chasse / Alto & Basse / Composé par / Mr. Vanhal /".

Az első klarinétversenyekkel összevetve, Vanhal koncertjének terjedelme kicsiny. Összehasonlításként néhány példa a tempo, a metrum és az ütemszám megjelölésével:

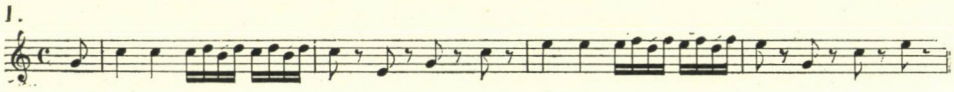
Szerző	I.	II.	III. tétel
Molter I.	Moderato C	Largo 3/4	Allegro 3/8
	92	75	170
J. Stamitz	Allegro moderato C	Adagio 2/4	Poco presto 3/8
	114	58	313
Pokorny II.	Allegro moderato 2/4	Andante 6/8	Presto
	172	44	175
Vanhal	Allegro C	Adagio 3/4	Allegretto 3/4
	159	78	142

[1] Das Erbe Deutscher Musik XLI. 1957., Heinz Becker.
[2] Leeds Music Corporation 1953., Peter Gradenwitz.
[3] Das Erbe Deutscher Musik XLI. 1957., Heinz Becker.
[4] Hofmeister 1956., Helmut Boese
Peters 1957., Johann Wojciechowski
Sikorski 1953., Johann Wojciechowski
Sikorski 1958., Jost Michaels
Ed. Musica 1970., Balassa György
Ed. Musica 1970., Balassa György
[5] Ed. Musica 1972., Balassa György, Berlász Melinda.

Vanhal klarinétversenye a kialakult szabályos háromtételes, ciklikus koncertformában készült C-dúrban, C-klarinétra (!). Allegro feliratú 4/4-es első tétele szonátaforma, amely tutti bevezetéssel indul. Témája még bizonyos kétarcúságot mutat. Kettős jellegű a händeli Allegro pomposo és a haydn—mozarti nyitó allegro értelmében. Ünnepélyes negyedei még a múltat idézik, lüktető, izgatottan tovasuhanó tizenhatodai és nyolcadai már a bécsi klaszszikus stílust jelzik.

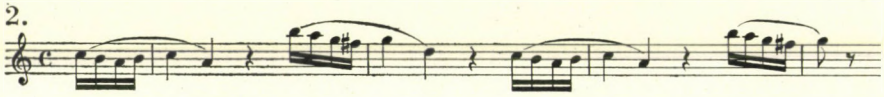
Vanhal I. 1—4. ütem:

1.



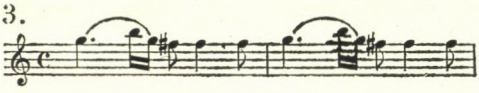
A tutti dominánson megjelenő második témáját (I. 13—16. ütem)

2.



energikus, pregnáns ritmusú zárótéma követi (I. 20—21. ütem),

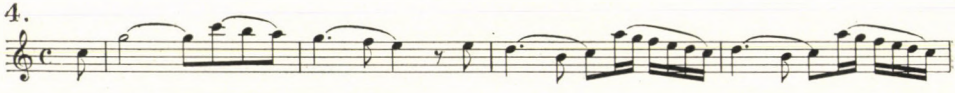
3.



amelyik a dominánson zárul. Majd g-, d- és c-moll érintésével (25—33. ütem) visszatér a nyitó téma C-dúrban, amely előkészíti a szólóhangszer belépését.

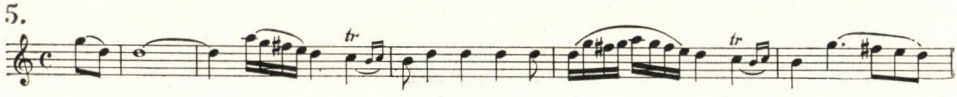
A klarinét új témát szólaltat meg, amely ellentétben a tutti főtéma pomposo és egyben játékos jellegével, kimondottan éneklő és igen hangszerszerű. I. 49—53. ütem:

4.



Dominánson jelenik meg a szólóhangszer második témája
I. 61—66. ütem:

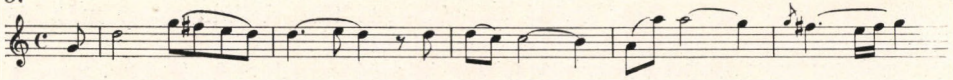
5.



Az expozíciót a már ismert tutti zárótéma fejezi be G-dúrban.

A 23 ütem terjedelmű feldolgozási részt a klarinét indítja eredeti témájának domináns transzpozíciójában, változtatott alakban:
I. 93—98. ütem:

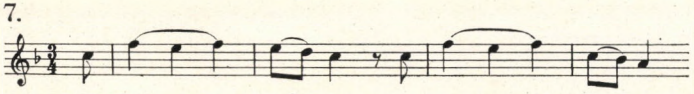
6.



Hangnemi kitérések (G, d, B, d) után c-moll készíti elő a visszatérést, amelyből kimarad a tutti és a klarinét első témájával indul. F-dúr és d-moll érintésével folytatódik a szóló, más sorrendben idézve az expozícióban bemutatott témákat. A tételt a szólóhangszer kadenciája után az expozícióból ismert első tutti téma fejezi be.

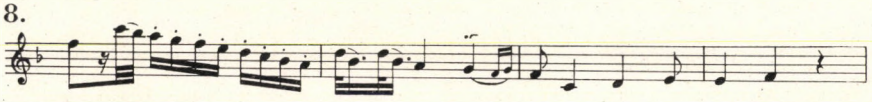
Különös figyelemre méltó az Adagio feliratú 3/4-es F-dúr lassú tétel, amely terjedelmét tekintve aránytalanul hosszú. 17 ütemes zenekari bevezetéssel kezdődik,
II. 1—4. ütem

7.

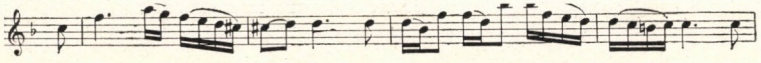


de nem tartalmaz olyan tematikai anyagot, amelyet később a szólóhangszer játszana. Csupán utolsó négy üteme jelenik meg ismét a tétel végén:
II. 14—17. ütem.

8.

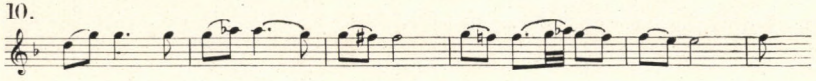


Ezután háromrészes A—B—C forma következik, amely leginkább a barokk zenében volt használatos. Az A rész a domináns C-dúrba modulál és abban is végződik, miközben 11. ütemében a szólóhangszer kadenciát játszik. Kétütemes tutti átvezetés után g-mollban szólóval indul a B rész, amely f-moll érintésével készíti elő a C rész tonikai visszatérését. Melódiailag mindhárom rész más-más anyaggal indul.
Az A rész 17—20. üteme



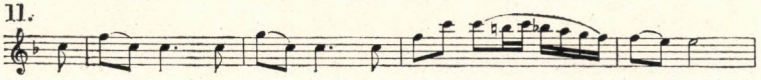
a középső B rész 47—51. üteme

10.



és a befejező C rész 57—60. üteme

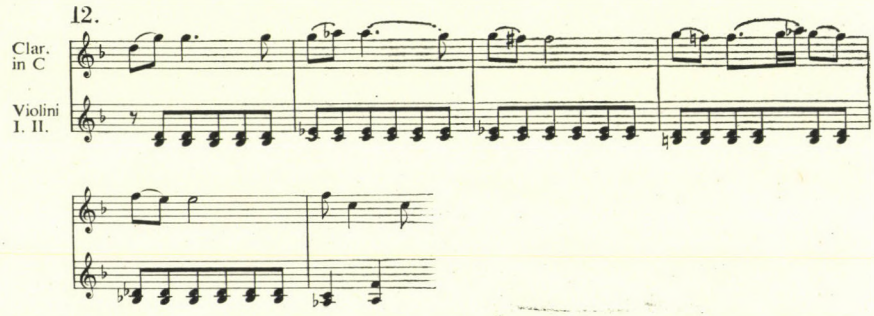
11.



más-más tematikát mutat. Ennek ellenére kétségtelenül fellelhető bizonyos rokonság mindhárom rész néhány ütemében. A tétel dallamanyaga már kimondottan mozarti jellegű, mint azt a fenti idézetek mutatják.

Utalni kell azonban még egy fontos jelenségre ebben a tételben. Arra a talán „merész" akkordfűzésre, amelyet a már idézett 47—51. ütemekben találunk:

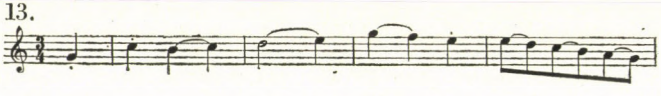
12.



Ez kétségtelenül a korai 1770-es évek „Sturm und Drang" hatását tükrözi, de előlegezése már egyben a 19. századi romantika harmóniavilágának is. Így a lassú tétel a barokkos háromrészes forma, a klasszikus dallamvilág és részben már a romantikus harmonizálás sajátos ötvözetét mutatja.

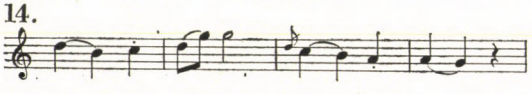
A Rondo, Allegretto feliratú 3/4-es C-dúr harmadik tétel formai felépítése A—B—A—C—A—D—A. Haydnra emlékeztető, könnyed menüettes témáját a szólóhangszer intonálja:
III. 1—4. ütem

13.



melyet a zenekari tutti megismétel. Az első epizód G-dúrban jelenik meg:
III. 17—20. ütem:

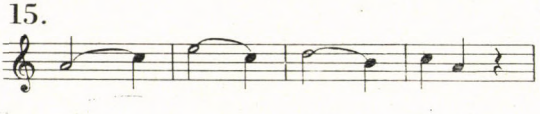
14.



melynek végén rövid klarinétkadencia vezet a témához. A második epizód a-mollban szólal meg ugyancsak a klarinéton.

III. 53—56. ütem:

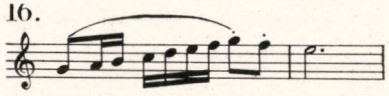
15.



Az utolsó epizódot is a klarinét indítja,

III. 93—94. ütem:

16.



A rondótéma szólójával, majd annak tutti ismétlésével zárul a tétel.

A versenymű zenekari apparátusa igen szerény. A vonóskarhoz mindössze két kürt csatlakozik az első és a harmadik tételben. Ezt az összeállítást klarinétverseny kíséretében a korai szerzők között Johann Stamitznál (a kürtszólamok sajnos elvesztek) és Franz Xaver Pokorny második koncertjében találjuk. Első koncertjében Pokorny két fuvolát ír elő a kürtök mellett. Karl Stamitz már következetesen két oboát, vagy két fuvolát alkalmaz a kürtökhöz a versenyművek kíséretében.

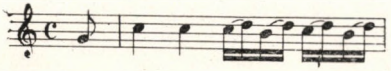
Vanhal a lassú tételben, melyet csak vonósok kísérnek, szordinót ír elő a hegedűknél és a violánál, nyilvánvalóan azért, hogy fokozza annak bensőséges mondanivalóját.

A szólórészek trióepizódként jelennek meg, a klarinétot rendszerint a két hegedű kíséri, az első és a második tételben. A harmadik tétel vidám, rusztikus hangvétele már indokolttá és szükségessé teszi a klarinétnak teljes vonóskarral való kísérését.

A szólóhangszer előírt hangterjedelme semmiféle támpontot sem ad a mű keletkezésének időpontjára vonatkozóan. A szólam ámbitusa mindhárom tételben g^1—c^3 között mozog, ami még Vanhal klarinétra írott más műveinél is szűkebb. Így pl. a klarinét hangterjedelme a B-dúr szonátában[7] a—d^3, a második C-dúr szonátában[8] d^1—e^3. Utalni kell itt arra, hogy Dittersdorf, Vanhal bécsi mestere is hasonló terjedelmű szólamot írt az egyik művében[9], amelyet O. Kroll is említ[10].

Szembetűnő, hogy Vanhal klarinétszonátáiban — amelyek alternatívan hegedűre is íródtak — teljesen hiányzik a klarinétra olyannyira jellemző mély „chalumeau" hangsáv. Még szembetűnőbb ez a körülmény a klarinétverseny szólamánál, amelyik tulajdonképpen bármilyen tetszőleges szoprán hangszerrel is előadható volna. Így fuvolával vagy oboával is. Ezt látszik alátámasztani a Breitkopf „Catalogo delle sinfonie, partita... e concerti" is. Itt Vanhal *négy* fuvolaversenyét hirdetik, melyek közül az első C-dúr verseny kezdő üteme azonos a klarinétverseny első ütemével[11].

17.



Vanhaltól *három* fuvolaverseny maradt fenn, de C-dúr fuvolakoncert nincsen köztük. Nagyon valószínű, hogy a Breitkopf katalógusban előforduló hibák egyikével van dolgunk, amelyben többek között K. Stamitz-Eichner (II.)

[6] Vö. W. A Mozart: A-dúr klarinétkvintett (K. V. 581.) II. tétel.
[7] Mc Ginnis and Marx 1947., Burnet Tuthill.
[8] Cesky Krumlov 132., K, 29.
[9] Karl Dittersdorf: Divertimento Notturno hegedű, *Chalumeau*, két viola összeállításban. A chalumeau hangterjedelme $fisz^1$—c^3. (Ges. d. Musikfreunde, Wien.)
[10] Oskar Kroll: Das Chalumeau. Zeitschrift f. Musikwissensch. XV. 1932. 375. l.
[11] The Breitkopf Thematic Catalogue, The Six Parts and Sixteen Supplements. Ed. Barry S. Brook. N. Y. 1966. Supplemento X. 1775/14 — 574. l.

klarinétkoncertjét oboaversenynek hirdetik[12], K. Stamitz 10. B-dúr klarinétkoncertjét C-dúr fuvolakoncertként említik[13] és ugyancsak itt ajánlják K. Stamitz B-dúr Klarinét-fagott concertantéját oboa-fagott kettősversenyként C-dúrban.

Johann Baptist Vanhal klarinétversenye minden bizonnyal 1775 előtt, feltehetően Olaszországból Bécsbe történt visszatérése idején keletkezhetett. Így kétségtelenül egyidős az első Karl Stamitz klarinétkoncertekkel. Azokkal összehasonlítva nyilván nem áll azonos fokon a klarinét hangterjedelmének, sajátos kifejezési és technikai lehetőségeinek kihasználásában. Ennek ellenére figyelemre méltó mű, mert a *bécsi klasszikus korszak első klarinétversenye* és mint ilyen, a mannheimiak mellett, egyik kezdete annak az útnak, amely Mozarton át a romantikus klarinétversenyekhez vezet.

[12] Breitkopf Supplement XIV.
[13] Breitkopf Supplement XIV.

KÁRPÁTI JÁNOS:

DARIUS MILHAUD EMLÉKEZETE

Darius Milhaud meghalt. Ismét eggyel kevesebb a közöttünk élő nagy kortársak száma, azoké, akik részesei voltak a huszadik századi zene megszületésének. Akik ott lehettek a tízes években, Párizsban, amikor a Sacre először felhangzott, akik tanúi voltak a Pierrot lunaire európai sikerének, akik ismerték Debussyt és Ravelt, Schönberget és Alban Berget, Bartókot és Stravinskyt.

1892-ben született, vagyis tíz évvel később, mint Stravinsky vagy Kodály, egy évvel később mint Szergej Prokofjev, ugyanabban az évben, mint Honegger és három évvel korábban, mint Hindemith. Szeptember 4-én töltötte volna be nyolcvankettedik életévét.

Nevét a zenetörténet a francia „hatok" csoportjában emlegeti, Honegger, Poulenc, Auric, Durey és Tailleferre oldalán. Pedig ez csak rövid ideig tartó, véletlenszerű társulás volt a húszas évek elején. A baráti kötelék nem szakadt meg közöttük, de művészi útjaik elváltak — és ezt épp a két legjelentékenyebb figura — Honegger és Milhaud — zenéje tanúsítja a legjobban. Míg Honeggert — talán svájci eredete miatt, talán a barokkhoz való vonzódása következtében — sötétebb, szenvedélyesebb színek jellemzik, Milhaud a latin szellemnek lett tipikus képviselője.

Aix-en-Provence-ban, Dél-Franciaország e patinás városában született, Avignon, Orange, Marseilles, Arles szomszédságában, az európai kultúra történelmi hagyományokban gazdag szinterén, az ókori latin, valamint a középkori gall, olasz, spanyol és szefard zsidó kultúra találkozási pontján.

A nyolcvankettedik esztendőben lezárult élet eseményekben, alkotásokban, barátságokban és utazásokban egyaránt gazdag. Tanulmányait a párizsi konzervatóriumban végezte hegedű, majd zeneszerzés szakon, de nem volt „jeles" tanuló és még csak meg sem próbálta elnyerni a francia muzsikusok pályaindító római ösztöndíját. Milhaud iskoláit — bár közhelyként hangzik — valójában az élet jelentette; gyorsan bekerült a párizsi művészvilágba, ahol kiváló muzsikusbarátok és festők, de mindenekelőtt nagy költők és írók, mint Paul Claudel és André Gide, adták neki az első, döntő impulzusokat. Különösen Paul Claudelhez fűzte nagy, életre szóló barátság; az idősebb, már sikeres író, aki meglepő diplomáciai karriert is befutott, mély rokonszenvvel karolta fel a fiatal muzsikust és kitörölhetetlen művészi élményt nyújtott számára azzal, hogy 1917-ben magával vitte titkárként Rio de Janeiróba, nagykövet állomáshelyére.

Így történt, hogy a fiatal muzsikus, aki Aiszkhülosz-drámák Claudel-féle francia átdolgozásából opera-trilógiát tervezett, a riói karnevál forgatagában egy egészen másféle zenei világ vonzásába került. És engedett ennek a vonzásnak, mert össze tudta egyeztetni magában az európai mediterrán szellemet a brazil folklórral, mert felismerte, hogy az úgynevezett komoly műfajok drámaiságát nem választja el mély szakadék a halálosan komolyan vett tánctól.

A másik nagy felfedezést New York nyújtotta Milhaudnak, a Harlemben hallott néger jazz, mely zeneileg ugyan távol áll a Rióban hallott tánczenétől, de mély belső kapcsolat is fűzi annak spontán ösztönvilágához. Milhaud meghallotta ezeket a távoli üzeneteket, nemcsak és nem elsősorban azért, mert egzotikumra vágyott, hanem azért is, mert ezeknek a friss, harsány hangvételű, ritmikusan kitárulkozó zenéknek a segítségével valóban hadat lehetett üzenni az európai művészetben uralkodó sznobisztikus finomkodásnak, széplelkűségnek. A „Hatok" közül Milhaud értette meg a legjobban Erik Satie polgárbotránkoztató művészi programját, és Jean Cocteau hadüzenetét minden olyan zenével szemben, melyet — úgymond — „tenyérbe hajtott fejjel illik hallgatni".

Milhaud európai hírnevét egy Cocteau-val közös vállalkozás alapozta meg, az „Ökör a háztetőn" című moziszimfónia, melynek a zenei anyaga teljes egészében brazil néptáncokból áll, s amely címét is egy jól ismert brazíliai dalból kölcsönözte. Bár a zeneszerző hevesen tiltakozott, hogy őt, az Aiszkhülosz-drámák megzenésítőjét „mulattató vásári muzsikusnak" kiáltsák ki, az „Ökör a háztetőn" mégis egy korszakot nyitott meg: az egyszerűség, a népiesség, az utca hangjának lázadását.

A nagy nyugati utakat a húszas évek közepén keleti utazások egészítik ki: Athén, Konstantinápoly, Bejrút, Kairó, majd Moszkva és Leningrád. Milhaud valósággal habzsolja az új tájakat és új városokat, ahogyan habzsolja a világról való ismereteket, az irodalmat, a képeket, a társaságot, egyszóval: az életet. És a befogadás bősége az adakozás bőségével társul: könnyen, gyorsan és sokat komponál, mint a XVIII. századi muzsikusok. Hetvenéves korában már négyszázadik opusza fölött jár, s ha kis statisztikát csinálunk e most lezárult életmű mennyiségi adataiból, 13 operát, 14 balettet, 20 oratóriumot és kantátát, 26 szimfonikus kompozíciót, több mint 30 különféle versenyművet, 50 különböző kamaraművet és több mint 100 versmegzenésítést számlálhatunk meg. Ez a termékenység együttjár a művek színvonalának elég nagy mérvű ingadozásával, de mindenképpen arra mutat, hogy Milhaud a romantikus egyéniségkultusszal szembefordulva a régi mesterek józan, mindennapi használatra alkalmas muzsikálását igyekszik követni.

Ez az életet habzsoló muzsikus, aki mértéktelen volt az utazásokban és mértéktelen az alkotásban, a barátságokat is szinte mértéktelenül halmozta. Aligha túlzás, ha azt mondjuk: Milhaud személyesen ismerte a korszak valamennyi jelentős muzsikusát, íróját, költőjét, festőjét. A költők sora már csak azért is fontos, mert mind alkotásra ösztönzi — a gyermekkori pajtástól, Armand Luneltől és a századforduló nagyjaitól: Rimbaud-tól, Verlaine-től és Mallarmétól kezdve, Claudelen, Giden, Jammes-on, Cendrars-on, Rilkén keresztül Anouilh-ig, Giraudoux-ig, Max Jacobig és Superville-ig — hogy csak néhány fontosabb nevet említsünk. E névsorból, a nagy Claudel mellett Fran-

cis Jammes emelkedik ki — az a költő, aki az Op. 1-től kezdve kíséri Milhaud-t az alkotások útján egészen az Op. 398-ig, 1912-től 1962-ig. Úgy látszik, ez a harsány színekkel, erőteljesebb hatásokkal kacérkodó muzsikus a lelke mélyén Jammes finom hangvételű, tiszta lírájára rezonált a leginkább.

Milhaud zenéjét hallgatva vagy az életút mozgalmasságát szemlélve, senki sem gondolná, hogy ez a muzsikus életének mintegy a felét súlyos betegséggel küzdve, ágyhoz, tolószékhez láncolva élte le. Krónikus reuma bénította meg testét, mely a harmincas években jelentkezett, s fokozatosan hatalmasodott el rajta. Ő azonban nem adta meg magát: folytatta a munkát, a vezénylést, a közéleti tevékenységet, s amikor a német megszállás miatt emigrációba kényszerült, egy amerikai egyetemen tanított. A háború után pedig Európa és Amerika között osztotta meg életét, mert Franciaországtól nem tudott megválni, de a számára oly kedves egyetemi ifjúság légköre is vonzotta.

„Provence-i francia vagyok" — írta magáról Milhaud, és ezt az életmű tekintélyes számú darabja bizonyítja — még ha igaz is egyik kritikusának mondása: „Milhaud számára a Provence Konstantinápolynál kezdődik és Rio de Janeiróig tart." Erről a Provence-ról szól a camargue-i népdalok feldolgozása, erről a Carpentras-i Eszter című opera, erről az Aix-i karnevál, a Trubadúr-énekek melódiája, a Rhône folyó dala, a Virágzó középkor című balett és mindenekelőtt: a Provence-i szvit, mely szinte a zeneszerző személyes hitvallása.

Darius Milhaud muzsikáját — és tegyük hozzá: több francia kortársának művészetét — alig ismerjük Magyarországon. Ha ennek válogatásunk szigorúsága lenne az oka, még elfogadnánk. Zenei közfelfogásunkat azonban az jellemzi, hogy nagyon szűk körből válogatunk és érdeklődésünk is jobbára az ismert, kitaposott úton halad. Tudjuk jól, hogy Milhaud darabjait nem lehet összemérni századunk legnagyobb alkotóinak — Bartóknak, Bergnek, Sztravinszkijnak — műveivel, de hatalmas életművéből válogatva így is bőven találhatunk érdekes, friss, egészséges muzsikát. Ha eddig nem, legalább most próbáljuk élvezni ezt a mélyen emberi, földhöz és néphez hű, színes és változatos költői világot, melynek hátterében a régi trubadúrdallamokat éppúgy felfedezhetjük, mint Cézanne színeit és Van Gogh lángolását.

LESZNAI LAJOS:

*A VARÁZSFUVOLA-NYITÁNY SZERVES FELÉPÍTÉSÉRŐL**

Gazdag és sokoldalú irodalom áll rendelkezésünkre Mozart életéről és műveiről; halála óta minden időszakban számos kutató igyekezett történelmi szerepét meghatározni. A Mozartról szóló tudományos kutatások igen sok esetben ellentétes eredményekhez, ennélfogva vitákhoz vezettek. Ezek a viták természetesen magukon viselik koruk jellegét, annak érdekeit, gondolatait, érzésvilágát, szimpátiáit.

Nyilvánvaló ennélfogva, hogy időről időre már ilyen okoknál fogva is az eddig nyert felismeréseket újra kell fogalmazni; hiszen a régi igazságok gyakran elöregednek és új tudományos eredmények eddig elért tudásunkat kiegészítik, sőt néha alapvetően megváltoztatják. Bizonyos, hogy új eszmék legtöbbször hozzájárulnak ahhoz, hogy felismeréseink alaposabbakká, átfogóbbakká váljanak.

Mindezekből következik, hogy semmi esetre sem lehet haszontalan dolog, ha most számos eddigi idevágó kutatómunka után újra elővesszük Mozart szerzeményeit, hogy azokat újabb tudományos eredmények és szemléletek alapján megvizsgáljuk. Bizonyos, hogy munkánk során új eredményekre bukkanunk majd, amelyeket Mozart egyéb műveinek sőt más szerzők munkáinak vizsgálatánál, elemzésénél hasznosíthatunk.

Ezúttal Mozart Varázsfuvola-nyitányát igyekszünk újra megvizsgálni és mélyebb megismerésének irányába néhány lépést tenni.

Fontos körülménynek tartjuk, hogy a nyitány az opera befejezése után keletkezett, amikor a komponista már képes volt egy szempillantás alatt az egész művet mintegy gyújtópontból egyszerre áttekinteni, vagy maga előtt elvonultatni.

A második fontos körülmény a nyitány imitációs részére vonatkozik. Magában az operában a második felvonás fináléjában a két fáklyás őrálló (c-mollban álló) jelenete szintén imitációs faktúrában van megkomponálva.

Mozart vázlatai között szerepel K. V. Anh. 78. megjelöléssel egy megkezdett korálfeldolgozás (l. Otto Jahn: W. A. Mozart. IV. kötet. Leipzig 1859. VIII. kottamelléklet). A vázlatban és a Varázsfuvola c-moll jelenetében az „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" kezdetű korál került feldolgozásra. Az Anh. 78. megjelölésű (valószínűleg vonósnégyesre elgondolt) tételben az első két sor ismétlődik, a Varázsfuvola-jelenetben nem.

* E tanulmány közreadásával a 70 éves Lesznai Lajost köszöntjük.

Otto Jahn említett művében (617. old.) erről a részről a következőket olvashatjuk:

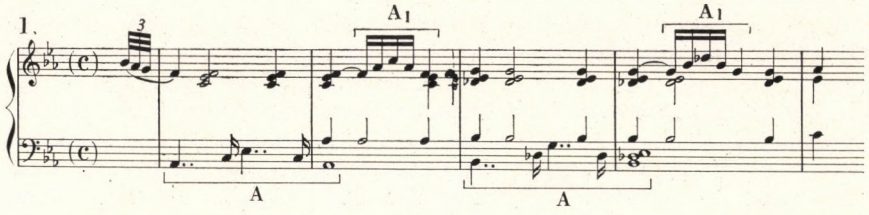
„Al. Fuchs közlése szerint (Wien. Mus. Ztg. 1841. 58. l) ez lenne az első darab, melyet Mozart ehhez az operához felvázolt, amiből csak az tűnik ki, hogy ehhez egy kész kontrapunktikus munkát használt volna fel. Eredeti formájában a tétel a finálé összefüggésében folyamatosan van ugyan leírva, de a kezdetben finom, egyre sietősebbé váló kézírásból világosan látható, hogy a leírás kész vázlatból történt."

Nyilvánvaló, hogy a faktúra hasonlósága nem lehet véletlen. A zenei kifejezőeszközök hasonlósága mindenesetre a művészi tartalom hasonlóságára utal. Minthogy azonban a faktúra a zenei kifejezőeszközök egyike, ebben az esetben is a zenei tartalom hasonlóságára következtethetünk.

További fontos tényező az a dramaturgiai szerep, amelyet a két említett rész betölt. A nyitány imitációs része kétségtelenül az útkeresést ábrázolja, az őrállók éneke a finálében azonban a helyes út elérésére ad tanácsot. Amikor hangsúlyozzuk, hogy a fáklyások jelenete elsőnek és a nyitány utolsónak készült el a Varázsfuvolából, további útmutatást nyerünk az opera e részeinek értelmezésére.

Térjünk már most vissza az operanyitány indulására. A bevezető akkordok, amelyek az összes hangszereken szólalnak meg, nagyszerű, ünnepélyes eseményre készítenek elő. A felsőbb szólamokat intonáló hangszerekben egy tört hármashangzatot hallunk, ami az opera folyamán többször is különös fontossághoz jut.

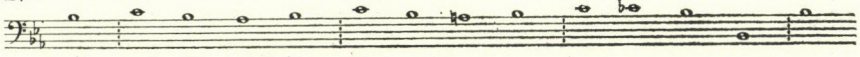
Az első Esz-dúr akkordok tehát egy pompázatos, fensőséges világot idéznek, mint Mozart Esz-dúr műveinek nagy részében. Az akkord-bevezetés után egy lassú, méltóságos folytatás következik:



Ez a rész egy szimfóniatétel lassú bevezetőjének szerepét tölti be. Mozart lassú szimfóniabevezetői, különösen érett korszakában, csodálatos példái a következetes és tudatos művészi formálómunkának.

A nyílt, kötetlen zenei struktúra általában a lírai hangulat, a belső élet ábrázolása és kifejezése. Mozart azonban ilyen esetekben — a mi esetünkben is — szerkezeti feszültséget hoz létre a basszus-szólam tervszerű alakításával. A Varázsfuvola-nyitányban a basszus-szólamnak egyik melodikus fordulata, amelyet a kottapéldában „A"-val jelzünk, az első hegedűkben diminúcióban szólal meg (A^1); ez azután ismétlődik, kromatikus eltolódással, ami a feszültséget növeli. Ezek után a melódiaszólamokban egyfajta dallami lebegés következik be, amelyet azonban a basszus következetes vonalvezetése támaszt alá:

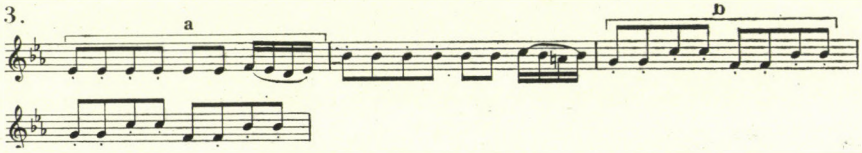
2.



Ez a szólamrész határozott periodikus jellegű; a basszus ez esetben az az alap, amely megtámasztja a kissé lebegő dallamiságot, amit e helyen hallhatunk. A basszusban a periodizálás kétszer ismétlődik, mindannyiszor egyre több kromatikus eltolódással; végül a melódia a dominánson fejeződik be.

Ezek után hangzik el az imitációs téma:

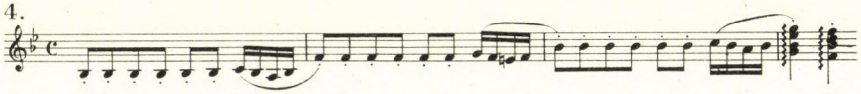
3.



Ez a téma két motívumból áll, egyenként egy-egy ütem terjedelmű, amelyet a kottapéldában „a" és „b" jelzéssel láttunk el. Az első motívum a dominánsban ismétlődik, a másik hang szerint.

Ismeretes, hogy ez a téma feltűnően hasonlít Muzio Clementi egyik zongoraszonátájának első témájához (op. 42/2):

4.

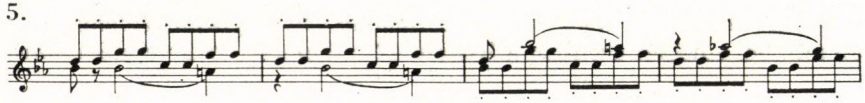


amelyről a komponista maga megjegyezte, hogy 1781. december 24-én a bécsi udvarnál II. József császár és Mozart jelenlétében előadta.

Mi az alapvető különbség a két téma között? Mindenekelőtt, hogy Clementi a kezdő motívumot *kétszer* ismétli, Mozart a Varázsfuvola imitációs témájában azonban csak egyszer. Ennek következménye, hogy Clementinek a téma továbbfejlesztése során a tonikából kell elindulnia, Mozart azonban az ismétlés után a dominánshoz érkezett. Az első esetben — tehát Clementinél — visszatérésről van szó, a második esetben, Mozartnál, továbbhaladásról. A kétszeri ismétlés, tehát a háromszori megszólaltatás Mozartnál tulajdonképpen indokolt lett volna, ha az egész operában fontos szerepet betöltő hármas szimbolikát tartjuk szem előtt; ebben az esetben azonban Mozart a szimbólum hátrányára és a zeneiség előnyére döntött. A szimbólum és a zene versenyében tehát ebben az esetben a zene győzedelmeskedett!

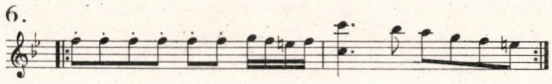
Bár a Varázsfuvola-nyitányban a témák sokoldalú ellenpontos feldolgozásban szólalnak meg, a mű mégis szonátastruktúrában áll, amelyben az imitációs téma „a"-motívuma különösen fontos szerepet játszik. A „b"-motívum újabb momentummal járul az egész mű gazdagodásához: vele együtt egy sóhajszerű zenei alakzatot hallhatunk:

5.



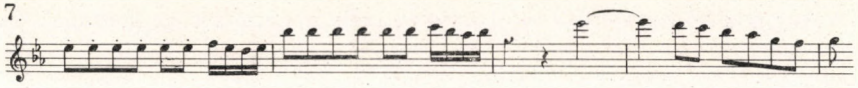
A Clementi-szonátában a melléktéma a kezdőtéma továbbfejlesztéséből adódik:

6.



Rendkívül érdekes ezt a folytatást Mozart folytatásával összevetni

7.

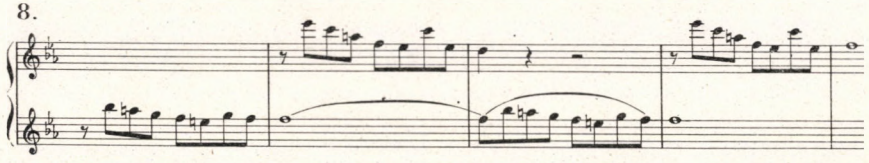


A Varázsfuvola-nyitányban tehát — ugyanúgy, mint a Clementi-zongoraszonátában — a lefelé menő diatonikus folytatás azonos. Itt talán azzal a kérdéssel állunk szemben, vajon nem uralkodik-e valamilyen törvényszerűség egy adott téma folytatása esetében, különösen ha ugyanarról a zenetörténeti stíluskorszakról van szó? Bizonyára érdemes lenne Mozart, de más zeneszerzők témáit ilyen irányú vizsgálatnak alávetni.

Bizonyos, hogy egy szonátatétel melléktémájaként csak olyan dallam alkalmazható, amely nemcsak kontrasztot alkot az adott kezdőtémával, hanem egyben ezzel rokon is, mert különben a két téma között semmi szerves összefüggést nem találhatnánk s nem éreznénk, hogy a két téma ugyanazon műnek organikus részei.

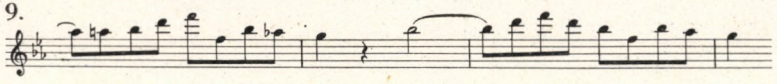
A Varázsfuvola-nyitány tulajdonképpeni „melléktémája" az a kérdés-felelet játék, amely első jelentkezésekor, a kialakult hagyományoknak megfelelően a domináns B-dúrban szólal meg:

8.



A dialógusjelleget hangsúlyozza a hangszerelés — a párbeszéd oboa és fuvola között — és ez már önmagában is útmutatást jelenthet a mű elemzésénél. Az elemzést megkönnyíti az a tény is, hogy ez a téma a reprízben megváltozott formában jelentkezik:

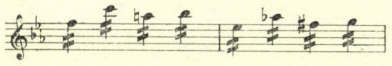
9.



Ebben az esetben azonban már nincsen szó dialógusról: a párhuzamos fuvola- és klarinétszólamok az expozícióban elhangzott dallam logikus folytatását fejezik ki, amikor is a háttérben az imitációs téma „a"-motívuma húzódik meg.

A diatonikus mellékgondolat (7. kottapélda szerint) után egy átmeneti figura következik, amely az imitációs téma „b"-motívumával rokon:

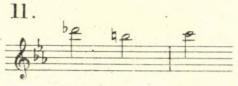
10.



Rokon ezzel az a „sóhaj"-motívum is, amelyet az 5. kottapéldában idéztünk. Ugyanezt a motívumot azonban a feldolgozási részben is többször hallhatjuk.

A kompozíció befejezése előtt ugyanennek a témának augmentációjával találkozunk:

11.

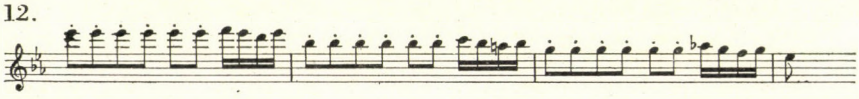


A feldolgozás a nyitány kezdetén hallható fanfárral indul — bizonyítéka ez annak, hogy ez a fanfár tulajdonképpen szintén a szonátastruktúrához tartozik.

A feldolgozási részben a 3. kottapélda „a" motívuma csaknem minden esetben a diatonikus melléktéma kíséretében fordul elő. A két zenei gondolat, a diatonikus Tamino-motívum és a főtémaként elhangzó imitációs motívum, egymással szemben állnak, harcolnak egymással. Ez a harc az erkölcsi kötelesség és a szerelem között dúl.

Az egész mű befejezése előtt hallhatjuk a lefelé menő hármashangzatot az első allegro-motívum körülírásával:

12.



Önkéntelenül is eszünkbe ötlik a Lohengrin-nyitány indulása, ahol is az alapgondolat a lefelé szállás, lefelé lebegés. Wagnernél azonban ez a lefelé irányuló mozgás az ezután lejátszódó dráma előzménye, Mozartnál azonban ez a lefelé irányuló esés, a tört hármashangzat, valami jelenleg létező — Sarastro birodalma.

A témák szerves összetartozása művészi-zenei eszközökkel olyan módon nyer kifejezést, nemcsak Mozart, hanem más komponisták nagyobb műveiben, hogy a kontraszttémák, de még ezeken kívül az átmenetek és gyakran a kísérő figurációk is eleve ismerősökként hangzanak. Ez az összefüggés, ez az alapgondolat Mozartnál különösen abból következik, hogy a szerzemények egységes világot képviselnek.

Mozart művei különösen alkalmasak arra, hogy belőlük kiindulva a zenei-motivikus összefüggéseket kutassuk, vizsgáljuk és megkíséreljük ezeknek tartalmi elemzését is megvalósítani. Feltételezhetjük, hogy a zeneműben megnyilvánuló szervesség, amelynek példáját a Varázsfuvola-nyitányban is

megtaláltuk, Mozart egyéb műveiben is megtalálható. Ez az összefüggés nemcsak az egyes zeneművek alkotórészei között áll fenn, hanem nagyobb arányú alkotások — operák, szimfóniák, misék stb. — között is összekötő kapocsként felfedezhetők. Lehetséges, hogy ez a szerves összetartozás a mi nyugati zenekultúránk egyik eddig kialakult igen fontos sajátossága. Érdemes lenne ezért ilyen szempontból más komponisták műveit, sőt talán az egy zenetörténeti stíluskorszak műveit is megvizsgálni.

LAKATOS ISTVÁN:

*A 25 ÉVES KOLOZSVÁRI ÁLLAMI MAGYAR OPERA**

A KOLOZSVÁRI OPERAJÁTSZAS MÚLTJÁBÓL

Mikor Kolozsváron 1792-ben megkezdte működését az első magyar nyelvű színház, a közönség kívánságára műsorra tűzött zenés játékokat is. Kotsi Patkó János színigazgató — minthogy maga is jó zenész volt — szívesen törődött az énekes darabokkal. Az 1800 előtt előadott dalos játékok közül legtöbbször az Inkle és Járikó címűt játszották, melynek zenéjét a bécsi Ferdinand Kauer szerezte. A társulatnak 1803-tól Lavotta János volt a karmestere, és a kis zenekar tagjai nagyrészt a város jobb műkedvelőiből toborzódtak. Az 1803—1804-es évad legsikeresebb darabja Carl Ditters von Dittersdorf bécsi muzsikus Doktor és patikárius című kétfelvonásos operája volt. A közönség szívesen hallgatta a Csörgő sapka című énekes játékot is, melynek szövegét a neves bécsi színigazgató Emanuel Schikaneder, zenéjét pedig Josef Henneberg szerezte. Az 1804—1805-ös évadban színpadra kerülnek az első balettek: A chinai ünneplés, valamint az A tengeren való tavaszi sétálás című. Mindkettő zenéjét Reinwart József Károly, a társulat táncmestere állította össze.[1]

Az erdélyi operajátszás kiemelkedő eseménye a kolozsvári kőszínház megépülte a Farkas utcában (1821). Egy év múltán mutatják be Ruzitska József Béla futása című alkotását, az első ismert, hangjegyes lejegyzésben megmaradt magyar dalművet. Ezt a szerző, aki a színház akkori karmestere volt, Kolozsvárt írta és itt került 1822. december 26-án közönség elé.[2] Partitúráját a kolozsvári egyetemi központi könyvtár kézirattára őrzi. A nagy lelkesedéssel szervezett operai részleget néhány év elteltével már alig pártolja a közönség. Hihetőleg gyengék voltak az előadások és ezért fel kellett frissíteni a társulatot. Így történt, hogy az 1823—24 idényre Nagy Lázár színigazgató szerződtette Déryné Széppataki Rózát, az első magyar operaprimadonnát. Ő lett a lelke, mozgatója, szervezője a daljátékoknak.[3] Közreműködésével kerülnek bemutatásra Rossini operái, melyek közül Heinisch József vezénylésével különösen a Sevillai borbélynak volt maradandó sikere. Déryné szorgal-

* Jelen tanulmányt az eredeti színlapok, műsorok, műsorfüzetek, valamint a kolozsvári Állami Magyar Opera művészeti titkárságának rendelkezésemre bocsátott feljegyzéseinek felhasználásával írtam.

[1] Lakatos István: Az erdélyi színpadi táncművészet kezdetei a kolozsvári állandó kőszínház megépültéig. Táncművészet. Budapest 1956. 257—261 old.

[2] Lakatos István: Az első magyar dalmű. Erdélyi Helikon. Kolozsvár. 1939. 344—350 old.

[3] Ferenczi Zoltán: A kolozsvári színészet és színház története. Kolozsvár 1897. 304—310 old.

mazására tűzték műsorra 1827. május 30-án Mozart Don Juanját. Déryné azonban 1827-ben távozott Kolozsvárról, és utána hanyatlás állt be az operai előadásokban.

A negyvenes években ismét jó a társulat. Előadják Rossini, Bellini, Donizetti és Verdi akkoriban divatos operáit. Ezek mellett szóhoz jutnak Auber és Meyerbeer mindenfelé játszott dalművei is. Az együttes karmestere Böhm Gusztáv és olyan énekesei voltak, mint Szerdahelyi Nelli, Lukácsy Antónia koloratúrénekesnők és Follinus János tenorista. Ilyen körülmények között érthető, hogy 1846 tavaszán Szabó és Havi igazgatók olaszországi vendégszereplésre vállalkozhattak és a társulat nagy sikerrel játszott Paduában, Veronában, Milánóban és Udinében.[4]

A forradalom évében, 1848. április 25-én az együttes még bemutatta Verdi Ernaniját, de már bizonytalanná vált a színház további működése és 1849 végén a társulat feloszlott. A szabadságharc leverését követő osztrák elnyomás éveiben nehezen indult meg Kolozsváron a művészeti élet. A szigorú cenzúra akadályozott minden kezdeményzést. Ennek ellenére az 1852—1853 évadban a színházban újra megindult a munka és a cenzúra ébersége dacára műsorra tűzik Erkel Ferenc haladó szellemű dalművét a Hunyadi Lászlót. Természetesen a szövegkönyvön lényeges változtatásokat kellett eszközölni és így került az opera 1853. február 26-án közönség elé. Évek múltán annyira enyhült az osztrák terror, hogy 1866. február 27-én bemutathatták Kolozsváron a Bánk bánt is.[5]

Havi Mihály igazgatása alatt 1858-ban újra átszervezik és kibővítik a daltársulatot, mely Káldy Gyula karmester irányításával jó operaelőadásokkal lepte meg a város közönségét. Az Ernani sikere után Kolozsváron sorra közönség elé került Verdi többi dalműve is: A két Foscari (1852. január 10.), a Rigoletto (1854. április 4.), a Trubadúr (1858. november 6.), a Nabucco (1858. december 7.) és a Traviata (1861. április 6.). A társulat legjelentősebb erői Ferenczi Izabella, Szerdahelyi Nelli, Follinus János, Mezei Vilmos és Baráti Sándor voltak.[6] A kolozsvári operatársaság olyan erős és oly jó a híre, hogy rendszeresen fellép Szebenben, Brassóban, sőt a társulat 1860-ban elutazik Bukarestbe és hetekig ott vendégszerepel.[7]

Havi Mihály társulatával új műfajt mutatott be Kolozsváron: az operettet. Látva Offenbach és Suppé közönségsikerét, sorra veszi e szerzők akkoriban már sokat játszott, könnyed hangulatú darabjait. A közönség esténként megtöltötte a színházat és a busás bevételekre szükség is volt, hogy az operaelőadások újra elfoglalhassák méltó helyüket a színház előadásainak keretében. Follinus János, majd az őt hamarosan követő Fehérváry Antal színigazgatók 1866-ban újabb énekesek szerződtetésével átszervezik a dalműegyüttest.

A század utolsó negyedében az opera és operett jól megférték egymás mellett. Fehérváry társulatában az énekes műfajok keretében olyan művészek

[4] Uo. 367—368 old. — Erdélyi Híradó 1846. 143. sz. — Múlt és Jelen Kolozsvár 1846. 42. és 76. sz.

[5] I. Lakatos: Ferenc Erkels Opern in Klausenburg (Kolozsvár, Cluj) und Bukarest. Studia Musicologica Budapest 1969. 11. sz. 259—263. old.

[6] Korunk. Kolozsvár, 1963. 4. sz. 521—524 old.

[7] Follinus János: A bukaresti expedíció 1860-ban. A Magyar Színészet évkönyve. 1873. évre. Pest 1873. 160—164. — Bukaresti Magyar Közlöny 1860. május 6., június 30., július 4. — Nationalu Bucuresti 1860. június 2. és július 12. — Kolozsvári Közlöny 1860. június 7., július 10., augusztus 11., október 2. — Kolozsvári Színházi Közlöny 1860. március 28.

léptek színpadra, mint Huber Ida, Fehérváry Mari, Pajor Anna, Odry Lehel, Follinus János, Fektér Ferenc és Marczel Géza. Karmesterek pedig Káldy Gyula és Jakobi Jakab voltak. Az operairodalom legjelentősebb alkotásai kerülnek műsorra: A zsidónő, Linda, Bűvös vadász, Ernani, Álarcosbál, Traviata, Trubadúr, Hugenották, Szerelmi bájital, Rigoletto, Alvajáró, Borgia Lucretia, Márta, Ördög Róbert, Sevillai borbély, Nabucco, Norma, Lammermoori Lucia, Hunyadi László, Don Pasquale. A klasszikus operettek közül pedig Orpheus az alvilágban, Szép Galathea, Szép Heléna.[8] Az érdeklődés középpontjában tehát Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi mellett Offenbach és Suppé művei állottak.

1906-ban Janovics Jenő került a kolozsvári színház élére, aki nagy súlyt helyezett az operaelőadásokra, miért is igen jó karmestereket szerződtetett Müller Ottó, Kerner Jenő, Virányi Jenő és Bródy Miklós személyében. Olyan énekeseket hozott Kolozsvárra, mint Baranyai Jolán, Lévay Ilonka, Bretan Miklós, Pavel Constantin, Farkas Sándor. Népszerűek lettek az operaelődások, mert olyan addig nem játszott dalműveket tűztek műsorra, mint Gounod Faustja, Thomas Mignonja, Mascagni Parasztbecsülete, Leoncavallo Bajazzókja, Kienzl Bibliás embere, Bizet Carmenje, vagy Wagner Bolygó hollandija. Janovicsnak arra is gondja volt, hogy magyar szerzők művei színpadhoz jussanak. Így szólalhattak meg a kolozsvári színpadon Major J. Gyula, Goldmark Károly, Erkel Ferenc, Hubay Jenő, Szabados Béla, Kacsóh Pongrác, Farkas Ödön és Bródy Miklós operái.[9]

A két világháború között már csak elvétve kerül sor Kolozsváron egy-egy Puccini-, Verdi-, Leoncavallo- vagy Mascagni-opera magyar nyelvű előadására. Ennek az időszaknak nagy eseménye volt Kodály Zoltán Háry Jánosának 1938. évi bemutatója. A prózai darabokra és operettekre beállított társulat, kicsiny zenekarával, korlátolt képességű énekeseivel igen nehéz feladatra vállalkozott. A bemutatónak mégis hatalmas sikere volt.

A felszabadulásunkat megelőző években a kolozsvári színház a mostoha körülmények ellenére elvétve operákat is műsorra tűzött, mert ezt a közönség állandóan szorgalmazta.

A magyar nyelvű operajátszásnak a felszabadulás után nemsokára szocialista rendszerünk tág teret biztosított az állami opera megteremtésével.

A KOLOZSVÁRI ÁLLAMI MAGYAR OPERA MEGALAKULÁSA ÉS BEMUTATKOZÁSA

A felszabadulás után, pártunk és kormányunk következetes nemzetiségi politikája eredményeként hamarosan határozat született az Állami Magyar Opera megszervezéséről. Ezzel a Romániában élő magyar nemzetiségű dolgozók régi vágya teljesült, szellemi életünk jelentős zenei intézménnyel gazdagodott.

Az intézmény szervezésével annak első igazgatóját, Eisikovits Mihály zeneszerzőt bízták meg. 1948-tól 1950. április 1-ig állott az opera élén. Az igazgató az új Opera célkitűzéseit a következőképpen fogalmazta meg:[10] „Öt ne-

[8] Janovics Jenő: A Farkas utcai színház. Budapest. 1941. 303—306 old.
[9] Uo. 309—312 old.
[10] A színház 1948. évi első műsorfüzetének első oldalán.

gyedszázadot meghaladó kolozsvári magyar operatradíció kel újra életre, az újonnan szervezett Népopera közeli megnyitásával. Sietünk leszögezni azonban, nemcsak hagyományfolytatás az egyedüli célunk, ennél jóval több és jelentősebb a teljesítésre váró feladatunk: a közelmúlt három évtizedének ... operettkultuszát számoljuk fel és egyben lerakjuk ... a felszabadult dolgozó tömegek jövő színháza alapjait ... Az anyanyelv, sajátos kultúránk elévülhetetlen jogait fojtogató bilincsek lehulltak s örökre szétporladtak a szabadságot s az emberi méltóságot mindnyájunk számára meghozó, egyforma mértékben biztosító Román Népi Köztársaságban ... Népoperánk műsorpolitikája lényegesen eltér a megszokott polgári ízlést szolgáló operaházak programjától és úttörő munkát akar végezni egy, a széles rétegek lelkivilágához közelebb álló új dalműszínháztípus felé ... Népies tárgyú és zenéjű daljátékok, vígoperák és táncjátékok fogják műsorunk gerincét képezni. Ugyancsak kellő gondot fordítunk az időtálló klasszikus magyar és szomszédnépek operairodalmára ..."

Az új opera igazgatóságának néhány hivatásos operaénekes mellett, zenefőiskolai hallgatók és különböző munkahelyekről toborzott, jó adottságú műkedvelők állottak rendelkezésére. Ezekből kellett összeválogatni az új társulatot.

A heterogén elemekből összeálló zenekar megkezdte a próbákat és közben szimfonikus hangversenyeket is adott.

A kolozsvári Állami Magyar Operát 1948. december 11-én nyitották meg látványos és lelkesedéstől fűtött ünnepségek keretében. Az első két operát, Kodály Zoltán Háry Jánosát és B. Smetana Eladott menyasszonyát (bemutató: 1949. január 6.) Rónai Antal, akkor még a Román Opera karnagya, mint vendég tanította be és vezényelte. Kik is vettek részt a bemutató előkészítésében? Minthogy még nem volt az intézménynek saját rendezője, ezt a munkát a nagyváradi Gróf Lászlóra bízták. A karigazgató tisztjét Péterffy István zenetanár látta el. A főbb szerepeket a következő énekesekre osztották: Háry János — Szentes Ferenc, Őrzse — Wilkovits Kató, Ferenc császár — Fekete Mihály, Császárné — Kovács Irén, Napóleon — Szendrei Mihály, Mária Lujza — Kovács Kató, Öreg Marci kocsis — Sass László, Ebelasztin — Csóka József, Meluzina grófnő — H. Takács Anna, Esztrella — Kemény Klió. Tehát a főszerepek egy részét prózai színészek játszták, mert a szerződtetett fiatal és gyakorlatlan énekesek még nem voltak színpadképesek. Erre őket elő kellett készíteni.

A bemutató napján a napi sajtóban az opera célkitűzéseiről ezek a sorok voltak olvashatók:[11] „A Népopera ... a népet, a demokráciát kívánja szolgálni ... nem véletlenül választotta első évadnyitó darabjának Kodály Zoltán örökbecsű népi játékát, a Háry Jánost ... A megnyitó előadás új szakaszt jelent dolgozó tömegeink művelődésében ..."

Az első kinevezett karmester a Iaşi-i filharmóniától áthelyezett Antonin Ciolan volt, aki azonnal megkezdte a zenekar nevelését és hamarosan közönség elé lépett Muszorgszkij daljátékával, a Szorocsinci vásárral (1949. április 26.), melynek egyik főszerepét a Román Opera magánénekesnője Stella Simonetti alakította.[12] Másodkarmesternek Demián Vilmos került az operához,

[11] Világosság. Kolozsvár 1948. december 11.
[12] Világosság. 1949. május 5.

aki miután A. Ciolánnal szimfonikus hangversenyeket vezényelt, Johann Schenknek Beethoven egykori tanárjának Csodadoktor című kamaraoperájával lépett közönség elé.

Hamarosan műsorra tűzik Erkel Ferenc két operáját: a Bánk bánt (1949. március 8.) és a Hunyadi Lászlót (1949. november 3.). Mindkettőt vendégként a kolozsvári Román Opera karmestere, Eugen Lazăr tantíotta be és vezényelte. A Bánk bánban a főszerepeket még a testvérintézet tagjai Augustin Almăsanu és Cornel Ivan énekelték magyar nyelven.[13] Munkahelyéről került az Állami Magyar Opera kötelékébe Ottrok Ferenc tenorista, aki Kodály Székely fonójában (1950. március 9.) mutatkozott be. Ezt a népi daljátékot már az új karigazgató Nagy István készítette elő és vezényelte.[14]

Még Eisikovits Mihály igazgatósága alatt mutatják be Gaetano Donizetti Don Pasquale című vígoperáját (1950. január 24.), de már 1950. április 1-én új igazgató kerül az opera élére Kallós József énekes személyében és így a még Eisikovits idején előkészített, Otto Nicolai által szerzett Windsori víg nők című vígopera bemutatása (1951. április 25.) Kallós idejére esik.[15] Az Állami Magyar Opera első évadjának sikereiről lelkesedéssel számol be a korabeli sajtó.[16]

Kallós József igazgatósága idején kerül műsorra Puccini Gianni Schicchije (1951. május 13.) és Bizet Carmenje (1950. december 14.). Ezzel meg is indult a nagy nemzetközi repertoár kiépítése. A társulat megalakulásának harmadik évadjában eljutott a nagy operaházak műsorán szereplő, nemzetközileg ismert és kedvelt operákhoz. Az énekesgárda, aszólisták és zenekar fejlődése a Carmen bemutatóján azt látszott igazolni, hogy a fiatal társulat igényes feladatok megoldására vállalkozhat. Az előadást Rónai Antal vezényelte és C. Georgescu rendezte.

Kallós József 1951 végéig volt az intézmény vezetője és így még az ő tevékenységének ideje alatt bemutatták Puccini Pillangókisasszonyát is (1951. november 22.). Ez időben már gyakorlattal rendelkező, jó hangú énekesek állottak a társulat rendelkezésére, akik alkalmasak voltak arra, hogy velük elő lehessen készíteni az operairodalom remekműveinek bemutatóját.[17]

A negyedik évad elején a legtöbbet foglalkoztatott énekesek a következők voltak: Mircea Breazu, Bretán Endre, Gáspár István, Horváth László, Kallós József, Lászó Éva, Ottrok Ferenc, Puni Júlia, Sallay Margit, Sass László, Trenka Éva, Vancea Erzsébet, Vida Viktor, Wilkovits Kató.

A kezdeti évek idején kisebb, de jelentősebb kamara- és vígoperák, valamint népi és verbunkos hangvételű dalművek szerepeltek műsoron és így a következő esztendők legsürgősebb teendői közé a nemzetközi operarepertoár kiépítése került.[18]

[13] Világosság. 1949. március 11.
[14] Világosság. 1950. március 18.
[15] Világosság. 1950. január 27.
[16] Lakatos István: Az Állami Magyar Opera első évadja. Világosság. 1949. július 12.
[17] Utunk. Kolozsvár 1952. 4. sz.
[18] Deák Tamás: Kultúrforradalmunk nagy vívmánya. Utunk. 1953. 51. sz.

Rónai Antal, majd Szinberger Sándor igazgatósága idején kerül sor az opera nemzetközi repertoárjának felépítésére. Rónai Antalt 1952. január 1-el nevezték ki igazgatónak. Ő már az előző évben, mikor első karmestere volt az intézménynek, a Carmen, a Gianni Schicchi és a Pillangókisasszony bemutatóival elégítette ki a közönség által türelmetlenül várt dalművek iránti érdeklődést. Munkájában lelkes és gazdag képzeletű munkatársat talált Szinberger Sándor rendezőben.

Rónai Antal igazgatása idején a következő művek kerültek bemutatásra: tatásra:

A bemutató éve	Az opera szerzője	címe
1952	M. J. Kraszev	Télapó (meseopera)
1953	Sz. Rachmaninov	Aleko
"	R. Leoncavallo	Bajazzók
"	Kacsóh Pongrác	János vitéz
1954	Rimszkij-Korszakov	Aranykakas
"	P. Mascagni	Parasztbecsület
"	G. Puccini	Tosca
1955	E. d'Albert	Hegyek alján
"	J. Offenbach	Hoffmann meséi
"	G. Verdi	Traviata
"	E. Wolf Ferrari	Susane titka
1956	G. Verdi	Rigoletto
"	G. Verdi	Álarcosbál

Ezzel Pucini és Verdi középső alkotói korszakának művei bevonultak az Állami Magyar Operába.

1957. január 1-én Szinberger Sándor veszi át az intézmény igazgatását. Ő azzal kezdte működését, hogy felújította és újra rendezte azokat a már bemutatott dalműveket, melyek népszerűeknek bizonyultak, és melyek iránt a közönség részéről élénknek mutatkozott az érdeklődés.

Szinberger Sándor a következő dalművek bemutatásával gazdagította a fiatal opera műsorát:

A bemutató éve	Az opera szerzője	címe
1957	R. Wagner	Bolygó hollandi
"	Farkas Ferenc	Csínom Palkó
1958	Fr. Flotow	Martha
"	G. Puccini	Turandot
1959	J. Massenet	Manon
1960	L. v. Beethoven	Fidelio
1961	G. Verdi	Don Carlos

"	G. Verdi	Falstaff
1962	G. Verdi	Aida
1963	P. Csajkovszkij	A pikk dáma
1964	R. Wagner	A nürnbergi mesterdalnokok
	Bartók Béla	A Kékszakállú herceg vára
1966	Goldmark Károly	Sába királynője
1967	A. Borogyin	Igor herceg
1968	G. Verdi	Nabucco
1969	G. Puccini	A köpeny
"	M. Ravel	Pásztoróra
"	S. Allegra	Az arckép
1970	G. Verdi	Otello
1971	G. Verdi	Trubadúr
1972	G. Puccini	Bohémélet

Soroljuk fel — a teljesség igénye nélkül — azok nevét, akik Rónai és Szinberger igazgatása idején nagymértékben járultak hozzá ahhoz, hogy a kolozsvári Állami Magyar Opera sikeresen teljesíthette feladatát.

A nemzetközi repertoár betanításában és vezényletében mint karmesterek Demián Vilmos, Földvári Ernő, Hary Béla, Mureşan Vasile, Rónai Antal, és Selmeczi János vettek részt. A karigazgatásban a következők osztoztak: Debreczeni Károly, Nagy István, Szarvady Gyula és Tatár Ferenc. Utóbbiak olykor egész estét betöltő előadásokat is vezényeltek.

Az énekes szerepekben a következők játszották a fontosabb szerepeket: Albert Annamária, Bucsy Sarolta, Melegh Kató, Nagy Katalin, Popescu Rodica, Tőzsér Júlia, Thury Erzsébet, Vargha Piroska, Vonica Lucia, Andrási Gábor, Borbély Ferenc, Boros István, Czitrom Géza, Fogel László, Kónya Dénes, Kovács Attila, Mátyás Jenő, Mester József, Szanati József, Szilágyi Ferenc, Szaday Géza, Varga László és Veress László, valamint azok az énekesek, akik az Eisikovits Mihály és Kallós József igazgatása alatt előadott operákban a főszerepeket énekelték és akiket már az előbbiekben felsoroltunk.

Az Állami Magyar Opera hamarosan ismertté vált. Az énekesek, karmesterek és rendezők meghívást kaptak hazai és külföldi vendégszereplésekre. Az utóbbi években a társulat külföldi körúton is részt vett.

Az Állami Magyar Opera alakulása óta eltelt 25 év folyamán akadtak igen jó, de gyenge előadások is. Ez érthető, mert a legjobb társulat sem izzik állandóan a legmagasabb hőfokon. Általában az előadások jók, még akkor is, ha olykor előfordulnak lanyhább, vontatottabb és szárazabb megnyilatkozások. Vitathatatlan, hogy ez az intézmény alakulása óta nagyot fejlődött, és hiszünk abban, hogy tovább fog haladni ezen az úton.

A társulat mai formájában jó képességű, tehetséges, fiatal művészekből áll, akik sikerrel tehetnek eleget az intézményre háruló sokrétű művészeti feladatoknak.

Az új operának már indulásakor balettegyüttesre volt szüksége, mert sok dalműnek tartozéka a táncos betét. Nem kis gondjába került a kolozsvári Állami Magyar Opera szervezőinek a megkívánt táncosok összeválogatása és szerződtetése. Végül ez is sikerrel járt, és hamarosan sorát ejthették az együttes bemutatkozásának. Igaz, hogy egyelőre csak rövid táncjátékokról lehetett szó, de ezek koreográfiáját — mint azt a színlap mondja —: „készítette és rendezte az opera tánc- munkaközössége: Horváth Géza balettmester, Dombi Imre és Szaboray Zoltán magántáncosok". Az 1949. február 3-án bemutatott kis balettek közül az egyiknek szerzője Kodály Zoltán volt: a Marosszéki táncok című zenekari munkára komponálták a Marosszéki hegyekben című táncjátékot. Minthogy ez volt a balettegyüttes első nyilvános előadása, idézzük annak szereposztását: Gazsi, juhászlegény — Dombi Imre, Julis árva lány — Imre Mária, Rubido gróf — Pintér Jenő, Ilona — Keresztes Kató, János — Wiesner József, Medvebocs — Ilyés Mária, Lányok: Todorucz Mária, Borbély Lili, Winkler Éva, Janik Emma, Legények: Fábián Béla, Székely Kálmán, Farkas István, Szabó Gábor.[19] Ugyanezen az estén Enescu I. román rapszódiájának zenéjére is előadtak egy jelenetet.[20] Ennek szereposztása: Ion, parasztlegény — Szaboray Zoltán, Zoe parasztleány — Imre Mária, Dumitru Ion barátja — Várady Magda, Lenuţa — Jagamas Rózsi, Bíró — Dombi Imre. Ezzel kapcsolatosan a színház műsorfüzetében Eisikovits Mihály az opera igazgatója ezeket írta: „Mindkét mű azonos talajból merít! Kelet-Európa századunk elejéig alig ismert és új tárházából ... Úgy hisszük, az együttélő nemzetiségek kultúrája kölcsönös megismerése ügyének teszünk szolgálatot Kodály és Enescu műveinek együttes megelevenítésével.[21] A próbálkozás sikeresnek bizonyult. A kolozsvári közönség megszerette a balettelőadásokat és már egy évvel az opera megnyitása után egész estét betöltő táncjáték került bemutatásra.[22] A bahcsiszeráji szökőkútról van szó, melyet a bukaresti Oleg Danovski koreográfiájával táncoltak. A bemutatón a főszerepeket a Román Opera szólótáncosai: Eugenia Popovici, Vasile Marcu, Kurt Cerminski és Nicolae Iacobescu mint vendégek alakították.[23] Később e balett főszerepeit átvehették az Állami Magyar Opera táncosai.

Fennállásának 25. évében az opera a nemzetközi balettrepertoár következő műveit mutatta be:[24]

[19] Az 1948/49 színi évad I. műsorfüzete. Kolozsvár, 1948. 7. old.
[20] Uo. 8. old.
[21] Uo. 3. old.
[22] György János: Tízéves a kolozsvári Állami Magyar Opera. Utunk, 1959. évf. 2. sz.
[23] Lakatos István: A bahcsiszerái szökőkút. Világosság 1949. december 29.
[24] László Ferenc: Egy műlista margójára. Utunk, 1968. 30. sz. 9. old.

A balett

A bemutató éve	címe	zeneszerzője
1949	Marosszéki hegyekben	Kodály Zoltán
"	Egy ukrán faluban	A. K. Ljadov
"	A bahcsiszeráji szökőkút	B. V. Aszafjev
1950	Alkonyattól hajnalig	M. Muszorgszkij
1951	Vörös pipacs	R. M. Glièr
1953	Seherezade	N. Rimszkij-Korszakov
1954	Keszkenő	Kenessey Jenő
1957	Surale	F. Jarullin
1960	Háromszögletű kalap	M. de Falla
"	Furfangos diákok	Farkas Ferenc
"	Bolero	M. Ravel
1961	Romeó és Júlia	S. Prokofjev
1962	Diótörő	P. Csajkovszkij
1964	A fából faragott királyfi	Bartók Béla
1965	A csodálatos mandarin	Bartók Béla
1966	Egy amerikai Párizsban	G. Gershwin
"	Daphnis és Chloé	M. Ravel
"	Tűzmadár	I. Sztravinszkij
1968	Noktürnök	C. Debussy
"	Egy kiállítás képei	Muszorgszkij—Ravel

A kimutatásban szereplő Egy ukrán faluban című táncos jelenethez A. K. Ljadov Nyolc orosz népdal című szerzeményét játszották, míg az Alkonyattól hajnalig című jelenethez a zenét Muszorgszkij Egy éj a kopár hegyen című zenekari képe szolgáltatta.

A bahcsiszeráji szökőkút bemutatójának akkora volt a sikere, hogy újabb egész estét betöltő balett betanítására szánta rá magát az igazgatóság. Így kerül sorra (1951. október 11-én) R. M. Glièr szovjet zeneszerző sikeres munkája A vörös pipacs. Az opera együttese akkor még nem volt olyan erős, hogy e nehéz feladat megoldására segítség nélkül vállalkozhatott volna. Most is a román testvérintézet nyújtott segítőkezet, a főszerepeket Larissa Şorban, Petre Corpade és Kurt Cerminski táncolták, a rendezés és betanítás Nicolae Iacobescu és Roman Moravsky balettmesterekre várt. A koreográfia a bukaresti Oleg Danoski munkája volt. Ez alkalommal azonban nagyobb szerep hárult a Magyar Opera fiatal táncosaira, akik rövid időn belül átvették a főszerepek alakítását is. Az Állami Magyar Opera balettja lényegében A bahcsiszeráji szökőkút és a Vörös pipacs előadásain nevelkedett önálló együttessé. Jellemző a két táncjáték népszerűségére, hogy az előbbit 146-szor, az utóbbit 53-szor tűzték műsorra. Következett Kenessey Keszkenő című táncjátéka, melynek koreográfiáját a budapesti Harangozó Gyula tervezte és rendezte, egyben az egyik főszerepet is táncolta a bemutatón, melyet 1954. december 19-én tartottak.[25]

[25] b.—Magyar népdalok sikere. Kenessey Keszkenőjének bemutatója. Utunk, 1954. 52. sz.

A balett első bemutatkozójánál említett táncosokon kívül az évtizedek folyamán napjainkig a jelentősebbek, akik oly sikerrel állottak posztjukon, a következők voltak: Lukács Mária, Nagy Erzsébet, Pleth Lenke, Sipos Margit, Tatár Erzsébet, Topán Lulu, Aurel Albu, Borbáth András, Vasile Căpuşan, Fodor Tibor, Szabó György, Szántó András és Vass György. Közülük sokan ma is tagjai a társulatnak. Balettmesterként szerepeltek: Dombi Imre, Horváth Géza, Szaboray Zoltán és Szántó András.

Az utóbbi fél évtizedben az egész estét betöltő balettelőadások elmaradtak. Lehetséges, hogy jelenleg nem elég erős a táncegyüttes komolyabb feladatok megoldására. Ez annál sajnálatosabb, mert a közönség kedveli és igényli a balettet.

OPERETTEK ÉS MUSICALOK AZ OPERA MŰSORRENDJEBEN

Már a XIX. század első felében megjelenik tájainkon színlapokon és a sajtóban az operett, de akkoriban még e fogalom alatt kisebb vígoperákat, Singspieleket, énekes játékokat értettek. Az első mai értelmezés szerinti operettet kolozsvári színpadon 1858. december 27-én játszották. Szerzője J. Offenbach volt, címe: Eljegyzés lámpafénynél. Az egyfelvonásos művecske hatalmas sikert aratott és jó üzletnek bizonyult. A komoly zene barátai az operett ellen szóban és sajtóban mindig tiltakoztak, mert attól tartottak, hogy kiszorítja a műsorból az operaelőadásokat. Minthogy azonban a közönség igényelte ezt a szórakoztató műfajt és lendített a társulatok pénzügyi helyzetén, hiábavalónak bizonyult minden érv, mely a könnyebb fajsúlyú színpadi zene ellen a sajtóban elhangzott. Az operett vidám, csúfondáros, könnyed humorral fűszerezett, felületes hangja elnyomta az operák igényes, komoly tartalmú világát és ez ellen a régi színigazgatók nem tudtak és nem is akartak védekezni. Miért is a régi kolozsvári társulatok állandóan játszottak operetteket.

Az Állami Magyar Opera indulásától napjainkig a következő operettek és musicalok kerültek közönség elé:

A bemutató	Az operett vagy musical	
éve	címe	zeneszerzője
1949	Cigánybáró	J. Strauss
1950	Dohányon vett kapitány	V. V. Scserbacsov
1951	Szabad szél	I. O. Dunajevszkij
1952	Denevér	J. Strauss
1957	Cigányszerelem	Lehár Ferenc
1958	Víg özvegy	Lehár Ferenc
1959	Csárdáskirálynő	Kálmán Imre
1961	Cirkuszhercegnő	Kálmán Imre
1963	Rose Marie	R. Friml
”	A Drótostóttól a Mosoly országáig (Quodlibet)	Lehár Ferenc

1964	Marica grófnő	Kálmán Imre
”	A Tatárjárástól az Ördöglovasig (Quodlied)	Kálmán Imre
1965	Mágnás Miska	Szirmai Albert
1966	Luxemburg grófja	Lehár Ferenc
1967	Gül baba	Huszka Jenő
1968	Cigányprímás	Kálmán Imre
1969	May fair Lady	Fr. Loewe
1970	Bál a Savoyban	Ábrahám Pál
”	Kék Duna	J. Strauss
1971	**Víg özvegy** (felújítás)	Lehár Ferenc
1972	Három a kislány	H. Berté
”	Leányvásár	Jacobi Viktor

A kimutatás tanúsága szerint az első évtizedben operettek csak elvétve kerültek műsorra. Az utolsó tíz évben viszont csaknem minden nemzetközileg ismert operettet, vagy musicalt előadott az opera. Évenként legalább egyet, de néha kettőt is bemutattak. Sőt némelyiket új szereposztással és rendezéssel fel is újították. Az operett háttérbe szorította az opera- és balettelőadásokat.

Eleinte az opera szólistái játszották a főszerepeket, ami klasszikus operettek esetében indokoltnak vehető. Ma azonban az ének- és tánckar egyikmásik tehetségesnek ígérkező tagjának beállításával csaknem új operettgárda nevelődött. Ez a társaság megállja helyét és egész jó előadásokat teremt. Ez azonban nem indokolja az operett és musical túltengését a műsorrendben.[26]

Nem hallgathatjuk el azon énekesek és színészek nevét, akik a legtöbbet szerepeltek az utóbbi évek operettelőadásain: Abódi Margit, Bereczky Magda, Fogel Katalin, Horváth Etel, Karácsonyi Piroska, Kostyán Ágnes, Kovács Irén, Kozánlián Mária, Popescu Rodica, Szalay Ilona, Timkó Edit, Thury Erzsébet, Vargha Piroska, Vonica Lucia, Andrási Márton, Elek Károly, Gálfy Attila, Gáspár István, Gnand János, György László, Halmágyi István, Horváth Béla, Horváth László, Jakab Lajos, Lázár Jenő, Szabó György, Szabó József, Székely István, Szilágyi Zoltán, Varga László, Veress László.

HAZAI MŰVEK A SZÍNPADON

A kolozsvári színház igazgatóságát mindig foglalkoztatta a hazai zenés színpadi művek kérdése. A karmesterek alkalmazásakor szerződésileg kikötötték évi egy-két opera, vagy kísérőzene elkészítését. Már az első színházi „constitucio” II. 4. pontja a „muzsika mester”, vagy „orkeszter direktorral” kapcsolatosan így intézkedett: „Minden félesztendőre tartozik egy új nemzeti jádzószínhez alkalmazható operát, vagy énekes játékot készíteni, külömben ha a félesztendö végivel ezt ... bé nem mutatja s helyes okokkal meg nem bizonyítja, hogy rajta nem múlt légyen el, egy egész hónapi fizetése levonásával büntettessék.”[27] Bár ezt a pontot a szerződött karmesterek nem mindig

[26] László Ferenc: Profil és árnyék. Előre, Bukarest. 1949. május 4. sz.
[27] Ferenczi Zoltán: id. mű. 120—121. l.

tartották tiszteletben, mégis egész sor olyan színpadi zenékről tudunk, melyet hazai szerző írt.

A XIX. század elején Kotsi Patkó János színigazgató írt néhány zenés játékhoz muzsikát. Majd, mikor Ruzitska Józsefet szerződtették a kolozsvári színházhoz karmesternek, ő két operát is szerzett: a Béla futását, melyet tájainkon ezelőtt 150 évvel mutattak be és évtizedekig műsoron állott, valamint a Kemény Simon címűt, mellyel már kevesebb volt a szerencséje.[28] Ruzitska György a kolozsvári konzervatórium egykori igazgatója itt írja meg Alonso című dalművét, melyte 1828-ban mutattak be Pesten.[29] A XIX. század közepétől sorra bemutatásra kerülnek Erkel Ferenc, Thern Károly, Doppler Ferenc, Böhm Gusztáv, Császár György és sok más szerző operái. Káldy Gyula színházi karmester Zuávok című zenés színpadi munkáját is Kolozsvárott mutatták be 1870-ben. A XIX. század utolsó évtizedeiben Serly Lajos és Bánffy György operettjeinek tapsol a közönség, majd igen meleg érdeklődéssel fordul Farkas Ödön a kolozsvári zenekonzervatórium neves igazgatójának operái felé.[30]

Századunk a két világháború közé eső szakaszában, bár a színháznak nem volt operatársulata, mégis bemutatják a színház karmestere, Bródy Miklós Thamar című operáját (1922). Sorát ejtik annak is, hogy előadják Áprily Lajos Idahegyi pásztorok című művét Csiki Endre dézsi, majd kolozsvári zeneszerző kísérőzenéjével.[31] Sőt 1933-ban színpadra hozzák Eisikovits Mihály—Szabó Imre énekes játékát az Arany korsót. A felszabadulás után pedig műsorra tűzték Delly Szabó Géza kolozsvári zeneszerző Pater Guardian című operáját (1946).[32]

Színpadzenei alkotóművészetünk felkarolásának szükségessége és fontossága fokozott mértékben került előtérbe a kolozsvári Állami Magyar Opera megindulása után. Az intézmény lehetőségeihez és adottságaihoz képest, fennállásának 25 éve alatt szép számmal tűzte műsorra hazai szerzőink alkotásait.

Idézzük fel azon művek sorát, melyeket hazai szerzőktől az Állami Magyar Opera bemutatott:

A bemutató éve	A színpadi mű műfaja	címe	szerzője
1965	opera	A kelepce	Demián Vilmos
1968	”	Doktor szerelem	P. Bentoiu
”	”	A helység kalapácsa	Junger Ervin
1972	”	Doftána rózsái	N. Petri
1956	mesejáték	Három nap egy esztendő	Márkos Albert
1967	meseopera	Csizmás kandúr	G. Trăilescu

[28] Lakatos István: Az első magyar dalmű születése Erdélyben. Pásztortűz Kolozsvár 1942. 220—225. old. Korunk, Kolozsvár 1972. évf. 11. sz. 1719—1722. — A Hét. Bukarest 1971. évf. 31. sz. 8. old.

[29] Egy erdélyi muzsikus vallomásai. Ruzitska György emlékezései 1856. évből. Erdélyi Ritkaságok. 3. sz. Cluj-Kolozsvár 1939. 10. old.

[30] Magyar Zenei Szemle. Budapest 1943. 249—258 old. és Seprődi János írása az Erdélyi Hírlap 1906. november 30-i számában.

[31] Világosság. 1949. január 12.

[32] Színház és mozi. Kolozsvár 1946. 11. sz. 5. old.

1949	balett	Román Rapszódia	G. Enescu
1957	"	Călin	Alfred Mendelsohn
1959	"	Vásártéren	M. Jora
"	"	Szüret	M. Jora
"	"	Táncban (felújítás)	G. Enescu
1960	"	Priculici	Z. Vancea
1964	"	Kárpáti lakodalom	Paul Constantinescu
"	"	Találkozás	Junger Ervin
1971	"	Călin (felújítás)	Alfred Mendelsohn
1952	operett	Lakodalom	N. Kirculescu
1962	"	Lysistrata	G. Dendrino
1971	musical	Forgóajtó	Demián Vilmos

A fenti felsorolás azt tanúsítja, hogy hazai szerzőktől 4 operát, 2 mesejátékot, 3 operettet és musicalt, 9 balettet mutatott be dalszínházunk. Ezek tekintélyes része egyfelvonásos és akad közöttük két felújítás is: Enescu Táncban című jelenete, melyet az Első román rapszódia zenéjére táncoltak és Alfred Mendelsohn Călin-ja.

Az Állami Magyar Opera 25 éves fennállása idején összesen 13 hazai szerző zenés színpadi művét játszotta. E viszonylag tekintélyes szám elismerést érdemel.

HOGYAN TOVÁBB?

A kolozsvári Állami Magyar Opera a megalakulása óta eltelt negyedszázad folyamán teljesítette feladatát: szépen fejlődött és művelődési életünk hasznos szervének bizonyult. Az együttes híre mind az országon belül, mind külföldön megalapozottnak tekinthető. Bizonyítják ezt a hazai és a határokon túli sikeres vendégszereplések.

Az utóbbi évtizedben a társulat tagjainak egy része nyugalomba vonult, meghalt, vagy máshová szerződött, és így szükségessé vált a keretek feltöltése. A zene-, a belett- és az énekkar is kiegészítésre szorul. E nélkül a régi műsorrend több műve nem újítható fel, holott sok olyan opera és balett szerepelt régebben műsoron, melyek iránt a közönség melegen érdeklődik.

Az egyik legfontosabb teendő a túl gyakran játszott operetteket és musicalokat az opera- és balettelőadások gyarapításával ellensúlyozni. Amennyiben az opera és balett a műsorrend keretében visszakapja tartalmi fölényét, felmerül a kérdés, hogy a jövőben a további fejlődés érdekében milyen irányban haladjon a repertoár?

A operák és balettek eddigi műsorrendje nagyjából helyes volt, de kiegészítésre szorul, minthogy mai formájában nem tükrözi kielégítő módon a műfajok fejlődésvonalát. Eddig alig került műsorra olyan opera, mely a dalmű kialakulásának korszakát idézné. Főként a preklasszikus és klasszikus idők mesterművei hiányoztak. Sorát kellene ejteni annak, hogy megszólalhassanak D. Cimarosa (A titkos házasság), Ch. W. Gluck, Händel, J. B. Lully, Monteverdi, Telemann, G. Paisiello, G. B. Pergolesi, I. C. Pepusch (Koldusopera), H. Purcell, A. Scarlatti jelentősebb művei. Kolozsváron a zenei intézmények hálózata működik. Itt nevelődik zenei életünk következő nemze-

dékének tekintélyes része. A fiatalság csak hírből és olvasmányaiból ismeri az ilyen jellegű alkotásokat.

A zeneirodalom klasszikus korszakának sok területe elhanyagolt, ami szintén a műsorrend fejlesztését igényli. Haydn és Mozart operái nélkül nem élhet egyetlen operaház sem. Alig hallottunk az utóbbi években Rossini-, Bellini- vagy Donizetti-műveket. Pedig Rossini, vagy Donizetti korai korszakának sok operája várja kolozsvári bemutatóját. A következő évek folyamán sorra kellene kerüljenek Verdi első alkotóidejének jó művei, mert nélkülük hiányos marad e nagy és megérdemelten népszerű mester művészetéről alkotott képünk.

A Wagner-zenedrámák további bemutatása is folytatásra vár. Méltánytalanul elhanyagoltak Muszorgszkij (Hovanscsina) és Dvořák dalművei is. Korunk operairodalmából alig hallottunk valamit, pedig B. Britten, G. Gerschwin, Hindemith (Mathis a festő), L. Janaček (Jenufa), S. Prokofjev, R. Strauss (Ariadne Naxosban, Rózsalovag) megérdemelnék, hogy műsorra kerüljenek.

Több érdeklődést várunk a jövőben a hazai színpadi művek iránt. Illene például foglalkozni Ruzitska József Béla futása című operájával, vagy Farkas Ödön kéziratban fekvő hagyatékával.[33] De többet kelene játszani fiatal zeneszerző-nemzedékünk munkáit. Utóbbiak biztatása, foglalkoztatása, segítése nem késhet sokáig akkor sem, ha az áldozatot is követel. A régi klasszikusnak számító hazai operákat — ha erre szükség mutatkozik — fiatal zeneszerzőkkel át kell dolgoztatni, fel kell azokat frissíteni, és úgy vinni közönség elé. Zenei hagyományaink tudatosítása, feltárása és megbecsülése alapvető kötelessége nemzedékünknek. Ha mai fiataljaink alkotásai nem jutnak színpadhoz, úgy a jövőben sem akad olyan zeneszerzőnk, aki operaírásra vállalkozna. A hazai operák bemutatása, az új operairodalom felkarolására megtisztelő feladata a kolozsvári intézményeknek is.

A balettet nagyon kedveli közönségünk. Az ezirányú műsorpolitika átgondolása sem késhet. A gazdag táncművészeti zeneirodalom egész sor lehetőséget biztosít a jelenlegi műsorrend kiegészítéséhez. Fontos lenne Beethoven (Prometheusz termtményei), A. Casella (A korsó), Debussy (Jeux), A Hacsaturján (Spartacus), M. Jora (Dulcinea fogadója), W. A. Mozart (Les petits riens), S. Prokofjev, R. Strauss (József legenda), K. Szymanowszki (Harnasie) és Sztravinszkij eddig tájainkon nem táncolt balettjeinek bemutatása. E műfaj is biztosítja hazai fiatal zeneszerzőinknek a munkát. Alkotóink szívesebben írnak balettzenét, mint operát, mert e műfaj több kilátással kecsegtet arra, hogy bemutatókhoz jussanak. A hazai néptánchagyományok gazdagsága, sajátos stílusú táncjátékok szerzésére serkenthetné fiatal komponistáinkat és koreográfusainkat.

A koloszvári Állami Magyar Opera tevékenységét még magasabb szintre lehet és kell emelni. Azt szeretnénk, hogy ezen fontos intézményünk a következő évtizedekben is avatott hirdetője legyen Románia szocialista művészetpolitikájának.

[33] Lakatos István: Farkas Ödön. Igazság, 1972. szeptember 21.

SZEMLE

BORSOD-ABAÚJ-ZEMPLÉN MEGYE ZENEI ÉLETÉRŐL

Borsod-Abaúj-Zemplén megye (általában csak röviden így mondják: „Borsod") említésekor, elsősorban az imponáló méretek, s a felszabadulás után megindult óriási ipari fejlődés képe jelenik meg a tudatunkban: az országos statisztikában élenjáró számok, gyáróriások, új szocialista városok jutnak eszünkbe.

De aki e változatos, festői szépségű vidéken nyitott szemmel jár, az emberi települések, sőt: maga a természeti környezet kézzelfogható átalakulása mellett, a kultúra területén is nagy változásokat tapasztal. A szocialista ipar megteremtésének hősei mellett a kultúra munkásai is nagy önfeláldozással és szívós munkával dolgoztak a szellemi elmaradottság felszámolásán: az elmúlt harminc év fejlődése új kultúra születését is jelenti.

A következőkben csupán egy szűkebb metszetben: a zenei élet területén mutatjuk be Borsod megye szellemi arculatát, jelenlegi helyzetét, problémáit. Eredményeink — az ország más megyéivel összevetve — talán szerényebbek, de aligha kevésbé izgalmasak. Az elmúlt évtizedek során nem lehetett az itt élő kultúrpolitikusok, népművelők elsődleges törekvése az országos élvonal elkápráztatása reprezentáns zenei értékekkel, látványos eredményekkel.

Számunkra sokkal alapvetőbb, ugyanakkor heroikusabb munkát igénylő feladatokat kellett megoldani: az új generáció nevelése mellett, a falusi életformából városivá átalakuló, a parasztból lett munkástömegek, új értelmiség számára kellett felépíteni egy új zenei kultúrát, mely immár nem holmi giccs, hanem igazi értékek, az igazi magyar népzene, a zeneirodalom legértékesebb alkotásainak továbbélését, felvirágzását biztosítja.

Természetesnek kell tekintenünk, hogy a folytonos átalakulásban, forrásban nehezebb világosan látnunk a kontúrokat: gyér hagyományok, ma is feszítő ellentmondások között nehezebb felismerni az immár stabil alapokra épülő, egyre ígéretesebben fejlődő zenei életet, mely jellemzi ezt a megyét.

Nagykorúságunk jele, hogy nem kell „lakkoznunk" eredményeinket, de gondjainkat, nehézségeinket sem. Éppen az előttünk lévő távlatok biztos tudatában, őszintén szólhatunk — és szólnunk is kell problémáinkról, a fejlődés hiányosságairól is.

Borsod megyét általában felsőfokok, s végletek között szokták emlegetni: megyénk — kis országunk számára — sok mindenben a legnagyobb, a legizgalmasabb. Mellőzzük most az ilyen összehasonlításokat, s ne keressük a különbségeket: egyszerűen, a maga valóságában próbáljuk meg megismerni egy megye — az ország egy darabja — zenei életének gondjait, hétköznapi eredményeit: talán jobban megleljük így közös feladataink megoldását is.

*

A zenei életről szólva, általában annak legreprezentatívabb formája: a *felnőtt koncert-élet* áll az első helyen. Kezdjük mi is ezzel a sort.

A hangversenyélet gerincét a nagyzenekari filharmónia bérleti sorozatok jelentik. Ilyen koncertek elsősorban is *Miskolcon*, a Nemzeti Színházban vannak (a hozzá kapcsolódó kamarakoncertek a Zenepalota Bartók-termében). Miskolcon évente kb. 11-12 nagyzenekari, illetve 10 kamarakoncertet rendez a Filharmónia. Egy-egy bérlethirdetés alkalmával mintegy 600 fő vált bérletet (az elmúlt szezonban 585 bérlő volt, a színházban 796 ülőhely van). A bérlők zömmel értelmiségiek, az ún. „középréteg", és újabban — sok egyetemi hallgató. A látogatók mintegy harmada a miskolci közép- és felsőfokú zeneoktatási intézmények hallgatóiból tevődik össze.

A hangversenyek műsora nem sokban tér el az ország más városaiban rendezettekétől: a koncertek zöme a klasszikusnak tekinthető repertoárból áll néhány modern művel (Bartók, Stravinsky ide számít). A koncertek látogatóinak száma — a jegynyilvántartások alapján — esetenként hatszáz-hétszázötven között változik. Egy-egy jónevű karmester, híres szólista fellépésekor nem lehet jegyet kapni. A Beethoven-szimfóniákat, néhány állandó repertoár-számot (mint pl. a Les preludes) nem lehet elégszer ismételni. Viszont a modern művekkel szemben nagyon is észrevehető a tartózkodás: sajnos ilyenkor gyakran még a bérletes széksorok is üresek.

Miskolc város vezetői és népművelői — igen dicséretesen — sokat tesznek annak érdekében, hogy a koncertélet ne szűküljön le a Filharmónia bérleti hangversenyeire. Hiszen a közel 200 ezres városhoz képest a törzsközönséget jelentő 600 bérletes nem jelent nagy számot: új közönség felnevelésére is szükség van.

Miskolcon több nagy munkásszálló, számos üzemi művelődési intézmény található. Az itt rendezett *munkáskoncerteknek* rendszeres szereplői voltak korábban a jól működő amatőr együttesek (pl. a diósgyőri vasas, a MÁV szimfonikus zenekar); később, megalakulása után a Miskolci Szimfonikus Zenekar folytatta ezt a nemes hagyományt. Például a selyemréti építő-munkásszálláson évről évre visszajáró vendég a zenekar.

A korábbi, évente visszatérő Miskolci Zenei Esték helyett, 1965-ben kezdődött „*Collegium Musicum*" címmel, a műemlék avasi templomban az azóta is változatlanul népszerű nyári koncertsorozat (elsősorban orgona-, ezenkívül kórus- és kamarazenei hangversenyekkel). A műemléki szépségében helyreállított diósgyőri vár 1968 óta ad helyet a komoly zenének: itt nagyszabású oratórium-estek, és kisebb ún. „promenád"-koncertek váltakoznak. Az előbbiek jelentős költséggel és számottevő érdeklődés mellett, az utóbbiak, a Miskolci Szimfonikus Zenekar rendszeres közreműködésével, szerényebb látogatottsággal, időnként vitatható eredménnyel. Új kezdeményezés a város szívében levő Kossuth Művelődési Ház zárt udvarán nyaranta rendezett „Muzsikáló udvar", mely változatos, intim jellegű műsorával igen biztató eredményt mutat.

Művelődési házaink rendszeresen invitálják a komoly zene művészeit falaik közé: e téren számos forró sikerről, és sok meg nem szilárduló formáról — sőt, az át nem gondolt vagy elégtelen szervezés miatt, nem egy kudarcról is beszámolhatnánk.

A hivatásos zenei életben számottevő, kiemelkedő sikerűvé s rendszeressé váló formáról sajnos nemigen számolhatok be.

A város zenei életének szerves része a *helyi sajtó*. A megyei és a városi lapok rendszeresen figyelemmel kísérik a nagyobb hangversenyeket. A kritikák (illetve gyakran inkább csak műsorismertetők) sokkal kiegyensúlyozottabbak, mint a koncertek: valami rosszul értelmezett álszemérem vagy „művészetpártolás" miatt a sajtócikkek a művészi teljesítményre vonatkozó valódi kritikát ritkán tartalmaznak. Egy-egy (a maga helyén indokolt) negatív észrevételt feltűnően ideges reakciók kísérnek.

A zenei közvélemény formálásában, a népszerűsítésben sokat tesz a Magyar Rádió miskolci stúdiója is: előzetesei, koncert utáni hangképekkel színesített beszámolói-elemzései nagy hallgatótáborhoz jutnak el.

*

Miskolcon kívül, szocialista városunk vezetői és népművelői szívós és lelkes munkája eredményeként, ma már stabil koncertbázissá épül ki *Kazincbarcika*. Látogatott nagyzenekari koncertjeinek színvonala vetekszik Miskolcéval: hiszen az előző nap Miskolcon szereplő művészek másnap rendszerint Kazincbarcikára látogatnak. A széksorokban helyet foglalnak a város vezetői és sok ifjú technikus, szakmunkás. Sajnos a másik „ismétlő napon" már nem olyan olajozott minden. (Ugyanis úgy terveztük, hogy a már „összeállt" koncerteket harmadik nap *Ózdon* — Eger nagyságú ipari városunkban — ismételjük.) Itt sokkal több problémával kell a helyi rendező szerveknek szembenézni: a kohász városban sok a bejáró, a város területileg széttagolt stb. Ugyanakkor az értelmiség (mind a humán, mind a műszaki) is passzívabb, s olykor a szakszervezeti bizottság által megváltott bérlet is a fiók mélyén marad.

Leninváros, legifjabb városunk most kezd igazán nagykorúvá válni. Az állandó, rendkívül intenzív lakásépítés során (hasonlóan előbb említett városainkhoz) korszerű művelődési központ is épült. A dinamikusan fejlődő, egyelőre heterogén lakosság köréből is lehetett — lelkes, mindenkit megmozgató szervezéssel — teltházas koncertet szervezni. (Elsősorban a helyi zeneiskola fejt ki jelentős közönségszervező tevékenységet.) A siker után következő lanyhulás eredménye mutatta: itt még nincs kialakult, nagylétszámú törzsközönség: lelkes és kitartó munkával is, még évek kellenek, amíg a koncertélet gyökeret ereszt és stabillá válik.

A zempléni tájegységen *Sárospatak* a legjelentősebb bázis. Lelkes lokálpatrióták fáradoznak a helyi művészeti élet erősítésén. Mint idegenforgalmi központban, a legjelentősebb koncertek Sárospataki Zenei Napok címmel, a nyári hónapokban vannak: a gótikus vártemplomban, és a Rákóczi-vár patinás lovagtermében. Az eddigi eredmények biztatóak: az ország legrangosabb művészeitől az ifjú zenebarátokig, sokan arattak itt szép sikert. A város ifjú zenebarátok táborának is helyt ad nyaranta.

Másik híres településünk *Tokaj*. Lelkesedésben, lokálpatriotizmusban, művészetpártolásban itt sincs hiány (a Művészetbarátok Köre nemcsak a helybelieket, de az egész országba szétszóródott, volt tokajiakat, és Tokajt pártolókat tömöríti). Művelődési intézményben, tárgyi, anyagi feltételekben annál inkább. Így színvonalas rendezvényeiket zömmel szabadtéren (és nappal) kell tartaniuk.

*

Nézzük meg egy kicsit a hivatásos zenei élet helyi „személyi feltételeit". *Csak* az előadóművészetből élő szólista, számottevő eredményt produkáló zeneszerző megyénkben nem él. Számos művésszel rendelkezünk viszont, akik a megye zenei életében évről-évre sikeresen szerepelnek (elsősorban a főiskolai tagozat tanárai, és a Miskolci szimfonikus zenekar tagjai, és néhány zeneiskolai tanár). Sajnos, az országos mezőnybe való bejutás — úgy látszik — megoldatlan vagy megoldhatatlan kérdés, s hovatovább ez már az itt élő művészek vágyai között sem szerepel. Örülni kell egy-egy „hazai" Filharmónia-felkérésnek is, hiszen maga a fellépési lehetőség, a méltó bizonyítás lehetősége is korlátozott.

Koncertéletünk legjelentősebb bázisa: a *Miskolci Szimfonikus Zenekar*. A korábbi félfüggetlenített Filharmónia zenekar jogutódjaként, 1963. november 1-én jött létre a jelenleg 55 fős együttes, Mura Péter vezetésével. A zenekar tagságának zöme a miskolci zenei intézményekben tanult fiatal, jól képzett muzsikus, aki megfelelő feladat esetén, valóban igényes művészi produkcióra képes, mint ezt sok vendégkarmester emlékkönyvi bejegyzése is tanúsítja.

Az együttes minden évben nagy ambícióval, jó sajtóvisszhanggal szerepel a fővárosban.

A néhány külföldi „kiruccanáson" kívül jelentősebb külföldi turnéra sajnos még nem nyílott lehetősége. (A zenekar elsősorban a baráti szocialista országokban lehetne sikeres cserepartner.) Nagy öröm az együttes életében viszont első lemezük megjelenésének híre.

A miskolci szimfonikusok nem tartoznak tehát a világot járó, élvonalbeli „elit"-együttesek közé, ez viszont egy cseppet sem csökkenti népművelői érdemeiket. Ez a zenekar elsősorban Miskolc városé, ezenkívül Borsod megyéé: ezen az elsősorban munkáslakta vidéken, rendkívüli jelentőségű szervező erő, komolyzenei nevelő tényező. Az elmúlt, 1973/74-es szezonban 96 alkalommal szerepeltek. A fellépések megoszlása: 64 Filharmónia-koncert (28 felnőtt, 36 ifjúsági); központi ünnepi műsorban 2, KISZ-rendezvényen 2, miskolci művelődési ház-sorozatban 8 alkalommal; ipari tanintézetben 3, munkásszálláson 1, szabadtéren 16 alkalommal szerepeltek. Az együttes zömmel barokk, klasszikus és romantikus műveket játszik, de volt teljes Bartók-est, és teljes kortárs műsoruk is (ősbemutatóval, magyarországi premierrel).

A zenekar vezetője — annak megalakulása óta Mura Péter karnagy, akinek neve eggyé vált a miskolci szimfonikusokkal. Eddigi miskolci működése során Liszt-díjat, SZOT-díjat, két alkalommal „Szocialista Kultúráért" kitüntetést szerzett, megkapta Miskolc város „Reményi Ede"-díját, s 1973-ban „Érdemes Művész" címmel tüntették ki. Ezen elismerések mögött rengeteg munka van. (Csak zárójelben: a zeneigazgató tisztje mellett, 1974-ben megkapta Mura Péter a Miskolci Nemzeti Színház zenei irányításának feladatát is. Elgondolható, milyen intenzitást igényel mindez a karnagytól.)

A zenei élet *tárgyi feltételeit* említve, első helyre kívánkozik a Miskolci Szimfonikus Zenekar gondja: az együttes nem rendelkezik megfelelő helyiséggel. A kamaraszínházból átalakított Miskolci Galéria egyik termében kaptak helyet. Nagyobb kiállítások alkalmával — kényszerűségből — a zenekarnak bizony pakolnia kell, s átadnia helyét a képeknek...

A Miskolci Nemzeti Színház akusztikája sajnos a koncertigényeknek nem felel meg. Csakis új hangversenyterem építése hozhatna Miskolcon kielégítő változást.

A megye zenei életének „fellegvára" a Zenepalotának „becézett", barokk jellegű épület, melyben állami zeneiskola, zeneművészeti szakközépiskola és főiskolai tagozat is működik, hihetetlen szorongásban. A nagyobb tantermek felszabdalása kisebbekre már nem folytatható: a termek szinte percre beosztottan, állandóan foglaltak. A működési feltételt jelentő teremhiány hovatovább a Zeneművészeti Főiskola miskolci tagozatának létét fenyegeti ...

A város vezetői e problémákat ismerik. Megfelelő koncertteremmel kombinált valódi zenepalota építése is szóbakerült (a lengyel testvérváros, Katowice megvalósult terveinek átvételével), a meglevő intézmény bővítése is enyhítene a helyzeten.

Sajnos, a dinamikusan fejlődő város — bármilyen sokat áldoz is fejlesztésre, ún. járulékos beruházásokra — (lehetőségei korlátozottak lévén) nem tud lépést tartani az élet minden területén jelnetkező, egyre növekvő igényekkel.

Miskolc város lakóinak régi fájó pontja: az önálló *operatársulat* hiánya. Egy város kulturális életének kicsit nagykorúságát is jelenti a rendszeres operaélet. A felszabadulás után Miskolc önálló operatársulatot mondhatott magáénak, mely e munkásvárosokban jelentős kultúrpolitikai tett volt. Azonban még meg sem gyökerezhetett igazában a ársulat, már meg is szűnt. Egy 1956-ban született határozat szerint: *ideiglenesen*. Ugyanis, a miskolci színházépület átépítésre került, az ellenforradalmi események szétzilálták a társulatot ... Néhány alkalmi előadás után hosszabb szünet: évekig nem volt Miskolcon operaelőadás (a megyében elvétve egy-két helyen volt, pl. Ózdon, Mezőkövesden). A rendszeres operaelőadások 1973-ban kezdődtek el. *Állandó vendég: a debreceni társulat.* A miskolciak érdeklődését jól mutatja, hogy eddig minden előadást telt ház előtt játszottak. A város nagysága, a közönség igénye (a várható, illetve felkeltendő igényekről nem is szólva) mind több előadást igényel. Egyelőre jó megoldásnak látszik a vendégjátékok rendszere. Távlatilag azonban felvetődik az önálló helyi társulat visszaállításának szükségessége.

Pillanatnyilag ennek — az anyagiak mellett — több objektív akadálya van. Miskolcon a színház jó látogatottsággal — heti hat nap — játszik. A kamaraszínház nélküli épület állandóan zsúfolt: mivel Miskolc — színházi vonalon — kényszerházasságban él Egerrel, az egri produkciók előkészítése is Miskolcon történik. Az operának már nem jutott hely: a két székhelyet ellátó színháznak sem sezrvezési kapacitása, stm ambiciója nincs egy újabb feladatra. Így hát egyelőre széles rétegek nőnek fel, illetve élnek anélkül, hogy egyszer is találkoznának igazi, miskolci operaelőadással.

*

Borsod-Abaúj-Zemplén megye 358 lakott települést számlál. Művelődési otthon hálózata — felszereltsége, alkalmassága — színvonalban jóval az országos áltag alatt van. Kevés a koncertezésre alkalmas nagyterem, az anyagilag jól ellátott intézmény. Ez megszabja lehetőségeinket, s speciális feladatainkat is.

A megyei tanács vb művelődésügyi osztálya indított el 1963-ban egy új formát, mely azóta is sikeresen gazdagítja a megye zenei kultúráját. Ez a forma: *a klubhangversenyek* rendszere, mely szinte behálózza a megyét. Kezdetben csak zongorával rendelkező helyeket látogatott egy brigád, ma már mintegy tíz kis művészcsoport látogatja a legeldugottabb falukat is. A Miskolci Szimfonikus Zenekar tagjaiból, a megye zeneiskoláinak tanáraiból alakultak kamaraegyüttesek: vonósnégyes, fúvósötös, fúvóskvartett stb. Minden előadást igényes műsorismertető kalauzo-

lás kísér. E műsorok elsődleges jelentősége abban van, hogy olyan helyeken szólal meg a komoly zene, ahová szinte semmilyen más formában nem jut el előben az igényes muzsika: nyugodtan mondhatjuk, a komoly zene „fehér foltjaira". Nem cél a nagy létszám: sokszor kis klubokban, vagy könyvtári polcok között szorong a mindig érdeklődő közönség. Mert az érdeklődés, a sikerélmény e kis koncerteken szinte állandóan jelen van. Gyakran maguknak a szervezőknek is csodálatos az elvontnak hitt kamarzene intenzív hatása, az élő kontaktus, az élő értékes zenével való találkozás mozgósító-lelkesítő ereje.

A megyei tanács évente mintegy 60 koncertet finanszíroz. A klubhangversenyek számának növelése azért nehéz, mert a költségek csak központi forrásból biztosíthatók (a helyi alap sokszor, jó, ha a fűtésre elég). Kívánatos lenne, ha a járási módszertani intézmények, a szakszervezetek, egyéb szervek is támogatnák ezt a mozgalmat. Az már bebizonyosodott, hogy közönségigény van.

*

A komoly- és a szórakoztatózene elbírálása, állami felügyelete közötti különbségben zenei nevelő, ízlésfejlesztő munkánk szempontjából éppen nem érdektelen ellentmondás feszül. Ha egy amatőr ének- vagy zenekar (akár csak 20 taggal) hetente egyszer találkozik s évente néhány alkalommal közönség elé lép: munkatervet kérünk, elemezzük tevékenységüket műsorpolitikai, s egyéb szempontból. Elvileg a legkisebb koncertek műsoránál is dramaturgiai, műsorpolitikai szempontok érvényesülnek, s megfelelően képzett szakemberek kísérik figyelemmel a nyilvános műsorokat.

Ugyanakkor a vendéglátóipari egységekben naponta összességében óriási tömegű közönség kap nagy mennyiségű zenét — szinte ellenőrzés nélkül.

Borsod megyében esténként 60 szórakozóhelyen szolgáltatnak tánczenét, 29 étteremben pedig népi zenét 149, illetve 122 hivatásos muzsikus.

Nézzük meg e 271 zenész besorolását, szakmai minősítését! A legmagasabb „A" kategóriával mindössze 25 fő rendelkezik, B és C kategóriával 136. Igen nagy számú a megkívánt vizsga, az állandó működési engedély nélküli (ún. regiszteres) zenészek száma: 110.

A megye művelődési intézményeiben általában alkalmi zenekarok muzsikálnak. Csupán egyetlen félév alatt (1974. január 1.—június 30. között) 1319 tánczenekar közvetítése történt meg! (A ki nem közvetítettekről semmilyen nyilvántartás nincs.) Kik teljesítik ezt a sok szolgálatot? Jelenleg 1244 regiszterbe vett zenészt tartanak nyilván.

Milyen vajon a szórakoztató zene, e legnagyobb tömeghatású műfaj színvonala? Enyhén szólva, vegyes. Ez már a zenészek különböző képzettségéből, szaktudásából is következik. A regiszteres vizsga (amivel a legtöbben rendelkeznek), semmiféle színvonal-biztosítékot nem jelent: egyetlen alkalommal, néhány szám eljátszása után megkapja valaki (vagy egy-egy együttes) a „regisztert", azaz az ideiglenes működési engedélyt — s azután semmiféle szisztematikus, átfogó, rendszeres művészi ellenőrzés nincs. Az amatőr tánczenei együttesek produkcióiról még csak-csak van képünk: vetélkedők, szakfelügyelt rendezvények alkalmával. A szórakoztatóiparban a zenészek szakmai ellenőrzése szinte teljesen megoldatlan. Az illetékes megyei szakigazgatási szerv a regiszteres vizsgára még meghívást sem kap, az Országos Szórakoztatózenei Központ megyei kiközvetítő irodájával — az egyetlen fórummal,

mely hivatalból foglalkozik e zenészek tartalmi tevékenységével — csak egészen laza szálak kötik össze; az OSZK-nak az illetékes megyei művelődésügyi osztállyal szemben még adatszolgáltatási kötelezettsége sincs.

A megyei tanács vb művelődésügyi osztálya 1971 őszén vizsgálatot kezdeményezett az illetékes vendéglátóipari vállalatok és zenész szakemberek bevonásával, a szórakoztatózene helyzetének helyszíni felmérésére.

A zenés egységek közel felére kiterjesztett vizsgálódás során számunkra a legérdekesebb tapasztalatot nem is a zenészek itt-ott tapasztalható hiányosságai jelentették: feltűnő volt a zenés helyek *üzletvezetőinek* érdektelensége, igénytelensége, a zene színvonala iránt. Igényt elsősorban a helyi vezető támaszthat; úgy látszik, az ízlés fejlesztését az üzletvezetőknél kell elkezdeni. Talán a probléma ilyen komplex jellege is okozza, hogy e téren nehéz és lassú az előbbrelépés.

*

A megye zenei életében jelentős helyet foglalnak el az amatőr *énekkarok*. A művelődési intézmények statisztikái közel 150 énekkart tartanak nyilván, mintegy 5000 részvevővel. (Ebből 47 gyermek, ill. ifjúsági kórus).

Gyakorlatilag kb. 80 énekkar rendszeres működését ismerjük, találkozunk velük különböző megyei kórusrendezvényeken, fesztiválokon; ennyi énekkar jelenti a megyei „törzsgárdát". — Szemben sok más megyével, ahol magas színvonalú „elit" és (nagy hiátus után), sok kezdetleges kórus dolgozik, énekkaraink zöme a stabil derékhadhoz tartozik. Pl. 1972-ben (az 1974. évi minősítések még nem zárultak le) 34 felnőtt énekkarunk minősült (ebből 1 fesztiválkórus diplomával, 7 arany, 13 ezüst, 13 bronz fokozat — a diplomát is beleértve!). Országosan is „futtatott", s nemzetközi mezőnyben is rendszeresen szereplő énekkarunk jóformán nincs. A megyei csúcsot a Rónai Sándor Megyei Művelődési Központ kamarakórusa jelenti. Több évtizedes szívós munka, oratóriumok, nagydíjak, magas szintű produkciók sora után, ezévben jutott ki először a kórus külföldre (Arezzóban első díjat szerzett!). A Reményi János főiskolai tanár vezette lelkes együttes mind ez ideig — a szakma díjain kívül — nem kapta meg az őt jogosan megillető erkölcsi támogatást. Úgy látszik, ez is a „vidék" nehézségei közé tartozik.

Tehát, bár „elit" kórusaink nincsenek (félhivatásos énekkarunk nincs, főleg egy állandó oratórium-kórus nagyon hiányzik), a kórusmunka minden kategóriájában rendelkezünk élvonalbeli együttessel.

Bizonyításul említsünk meg csupán néhány együttest, akik műsorával a rádióban, tv-ben is találkozhatunk: az abaújszántói, vizsolyi nótafa-iskolás gyerekek, az „Éneklő ifjúság" rádióadások számos szereplője, a mezőkeresztesi Aranykalász Tsz „Röpülj páva" férfikara, a Diósgyőri Vasas, az ózdi Kohász Énekkar stb.

Megyénk ipari jellegéből a kívülálló számára „természetesként" következik, hogy az országos Vándor Sándor énekkari szemle felhívására szépszámú énekkar jelentkezett, s számos új énekkar is alakult (a megyei bemutatón 20 munkás-, illetve munkásjellegű énekkart hallhattunk). Általában minden megyei bemutatón örvendetesen népes mezőny látható, de különösen szép sikert jelent számunkra az elmúlt évek páva-köri mozgalma.

A KÓTA megyei szervezete (mely elsőként alakult meg az országban) vette kézbe a *páva-köri mozgalom* szervezését. Felhívására, ösztönzésére, a különböző páva-köri bemutatókon 1972-ben mintegy 60 éneklő közösség mutatkozott be zsüri

előtt! A spontán éneklési kedv szinte emberfeletti energiát igényelt a mozgalom társadalmi irányítóitól, de megérte: a páva-körben való éneklés valóban mozgalommá vált Borsodban. A karvezetők mellett képesítés nélküli nevelők, főkönyvelők, párttitkárok és még sok lelkes aktíva vállalkozott — kizárólag falun, elsősorban kisközségekben — páva-kör szervezésére, vezetésére. Sajnos, az erre hivatott szervek (elsősorban a módszertani központ) nem figyeltek fel a mozgalomban rejlő rendkívüli értékre, az ígéretes továbbfejlesztési lehetőségre. Megfelelő szakmai összefogás, továbbképzés nem követte a nekibuzdulást, a gyakoribb szereplés anyagi és egyéb lehetőségei sem voltak biztosítva. Így ma már jóval kevesebb páva-kör működik rendszeresen, de egy-egy dalostalálkozó, rádiófelvétel alkalmával, még ma is új és új színek tűnnek fel.

Sajnos a kórusok vezetőinek összefogása általában nem megoldott. A módszertani továbbképzések a lehető legminimálisabbra csökkentek a megyében, a régebben jól működő karnagyi klub ma már nem működik, a módszertani segítés sem kielégítő. Márpedig megfelelő megyei fórum, központi lelkesítő erő hiánya egy amatőr, önfeláldozó munkát igénylő területen igen fékezheti a mozgalmat.

Sok más előnye mellett, a szakmai továbbképzésnek is igen jó lehetőségét jelenti *egy-egy pedagógus énekkar*. Megyénkben Miskolc és Kazincbarcika mellett az encsi és szerencsi járásban működik pedagógus kórus. Különösen a két járási kórus léte igen jelentős: a kis községekből hetente egyszer beutazó dalosok (zömük zeneileg nem szakképzett pedagógus) hazaviszik a szakmai ismereteket, s a kórus eredményei a járás egész területére kisugárzó hatással vannak. S sok fenntartással ellentétben, a pedagógusok szívesen énekelnek. Igen hasznos lenne más járásokban, városokban is ez a forma, de a megfelelő szakember, a lelkes, szervezési nehézségeket is vállaló patrónus nem minden járásban biztosított.

A laikus számára furcsának tűnik az énekkarok vissza-visszatérő panasza: a szereplési lehetőségek hiánya. Sokak számára úgy tűnik, az amatőr éneklés ma már nem divat, a fő probléma az, hogy megnyerjük az embereket az önkéntes, rendszeres munkára.

Ezzel szemben (mégha az előbbi is kétségtelenül létező gond) — a dalosok énekelnének, csak megfelelő feltételeket kérnek: jó karnagyot, állandó, megfelelő próbatermet, és főleg szereplési lehetőséget: szállítást, pódiumot, közönséget — sikerélményt. E téren még sok tennivalónk van! Sajnos, igen sok helyen nem kap a karnagy havi tiszteletdíjat, legfeljebb minimális összegben; a kottaanyag, a betanításhoz szükséges hangszer hiánya a mindennapos gondok közé tartozik.

Megyénkben mintegy 25 *fúvószenekar* működik, ezek közül kb. hatnak a működése labilis (csak időleges, vagy nem szereplőképes), s négy ifjúsági zenekarunk is van. Az együttesek zömmel szakszervezeti fentartásúak, ezek régi hagyományokkal rendelkeznek. A bányász, vasas, vasutas zenekarok praktikus igényeket elégítenek ki, elsősorban a munkás ünnepek, temetések alkalmával. Koncertigényű megszólalásra mindössze néhány együttesnél találunk ambíciót és lehetőséget. (Miskolci MÁV, Kohász, Perecesi Bányász, Ózdi zenekar.)

E zenekaroknál a fő probléma két szóban tömöríthető: karnagy, utánpótlás. Igen kevés a szakképzett karnagy (érthetetlen, hogy a főiskolai tagozaton a leendő fúvós tanárok miért nem szerezhetnek a karvezetőkhöz hasonlóan fúvószenekarvezetői képesítést), s számos együttesnél jelentős gond az elöregedés veszélye.

*

Szóljunk még pár szót az amatőr tánczenészekről is, ami alatt egyre inkább csak *beatzenét* kell érteni.

A vendéglátó zenészekről mondottak itt is érvényesek: egy-egy „hangos" együttes, akár iskolában, akár művelődési házban játszik, nagy tömegekre hat. Ezzel szemben, a velük való szakmai törődés, felügyelet egészen minimális. Ez országos probléma. (Két éve, a nyári továbbképzések sorában, foglalkozunk a tánczenészekkel. Sajnos, szinte a kottaolvasásnál kellett kezdeni!) Néhány éve, még valamennyi amatőr vetélkedő táncdalénekesektől és „hosszú hajúak" együtteseitől volt hangos.

Ez ellen úgy látszik, úgy védekezünk, hogy kiejtjük a figyelmünkből őket. A korábban rendszeres országos Amatőr Könnyűzenei Fesztivál felfutásos rendszere évek óta nincs meg már, a diáknapok, a Ki mit tud? nem fogadja a „beateseket".

Pedig a „produkciók" után szakmai értékelés, tanácskozás is volt, amire hallgattak a fiatalok.

*

A fiatalok. A jövő zenei életének letéteményesei ők. Nem lenne teljes a megyei körkép, ha nem tekintenénk át — legalább úgy mint eddig, vázlatosan — a *leendő* felnőttek zenei felkészítésének helyzetét.

Az általános iskola, a zenei nevelésnek is bázis intézménye, szakképzett énekzene szakos pedagógust igényel. Illetve vidéken csak igényelne, mivel a szakos ellátottság itt alig 10-20%-os. Míg a városokban szinte mindenütt szaktanár megy be az énekórákra, egy-egy járásban mindössze 2-3 szaktanár található (van 60-80 iskolával rendelkező járásunk is!). Az énektanári utánpótlás a főiskolákon olyan csekély, hogy a helyzet szinte kilátástalan.

Hat ének-zene tagozatos általános iskolánk zenei bázisnak számít, de itt is van probléma: újabb, más tagozatos osztályok indítása „elszívja" a gyerekeket, s ez hovatovább az ének-zenei tagozat iránti érdklődés csökkenéséhez vezet.

Az egyetlen zenei szakközépiskolánkon kívül, nincs ének-zenei tagozat a középiskolában, így a tehetség, a zenei érzék továbbfejlesztése gimnáziumi szinten nem biztosítható.

A szakközépiskolák és szakmunkásképző intézetek számára szervezetten biztosított zenei nevelés lehetőségének hiányosságairól az elmúlt években sok vita folyt. Nálunk szerencsére sok szakközépiskolában, tanintézetben működik színvonalas kórus.

A KÓTA megyei szervezete az elmúlt tanév végén, minden iskolt (szakközépiskola és szakmunkásképző intézet) megkeresésével, tájékozódni kívánt: milyen a leendő szakmunkások zenei nevelése az iskolában?

A tapasztalatok summázása a következő: a 22 intézményből hatban nem működik énekkar: (a KÓTA ösztönzésére 4 intézmény tervezi énekkar szervezését), 8 intézményben a zenei nevelésnek más formái — az énekkaron kívül — egyáltalán nem élnek.

11 intézményben szervezik a Filharmónia ifjúsági koncertek látogatását, ebből nagyobb létszámú (100-on felül, illetve önálló sorozat) szervezés 4 középiskolában van. Mindösze egy intézmény (a miskolci 101. sz. Szakmunkásképző Intézet) szervezett operalátogatást Budapestre. Egyéb formák: néhány helyen klubprogramban zenei előadás, elvétve egy-két zenei szakkör.

*

Jelentős eredménynek számít, hogy az elmúlt évtizedek szervező-fejlesztő munkájának hatására ma már 10 helyen működik *zeneiskola* a megyében, több mint két és félezer növendékkel. (A zeneoktatói munkaközösség keretében zenét tanulók száma is közel kétezer.) Zeneiskoláink, a tanterem és a tanárhiány ellenére is, működési területük zenei bázisai: a zeneiskolai tanárok részt vesznek a helyi zenei élet szervezésében, szakmai irányításában; kórust vezetnek, klubhangversenyeken szerepelnek, zenei előadásokat tartanak. Munkájuk a zenei nevelés hatókörét nagymértékben bővíti.

Az iskolás korosztály zenei nevelésében mérhetetlen jelentőségűek az *Országos Filharmónia ifjúsági koncertjei.* Az évi négy előadásból álló bérleti sorozat keretén belül az ország legjobb művészei szerepelnek az érdeklődő fiatalok előtt; a Miskolci Szimfonikus Zenekar biztosítja a zenekari koncerteket, ezenkívül a megyében élő művésztanárok is pódiumot kapnak. Minden előadáshoz ismertető szöveg kapcsolódik. Mindezt — hála a jelentős állami dotációnak — rendkívül kedvezményes áron kapják meg a fiatalok. Igen nagy jelentősége van annak, hogy a művészek „házhoz mennek": sok helyen csak közvetlenül a tanítás után (vagy abból elcsípve picit) lehet kezdeni a koncertet, a sok bejáró diák miatt. Ha nincs a Filharmónia — egyébként igen aktív és célratörő — szervezése, ezek a fiatalok talán sosem találkoznak élőben a tartalmas komoly zenével.

Évente 19 helyen, 32 bérleti sorozat keretében, közel 10 000 diák számára rendez a Filharmónia koncertsorozatot. Ez a szám imponáló, főleg ha figyelembe vesszük, hogy (elsősorban a zenekar számára szükséges színpad, s a zongora hiánya miatt) a koncertezésre alkalmas termek korlátolt száma lehatárolja a fejlesztési lehetőségeket. Viszont elgondolkoztató, hogy a kis Tibolddaróc (összesen 189 felsőtagozatos diák, 162 bérlő) mellett, nagyobb település (pl. Edelény, 878 felsőtagozatos, 326 gimnazista — összesen 200 bérlő) épp hogy „elbír" egy sorozatot. Számos nagyközségben, városban leszűkül a szervezés néhány iskolára. A többi iskola — tulajdonképpen fehér folt!

Az iskola — intenzitásban, művészi színvonalban, gazdaságosságban — semmilyen más formában nem tud versenyezni a Filharmónia kínálatával. Mégis, néhány iskolában unszolásnak veszik az ajánlatot, s nehézségeikre hivatkozással, elzárkóznak a segítség elől. Szerencsére, az elavult, bezárkózó szemlélet egyre kevésbé jellemző.

A párthatározat szellemében, nagy súlyt helyezünk a leendő szakmunkások, a szakmunkásképző intézetek tanulóinak nevelésére. A KÓTA megyei szervezete már korábban kiadta az „Arccal a szakmunkásképző intézetek felé" jelszót. A sort most a Filharmónia folytatja: külön szakmunkásképző-intézeti ifjúsági sorozatokat szervez a megyében. Az eddigi szervezési eredmények biztatóak.

A KISZ megyei bizottsága is sokat foglalkozik a fiatalok zenei nevelésével. Két éve, a megyei tanáccsal közösen, *népdal- és mozgalmi éneklési akciót* hirdetett, KISZ-alapszervezetek és ifjúsági klubok számára. Az akcióhoz külön kottás kiadvány készült, s énektanárok segítségét is igénybe lehetett venni a daltanuláshoz. Néhány helyen kedvező tapasztalatokat szereztünk, de ez a forma még sok kiaknázatlan lehetőséget kínál. Az egyik legsikeresebb zenei KISZ-akció a minden évben megrendezett *megyei mozgalmidal-fesztivál.*

Minden évben lelkes felkészülés, népes mezőny, színvonalas produkciók sora bizonyítja az akció életképességét, sikerét.

*

Összefoglalva: számos nehézség közepette, sok-sok kísérletezés, útkeresés vállalásával, összességében számottevő eredményt értünk már el. Sok-sok friss energiától duzzadó, jószándékú emberi törekvés, tehetség kap lehetőséget gazdag kibontakozásra. Egyre gazdagodó zenei életünk, táguló perspektívánk mutatja: szocializmust építő társadalmunk kedvez a művészetek szabad fejlődésének. Zenei nevelőmunkánk irányául egyre inkább, a nem halványuló kodályi jelszó szolgálhat: „A zene mindenkié!".

Udvardi Lakos Endre

A MAGYAR ZENESZERZÉS HELYE A NAGYVILÁGBAN

A HANGLEMEZGYÁRTÁS SZEMSZÖGÉBŐL

A magyar hanglemezgyártás egyik legmegtisztelőbb, de egyben legnehezebb feladata a magyar kortárs zene szolgálata. Kiadási terveink összeállítása során ez okozza számunkra a legtöbb gondot, ebben a vonatkozásban felelősségérzetünk gyakran szorongással párosul és eleve tudjuk, hogy hibákat követünk el, amelyekért a siker nem kárpótol. Felelősségünket a magyar kortárs zenei iránt csak törekvéseink tisztasága és az az őszinteség csökkentheti, amellyel az alábbiakban tárgyalni szeretném ezt a kérdést.

Kiindulópontként tudomásul kell venni bizonyos adottságokat. A Magyar Hanglemezgyártó Vállalatnak adottak a pénzügyi és műszaki lehetőségei. Az utóbbi felvételi, préselési kapacitást jelent. Kevésbé tekinthető objektíve adott keretnek a piaci érdeklődés, hiszen ez szoros összefüggésben van kereskedelmi-szervező és reklámtevékenységünkkel, bár ehhez azonnal hozzá kell tennem, egy társadalomban vagy a nemzetközi piacon kialakult érdeklődést a vállalat csak bizonyos határok között befolyásolhatja.

Visszatérve a pénzügyi és műszaki lehetőségekhez, itt is illő szerénységgel kell elhárítanunk azt a feltételezést, mintha minden tőlünk függne. A vállalat élvezi a Kulturális Alap támogatását, mint ahogyan a befizetett kulturális járulékkal maga is hozzájárul az alap létéhez. Ez azonban nem változtat azon, hogy a magyar hanglemezgyártás, célszerű módon, vállalati keretben folyik és rentabilitásra törekszik. A rentabilitás elve magában foglal évi néhány millió forint nyereséget, mert enélkül a műszaki fejlesztés elképzelhetetlen. A hanglemezgyártásban a stúdiók és egyéb berendezések erkölcsi kopása igen gyors. Művelődéspolitikai meggondolásokból a művészlemezek árát alacsonyan tartjuk, és ezen a jövőben sem kívánunk változtatni. (Az a magyar lemez, amely itthon hatvan forintba kerül, Párizsban több mint nyolc dollár.) Ezzel szemben zeneszerzőinktől gyakran halljuk azt az érvelést, hogy őket nem érdekli a pénzügyi háttér, a kultúra szolgálata és terjesztése társadalmi rendszerünkből eredően állami feladat. Ez egészében véve igaz is, témánk vonatkozásában ennek a gondolatmenetnek az igazsága azt jelenti, hogy kortárs zene kiadása terén távolról sem törekszünk rentabilitásra. Ez a vállalati magatartás azonban nem tágítható az abszurdumig. Az állam, amely vállalhat és vállal is egyoldalú terheket, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatot pénzügyi tervezésre és józan vállalati magatartásra kötelezi. Ami kapacitásunkat illeti, talán csak annyit, hogy az az évi 2500 perc, amely komoly zenei felvételekre rendelkezésünkre áll, egy tízmilliós országhoz képest tág, de a magyar kortárs zene és előadóművészet nagyságához képest igen kicsi.

Egyik zenekritikusunk cikkében az alábbi észrevételt teszi: „A magyar hanglemezgyártás egymaga is több mai zeneművet vett lemezre fennállásának bő két évtizede alatt, mint a világ egész hanglemezipara 1936-ig... De ha már azt is meggondoljuk, hogy nálunk a teljes évi művészlemez-mennyiségnek (természetesen, nem a példányszámnak!) mintegy 15%-a kortársi magyar zeneszerzők műveit rögzíti, ez már világméretekben is tiszteletet parancsoló arány."

Ez a megállapítás számunkra rendkívül hízelgő, de csak addig megnyugtató, amíg nem jutnak eszünkbe régen esedékessé vált tartozásaink. Még az is elképzelhető, hogy van olyan kortárs szerző — és nemcsak a legfiatalabbak közül — aki alkotói fejlődését tekintve már régen „lemezérett", de egyetlen művét sem jelentettük még meg. Ez a hiány azonban valószínűleg esetleges és vitatható. De hány olyan mű van, amelynek kiadásával tartozunk, függetlenül attól, hogy a szerző más művei már régen megszólaltak lemezről. S ezzel már bele is vágtam azokba a problémákba, amelyekről őszinte beszédet ígértem. Annak érdekében, hogy ne bonyolódjunk a szempontok kusza sokaságába és vonatkozások némileg tisztázódjanak, próbáljuk pontokba szedni, miről van szó.

1. Annak eldöntésére, hogy melyik kortárs szerző hány művét, milyen költséget vállalva adjuk ki és milyen sorrendet határoztunk meg, kétféle vállalati magatartás elképzelhető. Törekedhetünk méltányos egyenlőségre, és ezzel szemben kiindulópontul választhatunk valamely értékelést. Mindkét magatartásnak szembetűnőek a hátrányai és alig mutatkoznak előnyei a másikkal szemben. A kortárs szerzők értékelése természetesen nem lehet a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat feladata. Az állami értékelés, amely díjakban, címekben, rádió- vagy koncert-játszottságban rendelkezésünkre áll, kiindulópontul szolgál, de nem olyan mértékben, hogy erre éves kiadási tervet vagy sorrendet lehetne alapítani. Megvan bennünk az az ésszerű szerénység, hogy szemmel kísérjük a társadalmi értékelés különböző formáit, beleértve természetesen a közönségsikert is, de ezt a magatartásunkat nem vihetjük el addig a pontig, ahol főhatóságunktól vagy más szervektől kérünk utasítást, mit adjunk ki és mikor. Ilyen utasításnak tulajdonképpen örülhetnénk, de a kiadási terv kialakításának feladatát és felelősségét nem háríthatjuk felfelé. A másik magatartás, mint már jeleztem: a méltányos egyenlőségre való törekedés. Minden kortárs szerzőnek megadni nagyjából ugyanazt az esélyt. Ennek a magatartásnak gátat vet a fent jelzett kapacitásprobléma, de ezen túlmenően is az a hibája, hogy mindig látszólagos. Az egyenlő esély elvét már azzal megsértjük, hogy meghatározzuk a szóbajöhető szerzők körét, bizonyára kevesebb magyar állampolgárt tekintünk kortárs zeneszerzőnek, mint ahányan magukat tekintik annak. Az egyenlő esély elvét bírálhatjuk a tekintetben is, hogy a kortárs szerzők esetleges lemezsikerét gyorsan egymást követő lemezekkel lehetne valóságossá és jelentőssé tenni, éppen amikor „máson van a sor". Mi a két lehetséges magatartás gyengeségeit figyelembe véve alakítottuk ki a döntési modellt. Egyrészt integrálni igyekszünk döntéseinkben a különböző szintű, gondosan kiszűrt értékeléseket, integráljuk főhatóságunk, a kritika, különböző társadalmi szervek és a közönség értékelését. Ez azt is jelenti, hogy minden ellenkező tévhittel szemben nem várunk és nem kapunk utasítást, de ugyanakkor törekszünk arra, hogy döntéseink helyesléssel találkozzanak. Tehát értékelés áll döntéseink mögött, de nem a mi véleményünk vagy ízlésünk, és ez szigorú összhangban áll azzal a ténnyel, hogy nem magántőkével gazdálkodunk. Ugyanakkor törekszünk arra, hogy a kortárs szerzők kiadási politikánkban felismerjenek valamit abból, amit a fentiekben egyenlő esélynek neveztem. Ma már a hanglemez belföl-

dön és külföldön egyaránt nélkülözhetetlen eszköze annak, hogy egy szerzőt megismerjenek, külföldön is elengedhetetlen feltétele, hogy egy mű előadassék, terjedjen, éljen. Szükségszerűen elkövetjük azt a hibát, hogyha egy-egy szerző, akit egyébként mélyen tisztelünk, az értékelésre hivatkozva kíván többet, mint amit nyújtani tudunk, akkor az egyenlő esélyre hivatkozunk vele szemben, ha viszont az egyenlő esélyre hivatkozik, akkor az értékelésre célzunk. Ezt nem örömmel tesszük, csupán azért, mert kiadási tervünket meg akarjuk védeni, de nem akarjuk nyersen közölni, hogy egy tízmilliós ország hanglemezgyártása ennyi tehetséges alkotó absztrakt értelemben véve jogos igényeivel nem tud lépést tartani.

2. A klasszikusok kiadását megkönnyíti az a körülmény, hogy a szerzővel személy szerint nincs dolgunk. Ez már eleve jelentkezik a mű kiválasztásánál. A szerző számára egyetlen szempont létezik: melyik művét szeretné lemezről hallani. (Igaz: mindegyiket, de mégis melyiket leginkább.) A lemezgyártó gondolatvilágában barbár szempontok is felmerülnek. Például az a kérdés, hogy egy adott mű hány lemezoldalra vágható, van-e megfelelő előadóművész és e téren létrehozható-e megállapodás a szerző és a vállalat között. (Ugyanis az értékelő és egyenlősítő magatartás kettőssége s ellentmondása az előadóművészek foglalkoztatottságánál is fennáll.) A szerző és a vállalat egyetért abban, hogy sikerre törekszenek. De gyakran más a prognózisa a szerzőnek és más a vállalatnak, vagy éppen a vállalat külföldi partnerének. Elvont értelemben e kérdéskörben megint kétféle magatartás képzelhető el: a szerző dönt, hiszen az ő művéről van szó, vagy a vállalat dönt, mert ő az, aki befektet. Az utóbbi rideg vállalkozói szellem idegen tőlünk, de azt is felelőtlen és ízléstelen álláspontnak éreznénk: „csinálunk neked egy lemezt, amit akarsz, ahogy akarod, nekünk mindegy". Marad az a lehetőség, hogy a szerzővel megállapodásra jussunk az érvek alapján. Erre törekszünk. Tudomásul kell venni azonban, amit minden vállalati ember tud, hogy nem könnyű zeneszerzővel vitatkozni művéről és tudomásul kell venni, amit minden zeneszerző tud, hogy nem könnyű egy tisztviselővel vitatkozni, mert nem a partitúrában, hanem a vállalati tervekben lapozgat. Mi tudjuk, hogy abban az évben, vagy néhány évben, amikor kortársunk műve nem kerül felvételre, többé-kevésbé szelíd sértődöttséggel kell számolnunk, de a felvétel évében vagy hónapjaiban konkrét és komoly konfliktusokkal.

3. Az eladott lemezek alacsony példányszáma két vonatkozásban szokott szóba kerülni. A szerzők akkor emlegetik, ha valamilyen oknál fogva erőfeszítéseik kilátástalanságát akarják vele bizonyítani, ha társadalmi magatartásuk önszabályozó rendszerében éppen pesszimizmusra kapcsolnak. Mi akkor szoktuk emlegetni az alacsony példányszámokat, ha a vállalat áldozatkészségét lobogtatjuk, vagy újabb igényeket védünk ki. Így kölcsönösen felhasználjuk és belenyugvással tudomásul vesszük, hogy a közönségnek nem kell a kortárszene. A tárgyilagos elemzés azonban mást mutat, legalábbis abban az értelemben, hogy nemcsak ez az igazság. A kortárs szerzők lemezei valóban nem érik el azt a példányszámot — általában — amit például a Bartók összkiadás egy-egy lemeze. Viszont: átélési idejük sokkal hosszabb. A nagy mesterek műveinek tolmácsolása, ami a lemezen megszólal, négy-öt év alatt általában érdekességét veszti, a közönség újabb előadóművészekre kíváncsi; a kortárs szerző lemeze mindaddig él a hanglemezboltokban, amíg a szerző klasszikussá nem válik és meg nem indul az előadóművészek versenye az új megközelítés, új felfogás szelleme jegyében. (Ez egyébként aláhúzza az előadóművészek rendkívüli felelősségét a kortárszene felvételével kapcsolatban, hiszen néhány év-

tizedig a mű az marad, ahogyan első ízben megszólaltatják.) Talán úgy tűnhet, hogy ez a megállapítás túlságosan hanglemezcentrikus, hiszen a zenei élet mégis csak elsősorban koncertélet.

A kortárs szerző lemeze nem akkor arat sikert vagy bukik meg, amikor megjelenik, hanem amikor újra és újra bekerül a kulturális vérkeringésbe, pl. a szerző újabb művével, színpadi vagy koncertsikerével, feltámadó népszerűségével.

Alacsony az eladott példányszám? Valóban az, de egy szerves fejlődés részkérdéseként. Öt évvel ezelőtt eltitkoltuk, vagy panaszoltuk, hogy a Bartók lemezek példányszáma alacsony. Ma nem tudunk eleget gyártani. Öt évvel ezelőtt arról álmodoztunk, hogy évi tíz százalékkal fogjuk emelni a komoly zenei lemezek forgalmát, azóta évi harminc-negyven százalék emelkedés már nem szenzáció. Ebben a folyamatban — biztosak vagyunk benne — eljön az a pillanat, amikor a kortárszene kerül az érdeklődés előterébe. Lépten-nyomon tapasztaljuk, hogy a sztereo lemezjátszók milyen nagy része kerül az ifjúság birtokába, tapasztaljuk, hogy egy rövid beatkorszak után milyen sok fiatal kezd művészlemezeket gyűjteni és úgy gondoljuk, hogy ennek a rétegnek az érdeklődése rövidesen azok felé fordul, akikkel egy korban él és akiknek végleges sikere vagy a siker hullámverése a szeme előtt játszódik le. Bár a forgalom alacsony statisztikai adatait, mint elöljáróban jeleztem, eredményes eszközként használhatjuk vitáinkban, ne áltassuk magunkat hamis pesszimizmussal.

4. A kortárs zenét elsősorban a hanglemez közvetíti külföldre, e tekintetben talán csak a Magyar Rádió adásai és a rádióállomások között jól szervezett felvételcsere vetekszik a hanglemez jelentőségével. Ha akarunk, van mivel dicsekedni: a Vérnász három nemzetközi jelentőségű nagydíjat nyert (Német Lemezdíj 1968, Charles Cros Akadémia nagydíja 1970, Nemzetközi Akusztikai Biennálé Nagydíja 1973), francia partnervállalatunk a DISC AZ három mai magyar szerző (Maros Rudolf, Bozay Attila, Petrovics Emil) egy-egy művét albumba foglalta és ez az album 1972-ben elnyerte a Diapason nevű szaklap díját, amit rangos zenekritikusok ítélnek oda, ebben az évben Lajtha lemezünk (IV. és IX. szimfónia) nyerte el a Charles Cros Akadémia Nagydíját.

Ezzel szemben tudomásul kell vennünk azt is, hogy a külföldi szaksajtó, amelyet állandó figyelemmel kísérünk (Records and Recording, Fono forum, Hi-fi News, Hi-fi Stereophonie, The Gramophone, Musica, Record Review stb.) általában nem nagy lelkesedéssel fogadja kiadványainkat, amelyeken kortárszenét szólaltatunk meg. Nem gondolhatunk kivételes rosszindulatra, ugyanis ezek a lapok egyébként melegebb fogadtatást biztosítanak lemezeinknek és előadóművészeinknek. A tetszés, vagy nemtetszés mögött a hanglemezkritikusok véleményét tekintvene keressünk rejtélyt, manipulációt, a hátsó gondolat e kritikákban, úgy tűnik, szórványos.

A szóbanforgó kritikusok fenntartásai ellenére mi nagy jelentőséget tulajdonítunk annak, hogy kortárs szerzőink neve ebben a rangos szaksajtóban rendszeresen előfordul. Örülünk annak, hogy — például — az egyik Bozay lemezünkről néhány hónap alatt a legrangosabb lapok sorra megemlékeztek (Records and Recording, The Gramophone, Record Review, Hi-fi Stereophonie) örülünk, hogy archívumunkban tucatszámra gyűlnek recenziók. Diadalútra, világszenzációra nem számítottunk, nem reménykedünk abban, hogy ezt előkészületben levő kiadványainkkal elérjük, de annál inkább bízunk abban, hogy e lemezek műsora, a recenziók számának növekedése, egy-egy olyan mozzanat mint közismert UNESCO le-

mezünk (Bozay, Durkó, Szöllősy egy-egy művével) lassan kialakít a világközvéleményben valamilyen árnyalt képet a kortárs magyar zenéről és főleg kialakít egy folyamatos, szilárd érdeklődést. Ha ezt elértük az MHV — véleményünk szerint — megtette a magáét.

5. A példányszám kérdése már magában foglalja a propaganda- és reklámtevékenység gyakran felmerülő bírálatát. Igaz, hogy nem a Magyar Hanglemezgyártó Vállalattal, hanem zenei életünk egészével kapcsolatban merülnek fel ilyen irányú kifogások. Azt hiszem, jogosan.

Félévvel ezelőtt a Film Színház Muzsika nyolc oldalt szentelt a magyar hanglemezgyártásnak. Mindenről szó esett: művészlemezről és tánczenéről, prózai lemezekről és gyártástechnológiáról... de kortárszenéről, mai magyar szerzőkről említés sem történt a nyolc oldalon. És ezt a nyolc oldalt mi magunk szerkesztettük, tehát nem tehetünk másnak szemrehányást. De magunknak sem. Nem tudjuk pontos okát adni, de ha élő karmestereinkről vagy zongoristáinkról akarunk írni, propagálva ezzel előadóművészetünket, választunk valakit, valamilyen éppen aktuális vonatkozás alapján.

Nem választunk azonban zeneszerzőt, mert nem tudjuk kit válasszunk. Nem mi alakítottuk ki azt a szokást, de mi is hódolunk neki, hogy mai magyar szerzőről beszélni nem lehet, csak a mai magyar szerzőkről, és még akkor is problematikus a felsorolás protokoll rendje.

Említettem, hogy műsortervünket a társadalmi értékelés közös nevezője és az egyenlő esély elve alapján, egyensúlyérzékünkben bízva alakítjuk ki. Reklámot csinálni az egyensúlyérzék sugallatára nem lehet. A reklám nem tűri a közös nevezőt és az egyenlő esélyt. Több fórumon kifejtettük már, hogy ha egy adott évben két-három mai magyar szerzőt állítanánk reklámtevékenységünk középpontjába, ez többet használna az egész kortárszenének, mint a felsorolás imamalma. De ki válassza ki ezt a kettőt? Lehet, hogy a Magyar Hanglemezgyártó Vállalatnak e téren már régen a maga útját kellene járnia és kevesebbet pislogni minden irányba. Ezt azonban nem tesszük meg, nem gyávaságból, hanem tanácstalanságból.

*

A kortárszene gondját a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat nem akarja kisajátítani — ha akarná, sem tehetné. 1976-ra felépül dorogi hanglemezgyárunk, terveinkben szerepel a stúdiók korszerűsítése, a magyar nyomdaipar fejlődése már megkönnyíti a tasakgyártást, mind a minőség, mind az átfutási idő szempontjából. A folyamatban levő beruházási és fejlesztési tervek megnyugtatnak mindenkit a tekintetben, hogy azt, ami az elmúlt években történt a hanglemezgyártás terén, csak kezdetnek tekintjük. Továbbfejlődésünk fogalomkörében nem a pénzügyi eredmények szerepelnek első helyen, hanem a magyar zenei élet szolgálata. A zenei élet minden pontján készek vagyunk bekapcsolódni a kortárszene ügyének szolgálatába és a kulturális intézmények nemes törekvései mellett szívesen felvonultatjuk vállalati tapasztalatainkat.

Bors Jenő

A SZABÓ ERVIN KÖNYVTÁR ZENEI GYŰJTEMÉNYÉNEK TIZEDIK SZÜLETÉSNAPJÁRA

1964. május 30.: jeles nap a magyar zenekönyvtárügy történetében. Ekkor nyílt meg hazánk első korszerű és egyetemes irányú közművelődési zenei könyvtára: a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye. Az ünnepélyes könyvtáravatás közönsége, amelynek soraiban Kodály Zoltán is jelen volt, akkor még alig sejthette, hogy ez a szerény alapterületen létrejött gyűjtemény már az első kerekszámú évfordulóra nem elsősorban állományának tömegével, hanem világszínvonalú könyvtári kultúrájával fogja megszerezni a jogot a máris kinőtt működési alapterület kibővítésére.

Világszínvonalú könyvtári kultúra — mondottuk. Ezeket a nagy szavakat egy tudományos folyóirat hasábjain indokolni illik. A tüneti indokolás a rövidebb, ezért kezdjük ezzel. A szakma világfórumán, a Zenei Könyvtárak Nemzetközi Szövetségében döntően ennek a könyvtárnak ajánlásait dolgozták bele a közművelődési zenekönyvtárak állományában kívánatos zenei könyvek alaplistájába *(International Basic List of Literature on Music)*. A gyűjtemény körültekintően kialakított, sokrétű katalógusrendszerének valósággal csodájára járnak és okulásul tanulmányozzák hasonló külföldi könyvtárak szakemberei. Egy világszínvonalú könyvtári kultúrának azonban ezek csak külső, bár önmagában sem keveset mutató jelzései. A belső magyarázat a könyvtárépítés jól megtervezett és szívósan következetes keresztülvitelében rejlik. Az átgondolt gyarapítási munkában, a sokrétű katalogizálásban és a körültekintő olvasószolgálatban. Az évforduló jó alkalom arra, hogy mindhárom munkaágat röviden elemezzük. További mondandónk jobb megértése érdekében célszerű, hogy az olvasószolgálattal kezdjük.

Olvasószolgálati kérdés ugyanis, hogy milyen közönséget szolgál ki ez a zenei gyűjtemény. Jellege alapvetően közművelődési, tehát elsősorban a zenekedvelő, zeneértő nagyközönség érdekében, ennek értékes, jó zenével történő ellátásáért működik. Az Állami Gorkij Könyvtár Zeneműtárán kívül azonban — melynek gyűjtőköre specializáltabb — csak ez a széles gyűjtőkörű zenei gyűjtemény rendezkedett be általános kölcsönzésre. Nem meglepő tehát, hogy a nagyközönségen kívül zenetanulók és zenetörténész-kutatók is szívesen fordulnak ehhez a gyűjteményhez. Utóbbiak már csak azért is, mert szervezett kölcsönzési lehetőségük a keresett dokumentumokra nézve a Zeneművészeti Főiskola könyvtára mellett jóformán csak ebben a könyvtárban adott. (Itt többek között a Schmieder- és Köchel-jegyzékből is áll rendelkezésre kölcsönpéldány.) A könyvtár „egyedisége" is vonzó. Akadnak itt olyan kotta-összkiadások és könyvek, amelyek az ország közgyűjteményei közt csakis itt tanulmányozhatóak. A referensz-szolgálatnak nemcsak a különleges előzékenysége, hanem a tartalmi differenciáltsága is növeli e gyűjtemény vonzerejét. Egyenesen magában állóak például azok az analitikus címfelvételek, amelyek az állomány antológiáiból, tanulmánykötetéből és folyóiratainak cikkanyagából készülnek és a könyvek betűrendes katalógusába beépülnek. De az olvasószolgálati és tájékoztató munka szervezettségére, az olvasónak való „elébe-menésre" az is nagyon jellemző, hogy a gyűjtemény állományának főbb gyarapodásait időnként kötetben is megjelenteti. Immár öt ilyen „hazavihető katalógust" adott közre a könyvtár, s legutóbb, a tízéves évfordulóra egy közel félezer lap terjedelmű, gazdag, összefoglaló válogatás is napvilágot látott. Ez az olvasószolgálat — a közművelődési könyvtár rangjához méltó — zenei népművelő munkáját hangzó zenét

bemutató előadássorozatokkal is gazdagította. A helyhiány jelenleg gátat vet ezek folyamatosságának, s ugyanez a helyszűke érezteti negatív hatását a helybeni olvastatás megszervezésénél, valamint az annyira kívánatos hangfelvételi gyűjtemény és az auditív referensz-szolgálat kiépítésénél. Ahogyan sok kotta- és könyvdokumentum esetében, úgy — sőt fokozottabban — a hangfelvételekkel kapcsolatos könyvtári szolgáltatásoknál fontos szerep hárul majd a zenei gyűjteményre a referensz-szolgálat országos munkamegosztásában és az archív jellegű gyűjtemények védelmében. Ezt a szerepet a hagyományos dokumentumtípusok (kották, könyvek, folyóiratok) terén máris hasznosan, közérdekűen tölti be a gyűjtemény. Minden segítséget mielőbb meg kell adni ennek a könyvtárnak területi fejlesztésére és felszerelésének bővítésére annak érdekében, hogy hanglemeztárát megnyithassa és így az auditív referensz-szolgálat iránt egyre sürgetőbben megnyilvánuló közművelődési igényt kielégíthesse. Feljogosítja erre olvasóforgalmi statisztikájának adatsora is, amely szerint 10 év alatt a gyűjteménynek 5850 beiratkozott olvasója volt; ezek 62%-a nem zenei foglalkozású, 38%-a hivatásos muzsikus: az általuk olvasott kották száma 138 157, a könyveké 55 893 volt. Jelenleg a zenei gyűjteménynek 1640 beiratkozott olvasója van.

Az olvasószolgálatról alkotott kép megvilágította a gyűjtemény célját, bemutatta olvasóközönségét, felvázolta ennek igényeit. A *gyarapítás* munkáját a közművelődési cél határozza meg. Jelenleg mintegy 23 000 kotta, 7000 szakkönyv és a magyar zenei folyóiratokon túl 16 külföldi szakfolyóirat tartozik a gyűjteményhez. A szerzeményezést gondos deziderálás előzi meg, amely a szokásos források mellett figyelemmel van az előjegyzett olvasói kívánságokra is. Mindezek nyomán a könyveknek, zeneműveknek és a kézikönyvtárnak egy olyan szerencsés összetételű állománya alakult ki, amelyben a tágabb értelemben vett zeneközönség és az előadóművész vagy történész-kutató egyaránt megtalálja a maga számára szükségeset, kívánatosat. A könyvek sorában zenetörténeti és zeneelméleti munka éppúgy található, mint filozófiával, esztétikával, szociológiával és pszichológiával foglalkozó mű, nemkülönben egyes országok zenei életét, zeneművészek életrajzát, a hangszereket és a hangszerkészítést vagy éppen a jazz-irodalmat tárgyaló kötet. — A zeneművek gyűjtése (az operett- és egyéb újabb könnyűzenétől eltekintve) szinte minden műfajra kiterjed: színházi és egyházi zenére, énekes és hangszeres zenére egyaránt. A húsznál is több kritikai kottaösszkiadás zeneszerzői között — Ockeghemtől, Obrechttől és Palestrinától kezdve egészen Schönbergig — egy sor fontos komponista megtalálható. A kézikönyvtár állományát lexikonok, enciklopédiák, műszótárak, bibliográfiák, repertóriumok, műjegyzékek, példatárak, kalauzok és egyéb kézikönyvek egész sora gazdagítja.

A zenei gyűjtemény olvasó és tájékoztató szolgálatának méltán nagy büszkesége: *katalógusrendszere. Szalai Ágnes*, a zenei gyűjtemény megalapítója és vezetője, ebbe a valóban kitűnő katalógus-konglomerátumba beleépítette világirodalmi és képzőművészeti tájékozottságát (amit már a gyarapítási munkában oly hasznosan kamatoztatott), és beledolgozta zenetörténeti, könyvtárosi tudását is. Katalógusait érzékeny műszerekké tette, melyek könnyen jeleznek gyakorlott kutatók s a zene kezdő érdeklődői kezében egyaránt. Keresztül-kasul utalnak ezek a cédulakatalógusok: a zeneművek szerzői betűrendes katalógusa például a szövegírókra, átdolgozókra, feldolgozókra, sorozatokra, történelmi személyekre, akikről a zeneművek készültek, zeneszerzőkre, akiknek nevére zeneműveket komponáltak, költőkre, írókra, akiknek műveit megzenésítették. A zeneszerzőknek egy másik betűren-

des katalógusa a teljes kottaanyagot a szerzőn belül a művek műfaj szerinti csoportosításában tárja fel. A zeneművek szakkatalógusa — akárcsak a zenei könyveké — az egyetemes tizedes osztályozás rendszere alapján nyújt tájékoztatást az állományról. Különleges katalógusok állnak rendelkezésre (szakrendi csoportosításban) a partitúrák, a zongorakivonatok, továbbá a gyűjteményes művek és antológiák kimutatására. Külön címkatalógus utal a zeneművek eredeti címére, más nyelvű címeire, alcímeire, végül a köztudatba átment népszerű neveire. Cédulaszótár tájékoztatja a zenével ismerkedőt a műszavak magyar, német, angol francia, olasz és orosz elnevezésváltozatának jelentéséről. — A könyvek szerzői betűrendes katalógusában található utalócédulák egyrészt azokra a zeneszerzőkre utalnak, akikről az életrajzok, tanulmányok készültek, másrészt a sorozatokra, végül a szerkesztőkre, összeállítókra. — A könyvkatalógusba beépített, hallatlanul fontos és hasznos analitikus címfelvételekről, valamint a könyvek szakkatalógusáról fentebb már szóltunk.

A Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Gyűjteménye katalógusainak ez a kissé talán fárasztó felsorolása nemcsak önmagáért történt, és nem is csak a közművelődési zenekönyvtárak számára példamutató mivoltáért. Itt, e folyóirat hasábjain, a kutatóközönség figyelmét kívánjuk ráirányítani erre az értékes és sokrétűen orientáló műszerre, amelyet ez az először jubiláló, fiatal és máris éretté fejlődött zenei gyűjtemény vezetőjének és munkatársainak egész munkásságával egyetemben, hazánk zenei népművelése, előadóművészete és zenetörténeti kutatása előmozdítására közkinccsé tesz. Hisszük, hogy munkáját érdeme szerint fokozódó megértés, elismerés és támogatás fogja tovább buzdítani.

Kecskeméti István

DOCUMENTA

ERKEL SÁNDOR HIVATALI MŰKÖDÉSE AZ ÜGYIRATOK TÜKRÉBEN

Legnagyobb zeneművészünk Erkel Ferenc negyedik és legtehetségesebb fia Sándor (1846—1900), zeneszerző, a Nemzeti Színház operai tagozatának első karmestere, majd művészeti igazgatója, élete, hivatali működése, hitelesen tükröződik vissza az Országos Levéltár és a Fővárosi Levéltár eddig előkerült, hiányosan megmaradt iratanyagából. Olyan dokumentumokra hívjuk fel a figyelmet, amelyek Erkel működésén túl, mélyen belevilágítanak a színház, az operaház belső életébe.

A fiatal Erkelt apja veszi fel a Nemzeti Színház zenekarába, amelyben üstdobos, majd később cimbalmos szerepet vállal. 1876-ban Podmaniczky intendáns alatt első karmester és igazgató. Szerződését 3 évenként hosszabbítják meg. Igazgatói fizetése évi 1200 Ft, míg a karnagyi teendőkért 3000 Ft illeti meg; várszínházi működéséért esetenként napi 10 Ft díjazást kap. Működését Podmaniczky sokra értékeli; megállapítása szerint új betanulással adják elő a nagy operákat, a színház ügyeit jól viszi, ezért már 1878-ban fizetésének emelését javasolja a belügyminiszternek. A működő tagok száma 130 körül mozog, akiket Erkel irányít.

1886 elején Keglevich István lesz az intendáns. Megkezdődik Erkel kálváriája. 1886-tól kifogásolja igazgatói működését, bírálja karmesteri szerződéseit, tényked éseit és viselt állásaiból elbocsátani kívánja. Előterjesztéseit a belügyminiszter fenntartással fogadja.

A sértett Erkel — a hivatalos út megkerülésével — a miniszterhez fordul és kéri állásaiba való visszahelyezésének elrendelését. Minthogy szerződése formailag érvényes, az egyoldalú felbontást nem fogadja el. Kérvényez, de beadványai nem vezetnek eredményre.

1888-ban Beniczky lett Keglevich utóda. Együttesen állapítják meg, hogy adminisztrációs ügyekre, igazgatói teendők ellátására képtelen — de mint karmester — Beniczky véleménye szerint az operaházban — nélkülözhetetlen! Támadja a sajtó is, a belső villongások miatt a nagyhírű intézmény nívója süllyed — mire Erkel igazgatói tisztéről lemond, és Berlinbe kíván elszerződni. Evégett közvetlenül az uralkodótól kérelmezi az operaházból való elbocsátásának engedélyezését. E törekvése is kudarcot vall. Gyötri betegeskedése, 1888-ban vitája Mahlerrel, az új igazgatóval. Bántja, hogy csupán másodkarmesteri szerepet kap, s a nagyobb operák vezénylését elveszik tőle.

1889-ben Beniczky megkísérli még egy rövidebb ideig az igazgatói székbe visszahelyezését, karmesteri jogainak kibővítését, csakhogy a tervezett eltávozástól

visszatartsa. Mint igazgató most sem válik be, karmesteri tekintélyében azonban a csorba kiküszöbölődik.

Mind Beniczky, mind utóda Zichy, több évre szóló szerződést biztosítanak számára. Előleget kap házépítésre, némileg rendeződnek anyagi viszonyai: halála esetén családjáról, özvegyéről gondoskodnak. Szerződését 1900-ig hosszabbítják meg.

1897-ben a román király és a porosz császár tünteti ki, és az operaházban folyó belső súrlódások ellenére is fő-zeneigazgatói címmel jutalmazzák eddigi működéséért.

1900. október 14-én hal meg Békéscsabán.

E rövid bevezetés után hadd következzenek a dokumentumok az életút apróbb részleteiről.

1. Podmaniczky Frigyes intendáns előterjesztést tett a belügyminiszternek, Erkel Sándor szakigazgatói kinevezésére.

„430/1875 szám.
Nagyméltóságú Kormányelnök Úr!

Közeledvén azon időpont, midőn a nemzeti színház 1876/77 évre szóló költségvetését kellend összeállítani, szükségesekké váltak némely előintézkedések, melyek igénybevétele mellett biztosabban lesz elérhető egy oly költség-előirányzat, mely a művezetés károsítása nélkül, mindazon megtakarításokat léptesse életbe, melyek szükségesek arra, hogy néhány év múlva a nemzeti színház pénzügyei teljesen s véglegesen rendbe hozathassanak.

Az itt felemlített előintézkedések közé tartozik, szerény véleményem szerint, elsősorban a karnagyi és dalmű-igazgatói állomások betöltése.

Ezen két állást Erkel Sándor személyében vélném legcélszerűbben egyesíthetőnek, miután félév alatt szerzett gyakorlati tapaszalataim után ítélve, zenészeti teendőit tekintve a zenekar vezetésében, az oktatásban, betanításban, mint ideiglenes művezető pedig az operai szak igazgatásában minden igényeknek nem csak megfelelt, de becsületessége, körültekintése, ügyessége, pártatlansága s szorgalma által kitűnt, s mindenki elismerését vívta ki magának.

A nemzeti színháznak nagy becsületére válik, az hogy a „Bánk bán" dalmű czimbalmosa, hasonlítva rövid idő alatt, a legszigorúbb bírák ítélete szerint is, az intézet ezen kitűnő állására tette magát érdemessé.

Erkel Sándor, e helyre történendő kinevezése által tetemes meggazdálkodás érhető el, a mennyiben ezentúlra, csak egy karnagy s egy karmester leend alkalmazva, az eddig létezett két karnagy s egy karmester helyett; mint operai igazgató pedig a karnagy nem mint eddig 1600, hanem csak 1200 frtnyi fizetésben fog részesíttetni, mely két tétel 2400 forintnyi megtakarítást tesz lehetővé.

A szabályrendelet II. fejezetének 3-ik czikke értelmében bátorkodom felkérni Nagyméltóságodat, lenne kegyes az idemellékelt szerződést jóváhagyni.

Kiváló tiszteletem kifejezése mellett maradván Nagyméltóságod igaz híve

Budapesten 1875. okt. 23-án

Podmaniczky Frigyes
intendáns"

2. A belügyminiszter Erkel Sándort operai szakigazgatónak nevezi ki, illetményeit megállapítja, szerződését megerősíti.

„53168/1875 I. szám
Tárgy: Podmaniczky intendáns, Erkel Sándornak operai szakigazgatóvá kinevezése iránt.

I. Erkel Sándor Úrnak a n. színház karnagyának

A Richter János távozásával a m. nemzeti színháznál megürült opera szakigazgatás vezetésével b. Podmaniczky Frigyes intendáns ajánlata folytán (Címedet) a folyó 1867. január elsejétől számítandó három év tartamára akként bízom meg, hogy az operai szakigazgatáson kívül a karnagyi teendőket is úgy a nemzeti színházban, mint a Várszínházban (Címed) teljesítse.
Az opera igazgatásáért évi 1200 frtban, a karnagyi teendők viteléért évi 3000 frtban megállapított fizetése a színház házi pénztára által egyenlő havi részletekben fog kiszolgáltatni, várszínházi karnagyi működéséért pedig valahányszor az operai előadásokban a zenekart vezényli 10 frt napi díjban részesíttetik. Hatásköre a fennálló színházi szabályrendelet illető szakaszaiban körül írva van, ezért ez alkalommal csak kifejezést kívánok adni (Címednek) az operai művezetés és karvezénylet terén eddigelé tanúsított működésével felkeltett azon várakozásnak, hogy hatáskörében az ezen dús fejedelmi és országos segélylyel ellátott műintézettől méltán várható legmagasabb művészeti igényeknek teljes buzgalommal megfelelend.
A nemzeti színház intendánsát egyidejűleg megbíztam, hogy (Címeddel) a fenebb közöltek értelmében a szerződést megkösse."

„II. b. Podmaniczky Frigyes színházi intendáns Úrnak!

A Richter János távozásával a nemzeti színháznál megürült operai szakigazgatás vezetésével, úgy a karnagyi teendők vitelével Méltóságodnak f. é. október 23-án 430 szám alatt kelt ajánlata folytán Erkel Sándort három évi tartamra egyidejűleg megbíztam. Miről Méltóságodat tudomás vétel végett értesítem és felkérem, hogy Erkel Sándornak a csatolt intézvényt kézbesíteni és vele a fenebbi ajánlat mellett bemutatott és visszacsatolt tervezet szerint az írásbeli szerződést megkötni és pedig folyó évi január 1-től számítva s a fizetés utalványozása iránt a pénztári intézkedéseket megtenni szíveskedjék.
Bpest, 1876. febr. 11. olvashatatlan aláírás"
(Országos Levéltár, [Továbbiakban: OL.] Belügyminisztériumi iratok, [Továbbiakban: B. Ü. M.] 1887. Eln. I. 8. 5878 sz. 116 csomó.)

3. Podmaniczky kéri Erkel szerződésének meghosszabbítását, fizetés emelést javasol, méltatja érdemeit, amelyet az új betanított operákkal ért el.

„137/1878 szám

Nagyméltóságú Kormányelnök és Belügyminister Úr!

Azon kéréssel bátorkodom Nagyméltóságodhoz fordulni, lenne kegyes megengedni, hogy Erkel Sándor dalmű igazgató és karnagy — Nagyméltóságod 1876. évi 53168 sz. a. kelt engedélye nyomán létrehozott szerződése 1879. évi január havától fogva

további 3 évre meghosszabbíttathassék, igazgatói tiszteletdíja pedig évi 1200 frt helyett 1500 frtban állapíttathassék meg.

Ezen kérésem indokolását a következőkben adom elő egész alázattal. Kívánatosnak tartom mindenek előtt azért e szerződés meghosszabbítását, mert az Erkel Sándor opera igazgató alatt álló nagyszámú személyzet irányában tekintélyének emelésére szükségesnek tartom azt, miszerint állása legalább némi részben biztosítva legyen. Egy oly igazgató, a kinek állása csak néhány hónapra van biztosítva, azokkal szemben, akik nem egy körülménynél fogva vele ellenkezésbe jöhetnének, s jönnek is, nem bírhat azon tekintélylyel, a mely okvetlen szükséges arra, hogy kötelességét híven, erélyesen s haszonnal teljesíthesse.

Ezen fő okon kívül engedje meg Nagyméltóságod, hogy némely más felette fontos körülményeket is említsek fel kérése támogatására.

Erkel Sándor állása ugyanis kineveztetése perczében rendkívül nehéz volt, mert váratlanul — Richter rögtön távozni óhajtván — kellett elfoglalnia azon kényes állást, még pedig Richter után, a ki nem mint dalmű-igazgató; de mint karnagy és zenész tekintély, s itt a fővárosi körökben rendkívül kedvelt volt.

Nehéz volt a dalmű-igazgató állása azért is, mert az Erkel név, bár nem tagadhatta meg senki Erkel Ferencztől a nemzeti színház körül szerzett nagy érdemeit s zenészeti genialitását és fölényét, az igazgatása alatt felmerült többrendbeli körülményeknél fogva, sok ellenséggel bírt.

Daczára az itt felemlített állást nehezítő körülményeknek, mégis vas szorgalma, tehetsége és pártatlan hivataloskodása által nem csak a színháznál ki tudta vívni magának a kellő állást és tekintélyt, de a főváros tágasabb s nálunk felette kényes zeneköreiben is az elődje elmenetele által támadt hiányt pótolni tudta, mert szakértelemmel s temérdek fáradsággal, de fényes eredménnyel feleleventette ismét a zenekari hangversenyeket, mi által egy részről a műértő közönséget lekötelezte, a nemzeti színház tekintélyét emelte, a nemzeti színház zenekarának pedig őt megillető fényes állását ismét megerősítette, s fejlesztette.

Szorgalmának s zenészeti műízlésének tanújeléül legyen szabad itt felemlítenem azon zeneművek sorozatát, melyek igazgatása alatt, 1875. ápril. 1-től fogva, részint újból lettek betanulva, s először adva, részint új betanulással, s új szereposztással adattak elő, hosszas pihenés után.

Először adattak: 1875—76-ban: Aida — Verditől.
Végzet hatalma — Verditől.
Sába királynője — Goldmarktól.
Requiem — Verditől.

Új betanulással adattak ezen évben: Martha — Flotowtól.
Kőmíves — Auberttől.
Észak csillaga — Meyerbeertől.

Először adattak 1876—77-ben: Carmen — Bizettől.
Aranykereszt — Brülltől.
Varázsfuvola — Mozarttól.
Coppélia ballet — Delibestől.

Új betanulással adattak ezen évben: Vízhordó — Cherubinitől.
Afrikai nő — Meyerbeertől.
Peregrina ballet — Verditől.

Először adattak 1877/78-ban: Pál és Virginia — Massenettől.
Piccolino — Guirandtól.
Cinq Mars — Gounodtól.

Új betanulással adattak ezen évben: Kegyencnő — Donizettitől.
Gizella ballet, Lalla-Raukh — David Felicientől.

és legközelebb adatni fog: Ilka — Dopplertől.
Figaró lakodalma — Mozarttól.

E három évet megelőzőleg 1872. 1873. és 1874. években adatott a Nemzeti Színháznál:

Először: Bolygó hollandi — Wagnertől.
Rienzi — Wagnertől.
Brankovics — Erkeltől.
Mignon — Thomastól.

Új betanulással: Bűvös vadász — Webertől.
Próféta — Meyerbeertől.
Don Pasquale — Donizettitől.

Ha végig tekintjük az Erkel Sándor igazgatása alatt újonnan, vagy újból színre került 22 darab zeneművet, azt fogjuk tapasztalni, hogy csak kettő ezek közül lett a közönség által nem jól fogadva a „Végzet hatalma" és az „Arany kereszt", de hogy e két dalmű bemutatása jogosultsággal bírt, azt legjobban bizonyítja azon körülmény, hogy az „Arany kereszt" még jelenleg is Bécsben, Londonban, Berlinben, a műsoron van. Verdi ama, nálunk elejtett dalműve pedig Páris, Sz. Pétervár és Olaszország nagy színházaiban ugyanazon időben folytonosan adva lett, sőt részben jelenleg is adatik.

A többi itt felemlített dalmű, mind jó — mondhatnám nagy eredménnyel lett adva s oly szorgalommal betanítva s kiállítva, hogy nemzeti színházunk dalművét európai níveaura emelte, nem csak, de annak kiváló állást biztosított.

Ezen itt körülírt működése dalmű-igazgatónknak, szorgalmáról és szakértelmi jó ízléséről teszen tanúságot. Műízléséről és szakértelméről különösen azért, mert jelenlegi opera-műsorunk nem csak az újabb nagy dalműveket, de Európa legjobb víg dalműveit is mind felkarolta, a mi rendkívül nagy előny, mert változatossá, s élénkké teszi a műsort, a mi jelenlegi színházi viszonyaink közepette, főleg szükséges.

Ezen állításom igazolására szabad legyen fölemlítenem azon tényt, hogy 1877. szeptember első napjától fogva 1878. június végéig, s így tehát 10 hó alatt 40 különféle dalmű képezte változatos műsorunkat.

Erkel Sándor dalmű-igazgató, ezen általános, a műsor bővítésére vonatkozó rendkívül sok munkával és fáradsággal járó munkálkodásán kívül, nagy gondot fordít arra,, hogy zene- és ének-karaink, mely két tényező alapján képezi minden dalműnek — ne csak megőrizzék régi jó hírnevöket, de tökéletesbüljenek is folyvást, a minek köszönhető egyrészt az, hogy művészi tekintetben a bécsi udvari opera-színház zene- és ének-karát kivéve, alig létezik jelenleg dalműház Európában, mely mienkkel e tekintetben vetélkedhetik — pedig gazdálkodási szempontból, valamint a zenekar, úgy az ének-karok is, különösen a férfi-kar, a lehető legcsekélyebb számban van szerződtetve.

Tekintettel volt igazgatónk arra is, hogy a magyar elem az itt felemlített, annak előtte majdnem egészen idegenekből összealkotott szakban lehetőleg szaporodjék, a mi a karokat illetőleg majdnem teljesen, a zenekart illetőleg azonban csak részben sikerült. A magánénekeseket illetőleg, vezetése alatt több fiatal erő tetemesen fejlődött; ezek közé sorozhatók: Mádayné, Maleczkyné, Ney, aminek köszönhetjük, azt hogy most már nem vagyunk kénytelenek minden esetben más színházakhoz fordulni, ha új erőkre van szükségünk.

Mindezektől eltekintve, azon igen örvendetes tényt is constatálhatom, hogy az oly különféle művészi elemekből összealkotott dalműi személyzet, mely összesen körülbelül 130 működő tagot számít, Erkel Sándor vezetése alatt idejét művészetének gyarapítására, a nemzeti színház érdekeinek előmozdítására és azaz munkával tölti el, minek következtében a színházaknál előfordulni szokott folytonos súrlódások, áskálódások a nemzeti színháznál most úgyszólván nem léteznek, hanem béke, egyetértés és ügyszeretet észlelhető minden oldalon.

Felebb előadott s a tényleges viszonyok elmondása által istápolt kérésem kegyes engedélyezését kérve Nagyméltóságodtól maradok Nagyméltóságodnak kiváló tiszteletem kijelentése mellett igaz híve

Budapesten, 1878. június 3-án

Podmaniczky Frigyes
intendáns"

4. A belügyminiszter hozzájárul Erkel Sándor szerződésének további meghosszabbításához és illetményeinek emeléséhez.

„23818/1878 szám

Podmaniczky Frigyes intendánsnak!

Hivatkozással 1876. évi febr. 16-án kelt itteni leiratra, melynek alapján Erkel Sándor a Nemzeti Színház dalmű szakának igazgatására három évi tartamra szerződésileg megbízatott s hivatkozva Méltóságodnak f. évi jún. 3-án 137 sz. a. kelt felterjesztésére, ezennel felhatalmazom Méltóságodat, hogy az érintett szerződést Erkel Sándorral 1879. jan. 1-ső napjától kezdődőleg további három évre szólólag megújítsa. Egyszersmind méltányolva nevezett dalmű igazgatónak és karnagynak az utóbbi három év alatt tanúsított szakképzettségét, buzgalmát és sikeres működését, felterjesztésben tett ajánlat elfogadásával ezennel felhatalmazom Méltóságodat arra is, hogy Erkel Sándor igazgatói fizetését évi 1200 frtról a következő három évre, évi 1500 frtra emelhesse. Miről Méltóságodat tudomásvétel és további intézkedés végett oly hozzáadással értesítem, hogy fenebbi elhatározásomról Erkel Sándort nevemben értesíteni szíveskedjék.

Bpest, 1878. okt. 24

olvashatatlan aláírás"

(OL. B. Ü. M. 5878/1887 I. 8. Eln. iratokban, 116 cs.)

5. Podmaniczky dicsérően nyilatkozik Erkel Sándorról és szerződésének újabb megnosszabbítását javasolja a színház érdekében — a miniszternek.

„94/1881/2 szám

Nagyméltóságú Kormányelnök és Belügyminister Úr!

A vezetésemre bízott nemzeti színház érdekében ismervén azt, hogy az ernyedetlen szorgalommal működő operai igazgató, Erkel Sándor úr munkássága az intézet részére biztosíttassék. Van szerencsém mély alázattal kérni Nagyméltóságodat, hogy folyó évi deczember hó 31-dikével letelendő szerződést a mostani feltételek alatt, további 3—5 évre már most megújítanom kegyesen megengedni méltóztassék. Fogadja Nagyméltóságod mély tiszteletem nyilvánítását.
Budapesten 1881. évi április hó 28-án

Podmaniczky Frigyes
intendáns"

6. A belügyminiszter hozzájárul Erkel szerződésének további meghosszabbításához a mostani feltételek mellett.

„21417/1881 szám
Podmaniczky Frigyes Úrnak
Nemzeti Színház intendánsa
F. évi ápr. 28-án 94 sz. alatt hozzám intézett felterjesztésére értesítem Méltóságodat, miszerint nincsen észrevételem az ellen, hogy Erkel Sándor nemzeti színházi operai igazgatónak, a folyó évi deczember hó 31-ével letelendő szerződése a mostani feltételek mellett, további három évre már most megújíttassék. Felkérem Méltóságodat, hogy az e részben kötendő szerződést annak idején tudomásomra hozni szíveskedjék.
Budapesten, 1881. máj. 13-án olvashatatlan aláírás"
(OL. B. Ü. M. 21417/1881 sz. és 5878/1878 Eln. 8. iratokban 116 cs.)

7. Erkel Sándorral kötött szerződés felterjesztése a miniszterhez.

„94 b/1881/2 szám

Nagyméltóságú Kormányelnök és Belügyminister Úr!

Hivatkozással Nagyméltóságodnak e hó 23-án 21417 szám alatt kelt leiratára, van szerencsém felterjeszteni az Erkel Sándor operai igazgató úrral a fenthivatkozott leiratban vett kegyes engedély folytán 1882. évi január 1-től 1884. évi deczember 31-ig terjedő három évre a mostani feltételek alatt megkötött szerződést, mély tisztelettel kérve Nagyméltóságodat, hogy azt jóváhagyólag tudomásul venni méltóztassék.
Fogadja Nagyméltóságod mély tiszteletem nyilvánítását.
Budapest, 1881. május hó 25.

Podmaniczky Frigyes
intendáns"

8. Belügminiszter tudomásul veszi a megkötött szerződést, és további intézkedésre vissza küldi az intendánsnak.

„26880/1881 szám

A nemzeti színház intendánsának!

Midőn a folyó évi május hó 25-én 94 b/1881/2 szám alatt kelt előterjesztésével bejelentett azon intézkedést, mely szerint Erkel Sándor nemzeti színházi opera igazgatóval 1882. évi január 1-től számítandó három évre, az eddigi feltételek mellett új szerződés megköttetett — jóváhagyólag tudomásul veszem, egyszersmind az elöl-idézett előterjesztéssel bemutatott szerződést, vett betekintés után (Címednek) ide mellékelten visszazárom.
Budapest, 1881. június 7. olvashatatlan aláírás"
(OL. B. Ü. M. 5878/1887 sz. Eln. 8. iratokban, 116 cs.)

9. Podmaniczky előterjesztést tesz a miniszterhez Erkel Sándor kitüntetésére.

„511/1885 szám.

Nagyméltóságú Úr!

Tudtomon kívül történt az, hogy 10 évi intendánsi működésemet a lapok fölemlítették, — mert egészen őszintén vallom be Nagyméltóságodnak, miszerint azon körülményekre, melyek szükségessé tették ezelőtt tíz évvel azt, hogy kineveztetésem augusztus hava vége előtt lásson napvilágot, most már nem emlékezem vissza. De miután ezen ügy fölmerült, kötelességemmé vált most kérni Nagyméltóságodtól azt a mit másfél hóval utóbb szándékoztam Nagyméltóságod kegyes színe elé kérelem gyanánt terjeszteni. Ugyanis mikor a színház kormányzatát, mint biztos átvettem — március 20. vagy 21-én 1885 — az első tény melylyel szemben állítattam az volt, hogy Richter János akkori karnagy s opera igazgató bejelentette nálam azt, hogy ő most már miután van kihez fordulnia, kinyilatkoztatja, hogy tovább igazgató, illetőleg karnagy semmi szín alatt nem maradhat.
Az ő javaslatára és tanácsára bátor voltam akkor Erkel Sándort javaslatba hozni a Richter lemondása következtében megürült helyre, a ki miután Erkel Sándornak mindent átadott, már május első napjaiban elhagyta az intézetet és Budapestet.

Erkel Sándor azóta folytonosan működik mint opera igazgató s karnagy, mily eredménynyel, azt leginkább gyakorlatilag bizonyítá be, azon senki által tagadásba nem vehető s az új operaházban inkább mint bármikor föltűnően előtérbe lépő jelenség, hogy közvetlenül alatta álló, ő általa szervezett, felügyelt s nagyrészben begyakorolt karok u. m. zenekar, férfi — s női énekkar, Európában első helyet foglalnak el. Bizonyítja továbbá az ő tevékenységének intensiv jellegét az, hogy az új operák betaníttatása körül oly gonddal és körültekintéssel járt el, miszerint az általa színre hozott operák között van ugyan olyan a mely nem tetszett, vagy gyorsabban tűnt le, mint más a műsorról, de nincsen egy sem a melyről azt lehetne mondani, hogy azért nem tetszett, vagy azért tűnt le a műsorról, mert hanyagul volt betanítva, s előadva a mi a színházaknál vajmi gyakran fordul elő.

Hogy Nagyméltóságodnak Erkel Sándor tevékenységét illetőleg leszámoljak, kötelességem itt fölemlíteni azon zeneműveket, melyek mint nálunk először előadattak, az utolsó 10 év alatt színre kerültek. E dalművek a következők:
1) Aida. Verdi, 4 felv. 2) Végzet hatalma. Verdi, 5 felv. 3) Gioconda. Ponchielli, 5 felv. 4) Mefistofeles. Boito, 5 felv. 5) Varázsfuvola. Mozart, 4 felv. 6) Szöktetés szerailból, Mozart 2 felv. 7) Abu Hassán. Weber, 1 felv. 8) Rászedett kadi. Gluck, 1 felv. 9) Orpheus. Gluck, 2. felv. 10) Cselre-csell Schuberth, 1 felv. 11) Sába királynője. Goldmark, 4 felv. 12) Lahore királya. Massenet, 4 felv. 13) Herodiás. Massenet, 5 felv. 14) Mester dalnokok. Wagner, 3 felv. 15) Cinque Mars. Gounod, 4 felv. 16) Philemon és Baucis. Gounod, 3 felv. 17) Carmen. Bizet, 4 felv. 18) Pál és Virginia, 4 felv. 19) Jeanette menyegzője, 1 felv. 20) Jean de Nivelle. Delibes, 4 felv. 21) Király mondta. Delibes, 3 felv. 22) Névtelen hősök. Erkel, 4 felv. 23) István király. Erkel, 5 felv. 24) Alala. Sárosi (Schauer) 4 felv. 25) Piccolino. 4 felv. 26) Arany kereszt. Brüll, 2 felv. 27) Korona gyémántok. Auber, 3 felv. 30) Requiem. Verdi, 2 felv.
E 30 dalmű közül, 16 még most is díszét képezi műsorunknak, a többi lemaradt 14 dalmű közül pedig legalább 3-4 még föl fog eleveníttetni, mint életre való művek. Az ugyanazon idő alatt betanított s színre került 7 ballet pedig még mind a műsoron van. Ha ehhez fölemlítjük ama körülményt, hogy ezen először adott dalműveken kívül Erkel Sándor igazgatósága alatt, még 20 más a műsorról részben leszorított dalmű eleveníttetett fel, részint új szereposztás, részint új kiállítás, részint a törült részletek újbóli fölvétele által, mely operák közül Lohengrin, Bánk bán, Próféta, Észak csillaga, Hunyadi László, Portici-i néma, Lucretia Borgia, Don Juan említendők fel, mint a melyek azóta s most is műsorunk oszlopait képezik; s ha tekintetbe vesszük, hogy fönnebbi dalműnek szerzői a zenevilágban mind első helyet foglalnak el — a mi a választás szakszerűségéről s jó ízléséről tanúskodik — oly képet nyújtok Nagyméltóságú Úr, Erkel Sándor igazgatói működéséről, mely bizonyára a legszigorúbb bíró előtt is megállhat, ha a bíró a lelkiismeretesség, pártatlanság kellékeivel s szakértelemmel bír.
Erkel Sándor igazgató s karnagy egyik nagy érdeme az is, hogy ő, évek óta minden zaj, s reclame nélkül tudott oly személyzetet összeállítani, amely mint felebb említém az ő vezetése alatt bevonulván az új operaházba, mindenkit meglepett kitűnősége által.
Pedig mi alatt ő dolgozott, addig mások ki nem fáradtak s most sem fáradnak ki ócsárlásában s gyanúsításában, azt tartván könnyebb kifogásokat s gyanúsításokat szórni alattomban s nyíltan valaki ellen, mint jól s lelkiismeretesen végrehajtani a felelősségére bízott teendőket.
Az itt fölemlítettek, úgy hiszem kellőleg indokolják s okadatolják azon kérésemet, kegyeskedjék Nagyméltóságod, Ő Felsége legkegyelmesebb koronás királyunknál oda hatni, hogy Erkel Sándor tíz éves kitűnő működésének elismeréséül s e téren szerzett érdemei jutalmazásául a Ferencz József-rend lovag-keresztjével tüntettessék ki — a mely kitüntetés nemcsak az ő személyét fogná érni, de megnyugtatólag s örömteljesen fog hatni mindazokra, kik intézetünk tagjai s közvetlenül ő alatta működnek.
Kiváló tiszteletem nyilvánítása mellett maradok Nagyméltóságodnak igaz híve
Budapest, 1885. augusztus hó 28-án Podmaniczky Frigyes
intendáns"

(OL. B. Ü. M. Eln. K. 148. I. B. 3680/1885 sz. 96 cs.)

10. „Tisza Kálmán kormányelnök és belügyminiszter — Felség személye körüli miniszternek, Bécs"

„3680/1885 I. B. szám

B. Podmaniczky Frigyes intendáns f. é. augusztus hó 28-án 511 sz. a. kelt előterjesztésében

Erkel Sándor operai igazgató és karnagy kitüntetését hozta javaslatba. Méltányolva ama érveket, melyeket Erkel Sándor tíz évi fáradhatatlan működése közben szerzett s melyek a visszakérőleg lezárt fenebbi előterjesztésben részletesen ecsetelvék az ügyet, a f. hó 8-n tartott minister tanácsban előadtam, melynek hozzá járulásával van szerencsém (Címedet) felkérni, miszerint Erkel Sándor magyar kir. operai igazgató és karnagy részére a színügy terén teljesített kiváló szolgálatai elismeréseül a Ferencz József-rend lovag-keresztjének legk. adományozását legf. helyen javaslatba hozni méltóztassék
Budapest, 1885. okt. 10. aláírás"

„Felség személye körüli m. kir. minister — Belügyministernek

1280/1885 Eln. szám

Nagyméltóságú Minister Úr!

Ő cs. és Apost. kir. Felsége e hó 6-án kelt legf. határozványával Erkel Sándor operai igazgató és karnagynak a Ferencz József-rend lovag-keresztjét legk. adományozni méltóztatván, erről van szerencsém Nagyméltóságodat f. é. október 11-én 3680/ eln. sz. alatt kelt nagybecsű átirata csatolmányának visszazárása mellett további intézkedés, és a másolatban ide rekesztett legf. határozvány közzétételének szíves eszközöltetése végett ezennel értesíteni.
Fogadja stb...

Budapest, 1885. évi dec. 8-n b. Orczy Béla"

„Másolat. Személyem körüli magyar ministerem előterjesztése folytán Erkel Sándor operai igazgató és karnagynak, a színügy terén tett kiváló szolgálata elismeréséül a Ferencz József-rendem lovag-keresztjét adományozom. Kelt Bécsben, 1885. dec. 6-n. Ferencz József—Orczy."

„4934/1885 I. B. sz. Podmaniczky Frigyes intendánsnak! Ő Cs. Ap. Felsége... Erkel Sándornak F. J.-rend lovagkeresztjét adományozni méltóztatott. Ezen legf. királyi tényről (Címedet) hivatkozással f. é. aug. 28-n 511 sz. a. kelt felterjesztésére a nevezett karnagy további szíves értesítése végett azon megjegyzéssel tudósítom, hogy a rendjel pótlólag fog (Címednek) kézbesítése végett megküldteni. Fogadja stb...
Budapest, 1885. december 9. olvashatatlan aláírás"

(OL. B. Ü. M. 4934/1885 sz. Eln. I. B. 3680/1885 iratokban. K. 148. 96 cs.)

11. Podmaniczky jelenti, hogy Erkel Sándort értesítette a Ferenc József-rend lovagkeresztjével történt kitüntetésről; egyben javaslatot tesz szerződésének 1888. év végéig való meghosszabbítására — változatlan illetménnyel.

„915/1885 szám

Nagyméltóságú Úr!

Nagyméltóságodnak f. évi deczember hó 9-ről kelt 4934 eln. sz. a. alólírotthoz intézett nagybecsű leiratát, melyben tudomásomra kegyeskedett adni, hogy Ő Csász. és Apostoli Királyi Felsége Erkel Sándor igazgató urat, a Ferencz József-rend lovagkeresztjével méltóztatott legkegyelmesebben kitüntetni, hálás köszönettel vettem, s bátor vagyok Nagyméltóságodat értesíteni, hogy Erkel Sándor urat a magas kitüntetésről, még a mai nap folyamán hivatalos úton értesítettem.

Ez alkalommal kötelességemnek tartom Nagyméltóságodnak becses figyelmét ama körülményre felhívni, hogy Erkel Sándor úr igazgatói szerződése, mely részére az 1881. évi május hó 23-án kelt 21417/számú nm. belügyministeri leiratban foglalt felhatalmazásnál fogva 1882. évi január hó 1-től 1884. deczember 31-ig terjedő időre állíttatott ki, múlt év deczember hó 31-én lejárt. De miután a múlt év végén Nagyméltóságod által fölkért szerződésekkel, melyek mintegy két héttel ezelőtt érkeztek le, az Erkel Sándor igazgatói szerződése is fölterjesztetett, szóbanforgó szerződést nem újíthattam meg.

Azon alázatos kérelemmel fordulok Nagyméltóságodhoz, kegyeskedjék engem fölhatalmazni arra, hogy Erkel Sándor úrnak a lejárt igazgatói szerződése helyett, egy új, 1885. január hó 1-től 1888. deczember 31-ig terjedő három évre szóló szerződést küldhessek 1500 (egyezerötszáz) forint évi fizetéssel.

Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem nyilvánítását

Budapest, 1885. deczember hó 9-én

Podmaniczky Frigyes
intendáns"

12. A belügyminiszternek nincs kifogása a szerződés megkötése ellen, azonban aláírás előtt bemutatását rendeli el.

„65825/1885 szám

A m. k. Operaház intendánsának!

A f. évi decz. hó 9-én 915 szám alatt tett előterjesztése következtében nincs észrevételem az ellen, hogy (Címed) Erkel Sándorral a lejárt igazgatói szerződés helyett egy új 1885. január hó 1-étől 1888. deczember 31-éig terjedő három évre szóló szerződést köthessen, és az eddigi 1500 (egyezer ötszáz) forintnyi évi fizetéssel.

Miről (Címedet) tudomás és további megfelelő eljárás végett azon kéréssel értesítem, hogy a szóbanlevő szerződés tervezetét aláírása előtt hozzám bemutatni szíveskedjék

Budapest, 1885. deczember hó 14-én

olvashatatlan aláírás"

13. Podmaniczky intendáns a rendelet értelmében felterjeszti Erkel Sándorral kötött szerződés tervezetét, ez azonban — ellentétben áll a korábbi határozattal, s csupán 1887. december 31-ig biztosítja az állásokat.

„Nagyméltóságú Úr!

Nagyméltóságodnak f. évi deczember hó 14-én 65825/1885 II. szám alatt kelt s alólírotthoz intézett nagybecsű leírata értelmében, bátor vagyok Erkel Sándor igazgató úr 1885. jan. 1-től 1887. deczember hó 31-ig terjedő három évre szóló szerződésének tervezetét, ide mellékelve felterjeszteni.
Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem őszinte nyilvánítását
Budapest, 1885. deczember 21-én

Podmaniczky Frigyes
intendáns"

14. Iratok közt fekvő szerződés másolat.

„Szerződés Mely nmgu belügyminister úrnak 1885. évi deczember hó 14-én — 65825/II szám alatt kelt leiratában foglalt felhatalmazásnál fogva, b. Podmaniczky Frigyes úr Ő Nagyméltósága, mint a m. kir. operaház intendánsa által Erkel Sándor úrral, mint a m. kir. operaház igazgatójával köttetett:
1) A szerződési időszak kezdődik 1885. január hó 1-én és tart 1887. évi deczember hó 31-ig, vagyis három évig.
2) Ezen idő alatt Erkel Sándor igazgató úr köteles a m. k. operaház ügyeit, a Nmgu belügyministerium által jóváhagyott utasítások és rendeletek értelmében, az operai művészet érdekeinek megfelelőleg igazgatni.
3) A m. kir. Operaház fizet Erkel Sándor úrnak, mint igazgatónak évi 1500 (Egyezerötszáz) forintot, mely összeg 12 hó alatt havi utólagos részletekben fizetendő a m. kir. Operaház pénztára által.
Budapest, 1885. deczember hó 28-án

Erkel Sándor sk.

Helybenhagyom: Podmaniczky Frigyes sk. intendáns.
Előttünk: Jósika sk. mint tanú. Palánszky Bertalan mint tanú sk.
50 kr. bélyeg 33/1886.
Ezen másolat a m. kir. operaház igazgatósága nevében felmutatott 15 ft. bélyeggel ellátott eredetivel megegyez.
Budapesten egyezernyolcszáznyolcvanhat évi Január hatodikán

Weimann kir. közjegyző"

15. A belügyminiszternek a szerződéstervezet ellen észrevétele nincs.

„67676/1885 II. szám

M. kir. operaház intendánsának

Az Erkel Sándor igazgatóval újabban a f. é. decz. hó 21-én 915 sz. a. kelt jelentésével bemutatott, megkötni szándékolt szerződés tervezete ellen nem lévén észre-

vételem: a szóbanlevő szerződési tervezet visszaküldése mellett tudomás és további megfelelő eljárás végett értesítem.
Bpest, 1885. dec. 24. olvashatatlan aláírás"

16. Podmaniczki ismételten felterjeszteni a szerződésmásolatot.

„915/1885 szám

Nagyméltóságú Úr!

Nagyméltóságod f. é. decz. 24-ről kelt 67676/1885 II. sz. a. hozzám intézett nb. leirata értelmében, bátor vagyok ide mellékelten Erkel Sándor igazgató úr szerződésének hiteles másolatát megküldeni.
Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem nyilvánítását
Budapest, 1886. jan. 4-én Podmaniczky Frigyes
intendáns"
(OL. B. Ü. M. 67676/1885 II. sz. és 5878/1887 sz. iratokban Eln. 116 cs.)

17. Podmaniczky Frigyes utóda, Keglevich István intendáns 1886 őszén előterjesztést tesz a belügyminiszterhez Erkel Sándornak igazgatói és karnagyi állásától való felfüggesztésére és szolgálatból elbocsátására. Indok: hanyagul vezeti az ügyeket.

„1208/1886 szám

Nagyméltóságú Minister Úr! Kegyelmes Uram!

Az új operai szabályrendelet életbe léptetése óta, az intézkedéseim ellen előbb észlelt ellentállás és fondorkodás megszűnt ugyan, de sajnosan tapasztaltam, hogy a rosszakarat, a képtelenség és a lustaság az első művészeti tisztviselőknél változatlanul megmaradt, s az annyira zilált állapotnak javulását, lehetetlenné teszi.
Első sorban Erkel Sándor műszaki igazgató [Sic!] az, a ki a legyőzhetetlen lustasága által, minden szerves és rendszeres működést lehetetlenné tesz; mióta az előbbeni teljhatalma megszűnt s nem nálla áll többé — mint előbb — minden kérdésnek végleges eldöntése, azóta ő nem dolgozik semmit, és minden kérdésnek elintézését egy bámulatos ügyességgel alkalmazott vis-inertine által, a végtelenbe elodázza.
Azon meggyőződésre jutottam, hogy ő nemcsak nem képes semmi irányban az opera fejlődését és művészeti részének rendszeres kezelését előmozdítani, hanem jelenléte és a komolyabb munkálkodástóli irtózása által, a képzelhető legrosszabb példát szolgáltatja a zenekari tagoknak, valamint a rendezőségnek is. Ép annyira mint ő, irtózik a munkától bátyja is, Erkel Gyula karmester, a kinek elődöm f. év január hó 15-én egy három évre szóló szerződést írt alá. Minthogy ő csakis mint másod-karmester működik, ennélfogva megkísérelhetőnek tartom az ő szerződésének fenntartását, és nem hozom javaslatba a fegyelmi úton való eltávolítását; rendszerint Budán fogom őt alkalmaztatni.
Ellenben Erkel Sándort, úgy a műszaki igazgatói, mint a karnagyi állásától is felfüggesztendőnek tartom, és javaslom.

Erkel Sándor szerződése, mint igazgató 1887. deczember hó 31-én jár le, ténylegesen azonban megszüntetve lett már az új operai rendszabály által, mely őt administrativ teendőitől — ezek után volt fizetésének beszüntetése mellett felmentette. Karnagyi szerződése f. é. deczember hó 31-én jár le; igaz ugyan, hogy egy új szerződése is létezik, melyben ő önmagával szerződik, és önmagának karnagyi fizetését (4000 ft és 500 ft pótlék) három évre biztosítja, t. i. 1888. január hó 1-től 1891. márczius 31-ig, a mely szerződést elődöm 1886. január havában hagyott helyben; d emely szerződés nézetem szerint, komolyan számba sem vehető és helyben sem hagyható, már azon egy évi hézagnál fogva is, mely ezen és jelenlegi szerződése között mutatkozik; őt tehát f. év deczember hó 31-én hivataltól felmentendőnek javaslom. Az igazgatón kívül még a gazdát tartom helyéből elmozdítandónak, a kinek azonnali felfüggesztése és helyettesítése iránt, már Nagyméltóságodhoz kérdést intéztem; továbbá a titkárt a ki állásának betöltésére teljesen képtelen, minthogy olvashatatlan írása van, és egy nyelvben sem — még magyarul sem tud fogalmazni; továbbá rendetlen, komoly munkára képtelen ember; az ellen a fegyelmi eljárás alapját képező vizsgálatot a legközelebb indítandom meg.
Tisztelettelteljesen kérem Nagyméltóságodat, hogy az igazgató és gazdai állások betöltésére nézve, melyek halasztást alig tűrhetnek, mielőbb intézkedni kegyeskedjék.

Fogadja Nagyméltóságod ezúttal is mély tiszteletem nyilvánítását
Budapest, 1886. október 5-én

alázatos szolgája
Keglevich István
intendáns"

18. A belügyminiszter az előterjesztést tudomásul veszi, a jelentésben foglaltakra megjegyzi, ha jogi akadály nem forog fenn — történhet csak a kíméletes elbocsátás.

„4423/1886 Eln. 8. szám

Tárgy: gr. Keglevich István, mint a m. k. operaház intendánsa, Erkel Sándor operai műszaki igazgató és karnagy, valamint Erkel Gyula karmester ügyében.

gr. Keglevich István a m. k. operaház intendánsának!

Erkel Sándor operai műszaki igazgató és karnagy, valamint Erkel Gyula karmester ügyében folyó évi október hó 5-kén 1208 szám alatt kelt előterjesztésére Méltóságodnak a következőkben kívántam válaszolni.
Erkel Sándor operai műszaki igazgatót és karnagyot illetőleg az előterjesztés indokainál fogva, nincs észrevételem az ellen, hogy Méltóságod a megfelelő intézkedéseket megtehesse, miként nevezett az általa mindkét minőségben viselt állásból eltávolíttassék, feltéve hogy azt az e tekintetben s vele kötött s még érvényben levő szerződések — melyeknek tartalmát nagy részben nem is ismerem — jogi szempontból nem akadályozzák.
Az e czélból szükséges intézkedések megtételét azonban egészen Méltóságod bölcs belátására bízom, részemre erre vonatkozólag szíves miheztartás végett, csak annyit jegyezvén meg, hogy kívánatosnak tartom, miként Erkel Sándornak a két ál-

lásból való eltávolítása, lehetőleg kíméletes módon foganatosíttassék. A gazdának ezen állásától való felfüggesztése iránt, az időközben f. é. 54487/sz. a. kibocsátott rendeletemben már intézkedtem.
Kelt Budapesten, 1886. deczember 18. olvashatatlan aláírás"
(OL. B. Ü. M. 4423/1886 sz. I. 8. Eln. 116 cs.)

19. Keglevich jelenti, hogy a belügyminiszteri rendeletet közölte Erkel Sándorral, ezért mindkét állásából felmenti. Helyére Nikisch karmestert kívánja szerződtetni. Ha Erkel másodkarmesteri teendőket vállal — tudja foglalkoztatni.

„1370/1886 szám

Nagyméltóságú Belügyminister Úr, Kegyelmes Uram!

Nagyméltóságod 4423 Eln. számú leirata folytán értesítettem Erkel Sándor igazgató urat, arról, hogy a karnagyi állást 1887. évi január hó 1-től mással szándékozom betölteni, akit egyúttal művészeti igazgatói teendőkkel is megbízni óhajtok, és hogy ennélfogva őt mindkét állásától 1886. évi deczember hó 31-étől felmentem, hogy továbbá az ő második szerződését Nagyméltóságodhoz felterjesztettem, bölcs belátása szerint elintézés czéljából.
Egyidejűleg intézkedtem az üresedésbe jött helyek betöltése iránt, tárgyalást indítván a külföldön élő több magyar karmesterrel, akik közül a lipcsei városi színháznál alkalmazott Nikisch A. hajlandó 9000 (kilencezer) forint fizetés mellett elvállalni ezen két állást.
Ezen fizetés emelkedés bőven lesz kárpótolva a művészeti működés emelkedése és az operának ezáltal majdnem fokozódó közkedveltsége és látogatottsága által.
Mellékelve felterjesztem Nagyméltóságodnak Erkel Sándor második 1888. évi január hó 1-én kezdődő szerződését, bölcs belátása szerinti intézkedés czéljából.
Azon esetben, ha Nagyméltóságod ezen szerződést minden formahiánya daczára (Erkel Sándor, mint szerződő és ismét mint szerződött, keltezés hiánya, bélyeg hiánya stb.) érvényben tartani szándékoznék, akkor joga lesz Erkel Sándornak 1888. évi január hó 1-én ismét belépni, mint karnagy, amely esetben ő másod karnagyként működnék, s mely esetben, a jelenleg alkalmazásban levő 3. karmester Szabados Károly, mint énektanár lesz felhasználandó.
Nem tartom azonban valószínűnek, hogy Erkel Sándor hajlandó lenne, mint másod karnagy az itteni operához visszatérni, egy évi távollét után, valószínűbb hogy ő önszántából lemond ezen szerződés érvényesítéséről, esetleg egy csekély végkielégítés mellett.
Nagyméltóságod további rendelkezését bevárva,
maradtam ezúttal is mély tisztelettel
Budapesten, 1886. évi október hó 24-én
Nagyméltóságodnak alázatos szolgája
Keglevich István
intendáns"
[Ügyirat külzetéről:] „Ez ügyben a tárgyalások rövid úton folytak, kivált Beniczky államtitkár úr közbenjárásával. Ad acta! A szerződést r. u. átvettem Keglevich sk. 1886. nov. 21."
(OL. B. Ü. M. 4740/1886 sz. az 5878/1887 Eln. 8. sz. iratokban. 116 cs.)

20. A belügyminiszter közbeeső bizalmas utasítása Keglevich intendánsnak, amely szerint Erkel Sándor elbocsátása ügyében addig nem intézkedhet, amíg az ügyet személyesen meg nem tárgyalják.

„4927/1886 Eln. 8 szám

Keglevich Istvánnak a m. k. operaház intendánsának
saját kezeihez!

A ministerelnök és belügyminister Úr Őnagyméltóságának egyenes megbízásából van szerencsém Méltóságodat ezennel tisztelettel felkérni, hogy Erkel Sándor műv. igazgatónak elbocsátása és helyette egy másiknak, (hallomás szerint Nikischnek) — szerződtetése iránt addig bárminemű intézkedést tenni ne méltóztassék, míg ezen ügyet Ő Nagyméltóságával meg nem beszélendette.
Ugyan ez áll Karika János ügyére nézve is.
Fogadja kiváló tiszteletem kifejezését
Budapest, 1886. nov. 7.

Beniczky sk.
államtitkár"

(OL. B. Ü. M. 5878/1887 Eln. 8. sz. iratokban. 116 csomó.)

21. Erkel Sándor közvetlenül a belügyminiszterhez fordul és kéri változtassa meg Keglevich sértő intézkedéseit. Ragaszkodik jogérvényes szerződéséhez, mely 1888. év végéig biztosítja állásait. Szerződését a miniszter is megerősítette.

„Nagyméltóságú Minister Ur! Kegyelmes Uram!

A magyar királyi operaház intendánsa, Keglevich István gróf Ő Méltósága folyó hó 23-án kelt levelével tudtomra adta, hogy felment engem folyó évi Deczember hó 31-ével azon karnagyi és művészi igazgatói állástól, melyet szerencsém van ez idő szerint a magyar királyi operánál betölteni.
Mély tisztelettel esedezem Nagyméltóságod színe előtt, ez intézkedés ellenében orvoslásért, mely reám nézve kettős indokból felette sérelmes.
Először sérelmes, mert megszegi azon kétrendbeli szerződést, mely köztem és a magyar királyi operaház között fennáll.
Ezen szerződések elsejében én mint művészeti igazgató 1888. év deczember végéig vagyok szerződtetve évi 1500 frt fizetéssel. És minthogy ezen szerződést Nagyméltóságod 67676/1885 szám alatt kegyesen jóvá méltóztatott hagyni, én pedig a szerződés felbontására okot nem adtam, ennélfogva az a lejárat napjáig, u. m. 1888. Deczember végéig fennáll és egyoldalúan fel nem bontható.
A második szerződésem, melynek alapján sérelmesnek vagyok kénytelen felmentésemet tartani, a volt intendáns úr, Podmaniczky Frigyes b. Úr Ő Nagyméltóságának jóváhagyásával kelt és engem karnagyi minőségben további három esztendőre évi 4500 frt fizetéssel szerződtetett.
Igaz, hogy ezen szerződésbe tévedésből kezdő napnak 1887. Január elseje helyett 1888. Január elseje iratott be, úgy hogy a szerződés szövegét tekintve első tekintetre igazoltnak látszik mostani intendáns úr Őméltóságának azon felfogása, mintha nekem a jövő 1887-ik évre karnagyi szerződésem nem volna. Ámde a volt intendáns Úr Ő Nagyméltósága minden kételyt kizáró módon kifogja Nagyméltóságod előtt jelenteni, hogy ő ezen karnagyi szerződésemmel a jelenlegi f. év. Deczember hó 31-én lejáró szerződésemet kívánta 3 esztendőre megnyújtani. A szerződésbe kezdő időpontnak 1887 helyett 1888-ik év január elseje, akként jutott bele, hogy

úgy volt intendáns úr Ő Nagyméltósága, valamint magam is, az előiratok a Nagyméltóságu Ministeriumnak lévén bemutatva, azon téves feltevésben voltunk, hogy jelenlegi szerződésem csak 1887. deczember 31-én jár le.
Jelenlegi intendáns Úr Ő Méltósága ezen 1890-ben lejáró karnagyi szerződésemet érvénytelennek tartja, mert azt magam kötöttem meg magammal.
Idevágólag felhívom Nagyméltóságod figyelmét arra, hogy a régi színházi szabályzat és gyakorlat értelmében a művészeti szerződéseket mindig én kötöttem meg az intendáns úr jóváhagyásának fenntartásával, és hogy erre nézve formulárék voltak használatban. Ilyen formuláré lett az 1890-ben lejáró karnagyi szerződtetésemnél is használva. Azonban szerződtetésemet a volt intendáns Úr sajátkezűleg jóváhagyta és aláírta, és így nem mondható hogy az felsőbb hatóságom mellőzésével jött volna létre. Minthogy ehhez képest felmentésem nem is egy, hanem kétrendbeli szerződéssel ellenkezik, melyek Nagyméltóságod és a volt intendáns úr Ő Nagyméltósága által kegyesen helyben hagyattak, mély tisztelettel esedezem a felmentés hatályon kívül helyezéséért. Esedezem azért e jogi indokon kívül, azért is, mert kimondhatatlanul súlyosan ér intendáns úr Őméltóságának rendelkezése. Ugyanis midőn f. évi Július havában az újabb színházi szabályzat életbe léptetett, intendáns úr tőlem egyoldalúan megvonta azon 1500 frt évi javadalmazást, melyet Nagyméltóságod 67676/1885 sz. kegyes rendeletének köszönök.
E miatti felszólalásomra intendáns úr Őméltósága avval válaszolt, hogy ez évi 1500 frtot megvonja ugyan tőlem, azonban megteendi Nagyméltóságodnál a kellő lépéseket, hogy karnagyi és művezetői állásomban újabb szerződést kapjak. Azóta hónapok teltek el, és én azon hitben, hogy egy újabb megfelelően kedvező szerződéssel kárpótolva leszek, mi lépést sem tettem az 1500 frt megvonása miatt, sem az újabb szerződtetésem érdekében.
És most egyszerre veszem intendáns úr Őméltóságától az értesítést, hogy f. évi Deczember utolsó napján el vagyok bocsátva. Huszonhét év óta szolgálom az operaház érdekeit, és nyugodtan bízom Nagyméltóságodra a méltányossági, hogy ne mondjam a tisztességi tekintetek kegyes figyelembe vételét.
Nem adtam sem mint karnagy, sem mint művészeti igazgató okot ilyen eljárásra. Hol találjak én két hónap alatt alkalmazást, mikor egész Magyarországon csak egy operaintézet van? És miért mondatott nekem egy fél évvel előbb, hogy új szerződést fogok kárpótlásul kapni? Az nem lehet, hogy én, a ki eddigi karnagyi fizetésemből vagyont nem tehettem félre, a szerződések ellenére télvész idején a méltányossági tekinteteknek teljes figyelmen kívül hagyásával állásomtól megfosztassam.
A miért is mély bizalommal esedezem Nagyméltóságod előtt vagy a felmentés feloldásáért vagy megfelelő egyéb intézkedés megtételeért.

mély tisztelettel
alázatos szolgája
Erkel Sándor"

Nagyméltóságod
[Budapest, 1886. dec. — ?]

[A beadvány külzetén:]
„annak idején rövid úton elintéztetett.
Ad acta. 1887 aug. 7"
(OL. B. Ü. M. Eln. 8. 4758/1886 sz. és 5878/18887 sz. iratokban. 116 cs.)

Valkó Arisztid

(Folytatjuk)

BEETHOVEN-NYOMOK KOLOZSVÁRON

I.

Beethoven-kultúránk egyik legjelentősebb, korai dokumentumát Lakatos István adta ki a Jancsó Elemér szerkesztette *Erdélyi Ritkaságok* 3. számában[1]. A füzet Ruzitska György (1789—1869) kolozsvári zenemester 1856-ban írt visszaemlékezéseit tartalmazza. Ruzitska meglehetős tárgyilagossággal meséli el egy 1814-es Beethoven-affér hitóriáját[2]:

Philipp Caudella[3] *nagyon gyakorlott muzsikus és esztétikailag képzett férfi volt, ki hamarosan barátommá és egyetlen társammá lett: a legalább húszévnyi korkülönbség ellenére is nagyon jól megértettük egymást és a gyakori zenei vetélkedések Wesselényi bárónál*[4] *— nagyon szenvedélyes zenebarát, mérhetetlen Beethoven-tisztelő, valamelyest zongorajátékos is és egy remek A. Streicher-zongora tulajdonosa — nemcsak hogy nem zavarták a mi jó egyetértésünket, hanem annál inkább megerősítették. Ezeken a soiréekon mindenki megjelent, akinek Kolozsváron érzéke volt a zenéhez; Cramer, Louis herceg*[5]*, Beethoven, Clementi sorban a kottapultra kerültek, és 2 párt alakult, az egyik „Beethoven", Wesselényivel és Polzcal*[6] *az élen, a második „Herceg—Cramer—Clementi" néven. Claudellával és velem, mint védelmezőkkel: szerencsére vagy szerencsétlenségre kívülem az ellenpártból senki sem tudta sem Beethovent, sem Cramer vagy Louis herceg darabjait előadni, mivel valamennyien gyenge technikusok voltunk, míg Caudella Louis herceget folyékonyan játszotta, én pedig valamennyit*[7]*. A vita egy este olyan messzire ment, hogy a nagy terem egyik oldalán Beethoven nagy, opus 53-as C-dúr szonátája, a másik oldalon Louis herceg F-dúr Ottetója a kályhában ünnepélyesen elégettetett. Soupé*

[1] *Egy erdélyi muzsikus vallomásai. Ruzitska György emlékezései 1856. évből.* Közli, bevezető tanulmánnyal és jegyzetekkel ellátta Lakatos István, Kolozsvár, 1940.

[2] Ruzitska szövegét saját fordításunkban közöljük. A német nyelvű kézirat a budapesti Országos Széchényi Könyvtár tulajdona. Az idézett szöveg kimásolásáért dr. Bárdos Kornél zenetudósnak mondunk köszönetet.

[3] Morvaországi születésű muzsikus (1771—1826). Clementi és Albrechtsberger tanítványa, Bécsben gróf Kourakin karmestere volt; 1810-ben Oroszországba emigrált. 1814 körül költözött Kolozsvárra, Wesselényi Farkashoz zenetanítónak. 1817-től vagy 1818-tól haláláig Nagyszebenben volt a római katolikus főtemplom karnagya és az evangélikus gimnázium tanára. Lásd: László Ferenc, *Zur Tätigkeit Philipp Caudellas in Hermannstadt, Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 1965. 1. sz. 91. o.; ua., *Philipp Caudella*, Muzica, 1967. 3. sz. 30. old. Ezek az írások ma már részben túlhaladottak. Szerző újabb, összefoglaló dolgozata *Philipp Caudella, Professor der Tonkunst* címmel előreláthatólag 1971-ben vagy 1972-ben jelenik meg a Kriterion kiadónál.

[4] W. Farkasnál.

[5] Louis Ferdinand porosz herceg (1772—1806) igen jól képzett működvelő muzsikus volt. Rajongott Beethovenért, és Beethoven is nagyon elismerőleg nyilatkozott róla, akárcsak később Schumann és Liszt. Lásd: Szabolcsi Bence—Tóth Aladár: *Zenei lexikon*, Budapest, 1965.

[6] Polz Antal a kor egyik legtekintélyesebb zenésze volt Kolozsváron. Lakatos István idézett munkájában olvassuk, hogy az 1819-ben alakult Kolozsvári Muzsikai Egyesület őt választotta első igazgatójául, és hogy egy kisebb szerzeményének a kézirata az Erdélyi Múzeum Egyesület (ma a kolozsvári Egyetemi Könyvtár) tulajdonában van. Sajnáljuk, hogy lexikonaink nem tudnak róla.

[7] A mondat fogalmazása az eredetiben is ellentmondásos. Feltételezzük, hogy Ruzitska ezt akarta írni: az ellenpártból senki sem tudta sem Beethoven, sem Cramer, sem Louis herceg darabjait előadni, mivel valamennyien gyenge technikusok *voltak* („denn *sie* waren és nem *wir* waren alle schwache Techniker").

után a vita elsimítása vagy sokkal inkább folytatása[8] *ismét a legközelebbi összejövetelre halasztatott.*

Ezt a történetet Lakatos István Beethoven százkilencvenedik születésnapján is felelevenítette[9], László Ferenc pedig egy publicisztikai írásában nemrég így kommentálta: „... igenis felemelő a gondolat: hogy itt már 1814-ben ennyire szerették és ennyire gyűlölték Beethovent, aki akkoriban még korántsem volt halhatatlan, csak egy nagyon magányos avantgarde-zenész a távoli Bécsben"[10].

A történet tanulsága ez: nem ingyen kaptuk a Beethoven-kultúránkat, hanem félreértések és félremagyarázások, viták és vetélkedések, szeretet és gyűlölség árán, úgy, hogy Beethoven-kortársak *megharcoltak érte.*

Erről tanúskodnak az alábbi levélrészletek is.

II.

Esterházy Mihály[11] *Bánffi Józsefnek*[12]*, Kolozsvárra*[13]

Bécs, 1805. május 15.

Polz kvartettje rendkívül boldoggá tesz. Már mohón várom, hogy halljam. Schmeskal[14] *megígérte, hogy előadja és hogy a véleményét egyenesen, kertelés nélkül megmondja. Bethofent, Caudellát és Chalupskit is meghívom a meghallgatásra és vizsgára. Amit Polzról, az antibethofeniánusról írsz, természetesnek találom.* Igaz, hogy Bethofen legfőbb szonátája fantázia — ez azért van, mert az ő genieje nem ismeri a conventio béklyóit.[15] *Hogy neki [Polznak] leginkább a Sonat[e] Pathetique tetszik, meghiszem: mert ebben minden nagysága ellenére is kevesebb a nehézkesség, mint a többiben. Ez a nehézkesség, mely csaknem mindig a stílus nagyságának a velejárója, nincs ínyére a clementiánusnak. Clementi compositiói egy Venus, kinek bája, élce enyelegve lebilincsel; karjaiból nehezen szabadul Polz és bárki más; ám [ha] egyszer kitartóbb szorgalommal átlendül Bethofen magasabb regioiba, elhagyja Venust és Minervát követi [!] Ha-ha-ha — ezt mutasd meg Polznak, kérlek! De kereszténvi szeretetből készítsd elő a döfésre, hogy a tanítványát így hallja ítélkezni, másképp megüti a guta. Újság nincs semmi különös; hacsak lent, nálatok nincs. Ha valami olyas adódik, mi téged érdekelhetne, megírja majd neked a te*

Esterházy Mihályod

[8] A kiemelt szövegrész utólagos betoldás, a margóra írva.

[9] Lakatos István, *Beethoven művészete hazánkban, Igazság,* 1960. december 18.

[10] László Ferenc, *Apropó, Beethoven!, A Hét,* 1970. 5. sz.

[11] Galántai gróf Esterházy Mihály, Esterházy Nepomuk János és gróf Bánffi Ágnes negyedik fia, 1783-ban született. 1803 és 1810 között a Bécsben székelő Erdélyi Udvari Kancellária számfeletti írnoka volt. A gyermek Liszt Ferencet bécsi tanulmányai idején támogatta. 1848-ban a Honvédelmi Bizottmány tagja volt. 1874-ben halt meg.

[12] Losonci gróf Bánffi József, Bánffi György gubernátor és Palm Jozefa harmadik fia, főkormányszéki és kincstári tanácsos, 1858-ban halt meg, 79 éves korában.

[13] Az alább közölt levelek német eredetije az RSZK Akadémiája kolozsvári Történeti Levéltárában, a Bánffi nemzetségi levéltár misszilis anyagában található. A nehezen olvasható kézírás kibetűzésében értékes segítséget nyújtott Elena Puica Stepan, a nevezett levéltár munkatársa, akinek fáradozásáért ezúton is hálás köszönetet mondunk. Fordításaink szöveghűek, Esterházy Mihály stílusának a gyengéit is érzékeltetik. Szövegünkben nem jelezzük az eredetiben gyakori, nyilvánvalóan helyesírási hibákat.

[14] Nikolaus Zmeskall (1795—1833), a bécsi Magyar Udvari Kancellária hivatalnoka, jeles gordonkás volt és Beethoven közeli barátja. Beethovennek több mint száz hozzá intézett levelét tartják számon. Lásd: Szabolcsi Bence—Tóth Aladár: i. m.

[15] Ez (és a levélszövegekben valamennyi ezután következő) kiemelt szövegrész utólagos betoldás, a sorok között.

Pozsony, 1805. október 18.

... ha a pénz túlsok, elküldöm érte — anélkül, hogy megkérdeznélek — Bethofen új operáját, melyet az énekesek a Wiener Theaterben tanulnak s amelyet rövidesen adniuk kell[16]*. Rendkívül kíváncsi vagyok, hogy lássam. Szöveg könyvecskéjét ugyanaz a költő írta, aki a Tage der Gefahr-t. Bethofen kijelentése szerint nem olyan szép, mint ez előbbi, de szintén érdekes. Hogy csak 3 díszlete van, nem politicus eljárás a publicummal szemben.*

Bécs, 1806. december 23.

... Tegnap 2000 hangművész adta elő a Judas Machabeust [sic!] Haendeltől, Mozard [sic!] hangszerelésében[17]*. Teljességgel egyházi stílusban íródott, nagyon fenséges és gyakran elbűvölően kellemes. Gyakorta tapsoltak, bár egy nem musikális publicumnak túlságosan komoly volt. Zene közben gyakran gondoltam rád és Polzra. Ha fületeket Kolozsvárról idenyújthattam volna,* micsoda magasztos örömben lett volna részetek[!] *Egyet s mást még belemondtam volna nektek; különösen vaskosan korholtam volna Polzot azon confusióért, hogy tőlem Bethofen-quartetteket rendel, anélkül, hogy nekem feltárná, melyek vannak neki már meg — és én még külön felszólítottam, hogy ezt tegye. Mondd meg neki, hogy én ezt a büntetendő hanyagságot sértésnek tekintem, melyet csak akkor bocsátok meg neki, ha egy zongorakíséretes mentséget komponál és küld fel; már ismét óhajtanám geniejének egy szüleményét látni, mert azt kezdem hinni, hogy a komponálásban is olyan lusta lesz, amilyen már most a levélírásban ...*

Bécs, 1808. december 23.

... A Don Juan darabjai, amelyeket kijegyeztél, le vannak már írva a zenekar számára és útban vannak Kolozsvár felé. Ki is fizettem őket. Még azt szeretném tudni, hogy kívánnál-e a Cossi fan tuttiból [sic!] vagy más operákból darabokat a zenekarnak leíratni és gyorsan leküldetni. Most kéz alatt a legolcsóbb áron kaphatók a) 12 nyitány, éspedig Cherubinitől a Tage de Gefahr, la Prisonier [sic!,] Lodoiska, Medea, Epicure, Elisa vagy Bernhardberg, Bethofentől Prometheus, Mozarttól Figaro, Clemenza di Tito, Gotheburgtól Thurm, Righinitől Tigrane és egy Marcia Gallenbergtől. *Emez és mindezek a nyitányok nagyzenekarra vannak leírva, megerősített szólamokkal és csak nekik kell látni [eredetiben: nur zum Auflegen]; a kották részben nem újak, de teljesen úgy használhatók, mint az újak és egy darab 6 más 20 fl-ba kerül, együtt 240 fl. b) Quartettek hegedűkre, altra és bassetre a legjobb mesterektől, 300 fl-ért c) 45 quintett szintén hegedűkre stb. a legjobb válogatásban 200 fl. d) 50 és egynéhány tercett és quartett 74 fl. e) 19 symphonia teljes zenekarra [...] a legjobb mesterektől 86 fl. Ezek a kották nem drágák és különösen ízlésesen vannak válogatva, ezért kezet tettem rájuk és megígértetem, hogy néhány héten belül megmondom, mit határozok. A hegedűdolgok nem neked valók, hanem Ferenc fivérednek,* mivel egészen különösen vannak válogatva; *a zenekari dolgok jól használhatók musikai accademiákon és nehéz őket partiturában meg-*

[16] Beethoven egyetlen operáját, a *Fideliót* 1805. november 20-án mutatták be.

[17] Rendkívül figyelemre méltó információ! A Mozart-irodalom négy Händel-átdolgozásról tud. Ezek: *Acis und Galathea, Messias, Ode auf den St. Cäcilientag* és *Alexanderfest.* R. Bernhardt állítását, mely szerint Mozart a *Judas Makkabeust* is átdolgozta volna (lásd: „Bär" Jahrbuch Breitkopf and Härtel 1929/30), az újabb Mozart-kutatás indokolatlannak tartja (Lásd: Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts,* fünfte Auflage in der Bearbeitung von Alfred Einstein, Leipzig, 1961., 715. o.). Esterházy levele viszont kétségkívül Bernhardtot igazolja.

szerezni, mert vannak köztük nyitányok olyan operákból, melyeket itt még nem adnak. — Tégy amit akarsz, vedd meg őket, vagy ne vedd meg, ahogy gondolod, csak közöld velem mielőbb az elhatározásodat, hogy az eladó tudja, hányadán áll. Bethofen tegnap a Theater auf der Wienben *egy koncertet adott, melynek meghívóját eredetisége miatt is közlöm [mellékelem?]*[18] *Nagyon nagy számú publicumot, mely közt Ludwig és Rudolph főhercegek is ott voltak, bűvölt a hangok magasabb régióiba, melyekből olykor az ütemezés gyengédtelen kifejezésével, miközben a lendülettől néhányszor a gyertyákat a pultjáról leveré, a földi életre visszaébresztett. Hallatlan gyorsasággal, kifejezéssel (szelíddel is, nemcsak erőteljessel) és lélekjelenléttel phantasiált fejből és felülmúlta önmagát. Az olasz eredetiben: wälsch szövegű ária egészen egyszerű, és egészen olaszos, a latin kórusok az ő komponálta miséből valók, tele áhítattal, nagyon kontrapunktikusak, bár, mint a legtöbb zenekari darabja, túl hosszúak* [.Mégis] egészen isteniek. *Kívántam volna, hogy te is jelen légy!* Csakhogy te az ilyen mulatságokról le kell hogy mondj.

Összegezzünk: mi derül ki e négy levélrészletből?

Esterházi Mihály számfölötti írnok, Polz zenemester egykori tanítványa, a bécsi zenei élet forgatagában él. Jelen van a fontosabb hangversenyeken és operaelőadásokon, személyesen ismeri Beethovent és a főváros többi nagy zenészét — és közben rendszeresen hazagondol. Derűs hűséggel közvetít: Bécs és Kolozsvár, Beethoven és Polz között. Beethoven-vonósnégyeseket küld az antibeethoveniánus Polznak és a Polz-vonósnégyest Beethovennel akarja meghallgattatni. S nemcsak kottákat küld haza és a zenei élet napihíreit, hanem tiszta fejjel, előítéletek nélkül *magyarázza* is az idehaza bizarrnak tűnő jelenségeket. Például Beethovent. Akinek a szonátáiban túlteng ugyan a fantáziálás *(Sonata quasi una fantasia!)*, de akinél a stílusnak ez a szabadossága a lángelme bilincseit nem tűrő nagyságából ered. Akinek a zenekari darabjai a kelleténél hosszabbak ugyan, de egészen isteniek. Akinek a nehézkessége a stílus nagyszerűségével függ a legszorosabban össze. Akit nem olyan könnyű szeretni, mint az enyelgő Clementit, de akit érdemes kitartó szorgalom árán megszeretni....

És az 1805-ben még antibeethoveniánus Anton Polz, Erdély egyik első muzsikusa, akit majd 1819-ben igazgatójává választ a Kolozsvári Muzsikai Egyesület, *1814-ben már nem a Beethoven-égető kolozsvári clementiánusok elv- és fegyvertársa, hanem a Beethoven-párt vezéralakja!*

[18] Beethoven 1808. december 22-i szerzői estjét egy, az egyetemes zenetörténetben páratlan „mammut"-koncertként tartja számon a szakirodalom. Az *Ötödik* és a *Hatodik szimfónia*, a C-dúr *Mise Gloria* és *Sanctus* tételei, az *Ah perfido!* kezdetű drámai jelenet, a G-dúl *Zongoraverseny* és a *Karfantázia* mellett egy *ex tempore* fantáziálás is szerepelt a mintegy négyórás hangverseny műsorán, mely túlméretezett tartamával és tartalmával egyaránt komoly próbára tette a hallgatókat, mind az előadókat. Bartha Dénest idézzük: „Előzetes próbákat alig lehetett tartani, s így a nagy művek előadása tökéletlenre sikerült. A teremben szibériai hideg uralkodott. Nem csoda, hogy csak a szerző legelszántabb ismerősei voltak hajlandók a teremben végig kitartani". („*Beethoven kilenc szimfóniája*, Budapest, 1956. 165. o.)

III.

Gyárfás Józsefné Zeyk Kata[19] *Bodor Pálnak*[20] *Kolozsvárra*[21]

Bécs, 1827. április 12.

... a Híres Tohnkünstler Bethofen ez előtt két Héttel meg holt 's a' nem kis vesztés a' musikalis embereknek, voltam a' Requiemjén meljen elébb a' Mozart Munkáját, 's aztán az övét musikálták énekelték erőssen szép volt, teméntelen ember volt a Temetésin el lehet mondani hogy ezerek voltak.

Könyveinkből tudjuk: több mint húszezerek voltak, többen, mint Ausztria akármelyik császárának a temetésén. Lám, Kolozsvárról is volt valaki e húszezerek között.

Dani János és László Ferenc

[19] A levélíró férje Bécsben az Erdélyi Udvari Kancellária tanácsosa volt.

[20] Lécfalvi Bodor Pál (1773—1828) főiskolai tanulmányait Bolyai Farkassal együtt végezte Jénában, Göttingában stb. Kolozsvárott a Főkormányszék Számvevő Hivatalánál vállalt állást. Gyümölcsnemesítő munkássága az erdélyi pomológia megteremtőjévé avatta. Alapító tagja volt a Kolozsvári Muzsikai Egyesületnek.

[21] Eredetije az RSZK Akadémiája kolozsvári Történeti Levéltárában, Bodor Pál családi levéltára misszilis anyagában található.

KÖNYVEKRŐL

C. Nagy Béla:
A CEKEHÁZI SIVÁK CSALÁD NÉPDALMŰVÉSZETE
Herman Ottó Múzeum kiadása, Miskolc, 1974

A nemzetközi zenefolklór több ízben elismert előőrse a magyar népzenei munkaközösség. Ennek a rendkívül hasznos eredettudománynak minap elérkeztünk abba a fejlődési időszakába, amikor már az *aprómunka* teszi a végzendők velejét. A hatalmas, sajtó alá rendezési munkálaton kívül az MTA népzenei csoportja ilyenre is fordítja erejét, a rajta kívül állók közül pedig *C. Nagy* Béla — úgy vélem — a leghasznosabb és legmozgékonyabb munkatársak egyike. Sajnos, ehhez most már oda kell rakni a múlt idő „volt"-ját, miután szeretett és nagyra becsült kartársunk — neves elmélettanár — idő előtt, váratlanul itt hagyott bennünket. De szerencsére igen gazdag hagyatékkal. Úttörő tipológiai tanulmányokon kívül C. Nagy Béla a rokon népekkel való összefüggéseket is közelebbi látókörbe hozta, s általában az addiginál mélyebb utat vájt a *pentatónia* történelmi és élő tájain. Mint ifj. *Fasang* Árpád a búcsúztatójában (MUZSIKA 1974. júl.) jelzi, kiadásra vár még a hátrahagyott, nagyszabású áttekintés: „Afroamerikai népzene". Mindez leginkább folyóiratok hasábjain jelent meg, s összegyűjtésre, valamint újbóli kiadásra vár; föltétlenül a *könyvismertetésekkel* együtt, amelyekben a tudósító és bíráló ugyancsak fölényes tárgyismeret páncéljában mutatkozik.

A remélt kiadásnak egyik főanyaga lesz egy különleges és meglehetősen eredeti munka, a miskolci Herman Ottó Múzeum kiadásában, *Zádor* Tibor szerkesztésében kőnyomatozott, részletes magyarázatokkal ellátott népdalcsokor, ezen a címen: „A cekeházi Sivák család népdalművészete". Kiindulásul itt a nemrég elhunyt *Sztareczky* Zoltán Zemplén megyei gyűjtése szolgált. C. Nagy Béla onnan merítette a jogosnak bizonyult reményt, hogy rendkívüli, példás bizonyító anyagra talál, ha személyesen ellenőrzi az ígéretesnek tűnő Sivák család képességeit. A helyszínére utazott, s ott olyan fajta nótafa-televényre lelt, amely emlékeztet a Galapagos-szigetekre ősiségi megőrző természetében. Hiszen ma már mind kevesebb és kevesebb az a folyvást tovább alkotó, eleven daloló hajlam a falvainkban, amelyből a teljes zeneteremtő forrás származik. A Sivák család — élén Sivák Barnabás volt számadó juhásszal, kitüntetett népművésszel — még az ezredéves múltak itt maradt tanúja. „Bizonyító anyag"-ról szóltam, mert nem kevesebb, amire ez az énekes kedvű, tehetséges család példát ad, mint a *megőrző és variáló képesség* mintája. A reá irányuló megfigyelés némiképpen pótolhatja az elmúltat, a soha többé nem találhatót: annak a lelki termőerőnek ismeretét, amelyből a népzene hihetetlenül gazdag *variáns* növényzete fakadt.

Innen a kiadvány fontossága. Annál is tanulságosabb az eredménye, mivel a Sivák család nem teremt új alapvázakat („makám" alapokat), azokat a hagyományból meríti, ellenben bámulatos változatossággal végez velük megújító teljesítményt. A díszítő mellékhangoknak és a dallami változatfordulatoknak valóban meglepő gazdagsága fogad a szerencsésen lejegyzett számos kottapéldában. C. Nagy Béla nem mulasztja el, hogy a dalokhoz tipológiai, tájegységre tartozó, rokonságokra mutató megjegyzéseket fűzzön. Majd a részletes statisz-

tikai összefoglalások zárják a kötetet: a dallamok eredeti lelőhelyéről, a stílusközösségekről, a hangsorokról, a formavázakról, a szövegbeli szótagszámokról, a dallami zárlatokról. Természetesen itt is megtaláljuk a Krohn-, illetve Kodály—Bartók-féle lejegyzési egységet, közös *g* alaphanggal. A kezelést végül megkönnyíti még a szövegek betűrendes mutatója.

Nagy üdülést biztosít az ilyen tárlat végigélvezése. Ismét és ismét kiderül, hogy a népzene mily szoros egységben fogant a paraszti *élettel*, mennyire az élet szépségei, gondjai, ünnepei, hiányai és tragédiái válnak hangzó tanúsággá a dalos lélekben. Ez a világ ma már, mint tudjuk, múlóban van, tenyészete mind szórványosabb. Márcsak ezért is fontos, hogy mint az örök emberség nyers, de tökéletes megjelenési formáját tovább ápoljuk, akárcsak a népköltészetet, anyanyelvünk őskertjét. Mindkettő egyúttal segít választ adni a nem közömbös kérdésre: mit jelent embernek lenni magyar tájon.

Molnár Antal

Kodály Zoltán:
VISSZATEKINTÉS I., II.

Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc
Második kiadás, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1974.

1964-ben jelent meg Kodály Zoltán írásainak kétkötetes gyűjteménye, s jó ideje tartozik immár a könyvészeti ritkaságok sorába. Ezért hát feltétlenül szükséges volt a két kötet újranyomása, bármennyire várjuk is a harmadikat, amely tartalmazná egyfelől az újabban előkerült, másfelől az 1962. augusztus 20. — az első két kötet lezárása — után megjelent írásokat és beszédeket.

A Visszatekintés új kiadása azonban nemcsak szükséges, mert Kodály Zoltán irodalmi munkássága nem hiányozhat az üzletekből, hanem rendkívül időszerű is olyan periódusban, amikor a közművelődés feladatai kerülnek az előtérbe s a zenekultúra hatósugarának az eddiginél is szélesebb körben való terjesztése nemcsak lehetőség, hanem követelmény is.

Ha arra keresünk választ, hogyan s miképp juttathatunk el művészi értékkel bíró muzsikát még több emberhez, a legtöbb s leghasznosabb gyakorlati tanácsot ehhez éppen Kodály írásaiból, meg persze műveiből s egész élete példájából meríthetjük. Az egyes írásokat ismertetni vagy elemezni ehelyütt nem szükséges persze, hiszen azt megtette a Visszatekintés első kiadásának recenzense.

Az új kiadás nagy pozitívuma, hogy nem változatlan újranyomása a réginek. Bónis Ferenc, a kötetek szerkesztője az elmúlt években gondozta, fejlesztette anyagát. Két lényeges bővítésről kell itt beszámolni. A II. kötet végén alapos hibajegyzék korrigálja az ekkora terjedelmű publikációban óhatatlanul előforduló sajtóhibákat, bővíti az egyes írások forrásmutatóját. S hogy a javítás valóban közügy, bizonyítja, hogy a korrekciók egy részét nem a gondos szerkesztő tudatja, hanem az őt figyelmeztető muzsikusok. Különösen sok javítás köszönhető Kerényi György segítőkészségének.

A források gazdagítása olykor tartalmi kérdéssé válik, hiszen cseppet sem közömbös pontosan tudnunk, hogy például a *Bartók emlékezete* című beszéd első változatában 1950 őszén hangzott el s jelent meg, míg 1955-ben végleges formáját nyerte el.

Az errata-hoz szabad legyen megjegyeznem, hogy egy javítása hibás. A II. kötet 589. lapján utalás olvasható arra vonatkozóan, hogy a 212. lap felülről számított 12. sorában „Önönmagáról helyett Önnönmagáról" kell hogy álljon. A hiba azonban a nevezett lapon az alulról számított 12. sorban lelhető fel.

Gazdagodását jelenti a kötetnek, hogy függelékében közli Kodály vitapartnereinek állásfoglalásait, a vitacikkek így válnak kerek egésszé, s érthetővé. Így került a kötetbe Zoltai Mátyás válasza Kodály kritikájára (1912); Jóború Magdának, az oktatásügyi miniszter első helyettesének 1956-os reflexiója a „Tanügyi Bácsik! Engedjétek énekelni a gyermekeket!" című cikkre; Miklósvári Sándor válasza a zenei tanterv Kodály kezdeményezte vitájára (1961), és Nyers Rezső pénzügyminiszter írása, amely válasz a hozzá intézett, Kodály írta nyílt levélre (1962). Ha már mód nyílott az anyag ilyetén bővítésére, érdemes lett volna helyet szorítani Diósy Béla 1925-ös, Kodályt támadó cikkének is, bár az Ormay Imre népszerű kötetében (Megbukott zenekritikák) ismételten megjelent, hogy a „Tizenhárom fiatal zene-

szerző"-ben foglalt viszontválaszt pontosabban értsük.

Hogy a Visszatekintés újból, méghozzá javítva s bővítve jelent meg, fontos és örvendetes esemény. A szép kiállítású publikáció ára azonban eléggé borsos. A Zeneműkiadónak érdemes lenne fontolóra vennie, hogy megjelentesse Kodály Zoltán írásainak nagy példányszámú és olcsó válogatott gyűjteményét is.

Breuer János

Ernst Roth:

VON PRAG BIS LONDON

Fragmente.

Atlantis Verlag.

Zürich und Freiburg I. Br. 1974

Ernst Roth nevét néhány esztendeje a zenei érdeklődésű magyar olvasó is ismeri: „Zene és üzlet" című könyve szép sikert aratott az elmúlt évek hazai könyvpiacán. Ernst Roth, a bécsi Universal Edition egykori munkatársa, majd a híres londoni zeneműkiadó, a Boosey Hawkes vezetője, korunk leghíresebb zeneszerzőivel való személyes találkozásaira emlékezett s a világ zenei fejlődésének kérdésein töprengett ez utóbb említett könyvben — a kiadó nézőpontjából világítva meg tárgyát. Nem sokkal élte túl könyve kedvező fogadtatását a német, a magyar s az angol olvasótáborban és szaksajtóban: 1971-ben szívroham vetett véget életének.

A zürichi Atlantis Verlag most, *Martin Hürlimann* szerkesztésében, *Willi Schuh* előszavával, kiadott egy kötetrevalót Ernst Roth hátrahagyott írásaiból, „Prágától Londonig" címmel.

Az új kötet legjelentősebb írásai: három önéletrajzi töredék és két nagyobb szabású emlékciklus, a szerző prágai és bécsi éveiből. Prága, Bécs és London: e három város volt a zenei és jogi tanulmányokat végzett zeneműkiadó szakember életének fő színhelye. S Ernst Roth nemcsak jó muzsikus volt, hanem mély gondolkodású, kitűnő megfigyelő is, aki észleléseit kiváló stílusérzékkel tudta papírra rögzíteni. Amit Prága és Bécs zenei levegőjéről, zenei hétköznapjairól és ünnepeiről, muzsikusairól és műélvezőiről ír, az több, mint személyes emlék: pompás korrajz.

S ha a posztumusz kötet néhány más cikke — természetélmények feljegyzése, Richard Strauss méltatása, egy Igor Stravinskyt köszöntő alkalmi írás — nem is emelkedik mindig a „közügy" színvonalára: az említett korrajzok kétségkívül színes adalékkal gazdagítják századunk európai zenetörténetét. A mű függeléke a szerzőnek egy kései Bécscsel, *Budapesttel* és Prágával foglalkozó könyvét is feltünteti. Hozzánk még nem jutott el ez a könyv — érdeklődéssel várjuk.

Bónis Ferenc

HANGLEMEZEKRŐL

Bartók-összkiadás. Vokális művek 6. Cantata profana — A kilenc csodaszarvas (1930), vegyeskarra, tenor szólóra, bariton szólóra és zenekarra. Előadók: Réti József (tenor), Faragó András (bariton), a Budapesti Kórus (karigazgató: Forrai Miklós), a Magyar Rádió és Televízió szimfonikus zenekara, vezényel: Ferencsik János. — *Öt magyar népdal (1933) — énekhangra és zenekarra.* Előadó: Hamari Júlia (alt), a Magyar Állami Hangversenyzenekar, vezényel: Kórodi András. — *Tri Dedinské Scény — Falun (1926), négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazenekarra.* Előadók: Faragó Laura, Ádám Anna (szoprán), a Győri Leánykar (karigazgató: Szabó Miklós), a Budapesti Kamaraegyüttes (művészeti vezető: Mihály András), vezényel: Doráti Antal. — *Hét egynemű kar kiszenekari kísérettel.* Előadó: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Kamarakórusa (karigazgató: Párkai István), a Magyar Rádió és Televízió szimfonikus zenekara, vezényel: Doráti Antal. — Hungaroton SLPX 11 510.

Nem véletlenül nyerte el ez a lemez a párizsi nagydíjat (Grand Prix — Academie du Disque Français): kiemelkedő minden szempontból. A felvételekhez jól választották a helyszíneket, ezért mindegyik szinte kifogástalanul hangzik, dicséri Székely András rendező és Csintalan László hangmérnök tehetségét, szakértelmét. Csak egy-két kórusjelenetben éreztem betorzulásveszélyt. A lemez gyakorlatilag zörejmentes.

A nagydíj egyaránt szólt a Cantata profana és a többi vokális mű felvételének. Ferencsik vezényli a Cantatát — izzó drámaisággal, bővérűen, szuggesztívan, egy szóval: ideálisan. Ritkán hallhatunk lemezfelvételen ilyen feszült, ihletett, mágikus erejű tolmácsolást! Ehhez az összbenyomáshoz nagyban hozzásegítettek a szólisták, elsősorban Réti József és Faragó András, de oroszlánrész jutott a Budapesti Kórusnak és az MRT szimfonikus zenekarnak is. Külön érdemes megemlíteni, mint erényt: végre követni, érteni lehet, még a legszövevényesebben felrakott kórustablókban is a szöveget. A hosszabb ismertető helyesen mutat rá a darab hátterére és szimbólum-paradoxonjára, a legújabb Bartók-kutatás és -felfogás tükrében.

Az Öt magyar népdal szólistája Hamari Júlia — ízesen, zamatosan énekli mindegyiket, mértéktartóan kísér a Hangversenyzenekar Kórodi András irányításával. Ragyogó a Falun előadása is! Helyes, hogy szlovák nyelven — eredetiben — hangzik, itt is a kiváló szólisták, Faragó Laura és Ádám Anna remeklése a legfeltűnőbb, de közvetlenül mellettük tűnik ki a most már nemzetközileg is számon tartott, legjobbak közt értékelt Győri leánykar. Végül, hasonlóképpen szinte a felfedezés erejével hat a Hét egynemű kar kiszenekari kísérettel, ugyancsak Doráti Antal vezényletével.

Durkó Zsolt: 1. Fire Music (1970—71) Szextett fuvolára, klarinétra, zongorára, hegedűre, mélyhegedűre és gordonkára; — 2. Iconography No 1 (1970) két viola da gambára (vagy

két gordonkára) és cembalóra (vagy zongorára); — 3. Iconography No 2 (1971) kürtre és karamaegyüttesre; — 4. Altamira (1968) kamarakórusra és zenekarra. Előadók: 1. Lajos Attila (fuvola), Kovács Béla (klarinét), Almásy László (zongora), Duska Károly (hegedű), Fias Gábor (mélyhegedű), Devich János (gordonka) — vezényel: Lehel György. — 2. Banda Ede, Mező László (gordonka), Sebestyén János (cembalo); — 3. Tarjáni Ferenc (kürt), a Budapesti Kamaraegyüttes, vezényel: Mihály András; — 4. A Magyar Rádió és Televízió kamarakórusa (karigazgató: Sapszon Ferenc), a Magyar Rádió és Televízió szimfonikus zenekara, vezényel: Lehel György. — Hungaroton SLPX 11 607.

A mai magyar zene nemzetközileg is egyik legismertebb, elismertebb képviselőjének újabb lemeze a „Contemporary Hungarian Music" sorozat részeként jelent meg. Négy kompozíciót „kínál", az 1968 és 1971 közötti időszak reprezentáns műveiből. A válogatás jó, talán csak annyit jegyzünk meg, még szerencsésebb lenne, ha értékes, új művek megjelentetésére nem három—hat évet kellene várni. Nem mintha az igazi jelentős kompozíciókat kikezdené az idő, sokkal inkább azért, mert a darabok „frissiben" jobban hatnak, egészségesebben terjednek, hamarabb bekerülhetnek a nemzetközi vérkeringésbe.

Nehéz differenciálni a felvételek között, hiszen mindegyik rangos, a szerzői szándéknak megfelelő, sőt több is; átélt, ihletett tolmácsolásokat hallgathatunk. Talán a két nagyobb apparátusra született opusz elementárisabban érvényesül, gondolok a Fire Music-ra és az Altamirára. Mindkettőt Lehel György vezényli, dicséretesen szuggesztívan! Pedig nem könnyű a Fire Music-ban a kisebb egységekből álló részeket összefogni, azok belső rajzát, hullámzását ily maradéktalanul érvényesíteni. Az Altamira — címével némileg ellentétben — nem programzene, legkevésbé romantikus értelemben. A bölényrajzok foltokból és vonalakból álló struktúráját igyekszik a zene — elsősorban a szerkezet — visszaadni. Ez az igyekezet jóértelemben vett apróbb részek halmazából, láncrafűzéséből alakul ki a kompozíció, éppen ellenkezőleg: egy tömbből, hatalmas boltozatból van kifaragva. Ismét örömmel nyugtázhatjuk, milyen kiváló tolmácsolója a ma született alkotásoknak a Rádiókórus és a Rádiózenekar.

De ugyanígy méltathatjuk a két Iconagyvonalúsággal párosul: itt nem az nography szólistagárdáját. A szabad, ametrikus és metrikus részek váltakozása természetesnek, sőt — és ez önmagában a mű és a produkció elismerése — szükségszerűnek hat. Tarjáni Ferenc kürtszólója az Iconography No. 2-ben kiemelkedően érvényesül: nemcsak elbűvölő tónusával hat, hanem bravúrjátékával, virtuozitásával.

Illés Árpád zenei ihletésű, erős színek kontrasztjában bővelkedő festménye díszíti a szép tervezésű (Bánó Endre) tasakot. És ez esetben is elismerően írhatunk a felvételről, Mátyás János zenei rendezői és Lukács Judit hangmérnöki munkájáról. Az ilyen Hungaroton-lemezek jó hírvivői a komponista mellett a cégnek, s az előadóknak is.

Lajtha László: Negyedik szimfónia (A tavasz), op. 52; — Kilencedik szimfónia, op. 67. Előadja a Magyar Állami Hangversenyzenekar, vezényel: Ferencsik János. — Hungaroton LPX 11 564.

Ferencsik János viszonylag gyakran tűz műsorára Lajtha-kompozíciókat, így hódol a több mint tíz éve elhunyt mester emlékének. Sajnos még ma sem vált közkinccsé Lajtha életműve, még ma sem ismerjük-ismerik őt eléggé, pedig alkotásai nemzetközi mértékkel mérve is jelentősek. Zeneszerzői oeuvre-je egyedi szintézis: a magyar és a francia zenekultúra alighanem megismételhetetlen találkozása. Ezt a lemezen hallható két szimfónia is ékesen példázza. Mindkettőben fellelhetőek magyar népzenei harmóniák, a latin ihletésű formaépítások és ugyancsak a franciás színek, kezés és még hosszan sorolhatnók a stílusjellegzetességeket. Ferencsiket valószínűleg ezek a finom zenekari felrakások, a zenei ötletek színpompája, szellemessége, az építkezés tévedhetetlen fegyelme — látszólagos rendezetlensége ellenére is biztos belső tartása — ragadhatta meg.

1951-ben keletkezett a Negyedik, 1963-ban pedig a Kilencedik szimfónia. Mindkettőt példamutató előadásban halljuk. Odaadóan muzsikál és igen szép tónussal, árnyaltan az Állami Hangversenyzenekar: „élő" koncerten ritkán csodálhatunk meg ennyi részletfinomságot, precizitást. Ferencsik teljesen azonosul a művekkel, így hívja életre a Tavasz ébredését, ünnepét, körtáncát és a másik mű összetett érzelmi szféráját, melyben egyaránt helyet kap az életerő és az élettől való búcsú hangja. Különösen érzékletesen szólnak a beszédes, recitatív jellegű részletek. A „Mai magyar zene" hanglemezsorozatban Lajtha több más, hasonlóan értékes kompozíciójának is helyet kellene találni. (A lemez technikai kivitelezése, a borító kifogástalan, Várnai Péter ismertetője találó, a lényeget sűríti.)

Mozart: Esz-dúr quintett zongorára, oboára, klarinétra, kürtre és fagottra, KV 452. — Beethoven: Esz-dúr quintett zongorára, oboára, klarinétra, kürtre és fagottra, op. 16. Előadók: Falvai Sándor (zongora), Pongrácz Péter (oboa), Dittrich Tibor (klarinét), Tarjáni Ferenc (kürt), Fülemile Tibor (fagott). — Hungaroton LPX 11 637.

Két rokon kompozíciót hallgathatunk ezen a hanglemezen, két Esz-dúr kvintettet, ugyanazon hangszerekre, ugyanazon előadókkal. Így, együtt kiadva még feltűnőbbek azok a szoros szálak, melyek a késői Mozartot és a korai Beethovent összefűzik. Mindkét mű egészében megnyerő, szép tolmácsolásban hangzik el. Talán csak a Mozart-kvintett kezdetén érzünk elfogódottságot, apró „leütés", azaz együtthangzás különbségeket (s valamennyire ugyanezek a pontatlanságok kísértenek a Beethoven-opusz első tételében). Máshol, máskor azonban a kitűnő kamarázás jellemző: az öt muzsikus valósággal együtt lélegzik, kiegyenlítetten, színekben, agogikában differenciáltan, mégis töretlen egységgel muzsikál.

Egészséges, telt hangzás jellemzi a produkciókat. Külön figyelemre méltó az a hajlékonyság, árnyaltság, műgond, ahogy egymásnak valósággal „kínálják", átadják a témákat. Seholsem túlfinomkodóak, mindenhol stílusosak és a kottaképhez hűségesek. A Mozart-kvintettnek emlékezetes marad második tétele: ritka bársonyos és varázsos hangú szólamvezetéseket, *teljes* megszólaltatást élvezhetünk. De ugyanígy jól találták el a többi tétel karakterét, itt és a Beethoven-kvintettben is. Ez utóbbira hasonló differenciált és mégis homogén, helyesen kiegyensúlyozott hangzás jellemző, és nem kevésbé az átfűtöttség. Valóban, a művek szeretete, a muzsikálás öröme sugárzik a felvételekről.

HÁROM CHOPIN-LEMEZ:

E-moll zongoraverseny, op. 11; — a-moll mazurka, op. 17 Nr. 4; C-dúr mazurka, op. 24 Nr. 2; cisz-moll noktürn, op. posztumum. Előadó: Falvai Sándor (zongora), a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara, vezényel: Kórodi András. — Hungaroton LPX 11 654.

G-moll ballada, op. 23; h-moll mazurka, op. 33 No. 4; Asz-dúr etűd, op. 25 No 1; A-dúr polonéz, op. 40 No. 1; Desz-dúr keringő, op. 64 No. 1; cisz-moll keringő, op. 64 No. 2; Asz-dúr polonéz, op. 53; E-dúr etűd, op. 10 No. 3; cisz-moll mazurka, op. 63 No. 3; e-moll prelűd, op. 28 No. 4; A-dúr prelűd, op. 28 No. 7; a-moll keringő, op. 34 No. 2; Esz-dúr noktürn, op. 9 No. 2; c-moll etűd, op. 10 No. 12. Előadó: Szabó Csilla (zongora) — Hungaroton LPX 11 583.

Etűdök, op. 10 No. 1—12. — H-dúr noktürn, op. 9 No. 3; F-dúr ballada, op 38; g-moll ballada, op. 23. Előadó: Ránki Dezső (zongora). — Hungaroton LPX 11 555.

A három lemez „összekapcsolását" elsősorban a komponista személye indokolja, de másrészt a lemezek több hasonlósága. Így: találóak, jók a lemezborítók. Technikailag a felvételek jórésze hibátlan. Kivételek: Szabó Csilla lemezén a kisebb pattogások, sercegések, ill. Falvai lemezének második oldala, ahol

— legalábbis az én lemezpéldányomon — sajnálatos barázdahiba is előfordul. Az ismertetőszövegek általában konkrétabbak más Hungaroton-lemezeken, itt inkább csupán a hangulati és műfaji elemeket hangsúlyozták.

Három fiatal magyar zongorista játszik Chopint — mindhárman stílusosan, egészében meggyőzően, és mégis észrevehetőek az egyéniség- és felfogásbeli különbségek. Falvai kitűnő az e-moll koncert szólistájaként: hősies, őszinte pátosz, máshol puha, bársonyos billentés jellemzi játékát. Interpretálásának intenzitása a harmadik tételre egy kissé csökken. Viszont kiemelkedően szép a bensőséges második tétel életre keltése. Mértéktartóan, nem túlromantizálva kísér Kórodi András vezényletével a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara. (Csak mellékesen: az első tétel lezárása kissé „kilóg" a produkció egészéből: nem meggyőzőek a záróakkordok, ráadásul nincs levegőjük, megfelelő kicsengésük.)

Az e-moll koncert utáni „ráadásszámok" is egytől egyig vonzó, rangos produkciók, de nem mindenhol érik el a versenymű első két tételének izzását, átlelkesültségét.

Szabó Csilla romantikusabb alkat, szenvedélyesebben, végletesebben zongorázik Chopint. Érdekes módon előadásmódja alig-alig tűnik nőiesnek, nem lágyul el, sehol sem túl puha, finomkodó, szenvelgéstől teljesen mentes. Mindennek ellentéte: szinte démonikusan hangzik a zongora ujjai alatt a g-moll ballada előadásánál. Ha a mazurkákban, noktürnökben billentése nem is mindig bársonyos, lágy, azért nagyon szépen énekelteti a hangszert, a dallamvonalakat gyönyörűen rajzolja, formálja. Erőssége a pregnáns ritmus, elég, ha példaképpen az A-dúr polonézre utalok. Általában: nemcsak ösztönösen, nagyon is tudatosan muzsikál, a formálás nála sohasem esetleges, ha szabad így jellemezni: rendkívül „értelmesen" játszik: a kis és nagy formák így egyaránt kibontakoznak ujjai nyomán, van, ahol azonban túl sok pedált használ (Asz-dúr etűd), van, amikor a lezárás nem sikerül elég frappánsan (h-moll mazurka). És ilyen, valóságos koncert terjedelmű és jellegű lemezen az is szinte természetes, hogy az előadás meggyőző ereje, intenzitása sem mindenhol egyszintű, de ezek az „ingadozások" nem befolyásolják a kialakult kedvező összképet.

A három Chopin-lemez közül a legkiemelkedőbb Ránkié, s ezt nemcsak annak tudatában írjuk, hogy a lemez párizsi nagydíjat kapott. Ránki zongorázása hat a legkiegyenlítettebbnek, átszellemültebbnek — elég, ha csak olyan egészen rendkívüli produkcióira emlékeztetek, mint amilyen a C-dúr etűd, vagy a cisz-moll etűd, és ugyanitt sorolhatom a balladák újjávarázsolását. Bámulatos, hogy egy fiatalember ilyen mélyen, ilyen hőfokon képes azonosulni pl. a balladák sokrétűségével, teljes életet sűrítő világával! És ugyanilyen bámulatos az, ahogy a különböző darabokat mind-mind saját egyéni arcélükkel kelti életre: ahogy elrévül pl. a H-dúr noktürnben, vagy az arra indítékot kínáló etűdökben. És ugyancsak teljes azonosulást érzünk a Forradalmi etűddel és a többi, hasonló pezsdítő darabbal. Külön élmény az op. 10 etűdsorozat összefogása-felépítése úgy, hogy közben ezek a „kisvilágok" is teljes életüket élik. Erről a lemezről csak szuperlatívuszokban írhatunk, de egy-egy mű, vagy részlet Ránkinál is halványabban, kevésbé egyértelműen sikerül (pl. E-dúr etűd). Egy azonban biztos: Ránki kivételes muzikalitása mindegyik opuszban utat tör; Chopinnel együtt ő maga vall, valósággal újrateremti a műveket.

Juhász Előd