MAGYAR ZENE

1979 1

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1979. XX. évfolyam

TARTALOMJEGYZÉK

Tanulmányok, cikkek

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:
Girolamo Diruta: Il Trasilvano III., IV. 1 39
2 130

BATTA ANDRÁS:
A „harangjátékelv" Liszt zenéjében 2 147

ELEKFI LÁSZLÓ:
Föltámadott a tenger... — Hangsúlyozás és mondanivaló a versben és zenei áttételeiben 4 391

EÖSZE LÁSZLÓ:
Római Liszt-kéziratok és -dokumentumok 2 165

GÁBRY GYÖRGY:
Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig I. 4 350

HALMY FERENC:
Magyar—japán zenei kapcsolatok a húszas-harmincas években 3 266

HAMBURGER KLÁRA:
Liszt Ferenc és Michelangelo Caetani, Sermoneta hercege 2 173

JONG, JOHAN P. DE:
Révész Géza 1 19

KARAI JÓZSEF—LUKIN LÁSZLÓ:
Köszöntő Bárdos Lajos 80. születésnapjára 3 223

KOVÁCS SÁNDOR:
Formaproblémák és magyaros stíluselemek Liszt kései zongoraművei 2 157

MOLNÁR ANTAL:
Bartók Béla és a kultúrtörténet — Magyar zenepolitika — Honegger művészete 4 335

MOLNÁR GÉZA DR.:
Zene a szocialista társadalomban 1 3

PAPP GÉZA:
A verbunkoskiadványok kronológiájához 3 239

PINTÉR LAJOS:
Zsoltár a viharban. Kodály Zoltán Romániában 1 60
2 198
Sárai Tibor köszöntése 1 32

SZABOLCSI BENCE:
Egzotikus zene — Kodály Zoltán hangszeres zenéje — Kodály Zoltán dalai — Kodály Zoltán (kórusmuzsika) 2 115

SZIGETI KILIÁN:
Bulyowsky Mihály írásai (1680 és 1711) az orgona tökéletesítéséről 3 227

SZŐNYINÉ SZERZŐ KATALIN:
Mihalovich Ödön zeneműveinek jegyzéke 4 374

VESZPRÉMI LILI:
Közreadta: Bartók Béla: II. Couperin 3 260

SZEMLE
Benyomások a pakisztáni zenéről (Halmos István) 3 274
4 423

DOCUMENTA
Adalékok Takács Jenő Nílusi legendájához (Valkó Arisztid) 3 293
Az ifjú Engels a zenéről (Szak Péter) 3 280
Kodály Zoltán: I. szimfónia (Breuer János) 3 300

KÖNYVEKRŐL, KOTTÁKRÓL
Bárdos Kornél: A tatai Esterházyak zenéje 1727—1846 (Barlay Ö. Szabolcs) 3 320
Betz, Albrecht: Hanns Eisler, egy formálódó kor zenéje — Gábor István: A Vigadó története (B. J.) 3 322
Csomasz Tóth Kálmán: Maróthi György és a kollégiumi zene — Hrsg. von Marc Honegger und Günter Massenkeil: Das grosse Lexikon der Musik. Band I. — Jenő Takács: Dokumente, Analysen, Kommentare — Johannes Brahms, Briefe — Otto Erich Deutsch: Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke — Hrsg. von Herbert Barth: Internationale Wagner Bibliographie 1967—1978 (Bónis Ferenc) 4 438
Hrsg. Wolfgang Suppan: Liszt Studien (Legány Dezső) 2 215
Lloyd, A. L.: Come All Ye Bold Miners (Szeverényi Erzsébet) 2 219
Mosto: Madrigali a 6 voce — F. A. Hoffmeister: Konzert für Klarinette und Orchhester B-dúr — Wagner: Tristan und Isolde Einleitung. Für Klavier Bearbeitet von Zoltán Kocsis. (Fittler Katalin) 1 108

Musica per la tasiera — Mihály András: Musica per 15 — Bozay: Improvisations no 2. — Domenico Scarlatti: 5 Sonate — Balassa Sándor: Az ajtón kívül — Kósa György: In memoriam (Fittler Katalin) 3 325

Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher—Paul Hindemith: Santa Susanna — Hector Berlioz: Solo Songs for Solo Voice and Orschestra (Bónis Ferenc) 3 331

Sheperd, John—Phil Virden—Graham Vuillamy—Trevon Wishart: Whose Music? (Szemere Anna) 1 100

Szerk.: Berlász Melinda, Domokos Mária: Zenetudományi Dolgozatok 1978 — Várnai Péter: Beszélgetések Ligeti Györggyel — Boros Attila: 30 év magyar operái (Breuer János) 4 433

Vágó Ernő: Vándor Sándor tanítványai — a Vándor-kórus története (B. J.) 1 107

Alföldi Nyomda, Debrecen

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XX. évf. 1. szám 1979. március

DR. MOLNÁR GÉZA
Zene a szocialista társadalomban 3

JOHAN P. DE JONG:
Révész Géza 19

SÁRAI TIBOR KÖSZÖNTÉSE 32

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:
Girolamo Diruta: Il Transilvano III. 39

PINTÉR LAJOS:
Zsoltár a viharban. Kodály Zoltán Romániában 60

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL
John Sheperd—Phil Virden—Graham Vuillamy—Trevon Wishart: Whose Music? (Szemere Anna) 100
Vágó Ernő: Vándor Sándor tanítványai — a Vándor-kórus története (B. J.) 107
Mosto: Madrigali a 6 voce — F. A. Hoffmeister: Konzert für Klarinette und Orchester B-dúr — Wagner: Tristan und Isolde Einleitung. Für Klavier Bearbeitet von Zoltán Kocsis. (Fittler Katalin) 108

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja: Lapkiadó Vállalat (VII., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223
Felelős Kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 40,— forint, egész évre 80,— forint
Index: 25.563
79.7214.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

DR. MOLNÁR GÉZA

ZENE A SZOCIALISTA TÁRSADALOMBAN

I. A ZENE ÉS A MUNKA

A zene a munkával együtt született. Tehát a munkásé. A jövő programja iránt eszerint nem lehet kétség: a zenét vissza kell adni a munkásnak, aki évezredekkel ezelőtt ott volt a zene bölcsőjénél.

A zene ősi forrásairól nem mindenki gondolkozik így. Vannak elméletek, melyek mást mondanak. Lássunk egyet-kettőt. A kérdés ez: ha *nem munkadalokkal* kezdődött a zenei ritmus, mi adta vajon az emberiségnek a lökést ahhoz, hogy daloljon?

*

Egy darabig föltették azt, hogy az ember minden külső ok nélkül elkezdett valamelyik nap zenélni.

Ez az elmélet így szövi a gondolatait: Vannak hangulataink, melyeket nem lehet rábízni a szóra, az ecsetre, a vésőre. Ha elmondanám azokat szóval, talán túl világosan beszélnék, talán nem sikerülne érzéseimet oly fátyolosan, titokzatosan közölnöm, ahogy szeretném; az ecset se lehet tolmácsom, a kép színes, pompázó; a márvány sem jó, mert *ennek* a hangulatnak kemény és hideg; szóval jelentkeznek a mi lelkünkben érzések, melyeket bizonyos burkoltsággal, bizonyos finom ködbe vonva és ugyanakkor mégis forrón és áthatóan erővel csakis *egy* nyelven tudunk kifejezni: a zene nyelvén. Ennek az igazságnak az ösztönszerű megérzése hozta létre a zenét. Ez az egyik elmélet. Valóban csak elmélet.

*

Ezzel szemben kerestek egy pozitívabb indítékot, mely a zene keletkezését megmagyarázná. Igen érdekes a Darwin gondolatmenete.

Eredetileg minden mozdulatnak valami gyakorlati jelentősége volt. Sok olyan mozdulatunk, melynek ma semmiféle praktikus célja nincs, valamikor bölcs missziót teljesített. Halljuk például azt, hogy valaki „vicsorítja a fogát". Ma ilyen haragos mozdulatnak nincs értelme. Egykor azonban az ember őse, az állat, amikor mutatta a fogát, tudta az okát, célját. Ez egy támadáshoz való kezdő mozdulat volt. Az állatnak a foga a fegyvere. Mi ezt az ősmozdulatot örökbe kaptuk, de a gyakorlati súlya elkopott.

* In: Szerk.: Ujfalussy József: Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéről. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973. 28—41. l.

Darwin a zenét is, mint minden egyéb nyilatkozatunkat, egy *praktikus* helyzetre vezeti vissza. Az ősidőkben a zene nem volt lelki szükséglet, csak eszköze a nemi hódításnak. Hím és nőstény úgy hatottak egymásra, hogy a hangjuk elváltozott, tetszetősebb, behízelgőbb lett (miként a madarak tollazata is ilyenkor megszínesedik), így bontakozott ki a zenei orgánum. Az évezredek során egyre lágyabb, édesebb lett, míg végre kialakult a mai éneklő szerv.

*

Eltér ettől Spencer fölfogása.

Ő is felvetette ezt a kérdést, hogy miként találta meg az ember az éneklő hangját? Miként jutott annak a tudatára, hogy két orgánumot hord önmagában? Egy beszélő és egy éneklő orgánumot.

A gazdasági érintkezésben az ősember éppúgy, mint a mai, a rendes beszélő hanggal élt. De voltak más helyzetek is. Amikor nem a létfenntartásról gondoskodott, amikor nem adott állati bőröket cserébe élelemért, amikor fölfedezte magában az érzelmi embert. Ilyenkor, a derű vagy a harag perceiben, észrevette, hogy a hangja megváltozik. Mikor rárivallt az ellenségre, vagy fordítva a párját hívogatta a melegítő tűzhöz, az ő józan, száraz beszélő hangja több fényt kapott. Sugárzóbb és szárnyalóbb lett. Spencer ebből az emelkedett, hatványozott beszédből származtatja le az éneklő hangot.

Utóbb az ember, miután véletlenül megtalálta a testében az éneklő instrumentumot, élt vele akkor, amikor jólesett. A létharc után fennmaradt erőfeleslegének egyik levezetése volt a művészet — így tartja Spencer. A vadászat, halászat, szóval a mindennapi létfenntartó munkája után az ember még érzett magában bizonyos maradék energiát. Testünk egyik törvénye, hogy energiát nem hagyunk felhasználatlanul. Az ősember ezzel a megtakarított erővel kielégített egy ösztönt, mely ott lappang mindnyájunkban. Ez a játékösztön. Kezdett játszani, babrálni. Hangokkal, vonalakkal. Dúdolt és kunyhójának füstös falára rajzolgatott.

Íme a művészet első félénk léptei.

*

Ezzel távolról sem merítettük ki a zene keletkezésére vonatkozó elméleteket. Lehet, hogy az ősember utánozta a körülötte megcsendülő hangokat, neszeket (a madarak énekét stb.). Lehet, hogy a vadászíj révén lett figyelmessé a zenei hangra, mert a nyíl megpengette a húrt és ezzel életet adott egy zenei jellegű hangnak.

A mai kutatók azonban egyre nagyobb számmal és egyre határozottabban csatlakoznak ahhoz az elmélethez, melyet Bücher fejtett ki *Munka és ritmus* című művében. Ő utalt arra, hogy *zenei mozdulatok (vagyis ritmusok) és munkamozdulatok édestestvérek.* Amilyen ritmusban végezte el az ember a munkáját, olyan ritmust énekelt hozzá. Hosszabb mozdulatra hosszú hangot, rövid mozdulatra rövid hangot. Főként akkor van egyenesen szükség arra, hogy egy zenei ritmus rendezze, egyöntetűsítse a mozdulatot, amikor több kéznek, karnak pontosan *egy* időben kell dolgoznia. Mikor eveznek, kötelet húznak, oszlopot állítanak.

Világ proletárjai egyesüljetek!

Dr. MOLNÁR GÉZA

A ZENE A SZOCIALISTA TÁRSADALOMBAN

BUDAPEST, 1919
A KÖZOKTATÁSÜGYI NÉPBIZTOSSÁG KIADÁSA
ÁRA 2 KORONA

Így született a munka verejtékében a ritmus.

Ha kiváltságos osztályok ki is sajátították a művészetet egy darabig — néhány évszázad valóban kis idő az emberiség történetében! —, *kell, hogy a munkáslélek és a művészlélek újra megtalálja egymást és végleg összeforrjon.*

II. A ZENE ÉS A RÉGI URALKODÓ OSZTÁLYOK

Kiváltságos kasztokról beszéltünk. Akik a zenét lefoglalták a saját céljaikra. Családfájuk elég régi. Egyiptomiak, kínaiak, indusok *egy* felfogást vallottak. Azt, hogy a zenét elsősorban istenek, uralkodók és hősök szolgálatába kell állítani.

Az istenek tiszteletére rendezett zenei ünnepségek is voltaképp földön járó emberek hatalmi vágyából nőttek ki. Az uralkodók minden jogukat isteni eredetűnek mondták, tehát érdekükben volt a földfeletti lények kultusza. Papok, udvarbeliek és egyéb előkelőségek élvezték azt a nimbuszt, amellyel a zene körülvette őket, amikor megszólalt áldozáskor, diadalmeneteknél, ünnepi bevonulás közben, minden fajtájú szertartásnál.

Nem szabad azt hinnünk, hogy a régi időkben az egyes ember gyönyörűségét szolgálta a zene, mint ma. Persze a *műzenére* gondolunk. *Osztályművészet* volt. A magánlakásban kis szerep jutott neki. Túlnyomólag olyasvalami volt, mint állami, közéleti esemény vagy vallási ceremónia. Ennek az lett a lényeges és gyakorlati következménye, hogy csekély számú dallamok vonulnak át évszázadokon keresztül; a dallam éppúgy, mint a vallási ige, szinte megmásíthatatlannak tetszik. Isten és az egyház által megszentelve, a létezőhöz nem szabad hozzányúlni. Ennélfogva nem is szabad ezeket a régi zenekultúrákat úgy képzelnünk, mintha ott nap nap után új zene született volna. A régi világban a termelés szabadsága nem volt meg.

Szabadon, fesztelenül csak a nép alkotott, ennek a zenéje elől azonban az arisztokrata művészet elzárkózott. Persze sokáig ezt az elszigetelődést, mint hallani fogjuk, nem vihették keresztül.

A népzene és a műzene közt a szakítás mindig csak ideiglenes volt.

Az egyiptomiak, kínaiak, hinduk mindenesetre magasabb erkölcsi jelentőséget tulajdonítottak a zenének, mint más, ókori népek. Mert asszírok és babilóniaiak úgy tekintették, mint érzékcsiklandozó eszközt. Rabszolgák kezében volt. Harcias jellegű felvonulások, zajos lakmározások alkotják hozzá a keretet. Nem a lélek meghatottságából nő ki.

*

Mint népnevelő eszköz a zene egyetlenegy idáig említett ázsiai és afrikai népnél sem szerepelt, jóllehet komolyan vették, főként Egyptomban, ahol egy színvonalon volt a tudományokkal, a matematikával, csillagászattal, mértannal.

Haladást mutat a görög világ. *Itt válik először a zene az általános nevelés, az általános műveltség egyik kiegészítő részévé.* Az a fiatalság, mely művelődni óhajt, zenét tanul. Ezt szinte úgy érzi, mint erkölcsi felelősséget. És ez új mozzanat az ókorban. Gondolkodóik kitűnő eszköznek tartják a zenét arra, hogy mintegy ellensúlyozza a testgyakorlat hatását. A gimnasztika megacé-

lozza a szervezetet, egyszer-másszor nyerssé, kíméletlenné is teszi, ha az izomerő elbizakodik, a zene viszont megfinomítja. Szelídebb tartalmat és egyensúlyt ad a léleknek. Ez a görög felfogás.

Haladás az is, hogy a görög tragédiában megszólal a kar mint a *közvélemény* képviselője. De vajon igazán azt mondta el, amit a nép gondolt?

Tény az, hogy a görög művészet is át volt itatva imperialista elemekkel. A görög dráma és eposz központjában istenek és félistenek állottak; a nagy nemzeti versenyeknél (Olümpiában, Delphiben és másutt) a zene az ott fontoskodó bürokráciára szórta fényét; a fegyvertáncokra pedig azért oktatták ki az ifjúságot, mert ezek a táncok előkészítő tanulmányok voltak — a fegyverforgatáshoz, a hadviseléshez. Néha az államfők úgy tettek, mintha számot akarnának vetni a néphangulattal. Tudták, hogy a népet kevéssé érdekli a háború, a szépség vagy a bölcsesség istene. A nép a lelke mélyén inkább Dionüszoszhoz ragaszkodott, aki vigyáz a szőlőjére. Mikor a zsarnokok kezdtek ünnepségeket rendezni Dionüszosz tiszteletére és szemben a főrangú lírával polgárjogot adtak a nép hangszerének, a sípnak, látszólag a néplélekkel azonosították magukat. De csak azért jártak a kedvébe, hogy megnyerjék, hogy támaszt találjanak benne, nehogy a hatalomtól megfossza őket egy másik tirannus.

A dionüszoszi játékok csak *politikai fegyverek,* csak szirének voltak, melyekkel a görög egyeduralkodó csábítgatta a népet.

*

A középkorban az új hit első követői a nép egyszerű fiaiból kerültek ki. Mesteremberek, kézművesek voltak. Utóbb a nép mégiscsak statisztált. A zene varázsa uralkodóknak, egyházi és világi uraknak adott nagyszerű ornátust.

De a dalos néplelket nem tudták megölni.

A zenetörténet egészen a legújabb időkig azt hirdette, hogy a középkori műzene, nevezetesen a több szólamú zene, egyházi eredetű. Kétséget nem szenved, hogy egyházi emberek irányítják a középkorban a művészetet és tudományokat; hisz az okszerű mezőgazdaságra is papok tanítják a népet. Először titokban, elrejtőzve gyűltek össze az első keresztények, ott, ahol úgy vélték, az üldözők tömege nem leselkedik és rázendítettek első énekeikre. Később klastromfalak közt dolgoznak szerzetesek a vonalrendszeren, a hangjegyíráson, a skálák továbbfejlesztésén, a többszólóamúság első termékein, a moduláció kezdő törvényein. Ezekből a csírákból, ebből a zajtalan munkából hatalmas művészet bontakozott ki.

Ez a hiteles történet.

Ám a legújabb kutatás* éppoly hitelesen kiderítette, hogy *a nép maga is alkotott közvetlenül nemcsak primitív énekeket, hanem többszólamú szerkezeteket.*

Megállapították, hogy *több dallamnak együttes felhangzása* (kontrapunkt és harmonizálás) Nyugat-Európa északi népénekeiben gyökerezik. Brit földön, Walesben kelta énekesek, a nép soraiból való bárdok már többszólamúlag zenéltek. Nagy fontosságú adat ez, amikor a néplelket nyomozzuk. Gazdag művészi alkatát csak most kezdjük tisztán látni.

* Lederer Viktor könyve „A több szólamú zene hazájáról és eredetéről".

Pedig hogy lenézték és üldözték a „tömeg"-ből fölcseperedett kóbor énekest! A vándor hegedűst, lantost, igricet, sípost. Hányszor mondták ki rájuk egészen hivatalosan, forma szerint, hogy jogfosztottak. Nem volt szabad őket úrvacsorához bocsátani, alamizsnában részesíteni.

És ezek a járókelő muzsikusok tanították zenére az előkelő trubadúrt. A 11. század végétől kezdve a nyugati lovagok kedélyéletében a keresztes hadjáratok hatása mutatkozik. A messze Kelet befolyása. Egészen addig azok a lelkek vadak és terméketlenek voltak. A Kelet fantasztikus világa, a keleti mesék finom szövése, a keleti tájkép sugárzó színei meggyújtották a nyugati ember képzelmét. A lelkek megilletődtek. A lovagi várak megteltek ábrándozó és rajongó emberekkel. És ezek úgy érezték, hogy hangulataiknak kifejezést kell adniok. Elkezdtek dalolni, zenélni.

Ezeket a trubadúrokat éppen az útszéli muzsikusok nevelték, akik mind a román, mind a germán népeknél a legközelebb állottak a tömeglélekhez.

És kik voltak a 14. századtól kezdve a mesterdalnokok? Polgárok, akik megszedték magukat, de foglalkozásra kézművesek, akik testületileg szervezve mint céhbeliek űzték a költészetet és zeneköltészetet. Cipészek, szabók, pékek és más mesteremberek. Tehát *eredetileg* szegény proletárok. Csak egy kis jómódra kellett szert tenniök, hogy lelki szükségleteiknek éljenek. Fontos leszögezni azt, hogy ilyen lelki szükségletek a munkásemberben léteznek. Hogy realitások. Csak ki kell emelni a nyomorúságból, csak kicsit ráérjen a munka után — mint egykor a mesterdalnok — és lelke kivirul.

III. A NÉPZENE MINT ÖRÖK FORRÁS

Hogy minden a népből pattan ki, ezt legjobban egyetlen adat bizonyítja. A 15. század előtt a műzenész nem is ambicionálja, hogy eredeti témára komponáljon. „Eredetiségről", „egyéniségről" senki sem beszélt. Vagy egyházi témákat, vagy népdalokat dolgoztak föl. A zenét nem is úgy fogták föl, mint költészetet. Tudomány volt. Jó zene akkoriban egyértelmű jó technikával. „Eredeti" nem a zeneszerző volt — csak a néplélek.

A történetileg tájékozott német ember jól tudja, hogy az ő zenéjét nem Bach teremtette meg a semmiből, hanem a derék Isaak, Hassler meg a többi 15. és 16. századbeli társuk csinált műzenét a nótából. A „Gassenhauer"-ból és a népfantázia más termékeiből. És éppúgy lekötelezte a francia zeneköltőket az országutakon kóborló nóta. Ott sem ugrott ki a műzene Lully és Rameau agyából. Ha őelőttük belga-holland mesterek föl nem dolgozzák miséikben — tehát még egyházi téren is — a francia világi, népies chansont, akkor még máig sincs francia műzene. Minden olasz bizonyára hálás Scarlattinak és a többi művésznek, de — hacsak nem egészen járatlan a múltakban — ismeri a maga zenéjének fejlődési törvényeit. Tudja, hogy a fölötte egyszerű villoteból lett a választékosabb frottole és ebből a még bonyolultabb madrigál. A kiindulás tehát mindenütt a nép mellett, a rög mellett vezet el.

Ennek dacára újra meg újra kitör a kétely, hogy a nép zenéje vajon fölnevelhető-e? Azt halljuk, hogy a népdalnak túl erős az illata, túl egészséges a szívverése, hogy nem elég finom a lélegzete. Azt halljuk, hogy a műzenét

csak egyéniségek alkothatják meg és nincs szükség a népgéniusz közreműködésére — bár a zenetörténet az ellenkezőjét mutatja. Mennyi balhit!

*

Tényleg a népdal és népies tánc szédületes pályát futott be. Mindegyik későbbi mester hozzátett egy sugarat. Bachtól és Händeltől egészen Chopinig és Brahmsig éppen a legnagyobb poétáknak nem tört meg a hitük a népzene iránt. Fölemelték a göröngy mellől, földolgozták vagy legalább fölszítták a hangulatát.

Mindenkor a népzene volt az, mely a műzenébe új vért öntött. Adott neki frisseséget, ifjúságot, mikor a műzene elfáradt a rafináltságban. Bach idejében az a veszély fenyegetett, hogy a zene túlságosan komplikált lesz. Erre jött Haydn és a műzenét — mondhatni — megfürösztötte a népzene forrásában. És a muzsika újra üde és közvetlen lett. Nem is tudott előtte senki ilyen kedvesen csevegni, könnyen, szeretetreméltóan, itt-ott gyönyörű rusztikussággal. A hangszerei úgy társalognak, mint emberek. Oly nyíltan; a legtermészetesebb hangon. És ugyanez történt néhány évtizeddel később. Beethoven utolsó éveiben a zene végtelenül kifinomodik. De egyúttal ködbe burkolódzik. Nehezen hozzáférhető. A megváltó újra a népdal. Most Schubert érzi meg ennek a naivságát, világos hangját, tiszta formáit és átülteti a műdalba.

Jóformán minden évszázad hoz egy reakciót, egy visszatérést a természethez, a néphez.

A műzene éppúgy, mint a műköltészet időnként elpirul, mikor a népművészet egyenes észjárását figyeli. Miként a túlkultivált ember szégyenkezve szemléli a nép fiának egyszerű életét. Ilyenkor a műzene levet bizonyos sallangokat, mint ahogy nyáron ledobjuk magunkról a ruhát, visszatérünk az anyaföldhöz, heverünk a homokban és napfürdőzünk.

Külföldön a népzene és a műzene már évszázadokkal ezelőtt megértették egymást, nálunk még mindig úgy vannak (az utolsó évek egypár értékes jelenségétől eltekintve), mint tűz és víz. Ott nem is terem manapság annyi nóta, mint nálunk, mert a népies frázis külföldön jóformán befejezte küldetését: kiszélesedett és kicsiszolódott, lassanként beolvadt a műzenei szólásmódba. A művészi dialektus természetes folytatása lett a népiesnek. Nálunk talán azért nincs máig sem apálya a népdalnak, ma is születik minden órában, gazdagabb életet él, mint akárhol másutt, mert legnagyobb feladatát még nem végezte el. A műzenét még nem hatja át. A mi zenénk még nem szerves része a tömegek életének. Fokozott tisztelettel gondolunk újabb gyűjtőinkre és zeneköltőinkre, akik zenénket be akarják kapcsolni a néplélekbe, ennek idáig föl nem kutatott elemeibe.

Hogy a zene nemzetközileg a néplélek nyomdokán haladt: történeti igazság. Ezt a tudomány sokáig nem domborította ki eléggé. Miért? Mert a tudomány éppoly kevéssé volt tárgyilagos, mint védnöke, az uralkodó osztály.

IV. MŰVÉSZEK ÉS MŰPÁRTOLÓK

A reneszánsz, a zenei újkor kezdete, sem helyezte a gondolkozást egészségesebb alapokra. Hisz az 1600 körüli operák prológjai bókokkal halmozták el a jelen levő előkelőségeket. Ezeket a kékvérűeket úgy is szokás megjelölni,

hogy mecénások. A művészet pártfogói. De a valóságban néha különösen festettek. Gonzaga Vincenzo, aki kegyeibe fogadta a 17. század legnagyobb zenei lángelméjét, Monteverdit, éppen úgy szerette a verekedést, az asszonyokat, lovakat, kutyákat is. Erre azt mondták: „a renaissance-nak egy valódi, izmos egyénisége". Grandseigneur! Kiszabadítja Tassót, a költőt, a ferrarai fogságból, megvásárolja Rafaelnek egy Madonnáját, de éppúgy vesz silány csodatevő képeket és gyűjti félvilági hölgyek portréit.

Akad nemesebb anyagból való mecénás is, de lényegileg a helyzet száz év múltán is ugyanaz. Haydnt a gazdája libériába öltözteti és úgy rendeli meg nála a kompozíciókat, mint szakácsnál a napi menüt. És mennyit szenvedett Mozart a salzburgi érsektől!

Beethovent arisztokrata részről elegen és eléggé támogatták, mégsem tudta magában sohasem elfojtani az ingerültséget a hatalom birtokosai ellen. Ha erre gondolunk, sokat megértünk abból a duzzogó és zendülő hangból, melyet műveiben néha megüt. Megértjük a világgal való zsörtölődését és fölényes ingerültségét.

Ez a kemény összeszorított ajak, ez a lázadó természet meg nem hódolt, hanem minden hangulatát és szent haragját beleöntötte zenéjébe. Beethoven a legnagyobb szubjektivitással dolgozott. Minden munkája személyes érzés. Haydn és Mozart is érző emberek, az ő műveik is részben személyes élmények, de más az ő szubjektív művészetük, más a Beethovené. Őszinteség már az is, ha azt, amit mondunk, valóban érezzük, de fokozott őszinteség az, ha nemcsak olyant mondunk, ami lelkünkből jön, de egyúttal semmit el nem hallgattunk. Ez a fokozott nyíltság, ez a tökéletes szubjektivitás a Beethoven jelleme. Haydn és Mozart a kész, kialakult érzést öntik zenébe, a derűt, nyomottságot, Beethoven az érzés *történetét* adja. Nála halljuk azt, hogy az érzés miképp bontakozott ki, miképp nőtt ki a magból és fejlődött terebélyessé, vagy hogy sorvadt el lassú emésztődésben. Szinte föltárja az érzés titkos kamaráit, a lelkének kapkodását, bizonytalan keresését. Ugyanakkor, amikor kiforrtságokat kapunk tőle, belátunk a műhelyébe is. Gyönyörű ez a kohómunka. Csupa élet és vallomás. A tépelődéseken és válságokon keresztül persze eljutott ékesszóló formákhoz, finom szimmetriákhoz, leszűrtségekhez. Szóval klasszikus volt. A legnagyobb klasszikus. És a legbátrabb véralkat, mert a bécsi kongresszus idejében (1814), mikor fejedelmekkel találkozott, teljes önérzettel lépett föl. Érezte és éreztette, hogy maga is koronás fő. A zene fejedelme.

*

Miképp magyarázzuk azt, hogy kegyurak vállveregetve és még rosszabbul bántak mesterekkel, akiknek alkotásait nagyra becsülték, akiknek fajsúlyát ismerték vagy legalábbis sejtették?

Ez a lenézés mindig egy okra vezethető vissza. Arra, hogy a mecénás ugyanakkor, amikor gyönyörködött a munkában, megvetette a munkást. Mert a munkás a művészetben is proletársarj. Lully mint kukta kezdi, Bach, Händel, Haydn, Schubert, Brahms, Bruckner stb. egyszerű kántor, borbély, bognár, szűkös anyagi viszonyok közt élő néptanítók és zenekari muzsikusok gyermekei. Más társadalmi rétegre alig utal néhány példa a zenetörténetben.

Mint a fogyatékos listánkból is kitűnik, hiba azt mondani, hogy ősök nél-

kül nincs művész, hogy nemzedékeken át fölhalmozódott szellemi tőkét kell örökölnie a mesternek, s hogy a művészet és tudomány érdekében sem szabad a proletárt hirtelen fölszabadítani. Kétségtelen, hogy egyes mestereknek már az apjuk, nagyapjuk és még távolibb elődjük is zenélt, de sok művész életrajzából kiderül, hogy szüleik egyáltalán nem mutattak különös szellemi diszpozíciót, néha még kezdetlegesen sem muzsikáltak.

*

Beethoven után a létező világgal való elégületlenség legerősebben viharzott Liszt és Wagner belsejében.

Liszt lázasan érdeklődik a Saint-Simon követői által alapított szocialista iskola iránt. 1830 körül izmai elvesztik feszültségüket. De csak egy darabig. A júliusi forradalom következett. Szeme most újra kigyúlt és édesanyja boldogan mondja, hogy az ágyúszó kigyógyította. Ez idő tájt foglalkozik a „Forradalmi szimfóniá"-val. Nem egy nemzetnek a zendülésére gondolt, hanem *a népek egyesült forradalmára* a humanitásért és szabadságért. Úgy tervezte, hogy a Luther-féle „Erős vár a mi istenünk", egy huszita dal és a Marseillaise, ez a három zenei motívum, képviselje a germán, a szláv és a latin néplelket. Csak a vázlatig jutott el, ez is elveszett. De megmaradt egy magyaros motívum, amit évek múltán beleszőtt a „Hősi induló"-ba és a „Hungáriá"-ba.

Wagner részt vesz a májusi fölkelésben (1849), amiért évekig száműzetésben kell élnie. De világnézete a legélesebben fejeződik ki monumentális alkotásában a „Nibelung gyűrűjé"-ben. Mily komplikáltnak látszik ez a négy estére terjedő mű és mégis mily egyszerű a magja. A Nibelung gyűrűje semmi egyéb, mint — a pénz. Wagner azt hirdeti, hogy mindnyájan pórul járnak, akik az aranyat megszerzik. Törpék, óriások, hősök. Mindenki, aki kapzsi. Maguk az istenek sem kerülik el alkonyukat. Az arany mindenkinek lelki és testi vesztét okozza; aki nem tudja megszerezni, boldogtalan, mert vágyik utána, aki pedig birtokában van, az sem szerencsésebb, mert irigylik tőle. Wagner azt is megmondja, hogy a kincskeresők miért érdemlik meg ezt a szomorú sorsot. Mikor az első estén, a „Rajna kincsé"-ben Alberich arra készül, hogy elrabolja a kincset, az egyik sellő figyelmezteti, hogy mi az arany ára. Az arany azé, aki megfogadja, hogy soha sem akar *szeretni.* És Alberich megfogadja. Ez az az átok, mely az aranyra és a világra nehezedik. Az aranyhoz mindig egy finomabb érzésről való lemondás útján jutunk. Íme Wagner tétele.

Művészek, nagy gondolkozók érezték a világ betegségeit. Most a gyógyítás eszközeit kell keresnünk. Minden téren. Mit kell tennie a művésznek, zenésznek, zenetanítónak?

Először a pedagógushoz szeretnénk néhány szót intézni.

V. MIRE TANÍTSUNK A JÖVŐBEN?

A pedagógia, ugyebár, a nevelés bölcselete. Azért mondjuk „filozófiá"-nak, mert nem egy *határozott* pályára való nevelésről van most szó, hanem a nevelés általános elveiről. Olyan elvekről, amelyek közös és mély igazságok — akárminő szakmára, élethivatásra, szerepre stb. készül is az, akit nevelünk. A pedagógiának ez az összefoglaló jellege adja meg a filozófiai jellegét.

Aki nevelni akar, annak ki kell tűznie magának egy célt. Egy ideált. Enélkül nincs pedagógia. Melyik ez az ideál? Ez elől a kérdés elől nem szabad a jövőben kibújni. Nem szabad azzal elütni a kérdést, hogy:

1. Az ideál korszakonként változik. Igaz, hogy más eszménye volt az ókornak, középkornak stb., a pogány és keresztény világnak, de azért *nekünk* mégiscsak meg kell állapodnunk egy nevelési célban.

2. Azzal sem felelhetünk, hogy a nevelés célja az erkölcsi ideállal való *összhang*. Mert ha nem tudom, mi az ideál, akkor a vele való összhangról sem tudom, hogy micsoda.

3. Hiba azt mondani, hogy az erkölcsi ideállal való összhang: az *erény*. Ez is csak egy szó. Mi az erény?

Nekünk tehát a nevelés számára egy *pozitív* célt kell kitűzni. Ilyen célnak azonosnak kell lenni a *mai* ember *életcéljával*. Ha egy majdan elkövetkező korszak rá is cáfol a mai világfelfogásra, ez nem baj. A *ma* számára mégiscsak ki kell jelölni egy irányt. Ugyanabba az irányba, mely felé az emberiség tart, kell tartania a nevelésnek. A mi alapgondolatunk már most a következő:

Az ember legyen individuális és szociális lény. Erre a kettős szerepre kell nevelni.

*

Mielőtt ez az elv (egyéni és társadalmi érzék együttes nevelése) kialakult, többek közt milyen elveket tűztek ki ideálképpen?

Az ókor, nevezetesen a görög pedagógia (Platón stb.) *logikus* embereket akart nevelni. Az volt a felfogás, hogy a logika sohasem csal, ellenben a fantázia csal. A fantázia hozza létre a művészeteket. Egy ideális államban tehát nem volna helye a művészetnek, csak logikának. A görög gondolkozók ezt a merev tételt nem tarthatták fenn. Érezve a tragédiák, szobrok és más művészi termékek szépségét, enyhítettek rideg felfogásukon. Éspedig így: A művészet igaz, hogy nem valóságot ad, hanem csak látszatot. Mert ami a tragédiában történik, nem az élet, csak az élet látszata. Aki valóság helyett látszatot ad, az csal. De a művészet olyan csalás, mely *becsületére* válik annak is, aki csal (a művésznek), annak is, aki ilyen előkelő eszközökkel engedi magát megcsalni (vagyis a művészi élvezetre képes embernek)! Így közeledtek a görögök egyre jobban a művészet tiszteletéhez.

Akik azt vallották, hogy a művészetnek „meg kell bocsátani", még így is érveltek: Igaz, hogy a művészet alsóbb rendű a logikánál. De felhasználhatjuk *eszköznek*. Arra, hogy a művészeten keresztül a fejletlen ember eljusson a logikához. A művészet könnyed, átlásztó, tetszetős, ezzel szemben a filozófia nehéz, bonyolult, félelmetes. Egy világnézetet könnyebben ért meg a tömeg, ha egy színdarab hirdeti, mint egy bölcsészeti könyv. Mint ahogy a beteg szívesebben veszi be az orvosságot megcukrozva. A művészet tehát (így gondolkoztak egyes görögök) átmenet a filozófia magaslataihoz. Jó a gondolkozás kezdői számára! Miképp jó a sötétből nem hirtelen kimenni a napfényre. Ennek a kétezer éves felfogásnak (melynek neve: „a művészet pedagógiai felfogása") némi nyoma megvan Wagnernél. Ő is a zenedrámáinak a művészi hatás mellett *erkölcsnevelő* hatást tulajdonított. Szerette volna, ha Bayreuthból egy világnézet áradt volna szét. Ha az ember olyan acélos, kemény, el-

szánt lenne, mint Siegfried, olyan közvetlen, az avult hagyományoktól annyira felszabadult, mint Stolzingi Walter, annyira *nem* rafinált, csak tiszta ösztönlény, mint Parsifal.

*

Mi volt a középkor és az újkor ideálja?

Láttuk, hogy az *ókor* ideálja a logikus ember volt. A *középkoré* az erkölcsös ember. Az *újkorban* először jelentkezik az a gondolat, hogy az esztétikai tartalommal telített ember a legmagasabb rendű ember. Tehát a cél, mely felé haladni kell, a szépérzék tökéletesítése. Ezt a gondolatot megtaláljuk pl. Schillernél „Esztétikai nevelés" című dolgozatában, 1795-ben.

Mind a három: a logika, az erkölcs és a szép — lehetnek talán az emberiség *ideáljai*, de bizonyára nem voltak az emberi cselekedetek *rugói*. Mi volt a nagy történeti események igazi rugója? Erre rámutatott *Marx*, a tudományos szocializmus egyik alapvetője, 1851-ben. Szerinte mindennek a forrása az anyagi, a gazdasági helyzet. Minden nagy mozgalom onnan eredt, hogy egy gazdaságilag hatalmasabb csoport harcban állott egy általa kizsákmányolt társadalmi réteggel. Minden csak osztályharc. A népvándorlás, a keresztes hadjáratok, a reformáció stb.

Ha a történelemből eszerint levonjuk a helyes következtetéseket, azt kell mondanunk: az ember törekedjék oda, hogy

a) az egyéniségének megóvja a méltóságát* és

b) az osztályharcot elkerülje, vagyis mást ki ne zsákmányoljon.

Legyen individuális és szociális. Ez a cél lebegjen a pedagógia előtt is.

*

Mi az individuális nevelés?

Az egyéniség tisztelete. Az egyéni képességeké és egyéni korlátoké. Ezt a tiszteletet több módon fejezzük ki:

a) kinyomozzuk az egyéni hajlamokat;

b) ezeket a hajlamokat egyéni módszer szerint fejlesztjük tovább;

c) nem vetünk gátat annak, hogy a növendék akár a nevelő fölé emelkedjék idővel. Ezt Homérosz úgy fejezi ki az „Iliász"-ban, hogy Hektorral azt mondatja: „Bár állítanák majdan a fiamról, hogy jobb az apjánál!"

Az egyéniség tisztelete ellen vét az a pedagógus, aki a növendékét úgy tekinti, mint elveinek cégtábláját. Minden növendék: *öncél*. Nem a tanár eszköze. Igaz, hogy a pedagógustól viszont nem követelhetünk olyan tanítást, mely a *saját* meggyőződésének ellentmond. Ezen a határon belül azonban engedje a növendék egyéniségét szabadon kibontakozni. A növendék ne legyen pusztán a *tanár* képességeit igazoló okmány.

A régi felfogás nem kedvezett az egyéniségnek. A paraszt, a kisiparos minden gyerekéből inast és gépet csinált. Munkatársakat nevelt magának, nem egyéneket. Az egyéniség szinte gyűlöletes volt. Szent Ágoston szerint az egyéni: a saját testem szeretete. „Ami bennem *szellem* van, azzal lenézem, meg-

* „Egyéniség" alatt nem egyéni önzést értünk, hanem azt, hogy mindenki a maga helyesen felismert egyéni képességeit állítsa a közösség szolgálatába. Tehát individualizmust művészi, nem társadalmi-gazdasági értelemben.

vetem az egyéniségemet." Tehát Szent Ágoston összezavarta az egyéniséget az egyéni *önzéssel*. Ma nem azt valljuk. Egyéniség: nemcsak a testünk szeretete, hanem a sajátszerű gondolkozásmódunk szeretete.

Másfelől a pedagógus kísérje figyelemmel a növendék *fizikai* életét is. Különben nem nevelheti a lelkét. A szülő, ugyebár, orvosa is a gyermeknek. Márpedig a szülő és a pedagógus munkakörét nem lehet élesen elválasztani. Mentől tájékozottabb a nevelő orvosi eljárások (légfürdő, fekvőkúra, gimnasztika stb.) iránt, annál tökéletesebb.

*

Mi a szociális nevelés?

A társadalom iránti érzéknek a nevelése. Minden ember sokat köszön a környezetének. Mások segítsége nélkül az egyén nem boldogulhat. Másoktól tanult járni és beszélni, mások szavaiból és könyveiből okult, jutott erkölcsi és anyagi pozícióhoz. Ezért mindenki hálával tartozik a társadalomnak, amely az egyént körülveszi közegészségügyi, szellemi és szórakoztató intézményekkel. Az egyén tehát a társadalom *által* és a társadalom *számára* válik azzá, ami.

Azt a pedagógiát, mely az embert a társadalom számára neveli, *szociálpedagógiának* hívjuk.

Amerikában oly messze jutottak ezen a téren, hogy *„iskolavárosok"* alakultak, melyek a gyermeket egyenesen társas lénynek nevelik. Ott gyermekek tartják fenn a rendet; gyűléseken a város érdekében célszerű indítványokat tesznek (pl. miképp lehetne javítani a közlekedést, világítást); maguk bíráskodnak egymás fölött. Így megtanulják a nyilvánosság előtti beszédet, főként pedig tanulnak parancsolni és engedelmeskedni.

Mi minden tartozik a szociális érzék fejlesztéséhez? Ide tartozik:

a) a lélekjelenlét nevelése (hogy az egyén másokkal is közölje azt, ami benne értékes);

b) a *mások* iránti érdeklődés felébresztése;

c) az egyéni hajlamaitól messzebb eső mozgalmak, jelenségek iránti jóakarat fölkeltése. (Így türelemre, sőt szerető elmélyedésre taníthatunk valakit, amikor szó van pl. modern vagy külföldi művészetről, ha az egyén kezdetben idegenszerűnek érzi is ezeket a tüneményeket.)

*

Vajon a régi világban nem volt individualizmus és szocializmus? Volt mind a kettő, de hamis értelemben. Ha azt olvassuk az ókorról vagy középkorról, hogy akkor az embert a közösség számára nevelték, ez nem volt igazi szocializmus. Mert a hatalmon levők csak *másokra* nézve mondták ki kötelezőnek a szociális érzéket, bennük, az uralkodó emberben és osztályban ez nem volt meg. És így vagyunk a régi individualizmussal is. Sok ókori, középkori és reneszánszbeli úgynevezett „egyéniség": csak zsarnok volt. Ez nem a mi individualizmusunk. A *nevelésben* senki sem gondolt az egyéni hajlamok kifürkészésére és fejlesztésére. Még a reneszánszban sem, amelyről pedig folyton olvassuk, hogy „a középkor nyomása után fölszabadította az egyént", „hogy az ember, aki azelőtt vízcsepp a tengerben, láncszem a tömegben, most

önálló lett". Csak *egyesek* tisztelték a *maguk* egyéniségét, nem valamennyi emberét.

Miként nem volt azelőtt sem igazi egyéni, sem igazi szociális pedagógia, nem volt meg a kettőnek a kapcsolata sem.

Volt-e az egyéniség elnyomásának valami haszna? Pl. a céhrendszer mellett? Mikor mindenkinek egy kaptafára kellett dolgozni: varrni, szabni, vésni, költeni? A haszon: a technikai készség volt. Mert egy megállapodott technikát könnyebb elsajátítani, mint új gondolatok számára új technikát találni. A szociális pedagógia tehát kedvez a *technikának*, az egyéni pedagógia a *gondolatnak* (az invenciónak). Ezért kell a kétféle nevelést összekötni.

Nem születtek-e mindenkor egyéniségek? Hogyne. De erre két megjegyzésünk van:

1. A pedagógia semmit sem bíz a véletlenre.

2. Nem *egyes* és *nagy* egyéniségek nevelésével foglalkozik ez a tudomány, hanem *minden* ember *kicsiny* egyéni hajlamainak kifürkészésével.

Megállapíthatjuk tehát, hogy a régi világ távol állott az egyéni neveléstől. Csakúgy, mint a valódi szociális neveléstől. Ha azt olvassuk, hogy az ókorban, középkorban az embereket a közösség számára nevelték, ez a közösség vagy az állam, vagy az egyház, vagy egy kormányzó csoport, *nem az egész társadalom*. Egyszer már mondtuk, hogy ha a görög állam az ifjakat fegyvertáncokra oktatta, ezzel embereket nevelt magának a fegyverforgatáshoz. Ez az állam érdeke volt, nem a társadalomé.

VI. AZ ÚJ ZENEI FEJLŐDÉS ESZKÖZEI

Az új társadalomban alapelvnek kell lennie, hogy a művészet nem luxuscikk. Innen indulva kell elkészítenünk programunkat, melyből álljon itt egy rövid vázlat, csupán néhány pont.

1. Ne csak művészi alkotásokat adjunk az emberiségnek, hanem — ami talán fontosabb — művészi *világnézetet*. Hogy esztétikailag tudja szemlélni az életet. Az emberi szellemnek mindössze két elméleti tevékenysége van: egy logikai és egy esztétikai. Ne essünk a logika egyoldalú kultuszának hibájába. A logika kérlelhetetlen törvényei imponálók. De hányszor hivatkozott reájuk a múltban emberek és nemzetek önzése. A világháborúra is azt mondták, hogy logikai szükségesség. Nem helyeselhetjük, hogy már a középfokú iskoláinkban azok a tankönyvek, melyek bevezetnek a filozófiába, kiszorítják az esztétikát a logika javára.

2. A zeneoktatás az egész vonalon államosítandó és az állam tandíjakat nem szed.

3. Aknázzuk ki a *kísérleti* pedagógia eszközeit, *modern gépeit*. Kísérleti pedagógia a régi pedagógiától különbözik abban, hogy nem egy önkényes eszméből indul ki (pl. abból, hogy a nevelés célja az erkölcsösség), nem is véletlen tapasztalatokra támaszkodik, hanem provokál tapasztalatokat rendszeres kísérletekkel. Nem azt mondja: „a zeneműnek ezt a frázisát ritkán játszszák ritmikusan", hanem kísérleteket tesz, hogy pl. tíz ember közül ezt a frázist hányan játsszák helyes ritmusban.

A kísérleti pedagógia szerint a gyermek átlag 7 éves korában rendelkezik először minden szükséges testi és szellemi képességgel. De gondoljuk meg, ha

ilyen korú gyermeket tanítunk, hogy a gyermek csak *látszólag* frissebb a felnőttnél (sokat szaladgál, hancúroz), tényleg gyöngébb, mert:

a) A szíve izgatottabb (a 7 éves gyermek pulzusa percenként 72-128; ezzel szemben a 10 évesé már nyugodtabb 56-108, a középkorú felnőtté 60-90).

b) A belélegzése kevésbé mély. Percenként kb. 22-t lélegzik, holott a felnőtt 12—14-et. Ezt úgy hívjuk, hogy a vitalitása (a tüdő munkabírása) csekélyebb. Ezt a képességet pontosan megállapítja a *spirometer* (lélegzetmérő). Egy vízzel telt edénybe csövön keresztül annyi levegőt fújunk, amennyit csak bírunk egy kilélegzésre. Erre az edénybe beállított harang fölemelkedik. Az emelkedés foka adja meg a mi lélegzetünk erőfokát.

c) A bőre érzékenyebb. Ezt bizonyítja az *eszteziometer* (érzésmérő). Egy villához hasonló készülék két végét odaillesztjük valakinek a bőréhez és azt kérdezzük: „úgy érzi, hogy *egy* ponton érintettem-e vagy *két* ponton?" Aki akkor is, amikor a két csúcs egészen közel van egymáshoz, azt feleli, hogy: „*két* ponton", az érzékenyebb, mint az, aki csak nagyobb távolságnál mondja, hogy két ponton érintették a bőrét. A test különböző részein az érzékenységi határ különböző. A háton 7 cm, a nyelven 1/2 mm. (Ez annyit tesz, hogy ha 7 cm-nél kisebb távolságnyira van a villa két vége, azt hisszük, hogy csak egy ponton érintettek). A gyermek bőre azért érzékenyebb, mert a bőr felülete kisebb, mint a felnőtté, holott a bőrfelület alatt levő idegvégek száma nem ugyanannyival kisebb, tehát a gyermeknél ugyanakkora területen több idegvég fut össze, mint a felnőttnél. A tanuló fáradtsági fokát is megállapíthatjuk ilyen módon. (Túlerőltetés, vérszegénység stb. mind hatással van a tapintási idegek kisebb-nagyobb érzékenységére vagy érzéketlenségére.)

Fontosak ezek a szempontok és pontos mérések a zenepedagógusra nézve is, mert a fejletlen szívű, gyöngébb tüdejű, érzékenyebb bőrű* gyermekre kevesebb terhet szabad róni, mint az erős szervezetre. Ilyen gyermek *nehezebben is figyel, rosszabbul emlékszik!* Viszont a gyermeknek az a fölénye, hogy ha hamarabb merül is ki, hamarabb gyűjti össze erejét, mint a felnőtt. Ezért vállalhatja már a 7 éves gyermek a tanulás nehézségeit.

A kéz- és karizmok erejét megmérhetjük egy *dinamométerrel* (erőmérővel), az ujjak erejét a Mosso turini fiziológus által szerkesztett *ergográf*fal (munkamérővel). Ez utóbbi abból, hogy egy súlyt hányszor és mily magasra emel az ujj, megállapítja az ujj erejét.

4. Minden gyermeknek joga van a zenéhez. A kísérletek terjedjenek körülbelül három évre. Ha a gyermek három év után nem tud egy könnyű dallamot lapról elénekelni, a zenei tanulmányokkal föl kell hagyni.

5. Ebben az első három esztendőben a gyermek hangszert nem tanul. Énekel és ritmikus tornát végez. Ez utóbbinál (Jacques Dalcroze módszere révén) a kar és láb lefotografálja a zenei ritmust, mely ilyen módon a gyermek izoméletébe is bevésődik. Mivel a gyermek kezdetben hangszerrel nem foglalkozik, elesik az a nehézség, melyet instrumentumok tömeges bevezetése okoz, másfelől a szabadban való tanításnak sincs semmi akadálya. Itt bővebb kifejtésre nincs terünk, csak jelezni akarjuk, hogy modern elméletek szerint a hallás útján való tanulás (énekkel és elképzeléssel) jobban fejleszti az emlé-

* Hisz a bőrrel érintkezik a billentyű, a hegedű húrja és vonója.

kezetet, mint a kottából és hangszeren való memorizálás. Ezt ma auditív tanulásnak hívjuk.

6. Szeretnők, ha a jövőben megváltoznék egy arányszám. Azoké, akik zongorát és azoké, akik más hangszereket tanulnak. Ezentúl *a nagy tömegek figyelmét a vonós és fúvós hangszerekre kell terelni.* Ilyen hangszerek tömegesebben is készülnek, mint zongorák. A hatalmas masszákat csak ilyen módon lehet bevonni a zenébe. Persze a zongora irodalma gazdagabb és átszellemültebb, mint egyéb hangszereké. Ezért vonzóbb. Kétszáz év óta a nagy mesterek túlnyomólag a zongorán mondják el legbensőbb, szálfinom érzéseiket. Rajta kell lennünk, hogy a többi hangszer irodalma is jobban elmélyüljön. Ha a nevelést így irányítjuk, meg fog szűnni a zenekarok szervezésének mai nehézsége. Akkor az iskola folytatásaképpen szinte *automatikusan* fognak alakulni országszerte zenekarok. És éppen így magasabb színvonalú énekkarok (melyek nem tévesztendők össze a mai dalárdákkal), valamint kamarazenetársaságok.

7. A szociális gondolkozás az emberek jutalmazásában nem szereti a nagy különbségeket. Sem anyagi, sem erkölcsi téren. Az oktatásban és a művészi oktatásban sem híve a szocializmus annak a sokféle osztályzatnak, mely a mai iskolában fennáll. De ha a klasszifikációt eltöröljük, keresnünk kell helyébe mint buzdítóeszközt egy csereértéket. Rendezzünk a zenélő fiatalság számára a francia *concours*-okhoz hasonló *versenyeket számos és különböző fokú díjjal.* Ezekbe az ünnepségekbe vonjuk be mint hallgatóságot a tömeget. A mérkőzések ne szorítkozzanak csak alkotó és előadó zenére. Díjakat kell kitűzni történetesztétikai dolgozatok nyilvános felolvasására és szabad előadására. Ez előkészület volna a zenetudományos pályára. Átvezetne a kutatás előkelő munkájához és a katedrához.

8. *A zenei neveléssel mindig párhuzamosan kell mennie az általános szellemi nevelésnek.* Két egyforma technikájú zenész (alkotó vagy előadó) közül az a magasabb rendű, aki emberileg tartalmasabb. Nehogy a növendék egyszerre több intézet — például zeneiskola és középiskola — közt legyen kénytelen megosztani drága idejét, módot kell neki adni, hogy magában a zeneiskolában szerezhessen *orosz mintára* nyelvi, történeti, irodalmi, filozófiai, sőt természettudományi ismereteket. Itt nem a megtanulandó adat a legfontosabb, hanem az, hogy *a szellem folytonos tréningben legyen.* A zene egymagában nem iskolázza eléggé a szelelmet. A zene csak egy orgánum, csak egy nyelv; amit ezen a nyelven elmondunk, azt a szellemünkből merítjük. Nagy zeneköltők nagy gondolkozók. Az előadó zenész is a lelkének finomsági foka szerint játszik.

9. A gyermeket ismertessük meg a *legújabb* népdalgyűjtések eredményével. Mert ez a népzene olyan sajátszerű dallamvonalakat rejt, meylek dacára annak, hogy a messze múltban gyökereznek, közelebb hozhatnak minket éppen modern és originális zeneművekhez. Egy-egy ilyen különös alkatú népdalnak tehát nem az a rendeltetése, hogy a gyermek csupán énekelje, hanem az, hogy a gyermek fantáziáját letérítse a sokszor járt utakról és finomabb impressziók befogadására nevelje.

10. A drámai, szimfonikus és kamarazene hajlékait szaporítsuk és tegyük hozzáférhetővé a legszélesebb rétegek számára. Kívánatos volna, hogy *min-*

den szakszervezet rendelkezzék egy zenei előadásokra alkalmas, jól fölszerelt teremmel.

A történeti tanulságok azt bizonyítják, hogy nemcsak zeneművek („Portici néma", „Tell Vilmos" stb.) voltak forradalmi hatással a kedélyekre, hanem fordítva, a revolúciók is kedvezően hatottak a zenére és zenei propagandára. Hisz a párizsi zenei főiskola csíráját is ott találjuk a nagy francia forradalomban. Az a kölcsönös segítő erő, melyet forradalom és művészet egymásnak nyújt, bizonyára most is el fogja végezni munkáját. Szélesebb területen és mélyebben ezek az erők még soha nem szántottak.

JOHAN P. DE JONG:

RÉVÉSZ GÉZA

Optikai és bizonyos akusztikai megfigyelések alapján Max Wertheimer, Kurt Koffka és Wolfgang Köhler — az alaklélektani iskola képviselői — arra a következtetésre jutottak, hogy az érzékelés tárgyai, mint egészleges alakok jelennek meg. Mindennek ellenére különös, hogy a pszichológusok elfogadták az egész elsődlegességének a létezését anélkül, hogy azokat a jellegzetességeket értékelték volna, amelyeket a tapintásérzékelés magában foglal.

Révész kimutatta, hogy a haptikumban — azaz a tapintásérzékelés területén — az alakok elsőbbsége nem áll fenn.

Ebben az írásban röviden kifejtük Révésznek a haptikus formaészlelésre vonatkozó elveit és az ezen elvekre alapozott — az alaklélektant illető — bírálatát. Azon kívül, hogy Révész alakját jobban megvilágítsuk, — életének és munkásságának rövid történetét mutatjuk be.

Ez az írás ennek a kimagasló, európai pszichológusnak méltatásával fejeződik be.

Nem túlzás azt állítani, hogy Révész Géza (1878—1955) — a holland—magyar pszichológus — alig ismert Európán kívül. Esetleg akad néhány ember, aki még emlékszik azokra az állatkísérletekre[1], amelyeket David Katzcal[2] a század elején végzett és amelyek miatt — feltehetően — a „csirkepszichológus" nevet adták neki Amerikában.[3] A hangszín és a hangterjedelem érzékelésének[4] a pszichológiához való kapcsolása — amit Révész oldott meg — valamivel későbbi periódusból származik, és ahhoz az értelmezéshez vezetett, amit kétfényezős hallásteóriájaként ismerünk. Ez a kutatómunka az európai kontinensen kívül is hírnévre tett szert. De Révész későbbi munkái — publikációinak java 1913 után jelent meg, a „Zur Grundlegung der Tonpsychologie" megjelenésének évében — a sok fordítás ellenére is — kevés érdeklődést keltettek az Egyesült Államokban. És még abban a korlátozott mértékben is, melyben tudomásul vették, alig méltányolták. Valószínűleg alig van néhány

* Johan P. de Jong az amszterdami egyetem tanári testületének 1969 óta tagja. A munkalélektan terén végzett tevékenysége mellett a holland és az európai pszichológia történelmének tanulmányozásával is foglalkozik.

[1] Katz, David und Révész, Géza, Ein Beitrag zur Kenntnis des Lichtsins der Hühner, Aus den Nachrichten der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Mathematisch-physikalische Klasse, 1907. Katz, David und Révész, Géza, Experimentell-psychologische Untersuchungen mit Hühner, Zeitschrift für Psychologie, 1908,50,9-16.

[2] Georg Elias Müller számos más tanítványa is ismeretlen Európán kívül, éppúgy, mint David Katz.

[3] Katz, David und Révész, Géza id. művek.

[4] Révész, Géza, Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Leipzig: Von Veit 1913.

ZUR

GRUNDLEGUNG

DER

TONPSYCHOLOGIE

VON

DR. GÉZA RÉVÉSZ
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT BUDAPEST



LEIPZIG
VERLAG VON VEIT & COMP
1913

pszichológus, aki — ha Révész nevét hallja — visszaemlékszik arra az emberre, aki megkísérelte feltárni a nyelv eredetét és őstörténetét.[5]

Bizonyos, hogy Révésznek nem minden munkája tekinthető jelentősnek, ha a tartható kritériumot történelmi értelemben alkalmazzuk. Révész tipikusan európai pszichológus volt, sok vonatkozásban a tudomány régi értelmében; valójában egyike a legutolsóknak egy hosszan tartó hagyomány végén. Talán elmondhatjuk, hogy az ő elmúlásával egy generáció halt ki, egyszersmind a pszichológiai gondolkodásnak és kutatásnak egy bizonyos stílusa is eltűnt.

De e sokoldalú tudós munkájának bizonyos fényes lapjai — mint például a haptikum területén végzett kutatásai — igaztalanul merültek a feledés homályába.

Ezzel az írással Révésznek történettudományi megismerését reméljük lehetővé tenni és legalább néhány munkája iránt felújíthatni az érdeklődést.

ÉLETRAJZ

Révész Géza 1878. december 8-án született, Siófokon, a Balatonnál, Magyarországon. Amikor egyéves volt, meghalt az édesanyja, miközben második gyermekét hozta világra, aki szintén meghalt; így gyermekkora teljesen magányos volt. Élete akkor alakult kedvezőbben, amikor egy budapesti gimnáziumba kezdett járni. Iskolatársai körében eléggé népszerű volt, de a tanárok szemében nyilván kevésbé, mivel gyakran elkerülte az iskolát, hogy múzeumokat és könyvtárakat látogasson. Ezért nem volt a legjobb tanuló, de mégis sikerült 17 évesen letennie az érettségit. 1896-ban beiratkozott a budapesti egyetem jogi karára. Már akkoriban érdeklődött a pszichológia és a filozófia iránt, de édesapja inkább kedvtelésnek, mint bármi egyébnek tartotta a pszichológiát, és azt tanácsolta fiának, tanuljon jogot, mivel ezzel a foglalkozással legalább el tudja magát tartani.[6] Géza megfogadta édesapja tanácsát és 1902-ben doctor jurisszá avatták — „Az özvegy gyászéve" című disszertáció alapján.

Egy órával diplomája kézhezvétele után vonatra szállt Göttingen felé, ahol megkezdte pszichológiai tanulmányait.

Itt Georg Elias Müller személyében szigorú tanára volt, majdnem megközelíthetetlen ember — a Révészétől tökéletesen eltérő beállítottsággal. Az a vágya, hogy egy ilyen kemény, szigorú iskolában tanuljon, kissé különösnek tűnhetik, de őt határozottan vonzotta, hogy alapos, szilárd alapkiképzést nyerjen pszichológiából.[7]

Ezenfelül, nagyon kevés választási lehetősége nyílott, és Göttingen ebben az időben nemzetközi központ volt, ahol lengyelek, oroszok és magyarok tanultak. Itt Révész három emberrel ismerkedett meg, akik később barátai lettek: David Katzcal, Gustav Kafkával és Edgar Rubinnal.

1905-ben Révész — Müller irányításával — megszerezte doktorátusát és 1906-ban visszatért Budapestre.

[5] Révész, Géza, Origin and Prehistory of Language, London: Longmans Green, 1956.
[6] Révész-Alexander, Magda személyes közlése, 1970.
[7] Révész-Alexander, Magda személyes közlése, 1970.

A fiziológus Tangl asszisztense lett, és egy kis pszichológiai laboratóriumot állított fel, amely a maga nemében az első volt Magyarországon.[8]

1908-ban Révész a budapesti egyetemen a kísérleti pszichológia fizetés nélküli, külső előadója lett. Röviddel ezután a pszichológia területén kapott tanári megbízást. Ezzel a kinevezéssel valósult meg a hivatalos pszichológiaoktatás Magyarországon.[9]

1910-ben Révész feleségül vette Alexander Magdát, akinek művészet-történelemből volt doktorátusa és aki egy filozófia-esztétika professzornak, Alexander Bernátnak volt a leánya. 1917-ben a budapesti egyetemen a pszichológia megbízott professzora lett, és egy évvel később kapta meg professzori kinevezését.

A magyar politikai forradalmak és Horthy hatalomátvétele után, Révész 1920-ban elhatározta, hogy elhagyja hazáját és hogy tevékenységét idegen földön folytatja. De nem mondott le egyetemi tanszékéről. Révész rámutatott: „amíg Magyarországon nincs szólásszabadság, nem beszélhetek szívem szerint saját pulpitusomról". Felesleges mondani, rendkívül nehéz volt elhatároznia, hogy elhagyja hazáját, mivel Révész rendkívüli módon ragaszkodott Magyarországhoz.

Rövid müncheni és heidelbergi tartózkodás után, Révész Heymans és Zwaardemaker professzorok meghívására Hollandiába ment. Pályafutását ebben az országban azzal kezdte, hogy előadásokat tartott Amszterdamban. 1923. március 19-én, az amszterdami egyetemen a közgazdasági fakultáson, fizetés nélküli, külső előadó lett, és „Az üzleti élet pszichológiai megalapozása" címmel tartott kurzusokat. 1932-ben Révész a matematikai és természettudományi fakultáson professzori megbízást kapott. Székfoglaló beszédét 1932. október 24-én, „A pszichológiai térprobléma" tárgyában tartotta. 1935-ben egy új nemzetközi, pszichológiai lap kiadását kezdte meg — „Acta Psychologica" címmel. Ezt az eseményt Sahakian is megemlíti a „Határkő a pszichológia történetében" című műben.[10] Révészt 1939-ben a pszichológia rendes tanárává nevezték ki.

A második világháború után a budapesti egyetem meghívta Révészt, hogy térjen vissza Magyarországra és foglalja el ismét tanszékét az egyetemen. Még egy közlemény is megjelent a holland pszichológiai folyóirat egyik 1947-es számában, amely leszögezte, hogy ő a pszichológiaoktatás újraszervezésének kinevezett professzora és tanácsadója a magyar egyetemeken. Révész azonban inkább Hollandiában maradt. Tanszékét Magyarországon, amely 1920 óta üresen állt, ekkor töltötték be korábbi tanítványával, Kardos Lajossal.

1949-ben a würzburgi egyetem a pszichológia tiszteletbeli doktorává választotta Révészt. 1946 óta a Magyar Tudományos Akadémia, 1949 óta pedig a Bajor Akadémia tagja. Ő képviselte — Van der Horsttal együtt — a Holland Pszichológiai Folyóirat szerkesztőségét, és társszerkesztője volt a Holland Filozófiai Újságnak is.

1949-ben, 70 éves korában Révész Géza, mindössze 10 éves kinevezett egyetemi tanári pályafutás után, az amszterdami egyetemről vonult nyuga-

[8] Kafka Gustav, Géza Révész, Erinnerungen eines Jugendfreundes, Acta Psychologica, 1950, VII, 121—125.

[9] Révész, Géza, Thinking and Speaking (Denken und Sprechen). Amsterdam Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1950.

[10] Sahakian, William S., History of Psychology. Itasca: Peacock Publishers, 1970.

ERWIN NYIREGYHÁZI

PSYCHOLOGISCHE ANALYSE EINES MUSIKALISCH HERVORRAGENDEN KINDES

VON

DR. GÉZA RÉVÉSZ
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT BUDAPEST

MIT NOTENBEILAGEN UND 4 FIGUREN IM TEXT

LEIPZIG ◎ VERLAG VON VEIT & COMP. ◎ 1916

lomba. 1950. október 7-én tartotta búcsúbeszédét, „Gondolkozás és beszéd" címmel. 1955. augusztus 19-én, 76 éves korában érte utol szívroham következtében a halál.

MUNKÁSSÁG

Révész tudományos munkásságának összessége igen terjedelmes. Egy bibliográfia, amely az Acta Psychologica[11] kiadásában 1956-ban jelent meg — 167 címmel — nem teljes. Hozzávetőleg 200 publikációt tulajdoníthatunk Révésznek, beleértve több könyvet is. Ezenfelül nagy mennyiségű kiadatlan munkája maradt fenn. Mérhetetlen azoknak a témáknak a különfélesége is, amelyekre Révész felfigyelt és amelyeket kutatása tárgyává tett. A fent említett bibliográfia, amely annak a bibliográfiának bővítése, melyet maga Révész állított össze 1950-ben, olyan témákat foglal magába, mint az általános pszichológia, a pszichológiai optika, a hang érzékelése, a zenepszichológia, a tér érzékelése, a nyelv és a gondolkozás, a tehetség és a zseni, a gyermekpszichológia, a munkapszichológia, a klinikai pszichológia, állat- és összehasonlító lélektan, a pedagógiai pszichológia.

Egyetemi pályafutásának első évei alatt Révész főként a pszichológiai optika felé orientálódott. Ez a kutatás a göttingeni évek — Müller hatása alatti — tudományos munkáival kapcsolódik össze.

Figyelmének második területe — a hangérzékelés folyamata — az 1908—1912 között több publikációt eredményezett. Az 1913-as év a „Zur Grundlegung der Tonpsychologie"[12] című munkája megjelenésének időpontja. Ebben Révész kidolgozta a hangérzékelés ma már híressé vált kéttényezős elméletét.

Révész legrégebbi kutatásainak alanyai — amelyeket David Katzcal együtt 1907-ben és 1908-ban folytatott[13] — csirkék voltak. Az állatpszichológia még az első világháború után is érdeklődési területeinek egyike volt. A húszas évek vége felé — miután a vizuális és akusztikai érzékelést tanulmányozta — a tapintásérzékelés és a tér pszichológia problémáiban mélyedt el.

Ezeknek a témáknak a tanulmányozása éveken keresztül lebilincselte és ez eredményezte könyvei legterjedelmesebbikét, a „Die Formenwelt des Tastsinnes" című művet (1938)[14] Ennek a könyvnek két kötete — a tapintás területén végzett megfigyelések és kísérletek mellett — vak szobrászok által készített munkák leírásának és értelmezésének egy sorozatát is magába foglalja. 1950-ben egy átdolgozott angol nyelvű kiadás jelent meg — teljesen más cím alatt.[15] 1938-tól 1946-ig Révész intenzíven foglalkozott a nyelv eredetének problémájával. 1946-ban kiadták az „Ursprung und Vorgeschichte der Sprache" című művet, amit később franciára és angolra is lefordítottak.[16]

[11] Révész, Géza, Bibliography of works and papers, Acta Psychologica, 1956, XII, 208—215.
[12] Révész, Géza, Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Leipzig: Von Veit, 1913.
[13] Katz, David és Révész, Géza, id. művek
[14] Révész, Géza, Die Formenwelt des Tastsinnes. Den Haag: Nijhoff 1938.
[15] Révész, Géza, The Psychology and Art of the Blind. London: Lonemans Green and Co. LTD., 1950.
[16] Révész, Géza, Origin and Prehistory of Language. London: Lonemans Green and Co. LTD., 1956.

A „Nyíregyházi Ervin, egy zenei csodagyermek pszichológiája"[17] című munka egy tízéves fiú zenei és intellektuális teljesítményeinek széles körű, átfogó ábrázolása és elemzése, nemcsak a gyermekpszichológia, hanem zene és a zseni pszichológiája iránti érdeklődésének is példája. Révész korábbi kutatásainak zöme — megfigyelései a hangpszichológia és a muzikalitás terén, valamint a süketek és fogyatékos hallásúak zeneélvezetének kimutatása és a zene eredetére irányuló kutatásai is fellelhetőek a „Bevezetés a zenepszichológiába" című művében.[18]

A tehetséggel foglalkozó több kisebb tanulmányon kívül — Révész két könyvet is kiadott ebben a tárgykörben. Az elsőt „Alkotó tehetség"[19] címmel, ami később a széles körű „Tehetség és zseni" című művé terebélyesedett. Ez utóbbi 1952-ben ugyancsak „Tehetség és zseni" címen — angol nyelven is megjelent.[20]

A HAPTIKUS ÉRZÉKELÉS TÖRVÉNYEI

A kérdéses terület, amelyen Révész terjedelmes tanulmányokat folytatott, a tapintásérzékelés. Kutatásai arra az eredményre vezettek, hogy a tapintási érzék autonóm területet képez, ami független az optikai világtól és melynek saját, strukturális és funkcionális törvényei, elvei vannak, ahogy Révész nevezi őket. Révész szerint a haptikum a tapintási és a kinesztéziás érzékelés egész területét magába foglalja; azt a módot, ami formálja és felépíti őket, annak képmását és teljesítményét is, ami kizárólagos eredménye a tapintási és mozgási érzékletek együttes működésének.

Ő a haptikumot a következő három területre osztotta:

1. A térészlelésre, ami feloszthatő:

a) a térre, amit az ember saját teste foglal el és a tökéletesen üres térre, azaz a homogén, alaktalan és korlátlan térre, amely teljesen mozdulatlan állapotban észlelhető.

b) A kinesztéziás térre, amely a személyiséget szabad mozgásban, szabad területen éri.

c) Az érintési-mozgási-tapintási térre, amely akkor mutatható ki, ha egy személy testileg lép érintkezésbe tárgyakkal a térben.

2. A tárgyak téri észlelése az anyagok és tárgyak megismerésének kutatásait fedi.

3. Az alakzatok téri észlelése, melyek Révész kutatásainak középpontjává váltak.

A térbeli mozgásészlelés a formaészlelés természetét kutatta és képes volt arra, hogy több egyetemesen érvényes elvet és irányzatot mutasson ki. A leglényegesebbeket így összegezte.[21]

1. A haptikus észlelések legáltalánosabb elve a kategoriális felismerés. A személyiség, aki megérint egy tárgyat, nem kísérli meg, hogy a rá jellemző

[17] Révész, Géza, Erwin Nyiregyházi. Leipzig: Von Veit, 1916. Révész, Géza, The Psychology of a Musical Prodigy. London: Kegan Paul Trench, Trubner and Co, 1925.
[18] Révész, Géza, Introduction to the Psychology of Music. New York: The Oklahoma University Press, 1951.
[19] Révész, Géza, Creative Giftedness (Creative Bagaafdheid). Den Haag: Servire. 1946.
[20] Révész, Géza, Talent and Genius. London: Routledge and Kegan Paul 1956.
[21] Révész, Géza, Die Formenwelt des Tastsinnes. Den Haag: Nijhoff, 1938. Révész, Géza, Form Perception and Manual Form Composition. Dutch Journal of Philosophy and Psychology. (Vormvaerneming en Vormgeving der Hand, Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie). 1936, 98—106.

formát érzékelje, hanem megelégszik azzal, hogy felismerje azt a kategóriát, amelybe az illető tárgy tartozik.

2. Minden tapintási felismerésben aktivizálódik a sztereoplasztikai elv. Ez az elv arra utal, hogy a vizsgálati személy a manipulált tárgyat háromdimenzionálisnak fogja fel.

3. A folyamatos érzékelés elve egy tárgy részeinek folyamatos érintését (tapintását) jelenti; ez — néha — töredékes formában folytatódik. Ezért éles ellentét van az érintési érzékelés és az optikai érzékelés között, amikor is a tárgyat mindig szimultán és egészként is felfogjuk.

4. A kinematikai elv erősen rokon a folyamatos érzékelés elvével, de itt a tárgyat mindig dinamikus pillanatában fogjuk fel. Révész szerint ez szükséges, mivel a haptikumban a mozgás az, ami egy forma megtestesüléséhez vezet.

5. A szerkezeti analízis elve ismét ellentétes a hasonló optikai elvekkel. A haptikumban a formai felismerés előnyben részesül a forma érzékelésével szemben. Ez a formai felismerés a szerkezeti analízis folyamatán alapul, amely az egész haptikum területére jellemző. A sematikus impresszióról eltekintve egy tárgy alakját nem mint egyedi formát érzékeljük (észleljük), hanem mint részeinek összességét.

6. A mértékes elv. A haptikus érzék természeténél fogva mértékes; gyakorlatilag a mértékek állandó egységei léteznek, mint például a hüvelyknyi széles, ujjhossznyi, ujjak közötti távolság stb.

7. A transzponálás tendenciája a téri mozgásos információk láthatóvá tételére utal. A tárgy a haptikus formaimpresszióka,t az így észlelt tartalmat — a transzformáció eszközeivel — vizuálisan megjeleníthetővé alakítja.

8. Konstruktív szintézisek elve a neve annak a folyamatnak, amely egy érzéki és ismereti úton felismert részleges forma ismert arányainak oszthatatlan formába való egységesítését eredményezi.

9. A receptív és akaratlagos attitűd. A befogadói állásfoglalás — a haptikus érzékelés révén — a tisztán haptikushoz, vagy a haptomorf formákhoz vezet. Az irányuló magatartás optomorf képeket eredményez, amelyek a téri mozgásos impressziók elképzelésén alapulnak, vagy integrált formákhoz vezetnek, amelyek heterogén benyomásokból és felismerésekből erednek.

10. A tendencia, amely típusok és sémák megállapítását eredményezi. A tendencián, hogy ugyanis típusokat hozzunk létre, olyan tárgyak érzékelését értjük, amelyek különböző méretűek, de amelyeket egymáshoz hasonlóaknak tekintünk. A sematizálás vagy egy „Typenbild" formálása a haptikus funkció alkati korlátozásával — mint következménnyel — történik.

11. Az autonóm formaképző tevékenység egy független mozgásos téri formaérzékelés felé orientálódik.

Arra is rá kell mutatni, hogy Révész nemcsak megfogalmazta ezeket az elveket, hanem kísérletileg is vizsgálta őket, és helyességüket is megállapította. Ezekben a kísérletekben olyan bekötött szemű alanyokkal dolgozott, akiknek a mutatóujjához egy kis villanykörte volt erősítve, annak érdekében, hogy tapintási mozgásaik fényképezését megkönnyítsék. A néha sztereokopikus fotogramokon kívül Révész kísérleti alanyairól önelemző (introspektív)

információkat is gyűjtött. Továbbá időnként félbeszakította kísérleti alanyainak tényked ését s megkérte őket (természetesen nem bekötött szemmel), hogy optikailag is fejezzék ki a kísérleti folyamat állapotát — egy-egy kép lerajzolásával.

RÉVÉSZ BÍRÁLATA AZ ALAKLÉLEKTANRÓL

Révészt a haptikus formaészlelés folyamatának analízise arra a következtetésre vezette, hogy az alaklélektani törvényeket nem lehet általános érvényűeknek tekinteni. A formaérzékelés alaklélektani leírását — optikai és akusztikai — zenei területen Révész általában nem kifogásolja. Az a szó, hogy „általában" nem felesleges itt, mivel vannak esetek, amelyekben a totalitás impressziója, az alak, nem észlelhető azonnal. Az egyén ilyenkor kénytelen egy egészet — többé-kevésbé — összetett részekből felépíteni, mint az impresszionista festészetben vagy az egzotikus zenében.

A Gestalt-pszichológusok nem maradtak meg a leíró szinten, hanem továbbmentek egy lépéssel, ami Révész szerint, módszertanilag teljességgel elfogadhatatlan. Feltételezték, hogy a forma jelenségére alapozva a keletkezés problémája is megoldható. A Gestalt-pszichológusok úgy vélték: optikai és bizonyos akusztikai megfigyelésekkel igazolhatják azt az állításukat, hogy az összes megfigyelt tárgyak közvetlenül mint alakok jelennek meg, mint egyedi jelleggel rendelkező egységek[22]

Más szavakkal, a Gestalt-pszichológia általános érvényességet tulajdonított megfigyeléseiknek és a törvényeket belőlük számaztatta, annak ellenére, hogy tapasztalata majdnem teljes egészében vizuális megfigyelésekre korlátozódott. Az „alak" fogalmát olyan kiterjedtnek fogták fel, hogy a pszichológiának teljes egésze — a gondolkodás, a képzelet, az ábrázolás, az akarat, az egyéniség stb. — mind az alaklélektan problémájává vált. Ez az a szemlélet, amivel szemben Révész számos ellenvetéssel élt. Az volt a véleménye, hogy logikailag kifogástalan fogalmi analízisek nem tartoznak az alaklélektan erősebb pontjai közé. Hogy az „alak" kifejezést mások egy ilyen kiterjedt területre alkalmazták, azzal a ténnyel lehet magyarázni, hogy nem tulajdonítottak a szó definíciójának túl nagy jelentőséget. Révész a következőképpen értelmezi: a „Gestalt", vagyis egy tárgy alakja részeinek egysége, amikor is egészleges benyomásként fogják fel. Révész részére figyelemre méltó volt, hogy az érzékelés „Gestalt"-pszichológusai elfogadták az egész létezésének elsőbbségét, még mielőtt haptikum területét tanulmányozták volna. A „Gestalt"-teoretikusok valójában akkor bizonyították be helyes megérzésüket, amikor is teljes egészében kirekesztették a mozgásos térészlelés területét programjukból. Ha nem így tesznek, sok olyan nehézségbe ütköznek, melyet nem tudtak volna leküzdeni. Ez azonban mindazonáltal csak magyarázat, de nem mentség viselkedésükre.

„Tapasztalatom a vakok és a gyengénlátók tanulmányozása során arról győzött meg, hogy a haptikum területén lévő alakzatok teljesen más törvényeknek és tendenciáknak vannak alávetve, mint az optikai területen lévők.

[22] Ezt az elméletet részletesen sehol sem említi a „Die Formenwelt des Tastsinnes"-ben.
[23] Révész, Géza, Zur Revision der Gestaltpsychologie, Schweizerische Zeitschrift für Psychologie und Ihre Anwendungen. 1953, XII, 89—110.

Ily módon, az optikai és az akusztikai alakok nem a ‚Gestalt'-ok egyedüli formái. Következtésképpen a vizuális alak — mint olyan — nem tekinthető a ‚Gestalt' mintájának. Csak egy az ‚alak'-ok típusai közül, egy a formára vonatkozó törvények komplexumai közül.

Amit még szintén nagyon fontosnak tartok, az, hogy most már világos: a szintetikus szempont és a folyamatos-összegező szempont között nem tartható fenn éles ellentét. Kutatásom a mozgásos térészlelés területén félreérthetetlenül bebizonyította, hogy az elemek pszichológiájára építve az asszociációs elv (aminek — elismerem — a 19. században érdeménél nagyobb jelentőséget tulajdonítottak) nem mellőzhető az érzékelés pszichológiájából, mint ahogyan a ‚Gestalt'-teoretikusok szeretnék. Számtalan jelenség, folyamat stb. létezik az érzékelés pszichológiáján túl is ami nem érthető és nem is magyarázható az összegező — alkotó és asszociáció — szempontjai nélkül. Gondoljunk például az emlékezetre, az emlékképre, a tanulásra, a szokások kialakulására, az afázia jelenségére és az álmokra. Ezekben a lényeges szellemi folyamatokban nem juthatunk előbbre, a ‚Gestalt'-pszichológia, vagy a viselkedéslélektan szempontjaival. Ebből következik, hogy ami az elemek pszichológiájaként ismert — azaz az elemekből, vagy részekből való felépítés —, nem tekinthető múltbeli maradványnak, hanem létező és befolyásoló tényezőnek."

RÉVÉSZ JELENTŐSÉGE

Ami Révészt és munkásságát illeti, az előző két részlet csak a jéghegy csúcsát világította meg. Mindenesetre tisztázza, hogy miként vélekedett az alaklélektanról és hogy mire alapította véleményét. Révész mind egyéni, mind tudományos értelemben teljesen individualista volt, erős tendenciákkal a személyi és tudományos szabadság iránt. Éppoly kevéssé lehet „Gestalt"-pszichológusnak nevezni, mint bármelyik — az ő idejében virágzó — más iskola tagjának. Saját útját járta, nagyon független és kritikus egyéniség volt és ráadásul kivételesen eredeti.

Az sem ér senkit meglepetésként, hogy — a szó szorosan vett értelmében — saját iskolát sem kívánt alapítani. Amire viszont törekedett, az az „európai tradíció" megőrzése volt, amint azt előadásában — amit akadémiai búcsúbeszédeként ismerünk — kifejtette.[24] 1951-ben, a Pszichológiai Kutatók Amszterdami Klubjában a tárgyról a következő előadást tartotta: „Hogyan tarthatja fenn pozícióját az európai pszichológia az amerikai felsőbbséggel szemben."[25] Ebben a beszédben kérte, hogy maradjanak lojálisak ahhoz, amit ő elméleti szellemnek nevezett. „Egy tudós, aki teoretikusan orientálódik, nem kérdezi magától, vajon kutatásának van-e praktikus haszna, hanem azt, hogy tudásunk nagyobbodik-e és mélyül-e általa?"

Révész nem ment tovább, csupán végighaladt ezen a számára nagyon jelentős vezérfonalon. Amit viszont érdemes megjegyezni, az, hogy bár nem érdekelte egy új iskola alapítása, — számtalan alapvető elméletet állított fel, ami további kutatásnak és részletesebb kísérletezésnek képezte kiindulópont-

[24] Révész-Alexander Magda személyes közlése, 1970.
[25] Révész, Géza, How can the European psychology maintain its position in the face of American Supremacy, Dutch Journal of Psychology 1951, VI, 445—450.

ját. Példa erre a hangzásészlelés kéttényezős elmélete, amelyben minden hangnak két sajátos jellegzetességet tulajdonít (a hangmagasságot és a hangminőséget), és a „határozott tehetség elmélete."

A Révész munkájára alapozott további kutatás — különösen azokra az elméletekre vonatkozóan, amelyeket ő maga úttörőeknek és alapvetőeknek tartott —, bizonyára megvalósítható lett volna. Ez még akkor is fennáll, ha ő úgy hitte is, hogy kontaktuselméletének megfogalmazásával már olyan alapvető problémákat is megoldott, mint a nyelv és a zene eredete. Lehetséges, hogy nem kívánta tanítványait arra kényszeríteni, hogy teóriáiban továbbmenjen. Mindazonáltal tény, hogy a Révész által lefektetett alapokat alig fejlesztették tovább, de minden bizonnyal kétséges, hogy ez lett volna szándéka. Ily módon a Révész elméleteinek nyomán folyt későbbi kutatások nem használhatók fel elsődlegesen fontosságának lemérésére. De más a helyzet akkor, ha azt a hatást vesszük figyelembe, amit munkája gyakorolt, és azt az elismerést, amit tevékenysége kapott. Itt újra meg kell említenünk kéttényezős hallláselméletét. Wellek[26] ezt az elméletet teljes egészében pozitívan értékelte, különös tekintettel a hangzásérzékelés pszichológiájában lezajlott történelmi küzdelemnek arra a hátterére, amely a századfordulón tombolt.

A Révész által végzett állatpszichológiai kísérletek is bizonyos hírnévnek örvendenek. Jól ismertek a már melített kísérletek, melyeket Katzcal csirkében végzett. De hasonlóképppen leleményesen hajtatott végre az a kísérlet, amiben sikerült csirkében demonstrálnia azt az érzéki csalódást, mely „Jastrow-illúzió"[27] néven ismert.

Révész teóriáit nemcsak elméleti, hanem gyakorlati téren is elfogadták. A vakok pszichológiájára vonatkozó nézetei mindenesetre megfelelő fogékony húrokat érintettek a hollandiai vakok szervezeteiben és hatásosak voltak az oktatás terén is. Ezek mellett a sikerek mellett vannak példák olyan kísérletekre és ötletekre is, amelyek csak kevés vagy semmiféle elismerést nem kaptak. Idevág a mozgásos tér és formaérzékelés elveinek sorsa és a „Gestalt"-pszichológia bírálatának ezzel összefüggő esete, amit már korábban tárgyaltunk.

Teljességgel megfoghatatlan, hogy a „Gestalt"-pszichológusok nem reagáltak Révész olyan világosan megfogalmazott ellenvetéseire. Ebben az időben a történelem határozottan igazságtalan volt vele szemben. Bár vannak más esetek is, amikor is nem kapta meg azt a figyelmet, amit tudományos munkája megérdemelt volna. Számtalan olyan elméletet dolgozott ki, amelyek ugyan kevésbé voltak tarthatóak, de amelyek elemzésre minden bizonnyal érdemesek. Nevezetesen a zseniről és a kiemelkedő művészi alkotásokról, valamint a nyelv eredetéről és őstörténetéről szóló elmélete volna megemlítendő, további tanulmányozásra méltó.

Révész munkáinak olvasói számára probléma, hogy különleges erőfeszítésre van szükség a szerző koncepciója rendszerének követéséhez. A gyengeség, ami ezt kétségtelenül megnehezíti Révésznek a fesztelen nyelvezetbe vetett hitéből származik, annak a lehetőségnek a hitéből, hogy a mindennapi

[26] Wellek, Albert, Musikpsychologie. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 9. Kassel, Bärenreiter, 1961.

[27] Révész, Géza, Experimente on animal space perception, The British Journal of Psychology, 1924, XIV, 387—414.

EINFÜHRUNG IN DIE MUSIKPSYCHOLOGIE

VON

G. RÉVÉSZ

PROFESSOR DER PSYCHOLOGIE AN DER
UNIVERSITÄT AMSTERDAM

MIT 30 ABBILDUNGEN, 47 NOTENBEISPIELEN
UND 27 TABELLEN

1946

A. FRANCKE AG. VERLAG BERN

nyelvezet fogalmai használhatóak, melyeknek szilárd és valódi értelmet tulajdonított, annak érdekében, hogy logikus, konkrét megállapításokra jusson.

De azok, akik valóban fáradoznak azon, hogy Révészt megértsék, rá fognak jönni arra, hogy teóriáinak mindegyike határozott belső kohézióval rendelkezik, és gondosan kimunkált teljességet alkot.

Figyelemre méltóan buzgó azon elméletek bírálatában is, amelyek a kérdéses problémát előbb kísérelték meg megoldani, vagyis amelyek megelőzték az ő teóriáit.

Ebben a megvilágításban Révész jelentősége kettős. Először fennáll az a nagyon is mérsékelt elismerés, amit már megkapott és az a sokkal tágabb körű elismerés, amit még meg kellene kapnia. A másik szempont, ami őt figyelemre méltó és egyúttal ösztönző történeti alakká teszi, az az a maga nemében páratlan stílus, amelyben nézeteit kifejti, teóriáit kialakítja és egyfajta belső struktúrát ad nekik.

Még inkább megragadja azokat, akik jobban ismerik és megértik személyiségét, egyéniségét, azokat a fejlődési fokozatokat, melyeken átment, és azt a befolyást, amit felesége gyakorolt munkásságára. Révésznél ember és munkássága szorosan összekapcsolódik; szenvedélyes érdeklődéssel viseltetett kutatási területei iránt, ami tisztán kicsendül írásaiból.

Nemcsak több elismerést érdemel, hanem több figyelemben kellene részesülnie mindazok részéről, akik érdeklődnek a nagy európai pszichológusok iránt.

SÁRAI TIBOR KÖSZÖNTÉSE

A történelem nagy s az egyéni élet országos szemszögből szerény eseményei között még a legvulgárisabb historizáló szemlélet sem vonhat közvetlen, lineáris párhuzamot. Mégis van valami jelképes jelentősége, hogy éppen abban a folyóiratszámban köszönthetjük a 60 éves Sárai Tibort, amelyik a 60 esztendős Magyar Tanácsköztársaság emléke előtt tiszteleg. Nem a csupasz, lexikális tény kínálja e párhuzamot, hisz önmagában mit sem mond, hogy a jubiláns éppen 1919. május 10-én született. Történelmünk fényes eseményét és egy zeneszerző születése napját az eddigi életút tanulságai kapcsolják egybe.

E pályának korai — s mindmáig érvényes — felismerése: magyar zeneszerző nem engedheti meg magának azt a fényűzést, hogy csak alkotó művészként tevékenykedjék s ne legyen egyúttal társadalmi lény is, zoon politikon. Igaz, ezt a magatartást sugallták a Tanácsköztársaság zenei direktóriumában feladatot vállaló, Sárai Tibort majd kétnemzedéknyi idővel megelőző nagymesterek, ezt közvetlen elődei is, Szabó Ferenc, Szelényi István, vagy zeneszerzésmestere, Kadosa Pál — kiktől egy teljes generációnyi kor sem választja el. Példát persze sokfélét követhet egy alig húszéves múlt ifjú ember. Sárai Tibor, miközben zeneszerzést Kadosa Pálnál, hegedűt Sándor Frigyesnél tanult, készült politikából is a KIMSZ legális szervezeteinek egyikében, a Haladó Diákok Pártjában, annak választmányi tagjaként.

Megtérvén a háború újkori Dante tollára kívánkozó pokolbéli örvényéből, nem kottapapír mellett látjuk viszont Sárai Tibort és éppen nem hegedűvel a kezében — hangszerrel azóta sem!, múltjának ezt a rétegét 33 év megalkotott művei őrzik —, a zenekultúra demokratikus újjáépítésében vállal mind nagyobb s mind sokrétűbb feladatot. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy Sárai Tibor a „nehéz", a „veszedelmes" életutat választja. A zeneszerzői ambíciókat ezenközben háttérbe szorítja a szervező és tanító feladatok következetes vállalása. 1945-től 1949-ig — vagyis szinte az alapítástól szinte a megszűnésig — funkcionáriusa, egyik-másik periódusában titkára, főtitkára is a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének, ennek a különös és legendás „szakszervezetnek", amely hétfőn ruhaneműt és lisztet osztott szét nyomorgó muzsikusok között, kedden a zenei nevelés elodázhatatlan reformján munkálkodott, szerdán égető zenepolitikai kérdésekre kereste a legjobb választ, csütörtökön az Új Zene Nemzetközi Társasága magyar szekciójaként kortárs műveket prezentált magyar és külföldi szerzőktől, pénteken parányi zenetermében akkori fiatal előadóművész-tehetségeinknek adott fórumot, szombaton a magán hangversenyrendező irodákkal szemben a muzsikusok kollektív szerződésének kidolgozá-

sával fontos érdekeket védett, vasárnap pedig zeneművészetünk terveinek, fejlesztése fő irányainak kijelölésével foglalkozott. (Megjegyzem, hogy e több mint 30 esztendeje megfogalmazott tervek közül nem egy mindmáig nem lépett terv mivoltjánál tovább.) Bármily fontos fóruma volt is a Szabad Szervezet a muzsikus létének — értve ez alatt akár a betevő falat megszerzését — és a korszerű zenekultúra létének is, legalább annyira lényeges mind zenepolitikai értelemben, mind Sárai Tibornak, a „funkcionáriusnak" a szemszögéből, amit ez a szervezet a tudaton munkált. A Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete valóban demokratikus fóruma volt felfogásban olyannyira különböző zeneművészeinknek, nagyszabású muzsikusnépfrontként működött, álláspontokat egyszerre tisztelve és vitatva.

Nemigen elemezhető ki ma már, hogy a Szabad Szervezet szerteágazó tevékenységéből Sárai Tibor személyes munkáját mennyi illeti. Az akkori helyzet jellemzéséül idézek inkább egy Sárai-cikkből (*Mai zene a budapesti hangversenydobogón.* Zenei Szemle, 1948. március 268—271. l.): *„Mindenek előtt sajnálattal kell megállapítanunk, hogy az e rovat címében szereplő hangversenydobogó valóban egy, azaz egy darab hangversenydobogó még ma is: a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének kis dobogócskája, ahol a mai zene (elsősorban kamarazene) szóhoz juthat. Sőt, ez a dobogó fóruma akar lenni a haladó zeneművészetnek . . .*" Napjaink intézményesített s lassanként országossá táguló Korunk Zenéje-fesztiváljainak idején valószínűtlenül, bár nyilván igazul csengenek e sorok.

Sárai „tanár úr" katedrája is 1945 óta áll fenn, négy, igazoltan mulasztott, mert más fontos beosztásokban eltöltött évet (1949—1953) nem számítva, mindmáig folyamatosan. Rendhagyóak e pedagógiai munka kezdetei is: 1945 őszétől Sárai Tibor a 30-as években Jemnitz Sándor által megálmodott, ám csupán a felszabadulás után megszületett Munkás Zeneiskola tanára egészen 1949-ig, amikor is az intézmény beleolvadt a Zeneművészeti Főiskolába. A Munkás Zeneiskola tanári kara díszére vált volna bármely főiskolának. Íme, néhány „kolléga": Gát József, Kórodi András, Sándor Frigyes, Sugár Rezső, Szabolcsi Bence, Szervánszky Endre, Székely Endre. Kiváló muzsikusaink egész sora kezdte meg itt, ebben a rendhagyó zenedében, a tanulmányait. Itt megintcsak nehéz volna kinyomozni, hogy a tantestület kollektív érdemeiből mennyi Sárai Tibor osztályrésze, aminthogy azt sem tudnám apróra nyomon követni, hogy 1953—59 között, a Bartók nevét viselő Szakiskolában mit jelentett pedagógusi közreműködése. 1959 óta a Zeneművészeti Főiskola énektanszakán tanít szolfézst, a főiskola egyetemi státusa után egyetemi tanári minőségben. Szerteágazó tevékenységének ez az egyetlen olyan területe, amelynek — igen szerény mivoltja ellenére is — örömmel szólt olykor az eredményeiről; arról, hogy mind több olyan énekest bocsát ki a főiskola, akinek a kotta nem kínai írásjelek gyűjteménye, aki megtanulta a szolfézsórán harmóniai váltások melodikus következményeinek érzékeltetését, a helyes dallamfrazeálást. Elmondta egyszer: Kodállyal konzultálta meg, milyen speciális, hiánypótló tanmenetet dolgozzon ki az énekesek szolfézsstúdiumaira.

Sárai Tibor munkásságának egy harmadik fontos területe — és még ez sem a zeneszerzés! — a zenekritika. Kellően még nem is értékeltük azt a személyi, következésképp szemléleti változást, amely a magyar zenekritika — valljuk be — utolsó virágkorában, az 1945—1949 közötti években követke-

zett be. A napisajtó ekkor még követi a gyors tájékoztatás korábbi hagyományát a zenei eseményekről vagy legalábbis a fontosabbjáról másnap, legkésőbb harmadnap tudósít. Lényeges új elem, hogy zeneszerzőink mekkora kedvvel vetik bele magukat a napisajtó révén kifejtett széles körű zenei nevelő és propagandamunkába. Ez az a kor, amikor napi kritikai követelményeknek széles perspektívával tesz eleget a zeneszerző-kritikusként korábban egyetlen Jemnitz mellett Járdányi Pál, Szabó Ferenc, Szervánszky Endre. A Szabad Népnél Szervánszky utóda 1948 tavaszától Sárai Tibor, akkor már új művek bírálója a Zenei Szemlében és egyben a stúdió fontos zenei eseményeinek publicista kritikusa a nyomtatott Rádióújságban. Sárai kritikuskolléga írásainak három fő tanulsága — s ez természetesen általánosítható egész tevékenységére éppúgy, mint annak általam belátható szakaszára: minden érték figyelemfelhívó védelme, a magyar zeneművészet értékeinek féltő óvása és a frissen megismert szovjet és népi demokratikus zenekultúra valódi jelentőségének feltárása. Némi, munkaköri változás indokolta kihagyás után, 1951—52-ben Sárai Tibor a Magyar Nemzet kritikusa. Ezt a munkát nem önként, jószántából hagyta abba. Egy balul sikerült koncertről — magyar előadóművészek produkciójáról — azt írta meg, amit hallott és nem azt, amit írnia a hivatalos értékrend szellemében illett volna. Mivel ez a korszak művészeti kritikánk fénykorának, vélemények szabad ütköztetése időszakának semmiképp nem tekinthető, a cikk véget is vetett Sárai Tibor ilyen irányú tevékenységének. (Talán ez a tapasztalata is motiválta, hogy sok-sok év múltán, valahányszor hivatali szobájában, a Zeneművész Szövetségben egy nemrég hallott koncertről — új műről vagy éppen előadói teljesítményről — beszélgettünk, mielőtt véleményt nyilvánított volna, mindig megkérdezte, megírtam-e már a recenziót. Ha igen, elmondta, amit gondolt, ha nem, elhalasztotta a közlést, nehogy abba a látszatba keveredjünk, hogy főtitkárként ő vezeti a tollam s ilyeténmód befolyásol a saját véleményem szabad kifejtésében.)

A Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetéből Sárai Tibor 1949-ben rövid időre a Rádióba kerül, a Zenei Főosztály helyettes vezetőjeként. Innen az újonnan szervezett Népművelési Minisztérium zenei osztályának élére állítják (1949—50). Itt születnek meg sorra a magyar zenekultúra mindaddig hiányzó korszerű intézményeinek alapító tervei. A kivitelezés részben már utódaira hárul, 1950—1953 között a Rádió zenei főosztályát vezeti. Nehéz korszakban nehéz poszt ez. A rádió az agit.-prop.-figyelem középpontjában sokkal ellenőrzöttebb, mint a zenei élet bármely területe. Vélt, konstruált hibáért hamar az utcára került a rádió munkatársa, bármilyen beosztásból is. Egyik napról a másikra úgy került ki Sárai Tibor is a Bródy Sándor utcából, a szó valódi értelmében az utcára. Ez a bére nyolcévnyi áldozatos, személyi alkotói ambíciókat háttérbe szorító közösségi munkának? Hány alkotót tett megkeseredetté, csalódottá, Petőfi-körössé kisebb sérelem is?? Sárai Tiborról ez el nem mondható. Rádióbeli idejéről tudom — s ez is mennyire jellemző a személyre —, hogy míg a zenei főosztály élén állt, saját magától egyetlen hangnyi zenét sem engedett sugározni. (Ennek analógiája, hogy a Zeneművész Szövetség főtitkáraként mennyire következetesen tiltotta saját műveinek külföldre küldését még a zeneszerző-funkcionáriusi tisztesség keretei között is!)

Ha volna még „eredeti foglalkozása" feliratú rubrika hivatalos papírjainkon, Sárai Tibornak azt kellene beírnia: zeneszerző. Hogy éppen erről nem

esett szó eddig, azt kellően indokolja, ha nem is magyarázza és el éppen nem fogadtathatja, a rendhagyó pálya. Műjegyzékek tanúsága szerint a felszabadulás előtti évekből mindössze két zongoradarab maradt fenn Sárai Tibor műhelyéből (Rondoletto, 1941; Szvit, 1942). Annál feltűnőbb és hangsúlyosabb volt a valóságos zeneszerzői bemutatkozás 1947 júniusában. A Vallás- és Közoktatási Minisztérium „Új szerzők — új művek" sorozatában ekkor mutatta be Filharmonikusaink élén Ferencsik János az 1946-ban írt Szerenádot. Jemnitz értékelése szerint „[. . .] komoly hangot ütött meg *Sárai Tibor* vonószenekarra írt négytételes »Szerenád«-jával. *Sárai Tibor* — *Kadosa Pál* tanítványa — tanárától kapta útravalóul a tiszta munka és az egységes stílus megbecsülését. »Szerenád«-ját a megcsinálásnak ez az aprólékos gondossága teszi rokonszenvessé." (Vál. zenekritikák 401. l.) A Zenei Szemle (1947. III. 179. l.) szerint: „A fiatal *Sárai Tibor* erős polifon érzékéről tanúskodott a [. . .] vonósokra írt *Szerenád*. A polifon érzék nem teszi matematikussá: zeneszerző marad, mégpedig tehetséges zeneszerző."

A Szerenádot igazolta a bemutatója óta eltelt több mint három évtized, repertoárdarabbá vált. A korszak 1951-ben joggal bírált divertimento- és szerenáddömpingjéből, e felhőtlen, konfliktusmentes és arc nélküli műáradatából valóban kiemelkedik, kevés társával (Sugár Rezső, Szervánszky Endre Divertimentójával, illetve Szerenádjával) egyetemben. A következő évtized elsősorban nem a zeneszerzésé, hanem a szervező munkáé Sárai Tibor életében. Mindazonáltal feltűnik, mennyire ellenállt a korszak olcsó és lukratív csábításainak, ha egyáltalán üres kottapapír kézbevételére ideje maradt. Nem írt politikusok glorifikálására tömegdalt, kis- vagy nagykantátát, oratóriumot. Nem készített népdalfeldolgozást. Alkotó szándékai szerint mélyebb összefüggéseit kereste társadalmi változások zenei kifejezésének. Talán éppen ezért akadt fenn a rostán s találtatott — Nagy Imre és Rákosi áldatlan kötélhúzásának idején — bemutathatatlanul formalistának a felszabadulásunk 10. évfordulójának emlékére írt *Tavaszi concerto*, ma már szintén repertoárdarab, amelyben szavak, direkt hatások nélkül, a hangszeres zene specifikus kifejezési nyelvén beszéli el a zeneszerző a felszabadulás személyes és közösségi élményét.

A divathoz alkalmazkodó kurrens zeneszerzéshez képest Sárai Tibor műhelye állandó fáziseltolódás színhelye; ebben tudatos szándék motívumai ismerhetők fel. Mint említettem, népdalfeldolgozást nem írt, amikor keletje volt e műfajnak. Az első és — ha jól tudom — mindmáig egyetlen ilyen alkotása 1966—67-ből való *(Októberi magyar hangok — 1917)* s a forradalom fél évszázados jubileumára, magyar internacionalista vörös katonák egykori népdalai nyomán keletkezett, másfél évtizedes „spät"-ben a népdalszvit mesterséges utóvirágzásához képest. Szinte logikus, hogy élő koncertelőadásban soha el nem hangzott (olcsó elődeitől abban is különbözik, hogy nagyon nehéz). Tömegdalintonációk is abban a korban hatják át Sárai Tibor különféle — akár vokális, akár hangszeres — kompozícióit, amikor maga a forrásműfaj, a tömegdal éltető közösséget maga mögött nem tud többá. A legtisztább példája ennek a Szabó Ferenc emléke s egyúttal az októberi forradalom 60. évfordulója előtt tisztelgő Gyászzene, amely Szabó egyik legsikeresebb, nemzetközi pályát megjárt tömegdalát (Vorosilov-dal, a Munkásoké a jövő stb.) választja szimfonikusan fejlesztett variációk alapjául. Ennek a hangnak egyéni változatai egy évtized termésében — az 1961-ben megkezdett *Változatok a béke té-*

májára című oratóriumtól az 1971-ben született *Jövőt faggató ének*-ig — igen konkrét formában térnek vissza. Előzmény a *Falrairók* című kórus (1958), közbülső állomás a *De profundis* (1968) és a *Diagnozis '69*. Ezek a művek, egyszeri élő előadásukkal, fogadtatásuk problematikáját is jelzik egyben. Kemény, vívódó, konfliktusos, vagy éppen élesen kritikai hangjuk egyetlen előadást sem tett volna posszibilissé csak tíz évvel korábban is, kivált, mivel a bennük sűrűsödő kollektív intonációk sem felszínes népiséghez, sem áttetsző vokalitáshoz nem köthetők. *Azt* a kort meghaladták tehát, de mivel a 60-as évek zenetechnikai újításaival nem, vagy csupán igen korlátozottan éltek, az említett művek *ebbe* a mi korunkba sem látszottak harmonikusan beilleszkedni. Ezt a sorozatot a csengő-bongó, aleatorikus, ütőhangszeres effektusokba, vagy szokatlan hangszer-összeállítások mögé nem rejtett, mind drámaibb fogalmazás jellemzi. A két Váci Mihály-megzenésítés — a Diagnozis és a *Jövőt faggató ének* — „keserűségem annyi nem volna"-gesztusa már-már riasztó jelzésnek hat. Mennyire jellemző, hogy az 1967-ben befejezett s a görög fasiszta junta által bebörtönzött Mikisz Theodorakisznak dedikált *I. szimfóniát* Sárai Tibor alcímben „lírainak" jelölte s e karakterjelző felirat csupán a bemutató visszhangja — a mű drámaiságának egyértelmű felismerése — nyomán került le a partitúráról.

Sárai Tibor alkotásainak ezt a szenvedélyesen társadalomkritikai s éppen ezért kifejezésében időszerű vonulatát „gutgesinnt" szakmai körökben illő szembeállítani 1971-től számító legutolsó, harmonikusabbnak tetsző, a vokális érdeklődés után jellemzően ismét hangszeres periódussal („bessergesinnt" szakértők eme periódus produktumait is készséges örömmel leplezik le!). A *Zene 45 húrra*, a *II. vonósnégyes*, a *II. szimfónia*, a zenekari *Notturno* éppannyira szerves folytatás és az alkotói elindulásra való visszautalás, mint amennyire újrakezdés. Ugyanez elmondható a zongorára írott *Distances*, vagy a szólóhegedűre készült *Születésnapi zene* esetében is. Dallamok, gesztusok összehasonlítása a két műcsoport szerves együvé tartozását még zenetechnikai szinten is igazolhatja s ugyanezt bizonyíthatná — nem tagadva természetesen a továbblépés jelentőségét — a kifejezésre orientált tartalmi analízis.

Hogy honnan orozta el a komponáláshoz szükséges szabad időt 1959 és 1968 között Sárai Tibor, az megfejthetetlen rejtély. Visszavonulásáig, amelyet évek óta tervezett, 19 esztendőn át töltötte be a Magyar Zeneművészek Szövetsége választott vezetőjének, főtitkárának posztját. S emellett — összeszámlálta egyszer — 17, rendszeres munkát adó, felkészülést, értekezleten való megjelenést és — legkivált — felelősségvállalást igénylő funkciót. A Szövetség újjáalakuló közgyűlésén, 1959. október 29-én programot adott a leendő főtitkár (MUZSIKA 1960. január, 7—10. l.). Bárki ellenőrizheti, mi és hogyan vált ebből valóra. Ezt megkönnyítendő idézek néhány momentumot ebből a prefőtitkári beszámolóból:

„Elengedhetetlen feltétele a művészi munkának [. . .], hogy a művész tájékozott legyen szakmája fejlődéséről az egész világon. A Szövetségnek vállalnia kell azt is, hogy ezt az állandó és sokoldalú tájékozódást biztosítja tagjai részére. Súlyos kára volt az elmúlt években a magyar zeneszerzésnek abból, hogy a világ különböző pontjain keletkezett alkotásokat és törekvéseket — bármilyeneket is — nem volt módja személyes tapasztalatok, kísérletek és egészséges, nyílt viták, majd jóérzésű közönség ítéletének tüzében feldolgoz-

ni. A Szövetség legyen ezeknek a vitáknak, ismertetéseknek elsőrendű fóruma, ezzel is váljék műhelyévé az új magyar zenének. [. . .]

A szocialista zeneművészet kérdése nem egyszerűen nyelvi, technikai kifejezőeszközök kérdése. Ezek az eszközök csak függvényei annak a művészi folyamatnak, amelynek során a tartalom formává válik. Gazdag sokféleségük virágozhat — és kell is virágoznia — a szocialista zenekultúra talaján, és mindenki annyit ér számunkra, amennyire [. . .] művészi temperamentuma és nem utolsósorban mesterségbeli tudása szerint, a szocialista zenekultúra alapvető célját szolgálja. Ilyen értékük alapos viták útján való tisztázására a szövetségi munka kínálkozik. Teljesen félreértené azonban a viták célját az, aki a zenei kifejezőeszközök nyelvi kódexét, vagy éppen árjegyzékét kérné számon rajtuk. A szocialista társadalom művészi igénye nem ezt szabja meg, hanem ennél jóval többet: az alkotói magatartást és módszert, amely a kifejezőeszközöket a valóság művészi feltárásának szolgálatába állítja. [. . .]

A világban való friss körültekintés gondja köti lelkünkre azt a kötelezettséget is, hogy a lehető legsürgősebben helyreállítsuk és minden eddiginél szorosabbra fűzzük kapcsolatainkat külföldi barátainkkal, a szocialista államok Szövetségeivel, de kapitalista országok haladó köreivel is. A szocialista tábor kulturális ereje többek között egységében, szervezettségében van. Az utóbbi években pedig barátaink igen nagy léptekkel haladtak előre ezen az úton, sajnos nélkülünk. Lét kérdése, hogy mielőbb csatlakozzunk hozzájuk és kialakítsuk helyes, hatásos és mozgékony kulturális külpolitikánkat.

És most az ifjúságról. Törődnünk kell velük, többet, mint a régi Szövetség többé-kevésbé formálisnak maradt gesztusai tették. Örülnünk kell neki, hogy van kivel törődnünk, hogy vannak tehetséges ifjú zeneszerzőink, zenetudósaink, előadóművészeink, kamaraegyütteseink. [. . .] Szeressük ezt az ifjúságot, viseljük különös gondját, támogassuk kezdő, irányt kereső törekvéseit, és ne mondjunk le segítségéről, a benne rejlő erőforrásokról. Zenekultúránk folyamatosságát, jövendő létét csak így érezhetjük biztosnak."

Túlságosan nagy terjedelmet venne annak „elszámolása" igénybe, hogy 19 év leteltével mi valósult meg a Szövetség megválasztandó főtitkárának programbeszédéből. A főtitkári módszerekről szólva Kodály Zoltánnak egy tömör s — mint rendesen — igen találó jellemzése jut eszembe: Beschwichtigungsrat-nak nevezte Sárai Tibort, vagyis az ellentéteket elsimító diplomatának. Ez a diplomáciai készség persze nem elvtelenségen alapult és nem az ellentétek mindenáron való elsimítását célozta. Sárai Tibor főtitkári munkásságában a saját munkastílusával és az országéval egyaránt egyező új elemet teremtett meg: a magyar zenediplomáciát. Elsőnek, az idézett programbeszéd szellemében, valóban a szocialista országokhoz fűződő kapcsolatokat erősítette meg, kiváltképp a Szovjet Zeneszerzők Szövetségével ápolta a baráti kapcsolatokat a tartalmas együttműködés érdekében. De azokban a korai 60-as években kialakult egy Berlin—Prága—Budapest „tengely" is; ezen az útvonalon született meg a szocialista zenekultúrák nem egy mindmáig élő közös vállalkozása.

Ezen a nyilvánvaló és el soha nem kendőzött elvi-zenepolitikai-politikai alapon fejlődtek a magyar zenekultúra kapcsolatai Sárai Tibor főtitkárságának éveiben a nyugati országokkal, a nemzetközi zenei társaságokkal is. Utóbbiakban fokozatosan visszanyertük korábbi, 1949-ig megvolt pozícióinkat és

értékes új pozíciókat is szereztünk. Nem „ingyen" választották meg Sárai Tibort 1970-ben a Nemzetközi Zenei Tanács Végrehajtó Bizottságának tagjául, majd alelnökéül. Ebben az ő munkája éppúgy kifejeződött, akár a magyar zenekultúra elismert színvonala. Tekintélyére mélységesen jellemző, hogy 1978 decemberében, a Nemzetközi Zenei Tanács Európai Regionális Szervezetének bécsi közgyűlésén éppen egyik legnyíltabb nyugati vitapartnere javaslatára küldött a közgyűlés köszöntő és köszönetet mondó táviratot Sárai Tibor címére. Ilyen sürgönyt Bécsből nem kapott más senki.

A kiterjedt nemzetközi kapcsolatok ápolása, továbbfejlesztése mellett, azoktól elválaszthatatlanul fejlődött Sárai Tibor majd két főtitkári évtizedében a szövetség hazai tevékenysége: megalakultak a helyi csoportok, létrejött a Fiatal Zeneszerzők Csoportja. Megerősödtek zenekultúránk demokratikus ellenőrző testületei, a zenei intézmények mellett működő szakmai tanácsadó bizottságok.

Mindez valóban áldozatos munkát követelt az alkotói tevékenység rovására is. Gondolom, kevesen ismerték a zeneszerzőt-pedagógust „hivatalnok"-ként, levelek, jelentések, „anyagok" kidolgozójának minőségében. S amiképp alárendelte a saját zeneszerzői érdekeit a küzügyeknek, azonképpen rendelte alá a saját véleményét a többség szándékainak is. Mindez nem járt belső konfliktusok nélkül. Nincs az a fegyelem, amely az egészség veszélyeztetése nélkül „büntetlenül" hagyná a komponálás vágyának permanens háttérbe szorítását. Kórház vagy kottapapír — ez volt végül is Sárai Tibor választása. Meg kell érteni, hogy utóbbi mellett döntött, egy termékeny alkotó korszak javára.

Mit kívánhat egyebet 60-ik születésnapjára a magyar zenekultúra, mint örömet szerző alkotásokat s belső harmóniát Sárai Tibornak, zenekultúránk közemberének és magánemberének. S hozzá jó egészséget, ami nélkül az alkotó kedv menthetetlenül elapad.

Breuer János

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:

GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO — TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEK, STÍLUSKRITIKAI ANALÍZIS ÉS FORRÁSKUTATÁSI ADALÉKOK (III.)

2. DIRUTA „IL TRANSILVANO" (1593)

d) A forrás toccatái

Az előbbiekben már ejtettünk szót a toccata forma — Diruta gyűjteményét megelőző — sorsáról-fejlődéséről. Benne pillantottuk meg az autonóm hangszeres, sőt azon belül az autonóm billentyűs muzsika történetének első és legfontosabb műformáját. Ugyanott állapítottuk meg azt is, hogy a toccata billentyűs formája már minden bizonnyal a 16. század közepe táján „teljes fegyverzetében" jelenik meg az európai, ezen belül az itáliai zene történetében, *de nem nyomtatják le, nem adják közre igen hosszú ideig, 1590-ig.*[1] Aligha szükséges részletesebben kifejteni e tartózkodás okát: a toccata végeredményben lerögzített improvizáció. És miért kellene kinyomatni az improvizációt?

Nos: a toccatatörténeten belül különös, kétértelmű jelentőségre emelkedik az 1593-as tankönyv 13 darabja.[2] Először is: a szakirodalom, amióta csak foglalkozik Diruta könyvével, meglehetős egyöntetűséggel ítéli el ezeket a darabokat, tekintettel arra, hogy azok a „Laufwerk", illetve „Figurenwerk" (szabad magyar fordításban: futkározó, illetve üresjáratos) kategóriájába tartoznak; a legmodernebb irodalomig bezárólag e toccaták az „etűd" kategória első megjelenéseként interpretáltatnak. Másodszor: senki, sohasem vitatta el azt a dirutai eredményt, hogy a toccata formát az ő „Transilvano"-ja terjesztette el Európa-szerte.

Próbálkozzunk meg először az első vélekedés bírálatával, illetve pontosításával.

Első érvünk elvi-zenetörténeti.

Bármiféle kompozíció csak akkor lehet üresjáratos, ha az üresjáratosság fogalma mint olyan létezik már. Bármilyen furcsa: ez a fogalom viszonylag későn, kb. W. A. Mozart idején születik. Zenetechnikai értelemben szükséges hozzá valamiféle akkordika, legalábbis néhány *akkord,* amelyet ilyen vagy amolyan módon figurálni lehet (akár skálamenetek, akár hangzattörések formájában). Másként kifejezve: az üresjáratos zene — még a legkevésbé értékes is — valamilyen módon mozgásenergiává változtatja egy-egy akkord lehetősé-

[1] Lásd jelen tanulmány I. közleményét, azon belül 1. fejezet c) pontját: „A modern zongoratanítás és a toccata" címmel.

[2] Krebs/pp344—5 tévedését, amely szerint az „Il Transilvano" I. része 17 toccatát tartalmaz, Frotscher kritikátlanul átveszi, a többi között p217-en. Mint arra már utaltunk: a tévedés onnan származik, hogy a toccatasorozat „élőfejei" (tehát a lap tetején álló, az előbbi oldalon kezdődő toccata folytatását jelző utalások) összekeveredtek. Ugyanakkor tehát, amikor a kottaszöveg érintetlen és folyamatos maradt, az élőfej a felületes szemlélő számára azt a benyomást keltette, mintha a következő oldalon új darab kezdődnék. A BMB/II/132 kiadója, Luisa Cervelli sajnos „kijavította" ezt a hibát, és ezáltal valóban helyenként a felismerhetetlenségig összekeverte a kottaszöveget. Vö. erre vonatkozólag Apel/p218; Völkl/p11. stb.)

geit, azzal, hogy a quasi térben megjelenő, időben egyszerre hangzó hangokat valóságosan időbelivé teszi. (Persze az egyszerre felhangzó több hang is időben jelentkezik — a „quasi" szócska azt jelzi, hogy elvileg az akkord időtartama „limes ad nullam" is felfogható.) Megint másként ezt úgy fejezhetjük ki, hogy az akkord teremtette feszültséget kiaknázza. *Ám a toccata megszületése idején*[3] *az akkord abban az értelemben, ahogyan mi azt ma használjuk, nem létezik.* Legfeljebb a toccatát megelőző praeludium formában találkozhattunk ilyesfélével, azzal is csak elvétve. Ebből viszont logikusan adódik az a következtetés, hogy a mai értelemben vett akkord fogalma éppen a toccata, valamint a toccataelőzmények létrehozásával, *e forma eredményeként* lép az európai zenetörténet színpadára. *Az akkord, mint akkord, a hangszeres muzsika produktuma.* Természetes, hogy miután megszületett (ti. az akkord), kiaknázása, a benne rejlő feszültségek valóra váltása tekintetében értékítéleti különbségek lehetségesek. Mondhatjuk tehát azt, hogy X. vagy Y. mester kissé egysíkúan, mechanikusan végzi ilyen irányú munkáját, Z. vagy N. mester viszont változatos, érdekfeszítő, különleges módszereket talál rá.

Az eredmény azonban — nézetünk szerint — mindenképpen eredmény marad, méghozzá ez esetben a zenetörténet egészére nézve is döntő mozzanat, pontosabban zenetechnikai elem jön létre. A toccata forma későbbi fejlettségi színvonaláról visszanézve az első lépések nem kritizálhatók, hacsak nem akarunk az ahisztorizmus hibájába esni. A csecsemő első lépéseit nem vetjük és nem is vethetjük össze a futóbajnok járástechnikájával.

Ebből következik az első váddal szemben támasztott második ellenérvünk.

A toccatatörténeti monográfiák, valamint a toccatával részletesebben foglalkozó billentyűs zenetörténetek általában némileg önkényesen megcélozzák a *ciklikus toccata* létrejöttét, mint e forma végcélját és azt a művet, amely nem e ciklikus toccata felé mutat, kezdetlegesként elvetik. Örvendetes kivételt jelent az újabb szakirodalomban Gerhard Völkl monográfiája, amely azonban sajnos csak Merulo ilyenféle műveit tárgyalja.[4] Völkl mutat rá-első ízben arra, hogy a polifon szakaszokkal nem gazdagított — tehát nem-ciklikus, egyszakaszos — toccata nem pusztán egy-egy akkord hangzáslehetőségeit váltja valóra, hanem az általa feldolgozott akkordok egymásutánjában szigorú tervszerűség mutatható ki; utóbbi nemegyszer a mi Tonika—Szubdomináns——Domináns—Tonika funkciós ciklusunk tervét váltja valóra. (Erre még visszatérünk.)

Végül: e 13 toccata etűdként való felfogása csak igen kis részben jogosult.[5] Annyiban mindenesetre, hogy közülük az első három mintegy az iskolá-

[3] Az első toccaták Giovanni Antonio Casteliono „Intabolatura de lauto . . . Milano . . ." c. lantkönyvében jelentek meg (Brown/1536$_9$). A többi között két igen rövid darabot tartalmaz „Tochata nel fine del Ballo"felirattal (fol. 17 ˇ), valamint „Thochata" felirattal (fol. 53 ˇ), mindkettőt Pietro Paolo Borrono (?—?; 16. sz.) szerzőmeghatározással. (Modern kiadásuk: Ernst Ferand, Die Improvisation in der Musik, Rhein-Verlag, Zürich, 1938. p388.) Továbbá találhatunk benne egy — az előbbieknél jóval terjedelmesebb — darabot „Tochata del Divino Fran. (cesco) Da Milano" felirattal (fol. 24v). (Modern kiadása a többi között: Francesco da Milano (1497—1543), Opere Complete per Liuto, Vol. I. Composizioni originali. Kiadta: Ruggiero Chiesa, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1971. p244; továbbá: Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1919. pp55. Utóbbi reprografikus utánnyomása: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963.) Végeredményben tehát „az isteni" Francesco da Milanót tekinthetjük a toccata „feltalálójának".

[4] Völkl (vö. rövidítésjegyzékünket).

[5] Vö. jelen tanulmányunk I. közleményének 5. lábjegyzetét.

ban mondottak demonstrációs példája. A továbbiakban azonban nem mutatható ki a modern értelemben vett etűd legfontosabb attribútuma, amely szerint az ilyenféle darabnak egy-egy meghatározott technikai problémát kell koncentráltan a homloktérbe állítani, olyan módon, hogy a játékost annak a bizonyos technikai nehézségnek elsajátítására tanítsa meg, a lehetőség szerint minden egyéb háttérbe szorításával. Miként az előbbi értékelés (ti. Diruta tankönyve toccatáinak lebecsülése), úgy utóbbi meghatározás (=etűd) is ahisztorikus.

Másrészről viszont teljesen igaz az, hogy Diruta 1593-as „Il Transilvano"-ja (tekintettel annak négy kiadására) egész Európában ismertté teszi a toccata lejegyzett formáját. E hatását erőteljesen felfokozta Bernhard Schmid d. J. (1567—1625?) „Tabulatur Buch..."-ja (vö. rövidítésjegyzékünket: Schmid), amely a Diruta által közölt 13 toccatából négyet átvesz és német tabulatúrában ad közre 1607-ben. Itt jegyezzük meg, hogy Schmid hatalmas, 90 darabot tartalmazó tabulatúrás könyvében hat toccata szerepel; a további kettő Andrea és Giovanni Gabrieli műveit tartalmazó, szintúgy 1593-ban megjelent „Intonationi d'organo... Venezia... Angelo Gardano" c. kötetből való.[6] Schmid legnagyobb érdeme, hogy az itáliai eredményeket német földön meghonosította, méghozzá nem csupán a toccata területén, hanem a többi műfajban is, mindenekelőtt a canzonában. Ez azonban tárgyalásunk során csupán mellékvonalnak mondható, tekintettel arra, hogy nem Schmid, hanem Diruta forrásait kutatjuk, pontosabban azokat a forrásokat, amelyek belőle eredvén tovább fokozták európai hatását. (A későbbiekben még szó lesz arról, hogy mennyiben és miért látszanak számunkra fontosaknak azok a kiadványok, illetve kéziratok, amelyek Diruta iskolájának anyagából készültek.)

Összefoglalva és megismételve a már korábban levont tanulságot: az „Il Transilvano" első része a zenetörténet első toccatakötete, pontosabban szólva toccatagyűjteménye, amely kizárólag és egyedül ezt a — mind ez ideig mellőzött — hangszeres műfajt-műformát választja anyagául; tekintettel arra, hogy billentyűs iskoláról van szó, hozzá kell tennünk: demonstrációs anyagául.

e) A toccaták és mellékforrásaik, valamint szerzőik

Nyomtatványról lévén szó, indokolást követel vizsgálati módszerünk és kiadástechnikánk. Utóbbiak ugyanis nem csupán a rendelkezésünkre álló három kiadáson (közbevetőleg: az 1597-es kiadás Magyarországon nem lelhető fel!) alapulnak, hanem a korabeli, illetve quasi-korabeli nyomtatványokon, valamint kéziratos másolatokon.

Ezt röviden így tudnánk megokolni.

Diruta lejegyzésmódja az ún. itáliai tabulatúra. Ez az írásmód az első pillantásra igen közel áll a maihoz. Két vonalrendszert használ: egy felső ötvonalasat, az alsó viszont nyolcvonalas. Az előbbi állhat szoprán-, mezzoszoprán-, illetve violinkulcsban (előfordulhat darab közben is kulcsváltás!) — a nyolcvonalas szisztéma viszont mindig két kulccsal van ellátva: egy C- és egy F-kulccsal. A két vonalrendszert csak elvileg szabad jobbkéz-balkéz szólamra

[6] Brown/1593$_4$; Rism/G/80; Sartori/1593c.

osztani. A gyakorlatban igen sokszor elmosódik a határ, tekintettel arra, hogy az alsó — tehát nyolcvonalas — rendszer *legfelső* hangja (egyszerűbben szólva: az a hang, amelyet az alsó vonalrendszerben pótvonal alkalmazása nélkül írhatunk le) az *a'*. A felső vonalrendszer *legmélyebb* hangja természetesen kulcsok szerint váltakozik (mezzoszoprán-kulcsban a *g*, szopránkulcsban a *h* és violinkulcsban a *d'*). Már ebből is kitűnhet, hogy az egyik vonalrendszer szükségképpen megy át a másikba, illetve a két kéz gyakorlatilag mindkét vonalrendszerben játszhat. Különösen zavaró ez a polifonikus, vagy legalábbis nemakkordikus részletekben, ahol egy bizonyos szólam vonalszerű mozgását csak úgy tudjuk megoldani, ha egyik vonalrendszerből a másikba megyünk át. És ha mindehhez hozzávesszük a diézisproblémát, valamint a ritmusjelzést, tovább bonyolódik az itáliai tabulatúra megfejtésének munkája.

Előjegyzésként csakis egyetlen *b* szerepelhet. Sem több *b*, sem kereszt nem fordulhat elő. Ezzel szemben viszont alterációs jelként *cisz, esz, fisz* és *gisz* egyaránt előfordulhat. A komplikációk itt kezdődnek. *Elvileg* a kottaszövegben közölt kereszt (quadro) vagy *b* (az előbbiről tudjuk, hogy mai értelemben vett keresztet és feloldójelet egyaránt jelenthet!) csakis arra a hangra vonatkozik, amely előtt áll (tehát nem a mai értelemben használják, amely utóbbi egész ütemre érvényes, hacsak fel nem oldják). De csak elvileg! A gyakorlatban néha — adott esetben a quadro — hatását, egyszer leírván, a többi azonos hangra is érvényesítik, máskor viszont nem. Ugyanígy nem mindenütt konzekvens a *b* használata, pontosabban érvénye sem. Ilyenkor a mellékforrásokhoz kellett folyamodnunk, amelyek majdnem kizárólag *német tabulatúrában vannak lejegyezve.* (Erre is visszatérünk még.)

Ami a ritmusjelzést illeti, az itáliai tabulatúra nem ismeri a gerendát. Diruta és kortársai minden egyes hangot ritmusjellel látnak el. Ez újabb hibák forrása. Ha meggondoljuk, hogy Diruta kötetének toccatái túlnyomórészt 4/2 ütemnemben állanak (már ahol konzekvensek), megérthetjük, hogy 32 darab 16-od egymásután, különösen a zárlati vagy zárlatozó ütemekben, mennyi hibaforrást rejt magában. Az ilyenféle ütemekben ugyanis rendszerint szerepel egy-két nyolcadhang is, de nem mindig az a hang van nyolcadértékben jelezve, amelynek nyolcadnak kell lennie, hanem esetleg egy vagy két másik, ami által a zárlat értelmetlenné válik. A korrektor — legyen bár nyomdász vagy a szerző maga — szeme átfut a különben is szemkápráztató, igen szorosan egymás mellé írott hangok felett és máris létrejön a hiba. Utóbbit azután a modern kiadók mindmáig saját ízlésük, tudásuk, ismereteik szerint javítják. Ha viszont korabeli másolatok állanak rendelkezésünkre, javításunk nyilvánvalóan nagyobb jogalapot nyer.

Legvégül említjük itt a hibaforrások legkellemetlenebb és mindmáig legnagyobb zavart okozó csoportját: a szólamvezetést.

A konzekvens szólamvezetés nem csupán a fent már említett okoknál fogva lehetetlen az itáliai tabulatúrában (lásd a két kéz vonalrendszereiről mondottakat), hanem azért is, mert az egyetlen hangon találkozó két szólam jelzését egyáltalán nem ismerték. (Utóbbit ma alapvetően kétféle módon oldhatjuk meg: vagy adott kottafejet két szárral látunk el, vagy szorosan egymás mellé egy és ugyanazon hangot kétszer írunk le; előbbi túlnyomórészt akkor alkalmazandó, ha azonos értékű a prímben találkozó két szólam, utóbbi, ha különféle értékkel bír; tekintettel azonban arra, hogy e technikára nézve nincs

nemzetközi megegyezés, mi minden esetben kétszer írjuk le a prímben találkozó szólamok azonos hangját.) Nos: az itáliai tabulatúra egyiket sem használta. *A német billentyűs tabulatúra viszont jellegéből eredően kénytelen feltüntetni a szólammozgást.* (Ha itt-ott mégsem teszi, akkor végképpen zavarba kerülünk; csak az a vigasztaló, hogy két vagy három variáns összevetése mégiscsak a tisztázás lehetőségét adja, tekintettel arra, hogy *nem ugyanott téved* a több lejegyző vagy nyomdász.)

Most pedig néhány szót a német billentyűs tabulatúráról.

Mint az köztudomású: a német tabulatúra lényegileg a hangok neveit tünteti fel. Az oktáv-hovátartozást a hangnevek felett alkalmazott vízszintes vonalból tudhatjuk meg: ha egy van, akkor „egyvonalas", ha kettő, akkor „kétvonalas" oktávban kell játszani,ha a kisbetű felett nincs vonal, akkor a „kis" oktáv, ha nagybetű szerepel vonal nélkül, akkor „nagy" oktáv. E felett minden hangnak egy-egy függőleges vonal felel meg és ha — adott esetben — pl. négy, azonos értékű hang következik egymásra, akkor ezek a függőleges vonalak a kotta időértékének megfelelően gerendával vannak összekötve. Az általános átírási konvenciók szerint: ha egyetlen gerenda köti össze a függőleges vonalakat, akkor félértékű, ha kettő, akkor negyedértékű stb. a menetben részt vevő hangok időtartama.

A német billentyűs tabulatúra általában szigorúan szólamos szerkezetű. (Különösen annak nyomtatott formája.) Az éppen szünetelő szólam vagy szólamok majdnem kivétel nélkül szünetjelekkel vannak feltüntetve, pontosabban ellátva. Ez pl. az egyik legnagyobb előnye az itáliai tabulatúrával szemben, amely igen szűkmarkúan bánik a szünetjelekkel, *csakis a hangzó szólamokat* jegyezvén le. Ez a technika még a dolog természetéből eredően szükségképpen kevésbé pontos kézírásos lejegyzésekben is uralkodónak mondható. Ha mindehhez hozzávesszük a fent ismertetett legfontosabb vonást, amely szerint a hangok neveit tünteti fel a német billentyűs tabulatúra — máris megkaptuk e notáció pontosságának legfőbb ismertetőjeleit.

Egyik tabulatúra sem helyez súlyt arra, hogy az egyszerre hangzó szólamok pontosan egymás alá kerüljenek — de, ha szabad magunkat tudománytalanul kifejezni: a német notáció jobban közelíti meg a mi modern ideálunkat, amely szerint „időben egyszerre=térben egymás alatt".

Ezek után aligha lehet kérdéses, hogy miért jelent különleges örömöt a kiadók számára, ha Dirutà tankönyvének (illetve — mint majd látni fogjuk — tankönyv*einek)* anyagát az átíráskor korabeli másolattal vethetik össze. Mi ezt az eljárást követtük, jóllehet a nemzetközi közreadási praxis a 16—17. századi zene területén azt egyáltalán nem, illetve csupán igen szórványosan alkalmazza. A fordított eljárásra sok példa ismeretes; arra ti., hogy kézirat kiadása esetén visszakeresik a kéziratban szereplő egy vagy több darab nyomtatott változatát. De bennünket nem elégített ki az a — különben vitathatatlan — vélemény, amely szerint a nyomtatott forma mindig pontosabb, mint a kézírásos. Megismételvén álláspontunkat: adott nyomtatott anyag korabeli másolata lehet ugyan pontatlan, sőt lehet pontatlanabb, mint az eredeti (tehát nyomtatott) forma — de nem ugyanott és nem ugyanúgy pontatlan. Ezt a jelenséget kissé általánosabb és áttételesebb módon így is kifejezhetjük: *a kéziratos másolat nem más, mint a nyomtatott anyag korabeli előadása (vagy: interpretációja).*

A mi módszerünk azonban mindenestül kísérletinek mondható. Erre vezethető vissza jelen beszámolónk egyik hiányossága, amely azonban kiadásunk végső formájának megjelenésekor — és ezt majdnem teljes biztonsággal állíthatjuk — meg fog szűnni.

Ez a hiányosság a következő.

Diruta „Il Transilvanó"-ja első részének mind a 13 toccatája kéziratos, méghozzá német billentyűs tabulatúrás másolatban *is* ránk maradt. Ez a 13 toccata egy apró töredékét alkotja minden idők legnagyobb terjedelmű, közel 2700 foliót — tehát megközelítően 5400 írott oldalt — tartalmazó, úgynevezett Torinói Orgonatabulatúrának.[7] E tabulatúra 16 fasciculusra oszlik, ezen belül 8-8 kötegre, az adományozó Foà, illetve Giordano családról elnevezve (a továbbiakban F1, F2, F3 stb., illetve G1, G2, G3 stb.). Csupán mellékesen jegyezzük meg, hogy 1770 orgona-, illetve billentyűs darab található benne. (Mivel csupán két évtizede annak, hogy a gyűjtemény a zenetudósok számára hozzáférhetővé lett, egyelőre még pontos tartalomjegyzéke sincs!) Nos: Diruta 13 toccatája a G1-, illetve G2-ben szerepel (egyéb darabokkal együtt). Mi próbaképpen egyelőre csupán a G1-et kértük el mikrofilmen a Biblioteca Nazionale di Torinótól.[8] Az anyag gondos átvizsgálása során hamarosan kiderült, hogy a G1 számos vonatkozásban nélkülözhetetlen Diruta-kiadásunkhoz. Természetesen azonnal megrendeltük a G2-t is, de e sorok keletkezése idején az még nem érkezett meg. Alább következő egyeztető táblázatunk tehát az első hat toccata folioszámát nem tartalmazhatja, tekintettel arra, hogy a birtokunkban levő G1-ben csupán a 7—13. toccata található.

Ugyanakkor az első hat toccata közül négy a már említett Schmid-féle tabulatúráskönyvben is szerepel, tehát csak kettő marad konkordancia nélkül.

Következzék tehát az egyeztető táblázat. Előzetes megjegyzések:

1. Diruta „Il Transilvanó"-jának négy kiadása — illetve három rendelkezésünkre álló kiadása — között ezúttal nem teszünk különbséget. A feliratokat az 1593-as kiadás szerint közöljük.

2. A modern kiadásoknak csupán egy részét közöljük; teljes jegyzék e területen — tekintettel a hihetetlen mennyiségben napról napra szaporodó új kiadásokra — lehetetlen.

1. Fol. 12^{v}. TOCCATA DI GRADO DEL PRIMO TUONO DI GIRONIMO DIRUTA.
   Konkordancia: G2.
   Mod. ed.: Krebs/p383; Torchi/pl65.
2. Fol. 13^{v}. TOCCATA SI SALTO BUONO DEL SECONDO TUONO DI GIRONIMO DIRUTA.
   Konkordanciák: G2; Schmid/n32/fol. C I^{v} („Giovan Gabrieli.")
   Mod. ed.: Krebs/p384; Falvy/p129.
3. Fol. 15. (TOCCATA) DI SALTO CATIVO DEL SESTO TUONO DI GIRONIMO DIRUTA.

[7] Vö. MGG/13/994; Schierning/pp124. Itt jegyezzük meg, hogy az orgonatabulatúra is csupán a kéziratkomplexus egy részét alkotja. Méltán kalandosnak nevezhető sorsáról — ti. a teljes Giordano—Foa-ról — magyarul is olvashatunk: Walter Kolneder, Antonio Vivaldi. Fordította Pándi Marianne. Gondolat, Budapest, 1970. pp7. (Itt a bennünket szorosabban érdeklő tabulatúrát Kolneder nem említi, mivel tárgyára koncentrál.)

[8] A Biblioteca Nazionale di Torino vezetőségének itt mondunk köszönetet az elküldött mikrofilmekért. (E sorok keletkezése pillanatában az F1, F2, G1 és G8 van birtokunkban.)

Konkordanciák: G2; Schmid/n36/fol. D III.
Mod. ed.: ?[9]

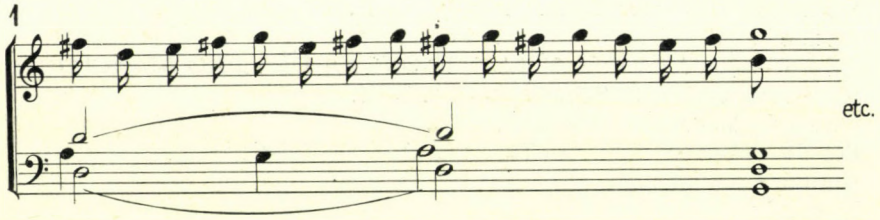
4. Fol. 16v.TOCCATA DEL TERZO TUONO DI CLAUDIO MERULO.
Konkordanciák: G2; Schmid/n33/fol. C III.
Mod. ed.: Merulo/Toccate/III/n7/p22.
5. Fol. 19. Toccata del Sesto Tuono di Andrea Gabrieli.
Konkordancia: G2.
Mod. ed.: ?
6. Fol. 22. (TOCCATA) DEL SECONDO TUONO DI GIOVANNI GABRIELLI.
Konkordanciák: G2; Schmid/n31/fol. (B. VI).
Mod. ed.: Gabrieli/I/n2/p12; Torchi/p137.
7. Fol. 24. (TOCCATA) DEL QUARTO TUONO DI LUZZASCO LUZZASCHI.
Konkordancia: G1/fol. 50v.
Mod. ed.: Ritter/n4/p14; Fuser/n24/p78.
8. Fol. 25. (TOCCATA) DI ANTONIO ROMANINI DELL'OTTAVO TUONO.
Konkordancia: G1/fol. 51v.
Mod. ed.: Torchi/p171.
9. Fol. 26v. Toccata di Paolo Quagliati dell'Ottavo Tuono.
Konkordancia: G1/fol. 53.
Mod. ed.: Torchi/p175.
10. Fol. 29. TOCCATA DEL PRIMO TUONO DI VICENZO BELL'HAVERE.
Konkordancia: G1/fol. 54. (Itt a darab kb. egyharmadára rövidítve.)
Mod. ed.: Torchi/p179; Margittay/2/p40 (Torchi alapján).
11. Fol. 31. Toccata di Gioseffo Guami del Secondo Tuono.
Konkordancia: G1/fol. 54v.
Mod. ed.: Torchi/p183; Fuser/n19/p67; Margittay/2/p24 (Torchi alapján).
12. Fol. 32v. TOCCATA DEL DECIMO TUONO DI ANDREA GARIELLI.
Konkordancia: G1/fol. 56.
Mod. ed.: Torchi/p77.
13. Fol. 34. TOCCATA DEL XI. et XII. TUONO DI GIROLAMO DIRUTA.
Konkordancia: G1/fol. 57.
Mod. ed.: Krebs/p386; Torchi/p167.[10]

Mielőtt egyik-másik toccatáról részletesebben szólnánk, szeretnénk néhány ötletszerűen kiragadott mozzanat segítségével számot adni az olvasónak arról a fontos szerepről, amelyet Diruta kottaszövegének megfejtésében a mellékforrások betöltenek.

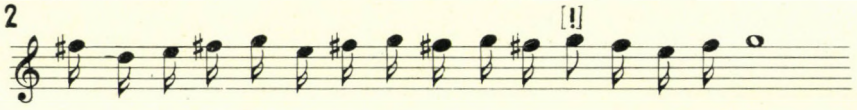
A 13. toccata 21. ütemében (annak első felében) fordul elő egy igen fontos zárlati epizód.

Az első kiadásban (D/1593) így olvasható:

[9] Schnierning/p131 információja, amely szerint e darabot Krebs közreadta volna, téves.
[10] Itt csak az általunk ismert és használt modern kiadásokat soroltuk fel. A többit (1967-ig bezárólag) lásd Brown/1593$_3$ — meglehetősen hiányos, éppen a fent felsoroltakat csak részlegesen feltüntető — jegyzetanyagában. Továbbá: a toccaták címei (5., 9. és 11.) abban az esetben állanak kisbetűvel, ha kezdetük nem az oldal tetején helyezkedik el, hanem folytatólagosan követik az előző oldalak egyikén kezdődő toccaták zenei anyagát.

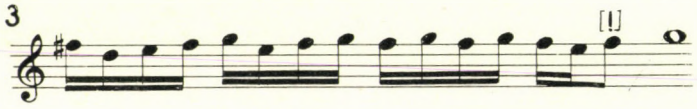


Nyilvánvaló, hogy a két félértékre eső 16-odokból egy hiányzik, tehát csak 15 van belőlük. A harmadik kiadás (D/1612) korrektora nyilván észrevette ezt a hiányt és mivel új hang betoldása lehetetlennek látszott, úgy próbálta javítani, hogy az egyik 16-od hangot 8-ad hanggá változtatta. Ugyanezt a megoldást választotta az utolsó (D/1625) kiadás is:



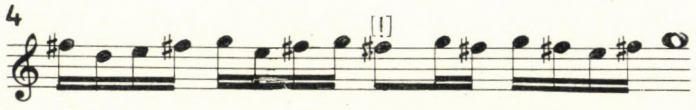
(Utóbbi kottapéldában a balkéz-szólamot mellőztük, mivel az minden kiadásban azonos és nem problematikus.)

Krebs az általunk ismeretlen második kiadásra támaszkodva így oldotta meg e helyet:



Torchi ugyanezt a megoldást közli a fenti táblázatban olvasható közzétételében, azzal a megjegyzéssel, hogy ő az utolsó kiadásra támaszkodik, tehát a D/1625-re. Torchinak azért nem lehet igaza, mert a D/1625-öt ismerjük és annak megoldása a fenti 2. kottapéldában látható. Torchi egyszerűen átmásolja Krebs megoldását. Amennyiben valóban a D/1625-öt használta, nyilvánvalóan bántotta fülét a 8-ad hang — valóban furcsa — szinkópahatása.

Az egyedül helyes megoldást a G1 hozza, a következő módon:



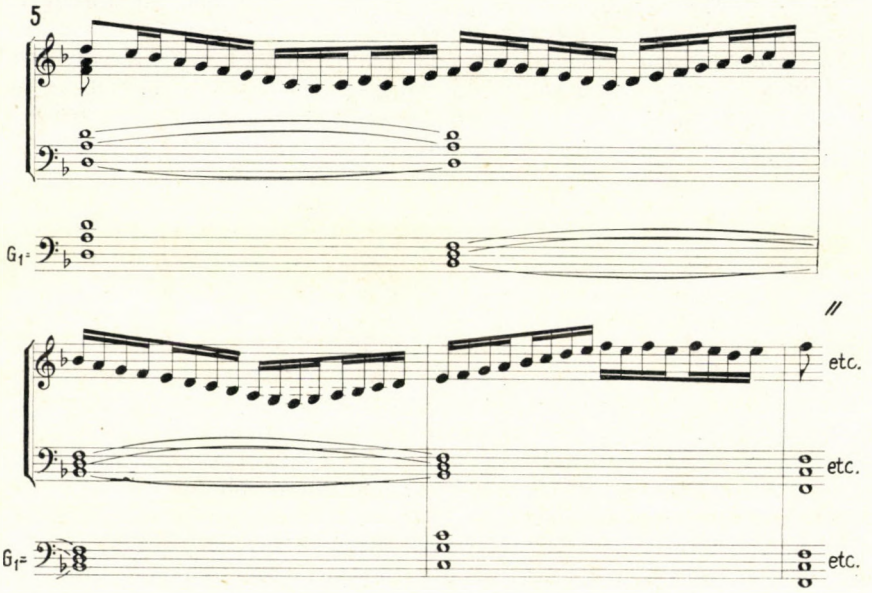
Az olvasó bizonyára természetesnek találja ez utóbbi megoldást, hiszen nem egyéb konvencionális zárlatnál. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy Diruta négy kiadása, valamint az általunk ismert két modern kiadás *egyike sem oldotta meg a 15 hang kielégítő elhelyezését!* Pedig mind Krebs, mindpedig Torchi a reneszánsz billentyűs muzsika kiváló szakértője volt és ezrével láthatott ilyen és ehhez hasonló zárlatokat. Ennek ellenére a forgódísz utolsó hang-

jának megnövelésével mindketten éppen a díszítés legsajátabb minőségét semmisítették meg, amely abban áll, hogy mintegy ostorszerűen rácsattan a főhangra (ezúttal a g"-re).

Természetesen nem csupán ennyire konvencionális fordulatok megoldásában segített bennünket egy-egy mellékforrás. Jóllehet utóbbiakat igen óvatosan kezeltük, bizonyos helyeken azonban arra kényszerültünk, hogy megoldásaikat nem csupán a tudományos igényű jegyzetanyagban tüntessük fel, hanem a kottaszöveg alatti, tehát a gyakorlati előadást segítő variánsként közöljük.

Az alábbi példával illusztráljuk ezt az eljárásunkat.

A 11. toccata 14—15—16. üteméről van szó, hozzávéve a 17. ütem fősúlyát. (Itt jegyezzük meg, hogy e toccata ütembeosztása teljesen rapszodikus, hol 4/4, hol 4/2, hol 3/2.) A jobb kéz virtuóz passzázsai, valamint a közvetlenül alatta közölt bal kéz akkordjai mindhárom rendelkezésünkre álló Diruta-kiadványban azonosak. G1 a jobbkéz-szólam megtartásával a bal kéz akkordjait a következőképpen változtatja meg:



Egyetlen kritikai megjegyzés: az 5. kottapéldát indító jobbkéz-szólam f' és a' hangját G1 nem tartalmazza.

A fenti kottapéldából nyilvánvaló, hogy a G1 másolója még azon az áron is akarja a fent közölt példa 3. ütemének — anakronisztikus kifejezéssel élve — domináns harmonizálását, ha a bal kéz szólamában ezáltal nyitott kvint-, illetve oktávpárhuzam jön létre. Ezzel kapcsolatban újabb két megjegyzés. 1. A későreneszánsz stílusban a fenti példa 3. üteme valóban általában a G1 megoldását követi, tekintettel arra, hogy az f"-e" kiírt trilla valamiféle 4—3-as késleltetésként értelmezhető. 2. A G1 az 1630-as évek második felében keletkezett

kezett; ilyen módon több mint négy évtizeddel Diruta első, illetve több mint egy évtizeddel az utolsó (1625-ös) kiadása után. Utóbbi meggondolás alapján esetleg arra a következtetésre is juthatnánk, hogy ez a súlyos helyen megszólaló disszonancia egy új korszak harmóniai elképzelését tükrözi, annál is inkább, mivel Diruta díszítései általában a súlyos helyeken nem tartalmaznak disszonanciákat. Ám jelen dolgozatunk II. közleményében (vö. különösen a 21. kottapéldát) már tettünk említést arról, hogy a „tremoletti" körül bizonyos ellentmondások figyelhetők meg az elméleti fejtegetés és a gyakorlati megvalósítás között. A közreadók nézete szerint a fenti kottapélda 3. ütemének első súlyán a Diruta-kiadásokban közölt (B-dúr akkord felett megszólaló és e'-ről induló) passzázs nagyobb „szabálysértés", mint az ugyanezen ütemben hallható, súlyos helyen álló disszonancia. Az is igaz viszont, hogy az első ütem második felében a bal kéz akkordváltása meglehetősen vitatható. Meglehet, hogy a két variánsból egy harmadik lenne valóban helyes: az első ütemben megtartani a d—a—d' balkéz-akkordot és a 3. ütemben a B-dúr helyett a G1-ben olvasható c—g—c'-t játszani.

Végül: az ilyen és ehhez hasonló nyitott kvint-oktáv párhuzamok a reneszánsz toccatákban ha nem is túl gyakran, de előfordulnak, tekintettel arra, hogy itt már akkordikus muzsikáról van szó . . .[11]

Kiadványunkban természetesen nem tüntettük fel a mellékforrások minden eltérését, csupán a Diruta-kiadványok problematikus helyeit kerestük vissza és ezek megoldásait hasznosítottuk. (*Minden* mellékforrás *minden* eltérésének megjelölése a kritikai apparátust könyvnyi terjedelművé növesztette volna.)

E helyen kell megjegyeznünk, hogy a Diruta-iskolában közölt összes toccaták, tehát *a fenti táblázatban felsorolt 13 darab mindegyike itt jelenik meg először.* Innen származik az a tény, hogy az általunk használt mellékforrások mindegyike a D/1593 után keletkezett. Ezt a megállapításunkat itt a következőkkel kell kiegészítenünk.

A szerzőként megjelölt mesterek közül Claudio Merulo 1589-ben[12] és 1604-ben[13] (utóbbi egyben halálának éve) egy-egy önálló toccatakötetet ad ki. Ezekben 9, illetve 10 toccata lát napvilágot nyomtatásban. A fenti táblázatunkban 4-gyel jelzett toccata azonban nem szerepel a 19 toccata között. Ezt tehát Merulo minden bizonnyal a dirutai iskola számára komponálta. Andrea Gabrielivel kapcsolatban a dolog már kissé komplikáltabb, hiszen hét évvel a D/1593 megjelenése előtt meghalt. Viszont, ha tudjuk, hogy unokaöccse, Giovanni Gabrieli (sz. 1554 és 1557 között, meghalt 1612 vagy 1613) adta közre majd valamennyi orgonaművét — a dolog megint csak érthetővé válik.[14] Kettejükre nézve összevéve már megállapítottuk, hogy közös 1593-as „Intonationi d'organo . . ." kötetük végén a négy Andrea Gabrieli nevével ellátott toccata és Diruta toccatagyűjteménye között nincs átfedés. A D/1593-ban található egyetlen Giovanni Gabrieli-toccata (fenti táblázatunkban a 6. számú darab) nyilvánvalóan a D/1593-ból (vagy D/1597-ből?) került át mind Schmid 1607-es nyomtatványába, mindpedig a G2-be. Luzzasco Luzzaschi (kb. 1545—1607) — e sorok íróinak tudomása szerint egyetlen nyomtatott — toccatája (a fenti táb-

[11] Analóg helyek pl.: 3. 34—35. ü; 4. 36—37. ü; uo. 45. ü; 5. 8—9. ü. (jobb kéz); 6. 22—23. ü. (bal kéz); 11. 17—18. ü.

lázatban 7.) valószínűleg szintúgy Diruta számára készült. Ugyanez a helyzet Paola Quagliati (kb. 1555—1628) és Gioseffo Guami (kb. 1540—kb. 1612) toccatáival (9. és 11.). Vi(n)cenzo Bell'Haver (kb. 1530—1587) viszont — mint halálozási dátumából is kitűnik — 1593-ban már nem élt. Diruta és Bell'Haver között nyilvánvalóan akkor létesült kapcsolat, amikor az Andrea Gabrieli halálával (1586) megürült San Marco-beli első orgonista-állásra az addig második orgonista Giovanni Gabrielit választották meg (1554 és 1557 között—1612 vagy 1613). Ezáltal viszont a második orgonista-állás üresedett meg és az erre 1586. december 30-án megrendezett versenypályázaton Antonio Romanini (?—?) és Vi(n)cenzo Bell'Haver közül az utóbbi lett a győztes. (Romaninitól származik a 8., Bell'Havertől a 10. toccata.[15]

Andrea Gabrieli 1564-től 1584-ig a San Marco második, 1584-től 1586-ig (haláláig) első orgonistája. Elődje Claudio Merulo, aki 1584-ben Mantuába (?) majd Pármába teszi át működése színhelyét. Mint fent láttuk: Andrea Gabrielit Giovanni Gabrieli, Bell'Havert viszont Gioseffo Guami követi — az előbbi kettő az első, az utóbbi kettő a második orgonista állását tölti be. Így tehát a toccaták szerzői szépen „rendbe sorolhatóak", ami velencei vonatkozásaikat illeti: Diruta, a két Gabrieli, Merulo, Bell'Haver és Guami tíz mű szerzője. Quagliati műveinek legnagyobb részét Rómában adatja ki és ott is működik — viszont *velencei születésű*, és így az itt kiadott egyik gyűjteményben már a századforduló körül feltűnik egy darabja,[16] 1608-ban pedig itt adja ki első madrigálkötetét.[17] Luzzaschi ferrarai születésű ugyan és ott is működik — de ránk maradt életművének döntő többsége Velencében látott napvilágot.[18]

Egyetlen mester marad „titokzatos", Antonio Romanini. Csakis azért időzünk el egy kissé személyénél, mivel benne sejtjük a Báthory Zsigmond udvarában működött „Antonio" nevű orgonistát.[19]

[12] Modern kiadása: Merulo/Toccate/I. (lásd rövidítésjegyzékünket).
[13] Modern kiadása: Merulo/Toccate/II. (lásd rövidítésjegyzékünket).
[14] Az a tény, hogy Giovanni mennyire maradt hűséges Andrea Gabrieli eredeti kottaszövegéhez, ma már természetesen megállapíthatatlan. Kettejük közös műfajai között éppen az intonatiók és a toccaták látszanak a leginkább rokonoknak (Schmid rendszeresen fel is cseréli őket nyomtatványában), jóllehet születési idejüket (kb. 1510—20, illetve 1557) több mint egy emberöltő választja el.
[15] Vö. Eitner/Q/VIII/p292, valamint Eitner/Q/I/p423. Utóbbi két hely Romaninira, valamint Bell' Haverre nézve. Guamit illetően minden lexikon, enciklopédia és kézikönyv használható. Itt jegyezzük meg, hogy utóbbiak itt-ott egymásnak ellentmondó adatai onnan származnak, hogy a San Marco „. . . . aktái gyakran nem tesznek különbséget első és második orgonista között." (vö. MGG/4/1195—6).
[16] Vö. Eitner/B/1601. Itt jegyezzük meg, hogy Quagliati a Velence melletti Chioggiában született.
[17] RISM/Q/6.
[18] Vö. MGG/8/1354—5.
[19] „Antonetto Venetus, organista, ez egy gyilkos parázna lator pap volt." Szamosközy István Történeti Maradványai 1542—1608. Kiadta Szilágyi Sándor. Monumenta Hungariae Historica. XXX. kötet, Budapest, 1880. p76. Szamosközy a továbbiakban még 12 itáliai származású muzsikusról ad névsort, mint akik Báthory Zsigmond gyulafehérvári udvarában működtek. „A kortársak . . . az 1589. és 1592. esztendőt jelölik meg az olasz muzsikusok Erdélybe özönlésének időpontjaként." (Barlay Ö. Szabolcs, Giovan Battista Mosto gyulafehérvári madrigáljai. Magyar Zene, 1975/2. p175. Vö. ugyanitt a 10. lábjegyzetet.) Feltételezésünk szerint ez az 1588. december 8-ára összehívott medgyesi országgyűlés eredménye volt, amely utóbbi 1588. december 23-án meghozta a jezsuiták kitiltásáról szóló határozatát (vö. Zoványi Jenő, A magyarországi protestanizmus 1565-től 1600-ig; Humanizmus és reformáció c. sorozat 6. kötete, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977. pp88). Báthory Zsigmond e számára annyira ellenszenves határozatot csak azon az áron fogadta el, ha az országgyűlés vállalja többek között egy, a gyulafehérvári udvarban működő, itáliai muzsikusokból álló zenekar (és énekkar) költségeit. Szamosközy egy másik feljegyzése 1592-ről beszél ugyan, de ugyanott az „ez idő tájt" szó is szerepel. Közelebb hozza az 1586-os orgonistavetélkedőhöz az itáliai muzsikusok — és köztük Romanini — Erdélybe költözésének időpontját Pietro Busto levele, amely szerint 1589-ben már sok itáliai van Báthory udvarában. (Barlay imént idézett cikkének idézett helye.)

A modern zenetudományban Eitner hivatkozik elsőként a fent ismertetett pályázatra, melynek során Romanini és Bell'Haver megpróbálkozott a második orgonista állásának elnyerésével (vö. 15. lábjegyzetünket). „Romanini, Antonio" címszavában ezen felül a következőket olvashatjuk: „In Giov. Bassano's Concerti ecclesiastici von 1599[20] wird ein *Antonio Romanino Transsilvaniae* als Organist am Hofe des Herzogs Sigismund Batori in Siebenbürgen (Ungarn) erwähnt und könnte man wohl den obigen darunter vermuten." Eitnernek ezt a nem teljes biztonsággal tett megállapítását Apel tényként fogadja el, jóllehet Romanini állását így fogalmazza meg: „Organist unter König Sigismund von Ungarn" (p219). Mind utóbb idézett helyen, mindpedig Frotscher/p217-en Romanini személye és működése csupán futólagosan szerepel, Frotscher ezen felül még némileg belevetíti értékelésébe az általa jól ismert vetélkedőt, pontosabban azt a tényt, hogy abban Romanini alulmaradt.[21] Ez utóbbi értékeléssel különben nem akarunk itt vitába szállni, annyi azonban bizonyos, hogy a toccata műforma eleve csábít egyfajta üresjáratos szerkesztésre („Laufwerk", „Figurenwerk"). A legnagyobbak — így Andrea Gabrieli — toccatáiban is több oldalas üresjáratokat figyelhetünk meg.

A legutóbbi időkig úgy tudtuk, hogy Antonio Romanini mesternek mindössze ez az egyetlen műve maradt ránk. Az 1971-ben megindult Christian Erbach összkiadás azonban — melynek szerkesztője alaposan átvizsgálta a G2-t — újabb, jóllehet kétes szerzőségű Romanini-művet tartalmaz függelékében.[22] Hogy egészen pontosak legyünk: a mű két kéziratos forrásban maradt ránk, az egyikben Christian Erbach, a másikban Romanini szerzőségével.[23]

Nos: próbáljuk egymás után helyezni a tényeket, melyek azt lennének hivatva bizonyítani, hogy az „Il Transilvano" toccatagyűjteményében szereplő Antonio Romanini valóban azonos az Eitner által gyanított erdélyi orgonistával, továbbmenőleg a 19. lábjegyzetben említett magyar forrás „Antonio" mesterével.

Az *első* és legfontosabb adalékot maga Diruta szolgáltatja, az Il Transilvano első kiadásában,[24] amelyet természetesen az első rész további kiadásai is megismételnek. Az első rész záróbeszélgetése során Lovag (Michele) azt a tanácsot adja Dirutának, hogy tankönyvét Erdély Fejedelmének ajánlja, mivel „szeret ő minden művészt, különösen a Professzionistákat". Diruta azonnal beleegyező választ ad, már csak azért is, mivel meg van győződve a fejedelem lelkének fennköltségéről és ritka képességeiről, mely erényeit orgonistája, Antonio Romanini híradásából ismeri stb.[25]

Másodszor: Diruta természetszerűleg arra törekedett, hogy minél nevesebb komponisták művei kerüljenek bele toccatagyűjteményébe. Antonio Ro-

[20] Brown/p440 (Appendix); RISM/B/1234. A kiadvány Velencében látott napvilágot.
[21] „. . . jelentéktelen passzázsokat köt össze (egyesít) merev akkordokkal."
[22] Christian Erbach (ca. 1570—1635) Collected Keyboard Compositions. Edited by G. Rayner. Az összkiadás az American Institute of Musicology „Corpus of Early Keyboard Music" (CEKM) c. sorozat 36. számaként jelent meg, azon belül öt kötetből áll (1971—77). Az említett mű az V. kötet pp169-en található.
[23] Ősforrások: 1. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. Mus. 40 316. fol. 52v, itt „Christian Erbach" szerzőségével. 2. G2 fol. 5v, itt „Toccata ouero Ricercar del Romanini" felirattal. Utóbbi azt jelenti, hogy a darab a polifon középrésszel rendelkező toccaták fajtájába tartozik.
[24] D/1593 fol. 36.
[25] „. . . e perchè mi pesuado per la nobilità dell' animo Suo, et anco delle rare qualitadi, come per relatione dall' Eccellentiss. M. Antonio Romanini Suo Organista . . ."

manini nem tartozott ezek közé. Azzal, hogy mégis felvette művét, nyilvánvalóan udvariassági gesztust akart tenni Báthory Zsigmond felé, hiszen az ő muzsikusáról volt szó.

Harmadszor: Romanininek kellett hogy legyen valamilyen velencei kapcsolata, mint ahogyan az összes többi komponista is rendelkezett ilyennel. Sőt az a bizonyos Giovanni Bassano is „Maestro di musica del Seminario di San Marco" volt, akitől az Eitner által már többször idézett adalékunk származik, arról nem is beszélve, hogy *minden nyomtatott műve Velencében jelent meg.*[26] Ez a velencei kapcsolat meglehetős valószínűséggel az a bizonyos vetélkedő volt, amelyen Bell'Haver győzött.

Negyedszer: ha elfogadjuk Romanini és Diruta találkozásának dátumául az 1586 decemberét (tehát a vetélkedő időpontját), akkor — a feltételből való következtetés egyébként logikailag megengedhetetlen módszerének alkalmazása segítségével — két problémánk oldódik meg egyszerre. 1. Ha a vetélkedőn ismerkedett meg Romaninivel, akkor minden bizonnyal Bell'Haverrel is ugyanakkor köthetett kollegiális-baráti viszonyt. Utóbbiról tudjuk, hogy 1587-ben halt meg, tehát orgonatoccatáját nem írhatta Diruta tankönyve számára közvetlenül annak megjelenése előtt, hanem legfeljebb 1586—1587-ben. Amiből viszont megint csak az következik, hogy az 1580-as évek második felében Diruta már készült az Il Transilvano anyagának összeállítására, más szóval már akkor tudta, hogy ő ki fog adni egy billentyűsiskolát. 2. Ha viszont Diruta már 1586—7 körül tudta ezt, az az újabb feltételezés adódik, hogy talán Andrea Gabrielit is felkérhette arra, hogy számára toccatát, illetve toccat*ákat* komponáljon. (Remélhetőleg nem felejtettük el, hogy Andrea 1586-ban, méghozzá ez év vége felé halt meg.) Az idősebb Gabrieli ezt meg is tette (valószínűleg) és (megint csak: valószínűleg) át is adhatta a kéziratot Dirutának. Ez a magyarázata annak, hogy az 1593-as Andrea és Giovanni Gabrieli műveit tartalmazó — és az előbbiek során már többször idézett — kiadvány négy toccatája, valamint Diruta demonstrációs toccatái között nem mutatkozik átfedés. A kézirat ugyanis nem volt Giovanni Gabrieli birtokában, hanem Dirutánál maradt.

Ötödször (és végül): Diruta minden bizonnyal szorgalmasan gyűjtögette jövendőbeli zongora (pontosabban: billentyűs, illetve orgona) iskolájának anyagát. Ennek köszönhető, hogy nyomtatványa ősforrásnak, sőt, egyetlen forrásnak számít a saját négy művét leszámítva mind a kilenc toccatát illetően. (Saját négy műve természetszerűleg került bele.) Minden mellékforrás csupán a nyomtatvány(ok) másolata. Bizonyításláncunk eme utolsó szeme egyben visszamenőleg is igazolhatja a negyedik bizonyíték feltételezéseit: Diruta féltve őrizhette az iskolája számára komponált toccaták kéziratait és azt az elhalálozott Andrea Gabrieli unokaöccsének, Giovanninak sem adta át.

[26] Vö. Eitner/Q/I/p364; RISM/B/1228—1235. Itt kell megjegyeznünk, hogy Riemann/Lexikon/Personenteil/I/p109 „Bassani" név alatt közli, ugyane lexikon Ergänzungsband/I/p74 pedig a halálozási évszámot 1617-ben állapítja meg. Különben a zenetörténetben több Giovanni Bassano (Bassani) élt és működött. Végül: MGG/I/1397 a bennünket közelebbről érdeklő 1599-es kiadványt nem említi és e hiányt az utolsó kötet (MGG/15) sem pótolja.

f) *A toccaták néhány jellegzetessége*

Amikor e problémáról itt vázlatosan számot adunk, előre kell bocsátanunk, hogy a toccata forma általános zenetörténeti jelentősége mindenekelőtt az akkordikus gondolkodás kifejlődésének vonalában fekszik. Itt tehát minden más műformánál nagyobb joggal beszélhetünk „modális harmóniá"-ról.[27] Hozzá legfeljebb a 16. századi táncmuzsikát, illetve a táncmuzsikától elválaszthatatlan, belőle kifejlődő variációs formákat lehet hasonlítani (folia-, passamezzo-, romanesca-típusok, ruggiero, monica stb.). Utóbbiaktól a toccata döntően abban különbözik, hogy nincs előre megadott basszusa, illetve akkordsora, hanem — legalábbis elvileg — minden toccata más és más akkordsorozatot használ, túlnyomórészt skálaszerű mozgás keretében bontván ki egy-egy akkord hangzáslehetőségeit. Úgy is mondhatnánk, hogy mozgásra váltja a felhasznált akkordok quasi statikus minőségét. Persze itt különös nyomatékot kell adnunk a „quasi" szócskának, hiszen az akkordok a toccatákban szükségképpen vonatkozásba kerülnek egymással, s az akkordika igen gyakran, de ugyanakkor szinte véletlenszerűen talál rá arra a jelenségre, amelyet mi klaszszikus vonzás-, illetve funkciórendszernek mondunk.

Úgyszintén meg kell jegyeznünk, hogy a toccata harmóniai története — más szóval a felhasznált akkordok változása — minden más ismert 16. századi zenei formához képest is a lehető legritkább. Itt és főként itt válik lehetségessé az, hogy egy-egy akkord két, három, sőt négy „brevis"-en keresztül szóljon (egy brevis a ma használatos átírástechnikában 4/2-es ütem), legfeljebb annyi változással, hogy a bal kézből a jobb kézbe kerül és ennek megfelelően a figuráció is a másik kéz segítségével hangzik fel. Ilyen módon a mai fül valóban „üres"-nek érzi ezeket a műveket. Való igaz, hogy a korai toccata legnagyobb mestere, Claudio Merulo önálló nyomtatott köteteiben ezeket az üresjáratokat felszámolta, de kéziratos másolatokban reánk maradt toccatáit az üresjáratra való hajlam jellemzi.[28] Persze ismételten figyelmeztetjük az olvasót: ebben az „ürességben" újszerű lehetőség születik, egyfelől az akkord maga, amely most már nem csupán egybecsengő szólamok következménye, hanem önmagában véve is „valami", másfelől a hangszeres virtuozitás, pontosabban utóbbi lejegyzett formája.

Diruta tankönyvének illusztrációs-demonstratív anyaga megítélésünk szerint *didaktikus sorrendelvet követ*. Ezt még akkor is hangsúlyoznunk kell, ha teljes következetességgel nem tudjuk kimutatni. A sorrend négy alapelven épül. 1. A kevés akkordból álló, tehát — jobb szó híján — „üresjáratos" darabokkal indul és fokozatosan sűrűsödik akkordikus tekintetben. 2. A leírt kottaértékek kisebbednek (az első három darabban csupán nyolcadhangok, azaz „croma" értékek szerepelnek, a negyedikben tizenhatodokkal, azaz „semicroma" értékekkel találkozunk, az utolsóban pedig harminckettedekkel, azaz „biscroma" értékekkel).[29] 3. A darabokban szereplő hangok egymáshoz való viszonya változik és ezáltal a művek mind nehezebbek lesznek. Utóbbira példa: az első darabban csak lépés („grado"), a többiben mind nagyobb és mind több ugrás („salto") fordul elő. 4. A billentyűs hangszereken nem kis problémát jelent az a technika, amely által az egyik kéz a másiktól zökkenésmen-

[27] Bárdos (lásd rövidítésjegyzékünket).
[28] Az előbbiekre nézve vö. Merulo/Toccate/I—II, az utóbbiakra Merulo/Toccate/III.

tesen veszi át a zenei anyagot — túlnyomórészt a skálamenetet. Ez a módszer valóban virtuóz formában csupán a 4. darabban jelentkezik és attól kezdve állandósul. (Lásd az előző pontot: itt jelennek meg először tizenhatodok.) E négy elv kombinációja rejti a progresszió tényét.

Lássunk néhány kiragadott példát a mondottak illusztrálására.

A 2. toccata (Diruta műve) pl. a következő harmóniai felépítést mutatja (a számok az ütemszámokat, a betűk az akkordokat jelzik; utóbbiak a szokásos módon szerepelnek: kis betű moll akkordot, nagy betű dúr akkordot jelöl):

1—2	3—4	5—6	7	8	9—10	11	12	13	14	15
g	d	B	g	D	g	d	a—F	B—g	F—g	F—g

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25—27	28
C	g	D	g—c	d	A	d	B	B—g	F	d—g

29	30—32	33	34—36
C	g	D	G

Igen erőteljesen, kiírt trillával előkészített (mondjuk: domináns) zárlat fordul elő a 9., a 19., a 22., valamint a 34. ütemben. (Itt mindenütt a „dominást" feloldó akkord előfordulási helyét jeleztük!) következésképpen, ha a zárlatok szerint tagoljuk a darabot, a következő sémát kapjuk:
1—9. = I. rész; (9?) 10—19. = II. rész; 19—22. = III. rész; 22—36. = IV. rész. (Itt kell megjegyeznünk, hogy a „tól—ig" meghatározás meglehetősen ellentmondásos a reneszánsz toccatában, mivel a zárlati akkordot hangoztató ütem többnyire egyben a következő rész nyitóüteme.)

Készítsünk még egy táblázatot, méghozzá aszerint, hogy melyik kéz játssza a virtuóz (jóllehet itt még csak nyolcadmozgásos!) meneteket. Eszerint a következő sémát kapjuk:
1—8. = jobb kéz; 9—19. = bal kéz; 19—23. = jobb kéz; 24—26. = bal kéz; 27—28. = jobb kéz; 30—31. = bal kéz; 32—36. = jobb kéz (az utolsó előtti ütemben jobb, majd bal kéz).

Mármost: ha ez utóbbit egybevetjük a fenti római számmal jelzett I—IV. formarésszel (melyeket a zárlattagolás szempontjai szerint állapítottunk meg), kiderül, hogy az első két formarész egybeesik a jobb kéz, illetve a bal kéz szerepeltetésével. Szemléltetve: I. rész = jobb kéz; II. rész = bal kéz. Ezután már a kézváltások gyakrabban követik egymást, mint a zálati tagolások. Ebből először is azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a darab harmóniai koncepciója sem független a didaktikai célzattól. Továbbá: Diruta az I. és II. részben (sőt: bizonyos megszorításokkal az I—II—III. részben) arra törekszik, hogy

[29] Ez a probléma nem egyszerű. A 6. toccatában ugyanis (Giovanni Gabrieli műve) a végétől visszafelé számolt 3. ütemben szerepel egy zárlati fordulat, amely Schmidnél 32-ed értékeket tartalmaz, ezzel szemben Diruta mindhárom rendelkezésünkre álló kiadásában ugyanez a fordulat 16-od hangokból áll. Mi Schmid másolatát fogadtuk el, jegyzetbe téve Diruta eredetijét, tekintettel arra, hogy utóbbi a mindvégig következetes 4/2 ütemét 6/2-re növeli. Eljárásunk kiadói értelemben véve szubjektívnek mondható, mivel a magasabb sorszámú toccaták között igen gyakori a 4/2—6/2 váltakozása, sőt, akad benne 12/2-es „ütem" is. Nyomatékosan hangsúlyozzuk: az ütemvonal ez idő tájt csupán tájékoztató-eligazító jelentéssel bír. Könnyen képzelhető el, hogy Giovanni Gabrieli — előttünk természetesen ismeretlen, elveszett — kéziratát Diruta kifejezetten azért dolgozta át, hogy a mi progressziórendszerünkben 2.-ként felsorolt mozzanat (tehát a fokozatosan kisebbedő hangértékek bevezetése) **didaktikus** folyamatként nyerhessen érvényt.

viszonylag hosszabb részletekben szerepeljen egy-egy kéz, ezután a kézváltás gyakoribb lesz, hogy ilyen módon fokozatosan hozhassa létre a két kéz egyenjogúsítását. Pontosabban kifejezve: a zárlat utáni kézváltás könnyebb valamivel, hiszen ott a zene anyaga mintegy megáll, ha viszont erős zárlat nem szerepel, akkor a kézváltást lélegzetvételnyi szünet nélkül kell végrehajtani.

Most pedig valamit a toccata szorosan vett zenei építkezéséről — természetesen fenntartván az imént mondott didaktikus célzat tényét. Egyszerűbben szólva tehát ez a kérdésünk: milyen akkordok egymásutánját követi ez a toccata és miért?

A figyelmes olvasó már az első táblázatban felfedezhette, hogy annak 1—9. üteme valójában a g-moll hármashangzat hangjain épül. Még pontosabban kifejezve: az első hét ütem a g-moll hármashangzat, majd az ezt követő kettő (domináns tonika kapcsolással) megerősíti a g-dór (azaz: transzponált 2. hangnem) érzetét. Kitűnő példa ez arra, hogy a megnyitásul felhangzó, hosszabb értékű g-moll hármashangzat miként válik formateremtő erővé. (Erre Völkl analízisei hívták fel elsőként a figyelmet e sorok íróinak tudomása szerint.) Hogy ez mennyire nem véletlen, mi sem mutatja jobban, mint hogy a II. formarész 11—12. üteme a d-moll hármashangzaton épül, ami akkordikus összetételét illeti. E II., valamint a III. formarész (utóbbi d-moll zárlattal) bizonyos domináns tendenciákat mutat, közben erőteljesen belejátszik az alaphangnem is. De nem szabad elfelejtenünk, hogy a 22. ütemben — az előző ütem zárlati fordulatai által jól megerősített — d-moll hármashangzatot hallunk. A IV. formarész első hangzatai (22—24. ü.) összeolvasva újból a g-moll akkord hangjait adják ki. Ettől kezdve visszatérünk az alaphangnembe.

Azt a tényt aligha szükséges külön hangsúlyoznunk, hogy az I. és IV. formarész a harmóniaváltás ritka mivoltában felel meg egymásnak, míg a két középső ütemenként esetleg két különféle harmóniát is használ. Végül azt is meg kell jegyeznünk, hogy a zárlati G-dúr valójában emelt terces g-moll benyomását kelti.

Most pedig röviden figyeljünk meg egy ennél fejlettebb, nehezebb toccatát, a 9. számút (Quagliati műve).

Előre kell bocsátanunk a már fent jelzett problémát: Quagliati művében az ütemvonalak rendkívül szeszélyesen szerepelnek. Mi meghagytuk eredeti formájában a darabot, mivel — megítélésünk szerint — minden eddigi modern kiadás végül is értelemzavaró kottaszöveget közöl abbéli igyekezetében, hogy mai, egyenletes ütemeinkbe gyömöszölje. Alábbi akkordtáblázatunk tehát a következőképpen értelmezendő: ahol az ütemszám mellett nincs más jelzés, ott mindig 4/2 értendő; ahol több vagy kevesebb súly szerepel, ott az ütemszám után zárójelbe tettük az ütemnemet; akkordfordítást csupán néhány helyen közlünk, akkordsémánk tehát nem tekinthető abszolút pontosnak — éppen ez a darab a legékesebb példa a már említett akkordsűrűségre mint progressziós elvre. (A többi vonatkozásáról majd alább.)

1	2	3	4	5	6(2/2)	7	8(2/2)	9(10/2)
G	d	a	e—G	d	a	e	C	C—G—d—a—C

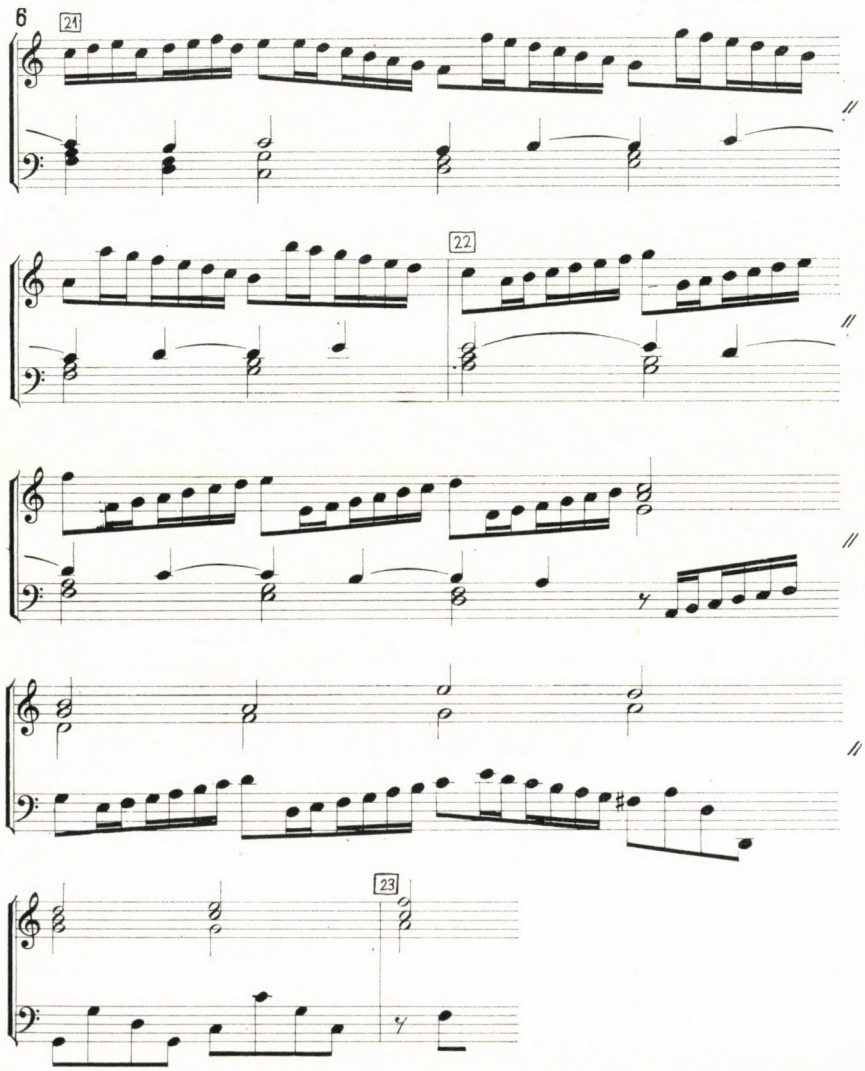
10(6/2)	11	12	14(6/2)	13	15—16	17(6/2)
G—d—a—C—G—d	a—F—C—G	d	a—G—dVII^{6}	a	d	d

18(6/2)	19(6/2)	20(2/2)	21(6/2) 22(12/2)
d—C—G—d—A—D	G—C—d—e—F—G	a—D^6—G—C^6	Lásd 6. kottapélda

23	24	25	26	27	28
d—C—G—d	A—D—G—C	E—A—D—G	C	D(GV)—G	D—G

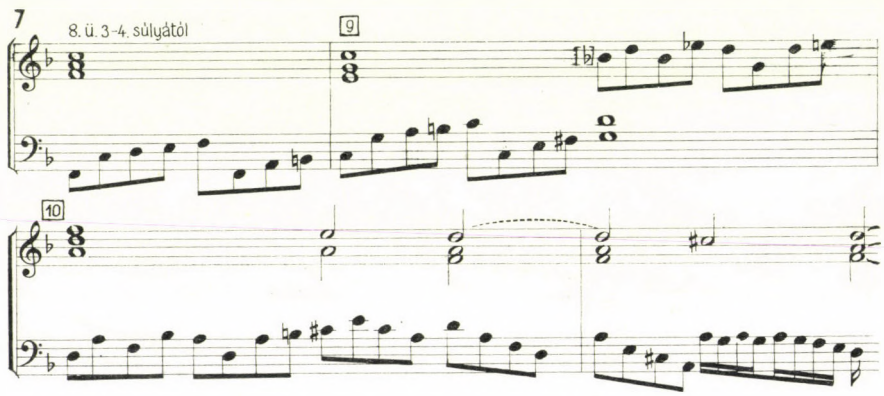
29	30
G(CV)—C	G

Először is pótoljuk a 21—22. ütem anyagát az alábbi kottapéldával:



A darab részletes formai tagolásával itt nem akarunk foglalkozni, elsősorban azért nem, mivel az mindenekelőtt technikai (játéktechnikai) természetű. Nagy vonalakban azonban itt is megfigyelhetjük a harmóniák fokozatos sűrűsödését, valamint azt a tényt, hogy utóbbi folyamat a G-mixolíd „dominánsára", azaz d-mollra törekszik, ahol harmóniai tekintetben elnyugszik (lásd a 12—18. ütemet, azon belül főként a 15—17. ütemet, valamint a 18. első súlyát). Továbbá: ugyancsak harmóniai vonatkozásban feltűnő a sok „autentikus félépés", nemegyszer mellékdominánssá alterált formában (utóbbira jó példa a 18. ütem A—D lépése, amely a 19.-ben G—C lépéssel folytatódik, valamint a teljes 24. ütemben, amelyben A—D—G—C alapú akkordokat hallunk és ugyanez a reláció figyelhető meg a 25—26. ütem E—A—D—G—C lépésével stb.).

A fenti kottapélda egyben azt is világosan elénk tárja, hogy Quagliati művével Diruta bevezeti az ún. angol basszust (a többi között a „Fitzwilliam Virginal Book"-ból ismert nagy ambitusú basszuslépéseket nevezi a szakirodalom így), amely egyébként már szerényebb formában előfordult G. Gabrieli toccatájának egynémely helyén, tehát az iskola 6. számú darabjában. Idézzük utóbbi egyik legpregnánsabb részletét:



A 6. és 7. kottapélda összevetésével lesz világossá előttünk az ugrástechnika progrediálása. Az előbbi idézet — tehát a 9. számú Quagliati-mű — csupán apró részlet, hiszen ez a darab számos helyén közöl ilyen és ehhez hasonló ugrásokat, főként a balkézben, de egy helyen a jobb kézben is. Arra is figyelmeztetnünk kell az olvasót, hogy a 2/2-es 20. ütemben félsúlyonként (negyedenként!) váltakoznak a harmóniák.

Ami most már 6. kottapéldánk szekvenciáit illeti, vitathatatlan azok leplezett kvintpárhuzama. Ez azonban „a legegyszerűbb (reneszánsz) szekvenciaforma".[30] Felfelé menő formájában abszolút funkciós: a példa 3. súlyától, tehát a d-moll akkordtól kezdve autentikus féllépések és autentikus félépések váltakoznak benne. Ugyanez lefelé plagális — de használatos. Ha hozzávesszük, hogy az itt nem idézett 19. ütemben már egyszer c-basszusból elindulva végigjárta a példa első részéhez hasonlóan a hexachordot, úgy hisszük, nyil-

[30] Bárdos/p115.

vánvaló a didaktikus célzat. Ami pedig felette, a jobb kézben szól, nyilvánvaló skálatanulmány.

Jóllehet a polifon játékra való oktatást nem vettük be a didaktikai elvek sorába, mégis meg kell jegyeznünk, hogy a teljesen homofon-akkordikus-figurációs építkezésű első három toccatát negyedikként Claudio Merulo műve követi, amelynek első 18 üteme — annak ellenére, hogy tartalmaz akkordikus részleteket is — konzekvensen vezetett kontrapunktikus szerkesztést mutat. És ebben a vonatkozásban azt sem tarthatjuk véletlennek, hogy az 5. darab (Andrea Gabrieli) a ciklikus toccata műformájába tartozik, azaz a skálafigurációk 17 ütemes, imitációs (ricercarszerű) formarészt kereteznek. Utóbbi szerkesztésmód a 10. toccatában tetőződik, Bell'Haver művében, ahol a 17-től a 44. ütemig (az egész mű összesen 49, váltakozó értékű ütemből áll) latens polifon szerkesztést figyelhetünk meg. (Valószínű, hogy a Gl másolója ezért hagyta ki a darab közepét; lásd a fent közölt toccatatáblázatot.)

Sajnos itt nem részletezhetjük tovább az összes toccata zenei anyagát. Remélhetőleg ennyi is elég ahhoz, hogy az olvasót meggyőzze: Diruta toccatasorrendje nem a véletlen műve. Szinte bizonyosra vehetjük, hogy Diruta személyes kérésének tettek eleget az első kötetben szereplő zeneszerzők. Óvatosan kockáztatjuk meg még azt a feltételezést is, hogy esetleg Diruta bizonyos technikai természetű kérésekkel is járulhatott a neves zeneszerzőkhöz és azok Diruta didaktikai kívánságainak is eleget tettek ... Mindez persze kalandos hipotézis, melyet közelebbről bizonyítani lehetetlenség. Egyedi mivoltuk azonban a figyelmes olvasó előtt remélhetőleg bizonyítást nyert.

Negyedik közleményünkben az iskola második részéről számolunk be.

RÖVIDÍTÉSEK

Apel = Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel (stb.), 1967.

Bárdos = Bárdos Lajos, Modális harmóniák. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1961.

BMB/II/132 = Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione II. N. 132. Girolamo Diruta, Il Transilvano. A két rész (I = 1593; II = 1622) fakszimile kiadása, Luisa Cervelli gondozásában. Forni Editore, Bologna, 1969 május.

BMB/IV/52 = lásd „Schmid"

Brown = Howard Mayer Brown, Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967. (Second Printing.) A „Brown" mellett álló négyjegyű szám a megjelenés évszámát, majd — valamivel lejjebb — az egy- vagy kétjegyű szám a kiadás adott éven belüli sorszámát jelzi.

D/1593; D/1597; D/1612; D/1625 = Diruta „Il Transilvano" első részének négy kiadása. A négy kiadás felsorolása, valamint meghatározása jelen tanulmányunk I. közleményének végén található.

Eitner/B = Robert Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin, 1877. Reprografikus utánnyomása: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963. Jelzésmódja: évszám/$_{a\ b\text{-}c}$ (stb.) Ahol adott évben csak egy kiadványt említ, ott csak évszám.

Eitner/Q = Biographisch-Bibliografisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten ... von Robert Eitner. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig, 1900—1904. I—X. kötet. Reprografikus utánnyomása: Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1959—1960.

Falvy = Diruta — Il Transilvano, 1593 da Zoltán Falvy. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, XI., 1969, pp/123.

fol. = folio. Itt jegyezzük meg, hogy „recto"-t nem jelzünk, csak „verso"-t, a hagyományos módon.

Frotscher = Gotthold Frotscher, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition. Merseburger Verlag, Berlin, 1934, 1959, 1966. (A három kiadás változatlan.)

Fuser = Ireneo Fuser, Classici italiani dell'organo. Editore Zanibon, Padova, 1955, 1971. (A két kiadás változatlan.)

G1, G2 = Biblioteca Nazionale di Torino, Manoscritto Giordano 1, 2.

Gabrieli/I = Giovanni Gabrieli (1557—1612-3), Composizioni per organo, a cura di Sandro Dalla Libera. Ricordi, Milano, 1957.

Krebs = Carl Krebs, Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, VIII. (1892) p307—p388.

Margittay/2 = Historia Organoediae. Nyolc évszázad orgonazenéje. Kiadta: Margittay Sándor. Editio Musica Budapest, 1976. (Az eddig négykötetes sorozat 2. kötete.)

Merulo/Toccate/I/II/III = Claudio Merulo (1533—1604), Toccate per organo, a cura di Sandro Dalla Libera. Első kiadás: Ricordi, Milano, 1959. Második: 1966-1970-1972.

MGG = Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Főszerkesztő: Friedrich Blume. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949—

n = numero.

p, pp = pagina (oldal)

Riemann/Lexikon = Riemann Musik Lexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden herausgegeben von Wilibald Gurlitt, B. Schott's Söhne, Mainz, 1959—1967.

Riemann/Lexikon/Ergänzungsband = Riemann Musik Lexikon, Ergängzungsband, Personenteil A—K, L—Z. Herausgegeben von Carl Dahlhaus, B. Scott's Söhne, Mainz, 1972—1976.

RISM = Répertoire International des Sources Musicales. (Nemzetközi zenei forráslexikon.) Einzeldrucke vor 1800. Bärenreiter Kassel, Basel stb., 1971.

Ritter = August Gottfried Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels. Max Hesse's Verlag, Leipzig, 1884. Két kötet, a második: példatár. Mi utóbbi számaira (n) és oldalaira (p) hivatkozunk. Az első kiadás óta több reprografikus utánnyomás.

Sartori = Claudio Sartori, Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700. Leo S. Olschki Editore, Firenze, MCMLII (1952). Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici. Ugyanott, MCMLXVIII (1968). Jelzésmódja: évszám/$_{a—b—c\cdots(stb)}$.

Schierning = Lydia Schierning, Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Band 12.) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1961.

Schmid = Bernhard Schmid d. J. Tabulatur Buch Von Allerhand ausserlesnen, Schönen, Lieblichen Praeludijs, Toccaten, Motetten, Canzonetten, Madrigalien unnd Fugen... Strasbourg, Lazarus, Zetzner... (RISM/S/1693; Satrori/1607 $_{g}$). Fakszimile: BMB (Bibliotheca Musica Bononiensis), Sezione IV. N. 52. Forni Editore, Bologna, 1969.

Torchi = Luigi Torchi, L'arte musicale in Italia. Ricordi, Milano, Roma... (stb.), 1897—1907. E hétkötetes sorozat III. kötete: Composizioni per Organo a Cembalo, Secoli XVI. XVII. e XVIII. A teljes antológia reprografikus utánnyomása: Ricordi, Milano, 1968.

Valentin = Die Entwicklung der Toccata im 17. und 18. Jahrhundert (bis J. S. Bach), von dr. Erich Valentin. Helios-Verlag G. M. B. H., Münster i. Westf., 1930.

Völkl = Gerhard Völkl, Die Toccaten Claudio Merulos. (Inaugural-Dissertation.) München, 1969.

Megjegyzés: ahol Brown, Eitner/B vagy Sartori jegyzékére hivatkozunk, ott a címleírásból általában kihagytuk a megjelenés dátumát, tekintettel arra, hogy mindhárom jegyzék évszám szerint rendezi a tartalmazott anyagot.

PINTÉR LAJOS:

ZSOLTÁR A VIHARBAN.

*KODÁLY ZOLTÁN MŰVE ROMÁNIÁBAN**

Annak idején, amikor Temesváron és Aradon Kodály Zoltán remekművének, a Psalmus Hungaricusnak bemutatójára készülődtek, egyre feszültebbé vált a politikai légkör Romániában. Az Európában előretörő hitlerizmus nyomában mind aktívabbá vált a vasgárda garázdálkodása. Ha átlapozzuk a korabeli helyi újságokat — 1933. december, 1934. január —, azokból is olvashatjuk, hogy a megbolygatott Európa e szögletében is napirenden voltak a jobboldali attrocitások. A Temesvári Hírlap 1933. december 31-iki számának első oldalán hatalmas transzparens cím hirdeti: *„Meggyilkolták Duca G. Ion miniszterelnököt. Nicolae Constantin vasgárdista diák a sinaiai pályaudvaron öt revolverlövéssel megölte a királyi kihallgatásról hazatérő miniszterelnököt, utána petárdát dobott ki és füstbombát rántott elő a zsebéből és azt földhöz vágta. Az egész állomás füstbe borult."* A 6 Órai Újság 1934. január 1-i számának első oldalán olvashatjuk: *„Ma éjjel életbe lépett az ostromállapot."* Más lapokban: *„Véres revolverharc Craiovában a kortesek között"... „Súlyos összetűzések Resicán"...*

Akik nem élték át ezeket a vészterhes időket, azok is elképzelhetik, hogy a soviniszta-nacionalista uszítások közepette milyen szorongatott helyzetbe került a nemzeti kisebbségben élő romániai magyarság, de sok tekintetben a haladó szellemű románság is, amely ellenállt vagy szembehelyezkedett a népellenes áramlattal. Voltak azonban, akik ebben a túlfeszített politikai légkörben hittek a népek testvéri összefogásában, mint az egyetlen józan és igaz útban, amely az itt élő népek békés életéhez vezethet. Temesvár és Arad polgárainak sorában a társadalom minden rétegében, románok, magyarok, németek, szerbek között egyaránt sokan akadtak ilyen tisztánlátók és humánus érzésűek.

Bánság haladó szellemű zenekedvelőinek népes csoportja azokban az időkben a szomszédos Magyarországgal baráti kulturális kapcsolatok kiépítését kezdeményezte az akkortájt egyedül lehetséges művészeti, kulturális és szellemi értékek kicserélése révén. Nyilvánvaló volt, hogy — mindkét országban — szembe kell szegülniök a kormánykörök sovén, nacionalista rétegeivel, akiknek nem a baráti kapcsolatok fejlesztése, hanem éppen ellenkezőleg az egymás ellen való uszítás volt a politikai eszközük. A megértés és közezeledés eszméjének hívei voltak a román zenevilág legkiválóbbjai, mint Constantin Brăiloiu, a kiváló zenetudós, a Román Zeneszerzők Egyesületének főtitkára, a

* Pintér Lajos bukaresti zenetörténész e tanulmánya jelen közreadással egy időben Romániában is megjelent. (A szerk.)

Folklor Levéltár igazgatója, Nonna Otescu zeneszerző, a szövetség alelnöke és többen mások, de köztudomású, hogy a román muzsikusok legnagyobbja, George Enescu is a népek testvériségének eszméjét vallotta. Magyarországon Bartók Béla és Kodály Zoltán volt a testvériség gondolatainak eszmehordozója.

Bánátban ez a nemes törekvés már nyomban a Zenebarátok Egyesületének és zenekarának létrehozása után megmutatkozott. Példa erre, hogy *Radu Urlăţianu*, a zenekar kiváló tehetségű és széles látókörű karmestere — Bartók Béla és Kodály Zoltán fenntartás nélküli, nagy tisztelője — 1933 októberében a megnyitó hangversenyen Sabin Drăgoi műve mellett (részlet Brâncoveanu c. operájából) — többek között — Kodály Zoltán Marosszéki táncok c. művét is vezényelte. A második lépés — az elsőnél sokkal jelentősebb — Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusának műsorra tűzése volt. A kezdeményezők: Radu Urlăţianu karmester és *Aurel Tămaşiu* hangversenyrendező egy olyan népszerű „monstre" hangverseny megszervezését tervezték, amelynek műsora kifejezetten a népek testvériségének eszméjét jelképezi. Tervükhöz sikerült megnyerniök a Zenebarátok Egyesületének vezetőségét *I. Alexandru Russo* főtitkárral az élen, *Sabin Drăgoi* zeneszerzőt, a város kulturális vezetőit, mint *Aurel Grădinariu* tanácsost és másokat. Lelkesen csatlakozott *Szegő Ferenc*, a Magyar Dalárda karmestere, a német kórus és sokan mások.

Gyönyörű terv . . .

Már maga a műsor összeállítása is a kezdeményezők haladó szellemére vallott és valóban megfelelt a humánus célkitűzésnek. Radu Urlăţianu határozott kívánságaként akkor vetődött fel először nyilvánosan és konkrétan Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusának bemutatása, amelyet rendkívül merész elképzelésnek találtak, de éppen a kihívás jellege volt az, amely fellelkesítette a kezdeményezőket. Végül is úgy döntöttek, hogy e mellett — mint ünnepélyes nyitószámot — George Enescu I. Román rapszódiáját, Manuel Blancafort spanyol szerző Mati de festa a puiggracios című művét, Glazunov Sztyenka Razin szimfonikus költeményét, továbbá Kurt Pahlen osztrák származású délamerikai zeneszerző szopránhangra és zenekarra írt néger spiritualé feldolgozását, valamint Petőfi Sándor világszabadságot hirdető költeményét, az Egy gondolat bánt engemet címűt tűzik műsorra Lányi Ernő énekkari feldolgozásában. Minden tekintetben bátor kiállás volt ez a műsor. Enescu rapszódiájában a román nép lelkülete csendül fel, a Zsoltárban — Kodály Zoltán zseniális művében — a külső és belső ellenségeitől nyomorgatott magyar nép hallatja jajkiáltását. Pahlen műve rokonszenvérzés az elnyomott, fajüldözött színesbőrűekkel, s nem minden célzat nélküli Glazunov szimfonikus költeménye sem — a középpontjában álló félelmetes népi hőssel — a tisztelet jelzése ez az új világot építő orosz nép felé. A Petőfi-költemény pedig a népek felszabadításának, a világszabadságnak lánglelkű hirdetője. Úgy tervezték, hogy hasonló célzattal Budapesten bemutatják majd Sabin Drăgoi legújabb zenekari művét.

Radu Urlăţianunak sok nehézséggel kellett megküzdenie. Komoly gondot okozott a Psalmus Hungaricus előadása a vidéki „lehetőségekkel". A nagyze-

nekarra, vegyes kórusra és tenorszólóra írt Psalmus — amelynek zenéje korszerű zenei nyelven szólaltatja meg Kecskeméti Végh Mihály XVI. századbeli költő archaikus nyelvezetű fordítása nyomán Dávid király 55. zsoltárát — nem könnyű feladat elé állítja az előadókat. Végül is sikerült elhárítani az akadályokat és összehozni a nagy apparátust: a nemzetközi hírnévnek örvendő — és a német dalárda tagjaival felerősített — Magyar Dalárda részvételével, dr. Szegő Ferenc karnaggyal az élen. A tenorszóló éneklésére Laurisin Lajost, a budapesti Operaház neves énekművészét hívták meg (aki a Psalmust Budapesten is énekelte), s ő elfogadta a meghívást.

Az ünnepi hangversenyt *1934. január 3-ra* tűzték ki és úgy határoztak, hogy másnap, *január 4-én Aradon* megismétlik. Ezt természetesen nagy örömmel fogadták az aradi zenei körökben.

Megindult a nagy munka, minden a legnagyobb rendben haladt, szorgalmasan, odaadással folytak a próbák... Temesváron meg Arad utcáin már megjelentek a nagy eseményt hirdető plakátok és az első hírlapi közlemények. A közönség — Temesváron és Aradon egyaránt — érezte, hogy rendkívüli kulturális és zenei eseménynek lesz a tanúja. Valóban olyannak ígérkezett ez, amely érthetően felkavarta a közvéleményt.

„Már évek óta nem volt Temesvárnak olyan nagyszabású zenei eseménye — írta a *Temesvári Hírlap* (1933. december 31.) —, *mint amilyennek a január harmadiki rendkívüli hangverseny ígérkezik. A Városi Szimfonikusok és a Zenebarátok Egyesületének egyesített zenekara a Magyar Dalárda, Laurisin Lajos, a budapesti Operaház világhírű tenoristája és Artner Ally hangversenyénekesnő működnek közre a hangversenyen, amelyet a kiváló karmester, Urlățianu vezényel. Az est műsora: Enescu első román rapszódiája, Pahlen amerikai komponista Néger dalciklusa, amelyet Artner Ally énekel zenekarral [...] Az est fénypontja Kodály Zoltán, a zseniális magyar zeneszerző Psalmus Hungaricus című zenekar, vegyeskar és tenorszólóra írt monumentális alkotásának első romániai bemutatója. A Psalmust, amely Dávid király 55. zsoltárszövegére íródott, a zenekar, a Magyar Dalárda 120 tagú vegyeskara és Laurisin Lajos, a budapesti Opera tenoristája ad elő Urlățianu karnagy vezénylete alatt. A Magyar Dalárda, amely mint ismeretes, két évvel ezelőtt a hágai nemzetközi dalversenyen az első díjat nyerte, már hónapok óta készül Szegő Ferenc karnagy vezénylete alatt erre a nagy eseményre. A Psalmus Hungaricus előadása nemzetközi értelemben is nagy eseménye zenei életünknek [...]"*

A másik temesvári napilap, a *Déli Hírlap* a beharangozójában kiemeli, hogy az utóbbi esztendők legkimagaslóbb zenei eseményének ígérkezik Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusának bemutatója. *„Nyugat százhúsz városában adták elő"...* — írja a lap. A *Temesvári Hírlap* (1934. január 4.) a hangverseny napján *„Óriási érdeklődés a ma esti szimfonikus hangverseny iránt"* címen *„A zenekar és a Magyar Dalárda Kodály fenséges Psalmus Hungaricus* című alkotását mutatja be — Urlățianu vezényli a szenzációs műsort — *Kodály Zoltán délután Temesvárra érkezik és megjelenik a ma esti hangversenyen"* — alcímmel a következőket írja:

„[...] A szimfonikus zenekar és a Magyar Dalárda vezetősége a Psalmus Hungaricus ma esti bemutatójára meghívta a Dávid-zsoltár világhírű komponistáját, Kodály Zoltánt is. *Az éjjel érkezett telefonjelentés szerint a magyar*

zeneszerzők legnagyobbika a meghívást elfogadta és Laurisin Lajos operaénekes társaságában délután 5 óra 20 perckor érkezik Temesvárra. (a lap kiemelése) és részt vesz a világ valamennyi hangversenytermében nagy sikert aratott művének helybeli bemutatóján... Az európai viszonylatban is a jelenkor egyik legnagyobb zeneszerzőjének temesvári tartózkodása és a hangversenyen való megjelenése a Psalmus Hungaricus előadását ritka ünnepi eseménnyé avatja."

A temesvári német lapok, a *Temesvári Zeitung* és a *Banater Deutsche Zeitung* szintén mint rendkívüli eseményt hirdették meg a „népek barátságának" hangversenyét.

„Dávid király irredenta hárfája"

Alig jelentek meg Temesvár hirdetőoszlopain az ünnepi hangverseny plakátjai, szinte már az első látásra felbőszítették a jobboldali sajtót: a Vestul, a Generaţia Noua, a Ţara dühödt tiltakozást indított a Psalmus Hungaricus bemutatója ellen, *„amely veszélyezteti Románia nemzeti integritását"*. Éles támadást intéztek Radu Urlăţianu karnagy ellen, akit hazaárulónak, a magyar irredenták bérencének bélyegeztek, mert *„Kodály irredenta művét"* műsorra tűzte. Gyalázatos szégyennek minősítették, hogy *„... egy román karmester erre vetemedjék"*.

Cseresznyés Sándor írja, később *(Brassói Lapok* 1935. március 9.):

„[...] Megfenyegették, hogy a műegyetemi hazafias diákság megzavarja az előadást, hogy kiteszik városi állásából, feljelentették a Curentulnál [amelynek munkatársa volt], denunciálták a hatóságoknál, egyszóval mindenképpen meg akarták akadályozni, hogy a magyar zeneművészet ragyogó alkotása, amelyet eddig Európa minden államában bemutattak, Temesvárott is előadásra kerüljön [...]"

Radu Urlăţianu méltóságteljesen fogadta ezeket az útszéli támadásokat és fölényes szellemességgel válaszolt a *Temesvári Hírlap* (1933. december 24.) hasábjain *„Dávid király irredenta hárfája"* címen.

Ennek előzményeként — olvassuk ugyancsak Cseresznyés Sándor fent idézett cikkében:

„[...] előző szombaton reggel sápadtan állított be Urlăţianu az egyik temesvári magyar napilap szerkesztőségébe. Kéziratot hozott. Cikket. Címe: Dávid király irredenta hárfája. A cikkben fölényesen, európai hangnemben oktatta ki támadóit, hogy a Psalmus Hungaricus nem irredenta himnusz, hanem Dávid király egyik zsoltára [...]

Remegett a keze, amikor a szerkesztő asztalára tette a kéziratot, de határozottan mondotta: — A bemutatót mégis megtartom! Kisebbségi körökből óvták, intették, ne húzzon ujjat a türelmetlen sovinizmus hangosaival. Sőt határozott hangok emelkedtek amellett is, hogy Kodályt nem is tanácsos az előadásra engedni, mert a felizgatott egyetemi ifjúság talán inzultálni fogja az ősz mestert. Urlăţianu fölényesen legyintett: — Nem lesz semmi. Én vállalok minden felelősséget! — Vállalta is. Járt kottával, kézirattal hivatalról hivatalra, kért, rábeszélt, fenyegetőzött. Végül is bemutatták a Psalmust [...]"

Urlăţianu emlekedett és szellemes visszavágó cikkét érdemes szó szerint idézni:

„Kultúremberek, akik a regényeket a könyvtárjegyzékekben megjelent címeik után ítélik meg és akik legföljebb a kötetek tartalomjegyzékét olvassák át; emberek, akik véleményt mondanak, akik irodalmi és zenei szakértőkké tolják fel magukat, de ítéletüket csak a címlapon olvasható felvilágosításokra alapítják, ezúttal egy zenei művet helyeztek vád alá, szerencsére, fellebbezési joggal a jóhiszeműség és a jóízlés magas fórumához.

A »teljes diszkréció« és a névtelenség leple alatt, amely ideig-óráig ment a nevetségesség alól, Kodály Zoltán, a nagy magyar zeneszerző, az elragadóan szép román táncok* írójának Psalmus Hungaricus című zsoltárát kezdték ki, ezúttal nyilvánosan. Íme egy zenei alkotás — mondták a jól informált »kultúremberek« —, amely semmi tekintetben sem felel meg a mi román nemzeti presztízsünknek, és amely kihatással lehet — esetleg — magának a kisantantnak a létalapjára is. Egy plakátnak nem az a célja, hogy zenei képzettséget adjon néhány elkésettnek, akik ezt eddig elmulasztották. Egy plakátnak nem az a hivatása, hogy kultúrát terjesszen: egy plakát valamilyen eseményt jelent be, legyen az zenei vagy akár választási esemény... De ezt csak a kultúremberek tudják, akikhez nem szólnak ezek a sorok. Így történhetett meg, hogy egy plakát és egy cím alapján egy igen nevetséges akció indulhatott meg.

A Psalmus Hungaricus irredenta kompozíció. Ennek nyilvános előadása veszélyezteti Románia nemzeti integritását. A Psalmus Hungaricusban másról sincs szó, mint hogy a »Bánát földje Magyarország területi folytatása . . .«. Vagyis, röviden, provokáció. Mindezeket egy helyi román lapban olvashattuk, de fülébe súgták a helyi hatóságok vezetőinek is.

Amit nem tud megtenni egy plakát, azt megteszem magam. Megpróbálok egypár felvilágosítással szolgálni azoknak az embereknek, akiket félrevezettek; emberek, akiknek nem feltétlenül szükséges széles zenei kultúrával is rendelkezniök.

Hogy felvilágosíthassam a tisztességes gondolkodású embereket, nem tagadom a fenti állításokat, inkább megvitatom őket — ahogy a francia mondja — »a rebours«.

A Psalmus Hungaricus tényleg az, aminek mondják, egy irredenta zenei munka. Lássuk azonban, hogy a szerzőjét felelősségre vonhatjuk-e a temesvári járásbíróságon? Azt hiszem, hogy nem. És ennek kifejezetten akadálya van. Az, hogy a szerzője elköltözött ebből az árnyékvilágból. A Psalmus Hungaricus szövegének irredenta magyar szerzője meghalt. Az idézést nem lehet kézbesíteni. A vád alá helyezett egyén Dávid király, más néven a zsoltáros, júdeai származású, lakhelye ismeretlen. Egy kissé régen élt, valamivel a trianoni békeszerződés aláírása és a kisantant megalakulása előtt. A Psalmus Hungaricus című közrendet veszélyeztető alkotást a betűvetés és olvasás tudományával otthonosak ismerik 55-ik zsoltár elnevezés alatt. Megzenésítette eddig nemcsak Kodály Zoltán nevezetű magyar egyén, hanem a francia Florent Schmitt és egy magát Mendelssohnnak nevező egyén, és még sokan mások, akiket nem ismer a temesvári rendőrség. De miért is nevezik az 55-ik zsoltárt Psalmus Hungaricusnak? Mert Végh Miklós kecskeméti lelkész fordította magyarra a XVI. században (a fordítás eredeti kézirata ma is a

* A cikket író karmester feltehetően a Marosszéki táncokra utalt. (A szerk.)

breslaui múzeum tulajdonában van) és zenéjét Kodály Zoltán, szintén magyar állampolgár szerezte. Ha pedig mindkét szerző magyar, hogy is nevezhették volna el ezt az annyira közismert zsoltárt Psalmus Japonensis-nek? De azért is nevezték Psalmus Hungaricusnak, hogy meg lehessen különböztetni Florent Schmitt vagy Mendelssohn munkáitól, akik ugyanezt az 55-ik zsoltárt zenésítették meg. De azért nem lehetetlen, hogy ez az egész dolog Dávid király 55-ik zsoltárával a magyar iredenta műve. Nem merem az ellenkezőjét állítani. És akkor tűzbe Dávid király zsoltáraival, de ne kíméljük Florentet és Mendelssohnt sem... Befejezésül legyen szabad megállapítanom, hogy a magyar irredentizmus szenzációsan meg van szervezve. Ha már Dávid királyt is rá tudta bírni arra, hogy a mi Bánátunkkal foglalkozzék és ennek sikerült cinkosává tenni Mendelssohnt, el kell ismernünk, hogy egy ilyen organizáció ellen, amely évezredes előrelátással dolgozik, nem elegendő a felszínes kultúrinformáció fegyvereivel küzdenünk.

Akik alaposabban akarják tanulmányozni Dávid király magyar irredenta mentalitását, vegyék meg magyar és német nyelven kiadott ismertető füzetét 25 lejért. Akiknek ez nem elég, vegyék meg még hozzá Dávid király zsoltárait, amelyeket eddig 35 nyelvre fordítottak le."

A szélsőséges sajtó által szított légkör ellenére Urlăţianunak az volt az óhaja, hogy a Psalmus Hungaricus bemutatóján jelen legyen a remekmű világhírű zeneszerzője, Kodály Zoltán is. Ezt a kívánságát Aurel Tămaşiu román impresszárió, a hangverseny egyik odaadó szervezője és rendezője — aki egyúttal mint újságíró is fel tudta mérni ennek „politikai" jelentőségét, a már úgyis kiélezett légkörben — egy határozott gondolattal (vallomása szerint — bár ez nem valószínű — saját elhatározására) valóra is váltotta. Aurel Tămaşiut* is sűrűn támadták „magyar barátság"-a, a magyar művészek rendszeres romániai szerepeltetése miatt. Éveken át megszokhatta ezeket a támadásokat, amelyekkel nem sokat törődött. Ezúttal is csupán az érdekelte, hogy a nagy magyar zeneszerző jelenlétével ünnepélyesebbé tegye a temesvári és aradi hangversenyt.

Aurel Tămaşiu néhány évtizeddel későbbi vallomásában az *Utunk* irodalmi folyóiratban (1972) így emlékezik vissza:

„[...] 1933. december 29-én pénteken, a következő táviratot küldtem Laurisinhoz, Budapestre: »Január másodikán este próba, harmadikán, szerdán délelőtt főpróba, este hangverseny Temesváron, csütörtökön hangverseny Aradon stop Kodállyal együtt szeretettel várjuk. Urlăţianu karnagy.«

A Kodálynak szóló meghívást csak udvariassági gesztusnak szántam és még csak meg sem említettem Urlăţianunak. Nem tartottam valószínűnek, hogy a Mester, aki jelen volt ugyan Londonban és Párizsban** művének bemutatóján, fáradtságot venne magának, hogy meghallgassa egy vidéki együttes produkcióját.

* Tămaşiu írta magáról: (Utunk) — 1923-ban kerültem Aradra, a bukareşti *Adevărul* és *Dimineaţa* című demokratikus napilapok Arad megyei szerkesztőjeként. De a hivatásomnál jobban érdekelt az irodalom és a zene. Egy maroknyian, románok és magyarok, összefogtunk, hogy ezt a két népet, kultúrájuk kölcsönös megismerése révén, még jobban megbarátkoztassuk egymással.

1924-ben már én szerveztem meg Bartók Béla második romániai hangversenykörútjának aradi, temesvári, nagyváradi, kolozsvári és brassói hangversenyeit, október 9. és 16. között, Brassóból, aztán Bukarestbe utazott, ahol a Filharmonia vendége volt.

** Az emlékező téved, a Psalmus párizsi bemutatójára Kodály távollétében, s csupán 1939-ben került sor. (A szerk.)

1933. december 31-én délután távirat jött Budapestről, a következő szöveggel: »Kedden délelőtt érkeztem Kodállyal együtt, Laurisin.«

Amikor elolvastam, mintha áramütés ért volna. Pillanatokig nem tudtam rendbe szedni a gondolataimat és felmérni Kodály személyes megjelenésének következményeit. Mert mint említettem, felhatalmazásom nem volt a szerző meghívására. Igaz, hogy ezzel a gesztusával Kodály a temesvári ősbemutatót nemzetközi esemény rangjára emelte, de ugyanakkor újabb tápot szolgáltattam a szélsőnacionalista sajtónak, hogy a *Psalmus Hungaricus* szövegébe belemagyarázott magyar irredenta jelleget még jobban kihangsúlyozza.

Néhány órányi habozás után mégis közölnöm kellett Urlăţianuval a távirat szövegét. Átadtam Urlăţianunak a magyar nyelvű táviratot Laurisin érkezéséről, és miután nem tudott magyarul, megkért, hogy fordítsam le, mert gyanús volt neki a táviratban szereplő Kodály név.

Mindent bevallottam és ezért a tényért, hogy a nevében meghívtam Kodályt, minden felelősséget magamra vállaltam. Válasz helyett szó nélkül, melegen megölelt.

Kodály jövetelének a híre, bár a lapokban nem jelent meg, futótűzként terjedt el a hangverseny szereplői és a közönség körében; Urlăţianu még egy próbát iktatott be, a még megmaradt jegyek órák alatt elkeltek.

Temesvár zeneszerető közönsége lázasan készült Kodály fogadtatására. Engem azzal bíztak meg, hogy kedden reggel a curtici határállomáson fogadjam a két vendégművészt.

1934. január 2-án reggel a határállomáson vártam a budapesti gyors érkezését. Az útlevél és vámkezelés után felkerestem a két művészt, és a Városi Zenekar nevében üdvözöltem őket Románia földjén. Egy óra múlva már Aradon voltunk.

Megkértem a Mestert, mesélje el, hogy sikerült ilyen rövid idő alatt vízumot szereznie:

— Laurisin barátom rábeszélésének engedve, és a szíves meghívásnak eleget téve — mondta Kodály —, elhatároztam, hogy elkísérem Temesvárra és Aradra, annál is inkább, mert még nem jártam Romániában. A Zeneakadémián az ünnepek miatt szünetelt az oktatást, és így néhány napi távollétemnek nem volt semmi akadálya. Az Akadémia egyik tisztviselőjének átadtam az útlevelemet és elkűdtem a román kultúrtanácshoz azzal a kéréssel, hogy szerezzen nekem vízumot Romániába. A kultúrtanácsos átvette az útlevelemet, bement az illetékes személyhez és egy kérdőívvel tért vissza, amelyet az útlevélbe beírt adatok alapján kitöltöttek, a hiányzó adatokat telefonon közöltem velük, és felhatalmaztam a küldöttemet, hogy a nevemben írja alá a kérdőívet. Két órába sem telt, és már birtokomban volt a beutazási engedély. Igen kellemesen lepett meg a kultúrattasé lekötelezően szívélyes eljárása [. . .] *[Moise Balta* volt. P. L. megjegyz.]

Kodály Zoltán interjút ad az aradi pályaudvaron

Kodály Zoltánt az újságírók várták az aradi pályaudvaron. Nemcsak azok siettek ki az állomásra, akiket a lapjuk az interjúval bízott meg, hanem jó néhányan, akik szemtől szembe látni kívánták a világhírű magyar zeneszer-

zőt. Mint a legfiatalabb aradi újságíró, én is jelen voltam, amikor az aradi pályaudvarra befutott a budapesti gyors — Kodály Zoltánnal.

Felszálltunk a vonatra. Engem a fiatal rajongók izgalma fogott el annak tudatára, hogy látni fogom Kodályt. Az egyik első osztályú fülkében ült Laurisin Lajos és Aurel Tămaşiu társaságában. Tămaşiu sorra bemutatta az újságírókat — közöttük engem is —, akiket a Mester igen barátságosan, de méltóságteljesen fogadott. A képekről valamennyien ismertük rendkívüli egyéniséget sugárzó művészfejét, de így, közvetlen közelről — legalábbis az én számomra, akkor — lenyűgöző volt: úgy éreztem, hogy egy nagy zseni, a maga élő valóságában tekint felénk. Előre engedtük a kötelességüket teljesítő kollégákat, és mi, többiek a folyosóra húzódtunk. Az *Aradi Közlöny* részéről *Csányi Piroska* — Csányi Mátyás színházi karmester és zeneszerző leánya, az *Erdélyi Hírlap* nevében — emlékezetem szerint — *Károly Sándor* író, újságíró beszélgetett a mesterrel.

Érdemes mind a két interjút felidézni.

Az *Erdélyi Hírlap* (1934. január 4-iki számában) *„Kodály Zoltán: Nincs modern és klasszikus zene..."* címen, *„Néhány perces beszélgetés az aradi állomáson a híres magyar zeneszerzővel, aki elítéli a pesti közönséget és azt hirdeti, hogy csak életképes és halva született muzsika létezik"* — alcím alatt a következőket olvassuk:

„A pesti gyors első osztályú fülkéjének kényelméből a fényképekről jól ismert arc tekint rám: Kodály Zoltáné. Szőke szakálla már őszbe vegyül, hajának egy-két fürtje leomlik magas homlokán. Gondolkozó fej. Megjelenésének méltóságteljes komolysága tiszteletet parancsol, alakjáról leáradó tekintélye azonnal igazolja, hogy különleges egyéniséggel állunk szemben. Társaságában a csütörtöki koncert érdekes szereplője: Laurisin Lajos, a budapesti Operaház kitűnő művésze, a rádióból még inkább ismert énekes, most előlép a stúdió világából, hogy személyesen ismerkedjék meg azzal a közönséggel, amely számtalanszor élvezte tenorját az éter hullámain keresztül. A csütörtöki koncert nemvárt eseménye: Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusának műélvezete mellé a rendezőség magát a szerzőt is bemutatja. A felcsattanó tapsok után maga Kodály Zoltán hajlik meg a közönség előtt. A mester, a szép népdalok zeneköltője, a magyar muzsika folkloristája még nem járt Aradon. Erről már ő maga beszél, amint lassan leteszi a kezéből azokat a kottákat, amiket tanulmányozott. Elsárgult öreg lapok. A muzsikus a vonaton sem tagadja meg önmagát.

Frissen és kedvvel, de óvatosan nyilatkozik.

— Nagyon kellemesen érintett a temesvári Zenebarátok Egyesületének meghívása, és örülök, hogy egyszerre nemcsak Temesváron, hanem Aradon is járhatok. Szándékom, hogy látogatásom felhasználom az itteni zenei élet szervesebb tanulmányozására. Érdekel az Önök zenei élete.

Megemlítjük, hogy Aradon régi tradíció a muzsika szeretete és filharmóniai egyesületünk, zenedénk nagy múltra tekinthet vissza.

— Tudom és értesültem arról is, hogy zeneiskolájuk az idén 100 esztendős. Értékes intézmény.

Most arról kérdezzük, amire vonatkozólag az ő nyilatkozata igazán mérvadó, hiszen a haladó szellemet kifejezésre juttató muzsikának ő a leghivatottabb művelője.

— Mi a véleménye a magyar zene jövőjéről és a modern muzsikáról?

— Elmondhatom, hogy sokkal nagyobb a termés, mint amennyit a közönség befogad, vagy be akar fogadni.

Hirtelen ingerült lesz a hangja:

— Csak elítélhetem a pesti közönséget, amely azt hiszi, hogy néhány koncert látogatásával eleget tett a zeneművészettel szembeni kötelezettségének. Ez nem lehet elég. Ön a modern zene iránti véleményemről érdeklődött. Modern zene? A zeneirodalom ilyen megkülönböztetést nem ismerhet el. A muzsikát nem szabad korszakokra osztani. A zene fejlődése állandó folyamat. Nincsen klasszikus és modern zene, csak életképes és halva született zene létezik.

— Min dolgozik most a mester?

— Részletesen erről nem nyilatkozom, mert sohasem mondom el. A lelkemben mindig ápolom néhány zenemű megszületését. De ne arra várjon a közönség, ami megszületik. Szívesebben venném, ha az iránt érdeklődne a publikum, amit már eddig komponáltam.

Itt elmosolyodik, ami nagy ritkaság, mert a beszélgetésének tónusa rendkívül komoly és méltóságteljes, mint amilyen a megjelenése. Kerüli a kedélyességet. Nem vártunk kielégítő választ a következő kérdésre, de mégis föltettük:

— Kit tart elődjének a magyar zeneirodalomban?

— Mi zeneszerzők, azt szeretnénk hinni, hogy nem mi követünk másokat, hanem mások követnek minket. Én bárkitől szívesen tanulok, legyen az élő vagy holt [...] Hogy azonban érdeklődésüket kielégítsem, kijelenthetem, hogy rokonszenvesen tanulmányoztam mindenkor Böhm Gusztáv magyar népdalait [...]

Az állomási óra mutatója közben vészesen közeleg ahhoz a ponthoz, amely a temesvári vonat továbbindulását jelenti. [...] A vonat megrázkódott. Ezzel az akkorddal véget ért az interjú.

Az *Aradi Közlöny* munkatársával — Csányi Piroskával — beszélgetve, mintha egy kissé közvetlenebbé vált volna, de továbbra is megőrizte tiszteletet parancsoló — lényéből áradó — magatartását.

A riport: *„Kodály Zoltán: Élt Aradon egy muzsikus, akit elődömnek ismernek el"...* címmel, *„Kodály Zoltán elítéli a modern zenei termékek egy részét — Amikor a világhírű magyar művész Aradon járt"* — alcímmel jelent meg (Aradi Közlöny, 1934. január 4.) az alanti szöveggel:

„[...] A budapesti gyorsvonat menetrendszerű pontossággal robog be az aradi pályaudvarra... A következő pillanatban már a kocsi folyosóján sietek végig s találomra benyitok az egyik fülkébe... Észre sem vettem eddig a hatalmas sárga füzet mögé elrejtőzött idősebb urat, aki a fülke sarkából mosolyog most felém. Ezüstbe hajló kis hegyes, sárgás szakáll, fürkésző, szigorú tekintetű szemek, magas, nyílt homlokra boruló szürkés haj, mély oldalválasztékkal és keskeny, nagyon keskeny, finom kezek. Az egész külsejében van valami professzoros, valami első pillantásra tiszteletet parancsoló, rendkívül impozáns vonás. Hiszen ez Kodály Zoltán, a modern magyar zeneművészet világhírű előharcosa, a székely néplélek nagy kutatója, a Psalmus Hungaricus megalkotója.

A következő pillanatban már megismerkedtünk, sőt nagyon hamar rá-

jövünk, hogy távoli rokonok vagyunk. A mester barátságos mosollyal mondja:

— Hiszen az édesapja a feleségem unokafivére! — aztán megindul az interjú:

— Mi a véleménye a modern magyar zene fejlődéséről? — kérdezem. Kodály megfontoltan válaszol, minden szót a fogai közül ejt ki:

— Fölösleges a zenéről véleményt mondani! Nagyon szeretném, ha általában kevesebbet beszélnének és írnának a zenéről s többet hallgatnák! A közönség sajnos ma azt hiszi, hogy elég, ha elmegy egy-két koncertre, véleményt nyilvánít róla és ezzel megtette a kötelességét a zeneművészettel szemben.

Súlyos elítélő véleménnyel van a mester a modern zenei termékek egy részéről:

— Több van már is belőlük, mint amennyit a közönség el tudna fogyasztani — mondja nagyon komolyan. — Zenei darabokat írnak ma is és írtak századokkal ezelőtt is, amelyek külsőségekben modernnek nevezhetők: mindenféle vad, disszonáns akkorddal tűzdelik tele őket, de hiányzik belőlük az életképesség. Talán ideig-óráig feltűnnek, de az emberek hamar elfeledik őket.

Megkérdezem, hogy ő, a modern zene magyar megalapítója, mégis melyik klasszikus mestert ismeri el bizonyos tekintetben elődjének, mire elmélyedő félmosollyal válaszol:

— Mi, zeneszerzők, szeretjük azt hinni, hogy senkit se követünk, s hogy bennünket fog majd az utókor követni. Nem vagyok követője senkinek, de szívesen tanulok mindig attól, aki érdekes vagy értékes útmutatóval szolgál a zene birodalmában. Lehet modern egy zeneszerző, ha háromszáz évvel ezelőtt élt is! Szerintem nincsen klasszikus, nincsen modern zene, csak zene van. A zene egy nagy folyamat, amit nem lehet korszakokra osztani, nem lehet boncolni és csoportosítani! Nem mondhatjuk, hogy »a modern zene«. 1917-ben vagy 1839-ben, esetleg 1934-ben kezdődik. A zeneművészetet én két csoportra osztom: életképes zene és halva született kompozíciók. Azok a zeneművek, amelyek nem fogják meg az emberek lelkét, amelyekben nincs fantázia, tartalom, eleven élet, azok halva születtek és sohasem élhetnek az emberek szívében.

Ezután saját magáról beszélt, elmondja, hogy nagyon régen, kisfiú korában egyszer járt Aradon, néhány napot töltött itt az édesapjával és csak arra emlékszik, hogy Aradnak van a világon a legszélesebb főutcája. Örül, hogy viszontláthatja Aradot, több évtized után is bizonyos benne, hogy meg fogja ismerni a széles főutcát. A Temesvári Zenebarátok Egyesületének meghívását szívesen fogadta és örömmel tett annak eleget, mert tanulmányozni akarja a temesvári és az aradi zenei életet.

— Milyen tervekkel foglalkozik az 1934-es esztendőre vonatkozólag? — kérdezem.

— A múlt esztendő nagyon eseménydús volt számomra. Az emberek valahogy örültek annak, hogy betöltöttem az 50-ik évemet és mindenfelé utazgatnom kellett. Nagyon sokat szerepeltem az elmúlt esztendőben a nyilvánosság előtt, éppen ezért az új esztendőben pihenni akarok. Nagyon fárasztó év van mögöttem. Fárasztó az ünnepeltetés, pedig annak, hogy ötvenéves lettem, én egyáltalán nem örültem.

Az emlékeim között nem volt még királyválasztás nálam — mondja mosolyogva. — Inkább az aradi zeneéletről szeretnék érdeklődni. Tudom, hogy százesztendős zenedéjük van és az aradi Filharmónia is szépen működik. — ... Azután mint akinek eszébe jut valami, hozzám fordul: Aradon élt egy elsőrangú muzsikus, akit bizonyos tekintetben elődömül ismerek el. Böhm Gusztávnak hívták és itt gyűjtötte össze a legszebb népdalcsokrot [...]

— Még egy kérdést: Mi az, amit nem ért el még az életben?

— Nem hiszem, hogy volna valami, amit még nem értem el, de azért én is azt fogom mondani az út végén, amit Beethoven: csak most szeretném kezdeni.

A vonat már nekiindult, sietve búcsúzom... utánam kiáltja:

— A viszontlátásra csütörtökön este az aradi Kultúrpalotában! — *Csányi Piroska.*"

Ünnepélyes fogadtatás Temesváron

Délután 5 órakor robogott be a vonat a temesvári pályaudvarra, ahol már jóval előbb népes tömeg gyűlt össze az illusztris vendég fogadtatására. Jelen volt a zenekar és a két dalárda valamennyi tagja, sokan családtagjaikkal együtt, a Zenebarátok Egyesületének küldöttsége, a román, magyar és német nyelvű sajtó képviselői, a városvezetőség küldöttei, Temesvár zenei és kulturális életének szinte minden számottevő tagja — valóban nemzetiségi különbség nélkül. Az egybegyűltek a délszaki növényzettel díszített és vörös kókuszszőnyeggel borított első osztályú váróteremben várták Kodály Zoltánt és Laurisin Lajost.

Leszállásukkor *Radu Urlăţianu fogadta* a két vendéget és elkalauzolta őket az első osztályú váróterembe, ahol több mint 200 ember szorongott. A belépő Kodály Zoltánt zúgó tapssal fogadták. A mestert láthatóan kellemesen lepte meg ez a nem várt meleg és bensőséges fogadtatás. Elsőnek dr. *Emil Grădinaru,* a város kultúrtanácsosa köszöntötte a vendégeket a hagyományos román „Bine aţi venit"-tel, majd magyarra fordította a szót. Ezután a zenekar és a temesvári közönség nevében a vendéglátó Radu Urlăţianu karmester mondott — francia nyelven — üdvözlő beszédet:

— „Itt most nem a román, nem a magyar és nem a német közönség nevében beszélek, ilyen különleges közönség itt nincs is, Temesvárnak nemzetiségi különbség nélkül csak temesvári polgárai vannak, akik büszkék erre a címre" —

mondotta többek között, majd így folytatta:

„Miután az Ön művét méltóságos uram, Európa úgyszólván valamennyi kultúrközpontjában a legnagyobb sikerrel és a legnagyobb lelkesedés jegyében adták elő, mi is megpróbálkozunk a mű előadásával, ha nem is azzal a tökéllyel, mint a nyugati zenekarok, de annál több szívvel és lelkesedéssel".

Ezután Artner Ally énekművésznő hatalmas piros szegfűcsokrot nyújtott át Kodálynak, aki meghatottan mondott néhány köszönő szót.

Sabin Drăgoi zeneszerző, a zeneiskola igazgatója köszöntötte meleg hangon a vendéget:

„A Román Zeneszerzők Egyesületének a nevében — amelynek Bartók Béla dísztagja — üdvözlöm Önt városunkban. Nagy megtiszteltetés Temesvárnak, hogy itt üdvözölhetjük a zene egyik világhírű mesterét" — mondotta többek között Sabin Drăgoi.

Kakuk János dr., a Magyar Dalárda elnöke a dalárda nevében üdvözölte Kodályt:

— „Méltóságos uram, szeretettel üdvözlöm a Magyar Dalárda nevében, mely feladatává tette, hogy a zene eszközeivel közelebbi lelki kapcsolatot teremtsen a két szomszédos nép fiai között..."

Kodály Zoltán rövid pár szóval válaszolt a beszédre:

„— Úgy látom — mondotta —, hogy itt olyan szép és nagy egyetértés uralkodik, hogy szinte azt gondolnám, a zenének itt csakis öncélt kellene szolgálnia. Folytassák azonban munkájukat a kitűzött cél értelmében és nagyon örülök, hogy ebben a munkájukban éppen az én egyik művem szolgál segítségükre. Nagyon köszönöm az Önök kiváló karmesterének, Urlățianu Radu úrnak, hogy fiatalos energiájának teljes latba vetésével előadásra tudta hozni a Psalmus Hungaricust."

Kodály szavai után *Dippert Tade* zenetanár a zenekar tagjai nevében beszélt, majd *Ion Bancilescu* román újságíró lépett Kodály Zoltán elé és francia nyelven a román újságírók tiszteletét és üdvözletét tolmácsolta. Ezután *Sárkány Gábor*, a Népkisebbségi Újságírók Szervezetének elnöke, továbbá *Braun Dezső* a Dom kórus karnagya, a kiváló zenekritikus, *Tietz Sándor*, a német Schubert Liederkranz dalegylet, *Konovics Pavel* a szerb dalárda nevében mondottak meleg hangú köszöntőket.

Kodály Zoltán meghatottan hallgatta a különböző nyelven hozzá intézett üdvözléseket, amelyekre megilletődött hangon — röviden, de sokatmondóan válaszolt. Megköszönte a meleg fogadtatást, majd többek között a következőket mondotta:

„Amint látom, itt tökéletes a lelkes harmónia. Sohasem hittem, hogy a zenének ilyen hatalmas ereje van [...] Kérem Önöket, hogy őrizzék gondosan ezt a drága kincset, a zene által megteremtett harmóniát."

Ez a bensőséges fogadtatás élénk kifejezője volt annak, hogy a Bánát fővárosának muzsikustársadalma mennyire átérezte az esti hangverseny nemes célkitűzésének jelentőségét és ebben milyen nagy szerepet tölt be a magyar zene halhatatlan géniuszának jelenléte. Kodály Zoltán is a maga teljességében átérezte ezt, erre vallanak az ott elhangzott szavai.

Megjegyezni kívánjuk, hogy a Kodály Zoltán válaszát a *Déli Hírlap* (1934. január 5.) más fogalmazásban közli, kiemelve: —

„— Lehetséges, hogy a zene az, amely az embereket itt közelebb hozta egymáshoz, de amint én látom, Temesvárott a nemzetiségek igen békésen megférnek, itt már megtörtént a közeledés és ha tényleg a zene az, amely Önöket közelebb hozta egymáshoz, úgy szívből kívánom, hogy ezt a jó viszonyt a zenével tovább is ápolják."

[Minden valószínűség szerint az előző szöveg a hiteles. — Szerző megjegyz.]

A lap végül megjegyzi: *„Kodály Zoltán szigorúan betartja vegetáriánus életmódját és mint kíséretének egyik tagjától hallottuk, a tegnap esti előadás végéig egész napi tápláléka hat olajbogyó volt, amit az aradi pályaudva-*

ron fogyasztott el, miközben egy ottani újságírónőnek mondta tollba impresszióit."

Kodály Zoltán ezután a Ferdinand szállóbeli lakására hajtatott, majd rövid pihenő után átment a színházba és részt vett a zenekar főpróbáján. A zenekarral meg volt elégedve és csak néhány apró megjegyzést tett Urlăţianu karmesternek.

„Munkatársunknak itt volt alkalma a mesterrel néhány szót beszélni — olvassuk a *Temesvári Hírlap*ban (1934. január 5.) — A sötét nézőtér egyik hátulsó zsöllyesorában ül Kodály Zoltán. A zenekar játszik, a pianórészek áhítatos csendjében még a lélegzetvételt sem hallani. Kodály előredőlt felsőtesttel figyel a zenekarra. A sötétben csak két ragyogó szemét látni: úgy tükröződik benne a színpad fénye, mint a zenekar játékában az ő nagy lelke.

Urlăţianu lekopogja a próbát. Kodály a zsöllyébe süpped, még a tekintete is megváltozik, amint elhallgattak a zene hangjai...

— Méltóságos uram, hogy van megelégedve a zenekarral? — kérdezzük.

Kodály a távolba révedez, szája körül fáradt mosoly játszik:

— Kérem, jó ez a zenekar, igazán jó a zenekar és a karmesterük minden dicséretet megérdemel [...]

Autogramot kérnek tőle, kérdéseket intéznek hozzá, faggatják, udvarolnak neki — minden olyan durvának tűnik. És ő szívesen ad autogramot, hagyja magát rajzolni, válaszolgat a kérdésekre, de aki szemébe néz, az jól tudja, hogy dehogyis van ő most itt: a zsidó költőkirály és királyi költő világában kalandozik valahol távol, nagyon távol, ott, ahol nem kérnek autogramot, nem rajzolják le az embert és nem kérdezik, hogy hideg volt-e az úton?"

A *6 Órai Újság* (1934. január 5.) kiemeli Kodály Zoltánnak jelentőségteljes szavait: „Úgy látom, hogy itt már nincs szükség a lelkek harmóniájának megteremtésére, mert a zene ebben a városban egy táborba gyűjtötte a románt, magyart és németet. Kívánom, hogy őrizzék meg továbbra is a zene révén ezt a szívélyes együttműködést biztosító békességet [...]" „[...] Kodály szerdán délután a főpróbán is részt vett a színházban és itt még néhány útbaigazítást adott Urlăţianu igazgatónak a Psalmus Hungaricus hű interpretálása érdekében ,majd az esti hangverseny kezdetéig szállóbeli szobájába vonul visszsza [...]"

A felejthetetlen hangverseny

És eljött a várva várt ünnepi hangversenyest. A színház nézőtere zsúfolásig megtelt közönséggel. A temesváriak az idejére sem emlékeztek annak, hogy hangversenyen mikor volt ilyen zsúfolt ház. A nagy múltú, zenei hagyományokkal rendelkező város társadalmának minden rétege ott volt, hogy tanúja legyen a nem mindennapi zenei eseménynek. A nagy élményt váró, zsongó izgalom forró ünnepi hangulata töltötte be a termet, s ez fokozódott, amikor Kodály Zoltán megjelent a páholyban. A közönség felállva, hosszasan tapsolt a mesternek. Nemcsak az itt összegyűlt zenekedvelők nagy tábora, hanem a hatóságok képviselői — mint: többek között Oprescu hadosztályparancsnok, Emil Grădinariu városi kultúrtanácsos stb. —, továbbá a román írók és újság-

írók, akik a román, magyar, német, szerb nemzetiségű közönséggel együtt zajos tapssal fejezték ki tiszteletüket a világhírű mesternek.

Nagy taps fogadta — a nemzetiségi különbség nélkül — nagyra becsült és szeretett Radu Urlăţianu karmestert, akinek ez a gyönyörű, ünnepi est köszönhető. Intésére felcsendültek George Enescu I. Román rapszódiájának hangjai. Utána dübölgő taps. Ezt követően a színpadra felsorakozott a német kórus tagjaival bővített Magyar Dalárda, majd megjelent a színen Laurisin Lajos budapesti énekművész, az est szólistája, Urlăţianu karmester... és ismét zajos taps tört fel a nézőtéren. Urlăţianu a zenekar felé fordult és kezdésre intett. Feszült és rendkívüli ünnepi pillanat volt ez. „Szikár alakja — idézzük Cseresznyés Sándort — a hatalmas zenekar fölé emelkedett. Széles, nyugodt mozdulatokkal vezényelt, a jobb proszcéniumpáholyban pedig ősz hajú férfi figyelte..."

A zenekar, a kórus, a szólóművész — és elsősorban Urlăţianu karmester — nagyszerűen helytállott és méltóképpen tolmácsolta a nagy magyar zeneszerző remekművét.

A Psalmus Hungaricus lenyűgöző hatást keltett. Elhangzása után fergeteges tapsvihar zúgott fel, amely percekig tartott. Urlăţianu karmester Kodály Zoltán felé fordulva mélyen meghajolt. A zeneköltő — akinek előzőleg elmondtak mindent ennek a megszállott karmesternek gigászi küzdelmeiről egy félelmetes klikk ellen — felment a színpadra, csöndesen átölelte Urlăţianut s csak annyit mondott: *„Nagyon szépen köszönöm, fiam."* Majd melegen kezet szorított. Utána Szegő Ferenccel, a kórus karnagyával, Laurisin Lajossal, a tenorszóló nagyszerű tolmácsolójával fogott kezet, majd a tombolva tapsoló közönség felé fordulva meghajolt.

A közönség szűnni nem akaró tapssal, felállva ünnepelte a remekmű szerzőjét és tolmácsolóit. Ugyancsak ünnepi hangulatban folytatódott a hangverseny második része is, amelyet Kodály Zoltán nagy figyelemmel hallgatott végig.

I. Alexandru Russo — a temesvári román zenebarát — a Zenebarátok Egyesületének egykori titkára — huszonnégy évvel e hangverseny után, Kodály Zoltán 75. születésnapja alkalmából, a temesvári *Szabad Szó* 1958. január 4-iki számában visszaemlékezést írt a nagy jelentőségű hangversenyről:

„[...] A nagyzenekarra, vegyeskórusra és tenorszólóra írt Psalmus Hungaricus muzsikája időszerű zenei nyelven szólaltatta meg — Végh Mihály kecskeméti, XVI. századbeli költő archaikus fordítása nyomán — a külső és belső ellenségtől nyomorgatott magyar nép jakiáltását. A Városi Színház proszceniumpáholyában helyet foglaló Kodály Zoltánt körülvették a bánsági zeneélet jelesei, élükön Sabin Drăgoival. A nézőtér zsúfolásig megtelt lelkes, rajongó, békére és a népek egyetértésére vágyakozó közönséggel, amely soha nem látott ünneplésben részesítette a nagy zeneszerzőt. A műsor minden egyes száma, annak sajátosságait kidomborító tolmácsolásban, együttérzést ébresztett a hallgatóságban mindaz iránt, ami szép és emberi egy nép lelkületében. A Psalmus Hungaricus kiemelkedett bámulatos újszerűségével. Modern muzsika, amely ősi népdalok témáiban gyökerezik. A kórus, akárcsak az antik görög tragédiában, maga a nép hangja, azzal a különbséggel, hogy szerkezete polifon. Mint az oratóriumban, itt is találkoznak az epikai, lírai és drámai elemek. A mesteri hangszerelés egyforma, meggyőző erővel fejezi ki a bánatot

és a menekvés reményét. Kodály remekműve élményszerűen hatott a két világháború közötti évtizedek formalizmusától és dekadentizmusától megcsömörlött temesvári közönségre [. . .]"

Kodály Zoltán a Pasalmus Hungaricus átütő sikerű bemutatója után fogadta a *6 Órai Újság* munkatársát, akinek a következőket mondotta:

„Már sok helyen, szerte a világ nagy metropolisaiban hallottam a Psalmus Hungaricust, de őszintén ki kell jelentenem, hogy a temesvári előadás felülmúlta minden várakozásomat. Külön dicséretes ez a nagy munka, amelyben fő érdeme Urlăţianu román karnagy úrnak van, hogy ezt valóságosan nemzetközi — román, német és magyar tagokból összeállított zene- és énekkart ilyen rövid idő alatt ennyire össze tudta fogni. *Tetszéssel emlékezett meg még a mester* — írja a lap — *Enescu román rapszódiájáról*, amelyet bevezetőül adott elő a Zenebarátok és a Városi Szimfonikusok egyesített zenekara. Kodály Zoltánt nagyon kimerítette a hosszú utazás, ez a valóságos diadalút, amelyben a zene fanatikusai már a román határtól kezdve részesítették. Az előadás után mégis örömmel jelent meg a Grădinariu Emil kultúrtanácsos által tiszteletére rendezett banketten, ahol igen meleg és szívélyes ünneplésben volt része."

A román kultúrtanácsos díszvacsorája Kodály Zoltán tiszteletére

Hangverseny után Emil Grădinariu városi kulturális tanácsos díszvacsorán látta vendégül Kodály Zoltánt, Laurisin Lajost meg egy szűkkörű társaságot, amelynek fennmaradt tanúsága egy fényképfelvétel, amelyet Aurel Tămaşiu inmpresszárió, a hangverseny egyik szervezője készített.

Erről az intim hangulatban lezajlott vacsoráról a *Déli Hírlap*ban (F. szignóval: Flaneur) — 1934. január 6. — a következőket olvassuk: *„Az antialkoholista és vegetáriánus Kodály megható ünnepeltetése örömére húst evett és bort ivott a magyar—román kultúrmegértésre ürítve poharát"* — címen:

„A káprázatos sikerű hangverseny után egy kis társaság igyekezett ki sietősen a Józsefvárosba, hogy Grădinariu Emil kultúrtanácsos meghívására, az ő vendégszerető úriházában ünnepelje a fehér asztal mellett Kodály Zoltánt, a nagy zeneköltőt és az est másik illusztris vendégét, Laurisin Lajost, az énekest. Kodály különben sem rajong különösebben sem a társaságért, sem az ünneplésért. Magános nagylélek, aki halandó társai helyett inkább a múzsával társalog. Szemei, ezek a nagy, tiszta kék szemek, amelyek olyan sötét ibolyaszínűek, mint csúcsíves templomok üvegablakain a régi szenteké — ezek az áttetszően tiszta szemek állandóan befelé néznek, szüntelen az emberiség örök nagy útját kémlelik. Arca szakasztott olyan, mint Krisztusé Pilátus előtt, ahogy őt Munkácsy fehér leplében megfestette. Kodályról is valami ilyen nagy lelkies elvonatkozottság árad — mit akartok ti profánok, az én világom nem ebből a világból való. Igen, az ő valósága a zene, de az is már érzéki határokon túl, ahogy az a magas fokú egyenletekbe, már szinte a matematika végtelen esetlegességekkel bíró misztikumába árad.

A hűvösvölgyi aszkéta — így hívják Kodályt Budapesten, mert teljesen elvonulva él az emberek világától. És most itt ül az aszkéta az asztalnál, kissé zavartan a szeretetteljes arcok között, de máris valami meghitt vidámság

ömlik el komoly arcán. Kellemes meglepetéssel látja, hogy magyarok és románok ennyien együtt vannak és egyetértenek a kultúra megbecsülésének gondolatában. Román beszédek hangzanak, magyar beszédek hangzanak, és mégis egyetlen harmóniába olvadnak a különböző idiómájú szavak. Kultúrharmóniába. Aztán eszébe juthat a mesternek az a bensőségteljes üdvözlés a színházban is, amit a leghangosabb vastapson túl is csak szív adhat a szívnek és Kodály most már valóban jókedvű, meghitten vidám.

Persze egy ilyen végtelenül komoly embernek a kedve is más, mint másé. De az aszkéta, aki hat olajbogyót ebédel és soha nem iszik mást, mint vizet, most valami egészen rendkívülire határozta el magát apostoli vidámságában. Nemcsak a köritékekhez nyúlt, hanem megevett egy falatka húst is, sőt mi több, bort is ivott. Ohó! Ne tessék valami széles poharazásra gondolni. Azt már mégse. Ő azt egészen másképp csinálta. Elővette a teli vizes poharat és abba végtelen óvatossággal a borospohárból becsepegtetett vagy húszcseppnyi bort. De ezt aztán meg is itta fenékig.

Akárhogy volt, bármiképp tamáskodjanak is a vegetáriánusok és az antialkoholisták. Kodály húst evett és bort ivott. Mi vagyunk a tanúk. A bájos háziasszony pedig büszke lehet. Ez még csak nála történt meg, ő megélte a titkot — hogyan mulat Kodály. Igen, Kodálynak olyan széles lett a kedve — ez sem igen történt meg —, hogy még beszédet is mondott. Nem csiszolt szóvirágokat mondott, csak nagyvonalú igazságokat. Gránitból valót. Az erdélyi lélekről beszélt. És arról, hogy akik egy darab földön élnek, bármilyen is a nemzetiségük, kell hogy legyen egy összefogó kapcsuk, egy közös kultúrgondolatuk. És beszélt a kultúrtiszteletről, amely az embertisztelet és a gyakorlati megértés egyetlen biztos átmentő hídja.

A megértés és egy tisztult szemlélet zavartalan szimbóluma volt ez a szép est, akaratlanul is példázata annak, hogyan képzelhető el mélyebben, igazabban és őszintébben egy átértett és tisztelt sorsközösség. (*F*)"

A banketten számos pohárköszöntő hangzott el. Valamennyien éltették a mestert, aki látogatásával megtisztelte a várost. Egyöntetűen hangoztatták — a román, magyar, német felszólalók —, hogy személyes jelenléte rendkívüli jelentőségű. *I. Alexandru Russo* — a Zenebarátok Egyesületének egyik vezetője, aki jelen volt ezen a vacsorán, egy — évtizedekkel később írt — visszaemlékezésében (*Szabad Szó*, Temesvár, 1958. január 4.) többek között írja:

„A társaság poharat emelt a román—magyar baráti közeledés alapján gyümölcsöző együttműködésre. Kodály Zoltán kijelentette, hogy továbbra is hozzá óhajt járulni a két szomszéd nemzet közeledéséhez, majd így szólt: »Most értem, miért hangoztatja Kós Károly író, hogy a magyarországi magyarok kevésbé értik meg az erdélyi magyar lelkét, mint a románok. Az a harmónia, amelyet itt láttam, nemsokára általánossá fog válni a szomszédos országokban is.«"

Asztalbontás után közel hajnalig maradt együtt a társaság. Közben Kodály Zoltán, Laurisin Lajos, Radu Urlăţianu, Sabin Drăgoi, dr. Emil Grădinaru — a házigazda — Szegő Ferenc és Aurel Tămaşiu egy másik szobába vonultak vissza, hogy megtárgyalják a Budapestre tervezett cserehangverseny ügyét. Abban is megállapodtak, hogy ezen a budapesti hangversenyen mutatják be (ősbemutatóként) Sabin Drăgoi legújabb művét. Kodály Zoltán

rendkívül szükségesnek és fontosnak tartotta ennek a hangversenynek a megrendezését, kijelentette: közbenjár annak érdekében, hogy ez — a temesvárihoz hasonlóan — a célnak megfelelően, ünnepi keretet kapjon.

Sajnos, erre a hangversenyre már nem került sor.

Sajtóvisszhangok

A temesvári sajtóban terjedelmes kritikák jelentek meg a hangversenyről.

A *Temesvári Hírlap*ban (1934. január 5.) *„Szimfonikus hangverseny — Kodály Zoltán Zsoltárának első romániai bemutatója a mester jelenlétében"* — címen Braun Dezső, a kiváló zenekritikus a következőket írta:

„Temesvár zenekultúrájának vannak piros betűs eseményei. Világrelációban is a legjelesebbek és a legelsők jártak e rögön, ahol a zenekultúrának ősi gyökerei vannak. Nemcsak az előadóművészet fejedelmei, hanem az alkotók legelsőbbjei sugározták be e várost szellemiségük és nagyságuk öt földrészt átfogó fényével. Liszt Ferenc volt az első, aki a zenekultúra nagy eseményének piros betűs ünnepi sorozatát megnyitotta. Utána Brahms jegyezte be nevét e bánsági metropolis kultúremlékei közé és azután folytatólag a klasszikus formaművészetnek jelenleg két legnagyobb mestere, Bartók Béla és Kodály Zoltán jöttek e város falai közé, hogy az utóbbi évtizedek vajúdó zenekultúrabeliségét egy napra megszépítsék, szellemükkel és tekintélyükkel új impulzust adjanak, serkentő lendületet a súlyos idők közepette.

Ünnepi ódával kellene köszöntenünk Kodály Zoltánt, aki ma az európai zeneművészet nagy történelmi ívelésében azt a zenei klasszicizmust képviseli és jelenti, amit Haydn, Beethoven és Mozart tegnap jelentettek. Mert kétségtelen, hogy a Haydn—Mozart—Beethoven-féle klasszicizmus óta Kodály Zoltán és Bartók Béla a klasszikus formaművészetnek legnagyobb mesterei, Kodály Zoltán a magyar zenei nemzeti munkának Arany Jánosa. Az ősi magyar mítoszt emelte ki évszázados letargiájából Arany János és az ősmagyar zene evangéliumát mentette meg Kodály Zoltán.

Ha a magyar műzene történeti fejlődését nézzük, akkor meglátjuk abból, hogy magyar műzenéről Kodály Zoltánig beszélni sem lehet. Mert ami Kodály előtt volt, ezt a magyaros műzene korszaka öleli fel és csupán az ősgyökerű és hamisítatlan népdal volt a magyar zenekultúra egyetlen tiszta értéke, ami a fiatal Kodály idején tulajdonképpen megvolt.

Erkel Ferencet, Ruzicska »Béla futása« című operáját serkentette magyaros műzene megírására. Liszt Ferencet pedig Erkel »Hunyadi László«-ja inspirálta rapszódiák megírására. Kodály Zoltán az ősforrásból a magyar népdal lelkét szívja fel, belenyúl a magyar nép zeneiségének legmélyére és onnan emeli ki az évszázados ősi kincseket. Úgy Kodálynál, mint Bartóknál a forma lényegét nem a részlet, hanem az egész adja meg.

Negyven évvel ezelőtt még Horváth Lázárnak a »Honderű«-ben írt tanulmányát idézték és hittek abban, hogy Hunyadi László szerzőjének köszönheti a nemzet a magyar műzenét. Ma pedig ott tartunk, hogy Kodály Zoltánon keresztül látjuk meg Horváth Lázár súlyos tévedését. A magyar műzene kultúrhangját Kodály Zoltán ütötte meg az Erkel-ferenc-i magyaros műzenével szemben.

Az európai zeneművészetek egyik legnagyobbika, a Magyar Zsoltár zenei megalkotója eseménnyé avatta nagy művének első romániai bemutatóját azzal, hogy nemcsak a lelkét küldte el hozzánk, hanem, eljött közénk személyesen. A Magyar Zsoltár tízesztendős és tíz esztendeje annak, hogy e műve révén nemzetek költőjévé lett. Zürichi bemutatója óta a Zsoltár közel 100 városban és 20 államban került a népek minden nyelvén előadásra. A magyar géniusz iránti hódolatunk talán akkor volna igazán méltó és teljes, ha jelentőségét európai vonatkozásban a maga egészében méltathatnánk, hogy lássa és tudja meg mindenki, miért nagy és a legnagyobbak egyike Kodály Zoltán, ki nekünk ünnepet avatott a tegnapi estén. Mert van Kodálynak még egy »Háry [!] Jánosa« is, amely győzelmeinek koronája. Gyermekkórusai, népdalfeldolgozásai, csellószonátája és még sok egyéb értékes termése, amelyek egyenként teszik utolérhetetlenné az ő csodálatos művészetét. A Magyar Zsoltár a világ négy táján ma az általános csodálat tárgya.

A Kecskeméti Végh Mihály XVI. századbeli költő szövegére írott kóruskompozíció a helybeli szimfonikus zenekar és a Magyar Dalárda egybefogásából került bemutatásra. Már ez a nemes elhatározás is megérdemli a tiszteletadást. A mű előadásbeli része is zökkenőmentes volt. A kompozíción végigvonuló tenor magánszólamot Laurisin Lajos énekelte. Szinte költőien nemes volt ez a pátosz nélküli énekhang, mely a Zsoltáron végigvonult... A Magyar Zsoltár rendkívül mély hatást váltott ki és a közönség a mű alkotómesterét hosszan és melegen, úgyigazán, szívből ünnepelte. A különben is rendkívül érdekes és színvonalas zenekari estnek a Zsoltár volt a koronája. Enescu Román Rapszódiája, úgyis mint orkeszter teljesítmény és úgy is, mint kompozíció, elsősorban említendő még a Zsoltár mellett [...]"

A zenekritikus a továbbiakban a műsor többi részével foglalkozik, majd így fejezi be: „... Urlăţianu Radu, mint mindig ezen az élményes estén is ízléses és biztos kezű dirigensnek bizonyult. Az utóbbi évek egyik legmelegebb hangversenyestje volt a tegnapi, mely mint egy nagy élmény véződött a zsúfolt színház közönsége szívébe." *Braun Dezső.*

A *Déli Hírlap* délutáni újságban *Flaneur* aláírással (dr. Bechnitz) *„A Psalmus Hungaricus bemutatója Temesvárott, Kodály Zoltán a mű szerzőjének jelenlétében"* — címmel a következőket írja:

„Történelmi jelentőségűvé magasodott a temesvári szimfonikusok ünnepi hangversenye a városi színházban, a zeneművészet aranykönyvében örökül meg ez az est, amelyen Kodály Zoltán jelenlétében bemutatták a Psalmus Hungaricust. Időszerűtlen volna már ezt a művet ismertetni, mely zürichi bemutatója óta végigrohant az egész világon, hogy megdöbbentő kórusaival, gigantikus zenei tömegeivel az egyetemes magyar fájdalom prófétai harsonája legyen. A Psalmus Hungaricus tulajdonképpen a magyar sorsszimfónia, ahogy a török idők felperzselt falvaitól a búsongó kuruckorszakon keresztül egészen máig fellángol benne minden seb és vérzés, egy küldetésszerű képzelőerő mágikus fénye. Ilyen művet száz évben egyszer írnak, az ilyen mű olyan, mint az antik eposz, amely mögött szüntelen ott vonul beláthatatlanul a nép, még azok is ott menetelnek, akik meghaltak már rég.

A szimfonikus zenekar és a Magyar Dalárda vállalta a gigászi munkát és minden erejével igyekezett felemelkedni Kodály Zoltán megihletett magasságaiba. Kitűnő segítő volt ebben a munkában Laurisin Lajos, a magyar királyi

operaház tagja, aki ideális szépségben tolmácsolta a tenor magánszólamot. Később még Carmen virágáriáját is elénekelte a gyönyörű hangú művész oly zúgó tapsvihart aratva, hogy meg kellett ismételnie a dalt. Bevezetésül Enescu román rapszódiáját játszotta a szimfonikus zenekar, a nagy hegedűsnek ezt a világszerte ismert kompozícióját, mely úgy elgondolásban, mint egészen különös hangszerelési szépségeiben egyik legértékesebb műve ennek a bámulatosan sokoldalú és a zene minden ágát egyformán uraló nagymesternek. Artner Ally Kurt Pahlen Néger dalainak széphangú és tökéletes stílbeli előadásával hatalmas sikert aratott. A sürgető tapsviharok után így egy ófrancia pásztordalt adott még ráadásul, a legtisztább francia charme-val és gráciával juttatva diadalra a kecses zenei csecsebecsét.

A Magyar Dalárda Lányi Petőfi-dalát énekelte igen lelkesen, majd Blancafort szimfonikus költeményét is hallhattuk, ezt a némileg színtelen művet, amely nem fogott meg bennünket különösebben. Annál elementárisabb élmény volt számunkra Glazunov magas izzású Styenka Razinja, melynek oroszos népi erejét és ragyogó színdússágát valóban bámulatos forrósággal keltette életre Urlăţianu Radu vezénylőpálcája. Ezt a művet kár volna félretenni. Még egy-két próba és a szimfonikusok bármikor reprízben is büszkélkedhetnek kitűnő munkájuk eredményével. A Magyar Dalárda magánszámát Szegő Ferenc vezényelte, ugyancsak ő végezte a Psalmus Hungaricus kórusrészleteinek nehéz betanítási munkáját is. Az est dirigense Urlăţianu volt. És övé volt az est megvalósításának terve is. Az eredménnyel meg lehet elégedve. Néhány hónap alatt magas színvonalra emelte Temesvár züllésnek induló hangversenyéletét, ez a rendezése viszont olyan zenetörténelmi jelentőségű volt, hogy egészen Brahmsig kell visszamenni, hogy klasszikus mását találjuk Temesvárott.

A közönség természetesen zsúfolásig megtöltötte a színházat. Még a széksorok között is ember ember hátán tolongott, áhítattal hallgatva a hangversenyt. Midőn azután a város virágcsokrával Kodály Zoltán megjelent az első emeleti páholyban, olyan elementáris erővel tört ki az ünneplés, hogy a nagy zeneköltő kénytelen volt lejönni a színpadra és onnan fogadni a közönség szűnni nem akaró tapsviharát. (Flaneur)."

A *6 Órai Újság* (Franyó Zoltán lapja) — 1934. január 5. — szintén a szokottnál hosszabb kritikát közölt *„Rendkívüli szimfonikus hangverseny"* címen:

„Nagy napja volt Temesvárnak. Díszhangversenynek beillő, nagy gonddal összeállított műsor pergett le a tegnap esti rendkívüli szimfonikus hangversenyen, amely mint vakító briliáns ragyogott ki a zenés ünnepségek tengelyéből [...]

[...] Sokszor halljuk napjainkban új világ, új kultúra, új zene hajnala dereng. Ennek az új zenének előhírnöke: Kodály Zoltán. Útmutatóként állott élére egy új zenei iránynak, melynek határait ma még nem is sejthetjük, de tudjuk, hogy egészséges és elhasználhatatlan erőket, új kincseket visz magával. Psalmus Hungaricusára — erre a csodálatos muzsikára felfigyel mindenki. Hangjaiban soha nem álmodott ősi és friss kulturális erők szabadulnak fel. Ősi erők ezek, amelyekben sokáig csak romboló, barbár muzsikát láttak. Ma már Kodály zenéje megmutatta, hogy a legmagasabb kultúrára hivatott építőerő. És éppen ezért az ő zenéjének világra szóló és egyedülálló jelentő-

sége van, mert elvezetett bennünket az emberi lélek legirdatlanabb részeibe és rávilágított azokra és mi ámulva láttuk, mit rejt magában a »vadon«. Ennek a fiatal zenei iránynak, amely még csak most teszi első önálló lépéseit, Kodály egy olyan hatalmas épületet emelt Psalmus Hungaricusával, amely a jövő zene éjszakájában vezérlő csillagként ragyog, amelyet semmiféle felhő nem tud eltakarni a tiszta zene egén. Töretlen sugarú fénye pedig beragyogja tüzével az egész zenei horizontot.

Vokális zenekultúránk terén a Temesvári Magyar Dalárda viszi a vezetőszerepet. Ez a kitűnő együttes... Szegő Ferenccel az élén a Psalmus Hungaricusban való közreműködéssel örvendeztetett meg bennünket. Olyan gondosan kidolgozott, lélekkel teljes tolmácsolásban hallottuk e nagy művet, hogy vele kapcsolatban a Magyar Dalárda újabb nagy fejlődését kell megállapítanunk. Olyan fellegvára a zenei szépségeknek, melyet nem lehet mindjárt az első rohamra bevenni. Már az is óriási eredmény, hogy Szegő — ki a kórust betanította, mindjárt első offenzívájával rést tudott ütni azon a kínai falon, melyen századunk zenei óriásának forradalmi frisseséggel ható muzsikáját hozta. A közönség az ünnepi hangulat mámorával köszönötte az erre az alkalomra városunkba érkezett mestert: Kodály Zoltánt, ki forró elismerésének és sikernek volt osztályrészese [...]

[...] A magyar zenei élet ünnepelt sztárja: Laurisin Lajos volt az est férfi szólistája. Egy életre szóló élményt ajándékozott nekünk a Psalmus Hungaricus szólópartijának interpretálásával, amely valóságos apoteózisa volt Kodály grandiózus költészetének. A magánszólam itt a legdrámaibb éneklést kívánja meg, mert dialektikus és dinamikus egyúttal és a ritmikus veleérzésnek kifogástalan változatosságát követeli, amely a hangnak olyan modulálóképességét és készségét tételezi fel, ami csak az egész nagyoknál lelhető fel. [...]

[...] Az ovációk kimagasló figyelme Urlăţianut illette, ki művészi érzékével és magas zenei intelligenciájával a rendelkezésére álló kiváló együttes tagjaival együtt pár héten keresztül összefogva legjobb tudásukat vitték bele a művek kidolgozásába, hogy azokat híven hozhassák Temesvár zeneértő, művészlelkű közönsége elé. Elmondhatjuk, hogy ez teljes mértékben sikerült is." (Aláírás nélkül.)

Nemcsak a temesvári lapok, hanem a más erdélyi városokban megjelenő magyar újságok is jelentős kulturális értéket tulajdonítottak a temesvári hangversenynek. A Kolozsváron megjelenő *Keleti Újság* (1934. január 6-i) beszámolójában kiemelte Sabin Drăgoi üdvözlő szavait, aki a Román Zeneszerzők Egyesülete nevében köszöntötte Kodály Zoltánt, hangsúlyozva, hogy: „Kodály megjelenése igen nagy megtiszteltetés". A lap közli Kodály Zoltán válaszát is, amelyben a mester az együttélő nemzetiségek békés megértéséről szólott.

Támadások lavinája

Osztatlan volt a siker, de a szélsőséges sajtó tovább folytatta, mi több, fokozta a támadást Radu Urlăţianu ellen. Ebben a mérgező hadjáratban a *Vestul* című lap vezetett, követte a Ţara, a Generaţia Noua és más lapok.

A temesvári *Vestul* című lap 1934. január 6-i számában, közvetlenül az ünnepi hangverseny után, az első oldalon, háromhasábos cikkben foglalt állást a Psalmus Hungaricus ügyében. Bevezetőül — képmutatóan — a népek közti barátság ápolása mellett szól, majd váratlan fordulattal azzal a váddal hozakodik elő, hogy Kodály Zoltán temesvári fogadtatása és meleg ünneplése nem a zenekedvelők megnyilatkozása volt, hanem a magyarországi soviniszta propaganda hatásának következménye, majd így ír:

„Egyetlen következtetést vonhatunk le: a románok, az igazi románok hirdessenek bojkottot... a kölcsönös megismerést szolgáló kapcsolatokat mi bánságiak ezeréves távlatból mérjük fel... Nemzetközi a művészet? Igen, tudjuk, de a magyarok művészete soviniszta. Öncélú lett, nem egyéb, mint eszköz. Ezért a koncerten elhangzott tapsokra csakis utólagos pfjuzással válaszolhatunk."

Egy másik temesvári lap, a *Ţara* ugyanaznap (1934. január 6.) szintén az első oldalon közöl cikket Psalmus Hungaricus címen és ebben nyíltan felveti a kérdést: „miért adták elő Temesváron a Psalmus Hungaricust? hogy üvöltve ünnepeljék Laurisin Lajost, a budapesti opera silány tenoristáját? Legyünk őszinték, összehasonlíthatjuk valaha is a Psalmus Hungaricust Enescu Román rapszódiájával? [...]"

„[...] A temesvári kisebbségi közönség azonban kimutatta érzéseit. Nem a művészetnek, hanem a magyar nemzetnek tapsolt... Nem sovinizmusból mondjuk mindezeket, távol áll tőlünk ilyesféle gondolat, de az embert fölháborítja már az effajta tüntetés is, ezért tehát a Psalmus Hungaricust törölni kellett volna a műsorból [...]"

A lap végül megállapítja, hogy ez is politikai manifesztáció volt „Legyen hát ez tanulság a jövőre nézve" fejezi be a cikkíró.

Ugyanez a lap a második oldalon „zenei krónikát" is közöl, amelyben dicsérettel illeti a Radu Urlăţianu vezényelte szimfonikus hangverseny művészi értékét. Kifogásolja azonban, hogy a román hallgatók számára csak Enescu Román Rapszódiáját tűzték műsorra, míg a többi számot a magyar közönség igényeihez szabták. Miután megállapítja, hogy Radu Urlăţianu kiváló karmester és a hangverseny minden számát magas művészi szinten vezényelte, így fejezi be a „zenei krónikát": „Szerettük volna, ha a közönség az igazi művészetet ünnepli, nem pedig a nemzetiségét".

Ezek az egyébként jelentéktelen és nagyon kis példányszámban megjelenő, nagyrészt zsarolásból élősködő, politikai konjunktúra-„lapok" egyszerűen nem vették — mert nem akarták — tudomásul venni a népek barátságának eszméjét szolgáló hangverseny átütő sikerét és szembehelyezkedtek a közvéleménnyel. Mintha nem látták volna, hogy a roskadásig zsúfolt nézőtéren románok, magyarok, németek, szerbek egyforma lelkesedéssel tapsolták meg a világsikerű Psalmus Hungaricust és a személyesen megjelent szerzőt, mint ahogy élénken megtapsolták George Enescu világot bejárt I. Román rapszódiáját. A zenekar román tagjai a többiekkel egyenlő lelkesedéssel készültek a magyar mester bemutatójára és egy sem akadt közöttük, aki valamiféle irredentizmust érzett volna ki belőle. Csak azt érezték ezek a román muzsikusok, hogy remekművet játszanak és ez lelkesedéssel, örömmel töltötte el valamennyiüket. Mint ahogy azok a román nemzetiségű zenekedvelők, akik ott voltak ezen a hangversenyen, nem fedeztek fel irredentizmust a Psalmus-

breslaui múzeum tulajdonában van) és zenéjét Kodály Zoltán, szintén magyar állampolgár szerezte. Ha pedig mindkét szerző magyar, hogy is nevezhették volna el ezt az annyira közismert zsoltárt Psalmus Japonensis-nek? De azért is nevezték Psalmus Hungaricusnak, hogy meg lehessen különböztetni Florent Schmitt vagy Mendelssohn munkáitól, akik ugyanezt az 55-ik zsoltárt zenésítették meg. De azért nem lehetetlen, hogy ez az egész dolog Dávid király 55-ik zsoltárával a magyar iredenta műve. Nem merem az ellenkezőjét állítani. És akkor tűzbe Dávid király zsoltáraival, de ne kíméljük Florentet és Mendelssohnt sem... Befejezésül legyen szabad megállapítanom, hogy a magyar irredentizmus szenzációsan meg van szervezve. Ha már Dávid királyt is rá tudta bírni arra, hogy a mi Bánátunkkal foglalkozzék és ennek sikerült cinkosává tenni Mendelssohnt, el kell ismernünk, hogy egy ilyen organizáció ellen, amely évezredes előrelátással dolgozik, nem elegendő a felszínes kultúrinformáció fegyvereivel küzdenünk.

Akik alaposabban akarják tanulmányozni Dávid király magyar irredenta mentalitását, vegyék meg magyar és német nyelven kiadott ismertető füzetét 25 lejért. Akiknek ez nem elég, vegyék meg még hozzá Dávid király zsoltárait, amelyeket eddig 35 nyelvre fordítottak le."

A szélsőséges sajtó által szított légkör ellenére Urlăţianunak az volt az óhaja, hogy a Psalmus Hungaricus bemutatóján jelen legyen a remekmű világhírű zeneszerzője, Kodály Zoltán is. Ezt a kívánságát Aurel Tămaşiu román impresszárió, a hangverseny egyik odaadó szervezője és rendezője — aki egyúttal mint újságíró is fel tudta mérni ennek „politikai" jelentőségét, a már úgyis kiélezett légkörben — egy határozott gondolattal (vallomása szerint — bár ez nem valószínű — saját elhatározására) valóra is váltotta. Aurel Tămaşiut* is sűrűn támadták „magyar barátság"-a, a magyar művészek rendszeres romániai szerepeltetése miatt. Éveken át megszokhatta ezeket a támadásokat, amelyekkel nem sokat törődött. Ezúttal is csupán az érdekelte, hogy a nagy magyar zeneszerző jelenlétével ünnepélyesebbé tegye a temesvári és aradi hangversenyt.

Aurel Tămaşiu néhány évtizeddel későbbi vallomásában az *Utunk* irodalmi folyóiratban (1972) így emlékezik vissza:

„[...] 1933. december 29-én pénteken, a következő táviratot küldtem Laurisinhoz, Budapestre: »Január másodikán este próba, harmadikán, szerdán délelőtt főpróba, este hangverseny Temesváron, csütörtökön hangverseny Aradon stop Kodállyal együtt szeretettel várjuk. Urlăţianu karnagy.«

A Kodálynak szóló meghívást csak udvariassági gesztusnak szántam és még csak meg sem említettem Urlăţianunak. Nem tartottam valószínűnek, hogy a Mester, aki jelen volt ugyan Londonban és Párizsban** művének bemutatóján, fáradtságot venne magának, hogy meghallgassa egy vidéki együttes produkcióját.

* Tămaşiu írta magáról: (Utunk) — 1923-ban kerültem Aradra, a bukareşti *Adevărul* és *Dimineaţa* című demokratikus napilapok Arad megyei szerkesztőjeként. De a hivatásomnál jobban érdekelt az irodalom és a zene. Egy maroknyian, románok és magyarok, összefogtunk, hogy ezt a két népet, kultúrájuk kölcsönös megismerése révén, még jobban megbarátkoztassuk egymással.

1924-ben már én szerveztem meg Bartók Béla második romániai hangversenykörútjának aradi, temesvári, nagyváradi, kolozsvári és brassói hangversenyeit, október 9. és 16. között, Brassóból, aztán Bukarestbe utazott, ahol a Filharmonia vendége volt.

** Az emlékező téved, a Psalmus párizsi bemutatójára Kodály távollétében, s csupán 1939-ben került sor. (A szerk.)

1933. december 31-én délután távirat jött Budapestről, a következő szöveggel: »Kedden délelőtt érkeztem Kodállyal együtt, Laurisin.«

Amikor elolvastam, mintha áramütés ért volna. Pillanatokig nem tudtam rendbe szedni a gondolataimat és felmérni Kodály személyes megjelenésének következményeit. Mert mint említettem, felhatalmazásom nem volt a szerző meghívására. Igaz, hogy ezzel a gesztusával Kodály a temesvári ősbemutatót nemzetközi esemény rangjára emelte, de ugyanakkor újabb tápot szolgáltattam a szélsőnacionalista sajtónak, hogy a *Psalmus Hungaricus* szövegébe belemagyarázott magyar irredenta jelleget még jobban kihangsúlyozza.

Néhány órányi habozás után mégis közölnöm kellett Urlăţianuval a távirat szövegét. Átadtam Urlăţianunak a magyar nyelvű táviratot Laurisin érkezéséről, és miután nem tudott magyarul, megkért, hogy fordítsam le, mert gyanús volt neki a táviratban szereplő Kodály név.

Mindent bevallottam és ezért a tényért, hogy a nevében meghívtam Kodályt, minden felelősséget magamra vállaltam. Válasz helyett szó nélkül, melegen megölelt.

Kodály jövetelének a híre, bár a lapokban nem jelent meg, futótűzként terjedt el a hangverseny szereplői és a közönség körében; Urlăţianu még egy próbát iktatott be, a még megmaradt jegyek órák alatt elkeltek.

Temesvár zeneszerető közönsége lázasan készült Kodály fogadtatására. Engem azzal bíztak meg, hogy kedden reggel a curtici határállomáson fogadjam a két vendégművészt.

1934. január 2-án reggel a határállomáson vártam a budapesti gyors érkezését. Az útlevél és vámkezelés után felkerestem a két művészt, és a Városi Zenekar nevében üdvözöltem őket Románia földjén. Egy óra múlva már Aradon voltunk.

Megkértem a Mestert, mesélje el, hogy sikerült ilyen rövid idő alatt vízumot szereznie:

— Laurisin barátom rábeszélésének engedve, és a szíves meghívásnak eleget téve — mondta Kodály —, elhatároztam, hogy elkísérem Temesvárra és Aradra, annál is inkább, mert még nem jártam Romániában. A Zeneakadémián az ünnepek miatt szünetelt az oktatást, és így néhány napi távollétemnek nem volt semmi akadálya. Az Akadémia egyik tisztviselőjének átadtam az útlevelemet és elküldtem a román kultúrtanácshoz azzal a kéréssel, hogy szerezzen nekem vízumot Romániába. A kultúrtanácsos átvette az útlevelemet, bement az illetékes személyhez és egy kérdőívvel tért vissza, amelyet az útlevélbe beírt adatok alapján kitöltöttek, a hiányzó adatokat telefonon közöltem velük, és felhatalmaztam a küldöttemet, hogy a nevemben írja alá a kérdőívet. Két órába sem telt, és már birtokomban volt a beutazási engedély. Igen kellemesen lepett meg a kultúrattasé lekötelezően szívélyes eljárása [. . .] *[Moise Balta* volt. P. L. megjegyz.]

Kodály Zoltán interjút ad az aradi pályaudvaron

Kodály Zoltánt az újságírók várták az aradi pályaudvaron. Nemcsak azok siettek ki az állomásra, akiket a lapjuk az interjúval bízott meg, hanem jó néhányan, akik szemtől szembe látni kívánták a világhírű magyar zeneszer-

zőt. Mint a legfiatalabb aradi újságíró, én is jelen voltam, amikor az aradi pályaudvarra befutott a budapesti gyors — Kodály Zoltánnal.

Felszálltunk a vonatra. Engem a fiatal rajongók izgalma fogott el annak tudatára, hogy látni fogom Kodályt. Az egyik első osztályú fülkében ült Laurisin Lajos és Aurel Tămaşiu társaságában. Tămaşiu sorra bemutatta az újságírókat — közöttük engem is —, akiket a Mester igen barátságosan, de méltóságteljesen fogadott. A képekről valamennyien ismertük rendkívüli egyéniséget sugárzó művészfejét, de így, közvetlen közelről — legalábbis az én számomra, akkor — lenyűgöző volt: úgy éreztem, hogy egy nagy zseni, a maga élő valóságában tekint felénk. Előre engedtük a kötelességüket teljesítő kollégákat, és mi, többiek a folyosóra húzódtunk. Az *Aradi Közlöny* részéről *Csányi Piroska* — Csányi Mátyás színházi karmester és zeneszerző leánya, az *Erdélyi Hírlap* nevében — emlékezetem szerint — *Károly Sándor* író, újságíró beszélgetett a mesterrel.

Érdemes mind a két interjút felidézni.

Az *Erdélyi Hírlap* (1934. január 4-iki számában) *„Kodály Zoltán: Nincs modern és klasszikus zene..."* címen, *„Néhány perces beszélgetés az aradi állomáson a híres magyar zeneszerzővel, aki elítéli a pesti közönséget és azt hirdeti, hogy csak életképes és halva született muzsika létezik"* — alcím alatt a következőket olvassuk:

„A pesti gyors első osztályú fülkéjének kényelméből a fényképekről jól ismert arc tekint rám: Kodály Zoltáné. Szőke szakálla már őszbe vegyül, hajának egy-két fürtje leomlik magas homlokán. Gondolkozó fej. Megjelenésének méltóságteljes komolysága tiszteletet parancsol, alakjáról leáradó tekintélye azonnal igazolja, hogy különleges egyéniséggel állunk szemben. Társaságában a csütörtöki koncert érdekes szereplője: Laurisin Lajos, a budapesti Operaház kitűnő művésze, a rádióból még inkább ismert énekes, most előlép a stúdió világából, hogy személyesen ismerkedjék meg azzal a közönséggel, amely számtalanszor élvezte tenorját az éter hullámain keresztül. A csütörtöki koncert nemvárt eseménye: Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusának műélvezete mellé a rendezőség magát a szerzőt is bemutatja. A felcsattanó tapsok után maga Kodály Zoltán hajlik meg a közönség előtt. A mester, a szép népdalok zeneköltője, a magyar muzsika folkloristája még nem járt Aradon. Erről már ő maga beszél, amint lassan leteszi a kezéből azokat a kottákat, amiket tanulmányozott. Elsárgult öreg lapok. A muzsikus a vonaton sem tagadja meg önmagát.

Frissen és kedvvel, de óvatosan nyilatkozik.

— Nagyon kellemesen érintett a temesvári Zenebarátok Egyesületének meghívása, és örülök, hogy egyszerre nemcsak Temesváron, hanem Aradon is járhatok. Szándékom, hogy látogatásom felhasználom az itteni zenei élet szervesebb tanulmányozására. Érdekel az Önök zenei élete.

Megemlítjük, hogy Aradon régi tradíció a muzsika szeretete és filharmóniai egyesületünk, zenedénk nagy múltra tekinthet vissza.

— Tudom és értesültem arról is, hogy zeneiskolájuk az idén 100 esztendős. Értékes intézmény.

Most arról kérdezzük, amire vonatkozólag az ő nyilatkozata igazán mérvadó, hiszen a haladó szellemet kifejezésre juttató muzsikának ő a leghivatottabb művelője.

— Mi a véleménye a magyar zene jövőjéről és a modern muzsikáról?

— Elmondhatom, hogy sokkal nagyobb a termés, mint amennyit a közönség befogad, vagy be akar fogadni.

Hirtelen ingerült lesz a hangja:

— Csak elítélhetem a pesti közönséget, amely azt hiszi, hogy néhány koncert látogatásával eleget tett a zeneművészettel szembeni kötelezettségének. Ez nem lehet elég. Ön a modern zene iránti véleményemről érdeklődött. Modern zene? A zeneirodalom ilyen megkülönböztetést nem ismerhet el. A muzsikát nem szabad korszakokra osztani. A zene fejlődése állandó folyamat. Nincsen klasszikus és modern zene, csak életképes és halva született zene létezik.

— Min dolgozik most a mester?

— Részletesen erről nem nyilatkozom, mert sohasem mondom el. A lelkemben mindig ápolom néhány zenemű megszületését. De ne arra várjon a közönség, ami megszületik. Szívesebben venném, ha az iránt érdeklődne a publikum, amit már eddig komponáltam.

Itt elmosolyodik, ami nagy ritkaság, mert a beszélgetésének tónusa rendkívül komoly és méltóságteljes, mint amilyen a megjelenése. Kerüli a kedélyességet. Nem vártunk kielégítő választ a következő kérdésre, de mégis föltettük:

— Kit tart elődjének a magyar zeneirodalomban?

— Mi zeneszerzők, azt szeretnénk hinni, hogy nem mi követünk másokat, hanem mások követnek minket. Én bárkitől szívesen tanulok, legyen az élő vagy holt [...] Hogy azonban érdeklődésüket kielégítsem, kijelenthetem, hogy rokonszenvesen tanulmányoztam mindenkor Böhm Gusztáv magyar népdalait [...]

Az állomási óra mutatója közben vészesen közeleg ahhoz a ponthoz, amely a temesvári vonat továbbindulását jelenti. [...] A vonat megrázkódott. Ezzel az akkorddal véget ért az interjú.

Az *Aradi Közlöny* munkatársával — Csányi Piroskával — beszélgetve, mintha egy kissé közvetlenebbé vált volna, de továbbra is megőrizte tiszteletet parancsoló — lényéből áradó — magatartását.

A riport: *„Kodály Zoltán: Élt Aradon egy muzsikus, akit elődömnek ismernek el"...* címmel, *„Kodály Zoltán elítéli a modern zenei termékek egy részét — Amikor a világhírű magyar művész Aradon járt"* — alcímmel jelent meg (Aradi Közlöny, 1934. január 4.) az alanti szöveggel:

„[...] A budapesti gyorsvonat menetrendszerű pontossággal robog be az aradi pályaudvarra... A következő pillanatban már a kocsi folyosóján sietek végig s találomra benyitok az egyik fülkébe... Észre sem vettem eddig a hatalmas sárga füzet mögé elrejtőzött idősebb urat, aki a fülke sarkából mosolyog most felém. Ezüstbe hajló kis hegyes, sárgás szakáll, fürkésző, szigorú tekintetű szemek, magas, nyílt homlokra boruló szürkés haj, mély oldalválasztékkal és keskeny, nagyon keskeny, finom kezek. Az egész külsejében van valami professzoros, valami első pillantásra tiszteletet parancsoló, rendkívül impozáns vonás. Hiszen ez Kodály Zoltán, a modern magyar zeneművészet világhírű előharcosa, a székely néplélek nagy kutatója, a Psalmus Hungaricus megalkotója.

A következő pillanatban már megismerkedtünk, sőt nagyon hamar rá-

jövünk, hogy távoli rokonok vagyunk. A mester barátságos mosollyal mondja:

— Hiszen az édesapja a feleségem unokafivére! — aztán megindul az interjú:

— Mi a véleménye a modern magyar zene fejlődéséről? — kérdezem. Kodály megfontoltan válaszol, minden szót a fogai közül ejt ki:

— Fölösleges a zenéről véleményt mondani! Nagyon szeretném, ha általában kevesebbet beszélnének és írnának a zenéről s többet hallgatnák! A közönség sajnos ma azt hiszi, hogy elég, ha elmegy egy-két koncertre, véleményt nyilvánít róla és ezzel megtette a kötelességét a zeneművészettel szemben.

Súlyos elítélő véleménnyel van a mester a modern zenei termékek egy részéről:

— Több van már is belőlük, mint amennyit a közönség el tudna fogyasztani — mondja nagyon komolyan. — Zenei darabokat írnak ma is és írtak századokkal ezelőtt is, amelyek külsőségekben modernnek nevezhetők: mindenféle vad, disszonáns akkorddal tűzdelik tele őket, de hiányzik belőlük az életképesség. Talán ideig-óráig feltűnnek, de az emberek hamar elfeledik őket.

Megkérdezem, hogy ő, a modern zene magyar megalapítója, mégis melyik klasszikus mestert ismeri el bizonyos tekintetben elődjének, mire elmélyedő félmosollyal válaszol:

— Mi, zeneszerzők, szeretjük azt hinni, hogy senkit se követünk, s hogy bennünket fog majd az utókor követni. Nem vagyok követője senkinek, de szívesen tanulok mindig attól, aki érdekes vagy értékes útmutatóval szolgál a zene birodalmában. Lehet modern egy zeneszerző, ha háromszáz évvel ezelőtt élt is! Szerintem nincsen klasszikus, nincsen modern zene, csak zene van. A zene egy nagy folyamat, amit nem lehet korszakokra osztani, nem lehet boncolni és csoportosítani! Nem mondhatjuk, hogy »a modern zene«. 1917-ben vagy 1839-ben, esetleg 1934-ben kezdődik. A zeneművészetet én két csoportra osztom: életképes zene és halva született kompozíciók. Azok a zeneművek, amelyek nem fogják meg az emberek lelkét, amelyekben nincs fantázia, tartalom, eleven élet, azok halva születtek és sohasem élhetnek az emberek szívében.

Ezután saját magáról beszélt, elmondja, hogy nagyon régen, kisfiú korában egyszer járt Aradon, néhány napot töltött itt az édesapjával és csak arra emlékszik, hogy Aradnak van a világon a legszélesebb főutcája. Örül, hogy viszontláthatja Aradot, több évtized után is bizonyos benne, hogy meg fogja ismerni a széles főutcát. A Temesvári Zenebarátok Egyesületének meghívását szívesen fogadta és örömmel tett annak eleget, mert tanulmányozni akarja a temesvári és az aradi zenei életet.

— Milyen tervekkel foglalkozik az 1934-es esztendőre vonatkozólag? — kérdezem.

— A múlt esztendő nagyon eseménydús volt számomra. Az emberek valahogy örültek annak, hogy betöltöttem az 50-ik évemet és mindenfelé utazgatnom kellett. Nagyon sokat szerepeltem az elmúlt esztendőben a nyilvánosság előtt, éppen ezért az új esztendőben pihenni akarok. Nagyon fárasztó év van mögöttem. Fárasztó az ünnepeltetés, pedig annak, hogy ötvenéves lettem, én egyáltalán nem örültem.

Az emlékeim között nem volt még királyválasztás nálam — mondja mosolyogva. — Inkább az aradi zeneéletről szeretnék érdeklődni. Tudom, hogy százesztendős zenedéjük van és az aradi Filharmónia is szépen működik. — ... Azután mint akinek eszébe jut valami, hozzám fordul: Aradon élt egy elsőrangú muzsikus, akit bizonyos tekintetben elődömül ismerek el. Böhm Gusztávnak hívták és itt gyűjtötte össze a legszebb népdalcsokrot [...]

— Még egy kérdést: Mi az, amit nem ért el még az életben?

— Nem hiszem, hogy volna valami, amit még nem értem el, de azért én is azt fogom mondani az út végén, amit Beethoven: csak most szeretném kezdeni.

A vonat már nekiindult, sietve búcsúzom... utánam kiáltja:

— A viszontlátásra csütörtökön este az aradi Kultúrpalotában! — *Csányi Piroska.*"

Ünnepélyes fogadtatás Temesváron

Délután 5 órakor robogott be a vonat a temesvári pályaudvarra, ahol már jóval előbb népes tömeg gyűlt össze az illusztris vendég fogadtatására. Jelen volt a zenekar és a két dalárda valamennyi tagja, sokan családtagjaikkal együtt, a Zenebarátok Egyesületének küldöttsége, a román, magyar és német nyelvű sajtó képviselői, a városvezetőség küldöttei, Temesvár zenei és kulturális életének szinte minden számottevő tagja — valóban nemzetiségi különbség nélkül. Az egybegyűltek a délszaki növényzettel díszített és vörös kókuszszőnyeggel borított első osztályú váróteremben várták Kodály Zoltánt és Laurisin Lajost.

Leszállásukkor *Radu Urlăţianu fogadta* a két vendéget és elkalauzolta őket az első osztályú váróterembe, ahol több mint 200 ember szorongott. A belépő Kodály Zoltánt zúgó tapssal fogadták. A mestert láthatóan kellemesen lepte meg ez a nem várt meleg és bensőséges fogadtatás. Elsőnek dr. *Emil Grădinaru,* a város kultúrtanácsosa köszöntötte a vendégeket a hagyományos román „Bine aţi venit"-tel, majd magyarra fordította a szót. Ezután a zenekar és a temesvári közönség nevében a vendéglátó Radu Urlăţianu karmester mondott — francia nyelven — üdvözlő beszédet:

— „Itt most nem a román, nem a magyar és nem a német közönség nevében beszélek, ilyen különleges közönség itt nincs is, Temesvárnak nemzetiségi különbség nélkül csak temesvári polgárai vannak, akik büszkék erre a címre" —

mondotta többek között, majd így folytatta:

„Miután az Ön művét méltóságos uram, Európa úgyszólván valamennyi kultúrközpontjában a legnagyobb sikerrel és a legnagyobb lelkesedés jegyében adták elő, mi is megpróbálkozunk a mű előadásával, ha nem is azzal a tökéllyel, mint a nyugati zenekarok, de annál több szívvel és lelkesedéssel".

Ezután Artner Ally énekművésznő hatalmas piros szegfűcsokrot nyújtott át Kodálynak, aki meghatottan mondott néhány köszönő szót.

Sabin Drăgoi zeneszerző, a zeneiskola igazgatója köszöntötte meleg hangon a vendéget:

„A Román Zeneszerzők Egyesületének a nevében — amelynek Bartók Béla dísztagja — üdvözlöm Önt városunkban. Nagy megtiszteltetés Temesvárnak, hogy itt üdvözölhetjük a zene egyik világhírű mesterét" — mondotta többek között Sabin Drăgoi.

Kakuk János dr., a Magyar Dalárda elnöke a dalárda nevében üdvözölte Kodályt:

— „Méltóságos uram, szeretettel üdvözlöm a Magyar Dalárda nevében, mely feladatává tette, hogy a zene eszközeivel közelebbi lelki kapcsolatot teremtsen a két szomszédos nép fiai között..."

Kodály Zoltán rövid pár szóval válaszolt a beszédre:

„— Úgy látom — mondotta —, hogy itt olyan szép és nagy egyetértés uralkodik, hogy szinte azt gondolnám, a zenének itt csakis öncélt kellene szolgálnia. Folytassák azonban munkájukat a kitűzött cél értelmében és nagyon örülök, hogy ebben a munkájukban éppen az én egyik művem szolgál segítségükre. Nagyon köszönöm az Önök kiváló karmesterének, Urlăţianu Radu úrnak, hogy fiatalos energiájának teljes latba vetésével előadásra tudta hozni a Psalmus Hungaricust."

Kodály szavai után *Dippert Tade* zenetanár a zenekar tagjai nevében beszélt, majd *Ion Bancilescu* román újságíró lépett Kodály Zoltán elé és francia nyelven a román újságírók tiszteletét és üdvözletét tolmácsolta. Ezután *Sárkány Gábor*, a Népkisebbségi Újságírók Szervezetének elnöke, továbbá *Braun Dezső* a Dom kórus karnagya, a kiváló zenekritikus, *Tietz Sándor*, a német Schubert Liederkranz dalegylet, *Konovics Pavel* a szerb dalárda nevében mondottak meleg hangú köszöntőket.

Kodály Zoltán meghatottan hallgatta a különböző nyelven hozzá intézett üdvözléseket, amelyekre megilletődött hangon — röviden, de sokatmondóan válaszolt. Megköszönte a meleg fogadtatást, majd többek között a következőket mondotta:

„Amint látom, itt tökéletes a lelkes harmónia. Sohasem hittem, hogy a zenének ilyen hatalmas ereje van [...] Kérem Önöket, hogy őrizzék gondosan ezt a drága kincset, a zene által megteremtett harmóniát."

Ez a bensőséges fogadtatás élénk kifejezője volt annak, hogy a Bánát fővárosának muzsikustársadalma mennyire átérezte az esti hangverseny nemes célkitűzésének jelentőségét és ebben milyen nagy szerepet tölt be a magyar zene halhatatlan géniuszának jelenléte. Kodály Zoltán is a maga teljességében átérezte ezt, erre vallanak az ott elhangzott szavai.

Megjegyezni kívánjuk, hogy a Kodály Zoltán válaszát a *Déli Hírlap* (1934. január 5.) más fogalmazásban közli, kiemelve: —

„— Lehetséges, hogy a zene az, amely az embereket itt közelebb hozta egymáshoz, de amint én látom, Temesvárott a nemzetiségek igen békésen megférnek, itt már megtörtént a közeledés és ha tényleg a zene az, amely Önöket közelebb hozta egymáshoz, úgy szívből kívánom, hogy ezt a jó viszonyt a zenével tovább is ápolják."

[Minden valószínűség szerint az előző szöveg a hiteles. — Szerző megjegyz.]

A lap végül megjegyzi: *„Kodály Zoltán szigorúan betartja vegetáriánus életmódját és mint kíséretének egyik tagjától hallottuk, a tegnap esti előadás végéig egész napi tápláléka hat olajbogyó volt, amit az aradi pályaudva-*

ron fogyasztott el, miközben egy ottani újságírónőnek mondta tollba impresszióit."

Kodály Zoltán ezután a Ferdinand szállóbeli lakására hajtatott, majd rövid pihenő után átment a színházba és részt vett a zenekar főpróbáján. A zenekarral meg volt elégedve és csak néhány apró megjegyzést tett Urlăţianu karmesternek.

„Munkatársunknak itt volt alkalma a mesterrel néhány szót beszélni — olvassuk a *Temesvári Hírlap*ban (1934. január 5.) — A sötét nézőtér egyik hátulsó zsöllyesorában ül Kodály Zoltán. A zenekar játszik, a pianórészek áhítatos csendjében még a lélegzetvételt sem hallani. Kodály előredőlt felsőtesttel figyel a zenekarra. A sötétben csak két ragyogó szemét látni: úgy tükröződik benne a színpad fénye, mint a zenekar játékában az ő nagy lelke.

Urlăţianu lekopogja a próbát. Kodály a zsöllyébe süpped, még a tekintete is megváltozik, amint elhallgattak a zene hangjai...

— Méltóságos uram, hogy van megelégedve a zenekarral? — kérdezzük.

Kodály a távolba révedez, szája körül fáradt mosoly játszik:

— Kérem, jó ez a zenekar, igazán jó a zenekar és a karmesterük minden dicséretet megérdemel [...]

Autogramot kérnek tőle, kérdéseket intéznek hozzá, faggatják, udvarolnak neki — minden olyan durvának tűnik. És ő szívesen ad autogramot, hagyja magát rajzolni, válaszolgat a kérdésekre, de aki szemébe néz, az jól tudja, hogy dehogyis van ő most itt: a zsidó költőkirály és királyi költő világában kalandozik valahol távol, nagyon távol, ott, ahol nem kérnek autogramot, nem rajzolják le az embert és nem kérdezik, hogy hideg volt-e az úton?"

A *6 Órai Újság* (1934. január 5.) kiemeli Kodály Zoltánnak jelentőségteljes szavait: „Úgy látom, hogy itt már nincs szükség a lelkek harmóniájának megteremtésére, mert a zene ebben a városban egy táborba gyűjtötte a románt, magyart és németet. Kívánom, hogy őrizzék meg továbbra is a zene révén ezt a szívélyes együttműködést biztosító békességet [...]" „[...] Kodály szerdán délután a főpróbán is részt vett a színházban és itt még néhány útbaigazítást adott Urlăţianu igazgatónak a Psalmus Hungaricus hű interpretálása érdekében ,majd az esti hangverseny kezdetéig szállóbeli szobájába vonul visszsza [...]"

A felejthetetlen hangverseny

És eljött a várva várt ünnepi hangversenyest. A színház nézőtere zsúfolásig megtelt közönséggel. A temesváriak az idejére sem emlékeztek annak, hogy hangversenyen mikor volt ilyen zsúfolt ház. A nagy múltú, zenei hagyományokkal rendelkező város társadalmának minden rétege ott volt, hogy tanúja legyen a nem mindennapi zenei eseménynek. A nagy élményt váró, zsongó izgalom forró ünnepi hangulata töltötte be a termet, s ez fokozódott, amikor Kodály Zoltán megjelent a páholyban. A közönség felállva, hosszasan tapsolt a mesternek. Nemcsak az itt összegyűlt zenekedvelők nagy tábora, hanem a hatóságok képviselői — mint: többek között Oprescu hadosztályparancsnok, Emil Grădinariu városi kultúrtanácsos stb. —, továbbá a román írók és újság-

írók, akik a román, magyar, német, szerb nemzetiségű közönséggel együtt zajos tapssal fejezték ki tiszteletüket a világhírű mesternek.

Nagy taps fogadta — a nemzetiségi különbség nélkül — nagyra becsült és szeretett Radu Urlăţianu karmestert, akinek ez a gyönyörű, ünnepi est köszönhető. Intésére felcsendültek George Enescu I. Román rapszódiájának hangjai. Utána dübölgő taps. Ezt követően a színpadra felsorakozott a német kórus tagjaival bővített Magyar Dalárda, majd megjelent a színen Laurisin Lajos budapesti énekművész, az est szólistája, Urlăţianu karmester... és ismét zajos taps tört fel a nézőtéren. Urlăţianu a zenekar felé fordult és kezdésre intett. Feszült és rendkívüli ünnepi pillanat volt ez. „Szikár alakja — idézzük Cseresznyés Sándort — a hatalmas zenekar fölé emelkedett. Széles, nyugodt mozdulatokkal vezényelt, a jobb proszcéniumpáholyban pedig ősz hajú férfi figyelte..."

A zenekar, a kórus, a szólóművész — és elsősorban Urlăţianu karmester — nagyszerűen helytállott és méltóképpen tolmácsolta a nagy magyar zeneszerző remekművét.

A Psalmus Hungaricus lenyűgöző hatást keltett. Elhangzása után fergeteges tapsvihar zúgott fel, amely percekig tartott. Urlăţianu karmester Kodály Zoltán felé fordulva mélyen meghajolt. A zeneköltő — akinek előzőleg elmondtak mindent ennek a megszállott karmesternek gigászi küzdelmeiről egy félelmetes klikk ellen — felment a színpadra, csöndesen átölelte Urlăţianut s csak annyit mondott: *„Nagyon szépen köszönöm, fiam."* Majd melegen kezet szorított. Utána Szegő Ferenccel, a kórus karnagyával, Laurisin Lajossal, a tenorszóló nagyszerű tolmácsolójával fogott kezet, majd a tombolva tapsoló közönség felé fordulva meghajolt.

A közönség szűnni nem akaró tapssal, felállva ünnepelte a remekmű szerzőjét és tolmácsolóit. Ugyancsak ünnepi hangulatban folytatódott a hangverseny második része is, amelyet Kodály Zoltán nagy figyelemmel hallgatott végig.

I. Alexandru Russo — a temesvári román zenebarát — a Zenebarátok Egyesületének egykori titkára — huszonnégy évvel e hangverseny után, Kodály Zoltán 75. születésnapja alkalmából, a temesvári *Szabad Szó* 1958. január 4-iki számában visszaemlékezést írt a nagy jelentőségű hangversenyről:

„[...] A nagyzenekarra, vegyeskórusra és tenorszólóra írt Psalmus Hungaricus muzsikája időszerű zenei nyelven szólaltatta meg — Végh Mihály kecskeméti, XVI. századbeli költő archaikus fordítása nyomán — a külső és belső ellenségtől nyomorgatott magyar nép jakiáltását. A Városi Színház proszceniumpáholyában helyet foglaló Kodály Zoltánt körülvették a bánsági zeneélet jelesei, élükön Sabin Drăgoival. A nézőtér zsúfolásig megtelt lelkes, rajongó, békére és a népek egyetértésére vágyakozó közönséggel, amely soha nem látott ünneplésben részesítette a nagy zeneszerzőt. A műsor minden egyes száma, annak sajátosságait kidomborító tolmácsolásban, együttérzést ébresztett a hallgatóságban mindaz iránt, ami szép és emberi egy nép lelkületében. A Psalmus Hungaricus kiemelkedett bámulatos újszerűségével. Modern muzsika, amely ősi népdalok témáiban gyökerezik. A kórus, akárcsak az antik görög tragédiában, maga a nép hangja, azzal a különbséggel, hogy szerkezete polifon. Mint az oratóriumban, itt is találkoznak az epikai, lírai és drámai elemek. A mesteri hangszerelés egyforma, meggyőző erővel fejezi ki a bánatot

és a menekvés reményét. Kodály remekműve élményszerűen hatott a két világháború közötti évtizedek formalizmusától és dekadentizmusától megcsömörlött temesvári közönségre [. . .]"

Kodály Zoltán a Pasalmus Hungaricus átütő sikerű bemutatója után fogadta a *6 Órai Újság* munkatársát, akinek a következőket mondotta:

„Már sok helyen, szerte a világ nagy metropolisaiban hallottam a Psalmus Hungaricust, de őszintén ki kell jelentenem, hogy a temesvári előadás felülmúlta minden várakozásomat. Külön dicséretes ez a nagy munka, amelyben fő érdeme Urlăţianu román karnagy úrnak van, hogy ezt valóságosan nemzetközi — román, német és magyar tagokból összeállított zene- és énekkart ilyen rövid idő alatt ennyire össze tudta fogni. *Tetszéssel emlékezett meg még a mester* — írja a lap — *Enescu román rapszódiájáról*, amelyet bevezetőül adott elő a Zenebarátok és a Városi Szimfonikusok egyesített zenekara. Kodály Zoltánt nagyon kimerítette a hosszú utazás, ez a valóságos diadalút, amelyben a zene fanatikusai már a román határtól kezdve részesítették. Az előadás után mégis örömmel jelent meg a Grădinariu Emil kultúrtanácsos által tiszteletére rendezett banketten, ahol igen meleg és szívélyes ünneplésben volt része."

A román kultúrtanácsos díszvacsorája Kodály Zoltán tiszteletére

Hangverseny után Emil Grădinariu városi kulturális tanácsos díszvacsorán látta vendégül Kodály Zoltánt, Laurisin Lajost meg egy szűkkörű társaságot, amelynek fennmaradt tanúsága egy fényképfelvétel, amelyet Aurel Tămaşiu inmpresszárió, a hangverseny egyik szervezője készített.

Erről az intim hangulatban lezajlott vacsoráról a *Déli Hírlap*ban (F. szignóval: Flaneur) — 1934. január 6. — a következőket olvassuk: *„Az antialkoholista és vegetáriánus Kodály megható ünnepeltetése örömére húst evett és bort ivott a magyar—román kultúrmegértésre ürítve poharát"* — címen:

„A káprázatos sikerű hangverseny után egy kis társaság igyekezett ki sietősen a Józsefvárosba, hogy Grădinariu Emil kultúrtanácsos meghívására, az ő vendégszerető úriházában ünnepelje a fehér asztal mellett Kodály Zoltánt, a nagy zeneköltőt és az est másik illusztris vendégét, Laurisin Lajost, az énekest. Kodály különben sem rajong különösebben sem a társaságért, sem az ünneplésért. Magános nagylélek, aki halandó társai helyett inkább a múzsával társalog. Szemei, ezek a nagy, tiszta kék szemek, amelyek olyan sötét ibolyaszínűek, mint csúcsíves templomok üvegablakain a régi szenteké — ezek az áttetszően tiszta szemek állandóan befelé néznek, szüntelen az emberiség örök nagy útját kémlelik. Arca szakasztott olyan, mint Krisztusé Pilátus előtt, ahogy őt Munkácsy fehér leplében megfestette. Kodályról is valami ilyen nagy lelkies elvonatkozottság árad — mit akartok ti profánok, az én világom nem ebből a világból való. Igen, az ő valósága a zene, de az is már érzéki határokon túl, ahogy az a magas fokú egyenletekbe, már szinte a matematika végtelen esetlegességekkel bíró misztikumába árad.

A hűvösvölgyi aszkéta — így hívják Kodályt Budapesten, mert teljesen elvonulva él az emberek világától. És most itt ül az aszkéta az asztalnál, kissé zavartan a szeretetteljes arcok között, de máris valami meghitt vidámság

ömlik el komoly arcán. Kellemes meglepetéssel látja, hogy magyarok és románok ennyien együtt vannak és egyetértenek a kultúra megbecsülésének gondolatában. Román beszédek hangzanak, magyar beszédek hangzanak, és mégis egyetlen harmóniába olvadnak a különböző idiómájú szavak. Kultúrharmóniába. Aztán eszébe juthat a mesternek az a bensőségteljes üdvözlés a színházban is, amit a leghangosabb vastapson túl is csak szív adhat a szívnek és Kodály most már valóban jókedvű, meghitten vidám.

Persze egy ilyen végtelenül komoly embernek a kedve is más, mint másé. De az aszkéta, aki hat olajbogyót ebédel és soha nem iszik mást, mint vizet, most valami egészen rendkívülire határozta el magát apostoli vidámságában. Nemcsak a köritékekhez nyúlt, hanem megevett egy falatka húst is, sőt mi több, bort is ivott. Ohó! Ne tessék valami széles poharazásra gondolni. Azt már mégse. Ő azt egészen másképp csinálta. Elővette a teli vizes poharat és abba végtelen óvatossággal a borospohárból becsepegtetett vagy húszcseppnyi bort. De ezt aztán meg is itta fenékig.

Akárhogy volt, bármiképp tamáskodjanak is a vegetáriánusok és az antialkoholisták. Kodály húst evett és bort ivott. Mi vagyunk a tanúk. A bájos háziasszony pedig büszke lehet. Ez még csak nála történt meg, ő megélte a titkot — hogyan mulat Kodály. Igen, Kodálynak olyan széles lett a kedve — ez sem igen történt meg —, hogy még beszédet is mondott. Nem csiszolt szóvirágokat mondott, csak nagyvonalú igazságokat. Gránitból valót. Az erdélyi lélekről beszélt. És arról, hogy akik egy darab földön élnek, bármilyen is a nemzetiségük, kell hogy legyen egy összefogó kapcsuk, egy közös kultúrgondolatuk. És beszélt a kultúrtiszteletről, amely az embertisztelet és a gyakorlati megértés egyetlen biztos átmentő hídja.

A megértés és egy tisztult szemlélet zavartalan szimbóluma volt ez a szép est, akaratlanul is példázata annak, hogyan képzelhető el mélyebben, igazabban és őszintébben egy átértett és tisztelt sorsközösség. (*F*)"

A banketten számos pohárköszöntő hangzott el. Valamennyien éltették a mestert, aki látogatásával megtisztelte a várost. Egyöntetűen hangoztatták — a román, magyar, német felszólalók —, hogy személyes jelenléte rendkívüli jelentőségű. *I. Alexandru Russo* — a Zenebarátok Egyesületének egyik vezetője, aki jelen volt ezen a vacsorán, egy — évtizedekkel később írt — visszaemlékezésében (*Szabad Szó*, Temesvár, 1958. január 4.) többek között írja:

„A társaság poharat emelt a román—magyar baráti közeledés alapján gyümölcsöző együttműködésre. Kodály Zoltán kijelentette, hogy továbbra is hozzá óhajt járulni a két szomszéd nemzet közeledéséhez, majd így szólt: »Most értem, miért hangoztatja Kós Károly író, hogy a magyarországi magyarok kevésbé értik meg az erdélyi magyar lelkét, mint a románok. Az a harmónia, amelyet itt láttam, nemsokára általánossá fog válni a szomszédos országokban is.«"

Asztalbontás után közel hajnalig maradt együtt a társaság. Közben Kodály Zoltán, Laurisin Lajos, Radu Urlăţianu, Sabin Drăgoi, dr. Emil Grădinaru — a házigazda — Szegő Ferenc és Aurel Tămaşiu egy másik szobába vonultak vissza, hogy megtárgyalják a Budapestre tervezett cserehangverseny ügyét. Abban is megállapodtak, hogy ezen a budapesti hangversenyen mutatják be (ősbemutatóként) Sabin Drăgoi legújabb művét. Kodály Zoltán

rendkívül szükségesnek és fontosnak tartotta ennek a hangversenynek a megrendezését, kijelentette: közbenjár annak érdekében, hogy ez — a temesvárihoz hasonlóan — a célnak megfelelően, ünnepi keretet kapjon.

Sajnos, erre a hangversenyre már nem került sor.

Sajtóvisszhangok

A temesvári sajtóban terjedelmes kritikák jelentek meg a hangversenyről.

A *Temesvári Hírlap*ban (1934. január 5.) *„Szimfonikus hangverseny — Kodály Zoltán Zsoltárának első romániai bemutatója a mester jelenlétében"* — címen Braun Dezső, a kiváló zenekritikus a következőket írta:

„Temesvár zenekultúrájának vannak piros betűs eseményei. Világrelációban is a legjelesebbek és a legelsők jártak e rögön, ahol a zenekultúrának ősi gyökerei vannak. Nemcsak az előadóművészet fejedelmei, hanem az alkotók legelsőbbjei sugározták be e várost szellemiségük és nagyságuk öt földrészt átfogó fényével. Liszt Ferenc volt az első, aki a zenekultúra nagy eseményének piros betűs ünnepi sorozatát megnyitotta. Utána Brahms jegyezte be nevét e bánsági metropolis kultúremlékei közé és azután folytatólag a klasszikus formaművészetnek jelenleg két legnagyobb mestere, Bartók Béla és Kodály Zoltán jöttek e város falai közé, hogy az utóbbi évtizedek vajúdó zenekultúrabeliségét egy napra megszépítsék, szellemükkel és tekintélyükkel új impulzust adjanak, serkentő lendületet a súlyos idők közepette.

Ünnepi ódával kellene köszöntenünk Kodály Zoltánt, aki ma az európai zeneművészet nagy történelmi ívelésében azt a zenei klasszicizmust képviseli és jelenti, amit Haydn, Beethoven és Mozart tegnap jelentettek. Mert kétségtelen, hogy a Haydn—Mozart—Beethoven-féle klasszicizmus óta Kodály Zoltán és Bartók Béla a klasszikus formaművészetnek legnagyobb mesterei, Kodály Zoltán a magyar zenei nemzeti munkának Arany Jánosa. Az ősi magyar mítoszt emelte ki évszázados letargiájából Arany János és az ősmagyar zene evangéliumát mentette meg Kodály Zoltán.

Ha a magyar műzene történeti fejlődését nézzük, akkor meglátjuk abból, hogy magyar műzenéről Kodály Zoltánig beszélni sem lehet. Mert ami Kodály előtt volt, ezt a magyaros műzene korszaka öleli fel és csupán az ősgyökerű és hamisítatlan népdal volt a magyar zenekultúra egyetlen tiszta értéke, ami a fiatal Kodály idején tulajdonképpen megvolt.

Erkel Ferencet, Ruzicska »Béla futása« című operáját serkentette magyaros műzene megírására. Liszt Ferencet pedig Erkel »Hunyadi László«-ja inspirálta rapszódiák megírására. Kodály Zoltán az ősforrásból a magyar népdal lelkét szívja fel, belenyúl a magyar nép zeneiségének legmélyére és onnan emeli ki az évszázados ősi kincseket. Úgy Kodálynál, mint Bartóknál a forma lényegét nem a részlet, hanem az egész adja meg.

Negyven évvel ezelőtt még Horváth Lázárnak a »Honderű«-ben írt tanulmányát idézték és hittek abban, hogy Hunyadi László szerzőjének köszönheti a nemzet a magyar műzenét. Ma pedig ott tartunk, hogy Kodály Zoltánon keresztül látjuk meg Horváth Lázár súlyos tévedését. A magyar műzene kultúrhangját Kodály Zoltán ütötte meg az Erkel-ferenc-i magyaros műzenével szemben.

Az európai zeneművészetek egyik legnagyobbika, a Magyar Zsoltár zenei megalkotója eseménnyé avatta nagy művének első romániai bemutatóját azzal, hogy nemcsak a lelkét küldte el hozzánk, hanem, eljött közénk személyesen. A Magyar Zsoltár tízesztendős és tíz esztendeje annak, hogy e műve révén nemzetek költőjévé lett. Zürichi bemutatója óta a Zsoltár közel 100 városban és 20 államban került a népek minden nyelvén előadásra. A magyar géniusz iránti hódolatunk talán akkor volna igazán méltó és teljes, ha jelentőségét európai vonatkozásban a maga egészében méltathatnánk, hogy lássa és tudja meg mindenki, miért nagy és a legnagyobbak egyike Kodály Zoltán, ki nekünk ünnepet avatott a tegnapi estén. Mert van Kodálynak még egy »Háry [!] Jánosa« is, amely győzelmeinek koronája. Gyermekkórusai, népdalfeldolgozásai, csellószonátája és még sok egyéb értékes termése, amelyek egyenként teszik utolérhetetlenné az ő csodálatos művészetét. A Magyar Zsoltár a világ négy táján ma az általános csodálat tárgya.

A Kecskeméti Végh Mihály XVI. századbeli költő szövegére írott kóruskompozíció a helybeli szimfonikus zenekar és a Magyar Dalárda egybefogásából került bemutatásra. Már ez a nemes elhatározás is megérdemli a tiszteletadást. A mű előadásbeli része is zökkenőmentes volt. A kompozíción végigvonuló tenor magánszólamot Laurisin Lajos énekelte. Szinte költőien nemes volt ez a pátosz nélküli énekhang, mely a Zsoltáron végigvonult... A Magyar Zsoltár rendkívül mély hatást váltott ki és a közönség a mű alkotómesterét hosszan és melegen, úgyigazán, szívből ünnepelte. A különben is rendkívül érdekes és színvonalas zenekari estnek a Zsoltár volt a koronája. Enescu Román Rapszódiája, úgyis mint orkeszter teljesítmény és úgy is, mint kompozíció, elsősorban említendő még a Zsoltár mellett [...]"

A zenekritikus a továbbiakban a műsor többi részével foglalkozik, majd így fejezi be: „... Urlăţianu Radu, mint mindig ezen az élményes estén is ízléses és biztos kezű dirigensnek bizonyult. Az utóbbi évek egyik legmelegebb hangversenyestje volt a tegnapi, mely mint egy nagy élmény véződött a zsúfolt színház közönsége szívébe." *Braun Dezső.*

A *Déli Hírlap* délutáni újságban *Flaneur* aláírással (dr. Bechnitz) *„A Psalmus Hungaricus bemutatója Temesvárott, Kodály Zoltán a mű szerzőjének jelenlétében"* — címmel a következőket írja:

„Történelmi jelentőségűvé magasodott a temesvári szimfonikusok ünnepi hangversenye a városi színházban, a zeneművészet aranykönyvében örökül meg ez az est, amelyen Kodály Zoltán jelenlétében bemutatták a Psalmus Hungaricust. Időszerűtlen volna már ezt a művet ismertetni, mely zürichi bemutatója óta végigrohant az egész világon, hogy megdöbbentő kórusaival, gigantikus zenei tömegeivel az egyetemes magyar fájdalom prófétai harsonája legyen. A Psalmus Hungaricus tulajdonképpen a magyar sorsszimfónia, ahogy a török idők felperzselt falvaitól a búsongó kuruckorszakon keresztül egészen máig fellángol benne minden seb és vérzés, egy küldetésszerű képzelőerő mágikus fénye. Ilyen művet száz évben egyszer írnak, az ilyen mű olyan, mint az antik eposz, amely mögött szüntelen ott vonul beláthatatlanul a nép, még azok is ott menetelnek, akik meghaltak már rég.

A szimfonikus zenekar és a Magyar Dalárda vállalta a gigászi munkát és minden erejével igyekezett felemelkedni Kodály Zoltán megihletett magasságaiba. Kitűnő segítő volt ebben a munkában Laurisin Lajos, a magyar királyi

operaház tagja, aki ideális szépségben tolmácsolta a tenor magánszólamot. Később még Carmen virágáriáját is elénekelte a gyönyörű hangú művész oly zúgó tapsvihart aratva, hogy meg kellett ismételnie a dalt. Bevezetésül Enescu román rapszódiáját játszotta a szimfonikus zenekar, a nagy hegedűsnek ezt a világszerte ismert kompozícióját, mely úgy elgondolásban, mint egészen különös hangszerelési szépségeiben egyik legértékesebb műve ennek a bámulatosan sokoldalú és a zene minden ágát egyformán uraló nagymesternek. Artner Ally Kurt Pahlen Néger dalainak széphangú és tökéletes stílbeli előadásával hatalmas sikert aratott. A sürgető tapsviharok után így egy ófrancia pásztordalt adott még ráadásul, a legtisztább francia charme-val és gráciával juttatva diadalra a kecses zenei csecsebecsét.

A Magyar Dalárda Lányi Petőfi-dalát énekelte igen lelkesen, majd Blancafort szimfonikus költeményét is hallhattuk, ezt a némileg színtelen művet, amely nem fogott meg bennünket különösebben. Annál elementárisabb élmény volt számunkra Glazunov magas izzású Styenka Razinja, melynek oroszos népi erejét és ragyogó színdússágát valóban bámulatos forrósággal keltette életre Urlățianu Radu vezénylőpálcája. Ezt a művet kár volna félretenni. Még egy-két próba és a szimfonikusok bármikor reprízben is büszkélkedhetnek kitűnő munkájuk eredményével. A Magyar Dalárda magánszámát Szegő Ferenc vezényelte, ugyancsak ő végezte a Psalmus Hungaricus kórusrészleteinek nehéz betanítási munkáját is. Az est dirigense Urlățianu volt. És övé volt az est megvalósításának terve is. Az eredménnyel meg lehet elégedve. Néhány hónap alatt magas színvonalra emelte Temesvár züllésnek induló hangversenyéletét, ez a rendezése viszont olyan zenetörténelmi jelentőségű volt, hogy egészen Brahmsig kell visszamenni, hogy klasszikus mását találjuk Temesvárott.

A közönség természetesen zsúfolásig megtöltötte a színházat. Még a széksorok között is ember ember hátán tolongott, áhítattal hallgatva a hangversenyt. Midőn azután a város virágcsokrával Kodály Zoltán megjelent az első emeleti páholyban, olyan elementáris erővel tört ki az ünneplés, hogy a nagy zeneköltő kénytelen volt lejönni a színpadra és onnan fogadni a közönség szűnni nem akaró tapsviharát. (Flaneur)."

A *6 Órai Újság* (Franyó Zoltán lapja) — 1934. január 5. — szintén a szokottnál hosszabb kritikát közölt *„Rendkívüli szimfonikus hangverseny"* címen:

„Nagy napja volt Temesvárnak. Díszhangversenynek beillő, nagy gonddal összeállított műsor pergett le a tegnap esti rendkívüli szimfonikus hangversenyen, amely mint vakító briliáns ragyogott ki a zenés ünnepségek tengelyéből [...]

[...] Sokszor halljuk napjainkban új világ, új kultúra, új zene hajnala dereng. Ennek az új zenének előhírnöke: Kodály Zoltán. Útmutatóként állott élére egy új zenei iránynak, melynek határait ma még nem is sejthetjük, de tudjuk, hogy egészséges és elhasználhatatlan erőket, új kincseket visz magával. Psalmus Hungaricusára — erre a csodálatos muzsikára felfigyel mindenki. Hangjaiban soha nem álmodott ősi és friss kulturális erők szabadulnak fel. Ősi erők ezek, amelyekben sokáig csak romboló, barbár muzsikát láttak. Ma már Kodály zenéje megmutatta, hogy a legmagasabb kultúrára hivatott építőerő. És éppen ezért az ő zenéjének világra szóló és egyedülálló jelentő-

sége van, mert elvezetett bennünket az emberi lélek legirdatlanabb részeibe és rávilágított azokra és mi ámulva láttuk, mit rejt magában a »vadon«. Ennek a fiatal zenei iránynak, amely még csak most teszi első önálló lépéseit, Kodály egy olyan hatalmas épületet emelt Psalmus Hungaricusával, amely a jövő zene éjszakájában vezérlő csillagként ragyog, amelyet semmiféle felhő nem tud eltakarni a tiszta zene egén. Töretlen sugarú fénye pedig beragyogja tüzével az egész zenei horizontot.

Vokális zenekultúránk terén a Temesvári Magyar Dalárda viszi a vezetőszerepet. Ez a kitűnő együttes . . . Szegő Ferenccel az élén a Psalmus Hungaricusban való közreműködéssel örvendeztetett meg bennünket. Olyan gondosan kidolgozott, lélekkel teljes tolmácsolásban hallottuk e nagy művet, hogy vele kapcsolatban a Magyar Dalárda újabb nagy fejlődését kell megállapítanunk. Olyan fellegvára a zenei szépségeknek, melyet nem lehet mindjárt az első rohamra bevenni. Már az is óriási eredmény, hogy Szegő — ki a kórust betanította, mindjárt első offenzívájával rést tudott ütni azon a kínai falon, melyen századunk zenei óriásának forradalmi frisseséggel ható muzsikáját hozta. A közönség az ünnepi hangulat mámorával köszönötte az erre az alkalomra városunkba érkezett mestert: Kodály Zoltánt, ki forró elismerésének és sikernek volt osztályrészese [. . .]

[. . .] A magyar zenei élet ünnepelt sztárja: Laurisin Lajos volt az est férfi szólistája. Egy életre szóló élményt ajándékozott nekünk a Psalmus Hungaricus szólópartijának interpretálásával, amely valóságos apoteózisa volt Kodály grandiózus költészetének. A magánszólam itt a legdrámaibb éneklést kívánja meg, mert dialektikus és dinamikus egyúttal és a ritmikus veleérzésnek kifogástalan változatosságát követeli, amely a hangnak olyan modulálóképességét és készségét tételezi fel, ami csak az egész nagyoknál lelhető fel. [. . .]

[. . .] Az ovációk kimagasló figyelme Urlăţianut illette, ki művészi érzékével és magas zenei intelligenciájával a rendelkezésére álló kiváló együttes tagjaival együtt pár héten keresztül összefogva legjobb tudásukat vitték bele a művek kidolgozásába, hogy azokat híven hozhassák Temesvár zeneértő, művészlelkű közönsége elé. Elmondhatjuk, hogy ez teljes mértékben sikerült is." (Aláírás nélkül.)

Nemcsak a temesvári lapok, hanem a más erdélyi városokban megjelenő magyar újságok is jelentős kulturális értéket tulajdonítottak a temesvári hangversenynek. A Kolozsváron megjelenő *Keleti Újság* (1934. január 6-i) beszámolójában kiemelte Sabin Drăgoi üdvözlő szavait, aki a Román Zeneszerzők Egyesülete nevében köszöntötte Kodály Zoltánt, hangsúlyozva, hogy: „Kodály megjelenése igen nagy megtiszteltetés". A lap közli Kodály Zoltán válaszát is, amelyben a mester az együttélő nemzetiségek békés megértéséről szólott.

Támadások lavinája

Osztatlan volt a siker, de a szélsőséges sajtó tovább folytatta, mi több, fokozta a támadást Radu Urlăţianu ellen. Ebben a mérgező hadjáratban a *Vestul* című lap vezetett, követte a Ţara, a Generaţia Noua és más lapok.

A temesvári *Vestul* című lap 1934. január 6-i számában, közvetlenül az ünnepi hangverseny után, az első oldalon, háromhasábos cikkben foglalt állást a Psalmus Hungaricus ügyében. Bevezetőül — képmutatóan — a népek közti barátság ápolása mellett szól, majd váratlan fordulattal azzal a váddal hozakodik elő, hogy Kodály Zoltán temesvári fogadtatása és meleg ünneplése nem a zenekedvelők megnyilatkozása volt, hanem a magyarországi soviniszta propaganda hatásának következménye, majd így ír:

„Egyetlen következtetést vonhatunk le: a románok, az igazi románok hirdessenek bojkottot... a kölcsönös megismerést szolgáló kapcsolatokat mi bánságiak ezeréves távlatból mérjük fel... Nemzetközi a művészet? Igen, tudjuk, de a magyarok művészete soviniszta. Öncélú lett, nem egyéb, mint eszköz. Ezért a koncerten elhangzott tapsokra csakis utólagos pfjuzással válaszolhatunk."

Egy másik temesvári lap, a *Ţara* ugyanaznap (1934. január 6.) szintén az első oldalon közöl cikket Psalmus Hungaricus címen és ebben nyíltan felveti a kérdést: „miért adták elő Temesváron a Psalmus Hungaricust? hogy üvöltve ünnepeljék Laurisin Lajost, a budapesti opera silány tenoristáját? Legyünk őszinték, összehasonlíthatjuk valaha is a Psalmus Hungaricust Enescu Román rapszódiájával? [...]"

„[...] A temesvári kisebbségi közönség azonban kimutatta érzéseit. Nem a művészetnek, hanem a magyar nemzetnek tapsolt... Nem sovinizmusból mondjuk mindezeket, távol áll tőlünk ilyesféle gondolat, de az embert fölháborítja már az effajta tüntetés is, ezért tehát a Psalmus Hungaricust törölni kellett volna a műsorból [...]"

A lap végül megállapítja, hogy ez is politikai manifesztáció volt „Legyen hát ez tanulság a jövőre nézve" fejezi be a cikkíró.

Ugyanez a lap a második oldalon „zenei krónikát" is közöl, amelyben dicsérettel illeti a Radu Urlăţianu vezényelte szimfonikus hangverseny művészi értékét. Kifogásolja azonban, hogy a román hallgatók számára csak Enescu Román Rapszódiáját tűzték műsorra, míg a többi számot a magyar közönség igényeihez szabták. Miután megállapítja, hogy Radu Urlăţianu kiváló karmester és a hangverseny minden számát magas művészi szinten vezényelte, így fejezi be a „zenei krónikát": „Szerettük volna, ha a közönség az igazi művészetet ünnepli, nem pedig a nemzetiségét".

Ezek az egyébként jelentéktelen és nagyon kis példányszámban megjelenő, nagyrészt zsarolásból élősködő, politikai konjunktúra-„lapok" egyszerűen nem vették — mert nem akarták — tudomásul venni a népek barátságának eszméjét szolgáló hangverseny átütő sikerét és szembehelyezkedtek a közvéleménnyel. Mintha nem látták volna, hogy a roskadásig zsúfolt nézőtéren románok, magyarok, németek, szerbek egyforma lelkesedéssel tapsolták meg a világsikerű Psalmus Hungaricust és a személyesen megjelent szerzőt, mint ahogy élénken megtapsolták George Enescu világot bejárt I. Román rapszódiáját. A zenekar román tagjai a többiekkel egyenlő lelkesedéssel készültek a magyar mester bemutatójára és egy sem akadt közöttük, aki valamiféle irredentizmust érzett volna ki belőle. Csak azt érezték ezek a román muzsikusok, hogy remekművet játszanak és ez lelkesedéssel, örömmel töltötte el valamennyiüket. Mint ahogy azok a román nemzetiségű zenekedvelők, akik ott voltak ezen a hangversenyen, nem fedeztek fel irredentizmust a Psalmus-

hogy melegen üdvözöljük a mi népzenénk gazdagságának nagyszerű művészét és tolmácsolóját".

Íme, így írt Bartók Béláról Románia legnagyobb tudósa: *Nicolae Iorga,* és így írt az ország legelterjedtebb lapja a *Dimineaţa* — mindkettő a többség hangja —, miközben a kultuszminisztérium leállítja a bánsági Bartók-ünnepséget, amelyre Radu Urlăţianu vezetésével — nemzetiségi különbség nélkül — olyan nagy lelkesedéssel, örömmel készültek a temesváriak.

Urlăţianu a szennyes politikai hullámverés középpontjában

Ide tartozik még egy rendkívül érdekes levél is.

Az Urlăţianu ellen folytatott ocsmány hadjárat szívós volt és több irányú. Kikezdte a román karmester apját is, aki magas beosztású katonatiszt volt Bukarestben. Előtte is rágalmazták a fiát, sőt fenyegették. Annyira befolyásolták, hogy a felzaklatott apa kitagadta a fiát és kiutasította a házából: „— Az én házamba többet nem léphetsz be... szégyent hoztál az Urlăţianu névre, kitagadlak, menj, ne lássalak többet!..."

(Ezt könnyezve mondta el a karmester akkor Alexandru Russo és Aurel Tămaşiu barátainak.)

A megtévesztett, kétségbeesett apa a Zeneszerzők Egyesületéhez fordult és onnan kért valamiféle magyarázatot. Nem ismerjük Urlăţianu ezredes levelét — amelyet a Zeneszerzők Egyesületéhez intézett, csak a választ, amelyet Constantin Brăiloiu főtitkártól kapott. Ez a levél rehabilitálja a sokat üldözött karmestert és élesen bevilágít a támadások hátterébe. Íme a levél:

„Bukarest, 1934. március 26.*

Ezredes Úr!

Levelére közlöm, hogy a Román Zeneszerzők Egyesülete semmilyen formában nem volt belekeveredve a »Psalmus Hungaricus« előadásába. Így hát véleményem szerint nem szolgálná az Ön javát a bizottságnál való közbelépés.

Ami engem illet, személy szerint igen csodálom, hogy még vitáznak erről a műről az Ön fiával kapcsolatban.

Hiszen a temesvári incidenseket nem a Psalmus előadása váltotta ki (amely mű egyébként véleményem szerint politikailag teljesen ártalmatlan), hanem Bartók Béla úr látogatása az országban.

A Psalmus csupán ürügy volt, amit hat héttel később használtak fel Bartók úr koncertjeinek megakadályozására, azok, akiknek nyilván nem tetszett Bartók túlságos ünneplése.

Így az illetékes minisztérium tudta nélkül, sőt szándéka ellenére megakadályoztak: egy román szimfonikus koncertet Temesváron és az én előadásomat a mi népzenénkről, ugyanakkor a temesvári szimfonikus zenekar léte pedig veszélybe került.

* A levél eredetije Alexandru Russo (Temesvár) birtokába került. Másolatát ő bocsátotta rendelkezésemre. (P. L.)

Szép mérleg. Ám úgy látszik, hogy holmi állítólag »hazafias« egyéni becsvágyak kielégítésére semmiféle áldozat nem túl nagy.

Teljes tisztelettel híve
Constantin Brăiloiu"

Világosan láthatóvá vált, hogy milyen politikai erők mozgatták a „Psalmus-ügyet", amelyhez társult a Bartók-ünnepség letiltása. Hiszen a szélsőségesen nacionalista elemek Kodály Zoltán romániai látogatását úgy is értelmezték, hogy: *„a szerző személyesen akarta lemérni irredenta himnuszának a magyar közönségre gyakorolt hatását"*. Csatasorba állították a szélsőséges elemek egész sorát, mint a tartalékos tisztek egyesületét, az Antirevizionista Ligát, a Kultúr-ligát, mi több, a zeneszerzők egyesületének néhány elvakult tagját, akik a haza védelmének jelszavával ostorozták, hazaárulónak bélyegezték Radu Urlăţianut és vonták felelősségre a városi hatóságokat, hogy az Urlăţianu vezetése alatt álló Városi Zenekarnak a magyar irredentizmus szolgálatába állítását megengedte és követelték a „bűnösök" szigorú megbüntetését.

Urlăţianunak mennie kell!

A város vezetősége — amely eredetileg támogatta a testvériség hangversenyének megrendezését és hivatalosan fogadta Kodály Zoltánt, akinek a tiszteletére a román kulturális tanácsnok díszvacsorát adott —, súlyos nyomás kényszerhatására vizsgálatot rendelt el és magyarázatot kért Radu Urlăţianu karmestertől, mint a város alkalmazottjától, az üggyel kapcsolatban. A karmester válasza nyílt és becsületes volt: tiltakozott a rágalmak ellen, művészetével a népek egymáshoz való közeledését kívánja szolgálni, ez volt a célja a hangversenynek, amelyet a legfelsőbb hatóságok jóváhagyásával, a románság többségének egyetértésével tartottak meg. Hiába érvelt Urlăţianu. Az a városvezetőség, amelynek tudtával és beleegyezésével tartották meg január 3-án Temesváron, január 4-én Aradon a „népek testvériségének hangversenyét" és amely babérkoszorút adott Kodály Zoltánnak, mindezek ellenére később úgy határozott, hogy feloszlatja a Városi Zenekart és elbocsátja állásából Radu Urlăţianut. Mégis, hogy biztosítsák mindennapi kenyerét, a városi színház ügynöksége vezetésével bízták meg, de onnan is távoznia kellett. Találtak erre indokot.

A *Temesvári Hírlap* (1934. március 1.) *„Urlăţianu Radunak távoznia kell a városi színházi ügynökség éléről"* cím alatt a következőket olvassuk:

„A belügyminisztérium rendeletet intézett a városhoz, amelyben utasítja a várost, hogy bocsássa el mindazokat a tisztviselőket, akiknek fizetését nem vették fel a költségvetésbe. Ez a rendelet érinti... Radu Urlăţianut a városi színházi ügynökség főnökét [...]"

A cikk megemlíti, hogy a miniszter a város előterjesztése alapján egyeseket meghagyott állásában, majd:

„Urlăţianu Radunak azonban távoznia kell a városi színházi ügynökség éléről, amit Temesvár minden zenekedvelője élénken sajnálhat. Urlăţianu Radunak ugyanis a városi színházi ügynökség főnöki állása biztosított megélhe-

test és tette számára lehetővé, hogy behatóan foglalkozzék a városi szimfonikus zenekar ügyével, amely rövid fennállása óta a szebbnél szebb és értékesebbnél értékesebb hangversenyekkel lépett a nagyközönség elé. Urlăţianu Radu legutóbb Bartók-estet akart rendezni, ezt azonban bizonytalan időre felfüggesztették. Urlăţianu Radu állásának elvesztése következtében kénytelen lesz más elhelyezést keresni, ami megfosztja őt attól, hogy idejének legnagyobb részét továbbra is a város szimfonikus zenekarának szentelje. A temesvári zenei életnek nagy vesztesége ez, amelyet őszintén fájlalhat mindenki, aki ennek a városnak zenekultúráját szívén viseli. A város közönsége elvárja a város vezetőségétől, hogy a minisztériummal (hasonlóan más esetben) Urlăţianu érdekében is közbenjár és biztosítja állásának további folytonosságát."

Nyilvánvaló, hogy ez a miniszteri rendelet csak ürügy volt arra, hogy Urlăţianu eltávolításának „jogcímet" adjanak.

És az aknamunka tovább folyt.

A temesvári *Generaţia Nouă* című közismerten soviniszta lap, amely még ezzel az intézkedéssel sem elégedett meg — több mint két hónappal a hangverseny után sem csillapodva — 1934. március 11-iki számában (L. szignóval) *Zenei krónika* cím alatt újabb éles gyalázkodó és fenyegető kirohanást intézett a Psalmus Hungaricus előadása és személyesen Radu Urlăţianu karnagy ellen. Többek közt azzal vádolja Urlăţianu karnagyot, hogy megrágalmazta egyik nyilatkozatában a román kórusokat és magyar szerző műveit akarta „becsempészni" műsorukba. A lap nem riadt vissza személyi, sőt családi jellegű sértésektől sem, többek között a következő állításokkal:

„Arcul csaptál bennünket ezzel a magyar fitogtatással, a Psalmus Hungaricus előadásával". [...] „Ismerd be, hogy az anyagi jövedelem érdekében tetted, tudván, hogy magyar honfitársaink bőven áldoznak az efféle megnyilatkozásoknak." A lap így fejezi be ócsárló cikkét: *„Felkészülünk a leszámolás napjára, amely hamarosan elkövetkezik, hogy méltó jutalomban részesülj kriminális tetteidért, amelyek mindenkorra megbélyegeznek a román közvélemény előtt." (Szerző kiemelése.)*

(folytatjuk)

KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL

John Shepherd—Phil Virden—Graham Vulliamy—Trevor Wishart:

WHOSE MUSIC?

A Sociology of Musical Languages
Latimer, London 1977. 297 pp.

„Ha művészet, nem lehet mindenkié, ha mindenkié, nem művészet". (A. Schönberg) „A blues: igazság." (Lightnin' Hopkins) „Valami történik, de maga ugye nem tudja, hogy mi, Mr. Jones?" (Bob Dylan.) Ezekkel a mottókkal vezetik be könyvüket a szerzők: egy muzikológus, két szociológus és egy zeneszerző. Két dolog kelt nagy várakozást az olvasóban: a szerzők szakmai összetétele és a különös mottóválasztás. Mindezek olyan átfogó koncepciónak az igényét tükrözik, amelyben rendkívül szerteágazó kérdések kaphatnak új értelmezést, új szempontú megvilágítást: a zenei érték és társadalmi befogadása, a folklór és a politikai radikalizmus, vagyis tágabban, a zenei élet, a zenekultúra demokratizmusa.

A kötet nem egyéni elmélkedések, gondolatok laza gyűjteménye, hanem koherens elméleti rendszerré épül, amely feltételezi a szerzők alapvető nézetazonosságát; mindegyikük e közösen kidolgozott rendszernek valamely sajátos megnyilvánulását, aspektusát vizsgálja.

Nem új a gondolat, a múlt századtól kezdődően számos kultúrfilozófus tette meg az ipari civilizációt minden „baj" forrásának. Az empirikus természettudományok új és nagy jelentőségű felfedezései hatására az ipari társadalom embere mindinkább úgy érezte, hogy a világ megismerésére és ellenőrzésére korlátlan eszközök állanak rendelkezésére. Tudományos gondolkodásában kifejlesztett egy olyan racionális-determinista megközelítésmódot, amelyet azután a valóság minden jelenségcsoportjára alkalmazni próbált. Ez az ismeretelméleti alapállás nemcsak a tudományban jelentkezett, hanem részévé vált egy szinte mindent átfogó szellemi attitűdnek, amely még az észlelés szintjén is megragadható. Shepherd bevezet egy új kategóriát, amely mindenfajta ipari civilizáció érzékelés- és gondolkodásmódját hivatott összefogni: az *„industrial world sense"* (a továbbiakban: i. w. s.) fogalmát. Ezzel állítja szembe azt a fogalmat, amely az írásbeliség elterjedése előtti társadalmakat jellemzi: ezt nevezi *„pre-literate world sense"*-nek (a továbbiakban: p. w. s.). E két típusú társadalom érzékelésmódjában és tudatában meglevő különbségeket igyekszik egyetlen tényezőben tetten érni: a médiumban vagy közvetítő közegben, amelyen át az információk és a társadalmi tapasztalatok érkeznek, fölhalmozódnak és elosztásra kerülnek. Az írásbeliséget nem ismerő társadalmakban a kommunikáció alapvetően auditív-orális csatornákon zajlik. Ez alapvetően befolyásolja az észlelés természetét, ebből következően az ember tér- és időélményét. Shepherd — nagyszámú etnológiai tanulmány és McLuhan kutatásainak tanulságaira támaszkodva — azt elemzi, vajon hogyan és miért van a hang- és hallásélménynek meghatározó szerepe ezekben a társadalmakban; mindez miért követel azonnali reakciót a mindennapi élet jelenségeire, egyfajta közvetlen-reflektálatlan benneélést a mindennapok valóságában; a térben és időben való distanciálás képességének hiánya hogyan függ össze azokkal a mitológiai képződményekkel, amelyek ellen-

állnak a gyors társadalmi változásoknak.

Az elterjedt írásbeliséggel rendelkező társadalmakban — ezzel szemben — óriási jelentősége van annak, hogy az információ felhalmozásának lehetőségei kitágultak. Az írásbeliség az auditív-orálisról a vizuálisra helyezi át a hangsúlyt. Ily módon az egymást követő legitim rendszerek írásosan áthagyományozott tudása, ideológiái, a maguk sokféleségében, utat nyitottak egy distanciáltabb és kritikusabb magatartás, valamint a történelmi érzék felé, amely immár önállósult a mítosz világától.

A szerzők bizalmatlanok a „haladás" gondolatával szemben, ezt a fogalmat egyértelműen az öntelt ipari társadalom szókincsébe utalják. Ezért, amikor Shepherd az írásbeliségnek a történelmi érzékre, a kritikai-dialektikus gondolkodás formálódására való hatásait elemzi, szinte kizárólag e folyamatnak a nem kívánt fejleményeit tárgyalja. Az írásbeliség, különösen a nyomtatott írás — leválva a személyes kommunikáció közvetlen valóságáról — elmélyítette a jel és jelentése közötti szakadékot, és ily módon hozzájárult azoknak a kettősségeknek a létrejöttéhez, amelyeket a forma—tartalom, szubjektum—objektum, külső és belső valóság stb. ellentétpárjaival jellemezhetünk — az i. w. s. jellegzetes kategóriáiként.

Ám mi köze van mindehhez a zenének? Ha ez a fajta világérzékelés szakadékot tételez a tartalom és a forma, a mondanivaló és a közvetítő közeg, az elemek és a viszonyok között, sőt e dialektikus ellentétpárok első tagjait tekinti elsődlegesnek, az ilyen alapvetésű zeneesztétika nem adhat megfelelő elemzési keretet tárgyának, amelyben a relációk fontosabbak a relátumoknál, az önmagukban vett elemi részeknél, amelyben a tartalom és a forma szétválasztása különösképpen nehézkes, erőltetett. A szerző úgy véli, hogy korunk zeneesztétikája még mindig képtelen túllépni a tartalom és forma kettősségének korlátait. Az ún. „objektív" esztétika a zenét tényként kezelve, semmit nem tud mondani a zenei élmény mibenlétéről. A „pszichológiai" irányzat pedig, habár képes az érzelmi élmény megragadására, nem tudja a zenét mint objektív struktúrát megközelíteni, így az egyes konkrét zeneművekhez nem tud hozzáférkőzni.

A szerző a zeneesztétika jelen kiúttalanságáért végső soron azt a világérzékelési módot teszi felelőssé, amely a fenti kategóriapárokat kitermelte, vagyis az i. w. s.-t. Ezen túlmenően egy mögöttes apologetikus szemléletmóddal is vádolhatja azokat, akik ezeket a kategóriákat alkalmazzák: e kategóriák ugyanis az adott társadalmi-szellemi struktúra értékeit képviselik. Az „abszolutista" esztétika, ahogy Shepherd nevezi, nem a társadalom és releváns társadalmi folyamatok kreatív[1] megformálását látja a zenében, ezért horizontja szükségképpen szűk.

Shepherd zenefogalma — amelyben egyforma súllyal szerepel egyfelől a *„társadalmi élet dinamikájának feltárása"*, másfelől az alkotó szubjektum — felismerhetően kapcsolódik a marxista művészetfelfogáshoz: (konkrétabban a lukácsi tükrözéselmélethez, noha, paradox módon, éppen Lukács az, aki a könyv egy későbbi fejezetében éles kritikai megjegyzések célpontja.)

Egy olyan ideáltipikus fogalomnak, mint az i. w. s., amely durván az újkor kezdetétől napjainkig terjedő történelmi korszakot fogja át, és figyelmen kívül hagyja a társadalmi struktúrák különbözőségét, szükségképpen el kell tekintenie ellentmondásos történeti tendenciáktól és jelenségektől. Ha azonban a leglényegesebb folyamatokat helyesen ragadja meg, a felállított elméleti konstrukció új összefüggések és elemzési szempontok feltárására ad lehetőséget. A szerzőnek ez nem sikerült maradéktalanul. A korszak tudományos, filozófiai gondolkodását vizsgálva túlságosan jelentős, szinte hegemón szerepet tulajdonít a materialista-determinista-pozitivista áramlatok szellemi erejének, így nemcsak a tizenkilencedik század nagyhatású dialektikus-idealista és irracionalista filozófiai öröksége kerül zárójelbe, hanem mindazok a jelentékeny e századi eszmerendszerek és interdiszciplináris iskolák is, amelyek ismeretelmélete gyökeresen különbözik az ilyen értelemben vett „ipari" gondolkodásmódtól.

Az olvasót ezért aligha lepi meg, hogy Shepherd számára a marxizmus is az „ipari" — vagyis egy mechanikus és egyirányúan determinista — világkép

[1] A szerző értelmezése szerint a művészi „kreativitás" fogalma a művészet felépítmény jellegű tudatforma autonómiáját, relatív önmozgását, s ezzel összefüggésben az alkotó szubjektum valóság*teremtő* (nem pusztán reprodukáló) szuverenitását jelenti.

reprezentánsa. Nézetét a szovjet-orosz kulturális politika elemzésével igyekszik alátámasztani.[2] A kiinduló kérdés így hangzik: mi az oka annak, hogy a hagyományos zeneiségű, a tonális hangrendszerben komponáló Csajkovszkijt a hivatalos zeneélet sokkal inkább magáénak érezte, mint az újító hangú Prokofjevet; a sztálini időszakban mi volt az elméleti háttere annak a kampánysorozatnak, amely a klasszikus (a zenében: tonális) kereteket felrúgó vagy legalábbis fellazító művészek ellen irányult? Shepherd szerint ennek megértéséhez vissza kell nyúlnunk a húszas évek liberális szellemű kulturális politikájához[3]: ez a fajta liberalizmus a vezetésnek azon meggyőződéséből fakad, mely szerint a gazdasági és politikai változások automatikusan átformálják a művészetek arcát is, tehát nincs szükség beavatkozásra. A gondolatmenet mechanikus jellegét a szerző — alapjában helyesen — a művészi kreativitás ignorálásában látja. Lunacsarszkijéknak észre kellett venniük, folytatja, hogy az új művészet nem a várakozásnak megfelelő vágányokon halad, és ezért váltották föl a korábbi „zöldutas" politikát szűkkeblű konzervativizmussal. Mivel azonban Shepherd a társadalom életének csupán egyetlen területére összpontosítja figyelmét — a kulturális életre —, nem veszi észre, hogy az itt bekövetkezett változások részei voltak egy, a társadalom minden szféráját átható korszakváltásnak, amely a dinamikus, eleven húszas évek végét és a rá következő, több mint két évtizedig tartó keménykezű diktatúra kezdetét jelentette. A művészeti élet átalakulása tehát kizárólag önmagából nem vezethető le. Nem feladatunk ezeknek az összefüggéseknek még csak vázlatos áttekintése sem, csupán azért emeltük ki Shepherd tanulmányának ezt a részletét, hogy érzékeltessük, mekkora buktatókat rejt magában az i. w. s. ideáltipikus fogalmának konkrét történelmi szituációra való alkalmazása.

A modernebb törekvések ellenében érvényesülő Csajkovszkij-kultusz problémája túlmutat a szovjet kulturális politika liberalizmusán, illetve konzervativizmusán. A szerző kifejti, hogy Csajkovszkij népszerűsége — ha most művészetének egyetlen aspektusára szorítkozunk, nevezetesen arra, hogy tonális hangrendszerben komponált — abban a tágabb összefüggésben gyökerezik, amely az ipari társadalmak és a tonalitás mint e társadalmak specifikus zenei kifejezésmódja között fedezhető föl. Érdekes és finom észrevételekben bővelkedő elemzése a klasszikus funkciós rendet az i. w. s. zenei kódrendszereként értelmezi: a tonalitás egyetlen centrumra épülő szerkezete a társadalom (talán pontosabban: az egységes polgári nemzetállam) hierarchikus és centralizált természetének felel meg; a föloldás — mint végpont — felé vezető, meghatározott irányú harmóniai fejlesztés az ipari társadalmak haladásmítoszának zenei megfogalmazása; az a tény, hogy a tonális zene a tizenkét hangnem bármelyikében megszólaltatható, tünete és egyben része is annak a folyamatnak, amelyet — általában az ipari termelés kibontakozásával kapcsolatban — egyneműsödésnek nevezünk; az összehasonlítást és hosszú távú emlékezetet feltételező műformák, az alkotórészek sajátos kezelésmódja pedig az ember térés időbeli absztrakciós képességét jelzik.

Kevés zeneszociológiai munka vállalkozik arra — nyilván a vulgarizálás veszélyétől tartva —, hogy közvetlen kapcsolódási pontokat mutasson ki egy társadalom szerkezete, ideológiája, mentalitása *és* zenei nyelve között. Shepherd halatlanul nagy igényű elméleti rendszere sem ment bizonyos leegyszerűsítésektől; vitatható például, hogy az i. w. s. és a tonális zene kizárólagos, egyértelmű összefüggésbe hozható-e egymással. Kanyarodjunk még egyszer vissza az orosz példához. Ha el is fogadjuk a nem

2 Shepherd kronológiai rendben közli — a vizsgált korszakon belül — az avantgarde művészeti szövetségek felszámolásának, az egyes írókat, zeneszerzőket és műalkotásokat sújtó kritikai határozatoknak az évszámait. Az eseménytörténeti pontosságra azonban nem fordított kellő figyelmet: a Modern Muzsikusok Egyesülete (ASZM) 1931-ig működött, tehát téves az állítás, mely szerint a Proletár Muzsikusok Oroszországi Egyesülete (RAPM) már 1927-ben bekebelezte. Ez utóbbi egyesületet viszont nem 1936-ban, hanem már 1932-ben fölváltotta a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége (SZSZK) — az irodalmi-művészeti egyesülések átszervezését kimondó határozat jegyében. A vezető szovjet komponistákat sújtó általános bírálat éve nem 1946 — amint a szerző állítja —, hanem 1948.

3 Ezzel kapcsolatban talán elegendő utalnunk a húszas évek demokratikus politikai légkörére: Lenin rendkívül éles vitákat folytatott a politikai-ideológiai vezetés több tagjával, anélkül, hogy nézeteivel való szembeszállás legkisebb mértékben is veszélyeztette volna a vitapartnerek pozícióját.

túlzottan megalapozott állítást, mely szerint a forradalom érintetlenül hagyta a társadalom központosított hierarchiáját, és éppen *ez* magyarázza az avantgarde kiszorítását a zenei életből, a következő kérdést tehetjük föl: hogyan értelmezhető a dodekafónia, a szerializmus és a modern zene újabb fejleményeinek viszonya az i. w. s.-hez? Erre a kérdésre Wishart tanulmánya válaszol: a tizenkétfokúság nem változtatta meg a tonális *tudatot,* mivel örökli, sőt ad abszurdum viszi azt a formalisztikus-racianalista hagyományt, melyet maga a tonalitás hozott létre. Ha azonban a huszadik századi zene is az ipari civilizációt képviseli (mi mást képviselhetne?), a szovjet kulturális politika interpretációja elméleti önellentmondás: Prokofjev újítása mennyiben veszélyeztethette a rendszer stabilitását?

Ki kell még térnünk Shepherdnek egy másik fontos tanulmányára, mely a tonalitásnak a modalitásból való kialakulását tárgyalja — kettős szempontból, gondosan ügyelve a szűken zenei és a társadalmi vonatkozások egyensúlyára.

Első lépésben a gregorián strukturális elemzését végzi el; konklúziója az, hogy a modalitás alapvetően pentaton skálára épül. A felharmonikusokból indul ki: a kvint és a kvart saját kvintjével, ill. kvartjával egy öt hangból álló (vagyis pentaton) skálát képez. Korabeli és modern értekezésekre hivatkozva, az ötfokúságon kívül eső hangokat „átmenő hangok"-nak tekinti; így jut el a következtetéshez, mely szerint a gregorián nyolc modusa a pentatónia kiterjesztése. (Megjegyzendő, hogy Shepherd nem támaszkodik a téma legfrissebb kutatási eredményeire; érvelésének alapjául nagyobbrészt G. Reese 1940-ben publikált zenei kézikönyve szolgált.)

A modalitásból mint „implicit kétdimenziós" struktúrából vezeti le a szerző a kialakuló tonalitás „explicit háromdimenziós" rendszerét. Az „átmenő hangok" félhangokként szilárdulnak meg; a bővített kvart, amint polgárjogot nyer, aláássa a pentatóniát; a terc — konszonáns hangzásként — a kvart helyébe lép; megjelenik végül a dúr-moll rendszer hármashangzata. Mindezek a folyamatok az elemek kölcsönös függésén alapuló pentatónia/modalitás felbomlását, és egy új, mereven hierarchikus viszonylatrendszer létrejöttét jelzik.

Shepherd azonban úgy véli, hogy a zenén belüli tényezők *önmagukban* nem magyarázzák meg a tonalitás megszületését. Mindkét zenei kifejezésmód megformálja, artikulálja korának szellemi, ideológiai arculatát. Ilyen értelemben a tonalitás nemcsak terméke, hanem létrehozója is az új társadalomnak és az ezzel egyidejű tudati változásoknak.

A módszertani megközelítés — legalábbis zenetörténeti — újszerűsége vitathatatlan; ám zavaró a koncepcióban rejlő makacs indíttatás arra, hogy az emberi társadalmak (és benne a zene) történetét mereven két korszakba sűrítse. A modális és a tonális zene szembeállítása egyben a modális zene közvetett és közvetlen azonosítását jelenti az írásbeliség előtti mindennemű zenével; ugyanígy a bennük kifejeződő világérzékelési módok is összemosódnak. Mindebből az olvasó azt a következtetést vonhatja le, hogy az ipari civilizáció kezdetéig az emberiség világérzékelése reflektálatlanul közvetlen volt.

A tonalitás és az i. w. s. közötti abszolút párhuzam fogyatékosságairól fentebb már szóltunk. Amikor ezt a párhuzamot a szerző a pentatónia-feudalizmus között vont párhuzammal szembesíti, még meghökkentőbb történelemszemléleti tévedésekre bukkanunk. Az azonosságok és kontrasztok ugyanis azt sugallják, hogy a feudális társadalom egyáltalán nem, míg a polgári teljes mértékben hierarchikus szerkezetű.

Wishart tanulmányában az írásbeliség — a kötetet átfogó koncepció alapvető rendezőelve — úgy jelenik meg, mint ami a zenétől *lényegileg* idegen. A zene az időt úgy artikulálja, ahogyan megéljük, vagyis közvetlenül megfelel az érzékelés, a tapasztalás folytonosságának, a bergsoni értelemben vett időtartamnak. Ez egyben azt is jelenti, hogy a zenei aktus és befogadás közvetlen dialektikája érvényesül. A zenei írásbeliség, a kottaírás azonban megtöri ezt az eleven dialektikus viszonyt, amely a nyugat zeneérzékelésének és zenefogalmának átalakulásához vezetett. Ennek okát Wishart a kottaírásnak a zenéhez való behatárolt, redukcionista viszonyában látja: a notáció alkalmatlan az élő zene egészének befogására, csak kisszámú elemi egységet tud regisztrálni. Megint azt tapasztaljuk, hogy egy bonyolult, ellentmondásos — vagyis progresszív elemeket éppúgy hordozó — folyamatnak kizárólag a negatív vonatkozásai kapnak

hangsúlyt: így például az a tendencia, ahogyan a zene fogalma mindinkább néhány paraméter együttesére szűkül. Ebből érthető meg az is, hogy a zenemű mint írásos, intellektuális produktum jóval nagyobb tekintélyre tett szert, mint a zenei interpretáció vagy a notációt nem ismerő zenekultúra.

Wishart megállapításai meggyőzően mutatnak rá az európai zenetörténet egy lényeges fejlődési vonalára, noha ezt a vonalat ellentendenciák is jellemzik. (Gondoljunk például a múlt századi virtuóz előadóművészetre, a huszadik század eleji — és azóta meg-megújuló — folklorizmusra, vagy legújabban a régmúlt zene előadói gyakorlatát rekonstruáló elméleti kutatásokra.) Zavaróbb a szerző érvelésének — talán nem túlzó a kifejezés — antiintellektuális színezete. A zenétől megtagadva a gondolatiságot (a notáció a zenének ezt a tartalmát bontakoztatta ki), azt lényegében érzéki-érzelmi kommunikációként határozza meg. Ez az a vonás, amely — szerinte — mindig fenyegette az írásbeliség hegemóniáját, s ezzel az „írástudók" világnézeti uralmát. Ez a szemlélet a zene intellektuális tartalmát és funkcióját — ha nem is kimondva — negatívnak minősíti — nemcsak azért, mert idegen az általa igazinak vélt zeneiségtől, hanem azért is, mert a hatalom ideológiai eszközét látja benne. Wishart nem számol azzal, hogy a zene gondolatisága, fegyelmezett rendje képviselhet az uralkodó ideológiától különböző vagy azon túlmutató értékeket. De fennáll egy másik „rendhagyó" összefüggés is: mivel a művészetek közt valóban a zene képes leginkább közvetlen érzelmek közvetítésére, a direkt politikai-ideológiai befolyásolásnak is a legalkalmasabb eszköze. A hivatalos tömegzene — ide értve a vallásos és világi himnuszokat, indulókat stb. — meggyőzően példázza a zene érzelmi tartalmaival való visszaélés lehetőségeit. A popkultúrában is a zenének az érzelmi-érzéki vonatkozásai kerülnek előtérbe, ezért válhatott jelentős részben manipulatív eszközzé, noha a befolyásolás hatékonyságát itt éppen a közvetettség biztosítja.

Nagyon vulgáris a szerzőnek az a koncepciója, amely egyenlőségjelet tesz az írásbeliség, az „írástudók" és a hatalmi intézmények, az „establishment" közé. Különösen a közép-kelet-európai olvasótól idegen ez a szemlélet, számára az „írástudó" fogalma erőteljes pozitív értéktartalmat hordoz, mert egyfajta politikailag és morálisan elkötelezett kritikai magatartáshoz kapcsolódik. A művészet többé-kevésbé közvetlen kritikai funkciója szükségszerű volt ezekben az országokban a politikai nyilvánosság csatornáinak szűkössége miatt.

Shepherd és Wishart történeti elemzéseinek egyik legfőbb fogyatékossága az, hogy elnagyolja vagy teljesen kiiktatja a politika és a művészet, a művészet és a gazdaság szférájának bonyolult közvetítéseit. Sajnos ezt kell mondanunk Vulliamy, Wishart és Virden tanulmányairól is, amelyek a modern társadalom és zene nyelvi összefüggéseit kutatják. A kultúra megosztottsága, mondják a szerzők, a merev munkamegosztásra épülő osztályviszonyokat tükrözi és termeli újra. Az osztályok közötti határokat a végzett munka specifikus jellege mentén húzzák meg, ezt tekintik alapvetőnek a világérzékelési módok meghatározásában. *„Az egyik oldalon vannak azok, akik a tulajdonosi és ellenőrzési funkciókat látják el, akik intellektuális-elvont tevékenységet végeznek...* [és] *a másik oldalon találjuk azokat, akik meg vannak fosztva termelt javaiktól... saját lehetőségeik, képességeik tudatának számbavételétől... a döntés lehetőségétől... stb."* Az európai komoly zenei hagyomány az előbbi osztály produktuma, míg a pentaton (afroamerikai) népzenei tradíció, amely különböző mértékben tovább él a popban, a rockban és a dzsesszben, a „kisemmizettek" zenei kifejezésmódja.

Ez a marxi ihletésű, ám nem kevéssé vulgárszociológiai elmélet egy „dobozba" kényszeríti az ún. i. w. s.-t, az írástudók kultúráját, a gazdasági és politikai hatalmat, s ezekkel állítja szembe az ún. p. w. s.-t, az auditív-orális kultúrát, valamint a gazdasági és politikai kisemmizettséget. Természetesen statikus merevsége ellenére is számos igazságelemet tartalmaz. Ezek közül az egyik, amelyet kiemelnék, a fizikai és a szellemi munka közötti — életmód-meghatározó — különbség szociológiai relevanciájának felismerése. A másik fontos gondolat a társadalmi egyenlőtlenségek rendszeréhez kapcsolódik: valóban, a törzsi társadalmak őskommunizmusától eltekintve minden társadalomban az egyenlőtlenségek egymással összefonódva, egymást erősítve jelentkeznek. Az egyenlőtlenségek mértékét,

konkrét szerkezetét azonban az egymást követő társadalmi alakzatok gyökeresen átalakítják — az ipari civilizáció korszakán belül is.

A jelenkori társadalom kétpólusú elméleti keretben való vizsgálata nem kevésbé félrevezető, mint a történelemé. A modern társadalmak erős rétegezettsége ellenáll az ilyen megközelítésnek. Az osztályok és rétegek határai sokkal elmosódottabbak, mint például a múlt században. Ennek megfelelően a zenei gyakorlatot — ide értve a befogadást és az ízlést is — szintén csak rétegzettségében érthetjük meg.

Az e századi tömegzene rétegződésének vizsgálatával Vulliamy éppen a tömegkultúra kritikáját jellemző dichotóm szemlélettel vitatkozik. A Th. W. Adorno, B. Rosenberg, D. White, N. Jacobs stb. nevével jelzett — noha nem azonos színvonalon képviselt — irányzat kontrasztív fogalomkészlete jól ismert: kreativitás, individualitás és befogadói aktivitás — ezek képviselik a „magaskultúrát"; szabványok, kommerszializmus és a közönség passzivitása — ezekkel definiálják a „tömegkultúrát".

A kritika kritikája nem csupán a meghatározások mélységére és helyességére irányul, hanem a mögötte húzódó ideológiára is. A szerző a popkultúrán belüli rétegeződést vázolja fel, a zenekultúrának azt a területét, amelyet a tömegkritika egyértelműen alacsonyrendűnek és egyneműnek bélyegez.

Tömegkultúra-probléma helyett helyesebb elitkultúra-problémáról beszélni — állítja Vulliamy. A „Melody Maker" olvasói leveleire és zenészinterjúkra hivatkozva kimutatja, hogy a tömegzene nem egyszerűen rétegezett, de a differenciálás ugyanolyan értékszempontok alapján történik, mint amilyeneket a tömegkultúra kritikusai használnak. A rock például nagyobb presztízst élvez mint a pop; az egyiket őszintének, egyéninek, a másikat kommersznek, sablonosnak minősítik az olvasók. A rock — a szerző szerint — a popnak az a stílusirányzata, amely éppen a legitimmé válás útján van. Rendkívül izgalmas szociológiai folyamatot próbál megragadni: azt a folyamatot, amelyben a zenei stílus vagy műfaj *esztétikai* polgárjogot nyer. Vulliamy nem végez *zenei* elemzést, ő maga nem mond esztétikai értékítéletet, ezért a felvetett kérdések több ponton megválaszolatlanok maradnak.

Századunkban egy jelentős zenei forradalom ment végbe: az afroamerikai népzene betört, illetve beépült a könnyűzenébe. Mivel „idegen" a nyugati zenei nyelvtől és a szórakoztatóiparba integrálódott, ezt a zenét az „establishment" nem vette észre, nem tekintette Zenének. Ennek ellenére egyes stílusirányzatok kiváltak a „masszából", és a művészet rangjára emelkedtek — vagy emelték őket. (Vulliamy nem tesz különbséget e kettő között!) Az első, mint ismeretes, a dzsessz volt, s ezt követi most a rock.

Hogyan és miért változnak a legitimizáció, az esztétikai elfogadás tárgyai? — teszi fel a szerző a kérdést. P. Bourdieu-t, a kitűnő francia szociológust idézi, aki e változások okát a közönség változó osztályösszetételében látja, s az új közönség (ez esetben a rock középosztályból származó, egyetemista közönsége) saját státuscsoportjának értékkritériumait használja. Ez azonban újabb kérdést vet fel: a társadalmi elitrétegek, csoportok miért kezdenek el bizonyos, korábban lebecsült stílusokat, műfajokat nagyra értékelni? A válasz kevéssé meggyőző: az afroamerikai zene ilyenkor „felhígul", vagyis európai elemekkel keveredik, s így alkalmassá válik a bevett kategóriákkal történő elemzésre.

Sajnos Vulliamy maga is egy mechanikusan dichotóm szemlélet rabja. Elemzése azt sugallja, hogy az európai tradíció ellentétes az afroamerikaival: az egyik az „establishment" értékeit képviseli, a másik az attól való elidegenedést szólaltatja meg, ezen túl egy „alternatív magatartást" is kínál. (Noha ezt a szembeállítást csak Virden és Wishart közös tanulmánya fogalmazza meg, Vulliamy gondolatmenete is erre épül.)

Ha mindez igaz, vajon hogyan magyarázható az a jelenség, hogy az éppen legitimizálódó rock legvonzóbb jellegzetességét közönsége az afroamerikai elemek túlsúlyában látja? Még ha téves is a közönségnek a rockról alkotott elképzelése, a szerzőnek néhány zenei analízissel kellett volna ezt ellenőriznie. Továbbá: pusztán abból kiindulva, hogy a rock egyetemista körökben népszerű, a popzenét pedig főként munkásfiatalok kedvelik, (tegyük hozzá: unatkozó háziasszonyok is), vajon állítható-e, hogy a nem legitimált pop több afroamerikai elemet tartalmaz, mint a rock vagy a dzsessz?

Ezek az ellentmondások arra utalnak,

hogy mindkét zenei hagyomány esztétikai szempontból is rétegezett. Éppen szüntelen egymásra hatásuk teszi értelmetlenné a hatalmi struktúrának való közvetlen megfeleltetésüket.

Az afroamerikai zene problémájának egy újabb vonatkozását elemzi Virden és Wishart közös írása, amelyben egyben azt kívánják bizonyítani, hogy az ún. p. w. s. a modern társadalmakban is tovább él — az alsó néprétegek körében. Shepherd gregorián-elemzéséhez hasonlóan, ők az „autentikus" bluest, a néger zenei hagyomány e tipikus műfaját vizsgálják. Feltevésüket, mely szerint a blues nem illeszkedik a tonális rendszerbe, egyrészt egy szűkebb összhangzattani sajátsággal támasztják alá: a bluesban gyakori a tonális archetípustól eltérő hangzatmenet (V—IV—I.). Másrészt, még ha egyes bluesszámok alapja tonális is, *„komplexitásuk nem extenzív, írásosan rögzített harmóniai fejlesztésekben rejlik, hanem intenzív-implicit (»intensional«) kidolgozásukban"*. S ha az olvasó a bluséneklést, a blues előadásmódját olyannyira jellemző hangszín- és hangmagasságváltások árnyaltságára, a ritmus és az intonációk bonyolult játékára gondol, a szokatlan terminus, az „intensional" is körülhatárolható jelentést kap. Előremutató Wishartnak az a törekvése, hogy *pozitív* értelemben is konkretizálja, mit jelent egy tágabb, az eleven gyakorlatra nyitottabb zenefogalom. A blues új szempontú, gazdag elemzése szerencsésen egészíti ki azokat a gondolatait, amelyeket a notációnak a zenére gyakorolt hatásával kapcsolatban fogalmazott meg. Az elemzés fontos tanulsága, hogy a bluesban a notáción kívül eső zenei elemek hordozzák a bonyolultabb jelentéstartalmakat, ezekben ragadható meg e sajátos — implicit — formavilág lényege.

A blues implicit jellege azonban egy tágabb szociológiai rendszerbe illeszkedik: a szerző ezt a munkásosztály szisztematikusan más élet- és gondolkodásmódjának csupán egy sajátos — zenei — vetületeként értelmezi. Az explicit-implicit kategóriapár voltaképpen B. Bernstein sokat vitatott nyelvszociológiai teóriáján alapul. Nem feladatunk megvizsgálni, vajon milyen mértékben igazolható vagy hasznosítható ez az elmélet; számunkra érdekesebb az, hogyan kapcsolódik a szerzők kultúrszociológiai elképzeléseihez. Nézetünk szerint nem túl szerencsésen, mert éppen az elméleti konstrukciónak a merev, időtlen dichotómiáját erősíti meg. A munkásosztály ún. „írásbeliségelőtti világérzékelésének" (p. w. s.) továbbélését aligha lehet bizonyítani az „implicit" kategóriának az életmód egészét átfogó fogalmi kitágításával.

A szerzőnek a jelen társadalmi valósággal alkotott képében vajon melyek azok a pontok, amelyek legalábbis a változás, a progresszió *lehetőségét* jelentik? A kérdésfeltevés annál is inkább indokolt, mivel a kulturális értékek átértelmezése mögött egy radikális és gyakorlatra orientált magatartás, a társadalmi változásra fogékony attitűd körvonalazódik. Erre utal például Wishart beszámolója saját kísérleti-avantgarde zenei tevékenységéről, amely szélesebb tömegekkel keres kapcsolatot. Említhetjük Vulliamy esettanulmányát a zeneoktatásról; ez az írás nem csupán elemzően bírálja a tanároknak a zenei értékkel és a tanulók képességeivel kapcsolatos előítéleteit, hanem példát is hoz egy olyan, a szokásostól gyökeresen különböző zeneoktatási gyakorlatra (Countesthorpe College, Leicestershire), amelyben nincs fal a tananyag és a gyerekek többségének ízlésvilága között. Bár vitatkozni lehet az olyan esztétikai-pedagógiai koncepcióval, amely kritikátlanul fogad el mindent, ami zene, mégis, az a zenei tagozat, ahol szabad „átjárás" van Bach, Stockhausen és King Crimson között, feltétlenül figyelmet érdemel.

Voltaképpen mit jelent ez a fajta gyakorlatra orientált radikalizmus? Wishart „A radikális kultúráról" szóló fejezetében ezt főként negatív értelemben fogalmazza meg: érvénytelennek nyilvánítja azokat a műalkotásokat, amelyek az emberek tömegei számára semmit sem jelentenek, amelyeket alkalmatlannak ítél a tömegeket tudati állapotának megváltoztatására. Kérdéseket fogalmaz meg azzal kapcsolatban, hogy vajon milyen lehetőségei és korlátai vannak ma a politikailag elkötelezett művészetnek, mennyiben képes az ellenkultúra túlharsogni a hivatalost. E vitairat fő céltáblája az ún. „abszolutista" esztétika, ezen belül is Lukács György[4] és Th. W. Adorno, akiknek ra-

[4] Wishart elméleti felkészültségének bizonyos egyoldalúságára utal az a tény, hogy átfogó Lukács-kritikájának egyetlen, korai írás szolgált alapul, az 1918—22 között keletkezett „Régi kultúra és új kultúra" című tanulmány.

dikalizmusát Wishart a „pszeudo" előtaggal kérdőjelezi meg. Az igazi radikalizmust az esztétikai értékítélet mellőzésében látja. Az „univerzális" és „hiteles" minősítések mögött a szerző pusztán a szocialista viszonyok között is újratermelődő elit ideologikus önvédelmét véli felismerni. Elvetve tehát az esztétikai minőség fogalmát, a műalkotás egyetlen értékmérőjét — s itt szinte Zsdanov szellemét idézi — politikai hatékonyságában jelöli meg.

Nem nehéz egyetértenünk a kiinduló állítással, mely szerint a művészet funkciója az emberek tudatának megváltoztatása. A továbbiakban azonban a tudati „hatékonyság" szinonimájaként használja a politikai hatékonyságot, és így éppen az általa radikálisnak minősített művészet süllyed a propaganda, az ideológia szintjére. Természetesen a fent idézett schönbergi mottó elfogadhatatlan minden baloldali indíttatású művészetfelfogás szemszögéből, ám éppoly nehéz elfogadni a megfordítását is, amely voltaképpen az igazi mottója lehetne a kötetnek: „Ha művészet, mindenkié; ha nem mindenkié, nem művészet."

A négy szerző munkája — belső ellentmondásai és tévedései ellenére — tanulságos, mivel a művészetszociológia, esztétika és szociológia viszonyának középponti kérdéseit veti fel, és új, termékeny szempontokat ad e kérdések újragondolásához.

Szemere Anna

Vágó Ernő:

VÁNDOR SÁNDOR TANÍTVÁNYAI A VÁNDOR-KÓRUS TÖRTÉNETE

Táncsics Könyvkiadó 1978

Vágó Ernő, a Vándor-kórus alapító tagja, nem zenetörténész. Köszönettel tartozik neki azonban a történetírás azért az igen jelentékeny anyaggyűjtő és értékelő munkájáért, amelyet a Vándor-kórus krónikájának gondos megírásával végzett, a hivatottak helyett, igaz elhivatottsággal. Kétségtelen, hogy a Vándor-kórus nem egy a sok száz, vagy sok ezer magyar énekkar közül. Kiemelkedő rangot ad ennek az együttesnek a munkásművelődésben és a politikában betöltött eminens szerepe. A könyv szerzője, aki 1936-tól, az énekkar megszületésétől kezdve együtt élt ezzel az együttessel, valóban hiteles formában, számtalan dokumentum tükrében s egyúttal a személyes élmény szubjektivitásával rajzolja meg a Vándor-kórus művészi portréját.

A könyv olvastán részleteiben is fény derül arra, hogy a Vándor Sándor vezette kórus a társadalmi forradalom ügyét a művészi forradalommal egybekapcsolva képviselte. Bartók, Kodály elsajátításával, a kórusirodalom nagy vonulatának befogadásával és a tömegdalok művészi tolmácsolásával műsorpolitikai példát mutatott a munkáskórusoknak. Vágó Ernő leírásából kirajzolódik Vándor Sándor emberi alakja éppúgy, mint művészetének jelentősége. Amiképpen Bartók, Kodály, azonképpen vált jelszavává a kórusnak Petőfi, Ady, József Attila oly korban, amikor e költők jelentése is megsokszorozódott. A könyv részleteiben is érzékelteti, amit előszavában Aczél György ekként fogalmaz meg: *„Jól felismerhetők a Vándor-kórus felszabadulás előtti tevékenységében, szellemi és erkölcsi arculatában kóruskultúránk máig érvényes vonásai. Ez a zenei, művészeti célok szolgálatára verbuválódott közösség, közéleti öntudatú, politizáló kommunista kollektíva volt. Vagy megfordíthatjuk: ez a közéleti öntudatú, politizáló kommunista közösség szerette a zenét, a művészetet, erőt merített belőle."*

A kötet körülbelül egyenlő terjedelemben foglalkozik a kórus történetének első 12 esztendejével s 1945 utáni korszakaival. Szól Vándor Sándor segítőtársairól, Mihály Andrásról, Székely Endréről, Tardos Béláról, akik a mártírhalált halt alapítótól az együttest a felszabaduláskor átvették. Különösen nagy hangsúlyt kap az 1945 utáni újrakezdés, majd az utolsó 22 esztendő története. Itt már természetesen a hazai sikerek mellett szó esik a jelentékeny nemzetközi eredményekről, megannyi kórusversenyen nyert értékes díjról is. Igen tanulságos a 152-156. lapon közölt repertoár, amelyből kitetszik, hogy a Vándor-kórus az énekkari irodalom milyen jelentős metszetét mondhatja a magáénak.

A kötet értékeit elismerve sem tagadható egynémely hiányossága. Mégha a kórus történetét adja is, érdemes lett

volna közreadni benne Vándor Sándor műveinek teljes — sajnos, nem nagyon hosszú — jegyzékét s egy a zeneszerzőt méltató elemzést (ha nem vadonatúj írást, legalább Fejes György alapos tanulmányát a Munkásének 1919—1945 című kötetből). Vándor Sándor cikkeinek nem mindig teljes fotokópiái helyett hasznosabb lett volna — függelékben — válogatást adni legfontosabb írásaiból s ugyanilyen válogatást a kórusról írt kritikákból (nemcsak részleteket egy-egy kritikai értékelésből). Bár a kötet igen jó minőségű papíron jelent meg s az impresszum külön képszerkesztő nevét is említi, a képanyag nyomásának színvonala méltatlanul alacsony. Az illusztrációk életlenek, elmosódottak, a szöveges képek még nagyítóval is alig olvashatók. A képszerkesztés ügyetlensége, hogy az illusztrációk a szöveg közé kerültek, a hozzájuk tartozó feliratok pedig egy csokorba, a kötet végére. Így olvasás közben állandó lapozás szükséges, ha tudni akarjuk, mit ábrázol egy-egy kép. Nagy kár, hogy a gazdag tartalmú kötet kivitelezésére nem fordított nagyobb figyelmet kiadó és nyomda.

B. J.

Mosto:

MADRIGALI A 6 VOCE*

Editio Musica Budapest Z.8276

Régi kívánság teljesült, amikor 1978-ban megjelent Mosto madrigálkötete.

A szerző „Báthori Zsigmond erdélyi fejedelem udvari kamarásaként öt éven át gyakorolt fontos hatást a gyulafehérvári udvari kultúrára. Zenei és színházi előadásokat rendezett, komponált, s működésének eredményeként más jelentékeny muzsikusok (Girolamo Diruta, Filippo de Monte) is felfigyeltek a Báthoriak udvari művészetére. 1595 márciusában kelt dedikációja szerint e 21 hatszólamú darabot tartalmazó madrigálsorozat anyagának nagy részét Erdélyben, Zsigmond fejedelem megrendelésére komponálta."

A darabokat eddig csak hangzó alakban ismerhettük meg — Mosto „Il primo libro de' madrigali a sei voci" c. kiadványa, Gyulafehérvári madrigálok alcímmel a közelmúltban jelent meg Hungaroton hanglemezen —, most pedig partitúraként is forgalomba került.

A madrigálok fontosak történelmi múltunk zenéjének megismerésében. A kiadvány jelentőségét tovább növeli, hogy a Barlay Ö. Szabolcs által — 1946-ban, a modenai Biblioteca Estensében — megtalált szólamkönyvek *először* látnak partitúraként napvilágot. Barlaytól származik a kiadvány „ismertetője" is — jobb kifejezés híján így nevezhetem csak a rövid szöveget, amit a kiadvány végén találunk (ebből idéztem). Ezenkívül semmi megjegyzés nincs a zenei anyaghoz, nincsen előszó sem, ami megnevezné a kiadvány jellegét, közreadói alapelveit. Sőt: Barlayn kívül nincs több közreadó megnevezve; csak a lemezhez tartozó kísérőszövegből tudjuk, hogy a partitúrát „Vécsey Jenő zenetudós készítette el".

A „gazdátlan" kötetet kénytelenek vagyunk „gyakorlati célra szánt" jellegűnek nevezni — ezzel is mentve aligha menthető hibáit, miközben a szóhasználat — sajnos — akaratlanul is csökkenti a „gyakorlati" cél értékét, az így kiadott művek hitelét. Nem szorulhat pedig magyarázatra, hogy az éneklésre szánt kottáknak éppoly hibátlannak, megbízhatónak kellene lenni, mint a tudományos kiadásoknak.

Gyakorlati kiadványról lévén szó, nem várható el a szólamkönyvekhez való betűhív ragaszkodás:

— a kis és nagy kezdőbetűk helyenként eltérnek a szólamkönyvektől;

— a kiadvány egységesíti az egyes szólamokban módosítva leírt szöveget: néha összevonáskor elhagyja a szövégző magánhangzót (aposztróffal helyettesítve azt), máskor pedig az eredetileg rövidített utolsó szótagot kiírja;

— „modernizálja" a helyesírást.

Ezek a változások érthetőek, hibának viszont nem lenne szabad előfordulnia:

148. old. 45—46. ü. alt: of-fer-(se) helyett ap-per-(se) olvasandó

43. old. 79—81. ü. T. II. szövege: e-terna al co-re

helyesen: alco- — —re

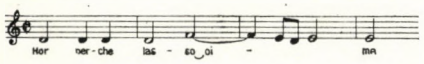
60. old. 31. ü. S. II, A, T. II cor-de helyett: scor-de

78. old. 55. ü. A., T. II., utolsó hang szövege: stri e

* A madrigálok jelentőségét Bárdos Lajos a hanglemezfelvétel ismertetésekor, folyóiratunk 1978/4. számában méltatta. (A szerk.)

160. old. 46. ü. alt 1. hang szövege: do al

Az eredeti szöveg félreolvasása a kottaszöveg módosításához: félhang aprózásához vezetett. A második madrigál altszólamának kezdete így áll a szólamkönyvben:



Ennek megfelelően javítandó a többi szólam is.

(Az első kottapélda alkalmat kínál, hogy megjegyezzem: a melizmák jelölése kötőívvel felesleges, elhagyható: ilyen pontos szövegelhelyezés, amilyen a kiadványban található, teljesen egyértelművé teszi a szótagváltások helyét.)

A szöveggel kapcsolatos másik probléma a *szövegelosztás.* Bár az eredeti nyomtatvány nem ad mindig pontos képet, valószínűnek tarthatjuk, hogy az azonos szövegű szólamrészletekben a szöveg elhelyezése azonos, azaz az összevonások következetesek az összes szólamban. Analógiásan javítandó lehet a szövegelosztás a következő helyeken:

26. old. 38—39. ü. S. II.
90. old. 21. ü. S. I.
132. old. 33. ü. T. II. (2. negyed: ri un, 3. és 4. negyed: co-)
154. old. 47. ü. S. I.
31. old. 23. ü. S. I.

Módosított szövegelhelyezés javasolható a 120. oldal veloce andai szövegére az összes szólamban (összevonás). Az eredeti nyomtatásban nem teljesen pontos szövegaláírások nagy biztonsággal kikövetkeztethetők a következő helyeken is:

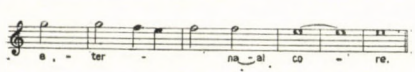
25. old. 30. ü. S. II új szótag csak a 2. hangra;

28. old. 60. ü. S. II új szótag csak a 2. hangra.

Így itt is érvényesülhet az a szabály — melynek Mosto nem szokott ellene dolgozni! —, hogy kis értékű melizmacsoport után a szótagváltást hosszabb hangnak kell megelőzni.

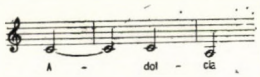
Az eddigiek indokolják a következő változtatás javaslatát is:

43. old. 75. ütemtől S. I.:



Egy értelemzavaró hiba:

7. old. 34. ü. S. I helyesen:



Az eredeti anyagban a szöveg ismétlésére utaló jel (ij) helyettesíti a tényleges szöveget több helyen. A kiadvány 155. oldalának altszólamában (152—154. ü.) a pótolt szöveg aláírása nem meggyőző.

A hanghibák jegyzékét közzétenni akkor sem felesleges, ha csak kevesen javítják is ki saját kottájukban:

15. o. 15. ü. T. I 3. hang (e") helyesen: *c"*;
20. o. 62. és 63. ü. T. I (e") helyesen: *d"*;
31. o. 21. ü. B. (f) helyesen: *d;*
39. o. 32. ü. S. I (g' g') helyesen: *h' h'*;
42. o. 66. ü. T. I 2. hang (d") helyesen: *c"*;
49. o. 73. ü. T. I (d") helyesen *a'*;
52. o. 14. ü. S. I 2. hang (d") helyesen: *e"*;
52. o. 14. ü. A 1. hang az előző ütemből átkötve;
53. o. 31. ü. S. I előző ütemből átkötve;
74. o. 15. ü. B. 1. hang előző ütemből átkötve;
77. o. 46. ü. A (d') helyesen *c';*
123. o. 60. ü. S. II utolsó két hang (b' c") helyesen: *d" e"*;
138. o. 14. ü. A 2. hang (d') helyesen: *e'*;
142. o. 51. ü. S. I (e") helyesen: *a'*;
144. o. 77. ü. S. I 2. hang (e") helyesen: *c"*;

Néhány ritmushiba:

Lemaradt a nyújtópont az 1. hang után:

17. o. 31. ü. T. II;
18. o. 43. ü. S. I;
54. o. 43. ü. S. II;
142. o. 54. ü. T. II;

A 44. o. 8. ü. T. I ritmusa:



55. o. 48. ü. S. I:



66. o. 15. ü. S. I:



101. o. 36 .ü. S. I:



Az ősnyomtatvány írásmódja szerint a repetált hangok közül csak az első elé kell módosítójel, ez érvényes az összesre. Mai kottaírásunk szerint a módosítójel csak ütemen belül érvényes, valamint a következő ütem átkötött hangjára. Ha ott a hangismétlés tovább folytatódik, újra ki kell írni a módosítójelet. Ez maradt le a következő helyeken:

46. o. 30. ü. S. II;
100. o. 27. ü. T. II;
117. o. 3. ü. T. I.

Nem következetes a kiadványban a figyelmeztető módosítójelek használata és kiírása. A 123. o. 52. ü. altszólamában a figyelmeztetés indokolt, de helyesebb lenne, ha nem a főszövegben kapna helyet. Nem lenne felesleges módosítójelet írni a 78. o. 60. ü. T. I és a 79. o. 67. ü. S. II szólamának 2. hangja elé.

Nem felesleges tudni azt sem, hogy a 7—9. madrigálban a két tenorszólam fordított sorrendben szerepel: a T. I. szólamban található az eredeti Quinto szólam, és a T. II-ben a tulajdonképpeni tenor.

A madrigálok gyakori dallamfordulata egy olyan váltóhangos képlet, ahol az utolsó hanghoz van csak kitéve a módosítójel (stílusvizsgálat segítségével lehet csak eldönteni, vajon kell-e pótolni a módosítójelet az első hang esetében is, mint ahogy pl. a 9. old. 11. ü. T. I-ben javasolja a kiadvány). Hibás a módosítójel elhelyezése 73. o. 20. ü. T. II és 158. o. 19. ü. S. II. szólamában, ahol mindkét esetben az ütem utolsó hangja előtt kellene a keresztnek lennie. Lemaradt a kereszt a 153. o. 33. ü. B. 2. hangja elől, pótlandó.

Csak a kézirat alapján javítható a kiadvány legsúlyosabb hibája: a 31. oldalon a T. II szólam a 18-24. ütemig F-kulcsban olvasandó. (Természetesen a 31. oldal összes többi tenorszólamába kell a G-kulcs alá a 8-jelzés. Nem kell viszont a 8-jelzés a 117. old. T. I. első sorába.)

Néhány szedési apróság:

A 82. old. A-jelzés után felesleges az I-szám.

Ha az önálló szótagra énekelt nyolcadhang jelzése zászlós hang, indokolatlan a 69. oldalon a 41. ü. S. I. és S. II, valamint a 43. ü. B-ban a két nyolcadhang kötése gerendával.

Elgondolkodtató lehet, hogy az 54. old. 39-41. ütemekben a T. I. ritmusa vajon szándékosan komplementer-e.

Talán azt sem felesleges tudni, hogy az 1. és 2., 11. és 12., valamint 19. és 20. madrigál prima parte — seconda parte felírást visel, tehát e madrigálok szorosabban tartoznak össze.

A 11. madrigál három üteme rendkívüli disszonanciákat tartalmaz (81. old. 82-84. ü.), melyeket nem könyvelhetünk el egyszerű madrigalizmusként, a „mostruosa" ábrázolásának. Esetleg arra gyanakodhatunk, hogy a szólamkönyv hibás. A lemezfelvételen a következő változtatásokat találjuk:

S. II 83. ü. *g'* egész értékű hang helyett *f'* és *g'* két félhang,
T. I 82. ü. 2. hang *f'*, 84. ü. 1. hang *d'*,
T. II 82. ü. *d''* és *c''* kettő félhang.*

Talán e hibák felsorolása is rámutat arra, hogy szükség lenne a madrigálok új, hibátlan (ha ehhez kell: tudományos igényű) kiadására.

F. A. Hoffmeister

KONZERT FÜR KLARINETTE UND ORCHESTER B-DUR

Partitúra — Editio Musica Budapest Z. 8392

Zongorakivonat — Editio Musica Budapest Z. 8393

A Zeneműkiadó egy időben jelentette meg Hoffmeister B-dúr klarinétversenyének partitúráját és zongorakivonatát. Mindkét változat kiadása indokolt.

A partitúra a prágai Nemzeti Múzeum zeneműtárában található kéziratos szólamanyag első nyomtatott kiadása. A

* Itt szeretnék köszönetet mondani Barlay Ö. Szabolcs reneszánszkutatónak és Párkai István karnagy úrnak, akik a szólamkönyvekről készült fotokópia és a hanglemezfelvételhez használt xeroxpartitúra példány kölcsönzésével munkámat segítették.

közreadó, *Balassa György* jóvoltából a mai gyakorlatnak megfelelő: előadási jelekkel ellátott partitúrát kapunk kézhez. Az viszont nem derül ki ebből, hogy mennyi az „eredeti", a szólamanyagban is megtalálható utasítás — pedig talán érdekes lenne tudnunk, melyek azok a dinamikai és artikulációs jelzések, amelyek már a 18. századi anyagban is szerepeltek.

A sok másolat (a prágain kívül London, és Regensburg könyvtáraiban is van szólamanyaga!) azt sejteti, hogy a versenymű gyakran játszott előadási darab lehetett. Most talán újra ismertté, népszerűvé fog válni.

Az elsősorban kiadóként ismert Hoffmeister klarinétversenye arról tanúskodik, hogy a szerzője jó klarinétjátékos lehetett, ismerte a szólóhangszer sajátosságait, „jó regiszterbe" komponált, kihasználva a speciális adottságokat, effektusokat. A mű zeneileg is értékes, így méltán bővíti a klarinétverseny-irodalmat. Technikailag is igényes, sok mindent meg lehet tanulni rajta, pl. a regiszterek keverését.

A Mozart klarinétversenyéhez előtanulmányt jelentő, a hangszín-érzékenységet fejlesztő koncert kadenciáit, valamint a zongorakivonatot *Hajdú Mihály* készítette el.

A kadenciák közül — természetesen — az első tételé az, amelyik a hangszer lehetőségeit megcsillogtatja; szépen felépített, jól megformált: fokozatosan épül ki: először a hangszer fürgeségét mutatja meg, majd a hangterjedelmét járja be, utána a tétel folyamán is többször előforduló, jellegzetes „pedálhangos" fordulatot követően a szélső regiszterek szembeállításig halad, végül trillázó zárlati formulával fejeződik be.

A zongorakíséretes változat elsődlegesen *tanulmányi* célokat szolgál. A zongorakivonat-készítésről általánosságban is elmondhatjuk, hogy egyáltalán nem hálás feladat. A hangszer nem képes visszaadni a zenekari színeket, és az eljátszandó anyagra gyakran jogosan mondhatjuk: „nem zongoraszerű".

Hajdú Mihály átírásának legjellegzetesebb vonása a partitúra kottaanyagához való ragaszkodás. Szinte változtatás nélkül veszi át a jobbára vonósanyagot. Ez a kottaképhez való hűség néha eltávolít a hangzásképtől: a nyitótételben például ritkán használja a bőgő regiszterét — ezáltal egy, a zongorán is rekonstruálható hangzási térélménytől fosztja meg a játékost. A partitúra összes hangjának pontos visszaadása lehetett a cél a rondó 18. ütemében is; az összes átvett hang azonban más benyomást kelt az akkordikus zongorahangzás által, mint vonóskaron, ahol a két hegedűszólam ereszkedő tercmenete fölé ível a brácsa motívuma. Ezt a hangszerelési finomságot ezután is csak a partitúrából vehetjük észre, a zongorakivonat nem ad egyenértékű megoldást. Még inkább kételkedhetünk a folytatás jogosságában (21—22. ü.): itt ugyanis a brácsa szólamának felső orgonaponttá tétele csak az előző helyhez képest következetes — nem az eredeti mű szellemében fogant, önkényes megoldás.

Néha a partitúrához képest új dinamikai utasítások kerültek a zongorakivonatba, így például a nyitótétel 56. és 57. ütemében egy-egy crescendojel. Ugyanezzel a hellyel kapcsolatban meg kell jegyeznünk (vonatkozik ez a 67. ütemre is), hogy a *p* és *f* váltásoknál felesleges kiírni a hangsúlyjelet a harmóniai váltásra eső negyedenkénti első tizenhatod fölé (ez a szándék egyenértékűen kifejezhető például a „hangsúlyos" hangok kétirányú szárazásával, a zenei anyag erőszakolt szólamosításával is). A hangsúlyjel olyan effektust sugallhat, ami eltereli a figyelmet a dinamikai kontrasztról. Effektussal kapcsolatos a következő észrevétel is: a rondó 27. és 31. ütemének bővített akkordjához (ami óriási harmóniai feszültséget hordoz ebben a zenei közegben) semmiképp sem *mf* dinamika illik. A *mf* horizontális irányra vonatkozik, a vertikális „történést" pontosabban fejezné ki pl. a *sf*. (A *sf* ugyanúgy egységes, mint a *mf*, ami másodszor még kevésbé jogosult: a klarinéthoz hasonlóan ott is inkább *f* kívánkozna.)

A zongorakivonat állandóan a játszhatóságra törekszik (bár néha kellemetlen-kényelmetlen zongoráznivalót ad a terc távolságnyira levő tercek hosszan tartó ismételgetésével): valószínűleg ezzel is összefügg az az általános ismérve, hogy a több oktávos unisono meneteket csaknem kivétel nélkül két oktávra redukálja. Talán jó lenne a harmadik oktávot is kiírni — kis gyakorlással kivitelezhető, és egyben teljesebb képet is ad az illető zenekari helyről. Csak a könnyítés szándékával magyarázható a finálé zárlatának egyszerűsítése. A 172. ütemtől az egyidejűleg játszó oboák és kürtök szólamaiból csak az oboákét ta-

láljuk a zongorakivonatban, noha a hangzási arányok szempontjából jelentősek a kürtök szextjei is.

A zongorakivonat erősen kötődik a partitúrához — hű képet ad róla; a zenei anyag *értelmezéséért* viszont nem felesleges a partitúrához fordulni. Azok számára, akik tanulják a művet, hasznos tehát a két kiadvány *együttes* használata.

Wagner:

TRISTAN UND ISOLDE — EINLEITUNG

für Klavier bearbeitet von Zoltán Kocsis
Editio Musica Budapest Z. 8526

Mindazoknak, akik hallották, ritka nagy koncertélményei közé tartozik Kocsis Zoltán tolmácsolásában Wagner Tristanjának előjátéka. A külföldön is melegen fogadott produkciót azóta rögzítették: Kocsis Zoltán zongoraátiratát kiadta a Zeneműkiadó.

Kocsis, aki nem „csak" zongoraművész, hanem egyben zeneszerző is, újragondolta az Előjátékot, és áthangszerelte zongorára — a partitúra tökéletes ismeretében. Olyan teljesítmény ez, amelyhez kevés átdolgozást hasonlíthatunk csak, olyanokat, mint például Liszt Beethoven-szimfóniákból készített átdolgozásai. És úgy különbözik a zongorakivonatoktól az átdolgozás, ahogyan Liszté különbözött a kortársaiétól.

Kocsis nincs tekintettel a játékos technikai felkészültségének hiányosságaira, az ő szemei előtt csak Wagner műve lebeg; azt akarja minél egyenrangúbban átültetni hangszerére. Az átirat nehéz — de az anyag összetettségéből, bonyolultságából adódik ez, és jogosnak is érezzük, hogy egy ilyen kivételes műért meg kelljen dolgozni.

A technikai nehézség sohasem öncélú, még csak nem is virtuóz beállítottságú. Kocsis egy pillanatra sem felejti el, hogy *zongorára* ír; úgy rendezi el a kottaképet, hogy az tükrözze a játékmódot is.

A kiadvány célja nem az előjáték megismertetése, a zongorakivonatok pótlása. Azoknak ad többletet, akik ismerik az operát.

Fittler Katalin

Ára: 20,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

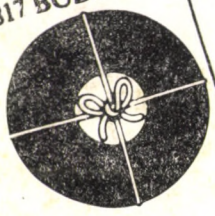
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

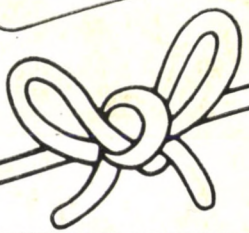
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



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

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1979 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XX. évf. 2. szám 1979. június

TARTALOM:

SZABOLCSI BENCE:
Exotikus zene — Kodály Zoltán hangszeres zenéje — Kodály Zoltán dalai — Kodály Zoltán (kórusmuzsika) 115
BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:
Girolamo Diruta: Il Transilvano IV. 130
BATTA ANDRÁS:
A „harangjátékelv" Liszt zenéjében 147
KOVÁCS SÁNDOR:
Formaproblémák és magyaros stíluselemek Liszt kései zongoraműveiben 157
EŐSZE LÁSZLÓ:
Római Liszt-kéziratok és dokumentumok 165
HAMBURGER KLÁRA:
Liszt Ferenc és Michelangelo Caetani, Sermoneta hercege 173
PINTÉR LAJOS:
Zsoltár a viharban II. 198
KÖNYVEKRŐL
Hrsg. Wolfgang Suppan: Liszt Studien (Legány Dezső) 215
A. L. Llody: Come All Ye Bold Miners (Szeverényi Erzsébet) 219

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MAROTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25 563
79.7567.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

SZABOLCSI BENCE:*

EXOTIKUS ZENE

1.

A klasszicizmus a szonáta formákban alkotta a legtökéletesebbet, a forma és a tartalom teljességével; a romanticizmus a dalban volt legnagyobb, mert ez nem tűri a korlátok közé szorítást. Az újabb idők zenéje a színpadon teremt újat és tapogatódzva keres valami megfelelő formát, életképesebbet az operánál, mely Wagnerrel elérte fejlődése határát, és Strauss Rikárddal dekadenciáját.

Ebben a mozgalomban a modern zene átalakulása hevében nemcsak időben távol eső zenei kultúrák reminiszcenciáit kereste biztos alapul, hanem kiterjesztette figyelmét az exotikus országokra is. Az eredményt leginkább a renaissancehoz hasonlíthatnók, vagy ahhoz a meglepetéshez, mely a zenei kultúrát a 19-ik században érte. Ekkor ugyanis hirtelen ráeszméltek arra, hogy az egyes nemzetekben eddig csaknem teljesen figyelmen kívül hagyott vagy félreértett zenei kultúra virágzott: a nép zenéje. És mohón fordultak az új terrénum felé, tudósok, esztéták és népdalgyűjtők: Csajkovszkira gondoljunk, vagy Gadera és tanítványára, Grieg Edvárdra, — amíg ez a faji zenéhez való visszatérés is különböző fázisokat, sőt viharokat ért meg — nálunk Erkeltől Bartókig, a külföldön Deliusig és Stravinskyig. Hogy az exotikus népek, elsősorban a keletázsiaiak művészete már a század második felében lényeges befolyást gyakorolt az európai művészetre, hogy az impresszionista kínai festők és a naturalista Hokusai mennyi új szempontot adtak Manetnak és követőinek, eléggé ismert tény. De míg a képzőművészek érdeklődése a távoli kelet után ekkor még csak egy százados múltra tekinthetett vissza (éppúgy, mint az irodalomé), a zenében ilyen áramlatok, ha átmenetileg is, már régebben keletkeztek.

Az európaiak a renaissance korában kezdték keresni a görög zenét. Ennek az ágait és nyomait követve már nem sok hiányzott a keleti zene birodalmának eléréséhez. És valóban, a 17-ik és még inkább a 18-ik század egyre több olyan operát produkált, melyek exotikus témát választanak, amivel már némileg együtt jár az illető nép zenéjének ismerete is, vagy legalább az e zene iránt való érdeklődés. A régence alatt a képzőművészetekben is feltűnik ez az irány (a Louis XV-bútorok keleties struktúrája, Watteau és Boucher fia-

* Szabolcsi Bence 80. születésnapjára (1979. augusztus 2.) gyűjteményekbe fel nem vett írásainak közreadásával emlékezünk. Az „Exotikus zene" a műjegyzékek tanúsága szerint Szabolcsi Bence legelső kinyomtatott munkája. A három Kodály-tanulmány magyar nyelven nem jelent meg ez ideig. A közreadás engedélyéért Szabolcsi Évának tartozunk köszönettel. (A szerk.)

talkori rajzai, a chinoiseriek[1]). Ez a század azonban még nem meggyőződésből kereste a Keletet, hanem vagy vallásosságból, mint Händel, vagy különcködő modorosságból, mely exotikus hajlamával önmagának imponált. Emlékezzünk Gluck „Rászedett kádi"-jára és „Mekkai zarándokai"-ra, Rebel-ék és a francia udvar „keleti" estélyeire, Trianon perzsa balettjeire, vagy Mozart: „Thamos", „Mithridate" és egyéb operáira, a török rondóra és az „Entführung"-ra: ez a rokokó kelet, mely épp oly valószínűtlen, mint az „Astrée et Celadon", a „Zènis et Almaisie", vagy André Campra és Rameau operái, s egyáltalán a barokkszázad álklasszicizmusa. Weber még nem volt tisztában mindezzel, mikor az Abu Hasszán-ban vagy Oberonban és Turandotban keleti témákhoz nyúlt; a kelet még Schubertnél és az egész biedermeyeren át is csak exotikum, különcködés és semmi egyéb. Csak a 19-ik század második felében ébredtek tudatára annak, hogy Európának még rengeteg tanulni valója van; hogy el lehet képzelni olyan zenét is, mely nélkülözi a mi tonalitásunkat; hogy van olyan skála is, mely nem 12 fokból áll, hanem ötből, vagy harmincból; és mindez nem hangzavar, nem durva zenebona, hanem zene, valódi zene, mely sokszor változatosabb és színesebb, mint a mienk, s a kétezer éven át nagy kínnal felépített rendszerből át is lehet venni egyes dolgokat. A kelet a szabadság és a feleszmélés erejével hatott. Felesleges volna itt felsorolni azokat a kisebb és nagyobb műveket, melyek az utolsó ötven év alatt a kelethez való visszatérést hirdették. Bizettől, Massenettől és Delibestől Saint Saënsig, Ravelig és Debussyig. Saint Saëns egyenesen az európai zene újjáteremtését várja a kelettől; hirdeti a tonalitás pusztulását és a keleti hangnemnek diadalát. Ez túlzás; ha egész népek és országok minden kritika és asszimilálás nélkül átvesznek és a magukévá tesznek valamely kulturális áramlatot, vagy megnyilatkozást, mely alapjában véve idegen tőlük, annak sohasem lehet nagyszerű eredménye.

Az exotikus áramlatban feltűnik a japán befolyás is. Olyasvalakinél, aki leginkább reagálhatott ily szubtilis idegen hatásokra: Debussy lírájában. Debussy kritikusai, maga a rosszakaratú Setaccioli is, ezt elfelejtették hangsúlyozni. Ez a japán hatás azonban egészen más benyomást tesz, mint Puccininak néha túlzottan tudatos orientalizálása a „Butterfly"-ben. Még olyan helyen is, ahol indus hangulatot akar éreztetni, feltűnik a japán pentatonikus skála (Berceuse dés éléfants), vagy ahol a titokzatos alkonyatot festi ragyogó színekkel (Pagodes), sőt az „Et la lune descend sur le temple qui fut" mellék-témája is japánra emlékeztet. E japán motívumok szerepe épp oly könnyen érthető Debussynél, mint Hokusai iskolájának befolyása Manet festészetében. Természetük azonos. Debussy tényleges foltokban fest; szélük elmosódik és sokszor vibrál. Kétségkívül közeli rokonságot érezhetett a japán zenével, mely szintén ily dekadens szubjektivitással festi a világot, vagy amelyet *mi legalább szintén ilyennek érzünk*. Ezek a japán szilhuettek végeredményben éppúgy Debussy egyéniségének megnyilatkozásai, mint azok a törékeny, szétfoszló szólamok, melyekkel Pelléas halálát siratja. Fernand Gregh lírájában megtaláljuk Okishima és Tsurayuki sorait; Degas foltjaiban Hirosghigét és Debussy érzékenyen vibráló tájképeiben Omura dallamait. Emlékezzünk még

1 J'ai vu ce salon manifique. Moitié turc et moitié chinois . . . írja *Voltaire* Héré építész egyik lapotai kioszkjáról.

meg Stravinsky japán dalairól, melyek sajátos bensőségükkel hatnak a hallgatóra.

2.

A keletázsiai és elsősorban a kínai zene azért oly idegen és különös nekünk, mert a kínaiak zenéjüket át- meg átszőtték bonyolult és kalandos teóriákkal, melyek az európai gondolkozástól távol állanak. Ők a zenében a mindenség közvetett megnyilatkozását látják, tehát a hangok mögött egy második, valódi értelmet keresnek. Ezért hozzák a zenét szoros kapcsolatba a csillagászattal, a szelekkel, a színekkel, az állammal (mint isteni megnyilatkozással) s ez magyarázza meg, miért zárkóztak el évezredeken át dölyfösen a népzenétől: mert hitük szerint csak az tud behatolni a zenébe, aki mindama természeti titkokat ismeri, melyek a zenében tolmács útján szólnak hozzánk. Zenéjök tehát nem önmagáért élő művészet, nem öncél, nem a magunkon átszűrt mindenség kifejezése, mint a filozófia, hanem olyan, mint a folyó, mint a villám, mint az ég, melyek mögött más és más mozgató erő lakik: szimbólum. Ezért oly komplikált és — szerintünk — rendszertelen egész zenei gondolkozásuk. A másik momentum, ami szintén bizarr és exotikus színben tünteti fel őket: a hangszereik. Ezek zajos, bántóan harsogó dobok, furcsa fafúvósok, húros hangszerek és harangok. Egy európai utazó nemrég azt írta róluk, hogy azt a hangzavart, amit otromba hangszereik egy úgynevezett zenekarban előidéztek, macskazenének sem fogadná el. Ennek kettős oka van. Az egyik az, hogy európai fülnek kétségkívül sokat kell a kínai skálát hallgatnia, míg azt elfogadja, mert bizonyos, hogy az a hangok nagyobb távolsága folytán meglehetősen nyers; a másik pedig az, hogy utazónk nem volt tisztában azzal a rendkívüli változatossággal, melyet a zenei felfogás szempontjából az egyes népek között találunk. Az arabok szeretik a hosszan elnyújtott cifrázatokat, az óceániai törzsek a faütőket, az európaiak túlnyomóan és minden időben a vonós-zenét, az Észak-Ázsiában lakó nomádok pedig a rézüstök kongását tartják a legszebb zenének. A kínaiak a hangos és harsogó zenének hódolnak, — legalább többnyire. Mert amint például Hugo Riemann gyűjteményéből és ennek forrásából, a nagy Aalst-féle gyűjtőmunkából kitűnik, csodálatosan finom és szubtilisan bánatos dallamaik is vannak, éppúgy, mint a japánoknak, kiknek zenéje összehasonlíthatatlanul fejlettebb és szélesebb skálájú az övéknél, vagy a hinduknak, akiknek sajátosan szomorú zenéje a koreai mellett tán az összes ázsiai népekénél közelebb áll hozzánk. Alkalmam volt megismerni néhány olyan kínai dallamot is, melyeket a hindu zene befolyásolt: a család ugyanis, mely azokat magával hozta, Kínából való eltávozása után sokáig Indiában tartózkodott, de dalai még kínai eredetűek; csakhogy a befejezésük már nem kínai jellegű. Az utolsó taktusok határozott hindu jelleggel bírnak és megtörik a dallam első felének szigorúan pentatonikus menetét. A dalok hangulata mégis egységes és határozott, ami amellett bizonyít, hogy a kínaiak zenei lírája sokkal hajlékonyabb és simulóbb, mint azt általában gondolják.

Mielőtt a kínai zene teóriájára közelebbről áttérnénk, emlékezzünk meg arról a nem érdektelen körülményről, mely legjobban befolyásolta ezt a ze-

nét. A kínai muzsika a monarchia szolgálatában született és fejlődött; törvény és etikett szabályozta tehát és az jelölt szigorú helyet számára a mindennapi életben, éppúgy, mint ahogyan megszabta az újévi tűzijáték rendjét, vagy a mandarin ünnepi kíséretének vörös napernyőit, s a nászlakoma vendégeinek kék lampionját, vagy azt, hogy a császár fogadóteremben hány csengettyűnek és apró harangnak kell megszólalnia, ha az Ég Fia belép. Konfucse eltiltotta a papokat a zenétől; holott később épp a felsőbb kasztok voltak azok, amelyek a zene fejlesztésére kizárólag jogot tartottak.

Elméletüknek két fontos alapja van; az egyik az alötöd- vagy kvintkörből származtatott skála (kínaiaknál és japánoknál egyaránt ötös és emellett tizenkettes rendszerben); a másik a filozófiai, csillagászati, matematikai és államrendi *szimbolizmus*, melyen Kelet-Ázsia zenéje a maga egészében alapul. Természetesen mindent a vallás dominál. A matematikai rend Európa teoretikusainak akusztikai számtanára emlékeztet. Végül egyik hangszerüknél feltűnik a színekkel való kapcsolat is, ami annál meglepőbb, ha tudjuk, hogy ezzel a modern muzsikusok közül mint forradalmi újító Skrjabin kísérletezett.

Zenei Szemle 1918. 214—217. lap.

KODÁLY ZOLTÁN HANGSZERES ZENÉJE

A magyarországi zenei reformmozgalom fejlődése Kodály művészetében a reform eredményei letisztult továbbvitelének, kiteljesítő, ösztönösen történelmi összefoglalásának törekvését jelzi. Eme „klasszicizmus" — hisz így nevezzük a hasonló jelenségeket — sok vonásában rokona ama radikális mozgalomnak, mely a XVII. század kezdetén a „nuove musiche"-t megteremtette. Ama zene is „az új emberség zenéjévé" vált, „vallásos küldetés beteljesítőjévé", „a világ új erkölcsévé" s szinte hagyománytalan a műzenében, mígnem Monteverdi révén csúcspontra nem hág. A magyar „nuove musiche" meghirdetésének esztendeje (1905) a magyarországi és erdélyi népdalok új, tudományos gyűjtésének kezdetét jelzi egyben, a tudományos zenefolklórkutatás magyarországi alapvetését. Nem véletlen, hogy ez a mozgalom elsősorban Kodálytól indult ki s hogy éppen ő és Bartók, a magyarországi „nuove musiche" két vezetője volt e hihetetlenül nehéz vállalkozás megvalósítója. A föld ereje él minden primer alkotásban; ám ez az erő kezdettől benne rejlik a parasztzene értékelésében, még ha az alkotás csupán az *elemeit* használhatja is fel eme ősi művészetnek; eme alkotás fő jellemzője a töredékesség volt és marad. Kodály művészetének alapja lényege szerint, mint összesség és egyes jelenség egyaránt a népzene; „a régi magyar népzene apoteózisa" — miként Bartók jellemzi[1]. Maga a parasztzene azonban nagyobb formákat nem ismer, és elementáris alkotóerő formaadó képességét igényli.

Íme, a *forma felfedezése* következik tehát ama „klasszicizmus" jegyében, mely a formát bennső erőként és valóság mivoltjában éli át s a priori sajátítja el; szemben mindenfajta romantikával, melynek a forma külső, szintézis ré-

[1] The Sackbut, 1921. június. A „The Relation of Folk-song to the Development of the Art Musik of our Time" című tanulmányban.

vén is örökre elérhetetlen lehetőségként jelenik meg. Az új „klasszicizmus" mit sem akart tudni többé a nagy romantikus kettéhasadásról (világ és ember), nem-tudatosan — jobban mondva: ismét átélve — óhajtja a hiánytalan azonosulást istennel és a világgal; étherikus magányosságot, mely az emberiség egyesítőerejévé válik; akarja és megteremti az *egészet*. Új teljesség ez kétségtelenül; ám ez a művészet (miként Busoni írja egy helyütt) egyszerre válhat régivé és újjá, és az is, valóban. A forma teljességgel egyszeri öntvényét jelenti, szinte egyidejűleg keletkezett komponensekkel; nem a forma megközelítését jelenti többé, hanem a formává válást magát.

A beteljesülés útja a hangszereken át visz. Először a hangszer lelkét kell felfedezni újra; Kodály eddigi művészete két új utat tör; a kamarazenében és a zenekarral is kísért énekben. A hangszerek lelke és az ember hangja; két olyan dimenzió ez, mely vonal és szín feltétlen, szuverén birtoklását igényli. (Feltűnő, mily gyorsasággal tűnik el a legelső művek kísérletező bizonytalansága.) Lineáris művészet ez, amely az „atonális melosz" és a kelet-európai népzene szellemében újjáértékelt tonalitás fölött diszponálni klasszikus céltudatossággal és eltökéltséggel képes. A gordonkára írt Szólószonáta (op. 8) tételei tematikájukban a vonalnak ama modulatorikus hajlékonyságát, az énekszerű elemek ama korlátozatlan kibontását és a hangok ama világítón elhasználatlan életét jelzik, melyek talán a népzene mélységeiből származva hatnak Kodály lassú tételeiben gyakran a kinyilatkoztatás erejével. A szólóhangszer bachi apoteózisa végső eredménye a lineáris alkotóerőnek. (Sajátságos az is, miként szolgálja a hangszeres tételek tematikájában, a zongoramuzsikát [op. 3. és 11] is ideértve, a „leplezett szekvencia" Monteverditől származó eszméje a lineáris és dinamikus fejlesztést.) Részletezőbb elemzés közelebbi képet adhatna arról, mennyire áthatja, a legapróbb díszítővonalig, a népzene e művek tematikáját. Mint Kodály szinte valamennyi művében, zongoramuzsikájában is megnyilvánul határozott vonzalma a mély (gordonka- és brácsa-) hangzás, a fátyolos, melankolikus színek iránt (basszus-dalok, I. vonósnégyes op. 2, Szonáta gordonkára és zongorára op. 4, Gordonkaszonáta op. 8); a kolorisztikus értékelés uralkodik még ott is, ahol látszatra az együttes játék váltakozásának kimeríthetetlen lehetőségei határozzák meg a struktúrát (Duó hegedűre és gordonkára, op. 7): a hangszeres szín mozarti *pótolhatatlansága* ez, teljes, polichrom kifejtésére hamarosan Kodály zenekarában is sor kerül. A kamarazene azonban szolisztikus egyénítése ellenére is új színét teremti meg az összefoglalásnak; a formák és színek szintézisét. Új hangszeres lehetőségek felfedezéséhez vezet (a brácsa szerepe a két hegedűre és brácsára írt op. 12 trióban), különös ornamentikát virágoztat fel (a trió középső tétele, az op. 10 II. vonósnégyes recitativo-szakasza), harmóniai-vertikális eszmék gazdagságát kínálja. (Fauxbourdon-menetek, lassan emelkedő vagy ereszkedő harmónialáncolatok, kvartszextsorok — Kodály zenéjében különleges, lebegő-ünnepélyes jelentőségük van —, dór és mixolíd tematika és harmóniavilág: a népdal nyomai.) A ritmikában a szabad, népi figurációk mellett (lassú tételek) megjelenik a *néptánc* ritmusa is (zárótételek). Új formai és tartalmi jelentésében, a magyar „nuove musiche" szellemében a tánc Kodálynál, jellemző mód, soha nem jelenti groteszk gúny alkalmait (elegendő csupán a Trió, a Gordonkaszonáta, a Gordonka-zongoraszonáta, a Duó, a vonósnégyesek zárótételeit összevetni). E táncokkal kapcsolatban már Cecil Gray megjegyezte,

hogy éles „nemzeti kontrasztjai szembenálló szélsőségek egymásmellettiségének"[2]; ám az nyilvánvaló, hogy mégoly szenvedélyes hangulati csapongásai ellenére is szembefordul Kodály zenéjének *lényege* mindennemű groteszkkel. Ezt a zenét sokkal inkább *bibliai* művészetnek nevezhetnénk.

Kodály *lassú tétele* az, ami ennek a zenének a szellemi hátterét a művészet legteljesebb érettségével és legtisztább kiteljesedésével tükrözi. Adagiói a letisztult zene újonnan feltárt lehetőségeit jelentik anélkül, hogy valamely állandó, szilárd és sematikusan kikristályosodott alakot őriznének. Már dalainak első gyűjteményében (Énekszó, op. 1: 16 dal népi szövegekre) megfigyelhető különleges színezetük hangsúlyozása (12. dal és más részletek); fejlődésük útja a „Nyári este" zenekari képétől, a hegedűre és zongorára írott Adagiótól (ifjúkori mű) az op. 3 zongoradarabok egynémelyikén át a másik „zongoramuzsikáig" vezet (op. 11 „Sírfelirat", Székely dallamok, pedáltanulmány [7. szám] — itt már gyakran hat jellegzetes hangneme, a dór H); az út az I. vonósnégyestől a Gordonka-zongoraszonátán, a hegedű-gordonka Duón, a Gordonkaszonátán át a Trió dialógus tételéhez vezet (Bartók egy helyütt e tétel „földöntúli hangzásáról"[3] ír) és a monumentális zenekari dalokhoz (op. 5). Egy befelé fordult lélek tüzében izzanak; a bennső világ soha nem sejtett dimenzióiként jelennek meg. Figyeljünk például, andante szakaszaival, a Duó középső tételére, ezoterikus költőiség eme kimeríthetetlen színskálájára. Új út jelöltetik ki itt, az ember új vallásos magaslata.

Ez a biblikus erő és mély melegség énekeiből is gyakorta árad a hallgató felé. Ehelyütt nincs lehetőségünk vokális műveinek részletesebb tárgyalására. Basszushangra és zenekarra írott énekei (Berzsenyi: „A közelítő tél", Ady: „Sírni, sírni") megrendítő erejük és szenvedélyük révén Monteverdi tropikus csúcspontjaival csengenek össze. (Már-már a középkor vagy a görög ókor esztétikájához kell visszanyúlnunk, ha szavakban kívánjuk megfogalmazni „a dór elem uralmát".) Illuzórikus volna itt annak taglalása, hogy milyen mélységes reformjelentősége van dalainak a magyar ének, énektechnika, a kifejezési eszközök és a szövegkezelés szempontjából (zongorakíséretes dalok XVI—XX. századi magyar költők, Balassi, Berzsenyi, Csokonai, Kölcsey, Ady szövegeire). Csupán röviden utaljunk rájuk, ama zenei reform jelenségeire, amely reform Magyarországon a „nuove musiche" kibontakozásával ment végbe, s amelynek hatása nyugaton napjainkban kezdődött meg.

Musikblätter des Anbruch 4. évf. 17—18. szám,
1922. november, 270—273. l.

[2] Musical Times, 1922. május.
[3] Musical Courier, 1920. augusztus 19.

KODÁLY ZOLTÁN DALAI*

A magyar kultúra történetében vers és zene fejlődése között különös divergencia mutatkozik. Nyelvünk már korán önálló művészetté érett, már a XVI. század költészetének saját, minden másétól alapjaiban különböző arculata van; a XVII—XVIII. század költői közt már virtuózai is akadnak a nyelvnek. E költészet mellé csupán a legújabb időben állítható a zenei kifejezés egyenrangú világa, a nyelv minden gazdagságát érvényre juttató nagy dalirodalom. A régi költészetet dal módjára kezdettől énekelték; ám a népdalhoz igen közel álló dallamkincs műzeneként nem állott azonos szintjén a szellemi önállóságnak, nem volt még teljesen kifejlett, saját, szabad nyelve.

Döntő fordulatot csupán a legújabb kor hozott: csupán Kodály Zoltán dalaiban érte el a magyar zene ama magaslatot, melyen a nyelv minden lehetőségét beteljesíthette — ez egyben az első európai jelentőségű magyar dalköltészet. Az új dal az új magyar zene legfőbb vívmányainak egyike; Kodály daltermése pedig eme új terület csúcspontját képviseli. Az új zene nem csupán zenei kiteljesítését jelentette a magyar szellemnek; európai horderejű csúcspontot is jelent egyben. Kodály dalai a mai európai dalköltészet csúcsára kerültek.

*

Korán fordult e területhez figyelme. Első elhatározó jelentőségű műve — elhatározó az egész új magyar zene számára — az Énekszó című dalciklus (op. 1). A kodályi alkotás fő sajátosságainak egyike, hogy szinte mindig hosszú hallgatás után lép a nyilvánosság elé, végsőkig csiszolt, véglegesen rögzített és zárt művekkel. Opus 1-je is magán viseli e jellemvonást. A népi szövegekre alkotott 16 dal az új zene magyarországi manifesztuma és alapvetése. Első felhangzása új nyelvnek a zenében. A mű bámulatos érettséggel bontja ki Kodály későbbi dalművészetének princípiumait. A kifejezés rendkívül pregnáns volta fölöttébb szűkszavú formai megoldásokban, az eszközöknek a legkevesebbre és legfontosabbra való korlátozása s egyben eme „legkevesebb" átható ereje — megannyi olyan alapelve, melyekhez későbbi alakotásaiban is hűséges maradt, megvalósítva azokat nagyobb szabású műveiben is. Olyan dalok ezek, melyekben az emberi hang mintegy természetes hazájában lélegezhet és fejlődhetik. A későbbi dalkompozíciók fő típusai, legalább csírájukban, már itt készen előttünk állanak. A deklamáció éles és plasztikus, figyelmez a nyelv bennső törvényeire és legapróbb rezzenéseire, s egyúttal szárnyakat is ád a szónak szabad, töretlen, végleges és mégis mennyire hajlékony dallamvilágával. A faktúrát néhány folyamatos „beszédes" motívum uralja. Úgy tetszik, a szöveg tartalmából sarjadt ki mindahány, de van mégis önálló zenei jelentése, élete.

E ciklust többször tévesen nevezték „népies dalsorozat"-nak. Hibás ez a megjelölés, mert a népdal talajából nőtt ki ugyan, táplálója az, de már a dallam önálló, egyéni, színezésében fölöttébb szubjektív irányba halad. A kiin-

* Némileg rövidítve, azonos címmel megjelent 1928-ban, az Universal-Edition Kodály dalairól kiadott prospektusának (Zoltán Kodály ein Meister des Liedes) bevezetőjeként. (A szerk.)

dulópont mindenesetre a *népköltészet* közösségi szelleme, már maguk a szövegek is meghatározzák ezt; a megvalósítás, a koncepció, a dalokból áradó egész szellem azonban fölöttébb tudatos, egyéni alkotó személyiség jelenlétére utal. Ez a személyiség persze sokféleképp gyökerezik a közösségben. Hangja azonban mindig és mindenütt az egyéné. A legsajátságosabb példái ennek Kodály népdalfeldolgozásai. Eltűnik bennük a népdal személytelen jellege; nem az individuális atmoszférába való „átfordítás" révén, hanem személyes sorsának kibontásával nyer értelmezést a népdal, az egyén, újra átélve, „realizálja", mozgásba lendíti. A népzene itt „cantus firmus"-ává lesz egy szűntelen előre tartó drámai koncepciónak. Mindaz, ami a népdalon nyugszik, általános érvénnyel, véglegesen, lezártan és készen áll előttünk, jelenné válik és mozdulattá, ösztönzéssé, személyes átéléssé, egyéni ritmussá.

Kodály korai daltermésének mindezen vonásait gazdagabb kidolgozásban viszi tovább a rákövetkező fejlődés. Dallamossága szűntelen gazdagszik. Az építkezés sokat nyer szilárdságában, monumentális erejében. Festői indíttatásban születik egyfelől a táj, a vidék bámulatosan gazdag művészete, másfelől valami hatalmas drámaiság. Ha a kíséret már kezdetben is alkalmas volt a szövegben elhallgatott dolgok kimondására, bonyolult átmenetek megjelenítésére (Énekszó, 13., 14.), most széles perspektívát nyit a háttérre, reflektor világító színeit veti a „cselekvő személyre", kibont egész színpadképeket. Az első ciklushoz időben a legközelebb álló *„Négy dal"* már új vonásokat mutat fel. A zárt *karakterkép* dominál bennük, ebben a korszakában Kodályt ez foglalkoztatta. A „Haja-haja", a „Nausikaa", a „Mezei dal" már új eszmények követője. Az érzelmi tartalom szigorúan koncentrált formákat keres. E korszak uralkodó formatípusává a korábban (Énekszó,1., 4., 7.) csupán elszigetelten alkalmazott strofikus dal válik. A lezárt kép betekintést ád a cselekmény fő motívumába; a hangsúly még a lírikus magra kerül, a kép bizonyos értelemben csupán a lírai alapeszme keretéül szolgál.

Más a helyzet a *Két zenekari dal* op. 5 és a *„Hét dal"* op. 6 esetében. A koncentrált kép után máris *jelenetek sorozata* következik. A ciklikus forma Berzsenyi „A közelítő tél"-jében jelenik meg — Ady „Sírni, sírni"-ja szabad drámai képekbe oldódik fel. Egy következő lépés a strofikus forma egyesítése a zárt ciklikus koncepcióval. A „Hét dal" ezt a művészetet már a csúcspontján láttatja; az „Öt dal" op. 9, akárcsak az újabb énekek sora, formailag ugyanezt a területet fejleszti tovább. Ha a bennső forma eddigi típusai — a karakterkép, a lírai vallomás, a jelenetsor — lényegében mozdulatlan formák voltak, most minden mozgásba lendül. A lírai tartalom fokozatos kibontása drámai fejlődés révén megy végbe. Ez az új periódus egyfajta drámai portrét teremt, mely az emberi sors jellemvonásait és állomásait fokozatosan emelkedő csúcspontban tárja fel. (Balassi: „Siralmas nékem idegen földön már megnyugodnom . . .") A sors dalainak nevezhetnénk e műveket. Egyes elemei ezernyi szállal fonódnak egybe, egyikük kérlelhetetlen lélektani következetességgel vezet a másikukhoz. Nos, ez az alapelv a jelenetsor struktúrájára is átalakító hatással van. A környezet képeiből bennső táj születik, a szubjektív vallomásból az emberi élet története. Történet ez valóban; a sors előttünk *válik* sorssá, ama egyetlen, visszavonhatatlan, soha vissza nem térő emberéletté, amelyet szóhoz juttat. A „Levéltöredék barátnémhoz" e művészetet a bennső formálás csúcsán láttatja, „A farsang búcsúszavai" pedig legtökélete-

sebb formai megoldásában. Epika és dráma alárendeltetik a történés egységes folyamának. A „Levéltöredék"-ben a „lélek" valamennyi „képe" a tájból fejlődik ki, mintha felhő módjára, fokozatosan, szinte észrevétlen születne meg a reális világ mélységeiből. Kiindulásul és befejezésképpen ott dereng a háttérben a melankolikus esti táj. E két nyugvópont között azonban az ég, a múlt, az ifjúság felé szállnak a magányos férfi álmai. És amiképp a szőlőhegyen lassankint bealkonyul, az álmodozás azonképp merül el sötét rezignációba, az átlelkesített arioso komor recitatívóba. „A farsang búcsúszavai" című dal tántorgó álarcos felvonulás képét idézi fel: de el, el mámorral, örömmel, szerelemmel és komédiával! már közel a mindennapok szürke reggele. Szól a halotti harang. Gyorsan be a házba, onnan a templomba, hozzátok az imádságos könyvet és könyörögjetek, könyörögjetek! Íme, papok érkeznek kenetteljes prédikációikkal. Halálmenet ez a hajnali szürkületben, savanyú ábrázatú, kényszeredett nevetésű, remegő térdű. A háttérben azonban ott vonul az élet nagy álarcos menete, szembe a szürke hétköznapokkal. A költő kacag — ám kacaja sírásnak hangzik; érezni, miként omlik össze a függöny mögött, az utolsó adieu után az „elbeszélő", mennyire legyűri őt magát is elhagyatottsága és az emberi komédia nyomorúsága. Még egy másodperc — és talán már túl késő.

*

Miből keletkezik a nyugati zenében teljesen új atmoszférája a tájnak? E kérdéshez kapcsolódva közelebb kerülhetünk a Kodály-muzsika egyik fő tulajdonságához. Ebben a zenében minden hangzás megőrzi első megjelenésének el nem hervadt erejét, zavartalan fényét: hármashangzat és szeptímakkord primer feszültségüket teljességgel birtokolják, háborítatlanul bontják ki helyük és helyzetük teljes súlyát; a hangnem első revelációjának jelentésével hat; egy kromatikus menet viseli még az „ifjonti" kromatika minden korai felindulását. Ez a már-már mágikus képesség tömérdek igen egyszerű és mégis mennyire intenzív elemi kifejezési eszközhöz juttatja a zeneszerzőt. E képesség teljes kibontásához azonban első sorban a zenei kifejezés meghatározó képszerűsége segíti Kodályt. Figyelemmel kísértük, miként válnak fejlődésük folyamatában mind komplexebbekké a dalok formái; láttuk, miként követte a strofikus formában megragadott karakterkép a szabad, csapongó ifjúkori líra legfinomabb árnyalásokig kiépített kisformáit, amazt ismét a ciklikusan, vagy szabadon felépített jelenetsor, majd, végül, a drámaian fejlesztett portré, általánosan fogalmazva a zárt formában fejlődő bennső történés művészete. Közös vonása mindezen fejlődési fokoknak a képszerűség, a kifejezés élesen körvonalazott plaszticitása. Ama terület azonban, ahol ez a jellemvonás a legközvetlenebbül, mintegy működés közben megfigyelhető, a *háttér* fejlődése.

Az „Énekszó"-ciklusban ez a háttér igen közel áll a „cselekvő" képhez; mint valami sajátos növényi tenyészet, úgy virágzik, a saját törvényeit követve s indáival árnyékot vet az „előtér"-re. Háttér tehát, mely az „előszínpad" minden drámai váltásával együtt változik (12., 13. szám), ám idegen hatalom erőszaktételével a cselekménybe soha be nem avatkozik; a „karakterképek" periódusában a zárt építményhez illeszkedik; az op. 5-ben (zenekari dalok) önhatalmúlag kezd mozgásba lendülni. E két képsor már külső formá-

lásával is szorosan egybeforr a táj drámai extenzitásával, önálló mithikus jelentősségre emeli azt. Az előtér „főszereplője" itt gyakran a táj megtestesült, emberré vált hangjaként jelenik meg. Táj és drámai „előszínpad" legtökéletesebb egybeolvasztása az op. 6-ban (Megkésett melódiák) megy végbe: személy és atmoszféra szétválaszthatatlan egységgé vált itt (Berzsenyi-dalok stb.). Az egyes képek párhuzamos régiók kettős életét egyesítik. Új stádium az op. 9 (Öt dal). Az isten megjelenésének látomása, extatikusan átszellemített erotika, misztikus jelképesség: valamennyi a tájat tisztán szellemi történéssé átértelmezve jelenik meg. Az „Ádám, hol vagy" című dalban mintha az egész látóhatárt lángra lobbantaná a feltáruló látomás extázisának villámlása: vakító fény, viharfellegek mennydörgő gomolygása, izzó tűzszínek; egy ujjongó felindultságtól fuldokló hang hirdeti a nagy pillanatot, isten közeledtét, diadalát, lépteit a remegő lélekben . . .: a világmindenség egyetlen apokaliptikus kábulata ez, a bennső és a külső dolgoké. — „Sappho szerelmes éneke": a vágy dionüzoszi mámora, mintegy a tenger páráinak leplével övezve; érezzük a part felől fúvó szelet, halljuk a kithara elragadtatott hangját. Csúcspontra hág a felindulás: a zabolátlan kitörés, akár széllökés a tengeren, úgy harsog s egyúttal a hangszer disszonáns akkordjaként. „Kicsi virágom", „Éjjel", „Az erdő" mind a közelebb elterülő táj szimbolikus átértelmezésében gyökerezik.

És íme, most valami különös megy végbe: a történelmi háttér is tájjá változik, tér és idő áthatja egymást. A XVI—XVII. századi szövegekre írt szerelmi dalok, melyek a régi főúri költészet nép megőrizte emlékeit dolgozzák fel, a kor átélésének rendkívüli intenzitásáról tanúskodnak. Nem a korszak koloritjával való artisztikus játszadozásról van szó itt, nem; az időbelivel ugyanaz történik, ami a térbelivel az imént. Az „időbeli háttér" a kép, a cselekmény szellemi tájává lesz. Minden tájék magán viseli ama nép jellemvonásait, amely lakja; minden múlt ama közösség szellemének kibontása, megvalósítása, amely azt a kort átélte. Mindkét esetben a közösség lelke az, mely amott a térben, emitt az időben valósággá válik.

Az idő itt, akárcsak korábban a táj, meghatározó sorsként értendő. A régi kultúra elsősorban egyén és sokaság intenzívebb egységét jelenti; az egyén jóformán csak „véletlen"-ként jelenik meg, mint a közösség öntudatra ébredt tagja. — Ha régi korok eme hőse emberi közösségbe illesztve lép fel, a „heroikus táj" hőse külvilágát, földjét mint hazát és származásának helyét tudhatja maga mögött: közössége a föld maga. A kuruc énekes seregének hangjaként jelenik meg; Berzsenyivel felcsendül szőlőhegyeinek, mezeinek hangja. Am e hősök, mindahányan, mégis, mennyire magányosak, mennyire nincs hatalmuk a kor, az ellenséges külvilág fölött, mily tehetetlenek, mennyire elhagyatottak. Valamennyien egy egykedvű, szűntelen *más* törvények szerint újjáalakuló világban élő hősök. Tábori élet, katonaszerelem, az apród melankóliája, a tévelygők kétségbeesése, viharok, várak és falvak felett; mindez részlete csupán egy egységes háttérnek, melyből az egyes ember arca, alakja kiemelkedik.

Végül, a költő pillantása előtt elhagyatottan áll itt a térben és időben valósággá váló ember; egyedülállóan mély és széles fájdalma s öröme, megismételhetetlen, szent s önmagába zárt. Kodály útja így vezet az örök, változatlan emberhez, ezernyi alakban is egy sorsához. Művészetének mozgató ereje te-

hát az emberbe vetett hit — és ami ebből a hitből ered: a harc az emberért és jobb világáért.

Musikblätter des Anbruch 9. évf. 7. szám,
1927. augusztus-szeptember, 283-287. l.

KODÁLY ZOLTÁN (KÓRUSMUZSIKA)

Kodály kórusműveit különleges hely illeti meg a modern zenében.

Olyan műfaj ez, ahol az előadóapparátus lehetőségei fölöttébb korlátozottnak tetszenek. A zeneszerző igencsak szűkös eszköztárral rendelkezik itt. Hiszen a zenei anyag éppen nem kényszeríthető „lényegétől idegen" teljesítményekre. Kodály eme szűk keretben a költői fantázia hihetetlenül gazdag világának kibontására képes. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy rendkívüli érzéke van a hangzás és a formák realitása iránt; A XVI. század a cappella mestereire emlékeztet ama mesteri képessége, hogy a legkisebb formákból és az anyag legkorlátozottabb lehetőségeiből teljesértékű művészetet bontson ki.

Jellemző forma és előadóapparátus kezelésére, hogy férfi-, női és gyermekkaraiban a kórustechnika teljesen különböző, alapvetően eltérő módozataival találkozunk. Az sem minden jelentőség nélkül való, hogy Kodály elsősorban homogén csoportokhoz fordul: női, férfi- és gyermekkarok Kodály kórusmuzsikájának voltaképpeni elemei; vegyeskart csupán egy ízben, a Psalmus hungaricusban alkalmaz.

I.

A *nőikarok* zenéje Kodály számára elsősorban az átszellemített színek művészetét jelenti, remegő fények és mozgó árnyak játékát s egyúttal egy mélységesen szubjektív líra birodalmát. A női hang ebben az összefüggésben a természet hangjaként és a táj koloritjaként jelenik meg. Nem harcol meg itt semmiféle konfliktust, nem bont ki drámai gondolatot; ebben a kórusmuzsikában a *tér* rendkívül beható, messzi perspektívákat tároló *művészete* nyilvánul meg, valami álmodozó líra hatja át, olthatatlan vágy e mágikusan felidézett messzeségek iránt. A hangzás érzékien sziporkázó fénnyé válik, egy korlátlanul áramló természet szabad lélegzetévé. Jellemző erre a zoborvidéki népdalok első kórusa — például az a hely, ahol a legmélyebb szólamok tartott üres oktávot intonálnak, melyet két hang fülledt, panaszos tercei fátyoloznak el hirtelen; jellemző a Hegyi éjszakák (szövegtelen női kar) „zümmögő kórusa" négy, folyamatosan hangzó alaphangjával (f — g — a — h), melyben e szüntelen hangzó, lebegő „líd" akkord fölött és alatt a szólóhangok, mint bolygó koboldok szólongatják egymást; étheri, testetlen hang ez, mint távoli szellem-ének visszhangja a szélben, most közeledik, parázslik, újra, meg újra felizzik s elbűvöl. Igazi tündérjáték ez valóban, látomásos mese, mely „talajtalanul", a hangok mélyebb régiójának bármiféle alátámasztása nélkül ring tova a levegőben. És itt vannak a második észak-magyarországi népdal világos, életörömmel teljes színei, a női hangok — hat szólista és kar, itt is, akár az

első darabban — benne zárt tömbökbe, akkordikusan egyesülnek. Reggeli menet falun, táncosan szökellő ritmusokra, könnyed és levegős; ez a kép teljesen más, mint az előző. Változatlan mégis a szín, a fény, a térszerű kezelés princípiuma.

II.

A *férfikar* viszont mindig az aktív, drámai tartást képviseli Kodály művészetében. Magát a technikát is viharosan kavargó drámai momentumok szüntelen váltakozása határozza meg. Kölcsey Bordala a legközvetlenebbül, szinte „működés közben" láttatja ezt a diszpozíciós technikát. E keserűen szenvedélyes, sötéten izzó, heroikus költemény öt strófáját Kodály hat részre osztja: a két első versszakot, mint főrészt, egyetlen lendülettel zenésíti meg, a két középső strófát két-két részben oldja fel (négy középtétel), a záróversszakot szabad visszatérésként dolgozza fel. Első kép: hatalmas unisono vezet be e magányos szenvedésből és csalódásból született társas együttlétbe. A második kép (dob- és indulóritmusok, imitatív kétszólamúság) a dicsőségért és tisztességért folyó hiú s hiábavaló küzdelmet ábrázolja. A középtételek képsora következik, a szólamok teljes differenciálásával, szolisztikus kezelésével; a magányosan búslakodó, töprengő ember képétől az életbe való hirtelen visszaszólítás gesztusával, megvetésével fordul el a harcos (basszusok); a kórus most „egyéni sorsok" csoportjává bomlik szét s az „ítéletidő" ingatagon változó képét vetíti elénk a szél sóhajszerűen emelkedő-süllyedő motívumával. A főrész visszatérése a szólamokat ismét egységes tömegbe fogja össze, maga a téma azonban imitációs fokozások révén áttörtté válik; úgy hangzik fel csúcspontul a pohárköszöntő, mint legkeserűbb rezignáció végső kitörése (a szólamok szoros tömörítése magas fekvésben); mindennemű vigaszt tagadó basszusszóló és széles, melankolikus felemelkedés zárja a művet. — Hevesen lüktető drámai jelenetek sorozata tehát; a tömeg feloldása magányosan birkózó egyénekké, majd ismét szilárd egybeácsolásuk, felemelkedés valami hatalmas-heroikus szintre. A kórus nem passzívan szemlélődő reflexiók hordozójaként jelenik meg, hanem sokkal inkább szüntelen cselekvő *drámai csoportként*, sőt, mint színpadot, helyszínt, voltaképpeni külső cselekményt nélkülöző kicsiny dráma. Valóban, akár a szatírjáték az antik tragédiát, úgy követi a Bordalt a Mulató gajd oldott, arcátlan vidámságával, nyersen szökellő ritmusaival. A kórus szinte mindvégig homofon; az alsó szólamok harmóniai támaszul szolgálnak; a középrész itt is szolisztikus, mormoló mély szólamokkal kísért féktelen „tivornyája" három mulatozónak. A visszatérésben kettős kvintekké duplázódnak a dudabasszusok, a heves, hajszolt záró fokozás (újra meg újra a magasba űzött nyers nónakkordjaival) túlhabzón tomboló kódába torkollik. Itt is igen tiszta és szigorú formában fejlesztett teljes drámai jelenettel van dolgunk.

III.

A harmadik, formailag legváltozatosabb és legsokoldalúbb csoport a *gyermekkaroké:* tükrözi a fejlődést, néhány művön át, az idillikus „mozdulatlan" kórusképtől a drámai jelenetig, sőt a „kórusos népszínműig". E nyolc gyermekkar páratlan a modern zeneirodalomban; bennük ugyanis úgy egyesül letisztult, érett költői alkotóművészet bonyolult technikai, mesterségbeli tudással, ahogy a gyermek-ének történetében sohasem. A gyermekkar polifon és homofon letéttechnikák legváltozatosabb képződményeivé alakul át, fejlesztve, összefogva, kicsiny csoportokra osztva; és mégis, mindig és mindenkor gyermekdal marad — hisz a legkuszább szövevényen is átsüt a hamisítatlan, fényes gyermeki lélek napja, a gondtalan nevetésé és az olyannyira odaadó játékban tökéletesen feloldódó álmodozásé.

Eleinte itt is áttetsző, egyszerű formák. A „Villő", ez a falusi tavaszidill tökéletes lírai képe ünneplő gyermekek csoportjának tiszta és levegős szólamkezelésével, mely tiszta, levegős harmóniákká szövi az „objektív" gyermekhangot. Lényegében a vidáman ironizáló „Túrót eszik a cigány" is az „állókép" eme műfajához tartozik a „Csipkefa" álmodozó-gyengéd intermezzójával. Most azonban megrezzen az eddig mozdulatlan kép; először teljes felvonulás tablója bontakozik ki. A „Gergelyjárás" a szilárd dalformán belül még rövid, mozgalmas epizódokból áll a mendikánsok felvonulásával, az egész jelenetet ujjongó gyermekünneppé kicsendítő, vidámságtól és fénytől szikrázó kódájával. Egyfajta népi misztérium következik: „A jelenti magát Jézus"; három fiúhang „triciniummá", vagy inkább egyfajta „déchant"-tá egyesülve hordja fel a misztikus háttér középkorra emlékeztető, csillámló hajnalszíneit. Az eddig zárt harmóniai váz három vibrálón egybeolvadó vonal mozgalmas, már-már absztrakt szövedékében oldódik fel. A strofikus variáció egyszerű formája titokkal teljes látomások álomszerű szövedékének láncolatában jelenik meg.

A bennső mozgalmasság jelentékenyen megnövekszik az ezután következő gyermekkórusokban. A Lengyel László játékban teljes Volksstück kerül színre, expozícióval, az ellenséges csoportok felvonulásával, konfliktusokkal és feloldással — teljesen drámai értelemben. Ez a „hídért folyó viaskodás" egy sor rövid jelenetet teremt a hallgató számára, melyek mindegyike másmás szerkezeti funkciót jelöl ki a kórusnak. Már az indítás kóruspárbeszéde (a magyarok vitája az ellenséggel) is arra utal, hogy az ezideig uralkodó, nyugvó lírikus formát kontrasztok és feszültségek ritmusa váltja fel. Miközben az énekkar két csoportja (a mély és magas szólamok) felindult vitát folytat a hídon által, folyamatos cantus firmusként lebben tova felettük a régi kurucpanasz (első szoprán). Midőn a magyarok a szent szűz elé járulnak, hogy ellenségeiknek az aranyat elhozhassák, étheri muzsika csendül fel — a szűz mennyei kertjének motívuma — három gyermekszólamra. Az imént említett „misztérium" rokona ez, ám itt a drámai szituáció áramába bekapcsolva hangzik. Végül a diadal: a magyarok átvonulnak a hídon; zárt csoportok lépnek fel ismét, végül *egyetlen* jubiláló kórussá alakul az egész, hogy a darabot teljes győzelem koronázza. A további kórusokban is a kontrasztáló csoportok eme alapelve dominál; még magasabb szintre emelkedik a mesteri kontrapunktika („Isten kovácsa"), a párbeszédes formát ragyogó humor hatja

át („A süket sógor"), a kórusok különböző elemeinek kontrasztjátéka még elhatározóbb jelentőséggel kerül az előtérbe (például a 3-5 szólamú „Cigánysirató"-ban, ahol az alsó és felső szólam kánonban vezetett imitációként lép elénk, míg a középszólam mindkettőt összeköti hosszan tartott panaszhangjaival). Mindez pedig: idill és processzió, misztérium és Volksstück —, monódia, polifónia és polichória: mégis, belül a gyermeki világon, a megnyilatkozás oly kötetlen szabadságával, amely csupán a legtisztább, legérettebb művészet sajátja. A gyermekkarok csoportja tehát Kodály kórustípusainak egész fejlődési menetét ábrázolja: egy anyagát tekintve rendkívül korlátozott műfaj keretei között eleven lények és cselekmények egész birodalma válik valósággá; hősök és seregek jelennek meg, kalandok, konfliktusok vívatnak meg, győzelmet ünnepelnek, ünnepet ülnek. Minden mozgásba lendül, minden lélegzik a parttalan élet forró lélegzetével.

IV.

A „*Psalmus hungaricus*"-ban íme, egyesítve lépnek fel az eddig elkülönült csoportok: a női hangok megdicsőült lírai világa éppoly lélegzetállítón kavargó drámai tényezővé válik, akár a férfikar heroikus aktivitása; hatalmas éposz születik itt egy — nem, valamennyi! — elnyomott, meggyötört nép hőskölteménye. A Psalmus kóruskezelése valóban jelzi a férfi- és nőikarokban látott technikák egybeolvasztását. A kezdő korál „passzív" elbeszélő hangja (alt és basszus üres oktávákban) a koráldallam első visszatérésekor a megalázottak segélykérésévé, sőt, lázadó kiáltásává válik (szoprán és tenor, oktávában). Amint azután a női szólamok szótlan panasza (a szeptimakkordok lélegzetállító, birkózó szövedékében) megkezdődik, a jelenet hátterében egy pillanatra ama hihetetlen messzeség villan fel, melyet a nőikarok tájképeiben vettünk szemügyre; a táj azonban most zokogó tömeggé változik, melynek mind magasabbra hágó jajszava iszonyú kavargássá tornyosul, hogy a teljes énekkar koráljában rohanó áradat ellenállhatatlan erejével zúduljon alá. Maga a koráldallam most felfokozott, súlyos polifóniában jelenik meg, befejezését mintegy kiterebélyesíti és továbbszövi a mély szólamok zokogása, vontatott fauxbourdon-akkordok tornyosulnak, majd egy tompa, megdermedt jajkiáltásban szertefoszlanak. — Az átok pillanatában a kórus ismét egyetlen fenyegető ökölle zárul, minden felfelé, a magasba tör; vad kitörésben (miként az imént, most is szavak nélkül) szólítják a női hangok a bosszúállót, szavakra nem lelve fenyegetnek lángoló felháborodásukban a férfiszólamok. A nőikar az, amely most imádsággá szelídíti a tömeg pusztító haragját; a női hangok három szólamban, akkordikus zártsággal követik a tenor énekét, elsőkként ők „tanulják" meg a zsoltáros imádságát, követi őket a férfikar, majd a teljes kórus. A kép monumentális tömegjelenethez hasonlatos, a könyörgő sokaság élén gyermekek és asszonyok térdepelnek, mögöttük férfiak és aggok beláthatatlan sorokban.

A Psalmus utolsó szakaszában immár áthidaltatott a krízis; a kórus eltökélt egységben jelenik meg. Lényegében akkordikus ez a fugátós rész is, egyetlen zárt, mind sűrűsbödő harmonikus alapra épül: „növekszik a tömeg minden ütemben". A „jubiláló", viharzó zenekari fokozás forgataga mintegy földön-

túli révületbe ragadja, „a magasban lebegve", az egész kórust. És most, e tündöklő öröm közepette, egy szólam (a második szopráné) fél hanggal alább száll: a dúr-akkord mollá sápad — és hirtelen elsötétül az egész kép. Midőn a korál zárókórusként, orgánumszerűen (üres kvartokban és kvintekben) hangzik, már a szomorú valóság panasz-szava szól benne; kialudt a földöntúli fény. A növekvő sötétség árnyékolta csoportra a tenor panaszosan vontatott, melizmás dallama ereszkedik alá. Körülöttünk ismét lehajtott fejű kórus ül, mozdulatlan, végtelen elhagyatottságban; többé nem a diadalmas, hanem az elveszett nép. Elhamvadt profétikus fénye; mintha az epilógus győzelem és megváltás gigászi álmának sírját gyászolná; s ahogy ez a zárókorál a tenor-szólam végül, még egyszer, töredékesen felvillanó kezdőmotívuma után a záróhangon mozdulatlanná válik s azt fokozatosan elhalva csendíti ki, távoli temetői ének az valóban, a nép álmaitól vesz végső búcsút.

Musikblätter des Anbruch 10. évf. 9—10. szám, 1928. november-december, 416-420. l.

BARLAY Ö. SZABOLCS—PERNYE ANDRÁS:

GIROLAMO DIRUTA: IL TRANSILVANO — TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEK, STÍLUSKRITIKAI ANALÍZIS ÉS FORRÁSKUTATÁSI ADALÉKOK IV.

3. DIRUTA „SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO" (1609)

a) A ránk maradt példányok

Mint azt jelen tanulmánysorozat első közleményének végén láthattuk (MZ/1978/3/p311): az „Il Transilvano" első része négy kiadásban látott napvilágot. A jelenleg szóban forgó második résznek mindössze két kiadása ismeretes. Következzék tehát a két kiadás (I—II) lelőhelyeinek felsorolása.

I. SECONDA PARTE / DEL TRANSILVANO / DIALOGO / DIVISO IN QUATTRO LIBRI / DEL R. P. GIROLAMO DIRUTA / PERUGINO, / Minore Conuentuale di San Francesco, / ORGANISTA DEL DUOMO, / D'AGOBBIO, / Nel quale si contiene il vero Modo, & la vera Regola d'intauolare / ciascun Conto, semplice, & diminuito con ogni sorte de diminu- / tioni: & nel fin dell'ultimo libro v'è la Regola, la qual scopre con / breuitá e facilità il modo d'imparar presto à cantare. / Opera nuouamente dall'istesso composta, utilissima, & / necessaria a' Professori d'Organo. / CON PRIVILEGIO. / In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. MDCIX.[1]

(Eitner / 1609 $_e$; RISM/D/3138; Sartori / 1609-1610)

Megjegyzések:

Eitner több mint százéves jegyzékét csak a viszonylagos teljesség kedvéért idéztük; egyetlen példányt ismer „K.(önigliche) Bibl. Berlin." megjelöléssel.

RISM/D/3138 négy ránk maradt példányról tesz említést:

a) Bundesrepublik Deutschland, Augsburg, Staats- und Stadtbücherei (egykor: Kreis- und Stadtbibliothek);
b) Bundesrepublik Deutschland, Berlin, Staatsbibliothek (Stiftung Preussischer Kulturbesitz);
c) France, Paris, Bibliothèque du Conservatoire national de musique (átment a Bibliothèque nationale, Paris anyagába);
d) Italia, Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale (egykor: Liceo Musicale „G. B. Martini").

Sartori/1 (1609—1610) hat példányt sorol fel. Közülük hármat teljes biztonsággal azonosíthatunk a fenti a), c) és d) példányokkal; a további három a következő:

e) Bundesrepublik Deutschland, Berlin Musikwissenschaftliches Institut der Freien Universität, Bibliothek;

[1] A címlap fakszimiléje (a többi között) Barlay/p13. Pontos leírása: Eitner/1609e; Krebs/p346; Sartori/1609—1610 stb.

f) Deutsche Demokratische Republik, Berlin, Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, Musikabteilung;

g) France, Paris, Bibliothèque G. Thibault[2]

Annak pontos meghatározására, hogy a fent felsorolt — összesen hét — példány között nincsenek-e további átfedések, illetve, hogy azok egyike-másika időközben nem kallódott-e el, e helyen nem vállalkozhatunk.

Egy bizonyos: a magyarországi példányt egyik jegyzék sem említi.[3]

MTA Ráth F. gyűjtemény 1987-es jelzet. Megjegyzendő, hogy e különben igen jó állapotban levő példányból egyetlen lap hiányzik: Libro Quarto/pl+2. II. SECONDA PARTE / DEL TRANSILVANO / DIALOGO . . . (etc.)[4]

(Három — inkább helyesírási, semmint értelmi — különbségtől eltekintve a címlap azonos az első kiadásával; lényegi eltérés csupán az utolsó sorban figyelhető meg. Ez a második kiadásban így változik:

In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti MDCXXII.

(RISM/D/3139; Sartori/1622 $_h$)

Megjegyzések:

Ezúttal sajnos el kell tekintenünk az összes nemzetközi lelőhelyek részletes felsorolásától, tekintettel arra, hogy több mint egy tucat példányról vannak biztos-bizonytalan híreink a fenti két forrásjegyzékből, valamint Luisa Cervelli előszavából (utóbbira nézve vö. 3. lábjegyzetünket).

Mindössze annak megállapítására szorítkozunk, hogy Magyarországon e kiadásból *három példány* található, melyek egyikéről sem tesz említést egyetlen forrásjegyzék sem.

E három példány a következő:

a) MTA Ráth F. 2048

b) MTA Ráth F. RM. IV. 544

c) OSzK/Zene ZR 623

E példányok tették lehetővé, hogy felismerjük az itáliai fakszimilie kiadvány plagális mivoltát (BMB/II/132). Utóbbi — mint arra már többször utaltunk — az „Il Transilvano" első részének első kiadását (1593), valamint második részének második kiadását (1622) tartalmazza. Utóbbira nézve azonban a kissé részletesebb vizsgálat azt az eredményt hozta, hogy az 1622-es címlap ellenére a Libro Primo/pp2-5, valamint ugyancsak a Libro Primo/pp14-17 az 1609-es kiadásból van betoldva. Ilyen módon a fakszimile nem tekinthető teljes mértékben hitelesnek, még akkor sem, ha a két kiadás között *lényegi* eltérések nincsenek. E két betoldás közül az utóbbi „rejtélyét" nem volt nehéz megoldani. Sartori/1622 $_h$ forrásfelsorolásában (azaz: a ránk maradt példányok listájában) az első helyen a következő meghatározást olvashatjuk:

Bologna — Biblioteca del Conservatorio: 2 esemplari. Il 1° manc. delle pag. 14-17 del Libro primo; il 2° costituito dei soli Libro secondo e terzo.

Tehát: a Bolognában található két példány közül az elsőből hiányzik a Libro primo/pp14-17 (vö. fenti megjegyzésünket, amely szerint utóbbi oldalak

[2] Ezeken kívül Sartori még a fent d)-vel jelzett könyvtár tulajdonában levő hiányos példányról is hírt ad (Libro Quarto hiányzik).

[3] Megjegyzendő, hogy a BMB/II/132 kiadója, Luisa Cervelli, a kiadvány előszavának végén szintúgy összeállított egy felsorolást a ránk maradt példányokról. Itt a „Seconda Parte" mindkét kiadásának magyarországi példányai teljes mértékben hiányzanak.

[4] A címlap fakszimiléje: BMB/II/132; pontos leírása: Sartori/1622h, valamint Eitner/1609e.

a fakszimilében az 1609-es kiadványból vannak betoldva). A másik betoldás okát nem tudtuk kideríteni, illetve csupán bonyolult hipotéziseket állíthattunk fel vele kapcsolatban, amelyek ismertetése meghaladná e dolgozat kereteit.

b) A forrás leírása

A „Seconda Parte" — mint az már a fentiekből kiderült — négy könyvre oszlik. Mind a négy modern értelemben vett oldalszámozást mutat, amely könyvenként újra kezdődik. A jobb alsó sarokban ugyanakkor a folioszámozás is megjelenik, a következő módon. A Libro Primo A, A2, A3, A4, A5, A6 jelzettel rendelkezik, majd hat lap (12 oldal) folioszámozás nélkül következik (megjegyzendő, hogy az A azonos a címlappal, ami annyit jelent, hogy az A nincs feltüntetve). A Libro secondo B-től B6-ig foliózott, azután hat lap (12 oldal) kimarad, ezt követően Bb, Bb2 stb látható Bb6-ig. A Libro Terzo hasonló módon C-vel, a Libro Quarto D-vel van jelezve.

A továbbiakban mi az egyszerűség kedvéért a paginaszámokat fogjuk használni. Eszerint a „Seconda Parte" beosztása a következő:

Címlap (folio- és paginaszámozás nélkül, fol. A)
Üres oldal (paginaszámozás nélkül, fol. A v)
Ajánlás (paginaszámozás nélkül, fol. A2)
TRANSILVANO DIALOGO ... LIBRO PRIMO (p1—21)
IL SECONDO LIBRO DEL TRANSILVANO DIALOGO (p1—25)
IL TERZO LIBRO DEL TRANSILVANO DIALOGO (p1—12)
IL QUARTO LIBRO DEL TRANSILVANO DIALOGO (p1—25)
TAVOLA DELLA SECONDA PARTE / DEL TRANSILVANO (számozás nélkül, p26)[5]

c) A címlap és az ajánlás szövege (értelemszerű fordításban)

A címlap:

AZ ERDÉLYI (FEJEDELEM) PÁRBESZÉD MÁSODIK RÉSZE NÉGY KÖNYVRE OSZTVA TISZTELENDŐ PERUGIAI GIROLAMO DIRUTA ATYÁTÓL, a Szent Ferenc Kisebb Testvérei Rendjének Tagjától, AZ AGOBBIÓI SZÉKESEGYHÁZ ORGONISTÁJÁTÓL, melyben szó van bármiféle ének (Canto) intavolációjának helyes módjáról és igaz szabályáról (Regola), (legyen bár) egyszerű, vagy a díszítések bármely fajtájával diminuált: és végezetül az utolsó könyvben lesz olyan szabály, amely feltárja, hogy lehet röviden, könnyen és gyorsan megtanulni az éneklést. Ugyanattól újból összeállítva, amely mű igen hasznos és igen szükséges az orgona szakemberei számára. Egyedüli joggal. (Con privilegio.) Velencében, Alessandro Vincentinél, 1609.

[5] Sartori az első kiadás leírásában eme számozatlan 26. oldalra vonatkozólag azt a megjegyzést teszi, hogy ott hibajegyzéket találunk („Errori corsi nella presente Opera."). Ez nem felel meg a valóságnak, mivel mind az első (1609), mind a második (1622) kiadás e helyén tartalomjegyzék szerepel. Utóbbit viszont Sartori egyik helyen sem említi.

Az ajánlás:[6]

A NAGYRABECSÜLT HERCEGASSZONYNAK,
SIGNORIA LEONORA URSINA SFORZÁNAK

Már sok mindent írásba fektettem orgonistamesterségemmel kapcsolatban és részben már ki is nyomattam az Erdélyi Fejedelemnek ajánlva. Most sort kerítek, hogy a többit is nyomdába adjam ugyanolyan formában, mint az elsőt, vagyis dialógusban, ugyanazon nevekkel. És úgy határoztam, hogy Kegyed jóindulatába ajánlom; szeretném remélni, hogy amint művem első része tetszett az erényes Fejedelemnek, úgy Ön is becsülni fogja e kis műben megmutatkozó szándékom nagyságát. Az Ön nagysága nem győzi le ezt a szándékomat, mely teljes alázattal fordul Ön felé. Eme alázattal ajánlom Kegyednek ezt a művet alázatos szolgálatommal együtt. Alázattal borulok le Urunk Istenünk előtt, kívánva Önnek, hogy kívánságai megvalósulhassanak. Gubbio, 1610. március 25-én.

Nagyrabecsült (Személyének) legalázatosabb szolgája
a ferences Gieronimo Diruta barát[7]

d) A „Seconda Parte del Transilvano" általános jellemzése

A renaissance hangszeres tankönyvek területén járatos olvasónak bizonyára feltűnt, hogy Diruta művének első részében szinte kizárólag arról van szó, hogyan kell egy-egy leírt, lerögzített billentyűs darabot előadni. Mint emlékszünk: igen részletesen foglalkozik a hangok értékének megállapításával, az ujjrenddel stb., de még a leginkább improvizatívnek tekinthető díszítések tárgyalásánál is csupán — viszonylagos passzivitással — arra törekszik, hogy azokat osztályozza, elnevezze, velük kapcsolatban ujjrendjavaslatokat tegyen. Ebben a vonatkozásban Diruta első része meglehetősen közel áll a mai értelemben vett hangszeres tankönyvekhez. És mindjárt tegyünk hozzá: *távol áll a renaissance iskoláktól.* Utóbbiak ugyanis mindenekelőtt és elsősorban (sőt: többnyire kizárólagosan) arról szólnak, *hogyan állítsa elő a növendék azt a zenei anyagot, amelyet majd azután eljátszik.* Hogy csak egyetlen példát hozzunk fel ennek illusztrálására: Diruta egyik legjelentősebb spanyol elődje, Juan Bermudo (kb. 1510—kb. 1565), 1555-ben kiadott részletes (150 folio terjedelmű) billentyűs iskolájában kifejezetten eltanácsolja a tanulót attól, hogy kész billentyűs műveket játsszék, mivel az ellustítja, eltereli a figyelmét a lényegről, a játszanivaló zenei anyag elkészítéséről.[8] Utóbbi tiltásmozzanatot leszámítva, Bermudo legjelentősebb kor- és honfitársa, Fray Tomás de Santa

[6] A két kiadás ajánlása — egy-két írásmódbeli különbségtől eltekintve — szóról szóra azonos: Fakszimile: Barlay/p13, valamint BMB/II/132 fol. A2; pontos leírása: Sartori/1609—1610. ALL'ILLUSTRISSIMA SIGNORA / LA SIGNORA DUCHESSA / LEONORA URSINA SFORZA. A hölgyről, kinek a dedikáció szól — Báthory Zsigmond vonatkozásában — bővebbet lásd Barlay/p15.

[7] Azt a tényt, hogy a kiadvány 1609-es, az ajánlás pedig 1610-es dátumot visel, nem tudjuk kielégítően megmagyarázni. Lehet, hogy utóbbi dátumot Diruta a megjelenés várható időpontjára helyezte előre.

María (1510/20—1570) hasonló véleményen van a billentyűs művészet elsajátításának metodikájáról.[9]

Diruta nyilvánvalóan a kor követelményei szerint járt el, amikor a „Seconda Parte"-t közreadta. Elődei és közötte a koncepcionális különbség mindenekelőtt abban rejlik, hogy Diruta *utólag* közli a zeneelméleti, intravolációs, illetve kompozíciós tudnivalókat. Vagy — hogy egészen pontosan fejezzük ki magunkat — utólag támad fel benne az igény, hogy az első részben futólagosan, jelzésszerűen felvetett elméleti ismereteket a „Seconda parte"-ban szisztematikusan bontsa ki.

Első megközelítésben tehát az első rész szellemi arculatát „modernnek", a „Seconda parte"-ét renaissance-nak mondhatjuk. A probléma *második megközelítésben* viszont így lép elénk: az első rész a *szabad,* a „Seconda parte" pedig a *kötött* (polifonikus, kontrapunktikus) zenei formákat tárgyalja. A *kötött* kifejezést itt kétféle értelemben használjuk. Először is az említett polifonikus *szerkesztést* értjük alatta, másodszor *az egyházi rendeltetésű cantus firmusok feldolgozását.* (Lásd alább, „Libro Quarto".)

Így azután a négy könyvre osztott „Seconda parte" a következő felosztást mutatja:

Libro Primo: az egyszerű és a díszített intavoláció kérdései;

Libro Secondo: ellenponttan (a hangköztantól a ricercare-szerkesztésig);

Libro Terzo: az előbbi kiegészítése a 12 hangnem analízisével, valamint a transzponálás problémájával;

Libro Quarto: himnuszok és magnificat-intonációk négyszólamú szerkesztése, utóbbiak transzpozíciója; a leggyakrabban használatos egyházi cantus firmusok egy szólamban; és végül: bevezetés az éneklés tudományába.

e) Seconda Parte — Libro Primo

Diruta itt az alcímben megismétli: a párbeszéd „bármiféle ének (Canto) intavolációjának helyes módozatáról" szól.[10]

Az erdélyi nemesember monológjával veszi kezdetét az első könyv. Dicsérőleg emlékezik meg a régi görögökről, akik annyira fontosnak tartották a zene tudományát, hogy mindazokat, akik nem voltak járatosak benne, gyakran még egyéb érdemeik ellenére is alábecsülték. Majd elmondja, hogy éppen a híres (velencei) Pigna-féle könyvkereskedésbe tart, megtudandó, vajon megjelent-e már Diruta atya tankönyvének második része, amelyet annak idején megígért. Ám „véletlenül" éppen arrafelé jár Diruta is; a nemesember igyekszik őt szem elől nem téveszteni a nagy tolongásban. „Legyen üdvözölve, atyám!"

Diruta boldog, hogy láthatja tanítványát és hogy szolgálatára lehet. A kérdésre, hogy a tankönyv második része nyomdában van-e már, azt feleli, hogy hosszadalmas betegsége akadályozta a végleges befejezés munkájában, de

[8] „Declaration de instrumentos musicales . . ." (Brown/1555$_1$). Fakszimile-kiadása: Macario Santiago Kastner gondozásában, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1957. A „Documenta musicologica" I. sorozatának 11. kötete. Mindmáig kitűnően használható, részletes leírása: Kinkeldey számos helyén.

[9] „Libro Ilamando (Arte de taner . . ." (etc) (Brown/1565$_5$).

[10] „Sopra il vero modo de Intauolare ciaschedun Canto." (p1).

most már Isten segítségével eleget tesz ígéretének. A Transilvano alig bír tudásvágyával. Először is tudni szeretné „bármiféle ének intavolációjának helyes módját, legyen bár egyszerű vagy bármiképpen díszített" („. . . con ogni sorte di diminutioni . . .") . . . stb. Egyszerűbben szólva: elmondja a címlap szövegét, valamint a „Seconda parte" tartalomjegyzékét.

Valóban bűbájosnak kell mondanunk az időpályáknak ezt a szinte már meseszerű keverését, amely egyben valamiféle reneszánsz szellemű játékosság is. Diruta nyilván nem számít arra az ellenvetésre, hogy a „Seconda parte" természetesen már régen nyomdába került, sőt meg is jelent, hiszen az olvasó a kezében tartja: eljátssza a könyv keletkezését . . .

Elsőként tehát az intavoláció technikáját ismerteti, alaposan és behatóan. Azon kívül, hogy egy vonalazott kottapapírra van szükség, amely egy felső ötvonalas és egy alsó nyolcvonalas szisztémából áll, lelkére köti tanítványának, hogy — négyszólamú darab esetében — a szoprán és az alt a felső szisztémába írandó, olyan módon, hogy az előbbi szárait felfelé, az utóbbi szárait lefelé húzzuk, majd ugyanígy járunk el a tenor és a basszus szólammal (természetesen mindkettő az alsó, nyolcvonalas szisztémába írandó).

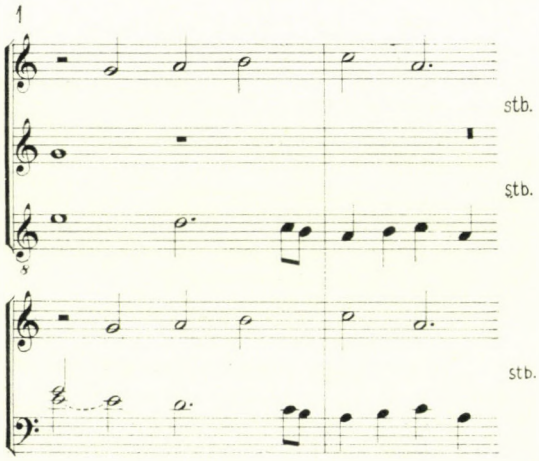
A tanács kitűnő. Kár, hogy sem Diruta, sem kortársai, akik az úgynevezett itáliai billentyűs tabulatúrát használták, sohasem követték. (Pontosabban kifejezve: annyira nem konzekvensek, hogy időnként az is előfordul: Diruta szabályai szerint járnak el.) Itt kell megjegyeznünk azt is, hogy az itáliai billentyűs tabulatúra alapján kontrapunktikus művet modern (mai) írásmódba áthelyezni a lehető legproblematikusabb feladat. Az alábbiakban majd látni fogjuk, hogy milyen buktatók merülnek fel ezzel kapcsolatban.

Diruta a mondottakat három példával illusztrálja, mindhárom mű majdnem teljesen biztosan tőle származik. Az első (Partitura a Due Voci; p2) két — egyenként ötvonalas — szisztémában, egymás felett lejegyzett szólamból álló rövid bicinium. Ebben tehát az intavoláció mozzanata mindössze annyi, hogy egymás felett helyezkednek el. (A dologban járatos olvasó nyilván tudja, hogy az ilyesmit kizárólag szólamkönyves formában tették közzé annak idején.) A következő példa már partitúra és intavoláció, egymás fölé írva (Partitura a Tre Voci; p3), az azt követő pedig „Ricercar A 4. Partitura.", mely alatt „Intauolatura." felirattal látható a billentyűs „kivonat" (pp5).[11]

A mester már előre figyelmezteti tanítványát: „Amikor Ön olyan szólamot (una parte) fog találni, amely unisonóba lép a másikkal és együtt alkotnak témát (soggetto) vagy választ (risposta), az ilyen esetben az unisonót mindkét kézzel le kell ütni és az így kettőzötten leütött unisonóból az egyik szólam maradjon fekve, a másik pedig menjen a maga útján."

Ezt a lejegyzéstechnikát az olvasó majd minden Bach-fúgában hasonlóképpen láthatja rögzítve. Az szükséges hozzá, hogy azonos hangot kétszer írjunk le szorosan egymás mellé. Utóbbi írásmódot azonban sem Diruta, sem kortársai nem ismerik, nem alkalmazzák. A dolog tisztán figyelhető meg a háromszólamú darab 9-10. ütemében:

[11] A „Partitura a Tre Voci." konkordanciája: F2 fol. 95. Utóbbi: „Ricercar a. 3. del Transilvano." felirattal. A „Ricercare A. 4. Intavolatura." konkordanciája: F2 fol. 96. Utóbbi: „Ricercar a. 4. di Transilva." felirattal.



(Megjegyzések: a partitúra eredetileg szoprán-, alt- és tenorkulcsban, az intavoláció itáliai billentyűs tabulatúrában. Továbbmenőleg: a basszusszólam első két hangját összekötő legato jel kimaradt.)

A fenti példából nyilvánvaló, hogy a partitúra középső szólamának g^1 hangja miként oszlik el a két kéz között két fél értékű hangra, valamint mindjárt azt is megfigyelhetjük, hogy Diruta az intavoláció középső szólamában egyáltalán nem tartja szükségesnek szünetekkel jelezni azt a tényt, hogy az megszűnik. A Transilvano utóbbi problémára vonatkozó kérdésére azt feleli, hogy ha már a két vonalrendszer egyike le van foglalva hangokkal, akkor nem feltétlenül szükséges a szünetek jelzése. (De azért ilyesmi is előfordul!)

Az itáliai billentyűs tabulatúra végeredményben a hangzó realitást rögzíti, más szóval a leütendő billentyűket jelzi. Ebből ered további hiányossága: a szólamkeresztezést sem képes érzékeltetni.

Még néhány tanácsot ad az intavolálásra vonatkozóan. Ezek közül egy problémacsoport érdemel említést, mivel benne egyfelől az akkordikus gondolkodás születése tükröződik (jóllehet kontrapunktikus művekkel kapcsolatban esik szó róla!), másfelől nyilvánvalóvá teszi, hogy Diruta iskolája *pedál nélküli billentyűs hangszer* játékára oktat.

Figyelmezteti tanítványát arra, hogy bizonyos esetekben a szoprán és a basszus szólama annyira távol esik egymástól, hogy a két kéz nem tudja átfogni adott esetben a négy szólamot. Ebben az az irányadó, hogy a két szélső szólamból nem hagyható el a tematikus anyag. Amennyiben viszont a középső szólamban jelentkezik a téma, akkor a szoprán egy oktávval lejjebb, illetve a basszus egy oktávval feljebb transzponálható. Utóbbinál azonban nagyon kell vigyázni arra, hogy „a tenor ne adjon kvartot a basszus alá, mert az nem lenne szép". Más szóval: az ilyen szólamcsere által az általunk kvart-szext-akkordnak nevezett egybecsengés jön létre. És — természetesen — nem szabad sem kvint-, sem oktávpárhuzamot csinálni (p10).

Ezután térnek rá a díszített intavoláció kérdésére. „Ez a legtöbb tudást igénylő művészet, melyhez először is jó énekesnek, másodszor pedig jó kontrapunktistának kell lenni." A Transilvano ettől nagyon megijed, de Diruta

emlékezteti őt arra, hogy e könyv első részében már tárgyalták ezt a problémát és akkor minden világossá lett. A partitúra diminuálása még egyszerűbb lesz, ha tanítványa alaposan áttanulmányozza a következő példákat, valamint a kiváló mesterek díszített intavolációit, élükön természetesen Claudio Merulóval, aki mindenki másnál többet tett ezen a téren. Továbbmenőleg néhány új tanáccsal is el fogja látni ebben a kérdésben.

Ezek az új tanácsok a következők.

„Mindenekelőtt azt kell tudnia, hogy a díszített intavolációt olyan szólamok esetében kell alkalmazni, amelyek nem alkotnak fúgát (azaz: nem szigorúan kontrapunktikus szerkesztésmódban levő daraboknál — a szerzők). De ha mégis fúgát akar diminuálni, arra kell figyelnie, hogy a fúgában részt vevő összes szólamok ugyanúgy legyenek diminuálva, legyenek bár semiminimákból, cromákból, semicromákból vagy biscromákból (= negyed, nyolcad, 16-od, 32-ed). A díszítéseknek öt fajtájával lehet intavolálni; az elsőt nevezzük Minutának, a másodikat Groppinak, a harmadikat Tremolinak, a negyediket Accentinek, az ötödiket Clamationinak. Én mindegyikre ezek közül adok Önnek különféle példákat és azután diminuálni fogom Önnek egy kevés hangból álló négyszólamú ének minden szólamát (»... tutte le parti d'un Canto a Quattro di poche notte...«) és ezáltal mindent röviden és könnyen meg fog érteni." (p10)

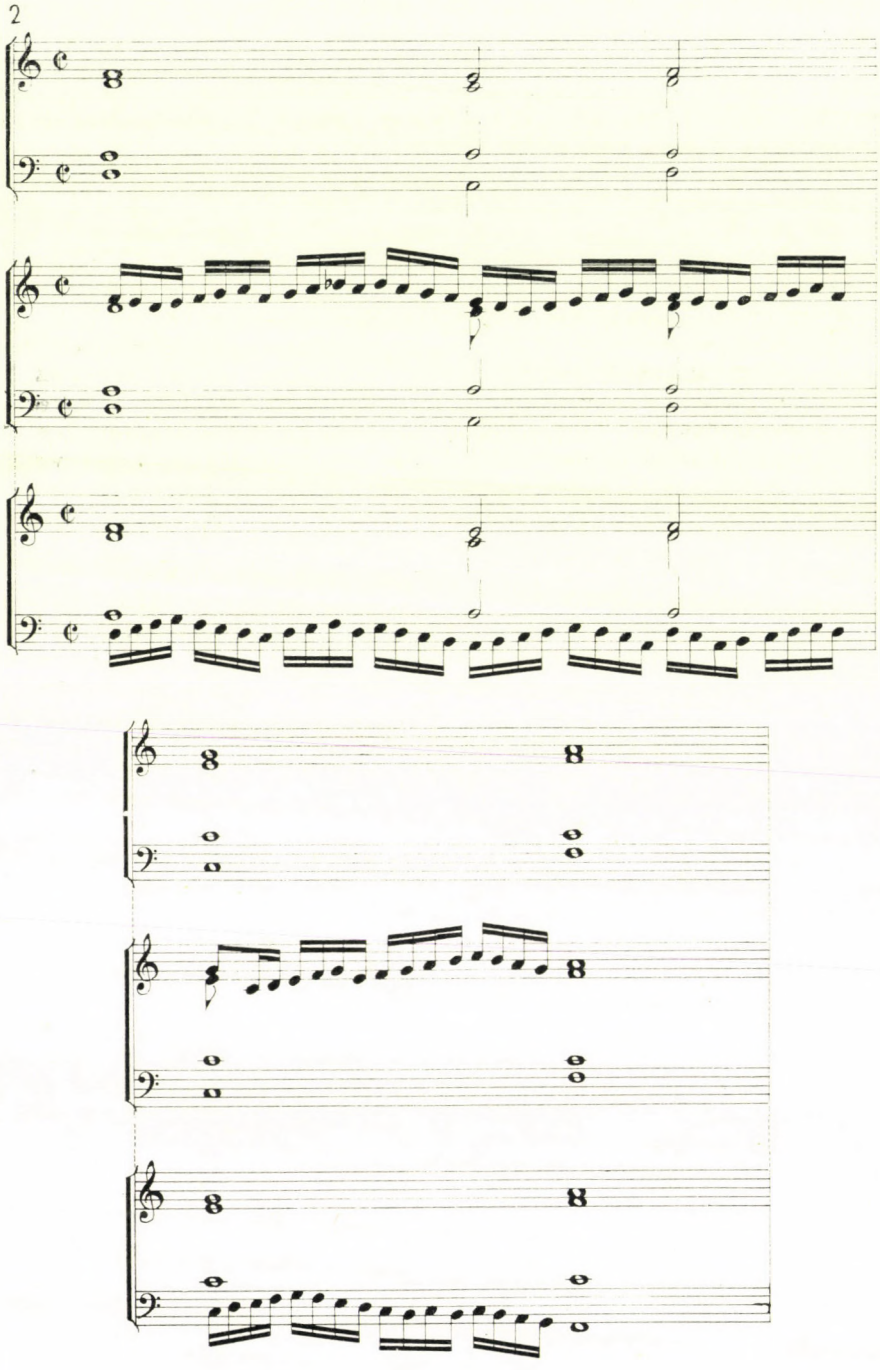
Nos: való igaz, hogy már a tankönyv első részében is volt szó a díszekről — ám ott a szó szoros értelmében vett díszről, valamint a zárlati improvizációról kaptunk felvilágosítást.[12] Itt, a„Seconda Parte" (pp11) már az improvizációt mutatja be. Dirutának e két fogalomra nincs külön kifejezése: mindkettőt diminuciónak nevezni. A különbséget úgy tudnánk megfogalmazni, hogy a díszítés általában meghagyja a dallam eredeti vonalát — az improvizáció viszont fürge menetekbe oldja a dallamot, gyakorlatilag szinte felismerhetetlenné teszi, még abban az esetben is, ha a hangcsoportok súlyos helyein álló hangokból (legalábbis Diruta példái esetében) az eredeti dallamvonalat összeolvashatjuk.

Ha Diruta összes példáit nem is tudjuk itt idézni, figyeljük meg az általa említett, néhány akkordból álló „négyszólamú ének"-et, valamint kettőt a rá készített nyolc variációból.[13] (2. példa a 138. lapon.)

A Diruta által közölt példák a „Minutá"-ra — a korabeli díszítés-, illetve improvizációs praxis ismeretében — valóban viszonylag egyszerűeknek mondhatóak, de inkább a már említett improvizációhoz állanak közel. Az első könyvhöz képest jelentős újdonságnak tekinthető, hogy itt a harmóniára is tekintettel kell lenni. A két példa gondos átolvasása világossá teszi előttünk, hogy a szoprándiminúció éppúgy, mint a basszust megmozgató példa az akkordegybecsengést a súlyos helyeken igen gondosan valósítja meg, arról nem beszélve, hogy ugyane helyeken a tizenhatod-hangcsoportok első hangja azo-

[12] Vö. jelen tanulmánysorozat II. közleményét (MZ/1978/4/pp348). Itt jegyezzük meg, hogy a reneszánsz zárlati díszítés gyakran fejlődik improvizációvá. Így például a jelzett helyen ismertetett „Groppo in Accadentia".

[13] A felső négy szólam eredetileg négysoros partitúrában, szoprán-, alt-, tenor- és basszuskulcsban, „Sogetto." felirattal. Minden szólam két-két „variációban" részesül, „Minuta sopra la parte del Sopräno.", „Alio modo.", „Minuta sopra la parte del Basso.", Alio modo." stb. felirattal. Mi az itt felsoroltak közül a „Sogetto."-t és a két „Alio modo." feliratú darabot közöljük. (AZ MPLT/3 tartalmazni fogja az összes változatokat.) Teljes modern kiadása: Krebs/p349-350.


2

nos a díszítésre kerülő szólam eredeti hangjával. Viszont egyben felhívjuk az olvasó figyelmét arra, hogy az első ütem második súlyán (tehát az egész értékű hang második fél értékének helyén) a szoprán a basszushoz és a többi szólamhoz képest disszonáns hangokat szólaltat meg. Ez a disszonancia viszont úgy jön létre, hogy a szoprán diminuálása során az alapakkordban konszonáns a^1 hangot alsó (g^1) és felső (b^1) váltóhanggal járja körül. Diruta ezt meglehetősen bonyolultan írja le (p14), célszerűbbnek látszik saját szavainkkal meghatározni.

A konszonanciát magát olyan erőteljesen, ahogyan az csak lehetséges, le kell ütni, hogy minden szólam hallható legyen. A két „témaként" megadott akkord között elhelyezkedő Minuta (= 16-od hangcsoport, illetve más, itt nem közölt, nyolcadhangcsoport) első hangja a díszítendő szólam hangjával legyen azonos (tehát: konszonanciát alkosson a többi szólammal), azután mintegy keresse meg a következő akkord adott szólamának hangját. Utóbbit elérheti „Grado" (= lépéssel) vagy „Salto" (= ugrással). Utóbbira példa a basszusdiminúciót feltüntető fenti kottapélda első ütemének második (a-moll) akkordja alatti tizenhatodok utolsó tagja (A), amely kvartugrással éri el a harmadik akkord d hangját. (A példákban a lépésszerűen elért melódiahang, illetve konszonancia oly gyakori, hogy arra külön kár itt utalni.) Mindeközben előfordulhat az is, hogy a basszus egy oktávval mélyebb, illetve a szoprán egy oktávval magasabb hangra ér, és így a „Minuta" ott ér véget. Ez egyáltalán nem baj. (A fenti basszuspélda is ilyen.) Közben ügyelni kell arra, hogy ne jöjjön létre kvint-, illetve oktávpárhuzam. A mértéktelenül alkalmazott diminúció megszüntetheti a darab melódiáját és kecsességét (vaghezza). Általános tanács: a rövid értékű hangokból álló fúgát („fuga di note negre") vagy darabok ilyesféle részeit ne diminuáljuk, vagy — ha mégis diminuálni akarjuk — minden szólamot ugyanúgy díszítsünk. (Erről már volt szó.) Továbbá lehetséges még ott alkalmazni diminúciót, ahol a többi szólam a fúgát (= témát) kíséri.

A mondottakat Diruta két példával illusztrálja. Az első Giovanni Gabrieli „La Spiritata" című canzonéja. Vele kapcsolatban Diruta határozottan óvja tanítványát a diminúciók alkalmazásától, legfeljebb a „Tremoli" vagy a „Groppi" helyénvaló itt.[14] A másik viszont a diminúció minden fajtájával díszíthető: Antonio Mortaro „L'Albergona" elnevezésű canzonéja.[15] Az előbbit Diruta a maga eredeti formájában intavolálja — utóbbit viszont négyszólamú partitúrában közli, alatta „Intauolatura diminuita."-val. (E két darab forráskutatási problémáira még visszatérünk.)

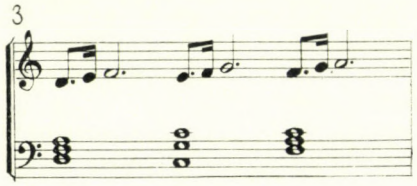
Végezetül (p21) Diruta — a Transilvano szájába adva véleményét — még egyszer, nyomatékosan leszögezi: a díszített intavoláció elkészítéséhez komoly kontrapunktikus felkészültség szükséges, „... igen nagy hibát követnek el mindazok, akik mást vallanak". Ezt Diruta saját szavaival is megerősíti és arra utal, hogy gyakran a templomi orgonisták nem abban a hangnemben és nem azzal a dallammal vezetik be a kórus énekét, amelyet a kórus intonál. „És mindez azért van, mert nem tudják a kontrapunktot." Ha a Transilvano

[14] „CANZONE DI GIOVANNI GABRIELLI. Detta la Spiritata. INTAVOLATURA." (pp14)
[15] „Canzone d'Antonio Mortaro detta l'Albergona partita, & Intauolata." + „Intauolatura diminuita." (Partitúra szoprán-, mezzoszoprán-, alt- és baritonkulcsban, valamint alatta elhelyezett itáliai billenytűs tabulatúra.) (pp18).

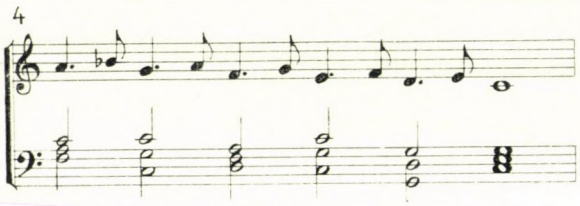
tovább akar lépni zenei tanulmányaiban, akkor rögvest lásson hozzá e tudomány elsajátításához. Erről fog szólni a „Libro Secondo".

Mielőtt azonban ennek ismertetésére rátérnénk, még néhány fontos mozzanatot kell tisztáznunk, amely az első könyvben merül fel.

Ha az „Il Transilvano" első részében felvetett díszítésmódozatokhoz hozzávesszük jelen tanulmány 2. kottapéldáját, tehát a „Minuta" nevezetű eljárást, akkor már nem sok tudnivaló van hátra. Két díszítésfajta látszik merőben újszerűnek: a „Clamationi" és az „Accenti". Ezeket Diruta minden különösebb magyarázat nélkül közli. A „Clamationi" így fest (p13):



És az „Accenti" (ugyanott):



Itt most nem akarunk belenyúlni a díszítésirodalom végtelen tengerébe. Mindössze annyit jegyzünk meg, hogy a „Clamationi" (3. kottapélda) viszonylag ritkán fordul elő Diruta kortársainak díszítőtáblázataiban, őnála ugyanakkor meglehetősen nagy szerepet játszik — mint majd azt Mortaro díszített intavolációjának ismertetésénél látni fogjuk. Sajátossága: konszonáns hangon indul és ugyanilyen hangon végződik.[16] Az „Accenti" viszont gyakori. Ha utóbbi (4. kottapélda) felső szólamából a pontozást kihagyjuk, akkor egyenletes, lefelé szekvenciázó negyedhangokból álló menetet nyerünk. A pontozásban (tehát a tá-ti-tá-ti-ritmusban) a későbbi „francia manír" elődjét pillanthatjuk meg. Utóbbiban (tehát az „Accenti"-t elénk állító 4. kottapéldában) ugyanakkor arra is mód nyílik, hogy Diruta fent többször említett kvint- és oktávpárhuzam tilalmának megszegését vegyük észre: a 4. és 5. akkord a bal kézben kvint+oktáv párhuzamot mutat. (Igaz, hogy erre a toccaták már több példát szolgáltattak!)

A díszítések ismertetése után következik G. Gabrieli „La Spiritata" című canzonéja. Ez a darab „fekete hangokból" áll, tehát a Diruta-féle intavoláció úgyszólván hangról hangra követi a darab első kinyomtatott formáját, amely

[16] Ferguson/p130 kissé önkényesen értelmezi Diruta díszeit. A „Clamationi"-t egyáltalán nem ismerteti, jóllehet pontozatlan formájában (Ferguson/p149) a 17. század végi angol virginalistáknál tűnik fel, de ugyanez idő tájt a Diruta által ismertetett formában is találkozhatunk vele, tehát pontozottan (Ferguson/p144). Az „Accenti"-t pedig minden további nélkül az „Appoggiaturával" azonosítja (?).

mindössze egy évvel előzte meg az „Il Transilvano" második részének első kiadását.[17] Joggal nevezhetjük a kor egyik legnépszerűbb „Canzoné"-jának — erre utal a számos nyomtatott és kéziratban reánk maradt konkordancia, amelyek közül mi a már előbb említetteken kívül csupán kettőt használtunk fel.[18]

A konkordanciák szerepe itt hasonló volt, mint amit az első rész toccatáinak ismertetésénél már említettünk: a szólamvezetés az itáliai tabulatúra sajátos természeténél fogva Diruta alapján alig vagy egyáltalán nem állapítható meg.

Ennél jóval bonyolultabb és többrétű problémát jelentett Antonio Mortaro „L'Albergona" c. canzonéja.

E darab már lejegyzésmódját illetően is méltán mondható hipermodernnek. (Az ezt megelőző négyszólamú „Ricercare" is ilyenféle — vö. 11. lábjegyzetünket.) Tudnunk kell ugyanis, hogy Diruta korában gyakorlatilag nem használtak partitúralejegyzést.[19] De az viszont feltétlenül egyedülálló, hogy a partitúra alatt még billentyűs „kivonat" is legyen. Ilyesmit még a didaktikus rendeltetésű kottakiadványokban sem találhatunk, hacsak nem néhány ütemes kottapélda formájában. A korszak mesterei az ilyesmit oktalan helypazarlásnak minősítették, ha ugyan egyáltalán eszükbe jutott ez a lehetőség.

Diruta a jelek szerint szintúgy takarékoskodni kívánt a hellyel — és ebből évszázados hibaforrások eredtek.

Lássuk: miről van itt szó?

Antonio Mortaro (?—1620 után) szóban forgó „L'Albergona" című canzoné-ját Diruta a velencei, 1600-as — szólamkönyves — kiadványból „spartírozta".[20] Tekintettel azonban arra ,hogy a mű A-A-B-B formát mutat, amelyhez még egy rövid kodetta járul, Diruta nem tartotta szükségesnek elejétől végig partitúrába írni, hanem ismétlőjellel oldotta meg a közlést. Tudnunk kell viszont, hogy a 16. század csupán az egyszerű ismétlőjelet ismerte, a modern „primo—secondo" differenciálást (olyan helyeken, ahol erre szükség mutatkozik) az előadóra bízta. Mortaro esetében az egyszerű ismétlőjel — pontosabban: ismétlőjel*ek* — nem helyezhető el, vagy legalábbis általa a darab nem oldható meg értelmesen. Mindehhez járul — további bonyodalomként — az a tény, hogy Diruta a díszített intavolációban pont annál a részletnél hibázott, amely az első ismétlés értelmes megoldásában kulcsponti, ahol tehát

[17] R/n1. „La Spiritata. Giouanni Gabrielli a 4. Canzon Prima" felirattal. Ez a darab négy szólamkönyvben („CANTO — ALTO — TENORE — BASSO"). Modern kiadása (a többi között): Gabrieli, Composizioni per organo. (Dalla Libera.) Ricordi, Milano, 1957. n6/pp27. (Modern zongoraszisztémában.)

[18] *Az első:* P. fol. 96. „Canzon a 4 Andr: Gabrielis 51" felirattal. (Német orgonatabulatúrás lejegyzés.) Fakszimile kiadása: P/p182.
A második: W fol. CCI^{v} „Canzoni. Giovan Gabriel. 47." felirattal. (Német orgonatabulatúrás lejegyzés.) Fakszimile kiadása: BMB/IV/53/p304.

[19] A 16. század mintegy fél ezerre tehető nyomtatott hangszeres zenei kiadványai között összesen féltucat partitúrakiadvány fordul elő. Ezeket modern kifejezéssel billentyűs partitúrának, illetve orgonapartitúrának mondjuk (vö. Riedel/p30). Közülük kettő (Brown/1577_5; Brown/1577_7) vokális művek partitúrája, a szólamkönyves változatokhoz képest minden változtatás nélkül, továbbá *szöveg nélkül.* Utóbbi mozzanat jelzi hangszeres rendeltetésüket. Álljon itt egyikük címe is, amely megerősíti és érthetővé teszi e problémát: „TUTTI I MADRIGALI / DI CIPRIANO DI RORE / A QUATTRO VOCI. / SPARTITI ET ACCOMMODATI PER / sonar d'ogni sorte d'Instrumento perfetto . . ." (etc.) Venetia, 1577.

[20] „PRIMO LIBRO / DE CANZONI / DA SONARE / A QUATTRO VOCI, / DI ANTONIO MORTARO / DA BRESCIA. / . . . / IN Venetia. Appresso Ricciardo Amadino. / M DC." (RISM/M/3759; Sartori/1600_c) E gyűjteményben a 2. canzone. (CANTO — ALTO — TENORE — BASSO)
(A bolognai Civico Museo Bibliografico Musicale vezetőségének ezúton mondunk köszönetet a mikrofilmért.)

a darab motívumfejének megjelenése mai értelemben vett „primo"-ként lett volna értékelhető. Utóbbi hibát az intavolációban ejtette, méghozzá mindkét kiadásban változatlanul hibás ez a részlet. Végezetül: a Mortaro-darab partitúraformájából minden ismétlőjel kimaradt, ugyanakkor az intavolációban ismétlőjelek szerepelnek.

Elsőként Ritter adta közre — közel száz évvel ezelőtt — ezt a darabot, de mivel észrevehette a közreadás lehetetlenségét, csakis Mortaro partitúrája jelent meg híres antológiájában.[21] Hat évvel később Krebs/pp 379-en jelent meg egy-két egyéb hibától eltekintve Diruta kottaszövege úgy, ahogyan az az 1609-es, valamint az 1622-es kiadványban napvilágot látott. Igaz, Krebs — a fent idézett helyen — óvatosan hozzáteszi: a számtalan hibát itt nem képes feltüntetni, azokat hallgatólagosan javítja. Ám sem az ismétlés megvalósíthatatlanságára nem tesz célzást, sem megvalósítási kísérletet nem láthatunk közreadásában. Ezt a kottaszöveget veszi át Beyschlag — összes hibáival együtt — 1908-ban megjelent díszítéstankönyvében, de mivel az ismétlés kérdése szemmel láthatólag szöget ütött a fejébe, csupán első részét, valamint a fent említett kodettát közli.[22] A nemrég megjelent magyar kiadásban a második ismétlés megoldása helyes — az elsőé helytelen.[23]

A Diruta-iskola befejezett műveinek kritikai kiadása ezek után csakis úgy jöhetett létre, hogy bepillantást kellett nyernünk Mortaro eredeti canzonéjába. Mint ahogyan azt gondolni lehetett: Mortaro nem ismétlőjellel dolgozott, hanem a fent említett A-A-B-B-kodetta formát végig kiírta. Az ősnyomtatvány alapján könnyedén rekonstruálhattuk Mortaro darabját és egyben rájöhettünk Diruta tévedésére is.

Mortaro canzonéjáról már Ritter/I/p27 megállapította, hogy témája azonos egy Andrea Gabrieli darabéval, amely „Canzon Ariosa" címmel látott napvilágot a szerző halála után tíz évvel.[24] Számunkra azonban a Mortaro-darab elsősorban azért fontos, mivel konstatálhatjuk, hogy teljes mértékben megfelel Diruta fent ismertetett szabályainak, illetve tanácsainak.[25] Először is: nem „fekete hangok"-ból áll, tehát hosszú hangértékekből. Másodszor: annak ellenére, hogy imitációs szerkezetű az első része (A), a szólamok nyugodt akkordikus egybecsengést mutatnak. A második része (B) új témával indul, amely azonban már természeténél fogva is (háromhangos motívumocska) inkább a szólamok játékos — és egyben akkordikus — egybecsengésére, mintsem hosszabb lélegzetű (ricercar, fantasia stb.), valóságosan kontrapunktikus műformára utal.

Mortaro eredeti canzonéja, valamint Diruta díszített intavolációja, amennyiben gondosan vetjük össze a két variánst, az egész reneszánsz díszítőpraxis egyik sarkalatos problémájára is éles fényt vet.

Tudjuk, hogy a díszítéskönyvek — nem csupán Diruta erre vonatkozó

[21] Ritter/II/n10/p22. (Vö. rövidítésjegyzékünket.)

[22] Adolf Beyschlag, Die Ornamentik der Musik, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1908. (Reprografikus utánnyomása: VEB Breitkopf und Härtel Musikverlag, Leipzig, 1953.) pp34.

[23] MPLT/1/n23/p46. (Vö. rövidítésjegyzékünket.)

[24] Brown/1596$_7$; RISM/G/82; SARTORI/1596$_c$ fol. 30. ng. Több mint egy évszázada számtalan modern kiadásban. (Egy részük felsorolását lásd Brown imént idézett helyén.) Legújabban: A. Gabrieli, Intonationen für Orgel oder Cembalo. (Pierre Pidoux) Bärenreiter, Kassel, Basel stb., 1959. Második kiadása: 1967.

[25] Annak ellenére, hogy — mint említettük — az MPLT/1/n23/pp46 az első ismétlést nem oldotta meg kielégítő módon, könnyen hozzáférhető, és így feleslegessé teszi a kottapéldák közlését.

fejezetei, hanem mindegyik díszítéstan — mindenekelőtt és elsősorban *zárlati díszítésekre tanítják olvasóikat.* Az avatatlan azt gondolná, hogy ilyen módon csupán a darabok végének megoldását sajátíthatjuk el e tankönyvek segítségével. A valóság azonban egészen más képet ad. E canzona éppúgy, mint a reneszánsz kórusművek (különösen a chansonok, madrigálok, de a motetták jelentős része is) rendkívül sokat „kadenciáznak". A Mortaro-féle „L'Albergona" például a 11. ütem 3. súlyáig bezárólag öt kadenciális fordulatot tartalmaz. Az elsőt mindjárt a 3. és 4. ütem fordulóján tapasztalhatjuk, ahol — modern összhangzattani kifejezéssel élve — F-dúr V. fok 4—3-as késleltetéssel megy I. fokra. A 6. ütem utolsó súlya (egy súly = fél érték!) nem más, mint egy álzárlati lépés C-dúr V. és VI. foka között. Majd rögtön ezután a 7. ütem első és második súlya között F-dúr V.—I. hallható, szintúgy 4—3-as késleltetéssel. A 9. és 10. ütem között ugyanez a viszonylat figyelhető meg, de B-dúrban. És végül a 11. ütem 2. és 3. súlya F-dúrban kadenciázik, pontosan ugyanígy.

Ha mármost figyelembe vesszük, hogy az említett első rész mindössze 44 súlyból áll, beláthatjuk, hogy a zárlati díszítőfordulatok elsajátításával adott darabrészlet egynyolcadát könnyedén kidíszíthetjük.

A „Libro Secondo", a „Libro Terzo", valamint a „Libro Quarto" tartalmi ismertetésére következő tanulmányunkban kerül sor, a Magyar Zene 1979/4. számában.

PÓTLÁSOK ÉS HIBAJEGYZÉK JELEN TANULMÁNYSOROZAT I., II. KÖZLEMÉNYÉHEZ[26]

MZ/1978/3/p304. A kottapélda felirata „Jost javaslata" javítandó. Helyesen: Jost Harro Schmidt javaslata.

Ugyanitt, 14. lábjegyzet 4. sorában „Kloesterneuburger" javítandó. Helyesen: Klosterneuburger.

MZ/1978/4/p348. Alulról a 3. sorban olvasható „(23)"-as szám jegyzetszámként értékelendő.

Ugyanitt az utolsó sor végén a „23"-as jegyzetre utaló szám javítandó. Helyesen: 24 (A jegyzet, amelyre a javított szám utal a következő oldalon található.)

Ugyanitt/p349. A 9. kottapélda 4. sorában az 1. hang (g^1) javítandó. Helyesen: a^1.

Ugyanitt a harmadik bekezdés végén ez áll: „(Az előbbiek forrását még nem sikerült meghatározni.)" Ez a 9. kottapéldára vonatkozik. Második közleményünk elkészítése után látott napvilágot először modern kiadásban Giovanni Bassano (kb. 1550—1617) „RICERCATE / PASSAGGI ET / CADENTIE, / ... / IN VENETIA / Apresso Giacomo Vincenzi ... / M D LXXXV." című díszítéstankönyve.[27] E mű „Cadentie diminuite" c. fejezetében találtuk meg Diruta eddig nem azonosított két díszítéspárját.[28] Hogy ez nem lehet vé-

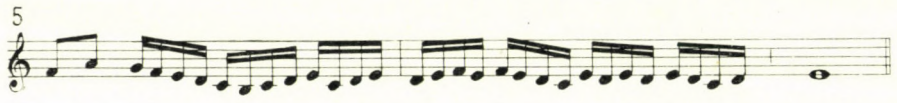
[26] A sorozat két első része (MZ/1978/3-4) közül különösen az utóbbi szorul nem csupán javításra, hanem — mindenekelőtt — kiegészítésre.

[27] Brown/1585$_4$; RISM/B/1129; Sartori/1585a. Modern kiadása: Richard Erig gondozásában. Musikverlag zum Pelikan, Zürich, é. n. (Az előszó végén 1976. szeptember, de az irodalomjegyzék 1977-es kiadványra is hivatkozik.) A füzet az „Italienische Diminutionslehren" c. új sorozat 1. száma.

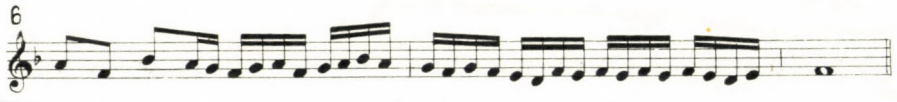
[28] I. m. p23.

letlen egybeesés, azt igazolja az „Il Transilvano" első részének egy részlete (fol 5), ahol a Transilvano ama kérdésére, hogy a mester csupán „Signor Claudio" (Claudio Merulo) eredményeire támaszkodva állította-e fel törvényeit „a szabályok szerint való, komoly és könnyed orgonajátékra" vonatkozóan, Diruta azt válaszolja, hogy az orgonadarabokon kívül alaposan áttanulmányozta az egyéb hangszerekre szánt műveket is. És itt két nevet említ: „Girolamo da Udine, maestro di concerti della Illustrissima Signoria di Venetia.", valamint különös nyomatékkal „misier" (mester) Giovanni Bassano-t. Az ő műveikben a diminúciók minden fajtája megtalálható fúvósokra és vonósokra, továbbá passzázsok énekhangra is („ogni sorte di Diminutioni, e per Cornetti, e per Violini, et anco passaggi per cantare . . ."). Ezek azonban rendkívül nehezek és Diruta szabályainak ismerete nélkül nem lehet őket orgonán jól előadni.[29]

Visszatérve a 9. kottapéldára (fríg zárlati diminúció): annak első sora mind a „témát", mind pedig az (1) jelzetű diminúciót illetően hangról hangra megegyezik G. Bassano példájával. A 9. kottapélda második sora — tehát a (2) zárlatjavaslat — Bassanónál némileg másként szerepel. Vessük össze a kettőt: alább következik Bassano zárlata:

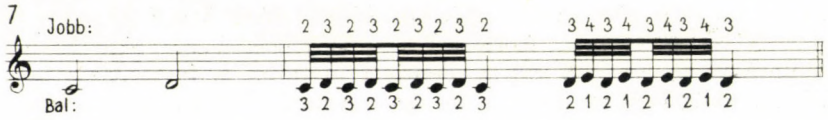


A 9. kottapélda 3. sorának líd kadenciájánál Diruta kifelejtette a Bassano által gondosan előjegyzett b-t. A „téma" mindkettejüknél azonos, az első díszített kadencia (1) második hangja (g^1) Bassanónál b^1. Az utolsó sor — tehát a második líd kadencia (2) — Bassanónál így hangzik:



Még utóbbinál sem lehet kétséges, hogy Bassano modellje alapján készült — jóllehet ez tér el a leginkább Diruta megoldásától. Meg kell jegyeznünk: mindkét megoldás jó.

Ugyanitt/p351. A 13. kottapélda helyes ujjazata így:



Ugyanitt/p353. A 16. kottapélda (2)-vel jelzett díszítésének 5. hangja (e^1) helyesen nyolcadértékű.

[29] Girolamo da Udine azonos Dalla Casa, Girolamo-val (?—1601). A szóban forgó „cornét"-ot — itt nem részletezhető módon — a Zink nevű hangszerrel szokták volt azonosítani.

Ugyanitt/p355. A 20. kottapélda első sorában a kettős vonal utáni második hang (e^1) helyesen: f^1.

Ugyanitt/ugyanebben a kottapéldában, szintúgy az első sorban az utolsó hang (d^1) helyesen: e^1.

Ugyanitt/p356.A 21a kottapélda második ütemében a basszus (c) helyesen: d.

Ugyanitt/p357. A 22a kottapéldában a jobb kéz második akkordjának legmélyebb hangja (d^1) helyesen: e^1.

RÖVIDÍTÉSEK

Barlay = Barlay Ö. Szabolcs, Girolamo Diruta: Il Transilvano — Jelentősége külföldön és Magyarországon. MZ/1978/1/pp3.

BMB/II/132 = Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione II. N. 132. Girolamo Diruta, Il Transilvano. A két rész (I = 1593; II = 1622) fakszimile kiadása, Luisa Cervelli gondozásában. Forni Editore. Bologna, 1969. május.

BMB/IV/53 = W

Brown = Howard Mayer Brown, Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1967. (Second Printing.) A Brown mellett álló négyjegyű szám a megjelenés évszámát, majd — valamivel lejjebb — a szám a kiadás adott éven belüli sorszámát jelöli.

Eitner = Robert Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin, 1877. Reprografikus utánnyomása: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1963. Jelzésmódja: évszám/b—c. (stb.).

F2 = Biblioteca Nazionale di Torino. Manoscritto Foà 2. Újnémet orgonatabulatúra, mikrofilm. Utóbbiért ezúton mondunk köszönetet a könyvtár vezetőségének.

Ferguson = Howard Ferguson, Keyboard Interpretation. London, Oxford University Press, 1975.

Kinkeldey = Otto Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1910.

Krebs = Carl Krebs, Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1892, (VIII.), p307—p388.

MPLT/I = Musica per la tastiera. Billentyűs muzsika a 16. és 17. századból. 1. kötet. Itáliai billentyűs muzsika, I. kötet. A sorozatot szerkeszti és a kötetet közreadta Pernye András. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1977.

MZ = Magyar Zene (jelen folyóirat).

n = numero.

p = pagina (oldal).

P = Pelplini tabulatúra (lásd: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Főszerkesztő: Friedrich Blume. 10. kötet, col. 1010.). Utalásunk: The Pelplin Tablature, Facsimile Part 6. Edited by Adam Sutkowski and Alina Osostowicz-Sutkowska. Antiquitates Musicae in Polonia, edited by Hieronim Feicht. Volume VII., PWN — Polish Scientific Publishers Warszawa Poland, 1965.

R = „CANZONI PER / Sonare Con Ogni / Sorte Di Stromenti / A Quattro, Cinque et Otto... LIBRO PRIMO. / Con Privilegio. / IN VENETIA / Appresso Alessandro Rauerij. / M. M. CVIII. Q." (Eitner/1608; Sartori/1608 $_f$)Bayerische Staatsbibliothek, München, 4° Mus pr. 527. (A könyvtár vezetőségének ezúton mondunk köszönetet az ősnyomtatvány mikrofilmjéért.)

Riedel = Friedrich Wilhelm Riedel, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1960.

RISM = Répertoire International des Sources Musicales. (Nemzetközi forráslexikon.) Einzeldrucke vor 1800. Bärenreiter, Kassel, Basel stb., 1971 —

Ritter/I/II = August Gottfried Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels. (Két kötetben; az első történeti áttekintés, a második példatár.) Max Hesse's Verlag, Leipzig, 1884.

Sartori = Claudio Sartori, Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700. Leo S. Olschki Editore, Firenze, MCMLII (1952). Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici. Ugyanott, MCMLXVIII (1968). Jelzésmódja: évszám/a-b—c... (stb.).

W = Johannes Woltz, Nova Musices Organicae Tabulatura... Basel... (Sartori/1617 $_e$). Fakszimile: Bibliotheca Musica Bononiensis (BMB), Sezione IV. N. 53. Forni Editore, Bologna, 1970. június. (Közreadó nevének feltüntetése nélkül.)

BATTA ANDRÁS:

*A „HARANGJÁTÉKELV" LISZT ZENÉJÉBEN**

Ha egy zeneszerző egy hangszeren egy másik hangszert imitál, az eredmény olyanfajta programzene lesz, amely a „tiszta" instrumentális (abszolút) zene határaihoz még igen közel esik. Paul Mies a hangfestésről írott disszertációjában[1] élesen elkülöníti a hangszerimitációt a hangfestés olyan módjaitól, amelyek ritmikus, hangzási vagy mozgásanalógiák („Bewegungsanalogie")[2] alapján teremtik meg az egyébként nem zenei jelenségek zenei képét. *„Da es auch bei musikalischen Instrumenten, selbst bei den Glocken und Trommeln um feste Tonhöhen handelt* — írja Mies[3] —, *so sind die Töne selbst genau nachahmbar; nur die Klangfarbe ist in den meisten Fällen eine andere . . . Die Analogie ist im jetzigen Falle nicht nur eine klangliche, sondern sogar eine musikalische; sie ist also leicht festzustellen und kann in keinem Falle aus dem Gebiet der Musik herausführen."*

A hangszerimitálásra legalkalmasabb médium a zongora, különösen egy olyan zeneszerző számára, aki minduntalan kevésnek érzi e hangszer hangzási lehetőségeit, aki kísérőfigurákhoz nem ritkán társít „quasi arpa", basszushangokhoz „quasi campani" utasítást, aki gyakran mondogatja pianista növendékeinek: „spielt orchestral meine Werke"[4]. Ezen a hangszeren, amelyen a billentyűk érintésére mintegy „uniformisban" jelennek meg a hangok, jó szolgálatot tehet az olyan zenei anyag, amely tipikus tematikus arculatával és a játéktechnika segítségével más hangszerek hangzását idézi fel. Ha az imitált hangszer olyan, amely a színpadi zenében, illetve a társadalomban betöltött funkciója, jelentése miatt szavakban is megfogalmazható, többé-kevésbé egyértelmű asszociációkat kelt (pl. a trombita, a kürt, az üstdob, a hárfa stb.), akkor a romantikus komponista biztos lehet, hogy a programzene ingoványában néhány szilárd földdarabon sikerült a lábát megvetnie.

A harang és a harangjáték hangzásának zongorán történő imitálása azonban még messzebbre vezethet. Ez a hangzás nem szorítkozik kizárólag a

* Batta András, Kovács Sándor és Eősze László tanulmánya 1978 őszén, az eisenachi Liszt-szimpóziumon elhangzott előadás. **(A szerk.)**

[1] Mies, Paul, *Über die Tonmalerei:* Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. (hrsg. von Max Dessoir), Bd.7, 397—450, 578—618.

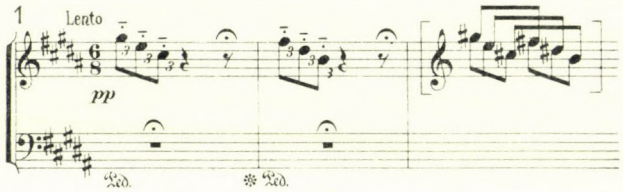
[2] Mies, op. cit., 404.

[3] Mies, op. cit., 449—450. Részletesen foglalkozik a harangok programzenei szerepével. Ed. v. Wölffin (*Zur Geschichte der Tonmalerei:* II. Sitzungsberichte der k. b. Akademie d. Wiss., München 1898) és újabban W. Stockmeier (*Die Programmusik:* Das Musikwerk 36, Köln 1970) is.

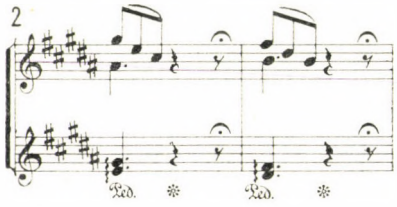
[4] Stradal, August, *Liszt als Mensch und Künstler:* Neue Musikzeitung, Heft 2, 33. Jg., 1912, 40.

„*Sprache der Worte — Sprache der Töne*"[5] közötti tolmácsszerepre, nem is csupán a „couleur locale" jellegével, hangulatteremtő erejével hat, s még azzal sem merítettük ki jelentőségét, hogy különleges zongora-játéktechnikai elemek létrejöttét indokoljuk meg vele. E kétarcú, a programgondolkodásban és a zenei alkotásban egyaránt otthonos jelenség legfontosabb tulajdonsága mégis az, hogy hangzási sajátosságai lehetőséget kínálnak a zeneszerző számára a kompozíciós logikát érintő új formálási, illetve hangrendszerbeli törvényszerűségek megteremtésére.

A „genfi harangok" hangja csendül fel a *Les Cloches de Genève* első két ütemében, méghozzá az ujjrend (Liszt előírása szerint minden hangot azonos [3.] ujjal kell megütni, „megkongatni") s a frazeálás (tenuto) kifejező ereje miatt stilizáltsága ellenére is meglehetősen valósághűen.[6]



Jóllehet a kétszer hármas hangcsoportot két akkord felbontásának is nevezhetjük, az exponált kvint párhuzam és a játékmód inkább sugallja azt, hogy a második három hangot az első három „harang"-hang elmozdulásának tekintsük. Így nem két hangzatfelbontás, hanem három különböző hangzási réteg váltakozásáról beszélhetünk. Ez a tulajdonképpen igen merésznek és keletkezésének idején modernnek tűnő megoldás, amelyhez a harangszó tökéletes imitálásának vágya vezette el Lisztet, ebben a korai (1835—36-os) darabban nélkülözi a folytatást, csupán mottóként szolgál. A következő két ütemben már valóban akkordfelbontás lesz a harangokból: kísérő hangzattal egészülnek ki, a játékmód megváltozik (legato), az ujjrend hagyományossá válik.

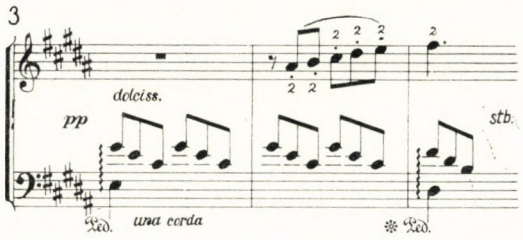


A mű további részében a fődallamhoz balkézkíséretül szegődik a „harang"-akkordfelbontás, s ezáltal belesimul a hagyományos zenei logikába. (3. pl.)

Az *Etudes d'exécution transcendante* ciklusának *Harmonies du soir* darabja még nem viselt címet, amikor egyik korai verziójában már „quasi cam-

[5] Liszt kifejezését D. Altenburg idézi (*Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt:* Liszt Studien, Bd. 1, Kongressbericht Eisenstadt 1975, 17).

[6] Az elemzést J. I. Milstejn kritikai kiadása alapján (*Années de pélerinage,* Muzgiz, Moszkva 1952) végeztük.



pani" utasítást találunk az etűd kezdő basszushangjainál.[7] A harangelv kezdetben csak a basszus hangzására érvényes, majd — magas, illetve mély regiszterek közt váltakozva — motivikus értelmet nyer, s ennek a motívumnak szüntelen orgonapontszerű ismétlése szervezi meg, teszi egységessé a mű első nagyobb formarészét.[8]

Liszt korai harangos darabjaiban a haranghangzásból zenei mottó, dallamkísérő figura, orgonapont, motívum születik. Ezek a jelenségek alig befolyásolják a kompozíciók formálási és tonalitásbeli törvényszerűségeit. A klaszszikus zene öröksége ebben a tekintetben még elég erősnek bizonyul. Az 1870-es években ismét megsűrűsödő harang ihlette darabokban már a harangzúgás végső konzekvenciáit vonja le a zeneszerző a kompozíciós technikára vonatkozóan. A harangelv minden esetben a kompozíció egészének lényegével függ szorosan össze. A továbbiakban erre keresünk példákat.[9]

Az *Ihr Glocken von Marling* című dalban (1874) legelsőnek a hangzástér (ének+zongora) többé-kevésbé állandó regisztere tűnik fel. A hangtartománynak alsó határa igen ritkán, csak néhány hang erejéig kerül az egyvonalas *fisz* alá, s a felső határ is korlátozott: csupán a mű záróütemeiben tágul a háromvonalas *gisz*-ig, egyébként nem haladja meg a háromvonalas *e*-t. Liszt viszonylag kevésfajta hangzatot használ a dalban, s nem is az akkordok egyénisége lesz a döntő, hanem a hangzó rétegek egymásra rakódása: a zongora hangsávja néhol kétszólamúvá vékonyodik, másutt nyolcszólamúvá vastagodik. Ez az elv meghatározza a darab hangtartományát, a kíséret mozgási lehetőségeit, sőt még tematikáját is.

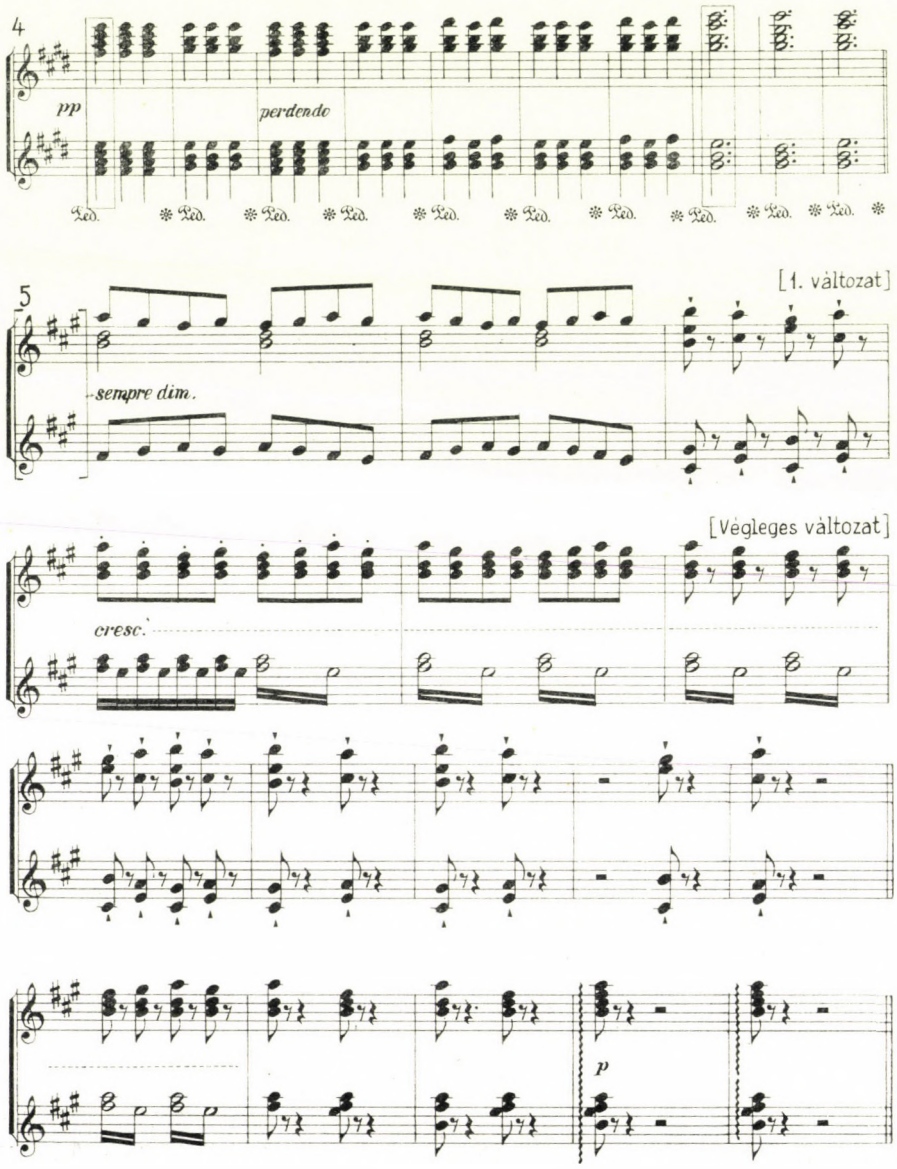
A dal zenei történésének logikus végpontja nem az E-dúr záróhangzat, hanem a néhány ütemmel ezt megelőzően megszólaló *fisz-a-cisz-e* akkord nyolcszólamú felrakásban. Ez a hangzattömb ugyanis a kompozíció egyfajta jelképes összefoglalása: magába foglalja a dal összes érintett hangzó rétegének központi hangját, s egyben legalsó *(fisz')* és legfelső *(e''')* hangja pontosan az eddig bejárt hangsáv legnagyobb szélességét jelöli ki. A végső zárlat mégsem ez. Liszt klasszikus értelemben is tonális befejezést kíván. Az utolsó ütemek

[7] L. ehhez A. Stradal megjegyzését *(Liszts Mazeppa Werke:* NZfM, Jg. 78, 1911, 583) és az új Liszt-összkiadás *(Neue Liszt-Ausgabe)* egyik jegyzetét (Serie I, Bd. 1, 97).

[8] „Dachte Liszt schon damals an die Abendglocken" — kérdezi A. Stradal (loc. cit.). W. Danckert is rokon zenei vonásokat (önállósult trilla, orgonapont stb.) vesz észre több harangos műben (Abendglocken, Glockenspiel). Ezeket, mint „impresszionisztikus" jelenségeket Debussy és Ravel harang ihlette műveinek előfutáraként tekinti. Serge Gut is megemlíti Debussy nevét Liszt harangimitációinak zenei anyagát tárgyalva *(Franz Liszt. Les éléments du language musical,* Editions Klincksieck 1975, 345).

[9] A példák didaktikus rendben követik egymást, a teljesség igénye nélkül. Ezzel magyarázható, hogy több, harangot tartalmazó, harang ihlette vagy harangasszociációt hordozó művel (pl. a La campanellával, a Funérailless-al, a Die Glocken des Strassburger Münstersszel, az Abendglocken-nel stb.) nem foglalkozunk részletesen. A cél nem a harang jelentésének szótárszerű feltérképezése Liszt kompozícióiban, hanem a harang hangzásából következő komponálási sajátosságok felderítése.

hangzástere azért „csúszik fel", hogy az E-dúr akkord megszólalhasson. Figyelemre méltó azonban, hogy *gisz* alapú E-dúr harmóniát (tehát szextakkordot) hallunk. A logikus, a hangzó rétegeket összefoglaló (*fisz* alapú) zárlat és a konvencionális (*e* alapú) zárlat között kompromisszum jön létre: a *gisz*-szel nem távolodik messzire a zeneszerző a maga számára kijelölt hangsáv szélső határaitól, de eleget tett az E-dúr hangzat követelményeinek is. (4. pl.)



A dallal szinte egy időben (1876) keletkezett, a *Weihnachtsbaum-sorozat*ba tartozó *Glockenspiel* című zongoradarab. A kétféle zárlatlehetőség[10] itt különválik: az egyik a vázlatba, a másik a végleges verzióba kerül. A kompozíció utolsó nyolc ütemét vetjük össze a párizsi Bibliothèque Nationale-ban őrzött kéziratos első megfogalmazással.[11] (5. pl.)

Már a vázlatból is kitűnik, hogy a zeneszerző az utolsó ütemekkel a darab teljes zenei anyagának valamilyen összefoglalását, összesűrítését kívánta megkomponálni. Ez a zenei anyag tematikusan igen „sovány": ha megemlítjük a „quasi trillo" kezdőütemet, az ingaszerűen mozgó s szünettel elválasztott hangzatokat, valamint egy sokszor ismétlődő, szekvenciálisan feldolgozott, kistercet bejáró motívumot, már ki is merítettük a mű zenei alapanyagának bemutatását. A záróütemekben felhangzik a kisterc-motívum, s az ettől elválaszthatatlan *h-d* hangzó réteg. A folytatás az ingamozgásos anyagra emlékeztet. Valójában ugyan csak a kisterc-motívumot halljuk, csak az egyes hangok között duplázódik meg az időegység: a harangjáték vagy óraszerkezet (az első változat címe *Réveille-Matin* volt) lassan lejár. Ez a mechanikus lassulás a mű egyik alapelvének felel meg. Az egyenletesen lüktető zenei anyag sokszor gyorsul vagy lassul a kompozícióban oly módon, hogy értékei valamilyen matematikai haladvány szerint nőnek vagy csökkennek. Az ebből adódó formajáték a darab formálásának egyik újszerű érdekessége.

Bár a záróakkord merész és logikus befejezése az utolsó négy ütem zenei folyamatának, a kompozíció egészéhez viszonyítva mégsem teljesen adekvát: ha a hagyományos módon A-dúr záróhangzat akar lenni, akkor azért nem, mert kvartszext, ha a hangzó rétegek következetes összefoglalása, akkor azért nem, mert mindössze négyszólamú, és jónéhány, a zenei folyamatban fontos szerepet betöltő hang hiányzik belőle. Ezt a problémát oldja meg Liszt a végleges változat zárlatával. A zeneszerző itt a kisterces motívumot nem szekvenciálisan, hanem hangról hangra ismétli. Így megmarad számára a motívum *a-fisz* gerince, és megtarthatja a *h-d* réteget is az utolsó pillanatig. A lelassulás is következetesebben készíti elő a záróakkordot. Liszt szinte mértani pontossággal lassít: a nyolcad-, a negyed-, a fél- és az egész lüktetést kétütemes időegységekre osztja. A megismételt záróakkord a vázlattal ellentétben az utolsó két ingahangzat egyidejű megszólaltatása. Így a záróakkord tartalmazza a motívumot jelképező *fisz-a* tercet, az ettől elmaradhatatlan *h-d* réteget és a „quasi trillo" anyag hangtartományát *(e-fisz-a)* is. Ezáltal nyolcszólamú hangzat keletkezik, amely a műben megfigyelhető egyre sűrűbb szólamszövésnek is logikus végpontja.

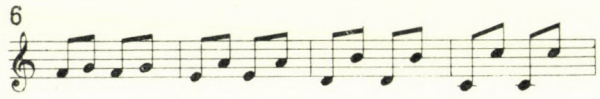
Ilyen különös struktúrájú záróhangzat után hogyan határozzuk meg a darab tonalitását? Nevezzük A-dúrnak? Ezt tenné lehetővé az előjegyzés és néhány részlet tonalitása. Hiányzik azonban épp a döntő jelentőségű terc *(cisz)*, nem is szólva a *h-d-fisz* zavaró jelenlétéről. Talán fisz-moll a tonalitás? Ezt a záróhangzat *e*-je és (kisebb mértékben) a kvint *(cisz)* hiánya kérdőjelezi meg. A hangzat legalsó rétegében megszólaló *h* alaphang szerepét is erőltetett volna bizonygatni, s ugyanígy az *e*-centrum jellegét, még akkor is, ha a

[10] Úttörő vállalkozásként térképezi fel S. Gut Liszt szokatlan, merész zárlatait. Gut a klasszikus tonalitáseszményből indul ki, s az ettől való eltéréseket regisztrálja. Így fejtegetései a zárlatok újszerűségére fényt derítenek, szükségszerűségére azonban nem. (op. cit. 336—352).

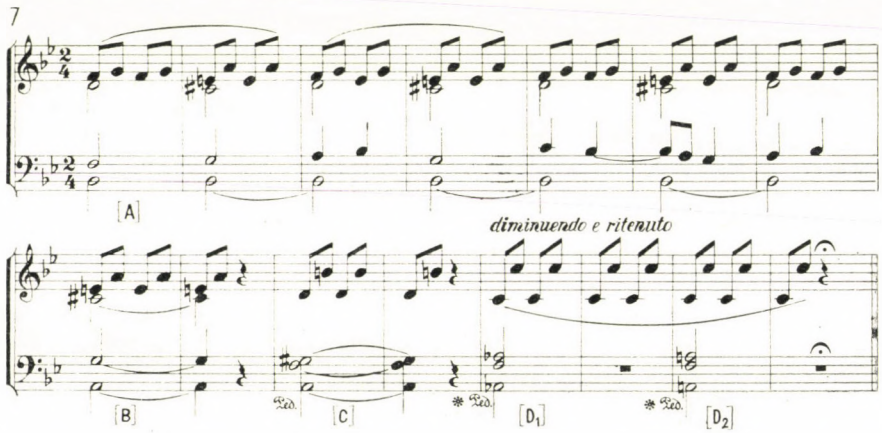
[11] Jelzete: Ms 181, keltezése: „Villa d'Este 19 Januar 76".

záróakkord hangjai ekörül rendeződnek el szimmetrikusan.[12] A darab tonalitása az a *h-d-e-fisz-a* hangzási csomópont, amely magába foglalja a mű hangzó rétegeinek centrumhangjait, s főbb motívumainak hangtartományát. Ez a hangzat a kompozíció tonalitást eredményező jelenségeinek összessége, a tonalitást jelképező folyamat szükségszerű végcélja. Az *Ihr Glocken von Marling* kompromisszuma helyett megteremti Liszt az új kompozíciós logikának megfelelő zárlatot.[13]

A jobb híján harangjáték-elvnek nevezett kompozíciós technikát szinte teoretikus módon hirdeti egy különös vállalkozás, amelyet négy orosz komponista (Borogyin, Rimszkij-Korszakov, Kjui és Ljadov) valósított meg 1878 nyarán. *„Mintegy harmincoldalas traktátus a zeneszerzésről, amely sok minden olyasmit megtanít, ami messze meghaladja a szokásos oktatás kereteit."* — írja Liszt[14] erről a műről egy esztendővel halála előtt. E titokzatos alkotás alapötletét látva meghökkenünk: nem ilyennek képzeljük a zeneszerzés rejtelmeiben eligazító szabályokat.



Ez a komplikáltnak egyáltalán nem mondható téma azonban valóban alapszabálya e furcsa kísérletnek. A négy komponista azt vállalja, hogy olyan variációkat komponál, amelyekben a téma változatlanul jelen van. E kötöttség feltétele mellett 24 variáció és 15 karakterdarab keletkezett, amely *Paraphrases* címmel látott napvilágot.[15]



[12] A hangzatot önmagában szemlélve felmerül a „pentaton-akkord" terminus lehetősége. (Bárdos Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze*, Budapest 1976, 94 és S. Gut op. cit. 345). Ez azonban a tonalitás kérdésében (amely nem pentaton) nem igazít el.

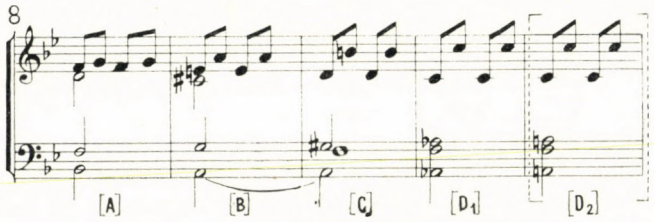
[13] Ez a zárlat ilyen formában kizárólag ehhez az egyetlen műhöz adekvát.

[14] *Franz Liszts Briefe* (hrsg. von La Mara), Bd. 2, 376.

Liszt szimpátiáját a *Parafrázisok* ötletei iránt maradandó módon is kimutatta: a megadott témára ugyancsak komponált egy rövid kompozíciót, amely az autográf facsimiléjében jelent meg az 1882-es második kiadásban. Ha összehasonlítjuk Liszt darabját a *Parafrázisok* többi művével, kitűnik, hogy a téma kötöttségeit Liszt vállalta a legkövetkezetesebb módon. Az alapdallam itt nemcsak egy mechanikus, többé-kevésbé független hangzó réteg, hanem a variáció egyetlen tematikus anyaga, a szigorúan szerkesztett négy szólam szopránja, amelytől az összes többi szólam anyaga függ. (7. pl.)
A kis darabból könnyű kihámozni a téma megharmonizálásának prekompozíciós szabályait:

1. a téma hangjain nem lehet változtatni;
2. bár az előjegyzés két b, s a kiinduló hangzat B-dúr, ez nem a tonalitást, hanem csak a szólamok regiszterét határozza meg;
3. a téma hangjait más szólam nem kopulázhatja;
4. minden szólam a lehető legkisebb lépés elvével haladhat.

Ezeknek a játékszabályoknak alapján öt különböző zenei anyagú ütem keletkezik.



A végleges kompozícióban a zeneszerző kissé fellazítja e kristályszerkezetet: a nagyobb zenei felületek létrehozásának érdekében belső ismétléseket enged meg magának. Szabály marad azonban, hogy az alapütemek csak egyetlen egyszer hangozhatnak el a műben. A darab első részében Liszt ezt úgy oldja meg, hogy a felső két réteget (szoprán, alt) kétütemenként állandóan ismétli, a basszust pedig nem mozdítja el a kezdőhangról (a *b*-ről) mindaddig, amíg a második alapütemhez nem ér el a zenei folyamat. A basszus hét ütem terjedelmű változatlansága a szoprán és az alt periodikus ismétlődése mellett azt a veszélyt rejti magában, hogy az első alapütem szabálytalan módon megismétlődik, s ez a darab első részének formálásában „rövidzárlatot" eredményez. A mentő megoldást a tenor szólam hozza. A többi szólamhoz képest változatos dallam alakul ki a már megismert prekompozíciós és kompozíciós kötött-

[15] Ezekben a darabokban sokféle környezetet kap az alapdallam: néhol cantus firmus jellegű, másutt másféle polifon szövet veszi körül, vagy páros metrikájához páratlan metrikájú zenei anyag társul stb. Még programzeneként is értelmezik. Rimszkij-Korszakov úgy érzi, hogy a zongora magas regiszterében, gyors tempóban, mintha kicsiny harangokra emlékeztetnének a téma egyenletesen mozgó, skálaszerűen fel-, illetve lefelé haladó hangjai. Ebből a felismerésből kompozíciós elvet teremt: darabjában különböző hangzási rétegben, különböző tempóban és különböző fázisban a téma imitálását halljuk. Ehhez csupán az ugyancsak ostinatószerűen ismétlődő basszusréteg társul. A mű címe: Carillon. Liszt különösen ezt a darabot szerette (Wohl Janka, A. Ziloti viszaemlékezései szerint), s jókat szórakozott, amikor kiváló pianista növendékei sorra véreztek el az ártatlannak tűnő, valójában igen nehezen együttjátszható zenei anyagon.

ségekből.[16] A tenor dallam lehetővé teszi, hogy a mű első nyolc ütemének négy ütempárja megannyiszor más összetételű legyen, és egyetlen kapcsolódás se ismétlődjön meg hangról hangra. A darab második részében több alapanyagból rövidebb felületet épít fel Liszt. A fennmaradt három alapütemet kétszeres időtartamban halljuk, tehát csak a lépték, az időegység nő meg, tartalmi manipulációra itt nincsen szükség, s így az első rész szigorú szerkesztésének gondja sem merül fel.[17]

A kis darab minden mozzanata tipikus, s végsőkig leegyszerűsített zenei anyaga sok tekintetben jelképezi a kései zongoraművek nem egy modern és különös kompozíciós megoldását.[18] Nemcsak bevallottan harang vagy harangjáték ihlette darabokban találkozunk ugyanis hasonló jelenségekkel, hanem más művekben is. A harangjátékelv adhat kulcsot a *Szürke felhők* különös záróakkordjához, amely a kompozíció különböző rétegeinek centrális hangjait egyesíti.[19] Így kell megközelítenünk a *Trauer Vorspiel*-t, amely egy distanciális modellskála[20] ostinato-szerű ismétlődéseiből s egy egyre több réteggé duzzadó, bővített hangzatot eredményező „hangtorony" kialakulásából áll. S amikor a *Magyar történelmi arcképek* Mosonyi-darabjában vagy a Teleki-darab *Trauermarsch* változatában olyan ostinato formulákat találunk, amelyekhez előadási utasításként ezt írja oda Liszt: „wie Glocken", megerősítve érezhetjük a harangjátékelv és bizonyos, jóval általánosabb kompozíciós elvek szoros összefüggéseit.

Ezek a kései magyaros jellegű vagy gyászinduló karakterű[21] darabok egyben azt is bizonyítják, hogy a Liszt-féle, különböző mértékben és következetességgel alkalmazott ostinato-technikának a harangélményen kívül más ihlető forrásai is lehetnek. Hasonló zenei jelenségekhez vezeti Lisztet az indulószegmentumok (ritmusképletek, dallamkivágatok, lépegető indulóbasszus stb.) ostinato formulaként való ismételgetése. Ezt a kompozíciós technikát csírájában már az olyan korai daraboknál megfigyelhetjük, mint a meglepően merész hangvételű *Lyon* (1834), s azokban a művekben fog majd kiteljesedni, amelyeknek programja valami módon az induló (akár magyaros, verbunkos jellegű, akár győzelmi vagy gyászinduló) zenével érintkezik. Ilyen például az

[16] Az első ütem ismétlését, a téma kopulázását, illetve két szólam hangsúlyozott kisszekund súrlódását elkerülendő, az *f*-ről kiinduló rétegben ütemes időegységben sem az *f-g*, sem az *a-g*, sem a *b-g* hangpár nem ismétlődhet. Átmenőhangként azonban a *b* és az *a* is számításba jöhet a *g* mellé.

[17] A kész kompozícióban néhány — a struktúrát nem érintő, de jóleső többletet is megfigyelhetünk. Ezek: 1. a második rész pedáljelzései, amelyek az első rész lineáris faktúrájával szemben a harmonikus gondolkodást, mint kontrasztot emelik ki, 2. a „diminuendo e ritenuto" megjelölés, amely megszelídíti a mozgás és a hangerő egyenletességét, s egyben a miniatűr „katarzis"-élménnyel jelzi a darab végét.

[18] Szigorú törvényszerűségek szerint kialakuló hangrendszer, következetesen végigvitt ostinatotechnika, a lineáris és harmonikus gondolkodás szembeállítása stb.

[19] A Szürke felhők elemzését Wilheim András végezte el (*Liszt Ferenc: Szürke felhők:* Zeneakadémia 1972—73, 14-23). A záróakkordot három, a darab tonalitását együttesen eredményező folyamat közös végpontjának tekinti. Ez az alapvető analízis nagymértékben segítette a jelen tanulmány létrejöttét is.

[20] A „distancia" terminust Gárdonyi Zoltán tanulmánya alapján (*Distancia-elvű jelenségek Liszt zenéjében:* Zenetudományi tanulmányok, III., Budapest 1955, 91—100) használjuk. „Distancia-elv": az akusztikai elvű hangzatokkal szemben olyan hangzatok, skálák, hangképletek, amelyeknek hangjait ismétlődő, egyenlő hangtávolságok választják el egymástól.

[21] Szabolcsi Bence Liszt kései műveinek egyik legfőbb műfajaként a gyászdarabot említi meg (*Liszt Ferenc estéje:* Zenetudományi tanulmányok, III., Budapest 1955, 227).

Héroide funèbre,[22] a *Hungaria*, vagy a *Hunnenschlacht* a Szimfonikus költemények közül, amelyekben az indulóelv alapján kisebb-nagyobb felületeket szervez meg a zeneszerző ostinato rétegek mechanikus mozgatásával, s az ezek egymásrahatásából eredő formajátékkal. A Liszt-féle ostinato technika az egész műre kiterjesztve legkövetkezetesebben a *Hamlet*ben valósul meg, amely a *Hunnenschlacht*tal, a *Hungariá*val és az *Héroide funèbre*-rel megkezdett kísérletsorozat tökéletes megoldását jelenti. Itt ugyanis a zenei alapanyag[23] minden alkotórészéből előbb vagy utóbb ostinato formula lesz, s a különböző — jól elválasztott — rövid formarészekben az ostinato formulák sűrűsége a hangtartományt, időbeli elosztása a léptéket, kölcsönhatása a formálást biztosítja.

A harang vagy harangjáték hangzás, a magyaros (verbunkos), illetve indulószegmentumok ilyenfajta értelmezése tehát messzire, sokszor 20. századi zenékre jellemző tonalitáseszményekhez, formálási módokhoz vezethet. Az új kompozíciós logika, amely legalábbis Liszt weimari műveitől kezdve kisebb-nagyobb mértékben felfedezhető, nehezen írható le valamiféle jelképes szabállyal, s jellemzőit sem könnyű kategorikusan pontokba foglalni. Az biztos, hogy a klasszikus forma- és tonalitásrend végérvényes elvesztése után új, nem kevésbé szigorú kötöttségeket kell a zeneszerzőnek megteremteni, amelyekkel megmentheti kompozícióit a forma szétesésétől, az ötletek anarchikus összevisszaságától. A „harangjátékelv" annyiban nyújthat ehhez segítséget, hogy valamiféle mechanikus törvényszerűséget sugall. Például azt, hogy a harang egyenletes hangzása miatt szigorúan egyenletes mozgást kell — legalábbis a mű egyik rétegében — a zeneszerzőnek vállalni, vagy azt, hogy fokozatosan egyre több hangzó réteg kapcsolódjon be a zenei folyamatba, s ezek tökéletes „telítettsége" egyben a darab végét is jelentse stb. Mindezek prekompozíciós elvek, amelyeknek mechanikus kötöttségét a megvalósult kompozícióban meglazíthatja a zeneszerző, de szabadnak tűnő megoldásának mindig az ad hitelt, hogy érezteti: milyen előre elhatározott elvtől tért el.

Liszt szóbeli, írásbeli megfogalmazásaiban teljesen homályban hagy afelől, hogy a „Zukunftsmusik" fogalma konkrétan a kompozíciós technikára nézve hogyan értendő. Ezzel kapcsolatban mindig[24] a költői program fontosságáról beszél, s olyan esztétikai-ideológiai nézeteket fejteget („humanistische Musik",[25] „universelle Sprache der Menschheit"[26] stb.), amelyeket nehezen tudunk a zenei anyaggal, a zenei formálással és szerkesztéssel összhangba hozni. A harangjáték-gondolat ennek tisztázásához is indítékot adhat. Lisztet általában valamilyen programszerű jelenség minél tökéletesebb zenei kifejezése foglalkoztatta. Abban a pillanatban azonban, hogy ezt megtalálta, a program ihlette zenei megoldásból alapanyag lesz, amelyből legalábbis hosszabb zenei felületet, esetleg teljes művet kell a zeneszerzőnek felépíteni. Amikor Liszt az

[22] Egy érdekes összefüggés: A. Stradal Liszt szóbeli közlései alapján írja (*Der Einfluss Franz Liszts auf die Musikwelt:* NZfM, Jg. 69, 1902, 92), hogy a Héroide funèbre zenekarának harangjai már a kb. húsz évvel ezelőtt felvázolt (a későbbi szimfonikus költemény távoli ősének tekinthető) Sinfonie révolutionnaire-ben is helyet kaptak. Az ostinatotechnika és a haranghangzás összefüggését ezúttal semmiféle áttétel nem gyengíti.

[23] Ezt az alapanyagot Liszt a mű első négy ütemében bemutatja: tartott hang, tremolós hang, indulóritmus, kvartlépés.

[24] Itt elsősorban Liszt Berlioz- (*Berlioz und seine „Harold-Symphonie"*, 1855) és Schumann- (*Robert Schumann*, 1855) cikkére kell gondolni.

[25] Liszt, *Gesammelte Schriften* Bd,. 2, 56

[26] op. cit. Bd. 4, 161.

íróasztalhoz ül, ebből az alapanyagból és nem a költői programból komponál művet. A hagyományos sémákat, formamodelleket a „Zukunftsmusik" zeneszerzője tagadja, sőt menekül ezektől. Mit lehet tenni? Ki kell használni a zenei alapanyag lehetőségeit a kompozíciós technikára vonatkoztatva: a harangutánzásból a mechanikus mozgás elvét, az ostinato elvét, a szólamszövés, a tonalitás újszerű elvét lehet megteremteni. Ezek következetes alkalmazása odáig vezethet, hogy már a hagyományos akkord fogalmának átértelmezése (pl. így: „különböző hangzásrétegek csomópontja") szükséges. Azaz: az új zene nem tűri a régi terminusokat, s ha nem is a „Zukunftsmusik", de legalábbis a „zukünftige Kompositionstechnik" megfogható közelségbe került. Talán a harangimitáció példájára Liszt programgondolkodásának más megnyilvánulásait is hasonló vizsgálat alá kellene vonni, annak reményében, hogy a „költői gondolatnak" megfelelő zenei anyag lehetőségeit nem lesz nehéz összefüggésbe hozni Liszt kompozíciós technikájának újszerű vonásaival. Így a programgondolkodás és a zenei alkotás kapcsolatának a sok vitában elhomályosult[27] lényegére is több fény derülhet.

[27] Elegendő a kortársak (pl. Wagner, Brendel, Draeseke, Hanslick) és a későbbi esztéták (Bergfeld, Heinrichs, Engel, Raffalt stb.) idevonatkozó írásaira utalni.

KOVÁCS SÁNDOR:

FORMAPROBLÉMÁK ÉS MAGYAROS STÍLUSELEMEK LISZT KÉSEI ZONGORAMŰVEIBEN

„Meg vagyunk győződve, hogy sok pápaszemes zenészeti professzor keresztet fog hányni magára, ha csak bele is pillant a hangjegyzékbe." A Zenészeti Közlöny 1882. március 10-i száma ad hírt e régies zamatú mondattal a Csárdás macabre elkészültéről. Jellemző ez a híradás, de talán még jellemzőbbek Végh János szavai, évtizedekkel későbbről, 1929-ből; hiszen a késői Liszt-művek sorsát is kiolvashatjuk belőle. „Szerencsére a kézirat csak kézirat maradt" — mondja Végh ugyanerről a darabról, s később hozzáteszi: „Ezt a Mester érdekében tartom szerencsének."[1] Jelképes lehetne Haynald bíboros mondása is, a baráté: „Kedves Liszt, szeretem az ön személyét, de semmit sem értek műveiből."[2] Valóságos mítosz születik Liszt utolsó alkotóéveiben, a hanyatló Liszt mítosza. Ezzel a nézettel, mellyel többek közt Peter Raabe könyvében is találkozhatunk, lényegében máig újból és újból szembe kell néznünk.[3]

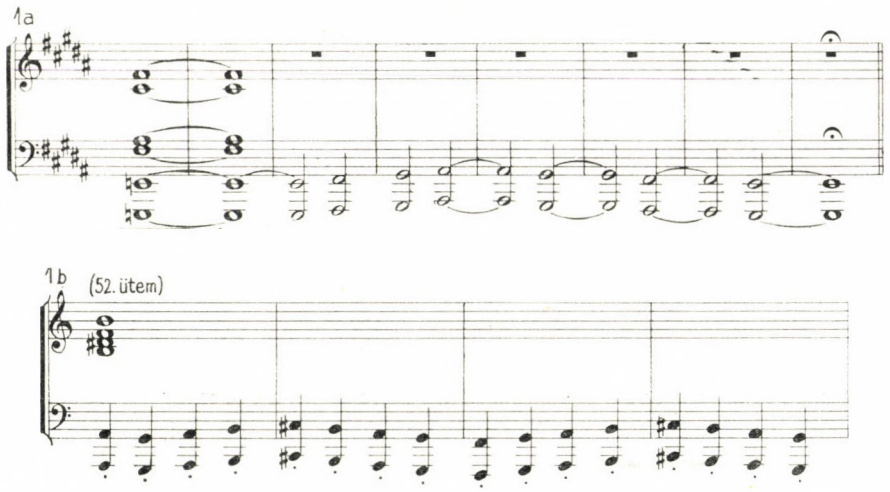
Szembenézett a magyarországi zenetudományi kutatás is; s a hanyatló Liszt mítosza ellenpólusaként a jövőbelátó Liszt portréját kísérelte meg felvázolni. Az agg zeneszerző — e nézet szerint — valóban „messze a jövőbe vetette dárdáját"; az utolsó művek meg nem értésének, lebecsülésének egyedüli oka modernségükben keresendő; a modernség pedig az alkalmazott merész eszközökben nyilvánul meg. Olyan eszközökben, mint az egészhangú skála, az atonális bővített hármasok, a különös disszonanciák. A Szürke felhők záróakkordja, az Ossa arida lokrikus terchalmaza, a Preludio funebre basszus hangsora, s egyáltalán minden olyan dallami-harmóniai fordulat, amely a korai Bartók-kompozíciók felől visszatekintve Liszt korszerűségét látszott igazolni, az érdeklődés homlokterébe került. Elsősorban a tudományos objektivitás kívánta így, hiszen az öregkori művek teljes negligálásával kellett felvenni a harcot. De a kutatókat ösztönözhette az is, hogy Lisztről, a jövő megsejtőjéről, egyben mint magyar zenészről is beszélhettek. Az ugyanis tagadhatatlan, hogy a komponista éppen utolsó éveiben kötődött legerősebben hazájához. Életében — és ami fontosabb — művészetében egyaránt.

De vajon valóban a jövő zenésze volt-e Liszt? Mi az, ami zenéjében valóban újszerű? S továbbá: a magyar, magyarnak vélt elemek hogyan illeszkednek késői műveinek stílusába, eszköztárába? Van-e egyáltalán lényeges össze-

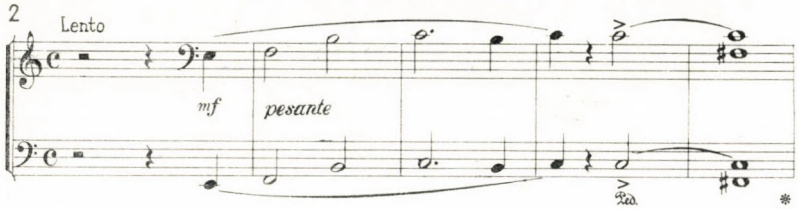
[1] Végh, János: Liszt Ferencről. In: Muzsika, 1929, Febr.-márc. p. 76.
[2] Vö.: Liszt' Brief an Carolyne Sayn-Wittgenstein. (Budapest, 1883, III. 6.) In: Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und hrsg. von La Mara, Leipzig, Breitkopf Härtel, Tom. VII. Nr. 369, p. 376.
[3] Rabe, Peter: Franz Liszt. I. Liszts Leben. Stuttgart-Berlin 1931, pp. 222-3.

függés Liszt magyar stílusa és modernsége közt? E rövid tanulmány mindössze a figyelmet kívánja felhívni ezekre a kérdésekre. Megnyugtató választ természetesen nem adhat. A problémák újbóli felvetése azonban talán nem lesz haszontalan.

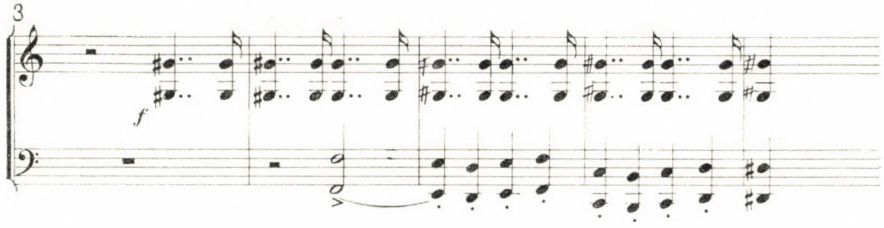
Ma már — Bárdos Lajos, Szabolcsi Bence, Gárdonyi Zoltán és mások — kutatásai után, a késői Liszt-művek eszköztárának vizsgálata aligha kecsegtet további eredményekkel. Sőt: az egyes eszközök újszerűségének fetisizálása félrevezető lehet. Érdemes lenne például statisztikai módszerrel kimutatni, hány olyan merésznek tűnő dallam- vagy harmóniafordulat jelenik meg a késői alkotásokban, melyeknek valóban nincs előzménye, párja jóval korábbról. Alighanem meglehetős csekélyre zsugorodna a valódi újdonságok száma. Az öregkori darabok szókincsének elemzését tehát okvetlenül ki kell egészítenünk a grammatika elemzésével. Wilheim Andrásnak a Szürke Felhőkről írott tanulmánya (mely a Zeneakadémia című folyóirat 1973. számában jelent meg) közvetve arra a tényre is figyelmeztet, hogy a formakoncepció elemzésével nagyrészt adós maradt a késői műveket reflektorfénybe állító kutatás. A Szürke Felhők záróakkordja például önmagában vizsgálva sokféle értelmezést kínál; az is elgondolkodtató, mennyire szokatlan lehetett annakidején ilyen disszonanciával zárni egy művet. Az összhangzattani elemzés azonban ennél nem mehet tovább. Sokkal lényegesebbet mond ki Wilheim, mikor a záróharmóniát a darabon végigvonuló három, egymástól nagyrészt független folyamat találkozásának, közös végállomásának értelmezi. Wilheim tanulmányának részletes ismertetése helyett vegyünk ezúttal egy másik példát, az Unstern című zongoradarabot. Egészhangú skálában mozgó ütemei, s egyáltalán, a kétrészes mű szinte teljesen atonális első fele már eddig is felkeltették a kutatók érdeklődését. Talán nem tűnik erőltetettnek, ha a darabban az összes distancialehetőség következetes egymás mellé állítását, s két centrumhangra vonatkoztatását kíséreljük meg elemezni. A két centrumhang az *e* és *f*. A teljes művet *e*-ig haladó egészhangú skálarészlet zárja, ennek párját, az *f*-re épülő egészhangú sort az első rész végefelé találjuk.



A kezdő ütemekben a két legszélsőségesebb distancia jut szerephez: a kromatika (kis-szekund lépés) és a tritonus. *E*-ről indul a kromatikus lépés, *f*-ről a tritonus.

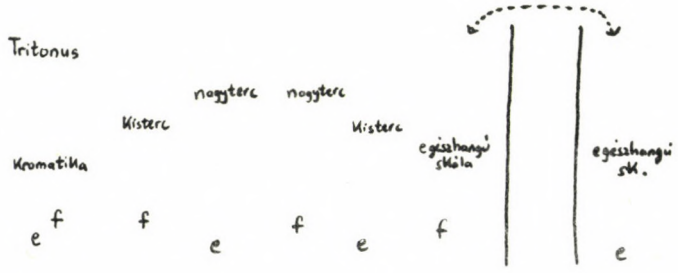


A következő lépcsőfok a kisterc-distancia: először gisz-f-d-h hangokkal, tehát *f*-rendszerrel szólal meg:



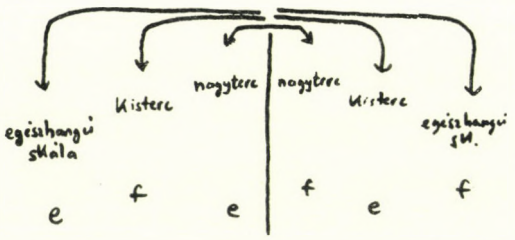
Majd *e*-re, *f*-re bővített hármasok épülnek; az *e*-alapú kisterc-sort a 37—41. ütemekében hallhatjuk. Végül az említett *f* egészhangú sor következik, melyre az egész művet záró *e* egészhangú sor rímel. Ábrázolva az elmondottakat az alábbi rendszert kapjuk:

④ ábra



Tegyük ehhez hozzá, hogy az első ütemekben az *e* egészhangú rendszer is — bár eléggé rejtve — kiépül. (E-c-fisz-b sorban szólalnak meg a hangok, ha az f-h tritonusokat, mint az *f*-hez tartozó rendszert leszámítjuk; s az ostinato gisz zárja a sort.) Így akár szimmetrikus zárt rendszert is fel lehet fedezni a mű első részében.

② ábra



Sem a bővített hármasokat, sem az egészhangú skálát nem tarthatjuk alapvetően újnak Liszt zenéjében. Alapvetően új viszont, hogy ezek az eszközök, melyek korábban inkább az erőteljes kifejezést szolgálták, a zenei rend alapanyagává, a forma kizárólagos építőelemeivé válnak. Más szóval: nem a bővített hármas gyakori feltűnése új Liszt öregkori műveiben, hanem az a funkció, amit ennek az összhangzattani jelenségnek tulajdoníthatunk.

Számtalan további példát is állíthatnánk a Szürke Felhők és az Unstern mellé. Talán ennyi alapján is levonható viszont a következtetés: Lisztnek a zenei formáról vallott nézetei utolsó életéveiben feltűnő átalakuláson mentek keresztül. Abban a korban, mikor a régi tonalitás szervezőereje már kezdett kimerülni, Liszt felismerte az új formakoncepció szükségességét. Legjobb műveiben — s az Unsternt alighanem ide számíthatjuk — az *akkor* legkorszerűbbnek látszó anyaghoz fordult és az anyag természetének legjobban megfelelő újszerű formákkal kísérletezett.

Ennek alapján persze már túlzás lenne Lisztet a jövő zenészének kikiáltani. Már az a tény, hogy öregkori műveiben alig van két közel hasonló formai megoldás, arra figyelmeztet, hogy Liszt nem jutott el a nagyobb perspektívát ígérő új zenei rendhez. Könnyű belátni, hogy bővített hármasokra és hasonlókra legfeljebb egyedi remekművek épülhettek, az Unstern zenei törvényeivel és anyagával aligha lehetett volna új kompozíciók sorozatát létrehozni. Csepet sem kisebbíti viszont Liszt érdemeit, ha a jelen zenészének tartjuk, aki hetven-egynéhány esztendővel a háta mögött a kor legaktuálisabb kérdéseire keresett választ.

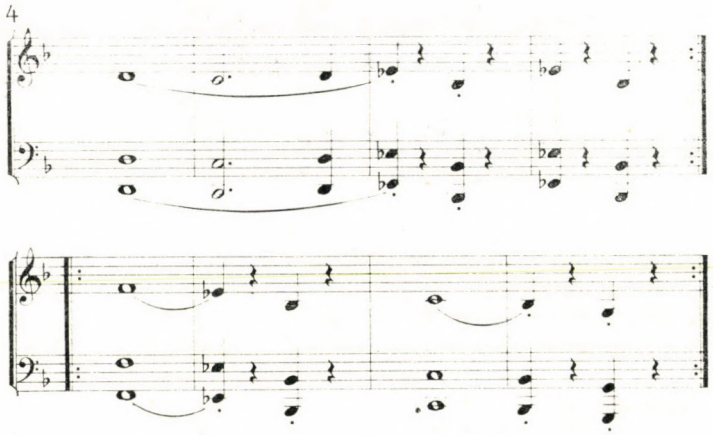
A kérdés most már az, hogy az új utak felé tájékozódó komponista kaphatott-e ösztönzést hazájának zenéjéből, illetve abból a zenéből, amit kora magyarnak érzett. Az Unstern, vagy a Szürke Felhők magyaros vonásairól beszélni merészség volna; inkább úgy tűnik, Liszt magyar stílusa és korszerű formaelvei meglehetős ellentétben állnak.

Mégis, létezik olyan alkotás, melyben Liszt újszerű formáló elveit össze tudta kapcsolni a magyar stílussal, vagy annak elemeivel. A Magyar Történelmi Arcképek sorozat egyben e különös kompromisszum korlátairól is tájékoztat

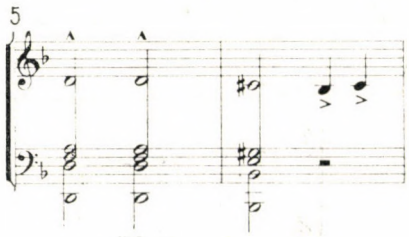
Hogy a magyar költők, írók, politikusok, zeneszerzők emlékének tisztelgő sorozat tudatosan alkalmazott magyar elemekben bővelkedik, az kétségbe sem vonható. Konkrét idézetektől (Vörösmarty-nóta a Vörösmarty tételben, Moso-

nyitól kölcsönzött motívum a Teleki-portréban) a stilizált csárdástáncon át az ún. cigányskáláig mindent megtalálhat az elemző annak bizonyságául, hogy Liszt valóban „elmerült a magyarizmusban"[4] ezzel a hét arcképpel, mint ahogy Carolyne Wittgensteynnek tréfás-önironikusan bevallja.

Ragadjuk ki ezúttal a legkonkrétabb, legjobban kézzelfogható „magyaros elemet", az ún. cigányskálát; más elnevezéssel magyar mollt, ungárskálát. Liszt zenéjének magyaros vonásairól írott tanulmányában már Gárdonyi Zoltán rámutatott,[5] hogy ez a hangsor rendkívül szűkös lehetőségeket kínál. Teljes mű felépítése a magyar mollra szinte elképzelhetetlen, ha a zeneszerző nem akar a zenei tájszólás útvesztőjébe tévedni. A portrék alkotásakor Liszt más utat választ. Példának vegyük a nyitótételt, a Széchenyi portrét. A darabban eléggé világosan követhető hangnemi fokozás figyelhető meg. Egy hangról szimmetrikusan, tölcsérszerűen kinyíló fríg jellegű indulótémát pentaton színezetű ütemek követnek:

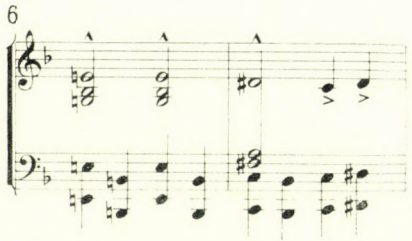


Ezután a kürtszignál segítségével felépül a magyar skála, amely a tétel táncos-indulós részének kezdetén válik végképp uralkodóvá:

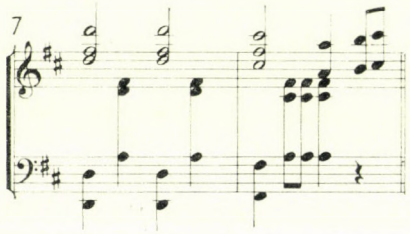


[4] Vö. Liszt' Brief an Carolyne Sayn-Wittgenstein. (Weimar, 1885, VII, P.) In: La Mara, VII. Nr. 423, p. 427.
[5] Gárdonyi, Zoltán: Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Ferenc Liszt's. Berlin-Leipzig, 1931, p. 63.

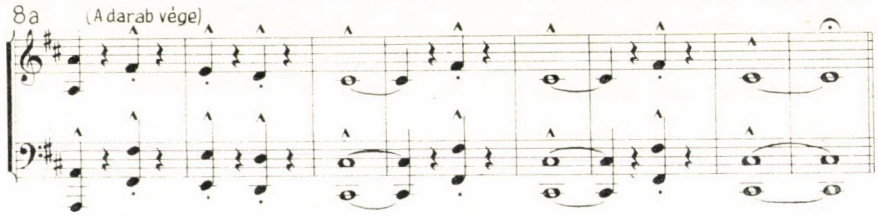
A következő lépcsőfok a moll hangnem. A táncos-indulós motívum harmadszori szekvenciális ismétlésével a magyar mollból mollá alakul a zene:

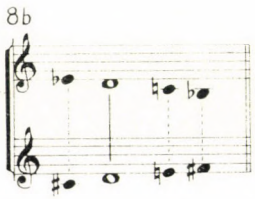


A fejlesztés újabb állomása a dúr.



A dúr hangnem utáni B-dúr, fisz-moll, D-dúr fanfár már valamiféle dúron kívüli világként értelmezhető, hiszen túlmutat az egyszerű tonális kereteken. Végül a záróütemekben szinte feje tetejére állítja Liszt a kezdő taktusokat. Írjuk fel például *d*-re vonatkoztatva az első hangokat és az utolsókat.





Az imént bemutatott Széchenyi-tétellel feltűnően egyezik a Deák felépítése. Üres kvint, fokozatosan kiépülő magyar hangsor, majd a *d*-alapú magyar skála gisz-ét feltűnően tagadó moll, később D-dúr részlet követi egy-

mást; a D-dúr utáni B-dúr, Fisz-dúr váltakozás meglepő egyezést mutat a Széchenyi fanfárzenéjének B-dúr, fisz-moll, D-dúr akkordsorával. Ahogy a Széchenyiben Liszt a mű csúcspontján trombitaszólamot ír elő, úgy itt „orchester" egészíti ki a kottaképet. S ahogy a Széchenyi kezdő *d*-hangját a darab végén a szomszédos *cisz* váltotta fel, úgy a Deák kezdő *a*-jára a záró *b* válaszol.

Már e két tétel hasonló vonásai felkelthetik a gyanút; nincs-e — néhány külsőségesebb motivikus kapcsolat, így például a kürtszignálszerű motívum állandó feltűnése mellett — mélyebb összefüggés e ciklus darabjai közt. A záró Mosonyi-portrét, a Mosonyi's Grabgeleit-et, eleve leszámíthatjuk. Ez az 1870-ben, tehát másfél évtizeddel a teljes sorozat összeállítása előtt alkotott mű inkább epilógusként illeszkedik a megelőzőkhöz; stilárisan amazokkal kevés közösséget vállal. Meggondolásra késztet a Teleki is — ám e darab vizsgálata, a ciklussal való kapcsolatának elemzése ezúttal túl messzire vezetne. További súlyos érvek szólnak még az ellen, hogy a Magyar Történelmi Arcképek sorozat tételei közt mélyebb összefüggéseket keressünk. Az Arcképek keletkezéstörténete ugyan máig nem tisztázott véglegesen, annyi azonban köztudott, hogy (a Mosonyin kívül) a Petőfi-portré anyaga is — legalább nagy részében — régebbi keletű. A Vörösmartyról pedig már Major Ervin feltételezte,[6] hogy a magyar költő halála után nem sokkal — tehát kb. 1857-ben — keletkezhetett; s Gárdonyi Zoltán is elismerte, hogy „ez az arckép kiválik a többi közül és stílus dolgában a weimari korszakban komponált magyar művekhez áll közelébb".[7]

Annál érdekesebb viszont, hogy mindkét művet Liszt, feltételezhetően a ciklus összeállításakor, kiegészítette. „Ezúttal több záróütem lesz"[8] — írta például pesti kiadójának, Táborszky Ferdinándnak a Petőfi-darabról, a „Zum Andenken Petőfis" utódáról. A Vörösmarty anyagához pedig 16 taktusnyi bevezető került — a hozzáfűzés nyoma világosan felismerhető, a washingtoni Library of Congressben őrzött kéziraton.[9] E 16 taktus egyrészt a ciklus egészére jellemző mottóként visszatérő kürtszignálmotívumot tartalmazza; másrészt üres kvintjeivel a darab molltól dúrig tartó, sőt a dúron is továbbhaladó hangnemi fejlődése elé állít valamiféle moll előtti világot; vagyis a hangnemi fejlődés ívét kibővíti. Lényegében ugyanez a helyzet a Petőfinél is. Miután itt a moll és annak magyaros változata már a korábbi Zum Andenken Petőfis kezdőtémájában keveredett, a darab bevezetőjéül Liszt ismét hangnem előtti, jobban mondva tonálisan nehezen meghatározható taktusokat állít. Ugyanígy a darab korábbi E-dúr zárlatát továbbviszi; Cisz-dúrt érintve végső zárlatként a régi E-dúr tonalitást erőteljesen tagadó *eisz*-ig jut.

Talán éppen e változtatások alapján látszik egyre jogosabbnak a feltételezés: a Magyar Történelmi Arcképek tételeiben hasonló struktúra bizonyos variánsait láthatjuk; olyan darabokat, melyek hasonló építőelemekből, hasonló törvények szerint, de különbözőképp épülnek fel. A legfontosabb törvény, amely a művek formai felépítését szabályozza, a hangnemi fejlődés elve. Ennek egyes állomásait összefoglalóan így lehetne felírni:

[6] Major, Ervin: Liszt Ferenc és a Magyar Zenetörténet. Budapest, 1940, p. 23.
[7] Gárdonyi, Zoltán: Liszt Ferenc magyar stílusa. Budapest, 1936, p. 50.
[8] Antwerpen, 1885, VI, 8. In: La Mara II, Nr. 363.
[9] Ennek fotokópiáját Mező Imre bocsátotta rendelkezésemre, amiért ezúton is szeretném köszönetemet kifejezni.

A hagyományos hangnemeket megelőző, kb. „hangnem előtti" lépcsőfok. Jobb híján egyelőre így jelöljük pl. a Széchenyi szimmetrikusan felépülő kezdőmotívumát, majd pentaton dallamfordulatait, tehát a dúr-moll rendszertől idegen elvű részleteket; vagy a Vörösmarty üres kvintjeit, melyek hallatán a hallgató egyáltalán nem tudja, dúr-e, moll-e a zene és így tovább.

Cigányskála
Moll
Dúr
A dúr, illetve a dúr-moll rendszeren túlmutató hangrend

Természetes, hogy a hangnemi fejlődés jelzett elve és állomásai csak egyetlen aspektusát emelik ki az Arcképek formavilágának. Hasonló érdekességet ígér pl. a táncos-indulós részleteknek a ciklusban, illetve az egyes darabokban vállalt szerepe, s még sok egyéb, melyre jelen vizsgálatunk semmiképp sem térhet ki. Ami ezúttal számunkra fontos, az az a tény, hogy Liszt olyan struktúrát, illetve olyan struktúra variánsait hozza létre, melyben a kor ízlése szerinti magyar stíluselemek is helyet kapnak.

August Göllerich tudósítása szerint a Történelmi Arcképeken Liszt élete végéig dolgozott.[10] Ha nem is kell szó szerint értenünk e mondatot, annyi bizonyos, hogy e ciklusban Liszt egyik legutolsó művét láthatjuk. Úgy látszik, a zeneszerző utolsó éveiben elérkezettnek látta az időt ahhoz, hogy újszerű strukturális elveit a magyaros elemekre is kiterjessze. Vagy éppen fordítva: miután korábbi kísérleteiben nem juthatott el a nagyobb perspektívájú új zenei rendhez, a magyar stílus bizonyos lehetőségeit is kipróbálta. Liszt különös tragédiája, hogy formaproblémáinak megoldásához éppen hazája zenéjétől várhatta a legkevesebb segítséget. Az új formaelvek és a magyaros stílus összeegyeztetése csak kompromisszum árán sikerülhetett: az Arcképekben újból feltűnik a moll és dúr, amit a Szürke Felhők, az Unstern odahagyott. A cigányskálának a hangnemi fejlődés egyik állomásaként való felhasználása azonban valóban egyike azoknak a megoldásoknak, ha nem épp az egyetlen, mellyel ez a maga korában már kihalásra ítélt, erősen tájszólás jellegű eszköz Liszt európai nyelvének, s újszerű formakoncepciójának szerves részévé válhatott.

[10] Göllerich, August: Franz Liszt. Berlin, 1905. pp. 82-83.

EÖSZE LÁSZLÓ:

RÓMAI LISZT KÉZIRATOK ÉS DOKUMENTUMOK

Két rövid római kutatóút során — 1973-ban és 1974-ben — tizenhét állami, egyházi és magángyűjtemény anyagát vizsgáltam át. Ezek közül tíz nem tartalmazott semmilyen Lisztre vonatkozó adatot. A további hét gyűjteményben viszont sikerült több mint száz, jórészt ismeretlen dokumentumot találnom. Ezek értéke igen különböző. Legfontosabbak természetesen a Liszt-autográfok: ismert kompozíciók ismeretlen változatai, sajátkezű javításaival ellátott levonatok, francia és német nyelvű levelek, dedikált fényképek.

Beszámolómban előbb a művekre, majd a Liszt életére, munkásságára vonatkozó kéziratok és dokumentumok közül ismertetek néhányat. A teljes anyag — eredeti nyelven és magyar fordításban — előreláthatólag a jövő év folyamán jelenik meg a Zeneműkiadónál.

I. LISZT KOMPOZÍCIÓIRA VONATKOZÓ ANYAGOK

Az autográfokat és egyéb dokumentumokat a Raabe-jegyzék számsorrendjében említem. A fontosabbak a következők:

1) *Au bord d'une source* (R 10 a/4) Nyomtatott kotta, Schott kiadása 1885 k. (Lemezsz.: 13377), Sgambati fekete ceruzás bejegyzéseivel,[1] valamint egy 220×170 mm-es kottalap, Liszt fekete tintás kézírásával.[2] Mindkettő a Sgambati-hagyatékból való. Sgambati Liszt modorában, a nyomtatott kottában számos, ujjrendre és pedálra vonatkozó bejegyzést eszközölt, néhány előjegyzést — az egyértelműség érdekében — pótolt, s a 31., valamint a 43—44. ütemben kisebb módosítást hajtott végre. Érdekesebb az egylapos autográf. Ez hat sor szöveget és három sor kottát tartalmaz. A szöveg a következő:

„Ma source n'est pas entièrement tarie | et voici encore quelques mesures, chei | Sgambati, pour terminer notre réverie | , *au bord d'une source* — sauf à faire | bailler un peu plus les auditeurs, mercredi | prochain. | Tout à vous | F. Liszt" („Az én forrásom nem merült ki még teljesen, s íme még néhány ütem, kedves Sgambati, hogy befejezzük álmodozásunkat *a forrás partján* — hacsak nem untatjuk vele kicsit még jobban a hallgatókat jövő szerdán. Üdvözli Liszt F.")

A kottasorok alatt a dátum: „Madonna del Rosario Decembre 63," A kiegészítés hét ütem, mely az eredetileg hatvanhat taktusból álló mű utolsó két

[1] Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete; Fond 6/48.
[2] MTA — ZTI Fond 6/3.

üteme közé ékelődik, s a teljes nyugvópontig „fogyasztja" a darabot. A szöveget idézi De Angelis egy tanulmányában,[3] a pótlólag hozzáírt befejező ütemeket azonban, tudtommal, nem említi az irodalom. Jellemző Lisztre, hogy egy 1835—36-ban komponált, 1848—54 közt átdolgozott művének még 1863-ban is keresi jobb megoldását, s új kadenciát ír hozzá egy tanítványa számára, és kéziratát is neki ajándékozza.

2) *Cantique d'amour* (R 14/10) Nyomtatott kotta, Kistner kiadása 1853-ból (Lemezsz.: 1891), Liszt fekete ceruzás bejegyzéseivel, s egy hozzátűzött 166×116 mm-es kottalappal.[4] Ez a tízsoros kottalap négyütemnyi kiegészítést tartalmaz a következő felirattal: „Pagina 9ª, riga 3ª". A lap Giovanni Sgambati fekete tintás kézírása. Liszt, a nyilván felkérésére készült ütemeket, a következőképpen „hitelesíti". A külön kottalapra felírja: „Cadenza", a 9. oldal harmadik sorának első ütemét pedig kihúzza és fölé írja: „vedi cadenza". A nyomtatott kottában ezen kívül is számos, Liszt kezétől származó, ujjrendre, pedálra, dinamikára, agogikára vonatkozó bejegyzés található, s egy további törlés: a 11. oldal harmadik sorának utolsó üteme.

3) *Elégie No. 1* (R 76). Egy nyolcoldalas kézirat (másolat), valamint egy ugyancsak nyolcoldalas nyomdai levonat, mindkettő Liszt autográf javításaival.[5] A kéziratos másolat 272×355 mm-es, 16 soros kottapapírra készült, első oldalán „Liszt | Elegia" felirat olvasható, 7—8. oldala üres. A levonat második oldalán alul a lemezszám: „1830 Verlag bei C. F. Kahnt in Leipzig." Az 1874-ben, Madame Marie Moukhanoff emlékére komponált és 1875-ben kiadott mű kétkezes zongoraváltozatáról van szó. A Sgambati-hagyatékból származó két forrás lényeges eltéréseket mutat. A kéziratban a mű 122 ütemből áll, a levonat ezzel szemben 137 ütemes, és teljesen megegyezik az összkiadás szövegével.[6] A kézirat tempójelzése „Andante, quasi Lento", a levonaté csak „Andante". A kézirat feldolgozásmódja általában egyszerűbb és könnyedebb, a levonaté változatosabb és súlyosabb. Liszt a kéziratot fekete ceruzával javította, bejegyzései a pedálhasználatra, dinamikai és előadási jelekre vonatkoznak. A levonatot piros és kék ceruzával, valamint fekete tintával javította, méghozzá rendkívül gondosan: a helyén is, a lapszélen is. — A két forrás két különböző munkafázisba enged betekintést, hiányzik azonban a közbülső, amely a kottametszőhöz került: ez tartalmazza a módosításokat.

4) *Am stillen Herd* (R 281). Egy 12 oldalas eredeti Liszt-autográf a Sgambati-hagyatékból. Valószínűleg első változat, mely egyben Druckvorlage.[7] Lina Ramann szerint a mű keletkezési és megjelenési éve: 1871. A kézirat három egymásba helyezett négyoldalas lapból áll. A 14 soros kottapapír mérete 269×343 mm. A fekete tintával írt, majd halványabb fekete tintával, valamint piros és kék ceruzával javított, törlésekben, betoldásokban és átragasztásokban bővelkedő kézirat mély betekintést enged a hatvanéves komponista műhelyébe. Az első oldalon, megfordítva, Liszt kézírásával a metszőnek szóló utasítás: „NB. les accords de l'accompagnement en petites notes" (a kíséret akkordjait kiskottával). A második oldalon, ugyancsak Liszt kézírásával, öt

[3] De Angelis, Alberto: Liszt, Wagner e Sgambati in una raccolta inedita d'autografi — Lo Scenario N°5, Giugno 1932, Ed. Treves-Treccani-Trumminelli, Milano-Roma.
[4] MTA — ZTI Fond 6/49.
[5] MTA — ZTI Fond 6/37—38.
[6] Liszt Ferenc Zeneművei. Kiadja a Liszt Ferenc Alapítvány. Breitkopf és Härtel kiadása, Lipcse (é. n. — a továbbiakban: GA) II. 9.
[7] MTA — ZTI Fond 6/6.

sorba tördelt címszöveg: „Am stillen Herd | Lied aus R. Wagner's | Meistersinger Transcription für Pianoforte | von F. Liszt". A mű a harmadik oldalon kezdődik. Az első sor hétütemnyi 4/4-es bevezetése után a második sorban indul a 9/8-os téma. Liszt nyilván elégedetlen volt az átvezetéssel: előbb kihúzta a hetedik ütemet és betoldott két új ütemet halványabb fekete tintával, majd piros ceruzával kihúzta a betoldást és az egész második sort, s az első oldalra — megfordítva — leírta a téma első öt ütemét. Később ezt is áthúzta piros ceruzával, s a második oldalra leírta a két átvezető taktust és a téma első öt ütemét. Ezt piros ceruzás „*a*"-val jelölte, a harmadik oldalon a kihúzott résznél pedig ugyancsak pirossal utal rá: „*Vide Pag a*". A további oldalakon három átragasztás látható, valamint számos törlés és betoldás. A befejezett kompozíción kék ceruzával további kiegészítések olvashatók: ívek, tempó- és előadási jelek. Az ujjrendet és a pedáljelzést Liszt mindvégig a tőle megszokott aprólékos gonddal írta ki.

5) *Angelus* harmóniumra vagy orgonára, ill. zongorára (R 389). Egy háromoldalas eredeti Liszt-autográf 1877-ből[8] (Alessandro Vessella hagyatékából, leírását adja Sabatini 1936-os cikkében[9]), valamint egy négyoldalas, ugyancsak eredeti Liszt-autográf 1880-ból[10] (a Sgambati hagyatékból). A korábbi változat quer formátumú 12 soros kottapapírra készült, mérete 290×212 mm. Az első oldalon a szerző neve, a mű címe s a „Harmonium" megjelölés, valamint az utolsó oldalon a dátum: „15 ott [o] bre 77 Villa d'Este" idegen kéz írása. A kotta, s az első sor fölött álló bejegyzés — „In festa SS. Angelorum Custod." — Liszt kézírása. A későbbi változat álló formátumú 21 soros kottapapírra készült, mérete 243×330 mm. Végig Liszt kézírása. Első oldalán a cím: „Angelus! | (Prière à l'ange gardien) | (Gebet an den Schütz Engel)" [!]. Utolsó oldalon alul a dátum: „Siena, Torre fiorentina 21—22 | Settembre 80 | F. Liszt" (Liszt ekkor Wagnernél, Cosimánál járt itt látogatóban.) A két kézirat lényeges eltéréseket mutat. Egyebek közt a korábbit 3/4-ben jegyezte le Liszt, a későbbit 6/8-ban. Kevesebb, de nem lényegtelen az eltérés a későbbi és a végleges változat közt is.

6) *Angelus* vonósnégyesre (R 473). Egy nyolcoldalas eredeti Lisz-autográf a Sgambati hagyatékból.[11] A 21 soros kottapapír mérete 243 × 330 mm. Liszt lila tintás kézírása a 4—8. oldalon található, piros tintás kiegészítésekkel. A 4. oldalon a cím: „Angelus. Prière à l'ange gardien. (Gebet an den Schützengel)" [!] A 8. oldalon a dátum: „Siena, Torre fiorentina 22—23 Settembre 80 F. Liszt". A Wagneréknél vendégeskedő Liszt a harmóniumváltozat befejezése után nyomban vonósnégyesre írta át a művet. Az eltérés mindössze annyi, hogy a 71—72. ütem megismétlésével a vonósnégyes két taktussal hosszabb: 195 ütem. Nem tekinthető végleges változatnak, mivel az 1883-as Schott-kiadás (Lemezsz.: 23557) további bővülést mutat.

7) *Zenemű harmóniumra* (Cím nélkül. Azonos az *Ave maris stella* c. kompozícióval. R 394/2). Egy négyoldalas eredeti Liszt-autográf a Vessella-hagyatékból.[12] (Leírását adja Sabatini idézett cikkében.) A quer formátumú 10 so-

[8] Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma; Misc. Mss. Vess. 395.
[9] Sabatini, C.: Due preziosi manoscritti musicali di Franz Liszt — Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 1936, fasc. IV—VI.
[10] MTA — ZTI Fond 6/1 (Ezt, valamint a 8. sz. jegyzetben említett változatot az új Liszt-összkiadás rendelkezésére bocsátottam: NLA I. 8.).
[11] MTA — ZTI Fond 6/2.
[12] Istituto di Archeologia stb. Misc. Mss. Vess. 394.

ros kottapapír mérete: 290 × 212 mm. Az első oldalon „Harmonium", az utolsó oldalon „Villa d'Este 7bre 77. F. Liszt" olvasható idegen kézírással. Az 1880-ban Kahntnál kiadott, „Zwei Kirchenhymnen" második darabjának korábbi változatáról van szó, mely a véglegestől több ponton eltér: az ütemjelzés 6/4 s utána zárójelben hibásan (2/3), hiányzik az 56. s a 97-98. ütem, több kötőív, és néhány helyen a harmonizálás sem teljesen azonos.

8) *Die Ehe* mezzoszoprán szólóra, vegyeskarra, orgonára (R 530/7). Egy nyolcoldalas eredeti Liszt-autográf és egy eredeti Liszt-levél a Sgambati hagyatékból.[13] A 12 soros kottapapír mérete 243 × 332 mm. Liszt fekete tintás kézírása a 3—7. oldalon olvasható. Ezeket az oldalakat előbb piros ceruzával számozta be 1—5-ig, majd kék ceruzával áthúzta és javította 18—23-ig, kihagyva véletlenül a 21-es számot. Korábbi változat, valószínűleg első fogalmazás. Erre mutat a tétel számozása — V. —, valamint német címhasználata, mindenekelőtt pedig, hogy három kereszt előjegyzéssel, 4/4-ben van leírva, s ezért 110 ütemet tartalmaz. A végleges változat (GA V. 7) hat kereszt előjegyzéssel, 4/2-ben 72 ütemet számlál, és dallamvezetésében is eltér a jelen autográftól. A levél 1878. december 6-án kelt, épp az időközben végrehajtott javításokról szól, melyek elkészültéről Eduard Lisztnek írt november 21-i levelében is beszámol[14], s mivel az itt elő nem került harmadik tételt is említi (igaz, hogy „Communion", s nem „Eucharistia" címmel), nyilvánvalóan a későbbi változatra vonatkozik, amely 1879-ben Rómában Manganellinél jelent meg autografálva, korlátozott példányszámban. A levél szövege: „Très cher ami, Veuillez avoir la bonté de faire tirer, par M'Bosisi, une nouvelle copie d[e] mes deux ‚sacrements' —, la Communion, et le ‚Mariage'. Il faut que la partition destinée à l'impression, et aussi les parties de chant soient tout à fait conformes au manuscrit, très sensiblement corrigé, que vous envoie ci-joint, votre bien dévoué ami F. Liszt". („Drága barátom! Legyen olyan jó, és húzasson le Bosisi úrral egy másolatot két ‚szentség'-emről —, az ‚Áldozás' és a ‚Házasság'-ról. A nyomtatásra előkészített partitúrának s az énekszólamoknak is teljesen meg kell egyezniük az igen jelentékenyen javított kézirattal, amelyet itt küldök önnek. Az ön nagyon ragaszkodó barátja Liszt F.")

9) *Beethoven: Andante cantabile dal Trio Op. 97. Istrumentazione di F. Liszt* (R 538, Einleitung). Egy 36 oldalas másolat Liszt-kéziratáról a Vessella-hagyatékból[15] és két Liszt-levél a Sgambati hagyatékból.[16] A Liszt által 1870. február 28. és március 2-a között meghangszerelt, és még ugyanabban az évben Kahntnál külön is kiadott Beethoven Triótétel eddig nem említett kéziratáról van szó, mely Liszt II. Beethoven-kantátájának bevezetője. Liszt erre vonatkozó levele (1870. március 5-én a Villa d'Estéből írta Sgambatinak) így szól: „Cher ami, je vous adresse une longue prière qui s'étend à plus d[e] 200 mesures et d'une vingtaine d[e] pages d'écriture. Si com[m]e je l'espère, vous me l'accordez, vous en aurez certainement plus d[e] mérite que d[e] plaisir; cependant je voudrais me flatter que vous trouverez quelqu'intérêt dans l'instrumentation du sublime Adagio d[e] Beethowen. [!] Madame Janina a la complaisance d[e] vous remettre mon vilain manuscrit que vos habiles et sa-

[13] MTA — ZTI Fond 6/4, ill. 6/18.
[14] Franz Liszts Briefe. Hrsg. von La Mara, Leipzig 1893-1904, 8. k. — II./239.
[15] Istituto di Archeologia stb. Misc. Mss. Vess. 367.
[16] MTA — ZTI Fond 6/9, ill. Fond 6/21.

vantes mains rendront tout beau. À l'avance, Mille sincères remerci[e]ments, et Bien à vous, d[e] cordiale amitié F. Liszt". Az utóiratban még hozzáfűzi: „Dans quinze jours je serai a Rome." („Kedves barátom! Hosszú fohászt küldök önnek, amely több mint 200 ütemből és húszoldalnyi írásból áll. Ha, mint remélem, rendbeteszi nekem, bizonyára több érdeme lesz benne, mint öröme; szeretnék mégis azzal hízelegni magamnak, hogy talál némi érdekességet Beethoven fenséges Adagiójának meghangszerelésében. Janina asszony lesz oly szíves, hogy átadja önnek csúf kéziratomat, melyet az ön ügyes és tudós keze megszépít majd. Előre is ezer köszönet érte, és szíves barátsággal üdvözli Liszt F.... Két hét múlva Rómában leszek."

Sgambati március 7-i válasza, melyet a weimari Liszt Archívum őriz[17], nem hagy kétséget a tekintetben, hogy a hangszerelés teljes egészében Liszt munkája. Ezt írja: „Mio venerato Maestro, Mi venne consegnato jeri sera dalla Signora Janina il suo manoscritto (Andante del Trio in si b di Beethoven orchestrato) alla copiatura del quale darò compimento il meglio che saprò per l'epoca del suo ritorno, cioè fra una quindicina. Però se Ella desidera che mi affretti maggiormente non ha che ordinarmelo." („Tisztelt Mesterem! Janina asszony tegnap este átadta nekem kéziratát [Beethoven B-dúr Triójának hangszerelt Andantéját], melynek lemásolását legjobb tudásom szerint befejezem visszatérése idejére, azaz két héten belül. De ha azt kívánja, hogy jobban siessek, csak rendelkezzék velem.") — Liszt másik e műre vonatkozó levele tíz évvel későbbi, 1880. november 25-én kelt s a kantáta olasz fordítójának személyére derít fényt. Többek között ezt írja: „La traduction d'Angelini de la Cantate-Beethoven, est admirablement réussie. Je l'en remercie, et la ferai imprimer dans la prochaine seconde édition de la Cantate." („A Beethoven-kantáta Angelini készítette fordítása csodálatosan sikerült. Köszönöm önnek, s kinyomtattatom majd a kantáta legközelebbi második kiadásában.")

10) *La belle en robe des Dimanches* Autográftöredék.[18] (Raabe jegyzékében nem szerepel.) Egyelőre egyik Liszt-dallal sem volt azonosítható. A 270 × 244 mm, zenekari partitúrához használt papírról letépett, s a hátlapon keresztben megragasztott kottalap a Sgambati-hagyatékból való. Felső öt sorában Liszt kézírásával két sor szöveg és egy sor kotta olvasható. A szöveg: „2^{d} Couplet | Elle révait que d'aventure Elle etait etc | 1^{r} la belle en robe des Dimanches etc — bon quel". („2. szakasz | Azt álmodta a lány, hogy történetesen stb. | 1. a szép lány vasárnapi ruhában stb.") A három szisztémára írt 8 ütem egy énekre-zongorára írt, ill. tervezett mű részlete. Mintegy folytatásként, átkötött hanggal kezdődik, előjegyzés, kulcs, ütemjelzés nélkül. A népies hangvételű, egyszerűen harmonizált dallam két b előjegyzéssel, 4/8-ban olvasható. Egy B-dúr darab F-dúr részlete.

A tizenhárom autográf tehát a műjegyzékekben szereplő kilenc műre vonatkozó ismereteinket gyarapítja, és napvilágra hoz egy eddig ismeretlen töredéket. A levelek és dokumentumok természetesen számos más Liszt-műre vonatkozó adatokat is tartalmaznak. Ezek közül — nem annyira jelentősége, mint inkább érdekessége miatt — hadd említsek egyet. A vatikáni könyvtárban őrzött kéziratos orgonakivonatról van szó[19], melynek német nyelvű cím-

[17] Liszt Kasten 29 Konvolut 15.
[18] MTA — ZTI Fond 6/5.
[19] Cappella Giulia IV. 89.

lapja így hangzik: „Messe in H moll von Franz Liszt | vier-stimmig mit Orgelbegleitung, | ausgezogen aus der Partitur mit Orchester, welcher auszug [!] zu machen von Monsignor Giraud aufgetragen worden ist dem Kapellmeister an der | Watikanitchen [!] Basilica Salvator Meluzzi | der diesen auftrag [!] auf die bestmöglichste weise | auszuführen gesucht hat, aber nicht gern." („Liszt Ferenc h-moll miséje négy szólamra orgonakísérettel, kivonat a zenekari partitúrából, mely kivonat elkészítésével Monsignor Giraud bízta meg Salvator Meluzzit, a vatikáni bazilika karnagyát, aki e megbízást a lehető legjobban igyekezett végrehajtani, ámde nem szívesen.") Ezek az utolsó szavak elég világosan mutatják a Vatikán muzsikusainak idegenkedését, elutasító magatartását Liszt zenéjével szemben, és némileg magyarázzák, miért nem váltak valóra Wittgenstein hercegné elképzelései Liszt egyházzenészi pályájára vonatkozóan.

II. LISZT ÉLETÉRE ÉS MUNKÁSSÁGÁRA VONATKOZÓ ANYAGOK

Az előkerült mintegy hatvan autográf Liszt-levél, -névjegy, -feljegyzés, valamint a hozzáírt vagy rá vonatkozó harminchat levél és dokumentum számos új adattal teszi árnyaltabbá és pontosabbá Liszt-képünket. A legkorábbi 1852 novemberéből származik, a legkésőbbi 1885. szeptember 1-i keltezésű. Egyik csoportjuk részletesen feltárja Lisztnek a Vatikánhoz fűződő kapcsolatait, az egyházi rendbe való belépésének körülményeit, a másik értékes információkkal szolgál budapesti, weimari és római működésére vonatkozóan. Ez utóbbiból ismertetek néhányat, kivonatosan.

Mester és volt tanítvány baráti kapcsolatának szép megnyilvánulása az a bátorító hangú levél, amelyet a hatvanhat éves Liszt 1877. szeptember 17-én Rómából írt harminc évvel fiatalabb pályatársának, Giovanni Sgambatinak.[20] Kapcsolatuk — mint azt egy Brendelnek írott korábbi levélből tudjuk[21] — ekkor tizenöt éves. A boríték nélkül megőrzött négyoldalas levél teljes mérete 253 × 199 mm. Első két oldalán Liszt kézírása: „Très cher ami, Le mois passé, j'ai vu à Bayreuth, un des premiers exemplaires d[e] votre beau Quintette.[22] La sincère estime que je garde à cet ouvrage est partagée par mon illustrissime ami Wagner, et d'autre connaisseurs en pierres fines et précieuses de l'art musical. À mesure qu'on entendra davantage vos deux Quintettes, ils seront plus appréciés; et si même quelques mauvaises critiques les frondaient, ne vous en offusquez pas, car [2.1.] ils sont assez consistants pour les surmonter et se maintenir dignement. Je me charge avec plaisir d'envoyer son exemplaire a M d[e] Bülow, — et attends le mien." stb. Aláírás: „votre cordialement dévoué F. Liszt". („Drága barátom! A múlt hónapban Bayreuthban láttam szép Kvintettjének egyik első példányát. E mű iránt érzett őszinte megbecsülésemben osztozik kiváló barátom, Wagner és a zeneművészet valódi drágaköveinek több más szakértője is. Minél többször hallják majd az ön két kvintettjét, annál többre fogják becsülni; s ha néhány rosszindulatú kritika követ hajítana is rájuk, ne bántódjék meg, mivel elég szilárdak ahhoz, hogy

[20] MTA — ZTI Fond 6/16.
[21] Franz Liszts Briefe (l. 14. sz. jegyzet) II./7.
[22] Sgambati: 2. Quintuor op. 5. Megjelent: 1877. július, Schott's Söhne, Mainz. Lemezsz.: 22280.

fölébük kerekedjenek és méltóképp fennmaradjanak. Szívesen vállalom, hogy elküldöm Bülow úr példányát — és várom az enyémet." stb. Aláírás: „az ön odaadó híve Liszt F.")

Egy másik levélben[23] — kelt Budapesten, 1877. december 13-án — Liszt a római Santa Cecilia zeneakadémiává szervezésén fáradozó Sgambatinak ad hasznos tanácsokat. Ehhez kimutatásokat is csatol. A négyoldalas levél teljes mérete 250×202 mm. Liszt kézírása az 1—2—3. oldalon. Különösen érdekes a következő bekezdés: „Voici, très cher ami, sur deux feuilles, la liste avec le chiffre *authentique* des éleves d[e] piano au conservatoire national de Pest, fondé en 1840, et à l'académie royale d[e] Musique dont j'ai l'honneur d'être le président, et qui fonctionne depuis 3 ans. En plus je vous envoie la lettre du secrétaire général du Conservatoire d[e] Vienne, M'Zellner, et, sous bandes le rapport imprimé de l'année 77, du même établissement, où non seulement le nombre des élèves de piano est plus considérable que celui des autres classes ensemble, mais encore *tous* les élèves du Conservatoire de Vienne [2.1.] sont *obligés* d[e] suivre un Cours d[e] piano, pendant 3 ans. Cette règle me paraît fort sage et d'utilité publique, vu que le piano malgré tous ses défauts, est le microcosme de la Musique. Or, il convient désormais que les chanteurs et cantatrices sachent ce qui en est de l'accompagnement, et que les hautbois, les fagottistes, les cornets à piston, etc etc n'ignorent plus l'orchestre. À cet effet, le piano seul peut suffire, — non la Guitare ou la mandoline, ni les bavardages, même imprimés, des personnes mal avisées." stb. Az utóiratban még egyszer visszatér erre a kérdésre: „Ne soyez pas surpris du petit nombre des élèves de piano a l'*académie* d[e] Budapest; la règle d[e] la maison est de *renvoyer* beaucoup plus de pianistes, qu'on n'y en admet. Notre tâche consist à former des véritables talents; qui ont l'étoffe nécessaire pour devenir des maîtres, sans nous occuper de la moyenne des incapables."

(„Íme, drága barátom, két lapon, az 1840-ben alapított pesti nemzeti konzervatórium és a 3 éve működő királyi Zeneakadémia, melynek van szerencsém elnöke lenni, zongoranövendékeinek jegyzéke *hiteles* számokkal. Ezenkívül elküldöm önnek Zellner úrnak, a bécsi konzervatórium főtitkárának levelét és keresztkötésben ennek az intézménynek a 77-es évről szóló nyomtatott beszámolóját. Ott nemcsak a zongoranövendékek száma jóval nagyobb, mint a többi osztályoké együttvéve, hanem a bécsi Konzervatórium *minden* növendéke *köteles* hároméves zongoratanfolyamot is végezni. Ezt a szabályt igen bölcsnek és közérdekűnek találom, minthogy a zongora, minden hiányossága ellenére, a Zene mikrokozmosza. Ezentúl tehát úgy illik, hogy az énekesek és énekesnők tudják, mi is az a kíséret, s hogy az oboások, fagottisták, szárnykürtösök stb. stb. ne vegyék semmibe többé a zenekart. Erre a célra egyedül a zongora felelhet meg — nem a gitár vagy a mandolin, sem pedig oktalan személyeknek akár ki is nyomtatott fecsegése." stb. Az utóirat: „Ne lepődjék meg a budapesti akadémia zongoranövendékeinek kis számán; az intézet előírása, hogy sokkal több zongoristát utasít vissza, mint amennyit felvesz. Az a feladatunk, hogy igazi tehetségeket képezzünk ki, akiknek megvan a szükséges rátermettségük, hogy mesterekké váljanak, anélkül hogy az alkalmatlanok középszerűségével foglalnánk el magunkat.")

[23] MTA — ZTI Fond 6/17.

Végül egy részlet az 1884. április 27-én, Weimarban kelt levélből.[24] A sűrűn teleírt négy oldal teljes papírmérete 253 × 204 mm. Liszt felsorolja Sgambatinak a Weimarban május 23-án kezdődő „Tonkünstler Versammlung" műsorára tűzött főbb műveket, majd ezt írja: „Vous recevrez la semaine prochaine le Programme *in extenso,* imprimé, et verrez ainsi que notre association universelle, allemande, des musiciens (Allgemeiner deutscher Musik Verein) [!] n'y va pas de main morte. Pendant une quinzaine d'années, la grande haute et basse Presse, nous a ignoré ou critiqué, car notre but dépassait ses visées: il s'agissait de faire justement place, non à la Musique de l'avenir [,] sotte appellation, mais du présent. Auj[o]urd'hui aprés honnêtes et laborieux efforts, nous approchons du but. Cependant notre *Verein,* n'est pas encore assez riche pour rétribuer convenablement, ainsi que je le désire, des artistes de grand renom, tel que vous, très cher ami." stb.

(„A jövő héten megkapja a részletes nyomtatott programot, így látni fogja, hogy a mi általános német zeneegyesületünk [Allgemeiner Deutscher Musikverein] keményen odavág. Mintegy tizenöt éven át a magas- és alsóbbrendű nagy Sajtó nem vett tudomást rólunk, vagy bírált minket, mert célunk meghaladta törekvéseiket: arról volt szó, hogy igazságos helyet teremtsünk, nem a jövő zenéjének [ostoba elnevezés], hanem a jelenének. Ma, tiszteletreméltó és fáradságos erőfeszítések után, közeledünk a célhoz. Egyesületünk mindazonáltal nem elég gazdag még ahhoz, hogy megfelelően jutalmazza, mint ahogy én szeretném, az olyan nagyhírű művészeket, amilyen ön, drága barátom." stb.)

Folytathatnám, mert az anyag bőséges. Önmagában is bizonyítja, hogy a forráskutatás — Liszt halála után csaknem száz évvel is — szükséges és lezárhatatlan. Szükséges, mert minden egyéb kutatás, akár történeti, akár elméleti, csak arra épülhet. Ugyanakkor lezárhatatlan is, mert egy gazdag, sőt: tékozló élet, egy rendkívül szerteágazó munkásság szétszórt — és sokszor rejtegetett — emlékeinek kell nyomára bukkannunk az egykori hívek, tanítványok kései leszármazottainál, köz- és magángyűjteményekben, műgyűjtőknél.

Örülnék, ha ez a rövid beszámoló is ösztönzően hatna a munka újult erővel történő folytatására.

[24] MTA — ZTI Fond 6/23 (Egy részét közli Mary Tibaldi Chiesa Franz Liszt in Italia c. írásában: Nuova Antologia, 71. 16 luglio 1936, Roma).

HAMBURGER KLÁRA:

LISZT FERENC ÉS MICHELANGELO CAETANI, SERMONETA HERCEGE

„Je viens de passer un couple de jours à Wilhelmsthal, chez Monseigneur,[1] sur son invitation... En outre, il me nomma le Duc de Sermoneta, comme l'individu le plus spirituel et le plus charmant qu'il ait rencontré à Rome. Il m'écrivit ses prénoms: D. Michele Angelo D. di S. et son Adresse: Palazzo di Caserta, sur un bout de papier me disant de vous engager à faire la connaissance du Duc." (Két napot Wilhelmsthalban töltöttem, Ő Királyi Fenségénél, meghívására... Többek között Sermoneta hercegét nevezte meg, mint a legszellemesebb és legkedvesebb embert, akivel Rómában találkozott. Felírta egy darab papírra a keresztneveit is: D[on] Michele Angelo D[uca] di S[ermoneta], és a címét: Palazzo di Caserta, mondván, beszéljem rá magát, ismerkedjék meg a herceggel.)

Liszt levele, augusztus 16-i keltezéssel, nyilván 1860-ból, a már Rómában tartózkodó Carolyne Wittgenstein hercegnének szól.[2] Az október 12-én kelt levélben Liszt már arra reagál: Carolyne csakugyan meglátogatta a herceget nyaralójában, Frascatiban.

Maga a herceg pedig 1860. október 9-én számol be a weimari nagyhercegnek erről a látogatásról: „La princesse Sayn-Wittenstein [sic] a été une des aimabales pélerins qui a bien voulu visiter l'hermite du Tusculum. Elle nous a beaucoup parlé de la Cour de V[otre] A[ltesse] R[oyale] [...]" („Sayn-Wittgenstein hercegné egyike volt a kedves zarándokoknak, aki meglátogatta a Tusculum remetéjét. Sokat beszélt nekünk Királyi Fenséged udvaráról [...]")

Kicsoda ez a Michelangelo Caetani, Sermoneta hercege? Hippolyte Taine így jellemzi őt: „prévenant comme un prince, spirituel comme un journaliste, savant comme un académicien, outre cela artiste et philosophe, si fin, si fécond en mots piquants et en idées de toute sorte qu'il défrayerait à lui seul la conversation du plus brillant et du plus libre salon parisien." (előzékeny, akár egy herceg, szellemes, akár egy újságíró, tudós, akár egy akadémikus, ezenkívül művész és filozófus; olyan finom, olyan termékeny mindenféle szellemes mondásokban és gondolatokban, hogy egymaga fedezné a legragyogóbb és legszabadabb párizsi szalon társalgását.)[3]

Fiorella Bartoccini római történész professzornő, aki kiadta a herceg le-

[1] Carl Alexander weimari nagyherceg, akinek a szolgálatában állott.
[2] La Mara: Liszts Briefe an die Fürstin Wittgenstein, Bd. 5, No. 22, 34.
[3] Voyage en Italie, 1866, vol. 1. p. 421, illetve: Bartoccini: Ij, p. 166.

velezését[4], a kötet előszavában részletesen ismerteti Caetani életrajzát, politikai és esztétikai nézeteit.

Ez a nagyon művelt és szellemes, kedves főúr (1804—1822, teljes nevén Don Michelangelo Caetani, Duca di Sermoneta, Principe di Teano, Marchese di Cisterna, elsőosztályú spanyol grand), Róma egyik legragyogóbb szalonjának házigazdája volt. A Via delle Botteghe Oscurén (a Largo Argentina és a Piazza Venezia közt) még ma is álló palotájában Róma legérdekesebb emberei, külföldi vendégei megfordultak. Többek közt Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Renan, Taine, Longfellow, W. Scott, Mommsen, Gregorovius. Ez a szalon, a világi Róma szellemi elitjének találkozóhelye, híres volt toleranciájáról: konzervatív és haladóbb gondolkodásúak, pápapártiak és ellenzékiek élvezték a herceg vendégszeretetét.

Ő maga meglehetősen ellentmondásos személyiség volt. Irtózott a forradalomtól a politikában, az újtól a művészetben. Gyűlölte a megszálló franciákat — III. Napóleon katonáit —, mint a forradalom exportálóit. A poroszokat pártolta; Angliáért rajongott, a britekben látta a régi rómaiak utódait. Háromszor nősült: két ízben — angol nőt vett el. Államideálja valamilyen „tisztességes dinasztia" uralma volt, amely okos, humánus reformokkal elejét veszi a forradalomnak. De Itáliában még az angol mintájú alkotmányos liberalizmust is csak hosszú évek után tartotta lehetségesnek.

1847—48-ban azért már elfogadta egy alkotmányos királyság lehetőségeit is; 1859 után a független Itália mérsékelt irányzatával szimpatizált. De többnyire néző maradt — bár minden rezsim próbálta belevonni az aktív politikába. A döntő pillanatban rendszerint — menekült. Így 1848-ban is, amikor miniszter volt, lemondott, és Firenzébe utazott.

Viszont 1847-től aktívan munkálkodott például a szörnyűséges elnyomásban és megaláztatásban élő római zsidók érdekében; neki köszönhették, hogy 1848. április 17-én Rómában kinyitották a gettó kapuit.[5] (Ezeket aztán a győztes pápai hatalom visszaállíttatta, s csak 1870 után, a királyságban szűnt meg a római gettó.)

Az elbukott forradalom után a herceg a pápai Róma egyik legélesebb szemű és nyelvű kritikusa volt; ostorozta a semmittevést, a tespedést, az immorális, tudatlan, despota uralkodóköröket; az elmaradottságot és műveletlenséget. „Siamo più turchi che europei" — hangoztatta. Ismerős gondolat — és különös is, a magyar olvasónak, hogy az Örök Városban is felmerülhetett!

Kiutat azonban a főúr nem látott, s ezért nem is tett mindezek ellen semmit. Visszavonult, inkább a tudományt, a művészeteket űzte — de a művészetben is csak a régi vonzotta, az antikvitás és Dante. Hírneves Dante-kutató volt, tanult ötvös, szobrász és keramikus. Különösen a — Pio Castellanival együtt — fenntartott ötvösműhelyében készült görög és etruszk stílusú ékszerek váltak híressé.

A weimari nagyherceget, Liszt „gazdáját", Carl Alexandert Caetani 1852-ben ismerte meg: akkor a nagyherceg Rómában járt, maga is modellált, így barátkoztak össze. A kapcsolat francia nyelvű levelezés formájában folytató-

[4] Lettere di Michelangelo Caetani Duca di Sermoneta. Cultura e politica nella Roma di Pio IX, a cura di —. Roma 1974, Istituto di Studi Romani.

[5] Alcuni ricordi di Michelangelo Caetani, Duca di Sermoneta, raccolti dalla sua vedova e pubblicati del suo centenario, 2. ed. (popolare). Milano 1904, Urico Hoepli.

dott. Így érthető, hogy a weimari nagyherceg beajánlotta a Rómába készülő Liszt Ferencet Caetanihoz.

Liszt Ferenc így számol be Carl Alexander nagyhercegnek 1861. december 25-én[6] a római herceggel történt megismerkedéséről: „Parmi les quelques personnes que je fréquente avec intérêt et agrément, je nommerai au premier rang le Duc de Sermonete — sachant d'ailleurs que je dois la meilleure part de la bienveillance qu'il me témoigne à la recommandation que Monseigneur a bien voulu faire de moi. C'est une individualité distincte, entre les plus distinguées qui puissent rencontrer dans l'aristocratie européenne, et il y a vraiment un grand charme à suivre les saillies et méandres de son rare et vivace esprit." (A közül a néhány ember közül, akikkel érdeklődéssel és szívesen jövök össze, első helyen Sermoneta hercegét említeném —, tudván egyébként, hogy jóindulatát legnagyobb részt Királyi Fenséged szíves ajánlásának köszönhetem. Különleges egyéniség, az európai arisztokraták egyik legfinomabbja, és valóban nagy élvezet követni kivételes és élénk, csavaros elméjének sziporkázását.) — írja, s hosszasan dicséri a herceg teremtette archeologikus ötvösművészetet, valamint Cateani szép és rendkívül értelmes régész leányát, Ersiliát, Lovatelli gróf feleségét. Rábeszéli Carl Alexandert, rendeljen desszert készletet Caetani különleges, urbinói stílusú fayence edényeiből. Áradozik a herceg Dante-könyvéről, s arról, hogy a római főúr emlékezetből tudja az Isteni színjátékot. „Quelle confusion pour un pauvre musicien de mon ignorant espèce qui s'est aventuré à publier un mic-mac cacophonique, décoré du titre de Symphonie »zu Dante«!" (Mennyire zavarba ejti az ilyen magamfajta szegény, tudatlan muzsikust, aki megkockáztatta, hogy közreadja egy kakofonikus csínyét, amelynek élén a „Dante-szimfónia" cím díszeleg!)

A weimari nagyherceg Lisztnek írja, 1862. január 2-án:[7] „mon fidèle ami m'avait parlé dans sa dernière lettre[8] du plaisir qu'il a eu de faire votre connaissance et de l'intérêt qu'Ersilia trouve á vous conduire à travers les merveilles à tête de Janus de Rome." (hű barátom legutóbbi levelében beszélt arról az örömről, hogy megismerhette Önt, és hogy Ersilia milyen szívesen kalauzolja Róma Janus arcú csodái között.)

A régebben publikált, a Liszt-irodalomban ismert levélanyagból még egy tartalmaz e kérdésben fontosabb információt: Ezt Liszt írja, a weimari nagyhercegnek, 1873. október 15-én.[9] Ekkorra már rokonságba is került a herceggel, ugyanis Caetani unokájának — a herceg Onorato nevű fia (1842—1917, igen szerette a zenét, elnöke volt az Accademia Filharmonica Romanának) másodszülött fiának — 1871-ben Liszt Ferenc lett a keresztapja. Vö. az itt közölt, 20. számú levélrészletet. (Éppen ennek a gyermeknek a nevét sajnos sem Caetani, sem Liszt nem említi.) Liszt levele e keresztgyermek *öccsének* születéséről ad hírt: „Jeudi dernier, la belle-fille du Duc, la Princesse de Teano, a mis au monde un troisième fils. En ma qualité de parrain du second fils, on m'a très aimablement invité au baptême du nouveau né, qui a pris de son parrain, le Prince Odescalchi, le nom de Livio. Sa marraine était la fille du Duc Sermoneta, la Comtesse Ersilia Lovatelli, dont la noble et gracieuse beau-

[6] La Mara: Briefwechsel zwischen C. A. und F. L. No. 84.
[7] La Mara: Briefwechsel zwischen C. A. und F. L. No. 85.
[8] Kéziratát, 1861. dec. 23-i dátummal, megtaláltam az Archivio Caetaniban.
[9] La Mara: Briefwechsel . . . No. 133.

té demeure l'indice, non trompeur, des dons supérieurs de l'esprit qu'elle s'attache à cultiver de préférence aux plaisirs mondains." (Múlt csütörtökön a herceg menye, Teano hercegné, harmadik fiút hozott a világra. A második fiú keresztapjaként nagyon kedvesen meghívtak az újszülött keresztelőjére, aki keresztapjától, Odescalchi hercegtől a Livio nevet kapta. A keresztanya a herceg leánya volt, Ersilia Lovatelli grófné, akinek nemes és bájos szépsége téveszthetetlenül jelzi különleges szellemi adottságait. Ő ezek művelését részesíti előnyben, nem pedig a mondén örömöket.)

Körülbelül ennyi az, amennyit a Liszt-irodalom eddig tudott Liszt Ferenc és Michelangelo Caetani kapcsolatáról.

1976 tavaszán, római tanulmányutam során, Signora dr. Emilia Zanetti, az Accademia di Santa Cecilia könyvtárának vezetője adta kezembe Fiorella Bartoccini említett, rendkívül érdekes könyvét, a válogatott Caetani-levelezést. Ebből nyomban kiderült, hogy Liszt weimari „gazdája" régi olasz barátjával folytatott rendszeres korrespondenciájában élénken érdeklődött a művész iránt (ezek a Carl Alexander féle levelek kiadatlanok, de remélem, most már nyomukban vagyok), amire Caetani válaszolt, s egyszer Hippolyte Tainenek is írt Lisztről.

Csakhogy Bartoccini professzorasszonyt Liszt Ferenc közelebbről kevéssé érdekelte, s publikációjában több helyen rövidít, precíz „Dà notizie di Liszt" vagy hasonló megjegyzéssel. Ezen a nyomon indultam el. A Santa Cecilia kedves könyvtárosai jelentettek be Fiorella Bartoccinihoz, s ő rendkívül szívélyesen és önzetlenül irányított tovább, a most múzeumnak berendezett, impozáns Palazzo Caetaniba, a Botteghe Oscurébа. Ott egy további szíves könyvtáros, Dr. Fiorani segítségével sikerült az egész, itt következő, összefüggő, eddig publikálatlan érdekes anyagot megtalálnom.

A Palazzo Caetaniban ugyanis nemcsak a Bartoccini könyvéből hiányzó részeket találtam meg, hanem két, kiadatlan, a hercegnek írt autográf Liszt-levelet, és jónéhányat Caetanitól, a weimari nagyhercegnek szólót, Lisztről, amelyek egyáltalán nem szerepelnek a könyvben.[10]

Miről szólnak ezek a levelek?

Mielőtt Liszt elhagyta volna Weimart, többször, világosan kifejtette jóakarójának, Carl Alexander nagyhercegnek, hogy a művészi okokon kívül mindenekelőtt társadalmi okok késztették rá: az, hogy nem vehette feleségül Wittgenstein hercegnét.

„[...] Je ne puis rester à Weimar que marié [...]" (Nem maradhatok Weimarban, csak házas emberként) — írta például 1860. február 6-án.[11] S elpanaszolta: Weimarban minden áron megakadályozzák, hogy olyan házassá-

[10] Eősze László dr. 1973-ban, az akkor még rendezés alatt álló Archivio Caetaniban négy, dátummal ellátott Liszt-levelet talált. Minthogy ezeket akkor sajnos csak géppel írt másolatban láthatta, publikációjuk még késik. Eősze dr. szíves információja alapján közlöm a levelek dátumát:

1) mercredi soir.
2) 1863. jan. 16.
3) 1871. dec. 12.
4) 1882. dec. 15.

Többségük az ifjabbik Caetani hercegnek, Onoratónak szól, nem Michelangelónak.

[11] La Mara: Briefwechsel ... No. 71.

got kössön, amelyre születése révén nem jogosult, de amelyet, úgy hiszi, kiérdemelt. A weimari tartózkodása utolsó hónapjaiban a nagyherceghez írott leveleinek ez a központi témája. Valósággal könyörgött Carl Alexandernek: segítsen rajta. „Sauvez-moi, Monseigneur — vous le pouvez!" (Mentsen meg, Királyi Fenség —, képes rá!) — írta 1860. augusztus 19-én; „dans cette union avec la Princesse gît toute l'honneur et tout le bonheur auxqels aspire et qu'espère en ce monde votre très respectueusement dévoué et reconnaissant serviteur"[12] (a Hercegnével kötött házasság jelenti alázatos és hálás szolgája számára mindazt a megbecsülést és boldogságot, amire vágyik.) És, augusztus 22-én: „j'ai absolument besoin de toute votre aide et protection [...]"[13] (feltétlenül szükségem van minden segítségére és támogatására).

A nagyherceg készségesen segített. Lépéseket tett a hercegné válása érdekében mind az orosz cárnál (aki rokona volt), mind Antonelli bíborosnál, a pápa külügyminiszterénél. Igen kedvelte Lisztet, a művészt, az embert. Rómába való távozása után fájóan nélkülözte. S azután is baráti gondoskodással figyelte eredményeit, érdeklődött céljairól, lehetőségeiről, az egész bonyodalmas, homályos és titokzatos ügy fejleményeiről.

De Liszttől magától nem tudott meg semmi lényegeset senki, még a nagyherceg sem. Pedig hát érdekelte, már csak személyes közbenjárása miatt is, számíthat-e udvari karmesterére újra, és mikor. Miután aztán a hercegné férje, Wittgenstein herceg 1864 márciusában meghalt, és ezzel megszűnt Liszt házasságának — Weimarból való távozása fő érvének — egyetlen reális akadálya, a weimari nagyherceg — érthető módon — elvesztette a türelmét. „Je veux que vous me parliez de vous clairement et immédiatement." (Azt akarom, hogy világosan és azonnal beszéljen Önmagáról) — fakadt ki, 1865. március 8-án. — Où en êtes-vous de vos affaires? Maintenant qu'il y a un an passé depuis la mort du Prince Wittgenstein, il n'y a plus de raison humaine, ou de pouvoir terrestre qui puisse s'opposer à votre union. Si elle n'a pas lieu, la raison en est en vous, ou en elle. Répondez-moi là-dessus, je vous prie."[14] (Hol tart az ügyeivel? Most, hogy egy év is eltelt Wittgenstein herceg halála óta, nincs többé emberi ok, vagy világi hatalom, amely megakadályozhatná egybekelésüket. Ha nem kerül rá sor, Ön az oka, vagy a hölgy. Válaszoljon erre, kérem.)

De Liszt erre is csak ködösen válaszolt (1865. március 15-én): „Vous me demandez, Monseigneur, où en sont mes affaires [...] En effet, depuis plus de trois ans je suis complètement hors d'affaire et en demeurant à Rome, je n'y attends, ne demande, ni ne cherche absolument rien de ce qui pourrait ressembler à une affaire quelconque. La durée et la suite de quelques sentiments exceptionnels ne dépendent point de telle ou telle conclusion extérieure. »Le coeur a ses raisons auxquelles la raison ne comprend rien.« Or, ce sont ces raisons du coeur qui ont été et resteront à toujours souverainement décisives pour moi."[15] (Azt kérdi Királyi Fenséged, hol tartanak az ügyeim. [...] Valóban, több mint három éve teljesen kívül állok mindenfajta ügyön, és nem kérek, se nem próbálok abszolúte semmit, ami bármiféle ügyhöz ha-

[12] La Mara: Briefwechsel ... No. 73.
[13] La Mara: Briefwechsel ... No. 74.
[14] La Mara: Briefwechsel ... No. 99.
[15] La Mara: Briefwechsel ... No. 100.

sonlítana. Bizonyos kivételes érzelmek tartama és következménye nem függ ilyen vagy olyan külső döntéstől. »A szívnek megvannak a maga érvei, amelyekből az érzelem semmit sem ért.« Márpedig az én számomra mindig is egyedül ezek a szív-érvek voltak és lesznek elhatározó érvényűek.)

— És nem telt bele egy hónap, felvette a kisebb rendeket.

A Caetani Archívumban talált, Liszt-tárgyú levelezés — fentiek ismeretében — úgy hiszem, új aspektusból világítja meg mind a weimari nagyherceggel való kapcsolatát, mind azt a rejtvényt, amelyet a zeneszerző a világnak adott fel azzal, hogy Rómában élt, hogy abbé lett — azzal, amit párizsi ellenségei úgy „oldottak meg", hogy egyszerűen reklámfogásnak minősítették. Carl Alexander nagyherceg ugyanis nemcsak nemes barátokról gondoskodott Liszt számára Rómában: ő maga faggatta rendszeresen Michelangelo Caetanit, mit tud a művész sorsának alakulásáról. Annyira szerette udvari karnagyát, hogy majdhogynem össze is különbözött a római herceggel, amikor Don Michelangelo, a maga kritikus, antiklerikális és a művész hiúságát is tisztán látó élcelődésével beszélt Lisztről és papi környezetéről. Jellemző egyébként, hogy a legbizalmasabb értesüléseket Caetani nem is a maga nevén, hanem „Josse — Orfèvre" (ötvös) vagy M. Josse aláírással küldte el Weimarba, nem a nagyhercegnek, hanem Beust gróf udvari marsall címére.

De Liszt és Caetani herceg nagyvonalúságát, széles látókörét dicséri, hogy egymástól politika és művészet dolgában olyannyira különböző nézeteik ellenére (Liszt, a zene nagy újítója, főpapokkal és a megszálló francia hatóságokkal, ideálja, III. Napóleon diplomatáival barátkozott — Caetani gyűlölte a Bonaparte császárt és katonáit, az ország tragédiáját látta a megszállásban, gyilkos gúnnyal kritizálta a pápai rendszert, a papokat, a művészetben pedig elfordult mindentől, ami új) — barátilag, sőt, láttuk, családilag a legjobb kapcsolatban maradtak.

De beszéljenek maguk a levelek, az Archivio Caetani Lisztre vonatkozó anyaga. Magyarul valamennyi először jelenik meg.

*

Az első, *eddig kiadatlan* autográf Liszt-levél (22,3×27 cm, 4 oldalas papír, írva az 1., 2. oldalon) hangról hangra megegyezik azzal, amelyet, ugyanaznap, Keudell bárónak, a római porosz nagykövetnek írt, s amelyet La Mara a levelek 8. kötete 314. számú leveleként közöl:

1.
Excellence,
Plusieurs personnes compétentes en musique s'adressent à moi pour obtenir la recommandation efficace de Votre Excellence. J'ose vous prier de l'accorder à un artiste de grand talent, bien expérimenté, et du meilleur renom — M. Bazzini[16], professeur de composition au Conservatoire de Milan.

Le poste de Directeur à ce Conservatoire étant devenu vacant, ce serait

[16] Bazzini, Antonio, 1818—1897, hegedűművész és zeneszerző. 1873 óta tanított zeneszerzést a Milánói Konzervatóriumban, de igazgató csak később, 1882-ben lett ugyanott.

à la fois équitable et avantageux pour l'art musical en Italie, d'y placer M. Bazzini.

Personnellement je le connais à peine; mais j'ai lu avec intérêt quelques uns de ses ouvrages que j'estime. Par conséquent je tient à devoir de Vous adresser cette requête que Votre Excellence voudra bien excuser et agréer avec la bonté qu'Elle a toujours témoignée à son

très respectueux et reconnaissant
serviteur

F. Liszt,

27 Janvier, 78 —
Budapest

Si je ne me trompe, c'est le Ministre de l'instruction publique qui nomme les Directeurs des Conservatoires. Un mot favorable de Votre Excellence serait de grand appui pour M. Bazzini. J'espère que vous le direz *illico*, car l'affaire presse.

Excellenciás Uram,

Több, a zene terüetén illetékes személy fordult hozzám, hogy Excellenciád hatékony ajánlását kérjem. Tisztelettel kérem hát, szíveskedjék azt megadni egy nagy tehetségű és gyakorlott, a legjobb hírnévnek örvendő művésznek — Bazzini úrnak, a Milánói Konzervatórium zeneszerzés tanárának.

Minthogy a Konzervatórium igazgatói állása megürült, méltányos és egyszersmind előnyös lenne Olaszország zeneművészete számára, ha oda Bazzini urat neveznék ki.

Személyesen alig ismerem őt; de érdeklődéssel olvastam néhány művét, amelyet becsülök. Következésképpen feladatomnak tekintem, hogy Önnek elküldjem ezt a kérelmet, amiért Excellenciád szíves elnézését kérem, és azt a jóindulatát, amelyet mindig is tanúsított

az Önt nagyon tisztelő és Önnek nagyon hálás
szolgája iránt

F. Liszt

Budapest, 1878. január 27.

Ha nem tévedek, a konzervatóriumi igazgatókat a közművelődésügyi miniszter nevezi ki. Excellenciád kegyes szava nagy segítségére lenne Bazzini úrnak. Remélem, Ön kimondja, *illico* mert az ügy sürget.

Tipikus Liszt-levél: támogatást kér (többektől), egy általa alig ismert ember számára.

A második, *szintén kiadatlan* Liszt-autográf már teljesen személyes, 15×8 cm-es borítékban, a hercegnek szóló címzéssel, 14×22-es levélpapíron — ebből 2 oldal teleírva: ez kondoleáló levél, Caetani második felesége, Margaret Knight halálakor, Bécsből:

2.

Boríték: A son Excellence
Le Duc
Michelangelo Caetani
FLiszt.

Monsieur le Duc

Aux sentiments de respect et d'admiration qu'inspire universellement la noble et historique activité de Votre Vie, il m'a été doné de joindre ceux d'un véritable attachement pour votre personne. Grâce à la bienveillance que vous m'avez témoignée pendant les années de mon séjour à Rome, j'ai étét souvent admis à gouter dans votre maison, le charme de vos libéralités d'intelligence, — et depuis l'an dernier un lien plus particulier encore, me rattache à votre illustre famille.[17] Permettez-moi donc, Monsieur le Duc, de me rapprocher religieusement aujourd'hui de l'affliction de votre profond deuil; et d'y participer de coeur, en vous renouvelant l'expression de la plus sincère reconnaissance que s'honore de vous garder à toujours

votre très respectueux et
dévoué serviteur
F. Liszt

Vienne 28 Octobre 72.

Főméltóságú herceg,

Abban a szerencsében van részem, hogy az általános tisztelet és csodálat érzését — amelyet nemes és történelmi fontosságú aktivitást kifejtő élete mindenhol ébreszt — teljesebbé tehetem az Ön személyéhez fűződő igaz ragaszkodásommal. A római tartózkodásom éveiben irántam tanúsított jóindulatának hála, sokszor élvezhettem házában az Ön szabad szellemének varázsát — és a múlt év óta még személyesebb kötelék is fűz illusztris családjához. Engedje meg hát, Főméltóságú Herceg, hogy ma vallásos megrendültséggel közelítsek Önhöz, bánata és mély gyásza láttán, és hogy szívből osztozzam benne, megismételve legőszintébb hálám kifejezését. Ez utóbbit mindörökké megőrzi Ön iránt

mély tisztelettel
odaadó szolgája
F. Liszt

Bécs, 1872. október 28.

Ezután következzenek a Lisztre vonatkozó részletek Caetani hercegnek a weimari nagyherceghez írott leveleiből — esetenként teljes levél is.

A herceg nem egészen korrekt franciaságát és helyesírását — a nem Bartoccini nyomán, hanem először közreadott levelekben — megtartottuk.

[17] Liszt lett a keresztapja Onorato Caetani másodszülött fiának. Vö. Caetani itt közölt, 20. sz. levelét.

1.
Rome, 22 octobre 1861.
(Bartoccini, 12. sz.)

La princesse Wittenstein [!], à ce qu'on dit, a pu à la fin sortir des mains des cardinaux délivrée du lien non canonique de son mariage. On dit que Mr. Listz [sic] soit déja venu ici pour la relier avec un noeud plus légitime, plus sympathique, et mieux serré vis-avis de l'église romaine, qu'aucun cardinal nouveau ne pourra jamais dissoudre, soit même *Panbianco, Quaglia,* ou *Saccone.* Le lien Listz tient à ce que le philosophe Leibnitz [sic] appelait dans son système *Armonie préétablie.* C'est cette armonie qui a préparé ce mariage depuis des longues années à ce qu'on nous a conté: et il faut lui suhaiter que dans la suite la *mélodie* du mariage ne devienne monotone et annuyeuse à tous les deux, comme il n'arrive que trop souvent à l'Opéra du monde.

Azt mondják, Wittestein (sic) hercegnének végül sikerült úgy kijutnia a bíborosok kezei közül, hogy megszabadult házassága nem kánoni kötelékétől. Azt mondják, Mr. Listz (sic) már itt van, hogy a római egyház szemében törvényesebb, rokonszenvesebb és szorosabb kötelékkel kösse őt magához, olyannal, amelyet egyetlen új kardinális sem oldhat fel többé, még Panbianco, Quaglia vagy Saccone sem. A Listz-féle köteléket az jellemzi, amit Leibnitz [sic], a filozófus a maga rendszerében *előre meghatározott harmóniának* nevezett. Ez a harmónia készítette elő ezt a házasságot, hosszú évek folyamán, ahogyan mesélik: és azt kell kívánnunk, hogy a jövőben ennek a házasságnak a *dallama* ne váljék egyhangúvá vagy unalmassá egyiküknek sem, ahogyan ez sajnos túlságosan is gyakran megesik a világ operaszínpadán.

2.
Rome, 23 décembre 1861.
(Bartoccini: 13. sz.)

En attendant nous avons ici Mr. Liszt [sic] auquel nous fesons la cour, et qui a été aussi complésant qu'il est possible pour nous faire admirer son rare talent comme artiste, dans quelque soirée de famille où nous étions tout à fait seuls. Je le rencontrais la première fois chez les Castellani,[18], et je le reconnus tout de suite. Nous voila immédiatement à causer de V. A. R. avec tout l'épanchement de deux coeurs qui posent en équiangle parfait avec celui de V. A. R. Ma fille[19] le mène assidument dans un cours complet d'excursions aux antiquitées romains.[20] Nous n'empêchons pas pourtant son but principal de tout'autre espèce qui doit l'avoir attiré dans la ville éternelle. Il ne nous a jamais parlé de cette affaire. On nous en parle en revanche de tout autre coté . . .

[Bartoccini: „continua sull'argomento"]

[18] A híres, etruszk utánzatú ékszereket gyártó ötvösműhelyt Pio Fortunato Castellani (1793—1865) alapította, 1851-től fiaira, Augustóra és Alessandróra hagyta. Caetani is együtt dolgozott velük egy ideig, ezért is írta alá „ötvösként" álnéven küldött leveleit.
[19] Ersilia, Lovatelli gróf felesége, 1840—1925, kitűnő művészettörténész.
[20] Vö. Lisztnek a weimari nagyherceghez írott levelét, 1861. dec. 25., és a nagyhercegét Liszthez: 1862. jan. 4.

Addig is itt van nálunk Mr. Liszt, akinek mindnyájan udvarolunk, és aki oly utolérhetetlenül kedves volt, hogy megcsodálhattuk ritka művészi tehetségét néhány, szigorúan családi körben töltött estén. Első alkalommal Castellaniéknál találkoztam vele, és mindjárt ráismertem. Azon nyomban Királyi Fenségedről kezdtünk beszélgetni, mindketten olyan áradó szeretettel, mint akiknek szíve tökéletesen egybevágó szögben helyezkedik el Királyi Fenségedével. Leányom szorgalmasan elviszi mindenhová, ahol a római antikvitások láthatók. De mégsem akadályozzuk őt legfőbb célja elérésében, amely az örök városba hozta. Sohasem beszélt nekünk erről az ügyről. Mások viszont annál többet beszélnek róla . . .

A folytatás, amit Bartoccini nem közöl, így hangzik:

et il parait à ce qu'on dit, que la Pr^e^ Wittgenstein fait pour sa part un cours complet des éternelles difficultés des affaires romains. Son prémier mariage qui est comme l'ouvrage de Pénelope se fait et se defait tous les jours dans le tiraillement qu'il eprouve entre les pattes des cardinaux et les ongles des éveques étrangers, les uns des Hohenloes [sic] qui ont dans leur famille sa fille et dans la Cour romaine un Prelat.[21] Cette affaire, je pense ira finir a la Cour de Cassation du Jugement dernier, et la bonne Prin^sse^ Wittgstein [sic] aura tout le loisir d'étudier l'engrènage compliqué et pas mal rouillé de la vieille et usée machine romaine. Voilà à ce qu-on dit, à quoi en est le mariage Liszt, occupé en ce temps à voir disparaitre un mariage du passé, et à voir paraitre sa *musique du futur.* En attendant il est fort aimable et spirituel pour nous tous; et il a fort embelli avec sa présence artistique mon hèrmitage des botteghe oscure.

és úgy tetszik, mondják, hogy Wittgenstein hercegné a római ügyintézés örökös nehézségeinek teljes iskoláját kijárja. Első házassága, Penelopé vásznához hasonlóan, naponta szövődik és szétbomlik, a bíborosok mancsa és az idegen püspökök körme közötti hercehurcában. Szerepe van benne a Hohenloe [sic] családnak, amelybe beletartozik a lánya, egyik tagja pedig a római udvar prelátusa. Ez az ügy, azt hiszem, az Utolsó Ítélet Semmitőszéke előtt fejeződik majd be, és a jó Wittgstein [sic] hercegnének bőven lesz rá ideje, hogy tanulmányozza az öreg és kopott római gépezet bonyolult és elrozsdásodott fogaskerekét. Itt tart, a hírek szerint, Liszt házassága. Ő maga azzal van elfoglalva, hogy figyeli, miként tűnik el a múlt házassága, és tűnik elő a maga *jövőzenéje.* Addig is igen szeretetreméltó és szellemes mindnyájunkkal; és művészi jelenlétével nagyon megszépítette Botteghe Oscure-beli remetelakomat.

[21] Carolyne Wittgenstein hercegné leánya, Marie, Constantin von Hohenlohe-Schillingsfürsthöz ment feleségül; ennek fivére volt a római prelátus, Gustav Hohenlohe.

3.

Rome, 8 avril 1862

(Bartoccininél: „Dà notizie di Liszt, che immagina restera a lungo a Roma, e della principessa Wittgenstein")

A publikálatlan szöveg:

Apresent je veux repondre à V. A. R. sur M. Liszt. Il est toujours logé à la *Via Felice;* et je pense qu'il y sera longtemps, parcequ'on dit qu'il attand que quelque affaire soit achevé ici. Rien n'a jamais été achevé à Rome. Je le vois apresent bien rarement, car je crois qu'il ait a peu à peu alargi le petit cèrcle qu'il avait en arrivant ici de connaissants. Quant à la princesse je ne l'ai plus vue, et j'immagine meme qu'elle n'aille pas dans le monde: elle devrait avoir toujours son affaire sur ses bras, ou bien d'autres entraves pour ne pas pouvoir entrer aussi dans la *Via Felice.* Tout est difficulté à faire dans la vie, et tout est vanité à obtenir.

Most Királyi Fenséged Lisztre vonatkozó kérdéseire akarok válaszolni. Még mindig a *Via Felicé*ben lakik; és azt hiszem, sokáig marad ott, mert, azt mondják, arra vár, hogy valamilyen ügye itt elintéződjék. Rómában soha semmi sem intéződött el. Mostanában igen ritkán látom, mert azt hiszem, lassanként kiszélesítette azt a kis ismeretségi kört, amely érkezésekor itt körülvette. Ami a hercegnét illeti, nem láttam többé, sőt, úgy képzelem, nem is jár társaságba: még mindig az ügye után futkos, vagy más egyéb akadályozza, hogy maga is átléphesse a *Via Felice* küszöbét. Az életben mindent nehéz elintézni, és hívság elérni.

4.

Rome, ce 15 mai 1862

(Bartoccininél *egyáltalán nem szerepel*)

Après cela pour repondre à la demande que V. A. R. me fait rélativement à Mr. Liszt si Elle pouvait lui être outil en quelque manière, je ne saurais pas trop comment lui indiquer la personne qui pourrait agir en sa faveur, ni même ce qu'il faudrait demander; car pour la part de Mr. Liszt il fait aumoins semblant de ne rien attendre d'ici; et il m'a une fois avoué qu'il était ici et qu'il n'avait aucun affaire avec Rome. Si cela est il faut dire *tant mieux pour lui.* Cet état d'apathie de sa part, et la retraite dans la quelle pouvait vivre de son coté la dame qui sollicitait son *aneantissement de mariage* a donné lieux à croire que tout avait été arrangé selon l'usage romain per cette mesure canonique qui est appelé chez nous *Mariage Secret.* Il est mème connu en musique par le célèbre opéra de Cimarosa. Mr. Liszt ne parle pas de quitter Rome, et il est apresent bien plus rependu et moins fréquent par conséquent chez nous.

Ezután válaszolok Királyi Fenségednek arra a kérdésére, hasznára lehetne-e Mr. Lisztnek valamilyen módon. Nemigen tudnám meghatározni azt a személyt, aki tehetne az érdekében valamit, és azt sem, mit kellene kérni tőle.

Mert Mr. Liszt legalábbis úgy tesz, mint aki nem vár itt semmit; és egyszer megvallotta nekem: itt van, és semmi dolga sincs Rómában. Ha ez igaz, azt kell mondjam: *annál jobb neki.* Azt, hogy ő maga ilyen apatikusan viselkedik, valamint az a visszahúzódás, amelyben a hölgy él, aki annyira sürgette a házassága felbontását —, olyan hiedelmeket erősített, miszerint mindent előkészítettek, a római szokásnak megfelelően, ahhoz a kanonikus intézkedéshez, amelyet nálunk *Titkos házasság*nak hívnak. Még a zenében is ismeretes, Cimarosa híres operájából. Mr. Liszt nem beszél róla, hogy elhagyná Rómát, és pillanatnyilag sokkal szélesebb körben forog, következésképpen ritkább vendég minálunk.

5.
[Rome] 12 octobre 1862
(Bartoccini: 18. sz.)

Le Comm. Liszt[22] est toujours avec nous; il est agréable, et assez content de son séjour ici; il parait tout à fait romain. Il vient souvent chez moi. Il m'a fait connaitre son genre Ollivier qui est un homme distingué et d'intelligeance, qui plait beaucoup aux italiens. Il a du goût aussi pour notre litérature classique, et il a voulu faire chez moi la lecture de la 3me Cantique du Poème du Dante. Il y a grand plaisir à faire cela lorsqu'on a pour auditeur un esprit aussi intelligeant que celui de Mr. Ollivier. Quant aux autres occupations ou préoccupations qui doivent entretenir Mr. Liszt ici il n'en parle avec personne. C'est comme une chose admise sans partecipation et sans discussion, qui est venue se reposer au milieu des ruines romaines. C'est un oiseau qui a fait son nid dans un trou du Colisée.

Liszt Commendatore még itt van; kellemes ember, és eléggé elégedett itteni tartózkodásával; egészen rómainak látszik. Sokszor jön hozzám. Megismertetett a vejével, Ollivier-vel, értelmes és finom ember, és nagyon tetszik az olaszoknak. Van érzéke a mi klasszikus irodalmunkhoz is, és itt nálunk velem akarta felolvastatni Dante poémájának 3. énekét. Nagy öröm ezt tenni, ha olyan éles elméjű férfi hallgatja, mint amilyen Mr. Ollivier. Ami Mr. Liszt egyéb elfoglaltságait vagy törekvéseit illeti, azokról nálam sohasem beszél, és azt hiszem, hogy senkivel sem. Erre vonatkozóan valamiféle egységes és vita nélkül elfogadott feltevés lakozik a római romok közepette. Madár, amely befészkelte magát a Colosseum egy résébe.

[22] Rómában „Commendatorénak" hívták, mint a Francia Becsületrend parancsnoki keresztjének tulajdonosát.

6.

Rome, samedi 13 decembre 1862

(A levél *Bartoccininé l teljesen hiányzik.*)

Caetani Beust grófnak címzi, Weimarban

Lisztet sem említi név szerint, s maga sem a saját nevén írja alá e „titkos" leveleket, hanem többnyire Josse Orfèvre-ként.

S. A. R. me demande dans sa lettre des renseignements sur l'*ami* qui vient de perdre sa fille,[23] et cela veut que soit en grand secret. Cet ami vient de temps en temps chez nous, mais pas aussi souvent que jadis. Il m'a parlé de la perte qu'il a faite avec un sentiment de douleur: mais de tout'autre affaire qui le regarde il ne m'a jamais dit mot. Je ne sais pas même qu'il ait des confidents de cette affaire. Il parait qu toute l'action soit du coté de la Princesse, qui a mis une energie toute oultramontaine à obtenir ce qu'elle desire, sans paraitre jamais fatiguée de sollicitations, de visites, d'informations, et de devotions de toute manières. Pourtant elle ne reussira jamais à faire qu'on lui dise le dernier mot. En attendant elle et lui s'efforcent de tout leurs mieux à trouver bonne toute chose qui est chez nous, à soigner tous les ecclésiastiques qu'ils immaginent influents: mais il n'obtiendront jamais la résolution qu'ils desirent. Ils finiront après des années changés en *deux cênes verts* sur le Pincio; comme arriva jadis à Baucis et Philemon par la grace de Jupiter. Comme notre *ami* ne parle jamais de cette affaire, et que la Princesse en fait toute l'action, il y a des personnes qui s'immaginent qu'il soit assez content des entraves qu'elle rencontre à pouvoir celebrer le mariage à Rome. D'autres pensent qu'ils soient déja mariés en *secret*. Je ne le crois pas. Laissons le *Matrimonio segreto* a Cimarosa; il n'est pas du style de notre ami. Toutes les flatteries qu'on fait ici à l'autorité n'aboutissent à rien. Il y a après ici un prelat qui porte le même nom que la fille de la Princesse[24] qui lui fait une opposition sistématique, et qui n'a pas peu de poid dans la balance.

Királyi Fenséged felvilágosítást kér arról a *barátjáról*, aki most veszítette el a leányát, és azt akarja, hogy ez mély titokban történjék. Ez a barát időnként eljön hozzánk, de nem olyan gyakran, mint egykor. E veszteségéről fájdalommal beszélt nekem; de semmi egyéb őt érintő dologról soha nem szólt egy szót sem. Nem is tudok róla, hogy volnának bizalmasai ebben az ügyben. Úgy tetszik, mindent a hercegné intéz, aki egészen ultramontánus energiával igyekezett elérni, amire vágyott. Sosem látszott rajta, hogy fárasztanák a sürgetések, a látogatások, az információk és a — mindenféle természetű — hódolatnyilvánítások. Mégsem éri el soha, hogy kimondják az utolsó szót. Addig is mindketten minden igyekezetükkel azon vannak, hogy nálunk mindent jónak találjanak, hogy minden befolyásosnak képzelt egyházi emberrel tartsák a kapcsolatot; de sohasem fogják megkapni az óhajtott határozatot. Évek múltán végül is majd két *zöldellő tölgyfává* változnak a Pinción, mint egykor Jupiter kegyéből Baucis és Philemon. Minthogy *barátunk* sohasem beszél erről az ügyről, és csak a hercegné intézkedik, vannak, akik azt képzelik, meglehetősen örül az akadályoknak, amelyekbe a Rómában tartandó menyegző

[23] Blandine Ollivier, 1835—1862, Liszt idősebbik leánya.
[24] Gustav Hohenlohe.

ütközik. Mások azt gondolják, titokban már egybe is keltek. Én nem hiszem. Hagyjuk meg a *Titkos házasságot* Cimarosának; ez nem a barátunk stílusa. Bármennyire hízelegnek az itteni hatalmasságoknak, nem vezet semmire. Van itt aztán egy prelátus, ugyanazt a nevet viseli, mint a hercegné lánya, aki szisztematikus ellenhatást fejt ki, és aki nem keveset nyom a latban.

7.
22 maggio 63
(Bartoccininél szintén nem szerepel;)
Lisztet megint név nélkül említi;
Beust górfnak címezve: titkos levél ez is

Quant à l'*Ami* dont S. A. R. me parle dans sa lettre, je ne le vois plus depuis long temps aux Botteghe oscure. Il a toujours une activité qui le fait aller en plusieurs cotés moissonner des admirations pour son habilité musicale. Au même temps il n'est pas content qu'on l'admire pour ce coté esclusivement. Je ne puis pas trop deviner quelle soit son idée en restant ici. Il n'avancera jamais en aucune chose; et je crois que ce pays soit peu fait pour ceux qui visent à faire continuellement de l'effet, et à primer. Ici il n'y a d'après demain pour aucune reputation. Tout y tombe en sommeil. Quant à la Princesse je m'immagine qu'elle aussi soit pour son particulier et pour son affaire ce que sont infiniment d'autres d'autre part, et pour les grandes affaires en general, en attendant la mort du Pape, et l'arrivée d'un successeur pour en obtenir l'accomplissement de ses desirs. Mais le fait est que le Pape actuel est de toute autre opinion, et batie à ne pas mourir pour la circonstance et la princesse chomera long temps sur la porte de la boutique.

Ami a Barátot illeti, akiről Királyi Fenséged levelében beszél, régóta nem látom a Botteghe Oscurében. Még mindig sokfelé jár, hogy learassa a zenei ügyességével szerzett elismerést. Ugyanakkor nem elégíti ki, hogy kizárólag ezért csodálják. Nemigen tudom kitalálni, mit akar itt. Soha nem fog előbbre jutni, semmilyen dologban; és azt hiszem, ez az ország kevéssé való azoknak, akik állandóan hatáskeltésre törekednek, és tündökölni akarnak. Itt semmiféle hírnévnek nincsen holnapja. Minden elalszik. Ami a hercegnét illeti, úgy képzelem, hogy ő is úgy van a saját ügyével, mint annyian mások, és ahogyan itt a nagy ügyekkel általában: várják a pápa halálát, és utódjának jövetelét, hogy elintéződjék, amit szeretnének. A tény azonban az, hogy a jelenlegi pápának egészen más a véleménye, és olyan fából faragták, hogy nem hal meg ennek az ügynek a kedvéért, és a hercegné hosszasan várhat még a sorára.

8.
(1863. dec. 14.)
(Bartoccininél: csak: „Dà notizie di Liszt" stb. 22. sz.)
A publikálatlan szöveg

Mr. Liszt est tout à fait établi sur le mont *Mario;* et on dit qu'il est fort content de poser en heremite sur ce magnifique piedestal. Les allures monastiques s'emparent à peu à peu de son esprit, et il aime à se retrouver entouré

d'ecclésiastiques. Il a été jadis l'enfent gaté des femmes, le voila enfent cheri des moines! Son sejour de la montagne l'a tout à fait separé des *botteghe oscure*. Il ne tardera pas à s'ennuyer des moines et de la retraite, son besoin d'admirateurs ne peut pas être trop longtemps contrarié par le desert.

Mr. Liszt teljesen berendezkedett a Monte *Marión*, és azt mondják, nagyon elégedett ebben a remeteszerepben, a gyönyörű piedesztálon. Lassan eluralkodnak szellemén a kolostori allűrök, és szívesen tartózkodik egyházfiak körében. Azelőtt az asszonyok elkényeztetett gyermeke volt, lám, most a papok kedvence. Mióta fent lakik a hegyen, egészen eltávolodott a *Botteghe Oscuré*tól. De hamarosan megunja majd a papokat, és a visszavonultságot, rajongók iránti szükségletét túl sokáig nem elégítheti ki a sivatag.

9.
Rome 31 janvier 1864
(Ismét „titkos", álnéven írt levél,
Bartoccininél nem szerepel)

Me voilà [...] à répondre a S. A. R. sur les questions pour Mr. Liszt. S. A. R. dit que je parle comme Mr. Sphynx de lui et je crois n'avoir rien ecrit qui ne fut pas assez clair pour ceux qui ont vécu longtemps avec lui et ont connu son caractère tout emporté par une longue habitude à faire de l'effet extraordinaire. Toute existence ordinaire et inobservée lui est insoutenable. Voila pourquoi il se remue de tout coté avec sa personne, comme si le monde etait sous lui comme un piano. Rome n'est pas un pays fait pour fournir assez de matière à ceux qui ont le gout de la celebrité. Dans le tombeau romain on ne doit pas pressumer d'y retrouver le succès non interrompu qu'on retrouvait jadis dans les amphiteatres, et dans les circus. Après tout cet avant propos, je dirais à S. A. R. que je crois que Mr. Liszt se soit logé à Monte Mario pour être avant tout plus à son aise pour travailler à sa musique, et pour avoir le plaisir de devenir le but d'un pelerinage agreable et facile pour tous ses admirateurs. Au reste il ne s'est pas renfermé dans le monastère comme un anacorete en retraite du monde, puisqu'il a une voiture de servise moyennant la quelle il vient le soir en ville aux diners, et dans le monde toute fois qu, il lui en prend envie. Je ne crois pas après tout cela qu'il puisse jamais parvenir a de faire moine à son age,avec son humeur, et ses habitudes. Le fond de l'affaire est qu'il se trouve avec son ancien engagement de son dernier amour qui a blanchi dans ses bras, et entre mariage et non mariage pour se guerir d'une manière quelcumque il a cru, ou il a du venir a l'hopital de Rome, et ici comme tous les autres il se trouve placé en malade chronique incurable. La légende dorée du pays nous compte que la Princesse et Liszt voulaient avoir la satisfaction de se marier ensemble dans le beau milieu de Rome. Ils n'ont pas pu obtenir cela. Les theologiens romains ont mis une grande importance sur la condition geographique du mariage. Ils pourraient se marier partout oul il leur plairait moins qu'ici. Il leur a été defandu le Meridien romain. Malheureusement ils ont eu la rage de ce *demon meridien*. L'amitié qui a été longtemps entr'eux a repris son encienne forme. Il ne leur a pas été difficil d'en rester la; et Mr. Liszt a pris son quartiers d'hiver à Monte Mario, la Princesse

s'est logé tout près du Babuino sans faire plus de bruit. Les theologiens ont été se coucher au lieu des epoux.

Si après cette serieuse narration que j'ai cru faire avec la plus grande clarté S. A. A. croit encore a y voir de l'enygme, et d'y sentir la venaison du Sphynx Elle n'a a qu'à m'en ecrire un mot que je m'empresserais de lui en donner d'autres editions plus developpées. Mais je ne doute pas qu'il n'y en ait assez pour le moment.

M. Josse

Most válaszolok Királyi Fenségednek Mr. Lisztre vonatkozó kérdéseire. Királyi Fenséged szerint úgy beszélek róla, mint egy szfinx, pedig, azt hiszem, nem írtam semmit, ami ne volna elég világos azok számára, akik sokáig éltek vele, és ismerik a jellemét: megszállottja annak a régi szokásának, hogy különleges hatást keltsen. Mindenfajta közönséges és észrevétlen életmód kibírhatatlan a számára. Ezért mozog minden irányban, mintha a világ zongora volna alatta. Róma nem az a hely, amely elég lehetőséget kínál annak, aki híresség re vágyik. A római sírban senki se számíthat rá, hogy rátalál arra a megszakíthatatlan sikerre, amelyet egykor az amfiteátrumok és cirkuszok kínáltak.

E bevezetés után azt mondanám Királyi Fenségednek, hogy Mr. Liszt mindenekelőtt azért költözött a Monte Marióra, hogy kényelemben tudjon dolgozni, és annak az örömnek a kedvéért, hogy valamennyi rajongója számára kellemes és könnyű zarándokút célpontja legyen. Végül is nem zárkózott be anakorétaként a monostorba, minthogy kocsi áll a rendelkezésére, s ezzel esténként bejár a városba, vacsorákra és társaságba, ahányszor csak kedve tartja. Mindezekután nem hiszem, hogy az ő korában, az ő kedélyével és szokásaival szerzetes váljék belőle. Az ügy mélyén az lappang, hogy utolsó, karjaiban megőszült szerelmével való mátkasága, házasságkötése vagy nem kötése ügyében azt hitte, Róma kórházába jön, vagy kellett jönnie gyógyulást keresni; itt viszont, akár a többieket, a krónikus, gyógyíthatatlan betegek közé sorolták. A helyi aranylegenda szerint a hercegné és Liszt arra az elégtételre vágyott, hogy Róma szép környezetében keljenek egybe. Nem tudták elérni. A római teológusok nagyon fontosnak tartották a földrajzi hely kérdését. Bárhol, ahol csak kedvük tartja, előbb összeházasodhatnának, mint itt. Róma délköre tilos a számukra. Szerencsétlenségükre megszállottjai e *délkör démonának*. Hosszú barátságuk visszanyerte régi formáját, nem esett nehezükre, hogy ennél maradjanak; és Mr. Liszt téli szállását a Monte Marión ütötte fel, a hercegné pedig a Babuinóhoz egész közel, szép csendesen. A teológusok feküdtek le a házastársak helyett.

Ha ez után a komoly — és elképzelésem szerint teljesen világos — elbeszélés után Királyi Fenséged még mindig szfinxre valló rejtélyt szimatol, csak írjon, és sietve újabb, részletesebb felvilágosítással szolgálok.

De nem kétlem, hogy pillanatnyilag ennyi elég.

M. Josse

10.
Frascati, 5 août 1864
(Bartoccininél nincs)

On m'a dit hier que Liszt va partir pour l'Allgemagne. Il viendra sans doute faire visite à S. A. R. et Elle pourra enfin avoir du Sphynx lui même les explications les plus positives de tous ses en[i]gmes. Quant a ce qu'il pourra lui dire sur le corps & l'esprit de Rome j'invite S. A. R. à la mefiance car ses renseignements sur l'etat veritable de choses me donneraient des grands soupsons sur la justesse des ses appercus.

Il ne m'a pas l'air d'avoir la même connaissance en politique qu'il a eu en musique de la *mesure* et du *temps*. Il y a chez-nous une petite cotèrie, en grande partie etrangère qui possède la baguette magique pour changer les hommes raisonnables en animaux qui ne resonnent pas. Dans l'Odissée d'Homere on trouve bien quelque episode de ce genre. On a vu notre Orphée frequenter assez souvent cette coterie. Notre situation avenir ne lui est pas si connue que la musique de l'avenir.

Tegnap azt mondták, Liszt Németországba készül. Minden bizonnyal meglátogatja Királyi Fenségedet, és végre magától a szfinxtől kaphatja meg összes rejtélyeinek legtisztább magyarázatát. De arra vonatkozóan, amit Róma testéről és szelleméről mond majd, Királyi Fenségedet óvatosságra intem, mivel a dolgok valódi állása felőli információi alapján erősen kételkedem észrevételei helyességében.

Úgy tetszik, a politikában nem otthonos annyira *ritmus* és *tempó* dolgában, mint a zenében. Van nálunk egy kis egylet, nagyrészt idegenekből áll; birtokában a varázspálca, amellyel értelmes embereket oktalan állatokká lehet elvarázsolni. Homérosz Odüsszeiájában találni ilyen epizódot. Orpheuszunk elég sűrűn látogatja ezt az egyletet. Jövő helyzetünket nem ismeri annyira, mint a jövő zenéjét.

11.
Rome 20 novembre 864
(Bartoccininél nincs)

A propos de la musique j'ai apapris le retour de Mr. Liszt. Je ne l'ai pas plus vu que Mr. Figueiredo. Je sais pourtant qu'il a repris son nid sur le mont de Marius, et qu'il est moins assidu aux sociétés qu'il frequentait dernièrement. Il est volage, et il doit sentir le vuide que le temps procure à ce qui ont le sort de vieillir après avoir longtemps exité l'admiration du public. En cela je crois que notre bon Liszt soit un peu dans les conditions d'une cidevant très belle femme. Il lui faut du pape et da la devotion bien avuée en public, comme la Dette du grand Livre.

A propos zene, értesültem Mr. Liszt visszajöttéről. Nem láttam többször, mint Mr. Figueiredót. Mégis tudom, visszatért Marius hegyi fészkébe, és kevésbé szorgalmasan látogatja a régi társaságot. Csapodár, és éreznie kell az

idő okozta űrt, azt, amit azok, akik megöregszenek, miután sokáig csodálta őket a közönség. Ebben az értelemben, azt hiszem, a jó Liszt körülményei kissé hasonlatosak egy valaha nagyon szép asszonyéihoz. A nagy nyilvánosság előtti pápabarátság meg nagy ájtatosság számára nem más, mint a főkönyvben az adósság rovat kitöltése.

12.
Rome 26 decembre 1864
(Bartoccininél nincs)

[. . .] Elle [S. A. R.] blame beaucoup de choses, comme heretiques et malsonnantes. Elle trouve que j'ai traité Mr. Liszt comme une demoiselle que j'ai séduite et que après j'ai affichée. Mais en laissant pour un instant de coté mes pretendus heresies, et mes propositions scandaleuses, je viens sur l'accusation qui regarde mon procédé envers Mr. Liszt; et je dirais à S.A.R. qu'Elle ait la complaisance pour un seul instant, de monter sur le trone feu Roi Salomon, et de donner son jugement sur l'affaire de la relation passée entre moi et Mr. Liszt, et de montrer qui de nous deux a été le seducteur et qui le seduit. Lorsque Mr. Liszt veint ici, pour le premier je l'invitais chez moi, et toute ma famille le combla d'attention; quand il a vue qu'il avait seduit tout le monde, il a tourné le dos a nous tous pour aller se prostituer au milieu d'une miserable cotèrie de cagots. J'ai su encore qu'en attendant il a seduit autres ames innocentes russes, qu'après a negligé des qu'il a connu qu'il en était passionnement adoré, comme se fait par les Russes sensibles. Apresent que le Roi Salomon prononce qui est le coupable. J'espère que S.A.R. soit aussi sage que le grand Roi des Ebreux, et qu'il ordonne que Mr. Liszt soit coupé en deux parties egales pour le partager entre les deux opinions qui le disputent à Rome.

Királyi Fenséged sok mindent rosszall, eretnekségnek, rossz csengésűnek minősít. Úgy találja, Mr. Liszttel úgy bántam, akár egy kisasszonnyal, akit elcsábítottam, majd hivalkodtam vele. De, félretéve egy időre állítólagos eretnekségeimet és botrányos kijelentéseimet, rátérek a Mr. Liszttel való eljárásomért ért vádjára; és azt mondanám Királyi Fenségednek, szíveskedjék kis időre a néhai Salamon király trónjára lépni, ítélje meg [maga] Mr. Liszt és az én kapcsolatom ügyét, és mutasson rá, melyikünk volt a csábító, és melyikünk az elcsábított. Amikor Mr. Liszt ide jött, elsőként hívtam meg magamhoz, és egész családom elhalmozta figyelmességgel; amikor látta, hogy már elcsábított mindenkit, mindnyájunknak hátat fordított, hogy prostituálja magát egy nyomorult álszenteskedő klikk közepette. Úgy tudom továbbá, hogy időközben más ártatlan, orosz lelkeket is elcsábított, akiket aztán elhanyagolt, amint rájött, hogy szenvedélyesen imádják, amúgy az érzékeny oroszok módján. Most mondja ki Salamon király, ki a bűnös. Remélem, Királyi Fenséged épp oly bölcs, mint a héberek nagy királya, s hogy elrendeli, vágják Mr. Lisztet két egyenlő részre, hogy szétosszák az érte versengő két ellentétes meggyőződésű római tábor között.

13.
Rome, 29 avril 1865
(Bartoccini: 27. sz.)

[. . .] son chambellan commandeur Liszt, qui a quitté la Cour de Weimar pour prendre dans la cour de Rome les *ordres mineurs* et l'habit d'abbé dans le logement au Vatican chez monseigneur d'Hoënloe [sic]. Quoique je n'ai aucune observation à faire sur cet évènement si commun ici, et si fréquent, il n'a pas manqué pourtant du monde qui a cru s'en occuper comme d'un fait assez étrange, surtout entre le monde étranger, qui est le plus attentif aux évènements et aux histoires de la ville. Je n'y ai rien vu qui m'étonne. Ce ne sera qu'*un abbé de plus à Rome.* On dit que lorsque Mr. de Persigny a su que Mr. Liszt était entré en bonne forme dans l'Église, il ait dit à Mr. de Sartige,[25] nous n'avons plus qu'à nous retirer. Voilà qui est fait pour produire *l'armonie* entre le Pape et le Roi d'Italie! On s immagine qu'il vise à devenir *Monsignore.* Et pourquoi non? Le Cour de Rome pour faire des Monsignori ne fait point de difficultés. Je suis pourtant peu persuadé que Mr. Liszt reste abbé toute sa vie; une fois qu'il se trouvera oublié il se réveillera en sursaut et jettera son costume aux orties, et se remettra au piano, comme l'enfent qui se retourne à la mamelle après qu'il a dormi.

[. . .] udvari főkamarása, Liszt Commandeur, aki elhagyta a weimari udvart, hogy Rómában monsignore Hoënloe vatikáni lakosztályában felvegye a *kisebb rendeket* és az abbéruhát. Bár semmilyen megjegyzést nem kívánok fűzni ehhez az itt annyira mindennapi és gyakori eseményhez, mégis akadtak itt, akik, eléggé különös esetként, fontosnak tartották, hogy foglalkozzanak vele, különösen a külföldiek, akik a legjobban figyelnek a város eseményeire és történeteire. Magam semmi meglepőt nem láttam benne. Legfeljebb *egy abbéval több lesz Rómában.* Azt mondják, amikor Mr. de Persigny megtudta, hogy Mr. Liszt hivatalosan az Egyház kötelékébe lépett, azt mondta Mr. de Sartige-nak, nincs más hátra, mint visszavonulnunk. Ő az, aki alkalmas rá, hogy *megteremtse* a *harmóniát* a pápa és Itália királya között! Azt képzelik, Monsignore akar lenni. Miért ne? A római udvarban, ha valaki Monsignorévá akar lenni, nem ütközik nehézségekbe. Mégsem vagyok róla meggyőződve, hogy Mr. Liszt egész életében abbé marad; ha majd rájön, hogy elfelejtették, felébred, felpattan, és a szemétbe vágja az öltözetét, visszaül a zongorához, akár a gyermek, aki alvás után visszatér anyja kebelére.

[25] Persigny, Jean-Gilbert-Victor Fialin, duc de, francia politikus; Sartige, Etienne-Gilbert-Eugène de, III. Napóleon akkori római követe.

14.

Részlet Caetaninak — kivételesen nem a weimari nagyhercegnek, hanem Hippolyte Taine-nek írott leveléből. Közli: Bartoccini: 28. sz.
(Idézi: Epistolario del duca M. Caetani vol. 1-ből)
Rome, 30 avril 1865

Une fois qu'on voit ici Liszt devenu abbé et logé au Vatican, qui pourrait s'étonner de voir M. Thiers[26] gonfalonier de l'Église, ou prélat.

15.

Rome 21 mai 1865
(Bartoccininél nincs)

Son Altesse Royale veut bien être informé des causes qui ont poussé Mr. Liszt à entrer dans les ordres mineurs de l'Eglise Romaine. Je ne manquerais pas de Lui communiquer cela, dès que j'aurais eu des renseignements sûrs de la chose, par des personnes qui soient plus que moi en état de le savoir. Jusqu'à ce que cela n'arrive je ne puis que poser devant la juste curiosité de S.A.R. que des simples conjectures. Pour formuler un tel examen conjecturel, avec ordre et sans passion ni pour ni contre, je pense qu'il vaut mieux, avant tout, former des doutes pour être eclaircies premièrement. Ceux-ci je vais les faire à S.A.R. pour avoir d'Elle le jugement impartial, et digne d'un Prince Allemand; qui ne doit redouter l'ombre de la coupole du Vatican plus que celle de la grande Pyramide d'Egypte. Voici les questions necessaires à eclaircir, avant de se livrer au jugement arbitraire sur la cause physico-morale de la métamorphose de Mr. Liszt. S.A.R. doit approuver la delicatesse de ma conduite, en ce cas, pour ne pas être sujet, encore une fois, aux aimables reproches d'injustes sentiments envers Mr. Liszt. Il faut connaitre donc si le changement de costume soit toujours une manifestation de conversion de conscience. Si en ce cas le costume d'abbé soit le plus convenable pour la publication d'une conversion. Si la conversion arrivée soit indispensable au regime de penitence. Si le Vatican soit l'hermitage le plus commode pour faire penitence. Si dans la metamorphose d'un seculier mondain dans un abbé courtisan, il soit bien prouvé moralement la presence de la conversion, et l'absence totale de l'ambition. Il faut aussi que S.A.R. consulte ses docteurs en theologie pour connaitre en quel age il y a plus de merite à tourner le dos au monde, et a ses grandissimes vanités. Tout ce-ci interesse absolument qu'il soit decidé d'avance. Ce qui n'est pas du tout necessaire d'être noté, c'est que tout homme qui prend les ordres-mineurs dans l'Eglise Romaine peut quitter l'etat ecclésiastique toute fois que bon lui semble, et par consequent si un abbé, comme Mr. Liszt se trouve fatigué de son costume noir, de ses boucles et de son chapeau à la Frederic II. il n'a qu'à jeter tout cela aux orties, et tout au plus, il pourra reserver les boucles pour l'orfevre, mais non pas pour moi soussigné. Il faut aussi une annotion pour rendre plus aisé la reponse à S.A.R., et c'est que plus tard, à la mort du pape actuel, il se peut bien que Mr. Liszt

[26] Adolphe Thiers, 1797-1877, francia politikus és történész.

ait de nouveau repris son *piano,* et quitté l'*orgue* de S. Pierre. J'attends avec grand intérêt tous ces precieux documents de S.A.R.

Quant à l'autre interrogation faite de S.A.R. sur la princesse promise, et non pas donnée à notre nouvel Abeilard, [sic] elle parait tout á fait d'accord comme jadis l'encienne Eloïse [sic] à fêter son neo-ecclesiastique. Je ne crois pas qu'elle s'occupe à l'informer de doctrines mystiques, mais j'ai su qu'elle a pris tout les soins immaginables pour meubler l'appartement de l'abbé avec le gout le plus *confortable,* et le plus elegant, pour servir de demeure de penitence au nouveau proselite. Au reste personne ne parle plus de cela plus que de tout autre mouvement du Vatican. Ce n'est qu'un abbé de plus à Rome; ou tout s'oublie. Que Dieu aide le dernier abbé Chretien!

Josse orfèvre

Királyi Fenséged tudni szeretné, milyen okok késztették Mr. Lisztet, hogy felvegye a Római Egyház kisebb rendjeit. Nem mulasztom el, hogy közöljem Önnel, amint biztos értesüléseim lesznek a dologról, olyan személyektől, akik nálam inkább vannak abban a helyzetben, hogy tudhatják. Amíg ez meg nem történik, csak puszta feltevéseimmel elégíthetem ki Királyi Fenséged jogos kíváncsiságát. Ahhoz, hogy rendezett, és mindennemű elfogultság nélküli feltevéseken alapuló vizsgálatot folytassak, azt hiszem, mindenekelőtt kételyeket kell megfogalmazni és megvilágítani .Ezt megteszem Királyi Fenséged számára, hogy elfogulatlan és egy német fejedelemhez méltó ítéletet alkosson, aki nem fél jobban a Vatikán kupolájának árnyékától, mint az egyiptomi nagy piramisétól. Íme, a megvilágítandó kérdések, mielőtt bírói ítéletet hoznánk Mr. Liszt fiziko-morális metamorfózisának okáról. Kérem Fenségedet, ezúttal méltányolja eljárásom tapintatosságát, és ne hányja szeretetreméltó módon újból a szememre, hogy Mr. Liszt iránti érzelmeim igazságtalanok. Nos, tisztázni kell, vajon az öltözet cseréje mindig lelkiismereti megtérés megnyilatkozása-e. Hogy ebben az esetben az abbéöltözék-e a legillendőbb a megtérés nyilvánosságra hozatalára. Hogy a bekövetkezett megtérés elválaszthatatlan-e a bűnbánattól. Hogy a Vatikán a legkényelmesebb remetelak-e a bűnbánat céljára. Hogy egy mondén világfi udvaronc abbévá történt metamorfózisában morálisan meggyőző bizonyítást nyer-e, hogy megtérésről van szó, és teljességgel hiányzik belőle a becsvágy. Szükséges továbbá, hogy Királyi Fenséged kikérje teológiai doktorainak tanácsát, hogy megtudja, mely életkorban nem érdem többé, ha valaki hátat fordít a világnak, és legnagyobb szabású hívságainak. Mindezt feltétlenül előzetesen kell eldönteni. Ami viszont teljességgel figyelmen kívül hagyható, az, hogy minden ember, aki a római egyház kisebb rendjeit felveszi, elhagyhatja egyházi státusát, amikor csak úgy tetszik neki, és következésképpen, ha egy abbé, mint amilyen Mr. Liszt, unja fekete öltözékét, övcsatját és II. Frigyes stílusú kalapját, csak ki kell vágnia az egészet a szemétbe, legfeljebb elteszi a csatját az ötvösnek, de nem nekem, alulírottnak. Ahhoz, hogy megkönnyítsem Fenséged válaszát, meg kell még jegyeznem, hogy meglehet, később, a jelenlegi pápa halálakor, Mr. Liszt újra visszatér a *zongorájához,* és elhagyja Szt. Péter *orgonáját.* Nagy érdeklődéssel várom Királyi Fenséged valamennyi értékes állásfoglalását.

Ami Fenséged másik kérdését illeti, az új Abeilard-unknak ígért, de oda nem adott hercegnére vonatkozóan, az, úgy tetszik, teljesen egyetért vele, akár

az egykori Eloïse, és ünnepli neo-egyházfiját. Nem hiszem, hogy misztikus doktrínákkal szórakoztatná, de úgy tudom, az elképzelhető legnagyobb gonddal rendezte be az abbé lakását, a *legkényelmesebben* és legelegánsabban, hogy bűnbánati hajlékul szolgáljon az új prozelitának. Egyébként senki sem beszél többet erről, mint a Vatikán bármilyen más megmozdulásáról. Csupán egy abbéval több van Rómában; ahol mindenről megfeledkeznek. Isten segítse meg az utolsó keresztény abbét!

Josse — ötvös

16.
Rome, 9 Janvier 1866
(Bartoccini: 31. sz.)

L'abbé Liszt qui remplit en ce moment à Rome le rôle de David auprès de Saul[27] a fait rouler son piano dans l'intérieur de l'Église, où sa musique de l'avenir lui fait oublier la vanité des triomphes musicales dont il a joui dans le passé au milieu du grand monde. Les envieux disent qu'il vise à se faire prélat et même cardinal: quant à moi, je ne crois pas qu'il devienne jamais Pape, d'autant plus que sa musique et son aimable compagnie s'efforcent d'enthraîner le Conclave au delà des années de Saint Pierre. Si dans le vieux temps des fables, l'abbé Orphée avait pu également se réfugier au Vatican pour le même objet, il n'aurait pas péri dans la mauvaise compagnie des Bacchantes. En pareille cas Liszt a su mieux réussir que lui.

Liszt abbé, aki e pillanatban Rómában Dávid szerepét tölti be Saul mellett, beguríttatta a zongoráját az egyházba, ahol a maga jövő-zenéje elfeledteti vele a múltban, az előkelő társaság közepette aratott zenei diadalainak hívságát. Irigyei azt mondják, prelátus akar lenni, sőt, kardinális; én viszont nem hiszem, hogy valaha is pápa válnék belőle, mennél inkább igyekszik is zenéjével és szeretetreméltó társaságával a konklávét magával ragadni, túl Szent Péter korszakán. Ha a régi mondaidőkben Orpheusz abbé hasonlóképpen és hasonló célból a Vatikánba menekülhetett volna, nem pusztult volna el a Bakkhánsnők rossz társaságában. Ugyanabban a helyzetben Liszt jobb megoldást talált.

Michelangelo Caetani leveleiben ezután elég nagy hézag következik. A weimari nagyhercegnek szóló következő levelet, 1868. december 18-ról, erősen megromlott látása miatt már csak diktálja, feleségének. Az ezután következőket többé nem maga írja; az egyiket — minthogy nincs senki, akinek franciául diktálhasson — olaszul. Továbbra is csak a Lisztre vonatkozó, érdekesebb passzusokat idézzük.

[27] A pápa mellett; Caetani Mgr. de Mérode, Frédéric-Xavier-Ghislain, a pápa hadügyminisztere kegyvesztettsége apropóján írja a levelet.

17.
Rome, 18 Dec^{bre} 1868
(Bartoccininél nincs)

Tout cet armement n'a pas pu empêcher le vol des bijoux de la Princesse Wichtenstein [sic], avec les décorations qu'elle gardait de l'Abbé Liszt.[28] Celui-ci était sur le moment de partir, et à présent on met en doute s'il reviendra jamais. Lorsqu'il s'habilla en Abbé il ne pouvait pas prévoir que le costume de Zouave était celui qui devait prévaloir dans la cour Romaine.

Ez a felfegyverkezés nem akadályozhatta meg, hogy elrabolják Wichtenstein [sic] hercegné ékszereit, Liszt abbé kitüntetéseivel együtt, amelyeket ő őrzött. Ez utóbbi éppen elutazni készült, és most kétlik, visszajön-e valaha. Amikor abbénak öltözött, nem sejthette, hogy a római udvarban majd a zuávkosztüm ér többet.

18.
Rome 14 mars 1869
(Bartoccininél nincs)

Des nouvelles nous sont parvenus que Mons. Liszt tout au contraire de Malbrook[29] ne reviendra pas, ni à Pâques ni á la Trinité, et qu'il est á Vienne pour y rester. Son goût d'Abbé aurait mal choisi la place en quittant Jérusalem pour Babylon. Pourrait-il devenir Magyar, en chapeau à trois cornes? C'est dommage que son grand talent s'égare dans ces petites vanités. Ici tout le monde l'aime, et nous aussi.

Olyan híreket hallottunk, hogy Mons. Liszt Malbrookkal ellentétben nem jön vissza, sem húsvétra, sem a Szentháromság ünnepére, hogy Bécsben van, és ott is marad. Abbé ízlése rosszul választotta meg a helyet, amikor elhagyta Jeruzsálemet Babilon kedvéért. Magyarrá válhat a háromszögletű kalapban? Kár, hogy nagy tehetsége ilyen kicsinyes hiúságokba téved. Itt mindenki szereti, mi is.

[28] Az ügy aktái a Vatikáni Levéltárban vannak: Archivio Segreto Vaticano. Arch. della Segreteria di Stato. Rubrica 93. Anno 1870. Fasc. 6. — A tolvajok az olasz királysághoz tartozó területre menekültek. A pápai rendőrség a portugál követség közvetítésével kiadatásukat kérte. Az olasz királyi hatóságok — arra való hivatkozással, hogy a tolvajokat politikai bűnök elkövetésével is vádolják Rómában — végül megtagadták a kiadatást, de a portugál követség útján három aranyláncot visszajuttattak. — Caetani még 1869. jan. 21-i levelében is említi a lopást, és hogy a rendőrség tehetetlen. Lisztről itt nem szól, ezért e részlet közlése felesleges.

[29] Utalás a híres népdalra: Malbrook s'en va-t-en guerre . . .

19.
[Rome] 22 janvier 1871
(Bartoccini: 45. sz.)

Dans le monastère bâti sur le temple de Vénus et Rome au Forum se trouve le costume ecclésiastique de l'Abbé Liszt, qui ne paraît pas disposé à revenir de la Hongrie où il se renferme, prisonnier volontaire, comme le Pape au Vatican. Telle est la trago-comoedie de Rome et du monde.

A Venus és Róma templomaira épült monostorban, a Fórumon, megtalálható annak a Liszt abbénak az egyházi öltözéke, aki, úgy látszik, nem akar visszatérni Magyarországról, ahol bezárkózik, önkéntes fogolyként, akár a pápa a Vatikánban. Ilyen Róma és a világ tragikomédiája.

20.
[Dátum nélkül. 1871.]
(Bartoccininél nincs)

Après quoi, j'ajouterai de nos nouvelles particulières que mon fils est devenu père d'un second enfant qui a été tenu au baptême par l'Abbé Liszt, avec satisfaction de toute la famille, qui confie dans l'art de l'avenir pour le bonheur de sa descendance.

Még hozzáfűzném, személyes újságként, hogy a fiam második gyermekének lett apja, akit Liszt abbé tartott a keresztvíz alá, az egész család nagy megelégedésére, amely, utódai boldogsága érdekében, bízik a jövő művészetében.

21.
Rome, 17 février 1872
(Bartoccininél nincs)

Quelqu'ami nous a conté une épisode désagréable de notre Mons. Liszt que nous espérons ne soit pas vrai. On nous a dit qu'une femme lui a tiré deux coups de pistolet, et que par bonheur ne l'a pas attrappé.[30] Je ne sais pas retrouver une raison suffisante pour que Liszt soit tué par une femme, si ce n'est dans sa qualité de demi Dieu de la musique pour avoir la même prérogation d'Orphée qui mourut tué par les Bacchantes. Celles-ci étaient le *demi monde* de l'antiquité, mais dans ce cas Liszt aurait été tué par quelqu'une du grand monde, voyageant *incognito* comme la fille du Pacha des Jannina.

Egy barátunk kellemetlen epizódot mesélt Mons. Lisztünkről, amely, reméljük, nem igaz. Azt mondták, egy nő két revolvergolyót lőtt rá, és szerencsére nem találta el. Sehogy sem tudok megfelelő okot, miért ölte volna meg Lisztet egy nő, ha csak nem a zene félistenének minőségében, hogy ugyan-

[30] Olga Janina gyilkossági kísérlete, Pesten, 1871. nov. 25—27. Vö. Legány: L. F. Magyarországon, 94—95. lap.

olyan kiváltságban legyen része, mint Orpheusznak, akit a bakkhánsnők öltek meg. Ezek az antikvitás félvilági hölgyei voltak; de ez esetben Lisztet állítólag a legfelső körökből való nő ölte volna meg, aki inkognitóban utazott, a Janninák pasájának lányaként.

Ebben az évben, 1872-ben halt meg Caetani herceg felesége, Margaret Knight; vö. Liszt itt közölt kondoleáló levelét. A következő részleteket már más kéz írta, másoknak diktált levelekből idézzük.

22.
Rome, 8 septembre 73
(Bartoccininél nincs)

Au retour de mon fils je lui ferais part de l'aimable invitation de S.A.R. pour la musique du Commandeur Listz [sic] qui s'execute sous la protection de S.A.R.

Fiam visszatértekor átadom neki Királyi Fenséged kedves meghívását Listz Commandeur zenéjének — Királyi Fenséged védnöksége alatt — történő előadására.

23.
12 Giugno 1874
(Az egyetlen olasz nyelvű, Lisztre vonatkozó részlet; *Bartoccininél nincs*)

Il Comm^re^ Liszt è qui giunto e fu a visitarci, pranzando con i miei figli e poi è corso in Tivoli a rinchindarsi nella Villa Estense dove può tranquillamente esercitare la eccelenza musicale nel suo costante celibato.

Liszt Commendatore megérkezett, és meglátogatott bennünket, gyerekeimmel ebédelt, aztán kiszaladt Tivoliba, hogy bezárkózzék az Este Villába, ahol, állhatatos cölibátusában, nyugodtan fejtheti ki nagyszerű zenei képességeit.

24.
Perugia, 28 juillet 1879
(Caetani herceg utolsó olyan levele a weimari nagyherceghez, amelyben Lisztről szó esik. *Bartoccininél nincs*)

En attendant, même d'ici, je puis Lui dire quant aux lectures qu'on me fait du journal, j'ai appris que le Cardinal Hohenlohe Evèque d'Albano vient de nommer notre Abbé Liszt chanoine honoraire d'Albano à la grande satisfaction de tous les descendants des Horaces et des Curiaces.

Addig is, még innen, elmondhatom Önnek, hogy az újságból, amit felolvasnak nekem, megtudtam: Hohenlohe bíboros, Albano püspöke, kinevezte Liszt abbénkat Albano tiszteletbeli kanonokává, a Horatiusok és Curiatiusok nagy megelégedésére.

PINTÉR LAJOS:

ZSOLTÁR A VIHARBAN II.

KODÁLY ZOLTÁN MŰVE ROMÁNIÁBAN

Radu Urlăţianu a karmesteri állásának elvesztése után — mint az egyik bukaresti napilap tudósítója — újságíróként kereste meg a mindennapi megélhetését. Mint újságíró is kiváló volt.

Néhány hónappal később kezdték meg a bánsági román dalszínház megszervezését és az igazgató Radu Urlăţianut kérte fel a zenei igazgatásra, amit örömmel el is vállalt. Augusztusban kezdték meg a szervezést és októberben volt az ünnepélyes megnyitó, amelynek műsorán Lehár Ferenc Giuditta című operettje szerepelt „Radu Urlăţianu főzeneigazgató vezényletével".

A színháznyitó előadásról beszámolva a *Temesvári Hírlap* kritikusa *(Braun Dezső)* többek között a következőket írja: „[...] és a zenekar operai színvonalú produkciója, amely a lehári muzsika pompás interpretálása Urlăţianu Radu karmester pálcáját dicséri, már az első estén olyan magas művészi törekvéseket revelált, amelynek nem kell koncessziót tenni [...]"

A színház előadásai is — zenei szempontból — elsőrangúak voltak. Az együttes ez év decemberében — Urlăţianu vezényletével — Bukarestben vendégszerepelt rendkívüli sikerrel. A kiváló karmester tehát itt is nagyszerűen megállotta a helyét és tehetségével, odaadó, lelkiismeretes munkájával elsőrangú hozzáértésével olyan magas művészi színvonalat biztosított, amely jóval a vidéki színvonal felett áll. Sajnos, a Bánsági Román Színház néhány hónapi működése után, a túlméretezett kiadások miatt, csődbe jutott. Az állam a „tékozlás" miatt megvonta a szubvenciót, azután a pénzügyigazgatóság lefoglalta a díszlettárat és bútorokat, mert a színház nem tudta kifizetni az adóját.

Az utolsó döfés: Urlăţianut eltiltják a vezényléstől

A társulat szétszéled és Radu Urlăţianu ismét elvesztette karmesteri lehetőségeit, s megint „elővette" újságírói mesterségét. Olyan terveket forgatott a fejében, hogy Moszkvába utazik és onnan küld riportokat bukaresti lapjának. Ezt nem tudta megoldani.

Közben még mindig folyt ellene az immár több mint egy éve tartó alattomos bosszúhadjárat, amely képtelen volt megbocsátani a Psalmus Hungaricus előadását, a Bartók-ünnepség előkészületeit (amit ugyan sikerült elgáncsolniok és további fegyverként használni ellene), meg más magyarbarát megnyilvánulásait és ez a manőver végzetes döfést mért rá: *eltiltották a vezényléstől.*

Az *Universul* 1935. február 25-iki számában, temesvári keltezéssel olvassuk a következőket:

„A helyi hatóságok értesítést kaptak a belügyminisztériumtól, amelyben közlik a színházak vezérigazgatóságának átiratát, mely szerint ez megtiltja Kodály Psalmus Hungaricusának előadását, valamint az oratórium hangjegyeinek terjesztését, tekintettel arra, hogy Kodálynak ez a műve a magyar revizionizmus himnusza. Ugyanakkor megtiltják Radu Urlăţianu karmesternek, hogy a jövőben vezényeljen, mivel egyik hangversenyrendezvénye alkalmával előadta a fent említett művet, melyet maga vezényelt, a hangversenyen jelen volt a szerző, Kodály Zoltán, továbbá közreműködött a helybeli Magyar Dalárda Énekkara."

Szégyenteljes rendelet!

„Íme, tehát idáig jutottunk" — írja a *Temesvári Hírlap* (1935. február 27.) *Urlăţianu Radut, a kiváló karmestert a színházak vezérigazgatósága örökre eltiltotta a vezényléstől"* — című cikkében:

„Amikor tavaly Urlăţianu Radu karmester, aki ugyan nem kapott milliós szubvenciókat, de viszont rendezett nyolc kitűnő hangversenyt, felvette műsorába a Psalmus Hungaricust, senki sem gondolt arra, hogy ennek miféle következményei lesznek. Elvégre a Psalmust éppen akkoriban adták elő a legnagyobb sikerrel Londonban, tavaly tavasszal került előadásra New Yorkban, Párizsban Enescu román hegedűművész volt az első, aki Kodálynak az oratórium bemutatása alkalmával gratulált. A Psalmust azóta előadták Lengyelországban, Prágában — sehol senki sem ütközött meg a szövegén — mely alapjában véve a Biblia egy részének a fordítása — és sehol sem sütötték ki róla, hogy »a magyar revizionizmus himnusza«, csak éppen itt, Temesváron. A hanversenyen, mely Radu Urlăţianu rendezett, valóban megjelent Kodály Zoltán, a Magyar Dalárda tényleg énekelt, azonban mindez hatósági engedéllyel történt. Különös, hogy most, több mint egy év után hirtelen veszedelmes lett Urlăţianu Radu, akit Romániában örökre eltiltottak a vezényléstől."

A lap a szokatlan rendelkezéssel kapcsolatosan kérdést intézett Radu Urlăţianuhoz, aki a következőket mondotta:

„— A hír, amely az Universulban megjelent, igaz. »Szigorúan bizalmas« leirat érkezett Temesvárra, a leirat közli, *hogy a színházak vezérigazgatósága megtiltja, hogy mesterségemet gyakoroljam. A román* színházak és operák vezérigazgatósága (Direcţiunea generală a Teatrelor şi Operelor Române), J. M. Sadoveanu ismert író útján interveniált és ennek a közbenjárásnak köszönhető a fenti értelemben történt intézkedése. Ezzel szemben *Luca alminiszter közölte a temesvári városháza vezetőségével, hogy M. J. Sadoveanu ismert író leiratát nem szükséges tudomásul venni.* A városháza vezetőségének tehát módjában áll választani, hogy kit tart illetékesnek: M. J. Sadoveanu úr ismert írót, vagy Luca belügyi alminiszter urat. Megjegyzem, a színházak és operák állami vezérigazgatóságának közbenjárása nemcsak azért történt, mert a Psalmust vezényeltem, hanem azért is, mert »bebizonyítottan« magyarbarát érzelmű vagyok. Válaszolni egyelőre nincsen módomban. A következő okokból: tisztviselő vagyok, azonkívül pedig tagja vagyok az újságíró-szervezetnek. Átengedem a szervezetnek, hogy tegye meg kötelességét és válaszoljon helyettem. Egyébként a legkevésbé sem vagyok izgatott. Emlékszem még arra,

amikor a jelenlegi kormány kiváló tagját, Iamandi Victort, aki igazán nagy műveltségű úriember és kiváló államférfiú, azzal vádolták meg, hogy hazaáruló. Minthogy ilyenformán igazán előkelő és megnyugtató társaságban vagyok, nem is panaszkodom. Nem tudom, lesz még idő, amikor elégtételt veszek magamnak, csak egy kis türelmet. Egyelőre komoly ügyekkel foglalkozom és igazán más gondjaim vannak. Egyetlen vigaszom — ezután — a súlyos csapás után — hogy külföldön még vezényelhetek. Még szerencse, hogy a »szigorúan bizalmas« leiratot külföldön senki nem kötöeles tudomásul venni."

Köztudomásúan nyílt és őszinte embernek ismerték, de ennek a nyilatkozatnak a hangja — a szomorú következményekből ítélve — nem lehetett őszinte: a vezényléstől való eltiltás, a gyalázatos (s akkor még teljesen egyedülálló) rendelet mégsem hagyta ennyire hidegen. Vagy lehet, hogy végleges távozásra gondolt, valahova, külföldre. Bizonyos, hogy szép jövő várta volna, de ezt a gondolatát — tudjuk — elvetette. A barátai közül sokan még tanácsolták is ezt a megoldást, de ő kijelentette, hogy nem futamodik meg, mert ezzel rágalmazóinak, gyalázóinak ad igazat. Itt akar helytállni.

Ez azonban nem volt olyan egyszerű. Egyre inkább láthatta, hogy a gyalázattal nem tud megküzdeni, mert nem csupán mocskolódó személyekkel, hanem egy szennyes áramlattal áll szemben. Arról volt szó, hogy — ha nem vezényelhet — másik mesterségét, az újságírást folytatja, hiszen a Curentulnak ő régi munkatársa. Oroszországi riportkörutat tervezett. Már nem tudjuk mi történt, de az újságíróterveiből sem lett semmi. A Curentul semmi esetre sem érthetett egyet, mert ez a jobboldali lap nem a megbékélést, hanem a türelmetlenség politikáját folytatta, s hasábjain naponta jelentek meg a magyarellenes cikkek. Az elképzelt szovjetunióbeli utazás sem lehetett túlságosan ínyére a politikai konjunktúra sötét vizén evező Pamfil Seicaru főszerkesztőnek. Nem kétséges, hogy Urlăţianu ennél a lapnál is értetlenséggel és számára idegen felfogással találta magát szemben. Ő pedig nem volt megalkuvó!

Maradt: a revolver.

Az öngyilkosság drámája

A támadásokkal szemben viselt nyugodt, sokszor fölényes magatartás mögött — ezt senki sem látta rajta, senki sem sejtette — szörnyen morzsolódtak az idegek. Ez a beteggé gyötört, megkínzott idegrendszer felmondta a szolgálatot és Radu Urlăţianu — 1935. március 7-én hajnalban főbe lőtte magát.

A jobboldal több mint egy éven át tartó ádáz munkájának gyászos eredménye volt ez a végzetes, megrendítően tragikus halál.

Radu Urlăţianu öngyilkossága mélységesen fölrázta a közvéleményt. A halálos dráma a fővárosban — de főképpen Temesváron és Aradon — keltett lélegzetállító megdöbbenést.

A sajtó nagy terjedelemben, részletesen foglalkozott a gyászos eseménynyel és egyöntetűen az volt a vélemény, hogy öngyilkosságának oka: a végzetes miniszteri rendelet.

A *Temesvári Hírlap* (1935. március 5.) első oldalon terjedelmes riportban számol be a szomorú eseményről:

Urlăţianu Radu ma hajnalban öngyilkos lett — címen:

„Megdöbbentő és az első pillanatokban hihetetlenül hangzó hír érkezett ma a kora reggeli órákban a fővárosból. Sajnos, a szállongó hír a következő órákban teljes megerősítést nyert és részleteivel együtt kibontakozott a sötét sorstragédia: *Radu Urlăţianu, a kiváló karmester a zeneművészet lelkes megértője és harcosa, a kitűnő tollú újságíró ma reggel a Curentul nyomdájának udvarán főbe lőtte magát és a helyszínen nyomban kiszenvedett, mielőtt még a gyorsan előhívott mentők megérkeztek volna.*

Urlăţianu Radu tragikus öngyilkosságának hírét a Curentul szerkesztőségéből közölték Serbescu Pompiliu hírlapíróval, a Curentul bánsági szerkesztőjével, egészen röviden, azzal, hogy hozza tudomására a halálhírt azonnal az öngyilkos karmester feleségének, Artner Ally asszonynak, akit kérjen fel arra, hogy utazzon a legközelebbi vonattal a fővárosba. Serbescu Pompiliu szerkesztőt a megdöbbentő gyász annyira lesújtotta, hogy egyedül nem tudta vállalni a feladatot és ezért Banciulescu szerkesztővel és Miletici dr-ral, az elhunyt családjának jó barátjával is azonnal közölte a tragédiát, akikkel együtt közösen keresték fel a hajnali órákban a szerencsétlen karmester özvegyét [...]

A rokonszenves karmester öngyilkossága igen különös körülmények között történt. Erre nézve tudósítónk ezeket adja elő: Urlăţianut, mióta a szépművészeti vezérigazgatóság eltiltotta a dirigálástól, mély lelki lehangoltság kerítette hatalmába. Az addig jókedvű és bizakodó ember búskomorrá vált és ivásnak adta magát. Ma reggel 5 óra előtt néhány perccel megjelent a Curentul című lap nyomdájában. Urlăţianu Radu értékes munkatársa volt ennek a lapnak. Urlăţianu illuminált állapotban volt, mert az egész éjszakát átmulatta. Odament a technikai szerkesztőhöz és ezt kérdezte tőle:

— Kész már az utolsó oldal?

— Miért?

— Mert szeretnék egy szenzációs hírt leadni.

— Mi az a hír?

— Öngyilkosságom híre.

— Mit beszél?

— Nem viccelek. Öngyilkos leszek és szeretném ha még bevennék a lapba.

A technikai szerkesztő, látva, hogy Urlăţianu ivott, kedélyes szavakkal ütötte el az ügyet. Urlăţianu pedig kiment a nyomda udvarára [...] ahol -- két ott tartózkodó újságíró jelenlétében — kirántotta revolverét és főbe lőtte magát. Urlăţianu Radu, akit halántékán egészen közelről talált a golyó, azonnal meghalt.

Az öngyilkosság érthető megdöbbenést keltett a Curentul nyomdájában, amelynek rotációs gépe ebben a percben kezdte ontani a példányokat. A nyomdában tartózkodó újságírók azonnal a mentőkhöz telefonáltak, akik hamarosan meg is érkeztek, de segíteni már nem tudtak rajta.

Ionescu, a Curentul kiadóhivatal igazgatója felhívta Temesvárt és közölte az öngyilkosság hírét."

A temesvári lap munkatársa beszélgetett Ionescu kiadóhivatali igazgatóval, aki az öngyilkossággal kapcsolatban a következőket mondotta még:

„— Átkutattuk Urlăţianu Radu zsebeit és azokban egy cédulát találtunk, amelyen az állt, hogy *önként megy a halálba* . . . Valószínűleg azért lett öngyilkos — mondotta Ionescu —, mert eltiltották a dirigálástól."

A Temesvári Hírlap még a következőket írja:

„Tegnap délután csengett a telefon Miletici Sándor dr. városi kórházi főorvos asztalán. Urlăţianu beszélt Bukarestből: »Drága doktor, kérlek, akadályozd meg, hogy Ally Bukarestbe utazzon«, »Miért utazna Ally Bukarestbe?« — csodálkozott Miletici doktor. »— Csak arra kérlek, ne engedd utazni,« erősítette meg Urlăţianu ismét a kérését. Miletici a különös kívánságból arra következtetett, hogy valami történt Urlăţianuval és aggódva megkérdezte: »Drága Radu, az isten szerelmére, kérlek, beszélj! Mi történt veled? Beteg vagy? Talán szüleiddel történt valami?« »— Nem mondhatok most többet — hangzott a válasz — csak annyit, hogy *nagyon kellemetlen esemény történt* . . . Csak annyit mondhatok, hogy este kilenckor hívj fel újból. A Royal Palace szállóban lakom.«

Ezek voltak Urlăţianu Radu utolsó szavai, amelyeket régi barátjához intézett. Miletici doktor, akit rendkívüli módon idegesített a különös viselkedés, este felhívta a Royal Palacet, ahol a portás közölte vele, hogy Urlăţianu urat holnap reggel 8 órakor hívja. Miletici doktor, aki Urlăţianu Radunak bizalmasa volt, értetlenül áll a tragédiával szemben.

— Nem tudom, mi késztette Radut a végzetes lépésre. Hiszen tudomásom szerint gondjai nem voltak, a Curentulnál nagyon szépen elhelyezkedett, tele volt tervekkel a jövőre nézve. A lap egy hónapra Beszarábiába küldte, ki, utána arról volt szó, hogy majd a Curentul megbízásából Oroszországba utazik. Egy héttel ezelőtt itthon járt Radu. Akkor egyenesen Beszarábiából érkezett, 1200 kilométert utazott. Miután kissé meg volt hűlve, megvizsgáltam és figyelmeztettem, nem teszi jól, hogy ilyen fáradságos utazásra vállalkozik. Azt válaszolta, hogy nem ismer fáradságot, ha arról van szó, hogy feleségét láthatja. Példás, nyugodt, boldog házaséletet éltek és ismétlem, fogalmam sincs róla, hogy mi adta kezébe a revolvert. [. . .]

[. . .] A románság nagy halottja Urlăţianu Radu — írja a Temesvári Hírlap —, de a magyarság nem kevésbé gyászolja benne a nagy tehetség összeroppanását, fájdalmasan gyászolja egy őszinte és igaz barát elhunytát [. . .] Kétségbe ejthették a művészi működésének terén ért csalódások és akadályozások. Urlăţianu Radu a Filharmonikus Társaságnak karmestere volt, és a zene terén nem ismert sem nemzetiséget, sem fajt, itt csak a zenei zsenik uralmát ismerte el. [. . .]"

Grădinearu Emil városi kultúrtanácsos, a következő nyilatkozatot adta a temesvári lapnak:

„— Éppen most értesültem Urlăţianu Radu öngyilkosságáról. Végtelenül lesújtott. Mint ismeretes, Urlăţianut eltiltották attól, hogy bárhol dirigálhasson, egy másik rendeletben eltiltották attól is, hogy közállást vállalhasson."

A *6 Órai Újság* — ugyancsak első oldalon közölt — tudósításában írja: „[. . .] Akik Urlăţianu Radut közelebbről ismerték, azok a váratlan öngyilkos-

ságot azzal a hajszával magyarázzák, amelyet a közelmúltban több oldalról indítottak ellene, egyrészt a Psalmus Hungaricus első előadása miatt."

A *Déli Hírlap*-ban (1935. március 9.) többek között ezeket a *sorokat olvassuk*:

„[...] Hányatott életet élt Urlăţianu Radu, aki volt tisztviselő, újságíró, operai karnagy, a külföldön dirigens és még sok minden. Apja magasrangú katonatiszt, szülei más sorsot szántak fiuknak, de annak nyughatatlan vére űzte, hajtotta, míg most egy revolverlövéssel tett véres pontot életére [...] *Nemrégiben eltiltották, hogy bárhol Romániában dirigálhasson és ez rendkívül érzékenyen érintette, mert elsősorban mégis a zene szerelmese volt és a Bánság fővárosában is több hangversenyt rendezett [...]*

[...] Már akkor panaszkodott sok mindenféle kellemetlenségről és nehézségekről, melyek elkedvetlenítik, de senki sem gondolt öngyilkosságra, annál kevésbé, mert Urlăţianut nem olyan embernek ismerték, akiben meglenne a végzetes elhatározás képessége. A fővárosból érkezett hírek arról számoltak be, hogy Urlăţianu elkeseredett hangulatban van és ivásnak adta magát [...] A pénztelenség, állásának elvesztése és eltiltása a karmesterségtől, mind együttvéve adták kezébe a gyilkos fegyvert [...]"

Hasonlóan írtak a temesvári német lapok — *Temesvarer Zeitung, Banater Deutsche Zeitung* stb. — is.

Az *Erdélyi Hírlap* (1935. március 8.) beszámolójában írja:

„[...] Az utóbbi időben búskomorság vett rajta erőt, mert eltiltották a vezényléstől [...] Urlăţianu hitt a román és a magyar zeneköltészet kapcsolatainak szorosabb megvalósításában, s a legutóbbi akadályok módfelett elkeserítették. Elkeseredettségét betetőzte, hogy nem vehet karmesteri pálcát a kezébe [...]"

Az *Aradi Közlöny* (1935. március 8-i számában) közli:

„[...] A Bánságban, de Aradon is ismerték és becsülték a kiváló zenei képességeit. Két esztendővel ezelőtt Aradon, mint az itteni magyar színház karnagya működött és nemcsak akkor, hanem később is arról tett tanúbizonyságot, hogy őszinte megértője a magyar művészetnek.

[...] Urlăţianu Radu ugyan nem hagyott hátra oly levelet, amelyben pontosan leírná, hogy tettét miért követte el, de élete utolsó küzdelmeiből kétségtelenül meg lehet állapítani, hogy halálának közvetlen oka a lelki összeroppanás volt [...]

Feleségével, Artner Allyval a legboldogabb és legharmonikusabb házasságban éltek, családi és más hasonló okai nem lehettek arra, hogy eldobja magától az életet. [...] Igen sokszor szembekerült a rövidlátással és a megsértésekkel, a legutóbb magának a belügyminiszternek kellett megvédenie egy ilyen támadás ellen.

Ismeretes, hogy Radu Urlăţianu úgy Bartók Bélának, a román zeneköltészet terén hervadhatatlan érdemeket szerzett zseninek, mint Kodály Zoltánnak nagy rajongója volt és hallatlan erőfeszítéssel kísérelte meg, hogy a zene e két nagyjának a hazai hangversenytermekben is helyet adjon [...]"

A *Stirea* című aradi, mérsékelt polgári lap 1935. márciusi számában nekrológot közöl Radu Urlăţianu tragikus halála alkalmával. Meleg hangon méltatja a kiváló karnagy emberi és művészi értékeit, lankadatlan buzgalmát és nagy érdemeit a zenekultúra terjesztése terén. *A lap megállapítja, hogy Ur-*

lățianu irigyei, tehetségtelen törtetők, valóságos összeesküvést szőttek ellene és a szelíd lelkületű művész nem tudta elviselni a rágalomhadjáratot. Halála nagy veszteség a romániai zenei élet számára.

Urlățianu utolsó estéjéről a *Rador* (hivatalos sajtóiroda) a következőket jelentette:

„Urlățianu öngyilkosságát megelőző este még bent volt a Curentul szerkesztőségében, ahol szobájában este nyolc óráig dolgozott. Brăilában egy ott igen jól ismert orvos öngyilkos lett és ehhez a riporthoz írt Urlățianu kommentárt: »A tragédia nem akkor játszódott le, amikor az orvos halántékához szorította a revolvert, hanem akkor, amikor bensőjében döntött az élet és halál kérdése felett. Ez volt az igazi tragédia, melyet nem látott senki, de mely megölte ezt az embert, még mielőtt a revolver eldördült volna.«"

Egy igaz ember, egy nagyszerű művész elesett a legszebb harc mezején

A temesvári és aradi lapokon kívül a fővárosi és vidéki sajtó részletesen beszámolt az Urlățianu-tragédiáról. A *Curentul* — amelynek munkatársa volt — az öngyilkosság napján egy szót sem írt, s csak másnap közölt tudósítást. Ebben mélyen gyászolja volt munkatársát, de egyetlen szóval sem említi az öngyilkosság okát. A *Dimineața* szintén értékelve Urlățianu személyiségét és azt a veszteséget, amelyet halála okozott — csak célzást tesz a karmester végzetes tettének okaira.

A kolozsvári *Ellenzék* (1935. március 9.). *„Megölte magát Urlățianu karmester, aki elsőnek adta elő Kodály Zoltán Psalmus Hungaricusát Romániában — Egy jobb sorsra érdemes művészember tragédiája"* címen, többek között ezt írja: „A zenén keresztül a magyar és a román nép közötti közeledést igyekezett megteremteni, de rosszul számított. Kodály nagy művének előadása egyes körökben vörös posztónak tűnt fel. Elsőnek az Universul intézett ellene kirohanást és »kulturális szégyennek« nevezte Urlățianu eljárását."

A kolozsvári *Keleti Újság* (1935. március 9.) is beszámol az öngyilkosságról, majd megjegyzi: „[. . .] A kultuszminisztérium eltiltotta a magyar zenekari mű előadását, megbélyegezve vele Urlățianu működését is [. . .]"

A nagyváradi *Szabadság* (1935, március 9.) írja, hogy „[. . .] Bartók és Kodály rajongója volt a karmester [. . .]"

A *Brassói Lapok*ban (1935. március 9.) *Cseresznyés Sándor* kiváló újságíró (egyébként Urlățianu igen jó barátja): „Egy igaz ember és nagyszerű művész elesett a legszebb harc mezején" címen („Urlățianu Radu temesvári karmester agyonlőtte magát, mert nem bírta a gyűlöletet" — alcímen) értékes, szép riportban számol be a gyászos eseményről:

„Drezdai és berlini zenedékben eltöltött évek után [. . .] került haza Romániába Urlățianu Radu. Külföldről rengeteg zenei tudást hozott magával, amelyet [. . .] Románia szolgálatába állított [. . .] A miniszter, Urlățianut Beszarábiában opera igazgatójává nevezte ki [. . .] de az opera megszűnt. Urlățianu pedig páréves fővárosi újságíráskodás után Temesvárra költözött, mint a Curentul című fővárosi reggeli lap bánsági tudósítója. [. . .] Temesvárott csakhamar nemzetiségi különbség nélkül megkedvelték a németül tökéletesen beszélő, kitűnő modorú, képzett újságírót. Urlățianu Radu csakugyan

népszerű emberré lett a bánsági metropolisban. Érdekes, hogy különösen a magyarokat kedvelte meg ez az ókirályságból idevetődött újságíró. Magyar társaságba került, töredezve már beszélt magyarul is és szóval, tettel a megértést, a nemzetiségi közeledést szolgálta. Temesvárott nősült, Ally von Artner színésznőt [. . .] vette feleségül [. . .]

[. . .] A pezsdülő zenei élet Urlăţianu Radu érdeme, aki *ez évben ünnepelte karmesteri működésének tizenötödik évfordulóját.* Az évforduló alkalmából meleg ünneplésben részesítették Urlăţianut. A kisebbségi újságíró-szervezet, a kisebbségi kultúrintézmények és a magyar színház küldöttei a temesvári színház színpadán magyar nyelvű üdvözlő beszédben köszönték meg Urlăţianunak eredményes munkásságát és babérkoszorút nyújtottak át a meghatottan könnyező karmesternek. *Még ez évben rendezte meg Urlăţianu a Magyar Dalárda közreműködésével a Psalmus Hungaricus előadását, amely végzetessé vált számára* [. . .]"

[. . .] A rendelet indoklása szerint a Psalmus Hungaricus előadásával Urlăţianu az erdély-bánsági magyar irredenta törekvéseket hathatósan támogatta és államvédelmi szempontból nemkívánatos elem [. . .] Urlăţianu képtelen volt állást szerezni. Leverten járta a hatóságokat [. . .]"

„[. . .] majd eltemetik Urlăţianut — fejezi be cikkét Cseresznyés Sándor — szíve fölött kis vörös folttal. Szíve felett. Szívével bennünket szeretett. A szépet, művészit, nagyszerűt szerette. És még kellett halnia. Ezért kellett meghalnia?"

A vigasztalhatatlan családhoz az ország minden részéből küldtek részvéttáviratot. Temesvár szinte valamennyi kulturális intézménye között, az Erdélyi-Bánsági Népkisebbségi Újságírók Szervezete nevében Sárkány Gábor elnök táviratozott.

„Osztozunk mély gyászukban. Nemcsak a román művészet és újságírás, hanem a magyar kultúra is értékes barátot vesztett" — írta táviratában a Temesvári Hírlap Pogány László főszerkesztő aláírásával.

Aradról — többek között — az Erdélyi Hírlap szerkesztősége Major Béla főszerkesztő névaláírással fejezte ki táviratilag mély részvétét a családnak. Táviratot küldött az aradi magyar színházi is.

Földi maradványait az óriási részvét mellett hantolták el a Bellu temetőben. A szónokok egész sora búcsúztatta . . . A fővárosi zenész- és újságíró-társadalom legkiválóbbjai mondottak gyászbeszédet a ravatalnál.

Az első találkozás a gyűlölködéssel, az első támadás

Az *Aradi Közlöny* (1935. március 9.) ezeket írta (*Eltemették Radu Urlăţianut — A tragikus véget ért művész első találkozása a gyűlölködéssel* — címen).

„Urlăţianu Radut, kinek öngyilkossága az egész országban mély megdöbbenést és osztatlan részvétet keltett, ma délután helyezték örök nyugalomra a bukaresti Bellu temetőben.

A művészetnek, a szépségnek, a betűbe öntött és húrokon zengő költészetnek apostola volt ez a férfi, akinek arisztokratikus, meg nem alkuvó értékes egyénisége túlemelkedett a kicsinyes pártoskodások, gyűlölködő intri-

kák hullámain, hogy igazi emberi lelkét a harmóniák és a művészet örök forrásainál fürdesse meg.

Mégis utolérte a végzet: az a végzet, mely ott leskelődik minden meg nem alkuvó, gyűlölködéstől mentes emberi élet fölött.

Talán ha nem napjainkban, a türelmetlenség, az elfajult pártviszálykodások idején él Urlăţianu Radu, sohasem él át olyan lelki konfliktusokat, melyek összetörjék benne az életbe, a művészetbe s az emberi méltóságba vetett hitét.

De Urlăţianu Radu ebben a korban élt, ebben a korban harcolt az elfogultság, az emberi rövidlátás ellen. Két fegyvere is volt: a toll meg a karmesteri pálca, s az ember, aki mester volt a zengő dallamok világában, elbukott egy gáncsvetésen [...]

Urlăţianu tíz év előtt mint egészen fiatalember Varsóból került Romániába. Temesváron telepedett le, ahol a szimpatikus, nagy tudású fiatalember csakhamar a város népszerű alakja lett [...] Aradon is jól ismerték a kiváló dirigenst, aki hónapokon keresztül vezényelte az aradi színház zenekarát. Arisztokratikus megjelenésű, nagy tudású, igazi európéer volt, aki mindenütt, ahol megfordult, barátokat szerzett magának. Több aradi hírlapíróval tartott fent meleg barátságot, s a legjobb kolléga, a legodaadóbb barát hírében állott.

[...] Sokak előtt emlékezetes maradt az az este, melyen Urlăţianu Radu először foglalt helyet a temesvári színház karmesteri pulpitusán. Premierhangulat uralkodott a nézőtéren, a színházat zsúfolásig megtöltötte az elegáns közönség. Urlăţianu Radu elegáns alakja karcsún magasodott fel a lámpák fényében. Abban a pillanatban, mikor kezébe vette a dirigensi pálcát, a félig sötétített nézőtér első sorából kiugrott egy férfi, végignézett a közönség során, azután Urlăţianu hátára szegezett pillantással szónoklatba kezdett, melyben a szobormozdulatlansággal és még mindig háttal álló Urlăţianut árulónak nevezte, aki szégyent hoz nemzetére azzal, hogy román létére elfogadta egy magyar színház karmesteri vezetését.

Urlăţianu állt szobormereven, felemelt kezében meg sem rezzent a pálca. Látszólag érzéketlenül fogadta a támadást. Mikor a szónok befejezte beszédét, egy túlfeszült várakozással teli pillanat telt el, mindenki izgatottan figyelte a fejleményeket és Urlăţianu Radu, aki a figyelő szemek pergőtüzében állott, anélkül, hogy egy pillanatra is visszafordult volna, *nagy lendülettel felemelte a karmesteri pálcát, mire a zenekar belekezdett a nyitányba.* Így válaszolt Urlăţianu vádaskodó, gyűlölködő ellenfelének, a zene hangjaival. A közönség elértvén a nemes és fölényes gesztust, percekig tomboló lelkesedéssel ünnepelte Urlăţianut.

Ekkor találkozott először, de sajnos nem utoljára Urlăţianu, a nemes gondolkodású férfi a túlzott sovinizmus türelmetlenségével.

Mindez elmúlt, Urlăţianu holtteste már a temetőben nyugszik."

Ki volt Urlăţianu?

A román sajtó, de főképpen a romániai magyar lapok még jóval a végzetes dráma után is sok méltató cikkben kommentálták az Urlăţianu tragédiát, s reflektorfénybe helyezték ennek a kiváló férfiúnak nemes alakját, aki a humánus eszme áldozatává vált.

A *Temesvári Hírlap* (1935. március 9.) hasábjain (g. i. szignóval) Gárdonyi István kiváló újságíró riport keretében élénk portrét rajzolt Urlăţianuról. *(Urlăţianu Radu a zenész és az újságíró — Apróságok a tragikus véget ért kollégánk bánsági működéséről — Tíz év alatt kifejlesztette a zenekultúrát ebben a városban — Urlăţianu utolsó riportját egy öngyilkos orvosról írta* — címmel, illetve alcímekkel.)

Íme, a riport:

„Ma délután 4 órakor helyezik örök nyugalomra Urlăţianu Radut az előkelő lelkületű európéert, ki arisztokratikus megjelenésével és lényével oly gyorsan és alaposan hódította meg a város közönségét. Néhány óra múlva ott fekszik az egyik bukaresti temetőben és nem abban a templomban, melyet egyik ükapja épített és ahova a család tagjai temetkeztek másfél évszázadon át. Urlăţianuék valamikor előkelő szerepet játszottak a román főváros életében, a család azonban a múlt század kilencvenes éveinek politikai harcaiban teljesen elszegényedett és Urlăţianu nagybátyja, ki mindent pénzzé akart tenni, eladta Bucureşti városának a templomot. [...] Ő már nem ott fog nyugodni [...] emléke azonban különösen itt, ebben a városban még sokáig élni fog.

Pontosan tíz évvel ezelőtt költözött ide, Varsóból jött, ahol az ottani operaház segédkarmestere volt. Urlăţianu Radu egészen fiatalember volt még akkor, innen a harmincon. Egy szót sem beszélt magyarul, a németet csak törte, de alig volt itt egy hónapja, városunk zenei köreiben az a hír járta, hogy egy fiatal karmester úgynevezett zenei társaságot akar alakítani. A Zenebarátok Társasága akkoriban in floribus volt, de Urlăţianut ez nem gátolta abban, hogy megalakítsa az első Kamarazene Társaságot. Éveken keresztül működött ez a kis társaság, nem a nagy nyilvánosság előtt, hanem hetenként kétszer mindig más és más család szalonjában. Igazi, hamisítatlan művészet volt ez, amit ez a kis társaság Urlăţianu lelkes vezetése alatt terjesztett és árasztott. Egy város zeneiségét, kultúráját és megértését nem az határozza meg, hogy egy-egy évadban hány hangversenyt rendeznek és látogatottak-e a hangversenyek. Elvégre a hangverseny »egy kicsit« társadalmi esemény is, ahova illik elmenni. Valamely város zenei műveltségét és megértőképességét akkor ismerhetjük meg, ha leemeljük a házak fedelét és bepillantunk a családok életébe esténként: vajon zenélnek-e az emberek? Vajon összehozza-e őket az a sokak számára érthetetlen tűz, az a misztikus valami: a zene, melynek hangjaival idézzük a holt nagyok és a távollevő zsenik szellemét? Urlăţianu Radu, aki a Kamarazene Társaságot megszervezte, valóban jelleget adott ennek a városnak: zenevárossá nevelte évek lassú és kitartó munkájával. Kitűnő szervező volt és fanatikus rajongója az igazi zenének, a kamarazeneesték révén kapcsolatokat szerzett az itteni polgári családokhoz és alig egy fél év múlva Urlăţianu úgy itthon volt nálunk, mintha itt született volna.

Urlăţianu szellemes, kedves ember volt, azonban a zenében nem ismert tréfát. A kíméletlenségig szigorú volt. Ezekben az években történt egyszer, hogy városunkban egyik előkelő családjának gyermeke a Zenebarátok egyik hangversenye alkalmával a legnagyobb nyilvánosság előtt eljátszotta a közismert Mendelssohn-hegedűversenyt. A »produkció« után a fiatal zenei csemete édesanyja megkérdezte Urlăţianut, hogy mi a véleménye, hogy játszotta a gyermek a hangversenyt? Urlăţianu nem térhetett ki a válasz elől, tört

magyarsággal ugyan, de magyarul válaszolta: »Nagyságos asszonyom, én már régen nem hallottam Mendelssohn hegedűversenyét, de azóta mintha kissé megváltozott volna«.

Freund Leo kamarazenetermében sokat zenélt Urlăţianu. Gorianz tanár, Tomm Béla, Brandeisz régebben Muntean a kitűnő csellista, Erdély dr., Klank Jenő, a zenész pap stb. voltak partnerei. Egy ízben Schubert Forellen-kvintettjét gyakorolták. Urlăţianu sehogy sem volt megelégedve, a kvintett »nem ment«. Igaz, egyike a legnehezebb feladatoknak, [...] Urlăţianu vagy hússzor leintett már, de ez mit sem használt. Végre mérgesen kiáltott bele a kvintettbe: »Kérem, játsszon mindenki ahogy akar, majd a végén találkozunk«. [...]

Mint újságíró a legjobb kolléga volt, segített kollegáinak, ahol csak tudott. Amikor Argetoianu első ízben járt városunkban, az egyik magyar lap kiküldött munkatársa arról panaszkodott, hogy rosszul beszél románul, fél, hogy csak keveset fog megérteni abból, amit Argetoianu mond. Urlăţianu nem szólt semmit, azonban amikor az újságírók bementek Argetoianuhoz, odasietett a miniszterhez és bemutatkozott, mint egy magyar újság munkatársa. Lapja számára külön interjút kér. Argetoianu el volt ragadtatva, hogy magyar újságíró milyen kitűnően beszél románul: másnap a magyar lap első oldalon hozta a pompás interjút, melyet elejétől végig Urlăţianu csinált a miniszterrel.

1928-ban járt első ízben Budapesten. Utazásának érdekes a története. Két évvel korábban itt járt Szatmáry Tibor, a kitűnő magyar zongoraművész, Dohnányi tanítványa, ki ma Amerikában hangversenyez. Szatmáry többek között Beethoven C-dúr zongoraversenyét is játszotta, mégpedig oly szépen, hogy Urlăţianu elragadtatása nem ismert határt. Nem kritikát, hanem valóságos tárcát, tanulmányt írt Szatmáry Tiborról, a Curentulban. Ez volt talán az első eset, hogy magyar művészről így emlékeztek meg román lapban. Itteni barátai elküldték Szatmárynak a Curentul lapszámát, mire Szatmáry egy végtelenül kedves levelet írt Urlăţianunak, ki — magyarul válaszolt Szatmárynak. Így levelezett egymással ez a két zenész két éven át, mikor is Szatmáry meghívta Urlăţianut, hogy jöjjön föl Pestre. Urlăţianu kitűnően érezte magát a magyar fővárosban és lapjának két szép cikket írt Budapestről. Talán az első tárgyilagos írás a magyar fővárosról, mely román lapban megjelent." [...]

Budapesten ismerkedett meg Bartók Bélával és Kodály Zoltánnal is. [...]

[...] Feleségével, Artner Allyval szintén a zene hozta össze [...] Olyan háborítatlan harmóniában éltek, ami igazán ritkaság [...] Feleségében kitartó és sohasem lankadó buzdítót és segítőtársat talált. Otthonuk a művészetek és a zene otthona volt. Ha vendégművész érkezett városunkba, az biztos, vagy nála szállt meg, de biztosan ott volt ebédre vagy vacsorára [...] És ki fogja elfelejteni azokat a szerda estéket, amelyeken ez a fiatal művészpár a kitűnő vacsorához hamisítatlan művészetet szervírozott?

Mindennek most vége. Egy ember, egy igazi ember és egy karrier tört derékba. Sok ellensége volt, de büszke volt ellenségeire. Ezek eláraszthatták a rágalom szemetjével, tetszésük szerint; mi ismertük és mi tudjuk, ki volt Urlăţianu Radu." — fejezte be cikkét Gárdonyi István.

Fenyves Farkas László (Ferencz László) a *6 Órai Újság*ban (1935. március 9.) *Urlăţianu* — cím alatt többek között a következőket írja:

„Mindenki ismerte azt az égű szemű fiatalembert, mindenki, akinek a legcsekélyebb köze is volt az egyetemes kultúrához Temesváron. Pedig alig egy évtizede bukkant fel ebben a közönyös és tespedt nyárspolgári városban, ahol talán éppen a közöny és érdektelenség tüzelte annyira alkotóerejét, hogy örökké maradandó betűkkel vésse be nevét a város szegényes kultúrtörténetébe.

Urlăţianu Radu sokoldalú tehetség volt, elsősorban a karmesteri pálca és a toll hivatott művésze, teli lelkesedéssel, mély kultúra-imádattal és a nagy alkotásokhoz szükséges energiával. A muzsika és a literatúra örök szerelmese volt, de a kultúra amatőrjeinek kényelmessége helyett az alkotás küzdelmeit választotta. Nem is választotta: erre született, ezért élt és — ezért kellett meghalnia.

Néhány év alatt szinte mágneses erővel tudta maga köré gyűjteni azt a szétszórt és kisszámú csoportot, amely ebben a városban lelket és időt áldozott a zene magasabb rendű művészetének. Bámulatos kitartással és puritán céltudatossággal keltette életre a szimfonikus zenekart és néhány színházi előadás keretében bebizonyította, hogy itt is meg lehet teremteni a zenei színpad igazi kultúráját. Fáradságot nem kímélt, egyéni célokat nem ismert, még a közmondásos művészhiúságot sem lehetett terhére róni, mert a puritán művészek ritka emberpéldányai közé tartozott. [...]

[...] Tavaly különösen széles skálájú programot valósított meg. A szimfonikus zenekar előadásai komoly és értékes zenei eseményekké váltak és a város túlságosan józan polgársága is mintha felfigyelt volna, mintha ráébredt volna arra, hogy bálokon és rossz színielőadásokon kívül a legigazibb művészetet is életre lehet hívni a bánsági metropolisban. És már ez a felfigyelés önmagában is példátlan teljesítmény volt. Ez csak Urlăţianu varázspálcája alatt történhetett meg. [...]

[...] Urlăţianu Radu igazi művész volt. Tehát nem ismerte a sovinizmust és a politikát. Nem látott nemzetiséget, fajt és vallást a művészet kulisszái mögött. Őszintén utálta a napipolitikát. [...]

[...] Urlăţianu haláláig hitte, hogy ha semmi más, de a művészet szilárd hidat alkot az összes nemzetiségek között.

Ezért dolgozott minden erejével. [...]

[...] Urlăţianu pedig az elismerés maximumát kapta mindazoktól, akik a társadalmi élet minden terén a becsületes munkát tűzték ki célul.

[...] A rágalmak és a felelőtlen vádak özönével borították el a művészt, aki teljes emberként állott a bosszúhadjárat undorító pergőtüzében. Az uszítók minden eszközt megragadtak és kérlelhetetlen harcukba annyi szuggesztivitást vittek, hogy még a komolyabb körök éleslátását is sikerült elhomályosítaniok. [...]

[...] Művészi eszmékért, magasabb rendű célokért küzdött. Ezen túl pedig az egyetemes művészet és az emberiesség felejthetetlen hősi halottja."

„... A tragikus hősök becsületességével."

Az *Aradi Közlöny* (1935. március 8-iki számának hírfejét (J-szignóval) Jakab Géza írta Urlăţianuról:

„*Urlăţianu Radu* — írja a cikkíró — az Aradon is közismert temesvári karnagy, az eleven tollú román újságíró egy élettel igazolta a tragikum definícióját. Egy élettel, amely az övé — volt. Mert önkezével vetett véget neki s véle az egész problémának, mely benne vívta meg forrongó harcát, hogy végre is a tragikus hősök becsületességével, idealizmusával, megalkuvást nem ismerő elvhűségével elérkezzék a tragikum végső kifejléséig és önmagát áldozza fel életigazságának áldozatra éhes oltárán.

Nem vagyunk olyan dúsgazdagok igazi tehetségekben, hogy szó nélkül haladhatnánk tova a tragédia mellett. Urlăţianu Radut, a publicistát egy világ választotta el tőlünk és mégis: művészi intellektusának lendülete, fanatizmusa és meg nem alkuvó szépségszeretete a zenében soha senkit sem hozott közelebb hozzánk, mint őt. Új intellektuális lehetőségek pionírját láttuk benne, aki az univerzális szépségek és igazságok felragyogtatásával minden homályt bevilágítani képes és hivatott. Soha tolla egy sorával, soha karnagyi pálcájának egy lendületével meg nem cáfolta, inkább megerősítette elhivatottsága iránti meggyőződésünket.

Csak ő tudta, milyen gáncsokkal kell megküzdenie, mi nem.

Művész volt. Az írás és a zene művésze. Művész volt akkor, amidőn nemzetiségi és faji, meg felekezeti adottságai vele összehasonlíthatatlanul csekélyebb tehetségű embereket politikai pályákra, politikai közszereplésre ösztönöztek.

Urlăţianu, a művész, a megalkuvások nélkül, százalékszámításokon felül kívánta berendezni életét. Az istenáldotta tehetség sokszor szertelenségig lendülő, szent megszállottságával ragaszkodott a Gondolathoz, a Melódiához, amelyeket csak egyetlen mérleggel mért: azzal, amelynek az egyik serpenyőjét Értéknek, a másikat meg Igazságnak hívják. Az igazi művész — tudjuk — mindig önmagát adja és önmagától földi hatalommal nem lehet eltántorítani. Urlăţianu fanatikus művészetszeretete azért szárnyalt a földi mértékegységeken messzi felülemelkedett, úttörően merész szárnyalással. Olyan nagy-nagy magasságban élt a lelke, ahonnan a legkisebb zuhanás feltétlen halált jelent. [. . .]

Ezért kellett összeroppannia az első tilalomfára, mely elérte röptét. S mert zuhanni kényszerítették, ezért zuhanása végzetesen tragikus és tragikusan jóvátehetetlen. *(J).*"

Károlyi Sándor, a kiváló erdélyi író, aki Aradon, az *Erdélyi Hírlap* hasábjain, hétről hétre írta a rendkívül népszerű Vasárnapi Krónika rovatát — 1935. március 10-én — Urlăţianunak szentelte írását, s így írt:

„Urlăţanu karmester volt és agyonlőtte magát, mert hivatalos írással örökre leparancsolták a pulpitusról.

Kivették kezéből a vékony pálcát, amely összefűzte a zenekarral. Elvették tőle a lehetőséget, hogy Wagnerrel, Beethovennel, Mozarttal és Csajkovszkijjal társalogjon, pedig Urlăţianu rajongott Wagnerért, Beethovenért, Mozartért és Csajkovszkijért. Rajongott a muzsikáért és felolvadt a melódiák és ritmusok csodálatos szépségében.

Negyvenéves volt. Ragyogó szellem, csiszolt intellektus, finom stílus és csupa lelkesedés. Így lelkesedni, ilyen őszintén és melegen lelkesedni senki sem tudott. Ha felállt a zenekari emelvényre, hogy dirigáljon valami művet, a zene szárnyain maga is úszott ismeretlen szépségek felé. Szent ekszтázisban

vezényelte a nagy szerzeményeket és ilyenkor elrepült Walhallába a germán óriáshoz, vagy a süket zsenihez, hogy elzokogja előttük az utókor hódolatát. Zenész volt. Nem is lehetett más, mert annak született. És agyonlőtte magát negyvenéves korában, mert valamilyen szerencsétlen percben fogant hivatalos rendelet leparancsolta a karmesteri emelvényről.

Urlăţianu maga volt a nyugtalanság. Állandóan viharzott, mert lelkében felgyülemlett energiatömegek nem találtak utat. Nem hívták meg a főváros zeneintézményei élére, ottfelejtették Temesváron, eltemették vidéken, de a muzsikus az itteni szűkre szabott lehetőségekben is dolgozott, zenekart szervezett, hangversenyeket adott. Aradon is járt többször, hogy dirigáljon a Filharmónia Egyesület koncertjén. Nem tudott, nem akart pihenni, állandóan forrt, izzott, tele volt titokzatos nyugtalansággal, akárcsak egy rejtelmes Debussy-kompozíció. Amerikában az ilyen embert nemzeti értéknek tekintik, Párizsban vagy Rómában villát ajándékoznak neki, hogy gondoktól mentesen dolgozzék, nálunk az intrika elüldözte Bukarestből Temesvárra. Urlăţianu Radu tűrően fogadta a kicsinyek gonoszságát, elment vidékre, és hasonlóan a madáchi tragédia Michelangelójához, ő is borsón szépet álmodott.

Ez a különös és hallatlanul tehetséges ember német és olasz zenefőiskolai diplomával, fölényes intelligenciával, zeneirodalmi képzettségével, kénytelen volt újságírói állást vállalni, mert a muzsikából nem tudott megélni. Még egy tanári állást sem kapott, ahol a sablonok taposómalma felőrölte volna zsenijét, de legalább biztosította volna a mindennapi kenyér folytonosságát. Partitúra nélkül dirigálta az operákat, de tanárnak nem volt »alkalmas«. Kénytelen volt riportokat írni. Végigrohant az országon, hogy színeket és impressziókat keressen. Előkelő stílusa, emelkedett szelleme, nobilis gondolkodása itt is csillogott. Bátran, férfiasan harcolt olyan igazságokért, amelyeket ma nem divat meglátni. Tartalmas és súlyos cikkekben ítélt el minden szélsőséget, az íróasztal mellett is megmaradt vérbeli zenésznek, aki nem nézi, hogy az opusz román, magyar vagy német, hanem értékes-e vagy értéktelen, az embereket is tudásuk szerint, nem pedig etnikai származásuk szerint különböztette meg. Talán ez volt a végzete.

Minden lelkesedésével és hitével szembe mert szállani olyan áramlatokkal, amelyek gyűlölség konyháján duzzadtak nagyra, hogy elsöpörjék a humanizmus még megmaradt pilléreit, Rousseau-t olvasta és fájt, hogy itthon kezdik elfelejteni Rousseau-t. A béke szimfóniájáról álmodott és megrepedt a dobhártyája, mert itthon folytonosan a harag szimfóniája zúgott a fülébe.

Nem hasonlott meg önmagával. Nem keresett alkoholban vigaszt, mint sok zsenielődje. Fájt a lelkében a felgyülemlett sok keserűség és méltánytalanság, de nem vesztette el a hitét. Megmaradt józannak, nyugodtnak. Tehetségtelen stréberek kapaszkodtak mellette jó jövedelmű állásokba, a zene szélhámosai ültek biztos pozíciókba és neki riportokat kellett írni. Miközben arról álmodott, hogy száztagú zenekarral és ugyanilyen kórussal előadja Beethoven IX. szimfóniáját, öngyilkosságokat és helyi érdekű keskenyvágányú panamákat tudósított lapjának. Nem csüggedt, nem panaszkodott. Ha úgy érezte, hogy iszonyú terhek elviselhetetlenül nyomják lelkét, bezárkózott szobájába, leült a zongora mellé és álomba muzsikálta magát. És biztatóan mosolygott a falról a diploma, amelyet protekció nélkül, egyedül a tudásával szerzett.

Most a diplomája ellen intéztek kegyetlen döfést.

Ezt már nem viselhette el.

A karmester nem értette meg, mi az, hogy nem szabad zenekart vezényelnie. Ilyesmiről nem hallott és nem olvasott, hogy festő kezéből kiveszik az ecsetet, a szobrászt eltiltják a mintázástól, az írót elparancsolják az íróasztaltól, a művészt elzárják a művészettől. Amikor megkapta a néhány soros írást, amely közölte vele, hogy nem szabad az országban sehol orkesztert dirigálnia, először nevetett, azután bosszankodott, majd zokogni kezdett. Nem értette. Azt hitte, tréfálnak vele. Rohant le Bukarestbe, hogy megtudja igaz-e az, ami a papiroson áll. És itt megtudta, hogy igaz. Ridegen és könyörtelenül értésére adták, hogy elveszik tőle a levegőt, a napfényt, a meleget, az életet, elveszik tőle Wagnert, Mozartot, Csajkovszkijt, Bachot, Lisztet, Grieget.

Urlăţianu Radu egyszerre megsiketült. A fehér papiros forró ólommá változott és kiégette hangokat felfogó finom fülét. Ezt már nem viselhette el.

A kicsinyek, a tehetségtelenek, a stréberek acsarkodásain mosolygott és harcolt ellenük fiatalos rugalmassággal, forró temperamentumának minden lendületével, latin szellemének minden eleganciájával. De ezt a hivatalos írást, ezt az életre és egzisztenciára törő rossz szándékot nem bírta. Belátta, hogy nem érdemes. Megakadt. Nincsen tovább. Az utat drótsövények és betonfalak zárják el.

Agyonlőtte magát, mert nem tudott zenekar nélkül élni. A halálba menekült, hogy ne hallja többé a szürkéket, a percembereket. Elment az elíziumi mezőkre, ahol nincs gyűlölség, etnográfiai megkülönböztetés, irigység és boszszú és ahol operákat, szimfóniákat nem nemzetiség szerint bírálják el. Vajon olyan gazdagok vagyunk tehetségekben, hogy nélkülözhetjük az Urlăţianu Radukat? Megengedhetjük magunknak azt a »fényűzést«, hogy halálba hajszolhatunk zseniket? [. . .]"

Mi is az a Psalmus Hungaricus?

Az Urlăţianu-tragédia itt felsorakoztatott dokumentációs anyagának alanti — utolsó szemelvénye, eltér a drámai hangtól, inkább mosolyra késztet. A *Keleti Újság* kolozsvári napilap közölte (Mi is az a Psalmus Hungaricus? — címen) és a maga módján korképet ad és jellemzést nyújt arról, hogy milyen korlátoltak, műveletlenek, elfogultak és rosszindulatúak voltak azok, akik a kultuszminisztériumból a rendeleteket küldözgették. Sajnos korlátoltságuk, rövidlátásuk ártalmas és — Urlăţianu esetében — végzetes volt. A *Keleti Újság* cikkét — amelyet itt közlünk — az Erdélyi Hírlap is átvette.

„Urlăţianu karmesternek, a Curentul munkatársának sírján még fel sem száradt a hant, de a tragikus öngyilkosság ismét felszínre vetett egy jellemző dolgot. Ismeretes ugyanis, hogy Urlăţianu, aki évekig lakott a Bánság fővárosában, kitűnő dirigens volt, s mint ilyen, a magyar zeneköltészetnek fenntartás nélküli hódolója, s különösen Kodály Zoltánt becsülte igen sokra. Az ő kezdeményezésére mutatták be Temesváron Kodály nagy zenekari művét, a Psalmus Hungaricust óriási apparátussal, hatalmas énekkarral és zenekarral. A karmesteri pulpituson Urlăţianu állt és a zeneileg fejlett város közönsége lelkes szeretettel tapsolt nemcsak a zseniális magyar szerző művének, hanem

a kitűnő karnagynak, s annak az embernek, aki a kulturális közeledésről nemcsak frázisokat szavalt, hanem azt gyakorlatilag is igyekezett megvalósítani.

A Psalmus Hungaricus temesvári előadásának majdnem két éve már. És csak nemrég jutott eszébe a kultuszminisztériumnak, hogy a minden politikai vonatkozástól mentes, áhítatot ébresztő magyar zenekari mű dirigálásáért teljesen illetéktelenül megbüntesse Urlăţianut és végérvényesen eltiltsa attól, hogy dirigáljon. Mint mondják, Urlăţianu öngyilkosságában vezető motívum volt a minisztérium megbélyegző határozata, nem beszélve arról, hogy anyagilag is súlyos csapás volt számára a tilalom. A kétéves álmából felébredt kultuszminisztérium azonban nem állott meg Urlăţianu kipellengérezésében. Rendeletet adott ki, s ezt minden város rendőrhatóságával közölte, hogy Kodály Psalmus Hungaricusát nem szabad többé előadni. A rendeletet a helyi hatóságok is megkapták és a legnagyobb zavarban voltak: hogyan hajtsák végre, ilyen kérést ugyanis senki sem adott be, aminthogy nem is adhatott, mert nem olyan egyszerű dolog zenekart és kórust összehozni a mai viszonyok között. Nem minden városban vannak Urlăţianuk, lelkes és buzgó és művész emberek, akik ilyen feladatokra hónapokat fordítanak és anyagilag is nagy rizikónak teszik ki magukat.

A rendeletet azonban mégiscsak végre kellett hajtani. A helyi hatóságok tehát úgy oldották meg a kérdést, hogy megszövegeztek egy nyilatkozatot, amelynek aláírói kötelezettséget vállalnak a Psalmus Hungaricus el nem játszásáért. Ezt aztán elsősorban a helyi cigányzenekarok között körözték. Még a három-négy tagból álló malacbandák prímásaival is aláíratták a kötelezvényt. Nem csoda, ha az egyik külvárosi cigány rémülten szaladt az egyik nagyobb cigányzenekar prímásához és megkérdezte tőle:

— Az istenért, mondd meg, mit nem szabad nekünk eljátszani?

A megkérdezett prímás aztán megnyugtató választ adott:

— Te csak játszd továbbra is nyugodtan, hogy »Nem félünk a farkastól«. Még amikor cigánygyerekek fognak potyogni az égből, neked akkor sem lesz fogalmad róla, mi is az a Psalmus Hungaricus. [. . .]"

*

Egy évvel a tragikus esemény után a temesvári Zenebarátok Egyesülete hangversenyt rendezett Radu Urlăţianu emlékezetére. A színházteremben s fent a pódiumon a zenekarban a gyász, az emlékezés mély szomorúsága nehezedett a szívekre. A díszpáholyban ott ült Radu Urlăţianu fájdalomtól meggyötört és meghatódott apja is.

Utóhang

Több mint négy évtized telt el azóta, hogy Temesváron és Aradon a szerző jelenlétében, ünnepélyes keretek között bemutatták Kodály Zoltán remekét, a Psalmus Hungaricust . . . több mint négy évtizede annak, hogy ez a forró hangulatú bemutató, Bánság zenetörténetének ez az aranybetűkkel írt napja olyan politikai vihart keltett, amilyenre nincsen példa a zene történetében. A Psalmus viharos bemutatója óta nagyot fordult a világ. A letűnt kor tanúi,

akik még élnek, elfelejtették vagy csak nagyon kevesen emlékeznek arra, hogyan is kavarodott a gyűlölködés vihara a Psalmus Hungaricus körül, hogyan lett áldozata ennek egy nemes gondolkozású, igaz ember és nagy művész: Radu Urlăţianu... Már csak a könyvtárakban őrzött újságkötegek elsárgult lapjai beszélnek erről a viharról és annak hőséről. Mert hős volt Radu Urlăţianu. A testvériség eszméjének mártírja. A könyvtárak régi újságkötegeiből hoztam át a mába ezeket az írásokat, hogy ne merüljenek a feledésbe, s magasztos hálával vessük Radu Urlăţianu nevét a gyászos kor hőseinek sorába, azok mellé, akik, mint ő, egy tisztultabb, szebb, emberibb korért küzdöttek — életük árán.

KÖNYVEKRŐL

LISZT STUDIEN 1

Kongress-Bericht Eisenstadt 1975

Hrsg. von Wolfgang Suppan (Im Auftrag des European Liszt Centre)

Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1977.

Az 1975. október 20—25. közt Kismartonban (Eisenstadt, Ausztria) megtartott Liszt-szimpozium előadásait Wolfgang Suppan, a grazi Zeneművészeti Főiskola népzenetudományi tanára rendezte sajtó alá. Előszavában Suppan kitér arra, hogy a közölt tanulmányok tárgyköre nagyon sokféle. Tekintettel Liszt egyéniségére és a vele foglalkozó kutatások sokoldalúságára, ezt nem tekinti hátrányosnak. Az előadásokat azonban nem témakörök szerint közli, hanem a szerzők ábécéjében. A Liszt Studiennel könnyebb összevetni, ha a recenzió is ahhoz igazodik.

Szerencsére a névsor alapján éppen az egyik legkitűnőbb tanulmány került a kötet élére, melyben *Detlev Altenburg* (Köln) „A jövő zenéjének elméleté"-ről, a program szerepéről ír Liszt szimfonikus műveiben. Mindenekelőtt rámutat, hogy Liszt weimari korszakának írásait már Raabe Liszt és Sayn-Wittgenstein hercegné közös munkájának tekintette, Haraszti pedig e megállapítást igen sok új vonással gazdagította, és a korábbi írások tekintetében d'Agoult grófné nagy szerepét is be tudta bizonyítani. Liszt zeneszerzői alkotását és alapvető esztétikai felfogását illetőleg Altenburg azonban ennek nem tulajdonít jelentőséget. Mégis, ahol lehet, nem az 1880—83-ban La Mara és Lina Raman német fordításában (valamint, tegyük hozzá: a hercegné torzításaival) megjelent Gesammelte Schriftenből ismerteti Liszt nézeteit, hanem az eredetileg francia nyelven fogalmazott weimari írásoknak keletkezésük időpontjával közel egykorú, és Peter Cornelius által készített, lényegre törő német fordításából.

Altenburg e választásával nemcsak azt bizonyítja, hogy kiválóan tájékozott arról, melyik kiadás a legmegbízhatóbb Liszt felfogása tekintetében. Azt is tudja, mit érdemes belőle leginkább a vizsgálódás körébe vonni. Cikkében a weimari korszakból Liszt művészi célkitűzéseinek elméleti alapvetését kutatja — és találja meg leginkább a Berliozról és Schumannról írt tanulmányban. E két zeneszerző csak alkalom volt arra, hogy róluk is szólva Liszt ismertesse saját nézeteit a szimfonikus költeményről. Ahogy azokban és más írásaiban, melyekre a cikkíró pontosan hivatkozik, Liszt kifejti, hogy az adott művet vagy zeneszerzőt érthetővé kell tenni szakemberek és nagyközönség számára egyaránt, s kutatja a zenének más művészetekkel közös vagy azoktól különböző nyelvi, kifejezési és tartalmi sajátságait — ez az alapszemlélet sohasem fog veszíteni időszerűségéből. Kétségtelenül Liszt valamilyen fajta „összművészetre" is törekedett. Altenburg egyebek közt utal a Dante-szimfónia olyan előadási elképzelésére, mely szerint egy festő e célra készült képeit is bemutatnák, miközben a szimfónia hangzik. Raabe és nyomában Altenburg szerint ez anyagi okokból nem valósult meg. Hamarosan azonban esztétikai megfontolásokból Liszt elhatárolta magát a túlzott mértékű „összművészettől" (lásd A. B. Marxnak „Die Musik im neunzehnten Jahrhundert" című könyvéről írt cikkét), és szimfonikus költeményeiben zene és költészet, illetve zene és festészet olyan fajta egyesítésére törekedett, melyben a zene hatását a költemény vagy festmény nem korlátozza, hanem kiegészíti. Altenburg fejtegetéseihez hozzátehetjük, hogy ilyen elgondolás teljesülhetett be, amikor a római Sala Dantescát 1865-ben úgy avatták fel Liszt jelenlétében a Dante-szimfónia ottani bemutatójával, hogy közben ugyanott képzőművészeti kiállítást rendeztek a Divina Commedia tárgyköréből.

Irena Barbag-Drexler (Bécs) „Liszt

zongorafeldolgozásai"-ról írt, hogy ezzel, alcíme szerint, hozzájáruljon az „elfelejtett Liszt" témaköréhez. Ámbár éppen e kötet egyik tanulmánya, melyet Ernst Hilmarnak köszönhetünk, igazolja, hogy e téren Liszt már nem is annyira elfelejtett. A nemzetközi irodalomban máshol is megvan ennek az előzménye. Például Alan Walker „Liszt and the Beethoven symphonies" cikkében (Music Review, 1970., 4., 302—14.). Visszakanyarodva a Liszt Studienhez, egyik írója, Heinemann viszont többek közt éppen a sok átiratkészítés, mint alacsonyabbrendű tevékenység miatt becsüli le Liszt zeneszerzői munkásságát. Cikkére még visszatérünk.

Peter Benary (Luzern) cikkének címe „Ízlés és stílus Lisztnél". Mindenekelőtt megállapítja, hogy *„az ízlésfogalom a 20. század esztétikájából messzemenően eltűnt"*, s ez a terminus lényegileg a 18. században alakult ki és virágzott, de akkor is annyira határozatlan értelmezésekkel, hogy a század közepére a stílusfogalommal csaknem azonos értelmű lett. Szerinte e 18. századi ízlés-fogalomnak két jellege létezett: *„egyrészt mint szubjektív ítélet, mely egyéniség feletti, és irányadó rangot nyerhet, másrészt mint általános, korszaki, nemzeti vagy tárgyi jellegzetesség, ahol az egyes a maga művészi és esztétikai szándékaiban megerősödhet. Ha az ízlés amott az egyén kötetlenségére irányult, úgy itt egy stílusjelenség kötelező volta felé húzott."* A 19. században a stílusnak e kettős jellege kritikus állapotba jut, mert a stílus és ízlés összetartozásából az ellentétébe csap át. Ekkor lép a színre Liszt, aki emberileg és művészként a stílus és ízlés össze nem egyeztethetővé válásának valóságos megtestesítője. E kép tovább bonyolódik azáltal, hogy különbséget kell tenni a komponáló zongoravirtuóz és a zongorázó komponista, másrészt a művész és az ember között is. *„Keveset értünk el a legendaképződmények már megkezdett, de még korántsem befejezett lebontásával Liszt életrajza körül* — írja Benary —, *ha zeneszerzői rangját inkább a virtuozitásából és egyéniségéből eredő szuggerálóerő utóhatása, mintsem műveinek differenciált és kritikai értékelése alapján döntik el."* Megoldásként a kritikus állapotba jutott ízlést választja kiindulópontul. Számos negatív következtetésre jut. Egyik ilyen megállapítása szerint Liszt műveiből kevés éri el azt a rangot, *„hogy a korízlést minden további nélkül meghaladná"*. Továbbá: *„Lisztet a 20. századi zene előzményének vagy előkészítőjének tekinteni kézenfekvő ugyan, mégis retrospektív és ugyanakkor teleologikus stílustörténeti beállítottság, mely a korábbit a későbbi előzményének fogja fel anélkül, hogy megfelelően bizonyítaná, vajon e későbbi legalább csak némileg meggyőzően vagy akár kényszeredetten a korábbira vonatkoztatható és abból levezethető-e."* Nyilvánvaló, hogy Benary nem olvasta Bartóknak számos nyelvre lefordított írásait és nem ismeri Busoni, Danckert, Searle, M. Cooper, Szabolcsi, Bárdos és mások Benaryval homlokegyenest ellenkező és bizonyított megállapításait sem.

Boronkay Antal írása, „A Liszt-művek korai és végleges változatai az Új Liszt Kiadásban" összefogott és néhány alapvető kérdésre szorítkozó áttekintés e problémakörről, ami bármely zeneszerző műveinek kritikai kiadásánál óhatatlanul felmerül. Míg Haydn, Mozart, Beethoven műveinek összkiadásánál a források értéksorrendje: szerzői kézirat, másolat és végül korabeli kiadás, Schönberg műveinél viszont a kiadás a főforrás, Lisztnél e kérdés jóval összetettebb. Minthogy kiadás alatt álló legtöbb művén Liszt maga végezte el a korrigálást, ezért kiadói előírás, hogy az életében megjelent végleges nyomtatott változatot kell fő forrásnak tekinteni, míg a szerzői kézirat vagy másolat csak kiegészítő, problématisztázó értelemben használható fel. Az ilyen és hasonló elvi kérdések ismertetése nagyon lényeges, azzal együtt, hogy ezeket a sorozat szerkesztői és adott esetben Boronkay a rábízott kötet (H-moll szonáta; Nagy koncertszóló; B-A-C-H fantázia és fúga) előkészítésénél mennyire rugalmasan értelmezi. Annál, amit a szonáta kapcsán Boronkay a szerzői kéziratnak az előírtnál jóval nagyobb jelentőségéről elmond, kiegészítésül még szeretnénk felhívni az érdeklődő figyelmét R. M. Longyear cikkére a szonáta kéziratáról („The Text of Liszt's B minor Sonata", The Musical Quarterly, 1974., 3., 435—50).

Adolf Donath (Varsó) „Liszt és Lengyelország" kapcsolatát tárgyalja, elsősorban Szenic, lengyel nyelven, Lisztről írt könyve (1969) alapján. *Falvy Zoltán* (Budapest) pedig szintén korábbi, de saját cikkére támaszkodva tekinti át a „Bartók Béla írásai Lisztről" témakört, amivel már előbb is foglalkozott (Nuova

Rivista Musicale Italiana, 1969., 4., 664—71). De hiába jelentek meg Bartók idevágó írásai nem egy világnyelven, hiába foglalta azokat össze Falvy olaszul. Éppen e kötet némely tanulmánya igazolja, hogy itt is szükséges volt rájuk újból kitérni. Hadd jöjjenek rá egyesek is, hogy Liszt nem valami, múltjában gyökértelen, vagy abból ferdén nőtt jelenség volt. Nem is folytatás nélküli, abbamaradt torzó, hanem szervesen beleépült a zenetörténet folyamatába; olyan mester, akitől az epigonok seregén kívül Bartók nagyságrendű alkotók is tudtak tanulni. Természetesen olyan mértékig és módon, ahogy minden szuverén alkotó tanul a hasonló nagyoktól.

Ez után a kötet egy ideig mind érdekfeszítőbb lesz, mint az első cikkében volt. Először többek közt éppen a Liszt-kutatásai alapján is évtizedek óta nemzetközi tekintélynek örvendő *Gárdonyi Zoltán* (Münster) következik „Az Új Liszt Kiadás főproblémáiról" szóló cikkel. A közben elhunyt Szelényi Istvánnal az 1970—73 közt megjelent 1—4 kötetnek ők ketten voltak a szerkesztői, s amellett Gárdonyi részt vett az új kiadás megtervezésében. A munkálatoktól 1970 októberében lépett vissza. Nagyon hasznos, hogy legalább fő vonásaiban áttekinti az Új Liszt Kiadás keletkezéstörténetét a magyar—német (NDK) kulturális megegyezés keretében 1961-ig visszanyúló kezdetektől, amelynek eredményeként kinyomtatták a kiadás irányelveit, s elkészült egy kiadási időrendtervezet a korai és eltérő változatokat is felölelő kötetekről. Mindebben Gárdonyi nagyon tevékeny szerepet játszott. Ez azonban csak nagy koncepciójú terv maradt. Pár évvel később egy jóval szerényebb keretű, Liszt eredeti kétkezes zongoraműveiből kizárólag a végleges változatra szorítkozó, 18 kötetes sorozat munkálatai kezdődtek el, Gárdonyi és Szelényi szerkesztésében s a Zeneműkiadó és a Bärenreiter-Verlag közös kiadványaként. 1967-ben Karl Vötterle felkérésére Gárdonyi felvázolta egy teljes, összesen 67 kötetet felölelő sorozat tervét, az 1936-ban abbamaradt összkiadás beosztásához igazodva, és a már korábban elhatározott 18 kötet beolvasztásával. E teljes kiadásra vonatkozó tervezetét aztán mindkét kiadó elfogadta. A kiadás keletkezéstörténete mellett fontosak Gárdonyi válaszai és tájékoztatásai is az általuk szerkesztett kötetek kritikáira, s az a felhívása — ha teljesül —, hogy Liszt valamennyi művéről készüljön egy korszerű és a kiadási munkálatokhoz nélkülözhetetlen tematikus jegyzék.

Gernot Gruber (München—Salzburg) „A Faust-szimfónia első tételével példázott formaproblémák Liszt zenekari műveiben" témájú cikkével valahol Altenburg és Dahlhaus nézetei között áll. Altenburgtól leginkább abban különbözik, hogy a mű felől tekint a programra, Dahlhaustól viszont főként az határolja el, hogy a programért mint olyanért nem ítéli el Lisztet. Nem jut le olyan mélyre, mint kiváló Faust-tanulmányával nálunk Somfai, aki keletkezéstörténetbe ágyazottan tárja fel a szimfónia stílus- és szerkezeti elemeit (legutóbb a Hamburger Klára szerkesztésében megjelent „Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren" kötetben, Budapest, 1978. 292—324), de nem szab magának olyan szűk határokat sem, mint például K. W. Niemöller („Zur nicht-tonaler Thema-Struktur von Liszts Faust-Symhonie", Musikforschung, 1969, 1, 69—72), és nem is merevedik el Joachim Bergfeld lényegileg Riemannra épülő disszertációjához hasonlóan („Die formale Struktur der Symphonischen Dichtungen Franz Liszts", Eisenach, 1931). Szabad, a műből és nem előre felállított kategóriákból kiinduló helyes kutatási módszerének tulajdonítható értékes cikkének az a megállapítása, hogy Liszt szimfonikus költeményeit helytelen kizárólag forma szempontjából elemezni, ez forma és program kölcsönhatásában végzendő el, amiből azonban a programot a múltban túlértékelték. Az I. tételben Gruber az 5 téma mellett 5 különféle formálási elv egyidejű kereszteződését mutatja ki. Ez a többsíkúság szerinte Faust egyéniségével függ össze, melyet Liszt a megfelelő témák mellett ilyen formai összetettséggel tudott legjobban megvilágítani.

Serge Gut (Párizs) „A modalitás történelmi helye Lisztnél" című jelentős cikke szerint a 19. században a tonális lehetőségek kimerülésekor kétféle irányban keresték a kiutat: Németországban a kromatika, Franciaországban (Berlioz) és az új nemzeti kultúrákban (Chopin, Muszorgszkij) a modális lehetőségek felélesztése terén. Liszt mindkét utat megjárta, de nagyobb modális rész aránylag későn, az 1853-ban írt 2-ik balladában tűnt fel nála először. Gut úgy véli, Liszthez a modalitás Schuberttől, Chopintől s a népzenéből érkezett. Bárdos

ezt 1955-ben írt nagy tanulmányában Liszt saját belső stílusfejlődéséből vezette le, s ugyanakkor Palestrina korával fennálló kapcsolatokra utalt. Gut nagyra értékeli Bárdos tanulmányát, melyet azonban magyar nyelvismeret hiánya miatt csak kottapéldáiban ért meg, de onnan sem epigonizál, hanem saját kutatási eredményeit közli.

Ernst Günter Heinemann (Majna-Frankfurt) „Művészetfogalom és elkötelezettség Lisztnél" című cikke nemcsak e kötet nem egy írójával, hanem önmagával, a realitásokkal és valamely idézet felhasználásának tudományosan megengedhető módjával is éles ellentmondásba kerül. Miután egy helyen megállapítja, hogy Liszt alkotásai mögött nincs semmiféle elméleti alapozás, máshol arról ír, hogy a szimfonikus költemény tervét (vagyis mégis volt alapozás?) Liszt a programzenei műveiben realizálta, de szűken: jelentékeny kortárs írók, illetve anyagok mellőzésével. Heinemann elfelejti, hogy Victor Hugo (Hegyszimfónia, Mazeppa), Lenau (Két epizód), Kaulbach (Hunok csatája), Vörösmarty (akinek Liszt a Hungariával válaszolt) mégiscsak valamirevaló kortárs volt. A realitásoktól ott is messze kerül, ahol Liszt vétkei közé sorolja *„a hallgatósághoz fordulást, a kizárólag hozzáértőknek szóló zenekultúra elutasítását (Liszt sohasem írt egyetlen vonósnégyest sem)"*. Pedig Lisztet legalább az „Angelus" vonósnégyes átirata miatt egy kicsi, Verdit ugyanakkor egyetlen vonósnégyeséért valamivel nagyobb amnesztiára kell javasolnunk. Csupán Berlioz, Chopin, Wagner és Muszorgszkij menthetetlen e kemény ítélet alól. A cikkíró idézésmódjáról is elég egy példa. Liszt 1849. május 23-án írja a meghökkent weimari nagyhercegnek, hogy ismeri a *„politikai gyógyulás"* útján levő Wagner ellen kibocsátott körözőlevelet. E kiragadott két szóból Heinemann arra a messzemenő következtetésre jut, hogy Liszt *„legalábbis 1848 után politikailag nem éppen haladó gondolkodású"*. Mármost abból lehet-e eldönteni Liszt haladó vagy nem haladó gondolkodását, hogy a Wagner befogadása miatt megijedt nagyherceget e két szóval nyugtatgatja, vagy abból-e, hogy a forradalomban való részvétele miatt halálra keresett Wagnert van bátorsága befogadni, művét műsorra venni s azon is tartani.

Eddig tart a kötet fele. Ebből is megállapítható, hogy néhány erősen vitatható és néhány nem feltétlenül szükséges írás mellett számos értékeset ölel fel. Éppen ezért a másik felére elég rövidebben kitérnünk, már csak amiatt is, mert színvonala végig tartalmas és jóval kiegyensúlyozottabb; kevés ellenvetést támaszt. Ott nem tartjuk feltétlenül szükséges cikknek *Szelényi Lászlótól* (Innsbruck) a különben jó, bár egypár megállapításában vitatható „Liszt operatervei"-t, mert kottapéldáival együtt szó szerint s ugyancsak németül már jóval korábban is megjelent (Neue Zeitschrift für Musik, 1964. 12, 518—21). A többi azonban mind friss figyelmet kelt, még *Walter Rüsch* (Locarno) nagyon finom tollú írása, a „Liszt Bellagió"-ban is a szokatlan, jellegzetesen olasz harangozás zenévé átlényegülő szépségeiről az „Album d'un voyageur" némely darabjában, még ha e cikknek is van előzménye az azonos nevű írótól („Liszts Années de pèlerinage en Suisse", Schweizerische Musikzeitung, 1935, 541—44).

Egyébként a kötet második felében is névsor szerint haladva csupa jelentős írással találkozunk. *Ernst Hilmar* (Bécs) „Kritikai nézetek Liszt Schubert-dal-átiratairól" cikkében e nagy kérdéstömegből szerencsésen a „Schwanengesang" átiratokra, az autográfok alapján azok kronológiájára, Liszt velük egy idős operafantáziáinak szoros zeneszerzéstechnikai rokonságára s ezeknek az átiratoknak a korabeli nagy közkedveltségére, szükségességére koncentrál (némelyikből több mint 14 kiadás jelent meg 20-30 év alatt!). *Manfred Kaiser* (a Kasselhez közeli Marburgból) írásában, ami címe szerint „A »Hunok csatája«-val példázott megjegyzések Liszt zeneszerzési technikájáról", ugyanúgy formakereszteződéseket állapít meg az alapul vett szimfonikus költeményben, mint Gruber a Faust első tételében, s Lisztnél itt a 20. század második felére is kiható formai kezdeményezést mutat ki. *Otto Kolleritsch* (Graz), az 1968 óta megjelenő, jelentős „Studien zur Wertungsforschung" sorozat szerkesztője a „Liszt, Robert Schumann kritikájában" témakörrel foglalkozva hasznos és objektív megvilágításba helyezi Schumann nézeteit Lisztről, akinek előadóművészetét és dalátiratait Schumann mindig nagyon pozitívan ítélte meg. *Diether Presser* (Essen), az „Années de Pèlerinage. Première Année: Suisse, mint a romantika dokumentuma" írója Gruberhez hasonlóan a liszti kompozícióból indul ki,

és a sorozatot nem előzetes spekulációk eredményeihez, hanem Beethoven op. 126 és Schumann op. 12 sorozatához viszonyítva jut el a Liszt-sorozat stílustörténeti szempontból értékes helyének kijelöléséhez.

Sebestyén Albert (Budapest), a kötetszerkesztő *Wolfgang Suppan* (Graz) és *Milton Sutter* (Philadelphia) úgyszólván eddig járatlan utat tör a Liszt-kutatásban. Sebestyén nemcsak azzal, hogy „Liszt hegedűre és zongorára írt eredeti művei"-nek elhanyagolt tárgykörét számos új megállapítással gazdagítottan feldolgozta, hanem hogy egyúttal ezekből Bisztriczky Tibor hegedűművésszel együtt a kismartoni Liszt-kongresszus legkomolyabb sikerű hangversenyét is adta. Amennyiben a Liszt Studien mint sorozat folytatódik, jó lenne a következő számokban függelékként az akkor megrendezett hangversenyek műsorát közölni, vagy azon kívül megbízható kritikus tollából még méltatni is. Suppan „Liszt műveinek fúvószenekari átiratai"-ról szólva nem Liszt-átiratokról, hanem másoknak Liszt-művekből készült átiratairól ír, példás anyagismerettel, az ilyen átiratok első alapos jegyzékével és olyan megállapításokkal, amelyek zeneesztétikai („Rezeptionsforschung") és zeneszociológiai szempontból rendkívül fontosak. Sutter „Liszt és a weimari orgonista zeneszerzők" kapcsolatáról mond teljesen újat, a kötet egyik legértékesebb cikkében. A korai olasz orgonaművészetből doktorált és legalább három, nagy zenei kultúrájú ország irodalmában, mindenekelőtt orgonaművek terén otthonos Suttert jó lenne a budapesti Új Liszt Kiadás munkálataihoz megnyerni, egyrészt nagy tárgyi tudása miatt, másrészt mert olyan forrásokhoz férhet hozzá, amelyek számunkra ismeretlenek vagy elérhetetlenek. *Manfred Wagner* (Bécs) kötetzáró „Liszt és Bruckner" cikke inkább törekvéseik bizonyos külső egyezéseiben, mint stílusuk összevetésében és differenciálásában tekinti át a két zeneszerző munkásságának hasonló tereit.

Mindent egybevetve, Wolfgang Suppan tartalmas kötetet szerkesztett és publikált, és bölcsen járt el, amikor bizonyára a számos konfrontáció csökkentésére, mintegy a békés egymás mellett élés szellemében a közreműködők cikkeit az írók névsorában közölte.

Legány Dezső

COME ALL YE BOLD MINERS

BALLADS AND SONGS OF THE COALFIELDS

Összeállította: A. L. Lloyd

Lawrence and Wishart Ltd London 1978

„Régebben leginkább a dzsessz érdekelt, és mint folkénekes, repertoáromon bluesok és amerikai dalok szerepeltek, majd fokozatosan túllépve ezeken eljutottam az angol, s végül a saját dalokhoz. Ezen az úton elsősorban A. L. Lloyd *Come All Ye Bold Miners* válogatása segített."[1] — nyilatkozta Johnny *Handle* zenész és folkénekes, hajdani bányász Albert Lloyd könyvének első, 1952-ben megjelent azonos című, de kisebb lélegzetű gyűjteményéről.

„. . . a szerény első kiadás szűkös tartalma és szegényes kiállítása ellenére várakozáson felüli hatást gyakorolt. Néhány bányásznak, különösen a népdal újjászületési mozgalom fiatal rajongóinak a *Come All Ye Bold Miners* volt a *Biblia*." — vallja maga a szerkesztő is bevezetésében (11. l.).

Ez a könyvecske fontos összekötőkapocs a *Cecil Sharp* vezette század eleji „folk song revival", népdal-újjászületés, és az ötvenes években jelentkező „second folksong revival", második újjászületés között. E „két újjászületés" *nemcsak és elsősorban* megjelenésének idejében, hanem indíttatásában és eredményében is különbözik.

Az angliai és magyar népzenegyűjtők a századfordulón azonos problémával küzdöttek: amúgy is kis számú elődeik jóval nagyobb figyelmet szenteltek a dalok szövegének, mint dallamának, vagy a dallamot teljesen figyelmen kívül hagyták. „Minthogy a hagyományos balladákat kezdetben olyan tudósok gyűjtötték, akiket elsősorban a költészet és a régészet érdekelt, nem csoda, hogy a balladák dallamait sokáig elhanyagolták." — írja G. H. *Gerould* (majd állítását kiterjeszti a népdalokra általában is).[2]

[1] Along The Coaly Tyne (Old and New Northumbrian Songs) TOPIC 12T189.

[2] Gordon Hall Gerould: The Ballad of Tradition, 1932. Lásd még: Varga B. A.: Angliai beszélgetések a népdal-újjászületési mozgalom elindítóival és részvevőivel. Kézirat. MTA. Zenetud. Int. Szociol. D. 56/1.

Az úttörők, Cecil Sharp és társai népzenegyűjtő, lejegyző és rendszerező munkája nyomán számos *népszerűsítő* és *tudományos* igényű gyűjtemény, tanulmány, *iskolai* énekeskönyv, *kórus*feldolgozás és *hangszeres* (pl. zongora) átirat került kinyomtatásra.[3] Munkájuk gyümölcse így — egyrészt a hagyományos intézményes-pedagogikus, másrészt a jól bejáratott áru-pénz csatornákon keresztül — a fogyasztókhoz jutván elérte kitűzött célját.

Miért keltett hát akkora hatást Lloyd könyve?

Tudományos érdeklődése abban a gyűjteményben találkozott egy mindinkább növekvő igénnyel: mind *írásos* közlésben, mind *interpretálás*ban *valósághűen* megismerni-megismertetni a népzenét. Az élő népdalt óhatatlanul szolfézspéldatári szemelvénnyé vagy énekkari gyakorlattá merevítő, country-folk (paraszti népzene) centrikus első mozgalommal szemben új, industrial-folk (ipari népzene) centrikus érdeklődés támad fel ekkoriban, amely „az előző újjászületésből táplálkozik, de most már lentről jön, nem fenti előírásra, a társadalom szélesebb rétegeire hat, nagyobb a repertoárja, és a fiatalok nagyobb változatossággal használják fel, mint ahogy ezt Sharp idejében valaha is elképzelték."[4]

A L. Lloyd könyvének ebben az új, bővített kiadásában az angol és főképp az északnyugati bányavidék közel kétszáz dalát és balladáját adja közre rövid bevezető tanulmány kíséretében, egy-egy lényeges téma köré csoportosítva a gyűjteményt, mint a munka- és életkörülmények (The Miner at Work; The Miner at Play; The Perils of Mining), a szerelem (Love and the Miner), a generációk (Boy Miners and Old Miners) és a szervezett munkásság dalai (Coalfield Conditions and the Struggle for a Better Life). A hazai gyakorlattól eltérően *nem tesz különbséget* ún. „eredeti folklór", hivatásos szerzők folklorizálódott dalai vagy ismeretlen munkások alkotásai között. „Az mondjuk ‚folklór', ‚népdal', de manapság a meghatározások bizonytalanok, és nehéz megvonni határokat tradíció és új szokás, közösségi és egyéni kifejezés között." (17. l.)

A kötet nyomtatásban legrégebben, 1793-ban megjelent dala a *Collier's Rant*, de benne az ördöggel vívott harc leírása talán még régebbi korra utal. A közölt variáns, melyet egy 1963-as durhami gyűjtésből (John Elliott) jegyeztek le, csak apró részletekben különbözik a fent említett „standard"-tól. Eddig a *revival* — újjászületés — *tényét* emlegettük tehát, de figyelembe kell vennünk a *survival* — továbbélés — *folyamatát* is!

Szép számmal tartalmaz a gyűjtemény olyan — ugyancsak régi — dalokat, melyek a második revivalban szó szerint újjászülettek, mint a *Blackleg Miners*, és a bevezetőben idézett Johnny *Handle* — vagyis az utolsó 20-30 év legfrissebb — dalait is „The Stoneman", „The Collier Lad Is A Canny Lad" és a közismert „Farewell to the Monty"-t, melyet a szerző, elmondása szerint 1957-ben írt, mikor a bányát, ahol Newcastle mellett dolgozott, bezárták.

„Ennek a könyvnek az első (1952) kiadásában előszavamat ezekkel a szavakkal zártam: ‚Itt vannak a múlt bányászdalai. Várjuk az újabb bányászdalokat. Ha ez a szerény gyűjtemény egyetlen bányászt is arra serkent, hogy munkájáról egyetlen balladát írjon, akkor elérte célját.' Nos, ez az új kiadás körülbelül háromszor annyi dalt tartalmaz, mint a régi, és közülük jó néhány a könyv első kiadása óta készült, és nem dicsekszünk, amikor azt állítjuk, hogy néhány ezek közül ... az első kötet hatására született."

E néhány mondat önmagáért beszél.

Szeverényi Erzsébet

[3] Néhány kiadvány:
Cecil Sharp: Englisch Folk-Song: Some Conclusions (1907)
S. Baring—Gould—C. Sharp: English Folk Songs for Schools (London, 1906.). Novello's School Song Series (C. Sharp—H. Hammond, London, 1908—22).
The Country Dance Book (szerk.: G. Butterworth—M. Karpeles—C. Sharp, London, 1909—22).

4 A. L. Lloyd: Folk Song in England (Lawrence and Wishart, London, 1967.) 5. l.

Ára: 20,— Ft

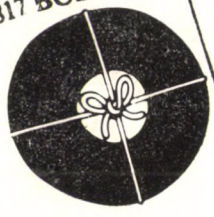
Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

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

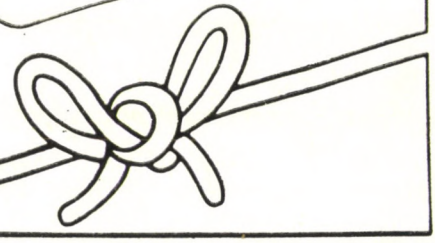
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



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

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1979 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XX. évf. 3. szám 1979. szeptember

TARTALOM

KARAI JÓZSEF—LUKIN LÁSZLÓ:
Köszöntő — Bárdos Lajos 80. születésnapjára 223
SZIGETI KILIÁN:
Bulyowsky Mihály írásai (1680 és 1711) az orgona tökéletesítéséről . 227

PAPP GÉZA:
A verbunkoskiadványok kronológiájához 239

VESZPRÉMI LILI:
Közreadta: Bartók Béla. II. Couperin 260

HALMY FERENC:
Magyar—japán zenei kapcsolatok a húszas-harmincas években . . 266

SZEMLE
Benyomások a pakisztáni zenéről (Halmos István) 274

DOCUMENTA
Az ifjú Engels a zenéről (Szak Péter) 280
Adalékok Takács Jenő Nílusi legendájához (Valkó Arisztid) 293
Kodály Zoltán: I. szimfónia (Breuer János) 300

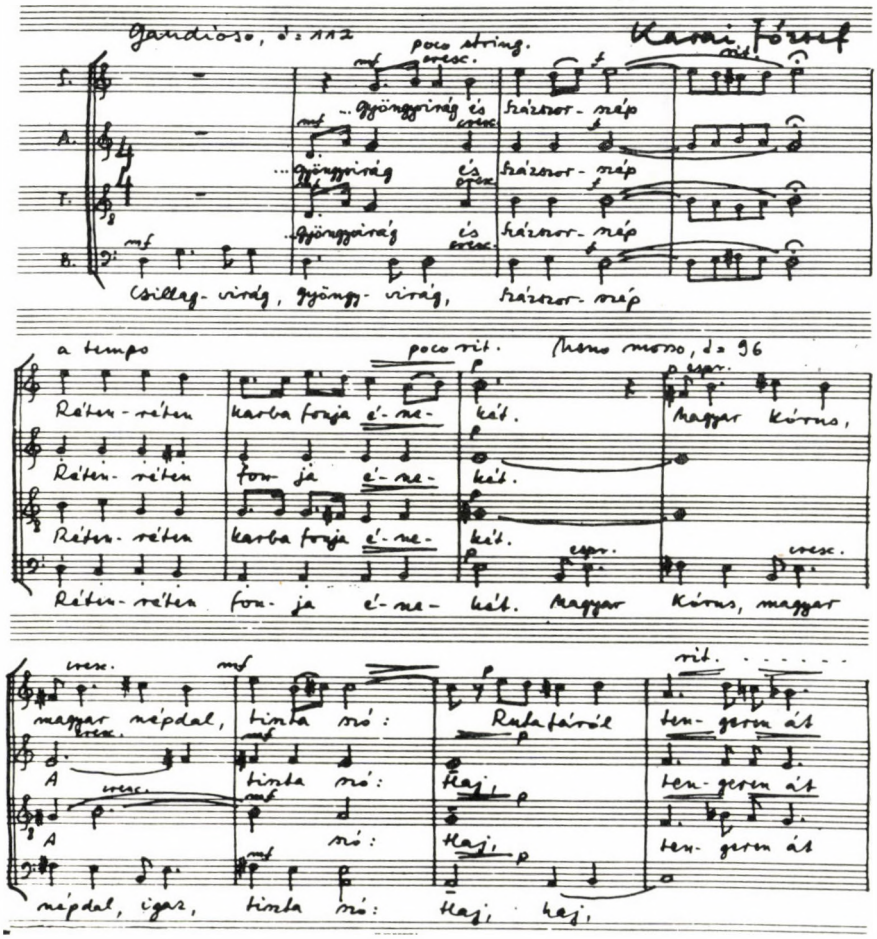
KÖNYVEKRŐL — KOTTÁKRÓL
Bárdos Kornél: A tatai Esterházyak zenéje 1727—1846 (Barlay Ö. Szabolcs) 320
Albrech Betz: Hanns Eisler, egy formálódó kor zenéje — Gábor István: A Vigadó története (B. J.) 322
Musica per la tastiera — Mihály András: Musica per 15 — Bozay: Improvisations no.2. — Domenico Scarlatti: 5 Sonate — Balassa Sándor: Az ajtón kívül — Kósa György: In memoriam (Fittler Katalin) 325
Musikhandschriften aus der Sammlung Paul Sacher—Paul Hindemith: Santa Susanna—Hector Berlioz: Solo Songs for Solo Voice and Orschestra (Bónis Ferenc) 331

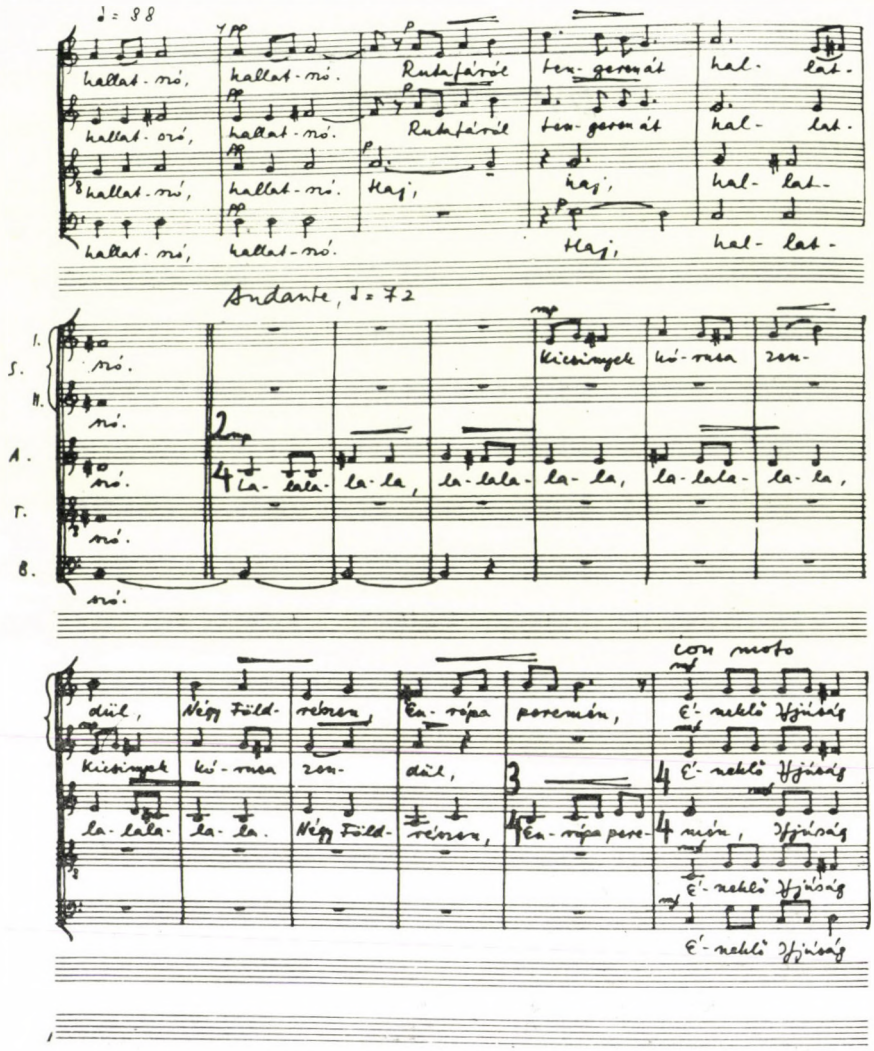
MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLÓSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25 563
79.7567.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

Bárdos Lajos 80. születésnapjára

KÖSZÖNTŐ

Lukin László





♩= 88

hallat-szó, hallat-szó. Rutafáról ten-geren át hal- lat-

hallat-szó, hallat-szó. Rutafáról ten-geren át hal- lat-

hallat-szó, hallat-szó. Haj, haj, hal- lat-

hallat-szó, hallat-szó. Haj, hal- lat-

Andante, ♩= 72

I. S. szó. Kicsinyek kó-rusa zen-

II. szó.

A. szó. La-lala-la-la, la-lala-la-la, la-lala-la-la,

T. szó.

B. szó.

con moto

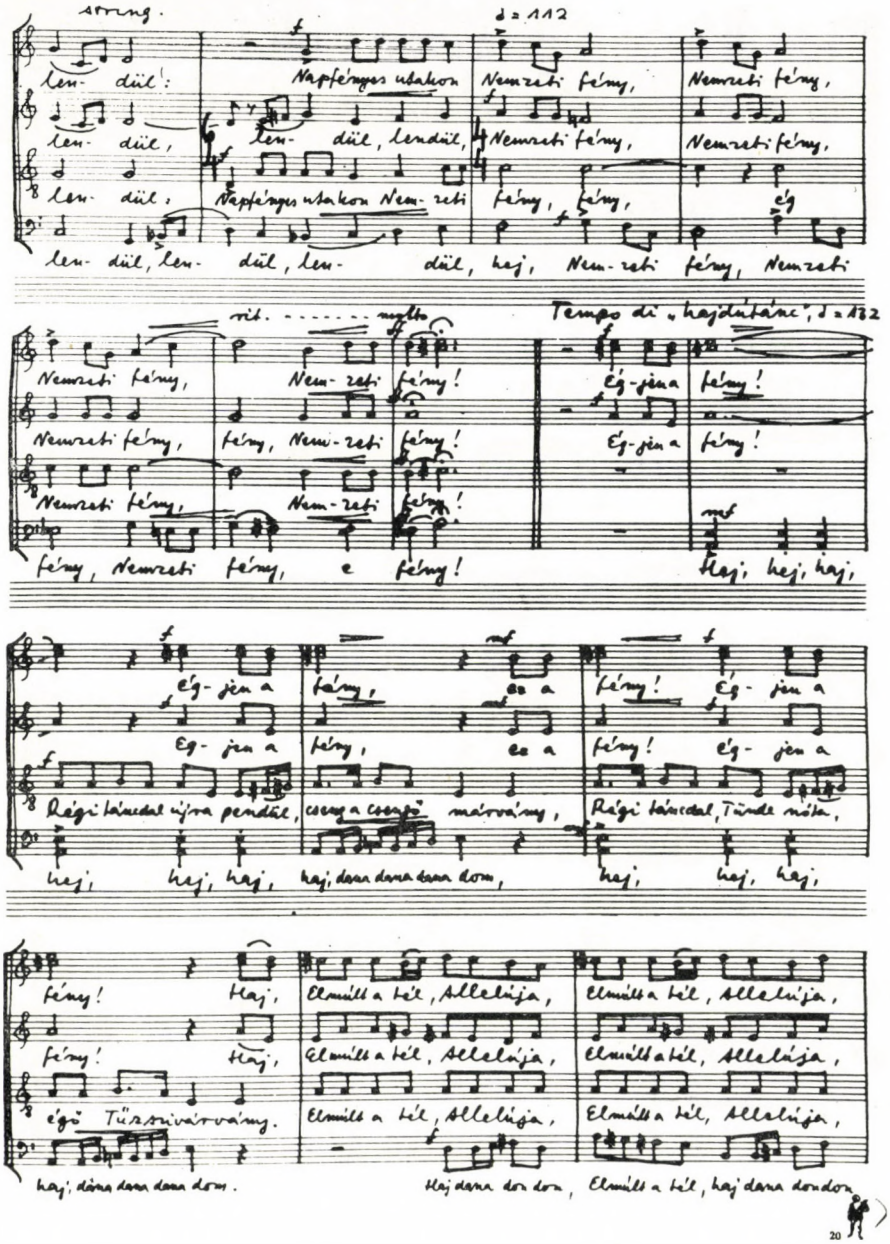
dül, Négy Föld-részen, En-rópa peremén, É-neklő Ifjúság

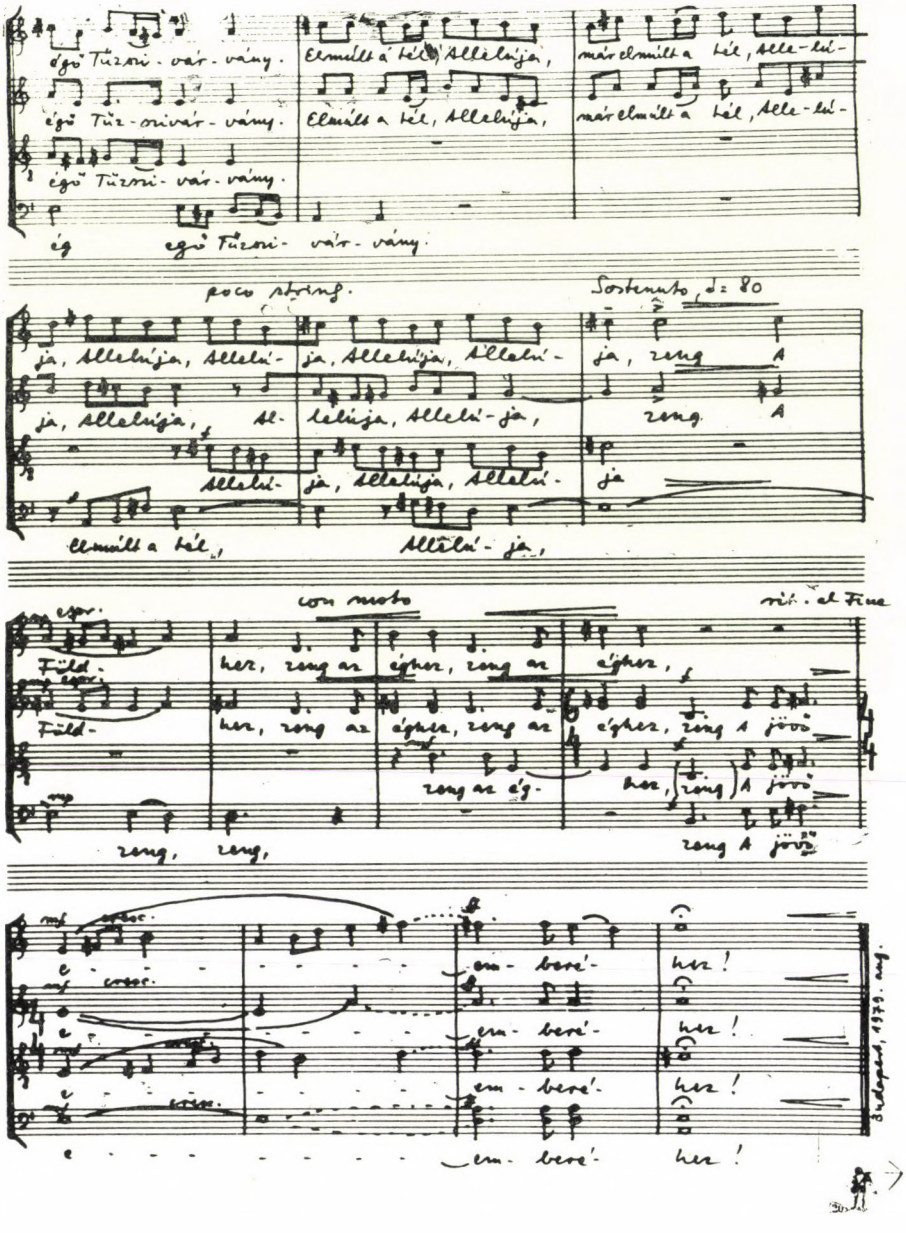
Kicsinyek kó-rusa zen- dül, É-neklő Ifjúság

la-lala-la-la. Négy Föld-részen, En-rópa pere- mén, Ifjúság

É-neklő Ifjúság

É-neklő Ifjúság


string.
♩ = 112
len- dül! Napfényes utakon Nemzeti fény, Nemzeti fény,
len- dül, len- dül, lendül, Nemzeti fény, Nemzeti fény,
len- dül, Napfényes utakon Nem- zeti fény, fény, ég
len- dül, len- dül, len- dül, hej, Nem- zeti fény, Nemzeti
rit. ..... molto
Tempo di „hajdútánc", ♩ = 132
Nemzeti fény, Nem- zeti fény! Ég- jen a fény!
Nemzeti fény, fény, Nem- zeti fény! Ég- jen a fény!
Nemzeti fény, Nem- zeti fény!
fény, Nemzeti fény, e fény! Hej, hej, haj,
Ég- jen a fény, ez a fény! Ég- jen a
Ég- jen a fény, ez a fény! Ég- jen a
Régi táncdal újra pendül, csengő a csengő márvány, Régi táncdal, Tünde nóta,
hej, hej, haj, haj, dana dana dana dom, hej, hej, haj,
fény! Haj, Elmúlt a tél, Allelúja, Elmúlt a tél, Allelúja,
fény! Haj, Elmúlt a tél, Allelúja, Elmúlt a tél, Allelúja,
égő Tűzszivárvány. Elmúlt a tél, Allelúja, Elmúlt a tél, Allelúja,
haj, dana dana dana dom. Haj dana don don, Elmúlt a tél, haj dana don don
20



égő Tűzsi-vár-vány. Elmúlt a tél, Allelúja, már elmúlt a tél, Alle-lú-

égő Tűz-szivár-vány. Elmúlt a tél, Allelúja, már elmúlt a tél, Alle-lú-

égő Tűzszi-vár-vány.

ég égő Tűzszi-vár-vány.

poco string. Sostenuto, ♩= 80

ja, Allelúja, Allelú- ja, Allelúja, Allelú- ja, zeng A

ja, Allelúja, Al- lelúja, Allelú-ja, zeng A

Allelú- ja, Allelúja, Allelú- ja

Elmúlt a tél, Allelú-ja,

con moto rit. al Fine

espr.

Föld- hez, zeng az éghez, zeng az éghez,

espr.

Föld- hez, zeng az éghez, zeng az éghez, zeng A jövő

zeng az ég- hez, (zeng) A jövő

zeng, zeng, zeng A jövő

mf cresc.

e - - - - - - - em- beré- hez!

mf cresc.

e - - - - - - - em- beré- hez!

mf cresc.

e - - - - - - - em- beré- hez!

mf cresc.

e - - - - - - - em- beré- hez!

Budapest, 1979. aug.

SZIGETI KILIÁN:

BULYOWSKY MIHÁLY ÍRÁSAI (1680 ÉS 1711) AZ ORGONA TÖKÉLETESÍTÉSÉRŐL

„Miután szeretett hazámban, Magyarországon bizonyos ideig képeztem magamat az énekes zenében, a híres régi görög muzsikusokon fellelkesülve kedvet és indítást éreztem arra, hogy hangszerben, az orgonában keressem boldogságomat. Annak idején nagyon lelkiismeretes tanárom volt, Stürzer Mátyás — akinek nevét hálaképpen itt megemlíteni el nem mulaszthatom —, a bölcselet kiváló tanára, aki nem kevésbé közismerten járatos volt az orgonajátékban. Amilyen bölcsen oktatott a szépművészetre, oly lelkesen és lelkiismeretesen tanított az ujjak gyakorlására."

„Tanulmányaim első éve alatt érezni kezdtem, hogy a művészi orgonista és a jó, hozzáértő énekes között gyakran feltűnő disszonancia támad, jóllehet mindkettő pontosan megtartja művészetének szabályait. Az orgona is helyesen van hangolva a jelenlegi elvek szerint. Már kezdő koromban észrevettem ezt, főleg amikor az orgonista a *H* hanghoz nagytercet fogott, az énekes pedig egyidejűleg ugyanazt énekelte. Valahányszor ez történt, éreztem, hogy egymás közt disszonánsak, nem egyeznek meg."

„Hogy lehet ez? Kezdtem rajta gondolkodni, és lassankint rájöttem, hogy az orgona ezen a téren tökéletlen. Akkortájt kaptam éppen tanulmányozásra egy hangszert. Ezen a C-billentyűhöz kistercet megszólaltató Esz-billentyű »hátán« egy másik billentyű is volt, amely a *H* hanghoz adta a nagytercet. Amikor ezt megláttam, úgy éreztem, nagy dolgot fedeztem fel, és úgy véltem, meg van oldva az orgona tökéletlenségének problémája." (1. ábra)

Ki ez a lelkes muzsikus, aki ily beható érdeklődéssel fordul az orgona hangolásának problémája felé? — Nevét könyvének címe árulja el: *„Michaelis Buliowski de Dulicz: Brevis de emendatione Organi Musici tractatio= Kurze Vorstellung von Verbesserung des Orgelwerkes."* (2. ábra) A könyv Strassburgban jelent meg 1680-ban.[1]

A gyulafalvi-duliczi Bulyowsky család — mint előneve mutatja — Turóc megyében volt honos és birtokos. Nemesi címerében kivont karddal vi-

[1] A könyv ma a ritka nyomtatványok közé tartozik. Szabó Károly és Hellebrant Árpád: Régi Magyar Könyvtár (RMK) III. k. Bp. 1898. 186. lapján közli ugyan, de lelőhelyét nem említi. Kutatásaink szerint Magyarországon nincs belőle példány. Szinnyei József: Magyar írók élete és munkái, Bp. 1891. I. k. 1409. kolumna; — Révai Nagy Lexikon 4. k. 105. l.; — Zenei Lexikon I. k. 312. l. s más reá vonatkozó utalások mind másodkézből származnak, s főleg Czvittinger alább idézendő művén alapulnak. A könyv tartalmát egyik sem ismerteti, még vázlatosan sem. — Tanulmányunkhoz a Württembergische Landesbibliothek Abt. Alte und wertvolle Drucke, Sign. sch. K. oct 419. példány mikrofilmjét használtuk, amelyet az említett könyvtár bocsátott rendelkezésünkre. Ezért köszönetünket ezúton is kifejezzük. — Hasonlóképpen köszönettel tartozunk dr. Papp Gézának, aki a könyvre figyelmünket felhívta.

1. *Bulyowsky: De emendatione Organi 10—11. lapja*

Egon' igitur ad musices erubescam nomen? cui, vel ipsi illi *Epaminondæ*, *Pythagoræ*, *Socrates*, viri sapientissimi, nobilissimi, clarissimi, operam dare haud erubuerunt? Quo magis testandi erga se, ut alias omnes, libero homine dignas, artes, amoris mei, philosophiam hanc musicam, *de organi*, instrumenti, inquam, musici, rationali doctrina, quòd sola hæc species generis retineat nomen, dosente, excellentissimi, *emendatione*, atque forma, in publico exstare volo. Quam, benevole lector, qualis es, censere, & iter jam mecum, quo ad emendationem hanc deveni, usque dum eodem pertineamus, ingredi ne gravare.

§. 2.

Postilla enim, quam aliquanto cantibus guttura in *Hungaria*, genitrice mea, excoluissem, animato mihi Græco quodam genio, libido incessit, exercendorum, dicto ante instrumento, digitorũ. Ac doctor quondam meus fidelissimus, Philosophiæ magister excellens, quem hic, honorifice, nam præter id nullam ei referre adhuc gratiam licuit, nominandum duxi, *Matthias Stürzerus*, tractandi simul organi musici haud vulgariter peritus, ut ingenio bonis erudiendo literis, ita omnino, & digitis exercendis, haud invitus, haud segnis haud obtigit infidelis. Intra igitur anni, quo se conveniebam, spatium, animadvertere incipiebam: *Evenire non raro solere, peritum tractandi organi magistrum, sæpe tamen, & à perito item concinente musico, dissonare*; utroque licet officio suo rite fun-

Warum solte demnach ich der Music und ihres Namens mich schämen? deren sich auch so gar Epaminondas, Pythagoras und Socrates, die doch so hochweise und berühmte Leuthe waren/ nicht geschämet haben; angesehen solche Kunst vornemlich allein von den Musicis, wie der Nam Anzeigung thut/ herkommen und entsprossen? Ja vielmehr/ damit so wol gegen dieser als allen andern Freyen Künsten und Wissenschafften/ ich meine Zuneigung und tragende Liebe an tag geben möchte/ habe ich diese musicalische Philosophie, wie nemlich die Orgel (welche also genandt wird/ weil sie das allerfürtrefflichste unter denen musicalischen Instrumenten/ und daher nach Logischer manier zu reden/ als die Edelste Species, den Namen des Generis allein eygenthumlich an sich gezogen) verbessert/ und zu vollkommenem Stand und Wesen gebracht werden könte; offentlich der Welt mitzutheilen mich entschlossen. Welches der wolgewogene Leser/ samt kurtzem Vorbericht/ wie ich darzu kommen/ günstig vernemmen und bedencken wolle.

§. 2.

Dann nach dem ich eine zeitlang in der Vocal-Music mich in Ungarn meinem lieben Vatterland geübet/ habe ich gleichsam von dem rühmlichen Musicrührer der alten Griechen angetrieben/ Lust und Begierde bekommen/ auch auff dem so genandten Instrument und der Orgel/ mein Heil zu versuchen. Da ich dann einen trewfleissigen Præceptorem hatte/ Matthias Sturzerus, dessen Nam und Ehrengedächtnüß ich hier nicht übergehen soll/ einen nicht allein in der Philosophie, sondern auch auff der Orgel trefflich geübten Mann/ welcher so wol zu Erlehrnung guter Künste/ als auff dem Clavier mich eyfferig angewiesen hat.

Bevor aber ein Jahr/ wärender information, verflossen/ begunte ich wahrzunemmen/ daß zwischen einem der Kunst wolerfahrnen Organisten/ und einem guten verständigen Singer/ es dennoch öffters merckliche dissonantien abgebe; unerachtet derselben ein jeder seine Kunst-

téznek alakja látható, fölötte csillag. Az evangélikus család tagjai közül egyesek a 17—18. században különböző vármegyei tisztségeket viseltek, mások tevékeny részt vettek II. Rákóczi Ferenc szabadságharcában.[2]

Bulyowsky Mihály 1640 körül született. Középfokú iskoláit Besztercebányán végezte. Tanára a fentebb említett, Wittenbergben tanult, kiváló Stürzer Mátyás volt, aki Bulyowsky besztercebányai éveiben a rektori és kántori tisztet is betöltötte.[3] Minden bizonnyal ő biztatta tehetséges tanítványát, hogy magasabb tanulmányokra Wittenbergbe menjen. A besztercebányai 1670-es iskolai matrikulában azt olvassuk: *„Michael Bulyowsky Thuroc. Duliens. 24. II. discessit in Germania"(!).*[4] Vagyis Bulyowsky 1670. február 24-én elindult a birodalmi Németországba. Elsőnek a wittenbergi egyetemet kereste fel. Onnan továbbment Württembergbe, ahol Thübingenben tanult tovább. Tanulmányait végül is Strassburg egyetemén fejezte be.[5]

Itt volt a hazatérés ideje. Magyarországon azonban a török felszabadító háború súlyos harcai dúltak. Ugyanakkor a leghevesebben kiéleződött a Lipót királytól szorgalmazott rekatolizáció. Az evangélikus Bulyowsky így elveszítve a hazatérés lehetőségének reményét, elfogadta az öhringeni Hohenlohe Gimnáziumban felkínált tanári állást. Innen hamarosan Stuttgartba ment, Württemberg fővárosába, s az ottani gimnáziumban folytatta tanári működését. Végül Baden tartományban telepedett meg, s Durlachban a gimnázium bölcselet tanári székét kapta meg. Emellett az intézet helyettesigazgatói (prorektori) tisztségét is betöltötte. Itt is halt meg 1711 végén vagy 1712-ben.[6]

Magyar kortársa, Czvittinger Dávid (1676—1743) így jellemzi: „Jámbor hittudós, kitűnő jogász, éles eszű filozófus, tehetséges matematikus, kész költő, páratlan hangszeres muzsikus, aki a magyaron kívül elsőrendű jártassággal bír a héber, görög, latin, német és cseh nyelvben."[7]

Tanulmányunk első felében Bulyowsky Mihály nyomtatásban megjelent azon művével foglalkozunk, amelynek címét fentebb idéztük. A könyv tartalma ismeretlen a magyar zenetudomány előtt. De a külföldi (német) iroda-

[2] Nagy Iván: Magyarország családai czímerekkel és leszármazási táblákkal, Pest II. k. 1858. 260—261. l. — Bulyowsky Ferenc előbb Nógrád vm. helyettes jegyzője, Heves vm. alispánja volt. Kiadta: Acta Comitialia Hungarica Soproniensia anni 1681. — Bulyowsky Dániel, László és Imre vettek részt Rákóczi szabadságharcában, amiért menekülniök kellett Magyarországról. László a szatmári béke után visszatérve a füleki járás szolgabírája lett.

[3] Zoványi Jenő: Magyarországi protestáns egyháztörténeti lexikon, Bp. 3. kiad. 1977. 558. l.

[4] Közli Hudec, Konštantin: Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia, Ružomberok 1941. 43. l.

[5] Czvittinger Dávid: Specimen Hungariae litteratae, virorum eruditione clarorum, natione Hungarorum, Dalmatorum, Croatorum, Slavorum, atque Transilvonorum, vitas, scripta, elogia, et censuras ordine Alphabetico exhibens, Frankfurt Leipzig 1711. 91. skk. l. — Czvittinger Bulyowskyra vonatkozó szövegét szó szerint átveszi és idézi: Horányi Elek: Memoria Hungarorum et Provincialium scriptis editis notorum, Wien 1775. I. k. 369—373. l. — Lásd még Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, darinnen nicht allein die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxis sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schriften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet . . ., — Leipzig 1732. 118—119. l. (NB. Ez az első bio-bibliografikus zenei lexikon!)

[6] Czvittinger, Horányi idézett hely. — Walther i. hely. — Walther helyesbíti Czvittinger adatát, amely szerint Bulyowsky Durlachban igazgató is lett volna. — L. még Szinnyei és a Révai Nagy Lexikon id. helyét.

[7] Horányi i. hely. Ugyanezt közli Walther is i. m. id. hely.

lom sem foglalkozott vele. Ezért szükségesnek érezzük, hogy a magyar zenetörténet szempontjából annyira jelentős írást részletesen ismertessük.[8]

Bulyowsky a címet követő (számozatlan) lapon könyvét a klasszikus D. D. D. (Dat, Donat, Dedicat) rövidítéssel Strassburg praetorának, consulának és városi vezetőségének ajánlja. Az ajánlást további 5 (számozatlan) oldalon latin nyelven részletezi. Majd 4 oldalas verses „Lobspruch", dicsőítő himnusz következik, amelyet az osztrák M. Jo. Ernestus Saur, a durlachi gimnázium filozófia és erkölcstan tanára, udvari orgonista írt Bulyowsky könyvéről.

A könyv tartalma két részre oszlik. A 11 számozatlan oldalra terjedő első rész *„Index, contentorumque libello summarium"*, illetve *„Register und kurtzer Begriff derer Sachen, welche in diesem Büchlein enthalten sind"* címmel valójában a könyv második felének (latin és német nyelvű) kivonatos összefoglalását adja. — A második részben 120 oldalon, 25 §-ra osztva mondja el Bulyowsky az orgona tökéletesítésére vonatkozó elméletét. Ennek megfelelően az „Index"-ben is megtaláljuk a 25 §-ra osztást, és az egyes paragrafusszámok megfelelnek egymásnak. Így amit a második rész egy-egy paragrafusában barokk terjengősséggel olvashatunk, azt az első rész megfelelő száma alatt tömören összefoglalva találjuk. A következőkben Bulyowsky elméletének vázlatos ismertetését adjuk, lehetőleg ragaszkodva az eredeti szöveghez. Mindazonáltal az itt-ott nehezen érthető fogalmazást felbontottuk és szabadabban fordítottuk, ill. átfogalmaztuk. A mű lényegi tartalmából csak néhány, tanulmányunk szempontjából nem jelentős ismeretanyagot hagytunk el. (Így az ókori görögök zeneszeretetére vonatkozó idézeteket, néhány korabeli zeneműre való alkalmazást stb.) Idézőjelet csak a szorosan vett fordításoknál alkalmaztunk.

„Mivel a zene, ill. énekművészet nemes és előkelő dolog, és mint Timogenes állítja, legősibb a hét szabad művészet között — amely állításhoz sok más híres és tudós ember csatlakozik —, és mivel magam is nagyra értékelem a zenét, azért minden igyekezetemmel azon voltam, hogy hálám jeléül megkíséreljem az orgona tökéletesítését."

„Feltűnt ui., hogy az orgonán, annak billentyűzetén, klaviatúráján bizonyos hiányok vannak. Ezt a hiányt könnyű volt észrevenni, mivel a *G* és *H* által közrefogott nagytercben öt ún. »komma« foglaltatik, úgymint a *Gisz, Asz, A, Aisz* és *B* — míg más hasonló nagytercben ötnél kevesebb."

(„Kommá"-n azt a parányi hangközt értjük, amellyel a temperált hangolásnál a tiszta hangközöket szűkíteni vagy bővíteni kell, hogy a 12 hang az oktáv hangközbe kirívó hamisság nélkül beosztható legyen. Bulyowsky ezt a kifejezést itt tágabb értelemben használja és kommának mondja általában az észlelhető legkisebb zenei hangközöket. — 5. §)

A *D* és *Fisz* közötti nagytercben — folytatja Bulyowsky — csak négy komma található: *Disz, Esz E* és *F*. Az *E* és *Gisz* között csak három: *F, Fisz* és *G*. — Az *F* és *A* között ismét négy: *Fisz, G, Gisz* és *Asz*. — A *B* és *D* között újra három komma: *H, C, Cisz*, és így tovább. Szükség van tehát a klaviatúra tökéletesítésére.

[8] Szabolcsi Bence—Tóth Aladár: Zenei Lexikon, Bp. 1965. I. k. 312. l. említi Bulyowskyt és felsorolja művei címét, de találmányát sem itt, sem a hangolás vagy temperálás címszava alatt nem ismerteti. Nevét sem említi a Riemann Musik Lexikon, Mainz I—III. k. 1959—1967.


MICHAELIS BVLIOWSKI
de Dulicz
BREVIS
De
EMENDATIONE
ORGANI
MUSICI
TRACTATIO
Kurtze Vorstellung
von
Verbesserung
des
ORGELWERCKS.
ARGENTORATI
apud JOH. EBERHARDVM ZETZNERVM.
Anno M DC LXXX.

2. Bulyowsky könyvének címlapja

Hogy ebben a munkában helyesen járjunk el, két alapszabályt állítunk fel: 1. „Minden billentyűnek, ill. hangnak joga van, hogy más hanggal zenei hangközt képezzen; 2. az orgonán nem tiszta hangközök nem szerepelhetnek."

Ezen második szabály értelmében tehát az *F, C, G, D, A, E, H, Fisz, Cisz, Gisz, Disz* hangoknak egymással *tiszta* kvintet kell képezniök.[9]

Ha a kvinteket tovább folytatjuk, fölfelé a *Disz* után az *Aisz* következik, lefelé pedig az *F* alatt a *B*. S itt a kvintek sora mindkét irányban megszakad, véget ér. Bulyowsky korában a *B* és *Aisz* nem volt azonos hangmagasság, s így bennük a kvintkör két ága nem tudott találkozni. A *B* tiszta kvintje az *F*, az *Aisz*-nek tiszta kvintje pedig az *E* és *F* közé esik. Ezt *Eisz*-nek mondjuk. Az *Eisz* számára tehát új fekete billentyűt kell a klaviatúrába beiktatni az *E* és *F* fehér billentyűje közé.

A fenti első szabály szerint az *Eisz*-nek is megvan a maga tiszta kvintje, a *Hisz*. Ennek számára is új billentyűt kell a klaviatúrába építeni. A *Hisz* tiszta kvintje a *Fiszisz* vagy egyszerűbben a *Gesz*. (NB. A *Gesz* Bulyowsky korában nem volt azonos a *Fisz*-szel!)

A *Gesz* tiszta kvintje a *Desz*, azé pedig az *Asz*, amelyre az *Esz* következik. Az *Esz*-nek kvintje a *B*, amely az *F*-fel tiszta kvintet képez. Ezzel 19 tiszta kvint után visszatérünk az *F*-hez és itt zárul a kvintkör.

Az így kapott 19 hang és hangköz szemléltetésére Bulyowsky táblázatot állított össze (3. ábra). Ennek alsó, vízszintes sorában találjuk az egyes hangokat, míg a függőleges oszlopokban a reájuk épülő hangközöket. A két szélső oszlopban a hangközök nevét látjuk latinul ill. németül. (Bulyowsky *proxima, remota, remotissima,* ill. *nächster, weiter, weitester* jelzőket használ.)

A táblázat alatt Bulyowsky bemutatja a tökéletesített klaviatúrájának vázlatos rajzát. Az *A*-tól *A*-ig terjedő oktávon belül 19 billentyű van, amelyhez 20.-ként a felső *A* billentyűje járul. Az *E* és *F*, valamint a *H* és *C* között megtaláljuk az *Eisz*, ill. *Hisz* hangnak megfelelő billentyűt. Az egészhangok között két fekete billentyű látható. Közülük a jobb oldalit Bulyowsky rövidebbre rajzolta. A leírása szerint ez igazában a szokásos fekete billentyű belső, távolabb eső fele, amely a billentyű keresztben történő kettévágása *(tört billentyű)* révén függetlenül működik az előbbre eső, Bulyowskynál hosszabbnak rajzolt eredeti fekete billentyűtől. (Így a két „fekete" billentyű nem egymás *mellett* van, hanem egymás *mögött!)*

A rajz, ill. a magyarázat szerint láthatjuk, hogy Bulyowsky tökéletesített klaviatúráján a billentyűknek három sora különböztethető meg: 1. A fehér billentyűk hagyományos sora, 2. A „fekete" billentyűk elülső feléből adódó billentyűsor, 3. A „fekete" billentyűk belső, levágott részéből alakított billentyűk sora. Hogy ez a második sortól könnyebben megkülönböztethető legyen, Bulyowsky azt ajánlja, hogy az orgonaépítők ezt más színnel, legmegfelelőbben fehér csontlemezzel fedjék. Ezt a három billentyűsort Bulyowsky „regiszter"-nek is nevezi.

A könyv a továbbiakban (23. §) részletesen ismerteti a tökéletesített orgona hangolásmódját. Ezt legalkalmasabb az *F*-en kezdeni. Erre épülnek a

[9] Tudnunk kell, hogy Bulyowsky korában az akkor szokásos hangolási rendszer szerint az összes kvinteket kissé szűkítették, hogy megközelítsék az oktávon belüli hangok közepes egyensúlyát. (L. alább.)

következő tiszta kvintek: *C, G, D, A, E, H,* amelyek mindegyike az alsó, fehér billentyűsoron, az első „regiszteren" helyezkedik el.

A *H* tiszta kvintje, a *Fisz* fellép a második regiszterbe, a fekete billentyűk sorába, s ott folytatódnak kvintjei: *Cisz, Gisz, Disz, Aisz, Eisz, Hisz.*

A *Hisz* megint továbblép a harmadik regiszter fehér billentyűsorába mint *Cesz,* s ott folytatja kvintjei sorát: *Gesz, Desz, Asz, Esz* és *B.*

Ezek szerint a tökéletesített klaviatúrán az összes *bé* előjelzésű hangok a fehér csonttal borított harmadik regiszteren szerepelnek, a *keresztes* előjelzésűek a középső, fekete billentyűsoron, míg az előjelzés nélküliek az alsó, fehér billentyűsoron játszhatók. Bulyowsky ezzel az elmés megoldással elérte, hogy 19 billentyűs oktávjában az egyes billentyűk szélessége nem változott, azoknak egymástól való távolsága ugyanaz maradt, mint a „közönséges" klaviatúrán. Ugyanakkor minden kvintje tiszta kvint lett.

Miután találmányát részletesen kifejtette, Bulyowsky buzdítja az orgonaépítőket (25. §), ne hagyják tovább szégyenkezni az orgonistákat amiatt, hogy nem tudják tiszta hangokkal kísérni a tisztán éneklő szólistát. (Vö. a bevezető idézetet!) — Sőt azt tanácsolja, ne csak új orgonáknál alkalmazzák, hanem a templomokban levő orgonákat alakítsák át az új, tökéletesített klaviatúra szerint. Úgy látszik, ő maga is értett az orgonaépítéshez. Szakszerűen megmagyarázza, hogy a régi orgonákon a billentyűzetet kell kicserélni, és új, kiegészítő szélládát készíteni. A régi sípok maradhatnak helyükön, csak a traktúra segítségével a megfelelő billentyűhöz kell kapcsolni azokat.

***

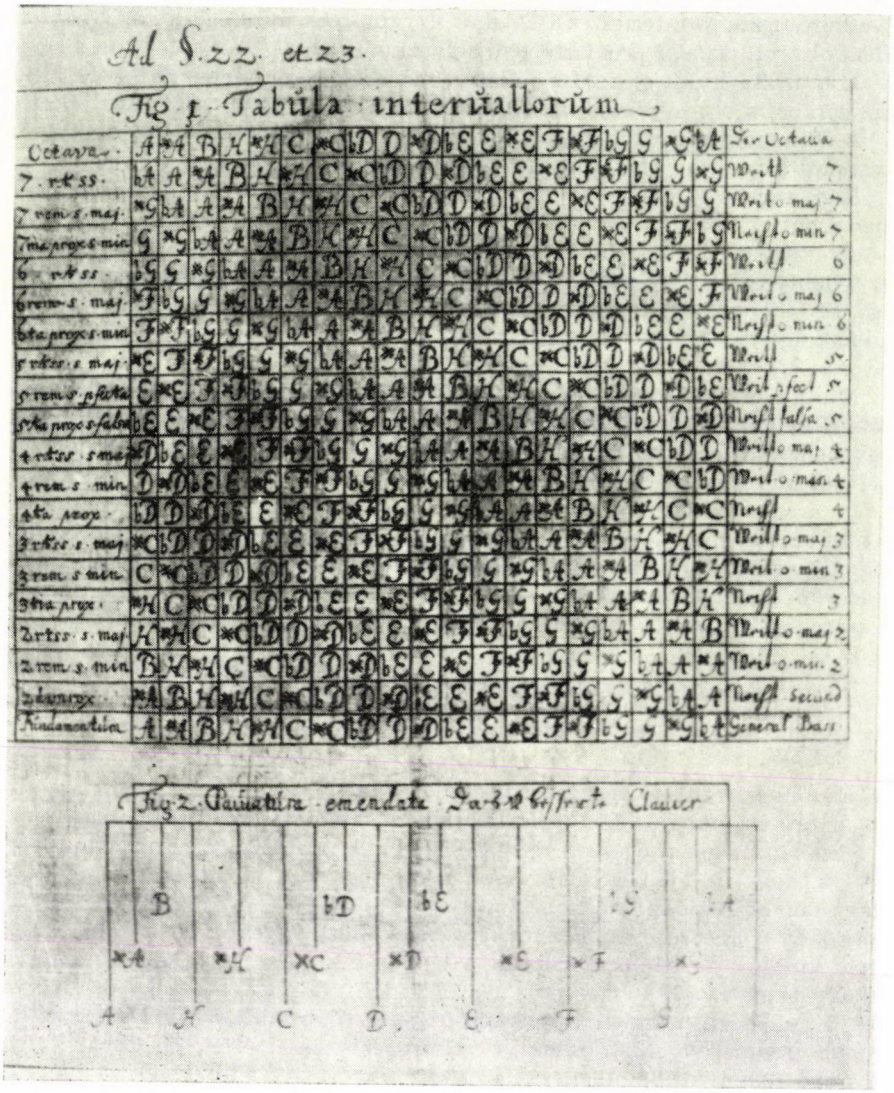
Ezután három évtized következett, mialatt Bulyowsky tovább foglalkozott az orgona hangolásának problémájával. Fokozatosan rájött, hogy kvintjei igazában mégsem egészen tiszták. Egy oktávon belül 19 hang nem elegendő arra, hogy minden kvint egészen tiszta legyen s az egyes hangok helyesen viszonyuljanak egymáshoz.[10]

Ebben a keresésében Bulyowsky nem állott egyedül. A 17—18. században a kutatók egész sorát izgatta a helyes hangolás kérdése. Mindannyian érezték, hogy az oktáv hangköznek 12 billentyűre való osztása megmerevítette a fejlődést. Minden kísérletező 12-nél több billentyűvel dolgozott. A legjobb eredményt az 53 billentyűs oktávbeosztással érték el. Olyan is volt, aki a mai 12 helyett 65 billentyűt szorított bele az oktávkeretbe.[11]

De a 12 billentyűs oktávbeosztás túl korán beidegződött és megmerevedett gyakorlatát a legkiválóbb kísérletezőknek, a legjobb tehetségeknek sem sikerült megváltoztatni, bármennyire is reménykedtek abban. Érdemes ráfigyelni, hogy még olyan lángelméjű muzsikus is, mint Johann Sebastian Bach, a 12 billentyűs oktáv mellett foglalt állást. A *Wohltemperiertes Klavier*

[10] Bulyowsky nem tudta vagy nem vette tekintetbe, hogy a tiszta kvintekben való haladás a végtelenségig folytatható. Az így érintett hangok között soha két megegyező nem lesz, tehát a kvintkör soha be nem zárul. — Vö. Zenei Lexikon III. k. 521. l.

[11] Zenei Lexikon II. k. 334. l. és III. k. 522. l. — A temperálás kérdésének korszerű áttekintését adja Lange, Helmut, K. H.: Ein Beitrag zur musikalischen Temperatur der Musikinstrumente von Mittelalter bis zur Gegenwart (Musikforschung) Kassel 1968. 482—497. l.



3. A hangközök táblázata és a klaviatúra vázlatos rajza

céltudatos megkomponálásával lemondott a tiszta hangközökben való muzsikálás elvéről, és évszázadokra biztosította a temperált hangolású billentyűs hangszerek egyeduralmát.[12]

Bulyowsky első, 1680-ban megjelent könyve után három évtizeddel, 1711-ben lépett újabb találmányával a világ elé. Találmányának lényegét — sajnos csak sommáson — ismertető 12 oldalas könyvecskéje latin és német kiadásban jelent meg. Mi a német kiadást használtuk, amelynek címe:[13] *Fünff-faches, Vollständiges Transponier Clavier, in einigen seinen Tugenden vorgestellt, vermög dessen alle der Musik dienende Stimmen erweckt, jedes Thema auff beliebigen musikalischen Grad, so wohl hinauff, als hinab in ungekränckter Geometrischen Proportion, ohn einigen Anstoss transponiert, die Circulation vollkommenlich geschlossen, alle Mängel und so genannten Wölffe des gemeinen Claviers, welche ihme von seiner Erfindung an angehangen, aus dem Grund gehoben, und die gantze Musik, mit ungemein-grossem Zusatzt erweitert wird. — Michael Bulyowsky de Dulicz, Hochfürstlicher Marggräflicher Baden-Durlachischer Rat, Moral. und Mathes. Prof. auch Organist. — Durlach.*

A hosszú címet Bulyowsky az olvasónak címzett előszóban magyarázza: „Ötsoros *(Fünff-faches)* ez a klaviatúra — mondja —, mivel billentyűzete öt sorban helyezkedik el.[14] — Tökéletes *(Wollständiges)*, mivel a zenében előforduló összes hangokat meg tudja szólaltani. — Transzponáló klaviatúra *(Transponier-Clavier)* pedig azért, mert fölfelé és lefelé haladó irányban rajta bármilyen dallamot tetszés szerint transzponálni lehet az oktávon belüli harminc hang bármelyikére.

A könyvecske a továbbiakban felsorolja a használatban levő, közönséges klaviatúrás hangszerek hátrányait, majd megcsillantja az újabb tökéletesített klaviatúra előnyeit. A hibák között megemlíti a közönséges klaviatúra egyenetlen hangközeit, a használhatatlanságig hamis ún. „farkas-kvint"-et, a kvintkör megtörését, vagyis önmagába visszatérő folyamatosságának hiányát, aminek következtében nem lehet egy témát minden hangnemben lejátszani, nem lehet minden magasságban transzponálni. Az ilyen hangszeren az oktávon kívül minden hangköz teljesen hamis *(gantz und gar falsch)*.

Ezzel szemben Bulyowsky újabb tökéletesített klaviatúráján teljes mértékben érvényesül a „geometriai proportio", vagyis a hangközök a számarányok osztása szerint alakulnak, amit „a világ kezdete óta sem muzsikus, sem matematikus, sőt senki az emberek közül meg nem figyelt, de nem is hitte, hogy ilyen lehetséges." (§ X.)[15] Ez a geometriai osztás nemcsak a hibás, de a hiányzó hangok és hangközök helyes megszólalását is biztosítja. Kiküszöböli a „farkas-kvintet" és lehetővé teszi adott zenei téma bármilyen hangnembe

[12] Bach a „Wohltemperiertes Klavier", vagyis a jól temperált klaviatúra alatt minden bizonnyal a kiegyenlített lebegésű temperálást értette, amely az oktáv hangközt 12 egyenlő részre osztja s így minden hangnemet egyformává (egyformán hamissá) tesz, s így minden hangnemben egyformán lehet játszani. Mindazonáltal bizonyítani ezt nem lehet. — Vö. Riemann Musik Lexikon, Sachteil 943. l.

[13] A könyvecske fénymásolatát (xerox) ugyancsak a Württembergische Landesbibliotheknak köszönjük.

[14] Téves dolog volna itt manuálra gondolni, éppúgy, mint Bulyowsky első találmányánál három manuált feltételezni. Ott részletesen leírtuk, hogyan helyezkedett el a három billentyűsor egy manuálon.

[15] A geometriai proportio részletesebb magyarázatát lásd Riemann Musik Lexikon, Sachteil 752. l.

modulálását. A transzponáló klaviatúra pedig módot ad tetszés szerinti hangnembe való transzponálásra.

Azt is megtudjuk a vázlatos leírásból, hogy Bulyowsky ezen újabb tökéletesített klaviatúráján az oktávterjedelmet 32 hangra osztja, ami 31 hangköznek felel meg. (§ XV.) A 32 hangot öt sor billentyűvel szólaltatja meg. Bár az öt billentyűsor elrendezését nem fejti ki, mégis biztosra vehetjük, hogy annak felépítése megfelel az 1680-as tökéletesített klaviatúra elrendezésének, ha kissé bonyolultabbá is teszi azt. Ezen állításunk alátámasztását látjuk az öt billentyűsor ilyetén megkülönböztetésében (§ XVIII.):

1. Előjelzés nélküli hangok billentyűi,
2. Keresztes előjelzésű hangok billentyűi,
3. Bé-előjelzésű hangok billentyűi,
4. Kétkeresztes előjelzésű billentyűk,
5. Két bé-s előjelzésű billentyűk.

Lényegében ennyi az, amit Bulyowsky újabb találmányából könyvecskéjében elárul. A 32 hangos oktávos klaviatúra hangolásáról csak annyit mond, hogy „egészen könnyű" *(gantz leicht)*, 6-7 éves gyerek is ki tudja azt számítani, de annak megvalósítási módját elhallgatja. (§ XXI.)

„Nincs szándékomban ez alkalommal napvilágra hozni az egész találmányt — írja a könyv előszavában —, sem a transzponáló klaviatúra megszerkesztésének módját leírni, sem a meghangolásának módját nem akarom elárulni, de azt sem, hogyan kell a hangokat és hangközöket kiszámítani... Csupán a közönséges klaviatúra hibáira és hiányaira akarom a figyelmet felhívni, és vele szemben a transzponáló klaviatúra néhány előnyére és sajátosságára rámutatni... A jóindulatú olvasó remélhetőleg emberségesen megbocsátja nekem, hogy találmányom titkát — amelyen csaknem 40 éven át dolgoztam, mégpedig nem minden költség nélkül — mindaddig magamban rejtem, míg nem akad valaki, aki áldozatkészen felfigyel rá. Kéz kezet mos! Én kimondhatatlanul sokat fáradoztam, hogy ezzel az emberiség szolgálatára lehessek. Nem méltánytalan, ha viszont én ennek tekintetbevételét elvárom. Akkor aztán majd nem akarok a találmányból semmit sem visszatartani magamnak, hanem mindent írásban és szóban közkinccsé teszek... Ha akad ilyen bőkezű mecénás, akkor majd megegyezünk vele, tiszteletére és költségére — ahol ő akarja — egy olyan orgona felállításában, amilyet a nap még nem látott, és leírjuk az egész találmány anyagát és azt neki ajánljuk; úgy hogy amíg az orgonán játszani fognak és az édes múzsák virágoznak, mindenkorra fennmarad megrendelőjének és mecénásának halhatatlan dicsősége."

Hogy senki ne mondhassa, hogy ez a találmány csak „szemfényvesztés, képzelődés, álom vagy idétlen fantázia," (§ XXIX.) Bulyowsky elmondja, hogy egy ilyen mű már készen van kezei között. Kezelése egészes ügyes, és kényelmes rajta a játék. „Én vagyok ennek feltalálója — írja — immár nem gyerek — jóllehet már gyermekkorom óta észrevettem a közönséges klaviatúra hiányosságait —, több mint 40 éve játszom a közönséges klaviatúrán. Ezalatt sokoldalról és hosszú időn keresztül éretten megfontoltam minden dolgot vele kapcsolatban, mindent a legszorgalmasabban és csodálatos fáradha-

tatlan szorgalommal átelmélkedtem; az orgonisták közé számítok, és ma is ezt a szép munkakört töltöm be más, ugyancsak szép és megtisztelő hivatalaim mellett, amelyek közt a matematika tanárságának dicsősége is övez. Úgy, hogy ezen találmányomnak sem igaz voltában, sem megvalósíthatóságában kételkedni nem lehet." (§ XXIX.)

Czvittinger azt írja, hogy Bulyowsky egy tökéletesített hangszerét bemutatta I. Lipót császárnak és királynak. Lipót, aki tudvalevőleg jó muzsikus és zeneszerző volt,[16] nemcsak kegyeibe fogadta, hanem bőven elhalmozta adományaival, és úgy bocsátotta el kegyesen.[17]

Lipót császár nem lehetett az a mecénás, akire Bulyowsky várt, mert ő 1705-ben meghalt. Hogy az 1711. november 1-én keltezett könyvecske lelkes szavainak volt-e foganatja, s akadt-e Bulyowskynak hasonló lelkes támogatója, nem tudjuk, de nem valószínű. A nagy tudású professzor, orgonista és tanácsos még ez évben vagy a következőben meghalt. Találmányának részleteit — jelen tudásunk szerint — magával vitte a sírba.

***

Ha Bulyowsky munkásságát helyesen akarjuk értékelni, tudnunk kell, hogy az ő korában az orgonákat az ún. középhangos (meantone) temperálás szerint hangolták. Ebben a nagytercek tiszták, a kistercek és kvintek szűkek. A *Gisz-Esz* alkotta kvint annyira hamis, hogy harmóniákban nem használható. („Farkas-kvint".) Itt a kvintkör megszakad, nem járható körül.

A tiszta hangközökre annyira igényes Bulyowsky érthető módon idegenkedett ettől a temperált hangolástól. Ez már Besztercebányán problémát okozott neki. Az orgona tökéletesítésére irányuló törekvéseiben éppen a középhangos temperálás hiányosságai ellen küzdött. Ilyenek: Az egyenetlen hangközök, a megszakított kvintkör, az ebből fakadó nehézség, ti. a modulálás és transzponálás korlátozása.

Ugyanakkor nem fogadta el Bulyowsky az akkortájt kísérletezés alatt álló kiegyenlített lebegésű hangolást sem, amelyben lényegében minden hangnem egyenletesen hamis. Ő mindenképpen a tiszta hangolás mellett tört lándzsát.

Ezt viszont csak a billentyűk számának növelésével lehetett megközelítően elérni. Ezért első könyvében 19-re emelte azok számát. De amikor látta, hogy ez sem tudja biztosítani elegendőképp a tiszta hangközöket, akkor második találmánya keretében 31 billentyűig ment el. (Illetve ha a záró oktávot is hozzávesszük, akkor 20 és 32 billentyűs oktávot alkalmazott.) — Sajnálatos, hogy ez utóbbinak hangolási módját nem árulta el. Pedig lelkesen bizakodó, öntudatos nyilatkozata szerint ez valami egészen újszerű megoldás volt, „amilyet a nap még nem látott". Annyit mindenképpen biztosra állíthatunk, hogy a 31 billentyűs oktávbeosztással épített orgonáján tisztább hangközök és hangzatok szólaltak meg, mint a Bachtól is elfogadott, ill. ma is alkalma-

[16] Musikgeschichte Österreichs (Hrsg. R. Flotzinger u. G. Gruber) Graz—Wien—Köln I. k. 1977. 328. l.
[17] Horányi i. m. 372. l.

zott kiegyenlített lebegéssel temperált orgonákon. Ugyanakkor a nem kiegyenlített lebegés miatt az egyes hangnemeknek megmaradt bizonyos sajátos hangulatuk.

Így Bulyowsky munkássága akkor is jelentős és eredményei akkor is figyelemreméltók, ha találmányát halála miatt nem tudta szélesebb körben ismertté tenni és elfogadtatni. Számunkra, magyarok számára pedig egészen különös fontosságú Bulyowsky életpályája, mert tudomásunk szerint ő az egyetlen hazánkfia, aki a hangolás kérdésében 300 évvel ezelőtt európai szinten újat alkotott. Ez részben visszamutat arra is, milyen szinten folyt a zeneoktatás a besztercebányai iskolában, ahol a reform csírái már megfogamzottak Bulyowsky lelkében.

Bulyowsky nevének nem szabad hiányozni a magyar zenetörténeti könyvekből, sem a zenei lexikonokból. Róla meg kell emlékezni a zeneoktatásban, a hangszeres zenészek, orgonisták képzése keretében. Megtisztelő feladata lehetne valamely zenetörténeti intézetnek, hangszertörténeti múzeumnak vagy más zenei kulturális intézménynek, hogy Bulyowsky első könyve megjelenésének 300 éves évfordulójára (1980) elkészítse Bulyowsky tökéletesített klaviatúrájának egyregiszteres (pl. Fulvola 4') pozitív-orgona modelljét, hogy azon gyakorlatilag tanulmányozható legyen a tökéletesített orgona hangolása, s az abból adódó sajátos hangzás.

PAPP GÉZA:

A VERBUNKOSKIADVÁNYOK KRONOLÓGIÁJÁHOZ

Major Ervin emlékének

Ismeretes, hogy XVIII—XIX. századi reprezentatív tánczenénk, a verbunkos csak az 1780-as években jutott el odáig, hogy egyes darabjai tanult muzsikusok megfogalmazásában (s bizonyos stiláris átalakulással) nyomtatásban is napfényre kerülhettek. Ezt megelőzően — több mint fél évszázadon keresztül — sokszor még az írásbeliséget is nélkülöző, s ezért az utókor szemében rejtettnek tűnő, orális gyakorlatot feltételezhetünk.[1] A mindmáig ismert kiadványok nagy része Bécsben, sajnálatosan a nyomtatás évének feltüntetése nélkül jelent meg. A hiány oka nyilván a kiadói taktikában keresendő: bármikor újdonságként lehetett piacra dobni a műveket. Bizonyára nem kell hangsúlyoznom, mennyire fontos tudnunk a zeneművek keletkezésének, illetve megjelenésének az idejét, akár egyes szerzők műveiről, akár pedig — mint a verbunkos zene esetében oly gyakran — anonim kiadványokról van szó. Enélkül a kéziratos gyűjtemények datálása is nagy nehézségekbe ütközik, s a stílus fejlődését is lehetetlen nyomon követni.

Az alábbiakban kísérletet teszek az 1823-ig kiadott, hangszeres verbunkost tartalmazó nyomtatványok megjelenési idejének megállapítására. Ez az időhatár önkényes, de indokolja az a tény, hogy ekkor indult meg a verbunkos zene tudatos gyűjtése és kiadása: gondolok itt Ruzitska Ignác, Mohaupt Ágoston és Mátray Gábor vállalkozásaira.[2] Eddig az időpontig is számos szerző — főleg sorozatokban kibocsátott — magyar táncairól van tudomásunk, nagy részüknek kottája is fennmaradt. De vannak kiadványok, amelyek a szerző(k) nevét nem tüntetik föl, még a közreadóét sem. Ilyen esetben joggal gondolhatunk a cigányzenekarok által régóta kultivált verbunkosokra (lásd például a galántai táncokat), amelyeknek szerzője már feledésbe merült.

Nem állíthatom, hogy járatlan úton kellett haladnom. A verbunkosokra vonatkozó irodalomban, főleg Major Ervin, Szabolcsi Bence és Bónis Ferenc tanulmányaiban, számos helyen találkozunk e nyomtatványok kiadási idejére vonatkozó adatokkal; ezeket természetesen felhasználtam, szükség esetén pontosítottam, arra törekedve, hogy az alábbiakban lehetőleg minden eddigi információ együtt legyen, akár csak utalás formájában. Különösen hasznosak voltak számomra Alexander Weinmann kutatásának adalékai, amelyeket a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok két kötetében külön is közreadott.[3] Mindezek azonban még mindig nem elégségesek ahhoz, hogy akár egyes szerzők oeuvrejét, akár pedig az egész verbunkos irodalmat illetően folyamatos időrendbe állíthassuk a műveket. Nagyon is itt van már az ideje, hogy a magyar zenetörténeti kutatás világosságot

[1] Vö. Papp Géza: A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben. MZ 1976. 227—47.

[2] (Ruzitska Ignác:) Magyar Nóták [...] Veszprém Vármegyéből, 1—15 fogás (1823—32); (Mohaupt Ágoston:) Nemzeti Magyar Tántzok, 1—5. füzet (1823—24?); (Róthkrepf Gábor:) Pannónia I—III. (1825—27), Flóra [I—II] (1829), Hunnia [I—IV.] (1829—30), Pesti Tárogató (I—III.) (1834—36).

[3] Alexander Weinmann: Magyar muzsika a bécsi zeneműpiacon. MZT, Bp. 1969. 131—77.; Magyar muzsika a bécsi zeneműpiacon (1770—1850), Kiegészítő közlemény. MZT, Bp. 1973. 13—28.

derítsen erre a területre, de a verbunkos zene problematikájának egészére is. Ehhez szeretnék az alábbiakkal hozzájárulni.

Valamit a módszerről. A kiadók rendszerint feltüntették a kiadvány számát a mű címlapján, s az egyes kottás lapok alján is. Ez a *lemezszám* többé-kevésbé tájékoztatást nyújt a kiadás évének körülbelüli meghatározásához, feltéve, hogy elegendő biztos adat, vagyis pontosan datálható kiadvány áll rendelkezésünkre.[4] Az érdekeltek a korabeli lapokban is hirdették a megjelenés előtt álló, illetve a már kiadott műveket. A *hirdetések* és előfizetési felhívások ugyancsak igen fontos adalékot jelentenek a kiadás idejének megállapításánál. Kivételesen előfordul, hogy a nyomtatványnak nincs lemezszáma, esetleg a kiadó is ismeretlen, s hirdetésről sem tudunk. Ilyenkor más támpontot kell keresni a pontosításhoz, például életrajzi adatokat, korabeli egyéb információkat. Az *életrajzi adatok* egyébként sem hanyagolhatók el ismert szerzők esetén, vagy azokat az illusztris személyeket illetően, akiknek esetleg az ajánlás szól.

*

A *hangszeres verbunkos* irodalmában a máig ismert legkorábbi nyomtatvány Bengráf József (1745. v. 46—1791.) pesti regens chori Ballet Hongrois-ja, melyet három, csembalóra írt divertimentójának függelékeként adott közre. A Bécsben megjelent kottát a Wiener Zeitung 1784. XII. 25-i száma (No 103) hirdette először, de szerepel a pesti Weingand és Köpf könyvkereskedők 1784. évi árjegyzékében is.[5] Bengráf másik ide tartozó műve, a XII. Magyar Tántzok szintén a kiadási év nélkül jelent meg Bécsben, először az Artariánál, majd 1802—1807 között Giovanni Cappi kiadónál. Az előbbiről a Wiener Zeitung 1790. V. 1-i száma (No 35) adott hírt.[6] Az később is előfordult, hogy ugyanazt a művet egy másik kiadó (pl. az utód) is forgalomba bocsátotta az eredeti nyomóformák (lemezek) felhasználásával. Ilyenkor a lemezszám rendszerint változatlan maradt, s a címlap szövege is csak a kiadó megjelölésében tért el. Jelen esetben azonban a cím kisebb stiláris eltérést mutat fel a két kiadásban.

Ferdinand Kauer (1751—1831) bécsi zeneszerzőnek három nyomtatásban megjelent táncfüzetéről tudunk. Az egyiket (XII. Hongroises — négy kézre) a Wiener Zeitung 1791. VI. 22-i számában (No 50) hirdette a kiadó (Musikalisches Magazin, Wien) de Ludwig Maischnál később is — talán 1810-ben — megjelent.[7] Az azonos című Op. 20. *(a)* kiadási évét is csak a Wiener Zeitung-beli hirdetés (1797. X. 14.—No 82)[8] a lapján tudjuk valószínűsíteni. Major Ervin ismerte ennek a sorozatnak német címlapú, s már 1792-ben hirdetett kiadását: 12 Neue Ungarische Tänze für das Forte-Piano von Herrn Ferd. Kauer (Wien bey Jos. Eder auf dem Graben) *(b)*, s bár a kezében levő példány címlapján nem nyomtatva, hanem piros ceruzával állt: Op. 20., biztosra vehetjük, hogy valóban ugyanarról a műről van szó.[9] Ugyancsak Major említi, hogy 1792-ben hirdették „Ferenc császár koronázása alkalmából szerzett 12 új magyar táncát" *(c)* is; ezt két hegedűre és bőgőre komponálta.[10] Erről Weinmann nem tud, s magam sem ismerem. Ezeknek az 1792-ben hirdetett kiadványoknak a dolgában nehezíti a tisztánlátást, hogy az Op. 20-

[4] Vö. Otto Erich Deutsch: Musikverlagsnummern. Berlin 1961.
[5] Weinmann: Beiträge 2/7., 103. és MZT (1973) 27. Isoz Kálmán: Buda és Pest zenei művelődése (1686—1873) I. köt. (18-ik század). Bp. 1926. 85.
[6] Weinmann: Beiträge 2/2., 27. és MZT (1969) 134. J. Cappi kiadóvállalata 1802. I. 30-án kezdte meg önálló működését; Bengráf műve az 1807 szeptemberében lezárt kottajegyzékben — Neuster Katalog — már szerepel. Ld. Weinmann: Beiträge 2/11., VI. és 14.
[7] Weinmann: MZT (1969) 164.; Beiträge 2/14., 20. és MZT (1969) 155.
[8] Weinmann: Beiträge 2/14., 94. és MZT (1969) 164.
[9] Major Ervin: Magyar elemek a XVIII—XIX. századi európai zenében. MMK 9.
[10] Uo. 9.

szal teljesen azonosak az uralkodó feleségének, Mária Teréziának koronázására készült magyar táncok is *(d)*; kéziratuk kétféle változatban — zongorára és vonóstrióra — maradt fenn.[11] Mivel I. Ferencet 1792. VI. 6-án, a királynét pedig három nappal később koronázták meg Budán,[12] nem valószínű, hogy e nagy események alkalmából Kauer két külön táncsorozatot írt. Így a fent említett négy dokumentum tartalma megegyező: a *b)* 1792-ben (német nyelvű címlappal), az *a)* 1797-ben (francia nyelvű címlappal) jelent meg, a *c)* és *d)* — kétféle letétben — csak kéziratos formában terjedhetett. Az ismert harmadik táncsorozat Mária Ludovikának (Ferenc király harmadik feleségének) pozsonyi koronázására készült, tehát 1808-ban jelent meg.[13] Kauernak még az alábbi művét hirdette a Wiener Zeitung: 12 Ungarische Tänze mit 2 Violin und Bass nach Bengrafs Idee;[14] ez Bengráf említett művének átirata lehet. Bizonyára kéziratban forgott közkézen.[15]

Körülbelül ez idő tájt, amikor Kauer magyar táncai megjelentek, működhetett Bécsben a lengyel Stanislaus Waskiewicz d'Ossowski.[16] Két hegedűre és bőgőre írt hat magyar táncát — Major értesülése szerint — már 1790 végén hirdette a sajtó, zongorára készült sorozatát pedig 1804-ben.[17] Tény, hogy VI Danses Hongroises pour le Fortepiano ou Clavecin c. műve fennmaradt; ezt a Wiener Zeitung 1791. XII. 3-i számában (No 97) hirdették, vonóstrióra készült változatát pedig valamivel előbb (Wiener Zeitung 1791. XI. 23.—No 94)[18]. (Ez persze nem rontja Major adatának hitelét!) Mindkét kiadványt egy év múlva átvette a Musikalisches Magazin.[19] Feltehető, hogy az 1804-ben hirdetett mű azonos az ismert sorozattal.[20]

„Közepes, de termékeny" bécsi zeneszerző volt Karl Kreith (?—1807) fuvolaművész.[21] Verbunkos stílusban két fuvolára írt hat magyar tánca ismeretes. A kotta lemezszáma: 89; O. E. Deutsch kimutatása szerint a Joseph Eder által kiadott, 46—128 közötti lemezszámú művek 1799-ben jelentek meg.[22] Weinmann-nál viszont ez áll: „Datum: 1800. 4." (Az Allgemeine Musikalische Zeitung III, Intelligenz-Blatt X. alapján.)[23] Meg kell jegyeznem, hogy Weinmann a Magyar Zenetörténeti Tanulmányokban (1969) közölt bibliográfiájában, de korábbi publikációjában is tévesen adja meg a lemezszámot; e nyilvánvaló sajtóhiba következtében a 82-es lemezszám kétszer szerepel a kiadványjegyzékben. Ezt kiigazítva Kreith kompozíciója a Wiener Zeitungban 1800. X. 15-én hirdetett egyéb művek társaságában állhat.

Különösen sajnálhatjuk, hogy Kossovits József egyetlen kinyomtatott táncsorozata szintén a kiadás évének feltüntetése nélkül jelent meg. A lemezszám hiánya és a címlap-

[11] A címlapok betűhív szövege:
(Zur Ungarischen Krönung.) / XII Neue Ungarische Tänze. / für das forte, piano. / gewiedmet / Ihro Königlichen Majestet Maria Theresia / von / Ferdinand Kauer. — Österreichische Nationalbibliothek S. M. 13003
(Zur Ungarischen Krönung.) / XII Neüe Ungaris[c]he Tänze / für zwey Violin und Bass. / gewiedmet. / Ihro Königlichen Majestet Maria Theresia / von / Ferdinand Kauer. — Uo. S. M. 11351 (Vö. Weinmann: MZT[1969]170.)

[12] A koronázásról részletes beszámolót közöl a bécsi Magyar Hírmondó június 19-i keltezéssel (1972. évf., 881—92. l.).

[13] Mátray is tudott róla, s megadta pontos címét. Ld. A' Magyar Muzsika története, Tudományos Gyűjtemény 1829., III. köt. 82. Weinmann nyilvántartásában a szerző ismeretlen („Anonymus"), ld. MZT (1969) 167.

[14] Wiener Zeitung 1791. II. 9. (No 12), 332. l.

[15] Vö. Major, i. m. 9.; Weinmann: MZT (1969) 170.

[16] Vö. Fétis: Biographie universelle[...] 6. k., 384—85., Eitner:[...] Quellen-Lexikon[...] 7. k., 253., Słownik muzyków polskich II., Warszawa[1962]100.

[17] Major, i. m. 9.

[18] Weinmann: Beiträge 2/8., 141. és MZT (1969) 172. Ld. még: Wiener Zeitung 1797. II. 9. (No 12), 332. l. és 1792. II. 8. (No 11), 346 l.

[19] Hirdetése: Wiener Zeitung 1792. XII. 19. (No 101); ld. Weinmann: MZT (1969) 173.

[20] Ossowskinak egy másik művét is hirdette a kiadó (Wiener Zeitung 1791. XII. 31., No 105): 12 Deutsche nach ungarischem Geschmack (kétféle változatban, zongorára és vonóstrióra); Weinmann: MZT (1969) 172. A „magyar ízlés" kifejezést illetően megint csak feltevésre szorítkozhatunk: vajon nem olyan ¾-es ütemű táncokról van-e szó, amelyek a verbunkosok stílusában fogantak? Vö. Major, i. m. 9.

[21] Ld. Fétis 5. k., 103., Eitner 5. k., 437.

[22] O. E. Deutsch, i. m. 12.

[23] Weinmann: Beiträge 2/12., 10. és MZT (1969) 152.

nak ez a fogalmazása: „Gravées a Vienne chez Artaria et Comp." arra enged következtetni, hogy magánkiadásról van szó, vagyis, hogy a bécsi kiadó megrendelésre csak az előállítást vállalta, a terjesztést nem. (Talán azért is hiányzik ez a kotta Weinmann jegyzékéből.) Szabolcsi Bence szerint 1798 körül adhatták ki.[24] Keletkezési idejére utaló egyetlen biztos adatunk a mai napig is a sorozatnak csupán az utolsó darabjára vonatkozik. Ennek dallamára írta Csokonai A reményhez című költeményét 1796-ban vagy 1797-ben (a következő évben átdolgozta); ebben a formában — énekszólammal — nyomtatásban is megjelent 1803-ban. Azt gondolhatnánk tehát, hogy a táncsorozat legkésőbb 1796-ban ban került kiadásra, ha nem tudnánk egyrészt azt — Kazinczy ismert levele nyomán —, hogy a darab 1794-ben keletkezett,[25] másrészt, hogy Csokonai műveinek későbbi kiadója, Márton József a költő kérésére csak 1803 januárjában küldte meg neki a „12 Magyart".[26] Így a füzetnek legkésőbb 1802 decemberében kellett megjelennie. Szűkebb körben persze kéziratos formában is közkézen forghatott,[27] maga az említett táncdarab azonban elsősorban orálisan terjedhetett el és így vált népszerűvé; ilyen módon ismerhette meg Csokonai is. Érdekes egyébként, hogy a költő csupán 1804 februárjában érdeklődött Kazinczynál Kossovits személye és lakhelye felől.[28]

Hasonlóképpen megoldatlan a pozsonyi Franz Tost (1754 v. 55—1829) magyar táncainak kérdése. Douze Nouvelles Danses Hongroises címen három füzetet állított össze. Megjelenésüket (illetve keletkezésüket) — minden indokolás nélkül — 1795 és 1808 közé teszi az ide vonatkozó irodalom.[29] Közülük csak a Mária Ludovika koronázásának emlékére megjelentetett füzet kiadási éve (1808) bizonyos. A legkorábbi sorozatot, melyet verebi Végh Ignácnak (1763—1820) ajánlott, második műveként jelezte „Pozsony városának első muzsikusa".[30] Tost zeneszerzői tevékenységéről 1791 óta van tudomásunk, 1792-ben pedig egy kétfelvonásos operája — Die Werbung auf dem Jahrmarkt — került előadásra;[31] ennek zenéje nem maradt fenn. Hihetőleg első, nyomtatásban megjelent művét (12 deutsche Tänze) a Wiener Zeitung 1793. I. 19-i száma (No 6 — Anhang) hirdette.[32] Hogy ezek közül melyiket tekintette Tost „Oeuvre 1ére-"-nek, nem tudjuk. Első magyar táncfüzete tehát akár 1792-ben is megjelenhetett. Ha ismeretes volna a kiadó, talán pontosabban is meg lehetne határozni az évszámot. Az említett 1808. évi füzetet — természetesen a címlap szövegének módosításával — a Bureau d'Industrie Pesten újból ki-

[24] Szabolcsi Bence: A XIX. század magyar romantikus zenéje (1951), MZÉ II. 273.

[25] Kazinczy Ferenc 1810. március 28-án kelt, zabolai Kis Sámuelhez címzett levelében Kossovits e táncdarabjának keletkezési körülményeiről ezt írta: ,,[...] a' Földiekkel játszó Musicája Zemplény Vgyében készült. Kosovics József udvari Musicusa volt 1794-ben Szulyovszki Menyhértnek 's barátja. Midőn ez Dec. 14dikén Rákóczon, a' maga házánál, elfogattatott, 's velem Budára vitetett, Kosovics a' Szulyovszki szerencsétlenségére készítette azt a' Musicai Compositiót." A levelet először Molnár Gábor közölte, ItK 1918. 421—3., az idézet a 423. lapon. Ld. még Kazinczy Ferenc levelezése, XXII. köt., Bp. 1927. 250. A fenti sorokat idézi Harsányi István, ItK 1927. 119., majd Major Ervin, Zenei Lexikon (1930) I. 573.; újabban Csetri Lajos: Egy Csokonai-vers keletkezéstörténetéhez (A reményhez), Acta Historiae Litterarum Hungaricarum XIII. (Szeged, 1973) 22.

[26] Vargha Balázs: Csokonai-emlékek. Bp. 1960. 129., Szilágyi Ferenc: Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Költemények 1., Bp. 1975. 250.

[27] Meg kell jegyeznem, hogy a táncoknak az MTA Könyvtárában őrzött kéziratában (Ms. 10.072/4b — régi jelzete: RUI 4° 343.), melyről nem lehet biztosan tudni, autográfnak tekinthető-e, a nyomtatott kiadás utolsó darabja az első helyen áll. A nyomtatványnak még egy kéziratos másolata is ismeretes: OSzK Zt. Ms. mus. 1497. A táncdarabok keletkezési idejét determinálhatja az is, hogy a 11. számú tánc gróf Sztáray Mihály nevével szerepel az OSzK Zt. Ms. mus. 2187. sz. kéziratában (Magyar Gondolat — A kéziratra Petneki Anna hívta fel a figyelmemet). Hacsak nem akarjuk valamelyik szerzőt plágiummal gyanúsítani, azt kell feltennünk, hogy Sztáray csak a hangszerelést (Violino I—II., Basso e Violon) végezte el, s Kossovits neve a (többszöri) másolás során maradt le a kottáról. Az 1798-ban elhunyt Sztáray még kéziratban ismerhette a művet. A táncdarab egyébként Csermák neve alatt is megjelent. Vö. Bónis Ferenc: Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből. ZtT I. (1953) 700. Fr. Raiger saját átiratában — de a szerző megnevezése nélkül — közölte (Hat magyar tánczok, 6. sz.).

[28] Kazinczy Ferenc levelezése III. 164. és 170. l., továbbá uo. XXII. 480. l., 5448. jegyzet.

[29] Major Ervin: Tost Ferenc. ZSz 1929/1., 76—77., Prahács Margit: Magyar témák a külföldi zenében. Bp. 1943. 56. és Zenei Lexikon 3. k., 532.

[30] Ld. a kotta címlapját („Premier Musicien de la Ville de Presbourg").

[31] Major, i. m. ZSz 1929/1., 76.

[32] Ld. Major Ervin feljegyzését a hagyatékában levő betűrendes cédulaanyagban (MTA Zenetudományi Intézet, könyvtár).

adta (lemezszám: 719); Deutsch kimutatása szerint a 710 és 729 közötti lemezszámú műveket 1812-ben nyomtatták.[33] A Zichy János grófnak (1777—1830) ajánlott füzetet az 1818-tól 1824-ig Cappi et Diabelli cégjelzéssel működő bécsi kiadó elég későn, a Wiener Zeitung 1824. II. 26-i számában (No 46) hirdette.[34] A Pressburger Zeitung már az előző évben hírt adott róla: az 1823. IV. 17-i számban (Intelligenzblatt) felsorolt Tost-művek között van „12 Ungarische mit Coda für detto" [Anfänger].[35] Mivel egyedül a szóban forgó harmadik sorozat végződik kódával, vele kell azonosítanunk ezt a füzetet, s megjelenési idejét 1818 és 1823 közé tennünk, amíg újabb, helyesbítő adatok nem kerülnek elő.

A galántai cigányok játéka alapján készített zongorakivonatok (28 táncdarab) két részben jelentek meg Bécsben. Az első füzetet (1—14. sz.) a Wiener Zeitung 1803. IV. 9-i száma (No 29), a másodikat (15—28. sz.) az 1803. X. 26-i száma (No 86) hirdette.[36] 1822 után a Sauer & Leidesdorf újra kiadta.[37] A második füzetnek az Országos Széchényi Könyvtárbeli példánya idegen címlappal maradt fenn, melyet Róthkrepf (Mátray) Gábor egykori könyvtárőr kézírással így helyesbített: „Fortsetzung der Ungarischen Nationaltänzen von Zigeunern aus Galantha." A szerző nevét áthúzva ezt írta: Mascovitz.[38] Vajon Mátray ismert egy harmadik füzetet is? Mindenesetre belemagyarázható az alábbi, elég nehézkesen megfogalmazott sorokba: „*c)* National Ung. Tänze f.d. P.F. 3tes Heft. Ez folytatása a' már ismert »Ausgesuchte Ung. Nat. Tänze [«] is, mellyet ekkor Sauer hirdetett nem valamelly új munka, hanem ugyan az említett *c)* Gyűjtemény."[39]

Hasonló jellegű, zongorára feldolgozott táncokat — részben az előbbi gyűjteményből átvett darabokat — tartalmaznak az Originelle ungarische Nationaltänze füzetei. Négy sorozat (22+22+24+25 táncdarab) kétkezeseket, egy újabban megismert ötödik sorozat (12 táncdarab) négykezeseket tartalmaz. Az első két füzet megjelenési ideje a lemezszámok (281, ill. 521) alapján egyaránt 1806 és 1809 közé tehető.[40] A másodikat azonban a Vereinigte Ofner und Pester Zeitung 1808. I. 10-i száma (No 3) hirdette, tehát már 1807 végén megjelenhetett,[41] az első füzet pedig nyilvánvalóan ezt megelőzően, tehát vagy ugyanabban az évben, vagy már 1806-ban. Ezt a két füzetet követte 1808-ban a négykezes sorozat.[42] A harmadik és negyedik füzet lemezszámai: 1743, 1744 (egyszerre hagyhatták el a nyomdát); megjelenésük, Deutsch kimutatása alapján, 1810-re vagy 1811-re tehető.[43]

Az 1803 és 1811 közötti évekből még egy olyan táncsorozat ismeretes, amelynek szerzőjét a címlap nem tünteti föl. Ez az Ungarische Tänze Nouvelle Collection d'Hongrois [. . .] Composées par les Meilleurs Auteurs No 1. Kétféle változatban adták ki — és hirdették a Wiener Zeitung 1808. II. 24-i számában (No 16)[44] —, zongorára és vonós-

[33] O. E. Deutsch, i. m. 10.
[34] Weinmann: MZT (1969) 139.
[35] M. J. Terrayová: Poznámky k Bratislavskému pôsobeniu a tvorbe Františka Tosta. Musicologica Slovaca I. (1969) 132.
[36] Weinmann: Beiträge 2/15., 30—31. és MZT (1969) 166. Ld. még Major Ervin: A galantai cigányok. Fejezetek a magyar zene történetéből (Szerk. Bónis Ferenc). Bp. 1967. 241., 24. jegyzet.
[37] Ezzel a cégjelzéssel a Wiener Zeitung 1822. XII. 9-i számában találkozunk először. Ld. Weinmann: Beiträge 2/15., 11.
[38] Vö. Major Ervin: Népdal és verbunkos. ZtT I. (1953) 233. A zongoraletétek készítőjének nevét Mátray a Tudományos Gyűjteményben is megemlítette: „Mascovitz 14 verbunkossa megjelent kétszer e' tzímek alatt." (Tud. Gyűjt. 1829., III. k. 82.)
[39] Tud. Gyűjt. 1830. IV. k. 45.
[40] Vö. O. E. Deutsch, i. m. 24.
[41] Ld. Major, i. m. ZtT I. (1953) 233.
[42] Weinmann: MZT (1969) 142.
[43] I. m. 24. Ld. Major, i. m. ZtT I. (1953) 231. A négy füzetet 5 fl. 45 kr-ért ismét hirdeti a Pressburger Zeitung 1817. IV. 29-i száma (No 33, 400. l.). Érdekesebb azonban, hogy Nikolaus Meidinger könyvkereskedő a lapnak korábbi, 1816. I. 9-i számában (No. 2., 23. l.) ugyanezen a címen 13 füzetben 100 táncdarabot kínál 4 fl. 3 kr-ért. (Vö. Major feljegyzéseivel; ld. a 32. jegyzetet.) Ennek a tipográfiailag nyilvánvalóan eltérő sorozatnak, ill. az egyes füzeteknek lelőhelye egyelőre ismeretlen.
[44] Weinmann: Beiträge 2/2., 94. és MZT (1969) 134.; ld. még Major, i. m. ZtT I. (1953) 234.

trióra. Ez utóbbi verzió hozzáférhető, s ennek alapján meg tudtam állapítani, hogy mindegyik darabja már korábban megjelent a „galántai táncok" között, az Originelle Ungarische Nationaltänze 2. füzetében, illetve Ossowski sorozatában.

Most visszatérek az ismert szerzőjű művekre. 1806-ban jelent meg J. N. Hummel (1778—1837) hét magyar tánca (Balli ongaresi) zongorára, Eszterházy Leopoldina hercegnőnek ajánlva. (A zeneszerző ez idő tájt, mint hangversenymester, a kismartoni zenekar helyettes karnagya volt.) A Vereinigte Ofner und Pester Zeitung 1806. X. 19-i (No 83 — Industrie-Comptoir, Pest), a Wiener Zeitung 1806. X. 29-i (No 87) száma hirdette.[45] A füzetet 1811-ben (vagy azután) a meglevő lemezek felhasználásával újra kiadta J. Riedel, a Bureau des arts et d'Industrie jogutódja ettől az évtől kezdve.[46]

Joseph Mesmer magyar táncait gróf Balassa Ferencnek (1736—1807) ajánlotta. A kottafüzeten nemcsak az évszám nincs feltüntetve, de a kiadás helye, a kiadó neve s a lemezszám is hiányzik.[47] A zeneszerzőről sem tudunk semmit,[48] így csak a mecénás két életrajzi adatára támaszkodhatunk. A szerző a dedikációban a grófot mint az egykori illír kancellária vezetőjét (kancellárját) említi. Ezt az udvari hivatalt azonban I. Ferenc röviddel trónra lépése után megszüntette (1792).[49] Balassa ugyanekkor visszavonult a közélettől s „mint magánember Bécsben, utóbb Pozsonyban és jószágán élt. Meghalt 1807. aug. 28-án Kékkő várában [...]".[50] A táncsorozatnak tehát 1792 és 1807 között kellett megjelennie. Mátray — a Jahrbuch der Tonkunst közlésére hivatkozva — írja, hogy Balassa „nagy pártfogója lévén a' hangászatnak, Bétsben lakta közben a' múlt [XVIII.] század utólsó tizedében télen által hetenkint tetemes költségeibe került nagy muzsikákat tartott házában."[51] Felmerülhet a kérdés: vajon nem ezekben az időkben keletkezett a sorozat?

F[ülei] Kis János evangélikus lelkész — az Útmutatás a klavírozásra c. zongoraiskola (Bécs, 1814) szerzője — magyar táncokat is jelentetett meg Bécsben. A Drey ungarische National Tänze für das Klavier Weinmann szerint 1808-ban került ki a nyomdából.[52] Ha Deutsch adatait vesszük figyelembe, a 913-as lemezszámú mű kiadási éve kb. 1810.[53] Eredetileg talán egy nagyobb gyűjteményben jelent meg, vagy legalábbis ilyen célra készültek a nyomólemezek. Az első tánc fölött ugyanis ez áll: XX [?] Magyar Tántz. Továbbá: a második kottás lap paginája 33, a harmadiké 34; a negyediké azonban — s ez a különös — még elmosódott formájában sem azonosítható a 35 paginával (inkább 91-nek olvasható!).

Seyfried Antal Verbungos Tánzát az Artaria hozta ki. Nagyon valószínű, hogy ezt hirdette a Vereinigte Ofner und Pester Zeitung 1808. II. 18-i számában (No 14) Johann Samuel Liedemann pesti könyv- és kottakereskedő.[54]

J. B. Vanhal (1739—1813) holland származású cseh zeneszerző és hegedűművész zongorára írt magyar táncaiból két füzetre való ismeretes. A Johann Traeg által kiadott

[45] Weinmann: StMw 22, 239. és MZT (1969) 136.
[46] O. E. Deutsch, i. m. 10.
[47] Vö. Weinmann: Beiträge 2/13., 101.
[48] Joseph Messmer [!] osztrák iskolareformer volt, Mária Terézia gyermekeinek tanítója. Ismernie kellett Balassa grófot mint a királynőnek és utódainak belső titkos tanácsosát. De hogy azonos-e a táncok szerzőjével, arra vonatkozóan semmi adatunk nincs. Vö. Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 17. köt., Wien 1867, 453. és Österreich Lexikon. Wien und München 1966. (II. köt.) 757.
[49] Dr. Benda Kálmán szíves közlése. Vö. Kállay István—Pataki Lajosné: A Balassa család levéltára (Repertorium) Magyar Országos Levéltár. Levéltári leltárak 55. Bp. 1972. (kézirat) 62—63. l.
[50] Szinnyei József: Magyar írók élete és munkái I. (Bp. 1891) 392—93. hasáb.
[51] Második Toldalék a' Magyarországi Muzsika történetéhez. Tud. Gyűjt. 1832. VII. k. 16.
[52] MZT (1969) 142.
[53] O. E. Deutsch, i. m. 24.
[54] I. h., 167. l.: „Ungarische von Bihari, Csermak, Galanther Zigeunern, Kauer, Pohl und Seyfried." Seyfried Antalnak még egy művéről tudunk (Six Polonoises [...] Se vend a Pest chez Jean Sam: Liedemann Marchand), amely valamikor — Major Ervin feljegyzése szerint — a Nemzeti Zenede könyvtárában volt meg (jelzete: 1495).

hat tánc lemezszáma: 404; ez arra mutat, hogy 1809-ben jelenhetett meg.[55] A lemezeket később J. Cappi is felhasználta, de a kiadványnak új számot (2330) adott; ez 1819 és 1821 közötti lehet.[56] A másik sorozat négy kézre készült; J. Cappi lemezszámából (1463) arra lehet következtetni, hogy 1809 és 1812 között adták ki.[57] Weinmann jegyzékében ez a kiadvány más címen szerepel: 6 ländlerische Tänze Pfte 4-hdg.[58]

A „virtuóz triász" tagjainak verbunkosai 1804-től kezdve jelentek meg nyomtatásban, Pesten és Bécsben. (Az első Csermák: Magyar nemzeti táncok, ill. Romances Hongraises.) Bihari műveiből az Artaria adott ki előbb kettőt (lsz.: 1847), majd tizenötöt (lsz.: 2110), D. Sprenger pedig hetet (lsz.: 324). A kiadás évei a lemezszám alapján: 1807, 1811, ill. 1810. Az elsőt 1808-ban hirdette Liedemann a Vereinigte Ofner und Pester Zeitungban,[59] a másik kettőt a Wiener Zeitung 1810. VI. 30-i (No 52) és 1811. I. 26-i (No 8) számaiban hirdették.[60] Az Ungarische Werbungs Tänze Lavotta- és Csermák-műveket tartalmaz; D. Sprengernél jelent meg, s a Wiener Zeitung 1810-ben Bihari hét táncával együtt hirdette először.[61] Lavottának hat táncát (triókkal és „figurákkal") J. Gelinek abbé, cseh zeneszerző dolgozta fel zongorára. Ez az Artariánál jelent meg, hihetőleg 1814 végén.[62]

A tízes évek elején kiadott művek közül még kettővel kell foglalkoznom, Joseph Drechsler (1782—1852) osztrák és Franz Krommer (František Kramář, 1760—1831) cseh zeneszerző füzeteivel. Mindketten Magyarországon is működtek. Az előbbi Hat magyar tántza minden bizonnyal 1812-es kiadású: a 2226 lemezszámú kotta az Artaria-kiadványok sorában közvetlenül az 1812. IV. 22-én a Wiener Zeitungban hirdetett művek előtt áll.[63] Krommer táncait a következő évben hirdeti a bécsi lap (1813. II. 13., No. 19.),[64] s rá hivatkozik 1814. XI. 23-án a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung nevezetes cikke Erdély zenéjéről.[65]

Bihari, Csermák és Lavotta verbunkosainak szorgalmas gyűjtői és közreadói közé tartozott az 1820-as években Mohaupt Ágoston pesti zenetanár. A Nemzeti Magyar Tántzok összeállítását megelőzően önállóan megjelent magyarjait két nyomtatott füzet tartalmazza. Feltehető, hogy a kettő közül a hegedűre és zongorára komponált hat tánc a korábbi. J. Riedl 1817-ben adhatta ki; erre abból lehet következtetni, hogy az eggyel alacsonyabb lemezszámú művet a Wiener Zeitung 1817. V. 19-i száma (No 114) hirdette.[66] Mindenképpen 1822 előtt kellett megjelennie, hiszen Riedl — 1814-től a bécsi Industrie-Comptoir tulajdonosa — 1822-ben, illetőleg 1821 végén eladta üzletét Lichtlnek,[67] akinek kiadásában később több magyar táncfüzet látott napvilágot. A zongorára írt sorozat megjelenését 1819-re tehetjük. A Wiener Zeitungnak ugyan csak az 1824. évi

[55] A 396-os lemezszámú kottát a Wiener Zeitunk 1808. XI. 30-án hirdette, a 411-eset 1809. XI. 1-én; ld. Weinmann: Beiträge 2/16., 52. A MZT (1969) 166. nem határozza meg a kiadás évét!

[56] Vö. Weinmann: Beiträge 2/11., 79.

[57] O. E. Deutsch, i. m. 11.

[58] Beiträge 2/11., 67.

[59] Ld. az 54. jegyzetet.

[60] Weinmann: Beiträge 2/2., 89., 100.; 2/14., 19. és MZT (1969) 134. és 155.; vö. O. E. Deutsch, i. m. 7. A Sieben Ungarische Tänze-t a Wiener Zeitung 1811. VII. 4-i számában már a Maisch kiadó hirdette. A volt Nemzeti Zenede példánya — melyet Major is használt — 1829 után az Artariánál jelent meg. Ld. Major Ervin: Bihari János. Magyar Zenei Dolgozatok 2., Bp. 1928. 10.

[61] Weinmann: Beiträge 2/14., 19. és MZT (1969) 155. Major a Wiener Zeitung VII. 4-i hirdetését említi (Zenei Lexikon [1931] II. 18.).

[62] Weinmann: Beiträge 2/2., 110. és MZT (1969) 135. Hirdetésre nem hivatkozik; a lemezszámot tekintve az Artaria kiadványai sorában a Wiener Zeitung 1814. XII. 8-i és 1815. I. 27-i számában hirdetett művek között foglal helyet.

[63] Weinmann: Beiträge 2/2., 105. és MZT (1969) 135. Vö. Major, i. m. MMK 11.

[64] Weinmann: MZT (1969) 143.

[65] Major Ervin: Erdély zenéjének ismertetése 1814-ből. Muzsika 1929/3., 51.

[66] Weinmann: StMw 22., 248. Weinmann egyébként ezt a művet nem ismeri; a 776-os lemezszámhoz a „nicht eruiert" megjegyzést fűzi.

[67] Ld. Isoz Kálmán: Zeneműkereskedelem és kiadás a régi Pest-Budán. MZSz I. (1941) 132. Vö. még Weinmann: StMw 22., 218.

hirdetéséről tudunk (I. 21. — No 16),[68] de a kiadónak (Mechetti) mind a 706-os, mind pedig a 720-as lemezszámú kottája 1819-ben került meghirdetésre a lap hasábjain. Az 1824-es kiadás változatlan utánnyomás lehetett; ennek példányát nem ismerem.

Friedrich Raiger bécsi zeneszerző magyar táncai — Major megállapítása szerint — csak átiratok.[69] A hat táncból álló sorozatot a Wiener Zeitung 1821. V. 24-i száma [No 120) hirdette először.[70]

Valószínűleg 1822-ben jelent meg Bécsben Winkhler Károly Angyal (1786—1845) pesti zongoraművész és zeneszerző Ráday Erzsébet grófnőnek ajánlott Trois Hongroises c. füzete (Op 16); a lemezszám (1157) alapján ugyanis a Mechetti kiadónak 1822-ben hirdetett kottái közé lehet besorolni.[71]

Létezett még néhány olyan verbunkoskiadvány, amelyről csak hirdetésből van tudomásunk, példányaik eddig még nem kerültek elő. Időrendben a legkorábbi Bálvánszky Sámuel iglói muzsikus 12 magyar tánca (trióval); előfizetési felhívását a Pressburger Zeitung 1795. évi 26., 27. és 28. számában (III. 31., IV. 3. és 4.) tette közzé a szerző.[72] Ha abban az évben nem is, a következőben mindenképpen megjelenhetett, a Wiener Zeitung hirdetéséből (1796. V. 14. — No 39) következtetve.[73] Az előbbi lap úgy ígérte, hogy hegedűre és zongorára fog megjelenni, az utóbbi szerint (francia nyelvű címlappal) csak zongorára készült. Ferdinand Püringer zongorára írt hat magyar tánca 1801-ben jelent meg; hirdetése a Wiener Zeitung 1801. IX. 5-i (No 71) számában.[74] 1807-ben jelenhetett meg Anton Diabelli 12 ungarische Nationaltänze c. füzete (Op 16) gitárra és hegedűre (vagy fuvolára).[75] A kiadás évére abból lehet következtetni, hogy a Chemische Druckerey lemezszáma (513) az Originelle Ungarische Nationaltänze 1. és 2. füzetének lemezszámai között helyezkedik el. A Wiener Zeitung 1807. V. 16-i száma (No 39) Carl [?] Pohl hét magyar táncát hirdette a Kunst- und Industrie-Comptoir kiadásában, mely zongoramű kapható volt Pesten is („Wien am hohen Markte Nr. 582. und Pesth in der Vacznergasse im Schorndorferschen Hause").[76] Ismeretlen szerzőnek zongorára írt verbunkosa jelent meg 1810-ben, ugyancsak a Chemische Druckerey kiadásában.[77] Mátray alighanem ennek későbbi kiadását (Ungarischer Werbungs Tanz für das P. F., Haslinger) említi nevezetes cikkében.[78] Philipp Schindlöcker (1753—1827), a kiváló bécsi gordonkaművész szintén zongorára komponálta magyar táncait; a füzet Bécsben az Artariánál jelent meg, a lemezszámból (2051) ítélve 1810-ben.[79]

A fentiekben számba vett művek mind önálló kiadványok. Magyar táncokat azonban közöltek még a korabeli folyóiratok, évkönyvek, zongoraiskolák, más népek táncait is tartalmazó kottafüzetek vagy pedagógiai célra készült sorozatok stb. Így találunk még egy-egy magyaros tételt A. Wranitzky, Fr. Starke, A. Heberle keltezetlen műveiben. Anton Wranitzky (1761—1820) morva származású bécsi zeneszerző a császárvárosban tartott nemesi lovasjátékokra alkalmi szórakoztató zenét szerzett: indulókat, német, len-

[68] Vö. Weinmann: Beiträge 2/10., 32. és MZT (1969) 156.

[69] Major, i. m. MMK 11. Raiger életrajzi adatait nem ismerjük. Bécsben élhetett, mivel kompozíciói ott jelentek meg a XVIII. század végétől kezdve. Vö. Fétis 7. k., 161. és Eitner 8. k., 115.

[70] Weinmann: Beiträge 2/11., 83. és MZT (1969) 137.

[71] Weinmann: Beiträge 2/10., 27. és MZT (1969) 156.

[72] Vö. Major feljegyzéseivel (ld. a 32. jegyzetet).

[73] Weinmann: Koželuch 15. és MZT (1969) 164.

[74] Weinmann: Beiträge 2/9., 40. és MZT (1969) 161. Major *Joseph* Püringernek *1802*-ben hirdetett táncfüzetéről ír, melyet a szerző Andrássy Jozefin grófnőnek ajánlott. Ld. MMK 11.

[75] Weinmann: MZT (1969) 142. időközben előkerült egy példánya az Österreichische Nationalbibliothek zenegyűjteményéből.

[76] Pohl neve ismét felbukkan a Vereinigte Ofner und Pester Zeitung már említett 1808. II. 18-i számában (No. 14.) A hirdetésre Major feljegyzése hívta fel a figyelmemet.

[77] Weinmann: MZT (1969) 143.

[78] Tud. Gyűjt. 1829. III. k., 81.

[79] Weinmann: Beiträge 2/2., 98. és MZT (1969) 134.

gyel és magyar táncokat. Ezek a szerző zongoraátiratában — a bécsi Kunst- und Industrie-Comptoirnál — nyomtatásban is megjelentek. A kotta csonka példányát a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárából ismerem.[80] Sajnos, a címlap is hiányzik, de a lemezszám (193) alapján azonosítani tudtam. A címét Weinmann adja meg (Musique exécutée a l'occasion du Caroussel tenu par la Noblesse [...] arr. p. l. Pfte, par l'Auteur même [...]), egyúttal jelzi, hogy a művet a Wiener Zeitung 1803. III. 26-i (No 25) számában hirdették először.[81] A keszthelyi Helikon Könyvtár őrzi a mű (eredeti?) zenekari letétjének kéziratos szólamait: Musique du grand Carousl / Harmonie / pour / 2 Hautbois / 2 Clarinettes / 2 Cors et / 2 Basson / par Ant: Wranitzky[82] — így a nyomtatott füzet szerzője és a magyar vonatkozású részek is (No VI., XI. és XVI. Nation Hongraise — a kéziratban a 7., 10. és 14. sz.) azonosíthatók voltak. Az utolsó magyar tánc fölött ez áll: alla Ungarese; a három közül valóban csak ennek van verbunkos jellege. — Friedrich Starke (1774—1835), Bécsben letelepedett szász muzsikus,[83] akit Mátray „Pozsoni hangművész"-ként emleget,[84] szintén hátrahagyott két magyar táncot (Hongrois) a XII Musik-Stücke c. füzetben. Thadé Weigl (Wien) kiadói lemezszáma: 838, ami arra mutat, hogy a zongoradarabok 1806-ban jelentek meg.[85] — Bónis Ferenc közölte már Anton Heberle „Ungarisch" c. kis darabját, melyet a XIX. század elején igen népszerű magyar egyenes fuvolára, a csákányra komponált.[86] Ez a 6 leichte Stücke első füzetében (No 6) került kinyomtatásra (Chemische Druckerey, Wien — lsz.: 618.). Az első három füzetet a Vereinigte Ofner und Pester Zeitung 1807. VIII. 13-i száma (No 65, 832. l.) hirdette,[87] noha a lemezszám alapján 1808-ra kellene tennünk a megjelenés évét. A füzet kéziratos másolatában (Pièces faciles pour le Csakan ou flûte douce[88]) darabunk sorszáma más: No 5 Hongraise. — A G. Cappi-féle Musikalisches Wochenblattban megjelent műveknek (J. Weigel, J. Gelinek és egy ismeretlen szerző kompozícióinak) kiadási ideje utólag is egyértelműen megállapítható az évfolyam és az évnegyed megjelöléséből.[89] Nem így J. Kinsky Das ländliche Fest im Wäldchen bei Kis-Bér c. verbunkostáncjátékáé. A balett bemutatója 1815. XI. 29-én volt Bécsben, de zongoraletét kiadását csak az 1816. II. 7-i színlap hirdette. A Wiener Zeitung 1817. III. 12-i számában (No 59) közzétett hirdetés szerint részletei megjelentek a Potpourri für das Pianoforte c. gyűjtemény 24—25. füzetében is.[90]

*

E megfontolások után talán megkísérelhetem az 1784-től kezdve 40 év alatt nyomtatásban megjelent verbunkos táncdaraboknak időrendbe való állítását. Természetesen azzal a kockázattal, hogy a további kutatások esetleg több adatot helyesbíteni fognak, s a mindeddig lappangó kották felfedezése következtében e jegyzék kiegészítésre szorul majd — remélem, rövid időn belül.*

[80] Ms. 10. 076/16. A kottára és a benne található táncokra Petneki Jenő volt szíves figyelmemet felhívni.
[81] Weinmann: StMw 22., 227. Az Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (Wien) állítólagos példányához nem jutottam hozzá.
[82] Jelzete: 1182.
[83] Ld. Fétis 8. k., 113—14., Eitner 9. k., 256.
[84] Tud. Gyűjt. 1832. VII. k., 37.
[85] O. E. Deutsch, i. m. 29. kimutatása szerint a 793 és 911 lemezszámú kották kiadási éve 1806.
[86] Bónis Ferenc: A keszthelyi Helikon-könyvtár magyar vonatkozású zenei anyagáról. UZSz 1951/2., 26.
[87] Ld. Major Ervin feljegyzéseit.
[88] MTA Kvt. Ms. 10.077/8.
[89] Weinmann: Beiträge 2/11., 32. és 39., MZT (1969) 138.
[90] Weinmann: Beiträge 2/6., 92. és MZT (1969) 153-54; ld. még uo. 172.
* Itt mondok köszönetet a Fejér Megyei Múzeumok Igazgatóságának (Székesfehérvár) és a keszthelyi Helikon-könyvtár Igazgatóságának segítségükért. Különösen hálás vagyok az OSzK Zeneműtára vezetőjének, dr. Kecskeméti Istvánnak, hogy a könyvtár részére bécsi közgyűjteményekből meghozatta több, nálunk ismeretlen verbunkoskiadvány mikrofilmjét.

ItK	Irodalomtörténeti Közlemények
MMK	A magyar muzsika könyve. Bp. 1936.
MTA	Magyar Tudományos Akadémia
MZ	Magyar Zene
MZSz	Magyar Zenei Szemle
MZT	Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Szerk. Bónis Ferenc
OSzK	Országos Széchényi Könyvtár
ÚZSz	Új Zenei Szemle
ZSz	Zenei Szemle
ZtT	Zenetudományi Tanulmányok. Szerk. Bartha Dénes és Szabolcsi Bence

Alexander Weinmann zeneműkiadói adalékai:

Beiträge 2/2	Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp., Wien 1952. Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 2
2/6	Verzeichnis der Musikalien aus dem k. k. Hoftheater-Musik-Verlag, Wien é.n. [1962], Beiträge ..., Reihe 2, Folge 6
2/7	Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella, Wien 1962. Beiträge..., Reihe 2, Folge 7
2/8	Der Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister, Wien 1964. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 8
2/9	Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo (mit und ohne Co.), Wien 1964. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 9
2/10	Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti qdm. Carlo, Wien 1966. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 10
2/11	Verlagsverzeichnis Giovanni Cappi bis A. O. Witzendorf, Wien 1967. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 11
2/12	Verzeichnis der musikalien des Verlages Joseph Eder—J. Bermann, Wien 1968. Beitrage..., Reihe 2, Folge 12
2/13	Wiener Musikverlag „am Rande". Ein lückenfüllender Beitrag zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Wien 1970. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 13
2/14	Verzeichnis der Musikalien des Verlages (Johann Ludwig) Maisch — (Johann Daniel) Sprenger — (Mathias) Artaria, Wien 1970. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 14
2/15	Verlagsverzeichnis Ignaz Sauer (Kunstverlag zu den Sieben Schwestern), Sauer und Leidesdorf und Anton Berka und Comp., Wien 1972. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 15
2/16	Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn), 2. Aufl, Wien 1973. Beiträge ..., Reihe 2, Folge 16
Koželuch	Verzeichnis der Verlagswerke des musikalischen Magazins in Wien, 1784-1802 „Leopold Koželuch", Wien 1950
StMw 22	Vollständiges Verlagsverzeichnis der Musikalien des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien. Studien zur Musikwissenschaft Bd. 22., Wien 1955



A Wiener Stadtbibliothek M 3828/C jelzetű példányának címlapja

FÜGGELÉK

A HANGSZERES VERBUNKOS NYOMTATOTT EMLÉKEI I. 1784--1823

(Bibliográfiai kísérlet)

1.
(Bengráf József:) Ballet Hongrois
In: TROIS / DIVERTISSEMENS / pour le Clavecin Seul / avec un Ballet Hongrois / Composés / PAR Mr IOSEPH BENGRAF / Recueil Premier. / Se Vend a Pest chez Weingand et / Koepf Libraires. / À Vienne [1784] chez Christoph Torricella / Marchand D'estampes et Editeur de Mu / sique. — 14. l.

2[r] — Wien, AGM VII 3445. RISM A/I, B 1943

2.
XII. Magyar Tántzok / Klávicembalomra Valók / Componálta / Bengraf Josef — XII. Danses Hongroises / pour le Clavecin ou Piano-Forte / Composées / par Joseph Bengraf / a Vienne [1790] chez Artaria Comp. — Lemezszám: 308

Címlevél+5 l., haránt 2[r] — OSzK Zt Mus. pr. 6696 /koll. 5./

b)
XII. Magyar Tántzok / Klávikordiumra Valók / Készitette / Bengraf Jó'sef — XII. Danses Hongroises / pour le Clavecin ou Piano-Forte / Composées / par Joseph Bengraf / à Vienne [1802—7] chéz Jean Cappi. — Lemezszám: 308

Címlevél + 5 l., haránt 2[r] — Helikon 1063. Vö. RISM A/I, B 1944

3.
MAGYAR TÁNTZOK KLÁVIKORDIOMRA VALÓK
In: Hadi és más nevezetes történetek. Bécs 1790 (I. félév), Második szakasz (128. lev.). Melléklet [Két magyar tánc]

4.
MAGYAR TÁNTZOK
In: Hadi és más nevezetes történetek. Bécs 1791 (I. félév), Negyedik szakasz (184. lev.). Melléklet [Két magyar tánc]

5.
VI / Danses / Hongroises / pour le / Fortepiano, ou Clavecin. / Composés par / St. Ossovskÿ / a Vienne [1791] / chez Hoffmeister.

4 l., haránt 2[r] — Helikon 1122

6. *a)*
XII. / HONGROISES / A Quatre Mains / Pour / Le Clavecin ou Piano Forte / Composeés [!] / Par / MR FERDINAND KAUER. / Publié et se vend a Vienne [1791] au Magazin / de Musique dans l'Unterbreuner- / Strasse N[ro] 1152. — Lemezszám: —

Címlevél + 8 l., haránt 2[r] — Helikon 1083 [a], MTA Ms. 10.080/8a (hiányos)

b)
XII. / HONGROISES / [...] / M[R] FERDINAND KAUER. / à Vienne [1810] chez Louis Maisch — Lemezszám: 333

Címlevél + 8 l., haránt 2r — Helikon 1083 [b]

7. *a)*
[12 Neue Ungarische Tänze für das Forte-Piano von Herrn Ferd. Kauer (Wien [1792] bey Jos. Eder auf dem Graben)]
b)
12 / Hongroises / Pour le Clavecin ou Piano Forte / Composeés [!] / par / Mr Ferd: Kauer. / Oeuv: XX. / A Vienne [1797] chéz Kozeluch. — Lemezszám: 251

5 l., haránt 2r — Helikon 2128, MTA Ms. 10.080/8b

8.
Douze / Nouvelles Danses Hongroises / Pour le Piano Forte / Composeés et Dedieés [!] / A MONSIEUR IGNACE NOBLE DE VÉGH / Seigneur de Vereb etc: etc: / par / FRANÇOIS TOST / Premier Musicien de la Ville de Presbourg / Oeuvre 2me (H. n. [1795?])

7 l., haránt 2^{r} — Székesfehérvár, István Király Múzeum 1234

9. *a)*
(Bálvánszky Sámuel: 12 Ungarische Tänze nebst Trios für das Klavier oder Pianoforte mit Begleitung einer Violine [Wien, 1795?])
b)
(Bálvánszky Sámuel: 12 Hongroises et Trios... (zongorára) Musikalisches Magazin [Wien, 1796])

10. *a)*
IV. [=VI] Original / Ungarische Taenze / für II Flöten / a / Flauto I.^{mo} / Flauto II.^{do} / von / Carl Kreith. / Wien [1800] / bei Jos: Eder am Graben — Lemezszám: 89

5 l., 2^{r} — Helikon 631 Ld. RISM A/I, K 1979

b)
(Sechs Original Ungarische Tänze für zwei Flöten... op. 59. — Braunschweig, Musikalisches Magazin auf der Höhe, No. 440.)

RISM A/I, K 1971

11.
Ungarische Nationaltänze. [Négy magyar tánc]
In: Allgemeine Musikalische Zeitung. Zweiter Jahrgang. N^{r} 35, Leipzig (1800. V. 28.) Melléklet (N° IV. Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung) az Ueber die Nationaltänze der Ungarn c. cikkhez [Klein Henrik].

12.
XII Danses Hongroises / Pour le Clavecin ou Piano-Forte / Composées et Dedies [!] / a Madame Claire de Szirmaÿ / née de Pottornÿaÿ / par / Joseph Koschovitz / Gravées a Vienne [1800 k.] chez Artaria et Comp.

10 l., haránt 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 3269 és 15452

13.
(Püringer, Ferdinand: 6 ungarische Tänze... (zongorára) Tranquillo Mollo & Comp. [Wien, 1801]) — Lemezszám: 180

14.
Magyar Grave
Magyar
In: A' / KÓTÁBÓL VALÓ / KLAVIROZÁS / MESTERSÉGE, / MELLYET KÉSZÍTETT / AZ / ABBAN GYÖNYÖRKÖDŐK' / KEDVÉÉRT, / GÁTI ISTVÁN. / BUDÁN, / A' KIRÁLYI UNIVERSITÁSNAK BETŰIVEL. / 1802. — 103. és 106—7. l.

15.
(Wranitzky, Antoine:) Alla Ungarese (N° XVI. Nation Hongraise)
In: (Musique exécutée a l'occasion du Caroussel tenu par la Noblesse [...] arr. p. 1. Pfte par l'Auteur même. Kunst- und Industrie Comptoir in Wien [1803]) — 15. l. Lemezszám: 193

MTA Ms. 10.076/16 (hiányos)

16. *a)*
Ausgesuchte / Ungarische Nationaltaenze / im / Clavierauszug / von verschiedenen / Ziegeunern aus Galantha / [1]ter Satz / Wien [1803] aus Sauer's K. K. priv. Kunsthandlung. — Lemezszám: S.S. 99

7 l. [1—14. sz.], haránt 2r — Helikon 806 *[a]*

Ausgesuchte / Ungarische Nationaltaenze [...] [2]ter Satz [...] — Lemezszám: S.S. 111

7 l. [15—28. sz], haránt 2r — Helikon 806 *[b]*

b)
[...] N° [1] Vienne [1822 u.] / Sauer & Leidesdorf Kärntnerstrasse N° 941. — Lemezszám: S.S. 99

7 l., [1—14. sz.], haránt 2r — OSzK Zt Mus. pr. 16054 *[a]*

(A második füzet idegen címlappal) — Lemezszám: S.S. 111

7 l. [15—28. sz.], haránt 2r — OSzK Zt Mus. pr. 16054 *[b]*

17. *a)*
MAGYAR / Nemzeti Tánczok / két hegedűre / és / Bassusra / készítette / CSERMÁK ANTAL / Pesten 1804.

7 l., haránt 2r — OSzK Zt Mus. pr. 6696 (koll. 6.), Helikon 2602

b)
([...] Pesten 1806 Kis Istvánnál)

18.
ROMANCES HONGRAISES / pour le / Piano-Forte / avec un Violon / Composées / par / Antoine G. Csermák / a Pest 1804.

7+3 l., haránt 2r — OSzK Zt Mus. pr. 6696/b (koll. 7.); csak zongoraszólam: OSzK Zt Mus. pr. 15342, BB kvt. M 1167 és 1220

19.
12 Magyar Nóta / Két Hegedűhez, és Kobozhoz Alkalmaztatva / Készítette, / és / Felséges Királyi 's Austriai Fő-Hertzeg / JÓZSEFNEK / Magyar Ország Nádor-Ispányjának / Ajánlotta / Berner Ádám / Ügyész / Po'sonban 1805.

7+2+2 l., 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 7283 (koll.)

20.
(Starke, Friderich:) HONGROJS, FÜR MADAME DE BACH. /N° XI./ — HONGROJS, FÜR MADAME DE BACH AUF DEN DRATH. /N° XII./

In: XII MUSIK-STÜCKE / aufgeführt / bey den Vorstellungen des k. auch k. k. Kunstbereiters de Bach / für das Piano-Forte eingerichtet, und / dem Fräulein Francisca von Imel / gewidmet von / FRIDERICH STARKE. / Wien [1806] / Im Verlage des Kapellmeisters Thade Weigl am Graben N° 1212. — 7. l. — Lemezszám: 838

MTA Ms. 10.081/9

21. *a)*
BALLI ONGARESI / per Pianoforte / composti e dedicati / A. S. A. S. la Principessa / Leopoldina di Liechtenstein / nata Principessa d'Esterhazy, / da / G^{ni} N. Hummel di Vienna. / Maestro di Concerto di S. A. il Sig^{re} P^{pe} reg^{te} d'Esterhazy &&& / Op. 23. / Contor delle arti e d'industria à Vienna. [1806] — Lemezszám: 527

5 l., haránt 2^{r} — Helikon 800

b)
[...] In Vienna [1811—] presso J. Riedl edit. priv. — Lemezszám: 527

5 l., haránt 2^{r} — Helikon 2137

22.
Douze Hongraises / pour le / Forte Piano / Composées et dedieés [!] / Á SON EXCELLENCE MONSIEUR LE COMTE / FRANÇOIS BALASSA DE BALASSA GYARMÁTH / Seigneur d'Eberhardt, Bisztrice au Vagh, Lietava, et / Blauenstein & Commandeur du roiale Ordre St: Etienne, Chambelan, Conseillér Intimeactuel de Sa / Mãité L'Empereur et Roi Apostl. et Chanceliér aulique de la ci-devant Chancellerie aul. Illyrienne / par / JOSEPH MESMER. [1792—1807]

5 l., haránt 2^{r} — Wien, Stadtbibliothek M 3828/C

23.
[22] Originelle / UNGARISCHE NATIONALTÄNZE / für das Clavier. / Vorbericht. [...] / 1tes Heft / WIEN [1806—7] / Im Verlage der Kais: König: priv: chemischen Druckerey am Graben N° 612 — Lemezszám: 281

11 l., haránt 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 16052/I., Z 46140/1.; Helikon 807

24.
(Pohl, C[arl]: VII Ungarische Tänze für's Pianoforte. Kunst- und Industrie-Comptoir, Wien am hohen Markte Nr. 582. und Pesth in der Vacznergasse im Schorndorferschen Hause [1807])

25.
2 Ungarische Tänze / oder Werbung / Fürs FORTE-PIANO / von / Herrn Biháxy [!] / Wien [1807] bey Artaria und Comp: — Lemezszám: 1847
3 l., haránt 2^{r} — BB kvt. M 1010

26.
(Weigel, J[oseph]:) AIR de Danse Hungroise [!]
In: BALLET MUSIK / aus dem Ballet: DIE HULDIGUNG, / VON J. WEIGEL. / Wien bey Johann Cappi. Musikalisches Wochenblatt [...] Zweyter Jahrgang 1ter Quartal N° 4 [1807. X. 24.], 32, l. — Lemezszám: 1308
ZF 18473/I

27.
12 / Ungarische / National Tänze / für eine / Violine oder Flöte / und / Guitarre / von / ANTON DIABELLI / Wien. [1807] / Im Verlage der k: k: priv: chemischer Dru- / ckerey auf dem Graben in der / Paternostergasse — Lemezszám: 513
3+3 l., 2^{r} — ÖNB M.S. 50159

28.
22 / Originelle / Ungarische Nationaltänze / für das Clavier / [2.] Heft. / Wien [1807] / Im Verlage der k: k: priv: chemischen Druckerey auf dem Graben in Paternostergäschen — Lemezszám: 521
11 l., haránt 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 16052/II.

29.
(Heberle, Anton:) Ungarisch (N° 6)
In: 6 / leichte Stücke / für den / Ungarischen Csákán / oder / FLÛTE DOUCE / für Anfänger / von / Ant. Heberle / Wien. [1807—8] / [1]^{er} Heft / Im Verlage der k: k: priv: chemischen Druckerey am Graben im Paternostergasse — Lemezszám: 618
Helikon 711

30.
Verbungos Tánz / Componálta / Seyfried Antal / — Ungarischer Werbungs Tanz / von / Anton Seyfrid [!] / Wien [1808] bey Artaria Comp.
3 l., haránt 2^{r} — Helikon 858, MTA Ms. 10.076/15 (címlap nélkül)

31.
UNGARISCHE TÄNZE / Nouvelle Collection / D'HONGROIS / Pour / [kézírással: 2 Violons & Bass.] / Composées par les / Meilleurs Auteurs / N° 1 / a Vienne [1808] chez Artaria et Comp. — Lemezszám: 1959
3+1+1 l., 2^{r} — Helikon 690

32.
6 Magyar Nóta / Két Hegedűhez, és Kobozhoz Alkalmaztatva / Készitette, / és / Felséges Magyar Királynénk / MARIA LUDOVICA / Coronáztatásának Alkalmatosságával / Édes Haránknak [!] / Ajánlotta / Berner Ádám / Nemzeti Ügyész / Posonban / 1808^{dik} Esztendőben.
3+1+1 l., 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 7283; Helikon 781

33.
XII HONGROISES / pour le / Piano-Forte / publiées à l'occasion / du Couronnement / de Sa Majesté Imp. Roy. / Marie Louise / à Presbourg le 7. Septembre 1808. / composées par / FERDINAND KAUER. / a Vienne [1808] chez Thadé Weigl Auteur et Editeur de Musique sur le Graben N° 1212. — Lemezszám: 1017

Címlevél + 5 l., haránt 2^{r} — Wien, AGM XV 50375

34. *a)*
Douze / Nouvelles Danses Hongroises / pour le Piano Forte / Composées et Dediées / À quelques Amateurs de la Musique / en Monument de la Fête du Couronnement de Sa Majesté / l'Imperatrice Marie Louise, Reine d'Hongrie, / à l'occasion de la Diéte tenue le 7 Septembre 1808 à Presbourg / par / FRANÇOIS TOST / Premier Musicien de la Ville de Presbourg. — Lemezjelzés: Fr

7 l., haránt 2^{r} — Székesfehérvár, István Király Múzeum 1233

b)
[...] À quelques Amateurs de la Musique / par / FRANÇOIS TOST / [...] À PESTH [1812] / au Bureau d'Industrie — Lemezszám: Fr 719

7 l., haránt 2^{r} — Helikon 1061

35.
Drey ungarische / NATIONAL TÄNZE / für das Klavier / von / F. KIS JANOS / Wien [1808] / Im Verlage der k. k. priv. chemischen Druckerey am Graben. — Lemezszám: 913

Címlevél + 4 l., haránt 2^{r} — Helikon 805

36.
Originelle / Ungarische Nationaltänze / für das Clavier / zu 4 Hände / Wien [1808] / Im Verlage der k: k: priv: chemischen Druckerey auf dem Graben in Paternostergäschen — Lemezszám: 1088

9 l., haránt 2^{r} — Wien, Stadtbibliothek M 16535/C

37.
(Ungarische Land Werbung, für das Pfte. bearbeitet von Josef Gelinek. Giovanni Cappi) — Lemezszám: 1423

In: Musikalisches Wochenblatt, III. évf. 30. füz. [1809. IV. 22.]

38.
CONTRADANZA / all'Ungarese / aus dem Ballet / Die Weinlese. / (Vienna presso Giov. Cappi) — Lemezszám: 1435

In: Musikalisches Wochenblatt [...] Dritter Jahrgang 4ter Quartal N° 42. [1809. VII. 15.], 334—36. l.

ZF 18473/V

39. *a)*
Sechs Ungarische Tänze / für das / Piano-Forte / von / J. B. Wanhal / Wien [1809], bey Johann Traeg, Musikverleger im neuerbauten Klosterneuburgerhof. — Lemezszám: 404

Címlevél + 3 l., haránt 2^{r} — Wien, AGM XV 4544

b)
[...] Wien [1819—21] / bey Johann Cappi. — Lemezszám: 2330

Címlevél + 3 l., haránt 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 15388

40.
Six Danses Hongraises / a 4 Mains / pour le Piano-Forte / composées / par / Mr Jean Wanhal. / à Vienne [1809—12] chez Jean Cappi — Lemezszám: 1463

7 l., haránt 2^{r} — BB kvt. M 694

41. *a)*
7 / Ungarische / für / eine Violine / componirt / von Bihary / Wien [1810] bei D. Sprenger / Kohlmarkt N. 266. — Lemezszám: 324

3 l., 2^{r} — Helikon 699

b)
(Sieben Ungarische Tänze für eine Violine componiert von Bihary. Zweite Aufl. Wien [1829 u.] Math. Artaria)

42.
Ungarische Werbungs / Tänze / für / zwey Violinen und Bass / von / Lavotta und Csermák. [Wien 1810, Daniel Sprenger] — Lemezszám: 325

(5) l., 2^{r} — Helikon 754

43.
(Ungarischer Werbungstanz [...] (zongorára) [Wien 1810] Chemische Druckerey) — Lemezszám: 1407

44.
(Schindlöcker, Philipp: Ungarische Tänze [...] (zongorára) [Wien 1810] Artaria & Comp.) — Lemezszám: 2051

45.
[24] Originelle / Ungarische Nationaltänze / für das Clavier / [3tes] Heft / Wien [1810—11] / Im Verlage der k: k: priv: chemischen Druckerey auf dem Graben in Paternostergäschen — Lemezszám: 1743

11 l., haránt 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 16052/III. és Z 46476

46.
25 / Originelle / Ungarische Nationaltänze / für das Clavier / [4tes] Heft. / Wien [1810—11] / Im Verlage der k: k: priv: chemischen Druckerey auf dem Graben in Paternostergäschen — Lemezszám: 1744

9 l., haránt 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 16052/IV.

47.
15 / Ungarische Tänze / für 2 Violinen / von / L. [!] Bihary / in / Wien [1811] bey Artaria u. Comp. — Lemezszám: 2110

Címlevél + 4+4 l., 2^{r} — Wien, Stadtbibliothek M 12037/C

48.

Hat / MAGYAR NÓTÁK / két hegedő, egy Brácsá, / és / Bászára / készítette, / MARKÚS ROSENTHÁL / Pesten 1811.

Címlevél +9 (3+2+2+2) l., 2^{r} (?) — Ismeretlen helyen; fotokópiája: MTA ZtI Major-gy. C 157 (vegyes anyag)

49.

TIZENKÉT / MAGYAR NÓTÁK / FORTE-PIANÓRA / KÉSZITETTE / STRÁDL FELIX. / BUDÁN, / A' KIRÁLY [!] MAGYAR UNIVERSITÁS' BETŰIVEL. / 1812.

22 l., haránt 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 3472

50.

VI UNGARISCHE TÄNZE / Für das Clavier / Hat Magyar Tántz / Klavirra Készitette / és / Nemes Leveling Ferenz Károl Úrnak / ajánlja / DRECHSLER JOSEF / Wien [1812] bey Artaria und Comp. — Lemezszám: 2226

7 l., haránt 2^{r} — Wien, Stadtbibliothek M 13422/C

51.

[3] / DANSES / Nationales Hongroises / Némes magyar Verbúnk / avec leurs figures / pour / LE VIOLON / avec l'accompagnement de / deux Violons et Basse. / composées et dediées / A MONSIEUR LE COMTE / DENYS DE BANFFY / par / F: KROMr MER / Oeuvre 89. / Vienne [1813] / Au Magasin de l'imprimerie chimique I: R: pr: sule Graben N° 612 — Lemezszám: 2037

Címlevél +3+2+2+2 l., 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 12129. RISM A/I, k 2738

52.

Ungarische Tänze [1., 2.]

Modernisirter Werbunkos.

In: Allgemeine Musikalische Zeitung. Sechzehnter Jahrgang, N° 47, Leipzig (1814. XI. 23.) Melléklet (N. 6. Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung) a Geschichte der Musik in Siebenbürgen c. cikkhez [S. Fr. Stödy].

53.

VERBUNKÓS NOTÁK / oder / Aecht ungarische National-Tänze / von / Herrn Lavotta / Für das PIANO-FORTE eingerichtet / von / HERRN ABBÉ GELINEK / Wien [1814] bey Artaria und Comp. — Lemezszám: 2362

9 l., haránt 2^{r} — Wien, Stadtbibliothek M 13495/C; OSzK Zt Mus. pr. 15369; VÖ. RISM A/I G 1415

54.

Verba

In: Das laendliche Fest / im Waeldchen bey Kis-Bér. / Divertissement VON H^{n} AUMER, Balletmeister / der k. k. Hoftheater, und des priv. Theaters an der Wien. / Aufgeführt im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor. / In Musik gesetzt, und ehrfurchtsvoll gewidmet / Sr Excellenz dem Hochgebohrnen Herrn Herrn, / FERDINAND GRAFEN PALFFY VON ERDÖDY / k. k. wirklichen Kämerer, geheimen Rath, und Director der k. k. Hoftheater etc. etc. / von / Joseph Kinsky. / Wien, [1816] im k. k. Hoftheater Musik-Verlage. — 19. l. — Lemezszám: op. 220.

Wien, AGM XIV 9512 (Q 18706)

55.
VI / Ungarische Tänze / für / Pianoforte und Violin / von / Aug: Mohaupt / WIEN UND PEST [1817] / Im Verlage von J. Riedl's Kunsthandlung. — Lemezszám: 776

7+3 l., haránt 2^r (zongoraszólam) és 2^r (hegedűszólam) — Helikon 1009

56.
6 / Ungarische Tänze / für das / PIANO-FORTE / von / August Mohaupt / Wien [1819], bey Pietro Mechetti q^m Carlo, / im Michaelerhaus der k. k. Reitschule gegenüber N° 1221. — Lemezszám: 716

11 l., haránt 2^r — MTA Zt Int Major gy. 603 187

57.
HAT MAGYAR TÁNCZOK. / Fortepiánóra / Készitette / RAIGER FRIDRIK. / Sechs ungarische Tänze / für das Piano-Forte / von / Fr: Raiger. / Wien [1821], bey Cappi und Comp: — Lemezszám: 2453

7 l., haránt 2^r — BB kvt. M 1194

58.
TROIS HONGROISES / pour le Piano-Forte / composées et dediées / à Mademoiselle la Comtesse / Elise de Raday / par / Charles Angelus de Winkhler. / Oeuvre 16. / Propriété de l'Editeur. / Wien [1822], bey Pietro Mechetti q^m Carlo, / im Michaelerhaus der k. k. Reitschule gegenüber N° 1153. — Lemezszám: 1157

Címlevél + 8 l., haránt 2^r — Wien, ÖNB M.S. 42687; Helikon 994

59.
Kinizsi Nótája, / szerzette / Fái Fáy László. / Nyomtatta Strausz Antal.

Címlap + 3 l., haránt 8^r

In: AURORA / HAZAI ALMANACH / Kiadá / KISFALUDY KÁROLY / 1822 / PESTEN TRATTNER JÁNOS / Tamásnál [Melléklet]

60.
Magyar. / (Ongarese.) / Kisfaludy Sándor.

2 l., haránt 8^r

In: AURORA / HAZAI ALMANACH. / Kiadá / KISFALUDY KÁROLY. / 1821/ PESTEN TRATTNER JÁNOS / Tamásnál [Melléklet]

61.
Magyar. / (Ongarese.) / Kisfaludy Sándor. / Nyomtatta Strausz Antal.

2 l., haránt 8^r

In: AURORA / HAZAI ALMANACH. / (1823.) / KIADÁ / KISFALUDY KÁROLY. / (Második év.) // [a végén:] BUDÁN, / a' Királyi Magyar Universitás' betűivel. [Melléklet]

62.

Douze / Nouvelles Danses Hongroises / pour le Piano-Forte, / composées et dediées / Au Tres Illustre Seigneur Monsieur le Comte / Jean de Zichy, Seigneur de Vázsonkő, / Chambellan de Sa Majesté Imp: Roy: et Apostolique, / par / François Tost. / Vienne [1823] / chez Cappi et Diabelli, / Graben N° 1133. — Lemezszám: 1500

7 l., haránt 2^{r} — OSzK Zt Mus. pr. 12688

A LELŐHELYEK RÖVIDÍTÉSE

AGM	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien
BB kvt.	Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola könyvtára, Bp.
Helikon	Helikon-könyvtár, Keszthely
MTA ZtI	Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete
OSzK Zt	Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek, Wien
ZF	Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola könyvtára, Bp.

VESZPRÉMI LILI:

KÖZREADTA: BARTÓK BÉLA

II. COUPERIN

Ahogy az 1921-ben megjelent *Scarlatti*-füzet előszavában *Bartók* már jelezte, szándékában volt a *Couperin*-művek közreadása is. A kiválasztott 18 darab már 1924-ben ugyancsak Rozsnyai Károly kiadásában meg is jelent. A kottaszöveg alapjául *François Couperin:* Pièces de clavecin. Transcription *Louis Diémer* című, Paris. A. Durand & Fils kiadóknál megjelent kottát választotta. Ez a kotta *Couperin* clavecinre írt műveinek 4 könyvben, illetve 27 sorozatban, a saját maga által kiadott 241 darabját szöveghűen tartalmazza.

Couperin az 1713 és 1730 között megjelent kötetek előszavában bocsánatot kér a megjelenés késéséért, majd tapasztalatait és tanácsait közli. A késedelmet vagy betegsége, vagy a kottavésők okozták, akik sürgősebb munkák miatt félretették az övét. De pl. az I. kötet után szándékosan csak 3 évvel később jelentette meg a II. kötetet, mert úgy tapasztalta, hogy darabjainak az ő elképzelése szerinti megoldásához a módszeres előtanulmány nélkülözhetetlen. Ezért félretéve a már kész II. kötetet, közben elkészítette a „L'art de toucher le clavecin" c. zongoraiskoláját (1716), amelyben az ékesítések minden formáját ujjgyakorlatokkal készíti elő. A kötet végén közli az ornamensek jeleit és azok megoldását is. Ő az első, aki már jelezte, hogy a mordent alsó váltóhangja kis, vagy nagyszekund távolságra legyen a főhangtól. Nyolc prelúdiumot is komponált az iskolához, amelyek — mint írja — bármilyen korú gyermeknek és minden kéznek egyformán alkalmasak és amelyeket ugyanazon hangnemekben tartott, mint az I. és II. kötet darabjait. A darabok 4 előjelzésig olyan sorrendben következnek, hogy az azonos hangról induló dúr és moll hangneműek többször is követik egymást.

Már a II. kötetben is található olyan darab, amelyet 3 szisztémában jegyzett le abból a célból, hogy ha két manuálos a clavecin, akkor a felső két szisztéma játszható, ha egy manuálos claviembalón, vagy zongorán kívánják játszani, akkor a basszus kerül egy oktávval mélyebbre, illetőleg a felső szólam egy oktávval magasabbra. Egyébként utal arra is, hogy a darabok két fuvolán, oboán, hegedűn, brácsán is játszhatók, természetesen saját hangterjedelmüknek megfelelően.

A III. kötet (1722) előszavában panaszkodik, sok gondot és fáradságot áldozott arra, hogy zongoraiskolájában az ékesítések megoldásának érthető magyarázatát adja, mégis azt tapasztalja, hogy nem veszik utasításait figyelembe és saját kedvük szerint játsszák a díszítéseket. Ezt megbocsáthatatlannak tartja, mert másképpen sohasem fognak hatást gyakorolni a jó ízlésű muzsikusokra. Itt említi azt is, hogy egy új lelet is alkalmazott (’), amely arra szol-

gál, hogy a frázis végét jelezze, amelyet el kell választani a következő résztől. Ez a kis szünet alig legyen észrevehető, ne bontsa meg a metrum egységét, de ezáltal fontos különbség lesz a folyamatos és a tagolt játék között.

Az utolsó kötet 1730-ban jelent meg, bár már három éve készen volt, de ezúttal valóban súlyos betegsége késleltette a kiadást. Meleg szavakkal búcsúzik és megköszöni a sok elismerést amiben része volt.

***

Mit módosított *Bartók* a mintául választott kiadványon, hogy pedagógiai céljának jobban megfeleljen?

A kiadás célja ugyanaz volt mint a *Scarlatti*-szonátáknak: használhatóvá tenni ezeket az értékes darabokat már az alacsonyabb fokon levő zongorázók számára is. Ennek érdekében Bartók a következőkre figyelmeztet az előszóban.

„A kiválasztott művek némelyikénél célszerűnek látszott kisebb-nagyobb rövidítés, főleg olyanoknál, amelyekben 2-3 triószerű (couplet-nek nevezett) rész fordul elő. Az ilyen rövidítések nem rontják a formát, mert először is a kihagyott rész tartalmilag teljesen önálló, másodszor a megrövidített rész egymagában is teljesen kerek formájú marad." Egyébként a közreadó minden egyes esetben széljegyzetben utal a rövidítésre.

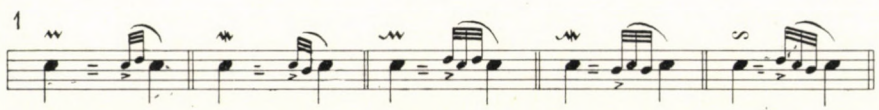
A másik probléma, hogy *Couperin* műveinél, alacsonyabb fokon tanulók számára az ékesítések megoldása a legnehezebb feladat. Ezen *Bartók* a következő módon segített: „A tömeges ékesítések jeleit nem közvetlenül a kótaszövegben közlöm, hanem megfelelő helyen bizonyos távolságban a szisztéma fölött (ha a felső szisztéma hangjaira vonatkoznak), illetve alatta (ha az alsó szisztémára vonatkoznak). Tehát maga a kótaszöveg az ékesítéseknek megfelelő hangjegyekkel történt átírását tartalmazza csupán... Az ékesítések némelyikét egyszerűsített formában (kevesebb hanggal) írtam át, egy részét pedig az átírásnál egyáltalán mellőztem."

Miután azoban minden ékesítést a szisztéma fölött, illetve alatt közölt, tehát a magasabb fokon levő zongorista, ha technikailag eléggé fejlett, az átírásban mellőzötteket is játszhatja.

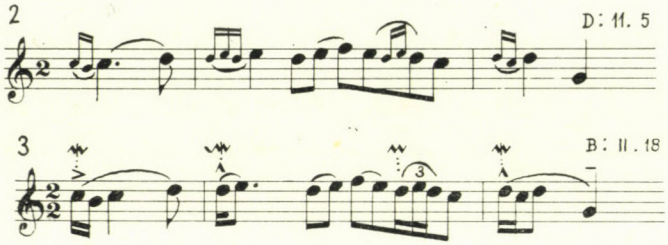
Hangnemileg *Bartók* két kis c-moll részen kívül, csupán két előjegyzésű darabokat válogatott. Az I. füzetben zömében mollok, a II. füzetben dúrok és rendszerint párosával, két-két azonos hangsorú darab követi egymást.

Kétségtelen a tendencia, hogy az első füzet számára könnyebb darabokat válogatott. Itt majdnem teljesen mellőzte az ékesítések átírását is, csupán néhány alkalommal írt előkét a kettős ékesítés és a trillák helyett.

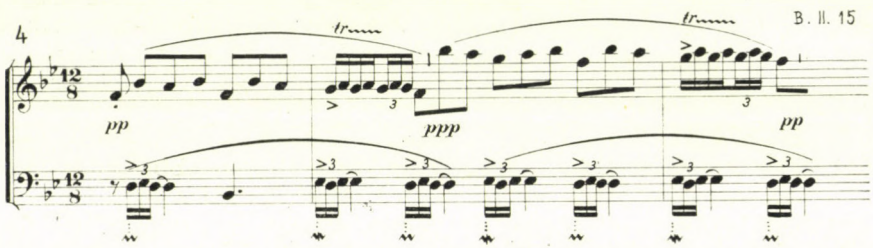
Tájékoztatásul már a kották előszavában közölte az előforduló ornamensek jeleit és azok megoldását.



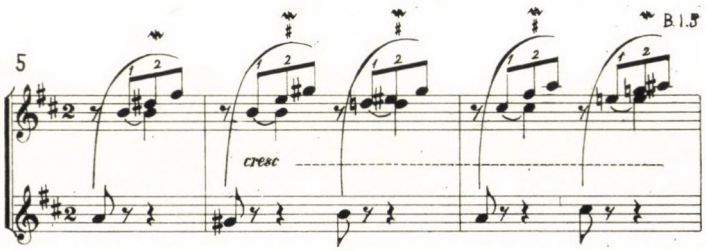
Vegyünk egy példát a *Diémer* és a *Bartók*-féle írásmód különbségének szemléltetésére. *Diémer* az ékesítések megoldását a szövegben közli, *Bartók* a megoldást az ütembe ritmikailag be is osztja.



Hasonló megoldások *Bartók*nál csak a II. füzet végén fordulnak elő, a nehezebb helyeken még itt is egyszerűsíti az ékesítéseket, kivéve egyetlen darabot, amelyben valóban nehéz feladat elé állítja a növendékeket.



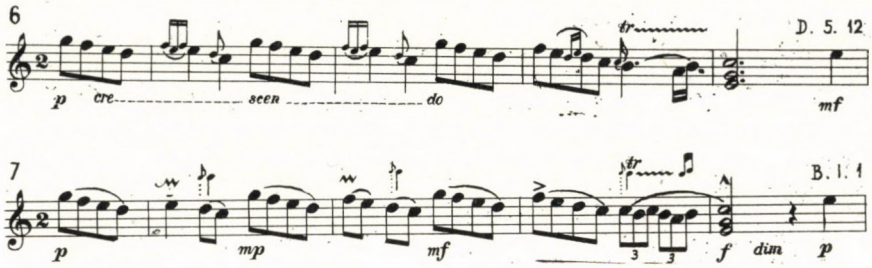
Ha a díszítések elhagyásával, illetőleg egyszerűsítésével egyet is értenénk, a „Fejlődő liliomok" c. kompozíció megérdemelte volna, hogy az I. füzetbe kerüljön. Ugyanis a moderato tempo, az egyszerű ritmikai környezet, a szünetelő basszus, a mordentek kedvező elhelyezése nagyon alkalmassá tenné a darabot éppen az ékesítések gyakorlására. *Bartók* azonban olyan ujjazatot javasol, amelynek beidegzése később sem tenné lehetővé a *Couperin* által előírt megoldást.



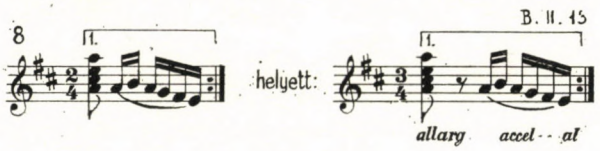
Értelmezés és dinamika szempontjából is érdemes összehasonlítani a két különböző kiadást. *Diémer*nél hosszú crescendókat és kevés hangszínváltozásra való utalást találunk. *Bartók,* ha egy motívum többször ismétlődik, min-

dig *teraszos* dinamikát alkalmaz. *Diémer*nél még a *Couperin* által említett cezúrára vonatkozó jelet sem lehetett megtalálni, kötőívei is csak a hangok és nem a frázisok összetartozását, vagy csupán a legato játékot jelzik. Frazeálásnál *Bartók* kétféle jelet használ. A függőleges vonal (| a frázisokat választja el egymástól, a nagyobb részek után ő is vesszőt (') ír. Az értelmezéshez szükséges marcato jel is kétféle. A fekvő az ütemsúlyokat vagy a hangcsoport fontos hangját jelöli, az álló a frázis csúcspontjára, a harmónia vagy a dallam legfontosabb hangjára hívja fel a figyelmet. A tenuto jelet is szívesen alkalmazza fontos hangoknál, mondatvégeknél, vagy rejtett szólamoknál.

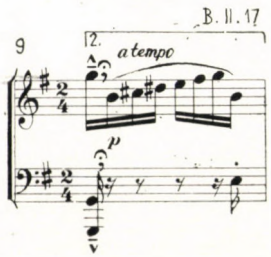
Bartók pl. az alábbi darabban a teraszos dinamikán kívül, az ékesítések különböző megoldásával, az auftaktos motívum tagolásával és a visszatérés előtt beiktatott szünet javaslatával is segíti világossá tenni a zenei történést.



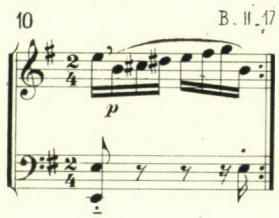
Kadenciáknál attól sem riad vissza, hogy a világos tagolás érdekében a $^{2}/_{4}$-es ütemet $^{3}/_{4}$-re változtassa.



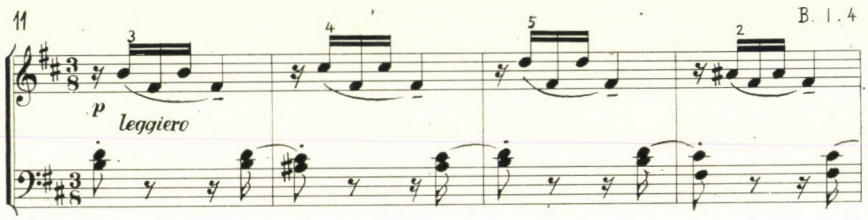
Még egy példa a bartóki frazeálás világos, logikus jelzésére. A darab első részének seconda volta ütemében a basszus nyolcadértékű hangját tizenhatodra rövidíti, hogy a fermátával ellátott szünet után az új rész indítása világos legyen.



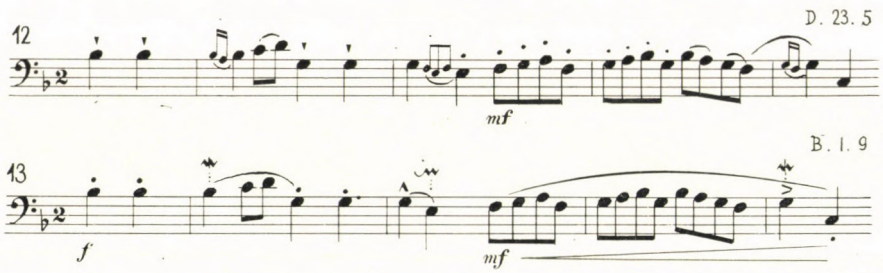
Amikor azonban a második részben az azonos ütem csak visszavezet az ismétléshez (tehát nem zár le egy nagyobb részt), akkor elhagyja a fermátát és nem változtatja meg a basszus hangértékét sem.



Értelmezés szempontjából iskolapéldának tekinthető az ismert „Kakukk" c. darab. Az ő megfogalmazásában a négysoros darab minden sora más-más dinamikai jelet kap, vagyis p., mp., mf. emelkedés után tér vissza ismét a megnyugtató piano. A basszusban felhangzó hangközpárok közül éppen a súlyos ütemrészen levőn van staccato, hogy az is könnyed legyen (leggiero az egész darab jelzése). A dallamos motívum utolsó hangjához tenuto jelet írt, hogy ne essen részekre a darab, hanem a jól kitartott hang után a szünet mintegy levegővételként érvényesüljön csak. Kitűnő az ujjrend is, a fekete billentyűre kerülő hüvelykujj biztosítja, hogy ne kelljen pozíciót váltani.



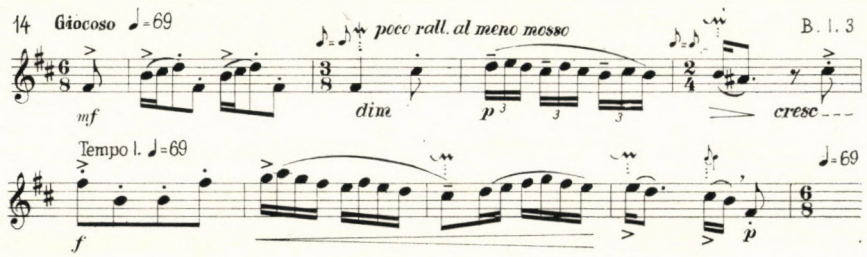
Diémer gyakran alkalmaz kétféle staccatót. *Bartók* mindig csak pontot használ, de sokkal gyakrabban él vele frázisvégeknél, könnyed hangvételű daraboknál a nehézkesebb zongorahang levegősebbé, szárnyalóbbá válik általa.



A tempójelzéseket olaszul adja meg, az eredeti francia szöveg helyett. Meglepő, hogy a metronom számok az első füzet könnyebb darabjainál is milyen gyors, technikailag igényes játékot feltételeznek.

A *Scarlatti*-szonátákhoz hasonlóan ezúttal is sok tempóváltozást ír elő. Pl. a „Harangjáték"-ban (II. 14) az alaptempo Comodo negyed = 90, de többször előfordul 84 és 72-es metronom jelzés is. A darab folyamán a hétszer visszatérő alaptempót pedig poco rallentando, meno mosso, tranquillo, accelerando vagy allargando előzi meg.

Egy példa világíthat rá legjobban *Bartók* jelzéseinek precizitására.



Első látásra sajtóhibának vélnénk a különböző (69 és 96) metronom számokat, hiszen Tempo I. jelzés is van, ami általában az alaptempóra vonatkozik, tehát nem szokott más metronom számot kapni. De ha megfigyeljük, hogy az első rész $^{6}/_{8}$ és $^{3}/_{8}$-os beosztású ütemeinél egy-egy ütésre három nyolcadot kell játszani, így már világossá válik, hogy ez a metronom jelzés a $^{2}/_{4}$-es ütemben már nem igazít el. *Bartók* vette a fáradságot, hogy megkeresse azt a metronom számot, amely a $^{2}/_{4}$-es ütemben, egy ütésre két, az előzőkhöz hasonló időtartamú nyolcadot eredményez.

Nem sok kiadvány dicsekedhet a zenei történést ennyire megvilágító, minden esetben alaposan átgondolt megoldások ilyen szemléletes útmutatásaival.

***

A kitűnően válogatott értékes darabok tehát mind értelmezési, mind technikai szempontból tanulságosak és nagyon hasznosak. Kár, hogy a *Bartók* által közreadott *Scarlatti*- és *Couperin*-művek — bár a Zeneműkiadó gondozásában az ötvenes években ismét megjelentek — a mai zongoratananyagokban nem szerepelnek.

HALMY FERENC:

MAGYAR—JAPÁN ZENEI KAPCSOLATOK A HÚSZAS—HARMINCAS ÉVEKBEN

A magyar—japán zenei kapcsolatok megteremtése Hubay Jenő és Nabeshima Naokazu márki japán diplomata nevéhez fűződik. Hubay egyik svájci kirándulásán, 1919 augusztusában a japán turisták egy csoportjával találkozott, s ezzel kezdődtek meg a második világháború végéig tartó kapcsolatok.

***

Hubay Jenő — a magyar hegedűiskola megalapítója — a világ legboldogabb emberei közé tartozhatott volna. A nyugati országokban hegedűművészként aratott világsikere, vagyona, arisztokrata felesége, szép családja, budai palotája, magyar, európai és amerikai növendékeinek nemzetközi sikere erre teljes mértékben feljogosította.

Ennek ellenére nem volt elégedett. A Zeneművészeti Főiskolán kezdettől fogva az igazgatói cím és feladatkör várományosának tekintette magát, s egyre növekvő féltékenységgel látta, hogy az utána következő zeneszerző-nemzedék ifjú képviselői mind jobban kimutatják oroszlánkörmüket. A róluk megjelent elismerő kritikákban Hubay mindig a „régiek" ellen irányuló támadást érzett, s a művészek és a kritikusok magatartásában, szinte az üldözési mániáig menően, mindenütt intrikát szimatolt.

A tízes években a világtörténelem alakulása az előre nem látott személyi csapások sorozatát hozta Hubaynak. Románia hadbalépése 1916 őszén a román udvarral fenntartott baráti kapcsolatainak végét jelentette, s az arisztokráciába benősült Hubayt kedvezőtlenül érintette a Habsburgok trónfosztása. Feleségéhez írott leveleinek tanúsága szerint mint felvidéki földbirtokosnak különösen keserves és baljóslatú volt a Magyarország feldarabolása körül folytatott genfi huzavona. Ezekhez járult, hogy nővére, Aranka 1919 tavaszán meghalt, s Andor fia katonai behívóját várta. Az egész családot kedvezőtlenül érintette az Októberi Szocialista Forradalom erősödő nemzetközi visszhangjától rettegő jobboldali körök hisztériás rémülete.

Az 1919. február 14-i Minisztertanács nyugdíjba küldte a Zeneakadémia igazgatóját, a 76 éves Mihalovich Ödönt, de helyébe nem a 60 éves Hubayt, hanem a művészképzés reformját javasoló, Hubayhoz képest baloldali beállítottságú, dinamikus, 40 éves Dohnányit állította. A nagy zongoraművész, akinek Hubay nemcsak kamarazene-tanára, hanem partnere is volt, mindent elkövetett, hogy megtartsa mesterét a hegedűművész-képző élén. A sértett Hubay azonban hajthatatlan maradt: 1919. május 21-én egész családjával

Bécsbe, majd Zürichbe utazott, ahol a konzervatórium felajánlotta neki a hegedűtanszak vezetését. Így került Svájcba 1919 nyarán s így találkozhatott az európai tanulmányúton levő japán turistacsoporttal.

Baráti kapcsolata alakult ki több japán üzletemberrel; legfontosabb egyetértése Nabeshimával az ősi japán—magyar rokonság ködös elméletében. A diplomácia nyelvét mindketten jól beszélték. Megállapodtak abban, hogy kölcsönösen tájékoztatják egymást országaik politikai és kulturális fejleményeiről.

A húszas évek második felében több magyar vonatkozású esemény játszódott le a japán fővárosban: megalakult az ottani Turáni Társaság, majd az irodalmi és a zenei kapcsolatokat szorgalmazó Petőfi Társaság és Liszt Ferenc Társaság. Nabeshima márki komolyan vette a megállapodást: a magyar vonatkozást tartalmazó folyóiratokat, napilapokat és műsorokat sorra elküldte Hubaynak, az angol nyelvűeket kommentár nélkül, és francia nyelvű magyarázatot fűzve a japán szövegekhez. Sajnos a második világháború idején a Hubay-palotát rombadöntő bombatalálat az ott őrzött könyvek, zeneművek, lapok és iratok jelentős részét elpusztította. A japán anyagból is sok elveszett, egyrészt a háború alatt, másrészt amikor a berendezés anyagi és kulturális értékeit Hubay unokahúgának Múzeum körúti lakásába szállították. Nem tudhatjuk, hogy mi semmisült meg, de a megmaradt gyűjteményben mindenesetre több érdekes és értékes folyóiratot találunk.

Időben a legelső az 1925 márciusában alapított „Ongaku Shincho" („A zene új hulláma") 1928. júniusi száma, amely nem Nabeshima márki küldeménye: S. Aibara japán üzletembertől érkezett, s közli Hubay neki dedikált fényképét. A lap „Zenei kalendárium" című rovatában három magyar vonatkozású cikkecskét is találunk; Auer Lipótnak (sz. 1845, Veszprém) és mesterének Joachim Józsefnek (sz. 1831, Köpcsény), valamint Popper Dávidnak (sz. 1876, Prága) szűkszavú, de hiteles életrajzát. Azonkívül közli a lap Hubay levelét. Hubay hírt ad „a magyar—japán rokonság ápolására hivatott Turáni Társaság" megalapításáról. Elmondja, hogy a Zeneakadémia fennállásának 50. évfordulója alkalmából javasolta: hívjanak meg japán ösztöndíjast a növendékek sorába. Sajnálatosnak tartja, hogy japán részről még nem válaszoltak a baráti gesztusra. Örömének ad kifejezést, hogy műveit játsszák Japánban, és általában gondolnak a magyar zeneművek kiadására.

A szerkesztőség a levélhez fűzött soraiban röviden ismerteti Hubay pályafutását és méltatja pedagógiai tevékenységét. Nemzetközi jelentősége szempontjából Sevčik és Auer mellé állítja. Legkiválóbb növendékeiként Szigeti Józsefet, Rubinstein Ernát, Vecsey Ferencet, Arányi Jellyt, Telmányi Emilt és Geyer Stefit sorolja fel.

A Hubay-gyűjteményben található japán folyóiratok között kétségkívül legérdekesebb az „Ongaku Zasshi Mujika" (Muzsika) 1932. novemberi száma. Sajátos kiadvány: ellentétben az egyértelműen jobbról balra lapozandó Ongaku Shinchóval, nincsenek benne lapszámok, s van elülső és hátulsó címlapja is. A mutatós Szigeti-képpel kezdődő „hátsó címlapot" nyugati filmfotók és a japán művészélet képei követik; ezek után különféle reklámszövegeket és hangversenyműsorokat találunk. A (számozatlan) 10. oldalon már láthatólag véget ért a jobbról balra sorrend: ott végződik egy „balról jövő", folytatólag közölt európai zenetörténet gyönyörűen illusztrált 5. fejezete, a XV.

század zenéjének ismertetése. Az „elülső címlapon" egy Moisevitch nevű zongorista képét látjuk. Ezt nyugati és japán zeneművek kottái követik az alábbi megdöbbentő válogatásban: Dorothy Hill „The Lilac Cotton Gown", utána Kodály Zoltán „Szomorú fűzfának" (magyar, japán és német szöveggel), majd Joseph Achron: Galanterie, hegedűre és zongorára, a „Suite Bizarre" c. sorozatból, Ernst Křenek: Tanzstudie, zongorára (op. 1. No 2), Miyahara, Machida és Shiga japán zeneszerzők egy-egy dala énekhangra és zongorára, Fritz Kreisler: „Toy-Soldiers March" hegedűre és zongorára, Bartók „Andante für Kinder" és „Allegro scherzando für Kinder" zongorára, s végül Mischa Spoliansky két filmdala: „Nie wieder Liebe!" és „Lang, lang ist's her!"

A műveket ismertető és jegyzeteit X. Y. Z. betűkkel szignáló zenetörténész — nyilván a sorozat kezdetétől számított — 100-as szám alatt a következőket írja a „Kanashii yanagi" (Szomorú fűzfának) című Kodály-dalról: „Sajátságos népzenei mű; tipikus magyar népdal új letétje, azaz helyesebben szólva azon alapuló új stílusú műalkotás. Köztudomású, hogy Magyarországon sok sajátságos népdal van, amelyek közül a leghíresebbek Kadouma Chokuei »A világ népdalainak gyűjteménye« (Sekai minyō shū) című kiadványában Japánban is megjelentek. Annak ismertetésekor már elmondtuk, hogy a magyar népdalok hangneme és ritmusa egyaránt szerfelett sajátságos; sok bennük az ékítmény. Sok közülük a magyarok és a cigányok különös hangszerén, a cimbalmon rögtönzésszerűen előadott művekre megy vissza. A sajátságos ritmusok a magyar nyelv muzsikájából erednek. Mindez jól megfigyelhető Kodály itt közölt »Szomorú fűzfának« című művében is."

A továbbiakban X. Y. Z. méltatja Kodály pályafutását és művészetét, de szövegében olyan furcsaságokat találunk, mint például hogy: „Kodály Hans Koesslertől tanult zeneszerzést, s 1907-től mesterének zeneiskolájában elméletet majd zeneszerzést tanított." X. Y. Z. továbbá megírja, hogy Kodály zongoradarabjai megvannak James Dunne (Donne?) „Új zongoraművek" (Piano Shinkyoku Shū) című gyűjteményében. Megemlíti, hogy Kodály már főiskolai növendék korában tanulmányt írt a népzenéről, s „népdalgyűjtő munkája és zeneszerző tevékenysége egyaránt széles körű elismerésre talált". A továbbiakban közli, hogy a Magyar Népzene című sorozat II. füzetéből vett művet „kissé feltranszponálták": a-mollból d-mollba. [A szerző megjegyzése.] A német szöveg Szabolcsi Bence, illetve Kodály Emma műve; Kadouma Chokuei tekintélyes népdalkutató a következőképpen fordította japánra:

„Fűzfa 33 ága,
33 páva ült le rá.
Zöld páva, fehér páva . . .
Fekete gyászruhában csak egyetlen ifjú.
Hívjam-é? vigasztaljam-é? —
Csak ül bús magában."

X. Y. Z. végső konklúziója: „Énekeljük, hallgassuk, méltányoljuk és őrizzük meg ezt a frissen szerzett és átformált sajátszerű népdalt!"

***

A 107. szám alatt közölt Bartók-művekről X. Y. Z. a következőket írta: „Szerzőjük a nagy magyar mester, Bartók Béla (sz. 1881), akit Kodállyal együtt a mai Magyarország legnagyobb zeneszerzőjének, s a népzenét legel-

mélyültebben tanulmányozó szakemberének tartanak. Zeneművei — amelyekből több megjelent James Dunne »Új zongoradarabok« (Piano shinkyoku shũ), valamint Ishii Baku »Válogatott tánczenék« (Buyõ ongaku shũ) című gyűjteményeiben — kifejezetten népi jellegűek s ugyanakkor erősen, sőt túlzottan egyéniek és újszerűek. Ezért az ő muzsikája a csak klasszikus vagy romantikus zenét kedvelő embereknek enyhén szólva meglepő és túl merész. De aki műveit csak egyszer is hallotta, sajátos szépségüket sohasem felejti el.

Bartók, Kodályhoz hasonlóan Budapesten tanult Hans Koesslernél, azonkívül Thomán Istvánnál, s 1907-től fogva ugyanabban a zeneiskolában a zeneszerzés [sic] tanára lett."

X. Y. Z. nyilván nem ismerte a modális hangsorokat, mert a továbbiakban azt írta: „Bartók Béla a zeneszerzés irányzata szempontjából legutóbb az atonális expresszionizmus híve lett. Szinte vakon keveri a C-dúrt és d-mollt. De mindenesetre a mondanivalóját kifejező zenét komponál. Azelőtt magyaros népies muzsikát írt. Itt közölt darabjait a második korszakából származó, 85 műből álló »Gyermekeknek« című sorozatából vettük (II. 30/31). R. T. Teichmüller és K. Herrmann »Internationale Klaviermusik« (Kokusaiteki kindaiteki piano ongaku, magyarul a. m. nemzetközi *modern* zongoramuzsika) című kötetükben azt írják róluk: »Kifejezetten népi jellegű alkotások; egyszerű magyar népdalok, harmonikusan elegáns feldolgozásai.«"

X. Y. Z. szerint ez a muzsika gyermekeknek készült ugyan, de kétségtelenül szól a felnőtteknek is. Kritikáját ezzel az elismeréssel fejezi be: „Általános dicséretet érdemlő, kiváló alkotások."

A „Gekkan Gakufu" (Havi Zenei Szemle) 1934. áprilisi számában Hubay hosszú cikkét találjuk „Hazánk, Magyarország zenéjéről" címmel. Hubay ismerteti egész zeneéletünk, a magyar zene történetét, Budapest zeneiskoláit, operáját, legkiválóbb énekeseit, hangszeres művészeit, karmestereit és zeneszerzőit.

A Hubay-archívum utolsó magyar vonatkozású japán zenei folyóirata, az Ongaku Shinchõ 1937. májusi száma a márciusban elhunyt Hubay Jenő fényképét közli ezzel a szöveggel: „Hubay Jenő doktor [a japánok rendkívül sokat adnak a címekre és rangokra. H. F.], a kiváló hegedűművész elhunyt. Ezt a fényképet ő ajándékozta Nabeshima Naokazu márkinak, a Japán Liszt Ferenc Társaság elnökének. Felhívjuk olvasóink figyelmét Loránt úrnak lapunk e számában közölt Hubay-cikkére."

Az öt nyomtatott oldalt kitevő nekrológ latin betűs gépelésben kb. 15 oldal lenne. Szerzője részletesen ismerteti Hubay pályafutását, családját, zenepedagógiai érdemeit; felsorolja leghíresebb növendékeit, színpadi műveit és jó néhány hegedűdarabját. Megemlíti, hogy Hubay műveit és átiratait olyan világhírű művészek tartották műsorukon, mint Sarasate, Kreisler, Kubelik és Szigeti. Befejezésül megemlékezik Hubay-művek néhány Japánban is árusított hanglemezéről. Így Hubay saját előadásában kapható „A cremonai hegedűs" szólója és Hubay „Berceuse"-e, (RCA Victor), s megszerezhető Efrem Zimbalist és Szigeti József több Columbia-lemeze.

A lappéldányban még két érdekes magyar vonatkozást találunk. Az egyik: X. Y. Z. „Külföldi zenei hírek" című rovatában arról tudósít, hogy az Orchestre de la Suisse Romande Ansermet vezényletével „bemutatta a magyar géniusz, Bartók Béla »Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára« című új

művét". A másik Nakayama Tokuzo „Liszt Magyar rapszódiái" című, Liszt Ferenc és Zichy Géza együttes fényképével illusztrált kb. 9-10 gépelt oldalnyi cikke. Nakayanna igen tájékozottan ír Liszt Ferenc és Franz (sic!) Doppler kapcsolatáról és a „Magyar rapszódiák" hangszereléséről. Helyteleníti, hogy az átírók és hangszerelők nevét nem tüntetik fel a lemezborítókon.

A Hubay-nekrológ szerzőjének, a tokiói magyar rendezvények műsorain állandóan szereplő Fery Lórántnak személye a Hubay-archívumban talált dokumentumok kézhezvétele óta izgatta a fantáziámat. A Zeneművészeti Főiskola évkönyveiben nem sikerült a nyomára akadnom. De aztán 1978. június 8-án megjelent a Népszabadságban az MTI tokiói tudósítójának, Flesch Istvánnak a cikke, amelyben nagy meglepetésemre a következőket olvashattam: „A tokiói Otori szentély melletti házacskák egyikében lakik immáron több mint négy évtizede a most 86 éves Lóránt Ferenc, az egykori ünnepelt hegedűvirtuóz, aki a Zeneművészeti Főiskola Liszt Ferenc téri palotájának felavatásakor mint 15 éves növendék Csajkovszkij hegedűversenyét — pontosabban annak 1. tételét. H. F. — játszotta, Hubay Jenő vezényletével. Ezek után nem volt nehéz megállapítanom, hogy „Fery Lóránt" nem más, mint Weltmann Ferenc, aki Rózsi húgával együtt 1908-ban végezte el a Zeneakadémia hegedűosztályát, s mesterének kedvencei közé tartozott.

Szerettem volna Flesch István közvetítésével eljuttatni hozzá egy példányt a Zeneműkiadónál 1975-ben megjelent Hubay-életrajzomból, de sajnos mire tudósítónk Budapesten töltött szabadságáról Tokióba visszatért, a 86 éves Fery Lóránt elhunyt. Azóta levelezésben állok japán özvegyével, s igyekszem férjének fél évszázados távol-keleti működéséről minél több érdekes zenei vonatkozású adatot szerezni.

Befejezésül még el kell mondanom, hogy Japánban a háborús rombolás következtében a könyvtárak és könyvgyűjtemények nagyrésze elpusztult, s a háború előtti nyomtatványok mind ritkaságszámba mennek. Ezért a hazánkba és a Hubay-archívumba ellátogató japán muzsikusok és zenekritikusok mindig rendkívüli érdeklődéssel nézegetik a húszas—harmincas évekből fennmaradt nyomtatványokat, valamint a tokiói Petőfi Társaság és Liszt Ferenc Társaság műsorait és meghívóit.

AZ ILLUSZTRÁCIÓKHOZ

1. A fiatal Szigeti József arcképe az „Ongaku Zasshi Mudzsika" című zenei folyóirat 1932. novemberi számának címlapján. A kép alján a következő szöveg olvasható: „Szigeti úr, a világhírű hegedűművész nemrégiben Japánban hangversenyezett és szép kritikákat kapott. Itteni híveinek nagy örömére ezúttal ismét hazánkba látogat."

2. Ugyanez a folyóirat közli Kodály „Szomorú fűzfának" című népdalfeldolgozását. Az első kottasor fölött jobbra a következő sajátos szöveg olvasható: „Magyar Népdal, írta Kodály Zoltán. A szöveget fordította Kadouma Chokuei."

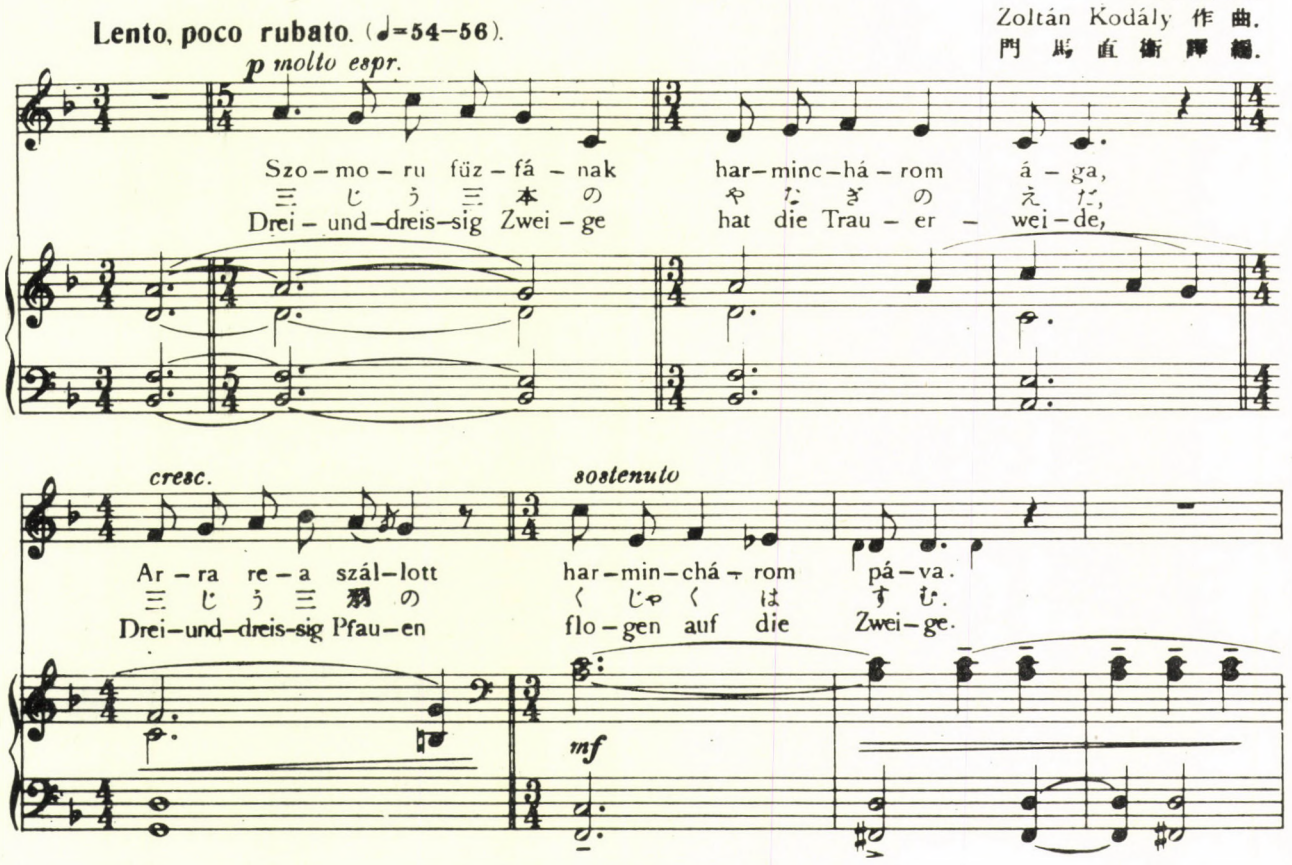
3. A „Gyermekeknek II. 30." darabjához fűzött japán nyelvű ismertetőben magyar szövegrészeket is találunk. Közvetlenül mellette Gilbert—Spoliansky „Nie wieder Liebe" című filmdalának fényképes ismertetője olvasható.


音樂雜誌
ムジカ
Mr. Szigeti.
11月號
世界的大ヴァイオリン者シゲツティ氏

"Szomoru füzfának."

"悲しい柳."

ハンガリア民謡曲.
Zoltán Kodály 作曲.
門馬直衛譯編.



Klaviermusik')に於いて云ひます: "子供樂曲の最も價値ある集の一つ. 著しく民族的な特性の, 單純な, 和聲的に優れてゐる編曲に於けるハンガリア民謠曲"と.

"アンダンテ"と"アレグロ スケルツァンド"とは, 嚴々獨立的な2曲ですが, こゝでそれ等2曲は一諸に續けて演奏されるやうに指定されてゐます. "アンダンテ"は

Felhorták a kakas szép taréjával.
Hagy éljen a kakas, hagy éljen,
O hagy éljen, éldegéljen,
Hagy éljen a kakas, hagy éljen.
A fejit adjuk a fejesöknet
Hagy éljen stb.
A nyakát adjuk a nyakasoknak
Hagy éljen stb.

と云ふ歌詞を有し, "アレグロ スケルツァンド"は

Anyám, édes anyám,
Elfeslett a csizmám.
Elfeslett a csizmám,
Ki varrja be immán?

と云ふ歌詞を有する民謠曲に基づきます. それ等をバルトークはピアノ獨奏曲に直しました. 八度音程はありません. それ丈けに眞當に子供向きです. 然し効果は非常にいゝ. 子供にばかりでなくて大人にも之は確に向きます.

新しい簡易曲として一般的に推賞さるべき名曲!

═══新 流 行 曲═══

108. "なすな戀"(ウーファ映畫"二度目の戀"の主題歌)——今月封切されるドイツ映畫(ウーファのブロツホ・ラビノヴイツチ・プロダクションの新映畫"二度目の戀"の主題歌です. 作詞は Robert Gilbert, 作曲は Mischa Spoliansky です. 歌詞は次のやうに譯されました.



1. 人を騙すのは,
女, 女, 女!
人を迷はすは
女, 女, 女!
女どもは蛇だよ,
信じたなら
地獄に墮ちるぞ,
氣をつけてもいゝ
(繰返し)
なすな戀, 無理でも!
たとへ夜が來たとて,
センチになつたり,
甘手にや乘らない
なすな戀, 出來てもー
戀は果敢ないもの!
諸君よー 止せ止せ!
なすな戀!
シムソンの髮を切つた,
女, 女, 女!
ネロを生んだのは,
女, 女, 女!
うるさい子供達は,
泣かせて置け!
シリンダの下に喇叭は,
鳴るものだよ!
(繰返し)
なすな戀!……

SZEMLE

BENYOMÁSOK A PAKISZTÁNI ZENÉRŐL

Kéthónapos tartózkodás Pakisztánban — 1978. januárban és februárban — csak arra elegendő, hogy a legszembeötlőbb különbségeket észleljem az európai és az ÉNy.-i Hindusztán zenei viszonyai között. De az összehasonlításnál állandóan ügyelnem kell arra, hogy ezt a keleti kultúrát ne tévesszem össze egy dél-amerikai indián csoporttal. India — indián, kis történelmi tévedés, már észre sem vesszük, de én két hónapig ismételgettem magamban: vigyázat, a látszat csal. Mert Pakisztán ma az ún. fejlődő országok közé tartozik s lakosságának jelentős része törzsi viszonyok között él, más részében ezeknek jelentős maradványai vannak, de a zenei kultúra mögött évezredes belső fejlődés áll, régen kifejlett műzenével, ezek intézményeivel és műfajaival. Ha a miénkhez hasonlítjuk, akkor nem a zenének egy korai állapotát vetjük össze a kifejlettel, hanem két utat látunk, egymással párhuzamosat és teljesen idegent.

ZENEI INTÉZMÉNYEK I.

A polgári zenei intézmények közül teljesen hiányzik a nyilvános oktatás és hangversenyrendezés. A National Art's Council ugyan fenntart tanfolyamokat országszerte, ezeken azonban nem európai zenét, hanem klasszikus zenét tanítanak azoknak, akik a hagyományos és még élő forrásokhoz valamiért nem jutnak hozzá. Az élő európai zenét olykor egy-egy zenekar vendégszereplése jelenti — ezeknek is van némi hallgatósága. A polgári intézmények közül ennél sokkal erősebb állásai vannak a filmnek, a rádiónak és a televíziónak. A rádió műsora 80%-ban pakisztáni zene s az évi 70-100 hazai játékfilmben is csak saját zenét alkalmaznak. A film és a rádió egyetlen, de elszakíthatatlan szálon kapcsolódik a hagyományos élethez, a hagyományos zenészek alkalmazásával. A rádióállomásoknak saját zenekaruk van, tagjai szájhagyomány szerinti zenészek, akik kotta nélkül játszanak, mint az országban szerte a többi zenekarok. Műsoruk egyszerre pakisztáni és nemzetközi. A pakisztáni közönség pakisztáni zenét kíván, sőt a rádiós szerkesztők is — egyéb zene elképzelhetetlen, mert értelmetlen. De honnan, miből vegyék? A pakisztáni rádiózenekarok munkamódszere ma a következő: a zeneszerző megmondja, hogy a művét milyen *rágá*-ban, *ráginá*-ban (kb. hangnem és tonalitás) játsszák s betanítja dallamát a szólistának. A dallam pakisztáni modorú, nemzetközileg is elfogadható, jellegtelen tucatáru, szövege ugyanilyen. A kíséretet és a közjátékot a zenekar maga megoldja. Az eredmény a szín-

vonal harcosai szerint „100% nem zene", amelynek azonban az obligát zenekari összeállítás és az általános formálás megadja a pakisztáni hangulatot. Valójában nem szükségszerű, hogy a rádiózenekarok ezt a „pakisztáni-nemzetközit" játsszák, mert sok szólistájuk és kísérőjük egészen kiváló zenész. A számomra készített bemutatók *Ravalpindi*ben, *Pesawar*ban, *Multan*ban és *Hajderabad*ban nem igazolták a „100% nem zene" véleményt. Az adásokba azonban — magam is hallottam — nem ilyen műsort szerkesztenek. A zenei szerkesztők elve ugyanaz, mint mindenütt: a műsor a közönségnek készül s nem a népzenekutatóknak. Nos ez Pakisztánban ellenőrizhető, mert ez alatt a felső élet alatt él egy nála sokkal nagyobb intézményrendszer is, amely, per se a közönségért van.

ZENÉSZEK ÉS ÉNEKESEK

Pakisztánban ma is nagyszámú zenész él, akiket nem tudunk a mi megszokott megnevezéseinkkel egyértelműleg sem a hivatásosokhoz sem az amatőrökhöz besorolni. Hivatásosnak azért nem nevezhetjük valamennyit, mert közülük aránylag csak igen kevesen élnek kizárólag zenélésből, de amatőrnek sem, mert egyikük sem magának zenél, hanem másoknak, megrendelésre, fizetségért. Egy szűk rétegük elérte, hogy a zenélés teljes megélhetést nyújtson, ilyenek a rádió—tv—filmgyárak állandó zenészei. Bár ezek az intézmények nem pakisztániak és nem hagyományosak, a zenészek mint egyének ugyanakkor a hagyományos intézmények tényezői is, mert a pakisztáni zenélésből nőttek ki, s ha a kapcsolatuk megszakad az új intézménnyel, ott vannak, ahol a többiek. Nem egészen ilyen a helyzete a hivatásosak egy másik csoportjának, a legnagyobbaknak, a világhírű pódiumművészeknek. Ez igen vékony, elit réteg, a magyar közönség *Rávi Sánkár*t ismeri közülük, aki ugyan indiai, de jól példázza a szubkontinens e zenei rétegét, akiknek egyébként a mai Pakisztánban *Rosán Árá Bégum* énekesnő és *Usztád Áli Vászálá* szitárjátékos a legelső képviselője. Az ő helyzetük megfelel az európai előadóművészekének. Ami mégis a hagyományhoz kapcsolja őket, az az autochton zenélés, a hagyomány változatlan átvitele a koncertterembe.

A társadalom közép- és alsó szintjén található e zenészfajta nagy tömege. Behálózzák két nagy tartományát, *Pandzsáb*ot és *Szind*et, élnek falun és városon, feltűnnek országutak kereszteződésén, temetők, kegyhelyek mellett, nem ritka látvány a dobbal biciklizö zenész az országúton. Szegények és gazdagok, parasztok és földbirtokosok, kézművesek és kígyóbűvölők, tehetségesek és féltehetségesek, dervisek és prostituáltak, hagyományőrzők és újítók, sikeresek és félresikerültek. A létszámuk igen nagy lehet, közülük személyesen mintegy kétszázzal találkoztam. Talán nem érdektelen, ha néhányat bemutatok.

Fázál Husszein gyermekkorában arra az elhatározásra jutott, hogy énekes lesz. A szomszéd faluban élt egy jónevű helyi zenész, ehhez ment el, aki meghallgatta és magához vette. Apja akarata ellenére állt be tanulni, ami 10 éves szegődést jelentett. Dolgozott a ház körül, dolgozott a mezőn, ez jelentette a fizetséget a tanításért. Ez alatt az idő alatt memorizálta a tanár repertoárját, elsajátította az előadási módokat s amikor már megtehette, a mester beállította segítőnek a bandába. 25 éves korában lett önálló falusi énekes. Hívják

lakodalomba, más családi összejövetelekre, sport- és állami ünnepségekre, vallásos gyűlésekre, ahol előad a műsorából, előre meghatározott fizetségért. Zenészei hangszeres kísérők, 2-4 ember, akik énekesük vallásos, filozófia, szerelmi, történeti, bibliai stb. dalait kísérik. Feladata és szerepköre nem valamely rituáléhoz köti, leginkább a mi mesemondóinkhoz hasonlít, bár ezek prózát mondanak és mindig a falusi társadalom szegényei. Az ő helye a faluban jól megalapozott, jelenleg ő a bíró s háza, földje, gazdasága jövedelmező.

Pesávár az ÉNy.-i határtartomány fővárosa. Területén az iráni alapkultúra görög-klasszikus műveltséggel ötvöződött. Ennek kifejeződése az ún. *Gándárá* kultúra, amelynek fennmaradt művészeti emlékeiről hellenisztikus alakok tekintenek le. Minthogy mi Európában nem ismerjük a görög kor zenéjét, itt Pesávárban valami idegen hangot kerestem, a közép-pakisztánitól elütőt, amire, mint klasszikus örökségre lehetne gondolni.

A pesávári temetőben *Ráchmán Bábá* kegyhelye mellett egy sötét putriban találunk énekes derviseket. Nem kell nagy biztatás a zenélésre, *Bázmoá Chán rábábot* ragad, *Jár Chán* énekel s dobol egy cserépfazékon. Nem dolgoznak, nem koldulnak, nem szaladnak az ügyeik után — melegszenek a sötétben s élnek. A zenélést nem pénzért mívelik, hozzátartozik az életükhöz. Témáik a természet végtelensége, isten mindenhatósága, az ember közelsége az égiekhez... Már csak itthon vettem észre, hogy itt valóban hallottam valamit, amit másutt nem, mégpedig egyszerű, jól tagolt, strofikus dalokat.

Két rövid, északi séta után Nyugat-Pandzsábba, Pakisztán agrárközpontjába és etnikai szívébe mentünk. Zenészeink között többségben voltak az 1947-es menekültek vagy akiknek a mestere Indiából való.

Ilyen volt *Didzskot* kisvárosban *Sá Din* is. Nagyapja a kabuli császár szolgája, udvari zenésze volt. Ő maga Indiában született s a *táblá,* kettősdob, iránti szeretetét és tudását nagybátyjától nyerte. *Sá Din* az újító zenészek fajtájából való. Régi történeteket új átdolgozásokban adott elő, szólódarabokat színpadra alkalmazott s kiváltképp hosszan sorolja, hogy milyen új ritmuskombinációkat és patronokat vezetett be. Ma már 75 éves, 13 évvel ezelőtt paralízistől megbénult, de amikor ezeknek a ritmusoknak a mibenlétéről érdeklődünk, egészen megfiatalodik s amit a kezével már nem tud megmutatni, azt szájjal pótolja: bonyolult ritmusok pattognak ki a nyelve alól s mi bámulva hallgatjuk. Az egyik teázási szünetben az utcáról éneklést hallok. Csak egy motívum, elég halkan, közötte hosszú szünetek. A negyedik vagy ötödik motívum után veszem észre, hogy egy béna ember egy guruló sámlin cigarettát és gyufát árul s gyenge hangján kínálja áruját.

Dzsáng városa mellett a temetőben, egy kegyhely körül zenészek is vannak: *Irsád* alias *Sádo* és együttese. Hárman takaros zenélést csapnak mindenféle műfajból. Van filmzene, romantikus népdal, veszedelemelhárító ének, a tömegek körében népszerű dal, a *májjá* egy helyi változata, egy részlet a romantikus, szerelmi *Hír* és *Rándzsa* történetéből (ők a kegyhely névadói), azután vallásos énekek. Olyan vegyes műsor, amellyel a lakodalmakba járó együttes szórakoztatja a népeket. *Sádo* magát prostituáltnak mondja, takaratlan arccal jár, leül közénk a férfiak társaságába s gyermekkora óta énekel, a szórakoztató ipar dolgozója.

A dzsangi út egyik kereszteződésében — néhány óra múlva — megál-

lunk, hogy megtudjuk az utat. Mind a négy sarkon bódék vannak, mindegyik bódéból szól a kazettás pakisztáni zene. Hogy vannak-e itt zenészek? Hogyne volna, hallgassa meg, ő a mi híres énekesünk, én magam vettem fel. A többi árusnál elhallgatnak a magnók, most figyelem s büszkeség tölti el a kereszteződés porában üldögélő, álldogáló embereket. Az ő énekesük *Mánszur Áli Málángi*. Vagy négy óra múlva az Állami Angórakecske Gazdaság vendégházában csendes, szerény, fehérruhás férfi keres minket. Mi kerestük? Éjfélig csináljuk a felvételeket, mert remek énekes a könnyű-klasszikus stílusban.

Kot Márál faluban a szokásos kép fogad: hosszú, magas, szürkés falak kettős agyagkapuja szűk, poros udvarra visz. Egy apró filagóriában karosszékben ül *Hádzsi Pirvos* földbirtokos, falvak, feldolgozók, gyárak és cselédek ura, helyi politikus és énekes. Estére hangversenyt szervez: egy szőnyeg közepére ül, elé teszik aranyos vízipipáját, háta mögé félkörben a zenekar helyezkedik. A zenekart most hozták autóval *Multánból*, kit a rádióból, kit a munkájából emeltek ki. Mintegy két órát énekel, a klasszikus hindusztáni stílus legklasszikusabbjából. Ő csak ilyent szokott, de kollégáim végtelenül unatkoznak, szerintük olyan unalmas, mint a krikett. Hádzsi Pirvis kiváló énekes, de a fő érdeme Pakisztán zenei életében nem ez, mert jó énekes sok van. Azt mondják, hogy aki az utolsó harminc éven az országban kiemelkedő énekes lett, az mind az ő révén lett azzá. Ha tehetséges ember jött segítségért, mindig megkapta.

A *Szindu* (Indus) folyó felé fordulva a Beludzsisztán és Pandzsáb közötti területre térünk. Egy útmenti bazárnál leül mellénk egy öreg ember, kezében *szárángi* s vonó, a hangszeren alig vannak húrok. A falu neve *Rcházi Rchát*, az öregember *Szirádzs Din Dzsogi* s amikor megszólal, az első hangok után tudjuk, hogy sem a helyet, sem őt nem fogjuk elfelejteni. A húrok alig adnak hangot, a beteg ember hangja gyengén szól, de amit és ahogyan hallunk, kétségtelenné teszi, hogy utunk legfontosabb óráit éljük. Gyorsan kiszabadítjuk az ácsorgók gyűrűjéből s elmegyünk vele a falun kívülre, a gátra. Néhány óra alatt sok minden kiderül. A ma 65 éves énekes zenész családból származik, eredetileg a ma indiai város *Kárnál* közelében éltek egy kis faluban s lakodalmakba stb. jártak zenélni. Ahogyan mondja, náluk a *dzsogi*k (kb. mutatványosok) énekelnek a népnek. Tanára az apja volt, akit 1947-ben megöltek. Ők ide menekültek, de azóta nem énekel, mert a *gár* nyelvet, amelyen ő a történeteket tudja, itt nem ismerik. Azt lehet mondani, hogy 30 év óta mi hallgatjuk először. Hat fia van, egy sem zenész s már csak egy emberről tud, aki ezeket a történeteket hozzá hasonlóan énekli.

Majdnem sötét van, amikor beérünk *Muzáfárgárba*, egy kisvárosba Multán előtt, ahol a főúton haladva, valahonnan oldalról zene üti meg a fülünket. Egy mellékutca udvarán lakodalomba csöppenünk, a lakodalmi népség táncol, egy zenekar tánc alá játszik. Aztán hirtelen felkerekednek, az utolsó filmkocka az autóbusz lépcsőjén éri a dudást: a vőlegényes háztól mennek a lányos házhoz.

A *Kákr Háttá*-i iskolában összehívják az iskola tanulóit az udvarra s megkérdik, kíváncsiak vagyunk-e a zeneoktatásban elért eredményeikre? Nagyon is kíváncsiak vagyunk. A fiúk ülnek a földön, mi velük szemben székeken, s várok valami, a mi szokásaink szerint osztályokra bontott vagy közös bemutatót. Négy fiú előre ül s énekelni kezd. Láthatólag csak az egyik

tudja jól az énekeket, az énekmester fia. 13-14 éves korára valóban jól énekel. És a többiek, az iskola? Csak ülnek a tűző napon s amikor a fiúk befejezik, vége a bemutatónak.

Tálámbá kisvárosban egy meglehetősen jól, nyugati ízléssel berendezett házban találkozunk *Irsád* és *Álmász Bégum*mal, jólöltözött, középkorú hölgyekkel, testvérekkel. Őseik valamikor nomádok voltak, *kincsi*nek vagy *torá*bok s a *mogul* időkben települtek itt le. A nők mindig énekeltek, mint afféle nomádok és prostituáltak, ők is az anyjuktól tanultak s örökítik át a lányaikra a mesterséget. Szereti őket a nép, a legnépszerűbb dalokat, románcokat, *rcházá*lokat, *káfi*kat, filmdalokat éneklik. De a rádió soha nem hívja őket és még a tévében sem énekeltek soha. A szobának az egyik sarkában csendes fiatalember ül, *Mánzur Husszein*. Három nap óta követ bennünket. Soha nem énekelt nyilvánosan, de igen nagy a vágya, hogy énekes legyen. Talán mi segíthetünk ebben. Fél órát hallgatjuk — szorongó lélekkel, meghatódva a zene hatalmától s az emberi lélek nagyságától: remek produkcióban, igazi nagy zenei élményben volt részünk.

Innen messzi északra, *Bokrában* találkoztunk *Mohámmád Ráfi*val és családjával s általuk megismerhettem a tánc alá játszó vidéki zenekarokat. A zenekar — egy család. Már 200 éve zenészek, mint mondják, de alapjában parasztok. Számunkra is volt alkalmuk szolgáltatást végezni, mert *Szihám* község tánccsoportjának nincs zenekara s őket fogadták fel. A táncbemutatóra hárman jöttek el, egy sípos, egy dudás és egy dobos, olyanok, akik közül egy sem vett részt az előző napi felvételen. *Ráfi* aznap nem ért rá, elküldte testvérét *Sáfit*, sípoljon ő nekünk.

A Szind vidék oly élményekkel gazdagított, amelyre a hosszú, termékeny pandzsábi út után nem számíthattam.

Áttá Mohámmád Páli földbirtokos, falvak és emberek ura, fiatal ember, helyi politikus és költő. Udvarházából lekísér a néhány kerek házból álló településre, ahol már elő van készítve a számunkra egy bemutató: az enyhely földjére takarókat terítettek, velünk szemben egy nagy, virágos kendővel letakart személy, nagy dobbal. Ahogyan elkezd énekelni, kiderül, hogy asszony, majd a beszélgetésből, hogy ő *Dzsámiát* énekesnő, ez a foglalkozása. Zenész családból származik, a család pedig a *mágnáhár* vagy *mirászi* csoport része, ahol a férfiak énekesek. Ahogyan az ő veje is énekes. De neki az anyja is énekes, ő tőle tanult. Amikor férjhez ment, abbahagyta az éneklést, de most, hogy elözvegyült ismét rátért — valamiből meg kell élnie. Már elmenőben voltunk, amikor a településről újból éneklés hallatszott. Ekkor derült ki, hogy valójában lakodalom van, s ebbe csöppentünk bele. A rítust itt is egészen addig követtük, amíg a lakodalmas nép elindult a lányos házhoz. A tánc jól mutatta, hogy itt, az ország délkeleti szélén megszűnik a muzulmán egyeduralom: a körtáncban lányok-asszonyok is részt vesznek, fedetlen arccal — s nem nevezik magukat prostituáltnak. Dzsámiát, mint hivatásos, persze óvatos s a nyugati idegen előtt eltakarta magát.

Az *umekoti* kígyóbűvölő telepen meg egyenesen hindu közösségbe érkezünk. A telep közepén — mecset helyett — jellegzetes hosszú süvegű, apró faragásos kőtemplom áll. A bemutatók gyorsan követik egymást: legénykék táncolnak, kígyókat táncoltatnak, kardot nyelnek, egyikük kígyóval megharaptatja partnere kezét... Főként tavasszal s nyáron a férfiak és a táncoló

kislegények kirajzanak a Szindbe. Lakodalmakban, ünnepélyeken, gyűléseken vagy egyszerűen a bazárokban, útkereszteződésekben s mindenütt, ahol keresményre számíthatnak, előadják produkcióikat. Mindegyik csoportjuk egy kis zenekar kígyókkal és kardokkal felfegyverezve. A telep nem falu. Nincs benne egyetlen háziállat, körülötte nincsen egyetlen négyszögöl megművelt föld.

Tándó Állájár szindi kisvárosban zenés bemutatót szerveznek a számunkra, hogy lássam, a szindi zene van olyan gazdag, mint a pándzsábi. A 11 műsorszámban szerepelt a helyi kegyhely énekese *Pándi Fákír* (gyalogkoldus) és sok más énekes és zenész. Közülük — társadalmi szempontból — az igen temperamentumos öreg *Fákír Jár Mohámmád*ot érdemes felemlíteni, aki szintén a családja ellenére lett zenész. De ez a család nem szegény parasztfamília volt, amelyből ki kellett emelkednie, hanem gazdag földesúr, s ő egész életében kitartott a zene és a zenészek mellett. Új tapasztalat volt néhány valódi amatőr: egy rendőrtisztviselő, aki szépen játszott kettősfurulyán *(nár)* s szívesen kísérte a többieket fazékdobon *(gágár);* egy tanító, egy szindi *rcházál* (népszerű, könnyebb, hagyományos ének) előadásában nem maradt el a hivatásosaktól. Öt fiatal legény, akik igen összeszokottan nehéz, olykor polifonikus vallásos-szerelmi *káfit* énekeltek. Az ő szereplésükből értettem meg pandzsábi utam iskolai bemutatóját: itt az iskolai zeneoktatás célja még az, hogy az énekmester bevezesse a rátermetteket a hagyományos zenélésbe.

A Tándó Állájár-i műsor végén csattant az ostor: a nézőteret egy csapat táncos vette a birtokába a felállított dobok körül. Már a dobok is majdnem mindent elárultak, de az ének és a tánc aztán kétségtelenné tette, hogy néger produkciót hallunk. A táncolók arcának szomatikus jegyei egyáltalában nem cáfolták fülünk tanúságát s persze a dobok körül keringők minden motivikus megkötés nélküli egyéni-tömeg körtánca sem. *Sidi* tánc vagy *sidi*k tánca, mondták, vagyis feketék, négerek. Pakisztán tengerparti területén a *Mákrán*ban a belső területektől ma is eltérő nyelvű és kultúrájú törzs él s ebben az eltérésben jelentős szerepet játszik egy afrikai etnikum is. Persze, akik itt táncoltak, nem afrikaiak: a nyelvük szindi, a vallásuk muzulmán, az öntudatuk pakisztáni. *Bit Sá* városában van *Sá Látif* költő, gondolkodó és zenész síremléke, kegyhelye, sok ember zarándoklásának a célja. A költő hagyományának az ápolására zenész kaszt szerveződött az idők folyamán. Ezek semmilyen más zenét nem játszanak, csak amit ők a hagyományhoz kapcsolnak. A zenéjük egészen különleges: nagyrészt falzettban énekelnek, többen, egyöntetűen s magukat kísérik *dámbúrón* erős, egyszerű ritmust pengetve. Mint dervisek egyéb feladatot is ellátnak, nevezetesen a hangszerükhöz érintve megáldják a nekik átadott zsinórokat s ezért pénzt kapnak.

(Folytatjuk)

DOCUMENTA

AZ IFJÚ ENGELS A ZENÉRŐL

Régóta ismert, hogy Engels, főleg fiatal korában, sokat foglalkozott az irodalommal. Talán kevésbé ismert, hogy mint költő és drámaíró is értékeket hozott létre. (Tőle teljesen függetlenül, Marx igen sok verset írt ezekben az években, nem is beszélve egy népköltési gyűjtemény összeállításáról.) A jelen szemelvénygyűjtemény — a teljesség igénye nélkül — kísérletet tesz arra, hogy Engels zenéről írt véleményét, zenekritikai, sőt zeneszerzői tevékenységét áttekintse.

Engels életrajzírói utalásszerűen foglalkoznak ezzel. Így Auguste Cornu hatalmas monográfiájában (Karl Marx et Friedrich Engels — leur vie et leur oeuvre 1818—1846; magyar kiadása: Kossuth Könyvkiadó Budapest 1968.) így ír: „*Esténként szívesen muzsikált, korálokat szerzett és tagja volt egy dalegyletnek. Nemcsak a zenét és a költészetet szerette ... sokat zenélt. Főleg Beethovenért lelkesedett.*" (Id. kiad. 162. és 326. old.) A „hivatalos" Engels-életrajzban (Kossuth Könyvkiadó Budapest 1974.) ezt olvashatjuk: „*Engels komponált is kisebb zeneműveket ... továbbra is érdeklődik a zene iránt, daloskörőket látogat, gyakran jár hangversenyre és színházba. Tanulmányozza a zeneelméletet, kipróbálja erejét a komponálásban, korálokat szerez. A fiatal Engels leginkább Beethoven drámaisággal telt műveit érzi közel magához, munkásságát a német muzsika csúcspontjának tekinti. Különösen szerette az Eroicát és az V. szimfóniát.*" (Id. kiad. 16—17. old.) Ennél többet az új összkiadás bevezetésében sem találunk: „*Das vom Geist der Freiheitsliebe durchdrungene Werk Beethovens zieht ihn an. Er schreibt seiner Schwester von dem tiefen Eindruck, den die Aufführung der Fünften Sinfonie Beethovens auf ihn machte. Engels versuchte, selbst zu komponieren.*" (MEGA Einleitung, 21. old.)

Friedrich Engels 1820. november 28-án született Barmenben. 1838. júliusa és 1841. márciusa között Brémában egy exportcégnél gyakorolja a kereskedelmi ismeretek elsajátítását, szabad idejében főleg irodalmi kritikákat és cikkeket ír a Hamburgban 1838—1848 között megjelenő, Karl Gutzkow által szerkesztett „Telegraph für Deutschland" nevű irodalmi folyóiratba. 1841 szeptemberétől 1842 augusztusáig katona Berlinben, ez idő tájt elsősorban Schelling nézeteinek bírálata köti le. Első fennmaradt levelének keltezése 1838. augusztus 28., ezt Marxszal való megismerkedéséig (1844. augusztus 28.) további 52 levél követi, ebből 29 címzettje Marie Engels, Friedrich húga. Biztos tudomásunk van további 15, más személyeknek írt levélről, ezek elvesztek vagy lappanganak. A levél- és újságcikkrészleteket keletkezésük időrendjében közlöm, ahol forrásmegjelölés nem szerepel, ott saját fordításomban, illetve jegyzetemmel. A dokumentumok mintegy három és fél év időtartamot ölelnek fel, 1842 áprilisáig.

Szak Péter

RÖVIDÍTÉSEK:

MEGA = Karl Marx—Friedrich Engels: Gesamtausgabe (MEGA). Dritte Abteilung: Briefwechsel, Band 1. Dietz Verlag Berlin 1975.

MEW EB = Karl Marx—Friedrich Engels: Werke. Ergänzungsband zweiter Teil. Dietz Verlag Berlin 1967.

IEL = Az ifjú Engels levelei. Kossuth Könyvkiadó Budapest 1970. Fordította: Kislégi Nagy Dénes.

[I]

Vorigen Freitag war ich im Theater, sie gaben das Nachtlager in Granada, eine Oper, die recht hübsch ist; heute Abend wird die Zauberflöte gegeben, da muss ich hin; es soll mich einmal verlangen, was das für ein Stück ist, ich hoffe es wird recht schön sein. [. . .] Im Theater bin ich gewesen, und die Zauberflöte hat mir sehr gut gefallen; ich wollte, Du könntest auch einmal mit mir dahingehn, ich wette es gefiele Dir sehr gut.

[MEGA 86. oldal]

Múlt pénteken színházban voltam, a Granadai éji szállás című operát[1] adták, nagyon szép; ma este a Varázsfuvolát adják, erre el kell mennem; szeretném már egyszer megtudni, miféle darab ez, remélem, igazán szép lesz. [. . .] Voltam a színházban, s a Varázsfuvola nagyon tetszett. Szeretném, ha egyszer Te is megnézhetnéd velem, fogadok, hogy nagyon tetszene.

[IEL 37. oldal]

Keltezés: Bréma, 1838. október 9—10. Címzett: Marie Engels.[2] Kézirat magántulajdonban. Első megjelenés: MEGA I. kiadás (1929) I/2. kötet 571—574. oldal.

[1] Conradin Kreutzer (1780—1849) legsikeresebb operája (bemutató: 1834., budapesti bemutató: 1834., ill. 1888.) Fr. Kind drámája nyomán Freiherr von Braun (K. J. Braun) szövegére.

[2] Engels testvére (1824—1901).

[II]

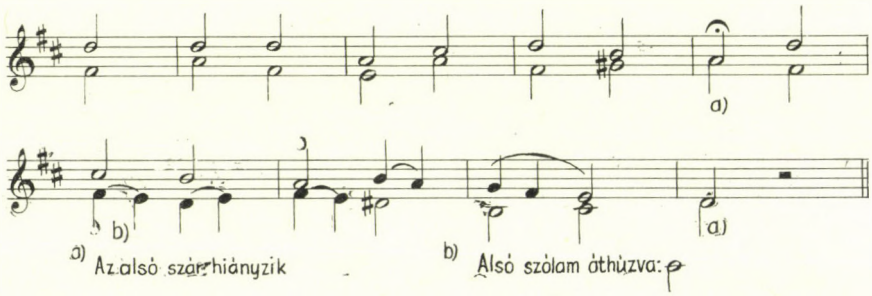
Ich will Dir doch auch erzählen dass ich jetzt am Componiren bin, und zwar mache ich Choräle. Es ist aber entsetzlich schwer, der Takt und die Kreuzer und die Accorde machen einem sehr viel zu schaffen. Bis jetzt habe ich es noch nicht weit gebracht, aber ich will Dir doch eine Probe hersetzen. Es sind die beiden ersten Zeilen vom: Ein' feste Burg ist unser Gott.



Weiter hab' ichs noch nicht bringen können, als zweistimmig, vierstimmig ist noch zu schwer. Ich hoffe ich werde keinen Schreibfehler gemacht haben, und so probir Du einmal das Ding zu spielen.

[MEGA 90—91. oldal]

El akarom neked azt is mesélni, hogy jelenleg komponálok, mégpedig korálokat készítek. Borzalmasan nehéz azonban az ütembeosztás, a módosítójelek és az akkordok, igen sok munkát adnak az embernek. Eddig még nem sokra jutottam, de próbaként ideírok neked egyet. Ez az „Ein' feste Burg ist unser Gott" első két sora.

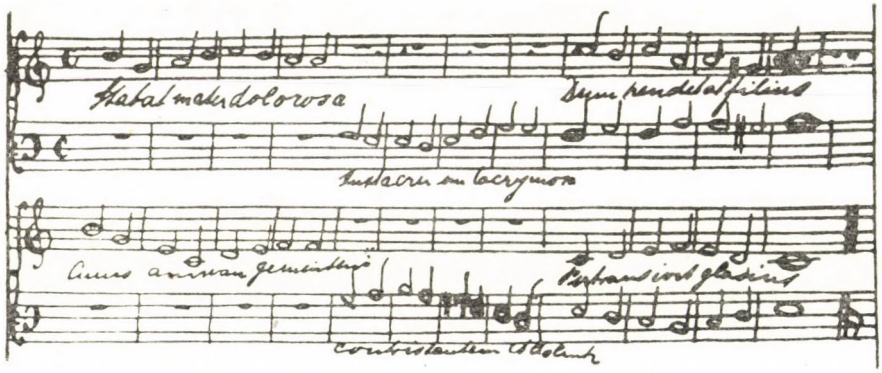


Tovább még nem tudtam jutni, csak a kétszólamúságig, a négyszólamúság még túl nehéz. Remélem, nem követtem el íráshibát, kíséreld meg egyszer eljátszani.

Keltezés: Bréma, 1838. karácsony körül. Címzett: Marie Engels. Kézirat magántulajdonban. Első megjelenés: Deutsche Revue, Band 4. Stuttgart und Leipzig 1920. 127—128. oldal.

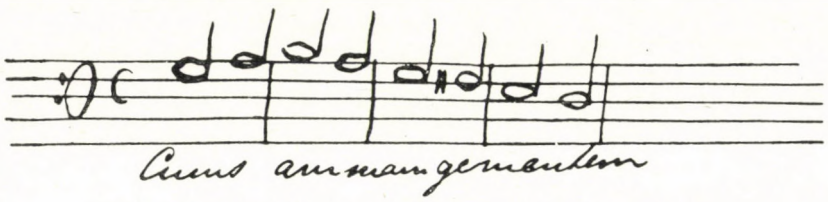
[III]

Hör einmal, das Komponiren das ist eine schwere Sache da muss man auf so vielerlei Acht geben, auf Harmonie der Accorde und richtige Fortschreitung, das macht viel Mühe. Ich will aber mal sehen ob ich Dir nächstens nicht wieder was schicke. Ich bin jetzt dran, einen andern Choral zu componiren, da wechselt in der Singstimme Bass und Sopran ab. Pass mal auf.



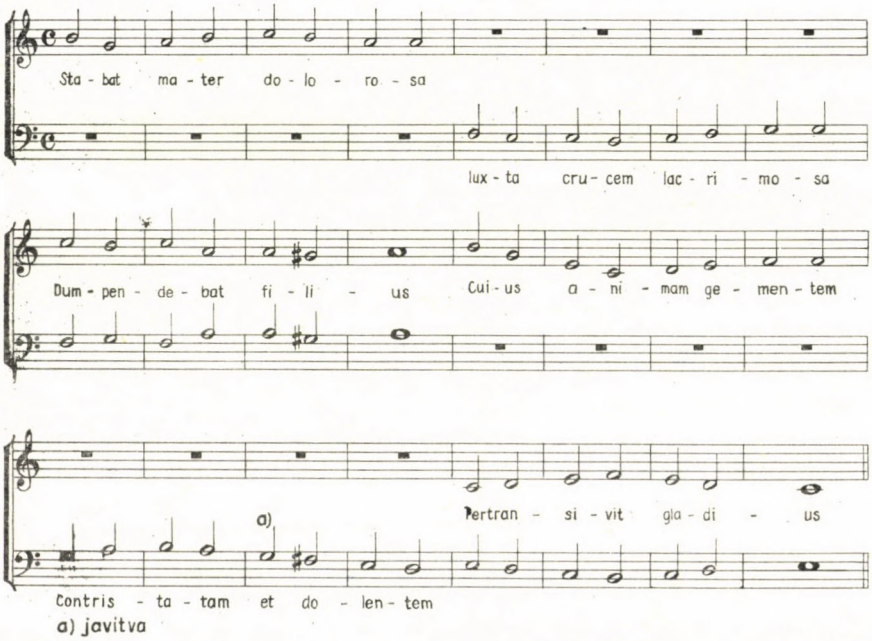
Die Begleitung fehlt noch, wahrscheinlich werde ich auch noch Einzelnes verändern. Dass das Meiste, ausgenommen die 4te Zeile, aus dem Gesangbuch gestohlen ist, ist klar. Der Text ist das bekannte lateinische Stabat mater dolorosa juxta crucem lacrymosa Dum pendebat filius. [. . .]

[Utóirat]
Die vielen Schreibfehler im Bass musst Du entschuldigen; ich bin es nicht gewohnt, Noten zu schreiben. Auf dem Fall dass Du die Vorletzte Zeile nicht lesen könntest schreibe ich sie Dir noch einmal hin.



[MEGA 92—93. oldal]

Figyelj ide, a komponálás az nehéz dolog, az embernek oly sok dologra kell ügyelnie, az akkordok harmóniájára és a helyes szólamvezetésre, ez sok fáradságot okoz. Azt szeretném azonban látni, hogy ne küldjek legközelebb ismét valamit neked. Jelenleg azzal foglalkozom, hogy egy másik korált komponáljak, amelyben a dallam a basszus és a szoprán szólam között váltakozik. Figyeld csak.



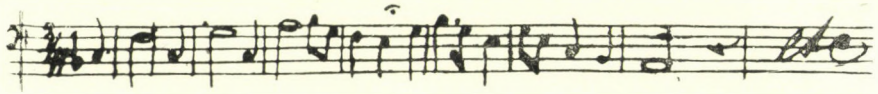
Még hiányzik a kíséret, valószínű, hogy egyes részeket még meg is fogok változtatni. Legnagyobbrészt készen van, kivéve a negyedik sort, amit egy énekeskönyvből loptam. A szöveg az ismert latin Stabat mater . . . [. . .]

A basszusban levő sok íráshibát meg kell bocsátanod; még nem szoktam meg a kottaírást. Arra az esetre, ha az utolsó előtti sort nem tudnád elolvasni, még-egyszer leírom neked.

Keltezés: 1839. január 7. Címzett: Marie Engels. Kézirat magántulajdonban. Első megjelenés (egészében) MEGA id. kiadás 577—578. oldal.

[IV]

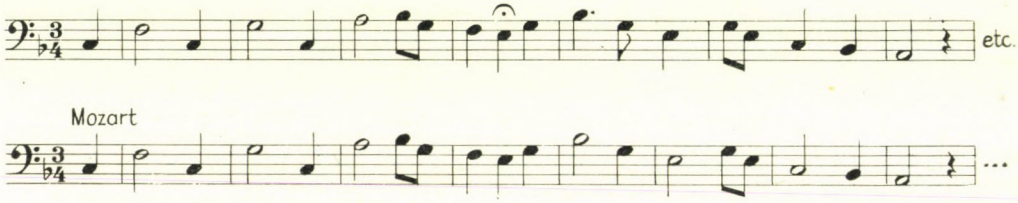
Das Singen und Componiren bleibt in steter Uebung, hier hast Du von letzterem eine Probe.



Du kannst den Blinden nach der Melodie singen, kannst es aber auch lassen.

[MEGA 105. oldal]

Az éneklést és a komponálást tartósan gyakorlom, az utóbbiból itt adok egy kis ízelítőt[1]:



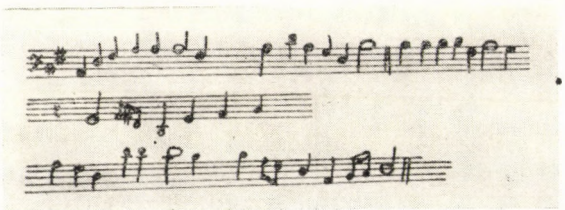
A vakoknak énekelheted a dallam szerint, de akár el is hagyhatod.

Keltezés: 1839 március 11. Címzett: Hermann Engels.[2] Kézirat magántulajdonban. Téves keltezés: 1839. *február* 11—12. (vö. MEGA 627. oldal). Első megjelenés: MEGA id. kiadás 579. oldal.

[1] vö. Mozart: Varázsfuvola, Sarastro F-dúr áriája.
[2] Engels testvére (1822—1905)

[V]

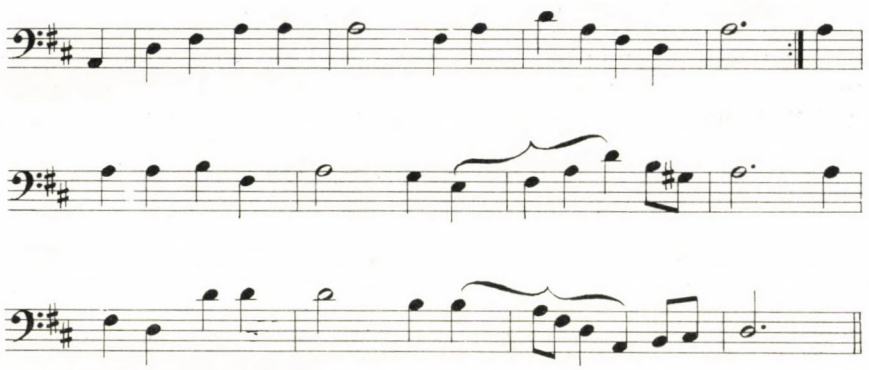
[...] zeigt mein Studium der gottvollen Goetheschen Lieder. Man muss sie aber musikalisch studiren, am besten in verschiedenen Compositionen. Z. B. will ich Dir die Reichardtsche Composition des Bundeslieds hersetzen.



Die Taktstriche hab ich wieder vergessen, lass sie Dir vom Heuser machen. Die Melodie ist herrlich und durch die stets im Akkord sich haltende Einfachheit dem Liede so angemessen wie keine. Herrlich macht sich das Steigen v. 6 von e bis zur Septime d, und das rasche Fallen v. 8 von h bis zur None a. Über das Miserere von Leonardo Leo werde ich dem Heuser schreiben.

[MEGA 162. oldal]

[...] íme, most Goethe isteni dalait tanulmányozom. De ezeket zeneileg kell tanulmányozni, legjobb különböző megzenésítésekben. Pl. csatolom neked a „Szövetségesdal" Reichardt[1]-féle megzenésítését:[2]



Az ütemvonalakat[3] megint elfelejtettem, csináltasd meg Heuserral.[4] A dallam pompás és az állandó akkordikus egyszerűség által jobban illik a dalhoz, mint bármely más. Nagyszerűvé teszi az emelkedő V/6 é-től a szeptima d-ig és a gyorsan eső V/8 a h-tól a nóna á-ig.[5] Leonardo Leo „Misereré"-jéről[6] Heusernak fogok írni.

[IEL 99. oldal]

Keltezés: Bréma, 1839. október 8. Címzett: Wilhelm Graeber.[7] Kézirat a moszkvai központi pártarchívumban. Első megjelenés (egészében): Engels: Schriften der Frühzeit. Berlin 1920.

[1] Johann Friedrich Reichardt (1752—1814) német zeneszerző, 1794-ig Goethe barátja.

[2] **A kottasorok közé Engels az „In allen guten Stunden..." kezdetű Goethe-dal szövegét írta be, amely Kálnoky László fordításában „Szövetséges dal" címmel ismeretes: „Elvezve boldog órát, ha bor és szerelem fűti kedvünk, e nótát fújjuk együttesen! Összetartónk az isten, kitől frigyünk eredt, szítsuk új lángra frissen, mit csiholt, a tüzet."** [Kislégi Nagy Dénes jegyzete. IEL 222. oldal]

[3] Feltűnő jelenség az ütemvonalak, a metrikus érzék bizonytalansága. Vö. [II] dokumentum. Az alább hivatkozott helyeket kapoccsal jelöltem.

[4] Gustav Heuser (1817—?) Engels gyermekkori barátja Elberfeldből. Az alább jelzett levél nem került elő.

[5] Kislégi fordítása csak a kottapéldából értelmezhető.

[6] Lionardo Oronzo Salvatore de Leo (1694—1744) nápolyi zeneszerző „megragadó szépségű" Misereré-jét 1739-ben írta.

[7] Engels iskoltársa (1820—1895), lelkész.

[VI]

In einem Konzerte sagte mir ein Freund, da Becks „Stille Lieder" angekommen seilen. Eben erklang das Adagio einer Beethovenschen Symphonie. So, dacht' ich, werden diese Lieder sein; aber ich hatte mich getäuscht, es war wenig Beethoven und viel Bellinisches Lamentieren darin. Als ich das kleine Heft zur Hand nahm, erschrak ich. Gleich das erste Lied so unendlich trivial, in einer so wohlfeilen Manier, nur durch gesuchte Redeweisen quasi-originell!

[MEW EB 24—25. oldal]

Valamelyik barátom mondta egy hangversenyen, hogy Beck „Csendes dalai"[1] megjelentek. Éppen egy Beethoven-szimfónia adagiója[2] hangzott fel. Ilyenek lesznek, gondoltam, e dalok is; de tévedtem. Kevés volt bennük Beethovenből és sok a Bellini-féle lamentációból.[3] Megijedtem, amikor kezembe vettem a kis füzetet. Már az első dal is végtelenül silány és modoros, csak a mesterkélt fordulatok révén található benne bizonyos eredetiség.

[Marx—Engels: Művészetről, irodalomról. Budapest 1966. 696. oldal]

Forrás: Karl Beck von Friedrich Oswald.[4] In: Telegraph für Deutschland Nr. 202. 1839. december.

[1] Karl Isidor Beck (1817—1879) költő, az „igazi szocialisták" kispolgári illúzióinak követője a negyvenes években. A kötet Lipcsében, 1840-es évszámmal jelent meg. Engels véleményét illetően vö. még a „Német szocializmus versben és prózában" c. írással (MEM 4. kötet 195—211. oldal).
[2] Valószínűleg egy brémai hangversenyről van szó és Beethoven III. szimfóniájáról.
[3] vö. [VII] dokumentum
[4] Engels álneve a folyóiratban.

[VII]

Den Russen wollen wir die Pentarchie lassen; den Italienern ihren Papismus und was daran klebt, ihren Bellini, Donizetti und selbst Rossini, wenn sie mit diesem grosstum wollen gegen Mozart und Beethoven; die Franzosen ihre arroganten Urteile über uns, ihre Vaudevilles und Opern, ihren Scribe und Adam.

[MEW EB 131. oldal]

Az oroszoknak meghagyjuk Pentarkiájukat;[1] az olaszoknak pápaságukat és ami ehhez kapcsolódik, Bellinijüket, Donizettijüket és magát Rossinit, ha ők vele hencegnek, Mozart és Beethoven ellenében; a franciáknak rólunk alkotott arrogáns ítéletüket, vaudevilleiket és operáikat, Scribe-jüket és Adam[2]-jukat.

Forrás: Ernst Moritz Arndt[3] von F. Oswald. Telegraph für Deutschland Nr. 2—5. 1841. január.

[1] Pentarkia — Oroszország, Ausztria, Poroszország, Anglia és Franciaország szövetsége a forradalmi mozgalom ellen az Aacheni Kongresszuson (1818. november 15.).

[2] Engels franciaellenessége a kor történelmi viszonyaiból fakad, visszanyúlóan a napóleoni háborúkig. Adamra vonatkozóan lást még a [X.] dokumentum 2. jegyzetét.

[3] Ernst Moritz Arndt (1769—1860) publicista, a német egység szószólója, 1820-tól Bonnban a történelem professzora.

[VIII]

Die beste Seite Bremens ist die Musik. Es wird wenig Städten Deutschlands so viel und so gut musiziert wie hier. Eine verhältnismässig sehr grosse Anzahl von Gesangvereinen hat sich gebildet, und die häufigen Konzerte sind immer stark besucht. Dabei hat sich der musikalische Geschmack fast ganz rein erhalten; die deutschen Klassiker, Händel, Mozart, Beethoven, von neuern Mendelssohn—Bartholdy und die besten Liederkomponisten behaupten entschieden das Übergewicht. Die neufranzösische und neuitalienische Schule haben fast nur unter den jungen Comptoiristen ein Publikum. Es wäre nur zu wünschen, dass Sebastian Bach, Gluck und Haydn weniger zurückgesetzt würden. Dabei werden neuere Erscheinungen keineswegs abgewiesen, im Gegenteil möchten wenig Orte sein, wo die Produktionen junger deutschen Komponisten so bereitwillig aufgeführt würden wie hier. Auch fanden sich hier immer Namen, die in der musikalischen Welt vorteilhaft bekannt sind. Der talentvolle Liederkomponist Stegmayer dirigierte mehrere Jahre das Orchester unsers Theaters; an seine Stelle ist Kossmaly getreten, der sich teils durch Kompositionen, teils durch Artikel, die er meistens in Schumann „Neuer Zeitschrift für Musik" abdrucken lässt, manche Freunde verschafft haben wird. Riem, der die Singakademie und die meisten Konzerte dirigiert, ist ebenfalls ein anerkannter Komponist. Riem ist ein liebenswürdiger Greis mit jugendlicher, hinreissender Begeisterung im Herzen; niemand versteht wie er, Sänger und Instrumentalisten zu lebendigem Vortrag zu entflammen.

[MEW EB 136. oldal]

Bréma legjobb oldala a zene. Kevés város van Németországban, ahol oly sokat és jól muzsikálnak, mint itt. Viszonylag sok dalegylet alakult itt és a gyakori hangversenyek mindig igen látogatottak. Eközben a zenei ízlést csaknem teljesen tisztán megőrizték; a német klasszikusok, Händel, Mozart, Beethoven, az újabbak közül Mendelssohn—Bartholdy és a legjobb dalszerzők művei vannak döntő többségben. Az újfrancia és az újolasz iskola leginkább az ifjú hivatalnokok között talál publikumra. Kívánatos lenne, ha Sebastian Bach, Gluck és Haydn kevésbé lennének háttérbe szorítva. Emellett az újabb irányzatok semmiképp nincsenek elutasítva; ellenkezőleg kevés olyan helység van, ahol az ifjú német zeneszerzők alkotásait oly készséggel mutatnák be, mint itt. Feltűnnek itt mindig olyan nevek is, amelyek a zenei világban előnyösen ismertek. Stegmayer,[1] a nagy tehetségű dalszerző, több éven át vezényelte színházunk zenekarát; az ő helyébe Kossmaly[2] lépett, aki néhány barátot szerzett magának részint művei, részint cikkei által, amelyek többnyire Schumann Neue Zeitschrift für Musik-jában jelentek meg. Riem,[3] aki a Singakademiet és a hangversenyek többségét vezényli, szintén elismert zeneszerző. Riem szeretetreméltó aggastyán, fiatalos, magávalragadó lelkesedéssel

szívében; nála jobban soha senki sem képes arra, hogy az énekeseket és a hangszereseket igazán élő előadásra tüzelje.

Forrás: [Korrespondenz-Nachtrichten aus Bremen.] Verhältnis zur Literatur — Musik. Morgenblatt für gebildete Leser.[4] Nr. 15. 1841. január 18. (aláírás nélkül).

[1] Ferdinand Stegmayer (1803—1863) 1839-től a brémai színház karmestere volt.
[2] Carl Kossmaly (1812—1873) karmester, zenei cikkek írója, professzor.
[3] Friedrich Wilhelm Riem (1779—1857) jelentős dalszerző, a barmeni dalegylet alapítója. Marie Engels szülővárosában maradt és tagja volt az egyletnek.
[4] Stuttgarti irodalmi folyóirat (1839—1865 között jelent meg).

[IX]

Bei dem Stabat mater dolorosa etcetera fällt mir ein, sieh doch einmal zu, ob dieses Ding von Pergolese komponirt ist. Ist es das, so schaffe mir wo möglich eine Abschrift der Partitur, wenn Instrumente dabei sind, die brauch ich nicht, blos die Singstimmen. Ist es aber von Palestrina oder von noch einem andern, so brauch ichs nicht. Übermorgen führen wir den Paulus von Mendelssohn auf, das beste Oratorium, was seit Händels Tode geschrieben worden ist. Du wirst es kennen. Ins Theater geh ich sehr selten, da das hiesige schändlich schlecht ist, und nur wenn ein neues Stück oder eine gute Oper, die ich noch nicht kenne, gegeben wird, geh ich zuweilen hin.

[MEGA 211. oldal]

A „Stabat mater dolorosa" stb.-ről[1] jut eszembe, nézz majd egyszer utána, hogy ezt a darabot Pergolesi komponálta-e. Ha igen, lehetőleg szerezz nekem egy partitúramásolatot, ha hangszerek is vannak benne, arra nincs szükségem, csak az énekhangokra.[2] De amennyiben Palestrinától, vagy másvalakitől való, akkor nincs rá szükségem. Holnapután előadjuk Mendelssohn „Paulus"-át, ez a legjobb oratórium, amelyet Händel halála óta írtak. Bizonyára ismered. Színházba ritkán járok, minthogy az itteni színház gyalázatosan rossz, s csak akkor megyek el néha, ha új darabot vagy valami jó operát adnak, amelyet még nem ismerek.

[IEL 151. oldal]

Keltezés: Bréma, 1841. február 18. Címzett: Marie Engels. Kézirat magántulajdonban. Első megjelenés: Deutsche Revue, id. kiadás 222—224. oldal.

[1] lásd a [III] dokumentumot
[2] énekszólamokra

[X]

Dass das Stabat mater von Pergolese ist, hab ich mit Vergnügen erfahren; Du musst mir jedenfalls eine Copie des Clavierauszugs mit allen Singstimmen schaffen und zwar so, dass das gleichzeitig gesungne und gespielte übereinander steht wie is einem Opernklavierauszuge. Tenor und Bass fällt mir eben ein, fehlt aber wohl bei dem P'schen Stabat Mater. Dafür werden mehrere

Soprane und Alte dasein. Schadt Nichts. [...] Eins hast Du doch weniger als ich, Du kannst heute Mittwoch den 10 ten März nicht Beethovens Cmoll Symphonie hören, und ich doch. Diese und die Sinfonia eroica sind meine Lieblingsstücke. Exezier Dich nur ja recht ein, Beethovensche Sonaten und Symphonien zu spielen, damit Du mir nachher keine Schande machst. Ich höre sie aber nicht im Clavierauszug, sondern von vollem Orchester. [...] Das ist gestern Abend eine Symphonie gewesen! So was hast Du in Deinem Leben noch nicht gehört, wenn Du diesen Prachtstück noch nicht kennst. Diese verzweiflungsvolle Zerrissenheit im ersten Satze, diese elegische Wehmuth, diese weiche Liebesklage im Adagio, und diesen gewaltige, jugendliche Posaunenjubel der Freiheit im dritten und vierten Satze! Ausserdem hat sich gestern noch ein jämmerlicher Franzose hören lassen, der sang ein Ding. Das ging so:

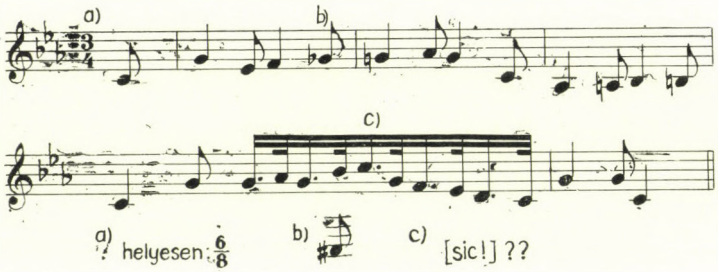


und soweiter, keine Melodie und keine Harmonie, ein jämmerlicher Französischer Text, und der ganze Witz war tituliert L'Exilé de France. Wenn alle aus Frankreich Verbannten ein solches Katzengewinsel erheben, so wird man sie nirgends haben wollen. Auch sang dieser Flegel ein Lied: Le toréador, d. h. der Stierfechter, wobei alle Fingerlang der Refrain vorkam: Ah que j'aime l'Espagne! Dieses war wo möglich noch erbärmlicher, und ging ebenso bald mit Quintensprüngen, bald in chromatischen Gängen sich krümmend, als wenns Bauchweh bedeuten sollt. Wär nicht zum Schluss die prachtvolle Symphonie gekommen, so wär ich weggelaufen und hätt' den Raben krächzen lassen denn er hatt' einen erbärmlich dünnen Baryton.

[MEGA 218—219. oldal]

Hogy a „Stabat mater" Pergolesitől van, azt örömmel vettem tudomásul; mindenképpen szerezz nekem egy másolatot a zongorakivonatról az összes énekhangokkal, mégpedig olyat, amelyben az egyidejűleg énekelt és játszott részek egymás fölött vannak, mint az operák zongorakivonataiban. Éppen a tenor és a basszus jutott eszembe, persze, Pergolesi „Stabat mater"-ében ilyenek nincsenek; ellenben több szoprán és alt lesz benne helyettük. Nem tesz semmit. [...] De egyben mégis elmaradsz mögöttem — ma, szerdán, március 10-én nem hallhatod Beethoven c-moll szimfóniáját, én pedig igen. Ez meg a „Sinfonia eroica" a kedvenc darabjaim. Csak gyakorold jól a Beethoven-szonátákat és -szimfóniákat, hogy aztán ne valljak szégyent veled. De nem a zongorakivonatot hallgatom ám, hanem teljes zenekari előadásban. [...] Micsoda szimfónia volt tegnap este! Ilyet még életedben nem hallottál, ha ezt a remekművet még nem ismered. Ez a kétségbeeséssel teli meghasonlás az első tételben, ez az elégikus fájdalom, ez a lágy szerelmi panasz az adagióban, és a szabadságnak ez a hatalmas, fiatalos kürtharsogása[1] a harma-

dik és negyedik tételben! Ezenkívül tegnap még egy siralmas francia is hallatta a hangját, valami ilyesmit énekelt:



és így tovább, se dallam, se harmónia, siralmas francia szöveg és az egésznek „A francia száműzött"[2] volt a címe. Ha az összes francia száműzöttek efféle macskanyávogással állnak elő, akkor sehol sem akarják majd meghallgatni őket. Ez a ripők még egy dalt énekelt, a „Torreádor"-t, vagyis a bikaviadort, amelyben folyton-folyvást visszatért ez a refrén: Ah, mint szeretem Spanyolországot! Ez, ha lehetséges, még szánalmasabb volt, és hol kvintettekben szökellve[3], hol kromatikus futamokba tekeredve úgy hangzott, mintha a hasfájást akarná érzékeltetni. Ha befejezésül nem került volna sor a fenséges szimfóniára, akkor megfutottam volna és otthagytam volna ezt a károgó varjút, mert szánalmasan gyönge baritonja volt.

[IEL 159—161. oldal]

Keltezés: Bréma, 1841. március 8—11. Címzett: Marie Engels. Kézirat magántulajdonban. Első megjelenés: MEGA id. kiadás 611—613. oldal.

[1] helyesen: a harsona fiatalos ujjongása.
[2] A levélben idézett két műre vonatkozóan a MEGA nem ad felvilágosítást. A „L'exilé de France" feltehetőleg azonosítható Adolphe Adam 1827-ben bemutatott melodrámájával.
[3] helyesen: kvintugrásokkal

[XI]

Dass derr Her Liszt[1] hier gewesen ist und durch sein Klavierspielen alle Damen entzückt hat, wirst Du wohl noch nicht gehört haben. Die Berliner Damen sind aber so vernarrt gewesen, dass sie im Konzert um einen Handschuh von Liszt, den er hatte fallen lassen, komplet geprügelt haben, und zwei Schwestern, deren Eine ihn der Andern abnahm, desshalb in ewige Feindschaft geriethen. Den Thee, den der grosse Liszt in einer Tasse stehen liess, goss sich die Gräfin Schlippenbach in ihr Eau de Cologne-Flaçon, nachdem sie die Eau de Cologne auf die Erde gegossan hatte; seitdem hat sie dies Flaçon versiegelt und auf ihren Sekretär zum ewigen Andenken hingestellt und entzückt sich jeden Morgen daran, wie auf einer desshalb erschienenen Karrikatur zu sehen ist. Es ist ein Skandal gewesen, wie bisher noch nie. Die jungen Damen haben sich um ihn gerissen, und dabei hat er sie alle ganz entsetzlich links liegen gelassen und lieber mit ein paar Studenten Champag-

ner getrunken. Aber in jedem Hause sind ein paar Bilder von dem grossen, liebenswürdigen, himmlischen, genialen, göttlichen Liszt zu sehen. Ich will Dir doch auch ein Konterfei davon machen:



Das ist der Mann mit der kamtschadalischen Frisur. Übrigens hat er hier gewiss 10 000 Thaler verdient, und seine Rechnung im Wirtshause betrug 3000 Thaler. Ungerechnet was er sonst noch verkneipt hat. Ja ich sage Dir das ist ein Mann. Der trinkt tägl[ich] zwanzig Tassen Kaffee, auf jede Tasse vier Loth. [. . .] zehn Flaschen Champagner, woraus mir ziemlich[er] Sicherheit geschlossen werden kann, dass er in einem fortwährenden gewissen Thrane lebt, wie sich dies auch bestätigt. Jetzt ist er nach Russland gegangen und es fragt sich ob die Damen dort auch so verrückt werden können.

[MEGA 230—231. oldal]

Bizonyára nem hallottad még, hogy itt volt Liszt úr és zongorajátékával elbűvölte az összes hölgyeket.[2] De a berlini hölgyek annyira megbolondultak, hogy a hangversenyen egy kesztyűért, amelyet Liszt elejtett, a szó szoros értelmében összeverekedtek, s két nővér — az egyik elvette a kesztyűt a másiktól — emiatt örökre ellensége lett egymásnak. Azt a teát, amelyet a nagy Liszt meghagyott egy csészében, Schlippenbach grófnő beleöntötte a kölnivizes üvegcséjébe, miután a kölnivizet kiöntötte belőle a földre; azóta ezt az üvegcsét lepecsételve örök emlékként őrzi az íróasztalán és minden reggel gyönyörködik benne, miként ez egy nemrég megjelent karikatúrán látható. Olyan botrány volt, mint még soha. A fiatal hölgyek ott tülekedtek körülötte, ám Liszt rájuk sem hederített, és inkább néhány diákkal pezsgőzött. De minden házban ott látható a nagy, a szeretetreméltó, a mennyei, a zseniális, az isteni Liszt néhány képe. Számodra is elkészítettem az arcmását: Íme Liszt, kamcsatkai hajviselettel. Egyébként bizonyos, hogy itt 10 000 tallért keresett és számlája 3000 tallérra rúgott a fogadóban. Nem számítva, amit még ezenkívül elmulatott. Én mondom neked, legény ez a talpán. Naponta megiszik húsz csésze kávét, minden csészére négy lat kávét számítva, tíz üveg pezsgőt, amiből meglehetős biztonsággal arra lehet következtetni, hogy állandóan bizonyos mámorban él, mint ahogy az be is igazolódott. Most

Oroszországba ment, és kérdéses, hogy ott is annyira bolondulnak-e majd érte a nők.

[IEL 165—166. oldal]

Keltezés: Berlin, 1842. április 14—16. Címzett: Marie Engels. Kézirat magántulajdonban. Első megjelenés: Deutsche Revue id. kiadás 226—228. oldal.

[1] A kéziratban: Lisst [MEGA]

[2] Liszt berlini tartózkodásáról (1841. december 27.—1842. március 3.) számos forrásból (Raabe, Milstejn stb.) ismerünk adatokat; huszonegy hangversenyt adott, melynek műsorán mintegy nyolcvan mű szerepelt. Nem bizonyítható, hogy Engels ténylegesen halotta-e Lisztet játszani, vagy csak a sajtóból értesült az eseményekről. Ismeretes az „Abendzeitung" márciusi (?) írása, amelynek stílusa hasonlít az engelsi szöveghez: „Ünnepelték, éjjeli zenét adtak a tiszteletére, egy hölgy letérdepelt előtte és engedelmet kért, hogy ujjai hegyét csókolhassa, egy másik a hangversenyteremben nyilvánosan átölelte, egy harmadik teáscsészéjének maradványát flakonba öntötte, százan viseltek kesztyűt arcképével, sokan elvesztették az eszüket. Egy műárus üveglapokat készített arcképével, melyeket dísztárgy gyanánt árult, ezrek könyörögtek kegyéért és pénzéért, de mindez még semmi. [...] Az őrültség nem ült még nagyobb diadalt." [idézi: Nádor: Liszt Ferenc életének krónikája. Budapest 1975.]

ADALÉKOK TAKÁCS JENŐ „NÍLUSI LEGENDÁ"-JÁHOZ

Az 1977. esztendőben ünnepelte a zenei világ a szomszédos osztrák területen élő hazánkfiának Takács Jenő (zenetanár, zongoraművész), születésének hetvenötödik fordulóját. A művész életpályáját, szerzeményeit, hangversenyeit kitűnő összefoglalásban W. Suppan és az MTA Zenetudományi Intézete tudományos munkatársa Tari Lujza adta közre, a Burgenländische Forschungen sorozatban 1977-ben, Eisenstadtban (Kismarton)[1].

Kis tanulmányunkban nem óhajtunk kitérni a szerencsésen összeállított nagyvonalú munka méltatására, vagy kiegészítésére, s csupán az Országos Levéltárban[2] található operaházi iratok egynémelyikével kívánunk foglalkozni, amelyek a szerző legsikerültebb alkotásához, a Nílusi legenda című táncjátékhoz nyújtanak eddig nem ismert adatokat, hogy ily módon is a szerző eddigi életpályáját gazdagíthassuk. A véletlen úgy hozta, hogy kutatásaink során éppen a 75. évforduló idején került elő az Operaház iratainak feldolgozása során az említett balettel kapcsolatosan néhány levél. A hiányzó iratokat a szerzővel történt iratváltásokkal sikerült pótolni, és ezáltal átfogóbb képet adni a Nílusi legenda születéséről és bemutatásáról. Érezzük, hogy ez a kép még így sem teljes, és nem fejezi ki mindazt, amit Takács Jenőről, a történelmi Sopron megye szülöttjéről [Cinfalva, 1902., most Siegendorf, Burgenland] — mondani szeretnénk, és mondani kellene. Mégis úgy gondoljuk, hogy e néhány adat is gazdagabbá tehet egy életrajzot, hozzájárul az alkotó művész egyéniségének jobb megismeréséhez.

A Nílusi legenda szövegkönyvét a „művészi képzelőtehetségéről" híres Zsindely Ferencné Tüdős Klára írónő szerezte Theophil Gautier novellája alapján. Rövid tartalma a következő:

I. Mialatt Kleopátra királynő hajójában táncokban elmélázva gyönyörködik, Meiamun vadász titokban csónakjában, egy nyílvesszőre erősített szerelmes levelet lő a királynő hajójára, majd észrevétlenül eltűnik. Az őrség hasztalanul keresi, kutatja az idegent. Kleopátra vágyódó szívvel a levelet tartva álomba merül.

II. Meiamun belopódzik a királyi kertbe, ahol éppen a szolgálónők a fürdőt készítik elő. Amikor Kleopátra meztelenül a fürdőbe lép, rémülten fedezi fel egy bokorban Meiamunt, akit bosszúból katonáival elfogat és palotájába kísértet. Itt felismeri a levél íróját és szerelemre gyullad iránta. A szolgálónő és a kígyóbűvülő, meg a papok, meggyilkolását tervezik.

III. Kleopátra az Ízisz-templomban nagy ünnepséget (bacchanália) rendez és Meiamunnal szenvedélyes, tüzes táncot lejt, majd éjjeli násszal ajándékozza meg, amiért a vadásznak a halált kell vállalnia. Szürkületkor a boldogan ébredő Meiamunnak a papok, méreggel telt poharat nyújtanak át, amelyet felhajt és holtan

[1] Jenő Takács Dokumente, Analysen, Kommentare in Zusammenarbeit mit Lujza Tari, verfasst von *Wolfgang Suppan*. Eisenstadt 1977. Burgenländische Forschungen Heft. 66.
[2] Országos Levéltár. Operaház iratai. P. 517.

esik össze. A vendégek riadalma és Kleopátra mély fájdalma közben harsonák hirdetik Antonius érkezését. Kleopátra elfordul a halottól és ártatlan mosollyal közeledik Antoniushoz. Mindenki dicsőíti. Meiamunt csak egy púpos rabszolga siratja.

A táncjáték szövegének megzenésítésére Oláh Gusztáv, az Operaház főrendezője hívta fel Takács figyelmét. Ugyanis 1937. szeptember 23-án amikor Tarantella című zongora-zenekari művét, a magyar rádióban előadta, ezt Oláh is hallotta. Az előadás, amelyről előzetesen Rajter Lajos karnagy útján szerzett tudomást, igen megnyerte tetszését. Levélben[3] fordult tehát a Sopronban élő szerzőhöz, felvetve a gondolatot, foglalkoznék-e a nála levő, Kleopátrával kapcsolatos kitűnő balettszöveg megzenésítésével?

Közölte, hogy mind a mai napig nem találtak erre megfelelő komponistát; rajong a jó produkciókért és arra törekszik, hogy az Operaházban is ilyen művek kerüljenek bemutatásra. Úgy érzi, Takács a kelet levegőjében él, és szinte predesztinálva van ilyen művek megzenésítésére. Ismeretlenül is kéri, ha Pesten jár, ez ügyben keresse fel. Takács professzortól kapott tájékoztatás szerint, a találkozás 1937 októberében meg is történt.

Itt jegyezzük meg, hogy a zeneszerző 1927—1932 és 1934—1937 között Kairóban élt, itt a zenekonzervatórium zongoraszakának tanára volt és egzotikus, valamint arab zenével is foglalkozott. Ugyanakkor érdekelte a Nílus-parti népek népzenéje, s a nála lakó Bartók Bélával népdalgyűjtő körútra is ment.[4]

A Tarantella című zongoraműve is némi keleti hatást mutatott, a Suite Arabe című szerzeménye pedig eredeti arab dallamok feldolgozásával készült.[5] Ilyen lelki felkészültség és komponálási adottság után került mind szorosabb kapcsolatba Oláh Gusztáv főrendezővel és Harangozó Gyula koreográfussal.

A szövegkönyv zenei vázolását Sopronban kezdte el, majd a salzkammerguti Grundlsee faluban folytatta és 1937 decemberében már részleteket is be tudott mutatni az Operaházban, ahol mind Oláh, mind Harangozó igen elégedett volt. A folyamatos munkát néhány hónapra — 1938. március—július — félbe kellett szakítania USA-beli hangversenykörútja miatt. Hazatérése után Sopronban telepedett le, ahol a zeneszerzést folytatta. Majd Bécsbe utazott, ahol több operaigazgatót, intendánst ismert meg. Petrassi a velencei Teatro Fenice intendánsa, és Hartmann — a duisburgi operaház igazgatója — előtt a Nílusi legenda néhány elkészült részletét zongorázta el. Hartmann már az ízelítőtől is úgy el volt ragadtatva, hogy ígéretet tett a balett duisburgi bemutatására. Mindez tovább ösztönözte a szerzőt az alkotó munkában, úgyhogy 1938 késő őszére a balett teljes vázolásával elkészült, s csupán egyes részletek megzenésítése maradt 1939. évre.

A budapesti Operaházban Harangozó Gyula a táncjáték betanítását 1939 őszén indította el. A hangszerelést illetőleg Takáccsal szemben sok kívánságot támasztott, amit a szerzőnek figyelembe kellett vennie. Minthogy időközben hangversenykörúton is járt Párizsban, majd a New York melletti Ossiningben is tartózkodott, egyes balettrészek hangszerelésével az említett helyeken is foglalkozott. Operaházunk részére a Nílusi legendát le kellett rövidíteni 45 percről 30 percre, amit csak egy új partitúra megkomponálával volt képes megoldani.

A pénzügyi és előadási megállapodást Márkus László igazgató 1939. október 5-én fektette írásba, amikor a szerződés két példányát azzal küldette Sopronba[6] Takácsnak, hogy aláírva mielőbb juttassa vissza az Operaház igazgatóságának, az 500 Pengős tiszteletdíj-előleg utalványozása végett. A szerződésben rögzíti, hogy a 3 képből álló táncművet, melynek szövegét Tüdős Klára írta, kizárólag az Operaház adhatja elő bármely színházban, és egyéb teljes, vagy töredékes előadásra a zene-

[3] Ld. 1. számú levelet.
[4] Mitteilungen des Steirscher Tonkünstlerbundes No. 21/22. *W. Suppan.* 1965.
[5] Takács leveléből, Siegendorf 1977. dec. 14.
[6] L. 2. sz. levelet és a szerződést.

szerző sem adhat engedélyt. A táncmű vezérkönyvét, zongorakivonatát és szövegkönyvét Takács 1-1 példányban köteles az Operaháznak átengedni, amely azzal saját használatára korlátlanul rendelkezik, de nincs feljogosítva az anyag átengedésére. A szerző a táncmű előadási jogáért az első három előadás bruttó napi jövedelméből 1/6 részt, a bérlethányadból 5%-ot, a további előadások után pedig az együttes napi bruttó jövedelem és bérlethányad 5%-át kapja. A szerzői díjak összegéből 2%-ot a M. K. Operaház személyzetének nyugdíjintézete javára kell levonni. Az Operaház a jogdíjakat havonként számolja el és utalja ki a szerzőnek, aki ezekből a szövegírót és a koreográfia elkészítőjét tartozik kielégíteni. Az Operaháznak nincs észrevétele az ellen, ha a Magyar Rádió Rt. közvetítésre esetenként átveszi, és ebben az ügyben Takáccsal megállapodik. A bélyegköltségek a szerzőt terhelik. A szerződés hivatalos példányát Márkus László írta alá, tanúk Morlin Amadé és Tolnay Pál voltak.

Az igazgatóság a Nílusi legenda vezérkönyvének egy részét 1939. november 25-én vette át, míg a többi megküldését december elejére kívánta.[7] Hartmann intendáns kérésére az Operaház[8] a balettet előzetes ősbemutatóra a duisburgi operaháznak átengedte, ahol annak előadása 1940. március 31-én volt. Takács a kelet mesevilágát, titkait, kairói élményei alapján kitűnően tudta zeneileg aláfesteni, így a bemutató osztatlan sikert aratott. Operaházunk első ízben 1940. május 24-én mutatta be a Nílusi legendát. Talán nem érdektelen ha még egyszer felidézzük a szereplőket: a nehéz partitúrát Kenessey Jenő remekül vezényelte. A koreográfiát Harangozó Gyula alkotta, ő rendezte az előadást; a díszleteket Fülöp Zoltán, a jelmezeket Márk Tivadar tervezte. Kleopátrát Szalay Karola táncolta, Charmione Raksányi Júlia volt, Meiamun szerepében Sallay Zoltán lépett fel, míg Antoniust Kőszegi Ferenc személyesítette meg.

Mondanunk sem kell, hogy a siker igen nagy volt s ezt a telt ház is igazolta. Takács Jenő közlésre átengedte az előadás bevételi összegszerűségéről készített nyugtát, mely egyben a tantième kiutalásához is alapul szolgált. A bevétel 3935 Pengő 36 fillért tett ki. A bérletből 5% és a napi bevételből 1/6 rész, vagyis 317 P. 74 fill. szerzői tiszteletdíj illette volna meg; minthogy előzetesen már 500 P. előleget vett fel, így ennek törlesztésére 304 P. 30 fillért visszatartott az utalványozó szerv, és csupán 13 P. 44 fillért fizettek ki[9]. Természetesen minden előadásnál más és más volt a bevétel, így a kifizetendő összeg és a levonás is eszerint változott.

Takács 1940. november 9-én[10] levélben fordult az Operaház igazgatóságához, hogy balettjét — amelyen szeptember havában némi változtatásokat eszközölt, szeretné meghallgatni és jóváhagyni. Kiadója, Schlee igazgató (Universal) Bécsből Pestre szándékozik utazni, hogy a Nílusi legenda előadását megtekintse. Fontos lenne mindkettőjüknek a következő bemutatás időpontja, amelynek közlését kéri. A levélre Morlin főtitkár válaszolt és közölte, hogy az igazgatóság december 1-re tűzte ki a legközelebbi előadás időpontját.[11]

Az iratok között szerepel még egy szerződéstöredék 1940. november 19-éről, melyben Zs. Tüdős Klára és Takács Jenő állapodik meg az Operaházzal, értelemszerűen Takács Jenő, Zs. Tüdős Klárával. Ugyanis ebben a zeneszerző kötelezi magát, hogy a neki kifizetett összes színházi tantièmekből 20%-ot fizet Zs. Tüdős Klárának és ez nem csupán az Operaház, hanem más színházak által kiutalt részesedésekre is értendő, éspedig 1940. március 1-től visszamenőlegesen. A többi pénzügyi

[7] L. a 3. sz. levelet.
[8] L. a 4. sz. összefoglalást Takács leveléből.
[9] L. az 5. sz. alatti utalványt.
[10] L. a 6. sz. levelet.
[11] L. a 7. sz. levelet.

rész egyezik az 1939. október 5-i szerződésben foglaltakkal, ezért nem ismételtük meg.[12]

A Nílusi legendát Operaházunk 1947-ig mintegy 27 alkalommal tűzte műsorára.[13] Minden előadás bizonyos kritikát váltott ki és nem lehet feladatunk, hogy mindegyiket ismertessük, ezért csak a bemutatóval kapcsolatban emeltünk ki egynéhányat. A Zene folyóiratban egy „H." szignójú író azt kifogásolta, hogy a tragikus történet egyiptomi ugyan, a zene ezzel szemben sok helyen szláv jellegű és a szerző a tragikumból keveset éreztet. Majd így folytatja: „jól hangzó és kitűnően hangszerelt muzsika, sok eredeti ötlettel és érdekes hanghatással. Jellegzetes színt ad az egésznek az ütőhangszerek sokfélesége, melyek közt több egzotikus hangzásút is találunk..."[14] A szerzőtől kapott információ szerint 24-féle ütőhangszert használt művében és a szokásosokon kívül fadob, temple-block, kis és nagy tamburin, cymbales antiques, xilofon, hárfa, zongora, celesta szerepelt az előadások alkalmával.

Ottlik Pálma[15] a balett zenéjével kapcsolatban megállapította, hogy érdekes és hatásos. „Keleties ritmikájával, idegenszerű ütő- és csörgő hangszereivel kitűnően aláfesti a poétikus mesét, az egzotikus hangulatot és a színgazdag ókori pompát..."

Takács Jenő számos zenekari művet alkotott, hangversenyezett hazánkban és szerte a nagyvilágban. A Magyar Rádió Rt. műsorán 1937. december 16-án szerepelt Suite Concertante című művével, előzőleg pedig szeptember 23-án a már említett Tarantelláját zongorázta Friedel Frigyes vezénylésével. 1940. január 24-én Dohnányi Ernő betegsége folytán Ferencsik János vezényletével adta elő a Tarantellát, a Filharmónia Társaságban zenekari kísérettel. Ugyanezt játszotta február 13-án is. Pécsett 1942. május 3-án szerepelt Dohnányi vezénylésével, míg 1943. december 19-én a Vigadóban játszotta művét.[16] Mindez csak kiragadott példa a sok hangversenyből és nem is volt célunk szélesebbkörű ismertetést nyújtani másirányú zenei tevékenységéről, zongoraművészi képességeiről.

Tanulmányunkat azzal zárjuk le, hogy köszönetet mondunk Takács Jenőnek, a támogatásáért, mivel rendelkezésünkre bocsátott olyan leveleket, amelyek segítségével az operaházi iratok hiányosságait sikerült áthidalni, világosabb képet festeni. Végül idézzük zenei felfogására a Sopron vármegye című újságnak egy fél évszázad előtt adott interjút: „... olyan muzsikát csinálok, ahogy érzésem és hangulatom megkívánja. Rokonságot érzek Debussyhez és főleg *Bartók Bélához*"[17].

SZEMELVÉNYEK AZ OPERAHÁZ ÉS TAKÁCS LEVELEIBŐL

1) 1937. szeptember 23. (után). Oláh Gusztáv Takács Jenőhöz.

„Kedves Tanár Uram! Ne csodálkozzon, hogy így ismeretlenül jelentkezem, de mint a budapesti opera főrendezője, meg egyébként is rajongok a jó produkciókért és egyik fő ambícióm, hogy operánkban fiatal és jó művek, balettek kerüljenek sikeres bemutatásra. Rajter Lajos barátom felhívta figyel-

[12] L. a 8. sz. levelet.
[13] A hetvenöt éves Magyar Állami Operaház 1884—1959. 179. old.
[14] Nílusi legenda, Takács Jenő táncjátékának bemutatója „H". A Zene. 1940. június 1. 14. szám. 218—219. old.
[15] Ottlik Pálma: Tommy meg a Nílusi legenda. Színházi Magazin. 1940. jún. 2. 23. szám. A szerző megjegyzi, hogy a bemutatónak óriási sikere volt. Szalay Karola minden mozdulata csupa dráma és költészet. Sallay Zoltán a fiatalos erő, tűz és lendület kifejezésével remekelt. Bájos volt Raksányi Júlia és dekoratívan férfias jelenség Kőszegi Ferenc... és a zene? a keleti muzsika műhelytitkaiban járatos kitűnő zongoraművész Takács Jenő szerzeménye.
[16] Takács közlése alapján. Siegendorf 1977. dec. 14. A Nílusi legendában egy eredeti arab dallamot, illetve táncot is felhasznált a II. kép fürdőjelenetében, amely azonos a kétzongorás Suite Arabe 1. tételével. Az egzotikus hangulatú balettnél a bevezető zene a Nílus folyását ábrázolja.
[17] Sopron vármegye. 1925. jan. 14. L. még az 1. sz. jegyzetet. 20. old.

memet a »Tarantellára«. Nagyon tetszett. Nálam fekszik egy ballett szöveg, amelyet kitűnőnek találok, csak még nem találtunk reá megfelelő komponistát. Cleopatráról szól, egy epizód életéből 3 képen át. Nem volna kedve hozzá megzenésíteni? Tanár úr annyira benne él a kelet levegőjében, hogy szinte predesztinálva volna ilyen témára bizonyosan. Ha visszajövet átutazik Pesten próbáljon felkeresni. Nagyon érdekelne, hogy mit szól ehhez az eszméhez. Ismeretlenül bár, de a legjobb reményekkel

üdvözli híve Oláh Gusztáv

Budapest I., Attila u. 81."

[Eredeti Takács J. birtokában, Siegendorf, Ausztria]

2) 1939. október 5. Szerződés.

„M. Kir. Operaház. 1779/1939 szám. Budapest, 1939. október 5.

Nagyságos Takács Jenő Úrnak, *Sopron.* Van szerencsém »Nílusi legenda« című táncjátékának előadására vonatkozó szerződésünk két példányát megküldeni azzal, hogy az aláírásával ellátott egyik példányt hozzánk visszajuttatni szíveskedjék. A szerződés 2) pontjában részletezett anyag beérkezte után 500 pengő előleget folyósítunk. Ez az összeg a majdan esedékes jogdíjakkal törlesztendő. Kiváló tisztelettel: Márkus László igazgató."

„Szerződés, melyet egyrészről a M. Kir. Operaház Igazgatósága, másrészről Takács Jenő Úr (Sopron, Meyne telep 2.) a következő feltételekkel kötöttek.

1) Takács Jenő eladja a M. Kir. Operaháznak a »Nílusi legenda« című 3 képből álló táncműnek (szövegét írta Zsindelyné Tüdős Klára, zenéjét szerezte Takács Jenő) előadási jogát, olyképen, hogy e művet a M. Kir. Operaház, vagy jogutódja bárhol, bármely színházban előadhatja, Magyarország területén azonban kizárólag csak a M. Kir. Operaház adhatja elő. Magyarország területére tehát semmi más, már meglevő vagy a jövőben létesülő színháznak, vagy színtársaságnak, sem pedig valamely egyesületnek, körnek vagy vállalatnak e mű színpadi előadására sem egészben, sem részben Takács Jenő engedélyt nem adhat.

2) Takács Jenő díjtalanul átengedi a M. Kir. Operaháznak a »Nílusi legenda« című táncműnek vezérkönyvét, zongorakivonatát és szövegkönyvét egy-egy példányban.

3) A M. Kir. Operaház a megvásárolt táncműnek zeneanyagát saját költségén készítteti el és azzal saját használatára korlátlanul rendelkezik, de nincsen feljogosítva arra, hogy ezt az anyagot másnak átengedje, kikölcsönözze, vagy a más használatára egészben vagy részben sokszorosíttassa, vagy lemásoltassa.

4) A M. Kir. Operaház fizet Takács Jenőnek a »Nílusi legenda« című fél estét betöltőnek számított táncmű kizárólagos előadási jogáért, az első három előadás bruttó napi jövedelméből $^1/_6$ (egyhatod) részt és az ugyanezen előadásokra eső esetleges bérlethányadból 5 (öt) százalékot, a további előadások után pedig fizeti az együttes bruttó napi jövedelem és bérlethányad 5 (öt) százalékát. A kiutalványozott szerzői díjak összegéből 2 (kettő) százalék azonban a M. Kir. Operaház Személyzetének Nyugdíjintézete javára levonásba kerül. A bruttó összbevétel mindenkor a vigalmi és forgalmi adó, valamint a nyug-

díjpótfillérek levonásával értendő. Felemelt helyárú előadások utáni jogdíjak csak a rendes helyárak alapulvételével számíttatnak és fizettetnek ki. A fenti jogdíjakat a M. Kir. Operaház havonként és a nála szokásos módon számolja el és utalja ki Takács Jenőnek, aki tartozik ezekből a szövegírót és a koreográfia elkészítőjét kielégíteni.

5) Ha Takács Jenő a »Nílusi legenda« című táncművet a Magyar Rádió Rt.-nek közvetítésre át akarja engedni és vele erre nézve anyagi szempontból megegyezik, a M. Kir. Operaház a maga részéről a közvetítéshez hozzájárul.

6) Jelen szerződésből netalán eredő peres kérdésekre nézve szerződő felek a Budapesti Kir. Járásbíróság kizárólagos hatáskörét és illetékességét ismerik el.

7) Jelen szerződés bélyegilletékét, valamint az e szerződésből eredő fizetések nyugtázásához szükséges bélyegköltséget Takács Jenő viseli.

Morlin Amadé, Tolnay Pál tanúk Márkus László

P. H. igazgató"

[Eredeti Takács Jenőnél, Siegendorfban]

3) 1939. november 25. Vezérkönyv megküldése.

„M. Kir. Operaház. 2233/1939. szám. Budapest, 1939. november 25.

Nagyságos Takács Jenő Úrnak, *Sopron.*

F. hó 13-án kelt nagyb. levelére van szerencsém közölni, hogy a küldött vezérkönyv részletet megkaptuk; másodpéldányra köszönettel nincs szükségünk, kérjük ellenben, hogy a további anyagot december elején mindenesetre szíveskedjék megküldeni. Vagyok kiváló tisztelettel

Márkus László igazgató"

[Eredeti Takács Jenőnél, Siegendorfban]

4) 1940. március 31. Hartmann sürgönyének tartalma (Takács összefoglalása): „A duisburgi operaház sürgönye a b.-pesti operaházhoz 1940. március 31., melyben közli, hogy viharos sikere volt a balettnek, szűnni nem akaró taps, a szerzőnek kéri adják át szerencsekívánataikat.

aláírás Generalintendant Hartmann"

Berlini magyar követség útján érkezett.

[Eredeti Takács Jenőnél, Siegendorfban]

5) 1940. június 5. Utalvány.

„Magy. Kir. Operaház. Utalvány. Nílusi legenda című színművének 1940. évi május 24-én a M. K. Operaházban megtartott előadás után befolyt 52 P. 56 f. + 984 P. 40 f. bérlethányad 2898 P. 40 f. (:3935 P. 36 f.) A mutatkozó bérletből 5%, bruttó jövedelem Napibevételből 1/6 rész azaz 317 P. 74 f. azaz: háromszáztizenhét P. 74 f. szerződés alapján járó szerzői tiszteletdíj címén kifizetendő lévén: Utasítjuk a főpénztárt, hogy ezen összeget Takács Jenő-nek fizesse ki, a Magyar. Kir. Operaház terhére szabályszerűen számolja el.

Budapest, 1940. június 5-én

Cs. sk. g. főnök. Márkus sk. igazgató.

Összeg: 317 P. 74 f. le 2% nyugdíj, Visszanyert előleg: 297 P. 95 f. = 304 P. 30 f. — Fizetendő: 13 Pengő 44 fillér.

Nyugta 13,44 P. mely összeget a fenti utalvány alapján a M. K. Operaház

és Nemzeti Színház egyesített főpénztárából alulírt napon hiány nélkül felvettem."

[Eredeti Takács Jenőnél, Siegendorfban]

6) Sopron, 1940. november 9. Takács az előadás napjának közlését kéri.

„Mélyen tisztelt Igazgató Úr! E hó közepétől egészen december első napjaiig Budapestre szándékozom jönni s szeretném megtudni, hogy ezen időszakban a »Nílusi legenda« az Operaház műsorára van-e tűzve, s ha igen akkor mikor? Ugyanis bécsi kiadóm Schlee igazgató az Universal Editiotól ismét Pestre szándékozik jönni kb. e hó végén, vagy a jövő hó elején, mely alkalommal szeretné Ballettomat megnézni. Ha a ballett nem volna a műsoron ezen időben, úgy nagyon hálás lennék, ha műsorra lehetne tűzni akár november végén, akár december elején. Jól tudom, hogy az Operaház nem aszerint rendezi be műsorát, ahogy a szerző, vagy kiadó látja jónak, de ha véletlenül úgy adódna, hogy ezen időszakban egy kevés jóakarattal a műsorba illenék, úgy nagy hálára lennék kötelezve. Már azért is jó lenne, hogy azon változtatásokat, amelyeket szeptemberben csináltam, legalább meghallhatnám és jóváhagyhatnám. Tekintettel arra, hogy a levelezés Béccsel hosszú ideig tart, most különösen kérem, hogy tudassa velem Direktor uram minél előbb, hogy kérésem teljesíthető-e, s ha igen, úgy mikor. Hálás köszönettel maradok őszinte híve

Sopron, 1940. november 9. Takács Jenő"

[Országos Levéltár, Operaház P. 517. 2158/1940 szám]

7) Budapest, 1940. november 12. Válasz fenti levélre.

„M. K. Operaház. 2158/1940 sz. Budapest, 1940. november 12.

Igen tisztelt Uram! Van szerencsénk közölni, hogy a »Nílusi legenda« legközelebb a december 1-én du. 3 órakor tartandó előadásunk keretében fog színre kerülni. Vagyok szívélyes üdvözlettel készséges igaz tisztelője: Morlin Amadé főtitkár.

Nagyságos Takács Jenő Úrnak, *Sopron*

[Országos Levéltár, Operaház. P. 517. 2158/1940 szám]

8) Budapest, 1940. november 19. Megegyezés.

„M. Kir. Operaház. 2224/1940 sz. Megegyezés. Zs. Tüdős Klára a »Nílusi legenda« című 3 képből álló táncjáték (ballet) szövegírója és Takács Jenő a táncjáték zeneszerzője között, mely szerint Takács Jenő a neki kifizetett összes színházi tantièmekből 20 (húsz) százalékot fizet Zs. Tüdős Klárának. Ez a megegyezés nemcsak a budapesti Operaház által kiutalt tantièmeket illeti, hanem minden más színháztól kiutalt tantièmeket is. A budapesti Operaház Zs. Tüdős Klárával szerződik le, míg a más színházaktól eredő tantièmeket a zeneszerző köteles az írónak kifizetni, a fent nevezett arányban. E megegyezés visszamenőleg érvényes 1940. március 1-től és minden más esetleges megegyezést hatályon kívül helyez.

Készült 3 példányban.

Budapest, 1940. november 19. Zs. Tüdős Klára szövegíró

Takács Jenő zeneszerző"

[Országos Levéltár. Operaház. P. 517. 2224/1940 szám. (hiányos)]

Valkó Arisztid

KODÁLY ZOLTÁN: I. SZIMFÓNIA

A MŰ KELETKEZÉSÉNEK DOKUMENTUMAIBOL

1963-ban Denijs Dille hangfelvételre rögzített egy beszélgetést Kodály Zoltánnal: „Arra kér, hogy mondjak valamit Szimfóniámról. Mindenki tudja, hogy a mi nemzedékünk nem írt szimfóniát. Azt hittük, hogy ez a forma már elavult. Toscanini egyszer említette nekem, hogy szimfóniát keres, mert az összes létező szimfóniát előadta már. Nem tudtam más ismeretlen művet ajánlani, mint két Volkmann-szimfóniát. Azt kérdezte, miért nem tudok, miért nem akarok én szimfóniával próbálkozni. Vitatkoztunk: azt mondtam, hogy elöregedett műfaj; erre azt válaszolta, hogy a műfaj nem öregedhet meg, ha új és eredeti tartalommal tudják megtölteni. Aztán egy napon, óráimról hazatérve, oly hirtelen támadt egy szimfonikus gondolatom, hogy az első ütemeket a villamosjegyre írtam. Hazatérve felvázoltam az első tétel egész expozícióját. De zavaros időkben nem tudtam folytatni: a negyvenes évek, a háború, nem sok nyugalmat hagytak a munkára. Amikor aztán a [... érthetetlen szó a felvételen] svájci felkérést megkaptam, akkor be tudtam fejezni. Enynyi az egész. Másokra bízom annak megítélését, hogy a műfaj elöregedett-e, vagy sem." (Szerk.: Bónis Ferenc. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok IV. Zeneműkiadó Budapest, 1973. 305. lap)

1964-ben Lutz Besch-nek, munkamódszerét megvilágítandó, mondotta el Kodály a történetet: „Annak idején délután háromtól hétig tanítottam a Zeneakadémián. És feltételezhető, hogy négy órai tanítás kissé elfárasztja az embert. Mégis megtörtént velem, hogy amikor hétkor kijöttem a Zeneakadémiáról — a lakásomig egy darabon a földalattin kellett utaznom — még menet közben támadt egy gondolatom, méghozzá olyan hirtelenül és olyan viharosan, hogy — attól való félelmemben, hogy el találnám felejteni — a villamosjegyre írtam fel az első hangjegyeket. A sarkon ki kellett szállnom — többnyire gyalog tettem meg a hátralevő utat — és amint hazaérkeztem, leültem és megírtam a szimfóniám első tételének az egész expozícióját. Később sem kellett rajta semmit sem változtatnom. Hiszen az úgynevezett tematikus munka olyan sokszor emlegetett és sokszor elátkozott munka, amelynél nem is olyan ritkán valami foltozásfélét kell végezni, de ha azt akarjuk, hogy jó legyen, akkor mindennek magától kell adódnia." (Kodály: Utam a zenéhez. Zeneműkiadó, Budapest 1969. 51. lap.) Mivel Kodály teljes óraszámban az 1939/40-es tanévig tanított — háromtól hétig tehát — az I. tétel expozíciója mindenképp 1940 előtt keletkezett, hangvételét, stílusát tekintve alighanem a 30-as évek második felében. A Kodály említette vázlat facsimiléje megjelent a Besch-interjú 72. lapját követő képanyagban, amely az első melléktémáig tartalmazza a nyitótétel anyagát. Meglehetősen pontos vázlat ez, mely a későbbi kimunkáláskor inkább artikulációjában, hangsúlyaiban módosult.

Percy M. Young Kodály-könyvében (Ernest Benn Limited, London, 1964. 152. l.) megjegyzi, hogy „az 50-es évek kezdetén két tétel elkészültét vélték tudni". Azok-

ban az években Szabolcsi Bence hányszor említette zenekakadémiai órán áhítattal: „készül Kodály Szimfóniája".

Az 1962 februárjában kinyomtatott partitúrában olvasható: „Ezt a szimfóniát a Svájci Fesztiválzenekar tagjai rendelték...". Különös együttes, amely évente mindössze egy hónapig működik, csupán augusztus közepétől szeptember közepéig szerepel a luzerni fesztiválon. Tagjai különféle svájci szimfonikus zenekarokból verbuválódnak erre az ünnepi alkalomra. Különlegesnek tekinthető az is, hogy ez a voltaképp nemlétező zenekar új művek rendelésére tagjainak pénzéből teremtett anyagi alapot. Az 1961. évi luzerni fesztivál megnyitásának napján, augusztus 16-án tartott sajtóértekezleten „A Svájci Fesztiválzenekar képviselőjeként *Eric Guignard* örömét fejezte ki Kodály Szimfóniája ősbemutatójával kapcsolatban. A mű a zenekar kompozíciós megbízása alapján keletkezett. A muzsikusok zeneszerzői alapot hoztak létre, amely a jövőben is hasznára lesz az új műveknek." (Luzerner Neueste Nachrichten. 1961. augusztus 17., csütörtök.) Ugyanitt olvasható: „... *Kodály Zoltán Szimfóniájának* voltaképpen már 1960-ban el kellett volna hangoznia, a bemutatót azonban el kellett halasztani." A Luzerner Tagblatt *fs.* szignójú kritikusa a bemutatóról írt beszámolójában tudni véli, hogy „a Svájci Fesztiválzenekar már két éve megrendelte a Szimfóniát *Kodály Zoltán*tól, az idős magyar zeneszerzőtől... 1960-ban betegség akadályozta meg a mű befejezését". (1961. augusztus 17-i szám.)

Kodály Zoltánnak a Szimfóniával kapcsolatos levelezését Eric Guignard-nak, a Svájci Fesztiválzenekar vezetőjének címzett nyolc kéziratos, német nyelvű levelét és öt levéltáviratát kérésemre *L. Schwängler* úr, a luzerni fesztivál titkárságának vezetője 1975 szeptemberében bocsátotta, a bemutató sajtóanyagaival egyetemben, fotokópiában a rendelkezésemre (I—XII, XIV), segítségéért ezúton mondok köszönetet. Az Ormándy Jenőhöz írt kéziratos, magyar nyelvű levél (XIII), amelynek a tárgyhoz tartozó részletét idézem, a karmester szíves küldeménye. A 4. jegyzetben idézett Fricsay-levelek Kodály Zoltán hagyatékából valók.

A különféle dokumentumokból a Szimfónia keletkezésének a következő ideiglenes kronológiája állítható össze:

1930-as évek	I. tétel expozíció, vázlat.
1950-es évek kezdete	I. és III. tétel „elkészült" (?).
1959. december 8.	A Svájci Fesztiválzenekar kompozíciós megbízásának kelte. Kodály válasza (I) műre, műfajra nem utal.
1960. április 29.	Kodály és Eric Guignard tárgyalása az új műről, a zürichi repülőtéren.
1960. augusztus	Az új mű — Szimfónia? — luzerni bemutatója elmaradt. (Sajtó, 1961).
1961. május 14.	A Szimfónia I. és III. tétele elkészült (IV).
1961. június 10.	A teljes mű elkészült (VI).
1961. augusztus 16.	A Szimfónia bemutatója a luzerni fesztivál megnyitó hangversenyén.

Valószínűtlennek látszik, hogy Kodály 1960-ra vállalta volna az „új mű" megírását Luzern számára. 1960 márciusában (II) még úgy tervezte, hogy angliai útja után, júniusban tárgyalja meg svájci megbízójával a részleteket, feltételeket s bár a találkozó Eric Guignard-ral korábbi időpontra került (III), a zsúfolt angliai program kompozíciós munkának aligha kedvezett. A Luzerner Tagblatt idézett megállapítása, mely szerint Kodály betegsége következtében nem készült el az 1960. évi fesztiválra a Szimfónia, alighanem tévedésen alapult, hiszen a zeneszerző hónapokkal a fesztivál után, 1960. december 1-én betegedett meg. 1960-ra vonatkozó ígéretnek Kodály leveleiben sincs nyoma, a Szimfóniára való első konkrét utalása is csu-

pán 1961. május 14-éről való (IV). Lehetséges persze, hogy az 1960. áprilisi tárgyaláson mégis szóba került az az évi bemutatás. Ismeretes azonban, hogy Kodály számára egy kompozíciós megbízás sürgető határideje belső kényszert korábban sem feltétlenül jelentett. A megbízás azonban aktuálissá tehetett korábbi megvalósulatlan terveket, életre kelthetett vázlatokat. Hiszen a Nyári este is jó húsz évnyi — már-már véglegesnek tekintett — pihenő után támadt fel Toscanini kérésére. Már meglevő vázlatokból, kezdetekből formálódott ki — rendelésre — a Páva-variációk sorozata. De van ellenpélda is — a Psalmus hungaricus —, amely igen rövid idő alatt készült el. Kodály alkotóműhelye, e műhely működése nagyon is kevéssé ismert még.

A levelekből kitűnik, milyen gonddal tervezte meg Kodály a svájci utazást, hiszen ifjúsága nagy hegyi kirándulásainak színhelyére, első nagy nemzetközi sikerének országába tért vissza. Nosztalgikusan írja „hegymászás számomra egyelőre tilos, bánatomra be kell érnem a síksággal" (VIII) s ugyanitt a reá jellemző iróniával szól orvosai túlzott gondoskodásáról. Változatlanul széles körű, enciklopédikus érdeklődését példázza, hogy a lélekelemző Szondy könyvét keresi. Mennyire tapintatosan tudatja művei sok évtizede lelkes propagátorával, Ormándy Jenővel, hogy a Szimfónia amerikai bemutatója már Széll Györgyé (XII). Mélyen megindító, ahogyan korábbi pártfogoltjának, Vásáry Tamásnak — ő aligha tud erről — nemzetközi pályafutását egyengeti a távolból is.

*

A levelek közreadásának engedélyezéséért Kodály Zoltánnénak tartozom köszönettel. A szövegben található gömbölyű zárójelek Kodálytól származnak, a szögletes zárójelek a közreadó hozzátételeit jelzik. A levelek borítékjai nem állnak rendelkezésemre. Szokása volt Kodálynak, hogy leveleinek keltezésekor az évet nem tüntette fel. A tintával írt levelek némelyikére az évet — ceruzával — nem Kodály, hanem idegen kéz, talán a címzett, vagy munkatársa vezette rá.

Breuer János

I.

Budapest, XII. 30.
[1959]

Igen tisztelt Guignard Úr,

dec. 8-i levelében foglalt felkérése számomra igen megtisztelő, és elvben kész vagyok (ha ilyesmi nekem még sikerül), új mű írására, luzerni ősbemutató céljából.

Soraiból úgy veszem ki, hogy személyesen Budapestre szándékozik jönni. Ha ez sikerülne, nagyon lekötelezne, feltéve, hogy nehézségek nélkül megteheti, ha hozna 2 csomag Cholsanint (Glaser) és 1 csomag Prostablenyl drazsét (Dr. Vuillemin, Zürich) kúp *nélkül.*

Becs. látogatását várva — melynek időpontjáról, hogy bizonyosan itthon legyek, valamelyest korábbi értesítést kérek,

híve

Kodály Z.

II.

Budapest, március 17.
[1960]

Igen tisztelt Guignard Úr,

sok köszönet a küldeményéért, amely pontosan megérkezett.

Ami látogatását illeti, közlöm Önnel, hogy április végén 2 hónapra Angliába szándékozunk utazni.

Ha sikerül a tervem, hazatérés Svájcon át, magyarországi utazása fölöslegessé válnék — hacsak nincs más célja is a jövetelének. Június végén különben újra itthon vagyok.

Várva nb. értesítését

híve

Kodály Z.

III.

Levéltávirat

ELT Guignard Zürich
Thalacker 35

ZH 27 x IV 60
[1960]

Pénteken zürichi repülőtéren két óra tartózkodás tizenkettőhuszonöttől tizenötig megbeszélés lehetséges. Kodály.

IV.

Budapest, május 14.
[1961]

Igen tisztelt Guignard Úr,

épp most értesültem Dr. Roth[1]-tól, hogy a luzerni előzetes programra aug. 16-án, Fricsayval a Háry szvitet tűzték ki.

Arra következtetek ebből, hogy Ön nem számít rám többé. Most úgy áll a dolog, hogy váratlan betegség, 3 hónapnyi kórházi őrizet ellenére mégis ott tartok a munkával, hogy a szimfónia I. és III. tétele teljesen elkészült, a II. pedig még formálódóban van. Időtartama aligha haladja meg a H.-szvitét, így hát minden további nélkül felcserélhető. Fricsay időben megkaphatja a partitúrát, az itt készülő szólamanyag szintén idejében meglesz. (Mennyi vonós?)

Várom érdeklődését az iránt, hogy befejezem-e, valószínűleg Ön is épp így várja a híradást tőlem.

Mármost az a kérdés, vajon kötelezi-e Önt az előzetes program, vagy változtathat-e rajta. Ha igen, örülnék, hogy tervünk mégis sikerült.

Kedves válaszát várva

melegen üdvözli

az Ön

Kodály Z.-ja

V.

Levéltávirat

ELT Guignard Talacker 35 Zürich 1

[1961. V. 31.]

Levelet köszönettel megkaptam. Érdeklődés nem lett volna olyan sürgős. Üdvözlet Kodály.

VI.

Levéltávirat

ELT Guignard Talacker 35 Zürich 10. VI. 61.

Örömteli köszönettel háromtételes szimfónia Allegro, Andante[2] attacca Vivo. Normál zenekar. Három fuvola, timpani, plusz egy ütős. Levél egyidejűleg. Üdvözlet Kodály.

VII.

Budapest, június 12.
[1961]

Kedves Guignard Úr,

hálás köszönet a fáradozásaiért, nagy öröm nekem, hogy mégis sikerült. Orvosaim beleegyeznek a vasúton való utazásba. Gondolom, augusztus elején érkezem, Luzern előtt, vagy után ellátogatnék Luganóba, vagy más hasonló helyre, mivel a magaslat, „infarctus"-om után, egyelőre kerülendő.

Mármost, kérem, írjon nekem egy teljesen formális meghívást „örömmel értesülünk, hogy az 1 éve megígért mű betegsége ellenére mégis elkészült. *Akkori* megbeszélésünk értelmében Önök felajánlanak nekem ötezer svájci franknyi honoráriumot, továbbá 2 személyre 6 hetes tartózkodást".

Természetesen a megbeszéltekhez tartom magam, de ez a formula itt, az elutazáshoz, szükséges.

Rövid értesítés az itteni sv. nagykövetséghez meggyorsítaná a vízumot.

Örülök, hogy a szeretett Svájcot, ahol oly sok szép napot töltöttem, még egyszer (talán utoljára) megláthatom és ifjú feleségemnek megmutathatom.

Szívélyes üdvözlettel
az Ön
Kodály Z.-ja

VIII.

Budapest
1961. június 26.

Kedves Guignard Úr,

3 levelét szívből köszönöm. Partitúrát nem küldhetek, az 1. tétel másolatát Menuhin[3] tegnap Fricsay[4] számára magával vitte, a többit Salzburgban kapja meg. Az első korrigált p.-nak a szólamok kiírása végett itt kellett maradnia.

Feltételezve, hogy a műsorfüzetben[5] esetleg pár kottának is állnia kell, egy ideiglenes partitúrából kivágtam a főtémákat. Ha W. Reich[6] úrnak az egészre szüksége van, egyetlen megoldást látok, a Fricsaynál levő példány lefényképezését.

Fricsay 13-tól kívánja a jelenlétemet. Gondolom, körülbelül 8-10 nappal korábban érkeznék, ezt az időt, tanácsára hallgatva, Luzern közelében szeretném eltölteni. Nagyon kedves, hogy szállodáról gondoskodni kíván, eluta-

zásom pontos dátumát pár napon belül tudni és tudatni fogom. A szállodával kapcsolatban megjegyzendő, hogy lépcső- és hegymászás számomra egyelőre tilos, bánatomra be kell érnem a síksággal. A tó tehát igen megfelelő, (épp evégett akartam Luganóba menni, Luzern után talán nem lesz túl forró.) lehetséges néhány kirándulás, nem túl magasra.

Kérem, közölje azt is, hogy a rendezvényekkel kapcsolatban „evening dress" szükséges-e. Ha nem: az nagyon megkönnyítené a poggyászunkat. A repülésről egyébként határozottan lebeszélnek, (alighanem orvosaim túlzott gondoskodása), így hát vasúton kell utaznunk.

A továbbiakig sok köszönet é [s]

üdvözlet,
az Ön
Kodály Z.-ja

UI. Op. számot már régóta nem alkalmaztam.

IX.

Budapest, június 30.
[1961]

Kedves Guignard Úr,

lassan tisztázódnak az útitervek. Augusztus 3-án este 10 óra körül érkeznék Zürichbe. Legszívesebben mindjárt továbbutaznék, ha egyáltalán lehetséges, Vitznauba, vagy Weggisbe[7] — oda, ahol Ön épp valami megfelelőt talál nekünk — ennyiben igénybe kell vennünk a szívességét, mivel innen nehezen megy a szállodarendelés. 13-án este utaznánk át Luzernbe, mivel a próbák 14-én reggel kezdődnek.

Addig is sok üdvözlet és köszönet

Kodályéktól

X.

Levéltávirat

ELT Guignard Talacker 35 Zürich

13. VII. 61

Kottapéldák remélhetően megérkeztek. Vízum még nem. Huszonnegyedikéig maradok Luzernban kérek huszonötödikétől szeptemberig szobafoglalást Luganóban tóparton. Távirati választ kérek. Üdvözlet Kodály.

XI.

Levéltávirat

ELT Guignard 35 Talacker
Zürich

19. VII. 61.

Táviratot és levelet köszönettel megkaptam. Minden rendezve. Vízum megérkezett. Szólamanyagot magammal hozom. Sok üdvözlettel Kodáj [!]

XII.

Hotel Splendide Royal [1961. szeptember]
Lugano
(Suisse)

Kedves Guignard Úr,
végre eldőlt, mikor utazunk: innen 12^{05}, Zürichben 15.44, tovább 2042 hálókocsival Bécsbe.

Z.-ben Anda akarta gondunkat viselni, mivel valamivel korábban utaztunk volna, most azonban 8-án, (utazásunk napján) már próbája van Luzernben.

Nos, nem tudom, Önnek nem kell-e Luzernben lennie. Ha igen, sajnos, levélben kell elbúcsúznunk. Meg szeretném még kérni két könyv beszerzésére, amelyet L.-ben [Luzernben] és itt meg nem találhattam: 1) Musica aeterna (Zürich, Metz) 2) Szondy: Schiksalsanalyse (szintén zürichi kiadás). Talán megbízhat valakit azzal, hogy (az Ön által összegyűjtött kritikákkal együtt) [e két könyvet] kivigye a vasúthoz, ahol a költségeket megtérítem. Anda is rábíz Önre egy levelet.

Remélve, hogy látom még, mindenképp ismét őszinte köszönetet mondok mindazon kedvességért és gondoskodásért, amellyel oly feledhetetlenné tette 12-ik sv. utunkat.

K. családjának is szívélyes üdvözletét küldi
híve Kodály Z.

XIII.

B.-pest szept. 28.
1961

[Ormándy Jenőnek]

[...] A szimfoniát első Am. előadásra már lekötötte Széll, aki épen Svájcban volt, gondolom januárra.[8] (Boosey & Hawkes.) Szívesen küldenék partitúrát, de rálam nincs, 2 volt, egyik Londonban van, ahol most nyomják, a másik Fricsaynál, aki rövidesen több helyen előadja.

Sajnálom, hogy nem Philadelph. lesz az első, ha csak 2 héttel előbb ír, még lehetett volna. [...]

XIV.

Budapest
1961. nov. 3.

Kedves Guignard Úr,
még mindig a szép svájci napokra emlékezve élünk és ha most ismét zaklatom, azért van, mivel feleségem össze szeretné állítani „svájci album"-ját és ehhez szüksége volna néhány még mindig hiányzó újságkivágásra.

A bázeli rádió emberét is szívesen emlékeztetném az ígéretére (másolatot ígért nekem a hangfelvételről), csak tudnám a nevét.

Végül fel szeretném hívni a figyelmét egy magyar zongoristára, hogy föllépteesse, ha alkalom kínálkoznék. (Vásáry Tamás, Chardonne sur Vevey) Már meglehetősen sikeres koncertkarrier van mögötte (Deutsche Gram. számos lemeze) és méltó rá, hogy még ismertebbé váljék.[9]

Mindkettejüket üdvözöljük és gyakran emlékezünk feledhetetlen szívélyességére

az Ön
Kodály Z.-ja

[1] Dr. Ernst Roth, Kodály londoni kiadója, a Boosey and Hawkes igazgatója.

[2] A luzerni bemutató műsorfüzetében már a végleges tempójelzés olvasható: Andante moderato.

[3] Yehudi Menuhin 1961. július első napjaiban a Károlyi-kertben hangversenyezett. A Muzsika 1961. szeptemberi számának 40. lapján közölt fénykép, Kodály Zoltánt, Kodály Zoltánnét és Yehudi Menuhint láttatja Kodályék otthonában. Menuhin kezében kotta, igen valószínű, hogy ez a reá bízott szimfóniatétel.

[4] Menuhin gyorsan eljuttatta a kottát a címzetthez. Fricsay Ferenc 1961. július 7-én Ermatingenből nyugtázta a kézhezvételt: „Hálás köszönet a Szimfónia első tételéért [...] Ha a partitúra másik részét megkapom, megírom; [...]". Salzburgból, július 18-án Fricsay ismét írt Kodálynak: „A Szimfóniára, melynek első tételét alaposan áttanulmányoztam, szeretném Veled első benyomásaimat közölni: a tételt remeknek érzem [...] Hadd jegyezzem meg, hogy az első tételben meglehetősen sok írás hibát találtam [...]". Eszerint Kodálynak nem maradt elegendő ideje a másolt partitúra korrigálására.

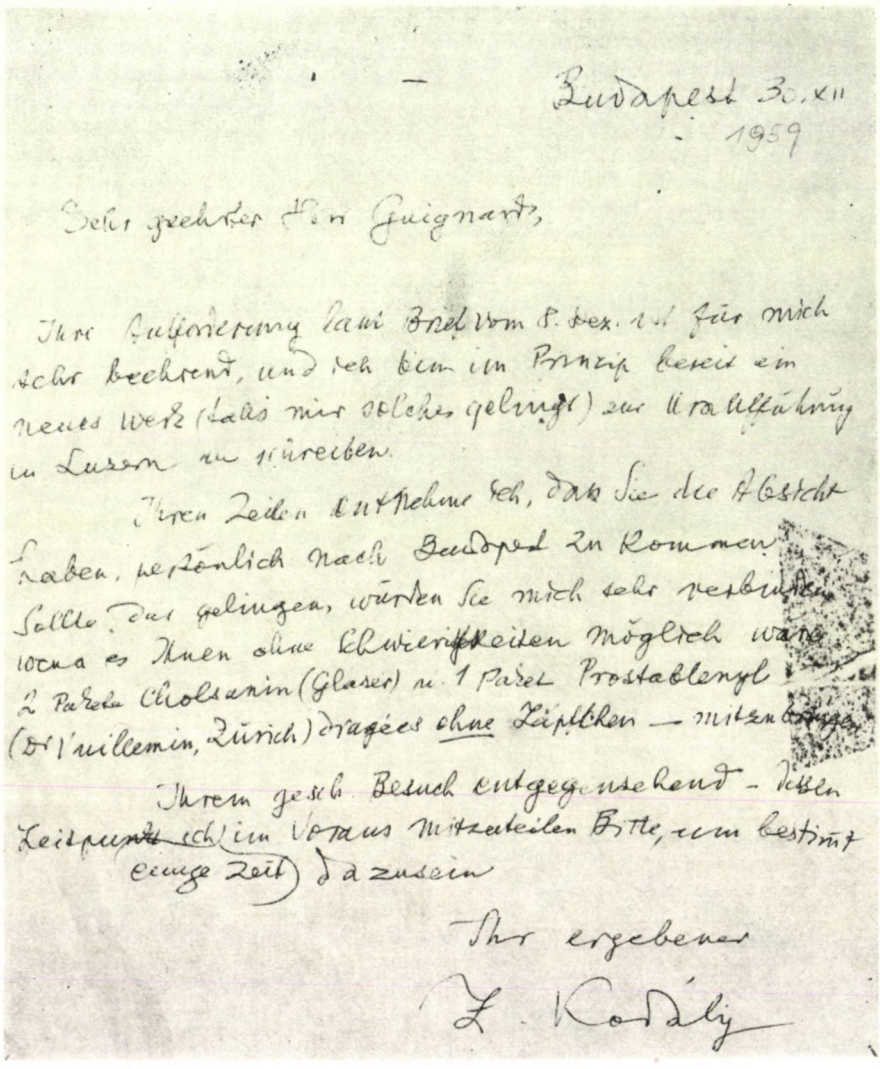
[5] A műsorfüzetben végül nem jelent meg elemzés a Szimfóniáról, így a kottapéldafakszimilék felhasználására sem került sor. Helyette a program két bekezdést közölt Tóth Aladárnak a párizsi Revue Musicale 1929-es évfolyamában megjelent nagy Kodály-tanulmányából.

[6] Willi Reich, a neves svájci zenetudós és kritikus a szóban forgó műelemzést, talán éppen partitúra híján, nem írta meg. Igen elismerő kritikát írt azonban —*uh.* szignóval a Neue Züricher Zeitung 1961. augusztus 18-i számában. E recenzió elemző része megjelent a Magyar Zene 1961. decemberi számának 92. lapján.

[7] Egy Ansermetnek írt — 1961. augusztus 9-i postabélyegzővel ellátott — üdvözlőlapból kitűnik, hogy Kodály és felelsége nem az említett helységekben, hanem Hortensteinban töltötte a luzerni próbákat megelőző napokat. A képeslapon nyomtatva: „Hotel Hortenstein — Das Ferienparadies am Vierwaldstättersee".

[8] Széll György 1962. január 4-én, Clevelandben vezényelte a Szimfónia amerikai bemutatóját. (Eősze László: Kodály Zoltán életének krónikája. Zeneműkiadó Budapest, 1977. 268. lap.)

[9] E levél nem az egyetlen dokumentuma annak, miként egyengette Kodály, a távolból is, Vásáry Tamás pályafutását. 1958. október 20-án Ansermetnek írt, pártfogását kérve Vásáry számára.



Budapest 30.XII
1959

Sehr geehrter Herr Guignard,

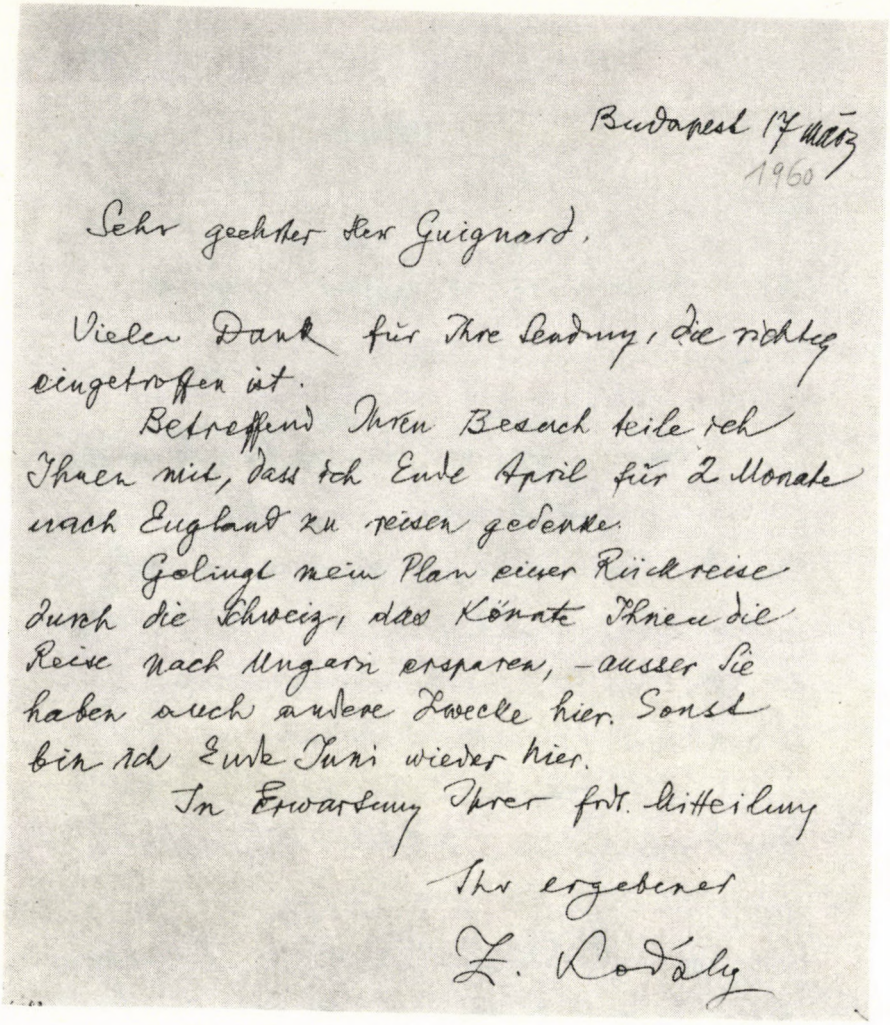
Ihre Aufforderung laut Brief vom 8. dez. d.J. für mich sehr ehrend, und ich bin im Prinzip bereit ein neues Werk (falls mir solches gelingt) zur Uraufführung in Luzern zu schreiben.

Ihren Zeilen entnehme ich, daß Sie die Absicht haben, persönlich nach Budapest zu kommen. Sollte der gelingen, würden Sie mich sehr verbinden wenn es Ihnen ohne Schwierigkeiten möglich wäre 2 Packen Cholsanin (Glaser) u. 1 Packet Prostablenyl (Dr. Wuillemin, Zürich) dragées ohne Zäpfchen — mitzubringen.

Ihrem gesch. Besuch entgegensehend — bitte Zeitpunkt ich im Voraus mitzuteilen Bitte, um bestimmt einige Zeit da zu sein

Ihr ergebener

Z. Kodály



Budapest 17 März
1960

Sehr geehrter Herr Guignard,

Vielen Dank für Ihre Sendung, die richtig eingetroffen ist.

Betreffend Ihren Besuch teile ich Ihnen mit, dass ich Ende April für 2 Monate nach England zu reisen gedenke.

Gelingt mein Plan einer Rückreise durch die Schweiz, das könnte Ihnen die Reise nach Ungarn ersparen, - ausser Sie haben auch andere Zwecke hier. Sonst bin ich Ende Juni wieder hier.

In Erwartung Ihrer frdl. Mitteilung

Ihr ergebener

Z. Kodály

1961

Budapest 16 May

Sehr geehrter Herr Steigrard,

Soeben erfahre ich von Dr Roth, dass am Vorprogramm Luzern für 16 Aug. Harz Suite mit Friday angesetzt sei.

Daraus schliesse ich, dass sie auf mich nicht mehr rechneten. Nun steht es so, dass ich, trotz mehrwöchiger Krankheit, die mich 3 Monate im Spital festhielt, doch noch soweit kam mit der Arbeit, dass I u III Satz der Symphonie fix u. fertig, der II. noch im Werden begriffen ist. Die Zeitdauer wird kaum über H.-Suite ausgedehnt, so dass es ohne weiteres umgetauscht werden kann. Friday kann eine Partitur beizeiten haben, Material hier angefertigt

auch rechtzeitig bereit sein. (Wie viel Skizzen?)

Ich warte auf Ihre Anfrage ob ich fertig werde, wahrscheinlich warten Sie ebenfalls auf Nachricht von mir.

Nun ist die Frage, ob das Vorprogramm für Sie bindend ist, oder die Änderung durchführbar. Wenn ja, soll es mich freuen, dass unser Plan doch gelingt.

Ihrer gefl. Antwort entgegensehend

grüsst sie bestens

Ihr

Z. Kodály

Budapest
12 Juni 1961

Lieber Herr Guignard,

innigsten Dank für Ihre Bemühungen
Ich bin sehr vergnügt dass es doch gelungen
ist. Meine Ärzte willigen ein, die Reise
per Eisenbahn. Ich denke Anfang August einzu-
reisen, vor oder nach Luzern würde ich Lugano
oder ähnliche Orte besuchen, da die Höhe
vorläufig nach meinem „Infarctus" zu vermeiden
ist.

Nun bitte schreiben Sie mir eine formale
Einladung, mit Freude erfahren wir, dass das vor
1. Jahr versprochene Werk trotz Krankheit doch
vollendet werden konnte. Laut unserer damaligen Be-
sprechung bieten he wir ein Honorar von fünftausend
Sfr. nebst 6-wöchentlichen Aufenthalt für 2 Personen.
Natürlich halte ich mich an das Versprochene,
aber diese formel ist hier nötig um abzureisen.
Eine Karte Notiz an die hiesige schw.
Gesandtschaft würde die Visa beschleunigen.
Ich freue mich die gelobte Schweiz, wo ich so viele
schöne Tage verlebte, noch einmal (vielleicht das letzte
Mal) sehen, und meine junge Frau zeigen zu können.

Mit besten Grüssen

Ihr

L. Kodály

Budapest,
26 Juni 1961

Lieber Herr Guigniard,

besten Dank für Ihre 3 Briefe. Eine Partitur kann ich nicht senden, eine Kopie des 1. Satzes hat Menuhin gestern für Friday mitgenommen, den Rest bekommt er in Salzburg. Die erste Korrigirte P. musste hier bleiben, zum Ausschreiben der Stimmen.

In der Annahme, dass im Programmheft ev. ein Paar Noten zu stehen haben, habe ich aus einer provisorischen Partitur die Kopfthemen ausgeschnitten. Sollte Herr W. Reich das Gewünschte benötigen, sehe ich als einzige Möglichkeit, das Exemplar bei Friday zu photographiren.

Friday wünscht meine Anwesenheit vom 13ten. Ich denke etwa 8-10 Tage früher einzutreffen, die ich also nach Ihrem Rat in der Nähe von Luzern zuzubringen hoffe. Sehr freundlich dass sie für Hotel sorgen wollen, das genaue Datum meiner Abreise werde ich in einigen Tagen wissen u. melden. Bezügl. Hotel ist zu bemerken, dass mir

Treppen- u. Bergsteigen vorläufig verboten ist, zu meinem Leidwesen muss ich mit dem Flachland vorlieb nehmen. Der See ist also sehr entsprechend (deswegen wollte ich nach Lugano, vielleicht nach Luzern wird es nicht zu heiss.) einige Ausflüge, nicht zu hoch, sind möglich.

Auch bitte ich Sie mitzuteilen ob mit den Veranstaltungen verbunden „evening dress" notwendig ist. (Wenn nicht: Das würde unser Gepäck sehr erleichtern. Übrigens ist mir das fliegen entschieden abgeraten, (voll eine übertriebene Fürsorge meines Arztes) so dass wir per Bahn reisen müssen.

Bis auf Weiteres vielen Dank u.

Grüsse

Ihr S. Freud

P.S. Op. zahl schon lange nicht gebraucht.

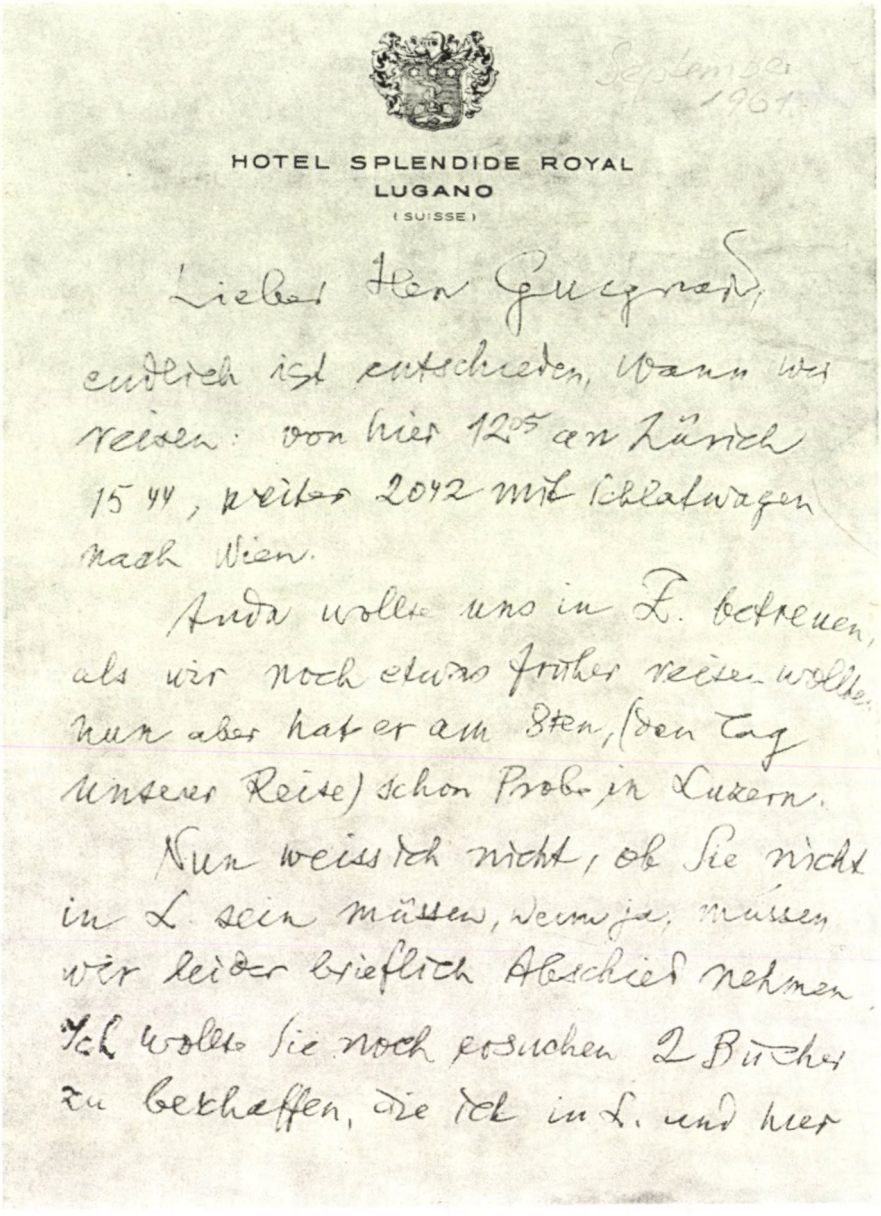
1961

Budapest 30 Juni

Lieber Herr Guignard,

Die Reisepläne klären sich langsam. Ich würde in Zürich den 3. August gegen 10 Uhr abends eintreffen. Am liebsten möchte ich gleich weiter, wenn irgend möglich, bis Vitznau oder Weggis – wo sie eben etwas entsprechendes für uns finden sollten müssen wir Ihre Liebenswürdigkeit in Anspruch nehmen, da von hier aus die Hotelbestellung schwer geht. Nach Lugano würden wir den 13-ten Abend überfahren,

da die Proben 14. morgens beginnen.
Bis dahin viele Grüsse und Dank
von Kodály's.



HOTEL SPLENDIDE ROYAL
LUGANO
(SUISSE)

September 1961

Lieber Herr Guggenbühl,

endlich ist entschieden, wann wir reisen: von hier 1205 an Zürich 15 44, weiter 2042 mit Schlafwagen nach Wien.

Anda wollte uns in L. betreuen, als wir noch etwas früher reisen wollten, nun aber hat er am 8ten, (den Tag unserer Reise) schon Probe in Luzern.

Nun weiss ich nicht, ob Sie nicht in L. sein müssen, wenn ja, müssen wir leider brieflich Abschied nehmen. Ich wollte Sie noch ersuchen 2 Bücher zu beschaffen, die ich in L. und hier

nicht finden konnte: 1) Musica aeterna (Zürich, Metz) 2) Szondy: Schicksalsanalyse (ebenfalls in Z. verlegt). Vielleicht können Sie jemand beauftragen diese (sammt Kritiken, die Sie gesammelt) an die Bahn zu bringen, wo ich die Kosten begleichen würde. Auch wird Anda Ihnen einen Brief anvertrauen.

In der Hoffnung Sie noch zu sehen, muss ich dennoch nochmals meinen tiefen Dank aussprechen für all die Freundlichkeit und Fürsorge, womit Sie unseren 12-ten Schw. Aufenthalt so unvergesslich gemacht.

Und beeben wir besten Grüssen auch an Ihre l. Familie

Ihr ergebener

Z. Kodak

Budapest
3. nov. 1961

Lieber Herr Jacquard,

Wir leben etwas noch in der Erinnerung der schönen schweizer Tage und wenn ich Sie diesmal wieder belästige, dass ist weil meine Frau gerne ihr „schweizer Album" zusammenstellen möchte, wozu sie auch einige Zeitungsausschnitte brauchte, die wir noch daraus nicht haben.

Auch würde ich gerne den Basler Radio-Mann auf sein Versprechen erinnern (er hat mir eine Kopie der Bandaufnahme versprochen), würde ich seinen Namen,

Endlich möchte ich Sie auf einen jungen Ungarischen Klavierspieler aufmerksam machen, wenn sich Gelegenheit bietet, ihn auftreten zu lassen (Tamás Vásáry, Chardonne sur Vevey) Er hat schon eine ziemlich erfolgreiche Konzertkarriere hinter sich (Deutsche Grammoph. hat zahlreiche Platten) und verdient es noch bekannter zu werden.

Wir grüssen Sie beide und gedenken oft Ihrer unvergesslichen Liebenswürdigkeit

Ihr

Z. Kodály

KÖNYVEKRŐL—KOTTÁKRÓL

Bárdos Kornél:

A TATAI ESTERHÁZYAK ZENÉJE 1727—1846.

Akadémiai Kiadó Budapest, 1978

A szerző nélkülözhetetlen művet ad a magyar zenetörténészek kezébe. A könyv címe jelzi, hogy a tatai kastélyhoz fűződő zenei élet 120 évéről kíván számot adni. Recenziónk elején hangsúlyozni szeretnénk, hogy Bárdos Kornél sokkal többet nyújt a megadott cím témájánál. Nemcsak az Esterházyak főúri zenevilágáról ad számot, hanem a legmunkaigényesebb módszerhez fordulva, *levéltári kutatásaira építi munkáját* és rekonstruálja Tata XVIII—XIX. századi kulturális életét.

A „Tata és a gróf Esterházyak", valamint „Tata 18. századi zenéje" című fejezetek adatai bizonyítják, hogy milyen lényeges változást hozott a kisváros és környéke életében a nagy műveltségű főúri család. Elég arra gondolnunk, hogy Tatán az 1700-as évek elején a Zsigmond-korabeli várnak szinte csak romjai maradtak meg. Maga Tata is rom volt anyagi és kulturális tekintetben egyaránt. Esterházy József országbíró szerezte meg a tatai uradalmat; ő és utódai pompás barokk miliőt varázsoltak a 300 éven át teljesen tönkretett, 1707-ben pedig felgyújtott vár és város köré. Néhány évtized alatt felépítették a kastélyt (amely a tatai származású barokk építész, Fellner Jakab műve), a hatalmas templomot, a piaristák gimnáziumát, a schönbrunni kastélyt utánzó csákvári palotát. Ez az a keret, melyben az évszázados lemaradást pótolni vágyó zenei élet elkezdődött és ez tette lehetővé, hogy Tata is belekapcsolódjék az európai barokk zenei vérkeringésébe. Ez a zene elsősorban templomi és kisebb mértékben világi. A kettő szorosan egybefonódik, különösen, mivel azonos zenekar működik mind a kastélyban, mind a templomban. Az 1746-os szerződés szövege vitathatatlanná teszi egy zenekar létezését; ugyanebből az időből maradtak fenn adatok zsidó, cigány és német zenészek tatai működéséről. 1772-ben a délelőtti kilencórás misét zenekari kísérettel végezték. „A zenészek részére alkalmas kórus készült." Körmöczi István, Vörös Ferenc, Mayer Antal, Propper Ádám, különösen pedig Menner Bernát karnagyok, illetve kántortanítók nevéhez fűződik a tatai zenekultúra kibontakozása. Új színt kap a város a piaristák, gimnáziumi tanárok letelepedésekor (installációjuk ünnepe 1769), néhány évtized múlva komoly zenekultúráról lesz híres a gimnázium. A piaristák beiktatásakor nagy ünnepséget rendeztek, melyen nemcsak zenekar működött, de színdarabok előadására is sor került. A kastély, a plébánia és a gimnázium között kialakult jó viszonynak köszönhető, hogy egyre bővülő ének- és zenekar jöhetett létre. A szerző sokszor a legkisebb adatot is felhasználva pontos rekonstrukciót nyújt e zenei élet feltételeiről. Pl. idézi az 1802 őszén megfogalmazott beadványt, melyben szó van a kórusban, a színházban és más ünnepeken szükséges *énekes fiúk* eltartásának ügyéről (24. l.). Az uradalomhoz tartozó Csákvárott szintén komoly zenei képzés történik; Fornágyi Ferenc kántortanító például a kastély régi *zongoráját* (!) kéri el Miklós gróftól, hogy azon tanulhassanak az iskolás gyerekek... Bárdos Kornél jogosan keresi az ilyen és ehhez hasonló tényekben a tatai és csákvári zeneélet következő évtizedeinek nagy fellendülését magyarázó okokat, feltételeket.

Új korszakot nyit az a grófi intézkedés, melynek alapján a templomi kórus lényegében az uradalom saját zenekara lesz. 1806 őszétől kezdve tehát teljesen

a kastély gondoskodik eltartásukról, ugyanakkor a templomi szolgálat is kötelességük marad. Lényeges változás, hogy a karnagy már nem tanító és a zenekar tagjait a gróf veszi fel és bocsátja el. Menner Bernát, mint „director Chori" áll a zenekar élén; a szerződés és a fizetésjegyzék szövege alapján a zenekar névsora is fennmaradt. A sziléziai származású Menner azonnal munkához lát: hangszereket, kottákat vásárol. Feliratok, kérelmek, panaszok mindegyike számos becses adatot tartalmaz, különönösen hangszerek vásárlásáról, az énekesek, szólisták létszámáról, új orgona építéséről (1808-ban, a komáromi Reinhardt György műve). I Ferenc felesége többször meglátogatta Tatát; a királynét Esterházy Ferenc gróf a legnagyobb pompával fogadta. 1809-ben pedig a tatai kastélyban írta alá a császár okt. 14-én a bécsi békekötést. Mindez természetesen rányomta bélyegét a kastély életére, zenei rendezvényeire is.

A szerző gonddal összegyűjtötte a kottatárra vonatkozó adatokat is. A kották részben a templomban, részben Menner lakásán voltak. Ezek katalógusát Przibil Albert zenész készítette el. A csonkán fennmaradt jegyzék 39 hangszerről és kb. 700 műről ad hírt. Elgondolkoztató ez a nagy szám — de Bárdos Kornél megjegyzi, ezen nem kell csodálkozni, „hisz mi a szétszórt kottatár anyagából *ma* is még 1100-at tudtunk összegyűjteni. *Miklós gróf Mennerrel az akkori Európa zenéjének legújabb műveit is megszerezte, s azokat előadták a templomban is, házi koncerten is.*" (45. l.) Menner ének- és zenekaráról a század első éveitől több alkalommal emlékeznek meg a korabeli újságok: a Honművész, Társalkodó, Jelenkor, Hazai és Külföldi Tudósítások, Ofner und Pester Zeitung, Pressburger Zeitung, Pesther Tageblatt... A tatai Esterházyak zenéje c. mű egyik legértékesebb fejezete az *„1831—1846"*, vagyis 15 év intenzív zenei életére vonatkozó adatok feldolgozása. (48—59. l.) Koncertműsort, hangversenyeket tartalmazó beszámolón kívül ismerteti azokat a zeneszerzőket és műveiket, melyeket előadtak Tatán, Csákvárott és egyéb vendégszerepléseik alkalmával: Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Bellini, Donizetti. Képviselve van Palestrina és Händel is. Magyarországi szerzők közül Adler, Czibulka, Krommer, Kurzweil stb. stb. Mennertől a könyv szerzője 40 művet ismer: 1 szimfónia, 3 opera, 1 kantáta, 6 mise, 8 motetta, indulók, alkalmi művek, több átírás. Ennek az intenzív és színvonalas udvari zenekultúrának természetesen nagy hatása volt a polgárságra. Ez annál inkább kézen fekvőbb, mert Mennerék zenészei többször muzsikáltak tatai rendezvényeken, ünnepségeken, táncestélyeken. „A polgárság zenéje" c. fejezetben rajzolja meg a szerző ezt a rendkívül fontos tatai zenei tablót: Tánc és szórakozás; hangversenyek; a gimnázium zenéje; adatok a színészetről. (60—74. l.) Ez a fejezet, bármennyire rövidnek tűnik, rávilágít egy múlt századbeli kisváros kulturális életének sokrétűségére és rátereli a figyelmet a további kutatások szükségességére, más városok, kulturális központok életének ismertetésére. Különösen színes leírások olvashatók a tatai bálokról, a tóvárosi Kaszinó előadásairól, farsangi mulatságairól. Most — vagyis a szabadságharc előtti években — már számon kérik a nemzeti szellemet is a tataiaktól (ruházat, magyaros zene, nemzeties tánc): „Nemzeties csárdásféle táncznak éjfél előtt és után is örvendheténk" — vagy épp ellenkezőleg: „Vasárnap katonatiszti bál volt, mellyben mindent tánczoltak, csak körmagyart nem."

Tata kulturális életére a század folyamán népünk szellemi vezetői is felfigyeltek: 1803-ban, majd később 1831-ben Kazinczy kereste fel Esterházyékat; 1846-ban szüreti mulatságon vettek részt a Pesti Divatlap szerint Vörösmarty, Bajza, Sárközy és Perczel Mór. — Sajnos számos irat, feljegyzés megsemmisülése miatt igen kevés adat áll rendelkezésünkre a piarista gimnáziumban kialakult zenei életről. Pedig a szerzővel együtt mi is jogosnak tartjuk a hivatkozást a többi korabeli piarista kollégium szabályzatára (pl. a nikolsburgi regula), mely 11 pontban határozza meg a Magister Chori et Musicae számára a tennivalókat. Erre a hivatkozásra különösen az jogosít fel, hogy 1818—34 között Nequaszil Mátyás személyében volt is a tanárok között egy „proffesor Musicae". Eltekintve ettől az adattól, a zongorák, klavikordok és egyéb hangszerek vásárlásáról fennmaradt jegyzékek, valamint az 1766—67. iskolaévben előadott kilenc iskoladrámáról szóló híradás és a gimnázium kottatárából fennmaradt Rathgeber misék..., mind dokumentál-

ják az Ofner u. Pester Zeitung 1823. szept. 20-i híradás igazát: „a piarista atyák... ebédlőjében... igen nagy művészettel zenei akadémiát tartott a vértes ezred zenekara." És nemcsak hallgatói voltak a komoly zenének, hanem „a szülők kívánságára... bármily nemű zeneműszerben" külön oktatást is nyerhettek a tanulók (69. l.).

A szerző a színháztörténet számára is sok érdekes adatot nyújt. 1745-től rendszeresen felkeresik Tatát a vándorszínészek, akik a helybeli műkedvelőkkel és az udvari zenészekkel együtt léptek fel. Az a tény, hogy Déryné játszott Tatán, önmagában is bizonyíték arra, hogy a tatai színjátszáshoz köze van a muzsikának (72. l.).

Az ötödik fejezet a „Tatai muzsikusok 1727—1846" névsorát hozza, majd *1117 tételben a fennmaradt művek tematikus jegyzékét kapjuk.* Az utóbbi fejezet bevezető soraira külön felhívom a kutatók és az illetékesek figyelmét. Bárdos Kornél ugyanis szerényen, de félreérthetetlen szavakkal érzékelteti azt a szomorú állapotot, amit az iratok, nélkülözhetetlen levéltári források kutatása közben talált. Eltűnt iskolai házinapló (1950-ben!), a tatai levéltári anyag különböző helyekre való elvitele (OL, Komárom megyei levéltár, Esztergom, Tatai múzeum...), mindez jelzi, hogy városaink múltjának rekonstruálása lassan leküzdhetetlen akadályokba ütközik. Zenekultúránk múltjának, történetének dokumentumait egyetlen intézménynek kellene kezelnie, másképpen veszendőbe megy nemzeti kultúránk egy lényeges ágának évszázadokra visszanyúló relikviaanyaga.

A fent említett téma önmagában is értékítéletet rejt Bárdos Kornél eddigi és most közreadott kutató munkájáról. 1976-ban megjelent Pécs zenéje a 18. században c. műve után most valósággal egyes levéltárak ömlesztett anyagából mentette meg a Tatára vonatkozó dokumentációt. Ezért hagytam a recenzió végére azokat a mondatokat, melyekkel a szerző a kötet bevezetőjében utal a kutatásai közben felmerült — és nemegyszer megoldhatatlan — problémákra. Annak ellenére ui., hogy a tatai anyagot szinte óriásinak kell mondanunk, mégis nagyon hiányos, pl. a tisztszéki jegyzőkönyvek sok évfolyama hiányzik; a piaristák ún. Historia Domus-ai elvesztek; a tatai plébánia házi naplója csak töredékben maradt fenn; a kastély kottatárának anyagát újból össze kellett gyűjteni; az 1829-ben készült tematikus jegyzék is elveszett... Íme néhány kiragadott megjegyzés. Ennek fényében érthető, hogy a szerző munkáját nagy elismerés illeti.

Barlay Ö. Szabolcs

Albrecht Betz:

HANNS EISLER — EGY FORMÁLÓDÓ KOR ZENÉJE

Zeneműkiadó Budapest, 1978

Hanns Eislerről ma már bízvást elmondható, hogy szakirodalma magyar nyelven is impozáns. Hozzáférhető Adornóval közösen írt Filmzenéje, tanulmányainak válogatása, most pedig monográfia is, életéről-munkásságáról. A zenéje ezenközben éppoly ismeretlen, mint volt annakelőtte. Bizony, vaskos ellentmondás ez, hiszen rendszerint a meglevő érdeklődés az, amit a könyvkiadás követ. Eislertől szépszerével két opuszt ismerünk, ám ezekről sem ismert, hogy ő írta: az egyik a Vörös Csepel (Roter Wedding), a másik az NDK sporteseményeken oly gyakran felhangzó himnusza, amiről még kevésbé tudott, hogy Eisler-mű.

Albrecht Betz Münchenben, 1976-ban kiadott kötete kozmikus sebességgel, két évre rá, jelent meg magyarul. Ez már önmagában is dicséretére szól Zeneműkiadónknak. Fantasztikus apparátussal írta meg monográfiáját — Maróthy János utószava szerint — az inkább irodalmár-filozófus-szociológus szerző. Nemcsak a felhasznált művek jegyzéke figyelmeztet erre. Betz hihetetlen szívóssággal rekonstruálta Eisler életét, hatalmas információmennyiséget mentett meg az enyészettől a zeneszerző még felkutatható kortársai visszaemlékezéseinek hangszalagra rögzítésével.

A kötet írójának a legkevesebb érdembeli mondanivalója a zeneművekről akad. Elemzései túlságosan szűkre szabottak, életrajz és társadalmi közeg ismertetéséhez képest kiváltképp azok. E zene ismerői számára talán elegendő a tömör ismertetés; a könyv Münchenben jelent meg, egy Eisler-revival élő

közegében sok mindent tudottnak tételezhetett fel, ami Magyarországon lényegében nem az. Az életmű olyan kiemelkedő teljesítményéről, amilyen a *Német szimfónia*, szívesen olvastam volna például sokkal alaposabb elemzést.

Betz tehát az alcímben vállalt kötelezettségnek bizonyos korlátok között tesz eleget. Munkája nem annyira „egy formálódó kor *zenéjéről*", mint inkább e kor *zenészéről* szól. Arról tehát, miképpen vált Eisler, a Schoenberg-körhöz tartozó szakmuzsikusból társadalom szakos muzsikussá, a munkások mozgalmi zeneszerzőjévé, Brecht alkotótársává. Utószavában Maróthy figyelmeztet Betz némely — az én szememben „balos"-nak, vagy „újbalos"-nak tetsző — egyoldalúságára, utal rá, hogy e könyv Eisler—Lukács György egykori expresszionizmusvitájában Eisler pártján foglal állást. Teljesen igaza van az utószó írójának, mondván: „... az vesse Albrecht Betzre az első követ, aki szerint mi már végiggondoltuk az »expresszionizmusvita« vagy éppen az eisleri életmű összes fontos tanulságát."

Az életút rajza persze maximálisan Eisler-központú, erre a centrális témára vetít a szerző egy sor általa ismert vagy éppen feltárt részletet. Voltaképp minden történetírás közös problematikája, hogy milyen szélességben képes koordinátákat alkalmazni. A 65—67. lapon Eislernek az 1927-es baden-badeni fesztiválon elhangzott két művéről olvasunk (Napló op. 9 és filmzene Rottman „Opus III" című alkotásához). Ugyanitt mutatta be Bartók a Zongoraszonátáját, arról pedig július 22-én kelt levelében számolt be, hogy jelen volt a hangosfilm-bemutatón, amelyre egyébként aznap (1927. július 16-án) este került sor, amikor — matinén — Bartók a szonátát játszotta. Hogy személyesen megismerkedett-e Bartók Eislerrel, az persze halvány lehetőség csupán, mindenesetre mindketten jelen voltak egyazon fesztiválon, sőt, minden bizonnyal, egyazon napon is. Roppant valószínűtlen, hogy Eisler Bartók szonátáját ne hallgatta volna meg, hiszen vele egy műsorban került sor Berg Lírikus szvitjének németországi bemutatójára. Betz minderről nem ír, az ő gondolatmenetébe ez mint zenetörténeti tény sem illeszthető. Egyebekben a Betz által jelzett prágai Eisler-bemutató (Zongoraszonáta, 1923. április 10.) műsorán ugyancsak Steuermann interpretálásában szerepeltek Bartók Román népi táncai is. Eisler jelen volt ezen a koncerten. Végül, egy kései Eisler-írásból kitetszik, hogy 1918 januárjában Bécsben ott volt a nevezetes történelmi hangversenyen, hallotta Bartók férfikarra feldolgozott szlovák népdalait; Eisler évtizedek múltán jegyezte fel, hogy ebből a Bartók-műből értette meg a népzenén alapuló zeneszerzés jelentőségét.

A kötetet rendkívül alapos jegyzetapparátus értelmezi. Egy-két helyütt elkelt volna azonban, a magyar olvasót eligazító további jegyzet. A 14. lapon olvasható Schoenberg-levél a prágai Verein-nal foglalkozik. Aligha ismert nálunk, hogy a Bécsi Magán-Előadások Egyesületének mintájára, s azzal szoros együttműködésben 1922-től Prágában is működött ilyen „Verein". Ugyanígy nem valószínű, hogy az olvasó a „salzburgi Kammerfestspiele bizottságát" azonosítaná az Új Zene Nemzetközi Társasága első, 1923-as fesztiváljának zsürijével (14. lap), vagy tudná, hogy az 1925-ös „velencei zeneünnep" (32. lap) az Új Zene Nemzetközi Társasága 3. fesztiváljával azonos.

Alighanem a gyorsaság rovására írandó, hogy *Klausz Zsuzsa* szép és gördülékeny fordítása egy-két helyütt önmagának mond ellent. A 29. lapon a Verein für volkstümliche Musikpflege fordítása Népi Zeneművelési Egylet, a 225. lapon ugyanez Népszerű Zenei Nevelés Egyesülete-ként szerepel. A főszövegben helyesen *A rendszabály*nak jelzett Brecht-mű az időrendi táblázat 257. oldalán *Az intézkedés* címet kapta, fordítási szempontból ez ugyan pontos — Die Massnahme — ám a Brecht-darabnak elfogadott magyar címe van. Dátum-sajtóhiba, hogy Eisler bécsi korszaka 1935-ig tartott (11. lap), valamint Redlich Eisler kórusműveit elemző írásának 1939-es datálása (82. lap) — mindkét évszámból tíz esztendőt kell levonni.

Ezek az apró részletek a könyv jelentőségét egyáltalán nem kisebbítik persze. Albrecht Betz ugyanis sokoldalúan bizonyítja, amit kutatásainak summázataként állít: „Hanns Eisler, mint századunk egyik nagy komponistája, azzal emelkedik ki mások közül, hogy *a zene társadalmi szerepét* komolyan vette. Ebből művészi és politikai következtetéseket vont le, hogy a modern zenét kivezesse az elszigeteltségből." (219. lap.)

Gábor István:

A VIGADÓ TÖRTÉNETE

Zeneműkiadó Budapest, 1978.

A könyv kiadási dátuma a valóságot nem fedi, hisz idén március táján került a boltokba. De mit számít ez a három hónap ahhoz képest, hogy a Vigadó rekonstrukciója — illetve ama teremkomplexus megnyitása, amelyet ezentúl Vigadónak tisztelünk majd — hány éve húzódik. S mi ez a három hónap azokhoz az évekhez — évtizedekhez? — képest, amelyek egy valóságos hangversenyterem felépülésétől választanak el. A kötet megjelentetésének időzítését nyilván az a remény táplálta, hogy befejeződik az építkezés, 1979 tavaszára megnyílik a kicsiny nagyterem és a pici kamaraterem. Szerző, kiadó ártatlan abban, hogy nem így történt.

A XVIII. század kategóriája szerint Gábor István a „liebhaber"-ek csoportjába tartozik. A zenét nem tanulta, szereti s ezt hírlapírói mivoltában hetente igazolja a Magyar Nemzet hasábjain. Több évtizednyi zenei publicisztika tapasztalatai után írta meg a Vigadó monográfiáját s ezzel a magyar zenetörténet egy darabját is egyben. Ilyen munkánál szükségszerű, hogy rengeteg adatot, információt közöljön. Gábornak, szerencsés arányok betartásával és cseppet sem rutinkönnyed, olvasmányosan gördülő stílussal sikerült az adattömeget könyvvé formálnia.

A forma önként adódott, az első két fejezet a két múlt századi Vigadó építésének krónikája, a zárószakasz az 1945 utáni újjáépítés fázisait mutatja be. Mindez persze nélkülözhetetlen információ, hiszen a Vigadó egyaránt építészeti alkotás és zenecsarnok.

A voltaképp szerény terjedelem nagyobb szabású fejezetként csupán egyetlen zeneszerző, Liszt Ferenc vigadóbeli fellépéseinek bemutatását teszi lehetővé (egy egészen rövid szakasz ismerteti Debussy budapesti koncertjét). A Liszt-fejezet, sok új információval, a kötetnek igen sikerült része! A szerző egyebekben a hangversenyekre, az előadóművészetre teszi a hangsúlyt.

Teljesen indokolt, hogy a Filharmóniai Társaság koncertjeinek tetemes terjedelmet szentel a szerző, bár a második fejezet címben jelzett korszakhatára — 1900—1944 — nem teljesen pontos, hiszen a 30-as évek második felétől az együttes szinte egyáltalán nem vette igénybe a Vigadót. Az 1900-ig tartó filharmonikus korszakot tárgyaló fejezet logikusabb, szilárdabb felépítésű, mint századunkba kalauzoló, kronológiájában kissé csapongó folytatása. Méltán emeli ki Gábor Kerner István jelentőségét.

Ebben a valóban rövid áttekintésben teljességre a szerző természetesen sem a jelentős külföldi művészek számát, sem egy-egy világnagyság fellépéseinek sorát tekintve nem törekedhetett. Mindazonáltal kiformálódik tárgyilagos és tömör áttekintésében, hogy eseményeit tekintve milyen jelentékeny volt az a hangversenyélet, amelynek a Vigadó adott otthont. Az események adatainak összegyűjtése és a közöttük való válogatás, bizony, jelentős munka. A közölt adatok pontosságát természetesen csupán szúrópróbaszerűen ellenőrizhettem. Nem teljesen pontosak az adatok Bartóknak a Vigadóban tartott s a kötetben is feltüntetett szerepléseiről (104. lap). 1922 januárjában Székely Zoltánnal közös estjén nem Debussy Preludes-ciklusának első sorozatát játszotta, hanem ennek hat darabját (Demény). 1930. március 6-i koncertje betegség miatt elmaradt. Demény János dokumentációjában, de a magam jegyzeteiben sem találtam nyomát Bartók és Casals 1937 szeptemberében tartott közös koncertjének. Lehetséges, hogy Gábor István a koncertműsorok átnézése közben jegyezte fel ezeket az eseményeket — a 124. oldalon utal is az OSZK aprónyomtatványtárában végzett kutatásaira —, pedig a műsorlap csupán az utólagos sajtóanyaggal együtt igazolja a koncert megtartását.

Némi zavart észlelek a Székesfővárosi Zenekart ismertető fejezetben (117—119. lap), amelynek végére egyébként nemigen illik Prokofjev 1936-os kamaraestjének megemlítése (119—120. lap). Növeli a zavart, hogy a *Híres karmesterek* című megelőző fejezetben (113—117. lap) főleg a Budapesti Hangversenyzenekarról esik szó, anélkül, hogy erről a társulatról valami közelebbi információt kapnánk. A 117. lapon olvasható, hogy Csilléry Béla beleolvasztotta a Budapesti Hangversenyzenekart a Székesfővárosi Zenekarba, ám az 1942-es év eseményeinek sorában (120—123. lap) újból, ismételten találkozunk a Budapesti Hangversenyzenekar aktivitásával.

Ami a Székesfővárosi Zenekart illeti, az feléből-harmadából amatőr alapon működött 1923-tól a 30-as évek végéig. Vigadóbeli szereplései — melyek hiánytalanul fellelhetők A Zene című folyóiratban — mindazonáltal jelentősebbek voltak annál, ahogy a könyv lefesti. Ez az együttes jóval több lehetőséget adott fiatal zeneszerzők bemutatkozásához, mint a Filharmonikusok (Farkas-, Kadosa-, Szabó-bemutatók stb.) és rendszeresen felléptetett tehetséges pályakező előadóművészeket. Például: Ferencsik János is ezzel az együttessel adta élete első zenekari koncertjét. Végül, az sem lebecsülendő, hogy a Székesfővárosi Zenekar jelentős tényezője volt a zenei műveltség terjesztésének.

A Budapesti Hangversenyzenekart kiváló fiatal muzsikusokból Zsolt Nándor alapította meg 1930-ban. Sokan innen datálják az Állami Hangversenyzenekar születését. Ez az együttes a legnagyobb külföldi karmesterekkel koncertezett s színvonalban csakhamar túlszárnyalta Filharmonikusainkat is. A Csilléry-féle akció, sajnos, kettétörte az együttes fejlődését.

Mivel ezekről a zenekarokról az olvasó jóformán semmit sem tud, érdemes lett volna kissé bővebben szólni tevékenységükről, még ha a központi téma a Vigadó volt is.

Gábor István széles látókörét jelzi, hogy, ha dióhéjban is, áttekinti mindazon eseményeket, amelyeknek a Vigadó otthonául szolgált. A Redoute végül is elsősorban bálterem. Igen helyénvaló, hogy a bálokról is szó esik, a társadalmi, politikai eseményekről, irodalmi estekről is. A szerző szól a fehérterror, a magyar reakció vigadóbeli megmozdulásairól. Rendkívül gazdag „A Vigadó szerepe a munkásmozgalomban" című fejezet, kivált az 1918—19-es forradalmak és a II. világháború idejének ismertetése.

Gazdaság képanyag illusztrálja Gábor István monográfiáját. Nagy kár, hogy a képek nyomása rendkívül alacsony színvonalú, az illusztrációk szürkék, életlenek, pedig a papír jó minőségű. Régi metszetekről, rajzokról is készíthetők élesebb nyomatok, ezúttal azonban még a romos Vigadót ábrázoló újabb képanyag reprodukálása is rendkívül gyenge eredménnyel járt.

Egészében értékes munka, hasznos könyv Gábor István krónikája a Vigadóról. Egy élénk, nagyvároshoz méltó hangversenyélet körvonalai majd egy évszázadnyi időtartamra rajzolódnak ki a lapjain. Igaz, az eseményeknek nem volt nagyvárosi közönsége, napjainkban pedig, amikor volna, nincs nagyvárosi koncerttermünk. Ez azonban Gábor István teljesítményével nincs összefüggésben.

B. J.

MUSICA PER LA TASTIERA

Közreadja: Pernye András

Itáliai billentyűs muzsika I.
(Z. 7813)

Német billentyűs muzsika I.
(Z. 7814)

Minden nyelven érthető a Pernye András közreadásában megjelenő sorozat főcíme: Musica per la tastiera. 1977-ben jelent meg az 1. kötet (Itáliai billentyűs muzsika I.), idén pedig forgalomba került a 2. kötet is: Német billentyűs muzsika I.

Az Itáliai billentyűs muzsika I. viszonylag könnyű zongorázni valót kínál. A kotta jól illusztrálja (bár korántsem ez a fő célja!), hogy egyazon kötetben kiválóan megvalósíthatók elméleti és gyakorlati szempontok. A közreadó pedagógiai szempontokat is figyelembe vett (a nehézség adagolása fokozatos; az egyszerűbb és korabeli lejegyzésben fennmaradt díszítettebb változatok közül ez utóbbiakban is egyelőre csak a jobbkéz szólama díszített), ugyanakkor tudományosan is igényes munkát végzett. A kotta darabjainak mintegy negyedrésze ezúttal jelent meg először modern kiadásban.

Tudományos értékű tehát a közzétett anyag, szinte kizárólag ősforrásokon alapul (kivételt csupán tudományos igényű és hitelű modern kiadások képeznek). Tudományossága ráadásul nem öncélú: ezzel az értékes anyaggal kívánja a reneszánsz zenéjéhez, annak hangzó valóságához, a későbbi értelemben vett „kottahűséget" nem ismerő sajátosságához, műformáihoz és írás-

módjaihoz elvezetni a zenetörténész közreadó a játékosokat.

Valószínűleg csak azok veszik észre, akik nagyon figyelmesen forgatják a kottát, hogy a kiadvány immár második kiadásban is megjelent. Örvendetes, hogy az első kiadás rendkívül gyorsan elfogyott — bizonyítja, hogy ténylegesen van érdeklődés a reneszánsz zene iránt (a billentyűs hangszerek játékosai körében is!), és a második kiadás a közreadó Pernye András rendkívüli precizitását, gondosságát is fémjelzi: a szöveg sajtóhibáinak kijavítása és az Addenda hozzátétele a kotta további tökéletesítését eredményezte.

A Német billentyűs muzsika I. anyaga túlnyomórészt „új", jelentősége tehát még nagyobb: a közreadott harminckilenc darabból alig néhány jelent meg ezelőtt modern kiadásban. „Gyűjteményünk célja mégis elsősorban gyakorlati. Azonfelül, hogy játszanivalót kívánunk az olvasó kezébe adni, azzal is megpróbálkozunk, hogy megcsillantsuk előtte a reneszánsz muzsika szellemét. Utóbbin elsősorban azt értjük, hogy egy-egy darabnak végeredményben nincs végleges formája, legfeljebb valamiféle alapvonala, amely időről időre változik, alakul, variálódik, itt díszesebb, amott meg egyszerűbb lesz. Ezt a jelenséget számos példával világítjuk meg." — írta az előszóban Pernye András. Megindító ezt olvasni olyan kottára vonatkoztatva, amely a tudományos szempontokat is messzemenően kielégíti. Forrásjegyzéke pontos, a darabokhoz fűzött annotáció pedig rendkívül tanulságos. Nagyon praktikus, hogy a közreadó egyes művekre vonatkozó általános észrevételeit lábjegyzetszerűen német és magyar nyelven is tartalmazza a kotta jegyzetanyaga.

A kiadvány első része Ammerbach két legfontosabb tabulatúrás könyvének anyagából ad ízelítőt. A korábbi kiadvány (1571) történeti szempontból is mérföldkő — Arnolt Schlick 1512-es kiadványa után, ötvenkilenc évi szünet után ez az első német tabulatúrás könyv (innen származik a 17., 21. és 22. számú darab). A későbbi, 1583-as kiadvány feldolgozásai egyszerűbbek; így érthető, hogy abból nagyobb számban kerültek darabok Pernye András kottájába.

„Sorozatunk további köteteiben megpróbáljuk tényszerűen is igazolni, hogy egy és ugyanazon darabnak számtalan — többé-kevésbé különböző — formája van" — ígérte Pernye András az 1. kötet előszavában. Ígéretét beváltotta: a 8. szám az olasz kötet 2. és 3. darabjával tart rokonságot. A két kotta másik „közös" témája a More Palatino. Az eredetileg német diákdal különböző feldolgozásai: 1. kötet 25., 2. kötet 37. és 39. szám. (Ez utóbbi két darab, valamint a 38. számú alapul modern kottakiadványon.)

A 37. és 38. darab Sweelinck műve. Hogyan kerülnek mégis ebbe a kötetbe? Így indokolja meg a közreadó: „A 16. és 17. század billentyűs muzsikája sokkal elevenebb kölcsönhatást mutat, hogysem a nemzetek, illetve országok szerinti elhatárolást minden részletében konzekvensen keresztülvihetnénk."

A német kötet darabjai igényesebbek a hangszertudást illetően, nagyobb lélegzetűek, és — a nem homofon darabok esetében — felépítésük-szerkezetük összetettebb.

Ha azt nem is állíthatjuk, hogy a művek nehézségi sorrendben vannak — érzésünk szerint egyértelmű sorrendet nem is tudnánk e szempont szerint meghatározni —, az bizonyos, hogy a két részen belül a vége felé vannak az alaposabb kidolgozást igénylőek.

A kotta elsődlegesen gyakorlati célja teszi — részben — indokolttá, hogy ujjrendjavaslatot is tartalmaz. Ez Pertis Zsuzsa munkája.

A nagy érdeklődésre méltán számot tartó kiadvány is hozzájárul ahhoz, hogy korunkban a reneszánsz zene — a reneszánszát élje.

Mihály András:

MUSICA PER 15 PARTITÚRA
PARTITURA

Editio Musica Budapest (Z. 7762)

Valószínűleg nagy érdeklődésre tarthat számot Mihály András Musica per 15 c. művének partitúrája. Az 1975-ös luzerni fesztiválra komponált, és ott bemutatott mű 1978-ban jelent meg nyomtatásban.

A címben jelzett tizenöt nem a darabot megszólaltató hangszerekre, hanem a játékosokra vonatkozik. Nemcsak az

ütős kezel többféle hangszert, a fuvola is néha piccolóra vált, egy előadó pedig felváltva játszik orgonán és zongorán. A hangszínlehetőség széles skálán mozog, s ezt ki is használja a szerző. A mű szünet nélkül (pontosaban: tételszünet nélkül) egymásra következő három tételből áll.

A tételeken belül is megtalálható a hármas tagozódás. Első két tétele visszatéréses — de valójában csupán enynyi közös bennük (no meg a második tétel csúcspontján visszatérő nyitótételbeli Allegro-motívum).

A francia nyitány formaképletét (lassú-gyors-lassú) idéző nyitótétel esetében a visszatérés „fokozatos". Érdekes formai megoldás, hogy a lassú kezdet jellemző hosszú, orgonaszerű hangzatai már a gyors részben visszatérnek, a lassú tempó visszatérésével jelzett formahatár után pedig újra jelentős szerephez jut a középrész két szólisztikusan kezelt hangszere: a cimbalom és a klarinét. Megkomponált rubato „quasi cadenza"-jukat, mely a visszatérő lassú tempónak szinte coda-jelleget ad, az irányított aleatorikus „zenekari" zárlat követi.

A lassú középtétel hangzásában különválnak a vonós és a fúvós hangszerek — felváltva hordozzák a tematikus anyagot. A hárfa és a cimbalom szerepe gyakran a folytonosság, folyamatosság biztosítása (a tételek között is). A szólisztikus hangszer itt is a középrészben jut szóhoz — ez most (a zongora „invokációja" után) a xilofon.

Mihály András negyedszázaddal korábban komponált művei is arról tanúskodnak, hogy a szerző már akkor fogékony volt a zene bartókos hangzásai iránt. Ez a vonzódás érthetővé teszi a zárótétel idézetválasztását, valamint a zenei anyag több szempontból Bartókra emlékeztető feldolgozását is magyarázza. A 3. tétel (Omaggio à Bartók) a szigorú megkomponáltságtól halad az egyre nagyobb szabadság felé. Bartók Melódiájából indul ki, domináns szerepet játszik benne a bartóki hangzásvilág egyik jellegzetes alkotórésze: a kvarthangköz. Kompozíciós technikájában jelentős a hangköztágítás és -szűkítés momentuma.

A darab hangzása néha nagyzenekari — kidolgozottsága kamarazenei. Ezzel a mű szerzője „mesterségbeli" tudása mellett több évtizedes kamarazene-tanári tevékenykedéséről is árulkodik.

Bozay Attila:

IMPROVISATIONS NO. 2.

Editio Musica Budapest (Z 8586)

A közelmúltban jelent meg Bozay Attila: Improvisations No. 2 című művének kottája. A különböző hangolású blockflötékre (illetve, a Bozay meghonosította szóval: csőrfuvolákra) — melyeket egy játékos szólaltat meg —, és vonóstrióra komponált darab a kanadai New Music Concerts Organisation (Toronto) megrendelésére készült 1976-ban.

Komponálásmód tekintetében az Op. 27 két szélső, illetve a három középső tétele egyezik meg. Az utóbbiak indeterminált komponálásmódját „alapos, számtani szigorúságú tervezés nem előzi meg. A kompozíció lépésről lépésre alakul, a helyzet adta kívánalmak szerint" — írta Bozay. Szerinte érdekesebb, ígéretesebb a szélső tételek komponálásmódja, melyben „a tervezés és komponálás viszonylagos ellentmondása lényegében megszűnik: a két folyamat egybeesik". E két tétel foglalja szintézisbe a Bozayra jellemző komponálásmód két ellentétes, ugyanakkor mégis összeférő tendenciáját: az absztrakt szerkesztés mellett az állandóan fel-feltörő rögtönzésvágyat.

A mű legavatottabb ismerője a szerző, a kottáéi talán a játékosok lehetnének.

Nem vitatható, hogy Bozay, aki maga is gyakran közreműködik műveinek a megszólaltatásában, a lehető legadekvátabb lejegyzésmódot próbálja megkeresni. De vajon mindig sikerül-e ez?

Az Improvizációk kottaanyaga a három vonósjátékos azonos játszópartitúrájából és a fúvós szólamból áll. A kottát nézve kezd érthetővé válni, miért játszanak viszonylag kevesen modern zenét. Bár a hagyományos notációs mód elemei megtalálhatóak, a szemlélet eléggé új. Több tételben inkább „játékszabály"-nak nevezném a mű lejegyzésmódját. A kontinuitásnak is kevés nyoma van a kottában. Valóságos fellélegzés a harmadik tételt olvasni, amely igazi, folyamatos partitúra!

Fokozatos a zene útja, amíg eljut a hallgatóhoz. A zeneszerző munkája tulajdonképpen a mű végleges alakjának a lekottázásáig tart — a hallgatóé a darab megszólaltatásakor kezdődik. Ami közötte van (és gyakran igazságtalanul szorul háttérbe): az az előadó(k) felada-

ta. Hogy mekkora munka van (illetve lehet) egy-egy produkció mögött, ilyenkor sejtjük csak meg igazán. (Különösen akkor, ha nélkülözni kell a szerző irányítását.)

Történeti zenék játszásakor (és főleg előtte!) megkívánjuk, hogy a játékos előre, önmagában hallja a kottán megjelenített zenét — valljuk meg, e kotta láttán riadtan meghátrálunk ezzel a követelményünkkel. Valószínűleg nagyon sok idő múlva jutunk csak el oda, hogy zenészek a hasonlóképpen lejegyzett művek kottáját látva *hallják* a kívánt hangzást. Egyáltalán, fejleszthető-e idáig a belső hallás — vagy más oldalról közelítve: igényli-e a modern mű az előadó immár hagyományosnak tekinthető hozzáállását?

Tudjuk, hogy a darab kanadai megrendelésre készült, mégis, szívesen vennénk egy magyar nyelvű kottát — jóllehet az utasítások-irányítások angolja egyszerű és szabatos. Érzésünk szerint megérné ez a mű — melynek élményt adó hangzásáról a magyar hanglemezfelvétel tanúskodik — a magyar nyelvű kiadvány elkészítését!

Domenico Scarlatti:

5 SONATE PER VIOLINO E BASSO CONTINUO (URTEXT)

Editio Musica Budapest Z. 8105

Az EMB URTEXT sorozatban jelent meg D. Scarlatti öt szonátája hegedűre és continuóra. A közreadás alapja: Domenico Scarlatti, Complete Keyboard Works in facsimile from the manuscript and printed sources. Vol. III. Edited by Ralph Kirkpatrick (Johnson Reprint Corporation; New York and London, 1972).

A kotta Scarlatti csaknem összes több tételes szonátáját tartalmazza: egy-egy kéttételes (K. 77) és háromtételes (K. 89), valamint három négytételes szonátát (K. 81, 90, 91).

A kiadvány jelentősége rendkívüli: lehetővé teszi, hogy ne csak a billentyűs hangszerek játékosai (zongoristák és csembalisták) játszhassák Scarlatti műveit, hanem azok könnyedén hozzáférhetőek legyenek a hegedűsöknek is.

A nagy valószínűséggel korainak feltételezett szonáták előadói apparátusának megválasztását Balla György a korabeli gyakorlatra hivatkozva indokolja:

„E műveknél az eredetileg két szisztémára írott, túlnyomórészt kétszólamú zenei szövet alsó szólama számozott basszus. A korabeli gyakorlat szerint ez a lejegyzésmód a mű megszólaltatását többféleképpen teszi lehetővé:

a) szólócsembalón előadva (a számozott basszus alapján kitöltött harmóniákkal);

b) a felső szólamot valamilyen dallamjátszó hangszeren előadva csembalókísérettel (a csembaló a continuót játssza) és a basszus *ad lib.* erősítése gordonkával;

c) a felső szólamot szólóhangszeren előadva csembalókíséret nélkül, vonósbasszus kísérettel."

A tartalmas előszó második része elgondolkodtat:

„A kiadvány Urtex jellegű részből (partitúra) és ennek gyakorlati célú mellékleteiből... áll."

Fel kell tennünk a kérdést: mit jelent mai kiadói gyakorlatunkban az Urtext?

Az összöveg alapján történt kiadás *értéke* vitathatatlan — de ez egymagában nem elég az Urtext elnevezéshez. Az sem elég, hogy szándékuk szerint hitelességre törekvően, igényesen akarják megjelentetni. Tudjuk, hogy az a 19. századi gyakorlat, mely az eredeti forrás alapján adott közre szabad interpretálással műveket, rossz szájízt hagyott maga után; azóta önmagában nincs elég hitele annak a ténynek, hogy a közreadás *alapja* elsődleges forrás. Ez azonban nem ment fel senkit a pontatlan szóhasználat alól — jó lenne kitalálni (és meghonosítani) egy szabatos terminus technicust az ilyen kották jelölésére. Ebben az esetben is megkérdőjelezzük a szóhasználat indokoltságát. Egy *igazi* Urtext-kiadványnak sokkal pontosabban kell feltüntetnie — többek között — a kotta eltérését az eredeti szövegtől. Abban sem vagyok biztos, hogy a „régies lejegyzésmód modernizálása", mint „hallgatólagos változtatás" vonatkozhat-e az előjegyzés módosítására (külön említés nélkül). A régies, dóros írásmód mellett más módosítójelekre volt szükség a basszusszámokhoz, mint amikre akkor van szükség, ha kiírták az előjegyzést. Ezt a problémát nem is tudja következetesen megoldani a kiadvány. Ezek a kérdések a lejegyzésmóddal kap-

csolatosak, a hangzó anyag szempontjából tulajdonképpen közömbösek.

De lépjünk túl az Urtext elnevezés problémáin!

A kotta elrendezése a játszhatóság szempontjából kiváló: a continuo könnyen olvasható, a vonósszólam-mellékletekben a lapozás a lehető legjobb helyre került.

A hegedűszólam — melyet Rolla János dolgozott ki — néhány tételben díszített variánst is tartalmaz: Czidra László javaslatát. A díszített szólamban a 2. szonáta III. tétele 22. ütemében ritmushiba van, az 5. szonáta nyitótételének 6. ütemében pedig cisz kellene.

A már első látásra is javítható módosítójel- és hanghibáknál, valamint az elírt basszusszámozásnál és hibás ütemszámozásnál súlyosabbak is vannak. Így például a 3. szonáta continuo-cselló szólamában a két allegróból hiányzik 3, ill. 2 ütem: a nyitótétel 44—46. ütemének anyagát be kell ékelni a szólam 51. üteme elé; a zárótétel 20. ütemig tartó ‚a'-ismétléséből is kell még két ütemnyi (praktikus a szólamba a 2. sor végéhez hozzáírni).

A partitúra nyomán mindenhonnan hiányzik a 4. szonáta zárótételének eredeti 22. üteme.

Károlyi Pál continuo-kidolgozása nem valami szerencsésen sikerült. Néha indokolatlanul eltér a számozástól, és arra is több példa van, hogy nem veszi figyelembe a hegedűszólam mozgásának logikáját. Tanácsos ezért ezt a kidolgozást csupán kiindulópontul venni, sohasem tévesztve szem elől, hogy eredetileg csak a hegedű és a basszusszólam volt meg!

Balassa Sándor:

AZ AJTÓN KÍVÜL

Zongorakivonat

Editio Musica Budapest Z. 8369

A magyar operairodalomban elődök nélküli, teljesen új Balassa Sándor témaválasztása. Wolfgang Borchert drámája olyan remekmű, amely képes egy egész életre szóló élményt nyújtani. Az opera azt a megrázó hatást közvetíti a hallgatóknak, amit a dráma gyakorolt Balassa Sándorra. „A darab választott engem" — mondta egy interjúban a zeneszerző. Akárhogy is volt, az eredmény: telitalálat.

Az opera kifejezésmódjának, saját műfaji követelményeinek tökéletesen eleget tesz Fodor Géza librettója. A drámától való eltérések mindig indokoltak. A tömörítés — ami egyaránt vonatkozik a szereplők számának csökkentésére és némely jelenet elhagyására — hagyományos eszköz, a másik eltérés a fokozás érdekében történt: ez a kórus szerepeltetése. Borchertnél nem volt kórus, Fodor Gézánál és Balassa Sándornál van. A drámában eredetileg ketten alakítják Beckmannt (Beckmann és A Másik), itt Beckmann egyetlen szereplő, akinek a kórus közösségi hátteret, tömegbázist ad, és megjeleníti látomásait. Dramaturgiailag változás a drámához képest az ívvé formált, azaz a visszaidézések, utalások egy részét megszüntető felépítés — így érthető, hogy más az opera befejezése: itt meghal Beckmann (V. tétel, B—A—C—H motívum és „Mozart-névjegy"): a kórus és a kozmosz viszafogadja.

Balassa a Magyar Rádió felkérésére írta első operáját. Ebből az következik, hogy az eredeti koncepció kiindulópontja nem a megjelenített előadás; a mozgás, a szcenárium többletet ad: fokozza a mű hatását, drámaiságát. Viszont a felkérés csak *külső* alkalom: az opera megírása, a dráma mondanivalójának zenében való transzponált kifejezése elsődlegesen belső szükségletből fakadt — így lehet, hogy Balassa komponálás közben az opera műfaj komplex egészét tartotta szem előtt, tehát belekomponálta a színpad lehetőségét. A komponista — akinek drámai tehetségét a Kassák Requiem óta, a lírait pedig későbbi darabjaiból ismerjük — képes arra, hogy a mű minden rétegét tökéletesen kidolgozza, egyénítetten jellemezve a szereplőtípusokat.

A nagyzenekari apparátust foglalkoztató opera kottáját zongorakivonat formájában adta ki a Zeneműkiadó. A megnevezés tulajdonképpen pontatlan: Nagy Olivér — az egyetlen helyes megoldást választva — particellát készített. A három szisztémába összevont anyag nemritkán játszhatatlan (már a regiszterei következtében is), viszont tartalmazza a partitúra hangzó lényegét. Ezt a célt szolgálják az ütőhangszerek gondosan beírt ritmusszólamai is.

Elemzési célra, a művel való ismerke-

déshez kitűnő forrás a kiadvány. Különösen az énekstílus: a szólisták beszédritmust idéző parlatójának és a szinte improvizáltnak, szabadnak tűnő kórusrészek (hétszólamú férfikar, tizennégy szólamú vegyes kar) felrakásának a vizsgálatához hasznos. Szívesen használnánk zenehallgatáshoz is; nemcsak rádió mellett, hanem örömmel fogadnánk hanglemezen is Balassa Sándor Op. 27-ét.

Néhány megjegyzés a kiadványhoz: az első oldalon a két (magyar és angol), illetve egy (magyar) nyelven írt neveket jobb lett volna azonos betűtípussal, következetesebben szedni.

Az énekszólamok notációjával kapcsolatban: a 36. oldal 3. ütemében (Beckmann) a második b felesleges (hacsak nem hiányzik előtte egy feloldójel!), a 124. oldal 3. ütemében (kórus) az alt szólamban az utolsó hang előtt felesleges a feloldójel (l. szoprán!), a 173. oldal utolsó sorának 2. ütemében (Féllábú) hiányzik a *d* és *e* hangokhoz a triolajelzés.

A kotta végén a librettó angol nyelvű fordítása található, Gulyás Gyula munkája. A magyar librettó csak az énekszólamok szövegeként szerepel a kiadványban. Ilyen esetben, amikor irodalmi éiményt nyújtó szövegről van szó, nem lenne felesleges — az angol nyelvű melléklet mintájára — *olvasásra szánt* formában közzétenni magyar nyelven is.

Kósa György:

IN MEMORIAM PER VIOLA SOLA

Editio Musica Budapest Z. 8579

„Tragikus autóbaleset folytán elhalt fiatal kutatóorvos barátom, Winter Mihály emlékére komponáltam ezt a művet. Nem gyászzenének készült, hanem az ő derűs, bizakodó, magas rendű lényét idézi. A mű bemutatójának, Lukács Pálnak ajánlom." — írta 1977-ben komponált művéről a szerző. Sorait a kiadvány két nyelven: magyarul és angolul közli. A mű magyar címe nem szerepel sem a címlapon, sem pedig a kotta első oldalán: bemutatóján Megemlékezés címet viselt a darab.

A technikailag nehéz tétel a brácsa hangzási adottságainak ismeretében, és azok kihasználásával készült.

„Optimizmusát", közvetlenségét a népdalra emlékeztető kvintváltó kezdet is sugallja. Visszatérő, emlékeztető elemek teszik organikussá a darabot, miközben az új motívumok, melyek néha szinte improvizáltnak tűnően csaponganak, új oldalról közelítik meg a központi gondolatot. Melodikus fordulatai többnyire pentaton jellegűek, ugyanakkor a hangzatfelbontások közös hangos, átértelmezett fordulatokkal bejárják az egész hangkészletet. Ez az állandó „fénytörés", és az emelkedő zárlatok is a mondanivaló plasztikus kifejezését szolgálják.

Kósa György új darabja a szólóbrácsairodalmat gazdagítja.

Fittler Katalin

MUSIKHANDSCHRIFTEN AUS DER SAMMLUNG PAUL SACHER

Festschrift zu Paul Sachers siebzigstem Geburtstag

In Verbindung mit Ernst Lichtenhahn und Tilman Seebass herausgegeben von F. Hoffman—La Roche & Co. A. G., Basel 1976

Paul Sacher hetvenedik születésnapjára pompás bibliofil kiadvány látott napvilágot Basel városában, az F. Hoffmann—La Roche kiadó gondozásában. Címe: *Zenei kéziratok Paul Sacher gyűjteményéből.*

Sacher működésének történelmi jelentősége századunk zenéjében aligha szorul méltatásra. Mint a Baseli Kamarazenekar és a Zürichi Collegium Musicum alapító-karnagya, XX. századi remekművek egész sorát inspirálta és mutatta be a közönségnek. A Sacher felkérésére írt Bartók-művek listája — melyen a Zene húros- és ütőhangszerekre, a Kétzongorás-ütőhangszeres szonáta és a Divertimento szerepel — közismert. De Sacher megbízásából írta több művét Stravinsky, Richard Strauss, Honegger, Hindemith, Martinů, Frank Martin, Křenek, Britten, Henze — hogy csak néhány nevet említsünk a sok közül.

Azt már kevesebben tudják, hogy — mecénási és karmesteri tevékenységén túl, de azzal nyilvánvaló összefüggésben — Sacher működésének van még egy oldala, mely sajátos helyet biztosít számára századunk zenéjében. Alkalmasint

övé a világ legnagyobb magángyűjteménye XX. századi zeneszerzők eredeti kompozíciós kéziratairól. Hogyan szedte össze? Részben bizonyára a zeneszerzőkkel való közvetlen együttműködés során. Más részét kapta vagy vette. Nyilvánvalóan módjában állt, hogy adott esetben anyagi áldozatot is hozzon. De az ilyesmi, önmagában, sohasem elég: biztos ítélőképesség, jó történeti érzék kell az ilyen gyűjtemény megteremtéséhez.

Jelentőségét néhány szám, néhány név jól érzékelteti: a 201 darabból álló kollekcióban Alban Berg 3, Boulez 4, Britten 2, Hindemith 1, Honegger 11, Frank Martin 3, Martinů 20, Richard Strauss 2, Stravinsky 12 eredeti kézirata található, köztük olyan művek, mint Honegger II., III. és IV. szimfóniája, vagy Stravinsky korszakalkotó remekműve, a Tavaszi áldozás. A magyar zenét két kézirat képviseli: Farkas Ferenc és Veress Sándor egy-egy kompozíciója. Érdekes, hogy — több éves kapcsolatuk ellenére — eredeti Bartók-kézirattal nem gazdagította Sacher a gyűjteményt.

A most megjelent Sacher-albumban egy tanulmány és egy leíró katalógus — Ernst Lichtenhahn és Tilman Seebass munkája — ad pontos képet Sacher mecénási és kéziratgyűjtő-tevékenységéről. A kötet érdekessége azonban az a negyvennyolc facsimile tábla — önmagában is a könyvművészet csodája — mely minden szónál ékesebben vall e gyűjtemény jelentőségéről. Hoffmann—La Roche kiadványa valóban méltó az ünnepelthez és az ünnepi alkalomhoz.

Paul Hindemith Sämtliche Werke, Band I, 3.

SANCTA SUSANNA
Oper in einem Akt op. 21
Herausgegeben von Ludwig Finscher und Marianne Reissinger.
B. Schott's Söhnne, Mainz 1975.

Új összkiadás jelentkezett a nemzetközi kotta- és könyvpiacon: *Paul Hindemith* teljes életművének első kötete. Kiadója — akárcsak a másik nagy XX. századi összkiadásé, a Schönberg-műveké — a mainzi Schott Verlag. Az összkiadás szellemi és anyagi támogatója a Blonay-ban működő Hindemith-alapítvány, szerkesztőbizottságának élén az európai zenetudomány két tekintélyes személyisége áll, a svájci Kurt von Fischer és a német Ludwig Finscher. Az új összkiadás első köteteként Hindemith *Sancta Susanna* című egyfelvonásos operája látott napvilágot, *Ludwig Finscher* és *Marianne Reissinger* gondozásában.

A „Sancta Susanna" a XX. századi zenei expresszionizmus figyelemreméltó alkotása. 1921-ből való, 1922-ben mutatták be; azokban az években hagyta el tehát Hindemith műhelyét, amelyek Bartók expresszionista remekművének, a Csodálatos mandarinnak megkomponálása és hangszerelése közt elteltek.

Hindemith művének két további külső jegye emlékeztet Bartók pantomimjára: ez is, az is egy-egy színpadi triptichon részeként íródott, illetve azzá vált. Hindemith esetében a másik két mű a Kokoschka szövegére írott „Gyilkos, az asszonyok reménye" című egyfelvonásos, illetve a „Nusch-Nuschi" című „burmai marionett-játék". De közös volt a mű sorsa is a Csodálatos mandarinéval: Bartók művét Kölnben tiltották be „erkölcsi okokból", Hindemith Sancta Susannáját Frankfurtban, hasonló meggondolásokból.

Tartalmi szálak viszont a század másik nagyhírű triptichonjához: Pucciniéhoz, közelebbről az Angelica nővér című egyfelvonásoshoz fűzik Hindemith Sancta Susannáját. Apáca-kolostorban játszódik: elfojtott emberi szenvedélyek törnek fel és nyomatnak el benne. Ez még nem „hitvallás-opera", mint a későbbi Cardillac, a Világ harmóniája vagy a Mathis a festő. A Sancta Susanna szerzőjét még az „elképesztés" vágya vezérli, s egyfajta végletes zenei őszinteség kifejezőeszközeinek kimunkálásáé. Nagyon erőteljes és nagyon finom hatásokat kever merészen, tehetségesen, újszerűen, későbbi remekművekhez törve általuk utat.

A „Hindemith-ügy" ma még a XX. századi zene elintézetlen kérdéseinek egyike. Tisztázását bizonyára elősegíti majd a művek hiteles alakját közreadó kritikai kiadás. De — túl a művek esztétikai értékén — csak csodálattal szólhatunk magáról az összkiadásról, mint zenetudományi munkáról. Gondosságát, pontosságát, finom szövegkritikai szempontjait mintaképnek tekinthetik a hasonló vállalkozások. Előbb-utóbb talán nálunk is.

HECTOR BERLIOZ

NEW EDITIONS OF THE COPLETE WORK, VOLUME 13

SONGS FOR SOLO VOICE AND ORCHESTRA

EDITED BY JAN KEMP

Bärenreiter, Kassel—Basel—Tours —London, 1975.

Berlioz összes zenekari dala látott napvilágot Kasselban, a műveit tartalmazó kritikai összkiadás újabb kötetében. Az új kiadvány szerkesztője a Cambridge-i *Jan Kemp.*

A kötet hat dalt s egy további hat dalból álló ciklust tartalmaz; az utóbbival, a Theophile Gautier verseire írott „Nyári éjszakák"-sorozattal a budapesti koncertközönség is találkozott néhány esztendeje.

Az életmű egészében epizódnyi hely, ha jut, a zenekari daloknak. Magának a műfajnak történetében azonban, mint Berlioz oly sok kezdeményezése, ezek is úttörő jelentőségűek. Ezek a művek ugyanis — többségük az 1840-es években keletkezett — a klasszikus koncert-ária műfaját felváltó romantikus zenekari dalnak legkorábbi példái közül valók.

Maga Berlioz nem tulajdonított nagy jelentőséget e zenekari daloknak. Valamennyit zongorakíséretes műként komponálta meg először. A zenekari változat létrejöttét külső tényezők inspirálták: mindenekelőtt az, hogy Berlioznak, zenekari hangversenyturnéin, a műsor változatossága érdekében szüksége volt vokális szólószámokra is. Ám a külső kényszer remekműveket — és új műfajt —teremtett. Elegendő, ha az „Ifjú breton pásztor" vagy a „Belle voyageuse" című ír legenda zenekari változatát összehasonlítjuk a zongorakíséretes eredetivel. E strófikus dalok a zenekari feldolgozás során valósággal újjászülettek: Berlioz szabadon engedte hangszín-fantáziáját és az orkesztrális eszközökkel olyan „lelki hátteret", olyan megdöbbentően új dimenziókat állított a hallgató elé, amelyek pusztán a zongorás verzió ismeretében szinte elképzelhetetlenek. A romantikának e nagy újítómestere ezzel a tizenkét dallal műfajt kreált, s a jövő fejlődésének új lehetőségeit vetette fel.

A zenekari dalokat közreadó Jan Kemp alapos előszavából és jegyzeteiből kitűnik, hogy a művek közül kettő az 1846-os Pesten megszólalt már, Berlioz vezényletével, az ünnepelt magyar operacsillag, Schodelné előadásában. Felújításukat szívesen látnánk.

Bónis Ferenc

Ára: 20,— Ft

Index 25.563

Kovács példány

MAGYAR ZENE

1979 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XX. évfolyam, 4. szám 1979. december

TARTALOM

MOLNÁR ANTAL:
Bartók Béla és a kultúrtörténet — Magyar zenepolitika — Honegger művészete 335

GÁBRY GYÖRGY:
Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig I. 350

SZŐNYINÉ SZERZŐ KATALIN:
Mihalovich Ödön zeneműveinek jegyzéke 374

ELEKFI LÁSZLÓ:
Föltámadott a tenger . . . — Hangsúlyozás és mondanivaló a versben és zenei áttételeiben 391

SZEMLE
Benyomások a pakisztáni zenéről (Halmos István) 423

KÖNYVEKRŐL
Szerk.: Berlász Melinda, Domokos Mária: Zenetudományi Dolgozatok 1978 — Várnai Péter: Beszélgetések Ligeti Györggyel — Boros Attila: 30 év magyar operái (Breuer János) 433
Csomasz Tóth Kálmán: Maróthi György és a kollégiumi zene — Hrsg. von Marc Honegger und Günter Massenkeil: Das grosse Lexikon der Musik. Band I. — Jenő Takács: — Dokumente, Analysen, Kommentare — Johannes Brahms, Briefe — Otto Erich Deutsch: Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke — Hrsg. von Herbert Barth: Internationale Wagner Bibliographie 1967—1978. (Bónis Ferenc) 438

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MAROTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: SIKLOSI Norbert
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 30,— forint, egész évre 60,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—034

79.8274.66-21 Alföldi Nyomda, Debrecen

MOLNÁR ANTAL:

*BARTÓK BÉLA ÉS A KULTÚRTÖRTÉNET**

A kultúrák történelme korszakokra oszlik; mindegyik ilyen korszak — amellett, hogy egymással közösségül bírják az illető kultúra fővonásait — szerkezetében elüt a többitől, van előkészítő stádiuma, mely az előbbi kor lehanyatló folyamatának vérkeringésében lappang, van virágzása és ismét lehanyatlása. A korszakok hanyatló idejének legfőbb mozzanata, hogy *ad absurdum* viszi mindazt, ami a korszak virágzásának lényege volt; a francia forradalmat megelőző évtizedek az abszolút monarchia erkölcsi és gazdasági berendezkedését, melynek fölfordulása után nem lehetett mással rendet teremteni, mint a réseken föltóduló új tömegek úgynevezett demokráciájával. — A világháborút megelőző évtizedek a polgári demokrácia erkölcsi és gazdasági berendezkedését, melynek ad absurdum vitele abban állt, hogy a demokrácia általános hadkötelezettsége a nagytőke szolgálatában elvéreztette a tömegeket, miután erkölcsi talajának legutolsó atomja is kicsúszott alóla. A kultúrtörténet egy másik tanítása, hogy a korszak szellemi termékei nem egyebek, mint a korszak általános szerkezetének sajátos vetületei, s így szoros összefüggés van a korok gazdasági, erkölcsi és művészi élete között is, mely összefüggés tehát nem csupán a művész megélhetésének viszonyaiban, hanem magasabb vonatkozásaiban is megnyilvánul: a korszakok művészetének szerkezete sem más, mint vetülete a korszakok szellemi, erkölcsi szerkezetének. Amikor tehát a művészet-szociológia kutatni indul és megvizsgálja például a háborút megelőző évtizedek művészi életét, kénytelen ahhoz a megállapításhoz jutni, hogy a mondott időszak művészetermékeiből kiáradó zaklatottság, idegesség, formaanarchia egyrészt üres Mache, külsőséges csillogás, szélsőséges rutin, másrészt — nem egyéb, mint azon időszak erkölcsi indifferentizmusának és züllöttségének a művészetben is önkéntelenül érvényesülő szellemi beállítottsága. A zeneművészetben ez a hanyatlás oly módon nyilvánul meg, hogy a polgári demokrácia jellegzetes művészi iránya, a zene úgynevezett romantikája, mely a polgári hangversenyzenét és zenedrámát szülte, mely a klasszikusok, főleg Beethoven nagy hagyományainak tőkéjét népszerű aprópénzre váltotta, az or-

* Molnár Antal professzor 1980. január 7-én ünnepli 90. születésnapját. A magyar zenekultúra legsokoldalúbb személyiségeinek egyikét tisztelettel és szeretettel köszöntjük, s újraolvasásra ajánljuk *Az új zene* című alapvető s úttörő kötet három fejezetét (VI., IX., XV.). „De hisz az már nagyon elavult; feltétlenül tüntesse fel a megjelenés dátumát" — e szavakkal adta a közreadáshoz jóváhagyását a szerző. Kérésének készségesen teszünk eleget: a kiadás éve 1925. Annak eldöntését pedig, hogy mennyiben „avultak el" Molnár Antal szempontjai, az olvasóra bízzuk. Elöljáróban csupán annyit, hogy Lukács György Bartók-képének elemei jelennek meg Molnár Antal sok évtizeddel korábbi esszéjében, zenepolitikai megjegyzéseinek többsége pedig ma is roppant időszerű. Az 1918—19-es forradalmak által életre hívott szervezet, az Alkotó Művészek és Tudományos Kutatók Szövetsége ráadásul nemigen szerepel az újabb zenei szakliteratúrában. (A szerk.)

keszter nyelvezetét egyéni színekben gazdagabbá és a népiest szerkezetileg is meghonosodottá tette, mely a szubjektív művészi megnyilatkozások legkedveltebb területévé szélesült, és a polgári demokrácia alkotó időszakában többek közt Webert, Schubertet, Chopint, Schumannt, Berliozt, Lisztet, Wagnert teremtette: e romantikus zene szerkezeti elemei az erkölcs dekadenciájának korában fölszabadulnak minden belső kötöttség alól, és önmagukban maradva üresen és szélsőségesen kitombolják magukat, nem adva többé valódi tartalmat, csupán káprázatot és pillanatnyi elbódítást. A zenei romantika szelleme a polgári demokratikus társadalom erkölcsi életéből fakadt; a társadalom minden pórusát átitató kapitalizmus az élet berendezkedését oly anyagiassá tette, hogy a léleknek vele szemben szüksége volt éppoly túlzott menekülésre minden anyagiasságtól, mint amilyen túlzottan rideg és kegyetlen a polgári szabadverseny kapitalizmusának erkölcsi berendezkedése. A túlzott menekülés a romantika szentimentalizmusában nyilvánult, mely mindent elvonatkoztatva az ember való lényének teljességétől, egyoldalú, lázálmos fölfokozottságban rezgett, a művész oly emberi típusát teremtve, mely mindennel, ami valóság, *szemben* áll, mely *idegen* a maga társadalmában, mely szenvedő, elégedetlen és a lehető legirreálisabb szellemi konstrukciókat építvén, állandóan a legborzasztóbb lezuhanás veszélyében él önalkotta fellegvárának ormán. De a lázálmos, beteges művészet szilárd alapja a szubjektív hit és a társadalomban élő előrehajtó erkölcsi erő volt; ha nem is a régi hierarchikus értelemben, de egyénenként élt az emberekben a felelősség erkölcsi tudata, és a polgári demokrácia is meghonosította a családi patriarchalizmust, mely a polgári művészet egyik legerősebb pillére volt. Amikor azonban az alsó tömegek újabb fokozatos fölnyomulásának és az ipari élet hatalmas kiterjeszkedésének következtében a kapitalisztikus szellem mind egyoldalúbbá vált, vagyis a szerkezetileg benne rejlő és csak az egyén belső erkölcsi erejével féken tartható *anetikus* jelleg mindinkább szabadjára eredt — a művészet is mindinkább elvesztette erkölcsi alapját, a mély hitet és a nagy jövőépítő akaratot, menekülő szentimentalizmusa üres szemkiforgatássá lett, szubjektivizmusa önkénnyé, páratlanul gazdag kifejezőpalettája az üres rutin eszközévé. Így áll elő az erjedés kora a zeneművészetben, melynek vezető irányai az impresszionizmus (élén Debussyvel) és a monstre programzene (élén R. Strausszal).

Azt is sok helyütt halljuk ma már, hogy a XIX. század polgári berendezkedésének szellemét a világháború következményeinek orkánja végleg elfújta. Számunkra e megállapítás azt jelenti, hogy abból az erjedő talajból, melyet a polgári zeneművészet dekadens korának mesterei lazítottak meg, új művészetnek kell kisarjadnia, olyannak, mely a most kialakuló új szellem csíráit hinti szét a lelkekbe. Ez új művészet az új erkölcs konstruktív erejének jegyében indul, és az impresszionizmus gazdag technikáját is fölhasználva visszanyúl a klasszikus alkotások szelleméig, magát pedig az impresszionistákkal *szembehelyezve:* expresszionistának nevezi. Külsőségesség, simaság, technikai egyoldalúság helyett ismét kemény anyagból gyúrt, nehezen emészthető, mert nehéz küzdelmekben készült művészetet akarnak adni, ismét megrázni az embert, Istenre és kötelességre emlékeztetni, ősigazságokra, a természet végtelen és megfoghatatlan hatalmára, az élet misztériumainak mélységére, amelylyel szemben csak egyetlenegy helyes beállítása lehet a léleknek: *akarni a jót.* Ez új zeneművészet ma a kezdet küzdelmes harcát vívja, s egyik vezető

géniusza, ki legtöbb újító erővel formált alakot a forrongó lávából: *Bartók Béla.* Bartók a legelső oly mestere a most szükségszerűvé lett új zeneművészetnek, ki nemcsak megérezte a világ fordulatát, de *tökéletes alakban* közölni is tudta mindazt, mi most kialakuló korunk szellemének lényege. Végzetes komolyság, felelősségérzet, minden külsőségtől való irtózás, lényegbe mélyedés és a természet misztériumával való egységbe olvadás jellemzik lelki beállítottságát. Az a szociális szolidaritás, melynek alapján építeni ma minden valamirevaló ember célja, férfias egyenességet, vallásos eltökéltséget és a realitással való hősi szembenézést kívánja. Bartók és előzői között tehát nem fokozati, hanem *lényegbeli* különbség van, s ezért nem érthetik meg őt azok, akik csak a lezüllött „modern" zene túlzott fölfokozásának tekintik művészetét. Bartók új igék, új élet hirdetője, kit csak az kapcsol az elmúlt kor zenészeihez, hogy technikát kapott azoktól, de szelleme, mely zenéjének hangjait mozgatja, az új világé, melyet a káoszból kihámozni, átérezni és közölni: a zseni dolga. Bartóknál nyoma sincs az impresszionisták formatákolásának, kik nem építenek, hanem ragasztanak, nyoma sincs szétfolyó, álmatag tematikájuknak; Bartóknál mindennek teste és gerince van. Bartókban az egyszerű nemesség és mély miszticizmus egyesülése Beethovenre emlékeztet, kinek formaalkotása éppúgy a korszerű valláserkölcs vetülete, mint Bartóknál, ama nagy különbség hozzáadásával, hogy míg Beethoven jórészt betetőző mester volt, addig Bartók megnyitó mester. Bartók nem ismeri többé az élet kemény követelései elől való szentimentális menekülést, az ő „természet"-e nem az idealizált és minden valótól elvonatkoztatott természet, mint a romantikusok álomkertjei, hanem az elementáris erejében föllépő őstermészet, aminőnek csak az érezheti, aki nem elfordulni kíván a dolgoktól, hanem aki *vállalja* azokat, teljes súlyukban, bárminő megjelenésformájukban. Épp ezért Bartók mitől sem áll távolabb, mint az artiszticizmustól, a tiszta l'art pour l'art-tól, és egészen közel jár ahhoz a határhoz, ahol a művészet már kivetkőzik a formálás elvontságából, és az őszenével (ősritmus, ősmelódia) érintkezik.

Az ilyen korfordulós géniuszok megdöbbentő hatásának nyitja, hogy a hebegő és kereső kor egyszeriben készen kapja tőlük, amit várt, s aminek meg nem találásáig beteg makogásra kényszerült. Amikor a pénzgazdaság, protestantizmus, nagy vallásháborúk és új tudományos fölfedezések hatása alatt álló Európa megszüli a barokk művészet óriási érzelemskáláját, s beleilleszti ezt a renaissance formaeredményeibe, akkor a zene is új utakra kényszerül: Peri, Caccini és társaik megírják az első operákat és áriákat, melyek az új érzelemskálát a zenében megszólaltatják, de a zene barokkjának első valódi zsenije *Monteverdi,* aki az új típust már hiány nélkül képviseli, és *megindokolja* mindazt a félig érzett és részben élvezhetetlen valamit, amivel közvetlen elődei a korszellemet megformálni próbálták. S amikor a barokk művészet a hősi arisztokrácia szellemével együtt megbukik, *Pergolesi,* s még inkább *J. Stamitz* azok, akik a mind nagyobb figyelemre méltatott népdal és polgári táncok hatása alatt az új zenélésmódot, illetve (Stamitz) az új műveltség társadalmi rétegeinek népszerű szimfóniáját megalkotják, mely abban az erjedő korban, a rokokó idején az irodalommal együtt feszítő erőként szerepelt az új korszak kipattanásában. Bartók is ilyen útmutató művész, kinek eredményeit utódai fogják kiszélesíteni, kifejleszteni és oly módon végleges klasszicizmussá növelni, mint ahogy Monteverdi irányának nagy klasszikusai Bach, Händel, és

Stamitz irányának Haydn, Mozart, Beethoven lettek. Amikor Bartók oly lázasan keresi az újat, akkor ennek oka egyrészt az, hogy a régi teljesen megbukott, kátyúba jutott, másrészt pedig az, hogy az új kor démona kergeti őt munkára: alapot építeni a jövendőnek. S így Bartók újszerűsége, amennyire kultúrtörténeti szükségszerűség, annyira egyúttal mélységes *erkölcsi* követelmény is. Bartókot a fejlődéstörténet nagy útjelzői közé állítja az is, hogy — társadalmi jelentőségével összefüggésben — benne indul meg az alsó népi zenélés nagyművészetté emelése. Ahogy Monteverdi kora a vezető társadalom népszerű táncait, Pergolesi kora a polgárság népszerű dalait, a romantikus zene a népdal sok (idealizált) elemét, úgy illeszti most be művészetének anyagába Bartók a paraszti zene nyers őselemeit. Közte és a felső kultúrától mentes alsó népi kultúra közt éppen az a szoros kapcsolat, hogy az alsó nép művészete már mivoltánál fogva a hamisítatlan ősi lélekmozgások rögzítése. Bartók is az ember elementáris lelki világába nyúl le, hogy ismét szívet és izmot adjon a zenének, mely romantikus korának végeztekor leromlott és elpuhult világfihoz lett hasonlóvá.

Magyarország, ami a zenét illeti, eleddig a német zeneélet provinciája volt. Most azáltal, hogy a jelenkor két vezető géniusza, Bartók és Kodály itt élnek, és mint minden nagy alkotó, valódi nemzeti művészetet produkálnak, Magyarország Európa egyik vezető zeneországává lett.

*

Ahogy a zene korszakai egymásra rétegeződnek, folytonos anyagbeli és technikabeli szövetváltással újítja meg lelkendező életét a muzsika. Technikája, azáltal, hogy az újabb korok a régebbieknek minden lehetőségét bírják (mint az ember az ősök tulajdonságait), folytonosan bonyolultabbá válik. Anyaga pedig azáltal, hogy fejlődés közben a muzsika mind mélyebben és mélyebben hatol a népi zenélés irányában fekvő lehetőségekbe — állandóan közérthetőbbé, egyszerűbbé válik. Az állandóan telítettebbé, magasabb potenciájúvá, differenciáltabbá váló technika és a mindjobban népszerűvé, szélesebb közönség számára érthetővé váló, szocializáltabb anyag egymásba nőve, egymás életét kölcsönösen kormányozzák. (Ha idealiter elképzelünk anyag nélkül magára hagyott technikát, akkor a fejlődés folyamán e technika folytonosan korrektívum nélkül bonyolulna tova, vagyis *nem ejtene ki* magából semmit, mindent magával hordana egészen addig, míg végül a túltelítettség abszurdumába érne. Ha pedig idealiter elgondolunk oly társadalmi fejlődést, melyben a muzsika technikabeli fejlődés nélkül állandóan az újabb publikumrétegek ízlésének megfelelően népszerűsödik, akkor a zenetörténet folytonos süllyedés irányvonalát járná a primitív felé.) Bonyoluló technika és egyszerűsödő anyag egymás nélkül nincsenek, egymás föltételei, a zenetörténet életének ki- és belélegzése. Amidőn valamely szociális korszak a kiéltség állapotába jut, meglevő formáiba már csak úgy képes a létezés pótszereit önteni, hogy ezerszeresen megrágott anyagát rafináltan túlbonyolított technika gépezetébe kényszerítve élesztgeti. Ilyenkor a támadt szociális réseken új anyag kezd beszüremleni, új anyag, melynek jelentkezésformái teljesen hozzásimulnak a meglevő technikához, de amely oly módon lép föl, hogy a túlbonyolódottá váló technikát fölmentse a további *egyirányú* komplikálódástól, mi azt romlásba viszi. A megromlott, rafinálttá vált egyoldalú társadalmi szellem élete egy alsóbb

réteg szellemének győzelmes előnyomulásába torkollik, de ez az újabb társadalmi anyag az előbbi állapotok módosítójaként jelentkezik, vagyis megjelenésének *föltétele* az előbbi anyag megromlása, kiéltsége. Nem úgy veszi föl a zeneművészet az újabban fölmerülő népréteg zeneanyagát, ahogy az eredeti ősi állapotában található, hanem hozzámódosítva a már elért technikabeli magaslathoz. Az egyoldalú anyagkihasználás folytán túlbonyolulttá romlott technika pedig potencialiter semmit sem veszít képességéből, midőn az új anyag friss vérétől átfűtve ismét egészséges, természetes, *tehát egyszerű* lesz, hanem benne élnek az elmúlt lehetőségek úgy, mint ahogy a hegycsúcs kilátásában a hegy mélyebb pontjainak kilátásai. Amíg valamely kultúrában a szociális megújulás lehetőségei megvannak, a fejlődés *fölfelé* halad; mert bár szellemükben mind primitívebb rétegek kerülnek be az uralom formáiba az elnyomatás sötétségéből, de az a mód, ahogyan odakerülnek (vagyis a már kiélt formák átépítése, egy előbbi kultúrfokra való további rárétegződése újabb lehetőségeknek), biztosítja a fejlődés haladás jellegét, egészségét. Csak ha megszűnne az új anyag fölmerülésének lehetősége, lehetne visszafejlődésről, hanyatlásról beszélni; a társadalom élete végső romlottságba, a művészeté végső technikázásba veszne.

Bartók csodálatos lehetősége abban található, hogy a polgári berendezkedés haldoklása idején megszólaltatott egy új anyagot, a *valódi* népzene anyagát, vagyis azáltal léptette a megromlott zenetechnika teljes készletét egy újabb etap egészséges szintjére, hogy egy érintetlen, a jogok kapujában álló szociális réteg friss megnyilatkozásmódját kapcsolta belé. Ezáltal a technika megújult, és új korszaka nyílt meg a zenének, ami *nem* paralel jelenség a mai szociális megújulással, hanem *egy és ugyanaz* más vetületben nézve. S ezáltal persze a népi anyag sem a maga primitívségében, hanem csupán a maga egészséges magvető mivoltában került a formaalkotás kohójába — nem tette primitívvé a művészetet, hanem ellenkezőleg: a fejlődés újabb, magasabb fokára emelte. A romlás helyébe lépő erkölcs, az összegabalyított raffinement-t elpofozó egyszerű erő, a polgári szobalevegő áporodottságából a szabadba vezető egészség, az öreges fáradtságot és ráncolt homlokot új hitben levetett tiszta gyermeki bizalom: ezt jelenti Bartók iránya. Nagy fanatizmusok mögött világmozgalmak készülődése áll: Bartók egymaga erősebbnek bizonyult, mint az őt kinevelő egész társadalom, mert e társadalom ereje a megszokás tehetetlensége volt, míg a művész kezét a néphatalom rejtett mágnese mozgatta.

A testvériségnek az a levegője, mely Bartók minden hangjából árad, nem a pandúr-magyarságé, hanem azé a magyarságé, mely testvérnépeivel egyetértésben és szeretetben kíván élni. Nem a csendőr, hanem a kulturális fölény biztosítja e földön a magyarság vezető szerepét; az a kulturális fölény, mely Bartók jelenségéből is Európát átcsengően kiáramlik. A stilizálásnak az a korszakalkotó módja, ahogyan a szűk temperált hangrendszeren belül az új dallamvilág különös szűzi hangulatait Bartók elhelyezte, a népi muzsika művészivé válásának döntő jelentőségű kezdeteként fog szerepelni a zenetörténetben. Nem a polgári „pártfogás" *népies* érdeklődésével állunk itt szemben, hanem oly művészettel, melyben a géniusz az eddigi technika tetőfokán a lehetőségek csodálatos kihasználásával magát az *eredeti népi* (paraszti) ízt szólaltatja meg! Persze az újítók természetszerű túlzása nélkül Bartók sem juthatott volna oda, hová hivatása hajtotta. Az a feszítő erő, mely kapukat tör be,

nem cövekelhet meg rögtön a kellő akció befejezésének pillanatában. Szent túlzásnak nevezném a nagy újítók célon túllövését. A zseniális reformátorban kell hogy legyen valami a tavasz buja tüzéből, a fiatalság fékezhetetlen derűs önbizalmából.

Ugyanakkor, midőn a történelmi fejlődés a népeket közös érdekszférájuk védelmére a nemzetköziség ápolására hajtja, ugyanakkor ugyanaz a népi fejlődés a belső nemzeti erők teljes kihasználására is kényszerít. Igazi nemzetköziség csak magukat valódi nemzetiségükben öntudatosan kormányzó népek között lehetséges; a nemzeti *elzárkózás* osztályuralmi érdek. Hasonló gondolatbeli alapszerkezettel mutatja ki *Kolnai* Aurél (Huszadik Század, 1918. december), hogy az emberi ténykedések történelmi fejlődése nem vezet az aktivitás korszakaiból a passzivitás korszakaiba, hanem aktivitás és passzivitás egyidejűleg fejlődnek oly módon, hogy az emberi ténykedéseknek a kultúra által előálló passzív tendenciája végeredményben állandóan nagyobb tényleges aktivitás eléréséhez vezet. Éppen így van a művészet korszakainak kollektív irányzatával is. Azáltal, hogy mindjobban kiszélesedő közönség érzelmi köréből és körének szól a művészet, a formaalkotás állandóan demokratikusabbá válik; de éppen azáltal, hogy szűk körű osztályszükséglet helyett a népélet tényezőjévé fejlődik a társadalom művészete, éppen azáltal *egyúttal* az egyes személyiség benső mondanivalójának s mind egyénibb teret nyújt. Mert a nép igazi joga nemcsak kollektív védelmet, hanem a nép *egyes* tagjainak és azok érzelmi életének védelmét, kutatását, megértését, kielégítését is jelenti. A polgári művészet egyénkultusza azért lett túlzottá, azért termett végül annyi elszigetelt „érthetetlen" szoba- és magántudós-jelenséget, mert a művészi egyéniség csak addig produkál egészséges termékeket, míg lelki típusát egy azzal összehangolt *kör* övezi, mint bolygót a légkör. Éppen ott szűnik meg az elegyéniesedés jogosultsága a művészetben, hol az individualizmus túlnőtt a kellő megértőkörnyezet lehetőségén. Az aránylag szűk határú polgári publikum csak néhány erősen kirívó, pregnáns egyéniségtípust vett körül a megértés védelmi rétegével; a hanyatló polgári kor igen sok tehetséges művésze kiáltó szó a pusztában megértés után. De minél szélesebbé válik a művészet érvényesülő talajának teljessége, annál inkább lesz módja az egyéniségnek, hogy egészséges hatáskörrel érvényesítse legmélyebb igazát. Bartókban mindaz a modern elem, mi dekadens kortársaiban torz kapkodás, ismét valódi, kollektív művészetté nemesedik, mert a formálás alapténye nála már a megújult, reális erőre kapott egészséges társadalom közönségére (tehát a holnap közönségére) utal. Ezért van az, hogy éppen kollektívabb beállítása következtében lehet oly nagyon egyéni, lehet *lírája* oly végtelenül elmélyedő és sokatmondó, a legnagyobb misztériumokba merülő. Szocializmus és individualizmus nem ellenséges fogalmak, hanem az a két szélső elvvéglet, melyeknek állandó *egymáson belül* való érvényesülése kormányozza magának a társadalomnak életét.*

* Olyanok számára, kik Bartók zenéjével szakszerűen kívánnak foglalkozni, ajánlható munka: *Bartók:* Két elégia elemzése (Pfeiffer F. kiad.).

„Tudás és megismerés az emberiség öröme és *jogosítványa;* a nemzeti vagyon részei azok, gyakran kárpótlás ama javakért, melyeket a természet túlságosan fukaran mért ki. Azon népek, melyek az általános ipari tevékenység terén — a mechanikai és műszaki vegytan alkalmazásában, a természeti anyagok gondos kiválasztásában és földolgozásában — visszamaradtak; melyeknél az ily tevékenység megbecsülése nem hat át minden osztályt: elmaradhatatlanul lesüllyednek jómódjukból. És annál inkább ez történik velük, ha ugyanakkor szomszédos államok, melyekben eleven közlekedés áll fönn tudomány és ipari ügyesség között, szinte megújhodott ifjúi erőben haladnak előre." (Humboldt A.: *Kosmos,* 1845. I. 36.) Magyarország sem lehet kivétel az általános törvény alól. A *többtermelés* az a varázsige, melynek realizálása Kánaánná teheti e földet. S elsősorban azért, mert többtermelés csak *tudással* alkalmazható. A tudás pedig bárhol, bárminő alakban lépjen is föl, magával hozza a *kultúrát.* Aki megtanulta a műszaki kémiát, ahhoz egész életére hozzászegődött a könyv, a különb életstandard megkívánása, a művelődés teljes apparátusa. Ha jók azok a vegytanáraink, akik a mezőgazdasági akadémiák vegytanárait nevelik (minden a *tanárképzésen* dől meg!), ha aztán ezek az akadémiai tanerők tudatában vannak *nemzetmentő* hivatásuknak és aszerint is járnak el: akkor már közel jutottunk a célhoz.

A nemzet anyagi talpraállításával egyidejűleg másrészről nélkülözhetetlen a magyar szellemi erők teljességének állandó kifejtése is. Részben azért, hogy igazi becsületünk legyen Európában, részben azért, hogy ébren tartsuk magunkban kulturális hivatásunk tudatát. Az olyan ország, melynek oly kiváló művészei és tudósai vannak, mint nekünk, az *egyenrangú* bármelyik más országával a világnak. Míg azonban irodalmunk és tudományunk csak fordítások segítségével juthat ki külföldre,* addig képzőművészeink és zenészeink elsősorban alkalmasak arra, hogy kultúránkat eredeti színében képviseljék odakünn. S talán nem igazságtalanság, ha a magyar képzőművészet hódító képességének is fölébe helyezzük a mai magyar muzsikáét. Nálunk megfordítva áll a dolog jelenleg, mint a franciáknál; míg ugyanis eddigi képzőművészetünk nem tarthat számot európai *vezető* szerepre, addig a zene terén újabban olyan sikerekre tettünk szert, hogy ma már a magyar zene *európai vezető szerepéről* kezdhetünk beszélni. Minek köszönhető vajon a magyar zene mai váratlan és szédületes előretörése? *A korszak legmélyebb intuitív kívánságainak betöltésén.* A kor ki akar kászálódni a káoszból és szilárd erkölcsök után áhítozik; a szilárd idealisztikus erkölcs művészeti megnyilvánulása pedig: *klasszicizmus.* A klasszicizmus szelleme az, miben napjaink magyar zenéje a korszak intuitív kívánságait elsősorban betölti. Másodsorban pedig az, hogy tökéletes *népi művészetet* képvisel. Ily teremtésre a nyugati kultúrnemzetek ma már nem is igen alkalmasak, mert az ő lehetséges népi zenéjük anyaga már 1750—1900 között másfajta (polgári) művészeti irányok szolgálatában csaknem teljesen kimerült. Legnagyobb hivatása Európában a magyar, orosz és általában a *kelet-európai* művészetnek van a jelent és jövőt tekintve.

A többtermelés honmentő szüksége mellett Magyarország másik legfonto-

* L. Schöpflin A. cikkét: Die ungarische Literatur, National-Zeitung, Basel, 1925. Sondernummer: Die Schweiz und Ungarn.

sabb dolga: *a magyar zene dolga* tehát. Míg helyes gazdasági politika az ország anyagi erejének teljes kifejtése által vezet el a magyarság méltó kulturális elhelyezkedéséhez, addig helyes magyar zenepolitika csakis a már adott helyzet kiaknázását és gyümölcsöztetését jelentheti. A magyar zene külföldi propagandája érdekében magunknak igen keveset kell már tennünk. Elvégezték és elvégzik ezt a munkát Nyugat legkiválóbb zenei szakírói helyettünk.** Ellenben föladataink vannak *befelé*, a zenei belpolitikában. Látva ugyanis, hogy az autochton magyar zeneművészetnek mily hatalmas szerep jut kultúránk nemzetközi elismertetésében: *a magyar zenét kell még szélesebb keretekben*, még nagyobb intenzitással fölvirágoztatnunk. Ki kell adni végre a teljes magyar *népdalkincset*. A magyar zenetanítást *magyar alapra* kell fektetni.*** E területen is *tanítókra* van tehát szükség, tanítókra, akik az egész országban elhintik a nemzeti zenekultúra magvait. És itt is elsősorban arról kell gondoskodnunk, hogy akik a tanítókat tanítják, azok magyar szellemben és egyúttal a legeurópaibb színvonalon neveljenek. Az elemi és középiskolai énektanításnál gondoskodni kell *megfelelő óraszámról*, túlnyomóan magyar tanítási anyagról és a tanerők megfelelő képzettségéről. (Lehetetlenné kell tenni pl. azt, hogy a középiskolai énektanításra jogosító diploma *féléves* tanfolyam eredménye alapján adassék ki.) A tanítás *anyagát* zeneintézeteinkben ahhoz a hivatáshoz mérten kell megállapítani, melyhez nemzetünk a zeneművészetben jutott. Nem szabad előfordulnia annak, hogy magasabb osztályokba följutott növendékek túlnyomóan csak technikaképző darabokkal ismerkedjenek meg és ne ismerjék a zeneirodalom igazi standard work-jeit. *Komoly, jelentékeny formák értelmes reprodukálására* kell nevelni a hangszertanuló fiatalságot, arra, hogy a technika sohasem cél, mindig csak eszköz. *Meg kell építenünk a belterjes zeneművelés épületét.*

A zenetanítás magyarsága azt jelenti, hogy mindenütt, hol arra mód van, tanítás alapjául elsősorban a magyar népdalkincset kell alkalmazni: így pl. a zeneelmélet példáiban, a szolfézsben, a formatanban (főleg ennek elemi részében, a zenei mondattanban) és ami legfontosabb: az elemi és középiskolai énektanításban****. Ami eddig ily irányban történt, csak éppen a kezdet kezdete. Az egész front egyirányú megmozgatására van azonban szükség, hogy kezdő tapogatódzásainkon túljussunk és megindítsuk azt az áradatot, melynek legelső föladata, hogy a magyar zene számára most már végre Magyarországot is meghódítsa.

*

Nagyobb zeneiskoláink újabban mind szélesebb keretekben művelik a szimfonikus, kantáta-, sőt operairodalmat nyilvános előadások útján. Tekintettel arra, hogy a fővárosban kevés szimfonikus zenekarunk van, s ezek is leginkább dalszínházak tagjaiból alakultak, látszatra üdvös lehet, ha a zenenövendékekből alakult orkeszterek és énekkarok is közreműködnek a zeneiro-

** L. a VII. fejezethez fűzött 3. jegyzetet hátul a jegyzetek közt.
(Az új zene 318—322. lapján Molnár Antal Bartókról és Kodályról 1910—1925 között külföldön publikált cikkek rendkívül gazdag bibliográfiáját adja közre. A szerk.)

*** V. ö. Kodály nevezetes cikkével, Budapesti Hírlap, 1925. július 14. (7. old.) és l. az e fejezethez fűzött jegyzetet.
(A Kodály-cikk a Tizenhárom fiatal zeneszerző, a jegyzetet l. e fejezet végén. A szerk.)

**** L. még: Magyar kontrapunkt, Zenei Szemle, 1917. júliusi szám.
(Molnár Antal saját cikkére hivatkozik. A szerk.)

dalom népszerűsítésében. Az iskolai zenekarok ily megvilágításból nézve: kultúrhivatást teljesítenek. Ámde fölmerül a kérdés: vajon a növendékzenekarok ily irányú működése *elősegíti-e a bennük működő zenetanulók helyes művészi fejlődését?* A nehéz művek előadását igen sok próba előzi meg; a próbák legtöbbnyire oly mértékben lefoglalják a növendékeket, hogy ezek kénytelenek elhanyagolni a szorosabb értelemben szükséges tanulmányaikat. Ezenkívül a növendékek legnagyobb része művészileg nem is érett még annyira, hogy kényesebb zenekari föladatok megoldásában különös és túlzott megerőltetés nélkül vehessen részt; így a produkció bizonyos fokig forszírozott jellegűvé válik, ami nemcsak a művek előadásának, de a növendékek szolid képzésének is árt. Nagyon megfontolandó tehát: elvonhatók-e a növendékek egyéb kötelező iskolai tanulmányaiktól a kivételes zenekari próbák kedvéért; fölvehetők-e növendékzenekarok hangversenyműsorára oly művek, melyek nehézségfoka meghaladja a játszók egy részének képességét.

*

Legelső szimfonikus zenekarainkon kívül vannak másodrendű orkeszteregyesüléseink is. Ezeknek csakis az adhatna létjogosultságot, ha a közönség kevésbé igényteljes rétegeiben frissen tartanák a *népszerű* zenekar-irodalom könnyebbik része iránti érdeklődést. De ha az ily zenekarok hamis ambícióból nehéz és nagyszabású mesterműveket adnak elő, mint ahogy az nálunk állandóan tapasztalható, akkor *túlhágják tehetségszabta határaikat, és egyúttal hamis képet adnak az előadott művekről*, tehát *ártanak*. Wagner Richard „a legnagyobb mértékben ízlés- és *erkölcsrontónak*" mondja az ilyen gyakorlatot (Terv egy német nemzeti színház szervezéséhez, 1849). Hogyan kívánhassuk, hogy a közönség *rossz előadás* alapján fogalmat nyerjen a művekről? „Vagy tudjátok tán élvezni a szép vidéket, ha sötét éjszakában nézitek?" (Wagner: Közlés barátaim számára, 1851).

*

Ha olajforrásokra bukkannánk a fővárosban, rövidesen megvolna angol vagy amerikai tőkével a Hungarian Oil Company Limited. Hát a zene nem jó üzlet-e? A zene leggazdagabb forrásai nem alkalmasak-e „kitermelésre"? *Itt* fakadnak azok, itt: Budapesten. Itt él és alkot a jelenlegi világ jó néhány legelső muzsikusa. Itt él vagy innen való a világ legjobb hangversenyszólistáinak nem jelentéktelen része. Mi az akadálya annak, hogy Budapesten évenként nemzetközi publikumú, nagyszabású zeneünnepségek legyenek? Tán városunk *fekvése* volna kedvezőtlen? Vagy tán nincsenek elsőrendű *fürdőink*, melyek ésszerű, kifejlesztése útján a Margitszigetet, a Császár és Lukács fürdőt, Rudas és Rác fürdőt, Gellért- és Széchenyi fürdőt az internacionális közönség remek üdülőivé lehetne átvarázsolni? Valóban, a természet és művésztehetség mindent megadott, mi kell; de a Hungarian Music and Wateringplace Company Limited megalkotásához még más is kell. Mi ez a más? Helyes zenepolitika.

*

Budapest máris valóságos *zeneváros:* a hangversenyek *számát* tekintve. *Azonban:* a Vigadó „hangversenyterme" a jelen világ egyik leghasznavehetetlenebb zeneakusztikájú táncterme. A Városi Színház gyilkos akusztikájú

hombár. A Zeneakadémia hangversenyterme zenekari előadás számára túl kicsi, kamarazene-előadásra túl nagy. A Zeneakadémia tantermeinek fala oly vékony, hogy alig lehet bennük zavartalanul tanítani, mivel a szomszédos termek zenetanítása egybehangzik. Az egykor oly használható Royal termet hatósági engedéllyel mozivá alakították, hogy jobban jövedelmezzen. Az Operának jó akusztikája van, de hangversenyező zenekaraink elvből kerülik. Vajon helyes zenepolitika mellett is ennyiben maradna mindez?

*

Szükséges tehát *új budapesti zenepalota.* Ennek megépítése elsőrangú üzlet is, bár hosszú lejáratú. Az a pénzcsoport, mely ily célra kölcsönöz, biztos lehet a tőketörlesztéses kamatokban. Mert Budapesten *van* fizető közönség.

S mi volna szükséges még vajon? Oly *zenekiadó cég,* mely kiváló magyar komponisták munkáinak publikálásával nemcsak ötletszerűen, hanem állandóan foglalkozna.

S szükséges mindezen kívül: *zenei sajtó,* legalább egy oly orgánum, mely egész terjedelmében szakszerűen foglalkozik a zene problémáival, melynek *állandó* fizetett munkatársai vannak, s mely *határozott művészi elveket nyíltan képvisel.* Az ily lap alapításához elsősorban *tőke* kell, másodsorban *kiváló* munkatársak, s végül olyan közönség, mely *megvásárolja* a lapot*****. Mindennek előfeltétele ismét csak: helyes és céltudatos zenepolitika.

*

Az egyesületi élet példátlan föllendülése idején, 1918 végén alakult meg a szellemi munkások elitjét egy keretbe ölelő nagyszabású szövetség, az Alkotó Művészek és Tudományos Kutatók Szövetsége (1918. december—1919. március). Ahhoz, hogy a par excellence *egyéniségek* szociális alapon tömörülhessenek, valóban szükség volt az akkori „egyesülésláz"-ra, mely onnan merítette hatalmas lendülőerejét, hogy a forradalmi viszonyok közt bizonytalan sorsúvá árvult egyén az összefogás útján kereste elveszett biztonságérzetét. Hatása alatt az úgynevezett népköztársaság idején túlfeszült energiával kipattanó intellektuális köztevékenységnek, a művészek és tudósok szövetsége is fölvetette a keretébe tartozó, intézményesen megoldható korszerű problémák teljes anyagát, melynek földolgozásához az állam részéről egy különálló adminisztratív szerv fölállítása vált volna szükségessé (a francia Művészeti Minisztérium mintájára). A Szövetség vezetése a Szövetségtanács kezében volt; egyes szakmáinak vezető szervei az úgynevezett szakosztályok választmányai voltak. E választmányok főfeladata a szükséges javaslatok kidolgozásában és a Szövetségtanácshoz való fölterjesztésében állott; állami szervhez a javaslatok csak a Szövetségtanács approbációján át juthattak, melynek tagjai a különböző szakmák delegáltjaiból kerültek ki. A zenei szakosztály választmányának tagjai voltak: Bartók Béla, Buttykay Ákos, Demény Dezső, Dohnányi Ernő, dr. Hubay Jenő, Kodály Zoltán, Molnár Antal, Siklós Albert, Szirmai Albert és Weiner Leó. Rövid működése alatt a zenei szakosztály választmánya a következő javaslatokat fogadta el:

***** Az 1917-ben élt Szimfónia, melynek meglevő évfolyamát a magyar zenekultúra egyik ritka szép dokumentumaként őrizhetjük, főként azért szűnt meg, mert előfizetői nem voltak hajlandók fizetni.

1. Indítványozzuk a miniszternek, hogy egy modern szellemű és vonzó magyar karmester-egyéniség vezetése alatt szervezett *zenekar* létesítését támogassa.

2. Tegyünk lépéseket oly irányban, hogy állami pénzen vagy a Magyar Tudományos Akadémia kiadásában a Bartók—Kodály-*népdalgyűjtés* sürgősen megjelenjék.

3. Javasoljuk megfelelő helyen, hogy a Filharmóniai Társulatnak, illetve a Waldbauer—Kerpely-vonósnégyesnek kiutalt szubvenció egyik föltétele legyen, hogy nevezett társaságok mindegyik hangversenyükön legalább egy *magyar művet* adjanak elő.

4. Készítsünk tervezetet egy *országos zeneműtár* megszervezésére vonatkozólag.

5. Kérjük fel a Szövetségtanácsot a *szerzői jog* törvény útján való rendezésének sürgetésére.

6. Értesítjük a szakosztály tagjait, hogy a kiadókkal vagy hangversenyrendezőkkel kötendő *szerződéseikre nézve* előzetes tanácsot hajlandó adni a választmány.

7. *Vitákat* fogunk rendezni előre bejelentett kérdések felett a szakosztály tagjainak bevonásával, és lehetőleg gondoskodunk gyorsírói jegyzetekről.

8. Megbízzuk Demény Dezsőt az *egyházi zene* emelésének szükséges módozatait megállapító memorandum szerkesztésére.

9. Javasoljuk a minisztériumnak, hogy állandó tanácsadó szervül *zenei tanácsot* állítson fel, melynek összeállítását bízza a választmányra.

10. Foglalkozni kívánunk a *zenekritika* visszaéléseivel és azok megszüntetésének kérdésével.

11. Hassunk oda, hogy a múzeumban fölhasználatlanul heverő és egyéb hangszergyűjteményeinket egy nagy *hangszermúzeumba tömörítsék.*

12. Küldjünk ki egy több tagból álló szerkesztő bizottságot, mely a *Magyar Zenei Lexikont* sürgősen elkészíti, és a nyugati nyelvekre lefordíttatván, azt a világ minden zeneműtárának megküldi.

Mindebből mostanáig csak a zenei tanács valósult meg, természetesen nem a Szövetség útján, mely régóta megszűnt működni. A ma működő Zenei Tanács azon tagjai, kik a Szövetség zenei szakosztályának választmányában a fölsorolt javaslatokat nevükkel és személyükkel fedezték, bizonyára elérhetnék, hogy a javaslatok mielőbb élő valósággá legyenek. Mert végre is nem az a fontos, hogy milyen úton valósul meg a helyes és szükséges, hanem csakis az, hogy megvalósuljon.

ÉNEKTANÍTÁSUNK REFORMJA

Jegyzet a Magyar zenepolitika c. fejezethez

Ahhoz, hogy a művészi zenének megfelelő publikuma legyen, okvetlenül szükséges az elemi és általában az iskolai zeneoktatás megreformálása. Hogy égető a szükség, azt nem mi, hanem Kretzschmar állítja (Musikalische Zeitfragen III., Leipzig, C. F. Peters) éspedig nem a magyar, hanem az aránylag fejlett német viszonyokra gondolva. Németországban is szükség volt egy an-

gol szakértő (Hullah 1881-ben) leszóló bírálatára, hogy a vezető körök reformokra szánják el magukat. E reformok azonban Kretzschmar szerint, ki nem valami véres modern, hanem valódi konzervatív, még mindig nem elégségesek. Ha azt kérdezzük, mi legyen végcélja az iskolás gyermekek zeneoktatásának, a válasz: kótából való hibátlan *lapról éneklés*. Metódus persze sok van a cél elérésére; de hogy a lapról való éneklés elve legjobb alap a művészi zene közönségének fölneveléséhez, azt ma már senki sem vonja kétségbe. Egyelőre az a tervezet látszik legáltalánosabban elfogadottnak, mely szerint a gyermekek legalább két esztendeig csupán csak énekeljenek, mielőtt bármiféle hangszerhez hozzányúlnának. (L. Paumgartner nevezetes cikkét, Musikblätter des Anbruch I. 1., 2., 3. és 4. sz.) És itt nem annyira a zeneiskolák fontosságát látjuk előtérbe nyomulónak, mint inkább az elemi és középiskoláét, minthogy a tulajdonképpeni zenefogyasztó nagyközönség tagjai innen rekrutálódnak.

A főbaj természetesen itt is, mint mindenütt, ahol baj van a tanítás körül, megfelelő tanárok hiánya. Nem a tanítók a hibásak, hanem azok, akik a tanítókat tanították. Hogy tanítóképezdéinkben milyen lehet a zene-„tanárok" működése, akkor kezdett derengeni előttem, amidőn egyik képtelenül gyönge növendékemet pedagógiumi zenetanárrá nevezték ki. És mit szóljunk a *fél*éves úgynevezett énektanítói kurzushoz? Akik e kurzus tervét készítették, vagy lángésznek képzelték az énektanító jelöltet, vagy nem törődtek az iskolai énektanítás sorsával. Nem intézmények kellenek, hanem használható intézmények! A legelsősorban szükséges reform: jól szervezett énekpedagógium; nem kevésbé szükséges az iskolai zeneórák szaporítása és az éneklésnek rendes *főtárggyá* való előléptetése, mely alól nincsen fölmentés.

Kretzschmar sem mulasztja el megemlíteni (u. o. II.), hogy a társadalom sokkal mellékesebb valaminek tekinti a muzikális kultúrát, mint aminő az a valóságban. Erősen hangsúlyozza a zene nemesítő hatását, és emlékeztet a régi görögök fölfogására, melyben a zene nevelő hatása, ethosza (erkölcsi ereje) igen fontos szerepet töltött be. Európában még nem emelkedett hivatalos államtámasztó tényezővé a zene. Nagyrészt a véletlen és a műbarátok lelkessége intézi sorsát. A zeneművészet „autonom" az önmaga erejéből él, nincsen beleszőve erkölcsi tőkéjéhez méltóan a közintézményekbe. Pedig az iskolai zenetanítás helyes megoldása az élet műveltté, széppé, művészivé tételének egyik rugója. Majd ha ennek belátásáig eljut a társadalmi raison, vagyis amikor céltudatosan gondolkozni és cselekedni is fognak a társadalom nevelése érdekében: akkor a zenetanítás kérdése is megoldódik.

HONEGGER MŰVÉSZETE

Honegger Arthur a szó legteljesebb értelmében *naturalista* művész. Számára minden: természet; az érzékfölöttiben is csak a természet egy bizonyos megjelenő formáját látja. Azok egyike ő, akik a világegyetem realitásához mélységes imádattal közelednek. Mindenütt minden a testvér szavával szólítja őt. A mindent átölelő univerzum részének érzi magát, de univerzum csak az az ő számára, amit érzékeinkkel megközelíthetünk. A vallás is azon mozgatóerők egyike, melyek áhítatot keltenek benne, de számára a vallás sem más, mint a természet világának egyik gazdag tartalmú lehetősége, mely a művész

szépségkereső lelkének esztétikai értékeket nyújt (Lásd Honegger vallásos tartalmú *dalait* énekhangra zongorakísérettel, vagy a szintén utówagneri stílusperiódusából származó kórust, *Cantique de Pâques*, női hangokra és zenekarra, 1918). Ily értelemben Honeggert szinte a természetvallás papjának mondhatnók, pogánynak, mint Debussyt, csakhogy *avval* a nagy különbséggel, hogy míg a színek nagy álmodója (Debussy) a természet beláthatatlan csodáinak mámoros ájultságú passzív tolmácsa, addig Honegger aktív akarattal ássa elő a dolgokat, hogy földicsőítő szertartásának anyagául szolgáljanak.* „La vie", a legteljesebb értelemben vett élet: *minden* Honeggernek, és ez az a pont, melyen az igazi franciákkal egyezik (Honegger svájci születésű francia). Az ilyen embernek mindig minden csak élet, az élet pedig maga a cél; még a szenvedés is úgy válik élvezetté nála, hogy a szenvedés is: élet, az élet pedig legszentebb megnyilatkozás. Ez a veleszületett életérzés egyesíti Honeggert oly forrón a világ jelenségeivel, hogy ama szenvedélyes nagy pátoszhoz juthasson, mely igazi művésszé teszi őt.

E nagy tehetségű fiatal művész 8-10 évvel ezelőtt még a Franck—D'Indy-irányzathoz tartozott; akkorjában finoman stilizált kamarazeneműveket írt, melyek a neoimpresszionista Ravel műveinél konzervatívabbak, de formailag ezeknél elmélyedőbbek és eredetibbek, azonkívül pedig mentesek egyoldalúan impresszionista elemektől és bármifajta szentimentális affektációtól. E műveinek tanulmányozásakor — a szerző fiatalságát tekintve — önkéntelenül fölmerült az emberben a gondolat, vajon nem válik-e majd Honegger azok egyikévé, akik az olyannyira kívánt új nagy formaművészetet, a zeneművészet új *klasszikus* virágzását fogják életre kelteni. Mert az ifjúkori műveiből ki-kipislog egy-egy távoli fény, mely mintha már a jövendő klasszicizmus Napjától üzenne. Honegger tehát 8-10 évvel ezelőtt sem volt már jelentéktelen vagy ártatlan jelenség, ő pedig, ismerve a maga hivatását, részt vett akkorjában Párizsban az úgynevezett *„Les Six"* (a „Hatok")** szenzációt keltő reformmozgalmában (az impresszionizmus ellen). E harcos „kiállítócsoport" reklámzenészeként a nagyon tehetséges, de hallatlanul könnyelmű Darius *Milhaud* szerepelt, viszont Honegger volt köztük az aranyérték, a valódi, szolid tehetség, melyre igazán lehetett építeni. S amíg Milhaud ultramodern grimászokban vonaglott, Poulenc elméleti ízű ártatlansággal hebegőn neoprimitíveskedett (öreg védnökük, a vicces Satie és a többiek, Auric, Durey, nem sokkal több vizet zavarnak a művészet folyamában, mint szorgalmasan fejest ugró békák) —, addig Honegger állandóan azt cselekedte, hogy igen jó zenét írt — akkori stílusa szerint. (A csoportot kiegészítő Taillefer kisasszony ártatlan zenéjének bírálata alól bátran fölmenthetjük magunkat.)

Most azonban, az utóbbi évek óta, már Honegger is benne halad a zeneművészet mértföldes csizmákkal lépő, mindent átformáló legújabb irányzatában, egyelőre ő is Sztravinszki démoni behatása alá került, és most harcolja jövőjének döntő harcát. E küzdelemben is igen kedvező módszerre akadt egészséges ösztönével: fék nélkül és szabadon beléveti magát a forradalmi irányzatba, szinte válogatás nélkül *mindent* vállal, ami tolla alá kínálkozik, és úgy látszik, hogy egyelőre maga a munka — mint öncél — foglalkoztatja, s

* Lényeges különbség van általában a romantika naturalizmusa és a mai kor naturalizmusa között.

** H. Collet zenekritikus elnevezése.

így, szakadatlan dolgozva, akarja napjaink művészetének sziklás útját valahogy járhatóvá munkálni. Valószínűleg ez a módszer az egyetlen, melynek segítségével egyensúlyban képes tartani magát a mai káoszban, hova annyi más művésszel egyetemben ő is belekerült. Ezek ma a megpróbáltatásnak nehéz évei; a művésznek át kell hatolnia a rettenetes időkön — nekünk pedig reménlünk kell, hogy Honegger nem fog az idők legyőzöttjei közé hullani. Megerősítheti reményünket a művész kolosszális erőkifejtése is, mellyel föladatát ostromolja. Arra nézve, hogy végül valóban végső értelemben vett győző válhat-e majd belőle, ma még nem lehet biztos számításunk. Mert Honegger még mindig a romantikában ragad egyik lábával, az a törekvése pedig, hogy szabaduljon a romantikától, sokkal inkább a romantikus elem *elkerülésében* jelentkezik, mintsem valóban új lelki tartalom pozitív eredményeiben. Egyelőre a negatívum van túlsúlyban nála, és ő is a romantika és az új lelki birodalom határterületén vonaglik feszengve, a jelen annyi más tehetséges művészével egyetemben. Ami az egyedüli valódi segítség lehetne: nagyszabású és eredeti dallamáramlás, széles és újszerű melosz, egyelőre csaknem mindegyik új komponistából hiányzik, és Honegger legújabb irányú műveiről szintén elmondhatjuk, hogy a zene építkezésének főpillérét, a valódi melodikus erőt — nélkülözik.

Az új irányú Honegger *kísérletezik*. S ez alkalommal most már meg is kívánjuk pontosan határozni, mit értünk a zenében „kísérletezés" alatt. Kísérleti, tapogatódzó a zene mindaddig, amíg minden egyes benne előforduló hangzásnak nincsen meg a már előzetesen tudott pozitív érzelmi értéke. Kísérleti zene folyamán oly hangzásokat is hallunk, melyek érzelmi értékével maga a szerző sem volt egészen tisztában alkotás közben, hanem csupán úgy körülbelül gondolta, hogy talán használhatók lesznek. Ily eljárás gyakran válik szükségessé átmeneti korokban, ha egyáltalán lehetségessé akarunk tenni újszerű elemeket; a teljesen új legelőször többnyire mindenféle iszappal együtt jelentkezik, a megszűrés, letisztítás azután későbbi, nyugalmasabb idők dolga. Ilyen kísérleti mű Honegger legújabb irányának representativ work-je is: *Pacific 231* (1923), mely egy remekbe készült amerikai lokomotívtípus életét és lelkiségét mutatja be zenében. Azáltal, hogy programját ilyen zseniális ügyességgel választotta, Honeggernek ez esetben valóban sikerült mesteri módon beletalálnia a célba: e mű fölépítése ugyanis — ami a dolog természetéből folyik — főként a ritmuson és hangszínen nyugszik, a *hangzatok* (hangzások) azonban — éppen a mű természetéből folyóan — itt annál jellegzetesebbek és sikerültebbek, minél kaotikusabbak. Vagyis „Pacific"-programja *szükségessé* tévén a hangzások differenciálatlanságát: e mű az összekuszált lelkületű átmeneti időszak tipikus mestermunkájává válhatott. De mihelyt olyan programot választ, melynek a kísérleti művészet korlátolt eszközeivel nem lehet megfelelni, már nem ad tökéletes művet Honegger, hanem hát éppen csak zseniális kísérletet: így a *Horace Victorieux* című „mimikus szimfóniá"-ban (szimfonikus pantomim, Livius nyomán, 1921). Itt a zene: mozgásköltészet, s minthogy mozgásában a színpadi alakítás belső és külső történéseit másolja, a gesztusok tükrözése által módjában áll újszerű rezgésekkel való kísérletezés is: a színpad élő melegsége élteti még a halvaszületett zenegondolatot is. Úgy itt, mint általában az új irányzat műveiben, csaknem állandóan találkozunk *színakkordokkal*, vagyis oly hangzatokkal, melyeknek alkotó hangjai elsősor-

ban egy bizonyos *hangszín* elérése céljából kevertetnek, melyeknek hangjai tehát két csoportra oszlanak: a valóságos (hangcélú) hangokéra és a színező (színcélú) hangokéra. Az ily hangzásképződményeket eszerint föltétlenül olyan módon kell hallgatnunk, hogy azok reális megszólalása alkalmával meg tudjuk egymástól különböztetni a „hangcélú" hangokat és a „színcélú" hangokat, illetve úgy, hogy különválasszuk az akkordot alkotó hangokat az akkordot színező hangoktól. [...] A legújabb zene egyik igen fontos tulajdonsága e jelenség; eleddig főként csak a hangszerek *színe* tette lehetségessé a színkeverést, az egyes hangmagasságoknak csak alárendeltebb szerepe volt a színek keverésében — most már maguk a (főként disszonáns ízű) hangmagasság-viszonyok is színpalettára kerülnek. Aki nem képes arra, hogy a mai zene hangzásaiban ilyen alapon disztingváljon lényeges és színező hangok között, az kénytelen förtelmes csúfnak hallani a modern színharmóniák legtöbbjét. Minden zenei stílusnak más- és másfajta hallgatásmód felel meg, Honegger stb. új műveit is egészen más füllel kell hallgatni, mint az eddig megszokott (például utóromantikus, impreszionista) muzsikát.

Hangzás tekintetében legleszűrtebb Honegger új zenekari művei közt a *Chant de Joie* (Az öröm éneke, 1923); ez azonban a kedves és ártatlan, behízelgő, népszerű hajlamú, da capo formában írt kisebb zenekari műsordarabjainak csoportjába tartozik (mint például *Pastorale d'Été,* 1920). Itt meglehetősen merev sablon szerint rendezi be hangzáskísérletezését a szerző, éspedig a *hangnemkeverés* egy bizonyos módszere szerint, mely szinte laboratóriumízű (az egyes hármashangzatokkal csaknem állandóan ugyanazok a más hangnembeli komplementer hármashangzatok vegyülnek, amihez még különféle orgonaponthangok és mellékhangok is járulnak). De mindazonáltal friss és kellemes hatású e munka, és egy pillanatra sem felejteti, mily ízléses zenész atelier-jéből került ki. — Az átmenetet Honegger legújabb iránya és régebbi stílusa között legélesebben az 1919-ben írt hegedűszonáta tünteti föl: itt még az utóromantikusok formaszövése egyezkedik a legújabb kontrapunktikus törekvésekkel és új miszticizmussal (Schönberg). E munkában az összhangok jó része szintén *kísérleti,* a formális hangulata, diszpozíciója pedig teljesen azé a mai emberé, ki két világ határán állva a jövő felé veti vágyó tekintetét. Megtaláljuk már e hegedűszonáta I. tételének fugatójában a „Pacific" érzésmódjának csíráját, befejező tételében pedig a francia esprit egyik legjelentősebb járulékát az új művészet kialakításához.

Honegger *már ma* is azok egyike, akik a jövő klasszikusának útját egyengetik; új irányt hasít és előkészíti annak lehetőségét, hogy majdan valaki minden kísérlet mellőzésével összefoglalhassa mindazt, ami az újban maradandó értéknek bizonyult.

GÁBRY GYÖRGY:

EGY HANGSZERTÍPUS ÚTJA ÁZSIÁTÓL EURÓPÁIG I.

Azt hisszük, és ez ma már szinte közhelynek számít, hogy őseink meglehetős nagyvonalúsággal és — nemritkán — tendenciózusan művelték egyebek között a történettudományt is. Az „ősök" kifejezés alatt rendszerint múlt századi elődeinket értjük, hiszen — különösen e témakörben — leginkább tőlük számíthatunk koncentráltabb összefoglalásokra.

Bizonyos elfogultság (és éppen történeti-társadalmi kérdésekben) jószerével elkerülhetetlen, sőt a megfelelő határokon belül szükséges, mégis, ezúttal talán nem kell külön bizonyítanunk, milyen mértékben állhat közelebb az egykori valóság objektív, tehát a lehetőségekhez képest hiteles értékeléséhez a mi modern szemléletünk „meghatározottsága" bármely más korábbi eszmeáramlathoz vagy ideológiához viszonyítva.

Ennek a koncepciónak az érvényesítése annál fontosabb, mivel az elmúlt évszázad romantikus historizmusa egy sereg kérdésben szinte végérvényesen kialakította a maga álláspontját, jóllehet ezeket — sok esetben — revízió alá kell vennünk. Előfordulhat azután, hogy a teljes és alapos felülvizsgálat eredményeként valósággal a „tagadás tagadása" szintetizálódik, mint végleges eredmény. Ez azonban egyáltalán nem azonos — nem lehet azonos — elődeink sokszor elfogult általánosításaival.

Így van ez most is, amidőn már jó ideje azon fáradozunk, hogy a hazai zenekultúra egyes — hangszeres — tényeire fényt derítsünk. Ez alkalommal választott témánk a hegedű őstípusának a magyar régiségben betöltött szerepére, általában kialakulására és fejlődésére irányítja a figyelmet. Ezzel a kérdéssel érdemben — és tudomásunk szerint először — nálunk Bartalus István foglalkozott. Az ő megállapításaiból kell tehát kiindulnunk, hogy felfedhessük e probléma valódi arculatát.

Bartalus (a lanttal kapcsolatban) már 1882-ben felhívta a figyelmet arra, hogy „... az út, melyen Európába jött, régibb nézetek szerint Spanyolország, hová a maurok hozták magukkal; de újabban Ambros Galilei nyomán felderítette, hogy Endre király keleti hadjárata alkalmával a rebab vagy rebek nevű vonós hangszerrel együtt a magyarok honosították meg. A két nézet egyike sem rekeszti ki a másikat."[1]

Az Ambrosra való hivatkozás[2] azonban kissé túlzott, mivel a kitűnő cseh

[1] Bartalus István, Adalékok a magyar zene történelméhez. Akad. értekezések a nyelv- és széptudományok köréből. Budapest, 1882. X. k. 11. sz. 4. sk.
[2] A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Breslau, 1862—1868. II. k. 243. és 3. jegyzet.

szakíró, Bartalushoz képest, merőben ellentétes nemzeti elfogultságról tesz tanúbizonyságot. A szerző (Ambros) vonatkozó sorait idézzük:

„Das Orchester, wenn wir es so nennen dürfen, hatte sich allmälig namhaft vermehrt, auch durch sarazenische Instrumente, welche durch die Kreuzzüge nach Europa kamen. Die Zamr-Oboen, welche der orientalische Sprachgebrauch zu den Trompeten und Kriegsinstrumente zählt, haben zuverlässig für die Pommer als Muster gedient und mögen zugleich mit den wirklichen Trompeten in Aufnahme gekommen sein — zweifellos ist es aber von den Lauten [3. jegyzet] und Rebecs oder Rubeben, daß sie nichts als die orientalischen Instrumente l'Eud und Rebab."

A nevezetes (3. számú) jegyzet pedig, amely felkeltette Bartalus érdeklődését, és Ambros felháborodását, így hangzik:

„Galilei (Dialogo S. 146) sagt: ,... fu portato a noi questo nobilissimo strumento da Pannoni...' Aus Ungarn! also wenigstens eine dunkle Reminiscenz an den *Weg der Kreuzfahrer.*"

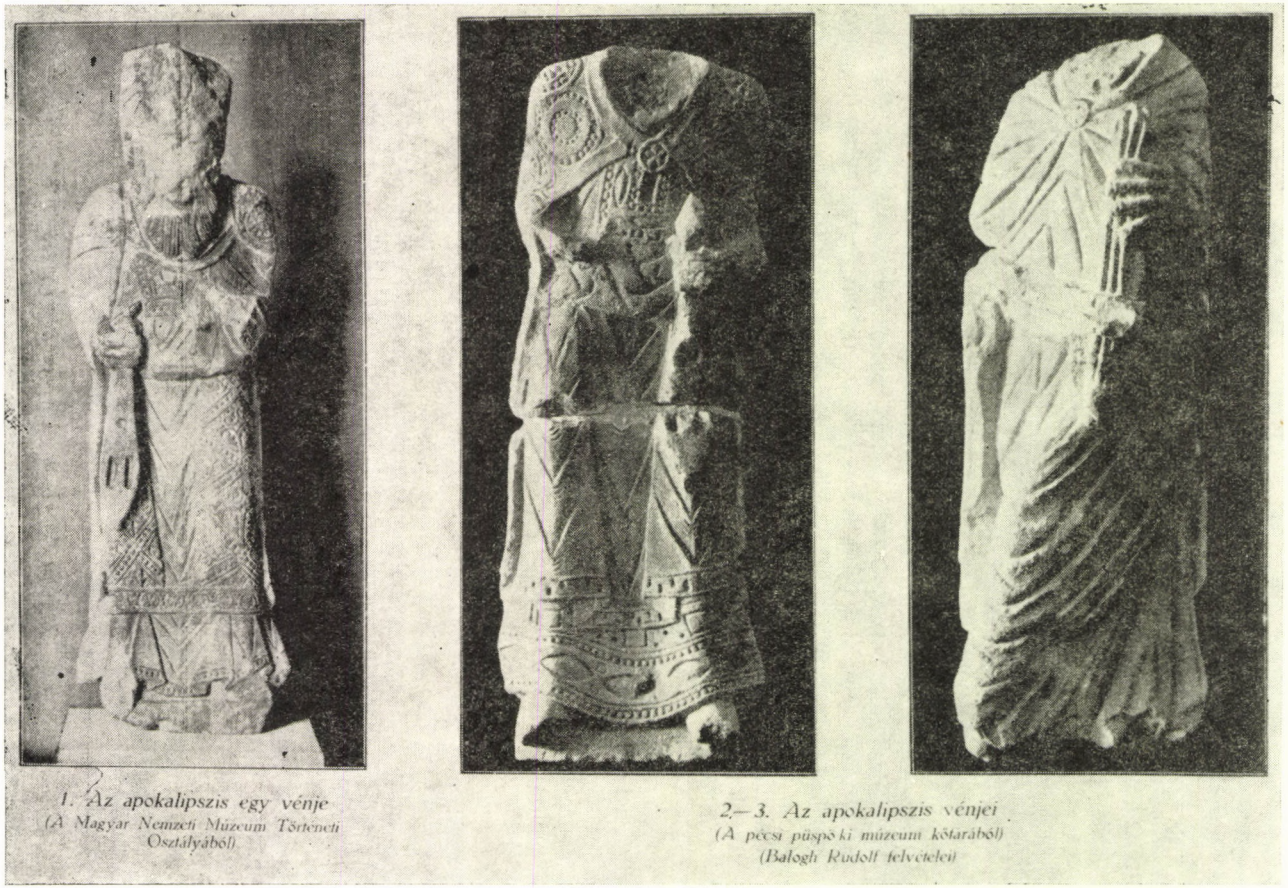
Közel félszázaddal később két kiváló zenei szakemberünk, Haraszti Emil és Lajtha László, akik jó néhány dolgozatukban foglalkoztak magyar, illetve európai hangszertörténeti kérdésekkel, ezt a gondolatmenetet — szerintünk — a helyes irányba terelik. Lássuk először Haraszti véleményét:[3]

„Ez a hangszer-geográfia, mely a cimbalom útját nyugatról keletre rajzolja, figyelmen kívül hagyja, hogy Ázsiából nyugatra a legegyenesebb út mégis csak Magyarországon vezetett; minden valószínűség szerint a cimbalom is azon az úton jött be, amelyen Vincenzo Galilei a lant bejövetelét vélte. (Megjegyzés: Dialogo della musica antica e moderna. Fiorenza 1581. 146. Fu portato a noi questo nobilissimo strumento da Pannoni.)

Haraszti már a lényeget, tehát hangszereink kelet-nyugati elterjedését fogalmazza meg, viszont a minket érdeklő őstípus kérdését csak általánosan érinti. Lajtha László[4] ezzel szemben részletesen kifejti — a pécsi székesegyház apokaliptikus vénjeinek ábrázolása kapcsán — eszmefuttatásunk bizonyítandó tételét:

„Véglegesen nem dönthető el, hogy a hangszerek vonós vagy pengetett hangszerek-e, noha valószínűbbnek látszik, hogy pengették... Lényeges hangszerszerkezeti szempontból nem is olyan fontos. Ahol az ilyen hangszer élt, ott ismerték egyaránt úgy pengetett, mint vonós alakját... A pécsi típusú fidula szülőhazáját C. Sachs[5] Bizáncban keresi és úgy hiszi, hogy szláv közvetítéssel került Európába. Ismeri a már az első évezred végén Bizánc és Kelet-Európa között meglevő szoros kulturális kapcsolatokat s ezekkel magyarázza a hangszer további európai vándorútját. Megemlíti többek között azt is, hogy az arab kultúrkörben is kemânge rûminak, azaz görög hegedűnek hívták. — Tekintettel azonban arra, hogy az ázsiai törökség nagy földrajzi területen ismeri ezt a fidulát, tekintettel továbbá ennek nagyon korai (IX. század?) európai feltűnésére, magam részéről nem tartom lehetetlennek, hogy a népvándorlás török-fajú népei azt még az őshazából hozták magukkal Európába... Ez az északi vándorút természetesen nem zárja ki a déli vándorút lehetőségét sem... De ha kétségbevonnók, hogy a magyarok az őshazából hozták ma-

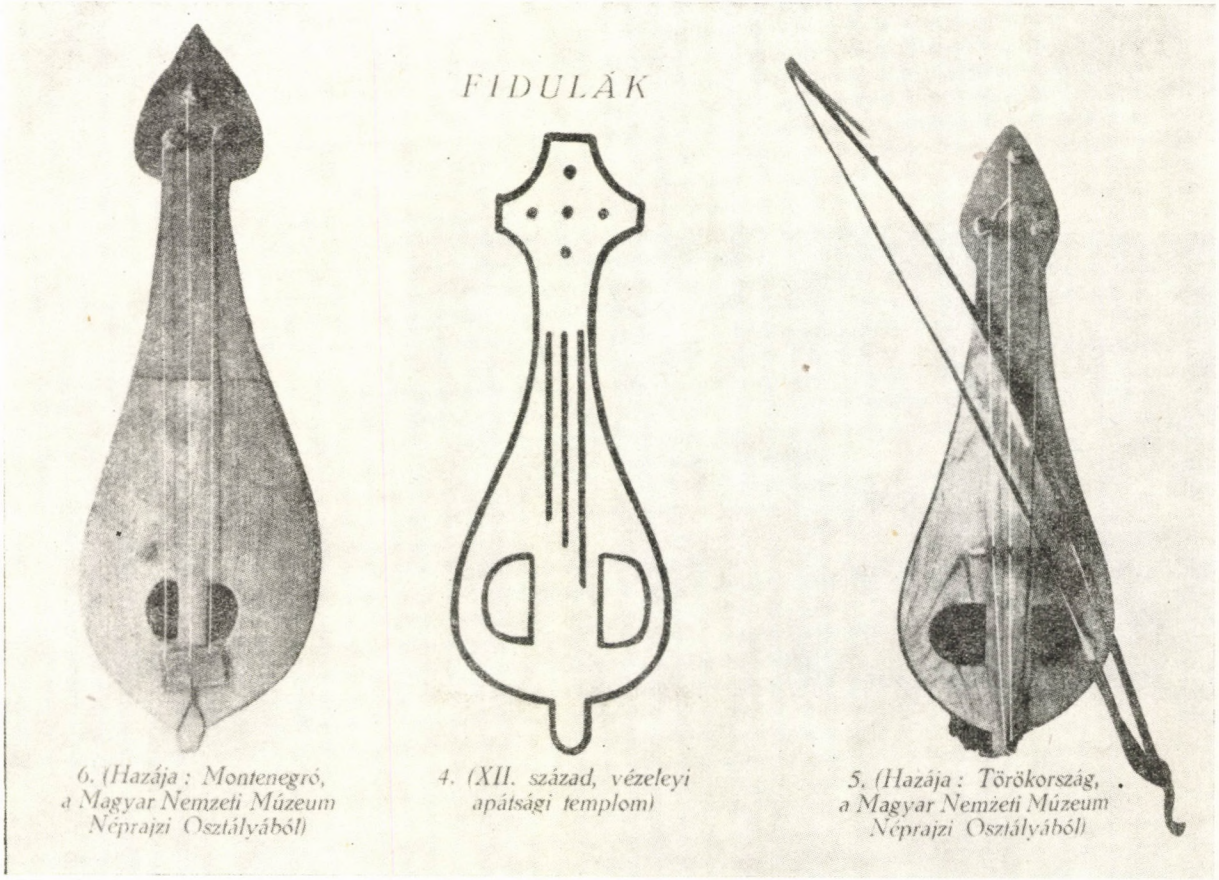
[3] Haraszti Emil, Hangutánzás és jelentésváltozás az egyetemes és a magyar hangszertörténetben. Budapest, 1926. 50.
[4] Lajtha László, Magyar hangszerábrázolásokról. Muzsika 1929. I. évf. 10. sz. 31. sk.
[5] Curt Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1920. 172.



1. Az apokalipszis egy vénje
(A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Osztályából)

2.–3. Az apokalipszis vénjei
(A pécsi püspöki múzeum kőtárából)
(Balogh Rudolf felvételei)

1. ábra

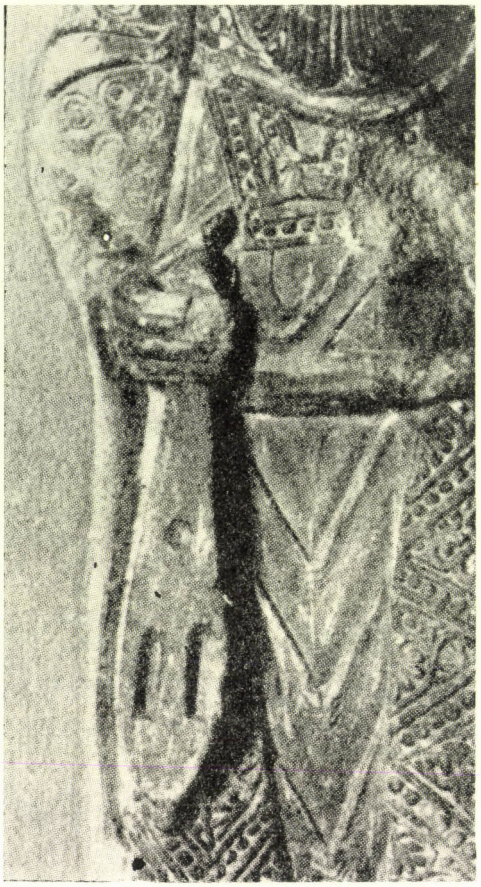


6. (Hazája: Montenegró, a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályából)

4. (XII. század, vézeleyi apátsági templom)

5. (Hazája: Törökország, a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályából)

2. ábra



3. ábra

gukkal e hangszert és feltételeznők, hogy Bizáncból kapták, még akkor sem volt szükségük délszláv közvetítésre. A honfoglalás óta olyan közvetlen és gyakori összeköttetésben állott egymással a két birodalom, hogy sok más közvetlen bizánci művészi hatással egyetemben a fidula már az ezredforduló körül eljuthatott hozzánk." (*1. és 2. ábra.*)

Ezekből a közlésekből (Haraszti kelet—nyugati és Lajtha észak—déli iránymutatásából) szinte koordinátaszerűen kirajzolódik Bizánc középponti jelentősége. De vajon ez azt jelenti, hogy a kérdéses őstípus Bizáncban keletkezett? És egyáltalán, milyen formációról lehet szó, amelyet egyesek rebek (rebab, rubeba), ismét mások fidula (viella) néven említenek? Kérdések, amelyekre csak az összehasonlító zenetudomány segítségével válaszolhatunk!

Azt azonban már elöljáróban hangsúlyozni szeretnénk, hogy e preformációknak nemcsak előfordulási helyeit, de — ezeken túlmenőleg — valamiféle közös ősét (tehát a vonósmuzsika előzményeit) kell feltárnunk, ha eredményes munkát akarunk végezni.

Célszerűnek látszik, hogy vizsgálódásaink kiindulópontját éppen a pécsi székesegyház említett hangszerábrázolásaira helyezzük (*3. ábra*), hiszen legkorábbi előfordulásai a hasonló instrumentumoknak, Magyarországon. Lajtha László még bizánci hatásokat vél felfedezni e szobrokon, és velencei mesterek munkájának tulajdonítja. Egy évtizeddel később Gerevich Tibor[6] nyugat-európai hatásokról szól (*4—5. ábra*):

„A toulouse-i típusú széles, drágaköves paszományról, egyéb stílusjegyek mellett egy franciás igazodású mestert és segédeit ismerhetjük fel... Ilyen és ehhez hasonló, még gazdagabb ékítményektől szinte roskadoznak az apokaliptikus öregeknek töredékes alakjai, köztük a legteljesebb a Szépművészeti Múzeumban... Mint ugyancsak Franciaországra mutató ikonográfiai sajátságot említjük, hogy hangszerük pontos mását megtaláljuk a moissaci timpanon ülő alakjainak kezében, s ezek szakállának viselete és stilizálása a Szépművészeti Múzeumba került darabra emlékeztet."

A legújabb művészettörténeti álláspontok[7] ezt a koncepciót erősítik meg:

„A [pécsi] domborművek stílusa a moissaci és az emiliai stílusból kiinduló plasztikai fejlődésbe sorolhatók be."

Ezek az analógiák, valamint Curt Sachs[8] összehasonlításai, amelyekből Lajtha László is merített, egyként a XII. századra utalnak. Az a tény, hogy az összehasonlításul szolgáló ábrázolások egyike sem fedi pontosan a mi hazai példányainkat, arra mutat, hogy ezen időszakban már — hihetőleg — megtörtént az alapformák szétszóródása Európában. Még fontosabb viszont Werner Bachmann megállapítása,[9] amely szerint sem az ábrázolásokból, sem az irodalmi utalásokból nem lehet rekonstruálni egy kifejezetten *európai* prototípust:

„Versucht man eine systematische Einteilung und Gliederung der auf Abbildungen überlieferten Instrumente nach ergologischen Gesichtpunkten vorzunehmen, so kann einerseits die Form des Instruments und andererseits die Art der Saitenbefestigung als Unterscheidungsmerkmal zugrunde gelegt werden. — Der erste Weg führt zu einer Teilung des Belegmaterials in zwei Hauptgruppen. Zur ersten zählen die Instrumente, bei denen Korpus und Hals allmählich ineinander übergehen, während bei den Instrumenten der zweiter Gruppe diese beiden Bestandteile deutlich gegeneinander abgesetzt sind. Je nach der Faktur des Korpus umfaßt die erste Kategorie Instrumente von schlanker Keulenform, von etwa birnenförmiger Gestalt und mit nahezu kreisrunden Korpus. Man hat Verschiedentlich versucht, die in mittelalterlichen Texten auftauchenden Namen von Streichinstrumenten wie *rubebe, rebec, giga, lira, fidula* und *viella* jeweils bestimmten Typen zuzuweisen, und spricht von der schlanken *rubebe,* der ‚schinkenförmigen' *giga* und der bauchigen *lira.* Für die Frühzeit des Streichinstrumentenspiels haben derartige Versuche jedoch nur geringen Wert, da ein Instrumentenname, wie sich eindeutig belegen läßt, oft für verschiedenartige Typen verwendet wurde, soweit diese in ihrer Funktion und in ihrer Spieltechnik übereinstimmten. Auch

[6] Gerevich Tibor, Magyarország román kori emlékei. Budapest, 1938. 162.
[7] Lásd többek közt Dercsényi Dezső, Román kori építészet Magyarországon. Budapest, 1972. 10.
[8] C. Sachs, id. m. 172.
[9] Werner Bachmann, Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig, 1966. 87. ff.

1966. 87. ff.



4. ábra



5. ábra

der umgekehrte Fall, daß ein und dasselbe Instrument verschiedene Bezeichnungen trägt, ist nachweisbar."

Mindebből arra következtethetünk, hogy a keresett őstípust (időben és térben egyaránt) távolabbról kell kutatnunk, mint azt eddig gondoltuk. És itt szükséges leszögeznünk azt is, hogy — a modern kutatás szempontjából — mennyire fontosnak tartjuk W. Bachmann előbb idézett (és még többször idézendő) munkáját, amely a vonósmuzsika kezdeteit Közép-Ázsiáig vezeti vissza. Hogy ezt előzetesen és különösebb elfogultság nélkül állíthatjuk, legyen szabad egy nyugati szaktekintélyre hivatkoznunk. Winternitz professzor, a New York-i Metropolitan Museum kurátora, egyik legutóbbi kiadványában[10] pozitív módon foglal állást ebben a kérdésben:

„Finally, I might suggest a few topics research and discussion:

1. A comparative study of Near-Eastern parallels to the musical scenes in illuminations of the Carolingian period, especially in the Utrecht Psalter.

2. A new search for the origin of boving in the Occident. (Jegyzet: Since this was written, the excellent book of Werner Bachmann, Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels, has filled this gap.)"

Maga Bachmann[11] így fogalmazza meg módszerét:

„Neben den arabischen, byzantinischen, chinesischen und indischen mittelalterlichen Quellen wird hier erstmalig auch das archäologische Material der Völker Mittelasiens instrumentenkundlich ausgewertet, das vor allem durch sowjetische Ausgrabungen und Forschungen erschlossen worden ist."

Valóban, a szerző mentes bármiféle nemzeti vagy egyéb elfogultságtól; szemlélete és módszere marxista jellegű, eredményeit is ennek köszönheti. Könyvében imponáló biztonsággal használja fel az egyes érintkező tudományágak legújabb megállapításait, miközben megdönt néhány, témánkkal összefüggő (és eddig bizonyítottnak elismert) eredetelméletet.

Ilyen, a kérdéshez tartozó két teória a hegedű őstípusának észak-európai, illetve indiai származtatásáról. A látszólag ellentétes elméletek közös vonása — megítélésünk szerint — egyként az úgynevezett *árja* kultúrának a primátusára utal.

Mielőtt e problémának a részleteiben elmerülnénk, hasznosnak tűnik Bachmann téziseiből néhánynak a felidézése, hogy a téma további taglalásának irányt szabjanak:[12]

1. A vonó használatát — hangkeltésre — először a X. századtól lehet kimutatni, az irodalomban és képi ábrázolásokban.
2. A vonósmuzsika alkalmazási területe a X. században megfelel az iszlám és a bizánci birodalom kiterjedésének.
3. A bizánci és az arab birodalom határain kívül — a X. század folyamán — sem Európában, sem Ázsiában nem mutatható ki a vonó használata. Az elméletek az észak-európai, illetve indiai eredetről, ma már tarthatatlanok.
4. A vonósmuzsika kifejlődésének kezdőpontja — minden bizonnyal — Közép-Ázsiában keresendő.

[10] Emmanuel Winternitz, Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. London, 1967. 42.
[11] W. Bachmann, id. m. 8.
[12] W. Bachmann, id. m. 163. ff.

5. A legkorábbi, bár nem vitathatatlan képi bizonyíték a vonó használatára a IX. századból, Belső-Ázsiából ered.
6. A legrégibb igazolható vonós hangszerek, forma és felépítés, valamint a hangolás tekintetében megfelelnek a kora középkori, belső-ázsiai pengetett hangszereknek.

További vizsgálódásaink irányvonala ilyen módon — nagyjából — a fenti gondolatmenethez igazodik. Először is elemeznünk kell a X. század előtti — európai forrásokból származó — adatokat, különös tekintettel a germán eredetelmélet kérdéseire. Majd megvizsgáljuk az Ázsiából származó tényeket, és csak ezt követően, ezeknek az adatoknak az iránymutatása nyomán érkezhetünk vissza szorosabban vett tématerületünkre, a magyar hangszeres kultúra világába. Látni fogjuk, hogy ezen az útvonalon elég közvetlen és meggyőző összefüggések mutathatók majd ki.

*

Az eddigi hangszertörténeti művek túlnyomórésze főleg két korai (IX. századi) adatra hívja fel a figyelmet, mint amelyek vonós hangszerekre utalnak Európában. Az egyik irodalmi, a másik ikonográfiai jellegű forrásból ered. Így többek között hivatkoznak Otfried von Weißenburg bibliai versezetére,[13] amelynek „lira joh fidula" kifejezése alapot szolgáltathat hasonló következtetésekre; továbbá az ún. Utrecht Psalter[14] ábrázolásaira, mintegy az irodalmi utalások képi igazolásául. Az egyéb — kivétel nélkül írországi eredetű — források értelmezésének[15] kétséges voltára már Galpin rámutatott.[16]

Bachmann[17] kifejti, hogy az Otfried Kristjében említett instrumentum leírása inkább a pengetett játékmódra utal (thoz spiel, thaz seiton fuarit joh man mit hanton ruarit), és a már említett meggondolásokból[18] sem hagyható figyelmen kívül a hangszernevek jelentésváltozása, illetve az egyes hangszerek funkcióváltásainak történeti ténye.

Ami mármost az eddig sokak által perdöntőnek hitt utrechti ábrázolásokat illeti, ezúttal elegendő lesz magát a képet közreadnunk, hogy azonnal fény derüljön az értelmezés tarthatatlanságára. W. Bachmann, aki teljes áttekintést ad[19] a kérdéssel kapcsolatos problémákról, frappáns csattanóként idézi a vonatkozó — ábrázolásunk alapjául szolgáló — 108. zsoltár szavait: „Exultabo et dividam sicimam et convallem tabernaculorum dimetiar". Mindebből egyértelműen kiviláglik, hogy a közölt képen látható (és „vonónak" tartott) eszköz nem más, mint — mérővessző! (*6. ábra.*)

Az eddigieken kívül egy további, ugyancsak nagy jelentőségűnek ismert adalékról, a Martin Gerbert által[20] reprodukált „vonós lírá"-ról időközben bebizonyosodott, hogy voltaképpen egy XIII. századi kéziratból „öregbített" ábrázolással állunk szemben.[21]

[13] Krist V. 23. Vers 198.
[14] Utrecht Univ. Bibl. Psalt. lat. sc. IX.
[15] Lásd Bachmann id. m. 18.
[16] F. W. Galpin, Old English Instruments of Music. London, 1910. 68.
[17] Bachmann id. m. 18.
[18] Lásd Bachmann id. m. 87. ff.
[19] Id. m. 30. ff. — A kérdés teljes irodalmának áttekintésével.
[20] De cantu et musica sacra. St. Blassien, 1774. Bd. II. Taf. XXXII.
[21] Lásd Bachmann id. m. 28.



6. ábra

Ilyen körülmények között, különös tekintettel a rendelkezésre álló ikonográfiai anyag iránymutatására, helytállónak ismerhetjük el Bachmann tézisének azon megállapítását, hogy a legkorábbi európai vonósábrázolások arab, illetve bizánci területekről származnak, az ezredforduló idejéről.[22]

Az ábrázolások azt igazolják, hogy a X—XI. század folyamán valóban Európába érkezik egy hangszeralakzat, amely — mint látni fogjuk — korábban még pengetett (esetleg ütögetett vagy dörzsölt), most viszont, európai aspektusból tekintve: egy csapásra vonóval (frikcióval) megszólaltatott változatában tűnik fel.

Ezek az ikonográfiai tények — megismételjük — az arab, illetőleg bizánci kulturális körre utalnak. Az a körülmény, hogy a legkorábbi ábrázolásokon még túlnyomórészt az *ülő* (a gamba — térden) tartással találkozunk: kétségkívül az *iszlám* befolyására mutat. Az *álló* (a braccio — karon) tartás már európai fejlemény lehet. Az iszlám körében — mindmáig — kizárólag ülve — tehát a gamba — zenélnek. (*7. ábra.*)

Az egyes hangszervariánsok közül egyébként a legérdekesebb és — nézetünk szerint — a legmesszebbre mutató típus: az arabok által *rebab* (rabab, majd rebecnek nevezett), Bizáncban pedig a *lira* (lyra) megjelöléssel illetett változat, amely egy sejthetően korábbi — *ázsiai* — őstípusnak az egyik, ikonográfiailag kimutathatóan legelső európai fejleménye.

De lássuk most már, hogyan tudósítanak minderről az egykorú — főként arab eredetű — írott források. És ezzel egyszersmind átlépjük Európa határait, és felderíteni igyekszünk Ázsiának szinte napjainkig ismeretlen zenei tájait.

*

Az i. sz. VII. század elején kialakul a mohamedán vallás, amely a kereszténység mellett új és egységes világnézeti alapot teremt az Arábiában az ideig elszórtan települt nomád törzsek részére. Ez a szétszórtság most, az iszlám térhódítása révén, hatalmas ösztönzést nyer az egységesülés felé, és minden bizonnyal ez a magyarázata annak, hogy a 600-as években nagyarányú arab expanzió veszi kezdetét előbb a Közel- és Közép-Kelet, majd Ázsia többi területeinek irányába.

Bizánc győzelme a Szasszanidákon (626 körül) megteremti a lehetőséget, hogy az arab térhódítók Egyiptom, Szíria és Mezopotámia után elfoglalják Perzsiát is. A VIII. század első évtizedeiben már Közép-Ázsiától Spanyolországig terjed ez az egyre táguló birodalom. A folyamat lényegében 750 táján — az Abbászida-dinasztia hatalomra jutásával — tetőzik, és ezzel egyszersmind megszilárdul, sőt, bizonyos értelemben konzerválódik egy, legfeljebb ha a római impériumhoz mérhető világhatalom.

Ezeknek a jelentékeny társadalmi változásoknak az eredményeképpen nagy szellemi fellendülés mutatkozik a tudományok és a művészetek területén. Birodalomszerte megindul a gazdasági és szellemi javak élénk cseréje, és

[22] Lásd Bachmann id. m. fénykép-illusztrációit (1—12. ábrákat, és a továbbiak között is). Az antikvitásban seholsem mutatható ki a vonó alkalmazása. Ez a tény önmagában is Közép-Ázsia vidékeire irányítja a figyelmet.



7. ábra

ezt az eleven mozgást veszi át azután Európa is, különösen a keresztes háborúk idejétől, az ezredforduló utáni évtizedekben.[23]

Nyilvánvaló, hogy egy ilyen feltörekvő és életteli társadalom — mint az iszlám világa — közvetítőjévé válik minden újnak, érdekesnek és hasznosnak; és így érthető meg a koncepció is, amely ebben a művelődési körben nemcsak létrehozó, hanem átvevő-átadó közeget tekint, mindannak közvetítőjét, amit e mozgalmas korszakban — a kora középkor idején — valóban újként szemlélhetünk.

A X. század elejétől már arab írástudók egybehangzó tudósításai igazolják a vonósmuzsika meglétét és lassú terjedését az iszlám és a bizánci kultúra területén. Ezen híradások közül a legelső Al-Farabi[24] Kitab al-musiqi al-kabir című értekezése, amelyben a szerző leírja a hangszerek megszólaltatásának lehetséges módozatait. A felsorolás végén Al-Farabi olyan instrumentumokról tudósít, amelyeknek húrjait más húrokkal, vagy ahhoz hasonlóval illették.[25]

Egy másik, nem kevésbé nevezetes arab tudós: Ibn Sina — akit Európában inkább Avicenna néven ismertek — az ezredforduló táján arról ír, hogy vannak olyan hangszerek, amelyeknek húrjait nem pengetik, hanem vonják.[26] Példaként említi a *rabab* nevű hangszert, amelyet ez időben már széles körben ismernek. Muhammad ibn Ahmad al-Hwarizmi[27] úgyszintén megnevezi ezt a zeneszerszámot, és tudósít elterjedtségéről a közép-ázsiai körzet országaiban.

Már ezekből a korai tudósításokból levonhatunk néhány óvatos következtetést. Al-Farabi 930 táján még elég körülményesen fejezi ki magát és húrt (autar) említ a vonó használatának leírásánál. Ez a tény önmagában is arra utal, hogy az általa használt nyelv (az arab) nem rendelkezik megfelelő kifejezéssel a frikciókeltés eszközéről. Ibn Sina (Avicenna), aki 1000 körül értekezik a muzsikáról, már megfelelő hangszernevet talál összehasonlításul.[28] Hangszernevet — mondom — és összehasonlításul, tehát nem annyira egy típust, mint inkább egy praxist jelez leírásában ... Nagyon érdekes egyébként, és az arab jellegű zenélésre nézve megvilágító erejű tény, hogy a vonós muzsikálást a szerzők — és máig a gyakorlat is — egyként a népies zenélés körébe utalják.

Mindez arra enged következtetnünk, hogy a *vonó* használata, és az ezzel összefüggő hangszerek *nem* az iszlám produktuma, hanem igazolható átvétel!

[23] A korszak áttekintéséhez Bachmann monográfiájában javasolt irodalom: H. Ley, Studie zur Geschichte des Materialismus im Mittelalter. Berlin, 1957. S. 21. ff. (Zur ökonomischen Struktur des sarazenischen Feudalismus); W. Semjonow, Geschichte des Mittelalters. Berlin, 1952. S. 103. ff. — és végül G. E. Grünebaum, Medieval Islam. A Study in Cultural Orientation. Second Ed. Chicago, 1953.

[24] Élt kb. 870. és 950. között.

[25] „... deren Saiten man dadurch zum Klingen bringt, dass man sie mittels anderer Saiten (autar) oder irgendwelcher saitenähnlicher Gebilde reibt." (Bachmann id. m. 35.) — „Enfin certains instruments comportant des cordes que l'on frotte au moyen d'autres cordes ou de quelque chose de similaire". (R. d'Erlanger, La Musique Arabe. Tome I. Paris 1930. 166.) — „... upon whose strings are drawn other strings". (H. G. Farmer, The origin of the arabian lute and rebec. Journal of the Royal Asiatic Society. 1930. 778.)

[26] „... deren Saiten nicht geschlagen, sondern gestrichen werden". (Bachmann id. m. 35.) — „D'autres instruments sont à cordes et à touches, mais au lieu de les percuter, on traîne sur elles (un archet), tel est le cas du rebab". (R. d'Erlanger id. m. Tome II. 234.)

[27] Lásd Bachmann id. m. 59.

[28] H. G. Farmer, aki az MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. von Fr. Blume. Kassel und Basel, 1949 ff) vonatkozó kötetében összefoglalja a *rebab* hangszernévvel kapcsolatos ismereteket, rámutat az alapszó eredetileg is alternatív értelmezhetőségére. Al-Jahiz (meghalt 868-ban) *r-bab* szava még nyitva hagyja a kérdést, hogy vajon a pengetett *rubab*, vagy a vonós *rabab* hangszerről van-e szó? Ez a kettősség is arra a — hazánkban hosszú ideig közismert — gyakorlatra utal, amely szerint a régiségben lényegében ugyanazon hangszert felváltva vonták, ill. pengették.

Ha most azután mindezekhez még egy — nagyon lényeges — momentumot mérlegelünk, azt tudniillik, hogy az említett auktorok kivétel nélkül közép-ázsiai eredetűek[29] — elérkezünk vizsgálódásaink egyik centrumáig, az ősi Chorezm (Hwarizm) nemrég feltárt birodalmába.[30]

Chorezm — vagy még magyarabban: Horezm — a mai Üzbég SZSZK területének vidékén, lényegében az Amu-Darja és a Szir-Darja (régebben Oxus és Jaxartes) között, az Aral-tótól délre húzódott. Lakosai eleinte halászattal és vadászattal, majd állattenyésztéssel és öntözéses földműveléssel foglalkoztak (az i. e. 2. évezredtől). Az i. e. VIII—VI. század folyamán rabszolgatartó állammá fejlődött, és átmenetileg perzsa fennhatóság alá került. Az i. e. IV. században azonban ismét független állam. Időszámításunk első két századának idején a Kusán birodalom részévé válik; a III. századtól viszont újra visszanyeri függetlenségét. A IV—V. században Horezmben kialakul a feudális termelési mód, egészen az arab hódításokig, a VIII. század elejéig.

Az arab hódítás után, a birodalom északi területein továbbra is a horezmi dinasztia uralkodói maradnak hatalmon (egészen a X. századig). Ennek a területnek Urgencs a középpontja, ahol Avicenna is működött egy ideig. Horezm a XII. század végén éri el területének legnagyobb kiterjedését: a Kaspi-tenger északi partvidékétől a perzsa birodalom határáig terjedt. Az 1200-as évektől azután a sorozatos mongol betörések gyengítették.

A régi Horezm leírását elsősorban az arab geográfusok műveiből ismerhetjük meg. Al-Istahri[31] szerint „gyümölcsben és egyéb élelmiszerekben gazdag... Gyapotból és gyapjúból sok terméket állítanak elő, amelyeket távoli vidékeken is ismernek. Lakosainak szembetűnő sajátossága, hogy elsőrendű fazekasok. Nagy gazdagságuk a törökökkel (értsd: turk-fajú népekkel) való kereskedésből és az állattenyésztésből ered." A Hudud al-alam névtelen szerzője (X. század) is említi a beláthatatlan gazdagságot és a keleti, valamint a nyugati országokkal folytatott kereskedést.[32] A legszemléletesebb azonban Qazwini[33] leírása, aki Horezmet a „paradicsomhoz" hasonlítja, és arról ír, hogy „Bucharától Szamarkandig nyolc napon át buja kerteken át vezet az út...".

A Horezm és környékéről származó arab írástudók — Muhammad ibn Musa al-Hwarizmi, al-Biruni, al-Farabi és Ibn Sina (Avicenna) — rendkívül fejlett tudományos és művészeti életről adnak hírt. Ugyanakkor al-Farabi, Ibn Sina, Safi ad-Din, Abdarrahman al-Gami és Dervis Ali[34] igen fejlett zeneelméleti irodalom meglétét is tanúsítják. Az ezredforduló idejéről származó tudósítások szerint a közép-ázsiai muzsikusok mindenütt nagy megbecsülésnek örvendenek. Egy — a Tang dinasztia idején keletkezett — a kézirat[35] szerint a turk fajú népek (Turkvölker) elsőrendű közvetítői a muzsikusoknak Közép-Ázsiából a külföld (kelet és nyugat) felé.[36]

[29] Al-Farabi születési helye: Wasig (Transoxania) és Chorassanban tanult; Ibn Sina született Afsanaban és Bucharában tanult; Al-Hwarizmi pedig már a nevével is elárulja, hogy horezmi (Hwarizm) születésű.

[30] Lásd Sz. P. Tolsztov, Az ősi chorezm. Moszkva, 1950. (1. kiadás: 1948.) Németül: S. P. Tolstow, Auf den Spuren der altchoresmischen Kultur. Berlin, 1953.

[31] Idézi Tolstow, Auf den Spuren ... S. 260.

[32] I. m. i. h.

[33] Qazwini művéről lásd Bachmann i. m. 56.

[34] Lásd d'Erlanger, La Musique Arabe. I—III. k. és A. A. Semenov, A Middle Asiatic Treatise on Music of Derwish Ali. Tashkent 1946. — Idézi Bachmann i. m. 56. sk.

[35] Lásd W. Eberhard, Die Kultur der alten zentral- und westasiatischen Völker nach chinesischen Quellen. Zeitschrift für Ethnologie. 73, 1941, S. 243. — Idézi Bachmann i. m. 57.

[36] Részletesebb adatokat és bibliográfiát lásd Bachmann i. m. 57. sk.

Nagyon sokatmondó adatokat közöl részünkre H. G. Farmer Zenei kölcsönhatások Kelet- és Közép-Ázsia között című tanulmányában.[37] Szerinte már a Han-dinasztia idején, tehát időszámításunk kezdete körül, Kína játszotta az átvevő szerepét a közép-ázsiai kulturális javak (így a muzsika) viszonylatában. A szerző rámutat, hogy az ún. félhang nélküli pentatónia Kínában való elterjedése is ennek az importnak az eredménye.

A Szui-dinasztia (581—618) császárai főként bokharai, szamarkandi, kasgári és kucsai zenészeket alkalmaztak. Amikor a Tang-dinasztia (618—907) Perzsia határáig és a Kaspi-tengerig terjesztette ki a birodalmát: a közép-ázsiai hatások eluralkodtak Kínában.[38] Ennek révén ismerkednek meg a *vonós* hangszerekkel is.

A horezmi zenekultúra magas színvonalát jelzi az a fontos tény, hogy hangjegyírással rendelkeztek, mégpedig hangszeres *tabulatúra-írás* formájában.[39] S miközben az arab kulturális körben a hangszer szinte kizárólag az ének kíséretéül szolgált, a X. század idején Közép-Ázsia-szerte kimutatható *hangszeres* zenélés (Turkesztán, Transoxania, Choresm és Chorassan vidékén)[40] már önálló instrumentális gyakorlat meglétét bizonyítja. Az arab tudósítások ugyanakkor fejlett hangszerkészítő iparról adnak hírt, és ezzel párhuzamosan egy különleges horezmi előadásmódról, amely már a *vonó* használatára enged következtetnünk.[41]

Közép-ázsiai — elsősorban ujgur — források,[42] nagyjából ezekkel egy időben említik a *qobuz* vagy *kobuz* nevű hangszert, amely egyébként a mai napig használatos az üzbégeknél, továbbá Chiwa és Fergana környékén (kobuz, kavuz, qa'uz, qubuz), a kirgizeknél (komuz, illetve kyjak), a kazahoknál (kobys) és a mariknál (kovysh). A mongol népeknél is általában vonós hangszerként (khu'ur) szerepel.[43]

Egyes középkori források[44] ezt a hangszert hol vonós, hol pedig pengetett játékmóddal említik. A legkorábbiaknál[45] meg éppenséggel nem derül ki, hogy milyen módon szólaltatták meg. Bachmann szerint először — és egyértelműen — az ezredforduló táján említődik vonós hangszerként. Itt kell rámutatnunk, hogy az *iklik* (iqliq, ikliq, yikliq) kifejezés, amely kapcsolatos az *oklu qobuz* (vonós „koboz") kifejezéssel, már a frikcióval való megszólaltatást tanúsítja. Ez a típuskör kínálkozik tehát vizsgálódásunk középponti témájául.[46]

Ezzel kapcsolatban érdemes kitérni a jegyzetben idézett Mahmud Ragib *Gazimihal* elméletére, aki szerint a vonónak a kimunkálása — zenei eszköz-

[37] Megjelent az Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára c. kötetben. Budapest, 1943.

[38] Farmer már 1943-ban rámutat, hogy a hegedű őstípusát az európai szakirodalom általában Indiából származtatja, holott legrégibb írott nyomait arab forrásokban találjuk. Kínában a Yüan-, vagyis mongol időszakban említik először, ami közép-ázsiai eredetét támasztja alá.

[39] Lásd V. Belaev, Khoresmian Notation. The Sackbut, 1924.

[40] Lásd H. G. Farmer, The Music of Islam. The Oxford History of Music. I. London, 1957. 442, 452.

[41] Erről — többek között — al-Maqdisi tudósít. Orosz fordításban lásd: Materiali po istorii Turkmen i Turkmenii. I. Moszkva—Leningrád, 1939. 187.

[42] Lásd M. R. Gazimihal, Asya ve Anadolu Kaynaklarinda Iklig. Ankara, 1958.

[43] Lásd Bachmann i. m. 60. sk.

[44] Lásd P. Pelliot, Le k'ong-heou et le qobuz. Naito Hakushi Keanseki Shukuga Shinagaku Romos, Kyoto, 1926.

[45] Lásd N. Dimitriev, Ataiskij epos kogutej. A Szovjet Tudományos Akadémia kiadása, 1935. 77. l. — Idézi Bachmann i. m. 60.

[46] Lásd M. R. Gazimihal i. m. 6. sk. — Egyebek között Dervis Ali is rámutat arra, hogy az arabok által elnevezett *rabab* (később rebec) és a *qobuz* nevű hangszer: lényegében *közös* gyökerekre vezethető vissza. Említi Bachmann i. m. 60. sk.

ként — az ujgur népeknek köszönhető. A szerző ezt a feltevését az összehasonlító nyelvtudomány segítségével, a közép-, illetőleg az elő-ázsiai *törökség* vonatkozó szavainak egybevetéséből vonja le, azt állítván, hogy a vonó — tágabban a vonósmuzsika — az Ázsiából előretörő hunok közvetítésével terjedt el az európai kontinensen.

Mindenesetre kézenfekvő a gondolat, hogy a vonó használatát (hangkeltő eszközként) elsősorban a *nomád* népeknél kutassuk, már csak azért is, mivel ennek az eszköznek az eredete — feltehetően — összefügg a nomadizáló törzsi életforma íjhasználatával. Ebben a problémakörben azután ismét Bachmann kitűnő monográfiájából meríthetünk további megvilágító adalékokat.[47]

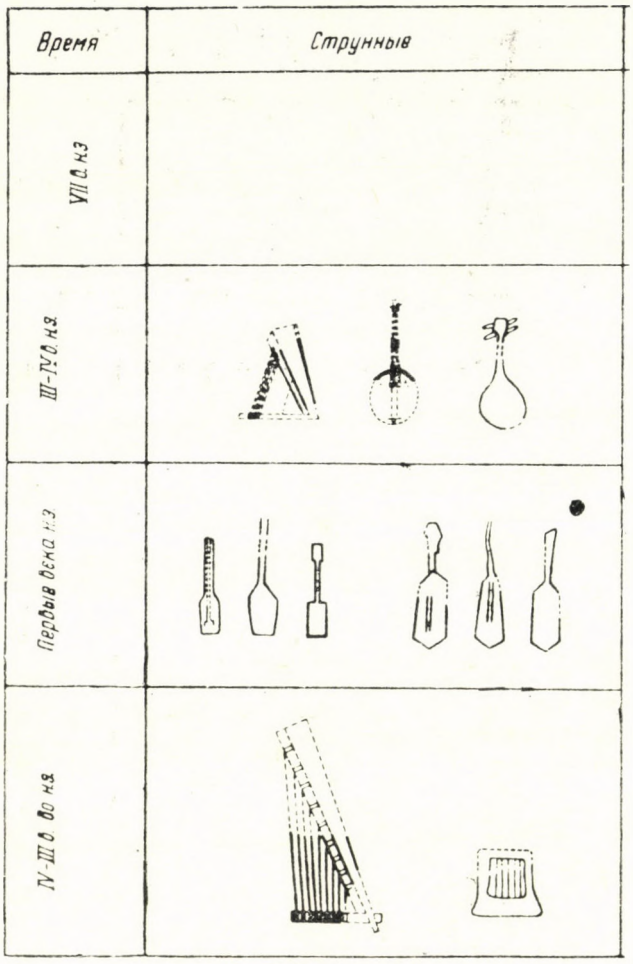
Arab tudósítások szerint[48] Horezm és Transoxania a középkori Ázsiában az íjkészítés centrumai voltak. Al-Maqdisi[49] is említi „az íjakat, amiket csak erős emberek képesek felajzani". Kínai források[50] viszont már arról adnak hírt, hogy az íjat, ezt az eredetileg vadász- és harci instrumentumot kipróbálták a *hangkeltés* eszközeként!

Werner Bachmann ezen a ponton a legaggodalmasabb, kimondván, hogy „... Entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge zwischen Schießbogen und Streichbogen lassen sich nicht nachweisen."[51] Holott az egymásutániság helyett itt inkább az egymásmellettiség (szimultaneitás) mutatkozik, amint azt a marxi—lenini esztétika is exponálja az eszközfejlődés elemzése kapcsán.[52] W. Bachmann, könyvének egy másik részében[53] viszont rendkívül meggyőző módon fejtegeti a húros hangszereknek lényegében háromféle megszólaltatási lehetőségét, tehát az ütéssel, pengetéssel és dörzsöléssel (frikcióval) történő hangkeltést. Eközben a szerző az egyes eszközökben (Schlagstab, Zupfstab, Reibstab) valóban nem fejlődési mozzanatokat, mint inkább ugyanazon hangszer megszólaltatásának lehetséges alternatíváit elemzi. A vonó megjelenésével tehát nem annyira fejlődésről, mint egy kialakuló új hangszerágazatról beszélhetünk.

A horezmi kultúra zenei tényeiről egyébként a legújabb és legteljesebben összefoglaló áttekintést R. L. *Szadokov* kiadványa[54] nyújtja. Anélkül, hogy ezúttal részleteiben is kitérnénk ennek a területnek a régészeti eredményeire, összegezésként említsük meg a szerző táblázatos áttekintését[55] és a hozzáfűzött megjegyzéseket, amelyek az egyes korszakok datálása kapcsán *történeti* jellegű meggondolásokra adnak lehetőséget (*8. ábra*):

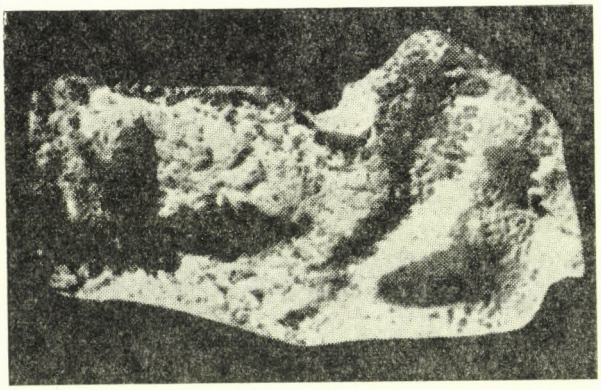
„Ahogyan már rámutattunk, hat óhorezmi kéthúros hangszer — a kazah dombra Aral melléki típusán keresztül — az északi szák törzsek hangszerkészletével rokon. Ugyanakkor egyéb óhorezmi (húros, fúvós és ütős) hangszerek ábrázolásai Közép-, illetve Közel-Kelet déli földműves területeire vezetnek bennünket ... Az egyik tény az, hogy az óhorezmi művészet emlékeiben megörökítették Észak és Dél hangszereit, ami azt tanúsítja, hogy Horezm-

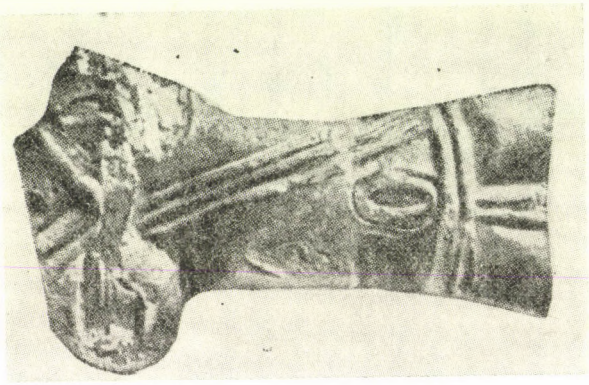
[47] Lásd Bachmann i. m. 62.
[48] Lásd J. Hein, Bogenhandwerk und Bogendsport bei den Osmanen. Phil. Diss. Hamburg 1925.
[49] Idézi Tolstow, Auf den Spuren ... 260, 263.
[50] Lásd Eberhard i. m. 219.
[51] Bachmann i. m. 62.
[52] Lásd Szigeti József, Bevezetés a marxista—leninista esztétikába. Budapest 1964. I. rész, 181. sk.
[53] Bachmann i. m. 157. sk.
[54] R. L. Szadokov, Muzükalnaja kultura drevnego Horezma. Moszkva 1970. Szadokov i. m. 107. sk.



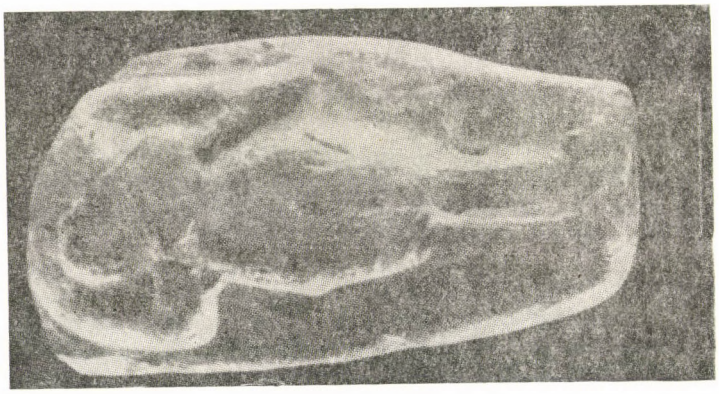
8. ábra

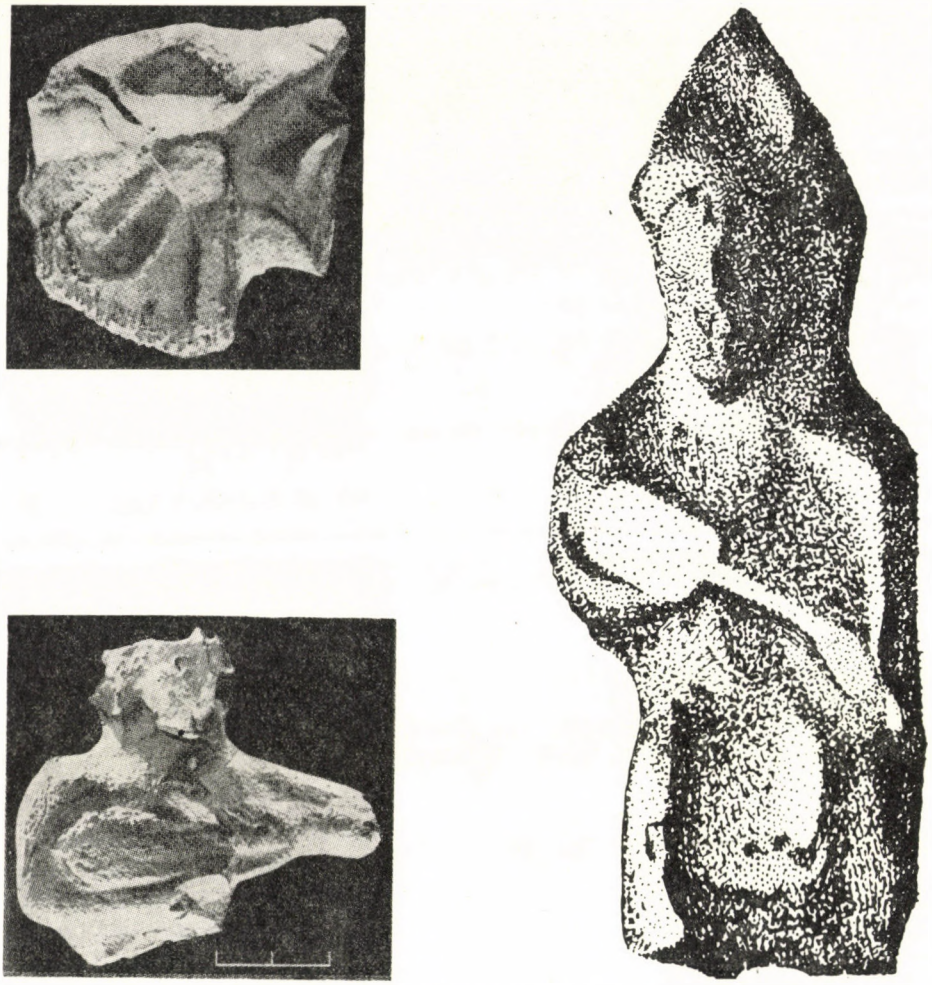
ben két hangszerállomány olvadt össze, megőrizvén saját kulturális hagyományaikat. — Nem kevésbé érdekes a másik, az óhorezmi hangszerek tanulmányozásából eredő megállapítás. A fent áttekintett anyagot időrendi sorrendben elhelyezve három hangszercsoportot kapunk, amelyek a horezmi történelem meghatározott időszakaira jellemzők. Az első, legkorábbi csoport az i. e. IV—III. századtól az időszámításunkig terjedő korszakba tartozik; a második — időszámításunk első századaiba; a harmadik — amely a toprak-kalai falfestményekről ismeretes — az i. sz. III—IV. sz. fordulójára tehető. (*9—10.*) Az első csoportba tartozik: a kilenchúros nagy szögletes hárfa és az öthúros kifara (kythara); a másodikba sorolható a hat darab kéthúros hangszer; a harmadik — toprak-kalai — csoportba tartoznak a fennmaradt hangszerek: hathúros (vagy kilenchúros) kis szögletes hárfa, két- és négyhúros lantféle





9. ábra





10. ábra

hangszerek és a kétfenekű dob. A szarukürt későbbi korszakba tartozik... Térjünk vissza Horezm történelméhez. Közép-Ázsia ősi civilizációi — közöttük Horezm is — egész történetük folyamán szoros kapcsolatban voltak a sztyeppei (nomád) törzsekkel... A hangszerek első és második csoportja meggyőzően tanúskodik Horezm ezen ősi gazdasági és politikai kapcsolatairól, az Aral-vidéki törzsekkel. Az első csoport hangszerei még magukon viselik a klasszikus Kelet zenekultúrájának nyomait, míg a második csoport hangszerei már az északi etnikai-kulturális elemek elhatalmasodásáról tanúskodnak. — Időszámításunk első századaiban a Közép-Keleten *nem* Horezm javára alakult a politikai helyzet, vazallus lett a *Kusánok* hatalmas indo-közép-ázsiai birodal-

mában. Ez a körülmény hosszú időre meghatározta a horezmi kultúra, különösen a művészetek arculatát..."[56]

Ezekből a megállapításokból, továbbá abból a tényből, hogy — legalábbis ez ideig — még nem került elő a feltárások során vonós hangszerekre utaló emlék: időben és térben tovább konkretizálhatjuk a vonó alkalmazásáról kialakított — és már említett — feltevéseinket. Így, egyelőre csak az lehet a feladatunk, hogy tovább kövessük a „koboz" típusú hangszerekre vonatkozó adatokat. Szadokov könyve ebben is segítségünkre lehet.

A szerző, P. I. Nyebolszin Oroszország és Közép-Ázsia kereskedelmének vázlata című kiadványának ismertetése kapcsán, foglalkozik ezzel a típussal. Idézzük a vonatkozó részt:

„A kobizzal most találkozunk először. Ennek a hangszernek a meghatározásánál nagyon óvatosnak kell lennünk, mivel egyes tulajdonságai szerint tényleges kobiz, mások szerint viszont a kéthúros gidzsákok korábbi típusa. V. M. Beljajev Üzbegisztán hangszerei című könyvében megemlékezik egy ilyen kéthúros gidzsákról, amely A. Ejhgorn gyűjteményében található. E hangszernek a húrjai lószőrből készültek és V. M. Beljajev véleménye szerint ebben a gidzsákok legkorábbi típusát kell látni. — P. I. Nyebolszin így írja le a kobizt: ‚A kobiz hegedű- vagy csellófajta, ugyanis fából kivájt félgömb alakú korpusza van, *hosszú nyakkal* az egyik végén, a másikon (alul) egy *nyúlvánnyal*, amivel a *földre támasztják*, erre a hangszerre két húrt kiadó két lószőrnyalábot feszítenek és gyantával bevont *vonó* segítségével játszanak rajta.' A hangszer általam kiemelt külső ismertető jegyei — írja Szadokov — a nyak hossza, és a földön való megtámasztás, arról tanúskodnak, hogy ez a hangszer a gidzsákokhoz tartozik. Ugyanakkor az elnevezés és a kivájt rezonátor — a kobiz ismertető jegyei. Közös jellemzőjük: a két lószőr húr és a szőrvonó.[57]

Szadokov nagy érdeme, hogy bár nem ismeri ezt a hangszertípust, és igyekszik közelíteni az ismert típusokhoz, a hasonlóságok mellett mégis rámutat a lényeges eltérésekre is. Nézetünk szerint ugyanis hiba lenne ezt a hangszert (a kobizt) a térben és időben távolabbra mutató gidzsákkal, tehát az ún. „nyárs"-hegedűvel azonosítani. *(11. ábra.)*

Ami mármost ennek az őstípusnak (a koboznak) a további *földrajzi* konkretizálását illeti, az eddig mondottakon kívül még egy, rendkívül fontos, összefüggésre szükséges felhívnunk a figyelmet, amely ezt a típust mintegy „kelet felől" határolja el. Kínai tudósítások a qobuzt huo-po-szu (másutt: hu-po-ssu) néven említik, az ún. *Hu-instrumentumok* csoportjában. Ez azt jelenti, hogy „barbár" (azaz nyugati, közép-ázsiai) hangszernek tartották.[58]

H. G. Campbell[59] újabban összeállította az általa Schalenlanghalslauten néven csoportosított hangszerek tipológiai leírását. Ennek a dolgozatnak néhány — a mi hangszerünkre vonatkozó — megállapítását érdemes idéznünk:

[56] I. m. i. h.
[57] Szadokov i. m. 20. sk.
[58] Bachmann i. m. 77. sk.
[59] Lásd Richard G. Campbell, Zur Typologie der Schalenlanghalslaute (Collection d'études musicologiques — Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandluengen. Band 47) Strasbourg — Baden-Baden 1968.



11. ábra

„Die formalen Beziehungen zwischen Rubab und Hu-po-ssu, die auf eine nahe Verwandschaft hindeuten, an sich aber noch nichts über einen westlichen Ursprung der Hu-po-ssu aussagen, werden durch historische Belege ergänzt, die eine Einwanderung des in China unter dem Namen Hu-po-ssu bekannten Musikinstrumente aus dem Westen glaubwürdig erscheinen lassen. — Es handelt sich

1. um die Bedeutung des Wortes Hu-po-ssu, die auf die Herkunft des Instruments aus dem ‚Ausland' deutet. Nach Pulleybank (1952: 318) u. a. ist ‚hu' gleichbedeutend mit ‚Barbar' und diente früher in China zur Bezeichnung der turkmongolischen Völker Mittelasiens. Die Hu-po-ssu ist nach Pulleybank seit dem 13. Jh. in China von turkmongolischen Nomaden (den Sogdiern) eingeführt worden.

2. nach Gazimihal (1955: 126) sind Instrumente in der Art der Hu-po-ssu weder in China noch in Indien beheimatet, so daß mit großer Wahrscheinlichkeit ihr westlicher Ursprung anzunehmen ist. Hierfür spricht die Tatsache, dass, gleichartige Instrumente schon um 800 bei den Türken bekannt waren'.

3. sind nach Huth (1928) Lauten dieser zweiteiligen Form auf Gemälden im uigurischen Stil aus dem 9. Jh. dargestellt.

4. Einen wichtigen Beleg für die Herkunft des Instruments bilden die Annalen der Yüan-Dynastie (bis 1370), in denen die Hu-po-ssu angeführt und als ‚Kopuz' bezeichnet wird. Die Verbreitung des Kopuz war aber vor dem Jahr 1000 fast ausschließlich auf das mittlers Asien beschränkt, sein Name taucht im 9. und 10. Jh. wiederholt in uigurischen Schriften auf (Bachmann 1964: 78).

5. Auch In-Lu schreibt bei der Erläuterung der alten Hun-busi, daß diese nach China eingeführt worden sei und bereits zur Zeit der Yüan-Dynastie dort bekannt war.

6. Unter dem Bezeichnung Shidirghu (Sidurghur) wird in einer Traktat von Ibn Ghaibi (15. Jh.) ein der Hu-po-ssu ähnliches viersaitiges Instrument, dessen Decke aus Haut bestand, beschrieben, das in Ostturkestan, am häufigsten bei der Bevölkerung von Kharta, in Gebrauch war (Farmer: 1939). Einige Bemerkungen von Ibn Ghaibi über die Stimmung der Saiten, die derjenigen der arabischen und persischen Lauten entsprach, lassen auf die westliche Herkunft schließen."[60]

Amint látjuk, Campbell összefoglalása teljes mértékben alátámasztja eddigi feltevéseinket, még akkor is, ha a szerző ezt az őstípust a lantféle (pengetett) rubab-típussal hozza összefüggésbe. A kiadvány egy másik helyén ez érthetővé válik:

„Unter der Bezeichung, ‚Rubab-Familie und Hu-po-ssu' werden Flankenwirbel-Schalenlanghalslauten mit besonderer formaler Struktur der Halsbasis zusammengefaßt. Es handelt sich hierbei . . . um drei Typen von Volksmusikinstrumenten, die Rubab, Rabob, Robab oder auch R-bab bezeichnet werden . . . Hinzu kommt die historisch mehrfach bezeugte Identität der Hu-po-ssu mit dem alten mittelasiatischen ‚Kopuz', der in der Überlieferung west-

[60] Campbell i. m. 100. sk.

und mittelasiatischer Volksstämme und in der musikethnologischen Forschung eine große Rolle spielt... Um Mißverständnisse oder Verwechselungen zu vermeiden, sei über den Namen Rubab folgendes gesagt:

Das von arabischen Schriftstellern des 9. und 10. Jhs. erstmalig so bezeichnete Instrument hat formal keine Ähnlichkeit mit den Typen der hier zu besprechenden Rubab-Familie (Farmer 1954: 2 und d'Erlanger 1930: 285). — Al-Farabi erwähnt die weitgehende Übereinstimmung des Rubab mit dem ‚chorassanischen Tunbur', einem schlanken, langhalsigen Instrument, das mit dem Bogen gespielt und auf den Boden aufgestützt wurde — Kennzeichen, die auf die Instrumente der Rubab-Familie nicht zutreffen (d'Erlanger 1930: 277).

Gegenwärtig findet man die Bezeichnung Rabob, Rabab, Rebab bei Musikinstrumenten, die typologisch nichts mit der Schalenlanghalslauten zu tun haben. Als Beispiel sei auf den afghanischen Rabob, eine Kurzhalslaute, und auf die große Zahl von Streichinstrumenten dieses Namens verwiesen, die im asiatischen und nordafrikanischen Raum verbreitet sind."[61]

Az említett hangszervariánsok az évszázadok során jelentésváltozáson mehettek át, formai kiképzésük — esetleg funkciójuk is — változhatott; mindez azonban nem változtat azon az alapvető felismerésen, amelyet a legkorábbi adatok is támogatnak, hogy az ázsiai eredetű vonós hangszerek őstípusát a *qobuz* hangszeralakzatban kell kutatnunk. Ennek a típuskörnek huzamosabb ideig vonós hangszerként való kezelését a mai etnográfiai tények is alátámasztják.[62]

Mindezek után azt kell megvizsgálnunk, hogy milyen lehetett ez az őstípus az ezredforduló idején — tehát a „kritikus" időszakban. Erre nézve — szerencsés módon — rendelkezünk megfelelő ikonográfiai anyaggal.

(folytatjuk)

[61] Campbell i. m. 92. — Tekintettel Campbell tanulmányának nehezen hozzáférhető voltára, szükségesnek tartjuk az idézeteiben hivatkozott irodalom felsorolását: Pulleybank E. G. A Sogdian Colony in Inner Mongolia. (1952.) T'oung Pao 41: 318. — Gazimihal M. R. Apercus preliminaires sur l'origin asiatique de quelques instruments turcs. (1955.) Bilten Institut za proucavanje folklora Sarajevo. 3: 125—132. — Huth A. Die Musikinstrumente Ost-Turkestans bis zum 11. Jahrhundert nach Christus. (1928.) Berlin, Phil. Diss. — Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. (1964.) Leipzig. — Farmer H. G. An Outline History of Music and Musical Theory. In. A. U. Pope (Ed), A Survey of Persian Art. Vol I. Cambridge. S. 2783—2804. És ua. Studies in Oriental Musical Instruments. (1939). Second Series. Glasgow. — d'Erlanger R. La Musique Arabe. (1930—1949.) Paris.

[62] Lásd különösen K. Vertkov—G. Blagodatov—E. Jazovickaja, Muzikalnih Insztrumentov narodov SZSZSZR (Moszkva 1975) c. orosz és angol szövegű képes atlaszában a 180—181, 625, 669, 684—686. számú hangszereket.

SZŐNYINÉ SZERZŐ KATALIN:

MIHALOVICH ÖDÖN ZENEMŰVEINEK JEGYZÉKE

Fél évszázada, 1929. április 22-én halt meg Mihalovich Ödön, akinek életműve, a maga tragikus ellentmondásaival a magyar zene útkeresését példázza a múlt század utolsó évtizedeiben.

Neve a mai zenei köztudatban a Zeneakadémia első fénykorával forrott össze, amelynek európai rangra emelkedése Mihalovich több mint 3 évtizedes, széles látókörű igazgatói működéséhez fűződik (1887—1919). A magyar zenetörténet Mihalovich elévülhetetlen érdemeként tartja számon Bartók és Kodály 1907-ben történt tanári kinevezését, amellyel ő teremtett biztos egzisztenciát korán felismert tehetségük kibontakozásához.

Mihalovich fiatalkori zenei kapcsolatairól, Liszt, Wagner, Bülow, Cornelius, Mahler kitüntető barátságáról, e kapcsolatok nagy értékű dokumentumairól ma már jórészt csak a zenetörténészek tudnak, Mihalovich Ödön, a zeneszerző hagyatéka pedig napjainkra teljesen elfeledetté vált. Műveit évtizedek óta nem játsszák, zenei közéletünk az életmű maradandó értékeinek sem szentel figyelmet. A „nagy magyar wagneriánus" művészete — úgymond — sikertelen kísérlet volt a wagneri kifejezőeszközök magyar zenei átültetésére, s mint ilyen, érdektelen, elvetendő epigonizmus.

Mihalovich zeneszerzői munkássága pedig már arányaival — a maga korának Magyarországán páratlan —, mesterségbeli felkészültségével is jóval nagyobb figyelmet érdemelne, minthogy semmitmondóan „Wagner-epigon"-nak nevezzék. Mihalovich esetében azonban nem csak az oeuvre külső keretei voltak figyelemre méltóak. Egy életmű elfeledettsége — mégoly tiszteletreméltó méretek és mesterségbeli felkészültség esetén is — tehetség híján nem több, mint az alkotó egyéni tragédiája, magánügy. Mihalovich azonban aki itthon Mosonyi, Németországban Hauptmann, Jadassoh, Cornelius, Bülow tanítványaként, majd Liszt és Wagner művészetének követőjeként sajátította el a zeneszerzés mesterségbeli titkait, nemcsak elméletben tudta mindazt, amellyel maradandót lehetett alkotni. Legjobb műveiben tehetség, zenei invenció, muzikalitás tekintetében sem maradt le, ha nem is wagneri, liszti nagyságrendű zseniális alkotóművészek, de itthoni legjobbjaink, Erkel és Mosonyi művészete mögött. Életműve mégis gyökértelenné, látszólag folytathatatlanná vált, aminek a hátterében — túl a művész fejlődésének belső egyenetlenségein — a múlt század végi magyar zene válságát, kiúttalanságát kell keresnünk. A Mihalovich-életmű ezért mint jelenség, mint a XIX. század utolsó évtizedei magyar zenéjének egyik követendőnek látszó, majd zsákutcába vezető kísérlete, túlnő egyéni problematikáján, és a magyar romantikus műzene történetének egyik elemzésre váró, izgalmas fejezetét jelenti.

Mihalovich Ödön zeneműveinek itt következő jegyzékét a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Mihalovich-hagyatékának (ZFMH), a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola könyvtárának, valamint az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának (OSZK) Mihalovich zeneműkéziratai és nyomtatásban megjelent kottái alapján állítottuk össze. E munka fontos előzménye és kiindulópontja Ujfalussy József két lexikoncikke (Zenei Lexikon, 1965; MGG 9), valamint Major Ervin 1929-ben megjelent alapvető Mihalovich-tanulmánya, bibliográfiája és műjegyzéke volt (Muzsika, 1929. jún.) Az újabb műjegyzék összeállítását az utóbbi évek során felbukkanó jelentős számú, eddig ismeretlen Mihalovich-kompozíció számbavételének szükségessége tette indokolttá.

A műveket *műfajonként*, azon belül *keletkezésük időrendjében* rendszereztük. A *címeknél* megtartottuk a kéziraton, kiadáson szereplő eredeti formát. Kétnyelvű címeknél az első címváltozat került előre, a másikból alcím nélkül, szögletes zárójelben csak a főcímet tüntettük fel. A *komponálás* helyét, a mű befejezésének idejét, ahol erre az eredeti kézirat utalt, mindenütt közöltük. Datálatlan vagy elveszett kéziratok esetében a keletkezés időpontját — ahol ez lehetséges volt — Major Ervin idézett tanulmánya alapján pótoltuk, ugyancsak az ő cikkéből származnak — Mihalovich napjainkra elveszett naplója alapján — a *bemutatók, nevezetesebb előadások* és az *elveszett művek* adatai. Nem datálható művek az egyes műfajcsoportok végére kerültek.

Átiratok, hangszerelések, önállóan megjelent műrészletek az adott mű ismertetéséhez kapcsolódnak. A csak zongorafogalmazásban fennmaradt nyitányok a zongoraművek csoportjában kaptak helyet.

A *kéziratok* minden esetben Mihalovich-autográfokat jelölnek. Másolatokat csak akkor vettünk fel a műjegyzékbe, ha az adott kompozícióból nem maradt fenn Mihalovich-kézirat, s így az idegen kéz munkája forrásértékű anyagnak tekinthető. A *kiadások* ismert adatait közöljük, a rekonstruálható kiadási dátumokat szögletes zárójelben pótoljuk. A műjegyzék tartalmazza a kompozíciók esetleges *ajánlását* is, a zeneszerző kapcsolataira, zenei közéletünkben betöltött fontos szerepére jellemző adalékokként.

I. OPERÁK

HAGBARTH UND SIGNE. Romantische Oper in drei Aufzügen
Szöveg: *Adam Oehlenschläger* nyomán *Adolf Stern*. Komponálás: 1867—74; átdolgozás: 1881 (82?)—83.
Ajánlás: *„Dem erhabenen Meister Richard Wagner in Bewunderung u. Verehrung gewidmet."*
Kéziratok: 1. Az opera I. felvonásához készült particella. Komponálás: München, 1867. jún.—1867. dec. Átdolgozás: Pest, 1869. jún. — ZFMH: 15 664. sz.
2. Az opera 1. változatának partitúrája. Komponálás: Pest, 1874. ápr.—máj.; hangszerelés: Fericsancze, 1874. jún.—júl. — ZFMH: 13 316. sz.
3. Az opera 2. változatának partitúrája. Befejezése: Budapest, 1883. szept. vége. — ZFMH: 12 335. sz.

4. Hermann Johnnak az operából készített teljes ének-zongora kivonata. Ismeretlen kéz írása. — ZFMH: 13 385. sz.
A kéziratok mindegyike kiadatlan.

Ősbemutató: Drezda, 1882. márc. 12. A címszerepekben: Heinrich Gudehus és Therese Malten. Vezényelt: Franz Wüllner. — Magyarországi bemutató: Budapest, 1886. jan. 17. A címszerepekben: Gassi (Glatz) Ferenc és Reich Irma. Vezényelt: Erkel Sándor.

VORSPIEL ZUR OPER HAGBARTH UND SIGNE [a:] für grosses Orchester. Komponálás: München, 1867. Hangszerelés: Pest, 1869. Kézirat: ZFMH: 13 387. sz. — Kiadatlan.
Bemutató: Budapest, 1870. ápr. 6., Mihalovich szerzői estjének 4. számaként. A Nemzeti Színház zenekarát a szerző vezényelte.
[b:] Öt 4 kezes zongoraváltozat az opera előjátékából. Komponálás: München: 1867. Kézirat: ZFMH: 13 363. sz. Kiadatlan.

WIELAND DER SCHMIED, opera 3 felvonásban
Szöveg: *Richard Wagner* nyomán *Adolf Stern.*
Komponálás: 1876—79.

Kéziratok: 1. Az opera teljes partitúrája 3 kötetben. I. felvonás befejezése: Budapest, 1877. dec. 18.; II. felvonás befejezése: Budapest, 1878. márc. 8.; III. felvonás befejezése: Budapest, 1879. dec. — ZFMH: 13 354/I—III. sz.
2. Az opera teljes ének-zongora kivonata 3 kötetben. I. felvonás befejezése: Steiermark, Alt-Aussee, 1878. aug. 28.; II. felvonás befejezése: Budapest, 1880. febr. 8.; III. felvonás befejezése: Budapest, 1880. ápr. — ZFMH: 13 355/I—III. sz.
Kiadatlan.

ELIANE [ELÁNIA]. Dichtung in drei Akten
Szöveg: *Tennyson* Királyidilljei nyomán *Hans Herrig.* Magyar fordítás: *Ábrányi Emil.*
Komponálás: 1885—87.
Ajánlás: *„Gróf Apponyi Albertné Ő Nagyméltóságának."*
Kézirat: Az opera teljes partitúrája. I. felvonás befejezése: 1885. dec. vége. II. felvonás befejezése: Budapest, 1886. okt. 1. III. felvonás befejezése: Budapest, 1887. máj. Utolsó javítások: 1907-ben. — ZFMH: 12 336. sz.
Kiadások: 1. Hermann Johnnak az operából készített ének-zongora kivonata (német szöveggel). — Budapest, Bárd, 1908. 224 l.
2. Ua. német—magyar szöveggel, Ábrányi fordításával. Bibliográfiai adatai, lapszámozása azonosak a fenti kiadással.
Bemutatók: Budapest, 1908. febr. 16. A címszerepben: Vasquez Italia. Vezényelt: Kerner István. — Bécs: Volksoper, 1909. ápr. 17.

TOLDI SZERELME [TOLDI'S LIEBE]. Zenedráma 3 felvonásban
Szöveg: *Arany János* eposza nyomán *Csiky Gergely* és *Ábrányi Emil.*
Komponálás: 1888—1890; átdolgozás, új III. felvonás: 1893—94.
Ajánlás: *„Kedves barátomnak Gróf Apponyi Albertnek változhatlan ragaszkodással".*

Kéziratok: 1. Vázlatok az operához, ének-zongorára. Az I—II. felvonás, valamint a III. felvonás 2. verziója autográf, a III. felvonás 1. verziója idegen kéz másolata. — ZFMH: 10 604. sz.

2. Az opera I. és II. felvonásának partitúrája. A II. felvonás két változatban. I. felvonás befejezése: 1889. dec. 1. A II. felvonás 1. verziója 1890. febr. 21-én, 2. verziója 1894. jan. 27-én készült el. — OSZK: Ms. Mus. 891. sz.
3. Az opera III. felvonásának partitúrája két változatban. Az 1. befejezése: 1890. nov. 20., a 2. befejezése: 1894. ápr. 13. — OSZK: Ms. Mus. 892. sz.
Kiadások: 1. Az opera partitúrája, litográfia. — Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 1895. 530 l.
2. Hermann Johnnak az operából készült ének-zongora kivonata magyar—német szöveggel. Német fordítás: Dóczi Lajos. — Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 1895. 265 l.
Bemutató: 1. változat: Budapest, 1893. márc. 18. A címszerepben: Perotti Gyula. Vezényelt Rebicsek József. — 2. változat: 1895. febr. 28. Változatlan címszereplővel, vezényelt: Nikisch Artúr. A 2. változat repríze: 1904. ápr. 12. A címszerepben: Bochnicsek Gyula. Vezényelt: Márkus Dezső.

TOLDI SZERELME. ELŐJÁTÉK
Önálló kiadás a zongorakivonatból: Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 1895. 7 l.
Bemutató: Az operától függetlenül Budapesten, 1890. okt. 29-én, a magyar színészet százéves fennállásának megünneplésére rendezett operai hangversenyen.

A KOLOSTORBAN. 4 szólamú kar a Toldi szerelme c. operából
Kiadások: 1. Litografált szólamanyag, a Zeneműv. Főisk. Könyvtárában. — 2. Nyomtatott kiadás: Arany lant. (Dalok, kórusművek zongorakísérettel) Budapest, Pesti Könyvnyomda, é. n. 119 l.

II. ZENEKARI MŰVEK

a) Szimfóniák

SYMPHONIE (D-MOLL) für grosses Orchester
Komponálás: 1879.
Ajánlás: *„Seinem Freunde Johann von Végh gewidmet."*
A tételek: *Allegro con moto*
Allegretto scherzando
Allegro
Eredeti kézirata ismeretlen.
Kiadások: 1. A szimfónia partitúrája és zenekari szólamanyaga. — Leipzig, Breitkopf und Härtel, é. n. 124 l. és 89 db szólam.
2. A szimfónia 4 kezes zongorakivonata. — Leipzig, Breitkopf und Härtel, é. n. 69 l.
Bemutató: Budapest, 1885. márc. 20.

SYMPHONIE IN H-MOLL für grosses Orchester
Komponálás: 1892. Utolsó javítások: 1908.
A tételek: *Allegro energico*
Andante con moto
Allegro
Allegro con brio

Kéziratok: 1. A szimfónia partitúrája. 1. befejezés: Budapest, 1892. okt. 10.; 2. befejezés: 1908. — ZFMH: 12 303. sz.
2. A szimfónia 4 kezes zongorakivonata, é. n. — ZFMH: 13 373. sz.
Kiadatlan.
Bemutató: Budapest, 1893. jan. 11.

SYMPHONIE PATHÉTIQUE pour grand Ochestre
Komponálás: 1898—1900.
A tételek: *Allegro patetico*
Scherzo
Marcia funebre sulla morte dell' Imperatrice Regina Elisabetta d'Austria—Ungheria
Allegro con brio
Kéziratok: 1. A szimfónia partitúrája. Befejezése: Budapest, 1900. febr. 20. — ZFMH: 12 306. sz.
2. A szimfónia 4 kezes zongorakivonata. Befejezése: Budapest, 1900. — ZFMH: 13 375. sz.
Kiadatlan.
Bemutató: III., Gyászindulótétel: Budapest, 1899. jan. 25. Teljes szimfónia: Budapest, 1901. jan. 30.

QUATRIÈME SYMPHONIE (UT MINEUR) pour grand Orchestre
Komponálás: 1901—1902.
A tételek: *Lento e maestoso — Allegro*
Adagio
Allegro vivace
Kéziratok: 1. A szimfónia partitúrája. Befejezése: Budapest, 1902. febr. 20. — ZFMH: 13 317. sz.
2. A szimfónia 4 kezes zongorakivonata. Befejezése: Budapest, 1902. ápr. 20.
Kiadatlan.
Bemutató: Budapest, 1903. febr. 18.

b) Szimfonikus költemények

DIE HÖLLENFAHRT JESU CHRISTI nach Goethe. Symphonische Dichtung für grosses Orchester
Komponálás: 1864.
Kéziratok: 1. A mű partitúrája, töredék, é. n. — ZFMH: 13 367. sz.
2. A mű 4 kezes zongorakivonata. Befejezése: Pest, 1864. szept. 6. — ZFMH: 13 361. sz.
Kiadatlan.

Ballade für grosses Orchester nach Strachwitz' Dichtung DAS GEISTER-SCHIFF [A RÉMHAJÓ]
Komponálás: 1871. [?].
Ajánlás: *Seinem Meister Franz Liszt in dankbarster Freundschaft und Verehrung gewidmet.*"
Kézirat: A mű partitúrája. Befejezése: Pest, 1871. máj. — ZFMH: 13 389. sz.
Kiadások: 1. A mű partitúrája. — Mainz, B. Schott's Söhne, é. n. (22 584) 91 l. [1879]

2. A mű 4 kezes zongorakivonata. Megjelent ugyanott: é. n. (22 585) 35 l. [1879]
Bemutatók: 1. Zenekari változat: Budapest, 1871. ápr. 5. A filharmonikusokat Liszt Ferenc vezényelte. 2. 4 kezes változat: Budapest, 1872. ápr. 7., Liszt és a szerző előadásában.

Ballade nach Paul Gyulai's Dichtung A SELLŐ [DIE NIXE] für grosses Orchester
Komponálás: 1874.
Ajánlás: *„Seinem Freunde Graf Albert Apponyi gewidmet."*
Eredeti kézirata ismeretlen.
Kiadások: 1. A mű partitúrája. — Mainz, B. Schott's Söhne, é. n. (22 578) 68 l. [1879]
2. A mű 4 kezes zongorakivonata. — Megjelent ugyanott: é. n. (22 579) 29 l. [1879]
Bemutató: Budapest, 1875. márc. 24. Vezényelt: Richter János. Jelentős külföldi bemutató: Angers (Franciaország), 1887. febr. 17., az „Association artistique d'Angers" által rendezett „Festival Hongrois"-on.

HERO UND LEANDER nach Schiller's Ballade für grosses Orchester
Komponálás: 1875.
Ajánlás: *„Frau Cosima Wagner—Liszt gewidmet."*
Eredeti kézirata ismeretlen.
Kiadások: 1. A mű partitúrája. — Mainz, B. Schott's Söhne, é. n. (22 576) 91 l. [1879]
2. A mű 4 kezes zongorakivonata. — Megjelent ugyanott: é. n. (22 577) 41 l. [1879]
Bemutató: Budapest, 1879. jan. 13., Richter János vezényletével.

GYÁSZHANGOK [TRAUERKLÄNGE] nagy zenekarra
Komponálás: 1876.
Ajánlás: *„Deák Ferenc emlékének."*
Eredeti kézirata ismeretlen.
Kiadások: 1. A mű partitúrája. — Mainz, B. Schott's Söhne, é. n. (22 582) 56 l. [1879]
2. A mű 4 kezes zongorakivonata. —Megjelent ugyanott: é. n. (22 583) 23 l. [1879]

LA RONDE DU SABBAT d'après la Ballade de Victor Hugo composée pour grand Orchestre
Komponálás: ?
Ajánlás: *„A mon Frère Charles de Mihalovich."*
Eredeti kézirata ismeretlen.
Kiadások: 1. A mű partitúrája. — Mayence les fils de B. Schott, é. n. (22 580) 86 l. [1879]
2. A mű 4 kezes zongorakivonata. — Megjelent ugyanott: é. n. (22 580) 47 l. [1879]
Bemutató: Budapest, 1879. nov. 26.

EINE FAUST-PHANTASIE für grosses Orchester
Komponálás: 1880. május.
Ajánlás: *„Herrn Hans von Bülow gewidmet."*
Eredeti kézirata ismeretlen.

Kiadások: 1. A mű partitúrája. — Leipzig, Breitkopf und Härtel, é. n. (16 030) 53 l.
2. A mű 4 kezes zongorakivonata. — Megjelent ugyanott: é. n. (16 031) 27 l.
Bemutató: Lipcse, Tonkünstlerversammlung, 1883. május. — Budapest, 1896. febr. 24. Vezényelt Felix Mottl.

PÁN HALÁLA [DER TOD DES PAN]. Reviczky Gyula költeménye után nagyzenekarra
Komponálás: 1897—98.
Kéziratok: 1. A mű partitúrája (+ szólammásolatok). Befejezése: 1898. jan. 4. — ZFMH: 13 020. sz.
2. A mű 4 kezes zongorakivonata. Befejezése: 1898. febr. — ZFMH: 13 376. sz. Kiadatlan.
Bemutató: Budapest, 1898. márc. 2.

L'ONDINE. Ballade
Komponálás:?
Eredeti kézirata ismeretlen.
Zenekari szólamanyaga partitúra nélkül, é. n.: — OSZK: Ms. Mus. 4245.

c) Nyitányok, indulók

FAUST OUVERTURE für grosses Orchester
Komponálás: 1863., 1865.
Kéziratok: 1. A mű 4 kezes zongoraváltozata (Faust Ouverture 1863. N^ro^ 1) Datálása: Fericsancze, 1863. szept. 23. — ZFMH: 13 388. sz.
2. A mű partitúrája. Komponálás: 1863; hangszerelés: Lipcse, 1865. — ZFMH: 13 368. sz.
Kiadás a 4 kezes változatból: Faust Ouverture composèe pour le Piano à 4 mains — Pest, chez Adolphe Kugler, 1864., 17 l.
Ajánlása: *„Á son ami le Baron Charles Fechtig"*

ÜNNEPI INDULÓ nagyzenekarra
Komponálás: 1865.
Kézirat: A mű partitúrája. Befejezése: Pest, 1865. dec. 3. — ZFMH: 13 365. sz. Kiadatlan.
Bemutató: Pest, 1865. dec. 17.

OUVERTURE ZU SHAKESPEARE'S „TIMON VON ATHEN" für grosses Orchester
Komponálás: 1866.
Kéziratok: 1. A mű partitúrája. Befejezése: München, 1866. ápr. 2. — ZFMH: 13 384. sz.
2. A mű 4 kezes zongorakivonata. Befejezése: München, 1866. szept. 1. — ZFMH: 13 366. sz.
Bemutató: Meiningenben, az Allgemeiner Deutscher Musikverein 1867. aug. 21—25. között rendezett zeneünnepélyén. — Magyarországi bemutató: Budapest, 1870. ápr. 6., Mihalovich szerzői estjének első számaként.

MARCHE HÉROIQUE für grosses Orchester
Kéziratok: 1. A mű partitúrája. Komponálás: München, 1867.; hangszerelés: Pest, 1869. — ZFMH: 13 382. sz.

2. A mű zongorakivonata. Befejezése: München, 1868. febr. 14. — ZFMH: 13 358. sz.
3. A mű 4 kezes zongoraátirata. Befejezése: Firenze, 1869. jan. 19. — ZFMH: 13 360. sz.
A kéziratok mindegyike kiadatlan.
Bemutató (zenekari változat): Pest, 1870. ápr. 6., Mihalovich szerzői estjének 3. műsorszámaként, „Hősi induló" címmel.

FESTVORSPIEL für grosses Orchester
Kézirat: A mű partitúrája. Befejezése: Pest, 1870. november. — ZFMH: 13 390. sz. — Kiadatlan.
Bemutató: „Ünnepi előjáték" címmel Mihalovich 2. szerzői estjének 1. műsorszámaként: Pest, 1873. márc. 28.

HÉROÏDE TRIOMPHALE für grosses Orchester
Kézirat: A mű partitúrája: Befejezése: Pest, 1871. nov. — ZFMH: 13 391. sz.
Kiadatlan.
Bemutató: Pest, 1873. márc. 28., „Győzelmi hősdal" címmel.

EINLEITENDE MUSIK ZU SHAKESPEARE'S ROMEO UND JULIA für grosses Orchester
Kézirat: A mű partitúrája. Befejezése: Pest, 1872. jan. — ZFMH: 13 383. sz.
Kiadatlan.
Bemutató: Pest, 1873. márc. 28., „Bevezetési zene" címmel.

FEST-MARSCH für grosses Orchester
Komponálás: ?
Kézirat: A mű partitúrája, é. n. — ZFMH: 13 369. sz.
Kiadatlan.

III. ZONGORAMŰVEK

OUVERTURE (TIMON) pour le piano à 4 mains (No. 1.) Op. I.
Komponálás: 1860.
Kézirat: — ZFMH: 13 359. sz.
Kiadatlan.

OUVERTURE (F-DUR) pour le piano à 4 mains (No. 2) Op. II.
Komponálás: 1860.
Kézirat: — ZFMH: 13 359. sz.
Kiadatlan.

OUVERTURE (E-DUR) pour le piano à 4 mains (No. 3) Op. V.
Komponálás: 1861.
Kézirat: — ZFMH: 13 359. sz.
Kiadatlan.

SONATE (B-DUR) pour le Piano Op. IV.
Komponálás: 1861.
Kézirat: — ZFMH: 13 359. sz.
Kiadatlan.

DER KIRCHENGANG [TEMPLOMI MENET], 4 kezes zongoramű
Komponálás: Pest, 1861.

Kézirat: A „Vázlat kéziratok 1861—63-ból" c. kötet 1. darabja. — ZFMH: 12 301. sz.
Kiadatlan.

ZONGORAMŰ 4 kézre. A tételek: *In der Kirche, Gebeth, Der Schwur [A templomban, Az ima, Eskü]*
Komponálás: Pest, 1861.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 2. darabja.
Kiadatlan.

HOCHZEITSMARSCH [LAKODALMI INDULÓ], 4 kezes zongoramű
Komponálás: Pest, 1861.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 3. darabja.
Kiadatlan.

ABENDLIED, 4 kezes zongoramű
Komponálás: 1861.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 4. darabja.
Kiadatlan.

HEIMKEHRENDE SCHNITTER, 4 kezes zongoramű
Komponálás: 1861.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 5. darabja.
Kiadatlan.

SZABADSÁGDAL [FREIHEITSLIED], 4 kezes zongoramű
Komponálás: Fericsanze, 1862. aug. 8.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 6. darabja.
Kiadatlan.

AM BACHE [A PATAKNÁL], 4 kezes zongoramű
Komponálás: Fericsancze, 1862. szept. 7.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 7. darabja.
Kiadatlan.

BAGATELLES, zongoraművek 2 kézre
Komponálás: 1862.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 8. műve.
Egyes darabjai: *Scherzo* (befejezése: Pest, 1862. okt. 29.); *Presto* (befejezése: Pest, 1862. nov. 8.); *Allegro assai* (befejezése: Pest, 1862. nov. 23.)
Kiadatlan.

A MUSIKALISCHE SKIZZEN c. kötet zongoraművei [2 kézre]: *Fest-Marsch, Polonaise, Sonate, Scherzo-Thema, Polonaise, Allegretto quasi Andante, Presto agitato, Allegro assai*
Komponálás: 1862.
Kézirat: — ZFMH: 9034. sz.
A 2. Polonaise datálása: 1862. ápr. 18.
Az Allegretto quasi Andante datálása: 1862. máj. 28.
Kiadatlan.

EIN THEMA IN ALLERVERWANDTEN TONARTEN 4^{stim} zuschreiben, [2 kézre]
Komponálás: Pest, 1862. dec.—1863. jan.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 9. darabja.
Kiadatlan.

2 NOCTURNE, zongoraművek 2 kézre
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 10—11. darabja. [ZFMN: 12 301. sz.]
Az 1. Nocturne datálása: Pest, 1863. márc. 29.
A 2. Nocturne datálása: Pest, 1863. ápr. 6.
Kiadatlan.

PRESTO AGITATO [2 kézre]
Komponálás: Pest, 1863. ápr. 29.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 12. darabja.
Kiadatlan.

SCHWERMUTH für das Piano-Forte zu 4 Händen. (Halm nyomán.)
Komponálás: Pest, 1863. nov. 5.
Kézirat: — ZFMH: 13 388. sz.
Kiadatlan.

FAUST OUVERTURE NO. 2 [4 kézre]
Komponálás: Pest, 1864. márc. 6.
Kézirat: — ZFMH: 13 362. sz.
Kiadatlan.

PROMÉTHÉE. Poème symphonique [4 kézre]. (Byron nyomán.)
Komponálás: Pest, 1864. jún. 13.
Kézirat: — ZFMH: 13 361. sz.
Kiadatlan.

IMPRESSIONS DU MATIN ET DU SOIR. (D'après Lamartine) Poème symphonique. Pour le piano à 4 mains.
Kézirat: ZFMH: 13 388. sz.
Befejezése: Pest, 1864. jan. 8.
Kiadatlan.

FANTASIESTÜCK [2 kézre]
Komponálás: München, 1868. ápr. 15.
Kézirat: — ZFMH: 13 356. sz.
Kiadatlan.

FANTAISIE pour piano [2 kézre]
Komponálás: 1869.
Kézirat: — OSZK: Ms. Mus. 289. sz.
Datálása: Pest, 1869. december.
Kiadás: Pest, Rózsavölgyi és Társa, é. n. (1726) 21 l. [1870]
Ajánlása: *„A son ami G. Sgambati."*
Bemutató: Mihalovich 1870. ápr. 6-i pesti szerzői estjén, „Zongora-ábránd" címmel. Előadta: Joseffy Rafael. — 1870. dec. 25-i pesti matinéján Liszt Ferenc is eljátszotta.

NOCTURNE [2 kézre]
Komponálás: ?
Eredeti kézirata ismeretlen.
Kiadás: 1. Önállóan: Budapest, Victor Fellegi, é. n. 6 l.
2. Gyűjteményben: Fellegi Viktor: Apolló (I. 9—12. l.), Budapest, é. n. [1872]
Bemutató: Pest, 1873. márc. 21., Liszt Ferenc előadásában.

ÉPITHALAME POUR LA NOCE DE LA PRINCESSE PAOLA BORGHESE
pour le Piano à 4 mains
Komponálás: [1899]
Kézirat: — ZFMH: 13 380. sz. é. n.
Kiadatlan.

SIEGES MARSCH für das Piano Forte zu 4 Händen
Komponálás: ?
Kézirat: — ZFMH: 13 364. sz. é. n.
Kiadatlan.

IV. KAMARAMŰVEK

SONATE pour le Pianoforte et le Violon
Komponálás: 1861.
A tételek: *Allegro*
Scherzo
Allegro molto
Kézirat: — ZFMH: 12 327. sz.
Kiadatlan.

OUATUOR pour deux Violons, Alto et Violoncelle
Komponálás: 1861.
A tételek: *Allegro*
Allegro vivace
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 13. darabja. [ZFMH: 12 301. sz.]
Kiadatlan.

ADAGIO pour le Piano, Violon et Violoncelle
Komponálás: 1862.
Kézirat: A „Vázlat kéziratok" 14. darabja.
Kiadatlan.

FAUST. Ouverture pour le Piano, Violon, Alto et Violoncelle
Komponálás:?
Kézirat: — ZFMH: 13 402. sz. é. n.
Kiadatlan.

V. DALOK

a) Dalciklusok

SECHS LIEDER für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

1. *Der schwere Abend* (N. Lenau)
2. *In der Mondnacht* (J. Kerner)
3. *In Liebeslust* (Hoffmann von Fallersleben)
4. *Liebeslied* (O. Sternau)
5. *Nachtreise* (L. Uhland)
6. *An die Melancholie* (N. Lenau)

Komponálás: 1870. [?]

A ciklus kézirata ismeretlen.
Kiadás: Pest, Táborszky és Parsch é. n. (201) 25 l. [1871]
Ajánlás: *„Der Frau Marie von Moukhanoff, geborne Gräfin von Nesselrode gewidmet."*

IN DER MONDNACHT. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters. [A Sechs Lieder 2. dalának meghangszerelt változata.]
Kézirat: A mű partitúrája. é. n. — ZFMH: 12 337. sz.
Kiadás: Budapest, Táborszky és Parsch, é. n. (773) 25 l.
Bemutató: Pest, 1870. ápr. 6., Mihalovich szerzői estjén, Pauli Markovics Ilka közreműködésével.

ACHT GEDICHTE für eine Singstimme mit Pianoforte Begleitung

1. *So wahr die Sonne scheinet* (Fr. Rückert)
2. *Seliger Tod* (L. Uhland)
3. *Frühlingsgedränge* (N. Lenau)
4. *Komm o Nacht* (J. Sturm)
5. *Ich muss hinaus* (Hoffmann von Fallersleben)
6. *Nur dich allein* (E. Geibel)
7. *Hinaus* (Lermontoff)
8. *Du bist wie eine Blume* (H. Heine)

Komponálás: ?
A ciklus kézirata ismeretlen.
Kiadás: Leipzig, Schubert und Co. é. n. (5061) 23 l. [1872]
Ajánlás: *„Der Frau Gräfin Alexandra Széchényi geborne Gräfin Sztáray-Szirmay gewidmet."*

SIEBEN LIEDER für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

1. *Bitte* (N. Lenau)
2. *In der Sturmnacht* (J. Kerner)
3. *Nun die Schatten dunkeln* (E. Geibel)
4. *Waldnacht* (H. Lingg)
5. *Lied des Glücklichen* (A. Wildbrandt)
6. *Winternacht* (N. Lenau)
7. *Durch den Wald im Mondscheine* (H. Heine)

Komponálás: ?
A ciklus kézirata — az 1. dal kivételével (lásd alább) — ismeretlen.
Kiadás: Leipzig, Kahnt, é. n. (1714), 21 l. [1874?]

BITTE, zongorakíséretes dal Lenau szövegére. [A Sieben Lieder 1. darabja.]
Komponálás: Somogyvár: 1873. nov.
Kézirat: OSZK: Ms. Mus. 1138.

NUN DIE SCHATTEN DUNKELN. Für eine Singstimme mit Pianoforte. [A Sieben Lieder 3. darabja.]
Külön kiadása: Leipzig, Kahnt, é. n. (5560) 3 l.

LIED DES GLÜCKLICHEN. Zongorakíséretes dal Wildbrandt szövegére. [A Sieben Lieder 5. darabja.]
A dal idegen kézzel írt másolata 1875-től: OSZK: Ms. Mus. 1132. sz.

SECHS GESÄNGE für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

1. *Neue Liebe* (E. Geibel)
2. *Stumme Liebe* (N. Lenau)
3. *Nächtliche Wanderung* (N. Lenau)
4. *Himmelstrauer* (N. Lenau)
5. *Schwüle Nächte* (J. v. Eichendorff)
6. *Nachtlied* (E. Geibel)

Komponálás:?
A ciklus kézirata ismeretlen.
Kiadás: Budapest, Rózsavölgyi und Comp. é. n. (1851) 19 l. [1874]
Ajánlás: *„Frau Fanny von Mihalovich geb. Gräfin Schaffgotsch gewidmet."*

SIEBEN GEDICHTE von Mathilde Wesendonck für Gesang mit Begleitung des Pianoforte

1. *Im Herzen trüb' und traurig*
2. *Ich träumte*
3. *Du weisst wohl nichts*
4. *Gib mir ein Herz*
5. *Einen Menschen heiss zu lieben*
6. *Ich weiss einen Gedanken*
7. *O, wie wonnig ist's zu stürmen*

Komponálás: 1891.
A ciklus kézirata — az 1. dal kivételével (lásd alább) — ismeretlen.
Kiadás: Leipzig, Breitkopf und Härtel, é. n. (19 203) 25. l.
Ajánlás: *„Frau Eveline Wesendonck geb. Gräfin Hessenstein gewidmet."*

IM HERZEN TRÜB' UND TRAURIG. Zongorakíséretes dal M. Wesendonck szövegére. [A Sieben Gedichte 1. dala]
Datálatlan kézirata: — ZFMH: 13 374. sz.

HAT DAL [SECHS LIEDER] Endrődy Sándor kuruc nótáiból egy énekhangra zongorakísérettel

1. *Liliomszál*
2. *Ahol te jársz*
3. *Letépik vad szelek*
4. *Megírtam a levelemet*
5. *Tündérarczod*
6. *Édes szívem*

Komponálás: 1897.
A ciklus kézirata ismeretlen.
Kiadás: Budapest, Harmonia, é. n. (H. 389.) Szövege: magyar—német. Német fordító: Neugebauer László.
LILIOMSZÁL [LILIENBLUME]. Zongorakíséretes dal Endrődy Sándor szövegére. [A Hat dal 1. darabja.]
Különkiadás: Muzsika mulatság. Klass[z]ikus és modern zeneszerzők kiválóbb művei. — Budapest, Harmonia, é. n. (H. 644) 63. l.

b) Egyes dalok

A MUSIKALISCHE SKIZZEN (ZFMH: 9034. sz.) ének-zongorára írt művei 1862-ből:

DIE EINSAMKEIT, N. Lenau szövegére
Komponálás: 1862. máj. 27.

FRÜHLINGSBOTSCHAFT, H. Heine szövegére
Komponálás: Pest, 1862. máj. 30.

FICHTENBAUM U. PALME, H. Heine szövegére
Datálatlan.

NACHTGANG, R. R. Tanner szövegére
Komponálás: 1862. jún. 17.

FRÜHLINGSNACHT, J. Fr. v. Eichendorff szövegére
Komponálás: Pest, 1862. jún. 24.

FRÜHLINGSSÄUSELN, E. Geibel szövegére
Datálatlan.

DER VERRATH, A. v. Chamisso szövegére
Datálatlan.

TRÖSTUNG [Szöveg: ?]
Datálatlan.
A Musikalische Skizzen dalai kiadatlanok.

LÖSE HIMMEL, ének-zongorára [Szöveg:?]
Komponálás: München, 1867. dec. 9.
Kézirat: ZFMH: 13 377. sz.
Kiadatlan.

NACHTLIED, ének-zongorára, E. Geibel szövegére
Komponálás: Horpács, 1874. jan.
Kézirat: OSZK: Ms. Mus. 1139. sz.
Kiadatlan.

DREI WUNDER, ének-zongorára Halm szövegére
Komponálás: 1875.
Kézirat: OSZK: Ms. Mus. 1265.
Kiadatlan.

SCHÖNE FREMDE, ének-zongorára [Szöveg:?]
Komponálás: Budapest, 1882. ápr. vége.
Kézirat: ZFMH: 13 372. sz.
Kiadatlan.

ERESZKEDIK LE A FELHŐ . . . Petőfi Sándortól magán énekszólam zongorakísérettel
Komponálás: ?
Kézirat: OSZK, Ms. Mus. 288. sz.
Kiadások: 1. Magyar Zeneköltők Kiállítási Albuma. Bartalus István szerkesztésében. — Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 1885. 135—37. l. — 2. Petőfi Album. 1848—1898. 100 ének és dal Petőfi költeményeire. Énekhangra zongorakísérettel. — Közreadja: Langer Viktor. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 1898. 56. l.

SZERETNÉM ITT HAGYNI . . . költemény Petőfi Sándortól. Egy énekhangra zongorakísérettel.
Komponálás: ?
Kézirata: — OSZK: Ms. Mus. 5095. sz. é. n.
Kiadatlan.

DASS DU MICH LIEBST, ének-zongorára, H. Heine szövegére
Datálatlan kézirata: ZFMH: 13 381. sz.
Kiadatlan.

RASTLOSE, LIEBE, ének-zongorára Goethe szövegére
Datálatlan kézirata: ZFMH: 13 379. sz.
Kiadatlan.

VI. ÉNEKKARI MŰVEK

STURMESMYTHE für Chor und grosses Orchester. (N. Leneu nyomán.)
Komponálás: Lipcse, 1864—65.
Kézirat: 1. Vázlatok a kompozícióhoz. — Lipcse, 1864. — A ZFMH: 6436. sz. vázlatkönyv 7. lapjától.
2. A mű partitúrája. Befejezése: Lipcse, 1865. jún. 29.
Kiadatlan.
Bemutató: Pest, 1870. ápr. 6. — A mű „A vihar regéje" címmel Mihalovich szerzői estjének 6. műsorszámaként hangzott el.

CSATA DAL. Férfikar fúvószenekari kísérettel, Petőfi Sándor szövegére.
Komponálás: 1871—1872.
Kézirat: A mű partitúrája. Befejezése: Pest, 1872. jan. — ZFMH: 13 386. sz.
Kiadás: Pest, Táborszky és Parsch, é. n. (207) 7 l. (partitúra) és 4 db szólam.
Bemutató: Pest, 1873. márc. 28.

AN DEN STURMWIND. Gedicht von Rückert für gemischten Chor und grosses Orchester
Komponálás: 1872.
Kézirat: A mű partitúrája. A befejezés dátuma.: Horpács, 1872. júl. — ZFMH: 12 328. sz.
Kiadatlan.

INTÉS. Férfikar fúvószenekari kísérettel
Komponálás:?
Eredeti kézirata ismeretlen. Korabeli másolat: ZFMH: 15 310. sz.
Kiadás: Öt férfikar. Budapest, Harmonia, é. n. (83) No. 2 [1872]
Bemutató: 1872. aug. 4-én, a Békés megyei dalárünnepélyen.

BOR-DAL férfikarra
Komponálás: ?
Kézirata ismeretlen.
Kiadás: „Apollo" férfi-énekkarok anthologiai gyűjteményének első része. 40 négyesdalból álló zsebkönyv. Szerkesztette és kiadta: Goll János [1886—88]. 49-50. l., 28. számú dal.
—OSZK: Mus. pr. 5171. sz.

MAGYAR KIRÁLY-HYMNUS
Komponálás: 1890.
Kézirat: 1. A mű partitúrája két változatban: nagyzenekari kísérettel a) férfikarra, b) vegyes karra. — ZFMH: 13 315. sz.
2. A mű katonazenekari átirata: Szabó Xavér munkája. Idegen kéz írása. — ZFMH: 13 315. sz.
Kiadások: Önállóan: Budapest, Harmonia, é. n. (321) — Gyűjteményben: 1. Arany lant. Dalok, kórusművek zongorakísérettel. Budapest, Pesti Könyvnyomda, é. n. 3. kötet, 69. l. — 2. Magyar Arion. Vegyeskari énekek gyűjteménye... Szerk.: dr. Harrach József. Budapest, Lampel R. 1892. I. rész, 27—30. l.
Bemutató: Budapest, 1890. okt. 29-én, a magyar színészet százéves fennállásának megünneplésére rendezett operai hangversenyen.

VÖLGY ÉS BÉRC. Férfikar fúvószenekari kísérettel, Bartók Lajos szövegére.
Komponálás:?
Eredeti kézirata ismeretlen. Korabeli partitúramásolat és szólamanyag: ZFMH: 15 309/a sz.
Kiadás: Budapest, Harmonia, é. n. (131) [1886]

ES WOHNT EIN GOTT HOCH ÜBER UNSERM KREISE [OTT ÉL AZ ÚR...], vegyeskarra, Ernst Schulze költeményére
Komponálás: ?
Kézirat: A mű eredeti partitúrája német szöveggel és litografált német—magyar szövegű szólamanyaggal. — Fordította Győry Margit, 1906-ban. — ZFMH: 4236. sz.
Ajánlás: *„Herrn Hans Kössler freundschaftlischst gewidmet."*

REPÜLJ, REPÜLJ, kompozíció vegyeskarra
Komponálás: ?
Eredeti kézirata ismeretlen.
Korabeli litografált partitúrában és kéziratos szólamanyagban maradt fenn, é. n. — ZFMH: 4240. sz.

VII. FÜGGELÉK

a) Töredékek

EPISODE AUS GOETHE'S FAUST (Th. II. Act 1. Sc. 1.) 4 kézre
Komponálás: ?
Kézirat: ZFMH: 13 357. sz.

VÁZLATOK szóló énekhangokra, kórusra és zenekarra írandó színpadi műhöz. Kézirata valószínűleg a *Moravcsik Géza* szövegére készülő *„A tihanyi visszhang"* c. befejezetlen opera töredéke 1903-ból. — ZFMH: 10 453. sz.

b) Tanulmányok és ismeretlen művekhez készült vázlatok

ADAGIO aus Beethoven's Quartett F-dur Op. 18. für das Piano-forte eingerichtet
Komponálás: Fericsancze, 1862. aug. 2.
Kézirat: ZFMH: 12 301. sz.

VÁZLATKÖNYV
Komponálás: Lipcse, 1864.
Kézirat: ZFMH: 6436

VÁZLAT ismeretlen műhöz
Komponálás: 1899 [?]
Kézirat: ZFMH: 13 381. sz.

VÁZLAT ismeretlen zongorakíséretes dalhoz
Komponálás: ?
Kézirat: ZFMH: 13 381. sz.

c) Elveszett művek

CHORÄLE mit beziffertem Bass von J. S. Bach, 4stimmig ausgeschrieben
Komponálás: 1862.
Irodalmi utalás: Major Ervin: i. m. 8. l.

TODTENTANZ. — Komponálás: 1876.
Irodalmi utalás: Major Ervin: i. m. 19. l.

KÖNIG FJALAR, opera *Oskar Schlemm* szövegkönyvére. Komponálás: 1880—81, 1884. Elkészült az opera előjátéka, valamint I. és II. felvonása, az I. 2 változatban is. Lásd: Major Ervin: i. m. 19—20. l. — A művet a zeneszerző még életében megsemmisítette. Lásd: Fővárosi Lapok, 1886. I. 17. (Legány Dezső szíves közlése.)

HISZEKEGY. — Komponálás: 1921.
Irodalmi utalás: Major Ervin: i. m. 23. l.

ELEKFI LÁSZLÓ:

FÖLTÁMADOTT A TENGER...

HANGSÚLYOZÁS ÉS MONDANIVALÓ A VERSBEN ÉS ZENEI ÁTTÉTELEIBEN

I. Bevezetés

Vers és megzenésítése: nem új, de tudományosan mégsem eléggé kikutatott esztétikai probléma. Egy új szempont alkalmazása azonban felfrissítheti azt is, amit eddig tudtunk, sőt talán lendületet adhat további fürkészésre.

Ez a tanulmány eredetileg egy könyvnyi kandidátusi értekezés egyik fejezetének készült (Petőfi költeményeinek versmondattani felépítéséről, különös tekintettel az aktuális mondattagolásra), némi párhuzamot keresve a vers idegen nyelvi és zenei áttételei (tehát a műfordítások és a zenei feldolgozások) közt. A nyelvészeti értekezésnek, mely végleges formájában a közeljövőben kerül az Akadémiai Kiadóhoz, fő tárgya a mondat egyik közléselméleti (kommunikációs) elemzési módjának, az ún. aktuális mondattagolás vizsgálatának Petőfi verseire való alkalmazása. Mivel azonban az említett fejezetben a zenei szempontú prozódiai elemzés uralkodik, célszerűnek látszott belőle önálló tanulmányt készíteni. Azok számára, akik előtt az aktuális mondattagolás mibenléte teljesen ismeretlen, röviden összefoglalom ennek lényegét. (A jelenség alapjait már a múlt században fölfedezte Henri Weil[1] és Brassai Sámuel[2].)

Mondatainknak egy jelentős csoportja nem a maga egészében mond újat, hanem olyan szerkezetű, hogy az új közölnivalót olyasmihez kapcsoljuk benne, amiről föltesszük, hogy a hallgató már ismeri. Ennek az ismertségnek egyik jele a nyelvi vagy fogalmi determináltság: a tulajdonnév, a személyes és mutató névmások, a határozott névelővel ellátott főnevek rendszerint kiindulásul szolgálnak ahhoz, hogy róluk mint ismertekről mondjunk valami újat. Az olyan mondatot, melyben jól felismerhető, mi az ismert és mi az új, világos aktuális tagolású mondatnak nevezhetjük. (Aktuális itt annyit jelent, hogy a beszéddel mint közlési aktussal kapcsolatos.) Az ismert részt tartalmazó tagot (ami r ő l beszélünk) nevezzük t é m á nak (T), az újat mondó részt (ami a mondanivalónk lényege) p r o p o z i t u m n a k (P).[3]

A T és a P sorrendjének stilisztikai értéke van. A higgadt, nyugodt, tárgyilagos közlésben a témával kezdjük a mondatot. (Ennek nagyjából megfelel az a fogalom, melyet több mint fél évszázada lélektani alanynak is neveznek, az újabb amerikai indítású strukturalista elemzésben: topic.) Miután elhangzott a közös kiindulásul szolgáló alap, következik a lényeges, a hallgató számára új, a tulajdonképpeni mondanivaló, a propozitum (kb. annyi mint

[1] L. az irodalomjegyzéket.
[2] Erről bővebben: Elekfi 1964.
[3] A francia *thème* és *propos* nyomán, l. Bally 1941.

lélektani állítmány, más terminológia szerint: réma, ill. comment). Sok nyelvben megvan az a lélektani és kommunikációs indítékú tendencia, hogy ez a sorrend legyen az uralkodó, az elsődleges. A tudományos, az ésszerű közlésnek is ez a formája, azért ezt a sorrendet r a c i o n á l i s nak nevezzük.

A magyarban gyakori az olyan mondat, mely nem témával kezdődik. Nem ritka eset, hogy bevezető rész, közös kiindulási alap nélkül egyenesen a lényegbe vágunk. Nincs előkészítő rész. Ha ilyenkor is elég jól felismerhető, hogy van téma a mondatban, de nem az elején, hanem hátrább, akkor P—T sorrendű mondatról beszélhetünk, tehát szintén aktuális tagolású mondatról, de a tagolás ilyenkor nem olyan éles, mint a racionális, T—P sorrendű mondatban, hiszen a súlypont nem vágja ketté a mondatot, mert a mondat elejére esik. Ezt a formát nevezzük e m o c i o n á l i s sorrendű (tagolt) mondatnak, mert több-kevesebb érzelmi töltése van.

Ezt a mondatformát olykor alig tudjuk elhatárolni az olyan mondattól, mely — legyen bár többszörösen bővített mondat — nem oszlik propozitumra és témára, mert a mondat egészével újat mondunk. Az emocionális tagolt mondat a racionális mondat megfordításának tekinthető akkor, ha sorrendcserével visszaállítva a racionális formát, lényegében ugyanazt a mondanivalót kapjuk. Ha ilyen csere nem hajtható végre erőltetés nélkül, akkor inkább aktuálisan t a g o l a t l a n (ábrázoló, elbeszélő jellegű) mondattal van dolgunk.

Önként kínálkozik ezeknek az aktuális tagolás szempontjából vett mondatformáknak bizonyos zenei formákkal való egybevetése. Mégis óvakodnunk kell attól, hogy az értelmi elemekből felépülő nyelvi mondat formai sajátságait egyszerűen rávetítsük az elsősorban érzelmi hullámzáson alapuló zenei mondatokra: frázisokra, periódusokra. Igaz ugyan, hogy a racionális mondatformának megfelelhet olyan zenei alapforma, melynek súlypontja nem az elején, hanem a szakasz második felében van, de már az emocionális sorrendű tagolt és tagolatlan mondatforma különbsége annyira értelmi, nyelvi jellegű (azon alapszik: leválasztható-e a mondat második részében olyasmi, amiről már szó volt, ami nem új közlés), hogy erre hiába keresnénk analógiát a zenei dallamformák közt.

Fontosabb számunkra az, hogy az aktuális mondattagolás egyik eszköze és kifejezője a beszédben a hangsúlyozás és a hanglejtés. Ezek a hangsúly szerinti tagolódások és hanglejtésformák már valóban mutatnak valami rokonságot a zenei dallamformákkal. Hozzá kell még vennünk azt is, hogy a hosszabb mondat nemcsak a maga egészében tagolódhat témára és propozitumra, hanem adódhatnak olyan részei, részegységei, melyeken belül hasonló (másod-, harmadrendű) T—P viszonyok érvényesülnek, és ezeknek is megvan a vetületük a mondat hangsúlyozásában, hanghordozásában. A mondat fő tagjai altagokból állhatnak, ezek esetleg másodrendű altagokból s így tovább.

Mindezek figyelembevételével (bár többnyire nem tudatosan) alakul ki egy írott szöveg értelmezése, értelmes felolvasása, tehát egy-egy versnek hangos megjelenítése is. Hogy egy versmondó milyen mélyen érti át és tudja érzékeltetni a versben levő értelmi súlyviszonyokat, az az illetőnek egyéni hajlamaitól és képességeitől függ, hasonlóképp az is, hogy mindezeket hogyan, milyen arányban egyesíti az érzelmek és a verstani jellegzetességek kifejezésének eszközeivel.

Értelmezi a verset az is, aki zenét ír rá. E tanulmánynak egyik célja ép-

pen az: bemutatni Petőfi nevezetes versén, hogyan érvényesülnek benne az aktuális tagolódás elemei, milyen ezeknek az elemeknek a formaalkotó szerepe, hogyan épülnek egybe a verstani szempontú formai elemek és a mondanivaló kifejtését szolgáló értelmi tagolódás elemei egy magasabb rendű egységgé: műalkotássá, és hogy mindezekből mit értett át és mit hogyan fejezett ki egy-egy zeneszerző.

2. A költemény elemzése

Föltámadott a tenger,
A népek tengere;
Ijesztve eget földet,
Szilaj hullámokat vet
Rémítő ereje.

Látjátok ezt a táncot?
Halljátok e zenét?
A kik még nem tudtátok,
Most megtanulhatjátok,
Hogyan mulat a nép.

Reng és üvölt a tenger,
Hánykódnak a hajók,
Sűlyednek a pokolra,
Az árboc és vitorla
Megtörve, tépve lóg.

Tombold ki, te özönvíz,
Tombold ki magadat,
Mutasd mélységes medred,
S dobáld a fellegekre
Bőszült tajtékodat;

Jegyezd vele az égre
Örök tanúságul:
Habár fölűl a gálya,
S alúl a víznek árja,
Azért a víz az úr!

(Pest, 1848.)

E versnek már címe és vele azonos kezdő sora is sejteti, hogy rendkívüli, igen jelentős dologról lesz benne szó. Csak az 1. versszakot kell elolvasnunk ahhoz, hogy megérezzük: a nem mindennapi képzettársítás (*föltámad* és *tenger*, különben inkább az újra meginduló heves szélről szoktuk mondani, hogy feltámad) metaforikus használatban itt súlyos társadalmi, politikai mondanivaló eszköze, komoly, igaz élmény van mögötte. Ha tudjuk, hogy ez a vers a mozgalmas márciusi napok sorsfordító idejének átélése és az abban való részvétel után keletkezett, akkor elképzelhetjük, milyen hatással lehetett az akkori forradalmi magyarságra, de még a forradalom elleneire és a közömbösekre is. Keressük meg ennek a hatásnak magában a versben rejlő okait is!

a) A költő szavai és képei

Az első sorban pár szóval odavetett hatalmas kép, melyet a költő a második sorban (birtokos szerkezettel kifejezett) metaforával old fel, végighúzódik az egész költeményen: allegóriává szélesül. Az *ijesztve eget földet* igenévi szerkezet konkrétan véve túlzást tartalmaz ugyan, de allegorikusan is értelmezhető: a fölkelt nép fenyegető erejétől meginognak, megrendüléstől félnek a szilárdnak hitt egyházi és világi hatalmasságok. — A 2. versszakból kiderül, hogy a költő éppen hozzájuk intézi a költeményt: a hatalom birtoklóit akarja leckéztetni, a nép erejére figyelmeztetni. A tánc a tömegek cselekvése, a zene a nép követelő szava.

A 3. versszak ismétli a ‚tánc' és a ‚zene' képes jelentését, de nem a valóságos értelmét adja meg, hanem az allegória képsíkjába illeszti bele: *reng* és *üvölt* e tenger. A 2. sorban új elemmel egészül ki a kép: a hajókkal, melyeknek allegorikus értelmét egyelőre nem tudni pontosan.

A 4. versszakban és az ezt folytató 5.-ben a költő a tenger özönvizéhez, vagyis a néphez fordul, de nem fenyegetve, hanem biztatva. Ezzel teljessé válik Petőfi állásfoglalása: az uralkodó osztályok ellen és a néppel egyetértve vesz részt maga is a nagy megmozdulásban. A mozgás óriási méretű: a tenger mélységéből a fellegekig hat. Újra megjelenik az ég képzete, de most nem mint megrendült vagy megfélemlített erőé, hanem mint egy hatalmas írótábláé, amely az események tanulságát van hivatva tükrözni. A tanulság pedig a befejező három sorban jelenik meg az allegória képes értelmezéseként, megvilágítva a hajók, gályák jelképes értelmét is.

A 2. versszak magyarázó kitérése nem zavarja meg az allegória töretlen képiségét. A költő együtt lelkesedő, biztató részvétele a 4. versszaktól kezdve megszemélyesítést visz a képbe, és ezt a természeti erőt megszemélyesítő mozzanatot tetőzi be a vers utolsó szava: az *úr*. A nép hatalma természeti erő, mely fölött sohasem uralkodhatnak önkényesen az emberek kormányozta gályák.[4]

b) A mondatok aktuális tagolása

A vers olyan állítmány—alany sorrendű predikatív szerkezettel kezdődik, melyben minden tag újat mond, tehát egyik sem hangsúlyosabb, mint a másik. Aktuális tagolás nélküli leíró tagmondat, de jelentésénél fogva állítmánya is, alanya is súlyt kell hogy kapjon. Érzelmi súlya mégis az alanynak nagyobb (ezt érezteti Járdányi Pál dallama Szabó Ferenc ismertebb megzenésítésével szemben): *a tenger* képzetének itt olyan képzeletmegmozgató súlyt tulajdoníthatunk, mint amilyen értelmi és érzelmi súlyt a Nemzeti dal „Hí a haza" tagmondatában a második helyen álló alanynak, mely Petőfi szemében a legszentebb fogalmak egyike volt. Az sem, ez sem P+T sorrendű tagolt mondat. Mindkét — azonos történelmi helyzetben íródott — mondatra jellemző a racionális (azaz a súlypontot előkészítő) és emocionális (azaz súlyponttal indító) tendenciák együttes jelentkezése: újat és fontosat jelentő igével kezdődnek (mint az „emocionális" mondatok), de a rá következő alany szintén újat mond,

[4] A tenger és a hajó jelképrendszerének alakulásáról és ebben a költeményben való jelentéséről részletesen írt Wacha: 1973. 75—82.

érzelmi és értelmi fontossága miatt annak nyomatéka még nagyobb (s *a tenger* alany esetében rövidebb is az első tagnál, azért élesebben kiemelkedik), tehát a megállapítás értelmi jellegét, sőt a rábeszélés szónoki jegyét mutatják. (Megfigyeléseink szerint ti. a racionális sorrendű hosszabb mondatban az aktuális mondattagok terjedelmi arányának is van kifejező értéke: ha a T és a rá következő P kb. egyforma hosszú, szentenciaszerű objektív kijelentés benyomását kelti a mondat; ha a kezdő T rövid, a hosszabb P az elgondolkozást, a befelé forduló reflexiót tükrözi; ha pedig hosszabb T után rövid P következik, a mondat a gondolat elfogadtatásának, a meggyőzésnek akar az eszköze lenni.) Összhatásában mind a két mondat nyomatékos figyelmeztetés. — Ez a predikatív szerkezet a tárgyalt költeményben értelmezővel egészül ki *(a népek tengere)*, melyben az újat tartalmazó birtokos jelző hangsúlyos, mellette az ismételt szó birtokszóként viszonylag hangsúlytalan. Az 1. versmondat[5] tehát toldásos formájú[6]: predikatív szerkezetből és az alanyhoz csatlakozó több szavas értelmezőből áll. — A 2. versmondat igenévi szerkezettel kezdődik *(Ijesztve...)* és jelzőkkel bővült tárgyas predikatív szerkezettel folytatódik. Az igenévhez éppúgy hozzáértjük a jelzős alanyt *(Rémítő ereje)*, mint a tárgyas igei szerkezethez *(Szilaj hullámokat vet)*. Ezért a háromsoros mondat egy kétsoros állítmányi és egy egysoros alanyi szakaszra oszlik. Párhuzamot mutat az első versmondattal — mindkettő állítmány—alany sorrendű —, de egyúttal szimmetriaszerű megfordítást is: a predikatív szerkezetet az első mondatban követi a toldás, a másodikban megelőzi. Épp ezért az igenévi szerkezet itt nem is toldás, hanem afféle előrevetés. Több benne az állítmányi funkció, mint az értelmezőben, de nem a külön állítás jellegével, hanem módhatározóként, szervesebben tartozik a mondat állítmányi szakaszához. Ennek az egész állítmányi szakasznak együtt annyi súlyos mondanivalója van, hogy propozitumnak tekinthető a „rémítő ereje" alanyhoz mint témához, amely — súlyos tartalma ellenére is — inkább következik az előzményekből.[7] Személyragos volta is erősíti az alany T funkcióját. A 2. versmondat tehát P+T tagolású. — Az egész 1. versszak egy mondategész, hiszen a két versmondatot pontosvessző, nem pont választja el egymástól.

A 2. versszak három mondategészből áll. Két első sora egy-egy önálló kérdés. Párhuzamos szerkezetűek, emocionális tagolásúak, bár hátrább következő témájuknak is van bizonyos súlyuk. A következő háromsoros mondat a költemény első racionális formájú mondata. Témája („Akik még nem tudtátok") alanynak vagy a ki nem tett névmási alany *(ti)* értelmezőjének tekinthető vonatkozó mellékmondat. Propozituma racionális altagolású: *Most* a másodrendű téma (T^2). A főmondat további szakasza a tárgyi mellékmondattal együtt P^2. A tárgyi mellékmondaton belül az emocionális sorrend uralkodik: főhangsúlyos szava a kérdő határozószó *(Hogyan)*, szorosan vett (azaz puszta) témája az alany: *a nép*. Erre a racionális felépítésű mondatra valami

[5] Versmondatnak tekintünk minden olyan — egy verssornál lényegében nem rövidebb — önálló mondatot (mondategészet), mely nem oszlik mellérendelt tagmondatokra, de a mellérendeléses összetett mondat tagmondatait is; az alárendelt mondat (mellékmonodat) azonban főmondatával együtt alkot versmondatot.

[6] A bevezetésben említett tagolatlan és aktuális tagolású mondatformákon kívül ui. vannak még egyéb, lazább szerkezetű mondatok; ilyen a kevésbé zárt szerkezetű toldásos forma is. Nem a maga egészében, csak a toldás leszámításával lehet aktuális tagolású.

[7] Téma ugyanis nemcsak az lehet, amit az előzményekben már szó szerint említettünk, hanem olyasmi is, aminek a szinonimájáról volt szó, vagy aminek adott volta az előzményből természetesen következik.

szimmetria jellemző: legsúlyosabb szava a *megtanulhatjátok* és a *hogyan*, kisebb súlyúak az „akik" és „a nép" alanyok.[8] Ez a szimmetria azonban rövidülést mutató (perspektivikus) szimmetria: előtagja kétsoros, a végén hat szótagú propozitummal (súlyszóval), utótagja egysoros, elején a rövidebb (négy vagy két szótagú) propozitummal. A két súlyszó a mondat kétharmadának metszőpontjánál találkozik. A *hogyan* szónak ez a mellékmondatbeli helyzetéből folyó kiemelő hangsúlya eredményezi ezt a 2 : 1 sorarányú tagolást, és ez ellensúlyozza a teljes mondat fő tagjainak eloszlásából adódó 1 : 2 arányt. Ezért nem a rövid témájú racionális mondatforma fő funkciójának megfelelő elgondolkozást, reflexiót érzünk ki belőle, bár a vers belső megrendülést, a nép erején való elgondolkozást is kifejez, hanem a másokhoz való szólás, a hatalmasságok figyelmeztetése ennek a mondatnak, akárcsak az egész költeménynek a legfőbb közlendője.

A 3. versszak kezdése nyelvtanilag hasonlít az 1.-éhez. De halmozott igei állítmány van benne *(Reng és üvölt)*, az alany pedig, mivel már ismétlődő fogalmat jelent, határozottan T funkciójú. A versmondatban tehát emocionális sorrendű tagolás alakul ki. Nem így a következőben, ahol új alany jelenik meg: *a hajók*. Ez éppúgy tagolatlan, mint a költemény kezdő versmondata. A toldásnak is tekinthető „Sűlyednek a pokolra" sort viszont jobb külön versmondatnak tekinteni, hiszen az előző tagmondat alanyát („a hajók") akkor is odaértenénk, ha pont utáni új mondat volna. A versszak kétsoros utolsó tagmondata racionális tagolású, mert a határozott névelős alany után a hangsúlyos határozókkal kezdődő igei szerkezet egyértelműen P. Ezáltal valami távoli összecsengés keletkezik az előző versszakkal, mely szintén racionálisan formált versmondatban végződik. Csakhogy az elvont tartalmú figyelmeztető mondat volt, ez pedig konkrét tartalmú, leírásba ágyazott kijelentés. A 3. versszak szimmetriát is mutat: emocionális tagolású mondattal kezdődik, racionálissal végződik, és ez a kettő közrefog két tagolatlan mondatot. A versszak 1. és 5. sora (a kezdő mondat eleje és a befejező mondat második fele) határozott súlyszakasszal kezdődik. Ez a szimmetria azért is jelentős, mert mint középső versszak hozzájárul az egész költemény művészi felépítéséhez.

A 4. versszak három felszólító versmondatból áll. 1. sora nem versmondat, mert hiányzik belőle az igéhez szükséges tárgy. A 2. sorral együtt alkot egy versmondatot, melyben sorkezdő igekötős ige ismétlődik. A *magadat* névmási tárgyon kívül a versszak mindhárom tagmondatának minden szava egyaránt súlyos. Csupa tagolatlan mondat, a felszólító mondatok tipikus formája. A versszak tagmondatainak hossza szimmetrikus elrendezésű: két kétsoros fog közre egy egysorosat.

Az 5. versszak nem kezd új mondategészet, hanem pontosvessző után folytatja a felszólító tagmondatok sorozatát, mégpedig az előzővel azonos terjedelmű kétsoros versmondattal. A *vele* mint névmási, tehát ismert vagy említett dologra utaló elem hangsúlytalan, az *égre* mint determinált fogalom szintén csak kisebb hangsúlyú, a versmondat többi szava — a jelző és jelzett

[8] Itt nem hangsúlyozásról, hanem a közlési érték szerinti súlyról van szó; természetes, hogy a *nép* mint a teljes P^2 része is, mint fontos tartalmi szó is kap bizonyos — főleg érzelmi — hangsúlyt. De népről, népekről volt már szó az előző versszakban, azért ez itt tipikus témaszó. Ezért a mondat aktuális tagolódása (a propozitumot dőlt, a témát ritkított szedéssel jelölve): *„Hogyan mulat* a n é p". Elképzelhető azonban — árnyalatnyilag eltérő értelmezéssel, ha a tánc, a zene említése után a mulatás fogalmát is adottnak vesszük — ilyen tagolás is: *„Hogyan* m u l a t a n é p", és akkor nem a T, hanem a P a rövidebb.

szava is — egyaránt hangsúlyos. A határozott névelős *az égre* lehetne talán T is, de ige utáni helyzeténél és jelentésénél fogva kap annyi súlyt, hogy szó se lehessen emocionális tagolásról. Különben is ezt a némileg T jellegű főnévi határozót még egy határozó követi *(Örök tanúságul)*, mely toldásszerűen új közlést tartalmaz. — A kettőspont utáni háromsoros mondat idézetviszonyban áll az előző tagmondattal. Az idézetet bevezető tagmondat azonban mégsem idézőmondat, hanem olyan tárgyi mellékmondatot kívánó igei szerkezet, mely az idézetet a költő saját mondanivalójának tünteti fel.

Az idézetszerű három befejező sor, jóllehet az idézetviszonynál fogva szorosabban kapcsolódik az előző versmondathoz, mint a mondategész többi — előző versszakbeli — tagmondatához, mégis külön versmondat.[9] Nincs aktuális tagolási viszonyban idézőmondatszerű főmondatával, mert a felszólító főige is, idézetszerű tárgya is egyaránt fontos. A befejező versmondat két megengedő mellékmondattal kezdődik, főmondattal végződik. Az ilyen sorrendű megengedő mondat racionális formájú. A kétsoros T utáni egysoros P nagyon jól kiélezi a költő mondanivalóját; e mondat fő funkciója a gondoltatás: a gondolatnak határozottan az olvasók, ill. a fenyegetett uralkodók tudatába való beültetése. De e racionális formán belül a sorokban emocionális altagolás van: „*fölűl* a gálya, | S *alúl* a víznek árja,[10] . . . *a víz* az úr". A retorikai funkción belül érvényesül a képzeltetés és az indulat is. A főhangsúlyos szó kimondását késleltető, legutoljára hagyó szónokias törekvést kedvezően ellensúlyozza az ellenkező tendencia; így a harsogó, de esetleg üresnek ható szónoki mondat helyett arányos felépítésű, némileg szimmetrikus költői mondat jött létre, és ezt sokkal meggyőzőbbnek (mert meggyőződésből eredőnek) érezzük, mint a mindenáron csak meggyőzni akaró retorikát. Az ellentétes irányú tendenciák egyensúlyjátéka ad sajátos súlyt még külön az utolsó tagmondat predikatív (alany-állítmányi) szerkezetének: *a víz* a két névszó kapcsolatában inkább alanynak tekinthető (megjelölő), de nem T, hanem P (mondathangsúlyos), *az úr* inkább névszói állítmánynak (tulajdonítmány), de nem P, hanem T. Az „állítmányság" jegyei megoszlanak, ellentétes irányúak. (Ez az a mondattípus, amelyre nézve nyelvészek, nyelvtanírók évtizedekig vitatkoztak Brassai után, hogy melyik bennük az alany, melyik az állítmány. L. Elekfi 1966. 62—71; Huszár 1979. 28—36.)

c) A vers ritmikai felépítése

A ritmikai elemzést a versmondatok terjedelmi arányain kezdjük. Ezek adják az ún. nagyritmikai jellemzőket. Az 1. versszak versmondatainak hossza verssorban mint mértékegységben kifejezve: 2—3. A 2. versszaké: 1—1—3. Ennek a két versszaknak a tagolásában tehát valami ismétlődés van: két sor után következik egy háromsoros egység, bár ez a három sor az 1. vers-

[9] A versmondat jellemzését, melyet az olvasó itt az 5. jegyzetben sűrítve megtalál, ki kell egészítenünk még néhány vonással. Az idéző mondat és az idézet mutat ugyan valami hasonlóságot a főmondat és a mellékmondat viszonyához, de különbözik is attól. Az idézet bizonyos fokig önállóbb, mint egy mellékmondat. Ezért az idéző mondat és az idézet is többnyire csak olyankor tekinthető egy versmondatnak, ha az idézet nem hosszú, főleg ha nem áll több mondategészből. Még a rövidebb idézetek is lehetnek viszonylag önállóak, de alkothatnak az idéző mondattal egyetlen szorosabb egységet is. Ez többek közt attól is függ, van-e kiemelés, mondathangsúly révén aktuális tagolás az idéző mondatban; ha van, az idézet gyakrabban tekinthető úgy, mint az idéző mondat témájának vagy propozitumának része.

[10] Hogy ez a sor mégsem egészen tisztán P^2-T^2 tagolású, arra Járdányi Pál kórusművének zenei prozódiája tett figyelmessé. L. e tanulmány végén.

szakban nem önálló mondategész, csak a 2.-ban. Ez a 2—3 osztás megfelel a strófák rím és szótagszám szerinti sorszerkezetének. A 3. versszak versmondatai: 1—1—1—2. Megtörik a metrikai szerkezettel való párhuzamosság; itt a 3. sor után van olyan mondathatár, mely kettészakítja az azonos rímű és sorfajú sorpárt. Petőfi ösztönös formaépítő készségét tekintve itt a *megtörve* fogalmának olyasféle versszerkezeti aláfestéséről beszélhetünk, mint másutt az áthajlás kifejező szerepéről (vö. pl. Fónagy 1959. 190—217). A 4. versszak ezt a megtört szerkezetet visszhangozza, de a törés itt nem annyira a versmondatok szerinti tagolásban van (2—1—2), mint inkább a rím tökéletlenségében (mélységes *medred*, ... a fell*egekre*). Az 5. versszakban pontosan visszatér az 1. versszak tagolása: 2—3.

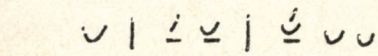
Az egész költemény felépítésében tehát valami szimmetria érvényesül: a páratlan számú versszakok közül az első és az utolsó azonos belső tagolású, azonkívül az 1. versszak súlyos indítású, az utolsónak utolsó sora szintén az, mivel P értékű. Ilyen súlyos kezdést és befejezést mutat a 3. (középső) versszak is. A 2. és 4. versszak pedig abban hasonlít egymáshoz, hogy két első sorukban ismétlődő mondatszerkezet, illetve ismétlődő sorkezdés van. A versmondatok számában is szimmetriát fedezhetünk fel: az 1. és 5. versszakban két, a 2. és 4. versszakban három, a 3.-ban négy versmondatot találunk. Máskülönben aszimmetrikus a vers: 1. versszaka egy, 2. versszaka három, 3. versszaka megint egy teljes mondat, a 4. és 5. versszak pedig együtt tesz ki egy teljes mondatot. Ebben a felépítésben is az aprózás utáni növekvés elve érvényesül, de nem abban a szimmetrikus rendben, mint ahogy a versmondatok helyezkednek el a versszakokban.

Ha a mondatokat szótagokra bontjuk, a versszakok többségében alakult 2 : 3 sorarányból a 13 : 20 szótagarányt kapjuk. Ez pedig megközelíti az aranymetszés szerinti növekvés elvét.[11] Ez a növekvés megvan már az 1. versszakon belül, önálló mondatokkal ismétlődik a 2. versszakban, és ha ilyen alapon a két első versszakot egy egységnek fogjuk fel, ez az arány bontakozik ki felnagyítva a költemény egészének öt versszakából. A 3. versszak az egyetlen, amelynek belső tagolásában határozottan megfordul az arány 3 : 2-vé: aranymetszés szerinti fogyássá. Ha így ezt a versszakot az utolsó kettővel érezzük szembenállónak, akkor a három utolsó versszaknak mondategészek szerinti osztódását kapjuk meg, az 1 : 2 arányt, a kétszeresre növekvést. A szorulásnak és tágulásnak ez a tudat alatt ható átélése szintén hozzájárul a hatalmas mondanivalójú költemény lenyűgöző és ugyanakkor a tömegek számára felszabadító hatásához.

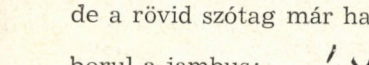
A szorosabb értelemben vett (szótag)ritmusnak, a jambusi metrum alkalmi változatának elemzését Gáldi László (1962. 479—80) kitűnő formatörténeti elemzéséhez kapcsolhatjuk. A 7/6 tagolású jambus mindjárt az első sorban magyaros változatában mutatkozik: a tisztán rövid hangsúlytalan kezdő szótag helyett hangsúlyos hosszúval: ⏑ – ∪ ⏑ ∪ | ⏑ ⏑ . A folyta-

[11] Az aranymetszés jelentőségéről bővebben írok értekezésem más részében. A verssorok tagolásában, de a nagyobb egységek részegységeinek terjedelmi viszonyaiban is (különösen Petőfinél) sokszor megtalálható az az arány, mely megközelíti a Fibonacci-féle számsor két szomszédos tagjának 1,61 és 1,62 közé eső hányadosát. E számsornak Bartók Béla zenei formaépítésében való szerepéről: Lendvai 1955. 472—480; később bővebben, e szám természetbeli szerepét is megvilágítva; 1971. 143-165; majd Kodályra is kiterjesztve: 1975. 61-81.

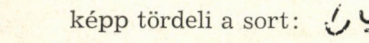
tásban már a 3. szótagtól kezdve kialakul a rövid-hosszú mérték szabályos váltakozása, tehát a jambikus lüktetés. Ez a tenger hullámzását is festő ritmus tovább terjed a 2. sor elejére, és ott tiszta jambusi sorkezdést hoz létre:



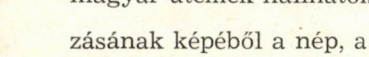
.[12] A rövid magánhangzójú, de helyzeteénél fogva hosszú 3. szótag ezt a lüktetést nem zavarja meg, de azért érezteti, hogy itt nem csupán a tenger hullámzásáról van szó, hanem bonyolultabb dologról. A 3. sornak már csak két első szótagjára jut ebből a szabályos lüktetésből, de a rövid szótag már hangsúlyos; a 3. szótag után teljesen („ijesztően") felborul a jambus:



. A 4. sorban még visszatér valami a hullámzásból, mert az 1. és a 3. lábnak megfelelő szótagpárokban megvan a rövid-hosszú arány, bár az értelmi hangsúlyszerkezete egészen másképp tördeli a sort:

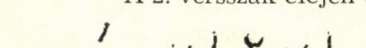


Az 5. sor, mely rím és szótagszám szerint a 2. sor visszhangja, teljesen elveszti a jambusi mértéket, csak a magyar ütemek hallhatók benne;

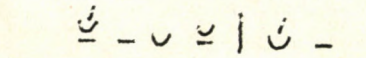


. A tenger hullámzásának képéből a nép, a tömeg erejének tudata, tehát nem képi, hanem társadalmi valóság lett. Ezt a forradalmi erőt érezteti az 1. versszak folyamán a jambusokba való belelendülés után a jambusi metrummal mint renddel való fokozatos szembeszegülés, az egyre erősödő ritmutörés.

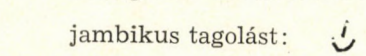
A 2. versszak elején táncritmussá változik a verskezdő ritmus:



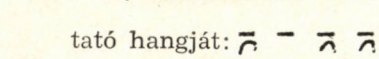
. A 2. sornak csak kezdő üteme ismétli e képlet kezdetét, aztán a *zenét* éles hangsúlya rávilágít, hogy ez a „tánc" nem valami kellemesen szórakoztató zenére történik:



. A jambikus lüktetést csak úgy tudjuk érezteti, ha feltesszük, hogy az *e* névmás után, mint másutt az *a* névelő után, megnyúlik a mássalhangzó: „Halljátok e zzenét?" A 3. sorban a kezdő rövid szótag utáni hosszú szótagok sorozatában a 4. szótag hangsúlya biztosítja a jambikus tagolást:



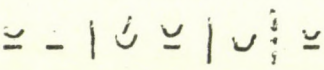
. A 4. sorban erősödik a lüktetés, indulattal fűti át a költő személyes mondanivalójának fenyegetve kioktató hangját:



). A hangsúly egybeesik az első iktussal.) Az 5. sor teljesen jambusellenes indulása után megjelenik a sor végén a költemény első tökéletes jambusi lába, éles megvilágításba helyezve ezzel a „nép" fogalmát, mely itt alanyként T funkciójú.

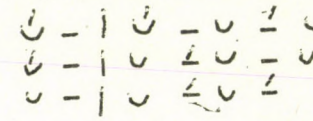
[12] Magyar versről lévén szó, csak a legritkább esetben várhatunk valóban tökéletes jambust: rövid súlytalan és hosszú súlyos szótagból álló nyelvi egységet. Ebben a versben csak két sorvég mutat tökéletes, valódi jambust: *a nép*, majd befejezésül kettőt egymás után: *a víz az úr*. Különben itt is, mint számos más, jó lejtésű jambikus versben, voltaképpen inkább csak jambikus lejtésről beszélhetünk — Gáldival egyetértésben —, nem jambusokról mint verslábakról. A jambikus lejtés sokszor úgy valósul meg, mint ahogy zenei változatát mai hangjegyírásunk tükrözi: ütemelőzővel kezdődő trocheusok sorozatának képében.

A 3. versszak kezdő sorának ritmusképlete hasonlít a két előzőéhez:



, de az azonos időmértékrend más hangsúlyozással más ütemekre tagolódik, csak a kicsengése egyezik a költemény kezdő soráéval. Az időmérték lüktetése a rengést festi, de a lüktetésbe belehasít az *üvölt* rövid szótagjának hangsúlya. A hánykódást ábrázoló 2. sor után többékevésbé szabályos jambusi lüktetés tér vissza, mely talán még mindig a tenger viharzó rengését tükrözi. — A 4. versszakbeli tombolást a jambussal ellenkező súlyirányú sorkezdések fejezik ki. 3. sorában nem az alliterációnak tulajdonítok jelentőséget, mint Gáldi, hanem az alliteráció által is kiemelt 2-3-2 szótagos ütemeknek. Érdekes, hogy ahol Petőfi nem ábrázol, hanem szól valakihez, ott megtörik a jambikus lejtés. Igaz, hogy a két utolsó sor visszazökken a jambusokba, de ez nemcsak felszólítás, hanem egyúttal folytatása a „Szilaj hullámokat vet" motívumának; annak a sornak sajátos ritmuselemeit variálja: a megfelelő sorban a *dobáld* hangsúlyos rövid szótagja a *szilaj* ritmuselemnek, az 5. sor 3. szótagján kezdődő *tajtékodat* pedig a *hullámokat* hangzásképének variációja.

A befejező versszak kezdő sora csak a magyar verselésben szokatlan 2-3-2 ütemtagolása által illeszkedik be a jambikus sorok közé, a 2. sor még ennyire sem. Maga a tanulság azonban jól érezhető jambikus időmértékben jelenik meg, mégpedig sorról sorra tisztább jambusokban: a 3. sorban még két hangsúlyos rövid szótaggal, a 4.-ben már csak eggyel, az 5.-ben pedig az éles hangsúlyú jambus után két tökéletes jambussal zárul a mondanivaló:



Habár fölül a gálya,
S alúl a víznek árja,
Azért a víz az úr!

A 4. sorban (a vers utolsó előtti sorában), ha nem is tökéletes jambusi lábat, de tökéletes jambusi métert találunk. Az egyre tökéletesedő jambusi lejtés itt jól érzékelteti a víz rengő hullámzásával jelképezett népakaratot. A költemény végén tehát a metrum fölerősödése új jelentést kap: a forradalmi mozgás sodró lendülete mintegy azonosul a tenger viharos hullámzásával; a forradalmi mondanivalónak itt már nem az ellenállás áttörését jelentő ritmustörés, hanem az ellenállhatatlan, győzelmes erőt éreztető állandó lüktetés felel meg. A jambusi lejtés egyúttal a remek mondatfelépítéshez társulva felejthetetlenül emlékezetünkbe vési a költemény fő mondanivalóját.

3. Megzenésítések

a) A nyelvi és a zenei áttételek különbsége

A költemény német, francia, finn és orosz műfordításait elemezve megállapíthattuk, hogy minden versszaknak van olyan tartalmi magva, alapvető gondolatmenete, mely szükségszerűen azonos bármely fordításban. Nem mondhatjuk ezt minden egyes versmondatról. Egy-egy fordító a választott versmértéknek vagy a szótagterjedelemnek megfelelően néha elhagy egy-két kevésbé lényeges szót, máshol betoldásra, hozzáköltésre kényszerül. Ebben a

hozzáköltésben nyilvánul meg a fordító költői ihlete és stílusérzéke. Ha lényegtelen szót tesz hozzá vagy olyasmit, ami beleillik a vers hangulatába és fő gondolatmenetébe, akkor voltaképpen csak átszínezi, de nem változtatja meg a versmondatok tartalmát. De ha idegen, új gondolatot visz bele, azt már átköltésnek, néha meghamisításnak tekintjük.

A versmondatokon belüli súlyelosztás az aktuális tagolással együtt olyan eszköz, ami már nem vihető át teljes hűséggel egy másik nyelvbe, mert minden nyelvnek vannak sajátos, a többi nyelvétől eltérő szórendi szabályai. Jobban érvényesülhet az eredetihez való ragaszkodás a versmondatok terjedelmi arányában. Viszont a kisritmikában alkalmazkodni kell a nyelv kialakult metrikai formáihoz. Ha a fordító önálló költői egyéniség, akkor a globális hatás érdekében sokat feláldozhat a kisritmika részletmegfeleléseiből.

Újabb és részben eltérő kérdéseket vet föl a zenei műfordítás. Ez nem néma olvasásra, hanem éneklésre való, tehát prozódiája sokkal kötöttebb, mint az elsősorban mégiscsak értelmi tolmácsolást szolgáló versfordításé. Prozódiáját nem csak az eredeti szöveg szabja meg, hanem még ennél is jobban az a dallam, amelyet a zeneszerző a szövegre szerkesztett. (Ormay Imre zenei műfordítását Szabó Ferenc oratóriumához itt közöljük ugyan, de tüzetes vizsgálatára e folyóiratcikkben nem térhetek ki. Ennek elemzése is szerepel kandidátusi értekezésemnek kiadásra előkészített változatában: Petőfi verseinek mondattani és formai felépítése.)

A költemény mondatformai felépítése a megzenésítésekben másféleképp tükröződik, mint az idegen nyelvre való átültetésekben. A műfordítás elsődleges célja, főleg ha a fordító nem nagyobb költői egyéniség az eredeti vers szerzőjénél, a költői mű tolmácsolása azok számára, akik az eredetinek a nyelvét nem értik vagy nem teljesen értik. A zeneszerző azonban sokszor önálló művet akar alkotni, ennek csak ihlete, anyaga, elindítója a verses szöveg. És ha azonosítja is magát a költő mondanivalójával, ha annak szócsöve akar is lenni, akkor is gyakran más formálási elveket követ, mint a költői műforma. Ez sokszor ütközésekre vezet a nyelvi és a zenei felépítés közt a nagyritmikában is, a kisritmikában is. A kisritmikában, a szöveg zenei prozódiájában a múlt századi zeneszerzők sokkal kevésbé találtak rá olyan kielégítő megoldásokra, melyek a zenei dallamot úgy alkalmazzák a szövegre, hogy a szövegben rejlő melódiát kifejtsék. (Vö. Kodály 1954. 41.) Ezen a területen is vízválasztó Kodály zeneszerzői működése, aki tudatosan alkotott olyan dallamvilágot, mely nemcsak a magyar műzenei nyelvet újította meg, hanem azt összhangba is hozta a megzenésített szöveg kifejező hangsúlyozásával.

Versek formai, ritmikai, mondattagolási elemzéséből már jócskán kiderült, hogy milyen sok a közös elv a zenei és a nyelvi (elsősorban a verses) műalkotások formálásában. Változatosság az ismétlésben; felezés, fogyás (aprózás), ill. kétszerezés, növekvés (augmentálás); szimmetria és párhuzamosság; aranymetszés: csupa olyan ritmus- és formaelv, mely a nyelvi műben is, a zenei műben is jellemző lehet, — nem is szólva a vers és a zene kisritmikai egységeiről, mint az ütem, a verslábként nyilvántartott ritmikai alapmotívumok stb. Azért beszélhetünk a költemények formai f e l é p í t é s é r ő l, mert a szóbeli művészetekre is érvényes az, ami a zenére: az időbeli egymásután az emlékezés révén térszerű egymásmellettiségbe kerül. „A zenei folyamat szerkezeti lebonyolódása ugyanilyen módon válik térszerűen rögzített, arányos

»építménnyé« tudatunkban, így beszélhetünk időben lezajlott zenei folyamat arányairól is úgy, mintha valóban építészeti, képzőművészeti egységek, tömbök térformáit mérnők egymáshoz." (Ujfalussy 1962. 61.) A kisritmikában, a vers prozódiájában pedig ugyanúgy kombinálódik az értelmi hangsúly (és hanglejtés) okozta hullámzás a metrikai elvű (hangsúlyon vagy időmértékben alapuló) lüktetéssel, ahogy a különféle skálarendi helyzetű zenei hangok helyezkednek el a különféle ütemrészeken: „Főhangok és főidők, mellékhangok és mellékidők, főhangok és mellékidők, mellékhangok és főidők találkozásainak rendkívül változatos és bonyolult rendje ... adja a zenei történés vörös fonalát." (I. m. 67.) A zenei logika pedig, de különösen a klasszikus összhangzattan kadenciaformálása ugyanolyan tudati mozgásformákra épül, mint a gondolkodás rég ismert alapszerkezete: a szillogizmus és annak nyelvi változatai (uo. 85).

Most azonban nem az abszolút zenei formák és a költői versformálás közös alapjairól lesz szó, hanem egy költemény és a hozzárendelt zene viszonyáról, tehát az eddigieknél még egy fokkal bonyolultabb kapcsolatról.

b) Petőfi költeményének föllelhető zenéi

Tudomásom szerint a Kodály előtti korszakból ennek a versnek nincs zenei feldolgozása. (L. Isoz 1930.) Időrendben a következő megzenésítésekről tudok (vö. Sonkoly 1970): Kardos István 1940 (bemutatója 1943. márc. 4, a szerző szíves közlése szerint), Kőhalmi Imre 1946, Szabó Ferenc 1947, Huszka Jenő 1948, Kósa György 1948 (megjelent: Válogatott dalok 1960), Kadosa Pál 1949, Székely Endre 1954 (a szerző közlése szerint; kézirata, melyért annak idején Erkel-díjat kapott, közkönyvtárakban nincs meg, Sonkoly sem említi; az adatot Nagy Józsefnek köszönhetem), Szabó Ferenc 1955, Járdányi Pál 1957 (Sonkoly 1970-ben még nem említi, csak 1974. évi repertóriumában), Udvardy László 1964 (Sonkoly nem ismeri). Valamennyivel itt nem foglalkozhatunk részletesen, csak a legismertebbeket és a legjelentősebbeket elemezzük.

c) Egyetlen mű a háborús évekből

Kardos István kéziratban maradt műve egy szólamra és zongorára (a Széchényi Könyvtár zeneműtárának kézirata szerint 1940-ből, előadták Neményi Lili és még sokan; a szerző saját példánya szerint 1943. március elejéről) a disszonáns futamokkal hullámokat festő zongorabevezetés után versütemről versütemre emelkedő (de a versütemen — beszédütemen — belül azonos magasságot tartó) dallammal festi a tengernek égig hatoló hullámverését. A rémítő erőt disszonáns nagy eső hangközökkel érzékelteti. A 2. versszakban, ahol a költő maga szólal meg, magasról induló új dallamfordulat jelzi a kérdő mondatokat, de éppen csak jelzi, mert az utolsó szótagbeli eső menet hiányzik. A 3. versszak dallama az 1.-ét ismétli. Ez az ismétlés annyiban jogosult, hogy Petőfi is visszatér itt — a 2. versszak extrovertált közlésiránya után — az 1. versszakban használt „objektív" (leíró) közlési formához, hogy azután a 4-5. versszakban megint személyesen szólaljon meg. A 3. versszak kezdetén a dallam nem kifejező, de a „megtörve, tépve lóg" fisz-c-g kvartlépései nagy szeptim keretében megint csak az ijesztő rombolást festik. A „Tombold ki" kezdetű szakasz a 2. versszak dallammenetét ismétli, de a

szöveghez idomuló, azt kifejező ritmusban, a *Tom* szótagot több mint egész hangnyira megnyújtva és a mozgalmas kíséret fölött forte fortissimóig erősítve. Az 5. versszak új dallammal zárja le a költeményt.

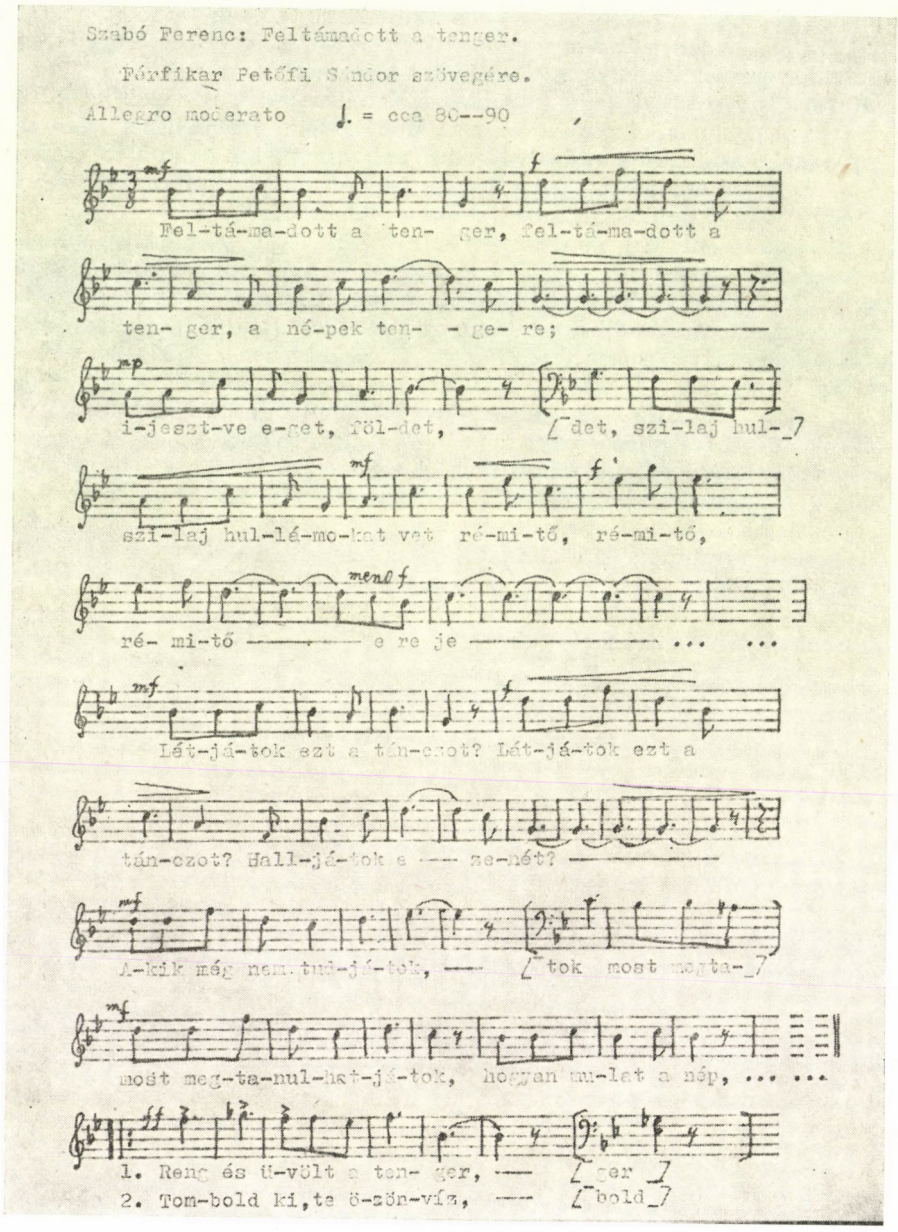
Kardos István tudatosan ellenlábasa a Kodály által megvalósított és népszerűsített magyar zenei prozódiának. A Kodály-féle „realisztikus", vagyis a beszéd hanglejtésmeneteit stilizálva utánzó dallammenetek helyett teljesen zenei fogantatású dallamokra építi a kompozíciót. A dallam építkezése követi a költemény nagy hangulatváltásait (fokozatos emelkedés — krízis — mondanivalót kifejező visszaesés), de részleteiben nem tükrözi a természetes hanglejtést. A kifejező szövegmondást rábízza az énekesre az ismételten kitett „ben declamato" utasítással. Nem a Megkésett melódiák hangvétele és a hagyományos versmondás uralkodik itt, hanem az a modorosabb előadói stílus juthat róla eszünkbe, amit Ascher Oszkár használt (különösen az Ady-versekben), vagy ami a melodrámák egy fajtáját jellemzi. — De Kardos a nagyritmikában is eltér Petőfitől. A költemény szimmetriája teljesen elvész a A—B—A—B—C felépítésű zenei formában, csak a fokozás és az utolsó versszak kiemelt, lezáró jellege marad meg. A zeneszerző tehát nem figyelt fel a mondattagolási arányokból összeálló szimmetriára, számára a mondategészek terjedelméből és a közlési irányok váltakozásából adódó aszimmetria volt fontos. L. még e tanulmány 2. c) szakaszában a második bekezdés végét, továbbá: Sonkoly 1973. 37.

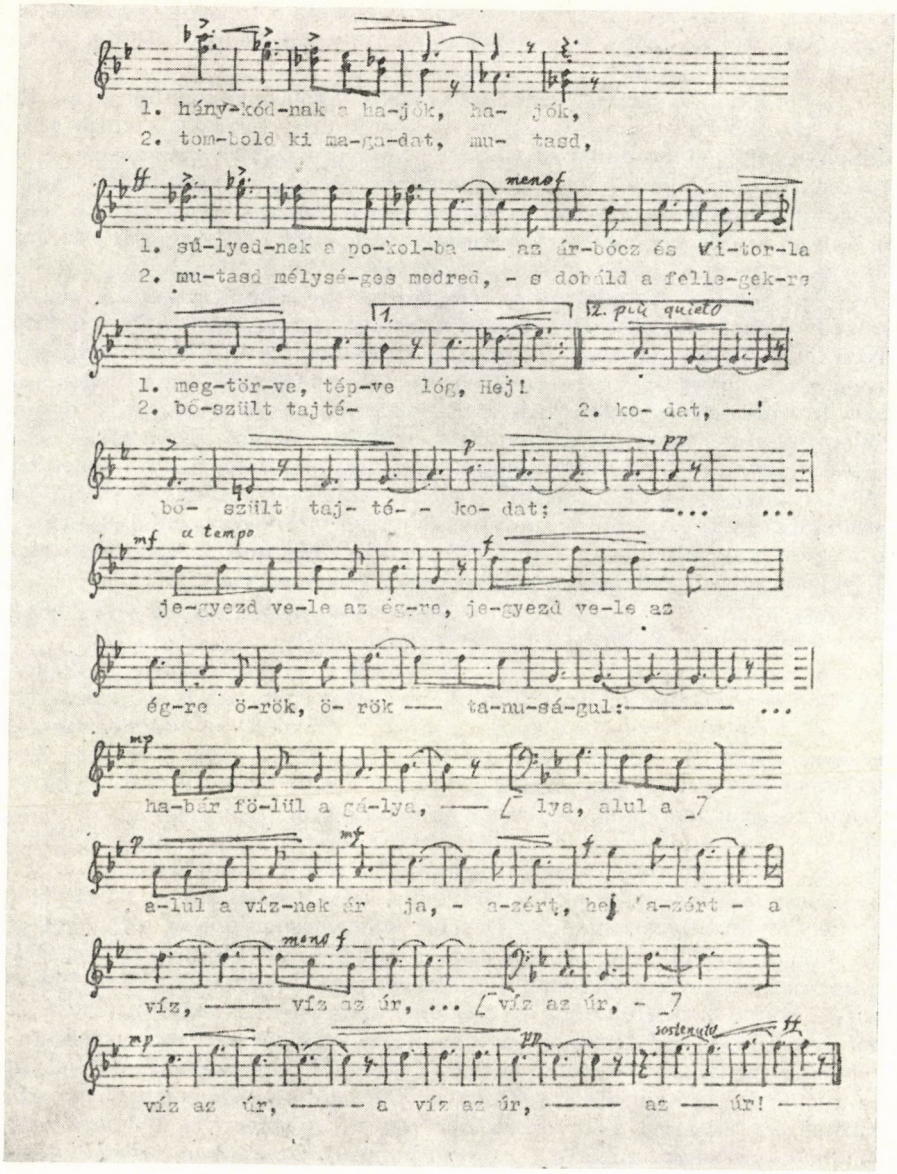
d) Felszabadulásunk utáni első kísérletek

E mindenképpen forradalminak minősíthető művet az ország felszabadulása után több kísérlet követte. Kőhalmi a mozgalmi dalok, Huszka az operettindulók könnyebb stílusában próbálta kifejezni a szöveg sugallta mondanivalót. Szabó első koncepciójával csak azért foglalkozunk részletesebben, hogy lássuk az utat, amelyet megtett a részben idegen ihletésű zenei ritmikától a kifejezőbb, magyarabb prozódia felé, a nagy oratóriumából közismert hullámzóan sodró ritmusú dallamhoz. Kósa sajátosan egyéni ízű zongorakíséretes művéből itt csak a befejező sorra hivatkozom, melyet a szerző háromszor ismétel, mindannyiszor egészen más dallammal, és ezek közül a kíséret nélkül hangzó középső változat a nominális predikatív szerkezetben rejlő kettős viszony hangsúlyozásának talán legjobb zenei megoldása.

e) Szabó férfikari kompozíciója

Szabó Ferenc férfikara (Szikra 1947) a háromnyolcados ütemmel nemcsak a jambusi lüktetést viszi át a zenébe, hanem felerősíti azt a hangfestést is, amit ez a ritmus a megfelelő tartalmak kifejezésére szolgál: a tenger viharos hullámainak folyton ismétlődő csapkodásáét, a 2. versszakban közbeszőtt táncmetaforáét. Ez a hullámcsapkodással azonosított páratlan ütemű táncritmus annyira eluralkodik az egész művön, hogy a szerző szinte alig tud szabadulni tőle. Csak a 3. és 4. versszak súlyos kezdetén tér el tőle, ahol a rengés, hánykódás és tombolás festésére marcatóval jelzett pontozott negyedeket használ. Egyébként a részletmegfelelésekkel nem sokat bajlódik. A tenger zúgó árja globálisan ihleti meg a kompozíciót az erősödések és halkulások dinamikai változásai tekintetében is, nem törődve azzal, hogy a „mutasd mélysé-


Szabó Ferenc: Feltámadott a tenger.
Férfikar Petőfi Sándor szövegére.
Allegro moderato ♩. = cca 80--90
mf
Fel-tá-ma-dott a ten- ger, fel-tá-ma-dott a
ten- ger, a né-pek ten- - ge- re;
mp
i-jeszt-ve e-get, föl-det, — det, szi-laj hul-
mf
szi-laj hul-lé-mo-kat vet ré-mi-tő, ré-mi-tő,
mend f
ré- mi-tő — e re je — ... ...
mf
Lét-já-tok ezt a tán-czot? Lét-já-tok ezt a
tán-czot? Hall-já-tok e — ne-mét?
mf
A-kik még nem tud-já-tok, — tok most megta-
mf
most meg-ta-nul-hat-já-tok, hogyan mu-lat a nép, ...
ff
1. Reng és ü-völt a ten- ger, — ger
2. Tom-bold ki,te ö-szön-víz, — bold


1. hány-kód-nak a ha-jók, ha- jók,
2. tom-bold ki ma-ga-dat, mu- tasd,
menof
1. sű-lyed-nek a po-kol-ba —— az úr-bócz és Vi-tor-la
2. mu-tasd mélysé-ges medred, - s dobáld a felle-gek-re
1.
2. più quieto
1. meg-tör-ve, tép-ve lóg, Hej!
2. bő-szült tajté- 2. ko- dat, —!
bő- szült taj- tó- - ko- dat; ——— ...
mf a tempo
je-gyezd ve-le az ég-re, je-gyezd ve-le az
ég-re ö-rök, ö- rök —— ta-nu-sá-gul: ——— ...
mp
ha-bár fö-lül a gá-lya, —— [lya, alul a]
mf
a-lul a víz-nek úr ja, - a-zért, hej a-zért - a
menof
víz, ——— víz az úr, ... [víz az úr, -]
sostenuto
víz az úr, ——— a víz az úr, ——— az — úr! ——

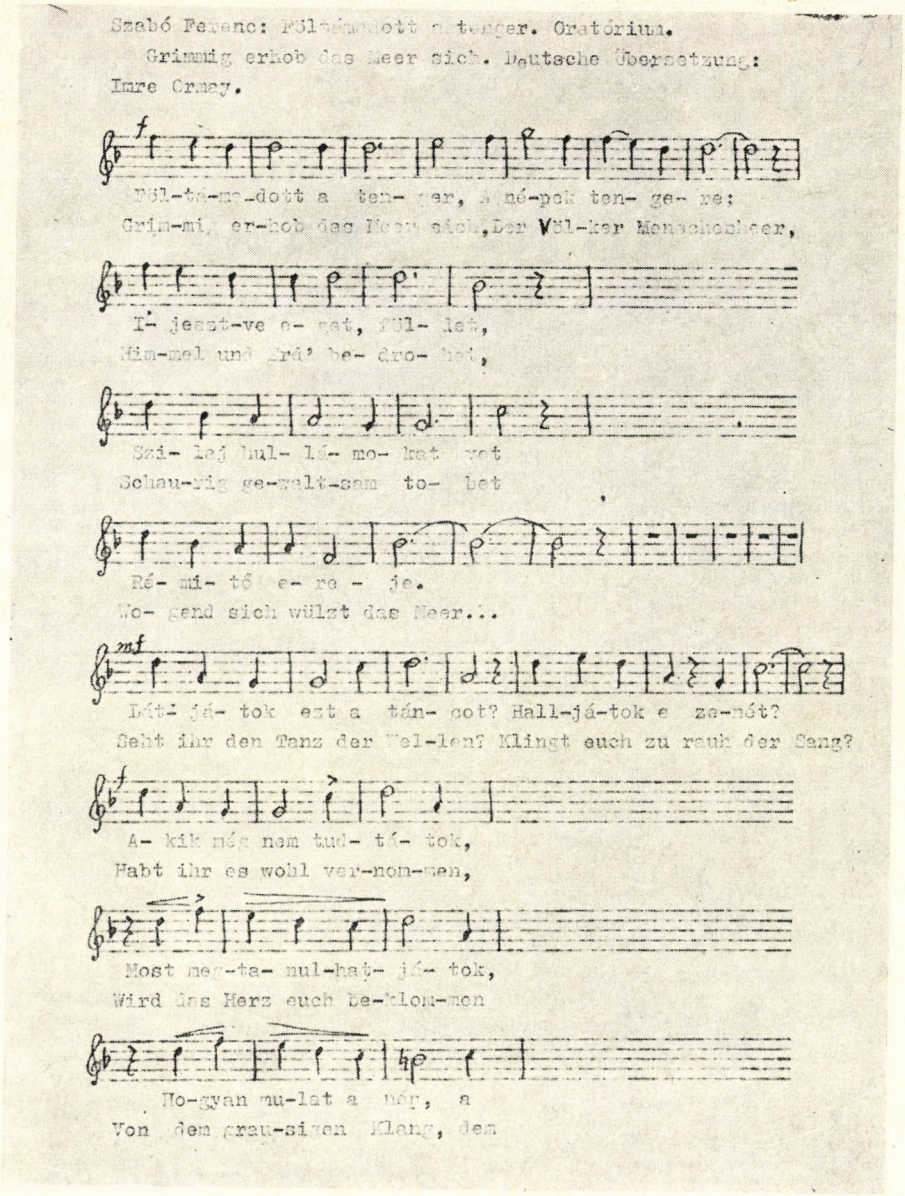
ges medred" fortissimo dallamcsúcsa után a „dobáld a fellegekre bőszült tajtékodat" szövegrész mélyebb fekvésű dallamra kerül és egy kis felerősödés után fokozatosan halkul.

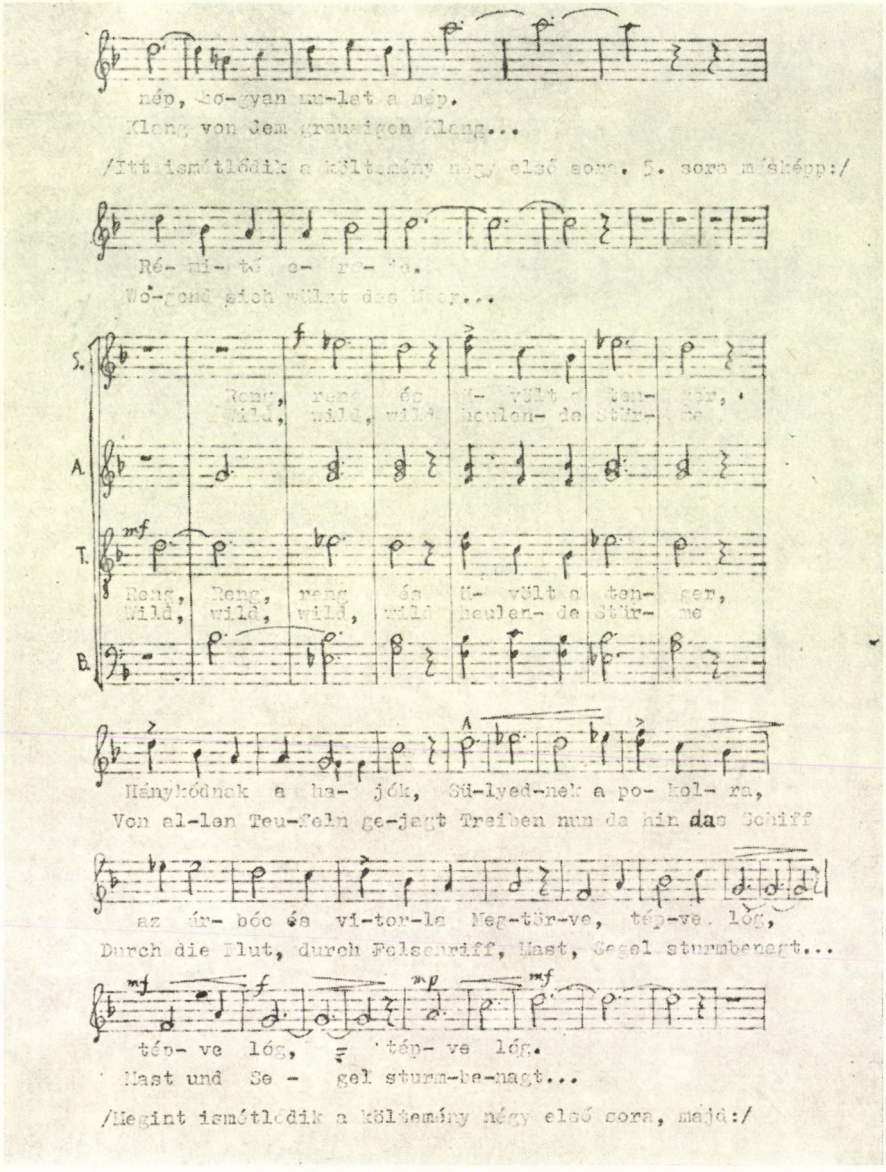
Hogyan emeli ki Szabó Ferenc az aktuális tagolású mondatok propozitumát? A két első Petőfi-sornak csaknem egyenlő négy hangsúlya közül a másodikat és a negyediket emeli ki jobban: *tenger* (hosszabb kezdő szótag, utána kis tercnyi esés), *tengere* (még hosszabb kezdő szótag). A *feltámadott*, majd az *ijesztve* csak ütemnyitó hangsúlyt kap, a *népek* dallama szekundnyi emelkedés. Az első valódi, kiemelkedő P-hangsúlyt, a *látjátok* első szótagját nem emeli ki jobban, mint a *feltámadott* első szótagját. A kérdő hanglejtést a dallam sehogy sem tükrözi. A *halljátok* dallamával próbál valamit utánozni a kérdés emelkedő menetéből, de a főhangsúlyos szótagot ütem végére, hangsúlytalan helyre teszi. Ez így teljesen magyartalan, de nem is kifejező. Petőfi saját hangja, a személyes figyelmeztetést tartalmazó kérdés elsikkad a tengerár zajában. A versszak háromsoros kijelentő mondatának csak a harmadik tagmondatában jut zenei hangsúly a mondathangsúlyos szótagra: ütem elejére esik, mégpedig úgy, hogy a *mulat* is sajátos hangsúlyt kap szekundnyi kiemelkedése által. A „most megta", valamint az előző „Akik *még*" ütem zenei motívumrészlete nem kelti ezt a hatást, mert az emelkedés tercnyi, azonkívül értelmileg teljesen hangsúlytalan szótagra esik s ezáltal feledteti a zenei ütem elejének szóhangsúllyal való kedvező egybeesését (mely persze csak T lévén, semmiképpen sem mondathangsúlyos). A basszusban előlegezett motívumindítás jobban megfelel az értelmes hangsúlyozásnak.

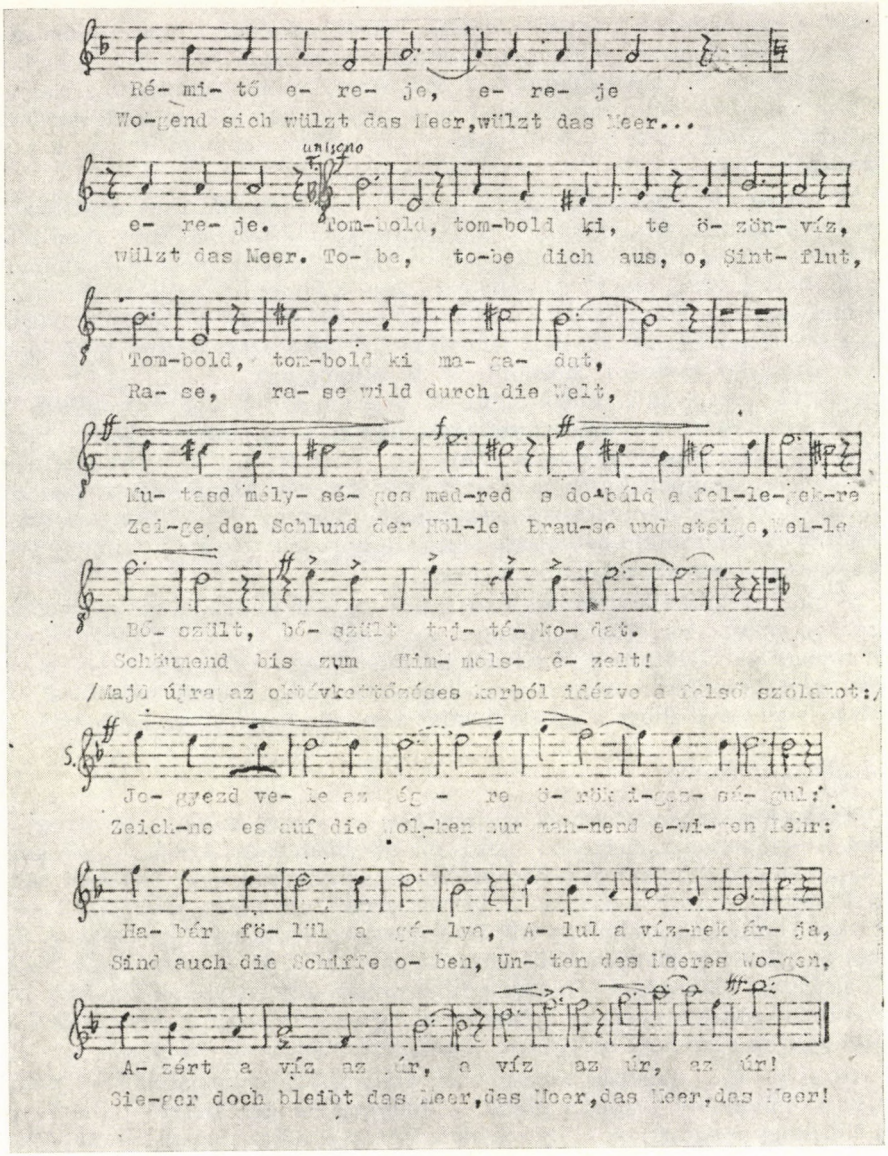
A 3. strófa *Reng és üvölt* mondatszakaszára eső marcato-hangsúlyok jól megfelelnek a tartalmi (és hangfestő) hangsúllyal egybeeső P-hangsúlyoknak, a *tenger* kvintnyi esése azonban túlságosan kiemeli az alanyt, mely itt már csak témaszó. Szabó a hangfestéssel is voltaképpen szavakat, képeket, hangulatot zenésít meg, nincs tekintettel a mondatok aktuális értelmére, tulajdonképpeni mondanivalójára. A *hánykódnak a hajók* sorban jól oldotta meg a P+T sorrendűnek értelmezett (pedig a *hajók* új volta miatt inkább tagolatlan leíró) tagmondat hangsúlyozásának zenei érzékeltetését. A marcato-jelek olyan kifejező értékűek, hogy alig jut eszünkbe számon kérni a szerzőtől, miért olyan súlyos a *nak* rag. Hasonló helyzet ismétlődik a *sűlyednek* szóban, ahol az érzelmi hangsúlyozás szintén elnyomja az értelmit. A *Tombold ki* stb. szövegű versszakra ugyanaz a dallam még inkább érzelem-, mint értelemtükröző, bár a 2. sor *(tombold ki magadat)* dallama itt is legjobban felel meg a sor értelmi hangsúlyozásának. — Az utolsó versszak kezdetén a dallam — folytatva a hullámzó 3/8 ütemű ritmust — megint csak szóhangsúlyokat emel ki a mondathangsúlyok helyett. A *habár fölül a gálya* sor a mondathangsúly tekintetében tökéletes, a következő sor viszont ugyanerre a dallamra csak a verstani azonosságot emeli ki, az eltérő hangsúlyszerkezettel szöges ellentétben áll. A befejező sort a zene teljesen ízekre szedi, a szavakat többféle dallammenettel ismétli, és ezek közt akad olyan is, amelyik az értelmi hangsúlyozást tükrözi. Kétféle jó megoldása a „meno f" jelzésnél a felső szólamban, majd a befejezés előtt önállóan szóló basszusban hangzik.

Ennek a kompozíciónak formai felépítése A—A_v—B—B—A, tehát az első és az utolsó versszak azonos dallamanyaga által tartalmaz valamit a költemény szimmetriájából. A közbülső versszakokban azonban Szabó nem érvé-

Szabó Ferenc: Föltámadott a tenger. Oratórium.
Grimmig erhob das Meer sich. Deutsche Übersetzung:
Imre Ormay.




nép, ho-gyan mu-lat a nép.
Klang von dem grausigen Klang...
/Itt ismétlődik a költemény négy első sora. 5. sora másképp:/
Ré- mi- tő e- ro- je.
Wo-gend sich wülzt das Meer...
S.
A.
T.
B.
Reng, reng és ü- völt a ten- ger,
Wild, wild, wild heulen- de Stür- me
Reng, Reng, reng és ü- völt a ten- ger,
Wild, wild, wild, wild heulen- de Stür- me
Hánykódnak a ha- jók, Sü-lyed-nek a po- kol- ra,
Von al-len Teu-feln ge-jagt Treiben nun da hin das Schiff
az úr- bóc és vi-tor-la Meg-tör-ve, tép-ve lóg,
Durch die Flut, durch Felsenriff, Mast, Segel sturmbenagt...
tép- ve lóg, tép- ve lóg.
Mast und Se - gel sturm-be-nagt...
/Megint ismétlődik a költemény négy első sora, majd:/



Ré- mi- tő e- re- je, e- re- je
Wo-gend sich wülzt das Meer, wülzt das Meer...

unisono

e- re- je. Tom-bold, tom-bold ki, te ö- zön- víz,
wülzt das Meer. To- be, to-be dich aus, o, Sint- flut,

Tom-bold, tom-bold ki ma- ga- dat,
Ra- se, ra- se wild durch die Welt,

Mu- tasd mély- sé- ges med-red s do-báld a fel-le-gek-re
Zei-ge den Schlund der Höl-le Brau-se und steige, Wel-le

Bő- szült, bő- szült taj- té- ko- dat.
Schäumend bis zum Him- mels- ge- zelt!
/Majd újra az oktávkettőzéses karból idézve a felső szólamot:/

S. Je- gyezd ve- le az ég - re ö- rök i-gez- sá- gul:
Zeich-ne es auf die Wol-ken zur mah-nend e-wi-gen Lehr:

Ha- bár fö- lül a gá- lya, A- lul a víz-nek ár- ja,
Sind auch die Schiffe o- ben, Un- ten des Meeres Wo-gen,

A- zért a víz az úr, a víz az úr, az úr!
Sie-ger doch bleibt das Meer, das Meer, das Meer, das Meer!

nyesíti a szimmetriát, hanem a variált ismétlésre építi a visszatérés előtti egész formaszerkezetet. A strófametszetből megint érezhető valami a dallamszerkezetekben is: az A dallamú 1., 2. és 5. strófában határozottabb zárlat van a 2. sor végén, viszont a B dallamú 3. és 4. versszakban a 3. sor az 1. sor dallamát ismétli (módosított befejező hangközzel), tehát dallamban itt csak a 4. sor hoz egészen újat.

A versben érvényesülő aranymetszésről a zenében már csak egyetlen helyen beszélhetünk. Ismétlésekkel, polifonikus továbbszövésekkel a zene többnyire elnyújtja a strófarészek terjedelmét. Az 1. versszak metszetelt ütemaránya 17:49, a 2. versszaké 17:20, tehát az 1.-nek a hosszabb szakasza aránytalanul megnyúlik, a 2.-é viszont rövid marad az ismétléssel 17 ütemre nyújtott első két sorához képest. Ha nem ismétli a „Látjátok ezt a táncot" sort, akkor kijön az aranymetszést közelítő 13:20 ütemarány. A 3. és 4. versszak 18:11 ütemaránya megközelíti az aranymetszést, fogyó rendben. Az 5. versszak megint nem az aranymetszés, hanem a szimmetria elvéhez igazodik, ti. olyasféle a belső tagolása, mint az 1. versszaknak; azt a szerkezetet ismételve teszi szimmetrikussá az egész művet. Az egész kompozíció fő metszete nem alakít ki sem aranymetszést, sem felezést, hanem 103:127 ütemarányával olyan növekvést mutató két részre tagolja a kórusművet, mely mintegy a felezés és az aranymetszés közt foglal helyet.

A mű kisritmikájában a jambikus lejtés uralkodik, azzal a hangsúlyos sorkezdéssel, mely e sorfajok régi magyar dallamaira jellemző.[13] Mondat belsejében szabályosan felütésre esik a tiszta jambus súlytalan szótagja: a *né-, az ár-, örök, azért.* Mondhatni, hogy a jambikus metrum és a hangfestés sokkal erősebben érvényesül ebben a zenében, mint a mondathangsúlyok prozódiája.

f) Szabó oratóriuma

Szabó Ferenc ismertebb és napjainkban is játszott műve, a Petőfi szövegéhez hangalakban és helyesírásban is pontosabban ragaszkodó, vegyes karra és nagyzenekarra írt kompozíció nyilvánvalóan ebből az első, férfikari változatból nőtt ki, először a hasonló című film zenei betéteként, majd egy Petőfi-versekre komponált oratórium első (és legnagyobb szabású) tételeként. A dallamot az 1959. évi kiadásból idézzük (Kispartitúrák 41. Zeneműkiadó Vállalat), általában elhanyagolva a laikus fül számára alig érzékelhető 2. és 3. szólamot (mely oktávkettőzéssel hatszólamú vegyes kart eredményez), csak a kifejező polifon részeknél bemutatva a szólamok hangfestő belépését.

Itt a szerző a zenekari bevezetéssel, aláfestéssel és közjátékokkal tolmácsolja a költemény alaphangulatát, a háborgó tenger ijesztő hullámverését. Valahogy megosztja a kifejezőeszközöket: a zenekar a magasra csapó hullámokat festi, a kórus viszont nemcsak szavakkal mondja ugyanezt, hanem a hajók ütemes hánykódását, a „táncot" is érzékelteti ritmusával. A férfikari változat 3/8-ával szemben itt 3/4 az ütemjelzés, és ez valamivel több, mint hangjegyírási technika: jobban kifejezi a „zene" és a „tánc" súlyát, a tenger nagyságát és ennek allegorikus jelentőségét, az akkori társadalmi szerkezet alapjainak megrengését. Nem fokról fokra bontja ki és szövi tovább a gon-

[13] Hosszabb jambusi sorok ilyen kezdéséről írt Szabolcsi Bence: 1959. 200. L. még László: 1961. 111.

dolatot, mint a költő, hanem előre jelez eseményeket és szembenállásokat. — Az egész tétel folyamán nem találunk olyan dallamrészt, amely ne fejezné ki a szöveg tartalmát. A férfikar sikerületlen megoldásait Szabó ebben a vonatkozásban szerencsésen kiküszöbölte.

Nézzük meg a dallamokat a minket közelebbről érdeklő szempont, a mondathangsúlyok, az aktuális mondattagolás szerint. Nagyon jó az 1. sor elbeszélő mondatában a nagyjából egyenlő két hangsúly zenei megoldása: az elsőt ereszkedő dallam és az ütem élére teszi a szerző, a másodikat hosszú hanggal jelzi, de emelkedő menetet kezd vele. A 2. sorban szintén szép és helyes a *népek* dallamcsúcsra kerülése. A következő három sor közül az utolsó a T, annak kell a legkisebb hangsúlyt kapnia. Az *ijesztve* magasabbról ereszkedik, mint a *szilaj*, de ez utóbbiban a kezdő szótagot a rá következő tercnyi esés emeli ki jobban. Ez az eső-ereszkedő menet ismétlődik a versszak befejező sorában is, de éppen mivel ismétlődik, nem hat a hangsúlynak olyan erejével, mint első belépésekor. Viszont mégiscsak megkapja azt a súlyt, amit, ha nem is T-funkciójánál, de tartalmi jelentésénél fogva megkíván. (Talán csak az utolsó szótag felkapását tekinthetnénk a magyar prozódiával ellenkezőnek, de itt el kell ismernünk a zenei formálás elsőségét a beszélt mondat prozódiája fölött, és arra is hivatkozhatunk, hogy a magyarázó beszédstílusban továbbmutató szerepe van az utolsó szótag felemelésének.)

A 2. versszak első kérdő mondatának kezdő propozituma a kvartleugrás által valóban kiemelő P-hangsúlyt kap, de olyat, amely a kijelentő, felkiáltó és felszólító propozitumokra jellemző, nem a kérdőkre. Eldöntendő kérdésben a mondathangsúly mélyebb hangra esik, utána szabályosan emelkedő menet következik; ez a Szabó-féle dallammenet a beszédben idegenszerű. A kérdés folytatása és befejezése azonban híven tükrözi a magyar eldöntendő kérdés dallamát. A második kérdésnek viszont az indulása emelkedő, tehát ez — és csak ez — egyezik a kérdő mondathanglejtéssel, a kérdés egész további menete ellenkezik vele, teljesen idegenszerű. Az utolsó szótag kvartnyi felszökése csupán zenei motívumismétléssel magyarázható, ellentmond a magyar szóhangsúlynak is, kérdő hanglejtésnek is; sokkal jobban megfelel a német szövegnek. Ha végignézzük a versszak további dallamsorait, azt látjuk, hogy Szabót sokkal inkább vezette a dallamformálásban a versforma, mint az értelem szerinti hangsúlyozás: arra ügyelt, hogy a nőrímű sorok eső, a hímríműek felszökő menettel végződjenek, de arra alig gondolhatott, hogy az „Akik még nem tudtátok" sor (T értékű vonatkozó mellékmondat) egészen más hanglejtésű, mint a „Látjátok ezt a táncot?" sor (mondathangsúllyal kezdődő önálló kérdő mondat). Ezért az *akik* névmás, mely a T értékű vonatkozó mellékmondatnak is csak témája, nagyon is éles hangsúlyt kap; ez ugyan még érzelmi mondathangsúlynak is magyarázható, de az egész mondat kérdő kadenciája mondatprozódiai szempontból félrevisz. A *tud* szótagra tett marcato jel némileg ellensúlyozza ugyan a szóbelseji *tá* szótagot (mely magasságánál és hosszúságánál fogva is túlságosan kiemelkedik), de sokat elvesz a mellékmondat főhangsúlyos tagadó *nem* szavának hangsúlyértékéből, melyet csak ütem eleji helyzete és félhangnyi hosszúsága fejez ki, de nagymértékben csökkent a rá következő kvartnyi felugrás. Sikerült azonban a T^3, ill. T^2 értékű *még* és *most* szó hangsúlyát a minimumra csökkenteni, különösen pedig a mellékmondat és a főmondat egészének T—P sorrendű súlyviszonyát érzékeltetni azzal, hogy az

egész mondat főhangsúlyos szavának *meg* szótagja a legkiemelkedőbb dallamhangra került. A tárgyi mellékmondat *hogyan* kérdőszavának természetes P-hangsúlya kifordult: a kiegészítendő kérdések szokásos ereszkedő menete helyett emelkedő lett. Ez mégis több, mint zenei fogantatású motívumismétlés: erős érzelmi töltésű, felindultságot kifejező hullámzó, hangsúlyáthelyező beszéddallamot tükröz. A befejező mellékmondat témája, a *nép*, először nem kap nagyobb súlyt, mint ami T-funkciójánál és jelentéstartalmánál fogva megilleti, csak ismétlésekor fokozódik kiemelkedő hangsúlyúvá. A zene itt nemcsak azt fejezi ki, amit Petőfi a szóban forgó mondatban kimond, hanem azt is, amit hozzágondolhatott, s amit sokan hozzágondoltak, akik együtt éreztek vele.

A 3. versszakban nemcsak a rengést festi a zene (a szólamok ütemenkénti belépésével), hanem a két ige egyértékű P—hangsúlyát is kifejezi: a másodikét nem az elsőnek ismétlésével (mert az ismétléskor nem hatna olyan erősnek, újszerűnek), hanem magasabb kezdésével, a nagyobb leugrással a rövidséget is ellensúlyozva. A szekundlépés a *tenger* dallamában ismétlődik, valóban gyengébb funkcióval, a témát fejezve ki. A *hajók* új voltát valahogy kifejezi a felszökő dallam, csak a magyar hangsúlytól idegen. Jó dallamú a strófa középső sora, a két utolsó sorbeli tagmondatnak pedig nem a T—P tagolását tükrözi a dallam — nehéz is volna a sornyi P megoszló mondathangsúlyát zeneileg pontosan visszaadni —, hanem a szavak ábrázoló jelentéstartalmát festi: a megtörtséget, szakadozottságot; a *lóg* leugró kvartlépése is fest. E szavak ismétlésekor már elhagyja a szerző az ábrázolást. A történtek szubjektív vetületét festi, a vihar rettenetességét, formai átmenetet alkotva az 1. versszak rondószerű visszatéréséhez. Itt a költői mondanivaló tolmácsolása helyébe a zenei formaalkotás lép.

A 4. versszak nem ismétli az előzőnek a dallamát, mint a férfikari változatban, hanem jellegének megfelelően új dallammal jelenik meg. Hiszen itt a költő nem ábrázol, hanem beleszól a történő eseménybe. Jól kifejezi ezt a kvintnyi eséssel induló felszólító ige. De a költővel együtt szól, lelkesedik a hatalmas kórus is, a forradalmi megmozdulásban további cselekvésre biztatva a föltámadott tengert. A tagolatlan felszólító mondatoknak ezt a sorozatát nem zavarja az ige többszöri ismétlése, hiszen itt nem a gondolatokat tagoló ráció, hanem az akaratnyilvánítássá erősödött érzelem uralkodik. Ezt a harcos biztatást a zene a fellegekig fokozza mindig feljebb emelkedő dallamfekvésével anélkül, hogy megszűnne zene lenni; motívumismétléseivel, szóismétléseivel igazi zene ez, és tökéletesen kifejezi a költő mondanivalóját. Ahol az érzelem, az indulat uralkodik, ott se a beszédben, se a zenében ne keressünk kiemelkedő értelmi hangsúlyokat!

Az 5. versszak kapcsolása a 4.-hez megint kitűnő összhangba hozza a zenei formaszerkesztést a vers tartalmával. Befejezésül negyedszer jelenik meg a visszatérő rondótéma, de most nem az 1., hanem az utolsó versszak szövegére. (Ez a variálva ismétlés formaelve.) De ugyanabban a magas fekvésben kezdődik, ahol az előző versszak végződött, mégpedig úgyszólván szünet nélkül, közjáték nélkül, azt közvetlenül folytatva, tehát zeneileg is kifejezve azt a pontosvesszőt, amellyel a költő csak félig zárta le a 4. versszakot, és a *vele* névmási határozószót, mely az előző sor *bőszült tajték*-ára utal vissza. Ez a *vele* — helyzetének, közlési értékének megfelelően — a zenében is legsúlyta-

lanabb szava a mondatnak. A valamivel súlyosabb *égre* szintén mély fekvésű, de ütemkezdő hosszú hanggal kezdődik, s ezáltal kapja meg viszonylagos súlyát. Az idézőmondat három másik, súlyosabb szava közül a strófakezdő *jegyezd* és a még jobban kiemelkedő *örök* hangsúlya a zenében kitűnően érvényesül. A jelzett szóval azonban egy kis baj van. Szabó itt megváltoztatta Petőfi szövegét: *igazság*-ot tett a *tanúság* helyébe. Ennek a főnévnek a hangsúlyát pedig a kelleténél jobban lefokozta: átkötéssel szinkópaszerűen ütem belsejébe tette. László Zsigmond (1961. 307) felhívja rá a figyelmet, de nem tudja okát adni, hogy Szabó miért nyújtotta meg kelleténél jobban az *örök* melléknév második szótagját, eltérve ezzel ennek a dallamrészletnek az előbbi előfordulásokban állandósult ritmusától. Nem hiszem, hogy ezt a zenei variálással kell magyaráznunk. Sokkal valószínűbb, hogy a beszéd prozódiai szemléletében van az oka. Szabó Ferenc a férfikari változatnak a vegyeskari kompozícióvá való átdolgozása előtt tudatosan foglalkozott prozódiai kérdésekkel. Találkozhatott azzal a (sokszor hibásan általánosított) tétellel, hogy jelzős kifejezésekben mindig a jelző hangsúlyos. Ezt a sokak tudatában ma is babonaszerűen élő tételt alkalmazhatta itt is, azért csökkentette a jelzett szó hangsúlyát. Mivel Petőfi szövegét amúgy is megváltoztatta, nem mondhatjuk rá, hogy prozódiai szempontból helytelenül járt el. Petőfinek e helyén a *tanúság* elég jelentős szó; Szabó oratóriumában az *örök igazság* kifejezés jelzője kapja a legkiemelkedőbb hangsúlyt. — A három befejező sor *habár* kötőszavának kiemelkedése csak a zenei formaszerkezetből magyarázható. (Ez a sor önmagában nézve jobb zenei megoldást kapott a férfikari változatban.) Mégis megtalálja Szabó az eszközöket arra, hogy a kettős megengedő mellékmondatnak a rájuk következő főmondathoz való T—P súlyviszonyát érzékeltesse. A *gálya* tercnyi esése megfelel a hanglejtésbeli „félzárlat"-nak; nem szükséges, hogy a befejezetlenséget lebegő vagy emelkedő menettel kifejezzük, hiszen a bevezető kötőszó úgyis jelzi, hogy ez csak mellékmondat, tehát lesz még folytatás, Az *árja* sorvég már felszökő dallamot kap, mert itt már jelezni kell, hogy a teljes mondatnak még nincs vége; hiszen Szabó elhagyta a sor eleji *s* kötőszót, mely e tagmondatnak az előző mellékmondattal való egyenrangúságát jelezte. A kvartnyi felugrás előkészíti, jobban kiemeli a következő sor jelentőségét, bár az ugyanolyan eső-ereszkedő motívummal indul, mint az előbbi; főleg azonban a *víz* jelölt hangsúlya és az *úr* természetes szóhangsúlyát alátámasztó dallambeli helyzete azt eredményezik, hogy figyelmünk erre a befejező sorra összpontosul. A nominális predikatív szerkezetben nem a megjelölő P, hanem a tulajdonítmányi T (az *úr*) emelkedik ki jobban. Első előfordulásakor a hangsúlyviszonyok közt még megvan a kellő egyensúly, de *az úr* ismétlésével és egyre följebb törő fekvésével túlságosan nagy hangsúlyt kap, fölöslegesen patetikussá válik. A befejező sornak a német fordítására jobban illik a dallam.

Martinkó András megjegyzése szerint — aki ezt a dolgozatot mint kandidátusi értekezésem egyik részét olvasta — Szabó Ferenc utolsó versszakbeli zenei megoldása nagyon is találó, méltó Petőfihez, akire Martinkó szerint nem a l e z á r á s szerkezeti alapelve a legjellemzőbb, hanem a felfelé és kifelé táguló n y i t o t t s á g: a költemény tovább hangzik hang, szó nélkül is, ez benne a petőfies. Azt hiszem, e zenemű értékelésén még sokan és sokáig fognak vitatkozni.

A költemény szerkezetéből a következő képlet szerint lett rondóforma, a versszakok sorszámát zárójelben hozzátéve a zenei téma jeléhez:
A(1.) — B(2.) — A(1.) — C(3.) — A(1.) — D(4.) — A(5.) Ebben a felépítésben a tökéletes szimmetrián belül a fejlődés, a változatosság és az összefoglaló lezárás elve érvényesül, tehát a Petőfi-költemény szerkezetének a mondattani elemzéssel megállapított legfőbb alapelvei, de nem a pontos részletarányok. Érvényesül azonban versszakon belül a növekedve kibontás és ennek terjedelmi arányaiban az aranymetszés elve a 8:13 ütemarányban (az utójátékkal kitöltött szünetet nem számítva). Ez megvan a 2. versszakban is, ha beleszámítjuk az ismétlődő sort is az utolsó szótag megszólalásáig, de annak ütemnél hosszabb kitartását már nem. A 3. versszakban nincs meg ez a strófatagolás, ahogy Petőfinél sincs, bár a 3:2 sorarány sem adódik a zenei dallamból. A 4. versszak metszete az 1. sorbeli szóismétlések miatt középre kerül. Nem egyezik Petőfi versszaktagolásával, de éppúgy eltér a két első szak aranymetszésétől, mint a költeményé. Itt a felezés fejezi ki a törést. Az ezt festő tökéletlen rímet éles világításba helyezi (de egyúttal mintegy ki is köszörüli) azzal, hogy ritmikailag is egyező két azonos dallamra teszi. Az 5. versszaknak nemcsak a tagolása egyezik az aranymetszetű elsőével, hanem lényegében egész dallama is.

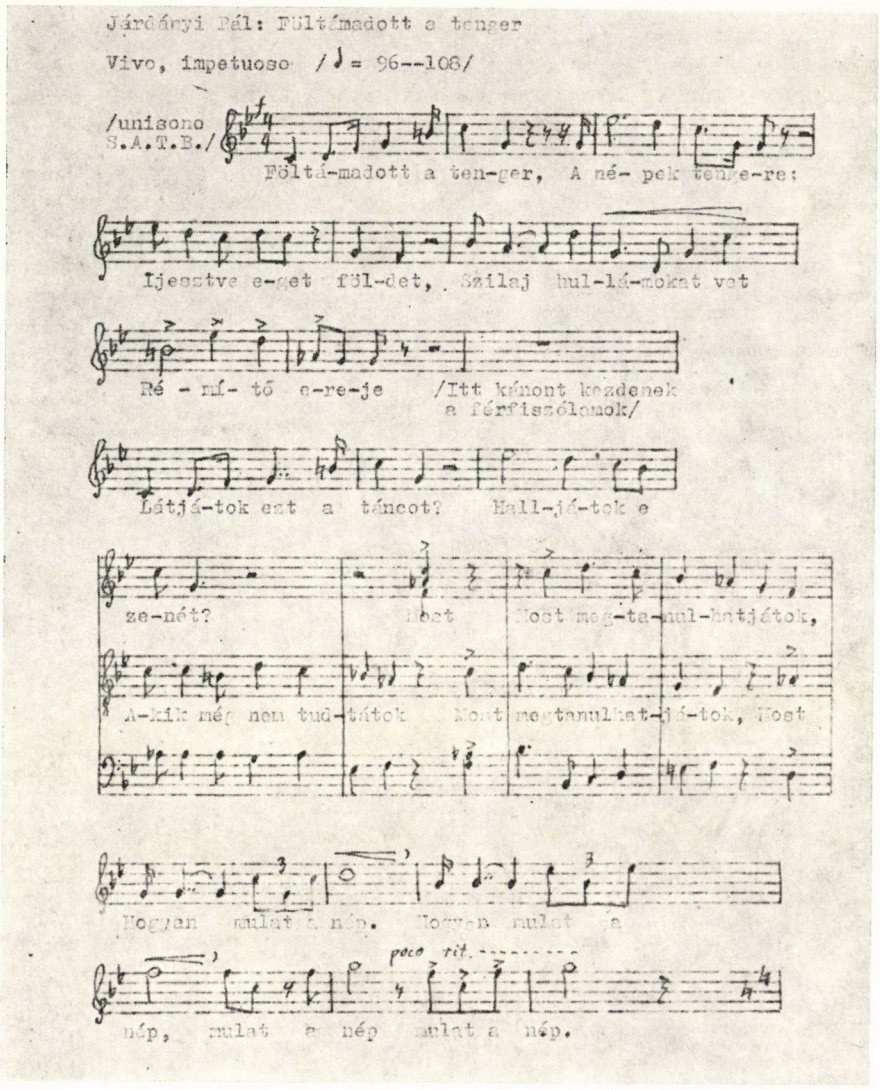
A jambikus lejtés ugyanúgy megvan ebben a műben is, mint a korábbi férfikarban; ütemfajuk is lényegileg azonos. Tiszta jambusok jó megoldása a dallamban: *a ten-, a né-, a tán-, a nép, a víz az úr.* Szerencsés az emelkedő hangsúlyú spondeus is: *Most meg-,* sőt a magyaros éles jambussá átjátszott, érzelmi fűtöttséget kifejező *az ár*(bóc) is. Sajnos azonban itt is, mint néhány más helyen, Szabó eltért a Petőfi-féle hangalaktól (mai helyes köznyelvi alakja is *árboc*), úgyhogy a zenei tolmácsolás részleteiben nem mondható pontosnak. A gagliarda-ritmusra emlékeztető sorkezdések ellenben megfelelnek e sorfaj hagyományos zenei megoldásának. Sok helyen, ahol szükséges, a versritmus kissé háttérbe szorul, hogy a mondatprozódia érvényesüljön, így különösen a „Most megtanulhatjátok, Hogyan mulat" részletnek negyed szünettel kezdődő soraiban. Sorok belsejében többnyire jól sikerült egységbe ötvöződik a mondathangsúlyok és a versbeli metrika kívánalmainak szimultán kiegyenlítődése.

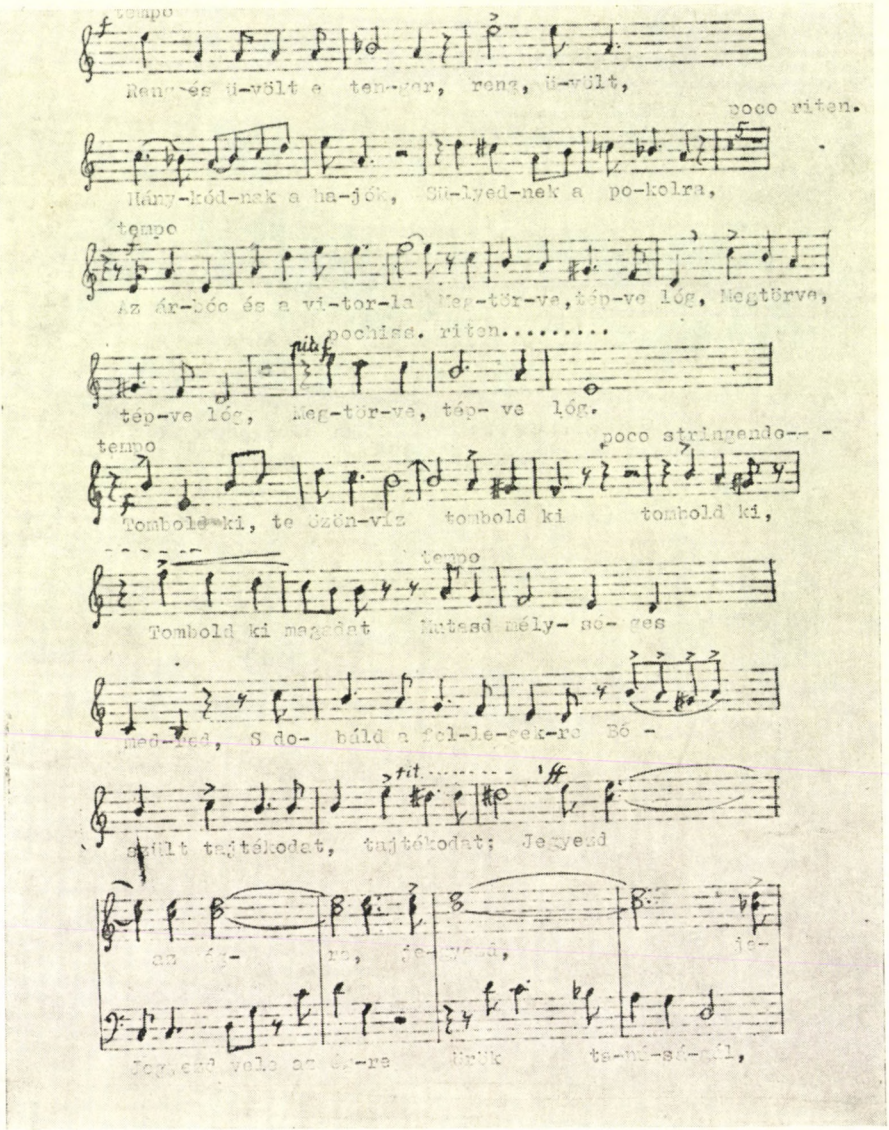
A kompozíció versmondattani értékelésében egyetérthetünk László Zsigmonddal (i. h.): „Szabó műve ha nem is ütemenként: *egészében* hű, a legmagasabb fokon, Petőfi szelleméhez."

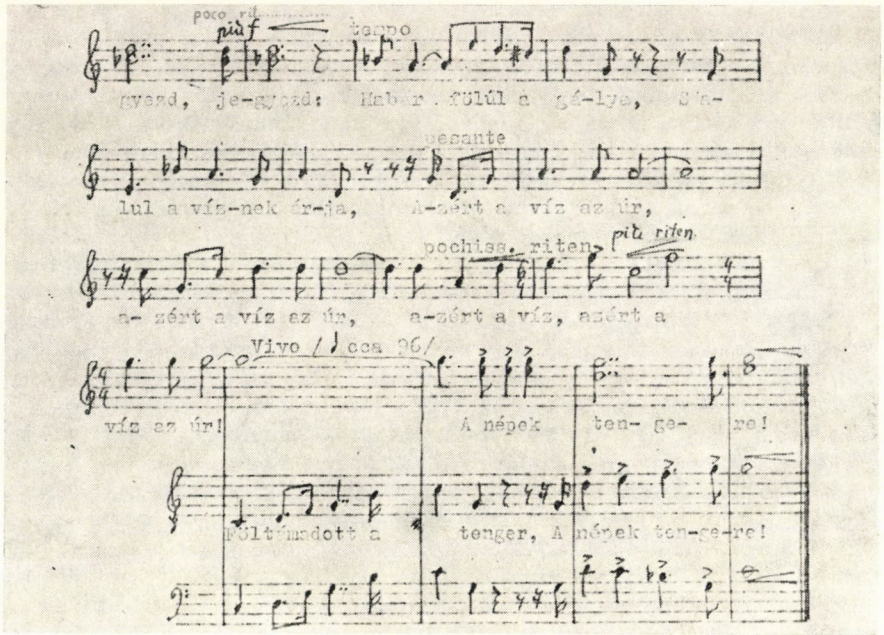
g) Járdányi kórusműve

Járdányi Pál vegyes kara, mely (özvegyétől szerzett értesülésem szerint) 1957-ben keletkezett, filológiai pontossággal ragaszkodik — egy-két kivétellel — Petőfi szövegéhez. A Népművelési Intézet kéziratos sokszorosítványa után 1972-ben jelent meg a mű nyomtatásban (Petőfi kórusok III. Vegyeskarra. Zeneműkiadó. 1972. 19—25).

E művön nyilvánvalóan a mondanivaló és a mondatprozódia uralkodik, a versritmus egészen a háttérben marad. Bővelkedik kifejező erejű hangfestő részletekben. A tenger föltámadását mindjárt hullámverésszerűen magasba lendülő, majd visszacsapó dallammal állítja elénk. Az *eget* magasabb, a *földet* mélyebb dallamlépés, a *szilaj* jelzőt az éles ritmus, a hullámverést a kvart- és


Járdányi Pál: Föltámadott a tenger
Vivo, impetuoso /♪ = 96--108/
/unisono S.A.T.B./
Föltá-madott a ten-ger, A né- pek tenge-re:
Ijesztve e-get föl-det, Szilaj hul-lá-mokat vet
Ré - mí- tő e-re-je /Itt kínont kezdenek a férfiszólamok/
Látjá-tok ezt a táncot? Hall-já-tok e
ze-nét?
Most
Most meg-ta-nul-hatjátok,
A-kik még nem tud-tátok Most megtanulhat-já-tok, Most
Hogyan mulat a nép. Hogyan mulat a
poco rit.
nép, mulat a nép mulat a nép.


tempo
Reng és ü-völt e ten-ger, reng, ü-völt,
poco riten.
Hány-kód-nak a ha-jók, Sü-lyed-nek a po-kolra,
tempo
Az ár-bóc és a vi-tor-la Meg-tör-ve, tép-ve lóg, Megtörve,
pochiss. riten.....
tép-ve lóg, Meg-tör-ve, tép- ve lóg.
tempo
poco stringendo-- -
Tombold ki, te özön-víz tombold ki tombold ki,
tempo
Tombold ki magadat Mutasd mély- sé- ges
med-red, S do- báld a fel-le-gek-re Bó -
rit.
szült tajtékodat, tajtékodat; Jegyezd
az ég- re, je-gyezd, je-
Jegyezd vele az ég-re örök ta-ná-sá-gál,



kvintugrások festik alá. A tánc itt nem táncritmusban jelenik meg, hanem visszaidézi a népek feltámadott tengerének dallamát, a metafora helyett az allegorikus képet, élve a két versszak első sorának ritmikai azonosságával. A *zenét* sem festi a dallam, hanem szól, kérdez, magát a költőt jeleníti meg. A *mulat* ige triolát kezdő ritmusa már alludál valami könnyed táncritmusra, de csupa iróniával, szinte luciferi kacajjal. A *reng, üvölt* igék ismétlődnek; a dallam először a rengést festi, másodszor az üvöltést emeli ki. A hánykódást a szeszélyesen változó ritmus, a pokolra süllyedést a felemelt hangok után félhanggal leszállított menetek és az egész motívumnak alsóbb szólamokban való ismétlései jelzik. (Szemelvényünkben csak a szoprán 5 ütemnyi szünetét írtuk ki.) A „Megtörve, tépve lóg" sor egész dallammenete ereszkedő, ezen belül a ritmuseltolódás érezteti a megtörtséget, az utolsó szótagnak bővített szekund utáni kistercnyi esése pedig a tépve lógást. A leíró rész után megszólal a költő; a szenvedélyes, lelkesítő biztatás hangját a kvintnyi le- és felugrás által találja el Járdányi, de teret ad itt is a hangfestésnek: a tombolás szövegét többször, egyre magasabban ismétli, a dallamát változtatva, ütembeli helyét is eltolva. A mélységes meder valóban mély fekvésben jelenik meg, a fellegekre dobálás magas fekvésből indul (bár ez is ugyanúgy lefelé tendál). A bőszült tajték kavargása és magasra csapása szintén megjelenik a zenében. A befejező sorok pedig olyan felépítésűek (mint Szabó oratóriumában is), hogy a *felül* magasabb fekvésű, mint az *alul*, aztán a *víz az úr* előbb ebben az alacsonyabb fekvésben szólal meg, majd ismétléskor egyre följebb emelkedik, végül a *gálya* magassági szintje fölé.

A kezdő sor mondathangsúlyozását Járdányi határozottan a *tenger* javára döntötte el. Az igekötő csak ütem és vers eleji helyzeténél fogva kap hang-

súlyt, egyébként ez az 1. versszak legmélyebb hangja. A *tenger* egy oktávval magasabbról esik egy kvartot, szintén ütem elején. A *tenger* valóban súlyos, fontos szó, az egész vers allegóriájának kulcsszava, de a zeneszerző ezzel a kiemeléssel propozitummá teszi, holott nem az, mert ebben a versmondatban nincs egyértelmű racionális tagolás. Ha csupán a mondathanglejtést tekintenénk mércének, akkor itt hibás zenei megoldásról is beszélhetnénk. A mű egészét tekintve mégsem az. Helyénvaló akkor, ha a dallam hangfestő szerepét nézzük, és akkor is, ha a *tenger* érzelmi kiemelését, valamint a zenei megformálást tekintjük: ez a dallammenet ugyanis előlegezi a 2. versszak kezdő sorának kérdő dallamát, s ezzel nemcsak a strofikus ismétlés lehetőségét nyitja meg, hanem mintegy előrevetíti a számonkérő, fenyegető kérdést (mintha ezt mondaná: „Föltámadott a tenger? Tudjátok meg, hogy ez a népek tengere!"). A *népek*, akárcsak Szabó nagy művében, itt is a legmagasabb pontra kerül. A strófa további három sorának minden fontos szava megkapja a maga kellő súlyát (más-más módon), talán csak a *vet* ige, mely a mondat legsúlytalanabb szava, emelkedik ki a kelleténél jobban. A hangfestés elve itt is fölébe kerekedett a mondat értelmi hangsúlyozásának. De még az utolsó sor témajellegét is sikerült éreztetni azzal, hogy nem a jelző kezdő szótagja esik a legmagasabb dallamhangra. — A 2. versszak 1. sorában tökéletes a kérdő dallam. Nem baj, hogy elsikkad a tárgy T-funkciója, azt úgyis jelöli a határozott névelő. A második kérdésben a csodálkozó kérdés dallama lép föl; ez a két tipikus (ti. a közismert és a kevésbé ismert) kérdő dallam együtt jól szolgálja az érzelmi és a formai változatosságot. (A kérdő hanglejtésformák főbb változatairól: Molnár 1954. 26—27.) A következő mellékmondat puszta témája *(Akik)* és főmondatának másodrendű témája *(Most)* azonos magasságon hangzanak, a rájuk következő propozitum első szótagja egy hanggal feljebb *(nem,* ill. *meg).* Ez így nagyon megfelel a tagmondatokon belüli aktuális tagolásnak. Hogy pedig az elöl álló mellékmondat egésze témája a P értékű főmondatnak, az abban jut kifejezésre, hogy a főmondat (hosszabb) propozituma mélyebbre ereszkedik s így nagyobb terjedelmet fut be, mint a mellékmondaté. Van azonban a főmondatnak egy harmadrendű témája is: a rá következő tárgyi mellékmondat. Hogy ez nem önálló, hanem függő kérdés, azt kitűnően érezteti a *hogyan* névmás visszafogott hangsúlya: ütemkezdő súlyt kap ugyan, de mélyebb fekvésben hangzik, mint a főmondat állítmánya. A *mulat* ige magassági kiemelése vele szemben talán értelemellenes, de a dallamalakítást itt sem csupán az értelmi hangsúlyozás szabályozza, hanem az érzelemkifejezés és a hangfestő törekvés is.

A 3. versszakot kezdő emocionális tagolású mondat kettős hangsúlyú propozitumából a dallam csak az elsőt emeli ki, viszont az egészhez kifejezően kapcsolja a témaként alig kiemelkedő hangsúlyú alanyt. Az *üvölt* ige a szövegrész ismétlésekor kapja meg a neki járó hangsúlyt. (A nyomtatott kiadásban „*a* tenger" olvasható; a korábbi, kéziratból sokszorosított változat *e* névmása egy kevésbé hiteles Petőfi-kiadásra vezethető vissza.) *A hajók* alany az aktuális mondattagolás szerint inkább téma, mert határozott névelője van, de Járdányi, úgy látszik, nem a grammatikai meghatározottságát tekintette, hanem a szövegösszefüggésbeli új voltát, azért zeneileg jól kiemelte (bár ezt a kvintnyi esést is magyarázhatjuk a hánykódást festő dallamrészletnek). A *sűlyednek* és a *pokolra* csaknem egyenlő hangsúlya megint kitűnően érvényesül

a dallamban. Az *árbóc* (a Petőfi-kiadások ellenére is hosszú *ó*-val!) és a *vitorla* érzelmi hangsúlyt kap, hiszen mondattanilag tisztán a témához tartoznak. A *megtörve, tépve lóg* P-hangsúlya nem az eső kezdetben érvényesült, hanem a T utáni mélyebb kezdésben, tehát esés u t á n i ereszkedésben. (Ez is egy realizációja a mondathangsúlynak, amiről sokszor megfeledkezünk.)

A 4. versszakban a felszólító ige ismételten is, a megszólítás (P jellegű) fogalomszava is megkapja a maga hangsúlyát. A továbbiakban talán túlságosan kiemelkednek a felszólító igealakok a jelzős tárgy, illetve a határozó rovására, de ezek is kapnak nem dallambeli, hanem időtartambeli súlyt, hogy aztán a bőszült tajték a hangsúly többféle zenei eszközével is kiemelkedjék: magasságával, melizmájával és időtartamával.

Az 5. versszak kezdő sorának állítmánya a felső szólamokban, *égre* határozója a basszusban emelkedik ki. Az *örök* jelző kiemelkedik a *tanúság*-hoz képest (elég szerencsés megoldásban), majd jól indul a három befejező sor aktuális predikatív viszonyainak zenei kifejezése: a *fölül* P-hangsúlya magasabb, a *gálya* T-hangsúlya szekunddal mélyebb dallamhangban nyilvánul. Az *alul* és a *víznek árja* hangsúlyviszonyaiban nem ez, hanem a fordított sorrend található; a zeneszerző ugyanis megérezte, hogy olyan ellentétet tartalmazó két P+T tagolású tagmondatban, melyben a második P az elsőnek poláris ellentéte, ez a második P már nem olyan egyértelműen súlyszó, mint az első, hiszen az előzmény alapján némileg már felkészültünk rá, tehát hangsúlyozása is háttérbe szorulhat a T javára. A két párhuzamos emocionális tagolású versmondat közül a második így már érintkezik a keresztállásos formával. Járdányiról — aki Kodály nyomán tudatosan foglalkozott prozódiai, hanglejtési kérdésekkel — feltehetjük, hogy ez a megérzés is egyik oka volt a dallam ilyen alakításának, nemcsak a zenei motívum szekvenciaszerű ismétlése. A két megengedő mellékmondat azonban együtt a teljes mondat témája; az egysoros főmondat P értéke utána nem jelenik meg rögtön világosan a dallamban, legfeljebb annyiban, hogy a puszta P *(a víz)* magasabb hangra kerül, mint a mellékmondati T befejező hangja *(-ja)* és mint a főmondat T értékű bevezetőjének *(azért)* egésze. De aztán a főmondat többször is ismétlődik, mindig magasabban, és ezzel végül fölébe emelkedik a mellékmondatok legmagasabb hangjának is. Az utolsó sor névszói predikatív viszonyának megosztottságát kitűnően hangoztatja az egésznek egyszintű dallama, melyben mégis a *víz*, tehát a P kerül hangsúlyosabb helyre.

Alapjában véve a dallam végig a mondatok prozódiájához igazodik, keveset ad vissza a versmondatok tagolásából adódó formaszerkezetből. Végigkomponált mű, nincs benne teljes strofikus ismétlés. Ismétlődő motívumok azonban vannak; ezek közül a vers tagolását tükrözi a 2. versszaknak az 1.-vel azonos kezdése, valamint az 5. versszaknak ehhez némileg hasonló kezdő sora, mely így variált visszatérés gyanánt emlékeztet a pillérversszakokban fellelhető szimmetriára. — A versszakok metszeteiben felismerhetjük a két első és az utolsó versszak növekvő, a 3. versszak fogyó arányát és a 4. versszak törédezettségét, de az aranymetszés legkisebb nyoma nélkül. — A rímhelyzeteket a szerző általában nem aknázza ki, inkább eltompítja, annyira az értelem szerint alakítja a dallamot. Csak három helyen felel meg a rímnek a zenei kadencia azonossága vagy szekvenciaszerű (imitáló) hasonlósága: „Akik még nem tud*tátok*, Most megtanulhat*játok*" (ragrím); „Mutasd mélységes *medred*,

S dobáld a fellegekre" („rossz" rím); „Habár fölül a gálya, S alúl a víznek árja" (jó rím, azaz ritmikailag kiélezett jó asszonánc).

A jambikus lejtés nem dal- és táncszerűen érvényesül (mint Szabó Ferencnél), hanem versszerűen, a vers reális ritmusát hangoztatva, itt-ott stilizálva, mindenütt a zenei ütemhez alkalmazva. Ahol a versben nincs jambus, ott a zenében sincs. A tiszta jambusok súlytalan szótagját súlytalan ütemrészre teszi, az éles jambus rövid szótagját hangsúlyos rövid hanggal jelzi stb., tehát Járdányi szerzeményében nem a versforma uralkodik, hanem Petőfi versmondatainak beszélt ritmusa.

h) Zenemű és megzenésítés

A költemény legjelentősebb zenei feldolgozásainak elemzése először is arra a megállapításra vezet, hogy két különböző eljárással van dolgunk. Ezt úgy fejezhetjük ki, hogy Szabó zenei művet alkotott Petőfi verséből, Járdányi pedig megzenésítette Petőfit. Hatásának egészét tekintve Szabó közelebb jutott a nagy vershez; Járdányi nagyobb műgonddal ügyelt a prozódiára, de a nagy formai összefüggéseket nem ismerte fel és nem tudta zenéjében kifejezni. Kompozíciója így is jóval több a puszta kísérletnél; megérdemli, hogy többször meghallgassuk.

Nem egészen tartozik ide, de megemlíthetjük, hogy voltaképpen mindegyik zenei feldolgozás elmarad erőben a verstől, ha csak a dallamát nézzük. Szabó oratóriumának a nagy hatását inkább a zenekarral való együttes okozza, mint a dallam és ritmusa. Egyik sem jut közelébe Kodály olyan utolérhetetlen szépségű megzenésítéseinek, amilyen pl.: „Forr a világ bús tengere, ó magyar . . .", ahol a ritmus és a dallam, a hangsúlyozás és mondattagolás egybevágó hűséggel fejeződik ki a versben és zenéjében. És Petőfi verseiből is Kodály alkotott dallam dolgában igazán mesteri műveket. A Nemzeti dal az ő kórusában éri el legtökéletesebb zenei kifejezését, amint ezt Gáldi is (értekezésem elejének megtekintésekor 1972 táján élőszóban), Sonkoly is (1973. 46—47) egybehangzóan megállapította.

i) A költemény nyelvi és zenei megformálása

Bármelyik zenei átültetést vesszük is elő, megerősíthetjük azt a megállapítást, hogy a zeneszerző legtöbbször mást végez, mint a költemények zenei hangokon való megszólaltatását. Itt elsősorban nem a kisritmikában megnyilvánuló prozódiai megoldásokra kell gondolnunk, amelyek éppúgy megközelíthetik a vers természetes hangzását, mint a magyar nyelvéhez közel álló prozódiájú nyelvekre való fordítás. De gondoljunk arra, amit e fejezet elején megállapítottunk: hogy minden versszaknak van olyan alapvető gondolatmenete, mely szükségszerűen azonos bármely műfordításban. Azonos-e bármely megzenésítésben is? És ha nem azonos, meghamisítja-e a zeneszerző a költő mondanivalóját?

Feleletként következő gondolatmenetünkbe kapcsoljunk be a részletesen elemzett zenei feldolgozásokon kívül néhány más feldolgozást is.

Egyik zeneműről sem állíthatjuk, hogy pontosan ugyanazt mondja és csak azt mondja, amit a költő. Járdányi műve is, mely igen pontosan követi Petőfi mondatainak prozódiáját, eltér a mondatról mondatra való továbbhaladásban, amikor mondatszakaszokat ismétel (pl. *Hogyan mulat a nép; Reng, üvölt;*

Megtörve, tépve lóg). Még több az ismétlés Udvardy vegyes karában (mely prozódiáját tekintve közbül áll Járdányi kórusa és Szabó oratóriuma közt: kevésbé követi a beszélt vers hanglejtését, de nem uralkodik benne végig az egyöntetű táncszerű zenei ritmus sem). Kósa ellenben semmit nem ismétel az utolsó sorig, teljesen Petőfi szavait szedi kottákba, csak a legutolsó sort ismétli meg kétszer is. A zeneszerző tehát nem tolmácsolja a költői művet úgy, mint a fordító, hanem legjobb esetben is visszhangozza. A visszhang pedig, bár fizikai értelemben pontosan követi az eredeti hangjelenség időbeli lefolyását, halkítja, néha erősíti a hangot, zárt helyen többször ismétel jellegzetes hangszakaszokat. Átvitt értelemben a visszhang azt a szakaszt erősíti fel a zeneszerző lelkében, amely — hangzásán kívül — tartalmában, mondanivalójában is jellegzetes, fontos, és ezeknek a szavaknak, beszédszakaszoknak az ismétlésére, zenei variálására gerjeszti. Szabó mindjárt a kezdő szavakat ismétli férfikarának elején, és ez itt még magyarázható azzal, hogy a vers címét is megzenésítette, de aztán ismétli a *rémítő* jelzőt, majd a 2. versszak kezdő sorát, és ez már az ismétlés formai kényszeréből adódik.

Máskor azonban a zeneszerző a versszakok rendjét sem követi. Kadosa például kihagyja a 2. versszakot (s ezzel erősen tompítja Petőfi kiélezett mondanivalóját), a 4. versszak végén pedig oly sokszor ismétli az *üvölt a tenger* szövegrészt, hogy közben feledésbe megy a strófazáró *tajtékodat* szó, melyre az utolsó versszak *vele* névmási határozója utal. — Szabó az oratóriumban a 2. versszak után megismétli az egész 1. versszakot. Mégsem érezzük hamisításnak, ahogy a férfikari változatban sem érezzük annak az utolsó versszakba betoldott *hej* indulatszót. Ha egyébként meggyőző a zenemű összhatása, azt mondhatjuk, hogy a zeneszerzőben nem a vers egy-egy szava, mondata, hanem a költemény egésze keltett visszhangot, mégpedig olyan visszhangot, ami őt a költő szavainak, versmondatainak és egész mondanivalójának felhasználásával új kompozíció alkotására ihlette. A mondatok egymáshoz illesztésének formálásában a szövegtől való több vagy kevesebb eltérésben megnyilvánulhat a zeneszerző egyénisége, sajátos formaösztöne, de a költői művel adekvátnak tekinthető megzenésítésben éppúgy, mint a költőt visszhangozó önállóbb formálású jó kompozícióban benne van a költemény minden fontos mondata.

JELEK, RÖVIDÍTÉSEK MAGYARÁZATA

A	az első zenei frázis v. nagyobb részegység.
A_v	az első zenei frázis változata.
B	az elsőtől különböző második zenei frázis v. nagyobb részegység.
C	az első kettőtől határozottan különböző harmadik zenei frázis v. nagyobb részegység.
P	propozitum (súlyszakasz v. súlyszó).
P^2	másodfokú propozitum.
T	téma (topic, témaszakasz v. témaszó).
T^2	másodfokú, másodrendű téma.
∪	rövid szótag.
—	hosszú szótag.
∪̲	(mássalhangzó v. szünet előtti) rövid magánhangzójú zárt szótag.
∪́	hangsúlyos rövid szótag.
|	versütem határa.
:	ütemtagok határa, vitatható ütemhatár.

Bally, Charles (1941), Intonation et syntaxe. Cahiers Ferdinand de Saussure I, 33—42.

Elekfi László (1964), Az aktuális mondattagolás egyik alapformája a magyarban. Nyelvtudományi Közlemények LXVI, 351—370.

— (1966), A predikatív viszony. Magyar Nyelvőr XL, 62—75.

Fónagy Iván (1959), A költői nyelv hangtanából. Irodalomtörténeti füzetek 23.

Gáldi László (1962), Jegyzetek Petőfi jambikus versformáiról. Tanulmányok Petőfiről (Pándi Pál szerk.) 467—494.

Huszár Ágnes (1979), A predikatív viszony szintaktikai kategóriái. Nyelvtudományi értekezések 101.

Isoz Kálmán (1930), Petőfi műveinek zenei bibliográfiája. Muzsika II., 3. sz. 99—125. Különnyomatban is.

Kodály Zoltán (1954), A zene mindenkié. Bp.

László Zsigmond (1961), Ritmus és dallam. Bp.

Lendvai Ernő (1955), Bevezetés a Bartók-művek elemzésébe. Zenetudományi Tanulmányok III. (Szabolcsi Bence és Bartha Dénes szerk.) 461—503.

— (1971), Bartók költői világa. Bp.

— (1975),Bartók és Kodály harmóniavilága. Bp.

Molnár Imre (1954), A magyar hanglejtés rendszere. A magyar énekbeszéd recitatívóban és ariosóban. Bp.

Sonkoly István (1970), Petőfi megzenésítésének bibliográfiája. A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem könyvtárának közleményei 72. 93—116. Különnyomat.

— (1973), Megzenésített Petőfi-versek. KLTE, Studia Litteraria XI, 33—49.

— (1974), Megzenésített magyar versek repertóriuma. Debrecen.

Szabolcsi Bence (1959), Vers és dallam. Bp.

Ujfalussy József (1962), A valóság zenei képe. Bp.

Wacha Imre (1973), Petőfi jelképrendszeréről. Irodalomtörténeti Közlemények 72—84.

Weil, Henri (1844), De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes. Question de grammaire générale. Paris.

SZEMLE

BENYOMÁSOK A PAKISZTÁNI ZENÉRŐL

ZENEI INTÉZMÉNYEK II.

A zenészeknek ez a nagyszámú és változatos tömege majdnem átfogja a teljes zenei életet. Felül beleér a legmagasabb szintbe. Azok ugyanis, akik kiváltak belőle a nyugati szervezetek felé, a pakisztáni zene nélkül nem lehetnének annak tagjai. A pakisztáni zenészvilág a nyugaton sztároltakhoz hasonlókból akár hetente tudna egyet a hangversenytermek rendelkezésére bocsátani. Csak én 3-4, hangverseny betöltésére alkalmas zenésszel találkoztam — s akkor még pusztán csak az előadói színvonalat tekintem. Mert műfajok tekintetében a sztárolt zenészek csak annyit képviselnek Hindusztán zenéjéből, mint egyetlen, a 20. század zenéjére szakosodott énekes képviselne adott esetben az európai zeneművészetből. Ahogyan lefelé haladunk a társadalomban, úgy keveredik közéjük egyre több amatőr. S mindez alatt van, amit mi a közösség népzenéjének nevezünk. Utam során csak itt-ott s véletlenül akadtam bele ebbe a rétegbe.

A négertánc természetesen teljesen ebbe a kategóriába tartozik, miként a lakodalmi táncok és énekek is. Ugyanígy teljesen ismerős volt annak az asszonynak a helyzete, akire a *taxilai* múzeum és romterület látogatásakor bukkantam. Egy kalyiba előtt ült és font. A beszélgetésből kiderült, hogy csak télen van ott, nyáron visszamegy szülőhelyére, északabbra. Az ő énekei is kétségtelenül a népzene kategóriájába tartoztak. Egy fokkal nehezebb megítélni azt a kislegényt, akivel későn este egy útmenti bazárnál találkoztunk. Itt hírül ment, hogy énekeseket keresünk s jelentkezett egy vékony, 10-12 éves fiúcska. Egy autójavító műhelyben elsőrangú produkciót mutatott be, népszerű vallásos és szerelmes dalokat énekelt és *csimtá*val, azaz parázsfogóval csattogtatott hozzá. Ha úgy vesszük, tisztán önkifejezés — csakhogy ő énekesnek készül. A dalok sem igazítanak el, a népszerű szerelmi dalok, tudjuk, elég széles, átmeneti csoportot alkotnak s nincs másképp a vallásos szerelem dalaival sem.

A közösségi zenébe sorolnám inkább az utcai árus énekét, bár a dal igen speciális szükségletet elégít ki. Másfelől viszont ő nem az énekét kínálta fel megvételre, hanem a portékáját. De a zenei élet még bonyolultabb. *Fárid Chán Fárid müezzin*nel Pesávárban találkoztam s tőle tudom, hogy a müezzin, legalábbis Pakisztánban, igazi amatőr. Valakinek kedve támad a hivőket imába szólítani; ha talál egy hívogató nélküli *mezsdzset*et, tehetsége és tudása szerint beállhat — ma már a mikrofon elé — s emellett persze folytatja a hivatását. Fárid Chán például agrármérnök. Ebben az esetben is nehéz a

besorolás, mert a müezzin igazán nem a zenéjét akarja eladni, de a hívogatását talán mégsem lehet a tömegek zenéjének tekinteni.

Azután itt vannak a dervisek a pesávári temetőben. Nyilvánvalóan nem professzionalisták, az ő árujuk is a hit, nem pedig a zene, s mégis, ezt a zenélést még a müezzinek hívogatásánál is kevésbé lehet a közösség önkifejezésének tekinteni.

Összefoglalva a benyomásaimat a pakisztáni hagyományos zenei élet szerkezetéről: most úgy látom, hogy objektív okoknál fogva a mi jelenlegi kategóriáink nem teljesen megfelelőek a zenészek és a zenélések fajtáinak a megnevezésére. A zenész helyét ott sokkal kevésbé jelöli ki társadalmi helyzete, mint nálunk, viszont sokkal jobban az, amit játszik. A zenész társadalmilag — lett légyen önálló paraszt egy kis faluban, magának éneklő lakodalmas nép, vagy a *lahori* udvar jóltartott személye — mindenképpen szolga. Vagy szolga, mint paraszt, vagy szolga, mint zenész, vagy mindkettőként. Ezért megfelelőbb megnevezésnek tartom a zenélés csoportosítására a szolgáltatás és önellátás fogalmát, ami merőben más összefüggésre utal, mint a hivatásos és az amatőr. Az előbbi a társadalmi munkamegosztásból fakad, az utóbbi a piaci viszonyokból. Gondolkodásunk átállításának a megkönnyítésére vegyünk hazai példát. Ha itt valaki az európai műzene termékeit játssza, akkor vagy hivatásos, vagy amatőr s rögtön átkerül az egyikből a másikba, ha a jogi viszonyai megváltoznak. Ellenben, ha ott valaki klasszikus zenét játszik, mindenképpen a szolgáltatás körében működik, akár sokat kap érte, akár keveset, vagy éppen semmit. A specialisták körébe a szubkontinensen rendkívül sok műfaj tartozik. A zenészség kapcsolata a koldulással, a mutatványossággal, a rengeteg kegyhellyel (amelyek költők, politikusok, rablók, kémek, szentek stb. emlékének és hagyatékának a megőrzését célozzák), a vendéglátóiparral, a népélet alkalmaival, a színjátszással, a királyok udvarával s a gazdag műköltészettel stb. teljesen megvilágítja ezt a specializációt. Ezen kívül az a benyomásom támadt, mintha nálunk Kelet-Európában az önellátás a zenében mindig is kiterjedtebb lett volna, mint Pakisztánban, viszont a szolgáltatás és a szolgáltatók mennyisége és fajtái kisebbek.

Nyilvánvaló, hogy társadalmilag a szolgáltató-önellátó állapot előrefelé, a hivatásos-nemhivatásos felé mutat: az előbbiben már megvan a gazdasági különbség az azonos zenei csoporton belüliek között, míg az utóbbiban tele vagyunk a nemhivatásos specialisták maradványaival.

A zenetörténet szempontjából nem kevésbé lényeges, hogy a zenének ez a hindusztáni állapota, amelyben a szociális, a gazdálkodási, a területi, a szervezési és az ideológiai okok miatt a munkamegosztás nagy lett — úgyhogy a zenei specialisták valósággal burjánzanak — nemcsak előre, felénk mutat, hanem visszafelé is. Egy sokkal kevésbé tagolt társadalomban, mondjuk egy trópusi indián közösségben a zenei életnek ez a felosztása már ugyanígy fennáll. A különbségek persze óriásiak, de nem alapvetők. Az egyik különbség, hogy a szolgáltatók és a szolgáltatások száma összehasonlíthatatlanul kevesebb. Egy másik, hogy a specializált ismeret forrása szinte kizárólag az ideológia. A harmadik, hogy a szolgáltató nem jut ennek révén többlet javakhoz, csak többlet presztízshez.

Visszatérve a pakisztáni zenére: tömegessége mellett felmerül a minőség kérdése is. Nálunk — mondjuk — a kiválasztásban a minőség dönt. Náluk a

minőség talán abban döntött, hogy hogyan élt a zenész — de ez sem biztos. Az én korlátozott tapasztalataim mintha azt mutatnák, hogy a minőség nem feltétlenül nyeri el a jutalmát, talán a jó zenészek túlságosan nagy száma miatt. Lehetséges, hogy az arisztokrácia és nemesség egyeduralma idején a helyzet kiegyensúlyozottabb volt.

HANGSZEREK

A felvételek jegyzőkönyvei szerint mintegy 30-féle hangszer került elém, ritmushangszerek, húrosok és fúvósok vegyesen, különféle megszólaltatásban. Néprajzi szempontból nézve nem sok, sőt igen ki mennyiség. Hogy végül is nem láttam többet, annak az oka kétségtelenül az, hogy főként zenészekkel találkoztam, akiknek a körében a hangszerek típusai, már ezen a fokon is, leszűkültek sőt standardizálódtak. Némely fajta a legelterjedtebbek közül gyári készítmény — az India határán fekvő *sziálkoti* nagy hangszergyárból. A másik csoportjuk kisipari tömeg- vagy egyedi termék. Házi készítménnyel nem találkoztam, sőt a velem kapcsolatba került zenészek között alig egy tucat volt, aki javítani maga tudta volna a hangszerét. Kisebb bevatkozásra, kézhezidomításra láttam példát. Igaz, emlegettek hangszerkészítő zenészeket.

A hangszerek felsorolását a húrosokkal kezdem s azok közül is a vonósokkal, mert a világ sok részével ellentétben ezen a hindusztáni vidéken fejlett vonóstechnika létezik s vezető szerepet tölt be. Két néven találkoztam vonóshangszerrel, az egyik neve *szárángi* a másik *szorindo,* valamint e nevek helyi változatai. Az elterjedtebb az előbbi. Mindegyiknek három hangképző húrja van s ezek alatt vagy két tucat zengőhúr, diatonikusan hangolva. E hangszerek brácsa nagyságúak és cselló tartásúak s a hangképzésük is eltér a mi eljárásunktól. A húr érintése az ujjbeggyel valamivel lágyabb (nincs fogólap), nincs vibrato, s a hangképzés nemcsak felülről, hanem alulról, körömfeltámasztással is szokásos. A legtöbb zenész ezért körömvédőt használ.

A pengetett húros hangszerek közül nálunk is ismert, legalább név szerint a *szitár* és a *rábáb.* De általánosan elterjedt a *dámbúró támpúrá* stb. nevű is, amely a szitár elődjének tekinthető. A szitár leglényegesebb megkülönböztető kellékei a keresztirányú, fém lefogóívek hiányoznak róla s ennek megfelelően megszólalásában kevesebb a csúszkálás-nyávogás. A *támpúrához* hasonló a *jáktárá, iktárá* stb. nevű egy- vagy kéthúrú hangszer (a név maga „egy húr"-t jelent perzsául). Ennek a teste sokkal kisebb tökből készül s a nyaka egy bot. Sokféleképpen tartják, láttam vízszintesen a vállak magasságában a száj előtt. Leginkább egy kézzel fogják, a nyak kulcsok felőli végénél, s a megszólaltatásnál egy vagy két ujjal oda-vissza pengetik. Kéthúrú „egyhúrú" esetén az egyik húrt az alaphangján használják, míg a másikon az énekdallamtól vagy egyéb hangszertől függően egy, két vagy három hangmagasságot képeznek.

A fúvós és a levegővel működő hangszerek közül igen elterjedt a *sánáj, surnáj* stb. nevű gyári készítésű síp. Ez sokszor együtt játszik az ugyancsak elterjedt skót dudával, mindkettő a *sziálkoti* gyár terméke. Bár mai formájában egyik sem autochton, a síp maga (egyes és kettes nyelvsíp) régi szubkontinentális hangszer, vagyis nem a brit hadsereg kelta zenészeivel került ide.

Például a kígyóbűvülők dupla sípokat használnak: a két cső egy kis tökből nyúlik ki, amelynek a feladata a levegőtárolás. A duda pakisztáni neve azután ebből a kettős sípból ered: „egy olyan levegőtartó, amely a hónalj alatt van". A levegőtartó a duplasípon is lehetővé teszi a folyamatos megszólalást, amit a kétpofára fújás is segít.

Az európai-amerikai dugós furulyát csak rádiózenekarban láttam, ellenben volt kétféle kettősfurulya is. Az egyik *álgózá* vagy *zsori*, két egyenlő vagy egyenlőtlen hosszúságú csőrfurulya, azonos vagy eltérő számú hangképző lyukkal a két csövön. A másik, peremfurulya, egyenlőtlen hosszúságú, de együtt fújt csövekkel, egyenlőtlen számú hangképző nyílással. A neve *nár* s játék közben torokhang járul hozzá.

Bármily furcsa, meg kell említenem a harmóniumot is, mert a zenészek körében rendkívül elterjedt. Ha nem is a skót zenészekkel, de ez is a britekkel jött be, a hadsereget követő lelkészekkel. A múlt században alakították ki ezt a furcsa szerkezetet. A furcsasága abból adódik, hogy amíg mi széken ülünk a harmónium mellett, addig itt mindenki a földön, törökülésben ül. Ezt kellett áthidalnia csavaros észnek, ha harmóniumot akart eladni a *jáktárán* vagy *szárángin* játszó indusoknak. Vízszintesen kettévágták a harmóniumot a manuál alatt, az alsó részét eldobták, a felsőt erősen megrövidítették, míg a fújtatót a hátára szerelték. A zenész, főleg az énekes, bal kézzel fújtat, jobbal kíséri magát, de láttam fordítva is.

A ritmushangszerek között a főhelyen a dobok állanak. A *táblá*, kettősdob, hengeres testű, fából vagy fémből s egy-egy membránnal. Ülve játszszák, két kézzel, külön. Maguk előtt állítják le a „nagyobb" és „kisebb" vagy „férfi" és „nő" nevű alacsony hangszereket. A *nákkárá* is kettősdob, fa-, agyag- vagy fémteste kerekaljú, szélesszájú, egymembrános. Membránjukkal szembefordítva maga előtt tartja a zenész őket s két pálcával vegyesen veri. Van belőlük kicsi és nagyobbfajta. A *dol* nagyobb, hengeres, nyakba akasztható, kétfenekű eszköz, két pálcával verik. Láttam földre fektetve is két kézzel ütni. Nagytestű fazékdob a *gágár*, testének főként a nyaki részét és vállát ütik szabad tenyérrel s ujjakkal, valamint a száját is teljes tenyérrel. S van, amelynek a száját membránnal fedik.

További két fontos ritmushangszer a *chártál* és a *csimtá*. Az előbbi egyfajta kasztanyetta, az utóbbi parázsfogó: hosszú fémlapok, egyik végükön rögzítve. Mindkettő csattogása erős hangot ad.

Ezeket a hangszereket azután magukban vagy együttesben használják. Általában véve elmondható, hogy amennyiben nem tánc alá játszanak, akkor éneket kísérnek. Ez ellentmond a tapasztalatainknak, mert Európában szinte kizárólag hangszeres szólistákat ismernek a szubkontinensről. Ez azonban a helyszínen erős kisebbségben van, mert a szólóhangszer hangszeres kísérettel, nem tánczenei funkcióban, csak a legfelső szinten létezik, amelyet a többi szint zenészei a tömegükkel a különlegesség kategóriájába szorítanak. Még a dobosok között van leginkább szólista a hallgatásra szolgáló zenében, a tömegek zenélésében.

Az ének kísérésére szolgáló hangszeres zenében még ma is igen általános, hogy az énekes maga kíséri a saját énekét. Volt aki *szárángin*, vonóshangszeren, de többen *jáktárán*, „egyhúrún" játszottak s ilyenkor a másik kezükben csattogtató volt. Ez az összeállítás, amelyben az ének, a pengető

hangszer és a csattogtató egy kézben összpontosul, történetileg mélyre nyúlik, földrajzilag nagy területre terjed s zenetörténetileg egy egész korszakot képvisel. De nem ez az egyetlen eset, midőn egy hangszer áll az énekes mellett: a *Tárpárkár*ban (sivatag délkeleten) a csoportban éneklő öregeket egy *nár* játékos kísérte (kettősfurulya); a *Bit Sá*-i derviseknek egy-egy *dámbúró*-juk volt, s manapság a harmónium a népszerű, a régi hangszerek rovására.

A legtöbbször azt látjuk azonban, hogy a hangszerek felszaporodnak az énekes mögött s egy zenész helyett hangszeres együttes lép fel. A legegyszerűbb s legáltalánosabb bővülés, ha az énekes továbbra is kezel egy dallamhangszert, de a ritmus átmegy egy dobos kezébe. De láttam ennek pontosan az ellenkezőjét is. Majd mindkettő külön zenészt kap, esetleg úgy, hogy az énekesnél is megmarad egy. A hangszerek tovább szaporodhatnak az azonos jellegű zenét játszó különféle hangszerek bekapcsolásával, de 4-5 személyt meghaladó együtteseket csak rádióban és színpadon láttam. Ma a különféle létszámú és összetételű hangszeres együttesek egymás mellett léteznek, esetleg alkalmanként is változva, vagy területileg elkülönülve az összetétel típusaiban. Egészében véve azonban a hangszerek számának a megszaporodásában történeti fejlődést kell látnunk. Nem úgy, persze, hogy a mai csoportosulásokat egyenesen visszavetítjük a múltba, hanem úgy, hogy a magát kísérő énekest az egész kontinentális Ázsia tipikus zenei intézményének tekintjük, amelyből a fejlődést a legfelsőbb zenei szint, a maga anyagi gazdagságának a kivetítésével tudatosan a hangszerek halmozásának az irányába vezette.

Hasonló tanulságot ígér, ha a hangszereket zenei szerepük szerint csoportosítjuk. A dallamjátszó hangszerek játszhatnak önállóan, dallamokat (pl. tánckíséret), kísérhetnek énekes szólistát önálló zenei motívumokkal (interlúdium) és/vagy az énekes dallamának együttjátszásával. Ez az együttjátszás lehet határozott, önálló karakterű, de lehet az énekes utáni jellegtelen kúszás, alárendelt szerepben. Ez utóbbi technikailag teljesen megfelel a mi cigányzenekari eljárásunknak az asztali zenénél s nem lehetetlen a történelmi összefüggés sem.

A ritmushangszerek, persze, egészében véve mindig kísérő jellegűek, de az önállóságuk sokszor nagyobb, mint a dallamhangszereké. Ennek az az oka, hogy a dobolás a szubkontinensen más elbírálás alá esik és esett történetileg is, mint nálunk. Jól megvilágítja a helyzetet *Mánsá Doli* zenekara *Háfizábád*-ban (doli = dobos). A vezető ember itt a dobos. Amikor játszanak, akkor a síp és a duda jól ismert dallamokat intonál, amelyeknek neve van. Amikor azonban azt kérdeztem, hogy mit játszottak, a válasz annak a ritmuspatronnak a neve volt, amelyet a dobos akkor a dallamhoz játszott: „hetes, nyolcas, tizenegyes" stb. S innen van az is, hogy amikor a dallamhangszerek az énekes kíséretében szolgai szerepbe szorulnak, a dob mint kísérő hangszer megőrzi önállóságát.

Azt mondhatjuk, hogy a fejlődés során a szólóének legyűri a szaporodó hangszereket.

Elsősorban nyelvi korlátok miatt költészeti oldalról szinte egyáltalán nem tudtam megismerni a Pandzsáb és Szind folklórját, de ez bizonyos mértékig a segítségemre volt, hogy a zenére összpontosítsak. Függetlenítve magam a szövegtől, megpróbáltam tisztán zeneileg csoportosítani, amit hallottam.

Meglehetősen egységes zeneileg az a csoport, amelyet romantikus vagy háborús mesének mondanak. Ennek zenei anyaga egy vagy két hang(magasság), amelyhez a mű meghatározott helyein néhány más hang(magasság) csatlakozik. Ezeket a hangokat igen tisztán szólaltatják meg. A ritmus hasonlóképpen igen egyszerű, állandó hanghosszúsági értékekkel. Ebből a rendkívülien egyszerű alapanyagból látványos és nagyszabású műveket fejlesztenek ki néhány zenei eszköz és kapcsolódó hangszer segítségével. Anélkül, hogy a részletekbe mennénk, felsorolok néhányat a zenei eszközök közül: egyetlen hangmagasság hosszas, ritmikus ismétlése, amelyet időközönként egy rövid, de nagyobb hangterjedelmű motívum szakít meg; 2-4 hangmagasságból álló dallamsor állandó ismétlése; a hosszas dallamrészek váltakozása prózai részekkel; erős hangsúlyok, olykor kiabálás vagy kiáltás; lágy előadás, olykor mormogás; párbeszédes előadás; egy húros hangszer (vont vagy pengetett) kíséri az énekest, egyetlen hangmagasság állandó, ritmikus ismétlésével, vagy egy rövid, több hangmagasságból álló motívum állandó ismétlésével vagy az énekes motívumának visszhangszerű utánjátszásával; ritmushangszerek állandó, ritmikus megszólaltatása; az énekes előadásának az időnkénti megszakítása hangszeres közjátékkal stb. Az előadók stílusa nagyon erősen különbözik egymástól aszerint, hogy milyen zenei eszközök segítségével fejleszti ki a művet. Bármelyeket használják is fel, mindegyikből kinőhet egy, csak az előadóra jellemző mű. Megerősíti azt a benyomást, hogy ez a változatos anyag alapjában véve közös tőről ered, hogy magát az egyszerű típust is meg lehet találni, midőn az egyetlen hangmagasságból álló, egyazon alapritmusú dallamsort ismétlik rendre, minden egyéb hozzátétel nélkül.

Egy másik, hasonlóképpen egységesnek hangzó csoport a „klasszikus zene", vagyis a legfejlettebb, legerősebben kifejlesztett műzene. A formálás tekintetében ez is a prestrofikus szinten maradt, de a hangkészlete és a ritmusa túlbonyolított: hangterjedelme nagy, hangkészlete sokszor kromatikus, a tonalitás gyakran bizonytalan. Sok az átmenőhang és csúszkálás. A ritmusa laza, rubatós és/vagy bonyolult, nehezen áttekinthető s csak néha, a lezárásoknál lesz egyszerű és kötött. Egyes részei értelem nélküli szótagokkal sokszor olyanok, mint az énekesek beéneklő gyakorlatai.

Két nagy csoport, az ún. *káfi* és a „népdal", zeneileg nem egységes műfaj. Ezek úgynevezett tömegműfajok, köztük lírai dalokkal, amelyek közemberek által is elsajátíthatók — nem úgy, mint a klasszikus zene és a mese. A zenei típusok igen széles skáláját ölelik fel: az egyszerűen intonált strófaféléktől a parttalan klasszikus stílusig.

A fő műfajok között a zenei anyagon túl különbség van a hatáskeltő eszközök, valamint a hangszerekhez való viszony tekintetében is. A mesék előadói az összes zenei elem (dallam, forma, ritmus, hangerő, hangszín), valamint

a zenén kívüli elemek (hangszer, szöveg, mozgás) együttes és egyenlő mértékű felsorakoztatásával törekednek hatásra. Ezzel szemben a *káfi*ban és a klasszikus stílusban a részletmegoldások mesteri foka a fő hatáskeltő eszköz, ezek az előadás bizonyos pontjain jelentkeznek, s ez előtt és után előkészítő részek vannak. A meséknél a hangszerek a maguk természetének megfelelő, önálló értékű szerepet visznek s az énekkel mellérendelt viszonyban állanak, míg a másik két műfajban az énekes vagy a hangszeres szólista mesteri produkciója oly mértékben kerül előtérbe, hogy a kísérőhangszerek alárendelt viszonyban, messze a lehetőségük alatt vesznek részt az együttjátszásban. Például a vonós hangszerek a mesét önálló motívumokkal és közjátékokkal kísérik, míg a másik kettőben jellegzetes modorban, visszhangmódszerrel, halkan utánozzák a szólistát.

Lényeges különbség van a mi európai viszonyainkkal szemben az előadó és a közönség kapcsolatában. Mi a teljes produkciót figyeljük s óvakodunk az előadás megzavarásától. A szubkontinensen — különösen a káfi és a klasszikus stílusban — a részletmegoldások lelkesítik fel a hallgatót: a jól megoldott, gyors skálamenet, egy ravasz csúszás, a váratlan alteráció vagy érzékeny lehalkítás stb. közvetlen véleménynyilvánítást, bekiabálást, helyeslést von maga után s e két műfaj előadói láthatólag erre törekszenek.

Ami a zenei anyagot illeti: az első és legfontosabb érzés, mindkét részről, a másik zenéjének az idegensége. Ez az idegenség nem abban áll, hogy ne lennének egyes emberek, akik nem találnának maguknak egy-egy élvezhető művet a másik oldalon, hanem abban, hogy mély szakadék van, amely a két zenei kultúrát, főként ezek legfelső rétegeit, az európai polifon műzenét, illetve a klasszikus udvari zenét egymástól elválasztja. A szubkontinentális zenében a fejlődés jellege áll szemben a mi zenénkkel, a mi fejlődésünkkel. Ezért az első kérdés az, hogy meddig kell visszamennünk a fejlődésben, hogy megtaláljuk azt a közös helyet, ahonnan kezdve elvált a fejlődés? Amennyire meg tudom ítélni, igen messzire kell visszamennünk. *A zenei formálásban:* vissza a strofikus szerkezet elé, sőt a nyitó-záró kétsorosság elé, mert ezek már hiányoznak a hagyományos szubkontinentális zenéből. *Ritmikailag:* vissza a páros ütemű, giusto, $^1/_4$—$^1/_8$ monotóniához. Talán *a hangrendszerben* kell a legkevésbé hátramenni, mert a diatónia és modusai itt is élnek a *rágák* és *ráginák* alakjában.

Ami már most a továbbfejlődést illeti ebből a távoli alapból, az valóban merőn ellentétes a miénkkel. A ritmika a parttalan rubato és a bonyolult aszimmetria irányába fejlődött. A ritmushangszerek alkalmazkodása a dallamhoz bizonyos és meghatározott ritmusképlet alkalmazásában állt és bizonyos összecsengésben a zárlatoknál. A fejlett műfajokban hiányzott az együttjátszó hangszerek beolvadása a metrikai egyöntetűségbe. A ritmusképletek, amelyek lehettek bonyolultak és/vagy egyszerűek — egymás mellett haladtak. Az európai fejlődésben az együttjátszást az alkalmazkodás határozta meg és ezért a bonyolult ritmusoknak kezdetben le kellett egyszerűsödniök. Amikor az alkalmazkodás már törvény volt, ismét jöhettek a bonyolult ritmusok, de metrikailag fegyelmezett keretek között.

A hangkészlet állandó vitánk tárgya volt az európai képzettségű pakisztáni zenészekkel. Amikor a lejegyzés és általában az európai kottarendszer

szóba került, akkor ez ellen a legfőbb érvük az volt, hogy a szubkontinentális zenében a mi fél hangnyi hangközünknél kisebb hangközök is léteznek s ezért a kottaírás nem használható. Az én érvem a kottázás mellett ezzel szemben két tapasztalatomra épült. Az egyik, hogy az általam megismert zenék túlnyomóan nagy részében nincsen más, a mi rendszerünktől eltérő hangköz, legfeljebb ugyanazok a csúszások, átmenőhangok, tisztátalanságok, mint nálunk a szóbeli előadásmódban. Ezek azonban nem alkotnak hangnemi rendszert. A másik, hogy a pakisztáni s valószínűleg a szubkontinentális zeneelméletben a hangok megnevezése olyan zenetörténeti állapotot tükröz, amelyben nem hogy negyed hangközöknek nincsen helyük, de a kromatikus félhangoknak sem. Egy gyors összehasonlítás az európai hangnevekkel láthatóvá teszi a pakisztáni zene fejlődésének egy lényeges mozzanatát.

Európai hangnév:	A	B	H	C	Cisz-Desz	D	Disz-Esz
Pakisztáni hangnév:	Ni	Ni	Szá	Re	Re	Gá	Gá
Európai hangnév:	E	F	Fisz-Gesz	G	Gisz-Ász	(A)	
Pakisztáni hangnév:	Má	Má	Pá	Dá	Dá	(Ni)	

Az európai hangnevek a fejlődés átmeneti állapotát tükrözik a mai 12 fokú és egy hajdani 7 fokú zenélés között a 8 önálló és a négy leszármaztatott hangnévvel. A szubkontinensen 7 hangnevet használnak 12 hangközre úgy, hogy összesen két név van, amely egy hanghoz van rendelve (Pá, Szá), a másik öt név két-két hanghoz (Ni, Re, Gá, Má, Dá). Úgyhogy hiába ismétlik következetesen a zenészek a skálában a hangneveket, többet, mint hét hangot nem tudnak megkülönböztetni egymástól. Talán két következtetést vonhatunk le ebből: először, hogy a pakisztáni zeneelmélet egy hétfokú rendszert tükröz vissza, az európainál még sokkal erősebben, s ez hétfokú zenei kultúrára utal. A másik, hogy a pakisztáni zeneelmélet még a kromatikus félhangok rendszerét sem akarta megnevezni, nemhogy egy ennél kisebb hangközökre épített rendszert. Vagyis a múltban az udvari műzene sem tartalmazott ilyen hangközöket, ahogyan ma a hagyomány nagy részében sincs. Viszont a hagyomány egy kisebb részében — a legjobban kifejlesztett udvari, klasszikus zene bizonyos műfajaiban — a hangrendszerbeli fejlesztés valóban eljutott a fél hangközök közötti terület állandó felhasználásához. Az európai zenehallgatók számára ez a Rávi Sánkár által bemutatott szitárzenében azonosítható. Már maga a hangszer is erre a célra lett kifejlesztve, midőn egy szubkontinentális dámburára olyan hanglefogó helyeket szerkesztettek — néhány íves fémdrótot a hangszer nyakára merőlegesen, a nyak meghatározott pontjain — amelyeken nemcsak az adott lefogóhelyre jellemző hangmagasságot lehetett képezni, hanem az ív mentén a húrt keresztirányban is el lehetett mozgatni — egyre jobban megfeszíteni és kiengedni — s mivel ezt folyamatosan lehet megtenni, nem pedig diszkréten, az eredmény csúszkálás lesz. A rendszeres csúszkálás vagy a nem meghatározott hangmagasságok használata az énekes műfajokban is megvan. A klasszikus zenét játszó furulyások is alkalmaznak fél- és negyed-

lefogásokat, sőt a lefogó ujj csúszkáltatását a hangképző nyílás felett. A hangrendszer fejlődését a szubkontinensen ezért jelenleg így látom: a diatónia a legmagasabb rendű rendszer, amely közös a mi zenetörténetünkkel. Innen nálunk a többszólamúságba vezetett az út, amely kitisztította a műzenéből az előadási tényezőkből származó tisztátalanságokat, mert a többszólamúság egyszerűsödést kívánt a hangközökben is. Ezzel szemben a pakisztáni zene nem az együtthangzó többszólamúság és az írásbeliség útján haladt. A hangmagasságok tiszta intonálása és leírhatósága nem volt követelmény. A hangképzésben az előadói tisztátalanság stílus lehetett s a műzenében az előadók — a ritmushoz hasonlóan — az egyre nehezebb és bonyolultabb dallamosság irányába fejlesztették a dallamot. Ebbe beletartozott a kromatika s a csúszkálás is, egészen a közönséges hallgató számára nevetségesnek ható, úgyszólván gimnasztikai gyakorlatig. A Rávi Sánkár-féle csúszkálás és a klasszikus énekesek értelem nélküli szótagokon való fel-le szaladgálása a szubkontinensen is csak kevesek ízlését fejezi ki.

A zenei formálás területén kell a legtávolabbra visszamennünk, ha a közös zenei alapig akarunk eljutni. A mi számunkra úgyszólván elképzelhetetlen, hogy egy zenei kultúrában hiányozzék a strofikus szerkezet, ami néhány, nem sok dallamsort jelent, amelyben a dallam elkezdődik, kinyílik s lezárul. Ez egyszerű, világos és megnyugtató szerkezet. Nincsen továbbá meg a szubkontinensen egy nyitó-záró kétsorosság sem. Mi lehetett ezelőtt? Azonos és/vagy különböző dallamsorok sorozata, amelyből hiányzik a viszonylag rövidtávú lezárás. Ismerünk ilyen zenét a világ különböző tájain, így Európában is, s ez az a zenei állapot, amely közös alapként megvan Pakisztánban is. Ahol ebből elindult a fejlődés, ott a jobb áttekinthetőség felé haladt. Nem így a szubkontinensen, amely a formálás tekintetében az áttekinthetetlen folyondár szintjén maradt.

Összevéve a hangrendszer, a ritmika-metrika s a formálás fejlődését: mindegyikben a bonyolultságra való törekvés jellemezte a tudatos zenészt, mert az előrelépést nem a leegyszerűsödés s a három zenei elem kiegyensúlyozott összekapcsolása által teremtett keret vezette, hanem az a lehetőség, amely a keretek kialakulásának elmaradása miatt fennmaradt. Tudniillik az egymás produkciójának a túllicitálása egy parttalan zenei struktúrában: ha te egy óra hosszat énekelsz, én kettőt fogok; ha te öt percig trillázol, én 10 percig fogok; ha te két hang között csúszol, úgy én négy között fogok; ha te $^{7}/_{8}$-ot dobolsz én $^{9}/_{8}$-ot fogok; ha te két ujjat használsz a dobolásnál én a tenyeremet is fogom; ha te erősen csinálod én üvöltve fogom; ha te halkan, én elhalva.

Beszámolómat a legjobban ismert különbség felidézésével zárom be. Bármennyi hasonlóságot találunk is az európai és a hindusztáni feudális zenei intézmények között, ezek nem feledtethetik, hogy nálunk írásban rögzítették a műveket, míg náluk minden a szájhagyományban élt. Ennek lett a következménye, hogy az európai műzenében a zeneszerzők és a műveik határozták meg a fejlődést s a velük foglalkozó tudomány a műelemzés, a zeneszerzői életrajz, vagyis a zenetörténet lett. Ezzel szemben a szubkontinensen az előadóművészek határozták meg a fejlődést, akik családi és helyi hagyományokat folytattak és folytatnak s a különbséget a családok hagyományai között csak

azokkal a módszerekkel lehet megállapítani, amelyeket a népzenekutatók használnak a területileg eltérő hagyományok összevetésére s relatív kronológiák képzésére.

Halmos István

KÖNYVEKRŐL

Szerk.: Berlász Melinda, Domokos Mária:

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 1978

MTA Zenetudományi Intézet, Budapest 1979

A Zenetudományi Intézet munkatársi gárdája számára teremtett új publikációs fórumot, amelyből, ha helyesen interpretálom *Ujfalussy József* beköszöntőjét, valamikor, a jövőben, megszületik a magyar zenetudományi folyóirat. Az első kötet ígérete: „... *a mindennapok részeredményeinek közlése, egybevetése más eredményekkel és véleményekkel, az ebből eredő termékeny vita.*" Tematikus kronológiában — majd egy évezredet bejárva — sorakozik 15 tanulmány; 16-iknak dokumentum „zenetörténetünk múltjából"; végül: A magyar zenetudomány bibliográfiája 1977-re. Ez utóbbi, *Dzsibrailné, Molnár Zsuzsanna* összeállítása, rendkívül hasznos. Hat tematikus csoportban 303 Magyarországon megjelent, s jó 120 külföldön publikált magyar tárgyú könyvet, tanulmányt, cikket tüntet fel. Bár volna hasonló segédeszközünk korábbi évek-évtizedek zenei irodalmáról. „*A zenetudomány fogalmát kissé tágabban értelmeztük, így kerültek a bibliográfiába olyan fejezetek, mint pl. »Zenepedagógia«, »Zeneélet« stb. Továbbá, nemcsak könyveket, tanulmányokat és hosszabb lélegzetű cikkeket vettünk bele, hanem kisebb terjedelmű közleményeket is.*" (195. lap.) E koncepcióval nagyon egyetérthetünk, annál is inkább, mivel sok esetben nem is választható el mereven a szorosabban vett zenetudomány a zenepedagógia, zeneélet „rovatoktól". Az említett két témacsoport bibliografikus feldolgozása azonban, gondolom, éppen hagyományok híján a szorosabban vett zenetudomány bibliográfiájánál kevésbé pontos. A *zeneélet* rovatba kerültek a *zenepedagógia* tárgykörébe tartozó publikációk — és akadnak fordított irányú példák is. Úgy látszik, az Ének-zene tanítása című folyóirat teljesen kívül esik e bibliográfia gyűjtőkörén. Olykor esetlegesnek tűnik egy-egy napilapcikk felvétele (például: Interjú Erdélyi Miklóssal a Magyar Nemzetben, 267. szám). Méltányolom, hogy „... *az Intézet dolgozóinak egész évi szakirodalmi munkásságáról, lehetőség szerint teljes képet...*" kívánt adni a bibliográfia (195. lap). Ám ehhez képest is hiányzik az Intézet munkatársainak a MUZSIKA 1977. évfolyamában publikált teljes könyvrecenzió-anyaga, pedig ezek az írások éppen nem felületes-olcsó kritikái a magyar vagy magyar vonatkozású zenei könyvkiadásnak. Egyébként érdemes lett volna függelékként feltüntetni a Zenetudományi Intézet tudományos kutatóinak névsorát mint segédeszközt a bibliográfiához, hogy értsük, miért került bele a felsorolásba egy-egy kevésbé jelentékenynek tetsző, rövid írás is.

A kötet gazdag anyagában résztémák, munkaközlések, átfogó igényű tanulmányok egyaránt fellelhetők. Utóbbiak közé tartozik *Falvy Zoltán* vizsgálata a trubadúrművészetnek és a kor társadalmi-politikai mozgásainak összefüggéséről; *Ujfalussy József* elemzése egy Mozarttól Debussyig követett harmóniafűzésről, melynek megjelenését nem csupán zeneelméleti, hanem esztétikai-jelentéstani szempontból is elemzi. Ilyen *Legány Dezső* írása az idős Liszt osztrák—magyar kapcsolatairól, kettős közvetítő szerepéről; minden megállapítása mögött hatalmas anyaggyűjtő és feltáró

munka rejlik (példaként említem, amit Liszt Brahms iránti érdeklődéséről, egyetlen rövid bekezdésben megállapít. 74. lap.) Összefoglaló igényű a három népzenei tárgyú tanulmány: *Tari Lujza* vizsgálata a szignálhangszerekről és dallamairól; *Rajeczky Benjámin* elemzése népzenénk aszimmetrikus ritmusairól; *Borsai Ilona* nemzetközi dallamnyomozása (A palóc leányfektető dallamának nyugati és keleti kapcsolatai).

A felfedezés örömét osztja meg *Szendrei Janka*, illetve *Dobszay László* az olvasóval középkori zenénk egy-egy becses dokumentumának ismertetésével. *Somfai László* kérdve állító dolgozata (Regiszterdinamika Haydn fortepiano kottázásában?) újabb tégla ama falhoz, amely a zongorázásra nevelt előadóművész és az eredetileg fortepianóra írt literatúra közé épül. Vajon eljuthat-e valaha is bármely ország kezdő foktól számítandó zenepedagógiája és pódiummővészete kottaolvasásban-újraértelmezésben oly fokra, hogy a csembaló-zongora közötti átmenet évtizedeinek hangzását csak megközelítse (a csembaló, illetve klavikord Bachjánál nem tette meg eddig ezt a lépést).

Izgalmas dallamnyomozásra invitál *Domokos Mária*, aki Schubert Gitárkvartettje Zingara-tételének verbunkosdallamát deríti fel. *P. Eckhardt Mária* Liszt-dokumentája a zeneszerzőnek az alkotómunkával kapcsolatos szociológiai nézeteiről tájékoztat, értékes új vonásokkal gazdagítván az ismert Liszt-portrét. *Gábry György* Liszt Bécsben kapott ezüst kottatartójának 133 aláírója közül fejti meg a rekonstruálható személyeket, utalván Liszthez fűződő s dokumentálható kapcsolatukra is. Dokumentumközlés *Réthei Prikkel Marián* ez ideig kéziratos tanulmánya, A verbunkos tánc eredete, amelyet *Pesovár Ernő* bevezetésével olvashatunk.

Három írás foglalkozik századunk magyar zenetörténetével. *Berlász Melinda* nagyobb szabású kutatások előrebocsátott, értékes részeredményeként Lajtha László tudományos munkájának adatait ismerteti (Lajtha László egy éve a Magyar Nemzeti Múzeum néprajzi osztályán).

Wilheim András sokismeretlenes egyenlettel viaskodik (Bartók találkozása Debussy művészetével). Módszere: a kétkedés, a közhelyszerűen elfogadott „igazságok" megkérdőjelezése termékeny és gondolatkeltő, még ha — mint ez esetben — megnyugtató, lezárható végeredménnyel nem jár is. A közkincsismeret úgy tudja, hogy Kodály ismertette meg Bartókot Debussyvel (Bartók is így ír önéletrajzaiban). Wilheimnek igaza van, mondván, hogy Debussy 1907 előtt sem volt ismeretlen Magyarországon, s joggal hivatkozik egy Kodály párizsi útja előtt kelt 1907-es Bartók-levélre, amelyben Debussy-dalokról ír a zeneszerző. Egyébként, ez az egyetlen hiteles egykorú adat, minden más e tárgyú információ későbbi keletű.

Úgy hiszem azonban, hogy Wilheim éppen Bartók önéletrajzának kulcsszavait nem idézi, melyek 1907-re rögzítve közlik: „... *Kodály ösztönzésére megismerkedtem Debussy műveivel és tanulmányozni kezdtem azokat...*" A tanulmányozás a legfontosabb momentum, és bár dátumokban olykor még Bartókot is megcsalta az emlékezete, ez a kijelentése műveiben is visszaigazolható.

A téma teljesebb feldolgozásához érdemes lett volna több forrásra hivatkozni. Így például Kodály és Ansermet 1947-es beszélgetésére (Radio Suisse Romande. A szöveg olvasható az 1971-es svájci Bartók-kiállítás katalógusában). Kodály az, aki itt elmondja, ő hozott elsőnek s 1907-ben Debussy-kottát Budapestre és adta elsőként Bartók kezébe (1947-ben több párizsi lapnak is ezt nyilatkozta). Mármost, Kodály vagy így tudta, vagy így hitte, de a szakirodalmat (nevezetesen: Eösze Lászlót) nem egészen méltányos elmarasztalni azért, mert ezt az információt első kézből kapottként elfogadta.

1907, mint Bartók Debussy-recepciójának fordulópontja, mégiscsak valószínűnek látszik, ha meggondoljuk, hogy Bartók ettől az évtől kezdve vásárol nagyobb mennyiségű Debussy-kottát.

A Bartók-hagyatékban fennmaradt, számlákkal nem igazolt Debussy-kották (7 mű) felsorolásakor Wilheim András következetesen téves sorszámozással utal Lampert Vera jegyzékére (Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung. DocBart V. 148—149. lap). Minden sorszám a Lampert-katalógusénál öttel kisebb.

Wilheim András dolgozata jellegzetesen műhelymunka, valamennyi idevágó információ szembesítésével érdemes volna gondolatmenetét továbbfejlesztenie. Netán követhető az a szál is, amely Thomán István énekesnő feleségéhez vezet. Az 1907. februári Bartók-levél, amely

dalok elvitelét ígéri — t. k. Debussyt — tartalmilag inkább Thománnénak szólhatott, semmint a zongoraművész-pedagógusnak.

„... századunk első évtizedének magyarországi zenetörténetét jószerivel alig ismerjük, s a kutatásnak jóval szélesebb bázisra kell épülnie a kortársak, szemtanúk vagy a *drammatis personae* olykor torzító, olykor hiányos, de többnyire megbízhatatlan emlékezeténél." — fejezi be Wilheim kétségeket ébresztő, új bizonyosságot — ma még? — nem adó fejtegetéseit. Nagyon igaza van, éppen ennek jegyében álljon itt e néhány megjegyzés.

Lampert Vera „Néhány Bartók-népdalfeldolgozás datálásához" című kis munkájában bizonyítja, hogy a Paderewski-albumban, 1942-ben megjelent három népdalfeldolgozás 1917-ben még nem lehetett kész, mivel Bartók népdalgyűjtő támlapjainak tanúsága szerint 1918-as gyűjtésen alapul. Mivel e három darabot a szakirodalom korábban a 15 magyar parasztdalhoz kapcsolta, Lampert újra felveti ez utóbbi datálásának kérdését is. Bár az újabb műjegyzékek helyesbített adatot közölnek (1914—1918), a tanulmány figyelmeztet, hogy a magyar parasztdalok kottakiadása elején, a feldolgozott dallamok felsorolásakor Bartók jelezte: némelyikük gyűjtési éve 1918.

A tanulmány egy ponton némiképp megtévesztő. Azt a benyomást kelti, mintha Dille 1939-es műjegyzékéből eredne a 15 magyar parasztdal 1914—1917-es hibás datálása. Pedig ez a keltezés szerepel már Kodály Zoltánnak a Musikblätter des Anbruch 1921-es Bartók-számában publikált írásában is (Bartóks Kinderstücke. Magyarul először: Visszatekintés 1964), amely valószínűleg éppúgy Bartók információin alapult, akár az 1939-es Dille-műjegyzék.

Vonzó, sokoldalú tartalommal jelentek meg a Zenetudományi Intézet „Arbeitsblätter"-ei. A publikáció betekintést ad azokba a munkálatokba, amelyek nagyszabású művek előkészítőiként a nyilvánosságtól meglehetősen elzárva folynak Tudományos Akadémiánk égisze alatt. A körkép ugyan nem teljes — a zeneszociológiai osztály ezúttal például hallgat —, ám egy-egy zenetudományi dolgozatkötet aligha vállalhatja a teljes kutatási spektrum bemutatását. A „nyilvánosság"-ot, sajnos, behatárolja az a tény, hogy a kötet forgalomba, könyvesboltba nem került, vételára sincs. Legalább az akadémiai könyvesbolt árusítaná! A nemzetközi publicitás szemszögéből talán nem volna fölösleges helypocsékolás, ha a sorozat további kötetei idegen nyelvű tartalmi kivonatot is közölnének.

Várnai Péter:

BESZÉLGETÉSEK LIGETI GYÖRGGYEL

Zeneműkiadó Budapest, 1979

Minden jel arra mutat, hogy „fű alatt" születik meg a kortárs zene magyar szakirodalma. Disszertációk, monográfiák, nagyképű elemzések helyett interjúk formájában. Ezt a sorozatot Várnai Péter már a harmadik kötettel gazdagítja; Dallapiccola és Nono után most Ligeti György műhelyére nyit ablakot. Szándéka szerint csupán egyet: s ez az 1957 óta komponált Ligeti-művekre nyílik. Innen azonban oly sok irányba vezetnek elágazások, hogy a lebilincselően izgalmas olvasmány végül is társadalom-korszak-élet függvényében mutatja fel az alkotó alakját. Az ilyen könyv bizonyos értelemben áldozat, hiszen a „riporter" oly alaposan felkészült, hogy bízvást írhatott volna önálló Ligeti-monográfiát is. (Ne tévesszen meg senkit, hogy Várnai olykor, egy-egy művel kapcsolatosan — alighanem szándékosan — téves nézetét tartalmazó, „rossz" kérdést tesz fel. Ezek bizonyos gondolati katalizátorszerepet töltenek be, alkalmat adnak Ligeti Györgynek, hogy a cáfolatból kiindulva valami lényegeset fejtsen ki a zenéjéről.)

A formák szuverén uraként váratja Ligeti olvasóját egészen a 74. lapig, ahol is kimondja a kulcsgondolatot *„hegeli megtartva megőrzés"*. Ezt a gondolati effektust tovább már nem lehetett késleltetni, hisz Ligeti minden megjegyzésén szinte átsüt a dialektikus szemlélet, persze, nem valamiféle besulykolt, hanem mélységesen elsajátított dialektikáé. Ez egyaránt jellemzi zenéjének kifejezését és az ehhez létrehozott eszközrendszert.

A beszélgetésekből kirajzolódó zeneszerzőportré egy másik rendkívül fontos eleme a dogmatizmus elutasítása verbálisan éppúgy, mint zeneileg. Mennyire szellemesen cáfolja például a szerializ-

mus hittételét, mondván, mennyire irreleváns a 12 temperált hanghoz rendelt 12 dinamikai fokozat, hiszen a hangerőre vonatkoztatva a 12-es szám semmit nem jelent, s a hangmagasság objektív fizikai tényével szemben a dinamika amúgy is szubjektív. Már deduktíve, felfogásának dialektikájából is következik, hogy a Cage-féle aleatóriát ugyanitt utasítja el. *„Történik valami — szünet — történik valami szünet"* (54. lap) szellemesen így jellemzi Ligeti Cage alaptípusát; e formaterv nagyon is ismerős.

Szinte rondótémája a beszélgetésnek az *új* keresésének szándéka, s az elhasznált eszközök elvetése, védekezés mindennemű bénító megmerevedés ellen. De Ligeti zenéje összhatásában, totalitásában új és persze, legfőbbképpen kifejezésében az. Ám ennek az új zenének a gyökereit nem szégyenli, s éppen nem rejtegeti. A „noch nie dagewesen" romantikája tőle nagyon is távol áll. Aminthogy szavaiban nyoma sincs semmiféle „gőz"-nek; a provokatív nyilatkozó, vagy éppen a világot megváltó próféta pózában Ligeti György nem tetszeleg, manipulálatlan tisztességgel fogalmaz.

A beszélgetés végigvezet Ligeti György élete utolsó 22 esztendejének teljes termésén, mondhatnám, egy világhír története, bár maga a „világhír" terminus sehol nem szerepel. Nem mintha a nyilatkozó álszerény volna, hisz ez is csak hamis póz. Ligeti nagyon is tudja, mit csinál, hogyan és mi végett s — legalábbis visszapillantva — a hatásmechanizmust is pontosan elemzi. S menynyire plasztikusan jeleníti meg formai-technikai megoldásait azok jelentésével egyetemben. Meglátszik fogalmazásán a vérbeli, tapasztalt pedagógus, még ha a zeneszerzéstanítással kapcsolatban megjegyzi is: „Született antipedagógus vagyok." (108. lap). Az egész kötet egyetlen vitatandó kitétele ez. Két tanévben — 1951/52, 1952/53 — jártam Ligeti összhangzattanóráira, s — állítom —, nem a megszépítő messzeség teszi, hogy nagyszerű módszerrel tanító született pedagógusról őrzök emlékeket.

Persze, már a kérdező formaterve szerint is, a Ligeti-művek tengelyfunkciót töltenek be a beszélgetések során. A zeneszerző kifejti, mit ért „kihűlt expresszionizmus" alatt, mit jelent némely darabjában a „meccanico"-karakter, általában a mozgás, a hálós-raszteres komponálás, a mikropolifónia, a komoly és ironikus szemlélet, „handabandázás", „rendetlen rend" stb. stb.

A beszélgetés szigorú működpontúságát oldják is, erősítik is olyan elágazások, amelyek a zenei hatásokon kívül filozófiai, irodalmi, képzőművészeti élményekről tájékoztatnak. Minderről épp annyi szó esik, amennyi elegendő a zeneszerző emberként való láttatásához.

Ligeti minden mondatából-szavából érződik, a zeneszerzőre is érvényes, bárhol lakjék is, arisztoteleszi „zoon politikon"-nak, igencsak társadalmi lénynek tekinti önmagát. Így szemléli a világot is. Kapcsolná-e máskülönben a 70-es évek olajválságához a zenében és egyébként is tetten érhető konformizmust, a Nyugaton támadt, romantikához visszanyúló zenei „neo"-irányzatokat. (115. lap.) Itt mondja: „Nagyon elvesztette érdekességét a happening, Cage »Az élet és a művészet azonos«-elve." Érdeklődéssel várom, mennyi idő múlva gyűrűzik be hozzánk ez a szemlélet és a zenei „Neo".

Ligeti György a kötet különböző helyein szeretettel szól egykori magyarországi tanítómestereiről. Kiderül a könyvből, hogy a Bartók stílusától-formavilágától való elszakadás gondolata már itthon is foglalkoztatta. Hogy Ligeti örökségként mit vitt magával zenekultúránkból, az indirekt módon kiolvasható, ha egybevetjük fejlődését a hazai zenei fejlődéssel; meglepően sok a párhuzamosság éppen a különféle dogmák-dogmatikus zenekoncepciók elutasításában. Egy helyütt (40. lap) szinte elszólja magát a zeneszerző: „ [. . .] tipikus Ligeti-féle szignum a kistercből és nagyszekundból vagy nagyszekundból és kistercből épülő kvart. (Az egész Lux aeterna és a Lontano erre van építve.)" Tehát: a *la-do-re*, illetve *szo-la-do*, kivágat a félhang nélküli pentatóniából.

*

A Ligeti-kötet alkalomhoz nem kötött időszerűsége, a zeneszerzői életmű tartós és maradandó hatásával több mint indokolt. A ZMK könyvprogramjának példásan naprakész szervezését jelzi, hogy Ligeti György budapesti szerzői estjének hírére nem egészen öthónapnyi idő alatt kéziratból könyvet teremtett, méghozzá olyan publikációt, amely számunkra hiánypótló, a jelentékeny nemzetközi Ligeti-szakirodalmat — legalábbis annak általam belátható részét — pedig értékes, új szempontokkal gazdagítja.

Boros Attila:

30 ÉV MAGYAR OPERÁI

Zeneműkiadó Budapest, 1979

A Zeneélet tágabb sorozatán belül az új kötet immár az ötödik „30 év..." kezdetű. Annak jelzése ez, hogy a Zeneműkiadó könyvprodukciója mennyire következetesen törekszik jelenünk és közelmúltunk mennél sokszínűbb, mennél teljesebb bemutatására. Ezúttal 30 magyar opera megismertetése van napirenden, színpadi előadást történetesen épp ennyi mű élt meg 1948—1978 között. Informatív kötet ez, lényegében háromféle tájékoztatást nyújt. Közli a színre került darabok szereposztását, tartalmát és sajtóvisszhangját (utóbbit válogatásban). Ha már informatív, ebben a minőségében gazdagabb is lehetett volna. Fontos tájékozódási pont, hogy egy-egy opusz hány előadást élt meg; megjelent-e nyomtatásban; melyik operáról készült hanglemez, televíziós adaptáció. A szerző ugyan előszavában kijelenti, hogy a *csak* rádióban, tévében játszott művek ismertetésétől eltekint, mivel az opera színpadi műfaj. De végül is a tévé éppúgy vizuálisan jelenít meg, akár az élő színház. Másfelől, a legkevésbé nézett televíziós operát is többen látják-hallják Magyarországon, mint amennyien a legsikeresebb színházi előadást megtekintik; a könyv témájának leszűkítése tehát nemigen tartható pozíció. Nem is teljesen konzekvens, hiszen a C'est la guerre NDK tévés változatáról esik szó, a magyar tévéfilmről nem.

Kissé elkedvetlenít, hogy az előszóban *„az 1925-ben keletkezett Wozzeck"*-ről olvasok (6. lap), holott a zongorakivonat 1921-ben, a hangszerelés 1922-ben elkészült. Legalább a szerkesztő javíthatta volna: 1925 a mű ősbemutatójának dátuma!

Ennél az apróságnál azonban lényegesen elkedvetlenítőbb a kötet mint olyan. Boros Attilának ugyanis az ismertetett művekről nincs véleménye, illetve azt nem fogalmazza meg. Az orientációt, véleményformálást pótlandó válogatott be tömérdek egykorú kritikát, illetve kritikai szemelvényt. Ez a gyűjtögetés roppant szorgalomra vall, csak éppen nem minősít. Éppoly kevéssé igazít el a művek fogadtatását, közönségreakcióit illetően, mint értékei, hiányosságai tekintetében. Publicisztikai fordulat, hogy X operát milyen szereplők *vittek sikerre*, holott tudjuk, hogy X opera megbukott, tehát „sikerre" nem vitte senki. Ilyenformán szerzőnk nem teszi érzékletessé a valódi sikert sem.

Tudott és feltárt dolog, mennyire óhajtotta mindenki épp 1948-tól kezdve az új magyar opera megszületését. A szerző nagyon kevéssé és roppant általánosan motiválja, hogy miért váratott magára az életképes magyar opera. A magyar dráma és opera viszonya, kölcsönhatása kifejtetlen. Arról sem esik szó, mennyire problematikus, hogy első operás zeneszerzőink egész sora 40, sőt 50 éves elmúlt, amikor dramaturgiai kísérletezéseit megkezdte, pedig ez nyilvánvalóan roppant nehézségek forrása.

A kötet legfőbb értéke a benne felhalmozott kritikai anyag. Ám abban a formában és csoportosításban, ahogyan ezt az anyagot Boros Attila prezentálja, nemegyszer a látszatobjektivitás és a történelmietlenség kettős csapdájába ejti olvasóját. A legjobb példa erre mindjárt az első fejezet, a *Czinka Panna balladája* (9—17. lap).

Ehhez tudni kell, hogy Balázs Béla valamennyi 1945 után Magyarországon bemutatott színdarabja megbukott (Boszorkánytánc; Lulu és Beáta; Czinka Panna; Mozart). Az író iránt lelkes szeretettel viseltető monográfus, K. Nagy Magda sem az ellenséges külvilágban keresi ennek magyarázatát.

Tudnivaló, hogy a Czinka Pannát az 1848-as szabadságharc centenáriumán mutatták be, s ez az 1948-as ünnepségsorozat a demokratikus Magyarország újjáépítését volt hivatva bemutatni. A Czinka Panna premierjén, március 15-én, az ünnepségek protokolláris zsúfoltsága következtében elhagyták az operaházi díszelőadáson a 4. felvonást, ennek következtében a mű a forradalom, a Nemzeti dal ünnepén, az áruló Ocskay felmagasztalásával ért véget. Teljesen érthető tehát, hogy a napisajtó felhördült. Még az is lényeges részlet, hogy a mű második — s egyben utolsó — előadására a napilapok kritikáinak megjelenése után március 24-én került sor. A kritikusok ugyan látták a húzás nélküli főpróbát, de közönség a rövidített változatot látta a díszelőadáson. Az egész történetről egyébként hiteles képet ád Eősze László 1977-ben megjelent Kodály-könyve. Kár, hogy Boros Attila ezt nem hasznosította.

De még az is tudnivaló, hogy 1948

márciusában nem volt Magyarországon egyvéleményű, központilag irányított sajtó. A könyv *„szempontok"*-ra utal, s azokat antedatálja. Holott *tény*, hogy a Kisgazda Párt „Kis Újság"-ja és az MKP napilapja, a Szabad Nép nem azonos világnézeti felfogást tükrözött. Gaál Endre, az 1945 után velejéig reakciós, ellenséges beállítottságú zenekritikus, aki ráadásul még személyes sértettségtől fűtve is támadott minden zenei jelenséget (beteljesületlen operaigazgatói aspirációi voltak ugyanis), Horváth Mártonnal sehogy sem hozható közös platformra. Hozzáteszem, hogy Horváth Márton cikke a Szabad Nép 1948. III. 18-i számában az általa látott csonka előadás történelemszemléletét bírálja, ám akkor már megjelent a Szabad Népben Szervánszky Endre értő elemzése a darab zenéjéről.

Miután a könyvből mindez — sajnálatosan — hiányzik, a Czinka Panna esete valamiféle súlyos nemzeti bűnnek tűnik fel.

Ha már a könyv az operakritikát — bár nagyon is különböző súlycsoportú, zenei hitelű kritikusok megnyilatkozásait idézi — egymagában, kommentálatlanul is releváns információnak fogja fel, írójának nagyobb merítőhálót kellett volna alkalmaznia. Mert — hogy a tengernyi közül csak két példát említsek —, lehet ugyan egyet nem érteni Maróthy János *Légy jó mindhalálig*-elemzésével (amely Szabó-monográfiájában is, publicisztikus feldolgozásban is hozzáférhető) és lehet szenvedélyesen vitatkozni Tallián Tibor *Mózes*-kritikájával; ám azt a komfortos pozíciót, hogy ezek a kritikai állásfoglalások nem léteznek, operatörténész nem foglalhatja el, ha hitelességre törekszik. Nagyon igaz, bölcs mondása Schoenbergnek: „Csak a középút nem vezet Rómába."

Gondolom, egy időre letudottnak véljük az új magyar opera történetének megírását, hisz monográfia tart elébe tükröt. Ám ez a tükör, óvatosságával, látszatobjektivitásával cseppet sem objektív, torzító képet ad a jelenségekről, megkerüli azok lényegét. Éppen ezért, a Zeneműkiadó helyében, ezúttal nagyon is továbbgondolandónak érezném az új magyar opera ügyét, s a most napvilágot látott kötet korrektívumaként sürgősen megjelentetném Tallián Tibor operáinkról szóló *elemző* rádiós sorozatát. Tallián gondolatsora ugyan puskaporos hordó — a részletezés nem tartozik ide most —, de vajon nincs-e sokkalta több hasznunk az élestölténnyel, kifent pengével elemző zenetörténész analitikus munkájából, még ha százszor vitatkoznánk is a gondolatmenetével?

Breuer János

Csomasz Tóth Kálmán:

MARÓTHI GYÖRGY ÉS A KOLLÉGIUMI ZENE

Akadémiai Kiadó, Budapest 1978

Csomasz Tóth Kálmán, a XVI. század magyar dallamainak nagyérdemű kutatója és közreadója, ezúttal XVIII. századi témának szentelt könyvet: *Maróthi Györgyről* és a *kollégiumi zenéről* írt, mintegy 240 oldal terjedelemben. Az Akadémiai Kiadó gondozásában napvilágot látott könyvet szerzője Szabolcsi Bence emlékének ajánlotta.

Nem véletlen, hogy a sokérdemű szerző munkásságából XVI. századi magyar dallamkutatásait emeltük ki. E hézagpótló tevékenységének ugyanis közvetlen folytatása a most megjelent Maróthi-könyv. A XVI. századi dallamtár, számos egyéb melódia mellett, a reformáció századának központi jelentőségű magyar műfajára, a históriás énekre hívja fel az olvasó figyelmét. Ez a korszak a mohácsi vész ideje, Buda elestéé, az ország három részre szakadásáé. A históriás ének, e jellegzetesen protestáns műfaj, bibliai történeteket dolgoz fel a nép nyelvén és alkalmaz az akkori hazai viszonyokra, táplálva a fennmaradás hitét az élethalálharcát vívó nemzetben.

Csomasz Tóth Kálmán új könyve békés környezetben: a XVIII. század Debrecenjében „játszódik". Az élet fennmaradt, a törököket kiűzték, a város eredményesen ellenáll a Habsburg szellemi terjeszkedés minden fajtájának. S ekkor megjelenik színpadán egy tudós fiatalember — maga is Debrecen fia, de már Svájc és Hollandia neveltje, 23 éves korától a Kollégium történelem-, ékesszólás- és matematikaprofesszora — és új zenei világot próbál teremteni az egyszólamúsághoz és hangszernélküliséghez ragaszkodó városban. Külföldi példák nyomán kísérletet tesz a több szólamú zsoltáréneklés bevezetésére, a kottából való ritmikus éneklés meghonosítására. Basel és Zürich nyomán hangszeres Collegium Musicum életre

hívásáról ábrándozik, 1743-ban pedig, Szenci Molnár fordításának felhasználásával, nyomtatásban is megjelenteti Debrecenben négyszólamú énekes zsoltárkönyvét.

Milyen lett volna ez a zene, ha Maróthinak — akkor és ott — sikerül meghonosítania? Európai mértékkel mérve, két évtizeddel Bach János passiója után: merőben anakronisztikus. Mégis: Debrecennek s a belőle kisugárzó kultúrának legnagyobb zenei forradalma valósult volna meg általa. De nem valósult, nem valósulhatott meg. Maróthi zenei törekvéseit a „megtartó konzervativizmus" rendre meghiúsította, ő maga elkedvetlenedett és fiatalon, 29 éves korában, hozzá méltó európai kitekintésű utód nélkül halt meg.

Sok esztendőnek kellett eltelnie Maróthi halála után, míg kitűnt: vetése mégsem hullott terméketlen talajra. Debrecen, Sárospatak kollégiumi kórusai megőrizték és fenntartották Maróthi kezdeményezését, azt a sajátságos „kollégiumi többszólamúságot", mely a legkülönbözőbb világi dallamokat is szárnyára kapta és országos népszerűséghez segítette, a Rákóczi-nótától a Marseillaise-ig, hosszú ideig táplálva progresszív-nemzeti érzések tüzét. Itt és ennyiben lehetett a kollégiumi többszólamúság a XVI. századi históriás éneklés kezdeményének folytatója.

Csomasz Tóth könyve hatalmas ismeretanyagot ad a kutató és olvasó kezébe. Nemcsak Maróthi életének és zenei munkásságának monografikus összefoglalását nyújtja, hanem a református kollégiumok zenei gyakorlatának és elméleti tevékenységének tömör leírását is. Az általa felkutatott és összefoglalt adatok tízezreihez viszonyítva, említésre is alig méltó az itt következő néhány kis elírás vagy sajtóhiba: a XIX. századi sárospataki zenetanár neve Apáthy *János* (20. l.), a 90. l. utolsó jegyzetének latin szava helyesen Scala, a 91. lap főszövegének alulról 3. bekezdésében Aequalitas olvasandó. A 137. lap kottajegyzetében a tenor utolsó hangja helyesen c. Mindez — mondottam — hihetetlenül kicsiny hibaezrelék vagy tízezrelék.

Ami a legfontosabb ebben a könyvben: Csomasz Tóth Kálmán imponáló történelmi, zenei, irodalmi és egyháztörténeti tudással világítja meg témáját. Olyan átéléssel, amelyre csak olyasvalaki képes, aki Maróthiéhoz hasonló körülmények között próbálkozott a hazai ugar feltörésével. S bár ezt a megértést nem tudja kiterjeszteni a verbunkos-század „magyar nagyromantikájának" Maróthiénál nem kevésbé heroikus próbálkozásaira, de az övénél mégiscsak nagyobb eredményeire: könyve a hazai zenetörténetírásnak mindenképpen igen jelentős, elismerésre nagyon is méltó vállalkozásai közül való.

DAS GROSSE LEXIKON DER MUSIK

Herausgegeben von Marc Honegger und Günther Massenkeil

Band 1
Herder, Freiburg—Basel—Wien 1978

Korunk az enciklopédikus műveltség új virágzásának ideje, a zenetudomány vonatkozásában is. Olyan információs robbanások ideje, melyben a nagy enciklopédiák hamar elavulnak, s mindegyre újabbak látnak napvilágot, hogy rendezzék az újonnan felmerült témákat, felhasználják a régi témákat új fényben megvilágító új irodalmat, a régiből pedig selejtezzenek mindent (vagy legalábbis sok mindent), ami ma már nem olyan fontos, mint valamikor látszott. A zene speciális szaklexikonjait — a Nemzetközi Forrásrepertóriumot, a hétnyelvű zenei műszótárt, a különféle szerzői műjegyzékeket — ezúttal nem említve, egyedül a zenei *enciklopédiairodalom* gyarapodása is megdöbbentő. Néhány éve fejeződött be az új Riemann-lexikon kiadása, megjelent a harminc éve készülő, MGG néven elterjedt német zenei enciklopédia zárókötete, küszöbön áll az angol nyelvű Grove-lexikon új, minden eddiginél nagyobb szabású kiadása és e kritika írásával egy időben kezdődik, nemzetközi összefogással, a zenés színház kézikönyvének szerkesztése.

E nagy munkák árnyékában alig tűnt fel az a francia—német zenei lexikon, amely „mindössze" nyolc kötetével a közepes vállalkozások közé sorolható, s amelynek eddig első (A—Byz) kötete hagyta el a sajtót. Szerkesztője két egyetemi tanár, a Strassburgban működő *Marc Honegger* és a bonni *Günther Massenkeil.*

Az új, német nyelvű kiadvány mintegy 3700 nagyalakú oldalon lát majd napvi-

lágot. Nyolc kötete tízezer címszót, ezen belül mintegy hatezerötszáz életrajzot ígér, több mint háromszáz szakember tollából. Mint a megjelent első kötetből kitűnik, biográfiai része is változatos: zeneszerzők, előadóművészek, zenetörténészek, kiadók és hangszerkészítők életrajzát tartalmazza. Új — és felettébb helyes — sajátossága a lexikonnak, hogy a szórakoztató zene alkotóiról és előadóiról is bőséges információt kínál. A 3500 tárgyi címszó a zenetörténet, a zenés színház, a hangszerismeret, zeneelmélet, akusztika, esztétika, zenepszichológia, zeneszociológia és a zenei nevelés alaptudnivalóival ismerteti meg az olvasót.

A lexikon egyik erénye: a tömörség. A francia esszéstílus jótékonyan keveredik benne a német tárgyilagossággal. Ezzel a módszerrel csakugyan sok információ elfér viszonylag kis helyen.

Az A-Byz tartalmú első kötet 406 oldal terjedelmű. Operacímszavakat is közöl, tartalomismertetéssel. A nagyobb cikkek közül Bach, Bartók, Beethoven, Berg, Berlioz, Brahms és Bruckner méltatása emelhető ki, valamint a Bayreuth és bolgár zene szócikk. Nagyon hasznosaknak látszanak a reneszánsz tánczene műfajaiban eligazító cikkek is. A lexikon munkatársai közül Gárdonyi Zoltán, Hajdú András és Szőke Péter a magyar vonatkozású zenetörténeti és népzenei cikkek szerzői.

A címszavak sorában Ábrányi Kornél és Emil, a Háry János („Abenteuer des Háry János"), Anda Géza, Arányi Jelly, Arma Pál, Auer Lipót, Bakfark Bálint, Bartha Dénes, Bartók Béla, a Bartók-vonósnégyes és Bihari János képviseli a magyar zenét. Valamennyi arról vall, hogy a szerkesztőség a legfrissebb információk felhasználására törekedett. Hibák, hiányosságok azonban így is jócskán maradtak: az Ábrányi-cikkből hiányzik, hogy ő volt az első magyar zenei hetilap, a Zenészeti Lapok szerkesztője, Bartha Dénes munkáinak jegyzékéből az Ötödfélszáz Énekek kiadása. Bihari János — bár ezt régen megcáfolták a kutatások — mint a Rákóczi-induló állítólagos szerzője szerepel. Kisebb hibák, pontatlanságok, elírások Peter Meyer Bartók-cikkében is találhatók. Ám e kisebb pontatlanságok ellenére: a Herder Verlag nagy zenei lexikonja általában megbízható, főként pedig nagyon friss ismeretanyagot kínál. Tömörsége, korszerűsége, sokoldalú kitekintése megkülönbözteti a műfaj nagyobb szabású, de lassabban készülő alkotásaitól — s feltétlenül helyet biztosít számára a zenei könyvtárak polcán.

JENŐ TAKÁCS

Dokumente, Analysen,
Kommentare
In Zusammenarbeit mit
Lujza Tari verfasst
von *Wolfgang Suppan.*

Burgenländisches Landesarchiv,
Eisenstadt 1977

Takács Jenő zeneszerző, zongoraművész és népzenekutató nevével főként a Bartók-irodalomban, kompozícióival a Rádió műsorában találkozhatik a zeneirodalmat olvasó, a zene iránt érdeklődő hazai közönség.

A Burgenlandban élő muzsikus 75. születésnapja tiszteletére — melyről a magyar zenei élet is megemlékezett — monográfiaigényű, gazdag dokumentációjú 200 oldalas kötetet jelentetett meg *Wolfgang Suppan* és *Tari Lujza* együttes szerzői-szerkesztői munkájaként a Burgenlandi Levéltár.

A Cinfalván született Takács e sorok írásakor is szülőházában él; csak a községet hívják ma Siegendorfnak. Itt már életében utcát neveztek el róla. Élete jelentős részét egyébként távol töltötte nyugat-magyarországi, illetve kelet-ausztriai szülőházától. Bécsben tanult, a húszas években Bartók hatása alá került, mely hatás nem csupán *közvetlenül*, kompozíciós stílusán mutatkozott meg, hanem *közvetve* is: a közeli és távoli népek folklórja iránti tudományos és zeneszerzői érdeklődésében. Kairó, Manila, Pécs, Genf, Cincinnati, Siegendorf: ezek életének és munkásságának fő színhelyei. Közelebbi kapcsolatba került, Bartók mellett, Kodállyal és Hindemithtel, Alban Berggel és Ernst Krenekkel, Ansermet-vel és Dohnányival; mint pianista, eredményes propagátora volt Bartók, Kodály, Veress, Kadosa, Farkas és több más kortársa alkotásainak.

„Dokumentumok, elemzések, kommentárok" — ez a Takácsról szóló könyv alcíme. Száznál több műve közül hatvanról közöl elemzést vagy jellemzést, keletkezéstörténetet, szerzői kommentárt vagy sajtókommentárt. Ez az életrajzi adatokkal feloldott elemző rész a könyv legtanulságosabb része.

Alapos és érdekes tájékoztatást ad századunknak egy sokoldalú és jelentékeny kismesteréről — egyikéről azoknak a nagyérdemű alkotó-interpretátor és szervezőegyéniségeknek, kiknek kellő ismerete nélkül soha nem lehet teljes képünk századunk zenetörténetéről. S ebben az esetben olyan mesterről van szó, akinek műveiben a magyar történelem, a magyar zenetörténeti múlt, a magyar népdal és Bartók hatása maradandó nyomokat hagyott. Ezeknek — s a többi hatásnak — kimutatása: apró tévedések és hibák ellenére is, igen komoly és elismerésre méltó vállalkozás.

A könyv függelékében Takács cikke olvasható Bartókról. Ezt a hallatlanul érdekes cikket, mely számos közvetlen Bartók-emléket rögzít, érdemes lett volna nagyobb szerkesztői kontrollnak alávetni — akkor nem maradt volna benne Bartók zenekari Concertójának keletkezési éveként 1944 (1943 helyett) és „Serenata interrotta" a negyedik tétel címeként (Intermezzo interrotto helyett).

Az emlékezés egyik érdekes epizódja azonban nagyon is érdemes rá, hogy felidézzük a magyarul olvasóknak:

„Bartóknak különösen tetszett egy lemez, amellyel megajándékoztam: a klasszikus japán »No« dráma egyik jelenete. Amikor egy évvel később Velencében először hallottam nagyszerű »Zenéjét« húros hangszerekre, ütőkre és celestára, feltűnt a harmadik tétel bevezetése: a hangismétlésekből álló magyar xilofonmotívum, mely a tételt kezdi és befejezi, ugyanúgy hangzik, mint a lemezen, ahol magas hangú kis japán dobon szólal meg. Amikor efelől kérdeztem, Bartók mosolyogva vallotta meg, hogy az ötletet valóban a kérdéses lemez adta."

JOHANNES BRAHMS, BRIEFE

Herausgegeben von Hans Gál

Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1979

Új zenei könyvsorozatot indított útjára a Fischer Verlag, Thomas Mann műveinek nagy hírű kiadója. A sorozat leveleik tükrében mutatja be nagy zeneszerzők életét. Az első kötet *Johannes Brahms* magányos alakját hozza „emberközelbe". Szerzője-szerkesztője *Hans Gál*, a bécsi születésű, Angliába emigrált, jelenleg is ott működő zeneszerző és zeneíró, a mi Molnár Antalunk kortársa, aki rendkívül finom megfigyeléseket tartalmazó, „Schubert és a melódia" című könyvével már letett egy jelentékeny művet a zenetudomány asztalára.

Jelentékeny, sokatmondó mű az új Brahms-leveleskönyv is. A „népszerűsítő" műfajhoz tartozik, mind felépítését, mind zsebkönyvformátumát tekintve. A „népszerűsítő" szóban azonban ezúttal semmiféle lebecsülő mellékíz nincs: e könyv hatásos közművelés, a javából. Meggyőződésemnek — mely szerint az igazi népszerűsítésre csak nagy tudású, hivatott szakember képes — fontos bizonyítéka ez a könyv. Elsőrangú anyagismeretről, művészi szelektáló ízlésről tanúskodik, rövid összekötő kommentárjai pedig arról a mély megértésről, mely nélkül aligha születhetik igazi portré.

S ha ezek a feltételek együtt vannak, akkor jószerével mindegy, hogy milyen „anyaggal" dolgozik a szellemi portré alkotója: hogy saját szavaiból formál-e arcképet, hogy képek, levelek vagy más dokumentumok segítségével alkot-e mozaikot; hogy a „kép" papiroson jelenik-e meg, magnetofonszalagon vagy filmkockák során. Egyik műfaj sem „könnyebb" a másiknál: tudást, formálóteheteséget, ízlést követel; azt, hogy a szerző mindig a „nagy egészet" lássa maga előtt. Ha így van, akkor soha nem vész el a még oly érdekes részletekben sem. Hans Gál Brahms-leveleskönyve esetében pedig így van: a mondott feltételek szerencsésen együtt vannak.

Brahms levelezése — a tudományos igényű, a nem csupán *szellemi*, hanem *számbeli* teljességre is igényt tartó — huszonkét kötetet tölt meg. Ebből a hatalmas anyagból *egyetlen* kötetrevalót kiválogatni: önmagában is impozáns feladat. Igazában azonban akkor látjuk ennek a 225 levélből álló összeállításnak a jelentőségét, ha figyelembe vesszük, hogy mily sikeresen fűzi fel e dokumentumok mondanivalóját két szálra. Az egyik szál: az életrajz alakulása, a másik — ezzel részben párhuzamosan — Brahms emberi kapcsolatainak krónikája.

Az első levelet felfedezőjének, Robert Schumann-nak írja a húszéves Brahms. Az utolsót magyarországi születésű fegyvertársának, Joachim József hegedűművésznek, 9 nappal halála előtt.

A pálya kezdete s a pálya vége: e szélső pontok között a külső emelkedés és a belső magány megrendítő dokumentumai tárulnak elénk. E levelek nagyon sokat mondanak Brahmsról: arról, hgoy mennyi gyöngédség fért meg korán öreggé álcázott zordon külseje mögött. Tudott belőle adni másoknak, míg ő maga, úgyszólván egész életében, krónikus szeretet- és megértésszomjban szenvedett. Hihetetlen, mennyi aggodalommal bocsátotta új műveit barátai — Clara Schumann, Joachim, a sebész Billroth, az egykori tanítvány Elisabet von Herzogenberg, a karmester Wüllner vagy a tudós Mandyczewski — ítélőszéke elé. Bámulatos, hogy mennyire szüksége volt a külső megerősítésre. Igaz viszont: inkább, mint *embernek;* az *alkotó* tévedhetetlen biztonsággal, befolyásolhatatlanul járt a maga útján.

„Szeretném, ha szeretnének" — lehetett volna az ő jelszava is. De emberi kapcsolatainak krónikájából kitűnik: inkább tisztelői, hívei, harcostársai voltak. S olykor ezeket is megsebezte, olykor ezektől is súlyos sebeket kapott. A klasszicizáló német romantika nagy mestere magányosan élt. Családot soha nem alapított — de még háztartást sem. Élete végéig albérlőként élt Bécs IV. kerületében, közel a Karlskirchéhez és a Musikverein székházához.

Erről tanúskodik Hans Gál levélválogatása, ezt mondják el azok a tömör, de magvas mondatok, melyek, ahol szükséges, kötőanyagul szolgálnak a levélmatériából szerkesztett formában. Szép ez a Brahms-kötet; reméljük, a levélsorozat folytatása méltó lesz a kezdethez.

FRANZ SCHUBERT
THEMATISCHES VERZEICHNIS
SEINER WERKE
IN CHRONOLOGISCHER FOLGE

Von Otto Erich Deutsch

Neuausgabe in deutscher Sprache
bearbeitet und herausgegeben
von der Editionsleitung der Neuen
Schubert-Ausgabe
und Werner Aderhold
Bärenreiter-Verlag Kassel—Basel—
Tours—London 1978

A zenéről szóló irodalom XX. századi történetében *Otto Erich Deutsch* osztrák tudóst kétségkívül megilleti az új műfajt kezdeményező mester rangja. Korszakalkotó Schubert- és Mozart-köteteivel ő teremtette meg a tudományos teljességre törekvő, ám ugyanakkor művészi igényű zenei dokumentumkiadvány műfaját. Mert zenetörténeti képeskönyvet Deutsch fellépése előtt is szerkesztettek ugyan, dokumentumgyűjtemények őelőtte is napvilágot láttak. De annak az enciklopédikus ismeretanyagnak és annak a magas fokú esztétikumnak *új minőséget* jelentő ötvözete, mely Otto Erich Deutsch ilyen irányú munkáit jellemzi, vele tűnt fel, általa adott követendő példát újabb kutatónemzedékeknek.

Deutsch munkássága a zenetudománynak egy másik műfajában is korszakos. Két alapvető jegyzék szerkesztése fűződik nevéhez. Az egyik az 1710 és 1900 között működött fontosabb európai zeneműkiadók lemezszámjegyzéke. E kiadvány az évszám nélkül megjelent zeneművek ezreinek hozzávetőleges datálását tette lehetővé. A másik, sok évtizedes kutatásainak eredményét betakarító munkája: Schubert műveinek tematikus katalógusa. Ez a mindmostanáig csak angol nyelven megjelent jegyzék kiindulópontjává lett minden további modern Schubert-kutatásnak: első ízben teremtett rendet hiteles és apokrif, korai és kései Schubert-művek, -változatok és -átdolgozások világában.

Otto Erich Deutschtól származik az a rendkívül találó és szellemes megállapítás is, hogy az ilyen jegyzékeket tulajdonképpen mindjárt csak „második kiadásban" volna szabad megjelentetni. A tréfás mondás komoly magva az a felismerés, mely szerint az ilyen nagyszabású összefoglalásnak első kísérletre hibátlan megvalósítása azonos a lehetetlenséggel. Ez kétségtelen tény, de az is tény, hogy épp az ilyen úttörő első kiadások teszik lehetővé a pótlások, korrekciók, cáfolatok, pontosítások végrehajtását, megnyitva általuk az utat az áhított tökéletesség felé.

Az 1978-as Schubert-évben — immár a tudós halála után — megvalósult Otto Erich Deutsch kívánsága: napvilágot látott Schubert-műjegyzékének javított, új kiadása, német nyelven most először, az Új Schubert Összkiadás szerves részeként. Az 1976-ban lezárt kézirat, az 1951-es angol változat megjelenése óta, huszonöt esztendő új kutatási eredményeit vehette figyelembe. Az új műjegyzéket *Werner Aderhold, Walther Dürr, Arnold Feil* és a mű megjelenése

előtt tragikus baleset áldozatává vált *Christa Landon* rendezte sajtó alá.

Csodálattal forgatjuk az impozáns kiadványt. Mintegy ezer hiteles, 32 nem hiteles vagy kétes Schubert-műről, 4, más által komponált mű Schuberttől való átdolgozásáról és további 13 műnek Schubert kezétől való másolatáról ad számot. Az ezer hiteles művet időrendbe sorolja, elmondja a keletkezésére, első előadására és megjelenésére vonatkozó főbb tudnivalókat, közli minden mű vagy tétel kezdetét, regisztrálja kéziratának vagy korabeli másolatainak őrzési helyét s a rá vonatkozó főbb irodalmat. Ha huszonöt-harminc adatot számítunk művenként, ez huszonöt-harmincezer információt jelent, a szinte tökéletes pontosság jegyében. Tiszteletet parancsoló, hatalmas tudományos teljesítmény ez!

Schubert kéziratainak túlnyomó többségét bécsi könyvtárak őrzik. A jegyzék tanúsága szerint azonban Magyarországon is találhatók eredeti Schubert-kéziratok: nyolc dalának autográfja a Széchenyi Könyvtár zenei kincseit gyarapítja. Örömmel fedeztük fel, hogy a monumentális kötet magyar kutatók: Isoz Kálmán és Kecskeméti István idevágó eredményeit is regisztrálja.

A zenetudománynak szinte beláthatatlan lehetőségei vannak a muzsika terjesztésében, s ezzel nemzedékek tudatformálásában. S ha e lehetőségeket végiggondoljuk, nem nehéz megérteni azt a világszerte osztatlan lelkesedést, mely Otto Erich Deutsch tematikus-időrendi új Schubert-műjegyzékének megjelenését kísérte.

INTERNATIONALE WAGNER-BIBLIOGRAPHIE 1967—1978

Herausgegeben von Herbert Barth

Mühl'scher Universitätsverlag
Bayreuth Werner Fehr,
Bayreuth 1979

Több ízben elmondtuk már — bizonyára most sem utoljára említjük —, hogy Wagner élete és művészete kimeríthetetlennek látszó ihletője a tudományos és féltudományos munkáknak, a szépirodalomnak és a nem mindig „szép" irodalomnak. Vagyis, hogy a Wagnerral foglalkozó művek hihetetlen gazdagsággal jelennek meg a nemzetközi tudományos és irodalmi élet fórumain. Nyilvántartásuk — s itt még csak nem is kritikus méltatásról, hanem egyszerű regisztrációról szólok — maga is külön tudományág. 1956 óta a negyedik kötete jelenik meg a nemzetközi Wagner-bibliográfiának, a Wagner-irodalom legegyszerűbb summázásának.

Vajon mi az oka a Wagner-irodalom ily dús vegetációjának? Az első s a legfőbb ok minden bizonnyal az, hogy ez az életmű *él*, s hogy a zene híveinek új és legújabb nemzedékei számára is sok mondanivalója, meglepetése és titka van. Titok: ez talán a másik kulcsszó. Ez a hatalmas életmű tele van rejtett, feltáró munkát és értelmezést kívánó momentumokkal, mind a Nagy Egész, mind a kis részletek vonatkozásában. Rejtély, hogy e viszontagságos élet keretébe miképp férhetett bele annyi alkotómunka, mint az operák szövegének megtervezése, a verses librettók megírása, a komponálás és hangszerelés, emellett a kötetekre rúgó irodalmi munkásság, az ezerszámra írott levelek, a művek előadása, a Bayreuthi Ünnepi Játékok színházának építése, emberi kapcsolatok százainak vagy ezreinek megteremtése és ápolása. És mennyi értelmezést kívánnak a jellem és a mű vélt vagy valódi ellentmondásai! Mennyi titkot rejt a wagneri kompozíciós folyamat: a szó és a zene egyidejű születésének felkutatása, a vázlatok és végső verziók szembesítése, vagy a nagy művek eszmei-gondolati hátterének kutatása. Mert amennyire végleges — tehát „zárt" — egy wagneri partitúra zeneileg: annyira „nyitott" — vagyis *értelmezhető* — a szöveg, a színpad, az eszmevilág tekintetében.

Mindez néhány problémaköre csupán az új és legújabb Wagner-irodalomnak. Ezek a főbb „titkok", melyeknek zárját érdemes felpattintani — vagy legalábbis próbálkozni velük.

„Segédanyag" van hozzá bőven. Egymás után — bár nem túl gyorsan — jelennek meg a Wagner levelezését tartalmazó kötetek, a színpadi művek korabeli fogadtatását bemutató dokumentumgyűjtemények. Rendkívül izgalmas — és a kutatás által még csak részben kimerített — forrás Cosima Wagner naplóinak nemrégiben napvilágot látott, mintegy 2000 oldalt kitevő gyűjteménye. Új kutatási eredmény — de új kutatási terület is — a Mainzban megjelenő Wagner-összkiadás, mely a kották mel-

lett a művek születési körülményeit és recepcióját összegyűjtő dokumentumköteteket is magában foglalja. Az irodalom tehát nemcsak számszerűleg fejlődik, hanem információinak gazdagságában is. Nemcsak felveti az élet s a mű kérdéseit, de sok esetben választ is tud adni rájuk.

S persze az is tény, hogy a Wagner-téma nem csupán a tudományt lelkesíti, de gazdag vadászterületet kínál a népszerűsítő irodalom mellett az áltudománynak, meg a szenzációt hajhászó álirodalomnak is. Végső fokon azonban ez is azt bizonyítja, hogy a mű — él.

A *Herbert Barth* által szerkesztett új bibliográfiai összefoglalás 175 oldalon jelent meg. Első — és legterjedelmesebb — része a német nyelvű Wagner-irodalom tizenegy évéről ad számot: azokról a Wagnerral foglalkozó könyvekről és tanulmányokról, amelyek 1967 és 1978 között jelentek meg a Német Szövetségi Köztársaságban, a Német Demokratikus Köztársaságban, Svájcban és Ausztriában. Ezt a fejezetet az angol, a francia és az olasz Wagner-irodalom gyarapodásáról szóló beszámoló követi. Új jelenségként a bibliográfiának e negyedik kötete számot ad az újabb lengyel, cseh, szlovák és magyar Wagner-irodalomról is.

A magyar rész — amelyet *Kecskeméti István* állított össze — a Wagnert érintő Liszt- és Mosonyi-kutatás eredményei mellett regisztrálja a hatvanas évek két kiváló hazai Wagner-monográfiáját is: Sólyom György és Kroó György munkáit.

A magyar anyag — két nyomtatott oldal terjedelemben — számban nem gazdag. Talán, ha a bibliográfia szempontjait jó előre tisztázza a szerkesztőség: több művet is fel tudtunk volna mutatni, különösen a magyarra fordított külföldi zenei könyvek sorában. De első bemutatkozásnak ez is valami. Amennyire figyelemmel kísérhetjük a Wagner-irodalom szűnni nem akaró áradását: hamarosan ki kell adni a nemzetközi bibligráfia ötödik kötetét — és ott pótolható lesz még, ami most innen elmaradt.

Bónis Ferenc

Ára: 20,— Ft

Index 25.563