Fu 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1985 1

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1985. XXVI. évfolyam

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK

	Szám	Oldal
BATTA ANDRÁS: Az ifjú Weiner Leó zeneszerzői stílusáról	3	230
BERLÁSZ MELINDA: Egy emlékezésgyűjtemény tanulságai	3	249
BÓNIS FERENC: A magyar népzene — adatok Kodály tanulmányának keletkezéstörténetéhez	1	3
BÓNIS FERENC: Szabolcsi Bence Kodályról és Bartókról	4	352
BREUER JÁNOS: 1948 — egy mentési kísérlet	1	9
DOBSZAY LÁSZLÓ: A tonalitáselemzés három rétege	1	12
ÉLIÁS ÁDÁM: A tizenkétfokú hangrendszer harmóniavilága	2	115
	3	285
	4	378
FODOR GÉZA: A művészi nagyságról — a Klemperer-centenárium alkalmából	4	335
GRABÓCZ MÁRTA: A '80-as évek kompozícióinak jelrendszere. Jegyzetek Mártha István három művéről	1	92
ITTZÉS MIHÁLY: Magyar nyelv — magyar ritmus. Zrínyi prózája Kodály zenéjével (néhány megfigyelés)	1	18
KÁRPÁTI JÁNOS: Mítoszkutatás és zenetudomány	1	29
KIRÁLY PÉTER: Újabb adatok és néhány korrekció Bakfark Bálint lengyelországi működésével kapcsolatban	4	406

KROÓ GYÖRGY:
Euriant és Loherangrin 1 36

LAKI PÉTER:
Keleti hatás a XVII. század eleji olasz monódiában? 4 431

LÁSZLÓ FERENC:
Brahms Variationen über ein ungarisches Lied Op. 21 Nr. 2-jének témája . . 4 363

LOBANOVA, MARIJA:
Technika és stílus problematikája a 60-as—80-as évek zenéjében. Párhuzamok Ligeti György és az új szovjet zene törekvései között 3 255

MOLNÁR ANTAL:
Weiner Leó jubileumára 4 347

MOŽI, ALEXANDER:
Verbunkos — a legényfogdosás és verbuválás korának tánca a magyar és szlovák irodalmi és zenei dokumentumokban 1 97
2 201

PAKSA KATALIN:
Dialektusvonások egy XVII. századi magyar népének előadásában 1 49

SÁROSI BÁLINT:
Egy hangszeres dallam 1 64

SZABÓ ISTVÁN:
Reneszánsz költészetünk és zenénk forrásairól 4 386

SZARKISZJAN, SZVETLANA:
Bartók Béla és az új örmény zene 3 271

SZEMERE ANNA:
„A jövő itt van és sose lesz vége" — Tér- és időképzetek az Európa Kiadó együttes zene- és szövegvilágában 1 70

SZENDREI JANKA:
A Szentiváni Ének zenetörténeti rétegei 1 75

TARI LUJZA:
A jaj-nóta kérdés 2 148

TARI LUJZA:
Weiner Leó műveinek népzenei forrásai 3 238

UJFALUSSY JÓZSEF:
Weiner Leó emlékezete 3 227

VIKÁR LÁSZLÓ:
Török elemek a volga-kámai finnugorok zenéjében 1 89

DOCUMENTA

15 Bartók-levél (Breuer János) 3 296

KÖNYVEKRŐL

Antokoletz, Elliot: The Music of Béla Bartók (Halász Péter) 3 326

Bereczky János—Domokos Mária—Olsvai Imre—Paksa Katalin—Szalay Olga: Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai; Kodály Zoltán: Voyage en Hongrie; László Ferenc: Bartók Béla — tanulmányok és tanúságok; Studia Musicologica. Tomus XXI. Fasciculus 1. (Breuer János); Hans Oesch: Ausseuropäische Musik (Teil 1.) (B. F.) 4 435

Dobszay László: A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben — A magyar dal könyve — Magyar Zenetörténet; Szerk.: Ernst Hilmar: Anton Webern 1883—1983; Szerk.: Wilheim András: Anton Webern. Előadások — Írások — Levelek; Linda Whitesitt: The Life and Music of George Antheil 1900—1959 (Breuer János) 2 220

Lindlar, Heinrich: Lübbes Bartok Lexikon (László Ferenc) 3 331

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVI. évf. 1. szám 1985. március

VARGYAS LAJOS 70. SZÜLETÉSNAPJÁRA

TARTALOM

BÓNIS FERENC:
A magyar népzene — adatok Kodály tanulmányának keletkezés-történetéhez . . . 3
BREUER JÁNOS:
1948 — egy mentési kísérlet . . . 9
DOBSZAY LÁSZLÓ:
A tonalitáselemzés három rétege . . . 12
ITTZÉS MIHÁLY:
Magyar nyelv — magyar ritmus. Zrínyi prózája Kodály zenéjével (néhány megfigyelés) . . . 18
KÁRPÁTI JÁNOS:
Mítoszkutatás és zenetudomány . . . 29
KROÓ GYÖRGY:
Euriant és Loherangrin . . . 36
PAKSA KATALIN:
Dialektusvonások egy XVII. századi magyar népének előadásában . . . 49
SÁROSI BÁLINT:
Egy hangszeres dallam . . . 64
SZEMERE ANNA:
„A jövő itt van és sose lesz vége" — Tér- és időképzetek az Európa Kiadó együttes zene- és szövegvilágában . . . 70
SZENDREI JANKA:
A Szentiváni Ének zenetörténeti rétegei . . . 75
VIKÁR LÁSZLÓ:
Török elemek a volga—káma-i finnugorok zenéjében . . . 89

* * *

GRABÓCZ MÁRTA:
A '80-as évek kompozícióinak jelrendszere. Jegyzetek Mártha István három művéről 92
ALEXANDER MÓŽI:
Verbunkos — a legényfogdosás és verbuválás korának tánca a magyar és szlovák irodalmi és zenei dokumentumokban I. . . . 97

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 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
85.8505.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

BÓNIS FERENC:

A MAGYAR NÉPZENE

ADATOK KODÁLY TANULMÁNYÁNAK KELETKEZÉS-TÖRTÉNETÉHEZ

Kodály prózai munkásságát — ideértve tudományos publikációit — kettős szempontból tehetjük elemző vizsgálat tárgyává. Az egyik szempont *a bennük közölt tények,* felismerések *aktualitásának* vizsgálata: az, hogy megállapításait mennyire igazolta vagy miképpen módosította a megírásuk óta eltelt idő. Bizonyos — és ezt Kodály is gyakorta hangoztatta —, hogy új anyag felbukkanása, új összefüggések felismerése előbb-utóbb módosítja korábbi ismereteinket, megállapításainkat, feltevéseinket. Ez minden tudományos munkára áll, ideértve természetesen az ő munkásságát is. Mint e felfogás képviselője, Kodály nem tekintette lezártnak önnön tudományos publikációit: mindent elkövetett, hogy az általa megismert új anyagot és a nyomában támadt összefüggéseket valamilyen formában belefoglalja későbbi munkáiba. E teljes szellemi „nyitottság" dokumentálása nemcsak joga, de kötelessége is írásai gondozójának.

A vizsgálat másik szempontja: *tudománytörténeti.* Megmutatni, hogy mit jelentettek Kodály írásai a maguk korában; mi bennük a vadonatúj, az eredeti; mi a helyük Kodály egyetemes életművében és a tudomány fejlődéstörténetében; milyen szellemi színvonalat képviseltek megírásuk-megjelenésük idején. A *mit* mellett fel kell tehát tennünk a *hogyan,* a *miért* és a *mikor* kérdését is; ezek kifürkészésével határozhatjuk meg a prózaíró-tudós Kodály munkásságának szellemi rangját.

Kutatásunk e másodjára említett vizsgálódásnak — a tudomány-történetinek — igencsak a kezdetén tart még. Érthető; hiszen az élő-fejlődő tudomány elsősorban mindig azt kutatja, hogy honnan meríthet *önmaga számára* további hajtóerőt. Most azonban, amikor Kodály prózai életművének egésze hozzáférhetővé válik a magyarul olvasók előtt — mivel készen áll a *Visszatekintés* záró kötetének kézirata, 180, gyűjteményes kötetben eddig meg nem jelent prózai megnyilatkozásával —: eljött az ideje a tágabb értelemben vett keletkezéstörténeti vizsgálatoknak.

Ilyen jellegű részlet-kutatásról ad számot ez a referátum: azokról a tanulságokról, amelyeket a Visszatekintés III. kötetében közölt 180 írás *egyike* — bár terjedelem és jelentőség dolgában *egyik legnagyobbika* — kínált a munka sajtó alá rendezőjének. Ez az írás *A magyar népzene.* Az 1935-ben írt, először 1937-ben napvilágot látott tanulmány — 1952 óta a Vargyas Lajos-szerkesztette példatárral — a téma irodalmának egyik, tankönyvként is használatos *alapműve.*

Első önálló kiadásának előszavából tudjuk, hogy Czakó Elemér felszólítására készült, *A magyarság néprajza* című négykötetes összefoglaló mű IV. kötete számára.

Vargyas Lajos 70. születésnapjának köszöntésére 1984. december 1-én tudományos ülésszakot rendezett a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi és Kritikai szakosztálya. Újfalussy József akadémikus köszöntő szavai után 12 előadás hangzott el. A referátumokat — egy hijján — e szám tartalmazza. Tari Lujza előadása terjedelmi okokból az 1985/2. számban lát napvilágot. (A szerk.)

A négy kötet első kiadása 1933 és 1937 között jelent meg, 5000 példányban, a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda gondozásában, Budapesten. A Kodály tanulmányát tartalmazó IV. kötet 1937 júniusában. A népzene-tanulmány, ugyanabban az évben, különlenyomatként is napvilágot látott; ezt előszóval gazdagította a szerző. (Olsvai Imrének a Magyar Zene 1984/2. számában közölt idevágó adata — lásd a 155. lap 2. jegyzetét — kiegészítendő: ő csak az 1943-as *második kiadás* különlenyomatáról tud; *A magyar népzene* azonban már 1937-ben is megjelent önálló kiadványként.) Az összefoglaló négykötetes munka — A magyarság néprajza — átdolgozott, második kiadása 1941 és 1943 között látott napvilágot, a IV. kötet 1943 decemberében, 4000 példányban (Kodály tanulmányából, ebben az átdolgozott kiadásban is, készült különlenyomat). Ezzel egyidőben, további 4000 példányban, piacra dobtak egy harmadik kiadásként jelzett, a másodikhoz képest változatlan utánnyomást. Ez az 1943-as harmadik kiadás elkerülte az 1950-ben alapított Zeneműkiadó Vállalat illetékeseinek figyelmét, így a Vargyas Lajos példatárával bővített s a Szikra Nyomdában kinyomtatott (voltaképpen negyedik) kiadás 1952-ben újra harmadik kiadásnak minősült (mégcsak nem is a Zeneműkiadó, hanem Kodály minősítette annak). *A harmadik kiadáshoz* címen új előszót írt hozzá, melynek első mondata határozottan csak *két* megelőző kiadásra utal: *„A két előző kiadás tízezer példánya (nyolcezer a Magyarság Néprajzában, kettő különlenyomatban) teljesen elfogyott, s új kiadás vált szükségessé."*

Hadd pontosítsuk Kodálynak ez utóbbi szavait a Királyi Magyar Egyetemi Nyomda kolofonja alapján (IV. kötet, ^{2}1943, számozatlan 431. lap): az első „Kodály—Vargyas"-kiadást megelőzően, a két különlenyomat-verzióval együtt, nem 10 000, hanem feleannyival több: 15 000 példány fogyott Kodály tanulmányából.

A kiadások számozásában fokozta a zavart, hogy 1960-ban, a Révai Nyomda nyomásában, újra megjelent egy *harmadik* kiadás! Hogy valamelyest rendet teremtsünk ebben a káoszban, a továbbiakban az 1943-as utánnyomást *2/a kiadásként,* az 1960-as „másodszori harmadik kiadást" pedig *3/a kiadásként* regisztráljuk.

Foglaljuk tehát össze a mű eddigi megjelenési adatait, hozzávéve a *Visszatekintés III. kötetében* megjelenés előtt álló revideált kiadást:

1. kiadás: 1937. június (különlenyomatként is),
2. kiadás: 1943. december (különlenyomatként is),
2/a kiadás: 1943. december,
3. kiadás: 1952,
3/a kiadás: 1960,
4. kiadás: 1969,
5. kiadás: 1971,
6. kiadás: 1973,
7. kiadás: 1976,
8. kiadás: 1981,
9. kiadás: 1984,
10. kiadás: 19?? (a Visszatekintés III. kötetében).

Első részlet-közlésként, *Néphagyomány és zenekultúra* címen, a tanulmány IX. fejezete jelent meg a Válasz című folyóiratban (Kecskemét II/12, 1935, 685—686. lap). Első idegennyelvű részlet-publikációként, *Della musica popolare* címen, az első kiadás előszavának rövidített változatát közölte olaszul a Musica folyóirat (Roma II/5, 1947, 116—119. lap). A tanulmány első fejezetét, Kodály hetvenedik születésnapjának tiszteletére, angol, francia, német és orosz nyelven jelentette meg 1952-ben a budapesti Kultu-

rális Kapcsolatok Intézete. A teljes tanulmány, *Die ungarische Volksmusik* címen, Szabolcsi Bence fordításában, Ormay Imrének olykor mulatságos félreértéseken alapuló dalszöveg-fordításával, 1956-ban megérte első és mindmáig egyetlen német kiadását. 1960-ban, *Folk Music of Hungary* címen, Ronald Tempest és Cynthia Jolly fordításában, megjelent a kötet első angol kiadása (ezt 1971-ben és 1982-ben újra publikálta Vargyas Lajos, revideált-bővített formában). 1961-ben került a nyilvánosság elé, Венгерская Народная Музыка címen, E. T. Vladimirova fordításában, a mű orosz kiadása; mindhárom idegennyelvű kötet a Corvina gondozásában.

Kodály, bizonyíthatóan, 1960-ig írt be pótlásokat-javításokat a keze ügyében lévő *valamelyik* példányba (eddig három ilyen kézi példányt találtunk hagyatékában). Meglehet, hogy 1960 után is, ezt azonban nem tudjuk bizonyítani. Ezért — mivel a *Visszatekintés* I—II. kötetének anyagát is az első *megjelenés* ideje szerint rendeztük — itt is 1937-et (az első kiadás megjelenésének évét) és 1960-at (az utolsó, bizonyítható pótlás évét) tekinthetjük a keletkezéstörténet időhatárainak.

Sajtó alatt lévő legújabb közlésünk Kodály összegyűjtött írásainak, beszédeinek és nyilatkozatainak III. kötetében — említettem — a mű 10. kiadása lesz. Miben tér el az előzőktől? Négy lényeges ponton. Először: lemond a tankönyvként való terjedést oly nagymértékben segítő *Példatár* közléséről. Az ugyanis teljességgel Vargyas Lajos munkája. Maga a tanulmány pedig, mintegy 120 szövegközti dallampéldájával, a Példatár-függelék nélkül is zárt, önálló alkotás. Másodszor: kibővítettük a tanulmány szövegét Kodálynak azokkal a kiegészítéseivel, melyeket három kézi példányának valamelyikébe sajátkezűleg bevezetett, de amelyek a korábbi kiadásokba nem kerültek bele. (E példányok használatát hadd köszönjem meg ehelyütt is Kodály Zoltánnénak.) E bejegyzések némelyike *megfogalmazott kiegészítés* volt — ezek a tanulmány revideált változatának *főszövegébe* kerültek (egyes esetekben a rövidítve feljegyzett mondatok rövidítésének feloldásával). Más pótlások *a jegyzetek anyagára vonatkoztak*, ezek természetesen *a jegyzetekbe* kerültek. Dallampélda-kiegészítéssel vagy változtatással akkor éltünk, ha Kodály nem csupán a pótlás-kiegészítés *szándékát* fejezte ki (*„ide példát"*), hanem pontosan megjelölte annak tárgyát is.

A marginális megjegyzéseknek egy harmadik fajtája új kutatási lehetőségeket pendített meg: olyan vizsgálatokat, melyeket Kodály fontosnak tartott, de amelyeket ő maga már nem végezhetett el. Mivel ezeket *valamilyen formában* feltétlenül fel akartuk tüntetni, de se a főszövegbe, se a jegyzetekbe nem vehettük fel: [01] [stb.] jelzéssel második jegyzetfejezetet állítottunk össze, mely Kodálynak a tanulmány továbbfejlesztésével kapcsolatos megjegyzéseit tartalmazza (itt is egyéni rövidítéseinek feloldásával, az ő szavait *dőlt betűs* szedéssel emelve ki), szükség esetén hozzáfűzve a szerkesztői felvilágosításokat (állóbetűs szedéssel).

A harmadik különbség: az új és újabb kiadások *szövegromlását* nem kívánva se terjeszteni, se szaporítani: ilyen szempontból revíziónak vetettük alá a teljes szövegrészt (ahol tehettük, a dallampéldák anyagát is). Negyedik — formálisnak tetsző, de a munka tudományos használatát jelentős mértékben segítő — változtatásunk a dallampéldáknak sorszámmal való ellátása volt.

A fentiekben leírt teljes revíziót Vargyas Lajossal együtt végeztük el, ketten vállaljuk tehát a felelősséget azért, hogy *minden változtatás* Kodály akaratát tükrözi, másfelől, hogy Kodály *valamennyi megjegyzése*, valamilyen formában, helyt kapott a tanulmány főszövegében, dallampéldái vagy jegyzetei között. Számos enigmatikus megjegyzés megfejtése Vargyas éleslátásának és anyagismeretének köszönhető; hadd köszönjem meg ehelyütt is önzetlen segítségét.

A továbbiakban *A magyar népzene* előkészületben lévő új kiadásának néhány olyan helyét ismertetem, melyet eddig a mű említett három szerzői kézipéldánya őrzött csupán, s amely a *Visszatekintés* III. kötetében válik hozzáférhetővé a tudomány nyilvánossága számára.

Az első különlenyomat-kiadáshoz készült, igen fontos *előszó* máris sok új gondolattal gazdagodott. Szöveg és dallam együttes közlésének fontosságát hangsúlyozandó, korábbi gondolatait így egészíti ki Kodály:

Mivel még mindig közölnek dallamuktól megfosztott szövegeket (még 1960-ban i: Csanádi Imre—Vargyas Lajos: Röpülj páva röpülj, 1954; Ortutay Gyula: Írók, népek, századok, 1960), szükséges lesz hangsúlyoznunk, hogy dallam és szöveg egymástól el nem választható, osztatlan egység. A népdal műfaját éppen a szöveg és dallam szerves kapcsolata teszi. Egyik sem teljes mű önmagában. Puszta szövegek feljegyzése néprajzi szempontból értéktelen. Csak nyelvi adat, már formailag semmi értéke nincs. Mint művészi termék, nem érvényesül. Még ott is becsúsznak hibák, ahol együtt közlik a szöveget és a dallamot (például Lach, Tscheremissische Gesänge, 149). Hát még, ahol az egyik formaalkotó elem elmarad! Puszta dallamok feljegyzése is értéktelen, de ezt meg sem igen kísérelte senki. (Väisenen vogul-osztyák kiadványában kénytelen volt erre, de ritmusai értelmetlenek, mert nincs mellettük a szöveg.)

Arra vonatkozóan, hogy egy-egy népi dallam többszöri megfigyelése mily nélkülözhetetlen feltétele a kutatásnak, Kodály ezt írja:

A fonogramm pillanatképet ad. S ez nem mindig a legjobb kép, néha torz. A dallam igazi, teljes képe csak több fonográf-felvétel és mennél több élő megfigyelés alapján alakulhat ki véglegesen a kutató előtt. Amikor már tudja, mi az állandó, jellemző benne, mi a változó, esetleges.

Megannyi kérdés a hitelesség témaköréből:

Mi a tökéletlen reprodukció hatása? Hány százalék dalol csonka, dallamban-ritmusban elferdített, kontaminált vagy bármiképpen romlott dallamot? Ha szembekerül vele: felismeri-e a helyeset? Hány százalék megbízható a dalolók közül? Emlékezet, hallás? Önálló dalos és csatlakozó együttzümmögő (ezek rontanak, ha önállóan dalolnak). Mi a kritika hatása? Iránta érzékenység mutatkozik, ezért szólal sok oly nehezen.

Különös érdeklődéssel követhetjük nyomon azokat az új gondolatokat, melyekben a tudós és a nevelő megfigyelései találkoznak:

Az 1840 táján meginduló magyar kottanyomtatás termékei évtizedekig túlnyomóan szöveges dalok, zongorakísérettel. A hangjegyírás már itt van, de nincs, aki elolvassa. [...] A lassan kialakuló magyar városi élet csak a XIX. század végén kezdett olyan formát ölteni, amelynek már a zenei írásbeliség is szerves része. (De az érettségi még 1960-ban sem ad kottaolvasási tudást.)

A „Dallamgyűjtemények"-fejezetben, szellemi elődeit kutatva, Kodály szükségesnek látta egy terjedelmesebb idézet közlését Erdélyi János gyűjteménye, a Népdalok és mondák I. kötetének előszavából:

„Az Academia... egy újabb indítványt küldött át a Kisfaludy-Társasághoz, miszerint a gyüjtendő népdaloknak, a mennyire lehet, zenéjökre *is fordítaná gondjait és figyelmét, hogy a magyar népköltészetnek ezen lényeges és jellemző vehiculumának több becses példányai nemcsak az elfeledtetéstől megova, a mivelt közönség ismeretére jőjenek, hanem ahoz értők által s tökéletes magyar szellemben szerkesztve, a már nagy számban kijött s jobbára idegen hangmüvészek által elferdített dalok sorsára ne jussanak! E szerint a Kisfaludy-Társaságnak nemcsak a dalok gyüjtése, hanem melódiáik közzététele is feladatává lőn..."*

„A néphagyomány megoszlása" című fejezet ezzel a gondolattal bővült:

Mi a népdal? Erre a kérdésre választ adni eddig senki sem tudott. Inkább elindulhatunk a nehezen megfogható tárgy megismerésére ezzel a kérdéssel: „Mi az, amit a nép énekel?" Hova tegyük, honnan vette, honnan tudjuk származtatni? Elvétve egy-egy mai, „divatos pesti nóta" is megütheti fülünket, még régi, népkultúrában élő falvainkban is. Egyesek, városjárt, némi városi mázt felszedett s azzal kérkedő egyének ajkán. De közhasználatba sohasem kerültek. Könnyelmű következtetés volna azt hinni, hogy az egész falu nem tud mást. (Külön tanulmányt érdemel az alj-zene hatása a falura. Micsoda zeneanyaggal tölti meg a város a falusi ember fülét, aki nem tud ez elől kitérni! Egy másik érdekes tanulmány lenne a népszerű zene hatása a nemzetközi tánczenére.)

„A népzene ősrétege" című fejezet, kétrendszerű magyar, mari és csuvas dallamok egybevetésekor, a második dallam-fél elváltozásához fűz új gondolatot:

(Az elváltozás nemcsak romlás! Ízlés, változatosságra törekvés is lehet az oka. Néha szebb, mint a pontos egyezés.)

Megjegyzés a volgavidéki változatával egybevetett „Ezernyolcszáznegyvenhatba..." kezdetű dalhoz:

Meglehet, hogy sok más, ma g'*-végű dallamunk valaha* f'*-en végződött. Ez a gyakoribb keleten, mint az alábbi példák is mutatják. Ha efféle hypoion dallamaink keleti eredetét néhány egyezés támogatná: még sokkal több dallamunk bizonyulna ötfokúságban gyökerezőnek, mint eddig hittük.*

Új gondolatok „A népies műdal hatása" című fejezethez:

A városi dallamáradat nem tudta a népdalt áthangolni a maga érzelgőssége, siránkozó panasza hangjára. Csak kifejező eszközeit gyarapította egyben-másban. Meg kell azonban állapítani, hogy a középosztály dala Szini „nemesi népdalai" óta egyre magyarosabb, s Dankóig egyre népiesebb lett. Viszont a nép közt az újabb műzene annál inkább terjedt és hatott, mennél közelebb állt a népi formahagyományokhoz.

[...]

Hangkészletben: a modern dúr és moll ekkor hatolhatott be erősebben, bár többségre nem jutott. A mai népdalok nagyobb része is, ha nem ötfokú, inkább dór, aeol, mixolyd. Gyakran az átvett műdallamok jellemző mollfordulatai a nép ajkán dór, aeol, vagy éppen ötfokú fordulatokká változtak át. (De a magyar dór, aeol stb. más, mint a gregorián. Ren-

desen: ötfokú, átfutó hangokkal. A frig: török-arab jellegű. Mixolyd: inkább hypoion. Lyd nincs. A régi dalokban vannak más hangsorok is (f—g—a—h—c—d—esz). *Vannak négyfokú dalaink is* (g—b—c—d, g—c—d—g', g—c—d—f).

Fontos nézettel találkozunk a „Világi műzene" című fejezetben is:

A népi dallamok eredetét két oldalról kereshetjük: az ötfokúság felől (régi haza), az európai környezetben a szomszédok és a távolabbi, nyugateurópai népek felől. Számos dallamunk e kétféle irányból jött hatásoknak szét nem bontható vegyülete.

Mindez ízelítő volt csupán a nagy népzene-tanulmány első ízben közlésre kerülő részeiből. Ezt Kodály *megfogalmazott formában* hagyta hátra, lehetővé téve a közreadónak, hogy a szerző végső akaratának tekintve, *a főszövegbe* vegye fel.

Hadd ismertessek egy idetartozó vázlatot vagy kutatási programot is: gondolatokat egy tervezett, de meg nem valósított új befejezéshez — és további megvizsgálandó témákhoz, melyeknek kutatása már elmaradt. De ha így volt is: már *a szándék* fontos és jellemző. Ezek a gondolatok vagy vázlatok a tanulmány *második jegyzet-fejezetébe* kerültek:

Mikor nem számít művelt embernek, aki nem ismeri a magyar zene fajtáit, aki nem tudja a nyelvet, nem tud különbséget tenni valódi és műnépdal közt. Tokaji állami márkázás. Dalhamisítvány.

(E két utóbbi mondat arra céloz, hogy a tokaji bor valódiságát az állami márkázás szavatolja, népdalt viszont bárki tetszése szerint hamisíthat, a valódi népdalt semmiféle „állami márkázás" nem különbözteti meg a mű-népdaltól.)

Népdal és művelt társadalom. A népdal sorsa az idők folyamán. Értékelése, forgalomba hozatala. Szétszórt adatok, mit tudtak, mit tartottak annak. Horváth J. zenei kiegészítése. (Kodály itt Horváth János könyvének — A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig — zenei párdarabjára, ennek szükségességére utal.)

Terjesztő tényezők, hatékonyságuk külön: 1) iskola (daloskönyvek), 2) Színház (népszínművek), 3) zeneélet (kottakiadványok, kedveltségük, ebből vélelmezhető elterjedtség, pl. Tolnai lakodalmas, Makói csárdás. 3,2 különböző kiadvány). Kiadások példányszámát amennyire lehet (Rózsavölgyi régi üzleti könyvei). Egy dalnak szereplése különféle kiadványokon keresztül. A népi rétegben való elterjedésről a népi felvételek. Visszája: műdalok a nép száján.

Hadd zárjam le e keletkezéstörténeti visszapillantást Kodálynak egyik nagyon jellemző megjegyzésével. Tanítványai egyikének mondta, hogy számára minden tan elfogadható, ha *kérdéssel végződik*. Más szavakkal: nem hitt az egyszer és mindenkorra érvényes tudományos tételekben, a megfellebbezhetetlen „kijelentő mondatok" örökkévalóságában, a tudományos dogmákban. Rendkívüli szellemi nyitottságának jele, a szakadatlan fejlődés elvének vallása ez a mondat. *Erről* tanúskodnak *A magyar népzene*-tanulmányhoz írt kiegészítései, pótlásai, javításai is; az, hogy Kodály a nagy munkát végső soron még mindig befejezetlennek érezte. Épp ebben a „befejezetlenség"-ben mutatkozik meg *továbblendítő, új kutatásokra sarkalló* ereje. S ha ezek az új kutatások valamikor netán új fénybe állítják is az általa feltárt adatokat: azzal is megerősítik csupán a nagy mű korszakalkotó *tudománytörténeti* jelentőségét.

BREUER JÁNOS:

1948—EGY MENTÉSI KÍSÉRLET

A Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottsága zenei határozatot hozott 1948. február 10-én. E határozat szövege magyarul a Szabad Nép február 17-i számában jelent meg először, majd két nap múlva közölte az Új Szó című napilap. A határozat megvitatására és értékelésére, közzététele után egy hónappal gyűltek össze a magyar muzsikusok. E tanácskozás időpontja ugyan ma még nem ismert, azonban az Új Szó március 25-i száma ismertette a Magyar—Szovjet Művelődési Társaságban — a mai Magyar—Szovjet Baráti Társaság elődjében — lezajlott vitát, amely, tekintettel a sajtóorgánum napilap mivoltára, feltehetően egy-két nappal a nyomtatott tájékoztatás megjelenése előtt zajlott le.

Az SZKP állásfoglalását, amely a zsdanovizmus meghirdetéseként vonult be a zenetörténetbe, megelőzte januárban szovjet muzsikusok tanácskozása az SZKP Központi Bizottságának épületében. Ezen vitaindító előadást A. A. Zsdanov tartott, aki különben a vitában is felszólalt. A határozat közvetlen kiváltó oka Vanno Muradeli A nagy barátság című operája volt, következtetései azonban messze túlmutattak egyetlen alkotáson. Maga Zsdanov természetesen nem volt muzsikus; pártmunkás volt, 1934-től a meggyilkolt Kirov utóda a Leningrádi Pártbizottság első titkáraként; bár, hogy kulturális kérdésekkel is foglalkozott, azt jelzi, hogy felszólalt a szovjet írók 1934-ben rendezett első kongresszusán. Nos, Zsdanov a zenéhez nem értett. Muradeli operájának s a korszak vezető szovjet zeneszerzőinek bírálatához egy zenetudós szállította számára a szakmainak látszó érveket. Mindenesetre, az SZKP 1948-as zenei határozatában az 1934-es írókongresszuson meghirdetett szocialista realizmus nem szerepel, mint követelmény, a szöveg *„a szovjet zene realista irányba való fejlődését"* szorgalmazza (a határozat 3. pontja). Az állásfoglalás négy pontjában, valamint indokolásában 22 ízben hivatkozik különféle szóösszetételekben a népre (népdal, népzene, népies, nép, szovjet nép, népellenes), hivatkozik a formalizmusra, továbbá arra, hogy a megbírált szerzők — Muradelin kívül Sosztakovics, Prokofjev, Hacsaturján, Kabalevszkij, Sebalin stb. — zenéje *„erősen a mai európai és amerikai modern polgári zene lelkiségét tükrözi."*

Az SZKP zenei — és egy sor más kulturális — határozata aligha függetleníthető a II. világháborút követő évek nemzetközi helyzetétől, a Hitler-ellenes koalíció széthullásától, a hidegháborútól, amely Churchill 1946-os fultoni beszédével kezdődött el, s amelynek az egész világon megvolt a kulturális kisugárzása is. Hacsaturján, Prokofjev, Sosztakovics zenéje Angliában és az USA-ban jelkép minőségében terjedt a háború évei alatt s ennek 1946-tól szinte egycsapásra vége szakadt. De fordítsuk figyelmünket a határozat magyarországi fogadtatására.

A magyar muzsikusok többsége 1948-ban az SZKP zenei határozatát a szovjet művészeti élet belügyének tekintette, felismerve a benne elrejtett, csakhamar a mi zenei fejlődésünkre hatást gyakorló „időzített bombát" is.

1948 őszén, amikor Zsdanovnak a szovjet muzsikusok tanácskozásán tartott vita-

indító beszéde a Zenei Szemlében magyarul megjelent, e szöveget bevezetendő, Székely Endre (Szé. szignójú írásában) megjegyzi: *„Zsdanov alanti beszéde — habár helyi jelentőségű (egy mű előadásával kapcsolatos kérdéseket tárgyal), nemcsak rendkívül közérdekű, hanem alkalmas arra, hogy a Bolsevik Párt Központi Bizottságának a szovjetzenéről hozott határozatát, amely körül oly sok zavaros közlemény jelent meg nálunk az utóbbi hónapokban, végre a maga valóságában megvilágítsa [...]*

Két szempontra [...] felhívom az olvasó figyelmét. Egyik, hogy a beszéd alapos átolvasása után magyarázatot találhat az olvasó a realizmus, formalizmus, naturalizmus oly sokat vitatott kérdéseire. [...] A másik szempont, amit kiemelendőnek tartok, az a beszéd tárgyilagos, csakis konkrétumokra hivatkozó hangja és a Szovjetunió zeneművészetének, a művészetek szabad vitájának, a kritika jogának védelme a klikkrendszerrel, beérkezett és fontos pozícióban lévő muzsikusok és kritikusok mindenfajta diktatúrájával szemben a feltörekvő tehetségek védelmében."

A határozat megjelenését követően nemegy magyar muzsikus kísérelte meg szövegének értelmezését, alkalmazását hazai viszonyainkra, mégpedig értékeink védelmének gesztusával, jóllehet 1948-ban — még a májusban, Prágában rendezett tanácskozás, a Haladó Zeneszerzők és Zenetudósok 13 ország részvételével sorra került konferenciája után is — úgy látszott, hogy zeneszerzésünkre, zenei életünkre hatása nem lesz. Az 1948 őszén megrendezett Nemzetközi Bartók-versenyt követő modern zenei fesztiválunk Alban Berg Hegedűversenyének magyarországi bemutatójával mindenesetre azt a látszatot erősítette, hogy a határozatnak nem lesz semmiféle következménye.

1948 tavaszán számos írás jelent meg a határozat értelmezésének és saját értékeink mentésének szándékával. Közülük az egyik legfontosabb Vargyas Lajosé, aki *Zene és közösség* címmel nyolcoldalas esszét publikált a Válasz 1948. áprilisi számában.

Vargyas megállapítja: *„A három fő kifogás a szovjet zeneszerzőkkel szemben a következő: 1. a népzenei alap hiánya, 2. formalizmus, 3. rossz disszonanciák. Vagyis nem merítenek a nemzeti művészet legegészségesebb forrásából, a népi dallamvilágból, ugyanakkor a divatos nyugati zene külsőségeit ellesve, bűvészkedő, de tartalom nélküli műveket írnak, s ennek a formalizmusnak egyik eleme a disszonanciák halmozása is. Ezáltal a zene eltávolodott a közönség széles rétegeitől és nem tölti be művészi hivatását."*

A hazai viszonyokra lefordítva joggal állapítja meg nyomban: *„Legkönnyebb kezdeni a népzene hiányát kifogásoló ponttal. Itt ugyanis olyan tökéletes az egyezés a Magyarországon meglévő és az Oroszországban sürgetett állapot közt, hogy ez a laikus közönség és a politikai élet vezetői előtt is nyilvánvaló."* Bartók, Kodály népdalalapú művészetére hívja fel a figyelmet s hozzáteszi: *„...ki kell emelnünk, hogy az ő népdal-kutató munkásságuk is tulajdonképp szembefordulás volt egy akkori »formalizmussal«: az utó-romantika egyre üresebb formáiban holtpontra került nemzetközi zene és a verbunkosban elsekélyesedő magyar zene formalizmusával szemben. Az új zenei nyelv, az új zenei szépségek lehetősége csak egyik vonzóereje volt a néphagyománynak; emellett egy tágasabb emberi közösség is vonzotta őket, egészségesebb érzelmi és ösztönvilág, valódibb nemzeti jellem, amit az akkori zenei közönség idegen kultúrájú vékony rétege ellen vittek diadalra."*

Vargyas Lajos részletesen kifejti Bartók, Kodály népzenealapú s a népre apelláló művészetének a társadalmi progressziótól elválaszthatatlan jelentőségét, megjegyzi, hogy például az Egyetemi Énekkar a Felszállott a pávát annak idején nem énekelhette el az Operában, Horthy nevenapján. Leszögezi: *„...ez a mozgalom a legmagasabb rendű és egyben legmodernebb zenéhez vert utat, megalkuvás nélkül mind a szellemi tartalom mélysége, mind a hangzás újszerűsége tekintetében (tehát olyan disszonanciákkal, amit csak a szerző fantáziája és a vokális zene természete megengedett.)"*

Ami a formalizmust illeti, Vargyas megállapítja: *„Mélyebb tartalmi érték hijján a technikai lehetőségek fitogtatása, a klasszikus mesterségbeli munka elhanyagolása hangzássziporkázások kedvéért, kritikai elfajulás, mely mindezt dicsőítette, ahelyett hogy a helyes útra mutatott volna rá — körülbelül ezekben foglalhatjuk össze a szovjet-határozat második vádpontját."* Ezzel helyezi szembe a Bartók, Kodály opuszok élményét, hozzátéve *„A magyar közönség inkább arra volt szoktatva, hogy minden más modern zenét a mi mestermű veinknél alacsonyabbra értékeljen. Ha volt egyoldalúság zenei életünkben, azt a nem folklorista szerzők emlegették, akik a népzenei irány mellett háttérbe szorultak (vagy általában minden fiatal, akinek tapogatódzó művészetét a közönség, remekművekhez szokva, nem méltatott elég figyelemre)."*

„Mi a »Psalmus«, a »Zene vonós és ütőhangszerekre« megragadó emberi élményéhez mértünk minden modern zenét — írja —, *s bizony, többnyire el is marasztaltuk. Nálunk, ha volt kifogás a kritika ellen, inkább az volt, hogy túlságosan is ehhez a színvonalhoz mért mindent, s a közönség csak elmaraszta ló ítéletet hallott még olyan elismert személyekről is, mint Stravinszki."* Vargyas kifejti, a fiatalabb magyar zeneszerzők túlnyomó többségére sem érvényes a zenei határozat bírálata.

A határozat egyébként a szovjet zenekritikát is súlyosan elmarasztalta. A tanulmány írója joggal említi meg: *„Kérdés, persze, hogy pályájukon annyira előrehaladt szerzők, mint Prokofjev, vagy Sosztakovics, ma már sikeresen állíthatók-e át arra, hogy népi muzsikából alakítsanak ki nemzeti stílust, s hogy megszokott technikájukat és szerzői modorukat kereséssel és elmélyüléssel átalakítsák? Viszont ha ez a követelmény benne élt volna a zeneéletben, mikor indultak, s a gondos és szigorú kritika mindig lecsapott volna a könnyebb megoldásra, az üres mesterkedésre, talán másként alakult volna pályájuk, mindenesetre nemzeti stílus kialakulhatott volna műveikben. Ezért van nagy igazság abban, hogy most a kritikát kárhoztatják legjobban a Szovjetunióban és rajta kérik számon a vitatott elveket. Bizony, nálunk, ha még tíz-tizenöt évvel ezelőtt is bemutatták volna a vitatott műveket, a Pesti Napló nagytekintélyű kritikusa fejükre olvasta volna Bartókot, Kodályt és elmarasztalta volna a szerzőket őszinte emberi és nemzeti alap hiányában, az európai technika és divat üres csillogásában..."* (Meg is tette. B. J.).

Vargyas Lajos, utalva a határozat ama kitételére, miszerint a szovjet zeneszerzők úgy vélik, a nép műveiket *„csak száz év múlva érti majd meg"*, figyelmeztet: *„Emlékezzünk vissza, hogy Bartók két évtizeden keresztül nevetség tárgya volt, műveit nem lehetett előadni, a közönség véleménye nagyon »rossz disszonanciáknak« bélyegezte őket. Osztozott sorsában Kodály is, akit ma már teljesen konszonánsnak érzünk, s Bartók művei is megérték, hogy a közönség ízlése utánuk fejlődött. ... S amiben itt-ott nem tudunk vele tartani, abban sem látunk többé nevetségest, hanem elfogadjuk a már átélt remekművekért, bízva, hogy idővel azok is megnyílnak számunkra..."*

A tanulmány befejező része az orosz zenei hagyomány értékelésével foglalkozik, kiemelve Muszorgszkij jelentőségét, szembeállítva művészetét Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov és mások alkotásaival.

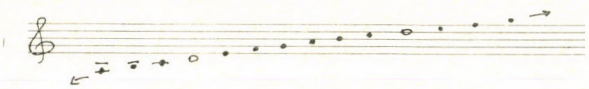
A dolgozat lényege, hogy megkísérelje Bartók, Kodály és az újabb magyar zeneszerzés irányzatát elválasztani az SZKP zenei határozatában súlyosan bírált szovjet alkotók művészetétől, bebizonyítani, a magyar zene abba az irányba tart, amelyet e határozat szorgalmaz. Tudjuk, Vargyas Lajos mentési próbálkozása — miként számos muzsikus társáé — nem sikerült, a bartóki életmű egy részének formalistává-modernistává nyilvánítását meg nem akadályozhatta. Esszéjének jelentőségéből azonban az ismert szomorú historikus tények mit sem vesznek el.

DOBSZAY LÁSZLÓ:

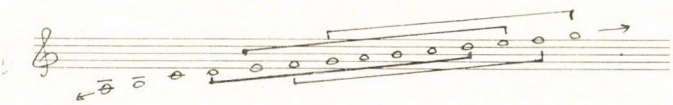
A TONALITÁSELEMZÉS HÁROM RÉTEGE

A népdal irodalmi, néprajzi, vagy általánosabb nemzeti értékeinek elismerése után századunk elején tisztán zenei jelentősége is egyre világosabbá vált. Mindazok számára, akik úgy érezték, hogy az európai zenetörténet holtpontra jutott, a népzenének szokatlanabb, de nagyonis természetes hangzásvilága új tájékozódási lehetőséget és inspiratív erőt jelentett. E dallamvilág újdonságára legkézzelfoghatóbb magyarázatul a népdalok hangnemi meghatározása kínálkozott. A pentaton, mixolíd, líd stb. hangsor jelenléte nem is csak zeneelméleti reflexió a hangzásélményre, hanem utalás a zenetörténeti minősítésre: az ún. egyházi hangnemek kimutatása mintegy visszadatálja a népdalt az akkor már harmadfélszáz éve uralkodó dúr-moll tonalitás előtti időre, bizonyítja „ősiségét". Cecil Sharp például az angol népdalok koráról mond véleményt az ión hangneműeknek a dúrtól való elkülönítése alapján (Folk-Song. Some Conclusions, 1907).

A modális skála-megjelöléseknek a népdalra alkalmazásakor e zeneelméleti reflexió a késő középkor és reneszánsz hangnemelmélet megnevezéseihez nyúlt vissza. Az alaphang és oktávja közé felírt skála rögzíti a fél- és egészhangok elhelyezkedését a hétfokú sorban. Az oktávot jelentésében az alaphanggal azonosítjuk, s így a sor az oktáv fölött és az alaphang alatt tetszés szerint folytatható, vagyis a skála bármelyik hangja azonos jelentésű marad oktávváthelyezésben is *(1. példa)*:



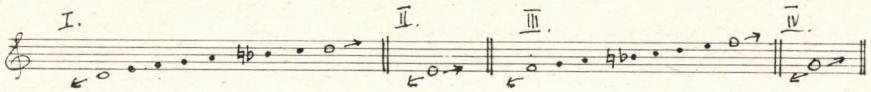
A hangnem meghatározója az elvben végtelen diatonikus soron, a szekundlépések e kontínuumán belül egyedül az alaphang elhelyezkedése *(2. példa)*:



E szisztéma — melynek kései visszfénye a dór dallamok re-, a fríg dallamok mi- stb. szolmizációja — nagyon logikusnak látszik; de ha megismerjük történeti előzményeit — mind az elméleti rendszert, mind az alapjául szolgáló zenei anyagot — ez módosítani fogja a népdalra alkalmazható értelmet is.

Az ún. egyházi hangnemeknek e rendszere ugyanis valójában nem a diatonikus sor

kontínuumából, mintegy materia informatából származott, hanem mögötte a késő középkori négyhangnemes rendszer állt *(3. példa)*:



A görög protus, deuteros, tritus, tetrardus nevekkel illetett hangnemek éppúgy, mint a belőle kifejlett „egyházi hangnemek" az illető hangnem teljes hangtartományát felölelték az alap- és oktávhangon túl is, az énekelhetőség határáig. A négy hangnem megfelel a hétfokú rendszer dór, fríg, líd és mixolíd hangnemeinek, úgy azonban, hogy benne a *h* és *b* hang váltása rendszertanilag szabad választás dolga, s nem hangnem-megkülönböztető jegy. Emiatt a hétfokú rendszer dór és eol hangneme éppúgy egybeesik, mint a líd és ion. Közismert, hogy később a musica fictára jellemző alteráció szabványosodásával jött létre a líd és mixolíd hangnemekből a modern „dúr", a dórból és eolból pedig a modern „moll" tonalitás. Egyedül a fríg volt az, mely még hosszú ideig nem tudott beilleszkedni az új tonális rendszerbe, amint ez a barokk zene számos formula-szerű megoldásával (pl. a lassú tételek végződésénél) illusztrálható.

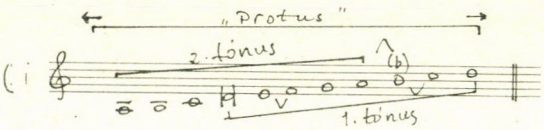
Ám ez a négyhangnemes rendszer is már derivátum, egy korábbi szisztémának a zenei anyag változását követő átértelmezése. Mögötte a nyolc tónus elméleti rendszere áll, egy olyan absztrakció, mely a mai zeneelméleti szemlélet számára — a zene*történeti* magyarázatok ellenére — meglehetősen idegen. Azt ugyanis elfogadja szemléletünk, hogy az alaphang megváltoztatása a szekundok sorrendjének megváltozását eredményezi, s így az alaphang alkalmas kiindulópont a hangnem meghatározására. De a nyolc tónus rendszere az *ambitus* kritériumának fölvételével olyan szempontot hoz, mely szemünkben a hangnem szempontjából közömbös elemet kapcsol a valóban fontos elemekhez. Az ambitust mi már a dallammozgás jellemző sajátságának tartjuk, s nem tulajdonítunk neki hangnemi jelentést. Zenei érzékünk és elméleti kategóriáink szerint az oktáv egyenlő az alaphanggal, a skála e két szélső ponton túl folytatható. Emiatt az, hogy az alaphanggal és hangköz-szerkezettel már kielégítően jellemzett tonalitásból éppen melyik szakaszt használjuk, nem a tonalitás, hanem a melodika területére látszik tartozni.

Csakhogy ez esetben nem nekünk van igazunk. Félrevezet minket az, hogy a 9—10. századi elméleti irodalom a hangnem jellemzésekor az *ambitus* alkalmazásával olyan elméleti kritériumot állít föl, mely kézzelfogható és nagyon találó ugyan, de inkább csak megnyilatkozási módja, mondhatni tünete a dallamanyagban rejlő tonális gondolatnak, semmint generátora. Figyelembe kell vennünk azokat a dallamokat, melyre e tonális rendszert kidolgozták: elemzésük igazolja, hogy az egy modusba összevont dallamok valóban stereotip rokonsági, vonzási viszonylatokban használják a hangokat, úgy is mondhatnánk, hogy azonos funkció-rendszereket képviselnek. A főhangok, az azokat megerősítő, ellentétező, kiegészítő hangok, az esetleges bővítmények e dallamcsoportokban oly szilárd konstellációt alkotnak, hogy az hallásunk számára sokkal jobban jellemzi a dallamot, mint hogy az melyik hangsorba sorolható. Csakhogy *ennek* megnevezésére már semmiképp sem elegendő az alaphangtól függő diatonikus szegmentum megadása (tehát a fél- és egészhangok váltakozásának az alaphanghoz viszonyított rendje). Más szóval: a négyhangnemes rendszer csak felületesen jellemzi e dallamcsoportok tonális mondanivalóját. A hangrokonságok konstellációja viszont automatikusan kijelöli a dallam mozgási területét, s így az ambitus mintegy következménye lesz a tonalitásnak, s ennyiben a hangnem jellemzésébe éppenséggel bevonható. Ezért mondtuk, hogy az alaphang

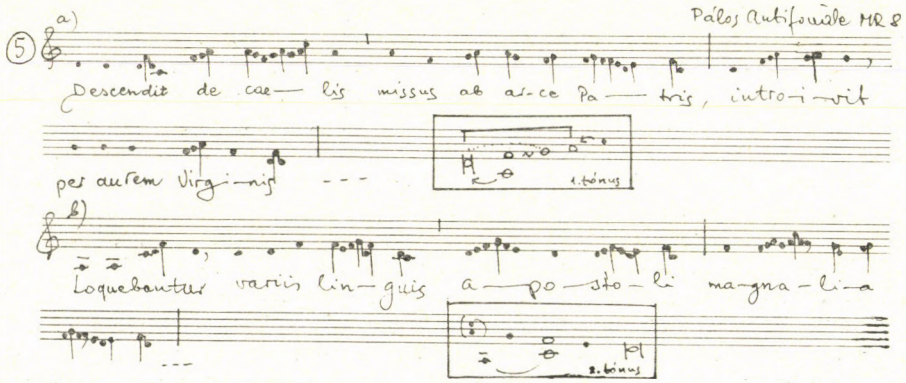
és az ambitus kombinációjával megadott hangnem-meghatározás olyan szellemes elméleti konstrukció, mely kézzelfoghatóvá tud tenni egy mélyebben rejlő zenei logikát. (Persze más mód is elképzelhető, például a tonalitást jellemző dallamfordulatok vagy éppen minta-dallamok megnevezése, melyhez képest a tonalitásba tartozó további darabokat tág értelemben vett változatoknak tekintjük. Lényegében így járt el az idiomatikus elemekre támaszkodó antik és keleti „elmélet" a nomos (makám stb.) megjelöléseinél. A nyolcmodusos rendszer tekinthető ezen antik eljárások „racionalizált" alkalmazásának. E messzire vezető témára azonban itt elegendő utalnunk.)

A mondottakból még egy dolog lesz világos. A tonalitás a konkrét melodikus lépések ismétlődéséből eredő összbenyomás, mintegy sűrítménye a jellemző dallamlépéseknek. Mivel pedig minden hanghoz hozzátartoznak a reá jellemző dallamkapcsolati lehetőségek, ebben a konstellációjában a hang már nem helyezhető át oktávval. Az oktávval feljebb lévő megfelelője más, emettől eltérő hangkapcsolatok szövevényében áll. Ennélfogva a tonalitás itt körülhatárolja az ambitust, a „hangnem" nem lehet egy elvben végtelen, az alap- és oktávhangokon újból és újból túllépő skála-kontinuum. Emiatt az oktávba zárt skála éppúgy nem alkalmas a tonalitás megfelelő jellemzésére, mint a mixolíd, hypomixolíd stb. terminus.

E tények szemléltetésére leghelyesebb olyan példát választani, melyre az elméleti rendszer mint jellemző zenei alapanyagokra hivatkozhatott. A „protus" hangnem voltaképpen a nyolctónusos rendszer 1. és 2. tónusának összevonásából származott *(4. példa)*:



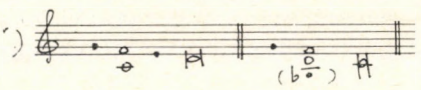
E két tónus alaphangja és hangköz-összetétele megegyezik. A *h* és *b* hangok váltakozása mindkettőben elfogadott, ez tehát nem különbözteti meg egymástól a két tónust (még ha ezt a mai elmélet elsőként venné is fel elhatározó tényezőnek). A két tónusból választott responzórium-szakaszokhoz a funkcionális rendet, a hangrokonsági kapcsolatokat szemléltető sűrített szkémákat fűztünk *(5. példa)*:



Természetesen a két dallam egymáshoz igen hasonlóan hangzik, ha az utóbbi ezer év dallamvilágával szembeállítva halljuk őket. De ha beleéljük magunkat abba, hogy mindkettő mögött hasonló építkezésű dallamok százai állnak, s szinte a teljes zenei repertoárt

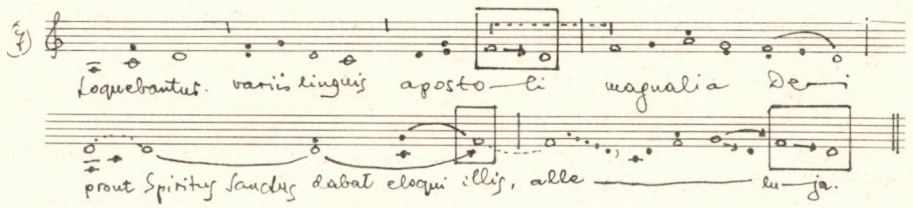
csak ezek és más tonalitású stílus-rokonaik teszik ki, akkor megállapíthatjuk, hogy a két dallamfajta néhány érintkezési pont ellenére is külön-külön világot jelent a dallam egységét biztosító tonális egység szempontjából. A két példában és vázlatukban azt is szemlélhetjük, hogy a két „tonalitás" közti különbség lényege voltaképpen nem az ambitus-különbség, de az ambitusmeghatározás mégis alkalmas szétválasztásukra.

Érdekes, hogy a dallamvariánsok tanúsága szerint kisebb változás e stíluson belül, ha alaphangot váltunk, de megtartjuk a jellemző hangösszefüggések együttesét *(6. példa)*,



mintha egy másik rokonsági szisztémába lépünk át, akár az alaphang megtartásával. Éppen az lesz a középkor dallami forradalma, amikor e zárt rokonsági szisztémák iránti érzék meggyengül, s az alaphang-érzés erősebbé válik. Akkor vonódik majd össze az 1. és 2. tónus egyetlen dallammozgási térré, a protus hangnemmé, s lesz majd így a reneszánsz „dór" tonalitás előkészítője. Ez tehát a zenei háttere a négyhangnemű elméleti rendszer kialakulásának. A nyolctónusos rendszer pedig, mint láttuk, bizonyos dallamtípusokban testet öltő hangszerkezetek elméleti megjelenítésére szolgált.

Van viszont a tónus szónak egy emezzel rokon, de tovább vezető értelme is a középkori elméletben. Amikor zsoltár- vagy olvasmánytónusokról beszélünk (de kiterjesztve akár responzórium- vagy antifonatónusokat is mondhatnánk), akkor olyan elvont dallamszkémákra gondolunk, melyek különféle szövegekkel kombinálva más-más konkrét megvalósulásban jelenítik meg ugyanazt a tonális és formai folyamatot. Olyasféle ez, mint például egy adott falu sirató-dallama, melynek mintegy absztrakt váza él az emberek tudatában, de különféleképpen realizálható. Ezek a „tónusok" is hangösszefüggések szilárd rendjét képviselik, de már az is fontos bennük, hogy ez a rend hogyan bontakozik ki a zenei időben, formában. Ha előbb elvont szkémában ábrázoltuk a hangok rendjét, akkor nem voltunk tekintettel arra, melyik hang szerepel előbb, melyik később, melyik gyakrabban vagy ritkábban stb. A „tónus" e harmadik értelmében viszont nagyonis fontos tényező, hogy a hangnemi rendszernek mely szegmentje tárul fel előbb, melyiknek van primér jelentése, s mi az, ami később, az előzőhöz már viszonyítva jelentkezik. E ponton a hangmagassági rendszer és az időbeli dimenzió egységben, összefonódva hat reánk *(7. példa)*:

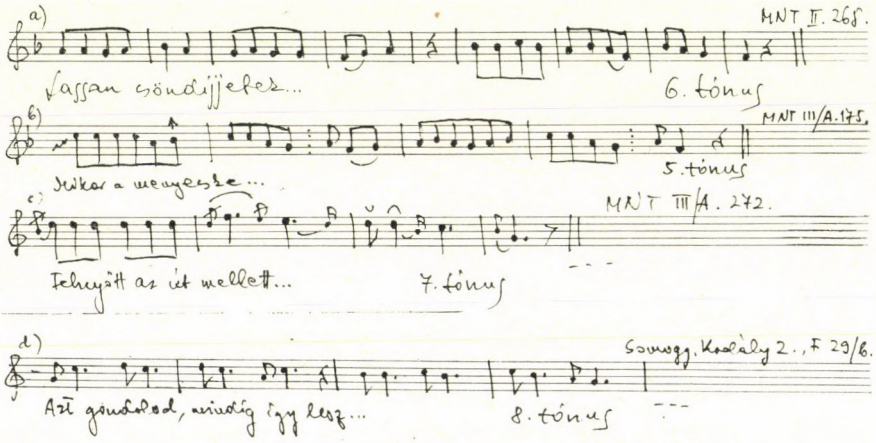


Háromféle megközelítéshez jutottunk tehát. Bár e három más-más zenei anyagra, zenélési gyakorlatra gondolt, amikor elméletté épült ki, valójában ugyanarra a dallamanyagra is termékenyen alkalmazhatjuk mindhármat. Az elsőben a *hangkészlet* felsorolását adtuk meg, s ennek legegyszerűbb ábrázolásmódja a *skála*. A másodikban a hangok élő kapcsolatai, *funkcionális rendszere* alkotja a tonalitást, s ezt *hangszerkezeti vázlatok*ban ábrázolhatjuk. A harmadik esetben a tonalitást mint a hangrendszerről szóló, s a

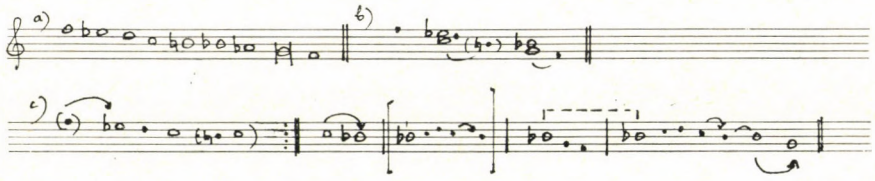
zenei *időben* kibontakozó nyilatkozatot értelmezzük, erről pedig csak az *elemzés* adhat számot.

Mennyire hasznosíthatók e megfigyelések a népzenei anyag tonális elemzésekor? A szakirodalomból is, saját tapasztalatunkból is arra jutottunk, hogy mindhárom megközelítésmódra szükség lehet, attól függően, hogy mi célból kerül sor tonális meghatározásra. Nyugodtan használhatjuk tehát az első terminusrendszert, a skálába-sorolást is, ha rövid, hétköznapi hasznú, technikai eligazítást adunk, pl. a kottaírás támogatására, pedagógiában, vagy akár a precízebb kifejezést nem igénylő szakmai beszélgetésekben. Ilyenkor emlegetünk fríg, mixolíd, vagy akár dúr pentachord hangkészletű népdalokat, noha tudjuk, hogy ég és föld különbség lehet két mixolíd vagy dúr-pentachord népdal tonalitása között.

Gondosabb dallamelemzésnél, stílusvizsgálatnál, összehasonlító kutatásnál már pongyola vagy éppen félrevezető e terminusok megkülönböztetés nélküli alkalmazása. Tanulságos látni, mint törekszik elkülöníteni pl. Szabolcsi kétféle *la*-pentatóniát, Kodály különböző eredetű hétfokú hangnemeket. A pontosabb hangnem-azonosításnál két eszközt használhatunk: vagy megadjuk a hangkapcsolatok sűrített képét, szerkezeti vázlatát, vagy pedig alkalmas specifikus megjelöléseket keresünk (vigyázva azonban, hogy ne bonyolítsuk túl nomenklatúránkat). Tapasztalatunk szerint például igen jól használható, főleg kisebb ambitusú régies népdalok tonális meghatározására a középkori nyolctónusos elmélet számrendje, ha e tónusoknak a fönt kifejtett zenei, s nem pusztán technikai értelmet tulajdonítjuk. E tónusba sorolással természetesen nem nyilvánítjuk gregorián eredetűnek az adott népdalokat *(8. példa)*:

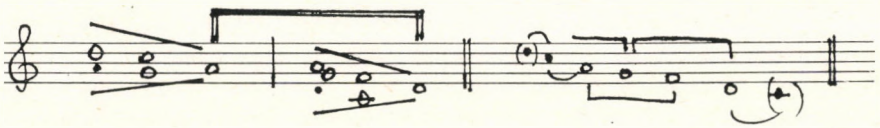


Hasonlóképpen bevált például az angolszász minták után alkalmazott „diszjunkt" és „konjunkt" pentatónia-megkülönböztetés *(9. példa)*:



Végül, harmadik sorban sokszor be kell kapcsolnunk a tonális jellemzésbe a dallam jellemző formáját, a kibontakozás módját, mert ezzel jutunk legközelebb a stiláris jellemzéshez, vagy a dallam eredetének megállapításához. Gondoljunk például a magyar nagyambitusú siratók leírására, melyben (mint Vargyas Lajos könyvéből — „A magyarság népzenéje" — is megtanulható) az alapréteg és additív kiegészítő réteg, mint formailag is elkülönülő tonális tényező nagyon is szétválasztható. Ilyen meghatározások alkalmával kissé bővebb verbális jellemzésre szorulunk, vagy pedig az időbeli, formai faktort is tekintetbe vevő speciális szerkezeti vázlatot készíthetünk.

A hármas módszer bemutatására példánkban megadjuk a MNT V. kötet 134. siratójának tonális vázlatait *(10. példa)*:



Befejezésül megemlítjük, hogy bár eddig csak egyszólamú dallamanyaggal foglalkoztunk, az eredmények mutatis mutandis érvényesek más területeken is. Köznapi használatra például elegendő megkülönböztetnünk dúr és moll darabokat, vagy azt állítani, hogy a dúr-moll rendszer a 17. és 19. század között uralkodó a zenetörténetben. Második, mélyebb rétegként azonban ki kell mutatnunk, milyen melodikai, harmóniai, funkcionális stb. különbségek miatt különbözik pl. a barokknak és a klasszikumnak dúr tonalitása. Sőt egy mű tonális jellemzését teljessé teszi, ha azt a módot is feltárjuk, ahogy a tonális rendszer az idő előre haladtával mintegy bemutatkozik. Mit árul el róla kezdetben a szerző? milyen logikával lépnek be az új elemek? ha már bevezetett egyik reláció egy új elemet, hogyan épül ki annak többszálú kapcsolatrendszere a többi tényezővel? végül milyen gazdag kapcsolatszövevény alakul ki így a tonalitáson belül a darab lefolyása mentén?

Még hálásabb e hármas megközelítésmód pl. Bartók zenéjének elemzésénél. Megengedhető pongyolasággal olykor beszélhetünk egy műben *C*-dúr akkordról, *a*-moll foltról, líd fordulatokról, a tétel adott alaphangjáról stb. Mindez azonban csak egy olyan összefüggésben érvényes, mely Bartók tonális hallásmódjába integrálja őket, s nekünk éppen erről a hallásmódról, tonális alaphelyzetről kell számot adnunk. Ide vonatkozó gondos elemzéseinket bizonyos szkémák foglalhatják össze. Végül pedig egy-egy műre egészen sajátosan jellemző lesz az a mód, ahogy a tonalitás elemei a forma során összeépülnek; jellemző lesz az a mérték, melyben a szerző lehetséges eszközeit felhasználja vagy mellőzi; jellemző lesz a hangoknak az az egyszeri „összeállása", hangkomplexuma, mely (sokszor még a hang pontos regiszter-elhelyezését, hangközviszonylatait is lerögzítve) a darab befejezésében, utolsó hangjában benne lebeg. A tonalitás így nézve nem megelőzi a darabot, hanem végső összegzésként, a darab lejátszódásával jön létre. Talán ilyesféle élmény lehetett az, amikor Mozart egy ízben állítólag egyetlen másodpercbe összesűrítve hallott végig egy teljes tételt.

ITTZÉS MIHÁLY:

MAGYAR NYELV—MAGYAR RITMUS

ZRÍNYI PRÓZÁJA KODÁLY ZENÉJÉVEL (NÉHÁNY MEGFIGYELÉS)

Vargyas Lajos sokszínű és gazdag munkásságának sajátos területét jelentik verstani munkái. 1952-ben jelent meg *A magyar vers ritmusa* című könyve, mely sok új szempontot felvetve termékeny viták elindítója lett. Ezt közel másfél évtized múltán, 1966-ban követte a *Magyar vers — magyar nyelv* című verstani tanulmánya, melyre már jelen dolgozat címével is szerettem volna utalni. Abban bízom, hogy az itt következő megfigyeléseket nem indokolatlanul kapcsoltam Vargyas Lajos fejtegetéseihez. Az a tény, hogy az ő egyéni verstani koncepciójának egyik fontos (egyben legtöbb vitát, sőt olykor ellenkezést kiváltó) pontja éppen Zrínyi verselésének sajátos magyarázata volt, csak külső ok lenne. Prózából fakadt zeneművet választván témául nem e szűkebben verstani vitaponthoz kívánok hozzászólni, de már elöljáróban jeleznem kell, hogy véleményem szerint Vargyasnak a Szigeti veszedelem eposzi verselésével kapcsolatban leírt gondolatai e másik irodalmi-zenei területen is érvényesek valamilyen módon.

A Zrínyi szózata című Kodály-kantáta tisztázati példánya végén az 1955. március 17. dátum olvasható.[1] A december 16—18-i bemutató előtt egy azóta szinte feledésbe merült nyilatkozatában a zeneszerző elmondta, hogy a mű megírására egy rádióban hallott Zrínyi-műsor ihlette: *„S ahogy hallgatom az előadást, egyre nagyobb hatással volt rám Zrínyi minden sora; megragadott milyen hatásos, milyen élő ma is Zrínyi költészete. Akkor rögtön azt gondoltam, hogy mindezt zenei formába lehetne önteni, — így még élőbb, még hatásosabb volna."*[2]

Kodály tehát az *élőszóban* előadott Zrínyi-szövegre figyelt fel, s nem olvasmányélmény indította komponálásra. Igaz, a leírt szöveg már magában is sejtetheti, hogy prózai mivoltában milyenféle élő előadást kíván: szenvtelen, racionális magyarázat, alig-megjátszott és -színezett narráció vagy fel-fellángoló, indulatgazdag, hullámzó retorikus előadás adja-e meg igazi életét. Kodályt nyilván az utóbbi lehetőség ragadta meg, aztán a maga baritonszólós karművének létrehozásakor nemcsak zeneszerzőként, hanem irodalmi társszerzőként is Zrínyi mellé állt. Bónis Ferenc szellemes megfogalmazásával (melyet a Jézus és a kufárok bibliai prózaszövege kapcsán fejtett ki) *„Kodály hármas minőségben alakította* [...] *a szöveget saját költői céljaira: mint dramaturg, mint lektor, mint verselő."*[3] A végleges szöveg bizonyára részben előkészítő munka eredmé-

[1] A Zrínyi szózata idegen kéztől származó, valószínűleg sokszorosítási célokat szolgáló tisztázata, a szerző néhány apró korrekciójával. A másolat és a később említendő kézirat-fogalmazvány megtekintéséért Kodály Zoltánnénak tartozom köszönettel.

[2] Zrínyi szózata. Kodály új művének bemutatására készül a Rádióénekkar. — Rádióújság, 1955. november [?

[3] Bónis Ferenc: Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében. — Ady—Kodály Emléknapok, Kecskemét, 1977 Kodály Intézet. 24. l.

nye, de részben születhetett a dallamokkal együtt.[4] A komponista mindenesetre jól tagolt, feszesen zárt, valóban versszerű formában rendezte el a kórusmű szövegét. Kecskés András figyelmeztet, hogy *„a költészet minden valószínűség szerint mondatismétléssel kezdődött".*[5] Zrínyi—Kodály művében a variáló-fokozó ismétlések, a gondolatritmus számos példáját találhatjuk meg, amelyek — mint a közelebbi vizsgálat tárgyául választott rész is mutatja — ugyanakkor szónoki szenvedéllyel hajtják előre a kérdések vagy felkiáltások során a költői és zenei formát a tartalmi csúcspontok felé.[6]

Breuer János írja, hogy *„amit Kodály megzenésít: próza, s a mű baritonszólójában — zeneszerzői pályája során először — azt a magyar recitativo-stílust kísérletezi ki, amelynek megteremtésére a Székely fonó komponálásakor még nem érezte elérkezettnek az időt. Megkésett mű ez* [...]" — teszi hozzá Breuer a darab életműben elfoglalt helyére és mondanivalója egy részére utalva.[7] A Zrínyi szózata esetében valóban egy sajátos „megkésett melódiá"-ról van szó, amely azonban nem húsz-harminc évet, hanem inkább három évszázadot késett. Néhány évvel a negyvenéves Zrínyi vitairatának keletkezése után a nyolcvan körül járó Heinrich Schütz monodikus recitativo-stílusban és kórus-turbákban koncipiálta passióit. A hasonló magyar stílus, zenei megoldás megszületésére századunk derekáig kellett várni. Schütznek elég volt, hogy hangokat írjon a szólóénekesek recitatívóihoz. A ritmusra vonatkozóan elég volt az utasítás: *„Az evangelista* [...] *recitáljon taktus nélkül, ahogyan neki kényelmes, ne tartsa ki tovább az egyes szótagok hangját, mint ahogy különben a lassú értelmes beszédben szokta."*[8] A XX. századi magyar zeneszerzőnek Schütz nyomdokaiba lépve is ritmusképletekbe, ütemekbe kellett foglalnia az ódon-új szöveget. S bizonyára nemcsak azért, mert ariózus jelleget akart adni a zenének s gondolnia kellett a szólista és a kar együttműködésének megszervezésére. Így is tudnunk kell, hogy a zenei ritmusjelölés precizitása viszonylagos; a szerző joggal várhatná el dalnokától, hogy ne csak énekelje, hanem valóban *mondja* is a szöveget; így aztán az élőbeszéd szinte lejegyezhetetlen finomságú ritmusképleteivel válna igazán élővé az énekelt szólam is.[9]

Tarnóc Márton irodalomtörténész szép és alapvető tanulmányában (Kodály és a régi magyar műveltség) a Zrínyi szózata kapcsán többek között ezeket írja: *„Miként a Szigeti veszedelem epikus kompozíciójában, úgy az Áfium retorikai keretbe foglalt lángoló érvelésében is lépten-nyomon a lírikus Zrínyi hangja szól hozzánk"*, majd idézi a *Szegény magyar nemzet!* kezdetű szakaszt, melyet — habár röviden, vázlatszerűen, mégis részletesebb vizsgálat tárgyává szeretnék itt tenni. Olyan részt választottam így, amelyben viszonylag kevés a zeneszerzői szövegmódosító beavatkozás. Ugyanakkor jól reprezentálja a Tarnóc által is kiemelt vonásokat: *„Kodály Zrínyi gondolatmenetét követi.*

[4] Tarnóc Márton említi Kodály és a régi magyar műveltség című tanulmányában, hogy „Kodály könyvtárában megvan *Gróf Zrínyi Miklós, a költő és hadvezér hadtudományi munkái* című kötet, melyet Rónai Horváth Jenő adott ki 1891-ben. A bejegyzések tanúsága szerint Kodály ezt a kiadást használta, amikor a *Zrínyi szózata* szövegét összeállította." — Kodály Szeminárium, Kecskemét, 1982. 18—19. l. A zeneszerző mindössze néhány, a szöveg összeállítására vonatkozó jelölése témánk szempontjából nem ad útmutatást.

[5] Kecskés András: A vers hangzásvilága. — Tankönyvkiadó, Budapest, 1981. 8. l.

[6] Hasonlóan vélekedik Mátyás János is: „A költői gondolatritmus tehát a hajtóerő, amely kontrasztos, gyakran mozgóképszerű drámai egységekké sűríti a kompozíció szövegi-zenei anyagát;" — Mátyás János: Kodály Zoltán: Zrínyi szózata. — A hét zeneműve. Szerk.: Kroó György. 1984. okt.—1985. szept. 347. l.

[7] Breuer János: Kodály-kalauz. Zeneműkiadó, Bp. 1982. 327. l.

[8] Idézi: Várnai Péter: Schütz. Gondolat — Kis zenei könyvtár, 8. Budapest, 1959. 178. l.

[9] L. Forrai Miklós visszaemlékezését a Psalmus Hungaricus egyik előadásáról, amikor a mű elhangzása után Kodály Zoltán megkérdezte a szólistát, hogy „[...] miért nem énekel magyar prozódiával? — De hiszen én *pontosan* azt a ritmust énekeltem, ami a kótában van! [...] — Ez a hiba! Nem a kótafejeket kell elénekelni, hanem *az anyanyelv alkalmazkodó törvénye szerint:* magyarul!" (Kiemelések tőlem! I. M.) — A Vezényel Kodály Zoltán című hanglemezdoboz kísérőfüzetében. Hungaroton. HLX 90053—55.

Azokat a mondatokat emeli ki, melyekben az érzelmi hullámzás eleve bizonyos zenei tagolódást kölcsönöz a szövegnek."[10]

A kétféle szöveg teljes egybevetését — bár sokféle tanulsággal szolgálna, itt nélkülöznünk kell. Csak a kiválasztott szakaszra szorítkozunk. Először a Zrínyiét adjuk, kiemelve a Kodály által megváltoztatott részleteket dőlt betűkkel, illetve a kórusmű szövegének megfelelő helyeit zárójelben idézve.[11]

> „Szegény magyar nemzet, (!), annyira jutott-e ügyed, hogy senki ne is kiáltson fel utolsó veszedelmeden? hogy senkinek ne keseredjék meg szíve romlásodon? hogy senki *utolsó halállal* (utolsó, halállal) való küszködéseden egy biztató szót ne mondjon? Egyedül *legyek-é én* (én legyek-e) őrállód, vigyázód, ki *megjelentsem* (megjelentem) veszedelmedet? Nehéz ugyan *ez a* (e) hívatal nékem, de ha az Isten *az* (—) hazámhoz való szeretetet *reám* (rám) tette, ímé, kiáltok, ímé üvöltök: hallj meg engem élő magyar, ihon a veszedelem ihon az emésztő tűz! [34 sor kihagyva...] Magyarok, (!) tinéktek szólok! (:) Ez a rettenetes sárkány, a török, *Váradot, Jenőt tűlünk* (már Váradot, Jenőt tőlünk) elvette, sok ezer magyar lelket rabságra vitt, sokat *a kardnak élivel emésztett meg;* (kard élire hányt,) *Erdélt* (Erdélyt), koronánknak *egy* (—) legszebbik boglárát, felprédálta, *zavarta,* (—), fejedelmét eltiporta, *gázolja nemzetünket, országunkat,* (nemzetünket, országunkat gázolja), mint egy *erdei kan* (vadkan) a szépen plántált *szőlőt.* (szőllőt!)"

Talán szükségtelennek látszik, hogy egy Kodály-kórus kapcsán bizonyítási eljárást kezdeményezzünk, annyira közhelyszerű ma már Bárdos Lajos és mások kutatásai nyomán, hogy a sajátosan magyar prozódia Kodály Zoltán műveiben született meg és érkezett el egyúttal csúcspontjára; hogy nála — amint László Zsigmond írja — *„a természetes beszéd hanglejtése* [...] *mintegy művészi kompromisszumot köt a zenei dallamképzéssel. Beszédlejtés és zenei melódiaformálás összhangja keletkezik"* vokális műveiben.[12] Ezért nem is elméleti fejtegetéssel, hanem néhány gyakorlatiasabbnak mondható megfigyeléssel szeretném bemutatni, hogy szerzőnk valóban a beszélt nyelv bizonyos hanglejtésbeli és ritmikai törvényszerűségeiből indult ki, amikor Zrínyi vershez közelítő prózaszövegét zenébe foglalta.

Statisztikailag és tisztán tudományos szempontból talán kevésnek tűnik, számomra azonban első kísérletként így is meggyőző, hogy nyolc ember, aki nem ismerte Kodály művét, s persze Zrínyi írását is inkább csak hírből, mennyire sok közös vonással keltette hangzó életre a Kodály-mű szövegét. A teljes szöveget felolvasták rövid tájékozódás után. Csak a kifejezett szöveghibák, pl. régies kifejezések félreolvasása esetén javítottam; egyébként semmiféle instrukciót nem kaptak az értelmezéshez, de még a kisebb-nagyobb részek hovatartozására vonatkozóan sem. E szűkkörű felmérés résztvevői a következők voltak: középiskolás diákok — fiúk és lányok vegyesen — és fiatal felnőttek: egy nő és két (szakmája szerint színész) férfi. Tüzetesebb összehasonlító vizsgálódást a fent idézett részlettel végeztem. Már az első mondatnál (Szegény magyar nemzet!) feltűnt, hogy — apróbb különbségek ellenére — ugyanazt a végig lejtő, a mondat tartalmát is megvilágító intonációt használták, amely a Kodály-dallamban zeneileg, a be-

[10] Tarnóc: id. mű, 17., ill. 19. l.

[11] A szövegösszehasonlítás alapja Zrínyi Miklós: Az Török Áfium ellen való orvosság. Szépirodalmi, Budapest, 1983. 81—119. l. és Kodály Zoltán: Zrínyi szózata. — Kodály: Vegyeskarok. Zeneműkiadó, Bp. 1972. 224—277. l.

[12] László Zsigmond: Kodály prozódiája. — Ritmus és dallam. Zeneműkiadó, Bp. 1961. 219. l.

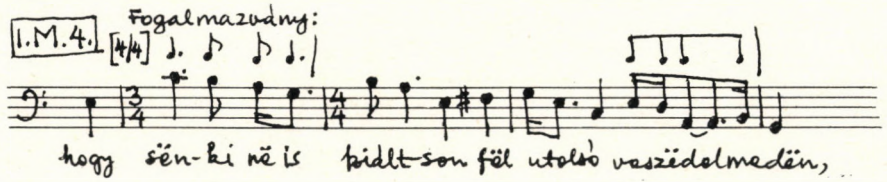
szédhanglejtésnél nagyobb hangközökben megfogalmazódott. A hosszabb szakasz egybevetése már a normális beszédközeli hanghordozásnál is kimutatta, hogy a felolvasók felismerték az ismétlések ritmikus tagozódását, s azt a zenei képletekhez közelítő módon érvényre is juttatták. Az egyik színészi „előadás" retorikusabb, sőt patetikusabb, vagy talán drámaibb értelmezés felé hajlott. Második olvasásra is módot adtam, melynek alkalmával a kórusmű 34—64. ütemeinek szövegét már ösztönösen (vagy inkább a gyakorlott „mesterember" ráérzésével, magától értetődő értelmezési és valóban előadói szándékával?!) két nagy ívbe fogta össze; dinamikailag is a zeneműben a szerző által megadott fokozást mintázta a felolvasás: A „Szegény magyar nemzet!" nyugodtabb tempójú pianójától, sotto vocéjától mérsékelt fortéig emelkedett („ki megjelentem veszedelmedet?"); A „Nehéz ugyan e hivatal nékem" új, mélyen járó indítást hozott, ahonnan meredeken emelkedett fortéig a színész hangja: „ihon az emésztő tűz"!

Külön ki kell emelnünk a másik, előadóművészként is gyakorlott, színvonalasan működő színész megoldását. Talán éppen versmondói tapasztalatából következően igen érzékletesen ragadta meg azt az immanens versszerű beszédritmust, amely a zenei ritmusképletekben felnagyítva jelentkezik. (23. l.)

Mindegyik felolvasás megmutatta a magyar beszédnek azt a sajátságát, amelyre Kodály egy levelében nyelvművelőként figyelmeztet, s amelyet az ő hangjának felvételeiből — mondhatom — mintaszerűen megismerhetünk, ti., hogy *„aki magyarul szavall, az tanulja meg a magyar nyelv notáját-rigmusát.* [...] *nem szabad minden szó elejét felemelni* [...] *nyelvünk nem ilyen habzó. Több szót egyhangsúlyalá rendel, ez a szép benne."*[13] Kottapéldánkban ezeket a beszédben hallott egységeket (szólamokat) kötőívekkel jeleztük. Lényegében egybeesnek a súllyal, hangmagassággal vagy tartammal zenébe fogalmazott kiemelésekkel, tagolással. (24. l.)

Ha szűkebben a ritmust vizsgáljuk, felismerhetünk bizonyos népdalos-magyaros ritmusképleteket, de zárt, kötött sorszerkezetet nem. (25. l.)

Az általam megtekinthetett (nem a teljes művet tartalmazó) szerzői fogalmazvány-kézirat meglepően kevés javítást tartalmaz ritmikai téren. Inkább csak néhány finomítás maradt az egy lendülettel leírt darabon. Ezek a finomítások többnyire éppen a differenciáltabb beszédritmus érvényesítését segítik az olykor talán merevebb zenei ritmusformulák alkalmazásával szemben. Álljon itt egyetlen idézet, mely az egyszerűbb népdalritmusok további „felbontására" is alkalmas példa:



A prózai szövegmondásban, akárcsak a Kodály-recitatívóban szokatlanul sok felütést, Auftaktot találhatunk. A természetes nyelvérzék megnyilvánulásának kell vennünk, holott a magyar zenében, a népdalritmusok körében ismeretlen, s ha van is kivételesen, furcsának, idegenszerűnek találjuk. Jó két évtizeddel a Zrínyi szózata komponálása előtt maga Kodály is felvetette ezt az „Auftakt"-problémát, s a maga módján, témánk szempontjából nagyon tanulságosan, meg is válaszolta. Ilmari Krohnhoz 1933-

[13] Kodály Zoltán levele Huszár Klárához (1949. július 23.) — Így láttuk Kodályt. Szerk.: Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Bp. 1982². 204—205. l.

ban írt egyik levelében Sibelius egy karművének ritmikájáról jegyzi meg: *„a deklamáció kedvéért annyira eltér az alapsémától, hogy még Auftaktot is alkalmaz"*. Majd hozzáteszi: *„Nálunk soha, és a szabad kompozícióban sem mernénk ilyet, hacsak nem recitatívban, ahol a dallambeli kontinuitásról már nincs szó."*[14] Nos, Kodály éppen ilyen helyzetben alkalmazza szóban forgó művében bőségesen a felütést, akár több szótaggal is; igaz, próza-szövegre komponálta.

A Zrínyi—Kodály-szöveg ritmikai értelmezésének igazolására még egy kísérletet tettem: felolvasóim egy részét (zenét különböző szinten tanuló középiskolás diákokat) megkértem, hogy írják a szöveg fölé az érzésük szerint megfelelő ritmust. Az 5.-tel jelzett adatközlő — feltehetően valamilyen félreértés miatt — végig a $^2/_4$ Prokrusztész-ágyába erőszakolta bele a szöveget, a legszimplább ritmusképleteket, értékeket használva. De még így is van a többi megoldással rokon néhány üteme. A 3. és 4. néhány esetben (akárcsak az 5.) a notáció bizonytalanságát árulja el. A 2. a szótaghosszúságok zenei ritmusokkal való ábrázolásában az 1:2 arányt alkalmazta lényegében következetesen. Az 1. megoldás eléggé figyelemreméltó módon jutott a Kodályé közelébe. Emögött nemcsak a viszonylag magasabb zenei képzettséget, hanem — a konkrét mű ismerete híján — a Kodály-stílus általános ismeretét, az abban szerzett vokális tapasztalatot kell sejtenünk. Ez azonban nem von le a megoldás értékéből, inkább csak motiválja azt. (26-27 l.)

Továbbmenve egy másfajta ritmikai hátteret is felfedezhetünk a XVII. századból a XX.-ba átplántált szövegben. Ez pedig a klasszikus időmértékes verselés. A felolvasók egy része minden nehézség nélkül felszínre tudta hozni ezeket a képleteket. Ide kívánkozik Vargyas Lajos egyik megállapítása: Zrínyi eposzi versformája kapcsán írja: *„talán a hexameter változó és mégis azonos ritmusa volt ösztönzője, talán tudatosan is akarta követni ebben az irígylésre méltó sajátságában* [...]". Vagyis a felező tizenkettes merev formájának egyik felbontó eszköze az időmérték becsempészése. Emitt pedig — ha nem is kötött sorképletekkel — a próza verssé szervezője lett a rejtett időmérték. Kodály persze jórészt súlycserével, magyaros hangsúlyrenddel öntötte zenébe, zenei ritmusba — mint annyi más alkalommal — az antik mértékeket. (28. l.)

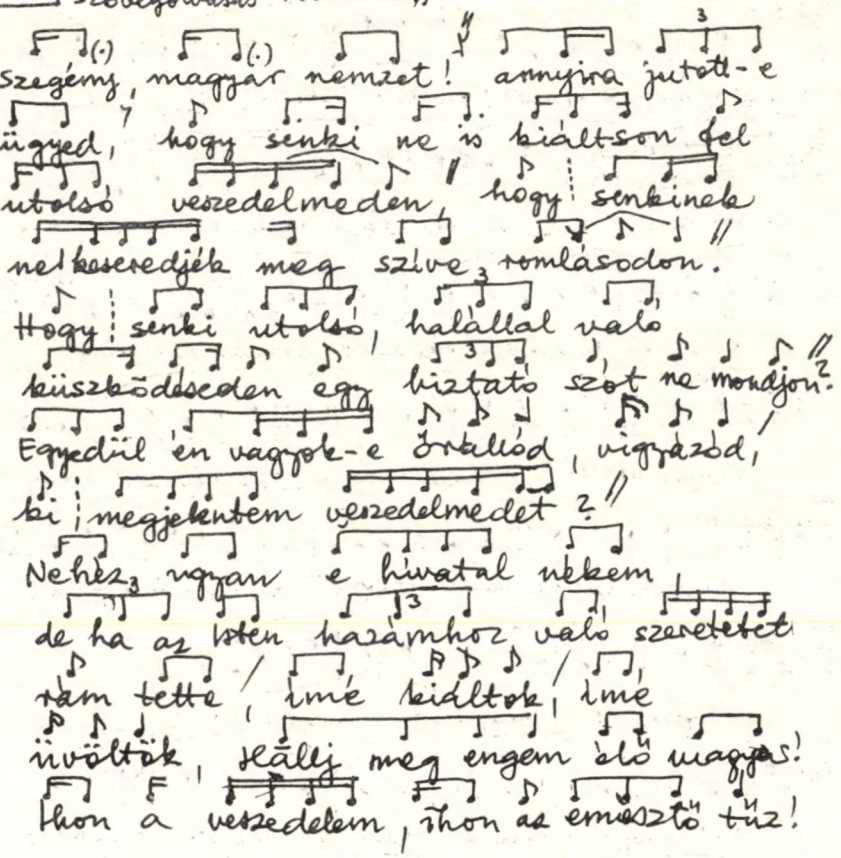
Vázlatos áttekintésünket summázzuk Vargyas Lajos gondolataival. A *Magyar vers — magyar nyelv* lapjain Zrínyi verselésének sokak által hibának vélt szabálytalanságát nem mentegeti, hanem magyarázza: *„amint indulatos beszédet mondat hőseivel, vagy lírai hangulatot fest, mindjárt oda a felezés, s hullámzásba jön a ritmus". „A ritmus hullámzása a költői hatás szolgálatában áll." „Az indulatos beszéd hanghordozását érzékeltető hullámzás, a szótaghosszúság zenei lüktetése folytonos hullámzásban tartja a verset." „Mindig akkor tör fel belőle a hullámzó ritmus, amikor élő beszédbe képzeli bele magát."*[15]

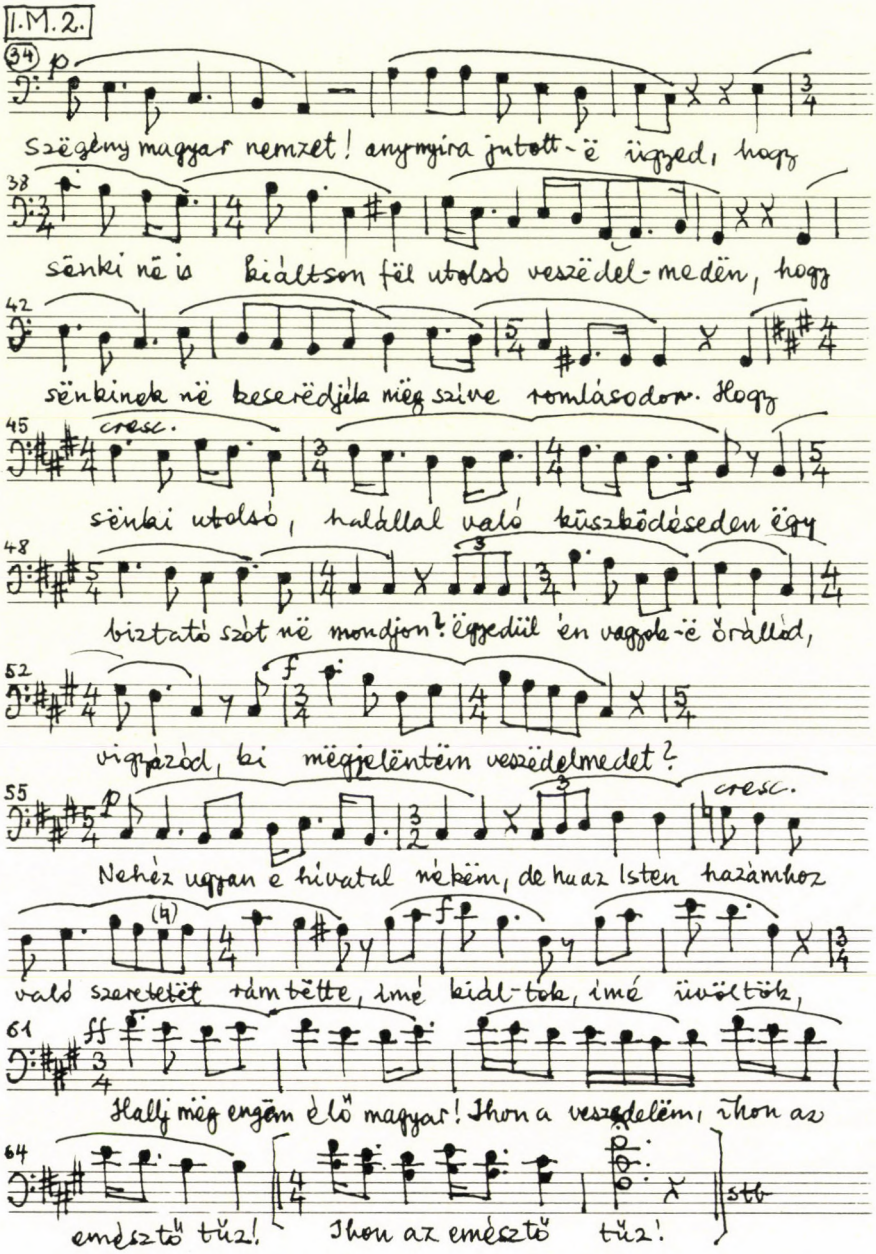
Zrínyi Miklós Az Török Áfium ellen való orvosság című műve vitairat, de nem, nem is *irat*, hanem *leírt szónoklat!* Okos politikai fejtegetése, racionális érvelése olykor indulatos vagy emelkedett beszéddé fokozódik, s mintha ilyenkor ugyanaz a folyamat játszódna le, csak éppen fordítva, mint amit Vargyas a verselésben figyelt meg. Nem felbontó, hanem verssé szervező tényező lesz a feltörni akaró ritmus, az élőbeszéd-jelleg érvényre juttatása. Kodály ezt érezhette meg és finom szövegalakítással, majd zenébe fogalmazással felszínre hozta, kiteljesítette, az alkalmi műből általános érvényűvé emelte a nemzeti irodalom e szép ereklyéjét.

[14] Kodály Zoltán levele Ilmari Krohnhoz. (1933. július 11.) — Kodály Zoltán levelei. Szerk.: Legány Dezső. Zeneműkiadó, Bp. 1982. 110. l.

[15] Vargyas Lajos: Magyar vers — magyar nyelv. Verstani tanulmány. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp. 1966. — Zrínyi ritmusa. 91. l.

I.M. 1. (A ritmusjelölés hozzávetőlegesen mutatja csak a szövegolvasás ritmusát.)




I.M.2.
Szëgëny magyar nemzet! anymyira jutott-ë ügyed, hogy
sënki në is kiáltson fël utolsó veszëdel-medën, hogy
sënkinek në keserëdjék mëg szive romlásodon. Hogy
sënkai utolsó, halállal való küszködéseden ëgy
biztató szót në mondjon? ëggedül ën vagyok-ë őrállód,
vigyázód, ki mëgjeléntëm veszëdelmedet?
Nehéz uggan e hivatal nékëm, de hu az Isten hazámhoz
való szeretetët tám tëtte, imé kidl-tok, imé üvöltök,
Halj mëg engëm élő magyar! Ihon a veszedelëm, ihon az
emésztő tűz! Ihon az emésztő tűz!
stb

I.M.3.

a) K.Z. 4/4 Szëgény magyar | nemzet! |

K–V. 238. körözs-fö-i | uc-ca |

K–V. 241. Mi-kor megyek a vi-zi-tú | [ció-ra]

b) K.Z. [De] | miért kelljen | elvesznünk, [avagy] |

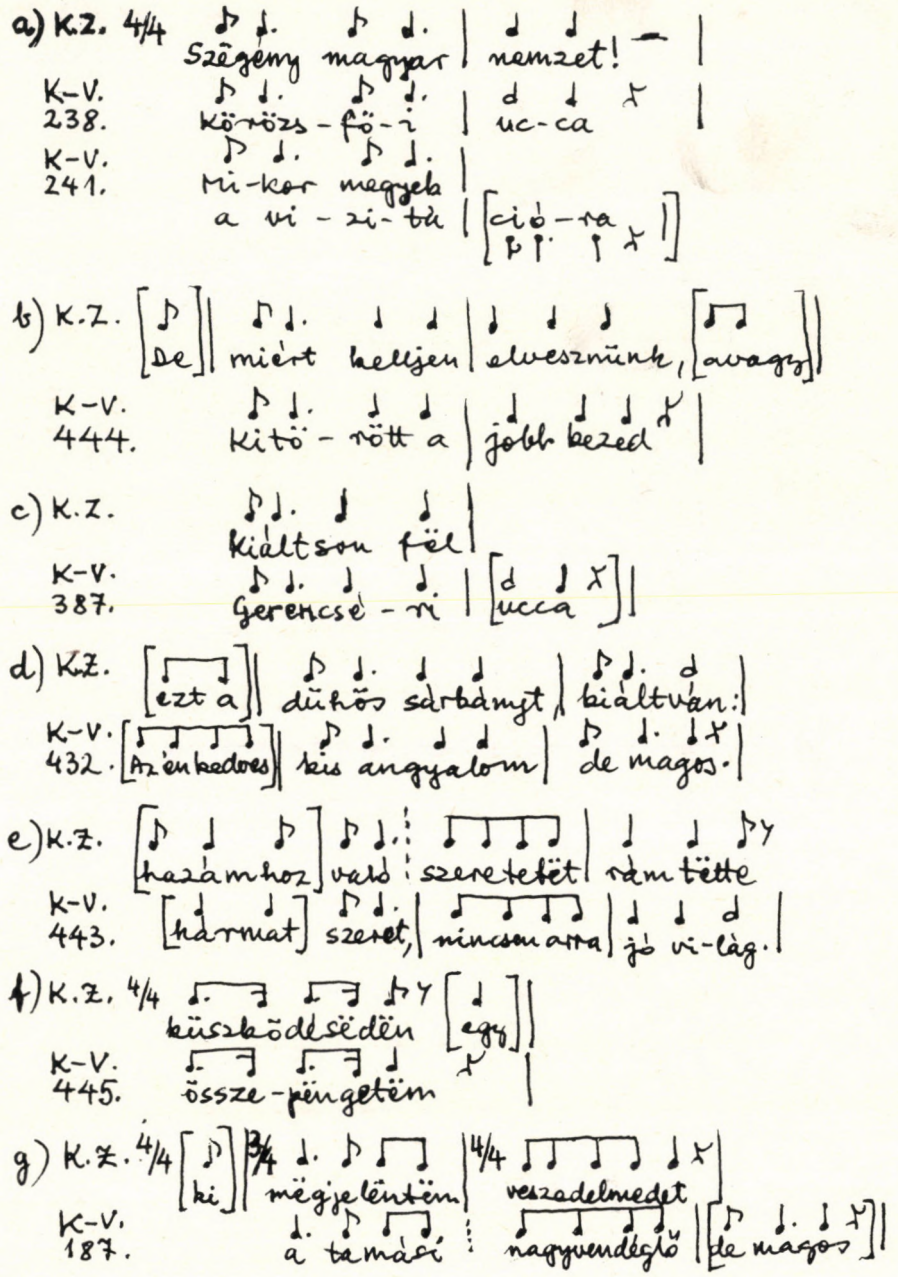
K–V. 444. Kitö-rött a | jobb kezed |

c) K.Z. Kiáltson fël |

K–V. 387. Gerencsé-ri | [ucca] |

d) K.Z. [ezt a] | dühös sárkányt, | kiáltván: |

K–V. 432. [Az énkedves] | kis angyalom | de magos. |



e) K.Z. [hazámhoz] való | szeretetët | rám tëtte

K–V. 443. [hármat] szeret, | nincsen arra | jó vi-lág. |

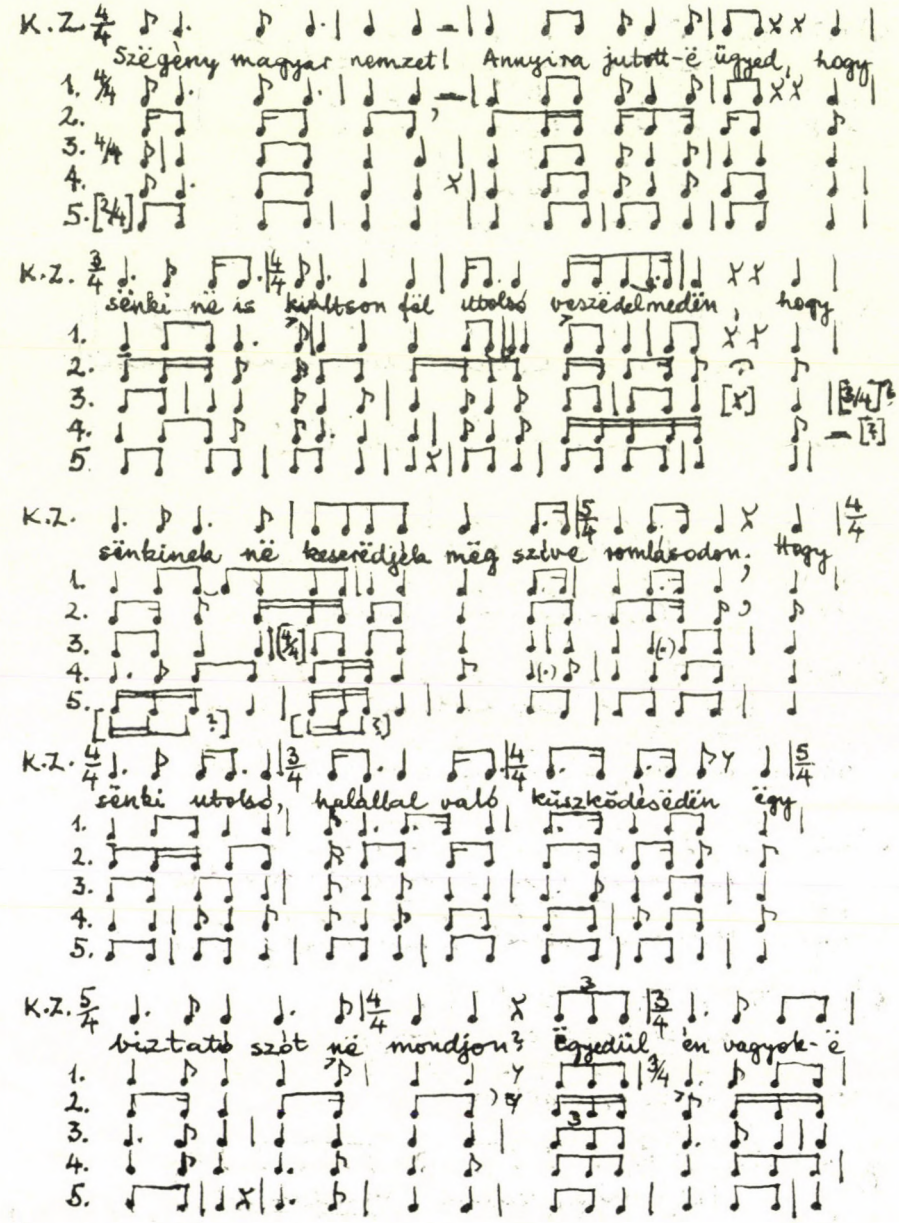
f) K.Z. 4/4 küszködésëdën [egy] |

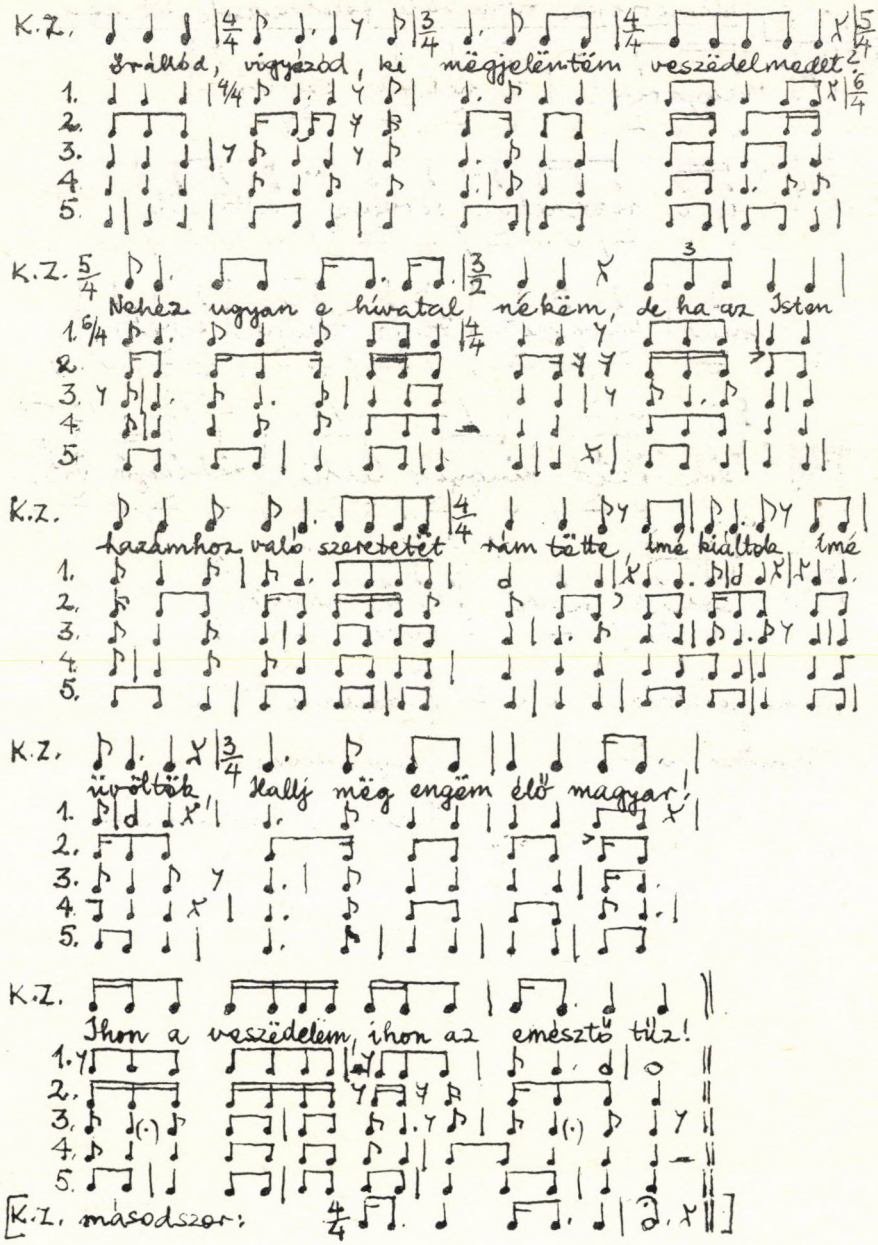
K–V. 445. össze-pëngetëm |

g) K.Z. 4/4 [ki] | 3/4 mëgjelëntëm | 4/4 veszedelmedet |

K–V. 187. a tamási | nagyvendéglő | [de magos] |

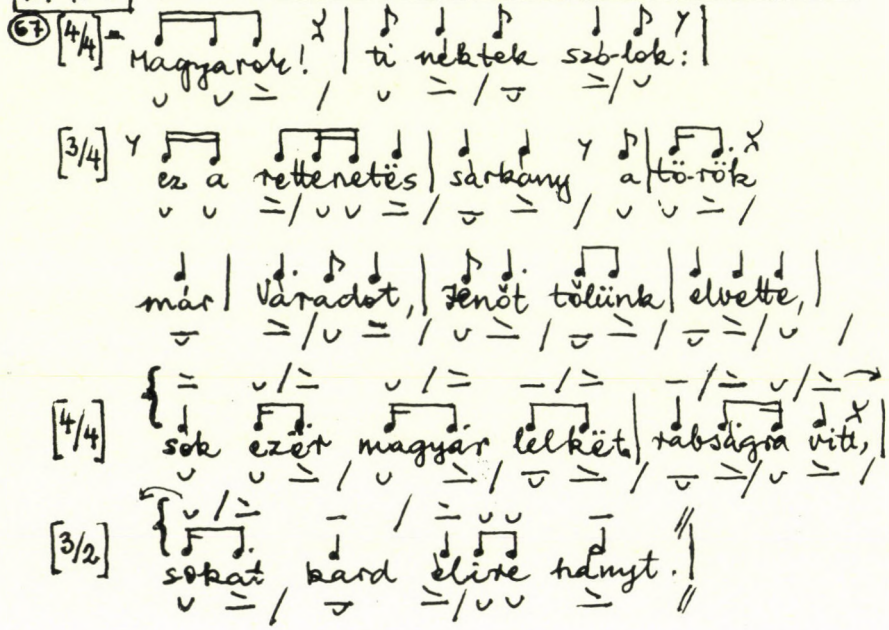
I.M.5. Zenei ritmus - "megfejtések" összehasonlítása




K.Z.
Szállód, vigyázód, ki mëggjelëntëm veszëdelmedet!
K.Z.
Nehéz ugyan e hivatal, nékëm, de ha az Isten
K.Z.
hazámhoz való szeretetét szám tötte, imé kiáltok imé
K.Z.
üvöltök, hallj mëg engëm élö magyar!
K.Z.
Ihon a veszëdelem, ihon az emésztö tüz!
[K.Z. másodszor:

1.M.6. Időmértékes ritmizáló felolvasások átiratai.

67



anapesztus: ∪ ∪ –
jambus: ∪ –
trocheus: – ∪
spondeus: – –
choriambus: – ∪ ∪ –

KÁRPÁTI JÁNOS:

MÍTOSZKUTATÁS ÉS ZENETUDOMÁNY

A tudományok fejlődésében nem törvényszerű a szinkronitás. A tudománytörténet nyilvánvalóan sok példát tud felsorakoztatni bizonyos tudományágak egy-egy időszakban megmutatkozó párhuzamára, még több példa lehet azonban arra, hogy míg az egyik diszciplína rohamléptekkel halad előre, a másik — akár hozzá közel álló — kutatási irány csak poroszkál.

Ezúttal két tudományág 20. századi fejlődésének jellegzetességeit, találkozási pontjait és egymástól való eltávolodásait szeretném bemutatni. Amikor e két ág: a mítoszkutatás és a zenetudomány bizonyos értelemben kiegyenlítetlen fejlődését állítom az előtérbe, ezt semmiképpen nem valamely elmarasztalás türelmetlenségével teszem, hanem a vitára bocsátás tiszta szándékával és — esetleg — új kutatási feladatok kitűzése érdekében.

A kérdés annál inkább bonyolult, mivel nem önmagukban zárt diszciplínákról van szó, hanem diszciplínák valóságos szövevényéről. Hogy maga a zenetudomány milyen kutatási irányokat foglal magába, ez ebben a körben nem igényel magyarázatot. A mítoszkutatásról azonban már elöljáróban is el kell mondanunk, hogy par excellence interdiszciplináris irány, mely tulajdonképpen a klasszika-filológia, az orientalisztika és az etnológia kombinációjából született meg. Hogy mégis önálló tudományágnak, kutatási iránynak tekinthetjük, ezt sajátos irodalma igazolja — Max Müller 1897-ben megjelent „Adalékok a mitológia tudományához" című munkájától kezdve egészen a legújabb amerikai tanulmányokig.[1]

Századunk klasszikussá vált mítoszfelfogását James George Frazer alapozta meg. Munkái — s közöttük is elsősorban *Az aranyág* — egészen új megvilágításba helyezték a görög valláskoncepciót és a hozzákapcsolódó mítoszokat.[2] A nagy angol etnológus, aki híres könyvének több kötetén keresztül lényegében egyetlen mítoszt fejt fel a világ csaknem valamennyi népének mítoszaival alátámasztva és ellentpontozva, az emberi gondolkodás kialakulásának, az ember társadalmi létének legmélyebb és legrejtettebb titkaiba hatolt bele. Nem csoda, hogy nyomdokaiban iskolák születtek, melyek valósággal újjá formálták a klasszika-filológia eladdig zárt rendszerben mozgó diszciplínáját, kapukat nyitva egyrészt az antropológia, másrészt a szociológia felé. Az oxfordi Gilbert Murray,[3] a cambridge-i Jane Harrison[4] és F. M. Cornford[5] már tudatosan alkal-

[1] Max Müller: Contributions to the Science of Mythology. Oxford, 1897; Carl Gustav Jung—Karl Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie. Zürich, 1951.

[2] James George Frazer: The Golden Bough. London, 1911. Magyarul: Az aranyág. Ford. Bodrogi Tibor, Bónis György. Budapest, 1965.

[3] Gilbert Murray: The Rise of the Greek Epic. Oxford, 1907; Five Stages of Greek Religion. Oxford, 1925.

[4] Jane Harrison: Prolegomena to the Study of Greek Religion. Cambridge, 1903; Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion. Cambridge, 1912.

[5] F. M. Cornford: From Religion to Philosophy. Cambridge, 1912.

mazták az új összehasonlító antropológia eredményeit a klasszikus ókori mítoszok értelmezésében, támaszkodva ugyanakkor a francia szociológia — elsősorban Émile Durkheim — ugyancsak forradalminak tűnő eszméire is.[6]

Valóban nagy és felkavaró tudományos szenzáció lehetett abban az időben annak felfedezése, hogy a korábban klasszikus piedesztálra helyezett, illedelmessé eufemizált mítoszok mögött és mellett mai napig élő „barbár" rítusok, termékenységi és beavatási szertartások, megszelídített emberáldozatok rejtőznek. Ezek feltárásával egyszerre értelmessé, logikussá vált megannyi korábban homályos, tipikusan mitikus mozzanat.

Miként az lenni szokott, a nagy felfedezésekből iskolák születnek. Így született meg először a termékenyen sokoldalú cambridge-i iskola, majd az ún. ritualista iskola, mely a mítosz és rítus összefüggésének felismerésétől elvezetett annak olyan értelmű azonosításáig, hogy a kettő csak természetében tér el egymástól, vagyis a mítosz *legomenon* — tehát beszélt formában él —, a rítus pedig *drómenon* —, vagyis cselekvésként, újrajátszásként került be a hagyományba.[7] Egyik végső konklúziója a ritualista iskolának az a nézet, amely a rítust tekinti a mítosz forrásának, és így — akarva-akaratlanul — tagadja a mítosz önálló létezését.

A ritualista iskola számára perdöntő volt az antik mitológia köréből való kilépés lehetősége, annak tágítása először az ókori Egyiptom és Mezopotámia kultúráira, majd pedig — az antropológiai iskolák hozományaképpen — a vizsgálat kiterjesztése az afrikai, ausztráliai, amerikai, csendes-óceáni „primitív" kultúrákra. A döntő lépéseket itt Franz Boas[8] és Bronislaw Malinowski[9] tette meg. Utóbbinak 1922-ben megjelent A Nyugati Csendes Óceán argonautái című munkája olyan hatást váltott ki a tudományos életben, mint amilyet korábban Frazer Aranyága. Malinowski ugyanakkor már ismerte a Freud munkásságával útnak induló pszichológiai irányzat eredményeit is, hiszen 1926-ban megjelent másik alapvető munkájának ez a címe: Mítosz a primitív lélektanban.

A mítoszok mélylélektani értelmezése nagyjából egyidős a Frazer-féle felfedezéssel. Freud híres munkája az álmok értelmezéséről 1900-ban így fogalmazza meg az új tételt: *„Az álom-szimbolizmus messze az álmok mögé nyúlik vissza: nemcsak az álmokra jellemző, hanem hasonló uralkodó hatást gyakorol a tündérmesék, mítoszok és legendák képeiben... Lehetővé teszi számunkra, hogy megtaláljuk a végső összefüggést az álmok és ez utóbbi képződmények között."*[10] Carl Gustav Jung pedig még tovább megy: miközben megalkotja az emberrel veleszületett, kollektív tudattalan ős-szimbólumok, az archetípusok fogalmát, a mítosz lényegét így vázolja fel: *„A végkövetkeztetés csaknem önmagától adódik: a mítoszalkotók ugyanúgy gondolkodnak, mint mi az álomban... De nagy kérdőjelet kell tennünk egy olyan megállapítás után, amely szerint a mítoszok az emberi faj infantilis lelki életéből sarjadnának. Ezzel szemben azok nem egyebek, mint a fiatal emberiség legérettebb produktumai."*[11]

Érdemes itt megjegyezni, hogy ennek az irányzatnak két világhírű magyar képvise-

[6] Émil Durkheim: Les Formes élémentaires de la vie réligieuse. Paris, 1912.
[7] G. S. Kirk: Myth: Its Meaning and Functions in Ancien and Other Cultures. Cambridge, Mass.—Berkeley—Los Angeles, 1970.
[8] Franz Boas: Tsimshian Mythology. Washington, D. C., 1916.
[9] Bronislaw Malinowski: Myth in Primitive Psychology. London, 1926; Argonauts of the Western Pacific. New York—London, 1922.
[10] Sigmund Freud: Die Traumdeutung. Wien, 1900. Angol fordítását (S. Freud: Collected Papers, London, 1925) idézi Kirk i. m.
[11] Carl Gustav Jung: Symbols of Transformation. (Az 1911-ből való német eredeti angol fordítását — New York—London, 1956 — idézi Kirk i. m.)

lője is volt: a Freud-féle elképzelést etnológiai szinten folytató Róheim Géza[12] és a Junggal közvetlen munkatársi viszonyban működött Kerényi Károly.[13]

Végül a mítoszkutatás forradalmának harmadik hulláma, és az előbbiekhez képest új elemekkel jelentkező irányzata Claude Lévi-Strauss nevéhez fűződik, és strukturalista módszer néven vált ismertté világszerte.[14] A nagy francia etnológus főképp dél-amerikai indián törzsek között végzett kutatásai alapján, de egy nagyszabású intellektuális rendszerezés révén is, arra az eredményre jutott, hogy a mítoszok valódi jelentésének megértéséhez fontosabb a mögöttük rejlő — sokszor nagyon bonyolult — társadalmi viszonylatok struktúrájának ismerete, mint nyilvánvaló tartalmuk és allegorikus mondanivalójuk elemzése.

A mítoszkutatás mintegy 80 éves történetének e vázlatához két megjegyzést szeretnék fűzni. Az első: a kiemelkedő három főirányzatot számos olyan egyéb törekvés egészíti ki, amely innen is, onnan is merít, vagyis nem kötelezi el magát valamelyik főirányhoz vagy iskolához. Ez természetes is, különösen olyan esetben, mint a miénk, amelyik magából a vizsgálat tárgyából fakadóan kínálja az irányzatok — akár eklektikus jellegű — kombinációját.

A másik megjegyzés az irányzatok tudománytörténeti helyére, eredményeinek értékére és tarthatóságára vonatkozik. Tudnunk kell, hogy a téma kutatói, az irányzatok képviselői gyakran egymással is vitában álltak — olykor polárisan ellentétes, olykor pedig részletekben különböző pozíciókból —, és az eltelt mintegy nyolc évtized alatt komoly, megalapozott bírálatok is születtek a különböző irányzatokkal, iskolákkal kapcsolatban. Különösen figyelemre méltó e bírálatok között Joseph Fontenrose-é, mely a ritualista irányzat szélsőséges következtetéseit támadja,[15] továbbá az az immár könyvtárnyi irodalom, mely a Freud- és a Lévi-Strauss-féle iskolákat bírálja, részben pozitivista, részben marxista oldalról.[16] Vázlatomban ennek a vitának az értékelésébe vagy akár kivonatos ismertetésébe nem bocsátkozhatom bele. Úgy érzem, e három fő irányzat — legyen bár vitatható ilyen vagy olyan oldalról —, olyan új szemléleteket honosított meg a mítoszok kutatásában és értelmezésében, amelyek alapvető újragondolásra kell hogy késztessék korunk egyéb diszciplínáját is.

Felvetődik most már a kérdés: mi a zenetudomány álláspontja a mítoszkérdésben? Foglalkozott-e vele egyáltalán, s ha igen, milyen eredményre jutott? Miképpen reagált az etnológia, a pszichológia, az antropológia és a szociológia — akár vitatott, de mindenképpen gondolatébresztő kihívásnak számító — felfedezéseire?

A zenetörténeti kutatás számára a mítoszok hosszú időn keresztül nem jelentettek egyebet, mint csinos történetecskéket, melyek hasznosan pótolják a prehisztorikus korok zenéjéről való ismereteink hiányát. A figyelem előterében természetesen azok a mítoszok álltak, amelyek direkt módon zenei tárgyról — a zene vagy egyes hangszerek keletkezéséről, a zene hatásáról — szóltak, és természetes módon háttérben maradtak azok a mítoszok — kozmogonikus teremtéstörténetek, a természeti jelenségekhez fűződő legendák és a társadalmi élet aitiologikus mítoszai —, amelyekben a zene mintegy mellékes elemként látszólag másodlagos, elhanyagolható szerepet játszik. Talán mondanunk sem kell, hogy a zenei historiográfia számára századunk közepéig csak az

[12] Ld. tk. Dying Gods and Puberty Ceremonies. London, 1929; Dream Analysis and Field Work in Anthropology. H. n. 1947.

[13] Ld. tk. Die Mythologie der Griechen. I: Die Götter- und Menschengeschichten, II: Die Heroen-Geschichten Zürich, 1951, 1958. Magyarul: Görög Mitológia. Ford. Kerényi Grácia. Budapest, 1977.

[14] Claude Lévi-Strauss: La Pensée sauvage. Paris, 1962; Les Mythologiques, I—IV. Paris, 1964—1971.

[15] Joseph Fontenrose: The Ritual Theory of Myth. Berkeley—Los Angeles, 1966.

[16] Ld. tk. Láng János: A mitológia kezdetei. Budapest, 1979; Józsa Péter: Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika. Budapest, 1980; Edmond Leach ed.: The Structural Study of Myth and Totemism. London, 1967.

ún. nagy kultúrák mitológiája számított forrásnak, s azon belül is főképp a klasszikus műveltséggel együtt járó görög mitológia, anélkül, hogy annak újabb interpretációja Bachofentől Gilbert Murrayig akár csak halvány nyomaiban is átszivárgott volna a zenetörténeti munkákba.

Ami azonban alig volt elvárható a historiográfiától, elvárható lett volna az etnomuzikológiától, hiszen kutatási tárgya nem esik messze az etnológusok által feltárt népi mítoszok, mesék és legendák világától. A látens összetartozást az is jól mutatja, hogy az egyik legjelentősebb etnomuzikológiai iskola, a berlini kifejezetten pszichológiai forrásból fakadva bontakozott ki. Carl Stumpf mint tudjuk, pszichológus volt, és hangpszichológiai kutatásainak fejleményeképpen jutott el — Otto Abrahammal és Erich von Hornbostellel együtt — a berlini fonogramm-archívum megalapításáig és az ún. primitív zenei kifejezés vizsgálatáig. Stumpf lélektani módszerei azonban nem lépték át a hagyományosabb elvű pszichológia kereteit, és nem találtak utat Freud korszakos felfedezéseihez, amelyek lehetőséget nyújtottak volna a lélektani kutatások egy sokkal tágabb, etnológiai értelemben is jobban hasznosítható alkalmazásához.[17]

Bizonyára nem véletlen, hogy Freud városából, Bécsből jött Erwin Felber, az a zenetudós, aki az elsők között hívta fel a figyelmet a mítoszokban rejlő zenei információk fontosságára. A Nemzetközi Zenei Társaság 1911. évi londoni kongresszusán tartott előadásában arra próbált választ keresni, miképpen szolgálhatja a kutatást a mítoszok és mesék mélyebb vizsgálata a zene eredete, célja és hatása tekintetében.[18] Felber előadása azonban szinte pusztába kiáltott szó maradt.

Az akkoriban bontakozó új kutatási irány, az összehasonlító zenetudomány berlini, bécsi, amerikai centrumaiban a figyelem a dallamok gyűjtésére, gépi rögzítésére, lejegyzésének lehetőségére, rendszerezésére, hangrendszerbeli sajátosságaiknak elemzésére összpontosult. És ez nagyon is érthető, hiszen ezen a területen volt a zenészek szerepe döntő fontosságú. Az összehasonlító zenetudomány így maga vonta szűkebbre vizsgálatainak határát, és valljuk meg, jól tette, mert csakis ezzel a koncentrációval érhette el nagyszabású eredményeit az Európán kívüli népek zenei rendszereinek, struktúráinak megismerésében.

A lejegyzésre, rendszerezésre és zenei analízisre való összpontosítás mindazonáltal nem feledtette el teljesen — legalábbis a legnagyobb személyiségek esetében — az integrálásra való igényt, a népélet egységben való vizsgálatának feltétlen szükségességét. Bartók Béla például mindig is hangsúlyozta a környezet, az összefüggések ismeretének fontosságát, és éppen ezért nem volt feltétlen híve a stúdiófelvételeknek, amikor környezetükből kiszakított emberek énekét-zenéjét rögzítették.[19] Arról is van adatunk, hogy Bartókot a szövegek jelentése is mélyen foglalkoztatta. Ismerjük például a kolindálás szokásával kapcsolatos, lényegre világító szavait, melyekkel már-már rátalált a népi rítus mitikus tartalmának tudományos magyarázatára. *„A karácsonyi énekek (románosan »kolindá«-k) kategóriája a legfontosabb; ezek szövege is rendkívül értékes és érdekes, folklorisztikus és művelődéstörténeti szempontból egyaránt... A szöveg legfontosabb része — talán egyharmada — semmi kapcsolatban nincs a keresztény karácsonnyal: a betlehemi történet helyett csodálatos, győzedelmes harcokról szól a még soha le nem győzött oroszlánnal (vagy szarvassal)... Csupa pogánykori szövegemlék! A pogány népek egyik legfőbb ünnepe volt a téli napforduló. Valahogy úgy adódott — véletlenül vagy szándéko-*

[17] Carl Stumpf: Tonpsychologie. Berlin, 1883—1890; Die Anfänge der Musik. Leipzig, 1911.

[18] Erwin Felber: Die Musik in den Märchen und Mythen der verschiedenen Völker, in: Report of the Fourth Congress of the International Musical Society, London, 1911. London, 1912.

[19] Musikfolklore, in: Musikblätter des Anbruch I/1919. No. 3—4. Magyarul: Zenei folklór, in: Bartók Béla összegyűjtött írásai. Közreadja Szőllősy András. Budapest, 1967. No. 31.

san —, hogy a keresztények karácsony-ünnepe pontosan a téli napforduló idejére került. Nem csoda tehát, hogy a megkeresztelkedett pogány népek a két ünnepet tudattalanul azonosították. Legfeljebb azt csodálhatjuk, hogy a pogány szövegek annyi évszázad után ilyen frissen tovább élnek."[20]

Bartók a megkezdett gondolatmenetet nem folytatta, nem vezette végig — bizonyára nem érezte feladatának. Annál érdekesebb viszont, hogy Bartók ezt a tudományos jellegű és jelentőségű felfedezését a „visszatérések" és az „átmenetek" rítusáról — nem tudományosan megfogalmazva, de a zseniális alkotóművész megérzési szférájában — zeneművé érlelve adta át az emberiségnek, ahogyan erre Tallián Tibor Cantata profana-elemzése rávilágított.[21] Igen jellemző mozzanata azonban a tudományok haladásának, hogy nagy szellemek olykor találkoznak, de elmennek egymás mellett. Bartók 1931 júliusában, a Szellemi Együttműködés Bizottságának genfi ülésén személyesen is találkozott azzal a Gilbert Murrayvel, aki a mítosz-rítus frazeri eszméjének egyik jelentős képviselője, továbbfejlesztője volt. Bartók azonban — ahogyan édesanyjának írt leveléből tudjuk — valószínűleg mindössze annyit tudott róla, hogy *„egy angol egyetemi tanár"*.[22]

Századunk nagy etnomuzikológusai közül tulajdonképpen csak háromról mondhatjuk el, hogy tevékenységükben szerepet kapott a mítoszok, rítusok, szimbólumok mélyebb jelentésének és összefüggésének vizsgálata. Az egyik Curt Sachs, kinek a hangszerek eredetéről és fejlődéséről írt munkái megkülönböztetett figyelemmel vizsgálják a hangszerekhez fűződő szimbolika mozzanatait.[23] A másik ilyen tudós André Schaeffner, aki szintén a hangszerek genetikájából indult ki, később azonban kutatásait kiterjesztette az agrár, iniciáló és halotti rítusok vizsgálatára is.[24] Áttekintésünk szempontjából a legmesszebbre Marius Schneider jutott el, akinek rendkívül sokoldalú tevékenységében vissza-visszatérő téma volt a zene jelentésének és funkciójának mitológiai és vallástörténeti elemzése.[25]

A háború utáni európai irodalomban egy-egy elszigetelt tanulmány — Erich Seemann és Werner Danckert tollából — tanúskodik arról, hogy az etnomuzikológia látens módon továbbra is érdeklődött az etnológia és vallástörténet felé mutató határterületek iránt.[26] Nagy eredménynek tekinthető, hogy Wolfgang Laade 1975-ben viszonylag gazdag repertóriumban tette közzé Afrika, Észak-Ázsia, Észak- és Dél-Amerika, valamint Óceánia népeinek mítosz- és mondakincsét.[27]

Itt kell megemlítenünk Vargyas Lajos balladakutatásait is, hiszen azokban is az a teljességre törekvő tudományos igény nyilvánul meg, amely a zenei jelenségen túl egy műfaj teljes képét, és azon keresztül annak a nép életében betöltött valós funkcióját igyekszik bemutatni. És ennek annál is inkább köze van az általunk most vizsgált kérdéshez, mert ha a balladát — mint Vargyas elemzi — olykor csak egy lépés választja el a hősénektől, akkor a hőséneket ismét csak egy lépés választja el a mítosztól.[28]

[20] Rumänische Volksmusik, in: Schweizerische Sängerzeitung XXIII/1933. No. 17. Magyarul: Román népzene, in: Bartók Béla összegyűjtött írásai stb. No. 20.

[21] Tallián Tibor: Cantata Profana — az átmenet mítosza. Budapest, 1983.

[22] Mondsee, 1931. júl. 13-án. in: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Budapest, 1976. No. 609.

[23] Curt Sachs: Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin, 1929; The History of Musical Instruments. New York, 1940.

[24] Ld. tk. Origine des instruments de musique. Paris, 1936; Rituel et pré-théatre, in: Histoire des spectacles. Paris, 1965; Rites agraires, initiatiques et funéraires en Afrique de l'Ouest, in: Encyclopédie des Musiques Sacrées, publ. sous la dir. de Jacques Porte. Paris, 1968.

[25] Ld. tk. Die historische Grundlagen der musikalischen Symbolik, in: Die Musikforschung IV/1951.

[26] Werner Danckert: Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos, in: Archiv für Musikwissenschaft XII/1955; Erich Seemann: Mythen vom Ursprung der Musik, in: Kongressbericht — Gesellschaft für Musikforschung. — Lüneburg, 1950. Kassel, 1950.

[27] Wolfgang Laade: Musik der Götter, Geister und Menschen. Baden-Baden, 1975.

[28] Vargyas Lajos: A magyar népballada és Európa, I—II. Budapest, 1976.

Az etnomuzikológia történetében nagy jelentőségű fordulatnak bizonyult az amerikai ún. antropológiai iskola kialakulása. Előzményei visszanyúlnak George Herzog és Frances Densmore működéséig, akik az elsők — s talán az egyetlenek — voltak Boas etnológiai eredményeinek zenetudományi hasznosításában.[29] Az új antropológiai megközelítés — főképp Bruno Nettl és Alan P. Merriam munkásságában — a népélet teljességének megragadására és analízisére törekszik, és a zene vizsgálatát is ennek rendeli alá.[30] Úgy is mondhatnánk, hogy a század első felében uralkodó európai etnomuzikológiai tendenciák ellenhatásaképpen a zenei antropológia a zene lejegyzésénél és strukturális analízisénél fontosabbnak tekinti a zene szerepének az adott közösség életében való sokoldalú feltárását. Ez az antropológiai megközelítés tehát ígéretet jelent abban a tekintetben is, hogy nagyobb érdeklődés jut előbb-utóbb a zenei mítoszok vizsgálatának.

A diszciplína fejlődésének e summás áttekintéséből érthető, mégis kiáltó tanulságként mutatkozik meg, hogy az etnomuzikológia úgyszólván tudomást sem vett azokról a korszakalkotó felfedezésekről és új kutatási irányzatokról, amelyek Frazer, Freud, Jung, Lévi-Strauss nevéhez fűződnek. Nem azt hiányolom, hogy e nagy iskolaalapítók nyomán nem születtek „ritualista", „mélypszichológiai" vagy „strukturalista" zenetudományi iskolácskák, hiszen azok mindenképpen halvány és mesterkélt visszfényei lettek volna a nagy irányzatoknak, csupán azt hiányolom, hogy ezek a nagyszabású felfedezések nem kerültek bele — akár töredékesen, akár polemikusan — a zenetudomány irodalmába.

Hogy lett volna rá lehetőség, azt csupán egyetlen — kiragadott — példán szeretném bemutatni. Valamennyi munkában, melyet a japán zenének szenteltek, rövidebb-hosszabb fejezetet olvashatunk a napistennő: Amateraszu-no-Omikami mítoszáról.[31] Az istennő, megharagudván bátyjára, egy barlangba vonul vissza, minek következtében sötétség lepi el a világot. Az istenek odasereglenek a barlang szájához és kérik-követelik, hogy jöjjön elő, ám hiába, mígnem végül az egyik istennő: Ame-no-Uzume találékonysága oldja meg a problémát: egy felfordított hordón obszcén-groteszk táncot jár, s így a dobogással előcsalogatja a kíváncsi napistennőt búvóhelyéről. A mítosz elbeszéléséhez valamennyi munka hozzáteszi: ezt a történetet tekintik a sinto kagura-szertartás eredetmondájának.

A dolog azonban korántsem ilyen egyszerű. Nyilvánvaló, hogy a rítus-mítosz összetartozásának tipikus példájával állunk szemben, de egyelőre nyitott kérdés, hogy a rítus valóban a mítosz nyomán jött-e létre, vagy — ami sokkal valószínűbb — a mítosz egy ősi, napfogyatkozással összefüggő rítus verbális — mondhatnánk irodalmi — lecsapódása. A modern mítoszkutatás egyik legjelentősebb — és valamennyi irányzatot kritikusan szemlélő — kutatója, Kirk írja 1970-ben megjelent munkájában: *„A mítoszokat rituális alkalmakkor ismétlik, és ismétlésük belső értékük, jelentésük szerves részévé válik. Néha szándékukban mágikussá is válnak, egy hatásosnak szánt rítusba épülve, a társadalom természethez való viszonyának tükrözéseként. Számos ilyen termékenységi mítosz van. Napfogyatkozáskor a nap eltűnésének visszafordítása vagy az évszakos esőzések kezdete, ill. vége nyer támogatást, megerősítést az utánzó jellegű cselekvések előadásában. Mircea*

[29] George Herzog: Research in Primitive and Folkloric Music in the USA: A survey. Washington, D. C., 1936; Frances Densmore: Chippewa Music. Washington, D. C., 1910—13.

[30] Bruno Nettl: Music in Primitive Culture. Cambridge, Mass., 1956; Theory and Method in Ethnomusicology. New York—London, 1964; Alan P. Merriam: The Anthropology of Music. Evanston, Mi., 1964.

[31] Nihongi — Chronicles of Japan from Earliest Times to AD 697. Transl. by W. G. Aston. London, 1896; Eta Harich-Schneider: A History of Japanese Music. London, 1973; Robert Garfias: Music of a Thousand Autumns: The Togaku Style of J p nese Court Music. Berkeley—Los Angeles, 1975.

Eliade számos példát sorakoztat fel az Örök visszatérés című könyvében az »első alkalom« ilyen célzatos visszaállítására."[32]

Látható tehát, hogy egyetlen példa alapján is számos kérdést lehet feltenni, ésszerűen kombinálva a frazeri mítosz-rítus kapcsolat módszerét a zenetudományi analízissel. Íme néhány a most idézett mítosz továbbgondolásának kérdései közül:

1. Vajon nem érdemes-e feltárnunk a japán Amateraszu-mítosz megfelelőit más kultúrákban is? Többek között épp Frazer hívja fel a figyelmet a görög mitológia „Fekete Démétér" mítoszára, az eleuzüszi misztériumok eme mellékágára, amely a nap eltűnéséhez és a földek kiszáradásához, terméketlenné válásához kapcsolódik.[33] Róheim Géza egyébként terjedelmes tanulmányt szentelt 1947-ben az „eltűnt fény" történetének.[34] 2. Az idézett japán mítoszban az obszcén-groteszk táncot járó istennő egy sámánasszony figurájával azonosítható. Mi lehetett tehát egykor — és mi még ma is — a sámánasszonyok szerepe a kagura szertartásban? 3. Tudjuk, hogy a kagura szertartás az évszázadok során kettévált egy finomított, eufemizált udvari és egy nyersen, illetlenül őrzött népi formára. A bőséges zenei felvételek és a szórványosabb etnográfiai leírások alapján vajon nem található-e meg — és vajon nem rekonstruálható-e — a kagura egy ősibb, eredetibb formája? Shigeo Kishibe és William P. Malm alapvető munkáiban hosszabb-rövidebb leírások szerepelnek a népi kagura, az ún. szato-kagura gyakorlatáról, de egyikük sem tér ki a szöveg és a zene, a szertartás és a zene szorosabb kapcsolatára, vagy a szertartásokban mind a mai napig élő samanisztikus, totemisztikus elemekre.[35] Pedig ezek együttes vizsgálata nélkül a sinto vallás zenéjéről és annak a nép életében betöltött — tegyük hozzá: nagyon fontos — szerepéről nincsen igazi, hiteles képünk.

Ha sok az előttünk álló kérdőjel — miként egyetlen példából is kitűnik —, ez távolról sem azt jelenti, hogy tudományágunk mindeddig tétlenkedett. Csupán arról van szó, hogy most jutottunk el egy olyan fázishoz, amikor a felhalmozódott, igen jelentős mennyiségű információt rendezni lehetne egy logikus és — az eredeti forráshoz: a való élethez hasonlóan — totális kép kialakítása érdekében. Ebben pedig támaszkodni lehet — sőt már kell — azokra az eredményekre is, amelyeket más tudományok kínálnak immár évtizedes múltra visszatekintő irodalmukkal.

[32] Kirk i. m. (Ld. 7. sz. jegyzetet.) Vö. Mircea Eliade: The Myth of the Eternal Return. New York, 1954.
[33] Vö. J. G. Frazer: Az aranyág. Bp. 1965. 267. l.
[34] The Story of the Light that Disappeared. Calcutta, 1947.
[35] Shigeo Kishibe: The Traditional Music of Japan. Tokyo, 1966; William P. Malm: Japanese Music and Musical Instruments. Rutland, Vermont—Tokyo, 1959.

KROÓ GYÖRGY:

EURIANT ÉS LOHERANGRIN

Mint előadásom címe sejteti, témámmal a balladák tudósa előtt tisztelgek, a kutató érdeklődésére apellálok, aki a magyar népballadát Európával és a középkorral összekötő szálakat adta kezünkbe. S bár a 19. század német operaszerzői s a műveik nyomába eredő történész számára, a balladához hasonlóan, a középkori románc és lírai elbeszélés nem jelenthet egyebet kiindulásnál, fontos emlékeznünk a tényre, hogy e műfajok és általában a népköltészet iránt az 1800-as évek hajnalán felébredt figyelem lett eredendő ösztökélő mind a népzenetudomány, mind az operatörténet e meghatározott területének háttérkutatása számára.

Euriant a 13. századi francia elbeszélések többször is megverselt hősnője. Alakjának, történetének újraköltéséhez Wilhelmine Christiane von Klenche (írónevén Helmina von Chézy), Karl Maria von Weber Euryanthe-jának librettistája a párizsi Bibliothèque Nationale kéziratát használta (L'histoire du très-noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de la très-vertueuse et très chaste princesse Euriant de Savoye, sa mye). Ehhez a Románc egy romlott változatának akkoriban friss kiadása vezette, amely Louis Tressans gróf híres Bibliothèque universelle des romans sorozatának keretében 1780-ban jelent meg. Chezy feldolgozása-fordítása 1804-ben, azaz 13 évvel Weberrel való találkozása előtt, Dorothea Schlegel jóvoltából, Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen címmel Friedrich Schlegel gyűjteményében, a Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters második kötetében jutott először a német olvasók kezébe. Loherangrin, mint sokak által tudott, Wolfram von Eschenbach eposzában, a 13. század elejéről származó Parzivalban az utolsó fejezet szereplője, a címbeli hős és Condwiramurs kisebbik fia, Kardeiz ikertestvére, akit apja a Grál szolgálatára szánt. Hősnőnk és hősünk kapcsolatát nem én s nem önkényesen próbálom megteremteni. A kettőt már a középkorban egymás közelébe állítja Gerbert de Montreuil 13. századi francia költő személye, aki Euriant sorsát a Le Roman de la Violetteben énekli meg 1220 körül, de — mint a legújabb kutatások gyanítják — szerzője annak a 17 ezer versből álló elbeszélőköltéménynek is, amelyet ma La Continuation de la Perceval (A Perceval folytatása) címen tartanak nyilván. A német—francia kapcsolatok vonatkozásában azt talán elegendő csak megemlítenem, hogy Wagner Lohengrinjének fő irodalmi forrásai között szerepel a Le chevalier au Cygne et les enfances de Gaudefroi című alexandrinusokban írott francia költemény is, amely a középfelnémet strofikus Lohengrin eposznál mintegy száz esztendővel korábbi.

Euriant és Loherangrin bennünket most foglalkoztató kapcsolatára tulajdonképpen Eduard Hanslick hívta fel a világ figyelmét, amikor Wagner és Weber művének műfaji egyirányúságát felismerve kifejtette, hogy Weber az Euryanthe-val a német romantikus operát olyan irányba fejlesztette, hogy Wagnernak ahhoz csak csatlakoznia kellett. Hanslick írásában, amely a Die Moderne Oper kötetben 1874-ben Aus Deutschlands

romantischer Schule címmel jelent meg, szó szerint ezt olvassuk: *„Die Verwandschaft zwischen Lohengrin und Euryanthe wird manchem Hörer ohneweiters aufgefallen sein, wäre es auch nur durch die frappante Aehnlichkeit Ortrud's und Telramund's mit Eglantine und Lysiart. Mann kann dieses Wagner'sche Intriguantenpaar eine directe Nachbildung des Weber'schen nennen; eine carikirte, wenn man die Uebertreibung aller Ausdrucksweise, eine schwächliche, wenn man dem eigentlich musikalischen Gehalt in's Auge fasst. Selbst der deutsche Kaiser im Lohengrin ähnelt seinem königlichen Bruder von Frankreich auffallend."* Ennyit állapít meg Hanslick a konkrét hasonlóságról. De nagyon fontos az is, amit éles szemmel a két mű zenedramaturgiai-stiláris kapcsolatáról észrevesz: *„Allein noch tieferliegend und entscheidender ist die musikalische Verwandschaft — man kann sagen, die musikalische Herkunft — des Wagner'schen Opernstyls aus der Euryanthe. Das nachdrückliche und consequente Voransstellen des dramatischen Ausdrucks, ja der declamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährend charakterisirende Farbenmischen im Orchester, das Verflössen von Recitativ und Cantilene, die bishin ungewohnten Begleitungsmassen, welche den Gesang mitunter verschlingen, die ebenso ungewohnte Ausdehnung der einzelnen Musikstücke — dies Alles sind Neuerungen, welche die Euryanthe von allen andern Opern, Weber's sowol, als seiner Vorgänger und Zeitgenossen, unterscheiden* [...] *An diese Elemente einer consequenten Dramatisirung der Musik knüpfte Wagner* [...] *seine Reformen. Wer erkennt nicht in den Gesängen Lysiart's und Eglantinen's und manchen Scenen des dritten Actes Wagner's musikalische Muttersprache, die allerdings bei ihm im Verlauf der Jahre bis zum missklingenden Dialekt entartet ist?"* Hadd próbáljuk a rendelkezésünkre álló rövid időben legalább vázlatszerűen konkretizálni, kiegészíteni, illetve folytatni e termékeny gondolatokat.

A párhuzam a két mű és a két mester iránya között, mint az eddigiekben is céloztam rá, már az irodalmi források iránti filológiai színezetű érdeklődésben, főleg az irodalmi forrás kiválasztásában megnyilatkozó ízlés azonosságában fellelhető. Ha a helyszín és a reális történelmi környezet, valamint az egyes motívumok hangsúlyozásának különbségeitől eltekintünk, a politikai mag mindkettőben azonos. A pozitívan beállított, erényes középkori lovagi társadalom, konkrétan a királyi udvar ütközik össze a hatalomvágytól s egyéni indulatoktól, mindkét esetben voltaképpen a visszautasított kérő, a hiúságában sértett reménytelen szerelmes indulataitól magát elragadtatni engedő főnemessel, Lysiart, illetve Telramund gróffal. E társadalmi képlet mögött félreérthetetlen a történelmi hivatkozás, a Weber-mű esetében Kövér (VI.) Lajos és a francia bárók küzdelmére (Eglantine ezért örökli a legelvetemültebb főúr Hugues du Puiset nevét), a Wagner-opera vonatkozásaként pedig a mintegy kétszáz évvel korábban élt Madarász Henrik kezdeményezésére egy Rómától függetlenedő és a külső ellenséggel szemben egységre lépő szövetséges Németország megteremtésére. Az Euryanthe-beli Eglantine motivációja, mely szerint ő egy lázadó és elítélt pártütő lánya, a Lohengrinben csak felerősödik a *keresztény* udvarral szemben *pogány* őseinek hitéért is hadakozó, ősi, független hatalmát visszaperlő Ortrud alakjában. A történelmi vonatkozások keresésének és elfogadásának e hasonló tendenciáját erősíti a francia, illetve a német operai környezetben feltűnő, a középkorra utaló azonos lovagi zsánerek megválasztása, ha nem is valamennyi az Euryanthe és a Lohengrin konkrét esetében, de tágabb körben szemlélve, Weber és Wagner romantikus operatípusának viszonylatában feltétlenül. Adolár Minneliedje mutatis mutandis a Tannhäuser dalnokversenyén is elhangozhatna, s az Euryanthe pontozott ritmusú hármashangzat melodikával jellemzett lovagvilága kiindulópontul szolgált mind a Tannhäuser, mind a Lohengrin német-középkori, nemesi-udvari hangjának megteremtéséhez. Stilárisan ez egyik mű esetében sem jelent archaizálást,

nyelvileg Weber is, Wagner is egy imaginárius középkort idéz meg; a Lohengrinben azonban mindenképpen erősebb már a stilizálásra való törekvés, mint ahogy a Tannhäuser zarándokkarában is az volt.[1]

Hogy a cselekmény aktualizálható történelmi alúziója, a központi királyi hatalmat, egységes államot, a király, a nép, a derék főurak szövetségét igénylő ideológia sokkal erőteljesebben sugárzik felénk a Lohengrinből, mint az Euryanthe-ből, tökéletesen magyarázható a két mű befejezésének évszámaiból: 1823, illetve 1848. Tegyük hozzá, hogy a történelmi nagyopera[2] perspektívája, a francia zenés-színpad ihlető mintáin is lemérhetően igen eltérő a két mű esetében. Weber, mint Chezy asszonnyal történt 1821-es megbeszélése tanúsítja Jouy La Vestale-jában, Spontini 1807-es operájában látta az ideális szövegkönyvet és a Spontini mögött magasodó ún. szabadító operairodalom kínálatából csak a Pizarro-szerű zsarnokok félelmetes felnagyításának igényét vette át, azt is a Fidelio közvetítésével. Wagner viszont ebből a hagyományból, mint Rienzije tanúsítja, közel egy évtizeddel a Lohengrin előtt a néptribun jellegű hősideál megteremtésének lehetőségét vitte tovább, s a nagyopera típusát illetően is már nemcsak Spontini, hanem Meyerbeer nyomán is tájékozódott. Továbbá: míg Weber tablói a Freischützben éppúgy, mint az Euryanthe-ban is az opéra comique felől érkeznek a Singspiel, illetve a német romantikus opera műfajába, Wagner esetében a Párizsi Nagyopera színpadképei, a Ciceri és Daguerre tanítványok panorama mobile-ja, hiteles, pontos történelmi jelmezigénye közvetlenül ihletik, mindössze öt-tíz éves késéssel, vagy inkább ráhagyással a német romantikus opera koncepcióját. Ebben az összefüggésben lehet csak reálisan vizsgálni és összevetni az Euryanthe és a Lohengrin kórustechnikáját, ez pedig már egyike a két mű döntő kapcsolatának. Drámai funkcióját tekintve a kórust, korábbi francia minták és talán Gluck hatására az Euryanthéban Weber emancipálta és nem Wagner. A Bűvös vadász zsánerein, táncjelenetein, ezeken a századfordulós opéra comique jövevényeken túllépve az Euryanthe-ban, mint Warrack[3] is aláhúzza, nemcsak a vadász és az esküvői karokat építi be szervesebben, mondhatni kiiktathatatlanul a cselekménybe, hanem a kar funkcióját változtatja meg, amely ettől kezdve több mint zsáner, több, mint szín. A kar mint az udvari nép, mint a bál, az esküvő, a vadászat résztvevője, mint a király kísérete állandóan jelen van, érzékeli a cselekményt és reagál rá, előérzettel bír, elkeseredik, örvendezik és kommentál. Ezzel válik Singspiel tartozékból a német romantikus opera dramaturgiájának rétegévé. Ha a Lohengrint — éppen a kórusnak A nibelung gyűrűjéből való elvi-dramaturgiai megfontolás alapján történő kizárásával szemben — a Wagner-életmű par excellence kórusoperájának tekintjük 1848 és 1868 között, tudnunk kell, hogy ez a koncepcióját tekintve kórusopera az Euryanthe nélkül nem jöhetett volna létre. A Lohengrin kórusai azonban a lépték, a mouvement, mond-

[1] Itt jegyzem meg, hogy Hanslick párhuzamának elfogadása semmiképp se jelentse számunkra, hogy az Euryanthe-ból csakis a Lohengrin felé vezetnek szálak. Az utat kereső magányos vándor, az udvarból számkivetett hős, vagy a rég elveszettnek hitt egykori barát megtalálása, felismerése és hazahívása az erdőszélen, egy vadásztársaság jóvoltából, egy szabadtéri, kürtvisszhangra épülő jelenet keretében az Euryanthe harmadik felvonásából közvetlenül került át a Tannhäuser első felvonásába, mindkét esetben a címszereplő személyéhez kötődve. És a Weber-mű ismerői mind tudják, hogy Lysiart, még mielőtt Telramund megteremtésére ihlette volna Wagnert, a második felvonás első jelenetében énekelt, zenekari hullámfigurációval kísért c-moll andante con moto monológrészletével a magányos, átokvert Hollandi alakját segítette megszületéshez. Hasonló, szituációbeli, néha egészen megdöbbentő megfelelések az Euryanthe és a Lohengrin között is vannak. Eglantine éppúgy pusztulása előtti pillanatban magasodik a színpad fölé és véli, Euryanthe halálhírét hallva, hogy diadalmaskodott ellenfelén, mint ahogy Ortrud vágja a Lohengrinért érkezett hattyú megpillantásakor a szerencsétlen, tönkretett Elza szemébe, hogy ha kissé tovább megtartotta volna férjének tett fogadalmát, örökre visszanyerte volna elveszettnek vélt öccsét, Gottfried herceget. Az Euryanthe és a Lohengrin kapcsolata azonban — s Hanslick erre utal — olyan sokágú s olyan szerves, hogy minőségileg jelent mást, többet a német romantikus opera szempontjából, mint a Bolygó hollandit és a Tannhäusert, vagy éppen a Lohengrint jósoló *egyes* elszigetelt mozzanatokban megnyilvánuló párhuzam.

[2] Weber nagy hősi romantikus operának, Wagner romantikus operának nevezi művét.

[3] John Warrach: Carl Maria von Weber, Claassen Verlag, 1972, 337—365.

hatni az attitűd tekintetében, a Rienzi és a Tannhäuser tapasztalatain is átszűrve, már nem az opéra comique-ot, hanem a Spontini- és Meyerbeer-féle nagyoperát vallhatják bölcsőjüknek. Erre 1879-ben, egy Wollzogennek írott levelében egy példa erejéig Wagner is konkrétan utal mondván, hogy: *„Lohengrinem első felvonásának zárókórusa például inkább Spontiniből mint Weberből jön"*.

A kórus funkciójával már a két mű zenedramaturgiai sajátosságainak területén járunk. Idetartozik a Lysiart—Eglantine, illetve a Telramund—Ortrud pár s velük szemben az Adolar—Euryanthe, illetve a Lohengrin—Elza pár viszonyának kérdése is. Az a hasonlóság ugyanis, ami az ún. két sötét páros, tehát a bariton—szoprán pár vonatkozásában a két darab között fennáll, sokkal nagyobb jelentőségű, mint azt Hanslick Intriguantenpaar kifejezése sejteti. Pusztán drámai tekintetben Warrack a párok új funkcióját hangsúlyozva, *„a drámai kontraszt új, morálisan megalapozott művészetéről"*[4] ír. Csakhogy a jó és a rossz morális elvű szembeállítása tipikusan Singspiel örökség, s a Zauberflötére, valamint a Freischützre való hivatkozás, különösen ha tekintetbe vesszük ez utóbbi darab eredeti, később elhagyott első jeleneteit a Remete látomásával, mindenki előtt nyilvánvalóvá teszi ezt. Kétségtelen, hogy ez a morálisan megalapozott kontraszt *is* továbbél az Euryanthe dramaturgiájában; csakhogy az indokolatlanul vagy csak hivatkozásszerűen indokolt gonosz, sötét érzelmeket, elveket képviselő szereplők, azaz a statikus negatív figurák, a Durlinskyk, Pizarrók, Casparok típusával szemben Lysiartban és Eglantine-ban benne van a jó lehetősége is; mindkettőjük bemutatkozó scenája további útjukat indokló pszichológiai elemzéssel ér fel.[5]

Merjük kimondani, hogy a cselekvés irányát meghatározó és az akciót kiváltó lélektani alapvetésben Wagner nem is megy túl a mintán, sőt az önmagával meghasonló Eglantine mellett Ortrudja hangsúlyozottan „monotematikus" jellem. Amit továbbvisz, zseniálisan, az a karakterek fejlődésének pszichológiai árnyalása, elsősorban a kerítő Ortrud portréja, a behálózás, a képmutatás művészetének aprólékos rajza. Ezen a ponton be kell kapcsolnunk gondolatmenetünkbe a csoda vagy varázs elem és a hozzátartozó zenei stílus problémáját, valamint az ún. Leitmotiv-technika ügyét is.

Az Euryanthe partitúrájába a természetfölötti elem, mint köztudott, nem a sokat szidott librettista asszony ízlése révén, hanem Weber kifejezett kívánságára került be. A jó és a rossz viszonylatában a neme neutrális, mert egy sírjában nyugodni nem tudó szellemalak megjelenését kíséri. A történet szerint Euryanthe-nak jelenik meg a férje utáni bánatában életének önkezével véget vetett Emma, Adolar testvérének árnya. Addig kell bolyongania, amíg egy részvételi lélek könnyeivel tisztára nem mossa a sírba rejtett gyűrűt, amelynek mérgével megölte magát. A megváltásmotívum, Euryanthe egyértelműen pozitív személye és az Emmát Adolarhoz fűző családi kapcsolat értelmileg már az első felvonásban a Jó oldal intonációi között jelöli ki e természetfölötti elem dramaturgiai funkcióját, amelynek megfelelője a Lohengrinben a Grál világa, rétege. A kettő közötti egyértelmű összefüggést az Euryanthe szóban forgó accompagnato jelenetének szövege is segít felismerni, mikor az égi kegyelem fényéről beszél Emma szelleme, az arany fényről, amely egykor rá is sugárzott. A szóban forgó pár ütem és a Lohengrin Grál hegedűinek regisztere nyilvánvalóan közel rokona egymásnak. Csak az Euryanthe-t idézem. *(1. kottapélda, 43. o.)* Az is növeli a párhuzamosság érzetét, hogy a Lohengrin égi hangját, éppúgy, mint Emma túlvilági üzenetét egy-egy elbeszélés azonosítja a hallgatóban a Grállal, illetve az ártatlanul szenvedőnek megváltást hozó esz-

[4] i. m.

[5] Eglantine első felvonásbeli jelenetének dominánson elakadó E-dúr allegro szakasza és Lysiart második felvonásbeli jelenetének G-dúr andante con moto szakasza elegendő hivatkozás.

mével, s az intonáció legkontúrosabban, formailag is zártan mindkét műben a nyitányban, illetve az előjátékban manifesztálódik. Az Euryanthe nyitányának largója azonban, amelyet Weber nyitott színpadkép kíséretében szándékozott előadatni, így hangzik (*2. kottapélda, 44.* o.). Mint látható, Weber a sír misztikumát nemcsak a brácsatremoló és a nyolc szordinált hegedű különös effektusként ható zenekari koloritjával teremti meg, hanem ebbe a 12 hangnemet *érintő* 15 ütembe sűríti harmóniai és tonális vonatkozásában művének minden leleményét, szinte erjesztő góccá téve azt. A diatonikus-ritmikus lovagvilággal, a királyi udvarral, az odatartozó, az onnan számkivetett, de oda visszaérkező Adolar—Euryanthe párossal, különösen Euryanthe C-dúr-áriájával szemben ez a kromatika (eltekintve a harmadik felvonás előjátékaként a pusztában-vadonban való bolyongást érzékeltető funkciójától) Eglantine karakteréhez társul. Mint ahogy a francia opera gyakorlatából, főleg Méhul és Dalayrac műveiből öröklődő emlékeztető motívumok közül is *egyedül* az övé lép túl hagyományos funkcióján, hogy zárt-stabil formula helyett nyitott, esetenként, a drámai-zenei kontextustól függően hangközeit, jellegét változtató Leitmotiv alakulattá legyen.[6] Az is nyilvánvaló, hogy Ortrud a maga ármányos, behízelgő, behálózó karaktermotívumát Eglantine-től örökölte: a kettőt szűkszeptimbe ágyazott harmóniai habitusa, kígyózó vonala, erőteljesen lefelé induló iránya és a terchangközt kiemelő gyűrűző karaktere rokonítja. Ne feledjük, Webernél Eglantine életcélja egy *gyűrű* megszerzése, és Adolart—Euryanthet a vadonban *kígyó* támadja meg. Az Eglantine Leitmotiv első behízelgő megjelenésére emlékeztet a *3. kottapélda* (*44.* o.). Ez pedig Ortrud jól ismert jellemmotívuma (*4. kottapélda, 45.* o.). Nyilvánvaló a rokonság, de az is, hogy az Eglantine-téma gyűrű vonatkozása Wagner számára majd önállósulva a Rajna kincsében lesz aktuális (*5. kottapélda, 45.* o.). A Lohengrin zenedramaturgiai szereposztása tehát — problémánknál maradva — annyiban szilárdabb az Euryantheénál, hogy benne a kromatika, mint negatív stílus (részben már a Tannhäuser Vénusz és Erzsébet stíluskontrasztjának mintájára) következetesen a sötét párosé, míg Weber művében a kromatikus stílus részben a negatív Eglantine körhöz, másrészt a természetfölötti szférához tartozik. Kétségtelen, hogy a zeneszerzőben tudatosult a stíluselem e dramaturgiai funkciójának kétértelműsége; 85 ütemmel ugyanis azelőtt, hogy a harmadik felvonás után összecsapódna a függöny, Weber megteremti Emma megnyugodott szellemének, üdvözült lelkének zenei kifejezéseként a kromatikus sírtéma diatonikus variánsát, C-dúr verzióját (*6. kottapélda, 46.* o.).

Wagner Euryanthe-tól való inspirációja mindkét drámai pólus vonatkozásban dokumentált tehát. Ám az intonációs szálak szorosabban szőtt hálója a Lohengrinben elképzelhetetlenné tenne egy az Euryanthera emlékeztető ilyenfajta színtévesztést[7]. A példánál maradva, Ortrud varázslónő kromatikája, pogány misztikuma nem téveszthető össze a grál hangjával. A Leitmotiv technika vonatkozásában viszont a Lohengrin nem megy túl az Euryanthe szintjén. Egyrészt mindegyik emlékeztető témája a zárt-stabil, citátumszerű formulák típusába tartozik, másrészt, egy kivételével (ez Elza fogadalma) mindegyik hangszeres fogantatású. Az Euryanthe így Eglantine Leitmotívumával túlmutat a Lohengrinen, mint ahogy többi, zárt-stabil emlékeztető motívumának szöveghez tapadó jelentésével, sőt nem egyszer bemutatásával is már a Ring zenedramaturgiáját jósolja (Ich bau auf Gott; hin, nimm die Seele mein', Vertrauen; Tod; O Seeligkeit dich fass ich kaum). Hogy a Lohengrin fantasztikusan kristályos hangnemdramaturgiai rend-

[6] The New Grove Dictionary 20, 252. l.

[7] Az a magyarázat, miszerint a természetfölöttire utaló kromatika Emma *nyugtalan* szellemére vonatkozik, míg a diatonikus változat a halott *megnyugvását* jelzi, csupán elmélet marad, mert a mű utolsó előtti pillanatáig kizárólag Eglantine jelleméhez köthetjük a kromatika „jelentését".

szerének hiánya az Euryanthe egyértelmű negatívuma-e, történelmi nézőpont kérdése. Weber ugyanis a Lohengrinhez hasonló világos hangnemkarakterisztikával élt a Freischützben (érdekes módon a Wolfsschluchtszene hangnemköre rövidre zárva a Lohengrin négy döntő hangnemkörét előlegezi), de ezt — mint Warrack megállapítja[8] —, a kromatikus-diatonikus stílus erősebb-nyíltabb ütköztetésére épülő dramaturgiai elképzelésének tudatosan rendelte alá az Euryantheban. A két oldal plasztikus C-dúr, c-moll kontrasztja, illetve a sötét páros hoz következetesen társuló e-moll, E-dúr, H-dúr hangnemjelleg persze azt is elárulja, hogy a hangnemdramaturgia, bár korlátozottabban, érvényes az Euryantheben is.

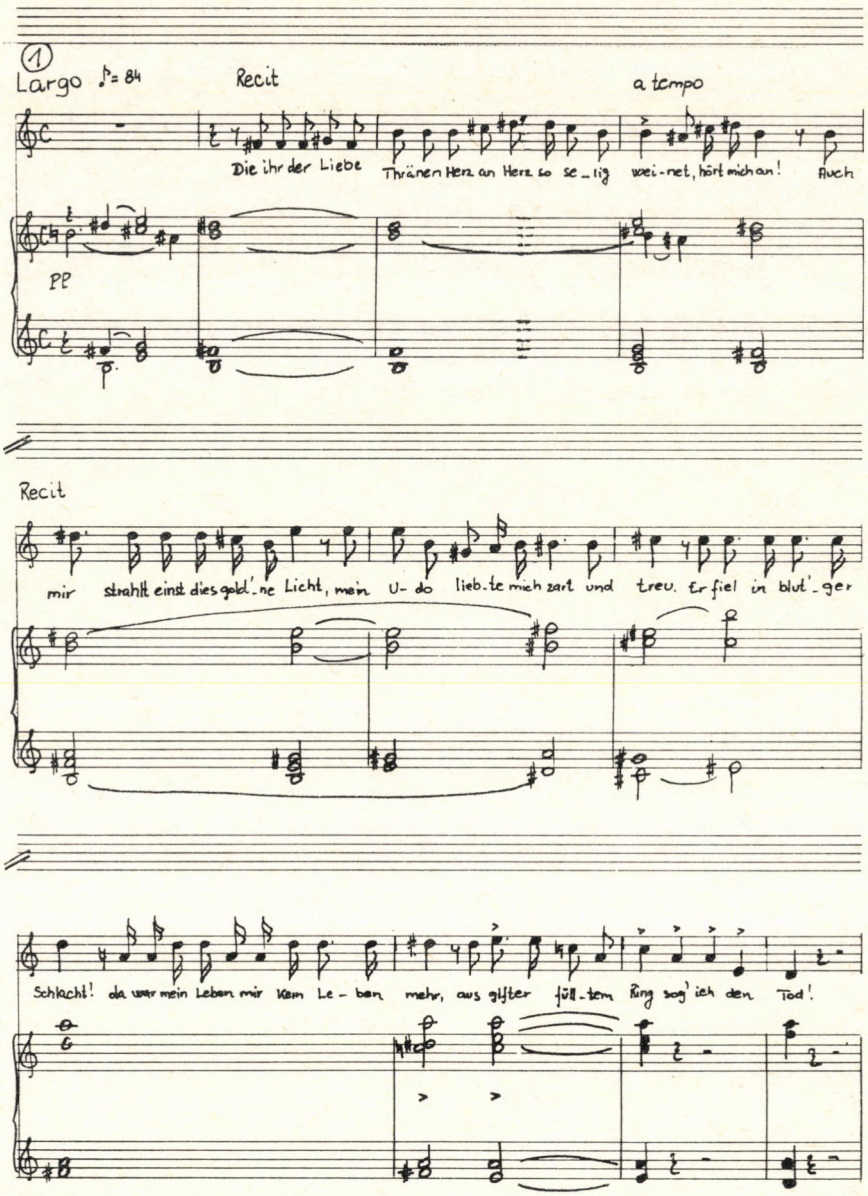
Hanslicknak a drámai kifejezés és az éles deklamáció nagyobb szerepére, az énekbeszéd és az ária, tehát a recitativo és a cantilena közötti különbség oldódására, a jelenetek terjedelmére, azaz a zártszámos szerkezetet az átkomponált jelenet ideáljával felváltó elképzelésre, s a felvonások léptékére vonatkozó megfigyeléseihez nincs mit hozzáfűzni, legfeljebb azokat a változatos eszközöket lehetne felsorolni — de semmi esetre sem egy ilyen rövid vázlat keretében —, amelyekkel az Euryanthe szerzője a zárt számok limesének elegyengetésére vagy átlépésére vállalkozik. A korábban szokatlan ún. súlyos kíséret, a Begleitungsmassen érdemi méltatására is elegendő egyetlen példára hivatkozni: a sötét páros H-dúr kettősének, az éjszaka hatalmával való szövetkezésnek esküpillanata ez, amely, dúr karaktere és orgonapontos hangzása ellenére, egész diszpozíciójával, döntő mozzanatának oktávunisono színével a Lohengrin legmodernebb jelenetének, a második felvonás fisz-moll képének, pontosabban az azt záró Ortrud—Telramund eskünek (Der Rache Werk sei nun...) az intonációs előképe (*7. kottapélda, 47-48.* o.)

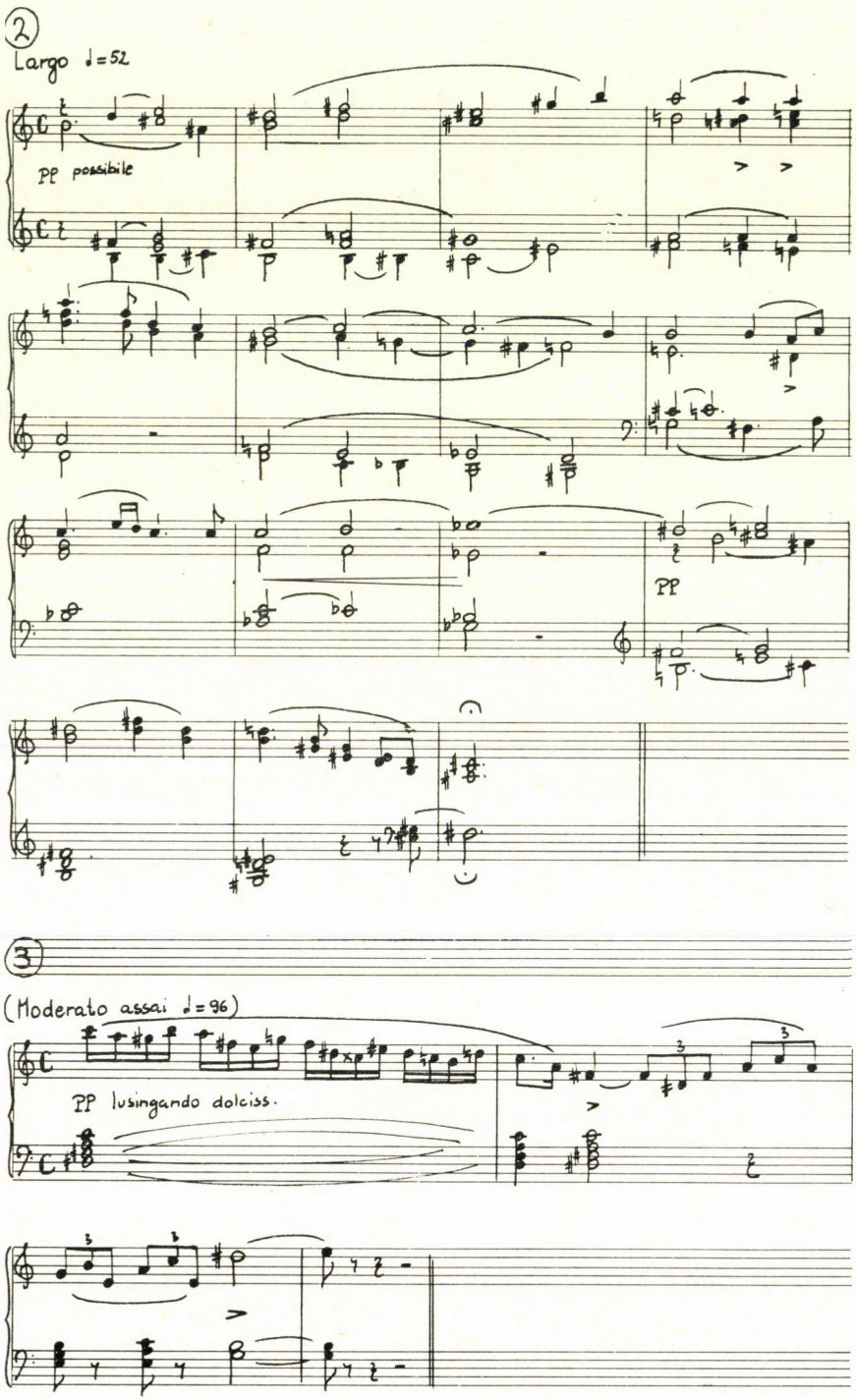
Végül hadd említem meg az Euryanthe és a Lohengrin alapvető kapcsolatainak sokaságából az együttesek tipológiai rokonságát, egy olyan problémát, amit az irodalom fel sem vetett még. A Weber—Wagner kapcsolat szempontjából két ensemble típusnak van kiemelkedő szerepe. Az egyik, az Euryanthe második felvonás fináléjának g-moll, C-dúr, f-moll füzére, amelyet Adolar távozási szándékának bejelentése vált ki. A kvartett, felső szólamában Euryanthe imájával, élő belső szólamaival, majd az urához hűséges nép ragaszkodásának C-dúr kifejezése után az Euryanthet kiközösítő, a várból, a lovagvilágból őt kikergető, con tutto fuoco ed energia előadott kórus strettával, annak concitato stílusával, villámló zenekari kísérőmotívumával, szólamainak időnkénti unisono keménységével, egész indulattömegével a Tannhäuser II. felvonásának kórus-finféléjét előlegezi. A második Euryanthe finálénak azonban van ezt megelőzően egy A-dúr kvartett részlete is, amely viszont a Lohengrin talán leginkább mű-specifikus együttesét, az In wildem Brüten muss ich sie gewahren-t jósolja. Katasztrófa előtti közérzetről, döntő változás előérzetéről, rejtélyről (Welch ein Geheimniss...) van szó, mint Dahlhaus[9] fogalmaz a Lohengrinnel kapcsolatban, arról, amit már Richard Strauss észrevett, hogy egy kontemplatív együttes valójában drámai együttessé válik, mert egy futó pillanatnak ad irreálisan hosszú időtartamával („undramatische Verzögerung"), rendkívüli feszültséget. A *környezettől való elhatárolódás* az ilyen együttes egyik specifikuma Dahlhaus szerint, a másik a melodikus szubsztancián túlmutató beszédesség a harmóniai struktúra rétegében. Mindkettő megvan, bár kevésbé fejlett formában mint Wagnernél, az Euryantheban is. Az előzmény itt az Euryanthe bűnösségére vonatkozó hiedelem eluralkodása az együttesben, amely a férfikar felkiáltásában csúcsosodik ki; az előjegyzés 5 b; esz-moll és desz-moll pillanatok után hosszú asz-hangon hal el a zene. Fafúvók éteri hangján látszat-hangnemként cisz-moll előjáték vezet az asz-tól távoli A-dúrba, a Largo tonalitá-

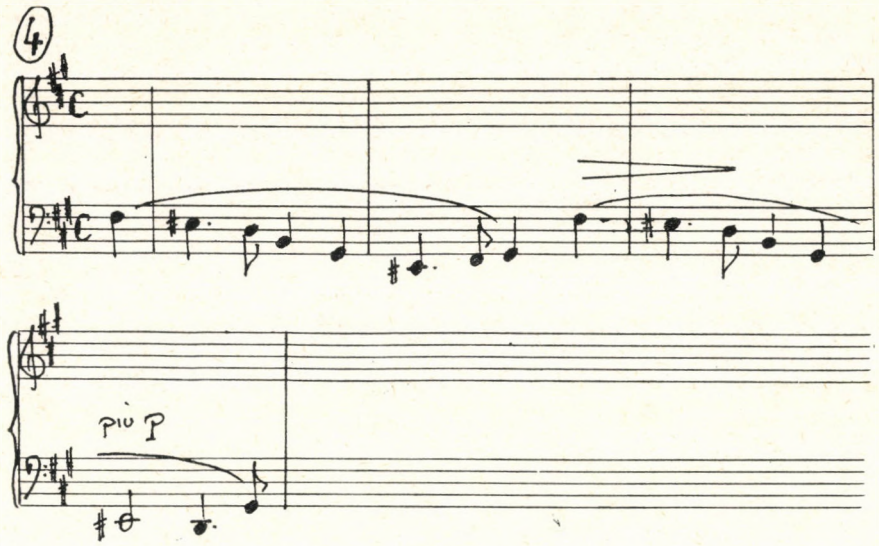
[8] i. m.
[9] Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen, Friedrich Verlag, 1971, 45. o.

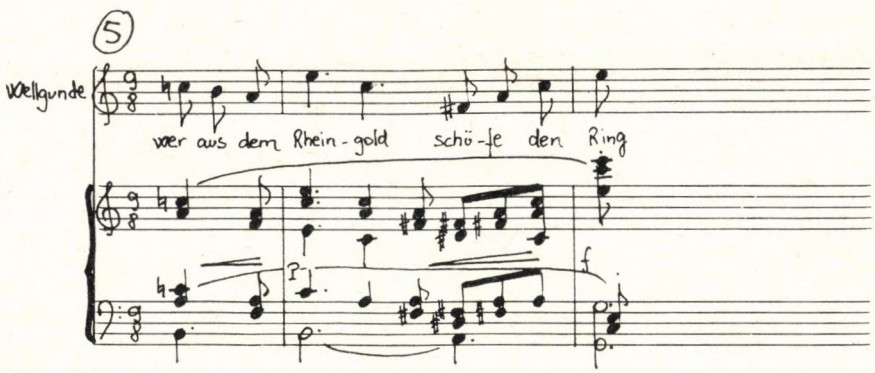
sába. A környezettől való elválás érzete, a cselekmény folyamatából való kiemelés hangnemgesztusa, a bizonytalanság hangulata teljes. Az együttest Euryanthe, azaz a szoprán 8 ütemes frázisa indítja (Lass mich empor zur Lichte wallen). A harmóniai struktúra jellegzetessége, mint a Lohengrin együttesében is, a dúr és moll karakterhez tartozó mellékfokok vegyítése, a Mischtonart jelleg. A habozó karakterhez tartozik a jelzett modulációs irányból való ismételt visszafordulás, a hangnemi kerülőút, a szűkszegtimes rejtekút, esetleg az álzárlat is. Az együttes első összecsengő harmóniája szűkített szeptim, az első domináns hangzat moll dominánssá árnyékolódik, a domináns felé irányuló első moduláció egy a-moll hangzat által kínált ösvényen G-dúr, majd g-moll felé kerül mielőtt ideiglenesen E-dúrban kötne ki. Itt lép be az együtteshez csatlakozva a négyszólamú férfikar, az első fokot a *ta* fokra épített szeptimhangzattal váltó harmóniapárt ismételgetve: O, Unthat, grässlichste von Allen. Az együttes második része következik, már ismét A-dúrban, ismét moll szubdomináns tartozik hozzá, ismét elmarad az ezúttal a párhuzamos hangnem felé ígért moduláció, új elemként álzárlat fokozza a habozás érzését, végül négy ütemnyi hosszúságú kromatikus bújócska után ér be az A-dúr révébe, és ott csendül ki az ensemble. Ezen az oldalán is élesen elválik környezetétől. A hidat a Lohengrin király-trombitáit jósoló oktáv fanfár jelképezi és egy a-moll frázis vezet C-dúrba tovább.

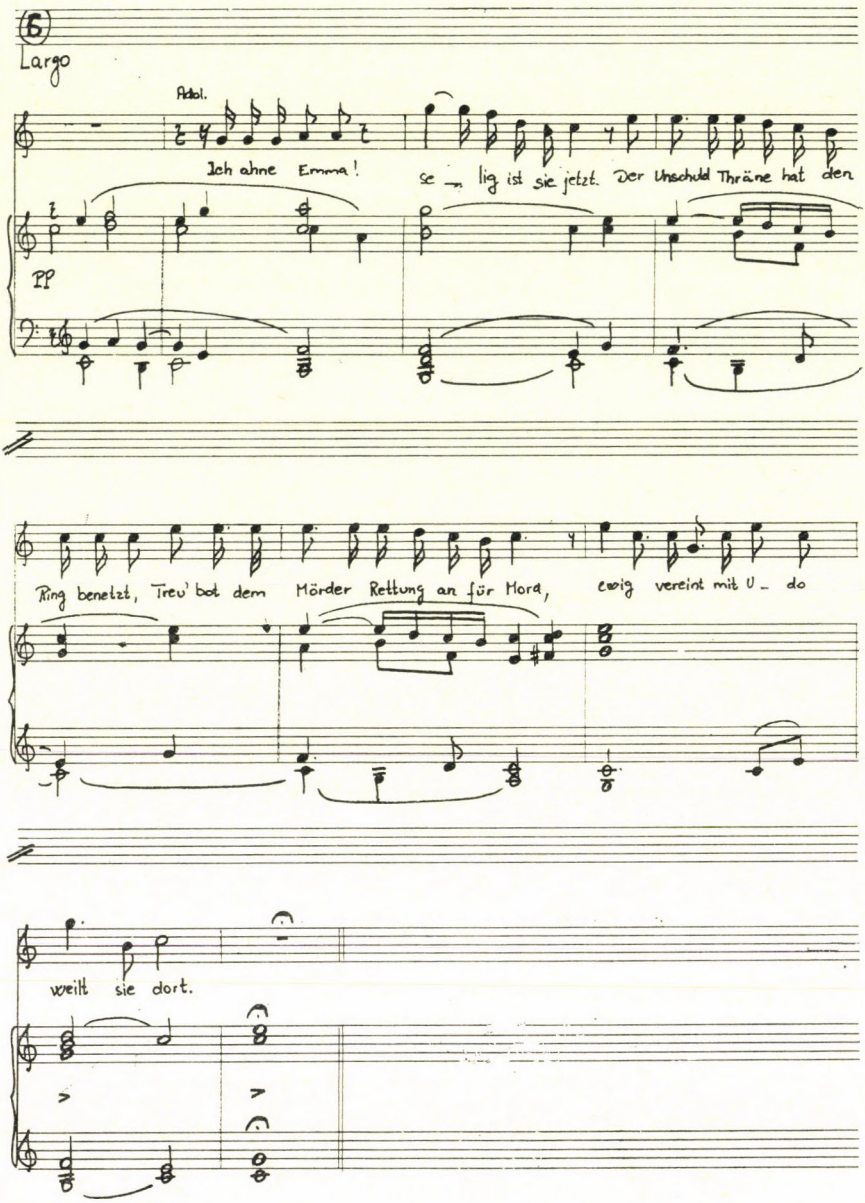
Az intrikus pár és a király alakjának hasonlósága ébresztette rá Hanslickot az Euryanthe és a Lohengrin kapcsolatának felfedezésére. Azt igyekeztem bizonyítani, hogy a két mű kapcsolata az opera minden rétegében megnyilatkozik. Ezek: a témaválasztás, a sujet ideológiai vonatkozása, aktualizálása, a statikus morálkontraszt átszövése a pszichológiai indoklás, illetve jellemzés szálaival, a stíluskörök és a drámai pólusok összefüggésének rendszere, az emlékeztető és a Leitmotiv használata, a hangnemdramaturgia, a kórusopera jelleg, a kontemplatív együttes drámai funkcióba állítása valamint a két mű néhány igen jellegzetes drámai-zenei helyzetének, szereplőtípusának sőt intonációjának eklatáns egymásra rímelése is. A középkori történetek két hősének Euriantnak és Loherangrinnak a sorsa így folytatódik és fonódik össze a német romantikus operaműfajban, amely történetének csúcsára épp e két művel ér fel.

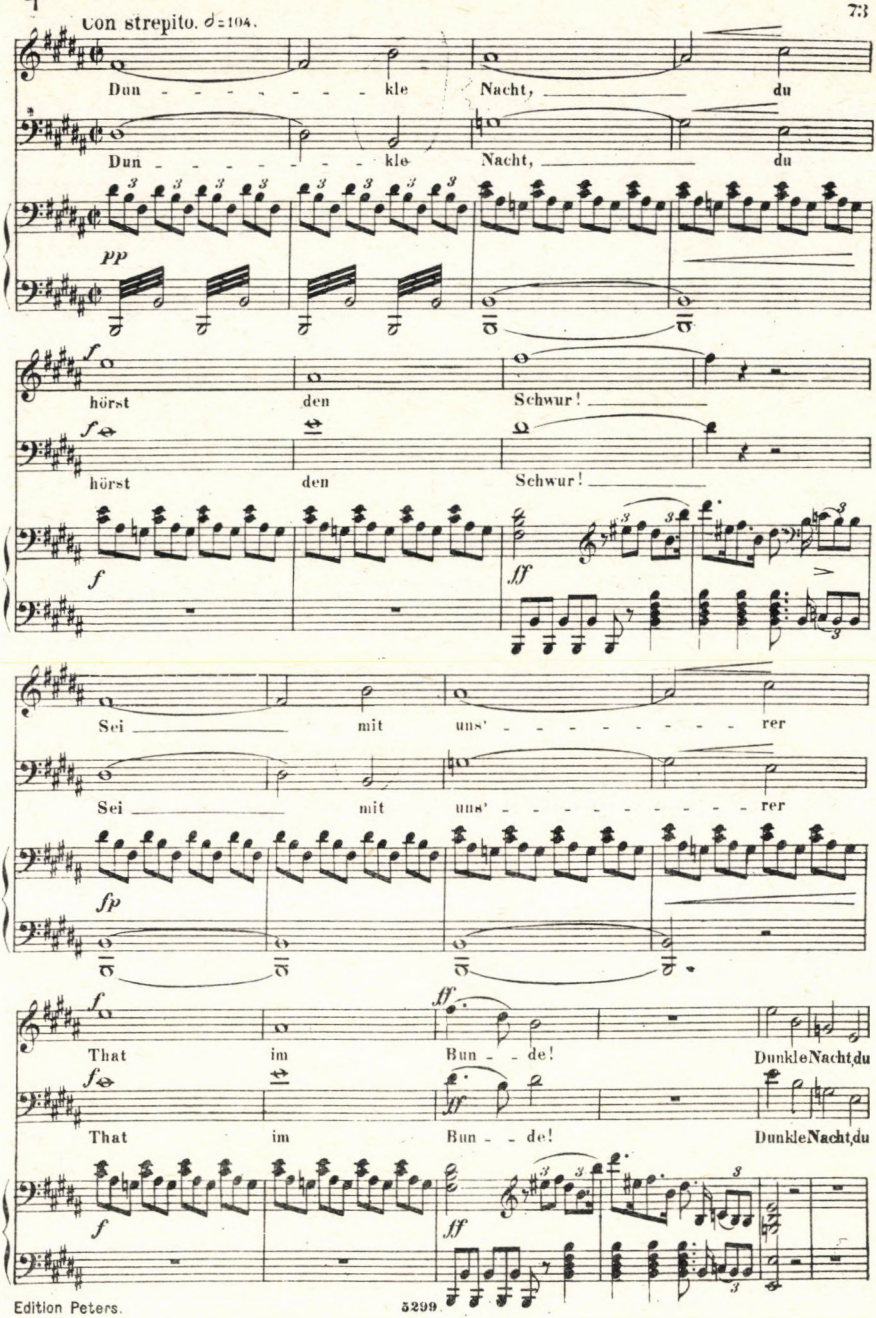

1
Largo ♪= 84
Recit
a tempo
Die ihr der Liebe Thränen Herz an Herz so se-lig wei-net, hört mich an! Auch
PP
Recit
mir strahlt einst dies gold'-ne Licht, mein U- do lieb-te mich zart und treu. Er fiel in blut'-ger
Schlacht! da war mein Leben mir kein Le-ben mehr, aus gift'er fül-lem Ring sog' ich den Tod!

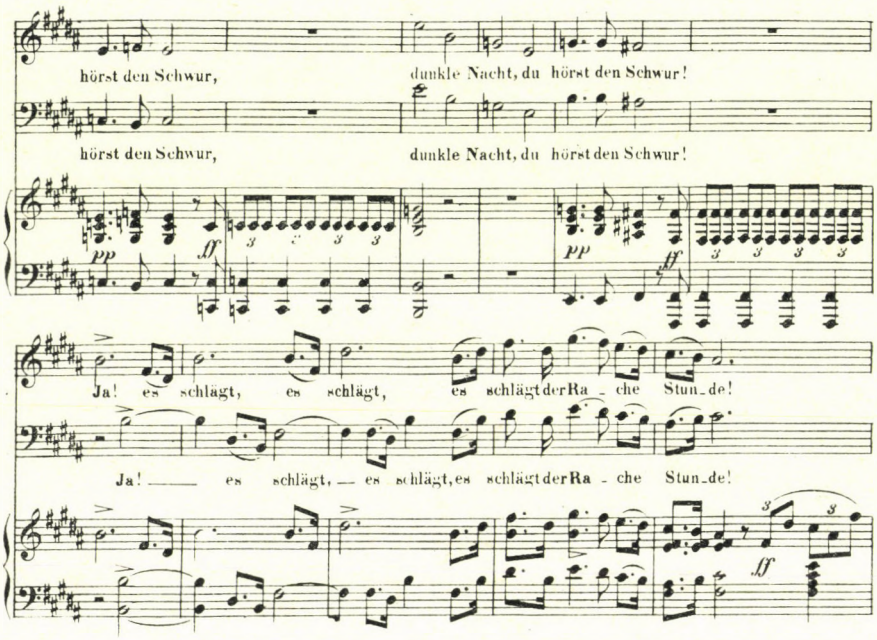

2
Largo ♩=52
pp possibile
pp
3
(Moderato assai ♩=96)
pp lusingando dolciss.


4
più P


5
Woellgunde
wær aus dem Rhein - gold schö - fe den Ring
P
f


6
Largo
Adol.
Ich ahne Emma!
se – lig ist sie jetzt. Der Unschuld Thräne hat den
pp
Ring benetzt, Treu' bot dem Mörder Rettung an für Mord,
ewig vereint mit U – do
weilt sie dort.


con strepito. ♩=104.
Dun - - - - - - - kle Nacht, du
Dun - - - - - - - kle Nacht, du
pp
f
hörst den Schwur!
hörst den Schwur!
f
ff
Sei mit uns' - - - - - - - rer
Sei mit uns' - - - - - - - rer
fp
f
ff
That im Bun - de! Dunkle Nacht, du
That im Bun - de! Dunkle Nacht, du
f
ff


hörst den Schwur, dunkle Nacht, du hörst den Schwur!
hörst den Schwur, dunkle Nacht, du hörst den Schwur!
pp ff pp ff
Ja! es schlägt, es schlägt, es schlägt der Ra - che Stun_de!
Ja! es schlägt, es schlägt, es schlägt der Ra - che Stun_de!
ff

PAKSA KATALIN:

DIALEKTUSVONÁSOK EGY XVII. SZÁZADI MAGYAR NÉPÉNEK ELŐADÁSÁBAN

Földrajzi körzetekre jellemző zenei jegyek alapján Bartók 1924-ben kiadott könyvében, *A magyar népdal*ban elsőként meghatározta a magyar népzenei dialektusokat. Ez a négy dialektus — a dunántúli, észak-magyar, alföldi, erdélyi — hamarosan egy ötödikkel, a Domokos Pál Péter által felfedezett moldvaival egészült ki.[1] A felosztás máig érvényes, a megsokszorozódott zenei anyag azóta is igazolja.[2] Bartók leszögezi, hogy a zenedialektusbeli eltérések csak a régi dallamokban észlelhetők. Minden területnek megvannak a maga jellemző régi típusai, elsősorban tehát repertoárban, a különféle régi stílusok előfordulási arányában különböznek egymástól. Elmondhatjuk azonban, hogy különböznek a dallamok előadásának módjában is és ezen belül a legfeltűnőbb módon a zenei ékesítésben.

Bartók az erdélyi dialektusról megjegyzi, hogy az ottani 8-szótagos parlando-rubato dallamok ékesítésekben többnyire gazdagok. A többi dialektusterület díszítéseiről nem tesz említést. Azóta tudjuk, hogy a legdíszesebben Moldvában énekelnek, de ékesítenek Szlavóniában, Zoborvidéken, a Felső-Tisza vidéken és elvétve még Somogyban is — különböző mértékben és nem egészen egyező módon. Előbb-utóbb fölmerül a kérdés, vajon van-e dialektuskülönbség a zenei ornamentika alkalmazásában, a dallamékesítésben?

Gazdasági, társadalmi, történeti okok folytán egyes tájaink között nagyok a fejlődésbeli különbségek. Ez a hagyományőrzés fokában is megmutatkozik. Vannak olyan területek, mint az Észak-Dunántúl, Közép- és Dél-Alföld, ahol a népdaldíszítésnek már a század elején is alig találták nyomát a gyűjtők. De még ezeken a vidékeken is általában díszítik a vallásos szövegű ún. népénekeket.

Parasztságunk körében két ellentétes tendencia figyelhető meg: az új iránti fogékonyság és a konzervatív megtartó erő.[3] Míg a világi dalokban inkább érvényesül a divat, a fiatalság ízlése, a népénekekre a régihez való ragaszkodás jellemző annak ellenére, hogy az egyházi hatóságok a múlt század második felétől modernizálni próbálták az éneklést.

Az 1855-ben kiadott Zsasskovszky Énektár előszava arra int, hogy „Óvakodni kell, hogy az ének dallama holmi czikornyák s egyéb helytelen és oda nem tartozó hangok által el ne ferdíttessék..." És ez nem maradt puszta elvi kívánalom. Egy karcfalvi asszony 1967-ben elmondja, hogy búcsújárás alkalmával „...a kántorok, a vezetők a kereszt alatt örökké azt követelték, hogy ne nyújtsuk az éneket úgy végig, olyan kanyargósan."[4]

[1] *Moldvai magyarság*. 1941.

[2] A további kutatások eredményeként természetesen árnyaltabb kép bontakozik ki: a dialektusterületeken belül különféle aldialektusokat, kistájakat sikerült körvonalazni. Vö. Járdányi Pál földrajzi rendszerezését A Magyar Népzene Tára V. *Siratók* kötetében (1966), a *Magyar népdaltípusok I.* „Földrajzi tájékoztató"-ja (1961), továbbá Jagamas János 1977, Olsvai Imre 1979, valamint Martin György 1970.

[3] Bartók Béla 1924. V—VI. l.

[4] Sárosi Bálint és Dobszay László gyűjtése, AP 6576e, f.

Ő maga mégis szépen díszítve énekel. Egy Udvarhely megyei énekvezető asszony 1984-ben arról panaszkodik, hogy a kántor „a *hajlás*okot kihagyja... Újabban nem szeretik ezeket a *hajlás*okot egyáltalán. Neköm jobban tetszik így a régebbi, mer ehhöz vagyok szokva." Kevéssé bizonyult hatásosnak a központi egyszerűsítési törekvés azért is, mert a népének nemcsak egyházi szertartások keretében, egyházi ellenőrzés alatt használatos. „Általánosnak mondható szokás — írja Bálint Sándor[5] —, hogy jóval a mise előtt összegyülekeznek a hívek a templomban, ahol a várakozási időt énekléssel és az olvasó imádkozásával töltik el. Manapság valamelyik énekesasszony, vagy énekesember vezeti e laikus ájtatosságot, amely régebben a kántor, még régebben pedig a licentiátus dolga volt." Sőt a paraszti otthonokban is felhangzik a népének főként öregasszonyok ajkán, akiknek a falusi illem szerint nem való már dalolni (ti. világi nótákat), csak énekelni.

De mi is voltaképpen a népének? Különféle műzenei eredetű strofikus dallamokat nevezünk így, melyeknek kialakulásában nem ritkán gregorián előzmények és helyi népi hagyomány is közrejátszott. Magyarországon a XVI—XVII. században váltak széles körben ismertté az írásos források tanúsága szerint[6] — és élnek napjainkig oly módon, mint a népdalok: dallamaik szájhagyomány útján terjednek és változnak-variálódnak, helyi jelleget öltenek.[7] Szervesen beletartoznak tehát népi énekestradíciónk egészébe.

Jelen esetben egy olyan régi dallam díszítményeit vesszük számba és hasonlítjuk össze, amely valamennyi dialektusterületen, sok változatban él. 1914 és 1970 között gyűjtötték őket.[8] Kottás feljegyzések bizonyítják, hogy a XVII. században táncdallamként és népénekként egyaránt használták. A *Kájoni-kódex*ben (1634—71) „Chorea" néven, Náray *Lyra Coelestis*ében (1695) „Szent Péterrül való ének" címen szerepel.[9] A néphagyományban is kétféle a dallam funkciója, világi és egyházi szöveggel egyaránt él. Erre a dallamra éneklik-énekelték a „Rákóczi-nótát" és a „Csillagom, révészem, vigy által a Dunán" kezdetű balladát; gyakoribb egyházi szövegei pedig „Üdvözlégy Krisztusnak drága szent teste", „Előttünk tündöklik Jézus keresztje", „Szentséges Szűz Mária, szép liliomszál" stb. „A dallam azonossága a nép előtt nem tudatos — írja Kodály[10] —, nyilván a tempó és ritmus nagy különbsége miatt, még ha ugyanaz a személy énekli is mind a két alakot." Tegyük hozzá, hogy lényeges hangzásbeli eltérést okoz az is, hogy a világi dalt díszítetlenül, az egyházit pedig általában gazdag ornamensekkel körülfonva éneklik.

A XIX. században már kéziratos és nyomtatott gyűjtemények egész sora dokumentálja e népének közkedveltségét, többek között az Egerszegi kézirat (1804), Nemes György kézirata (1822), Veszprémi kézirat (1835), nyomtatásban Zsasskovszky énekeskönyve (1855), Szepesi Imre: Áhítat gyakorlatai... (1857). Ezek a kották természetesen nem is törekedtek megörökíteni az előadás finomságait, a díszítőhangokat. A dallam valódi, ékesített előadását a XX. századi népzenei gyűjtésekből, az eleven paraszti hagyományból ismerjük.[11] Az írásbeliség a nép számára egyébként is csak a szöveget kötötte meg, de nem a dallamot, melyet hallás után tanult és adott tovább a maga módján.

Vizsgált dallamunk változatainak többsége búcsúsénekként ismert. A búcsújárás az egyik legfontosabb ünnepi éneklési alkalom. Leglátogatottabb búcsújáróhelyeink már a

[5] 1938. 57. l.
[6] Vö. Rajeczky 1969, valamint Csomasz Tóth Kálmán 1958 és Papp Géza 1970.
[7] Vö. Szendrei Janka—Dobszay László—Rajeczky Benjámin 1979.
[8] A mintegy száz dallamból a következő leginkább díszített változatokat dolgoztuk fel. *Dunántúl:* Gr 236Bc, Gr 239Bd, AP 2602d, Kodály-Rend 3008, Msz 7155; *Felföld:* Kodály-F 196a, AP 5180b, AP 6529e, AP 7280h; *Alföld:* AP 1545d, AP 5890r, TDt 113:1947; *Erdély:* AP 6568b, AP 6570a, AP 6576e, f, AP 6948k, AP 7871a, AP 11609c; *Moldva:* Gr 138Bb, Gr 140Bc, AP 3962b, AP 6948k — az MTA Zenetudományi Intézet kéziratos gyűjteményéből.
[9] Kodály 1969. 65. l.
[10] 1969. 64. l.
[11] „A régi kóták a dallamnak éppen csak csontvázát adják... Ezt a csontvázat eleven hússá és vérré változtatni csak élő, hagyományszerű előadás tudja. Ezért igazi, teljes képünk csak olyan dallamokról lehet, melyek az élő hagyományban is fennmaradtak." Kodály 1969. 71. l. Vö. még Kodály 1931—1944. és Kodály 1933.

középkorban kialakultak, majd a török hódoltság után — főként a néphez közel álló ferencesek buzgólkodására — újraszerveződtek. Minden nagyobb búcsújáróhelynek megvan a saját helyi énekköre. Az énekek sorrendjét hagyomány szabályozza, a búcsújárás mozzanataihoz meghatározott énekek kapcsolódnak. A búcsúba készülők falujukban a templomnál gyülekeznek, innét indul el a *keresztalja,* általában gyalog. Út közben, ami régebben több napos is lehetett, laikus vezető irányításával énekelnek, imádkoznak.

A kegyhelyhez közeledve éneklik: „Siess, bűnös lélek, már nem messze vagy, Vár a Krisztus anyja, csak el ne maradj..." Itt egy hegyhátszentmártoni asszony előadásában idézzük, aki olyan vidékről való, ahol a zenei ornamentáció csak a népénekekben maradt meg *(1. kotta, 54. o.).* De a Dunántúl más területein, Zalában, Somogyban is hasonlóan díszítenek; a dallam első felében az ékesítések ugyanazokra a szótagokra kerülnek és ugyanazokból a hangokból állnak. Az ilyen jellemző egyezéseket dialektussajátságnak tekintjük *(7/I. kotta, 60. o.).*

Útszéli keresztet megpillantva a zarándokok az „Előttünk tündöklik Jézus keresztjé"-t szokták énekelni. Ezzel a szöveggel gyűjtötte a dallamot Rajeczky Benjamin 1954-ben Tápén zákányszéki csoporttól, akik a szeged-alsóvárosi *Havi búcsút* látogatták.[12] Mi most egy lajosmizsei asszony előadásában mutatjuk be, ismét olyan vidékről, ahol a világi dalokban a zenei ékesítés már kihalt *(2. kotta, 55. o.).* A két — egymástól meglehetősen távol eső — alföldi faluban meglepően azonos módon díszítenek:[13] azonos elhelyezésben: az első két sor 7., 10., a harmadik sor 4., a negyedik sor 3—4., 7. szótagján, és azonos magasságú hangokkal *(7/III. kotta, 61. o.).*

Az alföldi és a dunántúli dallam kétségtelenül azonos, bár részleteik különböznek egymástól. Főhangokban eltér a harmadik sor nagyobbik fele és bár zenei ékesítésük hasonló benyomást kelt, mégis apróbb különbségeket figyelhetünk meg az ornamensek elhelyezésében, magasságában. Az összes díszített dal elemzése alapján megállapíthatjuk, hogy a dunántúli dialektusban következetesen egyformán díszítik az első két sor 4. szótagját, míg az alföldiekben ez a hely mindig díszítetlen. Az alföldi énekesek az utolsóelőtti szótagot ékesítik, a dunántúliak ezt sosem, hanem a megelőzőeket *(7/I.III. kotta, 60-61. o.).* Van azonban olyan díszítés is—pl. az első sor 7. szótagján—,ami mind az alföldi, mind a dunántúli, sőt a felvidéki dallamokra is jellemző, az erdélyiekéből és moldvaiakéból viszont hiányzik *(7/I—V. kotta, 60-63. o.).*

A búcsú legünnepélyesebb mozzanata a közös körmenet, mikor a különböző falukból összejött zarándokcsereg együtt járja végig a szent helyet. A csíksomlyói pünkösdi búcsún ilyenkor a „Szentséges Szűz Mária, szép liliomszál"-at éneklik. Antalné Demeter Julianna karcfalvi asszony 1967-ben elmondta, hogy „mikor fent vótunk a hegyen, s felértünk a hegynek a legmagasabb csucsára s onnat indultunk visszafelé... ezt énekeltük... Mindnyájan, az egész: így a csíkiak, gyergyaiak, udvarhelyiek mind így."[14] Ugyanezt erősíti meg Domokos Pál Péter visszaemlékezése: „A Székelyföld minden tájáról Csíksomlyóra érkező búcsújáró nép énekeit magam is hallottam gyermek- és ifjúkoromban a XX. század első évtizedeiben. Pünkösd-szombat délutánján a Kissomlyó csúcsára vivő búcsús úton harangzúgás, dobpergés és csengettyűszó kíséretében hangzott fel a processió közös éneke... Az énekvezér egyetlen Máriát magasztaló sorára hosszasan és mindig *ugyanazon módon* válaszolt a keresztalja nagyszámú népe."[15] Mi most a csíkrákosiakat idézzük. Érdemes megfigyelni, hogy az első sorban még alig díszítenek, a másodikban már bátrabban, egymáshoz igazodva *(3. kotta, 56. o.).*

[12] Közölve Paksa Katalin 1980. 733. l.
[13] Ilyen az AP 5890r jelzetű keceli dallam is.
[14] Sárosi Bálint és Dobszay László gyűjtése, AP 6576e, f.
[15] 1979. 11—12.

A közös éneklésben le kell mondani az ékesítés pillanatnyi hangulatból, ihletből fakadó rögtönzéséről, az előadás szabadságáról. Ilyenkor a hagyomány íratlan szabályai által megfogalmazott lehetőségekből, formulákból közösen lehet csak választani, dönteni. A rendszeresen visszatérő közös éneklési alkalmak során rögződött hajlítástípusok azután az egyéni énekben is megmaradnak. Demeter Julianna karcfalvi asszony pl. mindazokat az ornamenseket énekli, amiket a csíkrákosi csoport, de náluk gazdagabban, hajlékonyabban díszít *(4. kotta, 57. o.)*.

A moldvai csángómagyarok a Kárpátokon átkelve rendszeresen látogatták a somlyói búcsút és együtt énekeltek a csíki, udvarhelyi székelyekkel. A dallam első két sorának első felét, a jól hallható, főhangerősségű hajlításokat ugyanúgy formálják meg ők is, de a folytatás náluk kissé más: többhangos ékesítést énekelnek ott, ahol a székelyek nem szoktak díszíteni. A székelyek a harmadik sor 3. szótagját, a moldvaiak a 4-et ékesítik, ez utóbbit néha a székelyek is, de más hanggal *(7/IV—V. kotta, 62-63. o.)*.

A moldvai zenedialektusban a díszített éneklés ma is virágzik. Még a legújabb időkben beszivárgó új stílusú népdalokat is ékesítve éneklik. Nem csoda hát, ha a népének ornamentikája itt a leggazdagabb. Szívesen énekelnek több hangból álló díszítménybokrokat, ami ritkábban a székelyeknél is előfordul, a többi dialektusból viszont hiányzik. A dunántúli, felföldi és alföldi egyhangos hajlítások megközelítőleg két egyenlő hosszú részre osztják a főhangot. A moldvai ornamenscsoportok a főhang értékét aszimmetrikusan bontják fel, gyorsabb dallammozgást eredményeznek, ezért a lassú tempó ellenére izgalmas ritmikai élénkség jön létre. Így énekel többek között a lészpedi származású Simon Ferenc Józsefné *(5. kotta, 58. o.)*.

Kiválasztott dallampéldáink csupán ízelítőt adnak egy-egy terület előadásmódjából. A törvényszerűségeket természetesen az illető vidék valamennyi díszített dallamának elemzéséből vontuk le. Azonos dialektusterület különböző, távoli falvaiban is sok tekintetben hasonló díszítési szokások élnek. A jellemző díszítések együttese dialektusvonás, mivel összességében ilyen formában más dialektusban nem fordul elő. A teljes díszítményegyüttes egyes elemei azonban más területeken is megtalálhatók. Az Alföld kivételével mind a négy dialektusban jellemző pl. az első és második sor első felének *es*-ről *d*-re hajló ornamense. A dallam kezdő főhangjai szerint azonban — melyek a díszítmény helyét meghatározzák — területileg különböző, hogy ez a díszítmény hányadik szótagra esik: Székelyföldön, Bukovinában, Moldvában a 3., a Dunántúlon, Felvidéken a 4—5. szótagra. Hozzátehetjük még, hogy az Alföldön díszítményként ugyan hiányzik, de megvan önálló szótagra énekelt főhang formájában *(7/I—V. kotta, 60-63. o.)*.

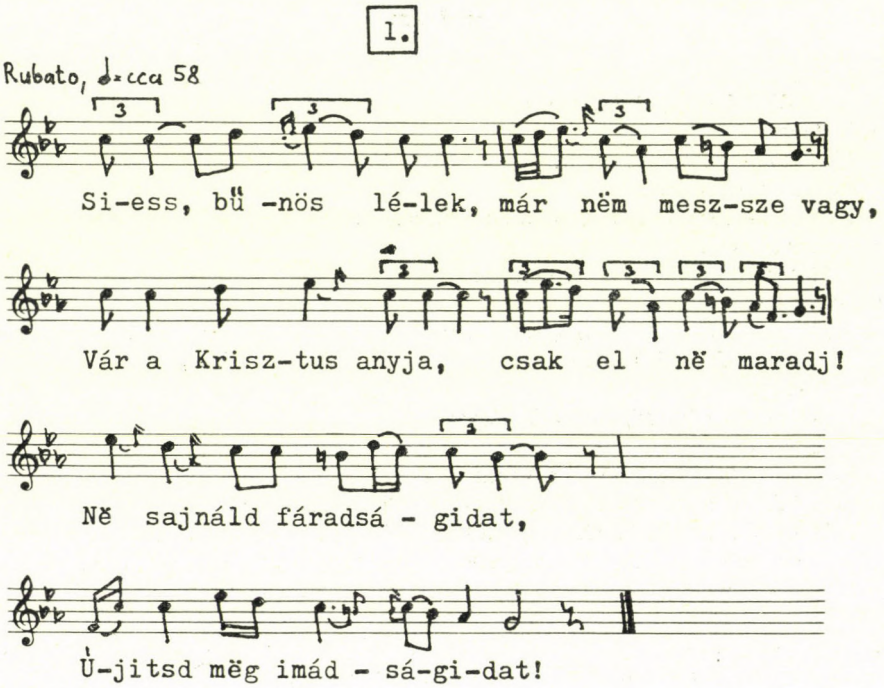
A magyar énekes díszítés dialektusai nem különülnek el egymástól mereven, hasonlóképpen népzenénkhez, mely a dialektusvonások mellett is egységesnek tekinthető. Az egységesülést és egyben a helyi vonások fölerősödését a népének ornamentikájában a rendszeresen visszatérő közösségi alkalmak segítették. Énekelték templomi szertartás előtt, mise közben, különféle csoportos ájtatosság és jelesnapi szokás keretében — és nagy tömegben, más falusiakkal együtt a búcsúkon.

De az egyéni alkotókészség, az átlagból kiemelkedő képesség a népének előadásában is megmutatkozik. A kiváló énekesek amellett, hogy eleget tesznek a szokásoknak, szabadabban, művészibben alkalmazzák a hagyomány-megszabta lehetőségeket, több helyen, gazdagabb megfogalmazásban, merészebben díszítenek. Így énekel a moldvai Benke Jánosné,[16] népi énekeskultúránk egyik kiemelkedő képviselője, e XVII. századi népének legkiválóbb előadója *(6. kotta, 59. o.)*.

[16] Előadásának finomságait az európai műzene rögzítésére kialakított kottairásunk alig képes ábrázolni: nem ad képet a hangszínről; a hangmagasságot, ritmust pedig csak elnagyoltan, egyszerűsítve jelöli. Kodály szerint „Ez a zene... végeredményben leírhatatlan. Mindig marad benne valami, amit a legfejlettebb kottairás külön e célra konstruált jeleivel sem tud ábrázolni." Kodály 1933. 231. l.

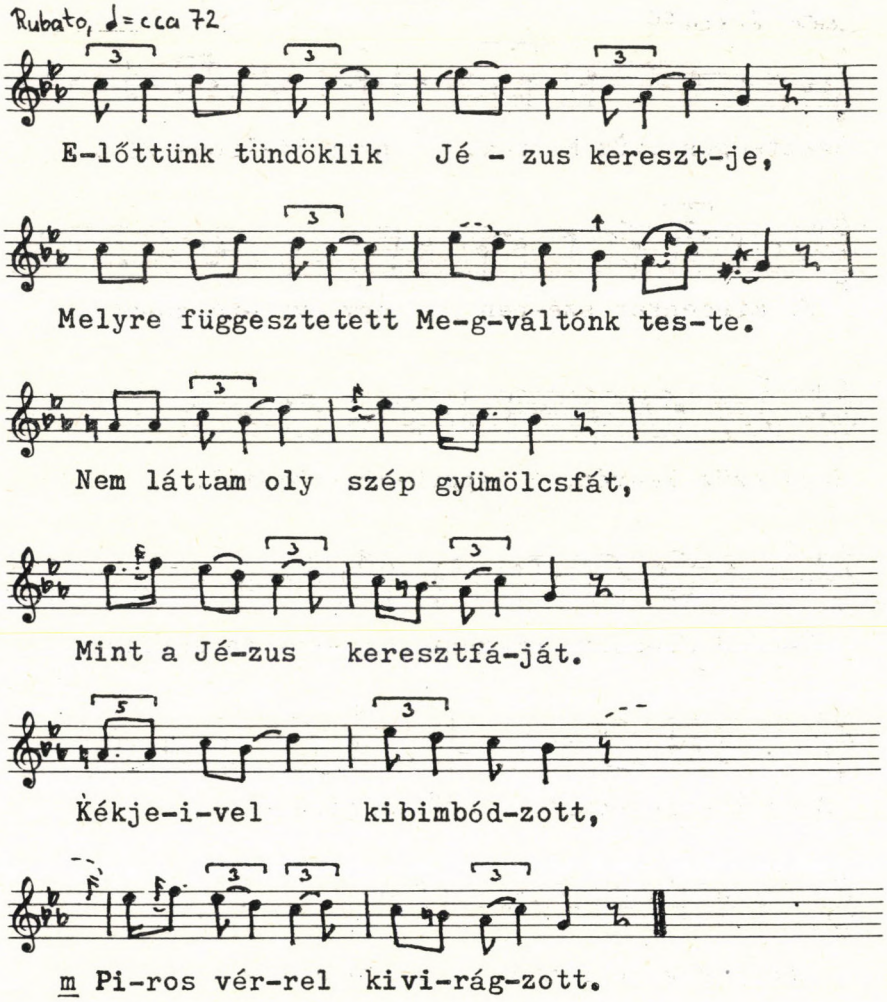
Irodalom

Bálint Sándor
1938 *Népünk ünnepei*. Budapest
Bartók Béla
1924 *A magyar népdal*. Budapest
Csomasz Tóth Kálmán
1958 *A XVI. század magyar dallamai*. Budapest
Domokos Pál Péter
1941 *Moldvai magyarság*. Kolozsvár
Jagamas János
1977 *Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez*. Zenetudományi írások 25—51. Bukarest
Járdányi Pál
1961 *Magyar népdaltípusok I*. Budapest
Kodály Zoltán
1931—44 *Magyar népzene*. In Visszatekintés II. 63—68.
1933 *Néprajz és zenetörténet*. In Visszatekintés II. 225—234.
1964 *Visszatekintés II*. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest
1969 *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. (Negyedik kiadás) Budapest
Katholikus egyházi énektár. A bevett közajtatossági énekekből újakkal bővitve, kath. egyházi éneklők s e pályára készülők számára. Szerkeszté és kiadá Tárkányi Béla József. Orgonakisérettel, köz- és utójátékokkal. Ének-hangjegyekre tették: Zsasskovszky Ferenc és Zsasskovszky Endre. 1855. Eger
A Magyar Népzene Tára V. Siratók. Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán, sajtó alá rendezte Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin. 1966. Budapest
Martin György
1970 *Magyar tánctípusok és táncdialektusok*. Néptáncpedagógusok Kiskönyvtára. Budapest
Olsvai Imre
1979 *Zene*. In Magyar folklór 443—476. Budapest
Papp Géza
1970 *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest
Paksa Katalin
1980 *A szögedi nemzet zenéje*. In Bálint Sándor: A szögedi nemzet III. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1978/79—2. 575—905.
Rajeczky Benjamin
1969 *Gregorián, népének, népdal*. In Rajeczky Benjamin írásai 40—58. 1976 Budapest
Szendrei Janka—Dobszay László—Rajeczky Benjamin
1979 *XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben*. Budapest
Zsasskovszky Énektár L. *Katholikus egyházi énektár*.



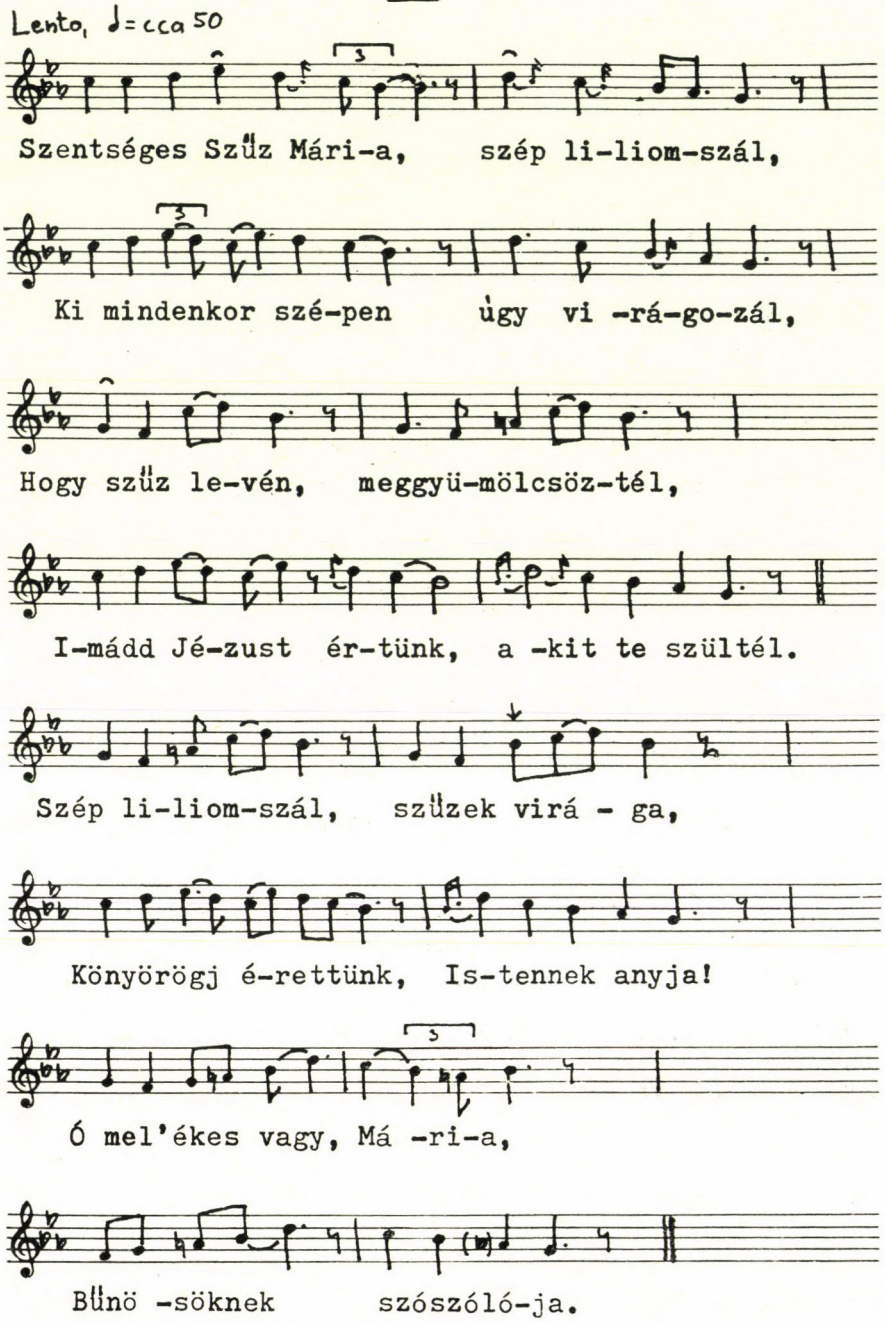
Hegyhátszentmárton (Vas), Sütő Károlyné Sipos Franciska (70 éves)
Gyűjtötte Lajtha László—Tóth Margit—Erdélyi Zsuzsa, 1961.
Lejegyezte Sárosi Bálint. Gr 239 Bd

2.



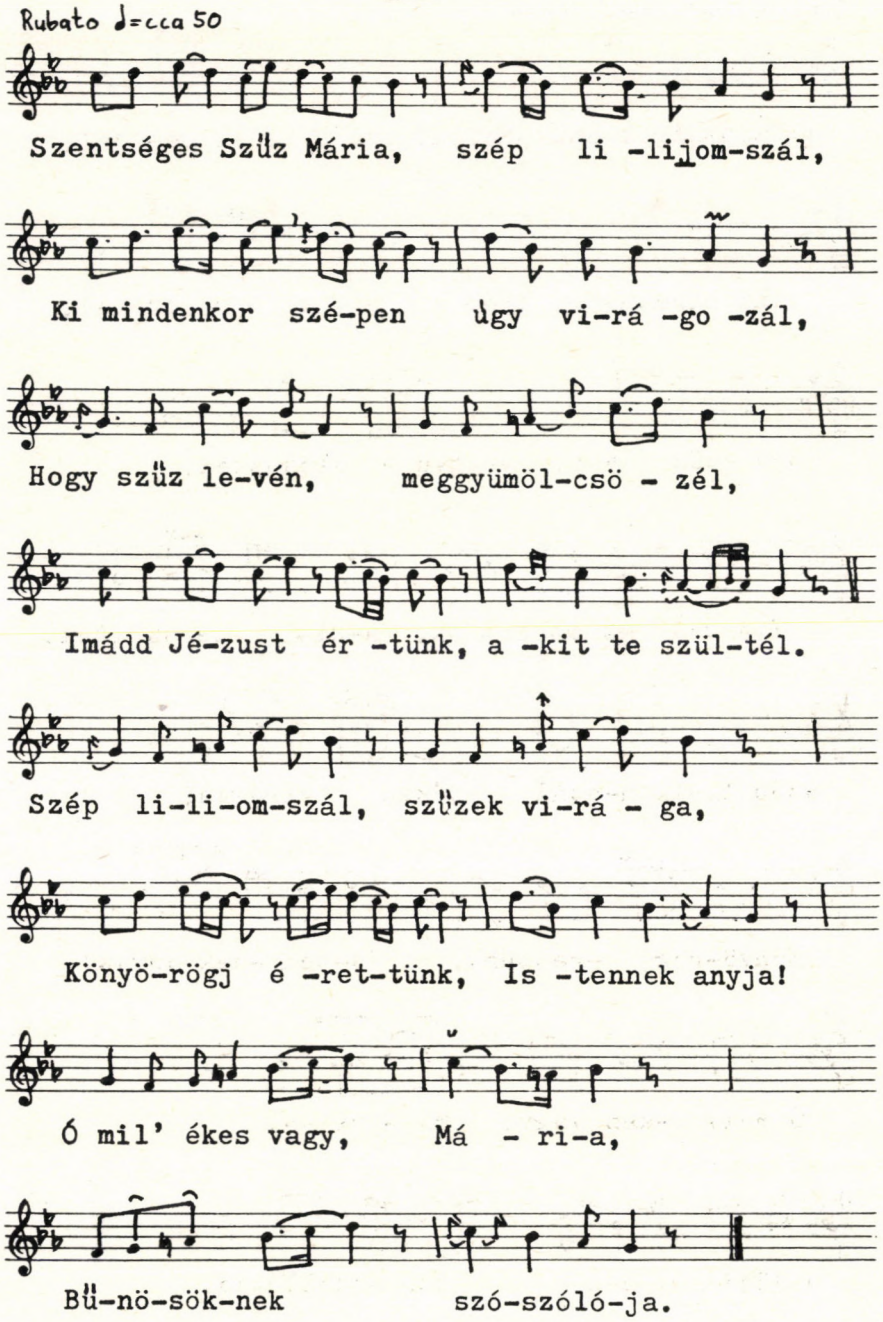
Lajosmizse (Pest), Varga Istvánné Szalóki Teréz (67 éves)
Gyűjtötte Szomjas-Schiffert György, 1955.
Lejegyezte Paksa Katalin. AP 1545d

3.



Csíkrákos-Racul (Csík), férfiak, nők nagyobb csoportja
Gyűjtötte Sárosi Bálint, 1967.
Lejegyezte Dobszay László. AP 6570a

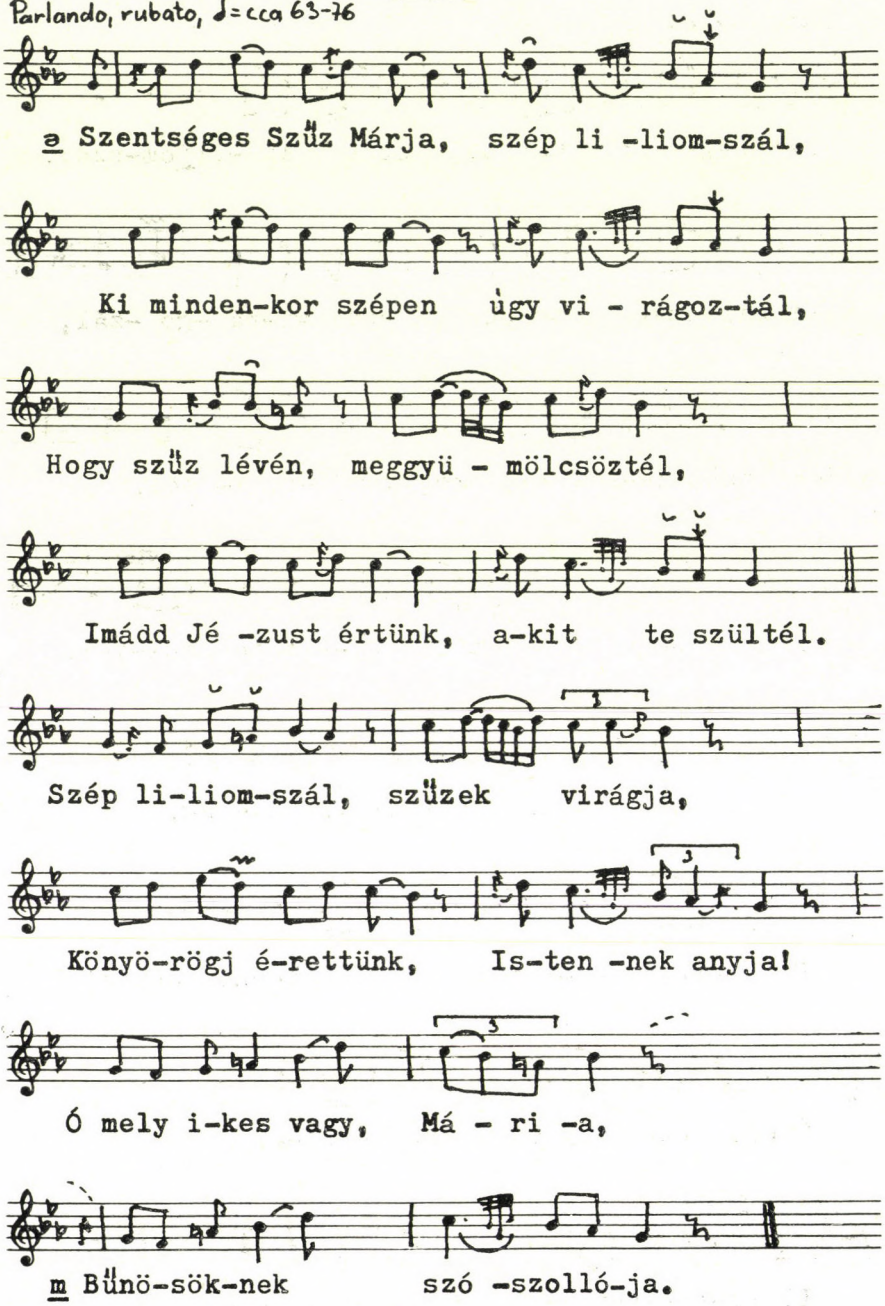
4.



Karcfalva-Cărţa (Csík), Antalné Demeter Julianna (57 éves)
Gyűjtötte Sárosi Bálint—Dobszay László, 1967.
Lejegyezte Dobszay László. AP 6576f

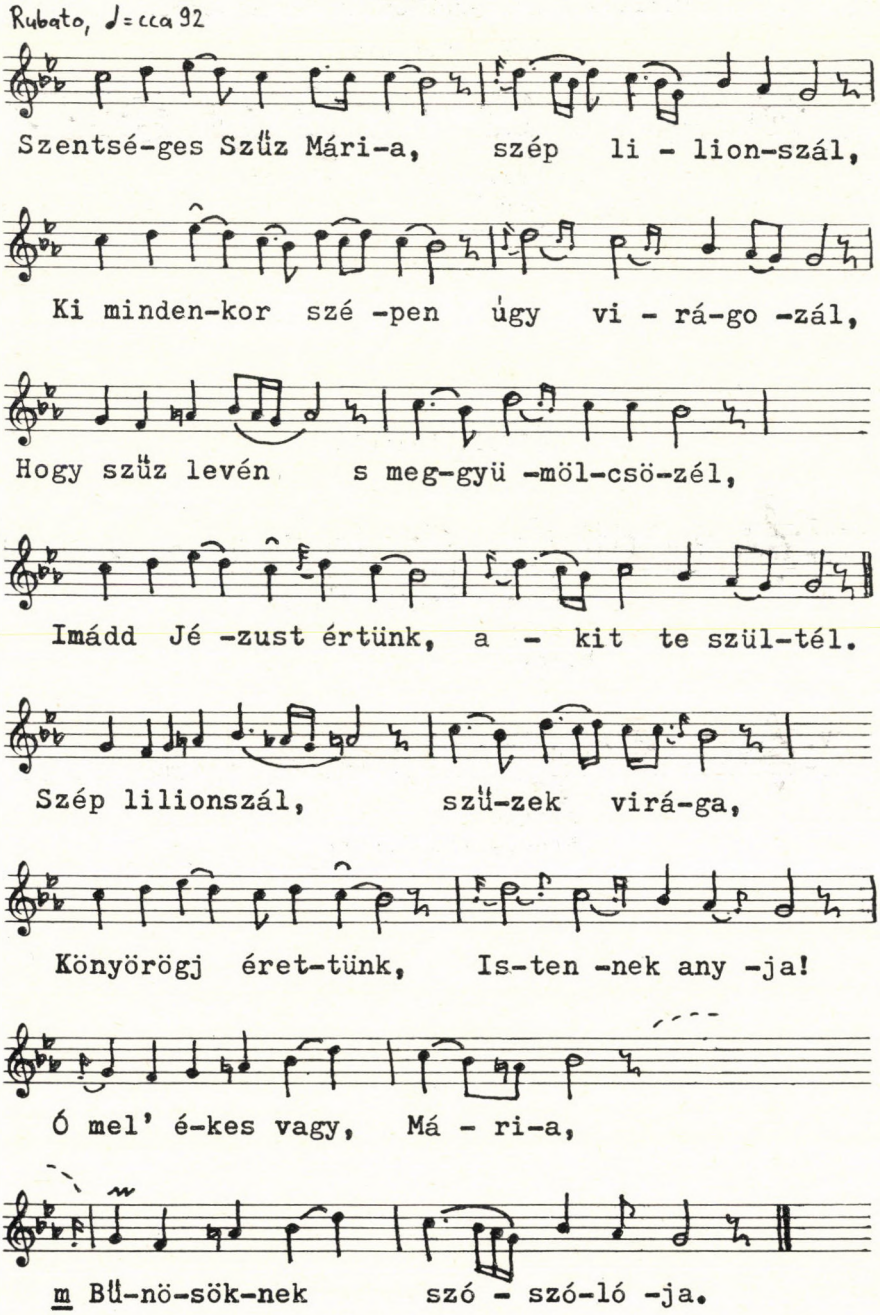
5.

Parlando, rubato, ♩= cca 63-76



Lészped-Lespezi (Moldva), Simon Ferenc Józsefné Fazekas Ilona (72 éves)
Gyűjtötte Domokos Pál Péter, 1969 (Mekényesen).
Lejegyezte Domokos Mária. AP 9026d

6.

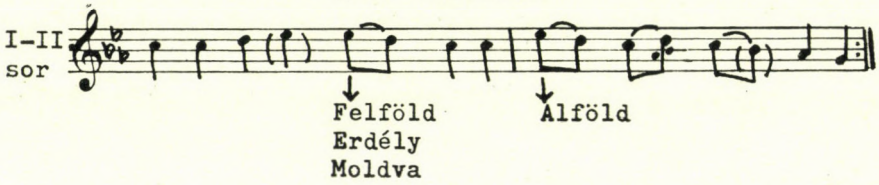


Gyoszény-Geoseni (Moldva), Benke Jánosné (43 éves)
Gyűjtötte Domokos Pál Péter, 1950 (Szárászon).
Lejegyezte Rajeczky Benjamin. Gr 140 Bc

7.

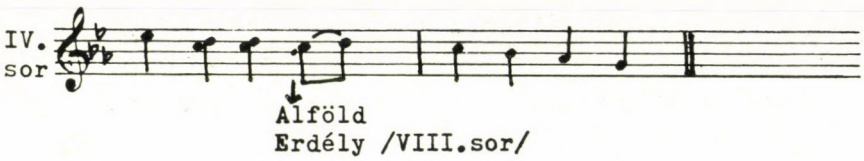
Tipikus diszítések az öt dialektusban

7/I. Dunántúl

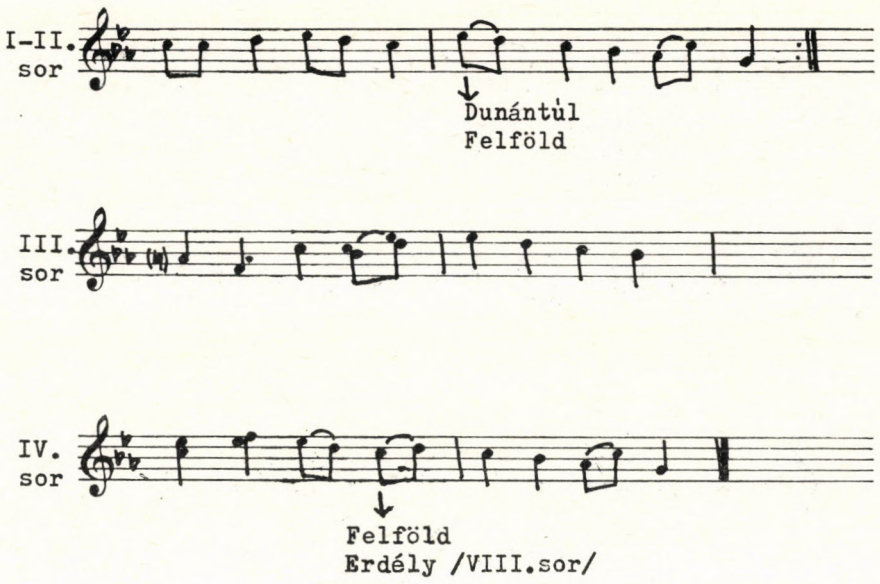


7/II. Felföld

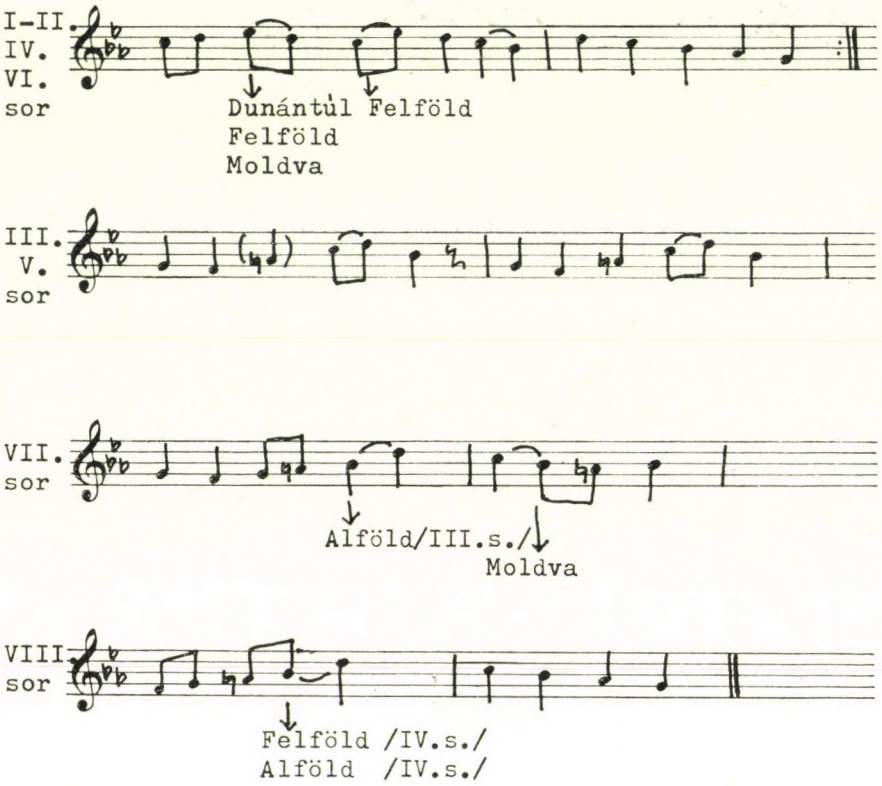




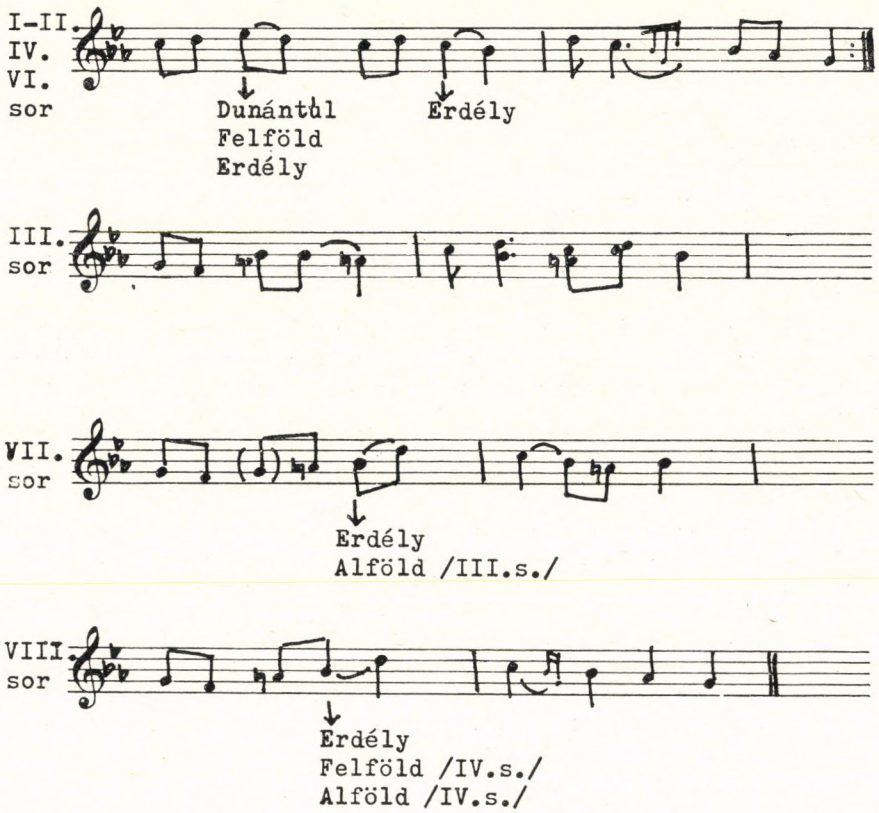
7/III. Alföld


I-II. sor
Dunántúl
Felföld
III. sor
IV. sor
Felföld
Erdély /VIII.sor/

7/IV. Erdély


I-II.
IV.
VI.
sor
Dunántúl Felföld
Felföld
Moldva
III.
V.
sor
VII.
sor
Alföld/III.s./
Moldva
VIII.
sor
Felföld /IV.s./
Alföld /IV.s./

7/V. Moldva


I-II.
IV.
VI.
sor
Dunántúl
Felföld
Erdély
Erdély
III.
sor
VII.
sor
Erdély
Alföld /III.s./
VIII.
sor
Erdély
Felföld /IV.s./
Alföld /IV.s./

SÁROSI BÁLINT:

EGY HANGSZERES DALLAM

Azt a dallamot kívánom hangszeres oldalról bemutatni, melyet általában a *Csípd meg bogár* szövegkezdettel jelölünk.

E dallamnak, az egész magyar nyelvterületre kiterjedően, sok és sokféle változata van. A 19. század elejétől kezdve pedig nagyszámú nyomtatott és kéziratban levő lejegyzését is ismerjük. E kiterjedt dallamtípusban megtaláljuk a magyar népi hangszeres dallamoknak úgyszólván összes fontos jellemzőjét.

Két legkorábban leírt változata közül az egyik 1811-ben Bécsben, Bihari János neve alatt jelent meg.[1] A másikat Pálóczi Horváth Ádám gyűjteményében találjuk.[2] Harmadikként e legkorábbiak mellé kívánkozik Arany János, feltehetőleg ifjúkori emlékként lejegyzett változata[3] *(1/a, b, c kotta, 67. l.)*.

E háromnak s még néhány további változatnak első ütempárja — népdalsorban számolva: első sora — nem ismétlődik meg. Az első két ütem az összes többi változatban (eddig több, mint 70-et ismerünk) megismétlődik. Az ismétlést a strófikus szerkezethez szokott arányérzék kívánja. A szimmetriára, egyben a kanásztáncszerű tetrapódikus szerkezetre való törekvésnek az eredménye, hogy a magyarországi cigányzenészek közt ma legdivatosabb változatban az első ütempárt négyszer játsszák *(1/e kotta, 67. l.)*.

Hasonlóan sok más hangszeres dallamhoz, az e típushoz tartozókat is indításukról lehet megismerni, azonosítani. A jellegzetes, kvintet vagy — a változatok nagy többségében — oktávot lefelé ugró dallamfej (megismételt) ütempárja után a további rész hosszabb és erősen változó. A változatok már ütemszámban sem egyenlők. Az első három közül pl. Biharié 10, Pálóczi Horváthé 12, Arany Jánosé 14 ütem.[4]

Már a változó terjedelem is mutatja — a dallam második felének sokféle zenei tartalmáról nem is beszélve —, hogy e dallam nem olyan szerkezet, melynek a strófikus típusok között egyértelmű helye van. Testreszabottabb helyet találunk neki, ha dallamsorok számától, kadenciától, szótagszámtól függetlenítjük magunkat, s a dallam elemzésének alapjául az ütempárt fogadjuk el.[5]

[1] 15 Ungarische Tänze für 2 Violinen von L. [!] Bihary in Wien (1811) bey Artaria. Vö. Major Ervin: Bihari János. Budapest 1928. 11. l.

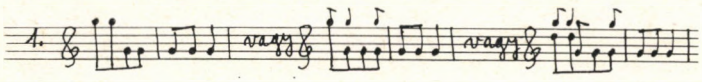
[2] Ötödfélszáz énekek. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest 1953. 390. sz.

[3] Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest 1952. 39. sz.

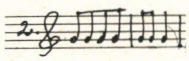
[4] A századunkban gyűjtöttek közt a legrövidebbek 8 üteműek (egy Vadkerten, Nógrád megyében 1935-ben gyűjtött adat — a Zenetudományi Int. népzenei archívumában BR-13038 jelzet alatt; valamint két, 1948-ban, ill. 1955-ben gyűjtött sárközi adat — a Zenetud. Intézet népzenei archívumában 10194—5 lelt. számmal), a leghosszabb egy csíkszenttamási adat (Almási-Herţea: 245 táncdallam. Mercurea Ciuc-Csíkszereda 1970. 133. sz.).

[5] Némely esetben az élő gyakorlat is ütempáros gondolkodásról árulkodik. A dallamot *lassú magyaros*nak játszó gyimesiek a dallam második felében bizonyos ütempárokat — sorokat — többé-kevésbé tetszés szerint ismételnek. Lajtha László 1935-ben gyűjtött vadkerti (Nógrád m.) változatának kottáján az első ütempár fölött ez áll: „10-szer ismétli" (a Zenetud. Int.-ben 13038 jelzet alatt). A bihari román változat kottáján, ugyancsak az első két ütem fölött Bartók megjegyzi: „molto volte" (Rumanian Folk Music 1967. I. 4. sz.).

Az első ütempár vázlata:



Az ütempár további egyszerűsítésére már csak az a lehetőség kínálkozik, hogy az oktáv, ill. kvint ugrást is kiküszöböljük:



Ez a megoldás nem csupán játék a lehetőséggel, a sok változat között ilyen is akad.[6] De ha nem akadna, ebben a formában is benne van ez az ütempár a dallam változatainak nagy többségében: ebből alakul, szekvenciázó ismétléssel, a dallam második fele.[7]

A *Csípd meg bogár* ritmusképletté egyszerűsített ütempárja nemzetközi zenei közhely. Egyebek közt középkori *vágáns* ritmus, ill. a mi „kanász" ritmusunk alapeleme. Benne van a Paix-féle „Ungarescha"-ban ugyanúgy, mint — szabadon ismételgetett ütempárként — észak-magyarországi duda-aprájában.[8] Benne van, méghozzá a *Csípd meg bogár*-éhoz meglepően hasonló elrendezésben, a „Rákóczi" dallam legkorábban feljegyzett változatában, a Vietórisz-kódex *Olach tanczáan* is *(1/d kotta, 67. l.)*.[9] Ezúttal a teljes dallamszerkezet is hasonlít, a két dallam második felének szekundszekvenciásan emelkedő ütempárja pedig azonos. Az Oláh táncot tehát legalábbis összekötő láncszemnek tekinthetjük az egyformán népes „Rákóczi-nóta" és a *Csípd meg bogár* típus között. Táncdallam mivoltával talán jobban is húz ez utóbbihoz, mint a leginkább egyházi népénekekben továbbélő „Rákóczi" családhoz.[10] Meglehet, hogy a „Rákóczi-nóta" múltjának felderítésében is előbbre jutunk, ha az ütempárismétlő tánczenében való gyökerezettség lehetőségét is tekintetbe vesszük.

A *Csípd meg bogár* minden változata tánc- vagy legalábbis kötött ritmusú dallam. Kimondottan tánckísérő dallamként szereplő változatainak két nagy ágát lehet megkülönböztetni. Az egyik ágat a leggyakrabban előforduló tánc-utalások alapján a „gyors csárdás" címkével jelölhetjük. A másik ág a lassúbb, líraibb táncokhoz alkalmazott *jaj-nóta* félék ága. A jaj-nóta kifejezés egyben azt is jelzi, hogy ez az ág Erdélyre korlátozódik, míg a másik előfordulása az egész nyelvterületre kiterjed és természetesen mennyisége szerint is az a nagyobb, a fő ág. A két táncfajtához való alkalmazkodásnak szerkezeti következményei is vannak. A „gyors csárdás" a tetrapódikus — „kanász" — szerkezethez húz jobban. Alapegységei kétnegyedes ütembe kívánkozó nyolcadok. A jaj-nóta változatokban, a lassúbb táncnak megfelelően, nyolcad helyett negyed az alapegység, megjelenik a szöveghez alkalmazkodó pontozás és a jaj-nóták jellemző hímnemű záró formulája *(2. és 3. kotta, 68-69. l.*; az utóbbit „lassú magyaros" tánchoz játsszák).

Ugyanazon az úton, mely a jaj-nótához vezetett, eljuthatott volna a dallam a dudanóták közé is. Dudanóta-jellegzetességet mutató változatról azonban nem tudunk.

[6] A Zenetudományi Intézet népzenei archívumában AP 5604c jelzet alatt; valamint Pesovár Ernő: A lengyel táncok hatása a Reformkorban. Klny. a Népr. Ért. XLVII. évf.-ából (Budapest 1965).
A dallam bizonyos virtuóz cigányzenész-„variációiban" ugyancsak eltűnik az oktáv, ill. kvint ugrás nyoma.

[7] Az adatok többségében, mint már a Bihari, a Pálóczi Horváth és az Arany-féle változatban is, a hangnem harmadik fokán kezdődő, felfelé irányuló szekund-szekvenciát találunk. Vannak azonban változatok, melyekben a negyedik fokról lefelé tart a szekund szekvencia. Ilyen pl. a 4. sz. jegyzetben említett Almási-Herţea gyűjteménybeli darab. Mindezeken kívül számos esetben különböző egyedi megoldást találunk a dallam második felében; ez utóbbi dallamok tehát (látszólag) csak karaktermeghatározó első részükkel kapcsolódnak a *Csípd meg bogár* családhoz.

[8] Közli Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar tánczenéje (1954). A magyar zene évszázadai I. Budapest 1959. 200. l. A duda-apráját l. a 76. sz. Pátria lemezen. Belőle részlet közölve: Magyar Zene 1982/1., 100. lap, 40. kottapélda.

[9] Közli Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar világi dallamai. A magyar zene évszázadai I. Budapest 1959. 332. l.

[10] Az összeállított „Rákóczi" dallamcsaládot l. Szendrei Janka, Dobszay László, Rajeczky Benjámin: XVI—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben. Budapest 1979. I. 146-147. l. és II. 70-71. l.

A *Csípd meg bogár* ismert változatainak majdnem felét szöveggel jegyezték le. A szöveges változatok nagy számát könnyen indokolja a tény, hogy hangszeres dallamként népszerű volt, tehát szívesen húztak rá szöveget. A Pálóczi által leírt és a Bihari által jelzett szöveg, a „Csípd meg bogár" szerkezete a dallamot is jól jellemzi. Csak két sora állandó: Csípd meg bogár... (Lapos tetü... vagy Vörös hangya...); de a rendelkezésre álló változatokban ez is ritkán fordul elő.[11] Inkább csak a „fő ág" — a gyors csárdások — címeként emlegetik, pl.: „Csípd meg bogár friss". E két sor, tartalma szerint, táncra buzdító rigmus. Egyes változatokból — mint pl.: *Csípd meg bogár a seggit / Hadd ugorjon egy kicsit* — ez szószerint is kiderül. Van néhány, különösen a 19. századi kiadványokban és a népszínművek dalai közt jellemzően előforduló, cigányvonatkozású szöveg: *Utcu dádé koháré* (vagy *Utcu dáne cuvále*), *Vesek sép feleséget, Hogyha én legény leszek, Cigány vagyok, jól élek*. A szövegek többsége azonban, ha jellemző is a dallamra — pl. *Uju, uju, ujuju; Cinaratta bum, bum, bum..., Hej, bundám galléra...* — nem mondható tipikusnak. Ez alól természetesen a lírai sőt keserves jellegű jaj-nóta változatok sem kivételek. Kisebb-nagyobb hevenyészettségük, itt-ott vaskosságuk viszont jól mutatja, hogy eredendően táncdallamhoz tartoznak.

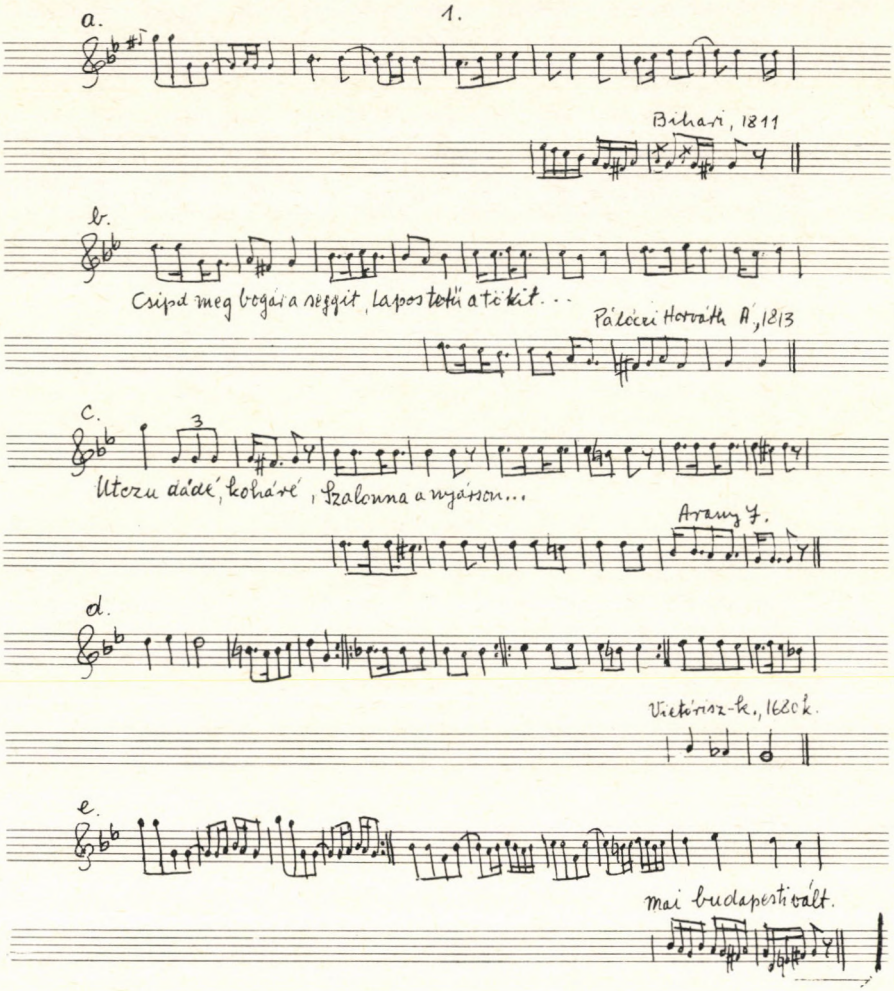
A *Csípd meg bogár* dallam a Kerényi által válogatott és sajtó alá rendezett, Kodály által is jóváhagyott *Népies dalok* kötetbe került — abban is a „Más népek zenéjéből származó vagy velük rokon dallamok" közé, „cigánydal"-nak minősítve.[12] Tény azonban, hogy e dallamnak nem-zenész cigányok közt gyűjtött változatáról nem tudunk, hasonló dallamtípust a cigány népzenében nem ismerünk. Maguk a dallam mellett előforduló cigányos szövegek pedig tipikusan olyanok, amiket nem cigányok, hanem magyarok találtak ki, leginkább népszínművekben szereplő cigány figurák számára. Magát a névadó kétsoros „Csípd meg bogár" szöveget ugyancsak semmi okunk cigány eredetűnek tekinteni. Számtalan analógiával igazolható, hogy ennyi vaskosságra a hagyományos magyar táncdalszövegek is bőven képesek; egyéb jogcím pedig a cigányságra nincs.

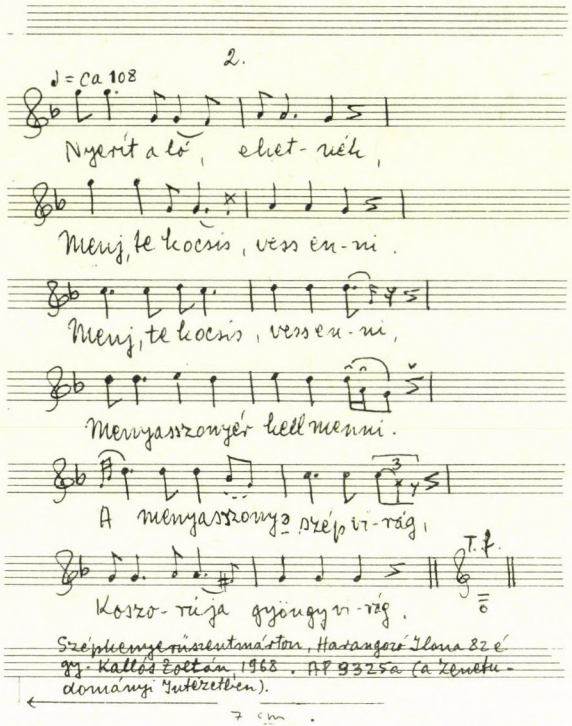
A dallam szorosan kapcsolódik viszont a cigány*zenészekhez;* nem mint cigányokhoz, hanem mint a magyar népi hangszeres zene hivatásos művelőihez. Erdélyi táncokhoz játszott bizonyos hangszeres dallamokat így jelölnek: „Cigánytánc" — mert azt elsősorban a hivatásos zenész, a „cigány" repertoárjából ismerik; az játssza magyaroknak vagy románoknak, s csak kivételesen cigányoknak.

Bihari szerzőségét pedig már csak azért is kizárhatjuk, mert Pálóczi Horváth, aki gyakorlatilag e „szerzőséggel" egyidőben jegyezte le a szöveges változatot, azt nemcsak értékesnek, hanem *régi*nek is minősíti.[13] Az viszont nem kétséges, hogy ez az alapjában ütempárismétlő, s így sokféle alakítgatásra nyitott dallam a hangszeres rögtönzés eszközeit és eljárásait jól ismerő hivatásos zenészek játéka nyomán vált mind a mai napig élővé és hatásossá. Hajlamaiknál és lehetőségeiknél fogva, a hivatásos zenészek hordozták végig társadalmi rétegeken és stílusokon. Tudvalevőleg Széchenyinek is kedvelt nótája volt.[14] Szöveges változatait ma mind ritkábban lehet hallani; de a hagyomány-folytató hivatásos zenész mindenhol tudja. Budapesten mutatványos „friss"-nek, a Kárpátok keleti sarkában, Gyimesközéplokon pedig a legszebb régi stílusú dallamok közé illő „lassú magyaros"-nak játssza.[15]

Az összegyűjtött változatok — helyszíni népzenei lejegyzések, hangfelvételről lejegyzettek, 19. századi kiadványokból és kéziratokból kimásoltak — a Zenetudományi Intézet népdal-típusrendjében és hangszeres népzenei rendjében találhatók meg.

[11] Kálmány Lajos gyűjtésében (Koszorúk... Arad 1877—78. I. 175. lap) is kétsoros táncszóként szerepel.
[12] Kerényi György: Népies dalok. Budapest 1961. 204. l.
[13] Kazinczynak írt levélben (Kazinczy F. levelezése XII. 525., 527. l.). Hivatkoznak rá az Ötödfélszáz énekek sajtó alá rendezői a 713. lapon.
[14] A naplójában felsorolt néhány magyar tánc között említi (*Naplói* I. 861. l.); idézi az Ötödfélszáz énekek (1952) jegyzete a 713. lapon.
[15] A *Csípd meg bogár* dallam 19. századi előfordulásairól l. főleg Arany János népdalgyűjteménye kiadásának jegyzetét az 59. lapon, valamint az Ötödfélszáz énekek kiadásának jegyzetét, 713. lap.


a.
1.
Bihari, 1811
b.
Csipd meg bogár a seggit, Lapos tetű a tökit...
Pálóczi Horváth Á., 1813
c.
Utczu dádé, koháré, Szalonna a nyárson...
Arany J.
d.
Vietórisz-k., 1680 k.
e.
mai budapesti vált.



2.

♩ = ca 108

Nyerít a ló, ehet-nék,

Menj, te kocsis, vess en-ni.

Menj, te kocsis, vess en-ni,

Menyasszonyér kell menni.

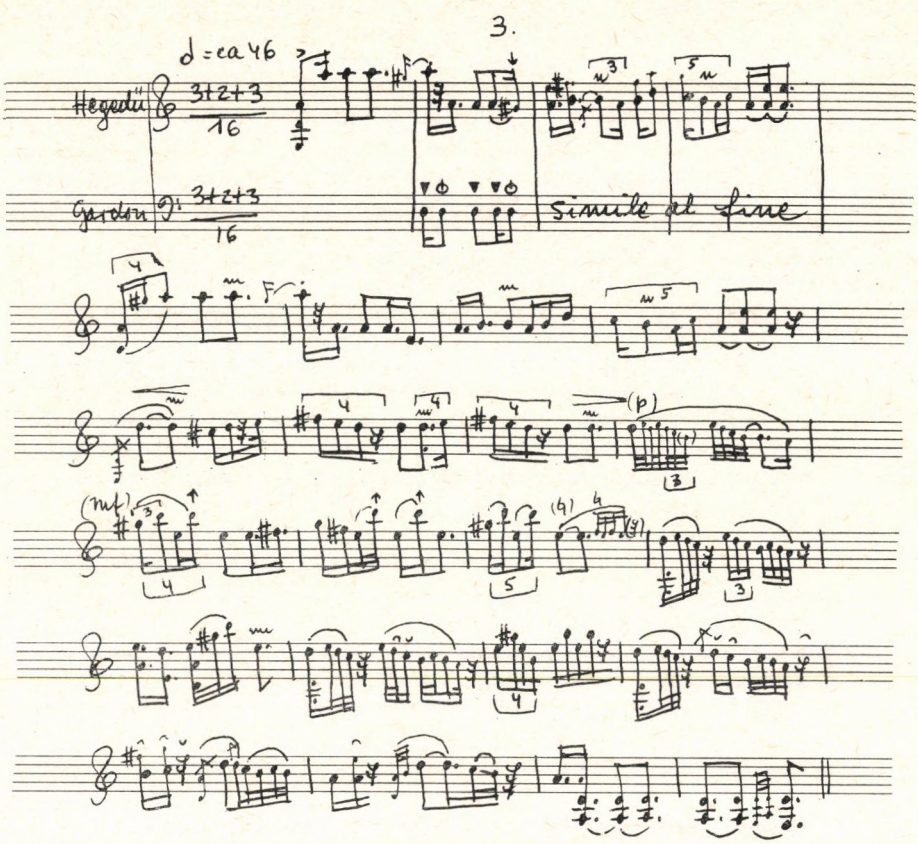
A menyasszony szép vi-rág,

Koszo-rúja gyöngy vi-rág.

T. f.

Szépkenyerűszentmárton, Harangozó Ilona 82 é gy. Kallós Zoltán 1968. AP 9325a (a Zenetudományi Intézetben).

7 cm.



3.

♩ = ca 46

Hegedű 𝄞 3+2+3 / 16

Gardon 𝄢 3+2+3 / 16

simile al fine

Gyímesközéplok, Halmágyi Mihály 39 é.
gy. Sárosi Bálint, 1960. AP 3526 e (a Zenetudományi Intézetben).

SZEMERE ANNA:

„A JÖVŐ ITT VAN ÉS SOSE LESZ VÉGE"

*TÉR- ÉS IDŐKÉPZETEK AZ EURÓPA KIADÓ EGYÜTTES ZENE- ÉS SZÖVEGVILÁGÁBAN**

A bemutatásra kerülő rockegyüttes 1981-ben alakult és 1983 végén oszlott fel — jóllehet, a jelek szerint nem véglegesen.[1] A Hanglemezgyártó demonstrációs anyagot vett fel tőlük, de a lemez nem készülhetett el; produkciójukat külföldi és hazai szakmai körökben egyaránt kiemelkedőnek ítélték[2], külföldi meghívásoknak azonban — hivatalos formában — nem tehettek eleget. Kivételes eseménynek számító koncertjeiken, amelyeket egyetemi és üzemi klubokban adtak, ezres tömegek zsúfolódtak össze.

Az Európa Kiadó annak az underground rockzenei szubkultúrának a része, ahol a műfaj itthoni történetében először jött létre szintézis a társművészetekkel[3]: a zenészek közül többen a képzőművészet, a dráma és a film területéről érkeztek, e műfajok kísérletező ágának hivatásos vagy amatőr művelői.

Az összművészeti koncepció a szóban forgó hat-hét együttes (Kontroll Csoport, Bizottság, Balaton/Trabant, Vágtázó Halottkémek) közül éppen az Európa Kiadó koncertjeit jellemzi legkevésbé, de gondolati attitűdjük és zenei nyelvük a neoavantgarde erős hatását tükrözi. A rockzene történetében az avantgarde inspirációja nem újkeletű; Magyarországon azonban a *punk* és az *új hullám* hívott életre új minőséget a műfajban: az egyetemes emberi és a személyes lét kérdéseiről a szenvedély olyan izzásával tudósít ez a zene, amellyel az itthoni rock-közönség korábban aligha találkozott.

„A jövő itt van és sose lesz vége" — énekli az együttes a „Mocskos idők" című dalban. Szinte egész repertoárjuk az absztrakt Idő nyomasztó súlyáról, fenyegetéséről és — később egyre inkább — izgalmas kihívásáról szól. „Nincs jövő!" (NO FUTURE!) — hirdették a punkok falfeliratokkal, jelvényeikkel, zenéjükkel és megjelenésmódjuk képtelen kakofóniájával. *„A szüntelen változás örvényébe vagyunk vetve, amely fölött láthatóan*

* A zenei elemzéshez nyújtott segítségért köszönet illeti Maróthy Jánost és Kovalcsik Katalint.

[1] Az Európa Kiadó alapító tagjai: Menyhárt Jenő (gitár, ének, szövegíró); Dénes József (szólógitár); Kiss László basszusgitár, ének, szövegíró) és Salamon András (dob). Később csatlakoztak, illetve egymást váltották az együttesben Gerő András, Kamondy Ágnes és Másik János (billentyűs hangszerek), Salamon helyére pedig Magyar Péter került. Gasner János (gitár) és Joe Dysson (ütősök, ének) is csak 1983-tól játszott a zenekarban. Mind a stúdiófelvételeken, mind a koncerteken gyakran szerepeltek vendégszólisták (Víg Mihály, Hajnóczy Árpád, Újvári János, stb.)

[2] Az 1982-es Popmeccsen — ahol az év kiemelkedő popzenei teljesítményeit értékelik — a szakma szavazatai alapján a harmadik helyre kerültek, a „jövő reménységei" kategóriában pedig az első helyre. Bár repertoárjukat alig bővítették, még az 1983-as szavazatok szerint is „reménységként" tartották számon az együttest. A külföldi méltatások között említendő Chris Bohn cikke a New Musical Express 1981. január 17-i számában. A szerző Menyhárt Jenő muzikalitására és szuggesztív előadásmódjára hívja fel a figyelmet. (Menyhárt akkor még az Európa Kiadó és a Kontroll Csoport „elődjének", az URH-nak volt egyik kulcsfigurája.) Bár nem hivatalos fórumon, de felsőfokon nyilatkozott az együttesről Nick Hobbs, az angol Rough Trade független lemezkiadó volt menedzsere is. Peter Winkler az IASPM (International Association for the Study of Popular Music) II. nemzetközi konferenciájáról szóló beszámolójában lenyűgözően izgalmasnak találta azt az egyórás videóprogramot, amelyben az Európa Kiadón kívül a Bizottság, a Kontroll Csoport és a Vágtázó Halottkémek is szerepelt. (*Review of Popular Music* No. 4, „An American in Reggio", 6. o.)

[3] Ez az irányzat joggal tekinti elődjének Baksa Sós János és a Kex együttes szürrealista-groteszk rock-kabaréját, amely a hatvanas évek végén egy szűk diák és értelmiségi közönség körében rendkívül népszerű volt. Művészi világa leginkább a Bizottságéval rokonítható.

senki sem gyakorol ellenőrzést és amelynek nincs iránya — írja Lawrence Grossberg a punk társadalomfilozófiai hátterének jellemzéseként. —*A jövő és a múlt egyaránt a jelenbe omlott, és életünk szerveződése nem kapcsolódik a jelennek a történelmi folyamatban betöltött helyéhez.*"[4]

Kétségtelen, hogy ez az életérzés, az elveszettség, a „kizökkent az idő" élménye a múlt század második felétől a mindenkori modern művészeti és filozófiai áramlatok egyik meghatározó elemeként vonul végig. A *punk* és az *új hullám*[5] annyiban hoz újat, hogy a személyes és az általános civilizációs válság érzékelésének szintjei közé még egy szintet ékel: a generációét, mégpedig a rock-generációét.[6] Megjegyzendő, hogy ezzel a rock, mint alapjában életigenlő és örömelvű műfaj saját magát is életveszélybe sodorja, hiszen önnön eredeti funkcióját kérdőjelezi meg. Sajátos módon teremti tehát újjá azt a folyamatot, amely a kortárs magasművészet egyes irányzataiban az elhallgatás vagy a szimbolikus önfelszámolás gesztusaihoz vezetett.

A három szint (egyén, generáció, emberi civilizáció) jól érzékelhetően jelenik meg a zenekar „névadó" dalában is: személyes számvetés ez, amelynek súlyát és jelentését egy szűkebb (a rockandroll világa) és egy igen tág (Európa) világ vonatkozási rendszere adja. Az egyes rétegek váltogatásával a fenyegetettség, a menekülés, a pusztulás képei kiegészítik, értelmezik egymást, felerősítve egymás gondolati erejét. Bár „csak" dalszövegről van szó, figyelemre méltó a képi világ összetettsége, egységessége és ökonómiája. A katonai rend, a háború képzetköre vonul végig az egész versen: már Spárta említése ezt emeli be Athén ellenpontjaként; a „pincébe bújás" egyszerre konkrét menekülés, de jelentheti a rock egy ágának föld alá kényszerülését is. Ugyanígy, a refrénben többször megismételt „Európa Kiadó" jelentésének első szintje a zenekar önmaga, a második szint pedig a kontinens, mint földrajzi-történelmi-kulturális egység, amelyet elhagytak lakói, s amely — akár egy üres lakás — kiadó. Az utolsó versszak a „jövő idő merényletének" kifejtése: a történelem utáni lét, a soha véget nem érő jövő víziója.

A dal a *motivikus repetíció* elvére épül, megőrizve a hagyományos vers-refrén kettősséget. A hangzásvilág alapkarakterét egy, a mély regiszterben szóló, feszes lüktetésű, fűrészes dallam-ritmus-osztináto adja. A dallamképlet váza két felfelé irányuló kvintlépés (*f-c* és *gesz-desz*), különös nehézkedése fríges jellegéből származik. (A *gesz* „negatív előjelű" vezérhangként viselkedik az *f* alaphanghoz képest.) A mindig önmagába visszatérő kvintváz azonban jelentős feszítőerőnek van kitéve: a basszus alaphangjain (*f* és *gesz*) mintegy „megbicsaklanak" a szólógitár ráépülő és az ütem végén diminuált kvintlépései, így például a *gesz* alapon nemcsak *gesz-desz*, hanem utolsóként egy *f-c* lépés is hallható. Ez, továbbá a *gesz-desz* kvintben váltóhangként szereplő *c* adja a harmónia tritonuszos és kisszekundos-mikrotonális feszültségét.

[4] Lawrence Grossberg, *„I'd Rather Feel Bad Than Not Feel Anything at All" (Rock and Roll: Pleasure and Power).* A tanulmány először előadás formájában hangzott el. (Conference on Mass Culture, Wisconsin-Milwaukee, 1984. április) 22. o.

[5] A *punk* és az *új hullám* megjelölések ma már olyan sokrétű és szerteágazó zenei-szubkulturális tartalmakat fednek, hogy a szóban forgó irányzatról szinte semmit nem mondanak. A hazai underground „új hullám" koncepciója abba a nemzetközi vonulatba illeszkedik, amelyet egyesek *art-punk*nak, mások *post-punk*nak neveznek. Az előbbiről részletesen ír Sebők János (Magya-rock II. Bp. 1984. 255—269. o.); az utóbbi megjelölés az *új hullám*on belül határolja el azt az irányzatot, amely a *punk* radikális szellemének örököse: „What separated 'post-punk' from the rest of new wave was, not only its self-conscious post-modernism but its refusal of the category of rock and roll. It attempted to explode its history by deconstructing it, by decoding and disrupting its conventions and forms while new wave recoded them within a new context. The result was a self-conscious peripheralization of the music." (Grossberg, *The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture,* in: Social Text, 1983/8. 29. o.)

[6] A *generáció* ebben az értelmezésben nem tisztán demográfiai szempontok szerint meghatározott népességcsoportot jelent, hanem a második világháború után felnőtt — mindenkori — ifjúságnak azt a rétegét vagy rétegeit, amelyek a rockot nemcsak a szórakozás-kikapcsolódás eszközének tekintik, hanem benne „önmagukat szemlélik". Tekintetbe véve azt, hogy a mai magyar tizenévesek között hány rajongója van Korda Györgynek vagy a Neoton Famíliának, a *rock-generáció* fogalmát könnyen elkülöníthetjük a *korcsoport* fogalmától.

A $^4/_4$-es alaplüktetés vázát az ütemek végén a dob és a gitár ellenpontozó sforzatói feszítik. Ezt az állapotot sűríti vészterhessé a refrénben belépő billentyűs *tetrakord motívum,* amely a gitár dallamvonalával ellentétesen mozog, és nónás, nagyszeptimes harmóniai vibrálással fokozza a kínos feloldatlanság érzetét. Egyidejűleg további megerősítést kapnak az alaphangok a szintetizátoron a középregiszterben: a kitartott *f* és *gesz* fenyegetően vonul át meg át a sztereó-térben.

Az énekszólam pusztán elszenvedi ezt a fokozódó, de történésmentes feszültséget: dallama szintén az alaphangokra szorítkozik. Kitörése az utolsó versszak refrénjében egyszerre segélykiáltás és vásári kikiáltás. Az ezt követő „katasztrófa-effektus" — összhangban a mű alapgondolatával — nem robbantja föl a motivikus repetitív struktúrát, az osztinátók mennek tovább: „rég nem háború, rég nem béke"; a jelen és jövő folytonossága helyett „A jövő itt van és sose lesz vége."

A jövőjétől és múltjától megfosztott létezésnek magától értetődően jelene sincs. Ezt a szorongásos, feszült, kitörni akaró, de az „itt és most"-hoz kötött, lebegő létállapotot közvetíti az idő és tér koordináták paradox, furcsa egymásba csúsztatása az olyan verssorokban mint „hol vagyok, hol nem vagyok"; „múlik az idő és múlik a hely, sosem tudhatod, mi múlik el"; „máshol vagyok, mégis itt leszek". A birtokba nem vett, belakhatatlannak látszó időben a jövő jelenné züllik, a jelen múlt idővé.

A „máshol vagyok, mégis itt leszek" gondolata egyre fontosabbá válik az Európa Kiadó későbbi dalaiban. A valóság rácsai megmaradnak, de a képzelet egy idő- és térbeli tágasságot teremt. A „máshol" a bizarr, nagybetűs Jövő, az emberi történelmen túli technikai civilizáció világa. A „fin de millénaire" dekadenciától megcsömörlött emberének a totálisan más és totálisan új iránti sóvárgása nyilvánul meg ezekben a fantáziákban, amelyekben az emberi szorongás hol emberfelettivé fokozódik, hol pedig iróniával színezett játékká, mesévé finomul.

A „Jó lesz nekünk" című dal ezt a mesevilágot vetíti elénk. A zene teljes egészében a meséről szól, míg a szöveg vonatkoztatási pontja az „itt és most" földi világa. A két szint közé „lágyan" — mintegy zárójelbe téve — ékelődik a halál. Az űrhajósból űrhajókká alakult emberpár szerelme akár megváltást is ígérhet — jóllehet, kissé szorongató megváltást — abból az értékeiben, moráljában kifordult földi létből, ahol — a verset idézve — „te se engem, én se téged, minket már a bűn se véd meg."

Ebből a zenéből már eltűnt az előző zenei korszak vad, sötét tónusú feszültsége. A zenei tér kitágult, a hangzásvilág súlypontja a közép- és felsőregiszterbe helyeződött át. A ritmika a basszusban egyenletesen zakatolóvá, a szólógitárban ringatóvá szelídült, a szintetizátor csepegés-szerű negyed staccatói pedig folytonosságot teremtenek az állókép-szerű nyitás és a lebegő közjáték, valamint a zakatoló-ringatózó versrész között. Akár nászutazásnak is tekinthető ez az utazgatás az „idegen ködökben", noha a ködben nehéz élvezni a táj látványát. Mégis ezt a képzetünket erősíti — a szöveg utalásain túl — a szólógitár érzelmes négysoros melódiája ironikusan behízelgő glissandóival, amely az amerikai örökzöldek, a Tin Pan Alley világából való; vagy az a balalajkás tremolo, ereszkedő dallam-motívum, amely a nyitó- és közjátékban hangzik fel.

Ebbe a földöntúlian világos tónusú nyitó hangzásképbe meghökkentő kontrasztot hoz a mély, monoton hangon mormogó férfihang. A megformált karakter depresszív, rezignált tónusával még földi lény, de mechanikus kimértsége már a robotemberé, pontosabban az űrhajósból lett űrhajóé. Éppen felemássága és a zenei térben való mélységes magánya és elszigeteltsége kelt a hallgatóban különös szorongást. A versszakok végét követő dobpergés pedig mindannyiszor élesen töri meg a mese hangzásképének kissé hideg idilljét. Ez az a zenei gesztus, amely aszimmetrikus tagoltságával, élesen kihegyezett fel-

aprózottságával, akár egy golyószóró hasít bele a térbe. Egy másik szinten sorsszerűen fenyeget, mintha magát az absztrakt Időt tagolná, jelezve az emberi történelem végét és figyelmeztetően megelőlegezve azt a káoszt, amelybe ez a mű — a szó zenei értelmében is — belerohan. Az Európa Kiadó című szám „katasztrófa-effektusával" ellentétben ez itt nem egyértelműen háborús vízió, hanem zenei megjelenítése annak, ami még a képzelet határain is túl van, ahol — egy másik versből idézve — „kezdetét veszi a lehetetlen."

EURÓPA KIADÓ

Athéni szél és spártai eső
Ülünk a tűznél én meg az idő
Az éneklés évei lassan elmúlnak
A nagyranőtt lelkek a pincékbe bújnak

Európa Kiadó!

Megrémülök a hangomtól
El fogok tűnni a rock and rollból
Olyan már, mint egy menekült tábor
Mindenki itt van, aki nem elég bátor

Európa Kiadó!

A jövő idő merénylete
A tinédzserek vad élete
Megszülettél, védd meg magad
Temesd el a halottakat

Európa Kiadó!

A hírnök jön és integet
Hírek már rég nincsenek
Rég nem háború, rég nem béke
Felizzik a vágy villamosszéke

Európa Kiadó!

JÓ LESZ NEKÜNK

Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, a súlytalanságban szeretkezünk
Idegen ködökben utazgatunk, és ha ott jobb, ott maradunk
Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, hogyha intelligens gépek leszünk
Véget ér majd a történelem, egy hosszú pillanat lesz a végtelen

Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, egy palackba zárjuk a szellemünk
Én örülök neki, hogy itt lehetek, mert itt tervezik az isteneket
Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, csak előbb lágyan tönkremegyünk
Te se engem, én se téged, minket már a bűn se véd meg.

Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, űrhajósból űrhajók leszünk
Egy kalandot őriz a formalin, túl a hús törékeny szobrain
Jó lesz nekünk, jó lesz nekünk, lesz végtelen sok égitestünk
Feltárul minden titkos világ, felébred az álom és mi alszunk tovább.

SZENDREI JANKA:

A SZENTIVÁNI ÉNEK ZENETÖRTÉNETI RÉTEGEI

A Szent Iván napjához, június 24-hez kapcsolódó hosszabb rituális énekciklus dallamait a népzenei gyűjtés már csak egy szűk területen, a Zobor-vidéki magyar falvakban találta meg, méghozzá a régebbi szövegfeljegyzésekhez képest igen kopott, mondhatni romos állapotban. A fennmaradt szertartások és költői szövegeik tartalmát Keresztelő Szent János tiszteletén kívül részben a nyári napfordulót idéző szimbolikus képek alkotják (tűzgyújtás, világosság, a nap és a hold, a hajnal és az „aranyhajú Mária" emlegetése), részben pedig — mint az ünnep javaiban való részesítés — a szerelmi varázslás (tűzugrálás, párok összeéneklése, nyomszerűen talán egy mitikus nászra való hivatkozás).[1]

A szokáshoz tartozó *zenei* anyagok vizsgálata messze nem arányos azzal a figyelemmel, melyet a néprajz és irodalomtörténet fordított a rítusra. Kimutatták a felsorolt elemeknek egyrészt az ókori napkultuszhoz, másrészt a középkori kultúrához való viszonyát, valószínűsítették egyes szakaszok Földközi-tenger környéki eredetét, balkáni továbbadását s a magyart érintő délszláv közvetítést. Mivel azonban a szokásról valló *írásos* dokumentumok az így körülírt kornál jóval későbbiek, hasznos lehet még a *zenei* anyag tanúbizonysága is, a társtudományok megállapításainak igazolásául, kiegészítéséül, vagy árnyaltabb értelmezésük érdekében. Ennek bemutatásához érdemes elöljáróban áttekintenünk a legfontosabb XV—XVIII. századi híradásokat.[2]

A XV. században Temesvári Pelbárt említi, mégpedig dicsérőleg, a János ünnepét ékesítő tüzek vagy fáklyák gyújtását, mint *egyházi* szokást. Váradon 1438-ban az „ignis sacra", a szent tűz meggyújtása három nappal későbbre tolódott a patrónusként tisztelt László ünnepére való tekintettel. A következő adatok átvezetnek a XVI. századba: Telegdi Miklós püspök a Szent Iván estjén szerte szertén az ünnep örömére rakott tüzekről beszél. Jól egybehangzik ezzel, mikor 1598-ban a Szepes megyei Mikófalváról a Keresztelő Szent János tiszteletére gyújtott „szent tűzről" kapunk tudósítást. Istvánfi Pál egy lakodalom keretében rakott tüzet is szentiván tüzének nevez 1539-ben, ahol a névátvitel alapja nyilvánvalóan a szentivánnapi tűzhöz már hozzákapcsolódó szerelmi jelentés. De jelentett a Szent Iván tüze egyszerűen *örömtüzet* is, hiszen Szerémi György egy győzelem alkalmával gyújtott Szent Iván tüzet emleget. A szokás életét dokumentálja a

[1] Az anyag kiadása: Kodály Zoltán: Zoborvidéki népszokások. Ethnographia 1909, 29—36., 116—121., 245—247.; Magyar Népzene Tára (a továbbiakban: MNT) II., Jeles napok. Sajtó alá rendezte Kerényi György, Budapest 1953, 204—283., 288—9. sz. Tanulmányok: Bálint Sándor: Népünk ünnepei. Az egyházi év néprajza. Budapest 1938, 266—272.; Bálint Sándor: Ünnepi kalendárium I—II. Budapest 1977, I: 462—478.; Seprődi János: Házasító dalok. Ethnographia 1916, 90—109.; Maksay Ferenc: A szentivánnapi tűz első hazai emléke. Néprajzi közlemények 1957, 11—12.; Marót Károly: Szent Iván napja. Ethnographia 1939, 254—296.; Marót Károly: Rítus és ünnep. Ethnographia 1940, 143—187.; Dömötör Tekla: Naptári ünnepek — népi színjátszás. Budapest 1964, 139—151.; Dömötör Tekla: A népszokások költészete. Budapest 1977, 162—178.

[2] Az alább következő történeti adatokat Dömötör Tekla teljesebb adattárából válogattam, ahol a pontos dokumentáció is megtalálható: Dömötör Tekla: Naptári ünnepek... 143—147.; vö. Bálint Sándor: Ünnepi kalendárium... I: 474—5.

református és evangélikus körökből származó tilalmak sora is; ezek azonban ugyanakkor már a tűzgyújtásnak a török elől védett Felvidékre való visszaszorulását jelzik. A tűzgyújtás említéséhez néhol tűz körüli *táncolás* leírása kapcsolódik (pl. Szepsi Csombor Mártonnál 1618-ban, Melchior Inchofernél 1644-ben), s bár az éneklést kifejezetten csak ez utóbbi említi, ez természetesen hozzáértendő a táncoláshoz. Más összefüggésben annál többet hallunk az énekről: a közmondásos „hosszú, mint a Szent Iván éneke" szólás változataival a XVI. század óta folyamatosan találkozunk.

Az adatok szerint tehát a Szent Iván napi tűzgyújtás a késő középkor óta ismert, előbb széles területen, majd egyre inkább visszaszorulva. A szokás sajátos kétarcúságot mutat: egyfelől a baj-elhárító, gonoszűző, varázsló, különösképpen szerelemvarázsló jelleg, másfelől az egyházi szokásokkal összekapcsolódott „szent" jelleg egyensúlyt tart benne.

Kérdésünk ezek után az, hogy milyen *zenei* jellegzetességeket mutat a *népi* gyűjtésekből előkerült szentiváni énekanyag? Milyen korra utal? Lehetséges-e, hogy benne a középkorvégi „hosszú" Szentiván Éneke maradványait hallhatjuk? Vajon megerősítik-e a dallamok a néprajzi és irodalmi kutatásnak véleményét a szokásnak a feljegyzéseknél jóval régebbi eredetéről?

Közvetlen zenetörténeti adatok helyett tehát a népzenei anyag stílusvizsgálatához és összehasonlító elemzéséhez kell folyamodnunk. E stílusvizsgálat — melynek itt csak legfontosabb eredményeit tudjuk összefoglalni — mindenekelőtt két tényre mutat: az első az, hogy e szokás zenei anyagában semmi olyan nincs, ami a késő középkornál későbbi stílusok bevonására, vagy régebbi anyagok újkori átalakítására utalna. A másik tény az, hogy itt nem egymástól független dallamokkal találjuk szembe magunkat, vagy nem egyetlen dallammal, mint pl. a regölés esetében, hanem egy hosszú ének*ciklussal*. S habár szövegi szempontból vannak e ciklusban betét jellegű tételek is,[3] zenei szempontból annyira összefüggő dalfüzért látunk, hogy arra kell gondolnunk, már a középkori összeállításban integrálódtak, egységes egésszé szerveződtek a különböző eredetű darabok. Csak igen régi összekapcsolás lehet a magyarázat például a tételek hangnemi egymásra hatására, vagy arra, hogy jellegzetes dallamfordulatok és ritmusképletek, sőt önálló refrének vándorolnak a különféle, de egységes hangulatba vont tételek között.[4] *(1. kottapélda, 80. o.)*.

Bár ilymódon szinte az énekciklus *egésze* tűnik megkomponáltnak, ugyanakkor mégis karakterisztikus különbségek mutatkoznak a dallam- és ritmuseszme, de főként a formaalkotás tekintetében. Vagyis *nem* egyszerre kialakult, hanem *utóbb* — igen régen — egységessé csiszolt ciklus az, melynek megkíséreljük elkülöníteni és azonosítani történeti rétegeit.

1. A szentivánnapi éneklés tartotta fenn az egyik leglazábban formált emléket abból a jellegzetes, félig recitáló, félig mondókaszerűen ütemes, monoton hangzású zenei nyelvezetből, melynek egységeiből a tavaszi kántáló szokások egy része is építkezik. A teljes variánsrendszer ismerete itt azt sugallja, hogy a laza formaváltozat nem strófából bomlott, hanem ellenkezőleg, strófa *előtti* állapotot őriz, s hogy az anyag hátterében a középkori iskola versmondási gyakorlata áll.[5] *(2. kottapélda, 81. o.)*

[3] Pl. a Virágok vetélkedése, vö. Marót Károly: Szent Iván. . .

[4] A teljes dallamokat lásd az MNT II. kötetében: 204. sz. (a), 260. sz. (b), 261. sz. (c), 268. sz. (d), 211. sz. (e), 228. sz. (f), 220. sz. (g), 230. sz. (h), 232. sz. (i), 271. sz. (j), 272. sz. (k).

[5] A dallamok teljes közlése: MNT II. 108. sz. (a), 102. sz. (b), 143. sz. (c), 146. sz. (d), 262. sz. (e). A strófaelemekhez, építkezési módhoz középkori analógiák kínálkoznak, lásd pl. Rajeczky Benjamin: Melodiarium Hungariae Medii Aevi I, Hymni et sequentiae. 2. kiadás, Budapest 1976, 239—241. (Laetabundus, különösen 2—6. vers), Pótkötet — Supplementband, Budapest 1982, 77—78. (In valle miseriae), liturgikus drámában: Coussemaker, E. de: Drames liturgiques du moyen âge. Paris 1861, 118. stb.

2. Archaikus európai, talán délszláv eredetű szertartásos ének maradványai élnek abban a líides színezetű, hexachord hangkészletű párosító dallamban, melyhez távolabbi stílusrokon anyagot kínál a Nyitra-vidéki lakodalmas anyag (vö. 3a, 3d példákkal). Az ütempárokból lazán egybeszerkesztett hosszú sorok egymásutánját itt szakaszonként refrén tagolja. A refrén az előzmények variált ismétlése, ám négyszótagú zárómotívuma („Dicsérendő az Atya *e világon*") az előbb tárgyalt deákos köszöntő-technikára utal.[6] *(3. kottapélda, 82. o.)*

3. Nem áll messze hangzásában e párosítótól a Szentiváni éneklés leginkább egyházias szövegű, de templomi használatban jelenlegi tudásunk szerint sohasem szerepelt darabja, a „Jelenti magát Jézus" sem (3e példa). Szintén refrénes szerkezetű tétel, s az előbbi líides párosítónak mintegy párhuzamos mixolídja. Ez a dallam, az előzővel együtt, stílusban rokon a 8. tónusú gregorián antifónák egyik csoportjával, és egy sor régi, ma főként Délkelet-Európában élő szertartásdallammal.[7] Természetesen nem gregorián átvételről van itt szó — Marót Károly még arra gondolt — hanem az összefüggésben a gregorián egyes alapretegei, valamint az európai népszokásokban fennmaradt zenei anyag közötti *stílusazonosság* mutatkozik meg. Ennek az összefüggésnek *korjelző* értékét becsüljük nagyra.

4. Az ütempárok és refrénnel tagolt hosszú sorok mellett a Szentiváni Énekben szerepel néhány recitatív vagy félig recitatív jellegű darab, például az a laza kiáltásformula, melynek a búcsúi regölés három szép madárról szóló éneke is rokona, s melynek párhuzamai mind a gregoriánban, mind más nyugat-európai népek időszaki énekes szokásaiban kimutathatók.[8] *(4. kottapélda, 83. o.)*

5. Ugyanebből a kiáltásdallamból indul ki egy másik érdekes tétel, melyben a szabad ritmusú hívósorok után giusto refrén következik. A refrén középkori nyugat-európai típusú: dallama, s a magyar népzenében ritka, idegen ritmusa is a XIII. századi francia rondo-költészet sablonjaira emlékeztet.[9] *(5. kottapélda, 84. o.)*

6. Hasonlóképpen a XIII. századi francia rondo-virelai-ballade-anyagban találjuk zenei stílusanalógiáját az ünnep legjellegzetesebb refrénjének, zenei és szövegi jeligéjének („Selyem sárhajú..."). Néhány esetben ez is recitált hívósorokhoz kapcsolódva jelenik meg.[10] *(6. kottapélda, 85. o.)*

7. E refréndallammal többféle közjátékanyag kerül kapcsolatba, így félig-meddig ütemparos, mondókaszerű dallamok is. Közülük a „Tüzit megrakatjuk" kezdetű tétel még az ünneplők eredeti (a középkorban külföldön regisztrált) szertartásos elhelyezkedését is megénekli.[11] *(7. kottapélda, 86. o.)*

8. A tűzgyújtásnak talán legépebben maradt tétele a *Rózsafa nem magos* (Magos a rutafa, Szentiváni tiszta búza, Mely magos volt a fa), vagyis a főcselekményt, a tűzugrást

[6] Hogy példánkban a dallamok közös hangjai érvényesüljenek, a mixolíd darabokat *á*, líd variánsaikat *g* finálissal adtuk. A tételek teljes közlése: MNT II. 228/I. sz. (a), 232. sz. (b), 233. sz. (c), MNT III/A (Lakodalom. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos, Budapest 1955) 25. sz. (d), Psalterium Blasii, Országos Széchényi Könyvtár Clmae 128, fol. 135^{v}, (e), Pálos Antifonale, Zágráb, Székesegyházi Könyvtár MR 8, fol. nélkül (f), ugyanaz a kézirat fol. nélkül (g).

[7] Lükő Gábor: Zur Frage der Musikkultur in der slawischen Urzeit. Studia Slavica 1964, 237—289.; Szendrei Janka: Megfigyelések a formafejlődés kérdéséhez nyolcadik tónusú antifónadallamokban. Magyar Zene 1971, 78—86. További példák a magyarországi antifonálék készülő forráskiadásában. (Lehetséges, hogy a *Jelenti magát*... eredeti funkciója a napfordulós ünnepnek az egyházi év körébe való finom beiktatása volt. Ez az ének tartalmában az egyházi év forgását a természet változásaival hangolja össze. Valószínű, hogy felsorolásában valaha a „nyári fordulópont" is szerepelt. Erre utal, hogy Ghymesen Manga János még felvehette az éneket *„Tüzit megrakatta"* kezdettel is, vö. MNT II. 232. sz.).

[8] MNT II. 208. sz. (a), MNT II. 855. sz. 3. jelenet (b).

[9] MNT II. 222. sz. (a), 273. sz. (b), 274. sz. (c), 275. sz. (d), 276. sz. (e), Gennrich, Friedrich: Rondeaux, Virelais und Balladen I—II. Dresden 1921—1927, I: 335. sz.

[10] Eredetileg ez is alighanem szóló és közös ének váltakozása, vö. MNT II. 272. old. megjegyzését. A példa adatai, teljes közlés: MNT II. 225. sz. (a), MNT II. 226. sz. (b). Az idevágó, zeneileg hasonló középkori francia anyagról lásd Gennrich idézett művét. A jelen példához különösen: II. kötet, 18.

[11] MNT II. 214/II. sz. A rendezett elhelyezkedésről: Dömötör Tekla: Naptári ünnepek... 150—151.

kísérő párosító ének. A Magyar Ilonára hivatkozó refrén kanyargó, imbolygó dallama itt többnyire fríges színezetet kap, s zeneileg összehangolódik az előzőleg ismételgetett, olykor belső bővítésekkel kiszélesített ütempáros anyaggal.[12] *(8. kottapélda. 87. o.)*

9. E párosító ének más változatában új, a datálásban biztos pontot jelentő refrén kapcsolódik a neveket hangoztató ütempárhoz. E refrén szövege: „Virágom, véled elmegyek, virágom, tőled el sem maradok".[13] Ugyanez a refrén a virágok vetélkedéséről szóló, betét-jellegű énekben is, mely a szertartásban az összegyűjtött növények tűzredobását kíséri.[14] Vándor-refrén tehát,[15] bár a vetélkedő szöveg és e refrén ugyanígy összekapcsolva jelenik meg, lényegében ugyanezzel a dallammal a lakodalmi szertartásokban is. (Vö. 9b példa.) Mind a vetélkedő, mind a refrénszövegnek igazolt a középkori eredete, sőt a refrénben egy középkori virágének hosszú utóéletét mutatja ki az irodalmi kutatás.[16] A refrén egy másik szövegváltozata („szerelmes virág"+„kincs, kincs" motívum)[17] a század elején még a nyelvterület másik végén, Udvarhely megyében is együtt élt dallamunkkal, egy balladai vonásokat is hordó szép párosító tanúsága szerint.[18] Mind a funkcionális megoszlás, mind a földrajzi elterjedés alátámasztja tehát a középkorra datálást és a műfaji meghatározást. A *zenei* jellegzetességek közül a stabil pontokat igen nagy szabadsággal körüljáró sajátos dallamvezetés és a hangnemi-formai képlékenység utal a középkorra. Ezen belül azonban sajátos magyar tradícióra mutat a virágének-refrénnek a későbbi ún. Rákóczi-dallamkörhöz tartozó hangzása.[19] *(9. kottapélda, 88. o.)*

Sorra véve tehát a Szentiváni Ének (éneklés) zenei anyagát, abban *elsősorban* olyan archaikus szokásdallamokat figyelhettünk meg, melyekhez balkáni és gregorián párhuzamokat találtunk. E párhuzamok nem leszármazás jelei, hanem a háttérben lévő közös alappal magyarázandó stílusrokonságot fejezik ki. Ez a réteg a szokás legrégibb zenei rétege, mely az első írásos említéseknél jóval korábbra utal. *Második* csoportnak tekinthetjük a középkori deákos szöveg- és dallamkultúra emlékeit, valamint az európai időszaki népszokások néhány zenei sztereotípiáját, például recitatív formuláját. Végül *harmadsorban* középkori énekelt világi líránk, szerelmi költészetünk, a virágénekek nyomaira bukkantunk. Emezeknek elegáns és változatosan szervezett formája annyira meggyőző, hogy mögötte gazdag szertartásos társasjáték körvonalai derengenek. Nem lehetetlen, hogy e réteg kialakításában egykor tudatos művészi munka is szerepet kapott. A Szentiváni Éneklés virágénekei ugyanis nyugat-európai mintákkal összhangban álló hazai alakításnak látszanak.

Az elemzett népszokás egyik legszintetikusabb emléke zenei művelődésünknek Benne a régi európai népkultúrák és a magyar paraszti közösségek éppúgy helyet kaptak,

[12] MNT II. 239. sz. (a), 240. sz. (b), 248. sz. (c), 250. sz. (d), 280. sz. (e).

[13] MNT II. 245. sz.

[14] MNT II. 254—259. sz.

[15] A *Virágok vetélkedése* témának nem szerves velejárója, vö. Vargyas Lajos: A magyar népballada és Európa I—II. Budapest 1976, II. 675—9., ahol a refrén nélküli verziók is közölve vannak.

[16] Szövegileg az 1495 előtt följegyzett „Soproni virágének" viszonylag közeli változatáról van szó. Lásd Házi Jenő: A soproni virágének. Magyar Nyelv 1929, 88—91; Molnár József—Simon Györgyi: Magyar nyelvemlékek, Budapest 1976, 107.; Eckhardt Sándor: Az utolsó virágének. Minerva 1930, 30—52, vö. Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest 1973[5], 78.

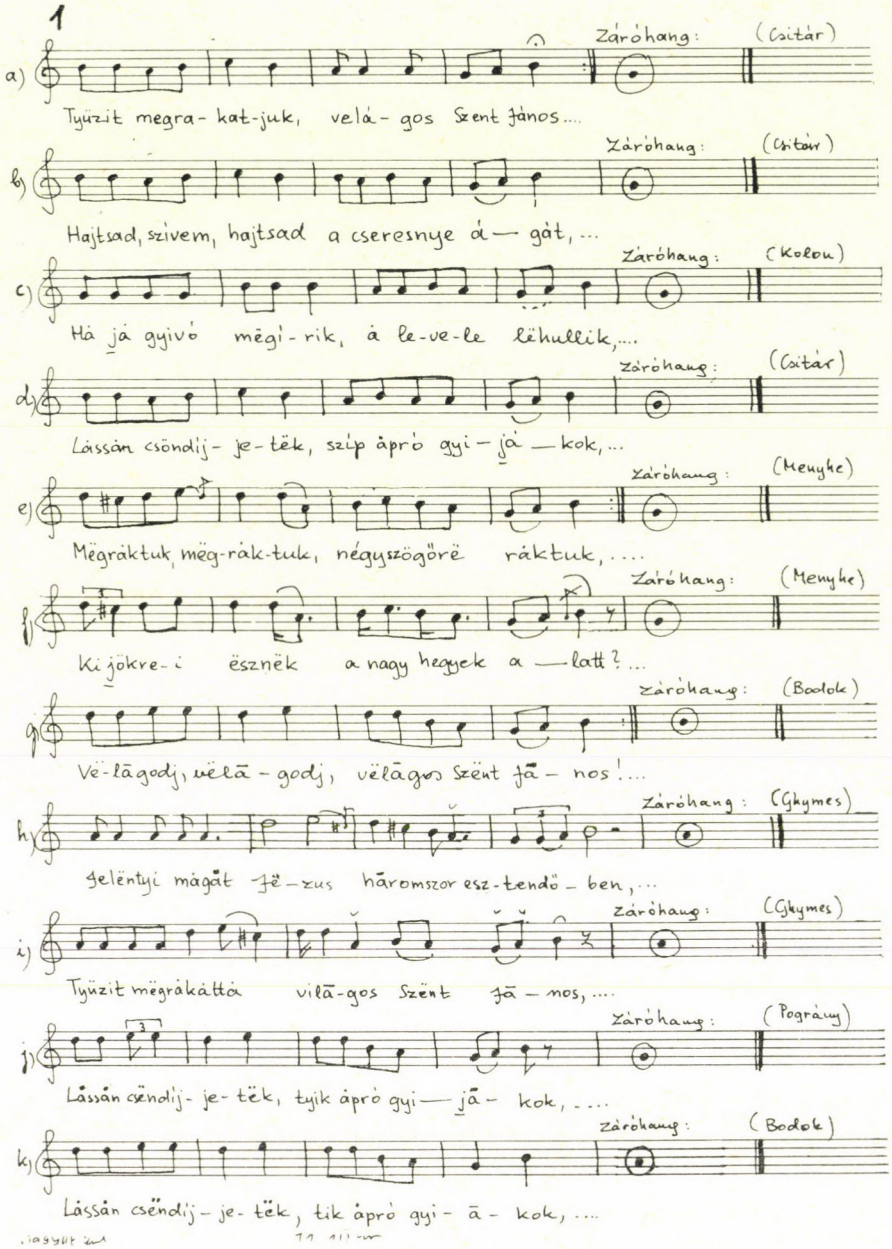
[17] A palócvidék lakodalmasai között ennek a refrénnek további változatai is élnek (vö. MNT III/A, 240/II. sz., 239/II. sz.). A köztük megfigyelhető erős tonális különbségek nemcsak az anyag tekintélyes kora miatt érthetők, hanem egyben nyilván a refrén különböző zenei összefüggésekben való megjelenésével is kapcsolatosak. A *„Kincs, kincs"* refrénhez: Szabolcsi Bence: Adatok a XVI—XVII. századi magyar irodalom- és zenetörténethez. Új Zenei Szemle 1952, III/3.; 11—13; V. Kovács Sándor: Egy virágének szövegtörténetéhez. Irodalomtörténeti Közlemények 1964, 208.

[18] Vö. 9e példa, valamint Kodály Zoltán: A magyar népzene... 80.

[19] A dallamok adatai, teljes közlésük: MNT II. 254. sz. (a), MNT III/A 312., 313., részletek a 276. számból (b), MNT III/A 239/II. sz. (c), MNT III/A 240/II. sz. (d), MNT IV. (Párosítók. Sajtó alá rendezte Kerényi György, Budapest 1959) 605. sz. (e). A „Rákóczi dallamkör" leírása példákkal: Dobszay László: Magyar zenetörténet. Budapest 1984, 183—190.; Dobszay László: A magyar dal könyve. Budapest 1984, 562. Vö. még Kodály Zoltán: A magyar népzene... 79: virágének lakodalmas funkcióban (Cipellőszájú kevély menyasszony).

mint ahogy a világi magasművészet — a főúri udvari kultúra, az egyházi műveltség, az iskolai zeneélet — is résztvett alakításában és hosszú ideig fenntartásában is. Hasonlóképpen szintetikus gazdag *zenei* formavilágában (recitatív, mondókaszerű, refrénes, kiáltó, szabad melodikus stb. formák), a különféle előadásmódok összeérlelt váltogatásában, s zenetörténeti összetevőiben is.

Így tehát a zenei vizsgálat — a néprajzi és irodalmi elemzéssel együtt — ismét nagy valószínűséggel datálni tud egy hagyomány-anyagot, mégpedig úgy, hogy a hasznos, de esetleges írásos feljegyzéseket helyes megvilágításba helyezi. A szokás egyes elemei nyilvánvalóan éltek már hazánkban a középkor kezdetén, majd újabb elemekkel gyarapodva s egy egységesítő folyamatban kicsiszolva talán már túl is jutottak virágkorukon akkor, amikor először kerültek írásos említésekbe. S ezen nem is csodálkozhatunk, hiszen a korai középkorból teljességgel hiányoznak azok a dokumentum-típusok, melyek helyt adhatnának az efféle regisztrálásnak. Az írásos feljegyzések, bármennyivel megbízhatóbbnak tűnhetnek is, esetlegességükben éppannyi bizonytalanságot rejtenek, mint a szájhagyomány időtlennek látszó anyaga. Csak mindkét forrásanyag egyidejű, figyelmes vizsgálata segít minket a tájékozódásban. Egy olyan vizsgálat, melyet Kodály ihletése nyomán a magyar iskola magáénak vall, s melynek meggyőző eredményeit bőségben megtaláljuk éppen Vargyas Lajos munkásságában.



1

a) Záróhang: (Csitár)

Tyüzit megra- kat-juk, velá- gos Szent János....

b) Záróhang: (Csitár)

Hajtsad, szivem, hajtsad a cseresnye á— gát, ...

c) Záróhang: (Kolon)

Há já gyivó mëgi- rik, á le-ve-le lëhullik,....

d) Záróhang: (Csitár)

Lássán csöndij- je- tëk, szíp ápró gyi— já — kok, ...

e) Záróhang: (Menyhe)

Mëgráktuk, mëg-rák-tuk, négyszögörë ráktuk, ...

f) Záróhang: (Menyhe)

Ki jökre- i ësznëk a nagy hegyek a — latt? ...

g) Záróhang: (Bodok)

Vë-lāgodj, vëlā - godj, vëlāgos Szënt fā - nos!...

h) Záróhang: (Ghymes)

Jelëntyi mágát fë-zus hāromszor esz-tendö - ben, ...

i) Záróhang: (Ghymes)

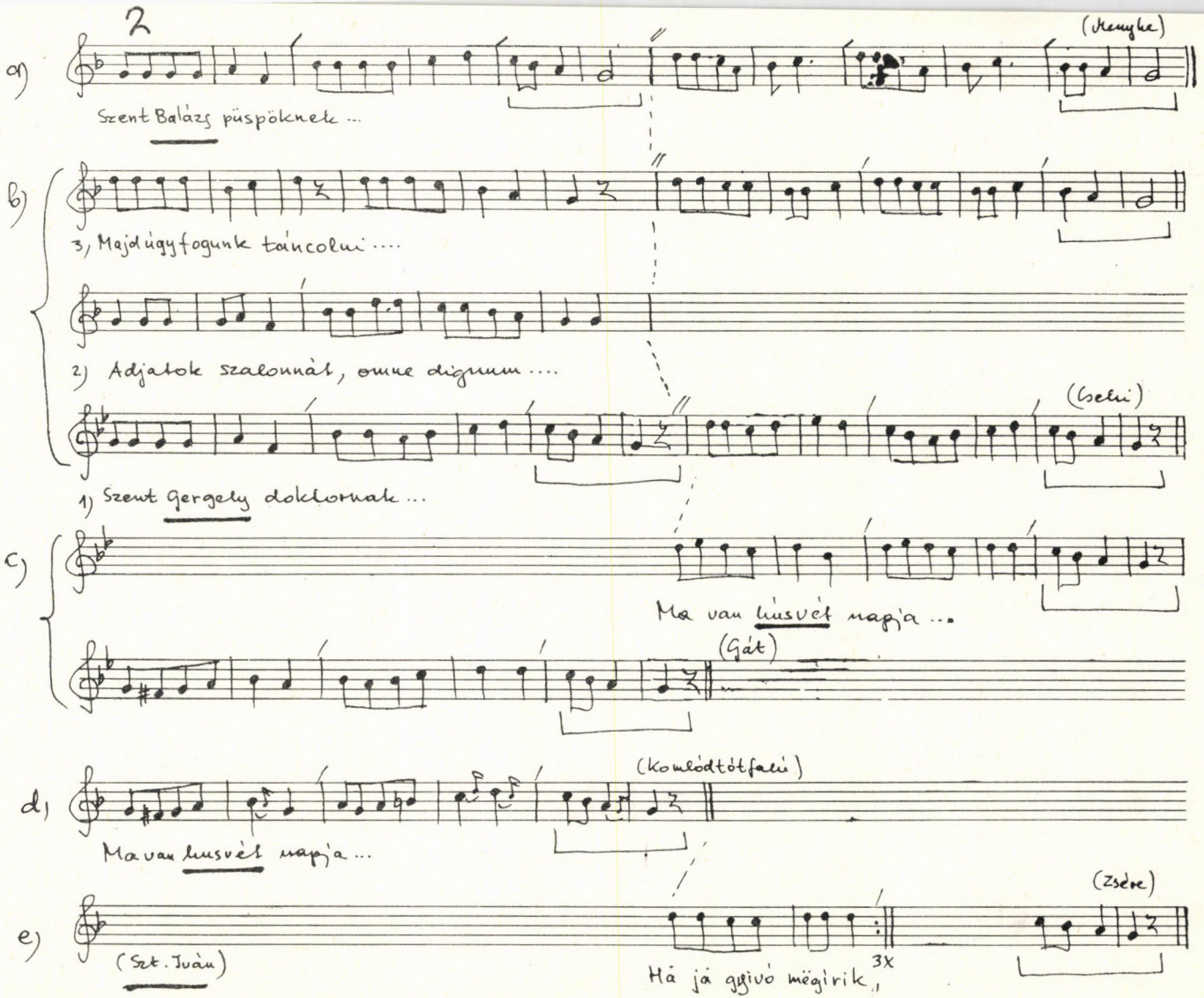
Tyüzit mëgrákáttá vilā-gos Szënt fā - nos, ...

j) Záróhang: (Pográny)

Lássán csëndij- je- tëk, tyik ápró gyi— jā - kok, ...

k) Záróhang: (Bodok)

Lássán csëndij- je- tëk, tik ápró gyi- ā - kok, ...


2
a)
(Kemyke)
Szent Balázs püspöknek ...
b)
3, Majd úgy fogunk táncolni ....
2) Adjatok szalonnát, omne dignum ....
(Szeli)
1) Szent Gergely doktornak ...
c)
Ma van húsvét napja ...
(Gát)
d)
(Komlódtótfalu)
Ma van húsvét napja ...
e)
(Szt. Iván)
3x
Há já gyjvó mëgirik,
(Zsdre)

3

a) (Menyhe)

Ki jökre-i ësznëk a nagyhegyek a- latt?... R) Dicsérendő az Atya ë vi-lá- gon.

b) (Ghymes)

Tyüzit mëgrákáttá világos Szënt fā-nos. R) Fe-hír hájú Mágyár Ilo-ná, há-jān föllyü gyöngyko-szorú, gyöngy.

c) (Ghymes)

Jelëntyi mágát Jë-zus háromszor esztendő-be, R) Jë-zus mágāt uj jelën-gëtyi mār.

d) (Barslédec)

Ó, jén idës árányos kācsāmy, há ki-rëpölsz udvá-romból, hol lészën szállā-sod? Á fölső vā-rosbá, Mozgá Józsi judvárābá

e) B. Bl.

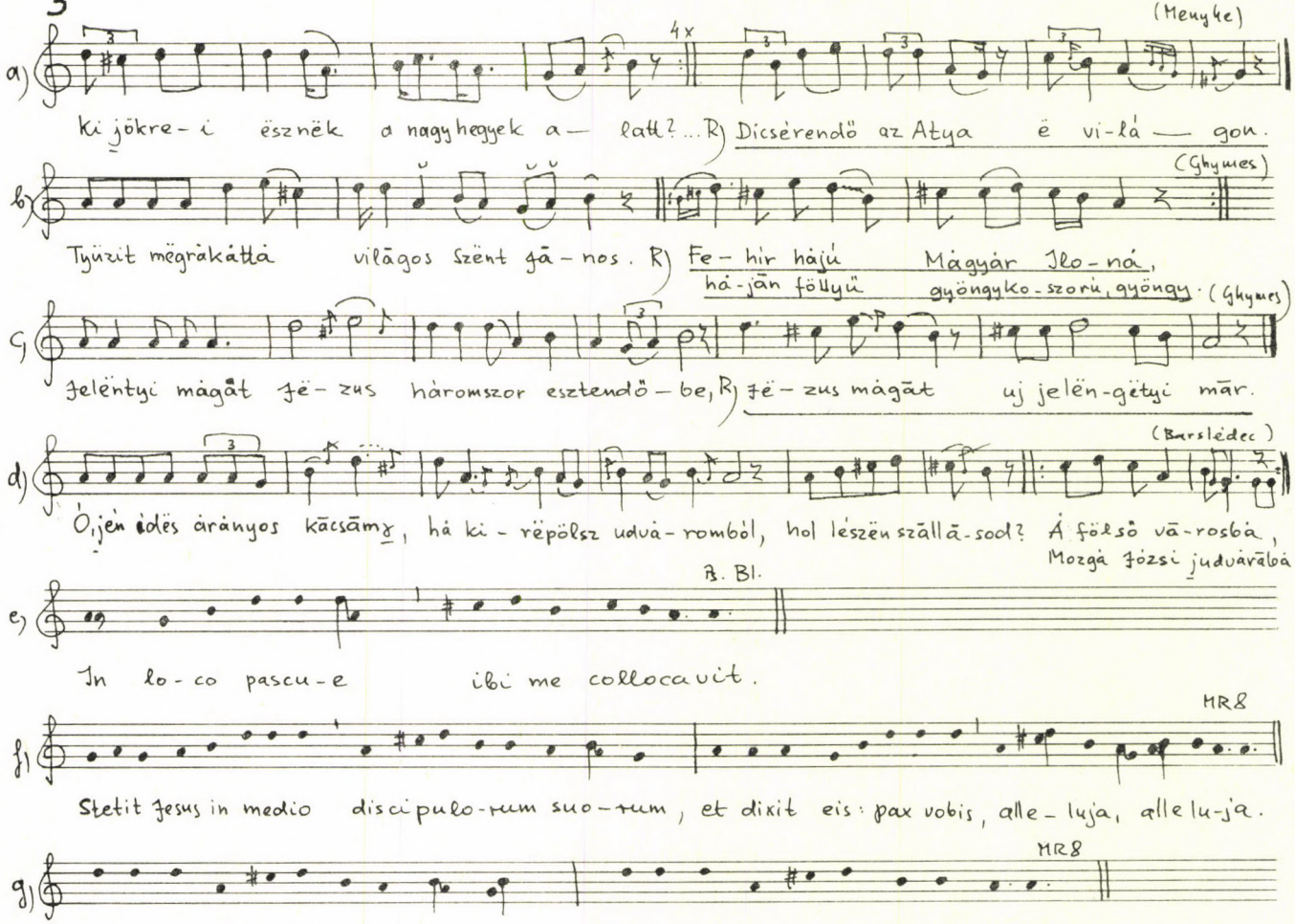
In lo-co pascu-e ibi me collocavit.

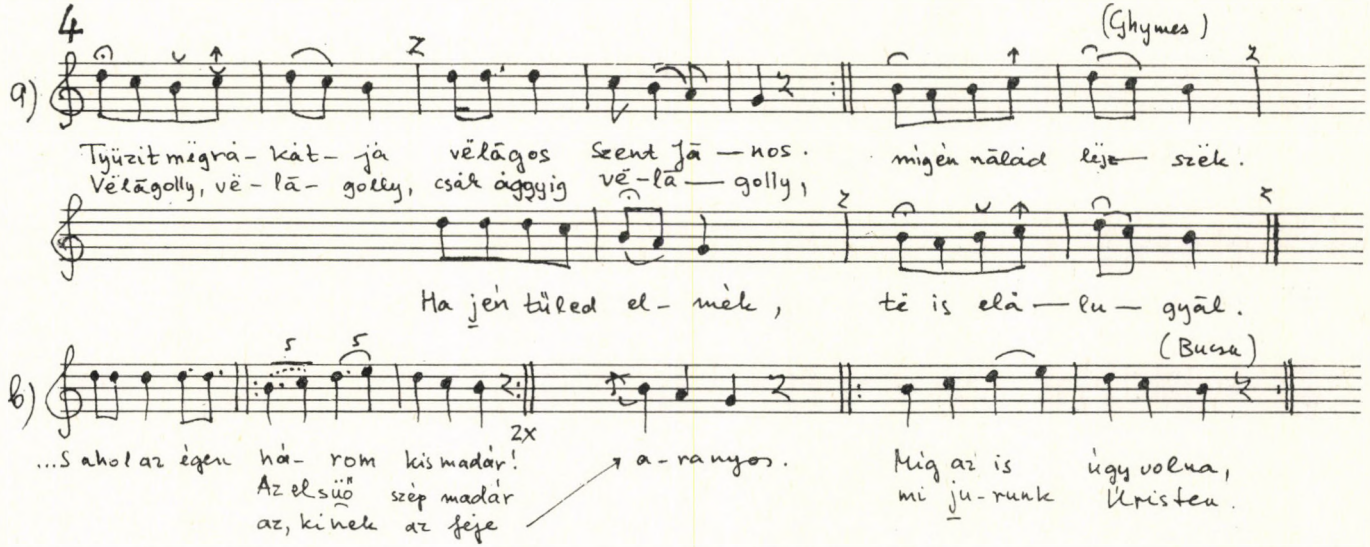
f) MR8

Stetit Jesus in medio discipulo-rum suo-rum, et dixit eis: pax vobis, alle-luja, alle lu-ja.

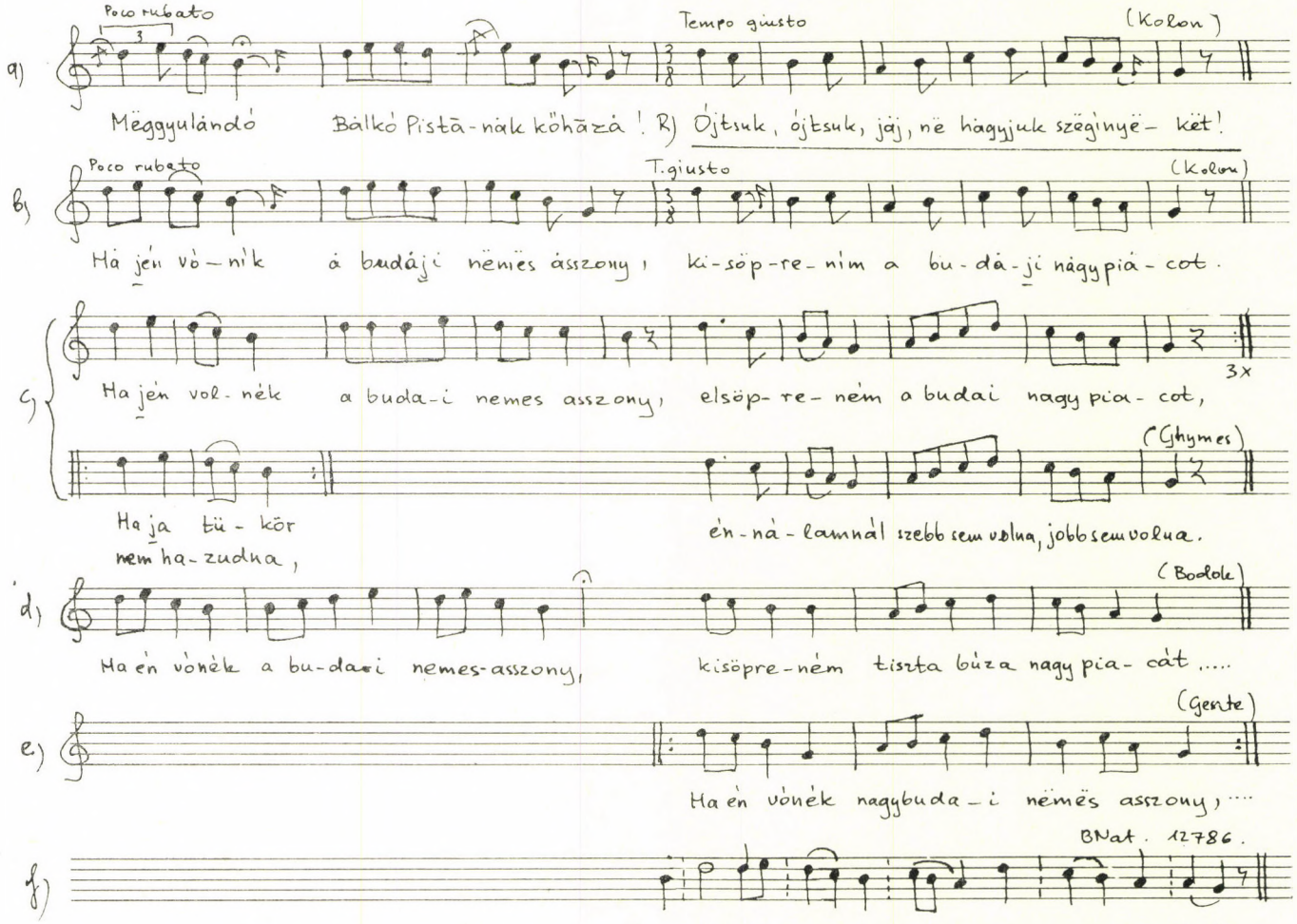
g) MR8

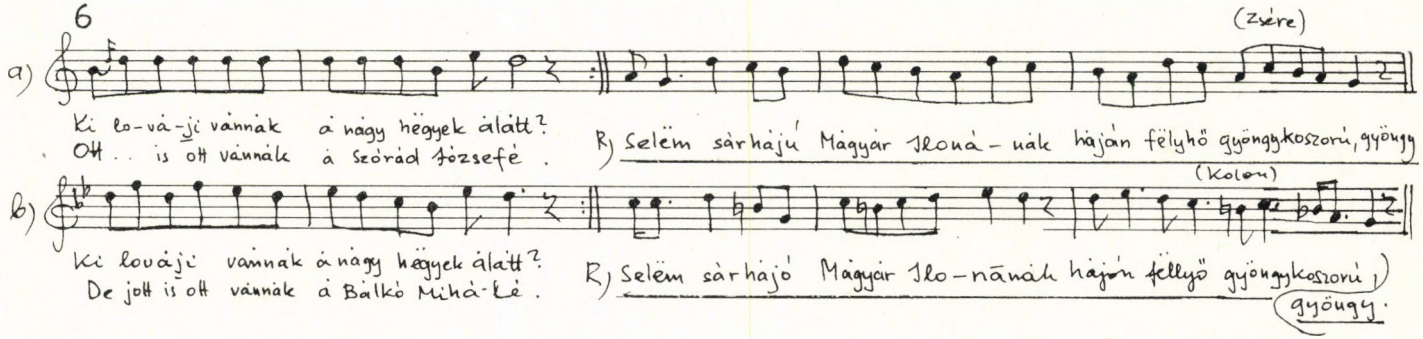
Dominus in templo sancto su-o, dominus in celo, alle- lu-ja.



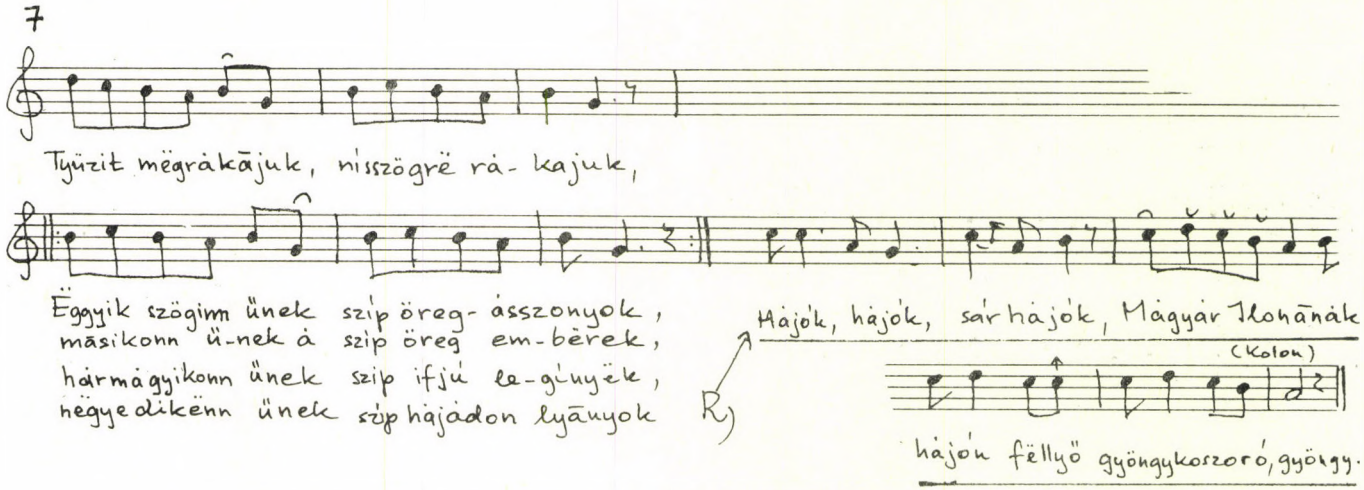

4
(Ghymes)
a)
Tyüzit mëgrá- kát- ja vëlágos Szent já — nos.
Vëlágolly, vë - lá- golly, csák ággyig vë-lá — golly,
migén nálaid léje— szék.
Ha jén tüled el- mék, të is elá — lu — gyál.
b)
5
5
2x
(Bucsa)
...S ahol az égen há- rom kismadár!
Az elsüö szép madár
az, kinek az feje
a - ranyos.
Míg az is úgy volna,
mi ju - runk Krisfen.

5


a)
Poco rubato
Tempo giusto
(Kolon)
Mëggyulándó Bálkó Pistá-nák köházá ! R) Öjtsuk, öjtsuk, jáj, në hágyjuk szëgínyë- két!
b)
Poco rubato
T.giusto
(Kolon)
Há jén vó-nik á budáji nëniës ásszony, ki-söp-re-nim a bu-dá-ji nágypiá-cot.
c)
Ha jén vol-nék a buda-i nemes asszony, elsöp-re-ném a budai nagy pia-cot,
3x
(Ghymes)
Ha ja tü-kör nem ha-zudna,
én-ná-lamnál szebb sem volna, jobb sem volna.
d)
(Boalole)
Ha én vónék a bu-dai nemes-asszony, kisöpre-ném tiszta búza nagy pia-cát .....
e)
(Gente)
Ha én vónék nagybuda-i nëmës asszony, ...
f)
BNat. 12786.
R) Ain-si doit on al-ler a son a-mi.


6
a)
(zsére)
Ki lo-vá-ji vannak a nagy hegyek alatt?
Ott . . is ott vannak a szőrád józsefé .
R) Selëm sárhajú Magyar Ilonák haján fölyhő gyönggykoszorú, gyönggy
b)
(kolon)
Ki lováji vannak a nagy hegyek alatt?
De jott is ott vannak a Balkó Mihá-ké .
R) Selëm sárhajó Magyar Ilo-nának haján föllyő gyönggykoszorú)
gyönggy.

7


Tyúzit mëgrakājuk, nisszögrë rá- kajuk,
Ëggyik szögim ünek szíp öreg- ásszonyok,
másikonn ü-nek á szíp öreg em-bërek,
hármágyikonn ünek szíp ifjú le-gínyëk,
négyedikënn ünek szíp hajádon lyānyok
Hajók, hajók, sárhajók, Mágyár Ilonānák
(Kolon)
hajón fëllyö gyöngykoszoró, györgy.

8

a) (Menyhe)

...R) Háj-lon, të Szënt gā — nos, há-jān fëllyö gyöngykoszoruojá, gyöngy.

b) (Ghymes)

R) Selëm sár-hájó Mágyár Ilo-ná,
há — jān fëllyö gyöngyko- szoró, gyöngy.
(Kolon)

c)

--R) Selëm sár-hájó Mágyár Ilo-nának hájān fëllyö gyöngykoszoró, gyöngy.

d) (Pográny)

---R) Selëm-szál hájá, Mágyár Ilo-ná, há-já fölyhö gyöngykoszoró — ja gyöngy.

e) (Pográny)

---R) Sejem szá' há-já, Mágyár Iloná, há-já fölyhö gyöngykoszorú — já, gyöngy.

9

a) Ve-te-kë-gyik vélem hārom-fé-le vi-rāg. R) Virā — gom, véled elmegyek, virā — gom, tőled el sem mara-dok. (Ghymes)

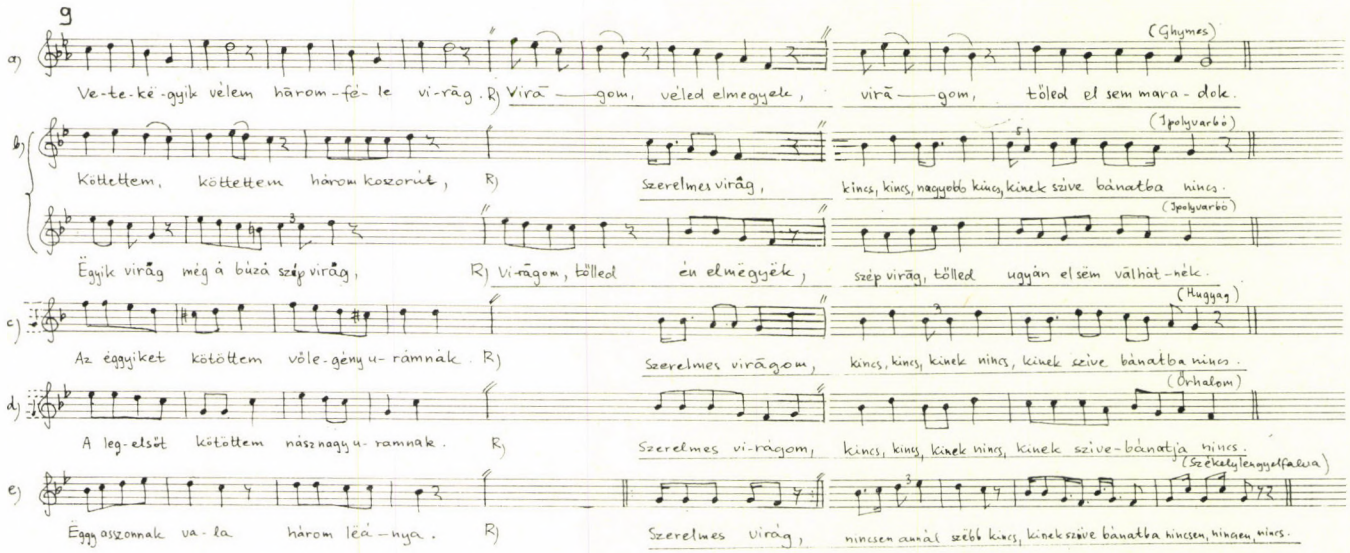
b) Köttettem, köttettem három koszorút, R) Szerelmes virág, kincs, kincs, nagyobb kincs, kinek szíve bánatba nincs. (Ipolyvarbó)

Ëgyik virág még á búzá szép virág, R) Vi-rāgom, tőlled én elmëgyëk, szép virāg, tőlled ugyán el sëm vālhát-nék. (Ipolyvarbó)

c) Az éggyiket kötöttem vőle-gény u-rámnák. R) Szerelmes virāgom, kincs, kincs, kinek nincs, kinek szíve bánatba nincs. (Hugyag)

d) A leg-elsőt kötöttem násznagy u-ramnak. R) Szerelmes vi-rágom, kincs, kincs, kinek nincs, kinek szíve-bánatja nincs. (Őrhalom)

e) Ëggy asszonnak va-la három lëá-nya. R) Szerelmes virág, nincsen annál szëbb kincs, kinek szíve bánatba nincsen, nincsen, nincs. (Székelylengyelfalva)



VIKÁR LÁSZLÓ:

TÖRÖK ELEMEK A VOLGA—KÁMAI FINNUGOROK ZENÉJÉBEN

Minthogy a Szovjetunióban élő finnugorok kivétel nélkül szlávok vagy török nyelvű népek szomszédságában, sőt helyenként velük egybevegyülve élnek, egészen természetes, hogy a huzamos együttélés kölcsönösen mély nyomokat hagyott valamennyi nép kultúrájának kialakulásában és szüntelenül formálja mai életüket is.

A finnugor nyelvű népek zenei hagyományába vegyült török elemekre leginkább e két kultúra helyszíni és beható tanulmányozása deríthet fényt. Hangsúlyozni kell mind a helyszíni, mind a beható kutatás szükségességét, mert tapasztalataink szerint sem az egyik, sem a másik nélkül nem juthatunk a nemzetközi összehasonlító kutatás szempontjából is elfogadható eredményekre.

A kiadott gyűjtemények — bármilyen pontosak — soha nem érnek fel az élő valósággal. A papíron rögzített adat halvány és pillanatnyi mása csupán az életnek. A kellő tapasztalattal rendelkező népzenekutató tudja igazán, mily nagy különbség van egy leírt és egy hangzó dallam között. A kottaírás fogyatékossága, egy gyűjtemény összeállítójának egyéni ízlése, a dallam megszólaltatását kiváltó ok, az előadás egyéni árnyalatai, sőt a zenét körülvevő környezet érzékelésének hiánya mind olyan tényező, amely elengedhetetlenné teszi a kutatók személyes, helyszíni jelenlétét egy-egy zenei stílus lényegének megismerésekor.

Beható tanulmányozás alatt pedig nemcsak egy adott kisebb közösség (család, falu, járás stb.) zenei életének mélyreható vizsgálatát, hanem azt az időigényes munkát is értjük, amely széles területen teszi lehetővé az összevetést, hiszen a kontroll alapvető feltétele mindennemű tudományos vizsgálatnak.

DALLAMI SAJÁTOSSÁG

A finnugor nyelvű népek zenéjének gyűjtése és tanulmányozása során legszembetűnőbb talán a dallamok sokfélesége. Könnyen érthető, hogy az egymástól többezer kilométerre élő népcsoportok dalai inkább eltérő, semmint hasonló jegyeket viselnek magukon. Az azonban meglepő, hogy néhány esetben a közvetlen szomszédok körében, sőt az egy nyelven beszélő közösségek zenéjén belül is milyen nagyok a különbségek. (Sokatmondó tény lehet ugyanakkor, ha két, egymástól távol élő nyelvrokon nép zenei hagyományában viszont hasonló jelenségeket tudunk tömegesen kimutatni.)

A volga—kámai finnugorok: a votjákok, a cseremiszek és a mordvinok dallamainak változatosságát mindenekelőtt az ősi finnugor és a hozzájuk dél és kelet felől érkező török zenei elemek keveredése hozta létre, melyet kétségkívül elősegített a mindkét félre jellemző egyszólamúság. Ha ehhez hozzávesszük, hogy az adott térségben jelentős számú szláv lakosság is él, még világosabbá válik a kölcsönhatások bonyolult láncolata, a zenei

stílusok páratlanul gazdag együttléte. Jól mutatja ezt, hogy pl. a Baskír ASZSZK északi területén, a Janaul és a Tatisli járás több tucat falujában élő votjákok, a tatár-földi Kamszkoje Usztye járásban, ott, ahol a Volga a Kámával találkozik, az ún. karatajmordvinok, vagy a hegyi és a dél-erdei cseremiszek a Kozmogyemjanszk, a Jelaszi, a Zvenyigovo, a Morki és a Hlebnyikovo járásban, de még az attól északra fekvő területeken is csupa pentaton dallamot énekelnek, holott a pentatónia elsősorban a török és nem a finnugor nyelvű népek tipikus hangkészlete.

Röviden bár, szólni kell itt a pentaton dallamok két alapvető sajátosságáról. Az adott térség zenei hagyományában félhangos és félhang nélküli (hemiton és anhemiton) pentaton dallamok egyaránt nagy számban előfordulnak. De míg az előbbiek szinte kizárólag dúr, az utóbbiak dúr vagy moll jellegűek is lehetnek, akár többféle záróhanggal. Dallamsorok vagy egyes motívumok magasabbra vagy mélyebbre történő áthelyezése következtében pedig előfordul, hogy egy dallamon belül két, világosan megkülönböztethető ötfokú hangsor van jelen. Mindevvel természetesen távolról sem akarjuk azt mondani, hogy a pentatónia főként csak a török és rajtuk keresztül a velük szomszédos finnugor népek sajátja. Az ötfokú hangkészlet — ez közismert — a világ valamennyi földrészén egymástól függetlenül is előfordul. (Vö. Karataj-mordvin dallam, Hungaroton LPX 18087—89., No. 9.)

SZERKEZETI SAJÁTOSSÁG

Tartalom és forma két, egymástól el nem választható fontos jegye minden műalkotásnak. Egyik sem létezik a másik nélkül. Döntő szerepet játszanak minden mű keletkezése, élete és átalakulása folyamán. Tartalom és forma szükségszerű együttléte szempontjából még az egyén, átgondolt, tudatos vagy a tömegek ösztönös, szinte magától létrejött alkotása között sincsen különbség.

Az „északi" finnugorok epikus népköltészetének nagy részét egy-két soros, motívumismételgető dallamok hordozzák, olyan dallamok, amelyek a bennük található szerény hangkészlet következtében meglehetősen szűk hangterjedelemben mozognak. Másként szólva: nem jellemző rájuk a nagy és határozott irányú dallamívek használata. A török nyelvű népek körében viszont ennek éppen az ellenkezőjét találjuk. A példák sokaságában a szüntelenül mozgó dallam nagy s leginkább ereszkedő vonalú ívet ír le. Többnyire magas fekvésben indul az ének s ha nem is szabályosan, de a végére legalább egy oktávval mélyebbre száll alá.

Ez a nyugat-európai dallamvilágban meglehetősen ritka építkezés minden bizonnyal összefüggésben van nyelvi sajátosságokkal is, valamint avval a puszta ténnyel, hogy az előadó felfokozott érzelmi állapotban s ezért magasan, nagy hangerővel kezdi énekét. A dallamvonal süllyedése számos esetben egészen szabályos alakot ölt. Egy-egy motívum, sor vagy sorpár, követve a felhangok akusztikai rendjét, négy-öt hanggal mélyebben vagy magasabban megismétlődik. Ez a — műzenéből is jól ismert — kvint/kvart-válasz, mint kiderült, ott a leggyakoribb, ahol a finnugor hegyi cseremiszek és a török nyelvű virjal-csuvasok találkoznak. Helyszíni kutatások nélkül az effajta dallamok földrajzi elhelyezkedését nem tudtuk volna meghatározni, pedig a jelen esetben ez sokatmondó tény. (Vö. Hegyi-cseremisz dallam, Hungaroton LPX 18087—89., No. 55.)

ELŐADÁSI SAJÁTOSSÁG

Régi hiányossága népzenekutatásunknak, hogy a dallamok és szövegek gyűjtése és rögzítése során mindmáig nem fordított kellő gondot az előadás jellegzetességeire, körülményére. Dallam-tízezrek birtokában sem tudjuk igazán, hogy melyek a hagyományos

előadás sajátos jegyei. A fel nem jegyzett adatok hosszú sorából néhányat említsünk csupán: mennyire volt spontán az előadás, ülve, állva vagy valamely mozgás kíséretében énekelt, játszott-e a megkérdezett (ez ti. döntő lehet a dallam helyes ritmusának megállapításakor), volt-e a dalnak valamilyen meghatározott helye, szerepe a közösség életében, milyen megjegyzéseket fűzött előadásához, kitől tanulta stb.? És mindezeken túl, mennyi apró hang szállt el a levegőben, addig, amíg nem volt megfelelő gép mindezek rögzítésére. Hiszen — jól tudjuk —, az egyszeri, megismételhetetlen változatokat, rögtönzéseket vagy akár a hangszínt nem lehet azonnal, hallás után leírni. Márpedig éppen ezek az apró eltérések adják az egyéni előadás lényegét, ezek biztosítják a népdalok szüntelen megújulását.

A törökös zenei elemek sorában külön kell szólni az egyes főhangokhoz kapcsolódó díszítésekről, amelyek pl. a baskíriai votjákok dallamaiban ma is gazdagon jelentkeznek. Nem kétséges, hogy ezt a fajta éneklést és az ilyen jellegű dallamokat a finnugorokhoz tartozó votjákok a török nyelvű szomszédaiktól, a kipcsák-török ágat alkotó baskíroktól és kazányi tatároktól vették át az évszázadok folyamán. Ebben a stílusban a szöveget hangsúlyozó, ún. szillabikus éneklés helyett, maga a dallam és annak nagy gonddal történő előadása lép előtérbe s ezáltal nagyobb szerepet kap, mint a szöveg. Ez esetben nagy fontosságot nyer az egyéni díszítőképesség és a zenei képzelőerő. A török népekkel egyáltalán nem vagy csak alig-alig érintkező obi-ugoroknál éppúgy, mint a balti finnugorok dallamaiban nincs helye a szövegtelen díszítéseknek. Délen és keleten viszont éppen fordítva. Kevés az olyan hang, amelyet nem ölel körül hajlékony díszítések rövidebb-hosszabb, halkabb vagy hangosabb füzére. A tatár és a baskír „uzun köj" (hosszú dal) elmaradhatatlan része az énekes találékonyságától függő ornamentika. Ez a hallgatóságra is mindig nagy hatást gyakorló előadás azután fokozatosan tért hódított a szomszédos finnugoroknál is. (Vö. baskíriai votják dallam, Hungaroton LPX 18087—89., No. 33.)

A török nyelvű népek dallami, szerkezeti és előadásbeli sajátosságai külön-külön is kimutathatók a velük szomszédos vagy valaha velük szomszédságban élt finnugoroknál. Még szembetűnőbb azonban, ha ezek a jegyek mind együtt jelentkeznek. A rendelkezésünkre álló népzenei adatok arról tanúskodnak, hogy a finnugor népek közül a cseremiszek és a magyarok zenéjében mutatható ki a legtöbb törökös elem, s éppen ez az, ami összekapcsolja őket. További kérdés, hogy mindez hogyan egyeztethető össze térben és időben.

A nemzeti sajátosságok összegyűjtésének és tanulmányozásának kezdetén mindenki elsősorban a saját népének értékeit igyekszik feltárni. Előbb vagy utóbb azonban eljön az idő, amikor a közeli, sőt a távolabbi környezetet is érdemes bevonni a kutatásba, mert csak a nagyobb összefüggések ismeretében alakíthatjuk ki a valóság objektív képét. Ki-ki a maga, sajátos szempontjai szerint közelíti meg a másikat, de a tudomány végül is a sokoldalú vizsgálat eredményeiből nyer legtöbbet. Látványos sikerekkel még nemigen büszkélkedhetünk, de néhány jele van már annak, hogy finnugorok, törökök és szlávok komoly érdeklődést mutatnak egymás zenei múltja iránt s megértik, hogy a másik nélkül a magukét sem ismerhetik meg igazán!

Magától értetődik, hogy egyelőre a közös elemek sokasága zavarja a tisztánlátást s szinte biztosra vehető, hogy az eltérő földrajzi és történelmi körülmények következtében a hatások és átvételek mértéke is igen különböző. A legjárhatóbb út — úgy látszik — a tudományágakat egyesítő komplex, továbbá a nagyobb tájegységeket vizsgáló areális kutatások felé vezet. Mi is erről győződtünk meg az alatt a 22 év alatt, amikor a Volga—Káma—Belaja térségének mintegy 300 falujában, hat különböző finnugor és török nyelvű nép között kerestük a közös múlt zenei emlékeit.

GRABÓCZ MÁRTA:

A '80-AS ÉVEK KOMPOZÍCIÓINAK JELRENDSZERE

JEGYZETEK MÁRTHA ISTVÁN HÁROM MŰVÉRŐL

Azóta, hogy a 20. század első évtizedeiben az „izmusok" születése meghonosította a művészcsoportosulások kialakulását, az alkotóknak — Tom Wolfe szavaival[1] — „felekezetekbe", érdekszövetségekbe való tömörülését (mely jelenséget az 50-es évektől az amerikai művészet termelte újra), a 70-es évek végéig szinte csak úgy beszélhettünk egyes alkotókról, zeneszerzőkről, vizuális művészekről, hogy mindenekelőtt „felekezeti" hovatartozásukat határoztuk meg.

Ma új jelenségnek lehetünk tanúi: a 70-es—80-as évtizedfordulón ismét feltűnnek olyan fiatal művészek, zeneszerzők, akik nem hajlandók többé *egyetlen* „felekezeti hittételre" — mint például az indeterminizmusra, koncept art-ra, processz art-ra — feltenni életüket. Az egyetlen eszme, lázadás és tárgy mellett való határozott állásfoglalás helyett szüntelen identitás-keresésben, azonosulás-vágyban vannak: állandóan kutatják azt a műfajt, művészi közeget és formát, amely generációjuk életérzésének legmegfelelőbb közvetítője, keresik azt a művészi tárgyat-témát, amellyel leginkább azonosulhatnak, azt az alakot, melyben önmagukat leghívebben felismerik.

Egyfajta romantikus magatartás ez, melyet a vizuális művészetek teoretikusai „új szubjektivizmus", „új érzékenység" meghatározással illetnek.[2] Ez a megnevezés különíti el a művészi személyiség szerepének 80-as évekbeli megnövekedését, a befelé fordulás, a lelki-érzelmi-indulati töltés új megjelenését a 60-as—70-es évek kollektív és expanzív, azaz a gyakorlati cselekvést megcélzó, az életbe kilépő, a „racionálisan modellező"[3] felekezeti művészetétől.

Ennek a mai romantikus művészi magatartásnak, egyéni érzékenységnek — akarva-akaratlanul — ismét szembesülnie kell a 19—20. század, a modern kor újra és újra visszatérő „nagy" kérdéseivel: 1. az elidegenedés, 2. az európai kultúra válsága, a kultúrrelativizmus, 3. az aranykori köznyelviség, közérthetőség utáni nosztalgia problémaköreivel. E kérdések határozzák meg a mai fiatal alkotók — esetünkben *Mártha István* — identitás-keresésének tárgyait. Ami az azonosulás-vágy zenei-stílusbeli oldalát illeti: a minimal zenéből kiindulva a teljes zene-, stílus- és műfajtörténet a zeneszerző rendelkezésére áll; az adott tárgy és probléma jelöli ki — esetenként mindig megújulva — a zenei-stiláris állásfoglalás módozatait.

A fenti problémák tartalmi közelítése is mindig változik. A zeneszerzőt csaknem minden művében foglalkoztatja — más-más szinten — az elgépiesedés, elidegenedés, életünk belső és külső tényeinek mechanikussá, élettelenné, eldologiasodottá válása. Az öt-

[1] Vö.: Tom Wolfe: Bauhausból bugatóba (1), Mozgó Világ, 1984/3. 104—111. l.
[2] Vö.: Hegyi Loránd: Új szenzibilitás, Bp. 1983. *Utószó:* „Transz-avantgarde"-„poszt-modern" -„új szubjektivizmus" avagy az expanzió utáni művészet a nyolcvanas évek küszöbén, 200—217. l.
[3] Vö.: Hegyi Loránd: op. cit. 212—213. l.

venes években S. Beckettet — sok más kortársához hasonlóan — a világkatasztrófa, az atomsokk közelsége, az élet alternatíva-nélkülisége, a véghelyzet bénító hatása késztette a perspektívátlan „véglények" vegetáló, kiürült hétköznapjainak, az élettelen banalitás térhódításának, uralmának ábrázolására. Ugyanebben az évtizedben Adorno kritikája a totálisan manipulált jóléti társadalom eldologiasodó életténeyeit veszi célba, hogy megkérdőjelezze a konstruktív művészi világkép megteremtésének lehetőségét. A fogyasztói társadalom embere „egy tökéletes és racionalizált termelési és fogyasztási apparátus puszta eszközévé degradálódik"[4], sorsának, művészetének nem irányítója többé.

Ez a kétféle — becketti és adornói — félelem és szorongás a tárgya Mártha István *„Karácsony napja, 24. lecke"* című 1980—82-ben írott darabjának. A cím csak részben utal a mű koncepciójának lényegére, a kétféle, egyaránt gépies és elidegenített valóság ütköztetésére. Az angol nyelvkönyv 24. nyelvleckéje ugyanolyan élettelenül tárgyalja a mai fogyasztói társadalom emberének kiüresedett, érzés- és gondolattalan ünnepét, a karácsonyt, mint Beckett „A játszma vége" szereplőjének, a halált váró Hamm-nek cinikus meséje.

A mű eredeti formája és bármely *élő* előadása a narrációt, a szó, a színpadiasság eszközét is bevonja a kétféleképp elidegenített világ ütköztetésének érzékeltetésére. Az élő előadásban az I. tétel egyre „polifónabbá" váló, egyre jobban *elszíntelenedő* ismételt zongora-frázisai azokat a becketti és nyelvleckebeli szövegmontázsokat választják el egymástól, melyeknek közös találkozási pontja a kétféleképp láttatott karácsonyeste.

A szigorúan azonos hanganyagra, a tiszta vagy kromatizált hétfokúságra (és az azonos pentaton ereszkedő dallammagra) épülő négy tétel sora az infantilis-idilli és a szorongásos-merev, egyaránt gépies karácsony-atmoszférák szembeállítását és e kontrasztok evolúcióját veszi célba a tisztán zenei dramaturgia és a zenei formálás minden szintjén. A fokozatosan elvisszhangosított zongorahangzásra épülő „quasi pasztorális" nyitótételt egy olyan meccanico-marcato, agresszív ritmikájú és dinamikájú II. tétel követi, amely formailag és technikailag egyaránt az elidegenítés dramaturgiáját valósítja meg — ezúttal az I.-étől eltérő módszerrel. A tétel az élőben játszó és a magnetofonnal visszacsatolt (azaz a gépies-automata) repetitív egységeket, modelleket állítja szembe egymással oly módon, hogy az egyenként körülbelül 20 másodperc hosszúságú négy formarészben és az ugyanennyi statikus-„visszajátszó" utójátékban (melyek a pentaton dallam ereszkedő logikáját követik) egyre jobban *túlteng a visszacsatolásos szakaszok aránya:* a 20 : 0, 15 : 5, 10 : 10, 5 : 10 másodpercviszonyok szerint. A forma ily módon érzékelteti a gépi-automatikus szféra fokozatos uralomra jutását.

A III. tétel az idilli-pasztorális „meccanico" világ variációja, melyet zeneileg az énekhangok és zongora, a fafúvók, illetve a vonósok háromszólamú kánonja jelez. A tétel igazi játékos, bukolikus jellegét csak aláhúzza a kánon-belépések örökös eltolása-elrontása, a metrikus rend állandó belső megbillenése.

A pasztorális és expresszív gépiesség legkiélezettebb kontrasztját a III—IV. tétel összekapcsolása nyújtja. A zárótételben a II. tétel kromatikája és robusztus, durva rézhangzása nyer felfokozott formát. A jazzband tagjai ez esetben „halálosan" kötött stílusban, pontosan rögzített partitúra szerint játszanak: a kromatikusan vezetett akkordpárhuzamok ritmikus-gesztikuláló sora a fokozatos sűrűsödés, expresszívvé válás, majd a fokozatos leépülés, széthullás dramaturgiáját jeleníti meg. A tétel kódája — a mű utolsó változatában — talán azt a szimbolikus magatartást rejtjelezi, amellyel a zeneszerző a kétféleképp élettelen világgal szemben állást foglal: a IV. tétel kódájában az elhalkuló

[4] Zoltai Dénes: Adorno és a zenefilozófia negativitása, in: Theodor W. Adorno: Zene, filozófia, társadalom, Bp. 1970. 10. l.

pozan- és szaxofonkórus gépies önismétlése fölött egy extázisig, kiáltásig fokozódó *szaxofon-improvizáció* bontakozik ki a mű első „emberi" pillanataként.

Az identitását kereső zeneszerző egyéni világában, mitológiájában az elidegenedéstől való félelemhez hasonló helyet foglal el az úgynevezett kultúr-válság kérdése, a kultúra, a művészet európai hagyományainak helyiérték- és funkcióvesztése miatt érzett megdöbbenés. A műalkotás üzenetének célba érése, a feladó és címzett viszonya épp a sajátosan 20. századi „felekezeti művészetek" óta vált minden korábbinál kérdésesebbé. Az az alkotó, aki a 17—18. századi aranykori köznyelviséget, élet és művészet egységét, befogadó és alkotó konszenzusát tekintené *ma is* mércének, csak kétféleképp foglalhat állást. Vagy szembenéz azzal az óriási veszteséggel, amit a több évszázados zenei hagyomány kereteinek, tárgyainak jelentésvesztése, anakronizmusa, a hagyomány folytathatatlansága okoz, és elsiratja a letűnt értékeket. Vagy pedig elfogadja a hagyományok totális anakronizmusát, ezek teljes elutasításába, defenzívába, gyakorlati-expanzív művészi tevékenységbe, azaz közönség-megbotránkoztatásba kezd.

A 80-as évek generációja — úgy tűnik fel — inkább az előbbi, bensőségesebb megoldást választja, a múlttal való „nem harsány"[5], inkább nosztalgikus szakítást. 1983-ban Mártha István *Szíveink* címmel minimal-Requiemet írt az aranykori 18. századi köznyelviség, a művészet és élet egykori klasszikus összefonódásának búcsúztatására.

Míg a „Karácsony napja" műfajilag — a minimal-repetitív stíluson belül — a különböző médiumok (a hangszerjáték, a narráció, improvizáció, elektronikus beavatkozás) vegyítését használta fel, addig a „Szíveink" egyfajta zenei koncept art-ként, a konceptuális művészet „műfaján" belül definiálható. Maga a zene ugyanis *csak része* egy víziónak, egy képzeletbeli látomás felelevenítésének, mely látomást részben a kísérőszöveg fest le. Egy jövőbeli — valamikori — katasztrófa utáni állapot tanúi vagyunk, melynek egyetlen túlélője tekint vissza a kihalt autósztrádán található romokra, egykori tárgyakra, használhatatlan gépezetekre (benzinkút, telefon, autórádió, karóra, komputer), és hallucinációiban egy valaha ismert, de jelentését tekintve már elfeledett nyelv (szöveg) és zene is felelevenedik. „Mivé lett mára, és mivé lesz a »katasztrófa utáni pillanat« számára az a Requiem-szertartás és szöveg, amelyet az elmúlt évszázadok legnagyobb alkotói életművük megkoronázásaként zenésítettek meg, és amelyet letűnt korok közönsége a legmagasztosabb remekművekként tisztelt?" — Így foglalható talán össze a zeneszerzői kérdés, az alkotói koncepció lényege.

A Requiem-szöveg felhasználása esetleges, töredékes, jelzésszerű; látszólag maga a zene sem vállalkozik többre futó benyomások, hangulatok impresszionisztikus, pszeudo-impresszionista felidézésénél. Van is meg nincs is, hat is meg nem is ez a zene, mint ahogyan a halott nyelv, a latin szöveg létezik is meg nem is a mai kor befogadói számára.

A zene sajátos szimbólumrendszert hoz létre e kettősség — ál és valódi, halott és élő — érzékeltetésére, a lebegés illusztrálására. A mű öt tétele előtt, alatt, közben és végén mindvégig jelen van egy dobgép (adott esetben Lynn-drum) és egy cseleszta által megszólaltatott ritmus-réteg, amely a maga 1982-es „Da-da-da" punk-„mű"-ből (Trio együttes) átvett idézet-ritmusával a nem élő, gépies, halott, primitív szférát jelképezi. Ez a ritmus (amely csak a mű IV. tételében változik ellentettjére) fokozatosan születik meg és tűnik el a darab elején és végén. Születését és halálát a mű ritmikai és hangrendszeri világába *egyáltalán nem illeszkedő*, távolról beszűrődő, visszhangosított *elektroakusztikus* hangzások kísérik (az adott esetben az emulátor „synclavier" programjának felhasználásával). Ezek a ködös hangfoszlányok mintegy *idézőjelbe teszik* az egész zenei történést, amelyhez

[5] Lásd a zeneszerző kottába írt epigráfját, amelyet Hegyi Loránd könyvéből idéz (2. jegyzet).

második (vagy immár harmadik) rétegként az élő hangszerek fokozatos belépése, majd végül a kórus megszólalása csatlakozik. Ez a Requiem-zene nem más, mint az idézőjelbe tett kettős világ — a halott ritmusok és a töredékes, impresszionisztikus, eufórikus hangzású „hagyományos" (impresszionista, madrigalista) stílusrétegek — versengése.

A darab elején az „élő" szólamok fokozatosan hódítják meg a quasi felhangrendszerre épülő hangtartományt (melynek más-más kivágatait használják az egyes tételek) és az igen gazdag színspektrumot: fokozatosan veszik át az uralmat a dobgép szólama felett. De a színek, benyomások, dallamok, csúcspontok, hangfestések, szófestések, hangulatok teremtésének kísérlete *mindvégig töredékes marad:* az igazi dallam csak egyszer szólal meg; a felépülő csúcspont után hirtelen ismét dobgép és a cseleszta kerül uralomra; a hang- és szófestés nem talál utat a nagyobb összefüggésekhez; az egyes tételek (Requiem, Dies irae, De morte transire ad vitam, Sanctus, Lux perpetua) azon törekvése, hogy a kontrasztokra épülő drámai ívet írjanak le, alig érzékelhető kísérlet marad. A „Sanctus"-ban a hangszeres és vokális szólamok is elérik az élettelen, gépies szféra ritmikusságát. A „Lux perpetua" színfoltjai után pedig minden fokozatosan leépül: az egyedül maradó dob- és elektronikus szólamok végül a művet indító F hang elidegenített, elektronikusan elhangolt forte-alakjába torkollanak jelképes kérdő- vagy felkiáltójelként.

Míg a „Karácsony napja..." a különböző művészeti közegek keverésével, a „Szíveink" a koncept bevonásával próbálja az egyéni és korproblémákat új színben láttatni, addig a *„J. M. WYX különös találkozása Rómeóval és Júliával"* című 1983-as darab az úgynevezett „individuális mitológiák"[6] irányzatához kapcsolódik. Keletkezési hátterének megismerése arra is rávilágít, hogy a „Szíveink"-Requiem kultúra-siratása után Mártha valóban kereste és keresi azt az utat, amely ismét a közösségi műfajok, a köznyelviség és a közönség újra-megtalálásához vezethet — keresi azokat a különböző típusú műfajokat (mint „könnyű és komoly", rock és folklór stb.) egyesíteni tudó találkozási pontokat, amelyek a mai zenében is újra „összehozhatják" a közönséget a művel.

Maga a J. M. WYX figura például egy punk-szám megírásának és kislemezen való forgalmazásának köszönheti megszületését. Mártha zenei érdeklődésére a legteljesebb nyitottság jellemző, így fordulhatott elő, hogy a film- és színházi zenék írása, kiállítások rendezése mellett szerzője lett egy igazi punk-darabnak is. A szám a KFT együttessel lemezre is került, ami a WYX címet kapta, a lemez címe pedig — mint egy képzeletbeli figura — önálló életre kelt Mártha zenei világában. A J. M. WYX körül kialakuló, egyenként 4—10 perces művek sora (mint például J. M. WYX két álma; két története; rövid élete és halála; J. M. WYX emlékére) a zeneszerző életének eseményeit, a zeneszerző által fontosnak érzett tárgyakat, személyeket, emlékeket, dokumentumokat „poétizálják át" egyéni vagy pszeudo-mitológiaként a sajátos zenei formák, zenei képek, hangulatok nyelvére. Újabb ciklusával így kapcsolódik Mártha az „egyéni mitológiák" irányzatához, hiszen a darabokat (tételeket) *csak* a személyes élet-motívumok fűzik össze. A teljessé váló sorozat zenei érdekessége viszont épp a sokrétűség, sokszínűség lesz: a zeneszerző e magán-mitológia segítségével teremtheti meg — ismét a repetitív-minimal stílusból kiindulva — a zenei formák, technikák, ötletek, műfajok sajátos, új zenei nézőpontú mikrokozmoszát.

A *„J. M. WYX különös találkozása Rómeóval és Júliával"* a zene és a Shakespeare-mű valódi színházi találkozására utal. Különös formáját és különös zenei tárgyát szokatlan hangszerapparátusának köszönheti. A fuvola, a tekerőlant, csellók, csembaló,

[6] Hegyi Loránd: op. cit.: 246. l.

maracas, és részben a trombita együttese a zenei múlt és jelen olyan egyedi párosítására vállalkozik a quasi „prelúdium és fúga" keretei közt, amely új — ezúttal teleologikus — dramaturgiát eredményez: a lebegéstől a témáig, álomból a valóságig, irreálisból a reálisig való eljutást. Legalábbis ezt az eredményt kapjuk, ha az előző művek jelrendszerének kulcsával próbáljuk a zenei forma titkát megfejteni.

Viszont ha a „zenei elemzés" szigorú módszereivel közelítünk a műhöz, a némiképp leegyszerűsítve jellemzett dramaturgia megteremtésének igencsak differenciált, rafinált, „minimális" de mégis összetett eszközeit leplezhetjük le a mintegy 4 perces és 60 ütemes darabban.

A mű kettős egységesítő elvét egyrészt a már említett különös hangszín-együttes, ennek mindig más-más hangszert kiemelő színfoltjai, másrészt a diatonikus skála (C-dúr, F-dúr) más-más kivágatot (trichord, tetrachord, pentatónia, hexachord stb.) használó, de azonos hangközöket (kvart, kvint, szekund) kiemelő alkalmazása jelenti.

A bevezetés (prelúdium) több szakaszban épül, hogy a fúgát előkészítse. Az elsőben *E* burdonhang körül lebegő fríg modus-érzettel mutatkoznak be fokozatosan a hangszerek: a csembaló-cselló-maracas majd fuvola (vagy blockflöte) sorrendjében, hogy egyre gazdagabb színspektrumot, hangtartományt és egyre sűrűsödő ritmusképleteket vonultassanak fel.

A II. fázis a már megismert hangokat, hangközöket, hangszíneket — a tekerőlant mint burdon bevezetése mellett — most hoquetus-technikával, azaz komplementer, játékos, *pontszerű* zenei eszközökkel veszi ismét birtokba: ezúttal a fuvola és csembalo „párbeszédére" helyezve hangsúlyt. E szakasz fokozó, előrevezető jellegét a két kiemelt szólamban megszülető és osztinátóvá váló dallamfordulatok biztosítják.

III. Az előző rész gigue-szerű osztinátó-sorozata után — mintegy a fokozhatatlanság-ismételhetetlenség csúcspontjaként — a II. cselló-szólam lép be mély regiszterben, sötéten zörgő hangszínnel, „ff marcato" jelzéssel. Mondanivalóját csak elkezdené, de a trichordok ismétlésénél, azaz a tercig való kapaszkodásnál tovább nem jut. E minden permutációt felsorakoztató trichord-tematika ismétléseit követően — a II. részhez hasonlóan — újra a *pontszerű* szétszóródás segítségével fokoz a szerző. A „vezető" II. cselló-szólam által bejárt regiszterek most kitágulnak és végre a régóta várt kvartok is megjelennek. E harmadik formarész csúcspontját a négy oktávnyi hangzásteret megtöltő „quasi tutti", homofon-akkordikus hangszerelésű ritmus-bicsaklások feszültséget fokozó osztinátói jelképezik.

IV. E rafináltan megoldott háromrészes előkészítés és várakozás-keltés után a negyedik formarészben csellón és tekerőlanton végül megszólal „a" téma, mely F-dúrban indul és a már jól ismert hangközöket nagyszexttel kiegészítve, sajátos ritmikával hangsúlyozza.

Majd a fugato következik a csembaló-cselló, ill. a fuvola-tekerőlant, végül a trombita belépéseinek sorrendjével.

V. A fugato tetőpontján unisono („quasi tutti") felrakásban megszólal az ismert hangközök segítségével felfelé kapaszkodó majd szekvenciázva visszacsúszó barokkos fugato-téma, amely ilymódon a teljes forma teleologikus csúcspontját teremti meg.

Nem véletlen, hogy e négyperces műnek ilyen részletes — a 15 perces darabénál kimerítőbb — elemzést szántunk. Ugyanis ha csak saját zenei jelrendszerén belül vizsgáljuk a darabot, arra a felismerésre jutunk, hogy ezúttal a mű tárgya maga a zenei forma, a forma célja pedig nem más, mint a zenei matériában rejlő lehetőségek gazdag és teljes, differenciált eszközöket felsorakoztató megvalósítása. Úgy látszik, épp a magán-mitológia megjelenése — mint háttér — és a műbe vetített romantikus koncepcióktól való megszabadulás segíthet igazán abban, hogy a minimal stíluson belül is szerves, egységes zenei szerkezetek születhessenek, melyek nem zárják ki természetesen az életmű korábbi darabjainak ismeretén alapuló esetleges jelképes-dramatikus értelmezés lehetőségét sem.

ALEXANDER MÓŽI:

VERBUNKOS

A LEGÉNYFOGDOSÁS ÉS VERBUVÁLÁS KORÁNAK TÁNCA A MAGYAR ÉS SZLOVÁK IRODALMI ÉS ZENEI DOKUMENTUMOKBAN. I.

A múltban az emberiséget a háborúk mint elkerülhetetlen szükséges rosszak kísérték. Az elmúlt századok tele voltak fegyvercsörgésekkel. A nép nem szívesen lépett be a hadseregbe, annál kevésbé, ha tudta, hogy mások érdekéért kell harcolnia. A háború sokak halálával vagy rokkantságával végződött.

A hadseregbe a férfiak toborzását igyekeztek különféle előnyökkel megkönnyíteni — leggyakrabban pénzjutalommal. A férfiak hadseregbe való felvétele mellett különféle agyafúrt formák is léteztek, csábítás és erőszakos legényfogdosás. A feudális rendszerben a hadsereg feltöltésének egyik tipikus formája a legényfogdosás volt. Ez elől a legények a hegyekbe menekültek. Ez volt továbbá az egyetlen lehetőség arra, hogy a jobbágyelnyomás alól felszabaduljanak. A feudalizmus alatt a jobbágyok egyik kötelessége volt a katonai szolgálat a földesúr részére, mivel az ország védelmének kérdése a nemesek és földesurak kezében volt. Szükség esetén az országgyűlésen fegyverbe szólították a nemeseket (inszurrekció) az egész ország területén, vagy csak az ország azon részén, amely közel volt az ellenséghez.

A török veszedelem idején, 1555-ben teszik az első lépést állandó hadsereg felállítására. Ezzel kapcsolatban a földesurak olyan parancsot kaptak, hogy 100 jobbágy után 4—5 felfegyverzett férfit állítsanak ki. Ez a kísérlet nem találkozott a nemesség megértésével, s ezért az állandó katonaság felállítását Magyarországon a 18. század első felétől számítjuk. A katonaság létszámának biztosítása a legényfogdosásból verbuválásra változott át. A nemesség készültsége továbbra is aktuális maradt az állandó hadsereg felállítása után is. Különleges esetben királyi parancsra előírt számú legényt fogdostak a katonasághoz.

Azt, hogy kit fogjanak meg, a falusi bíró bizottságával döntötte el. Amikor megegyeztek, a kiválasztott legényeket elkezdték keresni és hajtani, mert az ilyen bírói parancsot senki sem fogadta önként. A katonaságra mindenekelőtt szegény legényeket fogdostak, de azért arra is figyeltek, hogy családja ne nagyon érezze hiányát. Olyan esetben, amikor a legény családfenntartó volt, vagy beteg szülőket ápolt, ezt figyelembe vették. Sokszor a protekció és a jó anyagi helyzet is megmentette a katonai szolgálat alól.

A kiválasztott legények fogdosásánál a bírónak a hajdúk és más fogadott emberek segítettek a faluból, akik szekercével, villákkal és egyéb eszközökkel voltak felszerelve. A kiválasztott legénynek körülzárták a házát és keresni kezdték. Az aki még el nem menekült, elbújt a pajtában, ólban, kamrában, padláson és hasonló helyeken. A bírói döntést az utolsó pillanatig titokban kellett tartani. A menekülésben vagy a bujkálásban a bírói bizottságnak nem volt szabad segítenie a legénynek. Ha valakit rajtakaptak, annak kellett a hadba mennie, vagy maga helyett a család valamelyik tagját kellett küldenie. A bíró segítségével addig kereste a legényeket, ameddig meg nem találta őket. A búvóhelyről kihúzták és azonnal bilincsbe verték. Az elfogott legényeket jól őrizték. Ha min-

det elfogták, elvezették őket a vármegyeházára. Némelyik szegény legény olyan módon menekült meg a katonai szolgálattól, hogy nemes szolgának jelentkezett, mivel ezek fel voltak mentve a hadseregbe vonulás elől.

A bíró elsősorban a kicsapongó falusiakat, tolvajokat és hozzájuk hasonlókat javasolta megfogásra. A nemesek a katonasághoz inkább a gyengébb testi erejű férfiakat küldték, hogy ne hiányozzék a jó munkaerő.

A hadseregbe való *legényfogdosásról* származó legrégibb iratot Miroslav A. Huska tárta fel Liptovban.[1] A Protocollon comitatus Lyptoviensis című 16. századból származó kézirat a következő adatokat tartalmazza: „Az 1506 májusában megtartott bizottsági ülésen, amelyet Sv. Marában tartottak, kihirdették azt a királyi parancsot, hogy Liptó vármegye városainak és falvainak szeptemberig 400 legényt kell adnia, akiket meg kell fogni és elvezetni Liptovský Mikulášba."

Érdekesek a következő évek adatai is: Mikulášban 1507. februárban a vármegye gyűlésén feljegyeztek 200 férfit. 1508. márciusban összesen 220 férfit. 1508. júniusban 80 férfit. 1509. februárban 180 férfit és 1510 januárban 250 férfit.

A legényfogdosással való szokásokkal többek között Pavol Dobšinský foglalkozott a múlt században. A Prostonárodnie obyčajte, ... c. könyvében következően ír a legényfogdosásról: „Az általános hadkötelezettséggel kapcsolatban már csak az a szokás maradt, hogy a család elkíséri fiacskáit a verbuválás színhelyére és siránkozik afelett, hogy kit fognak »megnyírni« és »felesketni« a hadsereghez. Könnyekre fakad a fiú is, de vidám baráti körben azért elénekli:

Azt gondolta anyám, hogy majd gazdálkodok,
De Kassára mentem, sárga csizmát hordok.

Mert a mi legényünk bánkódik az otthon meg a család után; de a hadseregnél aztán, »a tűzben«, rendességével tűnik ki, a háborúban bátorságával és kitartásával.

A régebbi időkben azonban nem így volt. Akkor kivetették a községre, mennyi katonát kell adnia. A bíró meg az esküdtek rögtön egybegyűltek, s megtárgyalták, kit kellene elfogniuk és berukkoltatniuk. Arra esett a választásuk, aki egyike volt ugyanazon apa több fiának, vagy pedig elhagyatott volt és sem vagyonnal, sem üzlettel nem rendelkezett, nehogy családok szenvedjenek a fiú elvitele miatt. Közben bizonyára elég sokat válogattak. Aztán a legényfogdosás került sorra. A községi bíró magával vitte segédeit, gyakran a megyei végrehajtókat és hajdúkat is, s vasvillákkal, baltákkal, doronggal és karddal szerelkeztek föl. Körülvették a kiszemelt legény házát. Mert ez, ha már előbb meg nem neszelte a dolgot és nem szökött ki a hegyekbe, legalább most elrejtőzött valahol a pajtában a legeslegalsó kéve alatt, vagy bebújt a disznóól tetejére tett szénába, esetleg a kamrában a teknő alá. Innen pedig csak erőszakkal hagyta magát kihúzni. A cselekre azonban figyeltek, lesen voltak, míg el nem kapták az illetőt. Az elfogottnak fejébe nyomták a készenlétben tartott, régi katonai csákót..., s ezzel jogot szereztek fölötte. A lábára mindegyiknek hálót és kis bilincseket raktak és úgy bántak velük, mint foglyokkal; de enni és inni eleget adtak nekik. Végezetül szekerekre ültették és cséphadarók, vasvillák és balták felügyelete alatt a megyeszékhelyre vitték őket. Állítólag ha valamelyik az őr vigyázatlansága miatt megszökött, akkor a legfiatalabb őrt rukkoltatták be helyette. Az ifjak annál inkább féltek a legényfogdosástól, mert így egész életükre vitték el katonának őket; legalábbis csak kiöregedetteket, csak — úgymond — »afféle nyomorékokat« enged-

[1] Miroslav A. Huska: Historické a folklórne doklady k lapačke a verbovačke na Slovensku. Slovenský národopis roč. VI. 1958, č. 6, str. 567—589.

tek haza. A nép most már megbékélt a katonáskodással; fiacskáit azonban szívesen reklamálja, ahol csak teheti."[2]

A 18. században az erőszakos legényfogdosást új forma váltotta fel, ami önkéntes jelentkezés volt a hadseregbe. A gyakorlatban ez mulatsággal, zenével, tánccal, pénzcsábítással és a katonaságon való gondtalan élet színlelésével zajlott le. A fiatal emberek ellenszenvét a katonasággal szemben úgy igyekeztek feloldani, hogy az említett rafinált érzelmi eszközöket használták. Némelyik szerző jellemzésével a verbuválást a kereskedéshez hasonlította. Az áru itt az ember volt.[3]

Németországban hamarább kezdődött meg a verbuválás mint nálunk, ahol az erre kijelölt tiszteket conductores vagy Werbeofficierenek nevezték.[4] Németországban a verbuváláshoz nem fűződött zene, tánc stb. Az újoncokat a királyi vagy császári hadseregbe határozott időre az úgynevezett kapitulációra (rendszerint húsz, vagy tizenkét év, később csak hat év) alkalmazták. Néha csak olyan szerződést kötöttek velük (konvenció), amely háború idején volt érvényes.

Az állandó hadsereg felállítását a volt Magyarországon 1715-től számítják. A hadsereg állapotáról és nagyságáról az országgyűlésben döntöttek, ahol meghatározták a megyének, hogy mennyi katonát kell verbuválniuk. A verbuválás konkrétan a vármegye, város és falu képviselőinek volt a feladata. Aki katonai szolgálatra ment a városért vagy a falujáért, pénzjutalmat, vagy másféle segítséget kapott. A hadseregbe való rendszeres verbuválásról külön csapatok gondoskodtak, amelyeket tisztek és káplárok vezettek.[5] A nép verbuválóknak nevezte őket. A magyar irodalomban a férfiaknak ilyen módon történő verbuválása a hadseregbe a „szabad verbuválás" elnevezést kapta a régebbi kötélfogdosással szemben. A káplár, mint a verbuválók közül a legügyesebb férfi a táncmester szerepét játszotta.

A verbuválás a gyülekező fiataloknak rendszerint bűntelen „tánc leckével" kezdődött. A káplár táncmester szerepe máig megmaradt a Kelet-szlovákiai verbunkos táncokban. Sajnálatos, hogy nem ismerjük ezeket — mondhatjuk az első verbunkos táncok koreografusait. Ján Lehotský, liptói nemes, verseiben „a régi időkből" Rázga káplár nevét említi:

Bol vám to muzikant,
nebolo mu páru,
po každú nedeľu,
dovliekol barboru.
Úrečitý hudec
to bol Lehoťanom,
drobné zemiančaté
zabával „verbunkom".
S päťdesiati sme si
v kole tancovali,
i verbunkoš Rázga
nás pochvaľovali.
Bol vám to tanečník,

Olyan zenész volt az,
nem volt neki párja,
nagybőgőt hozott az
minden vasárnapra.
Igézett e zenész
egész Lehotában
kis nemesfiakat
az ő „verbunkjával".
Ötvenen is voltunk,
jártuk körbe-körbe,
s Rázga, a verbunkos
táncunkat dicsérte.
Olyan táncos volt az,

[2] Pavol Dobšinský: Prostonárodné obyčaje, povery a hry slovenské. Turčiansky Sv. Martin 1880, str. 78.
[3] P. Socháň: Lapačka a verbovačka na vojnu za starých časov na Slovensku I. Prúdy XIV. 1930, str. 172. P. Socháň: Vojak v mentalite slovenského ľudu. Bratislava 1942, str. 18.
[4] A verbunk szó etimológiáról Lugossy Emma ír 39 verbunktánc című könyvében (Budapest 1954, 7. l.).
[5] P. Socháň erről a következőt írja: „Ba stále verbovať dávalo i vojenské veliteľstvo. Malo na to vojakov, čo chodili po trhoch a ulicich miest i dedín." (Vojak v mentalite... str. 21—22).

nebolo nad neho,	nem volt neki párja,
i tancmajster Nante	Nante, a táncmester
sa učil od neho.	is ott tanult nála.

Ján Lehotský: Zo starých časov. Slovenské pohľady 1900, 437. oldal

A magyar káplárok nevei közül Morvay Péter a következőket ismerteti: Kakas Miska, Egri Kis Lajos és Bene Ádám.[6]

Bár a verbuválás pontos menetét még a mai napig nem ismerjük, legalább annyit tudunk, hogy 1781-től kezdődően a verbuváló csapatok kijelölt területeken végezték a verbuválást, amelyet központilag osztottak fel. A verbuválás az egész lakosság részére nagy esemény volt. A verbuválóknak több nézőjük akadt ünnepnapokon, búcsúkon, vásárokon stb. Mindenütt ott jelentek meg, ahol az emberek nagyobb tömegben gyülekeztek. A városokban felhasználták a piacokat, a tereket, kocsmákat, a széles utcákat stb.[7]

A verbuváltak a szórakozás pillanatnyi mámorában csak a csillogást látták, elfeledvén a katonai élet nehézségeit, ami később nehéz sorsuk lett. A színlelt szabadságot hamarosan kemény katonai kötelesség váltotta fel.

Szlovákia területén a verbuválásról a *legrégibb bizonyítékok* a 18. századból származnak. Jozef Fornet, štrbai pap a verbuválást a férfiak hadseregbe való fogdosását bűnös és ravasz módszernek tartotta. Ez alkalommal kifejezte korára oly jellemző-negatív nézetét a népi tánc iránt. „O tanci..." című könyvében a következőket írja: „A táncok közönséges fajta szórakozások, azaz olyan mulatságok, melyekkel az emberek idejüket és unalmukat megrövidíteni, szellemüket és testüket felvidítani kívánják.

A köznép táncait, különösen a kocsmákban meg az utcákon táncoltakat, nem szükséges aprólékosan leírni. Mivel az ilyenek nyilvánvaló jogtalanság, a test megbotránkoztató cselekedetei, kiáltozás, szégyentelen és undok beszédek, iszákosság, tolvajlás és hasonló nemtelenségek nélkül nem zajlanak le, jószántából egyetlen értelmes lélek sem helyeselheti őket. Aki jól ismeri a módjukat, sok rossznak forrását találja meg bennük, s a nemtelen és istentelen élet legjelentősebb eszközét; s csak sóhajtozhat afölött, hogy a keresztény hatóságok ilyen szabadjára engedik a jogtalanság lezajlását. Ami az előbbiekkel egyazon ösvényen futó verbuváló táncokat illeti, jobb lehetne a helyzet, ha a kereszténység és más vallások hatalmai illendőbb módot találnának a hadi nép létszámának kiegészítésére, s az emberi közösség haszontalan elemeit efféle, bűnnel egybekötött csalogatás nélkül kerítenék kézre; a többit pedig illendő rendben, mindenféle csel nélkül vezetnék a közjó érdekében szükséges harc vállalásához."[8]

A folytonos háborúk szükségessé tették az állandó hadsereg felállítását, amely létszámát szüntelenül betöltötték és növelték. Az állandó hadsereg felállítását a volt Magyarországon a hazai és nemzetközi helyzet kényszerítette ki. A 18. század első felében már hosszabb ideje tartott a török veszély, a „habsburg örökség" védelme a külföldi támadások ellen, hétéves háború, a francia polgári forradalom kirobbanása után a trónért való félelem, napóleoni háborúk, hazai felkelések, forradalom Spanyolországban és Olaszországban, a nemzeti öntudat növekedése és a feudális társadalmi rend krízise.

A háborúk terheit mindig a nép viselte. A Liptovból, Rejdovából, Klenovecből és más helyekről származó történelmi adatok ezt ékesen bizonyítják. A múlt századbeli helyi

[6] A neveket említi Morvay Péter Lugossy Emma 39 verbunktánc című könyvének 10. oldalán, és Réthei Prikkel Marián A magyarság táncai, 172. l.

[7] „A vásári lacikonyhák előtt s a kocsmák ivójában vagy udvarán — most már a katonák kiszemelt legények bevonásával..." Lugossy Emma 39 verbunktánc, 14. l.

[8] Jozef Fornet: O tanci, podle smyslu učení Kristocého. Levoča 1795, str. 3—5.

viszonyokat Rejdova község krónikája örökítette meg, amelyet 1700-tól vezettek „Protokol obecní anebo zápisnica...” címen. Itt a 194. oldalon az 1841. évből származó új császári rendeletről ír, amely szerint a regrutákat már nem kellett fogdosni, hanem városokban és falukban verbuválni. „Ha nem toboroztak össze eleget, sorsot kellett húzni a 18—20 esztendős fiatalemberek között. Rejdovában, melynek 5 rekrutát kellett kiállítania, csupán négy szegény legény akadt. A gazdagabb parasztok, akiknek több fiuk volt, úgy határoztak, hogy 70—200 aranyat szentelnek az új rekrutáknak a rukkolással járó kiadásokra. Az ötödik rekrutát sorsolás útján választották ki. A sors egy gazdagabb paraszt fiára, Andrej Vilímre esett. Az apa azonban talált helyette egy másik faluból származó szegény fiatalembert, akinek 260 aranyat fizetett kárpótlásként... Rejdová 1848-ban 16 katonát állított ki... Naponta jöttek a parancsok, hogy verbuváljanak és újabb katonákat toborozzanak.”[9]

A hadseregben való viszonyok hiteles adatai és a verbuváltak további nyomorúságos sorsa van megörökítve Ján Ignáty tanító 1828-ban írt útinaplójában. „Vojak v poli...” címen kiadta 1972-ben a Bratislavai Tatran kiadó. A mű hiteles értékét Michal Eliáš is hangsúlyozta következő mondatokkal: „Ján Ignáty útirajza a tényirodalom műfajába tartozik... életének eseményeit, főleg katonáskodása idejét, az 1793—1818-as éveket írta le. Annak ellenére, hogy útirajzát jóval később vetette papírra, pontos adatokat találunk benne az egyes eseményekről, menetelésekről és harcokról. Több helyütt hivatkozik jegyzetfüzetére, amelybe számos adatot bejegyzett.”

A jelentkezésre Ján Ignátynak az iskolai sikertelenség adott okot, különösen a matematika professzorával volt baja: „...főként algebrából, kihívott a táblához valamiféle példát megoldani, s olyan ügyetlen voltam, hogy semmiképpen sem tudtam megoldani. Aztán szatirizálás következett. Szégyenkezve kellett elmennem a táblától. Ezek az esetek megutáltatták velem Pallas istennőt és a Zöld Fára, Mars istenhez vezettek... a Vurmser-huszárok közé léptem... Huszár lettem hát, s akkor mindjárt kinyílt a szemem, mint Ádámnak és Évának az elkövetett bűn után — megkezdődött az én nyomorúságom és szorongattatásom” (19. l.).

Ján Ignáty 26 évet katonáskodott, mint huszár az osztrák hadseregben, Napóleon hadserege szolgálatában, és újból az osztrák hadseregben. Németországban, Olaszországban, Franciaországban és Spanyolországban harcolt. Többszörös fogoly és rokkant lett, majd mint ilyent elbocsátották a katonaságtól. A hadseregbe való verbuválása Bratislavában történt meg, körülbelül a mai Carlton szálloda előtt, amit következően írt le: „1793. január tizenkettedikén lettem katona, huszár, Pozsonyban, a Zöld Fához címzett vendéglőben. De istenem, mi a csuda történt velem, amikor télikabát helyett a zöld kincstári mentét, zakó helyett a kincstári inget, a német hosszú pantalló helyett piros nadrágot, kalap helyett magyar sisakot, kordován csizma helyett pedig vastag, sarkantyús, kincstári csizmát vettem magamra. Ahogy végignéztem magamon, valódi kocsisnak látszottam. De még ez sem volt elég, mert egy pillanatban elmaradt mellőlem az egész polgári társaság, a diákok meg a lányok. Diákként a legszebb lányokkal volt alkalmam érintkezni és beszélgetni, most, mint katonát, megfosztottak ettől a szerencsétől, férfiak és nők egyaránt kerülik a társaságomat. Noha katonasorban elég tapasztalatot szereztem, elhagyott a diákkoromban élvezett szabadságom, s nem dalolhattam mást, mint ezt a szomorú nótát: Arany a szabadság, átkozott a rabság. Katonai rabszolga lettem. A társaság, mely diákkoromban fiatalurakból, nemesekből, polgárfiúkból és más erkölcsös és művelt emberekből tevődött össze, most parasztok és cigányok szedett-vedett közössé-

[9] Ing. Štefan Rajnoha a Dr. Vojtech Štibraný: Príspevok k hospodárskym a sociálnym dejinám družstevnej dediny Rejdová. Zborník Zemědělského múzea Praha 1964, str. 54.

gére, szóval a katonaságnál található csőcselékre változott. Csak itt nyílt ki a szemem... Itt nem gyakoroltam többé sem a teológiát, sem a matematikát, hanem csak a katonai előírások és jártasságok mindennapi gyakorlatát végeztem. A rajtolás, a lövés, a fechtelés volt a mi mindennapi kenyerünk. Ehhez járult még a katonai fegyelemmel, a katonai előírásokkal és cikkelyekkel való ismerkedés. Mikor ezt először hallottam, égnek állt minden hajamszála, mert a katonai előírások csaknem minden megsértéséért halálbüntetés járt... 1793. február tizenhetedikén Pozsonyból a Sziléziai Opavába küldtek bennünket. A transzportot csupa összeverbuvált diák képezte. Három iskolából, a mi gimnáziumunkból, a pozsonyi katolikus akadémiáról meg Győrből, összesen háromszázhúszan gyűltünk össze." (20. l.)

A verbuválás megragadta Janko Kráľ romantikus költő figyelmét. Művészi képei idealizálják a huszárok gondtalan és vidám életét. A verbuválás leírását a Zverbovaný című versében nagy valószínűséggel Liptovský Mikulášba helyezhetjük:[10]

Dvanásti v krčme muzikanti hrajú:
to je svet ako kvet, paholci výskajú.
V krčme plno ľudu — naprostriedku v tanci
si pokreskávajú siedmi verbovanci,
si pokreskávajú, rúčkami tľapkajú
a na pekných chlapcov zboka zazerajú.

Janíček za stolom sedí užialený,
sedí užialený vo veľkom trápení.
Husári nožkami ľahko prepletajú.
To sa chlapci, to sa, čo ostrožky majú!
To sa chlapci, to sa, čo ostrožky nosia —
nie taký trhani, čo sa dievkam prosia!
Pime, chlapci, pime, čo hneď čo strovíme —
pán kráľ je bohatý, to všetko zaplatí!"
Ostrožky brnkajú, skleničky cengajú
a komus'na zdravie všetci pripíjajú;

všetci pripíjajú — a rúčku dvíhajú —
„Už si náš Janíček!" — radostne volajú —
„Dostaneš šabličku — zelený dolomán,
zvrhneš kabaničku a budeš veľký pán,
budeš sa na koni jak vicišpán nosť,
a nemusíš sa viac straým babám prosiť!"
Veselo je chlapcom — bystrá hrá muzika,
a matka vo dverách užialená fiká:
[...]

(Janko Kráľ: Toborzó)

[10] Janko Kráľ: Súborné dielo. Bratislava, SVKL 1959, str. 141—144.

„Tizenkét muzsikus húzza reggel óta:
sej, élet, gyöngyélet, visongat a nóta.
Csődül a legénység a hangos kocsmába,
középütt hét huszár a toborzót járja,
cifrázza, kurjogat, a szálló port rúgja,
sandán odapislog a bámész fiúkra.
[...]
Ül a lócán Jankó, mardossa a bánat,
szívéből sóhaj kél, panaszszava árad,
[...]

Ropják a huszárok, a klanétás fújja.
Az a legény, kinek peng a sarkantyúja!
Peng a sarkantyúja, muzsikál, ahogy lép,
nem kéreti magát tőle a fehérnép!
Rajta hát, legények, hadd szóljon az ének,
cimbora, csak igyál, fizeti a király!
Poharuk emelik, borral teletöltik,
sarkantyúpengetve Jankóra köszöntik,
s hogy üres a pohár, vígan paroláznak.
Mienk vagy már, Jankó, jössz velünk huszárnak!
Vesd le a ködmönöd, dolmányt kapsz helyette,
szép selymes lódingot, kardot az övedre!
Lovon jársz ezentúl, mint a szolgabíró,
nem nyelven már többet a sok vén szipirtyó.
Mulat a legénység — zene szól, áll a bál,
a kocsmaajtóban egy asszony sírdogál:
[...]
Jankó mámorosan a táncot cifrázza,
odakünn kedvesét siratja egy lányka:
[...]
Mindent adj, ami nincs, Isten a szegénynek,
ló, ökör kerüljön a száradó hámba,
jusson, akinek kell, csillagszemű mátka;
a hetyke legénynek fehér arcú lányka,
az igaz vitéznek kard az oldalára.
Úgy villog a vasa, mint a hajnal fénye,
illik a fogása a Jankó kezébe.
Illik a kezébe, mikor körültekint:
„Úgy marad-e minden, ahogyan volt eddig?"

(Tóth Tibor fordítása)

A verbuválás valódi atmoszféráját Ján Čaplovič jegyezte fel. A verbuválást fénnyel és furfangoos hazugságokkal ábrázolta az 1818—20-as években „Slowaken in Ungarn" című munkájában, amely az akkori Hesperus című folyóiratban jelent meg. Az idézett szemelvényt Viera Urbancová fordította: „A szlovákok jó katonák, de meg kell mondani, hogy hadba inkább lovon mennek, semmint gyalogosan. A friss rekrutákat eleinte őrizni

kell. Azokat, akiket huszárnak szánnak, szabadon engedik, mihelyst lovat kapnak, mert ezután már egy sem szökik el közülük. Népdalaik is a huszárok körül forognak, ami szintén bizonyítja, hogy inkább a huszárság felé hajlanak. Egyesek önként verbuválódnak, mások meg Candide módra.

Mindenütt, ahol a nép összecsődül — egyházi ünnepeken, vásárokon stb. — a toborzók az utcákon állítják fel sátraikat, vagy pedig a söntésekben bonyolítják le üzleteiket. Jóllehet a szlovák fiúknak tetszenek a katonatáncok meg a huszáregyenruhák (ezeket öltik magukra a bakák is), s csábítja őket az asztalra állított, húszasokkal megtöltött tányér, mégis nagyon óvatosak, s csak nehezen hagyják magukat rábeszélni arra, hogy igyanak és táncoljanak, a kézfogásra pedig még nehezebben szedik rá őket. Noha közelébe mennek a sátornak és bámészkodnak, a toborzókat távol tartják a testüktől, a kezüket pedig a nadrágzsebükbe dugják vagy a hátuk mögé teszik, nehogy a toborzó elkaphassa. A toborzók azonban, a nézők minden óvatossága ellenére, különböző trükkökkel mégis elcsípnek közülük néhányat. A szerző maga is látott néhány ilyen esetet ifjúkorában.

A toborzók egyszer észrevették, hogy egy erős paraszt megy stampedlire a kocsmába, ahol táncoltak. Egyikük szorosan az ajtó mögé állt, s abban a pillanatban, mikor a paraszt benyitott, az ajtóra csapott az öklével. Az ökölcsapást kiáltással kísérte: »Jaj, most adtál nekem!«, és zsákként zuhant a földre, mintha a paraszt vágta volna fejbe s csapta volna agyon az ajtóval. A többiek a parasztra vetették magukat és azt bizonygatták neki, hogy agyonütött egy katonát, s így nem marad más hátra, mint hogy fejére tegye a »csákót«. Hiába állította a szerencsétlen, hogy ilyen gyenge ütéssel nem csaphatta agyon a katonát. Nem segített semmi. Az áldozat mozdulatlanul feküdt a földön kiterítve, az alattomos gyilkosnak pedig katonának kellett mennie. Mihelyt fejére tette a sapkát, az áldozat könnyedén és nevetve felugrott.

Egy más alkalommal tanúja voltam, milyen csalafintasággal kényszerítettek egy szlovákot kézfogásra, s csodáltam a toborzó ügyességét. A jelenet az utcán játszódott le, ahol a toborzók sátor alatt táncoltak. Egyikük egy megtermett fiatalembert vett észre a nézők közt. Odament hozzá, megszólította, gyöngéden megölelte, és hosszadalmas, érdekes beszélgetésbe kezdett vele. Kár, hogy ezt a beszélgetést itt hosszúsága miatt nem írhatom le. Azt bizonygatta neki, hogy ugyanabból a faluból származik, mint ő, s hogy harminc évvel ezelőtt ment el katonának. Egyes adatokat észrevétlenül kihúzott belőle, más adatokat kitalált, s olyan általánosan és kuszáltan kérdezett, hogy a paraszt, ha teljesen nem is hitt neki, végül már kezdte elhinni, hogy földijével van dolga. Ebben a tévhitében a toborzó bizonykodása is megerősítette, miszerint ő már belefáradt ebbe az életmódba, és nem tanácsolná senkinek, hogy katonának menjen, mert a katonasors számos kellemetlenséggel jár. Mindenféle toborzótrükköt árult el neki, s óva intette, nehogy bármelyikkel is kezet fogjon, mert abban a pillanatban katonává válik. Inni ihat, amennyit csak akar, csak a kezét ne nyújtsa. S ha már így véletlenül összetalálkoztunk — folytatta —, nem mehetsz el anélkül, hogy meginnál velem egy pohárka bort. A paraszt megivott egyet, a többitől aztán úgy felöntött a garatra, hogy mulatni kezdett velük. És úgy lett katona, hogy maga sem tudta, hogyan.

A toborzók élete azonban szintén nehéz és fáradságos. Az csak hagyján, hogy mindenféle cselhez kell folyamodniuk, ha néhány rekrutát akarnak fogni, mert ezen maguk is szórakoznak. Az örökös ivás, táncolás és dohányzás azonban nem lehet valami kellemes számukra, s idővel megcsömörlenek tőle, még ha szomjasak is lennének, akár a tengeri szivacs, s még ha élő ezüstből is lennének. Ezzel a feladattal többnyire ötvenszázalékos invalidusokat bíznak meg, akiknek a pihenés meg a nyugalom sokkal jobban esnék. Az összetoborzottakban sohasem bízhatnak, s a szökések sok gondot okoznak nekik. El lehet

képzelni, hogy az egyik csalafintaság másikba ütközik. Hogy megnyugtassák a toborzókat, sokan teljesen részegnek teszik magukat, hússzor is oldalra mennek és mindig visszatérnek. De huszonegyedszerre aztán hirtelen ledobják fejükről a sapkát és levetnek magukról mindent, ami katonai, s akár az őz, ugranak át a kerítésen, s a toborzók máris elveszítettek egy rekrutát.

A toborzásokon mindig nagy vidámság uralkodik. A toborzók a lehető legnagyobb szabadságot színlelik, így próbálják meggyőzni a zöldfülűeket arról, hogy a katonák korlátlan szabadsággal rendelkeznek. Igaz, sokan éppen ezért hagyják magukat kézfogásra csábítani. Később azonban rájönnek, hogy a törvények sehol sem érvényesek annyira, mint éppen a katonánál."[11]

A verbuválás korabeli leírását M. Fialka cseh utazótól ismerjük, aki levélformában leírta barátainak a verbuválást — ezt a szerinte csak a volt Magyarországban praktizáló szokást —, ahogy ezt Liptovský Mikulášban látta. A levelét 1839. aug. 26-án írta Liptovský Hrádokból a Květy című folyóirat részére. A levélből idézünk:

„Mikor délután háromkor Szentmiklósra értünk, a hintók, szekerek, emberek, batyuk, lovak és ökrök tömegével alig tudtunk elvergődni a fogadóig. Érdekes volt e piac színháza, végtelen ricsajozása; itt beszélgetés meg kiabálás, amott tehénbőgés. Az egyik boltban marhák nyakába való kolompokat árulnak és próbálnak ki, amott zeneszó árad a kocsmából és távoli énekszó hallatszik, s tolongás mindenütt: urak, hölgyek, parasztok, zsidók, s valamennyi közül legfigyelemreméltóbbak a valachok, azaz a környező hegyekből jött pásztorok, akik piros inget, a kalapjukon meg rézgombokat viselnek, magasságukban pedig úgy emelkednek az itteni lakosok fölé, mint a Tátra óriási, elsőszülött fiai. Elég nehéz volt megtudakolnunk valamit az itteni katonaság parancsnokáról. Helyőrség ugyan nincs itt, de a gyalogezred toborzóparancsnoka Bakonyi. Nagyon szerettem volna megismerni a toborzás módját; alig hogy szót ejtettem erről, készséges társunk, a fent említett parancsnok, megígérte, hogy eleget tesz óhajomnak. Miután borral és kitűnő ásványvízzel felfrissítettük magunkat, a kocsmába mentünk; itt tartózkodtak a verbuváló katonák, huszárruhában és fegyveresen, hogy az ifjú önkéntesek kedvet kapjanak. — Furcsa, különféle érzések szorongatták a szívemet, midőn most a parancsnok utasítására megkezdődött a toborzás; nem mondhatom, hogy ezek az érzések kellemesek voltak. Nálunk, Csehországban — hála Istennek és a kormánynak — a toborzást csak a régi dalokból ismerjük; az újoncok kiállítása rendben megy végbe, csalás és ámítás nélkül; tapasztalatból mi, katonák tudjuk a legjobban, hogy a mi cseh ifjaink mint vígkedélyű szlávok nagyon hamar megbékülnek a rájuk kényszerített állapottal, igen, az így kiállított katonák átlagban mindig felülmúlják a toborzott önkénteseket, mind erkölcsi magatartásukkal, mind pedig katonai leleményükkel, mert toborozni csak a legrosszabb csürhét toborozzák, s csak nagy ritkán a valamirevaló legényeket. A toborzás zenével kezdődött, hogyan is lehetne másként a szlávoknál (három hegedűs meg egy cimbalmos játszott, s valami szomorú magyar dalt énekeltek). Aztán négy, pengő sarkantyús katona lépett színre, s magyar táncba kezdtek, előbb lassan, majd egyre inkább forgatva kezüket, lábukat. A zene szüneteiben egymásra ittak, s az egyik elénekelt egy strófát valami dalból, mire ismét rázendített a zenekar, s így váltakozott az ivás az énekkel. Le kell, hogy írjak neked néhány ilyen strófát, ahogy megjegyeztem vagy a tárcámba bejegyeztem őket:

Toborzok, toborzok Szentmiklós városban —
Én meg csak felcsapok, minek is dolgozzam.

[11] Viera Urbancová: Počiatky slovenskej etnografie, Bratislava 1970, str. 314—316.

Nem szolgálok senkit, csak olyan urakat,
(s itt felénk bókol)
akik nem sajnálják tőlem a poharat.

Gyöngyélet a katonaélet!
Csupa nyomor a férfiélet!
A paraszt csak dolgozik,
A katona bókol, iszik.
Szép dolog elmenni papnak,
de még szebb dolog huszárnak.
Mert noha a pap megy szekéren,
messzebbre a huszár ér el.

A pap sötét, mint a holló,
A huszár piros, mint tulipán.

Áldott az az asszony, aki katonának szüli az ő fiát,
Áldottabb az, aki katona számára neveli a lányát.

Gondolom, éppen eleged van ezekből a katonai rögtönzésekből. De minden erőlködés hiábavalónak bizonyult; a jelenlevő legények közül még csak közeledni sem akart senki. Ezen a vidéken egyébként is nagyon keveset toboroznak össze, a legtöbbet a nagyobb városokban, ahol az elromlott iparoslegények meg a kicsapott diákok felcsapnak közéjük. Az is kár, hogy a toborzáshoz kivezényelt katonaság erkölcsileg romlik, mert úgyszólván pro patria kell innia — s az iszákosságot és a züllést itt még a tiszt sem akadályozhatja meg."[12]

A múlt század második feléből származik Pavel Dobšinský leírása a verbuválásról. A különbség némely megelőző leírástól abban van, hogy ez a leírás etnográfus tollából származik, azért az a véleményünk, hogy bár abban az időben a verbuválás már régen elmúlt, felhasználta a nép ajkáról összeszedett alapinformációkat, amit kibővített saját tapasztalataival: „A vagyonosabb községek legényfogdosás helyett pénzért béreltek vagy toboroztak katonákat. Sőt, azelőtt a katonai parancsnokság is állandóan toboroztatott a városok piacain és utcáin, sőt a falvakban is. A verbunkosok a lehető legtarkább egyenruhákban, főleg testhezálló piros nadrágban, kordován csizmában, zsinóros dolmányban, szép piros huszársapkában vagy csákóban (kalpagban) táncolva járták az utcákat, pengették sarkantyúikat, a zsebükben pénzt csörgettek vagy pedig húszasokat és tallérokat mutogattak a tenyerükön. Némelyek pálinkás- vagy borosüveget hordtak maguknál: ittak és másokat is megkínáltak. Gyakran éppen ez bizonyult ellenállhatatlannak a fiatal, nem annyira a katonaságra, mint inkább a felkínált dologra vágyó legénynek, vagy annak, aki csalódott a szerelemben, feleségében vagy az élet egyéb viszonyaiban. A kedves verbunkosok ráadásul még azokat a szívhezszóló népdalokat is elénekelték, melyekkel ez a nép a számára egyrészt iszonyú, másrészt csábító katonaságot hol megsiratja, hol pedig ünnepli. Ennek bizony nem minden szív tudott ellenállni. Aki pedig a verbunkos (verbuváló) bal kezében tartott húszasok vagy az üveg után nyúlt, azt ez a jobb kezével megfogta, s ha behúzta a körbe és sikerült fejébe nyomniuk a katonasapkát vagy a kalpagot, esetleg vállára vetniük a dolmányt — már az övék volt, már verbuvált volt; közhírré tette

[12] M. Fialka: Cesta po Slovensku. Kwěty 1839, str. 382—384.

ezt a nézők széles körében keletkezett mozgolódás, meg a fiára nem eléggé vigyázó anya, esetleg a legény kedvesének sírása, no meg a sarkantyúpengetés és az erélyesebb zene: »játsszatok, játsszatok, marsot trombitáljatok, elmegyek én most már tőletek«. Aztán minden verbuvált kapott a »kezére« ama fehér húszasokból, de többet kapott az, aki már előre megegyezett, hogy miért áll be katonának. — A nép még Rákóczi verbunkosaira is emlékszik, akik állítólag máriásokat (Szűz Mária arcképével díszített ezüstpénzeket) meg tallérokat szórtak az utcán, s zene- meg énekszóra ugráltak körülöttük. Aki lehajolt, hogy vegyen a pénzből, annak megfogták a kezét és behúzták maguk közé. Vagy már előre kijelentették, mennyit adnak fejenként, s a legény már tudta, mennyiért csatlakozik hozzájuk. Ahol senkit sem fogtak, ott összeszedték a pénzt és továbbmentek a toborzók."[13]

A verbuválás Ausztriában nem volt olyan sikeres, mint a hajdani Magyarország területén. Erről tanúskodik az a tény is, hogy II. József elrendelte más európai országok példájára az általános katonai szolgálatot. Összefüggött ez azzal, hogy megvalósult az egész ország lakosságának összeírása (konskripció). Ezzel korlátozta főleg Ausztriában a hadseregbe való verbuválást. Magyarországon a verbuválás az 1848-as szabadságharcig tartott. Az általános katonai szolgálatról szóló új törvény bevezetése határozott pontot tett a legényfogdosás és a verbuválás korszakára. A verbuválás nem érte el sokszor azt a hatást, amelyet a kiadásokra befektettek. A verbuválók gyakran saját feletteseikkel szemben csalást követtek el azzal, hogy tékozolták a pénzt a kívánt eredmény nélkül. A verbuváltak sokszor rosszhírű fiatalok voltak: különféle törvényszegésért elítéltek, tolvajok, falusi naplopók, szökevények stb. Az ilyen elemekből felállított hadsereg csak a civil lakosság ijedelmére volt, és a vezetőknek szüntelenül új problémákat jelentettek, miként betartatni a katonai rendet.

Milyen indító ok vezette a fiatalokat a katonasághoz, azt elárulják az írott dokumentumok, de különösen az ezzel a tematikával foglalkozó népdalok. A hadseregbe való belépés indító oka gyakran csak pillanatnyi szórakozás a zene, tánc és ivás mellett, más alkalommal pénzzel való csábítás, az elpalástolt szabad élet, idegen országok, fegyverek, parádés egyenruha és mások. A háborúba menést elősegítette az első sikertelen szerelem, tanulásban való nehézségek, a könnyű szolgálat reménye és baráti kapcsolatok. Komolyabb okok a szociális motivációból származtak: jobbágyság alóli felszabadulás, szegénység, a gyűlölt környezet, primitív otthoni viszonyok stb. A katonasághoz a fiatalokat néha az ivásra való hajlandóság is vezette. Némelyik népdal elárulja a fiatalember kiszabadításáért való igyekezetet a háborúból, pl. a leány arról énekel, hogy feleségül akar menni hozzá, vagy a szülők, akik képesek a fiúért fizetni, csak hogy visszatérjen a gazdasághoz.

A hadseregbe való verbuválás az idegen légiókba továbbra is megmaradt. A „Sokol" folyóirat 1862. évből ábrázolja a néger zene felhasználását az Amerikában abban az időben még dívó verbuválásnál.[14]

„Posledný verbunk u nás" cím alatt 1866-ból írja le Milan Lichard a verbuválást, ahogy ő még gyerekkorban látta: „Borzasztóan örültünk már a hírnek is, hogy nálunk is verbuválni fognak. Ez június végén történt, amikor is a városban a szokott módon közhírré tették, azaz kidobolták, hogy holnaptól fogva verbuválni fognak a városban, s ha akad jelentkező, az jelentkezzék, ennyit és ennyit kap érte; hogy mennyit, arra már nem emlékszem, hiszen a pénz akkor még nem sokat jelentett számomra... A városi fogadó előtt megállt a városi hajdúk őrmestere, egyenruhásan — kiszolgált huszárőrmester

[13] P. Dobšinský: Prostonárodné obyčaje... str. 78—79.
[14] Sokol 1862, str. 462.

volt —, fehér abrosszal leterített asztalt állíttatott maga elé, no meg borosüvegeket s egy csomó poharat. Egy pillanat múlva megérkeztek a városi zenészek is, és játszani kezdtek. Sok nép jött össze, sok bor fogyott, de az első nap eredménytelenül múlt el, mert senki sem hagyta magát verbuválni. Másnap ugyanez történt, de a zenészek már nem gyűltek össze teljes létszámban, egyrészt azért, mert az előző napi játék kifárasztotta őket, másrészt, mert mindannyian városi polgárok voltak, akiknek megvolt a maguk foglalkozása vagy gazdasága... Azon a napon egyetlenegy önkéntes akadt: katonasapkát kapott, no meg arra való jogot, hogy a várost járja a verbuválókkal és kedve szerint igyon a borból."[15]

Az 1848-as szabadságharc idejéből származó verbuválási szokások leírását Jozef Kolarčík-Fintickýtől ismerjük, aki olyan formában dolgozta fel, ahogy a népszokásban maradt fenn:[16]

„Számos ifjú meghasadt jellemében és nem tudta eldönteni, vajon Kossuth önkénteseihez menjen-e vagy a császáriakhoz, ahol sokkal többet ígértek és adtak; de nem császárszeretetből cselekedtek, noha jelentkeztek vagy hagyták magukat verbuválni... »És az a banda« — a katonazenekar egészen a faluba vagy a toborzás helyére jött. Tüzes felszólalások s még tüzesebb pálinkaakarások után lakomához ültek. Bárányt főztek s vigadoztak. A zene meg csak játszott. Sok kíváncsi nő és gyerek jött össze, de férfiak is, főleg fiatalok, hiszen némelyiket még nógatta is az apja, mert otthon semmit sem csinált, nem volt sem munkája, sem keresete, a császári seregnél meg állítólag jól fizettek..." Amint összegyűlt a közönség, megkezdődött a vége érhetetlen rábeszélés:

Aki nem akar dolgozni,
akarjon hát velünk járni!
Velünk, velünk — huszárokkal —
szépen pengő sarkantyúkkal.

Megpengeti sarkantyúját,
megsiratja apját, anyját.
Apját, anyját, mindenkijét —
végezetül a kedvesét.

Én biz' itten nem leszek,
hanem inkább elmegyek.
Gyere, kedves, kisérj ki,
mert megyek verbuválni.

A verbuválás során egy „zsoldos a zenészek elé ugrott és felkiáltott: Fel, játszani! A zenekar erélyesen rázendített az ismert kassai verbunk nótájára. A zsoldos cifrázta és ugrált, a zene szüneteiben pedig el-elkapott egy-egy reményteljes verbuváltat (egyes helyeken már feliratkoztak a bírónál). Úgyhogy már ketten táncoltak. Az ittas toborzó egy pillanat múlva füttyentett, odahívta néhány barátját és perceken belül szlovák legények körévé alakult a zsoldosszóló. A zenekar folyton ugyanazt a dallamot játszotta, a kiáltások felhangzásakor halkabban, a táncnál hangosabban. Mikor a toborzó látta, hogy már elég verbuvált van körülötte, felkiáltott: Tágulni! A kör villámgyorsan kitágult, s a kö-

[15] rd [Milan Lichard]: Posledný „verbunk" u nás. Slovenský denník, roč. 2, 1911, č. 135.

[16] Jozef Kolarčík-Fintický: Z dejín povstaní na východnom Slovensku. Ľudová tvorivosť, roč. IV. 1954, č. 8, str. 311—313.

rülötte bámészkodó asszonyok meg gyerekek ijedten, sivalkodva és nevetve hátráltak. Felhangzott a dal első strófája:

Megy a verbunk fel Kassára,
csapj fel, János, sötét szemű.

A zsoldos ismét kiáltott: Kézzel!

A verbuváltak tapsolni kezdtek a nóta ritmusára, s erre következett a dal második strófája:

Én biz' nem csaptam fel, erőszakkal hoztak,
erőszakkal hoztak, még meg is tépáztak.

A zsoldos újra kiáltott: Lábbal is!

A verbuváltak dobbantgattak a dallam ritmusára. Aztán a következő strófára került sor:

Megtépázták ingem, mit kedvesem varrott
fent az erdőszélen, zöld ligetnek alján.

Kiáltás: A szárat!

A verbuváltak csizmájuk szárát csapkodták a tánc ritmusára és énekeltek:

Ne sírj, kedves, ne sírj, ne rongáld a szemed,
hiszen én Lőcsénél messzebbre nem megyek.

Lőcse siralmas egy fogalom volt a nép számára, a börtönöket meg a bíróságokat idézte.

A zsoldos megint kiáltott: Szűkítsd!

A verbuváltak szorosabbra vonták a kört, tapsoltak, s a következő dalt énekelték:

S ha majd vezetnek a kassai kapunál,
Hanyicskám, kedvesem, csak egyszer tekints rám.

Kiálts: Öleld meg!

A verbuváltak összeölelkeztek és tapsoltak, majd ismét énekeltek:

Ingem megtépázták, komiszinget adtak,
karcsú derekamra kardot akasztottak.

A többi zsoldos ezalatt kiválasztja a körből a legtüzesebb legényeket, s egymás után mundérba öltöztetik és felfegyverzik őket.

Kiáltás: Hasra!

A verbuváltak a földre támaszkodnak és a dal ritmusára dobálják magukat, majd felugranak, tapsolnak és énekelnek:

Kérdezik a népek, hol a gazdaságom,
az én gazdaságom, oldalamon kardom.

A mundérba öltöztetett verbuváltak most már a többiekkel tartanak, s ehhez illő nótákat énekelnek tánc közben, mint például:

Éles kardom feleségem,
karabélyom a gyerekem.
Kardom nem az enyém, hanem a császáré,
de ő nékem adná, hogy véle harcoljak.
Harcoljak, harcoljak, véremet is ontsam,
ártatlan véremet az ő országáért.

Mikor már mindenki mundérban van, a zsoldos kivágja az utolsó figurát (ez olyan, akár az elején volt):

Fel, játszani!

Ekkor már nem énekelnek, a zenekar a korábbi dallamot játssza, az összeverbuváltak tánc közben gyorsan vonalba rendeződnek, hogy mindegyikük érvényesülhessen és megmutathassa magát a mundérban, s azokat a táncokat táncolják, melyeket az elején a zsoldos táncolt."

A verbuválással és verbunkos zenével *több magyar kutató* foglalkozott. A zenekedvelők közül Fabó Bertalant érdekelte a verbunkos zene eredete, aki tévesen azt hirdette, hogy menulből és német schottisch táncból származik. A verbunkos zenéről azt az érdekes véleményét írta le, hogy „a verbuválás és menetelés közben minden nótát verbunkos tánc-, vagy indulószerűen játszották a bandák és ezt tették sok magyar búsongó nótával is." (Fabó B.: A magyar népdal zenei fejlődése, 225. l.). Más helyen a verbunkos zene korai stádiumával foglalkozik Fabó B. Szerinte a verbunkos tánc palotás szalontánc zenének egyik formája, mivel teli van rokokó korszakra jellemző zenei díszítésekkel. A véleményt lehet, hogy Káldy Gyulától vette át, aki erről a Pallas lexikon XII. kötetében ír. Külföldön a „Magyarországon székelő ezredek a verbuválások alkalmával" hozták magukkal ezt a zenét — írja Fabó B. Az is lehetséges, hogy külföldön tartózkodó magyar katonák tanulták meg az idegen táncokat. A katonai zenészektől hamarosan elsajátították az új divatos zenét a cigány zenészek is. Fabó Bertalan azt állítja, hogy a verbuválás Pozsony környékén kezdődött meg. Ezt a Magyar Kurir 1789-ben megjelent közléssel bizonyítja: „A huszárság pedig az egész országban nagy előmenetellel verbuvál és Pozsonyban csak deákság közül 7—8 áll be napjában... A F. Császár regimentjétől hasonlóképpen az ún. Verbunk vagyon itten, ... csak szép szóval, muzsikahangnál kelletik a Verbunkosoknak megjelenni, válogatják szépit az önként kezet adó ifjúságnak." (Fabó B.: A magyar népdal... 267. l.).

A francia háborúk idején nagyon kedvelt tánc lett a verbunkos. Csokonai Vitéz Mihály úgy lelkesedett a tánc iránt, hogy Dorottyájában ősi magyar táncnak tartotta. Magyar „nemeses" táncnak nevezte a verbunkos első részét Sándor István is, a gyors népiest pedig szlovák eredetűnek érezte.

Hoffman von Hoffmansegg német természettudós a 18. század vége felé Pesten járt, ahol kedvelt sarkantyús férfitáncot látott. Egészen különös és nagyon szép tánc, hasonló a kozák tánchoz — írja. Legjobban cigányzenészek tudják eljátszani. Az író szerint „sok ügyesség kell hozzá, hogy a szükséges mozdulatokat megtegyék anélkül, hogy a sarkantyúikkal egymást meg ne sértsék. E tánc tehát egyik oka annak, hogy a sarkantyú még az álarcos bálon is elengedhetetlen." (Fabó B.: A magyar népdal... 221. l.).

Nemcsak a katonák szerettek verbunkos táncot járni. A 18. század végén már nagyon kedvelt tánc volt országszerte. Egy német tiszt leírása szerint a sarkantyús csizmában járt és lovakkal foglalkozó férfiak találták ki ezt a táncot. A tánc leírása Ungarischer Nationaltanz címen jelent meg 1792-ben a Historisch-Politisches Journalban (közli Legány D.: A magyar zene krónikája, 150—151. l.):

„Először történt, hogy a táncot láttam, s én nem tudom leírni azt a hatást, melyet reám tett. A nemzet jellemét rendkívüli mód kifejezi. A magyarok hosszú nadrágjai már oly népre mutatnak, melynek életeleme a lovaglás. Valóban tulajdonképp csak a huszárok azok, kiket igazi nemzeti katonaságnak lehet nevezni, mert a magyarországi gyalogcsapatokban mindenféle nemzetségbeli vegyülék van. A huszárok közt ellenben kevés a más nemzetiségű, s a magyar nyelv, miként egyéb nemzeti bélyeg is, közöttük tisztában fennmarad. Mármost olyan népre, mely a lovaglásban találja megszokott életmódját, vall a magyar tánc is. A táncosnak ennél szükségképp sarkantyúsnak kell lenni. A sarkantyúk összeverése ugyanis lényeges része a magyar táncnak. Sarkantyú nélkül táncolva a magyar tánc elvesztené egész erejét. Mert ezt a sarkantyúk pengésétől kapja, melyet a táncos a zene ütemével ügyesen tud egyesíteni.

Többször láttam azt is, hogy férfiszemélyek csupán magukban, nők nélkül táncoltak, s a nők nélkülözhetők is olyan táncnál, hol a táncos egész művészete lábai művészi mozgatásában és sarkantyúi ütemszerű összeverésében jelentkezik. A nők ebben a tánc-

ban kevésbé vonhatják magukra a figyelmet, mert náluk a magyar tánc összes fenti követelményei nemigen vannak meg, s náluk a mozgás éppen ezért egyformává lesz, holott a férfiszemély különféle mozdulataival egészen szembetűnik. Épp ez, hogy a magyar táncot egy férfiszemély is táncolhatja, meg hogy valaki helyesen táncolhassa, rövid magyar katonai öltözetben és sarkantyúkkal ellátva kell lennie, erősített meg engem abban a gondolatomban, mely e táncról mindjárt kezdetben támadt bennem, hogy az teljességgel hadi tánc. Úgy látszik, egészen férfiak találták ki, akik épp leszállanak lovaikról, s miután kardjukat letették, lábaik lassú mozgatásával kezdenek bele, hogy a lovaglásban való megerőltetésből felüdüljenek, magukat abban a mértékben, amint a zene élénkebben működik, kedvüknek átengedik, és vérük fokozatos fölhevülésével megerősítik bátorságukat, hogy az új veszedelmeknek új bátorsággal mehessenek elébe. Ezek és ilyenféle gondolatok jutottak eszembe, mikor először láttam a magyar táncot, mely, mint hallom, a nápolyi királynak és a császári hercegeknek is nagyon tetszett Pozsonyban. E gondolatokat azon melegükben írom, amint bennem keletkeztek."

1800 körül származik egy ismeretlen pozsonyi német lakos cikke, amely megjelent a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung című folyóiratban. Népi zenészekről ír, akik szerinte olyan szépen játszanak, hogy ezt fel kellene jegyezni: „Hogy elmondottakat részben megerősítsem — írja a cikk szerzője —, mellékelek néhány ilyen darabot."

Ami ezután következik nem más, mint első komponált verbunkos zene Bengráf Józseftől, Klein Henriktől és másoktól. A verbunkos zenéről és táncról még a következőket mondta el:

„A dallam rendesen moll-ban mozog; ha egyik-másik dúrban kezdődik is, csakhamar kitér valamely — sokszor igen távoli — moll hangnembe és a hatás mégis a legkifejezőbben harmonikus. A dallam vezetése rendszerint hasonlatos az angol tánczokhoz, amennyiben a metszet és a súlyos kezdés rövid ütemrészekre esik. Csak egynéhány esetben lehet a vége felé lassítani, ha felütéssel kezdődött. Különben minden magyar nemzeti táncz vagy lassú, amelyet igen kedvesen verbunk-táncznak neveznek; vagy friss, amelyet nép- vagy czigánytáncznak hívnak.

A magyar az ő tánczainál mindig kört ír le. A verbunkostáncznál csakis a férfiak állnak körbe és lábaikkal a táncz ütemére mérsékelt, de rendesen jól szembeötlő mozdulatokat tesznek és pengő sarkantyúkkal, meg kezükkel olyan rendesen kiverik a taktust, hogy a zene jóhangzását egy cseppet se zavarják, de a táncz pathetikus jellegét csak emelik. A friss tánczokban már a szép nem is részt vesz. A tánczos itt is úgy tesz, mint előbb, kezével-lábával ugyanazt míveli, ugyanazon figurákat veszi, csakhogy aránylag gyorsabban és némelykor forog. A hölgy vele szemben áll, csípőjére téve egy, vagy mindkét kezét, vigyázva nézi tánczosa lábait, aki ily módon a magáéi által irányozza az ő menését, lépését, fordulatait. Némelykor a két személy egymáshoz közeledik, a férfi átfogja a nő derekát, ez kezét vállán nyugtatja és így forognak egyideig; némelykor meg a férfi jelzésére a nő magában is fordul, a mi egyike a legszebb tánczfiguráknak."

Részletesen foglalkozott a verbuválás korával és zenéjével Réthei Prikkel Marian. „Nyomós okok vannak reá" — indokolja érdeklődését a tárgy iránt — „mivel eredetéről találomszerű hibás nézetek jutottak forgalomba, sőt újabban tudományos színnel olyan felfogás hódított teret, mintha a verbunkos nem is eredeti tulajdonunk, hanem idegenből való honosítás lenne, akárcsak a hajdútánc." Az idézés charakterizálja Réthei Prikkel Marián egyoldalú nézetét a verbunkos keletkezéséről. Mégis sokat köszönhetünk neki a verbunkos történetének megvilágításáért. Szerinte a verbuválás Debrecen környékén kezdődött, ahol már 1758-ban volt „hadfogadó, -szedő csapat, Fehérvárnak pedig 1764-ben". Ezt a következő idézet bizonyítja: „Nemes város verbungjánál a hajdústrázsa-

mester a rekrutához egy márjást vont, egy persely volt keze alatt, amelybe a gajpénzt kellett volna hányni, azt is megnyitotta..." „A Várbeli katona sokasága mellett egy nyomban mindenkor az fogadó Nép, avagy Verbung az külső városokban helyheztetve vagyon."[17]

Valószínűleg ebből a korból származik Thaly Kálmán által kiadott katonadal, amely verbuválásról szól:

1. Ezerhétszáz ötvenegyben
Katonaság tünt szememben,
Beállottam regimentben
A prajcoknak seregiben.

2. Gyere pajtás katonának,
Jó lész dolgod, meg nem bánod!
Négy krajcárod fizetésed,
Ha megiszod, — nem lesz pénzed.

3. Sárga csizma, veres nadrág,
Királynérul maradt jószág:
Mente helyett kabátod lész,
Az is hátul hasított lész.

4. Csizma helyett topánod lész,
Az is elől hasított lész;
Azt gondolod, minden úgy lesz,
De bizony még foltos is lesz."

Több népdalszöveget tartalmaznak Erdélyi János 1847-ben kiadott népdalgyűjteményei (Népdalok és mondák). Idézzünk néhány feliratot: „Áll a verbunk, táncoljunk! Nosza kún legények", „Elküldötte Ferenc császár nyalka verbunkját", „Bátorkeszin verbuválnak, engem hívnak katonának", „A magyar bandurista" stb.

Sok dallam- és szöveg-feljegyzést közöl az 1813-ból származó Pálóczi Horváth Ádám Ötödfélszáz Énekek című népdalgyűjteményében.

(folytatjuk)

[17] Réthei Prikkel M.: A magyarság táncai, 151. l.

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógust küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

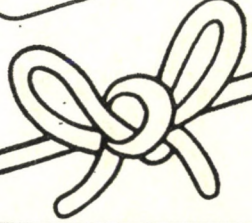
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat! Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



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

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

FV 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1985/2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVI. évf. 2. szám 1985. június

TARTALOM

ÉLIÁS ÁDÁM:
A tizenkétfokú hangrendszer harmóniavilága. I. 115

TARI LUJZA:
A jaj-nóta kérdés 148

ALEXANDER MÓŽI:
Verbunkos. A legényfogdosás és verbuválás korának tánca a magyar és szlovák irodalmi és zenei dokumentumokban II. 201

KÖNYVEKRŐL
Dobszay László: A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben — A magyar dal könyve — Magyar Zenetörténet; Szerk.: Ernst Hilmar: Anton Webern 1883—1983; Szerk.: Wilheim András: Anton Webern. Előadások—Írások—Levelek; Linda Whitesitt: The Life and Music of George Antheil 1900—1959 (Breuer János) 220

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 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
85.9389.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

ÉLIÁS ÁDÁM:

A TIZENKÉTFOKÚ HANGRENDSZER HARMÓNIAVILÁGA I.

Keuler Jenőnek ajánlom

I. BEVEZETÉS

Bárhogyan vélekedjék is valaki a tizenkétfokú hangrendszer időszerűségéről vagy túlhaladottságáról, vitathatatlan tény, hogy a tizenkétfokú hangrendszernek a mai napig nem alakult ki olyan objektív és egységes szemléletű összhangrendszere, amely biztonságos tájékozódást nyújtana a tizenkétfokúság teljes makrokozmoszában. Az európai műzene jellegzetesen többszólamú zenekultúra, így egy ilyen összhangrend hiánya, vagy legalábbis a harmóniai tájékozódás valami módon megszerzett biztonságának a hiánya, sokféle kompozíciós tanácstalanságot és bizonytalanságot eredményezett. Ennek a tanácstalanságnak és bizonytalanságnak, mindennemű mérce hiányának messzemenő következményei lettek, mind esztétikai, mind zenei közéleti téren.

A következőkben szeretném megkísérelni egy olyan harmóniai tájékozódás alapjainak a felvázolását, amely a tizenkétfokú hangrendszer objektív törvényszerűségei alapján biztonságos eligazodást tesz lehetővé a hangrendszer teljes hangzó harmóniavilágában. Tehát nem csupán elméleti megközelítést szeretnék adni, hanem azokat az összefüggéseket feltárni, amelyek a gyakorlatban, a hangok hangzó világában is élnek.

Előre szeretném bocsátani, hogy igyekeztem magamat a lehető legjobban függetleníteni minden eddigi próbálkozástól, s a lehető legelfogulatlanabbul szemlélni a tizenkétfokúság rendszerét. Azért törekedtem erre tudatosan, mert az eddigi próbálkozások — véleményem szerint — nem hoztak kielégítő eredményt. Akár kompozíciós rendszerekről, akár elméleti rendszerekről van szó, lényegében kétféle megközelítésnek lehettünk idáig tanúi a tizenkétfokúság harmóniavilágának megértésében. Az egyik a diatonikus-tonális harmóniai-funkciós zene törvényszerűségeit próbálta valamiféle problémátlan naivitással kinagyítani a tizenkétfokúságra. A másik matematikai premisszák segítségével vélte elérni a célt, hogy a tizenkétfokúság harmóniavilágának összefüggéseibe behatoljon. Véleményem szerint mindkét tendencia, bár sok hasznos tanulsággal járt, önmagában hordozta azokat az akadályokat, amelyek lehetetlenné tették a szuverén közlekedést a tizenkétfokúság harmóniai összefüggéseinek a feltárására. Ugyanakkor hozzá kell tennem, hogy éppen a magyar zeneszerzés és teória legjava szolgáltatott olyan pozitív tanulságokat, amelyeknek nagy szerepük volt az elkövetkezendő gondolatmenet létrejöttében.

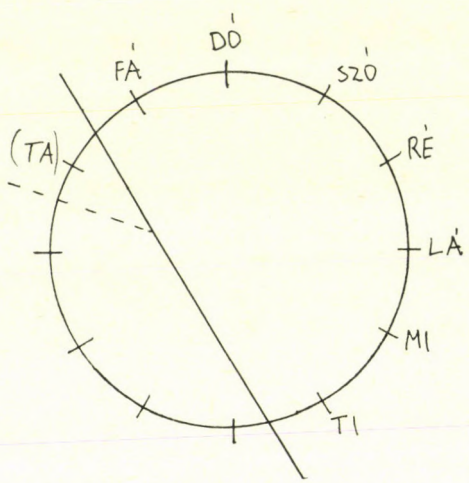
Azt is előre kell bocsátanom, hogy a tizenkétfokúság, szerteágazó okok miatt, amelyeket a későbbiekben szeretnék kifejteni, nem tesz lehetővé olyan összhangzat*tan*t, amely a klasszikus funkciós összhangzattan analógiája lehetne. Ezért inkább összhang*rendszer*ről beszélhetünk, amely felöleli a tizenkétfokúság teljes harmóniavilágát, megmutatja ebben a hatalmas világban az összefüggéseket, s biztonságos mozgást kínál benne.

Köszönetet mondok Dr. Kornai András matematikus barátomnak a hasznos konzultációkért.

Az első kérdés: egyáltalán milyen hangrendszer az, ami a tizenkétfokúságban előttünk áll?

Megszoktuk, hogy a diatónia-kromatika kettősségében gondolkodjunk. Vajon diatonikus, vagy kromatikus az a hangrendszer, amely a tizenkét önálló egzisztenciájú hangkvalitásból, azaz a tizenkét törzshangból áll?

Azt rögtön elvethetjük, hogy diatonikus lenne, hiszen a diatonikus hangrendszer hétfokú, a „fá"-tól a „ti"-ig egymásra épülő tiszta kvintek halmaza:



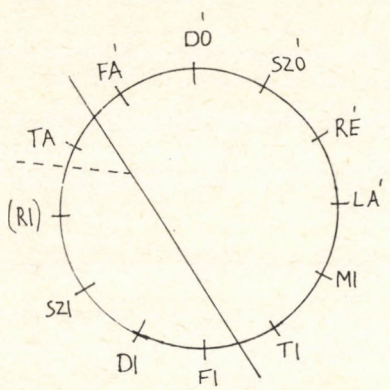
A diatónia fogalma ugyan nem foglalja magában a hétfokúságot, hiszen a δια jelentése: át, keresztül, a τόνος jelentése: hang, tehát maga a diatónia fogalma a hangok egy olyan halmazát, azaz egy olyan hangsort jelent, amely szerkezetében következetesen megvalósul valamilyen elv, ez esetben a tiszta kvintek egymásra következése, ezenkívül figyelembe vehetjük, hogy például a reneszánsz diatóniában a „ti" és „ta" kettőssége folytán tulajdonképpen nyolcfokú diatóniáról beszélhetünk, mégis, a hagyományok folytán a diatónia fogalma a hétfokú, tiszta kvintekből álló hangrendszerhez kötődik. A mi szemléletmódunk szervesen kapcsolódik e hagyomány eredetéhez: a püthagoraszi kettős tetrachordhoz.

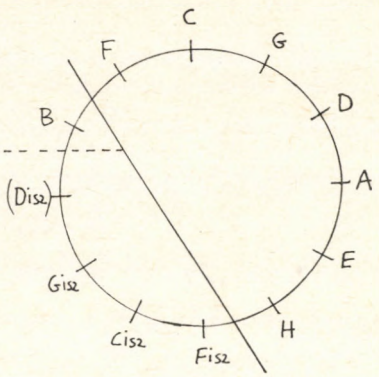
Marad tehát a kromatika.

Valóban, a tizenkétfokú hangrendszert automatikusan kromatikus hangrendszernek szoktuk nevezni. De vizsgáljuk meg elfogulatlanul, vajon pontos és szabatos-e a kromatikus meghatározás a tizenkétfokúságra?

A kromatikus félhang a bővített (vagy szűkített) prím, nem pedig a kisszekund, amely diatonikus félhang.

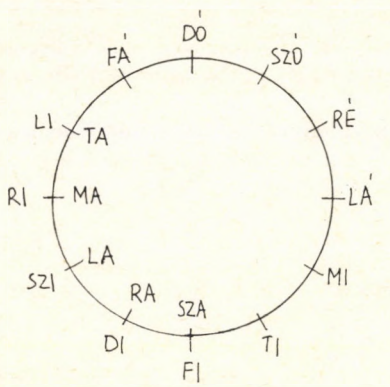
A diatonikus hangrendszer a hangrendszeri fejlődés történeti folyamatában ténylegesen kromatikus félhangok által egészült ki tizenkétfokúvá:

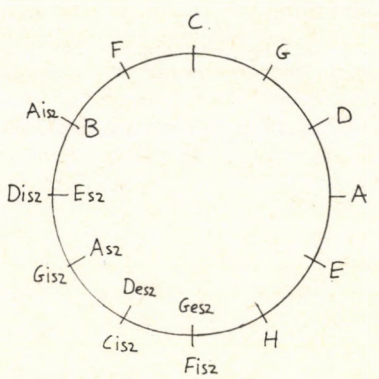




Itt most nincs jelentősége annak, hogy kezdetben a kromatizálódás diatonikus-tonális célokat szolgált: nem pl. fá-fi-szó, hanem szó-fi-szó, vagy mi-fi-szó stb. Hangrendszertani szempontból az a lényeges, hogy a fi fá-ból, a szi szó-ból stb. származik (mint vezetőhang), tehát kromatikusan.

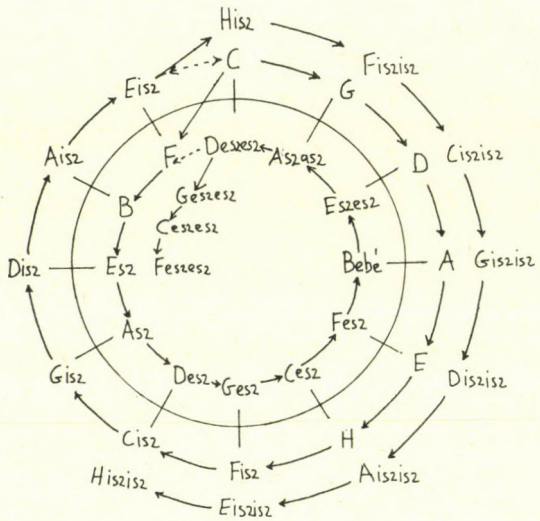
A kromatikus hangrendszeri fejlődés további lépcsőfokai által tovább bővült a kör. A reneszánsz szigorúan véve 11 fokú, később azonban az alterációs-modulációs folyamatokban (instrumentalizmus) a diatónia kromatizálódása továbbfolytatódott:





A szó szoros értelmében ez és ennyi a kromatikus hangrendszer és már ez sem tizenkétfokú. Ha a további egyes módosításokkal kiegészítjük a jobboldali ábrát, akkor a kromatikus hangrendszert huszonegyfokúnak nevezhetjük. Nem helyes itt az enharmóniára hivatkozni, mivel éppen a *diatonikus* fejlődéséről-kiegészüléséről van szó. Tehát a Fisz nem egyenlő a Gesz-szel stb. (Az ABC-s neveknél természetesen a transzponálhatóságot figyelembe kell venni — ez áll a 2. ábrára is.)

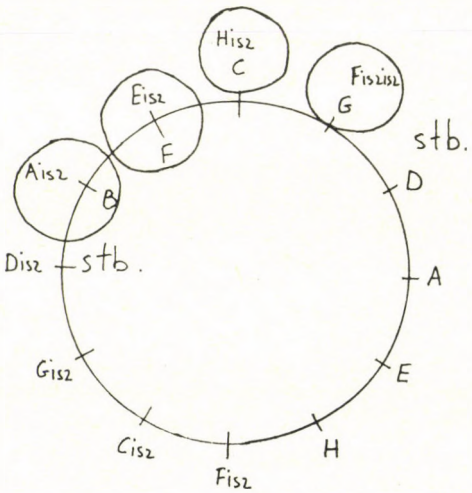
Ha pedig a szolmizáció absztrakciójától függetlenítve kiterjesztjük a kromatikus szisztémát a teljes hangrendszerre, azaz a teljes kvintkörre, következetesen megtartva az autentikus és plagális irányt, a következő képet kapjuk:



Tehát a kromatikus hangrendszer nem tizenkétfokú, hanem az európai műzenei gyakorlatban meghonosodott kettősmódosítások által kijelölt határoknak megfelelően 35 fokú. Nevezzük el ezt a rendszert, mint a kromatikus félhang és a kvintlánc-szisztéma egységét *kromatonikus hangrendszernek*. Úgy is lehet mondani, hogy a diatonikus hangrendszer végső kromatizálása, vagy a kromatika következetes érvényesítése a teljes kvintláncon.

Most egy pillanatra úgy tűnhet, hogy még mindig helyesebb lenne a tizenkétfokúságra a *diatonikus* meghatározást alkalmazni, azzal a kiegészítéssel, hogy nem hét- (vagy nyolc-) fokú, hanem tizenkétfokú diatóniáról van szó.

Ez azonban a félrevivő asszociációk veszélyén túl azért sem járható út, mert a diatónia egysége a tiszta kvint, s ha tiszta kvintek halmazában haladunk, kikerülhetetlenül számolnunk kell azzal a jelenséggel, amit *enharmonikus kommának* nevezek el:



Az „enharmonikus komma" kifejezés az azonos kvalitású, de különböző nevű hangok virtuális azonosságának és virtuális különbözőségének a feszültségét jelzi. Tehát ez *nem* a püthagoraszi komma szemléltetése, hanem a temperált rendszer *enharmonikus kommája.*

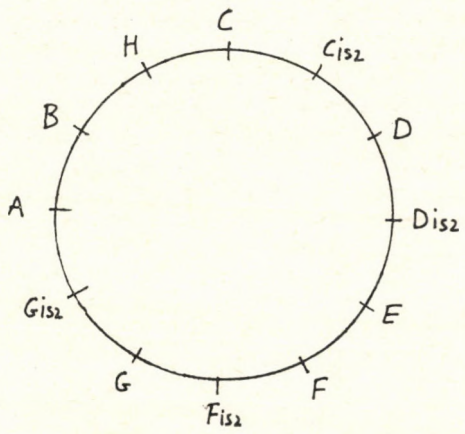
És ez nem csupán a hangok elnevezésének kérdése! A kvintlánc szerkezetű diatónia lényegét tekintve, *ab ovo* kötődik a tonalitáshoz, a harmóniai-funkciós rendszerhez. Ennek az az oka, hogy már egy kvint távolságban levő két hangnak is tonális relációja van egymással (T—D, vagy S—T), két kvint pedig már egy teljes tonális hierarchiát egyértelműen meghatároz (S—T—D). Ha pl. C-ről elindulva elképzelünk egy modulációs harmóniafolyamatot, amely következetesen plagális irányban végighalad a kvintkörön azonos regiszterben maradva, az Eisz-Hisz váltásnál éppen ugyanolyan emelkedést fogunk érezni, mint a C-G váltásnál. Nem lesz visszatérés érzetünk, annak ellenére, hogy ontológiai azonosságról van szó a C és a Hisz között. A Hisz-t ténylegesen Hisz-nek fogjuk érezni, nem pedig C-nek. Tehát ez az „enharmonikus komma" ontológiailag nézve ugyan csupán virtualitás, a diatonikus rendszerben viszont, éppen azért, mert a diatónia alapegysége a tiszta kvint, és így kötődik a tonalitáshoz, ténylegesen számolnunk kell vele, s így tulajdonképpen ugyanoda jutunk, ahova a kromatikus hangrendszer esetében.

Mindezek alapján: a tizenkétfokúság nem diatonikus, nem kromatikus és nem kromatonikus hangrendszer.

A diatonikus hangrendszer kvintlánc-rendszer; a kromatikus hangrendszer származtatási rendszer; a kromatonikus hangrendszer egyesíti a kvintlánc- és a származtatási szemléletmódot. S mindhárom hangrendszer kötődik a tonális harmóniai-funkciós zenéhez.

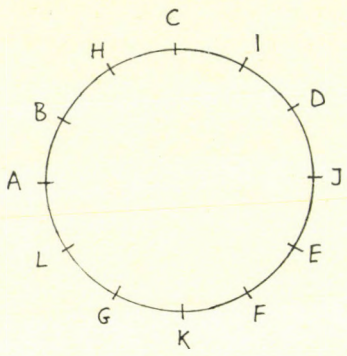
Ezzel szemben a *tizenkétfokú hangrendszer önálló egzisztenciájú, önértékű, evidens létezésű és minőségű tényezők rendszere.* Ezt az egzisztenciális szemléletű tizenkétfokúságot, amely a tizenkét önálló törzshangkvalitásból áll, *diakromatikus hangrendszernek* nevezem el. Ez a mozaikszó egyrészt tartalmazza a δὶα prepozíciót, amely jelzi, hogy olyan hangrendszerről van szó, amely szerkezetében egy bizonyos elv következetesen megvalósul, a χρώμα pedig félreérthetetlenül kifejezi, hogy ez az elv itt nem a kvintek, hanem a félhangok egymásra következése, a δὶα és a χρῶμα együttesen pedig azt is meghatározza, hogy a félhangok nem származtatott félhangok (bővített vagy szűkített prímek), hanem kisszekundok.

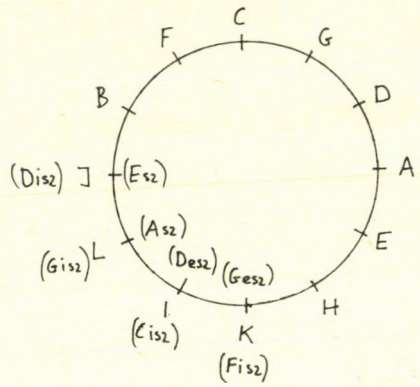
Így a kvintkört felváltja a kisszekundkör, helyesebben mondva a *hangkvalitáskör:*



(Ezzel természetesen nem azt akarom mondani, hogy a kvintkör-kvintlánc igazságai „elavulnak". Csupán azt, hogy a diakromatikus hangrendszer szemléltetésére, és a benne levő összefüggések érzékeltetésére a hangkvalitáskör alkalmasabb.)

Azonban a hangok elnevezésének is követnie kell az egzisztenciális szemléletmódot, hiszen jelen formájában a származtatási szemléletmódot tükrözi. Javaslom az ABC soronkövetkező betűit-hangjait:





A kvintkörhöz szokott szem számára jobban szemlélhető a különbség a kvintkörön.

A kottaírásban annyira bevált az ötvonalas rendszer, hogy egyelőre nagyon nehéz olyan írásmódot elképzelni, amely felválthatná. Ilyen kísérletek történtek, de sikerrel egyik sem járt. Így a módosítójelekkel számolni kell, pedig azok most még a kromatikus hangrendszer struktúráját idézik. De hát végül is nem az írásmód a lényeges, hanem a szemléletmód.

Más kérdés, hogy az idők folyamán valószínűleg meg fog változni a hangközök elnevezése. Ugyanis a hangköz-nevek részben a diatonikus hangrendszert (tiszta prím oktáv-kvint-kvart; kis vagy nagy terc-szekszt-szekund-szeptim), részben a kromatikus hangrendszert (bővített, illetve szűkített hangközök), részben pedig a kromatonikus hangrendszert (kétszeresen bővített, illetve szűkített hangközök) idézik. A diakromatikus hangrendszer hangközeit pedig nem fejezik ki szabatosan ezek az elnevezések. Keuler Jenő 1/12 oktávnak, 2/12 oktávnak, 3/12 oktávnak stb. nevezi ezeket a hangközöket. Ez nagyon fontos és szabatos elnevezés. Az is lehet, hogy idővel saját, önálló neveket kapnak ezek a diakromatikus hangközök. Ugyanakkor tudomásul kell venni, hogy addig, amíg valamilyen egységes szemléletű, általános érvényű névrendszer nem honosodik meg a zeneelméletben, a régi elnevezéseket kell használnunk. Helyesebben mondva, a diakromatikus hangrendszerben a régiek közül a diatonikus hangköz-neveket. (Mivel a kromatikus és kromatonikus hangköz-nevek a diakromatikus rendszerben végleg kikerülnek a gyakorlatból.)

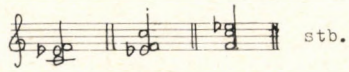
Ha az ember a zongora klaviatúrájának szubkontra A-tól ötvonalas c-ig terjedő 88 billentyűjét szemléli, a harmóniai lehetőségek olyan lenyűgözően hatalmas tömegét sejti, hogy először reménytelennek érzi, hogy ebben a roppant tömegben bármiféle áttekintéshez jusson.

Aztán szembetűnik az a két tény, amelynek dialektikus egymásra feszülése reményt kínál a tizenkétfokúság makrokozmoszában meglevő objektív rend megtalálására. Ez a két tény: egyfelől az adott 88 hang, másfelől az, hogy csupán tizenkét *különböző* hangkvalitás létezik, s a 88 hang úgy jön létre, hogy oktávban ismétlődnek a hangkvalitások. (Szemléltetésül a legcélszerűbb a zongora klaviatúráját használni, mivel a feltételes reflexek által a klaviatúra képéhez kötődnek legkönnyebben a harmóniai asszociációk, azonkívül ez az ambitus az, amelyen belül érdemes harmóniailag tájékozódni. De hangsúlyozni szeretném, hogy a felvázolandó harmóniai rendszer egyébként semmilyen szempontból nem kötődik és korlátozódik a zongorára, mint hangszerre.)

Ebből a két alapvető tényből következik, hogy első lépésként elegendő *egy oktávon belül* számba venni az összes létező harmóniát, eredményként megkapjuk a tizenkétfokúságban létező valamennyi harmónia szűkfekvésű változatát, az összes többi harmónia ezeknek már csupán transzponált, megfordított, vagy valami módon szétszerkesztett megfelelője.

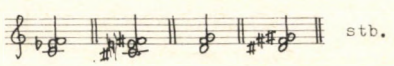
Egy másik alapvető felismerés, hogy meg kell találni azokat a természetes, belső összefüggéseket, amelyek alapján a harmóniákat az összetartozásnak, illetve az össze nem tartozásnak megfelelően csoportosítani lehet, hogy megállapíthatóvá váljék, hány különböző harmónia létezik a diakromatikus tizenkétfokúságban.

Azt viszonylag könnyű belátni, hogy egy adott harmónia-szerkezet, és annak megfordításai valami alapvető harmóniai azonosságot mutatnak (vegyük például — a Mester előtti főhajtásként — a Bárdos-féle ternót):



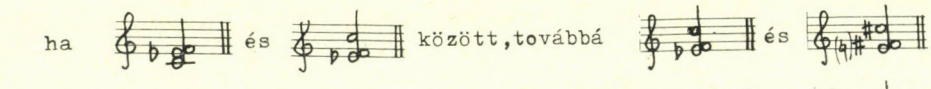
A hangkvalitások azonosak, a hangközszerkezet részben azonos, részben csupán annyi az eltérés, hogy ugyanazoknak a hangközöknek a megfordításai szerepelnek.

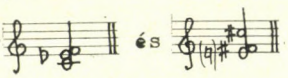
Azt is könnyen beláthatjuk, hogy egy adott harmóniaszerkezet és annak transzpozíciói is alapvető harmóniai azonosságot mutatnak:



Azt viszont már nehezebb felismerni, pedig a tájékozódás egyik kulcsa, hogy ha az adott harmóniaszerkezet és annak megfordítása, illetve transzpozíciója között fennáll ez az alapvető harmóniai azonosság, akkor ugyanez fennáll az adott harmóniaszerkezet és megfordításának transzpozíciója (azaz transzpozíciójának megfordítása) között is. Ter-

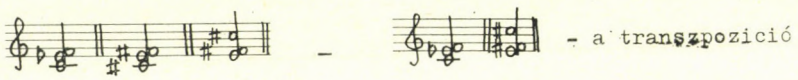
mészetesen nem akarok problémátlan, tökéletes azonosságról beszélni, ezért nem élek a kínálkozó képlettel: „ha a azonos b-vel, b azonos c-vel, akkor a azonos c-vel", mivel itt nem teljes azonosságról, de *harmóniai* szempontból valami alapvető, *lényegi azonosságról* van szó:



között fennáll ez a harmóniai azonosság,akkor  és

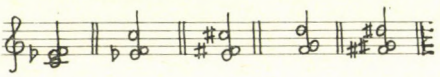
között szintén fennáll.

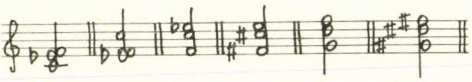
Ugyanez a transzpozició oldaláról /minden módositójel csak az utána következő hangra érvényes/:

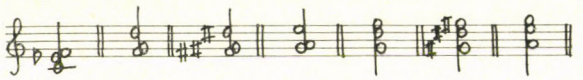


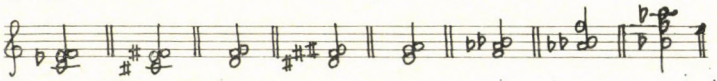
oldaláról ugyanaz a helyzet.

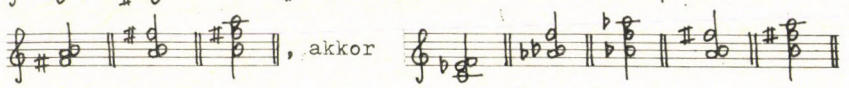
Továbbmenve:





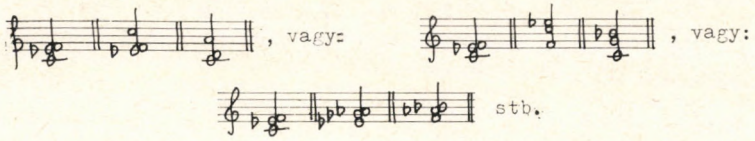




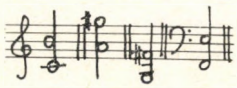


és igy tovább, tágfekvésben és különböző felrakásokban is.

Egy adott harmóniaszerkezet és megfordításainak transzpozíciói (transzpozícióinak megfordításai) között ezt a lényegi harmóniai azonosságot részben a hangközszerkezetben lévő azonosság, részben a hangköz-megfordítás okozza; hangkvalitásbeli azonosság nem szükségszerű, de előfordulhat. Például:



Ha most mindezt a hallásunkkal akarjuk ellenőrizni, olyanféle hallási érzékenységre van szükség, amelynek a segítségével bizonyos esetlegességektől el tudunk vonatkoztatni. Például ezeknél:



tökéletes biztonsággal meg tudjuk állapítani, hogy nagyszeptimekről van szó, holott különböző regiszterekben és különböző hangkvalitásokkal hangzanak. Mégis, érezzük a lényegi harmóniai azonosságot. Sőt, a nagyszeptim és a kisszekund összehasonlításánál is érezzük, hogy bár más térbeliséget mutatnak, mégis fennáll az alapvető, lényegi harmóniai azonosság. Ennek a hallásbeli érzékenységnek a továbbfejlesztésére van szükség. A szó szoros értelmében véve továbbfejlesztésére, mert idáig a harmóniák felismerésénél adva voltak bizonyos fogódzók (régen a tonális hierarchia, ami által fokokhoz köthettük az egyes harmóniákat), a diakromatikus tizenkétfokúság egzisztenciális szemléletű harmóniavilágában azonban nincsenek ilyen fogódzók, a harmóniák ízének, jellegének a megtanulására kényszerülünk.

Ha az egymástól teljesen különböző szerkezetű harmóniákat akarjuk megkeresni, amelyek tehát egymásnak nem megfordításai, transzpozíciói, vagy a megfordítások transzpozíciói, hogy ezáltal megismerhessük a különböző szerkezetű harmóniákat a diakromatikus tizenkétfokúságban, akkor ki kell szűrni a megfordításokat, transzpozíciókat és a megfordítások transzpozícióit.

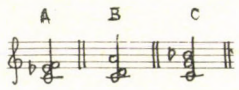
Ha egy oktávon belül úgy nézzük meg az összes harmóniaszerkezetet, hogy egy hang — „viszonyítási támaszhang" — mindegyikben szerepeljen, azaz erre a bizonyos hangra építjük fel az összes harmóniaszerkezetet, akkor eleve kiszűrjük a transzpozíciókat is és a megfordításokat is, mivel a viszonyítási támaszhang rögzítve van. Ez a viszonyítási támaszhang, amit rögzítünk, amire felépül az összes harmónia, a szemléltetés egyszerűsége kedvéért, legyen az egyvonalas „c", és az oktáv, amelyben az összes létező harmóniaszerkezetet megkeressük, legyen az egyvonalas oktáv. (Lehetne bármelyik hang és bármelyik oktáv, de így a legegyszerűbb.) Ezzel a módszerrel végigmegyünk diakromatikusan az összes kéttagú, háromtagú, négytagú stb. harmóniaszerkezeten.

Ha így, egy rögzített viszonyítási támaszhangon egy oktávon belül végighaladunk *diakromatikusan* az összes harmóniaszerkezeten, a következő eredményt kapjuk (a legfelső szám a különböző — 1, 2, 3, 4 stb. — tagú csoportok kiinduló szerkezetének számát jelöli, az alatta levő azt, ahogyan a legfelső hang kisszekunddal elmozdul, s a többi hang követi, az ezalatt lévő azt, ahogyan a legfelső hang nagyszekunddal elmozdul, s a többi hang követi, és így tovább):

1 tagú	2 tagú	3 tagú	4 tagú	5 tagú	6 tagú	7 tagú	8 tagú	9 tagú	10 tagú	11 tagú	12 tagú
1											
	1										
		1									
+1			1								
	+2			1							
+1		+3			1						
	+3		+4			1					
+1		+6		+5			1				
	+4		+10		+6			1			
+1		+10		+15		+7			1		
	+5		+20		+21		+8			1	
+1		+15		+35		+28		+9			1
	+6		+35		+56		+36		+10		
+1		+21		+70		+84		+45			
	+7		+56		+126		+120				
+1		+28		+126		+210					
	+8		+84		+252						
+1		+36		+210							
	+9		+120								
+1		+45									
	+10										
+1											

összesen 1 +11+55+165+330+462+462+330+165+55 + 11 +1=2048

Tehát egy oktávon belül 2048 harmóniaszerkezet van, ha rögzített viszonyítási támaszhangra építjük fel a rendszert. Ezzel az eljárással azonban nem szűrtük ki a megfordítások transzpozícióit:



"B" az "A" első, "C" pedig második megfordításának a transzpozíciója, de a "c" viszonyítási támaszhang mindegyikben jelen van.

„b" az „a" első, „c" pedig második megfordításának a transzpozíciója, de a „c" viszonyítási támaszhang mindegyikben jelen van.

A megoldás első pillanatra egyszerűnek tűnik.

Miután minden harmóniának annyi megfordítása van, ahány tagból áll, következésképpen a viszonyítási támaszhangra is annyi megfordítás transzponálható, ahány tagból áll, így az egyes tagoknál kapott eredményt csupán el kell osztani azzal a számmal, ahány tagú a harmónia (tehát a 3 tagúakra kapott összeget 3-mal, a 4 tagúaknál kapott összeget 4-gyel stb.), s megkapjuk a helyes végeredményt, azoknak a harmóniáknak a számát, amelyek különböző szerkezetűek egy oktávon belül.

Azonban ez nem elegendő.

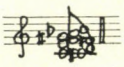
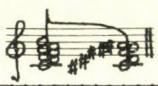
Számolnunk kell azzal, hogy *a)* a distancia szerkezetű, *b)* a többszörös distancia szerkezetű (belső distancia-transzpozíciós), *c)* a belső tritonusz-transzpozíciós, periodikus

szerkezetű harmóniák eltérő módon viselkednek. Lényegében mindhárom eset (csoport) magára a distancia-jelenségre vezethető vissza.

A distanciaszerkezetű harmóniák megfordítása tökéletesen azonos szerkezetű, így az ilyen harmóniák csak egyszer szerepelnek, mivel a megfordítás transzpozíciója az eredeti formával tökéletesen megegyezne. A többszörös distanciaszerkezetű harmóniák annyiszor szerepelnek, ahányszor jelen van bennük az illető distancia-szerkezet. A belső tritonusz-transzpozíciós, periodikus szerkezetű harmóniák annyiszor szerepelnek, ahány tagból egy szerkezeti periódus áll.

A következő táblázat szemlélteti azt a folyamatot, ahogyan a megfordítások transzpozícióit kiszűrjük a rögzített viszonyítási támaszhangra egy oktávon belül épített harmóniák közül:

Tagszám	harmóniák száma a megforditások transzpozicióival	a megforditások transzpozicióinak kiszürése	Különböző harmóniai szerkezetek száma
1	1	-	1
2	11	1 dist.szerk. /tritónus/ 11 - 1 = 10 10 : 2 = 5 5+ 1 = 6	6
3	55	1.dist.szerk. /nagy terc, "bővitett hármas"/ 55 - 1 = 54 54 : 3 = 18 18 + 1 = 19	19
4	165	1 dist. szerk. /kisterc,"szükitett szeptim"/ 2 belső tritónusz-transzpoziciós,kettes periódikusságu /1x1/+/2x2/ = 5 165 - 5 = 160 160 : 4 = 40 40 + 1 + 2 = 43	43
5	330	330 : 5 = 66	66
6	462	1 dist.szerk. /nagyszekund/ 1 kétszeres dist. 3 tritónusz-transzpoziciós, 3-as periódikusságú /1x1/+/1x2/+/3x3/=12 462-12=450 450:6 = 75 75 + 1 + 1 + 3 = 80	80
7	462	462 : 7 = 66	66
8	330	1 kétszeres dist. 2 tirtónusz-transzpoziciós négyes periódikusságú /1x2/ + /2x4/ = 10 330 - 10 = 320 320 : 8 = 40 40 + 1 + 2 = 43	43

9	165	1 háromszoros dist. 1 x 3 = 3 165 - 3 = 162 162 : 9 = 18 18 + 1 = 19 ==	 19
10	55	1 tritónusz-transzpoziciós ötös periódikusságú 1 x 5 = 5 55 - 5 = 50 50 : 10 = 5 5 + 1 = 6 =	 6
11	11	11 : 11 = 1	1
12	1	1 distancia /kisszekund/	 1
Összesen: 2048			Összesen: 351

Tehát a végeredmény: 351 különböző harmóniaszerkezet létezik a diakromatikus hangrendszerben. 351 olyan harmónia, amely egymásnak nem transzpozíciója, nem megfordítása és nem a megfordítások transzpozíciója.

Ezzel az eredménnyel átláthatóvá és rendszerezhetővé vált a diakromatikus hangrendszer teljes harmóniavilága.

(Itt tartottam vizsgálódásaimban, amikor Keuler Jenőtől megtudtam, hogy Zalewski lengyel zenetudós „Elméleti összhangzattan" című munkájában szintén egymáshoz rendelte a megfordításokat, transzpozíciókat, s a megfordítások transzpozícióit [transzpoziciók megfordításait], s „ciklikus struktúráknak" nevezte el őket. Ezzel is igazolva láttam gondolatmenetem helyességét: lám, matematikai megközelítéssel, tőlem függetlenül azonos eredményre jutott valaki. Így illenék most Zalewski tanulmányát ismertetnem. Annak, hogy ezt mégsem teszem, a következő okai vannak: 1. tulajdonképpen csak a „ciklikus struktúra" az egyetlen érintkezési pont Zalewski tanulmánya és az én gondolatmenetem között; 2. művének ismertetése túlhaladná a tanulmányom kereteit; 3. Zalewski orientációja olyan mértékben matematikai jellegű, hogy messze meghaladja az én matematikai felkészültségemből adott kompetenciámat az ismertetésére; 4. Zalewski nagyszerű könyvét nem szabad egy tanulmányon belüli ismertetéssel „elintézni", megérdemelné, hogy teljes terjedelemben magyarul megjelenjen.)

IV. A DIAKROMATIKUS HANGRENDSZER HARMÓNIAVILÁGÁNAK EGZISZTENCIÁLIS RENDSZERE

A diakromatika fogalmának leírásánál említettem az egzisztenciális szemléletmód jelentőségét. Semmilyen előrevivő eredményre nem juthatunk a tizenkétfokúság megértésében, ha a tizenkét hangot nem egymástól független egzisztenciájú törzshangkvalitásoknak tekintjük. A régi zene gondolkodásmódjának bizonyos igazságait rávetíthetjük a tizenkétfokúságra, s ezzel elérhetjük, hogy bizonyos részterületeket valami fény megvilá-

gítja, továbbá kísérletezhetünk különböző matematikai meggondolásoknak a tizenkétfokúságra való ráhúzásával, objektív és immanens eredményre azonban, amely a teljesség minden pontját bevilágítani képes, csak az egzisztenciális szemléletmód segítségével juthatunk.

De ezzel a szemléletmóddal nem állhatunk meg a hangok vizsgálatánál. *Szükségszerű, hogy a hangok együttesénél (a harmóniáknál) is érvényesítsük az egzisztenciális szemléletmód igazságát.*

Először tehát a harmóniák egzisztenciális rendszerét kell megadni. Azt a rendet, amelyben minden harmónia önálló, független egzisztenciaként áll előttünk.

1. Harmóniai individuumok

a) A harmóniai egzisztencia kritériuma.

Harmóniai individuumnak tekintem a diakromatikus hangrendszerben létező valamennyi hangot, hangzatot vagy hangzásjelenséget, amely vagy tényleges harmóniai egzisztenciával, vagy preharmóniai egzisztenciával bír.

A tényleges harmóniai egzisztencia *két vagy több hang egyszerre történő vagy egymásba olvadó megszólalása* által jön létre.

A *preharmóniai egzisztenciának* két esete lehetséges. Az egyik: az *egyetlen hang* (tehát nem a tiszta prím, mert az már valamilyen relációt feltételez), amelynek a harmóniavoltát a hang hangzásában immanens módon a harmónia előtti (preharmóniai) dimenzióban megszólaló *felhangspektrum* adja meg. Így az egyetlen hang is harmónia. (De éppen ezért nem tekintem harmóniai egzisztenciának például a sinus-hangot, amelynek nincsenek felhangjai.) A preharmóniai egzisztenciának a másik esete a *tiszta prím,* ahol az általában feltételezhető hangszínbeli relációk a preharmóniai dimenzióban a felhangspektrum még gazdagabb megszólalását teszik lehetővé.

b) A harmóniai individuumok halmaza.

Változatlanul megmaradva a zongora klaviatúrájánál, mint szemléltetési támpontnál, megállapíthatjuk, hogy *a diakromatikus hangrendszerben* $2^{88}-1$ *harmóniai individuum létezik.* Azért -1, mert ebben a számban a nemhangzás esete is benne van. Mindamellett a most következő számoknál a felesleges bonyolítás elkerülése céljából eltekintek a -1-től, az egész halmazban úgyis jelentéktelen (mint mennyiség).

A $2^{88}=309\ 485\ 009\ 856\ 529\ 380\ 814\ 553\ 056.$

A harmóniai individuumok teljességének összes sorrendi permutációja 2^{88} faktoriális szám:

$$2^{88}!=1\times2\times3\times4\times\ldots\times2^{88}$$

Ennek az irtózatos nagy számnak az érzékeltetésére szolgál a következő képlet:

$$2^{88}!=\left(\frac{2^{88}}{e}\right)^{2^{88}}\times\sqrt{2\times\pi\times2^{88}},$$ mivel az „e" arányszám$=2{,}717\ 281\ 828\ 5\ldots$-tel,

ezért a következőképpen is le lehet írni

$$2^{88}!=\left(\frac{2^{88}}{2{,}717\,281\,82\ldots}\right)^{2^{88}}\times\sqrt{2}\times\sqrt{\pi}\times 2^{44}.$$

Hogy e szám nagyságrendjéről képet kaphassunk, képzeljünk el egy számot, amelyik $8{,}064\,048\,2\times 10^{27}$ számú számjegyből áll, azaz $1.000\,000\,000^3$ számú számjegyből fog állni. Ez a $2^{88}!$

De ha figyelembe vesszük azokat az eseteket is, amikor nem az teljes halmaz vesz részt a permutációban, akkor tovább szaporodik a lehetőségek száma.

$$2^{88}!\underbrace{\left(1+\frac{1}{1!}+\frac{1}{2!}+\frac{1}{3!}+\ldots\frac{1}{2^{88}!}\right)}_{e=2{,}717\,281\,828\,5\ldots}=2^{88}!\times 2{,}717\,281\,828\,5\ldots$$

És most nézzünk az elképzelhetetlenül hatalmas számok bódulatából a zongora klaviatúrájának egyszerű és szelíd képére! Mindez a gigantikus világ nem a számokkal való zsonglőrködés, hanem mint élő zenei lehetőség benne rejlik a diakromatikus hangrendszer világában. És még akkor sem ritmusról, sem hangszínről, sem dallamról, sem formáról, sem ezek egymáshoz való viszonyáról nem beszéltünk!

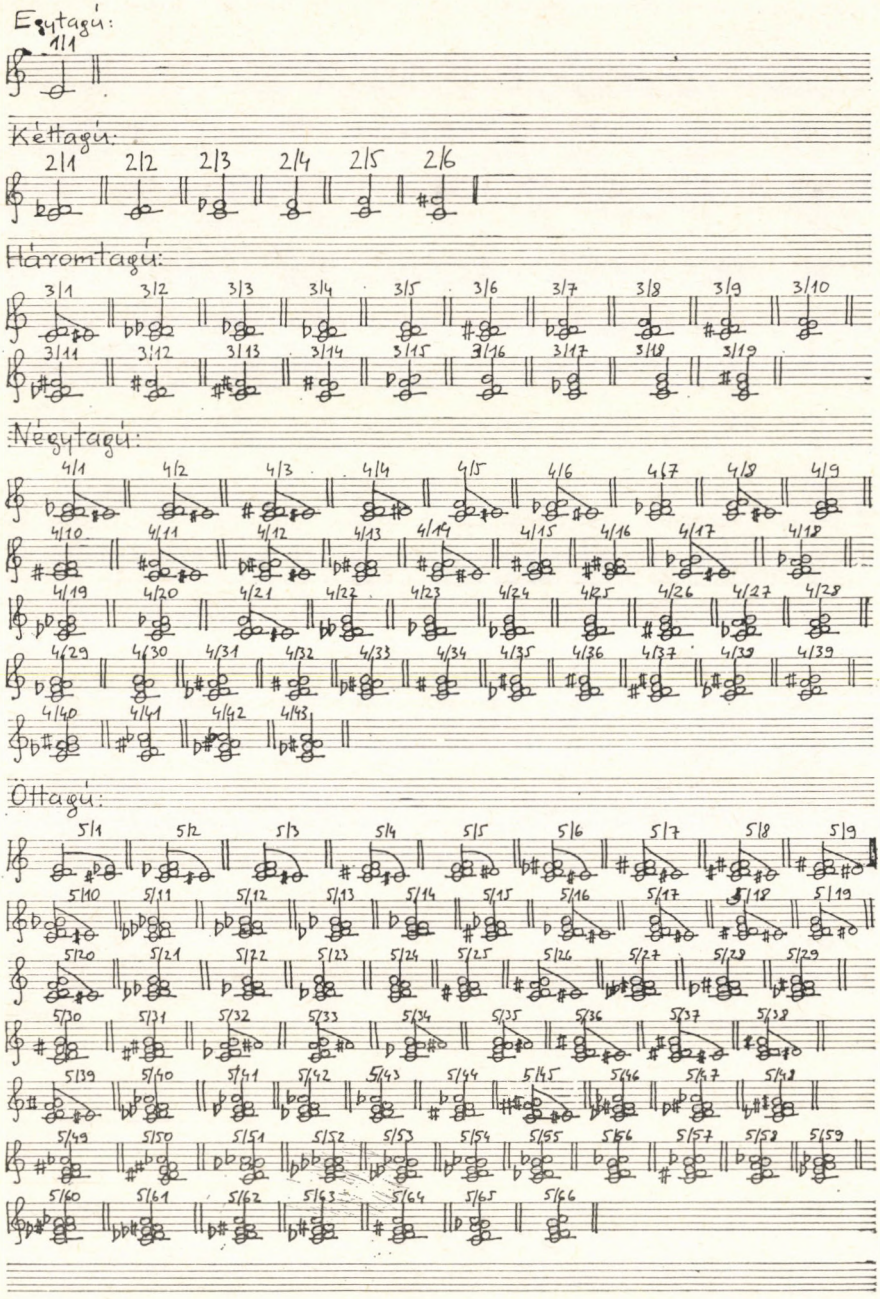
2. *Harmóniai családok*

Nemigen tudnánk ezzel az irtózatos tömeggel mit kezdeni, ha a 88 hang—12 különböző hangkvalitás dialektikája alapján nem jutottunk volna a diakromatikus hangrendszer természetes, objektív áttekintéséhez. Így viszont megállapíthatjuk, hogy a $2^{88}-1$ számú harmóniai individuum immanens összefüggések folytán 351 csoportba osztható. Ezeket a csoportokat nevezzük el *harmóniai családoknak*.

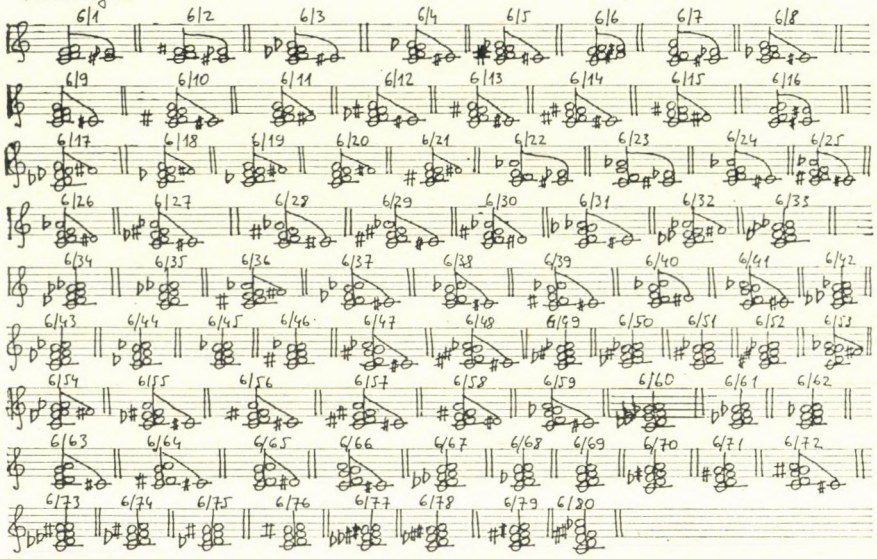
Harmóniai családot alkot tehát egy bármely harmóniaszerkezet összes transzpozíciója, összes megfordítása, s az összes megfordítás összes transzpozíciója (azaz az összes transzpozíció összes megfordítása) minden létezhető fekvésben és felrakásban (szűkfekvésben, tágfekvésben, vagy a kettő bármilyen kombinációjában). A harmóniai családoknál — ahogyan az eddigiekből következik — nincs jelentősége az oktáv-, vagy prím-kettőzéseknek.

351 ilyen harmóniai család létezik a tizenkétfokúságban. Ez a 351 harmóniai család foglalja magában a $2^{88}-1$ harmóniai individuumot. A harmóniai családok helyét az egyvonalas oktávban, rögzített „c" viszonyítási támaszhangon állapítjuk meg, ahogyan induktív módon áttekintettük a különböző szerkezetű harmóniákat, amelyek egymásnak nem megfordításai, transzpozíciói és nem a megfordítások transzpozíciói. Tulajdonképpen teljesen mindegy, hol határozzuk meg egy harmóniai család szerkezetét, viszont erre a rögzítésre (absztrakcióra) szükség van a rendszerben való biztos tájékozódás érdekében, mert enélkül maga a rendszer lebegne.

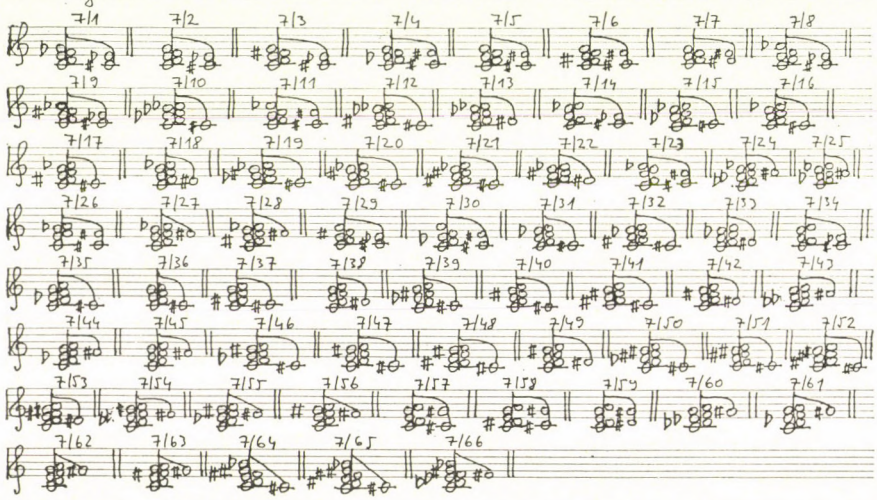
A 351 harmóniai család a következő (l. a 129-131. oldalon):


Egytagú:
1/1
Kéttagú:
2/1 2/2 2/3 2/4 2/5 2/6
Háromtagú:
3/1 3/2 3/3 3/4 3/5 3/6 3/7 3/8 3/9 3/10
3/11 3/12 3/13 3/14 3/15 3/16 3/17 3/18 3/19
Négytagú:
4/1 4/2 4/3 4/4 4/5 4/6 4/7 4/8 4/9
4/10 4/11 4/12 4/13 4/14 4/15 4/16 4/17 4/18
4/19 4/20 4/21 4/22 4/23 4/24 4/25 4/26 4/27 4/28
4/29 4/30 4/31 4/32 4/33 4/34 4/35 4/36 4/37 4/38 4/39
4/40 4/41 4/42 4/43
Öttagú:
5/1 5/2 5/3 5/4 5/5 5/6 5/7 5/8 5/9
5/10 5/11 5/12 5/13 5/14 5/15 5/16 5/17 5/18 5/19
5/20 5/21 5/22 5/23 5/24 5/25 5/26 5/27 5/28 5/29
5/30 5/31 5/32 5/33 5/34 5/35 5/36 5/37 5/38
5/39 5/40 5/41 5/42 5/43 5/44 5/45 5/46 5/47 5/48
5/49 5/50 5/51 5/52 5/53 5/54 5/55 5/56 5/57 5/58 5/59
5/60 5/61 5/62 5/63 5/64 5/65 5/66

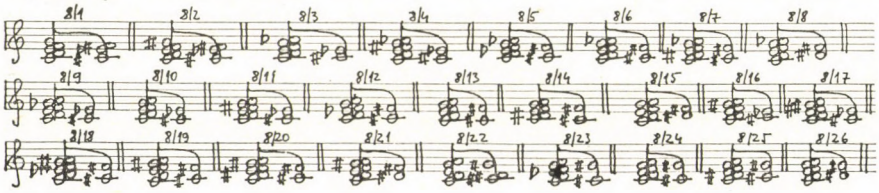
Hattagú:

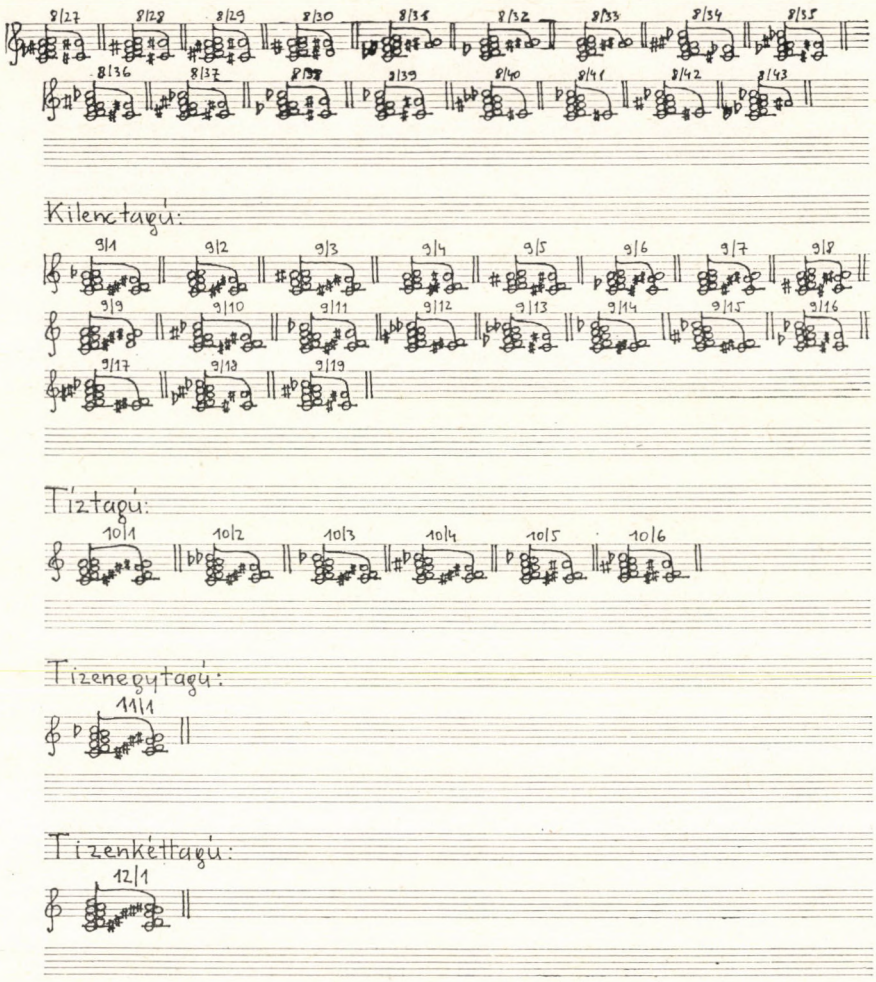


Héttagú:



Nyoctagú:





(Itt, a felsorolás előtt említem meg, hogy vannak olyan szerkezetek, amelyek semmilyen belső periodikusságot nem mutatnak, nem is egyszerű, vagy többszörös distanciaszerkezetek, mégsem egyértelmű a helyük meghatározása a harmóniai családok sorában, mivel két [vagy több] megfordítás transzpozíciója is azonos, legkisebb ambitust mutat a viszonyítási támaszhangon. Ilyen esetekben a 351 „c" harmóniai család között az szerepel, amelyik szerkezetén *belül* a hangok a legmélyebben helyezkednek el a „c"-hez viszonyítva.

Például:  és  közül az utóbbi.

Ezt a későbbiekben, a harmóniai individuumok családi szerkezetének törzsi elhelyezésénél mindig figyelembe kell venni.)

A módosítójeleket a legpraktikusabb leírás szempontjai szerint használom. Természetesen minden módosítójel csak az utána következő hangra vonatkozik.

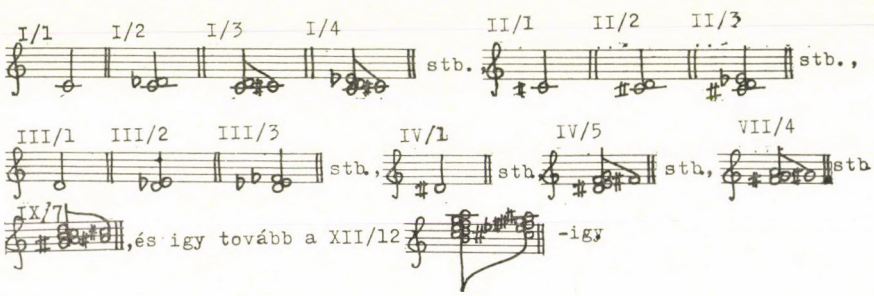
Ezzel a harmóniaszerkezet-sorral meghatároztuk a diakromatikus hangrendszerben létező valamennyi harmóniaszerkezetet, amelyeknek az összes létező harmóniai individuum már csupán megfordítása, transzpozíciója, vagy a megfordítások transzpozíciója, valamilyen fekvésben vagy felrakásban.

3. Harmóniai nemzetségek

Abból a tényből adódóan, hogy valamennyi ($2^{88}-1$) harmóniai individuum a tizenkét törzshangkvalitás valamilyen kombinációja, aszerint is szükségszerű a csoportosításuk, hogy hogyan helyezkednek el a tizenkét hang komplexumában. *Harmóniai nemzetség az a hangkvalitáshalmaz, amelyben valamely harmóniai individuum a maga konkrét hangkvalitásaival elhelyezhető.*

Miután mind a tizenkét hangra felépíthető diakromatikusan a tizenkéthangú struktúra (cluster) ezért $12\times12=144$ harmóniai nemzetség van a diakromatikus hangrendszerben, vagyis a 12 nemzetség 12 csoportra osztható, aszerint, hogy melyik hangkvalitásról indul.

A harmóniai nemzetségek rendszere a következő (itt is célszerű a „c"-ről elindulni, így az egyvonalas „c"-től a kétvonalas „bé"-ig fogunk haladni):



A harmóniai nemzetség kategóriáját úgy is meg lehet közelíteni, hogy a 351 harmóniai család 12 hangra transzponálható, ezzel megkapjuk, hogy a 351 harmóniaszerkezet hányféle hangkvalitás-halmazban jelenhet meg.

Ez a szám a látszat ellenére nem azonos $351\times12=4212$-vel. Ugyanis a 351 különböző szerkezetben jelen vannak azok a distancia szerkezetű és periodikus szerkezetű harmóniák, amelyeket nem lehet 12-vel megszorozni, mivel a hangkvalitás-halmazuk a distanciáknak, illetve periodikusságnak megfelelően ismétlődik, és az ismétlődéseket le kell vonni a $351\times12=4212$ szorzatból. (Itt most a periodikusság külön nem számít.) Így a következő táblázatot kapjuk:

1 tagú	—	—		—
2 tagú	1 distancia	6		12−6= 6
3 tagú	1 distancia	4		12−4= 8
4 tagú	1 distancia	3		12−3= 9
	2 trit. transz.	6		12−6= 6
		6		12−6= 6
5 tagú	—	—		—
6 tagú	1 distancia	2		12−2=10
	1 kétszeres dist.	4	transzpozíció	12−4= 8
	3 trit. transz.	6	lehetséges	12−6= 6
		6	(az eredeti	12−6= 6
		6	formával	12−6= 6
			együtt)	
7 tagú	—	—		—
8 tagú	1 kétszeres dist.	3		12−3= 9
	2 trit. transz.	6		12−6= 6
		6		12−6= 6
9 tagú	1 háromszoros dist.	4		12−4= 8
10 tagú	1 trit. transz.	6		12−6= 6
11 tagú	—	—		—
12 tagú	1 dist.	1		12−1=11
			Összesen:	117

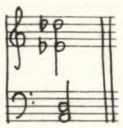
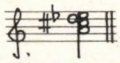
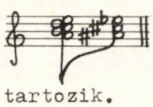
4212−117=4095

Tehát 4095 különböző hangkvalitás-halmaza lehetséges a 351 harmóniai családnak. (Nem egyenként, hanem összességükben.)

Ezeken túl úgy is meg lehet közelíteni a kérdést, hogy a 12 hangkvalitásnak hányféle kombinációja lehetséges. Ez a szám: $2^{12}=4096$, ebben viszont benne van a nemhangzás egyetlen esete, amit le kell vonnunk, hiszen minket harmóniailag nem érdekel (s így az előző számításokban sem szerepel): 4096−1=4095 — megkaptuk eredményül a fenti számot. A 12 csoportba rendeződő 144 nemzetség tehát magában foglalja az összes létező hangkvalitáskombinációt. (Itt ugyancsak nincs jelentősége a kettőzéseknek.)

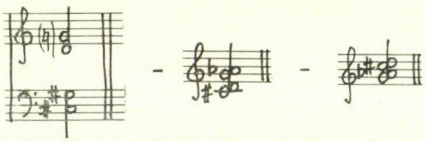
A 4096 a 2048-at is emlékezetünkbe idézi, amely számot az egy oktávon belül, azonos viszonyítási támaszhangokon felépített harmóniák összegeként kaptuk: $4096=2\times 2048$; $2^{11}=2048$; $2^{12}=4096$. A különbség abból adódik, hogy a harmóniaszerkezeteknél a *távolságok* játszanak szerepet s a 12 fokú hangrendszerben egy oktávon belül 11 távolság van, míg a hangkvalitás-kombinációknál maga a 12 *kvalitás.*

Egy harmóniai individuumot úgy helyezünk el a harmóniai nemzetségek sorában, hogy hangkvalitásait az egyvonalas „c" és a kétvonalas „bé" közötti területre, a legkisebb ámbitusú szűkfekvésű megfordításba szerkesztjük, s a két szélső hang kijelöli azt a harmóniai nemzetséget, ahová az illető individuum tartozik, vagyis amely kivágásának tekinthető.

Például:  -  , tehát a X/7.: 

harmóniai nemzetséghez tartozik.

A distancia szerkezetű harmóniáknál valamennyi, a többszörös distancia szerkezetű és a periodikus szerkezetű harmóniáknál több megfordítás azonos szerkezetű. Ezek a harmóniák csak annyi nemzetségbe helyezhetők el, ahány hangra transzponálhatók (az eredeti formával együtt) úgy, hogy különböző hangkvalitás-halmazt kapjunk. Így a szűkfekvésű, legkisebb ámbitusú és azonos szerkezetű megfordítások közül azt választjuk mindig ki, amelyik a legmélyebben fekszik a harmóniai nemzetségi rendszerben. Például:



: mindkettő azonos szerkezetü és szükfekvésü, legkisebb ambitusu fordítás. A kettő közül az első határozza meg a nemzetséget: II/8.

Ahogyan az előbbi táblázatból kiderül,

a 2 tagú distancia szerkezetű harmónia csak az I/7, II/7, III/7, IV/7, V/7, VI/7;
a 3 tagú distancia szerkezetű harmónia csak az I/9, II/9, III/9, IV/9;
a 4 tagú distancia szerkezetű harmónia csak az I/10, II/10, III/10;
a 4 tagú tritonusz-transzpozíciós harmóniák közül az 1. az I/8, II/8, III/8, IV/8, V/8, VI/8;
a 2. az I/9, II/9, III/9, IV/9, V/9, VI/9;
a 6 tagú distancia szerkezetű harmónia csak az I/11, II/11;
a 6 tagú kétszeres distancia szerkezetű csak az I/10, II/10, III/10, IV/10;
a 6 tagú trit.-transz. harmóniák közül 1. az I/9, II/9, III/9, IV/9, V/9, VI/9;
a 2. az I/10, II/10, III/10, IV/10, V/10, VI/10;
a 3. az I/10, II/10, III/10, IV/10, V/10, VI/10;
a 8 tagú kétszeres distancia szerkezetű csak az I/11, II/11, III/11;
a 8 tagú trit.- transz. közül az 1. csak az I/10, II/10, III/10, IV/10, V/10, VI/10;
a 2. csak az I/12, II/12, III/12, IV/12, V/12, VI/12;
a 9 tagú háromszoros distancia szerkezetű az I/11, II/11, III/11, IV/11;
a 10 tagú trit-. transz. csak az I/11, II/11, III/11, IV/11, V/11, VI/11;
a 12 tagú distancia szerkezetű harmónia csak az I/12
nemzetségekben szerepelhetnek.

A 351 harmóniai család felsorolása előtt említett szerkezetek esetében mindig a mélyebben fekvő (azonosan legkisebb ámbitusú) szűkfekvésű megfordítást tekintjük nemzetségi szerkezetnek.

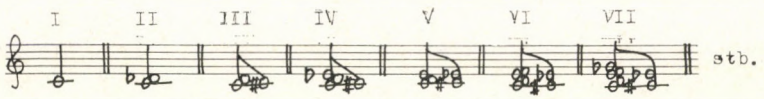
4. Harmóniai törzsek

Ha eltekintünk a hangkvalitás nevektől, a szerkezettől és a hangmagasságtól, s egy végsőfokú absztrakcióban a 12 hangot 12 egymásra következő tényező halmazának tekintjük, megkapjuk a *harmóniai törzsek* sorát. Miután teljesen mindegy, hogy ezt a sort hol kezdjük, melyik hangkvalitáson, továbbá amúgyis eltekintünk a hangkvalitások konkrét mivoltától, tulajdonképpen nem is kellene megszabnunk a harmóniai törzsek

helyét a konkrét hangok világában, hanem elegendő lenne a kisszekund halmaz, hangoktól független közeinek a sorát megadni. Azonban a rendszer egységessége és a tájékozódás biztonsága érdekében mégis célszerű valahonnan elindulni, azzal a megjegyzéssel, hogy bárhonnan máshonnan is elindulhatnánk, a hangkvalitás nevek ez esetben egy absztrakt, „elviekben létező" halmazt jelenítenek meg.

Mivel idáig a harmóniai családokat és a harmóniai nemzetségeket is az egyvonalas „c"-ről indítottuk, a szervesség érdekében a törzsek esetében is így teszünk.

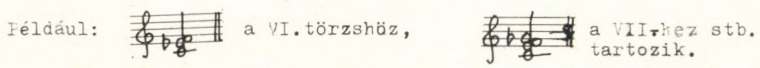
Tizenkét harmóniai törzs van, ahogy az első tényezőtől („c") a 12-ig felépül a tényezők halmaza (cluster):



Alapvető szemléleti kérdés, hogy bár ez a sor ebben a rendszerben ontológiailag megegyezni látszik az első nemzetségi csoporttal (I/1—I/12 nemzetségek sorával), mégsem az, hanem a nemzetségi csoportok első tagjainak (nemzetségeinek) folyamatos összegződése (tehát I/1+II/1+III/1 stb.).

Úgy is meg lehet közelíteni a harmóniai törzsek kategóriáját, hogy míg a harmóniai családok a harmóniai individuumok objektív törvényszerűségek szerinti absztrakciói, addig a harmóniai törzsek a harmóniai nemzetségeknek ugyanilyen absztrakciói, más szinten.

A két absztrakt kategória tehát a harmóniai család és a harmóniai törzs, így a törzs megközelítésének a család felől van értelme. A harmóniai családok felső hangjai jelölik ki azt a harmóniai törzset, amelyből az illető család származik, azaz amelyik kivágásának tekinthető.



A harmóniai családot — amely tehát maga is absztrakció, mert bárhol, bármilyen hangkvalitással, bármilyen transzpozícióban, bármilyen megfordítással és a megfordítások bármilyen transzpozíciójával, bármilyen fekvésben és bármilyen felrakásban megjelenhet, mint harmóniai individuum —, a törzsi struktúrában elhelyezve, az illető család *törzsi szerkezetét* kapjuk meg, amely — mint eddig is látható volt — nagyon fontos rendszertani kategória a tájékozódás biztonsága szempontjából.

A harmóniai családoknak tehát a viszonyítási kiindulópontja, a harmóniai családok — természetesen 351 — törzsi szerkezete. Ez, a diakromatikus hangrendszer egzisztenciális összhangrendjének szerves felépítése folytán megegyezik azzal a sorral, amit a „Harmóniai családok" című fejezetben megadtunk, és azzal is, ahogyan áttekintettük a diakromatikus hangrendszer harmóniavilágának immanens összefüggések szerinti csoportosíthatóságát.

Most az egész rendszert összefogva egy áttekintéssel:

Ha például azt mondom:

12-ből 5 tényező — ez az „abszolút absztrakt", a megnyilvánulatlanság dimenziója, ami bármi lehet, az *„eredet szférája"* . . . . . 12 törzs

12-ből 5 hangkvalitás — ez a megjelenés, megnyilvánulás dimenziója, *„a minőség szférája"* . . 144 nemzetség

12-ből 5 hangkvalitás bizonyos elrendezésben, amely visszavezethető egy alapformára — ez a „strukturális absztrakt", *„a szerkezet szférája"* . . . . . 351 család

12-ből 5 hangkvalitás, bizonyos szerkezetben, a tér bizonyos pontjaira szerkesztve, esetleges többszöröződésekkel — ez a hangzás dimenziója, *„az individualitás szférája"* . . . . . $2^{88}-1$ individuum

s ez az egész egységet alkot.

V. KOHERENCIA A DIAKROMATIKUS HANGRENDSZER EGZISZTENCIÁLIS ÖSSZHANGRENDJÉBEN

Eddig is kitűnt, hogy a diakromatikus hangrendszer harmóniavilága ab ovo, lényegénél fogva, nem egy összefüggéstelen halmaz laza tömege, hanem rendszer, amelyben a tényezők szervesen kapcsolódnak egymáshoz; beláthatatlanul sokrétű koherenciát mutatnak.

Fölvetődhet a kérdés: hogyan egyeztethető össze egymással az egzisztenciális és a koherens szemléletmód.

Ez a kérdés a dolog lényegére tapint: a diakromatikus tizenkétfokú hangrendszer harmóniavilágának tényezői (lényegében a harmóniai individuumok) nem valamilyen struktúrában elfoglalt helyük és betöltött szerepük (funkciójuk), és nem is valamilyen külső meggondolás (matematikai premissza) által, hanem egzisztenciális valóságuk objektív összefüggései által hordoznak ezer szálú koherenciát.

Szükségszerű tehát az egzisztenciális és koherens szemléletmód egysége. Így a továbbiakban nem is fogom külön hangsúlyozni az egzisztencialitást, magától értetődően erre gondolok, s a „diakromatikus" meghatározás immanens módon magában hordozza, mind hangrendszertani, mind pedig összhangrendszertani síkon az egzisztenciális szemléletmódot.

A koherencia meglétét a különböző minőségi szinteken (akusztikus, származási, harmóniai és akkordikus szinten) lévő objektíve bizonyítható kapcsolódások (rokonságok) hordozzák. A koherencia mértékét a kapcsolódások jellege és sokfélesége (azaz a rokonsági fok) határozza meg. Ezek a minőségi szintek — akusztikai, származási, harmóniai, akkordikus — nem ténylegesen különálló és szétválasztható kategóriák, hanem egységet alkotó tényezők, viszont éppen a teljesség és a teljességben uralkodó összefüggések érzékeltetése érdekében külön kell róluk beszélni, és külön kell bemutatni az egyes szinteken belül, s a különböző szintek között meglévő objektív koherenciát. Hasonlattal élve: nem anatómia az, amelyik nem írja le külön-külön az emberi szervezet műkö-

désének különböző szintjein a működésben részt vevő tényezőket, majd a szerveket, szerv-rendszereket és a szervek közötti összefüggést. Viszont az sem anatómia, amely ezután nem tárgyalja a különböző szintek (például emésztési rendszer, csontrendszer, keringési rendszer stb.) közötti összefüggéseket. Amikor tehát végigmegyünk a különböző minőségi szinteken *belüli,* és egyúttal a különböző szintek *közötti* koherencián, mindvégig az egészet, mint egységet szemléljük.

1. *Akusztikus koherencia.* (A diakromatikus hangrendszer, mint az akusztikus összeegyeztethetőségek és összeegyeztethetetlenségek szintézis-rendszere.)

a) Temperált és akusztikus hangrendszer

A temperáció szempontjából most az akusztikus hangrendszer kétféle kommája érdekel minket: a püthagoraszi és a szintonikus komma.

$$\text{A püthagoraszi komma:} \left(\frac{3}{2}\right)^{12} \times \frac{1}{2^7} = \frac{\left(\frac{3}{2}\right)^{12}}{2^7} = 1{,}013\,64\ldots$$

Ez a 0,013 64 jelzi egy hang akusztikusan tiszta tizenkettedik kvintje és hetedik oktávja közötti eltérést. Ez nagyon kicsi eltérés, s ez van még elosztva 12 egyenlő részre a 12 kvinten. A püthagoraszi komma tehát a temperációban elhanyagolható eltérést jelent.

Bonyolultabb a helyzet azoknál a kommáknál, amelyek az akusztikus spektrumban alacsonyabban lévő tényezők között szerepelnek.

A συν görög prepozíció azt jelenti, hogy együtt, egyszerre, tehát a szintonikus komma minden, a temperáció rendszerében azonosnak nevezett, az akusztikus spektrumban egymás után következő hangköz között megállapítható. Így a 11/10, 10/9, 9/8, 8/7 „egész hangok" között és a 16/15, 15/14, 14/13 „félhangok" között stb. A 10/9 és 9/8 közötti komma a didümoszi komma. (Didümosz görög Püthagorasz-tanítvány nevéről.)

Ezeknek a kommáknak az esetében már nagyobb lehet az eltérés a temperált rendszer és az akusztikusan tiszta rendszer között, mint a püthagoraszi komma 12 fokra osztása esetén, de még mindig sokkal *kisebb a különbség, mint amilyen nagy az azonosság.* Végig lehet próbálni a Kesztler Lőrinc-féle kísérletet, a 16. felhangig (a 13. kivételével), s tapasztalni fogjuk, hogy a néma, de lenyomott billentyűjű húrok végig meg fognak szólalni — a temperált zongorán. (A „felhang" kifejezést a "harmonikus részhang" értelmében használom. Tehát az 1. felhang az alap, a 2. felhang az oktáv, a 3. felhang a kvint stb.)

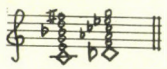
Mindezt előre kellett bocsátanom, hogy ne kelljen folytonosan az akusztikus kommák kérdésére visszatérni.

b) A tizenkétfokúság akusztikus egzisztenciája

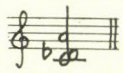
Ha a 12 hang megszólalására gondolunk, önkéntelenül is, vagy a 12 hangú diakromatikus skála, vagy a Mutter-akkord jut eszünkbe, de mindenesetre a tizenkét hangkvalitás. Azonban a preharmóniai dimenzióban, az akusztikus spektrumban sokkal előbb megjelenik a 12 hang.

Egy kis merészséggel és nagy bizonyíthatatlansággal azt is mondhatjuk, hogy már az egyetlen hang megszólalása esetében is jelen kell hogy legyen az akusztikus spektrum teljességében a 12 hang. De 7 már ellenőrizhető tisztasággal jelen van.

Ha viszont a 12. felhangig vesszük a különböző felhangokat, terchalmazban leírjuk, akkor kiderül, hogy már egy kisszekund távolságban lévő két hang egyszerre történő megszólalásánál, a 12 hangból 11 megjelenik:



- hiányzik az "a", tehát azt lehet mondani, hogy egy kisszekund + nagyszekszt - harmóniában a preharmóniai dimenzióban, akusztikusan megjelenik a 12 hang:



De ha nagyon kényesek vagyunk, s a 7. és 11. felhangot nem vesszük figyelembe, mint amelyek valamivel jobban eltérnek a temperált rendszertől, csak a temperációban legtisztábban megjelenő felhangokat számítjuk, akkor sem különbözik lényegesen az eredmény.

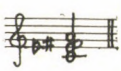
Ebben az esetben csak az elsődleges alaphangra és a másodlagos alaphangra (kvintre) épített hármashangzatokat vesszük figyelembe. Itt a 15. felhang, bár távolabbi, mégis tiszta, egyrészt mint a másodlagos alaphang terce, másrészt, mint a 15—16. felhang közönséges félhangjának alkateleme. A 9. felhang pedig a másodlagos alaphang kvintje.

Akármennyire kényesek vagyunk, ezt a spektrumot a temperált rendszerben nagy tisztaságban megjelenő akusztikus spektrumnak tekinthetjük (A 15. felhang bevitele az előbbi példába — ahol a 12. felhangig vettük figyelembe a felhangokat — bár jogos lett volna a fentiek miatt, az eredményen nem változtat.)

Így most a tritonusz hangköz az, amely két hang híján megjeleníti a tizenkétfokúságot, azaz preharmóniai egzisztenciát ad neki:



- hiányzik a "j"/"esz"/ és az "a". Tehát egy kisterc distanciaszerkezetü harmóniában már - bizonyos alkatelemeit tekintve többszörösen jelen van a teljes tizenkétfokuság:



(Nota bene: Nem hinném, hogy itt engednünk kellene a tengelyrendszerre való asszociálás csábításának. Mindenesetre figyelemre méltó tény, hogy az összes többi hangköz esetén több a közös felhang, mint a tritonusz esetén, így több azoknak a hangoknak a száma, amelyek a preharmóniai dimenzióban a tizenkét hang közül kimaradnak.)

Tehát már maga az egyetlen hang a preharmóniai dimenzióban kinyújtja a koherencia szálait a tizenkétfokúság felé, más három-négy hangos konstellációk pedig már gazdagon, sokféle szálon koherensek — ugyancsak a preharmóniai dimenzióban — a tizenkétfokúsággal. Ezt az akusztikus koherenciát a temperáció nem módosítja és nem veszélyezteti.

c) Preharmóniai összefüggések

A következő táblázatban szemlélhetővé válik, hogy az egyes hangközök a preharmóniai dimenzióban hogyan kapcsolódnak egymáshoz (ahogyan a tényleges harmóniai egzisztenciájú harmóniák a közös hangok által). Ha a hangközök ilyen sokszálú preharmóniai koherenciát mutatnak, pedig harmóniai minőségüket tekintve idegenek; és ha ehhez hozzászámítjuk a kombinációs hangok ugyan kevésbé jelentős, de a preharmóniai dimenzióban éppolyan valóságos összefüggéseit, már az akusztikus koherencia vizsgálatánál megállapíthatjuk, hogy a *diakromatikus tizenkétfokúságban idegenség nem létezik,* csupán a kapcsolódások mértékében vannak különbségek.

Újra hangsúlyozom, hogy a szintonikus kommák esetében is nagyobb az azonosság, mint a különbözőség, akár a temperációhoz magához viszonyítunk, akár az egyes hangközök közös felhangjait tekintjük.

Az 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 14., 15. és 16. felhangot jelölöm. Nyíllal érzékeltetem a temperációtól való kicsiny eltérést. A püthagoraszi kommát és a didümoszi kommát — parányi voltuk miatt — külön nem jelölöm. Az enharmóniának nincs jelentősége, mert *diakromatikus tizenkétfokúság*ról van szó. Ahol oktávismétlés szükséges, ott csak ezeket a felhangokat ismétlem. (A táblázatot l. a 140. oldalon).

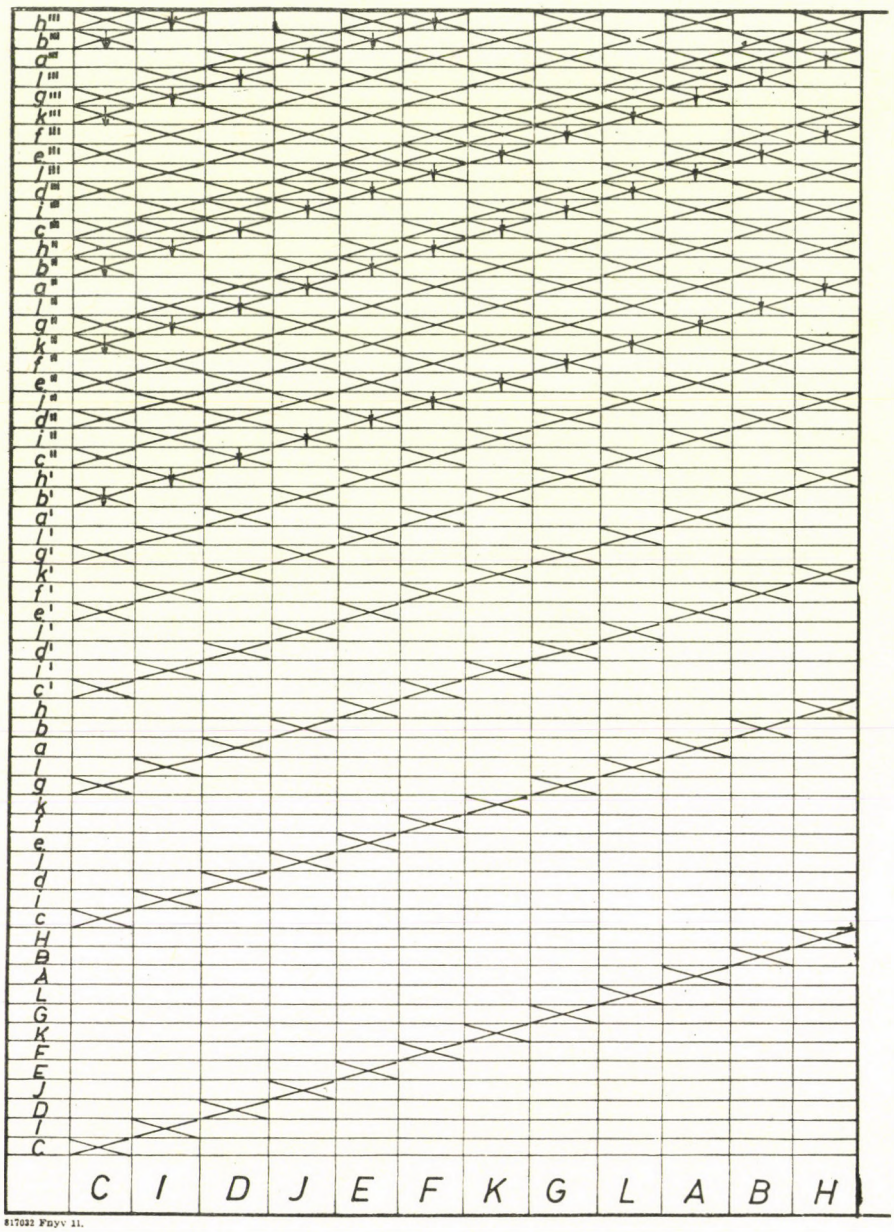
Az eredmény (szemléltetésül végig a „C"-ről indulva):

kisszekund esetén 3 közös felhang: g—↓g; h—↓h; c—c;
nagyszekund esetén 4 közös felhang: c—↓c; d—d; e—e; ↓k—k;
kis terc esetén 3 közös felhang; g—g; ↓b—b; d—d;
nagy terc esetén 5 közös felhang: e—e; d—↓d; ↓k—k; ↓b—↓b; h—h;
tiszta kvart esetén 4 közös felhang: c—c; g—g; h—↓h; e—e;
tritonusz esetén 4 közös felhang: ↓b—b; e—↓e; ↓k—k; c—↓c;
tiszta kvint esetén 4 közös felhang: g—g; d—d; h—h; ↓k—k;
kis szekszt esetén 5 közös felhang: c—c; ↓k—↓k; ↓b—b; d—↓d; g—g;
nagy szekszt esetén 3 közös felhang: e—e; g—↓g; h—h;
kis szeptim esetén 4 közös felhang: ↓b—b; d—d; c—c; e—↓e;
nagy szeptim esetén 3 közös felhang: ↓k—k; h—h; ↓b—b.

A nyilak érzékeltetik a parányi eltéréseket, de bárki ellenőrizheti a zongorán, hogy ezek a közös felhangok valóban, hangzó mivoltukban közösek a preharmóniai dimenzióban.

A sorrend érzékelteti, hogy az akusztikus spektrumban alacsonyabban, vagy magasabban helyezkednek-e el a közös felhangok. Például a nagyszeptim esetén már a nagyszeptim alaphangja is közös, de csak messze fent, az alsóhang („c") 15. felhangjaként, így csak másodikként írtam. Hasonlóan a „b" viszont a nagyszeptim felsőhangjának 15. felhangjaként közös, így az maradt utoljára — stb.

Elképzelhetjük, hogy ha már a hangközöknél ilyen gazdag kapcsolódások vannak a preharmóniai dimenzióban, milyen ezerszálú akusztikus összefüggések csendülhetnek a kombinációs hangok spektrumát is figyelembe véve a preharmóniai dimenzióban a magasabb (3, 4, 5 stb.) tagszámú harmóniák esetében!



817032 Fnyv 11.

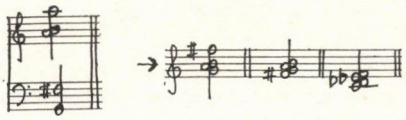
2. Származási koherencia

a) Törzsi rokonság

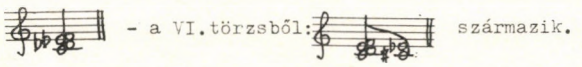
A harmóniai törzsek a végső fokú absztrakciót jelentik; azt a kisszekundonként 12 egymásra következő tényező halmazát, amelyből minden származik, ami a diakromatikus hangrendszerben harmóniai egzisztenciával bír. Így maguk a harmóniai törzsek közvetlen kapcsolódásban vannak egymással.

A törzsi rokonság megállapításánál a harmóniai családok összehasonlításának van értelme, mivel az a másik absztrakt kategória.

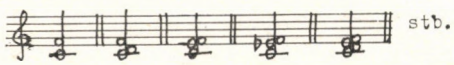
Ezért először a vizsgálandó harmóniai individuumok családi hovatartozását állapítjuk meg olyan módon, hogy az őket alkotó hangkvalitásokat egy oktávon belülre, szűkfekvésbe, a legkisebb ambitusú megfordításba szerkesztjük. (A kettőzéseknek itt nincs jelentősége.) Ezzel megkaptuk annak a harmóniai családnak a szerkezetét, ahová az illető individuum tartozik. Ezután úgy transzponáljuk ezt a szerkezetet, hogy legalsó hangja az egyvonalas „c" legyen. Ez lesz az illető harmóniai család törzsi helye, törzsi szerkezete (alapformája).

Például: 

A harmóniai család törzsi szerkezetének felső tagja határozza meg azt a törzset, amelyből származik, tehát azt, hogy melyik törzs „kivágásának" tekinthető. Például:



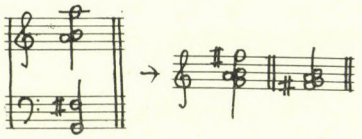
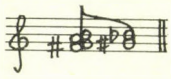
Így tehát mindazok a harmóniai családok, amelyek törzsi szerkezetének felső tagja azonos, ugyanabból a törzsből származnak.

Például:  stb.

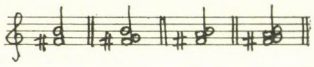
b) Nemzetségi rokonság

Ha a fentebb leírt műveletet elvégezzük a vizsgálandó harmóniai individuumokkal, de a szűkfekvésű, legkisebb ambitusú megfordítást nem transzponáljuk le „c"-re, akkor megkapjuk a családi szerkezetnek azt a transzpozícióját, amely meghatározza a harmóniai nemzetséget, amelyből az illető individuumok hangkvalitás-halmazuknál fogva származnak. A családi szerkezetnek az eredeti harmóniai individuum hangkvalitásait tükröző transzpozícióját *nemzetségi szerkezetnek* nevezzük. A nemzetségi szerkezet tehát nemcsak a harmóniai individuum családi szerkezetét jelöli meg, hanem az individuum hangkvalitás-halmazát is. A megfelelő nemzetséget az illető nemzetségi szerkezet szélső hangjai jelölik meg. A nemzetségi szerkezetnek az eddigiekből adódóan az egyvonalas „c"—kétvonalas „bé" közötti területre kell esnie.

Azok a harmóniai individuumok tartoznak ugyanabba a nemzetségbe, amelyeknek a nemzetségi szerkezete, szélső tagjaival, ugyanazt a hangkvalitás-területet jelöli ki.

Például:  a VII/6. nemzetségből: 

Lehetnek tökéletes azonosságok, és részbeni azonosságok a nemzetségi rokonság szempontjából.

Például:  stb.

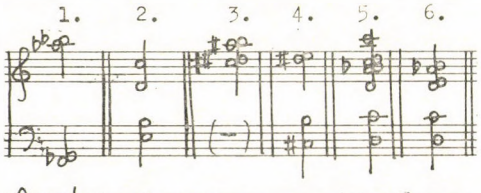
3. Harmóniai koherencia

A harmóniai minőséget a hangközszerkezet határozza meg. A harmóniai koherenciában így többféle szintet meg kell különböztetni.

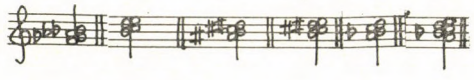
a) Családi identitás

Az ugyanahhoz a harmóniai családhoz tartozó individuumok *családi identitásban* vannak egymással. Ez a harmóniai koherencia legmagasabb foka. Tehát az összes harmónia, amely egymásnak megfordítása, transzpozíciója, vagy bármelyik megfordítás bármelyik transzpozíciója (avagy bármelyik transzpozíció bármelyik megfordítása), az összes fekvésben és felrakásban harmóniai családi identitásban van egymással. Az összetartozásnak olyan magas foka ez, hogy nem lenne elegendő rokonságról beszélni. Ahogyan a nyelv is érzékelteti, hogy a „család" esetében valami többről, valamiféle azonosságról van szó. Például nem mondjuk azt, hogy a szülő a gyermeknek vagy a testvér a testvérnek rokona, mert már a családi meghatározással az összetartozásnak, a rokonságnál jóval magasabb fokát jelöltük meg. Olyan fokút, amelyben a származás, a jelleg, a minőség azonosságát feltételezzük. Ugyanez a helyzet a harmóniai családi identitás esetében is. Ugyanakkor harmóniai identitásról nem lenne helyes beszélni, mert a legnagyobb hasonlóság sem jelent tökéletes azonosságot.

A családi identitást úgy állapítjuk meg, hogy a vizsgálandó harmóniai individuumokat családi szerkezetükbe szerkesztjük, tehát oktávon belülre, szűkfekvésű, legkisebb ámbitusú megfordításba, s ezáltal rögtön láthatóvá válik, hogy ugyanahhoz a harmóniai családhoz tartoznak-e, vagy sem. Például:



, szükfekvésben,

legkisebb ámbitusban: 

Tehát az 1., 2., 3., és 5. individuum van egymással családi identitásban.

b) Harmóniai rokonság

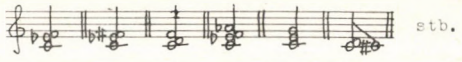
A harmóniai rokonságot, és annak fokát, vizsgálhatjuk a harmóniai családok és a harmóniai individuumok között is. A különbség az, hogy míg a harmóniai családok összehasonlításánál nincs jelentősége a rokonság megállapításakor a közös hangnak, addig a harmóniai individuumok közötti harmóniai rokonság megállapításánál van. (A harmóniai rokonságnál a tényleges harmóniai egzisztenciát vesszük figyelembe!)

A) Harmóniai rokonság harmóniai családok között

A különböző (eltérő, vagy azonos számú alkatelemekből álló) harmóniai családokat a törzsi szerkezetükben hasonlítjuk össze (szűkfekvésű, legkisebb ambitusú „c"-re transzponált forma). Így a hangközszerkezetbeli azonosságok és különbözőségek szemléletesen megmutatkoznak.

Itt a közös hangoknak azért nincs jelentősége, mert a harmóniai család törzsi szerkezete a konkrét hangkvalitástól és hangmagasságtól elvonatkoztat, s a viszonyítási támaszhangra („c") való transzponálás miatt illuzórikus lenne a közös hang vizsgálata (miután mindegyik törzsi szerkezetnek van egy közös hangja, a „c").

Az azonos hangközök jelenléte esetén a különböző családok között tulajdonképpen arról van szó, hogy az egyik család valamelyik (esetleg több) szerkezeti egysége úgy szerepel a másikban, mint transzpozíció. Például:



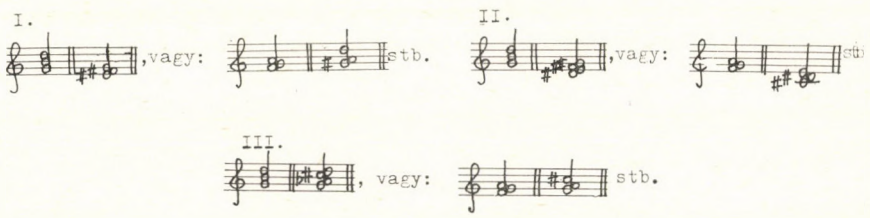
B) Harmónia rokonság harmóniai individuumok között

A harmóniai individuumok közötti harmóniai rokonság megállapításánál a családi szerkezetet visszahelyezzük a törzsi szerkezetéből a nemzetségi szerkezetbe, amely, szerkezetében is és hangkvalitás halmazában is tükrözi az eredeti individuumot. (Természetesen sem itt, sem a törzsi szerkezetnél nincs jelentősége a kettőzéseknek.)

A nem azonos családhoz tartozó harmóniai individuumok közötti rokonság megállapításánál három csoporttal számolhatunk:

I. Közös hang van a vizsgált individuumok között;
II. Azonos hangköz(ök) van(nak) a vizsgált individuumok között. Itt hasonló a helyzet, mint a harmóniai családok törzsi szerkezetei között lévő hangközazonossággnál;
III. Közös hang(ok) és közös hangköz(ök) is van(nak) a vizsgált individuumok között.

Példák:



Mind a harmóniai családok, mind a harmóniai individuumok rokonsági fokának a megállapításánál a következő sor igazít el (a felsorolásban a közelebbi rokonságtól haladunk a távolabbi felé; a + és a — a különböző számú a „vagy" az azonos számú alkatelemből álló individuumok [családok] összehasonlítására vonatkozik):

$\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{t5}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{t4}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{n3}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{k6}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{k3}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{n6}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{n2}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{k7}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{tritonusz}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{k2}$; $\overset{\pm}{\text{vagy}}\text{n7}$.

A fenti sor nyomonkövethetően akusztikus logikát tükröz. Ennek oka, hogy a bármely hang hangzásában immanensen jelenlévő akusztikus spektrum alkatelemei közül az „idegenként", kívülről megjelenők minél alacsonyabban helyezkednének el a felhangsorban, nyilvánvalóan annál nagyobb rokonságot mutatnak az adott hanghoz, s minél távolabb, annál kisebb rokonsági fokot. A sorban az *alaphanghoz képest* következő hangközök sorrendjében haladtam.

E logika hézagmentes, tökéletes érvényesülésének a következő momentumok mondanak ellent:

1. A k3-n6 a n3-k6 után és a n2-k7 előtt nem az alaphanghoz képest, hanem a terchez képest jelentkezik, a terchez viszonyítva képez k3-et, illetve már előzőleg a kvinthez viszonyítva képez n6-et. Ez valóban így van, de miután a hármashangzattá történő kiegészülésről van szó, ezért szükségszerű ez a sorrend.

2. A fenti sorban a k3-n6, n2-k7, k2-n7 párokon *belül* a hangközök nem az akusztikus sorrendben következnek. Ugyanis előbb jön a n6 (3-5. felhang), s csak később a k3 (5-6.); előbb a k7 (4-7., később a n2 (7-8.) — (a kommaproblematikára most nem kívánok visszakanyarodni; a 7. felhang a temperált zongorán kisszeptimként megszólal a Keszler-féle kísérletben); előbb a n7 (8-15.), később a k2 (15—16.). Tehát a párokon belül az akusztikus sorban előbb jelentkeznek a nagyobb, később a kisebb hangközök.

Általános igazság, hogy a jelenségeket csak komplexitásukban lehet megérteni; szükségszerű *az egész* folyamatos szem előtt tartása. Így ezesetben szükségszerűnek éreztem bizonyos *melodikai* szempontokat figyelembe venni, nevezetesen: a hangközmegfordítások közül rokonabbnak érezzük azokat, amelyek tagjai közelebb állnak egymáshoz. Meggyőződésem, hogy ez az alapvetően melodikai igazság befolyásolja a harmóniai tájékozódásunkat. (Ez a kérdés már előlegezi az akkordika problematikáját — lásd a következőkben.) Ezért szerepelnek e párokban előbb a kisebb hangközök.

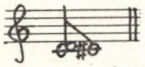
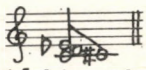
3. Felvetődhet, hogy a n3-cel egyszerre lép fel a n6 (4-5., ill. 3-5. felhang). Itt az a döntő, hogy viszont a n3 az *alaphanghoz* képest lép fel, a n6 pedig csak a kvinthez képest.

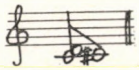
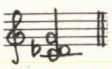
Az azonos számú alkatelemekből álló individuumok (családok) összehasonlításakor az új elemet (elemeket) az összes megmaradó elemre (elemekre) vonatkoztatni kell. A „vagy" arra vonatkozik, hogy az új elem (elemek) mit képvisel(nek) az összes megmaradt elem (elemek) vonatkozásában azzal szemben, amit a felcserélt elem (elemek) képviselt(ek) az összes többi elem (elemek) vonatkozásában. A különböző számú alkatelemből álló individuumok (családok) összehasonlításakor a rokonsági fok megállapításánál a $\pm$ elemet (elemeket) ugyanígy, az összes elemre (elemekre) vonatkoztatni kell, amely(ek)re épül(nek), vagy amely(ek)ről leszakad(nak).

Az is lehetséges, hogy a vizsgált individuumok különböző számú alkatelemből állnak, de ugyanakkor valamelyik régi alkatelem (esetleg több) el is tűnik. Ilyenkor értelemszerűen a +, — és a „vagy" szempontjait együttesen kell vizsgálni. Itt is fontos az elfogulatlan, egzisztenciális szemléletmód.

(Nota bene!: Bár elég bonyolult összefüggésekről van szó, azért túlbonyolódástól nem kell tartanunk, mivel az alkatelemek számának növekedése fokozatosan kitölti az oktávot, s egyre kevesebb kombinációt tesz lehetővé. Amellett fellép a harmóniai uniformizálódás jelensége is — szándékosan nem a „harmóniai neutralitás"-kifejezést használom. Például egy 10 különböző és egy 11 különböző hangkvalitásból álló harmóniai individuum (család) harmóniai minősége közötti különbséggel tisztában kell ugyan lennünk, de a harmóniai rokonság megállapítását célzó hosszú számítgatások a gyakorlatban feleslegesnek tűnnek; ez a rokonság úgyis nyilvánvaló a közös hangok-hangközök nagy száma [szükségszerűen nagy száma] miatt.

Itt felvetődhet az a kérdés, hogy egy ilyen szerkezet:

 és egy ilyen:  között, jellegük azonossága folytán /mindkettő kisszekund-halmaz/, nem nagyobb-e a rokonsági fok, mint mondjuk

 és eközött:  , ahol az alsó hang tiszta kvintje sokkal élesebben elüt az előző kisszekund-szerkezettől.

Itt — és minden más hasonló esetben — az az irányadó, hogy minden hang *eleve* magában hordozza a felhang spektrumot a preharmóniai dimenzióban. Tehát a példánál maradva: a tiszta kvint tényleges megszólalásakor csak hangsúlyosabban jelenik meg az, ami rejtettebben ugyan, de már eleve szerepelt a hangzásban. Ez viszont nem mondható el a kisszekundról (amelynek a preharmóniai jelenléte legfeljebb az akusztikus spektrum egy igen távoli pontján feltételezhető), hiába igaz az, hogy csupán eggyel szaporítottuk ugyanazt a halmazt. Mindemellett két vagy több hang megszólalásakor számolnunk kell a kombinációs hangok preharmóniai jelenlétével is, ami ugyancsak az akusztikus logikát erősíti, mint a harmóniai rokonsági fokot meghatározó elvet.

4. Akkordikus koherencia

Áttekintettük az eddigiekben a diakromatikus hangrendszer harmóniavilágában lévő akusztikus, származási és harmóniai koherenciát. A koherencia következő dimenziója már a harmóniák individualitásában jelentkezik.

a) Az akkordikus minőség

Éppen ezért első lépésként a harmóniai individuumok akkordikus mivoltának különbözőségét kell hangsúlyozni, az *akkordikus minőség* kategóriájának bevezetésével.

Egy adott harmóniaszerkezet és már az első megfordítása között, bár érezzük az alapvető, lényegi harmóniai azonosságot, ugyanakkor, ugyanígy érezzük az akkordikus különbséget is. Ha egy harmóniaszerkezet összes megfordítását, összes transzpozícióját

és az összes megfordítás összes transzpozícióját (azaz az összes transzpozíció összes megfordítását) figyelembe vesszük, akkor láthatjuk, hogy egy és ugyanazon harmóniai családon belül is milyen hatalmas akkordikus gazdagság él. Ha pedig tovább megyünk, s még mindehhez hozzászámítjuk a térbeli elhelyezés és térölelés (fekvés-felrakás) szinte kimeríthetetlennek tűnő kombinációit, s túlmenve a családi identitás esetén, mindezt kiterjesztjük a különböző (harmóniai rokonságban lévő) családok kapcsolódásaira, egyértelművé válik annak a szükségszerűsége, hogy az akkordikus minőséggel, mint külön kategóriával számoljunk. A származási és harmóniai minőség egy harmóniai individuum objektív oldalára, a diakromatikus tizenkétfokúság koherens rendszerében való elhelyezkedésére, az akkordikus minőség pedig szubjektív megjelenésére, individualizált formájára világít rá. Azt is lehetne mondani, hogy míg a származási és harmóniai minőség a törzsi-nemzetségi-családi hovatartozást mutatja meg, az akkordikus minőség lényegében magának a harmóniai *individuumnak* a — *neve*.

Az akkordikus minőség meghatározásánál a harmóniai individuumot a maga eredeti valójában vizsgáljuk. Amennyiben elvégeztük a családi-nemzetségi-törzsi hovatartozás meghatározását, akkor ezt követően visszahelyezzük eredeti individualitásába. És itt már minden számít, ami hozzátartozik az individuumhoz (tehát a kettőzések is!).

Az akkordikus minőség két tényezőtől függ: a hangkvalitás-halmaztól (a kettőzésekkel együtt) és a térbeliségtől.

A) A hangkvalitás-halmaz

Az individuumok hangkvalitás-halmazát az illető individuum „családi nevének" is lehetne nevezni, hiszen a hangkvalitás-halmaz által mutatkozik meg az illető individuum nemzetségi és családi hovatartozása. Ugyanakkor azért is szükséges a hangkvalitás-halmaz vizsgálata, mert még családi identitás esetén is akkordikus különbségeket von maga után a hangkvalitásbeli különbözőség.

Újra hangsúlyozom, hogy itt tekintetbe kell venni egy hangkvalitás akárhányszori ismétlődését is. Így tulajdonképpen beszélhetnék egyszerűen „hangokról" is „hangkvalitások" helyett. Azonban egyrészt a „hangkvalitás" kifejezés szervesebben illeszkedik a diakromatikus hangrendszer koherens szemléletmódjába, másrészt, ha már éppen az akkordikus minőség meghatározásáról van szó, leszögezhetjük, hogy a hangok kvalitásának az összegződése jelenti az akkordikus kvalitás egyik tényezőjét, s itt a kettőzések, mint bizonyos kvalitást (kvalitásokat) erősítő tényezők jelentőséggel bírnak.

B) A térbeliség

Ha a hangkvalitások halmaza az illető harmóniai individuum „családi neve", akkor a térbeliségben mutatott megjelenése a „keresztneve", s *a kettő együtt jelöli meg egy harmóniai individuum egyetlenegy individualitását, azt a harmóniai egyedet, amelyből több nincs.*

A térbeliség vizsgálata a tizenkétfokúság hangzó terében való elhelyezkedést és a térölelést mutatja meg. Ezek a szempontok (térbeli elhelyezkedés, térölelés), az akkordikus megjelenésnél döntően fontosak, mert akár még azonos hangkvalitású individuumok is roppant akkordikus különbségeket mutathatnak a térbeli elhelyezkedés-térölelés különbözőségei miatt. *A térbeliség szempontjai által figyelembe kell vennünk azokat az akkordikus minőségkülönbségeket is, amelyek az egyes hangközök és megfordításaik között fennálnak.*

A hangkvalitás-halmaz és a térbeliség (térbeli elhelyezkedés, térölelés) együttes érzékeltetésére alkalmas a következő séma:

7 —
6 —
5 —
4 —
3 —
2 —
1 —

A vonalak a „C"-hangkvalitások helyét jelölik a kontra „C"-től a négyvonalas c""-ig. Azért szükséges számozni a vonalakat, mert ha pl. csak egy oktávon belül helyezkedik el a leírni kívánt harmóniai individuum, akkor elegendő egy vonal egy számmal, sőt még az alá-fölé írással az egy oktáv ambitust meghaladó individuumok is leírhatók, feltéve, hogy nem ismétlődik bennük oktávban a „c". Így egy vonal és szám, az általa megjelölt „C" alatti „I" („Desz")-től a jelölt „C" fölötti „H"-ig egyértelműen meghatározza minden harmóniai individuum helyét, az alá- és föléírt hangnevek pedig az illető individuum hangkvalitás-halmazát.

Pl.: $4\ \frac{\text{g, a}}{\text{j (esz), l (asz)}}$ c a kis j (esz), l (asz), az egyvonalas c, g, a — harmóniai individuum

helyét és hangkvalitás-halmazát. Egyszerűbbnek tűnhet a hagyományos elnevezések valamiféle rövidítésével dolgozni, de ez a séma, bár terjedelmesebb, alkalmas a térbeliség és a hangkvalitás-halmaz *együttes* szemléltetésére, érzékeltetésére. (Az ötvonalas c"" jelölése: — 8 —, csak akkor szükséges, ha fölötte lévő hangokról is szó van, ami meglehetősen ritka. Magát az ötvonalas c""-t pedig a 7 — fölé — tehát nem mellé — írt c-vel jelölhetjük.)

b) Az akkordikus rokonság

Az akkordikus rokonság megállapításánál a vizsgálandó harmóniai individuumokat a fenti szempontok szerint (hangkvalitás-halmaz és térbeliség) mérjük egymáshoz.

Mindenekelőtt le kell szögezni, hogy akkordikus rokonság kizárólag olyan individuumok között áll fenn, amelyek vagy családi identitásban, vagy harmóniai rokonságban állnak egymással. (Rögtön hozzáfűzhetjük a $2^{88}-1$ számú harmóniai individuum között elenyészően kicsiny azoknak a száma, amelyek között sem családi identitás, sem harmóniai rokonság nem áll fenn.)

Az akkordikus rokonság fokának megállapításánál az azonos hangkvalitások számát és a térbeliségben mutatott azonosságokat — hasonlóságokat együttesen vesszük figyelembe. A diakromatikus hangrendszer harmóniavilágában élő elképzelhetetlenül hatalmas akkordikus gazdagság (variálhatóság) miatt az akkordikus rokonságok belát-hatatlanul széles skálájú sokféleségével számolhatunk.

Itt felvetődhet még a regiszterbeli színezet fogalma, hiszen regiszterbeli színezet-rokonság fennállhat olyan individuumok között is, amelyek pedig sem családi identitásban, sem harmóniai rokonságban, így akkordikus rokonságban sem állnak egymással, viszont jellegzetesen azonos képet mutatnak a térbeliségben. De ez a jelenség már a „harmónia és hangszín", „harmónia és hangszerelés" hatalmas kérdéskomplexusához tartozik.

(Folytatjuk)

TARI LUJZA:

A JAJ-NÓTA KÉRDÉS

A jaj-nótát a Néprajzi Lexikon a következőképp definiálja: „...lassú táncdallam, amely eredetileg 4 soros izoritmikus 8 szótagos dallamokból alakul egyfajta variálási elv alapján: bővüléssel."[1]

A jaj-nóta eddigi vizsgálatát a Bartók dallamközlések és Kodály ad hoc elnevezése után Járdányi majd Lajtha figyelemfelkeltő jellemzései, Vargyas Lajosnak a Kodály magyar népzenei tanulmányához, ill. A Magyarság Népzenéjéhez készített példatárában található „lassú táncdallamok kibővült sorokkal; Jaj-nóták 16 szótagosak" c. alatti jajnóta közlései, Martin Györgynek a zene és tánc összefüggéseit tisztázó megállapításai, majd Paksa Katalin elemzései jelentették.[2] A legutóbbi időkben Jagamas János az erdélyi,[3] Dobszay László pedig a hazai népzenekutatás képviseletében összegezte újból a velük kapcsolatos tudnivalókat.[4] A téma azonban olyan sokrétű, hogy nélkülözhetetlen az újabb megfigyelések közzététele.

A témával foglalkozó kutatók valamennyien egyetértenek abban, hogy a jaj-nóta népzenénk újabb jelensége, s ennek igazolására gyakran hozzák fel Járdányinak a kidei monográfiában 1941-ben közzétett szavait, miszerint: „Eddigi népdalkiadványainkban alig talált(am) ezekhez hasonló dallamokat, nem tudta(m) mit csináljon velük"[5] — ti. milyen csoportba ossza be őket.

Azt is megállapították, hogy a dallamok népzenénk régi stílusainak különböző típusaiból választódtak ki, s ennek megfelelően nem is alkotnak különálló típust. Ami őket leginkább összeköti, az külső formai jegyből adódik: hogy bizonyos helyeken, tipikusan a 2. és 4. sorok végein, alkalmanként azonban az egyes sorok belsejében jajaja, denejne és hasonló töltőszavak találhatók az izometriát megbontó bővült ütemrészeken. A kutatók megegyeznek abban is, hogy a jaj-nóta feltehetően hangszeres zenei hatásnak köszönheti létrejöttét, mégis elsősorban szöveges műfajként tartják számon.

Ha ennyire egységes az álláspont a jaj-nótát illetően, mire vonatkozik a cím kérdés szava? A vokális jaj-nótákat tárgyaló tanulmányokban oly sokat emlegetett máig őrzött táncfunkciós szerep sürgeti annak tisztázását, függetleníthetők-e egymástól a szöveges és a hangszeres előadású jaj-nóták, rendelkeznek-e csak az egyikre és csak a másikra jellemző tulajdonságokkal, s hogy formálódnak együttes előadásban. A kérdéseket márcsak

A Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi és Kritikai Szakosztálya által 1984. december 1-én, Vargyas Lajos 70-születésnapjának tiszteletére rendezett tudományos ülésszakon elhangzott előadás kibővített változata.

[1] Magyar Néprajzi Lexikon II., Budapest 1979. 657. l.

[2] Az eddigi irodalom összefoglalása l. előző, valamint Paksa K.: A „jaj-nóták" zenei világa. In: Népi kultúra — népi társadalom IX. Budapest 1977. 277—303. l. Egyik irodalomjegyzékben sem szerepelhetett még Vargyas L.-nak A magyarság népzenéje c. kötete, Budapest 1981, melyben 0247—0254 közötti számokon találhatók a jaj-nóták 542—546. l.

[3] Magyaró énekes népzenéje, Bukarest 1984. Jaj-nóták fejezet 22—24. l.

[4] A magyar dal könyve, Budapest 1984. XI. (Jaj-nóták) c. fejezet, 334—339. l.

[5] A kidei magyarság világi zenéje, Kolozsvár 1943. 18. l.

azért is fel kell tennünk, mert tapasztalataink szerint meglehetősen szubjektív magának a jaj-nótának a megítélése is; erről többek közt a népdalkiadványok tanúskodnak.[6]

A csoport napjainkban különösen a Mezőségben szinte burjánzó állapotban van, s újszerűségénél fogva igen sok az amorf állapotban lévő dallam, főleg a hangszeresek közt, ott is a *Cigánytánc* és az *Akasztós* nevűekkel az élen. De szövegesek közt is számtalanszor előfordul, hogy ugyanaz a dallam egyszer csak 3, máskor 8—10 soros alakban, egyszer 1. fokú, máskor határozott 2. fokú, esetleg V. fokú zárlattal bukkan fel. Szándékosan említettem szélsőséges eseteket annak érzékeltetésére, mennyire nehéz ezeket a dallamokat a hagyományos keretek között elhelyezni, s ha lehet, ma még helytállóbbak Járdányi szavai.

Első kottapéldáink egy kivételével ugyanazon faluból való változatban mutatják egy azonos dalnak a szerkezeti eltéréseit. Legszeszélyesebben képzett a *c* jelzetű dallam, melyben a sorok tagolhatóságát többek közt a hangszeres zárlati formula gyakori közbeszúrása nehezíti. Mindamellett szokatlan az első három dallam indítása: a 2. ütemben hangsúlyos helyre tett *fi* hang azt sugallja, mintha valami dalnak a közepébe csöppentünk volna bele. Kétségeink a továbbiakban eloszlanak, mert a dallamok mindegyike teljes a maga nemében. A *d* és *e* változatok bevonásával azonban kiderül, hogy valóban azoknak az (alap?)dallamoknak a középső egysége (3 soros értelmezés esetén 2., 6 soros esetén 3—4. sora) vált ki kezdődallammá, az indító sor pedig vagy eltűnt, mint *a* példánkban, vagy középre *(b)*, illetve szeszélyesen hol a zárlatba, hol újból a versszak elejére került *(c)*. *(1. a—b—c—d—e kotta, 156-9. o. Ez a példa a 156. oldalon.)*

Második példánk dallamait látszatra semmi sem köti össze. Az első példákkal megegyezően azonosak viszont abban, hogy egy azonos dallameszmény kivágatai, a sorok itt is különböző módon kapcsolódnak össze. *A* példánk 3 (8 szótagos értelmezés esetén 6) soros, *b* példánk pedig Jagamas János véleménye szerint is a Romániai népdalokban közölt „...30. sz. széki tizenhatos második feléből alakulhatott",[7] de *c* példánkat is „tizenhat szótagú dallam leegyszerűsödött utótagjának" véli.[8] *(2. a—b—c kotta, 160-1. o.)*

Harmadik kottacsoportunk részben szintén szerkezeti, részben pedig zárlati eltérést mutat. Az igen kiterjedt variánskörű dallam legvégső zárlata általában 1. fok, de mint *e* példánkban látható, V. fokra leugró s ezáltal frígesített zárlattal is használatban van. *(3. a—b—c—d—e kotta, 162-4. o.)*

A hangszeres zenei oldal bekapcsolásával jelenleg a rendezési nehézségek ellenére a következő, s egyben újabb kérdéseket felvető kép kezd kirajzolódni: A jaj-nóta mára stílussá, sőt stílusokká nőtte ki magát, melyeknek meghúzhatók történelmi és időrendi körvonalai. A kialakulás kezdeteit ezek alapján a 19. sz. elejére, majd újabb hullámként a 19. sz. végére, 20. sz. elejére tehetjük.

A stílusok részben etnikumokhoz, részben pedig esetenként több etnikumot is érintő zenei dialektusterületekhez köthetők. Így a jaj-nóta fogalmát kiterjesztettük keleti irányban a gyimesi csángókra, a bukovinai székelyekre, nyugat felé az eddiginél erősebb mértékben Kalotaszegre, ezen kívül a Szilágyságra és Kelet-Magyarországra,[9] észak és nyugat felé pedig a Palócföldre és vonzáskörére, valamint a Dunántúlra.

Ez az első pillanatban talán meghökkentő széles területi elterjedtség egy korábbi országost tekintve erős területi szűkítést jelent, s természetesen a Dunántúl és a

[6] Jagamas J. pl. a magyarói kötetben (l. 3. jegyzet) közölt 61. sz. dallamot nem sorolja a jaj-nóták közé, miközben változatait pl. a 104. számú legközelebbit azok közt tünteti fel. Vargyas Lajos szintén nem tartja még jaj-nótának a szabolcs-szatmári Szivárványos az ég alja/Nem jól van a fejem alja *csuhajja* stb. szövegű dallamot, miközben a hasonló idevaló típusokat olyanokként közli a 2. jegyzetben említett helyen.

[7] Bukarest 1974. 96. sz. jegyzete 387. l.

[8] Uo. 119. sz. jegyzete 394. l

[9] Ebben többek közt Vargyas Lajosnak az innen származó jaj-nóta közlései (pl. Ucca, ucca, bánat ucca / Bánat kőből van kirakva *hateha* stb. l. 2. jegyzet 0247. sz.) erősítettek meg.

Palócföld esetében ma már sokkal inkább csak a stílus egyedeiben élő maradványairól beszélhetünk. Mégis csak egy valamikori egységesként indult, de az egyes területek eltérő adottságaiból fakadóan sokféle irányt vevő stílus mozgásával magyarázhatjuk a nyelvterület különböző pontjain fennmaradt jaj-nóta típusú képződmények meglétét. Két példát említenék: a bukovinai székelyek *Nézd csak pajtás mit mutatok* lakodalmas dallama és annak egy altípusa egykor az egész székelység körében nagy népszerűségnek örvendő, s máig több helyen fennmaradt *„Gábor Ignácé"* — egyébként jaj-nótaként számontartott — típussal mutat rokonságot. *(4. a—b—c kotta, 164-5. o.)*

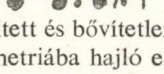
A palócok máig szintén igen népszerű *Hajnali* nevű lakodalmasát *(Hajnalcsillag szépen ragyog)* Járdányi jaj-nótaként közli Kidéről,[10] de Jagamas is megjegyzi róla, hogy „Egyébként a jaj-nóták közé is beillik."[11] A dallam alig mutat dialektuseltéréseket a nyelvterületen, s Gyimesben is csak annyiban változik, hogy erősebb benne az aszimmetria *(5. kotta, 166. o.)*

A jaj-nóta eredetére nézve ma már elfogadott az a vélemény, hogy főleg a 8 szótagos izoritmikus duda típusokból vált ki, s alakult tovább a hangszeres zene hatására. Magáról a kiválás időpontjáról és folyamatáról szonban lényegesen kevesebbet tudunk, pedig annak ismerete nélkül a hatások következményei sem mindig érthetőek.

Mivel a jaj-nóta hangszeres előadása ma szinte kizárólag cigányzenészekhez kötődik, könnyen hihetnénk, hogy a strófikus dallamszerkezetet lazító, toldalékkal megtűzdelt forma a cigányzenészek játékának kizárólagos velejárója. Korábban pedig a parasztzenészek játékát is ilyen szabad, a forma improvizálására is kiterjedő szerkezetalakítás jellemezte (különösen a keservesekét). A jaj-nóta keletkezésének körülményeit tehát más oldalról kellett megközelíteni. Erre a szerkezettel szinte egyenrangú meghatározója, jellegzetes ringó ritmusa:  és ezeknek az elemeknek sokféle variációja kínálkozott. A ritmusközpontú vizsgálódás a következő eredményt hozta: A kialakulás folyamata két lépcsőben ment végbe. Az első lépés magának a duda típusnak az átalakulása volt a népies műdal és a vele kontaktusban lévő cigányzene hatására. Az izoritmikus 8 szótagos dallamok egyenletes mozgású negyedei chorijambusra, vagy összefűzött jambusra változtak, illetve ritkábban ezek kombinációjára:  Az átalakulás nyilván nem egyszerre következett be, de a folyamatnak a 19. sz. elejétől egy-két évtized alatt vége kellett mennie, mert a század közepéig összeírt és a Tudományos Akadémiára eljuttatott kottás kéziratok egyre erősödő mértékben alkalmazzák az említett ritmusokat. Két újabban felfedezett kottás gyűjtemény: Mátray Gáboré 1828-ból és Tompa Mihályé 1844-ből szintén szép számmal tartalmaz megváltoztatott ritmikájú 8 szótagos dallamokat. Előbb a 8 szótagos duda ritmusú, de más szempontból esetleg nem duda típusú népies műdalok esetében, később más szótagszámú dallamokban is uralkodóvá válnak a dallamokat enyhe zaklatottságban tartó ritmusképletek. A 18. sz. végén még egyenletes nyolcadokkal írták le azt a dallamot, mely a feljegyző szerint „Iacatot Sator-Alla Ujhel 1765. farsang utólsó napján".[12] A 19. sz.-i feljegyzések többségében[13] az egyenletes nyolcadok lendüle-

[10] Járdányi i. m. 16/a sz. 94. l.
[11] Magyaró 60. sz. jegyzete 232. l.
[12] Kodály-Rend (MTA Zenetud. Int.) 11. 450.
[13] Pl. Mátray Gábor 1828-ból származó, s az 1852-es kiadást évekkel megelőző kéziratos gyűjteménye (Pogány Péter felfedezése, MTA Kézirattár EA 2969) 11. sz., Szalontai Madass Sándor: Kótás Dallos Könyv (KR 11. 450-nél) 93. sz., Szini Károly: A magyar nép dalai és dallamai. Pest 1865. 127. sz.

tes pattogó ritmusokká válnak, szövegük ekkortól már legtöbbször az *Én vagyok a petri gulyás. (6. a—b kotta, 167. o.)*. A mai népi változatok legtöbbje szintén aszimmetriába hajló giusto *(7. kotta, 167. o.)*, s érvényes rájuk az MNT III. kötetében található megjegyzés: „a nyolcad-pontozott negyed aránya nem mindig pontos".[14] A 19. sz.-i hangszeres és énekes változatokban ugyanakkor a legutolsó sor végén a jaj-nótára annyira jellemző háromszótagos bővülés is megjelenik. *(8. a—b kotta, 168. o.)* A fentebbi megjegyzés folytatása sem kevésbé fontos: „A szöveg ritmusértékei igen gyengén érvényesülnek."[15] Ez a mondat egyben a Nyitra és Udvarhely megyékben gyűjtött típusrokon változatokra is vonatkozik. *(9. a—b—c kotta, 169. o.)*

A bővülés nemcsak a giusto 8 szótagos dallamokat érintette. Nyomát találjuk rubato előadásúakban is; gondoljunk pl. a Káka tövén költ a ruca utolsó sorára: *Azt a földet nem ismerem/seholsem.* Három izoritmikus 8 szótagos sor után a negyedik 8+3 szótagos, az új stílusban is annyira jellemzővé vált  záróritmussal. A dallamok legtöbbje kezdettől kettős alakban él: bővített és bővítetlen formában[16] *(10. a—b kotta, 170. o.)*, másrészt szimmetrikus és aszimmetriába hajló erősebben chorijambizált alakban, valamint hangszeres zenében lassúként és gyorsként. Következő kottapéldáinkkal e két utóbb említett jelenségre szeretnénk rámutatni. Helykímélés céljából csupán a legföltűnőbb darabokat emeltük ki az egyes gyűjteményekből.[17] Első nyolc példánk izoritmikus 8 szótagos dallamokat mutat (a *b* és *g* dallamokban van csak némi változás), az utolsó háromban viszont már több eltérést találunk. Valamennyi Tompa gyűjteményéből való, s feltűnő bennük, hogy a dallamsorok itt-ott megnövekedtek a szöveghez képest. Mivel Tompa a lap tetején külön írta a kottát, s alatta külön versszerűen jegyezte föl a szöveget, nem tudjuk, hogy olvashatta össze a kettőt. Mindenesetre feltételezhetjük, hogy a korszak olvasójának ezek a pontok vagy egyáltalán nem okozhattak gondot, vagy ha igen, az ilyen bizonytalan helyekre kerültek a későbbiek folyamán alkalmazott töltőszótagok. Az *Este későn ne járj hozzám* dallamot *(i)* háromféleképp értelmezhetjük (a szöveget ennek megfelelően három különféle elrendezésben írjuk a dallam alá, természetesen hipotetikusan.) *J* példánk érdekessége nemcsak a szövegpótló szavak esetleges előfordulása, hanem az is, hogy a dallam a duplájára növekedett, tehát 2×8 szótagossá vált az egyes sorok szótagszáma, mint ahogy az a mai jaj-nótákban is jól ismert eljárás. Tompa a verset egyébként még hagyományos 4 soros 8 szótagos alakban írja le, miközben a dallamot már folyamatában jelzi. *(11. a—b—c—d—e—f—g—h—i—j kotta, 170-4. o.)* Hangszeres kottapéldáinkban az utolsó sor 3 szótagos bővülése *(b—c)*, illetve a 2. és 4. sor ugyanilyen bővülése *(a)* tapasztalható. *(12. a—b—c kotta, 174-5. o.)*

Hasonló változások figyelhetők meg a 7 szótagos (és ugyancsak izoritmikus) dallamokban is. A folyamat lényegében máig tart, ezt jelzi a *d—e* kotta, mely egyazon dallam két 20. sz.-i változata különböző időkből. *A—b* kottánk pedig a 19. sz.-i ritmizálásban beállott változásokat mutatja.[18] *(13. a—b—c—d—e kotta, 175-7. o.)*

A század végére általánossá válik a jobb híján soroló nyolcasnak nevezhető ritmusképlet, s ezt követően megindul az asszimilálódás folyamata, az új eredmény felszívása a tényleges néphagyományba. A századeleji népzenegyűjtések már jól mutatják ezt a folyamatot: tömegével találunk aszimmetriába hajló énekelt dudanótákat pl. a Felföld duda-

[14] A Magyar Népzene Tára III/A. Lakodalom, Budapest 1955. 458. jegyzete 533. l.
[15] Uo.
[16] Pl. a Káka tövén költ a rucát Kodály izoritmikus 8 szótagosként veszi fel az F 136/b jelzetű fonográfra Irígyeim sokan vannak kezdettel 1906-ban a Felvidéken.
[17] Néhány jellegzetes szövegkezdetet itt sorolunk fel: Azért, hogy kend kicsit ragyás, Sárga csizma, bagaria, Nincs magosabb az egeknél, Nézz ki rózsám ablakodból, Végigmentem az udvaron stb.

anyagában (persze nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy számos nyugat-európai középkori ritmika, mint különböző $^{6}/_{8}$-ok, a Volta-ritmus stb. is itt a legelőbb), de előkerülnek hasonlók a Dunántúlon is. *(14. a—b—c*[19] *kotta, 178. o.)* A változás az új stílusú dallamokon is nyomot hagy. Következő példánk ugyancsak jaj-nóta ritmizálású, mindamellett feltűnően egyezik a *4. e—f* kották dallamával *(15. kotta, 179. o.)* Az igazi változás kiindulópontjául mégis egyértelműen a Székelyföldet jelölhetjük meg (Udvarhely, Csík, Maros-Torda megyék). A mai értelemben vett jaj-nótává érlelődő változások azért következnek be itt és nem az északi vagy a nyugati területeken, mert itt élnek még a dudanóták, de maga a hangszer már rég nincs használatban. Az északi területeken viszont továbbra is olyan nagy szerepet játszik, hogy a 19. sz.-i ritmizálást idővel újból visszaalakítja. A Székelyföldön mint ismert, aránylag hamar megtelepedtek a cigányzenészek, s vették át a falusiak szerepét. A sorok lezáratlansága valóban kitűnő táptalaj improvizatív hajlamaik kiélésére. A sorok elvben bárhol megbonthatók azonos vagy hasonló ritmusképletek beiktatásával. Mindamellett a dallam lezáratlanságát megfelelő helyen hozzáfűzött új motívummal ellensúlyozni is tudják, s ez a stílus érlelődésének későbbi folyamatában egyfajta szerkezetszilárdítást eredményez. A század elejétől erősebben kezdenek változni a 7 szótagos dallamok is (13. kottánk mutatta), de a bővülés egyfajta — a negyedelő dudaritmust átértelmező — félkanász ritmushoz társul. Az is gyakori, hogy a 7-es szótagszám a 8-assal váltakozik.

A második részben kanásztánc ritmikájú dallamoknak az előadásmódját tekintve az tapasztalható, hogy az enyhén melankolikus hangvételű rubato vagy rubato jellegű első rész után kissé megugrik a tempó, az egész második rész mintegy hetykébbé válik. *(16. a—b—c kotta, 179-180. o.)*

A néphagyományban terjedő új jelenségre szinte kezdettől történnek utalások. Fabó Bertalan „hangszer intermezzó"-ról, „csak hangicsálás nem igazi szó"-ról beszél az általa refrainnek nevezett betoldásokkal kapcsolatban[20]. Ezekre a betoldásokra jellemzőnek tartja — többek közt a Bartalus által kiadott *Kísérj ki rózsám síromig*[21] dallamot elemezve —, hogy 1—2 hang váltakozik bennük. A mai változatokra ugyanez áll. *(17. a—b—c kotta, 180-1. o.)*

Balásy Dénesnek az Ethnográphiában közölt Régi székely nótái között[22] több jajnóta is akad. A következő dallam után *(18. kotta, 182. o.)* megjegyzi: „Az 1870—80-as években az udvarhelyszéki középrendnek ez a dal volt a legkedvesebb nótája és lassú csárdása... A székely úri osztály akkori ízlésére nézve részemről ezt a nótát tipikusnak tartom, de egyszersmind megjegyzem, hogy az én ösztönöm szerint a dal refrainje czigányos hangnem".[23] Egy másikkal kapcsolatban pedig azt jegyzi fel, hogy „...olyan színezetű ez a nóta, aminőt a székely *oláhosnak, czigányosnak* szeret nevezni."[24] Seprődi János ugyancsak a cigányok énekmodorára hivatkozik egyik-másik kibédi jaj-nóta dallammal kapcsolatban, mikor a „rövid, de erősen hangsúlyos kezdetek gépies egymásutánra csapkodásá"-t emlegeti.[25] Az egyik dal elterjedéséről[26] feljegyzi, hogy „Állítólag a

[18] A dallamot XIX. sz.-i hangszeres változatával együtt közöltem: Tompa Mihály Dalfüzér c. gyűjteményének dallamai c. alatt. In: Zenetudományi Dolgozatok 1984. 94—135. l. A hangszeres változat mellé kínálkozik még egy megjegyzés: J. Brahms V. magyar táncában is szerepel ez a dallam.

[19] A kotta támlapján: „1876-ban a Tolonc c. népszínműben Igyál betyár múlik a nyár szöveggel énekelték, állítólag Rácz Pali cigányprímás a szerzője".

[20] A magyar népdal zenei fejlődése, Budapest, 1908. A refrainről c. fejezet.

[21] Kézdivásárhely megjelöléssel A Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye I. kötetéből, Budapest, 1873. 137. sz. (ua.: III. 1896. 108. l.)

[22] Régi székely nóták és tánczok 3 közlemény, Ethnographia 1910. XXI. évf. 3. sz. 42—47., 172—14., ill. 296—299. l.

[23] Uo. 174. l.

[24] Uo. 46. l.

[25] Kibédi népzenegyűjtés. In: Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése, Bukarest 1974. 45. sz. 343. l.

[26] Amint én az úton járok, 5 5 5-ös kadenciákkal (=Kelj fel kondás ne aludjál).

házi [=magyar] cigányok kezdték énekelni."[27] Hozzáfűzi azt is, „Feltűnő, hogy most Kibéden a házi cigányok vezetnek az éneklésben; azokat emlegeti a nép, mint akik sok éneket tudnak és különöseket. Mintha ők volnának ez idő szerint a falu énekesei."[28] Megjegyzi még azt is, hogy gyermekkorában nem volt a cigányoknak ilyen nagy szerepe.

A szerkezeti változásra Kodály is hoz fel példát. Ő ugyan a régi stílust (szerkezet, tempó, hangnem, ritmus, ornamentika stb.) elemezve állapítja meg, hogy „...a pentatonikus gondolkodásnak a fiatalság közt is erős még a gyökere. Az alábbi, valószínűleg újabb keletű dalocska is ezt mutatja."[29], de az általa idézett dal ma népszerű jaj-nóta-A Kodály által említett dallam támlapján[30] Bartók megjegyzése olvasható „3 sor 4 he. lyett, hiányos". Az iménti 1907-ben gyűjtött dallamnak van egy másik, s éppen Bartóktól szintén 1907-ből származó felvétele[31], melyben a 2. sortól kezdve több a *tralalala* töltelék, mint a tényleges szöveg. A három sor-érzetet egyébként az okozza, hogy a dal 2. része 16 szótagossá bővült, szemben az első két sor 8 szótagjaival. Az 1940-es években Lajthának játszott változatban már stabilizálódott a forma, visszaalakult 4 sorossá. Igaz ugyan, hogy az egyes sorokon belül változékony a szótagszám, de az egyes sorok bipódikusak, s ez az arányosság érzetét kelti a hallgatóban. A mai változatok szintén a megszilárdult alakzatban fordulnak elő leginkább *(19. a—b—c—d kotta, 182-4. o.)*.

Elgondolkoztató, hogy a jaj-nótákra vonatkozó mai népi magyarázatok legtöbbje szintén a cigány eredetet hangsúlyozza, innen a sok *Cigányos, Cigánytánc, Cigánycsárdás, Cigánykeserves (~kesergő)* és hasonló név, román előadóknál pedig a *Jo ţiganesc, Ţiganeasca*-félék. Ha meggondoljuk, hogy a cigány népdalok között szép számmal találunk olyanokat, melyek egyazon dalon belül váltogatják szabadon és változatosan a 7-es és 8-as szótagszámot, a szöveget pedig gyakran szintén töltelékszavakkal bővítve ugyancsak szabadon alakítják, ha nem is dallamanyag átvételről, de az előadói modor erős befolyásáról beszélhetünk. Következő kottapéldáink első két darabja cigány, harmadik darabja pedig magyar dalon keresztül mutatja be ezt az eljárást. *(20. a—b—c kotta, 184-6. o.)* Így hatott a chorijambizált ritmusú népies műdal a cigány népdallal és a paraszt és cigányzenészek által közvetített hangszeres zenével együtt termékenyítőleg a jaj-nóta kialakulására, majd stílussá érlelődésére.

Ma a következő kép a jellemző: Megkülönböztethető egy vokális és egy hangszeres zenei jaj-nóta stílus. Ami még ennél is feltűnőbb, s ami viszont mindkettőben közös: megkülönböztethető egy 8, illetve 16 szótagon alapuló (a hangszeres zenében a szótagszámérték lényegében nem is fontos) rubato előadású különböző tempóértékeket és változatos aszimmetriákat magában foglaló lassú jaj-nóta, emellett pedig egy középgyors tempójú (többnyire lassú csárdás tempó) giusto szimmetrikus mozgású s részben a kanásztáncritmust is felhasználó jaj-nóta stílus. A vokális jaj-nótákban változatlan erővel továbbélnek a bővítetlen izoritmikus és sokféle ritmikai játékon alapulók. Ezeket a tipikusan 8 vagy 16 szótagos dallamokat Dobszay L. is a jaj-nóták közé helyezi, mivel bővülés nélküliek ugyan, de a dallamok „...tempója, ritmusa a jaj-nótákéval egyezik, a szövegismétlés is kapcsolatban áll velük."[32] Szövegileg és az előadói módot tekintve egy újraértelmezett keserves műfaj megteremtődésével van dolgunk. A szöveg szempontjából feltűnő, hogy a keservesen belül is a szerelmi líra érvényesül leginkább. Új jelenség, hogy a jajaja típusú töltőszavak helyére ismétléssel a bővített ütemrész(ek) előtti szöveg

[27] I. m. 343. l.
[28] I. m. 344. l. Seprődi számtalan megjegyzése vonatkozik a szerkezetre, tempóra, szövegre; l. 34., 74., 93., 10. számok jegyzeteit.
[29] Ötfokú hangsor a magyar népzenében. In: Visszatekintés II., Budapest 1964. 68. l.
[30] MTA Zenetud. Int. Típusrend 181680/o.
[31] Közölve Kodály Z.: A magyar népzene (A példatárat szerkesztette Vargyas L.)[3] 1960. 172. sz.
[32] I. m. 335. l. 13 jaj-nóta közül egyébként 8 toldalék nélküli izoritmikus 8, ill. 16 szótagost közöl.

kerül (pl. Édesanyám sok szép szava, | kit fogadtam, kit nem soha | kit fogadtam kit nem soha). Ez a stabilizálódás egy mozzanatának tekinthető. Következő két példánk első darabja egy korábbi tipikus keserves szöveg jaj-nótához idomulását, második darabja pedig egy klasszikus keserves dallamnak (a székelység leggyakoribb szövegtípusaival: Felsütött a nap sugára, Úgy meg vagyok búval rakva, Bánat, bánat, csukros bánat stb.; tipikusan 7 ♭3 3, izoritmikus 8-as) jaj-nótává átalakulását illusztrálja *(21. a—b kotta, 187-8. o.)*

A Mezőségben, ahol a legélőbb a jaj-nóta, a vokális és instrumentális egyéb lassú típusokban is uralkodó $^{5}/_{8}$-os $^{10}/_{8}$-os aszimmetria a legjellemzőbb. A tempó a már-már szétesőtől lassú és középgyors között mozog. Az énekes zenében különösen jellemző, de a hangszeresben is megfigyelhető egyfajta szerkezetszilárdítási szándék.[33] A mindenkori főkadencia (a sorok számától függetlenül) gyakoriságuk sorrendjében tipikusan ♭3, 1, 2 és 5 (ez utóbbi kettő esetleg helyet cserél, mint ahogy a 3-as típusok időnként lecsúsznak 1-re, az 1-ek pedig VII-re. Esetenként a ♭3 is lekerül a VII. fokra, s főkadenciává lép elő, 1. pl. a 3-as kottacsoporton belül *e*-t, valamint *22. kotta (189. o.)*. A dallamalkotás mindkét zenében hasonló, leggyakrabban kétféle: a magasból szakaszosan leereszkedő, és egy-egy ütemen belül hangismétléssel továbblendülő alig mozgó sor ereszkedik le a középpontig *(a,b)*, majd a mélyből indulva fordítva járja be az előző utat. Ennek a típusnak olyan változata is van, ahol az első rész (énekelhetőségi okoknál fogva?) oktávval mélyebbre kerül, s így a dallamok első része mélyebb regiszterben zajlik, mint a második rész *(c)*. A 2. rész táján gyakran egész magasba lendül a dallam, s onnan ereszkedik vissza a záróhangra. A magasból szakaszosan (nemegyszer szekvenciázva) lefelé ereszkedő dallamalkotásmód gyakran keveredik a megszokott ereszkedő szerkezetekkel (7 5 3, 8 5 3 stb. *d—e, 23. a—b—c—d—e kotta, 189-191. o.*).

A másik eljárásnál a dallam középtájról indul, ugyancsak kis mozgásokkal lépked előre a pentaton skála törzshangjain a középpontig, majd a továbbiakban az előzőekkel nagyjából megegyező a dallamalkotásmód. *(24. a—b—c—d kotta, 192-3.o.)* Az említett dallamalkotói eljárásokkal függ össze, hogy a jaj-nótákban a 3. sor zárlata a 2. sorokéval (pontosabban a mindenkori utolsó sor előtti zárlat a főcezúrát megelőző zárlattal) szinte egyenrangú. Leggyakoribbnak a 4-es kadencia mutatkozik, ezen kívül az 5-ös és a ♭3-as.[34]

Hangnemileg a következők tapasztalhatók. Az egyes sorok viszonylatában, de főleg a sorok számától is függetlenül fennálló arányos két részesség viszonylatában a különböző (pontosabban kétféle) tonális szintekhez való igazodás jelentkezik. Ez okozhatja, hogy néhány dallamban nem az 1. hanem a 2. fok válik a leggyakrabban moll pentaton hangsorú dallam zárlati hangjává. Ez a jelenség a hangszeres zenében a közölt hangszeres példa ellenére ritkább; legalábbis nem olyan feltűnő, mint a vokálisban *(25. a—b—c kotta, 194. o.)* A zárlattípusok változatosak, s a moll pentaton dallamok zárlatainak zöme újabban frígesedik; f (fi)—m, esetleg f—r—m—, s—m, néha azonban kvartot, kvintet zuhan a dallam, hogy a zárlat nyomatékot nyerjen (*26. a kotta, 195. o.*). A szintén újabban gyakran előforduló pikardiai terc használata inkább az énekes és hangszeres zenének a (ma már semmilyen más esetben nem tapasztalható) speciális összefonódottságából adódik (pl. *24. a* zárlata).

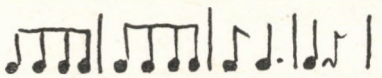
A vokális zenében figyelhető meg az is, hogy eddig szinte soha nem tapasztalt egyéniségjegyek kezdenek érvényesülni. Feltűnő ez különösen Disznajó, Magyaró, Magyar-

[33] Erre már a Seprődi által közölt dallamokban (pl. 95., 97., 101.) is van példa.

[34] Néhány példával: b3-as főkadenciák: Seprődi: 34. sz., 40. sz., 74. sz. stb., Jagamas: Magyaró... 59—60. sz. 104., 105—106—107—108. sz., Kodály—Vargyas: 173. 310—311. sz. stb. A b3-asoknál egyébként feltűnő az indítások a pszalmodizáló típusokkal való rokonsága, valamint az Édesanyám sok szép szava... erős hatása; mintha sok b3-as típus ennek a kirajzása lenne.
4-es kadenciák az utolsó előtti sorban: Magyaró... 35. 105—108., Kodály—Vargyas 3, 305.

szovát és Szék esetében, ahol mintha egyes énekesek irányítanák a falu, de tágabban az egész környék zenei divatját[35]. Amellett általában régiesítési tendencia jelentkezik a Mezőségi jaj-nóta stílusban, a hangszeres zenében főleg úgy, hogy a lassúként játszott (ének nélküli) változatok válnak az egykori lényegesen nagyobb szerepű deklamatív réteg fő képviselőivé (újból hadd utaljunk *24. a* kottánkra).

A hangszeres zenét tekintve egyébként a lassú típusok mellett Szolnok-Doboka, Szilágy és Alsó-Fehér megyékben, de részben a Székelyföldön valamint a Kalotaszegben a lassú mellett létezik a lassú-középgyors tempójú és tipikusan a szimmetrikus 7-ből formálódott kanásztánc ritmussá vált jaj-nóta is. Esetenként a 8-as szótaggal váltakozik, de az is gyakori, hogy sima 7-esekhez 8-asokhoz a bővítésben csatlakozik hozzá a

 ritmus. Neveik tipikusan: Korcsos, Cigánycsárdás, Jártatós, vagy csak Lassú. Ezek a típusok már olyan mértékben eltávolodtak tempójukban a jaj-nótától, hogy nem is tekinthetjük igazán annak őket; (alig gondolnánk pl. az *„Az én csizmám disznóbőr"* dallamról[36], hogy lelassítva ez is jaj-nóta ritmus-típus 7+7, 8+3 stb. tagolódásánál fogva. *(26. a—b—c—d—e—f—g—h kotta, 195-8. o.)*.

Gyimesben a soroló 8-asból vált ki főleg és formálódott tovább a balkáni aszimmetria hatására az ottani jaj-nóta, a *Lassú magyaros*. Ezek zárlattípusai önmagukban kész kis jaj-nóták *(27. kotta,198. o.)*. Énekes változataik, ha vannak egyáltalán, többségükben csak az utolsó sorban bővült jaj-nóta típusok *(28. a—b kotta, 199. o.)*. A hangszeres lassú magyaros jaj-nóták felismerését nehezíti, hogy itt a darab elején a keserves és más lassú típusokban is honos hosszabb kötött improvizált előjátékot játszanak a zenészek (a dudához hasonlóan; *29. kotta, 200. o.*).

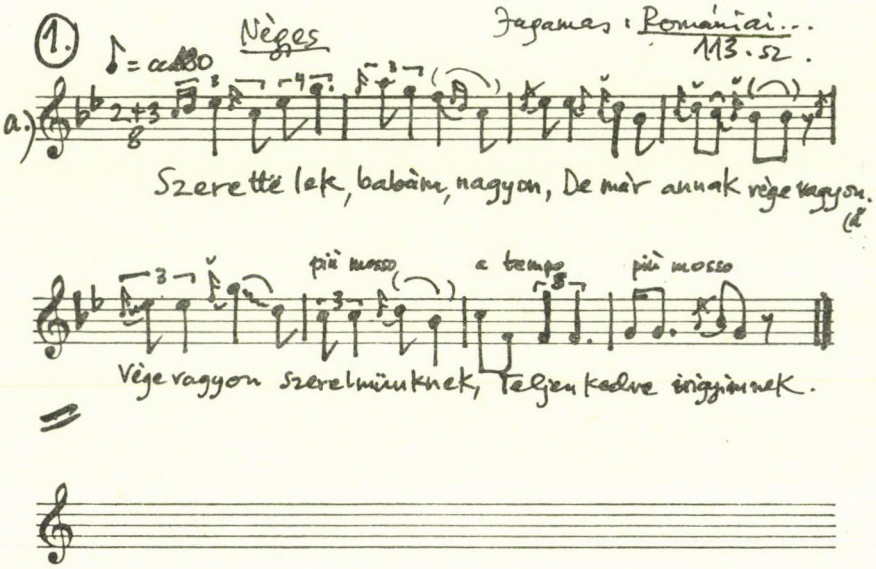
A tanulságokat a következőkben foglalhatjuk össze: a jaj-nóta valóban a dudazenére alapulva jött létre, de nem közvetlenül. Keletkezésében éppolyan szerepe volt a XIX. sz.-i népies műdalnak, mint a hangszeres zenének és a cigányfolklórnak. Ha beszélhetünk ma egyáltalán élő népzenéről, akkor a jaj-nóta esetében föltétlenül beszélhetünk róla, olyannyira, hogy már-már a legújabb stílusnak nevezhetnénk (amennyiben tömeges méretekben nemcsak Erdélyben lenne fellelhető). Az új stílussal szemben azonban jellemzi bizonyos alkalomhoz kötöttség (pl. hajnali tánc a lakodalomban), s ez a funkcióhoz kötöttség még az Erdélyen kívül eső területeken is biztosította fennmaradását. A 4 soros magyar népdalok szerkezetében végbement változások vizsgálatánál nem hagyhatjuk figyelmen kívül a nyelvújítás hatására a nyelvünkben végbement változásokat sem; mindazokat, melyek a tényleges új stílusban is tömegével jelentkeztek a század elején: hogy pl. a sorismétlés helyett a szóismétlés lép előtérbe, s általában véve is bizonyos bőbeszédűség lesz a jellemző. Napjainkra az új stílusból is és a jaj-nótából is mintegy kirostálódtak a fölösleges elemek (szövegileg is és zeneileg is); a stílusok mintegy stabilizálódtak.

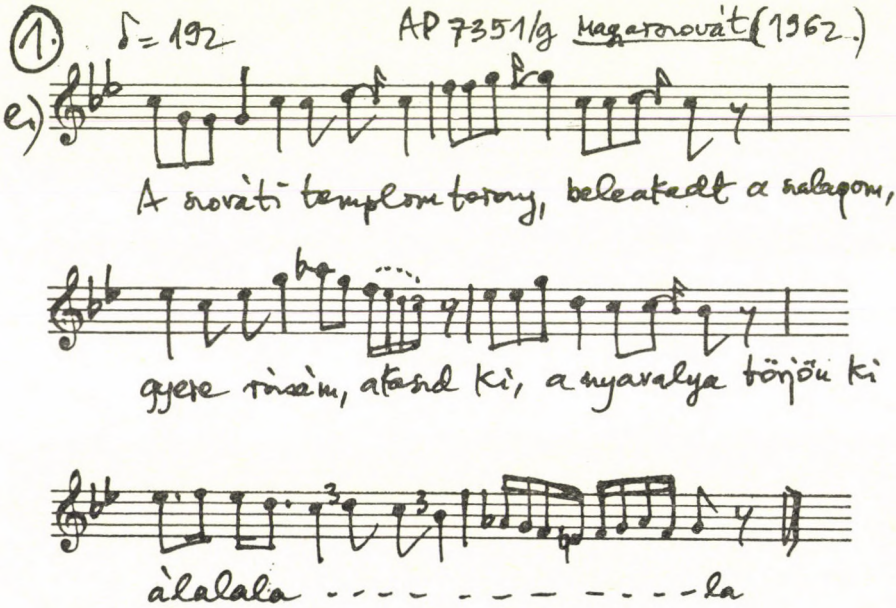
Ma még túl messzire menő lenne az a következtetés, hogy a mezőségi és a gyimesi jaj-nóta tipikus dallamalkotásában: az egy magból lépésről lépésre fejlesztett dallamformálásban a keletről magunkkal hozott zenei gondolkozásmód ösztönös érvényre jutását lássuk. Továbbalakulásának követésekor azonban nem feledkezhetünk majd meg sem a finnugor zenével, sem a román népzene hasonló képződményeivel történő összehasonlításokról sem*.

[35] Magyarszováton pl. Maneszes György és felesége, Széken Szabó Varga György.

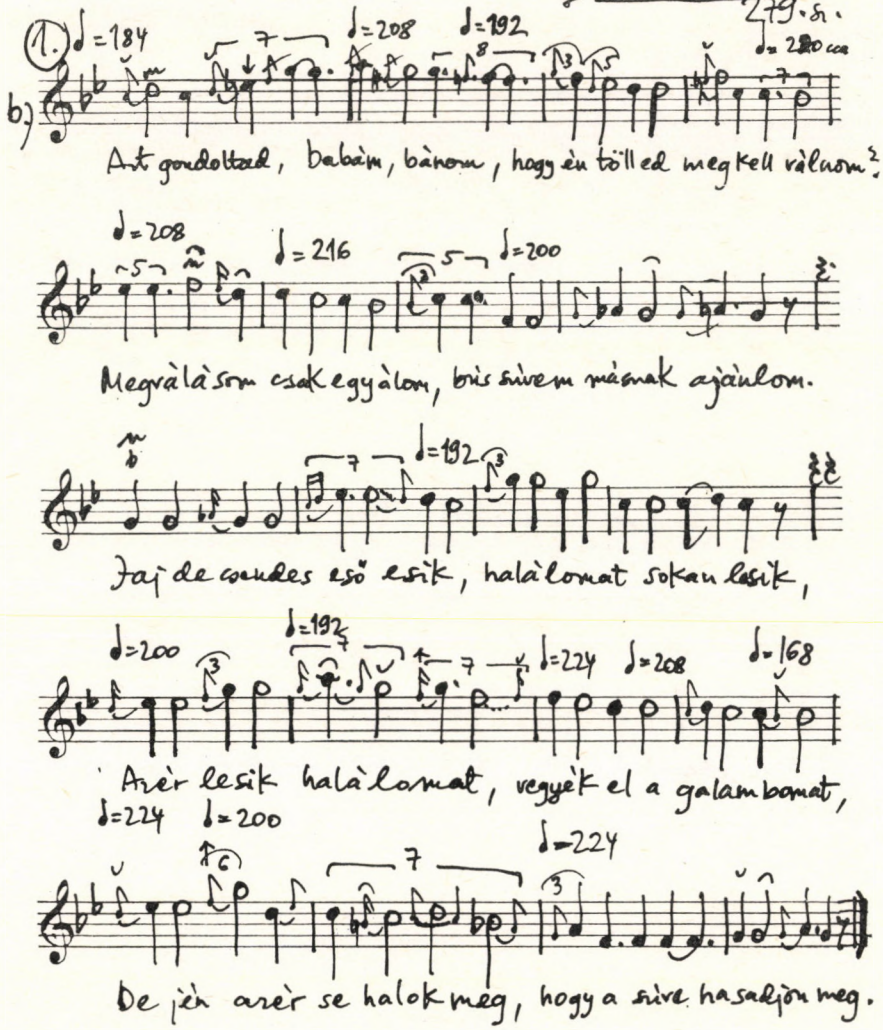
[36] A típusról Tari L.: Hangszeres népzenekutatásunk első szakasza. In: Ethnographia Budapest 1982. XCIII. 4. 578—581. l.

* Megjegyzés: A kottapéldák jegyzékét helykímélés céljából elhagytuk, csak a legfontosabb adatok közlésére szorítkoztunk.

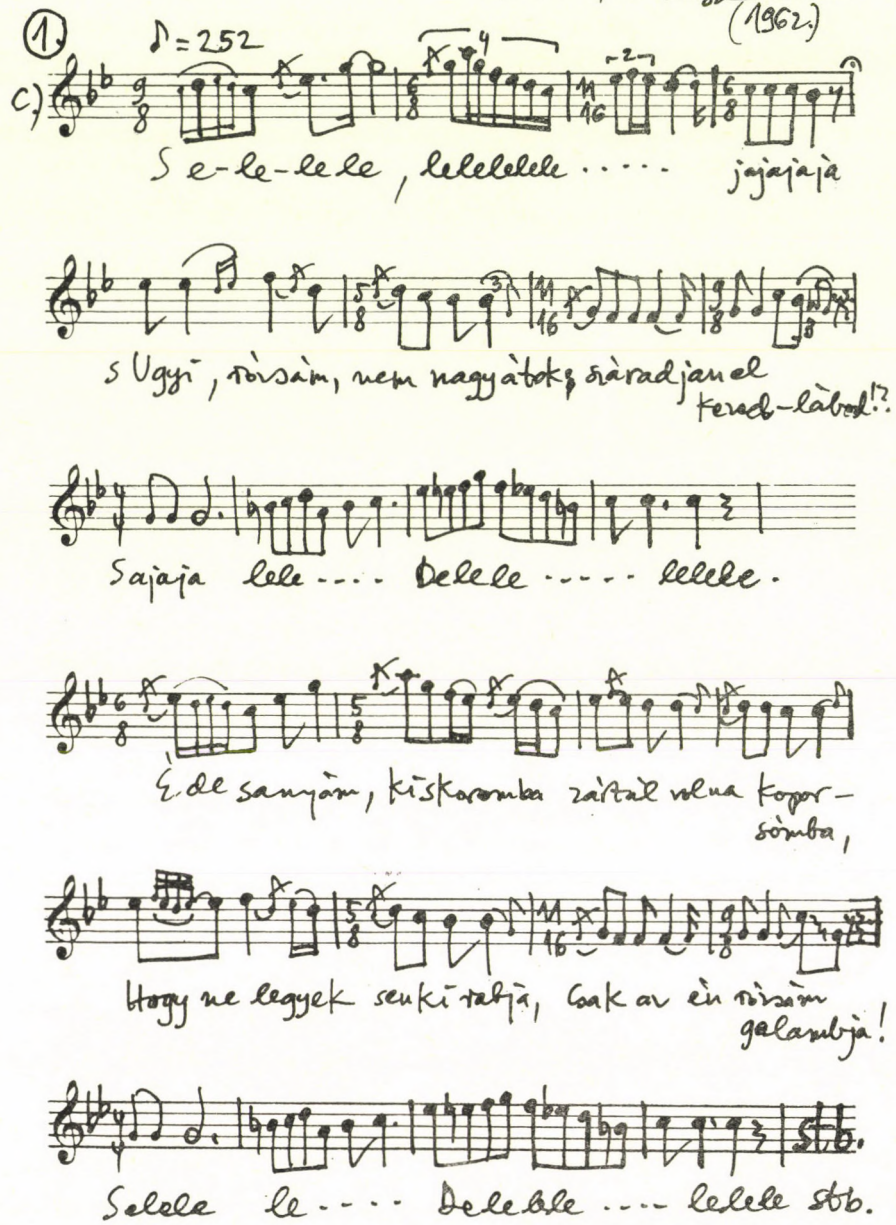

1.
Néges
Jagamas: Romániai...
113. sz.
a.)
Szerettelek, babám, nagyon, De már annak vége vagyon.
più mosso
a tempo
più mosso
Vége vagyon szerelmünknek, Teljen kedve irigyimnek.


1.
♪ = 192
AP 7351/g Magyarszovát (1962.)
e.)
A szováti templom torony, beleakadt a szalagom,
gyere rózsám, akaszd ki, a nyavalya törjön ki
álalala - - - - - - - - - - - - - - la

2. Romàniai ... 279. sz.

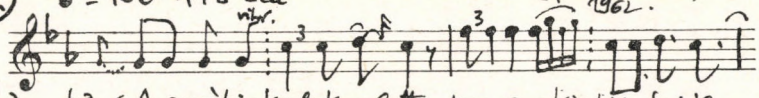


AP 4700/a Kagarozvàt (1962.)

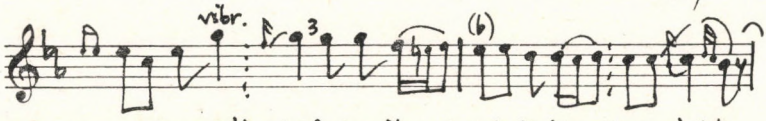


AP 5213/a M. szorát (felv. Mocs) 1962.

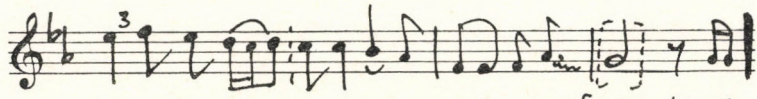
1. ♪ = 156–178 cca



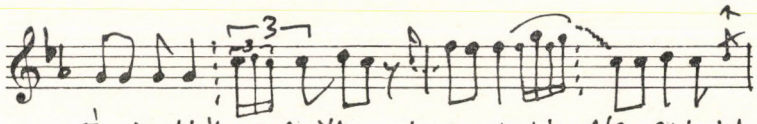
d.) ha s A szoráti kertek alatt van egy kis kút fedél allatt (!)



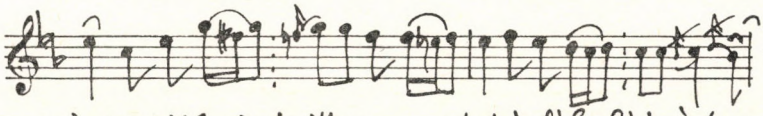
he de s Aki aból (!) vizet iszik, babájától elbúcsúzik,



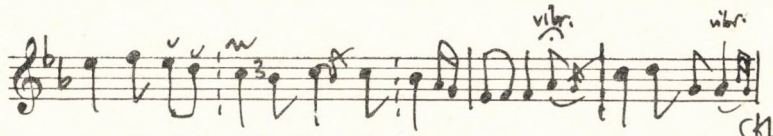
la la la la dadaj da ----- (da) hej de



s Én is abból vizet ittam ha s a babámtól elbúcsúztam ha



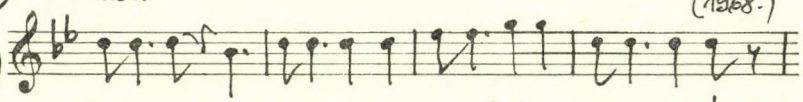
s én is abból vizet ittam, a babámtól elbúcsúztam



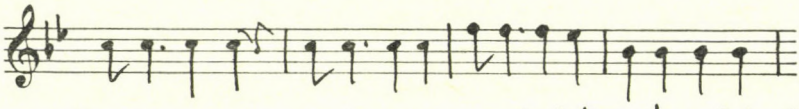
la la la la la da da da ------ --- da da Stb.

2. Parlando AP 7204/a Szék (1968.)

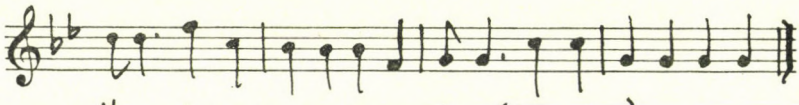
a)



Ne kacsingass a szemembe, mert ir cseppen a szivemre,



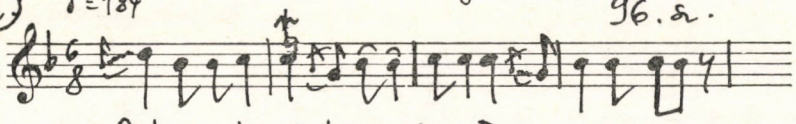
Ha ir cseppen a szivemre, meghalok szégyenletembe.



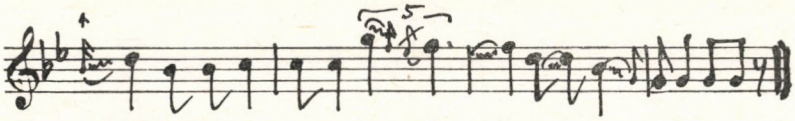
Ha ir cseppen ... stb (= 2. sor)

2. ♪=184 J. Romániai ... 96. sz.

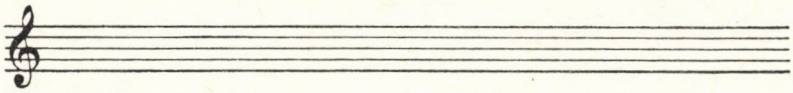
b.)



Jukas a kend háro víge, Piras a ke' lányo kipe.

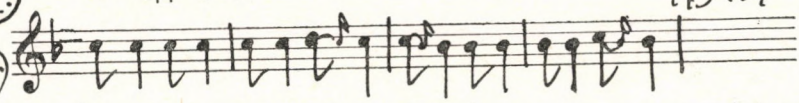


Adja kë' nekem a lányát, Bèfedetëm a kën hárát.

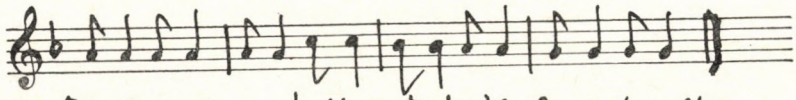


2. ♪=144–160 J. Romániai ... 119. sz.

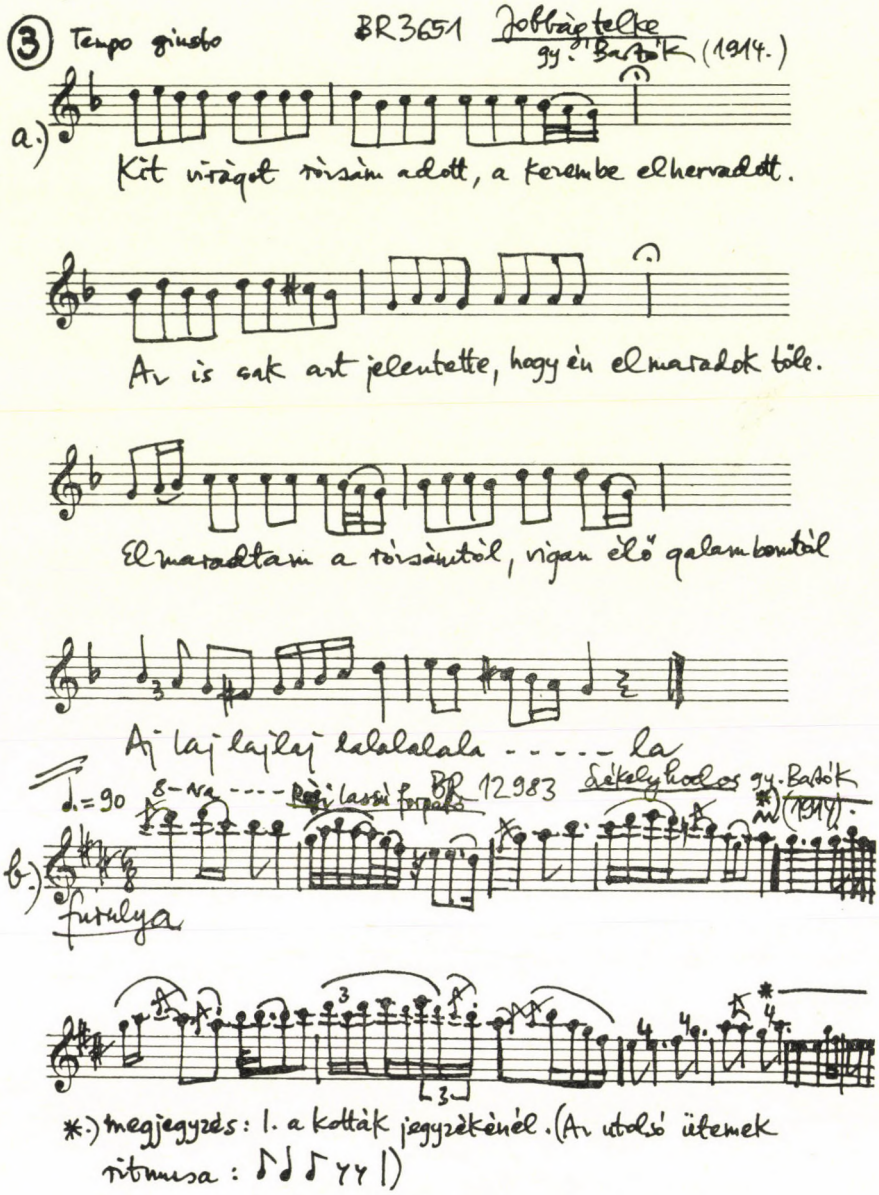
c.)



Jaj istenem, hogy tud élni, Mej ember nem tud búsulni?



Búsulni sokase tudtam, De te érted megtanultam.



③ Tempo giusto BR 3651 Jobbágtelke gy. Bartók (1914.)

a.)

Kit virágot rózsám adott, a kerembe elhervadott.

Az is csak azt jelentette, hogy én elmaradok tőle.

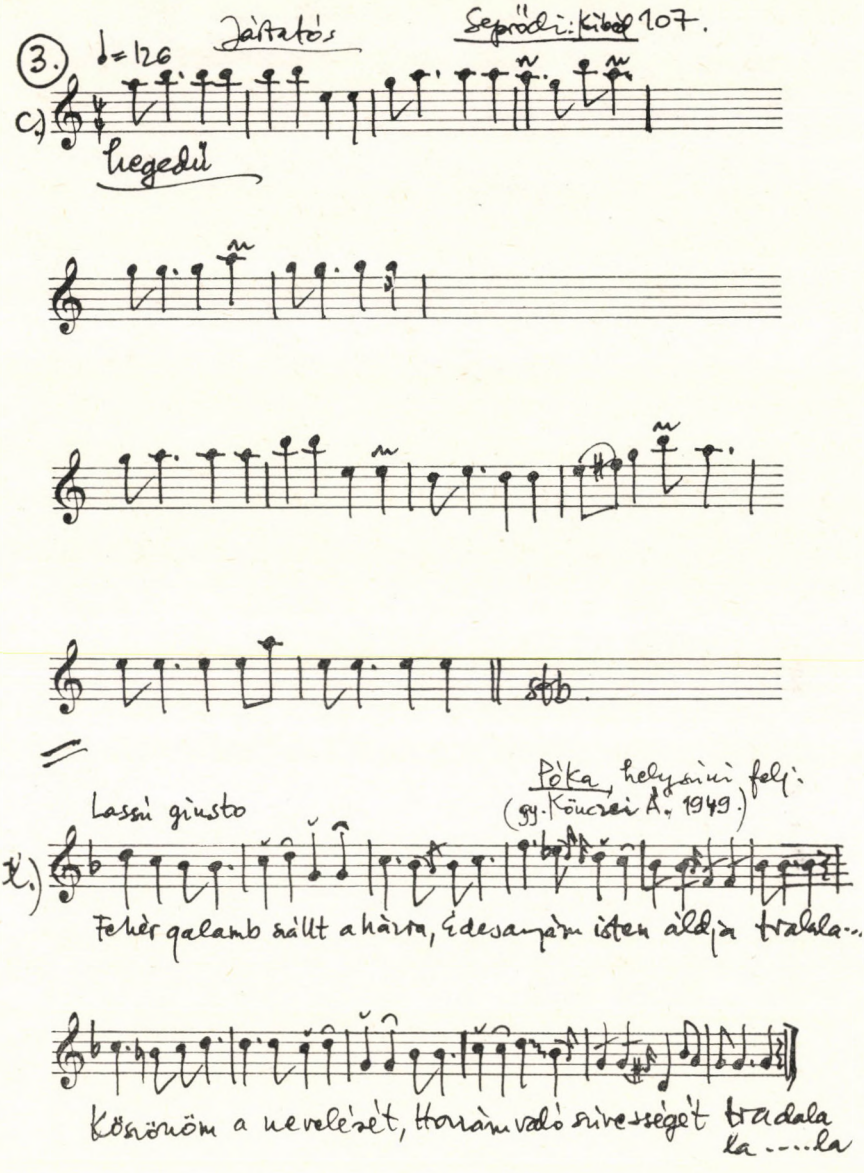
Elmaradtam a rózsámtól, vigan élő galambomtól

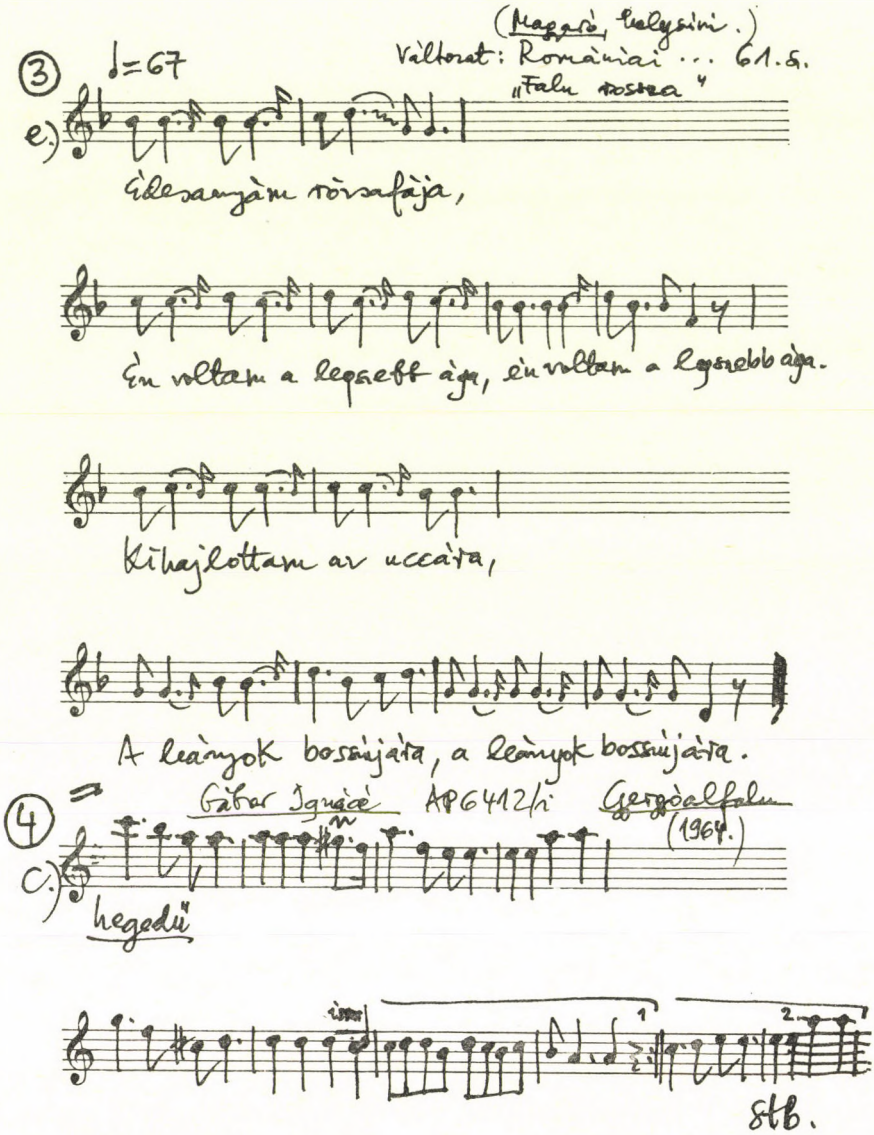
Aj laj lajlaj lalalalala - - - - - la

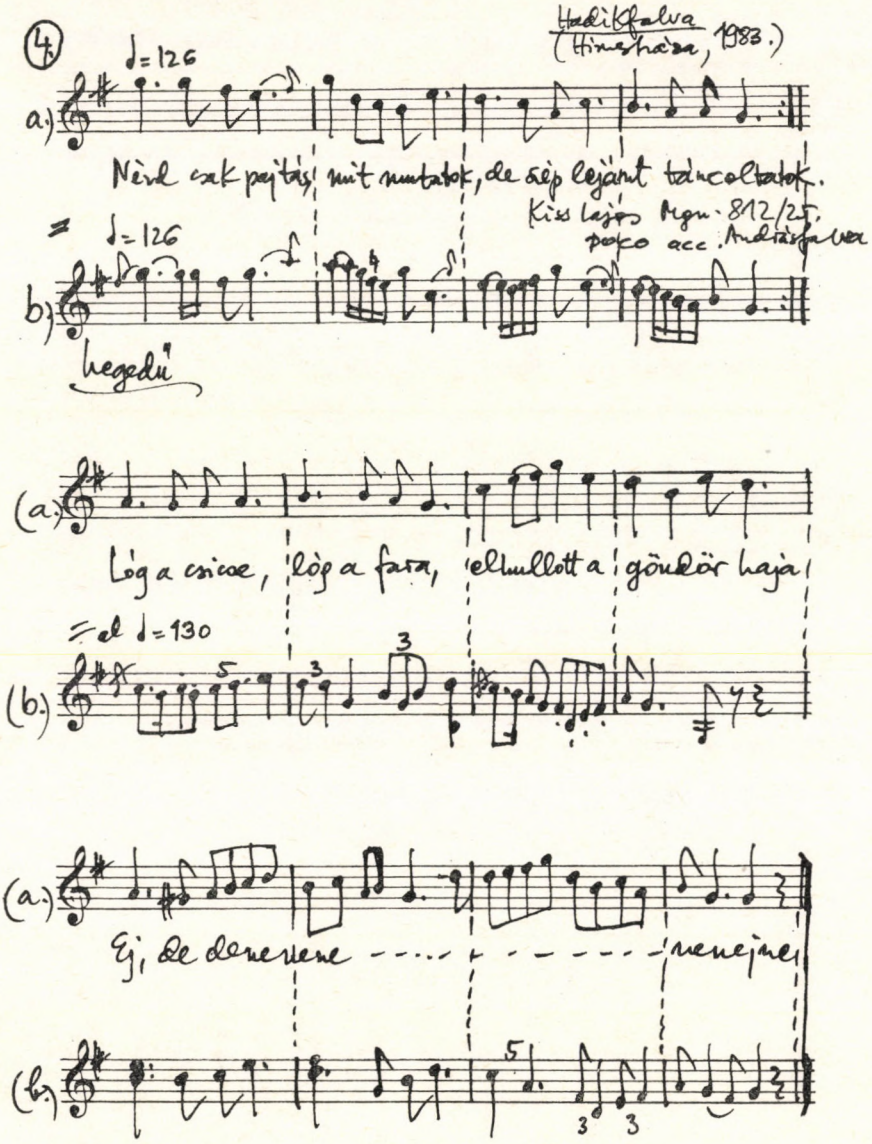
♩. = 90 8-va - - - - Régi lassú forgatós BR 12983 Székelyhodos gy. Bartók (1914).

b.) furulya

*.) megjegyzés: l. a kották jegyzékénél. (Az utolsó ütemek ritmusa: ♪♩♪ 𝄾𝄾 |)

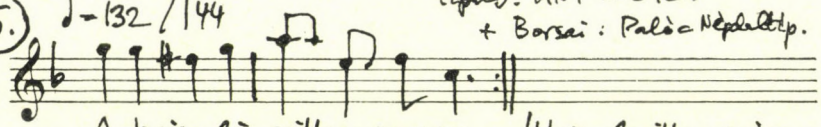

3.
♩=126
Jártatós
Seprődi: Kiből 107.
c.)
hegedű
stb.
Lassú giusto
Póka, helyszíni felj.
(gy. Kőnczei A. 1949.)
k.)
Fehér galamb szállt a házra, Édesanyám isten áldja tralala...
Köszönöm a nevelését, Hozzám való szivességét tradala
la ....la


(Magaró, kalyszini.)
Változat: Romániai ... 61.s.
„Falu rossza"
3
♩=67
e.)
Édesanyám rózsafája,
Én voltam a legszebb ága, én voltam a legszebb ága.
Kihajlottam az uccára,
A leányok bosszújára, a leányok bosszújára.
4
Gábor Ignácé AP6412/i Gergóalfalu (1964.)
c.)
hegedű
stb.

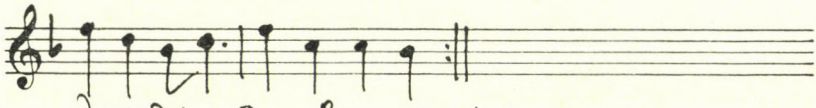

4.
Hadikfalva
(Himesháza, 1983.)
♩=126
a.)
Nérd csak pajtás, mit mutatok, de szép lejánt táncoltatok.
Kiss Lajos Mgn. 812/25.
poco acc. Andrásfalva
♩=126
b.)
hegedű
(a.)
Lóg a csicse, lóg a fara, elhullott a göndör haja
al ♩=130
(b.)
(a.)
Ej, de denenene - - - - - - - - - - - - nenejne
(b.)

5. ♩ = 132 / 144

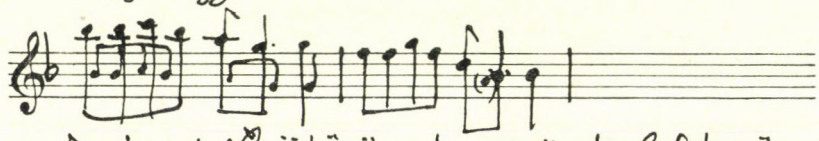
Típus: MNT III. 812.
+ Borsai: Palóc Népdaltip.



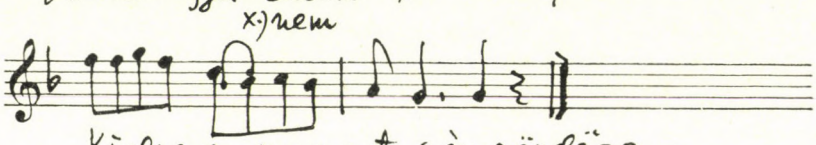
A hajnali csillag ragyog /Hajnalcsillag szépen ~/
/fényes csillag/
Én még mindig a rózsámnál vagyok



Jaj Istenëm, hogy szégyellem,
Hogy rëggel këll hara mënnëm



De én artat x) mëgtëszëm, haramëgyek lefek szëm
/Haramegyek babám -/. /
x.) nem

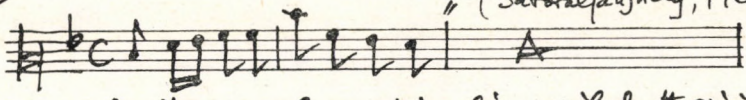


Kialuszom magamat szép csëndësen.
/Haramëgyek, kialuszom magamat/

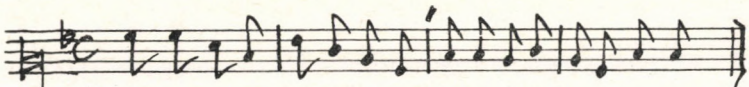
6.

KR 11.450
(Sátoraljaújhely, 1765.)

a.)

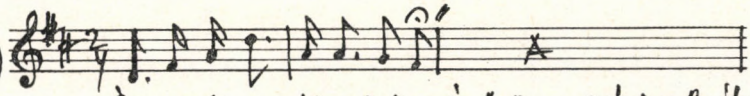


Jupiter, szerelmes atyám, lészen nálad ott gráciám

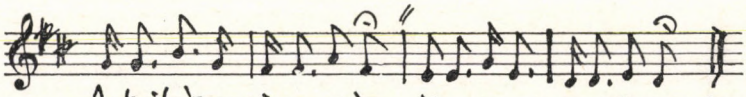


Hogy kedvedbül, kegyelmedbül ki nem zavarod (!?)
fiad talán.

b.)



Én vagok a petri gulyás, én őrzöm a petri gulyát.



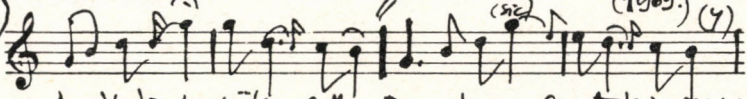
A bojtárom vizen, sáron, Magam a paplanos ágyon.

7.

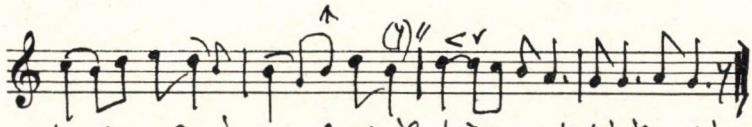
Poco rubato

♩ = 112–116

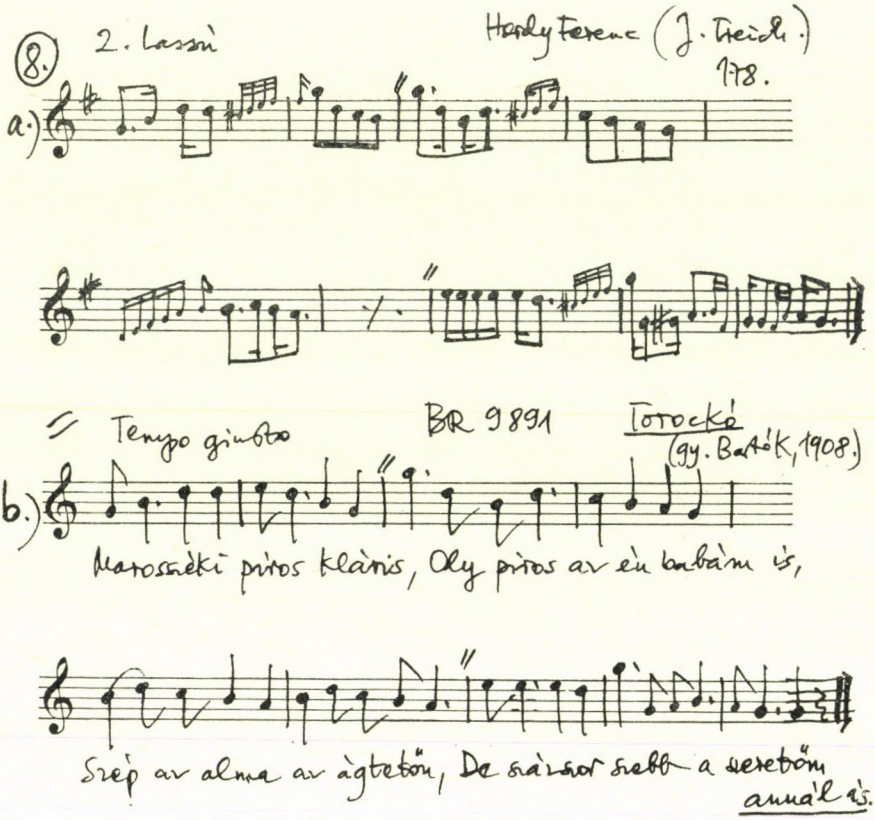
AP 11.012/e Nemespátró
(1969.)

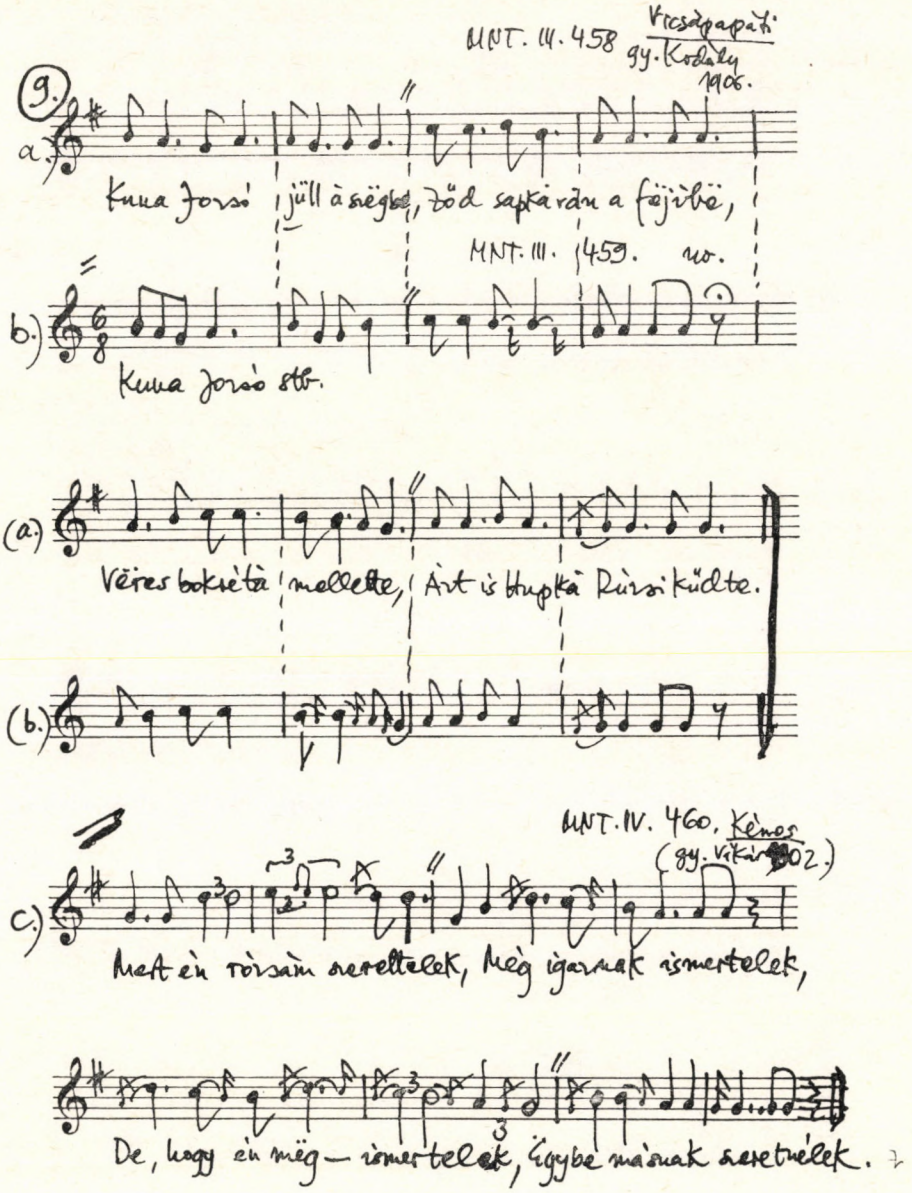


A pátrói kertëk alatt, De sok gyalogutak-vannak,



Minden legény egyet csinál, Kijön a babájához jár stb.


8.
2. Lassú
Hardy Ferenc (J. Treich.)
178.
a.)
Tempo giusto
BR 9891
Torockó
(gy. Bartók, 1908.)
b.)
Marossiéki piros kláris, Oly piros az én babám is,
Szép az alma az ágtetőn, De százszor szebb a szeretőm annál is.



MNT. III. 458 Vicsápapáti gy. Kodály 1906.

9.

a.) Kuna Jozsó jüll à szëgbe, Zöd sapkà rán a fëjibë,

MNT. III. 459. no.

b.) Kuna Jozsó stb.

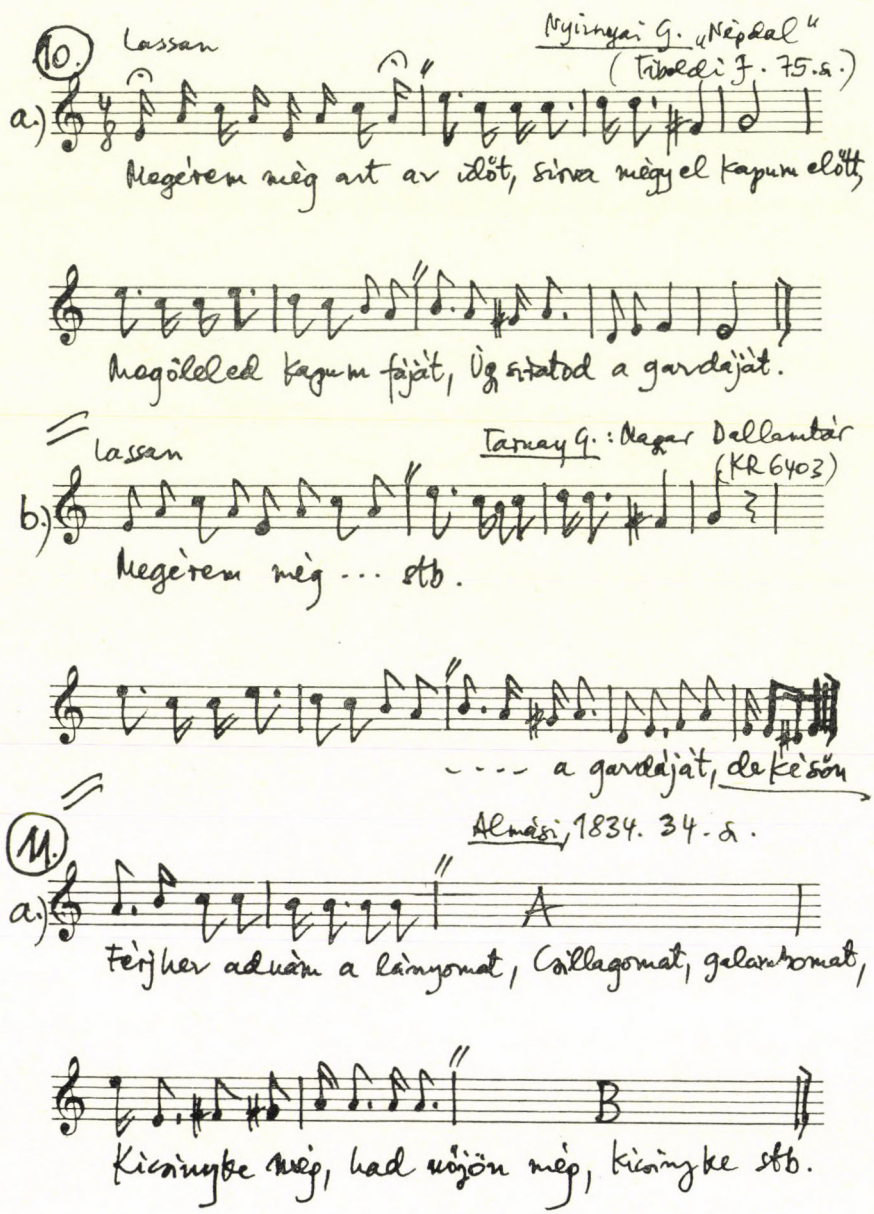
(a.) Vëres bokrétà mellette, Árt is Hupkà Rúzsi küdte.

(b.)

MNT. IV. 460. Kénos (gy. Vikár 1902.)

c.) Mert én rózsám szerettelek, Még igaznak ismertelek,

De, hogy én még — ismertelek, Égybe másnak szeretnélek.



10. Lassan

Nyirnyai G. „Népdal"
(Tiboldi J. 75. s.)

a.)

Megérem még azt az időt, sírva mégy el kapum előtt,

Megöleled kapum fáját, Úgy sirat od a gazdáját.

Lassan

Tarnay G.: Magar Dallamtár
(KR 6403)

b.)

Megérem még ... stb.

---- a gazdáját, de késön

11.

Almási, 1834. 34. s.

a.)

A

Férjhez adnám a lányomat, Csillagomat, galambomat,

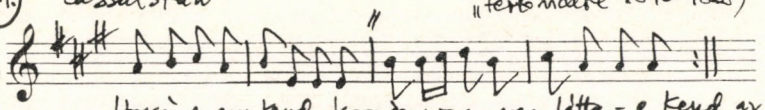
B

Kicsinyke még, had nőjön még, kicsinyke stb.

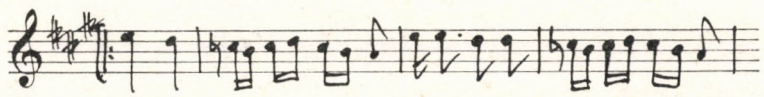
(11.) Lassatskán

Mátray, 1828. 18. sz.
(Fertő vidéke 1810–1828)

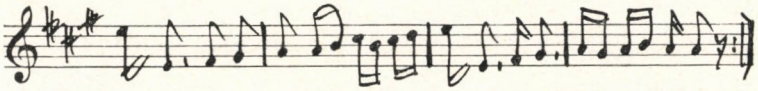
b.)



Hová megy kend komámuram, nem látta-e kend az uram?
Tegnap este vacsorára jaj biz elment a tsárdába.



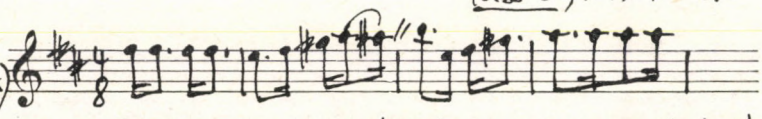
már most nem tudhatom, soha el nem gondolhatom,



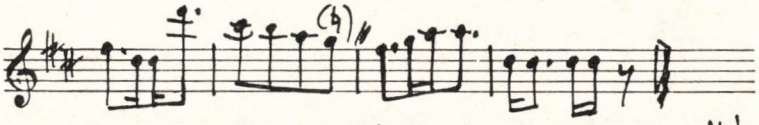
hová lett el, hová ment el, talán biz a föld nyelte el.

Kiss D., 1844. 165. sz.

c.)



Fehérváron verbuválnak, Hívnak engem katonának,

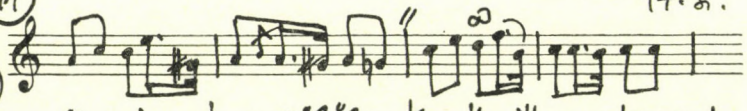


Piac közepén a zászló, Szegény legény szomorító.

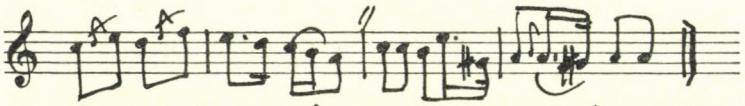
(11)

Mindszenty D., 1832.
17. sz.

d.)



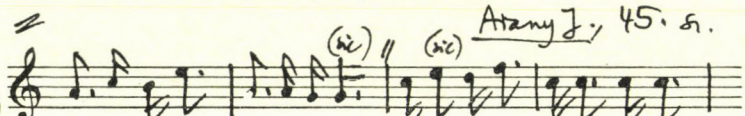
Elmentem én a szőlőbe, kapát vittem a kezembe,



Felakasztottam a fára, Bort ittam az árnyékába.

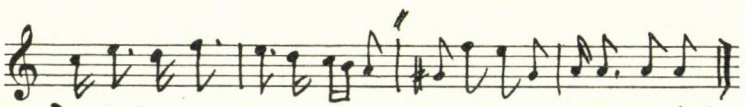
Arany J., 45. sz.

e.)



(sic) (sic)

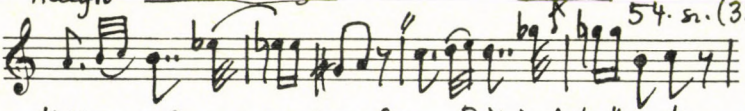
Édes julám siépségednek szavaim nem hizelkednek.



De lelkemre mondom hidd el, hogy bájolsz kellemeiddel.

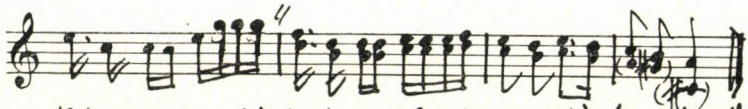
Allegro Bribánat Áriája

Tóth J. 1831-33.
54. sz. (32. o.)



f.)

Héj, amoda van egy malom, Bribánatot őrnek azon



Nekem is van bribánatom, Odaviszem lejáratom, Haj, duj
duj ./. ./. ./. duj.

11.

Arany, 70 sz. (sic)

g.)

Sikolt rikolt a sarkantyú, csókot vár a barna fattyú

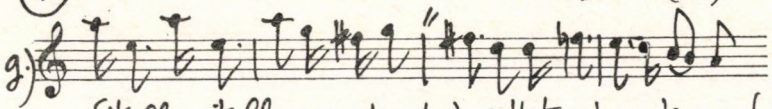
/ a többi szöv. hiányzik /

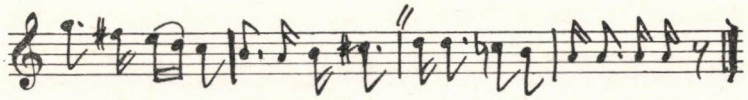
Tompa, 1844. 9. sz.

h.)

Túl a' Tiszán van egy város, Beregszász, Vélt szeretőm néha ötven, néha szász,

(sic) sic





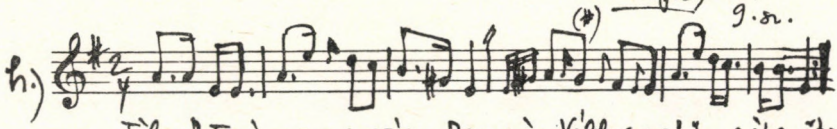
Vélt szeretőm néha szász is Jó volna mott ha sak egy is, igazán!

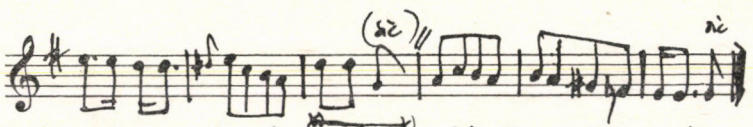
x)—x) [szöv. nincs]

Tompa, 1844. 32.

i.)

1.) Este későn ne járjhozzám, mert nagy vigyázat van szám [angyalom, csuhajja stb]



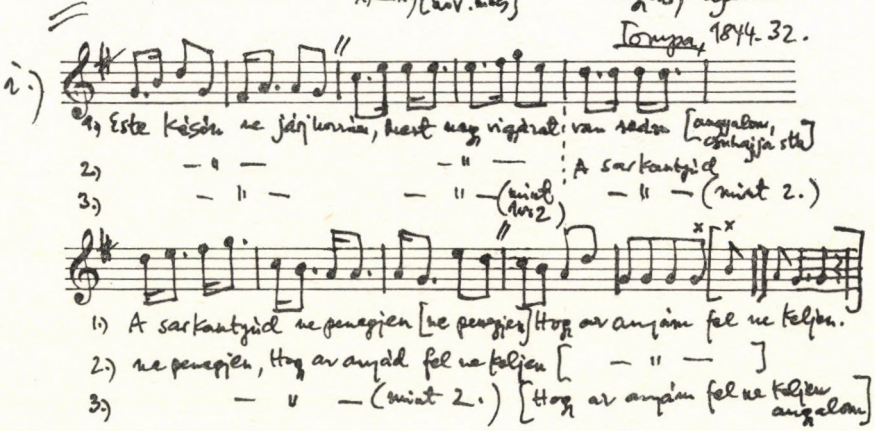


2.) — " — — " — A sarkantyúd

3.) — " — — " — (mint 1 vs 2) — " — (mint 2.)

1.) A sarkantyúd ne penegjen [ne penegjen] Hogy az anyám fel ne keljen.

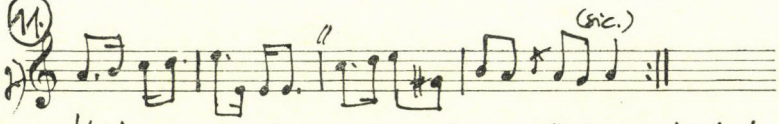
2.) ne penegjen, Hogy az anyád fel ne keljen [— " —]



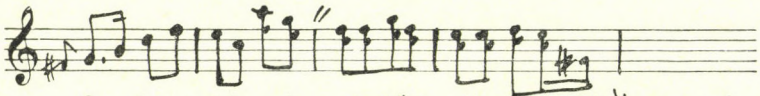
3.) — " — (mint 2.) [Hogy az anyám fel ne keljen angyalom]

Tompa, 1844. 10.

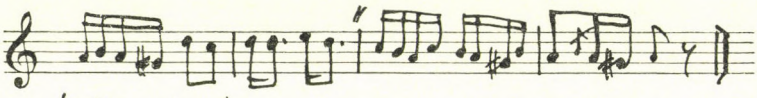
11.



Kertem alatt foly a) Tisza, A vize bő, 's elég tisztá!



Eredj ki lány hozz belőle, Hadd múljék a gondom tőle,

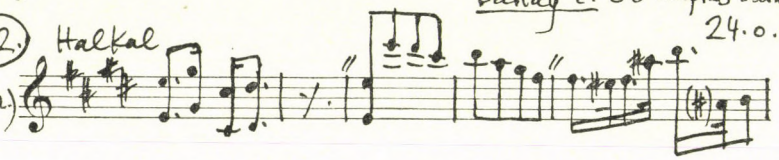


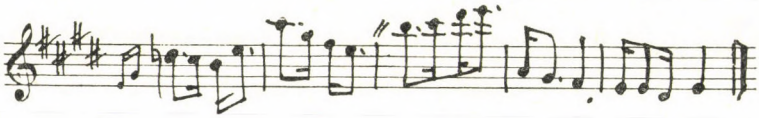
/szöv. nincs/

Bartay E. 50 népies csárdás...
24. o.

12. Halkal

a)

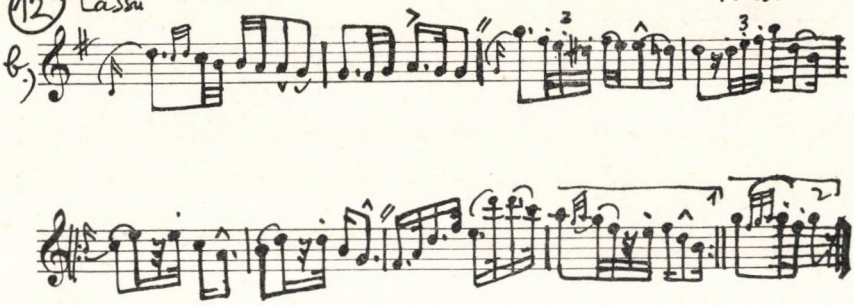




Rózsavölgyi M.: Hazai hangok 71. sz.

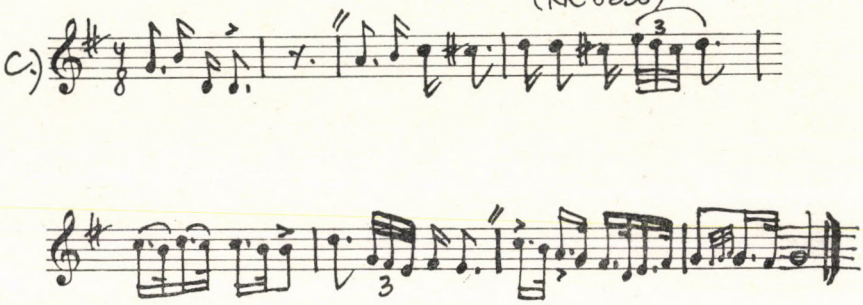
(12) Lassú

b.)



Németh J.: Pöngetyűs csárdás (KR 8333)

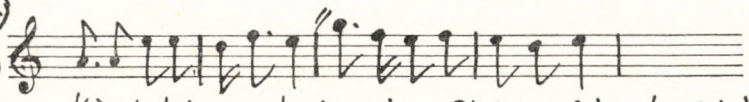
c.)



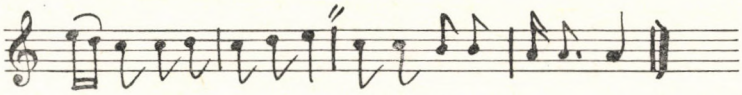
Almási, 20. sz.

(13)

a.)



Kis botskorom, tarisznyám, Otska gubám s'a subám,

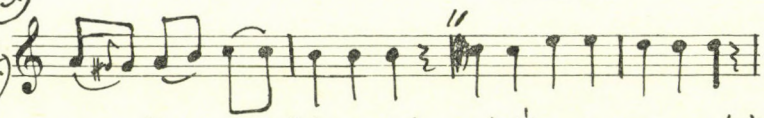


Tiéd légyen szép babám, (a többi szöv. hiányzik)

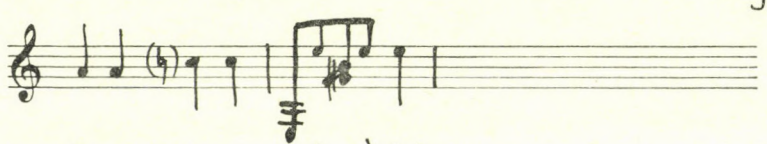
13.

Tompa, 22.

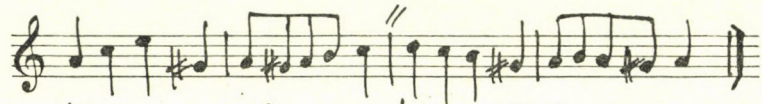
b.)



Ha meghalok se bánom! Úgy sincs engem ki szánjon,



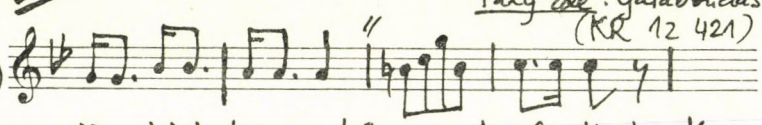
Koporsómra boruljon,



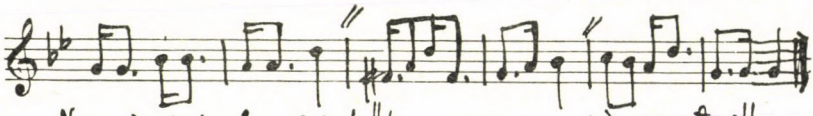
Keservesen sirasson. / szöv. ? keservesen... ismétlés? /

Pály Ede: Garabonciás diák (KR 12 421)

c.)



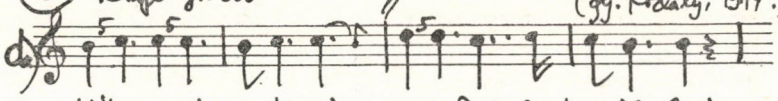
Ne sírj Matyi, ne könnyezz, Mindnyájunk nak sorsa ez,



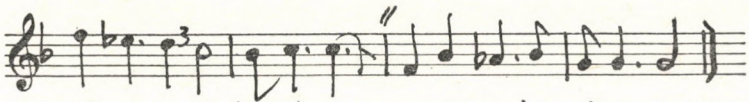
Nem is sirok ha lehet, ||: ha szerencse rám nevet, :||

(13) Tempo giusto

AP 6893/d Hadikfalva (gy. Kodály, 1914.)

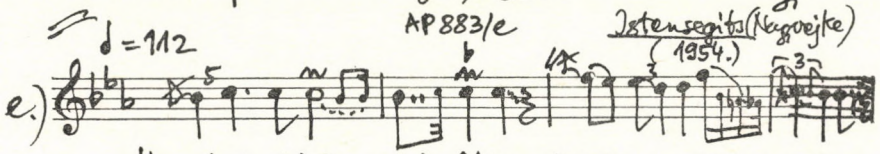


Vékon cérna, kemény mag. Jaj, de kevél legény vag.



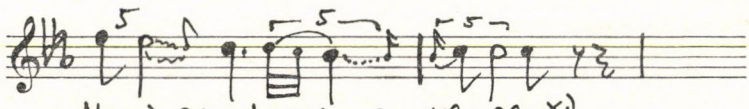
Fűnek-fának adós vagy, egy pénznek ura nem vagy.

AP 883/e Istensegítsd (Nagyrejke) (1954.)

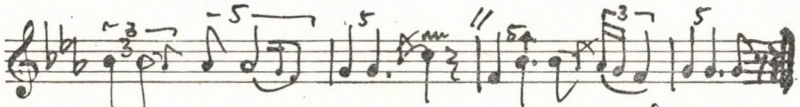


e.) ♩=112

Hopp hajnalig, virrjadtig, még a patkónk el-vaslik.



Ha jelj-vaslik-e, elj Illig x)

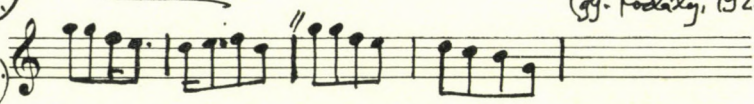


Még haj-nalig fölverik, még hajnalig fölverik

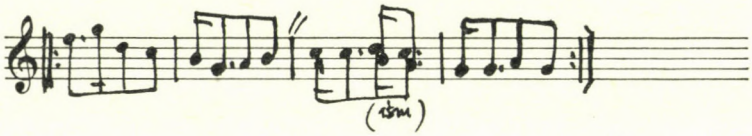
x) (Illés nevű kovácsról van szó.)

(14.) Vërbunk BR 2147 Szarvasgede (gy. Kodály, 1922.)

a.)

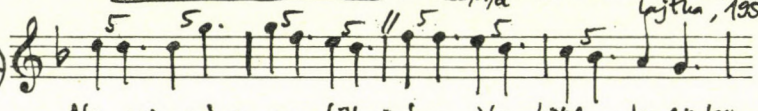


(„Vërbunk dudanóta, dúdolva")

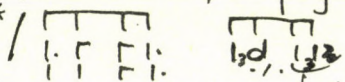


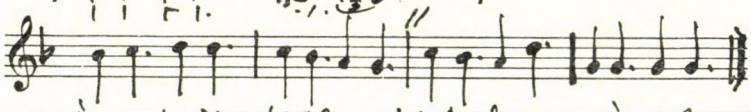
= Dudanóta - Sétálós BR 4102 + F 222/A/a (*összevont: Szany Veres S., 1935 Lajtha, 1954.)

b.)



Ne csicseréssz, ne fütyöréssz, Ne törd a kertünkön a rést

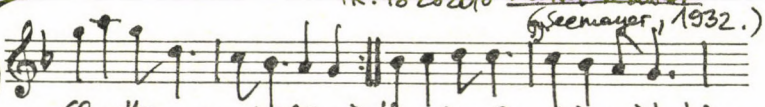
*/  stb. /



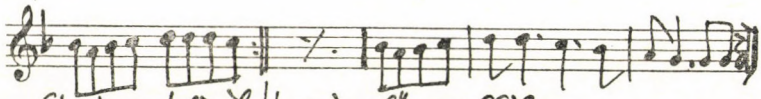
Úgyis hjába töröd a rést, Mert az enyém soha nem lész stb.

= TR: 18 2820/0 Murakeresztúr (gy. Seemayer, 1932.)

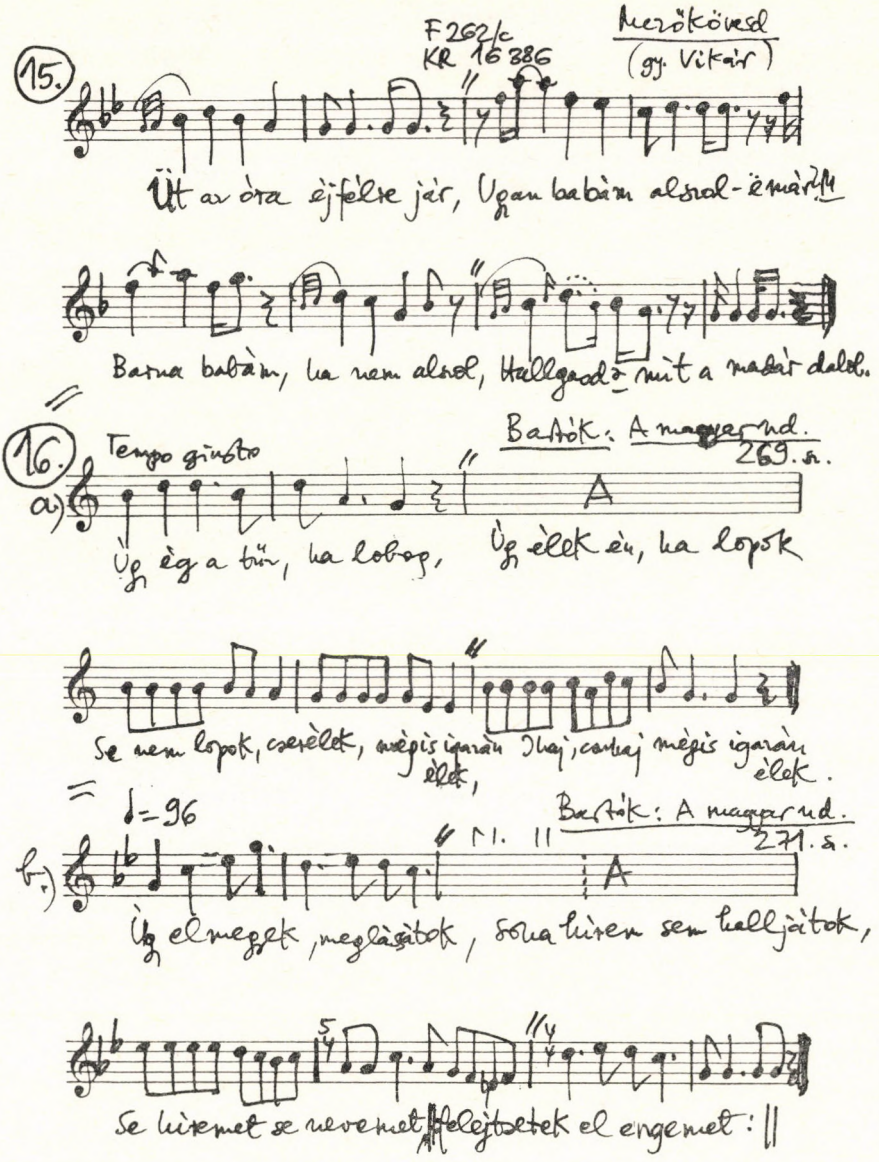
c.)



El vettem egy büdös ringót, Minden béres jó ságorom,
Vettem az fejemre nag bút



Eke-kapa taligába | hosszúnyelű vasvellába,
szénahányós favellába, | nag bocskoros béres jányba van is módom.



15.

F 262/c
KR 16 386

Mezőkövesd
(gy. Vikár)

Üt az óra éjfélre jár, Ugan babám alszol-ë már?

Barna babám, ha nem alszol, Hallgasd-mit a madár dalol.

16.

Tempo giusto

Bartók: A magyar nd.
269. sz.

a.) Úg ég a tűz, ha lobog, Úg élek én, ha lopok

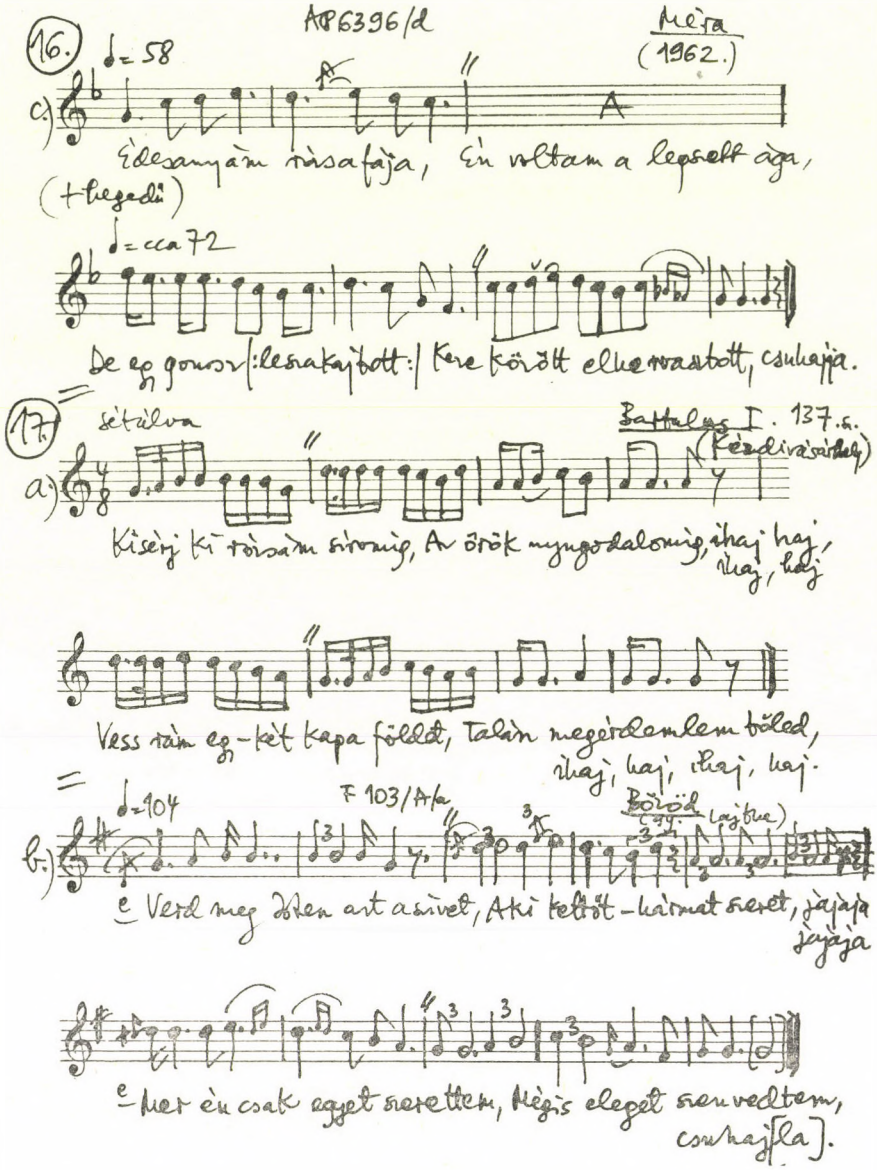
Se nem lopok, cserélek, mégis igazán élek, Ihaj, csuhaj mégis igazán élek.

♩= 96

Bartók: A magyar nd.
271. sz.

b.) Úg elmeggek, meglásátok, sohaa hírem sem halljátok,

Se hiremet se nevemet felejtsetek el engemet: ||



16. ♩= 58 AP6396/d Méra (1962.)

c.) Édesanyám rózsafája, Én voltam a legszebb ága,
(+ hegedű)

♩= cca 72

De eg gonosz |: leszakajtott :| Kezé között elhervasztott, csuhajja.

17. sétálva Bartalus I. 137. s. (Kézdivásárhely)

a.) Kisérj ki rózsám síromig, Az örök nyugodalomig, ihaj haj, ihaj, haj

Vess rám eg-két kapa földet, Talán megérdemlem tőled, ihaj, haj, ihaj, haj.

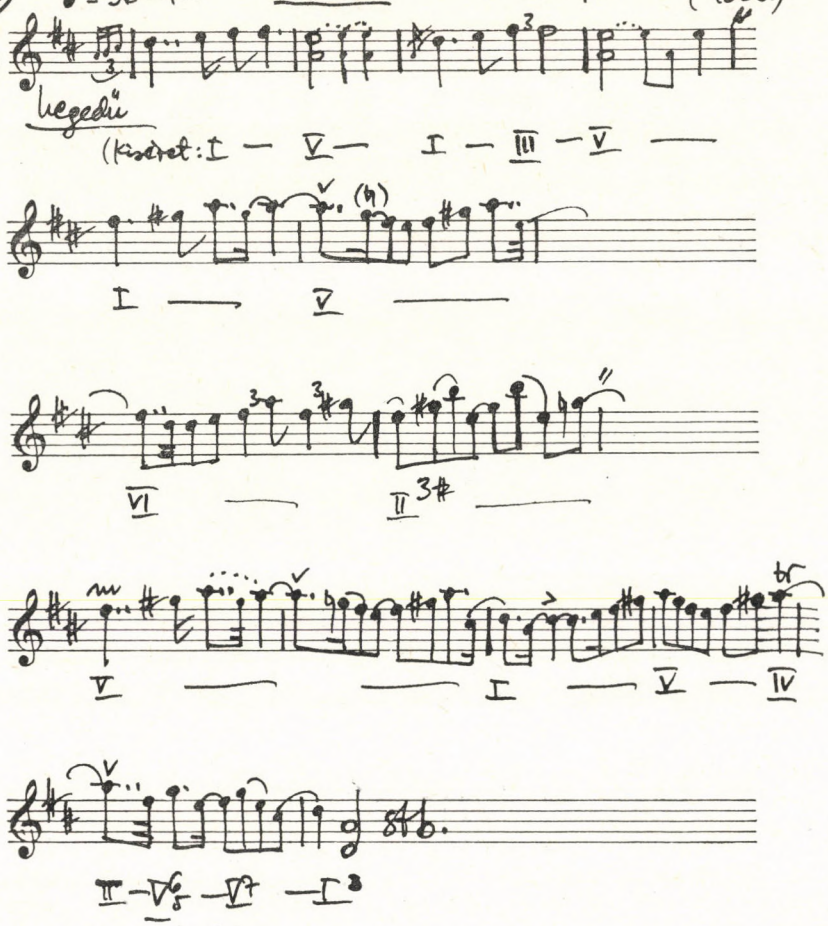
♩= 104 F 103/A/a Bőröd (99. lajtha)

b.) e Verd meg Isten azt a szivet, Aki kettőt-hármat szeret, jajaja jajaja

e Mer én csak egyet szerettem, Mégis eleget szenvedtem, csuhaj[la].

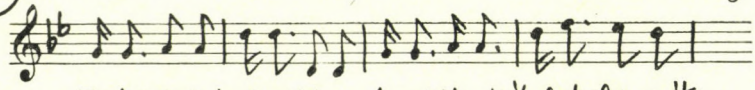
17. ♩ = 96–100 Koresos AP 7198/a Mezőbánd (1968.)

c.)

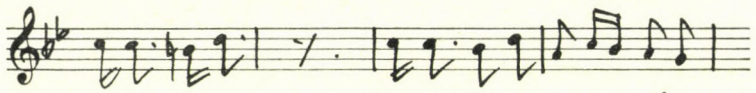


Balásy D: Régi szebely...
2. Közlemény XII. s.

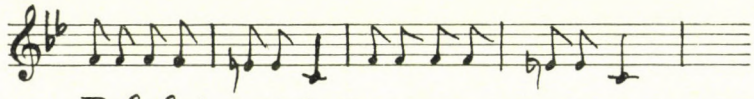
(18.) Lassan



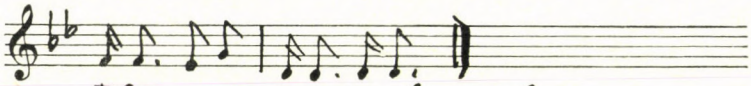
Fiat falvi halastóba, Mosdik két fekete csóka



Hjába mosdik az a csóka, fehér galamb nem lesz sóka,



Tralalala lalala -/.



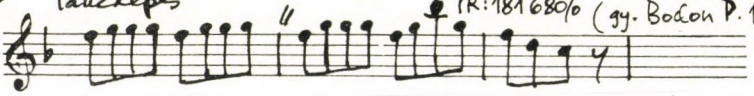
Fehér galamb nem lesz sóka.

(19.) Csíkszentmihály
(gy. Bodon P. 1907)

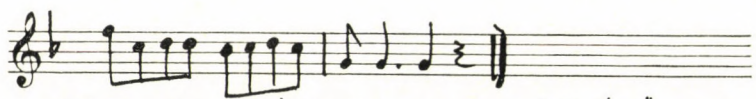
Tanclépés

TR: 181 680/0

a.)



J'édesanyám Csékerszágból Telegráncson x) postán
küldött levelet:

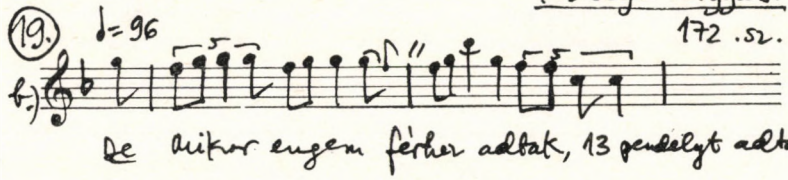


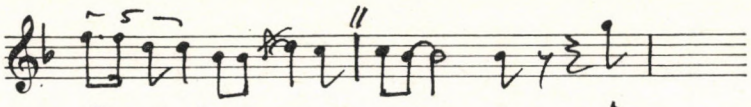
"Jere haza l'édes lányom ha lehet."

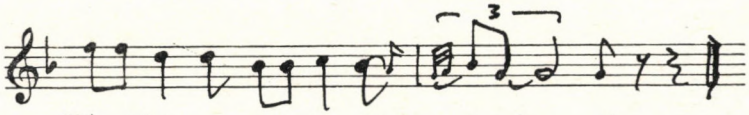
x) = telegráfon

Kodály – Vargyas:
172.52.

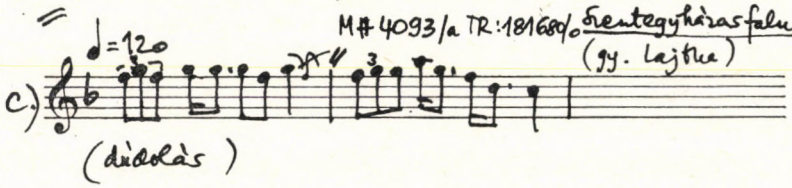
19.

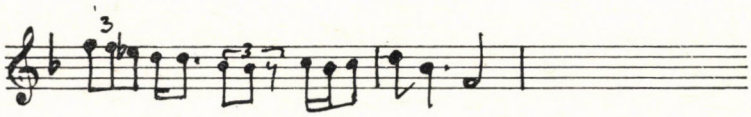


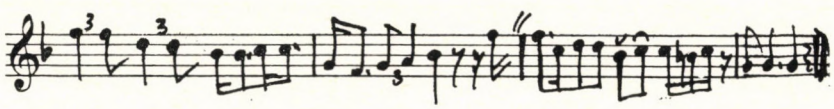


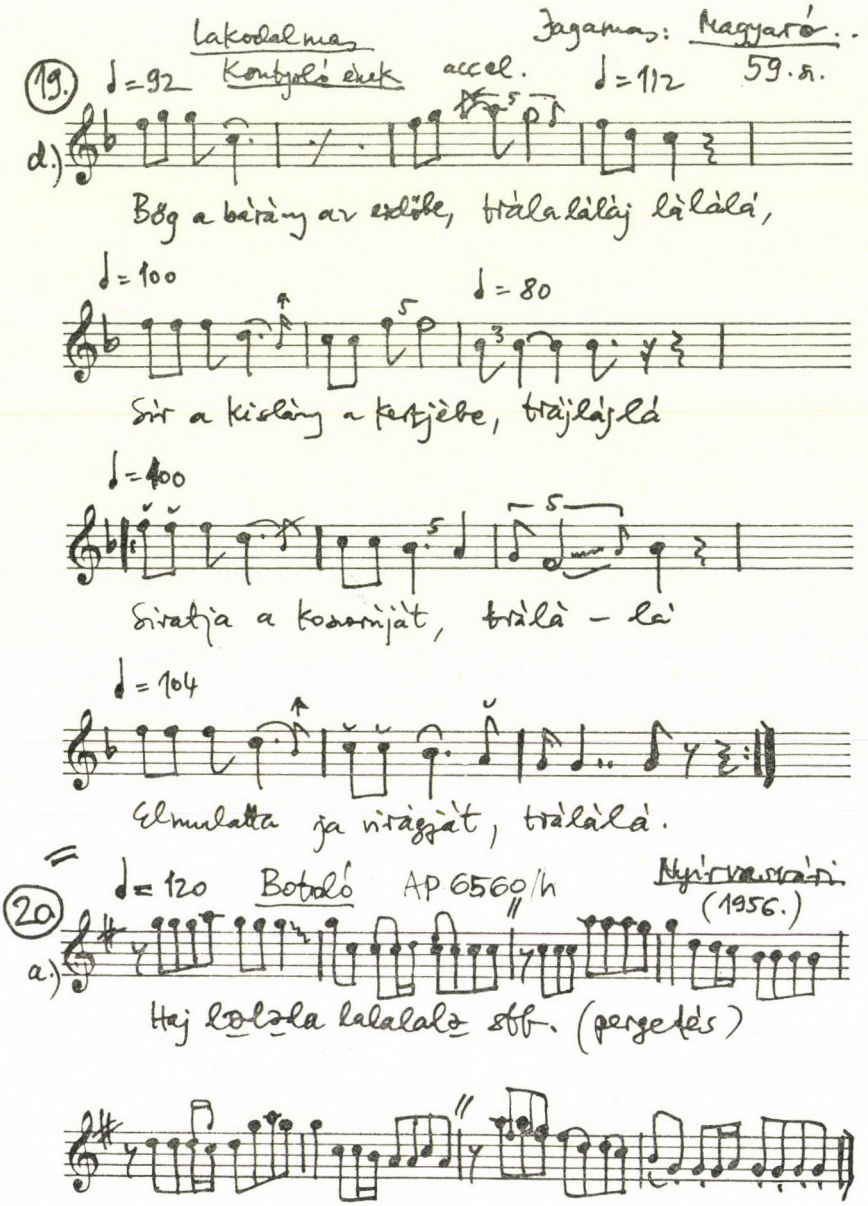


M#4093/a TR:181680/a Szentegyházasfalu (gy. Lajtha)









Lakodalmas Kontyoló ének accel. Jagamas: Magyaró... 59. sz.

19. ♩=92 ♩=112

d.)

Bőg a bárány az erdőbe, trálalálaj lálálá,

♩=100 ♩=80

Sír a kislány a kertjébe, trájlájlá

♩=100

Siratja a kosorúját, trálá – lá

♩=104

Elmulatta ja virágját, trálálá.

20. ♩=120 Botoló AP 6560/h Nyírvasvári (1956.)

a.)

Haj lələla lalalalə stb. (pergetés)

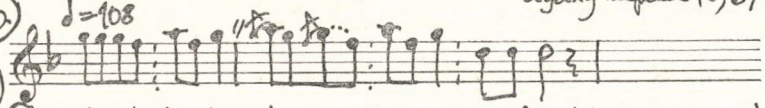
SLPX 18082

Szabolcs-szatmári cigány népdalok, B/1/c

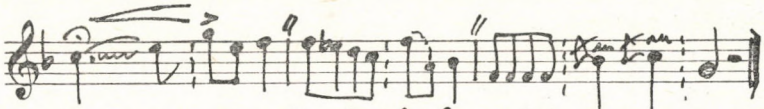
20.

♩=108

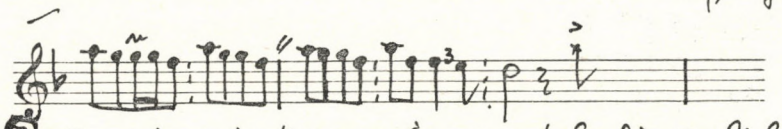
b.)



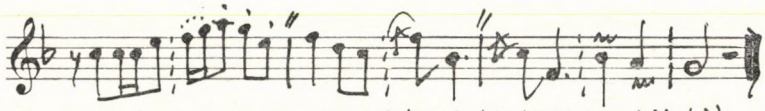
4. Haj, drápa kincs:|, szemed ragyog, mint a kincs, nincsnej,



Haj, meghalók, Ha tüled elmaradok, nannom ./. naj, naj, naj stb.



7. Ez az óra másnak ragyog, Én meg a bolondja vagók laj, mo,



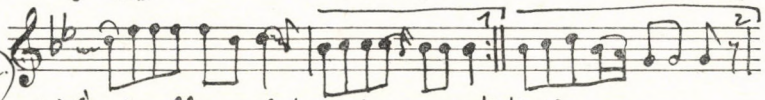
an lerara ladada ti, di, tititi, ti, tij, titij, tij, tij, tij.

♩=126

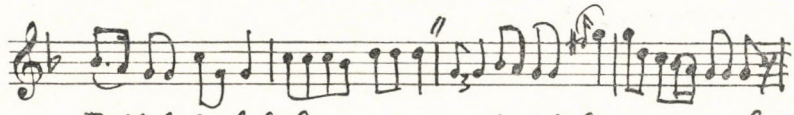
AP 5211/c

Szék (1962.)

c.)



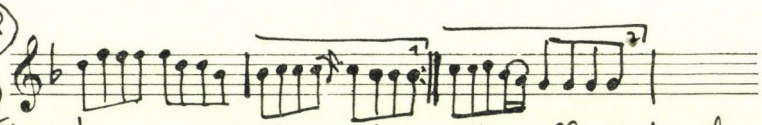
1.) Én is voltam valaha szép asszonnak kocsisa,
Úg megrúgott a lova, hog egy meg a kutya



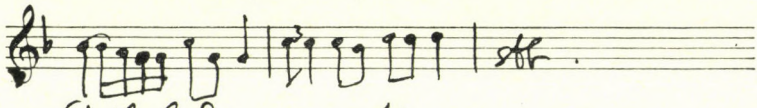
Trajlalala lalala ------ alajlala ---- la ./.

20.

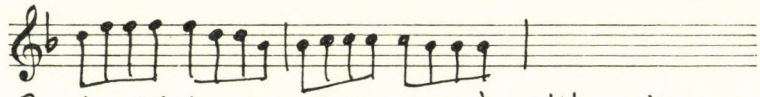
c.) folyt.



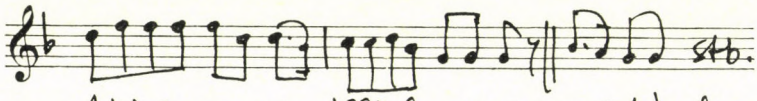
2.) Úgy meg vagyok bával rakva, mint a pallagi rózsafa,
2-3 terem rajta, mégis terítve jalatta



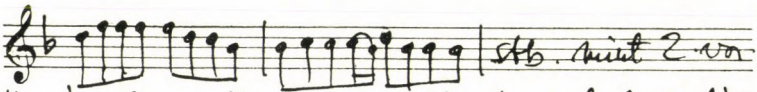
Sájlalala ... stb.



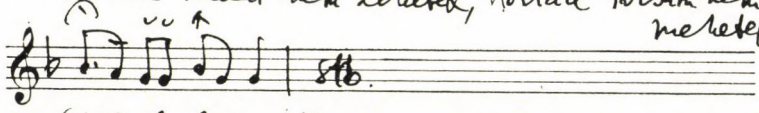
3.) Aki kinéz az ablakon, Orrán-száján csúng a takony,



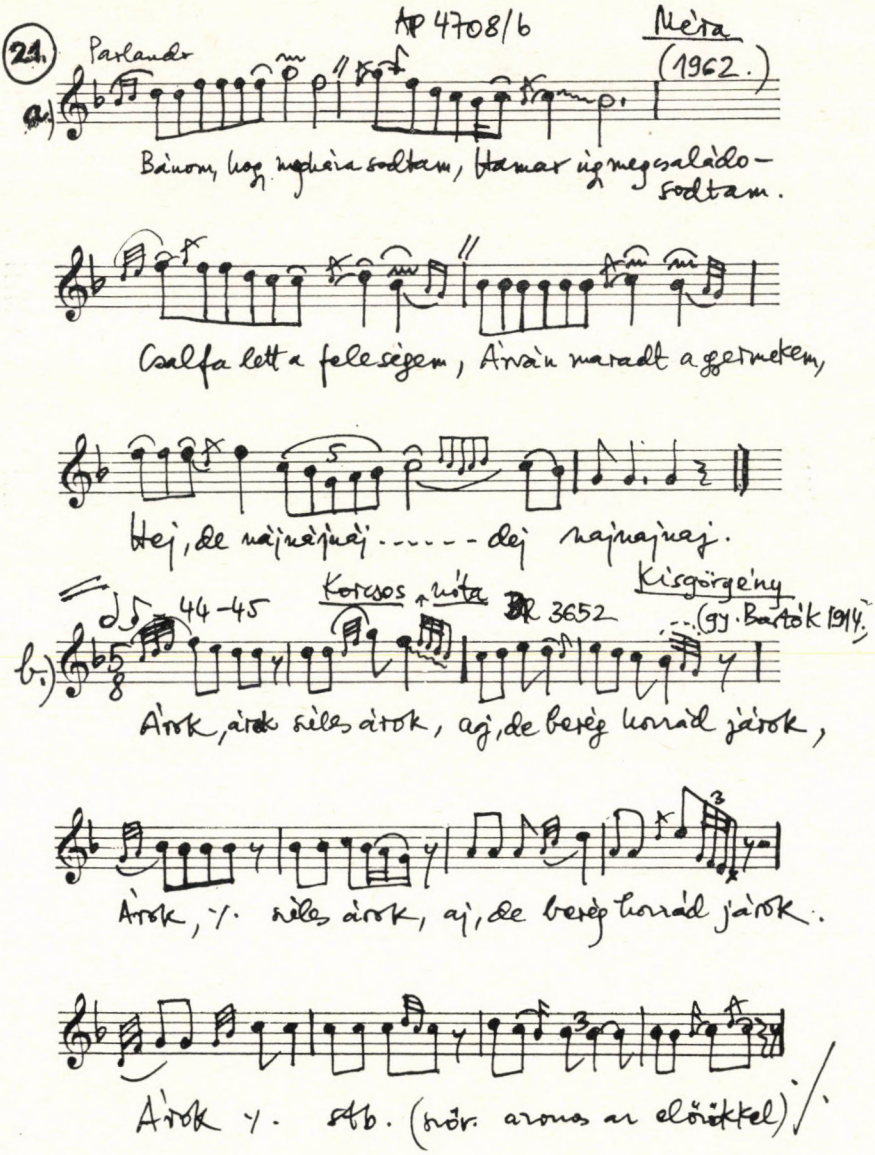
Aki engem nem állhat, egge meg a ruhámat.
Ajlalala ...



4.) Úgy elmennék, ha mehetnék, ha szabad madár lehetnék,
Szabad madár nem lehetek, horrád rózsám nem mehetek



Sájlalala stb.



21.

AP 4708/6

Méra (1962.)

a.) Parlando

Bánom, hogy megháza sodtam, Hamar úgy megcsaládosodtam.

Csalfa lett a feleségem, Árván maradt a gyermekem,

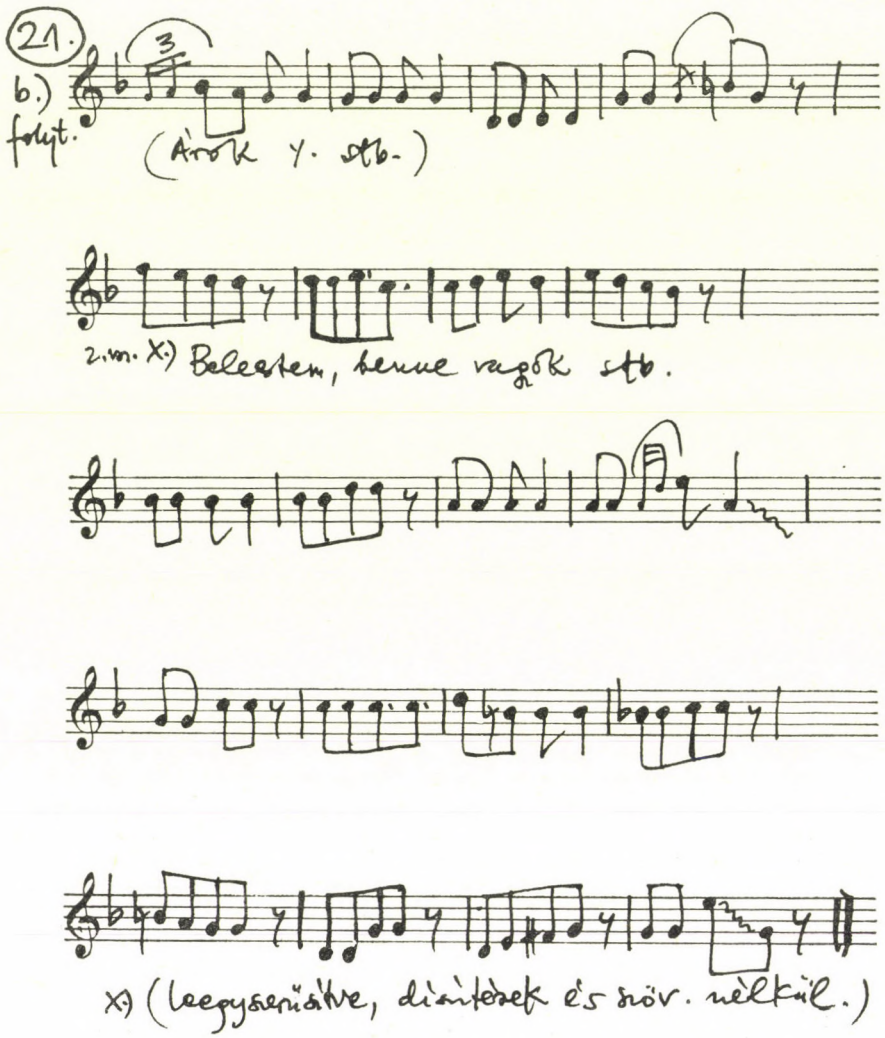
Hej, de nájnájnáj ..... dej najnajnaj.

b.) 44–45 Korcsos nóta BR 3652 Kisgörgény (gy. Bartók 1914.)

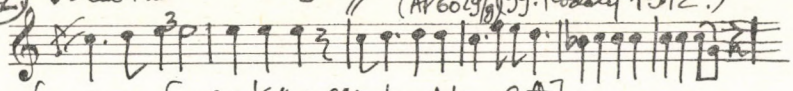
Árok, árok széles árok, aj, de berég hozzád járok,

Árok, ./. széles árok, aj, de berég hozzád járok.

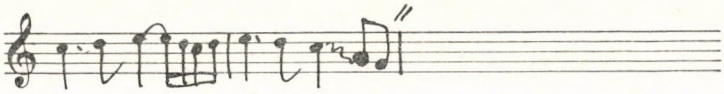
Árok ./. stb. (ször. azonos az előzőkkel) ./.

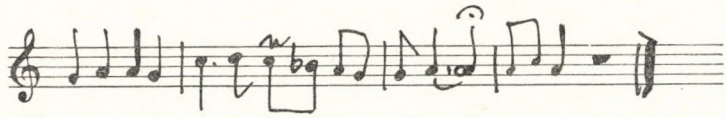

21.
b.)
folyt.
(Árok y. stb.)
z.m. X.) Beleestem, benne vagok stb.
X.) (Leegyszerűsítve, díszítések és szöv. nélkül.)

22. ♩= cca 116 Cigány nóta KF 259 (AP 6029/g) Doboj (Kászonimpér) (gy. Kodály 1912.)



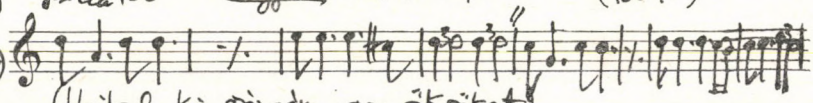
furulya [ad: Körösfői kertek alatt]





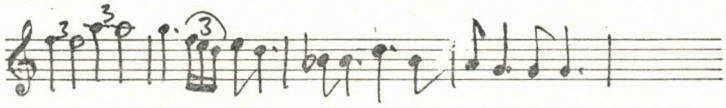
23. ♩= cca 128 Néges AP 7315/b Sték (1967.)

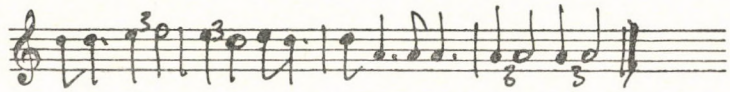
a)



(Hajtsd ki rózsám az ökröket)

hegedű

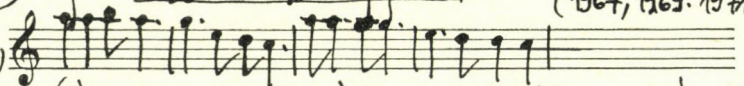




(23.) (típusösszevonás AP 7422/a, 7647/a, 9218/hp, 11P3/b stb.) Sák, Búza, Lőrincréve stb.

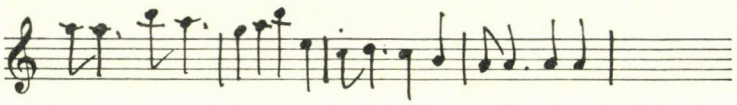
Négyes v. Magar v. Pontos (1967, 1969. 1971.)

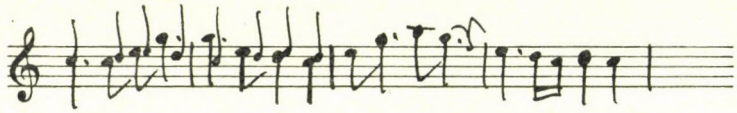
b.)

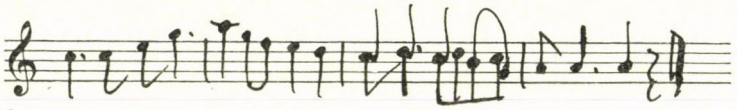


(Édesanyám is volt nékem ~ mért is szültél stb.)

Legedű

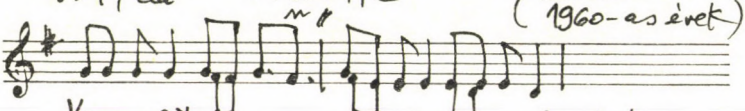




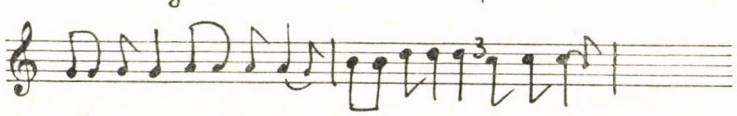


♩=74 cca AP6224/e (Búza (1960-as évek)

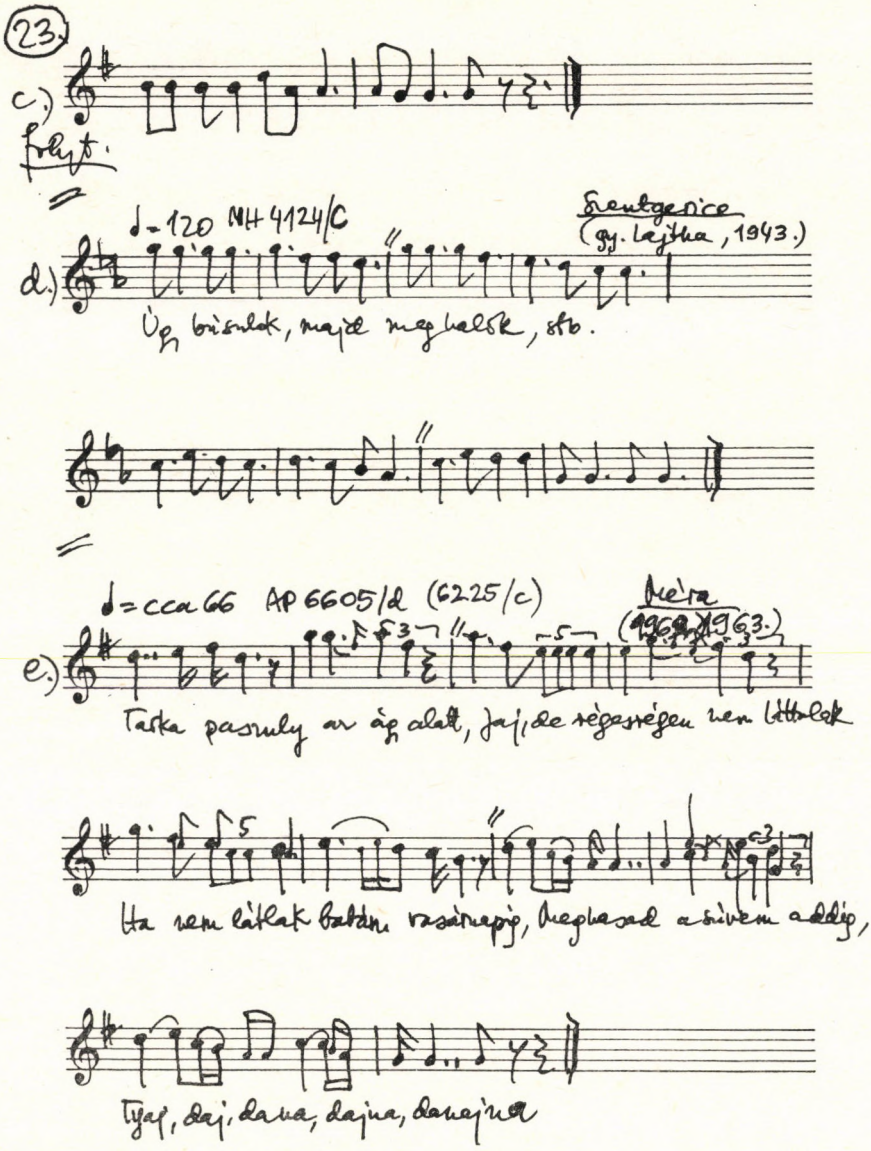
c.)



Keseredik az az anya, kinek 2 fia katona,
(Ver meg Isten azt a sivet, aki 2-3-at szeret)



lalalala --- stb.



(23.)

c.)

folyt.

♩=120 MH 4124/C

Szentgerice
(gy. Lajtha, 1943.)

d.)

Úg búsulok, majd meghalok, stb.

♩=cca 66 AP 6605/d (6225/c)

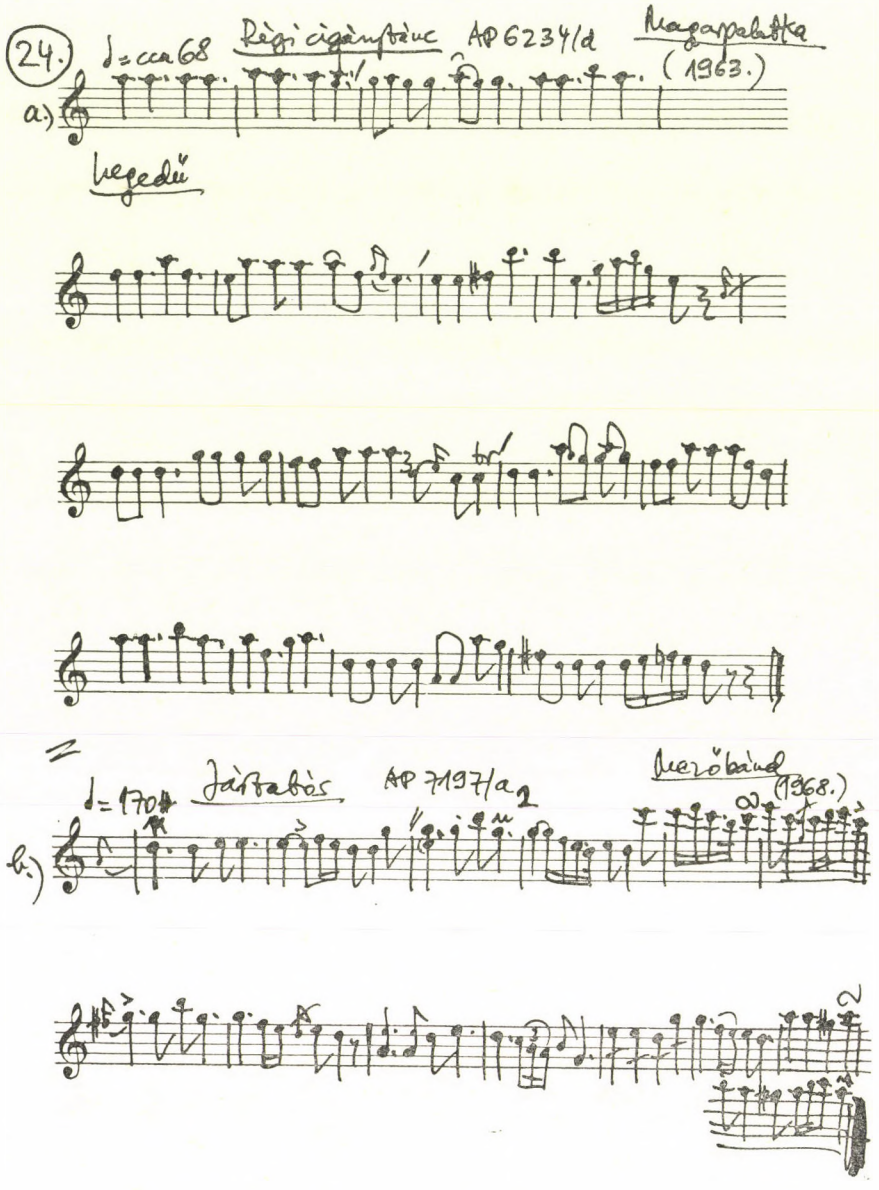
Méra
(1962, 1963.)

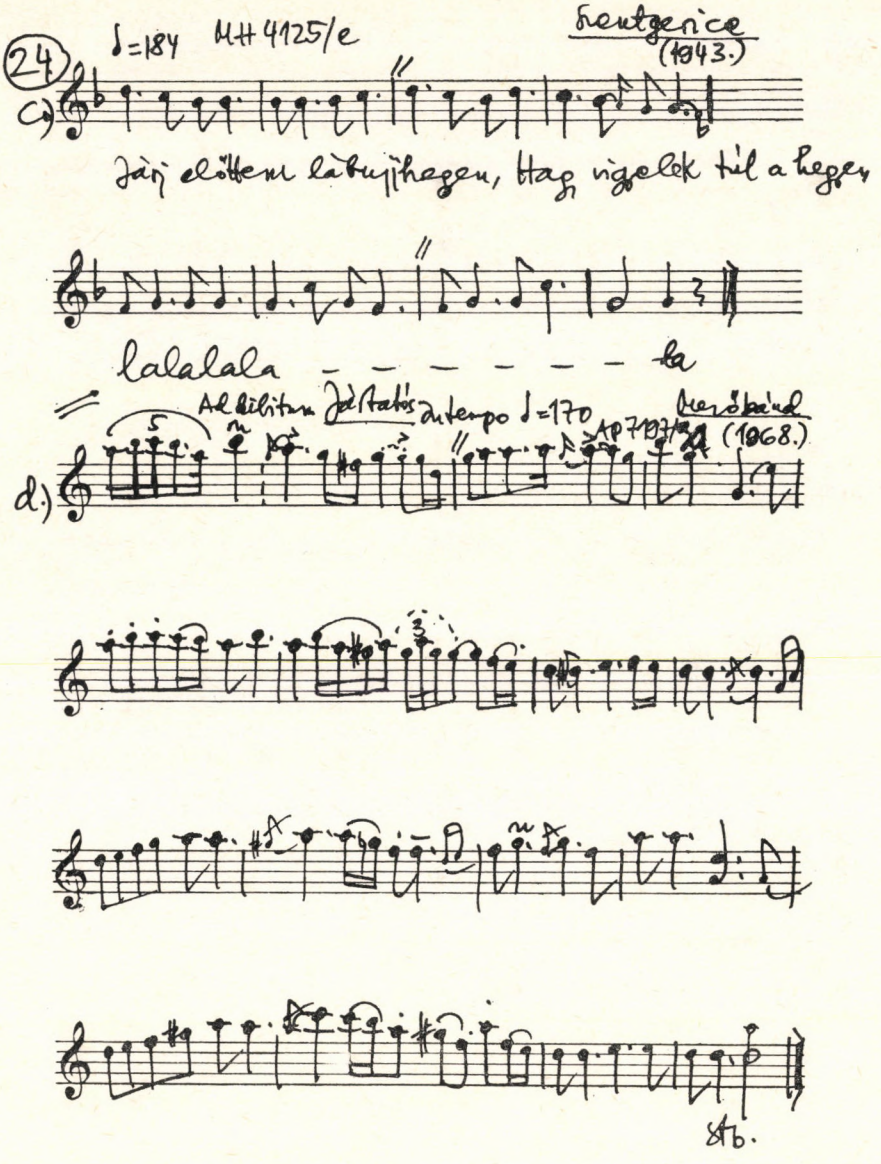
e.)

Tarka paszuly az ág alatt, Jaj, de régesrégen nem láttalak

Ha nem látlak batám vasárnapig, Meghasad a szívem addig,

Tyaj, daj, dana, dajna, danajna


24.
♩= cca 68
Régi cigánytánc
AP 6234/d
Magarpalatka
(1963.)
a.)
Legedű
♩= 170
Jártatós
AP 7197/a 2
Mezőbánd
(1968.)
b.)



24

♩=184 MH 4125/e

Szentgerice (1943.)

c)

Járj előttem lábujjhegen, Hag vigyelek túl a hegen

lalalala – – – – – – – la

Ad libitum Jástatós in tempo ♩=170

Merőbánd (1968.)

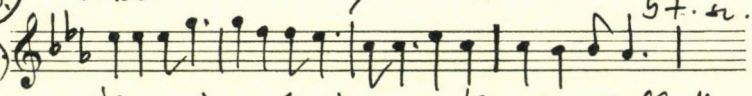
d.)

Stb.

25.

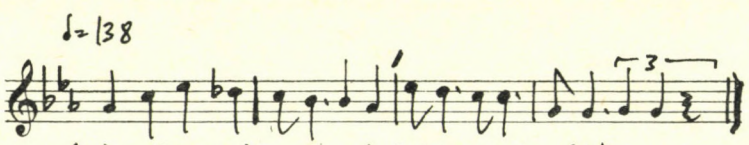
♩=132 Jagamas: Romániai. 57. sz.

a)



Édesanyám sok sép szava, Kire nem hallgattam soha

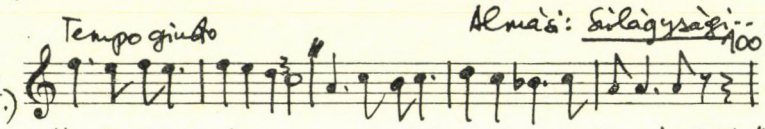
♩=138



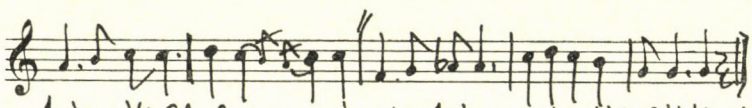
Rá hallgatnék, de már késő, Csik előttem az erő.

Tempo giusto Almási: Szilágysági... 100. sz.

b.)



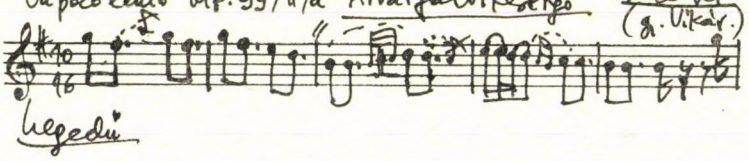
Ha tudtad, hogy nem szerettél, Az öledbe mér ültettél, tynhaja?



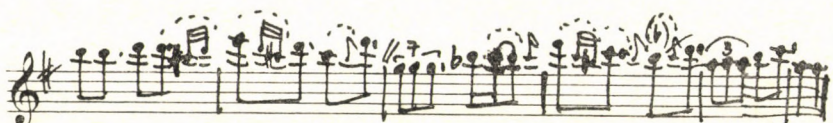
Mér csókoltad meg az én szám, Mér nem hagtál békét rózsám, tynhaja

Un poco lento MF. 99/II/a Árvátfalvikesergő Medeser (gr. Vikár.)

c.)



Legedű

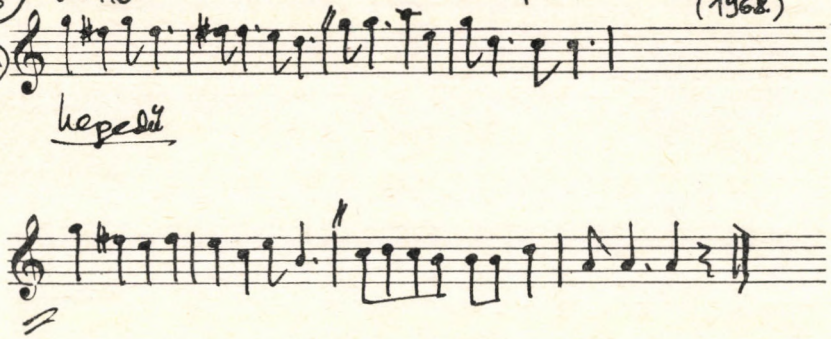


BR 12 957 Ab..

(26) ♩= 176 Lassú AP 8245/f2 Szék (1968.)

a.)

hegedű

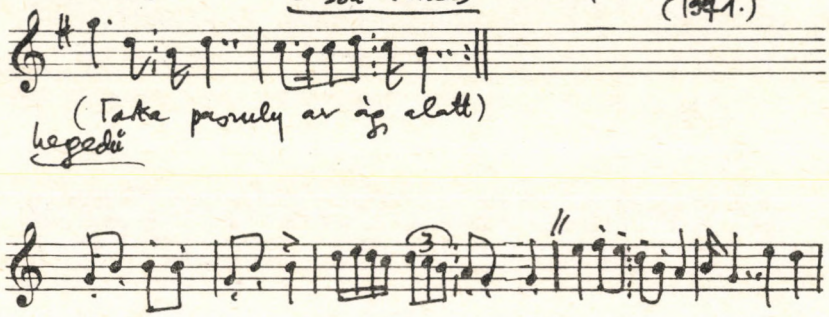


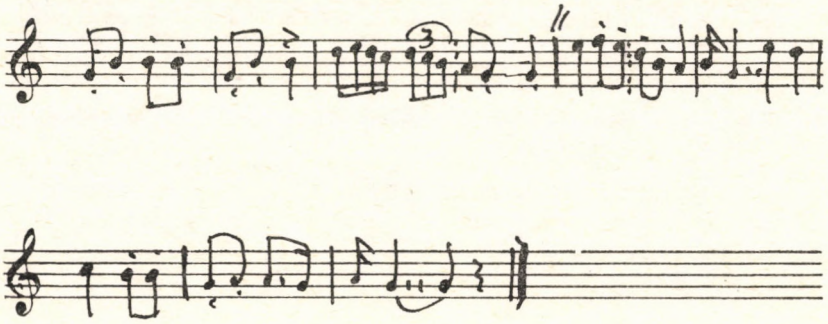
♩= 126 Lassú csárdás AP 8026/a Alsótök (1971.)

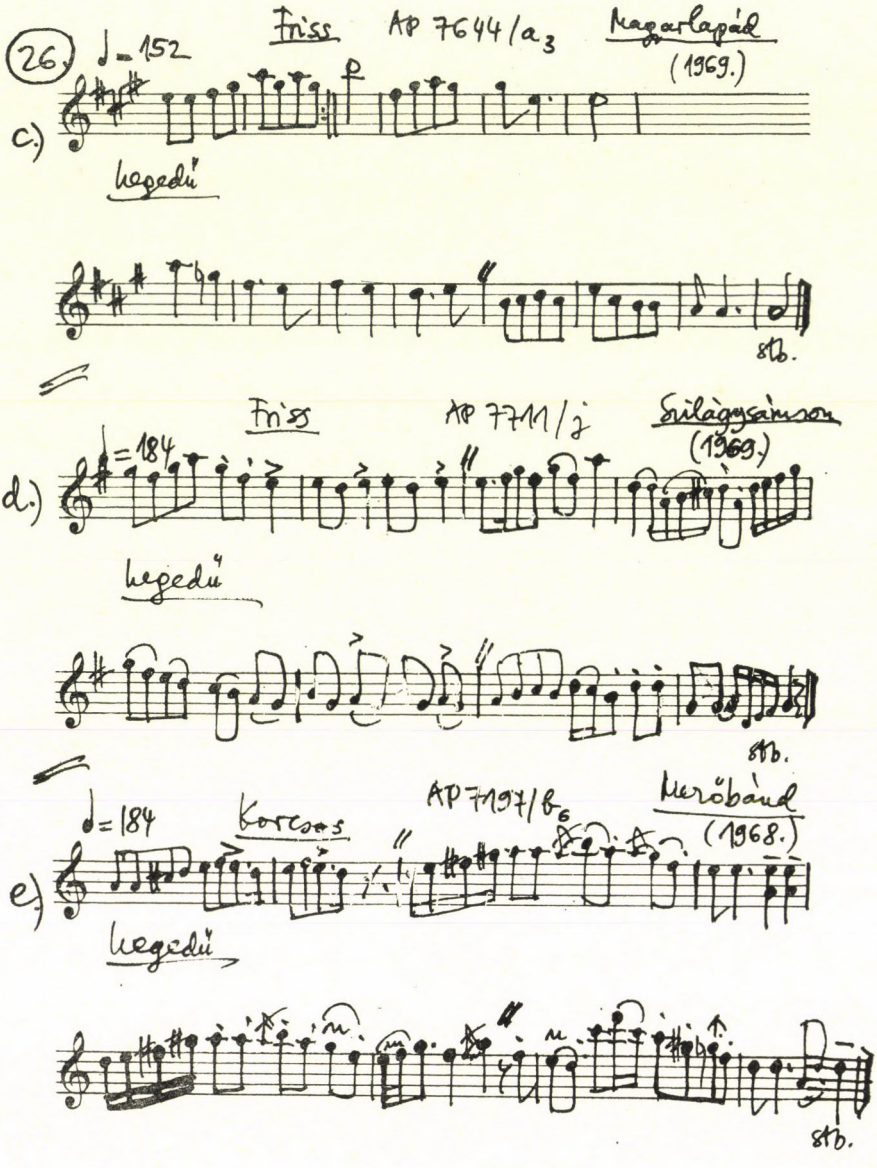
b.)

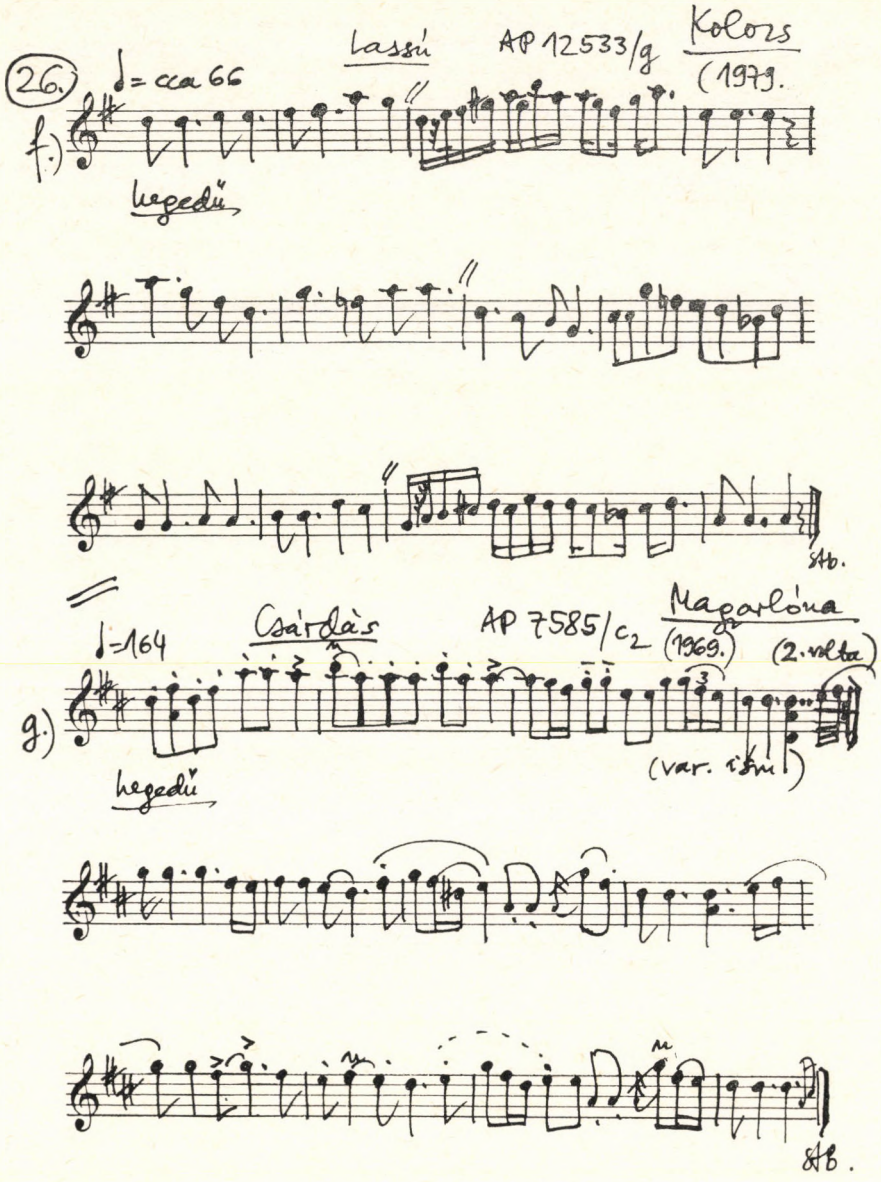
(Taka pasuly az ág alatt)

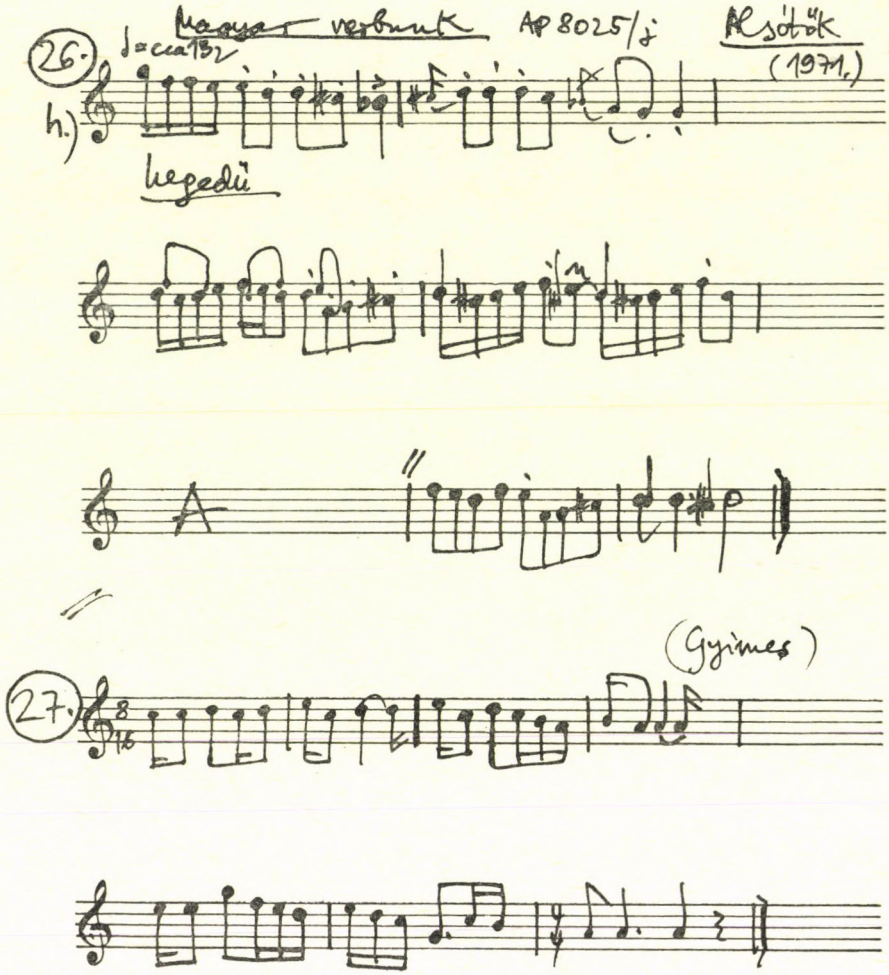
hegedű

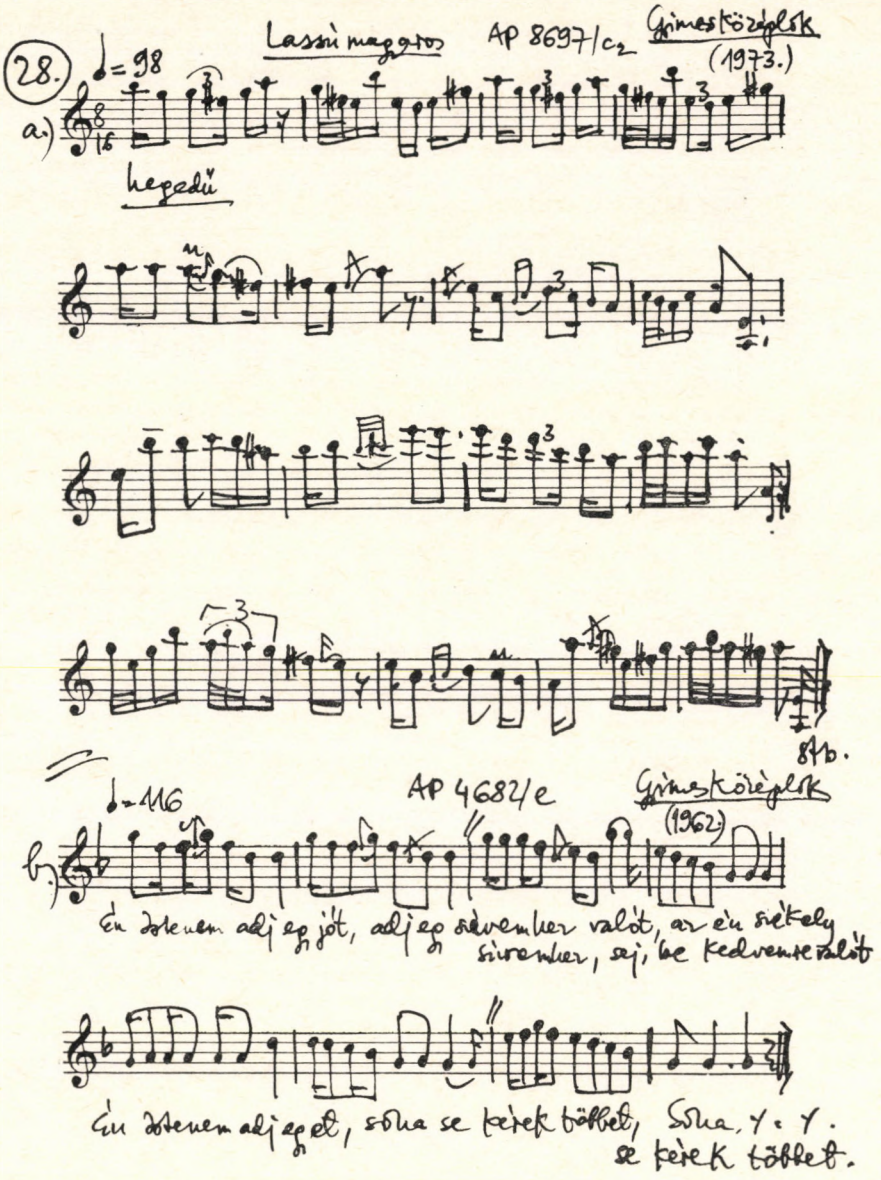





26
♩= 152
Friss
AP 7644/a3
Magyarlapád
(1969.)
c.)
hegedű
stb.
Friss
AP 7711/j
Szilágysámson
(1969.)
d.)
♩=184
hegedű
stb.
♩=184
Korcsos
AP 7197/b6
Merőbánd
(1968.)
e)
hegedű
stb.


26.
♩= cca 66
Lassú
AP 12533/g
Kolozs
(1979.
f.)
hegedű
stb.
♩=164
Csárdás
AP 7585/c2
Magarlóna
(1969.)
(2. változat)
g.)
hegedű
(var. ütem)
stb.

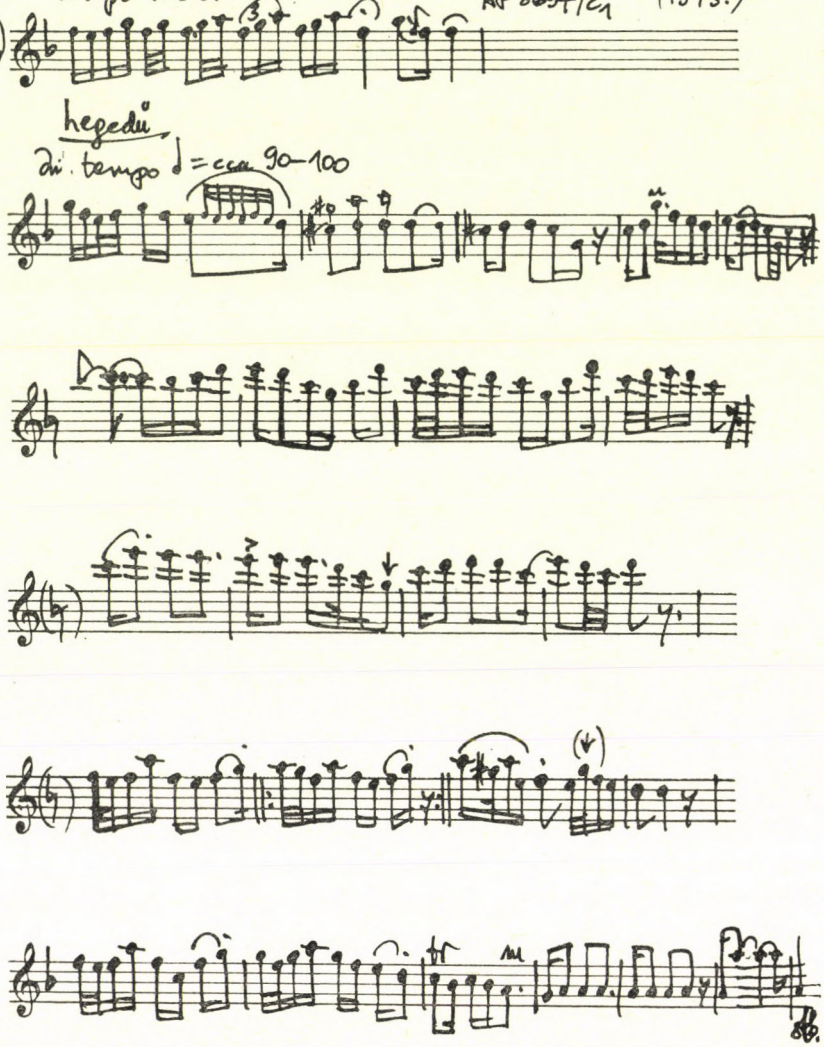

26.
Magyar verbunk
AP 8025/j
Alsótök
(1971.)
h.)
hegedü
27.
(Gyimes)


28.
Lassú maggiore
AP 8697/c2
Gimeskörképek
(1973.)
a.)
hegedű
AP 4684/e
Gimeskörképek
(1962)
b.)
Én istenem adj egy jót, adj egy szívemhez valót, az én szívemhez, szívemhez valót
Én istenem adj egyet, adj egyet, adj egyet,

(Halott mellett való) Lassú magaros Grimsköréplik

Tempo rubato AP 8697/c1 (1973.)

29.



ALEKSZANDER MÓŽI

VERBUNKOS

A LEGÉNYFOGDOSÁS ÉS VERBUVÁLÁS KORÁNAK TÁNCA A MAGYAR ÉS SZLOVÁK IRODALMI ÉS ZENEI DOKUMENTUMOKBAN II.

Gvadányi József, aki a 18. század végén több éven keresztül huszártiszt volt, bizonyára jól ismerte a verbuválás menetét. „Rontó Pál" és „Falusi nótáriusnak budai utazása" című elbeszélő költeményeiben több helyen sorra kerül a verbuválás és katonák mulatása:

Mihent köteleztem magam katonának,
Mindjárt egész mundírt én reám adának.
Az angyalbőröket vállamra függeszték,
Óldalamra kardot tarsollyal kötözték.
[...]
Amint mind készen vólt, vasárnap csínosan
Felöltöztem, minden állt rajtam módosan.
Csörgött-börgött kardom, hogy utcán sétáltam,
Hogy sok szem néz reám, aztat is jól láttam.
Nagy hetykén képzeltem, hogy enyím Jászberény,
És hogy másra nem süt, csak reám a napfény.
[...]
A kapitány éppen a templomból menvén,
Merőn állottam meg, szeme közé nézvén.
Így szólt a hadnagyhoz, ez szép csínos legény,
Magyar ez: többet ér, mint sok más jövevény.
Táncos katonákhoz kell ennek elmenni,
A verbuálók közt illik néki lenni.
E parancsolatot mindjárt is kiadta,
Hogy én oda menjek, a káplár meghadta.
Legottan délután mi nagy muzsikával
Az utcákon jártunk, zajjal és lármával.
Mint a kapitánynak értünk kvártélyához,
Vendégit vezette maga ablakához.
Elől tizenketten táncoltunk kerékbe,
Látta, hogy megrakom; amint ez ment végbe,
Hogy sóló táncoljak, aztat parancsolta,
A nép, hogy láthasson, magát nagyon tólta.
Elkezdvén táncomat, minden csudálkozott,
Szóltak: ugyan tudja járni az átkozott,
Tettem is előttök olyan figurákat.
Hogy szemek meredett, tátottak rám szákat.

A taktust sarkantyúm pengése követte,
Cimbalmos ezeket úgy ki nem verhette.
Nézték a táncomat itten tót leányok,
Szepesből munkára jöttek le nehányok.
Ezeket majd csaknem a hideg kitörte,
Hogy nem táncolhatnak velem, az gyötörte.
Mi bajok: kapitány mindjárt észrevette,
Rám intett, tudtam én ezt mire értette.
Mindjárt is egyikét a táncba ragadtam,
Suttogott bocskora, őtet úgy forgattam.
Ide jött az annya, lányát táncba látta,
Hogy katonák között táncol, azt sajnálta.
Vastag lepedőbe fazekak hátára
Kötve vóltak; vetvén szemét leányára,
Mint fúria mindjárt pofozni kezdette,
És hajánál fogva kezemből kivette.
Ezt látván szólottam: no az ilyen adta,
Ha velem táncolni a lányát nem hadta,
Jöjjön hát most maga, táncoljon helyette;
Mindjárt is az mint itt állottam mellette,
Megkaptam: derekát jól által kócsoltam,
De mivel ocsmány vólt, őt meg nem csókoltam,
Keményen forgattam, mint a szél vitorlát,
El nem bocsátottam, bár mondott sok Sztrelát.
[...]
Az uraktúl mi itt négy aranyat nyertünk,
A város házához ugrálva elmentünk;
Táncoltunk itten is, legénység körülvett,
Virradtig közülük katona negyven lett.
(Gvadányi József: Rontó Pálnak, egy magyar lovas közkatonának és gróf Benyovszky Móritznak életek)"

Hetyke toborzó

Hallok én azomba igen nagy lármázást,
Görög bótja előtt hangos muzsikálást,
Kimentem: és láttam, hogy a kiabálást
Katonaság tészi, tartván verbuálást.

Hiripi Sugárral húzták a száraz fát,
Ámbár ezek pártest nem tudnak, sem kótát;
De mégis oly rendin megvonnyák a nótát,
Hogy ki őket hallja, elfelejti hóltát.

Kimenvén reájok szemeim vetettem;
De majd elájúltam, én úgy megijedtem,
Mert immár mundírban köztök megsejtettem
A fiamat, Sándort, s könyveket ejtettem.

Sújtással meghányott cifra vólt ruhája,
Oly nagy, mint egy tallér sarkantyú tarája,
Tajtékból, mint csupor, nem kisebb pipája,
Táncolt: rytmusokat kiáltott a szája.

Mondám: Fiam, Sándor! ugyan mit míveltél?
Mi vitt téged arra, hogy katona lettél?
Lám, hóltam után is javamból élhettél,
Engemet anyáddal így keserítettél.

Tudjad, hogy Budára vissza fogok menni,
Táblánál janitor mivel fogok lenni,
Téged auscultánsnak akartalak tenni,
Nagy uraságodból örömömet venni.

Micsoda? Auscultans? Adta, szedte, vette,
Hiszen! fő ispánynak sinc ilyen élete,
Eszem, iszom, és csak táncolok mellette —
Én a téntát, pennát utálom felette.

Nem is penna: csak kard illik a kezembe,
Hogy az török vérbe mártsam, van eszembe,
Majd ha Belegrádnál vélek lészek szembe,
Mint káposztát rakom fejeket verembe.

Mint húll kasza alatt a fű, majd a jancsár
Úgy húll karom által, húll a krími tatár,
Sok turbányos basa, húll csalmás tefterdár,
Tisztségre felmegyek, lészek vicekáplár.

Nyúgodt szívvel légyen drága Uram Atyám!
Kérem ne sirasson kedves Asszony Anyám!
Hogy ezen életre én magamat adám,
Ezzel hóltig tartó uraságom kapám.

Mondám: Fiam! mivel te ezen életre
Rá adád magadat, látom, van kedvedre,
Adom hát atyai áldásom fejedre,
Elmehetsz már bízvást tatárra, törökre.

Megcsókolván nekem köszönte s jót kívánt,
Mondá áldásomért fog tenni adományt
Török pipát, számos oka bassa dohányt,
Bulya vásznát, kávét annyának, s egy kaftányt.
(Gvadányi József:
Egy falusi nótáriusnak budai utazása)[18]

[18] Közli Legány Dezső: A magyar zene krónikája, Budapest 1962, 151. l.

Magyar költők közül továbbá Czuczor Gergely írta le a verbunkos táncot. Réthei Prikkel M. azt írja róla, hogy jó lehetősége volt megismerni a táncot, mivel öregapja híres verbunkos káplár volt, aki odahaza bizonyára sokat beszélhetett unokájának a verbuválásokról és valószínű, hogy a táncot többször látta, és figyelemmel kísérte a verbunkost táncoló katonákat. Czuczor Gergely a verbunkost prózai és vers leírásban jegyezte fel:

„Egy kisvárosi vásártéren állunk, hová a környék leginkább pórlakosai tódulnak össze. A zsibongók tarka raja közől tárogatós harsány zene, majd közbe-közbe felrivalló ujjongások ütik meg füleinket, s a fel-fellebbenő kakastollforgók ötlenek szemeinkbe, s imé egy, jobbára falusi suhancokból álló néptömeg kíséretében előbukkannak a toborzók. Legelül deli, katonás feszességgel s legférfiabb komolyságban az őrmester lépdegél. Ő nem lejt, nem ugrik, nem veri össze bokáját, nem ujjongat, de minden lépte kinyomja a zene rytmusát: eszerint emelgeti nádbotját is, vagy az oldalán lógót kardostul bal karjára vevén, negédesen szedegeti lábait, hogy tarsolya szinte bizonyos mértékre verődjék száraihoz. Nyomában három-négy lépésnyire a toborzó csapat jő, kik közől a káplár, ha mogyorófapálcájára s csákója paszomántjára nem néznénk is, tartásából legott előtűnik. Némi hegykeséggel színezett hivatalos arcszabás s kimért, könnyű lejtegetés szembeötlő bélyegei. Ő az őrmesternél kevésbé komoly, a legénységnél mérsékeltebb vidorságú, hegyesen rakja lábait, s mintegy mutató gyanánt áll a közlegénységnek, mert rendesen ő a tánckarigazgatómester, azért is egyszerűek, de felette jellemzetesek minden mozdulati, míg a mellette s utána lépdelő legények lenge nyalkasággal, bokaverve s tapsolva cikornyázzák s hegyezgetik lépteiket. Így járják be a vásárt, míg alkalmas helyen az őrmester megállapodik s nádbotjára támaszkodva jelt ád. Ekkor a legénység körbe áll, melynek középpontját a káplár tölti be, s a rendesen egyenruhás cigánybanda új nótát húzván kezdődik a toborzó. Míg az első verset húzzák, semmi figurát nem látunk, hanem vagy kiki helyén maradván, pengeti sarkantyúit, vagy sétálva járják be a kört s ezáltal a nóta csínját, rhythmusát kitanulják, s mintegy a táncnak neki idomulnak. Most következnek lassú figurák, melyek sora jobbára meghatározott, ha pedig nem, a káplár jelenti meg, kire függesztvék a táncosok szemei, míg kiki szemközös társára szinte ügyel. E táncrésznek jelleme, hogy csak rendszerezett s kevéssé cikornyás lépésekből van szerkesztve, és pedig, ha a nóta nyolc tactusos, két tactus jobbra, egy balra, ismét kettő jobbra, egy balra, mit két tactusos, összevágó helyretoppanás fejez be. Miután öt-hat ily lassú verset eljártak, a cifrára kerül a sor, mely az elébbinél frissebb és tüzesebb, azért is itt már az ide-oda és felszökellések rendén vannak, mikhez a hánykodó kardok csörömpölései s a tarsolyok tétova lebegése járulván, a hősi táncnak valódi képét tüntetik elé. Ez azonban, mint maga a hevesebb indulat, melyet ábrázol, nem sokáig tart, hanem ismét visszatér a zene s vele együtt a lejtés előbbi lassú, méltóságos hangulatába. Így foly ez változva kétszer, háromszor, míg az őrmester jelt adván, a víg csapat odább húzódik."

Magyar tánc

1. Mit ültök itt vesztegelve?
Táncra legények!
Úgy szeretem az ifjakat,
Hogyha serények,
Rajta hát, csak szaporán,
Majd elmondom én,
Ha megzendül a hegedű,
Kiki mit tegyen.

2. Ti karéjban fogtok állni,
Én a közepén,
Szemközt kiki a társával,
Reám figyelvén,
Kezetek a csípőn legyen,
Mozgástok szabad.
Lomhán, idomtalan állni
Éppen nem szabad.

3. A mell feszüljön előre,
Fent járjon a fő,
Büszkén emelkedjék a váll,
Mint Mátratető.
Karcsu derék, hajlós tagok,
Fürge, ficke láb
Teszik csinossá a táncost,
Másképpen faláb.

4. Zengedez már a hegedű,
Kezdjük el tehát:
Üssük össze bokáinkat
Pontban egyiránt.
Előbb jobbra, aztán balra
Hármat ugorjunk,
De a nótával egy húron
Zengjen sarkantyunk.

5. Mint a madár ágrul, ágra
Midőn szálldogál,
Ugrándozik nagy könnyeden,
Majd kicsit megáll:
Úgy lejtsen a ti táncotok
Viszont változva,
Úgy szép a tánc, ha tagokra
Fel vagyon osztva.

6. No most hátra fogunk lépni;
De jól vigyázzunk,
S ha egy szakasz nóta lejár,
Megint itt álljunk.
Helyes, deli testállásban
Tapsolhat a kéz,
De egyszerre, mert különben
A zürzavar kész.

7. Mint mikor a sebes zápor
Lezúg a völgyön,
Hányja-veti a galyakat

S a kő alább jön:
Oly sebesen és erősen
Zeng a nóta már,
Hallja ezt a fürge legény
S biztatást nem vár.

8. Nyalka minden lépte, nyoma,
Fordul, mint evet,
S néha, midőn kedve tartja,
Ugrik másfelet.
Széles kedvében a keze
Már szabadon jár,
Hol megnyomja a süvegét,
Hol csípőre száll.

9. Vitéz Kinizsinek hírét
Hallottátok-e?
Hogy vigadott Kenyérmezőn,
Azt tudjátok-e?
Mint csatába rohanónak
Tüzelt a szeme,
Bajnokos volt mozdulása,
Feszült kebele.

10. Gyáva, aki tunyán vigad,
Büszke a magyar:
Vére a nemzeti hangra
Fellobban hamar,
Életerő, tűz és kedély
Tánci jelleme.
Fürge szabad lejtésekben
Áll fő kelleme.[19]

A verbunkos zene és tánc alakja népzenei és néptánc elemekből épült fel. Gyökereit megtaláljuk olyan zenei anyagban, amely sokkal korábbi, mint a verbuválás kezdete. Történelmi adatok szerint a verbunkos zene legjobb művelője és előadója a cigány zenész volt. Ez a zenei műveltséggel nem rendelkező előadó csak egyszerű népzenei produkciót tudott nyújtani. Talán ennek köszönhetjük, hogy a verbunkos zene és verbuválás eleitől kezdve népszerű és kedvelt volt. Ennek az előadóművészetnek nem lehetett ellentállni. Szabolcsi Bence írja: „...nem véletlen, hogy e nagy varázslat igazi kisugárzói és megtestesítői épp azok a zenészcsoportok, azok az együttesek, melyeknek alkalmazkodókészsége, fantáziája érzéki tüze, hatásösztöne legkifejlettebb, tehát előadóművészete legellenállhatatlanabb: a XIX. század cigánybandái". (Szabolcsi B.: A magyar zene évszázadai II. 154. l.)

A cigányok művészetéről Csaplovics Jánostól idézünk egy 1829-ben publikált cikket Ebben az időben a verbunkos zene előadói már sok tapasztalattal rendelkeztek.

[19] Közli Réthei Prikkel M.: A magyarság táncai, 158—162. l.

„A zeneművészetnek számos ügyes művelője van; de senkinek sem jut eszébe, hogy idegen országokat járjon be s pénzért hallassa magát, ahogy ez másutt dívik. Minden effajta tehetséget úgyszólván elásnak itthon; aki az ország határain túl merészkedik, ez rögtön külföldivé változik.

A valódi nemzeti zene különben a cigányokon nyugszik, akik a legszenvedélyesebben vetik reá magukat. A galántai, gácsi, losonczi cigányok valamikor nagyon híresek voltak. Pesten 1827-ig Bihary hegedűs tündökölt, aki ügyes kezeléssel elbájoló hangokat csalt ki hangszeréből. — Felejthetetlenek még a magyarok előtt a cigány-művészek közül Barna Mihály és Czinka Panna, aki 1772-ben Gömör megyében halt meg. Gömör mezőváros hajdani földesura, nemes Lányi János, gyermekkorában Rozsnyón taníttatta őt zenére s maga élvezhette azt az örömöt, hogy művészetében messze túlszárnyalta mesterét. Már 14 éves korában nőül adták egy ügyes nagybőgőshöz, akinek egyik testvére kontrahegedűs, a másik pedig cimbalmos volt.

Régen, a nyolcvanas években, Szatmáron híres két hegedűs volt Hiripi és Sugár cigány.

Csakugyan figyelemreméltó jelenség, hogy a zenei érzék inkább sajátja a cigányoknak, mint más nemzedéknek. A Tud. Gyűjt. 1823. január 13. l. szerint sajátságos módon ez alól kivételt mutatnak a Trencsén megyei cigányok: az ottani feketék között talán egyetlen muzsikus sincs. Már a hétéves fiú is, minden elméleti útmutatás nélkül megpróbálkozik valamilyen hangszerrel, és pusztán hallás útján és gyakorlással sokszor hihetetlen készségre tesz szert. Minden zenei hangszeren — kivéve a zongorát —, vannak cigányvirtuózok, különösen pedig a hegedűn, némelyek olyan tisztán s olyan mélységesen kifejezően hegedűlnek, hogy a leghíresebb művészek is alig versenyezhetnek velök ebben a tekintetben. Már abból, hogy csakis hallás útján tanulnak, következik az, hogy ritkán adnak elő nagyobb szerzeményeket: de kisebbekben, különösen táncokban, felülmúlhatatlanok. Táncmuzsikájukat élénk szellem lengi át, amely a hallgatóban önkéntelenül is örömet kelt; erős és gyengébb összhangok jelentős harmóniában folynak egybe és egész előadásukon a legmélyebb érzés vonul végig. A táncokat részben maguk komponálják, vagy ellesik a kótákhoz értő muzsikusoktól, vagy pedig itt-ott egy ilyennel, fizetés ellenében, új dolgokat játszanak elő maguknak. Ha csak egyszer is hallja a cigány a darabot, akkor az már az övé; elpróbálja magának, közli művésztársaival s a zenekar minden nehézség nélkül előadja. — Az ilyen 4—12 emberből álló zenészbandát némely városokban és mezővárosokban bálokon is alkalmazzák. Játékuk varázsát nagyban emeli az, hogy a cigánykar hangjai sötétben vagy gyenge világítás mellett is, mint valami felhőből áradnak szét, minden egyes művész, ahelyett, hogy figyelmét a hangok s jeleik (a kóták) közt megosztaná, egész érzését beléjök önti, és hangszerén oly élénken kelti életre azokat, ahogy magába fogadta s ahogy bensejében visszhangoznak. A cigányzene diadala a magyar nemzeti tánc, teljesen a nemzet erőtől duzzadó, tüzes szellemében a maga természetes férfiasan büszke hangsúlyával előadva, és a tanult virtuóz szívesen feladja a harcot s a természetnek engedi át a diadalt. — Különösen a magyar falvakban ismeretesek a cigányok mint vidéki zenészek: sokszor bizony ezerféle bajt kell elszenvedniök. A kocsmákban ugyanis a táncoló legények kedvenc dalaikat elő szokták énekelni vagy fütyülni a prímásnak. Ez nem felváltva, hanem egyidejűleg történik, s a fekete Orfeusz valóban nem tudja, hogy tulajdonképpen kinek engedelmeskedjék, kinek a nótáját játssza el legelőbb. Ennek aztán az a következménye, hogy rendszerint megfosztják a hegedűjétől és néha még hajának nagy részétől is. Amikor még kizárólag ércpénz volt forgalomban, az előbbiért három tizenhétkrajcárossal, az utóbbiért egy icce pálinkával szokták a feketéket kárpótolni az ilyen elbánás után. — Parasztlakodalmakon és farsangban nem nagy erő-

feszítés mellett jó aratásuk van a cigány-Orfeuszoknak. A földmíves vidám és megelégedett, ha akár csak két hegedű, egy bőgő és egy cimbalom recseg neki hangokat, még ha azok metsző disszonanciák is."[20]

Szabolcsi Bence a verbunkos zene korát három korszakra osztja:

— korai verbunkos stílus (1810-ig),

— a delelő verbunkos kora (1840-ig)

— a kései verbunkos (1880-ig).

Az első verbunkos zenedarabok különböző elnevezések alatt szerepelnek több kéziratban. Az esztergomi Biblioteca a 33164 számú kótás kéziratban (18. század vége) „Ungrisch" és „Hungarice", továbbá „Verbung" és más neveket visel. Az 1757-ből származó sepsiszentgyörgyi kótás kéziratban négy „Magjar Tántz" található. További elnevezések közül említjük még: „Saltus Hungaricus" (Ugróczi kézirat gyűjtemény), „Magyar Tántzok" (Mártonfi kézirat), „Ballet Hongrois" (Bengráf József), „Magyar Nóták" (Csermák Antal), „Lassú és Friss Magyar" (Ruzsitska Ignác) stb. A verbunkos stílusú tánczene kikristályosodó zenei elemeit sokszor a Polonaise, vagy Lengyel Tánc, Ungarländischer Tanz, Szamarjaras, Tery megh bujdossasidból stb. elnevezésekkel már a 17. századból származó kéziratokban megtaláljuk.

Korai verbunkosokhoz tartozik Bengráf József: Trois Divertissements pour le Clavecin Seul avec un Ballet Hongrois című szerzeménye, amely 1786-ban jelent meg Bécsben. Itt egy „székely huszárok álarcosbáljára" írt verbunkosát találjuk.

Az első nyomtatott névtelen verbunkosok Bécsben jelentek meg a 18. század végén.[21] Ezeket a táncokat Kodály Zoltán nagyra becsülte és kedvelte. Az „Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze im Clavierauszug von verschiedenen Ziegeunern aus Galantha" felhasználta a Galántai táncok című zenekari szerzeményében.

Major Ervin az egyik tanulmányában kb. tíz történelmi és más-más eredetű adatot közöl a galántai cigányok zenei életéből.[22] A fent említett táncokról megtudjuk: „A galántai cigányok táncait tartalmazó füzeteket 1927-ben még unikumoknak véltem. 1938-ban azonban megtaláltam a kiadványokat Bécsben is, Brahms kottahagyatékában..." 1776-ból származik Stock János Márton festőtől egy hat rézkarcból álló sorozat, ahol galántai cigányok közül cimbalmost, hegedűst és nagybőgőst ábrázol. 1794-ből Gyarmathi Sámueltól idézi a következő — galántai cigányokat dicsérő — mondatot: „Semmiféle muzsikás úgy a Verbunkos nótát a' talp alá nem rakja mint a' Galantai Czigányok. „Hasonló értelműek a következő idézetek 1799, 1833 és 1851-ből: „Nevezetesek valának itten a' czigányok az egész hazában jó hegedülések módjáért" (Vályi András). „Galantha... Czigányai hajdan közel távol leghíresebbek voltak, mint jó hegedűsök" (Közhasznú Esmeretek Tára c. szótár). „Galanta... az ide való czigányok híres muzsikusok". (Magyarország geografiai szótára)

A verbunkos zenét az előadók, feldolgozók és szerzők fejlesztették tovább. Ez a kedvelt zene már nemcsak a verbuválásnál szólal meg, hanem egyéb alkalmakkor is. A verbunkos zene stílusa átáramlik az énekbe, hangverseny-szerzeményekbe stb. A verbunkos zene előadói egy személyben sok esetben szerzők is voltak. Budapest, Pozsony és más város környékén sok prímás és dilettáns zeneszerző működött, akik verbunkos zenével foglalkoztak. Ezek gyakran bejártak muzsikálni a nagyobb városokba. Pozsony-

[20] Közli Legány Dezső: A magyar zene krónikája, 146—147. l.

[21] Az anyag megvan az Országos Széchényi Könyvtárban Budapesten. A két füzet 28 verbunkos darabot tartalmaz.

[22] Major Ervin: Fejezetek a magyar zene történetéből, Budapest 1967, 125—128. l.

ból származik 1786-ból egy „Werbung" nevezetű szerzemény, amelyet a katonai rezes banda játszott.[23]

A verbunkos zene az akkor kibontakozó bécsi klasszikusok zenei elemeivel gazdagodott, és fordítva: hatása elől nem zárkóztak el a zeneszerzők sem. Joseph Haydn 1795-ben verbunkos zene stílusban írta meg a Rondo all'Ongaresejét. Hasonló szerzeményeket Carl Dittersdorf, Franz Schubert, Johannes Brahms és mások írtak.[24]

Magyar kutatók közül fényt derített a verbunkos zene genezisére Bartók Béla, aki eredetét szláv folklór anyagban látta. Szerinte a fejlődés kezdetén ukrán kolomejka táncmelódiák voltak, amelyeket a kanásznóták használták felépítéséhez. Kanásznótából keletkeztek a kuruc dalok, amelyekből verbunkos zene lett és új magyar népdal. Erről a hosszú fejlődésmenetről következően ír Bartók Béla a Népzenének és a szomszéd népek népzenéje című tanulmányának 15-dik oldalán: „Fontosságot ezeknek a nyilván rutén hatás alatt alakult, kanásznóta-dallamoknak a következő — szerintem további vizsgálódások alapjául elfogadható — föltevések adnak:

1. Valószínű, hogy a kanász-nóták dallamaiból fejlődött ki először a »kuruc-nóták« zenéje..., azután pedig az ún. *verbunkos zene*. Főleg a régebbi verbunkos-dallamok, továbbá a mezőségi románoknál megmaradtak... határozott rokonságban vannak régi kanásznóta-dallamainkkal. Később persze túlságosan sok XVIII. sz.-beli nyugat európai sallang akaszkodott a verbunkos zenére, túlságosan elvárosiasodott, úgy hogy összefüggése a kanász-nótákkal elmosódott.

2. Lehetséges, hogy az új magyar népi dallamok a verbunkos zene hatása alatt keletkeztek. De ezt a hatást nyilván annyi másféle hatás (pl. a régi magyar népi dallamok pentaton rendszerének, pontozott ritmusának hatása, esetleg újabb műdalok hatása) keresztezte, hogy az összefüggés az új-magyar és a verbunkos stílus között még nehezebben nyomozható ki, mint a verbunkos zene és a kanásztánc között. A fejlődési menet — inkább érzésem, mint tudásom szerint — ez lehetett: rutén kolomejka>magyar kanásznóta>verbunkos zene>új magyar népi dallamok."

A verbunkos zene magába abszorbeálta a rezidenciális zenekarok zenei stílusát. Például a hajdútáncból átvette a katonai elemeket. Jozef Kresának szerint a verbunkos zene elemzése azt bizonyítja, hogy a régebbi hangszeres zenével több közös vonása van. Erről a következőket írja: „...a táncok kódája valószínűleg a hajdútáncokból ered, méghozzá speciálisan a mi hajdútáncainkból... A hajdútáncoktól a verbunkig vezető út az élet teljes megváltozásával függ össze. A politikai és vallási harcok, melyekben sok idegen is részt vett, s melyek során a szlovák terület a XVI. századtól egészen a XVIII. századig nem csendesülő küzdelmek, pusztítás, égetés színterévé lett, a hajdú-pásztorokat hajdúkatonákká, zsoldosokká tették... Ezen a túlnyomórészt szlovák talajon nőtt ki a verbunkos tánc, nem a nemesek, hanem a katonák táncaként."[25]

A verbunkos zene legjobb előadói és szerzői közé tartozott Bihari János (1764—1827). Híres bandájával a legelőkelőbb helyeken muzsikált Budapesten, Bécsben és máshol. Sok verbunkos stílusú dal és szóló darab szerzője. Életével és szerzeményeivel részletesen Major Ervin foglalkozott.[26] Mivel zenei műveltséggel Bihari nem rendelkezett, szerzeményeit barátai és ismerősei jegyezték fel.

A verbunkos zene további művelői közül Lavotta János, Csermák Antal és Ruzsitska Ignác voltak ismerősek. Szerzeményeiket a „Magyar Nóták... Veszprém vármegyéből"

[23] Közli Szabolcsi Bence: Zenei lexikon 3, Budapest 1965, 587. l.
[24] Erről részletesebben ír Major Ervin: Magyar táncdallamok Haydn feldolgozásában. Zenei Szemle 1928, 115. l.
[25] Jozef Kresánek: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Bratislava 1951, str. 256.
[26] Major Ervin: Bihari János, Budapest 1928.

című füzetekben találjuk, amelyek 1823—1832 között jelentek meg.[27] A gyűjtemény 136 dalt és zongoradarabot tartalmaz. Az említett neveken kívül még a következő szerzőkkel találkozunk a gyűjteményben: Sárközy, Rózsavölgyi, Füredi, Krommer, Kleinmann, Árvai, Arnold György, Svastics János, Taródi Pál, Tsóri András, Stirszky János, Liszt és mások. Csermák Antal kamarazene szerzeményeket is írt verbunkos stílusban. „Az intézet veszedelem vagy a Haza szeretete" című vonósnégyese napóleoni csata eseményeit foglalja össze. A szerzemény több részből áll. Példaként idézünk a részek feliratából: Az intézet veszedelem, Készülés a veszedelem ellen, A Nemes fel ülése, Bútsúzás a feleségektül... Meg ölelése Nemzettségének, Az elmenés, Vigasztaló tántz a táborba, Verbunk, Szlovák és Oláh, A tsatára való hívás stb.[28]

A verbunkos zene első nyomtatott kiadványairól Bónis Ferenc írt tájékoztató cikket az Új Zenei Szemlében 1951-ben. Az anyagot a keszthelyi Helikon könyvtárban találta. Az említett galántai táncokon kívül 22 magyar nemzeti táncról ír, amely „22 Originelle Ungarische Nationaltänze für das Clavier" cím alatt Bécsben jelent meg 1800 körül. A pozsonyi zeneszerzők közül Kauer Ferdinánd, Tost Ferenc és Berner Ádám szerzeményeit említi. Kauer Ferdinánd (1751—1831) verbunkos táncai „Hongroise" nevet viselik.[29]

Tost Ferenc (1754—1829) verbunkos táncai „Douze Nouvelles Danses Hongroises..."[30] címen jelentek meg három füzetben Pesten 1795 és 1808 között. A táncok megvannak Trnaván a városi archívumban. Tost Ferenc a „Die Werbung auf dem Jahrmarkt" című vígjáték szerzője.

Berner Ádám 12 magyar nótája Pozsonyban jelent meg 1805-ben. Három évvel később megjelent még „6 Magyar Nóta két hegedűre és kobozra..." Bihari János előadása alapján feljegyzett táncok 1790-ben Bécsben jelentek meg.[31] Verbunkos táncokat írtak továbbá Bengráf József, J. N. Hummel, Seyfries Antal, Druschetzky György, Ján Babník, Mohaupt Ágoston, J. Kossovits, A. Smehlík és mások.

Az 1791-ben Bécsben megjelent „Hadi és más nevezetes történetek" című folyóirat verbunkos táncokat közöl, amelyeket Szabolcsi Bence átírásában ismerünk.[32]

Sok verbunkos táncot találhatunk a zongoraiskolákban, tánczene albumokban. M. Godra zongoraiskolájában, amely a Matica Slovenská irodalmi archívumban van, több „Hungarisch" és „Verbung" nevezetű táncot találunk. A Národné Múzeum könyvtárában, Martinban Ľudovit Vansától találtunk hasonló zongoraiskolát a 19. század közepéről, ebben többek között verbunkos táncok is vannak. A kézirat címe „Úvod ku klawjru".

A verbunkos zene dicsőségét ápolta Liptovský Mikuláš környezetében Jozef Piťo (1800—1886), akiről több szlovák író megemlékezik. Művészetét nagyon dicsérte Svetozár Hurban Vajanský, Ján Lehotský, Dobroslav Chrobák, Ján Hrušovský és mások.

A 19. század folyamán nagy mennyiségre növekedett a verbunkos zene irodalma. Kocsmákból és piacterekről a tánc parkettre, színházba és hangversenytermekbe került. Eredeti funkciója megváltozott, és a 19. század második felében élő kiváló magyar zene-

[27] Magyar Nóták mellyek méltóságos gróf Nádasdi Eő Cs. K. Felsége kamarássa Hitvessének, született báró Grovestins Jakobina Eő Nagyságának mint a Nemzeti Nóták kedvellőjének ajánltatnak Veszprém vármegyéből. Fortepianóra alkalmazttak Ruzitska Ignátz által. I—XV. Fogás. (Megjelentek 1823 és 1832 között.)

[28] Anton G. Csermák: Streichquartett „Die drohende Gefahr oder die Vaterlandsliebe". Erstdruck Ferenc Bónis. Verlag Doblinger, Wien—München [1962].

[29] Ferdinand Kauer: 12 Hongroises Pour le Clavecin ou Piano Forte op. 20 Wien 1792.

[30] Ferenc Tost: Douze Nouvelles Danses Hongroises pour le Piano-Forte, composées et dédiées Au Trés Illustre Seigneur Monsieur le Comte Jean le Zichy... par Fr. Tost, Maitre de Musique de la Chapelle [Pest 1795—1808, I—III.]. Közli: Dejiny slovenskej hudby, Bratislava 1957, 186. l.

[31] Ungarische für eine Violine componirt von Bihary. Wien bei D. Sprenger Kohlmarkt N. 266; N⁻. 324.

[32] Az egyik tánc megjelent: „Magyar táncok Haydn koráből" című Szabolcsi B. és Bónis F. gyűjteményben, továbbá a Szabolcsi B.: A magyar zenetörténet kézikönyve*, 83. l.

szerzők kezében reprezentáns magyar romantikus zenei stílussá vált. Itt kezdődik a verbunkos zene hanyatlásának kora. Helyét a csárdás vette át. Verbunkos stílusú zenét az abban a korban élő szlovák zeneszerzők is írtak.

Más úton fejlődött az a verbunkos zene, amelyet a népi hagyomány őrzött meg. Mint minden más tárgykörhöz kötött népi hagyomány, úgy a verbunkos zene, tánc és ének is, kisebb változatokkal, egy-két évszázadon keresztül fennmaradt. Ezen kívül a nép között kialakult a verbunkosnak egy groteszk típusa. Kelet-Szlovákiában az ilyen verbunkot „Marhaňská", vagy „Posmiešny verbunk"-nak nevezik.

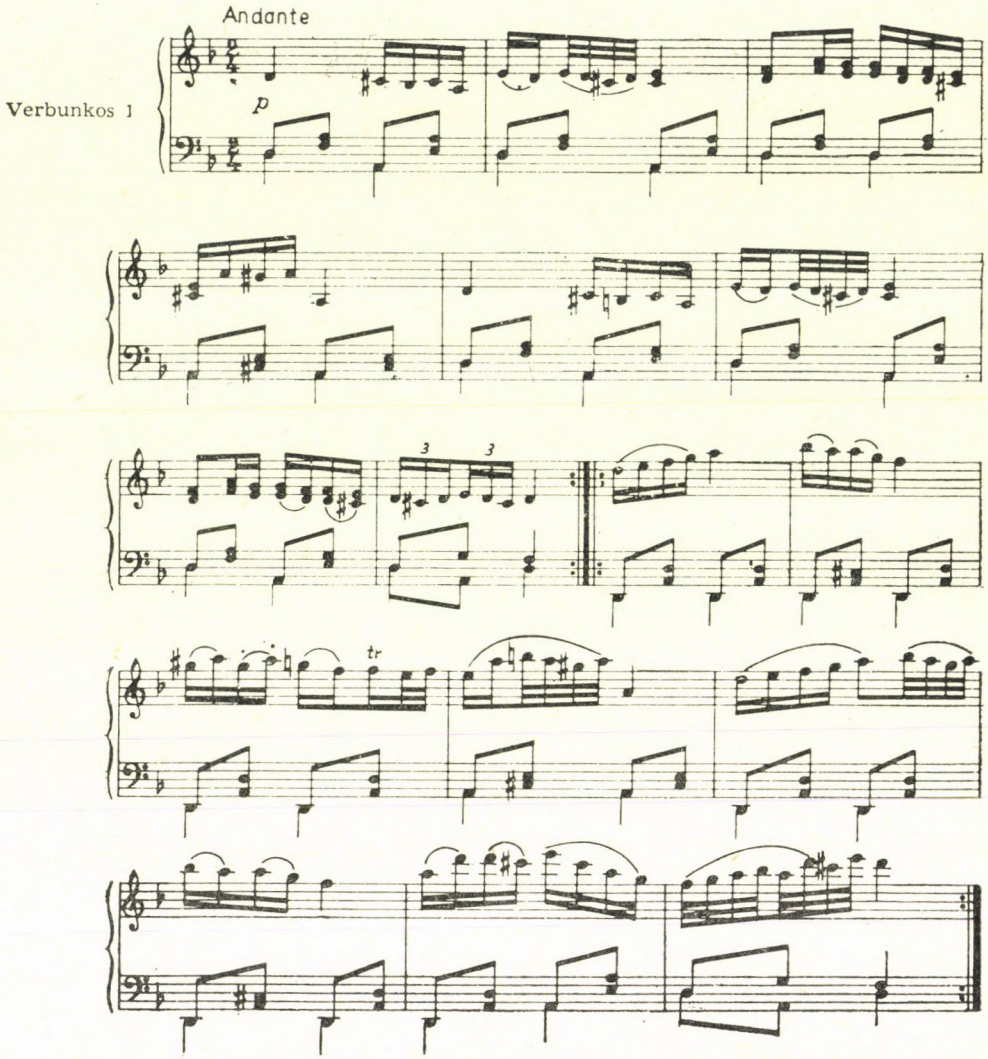
A máig megjelent szlovák és magyar népdalgyűjtemények gazdagon tartalmazzák a verbuválás tárgykörhöz kötött népdalokat.

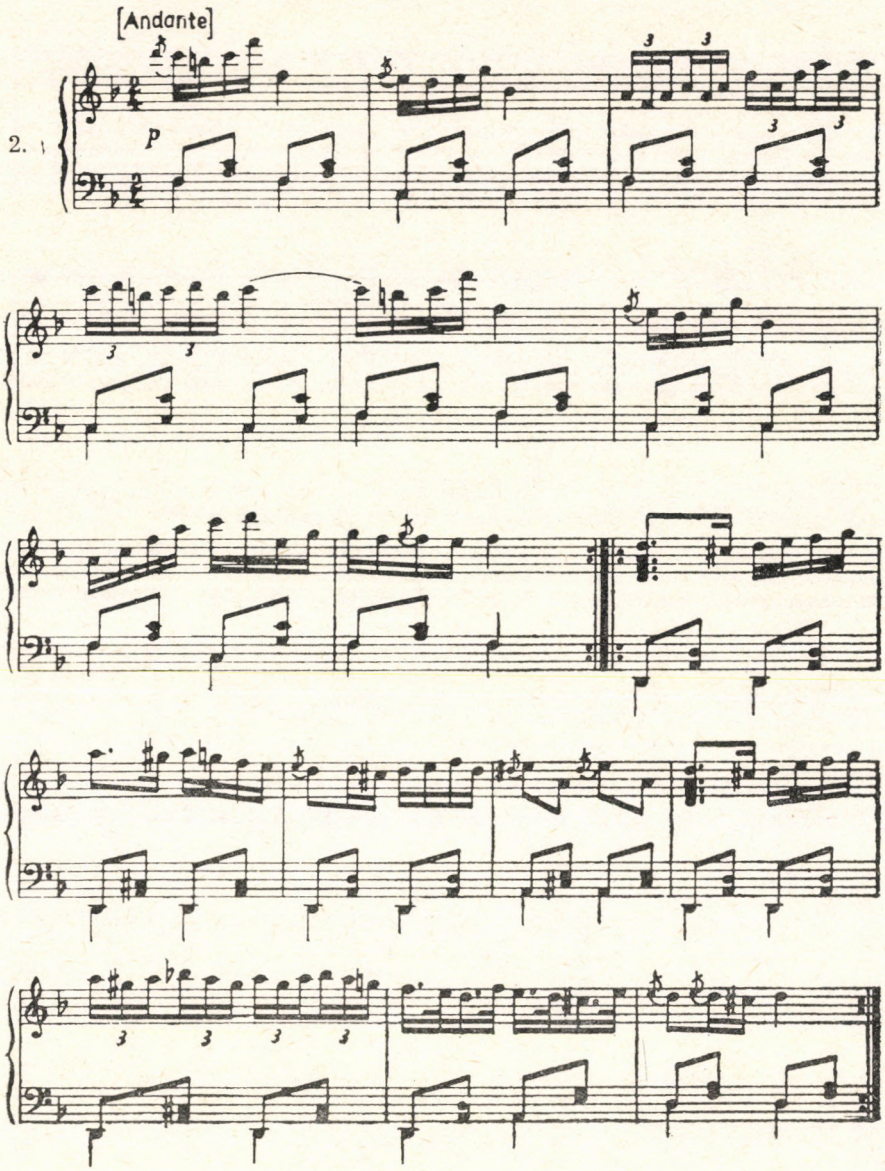
A verbunkos zene történetét és forrásmunkáit — fáradhatatlanul — dr. Papp Géza követi.

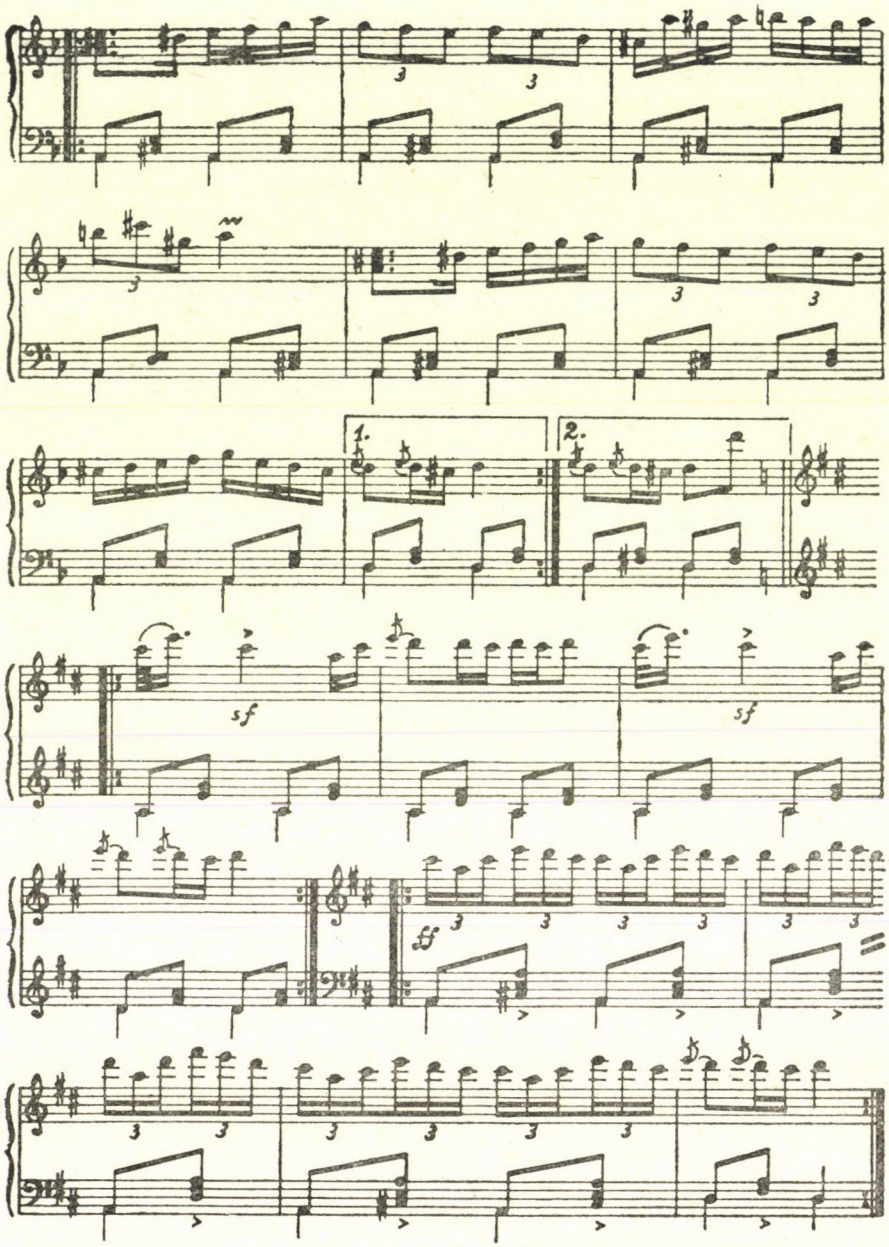
Az alábbiakban közölt verbunkosok a műfaj igen korai feljegyzéseit képviselik. A feljegyzés még ismeretlen szerzőtől származik, nem feldolgozásra készült, hanem igyekszik hűen tükrözni a galántai cigányzenészek repertoárját és előadásmódját. Ebből a szempontból nagyon fontosnak érezzük a táncok megismertetését a mai zenei közvéleménnyel.

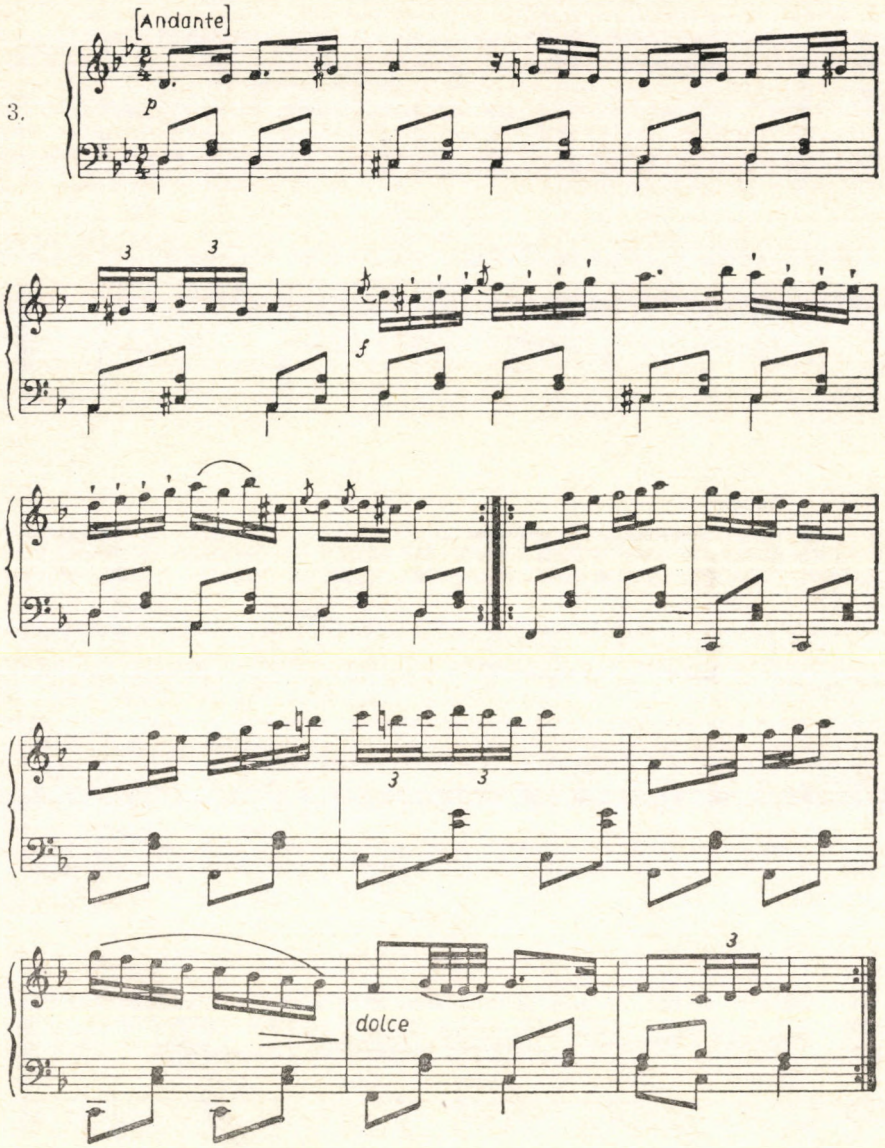
A galántai verbunkosok eredeti forrásként szolgálhatnak a tudományos kutatáshoz és a szükséges korabeli valamint mai feldolgozásokhoz. Egyben a magyar nemzeti zenei nyelv kialakulása fontos kiinduló pontjának tekintjük ezt a történelmi forrást. A verbunkos zene és tánc problematikáját olyan fontosnak tartjuk mindkét ország zene- és táncművészete fejlődésében, hogy legfőbb ideje lenne ezt a szép közös anyagot önálló könyvben kiadni. Ezt az érdekes könyvet már néhány mostanáig megjelent tanulmány előzi meg és így előkészíti megszületését. Ezzel a céllal készült a mi kis összefoglaló cikkünk is.

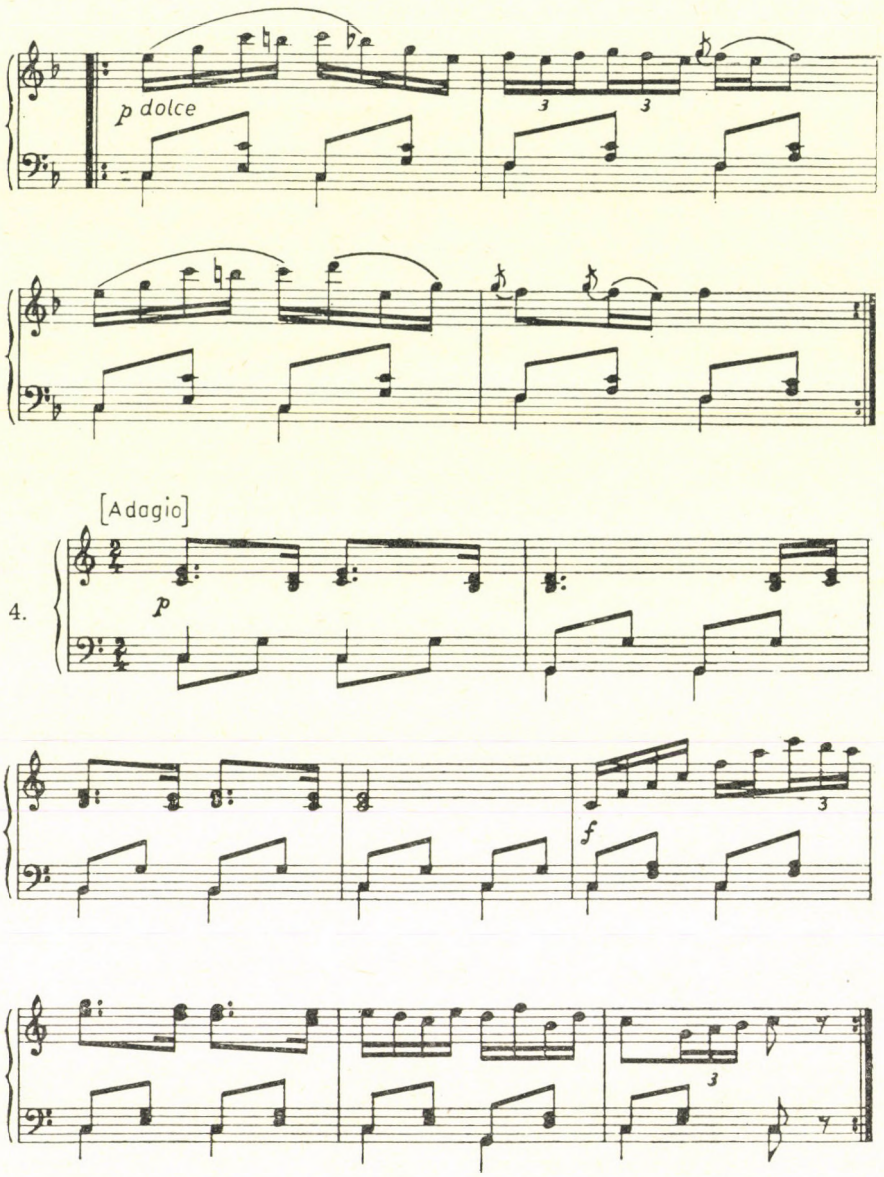
Az Ausgesuchte Ungarische Nationaltaenze... című sorozatot, amelyből szemelvényeket közlök, az Országos Széchényi Könyvtárban tanulmányoztam, ahol a Keszthelyi Helikon Könyvtár anyagában őrzik (806/VIII No. 71).

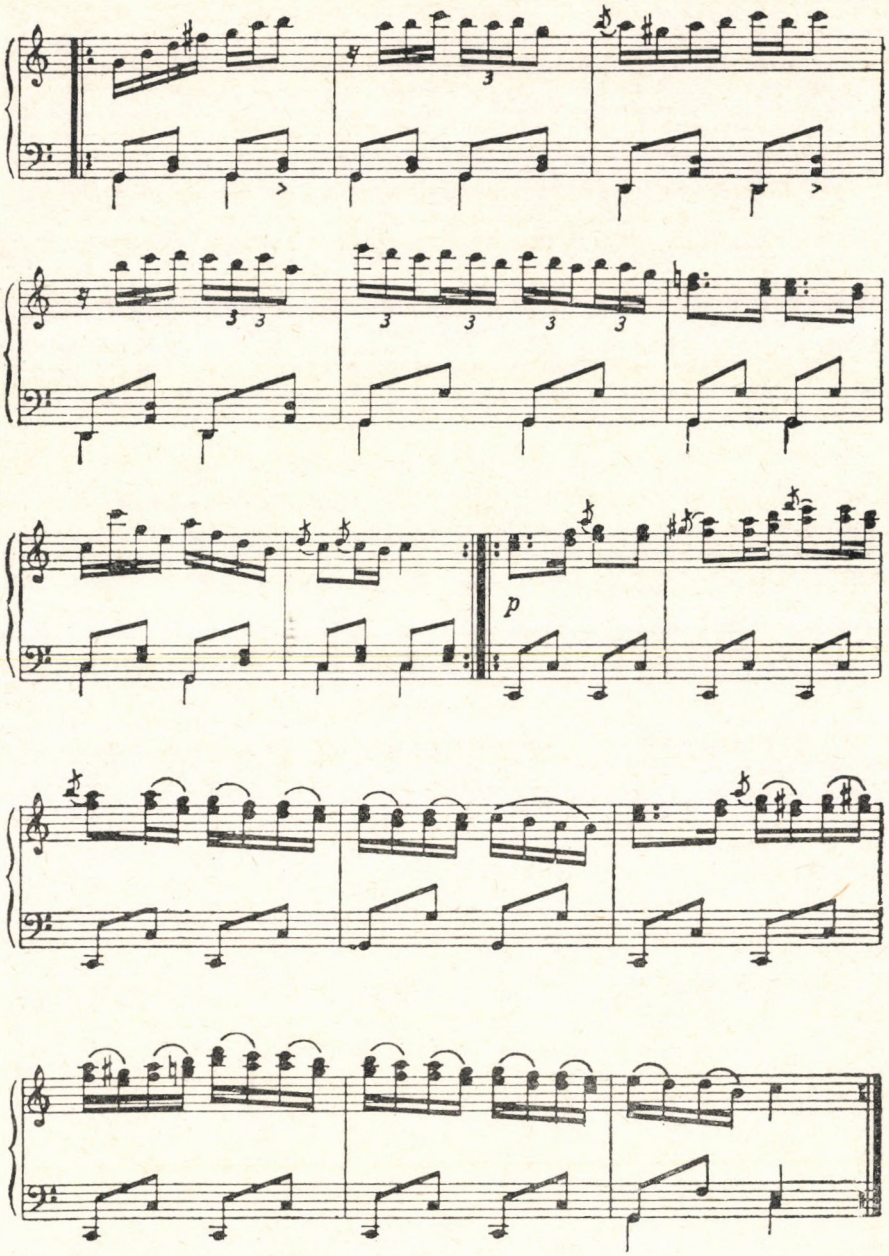

Andante
Verbunkos 1
p
3
3
tr

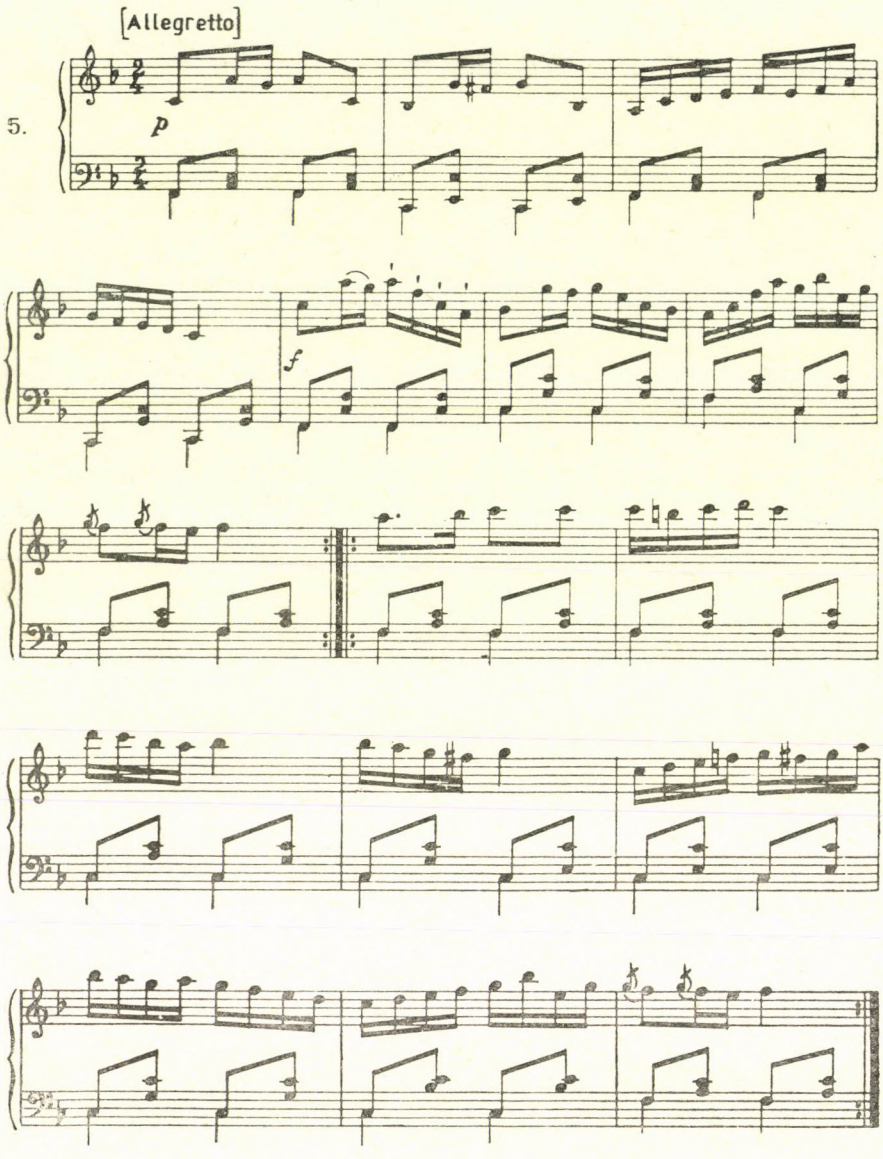

[Andante]
2.
p

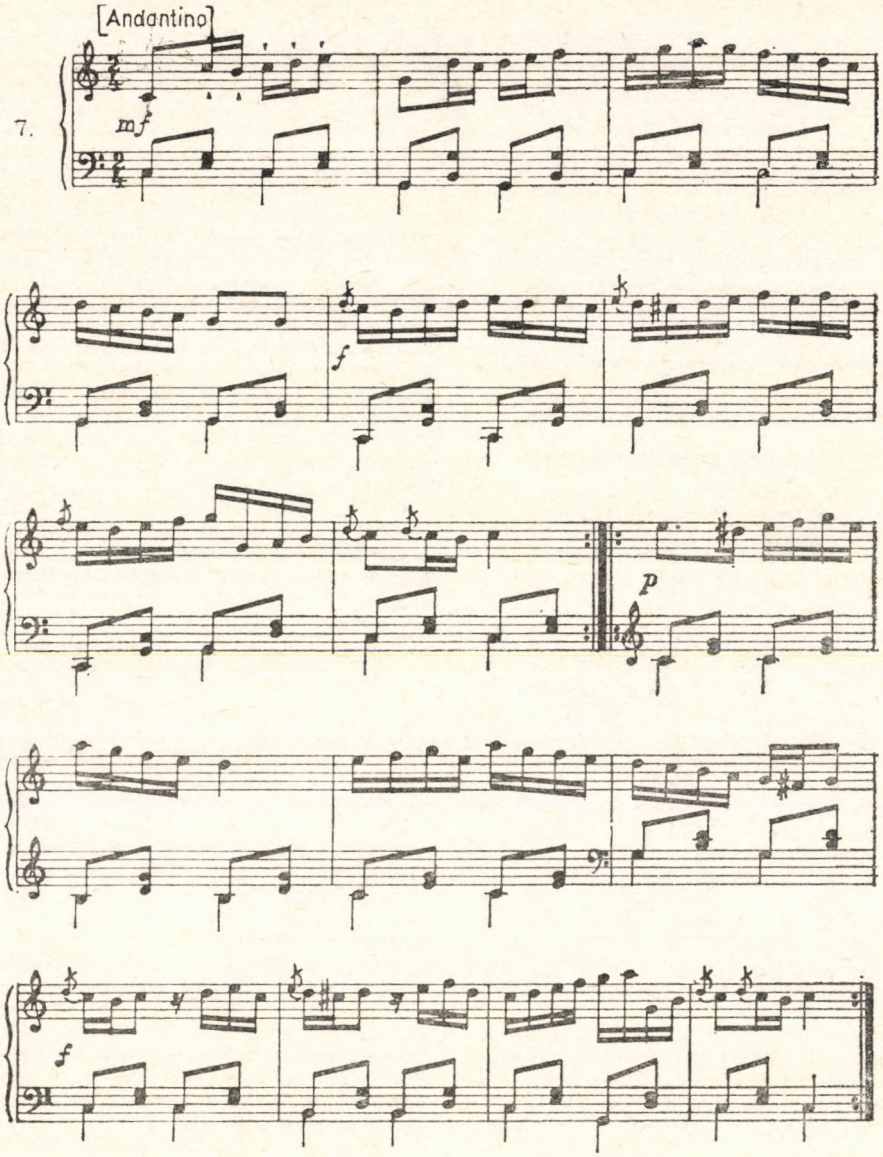

1.
2.
sf
sf
ff


[Andante]
3.
p
3
3
f
3
3
3
dolce


p dolce
3
3
[Adagio]
4.
p
f
3
3


3
3 3
3 3 3 3
p


[Allegretto]
5.
p
f


[Andantino]
7.
mf
f
p
f

KÖNYVEKRŐL

Dobszay László:

A SIRATÓSTÍLUS DALLAMKÖRE ZENETÖRTÉNETÜNKBEN ÉS NÉPZENÉNKBEN

Akadémiai Kiadó Budapest, 1983

A MAGYAR DAL KÖNYVE

Zeneműkiadó Budapest, 1984

MAGYAR ZENETÖRTÉNET

Gondolat Budapest, 1984

Nem megjelenésük időbeli közelsége utalja egyazon recenzióba Dobszay László „hármas"-könyvét, mégcsak megírásuk gyanítható közelsége sem. A külsőségesen formális logikánál mélyebb, fontosabb is, hogy e három — egyenként is több, mint jelentékeny — kötet, metodikailag ugyan különböző utakon, de végeredményben mégis egy tárgykört jár be: a magyar zene történetét.

A legmélyebbre természetesen *A siratóstílus*... hatol (nem véletlenül került az „akadémiai" könyvkiadás katalógusába), a legtágasabb tárgyalásmód pedig a Gondolat kiadásában megjelent teljes zenetörténetet jellemzi. Előbbi az intenzív, utóbbi pedig az extenzív kutatás eredménye. *A magyar dal*ban pedig mintegy egyesül e két erény.

A siratóstílus... alighanem az eddigi legmélyebb, legaprólékosabb elemzése egy népzenei jelenség kiterjedésének, családfájának. Zenetörténet abban az értelemben, hogy a sirató dallamtípusának — vagy inkább típusainak — több évszázad alatt végbement változását fejti ki. Az előszó ígéretét: *„Dolgozatunk a pillanatnyilag elérhető teljességre törekedett..."* (10. o.) Dobszay vitathatatlanul beváltja.

Hihetetlenül aprólékos analízissel mutatja ki a siratók tájegységenként tagolt dallamstruktúráit. Valóságos réteges röntgenfelvételeket készít a népes dallamcsaládokról, pedig célja csupán a későbbi gondolatmenet megalapozása.

A második nagy fejezet, az összehasonlító vizsgálat célja és egyben eredménye a dallamkincs elhelyezése az európai meloszban. Dobszay László elképesztő tárgyismerettel vonultat fel az Urál és Szicília között gyűjtött népzeneanyagot, számtalan gregorián vonatkozást. A siratók strófikussá szilárdulásának folyamatát — beleértve annak társadalmi vonatkozásait — hasonló precíziós megmunkálással ábrázolja a szerző. Ilyeténmód szervesen kalauzol el a históriás énekek, végül az újabb strófikus népzene és a sirató összefüggéseinek feltárásáig.

E kötet kétszeresen is összefoglaló értékű. Dobszay László egyfelől objektíven, adatok átértékelésével és kiterjesztésével, hivatkozik minden témájába vágó korábbi utalásra-megállapításra, másfelől summázó a tulajdon elemzéssorozata. Vállalkozásának különleges jelentőséget ad, hogy népzenekutatásunkban mind kevesebb az ilyen típusú átfogó vizsgálódás.

A Magyar Dal Könyve, melynek Gyermekjátékok-fejezete *Borsai Ilona* posztumusz munkája, az előszóban megfogalmazott szándéka szerint a praxis szolgálatára, az iskola és a nagyközönség használatára készült. XVIII fejezete 650 dallamot tartalmaz, zömmel népdalt, lezárásul mintegy 100 műzenei példát a középkortól a 20. századig. A közreadott dallamok száma azonban közel kétannyi, mivel Dobszay, aprókottás jelöléssel több, mint 550 variánst is publikál.

Már a kottakép is kifejezi ama szándékot, hogy a testes kötet anyaga az éneklést szolgálja; a dalokat Dobszay nem a tudományos rendezési elvet követve, *kis g* finálisra transzponálva közli, hanem az olvasást megkönnyítendő, az ötvonalas szisztémán belül tartja, legfeljebb egy pótvonal igénybevételével, a nagyobb ambitusú népdaloknál.

Az egyes fejezetek dallami elrendezése nem követ mereven egyetlen alapelvet. Műfajok, éneklési alkalmak határozzák meg a fejezetek anyagának összeállítását, hol melodikus duktus, hol ritmika, hol szöveg szerint. A sokféleségben az egységet *„A magyar dal stílustörténete"* című zárófejezet teremti végül meg, a stiláris fejlődés rendkívül tömör foglalata. amelyben a rokon dallamok értelmezve, egymás mellé kerülnek. A jegyzetanyag tartalmaz-

za a nyomtatásban megjelent dallamok forrásmunkáit, a gyermekjátékok szövegváltozatait, majd a közölt dallamokkal kapcsolatos lényeges tudnivalót és a forrást. Szótagszám-, kadenciamutató és szövegkezdet szerinti jegyzék teszi a kötetet könnyen kezelhetővé.

A dallamokhoz a főszövegben fűzött kommentárok felhívják a figyelmet a szerkezet, a zenei stílus sajátosságaira, a dal környezetére, elterjedésére, éneklésük alkalmaira. Az értékes, tömör, megjegyzésekből végeredményben vokális kultúránk zenetörténete rajzolódik ki.

Pedagógiai optimizmus fűti Dobszay Lászlót: *„A Magyar Dal Könyvének végcélja... az lenne, hogy minden tanuló kezében ott legyen..."* (Előszó, 16. o.). S még előbb megjegyzi: *„Bár az iskolának is szüksége van új alapgyűjteményre, de a nagyközönség is igényel ilyen eligazítást..."* (9. o.). Magam nem vagyok bizonyos benne, nincs-e némi maximalizmus a kommentárok némelyikében. Megérti-e, nemhogy tanuló vagy nagyközönség, de az átlagos iskolai énektanár — például — a Szól a fügemadár... kezdetű népdalhoz fűzött magyarázatot: *„Nagykvintváltó dallam, de valódi kadencia-hangjai nem a sorzáró értéken szólalnak meg, hanem az utolsó fősúlyon. A második sor végén az alsó rétegbe áthidaló, helyettesítő hang szólal meg."* (175. o.).

A variánsok — kiegészítő dallamok — a közreadó szándéka szerint *„használhatók egyszerű olvasógyakorlatnak, szolmizálva, vagy anélkül."* (13. o.). Azonban a változatok előjegyzés nélkül szerepelnek, nyilván a fődallam előjegyzése érvényes rájuk. Ez a közlésmód nem praktikus, kivált nem azon szépszámú helyen, ahol lapozás választja el a fődallamot és a változatok egy részét (például: 173—174. o.). Dobszay — meglepő mód — e feltételezett rendszeren belül sem teljesen következetes. Mert, ha a 189. dallam (162. o.) előjegyzése két kereszt, s ezt a variánsokban egy-egy hangra érvényes feloldójellel semlegesíti, mi végre a *C* variáns 4., 6., 8. ütemében a szisztémán jelölt *fisz*, s vajon hogyan olvasandó a *D* változat 6., 7., 8. üteme *f*-hangjai fölé rakott feloldójel + kereszt?

Az antológia, jelentékeny terjedelme ellenére is, mostohán bánik, vagy éppen teljesen mellőz bizonyos zenei típusokat. A summásdal egy-két példája az *„Életképek"* fejezetben kapott helyet, ott is a műfaj említése nélkül, holott önálló tárgyalást érdemelt volna a magyar agrárproletariátus dalkincse. Teljesen hiányzik a bányász- és munkásdal folklorizálódott anyagának bemutatása s egy-két sikerültebb tömegdalt is megbírt volna a kötet, ha már a remekműnek aligha nevezhető Klapka-induló — népszerűsége okán joggal — szerepel benne (536. o.). Különben érdemes lett volna megemlíteni, hogy Egressy Béni írta a jegyzetekben „Közismert"-nek jelzett dalt (635. dallam jegyzete, 620. o.).

Teljes magyar zenetörténet megírásához napjainkban, az ötkötetes akadémiai monumentum előkészületi stádiumában, nemcsak roppant tudásra, rendkívüli bátorságra is szükség van. Igaz, a középkor végéig kalauzoló I. kötet kézirata — benne Dobszay tömérdek munkájával — kész, ám ahogy napjainkhoz közeledünk, úgy növekszik a még nem értelmezett alapanyagok mennyisége. A publikációk száma pedig tengernyi; a széles olvasóközönségnek szánt kötet irodalomjegyzéke nyilván a töredékét tartalmazza a Dobszay László által hasznosított szakmunkáknak.

A szerző hét fejezetben foglalja össze zenetörténetünket az őstörténettől lényegében napjainkig.

Dobszay zenetörténetén érzik a tudós dallamkutató és középkor „szakos" muzikológus, kitapintható a két, imént ismertetett könyv hatása, de egyben az is, hogy a XIX—XX. század nem oly biztonságos kutatási területe, mint a korábbi história (a XX. század tárgyalásába még egynémely adatbeli pontatlanság is becsúszott). Bár a verbunkostól napjainkig elvezető két nagy fejezet a kötet terjedelmének mintegy felét tölti ki, Erkel Ferenc életének és szerteágazó munkásságának ismertetésére alig jutott több, mint Esterházy Pálra és a Harmonia Caelestisre.

„...a zenetörténet nem egyenlő a zeneszerzők történetével. Inkább a zeneélet története..." — írja előszavában (8. o.) a szerző s ezt a szempontot, a zene társadalmi életének bemutatását következetesen érvényesíti. Munkája a zeneszerzők történetével annál is kevésbé lehetne azonos, mivel szerzőkről végeredményben hosszú ideig egyáltalán nem is lehet szó. Így hát, ahol csak van idevágó adat, Dobszay gondosan ismerteti a zenefajtákat és használatukat, megszólalásuk alkalmait egyaránt. Tárgyalja a magyar sajátosságokat csakúgy, mint zenénk európai gyökereit, a nemzetközi hagyományhoz fűződő szálait. Templom, iskola, udvar zenei gyakorlata éppoly plasztikus, akár a népzene jellemvonásainak ismertetése, vagy később, a városi, vagy rezidenciális zenekultúra ábrázolása. Egy sor dallamtörténeti remekelés orientál ezenközben, a siratókról szóló az őstörténet-fejezetben, a középkor lezárásául a Révész-dallamcsalád összefoglalása, vagy a Rákóczi-nóta dallami jellegzetességeinek kismonográfia-igényű bemutatása (23—30., 124—130., 183—190. o.). Utóbbi példaanyaga más odalról világítja meg a jelenséget, mint Szabolcsi Bence példatára.

Majd 160 kottapélda orientálja az olvasót,

többségük nem szerepel Szabolcsi kézikönyvében, s amattól eltérő, új szempontokat vet fel. Szabolcsi — például — finn dallamváltozatokat állít a regösénekek mellé, Dobszay görög népdalt és bizánci formulát (34. o.) a „Bizánc és a szláv környezet" fejezetben.

A könyv jelentős részére az új, vagy új csoportosításban közölt tényanyag és interpretációja a jellemző. Századunk magyar zenetörténetében megszaporodik a vélemény, amelyet a szerző módszerében hivő olvasó esetleg szintén tényanyagként fog fel. Dobszay László felfogását tiszteletben tartva, úgy vélem alábecsüli Kodály zeneszerzői jelentőségét, igazságtalanul bírálja a Magyar Kórus körét s az Éneklő Ifjúság mozgalmat. Egy mellékmondatnyi terjedelmet sem szentel a nemzetközi kortárs zeneirodalmat közvetítő, vagy közvetíteni szándékozó baloldali kulturális mozgalmaknak, a munkás-kóruskultúrának (1919—1945 között). Nincs szó a Tanácsköztársaság zenei reformterveiről, s a függelékként közreadott időrendi táblázatban sem említésre méltó esemény az 1918—19-es két magyar forradalom (1919-et Ady halála jellemzi itt). A kötet legújabb zenetörténetünkre vonatkozó zárómondata a kutatóként-emberként egyaránt etikus Dobszay László kétkedő töprengését jelzi: *„Vajon zenetörténetünk évszázados problémái bukkantak újra elénk, más formában? vagy ez az árnyék nem több, mint optikai tévedés — a saját korával gyakran elégedetlen gondolkozó ember aránytévesztése?"* (396. o.)

Vitatémám, vagy inkább kérdeznivalóm, hogy a magyar zenetörténetírás historiográfiáját koncízan összefoglaló Bevezetés-ben Dobszay egy gyengítő *„talán"*-nal Szabolcsi Bence munkájának, *A magyar zenetörténet kézikönyvé*-nek koncepcióját is akként értékeli, hogy *„eljárt fölötte az idő"* (12. o.). Mivel ezt nem fejti ki, nem tudhatom, mire gondol. Mert az nem koncepcionális kérdés, hogy Szabolcsi lényegesen szerényebb anyagból építette fel a tanulmányát, mint Dobszay évtizedekkel később, kivált, hogy Szabolcsi Bence több, mint fél évszázada készült első összefoglalásában jóformán csak a saját kutatásaira támaszkodhatott. S az sem pontos megállapítás, hogy a példatárral 1947-ben megjelent Szabolcsi-mű lezárt *„voltaképpen egy kiemelkedő életművet is"* (13. o). Cáfolatul elegendő egy pillantás Szabolcsi Bence írásainak bibliográfiájába.

Dobszay László Magyar zenetörténet-ének használhatóságát növeli a szélesebb olvasóközönség által kevéssé, vagy egyáltalán nem ismert szakkifejezések szótárszerű ismertetése. Hasonló, a népzene szakkifejezéseit ismertető fejezet elkelt volna *A magyar dal* függelékében is. A kötet elejére nyomtatott tartalomjegyzék név- és tárgymutatót ígér; valójában csupán névmutató készült hozzá, s ezt a kiadó is észrevehette volna a könyvkészítés valamelyik fázisában. Az ígért tárgymutatót valamelyest pótolná egy részletes tartalomjegyzék, a 71 alfejezet feltüntetése, a terjedelem minimális növelésének árán. Az ilyen „Nachschlagewerk"-típusú kiadványban a pontos iránytű, bizony, fájdalmasan hiányzik (bezzeg, megvan a Siratóstílus...-kötetben), kivált, hogy a Magyar zenetörténet joggal számít szélesebb olvasótáborra.

[Szerk.:] Ernst Hilmar:

ANTON WEBERN 1883—1983

Universal Edition [Wien 1983]

Szerk.: Wilheim András:

ANTON WEBERN
ELŐADÁSOK—ÍRÁSOK—LEVELEK

Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1983

Több úr szolgája a centenáris bécsi Webern-kötet. Műfaja — a címlap belső oldalára nyomtatva — „Festschrift". Kiállítási katalógus, a bécsi Webern-Fesztivál (kongresszus és koncertsorozat) műsorfüzete, „...élete képekben"-kiadvány, dokumentumközlés és az utókor tisztelgése — ez öt könyv „Readers' Digest"-típusú, egybefűzött változata. Az ilyen sűrítés meglehetősen reménytelen vállalkozás, a Webern-emlékkönyv meg sem közelíti az 1974-ben kiadott centenáris Schoenberg-kiállítás szintén Hilmar szerkesztette katalógusának értékét-színvonalát (ismertetése: Magyar Zene, 1974/3. 325—326.).

Az utókor hódolatát 11 ország 31 muzsikusa helyezi el a zeneszerző sírján. Az alaphangot Henri Pousseur „Webern és mi" című nagyobb tanulmánya üti meg, az Hommage-fejezetben persze nem ritka az EN és webern-típusú, valamint a nemes szándékú frázisokat sorakoztató hozzájárulás sem. Az üde kivételek közé tartozik Ligeti György néhány sora s a szólásra bírt előadóművészek (Abbado, Siegfried Palm és mások) jegyzete. A műsorfüzet-fejezet legfőbb értéke, hogy az átlagosnál valamivel színvonalasabb műismertetések után közreadja a Webern megzenésítette versek szövegét.

Az ikonográfia 45 — javarészt másutt már közölt — képet tartalmaz egy „Anton Webern élete képekben és dokumentumokban" ígérete-, vagy pótlásaként. Hogy ilyen szerény kép-

anyagban feltétlenül tartalmas információt ád-e a zeneszerző pápaszeme (182. o.), az fölöttéb kérdéses.

Marad tehát a dokumentáció, Webern 101 levele, leányai egyikének visszaemlékezése, munkásságának felmutatása egykorú sajtóközlemények tükrében. A javarészt Schoenberghez, Berghez és az Universal Verlaghoz írott levelek anonim közreadója, elöljáróban megjegyzi: *„csupán levélidézetek választattak ki, amelyek nem annyira a zeneszerző életrajzára inkább gondolatvilágára, zeneszerzői munkájára és művészi környezetéhez fűződő kapcsolataira nézve tartalmaznak kijelentéseket."* (59. o.). A szemelvényes közreadásnak azonban semmiféle elfogadható indokolása nincs, ha csak a bevezetés közlését, miszerint *„Webern levelei, szigorúan véve, szinte kizárólag privát tartalom dokumentumai"* nem tekintjük magyarázatnak. Ettől még éppoly érthetetlen, miért volt szükség a 100. születésnap köszöntéséül is töredékes közreadásokra. Ráadásul, a közreadó nem is feltétlenül jelezte a levelekben a kihagyások helyét. Mindjárt az első levél (Ernst Diezhez, 1901. febr. 20.) idézete két mondattal hosszabb Moldenhaur Webern-könyvében (német kiadás, 29—30. o.) s Moldenhauer (29. o.) ugyanezen levél más passzusait is idézi. Tehát e levél elejére-végére egyaránt kívánkozott volna a . . .-jelölés. Még a szóban forgó köteten belül sincs feltétlenül összhang. A Hertzkának 1914. július 23-án írt sorokat a levelezésfejezet Stettinból (69. o.), a kiállítási katalógus (262. o.) Bécsből keltezi. Az Erwin Steinnak 1938. június 23-án küldött sorok más-más rövidített verzióban olvashatók a levelek (87. o.) és a kiállított tárgyak (265. o.) fejezetében (A Die Reihe 1955-ös Webern-kötetében megint más „válogatásban" olvasható e levél.)

Akinek van kedve és ideje a mozaik-játékhoz, kiegészítheti a Festschrift Webern-leveleit korábbi s máshol hiányos közreadásokkal. Más részletei hiányoznak például a Hertzkához 1927. december 6-án írott oly fontos levélnek a Die Reihe Webern-kötetében (1955), amelyből az Előadások—Levelek—Írások első magyar kiadása készült (1965, 126—127. o.) s a Festschriftben (79—80. o.).

Ilyenformán az ünnepi kiadvány levélanyaga jelentősen továbbfejleszti a dokumentumok körül létrehozott, már eddig sem elhanyagolható konfúziót. Bármennyi lényeges információt tartalmazzanak is, kontextusuk hiányában a közreadó által idézeteknek jellemzett részletek csupán nagy fenntartással használhatók.

A zeneszerző leányával, Maria Halbrich-Webernnel 1976-ban készült interjú, mint dokumentum, szintén megkérdőjelezhető, mivel az általa elmondottak *„különböző szempontok szerint összefoglaltattak"* (93. o.) nincs szó azonban arról, hogy autorizálta-e a nyilatkozó e tömörített változatot.

Egy nagyszabású munka kezdetéről ad hírt Walter Pass közleménye: *„Webern sajtóvisszhangja 1907-től 1945-ig"*. Mint írja, a sajtóanyag összegyűjtésén a Bécsi Zenetudományi Intézet diákjai dolgoznak egy ideje s a válogatás alapja vagy 300 újságközlemény. Pass jelzi, hogy személyi és anyagi okokból bizonyára hosszú ideig tart majd a sajtóanyag egybegyűjtése. A 72 újság- és folyóiratcikket „egy tervezett dokumentáció részletei"-ként nyújtja át a közreadó. Elsősorban bécsi és németországi cikkeket közöl, az anyaggyűjtők nyilván a „könnyebb" ellenállás irányába indultak el. Bevallott töredékességével is Walter Pass fejezete a Festschrift egyetlen valóban használható szakasza, kivált a napisajtóból átmentett anyaga révén (az Anbruch, a Musik végül is könnyebben hozzáférhető).

Az „ünnepi" Webern-kötet nyilván tükörképe a kutatás mai — vagy a 80-as évekig tartó — állapotának s ebben nyilván közrejátszik a zár alatt őrzött, hozzáférhetetlen hagyaték is (bár éppen a Festschrift-ben közreadott levelek lelőhelyei különféle — részben osztrák — közgyűjtemények, amelyek aligha emeltek volna kifogást teljes szövegek közreadása ellen). A kötet azonban a körülmények ismeretében is nagy csalódást okoz, egyszersmind megtanít a mi Bartók-dokumentátoraink tiszteletére.

*

Mit tehet mármost a magyar kutató, aki filológiai lelkiismeretességgel, de a forrásoktól távol vállalja egy centenáris Webern-kötet gondozását-szerkesztését? Mást-többet aligha, mint amire Wilheim András vállalkozott: átmenteni az azonos címen (Előadások—Levelek—Írások) 1965-ben megjelent kötet biztonsággal kontrollálható részét, a Webern-írásokat pedig kiegészíteni mindazzal, ami időközben előkerült. Wilheim ebből a változatlan címmel, nem második kiadásként jegyzett, kötetből törölte az amott töredékesen közölt levelek többségét. Hét autentikus Webern-írással bővítette az 1965-ös kötet anyagát, hat közülük szakfolyóiratokban, 1963—72 között látott napvilágot s a szerkesztő figyelmének köszönhető, hogy bekerült a kicsiny antológiába. Közülük kiváltképp fontos Webern három autoanalízise (op. 1, 6, 28), valamint a Schönberg zenéje cikkhez írt utószó és az Arnold Schönbergről, a karmesterről című írás.

A kötetben semmi utalás nincs arra, hogy a zeneszerző születésének centenáriumát köszönti. Wilheim András ehelyett szerényen tudatja: *„Webern írásainak magyar nyelvű gyűj-*

teménye a Webern-filológia régóta esedékes megújulása előtti pillanatban jelenik meg." (Utószó, 164. o.) S ugyanitt: „*Webern írásaihoz nem fűztünk részletes jegyzeteket; ... Gyűjteményünk nem tudományos dokumentáció, hanem a zeneszerzői életműhöz nélkülözhetetlen adalék.*" A jegyzetek valóban csupán az egyes írásokkal kapcsolatos legfontosabb tudnivalókat tartalmazzák. Egy mondatot megért volna annak tudatása, hogy Adolf Loos jeles építész volt, mivel ez egyrészt ma nálunk feltétlenül közismert, másrészt pedig a Loos 60. születésnapját köszöntő Webern-cikk (131. o.) csakis Loos írói munkásságára utal, Wilheim jegyzete (170. o.) szintén. Ennek a szép apró írásnak különben egyáltalán nem volt a kötet lezárásakor új kiadása. Wilheim András feltételezhetően a Moldenhauer-könyv idevágó jegyzete alapján szerezte meg a Bécsben, 1930-ban kiadott Loos-emlékkönyv megfelelő részletét.

Ez a magyar Webern-gyűjtemény, legalább egy vonatkozásban a lehetséges és megvalósítható teljesség igényével készülvén, az 1983-as Webern-ünnep tartalmas hozzájárulása volt.

Linda Whitesitt:

THE LIFE AND MUSIC OF GEORGE ANTHEIL 1900—1959

UMI Research Press, Ann Arbor, Bowker Publishing Company, Epping 1983

Whitesitt munkája a 20-as évek „hírhedett zenészé"-ről írt disszertáció kibővített könyvváltozata. Alaposan dokumentálva tartalmazza a zeneszerző meglehetősen küzdelmes életrajzát s egy-egy fejezetben elemzi írásait, kompozícióit. 310 címet tartalmaz a műjegyzék, amely Antheil elveszett, csupán irodalmi forrásokból, levelekből rekonstruálható alkotásaira is felhívja, megfelelő referenciákkal, a figyelmet. Diszkográfia, aprólékos jegyzetanyag, irodalomjegyzék és igen nagy gonddal megszerkesztett mutató növeli a kötet értékét.

Futurista-expresszionista tendenciákkal csöppent Antheil 1922-ben az európai „izmusok" kellős közepébe. Picasso, Fernand Léger, Joyce, Ezra Pound köréhez tartozott, Aragonnal és André Bretonnal írt „Faust III." címmel operalibrettót. Maga játszotta kőkemény zongoradarabjaival szakmai feltűnést keltett s botrányt a közönség soraiban. 1923 márciusában Budapesten is bemutatkozott, beszámolója szerint Bartók, Kodály jelenlétében. „*Budapest nagyobb művészi siker volt a számomra, mint amit valaha is elértem... A közönség oly vadul lelkesedett, Sonata Sauvage'-om első tétele után, hogy öt percig mennydörgött és tapsolt és nem hagyta, hogy folytassam a második tétellel, amíg meg nem ismételtem az elsőt.*" (9. o.) Valóban vad szonátákat írt, akcentussal valamennyi hangjegyen, amit a zenéről szóló fejezet bő kottapélda-anyaga igazol. Vasút-szonáta, repülőgép-szonáta, utca-szonáta — jellemző címek. Egy Fernand Léger-filmhez írta Párizsban a Mechanikus balettet, amelyet a negyedik dimenzió zenéjének tekintett. A filmhez a legjobb dadaista mozik egyikéhez a zenét végül nem használták fel. Eredeti formájában 16, közös kapcsolótábláról vezérelt, pianolára, 8, ugyancsak központilag vezérelt, xilofonra, erősítővel ellátott gramofonra, autódudára, 4-4 villanycsengőre és elektromos szirénára, 1-1 villanymotor meghajtású fa és fém repülőpropellerre készült, a némafilm korában nem volt mozi e technika befogadására.

A 20-as évek második felében a neoklasszicizmushoz fordult. Transatlantic című operája nagy nemzetközi feltűnést keltett. 1933-ban visszatért az Egyesült Államokba, elfeledte a tulajdon dühöngő ifjúságát, mindinkább konzervatív zeneszerzővé vált.

A 20-as évek elejétől majd két évtizedig egy dúsgazdag philadelphiai asszony, Mrs. Book — leánynevén Curtis, a Curtis-Intézet alapítója — kisebb-nagyobb adományaiból élt. 1934-től nem kevesebb, mint 50 filmzenét írt Hollywood számára, megélhetését ez biztosította.

Életútjának magyar vonatkozása, hogy zeneszerzés-tanulmányait Liszt-tanítványnál, az 1852-ben Szentpétervárott született Constantin von Sternbergnél kezdte. Felesége Márkus Erzsébet volt — a könyv következetesen Böskinek nevezi —, a berlini egyetem kínai-szanszkrit tanszakának diákja a 20-as évek elején.

A kötet egy ma már inkább csak legendákból ismert zenei nyelvújítóra hívja fel a figyelmet.

Breuer János

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

A LEMEZPOSTA bemutatkozik Önnek:
A LEMEZPOSTA révén Ön bárhol az országban postán kapja meg azokat a lemezeket, amelyeket a sajtóban közzé tett lista vagy a katalógusunk alapján megrendel.

A LEMEZPOSTA –kívánságra– a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat teljes HUNGAROTON lemezválasztékáról katalógusi küld Önnek.

A LEMEZPOSTA katalógusát a Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat évenként kiegészíti.

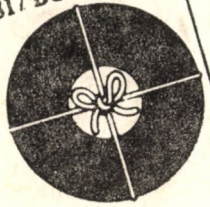
A LEMEZPOSTA küldeményeit Ön a megrendelésének beérkeztétől számított 12 napon belül megkapja.

A LEMEZPOSTA címzettjét 250 Ft-nál nagyobb értékű megrendelés esetén nem terheli postaköltség.

A LEMEZPOSTA még megjelenésük előtt a lemezújdonságokról is tájékoztatja Önt.

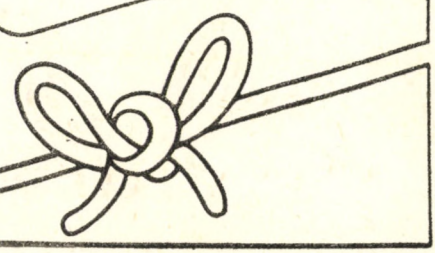
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

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

1985 3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVI. évf. 3. szám 1985. szeptember

TARTALOM

UJFALUSSY JÓZSEF:
Weiner Leó emlékezete 227
BATTA ANDRÁS:
Az ifjú Weiner Leó zeneszerzői stílusáról 230
TARI LUJZA:
Weiner Leó műveinek népzenei forrásai 238
BERLÁSZ MELINDA:
Egy emlékezésgyűjtemény tanulságai 249
MARIJA LOBANOVA:
Technika és stílus problematikája a 60-as—80-as évek zenéjében. Párhuzamok Ligeti György és az új szovjet zene törekvései között 255
SZVETLANA SZARKISZJAN:
Bartók Béla és az új örmény zene 271
ÉLIÁS ÁDÁM:
A tizenkétfokú hangrendszer harmóniavilága II. 285
DOCUMENTA
15 Bartók-levél (Breuer János) 296
KÖNYVEKRŐL:
Elliot Antokoletz: The Music of Béla Bartók (Halász Péter) 326
Heinrich Lindlar: Lübbes Bartok Lexikon (László 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 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
85.9876.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

UJFALUSSY JÓZSEF:

WEINER LEÓ EMLÉKEZETE

Centenáriumok sorát ünnepli ezekben az években a magyar kulturális élet. Művelődéstörténetünk egy nagy nemzedékének, költőknek, muzsikusoknak a századik születésnapjai követik egymást. Azé a nemzedéké, amelyet szokás a sort nyitó óriásról Ady Endre nemzedékének is emlegetni, de szokás második reformnemzedékről is beszélni. Ennek a generációnak a tagjaként született, nevelkedett, élt és alkotott Weiner Leó, aki két hét múlva, április 16-án lenne száz éves, ha élne.

„Ha élne" — mondjuk könnyelműen, mintha nem vennénk észre, hogy él. Mert ugyan mi mást tanúsít mostani találkozónk, egykori tanítványainak, barátainak összesereglése a világ minden tájáról, mint azt, hogy szellemi öröksége által itt van, itt él közöttünk. Tanítása, példája tovább hat, munkálkodik most már nem csak a magyar, hanem a nemzetközi zenei élet folyamatában. Mindenütt, ahol egy magyar zeneművész, együttes a világ zenei dobogóin megszólal.

Egykori tanítványainak eleven szeretete, ragaszkodása mesterük emlékéhez és hagyományához adta a gondolatot, hogy születésének századik évfordulóját ezen a módon, nemzetközi találkozóval ünnepeljük; hogy módot adjunk híveinek emlékeik, tapasztalataik kicserélésére, a baráti, kollegiális eszmecserére. Kulturális kormányzatunk jóváhagyásával, Köpeczi Béla művelődési miniszter védnökségével és erkölcsi támogatásával vállalkozott a találkozó előkészítésére és rendezésére Weiner Leó egykori második otthona, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola és a Magyarok Világszövetsége, a Szövetség keretében működő Magyar Fórum. A két előkészítő és szervező testület, illetve intézmény nevében és egyúttal — megtisztelő felhatalmazásából — a Művelődési Minisztérium részéről is üdvözlöm most, az emléknapok kezdetén Önöket, a találkozó résztvevőit, kedves Vendégeinket.

Második reformnemzedéket említettem az imént. Az első megvetette zeneéletünk társadalmi és intézményes alapjait. A polgáriasodó életforma részévé tette Magyarországon is a zenei műkedvelés, a kamarazenélés szokását, zeneiskolákat hozott létre, közöttük a zenei felsőoktatás első állami intézményét, a Zeneakadémiát. Liszt Ferenc bölcsen tudta, hogy a magyar zenekultúra jövője attól függ, milyen kitűnő mesterekre bízza a magyar zenei tehetségek képzését, nevelését. Koessler János, Herzfeld Viktor iskolájából már Bartók, Dohnányi, Kodály, Lajtha, Molnár Antal és Weiner nemzedéke nőtt ki. Tagjai maguk is immár a mesterségi biztonság, a hivatásos mester szakszerű képzettségének birtokában léphettek a hazai és egyre inkább a nemzetközi nyilvánosság elé.

A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola és a Magyarok Világszövetsége 1985. április 1—3. között ünnepi találkozót rendezett Weiner Leó születésének 100. évfordulója alkalmából. Az április 1-én, az MTA Kongresszusi Termében tartott ülésszak anyagából adjuk közre Ujfalussy József akadémikus, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola rektora megnyitó szavait, Batta András, Tari Lujza és Berlász Melinda referátumát. (A szerk.)

Ha valaki, Weiner Leó megérdemli a mester megtisztelő címét, a titulusnak abban a nemes értelmében, ahogyan a nagy művészeket, egyben nagy tanítókat mesternek nevezik évszázadok óta. Mester volt ő zeneszerzőként is. Senki olyan szakszerű biztonsággal nem tudta és nem érezte a zenei közlés matériájának minden apró rezdülését. Senki olyan meghitten, bensőséges kapcsolatban nem állt kortársai közül a közlésmód, a stílus, a hangszerek, hangszínek, a hangzás vegykonyhájának mesterségi titkaival, mint Weiner Leó. Elemző összhangzattanának példatára tanúskodik hatalmas zenei ismeretanyagáról, fölényes áttekintéséről az európai zenetörténet nagy korszakainak alkotásain, a kortárs-zene beható ismeretéről.

Zeneszerzői munkásságában egészen sajátos atmoszféra, stílusegység ötvözi a századvég nagy romantikájának, a francia zenekari művészet könnyed eleganciájának és a magyar népzene otthonos, derűs inspirációjának összetevőit. Mindebből a nemzeties színezetű magyar zenei szecesszió egészen különleges hangulatú, és bájú, egyéni alkotása nőtt ki. Olyan, amely számára is megteremthette volna a szélesebb nemzetközi nyilvánosságot. Hiszen vonóstriójával — Vándor-Weiner Leó néven — 1910. március 12-én ő is ott szerepelt a párizsi, Kovács Sándor szervezte „Festival Hongrois" műsorán, idősebb kortársak és Dohnányi, Bartók, Kodály társaságában. Korának legjobbjaihoz hasonlóan ő is elnyerte a Coolidge-díjat gyakran játszott fisz-moll vonósnégyesével.

Ő azonban 1908-tól kezdve 50 éven át, szinte utolsó percéig, a budapesti Zeneakadémiát választotta működése színteréül. Látványos fordulatokban nem gazdag életének külső kereteit a Király utcai lakás, a Zeneakadémia és a Fészek háromszöge határozta meg, valamint a zenekedvelő és zeneértő pesti társaság őt ismerő, értő és becsülő baráti köre.

Öt évtizedes tanári pályája alatt különböző tárgyakat tanított a Zeneakadémián, majd a Zeneművészeti Főiskolán: zeneelméletet, zeneszerzést — ebben a minőségében a húszas évek elején Kodályt is helyettesítette —, később azonban visszavonult a zeneszerzés tanításától. Tanári pályáját Berlász Melinda foglalta össze a Zeneművészeti Főiskola fennállásának 100. évfordulójára készült tanulmánykötetben. Ő idézi Weiner Leó nyilatkozatát arról, hogy miért mondott le a zeneszerzés tanításáról. *„...amikor láttam, hogy ifjú zeneszerző-növendékeink az atonális zene felé hajlanak, áttértem az elméleti oktatásról a gyakorlati zenélés: kamarazene és fúvósegyüttes oktatására. Nekem, aki kezdettől fogva zsákutcának ismertem fel az atonális elhajlásokat, és intranzigensen szemben állottam minden erőszakos különcködéssel, természetesen kellett levonnom a konzekvenciákat"* — nyilatkozta 1951-ben.[1]

Kamarazenét 1918-ban kezdett tanítani. Székhelye lett és maradt évtizedeken át a legendás XXIII. tanterem, amely már évek óta az ő nevét viseli. Attól kezdve minden hallgatója főiskolánknak, aki adott magára, aki a zene igazi megértésére, a zenei tudás valódi birtoklására törekedett, két mester óráit feltétlenül felvette indexébe és látogatta: Kodály Zoltánét és a Weiner Leóét. A XXIII. terem egyre inkább egy egész zenei világgá tágult. Weiner Leó azt a csodálatos érzékenységet, amely őt zeneszerzőként megkülönböztette és jellemezte, a zenei előadóművészet gyakorlásában és tanításában is igyekezett növendékeiben felébreszteni, kiművelni. A végtelenül gondos, szinte szenvedélyes mívesség, a könyörtelen és meg nem alkuvó részletmunka igényessége nevelte hallgatóit is később, kit-kit a maga hangszerén, a maga előadói gyakorlatában, mesterekké.

[1] Berlász Melinda: Néhány dokumentum Weiner Leó tanári működésének utolsó időszakából. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Budapest, 1977. Zeneműkiadó Vállalat, 223—224. lap.

Nehéz volna iskolájának, tanítói módszerének titkát röviden jellemezni. Inkább azok vállalkozhatnak rá, akik keze alatt nőttek művészekké. De bizonyára maga a kamarazenélés, az együttes muzsikálás semmivel sem pótolható nevelő ereje volt pedagógiai hatásának meghatározó alapja. Másik, fontos összetevőjét sejteti elméleti írásainak elvi alapvetése. Elemző összhangzattanát (1944), mint egykori hallgatói elbeszélik, a velük való foglalkozások rendszerezéséből írta meg, alcímében pedig „funkció-tan"-nak nevezte. Még többet mond erről a szemléletmódról „Az összhangzattan előkészítő iskolája" című füzetének negyedik kiadásához írott Előszavában. *„A hallást fejlesztő gyakorlatok gyökeresen átdolgozott formában kerültek át a harmadik kiadásba. Nevezetesen a metódus más (s úgy vélem: a muzikális hallás lényegével sokkal inkább összefüggő), mint volt az előbbi kiadásban. Az új metódus alapgondolata az, hogy a muzikális fül a hangoknak (nem) hangközi viszonyait, hanem tonális funkcióit hallja meg elsősorban."*[2] Ennek megfelelően szentel különös figyelmet a füzetben a váltóhangok gyakorlásának, kiemelve ezzel is a dallami funkciók, a hangszer szintaktikai szerkezetének logikáját.

Talán nem tévedünk, ha ennyire fontosnak látjuk Weiner Leó tanításában a funkciós elv érvényesülését. A zenei cselekvényszövés értelme, lényege tükröződik a funkciótan elsajátíttatásának metodikájában. A zenei történés belső összefüggéseinek megszólaltatása, érzékeltetése az előadóművészet eszközeivel: ebben látom Weiner Leó iskolájának és az iskolájában nevelkedett muzsikusok művészetének titkát, ha ez a nagy felismerés egyáltalán titok.

Weiner Leó élete a maga látszólagos, külső eseménytelenségével maga is mestermű. Tanítási metodikájának a zenei gyakorlat lényegének folyamatos továbbfejlesztése, és a felismert összefüggések mesteri továbbadása. Ez teszi ezt a pedagógiai életművet belül határtalanul gazdaggá, kisugárzásában világméretűvé. Valakitől azt hallottam, hogy „Weiner Leónak valójában nincs is életrajza". De vajon van-e „életrajza" — annak külső, eseménytörténeti értelmében — egy Szókratésznek? Szókratész életrajzát azok a tanítások foglalják össze és örökítik át, amelyeket tanítványai, Xenophón vagy éppen Platón hagytak ránk írásaikban. Weiner Leó élettörténetének foglalata, lényege is tanításaiban van, úgy, ahogyan Önök, tanítványai ezeket gyakorlatukban, emlékezetükben őrzik.

Ez lehet az egyik oka annak, hogy még nem jött létre élete, életműve körül méltóan gazdag irodalom. De az évforduló újabb lendületet látszik adni a korábbi kezdemények folytatásának. A zeneszerző hagyatékát, népzenei vonzatait feldolgozó, jutalmazott tanulmányok, a tanítványok emlékezéseit összegyűjtő kötet erre utalnak. Az Önök jelenléte, minden megnyilatkozásuk értékes hozzájárulás ehhez az így születő, méltó „életrajz"-hoz, amely most már az anekdotikus szájhagyományból mindinkább átlép a tudományos igényű Weiner-irodalomba.

[2] Weiner Leó: Az összhangzattan előkészítő iskolája. Budapest, 4/a, Zeneműkiadó.

BATTA ANDRÁS:

AKADÉMIZMUS, ÚJKLASSZICIZMUS, SZECESSZIÓ

AZ IFJÚ WEINER LEÓ ZENESZERZŐI STÍLUSÁSÓL

Weiner Leó zenéjének stílusával igen kevesen foglalkoztak, egyáltalán: gyakran és könnyen felejtette el a magyar zenei élet, hogy Weiner zeneszerző is. Ennek több oka van. Kétségtelen, hogy a pedagógus-muzsikus nemzedékekre kiható zsenialitása elhomályosította az önmagát egyáltalán nem reklámozó komponistát. De mélyebbről jövő indokokat is találunk. Elsősorban Weiner műveinek rövid, negyven opuszt alig meghaladó listája gondolkoztat el és az, hogy az életmű gyarapodását hosszú hallgatások szakítják meg. 1913 és 1918, 1924 és 1931, 1938 és 1952 között nem születik új Weiner-kompozíció. Biztos, hogy az alkotói szünetekben a háborúknak is nagy szerepe volt. Ám másnak is. Molnár Antal, Weiner Leóról írott visszaemlékezése kezdetén köntörfalazás nélkül a kényes kérdés elevenébe vág: *„1914 táján így hangzott a magyar zene szentháromsága: Bartók—Kodály—Weiner. Mikor később kiderült a színvonalbeli különbség, Leó megorrolt a méltánytalan világra."*[1]

Vajon valóban mindössze erről volt-e szó? Tény, hogy Weiner az 1913-ban komponált Csongor és Tünde partitúrájának befejezése után hirtelen elvesztette szeme elől a megújhodás perspektíváit. Zenekari kompozícióit: 1907-es Szerenádját, Farsangját még Bartók korabeli műveivel, mindenekelőtt I. szvitjével együtt, hasonló stíluskörben vizsgálhatjuk, sőt a Csongorban néhány pillanatra Bartók Királyfiának és Fabábjának őse bukkan fel. De vajon melyik 1920-as, 30-as évekbeli Bartók-művet lehetne Weiner ez idő tájt írott kompozícióival párhuzamosan elemezni? Útjuk végérvényesen kettévált, vagy inkább — képletesen szólva — egyikük tovább ment, másikuk megállt. Ezt a „megállást" azonban Weiner — utólag — tudatosan, sőt öntudatosan szavakban is vállalta, élete vége felé, a népzene feldolgozásmódjával foglalkozó cikkében: *„Sok esetben valóban atonális mezbe öltöztette Bartók a népi dallamokat; ezen a vonalon sem követni, sem helyeselni nem tudom Bartók elgondolását. Sajnos, ifjabb zeneszerzőink inkább ez utóbbi Bartókot követik, s így olyan útvesztőbe kerülnek, ami kevés örömet ígér".*[2] Hasonló módon indokolta Weiner egyik levelében Reiner Frigyesnek a II. világháború után, 1947-ben, zeneszerzői hallgatásának okát: *„Egyébként is kissé elveszi a kedvemet a munkától, hogy a véleményem szerint életképtelen és zagyva atonalitás, ami ma a haladottság ismérve, egyelőre* [?], *vagy talán átmenetileg* [?] *mind jobban tért hódít."*[3]

Pedig annak idején az 1900-as években a klasszikus-romantikus tonalitáseszménytől igencsak eltérő darabokkal is megpróbálkozott, pl. az 1908-as, zongorára írott Caprice-szal, mely többek között Bartók Három csíkmegyei népdalával közösen jelent meg egy

[1] Molnár Antal: Magamról, másokról. Budapest, 1974, Gondolat, 134.
[2] Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára (továbbiakban: LFZFK), Weiner-hagyaték: 9.
[3] LFZFK, Weiner-hagyaték: 54.; ugyanebben a levélben fejti ki Weiner aggályait Kodály zenepedagógiai módszerével kapcsolatban is.

kortárs magyar zenei antológiában. Két évvel később a Három zongoradarab egyes részletei Bartók Bagatelljeinek hangvételét, jellegét idézik. (A művet egyébként Bartók Béla mutatta be az Új Magyar Zene Egyesület egyik hangversenyén, 1911-ben.)

Bartók és Kodály — az 1920-as évek elején — a Három zongoradarabot tekintette Weiner legjobb művének. Vagyis azt a kompozíciót, amely célkitűzéseiben leginkább megközelítette az övékét. Ma általában a Csongor és Tünde kísérőzenéjét tartjuk a legjelentősebb Weiner-műnek; külföldön — elsősorban még Reiner Frigyes karrierje jóvoltából — a magyaros kompozíciók, főként a Divertimentók futnak. 1906-ban Csáth Géza a kiváló fiatal kritikus és esztéta a zenekari Szerenádot magasztalta, s szerinte *„a várva várt magyar szimfonikus érkezett meg"*[4] Weinerrel.

Vajon Weinernek melyik arca a leginkább hiteles? Erre vonatkozólag a kortársak jellemzései szinte egybevágnak: minduntalan felbukkan zenéjével kapcsolatban a klaszszicizmus kifejezés. De miféle klasszicizmust értettek ez alatt? Kovács Sándor 1909-es tanulmányában Beethovent említi Weinerrel kapcsolatban és úgy véli, hogy *„ha egy végtelenül differenciált füllel és ritmusérzékkel valami atavizmus útján egyesül a klasszikus arányérzék és exkluzivitás, abból matematikai szükségszerűséggel kell valami Weiner irályához hasonlónak kikerekednie."*[5]

„Új klasszicizmus?" — kérdezi indulatosan idézett cikkében Molnár Antal, és válaszol is: *„Weiner... tehetséges utódja a Mendelssohn-féle akadémizmusnak."*[6] Szinte ugyanígy látja Kodály is Weinert 1922-ben egy a La Revue Musicale számára írott cikkében: *„a Mendelssohn- és a Saint-Saëns-féle klasszikusok családjába tartozik."*[7] Egy esztendővel korábban, 1921-ben Bartók az akadémizmusra keres szinonimákat: „[Weiner] *klasszikus puritánságra mutat hajlandóságot, s ez merevvé teszi minden új eredménnyel szemben."*[8] Tóth Aladár arra mutat rá az Opusz 18-as zenekari Szvit bemutatójáról írt kritikájában, hogy Weiner a népzenét is a klasszikus-romantikus zene karakter- és típuskliséibe szorítja: *„Weiner... ha belenyúl a magyar népdal roppant világába, mindazt amit abban megragadott, a hatásos virtuozitás csillogó köntösébe öltözteti, és a friss, könnyed muzikális folyamatosság rendjében vonultatja fel előttünk. A magyar népi dallamok beöltöznek a dús, vaskos, al-fresco színek vagy a pompásan rafinált kamarazeneszerű hanghatások csillogó mezébe, de nem nyernek új költői perspektívát."*[9]

Egyfajta klasszicizmust Weiner sem tagadott, még idős korában sem. Így emlékezik vissza az 1900-as évekre, generációjának pályakezdésére: *„A jelszó ez volt: felszabadulni a német nagymesterek túlzott befolyása alól, valami sajátosan magyar, egyben egyéni muzsikát alkotni, mely amellett, hogy a klasszikus hagyományokat tiszteletben tartja, a maga saját nyelvét beszéli."*[10]

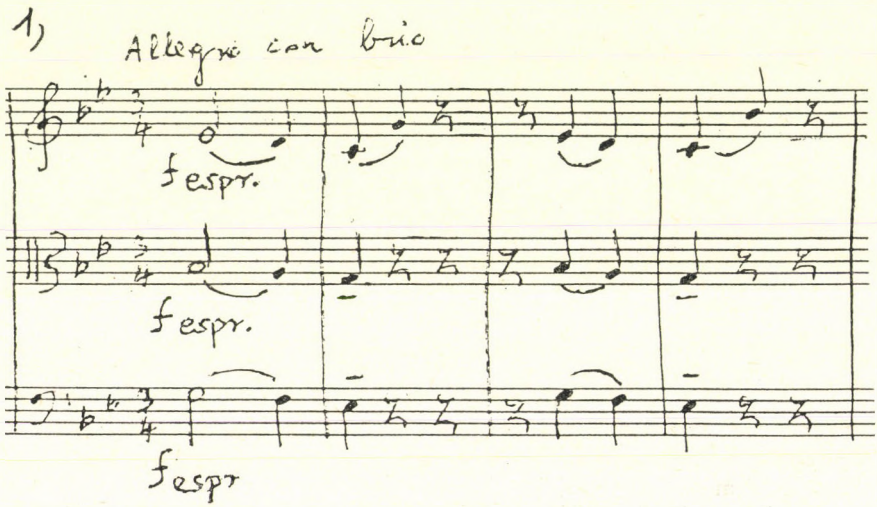
A klasszicizmus, illetve az újklasszicizmus 1907 táján még semmiképpen sem az akadémizmus szinonimája. Csáth Géza egyik legfontosabb írásában, az Éjszakai esztetizálásban a klasszicizmust, pontosabban a bécsi klasszikus kamarazenét (az ő szóhasználatával élve: a házimuzsikát) a Wagner stílus elleni leghatásosabb fegyverként csillogtatja meg. *„A muzsikában egy reneszánsz fog következni"* — e jóslattal zárja Csáth Géza a cikket,[11]

[4] Csáth Géza: A Filharmonikusok hangversenye (1907. jan. 9.). = Éjszakai esztetizálás (közreadta: Demény János) Budapest, 1971, Zeneműkiadó, 60.
[5] Kovács Sándor: Weiner Leó. = Válogatott zenei írásai. Budapest, 1976, Zeneműkiadó, 265.
[6] Molnár Antal: i. m. 134.
[7] Kodály Zoltán: Weiner Leó. = Visszatekintés I. (közreadta Bónis Ferenc). Budapest, 1964, Zeneműkiadó, 386.
[8] Bartók Béla: A magyarországi modern zenéről. = Bartók Béla Összegyűjtött Írásai (közreadta: Szőllősy András). Budapest, 1967, Zeneműkiadó, 747.
[9] Tóth Aladár kritikáját a Weiner Emlékmúzeum őrzi, más, Weinerre vonatkozó újságkivágások között.
[10] LFZFK, Weiner-hagyaték: 26.
[11] Csáth Géza: Zenei akták (1907. jún. 20.). = i. m. 111.

s e megálmodott reneszánsz első jeleit éppen Weiner Leó műveiben fedezi fel. És Weiner — mintha zenei példatárat teremtene Csáth Géza, általánosabban szólva: a magyar századforduló új zenét fontolgató gondolataihoz — Vonóstriójával azt a művet komponálja meg, az „éjszakai esztetizálással" párhuzamosan, 1908-ban, amelyben Csáth az új házimuzsika úttörő kompozícióját, a Wagner-reakció mintadarabját, a várva várt reneszánszot üdvözölte. *„Visszatérni az egyszerűséghez, megkeresni a legegyszerűbb kifejezésmódokat, a legegyszerűbb eszközöket!* — kiált fel lelkesen Weiner triójának áttanulmányozása után a kritikus — *A manapság író zeneszerzők közül nem ismerek senkit, akinek a formaérzéke ilyen tökéletes, csalhatatlan lenne, a »forma« szónak mozarti és beethoveni értelmében."*[12]

A Vonóstrió I. tételének már karakter- és tempómegjelölése is tipikusan beethoveni: „Allegro con brio", és megnyitó négy ütemének periodikusan összetapadó dallamsejtekből álló dallama, kiszakítva az őt körülvevő zenei szövetből, akár Beethoven c-moll, unisono felrakású, szenvedélyes hangvételű tételkezdései között is szerepelhetne.

Weinernél azonban a dallam szextakkord-mixtúrába ágyazódik be, s a hozzájáruló két párhuzamosan mozgó szólam eltompítja beethoveni élét, sőt, biztos hangnemérzetet sem enged megszilárdulni:

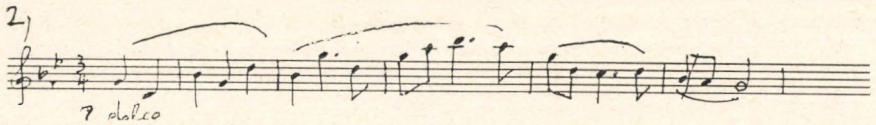


Egy németnyelvű ismertetésben Weiner így jellemezte a Vonóstrió első tételét: *„Leichte Serenaden-Stimmung"*.[13] Szembeállítva ezt a Beethoventől örökölt „Allegro con brió"-val, a dallam és a Weiner-féle megjelenési formája közti ellentét szavakkal körülírt jelképeihez jutunk. Talán ez az, amit Kovács Sándor épp a Vonóstrióval kapcsolatban kifejtett: *„a klasszikus arányérzék és exkluzivitás"*[14] egyesülése.

A Vonóstrió nyitótémája azonban másra is figyelmeztet. A téma egyénisége egyáltalán nem markáns, nem vonzza különösebben magára figyelmünket, s ezen a má-

[12] Csáth Géza: Weiner Leó — op. 6. (1910. febr. 1.) = i. m. 322.
[13] LFZFK, Weiner-hagyaték: 28.
[14] Kovács Sándor: i. m. 265.

sodik főtéma g-moll hármashangzatfelbontásába becsempészett pentaton fordulat sem változtat:



Ezt a tételt tehát nem a tematikus invenció teszi értékessé. *„Az első pillantásra úgy tetszhetnék, mintha Weiner elnagyolta volna a témák kialakítását, csakhogy minél előbb beszélhessen róluk."* — véli Kovács Sándor, majd hozzáteszi: *„Weiner szerelmes* [...] *az átvezető részekbe."*[15] Ennek megfelelően alakulnak ki a trió expozíciójának arányai. Az expozíció 145 üteméből 88 ütem a főtéma feldolgozása, illetve az átvezető rész, s ehhez járul még az összesen 23 ütemes két zárótéma, amely már az expozíció első részében megismert átvezető mozzanatra és a második főtémára épül. Marad tehát 34 ütem új tematikus anyagra, egy brahmsos ritmusjátékot űző melléktémára, és a mozarti kecsességű zárótémára.

Az építkezés, a szerkesztés bravúrját nem takarják, nem rejtik el hivalkodó, figyelemfelkeltő témák. Az invenció ebben az esetben valóban a klasszikusok építőmesteri leleményére emlékeztet. Weiner komponálásmódjának egyik fontos vonása itt a páros ütemfűzés. Nemcsak a zene — a bécsi klasszikában is alapvető — páros pulzációja, hanem a nagyobb részek egymáshoz való kapcsolata is kérdés-felelet, kihívás-visszavágás, vagy egyszerűen megismerés-felismerés párokba rendezhető.

Weiner Vonóstriójának budapesti bemutatójáról írva Csáth Géza alaposan nekieresztette fantáziájának szárnyalását. Kritikájában arról elmélkedett, hogy a Weinert megelőző *„programzenészek"* (Wagner, Grieg, Richard Strauss, Debussy és Goldmark) *„nem fejlesztették a formákat tovább, pl. a szonátaformáikban hiányzik az igazi szervesség, amit Mozartban és Beethovenben bámulunk"*. És ekkor a kritikus nyilvánvaló utalást téve kora szecessziós képzőművészeti, építészeti irányzataira így jósol: *„A zeneművészet történetének elkövetkező évtizedei ki fogják pótolni ezt a mulasztást. Egy olyanféle áramlatra gondolok, mint amilyen a primitívkedő praeraffaelitáké volt a piktúrában."*[16]

Óhatatlanul Weiner klasszicizmusa jut erről eszünkbe, és talán nem teljesen megalapozatlanul, hiszen a praeraffaelizmust a kortárs Csáth Géza az előbb idézett kontextusban tulajdonképpen a klasszicizmus helyett használja. Ilyenfajta zenei preraffaelitának látja Molnár Antal is Weinert visszatekintésében: *„Mesterember volt,* formalista *a szó szoros értelmében: nem hibás formalista, hanem olyan szerkesztőgéniusz, akinek munkájában kellemetes kerekdedséget jelent a forma, ügyesen ápolt időközi történést, hibátlan összefüggések kapcsolatát."*[17] Ott lappang a jellemzés mögött a Weiner-művek műtárgyszerű kidolgozottságának harmonikus élménye, a kompozíciók cizellált szépsége. *„Választékos technikája élénken emlékeztet a pepecselő aranyművességre"* — fűzi tovább a kézműves mesterségből kölcsönzött igen találó asszociációt Molnár Antal, és úgy veregeti meg zeneszerző kortársa vállát, mint egy ötvösmesterét: *„Weiner mindig derekas (tüchtig), sohasem mély."*[18]

[15] Kovács Sándor: i. m. 267.
[16] Csáth Géza: Weiner Leó — op. 6. (1910. febr. 1.) = i. m. 323.
[17] Molnár Antal: i. m. 137.
[18] Molnár Antal: i. m. 137.

Weinernél valóban érezhető egyfajta tartózkodó távolság a választott anyag és a közlés eleganciája, finom stilizációja között. Tóth Aladár 1930-ban úgy tért ki ennek az alkotói magatartásformának éles kritikája elől, hogy Weiner zeneszerzői virtuozitását magasztalta: *„Weiner formaművész, mert biztosabb a zenei alakzatok világában, mint a lélek belső világában, mert jobban hisz a kikristályosodott, finom zenészhallással pontosan ellenőrizhető, lemérhető, kiegyensúlyozható muzikális formákban, mint a keblében forrongó szenvedélyek, szívében szorongó vágyak káoszában."*[19]

De vajon nem ez-e a szerteágazó századfordulós művészet-divat, az alapjában és lényegében a stilizáció és ennek segítségével az idézőjeles, a szerzői szenvedélyt három lépés távolságban tartó szecesszió legfontosabb, legegységesebb jellemvonása?

Zenei szecesszió? A kérdés az utóbbi másfél, két évtizedben többször is felvetődött, tulajdonképpen nem hozva kézzelfogható eredményt a kutatásban. A századforduló kritikusai használják ugyan elvétve komponistákra is a „szecesszió" kifejezést, de csak igen általános értelemben, egyszerűen modern, újstílusú zeneszerzőket jellemezve vele — általa. A szecesszió gyűjtőfogalmába ily módon mindenki belefér, aki újat akar. A bécsi Neues Wiener Tagblatt egyik 1904-es számának „Feuilleton"-jában zenei szecessziónak nevezi a kritikus, Max Kalbeck a bécsi képzőművészek csoportjának mintájára az „Alkotó zeneművészek egyesületét" (Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien"), s ezáltal egy kalap alá kerül Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Hermann Bischoff, Siegmund von Hausegger és — vendégként — Richard Strauss neve (a Sinfonia domesticá-val kapcsolatban).[20] Féllábbal még a 19. században, meglepően korán, már 1900-ban a nagytekintélyű Eduard Hanslick is használja a kifejezést, a Neue Freie Presse hasábjain Mahler Wunderhorn- és Vándorlegény-dalai kapcsán, egy új, a tradíciótól lényegesen eltérő irányzatnak immár csak szemlélőjeként, s nem a régi, Liszt és Wagner ellen irányuló harci hevülettel: *„Most, az új évszázad kezdetén ajánlatos a zenei »szecesszió« újdonságainál (Mahler, Richard Strauss, Hugo Wolf műveinél) megannyiszor hangsúlyozni: nagyon valószínű, hogy övék a jövő."*[21] És ismét olyan nevek bukkannak fel, amelyek mögött igencsak különböző stílusbeli jellegzetességek húzódnak meg. A szóhasználatot azonban semmi esetre sem írhatjuk a pályája befejezéséhez közeledő Hanslick számlájára, hiszen egy pályakezdő magyar fiatalember — Csáth Géza — első zenei írásában ugyancsak a *„zeneművészet új apostolainak"*, Wagnernek, Richard Straussnak, Hugo Wolfnak hazájában jelöli meg *„a nagy szecesszionista mozgalmak tűzhelyét"*.[22]

Demény János, a magyar szecesszió és a korabeli magyar zene kapcsolatának lehetőségeit vizsgálva feltételezi, hogy a szecesszió, *„mint a századforduló különböző stílusaival megférő akadémiaellenes irányzat, elképzelhetetlen, hogy a zenében is ne hagyta volna nyomát"*.[23] Ebben a tág értelemben jellemzi Pók Lajos is a magyar szecesszió egészét, amely *„elsősorban az új, alkotó művészi bátorságot hozza"*.[24] Nem csoda hát, hogy a szecesszió zenei visszaverődése után nyomozva a gyanú főként Bartók Béla zenéjére terelődött, hiszen Bartók a század első évtizedében négy év alatt, saját, egyéni zeneszerzési stílusa megszilárdulásáig bejárta a magyar zeneszerzés összes lehetséges „utcáját és zsákutcáját" (Tallián Tibor),[25] és kapcsolata kora vezető gondolataihoz, művészetfilozófiájához sok-

[19] Pesti Napló, 1930. nov. 9. (a Csongor és Tünde táncjáték változatával kapcsolatban).
[20] Max Kalbeck: Musikalische Sezession. = Neues Weiner Tagblatt, 1904. nov. 26.
[21] Idézi Kurt Blaukopf „Mahler und die Sezession" c. referátumában = Gustav Mahler Kolloquium 1979, Bärenreiter Kassel Basel, London, 8.
[22] Csáth Géza: A magyar zene (1904). = I. m. 25.
[23] Demény János: A szecesszió a zenében. = Filológiai közlöny, 1967/1—2, 221.
[24] Pók Lajos: A szecesszió. Budapest, 1977, Gondolat, 128.
[25] Tallián Tibor: „Um 1900 nachweisbar": Skizze zu einem Gruppenbild mit Musikern. = Studia Musicologica 24 (1982), 502.

kal leplezetlenebb és világosabb, mint Weiner viszonya az őt körülvevő külvilág művészi célkitűzéseihez és eredményeihez.

És épp ezért kell feltenni a kérdést, hogy milyen mértékben tekinthetjük tudatosnak, kortól inspiráltnak Weiner szecesszióját, s nem csupán véletlen megfelelések kapnak a megérdemeltnél nagyobb jelentőséget? Minden más századfordulós irányzat esetében — ismerve Weiner kortól szinte független, üvegbúra alatt tartott zeneszerzői világának természetét — negatív választ kellene adni. A szecesszió azonban nem egyszerűen és egyértelműen a kor egyik irányzata volt (épp ez nehezíti meg utólagos körülhatárolását), hanem egyben olyan általános divat is, amely a hétköznapi élet megannyi mozzanatában megmutatkozott. Elképzelhető, hogy Weiner Leót közömbösen hagyta például Rippl Rónai József 1906. januárja és márciusa között zajló nagy, a magyar képzőművészeti szecessziót kiáltványként hirdető kiállítása a Könyves Kálmán Művészeti Szalonban, sőt meglehet, hogy Weiner el sem ment erre a tárlatra. Elhaladt azonban talán többször is hetente a Lechner Ödön tervezte Postatakarékpénztár vagy az Iparművészeti Múzeum előtt, amely ugyancsak árasztotta magából a szecesszió auráját. De még jobban le lehet szűkíteni a kört: 1907-ben nyílt meg a Zeneakadémia új palotája (Korb Flóris és Giergl Kálmán munkája), a magyar szecessziós „összművészet" mesés remekműve, amely csakhamar (1908-tól) az ifjú Weiner munkahelye, sőt — az ő esetében egyáltalán nem túlzás az elkoptatott kifejezés — második otthona lett. És még nem is beszéltünk a korabeli kottakiadványok magyaros díszítő motívumokkal színesített kedvelt szecessziós növényornamenseiről, a Weiner-zene közönségének fő bázisát alkotó pesti nagypolgárság lakásainak divatos enteriőrjeiről, a pesti kirakatok újjáformált és díszített iparművészeti tárgyairól — mindarról, ami az 1900 körüli budapesti polgár életébe sokkal inkább beleivódott, mint Nietzsche Zarathustrája, Hofmannsthal lírája, Richard Strauss Saloméja, vagy a francia impresszionisták képei.

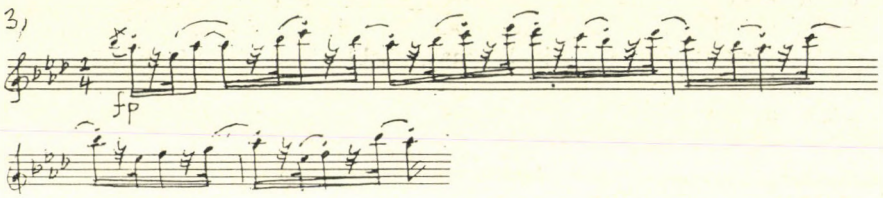
Ahogyan a szecessziós hatások igen tarkán és a legkülönbözőbb alakban érték Weinert, ugyanilyen szétszórtan, nem egységes stílusként épülnek bele a szecessziós impulzusok a kompozíciókba. Weiner nem a szecesszió törvényei szerint alkot (ilyen törvények talán nincsenek is), hanem műveit egyfajta, a szecesszióhoz igen közel álló *ízlésvilág* hatja át, amelynek néhány jellemző vonása konkrétan is megragadható.

Kurt Blaukopf, Mahler és a bécsi szecesszió kapcsolatát vizsgálva néhány évvel ezelőtt röviden összefoglalta, hogy mit emel ki a művészettörténet a képzőművészeti szecesszió legfőbb jellemzőiként. Eszerint: a megelőző időszak historizmusa elleni reakciót, a historikus díszítmények helyett a növényi formákat, térillúzió helyett a síkszerűség kedvelését és az árnyék kerülését. Weiner számára a historizmust a német nagymesterek, köztük elsősorban Wagner zenéje jelentette, méghozzá ugyanabban az értelemben, ahogyan ezt a kifejezést a szecesszió építészei, képzőművészei használták. Amikor Weiner Wagnernél „szürke", „nehézkes", „sörös" hangzásokról beszél,[26] s ezekkel állítja szembe Bizet tiszta, vegyítetlen színeit, tulajdonképpen ugyanazt dicsőíti, amit a festők árnyéknélküliségnek vagy síkszerűségnek neveznek. Ennek az eszménynek hódolva írja a 19. századi gyakorlathoz mérve viszonylag kis zenekarra első jelentős műveit (Szerenád, Farsang), sőt ettől a vágytól hajtva nyúl a kamarazene kis apparátusai, a vonóstrió és a vonósnégyes felé, demonstrálva, hogy a romantikus nagyzenekarhoz mérve igen szűk hangszínpalettával is biztos statikájú, s ugyanakkor tiszta, keveretlen színekben pompázó műveket lehet alkotni — akárcsak a praeraffaeliták vásznain. Az intim kamaraműfaj felelevenítése a szecesszió egy másik gondolatára is rímel. Csáth Géza az Éjszakai esztetizálás párbeszé-

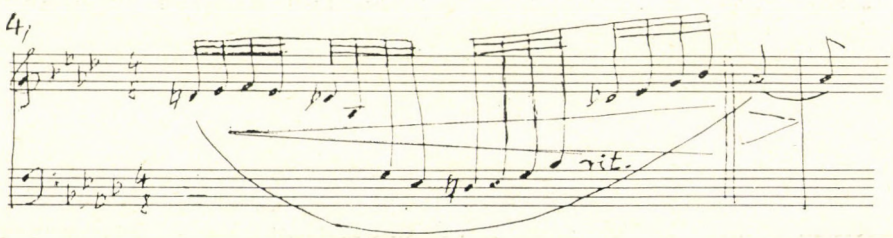
[26] Molnár Antal: i. m. 138.

dében Mozart és Beethoven műveit azért ajánlja fiktív beszélgetőpartnerének, az 1908-as év zeneakadémistájának, mert ezeknek a kompozícióknak a muzsikus számára használati funkciója van, szemben a wagneri zenével: *„Ha Wagnert hallok, az a legfontosabb nekem, hogy bizonyos távolságból jól figyeljem a zenekart, de Beethovennél, Mozartnál mindig vágyom rá, hogy bár benn játszhatnám a zenekarban a hegedűt, a brácsát, vagy a cellót."*[27] — vallja Csáth Géza, amivel egyrészt elutasítja — immár zenei oldalról — a századforduló más művészeihez, építészekhez, festőkhöz hasonlóan a gyakorlati használatra alkalmatlan historizmust, másrészt az olyan kompozíciót üdvözli lelkesen, amelyben az anyag sajátosságai, a szerkezet, a mesterség fortélyai és egyben a mesterség szépsége hangtömegekkel, színkavalkáddal, mítosszal és egyéb látványosságokkal nincs eltakarva.

Weiner műveinek áttetsző, első hallásra világosan felismerhető klasszikus formaváza és témáinak engedelmes beleilleszkedése a szerkezet tartópillérei (arányai) közé kétségtelenül az anyag és forma klasszikus, vagy — talán nem túlzás — szecessziós harmóniájának szolgálatában áll. Ugyanakkor az építészeti és képzőművészeti szecessziónak van egy másik jellegzetessége is, s ez a burjánzó ornamentika, az igen heterogén stíluselemek vegyítése. Bizonyos művekben, tételekben Weiner dallaminvencióját is áthatja egyfajta eklekticizmus. Ilyen például zeneszerzői diplomadarabjának, a Szerenádnak variációs szerkezetű lassú tétele. Induljunk ki egy telivér verbunkos variációból (szóló fuvola játssza), melynek romantikus magyarkodása akkor is egyértelmű, ha a variációs téma magyarságához és verbunkos jellegéhez egyaránt férhet kétség. Íme a verbunkos variáció kezdete:

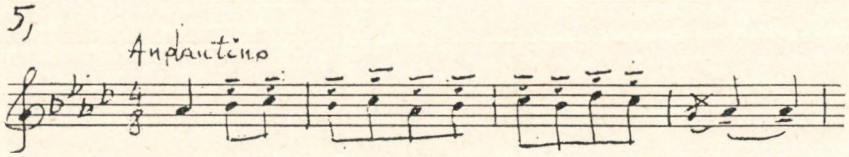


A tétel témája eredetét tekintve jóval komplikáltabb, inkább sejthető, mint tudható, hogy Weiner magyar hangot kíván megütni. A századforduló verbunkos zeneeszményét vallhatja bölcsőjének a tételt nyitó néhány ütemes klarinét-szóló (tárogató imitálása) amelynek három első üteme búsongó, magyaros, népies műdal-fordulatot közvetítő melódia. A „Rubato" befejező része azonban, dominánszeptímre fordítva, a zenét olyannyira konvencionálisan nyugat-európai, hogy száz évvel keletkezése előtt, akár Webernél is szerepelhetne.

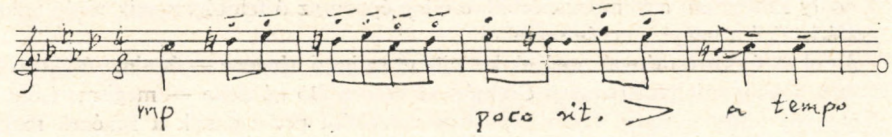


[27] Csáth Géza: Weiner Leó — op. 6. (1910. febr. 1.). = I. m. 323.

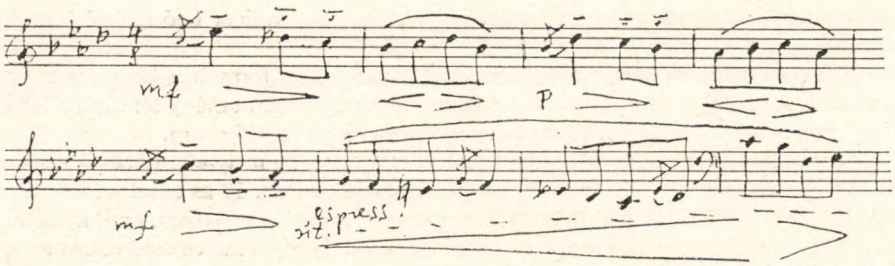
A dallam-családfa kutatás igazi leckéjét azonban maga a variációs téma adja fel. Első sorát hallgatva a korabeli kritikusokkal együtt szlávos vagy északias beütésre gyanakodhatunk (akkoriban Grieghez és Glazunovhoz hasonlították Weiner zenéjét).



A következő dallamsor tercváltó, de a d-vezetőhang hangsúlyos szerepe miatt „optikai" csalódásként úgy tűnik, mintha nem is terc, hanem kvintváltó fordulatot hallanánk, a magyar újstílusú népdalhoz hasonlóan.



A harmadik sor szekvenciális ereszkedése ugyan nem népdal jellegű, mégis a sor kibővítése és formai helye újstílusú népdal, vagy még inkább romantikus népies dal harmadik sorának funkciójára emlékeztet. Ezt erősíti meg az utolsó három ütem cadenzaszerű kivárása (valószínűleg a cigányzenéből ellesett előadási fordulat!) és a sor négyhangos, immár dallammenetében is magyaros zárlata.



Végül más frazeálásban, de hangról hangra visszatér az első sor zenéje.

A képlet tehát egy szlávos-magyaros-cigányos hangvételű de magyar strófa-struktúrájú variációs téma, a 21 éves Weiner vizsgadarabjának lassú tételében.

A szecesszió divatjára rímelő példákat hosszan lehetne sorolni. Ezek a villanásnyi gondolatok azonban így is bizonyítani próbálták, hogy az akadémizmus, melyet többen Weiner Leó szemére hánytak, a zeneszerző pályája kezdetén még neoklasszikus stíluseszményként jelent meg, illetve a kor legáltalánosabb művészi irányzatával, a szecesszióval kapcsolódott össze. És mindez csak egy része az ifjú Weiner színes századfordulós zenéjének, melyben a Három zongoradarab már-már avantgarde stílusa és a 28 éves komponista fő művének, a Csongor és Tünde kísérőzenéjének romantikus tündérvilága békésen fér meg egymás mellett. A zeneszerző Weiner életművének értékesebb, felfedezésre méltó termése az ifjúkori arckép mögött lappang.

TARI LUJZA:

WEINER LEÓ MŰVEINEK NÉPZENEI FORRÁSAI

A magyar népzene kutatója munkája során gyakran találja szembe magát olyan dallamokkal, melyek jól ismertek századunk két kiemelkedő egyéniségének, Bartók Bélának és Kodály Zoltánnak a kompozícióiból, esetleg éppen az ő feldolgozásaik révén váltak hozzáférhetővé a nagyközönség számára.

Az okok és körülmények, melyek kettejüket az igazi népzene — értelmezésükben elsősorban a hagyományos paraszti életmód keretében élő népzene — megismerésére és tudományos feldolgozására sarkallták, zeneszerzőként pedig ennek a zenének magas szintű művészi sűrítésére késztették, jól ismertek. Közismert az is, hogy éppen az ő művészi eredményeik fordították már az új hangzásvilágot kereső kortársaik figyelmét is a népzene felé. Nem véletlen hát, hogy a század elején kirobbanó tehetségként induló Weiner Leó is a belső megújulás lehetőségét találja meg a népzenében az 1930-as években, s művészetében ettől az időtől kezdve kiemelkedő helyet foglalnak el a népi ihletettségű művek. Ezek a művek nemcsak egy sajátos színfoltot jelentenek Weiner életművében, hanem kifejezetten központi szerepük van. Ezen túlmenően pedig a XX. századi magyar műzene szerves tartozékai. Mindez szükségessé tette, hogy Weiner Leó születésének 100. évfordulójára feltárjuk műveinek népzenei forrásait.

A munka 1984. március végén készült el, s mivel írott formában hozzáférhető lesz — egyébként pedig a teljes forrásanyag bemutatására ehelyütt amúgy sem lenne lehetőség — most csak a legfontosabb tanulságok összegzésére szorítkozom.

Ismert, hogy Weiner Leót Lajtha László ismertette meg mélyrehatóbban a népzenével 1931-ben, s ennek az első élménynek köszönhetjük az op. 18-as zenekari szvit létrejöttét. Ettől a korszaktól számítjuk Weiner második alkotói periódusát, amit nyugodtan nevezhetünk népzenei periódusnak is, annak ellenére, hogy természetesen ebben az időszakban is keletkeztek nem népzenei affinitású művek, mint pl. az op. 23-as Pastoral, fantázia és fúga, a számtalan Bach, Schumann, Liszt stb. feldolgozásról nem is beszélve. A feldolgozott anyag eredetére nézve azonban általában az a vélemény, hogy az alapanyagot Weiner népdalkiadványokból vette. Ez az elképzelés csak részben igaz. Ha a vokális dallamokat vesszük, Weiner legnagyobb népi sorozatainak, pl. a Magyar Parasztdaloknak jórésze egyáltalán nem került be a kiadványokba. Ha pedig az általa feldolgozott hangszeres dallamokat tekintjük, már maga a kiindulópont is helytelen, hiszen kiadott hangszeres magyar népzenei gyűjtemény nem létezett egészen 1954-ig, míg Lajtha meg nem indította a népzenei monográfiák sorozatát. Weiner pedig mint tudjuk, a hangszeres magyar népzene ihlette zenekari művek sorát írja meg még az 50-es évek előtt. Ha kiadott hangszeres dallamok nem is voltak még — talán felesleges külön kiemelnünk, hogy tudományos munkákban ilyenek is kiadásra kerültek természetesen — létezett mégis egy jelentős mennyiségű hangszeres zenei gyűjtemény a Néprajzi Múzeum birtokában.

Ez a gyűjtemény az érdeklődő számára a klasszikus népzenegyűjtés megindulásától kezdve, tehát Vikár Béla gyűjtéseitől kezdve reprezentálhatta a századforduló hangszeres magyar népzenéjét. A gyűjtött dallamok legtöbbje fonográfhengerekre rögzítve került a gyűjteménybe, ezekről jegyezték le a dallamokat később Bartók, Kodály, Lajtha. A hangszeres népzene kutatójának Weiner művei ismeretében semmi kétsége nem lehetett afelől, hogy a dallamok eredetijét főleg ebben a gyűjteményben kell keresnie. S maga a zeneszerző kaphatott-e jobb eligazítást, mint amit a legkiválóbbak: Bartók és Kodály lejegyzéseiből, és Lajtha baráti segítségétől kapott? Aligha. A műveiben kicsendülő és sokszor csak igen finom árnyalatok formájában jelentkező népi előadói hangvétel fel-felbukkanásakor pedig minden esetben arra kell gondolnunk, hogy Weiner valóságosan is átélte a zenét: nem elégedett meg a száraz kottaképpel, hanem ahol tehette, meg is hallgatta a dallamokat. Ezt a feltételezést erősíti a feltárás végeredményét tekintve egyébként negatívum is: 16 dallamnak nem találtuk meg az eredetijét. Közülük *5* olyan, melynek forrását maga Weiner tüntette fel, tehát hacsak nem a kották kallódtak el időközben, akkor ezeket a dallamokat fonográfhengerről hallotta. A fennmaradó 11 dallam azt hiszem elenyésző kisebbség a megtalált több mint 100 mellett. Ha pedig a legközelebbi változatokat elfogadjuk legalább fél-értékű forrásként, akkor a feltárás lényegében teljesnek mondható. Ezeknél a dallamoknál ugyanis azt tartottuk szem előtt, hogy a dallam minden esetben a leginkább valószínűsíthető földrajzi területről származzék, s mindenképp olyan gyűjtési időszakból való legyen, amely még elfogadható a mű keletkezési idejéhez viszonyítva.

Eddig a Weiner-ünnepségen 1985. április 1-én elhangzott előadásom szövegét olvashatta a tisztelt olvasó, most azonban engedje meg, hogy rövid kitérőt tegyek, mielőtt beszámolómat folytatnám.

A Weiner feldolgozások és a mintául szolgáló népi dallamok összehasonlításakor többször felmerült bennem, hogy ilyen nagymennyiségű dallamanyagot, mint amennyi a szerző által használtak száma, nem tarthat fejben egyetlen lángelme sem. Két dolog esetében különösen feltűnik ez; egyrészt az eredeti és a feldolgozott változatok között meglepő és esetenként apró részletekbe menő azonosságok (pl. díszítőhangok jelzésmódja) akadnak, másrészt ugyanakkor az azonos területről (gyűjtőtől, előadótól stb.) származó dallamanyag felhasználásában néha több évnyi-évtizednyi hézagok mutatkoznak. Mindinkább megérlelődött hát bennem az az elképzelés, hogy lennie kell valamilyen jegyzetfüzetnek, mely az egyes dallamokat tartalmazza. Hiába nyomoztam azonban ilyen után, nem jártam sikerrel. A Weiner-emlékszoba (Budapest VI. ker., Majakovszkij u. 91.) kiállítási anyagának összeállítója, Berlász Melinda szinte az emlékszoba megnyitása előtti utolsó napokban (az emlékszoba megnyitása 1985. ápr. 2-án volt) lelte meg azt a *három* kottás füzetet, mely Weiner saját írásával a népi dallamok tömegét tartalmazza. Tömeget mondhatunk, mivel a feldolgozott dallamok mellett számtalan más dallam is bekerült a magángyűjteménybe, mindennél ékesebben bizonyítva Weiner Leónak a népzene iránti vonzalmát, érdeklődését. A 17×12 centiméteres 10 soros, és általa lapszámokkal ellátott, kívül fekete színű fél-kemény borítású kottafüzetek megtalálása új feladatot nyújt a zenekutatónak: a további cél most már nemcsak a hiányzó, ún. „eredeti" dallamok megkeresése, hanem annak ellenőrzése is, vajon valóban azt a változatot használta-e a szerző, melyet korábban műve eredetijeként a forrásjegyzékben feltüntettem? A három Weiner-féle kotta-jegyzetfüzet tüzetes átvizsgálása még hátravan. A szúrópróbaképpen ellenőrzött dallamok alapján azonban megnyugtató, bár egyáltalán nem problémamentes az eredmény. Előfordul ugyanis, hogy minden adat (helynév, előadó, hengerszám, avagy hangszer, dallam, szöveg, hangnem stb.) egyezik az MTA Zenetudományi Intézete Népzenei Archívumában található támlapéval, csak éppen különbözik a dallam attól is, meg a Wei-

ner által feldolgozottól is. Ebben az esetben gondolhatunk arra, hogy a szerző — a másolás unalmas folyamatát elkerülendő? — már kottamásolás közben saját változatot „rögtönöz", s ha ez a helyzet, akkor zeneszerzői alkotásmódjára tapinthatunk rá az azonos dallamok különböző változatainak tanulmányozása során. Az sem lehetetlen azonban, hogy Weiner Leó meg is hallgatta a fonográfhengereken levő dallamokat, sőt nemcsak hallgatta, hanem maga jegyezte le őket. Ez esetben még indokoltabbak az egyes rövidítések, saját maga számára készített — és értett — utalások, továbbá az sem ellentmondás, hogy lejegyzése különbözik a Bartók vagy Lajtha stb. által lejegyzett dallamtól, mert hiszen ahogy nyelvileg, úgy zeneileg is kétféleképp ír le azonos jelenséget két különböző ember. Az aprólékos összehasonlítás távolabbi munka. Egyelőre fontosabb kinyomozni az eddig meg nem talált népi dallamok eredeti alakjait. Az eddigiek során három dallamot már sikerült is fellelni, a továbbiakban tehát (visszatérve most már a Weiner-ülésszakon felolvasott szövegre) a már módosított adatokat ismertetem.

Fonográfhengerekről vagy a róluk készült lejegyzésekről származik Weiner 49 darabja ill. dallamegysége. Ezek közül két olyannak nem találtuk meg a kottáját, mely szerepel a szerző által feltüntetett forrásjegyzékben. (Meglétükre azonban most már van remény). További hármat több változatban módjában volt látni-hallani. A dallamok zömükben az op. 18-ban, op. 20-ban op. 21-ben és az op. 24-ben kerültek feldolgozásra, de jelentős mennyiséget tartalmaz a Magyar Parasztdalok c. sorozat, valamint az op. 42. *Kiadványokból* 45 dallamot használt fel Weiner, a többi dallam közül 4 hangszerest vett erdélyi helyszíni népzenei feljegyzésből, és még számtalan vokálisat ugyancsak *helyszíni gyűjtésekből*. A *földrajzi helyek* és a *gyűjtők* szerinti megoszlás egyébként a következő: földrajzilag két terület emelkedik ki, Székelyföld és Észak-Magyarország. Az előzőben Gyergyó és Udvarhely megye (Betfalva), az utóbbiban Balassagyarmat és az Ipolyság vidéke vezet. Ezután következnek az egyéb erdélyi és felvidéki területek, melyeket néhány dunántúli és alföldi falunévvel egészíthetünk ki. Gyűjtők szerint: Weiner 24 dallamot használt fel Lajtha gyűjtéséből, 17—17-et Bartókéból és Vikár Béláéból, 16-ot Kodályéból és 10-et Molnár Antaléból. (A további felsorolást itt most mellőzöm, mivel mennyiségben az eddig felsoroltak vezetnek).

A vázlatosan ismertetett számadatokon kívül szenteljünk még némi figyelmet arra, hogy milyen zenék vonzották leginkább a zeneszerzőt. Az egyik legnagyobb élmény számára a dudazene lehetett, mégpedig rögtön kettős formában. Egyrészt hallhatott valóságos dudán játszott darabokat Bartók nagymegyeri és Lajtha egyéb észak-magyarországi gyűjtéseiből, másrészt hallhatott hegedűn reprodukált duda-dallamokat is. A hangszer ugyanis az 1930-as évekre a cigánybandák fokozatos térhódítása következtében már veszített korábbi szerepéből, anélkül, hogy maguknak a dallamoknak a népszerűsége csökkent volna. Éppen ellenkezőleg: átváltozott formában változatlanul továbbélnek még a cigányzenészek repertoárjában is. A prímások a duda hangzásának jobb megközelítése érdekében hegedűiket áthangolják, s hangszereiken valóságos, robusztus többszólamú dudadallamok csendülnek fel. A kelet-európai hegedűstílus lineáris vonalakban rajzoló dallamalkotásmódját ismerve csak csodálkozhatunk azon, milyen kitűnően sikerül némelyik prímásnak visszaadnia a duda hangzásvilágát. Weiner rögtön az op. 18-as Szvitben három duda-dallamot használ fel, valamennyit Lajtha 1930-as balassagyarmati gyűjtéséből. Ezek közül változtatás nélkül veszi át, majd duzzasztja hatalmas méretűvé a IV. tételben felhasznált „*Dudanóta*"-t *(1. kotta, 242. o.)*. Weiner zenekaron is kitűnően adja vissza a duda hangzását; a kíséretben *marcato* jelekkel látja el a fél-hangokat, a dallamot pedig *tenuto* ill. *pesante* előadói utasítással teszi dudaszerűvé.

Valóságos dudadallam szolgált alapul a Magyar Parasztdalok II. sorozata — op.

19/II. — első darabjához. Weiner Bartók 1910-es nagymegyeri gyűjtéséből használta fel a duda-dallamot (szövege: A csikósnak jól van dolga), melyet ezúttal zongorára ültetett át *(2. kotta, 243. o.)*.

A duda hatása azonban még olyan helyeken is fellelhető, ahol a kiinduló alap „közönséges", azaz nem duda-típusú vokális népdal. Az imént említett ciklus első sorozata — op. 19/I. — utolsó darabjához is egy egyszerűbb népdal szolgált alapul, a duda hatása azonban fellelhető apróbb effektusok formájában, mint pl. a mozgatott orgonapont. Némelyik dudadallamot két változatban is ránk hagyta, így pl. az *Elment Simon disznót lopni* kezdetűt az op. 19/II. 4. darabjaként, valamint az op. 24. Nr. 2-es vonószenekari Divertimento 4. tétele (címe: Kanásznóta) főtémájaként használja fel. A szerző megint újabb lehetőséget talál a duda jellegzetességeinek kidomborítására. Az op. 24. IV. tételében a sírásba csukló hanghordozás valószínűleg a dallam szövegére utal:

Elment Simon disznót lopni,
Nem jó helyre talált menni.
Ottan várja egy pár fegyver,
Úgy jár, kit az Isten megver.

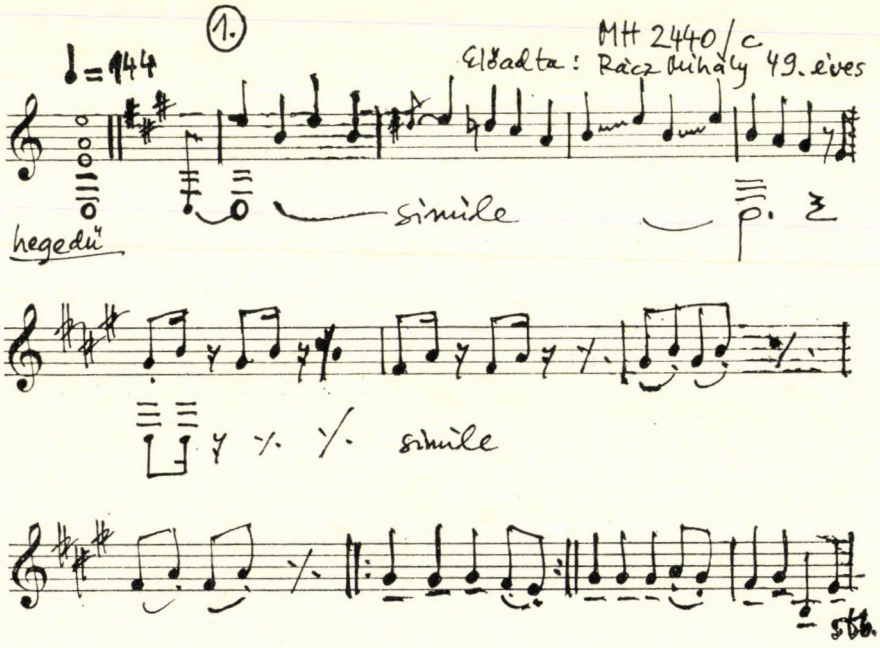
Összehasonlításul az op. 24. IV. tétele indítását, valamint népi változatát, és az op. 19/II. 4. (Weiner sorszámozásában 11.) darabjának népi alakját közöljük *(3. a), b), c) kotta 244—247.* o.).

A duda-dallamokon kívül erős hatást gyakorolt Weiner Leóra a dudazenével egyébként erősen összefüggő *kanásztánc ritmika*. Ha csak az op. 20-as I. Divertimento-t nézzük, ebben is, de más műveiben is a kanásztánc dallamok egész sorát dolgozza fel. Az op. 20. talán legismertebb dallama, a *Rókatánc* című 2. tétel klasszikus szép példa a kanásztánc-ritmikára. Weiner ehhez is Lajtha 1930-as, balassagyarmati gyűjtését vette alapul, nagy kár azonban, hogy a mai előadói felfogásban rendkívüli mértékben felgyorsult a tempó, nemcsak a népi eredetihez képest, hanem Weiner tempójelzéséhez képest is. Ugyanez a tempógyorsulás érvényes egyébként az op. 20. V. Csűrdöngölő című tételére is, melynek népi eredetijét Molnár Antal gyűjtötte 1911-ben Gyergyóalfaluban (ottani címe: Verbunk). A kanásztáncdallamoknál éppúgy, mint a duda-dallamoknál, érvényes zeneszerzői érdeklődésére, látásmódjára, hogy azonos dallamok különböző változatait, illetve egy típus különböző altípusait igyekszik minél több oldalukról megközelíteni. Az op. 20. Csűrdöngölő tétel rondótémájának (moll dallam) egyszerű dúr alakja az op. 20. Rókatánc c. tételében epizódtéma: *Az én csizmám disznóbőr* szöveggel Vikár Béla jegyezte fel Udvarhely megyében.

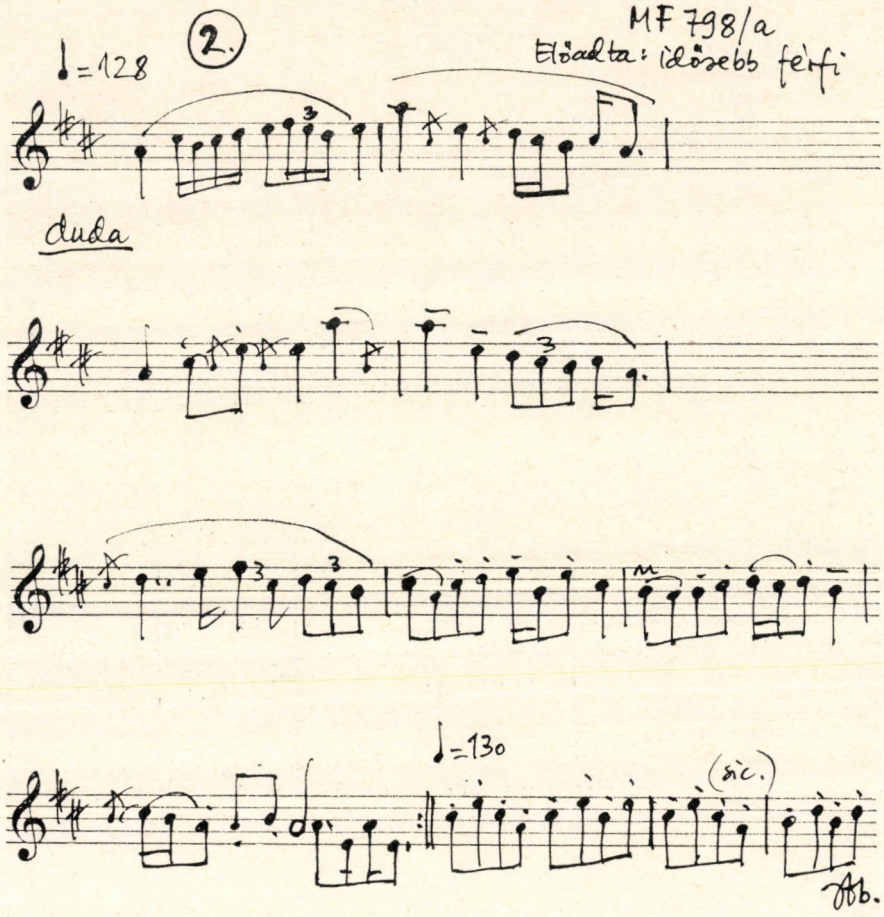
Weiner legalább annyira vonzódott a klasszikus cigányzenei repertoárhoz, tehát a verbunkos irodalomhoz, mint a puritánabb paraszti népzenéhez. A verbunkos zene hatását az eddig említett művek sorában jól jelzik, de említhetjük még az op. 21-es Lakodalmast, az op. 34. Magyar Parasztdalok sorozat peregi verbunkját *(27. sz., 4. kotta, 248. o.)*, melyet később különálló darabként is átdolgozott, de említhetjük még az op. 42. több darabját, vagy a Toldi szimfonikus költemény verbunkosát. Ebben a zenei matériában azonban úgy tűnik, sokkal inkább az egyéni jegyek érdekelték, mint a tipikus alakzatok. Jó példa erre az op. 18. IV. tételének 1. témája. A Csípd meg bogár szövegkezdetű dallamnak csak azt az egyetlen 2/4—3/4 váltakozású formáját ismerjük, melyet Lajtha gyűjtött, s amelyet Weiner is felhasznált, pedig rendelkezésére állhatott számos más 2/4-es változat is. Nagyon valószínű azonban, hogy őt éppen a páros-páratlan ütemek váltakozásában rejlő játékos és humoros lehetőség vonzotta, mint már korábban az op. 3. 2. tételében,

vagy később az op. 24. 2. tételében. A puritánabb paraszti népzenét illetően ugyancsak széles a skála: a klasszikus erdélyi balladákon az alföldi pásztordallamokon át az új stílusú népdalokig és a gyerekdalokig sorolhatnánk a feldolgozásokat.

Bizonyos, hogy Weiner számára, mint annak idején Kodály számára is, maradandó élményt jelentett az első élmény, Vikár Béla székelyföldi, Bartók Hont megyei anyagának meghallgatása. Még évekkel később is ehhez, majd az ugyancsak élményforrásul szolgáló 30-as évekbeli Lajtha-gyűjtésekhez tér vissza. Zenéjében tehát nem általában a népzene hagy nyomot, hanem egyben kitűnően eligazít a tekintetben is, hogy felhasználójuk mennyire gyorsan jutott a friss gyűjtésekhez. A zeneszerző pedig belső képzelőerejénél, a népzene iránti különleges affinitásánál fogva képes volt arra, hogy ezt a zenét: a századforduló és a század első felének népzenéjét helyszíni tapasztalások nélkül s megértse és másokkal is megszerettesse.



MF 798/a
Előadta: idősebb férfi



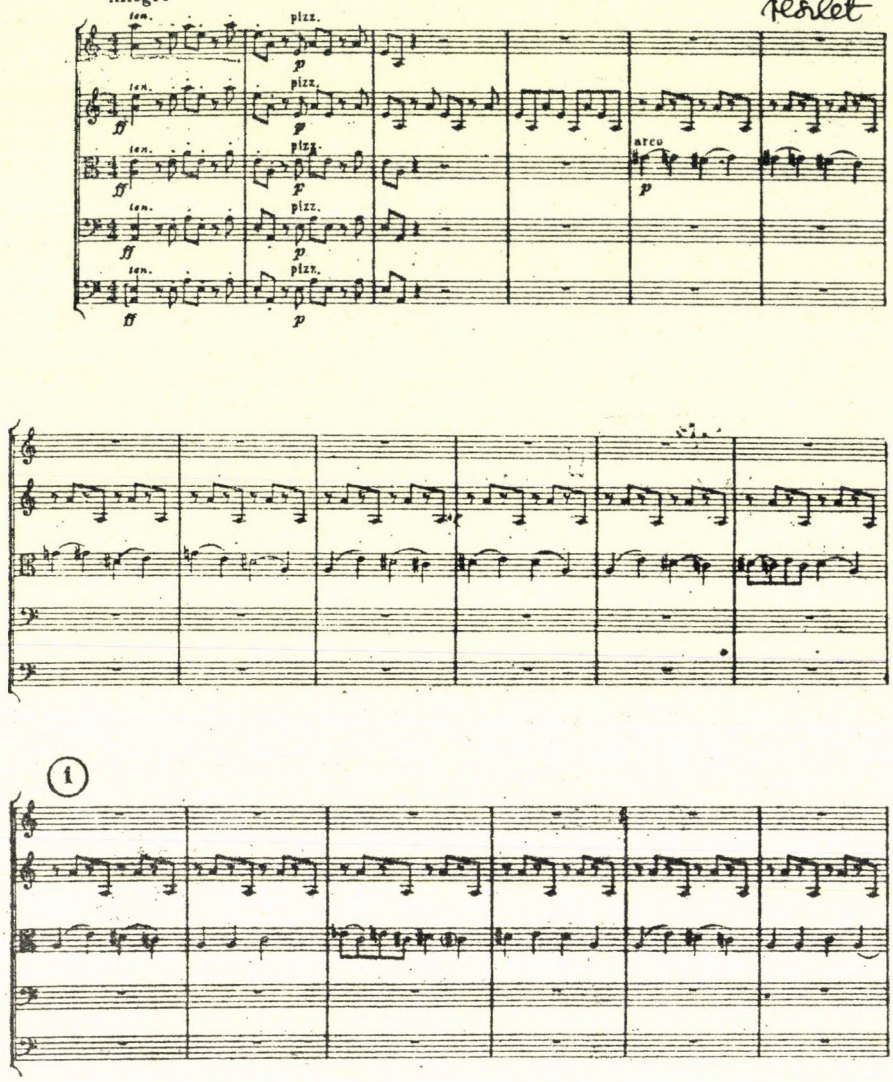
3.a

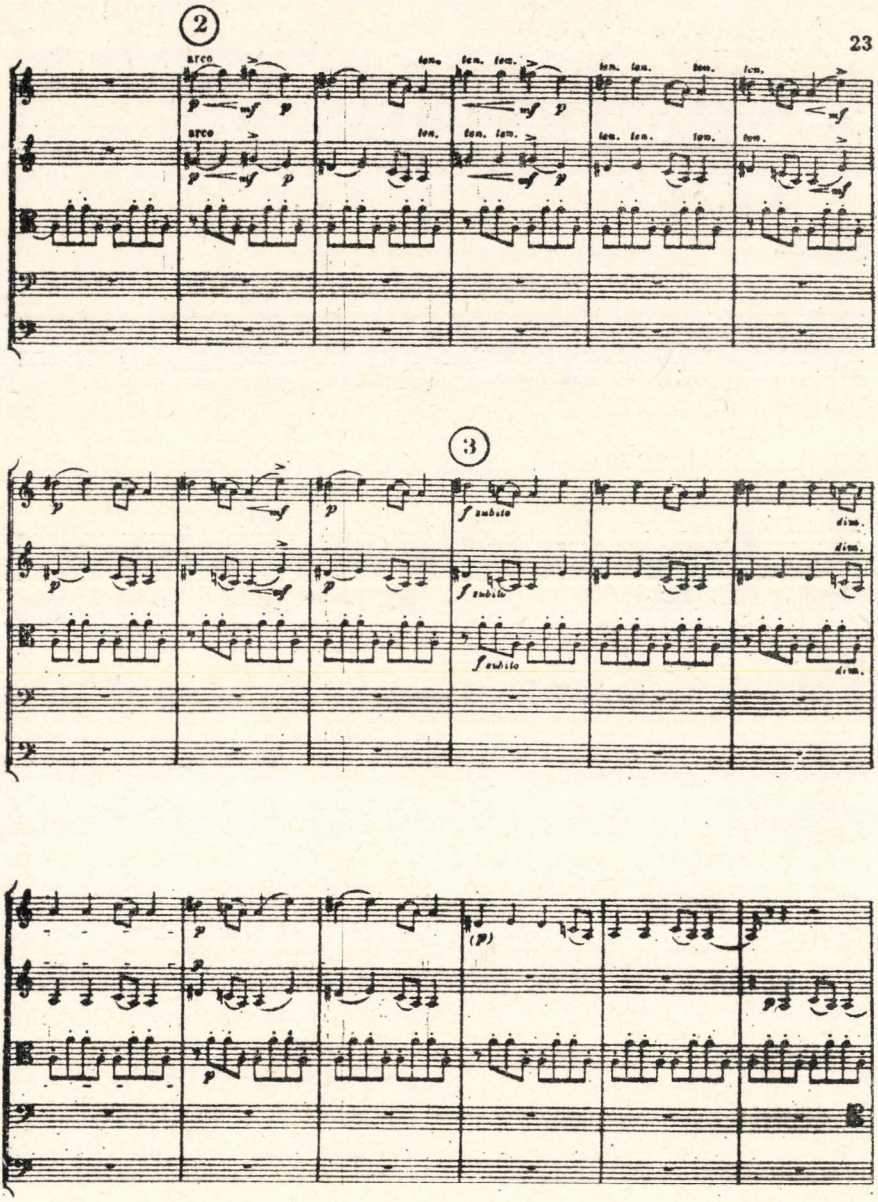
4.

(kanász-nóta)

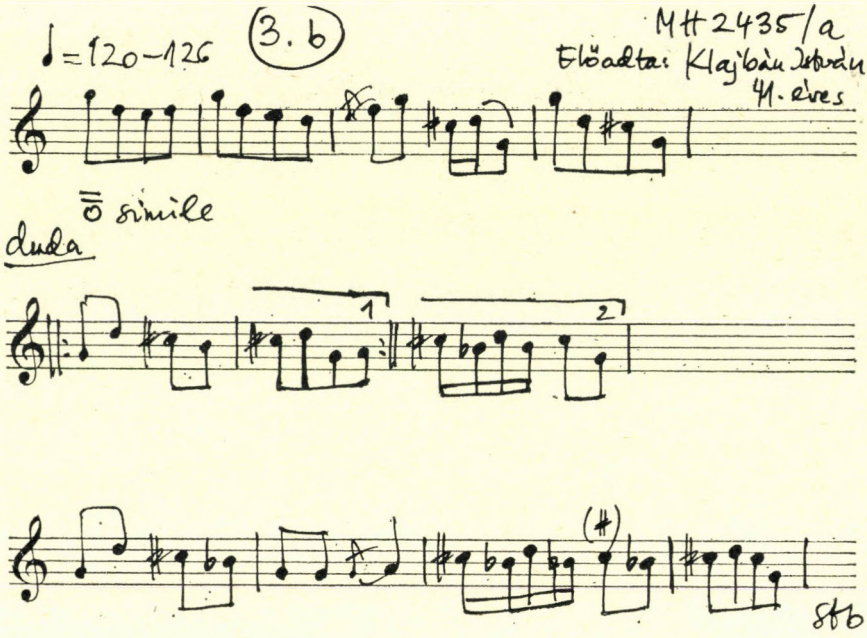
op. 24
tèrzet

Allegro





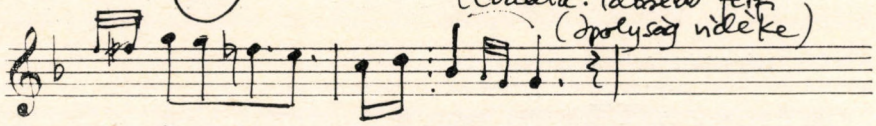
Z. 2833


♩=120–126
3. b
MH 2435/a
Előadta: Klajbán István
41. éves
simile
duda
1
2
(♯)
stb

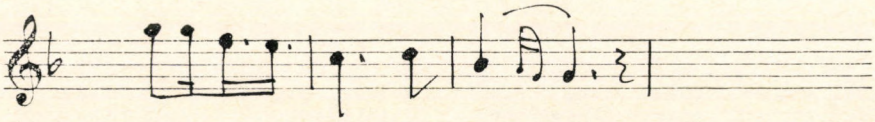
♪ = 288 (3c.)

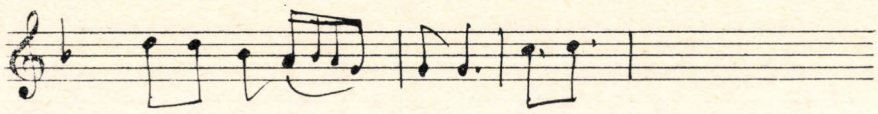
MF 1331/c

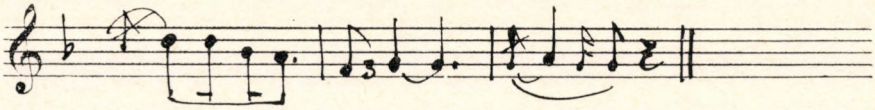
Előadta: idősebb férfi (Apolyság vidéke)



Elmént Simon disznót lopnyi, stb.







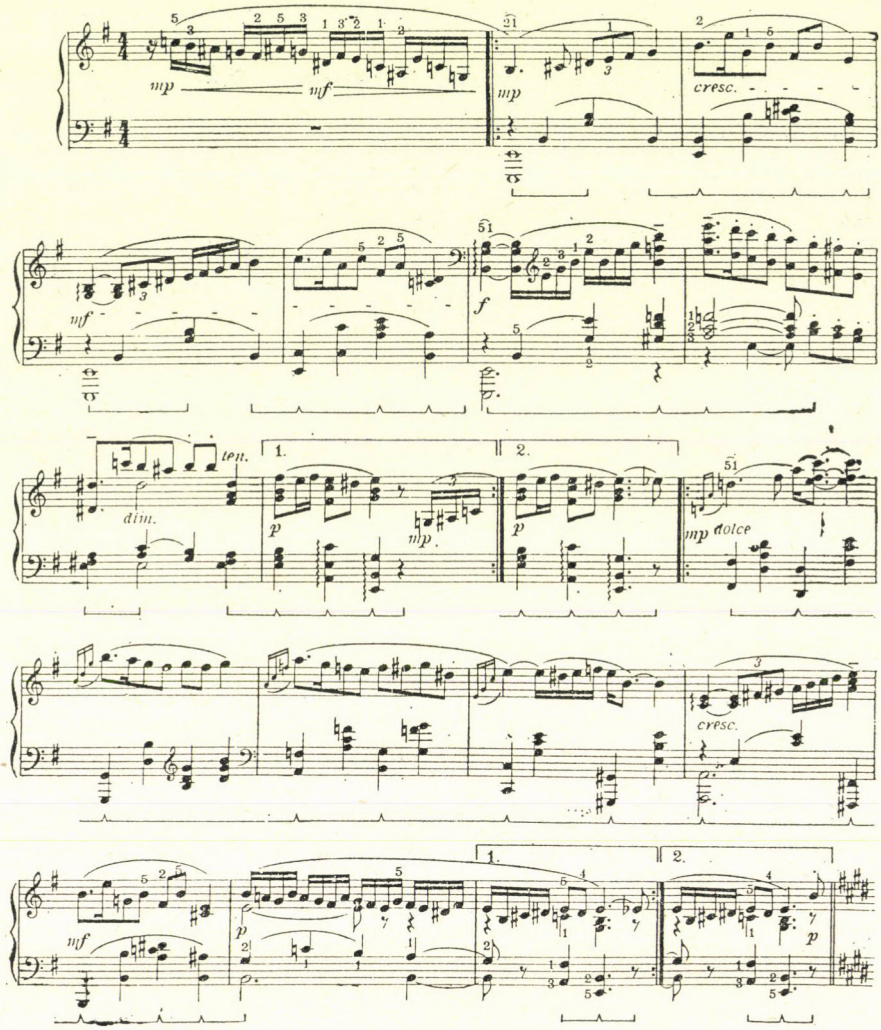
27.

(peregi verbunk)

op. 19/11.

(4.)

Mérsékelt Csárdás-Tempo



Z.N.V.8

BERLÁSZ MELINDA:

EGY EMLÉKEZÉS-GYŰJTEMÉNY TANULSÁGAI

*REFLEXIÓK A JUBILEUMRA MEGJELENT WEINER-KÖTETHEZ**

Amikor a közelgő Weiner-centenárium tervezgetéseinek során témát választottam és más, szakmailag talán csábítóbb feladat ellenére egy memoár-gyűjtemény összeállítása mellett döntöttem, az idő parancsának engedelmeskedtem. Mert napról napra figyelmeztetett a tapasztalat: az idő múlása nemcsak Weiner életútjának centenáriumát hozta el, de mindnyájunkat, akik személyes kapcsolatban álltunk vele, fenyegetően sürget róla őrzött emlékeink átadására.

Itt elsősorban tevékenységének, életének, személyiségének írásban nem rögzült vonásairól van szó, amelyet gyűjteményünk egyik szerzője feladatunk programjához illően így hangsúlyozott: *„... nekünk most elsősorban a tanárról, s nem a zeneszerzőről kell beszélnünk, mert a művekről a partitúrák alapján bármikor, bárki kialakíthatja a maga képét, de az ő zenészi, előadói és tanári attitűdje különben eltűnik a feledésben."*[1]

De egyáltalán megfogható-e tényszerűségében egy nagy tanítómester munkájának lényege, hiszen magunk is tapasztaljuk, hogy a tanítás minden formája, amit tanárként, szülőként végzünk, olyan emberi tevékenység, amely sugárzásával betöltheti a jelent, de amely az idő múlásával szinte a Tóth Árpád-i hasonlat képében elillan a szemünk elől. Weiner Leó pedig már 25 éve meghalt; s vajon miképpen, milyen módszerek segítségével van reményünk legendás hírben álló tanárságának tudományos eredményű megközelítésére.

Két kutatási irány látszott célravezetőnek: az *emlékanyag-gyűjtés,* illetve *pedagógiai kiadványai előadási jelrendszerének elemzése.*

Az utóbbi elemzésre Weiner Beethoven-szonáták kiadását választottam, mint pedagógiai munkásságának legfontosabbikát, mint a legvégérvényesebben kidolgozott mintaképét e területnek. Úgy reméltem, hogy a weineri előadói intenciók alapján, azoknak elvekké szűrt rendszeréből visszakövetkeztethetek pedagógiai nézeteinek-gyakorlatának leglényegesebb meghatározóira. Kísérletem csak részlet-eredményeket hozott. Tapasztalnom kellett, hogy a tanítás, mint *gyakorlati tevékenység,* minden írássá rögzült formájában töredékessé válik, lényeget csorbítóan szűkülést szenved. Ezt a tanulságot a későbbiekben a memoár-gyűjtemény szerzői is megerősítették éppen Weiner Beethoven-szonáta kiadásával kapcsolatosan. Ugyanis a pedagógiai gyakorlat az utóbbi évtizedekben azt igazolta, hogy a fentnevezett kiadás előadói utasításait csak azok értelmezték helyesen, akik Weiner tanítását a gyakorlatból ismerték, azok viszont, akiknek e jelzések mögött nem szólalt meg az arányt-mutató weineri eligazítás, gyakran messzemenően félreértették Weiner eredeti elképzeléseit. Ez lényegében annyit jelent, hogy a kiadványokat a zene-

* Emlékeink Weiner Leóról. Negyvenkét emlékezés. Gyűjt. és szerk. Berlász Melinda. Zeneműkiadó, Bp, 1985. 247. l.

[1] Mihály András emlékezése. In: Emlékeink Weiner Leóról. Szerk.: Berlász Melinda. Zeneműkiadó, 1985.

tanulók teljes értékűen csak a Weiner-tanítványok kiegészítő útmutatásával használhatják.

A másik megközelítési módszer, *az emlékek összességéből* kialakuló ismeretanyag, amely minden előzetes várakozásomat felülmúló eredményt hozott. Elsősorban igazolta az elvárást a tekintetben, amit általában a memoár-irodalom a történeti kutatás számára forrásként adhat: *kiegészítést* az *életrajz* és az *életmű eseménytörténetéhez*, a személyiség másként aligha megfogható élő vonásaihoz. Ebben az értelemben, de még közvetlenebb formában is komoly gyarapodást jelentett a Weinerre vonatkozó ismeretek szempontjából: a tanítványok és barátok ajándékainak jóvoltából számos, tartalmi vonatkozásban fontos Weiner-dokumentumhoz jutottunk; levelekhez, zenei kéziratokhoz, melyekért ez alkalommal sem mulaszthatom el köszönetem kifejezését.

A mintegy ötven szerző hozzájárulásából létrejött gyűjtemény legfőbb értéke Weiner tanári tevékenységének szemtől szembe történt feltárása. Anélkül, hogy a gondolatokat bármiféle módon egységbe kívántuk volna terelni, az emlékek maguk keresték a legfontosabb mondanivaló ösvényét, amikor végeredményül megláttuk, hogy a legelmélyültebben és legtartalmasabban Weiner tanításáról szóltak. Mintha ez az egymástól függetlenül kialakult összkép is arra a nézetre vezetne, hogy mégis ez a terület volt munkásságának legmesszebbre vivő ága.

E tekintetben minden emlékező megnyilvánulás egyhangú bizonyítékul szolgál: Weiner tanítása nem homályosulhatott el az elmúlt évtizedek folyamán, elvei nem veszthettek tartalmukból, mert azok *a zene lényegéből eredő útmutatások* voltak. Olyan elven alapultak ezek, amelyeket a tanítványok napról napra használtak; mint mondották, szinte belőlük éltek előadóművészetükben és tanításukban egyaránt. A gyűjtemény idevágó vallomásai meghatóan egységesek ebben a tekintetben, s most az évforduló alkalmával két példát idézek az említett visszatekintésekből.

Az egyik így szól: *„... jóformán egyebet sem tettem előadó-zenészi mivoltomban diákkorom óta, mint emlékeztem arra, amire tanított".*[2] A másik pedig a következőképpen fogalmazott: *„Adj az éhezőnek egy halat, úgy őt egy napra boldoggá tetted, de ha ehelyett megtanítod halászni, úgy az életét mentetted meg."*[3]

Ha Weiner tanár úr most közöttünk lenne, s hallaná, hogy kamarazene-tanításának leglényegesebb vonásait kívánom összefoglalni, biztosan tiltakozna, mondván: *„Ugyan kérem, a tanítás gyakorlati dolog!"* Mégis, a jubileumi alkalom, s kötetünk, mint e téma elsődleges forrása, arra ösztönöznek, hogy e nagyhírű tanításnak elvi, módszertani komponenseit megállapítsuk, s ezt úgy tegyük, hogy nemcsak a múlt hírmondóiként szóljanak hozzánk, hanem mai és jövendő muzsikus generációk tanulságául szolgáljanak.

A weineri tanítás *első* és legfontosabb *törekvése: a szerzői elképzeléshez való hűség.* Weiner életében, tanításának első évtizedeiben a korhű és szerzőhű előadásnak még nem volt a maihoz hasonló tudományos és előadóművészi gyakorlata. Többen említették, hogy Weinernek a kotta-hűséghez való makacs ragaszkodása az akkori viszonyok között nem egyszer előadói konfliktusokhoz vezetett.[4] A kötet szerzői Weinernek ezt a konzekvens követelményét röviden csak *„kottaolvasásnak"* nevezték, és ez az egyetlen szó magában hordozta e tanítási reformnak a lényegét.

Weiner az *alkotói elképzelés ősképét* kereste, és tanítványait is arra a felismerésre vezette, hogy az előadóművészet csakis és kizárólagosan az alkotóművész elképzelésének

[2] Doráti Antal emlékezése, uo.
[3] Varga Tibor emlékezése, uo.
[4] Doráti Antal emlékezése, uo.

szolgálatában állhat, s minden más törekvés, ami ezen túl a mű előadását befolyásolja, öncélúság, félrevezető értelmetlenség.[5]

Az elmondottakból következik, hogy Weiner reformja eredendően zeneszerző mivoltából ered; hiszen mint zeneszerző munkájának napi gyakorlatában tapasztalta a zenei gondolat és a kottaképpé-válás folyamatának komplikált, szinte áthidalhatatlan nehézségeit. Tudta jól, hogy a kottaképnek minden részlet-eleme döntő az alkotói elképzelés megvalósulásának szempontjából. Éppen ezen belső küzdelmek és tapasztalatok birtokában lett hajlíthatatlan a szöveghűség megkövetelése terén, azaz, hogy minden előadóművészt a szerzői jelrendszer minél aprólékosabb, minél teljesebb értékű értelmezésére és megszólaltatására vezetett.

Második tanulságként az alapelvhez párosuló *tanítási módszerrel* foglalkozunk. Ez a terület tanításának legismertebb ága. Tanítási gyakorlata egészen egyedülálló volt, mert tudása — szerencsére — nem korlátozódott egyetlen hangszernek vagy hangszercsoportnak beható, biztos technikai ismeretére. Mert Weiner elsődlegesen *zeneszerző volt*, akiben mindenekelőtt a zenei összefüggések leglényegesebb stiláris törvényei éltek és működtek, s az ehhez szükséges technikai megvalósulás útját csak lassanként bontakoztatta ki növendékei előtt: olyan fokról fokra történő alapos megközelítéssel, hogy abból minden hangszerjátékos, zongorista, vonós és fúvós egyaránt felismerhette az egyetlen, megoldáshoz vezető módszert.

S mint mondottuk, egyetlen hangszer beidegződött technikai eljárásait sem őrizte izmaiban, úgy tanított, hogy az órákon, tanítványainak körében elkezdte ismételgetni, gyakorolni a kidolgozandó mű egyik részletét addig, ameddig az eredeti elképzelést megközelítő hangzás meg nem született. Ez az *azonosulási folyamat* volt gyakorlati tanításának sajátos, egyéni lényege. Mert, mint tanítványai mondták, egy ilyen Weiner-gyakorlásból többet tanult minden fül- és szemtanú, mintha egy kitűnő hangszer-játszó tanár vagy művész előjátszotta volna a kérdéses részt. A keresésnek és megtalálásnak a módja vezette azután a tanítványokat is a maguk feladatára, a helyes zenei kidolgozás nyomán a mű szerző-hű előadására.

Weiner előjátszásai továbbá arra is figyelmeztetően hatottak, hogy a technika csak a meghatározott mű megszólaltatásának összefüggésében és szolgálatában létezik. Hogy nincsenek kész előadói manírok, amelyek bármikor, bármely műben alkalmazhatók. Híres intelme is említést érdemel ebben az összefüggésben: *„Ne a hangját mutogassa kérem, hanem a darabot"* — azaz nincs önmagában szép tónus, hiszen mindig csak egyetlen, megfelelő tónus létezhet az adott mű, adott részletének összefüggésében.

Előjátszásainak végső eredményéről ugyancsak egybehangzó a vélemény: a Weiner által késznek mondott zenei részletek valóban az előadóművészet csúcsát jelentették. Nem csoda, hogy ilyenkor a XXIII-as tanteremben mindenki úgy érezte, hogy Weiner elsőrangú előadóművész, csupán azzal a megkötéssel, hogy nem koncertteremben, s nem egy teljes mű zártságában valósította meg előadóművészi pályáját.[6]

Kötetünk *harmadik tanulsága* arra mutat, hogy e konzekvens tanítási gyakorlat legfőbb követelményei *törvényszerűvé* váltak. S minthogy Weiner betanító munkája főként a barokk, klasszikus és romantikus stíluskörököt érintette, évek-évtizedek alatt kialakult egy következetes követelményrendszer a zenei előadás legfontosabb meghatározóiról: a tempókról, a ritmus különféle képleteinek megszólaltatásáról, az előkékről és figurációkról, a dinamika törvényszerűségeiről s az együttjátszás szabályairól — és sorolhatnánk

[5] Mihály András emlékezése, uo.
[6] Uő. i. m.

tovább Weiner tanításának zenei szabálytanát, amit néhány szerző kitűnő rendszerező készséggel és emlékezőképességgel gyűjteményünk számára is írásba foglalt.[7]

Megfigyeléseink sorában, mintegy *negyedik gondolatként* Weiner tanításának úgynevezett *„korlátaival"* foglalkozunk. E tekintetben két megállapítással kell számolnunk. Az első abból ered, hogy Weiner tanításának középpontjában a részletek kidolgozása állt, s csak ritkán szólalt meg összefüggésében egy egész tétel, vagy egy többtételes kompozíció. Az állítás helytálló, Weinert a kidolgozás nagyobb felületei valóban kevésbé foglalkoztatták, ugyanis hitt abban, hogy ha valaki *képes a mű kis egységeinek* megformálására, *képes lesz* az építőkövekből *a mű nagy formáját is létrehozni.*

A másik megállapítás tanításának *stílusbeli határaira* vonatkozik, arra a tényre, hogy Weiner számára a zenetörténet a XX. század legújabb stílusfordulatait jelző törekvéseinél már lezárult. Ezen a ponton Weiner zeneszerző-előadótanári felfogásának teljes egysége tapasztalható. Weiner e tekintetben igen konzekvens volt: már a tízes évek végén, e kezdeményezések intenzív jelentkezésének éveiben teljes mértékben elhatárolta magát a tonális gondolkodással szakítani látszó alkotói állásfoglalásoktól. Meggyőződése életreszóló maradt: működésének minden területén vállalta és vallotta eredendő ellenszenvét és távolmaradását minden ún. „atonális" irányzattal szemben. Természetesen ez az állásfoglalás évtizedről évtizedre sok megnemértést teremtett közte és kortársai között, még tanítványai is rosszallták egy-egy efféle megnyilatkozását, s nem csoda, hogy e téren lassanként elidegenedett kortársaitól, s mint életének dokumentumai hűen tükrözik, magára maradt. Ez a magatartás már 1921-ben történő zeneszerző-tanári feladatkörének lemondásától nyilvánvalóvá vált és élete háború utáni időszakát még inkább jellemezte.

Életútjának efféle szemlélése mindazonáltal azt sugallná, mintha Weiner munkásságát, szellemi kibontakozását két, ellentétes irányú talentum vezette volna: egyoldalról a sors végtelenül adakozó volt iránta, amikor egész élete teljességét jelentő zenei talentummal ajándékozta meg. Róla bizton elmondhatjuk, hogy azon kevesek közé tartozott, akiknek a zene volt az anyanyelve, akikre találóan áll, hogy zenéül beszélt. De más oldalról viszont e végtelen zeneiségnek is volt egy Achilles-sarka: ami Weiner esetében a jelentől való elszakadást jelentette. Ez utóbbi látszólag elenyésző arányt jelent az egészhez viszonyítva, de mégis elegendő volt ahhoz, hogy a végtelent végessé tegye.

*

Végezetül egy személyes kiegészítéssel szeretném lezárni az eddigi gondolatokat, akképpen, mintha Weiner óravégi felszólításának engedelmeskednék, ami így szólt: *„Most tedd hozzá a magadét!"* Ugyanis az elmondottak lezárásaképpen is felmerül egy eddig még megválaszolatlan kérdés, ami Weiner pályája szempontjából igen fontos: milyen összefüggésben, melyik tevékenységnek javára valósult meg Weiner életművében alkotói és előadóművész-tanári működése? Milyen volt e két terület egymásra gyakorolt hatása? Serkentően vagy bénítólag hatott Weiner zeneszerzői kibontakozására ez a rendkívüli elmélyültséggel folytatott tanítás?

Természetesen a feltett kérdések teljesigényű válaszadásának nem e dolgozat zárószakasza nyújtja a megfelelő alkalmat, viszont egy történeti kiegészítés itt mégis elengedhetetlennek látszik. A pályaút ismerete ugyanis arra mutat, hogy munkásságának során világosan elkülönültek az alkotásban termékeny és a visszavonultságban töltött időszakok. Első látásra értelmezhetőek azok a „hallgató" esztendők, amelyeket a történelmi katasztrófák és a hozzájuk fűződő személyes megrázkódtatások okoztak. De e háborús

[7] Szász Árpád emlékezése, uo.

eredetű „elnémulásokon" kívüli, további meddő periódusok is jelentkeztek munkássága folyamán: összesen négy ilyen „csendes" időszak, amelyeknek években mért időtartama összesen mintegy harminc évet jelent (megdöbbentően hosszú időt, termékeny adottságainak években mért arányaiból több mint a felét). Hetvenöt éves életútjának során az alkotástól visszavonult évek a következők voltak: 1. 1913—18, 2. 1924—31, 3. 1938—50, 4. 1955—60.

Az egyes periódusok részletes elemzésének igénye nélkül néhány kiegészítő megjegyzés kínálkozik. Mint említettük, az első és a harmadik meddő időszak közvetlenül kapcsolódott a háborús élményekhez, az utolsó évcsoport pedig idős korának természetes következményeként értékelhető. Továbbá a másodiknak jelzett hétéves időszak, mint ismeretes, zeneszerzői munkásságának nagy válságkorszakát jelentette.

E történeti értelmezések azonban csak féligazságok, mert tanárságának történeti adatai lényeges adalékot szolgáltatnak ahhoz, milyen szerves összefüggésben, mintegy komplementer-jelleggel kapcsolódott össze Weiner munkásságában az alkotói és a tanári működés.

Az első periódus kezdő éve az 1913-as esztendő, amely Weiner tanári munkásságában fordulópontot jelent, ekkor nevezik ki a zeneszerzés-főtárgy tanárává a Zeneakadémián. Feltehetően e nagy megtiszteltetést jelentő megbízatás a 28 éves zeneszerző számára komoly felkészülést igényelt, s feltehetően ezirányú elfoglaltsága elvonta idejét és energiáit a zeneszerző tevékenységtől. A második „csendes"-periódus évei viszont zenetanári működésének első fénykorát jelentik. Ekkor, a húszas évek második felében hívta fel magára kamarazenei betanító munkájával a figyelmet: feltűnést kelt a fúvós kamarazene (nevezetesen a fúvósötös) megreformálójaként, ahol előzmények nélkül igen magas színvonalú előadói eredményeket teremtett. Ugyancsak ezekre az évekre esik nevezetes karmesternélküli zenekart alakító és betanító munkálkodása is.[8]

A harmadik, II. világháború éveihez kapcsolódó visszavonult periódus, mint ismeretes, tanárságában is kényszerű hallgatást eredményezett. Amikor viszont 1945-től ismét a Zeneakadémia kamarazene tanáraként folytathatta munkáját, már minden kétséget kizáróan ez a munkakör volt önkifejezésének elsődleges területe. Bár 1950-től ismét nagyszabású zeneszerzői tervek foglalkoztatták, a döntő, életadó élmény mégis a tanítás maradt számára. Ezeknek az éveknek a középpontjában már a vonósnégyes-betanítás állt, számos kitűnő vonósnégyes együttes világszínvonalú szárnyra bocsátása őrzi ilyen irányú munkájának múlhatatlanságát.

Áttekintésünk szerint megállapítható, hogy a zeneszerzői és előadótanári törekvések igen szoros összefüggésben bontakoztak ki: a tanár kiemelkedő fontosságú kezdeményezései többnyire az alkotástól visszavonult időszakokban jelentkeztek, s a termékeny zeneszerzői években a tanári aktivitás kissé háttérbe szorult. E természetes kiegészítő tendenciák összképében kirajzolódik egy további tendencia, miszerint a pályaút folyamán az alkotói ambíciók mintegy folyamatos elapadása jelentkezett, s vele egyidejűleg kellő aránnyal növekedett az előadótanári tevékenység súlya. Az időt nem sajnáló, teljes önátadással végzett zenetanítás lassanként elszívta az alkotás erőit, s e folyamat hátterében, mint ismeretes, amúgy is egy belső válságokkal terhes zeneszerzői pálya húzódott meg. Következetességét és hajlíthatatlan meggyőződését példázza, hogy két hivatott munkaterületének egyikével sem hagyott fel, hogy hetvenéves koráig zeneszerzőként is

[8] A fúvóskamarazene-együttesek nevelésének és a karmester nélküli kamarazenekar alakításához fűződő munkásságáról gazdag sajtóanyag tanúskodik. Tanulmányunk e részterület adatszerű feltárásától ebben az összefüggésben — mint tárgyához nem tartozótól — lemond.

dolgozott, holott ekkoriban az arányok és az érzelmek már régen a tanári munka javára szóltak.

Végül ez az ág, amely szemmel láthatóan virágot hozott a múltban és a jelenben: a magyar előadóművészet viszonylag középszerűen művelt területeit értéket hozó színvonalra emelte.

Talán reménykedhetünk abban, hogy messzemutató tanítása lelkes továbbörökítők közvetítésével nem veszti érvényét a jövő muzsikus nemzedékeinek viszonylatában sem, mint ahogy abban is bízunk — amint egyik kötetbeli szerzőnk írta —, hogy Weinert az elysiumi mezőkön a zenetörténet nagyjai — Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert és Mendelssohn őszinte köszönetekkel jutalmazzák.[9]

[9] Starker János emlékezése, uo.

MARIJA LOBANOVA:

TECHNIKA ÉS STÍLUS PROBLEMATIKÁJA A 60-AS—80-AS ÉVEK ZENÉJÉBEN

PÁRHUZAMOK LIGETI GYÖRGY ÉS AZ ÚJ SZOVJET ZENE TÖREKVÉSEI KÖZÖTT

Az utóbbi évtizedek modern művészetében valóságos fordulat ment végbe s ez a művészet valamennyi területét érintette. Kiváltképp tanulságos szemügyre venni e változások objektív tendenciáját, a különböző nemzeti iskolákat érintő fő irányzatát.

Az újabb gyakorlat mindinkább figyelmeztet a zenéről és művészetről, stílusról és műfajról, térről és időről, a zenemű technikájáról alkotott bevett fogalmak hiányosságaira. A megszokott teoretikus szemlélet sok esetben érvényes a múltból öröklött klasszikus-romantikus tájékozódáshoz. Felmerül azonban az újabban született jelenségek elméleti megalapozásának, magyarázatának, a kortárs művészettel egyenértékű elméleti modell megteremtésének igénye.

A mai helyzet hosszú fejlődési folyamat eredménye, megnyilvánul benne századunk kultúrájának *„a kulturális világegyetem" kibővítésére* irányuló, jellemző *általános tendenciája.* A modern kultúra fő kérdése a párbeszéd megteremtése. A polifon párbeszéd elve különböző hagyományokban, tudományágakban, művészeti irányzatokban honosodott meg. Az einsteini fizika eszméje a tudományos megismerésben hirdeti a jelek leolvasási rendszerének elvi sokaságát és elszakad a klasszikus centralizmustól (a kiváltságos szemlélő hiánya). Ennek az elméletnek sok érdekes, analóg és párhuzamos jelensége van a humán kultúrában is. Sajátos kérdésfeltevésként sok gondolkodó dolgozza ki a „saját-idegen", az „idegen tudat", a „más ember" témát,[1] s jut egymástól függetlenül hasonló következtetésre.

Az „idegen" jelenségeknek szentelt figyelem, a zenekultúra pluralizmusának feltételezése elsősorban a — lényegében magas és Európa-centrikus — egységes „zenéről" szóló klasszikus elképzelés végleges törését jelenti. A „hagyományos zene" élesen elkülönül az „avantgarde"-tól, maga az „avantgarde" is lassanként elmosódott fogalommá válik (kísérlet az „első", „második", „harmadik" avantgarde elválasztására; kísérlet a pontatlan „avantgarde" meghatározásnak a „posztmodernizmus" terminussal való behelyettesítésére (a nyugati művészet egyes irányzataival kapcsolatban). A klasszikus gondolkozásban lehetetlen fogalmak is felmerülnek, ilyen a „popzene", a „grafikus zene" stb. A „magas" zene is egyfajta szubkultúrává lesz, presztízse sok esetben kétséges, e zene ismerete még művelt emberekre sem kötelező többé.

A hierarchiáról való lemondás, a sokfajta szubkultúra egyenrangúságának elismerése nem történt meg egy csapásra. E folyamat első szakasza a „feltalálás", „kísérlet" jegyében zajlott. A XX. század elején létrejött, majd megszakadt folyamat Nyugaton a „második avantgarde" jegyében újult meg.

[1] L. például V. V. Ivanov tanulmányát, amely Bahtin jelről, megnyilatkozásról és párbeszédről vallott eszméinek jelentőségét elemzi a modern szemiotika szemszögéből. A Tartui Egyetem tudományos jegyzete. 308. munka. Tartu, 1973., 31—32.

Ligeti György Nyugaton találkozott az innovációs, kísérleti törekvésekkel és eszmékkel. Az 50-es évek második felében, amikor a kölni elektronikus zenei stúdióban dolgozott, megismerkedett e strukturalizmus fanatikus híveivel, ám számára az elektronikus zene egyfajta „ujjgyakorlatot" jelentett csupán. Egy nemrég adott interjújában Ligeti fölöttébb kategorikusan jelentette ki: *„Én sohasem fogok komputerrel dolgozni."* Az elektronikus zene nem vált „az új korszak kezdetévé a zeneművészetben", Ligeti meglehetősen kritikus és mérsékelt pozíciót foglalva el, előrelátó volt. De az elektronikus zene fontos szakasz volt a hangzás lehetőségeinek felkutatásában, ráeszméltette Ligetit a kifejezés új eszközeire, a zenekar hangzáslehetőségeire.

A „soha nem hallott zene" másik lehetőségét sokan a szerializmusban látták. Ligeti eredeti módon közelítette meg ezt a kérdést. Mint teoretikus elsajátította ezt a variációt is, de egyben a szerializmus szellemes és találó kritikusaként is fellépett. Bouleznek az 50-es években írt műveit elemezve rámutatott, a szokványos kategóriák nem alkalmazhatók erre a zenére, e műveket csupán tiszta struktúra mivoltukban lehet értékelni.[2] Utóbb beismerte: *„a szeriális zene nem elégített ki engem. Szerettem volna valami újat találni a szeriális zene túloldalán".*[3]

Hívjuk fel a figyelmet mármost Ligeti gondolkodásának és művészetének lényeges sajátosságára. Nem kísérletezőként lépett fel, belső kényszer hatására kellett elsajátítania a kultúra előtte feltárult lehetőségeit. Egyik „zenét" sem fogadta el kritikátlanul azonnal felismerte a szélsőséges kísérletezés — a saját találmány iránti konok ragaszkodás, az alárendeltség a többi jelenség óhatatlan tagadása és az önmásolás — veszélyeit. Ligeti fellépése nem volt agresszív, művészileg sajátította el és dolgozta fel a különféle „zenei" variációs javaslatokat, éppenséggel örömmel fogadva a kultúrában létrejött sokféleséget. Később elmondta, az 50-es évek avantgarde-jában „van valami militáns elem".

Egy további lehetőség, amelyet Ligeti elméletileg elsajátított, majd félretett — az aleatória. A részek kölcsönös behelyettesíthető volta, amely a formák szabad értelmezéséhez vezetett, végül is idegen volt a számára. Fölöttébb ironikusan szól az aleatorikus művekről, *„egy láda kocka szállításához"* hasonlítja őket, előadóikat pedig gépkocsivezetőkhöz, *„akik a zeneszerző által megtervezett utakon minden irányba utazhatnak, követve az előttük felállított útjelzőket".* Ahogy leírja, *„Boulez 3. zongoraszonátájának kottája éppen egy ilyen út tervét mutatja be."*[4]

*

Az 50-es, 60-as évek fordulóján a szovjet zenekultúrában lezajlott folyamat sokban emlékeztet arra a szituációra, amellyel Ligeti találkozott. Sok a felfedezés a művészetben, előadásában és propagandájában. Az a szűk terület, amellyel korábban a „zene" azonosult széles mezővé tágul, egyben minden irányban kitágulnak a megismerhető kultúra határai, megváltozik a zene terepe, figyelem összpontosul a nem európai zenekultúrákra is.[5]

Nevezetes tények ezek. A 60-as években, néhány muzsikus elhatározásából, új művek megismertetésének szentelt tematikus hangversenyeket rendeznek. Alekszandr Ljubimov mint a „Zene—XX. század" szólistákból alakult együttesének vezetője lép fel. Gennagyij Rozsgyesztvenszkij kezdeményezésére az Össz-szövetségi Rádió „a XX. század operája" címmel sugároz sorozatot. Ugyanebben az időszakban a Szovjetszkaja Muzüka

[2] Ligeti G.: Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Struktur — Die Reihe IV., Wien,1958.
[3] György Ligeti gibt Auskunft. Ein Gespräch mit Monika Lichtenfeld. Musica, 1972/1., 49.
[4] L. Musik und Bildung 1975/10., 484.
[5] Az interpretáció által teremtett helyzetet ismertetem „A kortárs zene interpretálásának és propagálásának kulturológiai aspektusai a Szovjetunióban" című dolgozatomban (kézirat, 1983).

folyóirat hasábjain éles vita zajlik a modern hangzásról; 1962-től jelenik meg a „Zene és korszerűség" című kiadványsorozat. Egyidejűleg a közönség előtt megnyílik a barokk, a reneszánsz, a középkor zenekultúrája is. Az előadóművészekben egyfajta történelmi tárlat érzése keletkezik. Jellemző, hogy számos előadóművész a zenetörténeti múltban is elmélyül, de a kortárs zenét is aktívan propagálja.[6]

A 60-as évek információs robbanása után a zenei tudat és érzékelés átalakításának hosszú korszaka következik. Lassanként a tudatban is lecsapódik, hogy a modern kultúra nem szorítható be egyetlen modellbe, mert elvileg sokféle, polifon. A modern művészet a befogadó tudatában, mint egyeztetésre, értelmezésre, modellálásra szoruló szövegek sokasága jelenik meg. Felmerül a kultúra metanyelvének problematikája.

A 60-as évek előadóművészetében a „felfedezés" motívuma dominál. A hangversenyműsorokon valósággal hemzseg a „szovjet bemutató" megjegyzés. Gennagyij Rozsgyesztvenszkij, Igor Blazsov, Maria Judina, Alekszej Ljubimov, Lidia Davidova tartozik a legtöbbet kezdeményező muzsikusok közé, a névsor azonban gyarapítható. Megjegyezzük, hogy e „felfedezések" nem véletlenül jöttek létre, hanem meghatározott folyamatot alkottak, stílusrétegek szerint (sorozatosan mutatták be Ives, Webern, Schoenberg, Messiaen és mások műveit).

E folyamat legfontosabb eredménye nem a „muzeális" és modern értékek mennyiségi gyűjtése volt, hanem a kultúra szemléletének megváltoztatása. Hatására a kultúra egyfajta elsajátítható realitássá válik, a beleszólás lehetőségével.

Az aktív elsajátítás folyamata a zeneszerzői gyakorlatot is jellemezte. Számos szovjet zeneszerző feltárja, önmaga számára értelmezi, elsajátítja a különböző technikákat és stílusokat. Számukra nem annyira az új eszközök önálló felfedezése a fontos, mint a már felfedezett eszközökben-jelenségekben való válogatás, azok kritikai értékelése, adaptálása, vagy a róluk való lemondás. Előtérbe került a stílusformáló tudatos döntések szerepe. Amiképp az előadóművészek „rétegenként" honosították meg az idegen stílusokat, azonképpen jártak el a zeneszerzők is. Éppen ezt a kolosszális erőfeszítést ismerte fel A. Snyitke Ediszon Gyeniszov az idő tájt végbement alkotói fejlődését elemezve.[7]

Nem véletlen, hogy zeneszerzőink az új zene teoretikus íróiként is fellépnek. Gyeniszov például nem választja el a dodekafóniával, Bartók zenéjével és egyéb kérdésekkel foglalkozó elméleti munkáit a tulajdon alkotóművészetétől: az idegen praxisok elméleti feldolgozása olyan feladatot adott a számára, amelyet a saját kompozícióiban kellett megoldania.

A 60-as években számos elektronikus zenei kísérlet folyt. Elsősorban E. A. Murzin mérnök-matematikusnak köszönhető, hogy zeneszerzőink megismerkedhettek az elektronikus technikával. Eduard Artemjev, Szofia Gubajdulina, Ediszon Gyeniszov, Alekszandr Nyemtyin, Alfred Snyitke és mások dolgoztak az elektronikus zenei stúdióban. Műveikből 1968-ban jelent meg az „ANSZ-elektronikus zene" című hanglemez. A stúdióban született alkotások közül nagy hírnévre tett szert Artemjev „Mozaik" című alkotása (1968), amelyet, az elektronikus zene velencei, kölni, bordeaux-i fesztiválján adtak elő. Az új technikával való első ismerkedés időszaka ismeretlen területre történő behatolás kezdeti szakasza volt. Az adott kísérleti kutatás fő tárgya a hang. A hangszín potenciális lehetőségeinek feltárása, a tiszta hanggal történő munka — erre vezethetők vissza az első elektronikus kísérletek. Kitolódtak a hang határai, megváltozott a róla alkotott elképzelés. Egyidejűleg számos műszaki feladatot is megoldottak, javult a felvételek minősége.

[6] Az előadóművész-tevékenység átalakulásának kérdését felvetem I. Monigetti művészetéről írt cikkemben. Szovjetszkaja Muzüka, 1983/10.

[7] L. A. Snyitke: Edison Denisow. Res facta, 1972/6.

Az elektronika megalapozójának, A. Murzinnak szélsőségesen radikális álláspontja azonban elfogadhatatlan volt a zeneszerzők számára. Murzin számára a hangolás „hibának" tűnt fel; A. Snyitke szavai szerint: *„ő Bachtól kezdve a zene egész történetét hiba, téves számítás eredményének fogta fel és felszólította a zeneszerzőket, térjenek vissza a zene eredetéhez, a természetes hangsorhoz s a természetes hangokat és azok tiszta felhangjait alkalmazva térjenek vissza a zene eredetéhez, elölről építsenek fel mindent".*[8]

Országunk zeneszerzői, túljutva az elektronika iránti lelkesedés szakaszán, merőben más módon értékelik az új zene lehetőségeit és perspektíváit s egyben a történelmi múltat, a művésznek a „tévedéshez" való jogát is. Ebben a vonatkozásban fontos Snyitke beismerése:

„Bevallom, elektronikus stúdióban megpróbáltam egy természetes hangsoron alapuló művet felépíteni, tisztán kísérleti szempontból szabva meg a feladatomat. A saját és a reám hagyományozódott zenei tapasztalatokról le nem mondva kívántam kísérletezni önmagammal és a zenével. S meggyőződtem arról, hogy belemerülve a felhangok színképébe egészen a 32. felhangig és tovább, a hallás egy végtelen, de zárt világba hatol be, amelynek mágneses mezejéből nincs kiút. Nemcsak a más hangnembe való moduláció válik lehetetlenné, de másik alaphang választása is lehetetlen, mert ha megragadom az elsőt és belehallgatok a felhangjaiba, a hallás már semmiféle más hangot nem tud elképzelni. Beéri az első hanggal és felhangjainak mikrokozmoszával, így valamely második hang az elsőhöz képest már hiba.

Feltehetően mindenfajta zene »hibás« a természet eredeti, ideális elgondolásához, az alaphangokhoz képest és hasonló »hibát« követ el a zeneszerzők tudata is, amikor elképzel valamely ideális elgondolást s azt át kell hogy fordítsa a kotta nyelvére, de csupán az adott elgondolás »temperált« részét közvetíti a hallgatóihoz.

Ám eme »hiba« elkerülhetetlensége adja a muzsikának a további létezés lehetőségét is. Mindenki arra törekszik, hogy áttörjön valamely általa hallott s még senki által meg nem ragadott ősi zene közvetlen kifejezéséhez. Ez ösztönzi a zeneszerzőt az új technika kutatására, mert segítségével szeretné meghallani azt, ami benne, az alkotóban, szól. Az új létrehozásának kísérlete ezért végtelen láncolat.

Megesik, hogy a zeneszerző, túl életének delén, elvetve valamilyen technikát, megalkotja a zene új, racionális szabályozását. Ha a XX. századra tekintünk, felismerjük, hogy Schoenberg tudatosan építette ki a dodekafónia rendszerét; Stravinsky, Sosztakovics nem dolgozott ki tudatos elméletet, de műveikből felismerhetjük teóriáikat.

A zene közvetlen kifejezésének megteremtésére irányuló sok kísérlet a »felhangokhoz« való szüntelen visszatérés, új racionális fogások elsajátítása, a valósághoz való közeledés új, meg új, korábban elérhetetlen területeket tár fel. S ez a folyamat végtelen."[9]

Az elektronikához való ilyetén hozzáállás azt jelentette, hogy immár elfogadhatatlannak bizonyult a zenében az új, helyes és egyetlen egy út gondolata. Kivívta jogait a sokféleség eszméje, a különböző zenemodellek, különböző megoldások feltételezése. Az elektronika sajátságos helyet foglalt el a hazai zeneszerzésben, mintegy kiegészítette a hangszeres és vokális zenét. Az elektronika hangszínének kifejezése egyes esetekben magasabb céloknak volt alárendelve. Például Sz. Gubajdulina „Vivente — non vivente" című kompozíciójában (1970) az „élő" és „holt" hangzás ellentéte alkotta a zene szemléletes, koncepciózus, drámai alapját. Így a kísérleti törekvés a szovjet zeneszerzőknek még ebben a „kísérleti" művészetében is mintegy áthidalhatónak bizonyult. Megjegyezzük,

[8] A. G. Snyitke: Az új eszmék megvalósulásának útján. A „Hagyomány és újítás a kortárs zenében" c. kötetben Moszkva, 1982., 106.
[9] Snyitke id. mű, 106—107.

hogy még az elektronikus zene olyan rajongó híve is, mint E. Artyemjev, gyorsan eltávolodott a strukturalista törekvésektől, a későbbiekben az elektronika nála egyéb „zenefajtákkal" keveredett.

Megfontoltságot tanúsítottak a szovjet zeneszerzők a dodekafónia és szerializmus elsajátításában is. Stílusukra nagy hatást gyakorolt Webern, kiváltképp a weberni ciklus típusai (hangsúlyosan Roman Legyenyov műveiben).[10] Ami a Reihe-technikát illeti, azt sajátságosan értelmezték. A dodekafóniát nemzeti és folklór tendenciákkal ötvözte például E. Gyeniszov, Sz. Szlonimszkij, Ty. Hrennyikov, A. Snyitke, A. Babadzsanjan, K. Karajev s a sortechnika egyéni kezelése jellemzi Sosztakovics kései műveit.

A szeriális technikát Gyeniszov ritkán alkalmazza vegytiszta formában, eredeti, áttört módon használja fel a szeriális elveket. „Sirató" című 1966-ban írt művét például a következő paraméterek szerint strukturálta: *hangmagasság: f-fisz-cisz-d-esz-h-c-g-asz-e-bé-a; ritmika* (számsor): 1., 2., 7., 11., 10., 3., 8., 4., 5., 6., 9., 12. A műnek van dinamikai skálája is, ám az nincs szeriálisan kidolgozva. A hangszín és a hang megszólaltatásának módja csupán spekulatív úton vethető egybe a szériákkal. A mű VI. részében Gyenyiszov következetesen és szigorúan alkalmazza a szeriális technikát, strukturálva a ritmust és a hangmagasságot, a többi részben szabadon és variálva használja. A „Sirató" egyedi vonása, hogy organizációja nem a szériák feltárt törvényszerűségeinek jegyében, hanem a közösségi szertartás logikája szerint megy végbe. E mű tipológiájának vannak nemzeti prototípusai, elsősorban Stravinsky „Menyegző"-jében.[11]

A szovjet zeneszerzők gyakran kevés hangból álló sort alkalmaznak. Tyiscsenko III. zongoraszonátájában például öt hangból áll a reihe. Igaz, a szonáta első részében végigviszi a sortechnikát (négyzet-akrosztikont alkalmaz). Az eredeti megoldásra való törekvés azonban itt is nyomatékosan feltűnik, a rotáció érvényesítése s a zene szemléletessége nyilvánvalóan a sajátos nemzeti hagyományokban gyökerezik.

Az „experimentális zene" egyes radikális formáit a szovjet zeneszerzők vagy el sem fogadták, vagy gyorsan áthidalták, így azok nem kerültek bele a fejlődés fő áramába. A happeningek iránt igen gyorsan megcsappant az érdeklődés. Improvizációt és aleatóriát korlátozottan és — főleg — kontrolláltan alkalmaztak a zeneszerzők, bár vannak tapasztalatok a kollektív improvizálás terén is (pl. „Asztreja" csoport). Így a szovjet zeneszerzők alkotói gyakorlatában az új zene elsajátításának olyan periódusa figyelhető meg, amely kulturálisan nagy jelentőségű és nemzeti sajátosságok jegyeit is mutatja.

*

Az új zene elsajátítása Ligeti előtt a saját világait nyitotta meg. Az „Apparitions", „Atmosphères" hangszínkompozíciók érzéki szépsége nem szakítást, hanem a hagyományhoz való visszatérést fejez ki. Ez a „soha nem tapasztalt művészet" magába szívta, nem pedig cáfolta a múlt tapasztalatait. Ligeti mikropolifóniájának születése megfigyelhető Bartók, Schoenberg, Debussy, Wagner zenéjében. Ligeti technikája nemcsak fontos kompozitorikus vívmánynak bizonyult, ő megváltoztatta az alkotásról való elképzelést, lemondott a tiszta konstrukcióról, kétségbe vonta a racionális pillanat elsőbbségét a zeneműben, vagyis mindazt, amit legjelentősebb elődei hirdettek. Az „Apparitions" bemutatójához fűzött kommentárjaiban világosan megfogalmazta alkotói pozícióját:

„Az »Apparitions« írásakor kritikus helyzetbe jutottam: a sortechnika totálissá válásakor a harmónia kiegyenlítődött, az intervallumok mindinkább elveszítették sajátosságai-

[10] L. V. N. Holopova: Az újítás típusai a szovjet-orosz zeneszerzők középgenerációjának zenei nyelvében. In: „Hagyomány és újítás a kortárs zenében", 170.
[11] Holopova, i. m. 185—187.

kat. Két lehetőség kínálkozott, hogy kijussunk ebből a helyzetből: visszatérés az egyedi intervallumokkal való munkához, vagy a már folyamatossá vált kiegyenlítődés végigvitele, az intervallumok sajátosságainak eltörlése. Én a második utat választottam. A kompozíciós munka a rendkívül differenciált és bonyolult hangösszefonódás létrehozására irányult. Az ilyen struktúrákon belül formaalkotó szerepet töltöttek be a változások, a hangzás sűrűségének, jellegének, a fonat rajzolatának legkisebb változása, a »hangzó« síkok és »tömegek« cseréje. Bár én szigorú, a szeriális kompozícióval rokonságban álló szervezését alkalmaztam anyagnak és formának, számomra sem a kompozíció technikája, sem az absztrakt kompozíciós fogalom megvalósulása nem volt fontos."[12]

A racionális elemnek alárendelt érzéki, színes konstrukció-hangzás Ligetinél az ösztönös kezdet domináns szerepével magyarázható. Kijelentette:

„A zene számomra kezdetben valami ösztönös dolog. Utána kezdődik el a racionális munka, mihelyt konkretizáltam a hangról, hallásról és zenéről alkotott kezdeti elképzeléseimet. A zenei elképzeléssel azonos fontosságú racionális munka közben, amikor megszabom magamnak a technika, vagy formai felépítés elveit, egy teljes elképzelésből valami konkrét jön létre: ez a partitúra. De rögzítése közben visszatérek a kezdeti teljes elképzeléshez. Így hallom lassanként azt, amit elképzeltem. A racionális, konstruktív elemek és az ábrándozás közötti feszültség lényeges szerepet játszik alkotás közben."[13]

Jellemző rá az érzékelés felfokozott, már-már a szinesztéziával határos, asszociativitása:

„Nálam a vizuális és szenzuális képzetek gyakran változnak át hallási érzékeléssé, a hangzás majdnem mindig színnel, formával, síkokkal azonosul és megfordítva: a forma, a szín, az anyag állapota hallási benyomásokkal. Számomra még az olyan elvont fogalom is szemléletessé válik, amilyen a mennyiség, a viszonylat, a kölcsönhatás, a folyamat, és valamilyen elképzelt síkban foglalja el a helyét."[14]

Ligeti anyagát gyakran értelmezik szervesen keletkezett matériaként, mivel anyaga plasztikus, lélegzik és lüktet, akár egy élőlény. Meglepő a zeneszerző vallomása: *„gyermekkorában álmodott s álmában lüktető, nagyon lassan és folyamatosan változó anyagot látott — jövendő alkotásai anyagának előképét".*[15]

Ligeti eme törekvései gyökeresen különböztek számos elődjének és kortársának pozíciójától. A művészet analitikus törekvése rendkívül jellemző a posztmodern irodalomra, amely a „tudat" hagyományát fejleszti tovább („új regény"); kifejeződött a strukturalisták és konceptualisták elméleteiben (például a regénynek nyelvi szerkezetként való értelmezése).

A konstrukció, a logikai-gondolati elem elhatalmasodása a zene „második avantgarde"-ját is jellemezte. Ilyen értelemben Ligeti fellépése, zenekari műveinek bemutatása ténylegesen azt jelentette, hogy „vége a szeriális zenének".

*

Ligeti nem csak a koncepció újdonságával hatott. Újító kompozitorikus vívmányt jelentettek neoimpresszionista felfedezései, egyszersmind nagy ösztönzést a korszerű kompozíciós eszközök fejlesztésére. A szonoritás a lengyel iskola számára is lényeges s egyes szovjet zeneszerzők is hasonló megoldásokhoz jutottak el.

A Ligeti mikropolifóniájához hasonló jelenség a szovjet elméleti irodalomban „többszólamúság feletti" (V. Holopova), „hiperpolifon" (Sz. Szlonyimszkij) elnevezéssel

[12] Melos, 1972/2., 74.
[13] Melos, 1970/12., 507.
[14] Melos, 1967/5., 165.
[15] Uo.

szerepel. A szovjet zeneszerzők különféle formákat teremtettek a polifónia felett. Változó sűrűségű polifon szövedékre színes, statikus hatásokat épített E. Gyenyiszov „Piktúra" című 1970-ben írt ciklikus zenekari művében. Rogyion Scsedrin a mikropolifóniát fakturális crescendóként, a dinamikai feszültség növelésének eszközeként alkalmazza „Polifónia" című, 1968-ból való alkotásának I. tételében. Hasonlóan alkalmazza ezt az eszközt „Lenin a nép szívében" című oratóriumában (1969). Merőben más a mikropolifónia alkalmazása folklóranyagban: Scsedrin „Pajkos csasztuskáiban" játékos hang, mozgalmasság uralkodik, a népi játékdalok mintegy „szétmosódnak" a mikropolifon kánonokban.[16] I. szimfóniájában (1969—1972) A. Snyitke gazdagon alkalmazza e technika különböző formáit, de ebben a műben nem születnek értékes szonorisztikus hatások, minden kifejező eszköz a főgondolatnak, a zene lényege megértésének van alávetve. Lényeges eleme a polistilisztika, létrehozta a többjelentésű koncepció első tervét.[17]

Némely szovjet zeneszerző alkotói törekvéseiben megfigyelhetők a szerializmussal szembeforduló külföldi zeneszerzők szándékaival rokon általános tendenciák. Ez a meggyőződés megnyilvánul az expresszió igénylésében, a jelentős eszmék közvetítésére való törekvésben, az organikus és plasztikus szerkesztés kutatásában.

Ligeti új hangszínek, új zenei világegyetem feltárásának szándékából fakadó neoimpresszionisztikus megoldásai, az általa felismert törvényszerűségek kapcsolódnak a XX. század egyik jellemző tendenciájához, *a zenei idő* kutatásához.

Kiemelünk néhányat az időmodellek közül: a reális idő felidézése a tudatban; maximálisan tömör és telített időképzet, vagy megfordítva „eseménytelen" megoldás, a „megáll az idő" elv érzékeltetése. A művészi idő sajátos elemzése megy végbe; a zeneszerzők nem érik be az ok-okozat összefüggéssel, foglalkoznak idő és zenei folyamat tömör vagy oldott voltával, az idő mozdulatlanságával, vagy éppen gyors múlásával. Ez megegyezik századunk művészetének törekvéseivel, a „tudat áramlásának", az idő ösztönös megértésének, a „ciklikus" idő elemzésének kérdéseivel. Nem véletlenül nevezte Szergej Eizenstein az idő kutatását „A XX. század szereposztása központi drámájának".[18] Nála is felvetődik a sokféleség elve, állandósul ama nézet, mely szerint az időt nem lehet egyetlen sémára, vagy egységes elképzelésre visszavezetni, mivel benne különböző rendszerek elemei és mutatói jelennek meg.

*

Ligeti nevével kapcsolatos *a formaképző statika tulajdonságainak új, kifejező értelmezése*. A 60-as évek zeneművei valósággal kényszerítenek a zenei anyag tulajdonságainak újfajta megértésére: a mikropolifónia nem tesz lehetővé tiszta tematizmust, nagyon fontossá vált a kompozícióban az időbeli kiterjedés és ismétlés kategóriája. A zenei anyag megszervezésében nagy jelentőséget nyertek a mikroszinten végbemenő, alig észlelhető változások, amelyek rendkívül lassan hatnak, de folyamatosan aláássák a változatlanság érzetét. A formai statika megkívánta a zenei anyag nagyfokú átkomponálását, szerteágazó és gazdag szerkesztését.

A műveiben megmutatkozó időérzékelésről Ligeti ezeket írta:

„A »Lontano« és néhány korábbi művem — az »Atmosphères«, az »Apparitions«, vagy az azokat elválasztó Gordonkaverseny, kiváltképp pedig a Requiem második tétele, a Kyrie — közös eleme az érzékelhetőség. Nem a zenei formára gondolok (a »zenei forma«

[16] Scsedrin technikáját részletesen elemzi M. E. Tarakanov „R. Scsedrin munkássága" című könyvében. Moszkva, 1980.

[17] E művet elemzi V. N. Holopova: „A. Snyitke szimfonikus gondolkozásáról (I. szimfónia)". Moszkva, 1975 (sajtó alatt).

[18] V. V. Ivanov: Az idő kategóriája a XX. század művészetében és irodalmában. A „Ritmus, tér és idő az irodalomban és művészetben" c. kötetben. Leningrád, 1964., 58.

különbözőképpen tagolható), hanem magának a zenének a karakterére. Olyan érzetet kelt, mintha egy patak csordogálna szüntelen, mintha sem eleje, sem vége nem volna; lényegében részletet hallunk abból, ami már rég elkezdődött és hangzik, hangzik. E művekre jellemző, hogy bennük szinte észrevétlen a cezúra, a zene szüntelen folyamat, nem áll meg. Az adott zene formai jellemzője a statikusság. Úgy tűnik fel, a muzsika mozdulatlan, ám ez csupán látszat, illúzió, a statikus mozdulatlanságon belül állandó változás megy végbe. Most egy víztükröt képzeltem el, amelyben kép tükröződik. Majd a víztükör felkavarodik és a kép lassan-lassan eltűnik. A víz ismét kisimul és már egy másik képet látunk benne. De ezt mind csak metafora vagy asszociáció, ám van valami metaforikus a mű elnevezésében is."[19]

*

A szovjet zeneszerzők más koncepció alapján fordultak a statikus szerkesztéshez. Az utóbbi évtized alapvető vívmányai között kiemelésre érdemes a zenében megvalósított meditáció. Egy kép vagy állapot domináns volta, a változások hosszú variálás útján létrejött, szinte észrevehetetlen felhalmozódása igen gyakran vezet a zenei forma kezdetének és végének artikulálatlanságához („mintha a zenének se eleje, se vége nem volna"). E sajátosságok G. Kancseli és A. Terterjan alkotásaira jellemzőek. A legeredetibb elgondolások közé tartozik e tekintetben R. Scsedrin „Musikalisches Opfer" című, az 1983-as Moszkvai Ősz fesztiválon bemutatott darabja. Az utóbbi években A. Snyitke s egyes alkotásaiban A. Kneifel is vonzódik a meditációhoz.

A statikus típusú dramaturgiát sok művében alkalmazza Borisz Tyiscsenko. A zeneszerző az ösztönösség irányába tájékozódik s a zene természetes, az organizmus egyetlen sejtből való biológiai növekedéséhez hasonló növekedését modellálja. Maga a zeneszerző így határozta meg álláspontját: *„Én a zenei anyag fejlődésének természetes útját a bensőleg determinált, majdhogynem biológiai keletkezés útjában látom... A valódi zene mindig olyan benyomást kelt, mintha külső segítség nélkül, egymaga jött volna a világra, mert meg kellett jelennie."* Egészen az V. szimfóniáig ennek az eszmének rendeli alá szimfonikus elgondolásait. Az V. szimfónia megőrzi a kapcsolatot a „biológiai növekedés" elvével, de új formai elemeket is tartalmaz.

Az ilyenfajta dramaturgiai típusok a zenei idő megszervezésének fontos állomásai — V. Holopova ezzel kapcsolatban a „statikus ritmus" meghatározással él. Zeneszerzőink alkalmaznak a klasszikus megoldásokkal ellentétes idő- és ritmusszervező típusokat. Bármely időtartam szolgálhat a mérés egységéül s az idő bármiképp osztható (V. Holopova meghatározása szerint „mindegyik adott időegység osztható"). A zeneszerzők gyakran jutnak el rögzítetlen ritmusokhoz.

*

Ligeti mikropolifóniájának egy további fontos vívmánya: a zenei paraméterek változtatása. A harmónia összefonódik a hangszínnel és a faktúrával s így egységes komplexus keletkezik. A hangzás sűrűsége vagy elvékonyodása, a rajzolat, a dallamfolyondár típusú hangfoltok és -tömegek síkjainak megannyi finom változtatása mind-mind formaalkotó tényező. Ligeti immaginárius teret hoz létre, ez válik a zenei idő szabályozójává, kompozíciós tényezővé. *A zenei tér és idő problematikájának kardinális átértelmezését tanúsítja ez. Innen ered a zenei formák határainak, tagolásuknak, a változás faktorainak megannyi kérdése.*

[19] Melos, 1970/12., 496.

Ligetit a zeneszerzés természetesen új elméleti problémák kidolgozásához is elvezette. A 60-as évek közepén az új szintaxis foglalkoztatta, az új zenei formák indokolása. Hangsúlyozta a kortárs zene *egyéni szintaxisának* jelentőségét. Rámutatott, a zenei szintaxis egyénítése a formák benső funkcióinak megváltozásához, a hagyományos funkciójú, rögzített és tartós konstrukciókról való lemondáshoz vezetett. Azokat többféleképp értékelhető, mobil, „laza" struktúrák váltották fel.[20]

Mennyire jellemző, hogy az „Apparitions"-ról írott cikkében Ligeti e mű három kompozitorikus alapelvét határozta meg: „állapot", „esemény", „átváltozás" — s egyiket sem a hagyományos formatan jegyében. A zeneszerző hangsúlyozta, az általa választott alapelvek gyökeresen eltérnek a klasszikus szintaxistól: *„mivel az állapotok változásának mértéke egyenes arányban van a történések impulzivitásával, olyan benyomás alakul ki, hogy az események és állapotok változása között oksági kapcsolat van. Valójában ez a kapcsolat csupán képzelt — része egy elképzelt zenei szintaxisnak".*[21]

Sok posztmodernista számára a művészet a saját nyelv megalkotását jelentette. Roppant jelentős Stockhausen álláspontja: *„semmi ismétlés, semmi változás, semmi fejlődés, semmi kontraszt ... A mi világunk — a mi nyelvünk — a mi nyelvtanunk".* Idevág a „l'écriture" fogalmának értelmezése, az „új regény" stb.

Nagyon fontos a klasszikus kauzalitásról való lemondás, a sokféle logika lehetőségének elismerése (a polifon kultúra természetes következménye a „zene" sokféleségének és más már ismertetett jelenségnek).

*

A szovjet zeneszerzők által alkalmazott új formai megoldások közül hadd emeljünk ki néhány nem hagyományosat. Vannak „ostinato" és „poliostinato" formák (az előbbire példa B. Tyiscsenko „Jaroszlavna" című balettjének részlete, a „Napfogyatkozás", utóbbira Terterjan II. szimfóniájának I. tétele). Vannak „aleatorikus formák", ismert a „formai crescendo elve" (alkalmazza Legyenyov, Gubajdulina, Tyiscsenko, Scsedrin), a „tizenkét fokú forma" (Gubajdulina, Snyitke).[22]. E formákat azért emeltük ki, mivel bennük a szervezés fő alapelve nem, mint volt a klasszikus zenében, a tematizmus vagy a tonalitás, hanem a kompozíció duktusa, dinamikája, technikája. Ezekben az esetekben sokat beszélhetnénk a funkciók átértelmezéséről, új egyéni szintaxisról, a kompozíció formájáról és technikájáról, egyáltalán, az írásmódról.

Az új kompozitorikus elvek kölcsönhatásának jellegzetes példája E. Gyenyiszov „Crescendo e diminuendo" című alkotása (1965). A cím arra utal, hogy a crescendo formai princípium. A műben nagy aleatorikus formai rész jelenik meg s jellemző a hangszínnel való komponálás egyéni megoldása (a hangszín folyamatosan deformálódik). Egyéni a „stabil" és „mobil" elemek aránya is. A cím „crescendo e diminuendo" elsősorban a változékony, szabad, aleatorikus elemek növekedését és csökkenését jelenti. Az egységet a hangszín, a duktus, a tükörszimmetriák princípiumának alkalmazása teremti meg. A „stabil"-tól a „mobil"-ba való folyamatos oda-vissza váltás egyéni gondolata valósul meg a klarinétra, zongorára és ütőhangszerekre írt „Ódá"-ban (1968). Gyenyiszov azokban az években elméletileg is értelmezi a stabil és mobil elemek zenei problematikáját. Megfigyeléseinek eredménye *„A zenei forma stabil és mobil elemei s azok kölcsönhatása"* című tanulmány, amely 1971-ben, a „Zenei formák és stílusok elméleti proble-

[20] Ligeti, G.: Über Form in der Neuen Musik. — Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, X. Mainz, 1966. 23—24.

[21] Melos, 1967/5., 169.

[22] Ezeket a fogalmakat V. N. Holopova vezette be a zeneművek elemzéséről tartott kurzusán (Moszkvai Konzervatórium).

mái" kötetben jelent meg. Gyenyiszov felhasználja műveiben a kontrollált aleatóriát feszegeti, az új formák és új zenei szintaxis problematikáját, foglalkoztatja a különböző zenei paraméterek kölcsönhatása, a kompozíció és az írásmód technikájának összekapcsolása.

Fontos zenei minőséget fedezett fel Ligeti a hangszín-kompozícióiban, s ezzel írásban is foglalkozott. Eszerint *a zene nincs behatárolva az időben, a zenei forma részben, vagy teljesen nyitott lehet.* Ez is a zenei forma átszervezésének tünete, lemondás a „megfogalmazott" mondattan mintáját követő klasszikus oksági elvről.

A szovjet zeneszerzők szintén alkalmazzák a nyitott, vagy részben nyitott formát. A meditatív valamint a hangszín-kompozíciókban az időnek ez az elmosódása a Ligetinél leírt statikus koncepcióhoz hasonló. Olykor a feloldás, a befejezés gesztusa nyer szimbolikus jelentést. Például Gyenyiszov „Olasz énekek" című, 1964-ből való darabjának kódája a szerző szavaival: *„már nem zene, hanem szimbólum — látomás egy másik világról . . .; a zene itt nem annyira hallható, mint »látható«".*

A forma „széttárulásának" másik változata ellentétes a statikus időbeli elmosódással. Ez a váratlan, fennakadó, félbeszakított befejezések, váratlan műkezdetek technikája. Ligeti a formák dinamizálására áttérve talált rá erre a megoldásra: következetesen alkalmazta az „Aventures"-ben és a „Nouvelles Aventures"-ben, valamint a fúvósötösre írt „tíz darab"-ban. Az idő teljes, vagy részleges „széttárásának" technikáját a hangszeres színház irányába tájékozódó szovjet zeneszerzők alkalmazták. A. Snyitke „Szerenád"-jának (1968) váratlan kezdete s megszakított befejezése döbbenetes hatású. A cselekmény hirtelen leállítását alkalmazta Sz. Gubajdulina fagottra és mély vonósokra 1975-ben írt versenyművének finálejában. A hirtelen bekapcsolások és leállások technikáját részlegesen alkalmazta Gyenyiszov (Hegedűverseny kezdete, a Requiem IV. tételének vége).

Ezek a jelenségek *a zenei folyamat felfogásának fontos* elmozdulását jelzik. Lényegében sok zeneszerző szakít az antikvitás, a klasszicizmus esztétikájából származó„kezdet-közép-befejezés" elvvel. Elutasítanak számos bevett elképzelést zenemű és idő szervezéséről. Helyettük individuális megoldásokat, sokféle *szerkezeti modellt javasolnak.*

Mihelyt Ligeti felismerte, hogy első mikropolifon zenekari művei koncepciós modelljeinek felidézése önismétléshez vezet, hozzáfogott a dinamika kutatásához.[23] Szélsőségesen dinamikus alkotásaiban, amilyen az „Aventures" és a „Nouvelles aventures", Ligeti arra törekedett, hogy a maga teljességében végigírja a nyugtalanság zenéjét. Ligeti dinamikus vívmányai közül rendkívül értékes ama lehetőség feltárása, hogy *művészi információ* egyidejűleg több csatornán is közvetíthető. Az „Aventures"-ben öt szüzsé fejlődik egyidejűleg, párhuzamosan.[24] Ezt a kompozitorikus gondolatot később felhasználja Requiemjének Dies irae tételében is.

Érdekesen oldottak meg hasonló feladatokat a szovjet zeneszerzők. R. Scsedrin következetesen alkalmaz színpadi műveiben „szimultán dramaturgiát". A „Holt lelkek" című operája jeleneteiben párhuzamosan két cselekmény bontakozik ki: az egyik, a színpadi szüzsé fejlődése, a szemünk előtt megy végbe; a másik, ennek mintegy antitéziseként, a nép megszemélyesítését szolgálja (közvetítői a zenekarban elhelyezett kis kórus, mezzoszoprán és alt szólista). Két nyelv, két kulturális réteg, a szókincs két típusa jelenik meg egységbe foglalva. „Karenina Anna"balettjének tragikus végkifejletében idézetszerűen hangzik el részlet Bellini „I Montecchi e i Capuletti" című operájából („Jelenet egy olasz operából").

[23] Melos, 1970/12., 501.

[24] Az „Aventures" dramaturgiáját „Logika és kompozíció »új zenei dráma« Ligeti György »Aventures«-jében" című munkámban elemeztem.

Szerenádjában Snyitke is a „szimultán dráma" eszközével él. Első tételében két párhuzamos „cselekmény" fejlődik: az egyik részben improvizatív jazz és sláger motívumokból áll, a másik leállítja ennek mozgalmasságát — a harangzúgás mintegy a „magas" műzenét jelképezi. E két terv összekapcsolása, a mozgás, a zene, a stílus, a hangszín tarkasága, egyben tisztasága, az anyag változatossága és megannyi szigorú fordulata megdöbbentő kontrasztot alkot. A formai szerkesztés a crescendo elvét követi: a harangok hangsora számtani sor, 3, 5, 7, 9, 11. A kóda hangzási tobzódását a harangzúgás és a klarinét imitációja fékezi le, hidat képezve a következő tételhez. A különböző „cselekmények", stílusok, zenefajták egyesítése Snyitke I. szimfóniájában kulminál. Ez adja a mű tragikus hangvételét.

A 60-as évek új szakasz Ligeti művészetében. Benne a nyugati művészet általános tendenciái testesülnek meg, az információ megerősítésének, a popzene és az avantgarde néhány áramlata közelítésének törekvései. A 60-as évek végén számos zeneszerző törekedett a hallgatók és a zenemű közötti szakadék áthidalására. E kor külső ismertető jegye: az anyag és a nyelv leegyszerűsítése, világossá tétele, megkönnyítése, a kamarazenei apparátusokhoz való vonzódás.

A kulturális jelenségek orientációs váltása a 70-es évek szovjet zenekultúrájában is szembeszökő. Érdekes folyamat: az új zene terjesztésébe a főváros mellett más városok is mindinkább bekapcsolódnak, a bemutatók színhelye gyakran nem Moszkva többé. Tartósul az új zene előadása, lekerült a napirendről a „felfedezés" motivációja. Csökken az időbeli távolság a kompozíciók megalkotása és előadása között. Növekszik azon egyesületek, klubok, koncerttermek száma, ahol a kortárs zene rendszeresen megszólal. 1979-től rendezik meg a Moszkvai Ősz fesztivált.[25]

A „kísérlet" problematikája a zeneszerzésben gyakorlatilag kimerült. A kísérletezés mindinkább kimegy a divatból. *Az elméleti kutatásban megfigyelhető, a zenei szintaxis problémáitól a jelentés feltárásához való fordulás.* Az „új formák és technikák" deklarálása helyett az elmélet mindinkább azzal foglalkozik, hogy a hagyományos elemek felhasználásának szükségességét és magyarázatát adja, figyelemmel az „új kifejezés"-re.

A mikropolifónia „zenei labirintusából" Ligeti útja a „szerteágazásokon" alapuló jellegzetes „kontrasztáló polifóniához" vezetett. Jellemző, hogy műveiben a 60-as évek végén, a 70-es évek elején kitisztul, lakonikussá válik a nyelv, s az „új egyszerűség"-re törekvő zene áramába torkollik.

A mikropolifónia statikusságának áthidalása a szovjet zeneszerzők számos művében is megfigyelhető. Ebben a tekintetben érdekes Gyenyiszov fuvolára és oboára írt kettősversenye (1978), a koncertálás egyéni megoldása. A zeneszerző maximálisan kiaknázza a szólisták lehetőségeit: regiszterjátékot, passzázstechnikát, akkordokat, trillákat mikrointervallumokat, ugrásokat stb. alkalmaz. Technikai szempontból virtuóz versenymű ez, fuvola és oboa mutatós versenye. Ám a szólisták ornamentikája nem tradicionális módon függ össze a mű szerkezeti elemeivel, mivel a kettő itt kiegészíti egymást. Pontosabban: az ornamentika a struktúrából sarjad ki, a szerkezet pedig az ornamentikába beleolvadva kél életre. Bizonyos értelemben a tematikus kompozíció klasszikus eszményéhez való visszatérésről is szólhatunk, mert az intonációs komplexus kezdetén megadott valamennyi változat fő kritériuma, a plasztikus dallam igenlése. A kettősverseny anyagában szüntelen metamorfózist eredményez ez a „tematizmus": a vonalak felszívódhatnak a clusterekben, szonórus komplexusokban. A zeneszerző idegenkedik a statikus komponálástól, számára nem az elemek a főtényezők, hanem a viszonylatok, nem a hangok, ha-

[25] E folyamatokat ismertettem az 5. jegyzetben megadott dolgozatomban.

nem azok összefonódásai. A kettősversenyben a hangszín a dallamvonalnak van alárendelve, a zene vertikálisan levegős és dinamizált. A mű azonban nem tér közvetlenül vissza a régi tematikus gondolkozásmódhoz: a kompozitorikus anyag szüntelen változása a „szerves növekedés", „összekapcsolás" Goethétől és Weberntől ismert törvényszerűségei szerint megy végbe. Gyenyiszov a weberni hagyományhoz nyúl vissza, bár a kettősverseny teljes képe a klasszikus dodekafóniához nem hasonlít.

Az anyag dinamizálása bizonyos mértékig a mikropolifónia technikájának látszólagos megőrzésével is elérhető. Innen erednek Gyenyiszov különös „őszies" scherzo-hangjai. E faktúra példái fellelhetők Zongoratriójának II. tételében, Gordonkaversenyében, Fuvolaversenyének II. tételében, Requiemjének II. tételében. Zenéjének választékos sugárzása, különös, gyors mozgása pillanatnyi leállást is kizár, s megóvja e műveket a dermedtség érzetétől.

Másként alakul át a mikropolifónia Snyitke Concerto grossójában. II. tétele, a Toccata, imitációs mikropolifon technikával készült. Az élénk, rugalmas, plasztikus témát sajátságos hatású „felhő" fedi el. Míg Gyenyiszov, a mikrotematikai szervezettséget részben megőrizve átalakítja a mikropolifóniát, Snyitke lemond a mikrotematikáról és visszatér a kiterjedt dallamokhoz.

A zenében a 60-as, 70-es évek fordulóján végbement változások élesen felvetették *a stílus problémáját*. E kérdéssel éppoly aktívan foglalkozott Ligeti György, akár a szovjet kutatók és zeneszerzők. Snyitke terminusa, a polistilisztika, a zenei fejlődés új korszakának kezdetét jelezte, s a mai napig folytatódó változások lényeges elemére utal.

*

Pontosan jár el Ligeti, amikor a 60-as évek végének zenéjéről szólva a stiláris probléma aktualitását a strukturális törekvések áthidalásával köti össze. A szerializmus fő problémája az anyag megszervezése volt, a strukturális tisztaság eme kritériuma azonban a 60-as évek végétől erejét veszti. Az idő tájt Ligetit kiváltképp vonzzák Ives és Mahler alkotásai. Időszerűségük épp a posztszeriális periódusban növekedett meg. Ligeti így indokolja ezt:

„Ami Ives időszerűségét illeti, az a legkevésbé a szeriális időszakhoz kapcsolódik, amikor is a legfőbb probléma az egyes alkotóelemek megszervezése. Ez a probléma ma egyáltalán nem létezik. Ma már nem egyes alkotóelemek megszervezéséről, hanem teljesen új zenei formák keletkezéséről van szó. Ma a zeneszerzőket semmiképp nem aggasztja, a zenei anyag elhasználódása, mint 15 évvel ezelőtt. Akkor még allergikusak is voltak egyes struktúrák iránt. [...] *Értékelni kell a képzőművészet, főleg a pop-art különböző formáit, hisz azok ösztönzően hatottak az álláspontok e változására.*

Az utóbbi években olyan művek [...] *jelentek meg, amelyek nem egy aspektusa még tíz évvel ezelőtt is értelmetlen lett volna. E művekből egycsapásra kihallik a tiszta melódia, vagy a világosan érzékelhető ritmikus struktúra. Ilyen körülmények között Ives kollázstechnikája az utópiának ad aktualitást. Nem az a nonchallance a lényeges, ahogy Ives az anyagot szétdarabolja, hogy belőle szukcesszív, vagy szimultán kollázst alkosson, bár most sok fiatal zeneszerzőre éppen ez a jellemző. Ives példáján teremtik meg ők az anyag történelmi értékének érzetét, áthidalva a szeriális időszak ama törekvését, hogy minden idegen elem a kompozíción kívül rekedjen. Ma bármely zenei anyag elfogadható, vagy elfogadhatatlan voltát nem az ízlés, hanem a forma szervezése dönti el."*[26]

[26] G. Ligeti, Cl. Gottwald: Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. Collage. — Neue Zeitschrift für Musik, 1974/5., 291.

*

A. Snyitke Ligetivel szolidáris, amikor *„az 50-es évek szerializmusának, aleatóriájának, szonorisztikus purizmusának neoakadémikus kríziséről"* szól s kifejti a polistilisztikai érdeklődés lélektani előfeltételeit, a nemzetközi kapcsolatok és kölcsönhatások erősödését, a tér-idő képzetek megváltozását, a tudat „polifonizálását", amely a megnövekedett információáradat és a művészet „pluralizálódása" következtében megy végbe.[27]

Egészítsük ki ezeket az elképzeléseket, érintve a kérdés kulturológiai aspektusait is.[28] *A polistilisztika a zenei tudat rendkívül komplex átrendeződésének körülményei között jön létre.* Kiterjednek a történelemről és kultúráról, azok lényegéről, térbeli-időbeli sajátosságairól alkotott, s a kommunikációs eszközök létrehozásával kapcsolatos művészeti elképzelések. *Épp a polistilisztika vált a kommunikáció legújabb* eszközévé, a többi között ezzel oldják meg a „szubkultúra" számos problémáját is.

A polistiláris struktúrákban nem pusztán mechanikusan egyesülnek különböző egyéni stílusok — ez a felszínes megoldásokhoz vezetett volna —, ezekben a struktúrákban *különböző korok stílusai, így maguk e korok vannak jelen.* A stílus nyelvvé válik, s érzékelteti a kultúra történelmi antinómiáit.

A polistilisztika megváltoztatja a zenemű tartalmáról alkotott elképzeléseket: maga a zene, annak történelme, értelme vagy értelmetlensége válhat az egyes műalkotás tartalmává, ezzel a tartalomba bekapcsolódik az értékelés momentuma. *A polistilisztika egyszersmind megváltoztatja a zeneműről alkotott elképzeléseket is:* az „idegen szó" bevitele az alkotásba a formai tagolás, kontraszt és fejlesztés fő eszközévé válhat.

A polistilisztika a klasszikus kánonrenddel való leszámolás eredménye, alkalmazói lemondanak az eszközök primerre és szekunderre való felosztásáról s egységes egész létrehozására törekednek. *A különféle nyelvek kölcsönhatása, a mozgás eszméjének a stílusban való tükröződése újból kikényszeríti a stiláris elvek meghatározását.* Ilyen elvvé válik a polifon kapcsolatok *mobilitása, nyitottsága, a központi fő stílus hiánya, diffúz volta, a modulációk lehetősége.* Ez diktálta a *kevert stílus* elméleti kidolgozásának szükségességét; benne az úgynevezett „tiszta stílusok" alaprendszereket alkotnak. *Elvileg más szemszögből kell vizsgálnunk az egyéni stílust is. Az egyén tudatának alapvetően át kell alakulnia ahhoz, hogy a stílus, mint jelenség, dialógussá váljék.*[29]

A polistilisztika a zenei tudat átorientálódását, történelmi távolság és perspektíva érzetének keletkezését jelezte. Mindezeket a folyamatokat *a zenei gondolkodás historizálódásának nevezhetjük.* A polistilisztika elvei épp azokban a periódusokban bukkannak fel, amelyekben kiéleződött a történelmi kulturális tény érzete.

*

A „történelmi perspektíva érzet", amelyet Ligeti hangsúlyozott, nem elméleti deklaráció volt. A térbeli és időbeli eltávolodás elve sok mindent meghatározott a „Lontano" koncepciójában és zenéjében. A műben megfigyelhető a romantikus zenével való egynémely összefüggés. Mindjárt a cím — „Lontano" — az oboához szóló előadói utasítás Berlioz Fantasztikus szimfóniája III. tételének kezdetén.[30] Hivatkozhatunk Schumann C-dúr fantáziája „misterioso, halk hangvétel"-ére, Mahler nem egy „távoli effektusára".

[27] A. Snyitke: Kollázs és polistilisztika. A „Népek zenekultúrája" c. kötetben, Moszkva, 1973., 290.

[28] Ezt a problémát disszertációmban tárgyalom: „A zenei stílus és műfaj a barokk korban, mint a mai művelődéstörténet problémája (a motetta példáján)".

[29] Ezt a folyamatot „D. Sosztakovics koncert-princípiumai a mai dialogisztika problémáinak tükrében" c. munkámban elemzem. A zenetudomány problémái, 6. kötet (sajtó alatt).

[30] Erre H. Chr. von Dadelsen utalt: Über die musikalischen Konturen der Entfernung. Entfernung als räumliche, historische und ästhetische Perspektive in Ligeti's „Lontano". Melos/Neue Zeitschrift für Musik, 1976/3., 187.

Az eltávolodást, mint hatást Debussy és számos utóromantikus mester alkalmazta. Egyetlen stílus „megnevezése" nélkül teszi Ligeti ezt az elvet a „Lontano" alapjává, a késői romantikára hivatkozó asszociációk forrásává.

Bruckner VIII. szimfóniája lassú tételének arra a helyére gondolok ahol a nyugalom mély csendjébe hirtelen beleharsan a négy vadászkürt. Ez szinte Schubert-iáézetnek hat, de Bruckner zenéjének bensejéből fakad. Hasonló jelenség — nem idézet, de nagyon sok utalás — a »Lontano«-ban is megfigyelhető. Úgy fogalmaznék, a térbeli eltávolodás idézi elő az időbelit. Vagyis ez a mű csakis hagyományainkból, meghatározott zenei iskola alapján fogható fel. Ha nem ismerjük a teljes későromantikát, sehogy sem érzékelhető ebben a műben az eltávolodás. Ebben duplafenekű jelentés rejlik, nem a későromantika pontos idézeteivel operál, csupán feloldja az erre a zenére jellemző elemeket"[31]

Ligeti szól legradikálisabb darabjai egyike, a „Volumina" és a romantikus orgonahangzás kapcsolatáról is.[32] Széles a köre azon stílusoknak, amelyeket Requiemje szinte észrevétlenül szívott fel: németalföldi polifónia, Machaut, Bach „Singet dem Herrn ein neues Lied"-motettája, dodekafónia és más „idegen stílusok" alkalmazása. Mindezeket az „Aventures"-rel kapcsolatban ironikus célzásoknak neveztük.[33] Operájában is felhasznál Ligeti néhány megtervezett allúziót: Monteverdi-, Mozart-, Stravinsky-terv révén fordul az operai formák hagyományos eszméihez.[34] A gondolkozás fokozódó asszociativitása elvezette őt is a polistilisztika technikájához. Nyilatkozataiban gyakran operál olyan fogalmakkal, mint „kollázs", „idézetek", „célzások", „reflexiók". Részletezően a kollázstechnika lényegéről szól: *„Ez a technika egyrészt az összefüggések hiányán alapul, másrészt az átmenet nem feltételezett voltán. Az elemek elveszítik kapcsolatukat, és számukra idegen szövegösszefüggésekbe tevődnek át. Nem csak az összefüggések hiánya lényeges, hanem az egyneműségen belüli inkompatibilitás is."*[35]

Ligeti számára a kollázs *„a bécsi klasszika folyamatos tematikus dallamkidolgozásában megfigyelhető logikai kompozitorikus elv diametrális ellentéte. A kollázs az organikus fejlesztés eme formájáról való lemondást jelenti."*[36] Mahlernél és Ivesnál rálel a kollázs mindkét kritériumára (más történeti rétegek anyagának felhasználása s azok nem-feltételezett volta a kontextusban). Feltárja a „kollázsos"-nak tekinthető megoldásokat.[37]

Snyitke két „poláris princípiumot" határol el, „az idézését és a célzását".[38] Nem fejti meg a kollázs jelentését, nála az idézés alapelve körülírva jelenik meg. Snyitke az idézettechnikához sorolja az „adaptációt", idegen kottaszöveg saját nyelven való elmondását, az idegen matéria szabad fejlesztését.[39] Példaként Stravinsky Pulcinellájára, Bach—Webern Ricercare-jára, Bizet—Scsedrin Carmen-szvitjére hivatkozik. A célzás princípiuma finom stiláris asszociációkban, nem pedig beváltott ígéretekben jelenik meg, az idézet határán, ám azt át nem lépve.[40]

Ligeti határozottan utal a kollázs korai formáinak eltávolodás-gesztusára. A *„dekoratív anakronizmus"*, amely indulózenéiben Mahlert vonzotta *„a potpourri tartalmi körét emeli a magas zenébe"*.[41]

[31] Melos, 1970/12., 500. A „duplafenekű" (doppelbödig) jelző használata nem véletlen: Ligeti kedveli a kétértelműségre, többféle jelentésre vonatkozó célzásokat.
[32] Uo.
[33] L. a 24. jegyzetben idézett munkámat.
[34] Die Opernwelt, 1978/6., 30.
[35] A 26. jegyzetben idézett írás, 291.
[36] Uo.
[37] Uo.
[38] Snyitke 27. jegyzetben idézett írása.
[39] Uo. 289.
[40] Uo. 290.
[41] A 26. jegyzetben idézett írás, 291.

Joggal figyelmeztet Ligeti a „régi tonalitáshoz" való mechanikus visszatérés és az idegen anyag saját zenei szövetbe való betűhív átültetésének veszélyére: *„Ha mármost kritika nélkül veszünk át régi technikákat vagy régi stílusokat, az természetesen értéktelen lesz. Nincs értelme megírni Beethoven 33. szonátáját, vagy művet alkotni Schoenberg, Webern, Stockhausen vagy Ligeti stílusában."*[42] Számára az az *„ironikus távolságtartás"* a példa, amelyet Stravinsky hozott létre, s amely egyébként szintén utánozhatatlan.[43] Maga Ligeti a célzás technikájára hajlik.

Megjegyezzük, a polistilisztika a XX. század kezdetétől tartalmazza az értékelés és távolságtartás érzetének elemeit (a „játék a modellel", s ez Stravinsky „adaptációinak" jelentős részére jellemző, csupán mint távolságtartás jellemezhető). Ugyanezek a tendenciák megfigyelhetők a 20-as évek szovjet zenéjében, idegen stílus különféle „deformációiban" (Polovinkin, Sosztakovics stb.).[44] A polistilisztika kollázstípusú eljárásait utóbb Scsedrin alkalmazta „Bürokratiáda" című kantátájában. A klasszikus formák és műfajok (prelűd, ária, fúga, duett, korál) tudatosan diszharmonizálnak a szöveggel. A bürokratikus szókészlet és a magas műzenei stílus találkozása ragyogó komikus hatást teremt. Ironikusan játssza ki „Buffo-koncert"-jében Szlonyimszkij a dodekafon technikát és a punktualista kivitelezést. A buffohatás azáltal is erősödik, hogy a műben különböző zenefajták — professzionális műzene és jazz —, valamint különböző technikák és műfajok találkoznak.

Snyitke egy másik írásában is kiemelte a stilizálás ellehetetlenülését. Megjelöli egyben a polistilisztikához vezető szükségszerű utat is: *„Lehetetlen ma valami elevenet alkotni a XVIII. század zenei nyelvén (hacsak nem valamilyen különleges feladatról van szó) — ez óhatatlanul holt stilizáláshoz, a tetem életre galvanizálásának kísérletéhez vezet; de írhatunk mai nyelven archaikus akcentusokkal (vagy megfordítva »régi« nyelven, de korszerű fejlesztő logikával). Ebből óhatatlanul következik az egyetlen stílus és egyetlen korszak keretei közé nem szorítható zenei logika ellentmondásossága."*[45] Ugyanebben az írásában Snyitke arra a következtetésre jutott, hogy *„elvileg lehetetlen a klasszikus formák mai megismétlése, hacsak nem abszurdként. A klasszikus zenei múlt naiv, mély gondolkodása és retorikus filozófiája a régi, monumentális formákban ma nem születhet újjá. Csak parodizálni lehet e magas művészi formákat vagy újakat keresni.* [...] *Ezt az elsők között Stravinsky ismerte fel és bizonyította be".*[46]

A polistilisztika fejlődése a kollázseffektusok bámulatától idegenségük fokozatos leküzdésének irányába tart. Itt megismétlődött az egész zeneművészet evolúciója: az innovációtól annak asszimilálása, a heterogeneitástól a homogeneitás felé. Az egyszerű idézeten alapuló zene fejlődésének lehetősége véges. Ha a zeneszerző arra számított, hogy az idézet felismerhető legyen, igen szerény lehetőségeknek jutott a birtokába, mivel az alkotás „idegen szavak" variálására és kombinálására korlátozódott. Az idézetekből összeragasztott művek, bár a közlékenység illúziójának megvalósítására törekedtek, csakhamar lehetőségeik szegényességére hívták fel a figyelmet.

Nyilvánvalóvá váltak az *idézet paradoxonjai:* a „zenének a zenéről", a „saját zene — idegen zene" világában fennállt a teljesen személytelen kifejezés veszélye, vagy pedig elveszett az idézet jelentése, értéke és érzete. A felismerhetetlen idézetekből szőtt kollázs

[42] Melos, 1971/5., 213.
[43] Uo.
[44] Ezt a problémát vizsgálom „A 20-as évek szovjet zenéje: stílus és műfaj a kultúra kontextusában" című munkámban; Moszkva, 1983., kézirat.
[45] A. Snyitke: A paradoxitás, mint Stravinsky zenei logikájának vonala. Az „I. F. Stravinsky. Cikkek és anyagok" című kötetben. Moszkva, 1973., 386.
[46] Uo. 402.

hovatovább jelentés nélküli sajátos nyelvvé vált, vagy dekompozícióvá, vagy előregyártott elemekből készült másodlagos zenévé.

Az idézetekkel való munka másfelől lassanként feltárta a felhasználás igen finom lehetőségeit. Íme néhány: *az idézet, mint jelkép* (Scsedrin Karenina Anna-balettjének Csajkovszkij-idézete nem csak vezérmotívum, egyben a hősnő tragikus sorsának szimbóluma is); *asszociációt keltő idézet* (Sosztakovics gyakran él velük késői alkotásaiban); *idézet-eltávolodás; idézet — közvetlenül felismerhetetlen „idegen szó"* (elsősorban kompozíciós fogások idézete) A. Raszkatov például Schoenberg Pierrot lunaire-ének hangszeres apparátusát alkalmazza, „idézi", egyik kantátájában. Gyenyiszov Nono technikáját alkalmazza „Olasz dalok" című alkotásában, mellékes azonban, hogy a hallgató ezt felismeri-e. Gyenyiszov Zongoraversenyének I. tétele — ugyanígy — Xenakis-ra utal, Hegedűversenyének kicsengése idézet a Schöne Müllerin-ből; csendes kulmináció ez, egyben a szimbólumidézet példája is.

A zeneszerzők a kollázstechnikáról mindinkább áttérnek a rejtett idézetre (Snyitke az I. és a III. Himnuszban az óorosz kultikus zene idézeteit, kváziidézeteit és stilizált hangjait egyaránt felhasználja). Különleges lehetőség rejlik szerintünk abban, ha a zeneszerző *önmagától idéz,* bár ennek az eljárásának is korlátozottak a felhasználási lehetőségei.

A stilizálás és adaptáció szegényes formái csakhamar kiszorultak az alkalmazott és instruktív zene szférájába. *De a különböző „zenék", „szókincsek", „nyelvek" összekapcsolásának találkozásának elve rendkívül gyümölcsözőnek bizonyult.* Ennek korai megnyilvánulása Gyenyiszov „Az inkák napja" című alkotása. Snyitke több kompozíciójára is jellemző (I. szimfónia, Concerto grosso stb.), hogy a stílusok váltásának igen fontos dramaturgiai funkciója van. *A polistilisztika itt a dramaturgiai fejlődés eszközévé válik.* Ez Gubajdulina számos alkotására — például a fagottra és mély vonósokra írt versenyműre — is érvényes.

A legnagyobb perspektívája az allúziók által vezérelt céltudatos polistilisztikának van. Ennek alapján a zene nem reked meg polifon egymásmellettiségben, a legbonyolultabb folyamatok megteremtését igényli. Elmosódik az annak idején Bahtin által leírt „saját" és „idegen" elemek közötti határ, az „idegen szó" anonimmá válik, s finom átmenetek jönnek létre az „idegen-saját"-tól a „saját-idegen"-hez. Ilyenformán *folyamatosan elmosódnak a határok* célzás és idézés között: az idézet úgy álcázható, hogy nem hat „idegen" zeneanyagként, a szándékosan kiemelt célzásról pedig kiderülhet, hogy nincs benne semmi idegen.[47]

Az ezzel kapcsolatos kérdések teljes köre azonban nem válaszolható meg egyetlen írásban. Kivált, hogy nem csupán arról van szó, miként modellálják a zeneszerzők a polistilisztika javaslatait, a „kevert stílus"-t s annak elméletét, mivel a jelenségek érintik a zeneművészetben végbement komplex változásokat, azok összefüggését megannyi társadalmi és általános kulturális jelenséggel.

[47] Az idézet és célzás közötti határok eltolódását ismertetem a 29. jegyzetben megadott munkámban.

SZVETLANA SZARKISZJAN:

BARTÓK BÉLA ÉS AZ ÚJ ÖRMÉNY ZENE

Bartók hagyatékának meghatározó szerepe az 50-es évekre nyúlik vissza az örmény zenében. Még jellegzetesebb azonban a fejlődés 60-as években megkezdődött s napjainkig nyomon követhető új korszaka. A zeneszerzők az örmény nemzeti zene szűkebb világából ekkor fordultak nemzetközi problematikához, századunk klasszikusainak — Stravinsky, Sosztakovics, Bartók, Új Bécsi Iskola — alkotásaihoz. Ez a folyamat az örmény zenét a modern művészet élvonalához közelítette. E mozgalom jellegzetessége, csatlakozása különféle nemzetközi áramlatokhoz, rendkívül gyümölcsöző hatású volt. Kiváltképp nagy szerepe volt Bartók elsajátításának.

Örmény zeneszerzők és zenetudósok ismételten hangsúlyozták Bartók művészetének jótékony hatását. „A nemzeti kultúrák mozgalmáról" című, 1966-ban megjelent írásában Aram Hacsaturján kiemelte, *„Bartók Béla tanulmányozása igencsak érezhető"*[1] [ti. az örmény zeneszerzők köreiben]. Egyébként egy tíz évvel korábbi cikkében olvasható: *„Nagyon szeretem Bartók Bélát, a nagyszerű magyar zeneszerzőt. Számomra ez a művész a kortárs zene új hangjai legintenzívebb és legélénkebb kifejezőinek egyike.* [...] *Bartók Béla zenéjében népének lelke él. Számos szimfonikus, kamarazenei és vokális alkotásában, finom népdalfeldolgozásaiban nemcsak a magyar, hanem a többi közép-európai nép zenéjének színei is villódznak.* [...] *Bartók az az újító zeneszerző, kinek művészete kiváltképp fontos szerepet játszik a modern zeneművészet fejlődésében."*[2]

Hacsaturján 1955-ben a Spartacus-balett befejezésén dolgozott. Bartók-értékelése arról tanúskodik, hogy az örmény mester nem csupán szerette, hanem nagy szakmai érdeklődéssel tanulmányozta is a zenéjét. Ennek nyomait a Spartacus partitúrájában is megtalálhatjuk, itt elsősorban A csodálatos mandarin korszaka bartóki zenekarának tanulmányozása figyelhető meg.

Bartók magatartása[3] a saját korában is, később is jelképpé vált, s napjainkban mit sem veszített a jelentőségéből, jóllehet a zene konstrukciós módszerei lényegesen átalakultak. A közösségi-egyéni ábrázolás általános szinten ma is időszerű, s új lehetőségeket tár fel a nemzeti hagyományok fejlődésében.

Ha tehát a 60-as évek zenéjét ért Bartók-hatások különböző szféráiról beszélünk, elsőnek két, esztétikai jellegű hatást kell kiemelnünk. Az egyik a nemzeti hovatartozást

[1] Aram Hacsaturjan: Cikkek és emlékezések. Moszkva, 1980., 65.

[2] Hacsaturjan, i. m. 44. A Napjaink zenéjéről című írás — amelyből idéztünk — a Kultura i Zsiszny 1957. januári számában jelent meg. Hacsaturjan Bartók mellett Sosztakovics és Prokofjev jelentőségét emeli ki.

[3] E magatartás a népzenekutató-zeneszerzőé, meglehetősen ritka jelenség a XX. század zeneszerzői között, kivált, ha figyelembe vesszük, milyen magas színvonalon foglalkozott Bartók mindkét területtel. Ebben az összefüggésben meg kell említeni egy örmény zeneszerző, Komitasz (1869—1935) nevét, aki a Bartókéhoz hasonló szerepet vállalt, kimagasló munkásságot végzett az örmény parasztdalok gyűjtője-lejegyzője-rendszerezőjeként.

Erről ír G. Geodakjan „Komitasz stílusa és a XX. század zenéje" című tanulmányában. In: „Komitaszakan" [antológia]. Jereván, 1969., 100.

kifejező jellegzetességek és az általános jelentőségű nemzetközi eszmék szintézisének megteremtése. A másik a hivatásos és a népi művészet összekapcsolása a mai kor feltételei közepette. E két szférában a legfontosabb stiláris problémák sűrűsödnek, amelyek már az 50-es évek örmény zenéjét is mélyen érintették. A nemzetközi tapasztalatok hasznosítása az örmény zenében nem mesterséges „aktualizálást", modernizálást, hanem a nemzeti hangba való adaptáció újraértékelését jelentette. Stravinsky, kiváltképp pedig Bartók éppen azért vált az örmény zeneszerzők példaképévé, mert a mesterek szüntelen érzékelték a nemzeti jelenségeket.

Az örmény zeneszerzőkhöz igen közel állt a bartóki zene vitalitása és életigenlése, hiszen ez volt Aram Hacsaturján munkásságának alapja is. Bartók vitalitása, annak racionális lényege azonban új értékkel gazdagította a Hacsaturján emocionális telítettségével, művei érzéki szépségével szembeforduló örmény zenét. A 60-as évek zeneszerzői iskoláját az intellektuális irányzat s a meditációra való hajlam jellemzi. A racionális lényeg különböző törésvonalai közül az örmény zeneszerzőkhöz az analitikus magatartás áll a legközelebb, akár művek tematikáját, akár stílusát, akár kidolgozásuk módszerét tekintjük. Az örmény zenében igen elterjedt neoklasszicizmushoz és neofolklorizmushoz képest igen pozitív volt ez a magatartás, mert egyéni elmélyedést eredményezett témában, stílusban, anyagban; a zeneszerzői gondolatok megvalósításához szükséges minőségi karakterisztikumokat teremtett tehát.

Az örmény zeneszerzők, miután megismerték az európai „neo"-stílusok lényegét, még határozottabban fordultak a saját klasszikus hagyományaikhoz, például a X—XVI. század örmény egyszólamúság kultúrájához. Neofolklorizmusukban[4] vagy a „visszatérés a régi népzenéhez"[5] gesztusa nyilvánult meg (visszanyúlás a parasztdalok archaikus rétegeihez, a többi között a szertartási és munkadalokhoz), vagy pedig a hivatásos zenében kevéssé, illetve egyáltalán nem használt folklórműfajok (falusi és városi dalok, ma is élő epikus énekek) és/vagy az improvizált hangszeres darabok anyagának hasznosítása.

A neofolklorizmus mindkét említett válfajában feltűnő *Bartók módszerének* követése. Nevezetesen, inkább a folklór alapelveinek, semmint karakterisztikus jegyeinek továbbvitele. Más szóval: nem idézet, hanem a struktúrák átvétele; ehhez igazodva zeneszerzőink a folklór konstrukciós törvényszerűségeinek elsajátítására törekedtek. Ebben az összefüggésben önálló jelentőséget nyertek a népdalok különféle komponenseinek absztrahált jegyei, amelyek más-más logikai rendszerbe ágyazva fejlődnek — feltéve, hogy a zenei műalkotás „rendszernek" nevezhető — s a komponensek újraértelmezése új kapcsolatrendszert hozott létre a műegész összetevői között. Tehát a bartóki módszer alapja a népzene egyes jellegzetességeinek absztrakciója s e lepárolt elemek egyéni művézi realitássá való formálása. A folklóreredet mindazonáltal szüntelen jelen van, mert lényeges tulajdonságai a népdalelemek „atomizált" alkalmazása ellenére, épségben maradtak.

Bartókkal kapcsolatban csupán emlékeztetek arra, milyen fontos strukturális szerepe van zenéjében a magyar népzenére oly jellemző *kvarthangköznek*. Nemegyszer fejtette ki, miként hatott szimfonikus és kamarazenéjének harmóniai impulzusaira, vertikális szerkezetére a parasztdal. S a folklór tudományos újraértékelése műveiben folyamatosan jelen van.

Ebben az összefüggésben két örmény kompozícióra hivatkozom. Tigran Manszurjan (sz. 1939) „Ajreni" című, 1967-ben írt, dalciklusában az „ősi"-hez való, imént említett

[4] A 60-as évek szovjet zenéjében „új folklórhullám"-ként említik.
[5] Vö.: Bartók Magyar népzene és új magyar zene c. tanulmányával. Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Szerk.: Szőllősy András. Zeneműkiadó, Budapest, 1966., 750—757.

visszatérés szándéka figyelhető meg. A zeneszerző az örmény középkorra tekint vissza, a szöveget a recitáló egyházi énekek stílusában dolgozza fel, lemondva metrikus periodicitásáról. Nem hat azonban múlt idők archaikus vázlatának, mivel igen dinamikus kortársi anyagba ágyazza az örmény egyszólamúság elemeit.

Arno Babadzsanjan (1921—1983) „Hat kép" című, 1956-ból való zongoraciklusában dodekafon technikát alkalmaz, ami önmagában természetesen nem erősíti a nemzeti vonásokat. A reihébe azonban tudatosan beépíti a népzene jellemző fordulatait is (ereszkedő trikordok, bővített szekundok, hangsúlyozott bitonalitás). A mű táncos tételeiben elsődleges szerepe van a metrikus-ritmikus szerkesztésnek (szinkopált, aszimmetrikus, változó ritmusok-metrumok). Mindez a nemzeti vonásokat erősíti, a szintézis létrehozásának igényével, bár a mű két reihe szigorú fejlesztésére épül.[6] A strukturálisan elkülönített ritmikus elemekkel természetesen nem csupán Bartók élt századunk zeneszerzői közül.

Az örmény zeneszerzők vonzódnak a bartóki képszerűséghez, scherzo-modelleihez, pszichológiai expresszivitásra törekvő medidatív karaktereihez, művei motorikus energiától duzzadó vitalitásához. Ebben talán része van a magyar és örmény nemzeti temperamentum bizonyos rokon vonásainak is. Lehet, hogy e hasonlóságok gyökere a két nép folklórjának megannyi általános keleti jellegzetessége. A magyar és örmény népet egyaránt sok kis-ázsiai hatás érte, mivel kapcsolatban állott az északi türk kultúrával. Kodály is utal erre általános értelemben: „[...], *a magyar népzene minden olyan jelenségét, aminek sem az európai, sem a körüllakó népek zenéjével kapcsolata nincs, keleti eredetűnek, vagy régi gyökerekből itt támadt újabb fejleménynek kell tartanunk*".[7]

Figyelemre méltó tény Bartók 1936-os törökországi gyűjtése, amikor a különböző népzenék párhuzamait kutatta. E munka továbbvitele a zenetörténet sok feltáratlan rejtélyére derítene fényt, s hozzásegítene a népzene különféle melodikus és ritmikus struktúráinak jobb megértéséhez.

Visszatérve dolgozatunk fő témájához, hangsúlyozzuk, Bartók hatása az örmény zenére nem direkt, nem egyenesvonalú. Inkább az új zenei princípiumok kialakításában játszott általános nevelői, mondhatnók művelődéstörténeti szerepe volt hatással, orientációja stílus és műfaj alakulásában figyelhető meg.[8] Az „hommage à Bartók" típusú örmény alkotásokban a magyar mester iránti mélységes tisztelet is megnyilvánul. Példa erre Tigran Manszurjan „Allegro barbaro" című gordonka-zongora alkotása (1964), valamint az 1938-ban született Martin Vartazarjan „Hódolat Bartóknak" című szimfonikus költeménye (1976).

Manszurjan Bartók alkotói módszerét ülteti át az örmény zenébe. Megfigyelhető ez orgonára és vonószenekarra írt versenyművében, zenekari Partitájában is. Utóbbi az örmény zene általános fordulatát jelezte egyben.

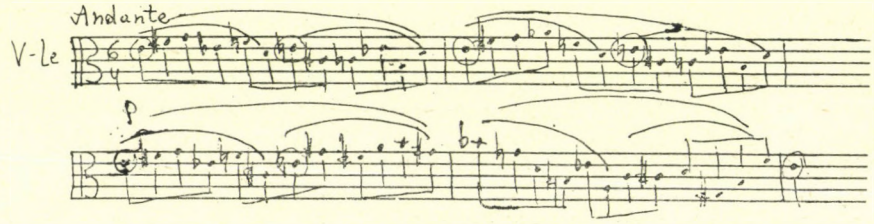
Érdekes, hogy minkét „hommage"-kompozíció szerzőjének művészi útkeresését összegezi egyben. Manszurjan darabja még tanulóéveiben született, amikor a fiatal zeneszerző példaképeinek egyikét tisztelte Bartókban. Csakhamar szorosan kapcsolódott a neoklasszicizmushoz (zongoraszonáta, zenekari Partita [1965]). A tisztán konstruktív neoklasszicizmus, például Stravinsky stílusa azonban idegen volt a számára, a bartóki megoldáshoz vonzódott. Allegro barbarójában, amelynek már a címe is Bartók törté nelmi jelentőségű alkotására utal, nem él idézetekkel.

[6] E kompozíció jellemző példája Babadzsanjan metrikus-ritmikus tájékozódásának s mintegy összegezése az 50-es, 60-as években írott műveinek. Míg a ritmus iránt szintén igen érzékeny Hacsaturjan inkább az örmény ritmusok improvizatív-variatív jellegét építette bele kompozícióiba, Babadzsanjan a bartóki metrikus variációhoz vonzódik (változó, aszimmetrikus, „bolgár" ritmusok, amelyeket Bartók is sok művében alkalmazott).

[7] Kodály Zoltán: A magyar népzene. Zeneműkiadó, Budapest, 1952., 24.

[8] Hasonló hatása volt Bartóknak más nemzetiségű szovjet zeneszerzők egész sorára is.

Vartazarjan kompozíciójának más az alapállása, ő Bartók nyelvének néhány stiláris jellemvonását eleveníti fel. Elsősorban a „Zene..." tanulságait hasznosítja, kivált I. tételének körkörös kromatikáját (amelynek centruma Bartóknál az „a", az örmény zeneszerzőnél az „e" hang):



Vartazarjan Bartók polifon fejlesztési eszközeit is alkalmazza. Tőle veszi a hangközök párhuzamos mozgását (tritonus és tiszta kvart párhuzamok), a kvartakkordikát. Formálásban is Bartók követője, ama modellé, amely az I. vonósnégyes nyitótételétől a „Zene..." fúgájáig nyomon követhető. Igaz, az örmény zeneszerző mesterségbeli tudása nem mérhető Lutoslawskiéhoz (Gyászzene...), ám az új örmény zenében jelentős a munkássága.

„Idegen befolyás elől való teljes elzárkózás stagnálást jelent; jól asszimilált idegen hatások lehetőséget adnak a gazdagodásra."[9] Bartók utolsó írásai egyikének gondolata ugyan a népzenére vonatkozott, de értelmezhető a zeneszerző és népzenekutató munkássága összegezéseként is. A különféle hatások befogadása — s ez igen összetett, nem egyértelmű folyamat — visszafordíthatatlan szükségszerűsége minden kulturális fejlődésnek. A külföldi hatásokon keresztül jobban megismerhetők a saját kultúra egyedi jellegzetességei. A különféle kultúrák találkozása természetesen nem mindig megy végbe egyazon történelmi periódusban. Ugyanis minden kultúra fejlődésében tapasztalható fellendülés és mélypont. Az emberiség általános „makro"-kultúrája a fejlődés aszinkronitása útján alakul ki.

Az örmény kulturális hagyomány egész történetét nem részletezhetjük ehelyütt. A tragédiákban bővelkedő történelem rányomta a bélyegét a fejlődésre, amely nemegyszer erőszakos, művi, külső beavatkozás hatására szakadt meg, vagy váltott irányt.

Figyelemre méltó tény, mennyire természetes a külföldi (és idegennyelvű) hatások asszimilálása az örmény kultúrában. S ez Bartók befogadására is érvényes. V. Gosovszkij néprajzkutató a zenei jelenségek asszimilációs formáit négy típusba sorolja (ugyan csak a folklórról ír, de megállapításai módszertanilag a zene más területeire is vonatkoztathatók). Felhívja a figyelmet az ún. „deitroasszimilációra", értve ez alatt az elsajátítás olyan formáját, amely, behatolva a nép zenei gondolkozásába, strukturális változásokat teremt és a nemzeti folklór részévé válik. *„A zenei gondolkozás aktív erőként működik, a befogadott dalt alárendeli a saját törvényszerűségeinek."*[10]

Az asszimiláció eredményeképpen a bevitt zenei jelenség a nyelvi-kifejező eszközök általános rendszerébe adaptált elemmé válik. Mennél magasabb fokú az adaptálás, annál több okkal beszélhetünk az egész zenei rendszer rugalmasságáról. Az egyes elemek közötti kapcsolat is megváltozik s ilyeténmód új, meg új lehetőségek jönnek létre. Végül ez az „új" törvényszerűvé válik, nemcsak azért, mert szervesen kapcsolódik a „régi"-hez,

[9] Zene és faji tisztaság. Bartók, i. m., 603.
[10] V. Gosovszkij: A szláv népek népzenei forrásainál. Moszkva, 1971., 214.

hanem, mert ismételten megjelenik különböző zeneszerzők alkotásaiban. Mondhatni, gyökeret ver a tudatban, s lassanként a bevett gyakorlat része lesz.

Külsőre egyszerűnek látszó folyamat ez, az elsajátítás mechanizmusa azonban valójában igen bonyolult és ellentmondásos, kivált, ha a hivatásos zenei hagyományra, nem pedig az etnikai, véletlenszerű evolúció hagyományaira gondolunk. Minden új elem befogadása bizonyos genetikai sajátosságok figyelembevételével történik. Máskülönben az új elemet mint idegen testet veti ki magából a kultúra szervezete, vagy epigon kölcsönzés szintjén reked meg az átvétel. Ám e folyamat nem ismerhető fel egykönnyen. Idő kell hozzá, hogy értékeljük a külföldi hatások progresszív jellegét a nemzeti kultúrában.

Az örmény zene új korszakának jellemző folyamatait csak mostanában, bizonyos távlatból értékelhetjük. A bartóki hatásokról szólva arra törekszünk, hogy univerzális jelentőségére mennél egységesebb magyarázatot találjunk. Régebben a kutatók beérték párhuzamok vonásával és Bartók műveire való hivatkozással. Eközben, főleg a stiláris kérdések kapcsán, tisztázatlan maradt e hatás volumene és sokoldalú, totális volta. E dolgozat is csupán első kísérlet a téma áttekintésére.

A már említetteken kívül az örmény zenében a Bartók-hatások következő tipológiája állítható fel:

1. Műfajok
2. Dramaturgia
3. Formálás
4. Nyelvi eszközök
5. Strukturális elemek

1. A műfaji hatások elsősorban a hangszeres zenében figyelhetők meg. Az 50-es, méginkább a 60-as évek örmény zenéjére a hangszeres művek számszerű növekedése a jellemző, kivált a koncertterembe szánt műfajokban (versenyművek, vonósnégyesek, szonáták). Számos zenekari műre jellemző a concerto-elv érvényesülése. Ennek példái: Eduard Mirzojan Szimfónia vonószenekarra és litaur népi hangszerre (1962); Tigran Manszurjan Partita nagyzenekarra (1965); Alekszandr Arutjunjan Szimfonietta vonószenekarra (1966); Gagik Ovunc „Invenciók" három zenekari ciklus (1968—1971); Martun Izraeljan „Zene" zenekarra (1968); Emin Arisztakecjan Szimfonietta vonószenekarra, zongorára és xilofonra (1969); Avet Terterjan I. szimfónia orgonára, rézfúvókra, basszusgitárra és ütőhangszerekre (1969); Jurij Arutjunjan Arabeszk zenekarra (1970).

Túlzás volna azt állítani, hogy e stiláris szempontból igen különböző művek mindegyikében jelen van a bartóki zene szelleme. Hatása felismerhető azonban abban, hogy erősödött a kamarazenei gondolkozás. Mind nagyobb szerepet kapnak a kamarazenei, vagy kiszenekari apparátusok és effektusok s ez nem csak technikai, hanem egyszersmind tartalmi kérdés is. Az említett szimfonikus zenekari kompozíciókban (Manszurjan, Ovunc, Iszraeljan, Arutjunjan) is szembetűnő a kamarazenei faktúra megannyi hangsúlya.

A concerto-jelleg a balettzene műfajába is behatolt. Ez felismerhető Edgar Oganeszjan „Kék nocturne" (1964) és „Örök bálvány" (1966), Emil Arisztakeszjan „Prometheus" (1966), Konsztantyin Oszbeljan „Halhatatlanság" (1967) című táncjátékában. A XX. század balettzenéjének e jellemző vonása aktivizálta az örmény zeneszerzők zenekari elképzeléseit s mindinkább differenciálta a hangzást. Az említett balettek a fauvizmus bartóki változatához, A csodálatos mandarin megoldásaihoz kapcsolódnak. Danse macabre-

karaktereik a Bartók-mű hajsza-szakaszában gyökereznek. Kivált Oganeszjan balettzenéire jellemző ez.

Különös jelentősége volt az örmény zeneszerzők számára Bartók vonósnégyeseinek. A műfaj már az 50-es évektől rendkívül népszerű, s bartóki értelmezése igen közel áll az örmény zeneszerzőkhöz. A legtöbb tanulsággal a lassú tételek finom pszichológiai árnyalásai, a reálisból a transzcendensbe való hirtelen váltásai jártak (amint az például V. vonósnégyes 4. tételében megfigyelhető). Bartók kvartettjeinek bonyolult filozofikus gondolatiságát csupán a műfaji elemek koncepciójával együtt értelmezhetjük. Utóbbi a magyar mesternél majdhogynem idiomatikus stílusjegy, más műfajú alkotásaiban is megfigyelhető.

Figyelemre méltó eredménnyel járt az örmény kvartettstílus találkozása a bartóki művek világával. Némely zeneszerző éppen kvartettjeiben nyit új alkotói korszakot. Ebbe a sorba tartozik Ruszlan Galsztjan több vonósnégyese, Edgar Oganeszjan 3. kvartettje (1964), Martun Iszraeljan 1966-ban írt műve, Szimon Oganeszjan 2. vonósnégyese (1971). A 70-es évek kvartett-termése új konstruktív elgondolásokkal gazdagodott (T. Manszurjan „Interieur", Eduard Ajpetjan 2. kvartett), nem csökkent azonban a bartóki koncepciók tisztelete.

Ami a szonáta műfaját illeti, témánk szempontjából elsősorban az 1948-ban született Sz. Babajan zeneszerzői munkássága tanulságos (két zongoraszonáta, 1970; „Collage" két zongorára, 1971). Babajan konzervatóriumi növendékként írta ezeket az egyéni vonásokat felmutató alkotásait. Az erőteljesen akcentuált, ütőhangszerként alkalmazott bartóki zongoraeffektusokat — a 20-as, 30-as évek Bartókjára jellemző hangszerkezelés eszközeit — Babajan a hangsúlyok zónájának kiterjesztésével, új szonorikus rétegek kiaknázásával is gazdagítja (pl. pengetett zongorahúrok). Bekapcsolja az aleatória eszköztárát.

A vonóshangszerre írt szonáták közül R. Galsztjan Hegedűszóló-szonátája kapcsolódik Bartók szólószonátájának és „nagy" Hegedűversenyének tradícióihoz. Galsztjan motorikus hatásokkal, a nyitott improvizáció eszközeivel él, újrateremti a népi hangszerek hangzását.

2. Dramaturgia. Nehéz egységbe foglalni a bartóki hagyaték dramaturgiai sokrétűségét. Könnyebb a dolgunk, ha csupán azokról a dramaturgiai koncepciókról szólunk, amelyeket zeneszerzők egész sora fejlesztett tovább anélkül, hogy konkrétan utalt volna Bartókra.

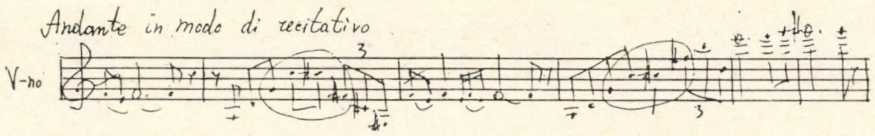
Az örmény zeneszerzőkre kiváltképp hatott Bartók kontrasztdramaturgiája; ez nemzeti hagyományaikkal, a reliefszerű, élénk kifejezések iránti vonzódásukkal is magyarázható.

3. Formálás. Bartók két formateremtő elve, a monotematika és a variativitás hatott leginkább az örmény zenére. Ennek alapja a népzenéhez fűződő számtalan szoros szál. Megjegyezzük: e két elvnek a technika elválaszthatatlan részeként való egyidejű jelenléte a dodekafónián kívül távolról sem jellemző a kortárs zenére. A középkori egyszólamúság hagyományából kifejlődött örmény műzene Komitasztól (1869—1935) kezdve alkalmazza a monotematika és a variativitás elveit s tudatos ez az újabb zeneszerzőnemzedékekben is. Gondolat és cselekvés, feszültség és oldás dialektikája e két elv egybekapcsolása révén válik plasztikussá.

Olykor ciklikus művek különböző tételeinek dialektikáját teremti meg e két princípium. Mirzojan Vonósszimfóniájában a II. tétel variativitása és a III. tétel monotematikája van ilyen kapcsolatban. Másképp függ össze Babajan két zongorára írt Szonátája-

ban a Largo és az Allegro monotematikája s hasonló megoldások jellemzik a zeneszerző 4. vonósnégyesének lassú és gyors tételeit is. Metrikus-ritmikus variativitás szövi át Manszurjan Toccata és partita című alkotásának 4. tételét, a vezető témák monotematikus kapcsolata fűzi egybe az első három tételt.

Monotematika és variativitás a népzene rögtönzött előadásában is megfigyelhető, s ennek Bartók számos alkotásában nyoma van. Az örmény zenében zseniális közvetítője volt a népzenei előadásmódnak Aram Hacsaturján (Hegedűverseny). Fiatalabb zeneszerzőink is állandó kapcsolatban állnak ezzel a hagyománnyal. Példa rá E. Arisztakeszjan egytételes Szimfoniettájának sodró, elemi erejű Allegro-szakasza; Babadzsanjan „Hat kép" című zongoraciklusa; kiváltképp pedig R. Galsztjan Hegedű szólószonátájának (1978) I. tétele. A szerző a tiszta kvintek alkalmazásával a népi hangszerek hangzását idézi fel. Bartók-hatás a kvartvázra épített témaszerkezet s annak tritonuszkapcsolatai:

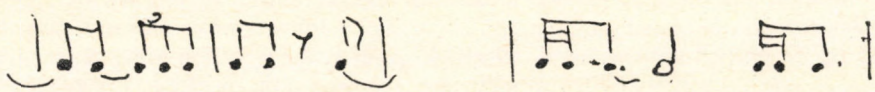


Monotematika és variavitás formaalkotó elveinek hatása nem mindig közvetlen. Olykor a zeneszerzőtechnikát hatják át ezek a princípiumok, kiváltképp a polifon munkát, mint Mirzojan Szimfóniájának I., Manszurjan Partitájának II. tételében.

4. Nyelvi eszközök. Érdekes párhuzamok figyelhetők meg a hangrendszerekkel kapcsolatban. Bartók hangrendszerének egysége határozza meg stílusának egyedi és megismételhetetlen voltát. Ha azonban kiemelünk ebből a rendszerből egy-egy elemet, az más közegben is funkcionálhat, természetesen más jelentéssel és megváltozott kompozitorikus jelentőséggel. Nem ritka, hogy az ilyen „migráció" következtében egy bizonyos elem, amely eredetileg *zenei kifejező eszköz* volt más zeneszerzők műveiben *technikai fogásként* funkcionál.

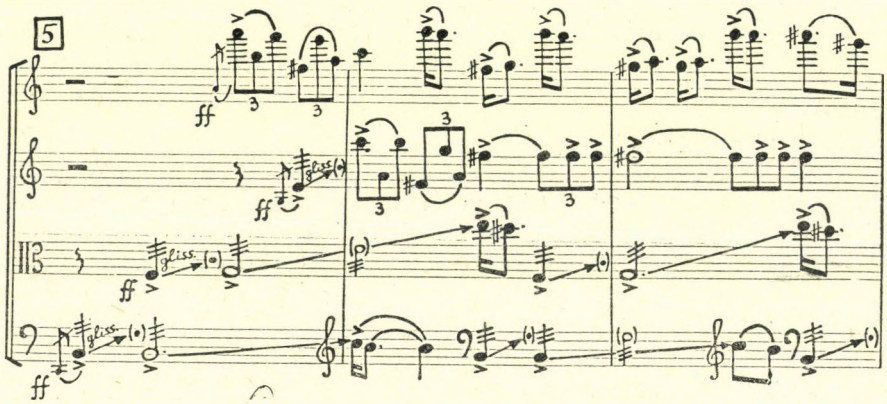
a) Ritmus. Bartók zenéjének különböző népi kultúrák metrikus-ritmikus világában gyökerező ritmikus impulzivitása eredeti zeneszerzői elgondolásaival ötvöződött. Az örmény zene, amely Hacsaturján munkásságának hatására megszabadult egynémely európai ritmussémától és -kánontól, Bartók újításaira roppant fogékonyan reagált. Bartók hatásának nagy szerepe volt az úgynevezett ritmikus tér megteremtésében, amely nem a dallamvonal ritmikai ornamentikájával, hanem faktúraalkotó ritmikus struktúrákkal függ össze. Ez utóbbinak jelentős dramaturgiai szerepe van a többszintes, térbeli faktúra megteremtésekor.

A térbeli ritmus általában szinkronizálva jelenik meg, összefüggésben Bartók „ideges ritmus"[11]-ával. Példa erre Babajan zenéje, kinek egész oeuvre-jében vezető szerepet játszik a következő két ritmus:

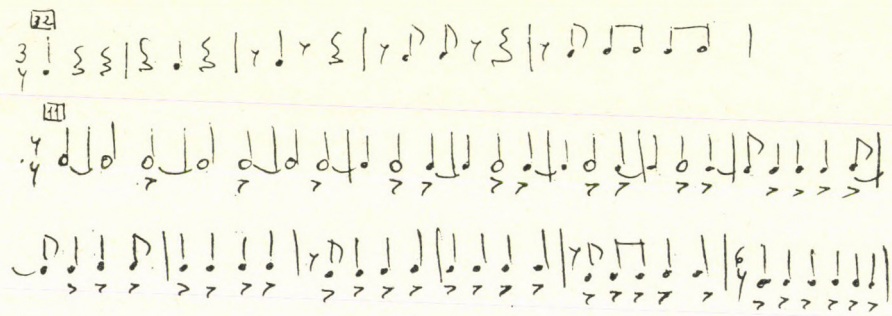


[11] Ediszon Gyenyiszov terminusa Bartók V. vonósnégyesének I. tételével kapcsolatban. Bartók kvartettjeiről írott tanulmányában alkalmazza. In: Muzüka i szovremennoszty antológia 3. kötet, Moszkva, 1965., 204.

4. vonósnégyesének itt következő részletében a 2. hegedűszólamában figyelhető meg ez a ritmusmegoldás:



A szinkopált jelenségek, mint a térbeli ritmus megoldásai mindig is népszerűek voltak az örmény zenei praxisban. Napjainkban szerepük csökkent, ám a 60-as években s a 70-es évek első felében annál gyakoribbak. Íme Mirzojan Vonósszimfóniája I. tételének, illetve Sz. Oganeszjan egytételes 2. vonósnégyesének jellemző ritmusmodellje:

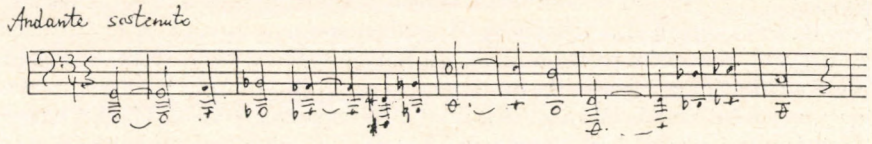


b) Harmónia és hangnem, Bartók zenei nyelvének e kettős fundamentuma, bármennyire érvényesül is kölcsönhatása, funkcionális hatásában igen differenciált. Például a tonalitásból eredeztethető harmóniák funkcionális hatásukban olykor ütős effektusnak tűnnek fel (pl. kvartakkordok, kevert struktúrák, clusterek). Az örmény zene fejlődésében is megfigyelhetők ezek a jelenségek,[12] kivált, mivel a modalitás az örmény és a magyar népzenére egyaránt jellemző. Az örmény műzene elsősorban líd, mixolid, eol, valamint félhangnélküli ötfokú hangsorokkal él.

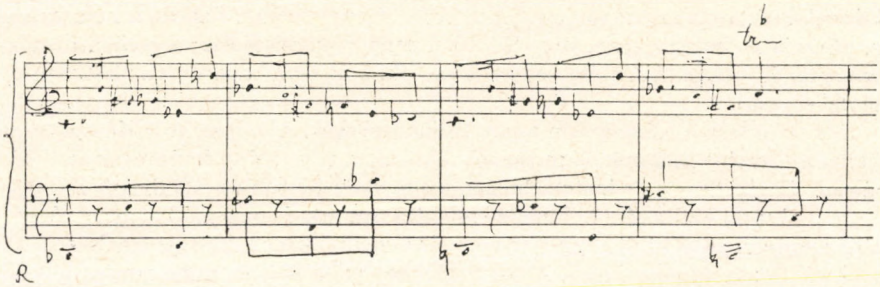
Mindkét zenekultúrára jellemző a tonalitás tizenkét fokúvá tágítása. Bartók dodekafóniája, tonalitás és atonalitás jellegzetes „keveréke" számos örmény zeneszerzőnél is felbukkan. Ez jellemzi Babajan korai műveit (II. szimfónia, Pygmalion balett, 2. zongoraszonáta), amelyekben ismételten megjelennek kromatikusan kétirányú, legyezőszerűen szétterülő tizenkét fokú sorok. 1973-ban írt Hegedűversenyének passacaglia 2. tételében

[12] Erről több örmény zenetudós is ír, t. k. R. Sztepanjan, G. Geodakjan, R. Atajan, E. Pasinjan, K. Hudabasjan.

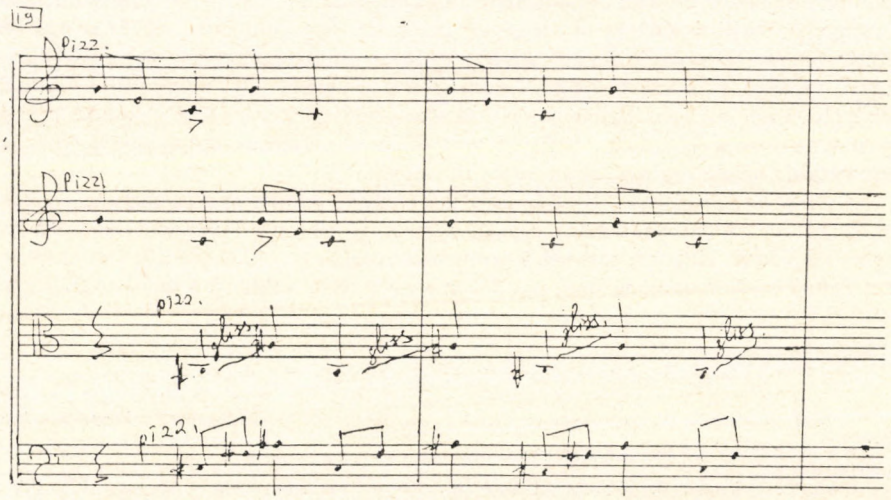
Lazar Szarjan (sz. 1920) tizenkét fokú sort használ; ez zárt tonalitásként is értelmezhető, bár a tonális-funkciós kapcsolatok gyengülésével jár:



Az idézet szemantikai tartalma szerint Sosztakovics passacagliáira is asszociál. Szarjan az ő osztályában tanult zeneszerzést. Babadzsanjan „Hat kép" című ciklusának „népi" feliratú tételéhez nyitott dodekafóniája orientálódik a népzene irányába is. Mintegy Bartókra hivatkozik, egyesítve a népzenei és atonális gondolkozást:



Sok párhuzam figyelhető meg a bartóki hagyomány és az örmény zeneszerzők tonális fejlesztési logikája között. Kivált vonósnégyesei voltak gyümölcsöző hatással az örmény kvartettkompozíciókra. L. Csausjan (sz. 1946) nemrég írt, héttételes 2. vonósnégyesének hatodik tételében bartóki asszociációk figyelhetők meg. Kezdőtémájának kromatikája és artikulációja Bartók scherzo-pizzicatóit idézi. Később felfigyelhetünk politonális ostinatókra jellegzetes tritonussal, a faktúra általános polimetrikus értelmezésére:



c) Polifónia. A polifónia, mint a formaalkotás tényezőinek egyike, gyakori az örmény zenében, századunk első felében kivált Hacsaturjánra jellemző.[13] De már Komitasz is alkalmazta, aki nemzeti polifon stílus alapjait rakta le. A század második felében elterjedt lineáris gondolkozás fejlesztette és gazdagította a polifóniát. A lineáris elemek mind nagyobb elterjedése persze nem csupán Bartók hatására ment végbe, közrejátszott ebben Sosztakovics és Hindemith, Stravinsky és az Új Bécsi Iskola befolyása is. Az örmény zene egyéni korrekciókkal csatlakozott e folyamathoz. Például Martun Iszraeljan és az 1945-ben született Asot Zograbjan 70-es évekbeli alkotásai a középkori örmény zene törvényszerűségeinek racionális értelmezésén alapulnak. Figyelemre méltó Szergej Agadzsanjan (sz. 1929) „Polimonódiák" című ciklusának koncepciója. Benne lineáris polifóniává egyesül a szerző választása szerint alapanyaggá emelt középkori örmény egyszólamúság.

Bartók, akárcsak Sosztakovics hatása hozzájárult ahhoz, hogy az örmény zenében aktivizálódtak a klasszikus (imitatív) polifónia „tiszta" formái: fugato, kánon, passacaglia. Mirzojan szimfóniájában, vagy Sakarjan zongoramuzsikájában a polifónia uralkodó elem, akár E. Oganeszjan egész oeuvre-jében, aki a modern linearitást a klasszikus ellenponttal egyesíti.

Ide tartoznak a sokszorosan tagolt ostinatorétegek. Alkalmazásuk lényegesen megújította az örmény zeneszerzők műveinek faktúráját. Kiváltképp érvényes ez az 1930-ban született Gagik Ovunc ostinatotechnikát rendkívül változatosan alkalmazó alkotásaira.

d) Faktúra. Fejlesztése különböző műfajokban más és más módon megy végbe. Témánk szempontjából kiváltképp a zongora és a vonósnégyes faktúrája tanulságos. Utóbbinak két típusa figyelhető meg. A lassú zenékben mind Bartók, mind örmény hívei megőrzik a faktúra tömörségét, ez stabilan jelen van a részletekben, a teljes tételekben egyaránt. A gyors zenékben viszont — éppen ellenkezőleg — a faktúra fejlődése rendkívül mobil. Jellemző a faktúra gyakori változása, az átmenetek rugalmassága tuttiból solo-ba, vagy megfordítva, állandósul tehát a modifikálás és kontraszt teremtés.[14]

A zenekari faktúrában nagy jelentősége van a hangszínek megszervezésének. A kolorisztikai palettán megnő például a xilofon, vagy a hárfa karakterisztikus szerepe (Szarjan „Örményország" című szimfonikus képében, Mirzojan Szimfóniájában, Arisztakeszjan Szimfonietájában). Ami az ütőhangszerek alkalmazását illeti, az örmény zene nincs távol a világ zenei fejlődésétől. I., II., legkivált pedig III. szimfóniájában (1975) az 1929-ben született Avet Terterjan központi szerepet szán az ütőhangszereknek. A bartóki hagyományt folytatja, akárcsak Babajan. Gyenyiszov e jelenséget *„az ütőhangszerek csoportjának teljes, vagy részleges autonómiája"*[15] meghatározással írja le. A teljes autonómia példái megtalálhatók Terterjan, Babajan zenéjében, a részleges autonómiáéi Mirzojan, Oganeszjan, Arisztakeszjan, Manszurjan műveiben.

5. Strukturális elemek. Hatása nem méreteiben, hanem szimptomatikus voltában figyelemre méltó. Csupán néhány örmény zeneszerző tekinti a konstruktivizmust a zenei logika alapjának. Közéjük tartozik Levon Asztvacarjan (sz. 1922), Gagik Ovunc és Vagram Babajan. Nem véletlen, hogy mindhárman szüntelen fejlesztik a konstruktivista írás-

[13] Erről részletesen ír G. Csebotarjan „Polifónia Aram Hacsaturjan munkásságában" c. könyvében. Jereván 1969.

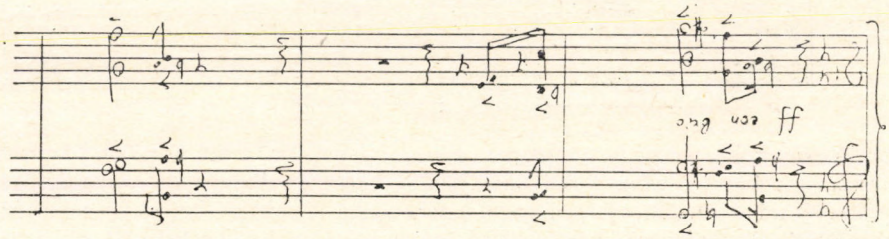
[14] A definíció szándékoltan sematikus; Bartóknál — például az V. vonósnégyes 4. tételében — ennek fordítottjával is találkozunk.

[15] Vö.: E. Gyenyiszov: Bartók ütőhangszereiről. In: „Bartók Béla" cikkgyűjtemény. Moszkva, 1977., 207.

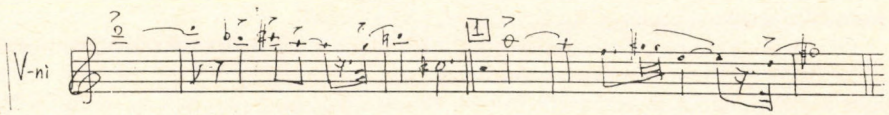
módot míg sokat változtatva rajta[16] eltávolodtak minden Bartók-asszociációtól. A magyar mesterhez a 60-as és a korai 70-es években kapcsolódtak három vonatkozásban is: *a)* intervallumrend, *b)* szimmetria, *c)* matematikai arányosság.

Az intervallumrend jelentősége köztudott Bartók zenéjében. A kvart például nem csupán melodikus-harmóniai folyamatokban, de a formaalakításban is szerepet játszik (a kvart típusú szerkezeti elmozdulásokra gondolunk, amelyek a magyar népdalból kerültek Bartók zenéjébe). R. Traimer, Bartók kompozíciós technikája kutatóinak egyike az ilyen intervallumot „konstruktív"-nak, vagyis alapvetőnek nevezi, mivel az *„a totalitás alakításában függőlegesen és vízszintesen dominál és ilymódon, mint konstruktív hangköz az alkotás alapját képezi"*.[17]

G. Ovunc különös érzékenységet tanúsít az intervallumszerkezetek iránt a szimfonikus zenekar különböző hangszerei számára írt 30 rövid terjedelmű inventiójában,[18] a zenekari Invenciók három ciklusában és koncertinvencióiban. Valamennyit hasonló kompozitorikus gondolkozás jellemzi, a művek teljes terjedelmét egy-egy konstrukciós gondolat határozza meg. Eszerint tagolhatjuk, rendezhetjük karakterük szerint csoportokba a hangköz-, vagy a ritmusinventiókat, de csoportosíthatjuk e műveket mozgásformáik szerint is. Minden csoportban más és más a strukturális megoldás. Például, a Koncertinvenciók első részében — címe „Monokonstrukciók" — a szeptimák és szekundok, elsősorban az erőteljesebb nagyszeptimák és kisszekundok képezik a konstrukció alapját. A következő kottapélda a zongoraszólamból való, de ugyanezt a „monokonstrukció"-t a zeneszerző a teljes együttesre is érvényesíti:



A zenekari Invenciók 1. ciklusának „Kontraszt" tételében a terc — elsősorban a nagyterc — a konstruktív intervallum. Belőle keletkeznek a tematikus alakzatok:

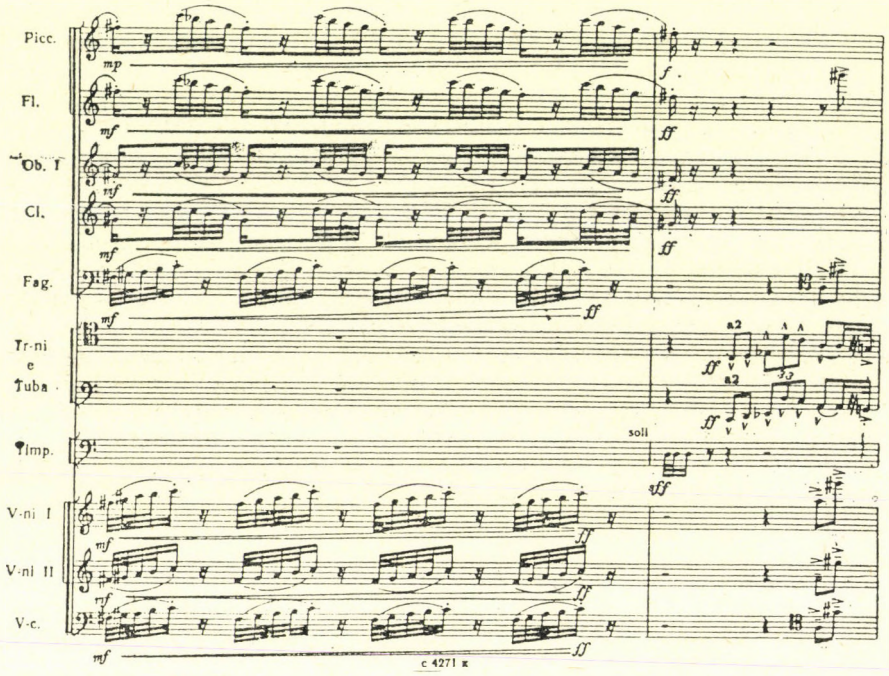


[16] Például L. Asztvacatrjan zeneszerzői munkásságában (szimfóniáiban) felhasználta a számítógép nyújtotta lehetőségeket is.

[17] Traimer, R.: Béla Bartóks Kompositionstechnik dargestellt an seinen sechs Streichquartetten. Regensburg, 1956., 14.

[18] A zeneszerző az „invenció"-t eredeti jelentése — feltalálás, fantázia — értelmében alkalmazza.

Az Invenciók második ciklusának kódájában a szűkített kvint (ritkábban a tiszta kvint) a szerkezeti elem:



Az Invenciók harmadik ciklusának „Mozgásszimmetria" című tételében a konstruktív elem a szekund. A ciklus Postludiuma pedig a korábban alkalmazott szerkezeti elemek szintézisét adja. Általános jellemvonása a zeneszerző valamennyi invenciójának, hogy a konstruktív elem nem csak hangközként, hanem hangszín módján is funkcionál.

Az intervallumok hangmagassági és kolorisztikai összefüggéseit egyébként V. Citovics elemzi Bartók Concertója 2. tételéről írt tanulmányában, „hangszín-intervallumoknak" nevezve a tétel jellegzetes hangközstruktúráit. E struktúrák hasonló funkciót töltenek be Ovunc műveiben is. Az intervallumok domborzatát Ovunc is bizonyos regiszterek és hangszerek megválasztásával hangsúlyozza (valószínűleg nem véletlen, hogy kerüli a kompakt zenekari faktúrát, amely elfedné a szerkezetet).

Ovunc alkotásaiban változatosan alkalmazza a *szimmetrikus* szerkesztés elveit. Közismert, hogy a szimmetria Bartók zenéjének központi kategóriái közé tartozik. Ovunc ezeket a princípiumokat szerényebb keretek között alkalmazza nemcsak az invenciókban, hanem „Mozgás és szimmetria" című zenekari, „Reszimmetria című altszólóra és zongorára írt alkotásában, „Monokonstrukció"-jában stb. A szimmetria nála fakturális megoldásokban is visszatükröződik. A faktúra szimmetriája iránt Babajan is érdeklődik.

A szimmetria a témák kialakításában is megnyilvánul. Ezzel összefüggésben megemlítem Ovunc kürtre és zongorára írt „Szimmetrikus hangnem" című alkotását (1975). Két évvel később keletkezett Zongoraszonátája I. tételének címe „A hangnem harmóniája". E tonalitás alapját négyhangú ereszkedő vonalú, elemeiben is szimmetrikus motívum alkotja: *esz-c-h-gisz*.

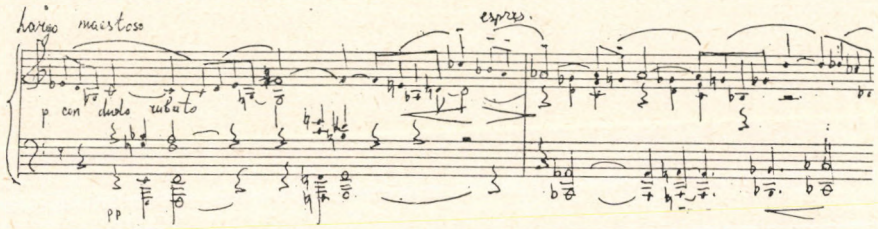
A motívum hangközperiodicitását megőrizve, annak lefelé való elmozdításával alakul ki a mű hangkészlete, miközben megmarad a 3—1—3 félhangnyi távolság:

esz-c—h-gisz
h-gisz—g-e
g-e—esz-c

vagy egyszerűbben: *esz-c-h-gisz-g-e-esz-c*. (A motívum mindig ereszkedő).

Tanulóéveiben, a XX. század klasszikusait tanulmányozva, Babajan is alkalmazta — például 2. szimfóniájában — a tematikus sorok ismétlését. A mű I. tételének 12 fokú témáját két szimmetrikus félreihére bontja. Ezzel az eljárással a zeneszerző későbbi műveiben is találkozunk.

A szimmetria foglalkoztatja Levon Asztvacatrjant is. Zongorára írt neoklasszicista „sonata breve"-jének (1960), második tétele kiváltképp figyelemre méltó. Felépítése quasi-szeriális, a motívum reguláris elmozdításán alapul, tehát a periodikus szimmetriát alkalmazza:



A szekvenciaszerű ismétlés érthető mód vezet periodikus szimmetriához. A 60-as, 70-es évek örmény zenéjében a konstruktív tendenciákat erősítette ez az eljárás. Az intervallikus és szimmetrikus struktúrákon túl e módszer felvetette a zenei univerzum formai szervezésének kérdéseit is. A kutatók szólnak Bartóknak a „geometrizált harmóniai konstrukciók iránti hajlamáról",[19] az aranymetszés vertikális és horizontális alkalmazásával kapcsolatban is. Az aranymetszés architektonikus törvényszerűségeket jelez. Ezeket a formák *matematikai arány*törvényeinek is nevezhetjük.

Az örmény zenében az alkotói tevékenység matematizálásának kérdéseivel leginkább L. Asztvacatrjan foglalkozik, ugyanő a zeneszerzői folyamat racionális alapjait is kutatja. I. szimfóniája (1970) a zenei tematika rendszertani-strukturális elemzésének példája. Anyaga egy középkori örmény epikus dal, amelyet a zeneszerző kilenc szegmentumra oszt. E metszetek mindegyike intonációs és ritmikus struktúráival vetül a szimfónia mindhárom tételére.[20]

Asztvacatrjan a számítógép segítségéhez fordult különféle, reihetechnikát is alkalmazó melodikus modelljeinek variációit kutatva. A 60-as években írott műveire cseppet sem jellemző az analitikus módszer finomsága, de jelentős eredményeket ért el a formai architektúra arányainak megteremtésében. Megemlítendő a zeneszerző öttételes Partitája, amelynek 3. tétele, a Gigue kiemelkedik pompás konstruktív megoldásaival, az elemek szüntelen metro-ritmikus és hangnemi-harmóniai variálásával. Sok év múltán, 1982-ben egységbe foglalta a Gigue-t és a Partita 2. tételét, a Korált. E mű címe „Struktúra No 1".

[19] Jurij Paiszov megállapítása „Bartók zenéjének politonalitása" c. cikkében. Forrás: 1. 15. jegyzet, 89.
[20] A zeneszerző kommentárja I. szimfóniájához. Idézi M. Aranovszkij: Szimfonikus kutatások. Leningrád, 1979.

Ez a módszer is jelzi a zeneszerző álláspontját az absztrakt-formális logika kérdésében. Eredményeképpen Asztvacatrjan a zenei kifejezés új horizontját nyitotta meg.

Befejezésül hangsúlyozzuk: e dolgozat nem fejti ki Bartók Béla és az új örmény zene teljes összefüggésrendszerét. A téma bővíthető több zeneszerző és kompozíció elemzésével, a zenei nyelv, a zeneszerzői technika számos aspektusának részletesebb bemutatásával. E munka legfontosabb gondolata azonban nem ez, hanem a transzkulturációs (F. Ortis kubai kulturológus kifejezése) jelenség történelmi törvényszerűségeinek bizonyítása. A transzkulturáció tanulmányozása hozzásegít a kultúrák kapcsolatainak és kölcsönhatásainak megleléséhez, e mechanizmusok jobb megértéséhez, új hagyományok keletkezésének és fejlődésének megismeréséhez.

ÉLIÁS ÁDÁM:

A TIZENKÉT FOKÚ HANGRENDSZER HARMÓNIAVILÁGA II.

VI. EGZISZTENCIA ÉS KOHERENCIA

Ha a tizenkétfokúság világának fentebb leírt rendszerét jellemezni akarjuk, akkor az *egzisztenciális és koherens szemléletmód egységéről*, szintéziséről kell szólnunk. Miután — mint erről már említést tettem — a „diakromatika" fogalma önmagában hordozza mind hangrendszertani, mind összhangrendszertani szinten a tizenkétfokúság egzisztenciális és koherens szemléletmódját, a rövidség kedvéért ennek a rendszernek a teljességét és egységét, egyben pedig azt a szemléleti módot, ahogyan e rendszert tekintem, továbbá a szellemet, amely átjárja és meghatározza e rendszer teljességét és minden részletét, *diakromatikának* nevezem el.

Kikerülhetetlen, hogy a diakromatika jellegének leírásánál első lépésként bizonyos összevetéseket tegyünk a régi zene néhány döntő fontosságú strukturális-organizációs jellegzetessége és a koherens diakromatika mivolta között.

1. Funkció és egzisztencia

Abban a pillanatban, amikor kortól, kultúrától és helytől függetlenül bármely zene megszólal (legyen az afrikai dobzene, gregorián dallam, japán kabuki, Bach-fúga, hindu raga, a IX. szimfónia, vagy egy népdal), abban a pillanatban a zenei funkciók olyan komplex, egymásba bonyolódó vonulata indul el, hogy a többértelműségek az elfogulatlan elemzőt rendszerint zavarba ejtik. A zenei funkciók olykor párhuzamos, olykor egymásba bonyolódó, olykor egymásnak ellentmondó folyamatát a Planetáriumnak ahhoz a vetítéséhez lehet hasonlítani, amikor a Naprendszer mozgását egyszerre ábrázolják: középen áll a Nap, és a bolygók a valóságnak megfelelően (de persze nem a valóságnak megfelelő arányban), közelebb, illetve távolabb mozognak körülötte, és például a Vénusz többször is végigkering a Nap körül, miközben a Szaturnusz alig mozdult meg; a rendszer egésze is mozog, s a rendszer minden tagja — az összes égitest — is forog. Tehát egymáshoz képest is, önmagukban is és összességükben is mozognak.

A legegyszerűbb zene — mondjuk egy gyermekdal — is magában hordozza a funkciók komplexitását, de minél bonyolultabb egy zene textúrája, annál inkább hasonlítható a fenti képhez. A tonális diatonikus zene harmóniai elméletét azért nevezhetjük joggal funkciósnak, mert az egyébként kortól, kultúrától és helytől függetlenül mindig jelenlevő zenei funkciók ekkor harmóniai vonalon páratlan egzaktsággal megragadhatókká váltak. A funkciók a diatonikus hangrendszer bizonyos fokaihoz kötődtek, s e fokokon felépülő harmóniák egyértelmű funkciót hordoztak. Így döntően a harmóniák, nem pedig a fokok funkciójellegét kell hangsúlyozni, mivel az európai zene többszólamú zenekultúra. (Elegendő lenne a fokok funkciójáról beszélni pl. a gregoriánumban.)

Létrejött, a harmóniáknak a struktúrában elfoglalt helye által, a harmóniák és funkciók összekötődése, és így a harmóniák a funkciós folyamatnak lényegében abszolút

döntő hordozóivá váltak. Ez tette a harmóniát formaalkotó tényezővé. Ezért a funkciós folyamat a harmóniai folyamat függvényévé vált, viszont a textúra egésze elszakadt a funkciós folyamattól, s a textúra az őt hordozó harmóniai folyamat változásainak megfelelően bármely funkciót betölthetett, funkciósan is transzponálhatóvá vált; önmagában nézve pedig, tehát kiszakítva a tonális hierarchiából, a harmóniai folyamatból, „funkció nélkülivé" vált.

A harmónia tehát a tonális hierarchia rendjében úgyszólván egyedül hordozta a funkciókat; meghatározta a dallamiságot és a formát, döntően befolyásolta a ritmust és hangszerelést.

Vegyük például a nyugalmi (viszonyítási) és a visszatérési (megnyugvási) funkciót: nyitó tonika — záró tonika. (Ezekkel a kifejezésekkel nem a zenei anyagok jellegét, hanem csupán a funkciós folyamat formai szerepét jelöltük meg. Előfordulhat például, hogy a „nyugalmi-viszonyítási" funkciót egy adott formai folyamatban éppen egy „zaklatott jellegű" anyag hordozza — stb.). A diatonikus tonális harmóniai-funkciós zenében (bizonyos történeti elnagyolással ideértem a reneszánsztól a középromantikáig húzódó korszakokat, sőt bizonyos értelemben a későromantikát is), teljesen mindegy, hogy a nyitó anyag és a záró anyag egymáshoz képest milyen óriási különbözőségeket mutat, a funkciós elvárásaink kielégülésének kizárólag az a feltétele, hogy ugyanazon a harmónián (akkordon) induljon és záródjon a mű — vagy a tétel. Ha pl. egy C-dúr tételt vizsgálunk, a funkciós folyamat szempontjából indifferens a kezdet és a befejezés közötti, anyagjellegbeli különbség, egyedül az számít, hogy ha egyszer C-dúrral kezdődött, akkor C-dúr akkorddal fejeződjön is be (illetőleg c hangon, ha az egyértelműen a C-dúr akkord alaphangjának funkcióját hordozza), így megtörténik a tonális funkciókör bezáródása, hiánytalanul beteljesül a visszatérési funkció. Erre a szonáta formájú művek köréből számtalan példát lehetne hozni, hiszen a szonáta forma egyik fontos jellegzetessége, hogy másmilyen anyaggal kezdődik, mint amivel záródik. Sematikusan: első téma („főtéma") — ikszedik téma („zárótéma"); a jellegzetes Coda-anyagok meg rendre különböznek a kezdő téma karakterétől. Az ennek látszólagosan ellentmondó kevés kivétel csak a szabályt erősíti.

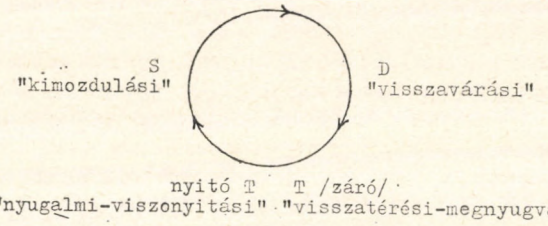
Nem cáfolja a fentieket az sem, hogy a „zárótéma" rendszerint az expozícióban is zárótéma. Itt sem az anyagismétlődés kelti a funkciós visszatérés (tonális megnyugvás) érzetét, mivel az expozícióban a zárótéma éppen tipikusan a domináns hangnemben jelentkezik (de semmiképpen sem a tonikán), s ez is mutatja az anyag önmagában való „funkció nélküliségét", funkciós transzponálhatóságát. Így pl. hiába végződne a szonáta forma a záró téma vagy akár az első téma ismétlésével, mondjuk harmadik fokon, funkciós szempontból csonka maradna a folyamat. Másrészt a Coda, amely befejezi a tételt, nemegyszer karakterében különbözik minden előzménytől. Mégis, mindezek ellenére tökéletes a funkciós érzetünk, mert a *harmóniák* megvalósítják a funkciós folyamatot. Szinte találomra lehetne bármely szonátaformájú tételt (darabot) a fentiek bizonyítására példaként felhozni.

Hasonlóan sok példát kínál a variációs forma, amely esetén a forma egységét az anyag mindenféle változásával szemben a harmóniai folyamat karakterének állandósága biztosítja. Tehát itt is a harmónia a döntő funkcióhordozó faktor.

Vagy vegyük ellenpéldaként a szubdomináns és a domináns funkciót. Hiába épül fel egyívású anyagból az egész mű (tétel), tökéletesen megvalósul a kimozdulási (S) és visszavárási (D) funkció, ha a tonális hierarchia által, a struktúra fokaihoz, mint funkcióhordozó tényezőhöz elválaszthatatlanul kötődő harmóniák folyamata megvalósítja. Így, bár az anyag alapkaraktere végig azonos maradhat, mégis, a harmóniák folyamata végighezviszi a funkciós folyamat teljes lebonyolódását.

Erre a barokk zene mutat számtalan példát (barokk egytémájúság, polifonizmus, motorikusság), hasonlóan a romantika (az egyanyagú formákkal) a középromantikáig, amin túl már a tonális hierarchikus rend megrendülése és a funkciós folyamatok olyan mértékű túlbonyolódása következik be, hogy a helyzet alapjaiban változik meg.

Harmóniai szempontból a tonális, diatonikus harmóniai-funkciós zene kört ír le:



(a nyitó T és a záró T között, bár harmóniai-ontológiai szempontból azonosságról van szó, dialektikusan különbséget kell tenni.)

Természetesen a funkciós folyamat ennél a sémánál mérhetetlenül bonyolultabb (visszautalok a Planetárium-hasonlathoz). Azonban tény, hogy a legparányibb összefüggések funkciós képletétől kezdve, a nagyforma funkciós áramlásáig menően, s ezek minden szinten egymásba játszódó kapcsolódásaiban, harmóniai szempontból ez a körrajzolat valósul meg.

A lényeg tehát: a diatonikus tonális harmóniai-funkciós zenében a funkciós folyamat tulajdonképpeni abszolút döntő hordozója a harmónia.

Ezzel szemben a koherens diakromatikában, lévén, hogy a funkciók nem kötődnek fokokhoz, s a harmóniák nem kötődnek funkciókhoz, a *zenei funkciókat a zenei szövet egésze hordozza.*

Megfordul a helyzet, és itt az válik indifferenssé, hogy a zenei folyamat egyes pontjain éppen milyen harmónia helyezkedik el (természetesen nem művészileg, hanem funkciósan értve), a döntő az, hogy a textúra-faktúra egésze megvalósítsa, mindig a maga szuverén törvényei szerint, a zenei funkciók folyamatát.

Ezzel a kategorikusnak tűnő, definitív megállapítással szemben kézenfekvőnek tetszhet az az ellenvetés, hogy a klasszikus harmóniai-funkciós zenében is a zenei szövet *egésze* hordozta a funkciós folyamatot, s viszont a szabad tizenkét fokú (diakromatikus) zenében a harmóniák között a harmóniai-funkciós zenéhez hasonló vonzási-ütközési, feszültségkeltő-feszültségoldó jelenségek alakulhatnak ki.

Ha figyelembe vesszük, hogy a harmóniai-funkciós zenében a harmónia meghatározza a formát, a dallamiságot, döntően befolyásolja a hangszerelést-hangszínt, a súlyviszonyokra gyakorolt hatásával szerepet játszik a ritmika kiformálódásában, amellett kihatással van a dinamikai folyamatra, akkor érzékelhetővé válik, hogy ha a klasszikus zenében harmóniáról beszélünk, olyan paraméterre gondolunk, amely *önmaga jelentőségén messze túlmenően, döntően meghatározza a zenei szövet egészét.* Az arányt nagyon nehéz lenne meghatározni, de úgy sejtem, hogy ha valaha készülhetne egzakt százalékos aránymeghatározás, úgy a harmónia *önmagán is túlmutató* funkcióhordozó szerepe a zenei szövet egészében abszolút döntő túlsúlyban lenne. Ezenfelül: ha bármely más paraméter funkcióhordozó szerepét elemezzük, oly mértékben közeledünk a tartalmi szféra felé, hogy elhagyjuk azt az egzakt területet, amelyen a harmónia elemzésekor jártunk. Ezért nagyon nehéz a harmónián kívüli paraméterek funkciós jellegéről egyáltalán beszélni.

A diakromatika zenéjében a paraméterek funkcióhordozó szerepében az arányok döntő módon megváltoznak. A harmóniai folyamatban természetesen bármi megtörténhet; akár olyan képletek is létrejöhetnek, amelyek valami módon klasszikus formációk analógiái. *De:* a harmónia önmagán túli kötelező jelentősége megszűnik; már nem uralkodik formán és dallamon, már nem meghatározója a szövet egészének. A paraméterek, együttesük dialektikus egységében *egyenrangú tényezőkként* valósítják meg a zenei funkciók folyamatát.

Így pl. a kezdet és a vég pontjain mindegy, milyen harmóniák szólnak, a lényeg, hogy a formaalkotás szempontjából — akár a régi modellek messzemenő átértelmezése és átértékelése által is — a kezdőanyag beteljesítse a nyugalmi viszonyítási, a záró pedig a visszatérési, megnyugvási funkciót. Nem a konzervativizmus beszél belőlem; ismétlem, minden régi igazság átértelmezése és átértékelése, sőt *ezekben* a tagadása is lehetséges. De a kortól, kultúrától, helytől független zenei funkciókat, amelyek az élet meghatározó alaptényeiből adódnak — a zene és ember rendszere; az időiség; a pulzáció stb. — nem lehet számításon kívül hagyni, vagy megkerülni.

A diakromatikában a harmónia még leginkább a kimozdulás funkciójában tart meg valamennyit régi szerepéből, de ez a funkció is anyagszerűségben valósul meg. A harmóniai visszavárási funkció pedig tonalitás függvénye, így a tonalitás kötési-vonzási viszonyaitól elszabadult közegben a visszavárási funkciót sem a harmóniák hordozzák.

A diakromatikában a *harmóniai rajzolat* mindenféle-fajta lehet, a kör csak egy lehetőség a számtalan között; viszont a funkciós folyamat körrajzolata áthelyeződik a textúra-faktúra egészére, s a harmónia, csak mint az egész *egyik alkateleme* vesz részt a funkciós folyamatban, a harmóniai-funkciós zenéhez képest jóval kisebb jelentőséggel.

Így a koherens diakromatikában nem beszélhetünk többé úgy a harmóniák funkciójáról, mint a harmóniai-funkciós zenében, s a harmóniai minőséggel kapcsolatos vizsgálódásainknál is figyelmen kívül hagyhatjuk a funkció kérdését.

Ugyanis *a diakromatikában a harmóniák nem a struktúrában betöltött helyük által, nem valamilyen funkció viselése által kapják a minőségüket, hanem önmaguk egzisztenciális valóságában hordozzák.*

Tágabb értelemben persze itt is lehet használni a funkció fogalmát, hiszen minden hordoz, valami más relációjában valamilyen funkciót, így a harmóniai individuumok is egymáshoz képest. Ugyanakkor az így, kötetlenül, tágan értelmezett funkciók, a diakromatikában *mikronizálódnak,* mivel a harmóniai individuumok, egymásra következésük által, csupán mikro-funkcionális összefüggésekben hordoznak valami, a diatonikus tonális harmóniai-funkciós összhangrendszerhez képest jóval megfoghatatlanabb funkciós jelleget.

A harmónia szerepe látszólag lecsökken, valójában egyszerre le is csökken és ki is tágul. Egyrészt a funkciók egyedüli hordozásának terhe és jelentősége alól valóban „felszabadul", s a funkciókkal való összekötődésének megszűnése által megszűnik úgy formaalkotó tényezőnek lenni, mint annakidején volt, s csak mint a textúra egyik eleme vesz részt, *mikrofunkcionális* hatása által, a funkciós folyamatban. Ugyanakkor, a harmóniai individuumok számának soha eddig el nem képzelhető gazdagodása által, sokkal inkább meghatározójává válik a textúra-faktúra egzisztenciájának. S ebben a szerepben óriásivá nő a jelentősége, szemben a funkciós összhangzattan idején hordozott jelentőségével, amikor (egzisztenciálisan, tehát nem funkciósan értve) mindössze 20—25 különböző harmóniai család létezett a zenei világképben, s ezek akkordikus felrakása is csak egy szűk intervallumban volt elképzelhető. Ha 20—25 harmóniai család (természetesen mindig

nagyon szilárd strukturális környezetben), képes volt, szűken számítva is 600 éven át éltetni harmóniai szempontból az európai zenét, elképzelhetjük, hogy 351 harmóniai család miféle világokat rejthet magában!

2. Tonális hierarchia és egzisztenciális koherencia

a) A diakromatikus hangrendszer koherenciájának jellege

A koherencia fogalma eredetileg összefüggést, összetartozást jelent. Egy halmazban megmutatkozó összefüggések általi rendszert; elvet, amely egy rendszer tagjai között harmóniát teremt; szervességet, amely a rendszer tagjai között fennáll.

A diakromatikus hangrendszer esetében egyszerre hangsúlyozom a szervességet és a teljességet, tehát a koherencia: a teljesség és szervesség egysége.

A diakromatikus hangrendszerben olyan makrokozmikus zenei világhoz értünk, amelyben már szükségszerű a teljességet és a szervességet egymás feltételeinek tekinteni. Teljesség szervesség nélkül nem teljesség, mert életképtelen; szervesség teljesség nélkül nem szervesség, mert az „egész" éltető közegéből nyerheti csak önmaga fenntartó elvét; teljesség nélkül tehát partikularitáshoz, korlátos létjogosultsághoz vezet.

Mint az előző fejezetekben láttuk, a koherencia nem külső megfontolás, amit mesterségesen alkalmazunk a diakromatikus összhangrendszerre. Bármely oldalról közeledünk ehhez a rendszerhez — hagyományosabban fogalmazva: a tizenkétfokúsághoz — mindenütt megtaláljuk, minden minőségi szinten belül, és minden minőségi szint között, a koherencia erejét: azokat a tényeket, amelyek természetes egységgé teszik az egész gigászi rendszert.

Éppen inkább a rendszer leszűkítéséhez kell mesterséges beavatkozás, és ahhoz, hogy a rendszeren belüli idegenségeket bizonyítsa valaki.

A koherencia, mint a teljesség és szervesség egysége, objektíve megállapíthatóan és bizonyíthatóan a diakromatikus hangrendszer immanens lényege. Akkor is az, ha kompozíciós technikában és elméleti teóriákban megjelenik, és akkor is, ha nem.

b) A zenei tér gravitációjának kérdése

A tonalitás, a tonális hierarchia, biztonságos tájékozódást tett lehetővé, mind a kompozíciós technikák kialakulásában és fejlődésében, mindpedig az analizáló teóriában. A zenei térben, a hangrendszerben és az összhangrendszerben, egyértelmű gravitációval uralkodott a tonális, az alaphang. Dallamot és harmóniát önmagához mért, és dallam és harmónia alárendelődött.

Ez szükségszerűvé tett bizonyos egyöntetű és egysíkú gondolkodást, de ezen az áron biztonságos járást és bátor termékenységet nyert a zene.

A tonális hierarchia kereteinek szétoldódását figyelhetjük meg a későromantika kromatizálódásában. De ez a szétoldódás — akkor még — nem meggyőző. Folytonosan elodázódik a tonális megnyugvás, de elsősorban *annak* erejét, és mögöttes gravitációját érezzük, *ami elodázódik*, s ha félórán keresztül odázódik el, akkor is, a félórás harmóniafolyamnak, a soha meg nem szólaló, de megszólalás nélkül is uralkodó gravitációs ponthoz való rendelődését érezzük.

A nyílt, céltudatos és következetes atonalitás, kimondva, vagy kimondatlanul, tagadta a zenei tér gravitációjának a szükségszerűségét, és különböző technikai rendszerek kidolgozásával, erőnek erejével fel akart számolni mindenféle vonzást és kötést, amely a zene folyamatában bármilyen pont gravitációjának a gyanúját is kelthetné.

A totális szerializmus, amely valamennyi zenei paraméter teljes determinációját cé-

lozta, ugyanezen a nyomon járt, s az aleatória (mint tendencia), hangzó valójában ugyanilyen gravitációnélküliséggel járt.

Ezután a nagyívű, s minden lehetőséget kimerítettnek mutató történeti folyamat után feltehetjük a kérdést: létezhet-e a zenei tér gravitáció nélkül, avagy szükségszerű-e a zenei térben a gravitáció?

Az egyértelmű, hogy a tonális hierarchia világához visszatérni anakronizmus lenne.

Az pedig bebizonyosodott, hogy a gravitáció nélküli zene még akkor is életképtelen, ha hatalmas erők dolgoznak a mesterséges életben tartásán.

Mindebből arra lehet következtetni, hogy az alternatíva nem helyes.

A diakromatikus hangrendszer és összhangrendszer a gravitációnélküliséggel szembe nem a gravitációt és a gravitációval (a tonális hierarchia bármely megvalósulásával) szembe nem a gravitációnélküliséget, hanem mindkettővel, és a kettő alternatívájával szembe az *egzisztenciális koherenciát* állítja.

A koherens diakromatikában minden létezhető harmóniai individuum a maga teljes egzisztenciális méltóságában és szuverenitásában áll előttünk, és így kapcsolódik ezer és ezer szálon át a többi individuumhoz. Nem azért kapcsolódik, mert egy hierarchikus világban uralkodó ponttá vált, s a funkciós meghatározottságok által maga alá rendelte a többit, vagy más vált uralkodó ponttá, s így alárendeltségi viszonyban kell kapcsolódnia; és nem azért szuverén mert mesterségesen megszüntették minden kapcsolódás lehetőségét, s így szuverénül ugyan, de magányosan kell állania a zene kozmikus terében. Hanem *azért szuverén és azért kapcsolódik, mert egzisztenciájánál fogva objektíve önálló, független minőségű; és egzisztenciájánál fogva objektíve rendelkezik azokkal az adottságokkal, amelyek őt más individuumokhoz és más individuumokat hozzá kapcsolnak.*

Szeretném nagyon hangsúlyozni, hogy itt sem és a továbbiakban sem *élő zene* analíziséből eredő megállapításról van szó. *Az egzisztenciális önértékűség és az objektív koherencia a teljesség minden tényezőjére érvényes elvi igazság.* Ugyanakkor egy konkrét mű sajátos belső erőviszonyai a harmóniai kép mindenféle-fajta konstellációját lehetővé teszik. De bármilyen konstellációk jönnek is létre, ezeket többé már nem a *tonalis* gravitációs erejéből fakadó kötelező hierarchikus rend determinálja, hanem más, talán szabadabb, talán mélyebb, talán bensőbb művészi szükségszerűségek formálják ki.

Ha az ember a koherens diakromatika világába mélyen beleképzeli magát, úgy érzi, mintha egy kozmikus méretű kristálytérben mozogna, amelyben a kristálypontok soksok szállal kötődnek egymáshoz, s bár a tér végtelennek tűnik, mégis belátható, hogy nincs olyan két pont, amely bármilyen távolságban lévén is egymástól, ne találhatná meg közvetve, vagy közvetlenül a kapcsolódás lehetőségét.

Ha a tonális zene a földi vegetáció éneke volt, az atonalitás pedig a minden gravitációtól szabad „csillagközi tér" szférikus siratója, akkor a diakromatika koherenciája a kozmosz szabad, de összefüggő csillagvilágainak harmóniája lehet. Egy olyan világé, amely nem ismeri a magányos szabadság-közösségi rabság alternatíváját, hanem az egzisztenciák önmagában való értékét az egzisztenciák együttesének összegződő életévé lényegíti át. És olyan világé, amely gazdagon magában hordoz mindent: vonzódást és eltávolodást, kötődést és eloldódást. Minden lehetséges, minden szabad, minden mozog, és minden mindennel összefügg.

3. A diakromatika szintézisjellege

Az, amit a gravitáció-gravitációnélküliség alternatívájával szemben, mint „harmadik út", az előbbiekben felvázoltunk, általánosan jellemző a diakromatika rendszerére: a dia-

kromatika szintézis, amely magában foglal, a polaritások feletti szinten, minden lehetőséget.

A diakromatika, szintézisjellegénél fogva, megszünteti a rögzült alternatív polaritásokat, s a velük járó terméketlen dilemmákat.

a) Megszünteti a *konszonancia-disszonancia* polaritást (és így megszünteti a *konkordancia-diszkordancia* dualizmust is, amit nem a szűkebb Stumpf-féle értelmezésben veszünk — fő-, illetve mellékhármashangzatok, szemben a többi akkorddal —, hanem az akusztikus spektrum alapján).

Ezek a polaritások nem élnek már többé a diakromatika összhangrendjében. Ha alkalmazzuk ezeket a kategóriákat, egyrészt önkényességet követhetünk el. Ugyanis a zenetörténetben kirajzolódó konszonanciatágulási folyamat kérdésessé teheti, hogy ki és milyen jogon döntheti el éppen most, amikor a tizenkétfokúság legszabadabb tereire értünk, hogy mi a konszonancia és disszonancia közötti pontos határ. Ha pedig a konkordancia-elvet hívjuk segítségül, joggal vetődhet fel a kérdés, hogy ki és milyen alapon határozza meg, hogy a konkordanciát hanyadik felhangig vegyük figyelembe. A 6. és 11. felhang között már jelen van a nagyszeptím, a 11. és 12. között a kisszekund. A komma-problematika szinte semmit sem változtat a dolgon, de a 15. és 16. felhang között egy *közönséges* félhang található. A 11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18. felhangokból álló spektrum pedig kis eltérésekkel (12—13. felhang) clustert képez. Mindezek alapján miért ne mondhatnánk akár a Mutterakkordot is konkordánsnak, hiszen az alapeleme (kisszekund) benne van az akusztikus szerkezetben (nem is olyan távol), s hasonló szerkezeteket is ki lehet mutatni benne. (Az, hogy a kisszekund szűkül, továbberősíti ezt a gondolatmenetet, hiszen a szűkülés által a hagyományos gondolkodásmód szerint egy bizonyos pontig mindig disszonánsabb és disszonánsabb lesz.) — Másrészt, ha bizonyos fizikai orientáció szerint disszonánsnak, vagy konszonánsnak minősítünk egy harmóniai individuumot, ezek a minősítések megszűnnek zenei értelmű minősítések lenni, s ezeknek a kategóriáknak az alkalmazásával nem mondunk többet, mint mondjuk azt, hogy egy falevél barna, zöld vagy piros.

Ha mindenáron polaritásban akarunk gondolkodni, akkor időszerűbbnek és szabatosabbnak (bár megfoghatatlanabbnak) tűnik az eufónia-kakofónia szembeállítás. De ez teljesen elszakad a hagyományos és (véleményem szerint) avult konszonancia-disszonancia szembeállítástól, hiszen szörnyű kakofóniát lehet létrehozni dúr hármashangzattal és gyönyörű eufóniát Mutterakkorddal. Ahhoz hasonló jelenségről van szó, amit a funkciókkal kapcsolatosan már említettem: a textúra-faktúra egésze veszi át a harmónia többféle régi szerepét. (De — és ez a gyönyörű ellentmondás az egész folyamatban — mindez a harmóniavilág hatalmas gazdagodásával fut együtt.) Az eufónia-kakofónia szembeállításban pedig, ha nemis direkt módon, de a művészi moralitás (immoralitás) mutatkozik meg.

b) Megszünteti a diakromatika a *diatónia-kromatika* alternatíváját és dillemmáját is, ahogyan ez a hangrendszeri alapvetésből következik. Ugyanakkor a hagyományosabb értelemben vett diatonikus és kromatikus szegmentumoknak egyaránt helye van, anélkül, hogy stílustalanság történne. A döntő viszont, hogy mindezt honnan nézzük. A diatónia partjáról a kromatika elviselhetetlen; a kromatika oldaláról pedig a diatónia elcsépelt; viszont a diakromatika kristálykozmoszában mindegyiknek lehet egzisztenciája: mint *egy* jelenség, *egy* lehetőség a nagyon sok közül. A döntő, hogy megtörténjen mindkettő újraértelmezése, a diakromatika felülnézetéből. A régi, elcsépelt fordulatok folytonos reminiszcenciája valóban elviselhetetlen, s távol van a diakromatika világától.

c) Hasonló mondható el a *tonalitás-atonalitás* alternatív polaritásáról. Az erőssza-

kolt tonalitás, éppenúgy a zenei világ leszűküléséhez vezet, mint az erőszakolt atonalitás, és ez az alternatív dilemma idejétmúlt.

Amíg zene a zene, addig az azonos, a hasonló, vagy a különböző tényezők egymás mellé- vagy szembeállítódása fog történni a zene folyamatában. Így kikerülhetetlen, feszültségek és vonzódások létrejöttének lehetőségével számolni. Ez, a rendszer természetes, immanens sajátossága, így szükségszerű, hogy tonális pillanatok bármikor létrejöhessenek. A rendszer szabad és teljes mozgásának nem mondanak ellent az alkalmankénti vonzódások és az alkalmankénti taszítódások. Viszont ellentmondanak és megbénítják a polaritások dillemmái, amelyek zeneszerzőket és teoretikusokat zárnak önkéntes rabságba. A diakromatika megszünteti ezeket az alternatív dualizmusokat. Az pedig a kérdés pozitív megközelítése: mit kínál helyettük?

A koherens szemléletmód lehetővé teszi a *teljességben élő rend érzékelését,* amely nélkül nem létezhet semmilyen igazi művészi szabadság. Tehát minden lehetséges: tonális mezők, atonális „erdők", bi-tri stb. politonális „hegyek", cluster „folyók" stb. — a döntő a koherencia (teljesség és szervesség) jelenléte — a szabadság jelenléte s a művészi hitelesség, amely ugyan megfoghatatlan fogalom, de valóságosabb a levegőnél.

Lehetséges, hogy eljön az idő, amikor a stílusegység kritériuma és a szubsztanciális minőség mércéje a koherencia (teljesség és szervesség egysége) lesz, s a természetes instrumentális és emberi hang alapanyagú modern zenében komponálók és gondolkodók számára valamennyire egységesül majd a világ zenei nyelvezete.

VII. GYAKORLATI ALKALMAZHATÓSÁG

A diakromatika összhangrendjének megértése semmire nézve nem lehet recept. Általa nem lesz zeneszerző, aki eleve nem az.

Másfelől egy rendszer csak akkor ér valamit, ha túlmutat minden konkrét alkalmazási eseten, más, számtalan alkalmazási lehetőségre.

Ugyanakkor az is igaz, hogy minden elméleti rendszer próbája a gyakorlati alkalmazhatóság.

Ezért szeretnék, csupán jelzésszerűen megemlíteni néhány szempontot, amelyek a koherens diakromatika gyakorlati alkalmazhatóságát mutatják, továbbá egy-két konkrét alkalmazási példát — előre bocsátva, hogy ennek az összhangrendszernek és gondolkodásmódnak gyakorlati alkalmazhatósága végtelen.

1. Tájékozódás

A diakromatika felvázolt, egzisztenciális és koherens összhangrendszere tökéletes biztonságú tájékozódást tesz lehetővé a tizenkét fokú hangrendszer teljes harmóniavilágában. A zenetudós pontos és egzakt harmóniai analízist készíthet általa, és sok olyan alapvetően fontos összefüggését értheti meg a vizsgált zenének, amely egyébként homályban maradna.

Természetesen veszélyek, „kisiklások" itt is fenyegethetnek. Például célját vétené a dolog, ha az analizáló zenetudomány a diakromatikus összhangrendszer segítségével hangköz- és harmóniastatisztizálásba fulladna bele, s egy mű harmóniai képéből, a valóságos jelentőségét meghaladó következtetéseket vonna le. Az esztétikai érték egzakt „meghatározásához" a diakromatika összhangrendszere sem kínál „objektív mércét" — mint ahogy ilyen mérce nem is létezik a zenetudomány világában. Csupán arról van szó, hogy egy zenemű tudományos megközelítéséhez elengedhetetlenül hozzátartozik az egzakt harmóniai analízis is, és ehhez kínál objektív módszert a felvázolt rendszer.

Ezenkívül a tizenkét fokú diakromatikus hangrendszer teljességének az érzékelése (visszautalok a kristálytér-hasonlatra), esztétikai tájékozódás szempontjából is biztonságot nyújt. Otthonossá és emberszabásúvá teszi azt a világot, amely idáig idegennek és kiismerhetetlennek tűnt.

2. Harmonizáció

A zeneszerző kézbe veheti és tudatosan kézben tarthatja a diakromatika egzisztenciális összhangrendjének ismerete által a harmonizációs munkát.

Idáig általában a „mindegy, csak cluster legyen" szemléletmód tükröződött a kompozíciós munkában.

A diakromatika összhangrendjének megismerése által viszont tudatossá, biztossá, esztétikai jelentőségűvé válhat a kompozíciós munka folyamatában a harmonizálás, ami az európai zenében döntő tényező.

Egy-két „földhözragadt" példa.

Tegyük fel, hogy a zeneszerző az adott műben, vagy tételben, vagy az adott mű egy bizonyos részletében nagy akkordikus gazdagságot, de ugyanakkor harmóniai egységességet kíván létrehozni. Az ihlet *mindent megelőző* pillanatainak megfelelően a 351 harmóniai család közül kiválasztja két-három, egymással nagy rokonságban álló harmóniai család törzsi szerkezetét, végiggondolja, milyen harmóniai nemzetségekben szerepeltethetők (azaz milyen hangvalitásokban jelenhetnek meg), majd az akkordikus megjelenítés individuális lehetőségeinek, és az adott együttes hangszín-lehetőségeinek az átgondolása után, máris a kezében tart egy olyan gazdag világot, amely, miközben fantasztikus változatosságot mutat, harmóniailag teljesen egységes lesz.

Másik példa: éppen ellenkezőleg, a zeneszerzőt nem az akkordikus gazdagság lehetőségei, hanem a nagyon sokféle harmónia egymásutánisága érdekli. Ebben az esetben a 351 harmóniai család törzsi szerkezetéből tetszés szerinti számút választ ki, áttekinti, hogy a kiválasztottak milyen nemzetségekben szerepelhetnek (mert ha csak a törzsi szerkezetben, akkor az óhatatlan hangkvalitásbeli egysíkúsághoz vezet — habár ez is lehet egy adott pillanatban művészi szükségszerűség), és már csak el kell helyeznie a hangokat az adott együttesen — nagy harmóniai gazdagságot ért el.

Harmadik példa: nagyon különböző harmóniákat akar a zeneszerző egy bizonyos szisztéma szerint szembeállítani. A fentiekhez hasonlóan végigmegy az úton: egymástól „idegen" harmóniai családok törzsi szerkezetét megkeresi, végigmegy ezek nemzetségi lehetőségein, áttekinti az akkordikus és hangszínlehetőségeket, s bármilyen individuális megjelenésben megkapja azokat a harmóniai különbözőségeket, amelyeket el akart érni. Sőt, még nagy akkordikus különbségekkel is tetézheti az ellentéteket.

És így tovább, számtalan példa lehetséges, mert számtalan megvalósítás lehetséges. Egy biztos: ha a zeneszerző e rendszer logikáján halad végig, sose fog eltévedni a harmonizációs munkában.

Az is lehetséges, hogy valaki önmaga műveit visszamenőleg elemezze, s tudatossá tegye azt, amin változtatni akar.

Újra hangsúlyozom, hogy mindettől senki nem lesz zeneszerző, hiszen a harmonizációs munka tudatossága senkit nem tesz zeneszerzővé, ahogy a klasszikus összhangzattan ismerete sem tett senkit sem azzá. Ihlet és invenció nélkül, anyagteremtő fantázia nélkül semmit sem ér a tudatos harmonizáció sem. Azonkívül, mint a bevezetőben is említettem, ez nem összhangzat*tan*, hanem összhang*rendszer*.

De meggyőződésem, hogy *ha már valaki zeneszerző*, ennek a rendszernek az isme-

rete döntően hozzásegítheti, hogy a maga sajátos „összhangzattanát", egy adott műre szabottan, vagy művek sorozatára szabottan, vagy akár egy egész életműre szabottan kialakíthassa.

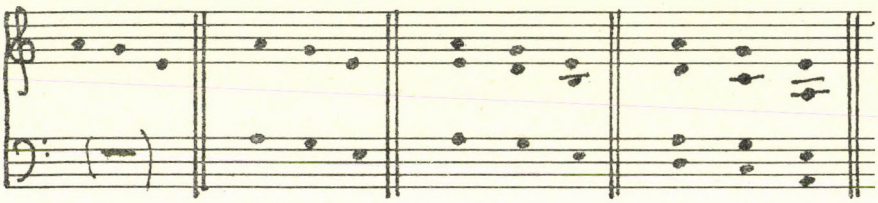
3. Dallam és harmónia

Sokan azt állítják, hogy a természetes hanganyagban levő dallami lehetőségek kimerültek. Vajon igaz-e ez?

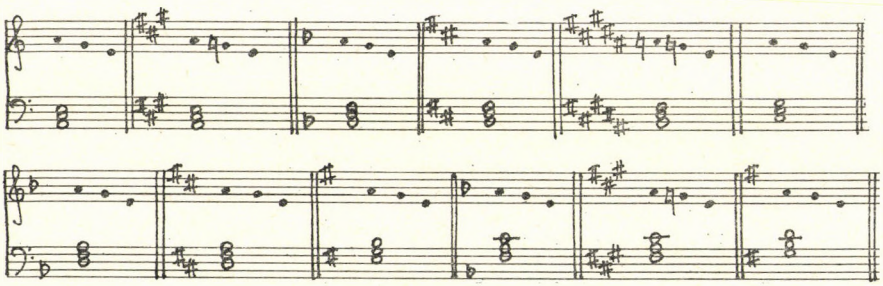
Ugyanaz a dallam egészen más dallamiságot hordoz egyszólamúan, mint egy orgánumban, vagy mint a tonális diatonikus harmóniai-funkciós zenei környezet valamelyik pontján, ugyancsak másmilyet ugyanennek a környezetnek más, különböző konstellációiban, megint másmilyent atonális harmóniai környezetben, s a lehetőségek szinte a végtelenségig terjednek, ha a diakromatikus összhangvilág különféle harmóniai környezetében képzeljük el.

Mivel az európai zene többszólamú, általános érvénnyel leszögezhetjük, hogy egy dallam dallamisága annak a harmóniai környezetnek a függvénye, amelyben megjelenik. Például egy koráldallam az adott tonális és harmóniai környezet nélkül elveszíti dallami értékét (természetesen nem az a döntő, hogy az a harmóniai környezet ténylegesen szól-e). Természetesen a dallamalkotásnak megvannak a sajátos törvényszerűségei, s így egy dallamnak individuálisan is megvan a maga saját értéke, azonban az európai többszólamúságban a harmóniai környezet döntően meghatározza a dallam dallamiságának karakterét.

Vegyünk például egy dallamcsírát (a Bárdos-féle ternót):

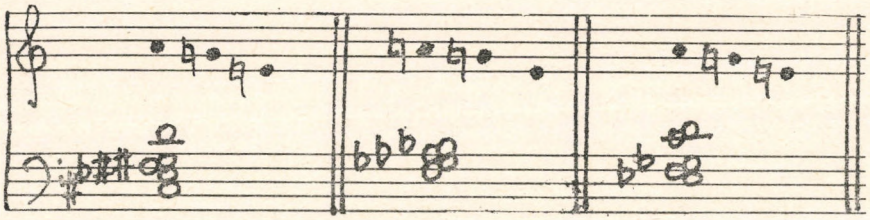


Tonális-diatonikus környezetben; az egyszerűség kedvéért csak hármashangzatokat írok; az előzmények és a következmények, valamint a ritmus most nem érdekes:



stb.

Atonális környezetben:



stb.

Mindehhez hozzászámíthatjuk a diakromatikus harmóniai környezet számtalan lehetőségét, ahol „minden lehetséges".

És még akkor a harmóniáknak a dallam alatti különböző változásairól és mozgásairól nem is beszéltem!

Ezek a példák is érzékeltetik, hogy a dallamosságnak is új távlatait és új áradását nyithatja meg a diakromatikus hangrendszer harmóniavilága.

Különösen érdekes lehet az egységesen koherens és egzisztenciális szemléletű harmonizálás szembesülése „A Dallammal" — mint individuális jelenséggel.

(folytatjuk)

DOCUMENTA

15 BARTÓK-LEVÉL

Demény János 70. születésnapjára

A mindmáig fennálló A. K. M. osztrák jogvédő szervezet — a Szövegírók, Zeneszerzők és Zeneműkiadók Társasága — 1938-ig „korlátolt felelősségű bejegyzett szövetkezet", ma „államilag engedélyezett társaság", amelynek az Anschluss-ig Bartók, Kodály is tagja volt, kérésemre 1984. március 9-én xeroxmásolatban megküldte nekem Bartók Bélával folytatott levelezése egy részét, „ama leveleket, amelyek műveket neveznek meg, vagy művekről tudni érdemes dolgokat tartalmaznak." Ez az anyag tehát válogatás: 15 Bartók-levél, 15 A. K. M.-levél, Bartók belépési nyilatkozata, valamint 2 A. K. M.-levél, amelyet Bartók az aktára rávezetett válasszal küldött vissza Bécsbe, A kétszer 15 levél azonban nem kérdések-válaszok sorozata, legalábbis a kézhez kapott anyag nem következetesen ilyen természetű. A Bartók-írások némelyike olyan bécsi levelekre hivatkozik, amelyekhez nem jutottam hozzá, másfelől pedig az A. K. M. néhány kérdező iratára nem kaptam meg a zeneszerző válaszát (az utóbbiak esetében éppúgy lehetséges, hogy Bartók írásban nem reagált, mint az, hogy levele nem maradt fenn).

A belépési űrlap és nyilatkozat tanúsága szerint Bartók 1921. január 16-án vált az A. K. M. tagjává, kilépésének (1938 nyara) dokumentumait nem kaptam kézhez. A Bartók hagyatékában fennmaradt s az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában őrzött 34 — a nekem megküldöttekkel kisebb részt azonos — A. K. M. levél egyértelművé teszi, hogy a levelezés a jogvédő társaságokkal szokásos rutinkérdésekben is folyt, ezek fénymásolatait nem kaptam kézhez. A levelezésben ismételten említett mellékletek túlnyomó többsége az A. K. M. archívumában nem maradt fenn. Így nincsenek meg a művek bejelentésére szolgáló Bartók-kitöltötte űrlapok sem. 1978. január 11-én az A. K. M. megküldte a Kodály Zoltán által kitöltött űrlapokat. Innen tudom, hogy a nyomtatvány alakja 1938-ig ötször változott. A 20-as években — legkésőbb 1928-ig — a művek címének, műfajának, szövegírójának, zeneszerzőjének és kiadójának volt rovata. 1924-ig a fejléc szerint az előadói, 1928-ig a hangversenytermi előadások jogdíjának kezelését bízta az űrlap kitöltője az A. K. M.-re. 1928-tól az űrlap formátuma a korábbinak kétszeresére nőtt, a korábbi rovatok kiegészültek az opusz-számra, átdolgozó (feldolgozó) személyére, a mű időtartamára vonatkozó kérdéssel, s az űrlap egy „különleges megjegyzések" rovattal is bővült. 1933-tól a rovatok változatlanul hagyásával az A. K. M. jegyzetben kéri: a zeneszerző, átdolgozó, szövegíró keresztnevét is tüntessék fel az érdekeltek. 1936-tól a rovatok változatlanok, a feldolgozó/átdolgozó nevénél a társaság csillagos „lapalji" jegyzetben kéri az eredeti és átdolgozott mű kottájának beküldését a zenei átdolgozásokat értékelő A. K. M. bizottság számára.

A „hivatal"-lal levelező Bartókra is jellemző a minuciózus precizitás. Válaszaiban nem csupán az A. K. M. megkereséseinek — mindössze egy ízben eltévesztett — dátumára, hanem, az ügyintézés megkönnyítése végett, az iktatószámokra is hivatkozik. A tudomására jutott — s az újabb Bartók-kutatás által nem minden esetben regisztrált — előadások adatainak bejelentésével is igyekszik megkönnyíteni az A. K. M. munkáját. Precizitása természetesen a tulajdon legszoro-

Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien
r. G. m. b. H.
III/1, Baumannstrasse Nr. 8.

Vom Mitgliede auszufüllen

Name des Mitgliedes (voller und richtiger Vor- und Familienname)
Béla Bartók

Pseudonym (Künstlername) —

geboren am 25. III. 1881 in Nagyszentmiklós (Ungarn)

Staatsangehörigkeit Ungar

Beruf Prof. an der Kön. Ungar. Hochschule für Musik in Budapest

Angemeldet als (Autor, Komponist, Verleger) Komponist

Stand (ledig, verheiratet, verwitwet, geschieden) verheiratet

Name der Gattin Martha Ziegler

geboren am 19. Okt. 1893

Tag der Verehelichung 16. Nov. 1909

Name und Geburtsdaten der minderjährigen Kinder:

Béla geboren am 22. Aug. 1910

" "

" "

" "

" "

Sonstige Bemerkungen —

Budapest am 16. Januar 1921.

Eigenhändige Unterschrift des Mitgliedes:
Béla Bartók

genaue Adresse Budapest, I. Gyopár u. 2.

An die

Budapest, den 16. I. 19

Gesellschaft der Autoren, Komponisten
und Musikverleger,

W i e n.

Ich Endesgefertigter . Béla Bartók .....
wohnhaft in . Budapest .....
geboren am 25. März 1881. in Nagyszentmiklós (Ungarn)
Staatsbürger . Ungar .....
ersuche hiemit um Aufnahme in die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien in der Eigenschaft als ....

Ich erkläre, die mir bekannten Statuten der Gesellschaft anzuerkennen und verpflichte mich bei Vollzug meiner Aufnahme als Mitglied der Gesellschaft das für den Vorstand derselben zur Führung der Geschäfte erforderliche Vollmachtsformular zu unterfertigen, meine sämtlichen Werke in die Verwaltung der Gesellschaft zu übertragen und bei der Gesellschaft schriftlich anzumelden, sowie auch in allen übrigen Punkten den Statuten gewissenhaft zu entsprechen.

Name: Béla Bartók ....
genaue Adresse: Budapest ...
.... I. Gyopár u. 2. .....

sabban vett érdekeit is szolgálja. (Megjegyzem: az általam megismert Kodály-levelek a Bartókéihoz fogható pontossággal nem könnyítik meg az A. K. M. dolgát.)

A levelezés jelentékeny hányada nyilvánvalóan pénzügyi kérdésekkel foglalkozott. Bartók írásai közül — érthető mód — csupán azoknak a másolatát kaptam kézhez, amelyekben anyagi kérdéseket *is* érint, kizárólag ilyen tárgyú levelet azonban egyet sem. Az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumának A. K. M. dossziéjában található levelek között szép számmal akad kizárólag pénzügyi vonatkozású, Bartóknak küldött *válasz*. Ezek feltételezik a zeneszerző leveleit. Ugyancsak az Archívum őrzi Bartók egy az A. K. M.-nek szánt levélfogalmazványát (1935. június 24.,), amelyről nem tudható azonban, vajon elküldte-e, s egy „Másolat" feliratú, 1938. május 28-án kelt levelét. Mindkettő anyagi ügyekkel foglalkozik s mivel az A. K. M. nem bocsátotta rendelkezésemre, nem tartottam illőnek a közreadásukat.

A levelezés visszatérő „rutin"-kérdése, hogy az A. K. M. partnereinek adatszolgáltatásából nem tudja azonosítani a Bartók-művek címét (ugyanez Kodály műveivel kapcsolatban is visszatérő probléma). Bartók elvileg is tisztázni szeretné, miféle jogon kalózkodnak művei címével s miféle védelemben részesülhet ez ellen. Figyelemre méltó információ, hogy II. vonósnégyese időtartamát, hat évvel a metronomjelzések részletes revíziója s hét évvel e revízió kiadása előtt, már 1930. november 5-én mintegy 25 percben adja meg, a nyomtatott kotta hibás tempóival tehát már ekkor tisztában volt. Figyelemre méltó adatot tartalmaz 1931. április 12-i levele: 1930-ban 81-szer ment műve a Magyar Rádióban (a magyarországi Bartók-kultusz valóságos méreteinek rekonstrukciójához elengedhetetlen lesz a rádióműsorok teljeskörű feldolgozása).

A levelek tanúsága szerint Bartók felfogása a feldolgozásról, népdaltartalmú művekről lényegesen változott. Határozottan különválasztja „eredeti műveit" és „népdalfeldolgozásait" (1930. június 20.). Nonszensznek tartja, hogy jogdíj illesse meg a népdalgyűjtéséből kíséret nélkül előadott darabokat (1930. november 5.). Tiltakozik az ellen, hogy Rozsnyai az általa revideált klasszikus kiadványok jogdíjára igényt formáljon (1931. április 12.). Vokális népdalfeldolgozásai után igényt tart a szövegírót illető jogdíjhányadra, mivel, mint gyűjtő, ő maga a szövegíró (1932. december 24.). Végül, nem csupán jogi, nagyonis kompozitorikus-esztétikai jelentősége van azon kijelentésének, hogy zeneszerzői tevékenység eredménye a feldolgozásaiban felhasznált népdalok alakjának megadása, mivel a kelet-európai népdal egyedi megjelenéseiben kompozitorikus hasznosításra túlságosan bonyolult (1937. november 27.).

A levelezés legértékesebb részét az 1937—38-as anyag képezi, mivel lényeges elemekkel egészíti ki Bartók és a STAGMA náci jogvédő hivatal vitáját a népdalfeldolgozások eredeti műalkotás voltáról. E vitának az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában őrzött dokumentumait Somfai László adta közre „Egy Bartók-nyilatkozat 1938-ból" címmel (Eine Erklärung Bartóks aus dem Jahre 1938. In. Hrsg. D. Dille: Documenta Bartókiana Heft 4., Akadémiai kiadó Budapest, 1970. 148—164. A továbbiakban: Somfai: Eine Erklärung...). Bartók 1938. március 28-i dátummal nyilatkozatban tiltatkozott az ellen, hogy a STAGMA a népdalfeldolgozásait nem ismeri el teljes jogdíjra jogosult eredeti alkotásoknak s az eljárás jogtalan voltát öt mellékletben bizonyítja. Publikációjának függelékeként Somfai további 19 idevágó dokumentumot közöl, közöttük Bartók levelezését Gottlob Ephraim Lessing karmesterrel, a Baden-Baden-i zeneünnep művészeti vezetőjével, aki 1938-ban bemutatta ott Bartók zenekarral kísért Öt magyar népdal-át. Közreadói megjegyzéseiben Somfai megemlíti: *„Az itt közölt dokumentumanyag valószínűleg nem teljes..."* (Somfai: Eine Erklärung... 152.). Az A. K. M.-levelek mindenesetre kiegészítik, teljesebbé teszik e korábbi publikációt. A nyilatkozatot és mellékleteit az A. K. M.-től kapott anyag alapján nem közlöm újra. Itt jegyzem meg, hogy az A. K. M.-nek küldött példányról hiányzik a „Nyilatkozat" cím, szövege udvarias hangú levélbe ágyazva került Bécsbe. Az A. K. M. példányában a nyilatkozatot keretező levél lényegében a Somfai közölte 7. és 9/b dokumentummal azonos (Somfai: Eine Erklärung... 156—157.).

A levél gépelt első példány, amelybe a nyilatkozat szövegét Bartók indigós másolatként illesztette bele.

A levélanyagba kiegészítő dokumentumként iktatom a Signale für die musikalische Welt berlini hetilap 1937. évfolyamában megjelent cikket, amely ismerteti és indokolja a Birodalmi Törvényszék határozatát: a népdalfeldolgozásokat nem illeti meg az eredeti kompozíciók teljes jogdíja. E döntés különben a teljes jogdíj egyharmadában részesítette a népdalfeldolgozókat. A rendelet maga feltehetően nem Bartók ellen, hanem a „völkisch"-ideológia jegyében futószalagon gyártott népdal- és műnépdalfeldolgozások honorálása ellen irányult. S az sem bizonyítható, vajon Bartók antifasiszta személye ellen alkalmazta-e a STAGMA az idevágó paragrafust. Bartók népdaltartalmú műalkotásait ugyanis megismerésük pillanatától, a 20-as évektől kezdve nem értette meg, vagy félreértette a német zenekultúra, s értetlenül szemlélte Adorno, Hugo Leichtentritt s egy sor más a nácizmussal szemben álló muzsikus is.

A Bartók-levelek közül az I—VIII. és a X—XIV. kézírású, a IX. és XV. írógéppel, kézzel írt (tintás) javításokkal készült; a II., III., V., VI. levél fekvő (kver) formátumú, a VII. és a IX. levelezőlap. A III. levél oldalszámozása és valóságos terjedelme egymásnak ellentmond; Bartók a 3. oldalt jelöli „*2.*"-vel, mivel a kezdőoldal hátlapján folytatott írást számmal nem látta el. A borítékok, mint a hivatali munkához fölösleges papírok nem maradtak fenn, a két levelezőlap címzést-feladót tartalmazó oldalának másolatát nem kaptam meg. A leveleket, feldolgozásuk után, irattartóban való „lerakás" végett több helyütt átlyukasztották, egy-egy betűjük-szótagjuk olykor hiányzik. E hiányok pótlását, könnyen rekonstruálhatók lévén, nem jelzem. A német szöveg jegyzeteiben jelölöm azonban Bartók betoldásait-törléseit-javításait (a törlések esetenként olvashatatlanok). Nem változtattam azon, hogy Bartók, idézőjelbe téve műveinek címét, ezzel mintegy ki is emelte a címeket a német kontextusból, a ragozást rájuk nem érvényesítette. Bartók leveleinek különleges „tipográfiáját", be- és „ki"kezdéseinek bonyolult rendszerét, egy-egy szövegrész általa alkalmazott kiugratását az egységes bekezdésekbe rendezett szöveg nem követi (jelezze néhány facsimile). A Bartók által aláhúzott részekhez lénia került. A levélközlések csakis Bartók kéz-, vagy gépírását tartalmazzák, a hivatali megmunkálást jelző, más kéztől származó számtalan, megfejthetetlen feljegyzést nem. A levelekre ráütött „beérkezett" feliratú A. K. M. iktatóbélyegző dátumát csakis akkor tüntetem fel, ha a keltezés egyébként hiányzik. Az A. K. M. leveleinek csupán rövid tartalmi összefoglalását adom s külön nem jelölöm, ha a Bartók-levélben hivatkozott A. K. M.-írás nincs meg, vagy nem bukkant elő.

Ezúton mondok köszönetet az A. K. M.-nek a becses levélanyag kópiáinak megküldéséért, Bartók Bélának a közreadás engedélyezéséért, az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumának — kiváltképp Gombocz Istvánnénak, Somfai Lászlónak és Wilheim Andrásnak —, hogy lehetővé tette az Archívum anyagának tanulmányozását.

1.

Budapest III., Kavics u. 10.
2. Febr. 1930.

Sehr geehrte Herren!

Bezugnehmend auf Ihre Zuschrift von 27. Jan. (VIII/Ba/R.) teile ich Ihnen mit, dass die Spieldauer der „8 ungarischen Volkslieder" ungefähr acht Minuten (pro Lied ungefähr je eine Minute) sind.

Beiliegend sende ich Ihnen Anmeldungen meiner neueren Werke bzw. Bearbeitungen, sämtliche derzeit noch im Manuskript. Habe ich dieselben, nachdem sie erschienen sein werden, nocheinmal anzumelden um den Verlag anzugeben, oder nicht?

Ferner sende ich Ihnen 4 Programme über Aufführungen meiner und Kodály's Werke.

Am 5. Januar 1930 wurden in London im B.B.C. aufgeführt:

Purcell: Prelude in G dur und C dur (bearbeitet von Bartók)

J. S. Bach: 6. Orgelsonate (bearb. von Bartók)

[2. oldal]

[a] *Bartók: I. Danse Roumaine*

Am 6. Jan. ebendort und ebenfalls in B.B.C.:

Bartók: I. Rapsodie für Viol. u. Klavier

„ 9 kleine Klavierstücke, 2. Elegie, 1. und 2. Burlesk

„ Vier Ungarische Volkslier der (Lied der Trauer, ein Paarungslied, Schäferlied, Schweinehirtenlied)

„ 2. Violinsonate

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

[a] Előtte két áthúzott betű, talán „Ko". Bartók a jelzett koncerten két darabot játszott Kodály op. 3-ciklusából, ám erről végülis nem írt.

Budapest III., Kavics u. 10.
1930. febr. 2.

Igen tisztelt Uraim!

Hivatkozva jan. 27-i írásukra (VIII/Ba/R.) közlöm Önökkel, hogy a „8 magyar népdal" játékideje körülbelül nyolc perc (dalonként körülbelül egy perc).

Mellékelten küldöm Önöknek újabb műveim, ill. feldolgozásaim bejelentését, ez idő szerint valamennyi még kéziratban. Megjelenésük után újra be kell jelentenem, hogy megadjam a kiadót, vagy sem?

Küldök Önöknek továbbá 3 műsort a magam és Kodály műveinek előadásáról.

1930. január 5-én Londonban, a BBC-ben előadásra került:

Purcell: G-dúr és C-dúr Prelúdium (Bartók átdolgozása)

J. S. Bach: 6. Orgonaszonáta (Bartók átdolg.)

[2. oldal]

Bartók: I. román tánc

Jan. 6.-án ugyanott és szintén a BBC-ben:

Bartók: I. rapszódia heg. és zongorára

„ 9 kis zongoradarab, 2. Elégia, 1. és 2. Burleszk

„ Négy magyar népdal (Panasz, Párosító, Juhásznóta, Kanásztánc)

„ 2. Hegedűszonáta

Tisztelettel hívük,

Bartók Béla.

II.

Az A. K. M. 1930. június 2-i levelében tájékoztatja Bartókot, hogy az Universal-Editiontól értesült, Bartók prioritási szerződést kötött a bécsi kiadóval. Ezért valamennyi Bartók-mű jövőbeli előadása után — beleértve a kéziratos műveket is — a jogdíjak kiadói részét az Universalnak számolja el.

Budapest III., Kavics u. 10
20. Jun. 1930

An die A. K. M.
Wien III. Baumanstrasse 8

Sehr geehrte Herren!

Ich bestätige hiermit den Empfang des Betrages von Pg. 3.938 und 60 Fillér, welcher mir laut Ihrer Hauptabrechnung vom Mai 1930 zugeschickt wurde.

Bezugnehmend auf Ihrem Brief vom 2. Juni 1930 (3595/VIII Ba/A.) teile ich Ihnen mit, dass der Prioritätsvertrag zwischen mir und der U. E. bloss auf Originalwerke bezieht, also auf Volksliederbearbeitungen und sonstigen Übertragungen nicht. Bezüglich der Volksliederbearbeitungen ist dieser Umstand irreleitend, denn dieselben werden sowie [2. oldal] *so bei der U. E. erscheinen. Anders bei den sonstigen Übertragungen, von denen ein Teil im Fischer Verlag*[a]*, New York erscheinen wird, bzw. erschienen ist (wie ich dies seinerzeit bei Ihnen angemeldet habe); die Übertragung einer S. Bach Sonate sowie zweier Purcell'schen „Prelude" sind einstweilen noch Manuskript; der Verlegeranteil kann bei all diesen Übertragungen nicht an die Universal Edition verrechnet werden.*

Beiliegend sende ich Ihnen einige Programme mit meinen Werken, bzw. eine Liste mir zur Kenntniss gekommenen Aufführungen meiner Werke.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

[a] Utána áthúzott zárójel.

Budapest III., Kavics u. 10.
1930. jún. 20.

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

Igen tisztelt Uraim!

Ezúton igazolom a 3.938 Pengő és 60 Fillérnyi összeg megérkezését, amelyet 1930. májusi főelszámolásuk értelmében küldtek meg.

Hivatkozással 1930. június 2-i levelükre (3595/VIII. Ba./A.) közlöm Önökkel, hogy a prioritásszerződés közöttem és az U. E. között csupán az eredeti művekre vonatkozik, tehát népdalfeldolgozásokra és egyéb átdolgozásokra nem. Ami a népdalfeldolgozásokat illeti, ez a körülmény félrevezető, mivel azok amúgy *[2. oldal]* is az U. E.-nál fognak megjelenni. Más a helyzet az egyéb átdolgozásokkal, amelyek egy része a New York-i Fischer

Kiadónál jelenik, ill. jelent meg (amint ezt Önöknek annak idején bejelentettem); egy S. Bach Szonáta, valamint két Purcell-féle „Prelude" jelenleg még kéziratos; mindezen átdolgozások után a kiadói rész nem küldhető az Universal Editionnak.

Mellékelten küldök Önöknek néhány műsort a műveimmel, ill. műveim tudomásomra jutott előadásainak listáját.

Tisztelettel hívük,

Bartók Béla

III.

Az A. K. M. 1930. szeptember 29-én Bartók I. vonósnégyese két spanyolországi előadásának (1928 november Mataro, Rens, Tarrega; 1928 február Société Philharmonique Madrid) hangversenyterme iránt érdeklődik. 1930. október 24-i levelében Bartók op. 17 Nr. 2 Vonósnégyesének (sic!) játékidejét kéri. 1930. október 27-én kérdezi, Bartók írta-e a következő műveket: Allegro scherzando zongorára; Bartók-Kodály magyar népdalok szólóénekre; Magyar népdalokból egyes számok; Variációk egy magyar dalra; Kánon zongorára; Tánc zongorára; Halotti ének (Totenlied) zongorára. Az A. K. M. kéri Bartókot, a felsorolt műveket jelentse be nyilvántartólapon, a művek címének pontos megadásával.

E három levelet nem az A. K. M. fénymásolata alapján, hanem az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában őrzött eredeti példány alapján ismertetem, az A. K. M. csupán Bartók válaszának kópiáját küldte meg.

Budapest III., Kavics u. 10.
5. Nov. 1930.

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

Sehr geehrte Herren

In Beantwortung Ihres Briefes:

1. vom 29. Sept. VIII Ba./A. teile ich Ihnen mit, dass ich leider nicht ermitteln konnte, in welchen Konzertsälen die fraglichen Aufführungen stattgefunden haben.

2. vom 24. Okt. 7018/VIII Ba./A. teile ich Ihnen mit, dass die Spieldauer meines II. Streichquartett's op. 17 (Sie schreiben unrichtig: „Streichquartett" op. 17. N° 2) cca 25 Minuten beträg t.

3. vom 27. Okt., wo sie fragen, ob gewisse Werke von mir komponiert wurden, teile [2. oldal] *ich Ihnen Folgendes mit:*

Allegro scherzando. N° 31 des II. Heftes von den „Für Kinder" bezeichneten Klavierstücke hat diese Tempobezeichnung (hat übrigens keinen Titel).

Bartók—Kodály: Ungarische Volkslieder f. Gesang allein. Das ist ein Non-sens[a], denn — da es[b] sich bloss um Melodien, ohne irgendwelche Begleitung handelt — entweder ist die Melodie ein Volkslied, dann kann sie also nicht meine oder Kodály's Komposition sein, oder aber ist sie meine bzw. Kodály's Komposition, dann ist sie aber kein Volkslied. Ich glaube es handelt sich um eine, ohne Begleitung vorgetragene Melodie, die aus unserer Sammlung stammt; in diesem ist der Vortrag nicht gebührpflichtig, da ja die Melodie nich t nsere Komposition ist.

Canon soll 1. Zwiegespräch sein

Tanz für Klavier. Nicht zu ermitteln wofür dieser nicht existierende Titel gebraucht wurde. Ich habe „Rumänische Volkstänze", 2 rumänische Tänze, Alte Tanzweisen, Tanz slowakischer Bursche[n] usw.!!

Variationen über ein ungar. Lied [c]soll[c] „Ballade["] (tema con variazioni) sein

Totenlied=Ménie. [d]Ungarische Volksweisen: nicht zu ermitteln („8 ungarische Volkslieder["], 15 ung. Bauernlieder; „Für Kinder")[d]

[3. oldal] 2.

Nun stellt sich aber folgende Frage:

Wenn man — wie im Falle[e] „Tanz für Klavier" — einen falschen Titel auf das Programm setzt, [z. B. „Träumerei von Igor Strawinsky" und dabei 2. Satz der Petruschka Suite spielt] so entgeht man der Gebührpflcht?

Gegen solchen Unfug müssten Massnahmen getroffen werden.

Ihrem Wunsch gemäss habe ich auf dem beiliegenden Formular die Ungenauigkeiten der Titelangaben (wo [f]sie zu ermitteln waren) richtiggestellt.

Hochachtunsgwoll Ihr ergebener

Béla Bartók

P.S. ein eben erschienenes Werk melde ich auf demselben Formular an

[a] Szóvégi *e* áthúzva.
[b] sich javítva, szó eleje „so".
[c c] utólag betoldva.
[d d] Utólag áthúzva.
[e] utána egy betű áthúzva.
[f] S s-re javítva.

III., Kavics u. 10.
1930. nov. 5.

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

Igen tisztelt Uraim!

Leveleikre válaszolva:

1. szept. 29. VIII Ba./A., közlöm Önökkel, sajnos, nem tudtam kinyomozni, hogy milyen hangversenytermekben zajlottak le a kérdéses előadások.

2. okt. 24. 7018/VIII. Ba./A. közlöm Önökkel, hogy II. vonósnégyesem op. 17 (Önök helytelenül írják: „Vonósnégyes" op. 17. N° 2) játékideje kb. 25 perc.

3. okt. 27., amelyben kérdik, hogy bizonyos műveket én írtam-e, az alábbiakat közlöm:

Allegro scherzando. „Gyermekeknek" című zongoradarabjaim II. füzetében a 31. darabnak ez a tempójelzése (címe különben nincs).

Bartók—Kodály: Magyar népdalok szólóénekre. Ez nonszensz, mert — mivel csupán bármiféle kíséret nélküli dallamokról van szó — a dallam vagy népdal, de akkor nem lehet sem Kodály kompozíciója, sem az enyém, vagy pedig az én kompozícióm, ill. a

Kodályé, de akkor nem népdal. Azt hiszem, a gyűjteményünkből származó, kiséret nélkül előadott dallamról van szó; ez esetben az előadás nem jogdíjköteles, mivel ugye, nem a dallam, a mi kompozíciónk.

Variációk egy magy. dalra „Ballada[”] (tema con variazioni) kell, hogy legyen.

Canon 1. Párbeszéd kell, hogy legyen

Tánc zongorára. Nem nyomozható ki, mire használták ezt a nemlétező címet. Van „Román népi táncok”, 2. román tánc, Régi magyar táncok, Tót legények tánca stb.!!

Halottdal=Nénie

[3. oldal] 2.

Itt azonban felmerül a következő kérdés:

Ha valaki — mint a „Tánc zongorára” esetében — hamis címet ír a műsorra [pl. „Igor Stravinsky Träumerei” és közben a Petruska szvit 2. tételét játssza] elkerüli-e az illető a jogdíjkötelezettséget?

Ilyen visszaélés ellen intézkedéseket kellene foganatosítani.

Kérésüknek megfelelően helyreigazítottam a mellékelt űrlapon a címadások pontatlanságait (ahol kideríthetőek voltak).

Tisztelettel hívük,

Bartók Béla

U.I. Ugyanazon az űrlapon jelentem be egy éppen megjelent művemet.

Az A. K. M. először 1929. december 17-i levelében érdeklődött Bartóknál, jogdíjköteles-e az általa gyűjtött népdalok kíséret nélküli előadása. Az ügy háttere: Basilides Mária 1929. november 5-én Berlinben, a Bechstein-teremben egy csokornyi népdalt is előadott. A német jogvédő — mivel Basilides a Bartók, Kodály nevével jegyzett Erdélyi magyarság-kötetből válogatott — jogdíjátalány fizetésére kívánt szerződni az énekesnővel. Basilides azonban megindokolta, miért nem jogdíj-kötelesek a feldolgozatlan népdalok. Az A. K. M. megküldte Bartóknak Basilides levelét és állásfoglalását kérte hozzá. Az A. K. M.-nek ez a levele talán elkallódott, mindenesetre, nincs meg az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumának A. K. M.-dossziéjában és Bartók válaszának fénymásolatát sem kaptam meg Bécsből. Bartók 1930. november 5-i állásfoglalása azt sugallja, hogy nem tudott Basilides vállalkozásáról. Az A. K. M. 1930. október 27-i levelében, igaz, nem jelzi, hogy egyszer már megkérdezte, jár-e jogdíj a kíséret nélkül előadott népdalok után, azonban, ha 1929-ben megkapja a választ, aligha ismétli meg a kérdést. Mindkét A. K. M. levélben Bartók—Kodály gyűjtötte magyar népdalokról van szó.

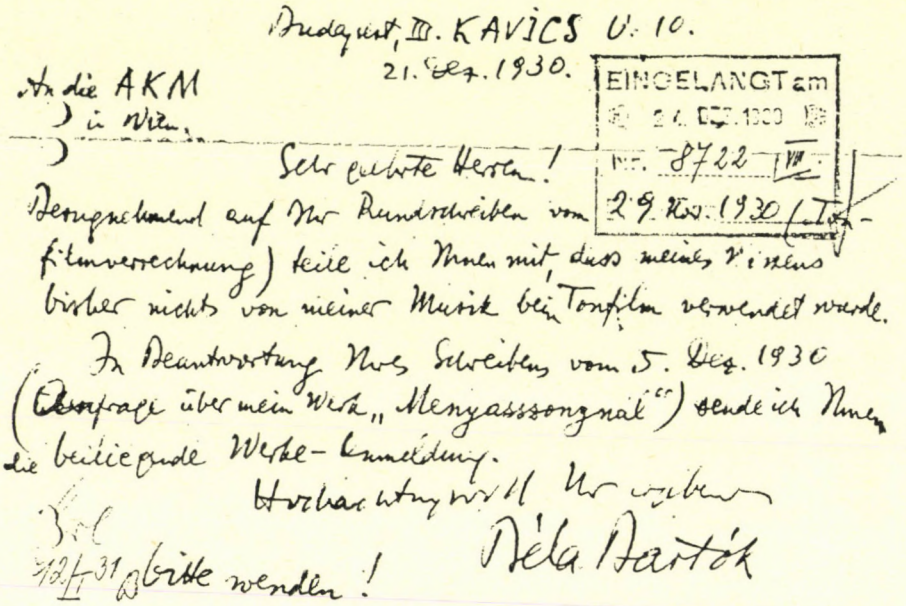
Az A. K. M. 1929. december 17-én Kodály Zoltántól is megkérdezte megilleti-e jogdíj a népdal gyűjtőjét, ha a dalt kíséret nélkül előadják. Kodály a Bartókéval ellentétes álláspontot képviselt 1930. február 6-i válaszában (levelén az év nincs feltüntetve, értelemszerűen rekonstruálható): *„Tudomásom szerint mind Magyarországon, mind Németországban a gyűjtő szellemi tulajdonának tekintik egy népdal lejegyzését mindennemű feldolgozás é.[s] kíséret nélkül is s az ugyanolyan védelem alatt áll, akár egy magunk komponálta melódia.”*

IV.

Az A. K. M. 1930. november 17-én Bartóknak küldött körlevelében kéri, amennyiben Bartók műveit hangosfilmhez felhasználták, december 31-ig jelentse be a pontos adatokat a jogdíjak elszámolása végett. Válaszában Bartók elnézte e körlevél dátumát (november 29-i körlevélre

válaszol). 1930. december 5-én az A. K. M. kérdezi, van-e Bartóknak „Menyasszonynál" című kompozíciója.

E két levél fénymásolatát az A. K. M. küldeménye nem tartalmazta, tartalmukat az MTA Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában őrzött eredeti példányok alapján ismertetem.



Budapest, III. KAVICS U. 10.
21. Dez. 1930.

EINGELANGT am
24. DEZ. 1930
Nr. 8722 VII
29. Nov. 1930 (Tonfilmverrechnung)

An die AKM
in Wien.

Sehr geehrte Herren!

Bezugnehmend auf Ihr Rundschreiben vom 29. Nov. 1930 (Tonfilmverrechnung) teile ich Ihnen mit, dass meines Wissens bisher nichts von meiner Musik beim Tonfilm verwendet wurde.

In Beantwortung Ihres Schreibens vom 5. Dez. 1930 (Anfrage über mein Werk „Menyasszonynál") sende ich Ihnen die beiliegende Werke-Anmeldung.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

12/I 31 bitte wenden!

Seit Sept. 1930. weiss ich von folgenden Aufführungen meiner Werke:

24. Nov.	London B.B.C.	No. 2, 3, 4, 5, 7, 10, 12. aus „14 Bagatellen" / 15 ungarische Bauernlieder	ausführende: Bartók
26. Nov.	London, Queens Hall	Rhapsodie für Pf. und Orchester	Bartók
30. Nov.	Bern, Tonhalle, Stadttheater	siehe Programm	Bartók
14. Dez.	Košice	siehe Programm	
12. Nov.	Bucureşti Radio	siehe Programm	ausführende:
8. Dez.	Wien	Rhapsodie für Cello	Casals
10. Dez.	Budapest	Rhapsodie für Cello	Casals
11. Dez.	Budapest	Rhapsodie für Violine	Gertler
Nov.	Paris	Rhapsodie für Cello	Casals
Mit. oder Nov.	Zürich	" " "	Casals
" " "	"	IV. Streichquartett	Züricher Streichquartett
" " "	"	III. "	Prostorte "
8. Dez.	Freiburg in Breisgau, Stadttheater	Klavierkonzert	Bartók
Nov.	Budapest, Grosser Saal der Hochschule für Musik	Rhapsodie für Pf. und Orch.	

Budapest III., KAVICS U. 10.
1930. dec. 21.

Az AKM-nek
Bécsben

Igen tisztelt Uraim!

Hivatkozva 1930. nov. 29-i körlevelükre (hangosfilmelszámolás) közlöm Önökkel, hogy tudomásom szerint zenémből eddig semmit nem használtak fel hangosfilmhez.

Válaszolva 1930. dec. 5-i írásukra („Menyasszonynál" című művem iránti kérdés) küldöm Önöknek a mellékelt mű-bejelentést.

Tisztelettel, hívük

Bartók Béla

lapozzanak!

[2. oldal]

1930. szept. óta műveim következő előadásairól tudok:

	előadók:
Nov. 24. London BBC N° 2., 3., 4., 5., 7., 10., 12. a „14 Bagatellből", 15 m Magyar parasztdal	Bartók
Nov. 26. London, Queen's Hall: Rapszódia zg. és zenekarra	Bartók
Nov. 30. Bern, a Városi Színház foyer-ja: lásd programm	Bartók
Dec. 14. Košice lásd programm	Bartók
Nov. 12. Bucuresťi Rádió lásd programm	
Dec. 8. Bécs: Rapszódia gordonkára Casals	
Dec. 10. Budapest	Vigadó Rapszódia gordonkára Casals
Dec. 11. Budapest	Vigadó Rapszódia hegedűre Gertler
Nov. Párizs	Rapszódia gordonkára Casals
Okt. vagy Nov. Zürich	Rapszódia gordonkára Casals
Okt. vagy Nov. Zürich	IV. vonósnégyes Zürichi Vonósnégyes
Okt. vagy Nov. Zürich	III. vonósnégyes Pro Arte vonósnégyes
Dec. 8. Freiburg in Breisgau, Városi Színház: Zongoraverseny Bartók	
Nov. Budapest a Zeneművészeti Főiskola Nagyterme: Rapszódia zg. és zkarra.	

v.

Budapest III., KAVICS U. 10.
12. Apr. 1931

An die A.K.M.
Baumannstrasse Wien

Sehr geehrte Herren!

Ich habe Ihnen Folgendes mitzuteilen:
1. Über Aufführungen: a) *Am 26. III. 1931, Barcelona, Mozart Saal, [a]Associacio de Musica da Camera, durch Genzel Quartett: mein II. Streichquartett.*

b) *laut einer Statistik unserer Radio-Zeitung hatte ich im Jahr 1930 im budapester Rundfunk 81 Aufführungen.*

2. Der Verlag Karl Rozsnyay, Budapest hat — wie ich erfahre — bei Ihnen die von mir revidierten Ausgaben von Haydn's, Mozart's Sonaten und von sonstigen Klassiker [b]*irrtümlich*[b] *als tantième-pflichtige „Bearbeitungen" angemeldet. Ich erkläre* [2. oldal] *hiermit, dass diese Ausgaben keine „Bearbeitungen"*[c]*, also infolgedessen nicht tantièmeberechtigt sind; sie wurden von mir bloss revidiert (d. h. mit Erklärungen, und* [d]*hingefügten Vortragszeichen versehen).*

3. Ich ersuche Sie mir gefälligst anzugeben, ob die Auszahlung gemäss Hauptabrechnung noch vor dem 8. Juni erfolgen wird, oder erst später. Ich belästige Sie mir dieser Frage, weil ich [e]*gegen den 10. Juni eine längere Reise antreten werde; sollte die Auszahlung erst später stattfinden, so müsste ich diesbezüglich spezielle* [f]*Verfügungen treffen.*

4. Beiliegend die Zeitdauerangabe des III. Streichquartetts.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

[a] Előtte „durch" áthúzva.
[b b] Utólagos betoldás
[c] Utána áthúzott betű(k), „bl".
[d] előtte áthúzott szó.
[e] Előtte „vor d" áthúzva.
[f] Előtte néhány betű áthúzva.

Budapest III., KAVICS U. 10.
1931. ápr. 12.

Az A.K.M.-nek
Baumannstrasse Wien

Igen tisztelt Uraim!

A következőket kell közölnöm Önökkel:

1. Előadásokról: *a)* 1931. III. 26-án, Barcelona, Mozart Terem, Associacio de Musica da Camera, II. vonósnégyesem a Genzel Quartettel.

b) A mi Rádió-Újságunk statisztikája szerint 81 előadásom volt 1930-ban a budapesti Rádióban.

2. A Karl Rozsnyay Kiadó, Budapest — mint arról értesültem — Haydn, Mozart szonátáinak és más klasszikusoknak általam revideált kiadásait tévesen, mint jogdíjköteles „átdolgozásokat" jelentette be Önöknél. Ezennel kijelentem, hogy ezek a kiadások nem „átdolgozások", tehát következésképp jogdíjra nem jogosultak; csupán revideáltam (azaz magyarázatokkal, és hozzáfűzött előadási utasításokkal láttam el) azokat.

3. Kérem, szíveskedjenek tájékoztatni, hogy a főelszámolás kifizetésére még június 8. előtt, vagy csupán annál később kerül-e sor. Azért terhelem Önöket ezzel a kérdéssel, mert június 10. körül hosszabb utazásra indulok; ha a kifizetésre később kerülne sor, speciális intézkedéseket kellene tennem e tárgyban.

4. Mellékelten a III. vonósnégyes időtartamközlése.

Tisztelettel hívük

Bartók Béla

VI.

Az A. K. M. 1931. október 31-én kérdezi, írt-e Bartók 1. Tanz, Moquérie, 2. Zank, 3. Singspielmusik für Liebhaber a. „Kinderstube" című darabokat, amelyek nevével szerepelnek műsorokon. Ilyen kérdésekkel gyakran fordulhattak a zeneszerzőkhöz, mivel sokszorosított levélszövegbe vannak belegépelve a kérdéses címek.

Budapest, 6. Nov. 1931

An die AKM
Wien, III. Baumannstrasse

Sehr geehrte Herren!

Die 2 ersten Stücke Ihrer beiliegenden Frageliste habe ich [a]*in*[a] *den beiliegenden Anmeldungsbogen eingetragen. Das 3.:* [b]*Singspielmusik für Liebhaber a. „Kinderstube"* [c]*wird wahrscheinlich eine mir unbekannte Übertragung eines unbekannten Übertragers aus meinen „Für Kinder" betitelten Serie kleiner Klavierstücke sein. Was kann man gegen solche eigenmächtige Änderungen des Titels tun?*

Ich ergreife diese Gelegenheit Sie abermals zu ersuchen mich über den Empfang meines rekommandierten [d]*und am 1. Nov. aufgegebenen Briefes, in welchem ich Ihnen den nicht einlösbaren, weil auf oest.* [2. oldal] *Schillinge lautenden Scheck retourniert habe, postwendend zu benachrichtigen. Im genannten Brief ersuchte ich Sie, mir ein anderes, brauchbares Zahlungsmittel zur Verfügung zu stellen.*

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

[a] a „auf" áthúzva, „in" föléírva.
[b] Előtte „Briefes" áthúzva.
[c] Előtt „kann" áthúzva.
[d] Előtte idézőjel áthúzva.

Budapest, 1931. nov. 6.

Az AKM-nek
Wien. III. Baumannstrasse

Igen tisztelt Uraim!

Kérdéseik ittlévő listájának 2 első darabját rávezettem a mellékelt mű-bejelentő űrlapra. A 3.: Singspielzene műkedvelőknek a. „Gyermekszoba" valószínűleg „Gyermekeknek" című kis zongoradarab-sorozatom, ismeretlen fordító ismeretlen fordításában. Mit lehet tenni a címek ilyen önkényes megváltoztatása ellen?

Megragadom az alkalmat, hogy ismételten megkeressem Önöket, ajánlott és nov. 1-én feladott levelem vételét, amelyben a beválthatatlan, mert osztr. Schillingre kiállított csekket viszaküldtem, postafordultával jelezzék vissza. Az említett levélben megkerestem Önöket, hogy más, használható, fizetőeszközt bocsássanak a rendelkezésemre.

Tisztelettel hívük

Bartók Béla

VII.

Az A. K. M. 1932. január 26-án érdeklődik, van-e Bartóknak Gitana című kompozíciója. A mű címe a francia elszámolásban szerepelt.

Budapest III., KAVICS U. 10.
den 10. Febr. 1932

Sehr geehrte Herren!

Bezugnehmend auf Ihr Schreiben vom 26. Jan. 1932, VIII/BA/K kann ich Ihnen erst jetzt (da ich 2 Wochen verreist war) mitteilen, dass ich ein Werk mit dem Titel „Gitana" nicht geschrieben habe.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

Budapest III., KAVICS U. 10.
1932. febr. 10.

Igen tisztelt Uraim!

Hivatkozva 1932. jan. 26-i írásukra, VIII/BA/K, csupán most tudom közölni (mivel 2 hétig el voltam utazva), hogy „Gitana" címmel művet nem írtam.

Tisztelettel hívük

Bartók Béla

*

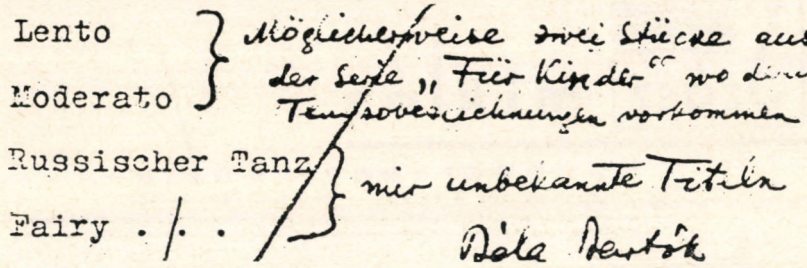
Az A. K. M. 1932. március 14-én kérdezi: van-e Bartóknak *Táborban, Jajkiáltás (Szkrjabin), Trombitás pirosban, Kényszerítő forma* című alkotása. E kompozíciók műsorokon Bartók nevével szerepeltek. Bartók a levélre kézírással jegyezte rá a választ: *„—!! Szkrjabinnal soha semmi dolgom nem volt. Ilyen című műveim nincsenek. Bartók Béla".*

"Im Lager."
"Klageschrei" (Scriabine) — !! mit Scriabine habe ich nie was zu tun gehabt.
"Trommler in rot"
"Zwingende Form".
Kompositionen mit diesen Titeln habe ich nicht.
Béla Bartók.

A beérkező postát regisztráló A. K. M. bélyegzőn igen halványan kivehető az „ápr. 19." dátum.

Az A. K. M. 1932. április 4-én kérdezi, van-e Bartóknak *Lento, Moderato, Orosz tánc, Fairy...* című darabja. Ezek után jogdíjat kapott a legutóbbi francia elszámolásban. A zene-

szerző e levélre kézírással jegyezte rá a választ: *„Lento, Moderato lehetséges, hogy két darab a »Gyermekeknek« című sorozatból, amelyben ilyen tempóelőírások előfordulnak Orosz Tánc, Fairy... számomra ismeretlen címek Bartók Béla"*



Az A. K. M. beérkező postáját regisztráló bélyegzője a xeroxmásolaton teljesen olvashatatlan. A levél balszélén olvasható az elintézés dátuma: „20/4 32", eszerint Bartók válasza 1932 április 20-a előtt érkezett az A. K. M.-hez.

Mindkét levél sokszorosított szövegű, a címzést és a kérdéses művek címét gépelték rá.

VIII.

Budapest II., Csalán út, 27.
den 24. Dez. 1932

An den A.K.M.
Wien, III. Baumannstrasse 8.

Sehr geehrte Herren!

Als Erledigung Ihrer Zuschriften vom 28. 11. 1932 VIII/Fo/J und 1. 12. 1932 VIII/Fo/Ja sende ich Ihnen beiliegende Anmeldungen mit folgenden Bemerkungen:

1. Bei den „20 ungar. Volksliedern" und den [a]Volksliedern[a] für gem. Chor gibt es keinen Textautorn, d. h. als Textautor bin ich zu betrachten, der diese Liedertexte aufgezeichnet hat. Auf den Notenexemplaren ist bloss der deutsche Übersetzer genannt. — Wie ist in diesem Falle die übliche Teilung der Tantièmen?

2. (Als Antwort auf Ihr erstgenanntes Schreiben) Die angeführten Titeln „Einfache Weisen" „einsam-ruhelos" „getröstet" „alles tanzt" sind mir unbekannt, solche Titeln habe ich keinen meiner Werke gegeben. Da diese Titeln jedoch [b]für Werke, die laut der betreffenden Programme meine Kompositionen sind in jenen Programmen stehen, so ist es absolut sicher, dass es sich um meine Werke handelt, die unter [2. oldal] *ihrem richtigen (aus diesen Fälschungen nicht herausfindbaren) Titel längst angemeldet sind. Solche Titelfälschungen entstammen der Phantasie eines (allem Anschein[c] nach) Tänzers; denn die pflegen derartiges zu tun. Beweis dafür beiliegendes Programm [d]einer budapester Tanzproduktion, welches ich Ihnen jetzt zuschicke, damit ich seinerzeit keine Anfrage erhalten soll, ob ich [e]Werke mit solchen Titeln geschrieben habe[f].*

Ich ersuche Sie mir mitzuteilen, was in solchen Fällen die juristische Gepflogenheit ist, wenn nämlich Werke unter gefälschtem Titel auf Programmen vorkommen?

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

[a] [a] Betoldva, egy áthúzott szó — talán Chor — helyébe.
[b] Előtte „mit" áthúzva.
[c] Zárójel itt is bezárva.
[d] Előtte „an" áthúzva.
[e] Előtte „solche" áthúzva.
[f] Utána áthúzott betű(k) és pont.

Konzertbüro von

Szász miklós

hangversenyirodája

IV. apponyi-tér 4 félem. — telefon: 88—1—50

Budapest

Sonntag Vasárnap, 1932 november 20-án, a

im „ Belvárosi Szinházban d. e. 11 órakor

v. m. 11 Uhr.

BARBAKOFF TATJANA

BEERNÉ
angol-francia női divatszalonja
IV, Irányi-u. 21 félem.
Telefon: 81—7—72



Hangszerek, Zongorák, Gramofónok, Rádiók
legfinomabbak, nagy választékban, olcsón
REMÉNYI a Zeneművészeti Főiskola szállítójánál
Budapest, VI., Király-utca 58 – 60.



MŰSOR:

1. Ó-orosz szentképek	*Grecsaninoff*
2. A kétarcu	*Bartók*
3. A kerteken át	*Bartók*
4. Mongol zászlóvivő	*Dukelski*
5. Emlékezés	*Händel*
6. Tereferélő asszonyok	*Hummel*
7. Five o'clock	*Brodski*

SZÜNET


GOODRICH

Budapest II., Csalán út 27.
1932. dec. 24.

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

Igen tisztelt Uraim!

1932. 11. 28-i VIII/F/J és 1932. 12. 1-i VIII/F/Ja írásaik elintézése végett küldöm a mellékelt [mű]bejelentéseket a következő megjegyzésekkel:

1. A „20 magy. népdal"-ban és a vegy.kari népdalokban nincs szövegíró, vagyis engem kell szövegírónak tekinteni, aki ezeket a dalszövegeket feljegyeztem. A kottapéldányokon csupán a német fordító van megnevezve. — Ebben az esetben milyen a jogdíj szokásos felosztása?

2. (Válaszul elsőként említett írásukra)

A feltüntetett címek, „Egyszerű dallamok" „magányos-nyugtalanul" „megvigasztalva" „mindenki táncol", számomra ismeretlenek, ilyen címeket egyetlen művemnek sem adtam. Mivel azonban ezek a címek, amelyek a szóban forgó programmok szerint az én kompozícióim, ama programmokban szerepelnek, abszolút bizonyos, hogy az én műveimről van szó *[2. oldal]*, amelyeket helyes (ezekből a hamisításokból kitalálhatatlan) címükön rég bejelentettem. E címhamisítások (minden valószínűség szerint) egy táncos fantáziájából származnak; azok szoktak ugyanis ilyesmit tenni. Bizonyíték erre egy budapesti táncprodukció mellékelt programja, amelyet most azért küldök el Önöknek, hogy annak idején ne kérdezzék majd meg, írtam-e ilyen című darabokat.

Kérem közöljék, olyan esetekben mi a jogszokás, amikor meghamisított címekkel tűnnek fel a művek a programmokon?

Tisztelettel hívük

Bartók Béla

IX.

Az A. K. M. 1933. január 23-án öt Purcell-mű (g-moll Air, B-dúr Gavotte, c-moll Hornpipe, C-dúr, G-dúr Prelude) kéziratát kéri rövid időre, betekintésre az átdolgozások jogdíjelszámolásával foglalkozó bizottsága számára.

Budapest, den 2. Februar[a] /II. Csalán út 27./
1933

An die A. K. M.
Wien, Baumanngasse

Sehr geehrte Herren!

Auf Ihren Brief von 23[b]. I. /Ma/F/VIII/ kann[c] ich erst jetzt antworten, weil ich[d] verreist, bzw. krank war. — Von den 5 angeführten Stücken sind nur 2: undzwr. Prelude C-dur und G-dur Bearbeitungen. Zur Zeit sind die Manuskripte nicht bei mir, ich könnte sie Ihnen erst in 1-2 Wochen zuschicken. Hat es noch damit Zeit?

Bezugnehmend auf Ihren Brief von 4.[e] I. */MA/F/VIII/ will ich Sie noch fragen, wer dann*[f] *eigentlich bei Volksliedtexten den Autorenanteil erhält? Bzw., wenn ein Übersetzer auf den* [g]*Noten genannt ist, welchen Anteil*[h] *erhält er, und in welchen Falle? — Wie können Sie es feststellen, ob bei einer Aufführung der Originaltext oder ob die Übersetzung benutz wurde?*

Hochachtungsvoll

Béla Bartók[i]

[a] Az írógéppel írt levél eredeti hónapjelölése Januar; „Jan" tintával áthúzva, fölötte javítva: „Febr".
[b] „von 23" egybeírva.
[c] A második „n" tintával pótolva.
[d] A „h" tintával pótolva.
[e] Az eredeti keltezés „3" tintával javítva.
[f] A második „n" tintával pótolva.
[g] A gépelés kis „n"-je tintával javítva.
[h] A szövegben „anteil".
[i] Aláírás tintával.

Budapest, 1933. február 2. /II., Csalán út 27./

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

Igen tisztelt Uraim!

I. 23-i /MA/F/VIII/ levelükre csak most tudok válaszolni, mivel úton, ill. beteg voltam. — Az 5 feltüntetett darab közül csupán 2: mégp. a C-dúr és G-dúr Prelude átdolgozás. Jelenleg a kéziratok nincsenek nálam, csupán I-2 hét múlva tudnám elküldeni Önöknek. Ráér-e ez addig?

Hivatkozással I. 4-i /MA/F/VIII/ levelükre meg szeretném még kérdezni Önöktől, ki kapja akkor voltaképpen a szövegírói részt a népdalszövegek után? Ill., ha a kottán fordító neve szerepel, mekkora részt kap és milyen esetben? — Hogyan tudják megállapítani, hogy egy előadásnál az eredeti szöveget használták-e, vagy a fordítást?

Tisztelettel

Bartók Béla

X.

Az A. K. M. 1933. február 14-én nyugtázza Bartók február 2-i levelét. Kéri a két Bartók-átdolgozás — Purcell C-dúr és G-dúr Prelude — kéziratát. Kérdezi, hogy a további három Purcell-mű esetében arranzsman-ról (revízió, ujjrendek stb.) van-e szó, vagy pedig semmiféle átdolgozás, revízió nem történt.

Bartóknak a népdalokkal kapcsolatos jogdíjkérdésére közli, hogy ha nincs szövegíró, vagy az illető nem tagja egyetlen jogvédő társaságnak sem, az alapszabályok értelmében a zeneszerzőt a jogdíj 2/3-a, a kiadót pedig 1/3-a illeti meg. Ha a szöveg fordítójának neve a kottapéldányokon fel van tüntetve, az illetőnek a teljes jogdíj 1/6-a jár, amennyiben valamely jogvédő társaság tagja. A legtöbb esetben az előadás műsorlapjáról megállapítható, hogy az eredeti szöveg, vagy a fordítás hangzott-e el, mivel az esetek túlnyomó többségében a műsorban idézik a szöveget.

Budapest, den 7. März, 1933

Sehr geehrte Herren!

Auf Ihren Brief vom 14. 2. 1933 (Ma/F/VIII) teile ich Ihnen mit, dass bei den restlichen 3 Werken von Purcell [a]es sich weder um Bearbeitungen noch um Revisionen handelt. Ich habe sie weder bearbeitet noch revidiert.

Die Kopie der Prelude C-dur und G-dur werde ich Ihnen nächstens übermitteln.

Hochachtungsvoll

[a] Előtte „weder" áthúzva.

Béla Bartók

Budapest, 1933. március 7.

Igen tisztelt Uraim!

1933. 2. 14-i (MA/F/VIII) levelükre válaszolva közlöm Önökkel, hogy a további 3 Purcell műben sem átdolgozásról, sem revideálásról nincs szó. Azokat nem dolgoztam át és nem is revideáltam.

A C-dúr és G-dúr Prelude másolatát hamarosan eljuttatom Önökhöz.

Tisztelettel

Bartók Béla

XI.

Budapest, den 15. Aug. 1933

Sehr geehrte Herren!

Ihre Aufklärungen über die Deutschland-Verrechnung habe ich dankend erhalten.

Auf Ihre Frage vom 27. Juli (K/N) teile ich Ihnen folgendes mit:

1. Herbstwind ist wahrscheinlich identisch mit „Herbstgeräusche" „Őszi lárma"; N° 2. der „5 Lieder nach Texten von A. Ady["].

2. So ein Schmerz gibt es nicht wahrscheinlich identisch mit „All das Leid in meinem Herzen"; N° 4. der „8 ungarischen Volkslieder["].

3. Este a rakeleknal ((Abend bei den Sekelern)="Este a székelyeknél (Abend am Lande)" N° 5 der „10 leichte Klavierstücke".

Alle 3 längst angemeldet.

Ihr ergebener

Béla Bartók

Budapest, 1933. aug. 15.

Igen tisztelt Uraim!

A németországi elszámolással kapcsolatos felvilágosításaikat köszönettel megkaptam.

Július 27-i (K/N) kérdéseikre a következőket közlöm:

1. Herbstwind valószínűleg azonos a „Herbstgeräusche" „Őszi lármá"-val; „Öt dal Ady E. verseire["] N° 2.

2. So ein Schmerz gibt es nicht valószínűleg azonos az „Annyi bánat a szívemen"-nel; „8 magyar népdal" N° 4.

3. Este a rakeleknal (Abend bei den Sekelern)=„Este a székelyeknél (Abend am Lande)" N° 5 a „10 könnyű zongoradarab"-ból.

Mindhármat rég bejelentettem.

Hívük

Bartók Béla

XII.

Budapest II., Csalán út 27.

[1933. okt. 19.][1]

Az A.K.M.-nek
Wien.

Igen tisztelt Uraim!

1. Szept. 27-i (BA/RI/VIII) becses írásukra azért nem válaszolhattam ilyen sokáig, mivel az összevetéshez szükséges kottaanyag nem volt nálam s azt valakitől vissza kellett kérnem.

A dalok közül
a) „Von meinen Wäldern" talán azonos lehet a „Töltik a nagyerdő útját"-tal, a „8 magy. népdal"-ból N° 6;
c) „Ins Fenster leuchtet mir der Mond" a 20 magy. népdal (Bartók—Kodály) N° 6-tal.
d) „Das Feuer fuhr in die Gasse" ugyanott N° 5-tel.
b) „Kleines Schifflein" egyetlen dalommal sem tudtam azonosítani, a cseh fordítás valószínűleg nagyon szabad. Több sorára lenne szükség.

2. Annak idején egyszer megkérdezték tőlem, műveim közül melyiknek a címe lehet „Mindenki táncol"; „magányos-nyugtalanul" és volt még egy, amelyiknek a címe nem jut eszembe most. Kiderült, hogy mindhárom egy-egy szám „Gyermekeknek" című zongoradarabjaim közül és *[2. oldal]* e szabadon kitalált címekkel Impekoven táncosnő táncolja őket. Tőle magától kaptam az információt. Ezt azért közlöm Önökkel, mert ezek a darabok most Impekoven táncestélyén Budapesten is ezekkel a címekkel voltak műsoron. Ez ügyben tehát jövőre nem szükséges kérdést intézni hozzám.

3. Mellékelten bejelentem Önöknek néhány új művemet ill. feldolgozásomat.

4. Nagyon hálás lennék Önöknek, ha alkalomadtán közölnének valamit a nyugdíjalap-ügyemről.

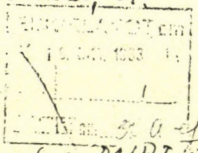
Tisztelettel hívük

Bartók Béla

[1] A levél keltezetlen, a dátum az A. K. M. beérkező postájának iktatóbélyegzőjéről való, s 2 3 nappal korábbi megírást feltételez.

Budapest, II. Csalán ut, 27.

An die A. K. M.
Wien.



Sehr geehrte Herren!

1. Ich konnte Ihr geschätztes Schreiben vom 27. Sept. (BA/RI/VIII) deshalb so lange nicht beantworten, weil ich das zum Vergleich notwendige Noten-Material nicht bei hatte und es von jemandem zurückverlangen musste.

Die Lieder „Von meinen Wäldern" mag vielleicht mit „Wege rüttelt man im Walde" No 6. aus „8 ungar. Volkslieder"; —

c) „Ins Fenster leuchtet mir der Mond" mit No 6 der 20 ungar. Volkslieder (Bart. 2. Ausg.).

d) „Das Feuer fuhr in die Gasse" mit No 5. derselben identisch sein.

b) „Kleines Schifflein" konnte ich mit keinem meiner Lieder identifizieren; wahrscheinlich ist die tschechische Übersetzung sehr frei. Man müsste mehrere Zeilen davon ~~da~~ haben.

26.10.33.

2. Seinerzeit haben Sie mich einmal bezeugt, welche von meinen Werken „Alles tanzt", „Einsam-zahlos" und von einem sein kann, dessen Titel mir jetzt entfällt. Es stellte sich nun heraus, dass alle drei einzelne Nummern aus meinen Klavierstücken „Für Kinder" sind (je 1 Minute) und

unter diesen drei erfundenen Titeln von der Tänzerin Impekoven getanzt werden. Ich habe die Information von ihr selber. Ich teile Ihnen dies mit, weil diese Stücke nun auch in Budapest an einem Tanzabend der Impekoven unter diesen Titeln auf einem Programm waren. Sie brauchen also diesbezüglich nächstes Jahr an mich keine Frage stellen.]

3. Beiliegend sende ich Ihnen einige Anmeldungen neuer Werke bzw. Übertragungen.

4. Ich wäre Ihnen verbunden, wenn Sie mir gelegentlich über meine Pensions Fond-Angelegenheit etwas mitteilen würden.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

Niddy Impekoven német táncosnő (1904—?) több alkalommal is fellépett Budapesten (1924., 1925., 1931., 1933., 1937.). A modern tánc (mozdulatművészet) számos reprezentatív szólistája és csoportja tartott annakidején a műsorán Bartók (és Kodály) művekre készült táncalkotásokat. A műsorlapokon vagy a tánc kifejezésére utaló fantáziacímek szerepeltek, vagy a tánchoz felhasznált tételek kezdetén feltüntetett tempójelzések. A jogvédelem egyik információtípust sem tudta hasznosítani, mivel a művek A. K. M.-nek küldött bejelentőlapjain a tempójelzéseknek rovata nem volt, a fantáziacímeknek még kevésbé. A tempók alapján a zeneszerzők esetenként azonosíthatták művüket, a fantáziacímek alapján nem.

VAN-E JOGVÉDELME A NÉPDALFELDOLGOZÁSOKNAK?

A népdalnak, feljegyzésének és megőrzésének napjainkban szentelt figyelem idején érdeklődést kelthet a Birodalmi Törvényszék 1936.[1] december 2-án hozott döntése (332/35), mivel abban a kérdésben foglal állást, mennyiben élvez utánnyomással szemben zenei jogvédelmet a népdalok írásos rögzítése. Valaki népdalokat, amelyeket énekelni hallott, emlékezetéből feljegyzett s itt-ott hozzátétekkel, vagy a dallamok megnyirbálásával valamelyest megváltoztatott és közreadott. Ezért pedig jogvédelmet igényelt. A Birodalmi Törvényszék azonban visszautasította azzal az indoklással, hogy jogvédelem csupán saját zenei alkotások után igényelhető, azonban a népdalok fentebb ábrázolt kompozitorikus kezelése azokat nem avatja a feldolgozó saját zenei alkotásává.

A Birodalmi Törvényszék jogi értelmezésének indokolása, s ezzel csak egyetérteni lehet, így hangzik: „Ahhoz, hogy védelmet élvezzen, nem csupán a zenei műalkotásnak általában, hanem egy már meglevő zenemű feldolgozásának is lényege szerint személyes, önálló alkotásnak kell lennie. Habár csekélyebb mértékben, mint az új alkotásnak, ennek is felismerhetővé kell tennie (a feldolgozó részéről végzett) tulajdon, személyes zenei formáló tevékenységet. A pusztán az emlékezetre hagyatkozó rögzítés és ismétlés még a csekély változtatásokkal és hozzátétekkel egyetemben sem elegendő. Hogy a saját, önálló tevékenység miben mutatkozik meg s hogy eléri-e a szükséges mértéket, az az egyes esetek megvizsgálása után dönthető el [...]"

P. Sommer
törvényszéki tanácsos

Signale für die musikalische Welt, 95. évf. 44. szám, 1937. október 27., 579.

[1] A döntés keltezése — 1936. december 2. — és iktatószámának dátuma— 1935 — közötti ellentmondás tisztázása nem sikerült. A két évszám közül az egyik valószínűleg sajtóhiba.

XIII.

Az A. K. M. 1937. november 17-én felhívja Bartók figyelmét arra, hogy a berlini STAGMA Bartók népdalfeldolgozásai után nem a teljes zeneszerzői jogdíjrészt, hanem csupán a feldolgozóit számfejti. Az A. K. M. kéri, Bartók indokolja meg, hogy az e levélben felsorolt népdalfeldolgozások (Gyermekeknek; Magyar népdalok 1—10; 20 magyar népdal; Magyar parasztdalok; 15 magyar parasztdal; Magyarországi román táncok) miért jogosultak teljes zeneszerzői jogdíjra. (Idézi Somfai: Eine Erklärung... 148—149.)

Budapest, den 27. Nov. 1937

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

Sehr geehrte Herren!

Auf Ihren Brief vom 17. nov. [MA/F/VIII] kann ich Ihnen folgende[a] *Auskunft geben: Meine genannten Werke „Für Kinder", „*[b]*20 ungar. Volkslieder (1—10)", „20 ungar. Volkslieder" „(15) ungar. Bauernlieder" sind Originalkompositionen mit darübergelegten Volksmelodien: d. h. alles darin (Einleitung, Zwischensätze, Nachspiele, Harmonien, jede Stimme ausgenommen die darüber gelegte Volksmelodie) ist meine Originalschöpfung. Sie sind ebenso Originalkompositionen und nicht Bearbeitungen, wie die Choralvorspiele von J. S. Bach auch unbedingt als Originalschöpfungen zu betrachten sind, ferner — um neuere Werke zu nennen — wie von Kodály's Werken z. B. die Háry János Suite, von Strawinsky's Werken* [c]*Petruschka, Sacre du Printemps etc. In den* [d]*Titeln der letzteren ist zwar* [e]*keine Angabe über den Ursprung der Melodien, aber es ist allgemein bekannt, dass die* [f]*meisten der* [2. oldal] *darin benutzten Themen und Motiven Volksthemen sind. In den* [g]*oben angeführten Werken von mir, sowie auch in meinen sonstigen derartigen Werken ist sogar* [h]*jede benutzte Volksmelodie nich nur von mir* [i]*allein*[i] *entdeckt, gesammelt, sondern für meine Zwecke von mir umgeformt (d. h. bereits eine Variation), weil die einzelnen augenblicklichen Gestalten einer osteuropäischen Volksmelodie derart kompliziert sind, dass sie bei der praktischen Verwertung (=Einfügung in Werke) unbedingt umgeformt werden müssen. Wenn solche Werke*[j] *Bearbeitungen wären, dann müssten* [k]*Variationswerke, wie Beethoven's Diabelli Var.-en, Brahmsen' Var. über ein Thema von Händel, Haydn, Schumann usw. ebenfalls als „Bearbeitungen" gelten, was ja gänzlich widersinnig wäre.*

Ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie mir über den weiteren Verlauf dieser Angelegenheit bescheid geben würden. Denn wenn die Stagma nicht zu überzeugen wäre, so müsste ich weitere Schritte vornehmen.

In der Beilage sende ich Ihnen Werke-Anmeldungen und einen Brief an die Austromechana (bitte letzteren weitergeben).

Hochachtungsvoll Ihr ergebener Béla Bartók.

[a] A szó végén egy betű — valószínűleg: „s" — törölve.
[b] „2" javítva „1"-ről.
[c] Előtte „d" törölve.
[d] Előtte „letz" törölve.
[e] Előtte egy, vagy két betű törölve.
[f] Előtte „The" [men?] törölve.
[g] Néhány betű törölve, „me" kivehető.
[h] Előtte „die" törölve.
[i i] Utólag betoldva.
[j] Utána „als" törölve.
[k] Előtte „die" törölve.

Budapest, 1937. nov. 27.

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

Igen tisztelt Uraim!

Nov. 17-i [MA/F/VIII] levelükre válaszolva a következő felvilágosítást adhatom Önöknek:

Említett műveim „Gyermekeknek", „20 magy. Népdal (1—10)", „20 magy. népdal", „(15) magy. parasztdal" eredeti kompozíciók föléhelyezett népdalokkal: vagyis bennük minden (bevezetés, közjátékok, utójátékok, harmóniák, minden szólam, kivéve a fölébük rakott népdalét) a saját eredeti alkotásom. Éppannyira eredeti kompozíciók és nem feldolgozások, amint J. S. Bach korálelőjátékai is feltétlenül eredeti alkotásoknak tekintendők, továbbá — hogy újabb műveket is megnevezzek —, mint Kodály művei közül pl. a Háry János-szvit, vagy Stravinsky művei közül a Petruska, Sacre du printemps stb. Utóbbi címeiben ugyan nincs megadva a dallamok eredete, de közismert, hogy a *[2. oldal]* bennük felhasznált témák és motívumok többsége népdaltéma. Feltüntetett műveimben, akárcsak más ilyen jellegű műveiben ráadásul nem csak, hogy egyedül az én felfedezésem (gyűjtésem) minden felhasznált népi dallam, hanem céljaimra a magam átformálása (vagyis variáció), mert a kelet-európai népdalok egyes pillanatnyi alakjai olymértékben bonyolultak, hogy gyakorlati felhasználásukhoz (=művekbe való beillesztésükhöz) feltétlenül átalakítandók. Ha az ilyen művek feldolgozások lennének, „feldolgozásnak" kellene számítani olyan variációs műveket, mint Beethoven Diabelli var., Brahms var. Händel, Haydn, Schumann témára stb., ami teljes képtelenség.

Igen lekötelezne nek, ha tájékoztatnának az ügy további menetéről. Mert, ha a Stagma nem győzhető meg, akkor további lépéseket kellene tennem.

A mellékletben mű-bejelentéseket küldök Önöknek és egy levelet az Austromechananak (kérem utóbbi továbbítását).

Tisztelettel hívük

Bartók Béla

E levél rövid kivonatát — „(ungefährer Inhalt)" jelzéssel — adja Bartók 1938-as nyilatkozatának II. mellékletében, érvelését pedig részben beépítette a nyilatkozat jogi és művészi indokolását tartalmazó IV. mellékletbe (Somfai: Eine Erklärung... 149., 150—151.).

Az A. K. M. 1937. december 2-án nyugtázza Bartók november 27-i levelének megérkeztét. Tájékoztatja Bartókot, hogy levele tartalmáról informálták berlini irodájukat, amely kapcsolatba lép a STAGMA-val s megismerteti Bartók levelével. Amennyiben a STAGMA további felvilágosításokat kér, az A. K. M. ismét Bartókhoz fordul majd.— Az Austromechana közlése szerint archívumunk 1945-nél korábbi anyagot nem őriz.

XIV.

Budapest, den 7. März, 1938

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

Sehr geehrte Herren!

Es wäre mir angenehm, über die Entwicklung der Stagma-Angelegenheit etwas zu erfahren. — Wie Sie mir seinerzeit mitgeteilt haben, wollte die deutsche Autoren-Gesellschaft jene meiner Werke in welchen Volkslieder [a]verwendet sind, als „Bearbeitungen" betrachten

worauf ich Ihnen [b]ausführlich erklärt habe, weshalb diese Werke nicht Bearbeitungen, sind. — Ich möchte also jetzt die entgültige Stellungnahme der deutschen Autorengesellschaft kennen. Denn wenn sie weiter ihre ursprüngliche ungerechte und nicht gerechtfertigte Auffassung aufrechterhält, so wäre ich gezwungen gegen die Aufführung meiner, Volksmu-[2. oldal]*sik enthaltenden Werke in Deutschland offiziell zu protestieren.*

Ich ersuche Sie die beiliegenden zwei Briefe und die Karte an die Austromechana weiterzugeben.

Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

P.S. Die Abrechung aus Ungarn (1. Dez. 1935—30. Nov. 1936) kam wieder nicht in Nov. 1937. Weshalb? Wird diese verspätung [c]sich jetzt schon jährlich wiederholen?

[a] Előtte egy-két betű áthúzva.
[b] Előtte szó, vagy szókezdet törölve.
[c] Előtte egy szó törölve.

Budapest, 1938. március 7.

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

Igen tisztelt Uraim!

Örülnék, ha tudhatnék valamit a Stagma-ügy alakulásáról. — Mint azt velem annak idején közölték, a német szerzői társaság ama műveimet, amelyekben népdalokat alkalmaztam, „feldolgozásnak" kívánja tekinteni, amire részletesen megmagyaráztam Önöknek, miért nem feldolgozások ezek a művek. — Tudni szeretném tehát most a német szerzői társaság végleges állásfoglalását. Mert ha továbbra is kitart igazságtalan és indokolatlan felfogása mellett, kénytelen lennék népzenét tartalmazó *[2. oldal]* műveim németországi előadása ellen hivatalosan tiltakozni.

Kérem, továbbítsák a két mellékelt levelet és a lapot az Austromechana-nak.

Tisztelettel hívük

Bartók Béla

U.I. A magyarországi elszámolás (1935. dec. 1.—1936. nov. 30.) ismét nem jött meg 1937. nov.-ben. Miért? Ez a késés most már évente ismétlődni fog?

Bartók 1938. március 7-i levelére válaszolva az A. K. M. március 18-án tájékoztatja, hogy a STAGMA elutasította népdalfeldolgozásainak önálló zenei műalkotássá nyilvánítását. Kéri Bartók állásfoglalását. (Idézi Somfai: Eine Erklärung... 149.).

XV.

Az A. K. M. 1938. április 12-én megküldi Bartóknak a STAGMA április 5-i elutasító döntésének másolatát s Bartók türelmét kéri az ügy elintézésével kapcsolatban. (Idézi Somfai: Eine Erklärung... 159—160.).

Budapest, den 13. Apr. 1938

An die A. K. M.
Wien

Sehr geehrte Herren!

Im Besitze Ihres Schreibens vom 12. d. M. und der beigelegten Kopie des an Sie gerichteten Briefes vom 5. Apr. der Stagma ersuche ich Sie der Stagma in meinem Nahmen [!]als Bemerkungen auf diesen Brief folgendes mitzuteilen:

1. Die „5 Lieder" für eine Singstimme und Orchester, die in Baden-Baden aufgeführt werden sollten entsprechen Note für Note der folgenden Nummern der beanstandeten „20 ungarische Volkslieder["][a] (für Singstimme und Klavier, und nicht für Klavier, wie die Stagma plötzlich in ihrem letzten Schreiben an Sie irrtümlich angibt „20 Volkslieder für Klavier" gibt es gar nicht!) :No 1. 2. 10. 11. 14., nur ist die Klavierstimme von mir für Orchester instrumentiert. Also ist das nach der Auffassung der Stagma natürlich[b] eine [c]„Bearbeitung"[c].

2. Diese „20 ungarische Volkslieder" sind derart komplizierte Kompositionen, dass, — wenn auch diese nach der Auffassung der Stagma nur „Bearbeitungen"[d] sind, — dann wohl alle übrigen Werke, in denen ich als Themen Volkslieder benütze, von der Stagma ebenfalls nur als „Bearbeitungen" angesehen werden. Ich musste also meinen Protest auf die Aufführungen sämtlicher meiner Werke dieser Gattung ausdehnen.

3. Ich weiss wohl, dass ich nicht in der Lage bin, Aufführungen dieser Werke zu verbieten bzw. dem Verbot Geltung zu verschaffen. Aber ich habe jedenfalls das Recht dagegen zu protestieren. Wenn man diese Werke trotz Kenntnisnahme meines Protestes, dennoch aufführt, so tragen diejenigen, die das veranlasst haben, die Verantwortung für die eventuellen Konsequenzen.

[e]Hochachtungsvoll Ihr ergebener

Béla Bartók

P.S. Einfachshalber sende ich Ihnen auch einen Durchschlag dieses Briefes.

[a] Utána tintával: 1., 2., 10., 11., 14., majd tintával áthúzva.
[b] Előtte „ein" írógéppel áthúzva (átikszelve).
[c] [c] Az idézőjel kézírással pótolva.
[d] A többesszámra utaló szóvégi „en" kézírással betoldva.
[e] A gépírású levél üdvözlő formulája, aláírása és utószava Bartók kézírása.

Budapest, 1938. ápr. 13.

Az A. K. M.-nek
Wien

Igen tisztelt Uraim!

E hó 12-i levelük és a Stagma ápr. 5-én Önökhöz írt levele mellékelt másolatának birtokában megkeresem Önöket, hogy a következőket közöljék a Stagmá-val a nevemben, mint e levélre tett megjegyzéseimet:

1. Az „5 dal" énekhangra és zenekarra, amelynek Baden-Baden-ben el kellene hangzania hangról hangra megegyezik a kifogásolt „20 magyar népdal["] (énekhangra és zon-

gorára, és nem zongorára, amint azt a Stagma utolsó írásában Önöknek tévesen megadja, „20 népdal zongorára" egyáltalán nem létezik!) következő számaival: 1. 2. 10. 11. 14., csupán a zongoraszólamot hangszereltem meg. Ez tehát a Stagma felfogása szerint természetesen „feldolgozás".

2. Ez a „20 magyar népdal" olyannyira bonyolult kompozíció, hogy — ha a Stagma felfogása szerint ezek is csak „feldolgozások — akkor a Stagma minden egyéb, népdaltémákat felhasználó, művemet is csak „feldolgozásnak" tekintheti. Ki kellene tehát terjesztenem a tiltakozásomat valamennyi e műfajú művem előadása ellen.

3. Jól tudom, nem vagyok abban a helyzetben, hogy e műveim előadását megtiltsam, ill. a tilalomnak érvényt szerezzek. De ahhoz mindenesetre jogom van, hogy tiltakozzam ellene. Ha e műveimet tiltakozásom tudomásul vétele dacára mégis előadják, úgy az esetleges konzekvenciákért azok viselik a felelősséget, akik azt elrendelték.

Tisztelettel hívük

Bartók Béla

U.I. Egyszerűség kedvéért e levelemből másolatot is küldök Önöknek.

*

Az A. K. M. 1938. július 26-án értesíti Bartókot, hogy a STAGMA jogdíjbizottsága Bartók fellebbezésére július 12-én újból megvizsgált öt népdalfeldolgozásciklust (Gyermekeknek, Magyar népdalok, 20 magyar népdal, 15 magyar parasztdal, Román népi táncok) azonban az ügyvezető igazgató ellenjegyzése nélkül a döntés nem jogerős, az igazgató pedig szabadságát tölti. A többi művet a bizottság következő ülésén, valószínűleg szeptember elején vizsgálja meg. A köszöntő formula a korábbi szokásos „hochachtungsvoll"-ról „mit deutschem Gruß"-ra változott, az A. K. M. a náci köszöntést még nem vállalta.

(Breuer János)

KÖNYVEKRŐL

Elliott Antokoletz:

THE MUSIC OF BÉLA BARTÓK. A STUDY OF TONALITY AND PROGRESSION IN TWENTIETH-CENTURY MUSIC

University of California Press, 1984

Egész zenekultúránk legnagyobb és egyben legsajátabb értéke Bartók Béla életműve. Noha számos példa cáfol rá, mégis mindmáig él az a nézet, hogy Bartók leghűbb interpretátorai csak azok a magyar művészek lehetnek, akiket ugyanaz a kelet-középeurópai föld nevelt, amelyből táplálkozván az ő zenéje is az egész világ közös kincsévé emelkedett. S ha ez így van az életmű érzelmi feldolgozása terén, vajon hogyan lehet a racionális, a tudományos megközelítés esetében? A magyar zenetudomány számára mindig központi kérdés volt a bartóki szellemiséghez való viszony tisztázása. Nem beszélhetünk ugyan kötelező érvényű hazai Bartók-értelmezésről, de a szakmai kör belterjessége mégis összeköti valamiképpen a stíluskutatás divergáló szálait.

Ám éppen a Bartók-zene kiemelkedő értékéből következik, hogy a nemzetközi koncertélet vérkeringésébe bekerülvén külföldi tudósok érdeklődését is felkelti. Természetes, hogy a más hagyományokon nevelkedett kutató más, nekünk szokatlan eszközökkel és célokkal lát munkához. Sőt az sem kizárt, hogy a zene végül félreértés vagy meg nem értés áldozatául esik. De ha féltjük is a nekünk oly kedves műveket a lekicsinylő vagy leegyszerűsítő kritikáktól, elemzésektől, mégsem vindikálhatjuk Bartókot kizárólag magunknak. Márcsak azért sem tehetjük ezt, mert állandóan gyanakodnunk kell, vajon éppen a túlzott közelség, a kutatásba óhatatlanul belejátszó emóciók miatt nem esünk-e mi magunk is valamilyen, mégoly jószándékú értelmezési hibába? Ha tehát a hazai tudományág szűkössége miatti eredendő kisebbrendűségi érzéseinket levetkőzve e területen szabad és jogos is az idegen szemléletmódokkal szembeni polémia, érdeklődéssel és figyelemmel kell fogadnunk minden külföldön kiadott, Bartókról szóló tanulmányt. Volt is ilyen bőségesen az elmúlt évtizedekben; folyóiratcikkek, disszertációk egész sora indult felderíteni Bartók zenéjének titkait. Annál meglepőbb hát, hogy külföldi szerző tollából származó, összefoglaló, teoretikus alapozású, elemző Bartók-könyv — Nüll 1930-as és a zenei világ perifériáján megrekedt kötete óta — most jelent meg először. Noha Elliott Antokoletz 1984-es munkája olyan egyetemes igényű, koncepciózus, példamutatóan megírt, valódi szakkönyv, amilyet már régóta vártunk, mégsem tagadhatjuk, hogy az örömbe csalódottság is keveredik.

A kötet tartalmáról az alcím árulkodik: *Tanulmány a tonalitásról és a haladásról a huszadik századi zenében.* Vagyis Antokoletz Bartók zenéjében tonális, hangszervezési kérdéseket vizsgál, mégpedig valamiféle fejlődéselv talaján állva és a magyar zeneszerzőt kortársai közé helyezve. De sem az alapelv, sem a komponisták „arcképcsarnoka" nem Antokoletz saját munkája. Könyve George Perle-nek, a nagyhatású amerikai zenetudósnak elméletére épül,[1] a zeneszerzőtársak oeuvre-jének feldolgozását pedig maga Perle, illetve tanítványai végezték el.[2] Mondhatnánk tehát: Antokoletz-nak jutott Bartók. És ő több mint tíz éve hozzá is fogott a munkához; 1975-ös dátumot visel disszertációja, amelyben a 4. vonósnégyes hangszervezési elveit vizsgálta,[3] ebből részletek jelentek meg 1977-ben,[4] valamint egy má-

[1] Ennek legbőségesebb teoretikus kifejtése a *Twelve-tone Tonality* című kötetben található. (University of California Press [továbbiakban: U. C. P.], 1977).

[2] G. Perle: *Serial Composition and Atonality* (5. kiad. U. C. P., 1981), D. Jarman: *The Music of Alban Berg* (U. C. P., 1979).

[3] *Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet* (kiadatlan disszertáció, New York, 1975).

[4] „Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet" in: *In Theory Only* 3/6 3—22.

sik közleménye is napvilágot látott 1981-ben.[5] Éppen a 4. kvartett kapcsán mutatott rá Antokoletz a Perle-féle iskola és más amerikai irányzatok polémiáira egy budapesti előadásában.[6]

Hogy miért lehetett a kutatást Bartókra is kiterjeszteni, és hogy mi is Perle elméletének magva, erről könyvünk előszavában maga a szerző tudósít: *„Bartók zenéjében a hangszervezés alapvető eszközeinek meghatározásában az volt a probléma, hogy nem létezett olyan, a hagyományos tonális rendszerhez hasonlítható elmélet, amely egyetlen, egységes elvcsoport alá vonná zenéjének valamennyi hangi alakzatát. Bartók egész életművében érezhető azonban egy, a hangviszonyokat teljességgel átfogó rendszer. Jelen tanulmány célja annak bemutatása, hogy Bartók zenéje valóban ilyen rendszerre épül.* [...] *A hagyományos tonális szisztémával ellentétben — ahol az oktáv* egyenlőtlen *részekre osztott volt* — [...] *Bartók zenéjében a hangviszonyok elsődlegesen az oktáv* egyenlő felosztásának *elvén alapulnak.* [...] *A* szimmetria *koncepciója alapozza meg ezt az egyenlőosztatú rendszert."*

Tehát Perle szerint a 20. századi zenében eluralkodnak a mesterségesen konstruált hangrendszerek, ám ő a nálunk „distanciaelvű" néven összefoglalt jelenségekhez a szimmetriael segítségével másokat is társít. Az azonos hangközök egymásra helyezésével felépülő formációkból indul ki. Terminológiája szerint ezek a hangközciklusok (pl. az egészhangú skála). Ezekből, az ismételgetett intervallumtól függően hat csoport adódhat, az ún. hangközosztályok. (A hangköz fordításából képzett ciklus természetesen az alaphangközzel azonos osztályba tartozik.) Ezek az osztályok — a kvart-, illetve kvintkör kivételével — valamennyien érintik kiinduló hangjuk oktávját, és így olyan zárt rendszert alkotnak, amelynek minden esetben meghatározható a középpontja. Ha e középpontból mindkét irányban elindulva alaphangközünket ismételgetjük, az eredeti rendszerhez jutunk vissza. E jelenség felismeréséből származott a geometriából kölcsönzött szimmetria elnevezés.

Léteznek azonban más szimmetrikus alakzatok is. Ezeknek jellemzőjük lehet például, hogy nem terjednek egészen az oktávig. Ilyeneket régóta számon tartanak Bartóknál is. Például a 4. vonósnégyes első tételének két alapvető építőköve közül az egyik három kisszekundot (pl. C-Cisz-D-Disz), a másik három nagyszekundot (pl. C-D-E-Fisz) tartalmaz. E két formációt az angol nyelvű irodalom — Mason nyomán — X-, illetve Y-sejtnek nevezi. Ezekhez társította később Leo Treitler — szintén a 4. kvartett elemzése alapján — a Z-sejtet, amely kvartok és kisszekundok váltakozásából áll (pl. Gisz-Cisz-D-G). Ez utóbbi már átvezet a szimmetrikus alakzatok másik típusához, ugyanis többféle hangköz tornyozásából épül fel. A Z-sejt mintájára rengeteg, eltérő fokú hangrendszer konstruálható, amelyek között a la-pentatóniát és a diatónia dór moduszát is megtaláljuk.

A szimmetrikus alakzatokat eddig alapelemeik, az intervallumok szerint csoportosítottuk. Kínálkozik azonban egy másik lehetőség is, a szimmetriából adódó centrumok vizsgálata. E célból vezette be Perle a hangok numerikus jelzését, 0-tól 11-ig beszámozva a C-H hangtartományt. Ha most számokká transzformáljuk például az iménti X-sejtet, a 0—1—2—3 sort kapjuk. E sor és minden szimmetrikus alakzat jellemzője, hogy a középponttól azonos távolságra eső számpárok összege azonos, esetünkben 0+3, illetve 1+2 egyaránt 3 lesz. A keresett centrumot mindig az így kapott összeg fele jelenti. Amennyiben az összeg páratlan, a rendszer középpontja nem határozható meg egyetlen hangban, például a C-Cisz-D-Disz sejt centruma csak a Cisz-D hangpárral írható fel. Ha azonban a korábbi Y-sejtet vizsgáljuk meg, annak összege (C-D-E-Fisz — 0—2—4—6 — 0+6=6 és 2+4=6) 6 lesz. Ez páros szám, tehát rendszerünk középpontjául a 6 felét vagyis 3-at, azaz a Disz-hangot kapjuk. (Nevezhetjük persze Esz-nek is, de ezen a ponton az enharmónia már egyáltalán nem releváns.) Éppen az összegezés szabályából adódik, hogy ugyanezt a hangcsoportot E-Fisz-C-D sorrendben felírva a 9-et, azaz az A-t kapjuk centrumként. Vagyis általánosítva: minden szimmetrikus rendszernek két középpontja van, amelyeknek különbsége 6, azaz tritonusnyi távolságra vannak egymástól. Efféle kalkulációval végig vizsgálva a korábban felsorolt szimmetrikus alakzatokat azt találjuk, hogy a Z-sejt a páratlan összegűekhez tartozik, míg a pentatóniát, a dór moduszt és az egészhangúságot a párosokhoz sorolhatjuk.

Eddig Perle, illetve Antokoletz gondolatmenete. De ha a számokról visszakanyarodunk a kottafejekhez, meg kell állapítanunk, hogy a nagyvonalúan „páros" címmel összefoglalt csoporton belül lényegesen eltérő tulajdonságú hangrendszereket találhatunk. Az egészhangú vagy az eddig nem is említett oktaton (1 : 2 modell) skálák fontos jellemzője, hogy mindketten magukba foglalják centrumaikat is (pl. a hangsorokat C-re felírva a C és Fisz hangokat). Ezzel szemben a pentatónia, illetve a dór modusz esetében az egyik középpont nem tartozik a ská-

[5] „The Musical Language of Bartók's 14 Bagatells for Piano" in: *Tempo* 137 8—16.

[6] „The Music of Bartók: Some Theoretical Approaches in the USA" in: *Studia Musicologica* XXIV (Suppl.), 1982., 67—75.

lához (mindkettőt D-re írva az ötfokúságnál G és Cisz, a hétfokúságnál D és Gisz lesznek a centrumok). Mármost elképzelhető, hogy a számtanban nem releváns, hogy egy rendszer tartalmazza-e a középpontját, de a zenei rendszereknél bizonyosan tévedésre vezet egy efféle, csak virtuálisan létező középpont realizálása.

A már említett fejlődéselv legvilágosabban a könyv felépítésében tükröződik. Antokoletz szerint Bartók útja a népzenétől vezetett volna a legabsztraktabb hangzásképletek irányába. E teóriának megfelelően alakul a kötet beosztása: A kilenc fejezet közül a szélsők, a történeti háttér felvázolása és a konklúzió levonásának ürügyén a szimmetriaelvek más zeneszerzőknél tanulmányozható megjelenését vizsgálják, Muszorgszkij, Debussy Szkrjabin, Stravinsky, a bécsi iskola mesterei, sőt Berlioz, Chopin és Schubert műveibe pillantva. (A magyar olvasó természetesen hiányolni fogja Liszt alaposabb elemzését az áttekintésből.)

Az első, Bartókkal érdemben foglalkozó fejezetekben a népzenei hatások vizsgálata kerül sorra. Mivel tudjuk, hogy Antokoletz éppen a Bartókénak tulajdonítottal ellentétes utat járt be, hogy munkája egy, a 4. vonósnégyest elemző disszertációból nőtt ki, különlegesen érdekesnek tarthatjuk, hogy a bővítés során végül — ellentétes végpontként — a népzenéhez jutott. Ha ma már úgy sejtjük is, hogy Bartók esetében a folklór és műzenei fejlődés dialektikus szemléletének évtizedes hagyományait meg kellene törni a mindkettőt magába foglaló zenei avantgarde szintetikus fogalmával, akkor is meglepő, hogy egy amerikai kutató milyen természetességgel lel rá — éppen a leginkább „elidegenített" Bartók-zenéktől elindulva — erre a forrásra.

Valóban érdekes egybeesés, hogy a népi tisztaság ideáját hordozó pentatónia egyszersmind az egyik legegyszerűbb szimmetrikus alapképletet adta a fiatal Bartók kezébe. A 14 bagatell két darabját és a Nyolc magyar népdalt elemezve Antokoletz meggyőzően igazolja, hogy a népdalfeldolgozások harmóniavilágát a felhasznált dallamok hangkészlete sugallja. A kíséretben a pentatónia moll szeptimakkorddá, azaz szimmetrikus tetraton hangrendszerré szűkülhet (V. bagatell), de ki is bővülhet a diatóniáig vagy akár azon túl is. (Például a Nyolc magyar népdal 2. darabja azonos alapú fríget és dórt ütköztetve hoz létre szimmetrikus hangkészletet.)

Ám a pentatónia vagy a diatónia, sőt néhány bonyolultabb formáció is felfogható egy hangközciklus, nevezetesen a kvintkör kivágataként. A következő fejezet, körmönfont címe — a népi moduszok szimmetrikus átalakításai — ellenére főként azokat a Bartóknál fellelhető helyeket veszi sorra, ahol az egyes hangrendszereknek ez az eleve meglevő tulajdonságuk feltűnően kiütközik. Jó példák erre a kvintakkordok (1. vonósnégyes) vagy a kvinttornyot építő ornamentáció (4. kvartett III. tétel). Óvatosabban kell azonban kezelnünk a Bartók által legősibbnek tartott magyar népzenei stílus mintájára kvint- és kvartlépésekből kialakuló dallammenetek (I. bagatell) vagy a hiányos kvintláncok (pl. az E-( )-Fisz-Cisz-( )-Disz-Aisz sor a VII. bagatellben) értelmezését.

Tovább követve a kötet gondolatmenetét, e ponton, a negyedik fejezetben nyerhetünk beavatást Perle elméletének imént vázolt alaptételeibe. Ehhez az intermezzóként közbevetett teoretikus ismertetéshez csatlakozik Antokoletz felbecsülhetetlenül értékes ajándéka, 14 lapnyi vázlat és fogalmazvány közreadása a New York-i Bartók Archívum anyagából. Már a vázlatok felületes tanulmányozása is meggyőz afelől, hogy a jelenlegi kutatás számára teljesen hozzáférhetetlen, Amerikában őrzött kéziratok valamikori feldolgozása miféle döntő változást hozhat majd Bartók kompozíciós módszeréről és egyáltalán, zenei világáról alkotott képünkbe. Hogy csak egy példát idézzek: a 6. facsimile a 4. vonósnégyes első ütemeinek partitúrafogalmazványát közli. A folyamatosan írt és sokhelyütt már a legapróbb részletekben is a mű végleges formájával azonos fogalmazványból épp a főtéma tétova céltalanságából kikristályosodó zárógondolat, a minden elemző által egyöntetűen a tétel alapmotívumának tekintett képlet hiányzik (7. ütem). Vagyis Bartók még a komponálásnak ennyire előrehaladott fázisában is elképzelhetőnek tartotta a tételt egy olyan motívum szerepeltetése nélkül, amit mi — a kész műből kiindulva — a legkorábban megfogamzott ideának hinnénk.

Antokoletz ugyan nem merül bele a vázlatlapok feldolgozásába, de az elemzés közben sokszor hivatkozik arra, hogy a fogalmazványok miféle korábbi elgondolásokat rögzítenek. Az a felismerés, hogy egy mű szerkezetére nézve is tájékoztatást nyújthat, ha keletkezését nyomon követjük, egyáltalán nem magától értetődő az egész világon. Antokoletz érzékenységét dicséri, hogy belátta, van lehetőség a forráskutatás és az analízis összekapcsolására, sőt figyelme még a másodlagos forrásokra is kiterjedt. Számtalan helyen idéz Bartók-írásokból; különösen fontosnak tartja a Harvard-előadások alapos elemzését, hiszen ez volt az egyetlen alkalom, amikor Bartók saját zeneszerzői technikájáról hajlandó volt hosszabban beszélni.

Legyenek persze bármily értékesek is e részek, a források vizsgálata, a népzenei hatások tartalmi feltárása természetesen mind csak eszköz Antokoletznak, hogy rávilágíthasson a

szimmetrikus szerkezetek megjelenéseire Bartók oeuvre-jében. Így munkájának gerincét a most következő, a könyvnek több mint kétharmadát kitevő négy fejezet jelenti. Ezek, a fejlődés elvének feladásával, az alapprobléma négy oldalát vizsgálják: az V. a hangközsejtek szerkesztését, fejlődését, kölcsönhatásait; a VI. a szimmetriatengelyeken nyugvó tonális centricitást; a VII. a diatonikus, oktaton és egészhangú formációk egymás közti átalakulásait; és végül a VIII. a hangközciklusok kialakulását. E négy fejezet szoros összetartozását tanúsítják a néhol ismétlődő kottarészletek is (pl. a 137., a 273. és a 334. példa egyaránt a 4. kvartett I. tételének 40—42/43. ütemeiből az első hegedű szólamát idézik).

A sokhelyütt roppant minuciózus elemzések követése most a részletek tengerébe vezetne, alapos tanulmányozásuk bizonyára számos új gondolatot kelt majd olvasójukban. Az általános benyomás mindenesetre a megfellebezhetetlenül szakszerű módszerességet tükrözi. Olyan következetességet, amelyben Antokoletzet nyilvánvalóan segíti, hogy alaposan kidolgozott elméleti rendszerre támaszkodhat. Ha magunk is számot vetünk a szerző bevezetőbeli dohogásával, hogy *„majdnem annyi teória létezik, ahány tanulmányt írtak e témáról"*, mindenképpen örülnünk kell annak, hogy az utóbbi évtizedek külföldi kutatói közül éppen Antokoletz vállalkozott teljes Bartók-könyv írására. Hiszen tudnunk kell, hogy ez a kötet bizonyára hosszú évekre előre világszerte a Bartók-értelmezés alapja lesz, éspedig nem is érdemtelenül.

Miért kellett hát csalódottságot vagy legalábbis hiányérzetet emlegetni? Hogy ezt megértsük, először is fel kell tennünk a minden könyvet elsőként vizsgáztató kérdést: miért íródott meg? Antokoletz válaszát már ismertettük, következzék hát a magunké. Amennyiben a tanulmány eredményeit a bevezetőben vállalt feladattal, a Bartók-zene hangszervezési eszközeinek megismertetésével szembesítjük, be kell látnunk, hogy ennek nem felelt és nem is felelhetett meg. Meggyőződésünk, hogy nem létezik olyan általános elmélet, amely egy zeneszerzői oeuvre-t teljes mélységében feltárhatna. Azonban épp a teljesség ilyesforma óhajtásából következnek azok a hiányosságok, amelyek csökkentik Antokoletz munkájának értékét. Akár úgy, hogy ráirányítják a figyelmet a kihagyott jelenségekre, akár hogy a vizsgálat egyoldalúsága teszi feleslegessé a túlrészletezett elemzést.

Hogy milyen módon tekinti át Antokoletz az analizált műveket, erről az előszóban olvashatunk: *„Egyfelől vizsgálhatjuk a dallam és harmónia elkülönített dimenzióit, és bemutathatjuk, hogyan kapcsolódnak egymáshoz. Másfelől feltárhatjuk a hangok csoportjait tekintet nélkül arra, hogy milyen viszonyban vannak az iménti két dimenzió kontextusával. Noha bizonyos mértékig az első problémát is tárgyaljuk a jelen tanulmányban, az elsődleges megközelítés a második lesz. A dúr-moll rendszert használó művekben az első módszer tűnik relevánsnak* [...] *Bartók számos kompozíciójában a dallami és harmóniai dimenziók a hangmagasság-alakzatok tekintetében differenciálatlannak tűnnek."* Így írja hát le és így indokolja Antokoletz elemző módszerét, de kérdés, hogy vajon jogosan teszi-e ezt? Valóban össze lehet-e mosni a két „dimenziót"? Egyenértékű-e például a 4. kvartett középtételének csellómonológja a másik három hangszer tartott akkordjaival? És hogy tovább lépjünk a differenciálatlanság egyéb példáira: azonos súllyal kell-e számolnunk a csellószóló és sok más bartóki dallam minden egyes hangjával, merthogy Antokoletz itt sem tesz megkülönböztetést? És vajon mindegy-e, hogy egy-egy szimmetrikus alakzat a forma melyik pontján jelenik meg? Nincs-e különbség a formák tematikus és átvezető jellegű szakaszai között? Hiszen tudhatjuk, hogy ha Bartók szonátaformát ír, éppúgy disztingvál a „szilárd" és „lágy" részek között akár klasszikus-romantikus elődei. A jellegzetes profilú tematikus gondolatok nyilván több eredetiséget, „rendszertelenséget" tartalmaznak, mint a rutinszerűbben köznyelvi vagy — 20. századi szerzőről lévén szó — „önnyelvi" átvezető szakaszok, szekvenciák. És ugyanígy: nem lehet a kis és nagy formák, szólózongorás, kamarazenei, zenekari művek nyelvét sem meggondolás nélkül összemérni, ahogy Antokoletz teszi. Bartókban századfordulós, konzervatív iskolázottsága életre szólóan elültette a műfajspecifikus írásmód klasszikus hagyományát, olyan mélyre, hogy sem a népi, sem az expresszionista vagy barokk hatások nem tudták eltörölni ennek nyomait. Ha mindezt nem vesszük figyelembe, akkor Bartókot elvágjuk azoktól a gyökerektől, amelyek legalább olyan döntően befolyásolták stílusának arculatát mint a parasztzene.

Ezek szerint Antokoletz elemzéseinek súlyozásában tudatosan átlép Bartók gondolkodásmódjának hagyományosan hierarchikus vonásain. Tegyük fel hát ismét a kérdést: miért íródott meg a könyv? Láthattuk, hogy — a vázlatközlések ellenére — a zeneszerzőt igyekszik figyelmen kívül hagyni, és így a művek genezisére sem ad választ az analízis. Akkor talán az egyes alkotások belső összefüggéseire keres magyarázatot Antokoletz? Azt sem, hiszen a zenei nyelv alapelemei után kutatva épp a művek közti kapcsolatra szeretne rámutatni. Paradox módon az életmű egységét próbálja bizonyítani, úgy, hogy közben az egység egyet-

len letéteményesét, az alkotó személyiséget felejti ki az érvelésből. (Jellemző stilisztikai apróság, hogy az analízisekben szinte sosem fordul elő Bartók neve. A mondatok alanya mindig egy szólam, egy hangcsoport, egy intervallum és nem — amint nálunk szokásos — a zeneszerző.)

Ha azonban sem eredetvizsgálatot, sem értelmezést nem nyújt, akkor be kell látnunk, hogy a kötet nagy része nem több puszta szótárnál. Bizonyos hangszervezési lehetőségek illusztrálására összeálló példagyűjtemény, amit Bartók-művek reprezentatív válogatásából szemezgetett ki a kutató. De valóban olyan reprezentatív-e a válogatás? Összesen 14 kompozíciót elemez Antokoletz, ezek közül öttel foglalkozik a kötet több mint 60%-a (4. kvartett 20%, 14 bagatell, Improvizációk, Zene és Concerto kb. 10—10%). Az a tény, hogy a legalaposabban feldolgozott darabokat majdnem egy-egy évtized választja el egymástól, valóban a pálya teljes áttekintését sejteti. Azonban a felsorolt művek valamennyien különleges helyen állnak az életműben, és kivételes pozíciójukat éppen a stílus, a szervezés koncentrációja jellemzi. A Bagatellek a beethoveni „neue Bahne" igényével fellépő kulcsmű, az Improvizációk sorozata a népdalfeldolgozások új útját töri, a Zene már a kortársak által is elismerten a „kristályszigorú" Bartók utolérhetetlen remeke, a Concerto pedig a kései stílus amerikai elismertetésért küzdő darabja. De valóban csak ennyi volna az oeuvre? Hol marad a színpadi művek dramaturg-Bartókja? Hol a hegedű-zongora szonáták elkeseredetten szilaj expresszionistája? A zongoraversenyek pódiumra tervező Ego-komponistája? Hogyan kallódhatott el a kötet majd negyedét kitevően analizált 4. vonósnégyes mellől a testvéralkotás, a 3. kvartett? Nem kell-e arra gyanakodnunk, hogy célzatos a válogatás, hogy az elmélethez készült a példatár és nem megfordítva? Hogy a legtöbb fejezetben, legsokrétűbben elemzett két mű, a Bagatellek és a 4. vonósnégyes közé nem az életmű logikája, csak a kutató történetietlen szimplifikációja húz egyenes vonalat? Hogy a teljességre törekvő szerző ismét önmagának vetett gátat?

Tovább szűkítve a kört megállapíthatjuk tehát, hogy a könyv szerint Bartók egyes műveinek egyes részleteiben használt olyan eszközöket, amelyek a Perle-féle elmélet segítségével is magyarázhatók. Harmadszor is megpendítve a kérdést: vajon azért íródott hát a tanulmány, hogy elsőként mutasson rá az efféle jelenségekre? Nem, állításainak jórésze ismert lehetne már az irodalomból. Utaltunk az X-, Y-, Z-sejtek felfedezőire, most azonban egy másik Bartók-teoretikussal akarjuk szembesíteni Antokoletzet, nevezetesen Lendvai Ernővel. Már eddig is feltűnhetett, hogy a Z-sejt nem más, mint a régóta ismerős 1 : 5 modellskála nagyszeptimnyi kivágata, a tonalitásszervezés kistercenként elmozduló síkjai rögtön a tengelyrendszert juttatják eszünkbe. Sorolhatnánk még a példákat, de mindezt csak azért tesszük szóvá, mert az a Lendvai, aki saját többrétegű elméletrendszerével szorosan hozzá tudott simulni a teljes Bartók-oeuvre változatos domborzatú felszínéhez, aki sosem tévesztette szem elől a históriai kapcsolatok jelentőségét, aki mindig egyenes vonalban, a cél biztos tudatában elemzett, ez a Lendvai Antokoletz-től egy mindössze 16 sort kitevő, vállveregetésnyi lábjegyzetet (!) érdemel. Ha tudjuk is, hogy a nyelvi határok milyen áttörhetetlenek, mégis le kell szögeznünk, hogy a történészelődök efféle semmibevevése mindenképpen sértő, és emellett sok önállóan elvégzendő munka terhét is a kutató nyakába szakasztja.

Háromféle oldalról közeledtünk Antokoletz módszeréhez, és mindenütt azonos eredményre jutottunk. Akár Bartók és az elődök viszonyára, akár a bartóki életmű kiépülésére, akár a Bartók-analízis előzményeire kérdeztünk, a könyv mindannyiszor „nem jellemző"-vel felelt. Vagyis a történeti kérdések egyszerűen kívül esnek Antokoletz látókörén. Különös tanulság ez egy olyan szerzőnél, aki már könyve alcímében is a fejlődés elvét deklarálja. És ha be kell is látnunk, hogy Amerikában már régen szétvált a „history" és a „theory", fenn kell tartanunk magunknak a jogot, hogy ezt a szeparálást természetellenesnek, a művészi alkotások „kronologikus életmódjával" ellentétesnek tekintsük, és mint ilyet az európai kultúra nevében elutasítsuk.

Nem jelenti persze ez a könyv teljes anyagának megtagadását. A már vázolt keretek között megmaradó tartalma, példás szigorral felépített formája és főként alakuló alapműstátusza bizonyára felkelti a hazai Bartók-kutatók érdeklődését, és nyilván sok továbbfejlesztésre érdemes gondolatot is felébreszt majd. Szorosan vett szakmunkáról lévén szó azonban valószínűleg csak a specialisták figyelmét vonja magára, pedig tanulsága, a jelen vezető zenetudományi hatalmának szemléletmódja — amikor éppen ebben a ránk is tartozó témában jelenik meg — a szélesebb közvélemény számára éppily érdekes lehet.

Halász Péter

Heinrich Lindlar:

LÜBBES BARTOK LEXIKON 1984

Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 1984

Rossz előjel, ha egy új Bartók-könyv fedőlapján és belső címlapján egyaránt rövid o-t látunk éktelenkedni a zeneszerző nevében.

Ha francia volna a könyv, nem csodálkoznánk. Megszokni ugyan sosem fogjuk, de kénytelenek vagyunk elfogadni, hogy Molière népe nagybetűkre nem tesz ékezetet. Ez a könyv azonban német munka, LÜBBES BARTOK LEXIKON, pontokkal a nagy Ü-n.

A fedőlap másik éktelensége Alfred Lent színes Bartók-arcmása, amely a megszólalásig hasonlít egy ismeretlen úrhoz, aki azonban csak alig-alig hasonlít Bartókhoz. A fedőlapra nyomott alcím egyben reklám is: *„Bartók A-tól Z-ig. A lexikon, amely könnyen fölfogható, tudományosan megalapozott címszavakban és számos ábrán tisztáz minden tudnivalót az életről, a műről és a mű történetéről."* Folytatása a hátlapon: *„. . . egyáltalán az első olyan könyv* [Bartókról], *amely mind a szakember, mind a zenebarát kérdéseire preciz és megbízható felvilágosítással szolgál"*. (Kiemelések tőlem, L. F.)

Ami ékezetet elspórolt a címlapon, bőven pótolja belső oldalain a könyv, amelyben szegény Rozsnyai Károly kizárólag hosszú ó-val fordul elő, hol mint Rózsnyai, hol mint Rószsnyai. De mi ez ahhoz képest, hogy, Lukács Pál *D*ukács (35. lap), Hollósy Simon *Mol*óssy (g), Lajtha László pedig *Lajos* (20)! Hogy az A fából faragol*t* királyfi (63), *K*ákoskeresztúron (59) íródott nem például Bartók utolsó hazai lakásán a Czal*a*n *U*ton (29)! Stb. Egyszóval: elkelt volna a kiadónál egy magyarul tudó korrektor. Másik korrektort a számjegyek ellenőrzésével kellett volna megbízni, olyan képtelenséget elkerülendő, mint például, hogy Bartók 1945. március 21-én játszotta először nyilvánosan a Román kolindadallamok második sorozatát (124), hogy Lengyel Menyhért 1947-ben közölte a Nyugatban a Mandarin-librettót (183), hogy Bartók 1934-ben 37 év zeneakadémiai zongoratanítás után lett a „Musikethnologie" rendes és nyilvános professzora (14) és 1923-ban jelentette meg Das Volkslied der Ungarn című összefoglalását a magyar népdalról (15).

Csakhogy ami ez utóbbi példákat illeti, nemcsak egy-egy számjegy téves bennük. 27 év zongoratanárkodás után Bartók nem zenefolklórprofesszor lett, hanem „csak" az MTA-hoz osztották be tudományos kutatómunkára, zongoratanári állásának megtartásával. A könyv pedig, amelyik 1925-ben jelent meg, *Das ungarische Volkslied* címen részese Bartók halhatatlanságának. Elírások? Csak ha gyérebben mutatkoznának, akkor tarthatnók őket azoknak. Mert aki úgy tudja, hogy Bartók 1902-ben barátkozott össze Kodállyal (212) — holott az idevágó irodalom közhelye: főiskolás éveik alatt nem találkoztak, csak 1905-ben —, aki szerint Bartók későbbi menedzsere, Kun Imre vezényelte 1911-ben a meghangszerelt Román táncok ősbemutatóját (122), aligha elírásból tájékoztatja úgy Bartókról mindent tudni akaró olvasóját, hogy a Szonatina témaanyaga Bihar és Hunyod megyében gyűjtött népzene (129), ám a finálé első témája „török tánc a marostordai magyar-román határvidékről" (140). Aki ilyet ír, nem elír, csak bevallja, hogy nem ismeri Lampert kitűnő — németül is megjelent! — forrásjegyzékét, amelyből pedig megtudhatta volna, hogy a Szonatina öt témája öt román néprajzi tájegységet képvisel: Hunyad vidékét, Bihart, Máramarost, a Maros mentét és a Bánságot. Ráadásul azt sugallja a német olvasónak, hogy van egy Marostorda (így!) nevű, törökök (is) lakta magyar—román határvidék. Inkább az olyan zeneelméleti gondolatficamokat tarthatjuk elírásnak, mint például azt, hogy a Cantata profana d-é-f-g-ász-b-c hangsora „líd-mixolíd" (38), illetve az olyan félrejellemzést, hogy például az Első hegedű-zongora szonáta finálé„ja „rondo capriccioso és egyszersmind csárdás" (136).

A szerző, Heinrich Lindlar professzor tüntet azzal, hogy könyvészetként csak német, illetve németre fordított munkákat nevez meg, holott ezzel eleve nem teljesíti a fedőlapon

nagy garral meghirdetett mindenségigényt. Tud egy-két magyar Bartók-kutatóról, egyeseknek szentel egy-egy cikkecskét is, de például Demény Jánost illetőleg még ott tart, hogy dokumentumokból összeállított Bartók-életrajza előkészületben (43; nota bene, Demény épp harminc éve kezdte el közreadni és 1962-ben zárta le közlését), Kroó Györgynél pedig épp a Bartók Béla színpadi művei című kötet került el a szerző figyelmét (100). Szerinte Somfai László sem adta még ki Tizennyolc Bartók-tanulmányát (131), Kárpáti János, Tallián Tibor, Lampert Vera köteteinek híre sincs. Így ez az 1984-es megjelenésű, szépen nyomott könyv nem több, mint újabb példája annak, hogy a Bartók-irodalom ismerete nélkül nem lehet Bartók-könyvet írni, és annak, hogy egyesek néha mégis meg-megpróbálják.

László Ferenc

Ára: 30,— Ft

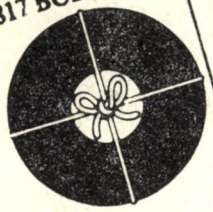
Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

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

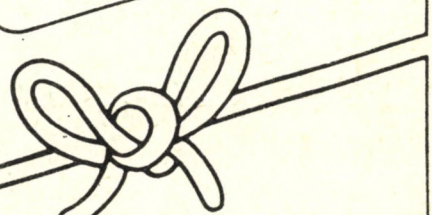
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat! Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



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

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat

V 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1985 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVI. évf. 4. szám 1985. december

TARTALOM

FODOR GÉZA:
A művészi nagyságról — a Klemperer-centenárium alkalmából 335
MOLNÁR ANTAL:
Weiner Leó jubileumára 347
BÓNIS FERENC:
Szabolcsi Bence Kodályról és Bartókról 352
LÁSZLÓ FERENC:
Brahms Variationen über ein ungarisches Lied Op. 21 Nr 2.-jének témája 363
ÉLIÁS ÁDÁM:
A tizenkétfokú hangrendszer harmóniavilága III. 378
SZABÓ ISTVÁN:
Reneszánsz költészetünk és zenénk forrásairól 386
KIRÁLY PÉTER:
Újabb adatok és néhány korrekció Bakfark Bálint lengyelországi működésével kapcsolatban 406
LAKI PÉTER:
Keleti hatás a XVII. század eleji olasz monódiában? 431
KÖNYVEKRŐL
Bereczky János—Domokos Mária—Olsvai Imre—Paksa Katalin—Szalay Olga: Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai; Kodály Zoltán: Voyage en Hongrie; László Ferenc: Bartók Béla-tanulmányok és tanúságok; Studia Musicologica. Tomus XXI. Fasciculus 1. (Breuer János); Hans Oesch: Aussereuropäische Musik (Teil 1.) (B. F.) 435

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 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
85.0305.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

FODOR GÉZA:

A MŰVÉSZI NAGYSÁGRÓL — A KLEMPERER-CENTENÁRIUM ALKALMÁBÓL

Lukács György egyik Thomas Mann-tanulmányában található a következő gyöngyszem: *„A regény stílusát — hogy soron következő fejtegetéseinket ne kezdjük túlontúl távol konkrét problémánktól — a lét és a tudat, a külvilág és az ember közötti kölcsönös vonatkozások természete határozza meg."* Ezzel a mondattal mintegy önmaga önkéntelen, s mármár megindító paródiáját adja, „robusztus naivitással" kiadja magát az az esztétika, amely nem éri be a művészetelmélet—művészettudomány státusával, hanem a hagyományos *nagy filozófia* igényét, az alapvető világnézeti kérdések, a végső kérdések feszegetésének igényét érvényesíti a művészettel kapcsolatban. Az az esztéta, aki nem tud lemondani az európai kultúra nagy hagyományáról: hogy a filozófiát és a művészetet olyan összetartozó szellemi formáknak tekintse, amelyekben az emberek konfliktusaik tudatára jutnak és azokat végigharcolják, amelyek az emberi nem öntudatát jelentik, a maga minden fokozaton átrohanó s a közös végpontig meg nem álló gondolkodásával folyton kiteszi magát annak, hogy kérdésfeltevései túldimenzionáltak lesznek s gondolati eredményei inadekvátak a tárgyhoz képest — úgyhogy aki nem az ő szempontjából tekint a világra, azt joggal fogja el az érzés: „nem erről van szó". A művészetfilozófus-esztéta módfelett kritikus elme, s éppen ezért nem eszményi *kritikus;* a végső kérdések, az alapkérdések, s az abszolút remekművek, amelyek mintegy természetes korrelációban állnak e kérdésekkel, mindig személyesebben érintik és inkább aktivizálják szellemi erőit, mint a napi „művészi termelés" produktumai, amelyeken pedig a kritikus hivatását gyakorolja, mindig egy kicsit önmaga ellenére, hivatás*tudatból* helyezi előtérbe az „itt és most", a viszonylagosság szempontját, s még a tudatos önkontroll sem védi meg okvetlenül attól, hogy nagy elvi kérdéseket lásson ott, ahol csupán triviális gyakorlati problémák vannak, hogy ha negatív a véleménye, ágyúval lőjön verébre, s ellenkezőleg, ha pozitív, korszakalkotó remekműnek kiáltson ki éppen csak jó teljesítményeket. Az a kritikus, aki lelkében inkább esztéta, mint a művészetek legújabb alkotásainak bírálatával foglalkozó szakember, mindig akkor van elemében és akkor nyilatkozik meg *arányosan,* amikor a csúcsokról, a legnagyobbakról, s apropójukon az alapkérdésekről beszélhet; a *kis* művekről, a *jó* teljesítményekről — pedig hát ezek jelentik a művészet folytonos, gyakorlati létezését — mondhat akármilyen bölcset és igazat, mindig megérzik rajta, hogy hiányzik belőle a specifikus érzék — nevezhetjük szerető pillantásnak is — a kis értékekhez.

Nem akarom eltitkolni, hogy kiindulásul Mesteremet idéztem, tehát magam is olyan iskola tanítványa vagyok, olyan iskolához tartozom, amelyre áll a fenti — távolságtartónak szánt — jellemzés. De legyenek bármennyire is személyes gondjai az esztétakritikusnak a jelzett problémák, ez még nem indokolja, hogy önmutogatóan a nyilvánosság elé tárja őket. Ha mégis ezt a „felütést" választottam, azt azért tettem, mert meggyőződésem, hogy az érzékeltetett ambivalencia túlmutat a művészetről elmélkedők al-

kati különbségein, túlmutat a művészettel foglalkozó diszciplínák státusán, absztrakciós szintjein, és magának a művészetnek egy elementáris tényére utal. Arra, hogy a művészetben nincs mélyebb, nincs elválasztóbb különbség, mint a jó művészet és a nagy művészet, a jó művész és a zseni különbsége. Ez az utolsó minőségi ugrás olyan szintkülönbséget győz le, pontosabban: teremt, amelyhez képest szinte csekélynek látszik a gyenge, a közepes és a jó közötti fokozati különbség. A jó művészet, illetve a nagy művészet, a jó művész, illetve a zseni két különböző dimenzióját jelenti az esztétikai létezésnek — végső soron összemérhetetlenek. A kritikus dolga viszont — akárcsak a művészet történészéé — éppen az, hogy összemérjen, hogy rögzítse a fokozatokat; s a művészet értőjeként legyen bármennyire is fogékony a nagyságra, a zseni iránt, elkötelezettsége a folyamat mellett ellene hat annak, hogy *kiélezze* a különbséget, inkább arra készteti, hogy a nagyságot, a zsenit beleoldja a folytonosságba — elvégre természetes, hogy a hegynek csúcsa is van. Csakhogy egyáltalán nincs minden hegynek csúcsa, s noha a művészet létezése folytonos — és bizonyos szempontból kétségtelenül ez a legfontosabb —, a nagyság, a zseninek mint lehetőségnek nem elfecsérlődése, de nagy művészetben való megvalósulása korántsem látszik örökös velejárójának. A folyamatos művészi „termelés és fogyasztás" eltompít e tény elementáris jelentőségével szemben, olyan korszakban, amely képtelen a nagyságra, nemcsak a művész és a közönség, hanem a kritikus is egyre kevésbé érzi drámai voltát. Pedig az igazi nagy művészetben olyan iszonyú energia sűrűsödött/sűrűsödik össze, hogy amikor az kirobban, egy csapásra megváltoztatja a helyzetet a művészetben, a világban — rá kell ébrednünk, hogy *bizonyos szempontból* egyáltalán nem a művészet folytonossága a legfontosabb, hanem az a néhány vakító ragyogású pont, ahol a művészet eljutott lehetőségei csúcsára, elérte önmagát, megvalósította a lényegét. A művészet e kétszférás szerkezetében, a zseniális művész létezésében, a művészettörténeti folyamatban feloldhatatlan nagy teljesítmények tényében van megalapozva egy olyan attitűd, egy olyan diszciplína jogosultsága, sőt szükségessége, amely a *nagyság* megragadására összpontosít, biztosítja annak kivételes szellemi helyét-rangját a kultúrában s tisztán tartja összemérhetetlensége tudatát. Az esztéta előtt a maga teljes súlyosságában kell megjelennie a ténynek, hogy a művészetben *vannak* (vagy nincsenek) zsenik, *vannak* (vagy nincsenek) *nagy* teljesítmények, azaz számára a művészetben a zseni és a nagyság végső követelmény, amelyről tudja ugyan, hogy a mindennapi művészi életben nem lehet számonkérni, de ettől még nem kevésbé érvényes. Az esztétának világosan oda kell állítania a művészi nagyság *problémáját* mindenki elé, hogy aki szembe mer nézni vele, ne kerülje el ezt az alapvető megméretést. A kritikus pedig helyesen teszi, ha olykor felmerül a művészi élet kapilláris mozgásainak világából, és regenerálja ítélőerejét annak újraélésével, hogy a nagyság a művészetben nem magába záruló faktum, hanem mérce, még ha gyakorlatilag nem is lehet neki mindig megfelelni. A nagyságról le nem mondani, disztingválni tudni jó és igazán nagy között — ez (mindaddig, amíg azt a művészet-fogalmat használjuk, amely a görögöktől századunk közepéig húzódó kultúra ekként nevezett objektivációjára lett „méretezve") hozzátartozik, ha szabad így mondani, az esztétikai mentálhigiénéhez.

Remélem, egyértelműen vállalva az esztéta-kritikus nézőpontját, e magas kezdéssel most nem estem a léptéktévesztés fent említett hibájába — a tárgy: Otto Klemperer emberöltővel ezelőtti budapesti Mozart-operaelőadásai, s a kultúrtörténeti pillanat, amelyben a hangfelvételek jóvoltából elénk kerülnek: a zenei előadóművészet nagy paradigmaváltásának ideje külön-külön is, együttesen pedig kiváltképp indokolja, hogy rövid időre kivonjuk magunkat a zeneélet irányzatainak, a részletkérdéseknek, a „pro"-knak és „kontrá"-knak a kavargásából, s egy kicsit nagyobb távlatból közvetlenül a *nagy* kérdé-

sek felé forduljunk. Persze századunk első felének legnagyobb zenei előadóművészei közül bárkinek a lemezei elégséges alapul szolgálnak egy ilyenfajta kérdésfeltevéshez, de Klemperer példája itt és most — lám, ez is egy formája, bár fölöttébb kivételes formája az „itt és mostnak" —, ismert okokból, bárki másénál aktuálisabb. Nem véletlen, hogy a leggyökeresebb elemzés, amelyet a tradicionális és a historikus előadásmód alternatívájáról eddig magyarul olvastam, ugyancsak e nagy karmesterrel van kapcsolatban: Wilheim András írása Klemperer h-moll mise-lemezéről (Hifi Magazin 8. [1982/1]). Ehhez szeretnék kapcsolódni, építvén eredményeire, továbbgondolni bizonyos megállapításait — egy kicsit máshová helyezve a hangsúlyokat.

Wilheim cikkének legnagyobb érdeme, hogy pontosan írja le és helyezi el a régi zene tradicionális előadásmódját mint *történelmi jelenséget*. Mindenekelőtt a „helyére teszi" a „tradicionális" szó jelentését: *„Nevezhetjük ezt persze tradicionálisnak, de tudni kell: nem Bachra megy vissza ez a hagyomány — hiszen az ő műveinek zenekari gyakorlata nem élt tovább —, hanem halála után mintegy nyolc évtizeddel megszületett Mendelssohntól kiinduló, jó szándékú, de akaratlanul is hamis praxisra. Ha Klempererig hosszabbítjuk meg a hagyomány eme vonalát, furcsa ellentmondásra figyelhetünk fel: miközben Bach műveinek poétikai értelmezése egyre gazdagabb, egyre árnyaltabb lett — a tényleges megvalósítás már mindinkább elszakad a hiteles, a szerzői ideáltól."* Ez a megszorítás, mutatis mutandis, a tradicionális Mozart-előadás esetében is szükséges. Mozart műveinek tradicionális előadásmódja egy olyan zenei világkép részeként alakult ki, amelynek középpontjában Beethoven, Wagner, Mahler és Richard Strauss állt. Ebben a világképben ezek a nevek nem egyszerűen zeneszerzőket jelöltek, hanem valóságos kultúrhéroszokat, akiknek alakjával egy olyan zenefilozófia forrt össze, amelynek alapjai kétségkívül felsejlenek Mozart zenéjében, de amely mint koherens és alapvető szemléleti séma, jellegzetesen Mozart *utáni* képződmény, a szó nyomatékos értelmében *túl van* a mozarti világképen. E zenefilozófia értelmében a zenemű saját lendületéből kiinduló és így előrehaladó szerves, dialektikus folyamat, melyben a totalitás az egyes elemek önmozgásának eredményeként jön létre, s az alapkövetelmény vele szemben: hogy egyfajta anyagból kell benne teremtve lennie mindennek, hogy egy pontból legyen „látható" minden része, tehát az egyensúly a dolgok sokféleségében, a sokféleség az egyfajta matériában, s abba a bizonyos „egy pontba" a „zeneköltő" képzelendő bele, akinek helyébe előadáskor magától értetődő gesztussal lép a zseniális előadóművész, s így a zenemű a zeneszerző?, az előadóművész? — ez mindig kétértelmű marad — szubjektumának önkifejezéseként jelenik meg. S ez a zenefilozófia egyszersmind életfilozófia is, ami — a formai totalitás korrelatív fogalmaként — mindenekelőtt az élettotalitás eszméjét jelenti, s ez abban a törekvésben fejeződik ki a legszemléletesebben, hogy a harmonikus klasszikába integrálják a démonikust (az idős Goethe egy mellékmondatától Hoffmannon, Hothón és Kierkegaardon át Alfred Heuß, Das dämonische Element in Mozarts Werken c. 1906-os tanulmányáig szépen követhető a folyamat), azaz éppen Mozarttal példázzák azt a művészetet, amelyben — Nietzsche elképzelése szerint — az apollóni felvette magába a dionüszoszit. Ez a nagyszabású, nyugodtan mondhatni: univerzalisztikus Mozart-kép nemcsak a tradicionális előadásmód legnagyobb képviselőinek, főként a karmestereknek, egy Toscanininak, Walternak, Furtwänglernek, Klempererneк az interpretációiban nyűgöz le, hanem a zenetudományban is megvan a megfelelője, mindenekelőtt Abert bátran klasszikusnak nevezhető, mert minden túlhaladottsága ellenére máig felül nem múlt Mozart-monográfiája vagy Alfred Einstein Mozart-könyve. Tisztán kell látnunk tehát: az, amit a Mozart-művek tradicionális előadásmódjának nevezünk, a 19. század második felétől alakult ki

és századunk első felében nyerte el paradigmatikus arculatát, azaz a szónak csak egy igen körülhatárolt értelmében tradicionális.

Természetesen a tradicionális előadásmód is különbséget tesz mondjuk Bach-stílus és Mozart-stílus között, de e stílusok szellemi alapja azonos. Wilheim a lényeget fogalmazza meg, amikor olyan korszakról beszél, *„amelyik először vette birtokba a zenetörténet egészét, amelyik repertoárt alakított ki az elmúlt korok alkotásaiból, s megteremtette az e repertoár életbentartására szolgáló intézményeket. E korszaknak megvolt az ereje ahhoz, hogy egységes nézőpontból szemlélje azokat a műveket és stílusokat, amelyekig horizontja terjedt; muzsikusoknak, hallgatóknak egyaránt egységes képük volt a zenei univerzumról."* S gondolatmenetéből kitűnik: muzsikusoknak és hallgatóknak azért lehetett egységes képük a zenei univerzumról, ez a zenekultúra, ez az előadóművészi praxis azért kínálhatott minden stílus számára egységes szempontú értelmezést, mert e zenetörténeti-előadóművészeti stíluskorszaknak egységes volt a *világképe,* vagy hogy az utolsó lépést is megtegyük, a *történelmi* korszaknak egységes volt a világképe, egységes képe volt a világról, az univerzumról. E korszaknak még megadatott a lehetőség, hogy a világot, az életet egységben lássa, s az a meggyőződés, hogy valóban egység; az a lehetőség, hogy a világ összefoglalható, s az a meggyőződés, hogy össze is tudja foglalni; s mindehhez az a képesség, az az erő is, hogy e lehetőséget és meggyőződést nagy műalkotásokká vagy filozófiai, tudományos rendszerekké tárgyiasítsa. Persze ha így jellemezzük ezt a mintegy másfél századnyi időszakot, akkor nem annyira az előző — zenetörténeti nevekkel jelezve: Mozarttal és Haydnnal lezáruló — korszaktól való különbözése fog kidomborodni, mint inkább a két korszak folytonossága, összetartozása — szemben a mi korunkkal, amikor végképp nem tudjuk már az életet egységben látni, s nem is lehetünk meggyőződve róla, hogy valóban egység; nem tudjuk összefoglalni a világot, s nem is hiszünk a lehetőségben, hogy összefoglalható; s mindez alaposan „blokkolja" a képességeket és az erőket. A két korszak — amelynek határpontján, ismét zenetörténeti szimbólummal jelezve, Beethoven áll — a közösségen belül leginkább abban különbözik egymástól, hogy amíg az előbbi számára az egység készen kapott, „természetes", magától értetődő, s így az összefoglalás végső soron látható erőfeszítés nélkül, külön erre irányuló szándék és demonstratív gesztus nélkül történik, addig az utóbbi számára az egység hit tárgya, bizonyítandó és elérendő, tehát feladat, s így az összefoglalás küzdelem és demonstráció — teljesítmény.

Mindkét korszakra jellemző a *nagy* művészet, akárcsak a hagyományos nagy filozófia. Mert mit is tekintünk bármilyen művészetben nagynak? A valóság olyan visszatükröződését, amely az élet ellentmondásosságát minden döntő meghatározottságában, ezek teljesen kifejlett dinamikájában az igazságnak megfelelően ábrázolja; minél nagyobb az ilyen konkrét ellentmondások egységbe hozott feszültsége, annál nagyobb lesz a műalkotás; éppen azokat a művészeket/műveket szoktuk a „nagy" jelzővel ellátni, akik/amelyek ebben a tekintetben kíméletlenül elmennek a legvégsőkig. De amíg az előbbi korszakban még egy szerves kultúra felhajtó ereje is segíti a művészt zsenije ilyen megvalósulásában, s így ebben a korszakban a nagyság is bizonyos értelemben „természetes", addig az utóbbiban a művésznek már egy mindinkább diszparáttá váló kultúra közegében saját zsenijére utalva kell megteremtenie az egységet, véghezvinni az összefoglalást, s így teljesítménye heroikus tettként jelenik meg — minél inkább képes és meri követni az ellentmondások dinamikáját, s minél nagyobb feszültségeket van ereje végül is egységbe hozni, annál hősiesebb színben tűnik föl a nagyság. Látható: a két korszak között lényeges hangsúlyeltolódások vannak, s az utóbbi korszak nagy zenei előadóművészete lényeges hangsúlyeltolódásokat idéz elő a megelőző korszak(ok) zeneműveinek szerkezetében; a maga

feszültség- és egységérzékével saját korának ellentmondásait és egységélményeit, saját kora problémáinak dimenzióit viszi bele az előző korszak(ok) kompozícióiba, alig veszi figyelembe eredeti dimenzióikat — s ezt annál is inkább megteheti, mert az eredeti előadásmód, a szerzői ideál rekonstruálása, a művek poétikai értelmezése maga is hosszú történeti utat tesz meg —, s a saját zenei világának újfajta gazdagságával és árnyaltságával helyettesíti a korábbi korszakénak másfajta gazdagságát és árnyaltságát.

Mégis: lehet-e teljes szellemi komolysággal tagadni, hogy például Mozart műveinek tradicionális előadásmódja a jelentős hangsúlyeltolódásokkal együtt is valami igazán lényegeset ragadott meg Mozart művészetében, amikor — reprezentálja itt Szabolcsi Bence szava az egész korszak felfogását — *„minden világi életlehetőség szintézisét"* látta benne — ha ugyan nem a leglényegesebbet. Figyeljük csak meg Tóth Aladár jellemzését Klemperer Mozart-tolmácsolásáról: *„Szinte félelmetes, ahogy Mozartban mindent kinyilatkoztat: a démonit, amellyel szemben a humánum annál mélyebben, a transzcendentális annál megdicsőültebben lobban fel; a szellemet, amely éles realizmusával áthatja az életet és anélkül, hogy azt valamelyest is megszépítené, a legmélyebb szépségig jut el, amellyel a szellem az élet felett lebegni képes, és a szeretetet, »a mindenható szeretetet, mely mindent formál, mindent gondoz« és a köznapit megdicsőítve a legmagasabb ideák világába emelkedik. Itt minden a legerőteljesebb koncentrációban és egyszersmind hihetetlen természetességgel találkozik össze, a mámorítóban vagy misztikusban is áttetszően és azzal a mozarti egyszerűséggel, amely minden bonyolultságon túl van."* Bizonyos: Mozart-kortárstól elképzelhetetlen ilyen jellemzés, a benne koncentrálódó gondolati motívumok a romantikától alakultak ki fokozatosan és a 19. és a 20. század fordulójára álltak össze így s váltak közkinccsé. De, ha elutasítjuk is e jellemzés fogalmi sémáját, túlfeszített entuziazmusát, egész stílusát, amennyiben nem szigorúan zenei-tudományos terminusokban akarjuk megfogalmazni, tudjuk-e lényegesen, alapvetően, döntően másban látni a mozarti művészet jelentését-jelentőségét — historikus *és* számunkra való jelentését-jelentőségét? Nem úgy áll-e a dolog, hogy a sokféleségnek az az egysége, az ellentmondásoknak az az egységbe hozott feszültsége, az ellentétes erőknek az a tökéletes, valóban klasszikus kiegyensúlyozása, amit Mozart műveinek hallgatásakor megtapasztalunk, olyan *létélményben* részesít, olyan *világképet* tesz sajátunkká időlegesen, amelynek éppen e kiemelt sajátosságok jelentik az *értelmét?* S Mozart műveinek világából a mienkbe visszatérve minél távolabb kerülünk ettől a létélménytől, világképtől, értelemtől, nem érezzük-e annál erősebben, hogy éppen ezekért a sajátosságaiért kell elveszíthetetlen örökségként megőriznünk Mozart zenéjét? Végletes historikus elfogultság volna nem látni, hogy Mozart műveinek tradicionális előadásmódja, bár jócskán elszakadt a hiteles, a szerzői ideáltól és meglehetősen „átdimenzionálta" a műveket, amikor az előbb leírt sajátosságokra összpontosított, igenis valami szubsztanciálisat emelt ki Mozart művészetéből, valami olyat, ami nélkül Mozart *nem* Mozart, mígnem az általa elhanyagolt dimenziók nélkül és a nyilvánvaló hangsúlyeltolódásokkal együtt Mozart kétségtelenül egy kicsit „felfokozott Mozart" (egy francia irodalomtörténész mondta 1826-ban Goethe Tassóját felfokozott Werthernek), de mégiscsak Mozart. Mozart műveinek tradicionális előadásmódja tehát elvileg *autentikus,* mégpedig nemcsak a szónak abban a szűkebb értelmében, hogy hitelesen fejezte ki saját korának Mozart-képét, azaz Mozart révén saját korát, hanem abban az erős értelmében is, hogy a legsajátosabbat, a lényeget ragadta meg Mozart művészetében, s ha némileg romantizálva, transzformálva is, azt tolmácsolta belőle. A tradicionális előadásmód legnagyobbjainak, egy Toscanininak, Walternak, Furtwänglernek, Klemperernek a Mozart-produkciói, ahogy azok hangfelvételen megmaradtak, ezért minden korhoz-

kötöttségük ellenére ki is szakadnak saját korukból és a nagy műalkotásokhoz hasonlóan maradandó érvényességre tesznek szert.

De azt jelenti-e mindez, hogy a tradicionális előadásmódnak ma pontosan olyan lehetőségei vannak, mint századunk közepéig mintegy másfél évszázadon át? Egyáltalán nem. Annak a ténynek, hogy ma már nem tudjuk az életet egységben látni, s nem is lehetünk meggyőződve róla, hogy valóban egység, nem tudjuk összefoglalni a világot, s nem is hiszünk a lehetőségben, hogy összefoglalható, nagy horderejű, messzemenő és „kicselezhetetlen" következményei vannak. Egy kulturális tradíciót művelődéstörténeti értelemben természetesen a végtelenségig fenn lehet tartani és lehet folytatni, de semmiféle intézményes és személyes kultúra — működjék bár az előbbi tökéletesen és képviselje bár az utóbbit valaki hatalmas felkészültséggel és mégoly erős szubjektív hittel-meggyőződéssel — nem teheti meg nem történtté, ha egyszer az alapjául szolgáló világkép megszűnt kora emberei számára egész létük eszmei alapja lenni. A tradicionális előadásmóddal ebben az új helyzetben valami olyasmi történik, amiről Hamlet beszél: „Belül fakad el, s nem látszik kivűl, / Mért hal az ember." Tökéletesen megőrizheti, sőt magasabb fokra is emelheti a „szakmai színvonalat", elérheti az abszolut transzparens, rafináltan arányosított hangzásképet, a maximális eufóniát, egy valamit azonban menthetetlenül elveszít: az igazi művészi temperamentumot, a vitalitást. Ma nem lehetséges — nem másodlagos kultúrélményként, hanem elsődleges létélményként — észlelni, megélni és produkálni az ellentmondások dinamikáját *és* egyensúlyát, feszültségét *és* egységét, nem lehetséges kíméletlenül elmenni a legvégsőkig és mégis hitelessé tenni a harmonikus összefoglalást. A tradicionális előadásmód tökéletesen ura lehet az ún. Mozart-stílusnak, e stílus elemeinek, de ezeket az elemeket nem képes már szerves, élő drámai kapcsolatba hozni egymással, belsőleg élettelenné, erőtlenné, jelentéktelenné válik — elvitathatatlan kvalitásai, értékei ellenére is képtelen a *nagyságra*.

Persze egy művészi korszak sohasem egy csapásra, egyik napról a másikra ér véget, többé-kevésbé mindig túléli magát legnagyobb képviselőiben, míg az utolsó is sírba nem száll közülük. S bár a tradicionális előadásmód a Mozart-tolmácsolásban egészen 1973-ig, Klemperer haláláig a maga eredeti lehetőségeinek legfelső fokán volt képes produkálni, nem véletlen, hogy a II. világháború utáni nagy „Mozart-stílus" — amely 1973-ban már maga is „félmúlt" — kb. 1949-től nem Walter, Furtwängler és Klemperer radikális művészi kérdésfeltevéseinek jegyében született meg és fejlődött ki (noha mindhárman jelen voltak születésénél), hanem Böhm, Krips, majd Karajan jelentősen megváltozott attitűdjének jegyében. A tradicionális előadásmód számára itt a tradíció már nem kis mértékben nosztalgia tárgya, a Mozart-zene mint „minden világi életlehetőség szintézise" már nem *reális* kérdés, miként Walter, Furtwängler és Klemperer számára egészen az utolsó pillanatig, hanem retrospektív fénytörésben, szivárványos, álomszerű szépségben megjelenő példa, amely éppen a történelmi tapasztalatok ellenében nyeri el jelentőségét. Igaz, a Mozart-zene — és mint már Hegel észrevette, nem csak az operák, hanem *minden* Mozart-zene — lényege: a drámaiság, a belső dráma megsínyli ezt a fordulatot, s Böhm és Karajan Mozart-előadásait aligha láthatjuk el ugyanolyan értelemben a „nagy" jelzővel, mint Toscaniniéit, Walteréit, Furtwängleréit és Klempereréit, e Mozart-stílusnak a drámát „megszüntetve-megőrző" lírája, kifinomult, szublimált és emfatikus szépsége mégis az utolsó világnézeti fedezettel bíró, történelmileg időszerű és esztétikailag teljesen hiteles hitvallás volt a zenei előadóművészetben a klasszikus európai humanista tradíció mellett. Mozart műveinek tradicionális előadásmódján belül ez a Böhm- és Karajan-féle Mozart-stílus volt az utolsó *lényeges*, mert igazán a lényegről szólni képes formáció. A 60-as évek közepétől ez a stílus mindinkább szétesett, s ma már látható, hogy addig él,

ameddig utolsó nagy képviselője, Karajan élteti. E Mozart-stílus óta Mozart műveinek tradicionális előadásmódján belül nem született a fenti értelemben lényeges kérdésfelvetés és megoldás a Mozart-művek tolmácsolását, előadási problémáit illetően.

A Klemperer 1948 és 50 közötti budapesti Mozart-operaelőadásairól fennmaradt felvételek a HI-FI-korszak Klemperer, Böhm, Karajan melletti és utáni felvételeinek közegében hallgatva nagy erővel döbbentenek rá a hanyatlásra, a művészi formátum összezsugorodására. Pedig Klemperer lemezei felmérhetetlen hátránnyal indulnak a versenyben: az egyik oldalon a hangzáshűség hiánya, a másikon hangzáshűség felső fokon; az egyiken egyenetlen színvonalú szereposztások mindennapi repertoár-előadásokra a Magyar Állami Operaház énekeseiből, a másikon optimális szereposztások válogatott világsztárokból; az egyiken az élő színházi előadások, ráadásul mindennapi repertoár-előadások sok-sok esetlegessége és labilitása, a másikon a stúdiófelvételek bebiztosítottsága és stabilitása. Mindezzel a hátránnyal szemben Klemperer zsenije az egyetlen ellensúly, igaz, ennek viszont a másik oldalon nincs megfelelője. Ha annak alapján, ami Klemperer Mozart-opera előadásaiból ezeken a felvételeken átjön, megpróbálunk számot adni róla, hogy miben is áll e karmester, e tolmácsolások nagysága, meglepetéssel tapasztalhatjuk, hogy a bennünk kialakult kép egybevág a korabeli leírásokkal. Ez egyáltalán nem természetes és legalább két dolgot bizonyít. Először: perdöntően bizonyítja, hogy a zenemű és a zenei előadás lényegi, szubsztanciális, konstitutív tényezői nem a hangzásnak azokban a dimenzióiban vannak, amelyekben az audiokultúra korszaka keresi és megtalálni véli őket. Egy hasonlattal élve: tudjuk, hogy a görögök kőtemplomaikat és márványszobraikat is festették, s bár a színek már rég lekoptak róluk, s egyébként sem maradtak ránk teljes épségben, ha kivehetők elsőrendű szerkezeti elemeik, akkor ma is tökéletesen felfogható felülmúlhatatlan művészi nagyságuk és páratlan élményt adnak. Klemperer Mozart-opera előadásai ezeken a felvételeken úgy állnak előttünk, mint egy-egy viszonylag épen maradt görög templom. Másodszor: azoknak az éveknek magyar zenekritikája feladata magaslatán állt — nem vagyok biztos benne, hogy egy emberöltő múlva mai zenekritikánk ugyanilyen informatívnak és lényegbevágónak fog bizonyulni.

Miben is áll hát Klemperer Mozart-opera előadásainak nagysága? Idéztem már Tóth Aladár jellemzését, amely a világképét foglalja össze ezeknek az előadásoknak — forduljunk most talán valamivel megfoghatóbb sajátosságok felé! Egyik legjelentőségteljesebb vonásuk a *folyamatosság*. Szenthegyi István írta a Così előadásáról (a rádió nemrég közvetítette is az 1950. január 17-i előadás I. felvonásának felvételét, ennyi tehát mindenképpen fennmaradt belőle — vajon miért nem szerepel a „Klemperer Budapesten" lemezsorozat tervében?): *„Miben újszerű Klemperer vezénylése? Legelsősorban bizonyára abban, hogy nagyobb folyamatosságra törekszik: a recitatívokat és az áriákat — tehát a cselekményt hordozó részeket és a lelkiállapotot kifejező álló pontokat — szorosabbra fűzi, valósággal pergeti az előadást. Valószínűleg ezért játssza sajátkezűleg a secco-recitatívok támasztó zongoraakkordjait is, hogy a maga gerjesztette áram egy pillanatra se szakadjon meg."* Egy nyilatkozatában Varga Pál is kiemeli: *„A Mesterdalnokok előadásában különösen a folyamatosság — a parlandók rendkívülisége — volt óriási."* A felvételekről is lenyűgöző az előadások folyamatossága, s ez egyrészt nincs egyenes összefüggésben a gyors tempóval (amire mint Klemperer akkori Mozart-előadásainak neuralgikus pontjára még vissza kell térni), másrészt nem jellemezhető egyszerűen a zenei egységek-formulák „szorosabbra fűzéseként". Mi teszi, hogy „az áram egy pillanatra sem szakad meg", hogy a zenét valóban folyamatként éljük át, azaz szakadatlanul észleljük a zenei egységekformulák összetartozását, egymást folytatását? Valószínűleg az, hogy Klempererné a zene nem kész és fait accompli-ként elfogadott pályákon fut végig, hanem kérdés-válasz logika

szerint épül fel. Klemperer nem úgy eleveníti meg a partitúrát, ahogy a hímzés az előrajzolt mintát, hanem mindenütt zenei problémák felvetését és megválaszolását adja, a zenei anyag és a formáló szellem folytonos párbeszédét, együttműködését és kölcsönhatását, mindenekelőtt azt érzékelteti, hogy miként támadnak feszültségek, energiák, mozgásirányok, ezek milyen várakozásokat keltenek, a lehetőségek miféle tere jön létre, és mit jelent az alkotó döntése: fokozást, kiegyensúlyozást vagy feloldást-e, a várakozás továbbcsigázását, kielégítését vagy átirányítását-e, s ez a döntés hogyan rendezi át a lehetőségek terét. Klemperernél úgy érezzük, hogy az előadás nem egy kész művet igyekszik a lehető legpontosabban megközelíteni, hanem éppen benne, akkor és ott születik, alakul a mű. Ha Klemperer előadásait összehasonlítjuk azzal a 70-es évektől megfigyelhető tendenciával, hogy létrehozzák a Böhm- és Karajan-féle Mozart-stílus kifinomultságának-transzparenciájának és a két világháború közötti karmesteróriások nagyszabású drámaiságának a szintézisét, jól érzékelhető: ami Klemperernél még az ellentmondások dinamikája volt, az a maiaknál már csak kontraszthatás, ami Klemperernél még az ellentmondások egységbe hozott feszültsége volt, az a maiaknál már csak kiegyenlítés révén való összehangolás, a karakter, ami Klemperernél még kompozicionális volt, azaz nem maradt elszigetelt, hanem a karmester végigvezette következményeit a darab egész felépítésén, az a maiaknál már csak effektus. Klemperer előadásai azt példázzák, hogy a folyamatosság voltaképpen a szervesség időbeli aspektusa. Csakhogy a világ drámai, de szerves összefüggésként való átélésének lehetősége nélkül nem lehet Mozart műveit a maguk szerves drámaiságában hitelesen tolmácsolni; ez az oka annak, hogy amíg Klemperer Mozart-előadásaiban, úgy érezzük, *megtörténik* a zene, addig a mai felvételeket hallgatva úgy érezhetjük, hogy „a szép hangok özöne" mögött voltaképpen *nem történik meg* a zene.

Miután „a zenei anyag és a formáló szellem folytonos párbeszédéről" írtam, ellentmondásnak tűnhet, ha második lényeges vonásként a *természetességet* emelem ki. Ebben is egybevág a kortársak élménye és a miénk. Jemnitz Sándor írja: *„Ez a két agyvérzéstől bénult, lángeszű karmester úgyszólván csakis akkor nyúl a kormánykerékhez, amikor hajója irányt változtat. Mihelyt ezt elrendezte, ismét hagyja, hogy magától szelje a hullámokat. Ő nem csimpaszkodik akaratával fojtogatóan a zenekar nyakába, csak eligazítja, s aztán bölcsességgel őrködik felette."* Vagy újra Szenthegyi: *„Ez a zenekarművész* [...] *a klasszikus stílusfegyelem korlátai között élni hagyja a zenét és semmiféle fölösleges, nagyképű akadémizmusnak nem enged. Mozartot úgy értelmezi, mint valami eleven, virágzó, örökké friss tenyészetet, ahol csak arra kell vigyázni, hogy a buja vegetáció túl ne csorduljon az ápolt park falain. A mozarti dallamszépség így élettől duzzadóan, tündökölve, valamely csodás természeti jelenségként íveli át a színpadot."* És azok a művészek, akik dolgoztak vele, egybehangzóan állítják: *„nem voltak különleges kívánságai", „az ő előadásait elsősorban a nagyvonalúság jellemezte", „nem volt betanító karmester, aki sokat magyarázott volna", „a próbákon alig beszélt* [...], *nem tartotta szükségesnek a sok beszédet", „próbái nem a részletek kidolgozásában merültek ki, nagy vonalakban fogalmazott", „nem volt pedagógus-karmester", „nagyszabású volt, nem veszett el a részletekben", „abszolút természetesnek vett mindent, és semminek a problémája nem látszott".* Pedig nincs itt semmi ellentmondás. Anélkül, hogy feszegetni merném a kérdést: miként tudta átvinni intencióit a közreműködőkre (vele kapcsolatban előbb-utóbb mindenki eljut a „démoni szuggesztivitás" fogalmához), csak azt a nézetet szeretném megkockáztatni, hogy a problémátlannak látszó természetesség alapja pontosan a zseniális problémaérzék, problémalátás volt, amely halálos biztonsággal találta el a kulcsfontosságú pontokat, a kulcskérdéseket, és párosult a tehetséggel: a kellő pillanatban — Jemnitznek igaza lehet: az irányváltoztatás pillanataiban — megadni azokat az intenciókat, impulzusokat, inspi-

rációkat, amelyek éppen a kérdés-válasz logikába vonják be a közreműködőket. Mert a kérdés-válasz logika, amennyire nélkülözi a megoldás előrajzolt útját, annyira természetes, *ha* jól van feltéve a kérdés, lévén „egy kérdés megformulázása már a megoldása". A szuggesztivitás csak a kompozíció lényeges problémáinak, irányainak, az elsőrendű szerkezeti-kifejezési problémáknak belső, részletekbe, másodrendű összefüggésekbe bele nem vesző megértése, szinte zeneszerzői szemlélete alapján (ne feledjük, Klemperer komponistának tartotta magát, s ebből a szempontból teljesen irreleváns, hogy milyen zeneszerző volt) érhette el, amit énekesei mondanak: *„természetes könnyedséggel tudtuk követni őt — és bocsánatot kérek, ha ez dicsekvésnek tűnik — ez azt is bizonyította, hogy mi sem voltunk rosszul eleresztve hazulról.* [...] *Sugárzott róla, hogy mit fog a következő ütemben produkálni. Nem volt nehéz leolvasni az akaratát* [...]" Vagy: *„Nem beszélt sokat. Tapasztaltam pályámon, hogy az énekest, muzsikust nagyon fárasztja a sokat beszélő, mindent megmagyarázó, tudálékos karmestertípus. A sok beszéddel csak megölik a művészi ambíciót. Klemperer értett hozzá, hogy mindenkiből a legtöbbet hozza ki, és ehhez az ő egyénisége kellett."* Igen, a zseni szuggesztivitással párosult és lényeglátáson alapuló nagyvonalúsága egyfelől, s olyan közreműködők másfelől, akik „nem voltak rosszul eleresztve hazulról" — pontosan erre volt szükség ahhoz, hogy működni tudjon a zenélés kérdés válasz logikája és megszülessék a természetesség élménye. Klemperer előadásaival összehasonlítva tűnik csak fel, hogy a mai felvételek mennyire „szofisztikáltak" s hogy a mikroszkopikus felfedezéseknek az a tömege, amellyel elkápráztatnak, mennyire másodlagos a mű lényegi problémáihoz képest, amelyek viszont általában még csak fel sincsenek vetve. Ha naiv hallgatóként fogadjuk be Klemperer Mozart-opera tolmácsolásait, akkor is minden bizonnyal az előadás természetes, magától értetődő volta, a „pontosan erről van szó", „hogyan is lehetne másként" érzése az elsődleges élményünk. De ha elmélyedünk a művek problémáiban vagy meghallgatunk egy mai felvételt, akkor más-más perspektívából ugyan, de ugyanazt ismerhetjük fel: Klemperer Mozart-előadásainak természetes, magától értetődő volta mennyire nem első fokú egyszerűség, hanem olyan egyszerűség, amely — Tóth Aladár idézett szavaival — „minden bonyolultságon túl van". De persze minden bonyolultság birtokában.

S most térjünk vissza a tempó problémájára. Ismeretes, hogy Klemperer budapesti éveire a viszonylag gyors tempók voltak jellemzőek. Ezzel kapcsolatban azonban nem azt az — egyébként igaz — közhelyet akarom felhozni, hogy nincs abszolút jó vagy abszolút rossz tempó, hanem a tempónak és tartalomnak kell egyensúlyban lenni, s nem is arra az ezt megerősítő tényre akarok hivatkozni, hogy a kortársak csodálatosan hitelesnek találták Klemperer tempóit. A lényegre alighanem Varga Pál tapintott rá: *„Az ő interpretálásánál a legszembetűnőbb a tempók hihetetlen természetessége, egymásba kapcsolódása: nincsenek zökkenők, a tempók egymásból folynak, egymást kiegészítik és teljesen logikusak."* Magyarán: Klemperer elsősorban nem időben, sebességben, gyorsaságban gondolkozott, hanem *tempóviszonyokban.* Nem sokat mond, ha összehasonlítjuk, hogy egy-egy opera egészében és részleteiben mennyi ideig tart a budapesti, illetve a későbbi EMI-felvételen. A tempó-kérdés csak abban a keretben értelmezhető, amit Wilheim András állapított meg Klemperer h-moll mise-felvétele kapcsán: *„Tökéletesen végiggondolt elképzelése van a műről, grandiózus érzéke van a formában való tájékozódáshoz és formaszervezéshez, maga előtt látja a mű egész épületét, de úgy, hogy figyelembe veszi minden apró részlet súlyát, értelmét is."* A Szöktetés a szerájból és A varázsfuvola figyelmes hallgatása meggyőzhet róla, hogy az igazán lényeges felismeréseket ígérő művelet nem a budapesti előadások és a későbbi EMI-hanglemezfelvételek tempóinak összehasonlítgatása, hanem az egyes produkciók belső tempóviszonyainak elemzése és értelmezése (ebből a szempontból

is nyilvánvaló, hogy a Don Giovanni-előadásból közreadott keresztmetszet „csak" Klemperer művészetének lényegétől foszt meg bennünket). A tempóviszonyokban igen szemléletesen mutatkozik meg, hogy Klemperernél a budapesti években igazi shakespeare-i és mozarti dramaturgiáról van szó: gyorsan váltakozó rövid jelenetek ritmusáról és atmoszférájáról. A hősök fejlődésének ritmusa nála nem csupán egy nagy, általános vonalat követ (mint a mai felvételeken) — bár azt is, persze —, hanem sok kis színes, robbanékony pillanatból tevődik össze, melyek mintha maradéktalanul és közvetlenül feloldódnának mindenkori „itt és most" jellegükben. Drámai sorrendjük, kölcsönös, kontrasztos kiegészülésük azonban végül is új tartalmi töltésű egységet teremt. Ez a tény jelentős dramaturgiai-stílusbeli következményekkel jár az egyes — igen gyakran nagyon rövidre fogott — jelenetek számára, melyekből a dráma összetevődik. Mindenekelőtt a jelenetek bármelyike feloldhatatlan, önálló egység, önmagában zárt monád: atmoszférájuk, mozgásformájuk és faktúrájuk, a bennük sűrített lelki történés belső fel-le hullámzása kizárja annak lehetőségét, hogy közvetlenül alávethetők legyenek egy nagyobb egésznek. A jelenetek dramaturgiai szintézise, miként Mozartnál, Klemperer előadásában a posteriori jellegű. Önálló, egyszeri individuumok kölcsönhatásából épül eggyé. Rövidség és hosszúság, konkretizáló hangulati tartalmak ellentétei, *s ezek egyik legfőbb eszközeként a tempószembeállítások* jelentik azokat az esztétikai erőket, melyek ebből a sokszálúságból-sokszínűségből végül egységet teremtenek.

Nem áltatom magam azzal, hogy e három kiemelt sajátossággal sikerült megragadni Klemperer művészetének, nagyságának a lényegét. Két dologban azonban bizonyos vagyok. Először: e sajátosságok hozzátartoznak Klemperer művészetéhez és nagyságához. Másodszor: a mai Mozart-felvételek nélkülözik ezeket a sajátosságokat, s a nagyság hiánya nem független ettől a ténytől. Wilheim azt írja a tradicionális előadásmód mai pozíciójáról: *„A Klemperer által oly meggyőzően képviselt álláspont egyre nehezebben védhető. Pontosabban: ma már csak az ő nagyságrendjéhez tartozó előadók lennének képesek elfogadtatni a művészi végeredményt — csak éppen mintha Klempererek volnának egyre kevesebben."* Ennél sokkal többről van szó. A Klempererek megfogyatkozása, sőt mondjuk ki: teljes hiánya nem egyszerűen empirikus tény, hanem mély és visszafordíthatatlan szükségszerűség. Okosabb, ha az esztéta nem bocsátkozik jóslásokba és nem készít művészettörténeti prognózisokat, mégis megkockáztatom: a tradicionális előadásmódnak már sohasem lesznek igazi, annak a bizonyos mintegy másfél évszázadnyi időszaknak az óriásaihoz mérhető nagyjai, mert a nagyság nem csak tehetség kérdései, és minden szellemi feltétele megsemmisült annak, hogy a tradicionális előadásmód világán belül még valami komolyan lényegeset lehessen mondani — hogy nála maradjunk — Mozartról/Mozarttal. Nem alaptalan felvetni a kérdést: mire jó külsőleg tetszetősen, de belső szellemi tartalmát tekintve kisszerűen és súlytalanul művelni azt, amit nemrég még nagyszerűen is lehetett művelni, s ennek monumentumai ránk is maradtak s bizonyos — és nem éppen lényegtelen — vonatkozásban „mércéül és elérhetetlen példaképül számítanak"? Wilheim azt mondja, hogy Klemperer tradicionális Bach-tolmácsolásának figyelmes újrahallgatása értette meg vele a tradicionális előadásmód anakronizmusát és a historikus irányzat törekvéseinek helyességét. Nos, a Mozart-tolmácsolás terén én inkább arra helyezném a hangsúlyt: Toscanini, Walter, Furtwängler, Klemperer — és persze Busch, Kleiber, Fricsay, Böhm, Karajan — Mozart-előadásainak és a mai, a mai *lehető legjobb* Mozart-előadásoknak a kompenzálhatatlan formátumkülönbsége, valóságos „ég és föld" viszonya, a művészi nagyság megszüntethetetlen *prohibitív* nehézségekből fakadó hiánya a jelenkori tradicionális Mozart-tolmácsolásban megértethetik velünk, hogy Mozart műveinek tradicionális előadásmódja *mint aktuális irányzat* mára

mind történelmi igazságát, mind esztétikai jelentőségét elvesztette — nem autentikus irányzat immár.

Akkor hát „Meghalt a király! Éljen a király!"-alapon ünnepeljük a historikus irányzatot? Mint magunk is szubjektumai a történeti folyamatnak: igen. Ami nem jelenti azt, hogy meg tudunk s egyáltalán meg kellene szabadulnunk a veszteség érzésétől. Wilheim így fogalmaz: *„»Terepasztalon« legalábbis eldőlt már, hogy történelmi igazsága csak a korhű előadásnak van — ennek az irányzatnak most már csak az esztétikai győzelme lehet kétséges, vagyis az, hogy született-e már valóban méltó zenei produkció, amelyik egyértelműen bizonyítani tudja teoretikus igazát."* Csakhogy a historikus irányzat történelmi igazsága nem a korhűségben áll, hanem a jelennek való megfelelésben. Kár volna osztozni a historikus irányzat öncsalásában, ideologikus ideológiamentességében/ideológiaellenességében. Csak az irányzat legelvakultabb művelői és hívei hihetik azt, hogy a régi hangszerek, a korabeli forrásokkal bizonyíthatóan hiteles létszámú előadóegyüttes, a hangzáskép, az arányok, mindebből következően a játékmód, a stílusról vallott felfogás, a kompozíciók olyan, új dimenzióinak feltárása, amelyeket eddig nem sejthettünk, tényleg korhűséget tesz lehetővé. A mai ember a legalaposabb történeti stúdiumok és a legerősebb beleérzőkészség jóvoltából sem képes — még muzsikusként és zenehallgatóként sem! — 18. századi emberré visszaváltozni. Az eltelt időszak történelmi és kulturális — ezen belül zenei — tapasztalatait nem lehet meg nem történtté tenni, ezek belénk épültek és meghatározzák érzékenységünket, fogékonyságunkat, észlelésünk irányulását és módját, élményanyagunkat és -lehetőségeinket. A historikus előadásmód művelői modern lelki konstitúcióval és kultúrával művelik a historikus előadásmódot, a modern élet — tárgyi, szellemi és nem utolsósorban akusztikai — közegében, modern lelki konstitúciójú és kultúrájú hallgatóknak. Nem vagyunk képesek a régi zene segítségével sem 18. századi módon látni, hallani és érzékelni, az előadóművész a historikus előadásmód révén tolmácsolt régi zenével is mai élményeket fejez ki, s a hallgatóban a historikus előadásmód révén tolmácsolt régi zene hatására is mai élmények támadnak. A tényleges helyzet félreismerése azt vélni, hogy a zenei előadóművészetben a korhűség — cél. Eo ipso eszköz egy jellegzetesen *modern* kommunikációban, és nem is tud más lenni.

A historikus előadásmód legnagyobb történelmi hozama valóban a kompozíciók olyan, új dimenzióinak feltárása, *„amelyeket eddig nem sejthettünk s amelyekkel bizony aligha versenyezhet a biztonságosan megszokott, bejáratott hagyományos előadás"*. Ez a pozitív tett azonban egy olyan negatív tettel járt és jár együtt, amely a legnagyobb mértékben öntudatos és világnézeti: a tradicionális zenei világkép nagy *egységének* lebontásával. A historikus előadásmód a *dimenziók* művészete, amely megalapozottan utasítja ugyan el azt a perspektivikus torzítást, amit a tradicionális előadásmód nagy egységtörekvése a régi zene alkotásaiban okoz, de az általa elérhető egység *csak zenei* egység, aminek nemcsak azt a világnézeti, mondhatni: „metafizikai" *jelentőséget* nem tudja megadni, mely a tradicionális előadásmód legfőbb célja volt — ezt még pozitívumként is lehet értékelni —, hanem azt sem, melyet a régi zene eredetileg, a maga korában *aurája* révén nyert. A historikus előadásmód nézőpontja, az a jellemző magasság, amelyből a zenére tekint s amelyből visszatekint az életre, alacsonyabb, mint a korabeli praxisé vagy a tradicionális előadásmódé. De megfelel korunk látószögének.

Wilheim, aki maga is bevallja, hogy *„nem tartozik éppen a korhű előadásmód harcos hívei közé, sőt ezernyi fenntartással fogadja az effajta produkciókat"*, mintha hagyná magát megtéveszteni a korhű jelmez, a történelmi kerülőút által s korunk zenéjének viszont harcos híveként mintha nem realizálná a historikus előadásmód „avantgardista" mozzanatát, rokonságát korunk zenéjével. Pedig közös mind negatív gesztusuk: a tradicionális

zene nagy egységének lebontása, mind pozitív hozamuk: a zene új, eddig nem sejtett dimenzióinak feltárása, emancipálása és kiaknázása. Alapjuk egy és ugyanaz a létélmény, Adyval szólva: „Minden Egész eltörött, / Minden láng csak részekben lobban, / Minden szerelem darabokban, / Minden Egész eltörött." E tanulmány szerzője is korunk embere, s így nem áll módjában olyan külső nézőpontot felvenni, amelyből megalapozottan kétségbe vonhatná e létélmény jogosultságát. Mindössze arra kíván rámutatni, hogy a tradicionális zene historikus előadásmódjában a történelmi jelmez mögött ugyanazt a „Kunstwollen"-t, „művészetakarást" fedezhetjük fel, mint korunk zenéjében. A historikus előadásmód, függetlenül attól, hogy korhűség tekintetében mennyire hiteles, mint korunk világképének kifejeződése — autentikus művészet. Sőt: a tradicionális zene vonatkozásában ma éppen *ez*, a historikus előadásmód az elvileg legautentikusabb, miként korunk zenéjében a neoavantgarde.

Nem értek egyet Wilheimmel abban, hogy „»terepasztalon« legalábbis eldőlt már, hogy történelmi igazsága csak a korhű előadásnak van — ennek az irányzatnak most már csak az esztétikai győzelme lehet kétséges." Az esztétikai győzelem ugyanis nézetem szerint nem azt jelenti, hogy született-e vagy születhet-e „valóban méltó *zenei* produkció, amelyik egyértelműen bizonyítani tudja teoretikus igazát", mivel a historikus irányzat tényleges „történelmi igazsága" nem teoretikus igazában áll, hanem paradox korszerűségében, jelenlegi autenticitásában, ahhoz pedig méltó a zenei produkciója. Más kérdés, hogy méltó-e a tradicionális nagy zenéhez, a művek nagyságához és a tradicionális előadásmód hajdani valóban nagy produkcióihoz. Vagyis a kérdés tulajdonképpen így hangzik: lehetséges-e még a tradicionális előadásmód után, a historikus előadásmód keretei között, egyáltalán: korunk zenei előadóművészetében igazi, a fent tárgyalt értelemben felfogott *nagyság*. Mint említettem már, okosabb, ha az esztéta nem bocsátkozik jóslásokba és nem készít művészettörténeti prognózisokat, még ha nem képes is felfedezni semmi jelet, amely arra utalna, hogy megvannak vagy létrejöhetnek a nagyság *feltételei*. Ennek jegyében *nem* megyek végig az úton, amelyet eddig jártam, nem teszem meg az utolsó lépést, megállok a gondolatmenetemből adódó végkövetkeztetés előtt. De nem tagadom, hogy e problémákon rágódva gyakran jár a fejemben Weöres Sándor két sora még a 30-as évekből: „Mi lesz mostan? Alig-használt príma hátultöltő semmi. / Pedig én még most akartam egy igen nagy költő lenni."

MOLNÁR ANTAL:

*WEINER LEÓ JUBILEUMÁRA**

Ott kell kezdenem, ahol az európai zenetörténet hullámai átcsapnak az 1900-as évek magyarországi partjain. Az akkori uralkodó stílusnak ezt a nevet adták: *utóromantika.* Igen sok minden belefér ebbe a fogalomba. Elsősorban az, hogy az előző száz esztendőnek minden zenealkotói vívmánya, mint őrzött vagyon, tarkabarkán fölhasználható. De semmiképp sem utánzó módon, hanem az újszerűség érdekében összevissza keverve az elemeket, és körülölellve azokat a technikai bravúr, a hangszövő mindentudás és a pompázatos színözön kaleidoszkópjával. Ezen belül aztán igen sokféle, egymástól jókora mértékben különböző irányok nyomultak előtérbe. Ott volt a programzenei hatalom utódlása, élén Richard Strauss-szal. Átlósan szemben vele a francia iskola vezére, Debussy, túlfinomult árnyalatokkal és a trisztáni összhangvilágból kisarjadó vadonatúj harmóniai képletekkel. A fiatal Kodály Zoltán szerint innen fakadt századunk zeneforrásában a megújulás szabadsága. Puccini az olasz ariozitást emelkedett prózai természetességgel elegyítő stílusnak kölcsönöz hódító erőt. A mammutzenekarok magukhoz ragadják a hangverseny-diktatúrát, és megszülik a gigászi terjedelmű, sokszor világnézeti igényű szimfóniát, Gustav Mahler legfőbb irányításával. Orosz földön a zenei impresszionizmus többek közt olyan eredeti lángésznek ad szárnyakat, mint Szkrjabin. A bécsi operett Lehárral új virágzásnak indul, s csakhamar ugyanott megalakul a minden addigi zenemódszernek hadat üzenő schoenbergi mozgalmi társulás. Magyar földön Liszt lángeszű utóda, az ifjú Bartók Béla megújítja a magyaros úri muzsika teljes szervezetét. Két fiatal művész, Szántó Tivadar Párizsban, Dohnányi Ernő Angliában, mint szerző és előadó szerez dicsőséget a magyar művelődésnek. A művészet minden ágában forrongó Európa egyelőre mégis egyensúlyban marad, amit biztosít a hagyományos irányzatok további művelése. Még nagy súllyal lépkednek tovább a wagneri adeptusok, nem kevésbé Brahms klasszicista utódai. Max Reger kivált egészen Bachig nyúl vissza és becsületet szerez a fúga késői művelésének. Nálunk pedig *Weiner* Leó, miután magáévá tette a stílus teljes fegyverzetét, Bizet-hez folyamodik különleges, aprólékos kicsiszoltságért, szellemes, ötletes fordulatosságért, és Beethovenhez a formai alakítás megbízható, szolid lekerekítettségéért. Teheti ezt, anélkül, hogy epigonná lenne, teheti, mert egyénisége az eredeti alkotás minden föltételével rendelkezik.

Itt mindjárt hozzáteszem, hogy a jelzett önálló egyéniségnek különösképp két oldala nyomul előtérbe, egyik a kellemesen, szerelmesen ábrándos — mint például a *fisz*-moll hegedűszonátában és a Coolidge-díjas vonósnégyesben —, másik az élénken humoros, mint a mester főműveiben, a kisebb-nagyobb scherzókban, humoreszkekben. Az ábrándoshoz simán csatlakoznak olyan, többé-kevésbé lágyan elringató, hízelgően érzelmes

* Elhangzott a Magyar Rádióban, 1975. április 16-án. Közreadja: Bónis Ferenc

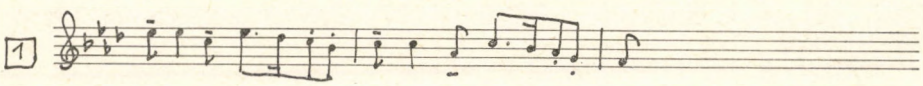
hangulattípusok, mint a klarinét-Balladáé vagy a Pasztorálé. Nagyarányú scherzóinak, tréfáinak élén a „Csongor és Tündé"-hez csatolt *d*-moll Ördögfióka-látomás tündököl, valamint a zongora-Concertino II. (záró) tétele, amely szintén a weineri ötletesség, telitalálatos csattanók sziporkázó lelőhelye. Némi szomorkás ellágyulás megesik a telten hullámzó lassú tételek folyamán, de az igazi tragikum ismeretlen Weiner birodalmában. Palettájáról általában hiányzanak a megrázóan sötét színek. Ő mindig hű marad tulajdon egyéniségéhez: megnyerően cseveg és káprázatosan szórakoztat. Alkotó tere olyan, mint a legszebb tavaszi napé, csupa virágzás, enyhe napfény, gyönyörű kilátások, az életélvezés változatos módozatai. Primavera, kikelet. Miért is tolult nyelvemre ez az agyonidézett évszak? Elkerülhetetlenül, mert Weiner kibontakozásának ideje, 1906 és 1916 között: a sokszor méltatott Budapesti Tavasz, fővárosunk szellemi virágzásának telje.

Talán nem vesz rossznéven az olvasó egy futólagos gyorsfényképet városunk akkori belsőségéről, amiben Weiner Leó úgy helyezkedett, mint pók a hálóján. A parlamenti ellenzék kitartóan ostromolja Tisza István bástyáit. Zenében mindinkább emelkedik a magyarosság ázsiója. Megindul a Nyugat folyóirat. A fiatal Karinthy és Kosztolányi szóvivő a New York kávéház vese-asztalánál. Halandzsa és barkochba divatozik Weiner fészkében, a Fészek-klubban. A viharmadár költőlángész Ady Endre félelmes szárnycsapásai új horizontokat libegtetnek elő. Ignotus univerzális okossága, Jászi Társadalomtudományi Társasága, Hatvany Lajos báró ambíciója fölkavarja a város szellemi légkörét. Új színjátszó stílussal halmoz sikert sikerre a Vígszínház. Intim Pista kulisszatitkokat, a Pesti Kurír panamistákat leplez le. Oscar Wilde aforizmái, Anatole France szédületes írói bravúrja pesti szalonokban a népszerűség tetőfokán. Zerkowitz-kuplék szállnak a levegőben, mint ősszel a hulló falevél. Nagy Endre kabaréja prózában, versben és zenében fölhatványozza és részben megszüli a pesti szatírát, paródiát és burleszket. Mindenfelé divatozik a négykezes zongorarögtönzés, előre nem látható, nevetésre csiklandó, ádáz következményekkel. Strauss „Salomé"-ját áhítatos borzongással hallgatta, Debussy bemutatóját, „Egy faun délutánjá"-t kinevette a pesti közönség. Az Opera Wagner-ciklusai tömött sorok előtt folynak, de nem kevésbé vonzanak Hegyi Emánuel vagy Hír Sári zongoraestjei, vakító Liszt-rapszódiákkal. A magyar ruhát hordó, ifjú Bartók „Kossuth-szimfóniá"-ja parázs botrányok után kerül az ünneplő közönség elé. (Próbáláskor a Filharmónia német zenekari tagjai tiltakoztak a „Gott erhalte" kifigurázása ellen.) A nemzeties-zsinóros, szépcsaplárnés hízelkedésnek egész sereg művelője akad a hazai zeneszerzésben, Radó Aladár, Buttykay Ákos, Nádor Mihály, Horváth Attila, Rékai Nándor, Gajáry, Ábrányi, Szeghő stb., többé-kevésbé kiművelten, mindig szíves fogadtatással. Ebbe a tarkabarka, igényes békebeli tavaszba robban bele színes rakétaként a 21 éves Weiner Leó első mesterműve, a kiszenekari f-moll Szerenád. De ennek sikere minden addigi pesti tetszéshullámnál magasabbra csap; legföljebb Liszt Ferenc 1844-es frenetikus ovációzását lehet hozzá mérni. Nem ok nélkül írta Kodály: boldog lehet Weiner, mert a régi mondásnak, hogy senki sem próféta a hazájában, őnála a szöges ellentéte bizonyult be.

Ptóbáljuk megfejteni ezt a titokzatosnak látszó jelenséget! Olyan mérhetetlenül különb az a Szerenád minden addigi magyaros kompozíciónknál? Nem merném állítani. Mindenesetre finomabb, kicsiszoltabb, franciásabb, kristályosabb, céltudatosabb. De ennyi nem elég ahhoz a zajló visszhanghoz, ami követte, s ami nagyjában mindvégig hűséges maradt a weineri múzsához. Máshol vár a rejtvény megoldása. Mindenekelőtt le kell szögezni: az ő művészetét sok helyütt fogadták és fogadják szép elismeréssel, de szűnni nem akaró tapssal, kitartóan hódoló tüntetéssel *csak* Budapesten. Ennek — úgy vélem — nemigen lehet más oka, mint az, hogy Weinernek sikerült pontosan beletalálni

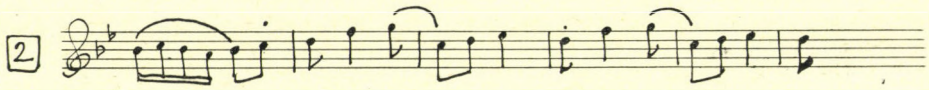
a pesti hangverseny-közönség ízlésének kellős közepébe. Úgy mehetett végbe ez a szerencsés találkozás szerző és hallgató között, hogy Weiner éppúgy hamisítatlan pesti volt, pesti lélekkel, gusztussal és műveltséggel, mint közönségének zöme. A békebeli főváros nem fogadta szívesen a francia impresszionizmus — akkor szélsőségesnek tűnő — újításait. Weiner műveiben is csak halvány nyomokban jelentkeznek. Mesterünk, ha szívesen elkalandozik is a régi hangnemek — leginkább a dór-skála — mesgyéin, egészében hű marad a dúr és moll funkcionalitás hagyományához. Ugyanúgy a közönsége. Ez a publikum szívesen vallja magát hazafiasnak és szívvel-lélekkel kokárdázik nemzeti ünnepeinken. Ezért fogadja keblére a magyaros irányzatot. De amikor Kodály kitűzi a népi, paraszti muzsika zászlaját, és terjeszteni kezdi a kiásott évezredes zenei kincseket: az 1910-es években az még merőben idegenül találja fővárosi hallgatóságát. Weiner akkor szintúgy ragaszkodik a beváltan népszerű, kipróbált irányhoz. Csak jóval később ejti sorát falusi dalok, táncok fölkarolásának. De akkor is hogyan? Tisztára a pesti, városi ízlésnek megfelelően. Nem csatlakozik a bartóki-kodályi elvhez, hogy a falusi lélekből kell kiindulni, a paraszti élet lélegzetével átitatni a magasrendű szerkezetet. Mintegy fölülről, a városi, urbánus szellem fölényével nyúl a népi termékhez, úgy mutatja ki róla, mennyire szép, mennyire alkalmas a szellemes, ötletes, tetszetős feldolgozásra. Ebben Weiner szintén teljes mértékben megegyezett az akkori pestiek indulataival. A pesti közönség hosszú ideig, csaknem napjainkig, kereken visszautasította a Bartók Béla-i forradalmat. „A fából faragott királyfi"-t, vagy az I. Román táncot még úgy-ahogy elfogadta; de már a 20-as évektől beállott, óriási stílusváltással sokáig nem tudott megbékélni. Pontosan ugyanígy volt vele Weiner. Rendkívül nagyra becsülte Bartókot, az említett Román táncot meg is hangszerelte — s instrumentációja kedvezőbb a szerző munkájánál —, de határt szabott az elismerésnek, időbeli és stílusbeli határt. Ebből később sem engedett. Mindezzel a ténnyel megközelíthető a Weiner életét megaranyozó összhang, szerző és közönség között.

De ehhez még valami járul megkoronázásnak Előrebocsátom, hogy mesterünk sohasem készített zenei jellemrajzot Budapestről, mint — teszem — Respighi Rómáról, Ibert Párizsról, Mackenzie Londonról, Suk Prágáról. Mégis állíthatom, hogy hangvétele, zenei alapállása, megszólalásának idiómája, nyelve: pesti jellegű, pesti szleng. Bizonyára éppen innen fakadt a legfőbb közösség a megnyilatkozó művész és az elfogadó élvezők között. Ezek úgy érezhették, hogy ugyanaz visszhangzik ki a weineri hangokból, amit ők dúdolva, álmodva, remélve önmagukban őriztek. *A pesti lélek önmagára lelt Weiner poézisében.* Hogy mik ennek az egymásra találásnak az elemei, azt részletesen csak a zenetudomány kutathatja ki. De próbának néhány indítékot megkísérlek. Az *f-moll Szerenád* eleje például a pesti Városliget vurstli-talajából kinőtt növényzet, a buzgó kertész extrafinom nemesítésével. Külön kiemelném ezt a nótaközhelyet városi flaszterünk mindennapjaiból:

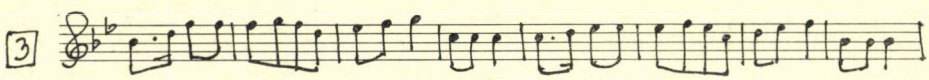


Tudni való, hogy zsenge korában Weiner kizárólag könnyű muzsikával foglalkozott, 17 évesként a Zeneakadémián keringőkkel jelentkezett fölvételre. Ez a véna később sem hagyta el őt, csak rendkívüli mértékben átfinomult. Ő ellenkező pályán indult, mint Kálmán, Szirmai, Jacobi; ezek komoly zenével kezdték, majd irányt váltva behajtottak az operett kapuján. Weiner ellenkezőleg, slágerzenéből indult, s onnan fordult vissza a komoly zene birodalmába. Nem csoda, ha múltja nyomot hagyott benne, s egyúttal a ro-

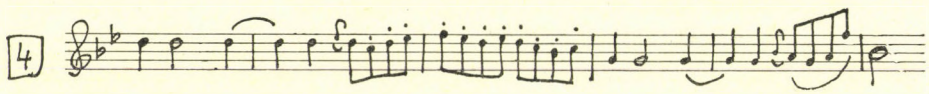
konszenvi szálaknak néhányát eredményezte, közte és a pesti dalos kedv között. Így indul a vonóstrió-scherzo kezdő melódiája:



Feltűnően rokona Kálmán Imre egykorú „Mozi"-kupléjának:



Itt nincsen szó kölcsönhatásról, talán önkéntelen hatásátvevésről sem. Nem — a *légkör* közös, a beszédmód rokon. Német szóval: „wie ihm der Schnabel gewachsen ist", ahogy a nyelvére kínálkozik. Más példa: az I. vonósnégyes nyitó darabjának melléktémája helyet foglalhatott volna a kabaré franciás-pikáns chansonjai között is, csak épp Gábor Andor szövege hiányzott hozzá:



Mindez semmit sem von le az igazságból, hogy Weiner a művészi kidolgozásban mindig elsőrangút nyújt. Annak idején a két elismerten legjobb zene-humoreszk Dukas „Bűvészinas"-a és Strauss „Till Eulenspiegel"-e volt. Harmadiknak bátorkodom hozzájuk társítani minden idők egyik legfrappánsabb zenei tréfáját, Weiner „Farsang"-ját, a feledhetetlenül botladozó fagottszólóval, amint egy részeg botorkálását vázolja. A nem annyira támadó, inkább befelé mosolygó, választékos humornak tüneményes terméke, amit szerzője „fúga" névvel illet. Ez a Pasztorál, Fantázia és Fúga tripartitum záró tagja és dísze. Ha Kosztolányi költészete mintát hozott a panaszos gyermek lélekrajzára, úgy Weiner a „Katonásdi"-ban a hevesen játszó, a játékon kívül mindent feledő kisfiú rajongását festi utolérhetetlen derűvel. Későbbi idején mesterünket csaknem teljesen lekötötte a magyar falusi anyaggal való tetterős dokumentáció. Szinte beleszeretett abba a szándékába, hogy kimutassa: mi minden érdekes, különös, pikáns, mulatságos hozható ki a magyar matériából, mint cantus firmusból, alapvető tényezőből. A technikai bravúrnak és változatos poézisnek ezek a maradandó példányai szintén belevették magukat a fővárosi élet művészi idegzetébe. Zászlólengető zajlással a pályanyertes „Magyar Szvit" jelentkezett 1933-ban. Több évtizeden át foglalkoztatja Weinert a mondott feladat, és eredményül zongoraművek és zenekari képek sorakoznak az életteljes termésben. Parasztdalok, Népi táncok, Népi muzsika, Változatok, Divertimentók nehezebb vagy könnyedebb letétben.

Többször is sorát kellett ejtenem a „finomság", „választékosság" fogalmának. Az Weiner *egyéniségét* központi módon jellemzi. Csupa idegzet, érzékenység, fogékonyság volt a csaknem mindig derűs, dolgos, befelé élő, lelkes emberke. Ő nem úgy foglalkozott muzsikával, hogy az élet kellő lebonyolítása közben fölös energiáit a hivatásának szentelte. Így az ún. normális egyének járnak el. Weiner azonban *fanatikusa* volt a zenének, napjait csaknem kizárólag zenei foglalkozás töltötte be, s csak a kimerültség óráiban, pihenőül fordult egyéb dologhoz. Ha nem komponált, úgy másolt, vagy hangszerelt, vagy partitúrát tanulmányozott, vagy írt, vagy tanított — a ritka szórakozáson kívül.

Nem szeretett kirándulni, egyáltalán ellenére volt, hogy elhagyja szülővárosát, Pestet. Itt is annyira ragaszkodott szűkebb hazájához, a Nagykörút környékéhez, hogy onnan csak elvétve távozott. Lakásán, műhelyén kívül legkedvesebb volt számára a kávéház és a Fészek-klub. Utóbbi törzsvendégként üdvözölhette őt évtizedeken át, a mélyen elmerülő sakkozók sorában. De úgy érzem, a sakkos kombináció is arra lehetett neki jó, hogy zenés kombinációkra hajtsa közben-közben, mialatt az ellenfél gondolkozott. Legalábbis a 3. vonósnégyes említett *fúgája* olybá tűnik nekem, mint a bonyodalmas agymunka mulatságos eredménye.

Külön említésre méltó Weiner páratlan *kézügyessége*. Kevesen tudják, hogy ő kiváló rajzoló volt, karikatúrái megütik a legmagasabb mértéket. Rajzolókészségéből származott életre szóló *hobbija,* a hangjegyíró szenvedély. Olyan tökéletes szépírással alakította ki a kottát, hogy az alig volt megkülönböztethető a nyomtatott mintáktól. Amikor — már idős korában — megbízást kapott a Zeneműkiadótól, hogy készítsen instruktív kiadást Beethoven szonátáiból, a mester végesvégig *lemásolta* a zeneszöveget, úgy jegyezte hozzá a szükséges utasításokat és jeleket. Ebben csak egyik szorgalmazó a Beethoven iránti végtelen hódolat, a másik, a még késztetőbb az a bizonyos rajzoló kedvtelés. Itt is érvényesült a weineri egyéniség meghatározó eleme: a föltétlen *precizitás,* szabatosság. Ahogyan komponált, úgy írt, és úgy *tanított.*

Csak rövid ideig foglalkozott elméleti és zeneszerzői oktatással. Jobban vonzotta őt a zeneművek betanítása, ezért kérte áthelyezését a *kamarazene*-szakra. Hogy milyen eredménnyel végezte ott a tanítást, arról a hálás elismerések egész sora tanúskodik. Ugyanazon elvek szerint oktatott, mint ahogy alkotott. Legelső princípiuma ez volt: suszter, maradj meg a dikicsednél — senki se végezzen olyat, amihez nincsen meg a teljes dologi készsége. A másik főelv: először el kell sajátítani a teljes technikát, mesteremberré kell válni legteljesebb értelemben, csak ezen az alapon építhető aztán időálló, poétikus zene. Ugyanez az előadóművészetre nézve azt jelenti, hogy mielőtt bármi egyébről gondoskodnánk — stílus, érzelmi világ, változatos színezés — mindenekelőtt késznek kell lenni technikailag. Teljes szabatossággal, hiánytalanul kell tudni teljesíteni a szerző követeléseit. Semmiféle tolmácsoló odaadás, egyéniség, temperamentum nem érvényesülhet, ha előzőleg föl nem fegyverkezett a hangszeres képesség maximumával. Ezt követelte Weiner, a tanár, s innen a hálakórus, amely működését mai napig méltatja.

A szabatosság kívánalma olyan mértékben uralkodott nála, hogy vonósoknál lehetőleg mellőztette az ugrasztott vonós kivitelt, mert az nem teljesen megbízható hangvétel. Továbbá Weiner nem foglalkozott énekhanggal, mivel a hangszálaknak nincsenek billentyűi, sem ujjrakásuk: szabadon intonálnak, tehát könnyen elcsúsznak. Mesterünknek — néhány iskolai gyakorlaton kívül — egyetlen énekműve sincsen. A szolfézstanítást fölöslegesnek tartotta; azt vallotta, hogy aki zenei tehetséggel bír, annak nincsen rá szüksége, aki pedig nem muzikális, annál hiábavaló. Annál nagyobb súlyt helyezett mesterművek elemzésére. Erről jó néhány elméleti könyve tanúskodik. Az „Elemző összhangzattan" címűben példásan jelentős, ahogyan Debussy úttörő poémájában, az „Egy faun délutánjá"-ban az újító összhangképleteket visszavezeti hagyományos alapjaikra.

Fölmerülhet még a kérdés, hogyan volt képes Weiner Leó érintetlen alkotókészséggel végigélni forradalmakat, világháborús időket és az álbéke szorongásos éveit. Ez úgy volt lehetséges, hogy a mester tulajdonképpen semper idem maradt, nem változott. 1916-ban, 31 éves korában, a Csongor-zenével jutott képessége tetőpontjára. Ezen a fennsíkon megmaradt aztán élete végéig, közben nem fejlődött, csak gazdagodott, gyarapodott. A zord időváltozások elől behúzódott egyéniségének rejtett bensőségébe. Optimizmusa percre sem hagyta el. Bármilyen kegyetlenek voltak az idők, ő ezt hajtogatta: majd csak rendbe jön minden! Még végső betegsége idején, 1960-ban, a halál előszobájában is vigasztalta látogatóit: semmi az egész, hamarosan jobbra fordul.

BÓNIS FERENC:

*SZABOLCSI BENCE, KODÁLYRÓL ÉS BARTÓKRÓL**

Mit jelentett a húsz-egynéhány éves Szabolcsi Bencének Kodály rózsadombi otthona 1920 táján? Mindent, amit egy kiégett kőrengetegben és eldurvult embertömegben élő, apját vesztett magányos „síkföldinek" Prospero szigete jelenthetett: a Békét és a Nagy Kalandot, az éles magaslati levegőt, a hétköznapok hullámai fölé emelkedő távoli és magányos szirtfokot — ahonnan mégis be lehet látni az egész országot, az egész világot. Ahol egy prófétatekintetű Hegyi Varázsló intésére fölsejlik előtte Múlt és Jövő. Mindaz, ami *volt* vagy *lehetett* — ami tehát felkutatandó, megismerendő, megtanulandó, összehasonlítandó. Meg az is, aminek *lennie kell* — tehát felépítendő, kiharcolandó, valóra váltandó.

Alighanem itt, a fiatal muzsikus képzeletében kozmikus méretűvé tágult Rózsadomb-világban öltött formát Szabolcsi lipcsei egyetemi tanulmányainak terve. Évtizedek elmúltával is elevenen élő emléke a Kodálytól kapott, ostorozásnak is beillő jótanács: „»*Maguk is fél-emberek akarnak lenni, ahogyan mifelénk szokás?*« *Teljessé lenni és a teljes Európát, a javát, magunkba szívni!... Menjek csak ki Lipcsébe, az egyetemre, biztatott —, de ott Bachot tanulmányozzam, Straubét hallgassam, mert ott — Riemann és Abert, Sievers és Lamprecht városában — lehet! de ne az elméleti vitákat, mert azokból nem lehet* »*vitamint*« *magunkba szívni, épp ellenkezőleg.*" A tanács világos: azon túl, amit a magyar televényen meg a magyar ugaron tapasztalhatott, ismerkedjék más égtájakkal, friss nézőpontokkal, a hagyomány más forrásaival. Hogy mindez valóban *apai tanács* volt, tüstént kitetszik, ha egybevetjük az ifjú Kodály neveltetésének történetével. Neki, 1906 decembere és 1907 júniusa között, mindössze fél esztendő jutott rá, hogy berlini és párizsi főiskolák légkörével ismerkedjék, hogy látókörét e *fővárosok* magaslati nézőpontján tágítsa. Azt kívánta, hogy tanítványa immár ne „az önnevelés bravúrja"-ként szakítson „a régi provinciális félműveltség"-gel, hanem „szabályosan", rendszeres tanulmányok hatására.

Kétségkívül kellett hozzá bizonyos *távolság* térben és időben, hogy Szabolcsi *távlatból* szemlélhesse a „Rózsadombot": mester és tanítvány kapcsolatát, egy pedagógiai elvekből, kompozíciókból, mérhetetlen kiterjedésű ismeretanyagból és álmokból szövődő életmű teljes tervét. A távol-lét nosztalgia forrásává lett számára, egy terjedelmes, történeti értékű levelezés ihletőjévé[1] — egyben pedig alkalommá, hogy Kodállyal és művével kapcsolatos gondolatait formába öntse.

Mert ezek megfogalmazására, kimondására valóban *alkalom* kellett. Kodály épp oly kevéssé követelte meg tanítványaitól, hogy sorompóba álljanak érte, mint Bartók

* Szerkesztői utószó Szabolcsi Bence életműkiadásának *Kodályról és Bartókról* című 5. kötetéhez. A Zeneműkiadó szíves engedélyével, rövidített formában közöljük.

[1] Lásd *Szabolcsi és Kodály. — Adatok kettejük kapcsolatához* című tanulmányomat: Magyar Zene XXIII/4., Budapest 1982, 353—371. lap.

tette zongorista növendékeivel. Az effajta önkéntes tevékenység jogát *ki kellett érdemelnie* a tanítványnak. Szabolcsi többször is céloz rá a lipcsei levelekben, hogy most végre írásban kimondhatta Kodály munkásságáról, amit személyesen soha nem volt szabad kimondania.

Már első levelében, melyet a Rózsadombra küldött, megjelenik Kodály vonóstriója, mely „egész úton velem volt és amelyről egyszer majd megpróbálok megírni mindent, amit róla gondolok, mert szüntelenül foglalkoztat és folyton tanulom, — és mennyi mindent kell felfedezni benne: egyre több és bonyolultabb mélységet, valami csodálatos és éteri sugárzását természetnek, horizontnak és embernek, morális tartalmat és valami felderíthetetlen mágiát."

Ez a vágy a „morális tartalom"-ra hirtelen-váratlan tör fel egy munkáról és találkozásokról beszámoló másik lipcsei leveléből (1923. január 26.): „Tudom, hogy a világon senki sem tud úgy tanítani, mint Tanár úr. Hogyan kell embereket megtanítani arra, hogy ezt a szót »én« és ezt: »nem« teljesen kiirtsák magukból? és hogy ezt a szót vegyék fel helyébe (de nem csak a szót): »Isten« és »föld« és »igen, igen, igen«? Nem adom fel a hitet, hogy ezt a generációt így kell és lehet felnevelni. És ezért nem félek többé a város miazmáitól és szeretném nagyon-nagyon és keresem minden erőmmel a föld egészségét."

Végül álljon itt egy scherzónak álcázott, de nagyonis komolyan gondolt „csodaleírás" Lipcséből, visszatérve a Budapesten töltött első karácsonyi vakációról (1922. január 18.): „Hálásan köszönöm az útravalót. Utazásom meglehetősen viszontagságos volt. Pozsonyig sötét kocsiban utaztam; utitársaim rémülten meredtek egymásra, mikor az Énekszó felnyitásánál vakító fénybe borult az egész vonat. Hiába magyaráztam, hogy a Varázslók könyvei csupa világító anyagból (vér, kristály, szivárvány) készülnek, — követelték, hogy a könyvet csukjam be, különben megvakulnak. És erre újra sötét lett." „Hogy az Énekszó és Ádám [Kodály Ady-dala] mit jelentenek, úgy sem tudnám itt leírni."

Itt — mármint a levelekben — valóban nincs ilyen értelmű *leírás:* nincs a szó technikai-tudományos értelmében. De a hol rajongva, hol játékosan csodára eszmélő szavak *mögött* mégis ott van már az akkori vagy későbbi elemző írások érv-rendszere, részben szókészlete is.

Legkorábbi idevágó írása, a *Kodály Zoltán hangszeres zenéje* című, eredetileg német nyelvű cikk, melyet 1922 őszén, a Musikblätter des Anbruch szerkesztőségének kérésére egyetlen éjszakán vetett papírra, félreérthetetlen bizonyítéka annak, hogy a huszonhárom esztendős Szabolcsinak mind az alkotásokról, mind pedig azok szellemi hátteréről már kikristályosult véleménye van. Figyeljük csak: milyen biztonsággal határozza meg Kodály térbeli és időbeli helyét az európai zenetörténet koordináta-rendszerében:

„A magyarországi zenei újítómozgalom fejlődése a továbbvivő leszűrődésnek, az újító eredmények beteljesülő és ösztönös-történeti összefoglalásának irányzataként jelentkezik Kodály művészetében. E »klasszicizmus« kérdései... több tekintetben is rokonságot mutatnak azzal a radikális mozgalommal, mely a XVII. század elején a »nuove musiche«-t életre szólította. Az a muzsika is »az új emberiség zenéjévé«, »vallásos küldetés betöltőjévé«, »a világ új erkölcsévé« lett, s mindaddig, míg Monteverdiben el nem érte az összefoglaló tetőpontot, jóformán hagyomány nélkül állt a műzenében. »Iskola« és »hagyomány« helyett új elem lüktet e művészet életében, szakadatlan s mind öntudatlanabbul: a népiség közelsége. A magyar »nuove musiche« meghirdetésének éve, 1905, egyszersmind kezdetét jelenti... a tudományos népzenekutatás megalapozásának Magyarországon. Nem véletlen, hogy ezt a mozgalmat elsősorban Kodály kezdeményezte..."

„Az új »klasszicizmus« hallani sem akar többé világ és ember nagy romantikus kettészakítottságáról; öntudatlanul — helyesebben szólva: újra átélve — a teljes eggyéválást akarja Istennel és a világgal; azt az éteri magányt, mely mégis az emberiség egyesítő erejévé válik; a *teljességet* akarja és meg is teremti. Kétségtelen, hogy ez újfajta teljesség; ez a művészet azonban... képes rá, hogy egyszerre legyen régi és új... A forma, melyet... teremt, teljességgel egyszeri, mint valamely öntvény; e művészet annak lehetőségét hordja magában, hogy ne *közeledjék* többé a formához, hanem *maga legyen* a forma."

„A lassú tételek szabad, népiesen figuratív ritmikája mellett megjelenik a zárótételekben a *népitánc*-ritmus. A tánc, mely a magyar »nuove musiche« szellemében új formai és tartalmi jelentést nyert, jellemző módon sohasem a groteszk gúny lehetőségét nyújtja számára — elegendő, ha csupán a *Trió*, a *Csellószonáta*, a *Cselló-zongoraszonáta*, a *Duó* és a *vonósnégyesek* zárótételét vesszük szemügyre. Ezekben a táncokban... a szenvedélyes hangulati csapongás ellenére is nyilvánvaló, hogy Kodály zenéjének *lényege* elutasít minden groteszket. E zenét sokkal inkább *biblikus* művészetnek nevezhetnők." Megdöbbentő, látnoki szavak ezek — hiszen a Psalmus Hungaricus akkor talán még tervként sem létezik, a nagy motetta, a zsoltárok sora pedig még inkább „a jövő zenéje".

A Kodályról szóló többi Szabolcsi-írás is, esztendőkig még, mintha az első lipcsei levél alapgondolatát fejtené ki. „Ez az új művészet, melyről most Európa is sokat elmélkedik, *etikus*" — szögezi le *Kodály-dalok*ról írott magyar nyelvű cikkében, 1923 szeptemberében. „Nemcsak abban az értelemben, hogy állásfoglalást jelent az ember életével szemben; hanem azáltal is, hogy az emberi megújhódást hirdeti, hogy küldetése van, hogy vallásos és hogy mindenkihez fordul. Az új művészetnek szeretnie kell az embert s meg kell mutatnia neki a két megváltó megoldást, amely lényegében egy: a földet és az Istent... Ezen az úton egybeolvad a költő örök egyedülléte a magyar elhagyatottság tudatával, és itt fakad belőlük minden ember magányosságának és minden ember testvérvoltának érzése."

A doktori disszertációját előkészítő kutatások tanulsága sajátosan ötvöződik ebben a Szabolcsi-cikkben a Kodály zenéjéből leszűrt tanulsággal: „A kromatika, mint színezés, a tartalmi kibővülés lehetősége, ott kísért minden újító korszak zenei forradalmában, de főképpen elöregedett és a földtől elszakadt zenei civilizációk gondolkodásában, a városok kifinomult, hanyatló zenéjében. A művészet történelmének egyik legérdekesebb jelensége, hogy a nagy úttörők felhasználják és betetőzik a kromatikus forradalom vívmányait, de túlnőnek rajta és új utakat találnak. Így emelkednek ki Monteverdi és Schütz az 1600 körüli éveknek, e lázasan kísérletező korszaknak kromatikájából (Gesualdo, Belli, Saracini); Bach és Mozart kromatikája a krízisek idején bukkan föl, gyarapítja kifejező eszközeiket és erejüket, de a végső eredményekben alig szerepel. Wagner épp a »Trisztán« után érkezik el a »Meistersinger«-hez... Az új magyar zene — és mindenekfölött Kodály — dallamvilága úgy áll ma szemben a morálban és tartalomban széthullott európai zenével, mintha egy új emberiség hajthatatlan, vallásos tisztaságának volna szimbóluma."

Mit is említ még Kodály zenéjéről Szabolcsi első lipcsei levele? „Valami csodálatos és éteri sugárzását természetnek, horizontnak és embernek..." Ezt a gondolatot is a *Kodály-dalok* című írás fejti ki, még mindig a Psalmus Hungaricus bemutatója előtt:

„*A táj meghódítása:* valahogyan így kéne neveznünk azt a törekvést, mely az európai ember zenéjének minden nagy korszakában megjelent: minden században, mely tágranyitott szemekkel fordult a világ felé, mely mindig először fedezte fel az erdőket, a tavaszt, a tengert, az éjszakát. Minden korszakban, mely a külső világ sugárzó pompáját és végtelenségét a maga lelkének színpadává, belső jelenségévé tudta felavatni, a világ

gazdagsága mellett mindannyiszor megjelent az emberi gazdagság. — Kodály tájképei... nemcsak azt mutatják meg, hogyan plántálódik át az egész külső világ az új ember lelkébe, hogyan nyer minden jelenés belső jelentőséget. A külső világ, a természet: testvér, minden lélegzetvétele, minden megrezdülése rokon. Aki így látja, mindig először látja; és a világnak ez az először látása teremti meg Kodály tájképeinek levegős égboltozatát." S egy záró gesztus, mely ezt a „történeti lebegést" konkrét hellyel és idővel hozza összefüggésbe: „De ezek a művek mást is jelentenek. Velük új világrész jelenik meg az emberi zene történetében: a germán, az olasz, a francia táj után a magyar föld is. Ismeretlen birodalom: ennek a világnak örömét eddig még nem ünnepelték, keserűségét még nem gyászolták soha semmiféle zenében. A nyugati ember ámulva figyel fel erre a sohasem sejtett tüneményre. Mintha fenyegető és mégis megváltó tűzoszlop emelkednék fel előtte ebből az ismeretlen világ ködéből; ez a tűz az új emberé, aki útban van."

Mi mindent keresett hát és mi mindent talált a fiatal Szabolcsi Bence Kodály művészetében? Szilárd talajt a lába alatt és szilárd hitet a feje fölött; klasszicizmust, mely az újítás tüzében edződött; tájköltészetet, melynek sugárzása a lélek legmélyére világít; étoszt és varázslatot, mindezen túl pedig a megtisztuláshoz vezető megrendülést: a katarzist. A Zenetörténet Szellemének reinkarnációját kereste. Otthont és fogódzót. Erre az alapgondolatra írnak izgalmas változatokat Szabolcsi Bencének a húszas és korai harmincas években készült Kodály-elemzései: művek és műcsoportok áttekintése a hangszeres kompozícióktól, daloktól és kórusoktól a Magyar Népzene darabjain át a Psalmus Hungaricusig, a Háry Jánosig és a Székely fonóig, hozzávetőleg tehát 1932-ig, a Mester 50. születésnapjáig.

1932 után ezeket az *elemzéseket* mindinkább az összefoglaló *méltatások* váltják fel; egy időre mintha azok is ritkulnának. Igaz: az útkeresés esztendei immár a Tanítvány életében is véget értek; Szabolcsi munkásságának fő útjára lépett, melynek minden fordulójában hatalmas feladatokkal találta magát szemben. Cikkeinek-tanulmányainak száma csökkenőben; helyettük vagy mellettük nagyszabású könyvek és könyvtervek készülnek tudományos műhelyében: *Bevezetés a zenetörténetbe* (1936), *A zene története* (1940, 1942), *A XIX. század magyar romantikus zenéje* és *A melódia története* (az utolsó előtti helyen említett munka részletei 1933-tól, az utóbbié 1936-tól jelennek meg különböző folyóiratok hasábjain); fontos fejezetek *ázsiai dallam-problémákról:* megannyi előkészülete egy új diszciplínának, a *zenei földrajznak.*

Ezek a széles alapozású kutatások — melyeknek szoros gondolati egysége: az, hogy hozadékuk *egyetlen* nagy mederbe torkollik, jóval később tárul csak az ámuló tekintet elé — hosszú időre lekötik Szabolcsi erejét. Bár kétségtelen, hogy mindez Kodály támogató egyetértésével találkozott és végső soron részét alkotta az ő nagy építő programjának: Szabolcsit jó ideig mégsem hozta közvetlen reflektív kapcsolatba mesterének kompozíciós életművével.

De Szabolcsi munkájára talán nem is Kodály műveinek és eszméinek méltatásában terjesztésében van a legnagyobb szükség a harmincas évek végén s a negyvenes évtized elején. Arra sikeresen vállalkozik hívek és tanítványok mind népesebbé váló csoportja, önálló könyv- és kottakiadó vállalattal, prosperáló folyóiratokkal. Szabolcsi, bár személy szerint jó kapcsolatban áll e tanítványi csoportosulással — mely, másfelől, a legteljesebb elismeréssel követi a zenetörténetíró pályájának ívét —, bizonyos nosztalgikus fájdalommal szembesíti az egykori „rózsadombi" álmokat a Mozgalom nagyon is nappali életével. „De a remete mégis kijött hegyei közül" — mondja ki végül, immár Kodály halála után — „az élet, a nevelés, a szervezés gigászi munkája várt rá, — és ki tudja, talán több nagy művet hagy ránk, ha hegyi tájai fogva tartják és nem engedik be a város-

ba, a hajszába, a tömkelegbe. Talán nem történik meg, hogy ez a szellemében olyannyira teljes mű voltaképp példázatoknak, kezdeteknek, felfedezőutaknak és zászlóbontásoknak folytatás nélkül maradt s nem is folytatható, tehát alapjában tragikus sorozatává váljék."

Ugyanebbe a témakörbe tartozik az a keserűen szellemes szatíra is, melyet *A tanítványok, avagy a Palestrina-mozgalom története* címen, mondandóját zenetörténeti példázat mögé „rejtve", 1938 őszén publikál az Énekszó hasábjain. Tanítvány és Mester eltávolodásának jele lenne? Aligha. Ellenkezőleg inkább: a Kodály-zene szerető féltése — féltés az epigonoktól, a mozgalommá merevedő kultusz nem kívánatos jelenségeitől. Ezt négy esztendő múlva, 1942-ben követi csak újabb Kodály-cikk: az viszont új korszakot kezd Szabolcsi Bence Kodály-írásainak történetében.

*

Itt most meg kell törnünk az időrendet, hogy visszamenőleges hatállyal feltegyük az eddig kimondatlan kérdést: *hol marad Bartók?* Nem jutott volna számára hely Szabolcsi zenetörténeti világtérképén?

Természetesen *ott volt,* a kezdetek követhető kezdetétől. De kétségtelen, hogy *más minőségben,* mint legközelebbi barátja és fegyvertársa. Ha Szabolcsi, 1920 táján, a leszűrődést és a klasszicizmust kereste, a földet s az Istent: hamarabb megtalálhatta a cselló szólószonáta szerzőjének világában, mint a két hegedű-zongoraszonáta komponistájáéban. Bartók zenei nagysága persze, mint leveleiből s a nyilvánosságnak szánt írásaiból kitűnik, soha, egyetlen percre sem volt kétséges számára. Hiszen egy új német operai élményét már 1921-ben ezzel a sokatmondó hasonlattal jellemzi Kodálynak írott egyik levelében: „Nem robbanó reveláció, nem Bartók, nem Monteverdi..." 1922-es, *Kodály Zoltán hangszeres zenéje* című, korábban már idézett cikkének tanúsága szerint „a magyar »nuove musiche« két vezető személyisége" „ő volt [Kodály] és Bartók". 1923. január 26-i lipcsei programbeszámolója szerint „vasárnap... minden magyar itt van, délelőtt tombolva követelik az Énekszót (teljesen), délután a Kékszakállút". Nem sokkal később viszont meglehetősen vegyes érzelmekkel számol be Kodálynak Bartók lipcsei matinéjáról (1923. február 4.): „a mai koncertre egész terrorista-»különítményem« kivonult, arra az esetre, ha, ... De nem, szegény németek teljesen el voltak nyomva és különben, a II. quartett őket is teljesen meghódította. B.-nál egy ifjúsági küldöttség tisztelgett; közülük valakivel engem hívatott és egy leírhatatlanul furcsa jelenet keretében átadott — 5000 magyar koronát. Mondom, nem tudom miért szól ez az összeg nekem; erre ő gyanakvón és áthatóan, sajátságos akcentussal: nem tudja? — és ezzel már vége is volt az audienciának. (Először beszéltem vele és nem ismerem; de megmagyarázhatatlan — magam előtt, aki olyan végtelenül nagyra tartom, — miért nem a jó és őszinte ember benyomását tette rám; de tán ideges volt. — Ezért is, meg azért is, mert a hegedűszonáta (néhány helytől eltekintve) még kevésbé tetszett, mint kéziratból, a mai napnak inkább lehangoló nyoma marad.)" Bartókról szóló első cikkének — A magyar népdal című könyv 1925-ben írt recenziójának — alaphangja, a feltétlen csodálat mellett, ugyancsak az erőteljes kritikai fenntartásé: a hiányzó *történeti szempont* tiszteletteljes, de határozott számonkérése. S bár a múló évekkel egyre tisztább fényben tárul elé Bartók művészi és emberi nagysága: tény, hogy a fiatal Szabolcsi számára Bartók „robbanó reveláció" lehetett ugyan, „végtelen nagyrabecsülés" tárgya is — de a Hegyi Varázsló, a mindenek fölött való, mégiscsak Kodály volt. Kételkedők elgondolkodhatnak azon a tényen, hogy Szabolcsi Bence első írása Kodály zenéjéről 1922-ből való, míg Bartók művészi alakjának szentelt legkorábbi önálló cikke, eddigi tudomásunk szerint, csaknem két évtizeddel ké-

sőbb, 1941-ben keletkezett. Igaz: *ez* azután korszakot nyitó írásnak bizonyult: Bartókról szóló, alapvető jelentőségű Szabolcsi-művek sora követte, három évtizeden át.

*

1941-ben emlékeztek meg az új magyar zene hívei Bartók hatvanadik születésnapjáról és 1942-ben ünnepelték a hatvanéves Kodályt.

Tombolt a második világháború. Jubileuma idején Bartók fél esztendeje Amerikában élt már; hazai hívei olyasvalakit láttak és ünnepeltek benne, aki biztos helyre menekítette a magyar humanizmus zászlaját. Kodály itthon maradt; szítania kellett a hit lángját mindazokban, akiknek a hit és a bizalom az életet jelentette. Ez utóbbiakhoz tartozott a negyvenes éveiben járó Szabolcsi is, aki — két behívóparancs között lélegzetvételnyi szünethez jutván — az évfordulókra felvázolt egy Bartók- s egy Kodály-portrét. Az első az irodalmi progresszió rangos folyóiratában, a Nyugatban jelent meg, a másik e lapnak Illyés Gyula szerkesztette utódában, a Magyar Csillagban.

Mindkét cikk harciasan tárgyilagos, — épp objektivitásával szenvedélyes hatást keltő írás. Mindkettőben egy monográfia gondolati és ismeretanyaga rejlik. És mindegyikre jellemző az a *kettős látásmód,* mely már az első nagy Szabolcsi-könyvben, *A zene történetében* is feltűnt: a *zenetörténeti esszé* egyszersmind *önnön korának történeti tükre is.*

Ha minden fontos megállapítására rá akarnánk mutatni, teljes terjedelmében idéznünk kellene mindkettőt. A fiatalkori írások olykor „túlcsorduló", „parttalan", „erjedő" stílusa immár a múlté: sehol egy szükségtelen jelző, sehol egy fölösleges szó. Aki ezt a Bartók-esszét megírta, régóta készülhetett már rá, régóta rendezhette magában az élményeket és ismereteket, míg — *A zene történetének* Bartók-képet is magában foglaló európai zeneszerző-galériája után — az első *szóló-portré* alkotására vállalkozott. Aki pedig ezt a Kodály-esszét megírta, annak két évtized állt rendelkezésére, hogy megtapasztalja: a gondolat szőlőtőkéjének termése miképp forr idővel, hozzáértő-gondos kezelés mellett, tiszta és nemes nedűvé.

„A magyar zeneszerző..." — idézzük a Bartók-köszöntő invokációját — „ma hatvanéves és most érkezett sikereinek tetőpontjára: hatvanéves és élén jár az európai zenefejlődésnek; hatvanéves és fiatalabb, mint valaha."

„De épp ezért, ma már egész pályája egyetlen lendületnek, töretlen ívnek látszik; holott ez a pálya zegzugosan, különös szökellésekkel haladt előre mostani magaslatáig. Bartók fejlődésének épp az a sajátos vonása, hogy minden útját addig járta, míg zsákutca lett belőle, akkor aztán váratlan lendülettel odahagyta, fölébe kanyarodott és ugyanazt az utat magasabb régiókban folytatta, szűkülő és táguló körökben."

„Ebben a váratlan fordulatokkal és felszökésekkel teljes »élan vital«-ban van a magyarázata Bartók magábanálló magyar s főleg európai helyzetének. Mindent megtanult és magába szívott, amire az egykorú Európa, sőt Kelet-Európa tanította; de a döntő pillanatban a döntő lépést mindig ő tette meg, az új helyzetet teremtő kanyarodást ő hajtotta végre valamennyi nyugati és keleti kortársa helyett."

„...évszázadok távlatában sehol ilyen ellentétek, mint Bartók egyéniségében és művészetében. Csupa véglet, antinómia és szélsőség — a hétköznap régen elsorvadt és kihullt alóla. Forrpont és fagypont, a legkisebb részlet s a legnagyobb egység, a legszélesebb diatónia s a legszűkebb kromatika, fegyelem és féktelenség, a legnyugtalanabb cikázás és a legkonokabb állandóság, s mindenekfelett persze Kelet és Nyugat: mindez hozzátartozik Bartók egyéniségéhez."

„Maga írja, hogy életének legboldogabb napjai azok voltak, melyeket falun, parasz-

tok közt töltött; épp mert a parasztban csak mellékesen s mind kevésbé érdekli a nemzet, a nép és a fajta, hanem sokkal inkább az ősember. Ha ez tévedés, bizonyára egyike a század legtermékenyebb tévedéseinek."

A cikk vége pedig: merészívű szárnyalás, elképesztően bátor állásfoglalása a halk szavú, békés tudósnak, akiből a történelem, íme, harcost edzett. Mert a korabeli olvasó jól tudta, hogy a „gyökér" meg a „fajta" a friss szóhasználatban embertelen ideológiák kelléke — és tudta azt is, hogy mi az a „tágabb, *új világ*", „mely a réginek roncsait félresöpri majd". Ezeknek az asszociációknak fényében értjük meg igazán Szabolcsi 1941-es Bartók-cikkének „záróütemeit":

„Mint sokszor elmondották róla, leszállott a gyökerekig, a fajta és népiség örök alapjáig. Hogy időközben e gyökerekből jelszó lett, divat és politikum, nem érdekli; az az Európa, mely a »gyökerek« és »közösségek« jelszavát megtanulta és átvette, épp megérett rá, hogy Bartók odahagyja, mint zsákutcává lett egykori iskoláit, és levesse magáról, mint kinőtt ruhát. Talán még jókor arra, hogy Európa igazi lelkének mentésére siethessen, hogy ő képviselje veszendő világunk nemesebb és halhatatlanabb részét egy tágabb, új világban, mely a réginek roncsait félresöpri majd."

Nem kevésbé jelentékeny és bátor munka az 1942-es Kodály-köszöntő. A fő különbség a két ünnepi írás között az, hogy a Bartók-cikkben *először* mondja ki két évtizede érlelt gondolatait, a Kodály-cikkben pedig mintegy *összefoglalja* korábbi megállapításait, egy magasabb kilátópontról tekintve végig Kodály birodalmán s azon is túl. „Kezdetben volt az álom és az ígéret" — ezek írásának első szavai. Az előzményeket ismerő olvasóban tüstént megjelenik mögöttük az ifjú Szabolcsi képe is, terveket szövő nagy séták közben, Kodály Rózsadombján. „Kodály Zoltán huszonkét éves zeneakadémiai növendék... egy szép napon arra ébredt, hogy szűk neki az ezerkilencszázas Magyarország... Idősebb jóakarói felvilágosítják, hogy Magyarországon nem lehetséges más, mint Wagner-imádat vagy csárdás-kultusz; vagy műveltség, vagy magyarság, harmadik megoldás nincs... Mire Kodály azt feleli: így nem kell egyik sem. De talán van valahol egy igazibb magyarság s egy igazibb Európa, és talán születhetnék belőlük egy igazibb harmadik is: magyar műveltség, sőt művészet, amelyre szüksége lehet a világnak."

„...meg kell keresni e sejtelemhez a valóságot. Az első út magyar falvakba visz... ott kiderül, hogy valóban él még valahol egy lassú szívverésű, titkos emlékezet, régebbi a csárdásnál és a cigányzenénél. A második út Párizsba, Berlinbe, Rómába vezet; ott kiderül, hogy valóban van valahol egy nyugatibb út Bayreuthnál... Az álom most kinyílik, mint valami roppant virágkehely és elfoglalja a teljes láthatárt. Ettől kezdve Kodály Zoltán csak a lényegessel hajlandó szövetséget kötni. Feldolgozásai Bachnak, Debussynek, Vivaldinak és a gregorián korálisnak hódolnak, — kívülök, mint szövetséges, mint művészeti anyag, már csak Szkárosi Horvát András vagy Bornemisza Péter foglalkoztatja, meg a régi magyar dallamok. Csupa »mélykultúra« és »magaskultúra«, sűrített tartalom, óbor és kenyér. Nem kertel s nem egyezkedik, megy az Ígéret hívása után; keveset lép és lassan, de mérföldeket. A forradalmár csak felét látja a világnak; ő az egészet akarja látni."

„El kell felejteni, hogy űr van alattunk, hogy a semmiből kell mindent létrehozni" — figyelmeztet 1942 ünnepi krónikása, korának feszültségét és önnön szorongatottságát is megörökítve. De hát mit kellett Kodálynak megálmodni és „a semmiből létrehozni"? „Előbb magyar énekbeszédet, a dal, az eposz és a biblia magyar hangját... Azután: klasszikus magyar zeneformát, a karének újjászületését... Művészete immár kezet fog a nyugati nagyokéval, az énekes és dallamos szépség régi mestereivel, akiknek varázsló hatalmát és építő erejét átplántálta Magyarországra. De ez a borongó dallamosság, ezek

a természetből szűrt, mégis oly irreális szivárványszínek és mesehangok, ez a nehéz ködből előbontakozó hősies szárnyalás, mely a magasban is sors és vegetáció súlyos törvényét idézi: mindez a nyugati zene számára nem kevésbé új tünemény... Így bomlik ki a magyar zenei klasszicizmus... a kelet—nyugati művészet csodája, mely itt is, ott is világít újszerű tüzével."

Innentől kezdve az ünnepi megemlékezés szavai egyetlen hatalmas crescendóban zúdulnak a befejezés tetőpontja felé. Kodály munkássága, így Szabolcsi, mindennek keretéül és koronájául *magyar zenei szellemet* ígér, „vagy inkább öntudatra ébredt *magyar humanitást,* mely folytatója tud lenni az emberiség minden nagy gondolatának... Úgy rémlik, mind közül *ez a legmerészebb magasság és a legtávolabbi ígéret.*" Klasszikusan tömör és sokatmondó a köszöntő befejezése. A nagy B-vel írt Birodalom és a birodalomról szőtt álom nagyon is „kézzelfogható" ellentétén, a hivatalos ünneplők és a magányos költő ellentétén épül, felvillantva 1942-ben a közeledő „európai virradat" látomását és reményét:

„Ma, a hatvanéves Kodály Zoltánt ünneplő Magyarországon, mintha ez az ígéret is útban lenne a megvalósulás felé. De ne feledjük, hogy a költők, s épp a legnagyobbak, ünneplő hazájuk ujjongása közepette is magányos emberek. Igazi otthonuk nem a Birodalom, hanem az álom a birodalomról. Ez a legtöbb, amit az emberiségnek adnak — ennél többet nekik sem adhat senki sem."

*

Hosszan időztünk Szabolcsinak e két köszöntő írásánál. Nem véletlenül, hiszen kétségtelen, hogy új fejezetet nyitnak szerzőjüknek a legújabbkori magyar zenével kapcsolatos vizsgálódásaiban. A részletekbe hatoló elemzés meg a magasabb szintű összegezés kettősségét ettől fogva egy új szemlélet érvényesülése teszi teljessé, azé a szemléleté, melyet mint követelményt már *Bevezetés a zenetörténetbe* című munkájában megfogalmazott Szabolcsi: „a zenetörténet legyen mindig és minden formájában élettörténet..." A két köszöntő megírása azután alkalmat teremtett rá — pontosabban szólva: parancsoló belső szükségletté tette —, hogy valóságosan is eleget tegyen a maga állította követelménynek. Az itt és ekkor nyert tanulság életreszólónak bizonyult.

A kettős portrét többéves, kényszerű szünet követte; a szerző legközelebbi Bartók-cikke 1945 augusztusában jelent meg Balázs Béla hetilapjában, a Fényszóróban. Ez volt Szabolcsi első olyan írása, melyet *egy bizonyos* Bartók-kompozíciónak — jelen esetben a VI. vonósnégyesnek — szentelt, s az utolsó, mely még Bartók életében megjelent. Következő Bartók-cikke, ugyancsak a Fényszóró hasábjain, már a zeneszerző nekrológja.

Épp ez az írása késztet rá, hogy szóvá tegyük: Szabolcsi különböző munkamódszerekkel fejlesztette nagyobbszabású-fontosabb munkáit. Voltak művei, különösen fiatal korában, melyek szinte egyetlen lendülettel, látható vázlatok nélkül kerültek ki tolla alól. Más munkáinak elkészültét megelőzte bizonyos *erőpróba — A zene történetét* például a *Bevezetés a zenetörténetbe.* Volt könyve, melyet fejezetenként publikált *(A XIX. század magyar romantikus zenéje)* — a megjelent „próbafejezeteket" azután átdolgozta még, úgy egyesítette kötetté. A Bartók-téma új meg újabb megfogalmazásaiban a „gyöngykagyló-elv" meg a „spirál-elv" érvényesülésére ismerhetünk. Az elsőnek irodalmi esztétikánk adott nevet az elbeszélő Hunyadi Sándorral kapcsolatban: egyre többször, egyre teljesebben elbeszélni a témát, míg az hibátlan remekművé — igazgyönggyé — formálódik: ez a lényege. A spirál-elvet meg éppen Szabolcsi találta ki, hogy megvilágítsa vele Bartók fejlődését: „mindig magasabb szinten, mindig teljesebben megoldani ugyanazokat

a központi problémákat". Az 1941-es Bartók-cikknek három további alkalommal gyűrkőzött még neki szerzője. 1945 őszén, a végérvényesen lezárult életpályára visszatekintve, mint nekrológot jelentette meg. Harmadszor az Alkotásban, a Magyar Művészeti Tanács Kassák Lajos szerkesztette folyóiratában adta közre, lényegesen kibővítve, Kodály szellemi portréjával együtt. 1949-ben, megérezve a vihart, mely Bartók vitorláit is megtépázni készül, Szabolcsi negyedszer is újrafogalmazza cikkét, megható módon próbálva eleve csökkenteni a szél erejét. Megható módon — de persze hasztalan; cikkének ez a változata akkor mégcsak a megjelenésig sem jutott el.

1950-ben kritikussá vált a „Bartók-kérdés" Magyarhonban.[2] Halálának ötödik évfordulója nyílt állásfoglalásra kényszerítette a magyar zenei élet vezető személyiségeit: formalista volt-e felfogásuk szerint Bartók vagy sem (kevésbé költői kifejezéssel: hogy művei mily mértékben tarthatók műsoron). Az Új Zenei Szemle, a Magyar Zeneművészek Szövetségének folyóirata, az évfordulóra ünnepi számot jelentetett meg, annak egyik cikkéből idézünk (e helyütt szándékosan elhallgatva a cikkíró nevét): „Vannak Bartóknak formalista, modernista, elvont nyelven írt művei? Igenis vannak. Nem szépítjük a tényeket és nem kívánjuk a fasizmus legszörnyűbb korszakában élt Bartóknak az életművét töretlen egésszé hazudni és minden részletében követendő példának beállítani... E művek közül egyik sem eszménykép számunkra. Egyiket sem akarjuk követni és követendő példaként feltüntetni."

Imigyen az „ünnepi" cikk. Akadtak természetesen szép számmal becsületes szándékú mentegetői és magyarázói is „Bartók korlátai"-nak. De azok között, akik szót kaptak, jószerivel ketten voltak csak, akik az életmű *egységét* hangoztatták: Kodály és Szabolcsi. A fentebb idézett cikk megjelenésével egyidőben Kodály, az Operaházban rendezett országos Bartók-ünnepség szónokaként leszögezte: *„Munkássága egy és oszthatatlan..."* Ünnepélyes, határozott *credo* volt ez. Ugyanakkor jelent meg és ugyanilyen eltökélt hittel érvelt Szabolcsi Bence *Bartók és a népzene* című tanulmánya az Új Zenei Szemlében. Azt fejtegette, hogy Bartók teljes és egységes életművet hagyott hátra, hiszen *valamennyi művének* alapja egy népdal ihlette műzenei nyelv, A fából faragott királyfitól a Concertóig, A csodálatos mandarintól s a Cantata profanától a húros- és ütőhangszerekre írt Zenéig s a Divertimentóig. „Bartók műve... több volt, mint menekülés, több, mint válságjel, remény és előkészület: olyan *harc* volt ez az igazságért, melyben már maga az igazság is »megmutatta fénylő arcát«... Az ő számára a nép embere nemcsak a tisztább és egyszerűbb, erővel és őszinteséggel teljesebb ember, nemcsak a természet és a hagyomány hordozója, hanem a jövőé is; és mert természet, igazság és jövendő Bartók Béla hitvallásában oszthatatlanul együvé tartoznak, hordozójuk nem is lehet más, mint amiben a három legtisztábban egyesül: a nép."

„A zenetörténet legyen mindig és minden formájában élettörténet." Az elkövetkező évek újra gazdag lehetőséget teremtettek Szabolcsi számára, hogy gyakorlattá váltsa önnön elméleti tételét. A következő ilyen alkalom a „Mandarin-ügy" volt. A pantomim, a „Bartók-kérdés" ideológiai vitáinak egyik áldozataként, évekre lekerült dalszínházunk műsoráról. 1954-ben „tavaszi olvadást" hozó friss szelek fújdogáltak már, a Csodálatos mandarin felújításáért azonban, mégis, *síkra kellett szállni*. Hogy „megtörje a jeget": szó szerint erre vállalkozott Szabolcsi. 1954 végén nagyszabású tanulmányt írt a műről, mely 1955 tavaszán jelent meg a Csillag irodalmi folyóiratban. Ez az írás nagy feltűnést keltett, és minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a Mandarin 1956 júniusában elfoglalhatta helyét az Operaház színpadán. Sikerének íve azóta is töretlen.

[2] E „kérdés" iránt érdeklődő olvasóimnak figyelmét hadd hívjam fel Breuer János tanulmányára: *Bartók Béla pere*, megjelent szerzőnek *Bartók és Kodály* című kötetében, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1978, 105—138. lap.

Hasonlóképp „a tiszta ész kritikája"-ként hatott a közvéleményre Szabolcsi Bence Bartók-életrajza. 1955-ben készült egy idegen nyelvű Bartók-album számára; Csillagbeli közlése a zeneszerző halálának tizedik évfordulóján váratlanul sok olvasóhoz és tartósnagy bizonyuló, nagy népszerűséghez segítette. Ez a biográfia, mely a *minden oldalról jövő torzítások után* végre az *igazi arcát* mutatta meg Bartóknak, tények és összefüggések feltárására alapozva mondandóját: legtöbb kiadást megért, legtöbb idegen nyelven megjelent munkájává lett szerzőjének. Jó időben érkezett: az emberek a stilizálatlan igazságra vágytak itt is, ott is — és ebből az írásból épp azt kapták. Meglehet: „alkalmi mű" volt, egy bizonyos történelmi helyzet szülötte, de széleskörű ismeretanyagot összefoglaló, mélységeket és magasságokat megvilágító, káprázatos stílusművészettel írt maradandó értékű munka — mely mögött, „fedezetként", ott állt a megtanulható s az *átélt* zene-történelem.

Egybevetve az 1955-ben készült, 1956-ban könyvalakban is megjelent Bartók-életrajzot az 1941 és 1949 között négyszer megírt esszével, szembetűnik a formájában, szerkezetében és terjedelmében oly különböző két írás belső rokonsága. Az 1941-ben megfogalmazott esszében ott rejlik már az 1955-ös életrajz legtöbb alapgondolata. Másfél évtized részlet-kutatásai után — melyeket Szabolcsi részben maga folytatott, részben ösztönzött és támogatott — a néhány lapnyi esszé többíves tanulmánnyá fejlődött: a Bartók-irodalom egyik alapvető remekévé. S ha a szerző eddig felsorolt idevágó munkái mellett megemlítjük még olyan úttörő jelentőségű írásait, mint az *Ember és természet Bartók világában, Metrikus dallamok Beethoven és Bartók zenéjében, Bartók és a világirodalom:* fogalmat alkothatunk kutató érdeklődésének sokoldalúságáról, távlatairól, mélységéről. „Szabályos" monográfiát nem hagyott hátra e témában — ám Bartók-írásainak *összessége* így is sajátos egységet alkot, zenetörténet és kortársi tanúságtétel egyszeri ötvözetét: nagyszabású összefoglalást, továbbkutatásra serkentő inspirációval.

*

Miképp sikerült a végső betakarítás a Kodály-kutató Szabolcsi szérűjén? E kérdésre nem kínálkozik könnyű válasz. Tény, hogy Kodály-monográfiát sem írt — néhány fontos lexikoncikktől eltekintve még folyamatos biográfiát sem. A zeneszerző Kodály életének második fele szépmívű összefoglaló méltatásokra ihlette Szabolcsit, részletes elemző írásokra kevésbé. Mesterének tudományos munkájában, a negyvenes évek végétől, úgyszólván *benne élt* (szerkesztője volt például az Arany János népdalgyűjteménye című nagyszabású kiadványnak és hallatta hangját a Magyar Népzene Tára kiadásával kapcsolatban is) — nemigen írhatott tehát róla. Kodály nevelői tevékenységének inkább átfogó jelentősége foglalkoztatta Szabolcsit, anélkül, hogy részleteiben elmerült volna. Harcos védelmezőre pedig, életének utolsó két évtizedében, igazán nem volt szüksége Kodálynak: tekintélye a zeniten ragyogott. Mindez egy-egy lehetséges magyarázata annak, hogy Szabolcsi, mesterének hetvenedik és nyolcvanadik születésnapja között, mit írt és mit nem írt Kodályról. Abból, ami elkészült, meg kell említenünk három nagylélegzetű, sokatmondó és sokat ígérő tanulmányt: a *Kodály Zoltán „Magyar századai"*-t, a *Kodály ifjúságá*ról szólót meg *A történeti tudatra nevelő Kodály Zoltán* című. Mintha körül akarta volna velük keríteni a birodalomnyi témát, hogy azután minden részét alaposan bejárja.

Szomorú alkalom kínálkozott rá, hogy Kodályról szólva megírja a maga „visszatekintését": mesterének váratlan halála 1967. március 6-án. Gyászbeszéde Kodály rava-

talánál, a Farkasréti temetőben, a magyar kultúra egy teljes, nagy korszakának megrendítő búcsúztatása volt.

Annak elvesztését, akit egy életen át, jóban-rosszban, mindenkor maga fölött és maga mellett tudhatott, Szabolcsi soha nem tudta kiheverni. S ha fizikailag nem is: gondolatvilágában továbbra is *ott élt* Kodály. Épp a fizikai hiány valamelyes enyhítésére határozta el, hogy minden lényeges emlékét és ideáját elmondja mesteréről. Ezt az elhatározását azonban már csak töredékesen valósíthatta meg. Őt magát is súlyos betegség támadta meg, vissza-visszatérő rohamokban. Élete a hatvanas évek végétől már csak takaréklángon égett. A Kodály-téma összefoglalásában egy gazdag gondolatú, de kicsiny könyvre futotta erejéből: ihlető hatású, gyönyörű *hitvallásra,* mely korábban megjelent írásokat egyesített régóta érlelt, addig kimondatlan eszmékkel. Ez a könyv — *Úton Kodályhoz* — 1972 végén látott napvilágot — ugyanakkor, amikor Szabolcsi a budapesti nemzetközi Kodály-konferencián utoljára jelent meg és utoljára beszélt a nyilvánosság előtt. Pályája Kodály jegyében ért véget, mint ahogy abban is indult; Goethe elmélete szerint élete boldog lehetett. Vajon az volt-e valójában?

*

„Megengedhette magának kora legnagyobb fényűzését: hogy őszinte legyen és igaz." Szabolcsi Bence 1955-ös Bartók-életrajzának harmadik mondata ez a tíz szó. Mi mindent kellett átélnie ennek a szívélyes, nyájas humanistának, hogy ilyen keserű mottóval kezdje Bartók életének krónikáját! Non nascitur sed fit: ő *nem született* pokoljárónak, hanem azzá *lett.* Ahhoz, hogy Monteverdi és Bartók, Berlioz és Liszt útját követhesse, bizonyára beérte volna a Hadész virtuális képével. Ám az alvilág eljött érte életében, s neki, nem is egyszer, be kellett járnia a pokoli köröket, hogy ember és természet igazi arculata táruljon elé. Valóságos poklokon áthaladva döbbent rá igazán, hogy mit jelent Bartók zenéjének hasonlíthatatlan fekete izzása — és kiérve a napfényre, új csodaként fogadta Kodály zenéjének sugárzó szivárványszíneit, varázsos hegyi költészetét. Rajta is betelt Bartók szava: az inspirációért nagy árat kellett fizetnie. De talán így tölthette csak be küldetését, így válthatta valóra ars poeticáját: *„a zenetörténet legyen mindig és minden formájában élettörténet".*

LÁSZLÓ FERENC:

BRAHMS VARIATIONEN ÜBER EIN UNGARISCHES LIED OP. 21 NR. 2-JÉNEK TÉMÁJA

ÚJABB SZÉLJEGYZETEK EGY 1930-AS LEVÉLRÉSZLETRE

A Brahms op. 21 nr. 2 jelzetű variációinak témája és a *Trei păstori se întîlniră* [Három pásztor találkoza] kezdetű román csillagének közötti hasonlóságra elsőként Octavian Beu (1893—1964) mutatott rá, egy hivatásos diplomata, a románság múltjának és zenetörténetének fáradhatatlan kutatója, akinek a nevét jól ismerik a Bartók-irodalom olvasói. Összefoglaló könyvet készült írni a román zenéről, és hatalmas igyekezettel s nem is eredménytelenül kutatta a románo intonációt nagyobb és kisebb külföldi zeneszerzők — mint például Liszt és Bartók, Poldini Ede és Chován Kálmán — műveiben. 1930. december 3-án levelet írt Bartóknak, aki nemrég hívta volt föl a figyelmét egy kiadatlan Liszt-műre, amelyet Beu 1936-ban *Román rapszódia* címen közölt. Megkérdezte: „Op. 21-es, Variációk egy magyar dalra című művében Brahms egy román »kolindát« zenésített meg. Nincs meg véletlenül az Ön gyűjteményében?"[1] Bartók és Beu kapcsolatainak szentelt román tanulmányom idevágó jegyzetanyagában szükségesnek tartottam a témát idézni,[2] ezen túl azonban megelégedtem Bartók válaszának újraközlésével: „Brahms op. 21. témáját mint román kolindát *nem* ismerem; csak annyit tudok, hogy ez a dallam mint magyar dal nagyon el volt terjedve. De ha ez történetesen mint román kolindadallam is előfordul (kellene tudni, hogy hol és mennyire terjedt el), ez még nem bizonyíték, ill. nem valószínű, hogy román földön keletkezett. A dallam mindenesetre nem jellemzi sem a román kolinda-, sem a magyar parasztdallamokat. — Inkább azt gondolnám, hogy azt vagy északnyugati szomszédaink anyagából vettük át, vagy északnyugati hatás alatt nálunk keletkezett és mi továbbítottuk román területre. Mindenesetre ilyenféle megállapításoknál igen elővigyázatosnak kell lenni; hiszen a dallamvándorlás és kereszteződés legkülönösebb esetei fordulnak elő."[3]

Csak jóval később vettem észre, mennyire felületesen jártam el. Azonnal észre kellett volna vennem, hogy egy sajnálatos, alapjában véve roppant átlátszó félreértéssel állok szemben. A közismert *Trei păstori* dallam ugyanis, amelyre Beu utalt, anélkül, hogy megnevezte volna, igenis megvan Bartók 1926 tavaszán nyomdakésszé tett gyűjteményében, két változatban is. Mindkettő mócvidéki eredetű, szövegkezdetük *Patru păstori* [Négy pásztor]; 127a és 127b sorszámmal a 133-ig sorszámozott anyag vége felé illesztette be őket Bartók a kolindák dallamrendjébe. Ha ahelyett hogy azt kérdezi, megvan-e neki Brahms témája román kolindadallamként, Beu elküldötte volna Bartóknak magát a szóbanforgó dallamot, a válasz bizonyára más lett volna.

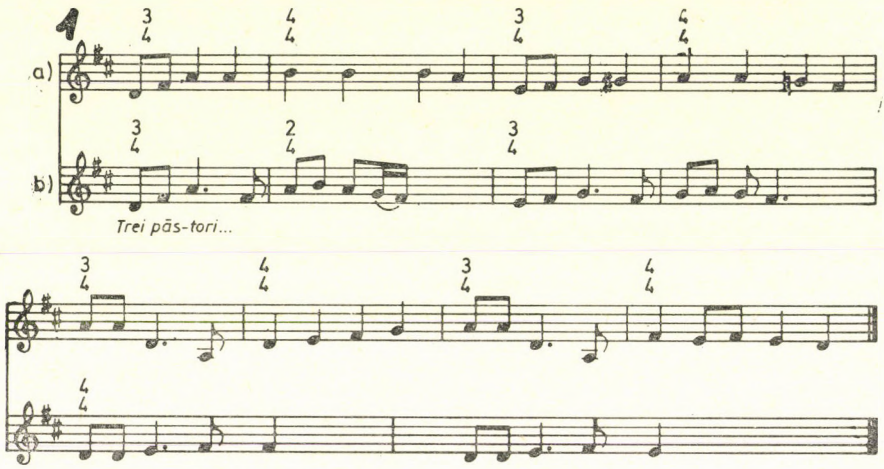
[1] László Ferenc: *Octavian Beu, a Bartók-mű román szállárscsinálója.* In: Uő: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok.* Bukarest, 1980, 185.
[2] Francisc László: *Octavian Beu, exeget al muzicii lui Béla Bartók* [Octavian Beu, Bartók Béla zenéjének értelmezője]. In: *Studii de muzicologie.* XV. Bukarest, 1980, 196.
[3] Szerk. Demény János: *Bartók Béla levelei.* Budapest, 1976, 399.

E tanulmányban pótolni szeretném korábbi mulasztásomat: aprólékosabb széljegyzeteket fűzök ama levélrészlethez. Távol áll tőlem valamiféle „utolsó szó" kimondásának az igénye az érintett kérdésekben. Ellenkezőleg: ez érdekes — és nemcsak a román zenetudomány szempontjából tanulságos! — eset mélyebb és szélesebb körű továbbkutatására szeretném ösztönözni kartársaimat.

1.

Az első kérdés, amelyet kutatási tárgyunkkal kapcsolatban Beu 1930. december 3-án írott levele fölvet, a következő: indokolt volt-e a Brahms-téma és a csillagének — Beu szerint: a kolinda[4] — egymás mellé állítása? E főbenjáró kérdésre a lehető leghatározottabb, kellőképpen alátámasztott *igen* a válaszunk, azt is hozzátéve, hogy az utókor köszönettel tartozik Beunak ez analógia fölfedezéséért.

Íme a két dallam. Az első kottasor változatlanul tartalmazza Brahms dallamát, természetesen a zongoraletét előadási utasításai nélkül. A másodikon eddig megismert legegyszerűbb formájában látható a román dallam,[5] D-dúrba transzponálva, mint egyébként ez összehasonlító tanulmány valahány további dallama is.



Dallamaink közös alaki jellemzői:

1. az első két sor nyolcszótagúsága,
2. emelkedő tonika hármashangzatfelbontás *(d—fisz—á)* az első sor kezdetén,
3. az egész dallam csúcshangja, a második ütemben elért hatodik fok,
4. *é—fisz—g* emelkedő szekundternó a második sor elején,
5. *á—g—fisz* ereszkedő szekundternó, amelynek *fisz*-e a második sor záróhangja,
6. hangsúlyos tonika funkció a harmadik sor elején.

Ezek a közös azonossági jegyek épp eléggé számosak és elég meghatározók ahhoz,

[4] A csillagének [cîntec de stea] is karácsonyi szokásdal, akárcsak a kolinda, csak újabb keletű és kimutathatóan nem népi eredetű. A két műfaj közötti határvonal meglehetősen elmosódott. Különbözőségükre nyomatékosan figyelmeztet a szakirodalom, a köznyelvi gyakorlat azonban pontatlan. Nem vethetjük ma Beu szemére, hogy 1930-ban kolindának tartott egy csillagéneket!

[5] Grig. Teodossiu: *Ciripit de păsări. Cîntece şi jocuri de copii pentru familii, grădiniţe de copii şi şcoalele pimare* [Madárdal. Énekek és gyermekjátékok családi, óvodai és elemi iskolai használatra]. II. Bukarest, 1925, 14. Az Oktatásügyi Minisztérium által 1919. október 3-án jóváhagyott tankönyv.

hogy ne tarthassunk őket véletleneknek. Két ennyire hasonló dallam nem jöhetett létre egymástól függetlenül, rokonságuk ennyivel is bizonyítottnak tekinthető.

E pozitív következtetést a különböző vagy éppenséggel ellentétes jellemzők sem hazudtolják meg, amelyeket nem kevésbé tárgyilagosan veszünk számba:

1. Brahms dallamában mindvégig szabályosan váltakozik a $^3/_4$-es és a $^4/_4$-es ütem és mind a négy sor nyolcszótagú, míg a román dallam metrumrendje változatosabb és két utolsó sora, amelyek együtt képezik a refrént, ötszótagú;

2. Brahms dallama mindvégig megőrzi a kezdet tonális-funkciós jellegét, a román dallam viszont a dúr hexachord második fokán zárul, ezzel kilép a klasszikus-nyugati zene tonális-funkciós rendjéből és archaikusabb, ill. délkelet-európai népi-modális jelleget ölt.

Folytathatnók még a különbségek kimutatását, de ennyi is elegendő annak bizonyítékául, hogy a két rokondallam korántsem azonos.

2.

Tekintettel mindenekelőtt az első két sor megragadó hasonlóságára, fölvetendő a kérdés, hogy indokolt volt-e mégis Brahms címadása, jelesen, hogy témáját „ein ungarisches Lied"-nek nevezte. Erre a kérdésre is határozott, érvekkel kellőképpen aládúcolt *igen* a válasz.

Brahms nyilván nem volt etnomuzikológus. Bár megismert egyes bánsági és erdélyi tájakat is — 1879-es hangversenyútja során —, e személyes kapcsolatok sokkal későbbiek a mű megírásának időpontjához képest. Magyar témáit, amelyeket földolgozott, korabeli, meglehetősen elterjedt nyomtatványokból „gyűjtötte". Ami választásainak lélektani hátterét illeti, mivel mind a variációsor, mind magyar táncainak jó része 1853-ban keletkezett, kézenfekvő, hogy az ifjú Brahms azévi, Reményi Edével tett utazásaival hozzuk kapcsolatba. Mint ismeretes, Reményi lánglelkű virtuóz és forradalmár volt egyazon személyben, akinek az 1848—49-es forradalom után, amelyben Görgey „tábori hegedűse"-ként vett részt, külföldre kellett menekülnie. Reményi maga is szerzett magyar nemzeti darabokat, amelyek témaválasztásuk és stílusbeli betájolásuk tekintetében hasonlítanak Brahms táncaihoz. Figyeljünk föl az apróságra: Brahms „Lied"-et írt, nem „Volkslied"-et, tehát nem is állította, hogy az op. 21 nr. 2 alapdallama népdal. Márcsak ez egyetlen tényből következőleg is a legnagyobb mértékben természetes és indokolt volt Bartók eljárása: mint a folklór mélyrétegei, az „egységes stílusok"-at képező parasztzene elkötelezett kutatója nem foglalkozott maga a Beu jelezte esettel, hanem a magyar zenetörténet hivatott szakembere, Major Ervin kezébe tette le, aki rövidesen meg is jelentetett egy azóta gyakorta idézett tanulmányt, *Brahms és a magyar zene. A „Magyar táncok" forrásai* címmel.[6] A tanulmány végén közli Major, hogy a Brahms op. 21 nr. 2-jében földolgozott téma egy igencsak népszerű dal, az *Ez a kislány hamis kislány*.

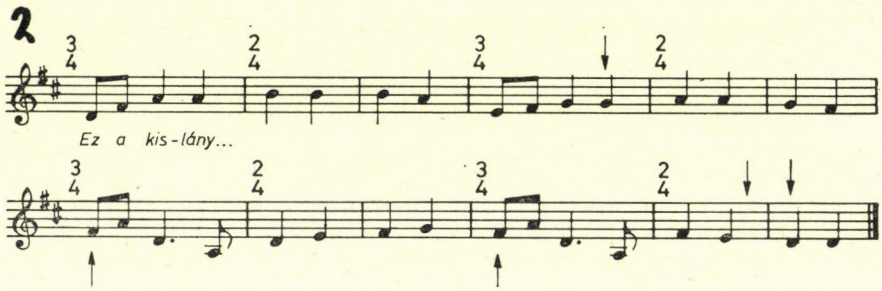
Figyeljünk föl Major első jegyzetére: „E dolgozatomat 1932—33 telén, Bartók Béla kérésére írtam."[7] Azt hiszem, nem túlzok, amikor ezt a mozzanatot oksági összefüggésbe hozom Beu ösztönzésével, amelyet Bartók a magáévá tett és egy elsőrangú szakembernek továbbított.

Kerényi György, a magyar népies daloknak szentelt korszerű összefoglalás szerzője

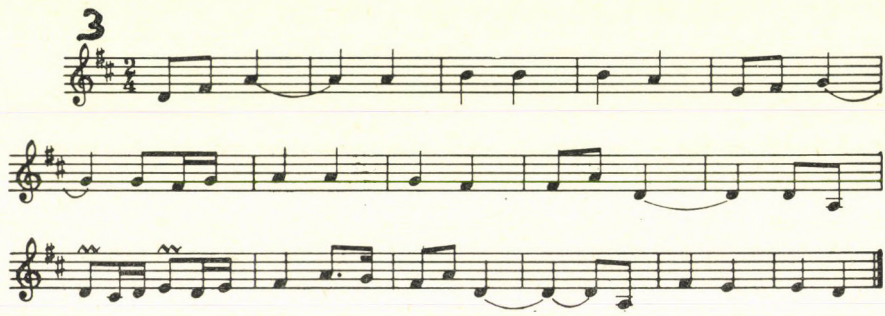
[6] Major Ervin: *Brahms és a magyar zene. A „Magyar táncok" forrásai*. Budapest, 1933. Újabb kiadása a szerző *Fejezetek a magyar zene történetéből* című kötetében, Budapest, 1967, 82—88.

[7] Az idézett kötetben, 239.

megállapította, hogy e dal írásos és énekelt változatai a következő típus köré csoportosulnak:[8]



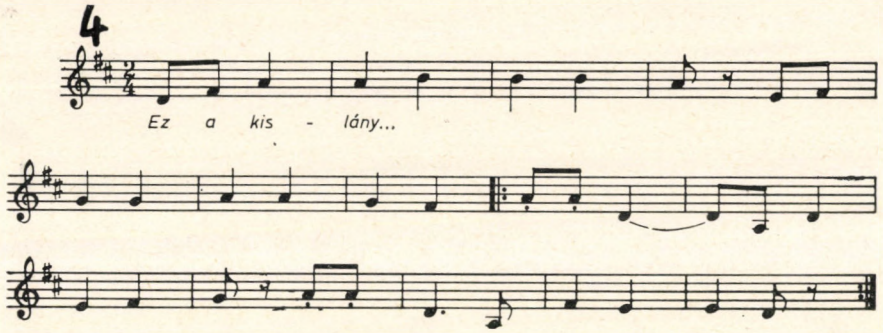
Brahms dallama e típustól csak lényegtelen részletekben tér el, amelyek helyét nyíllal jelöltem meg az előbbi ábrán. Jegyzetanyagában Kerényi az írásban fönnmaradt változatok jegyzékét is közölte. Ezek közül több is 184?, 1850, 1851, illetve 1852-es megjelenésű, tehát megelőzi Brahms szerzeményét. Kettőt idézek itt föl, legfőképpen azért, mert roppant érdekesek lejegyzésük ügyetlenségében. Az elsőben, amely 184?-es kiadású zongoradarab, minden háromnegyedes ütem második ütemrésze meghosszabbodik egy-egy negyedértékkel s így a dallam tökéletesen beleilleszkedik az első ütem páros lüktetésébe:[9]



A második példa, egy 1851-ben megjelent zongorakíséretes dal közreadója helyesen rögzítette az időtartamviszonyokat, ez esetben azonban a következetesen megtartott két-

[8] Kerényi György: *Népies dalok*. Budapest, 1961, 51, 213.
[9] *Három népies csárdás zongorára*. Nr. 1. *Toborzó*. Pest, év n. A darab a Rózsavölgyi és Társa első kiadványa. Keltére vonatkozólag lásd Major *Az 1948/49-es magyar szabadságharc korának hangjegykiadványai* című tanulmányát. Az idézett kötetben, 21.

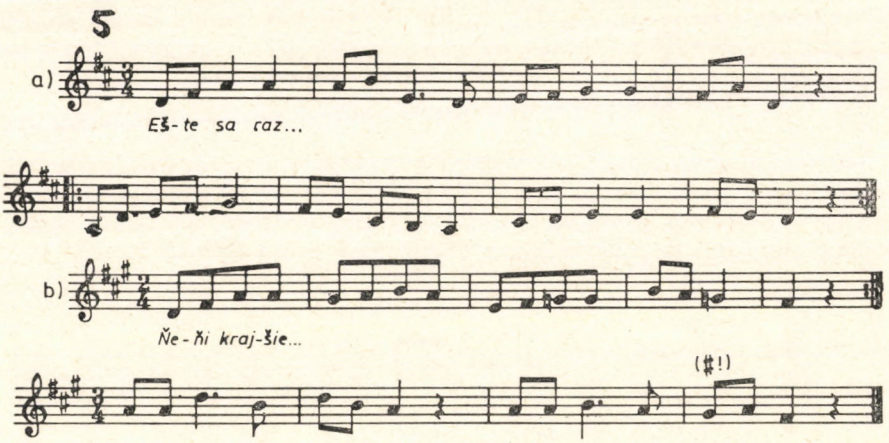
negyedes ütem a dal metrikai logikájának mond ellent és az izometrikus sorok különböző ütembeillesztését eredményezi:[10]



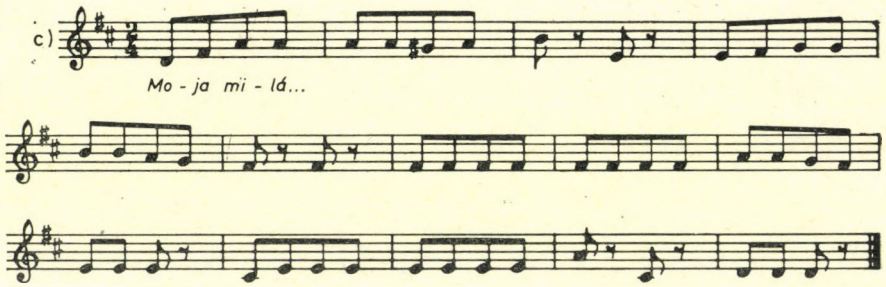
(A két darab eredeti hangneme F-dúr, illetve G-dúr.) Ellenbizonyíték föltűntéig hajlok arra, hogy higgyem, Brahms volt az első, aki helyesen értelmezte e dal nem közönséges metrumrendjét!

3.

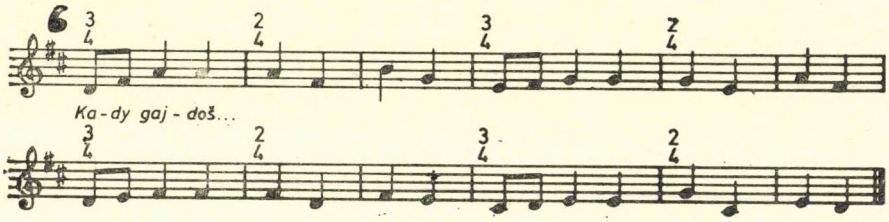
Kiállja a kritikai számbavételt Bartóknak az a vélekedése is, hogy a magyar dallam északnyugati eredetű. Valóban, a két kötet, amennyi eddig Bartók szlovák gyűjtéséből megjelent, kimondottan gazdag olyan dallamokban, amelyek négyet-ötöt is tartalmaznak a föntebb leírt alaki ismérvek közül. Íme néhány példa:[11]



[10] *100 Magyar népdal. Gyűjtötte s* [...] *Bognár Ignác zongorakiséretében kiadja: Füredy Mihály.* Pest, év n., 18 (a 22. sz. darab). A kiadvány keltére vonatkozóan lásd Major idézett kötetét, 211. továbbá Kerényi id. m., 213.
[11] Béla Bartók: *Slovenské Ľudové Piesne.* II. Pozsony, 1970, 406, 462, 467 (a 755, 813a, 994a sorszámú dallam).



Egy kiadatlan szlovák népdalt is idézek itt, amelyet Dr. Alexander Móži gyűjtött a Pozsonytól mintegy 50 kilométerre fekvő, valamikor székelyek lakta Sekule faluban:[12]

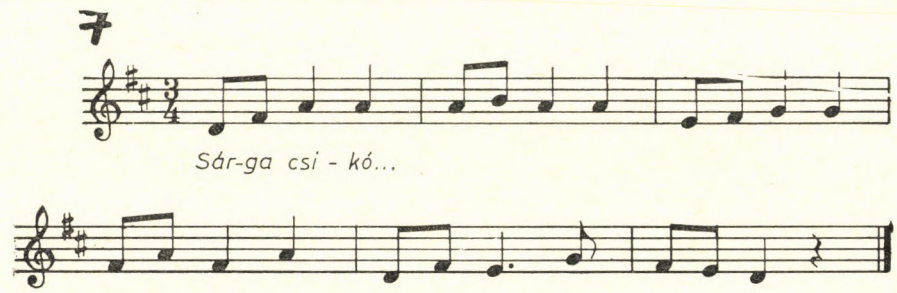


Nemcsak jellegzetes dallamfordulataiban hasonlít Brahms témájához, hanem metrikai rendjében is.

Azt hiszem, e maroknyi dallam is bőségesen igazolja Bartók vélekedését, miszerint a dallam északnyugati — pontosítsunk: szlovák — eredetű. A típust a szlovák népzenében gazdag változatcsoport képviseli, meghatározó alaki jegyeikben egymáshoz közelálló, de egyéni jegyeikben sem kevésbé jellegzetes egyedek sokasága.

4.

Természetesen sem Bartók, sem Kodály nem vette be reprezentatív népi dallamválogatásába[13] a Brahms földolgozta *Ez a kislányt*, tekintettel írásos forrásaira. De szlovák népi (!) eredetű magyar népdalnak tartották a következő háromsorost, amely igencsak hasonlít hozzá, épp a meghatározókként fölsorolt alaki jegyek tekintetében:



[12] Nevezett 1983. november 19-én kelt levele szerint.

[13] Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest, 1924. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest, 1937. Kodály műve 1952 óta több olyan kiadást ért meg, amelyekben Vargyas Lajos példatára egészíti ki. Az összeállítás érdeme természetesen a Vargyasé, de mivel Kodály életében jelent meg, az ő jóváhagyásával, bízvást állíthatjuk, hogy a válogatás az ő nézeteit is tükrözi.

A *Sárga csikó*t elsőként maga Bartók gyűjtötte, 1917-ben, a Békés megyei Vésztőn. Kötetébe 319-es sorszámmal vette be (az utolsó sorszám 320!). A Kodály-kötethez csatolt Vargyas-antológiában 496 dallam közül a 482. ez. A magyar népzenekutatás klaszszikusainak véleményét megerősítve még pontosabban jelölte ki a dallam helyét a magyar dallamkincsben Járdányi Pál, aki nem vette föl a „magyar népdaltípusok" közé, csak könyve függelékében jegyezte, ott is az „idegen eredetű, ill. fogantatású népdalok" között.[14]

A Brahms földolgozta dallamhoz képest a *Sárga csikó* közelebb áll a vizsgált román dallamhoz, legalább két jelentős szempontból:

1. háromsoros szakasz-szerkezete révén és

2. mert harmadik sora refrén szerepét tölti be, akárcsak a román dal utolsó két sora, amelyeket 5+5 szótagú kettős sornak is tekinthetünk.

Mégsem kell a románt a magyar dallam származékának tartanunk, sem viszont, mert utóbbi Erdélyben, ahol a *Trei păstori* általánosan ismert, nem fordul elő. Legalábbis *A Magyar Népzene Tára* szerint, amelynek negyvenkét idevágó (sietve teszem hozzá: egymáshoz igen közelálló) változata közül egyet sem gyűjtöttek Erdélyben vagy a Bánságban.[15]

5.

A magyar népzenetudomány következtetéseit tehát az alábbiakban foglalhatjuk össze:

1. a Brahms földolgozta *Ez a kislány* szlovák eredetű magyar népies műdal,

2. a hozzá igen hasonlító *Sárga csikó* viszont szlovák népi eredetű magyar népi dallam (a *Magyar Népzene Tára* szerint párosító dal).

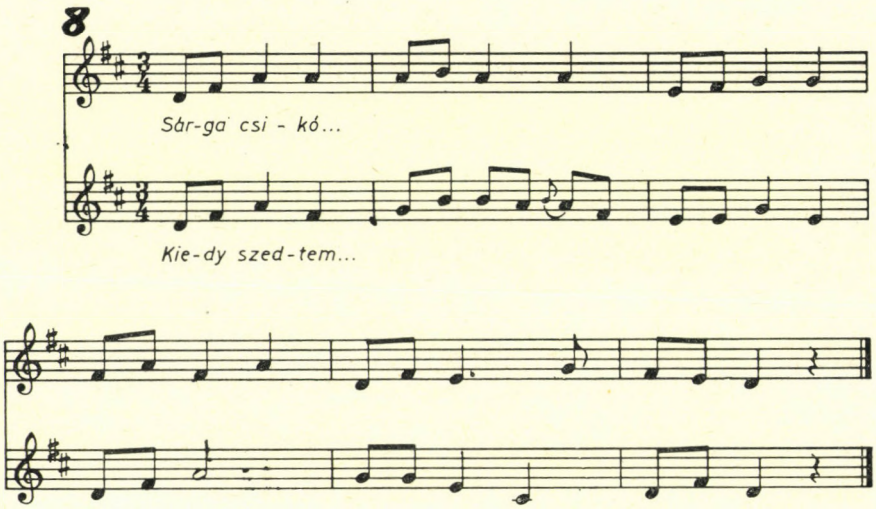
E következtetések bízvást elfogadhatók. Mégis, bár mind a Brahms-téma, mind az analóg magyar népdal, mind pedig a *Trei păstori* kezdetű román csillagének dallama egyértelműen vall a hasonló szlovák dallamok sokaságával való rokonságra, az *Ez a kislány* és a *Trei păstori* sorkezdő ütemeinek mazurkaritmusa, amely a *Sárga csikó*ban az egész dallamra kiterjed, fölveti az esetleges lengyel eredet, illetve hatás kérdését is.

Ezzel az összefüggéssel Sonkoly István foglalkozott elsőként, aki szerint a *Sárga csikó* lengyel eredetű dal. Íme legbeszédesebb érve, a magyar és egy ugyancsak háromsoros lengyel dallam összevetése:[16]

[14] Járdányi Pál: *Magyar népdaltípusok*. II. Budapest, 1961. 174.

[15] Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán, sajtó alá rendezte Kerényi György: *Párosítók* (=*A Magyar Népzene Tára*. IV.). Budapest, 1959, 291—308 (a 379—420. sorszámú dallamok).

[16] Sonkoly István: *Mazurka ritmus a magyar népzenében*. Ethnographia, LXXIV. (1963), 2. sz., 262.



Sonkoly fönntartotta véleményét[17] azután is, hogy Domokos Pál Péter vitatta. Domokos szerint az idevágó magyar dallamok inkább a klasszikus görög verselés utóhatását tükrözik. Ennek megfelelően az úgynevezett mazurkaritmust esetükben „ionicus a minoré"-nak kell neveznünk.[18]

A vita nemcsak terminológiai természetű — alaktani szempontból a mazurka ritmus azonos a ionicus a minoréval, de egyik vagy másik kifejezés használata a vizsgált dallamok eredetét illető állásfoglalást involvál! —, és nemcsak a magyar népzenetudományra tartozik. A Sonkoly kimutatta párhuzam meggyőzőnek tűnik, és az is kétségtelen, hogy a századok folyamán a magyarság érintkezett annyit a lengyelekkel, hogy átvehette légyen tőlük ezt a ritmust, esetleg akár a dalt is. Csakhogy míg a magyar népzenében ritka és esetleges, a szlovákban igencsak gyakori ez a ritmus és igencsak különböző dallamtípusokkal is társul; hogyan nevezzük hát ebben az esetben? S mivel a román kolindák, amelyekben a képlet szintúgy nem kivételes (sőt: maradéktalanul beleillik a Brăiloiu leírta giusto syllabique ritmusrendbe,[19] amely gyakorlatilag a kolindák legjellegzetesebb ritmusainak a rendszere) csak nehezen hozhatók kapcsolatba a lengyel népzene bármely hatásával is, tehát kizárják a mazurkaritmus megnevezést és a ionicus a minorét teszik kötelezővé (egyébként: a román zenetudományos szaknyelvben általános is a ionic minor kifejezés), hol húzható meg Európa ezen térségének népzenei térképén a „mazurkaritmus-övezet" és a „ionicus a minore-övezet" közötti választóvonal?

A kérdés nem dönthető el e kis tanulmány keretében, ahol azonban elengedhetetlen volt bár e futó fölvetése is.

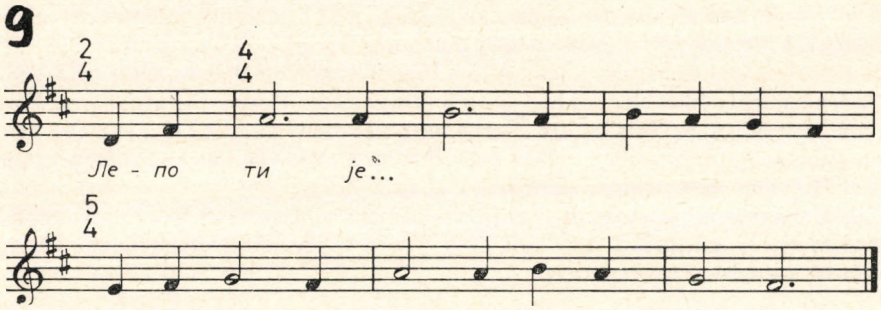
[17] Uő: *Jóni ritmus vagy mazurka ritmus?* Ethnographia, LXXVI. (1965), 1. sz. 128—131. Az idézett kottaábra, 130.

[18] Domokos Pál Péter: *Jóni metrum a magyar népzenében.* Ethnographia, LXXV. (1964), 3. sz., 402—418.

[19] Constantin Brăiloiu: *Le giusto syllabique bichrone. Un systhème rythmique propre à la musique populaire roumanie.* Polyphonie, II (1948), 26—57. Újabb kiadása in: Uő: *Opere.* I. Bukarest, 1967, 173—234.

6.

Dr. Gheorge Ciobanu, a román népi és egyházzene kutatásának érdemes mestere ösztönzött, vonjak be e vizsgálódások körébe egy szerb dallamot is:[20]



A Brahms-téma és a *Trei păstori* közös alaki jegyei közül négyet találunk meg benne: a *d—fisz—á* hangzatfölbontással való kezdést, rögtön utána a hatodik fokon való tetőzést, az *é—fisz—g* ternót a második sor elején és az *é—g—fisz* ternót a második sor végén. Nem kétséges tehát a meglehetősen közeli rokonság. Megkülönböztető jegyei közül kiemelendő

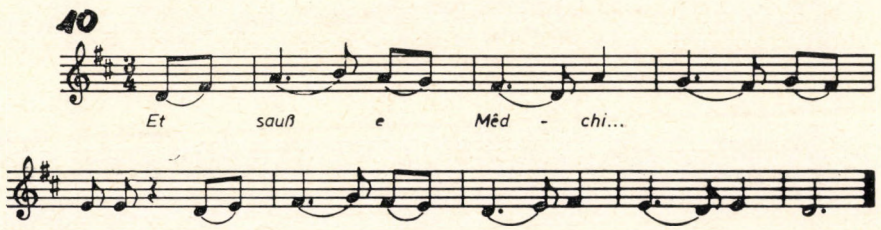
1. a szakasz kétsorossága és
2. a sorok tízszótagúsága.

A dallam közeli változatát Temes megye Varjas községéből közölte Száva Ilics.[21]

Több idevágó dallam ismeretének híján nem vállalkozhatom e vonatkozással kapcsolatos, lényeget érintő véleményalkotásra. Amennyiben — amint sejtem — egyéni alakzat ez, vagy legalábbis ritkaság a szerb népzenében, a dallamot a vizsgálódásaink tárgyát képező nemzetközi típus jellegzetesen különváló változatának kell tekintenünk, amely idegen hatásra jelent meg ugyan a szerb népzenében, de szervesen asszimilálódott. A helység, ahol gyűjtötték, a Pirot közelében lévő Temska Kelet-Szerbia Bulgáriával határos övezetében van, így ez az egyed jelenlegi ismereteim szerint a típus legdélibb testetöltése s mint olyan további változatok keresésére ösztönöz a szorosabban vett balkáni népek népzenéjében.

7.

Egy erdélyi német dallamot is párhuzamba állítottam dallamainkkal. 1931-ben közölte Gottlieb Brandsch, a szász népzene legjelentősebb kutatója. Íme:[22]

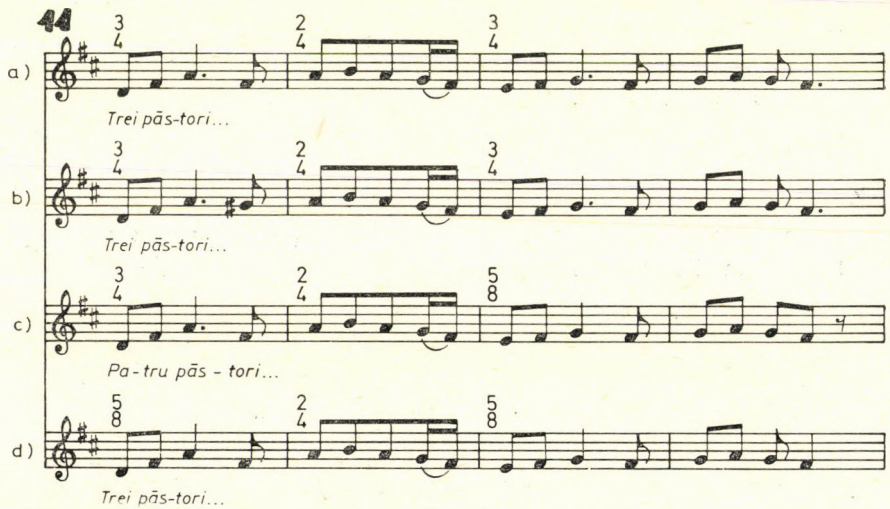


[20] Kosta P. Manojlović: *Mélodies populaires de l'est de la Serbie.* Belgrád, 1953. 184 (298. sorszámú dallam). Lásd a jegyzetet is, 210.
[21] Sz. L. Ilics: *Antologija szprszkih narodnih peszama.* Bukarest, 1958, 43 (32. sz. dallam).
[22] G. Brandsch: *Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder.* I. Szeben, 1931, 14.

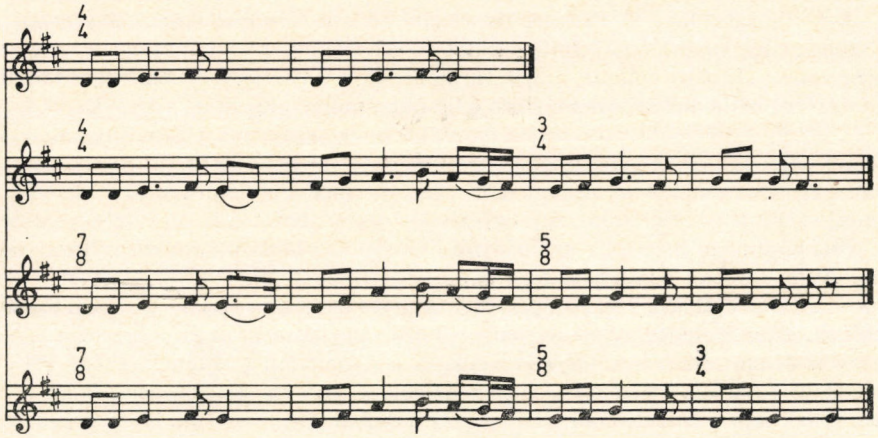
Tagadhatatlan, hogy ez a Beszterce vidékén gyűjtött dallam hasonlít az *Ez a kislány*-hoz s még inkább a *Trei păstori*hoz. A kezdet emelkedő dúr hármaskibontása és a rákövetkező tetőzés a dúr hexachord hatodik fokán, a második sort uraló negyedik fok s végül a harmadik sor elején erőteljesen érvényesülő tonika funkció a vizsgált dallamokkal közös jellemzői. Ám ez a német dallam valamennyi előbb idézettől különbözik egy még lényegesebb vonásában: következetesen felütéses. Másrészt, gondolatmenetünk szempontjából már csak azért sem konkludens a Brandsch közölte dallam, mert rendkívül elterjedt a hajdani német államokban, így a Rajna vidékén, Hessen-Darmstadtban, Frank- és Szászországban, Sziléziában stb.,[23] tehát nem az erdélyi szászok helyi terméke, hanem az anyaországból behozott kulturális érték. Ám ha a szász változat a vizsgált kelet-európai dallamtípus genealógiája szempontjából nem konkludens is, kétségkívül jótékony az általa nyert figyelmeztetés: Közép-Európában egy meglehetősen közeli rokontípus él. Az alaki jegyek azonossága arra vall, hogy bizonyos pontokon valamelyest a két típus története is alighanem érintkezett.

8.

A szlovák népzene a vizsgálódásaink tárgyát képező dallamtípust dallami, ritmikai, metrikai és strófaszerkezetbeli ismérveik tekintetében egymástól meglehetősen elkülönülő rokondallamok sokaságában élteti, a magyar a műzenei vétetű dallamot a nyomtatott eredetihez közelálló változatokban asszimilálta és egy idegen hatásra keletkezett, párhuzamos dallamot termett, amelyet egymáshoz szintoly közelálló változatokban ismerünk (a szerb és a lengyel népzenét csak érintőlegesen tudtuk bevonni e vizsgálódások gondolatmenetébe, az erdélyi szász bevonása pedig negatív eredménnyel járt); ezekkel ellentétben a román népzenei gyakorlat egyetlen rokondallam, a *Trei* [illetve: *Patru*!] *păstori* igen különböző mértékben asszimilált változatainak meglehetős sokaságát nyújtja. Íme négy példa az összehasonlító vizsgálatra alkalmas változatok közül:



[23] Ludwig Erk: Deutscher *Liederhort*. Neugearbeitet und fortgesetzt von Franz v. Böhme. III. Lipcse, 1894, 734—736. (a 2031—2038. sz. dallamok). A. Kretzschmer—W. Zuccamaglio: *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*. I. Berlin, 1940 183 (a 103. sz. dallam). Gottlieb Brandsch: *Deutsche Volkslieder aus Siebenbürgen. Neue Reihe* Aus dem Nachlass von Gottlieb Brandsch herausgegeben von Walter Brandsch. Regensburg, 1974, 53. (a 33. sz. dallam). W. Suppan—W. Stief: *Melodietypen des deutschen Volksgesanges*. I. Tutzing, 1976, 77. (*h* kottasor), 103. (a III. táblázat *e* és *f* sora, a IV. táblázat *a—d* sorai) stb. Minél több német példát ismertem meg, annál inkább megbizonyosodtam e német típus és a szlovák eredetű kelet-európai típus változatai közötti különbség jelentőségéről.



Az *a* változat a dallam írásbeli terjedésű formája, amelyet előbb is idéztem, mint a típus legegyszerűbb változatát. Megkülönböztető jegyei: háromsoros dallamszakasz (a harmadik sor 5+5 szótagú kettős sor) és a dúr hexachord második fokán való zárás. Ennek a változatnak szakszerűen lejegyzett népi mása található meg Bartók kolindagyűjtésében, 127b sorszámmal; nem vettem föl az összehasonlító táblázatba, mert a refrén dallamrajza lényegében különbözik az összehasonlított változatok refrénjétől.

A *b* változat Szilágy megye Surduc falujából származik, alulírott gyűjtése 1983-ból. A közlő, a tizenkilenc éves Mircea Mirel Pop azt mondta: „egész Szilágyságban így énekelik". A változat közel áll az *a*-hoz, amelyhez azonban itt egy negyedik sor járul, a második visszatérése. Az így keletkezett négysorosság (A A_v Rf A_v) eltávolítja az egyedet Brahms dallamától, amelynek dallamsorai merőben más típusú szakaszt alkotnak (A A_v B B_v). Az első ütem *á—gisz—á* kisszekundfordulata föltehetőleg a harmadik ütem analógiájaként jött létre, ahol azonban a kisszekundlépés nem kromatikus, hanem diatonikus. Ebben az esetben a névtelen alkotó legleleményesebb beavatkozását a refrén átalakításában szemléljük, amelyet az első sorhoz közelített és amely így igen szervesen készíti elő a sorvisszatérést; az eset a Bárdos Lajos leírta organika fogalomkörébe vág.[24] Anélkül, hogy térképem volna e csillagének Erdély-szerte való, sőt a Kárpátokon kívül is számottevő elterjedéséről, föltételesen előlegezem, hogy ez a változat a leggyakoribb (csak *fisz*-szel az itteni *gisz* helyén), nemcsak falvakon, hanem a városi román lakosság körében is.

A *c* változatot Bartók gyűjtötte Fehér megye Bisztra falujában, 1910-ben.[25] Íme, hogyan asszimilálódik egy idegen eredetű dallam, miképpen illeszkedik bele a giusto syllabique ritmusrendszerbe, anélkül, hogy dallamvonala lényegesen eltorzulna. Az első ütemet még úgy énekelte a közlő, „mintha könyvből olvasná", de a párhuzamos harmadik ütem már az archaikus mintákhoz hasonult! A refrénnek ezt a ritmikai-metrikai átalakulását dallammódosítás teszi hatásosabbá: a hatodik ütem az első kettő összevonásának tűnik. Az utolsó sor viszont nem hangról hangra való visszatérése a másodiknak: a dúr hexachord harmadik foka helyett a második fokon zárul a dallam, ami határozottan archaikusabbá teszi.

[24] Bárdos Lajos: *Organika*. Magyar Zene, XIV. (1973), 2. sz. 156—164. Újabb kiadása a szerző *Tíz újabb írás 1969—1974* című kötetében, Budapest, 1974, 232—242.
[25] Béla Bartók: *Rumanian Folk Music*. IV. Hága, 1975, 185. (a 127a sz. dallam).

A *d* változatot Ioan D. Petrescu tisztelendő közölte *Condacul naşterii Domnului* [Az Úr születésének kontakionja] című, jelentős összehasonlító tanulmányában, a következő lábjegyzettel: „Erdélyi kolinda, amely Havasalföldön is elterjedt".[26] Valóságos kinyilatkoztatásként hat a dallam, amennyiben teljesülten mutatja ki azt az asszimilációs folyamatot, amelyet az előbbi változatban figyeltünk meg, legalábbis a ritmus tekintetében: a darab teljes egészében beilleszkedik a *giusto syllabique* rendszerbe, amelynek igen változatos alakzataival él. Ami magát a dallamvezetést illeti, figyelemreméltó a második fokon való zárás (az *a* és a *c* változattal egyezőleg, a leginkább városiasult *b*-vel ellentétben).

Példatáramban még csak egy ennyire kristályosan letisztult román változat található. Aurel Stroétól kaptam, akinek egykori összhangzattan tanára, Marţian Negrea adta az ötvenes években.[27] Ami engem illet, annyira természetesnek — csaknem törvényszerűnek, elkerülhetetlennek — tartom e változat megjelenését az élő népzenében, hogy meggyőződésem: ma is sok helyt énekelik, és a nyomtatott gyűjteményekben való viszonylagos ritkasága véletlenség. Ebben az összefüggésben megjegyzem, hogy a mai folkloristák sajnos érdektelenül viszonyulnak e dallamhoz, mondván, hogy idegen. Holott éppen ez idegen eredetű szellemi érték asszimilálásának a folyamata szolgáltat kiváló alkalmat a folklór bizonyos életfolyamatainak megfigyelésére! Köszönettel említem itt egy kivétel, Cristina Rădulescu-Paşcu bukaresti kartársnő nevét, aki a „Ciprian Porumbescu" Zenekonzervatórium Archívumának több kiadatlan változatát bocsátotta rendelkezésemre, egyet például az avasi Szaploncáról is; eddigi ismereteim szerint ez a román dallam legészakibb előfordulási pontja. A Brassó megyei Iaşi községben, 1977-ben gyűjtött változat szintúgy teljesen a giusto syllabique-ba vágó egyed, bár ritmusa más, mint a Petrescu—Negrea-féle változaté. Jellemző, hogy ezek az utóbbi években gyűjtött változatok mind a harmadik fokon zárnak, egyik sem a másodikon.

De egyetlen román változat sem zár a dúr hexachord első fokán![28] Ez a tény talán a ritmus hasonulásánál is nyilvánvalóbban bizonyítja, hogy a románság nemcsak átvette, hanem a maga hagyományos stíluseszményeinek jegyében gyökeresen újraalkotta is az asszimilált dallamot — miközben hűségesen megőrizte az egyelőre ismeretlen archetípus azonossági jegyeit is.

Imigyen tanít mesterünk, Ovidiu Bîrlea a csillagénekekre vonatkozólag: ezek „bizonyos mértékben azt képviselik folklórunkban, amit *gesunkenes Kulturgut*nak lehetne nevezni. A verssorok a népi szókincsben ismeretlen kifejezésekkel élnek, amelyek nyilvánvalóan elütnek a népi verssor természetes gördülésétől. Csak igen kevés csillagéneket csiszolt le mélyen és mintázott újra a népi stílus medrében a hosszas szájhagyományozó terjedés; ezek — a *Steaua sus răsare* [Fennen kél a csillag], a *Trei păstori se întîlnirã* [...] — folyékony verselése és képei megközelítik a népi ábrázolás kategóriáit".[29] A tudós megfigyelése a csillagénekek szövegeire vonatkozik, de ugyanolyan mértékben áll a dallamokra is, jelesen a kivételnek tekintett *Trei păstori* dallamára, amely csillagénekből — egy, a román tájakon hajdan mesterségesen meghonosított idegen dalból — az ősi műfaj archaikus rétegeihez hasonlító kolindává változott.

[26] Preotul I. D. Petrescu: *Condacul naşterii Domnului* [Az Úr születésének kontakionja]. Bukarest, 1940, 53. Hogy e dallamot beilleszthessem összehasonlító táblázatomba, valamelyest változtatnom kellett lejegyzésén. Változatlanul hagytam természetesen minden hangmagasságot és minden hangértéket.

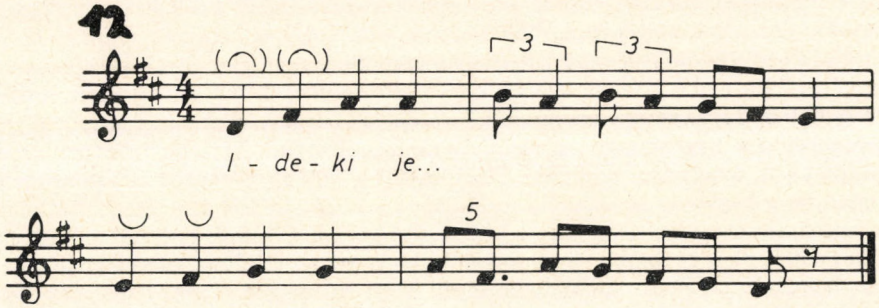
[27] A délerdélyi, falusi származású Marţian Negrea (1893—1973) személyében nemcsak kiváló zeneszerzőt és professzort tisztel utókora, hanem az erdélyi román népzenei és egyházzenei hagyományok kiváló ismerőjét is.

[28] Bartók 127a sz. dallamát a közlő mindkét zárlattal énekelte, hol a második, hol a harmadik fokon fejezte be a szakaszt!

[29] Ovidiu Bîrlea: *Folcloul românesc* [A román folklór]. I. Bukarest, 1981, 390—391.

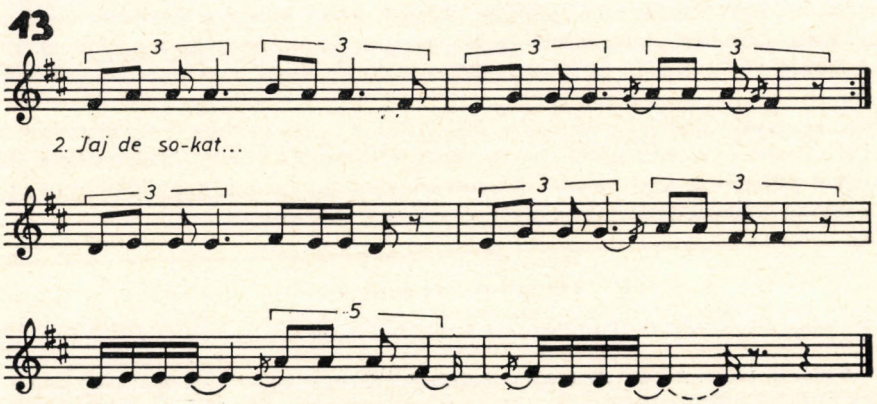
9.

A magányos dallamokhoz, amelyeket itt a lengyel és a szerb folklór képviseletében idéztem, két romániai magyar dallamot társítok, a vizsgálódások körét tovább tágítandó. Jagamas János és Faragó József 350 dallamot tartalmazó kötetében 259. sorszámmal található meg az alábbi, a Bákó megyei Bogdánfalván, 1953-ban gyűjtött dallam:[30]



Az összes eddig idézett példa közül ez hasonlít leginkább a temskai szerb dallamhoz. Ettől még nem kell arra gondolnunk, hogy közvetlen rokonok, hiszen a két lelőhely közötti távolság ennek az eshetőségét csaknem kizárja. De fölvetődik a kérdés, hogy ezek a kétsorosok dallamtöredékek-e vagy van egy ilyen, többé-kevésbé autonóm és meglehetősen tág földrajzi elterjedésű dallamtípus is. (Elképzelem, mi temérdek idevágó dallam maradt fölgyűjtetlenül a terepen, mert a folkloristák töredékeknek tartották őket és akként érdektelenekneknek!) Ami engem illet, a két dallam között lényeges különbségnek tartom, hogy a moldvai, mivel a dúr hexachord első fokán zár, inkább kelti a befejezettség benyomását, míg a harmadik fokon záró szerb népdal inkább tekinthető töredéknek. Ahhoz azonban, hogy e kérdésben határozottabb következtetést fogalmazzunk meg, jóval több példát kellene ismernünk.

A másik dallam kiadatlan, a mezőségi Vajdakamarásról származik, 1979-ben gyűjtötte Szenik Ilona és egy diákcsoport, fölvétele a kolozsvári „George Dima" Zenekonzervatórium archívumában található, Mg. 3110/66 jelzettel.



[30] Közzéteszi Jagamas János és Faragó József: *Romániai magyar népdalok*. Bukarest, 1974, 262 (a 259. sz. dallam). A 427. lapon található jegyzet szerint a kolozsvári folklórintézetben a dallam kilenc változatát őrzik. Valamennyi Moldvából származik.

Az utolsó ütemtől és a négynegyedes metrum állandóságától eltekintve a dallam nagyon hasonlít a *Trei păstori*hoz. Alaki jellemzői alapján valahol a *Sárga csikó* és a *Trei păstori* között a helye. Utóbbihoz közelíti minden más alaki jegynél inkább építkezésének szervessége, az a mód, ahogyan viszonylag bonyolult formája a háromsoros szakaszból bontakozik ki: az ötödik ütem nyilvánvalóan a harmadik és a második szintézise (amiképpen a 11. ábra *c* dallamában volt a refrén második ötszótagú sora az első és a második sor szintézise). Ha következtetéseim kiállják a szakemberek kritikáját — a népzenekutatókra gondolok, akik sokkal több összehasonlító anyagot ismernek, mint én és sokkal több, a népi alkotás keletkezési mechanizmusát illető analóg esetet —, lehet, hogy ezek a megfigyelések újabb érvekké lesznek egy nekem nagyon kedves tétel mellett, amelyet így foglalok össze: az etnikai szempontból viszonylag tiszta vidékekhez képest, amelyeket mindenekelőtt a hagyományos szellemi javak megőrzésének készsége jellemez, azok a néprajzi tájak, amelyeken hosszasan élnek együtt a különböző nyelvi és kulturális hagyományokat képviselő népességek, legelsőbben a közösségi lelemény megnyilvánulásának tűzhelyei, tekintettel arra, hogy a kölcsönös hatások serkentik a nép alkotókészségét és új egyedek, akár új típusok létrehozását is ösztönzik — tökéletes összhangban a hatásokat befogadó népesség stíluseszményeivel. Mert az idegenből jött, Erdélyben kolindává lett csillagénekhez hasonlóan a Szenik és tanítványai föltárta vajdakamarási népdal is hibátlanul illeszkedik egy honi stílusmintához. Jaj-nóta, amely mint olyan az Erdély szívében élő magyar parasztok fogékonysága mellett töretlen alkotókészségüket is dicséri. Másrészt, bár a *Trei păstori* legkristályosabban hasonult egyedei lényegesen különböznek a jaj-nótától, egyikük sem hazudtolja meg föltehető közös forrásukat, amelynek fölkutatása egyelőre a jövő feladata.

10.

A *Trei păstori*-jal kapcsolatban itt is össze kell foglalnom, bár röviden, amit e tanulmány első, román megfogalmazásában[31] bőven leírtam: Timotei Popovici (1870—1950) szerepét a román dallam terjesztésében, sőt alakításában.

A neves tanár és zeneszerző, akinek emlékét legfőképpen a román zenei közoktatás terén szerzett érdemei éltetik manapság és föl-fölhangzó karművei, több — egymásnak bizonyos részletek tekintetében ellentmondó — nyomtatott lábjegyzetet és kézírásos följegyzést hagyott hátra a *Trei păstori*-ra vonatkozólag. Ezekből nagy valószínűséggel kihámozható, hogy a dallamot ő gyűjtötte elsőként, Brassó vidékén, 1898-ban vagy azelőtt; tény, hogy 1898-ban férfikari feldolgozásban adta közre, *Patru păstori* címmel. Ezt a feldolgozást vezényelte D. G. Kiriac (1866—1928) 1901-ben, a zenetörténeti jelentőségű bukaresti Carmen kórus avató hangversenyén. (Utóbb Kiriac maga is földolgozta a dallamot, akárcsak George Dima s talán mások is.) A „négy pásztor"-ból valamikor 1901 és 1912 között csinált Popovici „három pásztor"-t, hogy a szöveg tökéletesebben illeszkedjék a dallamhoz; a sor elején kiiktatott szótagot úgy pótolta, hogy föloldotta a gyűjtött szöveg szótagelnyelését. Íme a két sorváltozat, szótagolva:

Pat-ru păs-tori se-ntîl- ni-ră
Trei păs-tori se în-tîl- ni-ră

[31] Francisc László: *Brahms: „Variaţiuni pe melodia Trei păstori se întîlniră"?* [Brahms: „Változatok a Trei păstori se întîlniră dallamára"?]. In: *Studii de muzicologie.* XVIII. Bukarest, 1984, 219—239. Szükségesnek tartom megjegyezni, hogy ez a magyar tanulmány a románnak csaknem szöveghű fordítása. A román változatból hiányzik a Száva Ilics könyvére való utalás (lásd itt a 21. jegyzetet), és lényegesen hosszabb, részletesebb benne a Timotei Popovici szerepének szánt tizedik fejezet.

Popovici a dallamot is átalakította, hogy — az ő szavait idézem — megmutassa, „miképpen lehet egy közvetlenül a néptől vett dallamot továbbfejleszteni, anélkül, hogy jellegét és népi gúnyáját megváltoztatnók". Ezt minden valószínűség szerint úgy kell értenünk, hogy az A A_v Rf formából ő alakította ki a sorvisszatéréses A A_v Rf A_v formát. Popovici annyi tankönyvben adta közre a dal ekképp „jobbított" változatát és a közkézen forgó feldolgozások is annyira népszerűek voltak, hogy bízvást elhihető ez, ha nem teljes is a bizonyítás, mert Popovici „A Trei păstori kolinda története" föliratú iratcsomójának tartalma időközben elveszett, illetve még lappang.

Ha megbizonyosodunk arról, hogy Popovici a tényeknek megfelelően tájékoztatta utókorát, ami valószínű, elmondhatjuk, hogy a folklorizálódás különös esetével állunk itt szemben. Igaz, Popovicinak ez a beavatkozása egy dallam történetébe mai fogalmaink szerint kimeríti a folklórszennyezés fogalmát. Ám az eset dicséri is a beavatkozót. Hogy az erdélyi románság oly hamar asszimilálta, bizonyítja: Popovici valóban népével azonosan érző zeneszerző volt, aki a közösségi stíluseszmény ismeretében, úgyszólván „az övéi nevében" hajtotta végre a szükségesnek vélt módosításokat.

E körülmények ismeretében természetesen annál nagyobb a történelmi értéke és a népzenetudományos hitele minden A A_v Rf szerkezetű és minden *Patru păstori* szövegkezdetű egyednek. Ezek vezethetnek vissza ahhoz az archetípushoz, amely felől csak sejtéseink vannak, amelyet egyelőre nem ismerünk. Mert nem kétséges, hogy már az első ábrán bemutatott, legegyszerűbb román változat is meglehetős asszimiláció eredménye. Nem passzív meghonosítása, hanem alkotó elsajátítása, szerves hasonítása az idegen dallamnak.

*

Bár tudom, hogy egy ilyen szerény méretű és jelentőségű tudományos dolgozat esetében nem szokás a köszönetnyilvánítás, kötelességem megvallani, hogy ami e kísérletemben tudományos érdem és építő ösztönzés, nagyrészt azoknak köszönhető, akik munkámban segítettek. Mindenekelőtt dr. Gheorghe Ciobanu professzort említem meg, de idekívánkozik Felicia Manoilescu, Cristina Rădulescu-Pașcu és Aurel Stroe (Bukarest), Almási István, Hanni Markel, Michael Markel, Rónai Ádám, dr. Szenik Ilona és Ligia Zoicaș (Kolozsvár-Napoca), dr. Alexander Móži (Pozsony), dr. Papp Géza (Budapest), Gottfried Habenicht (Freiburg in Breisgau) és Király Ernő (Újvidék) neve is. Valamenynyiüknek szívből jövő köszönettel adózom.

ÉLIÁS ÁDÁM:

A TIZENKÉTFOKÚ HANGRENDSZER HARMÓNIAVILÁGA III.

VIII. A KOHERENS DIAKROMATIKA TÖRTÉNETI EGZISZTENCIÁJA

1. A koherens diakromatika közvetlen történeti előzményei

Amikor a zenetörténet kifelé jött a diatonikus funkciós összhangrendű zene világából, szükségszerűen általános lett az a szemléletmód, amely szerint a szép, igaz, jó, zenei kifejezésére a funkciós zene struktúráiból kell meríteni (mert az az ismert és „szép"), míg a sötét, az idegen, a rossz megjelenítésére, mint ismeretlen, s félelmetesen kiismerhetetlen, a kromatikus hangrendszer szolgál. Egyszerűsítve: az eufóniát a régi zene harmóniai reminiszcenciái hordozzák, a kakofóniát pedig a tizenkétfokúság. Ennek a szemléletmódnak az érvényesülését a régi zenével való legélesebb szembenállás esetén is ki lehet mutatni (e reminiszcenciák hiánya ugyanis nem bizonyítja ennek a szemléletmódnak a hiányát, hanem éppen azt, hogy az életérzés általános elsötétülése folytán „nem kértek" a régi, „idillikus" időkre visszautaló reminiszcenciákból). Véleményem szerint az egyéb polaritások, mint stílusdilemmák (konszonancia-disszonancia, tonalitás-atonalitás), ebből a nagy, átfogó polaritásból következtek, hiszen ha valaki a régi zene hangzásjelenségeiből akart meríteni, nyilvánvalóan nem Bach legdisszonánsabb, a tonalitást már-már elmosó soraira gondolt, s ha viszont a tizenkétfokúságot akarta „alkalmazni", nyilván nem a tizenkétfokúságban ugyancsak adott dúr hármashangzatot írta le, hanem fordítva: a dúr hármashangzat megmaradt a régi zene reminiszcenciája, az új pedig a disszonáns, atonális hangzatok közege lett. Ez a polaritás szükségszerű volt történetileg, de következményeit a mai napig érezzük, mert innentől kezdve jelentett egyet a modernség a kakofóniával, az élenjáró (avantgarde) művészet a zűrzavarral, a „szépség" a „rútsággal". Ugyanis, amíg az első időkben (a század első évtizedeiben) a zenei világkép teljességét és egyensúlyát biztosították ezek az így vagy úgy élő „reminiszcenciák", később, ahogyan ezek egyre tarthatatlanabbul avultnak tűntek, végül el is tűntek, felborult az egyensúly. A modern zene vagy egyoldalúan a negatív tartalmak kifejezésében élt, vagy visszamenekült valamilyen avult zenei rendszerhez. Tehát az, ami annak idején a polaritás egyik pólusaként az „idegenséget-elidegenedést" fejezte ki (a korabeli tizenkétfokúságban), az egyedül maradt, s uralkodóvá vált, mind tartalmi, mind materiális vonatkozásban, mert *a koherenciát nem látták meg a tizenkétfokú hangrendszerben.* A primitív-direkt tükrözési elméletek a fentiekből semmit sem cáfolnak meg. A kompenzációt legalább annyira feladatuknak érezték minden kor alkotói, mint amennyire a társadalmi valóság tükrözésének tudatosuló, vagy nem tudatosuló kényszere hatott rájuk. Tehát lett volna ok éppen azokban a sötét időkben az elidegenedéssel ellentétes tartalmak kifejezési letőségét megkeresni.

Bartóknál ez a polaritás az akusztikus rendszer és a kromatika szembeállításában jelenik meg. Az akusztikus rendszer elemeiben a régi zene majdnem minden fontos harmóniai alkateleme reminiszcenciaként jelen van, régi időkig visszamenve. (Lásd a VIII/2.

fejezet.) S ezzel áll szemben a kromatika. A tengelyrendszer pedig a tonalitás igényéből eredő konstrukciós kitágítása a diatonikus funkciós gondolkodásnak a tizenkétfokú hangrendszerre. Talán úgy is mondhatnám, hogy megfelelő nagyítás melletti rámontírozása. Tudom, hogy sokan elnagyoltnak érzik ezt a szemléletet Bartók zenéjénél, s némileg joggal is, hiszen egy olyan egyedülállóan gazdag és szintézist teremtő zenei világban, mint Bartóké, sokkal komplexebben jelennek meg a dolgok. Azonban kétségtelen, hogy ez a polaritás jelen van nála, ahogyan ezt, többen, meggyőzően kimutatták.

Hindemith eleve a tonalitás szükségszerűségéről beszél. A tizenkétfokúság szabadabb terein való biztonságosabb tájékozódás érdekében felállítja a hangközök rangsorát, nagyjából a felhangrendszer alapján, majd ennek a rangsornak a segítségével úgy rendszerezi a harmóniákat, hogy attól függően, hogy bizonyos hangközök szerepelnek-e, bennük, különválasztja őket. Így elemzi a harmóniákat, megállapítva a harmóniák alatt megszólaló, vagy csak virtuálisan jelen levő alaphangmenetet.

Teljesen egyértelmű Hindemith gondolkodásában a konszonancia-disszonancia dualizmusa. S ha a rendszerében „magasabbrendű" harmóniáktól haladnánk az „alacsonyabbrendűek" felé, lényegében olyan sort kapnánk, amelynek egyik pólusán a „legkonszonánsabb", a másik pólusán a „legdisszonánsabb" harmóniák szerepelnek.

A dodekafóniában történt az első nagyszabású kísérlet a koherens tizenkétfokúság megvalósítására, mégpedig a Reihe-vel. Azonban a Reihe kritériummá válása, és a Reihe szerkesztését meghatározó tiltások, valamint a zene folyamatát megszabó dogmatikus megkötések eredményezték azt a jelenséget, hogy ott, ahol a dodekafónia elvei a legkövetkezetesebben valósulnak meg — Webernnél —, úgyszólván elhallgat a zene. Ennek oka, hogy külső, matematikai módszerrel akarták elérni a tizenkétfokúság koherenciáját (bár ők az elérendő célt nem így nevezték), s a matematikai premisszák eluralkodása által olyan determinációs kötelékek hálójába kerültek, amelyből csak következetlenségekkel lehetett kikerülni, vagy a háló egyre erősebb szorítása alatt létrejött egy konstrukciójában tökéletes, de miniatűr, és folytathatatlan zeneiség. Sőt, e matematikai jellegű megkötések által a harmonizációs munkát tulajdonképpen félig-meddig kiengedték a kezükből. A polaritás a dodekafóniánál is jelen van, csak éppen kontrája más polaritásoknak. A későromantika fülledt kromatikájával való szembenállásban fogant és született a dodekafónia elmélete azzal a célkitűzéssel, hogy annak az avult világnak a terjengős kiszámíthatatlanságaival szemben megvalósítsa a zenében a tiszta logikát. S amit a régi ízlés dogmatikusan előírt, vagy az új felé törők közül sokan nosztalgikusan felidéztek, azt tiltotta a dodekafónia — szintén dogmatikusan. Az eredmény egy, ezekkel a tiltásokkal, és a matematikai módszerekkel leszűkített világ lett, amely tartalmilag óhatatlan egyoldalúsággal ugyancsak az elidegenedés életérzésének a zenei kifejezéséhez kötődött.

A fent leírtak egyáltalán nem jelentenek értékítéletet. Történetileg mindez szükségszerűség volt.

Bartók rendszere egyedi és utánozhatatlan, folytathatatlan volt. Hindemith rendszeréből nem sarjadt ki termékeny irányzat. A dodekafónia beletorkollott a totális szerializmusba, a totális determinációba (a „matematikailag tökéletes" zenébe), ennek eredménye a totális indetermináció lett, abból a tapasztalatból adódóan, hogy a kettő ugyanarra az eredményre vezet.

Most hát az a legaktuálisabb kérdés: mi jöhet egy olyan időszak után, amikor a totális determinációt már a totális indetermináció is felváltotta, mindkettő járhatatlan útnak bizonyult, előzőleg pedig minden lehetőség kimerítettnek tűnt? Ez egy olyan végső pont, amelynél joggal fogalmazhatjuk meg így a kérdést: van-e még járható út a természetes hanganyagból táplálkozó zene világában?

2. A zene történeti folyamata és az akusztikus spektrum

Régi igazság a mikro- és a makrovilág közötti bizonyos szemlélet szerinti azonosság. Ennek az azonosságnak a különös képe mutatkozik meg, ha az akusztikus spektrum szerkezetét az európai zenetörténet folyamatának dramaturgiájával egybevetjük, természetesen harmóniai szempontból. (A kommák itt sem cáfoló jelentőségűek.)

A kezdet a gregoriánum, a maga egyszólamúságával: egzisztenciálisan, akusztikusan szemlélve (tehát nem strukturálisan), mindig alaphangok szólnak. Ezután következett az orgánum korszaka: bejött az oktáv, a kvint és a kvart. Az orgánum hosszú korszaka után következett a reneszánsz hármashangzat-korszaka. (5. felhang: nagyterc: dúr hármashangzat, s a dúr hármashangzat akusztikus tükre: a moll hármashangzat.) A 7. és 9. felhang egyrészét a dúr-moll diatonikus dualizmusra (3—4—5, 4—5—6: dúr; dúrtükör és 6—7—9: moll hármashangzat), — ki lehet próbálni, a 6-7-9 szerkezetet, mint *hármas hangzat* megszólal a Keszler-féle kísérletben —, másrészt a dominánsszeptim- és nónakkordszerkezetre asszociál, újabb több száz év harmóniai alapjelenségeit adva meg. Az 5—6—7—9 felhangok által megjelenített harmóniaszerkezet a legjellemzőbb romantikus harmóniai család (Liszt, Muszorgszkij, Csajkovszkij), különösen a későromantikában (Wagner, Strauss). A 11. felhanggal bejön egy olyan distanciaszerkezet, amely az impresszionizmus egyik harmóniai alapélménye (8—9—10—11: Debussy). A 11—12., de különösen a 15—16. felhang kisszekundja mintha a dodekafónia atonalitását idézné. A 13. felhangtól felfelé már Mutterakkordszerű clustert kapunk, s a továbbhaladás az oktáv (általában a hangrendszer) különböző osztásainak a lehetőségét juttatja az ember eszébe.

Ez a különös megfelelés a zenetörténeti folyamat és az akusztikus spektrum kibomlása között, nem mond ellent a hangrendszeri fejlődés általánosan elfogadott „diatonikus kvintlánc-kromatizálódás" modelljének. Csak éppen harmóniailag ragadja meg e fejlődés bizonyos csomópontjait. (Lehetséges, hogy az akusztikus spektrumban levő arányok az európai zenetörténet idői arányait is tükrözik?)

Ebben a folyamatban elvben és konkrétan egy határozott cezúra van. Aközött a pont között, ahol még beszélhetünk a tizenkétfokúságról, mint az akusztikus összeegyeztethetőségek és összeegyeztethetetlenségek szintézisrendszeréről, és aközött, ahol már nem beszélhetünk, mivel az akusztikus spektrum már összeegyeztethetetlenül eltávolodik a tizenkétfokú hangrendszer szerkezetétől.

Ebben a cezúrában áll történetileg a diakromatika.

De nem mint végpont, nem mint egy hosszú történeti fejlődés végkifejlete és gyors befejeződése, hanem ellenkezőleg: mintha ezer év fejlődése mind azt szolgálta volna, hogy egy betetőző, magasabb szinten mindent magába fogadó hatalmas korszak számára fölhalmozzon minden eszközt, hogy a lehetőségeknek ez a soha eddig nem volt gazdagsága új világokat megnyitó, áradó termékenységű művészetté lényegülhessen át.

A zenetörténeti analógiák sokasága bizonyítja, hogy a hangrendszeri fejlődés folyamatában az, hogy egy új tényező, egy új jelenség meghonosodott, nemhogy idejétmúlttá tette volna az így kiegészült rendszert, hanem éppen ellenkezőleg: a bevetté, meghonosodottá válástól indul el a zenei fejlődés minden mozzanata nyomán egy-egy új nagy korszak.

Oldalak tucatjait tenné ki, ha felsorolnám mindazt a lehetőséget, ami az utóbbi 80. évben meghonosodottá vált a zene világában. De ez a folyamat egyelőre még nem a művészi kiteljesítés, hanem a bevitel és bevétel időszaka, a bevetté válás, meghonosodás időszaka volt, kísérletező, az újat szinte végletesen kereső komponista nemzedékek kétségtelenül

merész és kockázatos munkássága által. (Természetesen most nem a XX. század néhány klasszikus értékű életművére gondolok, amely művészileg zárt rendszert alkot. Ezek a nemzedékek rengeteg új lehetőséget honosítottak meg a köztudatban, köszönet illeti őket.

De el kell jönnie azoknak a nemzedékeknek is, amelyek művészetet kovácsolnak mindabból, ami felgyűlt. Olyan nemzedékeknek, amelyeknek lesz szabadságuk és bátorságuk kimondani többesszámban: „... ezeken túl még különb utat is mutatunk néktek..."

3. A koherens diakromatika egzisztenciája a jelenben

Amikor a koherens diakromatikáról beszélek, nem egy elképzelt világra gondolok, amely még nincs, de lesz, vagy legalábbis lehet, hanem olyan zenei gondolkodásmódra, amely már jelen van a világban. Ennek a harmóniai gondolkodásnak a kezdeményei már Debussynél megfigyelhetők. A jelen zeneszerzői közül pedig azok, akik a hangszereken és emberi hangon adott természetes hanganyaggal dolgoznak, minőségre törekszenek, nem tagadják a történeti kontinuitást, de elengedhetetlen alapfeltételnek tekintik az eredetiséget, ha nem is ezekkel a fogalmakkal jellemzik a gondolkodásmódjukat, az egzisztenciális és koherens szemléletmód egysége kimutathatóan jelen van művészetükben. Ugyanakkor különféle félelmek bátortalanítják el ezt a gondolkodásmódot. Alapfeltétel mindenekelőtt a szabadság terhének vállalása, a szabadság pedig a stílustalanság, vagy az eklektika érzéki csalódását keltheti, s ebből az érzéki csalódásból pillanatok alatt vádat kovácsolnak a nem szabadok. Viszont a másik oldalon az is kétségtelen, hogy a szintén nem szabadok valóban stílustalanul és eklektikusan írnak. Egy másik látszat — és vád — lehet a konzervativizmus, ami — mint ítélet — megintcsak elbátortalaníthat sok zeneszerzőt. Sokan hivatkoznak arra, hogy a zenetörténeti tempógyorsulás történeti távlatokat tekintve pillanatok alatt avulttá teszi a tizenkétfokúságot, ezért nem is érdemes már sokat foglalkozni vele. Holott az, ami igaz az élet egyik területén — a történeti tempógyorsulás a technikai civilizációban — egyáltalán nem igaz a zenetörténetben. Mert a *zenetörténet folyamatában a tempójelző szerepét nem a technikai vívmányok, felfedezések sűrűsége, hanem a nagy, és általános érvényű életművek sűrűsége jelenti.* Márpedig sem égen, sem földön nem látni azoknak a nagy életműveknek a tucatjait, amelyek már végletekig kimerítették volna a koherens tizenkétfokúságot, a diakromatika rendszerét. A zenetörténet folyamán a hangrendszeri fejlődés minden kis mozzanata életművek sokaságát impulzálta. Most pedig nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy most, éppen most, és nem mondjuk ötven évvel ezelőtt, értünk a teljességhez. Ahhoz a teljességhez, amelynek részrendszerei sok-sok száz év hatalmas termékenységének táptalaját jelentették. Így a koherens diakromatika nemhogy konzervativizmus lenne, de éppen a kezdet kezdetén áll valami új, soha nem látott gazdagságú zeneiség kibontakozásának.

Bátortalanságot és tanácstalanságot szülhetnek bizonyos agresszív és kizárólagossági igényű divathullámok. Mindegyik eltűnik, de folytonosan újabbak jönnek. Ezek sok figyelmet nem érdemelnek, még akkor sem, ha nagy publicitással és propagandaerővel lépnek fel. Általánosan jellemző kizárólagossági igényük ellenére semminemű alternatíva erejével nem rendelkeznek a diakromatika „levegőben levő" igazságaival szemben.

Más a helyzet az elektronikus zene, a számítógépes zene, s a hangrendszer különböző osztásaival kísérletező zene esetében. (Az utóbbinak egy speciális esete a negyedhang használatával a huszonnégyfokúság, amely azonban a tizenkétfokúság világát csu-

pán színezi; semmilyen szempontból, így harmóniai szempontból sem válik alternatívájává a tizenkétfokúságnak.)

A tudományok világában nélkülözhetetlen az „alapkutatás", s a zene világában hasonló funkciót töltenek be jelenleg ezek a felsorolt irányzatok. Komoly, nagy, művészi és intellektuális becsületesség és felelősség visz sok zeneszerzőt ezek felé a területek felé. És bizonyos, hogy munkájuk érdekes gyümölcsöket fog teremni.

Nekem azonban mindezidáig a legteljesebb nyitottság ellenére sem sikerült esztétikailag megközelítenem sem az elektronikus, sem a számítógépes, sem a tizenkétfokúságból különböző osztásokkal kilépő zenét.

Minden időiségben fejlődik és bontakozik ki. Ezért, bár a „jólhangolt zongora" meghonosodásától kezdve kialakítható lett volna bármikor, mondjuk a dodekafónia technikája, mégis teljesen elképzelhetetlen az a XVIII. században, holott, ismétlem, a materiális adottságok nem kevésbé voltak adva akkor, mint a XX. század elején. Másik példa: a vonalak lehetőségei éppenúgy adva voltak a trecentóban, mint a XX. században, de ha egy Picasso a trecentóban alkotta volna meg a képeit, legjobb esetben a bolondokházába zárják, de még az is lehet, hogy mint ördöggel cimborálót, máglyára küldték volna. És gondoljunk arra a hatalmas, sokágú útra, amelyet a zene a „Wohltemperiertes Klavier"-tól Schoenbergig, vagy amelyet a képzőművészet a trecentótól Picassóig megtett. Most nem akarok a történeti dialektika kérdéseibe belebonyolódni, csak azt szerettem volna ezekkel a példákkal érzékeltetni, hogy a művészet történeti kibomlásában egyetlen utat sem lehetett és most sem lehet megtakarítani: az időbeliség megszabja a dolgok egymásutániságát.

Ebből következően: egy jelenség vagy megelőzi, vagy túléli a maga saját időszerűségét, vagy éppen időszerű.

A művészet és a technika idői kibontakozása teljesen különböző. Bizonyos műszaki, technikai vívmányok átvétele a zenében mégis olyan látszatot kelt, mintha a zene és a technika ugyanabban az idősíkban haladna. Ily módon felütötte a fejét egy olyan téves szemléletmód, amely szerint a zene nem képes igazában lépést tartani a technikai fejlődés szédítő tempójával, és élni e fejlődés vívmányaival, hiszen az elektronikus zene, a computerzene és a tizenkétfokúságból kilépő zene kompozíciós eredményei szánalmasak a maguk közegében (a zenében — nem véletlen e zenék és a legolcsóbb tánczene oly gyanús egybefonódása), viszont a technikai vívmányok csodálatosak a maguk közegében (technikai civilizáció). Eszerint a szemléletmód szerint igazában a technika az avantgarde (élenjáró), a zene pedig csak szánalomra méltó bukdácsolással igyekszik követni.

Holott éppen fordítva igaz a dolog.

A technikai fejlődés még oly csodás vívmányai sem tudnak, még minimális mértékben sem eleget tenni a zeneiség legprimitívebb igényeinek sem. Az emberi lény olyan elképzelhetetlenül tökéletesebb mindenféle technikai csodánál, hogy az emberi zeneiség technikai megnyilvánulásához a technikai fejlődés e valóban szédületes tempója mellett is talán százévek munkája szükséges. Olyan további technikai vívmányok sokaságára van szükség, amelyeket egyelőre elképzelni se nagyon tudunk. A jelen állás szerint, mindaz, amit a technika egésze ma jelent, ahhoz a fához hasonlítható, amely szükséges előfeltétele annak, hogy hegedűt lehessen készíteni. De attól a pillanattól, hogy a fa, anno, adva volt, odáig, míg a Stradivári-hegedűk elkészültek, milyen hatalmas utat kellett megtennie a fejlődésnek! És ezen az úton a hajtóerő döntően a zenei igény volt. S az idő folyamatának egy bizonyos pontján e fejlődés által eljött az a pillanat, amikor a „hegedűvé lényegült fán" egy Bach géniusza is szuverénül és totálisan megnyilvánulhatott. Tisztelem és becsülöm az elektronika és a computertechnika bámulatba ejtő mutatványait, s leg-

teljesebb mértékben nyitott vagyok az újabb produktumok előtt. De ez az egész egyelőre még csak a „fa", amely valamikor „hegedűvé" válhat, hogy felcsendüljön, talán száz évek múlva, valami most még alig elképzelhető zeneiség.

Éppen ezért, minden tiszteletet megérdemelnek azok az elektronikus zenével, computerzenével s a tizenkétfokúságból kilépő zenével foglalkozó zeneszerzők és zenetudósok, akik szorgos és áldozatos, önzetlen munkával olyan vetéseket gondoznak, amelyeknek még a földből való megjelenése sem várható rövid időn belül. Heroikus munka ez, s tulajdonképpen sokkal nagyobb bátorságot és önzetlenséget igényel, mint a most aktuálisan meglevővel: a tizenkétfokúsággal dolgozni.

A másik eset, amikor valami túléli önmaga időszerűségét, már sokkal könnyebben és nyilvánvalóbban illusztrálható: hiába írna valaki Bach legszebb fúgáival egyenértékű fúgát, Bach stílusában, ez már többé nem időszerű.

Véleményem szerint a koherens és egzisztenciális szemléletű tizenkétfokúság (a diakromatika) művészi kiteljesedése és érvényre jutása az, amely az elkövetkező időkben a zene időszerű útja. Az, hogy művészi értelemben éppen most aktuális a koherens tizenkétfokúság, nem teszi értelmetlenné pl. a hangrendszeri kutatásokat. Sőt! Az „alapkutatást" a zene sem nélkülözheti. De nagyon távol vagyunk még attól az időtől, amikor majd a slágerzenét szolgáltató tizenkétfokúságot olyan végtelenül kimerítettnek, s olyan unalmasnak fogjuk érezni, hogy epedni fog a lelkünk egy kis jó 57-fokúság, vagy x-, vagy y-fokúság után, csak azt az édeskés-giccses Mutterakkordot ne kelljen már hallgatnunk. Nem úgy képzelem el az akkori váltást, mintha az mechanikusan a mostani mintájára zajlana le. De a tünetek biztos, hogy hasonlóak lesznek (korcsosulás-vulgarizálódás-trivializálódás, majd mindez alatt az újnak az égető szomjúsága: „nem támadhat új élet, csak ha a mag elrothadánd") — mindenesetre azt hiszem, száz évek kellenek ahhoz, hogy a zenetörténet kimerítse a diakromatika művészi lehetőségeit.

IX. PROBLÉMAFELVETÉSEK

A diakromatika problematikájának továbbgondolása szükségszerűen további kérdések felé irányít.

1. Feszültség, erőtér, hangrendszeri aktivitás

Keuler Jenő, akinek a sajnos még mindig csak kéziratban meglevő hangrendszertani kutatásait senki nem kerülheti meg, aki e témában bármin gondolkodni akar, néhány nagyon fontos kérdésre hívta fel a figyelmemet.

Az egyik a *harmóniai feszültség* kérdése, amellyel akkor is számolnunk kell, ha nem a konszonancia-disszonancia polaritásban gondolkodunk. Azt hiszem, hogy ez a nagy kérdéscsoport már *a forma és harmónia összefüggései*nek témakörében készteti az embert a továbbgondolkodásra.

A másik problémakört a következő kifejezésekkel nevezi meg Keuler Jenő: *„hangrendszeri erőtér"; „részrendszerek erőtere"; „aktív erőtér"*. Arról van szó, hogy minden hangrendszer sajátságos belső erőviszonyokkal rendelkezik, amelyek annak a hangrendszernek az erőterét meghatározzák. Hindemith nyomán a következő példával lehet megvilágítani a kérdést:

Az asz'-c" nagyterc az asz'-b'-c" hangrendszerben valóban nagyterc, de az ontológiailag ugyanezt a távolságot kitevő gisz'-c" már a gisz'-a'-h'-c" hangrendszerben: szűkített kvart. És a harmadik eset, amit Keuler Jenő 4/12 oktávnak hív, amikor már a tizenkétfokúságban helyezzük el ezt a távolságot (hangközt). Lényegében ez utóbbi a diakroma-

tikus szemléletmódnak felel meg, s itt alkalmazható az l'-c" megnevezés. Abszolút hangköznek is nevezhetjük.

Véleményem szerint addig lesz (még nagyon sokáig) élő probléma az erőterek kérdése, amíg a klasszikus tonális reminiszcenciák hatni fognak. Hiszen az erőterek mindig valamilyen tonális hierarchiát sejtetnek a háttérben. Ahogyan a diakromatikus szemléletmód általánossá válik, egyre inkább a Keuler Jenő által 4/12 oktávnak nevezett „abszolút hangköz" (és társai) jutnak érvényre — részrendszerek jelenlététől függetlenül.

A fenti kérdésekkel függ össze a hangrendszerek *„aktív bejárásának"* problémája. (Ez is Keuler Jenő kifejezés.e) Minél teljesebben és gyorsabban járunk be egy hangrendszert azaz minél aktívabban, annál inkább érvényre jut a hangrendszer törvényszerűségeinek egésze. És fordítva: ha ez az aktivitás csak lassú és részbeni, akkor csak a részrendszerek sajátosságai fognak időről időre érvényre jutni. Igaz, ez esetben is számolni lehet bizonyos összegeződésekkel.

2. Homofónia-polifónia

A diakromatika korlátlan lehetőségeket kínál mind a homofon, mind a polifon (bármilyen féle polifon) gondolkodásmódnak.

Ezt a homofónia esetén, azt hiszem, nem kell bizonyítani.

A polifon gondolkodásmódra nézve az a zenetörténeti tapasztalat, hogy csak nagyon kialakult és kézben tartott harmonizációs szisztémán belül lehetséges életképes és gazdag polifónia kialakítása. Nem véletlen, hogy éppen az utóbbi évtizedekben nagyon háttérbe szorult a polifon gondolkodásmód. (Polifónián itt most nem konkrét műfajokat, hanem a zenei szövet szerkesztéséhez való speciális viszonyt értem.) A diakromatika összhangrendszere a harmonizáció kontrollálhatóságát kínálja, s ezzel a polifon gondolkodásmód korlátlan lehetőségeit is.

3. Harmónia és hangszín, harmónia és hangszerelés

A preharmóniai kutatások (felhangspektrum, kombinációs hangspektrum) feltehetően konkrét eredményekkel járnak majd hangszereléstani ismereteink gyarapításában. Jelenleg, ha valaki a diakromatikus összhangrendszert heterogén hangszínű hangszerek (énekhangok) együttesére kívánja alkalmazni, jóformán csak az ösztönös megérzéseire és a konkrét próbálgatásokra hagyatkozhat. Ennek oka a hangtani és hangszereléstani ismereteink korlátozottsága.

Ez egy olyan nyomasztóan hatalmas terület, hogy több nemzedék munkásságából lehet csak majd feltételezhetően ahhoz hasonlítható hangszerelési-felrakási törvényszerűségeket leszűrni, amilyenekre a tonális diatonikus harmóniai-funkciós zene a maga terchalmazú harmóniai építkezésével képes volt.

A lehetőségek itt is végtelennek tűnnek, de egyszersmind kiismerhetetlennek is. Megint az irtózatosan nagy számok emberszabásút meghaladó világába érnénk, ha azon kezdenénk elgondolkodni, hogy például csak öt hangkvalitást, annak mindenféle individuális megjelenésével, hányféleképpen lehetne egy szimfonikus zenekarra felrakni. Ezen a területen a számítógépek alkalmazása igen gyümölcsöző lehet.

Mindenesetre az „akkordikus minőség" és „akkordikus rokonság" kategóriáiban való biztos tájékozódás nagy segítséget jelenthet.

4. Pedagógia

Ha komolyan vesszük, hogy a diakromatikus hangrendszerben a tizenkét hang ténylegesen *tizenkét különböző kvalitás,* talán nem tűnik egészen utópisztikus gondolatnak,

hogy a diakromatika pedagógiája az *„abszolút hallás"* fokozatos megszerzését fogja célozni.

Ki lehetne dolgozni annak a pedagógiai folyamatnak a rendszerét, amely során a növendék számára a „c" félreismerhetetlenül, hangkvalitás-jellegénél fogva „c" stb. s így mind a tizenkét hang sajátos egzisztenciaként fog megjelenni a növendék előtt.

Jelenleg születési adottságnak és csodának tekintjük az abszolút hallást. És érthető is a ritkasága, hiszen az elmúlt évszázadok zenéje nem tizenkétfokúságban gondolkodott. Az ment tehát csodaszámba, ha valaki a tizenkét hangot, mint halmazt, mint kvalitások rendszerét, érzékelni tudta, és biztosan eltájékozódott benne. De meggyőződésem, hogy egy olyan zenekultúra talaján, amely a diakromatikus tizenkétfokúságban él, oktathatóvá és természetessé fog válni az abszolút hallás képességének a megszerzése. Mindez úgy, hogy az abszolút hallás és az akusztikusan tiszta hallás ne egymást kizáró képesség legyen.

További — de az előbbiekkel összefüggő — fokozat annak a kidolgozása, hogy a képzés folyamán, távolabbi célként a növendék a 351 harmóniai család törzsi szerkezetét tévedhetetlenül felismerje. A harmóniai nemzetségek és a harmóniai individuumok közötti eligazodás, ha már birtokban van az abszolút hallás és a 351 harmóniai család közötti biztos különbségtétel képessége, már nem okozhat különösebb problémákat.

Pedagógiai probléma a tizenkét hang elnevezésének meghonosítása, továbbá a szolmizáció (amely a tonális diatonikus zenében valóban nélkülözhetetlen) és a diakromatikus hangkvalitás-névhasználat összeegyeztetése, vagy „békés egymás mellett élése". Azt hiszem, hogy nem annyira megoldhatatlan kérdés ez, mint amilyennek látszik.

Ezek nagyon vázlatosan a diakromatika pedagógiájának technikai jellegű problémái.

Tartalmilag, szellemben pedig, a növendékeknek az egzisztenciális és koherens szemléletmód egységére való nevelését fogja célul tűzni. Minden tényező önmagában való értékének a tiszteletét, s egyszersmind a tényezők összetartozásának belátását és érzékelését.

SZABÓ ISTVÁN:

RENESZÁNSZ KÖLTÉSZETÜNK ÉS ZENÉNK FORRÁSAIRÓL

1. ÚJABB ADALÉKOK BALASSI KÉT OLASZ NÓTAJELZÉSÉHEZ

Gianeta Padovana

Virágh László 1976-ban a MAGYAR ZENE[1] hasábjain ismertette Balassi Bálint „Nő az én örömem" kezdetű verse dallamának felfedezését, majd 1981-ben egy lantváltozat előkerülése kapcsán kiegészítéseket fűzött eredeti cikkéhez.[2] Úgy gondolom, a vers és a dallam illesztésének kérdése e tanulmányok után sem tekinthető lezártnak. A Gianéta Padovana újabb lantváltozatának a közelmúltban történt felbukkanása az eddigi eredményeket továbbfejlesztheti, illetve más megvilágításba helyezi.

Újabb forrás

Mint ahogy azt Virágh László munkáiból tudjuk, a Gianéta Padovana eddig ismert legkorábbi feldolgozását Giorgio Mainerio 1578-ban megjelent gyűjteményében találjuk „La Zanetta Padoana" címmel.[3] Mainerio darabjait Angelo Gardano velencei műhelyében nyomtatták. Ugyanez a kiadó jelentette meg 1611-ben azt a lantkönyvet, amely egy „La Gianetta Padoana" feliratú táncot tartalmaz, több, akkoriban közkedvelt táncdarab mellett.[4] Ez, mint később látni fogjuk, zenei alapanyagában megegyezik a Mainerio-gyűjtemény említett darabjával. Az olasz lanttabulatúrában írott könyv tartalmának és a „La Gianetta Padoaná"-nak ismertetésére visszatérek, előbb azonban ki kell térnünk a „padoana-problémakör" tárgyalására.

Padoana — padovana

Szabolcsi Bence Balassi szóban forgó versének ritmusát, lüktetését elemezve arra a következtetésre jut, hogy ez a lüktetés „a gagliarda nemzetközivé lett olasz dallamképletének nálunk is népszerű formája"[5]. Később említi a 16. századi hangszeres zene egyes darabjairól, hogy „mindezek a padovánák eszerint ritmusukban a gagliardákhoz közelednek vagy velük egyszerűen azonosulnak". Virágh László legutóbbi cikkében a padovana elnevezés eredetét boncolgatva utal Antonio Rotta 1546-ban megjelent könyvére, amelyben az ilyen hármasütemű tánctípust megtaláljuk[6]. Anélkül, hogy a kérdéskör teljes vizsgálatát célul tűznénk ki (ez külön tanulmányt igényelne), néhány fontos kiegészí-

[1] Magyar Zene 1976/1.
[2] Magyar Zene 1981/2.
[3] IL PRIMO LIBRO DE BALLI A QUATRO VOCI... Venetia, Angelo Gardano 1578.
[4] Modern kiadásban: B. Schott's Söhne, Mainz, 1961.
[4] Balletti moderni facili per sonar sopra il liuto... Venetia, Angelo Gardano. 1611. Facsimile kiadásban: MINKOFF REPRINT, GENÈVE 1980.
[5] Szabolcsi Bence: *Három régi magyar vers ritmusa.* (Vers és dallam, A. K. Bp., 1959.)
[6] Intabulatura de lauto... Venetiis, 1546.

tést kell tennünk az eddigi megállapításokhoz. A vers és a dallam helyes illesztéséhez a padoana ritmusának, szerkezetének elemzése nélkülözhetetlen.

A padoanáknak az a típusa, melybe a Gianetta-dallam is tartozik, Rotta idézett lantkönyvében a Passs'e mezo—Gaiarda—Padouana táncfüzér harmadik darabjaként jelenik meg. (Egységes ortográfiáról ebben az időben nem beszélhetünk, ezért ezek a táncok a különböző gyűjteményekben, sőt még egy kiadványon belül is Gaiarda, gagiarda, gagliarda, illetve padouana, padoana stb. írásmóddal szerepelnek.) E táncfüzérekben azonos basszusra komponáltak különféle ritmusú dallamokat. A ritmusértékek relációja azonban nagyon lényeges! Gombosi Ottó Bakfark Bálintról írott könyvében Antonio Rottára utalva dallampéldák közlésével már bemutatta az ütemek tagozódását az egyes tánctételeken belül.[7] Ha a pass'e mezot $^2/_2$-es ütemben írjuk, akkor a gaiarda $^3/_2$-es, a padouana $^3/_4$-es ütembeosztású. Az azonos basszus fölé a gaiarda egy $^3/_2$-es ütemére a padouana két $^3/_4$-es üteme jut, de az előforduló hemiolák miatt ez a két ütem $^2/_4+^2/_4+^2/_4$-nek tekinthető, tehát $^3/_2$-es ritmust ad. A padouana a $^3/_4$-es alaplüktetés miatt viszont gyorsabbnak tűnik a gaiardánál. Ezek a padouanák nyolc $^3/_4$-es alaplüktetésű ütemre tagozódó sorokat adnak, mely sorokon belül négyütemes egységből találunk két darabot. Rotta padouanáin kívül hasonlókat találhatunk még M. Waissel 1573-ban kiadott lanttabulatúrájában,[8] s ilyen szerkezetű a Zanetta, illetve a Gianetta padoana is. A. Rotta tabulatúrás könyvében még egy érdekes dologra figyelhetünk. A „Pass'e mezo a la villana" táncfüzér második darabja a „Saltarel cioé gagliarda", a harmadik a „Padouana gaiarda" címet viseli. Ez utóbbi szerkezetében semmivel sem különbözik azoktól a táncoktól, amik csak a „padouana" címet kapták. Tehát a padouana jelző itt is és önmagában is a táncnak a szokásos gaiardától való eltérő jellegét hangsúlyozza.

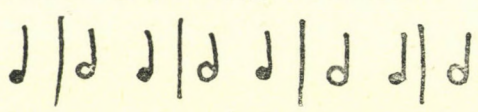
Balassi verséhez a padoana-ritmusról elegendő ennyi. Megjegyzem azonban, hogy Giulio Abondante 1587-ben kiadott lantkönyve[9] 12 padoanája közül (melyek már nem a pass'e mezo táncfüzér darabjai) egy kivételével mind páros ütemű. Gardano most vizsgálandó gyűjteményében a „La Paganina Padoana" páros ütemű, és zenei anyagában megegyezik Mainerio „Pass'e mezo della Paganiná"-jával.[10]

A Balassi-vers ritmusának elemzése

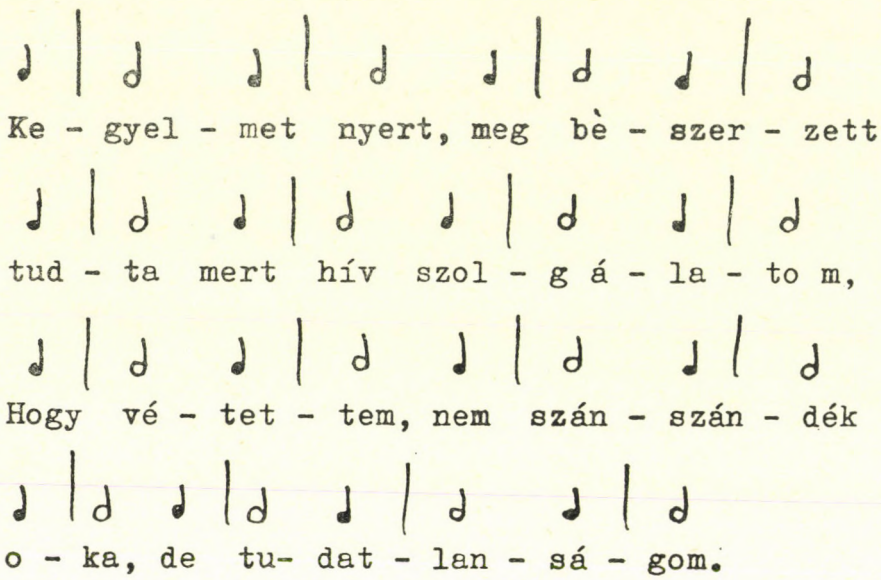
A padoana ritmusáról és szerkezetéről a fentiekben tett megállapítások a Virágh László által közzétett Mainerio-darabon is megfigyelhetők: nyolcütemes sorok (a felütést mindig a következő ütemhez számítjuk), e sorok két négyütemes egységre tagozódnak, az egyes részek felütéssel kezdődnek. Az eddigi szöveg-dallam párosítások e szerkezeti sajátosságokat figyelmen kívül hagyták. Virágh László első cikkében a nyolc ütemen belüli felezést hagyta figyelmen kívül, a második cikkben az első két sort 7 ütemesnek tekinti. Pedig az előbbi követelmények Balassi versében is teljesülnek! Látni fogjuk, így nem kényszerülünk olyan töltőhangok beírására, melyek inkább a hangszeres díszítés elemei s a vers prozódiájával ellentétesek.

[7] Gombosi Ottó: Bakfark Bálint élete és művei, Bp., 1935., 33. old.
[8] Matthaus Waissel: Tabulatura ... (közreadja Benkő Dániel, Bp., 1980.)
[9] Il quinto libro de tabulatura da liuto, de M. Giulio Abundante, detto dal Pestrino, Venetia, Gardano 1587.
[10] Minkoff kiad. 45. o., ill. Schott kiad. 10. old.

A négyütemes periódus lüktetésének alapja a következő:

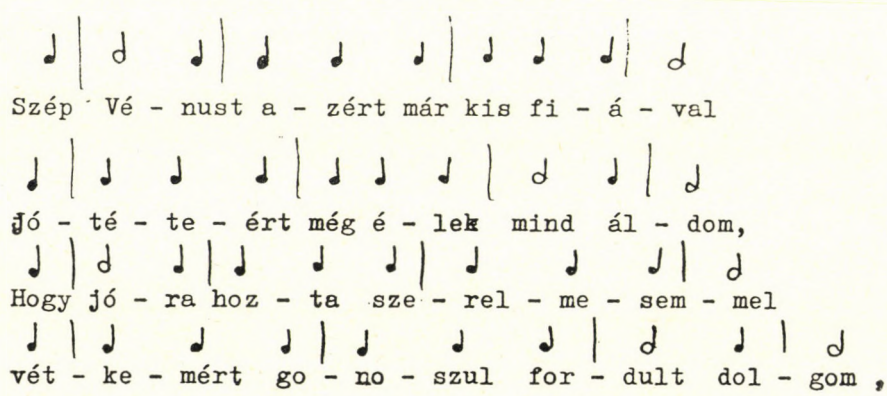


Ebből a lejtésből, illetve ennek a variálásából áll az egész darab ritmusa. A versszakok második felében jelenik meg ez a legtisztábban. Vizsgáljuk meg ezt most egy olyan versszakban, amelyben hibátlan a forma, s amit Virágh László is választott:



Nagyon fontos és jellegzetes a sorvégek  ritmusa.

A szótagszámeltérés miatt a versszak első részében valóban aprózásokra van szükség, de ezt megtehetjük a kitűzött követelmények figyelembevételével:



E jellegzetes padoana-lejtés az egész versen keresztül végigkísérhető.

A dallam kérdése

Az eddigi források alapján kellett eldöntenie Virágh Lászlónak a kérdést; a Mainerio-feldolgozás szopránját vagy tenorját kell-e a Gianéta padována nótájának tekinteni?

Mielőtt állást foglalnék ebben a kérdésben, tekintsük a legújabban előkerült lanttáncot Gardano gyűjteményéből! A tabulatúra ritmusjelzéseit az átírásban a felére redukáltam a könnyebb összehasonlítás kedvéért. Az eredetiben feltűnő nyilvánvaló sajtóhibákat javítottam, a hiányzó, de általam javasolt kiegészítéseket [ ]-be tettem. *(1. dallam-melléklet, 391—392. o.)*

Összehasonlítva a Gianetta három változatát, már első közelítésben szembetűnik az azonos zenei alapanyag három különböző kezelési módja. A részletes elemzés előtt nem lesz haszontalan áttekinteni a Mainerio-gyűjtemény és a lantkönyv közös tartalmát, annál is inkább, mert ugyanabból a nyomdából kerültek ki.

lantkönyv	*Mainerio-gyűjtemény*
Passamezo Antico	Pass'é mezzo antico
Passamezo Moderno	Pass'é mezzo moderno
La Paganina Padoana	Pass'é mezzo della Paganina
La Fiamenga Padoana	La fiamenga
La Gianetta Padoana	La Zanetta Padoana
La Saporita Padoana	La saporita Padoana

A Padoanák összehasonlításából kiderül, hogy a lantváltozatok elég jól kivehető szép felső szólambeli dallamot hoznak, ez azonban egyik esetben sem egyezik meg Mainerio egyetlen szólamával sem. (Visszatérésekkor Mainerio még egy adott szólamon belül is jelentősen változtatja a zenei szövetet.) A lanttáncból kicsendülő dallam a négyszólamú Mainerio-feldolgozásban is feltűnik, néha a szopránban, máskor a tenorban vagy az altban sőt, időnként a basszusban. Mainerio e darabjaiban rafinált, jó komponálási készséggel megírt zenét látok. Úgy tudja hozni az akkoriban mindenki által ismert dallamokat, hogy közben ide-oda ugrál a fődallam a szólamok között. Felismerhetővé teszi tehát a zenei szövetet, de közben az önálló szólamvezetésre is gondol. Ezt az „ollózási" technikát tetten érhetjük a Zanetta esetében is. Így Mainerio feldolgozásának ismeretében érthető a Virágh László által feltett kérdés: a tenort vagy a szopránt válasszuk? A második cikkben a tenor mellett dönt. A döntésnek azt az indoklását, hogy a felbukkant Hainhofer-féle lantváltozat a Mainerio-féle tenort használja dallamnak, nem tudom elfogadni. Én a különbségeket nem csak a díszítésekben látom. E mostani legújabb lantváltozat ismerete nélkül persze nem is igen mondhatnánk többet erről a kérdésről, mint amit Virágh László két cikkében megállapított.

A Gardano-tabulatúrában található tánc a harmóniák tekintetében is több helyen eltér a másik két változattól. Tisztábban jelennek meg azok a hemiolák, melyek Mainerio feldolgozásában is fellelhetők, ha a modern kiadás zavaró ütemvonalaitól eltekintünk. Úgy tűnik, a Hainhofer-változat inkább énekkíséret, mint szóló lantdarab. Főként harmóniavázat hoz, ismétlésben nem variál, szólamszerkesztése igénytelen, a lanton könnyű fogásokat használ.

A Gardano-lantkönyv darabja ehhez képest jobban mutatja a variáló feldolgozó kézjegyeit.

Az eddigiek alapján az a véleményem, hogy a Mainerio-feldolgozásból sem a tenor, sem a szoprán nem adja meg a Gianéta padovana nótáját, csak egyes részek tűnnek fel a két szólam között váltakozva. Az általam javasolt dallam a következő: *(2. dallampélda, 393. o.)*

A *-gal jelzett hang mindkét lantváltozatban fisz (a Virágh László által közölt Hainhofer-tabulatúra átírásakor itt egy teljes ütem kimaradt). Mainerio a visszatéréskor szintén előjegyzést alkalmaz az f előtt, az első résznél talán sajtóhibából maradhatott le.

Talán közelebb juthattunk a Balassi által jelzett dallamhoz az új változat megismerésével. Végleges megoldást természetesen akkor nyerhetnénk megnyugtatóan, ha egy díszítésektől mentes énekes változat kerülne elő.

Egy Siciliana

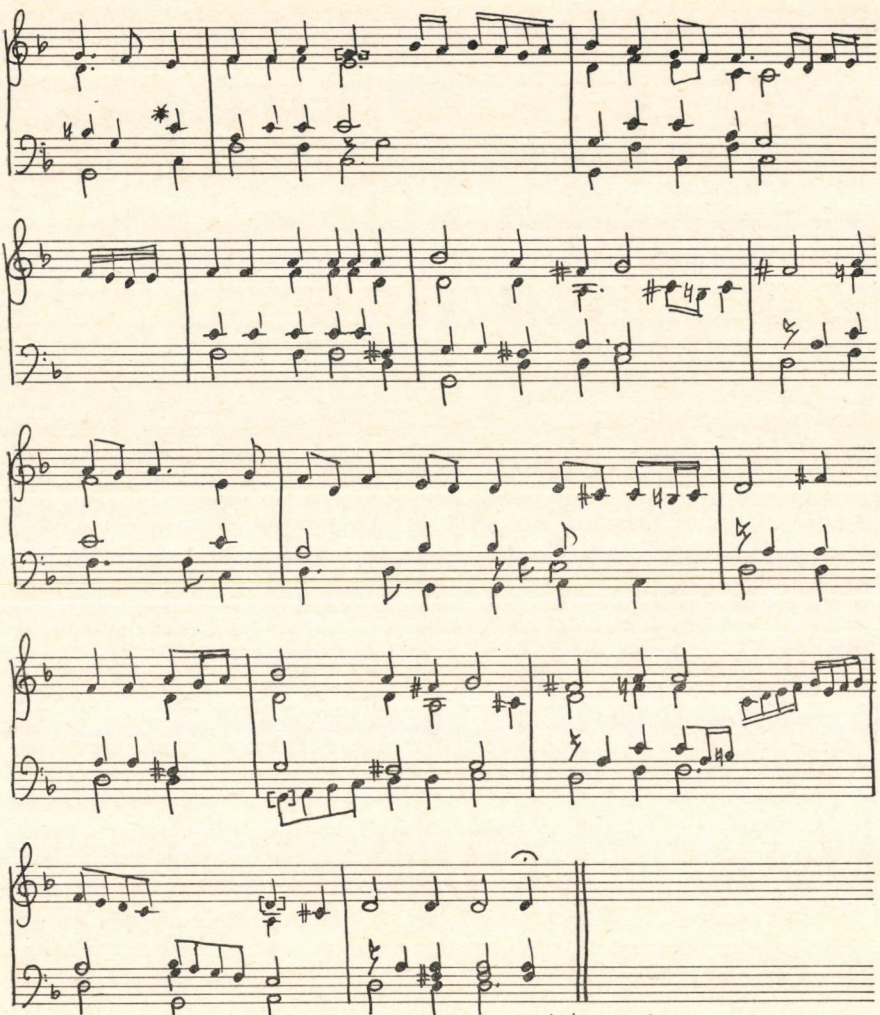
Ezzel a nótajelzéssel tartalmazza a Balassa Kódex Balassi „Valaki azt hiszi" kezdetű versét. Virágh László idézett második cikkében ismertette a Hainhofer-tabulatúrában talált „Siciliana o la Molinarella" című darabot, szerkezetét is elemezve. Az az érdekes tény, hogy ugyanabban a tabulatúrában található a Gianetta és egy Siciliana, a Gardano-lantkönyv esetében is fennáll. A 33—34. oldalon négy dal lantintavolációját találjuk: I. ARIA Ciciliana da Cantar, II. ARIA Ciciliana da Cantar, követi: RIPRESE, III. ARIA da Cantar, IV. ARIA delle Pute, követi: La sua Ripresa. *(I. dallampéldák, 394—397. o.)* A IV. darab nem tartalmazza a Ciciliana megjelölést, de valójában a Hainhofer-féle Sicilianával egyezik meg. (Az összehasonlítás kedvéért azzal együtt adom az átírást.) A két változat közötti leglényegesebb eltérés a sorkezdetek ritmusában van. Az egybevetésből azt is megtudhatjuk, hogy a Hainhofer-Siciliana $^3/_4$-es ütemű toldaléka Gardano könyvében a páros ütemű RIPRESA. A ripresával megtoldott sicilianák az olasz költészetben főként a ballata-formában fordulnak elő.

A jellegzetes hangismétlés és aprózó ritmus az I. és a II. Cicilianában is megfigyelhető. Ezek is négysorosnak tűnnek, a II. ugyancsak RIPRESA-val megtoldva. A III.-nál is hiányzik a Ciciliana megjelölés, de formájában és dallammeneteiben a másik hárommal tart rokonságot.

E lantváltozatok alapján a cicilianák ritmus- és hangzásvilágáról képet kaphatunk, de nem minden esetben vehető ki világosan a dallam menete. A szólamok száma nem állandó, a szólamvezetés nem következetes. Úgy tűnik, Balassi verse az I. és a III. négysoros dalokhoz hasonló szerkezetű dallamra készült. Az is lehet, hogy a versszakok utolsó sorainak metszete azért tér el az első három sorétól, mert ripresával megtoldott dallamhoz készült.

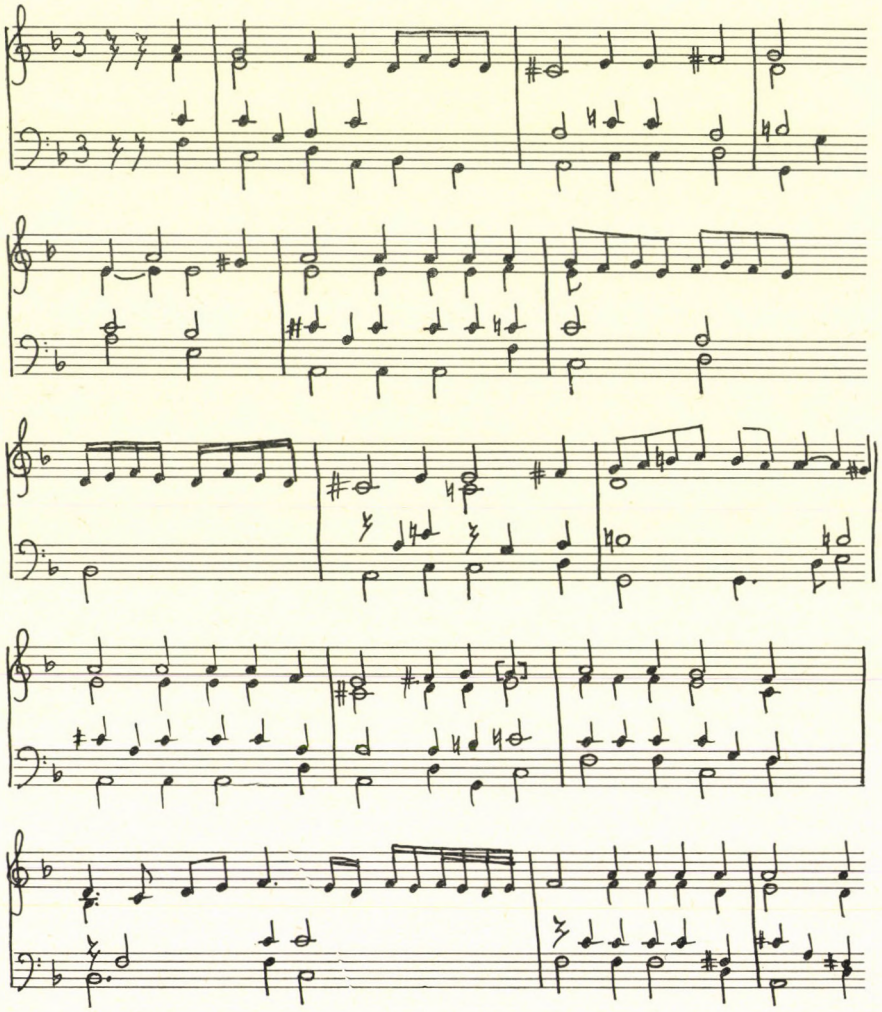
Ezekre a kérdésekre egyelőre nem tudunk válaszolni. E kevéssé ismert zenéből most közölt példák mindenesetre bepillantást engednek abba a ritmus-, forma- és dallamvilágba, amelyből Balassi is meríthetett.

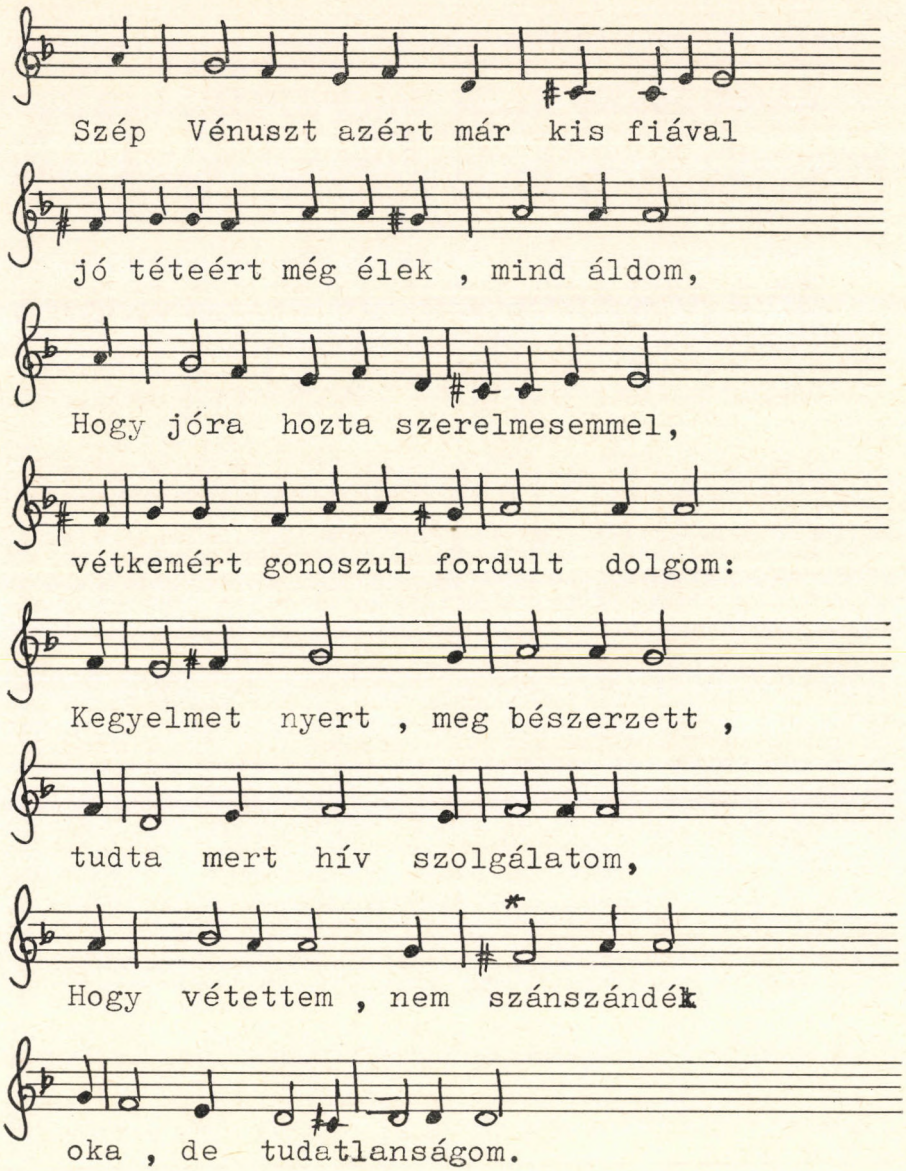
La Gianetta. Padoana.



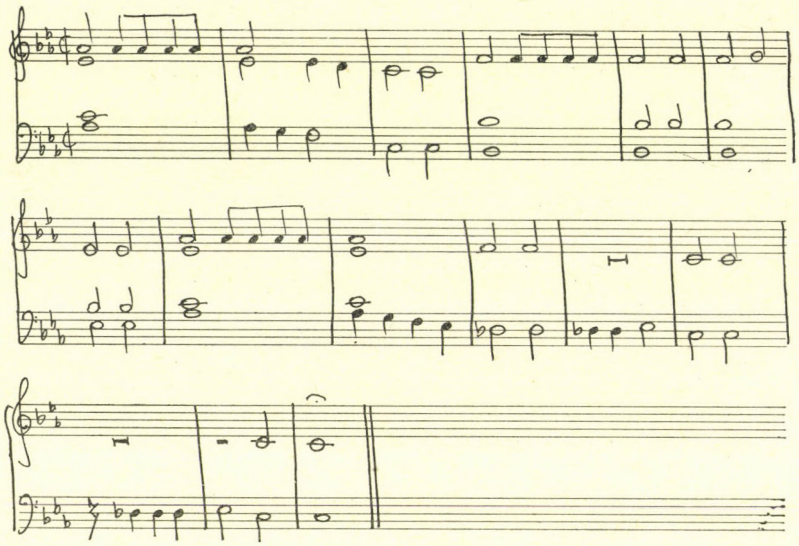
A 9. ütem 3.) 4.) 5.) negyede az altban eredetileg: fis
A 14. ütem 6. negyedében a tenor eredetileg: h
A 20. ütemben 3/4 után felesleges ütemvonal

La Gianetta. Padoana.

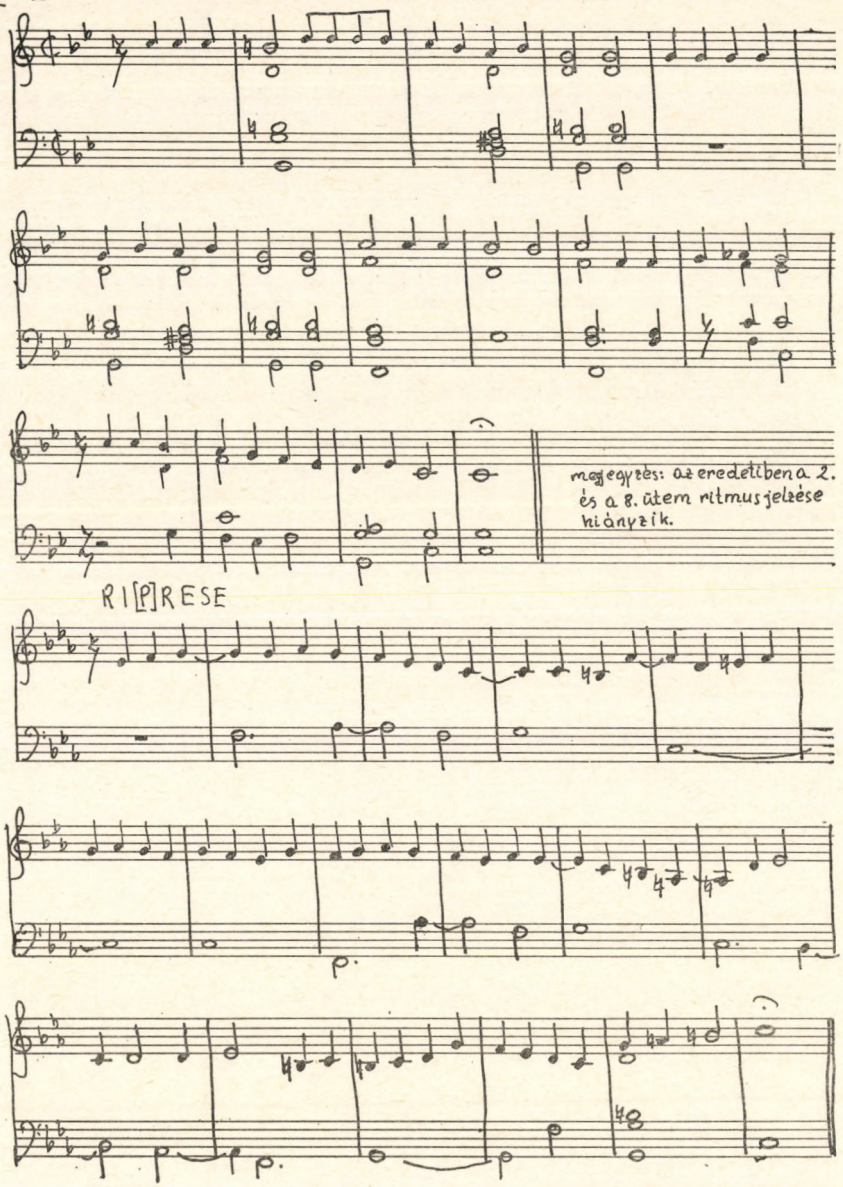



Szép Vénuszt azért már kis fiával
jó tételért még élek , mind áldom,
Hogy jóra hozta szerelmesemmel,
vétkemért gonoszul fordult dolgom:
Kegyelmet nyert , meg bészerzett ,
tudta mert hív szolgálatom,
Hogy vétettem , nem szánszándék
oka , de tudatlanságom.

[I.] ARIA Ciciliana, da Cantar.

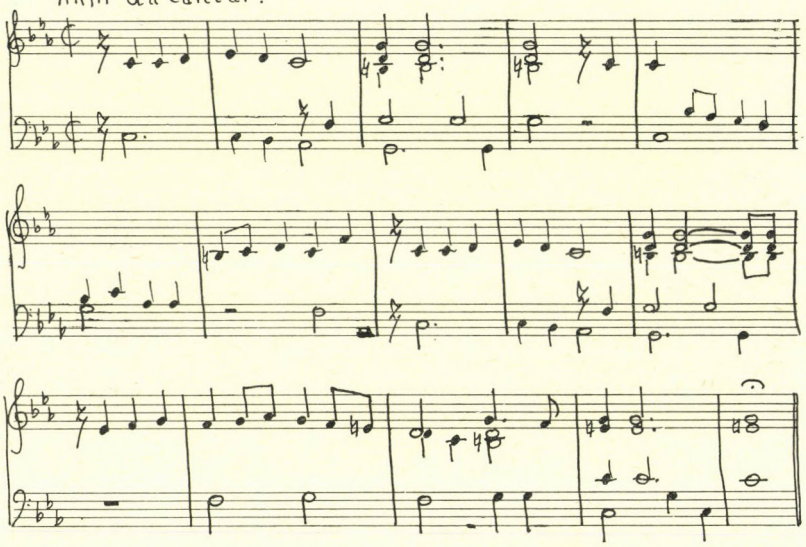


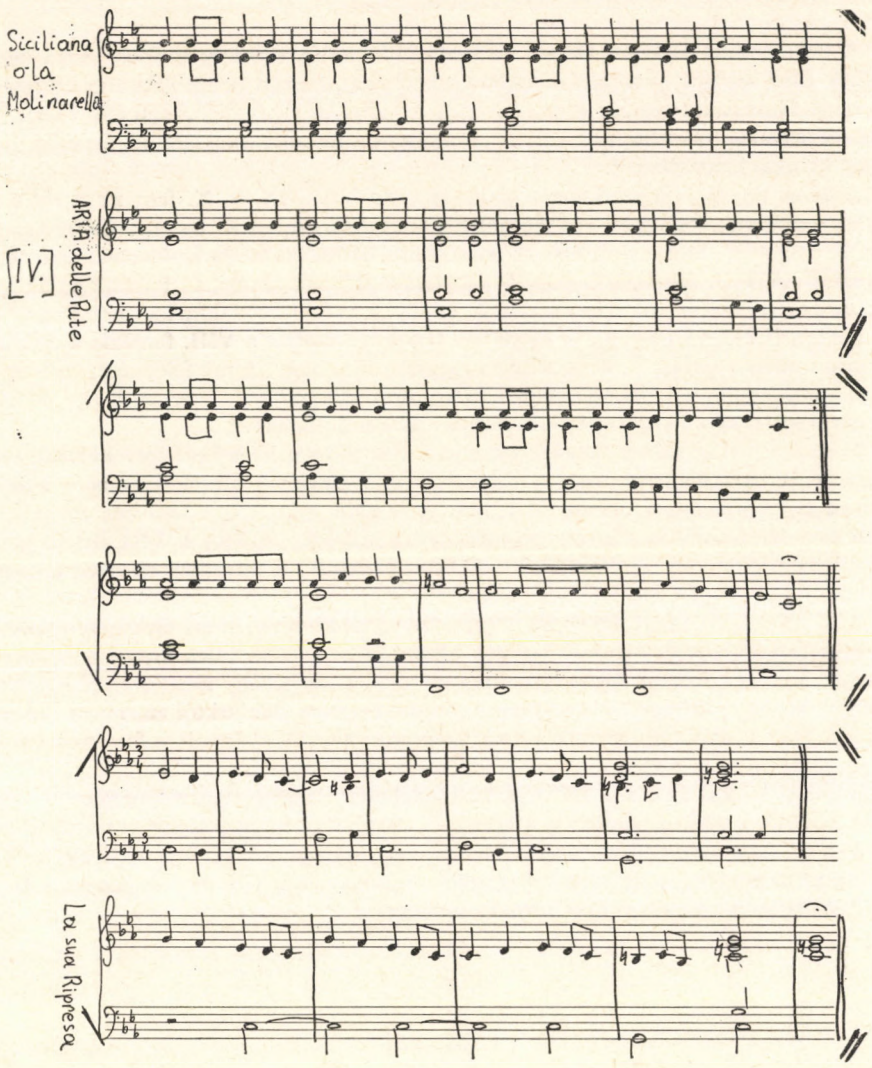
[II.] ARIA Ciciliana



III.

ARIA da Cantar.




Siciliana
o la
Molinarella
[IV.]
ARIA delle Flute
La sua Ripresa

2. BAKFARK BÁLINT VIII. FANTÁZIÁJÁNAK ZENEI MINTÁJA

A zenetörténet Bakfark Bálint tíz fantáziáját tartja számon, melyek közül hét a Bakfark által kiadott nyomtatványokban jelent meg, három pedig kéziratos forrásból ismert. A fantáziákat először Gombosi Ottó közölte és elemezte[11], legutóbb Homolya István könyvében olvashattunk róluk[12], s modern átirataikat megtaláljuk Bakfark műveinek kritikai kiadásában[13].

A zenei anyag és a szerkesztés tekintetében a VIII., IX. és X. fantázia a többitől eltérő képet mutat.[14] Gombosi és Homolya is utal arra, hogy a X. fantázia Clemens non Papa Rossignolet című chansonjának parafrázisa, Homolya szóhasználatával „paródia-ricercar"[15]. A VIII. fantáziát Gombosi „madrigaleszk"-nek nevezi, s „Bakfark egyik legkésőbbi és legérettebb" alkotásának tartja, amely „a vokális irodalom legszebb kompozíciói mellett is méltán megállja a helyét"[16]. Homolya szerint a VIII. fantázia a „párizsi chanson mintáját követi"[17]. Elemzésében megállapítja, hogy „a mű felépítése, szólamvezetése határozottan vokális fogantatású és könnyen elképzelhető, hogy itt is egy, forrásban ma még fel nem derített paródia-ricercarral van dolgunk".[18]

Homolya István sejtése igaznak bizonyult. Sőt mint a következőkben kiderül, nem csupán paródia-ricercarral, hanem szabályos intavolációval állunk szemben. Vagyis Bakfark egy kórusművet ültetett át lantra. A vokális mintát egy 1561-ben megjelent, Jacob Arcadelt műveit tartalmazó gyűjteményben találjuk: „QART LIVRE de chansons nouvellement composé..., PARIS, LE ROY et Ballard". A megtalált chanson e könyv negyedik darabja: „De mes ennuys prenes".[19]

A kompozíciót tanulmányozva rögtön megállapíthatjuk, hogy Bakfark átirata a szokásos forgódíszek és átvezető hangok alkalmazása mellett hűen követi a kórusmű szövetét. Sokkal kevesebb szabadságot enged meg, mint néhány más intavolációjában. A berlini kézirat „fantázia"-megjelölése valószínűleg nem Bakfarktól származik, hiszen az általa kiadott nyomtatott lantkönyvek világosan megkülönböztetik a fantáziát (ricercart) és az átiratot. A kézirat lejegyzője nem tudhatta pontosan, hogy Bakfarknak melyik művét másolja, vagy az előtte álló forrás címe lehetett olvashatatlan számára.

A vokális eredeti ismeretében a kéziratos tabulatúra hiányosságait is pótolhatjuk. A 8. és a 47. ütem negyedik félhangja a basszusban hiányzik. A 19. és a 42. ütemhez hasonlóan az előzőekben is B írandó.[20] (Ezeket a korrekciókat Gombosi is jelezte, a Bakfark-összkiadásban azonban nem történik rá utalás.)

[11] Gombosi Ottó: Bakfark Bálint élete és művei (1507—1576). Budapest 1935.
[12] Homolya István: Bakfark. Zeneműkiadó, Budapest, 1982.
[13] Valentini Bakfark Opera Omnia. I—III. kötet. Közreadja: Homolya István és Benkő Dániel. Editio Musica, Budapest.
[14] Gombosi Ottó számozása az idézett munkájában. Az összkiadás regisztrálása szerint VB 33, VB 34, VB 35.
[15] Homolya i. m. 178. old.
[16] Gombosi i. m. 53. old.
[17] Homolya i. m. 181. old.
[18] Uo.
[19] Modern kiadása: JACOBUS ARCADELT COLLECTED WORKS edited by Albert Seay. AMERICAN INSTITUTE OF MUSICOLOGY: 1968. IX. kötet 90. darab.
[20] A Bakfark-összkiadás ütemjelzése.

Arcadelt chansonjának hangszeres változatai más 16. századi nyomtatványokban is fellelhetők.[21] A Bakfark-intavolációval való összehasonlítás szempontjából számunkra legfontosabb Julien Belin 1556-ban kiadott tabulatúrája.

Belin intavolációjában több mozgást s ritmikai szabadságot enged meg, a lant játékmódját tartja elsődlegesnek a hű átültetéssel szemben. A 16. századi francia lantművészet tipikus alkotása az övé. Egyes helyeken olyan megoldásokat találunk, amilyenek Bakfark „D'amours me plains"-jében is megfigyelhetők.[22]

A Bakfark VIII. fantáziájára vonatkozó legújabb eredményeink egyre inkább megerősíthetik a zenetörténészeket abban, hogy a IX. fantázia is chanson-intavoláció. Érdemes lenne erre irányuló határozott kutatásokat végezni a 16. századi chansonkiadványokban.

[21] H. M. Brown: Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliographie. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press.

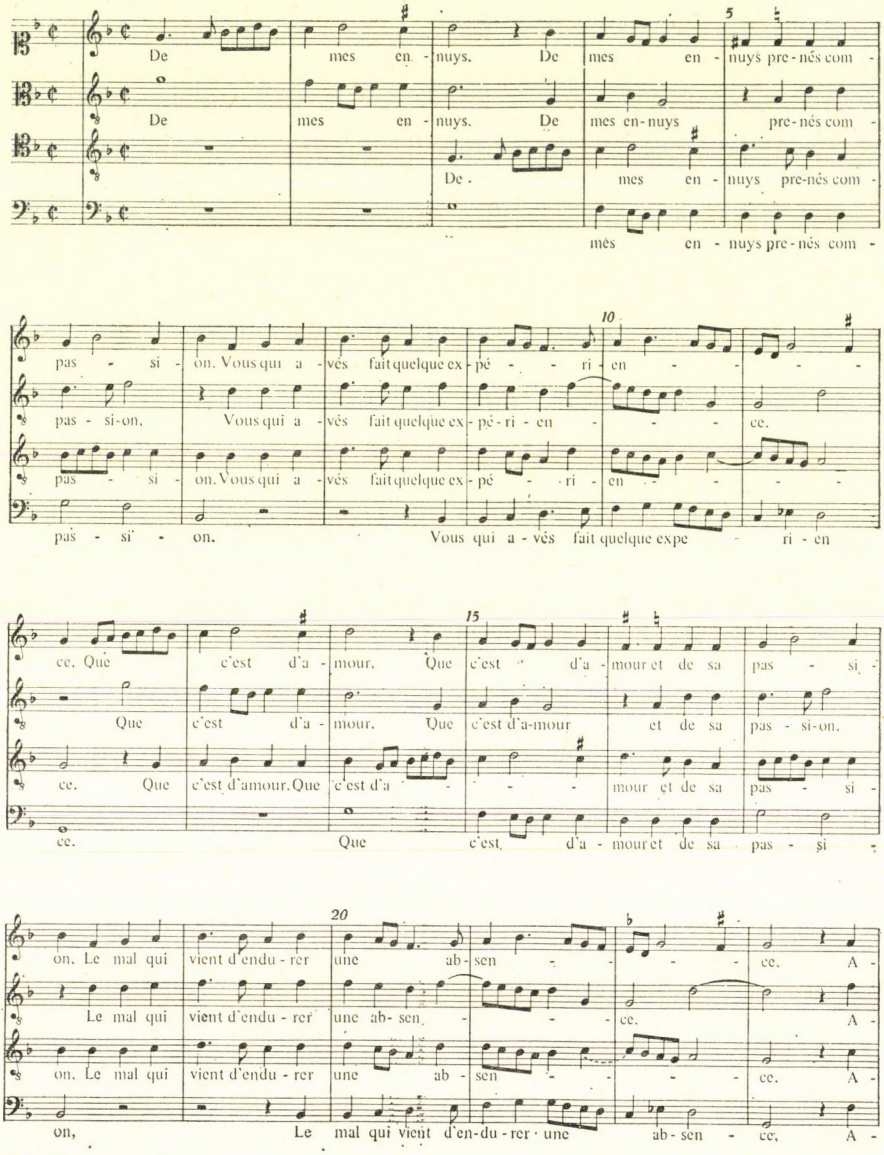
A chanson átirata Brown szerint a következő kiadásokban jelent meg: PREMIER LIVRE CONTENANT PLUSIEURS MOTETZ, CHANSONS... en Tabulature de Leut, par Maistre Julien Belin. 1556_1

HORTULUS CHITARAE... Lovani apud Petrum Phalesium, Antwerpia apud Joannem Bellerum. 1570_3

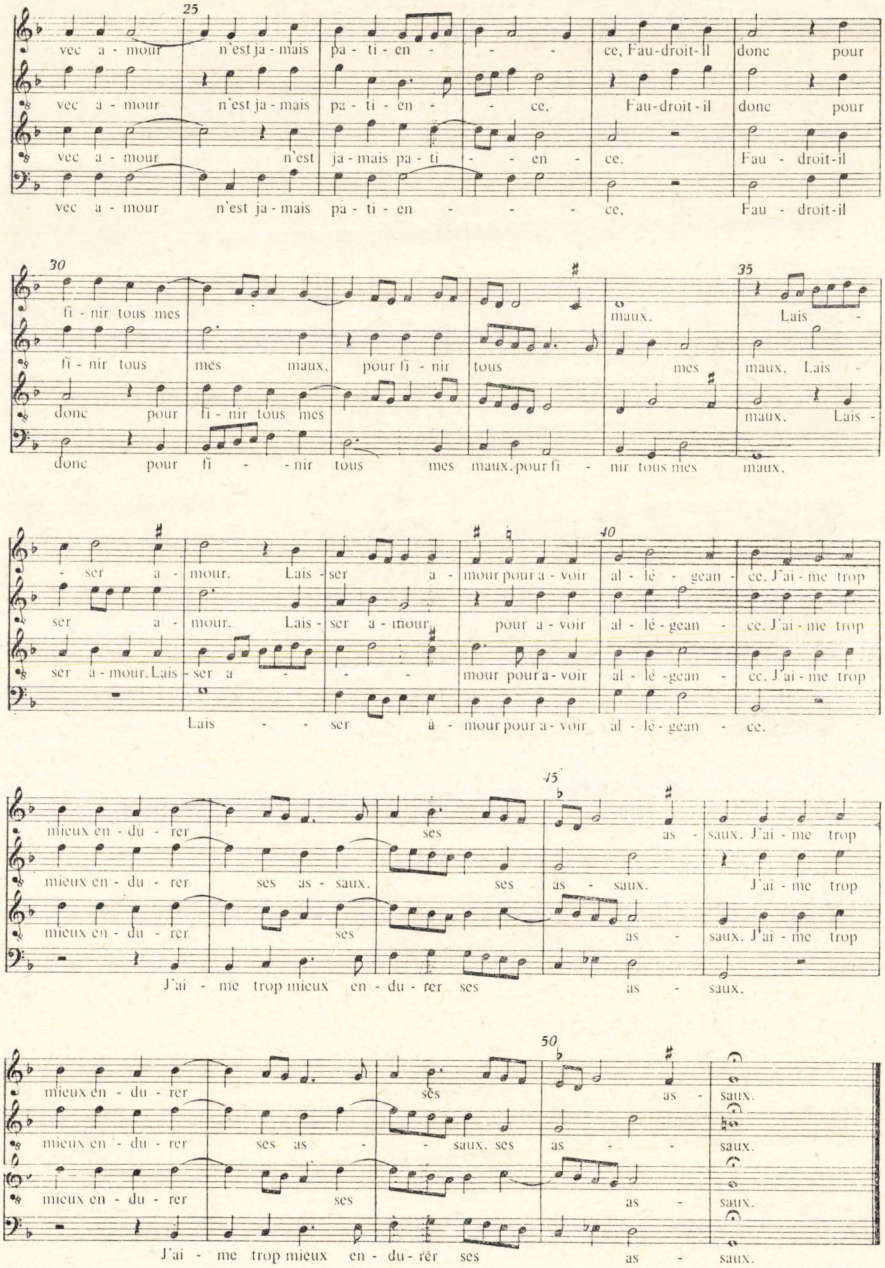
RENOVATA CHITARA... Bernhart Jobin, Strassburg 1578_4

[22] VB 11.

90.

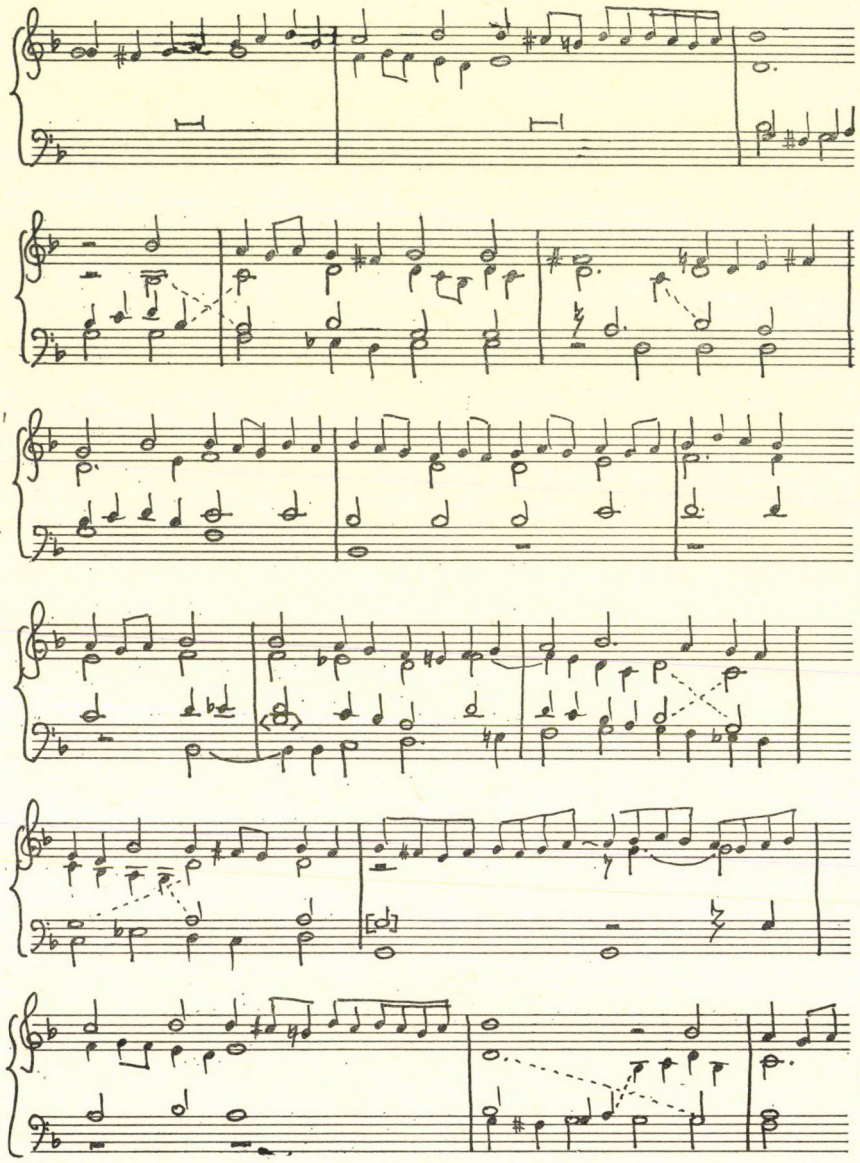

De mes en - nuys. De mes en - nuys pre - nés com -
De mes en - nuys. De mes en-nuys pre - nés com -
De . mes en - nuys pre-nés com -
mes en - nuys pre - nés com -
pas - si - on. Vous qui a - vés fait quelque ex - pé - - ri - en - - - - -
pas - si-on. Vous qui a - vés fait quelque ex - pé - ri - en - - - ce.
pas - si - on. Vous qui a - vés fait quelque ex - pé - - ri - en - - - - -
pas - si - on. Vous qui a - vés fait quelque expe - ri - en
ce. Que c'est d'a - mour. Que c'est d'a - mour et de sa pas - si -
Que c'est d'a - mour. Que c'est d'a-mour et de sa pas - si-on.
ce. Que c'est d'amour. Que c'est d'a - - - mour et de sa pas - si -
ce. Que c'est d'a - mour et de sa pas - si -
on. Le mal qui vient d'endu - rer une ab - sen - - - - ce. A -
Le mal qui vient d'endu - rer une ab- sen - - - ce. A -
on. Le mal qui vient d'endu - rer une ab - sen - - - - ce. A -
on, Le mal qui vient d'en-du - rer une ab - sen - ce, A -

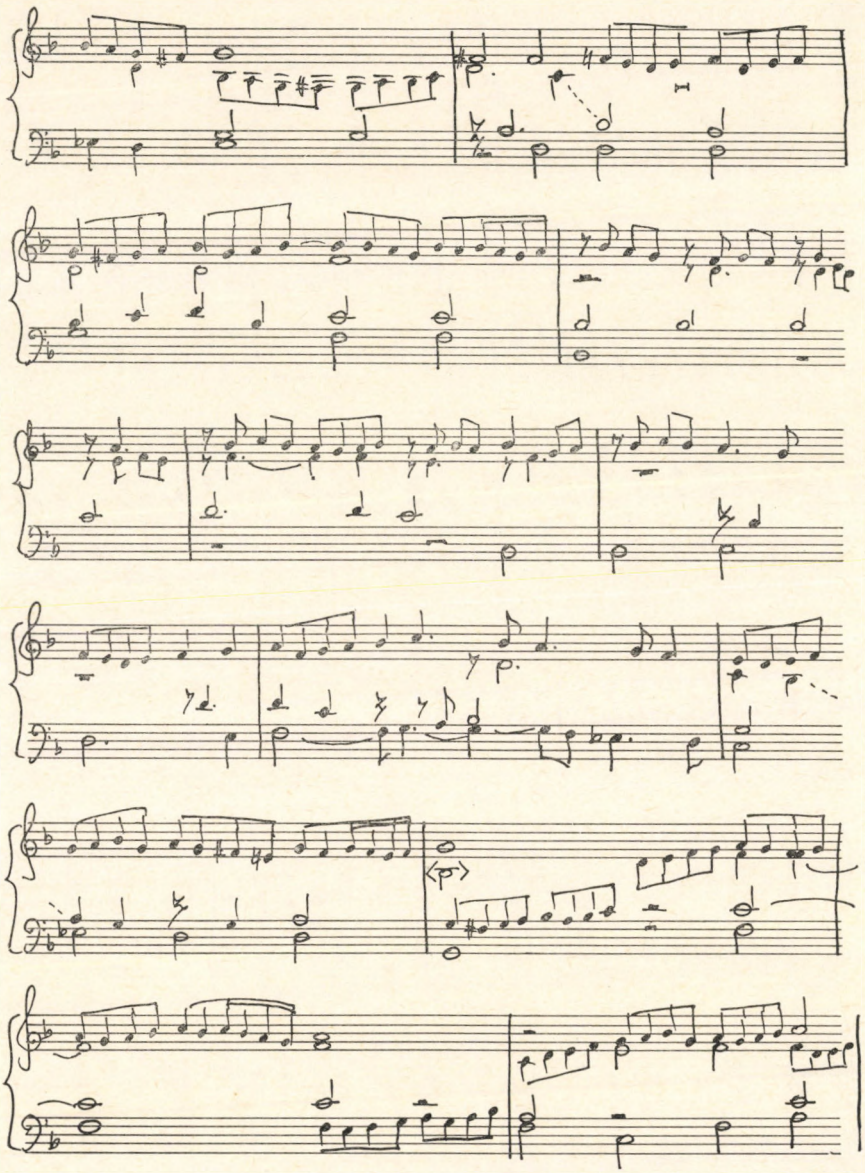
CMM 319

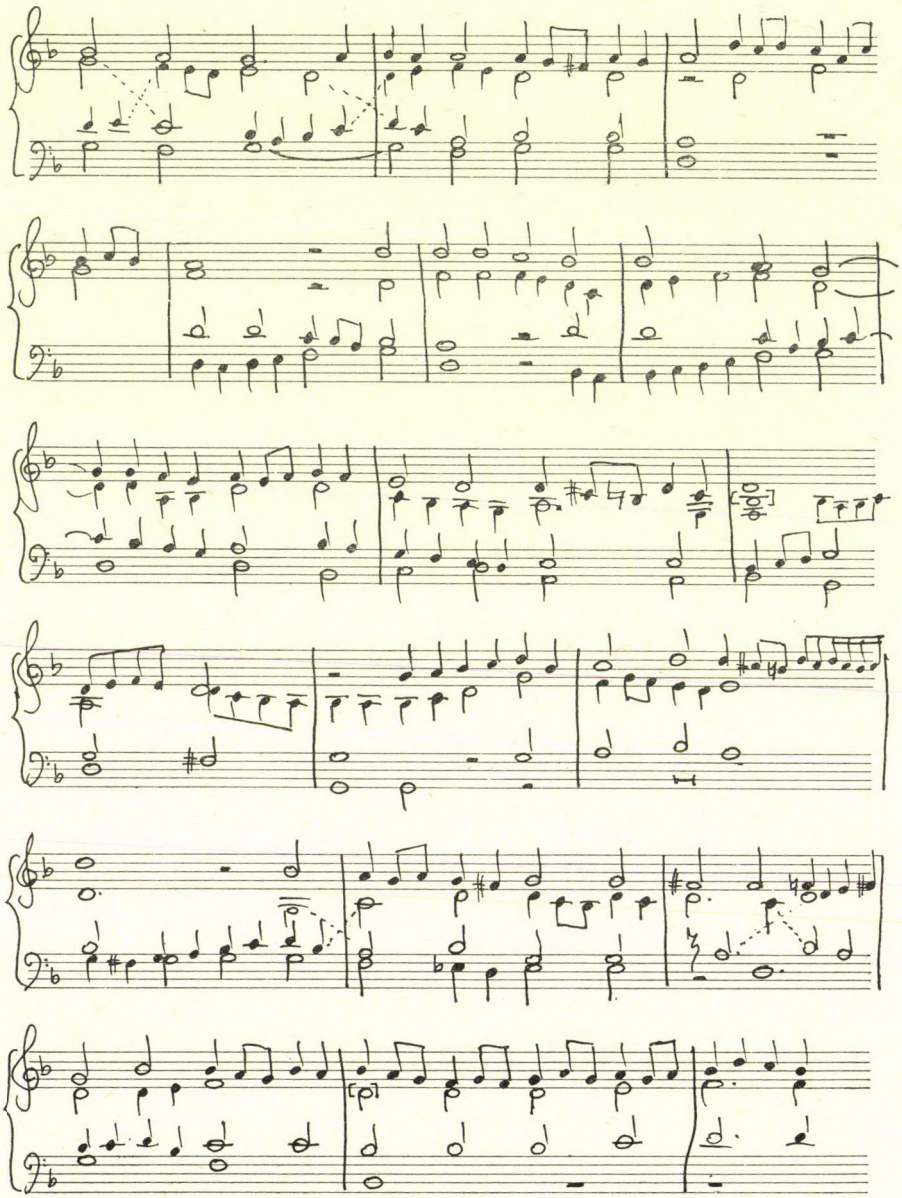

25
vec a - mour n'est ja - mais pa - ti - en - - - ce, Fau-droit-il donc pour
vec a - mour n'est ja - mais pa - ti - en - - ce, Fau-droit-il donc pour
vec a - mour n'est ja - mais pa - ti - - en - ce, Fau - droit-il
vec a - mour n'est ja - mais pa - ti - en - - - ce, Fau - droit-il
30
fi - nir tous mes maux. Lais -
fi - nir tous mes maux. pour fi - nir tous mes maux, Lais -
donc pour fi - nir tous mes maux, Lais -
donc pour fi - - nir tous mes maux. pour fi - nir tous mes maux.
35
- ser a - mour. Lais - ser a - mour pour a - voir al - lé - gean - ce. J'ai - me trop
ser a - mour. Lais - ser a - mour pour a - voir al - lé - gean - ce. J'ai - me trop
ser a - mour. Lais - ser a - - - mour pour a - voir al - lé - gean - ce. J'ai - me trop
Lais - - ser à - mour pour a - voir al - lé - gean - ce.
40
mieux en - du - rer ses as - saux. J'ai - me trop
mieux en - du - rer ses as - saux. ses as - saux. J'ai - me trop
mieux en - du - rer ses as - saux. J'ai - me trop
J'ai - me trop mieux en - du - rer ses as - saux.
45
mieux en - du - rer ses as - saux.
mieux en - du - rer ses as - - saux. ses as - - saux.
mieux en - du - rer ses as - saux.
J'ai - me trop mieux en - du - rer ses as - saux.
50

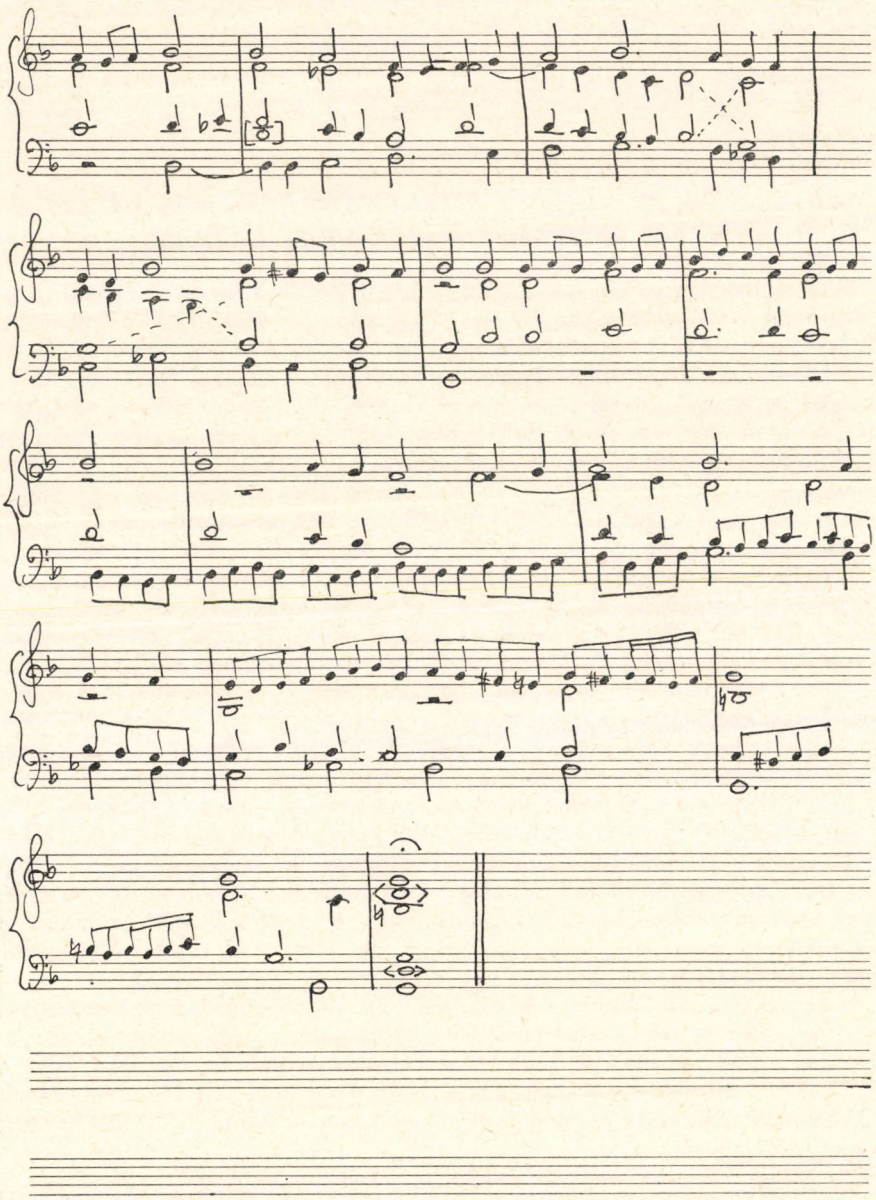
CMM 319

Arcadelt – Belin : De mes ennuys prenes




(p)





KIRÁLY PÉTER:

ÚJABB ADATOK ÉS NÉHÁNY KORREKCIÓ BAKFARK BÁLINT LENGYELORSZÁGI MŰKÖDÉSÉVEL KAPCSOLATBAN

Bakfark Bálint, mint köztudott, életének jelentős részét Lengyelországban, a király, II. Zsigmond Ágost szolgálatában töltötte. Alkalmazásának időhatárai jól ismertek, s az ottlétére vonatkozó adatokat 1929-ben, majd ezt követően 1935-ben Gombosi Ottó publikálta.[1] Munkája azóta is minden Bakfarkkal kapcsolatos kutatás alapját képezi. Ő azonban saját helyi anyaggyűjtés híján három korábbi forrásközlés nyomán dolgozott.[2] Ezekben viszont sajnos nem szerepelt Bakfark minden Lengyelországban töltött évére dokumentum, s így számos olyan év akadt, melynél nem lehetett tudni, hogy akkor Bakfark hol tartózkodott. Tekintve, hogy 1935 óta nem kerültek elő idevonatkozó újabb adalékok, s mert Bakfark életének számos megoldatlan, megválaszolatlan problémája van, így a hiányok különböző feltételezések forrásai lettek.[3]

Mivel a lengyel levéltárak XVI. századi állománya sokkal gazdagabb, mint a magyarországiaké, így gyanítható volt, hogy ott, a már ismerteken kívül, további Bakfarkra vonatkozó dokumentumok is találhatók. Ez beigazolódott. Az egykori királyi számadáskönyvekben számos olyan, Bakfarkra vonatkozó adatra akadtam, melyeket eddig nem ismertünk. Ezeken kívül sikerült fellelni a már ismerteket is, melyeket Gombosi publikált. Mint kiderült, munkájában a számadáskönyvi bejegyzések döntő többségben jó, megbízható formában szerepeltek, csak itt-ott szorulnak korrekcióra, valamint minden esetben a hiányzó, Gombosi által nem ismert, pontos lelőhelymegjelölés pótlására.

A királyi számadáskönyveket Varsóban, az Archivum Główne Akt Dawnych őrzi. E fontos iratok a mi viszonyainkhoz mérten igen nagy számban maradtak fenn. Bakfark lengyelországi 16 évére vonatkozóan 49 könyvet néztem át, melyekből 23-ban szerepelt valamilyen feljegyzés róla, köztük 26 olyan, mely eddig ismeretlen volt. Bármennyire is gazdag azonban a számadáskönyvek gyűjteménye, teljes XVI. századi korpuszuk nem maradt fenn. Ez az oka, hogy míg egyes évekről több Bakfarkra vonatkozó bejegyzést is sikerült találni, más évekre még most sincs adatunk.

A királyi számadáskönyvek a levéltárban ASK. (Archiwum Skarbu Koronego) jelzet és folyamatos számozás alatt találhatók. Bakfarkra vonatkozó adatok a 110., 150., 156—159., 161., 162-a, 164., 171., 173., 180., 182—184., 192., 199., 201., 203., 208., 323. és a 350., 359. számúakban szerepelnek. A 110-es könyvben, amit Gombosi Marshall-könyvnek nevez, tartották számon, hogy az udvariaknak mennyi a fizetése, ez miként

[1] Lásd Gombosi I. és II. Az adatok mindkét munkában a jegyzetekben találhatók.

[2] Casimir Wende adatközlései a királyi számadásokból, Przegląd Archeolog.-Bibliogr. 1881; Stanislaw Tomkowicz, Materialen zur Geschichte der Kulturverhältnisse im XVI. Jh. auf dem kgl. polnischen Hofe. Krakkó 1915; Henry Opiensky disszertációja Bakfarkról, Lipcse 1914.

[3] Lásd pl. Gernot Nussbächer feltételezését, hogy Bakfark esetleg 1562—63-ben Erdélyben járt volna, Nussbächer i. m., illetve Bakfark 1552-es elutazásával kapcsolatos feltételezéseket Gombosi II. 7—8. old., valamint Homolya i. m. 24—27. old., továbbá a Homolya István könyvében található, Bakfark életrajzával kapcsolatos, a számadáskönyvek alapján nem igazolható következtetéseket.

változik az idők folyamán, valamint hogy a fizetés mellé még milyen további juttatás járt. Mindaz amit ide feljegyeztek, az tehát rendszeres járandóságot jelentett. Bakfark a 935^{v} oldalon található „Valentinus Bakfark Hungarus ciitaredus" címzés alatt. A többi számadáskönyv két csoportra osztható. Egyrészt mindennapos használatúakra, olyanokra, melyekbe az írnokok folyóírással jegyezték az udvar bevételeit és kiadásait. Ilyen a 150., 156., 157., 159., 161., 201., 323., 350. és a 359-es számú. E könyvek némelyike több, hosszabb-rövidebb különálló feljegyzésnek utólag egybekötött kolligátuma. Ezeknek a számadásoknak a leírása gyakran hevenyészett, szemmel láthatóan sietve történt.

A másik számadáskönyvtípus a tisztázati példány. Ebbe gondosan elrendezve, csoportosítva, gyakran már csak összesítve, szép, kalligrafikus írással jegyezték be a tételeket. A különböző fejezetek címeit, valamint az itt-ott előforduló magyar aranyforintokat vörössel (rubro) írták. E könyveket reneszánsz stílusú vaknyomással valamint a királyi címerrel díszített szép bőrkötés védi. Ilyen a 152., 158., 162-a, 164., 180., 182., 183., 184., 192., 199., 203. és a 208-as számú. Három esetben fennmaradt egy-egy Bakfarkra vonatkozó bejegyzésnek mind a piszkozati, mind pedig a tisztázati változata.[4] Az, hogy mindössze három ilyen adatunk van, jelzi, hogy a meglévő számadáskönyvek nagy száma ellenére is milyen sok lehetett, mely az elmúlt századok alatt elpusztult vagy elkallódott.

A számadások nyelve többnyire latin. A tisztázatoké mindig, a többiek között azonban akadnak lengyelül írottak is. A feljegyzett kiadások között számunkra a következő adatok találhatók: éves fizetések (ezeket néha negyedéves, féléves lebontásban adták, máskor viszont késedelmesen, másfél-két éves időszakra fizették), húsvéti posztó juttatások, valamint egyedi juttatások (jutalmak/ajándékok?), útiköltségekre kifizetett összegek és egyéb, az udvartartással kapcsolatos vásárlásokra kiadott pénzek. Ez utóbbiak Bakfark esetében lantvásárlás (1551. augusztus 15.)[5] és húrvásárlások (1554. augusztus 28., 1560. január 15.)[6]. Két évről (1549, 1550) fennmaradt továbbá az udvartartás tagjainak hetente kifizetett — a fizetéstől független —, hetipénzek jegyzéke is.[7]

A most előkerült újabb adatok a régiekkel együtt hozzásegítenek bennünket számos Bakfarkkal kapcsolatos, mindeddig vitatott kérdés, probléma megoldásához, illetve bizonyítják egynéhány eddig elfogadott feltételezés valótlanságát, s nem egy esetben újabb kérdéseket vetnek fel, további kutatást igényelnek.

A legfontosabb tanulságként azt említhetjük, hogy az adatok egyértelműen jelzik, Bakfarknak az 1549—1565 közötti időszakban, a francia útja kivételével más, hosszabb távolmaradását a lengyel udvartól nincs okunk feltételezni. A számadások ugyanis azt bizonyítják, hogy mindvégig az udvarnál volt, azt legfeljebb csak rövidebb időre hagyhatta el. Egyetlen időszakra, az 1554. augusztus 28.—1557. január 16. közöttire, ugyan nincs semmilyen számadáskönyvi feljegyzés sem, mivel e két és fél évről pont a fizetéseket és más, a mi szempontunkból fontos adalékokat tartalmazó számadáskönyvek hiányoznak,[8] de tekintve, hogy számos egyéb dokumentum — köztük Bakfark három saját kezű levele — jelzi, hogy 1555-ben Vilnában tartózkodott,[9] s 1556-ra is van erre egy közvetett bizonyíték, Hans Thimme levele Vilnából, melyben Bakfarkra panaszkodik,[10] így nyilvánvaló, hogy ez időszakban is Lengyelországban volt.

[4] Lásd a 9—10., 36—37. és 38—39. sz. dokumentumokat.
[5] Lásd a 13. sz. dokumentumot.
[6] Lásd a 18. és 26. sz. dokumentumokat.
[7] Lásd a 3. és 6. sz. dokumentumokat.
[8] Bakfark muzsikustársáról, Nicolaus Gomolkáról ugyancsak hiányoznak ebből az időszakból az adatok. Lásd Perz i. m. 90. old. A fennmaradt számadáskönyvek főleg a konyhával kapcsolatos és gazdasági feljegyzéseket tartalmaznak.
[9] 1555. március 17., 1555. július 25. lásd Gombosi II. 34—35. old., valamint uo. függ. 3., 5. A további ekkorra vonatkozó dokumentumokat lásd Gombosi II. 9—11. old. és függ. 18.
[10] Lásd Gombosi II. függ. 19.

Bakfark a számadáskönyvekben háromféle néven fordul elő. Egyrészt „Bakfark"-ként (Bakfark, Backfark, Bakffark, Bakwark, Bekwark, Bagfark, Bacquarg stb. írásváltozatokkal), amihez esetenként hozzákapcsolódik a „magyar" jelző, vagy a „lutnista/chitaredus" megjegyzés. A lengyel szövegekben, illetve két esetben a latin nyelvű feljegyzésekben is „wegrzynek", „magyarocska"-ként szerepel. A hetipénzek jegyzékében pedig kezdetben „lutnista ungaro"-ként, majd egy idő múltával már egyszerűen csak „lutnista"-ként. A számadásokban a Greff névnek nincs nyoma.

Az elnevezéssel kapcsolatban érdemes azt is megfigyelni, hogy neve előtt sose szerepel nemességre utaló jelző: „nobilis", „domini" stb. Pedig látni, az írnokok még a sokszor szemmel láthatóan sietve leírt piszkozati példányokban is megadták a származásnak és rangnak járó jelzőket, legalább egy „dom." vagy „d." betű erejéig.[11] Mindez azt a feltételezést erősíti, hogy Bakfark nemességét Lengyelországban nem fogadták el.[12] Pontosabban mondva, elfogadása felemás volt. Míg a mindennapos életben nemesként szerepelt, így például magánokiratokban,[13] addig az udvarnál hivatalosan nem tartották ekként számon.

A számadásoknak számunkra igen fontos vonatkozása az, hogy a régi és újonnan előkerült adatok segítségével jól meghatározható Bakfark helye az udvari muzsikusok között, anyagi előmenetelének alakulása. Ez pedig végül is tükrözi a művészi megbecsülését is. Mielőtt azonban rátérnénk ennek a témakörnek a vizsgálatára, legelőször is foglalkoznunk kell Bakfark udvari besorolásával. Ez ugyanis a korábbi kutatóknak láthatóan fejtörést okozott, mivel Bakfarkot a fistulatorok, vagyis a síposok közé vették fel. Ez úgy látszik, túl alacsony beosztásnak tűnt számukra Bakfark zenei jelentőségéhez képest.[14] A számadáskönyvek alaposabb ismerete azonban meggyőz arról, hogy a „fistulator" megnevezés nem jelentett semmiféle minősítést, rang szerinti besorolást, s semmi köze sincs Bakfark személyéhez, művészi nagyságához. A számadásokban ugyanis nyilvánvalóan egy korábbi elnevezésrendszer maradt meg egy olyan korra, amikor az udvari muzsikusok egy része már egészen másfajta zenész volt, mint akik korábban ott működtek. A szóhasználat egy olyan állapotot tükröz, amikor az udvarban csak énekesek („Saccellani"), fúvósok („Fistulatores", „Tubicinatores"), valamint dobosok („Tympanitis") voltak. Az udvarnál megforduló egyéb muzsikusok számára úgy látszik, a számadásokban nem volt külön elnevezés. Így ezeket jobb híján a fistulatorokkal együvé könyvelték. A minket érintő időszakban megkülönböztetésül mindössze annyit tettek, hogy Bakfarkot, az énekes és később zeneszerző Nicolaus Gomolkát, valamint Sebastian Organistá-t a „valódi" fistulatoroktól — akiket valószínűleg származásuk miatt néha „Fistulatores Germani"-nak is neveztek — egy kicsit elválasztva, külön csoportba írták. Ezt a megoldást látjuk a számadáskönyvekben egészen 1559 húsvétjáig. Ezután némi változás következik. Dziano orgonistát (Johannes Balli), aki a korábban az udvarnál alkalmazott öt olasz muzsikus egyetlen továbbra is ottmaradó tagja, már nem jegyzik külön, „Musici Itali" cím alatt, hanem egy csoportba írják Bakfarkékkal. Ekkortól ennek a négy, illetve később Pawlik orgonistával együtt már öt muzsikusnak a számadáskönyvi elnevezése „Fistulatores Itali".

A most elmondottak alapján világos, Bakfark számadáskönyvi besorolása kizárólag csakis az udvari adminisztrációval hozható kapcsolatba. A lengyelországi helyzettel

[11] Lásd pl. a 12. sz. dokumentum szövegét.
[12] Vö. Homolya i. m. 41. old.
[13] Lásd Koczirz i. m. XXXIV. old. 2. jegyzet, valamint Gombosi II. 12. old. 45. jegyzet.
[14] Vö. Homolya i. m. 20. old.: „A »fistulatorok« az udvari muzsikusok ranglétráján igen alacsony fokot képviseltek. Következésképpen Bakfark számára ez az alkalmazás nem lehetett valami hízelgő és anyagilag sem ígérkezett kedvezőnek."

némileg analóg az, hogy Bakfarkot Bécsben a „Römisch Kaiserlichen Majestät Cantorey Personen" közé vették fel, holott legalább annyira nem volt énekes, mint sípos.[15]

Bakfark munkáját — miként a személyzet többi tagjáét is — négyféle módon honorálták. Egyrészt hetipénzt kapott, másrészt éves fizetést, harmadrészt évente egyszer, húsvétkor posztójuttatást, végezetül bizonyos esetekben alkalmi pénz- vagy posztójuttatást (jutalmat?). Annak ellenére, hogy Bakfark jövedelmének egyik összetevőjéről sem maradt ránk az összes feljegyzés a lengyelországi 16 évéről, biztosnak látszik, hogy hetipénzben, éves fizetésben és az éves (húsvéti) szövetjuttatásban, francia útjának időtartamát kivéve, mindvégig részesült. Ez abból következik, hogy látható, az udvarban az anyagi juttatások szisztematikusak voltak, ha valaki az adott időtartamot leszolgálta, akkor a fizetség járt neki, s ezt meg is adták. Még az időközben elhunytak által megszolgált összeget is kifizették, általában megfejelve valamiféle végkielégítéssel.[16]

Bakfark jövedelmének mindennapos összetevője a hetipénz volt. Ebből kellett hétről hétre megélnie. Ez világosan kiderül Brandenburgi Albert herceg azon leveléből, amelyet Bakfark érdekében II. Zsigmond Ágostnak írt. Ebben megemlíti, hogy a heti 30 garas nem elég Bakfarknak és családjának a megélhetéshez.[17] A hetipénzzel kapcsolatban igen fontos hangsúlyozni, hogy ez semmiképpen sem volt azonos a fizetéssel. Azt ettől függetlenül adták.

A hetipénzt a muzsikusoknak mindig előre fizették, szombatonként.[18] A Bakfarkra vonatkozó 16 éves időszakból két évről maradt fenn a hetipénzlista.[19] A többi évről csak a tisztázati számadások tudósítanak az udvarban hetente kifizetett pénzmennyiségekről. Sajnos azonban ezek a listák már összesítettek, s az udvartartást név szerint nem részletezik. Így viszont lehetetlen megállapítani, hogy ki kapott és ki nem. Mindenesetre az összesített listák ténye azt azért jelzi, hogy hetipénzt rendszeresen adtak. A két fennmaradt listából a következőket tudjuk meg. Bakfark először 1549. június 15-én szerepel a jegyzéken, de akkor egy hétre visszamenőleg is kapott hetipénzt. A lista tanúsága szerint tehát már 1549. június 8-tól a királyi udvar fizetett alkalmazottai közé tartozott. Ezután neve egészen az év végéig, ameddig a könyv tart, folyamatosan követhető, vagyis mindvégig az udvarnál tartózkodott. Ugyanez mondható el a másik fennmaradt jegyzékről, az 1550. június 21. és november 15. közötti időszakra vonatkozóról.

Bakfark hetente egy forintot kapott. Ez mindkét jegyzéken mindvégig azonos. Brandenburgi Albert már említett leveléből pedig azt is tudjuk, hogy Bakfark Franciaországba való elutazása előtt ennek összege még mindig ennyi, 30 gr, vagyis 1 ft. volt. Valószínű, hogy hetipénze az idők folyamán a fizetésemelésekkel együtt nőtt. Jelenleg erre mindössze egy adatot ismerünk: 1559. június 17-én két hétre 6 forintot kap, vagyis ekkor már heti 3 ft. járt neki.[20] Hasonlót látunk Bakfark muzsikustársánál, Nicolaus Gomolkánál, aki 1550-ben, tanulóként, heti 20 gr-t kap,[21] amikor pedig 1558-ban letölti tanulóidejét, akkor hetipénzét a fizetéséhez hasonlóan egyharmaddal megemelik. Ezidőtől fogva heti 20 gr. helyett 1 forintot kap.[22] Mindebből kiderül, a fizetésemeléssel együtt járt a hetipénznek nagyjából hasonló arányú megnövelése is.

[15] Vö. Koczirz i. m. XXXVIII. old.

[16] Vö. Perz i. m. 92. old., ill. 8. képmell. Gomolka távozásával kapcsolatban, továbbá az 5b—c—e—f—g képmell.

[17] 1554. május 26. „...namque singulis septimanis triginta tantum grossos eum accipere, unde sane uxorem et familiam alj posse rationis non esse." Lásd. Gombosi II. függ. 7.

[18] Ezt bizonyítja az ASK. 359, 67^{v} oldalán a címzés: „Pecunia dieria distributa sabbatto ultima Augusti pro futura septimana". Az előre fizetés ténye mellett tanúskodik az is, hogy az 1549. december 28-án adott pénz mindössze négy napra szólt, pont annyira, amennyi az évből még hátra volt. ASK. 150, 350^{r}.

[19] Lásd a 3. és 6. sz. dokumentumokat.

[20] Lásd a 25. sz. dokumentumot.

[21] ASK. 110, 934^{r}, lásd Perz i. m. 87. old. és 7. képmell.

[22] 1558. május 8. lásd Perz i. m. 90—91. old.

Bakfark jövedelmének másik összetevője az éves fizetés volt. Ezt a hetipénzzel ellentétben mindig utólag adták. Erről a fizetések fejezetcímei (melyekben megadják a fizetés helyét és az időszakot, melyre az szólt) egyértelműen tájékoztatnak. A számadáskönyvek adatai nyomán tehát azt kell feltételeznünk, hogy az alatt az időszak alatt, melyre Bakfark a fizetését felvette, az udvarnál tartózkodott, azt legfeljebb csak rövidebb időre hagyhatta el. Ezt jól bizonyítja az ellenpróba. Amikor ugyanis bizonyosan nincs az udvarnál (1553-ban), akkor a számadásokból is teljes mértékben hiányzik a neve.[23]

A számadáskönyvek időközbeni elkallódása az oka, hogy Bakfark lengyelországi életének két szakaszáról nincsenek meg a fizetési feljegyzések. Hiányoznak az 1549. augusztus—1550. augusztus közötti egy évről, valamint az 1554 nyara és 1558. május 8. közötti közel négyéves időszakról. E két hiányt leszámítva a fizetések folyamatos, számtanilag pontosan illeszkedő sort alkotnak.

Bakfark fizetése alkalmazásának 16 éve alatt több mint négyszeresére emelkedett. 1549. július 12. és 1554. augusztus 13. között 40 forintot kapott, ezt követően 90 forintot, 1558. május 8. után 150 forintot, végül 1564. május 6. után már 175 forintot. Első fizetése (40 forint) az az összeg, amelyet az udvarban általában egy képzett, „kész" hangszeres muzsikusnak, tehát felnőtt, már nem tanuló zenésznek adtak. Ez járt Bakfark legtöbb muzsikustársának; 1551—52-ben például a tizennégy fistulator közül mindössze Gomolka és Sebastian Organista kapott ennél kevesebbet (25, illetve 20 forintot). Gomolka majd 1558 után kapja a 40 forintos fizetést, Sebastian Organista pedig 1562-től.[24] A 40 forint mellé 1 forint hetipénz járt. Ennyit kapott például Gomolka 1558 májusa után, valamint két fúvós muzsikus, Klaus és Hans Rheder.[25] Az ASK. 110. Bakfarkra vonatkozó első bejegyzését, hogy: „ . . . habebit provisionem omnem sicut fistulatores . . ." (1549. június), ezek szerint akként értelmezhetjük, hogy éves fizetése 40 forint, hetipénze egy forint, s mindezek mellé évente egyszer, húsvétkor, különféle szövetféléket is juttattak neki.

Ezeket a járandóságokat 1552. augusztus 9-ig kapta. Ezután franciaországi útja következett, mely alatt nem kapott fizetést. Ezt egyértelműen mutatja Bakfark nevének teljes hiánya a számadásokból egészen 1554. augusztus 13-ig.[26] A fizetetlen szabadság ténye mellett szól az is, hogy Bakfark feleségét nem hagyta Lengyelországban, hanem a königsbergi udvarban helyezte el, s ellátásáról is ott gondoskodtak.[27]

Bakfark fizetése akkor nő meg ugrásszerűen, amikor 1554 nyarán francia útjáról visszatér, s sikereiről, 1553 januárjában Lyonban megjelent lantkiadványáról számolhat be.[28] Ekkor fizetését — Brandenburgi Albert herceg közbenjárásával — a király igen jelentősen, több mint kétszeresére megemelteti.[29] Ugyanakkor a későbbi fizetésemelések egyértelműen jelzik, hogy nem lehet ezt az emelést kizárólag Brandenburgi Albert közbenjárásának tulajdonítani, miként ezt egyes Bakfarkkal kapcsolatos munkákban olvashatjuk.

Bakfark fizetése 1554 augusztusától tehát már 90 forint, s ekkortól az udvar legnagyobb jövedelmű muzsikusai közé tartozik. 1558 után pedig, amikor fizetését 150 forintra emelik, illetve 1564 májusától, amikor 175 forintot kap, már az övé az egyik legmagasabb. Ekkora összegeket csakis az 1559—61 között az udvarban működött flandriai muzsikusoknak adtak. Így például Guido (Hoborean)-nak és Filippo (Manserth)-nak

[23] ASK 170 (1553), nem szerepel Bakfark az 1554-es húsvéti posztójuttatás jegyzékén sem (ASK. 173).
[24] Lásd ASK. 158, 134^{v}, 146^{v}, ASK. 164, 125^{v}, ASK 317/318, 65^{r}, valamint Perz i. m. 91. old. és 8. képmell.
[25] ASK. 341, 141^{r-v} és 153^{r}.
[26] Lásd ASK. 170 (1553), valamint ASK 173 (1554. február 7-i fizetés és a húsvéti posztójuttatás).
[27] Homolya i. m. 21—22. old.
[28] Bakfark I. 1553. január 23.
[29] Albert herceg levelét lásd Gombosi II. függ. 7.

165 forint volt az éves fizetése, az 1560 június 5-én meghalt Arnold Vorachternek pedig 170 forint.[30] A többi zenész jövedelem szerinti rangsora nagyjából a következőképpen nézett ki: legkevesebbet a timpanisták kapták (1548—61 között 12—15—25 forintot), ezekkel lényegében azonosan fizették az énekeseket (évi 20 forinttal), valamivel többet kaptak a fistulator tanulók (Gomolka például 25 forintot), még többet a tubicinatorok, akiknek fizetése 25—40 forint között volt, s végül évente 40 forintot kapott a fistulatorok többsége.[31]

Bakfark fizetése alkalmazása 16 éve alatt a kezdő 40 forintról több mint négyszeresére, 175 forintra emelkedett, s egyéb juttatásai is egyre jelentősebbek lettek. Mindez egyértelműen tanúsítja az udvarnál tapasztalható, fokról fokra növekvő megbecsülését. Anyagi előmenetele különösen akkor szembetűnő, ha figyelembe vesszük, hogy eközben kollégái nagyobb részének fizetése változatlan maradt, vagy csak kismértékben növekedett. Azt is látnunk kell azonban, hogy Bakfark fizetése sosem érte el az udvari nemeseknek, tisztségviselőknek és más magas rangú udvaroncoknak juttatott összegeket. Ezeknek mindössze csak töredékét kapta.[32] Ám 1558 augusztusa után, amikortól fizetése 150 forint, majd amikor 175 forintra emelik, már nem elenyésző töredékét.

Figyelembe véve a most bemutatott adatokat, önkéntelenül adódik a kérdés; mi késztette Bakfarkot arra, hogy elfogadja a lengyel udvarban ezt a kezdetben egyáltalán nem magas fizetést jelentő állást, ha korábban már más országokban sikereket ért el, nemzetközileg ismert, „befutott" művésznek számított. Lehetséges válaszként csakis azt adhatjuk, hogy 1549-ben valószínűleg még nem volt annyira ismert és elismert, mint ahogy azt a vele foglalkozó eddigi irodalomban olvashatjuk. Fontoljuk meg, 1553 előtt nincs publikációja, nem maradt ránk semmiféle olyan műve, melynek feljegyzése 1549 előttre datálható, s hiányzik Bakfark bármiféle említése ebből az időszakból. Röviden: nincs semmilyen olyan adat róla, mely igazolná mindazokat a feltételezéseket, melyek az irodalomban a híres, már nevet szerzett, elismert művészről olvashatók. Itt e helyen a témával nem szándékozunk tovább foglalkozni, de azt mindenképpen fontos jelezni, hogy Bakfark egész 1549 előtti életútja nagyon homályos és kérdéses: úgy tűnik, e téren a történeti valóság és a Bakfarkról elterjedt kép között igen jelentős ellentmondás található.

Bakfark fizetésével arányosan nőttek a neki adott egyéb juttatások (ajándékok stb.). Míg első éveiben (1549—1551) 7 ft. 6 gr., 12 gr. 9 denar, 3 ft., illetve 12 ft. értékben kapott,[33] addig később kizárólag ezeket meghaladót. Utoljára, 1564-ben, például 100 tallért, vagyis 110 forintot.[34] Ilyen nagyságú összegeket rajta kívül csak a flandriai muzsikusoknak adtak.[35] A kezdetben neki juttatott összegek igen jól beleillenek a kollégáinak, így Klausnak, Gomolkának és másoknak adományozott 2, 6, 10 stb. forintok sorába.[36] A számadásokban látható sok-sok azonos nagyságrendű összeg láttán mindenképpen arra kell gondolnunk, hogy nem csak a fizetések voltak rögzítettek, hanem az egyéb juttatásoknak is volt egy többé-kevésbé meghatározott rendszere. Annak, hogy egy adott státusú udvari embernek milyen határon belüli összeget szoktak ajándékozni, jutalomként adni. Az adatok arra mutatnak, hogy a 20—40 forint közötti fizetésűeknek adott összegek a tíz forintos felső határt nem nagyon haladták meg. Az udvarban megforduló

[30] ASK. 183, 44^{r-v}, lásd Perz i. m. 5e—f képmell.
[31] Lásd Perz i. m. 77., 88. old. valamint az 5a, c képmell.
[32] Lásd pl. ASK. 183, 60^{r} amikor is Gabriel Tarlonak 746/20 forintot fizetnek.
[33] Lásd az 1., 5., 7., 9. sz. dokumentumokat.
[34] Lásd a 32. sz. dokumentumot.
[35] 1561-ben pl. Guido Philippo 4 év és 9 hónapra visszamenőleg 260/5/12 forintot kap. ASK. 183, 44^{r}.
[36] Lásd pl. Perz i. m. 84. old.: „Gomolka apud Claus ... dati fl. 4" (1548); ASK. 161, 43^{v}: Gomolka „...z uaski iego Kro. mci dat. fl. 6", uo. „Pawlikowi organiscis ... z uaski J. K. M. dati fl. 5" (1559); ASK. 192, 5^{r}: „Mathia Cziemiorka, S. M. Regiae tubicini ... speciali dedi de gratia Mtis Regiae ... fl. 10" (1563).

falusi muzsikusoknak, medvetáncoltatóknak és egyéb alkalmi zenészeknek pedig még ennél is kevesebbet, inkább egy forint alatt, mint afelett adtak.[37]

A Bakfarkkal foglalkozók előtt korábban ismeretlenek voltak azok az adalékok, melyeket az éves (húsvéti) posztójuttatásokról szóló feljegyzések jelentenek Bakfark jövedelméről. 16 lengyelországi évére vonatkozólag hat olyan feljegyzést sikerült találni, amely kapcsolatba hozható vele, továbbá egy kétséges értelmezhetőségűt. Mindezek mellett két olyat (1553, 1554), amelyekben nyilvánvalóan a francia út miatt nem szerepel Bakfark. Négy lista teljesen egyértelmű, mivel ezeken név szerint említik (1558, 1559, 1561, 1564).[38] A többiek már így vagy úgy problematikusak. 1557-ben az írnok a neveket nem jegyezte fel, csak annyit, hogy „Fistulatores Germani".[39] Ezt tehát látszólag nem vonatkoztathatjuk Bakfarkra. Az azonban, hogy az 1557-ben posztót kapott német fistulatorok és a következő évben már név szerint is felsorolt, de ekkor meg egyszerűen csak fistulatoroknak nevezett muzsikusok száma megegyezik, azt bizonyítja, hogy az 1557-es listába Bakfark is beleértendő.[40]

Ugyancsak kérdéses az 1563-as feljegyzés tartalma.[41] Ekkor ugyanis név szerint csupán Joannes Dziano szerepel, míg a többiekről mindössze csak a címzésben olvashatunk, s annyit, hogy: „...cubicularios, sallariatos, officiales, Mtis. Regiae, Artifices, Musicos, Tubicinatores... pueris cantorum...". Ezek létszámáról, összetételéről azonban hiányzik bármiféle utalás. Az udvartartásnak kiadott textíliák mennyiségét is csak összesítve jegyezték fel. Így viszont teljes bizonyossággal nem állapítható meg, hogy kapott-e ekkor Bakfark is. A fizetései amellett tanúskodnak, hogy az udvarnál tartózkodott, vagyis a posztójuttatást végül is megszolgálta.[42] Feltételeznünk kell tehát, hogy 1563-ban Bakfark is részesült ebben a juttatásban.

Egészen más kérdést vet fel az 1564-es jegyzék.[43] Itt Bakfark személye nem problematikus, hisz név szerint szerepel. Az adományozás pontos időpontját nem lehet megállapítani, de mindenesetre az év elején, a húsvétot megelőzően történt a szövetfélék szétosztása. A gondot az okozza, hogy a lista címe nem említi a húsvétot. Tekintve azonban, hogy Bakfark az ugyancsak fennmaradt húsvéti listán nem szerepel,[44] így talán arra gondolhatunk, hogy ezúttal ezt a juttatást az udvariaknak valamilyen okból, talán a varsói diéta miatt, két részletben adták.

Bonyolultabb az 1555-ös jegyzék kérdése.[45] Bakfark itt sem található meg név szerint, s ez a lista is, miként az 1557-es, csak német fistulatorokat említ, a nevek felsorolása nélkül. Számuk azonban ezúttal kevesebb, mindössze hat. Ez viszont pontosan megfelel az udvarban lévő „valódi" fistulatorok számának. Rajtuk kívül még itt szerepelnek az olasz zenészek („Musici Itali"), valamint név szerint Gomolka és Sebastian Organista, vagyis Bakfark kivételével megtaláljuk az összes zenészt. Mindebből úgy tűnik, 1555 húsvétján Bakfark nem részesült a szövetjuttatásból. Ez már csak azért is elképzelhető, mert csak körülbelül 1554 nyara óta tartózkodott ismét a lengyel udvarban.

Megemlítendő végül, hogy az 1550-es listán zenészek nem szerepelnek.[46] Se Bakfark,

[37] ASK. 158, 163^{v}: „Fistulatoribus gr. 17/9...fl. 3/15" (1551); ASK. 162-a, 42^{v}: három cseh trombitás kap két forintot (1550); ASK. 158, 33^{r}: „Musicis Citaredis Crac̃... fl. 2" (1551); lásd továbbá a Perz i. m. 69. old. említett adatokat.

[38] Lásd a 21., 23., 27., 31. sz. dokumentumokat.

[39] Lásd a 20. sz. dokumentumot.

[40] Lásd a 21. sz. dokumentumot.

[41] ASK. 187, 34^{v}.

[42] Lásd a 29. és 30. sz. dokumentumokat.

[43] Lásd a 31. sz. dokumentumot.

[44] ASK. 199. 59^{v} oldalán kezdődik.

[45] ASK. 171, 136^{r}.

[46] ASK. 162-a, 55^{r}.

se más muzsikustársa. Azt, hogy esetleg ők egy másik időpontban, talán más helyszínen kapták volna a szövetjuttatást, csak találgathatjuk. Ez azonban végül is nem elképzelhetetlen, mert az 1550-es év összesített, tisztázati számadáskönyve, amelyből ezt egyértelműen eldönthetnénk, hiányzik.

Annak ellenére, hogy Bakfarkkal kapcsolatban mindössze hat pozitív adat áll rendelkezésünkre, úgy tűnik, az éves (húsvéti) szövetjuttatás az udvariak jövedelmének állandó részét képezte. A rendszerességet mellett szól az is, hogy a listákon mindig azonos szövettípusok szerepelnek.

Figyelembe véve a számadáskönyvek szolgáltatta adatokat, egyértelműen megállapítható, hogy Bakfark 1549 tavaszán, valószínűleg május elején érkezett a lengyel udvarba. Ezt megelőzően nevét nem találjuk a számadásokban,[47] míg azután folyamatosan vannak adatok róla. Ugyanígy megállapítható, hogy 1565. május 6. után a számadásokban többé már nem szerepel.[48]

Annak ellenére, hogy mindeddig semmi dokumentuma sincs Bakfark különböző szerzők által feltételezett politikai machinációinak,[49] s az ezt követő esetleges kegyvesztettségnek, tény, hogy távozása az udvartól nem lehetett teljesen szabályszerű. Az udvart végleg elhagyó zenészeknek, akárcsak az elhunytak családtagjainak, ugyanis végkielégítést adtak.[50] A számadások pedig általában ilyenkor jelzik is, hogy az illető távozik az udvartól.[51] Bakfark esetében azonban ilyesmiről nincs adat. Utolsó fizetése, 87 $^1/_2$ forint, amit 1565. május 6-án kapott, féléves fizetés volt, az összeg pontosan a fele a Bakfarknak járó évi 175 forintnak, vagyis semmilyen járulékos összeg sincs benne.[52] Mint a számadás szövegéből kiderül, ezt a pénzt a kincstartó cédulája alapján külön fizették ki neki. Ez valószínűleg azt jelzi, hogy Bakfark már május 6. előtt elhagyhatta az udvart. Nevét mindenesetre az országgyűlés befejeztével, június 11-én, Piotrkowból Litvániába utazó muzsikusok között már nem találjuk.[53] Ekkor tehát valószínűleg már nincs az udvarban. Talán már ekkor Krakkóba ment, hogy elkezdje második lantkönyvének kiadási munkálatait.

Az 1565 májusát követő időszakból, valamint a következő évről a számadáskönyvek fennmaradtak.[54] Ezekben azonban Bakfark neve többé már nem fordul elő. Végkielégítést tehát nem kapott. Ugyancsak hiányzik bármi utalás arra, hogy a Krakkói Lantkönyvet, mely 1565 októberében jelent meg a királyhoz szóló ajánlással, bemutatta volna Zsigmond Ágostnak, s ezért jutalmat kapott volna. Figyelembe véve pedig Bakfarknak az utolsó éveiben tapasztalt anyagi előmenetelét, teljes bizonyossággal kizártnak tekinthetjük, hogy a király a lantkönyv bemutatása esetén ne jutalmazta volna meg a neki szóló ajánlásért Bakfarkot, vagy hogy búcsúösszeg nélkül vált volna meg legjelentősebb muzsikusától. Bakfark nevének hiánya az 1565 utáni számadásokból, tehát mindenképpen valamiféle szakításról, az udvar önkényes elhagyásáról, vagy ami jelen esetben, egy uralkodó és egy muzsikus viszonyában a leginkább elképzelhető, a lantkönyv kiadásához kapott fizetés nélküli szabadságról való vissza nem térésről tanúskodik. Ennél többet Bakfark lengyelországi szolgálatának befejeztéről jelenleg nem lehet mondani.

[47] Az 1549. február 10-i fizetéslistán még nem szerepel (ASK. 152, 260^r).

[48] Az ASK 208. és 323. sz. kötetekben az 1565-ös, az ASK 210-es kötetben az 1566-os, az ASK 183-as kötetben pedig az 1565. május 6. utáni fizetés és más számadások találhatók meg egészen 1572-ig.

[49] Bakfark és muzsikustársai olyannyira nem vettek részt a lengyel udvar politikacsinálásában, hogy még levelek, üzenetek továbbításával sem bízták meg őket. A számadásokban egyetlen esetben sem találtam adatot arra, hogy zenésszel küldtek volna levelet valahová. Ez mindig az udvaroncok, illetve kamarások feladata volt.

[50] Lásd Perz i. m. 5 f képmell., „Arnold Vorachter mortuo".

[51] Lásd Perz i. m. 5b, f, g képmell.

[52] Lásd a 38—39. sz. dokumentumokat.

[53] ASK. 208.

[54] Lásd a 48. jegyzetet.

Külön kell foglalkoznunk a két 1552-es fizetési bejegyzéssel (február 9., augusztus 9.), amelyek a most előkerült adatok igen fontos újdonságai. E két számadás nyomán megállapítható, hogy Bakfark Lengyelországból 1552. augusztus előtt nem indulhatott el Franciaország felé. Így viszont az udvartól való távollétének ideje rövidebb volt, mint azt eddig gondolták, mindössze szűk két évig tartott, 1551 vége helyett csak 1552 augusztusától 1554 tavaszáig. Ez viszont számos problémát vet fel Bakfark eddig általánosan elfogadott, feltételezett útirendjével kapcsolatban. Ha ugyanis már 1552 augusztusának legelején rögtön el is hagyta Lengyelországot, akkor is az, hogy már 1553. jan. 23-án megjelent Lyonban az első lantkönyve,[55] az idő rövidsége miatt nem teszi valószínűvé, hogy miként eddig vélték, Németországban túl sok időt töltött volna.[56]

Az alábbiakban összefoglaljuk, hogy mit tudunk meg Bakfarkkal kapcsolatban a számadásokból az 1552 augusztusát megelőző időszakból. Bakfark 1551 októbere táján Königsbergben járt. Erről egy, a feleségéhez írt, 1553. októberi keltezésű königsbergi leirat tudósít, melyben megemlítik, két éve annak, hogy Bakfark felkereste Albert herceget, s beszámolt neki tervéről, hogy Olaszországba szándékozik utazni.[57] Ezt követően Bakfark visszatért a lengyel udvarhoz, 1551. december 9-én már ismét Vilnában volt, ott felvette a fizetését.[58] Nem sokkal ezután, valószínűleg még ugyanebben a hónapban, megint Königsbergben járt Albert hercegnél, aki ígéretet tett, hogy míg Bakfark távol lesz, addig feleségét az udvarában eltartja. Bakfark második königsbergi látogatásáról ugyancsak a már említett 1553-as leirat tudósít. Ebben azt olvashatjuk, hogy első látogatása után néhány hónappal ismét ott járt. A decemberi időpontra abból gondolhatunk, hogy Bakfark neve a lengyel udvarban az 1551. december 26-án megajándékozott zenészek névsorából hiányzik.[59] Valószínűnek tűnik, hogy ebből a második látogatásából visszatérőben ejtette útba Gdańskot, ahonnan január 25-i keltezéssel levelet írt Albert herceghez.[60] Nem sokkal ezt követően folytatnia kellett az útját az év eleje óta Piotrkówban tartózkodó lengyel udvarhoz, mert ott február 5-én fizetést kapott. Az országgyűlés Piotrkówban egészen június legelejéig tartott. Ezt követően az udvar elindult Gdańsk felé. Több város érintésével jó egy hónap múlva, július elején, legkésőbb 8-án érkeztek meg oda. Ezt követően egészen szeptember legelejéig Gdańskban maradtak.[61] Bakfark legalább augusztus 9-ig együtt lehetett az udvarral. Erről tanúskodik az akkor ott kapott fizetése.[62] Két további feljegyzést ismerünk, ezek, bár nem vonatkoztathatók teljes bizonyossággal Bakfarkra, azt azért jelzik, hogy a királyt elkísérték zenészei. Az egyik Lukas Gornicki egy levelének részlete, melyben megemlíti, hogy Gdańskban a Mária-templomban a király muzsikusai játszottak ekkor. A másik egy 1552. június 21. utáni számadás, mely szerint „Joanni Baston Gedanum cum aliis Musicis profiscenti dat. fl. 25".[63] Bakfark Gdańskban ezúttal rövid időn belül már harmadszor találkozhatott Albert herceggel, aki július 12. óta ugyancsak a városban tartózkodott.[64] 1552. augusztus 9. után a lengyel számadásokból hiányzik bármiféle olyan adat, amit kapcsolatba hozhatnánk Bakfarkkal. Ezek alapján elutazásának időpontját ekkorra kell tennünk. Ez feltételezhetően még augusztusban, talán a hónap elején történhetett.

Az alábbiakban következnek a lengyel királyi számadáskönyvek Bakfarkra vonat-

[55] Lásd Bakfark I. XXVII. old.
[56] Lásd pl. Homolya i. m. 24—27. old.
[57] Szövegét lásd Gombosi II. függ. 20.
[58] Lásd a 14. sz. dokumentumot.
[59] ASK. 162-a, 50^{r}.
[60] Gombosi II. függ. 1.
[61] Az udvar tartózkodása a számadásokból jól követhető (ASK. 161, ASK. 162-a, ASK. 164, ASK 317/318).
[62] Lásd a 16. sz. dokumentumot.
[63] ASK. 164, 61^{v}.
[64] ASK. 164, 83^{r}.

kozó dokumentumai az 1563-as szövetjuttatás kivételével, mely megtalálható a szövegben. A fizetési listákat mind a piszkozati példányokban, mind pedig a tisztázatokban egy hosszabb cím vezeti be, mely általában így kezdődik: „Solutio stipendii officialium, aulicorum accaeterae sacrae Mtis. Regiae et Mtis. Reginalis..." E címek oldalakkal a Bakfarkra vonatkozó bejegyzések előtt találhatók. A tisztázatokban ezek néha megadják a pénzfizetés helyét, s szinte mindig az idejét, míg a piszkozatokban ezek nemegyszer hiányoznak. Ilyenkor az időpont az adott könyvben lévő egyéb dátumokból határozható meg. Tekintve, hogy a címek, a hely és időadatokon kívül, Bakfark szempontjából lényegtelenek, így ezek közlésétől eltekintünk. A fizetésjegyzék elején az „Officiales et Aulici" cím alatt az udvaroncok (aulicis) találhatók rang szerint, majd a kamarások (cubicularis), s ezeket követi a „Salariati et seculares M. R." cím alatt az egyéb személyzet, köztük a lista vége felé a zenészek „Musicis" főcím alatt. Elsőnek az énekesek (Sacellanis) következnek, majd a fistulatorok (Fistulatores), utánuk a trombitások (Tubicinatores), s a sort az ütősök (Tympanitis) zárják. Amennyiben valaki a fizetésén túl egyéb juttatást is kapott, úgy azt mindig külön feljegyezték, s többnyire az indoklást is közlik. A fizetésekhez hasonló beosztással jegyezték fel a húsvéti posztójuttatásokat is.

Tekintve, hogy Bakfark hetipénze mindkét fennmaradt listán azonos összegű, nincs értelme minden egyes bejegyzést közölni. Ugyancsak eltekintettünk a posztójuttatások teljes szövegének közreadásától, s csak a Bakfark szempontjából fontosnak tűnő momentumokat említjük. Egyetlen kivételként teljes egészében közreadjuk az 1564-es listát (31.), mely csak Bakfarkra vonatkozik.

Mindazoknak a feljegyzéseknek a szövegét, melyeket Gombosi már publikált, nem közöljük újra. Az eredetitől való említésre méltó eltéréseket megjegyzésként csatoljuk. Nem jelezzük viszont mindazokat a részleteket, ahol Gombosinál a rövidítéseket feloldva találjuk, vagy fordítva, egyes kifejezéseket lerövidítve. A most közreadott adatok mikrofilmje megtalálható az Országos Levéltár Filmtárában a 37214. doboz 3. cím, valamint a 38541. doboz 3. cím alatt.

DOKUMENTUMOK

(1.)
1549. május 14., Piotrków
Bakfark első alkalommal játszik a király előtt és kap 7 ft. 6 gr-t. ASK. 162-a, 36^{v}, Gombosi II. 5. old. 9. j. [Az eredeti szövegben: *ciithara.*]

(2.)
1549. június 12., Krakkó
Bakfarkot felveszik az udvarhoz. ASK. 110. 935^{v} [a régi fóliószámozás szerint] Gombosi II. 5. old. 10. j. [Az eredeti szövegben: *citaredus.*]

(3).
1549. június 15.—december 28.
Hetipénzjegyzék:
„Sabbato die 15 juny
— — — — — — —
Musica Instrumentalis
— — — — — — — —
Lutnista ungaro a die 8 Juny (fl.) 2" ASK. 150, 166^{r}.

[Az itt közölt bejegyzés a legelső, amely egy hétre visszamenőleg is szólt. A továbbiakban Bakfark már heti 1 forintot kapott egészen az év végéig. Az utolsónak adott összeg (17 gr. 3 d.) azonban mindössze csak négy napra szól, december 31-ig. A lista legelején Petricovia (Piotrków) szerepel, de ez nyilvánvalóan csak a megkezdés helyét jelenti.]

(4).
1549. augusztus 11.
Negyedéves fizetés, 1549. február 10.—augusztus 11., ASK. 152, 273[r], Gombosi II. 5. old., 11. j. [Mivel Bakfarkot június 12-től vették fel, így ő csak az ez időtől járó, részarányos fizetést kapta. Az eredeti szövegben: „*Bakffark citaredi*".]

(5.)
1550. április 14.
Bélésanyagot kap:
„Empcio Tele et Barchani"
— — — — — — — — —
„Valentino Bakfark Hungaro Citaredo
Sue Mtis̄ loco Futerbarchani solvit fl. O/12/9"
ASK. 157, 95[r]

(6.)
1550. június 21.—november 15.
Hetipénzjegyzék: ASK. 359, 2[r]—129[r] [A Bakfarknak juttatott összeg mindvégig 1 forint.]

(7.)
1550. december 26.
Kap 3 forintot:
„Solutio strene officialibus, aulicis ac. salariatis..."
— — — — — — — — — — — — —
„Valentinus Bakquarg Ludenti in testitudine fl. 3"
ASK. 156, 94[r]

(8.)
1551. [február 10.]
Fizetés fél évre, [1550. augusztus]—1551. február 10., 20 forintot kap. ASK. 158, 134[v], Gombosi II. 5. old., 12. j. [A számadás címzése hiányzik, a hónap és a nap a következő fizetés idejéből következtethető ki. Vö. a 11. sz. dokumentummal.]

(9.)
1551. február 12.
Kap 12 forintot:
„Valentino Bagfark citaredi de gra. M. R. ad
Relationem D. Castelani Radomio [ez a két utolsó szó kihúzva és helyettük:] Gabrielis Tha[rlo fl] 12"
ASK. 159, 35[r]

(10.)
1551. február 12.
Az előbbi feljegyzés tisztázata, ASK. 158, 37^{v}, Gombosi II. 5. old. 12. j. [Az eredetiben: „...dn̄i Gabrielis Tharlo Sue M$\bar{t}$E incisoris mense...". Az adományozás helye valószínűleg Krakkó lehetett, a számadásokban előtte ugyanis csupa krakkói személy szerepel: a bíró, a várnagy stb.]

(11.)
1551. május 12., Vilna
Fizetés negyedévre, 1551. február 10.—május 12., 10 forintot kap. ASK. 158, 147^{r}, Gombosi II. 5. old., 12. j.

(12.)
1551. május 24.
Kap 6 forintot:
„Itē Eodem die Valentino Bakfark Lutheniste Regiae de M. grā Sac̄ M. R. ad hoc idē iter fl. 6" ASK. 158, 51^{r}

(13.)
1551. augusztus 15., Vilna [?]
Lantra és költségeire kap 20 forintot, ASK. 162-a, 25^{v}, Gombosi II. 5. old. 13. j. [Gombosinál a szövegből hiányzik a 12 forint előtt a „polō" megjelölés. Habár a feljegyzések címe Krakkót jelez, a Bakfarkét megelőző bejegyzések inkább Vilnára látszanak utalni.]

(14.)
1551. december 9., Vilna
Fizetést kap fél évre, 1551. május 12.—december 9.:

„Fistulatoribus"
— — — — —
„Valen: Bakwark fl. 20" ASK. 162-a, 98^{r}

(15.)
1552. február 5., Piotrków
Fizetés negyedévre, 1551. december 9.—1552. február 5.

„Fistulatoribus"
— — — — — —
„Valentino Bakwark fl. 10" ASK. 164, 125^{v}

(16.)
1552. augusztus 9., Gdańsk
Fizetés fél évre, 1552. február 5.—1552. augusztus 9.

„Fistulatoribus"
— — — — — —
„Valentino Bakwark fl. 20" ASK. 164, 137^{r}

(17.)
1554. augusztus 13., Vilna
Augusztus 30-tól kezdődően teljes ellátást kap, továbbá utazás esetén két lóra adnak ellátást, valamint 50 forinttal megemelik a fizetését. ASK. 110, 935[v] [a régi számozás szerint] Gombosi II. 9. old. 23. j.

(18.)
1554. augusztus 28.
Lanthúrra kap pénzt:
„item Eod̄ die, Valentw̄ Bekwarkowi wegrzynkowi
Lvtnistw̄ Kro: J. M. za strvny ktore sobie kupill do
Lvtnie z roskazania iego Kro. M. dati fl. 12" ASK. 161, 25[v]
[A dátum az előző bejegyzésnél található. Gombosi ezt az adatot Opiensky német fordítása nyomán közli: Gombosi I. 33. old. 21. j., valamint magyar szöveggel: Gombosi II. 9. old. 24. j. A dátum azonban téves, augusztus 28. helyett 21. szerepel.]

(19.)
1557. január 16., Vilna
Útipénzt kap a Varsó—Vilna útra:
„Vegrzinek Lvtenistē
Paulus Perek cur̄: Eq̄: 4 fl. 24" ASK. 180. 71[r]

(20.)
1557. április 18.
Húsvéti szövetjuttatás:
„Fistulatores germani
Pers̄ 11 veßt person̄: 4 Panni purpur̄ p̄ uln̄ 10
et reliquis 7 p̄ uln̄ 8..." ASK. 180, 23[v]
[A lista további részében mindenkinek azonos mennyiséget adtak. A felsorolt szövettípusok: „Panni cic̄, Panni Stameti, Armesi(ni), Barchani, Fuberbarchni, Futertuchu"]

(21.)
1558. április 10.
Húsvéti szövetjuttatás:
„Fistulatoribus

Claus	Carolus	Rheder
Gomolka	Iurek	Pawlik
Hannus	Bakwark	Thomas
Hazel Ibrol	Kepel	

Horn̄ 4 prior̄ uterfini Sta: 1 Reliquis 7 per uln̄
7 ½ fac Sta: 2..." ASK. 182, 62[v]
[A lista további részében mindenkinek azonos mennyiséget adtak. A felsorolt szövettípusok: "Panni Boemici, Panni Stameti, Aremsini, Barchani, Futerbarchani, Futertuchu"]

(22.)
1558. május 8., Vilna
Fizetését felemelik 60 forinttal. ASK. 110, 935[v] [A régi fóliószámozás szerint.

A Gombosi által közölt két változat közül a Wende-től származó a helyes.] Gombosi II. 11. old. 33. j.

(23.)
1559. március 26., Krakkó [*?*]
Húsvéti szövetjuttatás:
„Fistulatoribus

Klaus	Carolus	Rheder	Bakwark
Iurek	Pawlik	Hanus	Kepel
Thomas	Hibrol	Gomolka	

Ex bis 4 prioribus panni purpur̄, per ulr̄ 10 et pers̄ 7 reliquis per ulr̄ 8..." ASK. 184, 77v

[A lista további részében mindenkinek azonos mennyiséget adtak. A felsorolt szövettípusok: „Panni cic̄, Stameti, Armesini, Barchani, Futerbarchani, Futertuchu"]

(24.)
1559. május 8., Krakkó
Fizetés egy évre, 1558. május 8.—1559. május 8., ASK. 183, 7v [Gombosi tévesen Vilnát ír.] Gombosi II. 11. old. 37. j.

(25.)
1559. július 13., Łomża
Hetipénzt kap két hétre, 1559. június 17.—június 30.:

„Solutio dieriorum... a die 17 Iunÿ ad diem 30 eiusdem, pro septimanis 2 ... ad diem 13 Iulÿ Lomze factam
— — — — — — — —
Valentino citaredo fl. 6" ASK. 184, 15v

(26.)
1560. január 15.
Húrra kap pénzt:
„Item Die. 15. Valentinw Bekwarkowi, wegrzynkowi
Lvtnistw, K J. M. na struny do Lvtnie z roskazania
iego Kro. Mci. dati fl. 16." ASK. 161, 45r
[A hónap és nap az előző beírásoknál található.]

(27.)
1561. április 6., Vilna
Húsvéti szövetjuttatás:
„Fistulatorib̄

Gomolka	Backfark
Hanzel [kihúzva, s helyette:] Hibrol	Hybrol [kihúzva]
	Pawlik"

ASK. 350, 81v

[A kapott szövetmennyiség nincs személyenként részletezve. A felsorolt szövetfaj-

ták: „Panni Lundinen̄, Panni Czikowien̄, Stameti, Armesini, Barchani Vlmeri, Futterbarchani, Panni Futtertuchu".]

(28.)
1561. május 8., Vilna
Fizetés két évre, 1559. május 8.—1561. május 8.

„Fistulatorib: Italis
— — — — — — —
Backfark fl. 300" ASK. 183, 43^{v}

(29.)
1562. november 6., Vilna
Fizetés másfél évre, 1561. május 8.—1562. november 6.

„Fistulatoribus Italis
— — — — — — —
Valentino Bacfark Cÿtaredo fl. 225" ASK. 183, 81^{v}

(30.)
1563. november 6., Vilna
Fizetés egy évre, 1562. november 6.—1563. november 6.

„Fistulatoribus Italis
— — — — — — —
Valentino Backfarck Cÿtaredo fl. 150" ASK. 183, 105^{r}

(31.)
1564 első negyede [Varsó?]
Szövetjuttatás:

„Valent. Backfark.

Panni Lundin̄	ul̄n 8 per gr̄ 24
Panni Cicomen̄	ul̄n 9 per gr̄ 8
Stameti	ul̄n 2 ½ per gr̄ 24
Armesini	ul̄n 7 per gr̄ 11
Barchani vlmeri	ul̄n 5 per gr̄ 5
Futerbarchani	ul̄n 5 per gr̄ 3
Panni futertuchu	ul̄n 1 ¼ per gr̄ 6
	fac. fl. 14/28/9" ASK. 199, 56^{r}

[Habár a számadás pontos ideje nem állapítható meg, az azért kiderül, hogy húsvét (április 2.) előttre vonatkozik. A húsvéti jegyzék ugyanis ugyanebben a számadáskönyvben az 59^{v} oldalon kezdődik. Ebben viszont Bakfark nem szerepel.]

(32.) [Varsó?]
1564. április 21.
Kap a királytól 100 tallért. ASK. 192, 23^{r} [A Gombosinál közölt márciusi datálás téves.] Gombosi II. 12. old. 41. j. [A címzés és a szöveg eleje az eredetiben a következő: „Valentino Backfark S. M. Reg: Musico, Die eadem eidem ex gratia..."]

(33.)
1564. május 6., Varsó
Fizetés fél évre, 1563. november 6.—1564. május 6.

„Fistulatoribus Italis
— — — — — — —
Valentino Bakfark Cytaredo fl. 75" ASK. 199, 39r

(34.)
1564. május 6., Varsó
Posztóra és ruházatra a fizetéséhez hozzáadnak 25 forintot. ASK. 110, 935v [A régi fóliószámozás szerint] Gombosi II. 12. old. 42. j., szövegét lásd: Gombosi I. 36. old. 35. j.

(35.)
1564. május 6. után [?]
Útipénzt kap:

„Vectorum expeditio ex Varshovia in Parczow
— — — — — — —
Wegrzinek
Ad curr̄ eius Wrzessczek Eq 4" ASK. 199, 103r

[Az előző fizetés helye alapján feltételezhető, hogy ez az azt követő időpontban történt. Vö. a 33. dokumentummal.]

(36.)
1564. november 6., Piotrków
Fizetés fél évre, 1564. május 6.—1564. november 6.
„Valen̄o: Bakfark M. R̄. Citareda Music̄:
Ab ultima solutione eius 6 may 1564 ad diem
6 Novembr̄ ā eiusdem pro quar̄ 2. integr̄ fl. 75
Item ratione vestitū totius Eidem ad hoc salariū
per M. R: addi pro quar̄ 2 fl. 12/15 solv̄ in loco
Piotrc̄ die 10 octob̄r̄ fl. 87/15"
ASK. 201, 31r–v

(37.)
1564. november 6., Piotrków
Fizetés fél évre, 1564. május 6.—1564. november 6.
„Valentino Bakffark S. M. R. musico:
Ab ultima solutione illius 6. may 1564 Varschawiae
facta, ad diem 6 Novembris anni eiusdem cessissent
pro quartalibus duobus integris fl. 75
Verum Mtas̄ Regia ratione panni et totius vestitus
eidem ad hoc salarium annis singulis addidit fl. 25
fac̄ itaq̄ ā die meliorationis ad diem solutionis pro
qrt̄libus duobus fl. 12/15
fac̄ tot̄ fl. 87/15"
ASK. 203, 28v [Az előző, 36. számú bejegyzés tisztázata.]

(38.)
1565. május 6., Piotrków
Fizetés fél évre, 1564. november 6.—1565. május 6.
„Valent: Backfark
Eidem ā die vltimae solucionis illius 6 Novembris
1564 ad cedulam Thesauro illi facţ cesserunt ad
diem solutionis pro quar̄ 2. pro gr̄. 30 fl. 87/15"
ASK. 323, 11[v]

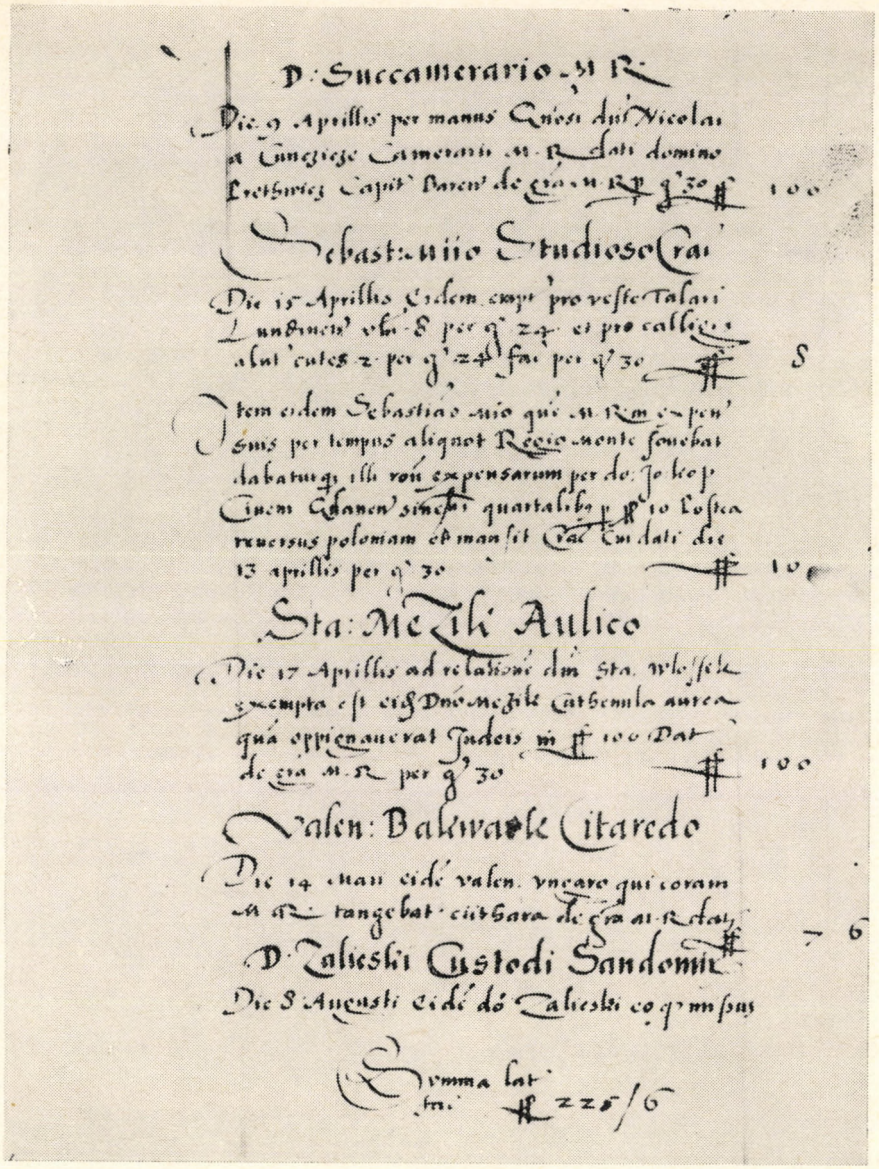
(39.)
1565. május 6., Piotrków
Fizetés fél évre, 1564. november 6.—1565. május 6.

„Fistulator̄ & Musicis
— — — — — — — — —
Valentino Bakfark
Eidem a die ultime solutionis illius 6 Novēbris
1564 ad cedulam illi in Thesauro facta cesserunt
ad diem solucionis pro quartualibus 2 fl. 87/15"

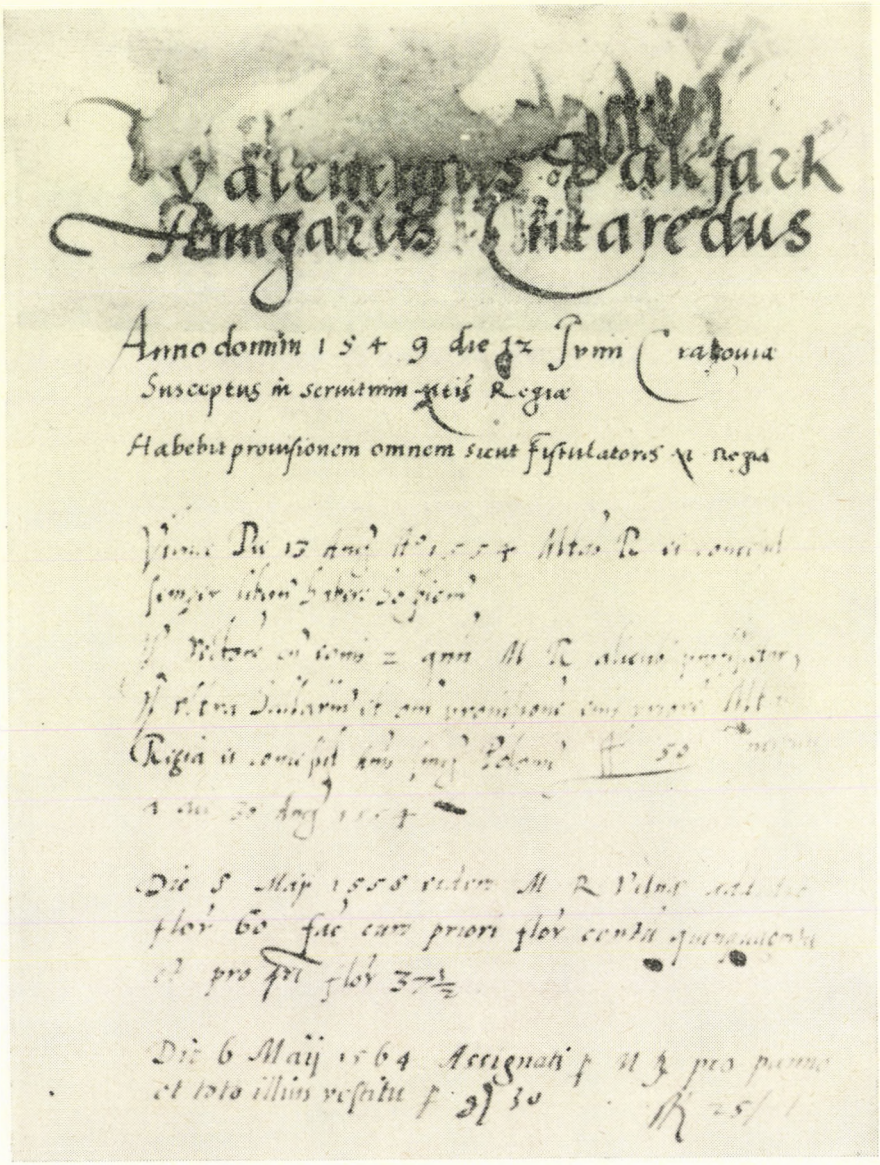
ASK. 208, 50[r] [Az előző, 38. számú bejegyzés tisztázata.]

BIBLIOGRÁFIA

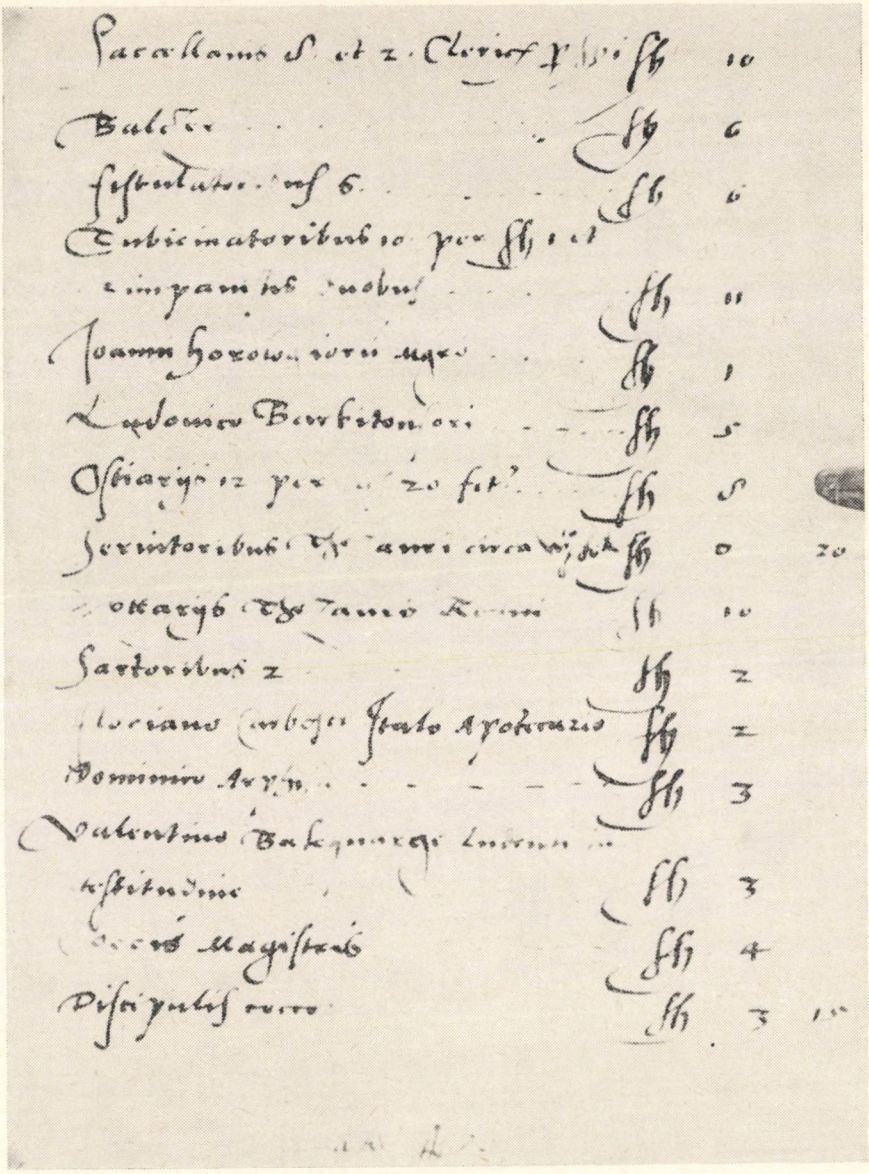
Bakfark I. Bakfark, Opera Omnia I., A lyoni lantkönyv. Közreadja Homolya I. és Benkő D. Budapest, 1976.
Gombosi I. Gombosi Ottó, Bakfark Bálint. In: Muzsika, 1929. szeptember.
Gombosi II. Gombosi Ottó, Bakfark Bálint élete és művei. Budapest, 1935.
Homolya Homolya István, Bakfark. Budapest, 1982.
Koczirz Adolf Koczirz, Österreichische Lautenmusik im XVI. Jh. in: DTÖ. Bd. 37. Wien 1911, repr. Graz, 1959.
Nussbächer Gernot Nussbächer, Vélemények Greff-Bakfark Bálint életrajzához, in: A Hét, Bukarest, 1981. január 9., 7. old.
Perz Miroslaw Perz, Mikołaj Gomółka, Warszawa, 1969., II. kiad. 1981.



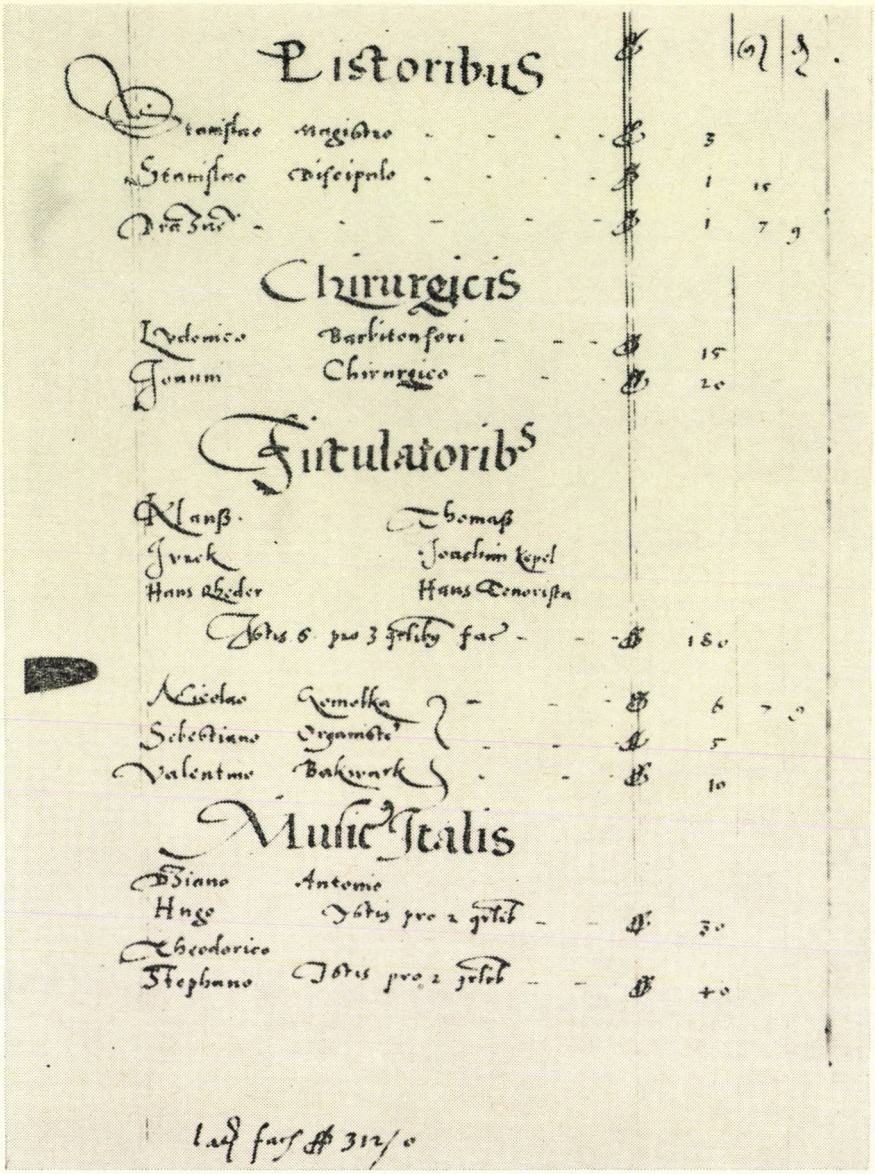
1. Bakfark első számadáskönyvi említése, 1549. május 14. (ASK. 126-a, 36v).



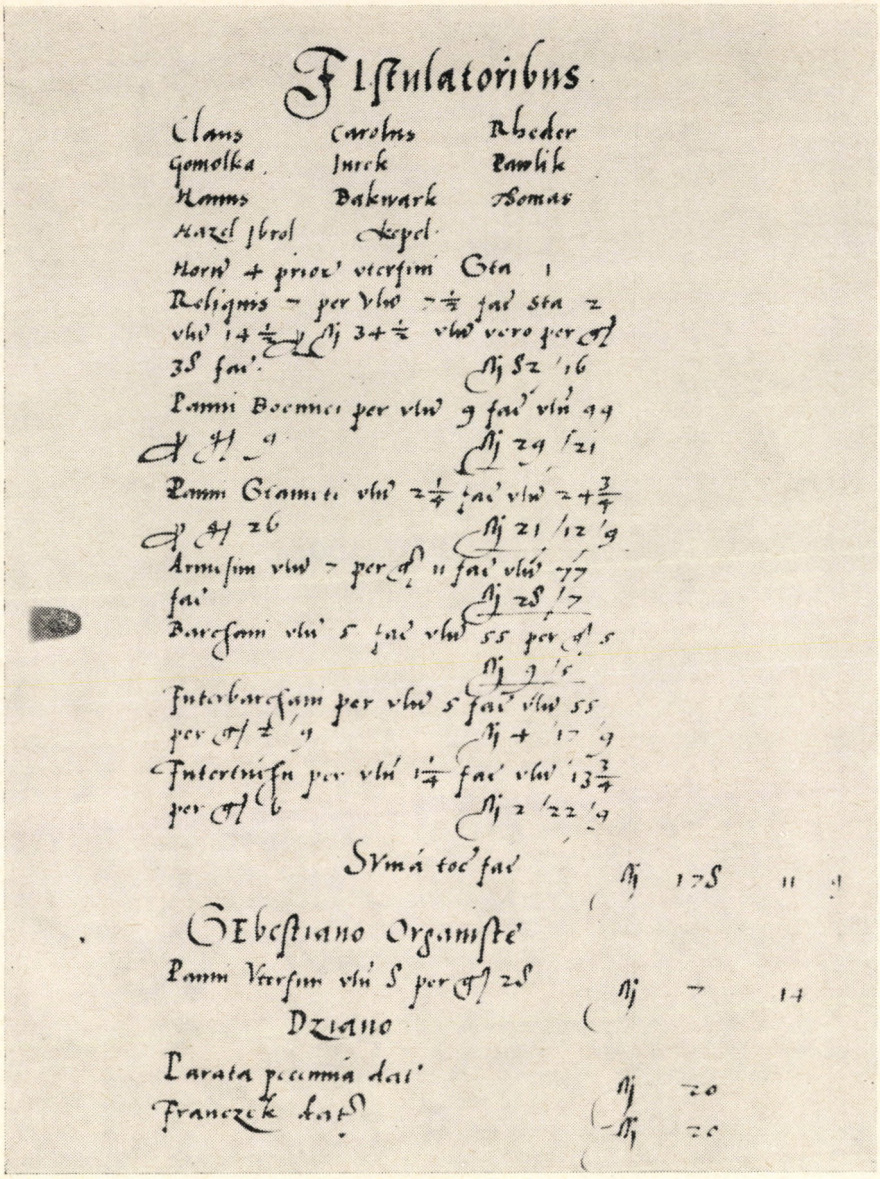
2. A Bakfarkra vonatkozó oldal az ASK. 110-ből, (935[v]).



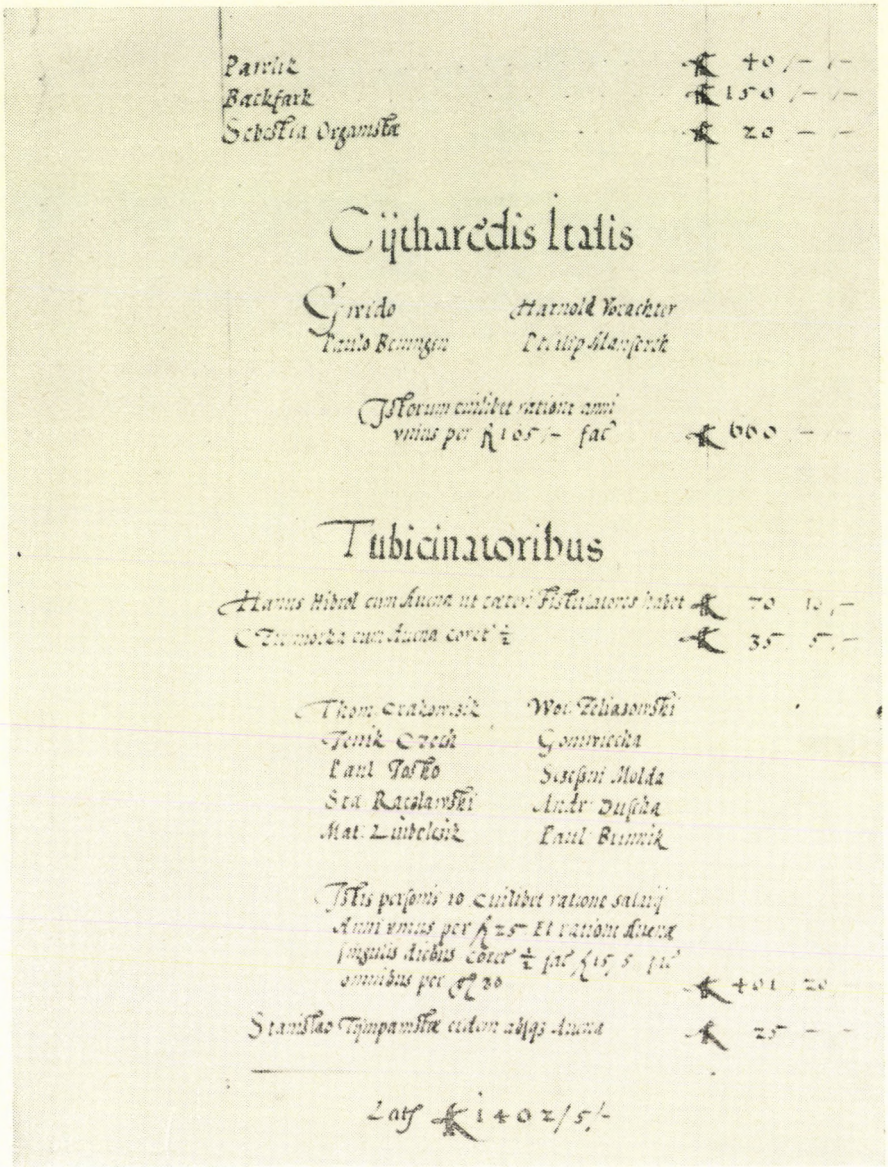
3. Ajándék, 1550. december 26. (ASK. 156, 94r).



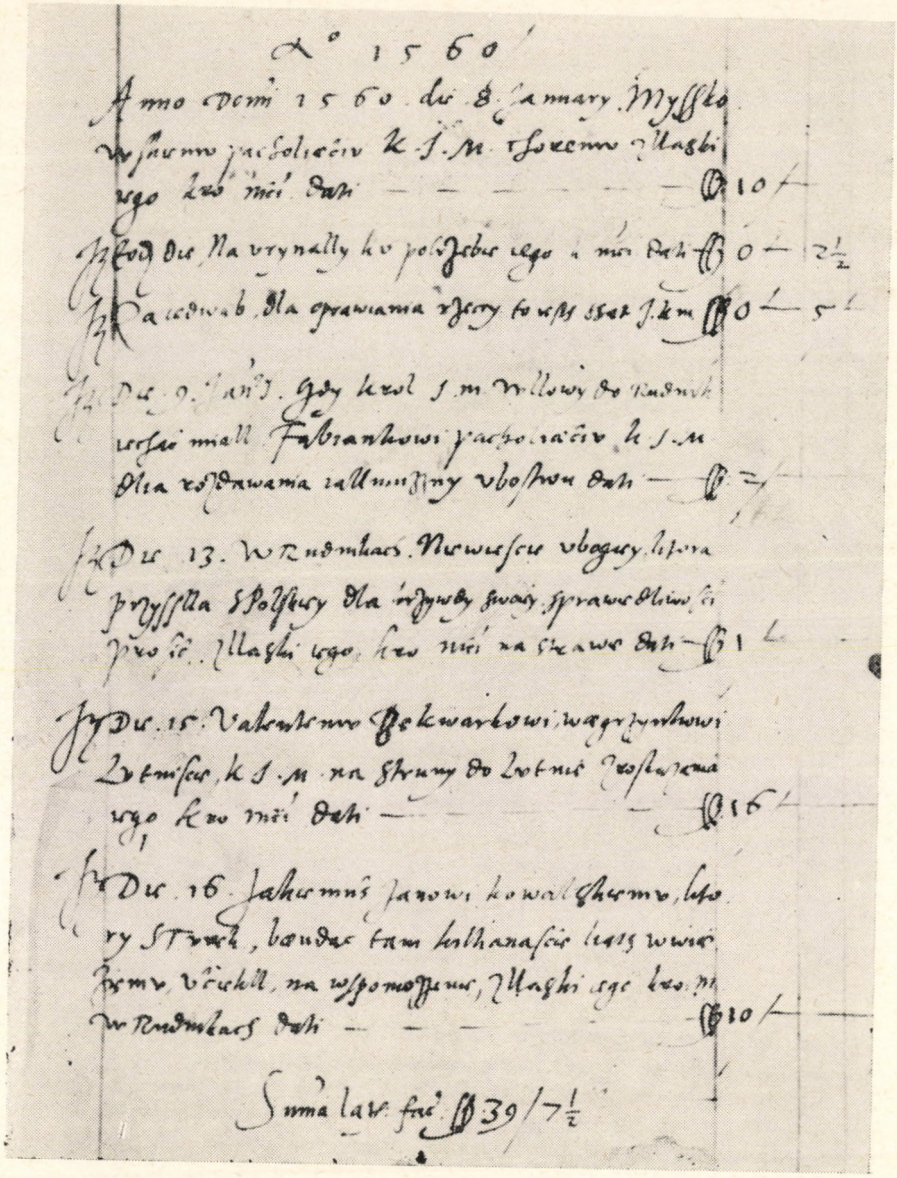
4. Fizetési feljegyzés, 1552. február 5. (ASK. 164, 125v).



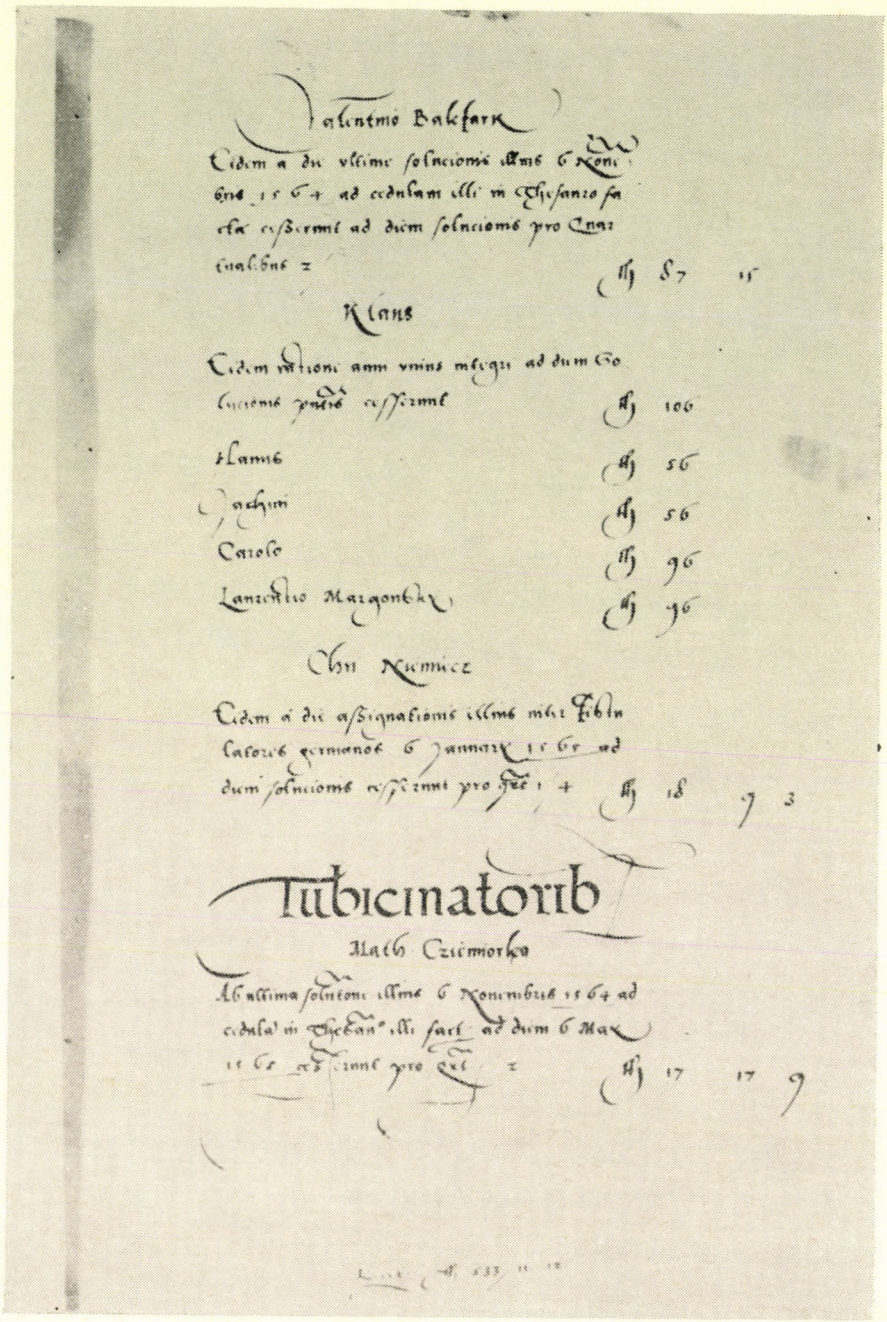
5. Szövetjuttatás jegyzéke, 1558. április 10. (ASK. 182, 62v).



6. Fizetési feljegyzés, 1559. május 8. (ASK. 183, 7v).



7. Bakfark húrra kap 16 forintot, 1560. január 15. (ASK. 161, 45r).



8. Bakfark utolsó számadáskönyvi említése, 1565. május 6. (ASK. 208, 50r).

LAKI PÉTER:

KELETI HATÁS A XVII. SZÁZAD ELEJI OLASZ MONÓDIÁBAN?

Rajeczky Benjaminnak

Hellmuth Christian Wolff, a lipcsei egyetem professzora meglepő hipotézissel állt elő az 1958-as kölni nemzetközi zenetudományi kongresszuson[1]: két olyan stílus között próbált párhuzamot vonni, amelyről korábban aligha hitte volna bárki is, hogy közük van egymáshoz. A XVI. századi diminúciós praxisban használt egyes formulák, valamint a XVII. század eleji olasz monódia némely ornamense Wolffot „keleti"[2] lemezeken hallott figurákra emlékeztette, és a XVII. századi operatörténet e híres specialistája megkockáztatta azt a feltevést, hogy az olasz monódia korai korszakának vokális előadó-művészetében esetleg exotikus inspiráció nyomai is felfedezhetők. Ez a feltevés első pillantásra nagyon meglepőnek hangzik, hiszen eddigi ismereteink alapján egészen más képünk volt a monódia kialakulásáról. Különben is, semmi nyoma, hogy akár a firenzei Camerata humanistái és zenészei, akár Monteverdi mantovai vagy velencei környezete tudomást vett volna az Európán kívüli zenéről; erre vonatkozó utalást mindeddig hiába kerestem a kortársi irodalomban.

Aligha volna érdemes sok szót vesztegetni erre a kérdésre, ha csak egyetlen kutató kalandos eszmefuttatásáról volna szó. De úgy tűnik, hogy egyes élvonalbeli előadóművészek mint kész ténnyel számolnak az olasz monódia „keleti" kapcsolataival: Jürgen Jürgens, több kiváló Monteverdi-felvétel karmestere, egy rövid mellékmondattal elintézi[3], Nigel Rogers, a barokk énekstílus egyik legnagyobb mai képviselője pedig — egy műsorfüzet tanúsága szerint — az „arab és az indiai énektechnika bizonyos elemeit alkalmazta Monterverdi-interpretációiban". Ezen a ponton már érdemes elgondolkozni a problémán. A „keleti" zene — ezt régóta tudjuk — egyszer már megtermékenyítőleg hatott Európában a középkori egyszólamúság idején, méghozzá az egyházi és világi monódiában egyaránt.[4] De lehetséges volt-e ez a XVII. században, amikor az európai zene több évszázados fejlődés után önálló tonális és harmóniai rendszert épített ki, és a wiorai „harmadik korszak" közepén egyre erősödött a maga specifikus jellegében, egyre világosabbá vált különleges helye a világ zenei térképén? Kelet és Nyugat zenei kapcsolatá-

[1] Hellmuth Christian Wolff: Orientalische Einflüsse in den Improvisationen des 16. und 17. Jahrhunderts. = Bericht vom musikwissenschaftlichen Kongresse Köln 1958, 308—315.

[2] A „keleti zene" kifejezés Wolffnál a Földközi-tenger keleti partvidékének és a Közel-Keletnek a zenei hagyományait jelenti.

[3] „Ist ein vom heutigen Opern- und Konzertbetrieb beanspruchter Sänger überhaupt in der Lage, die Schwierigkeiten dieser Gesangskunst zu meistern, die vom orientalischen Gesang beeinflusst war und bereits im Laufe der Belcanto-Kunst verlorengegangen ist?" Jürgen Jürgens: Urtext und Aufführungspraxis bei Monteverdis Orfeo und Marien-Vesper. = Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo. Cremona 1968, 269—304. (Az idézet a 273. oldalon található.)

[4] Kárpáti János: Influenze extraeuropee sulla musica occidentale. = Quaderno del Teatro comunale di Firenze 1971 No. 2., 67. A kérdés újabb irodalmából különösen érdekes a Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis I. kötete (1977), amelyben Thomas Binkley, Joseph Kuckertz és Habib Hassan Touma tanulmányai foglalkoznak az előadásmód kérdéseivel. Nem említjük itt a gregorián dallamok keleti (zsidó vagy bizánci) eredetével foglalkozó hatalmas irodalmat (Eric Werner és mások).

nak kutatói az újkor kezdetéről legfeljebb couleur locale-ként alkalmazott, elszigetelt exotizmusokat vagy a felismerhetetlenségig elváltoztatott, stilizált átvételeket tudnak idézni.[5] Wolff az első, aki ezen túlmutat; de vajon az ő „keleti zene"-definíciója elég árnyalt-e ahhoz, hogy érvényes összefüggéseket mutasson ki? A német zenetudós teljesen szabadon válogatja párhuzamait: a jellegzetes olasz manírok (accento, trillo, cercar della nota stb.) mellé arab, perzsa, örmény, indiai és zsidó példákat állít.

Tény, hogy a földközi-tengeri kereskedelmi kapcsolatok, főleg pedig a török birodalom veszedelmes szomszédsága következtében az itáliai félsziget Európa és Ázsia határán helyezkedett el, és mindezek a zenék valóban jelen lehettek ott. Pietro della Valle, az opera kezdeteinek tanúja, művelt római zenebarát, Nápolyban és Szicíliában találkozott is különböző „barbár" dallamokkal. 1640-es keltezésű visszaemlékezéseiben ezt olvassuk: „Io ancora ho messo, e posso mettere in luce alcune arie persiane, turchesche, arabiche e indiane, e assai curiose e diverse dalle nostre e di tempi e di tuono, che da altri ancora non sono state mai sentite."[6]

Nagy kérdés persze, hogy a della Valle által felfedezett dallamok milyen keleti zenei formákra hasonlítottak. Itt hasztalan volna találgatásokba bocsátkoznunk. A legnagyobb baj az, hogy a közel-keleti zenének éppen ez a korszaka igen kevéssé ismert, alig vannak róla dokumentumok. A IX. század arab zenéjét — az előadóművészet igen finom részleteiig menően — sokkal jobban ismerjük a leírásokból, mint a XVI—XVII. századét. Ez korántsem véletlen: Észak-Afrika éppúgy, mint a Földközi-tenger keleti partja áldozatul esett a török hódításnak, ami az egész arab kultúra hanyatlását jelentette. Ami maguknak a hódítóknak a zenéjét illeti, erről pedig a tárgyalt kornál későbbről, a XVII—XVIII. század fordulójáról vannak adataink, és ezek is inkább a konstantinápolyi szultáni udvarra vonatkoznak, mintsem annak európai kisugárzására.[7]

Wolff előadásának legfrappánsabb példája kétségkívül az, amelyik egy zsidó kántorfelvétel és Monteverdi „Possente spirto"-ját (Orfeo) állítja egymás mellé.[8] A zsidósággal olyan közösséget érintünk, amely zenei hagyományaiban nagyon sok keleti elemet őrzött meg, ugyanakkor évszázadok óta jelen volt Itália városaiban, eléréséhez nem kellett hajóra szállni. Vitathatatlan, hogy éppen Monteverdi működésének két legfontosabb színhelye, Mantova és Velence virágzó zsidó közösségeknek adott otthont, és ezeknek a közösségeknek a képviselői az egész város, az egész állam gazdasági és kulturális életében aktívan részt vettek, anélkül, hogy saját tradícióikról lemondtak volna.[9] Mindebből persze nem következik, hogy „vielleicht hat Monteverdi unter dem Einfluss solcher Melodien gestanden"[10]. Egyébként is — eltekintve attól, hogy a Monteverdi-irodalomban nem találtam ilyen értelmű utalást — látni kell, hogy a Wolff által idézett felvétel egy jóval későbbi eredetű kelet-európai kántori stílust képvisel, és ennek visszavetítése a XVII. század Itáliájába felettébb problematikus.[11] Ugyanakkor ennek a stílusnak, a hazzanuth-nak a gyökerei éppen ebbe a korba nyúlnak vissza[12], és valószínű,

[5] Legújabban: Peter Gradenwitz: Musik zwischen Orient und Okzident. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen. Wilhelmshaven 1977.

[6] Pietro della Valle: Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata (1640)=Angelo Solerti: Le origini del melodramma. Torino 1903, 170.

[7] Ld. Kurt Reinhard: Turkey.=The New Grove's Dictionary of Music 19/268 ff.

[8] Wolff: i. m. 313 ff.

[9] Ld. Eduard Birnbaum: Jüdische Musiker am Hofe von Mantua von 1542 bis 1628. Wien 1893.

[10] Wolff: i. m. 315.

[11] Wolff utal Eduard Birnbaumnak, a zsidó zenetudomány úttörőjének egy XIX. sz. végi tanulmányára, amely a XVII. századi olasz és a zsidó kántori énekdíszítéseket hasonlította össze. Sajnos ehhez a tanulmányhoz mindeddig nem sikerült hozzájutnom.

[12] Ld. Abraham Zvi Idelsohn: History of Jewish Music (1929). New York 1967 (3/1975), 204.

hogy az érzelemgazdag, szélsőségesen expresszív éneklés a XVI. század óta ismert volt a zsinagógában.[13]

A XVII. század olasz-zsidó zenéjéről, a gettók életéről bőven vannak adataink. Tudjuk[14], hogy pl. a velencei gettóban milyen élénk volt a kapcsolat a külvilággal, hogy mennyi látogató, héber nyelvet, Talmudot tanulmányozó keresztény tudós és diák fordult meg ott, hogy tanuljon a híres rabbiktól, és ezek nemegyszer az istentiszteleteken is részt vettek. Velencének ebben az időben legalább öt zsinagógája volt, és ezek zeneileg mind különböző hagyományokat követtek. A közösségek származási helyétől függően volt német, olasz, spanyol és levantei zsinagóga (mind a XVI. században épült, az utoljára említett a gettón kívül). Ezek zenei hagyományairól a következőket írja Yehuda Aryeh Leon da Modena, a híres, zeneszerető ferrarai rabbi, a zsidó vallást népszerű formában ismertető könyvecskéjében: „Il modo delle orationi è molto differente tra le dette Nationi, anzi non è cosa, in che più diversifichino trà esse, che in questa, come si acennó di sopra. Nel canto, i Tedeschi più di tutti cantano, Levantini, e Spagnoli à certo modo, che hà del Turchesco, gl'Italiani più schietto, e riposatamente. Il tenore, e le parole sono più e meno secondo li giorni ordinarij, o le feste; ma tra essi in quei giorni sono anco diversi."[15]

Biztos, hogy mindez nem lehetett teljesen ismeretlen a monodisták előtt. Lehet, hogy maguknak sem vallották be, de elképzelhető, hogy az európai zenetörténet egy jellegzetesen kísérletező korszakában, amikor meghatározott esztétikai elvek alapján keresték a maguk új stílusát, meghallottak valamit egy más zenei kultúrából, amely karnyújtásnyi távolságra volt tőlük.

Ne feledjük, hogy mik voltak Vincenzo Galilei, Girolamo Mei és más, reformot sürgető XVI. századi teoretikusok fő követelései, mit is hiányoltak koruk zenéjéből, és mit vártak az új stílustól.[16] A szöveg metrikailag pontos és érzelmileg kifejező deklamációján és más követeléseken túl, e humanista bölcselők álma végső soron egy olyan ének volt, amely — mint egykor Orfeusz éneke[17] — mágikus erővel bír, közvetlenül hatni képes a természetfeletti erőkre. Ennek érdekében igyekeztek elképzelni a görög zenét, majd pedig követni ezt az elképzelést.

Mindannyian egyetértettek abban, hogy ez a zene csakis egyszólamú lehet. De kérdés, hogy — mivel az antik görög zenéből semmit sem ismerhettek — nem meríthettek-e inspirációt valamilyen élő, „keleti" zenei gyakorlatból? Hiszen akár a zsidó, akár a mohamedán kultikus zenében készen állottak olyan egyszólamú, deklamatív, a szövegek ethoszát zenei eszközökkel kifejező, főleg pedig rituális funkcióval rendelkező formák, amelyek sok mindent megtestesítettek abból, amit az olasz teoretikusok elképzeltek.

Felvetődik a kérdés, mi volt a monodisták véleménye a gregorián zenéről, amely sok szempontból szintén közel járt az ő törekvéseikhez, és amely — egy évezreddel korábban — szintén olvasztott magába Keletről jövő hatásokat. Persze a XVII. századra a középkori tradíció jelentős része (előadásmód, ornamentika) feledésbe merült, és az előadás annyira megmerevedett (ez a kétes értékű reformkiadás, az Editio Medicea korszaka!), hogy aligha inspirálhatta az újítókat. Mei és Galilei pozitív értelemben beszélt

[13] A Keletről és Németországból jött kántorok improvizatív díszítései ellen egyes olasz rabbik a szöveg érthetőségének védelmében tiltakoztak, ld. Leo Levi: Italy — Musical Traditions. =Encyclopaedia Judaica 9/1146

[14] Ld. Maria Grazia Sandri—Paolo Alazraki: Arte e vita ebraica a Venezia 1516—1797. Firenze 1971.

[15] Leon da Modena: Historia de' riti ebraici. Vita e osservanze degl'Hebrei di questi tempi. (Paris 1637) Venezia 1638, 29—30.

[16] Legjobb áttekintés erről D. P. Walker: Musical Humanism in the 16th and early 17th centuries. =The Music Review II. (1941), 1—13., 111—121., 220—277., 288—308., III. (1942) 55—71.

[17] Az orfizmusról és annak humanista feltámasztásáról ld. D. P. Walker: Le chant orphique de Marsile Ficin =Musique et poésie au XVIe siècle. Paris 1953, 17—33.

a kor egyházi zenéjéről, de — az említett okok miatt — nem érezhették azt teljesen kielégítőnek. Különösen, amikor elbeszélésről, ábrázolásról volt szó, az új stílus hívei elégedetlenek voltak a templomi recitálással. Tanulságos ebből a szempontból a következő levélrészlet, amely Emilio de' Cavalierinek, a Rappresentazione di anima e di corpo szerzőjének tollából való. Cavalieri a következőket mondja az 1600. évi firenzei ünnepségekről, Peri Euridicéjének és Caccini Il Rapimento de Cefalo-jának bemutatójáról: „Ahány legkülönbözőbb rangú emberrel csak beszéltem, mind azt mondták: a közepes méretű előadás [Euridice] nem volt sikeres, és a nagy produkció [Cefalo] különösen nem volt az. Unalmasnak érezték a zenét, úgy érezték, olyan, mint a passió olvasása."[18]

Ez az idézet nem mint az első operaelőadások kritikája érdemel figyelmet, különösen ha meggondoljuk, hogy Cavalieri az ünnepségek előkészítése során összeveszett a firenzeiekkel és hazautazott Rómába. A bemutatón ott sem volt, és csak a „legkülönbözőbb rangú" emberek véleményét továbbítja; biztosak lehetünk, hogy szavait a sértett féltékenység diktálta. Megjegyzése mégis figyelemreméltó, mert megmutatja, mit éreztek a XVII. század elején a már szinte teljesen eltorzult gregorián előadói gyakorlattal kapcsolatban. Az a stílus, amelyről nem tudunk eleget, mindig unalmasnak hat; ma — mutatis mutandis — ugyanez a veszély fenyeget a korai monódia korszakával, Peri, Caccini, Cavalieri műveivel kapcsolatban, amíg nem tudjuk pontosan, milyen szellemben, milyen hatások alatt szólalt meg e korszak vokális zenéje.

A „seconda prattica" és a (feltételezett) görög zene kapcsolatáról bőséges kortársi elméletírás tájékoztat. Néhány kétségtelen zenei analógia, történelmi adat, elejtett megjegyzés arra mutat, hogy nem teljesen abszurd gondolat a seconda prattica és a keleti zenekultúrák kapcsolatait keresni. Végül pedig — és itt zárul be a kör — az antik görög zene hangnemrendszere egyfelől, és a szabad, kötetlen ritmusú, pengető-kíséretes szólóének másfelől, tovább élt a közel-keleti, különösen pedig a klasszikus arab zenében. Erre már 1863-ban rámutatott egy francia kutató, Salvador Daniel[19], és egészen más módszerekkel hasonló eredményekre jutott századunkban Robert Lachmann is.[20] Ha tehát szó lehetett az olasz monódia esetében bármiféle keleti inspirációról, akkor a monodisták — öntudatlanul — nem is jártak olyan messze elképzelésüktől, az antik görög zene feltámasztásától. Persze mindez csak bizonyos korlátok között lehet érvényes, hiszen az európai zenetörténet, a „harmadik korszak" vívmányairól, fontos megkülönböztető jegyeiről — elsősorban a harmóniára gondolok — nem mondtak le, sőt lényeges módon továbbfejlesztették (dúr-moll rendszer megszilárdulása, generálbasszus kialakulása). Mégis úgy tűnik, hogy H. C. Wolff párhuzamainak mélyebb értelme van: egyszer talán még sikerül fényt deríteni ezekre a ma csak sejtett összefüggésekre.

[18] Angolul idézi Claude V. Palisca: Musical Asides in the Diplomatic Correspondence of Emilio de'Cavalieri. =The Musical Quarterly XLIX. (1963), 351.

[19] Salvador Daniel: La musique arabe et ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien. Alger 1863.

[20] Robert Lachmann: Orientalische Musik und Antike. =Robert Lachmann: Zwei Aufsätze (Posthumous Works—1). ed.: Edith Gerson-Kiwi. Jerusalem 1974. — A kérdést Szabolcsi Bence is érintette „A zenei ékesítés európai körzetei" c. tanulmányában; ld. A melódia története. Budapest 1957, 312—313.

KÖNYVEKRŐL

Bereczky János—Domokos Mária—Olsvai Imre—Paksa Katalin—Szalay Olga:

KODÁLY NÉPDALFELDOLGOZÁSAINAK DALLAM- ÉS SZÖVEGFORRÁSAI

Zeneműkiadó, Budapest, 1984

Az előszó tanúsága szerint 1982 júniusában lezárt nagyszabású munka, Lampert Vera Bartók-forrásjegyzékének párdarabja, valójában 1985-ben látott napvilágot, bő két és fél évbe tellett a kinyomtatása. Hogy a Kodály-források feltárására munkaközösség vállalkozott, azt indokolja egyfelől a feldolgozott népdalok rendkívül nagy száma (a Bartók-feldolgozta folklóranyag mintegy háromszorosáról van szó), másfelől a Kodály-kutatás viszonylagos elmaradottsága, az is, hogy a Kodály-feldolgozások forrásainak sokkal nagyobb része kiadatlan, sőt feldolgozatlan, mint a Bartók-kompozícióké, végül, de nem utolsó sorban, az a tény, hogy Kodály számára a népdalfeldolgozás mást jelentett, mint Bartóknak. Hisz Kodály számtalan esetben több létező dallamból alakítja ki a feldolgozott „ideális", általa megalkotott változatot, a dallamkincset tehát nem csak kommentálja-interpretálja, komponálja is. Az alkotó munka tehát már a feldolgozandó dallam megteremtésénél kezdődik. Kodály pedig zeneszerzői magánügyének tekintette ezt a tevékenységét, megőrizte műhelytitkait, nem kevés fejtörést okozva ezzel (is) a műveit kutató utókornak. Még ha látszólag pontos forrást közöl, sem megbízhatóak az információi. Például: az *Ötfokú zene IV.* füzetének utószavában leírta: *„E gyűjtemény dallamai megtalálhatók Maximov két kiadványában: Turi csavasszem juriszem. Moszkva 1932 — 146 chalach jurri. Moszkva. 1934.",* holott a forrásjegyzék készítői két további forrásra is hivatkoznak (Maximov: Csavas kevisszem. Moszkva, 1924. Fedorov: 146 jura. Csebokszari—Moszkva 1934) és még így is marad néhány, forrásból nem igazolható példa.

A forrásjegyzéket készítő kutató-ötös kollektív alkotásnak szánta a publikációt, nem derül ki, melyikük mit végzett. Csupán „Kodály népzenei gyűjtésének mutatói"-t (függelék) jegyzi egy közreműködő, Szalay Olga. A kötet, bár távolról sem tekinthető hibátlannak, hisz tipikusan olyan munka, amelyet legjobb volna mindjárt második, javított, kiadásban közreadni, a jövőben nélkülözhetetlen kézikönyve lesz a Kodály-kutatásnak, mivel az életmű számra nagyobbik részének dallamait és szövegeit tárja elénk.

Felfedezésszámba megy az *Énekszó op. 1* hét dalszövegének azonosítása Kodály gyűjtésével. Eszerint a címlap információja *„dalok népi versekre"* pontosabb, mint a hangjegyes részt követő tájékoztatás: *„Az Énekszó című dalsorozat szövege magyar népköltési gyűjteményekből való."* Hasonlóképp bravúros teljesítmény a *Lengyel László* szövegmontázsának bemutatása — itt a közreadók, sajnos, kivételképp, kurzív szedéssel emelték ki a változatokból a Kodály felhasználta sorokat —, vagy a *Pünkösdölő* szerteágazó forrásláncának közreadása. Jó végre együtt látni a Galántai táncok „nyers"anyagát, mégha nem teljesen hihető is, hogy a mű bevezetője a 186—7. oldalon közreadott táncból eredeztethető. Nem kevésbé hasznos és tanulságos a vokális művekben felhasznált hangszeres népzenei források bemutatása (Gergely járás, Székely fonó stb.).

A népdalok „megváltoztatásának" magyarázatául joggal jelentik ki a szerkesztők: „[...] *ha* [Kodály] *úgy találja, hogy az egészet jobban közvetítené több variáns ötvözete, bátran nyúl hozzájuk, s hoz létre a sok változatból egy talán sosem-voltat, pontosabban sosem-gyűjtöttet."* (7) Lehettek azonban más indokai is az átalakításnak. Különösen rubató dallamok feldolgozott formáján figyelhető meg, hogy Kodály énekese és közönsége számára interpretálja a rubato előadásmód jelentését. Jó példája ennek *A búbánat keserűség* (Magyar népzene VIII/45.), amelyben Kodály mintegy kiritmizálja a támlap (176.) rubatóját. Máskor meg kompozitorikusan világítja meg rubato és giusto összefüggését; a *Ludaim, ludaim* (Magyar népzene VIII/47.) két forrása (176—177.) poco rubato, a feldolgozás Molto Allegro, amelyen végiglüktet a 3+3+2 osztású Kodály-írta ritmus.

Az előszó olvastán kétségeim támadtak, va-

jon az Ötfokú zene valóban *„Kodály »egyszólamú népdalfeldolgozásainak«"* tekinthető-e (6). Azonban az olvasógyakorlatok dallamait a forrásokkal egybevetve igazoltnak látom a szerzők megállapítását. Jóllehet az instruktív kiadvány I., III., IV. füzetének dallamforrásai a terjedelmet meglehetősen megnövelték, igen tanulságos nyomon követni a könnyebbtől a nehezebb felé haladó gyakorlatok zeneszerzői átformálását. Olykor nehezebben intonálható pentaton fordulat helyébe kerül könnyebb, máskor az átmenő pienhangokat metszi ki Kodály, vagy a ritmuson igazít didaktikai szándékkal.

A közreadók feltehetően abból indultak ki, hogy a forrásjegyzék használóinak a kezeügyében van valamennyi népdaltartalmú Kodály-opusz nyomtatott kottája. Mindazonáltal nem ártott volna legalább különösen bonyolult szintetizált dallamok bemutatása, és az előszóból fentebb idézett egy mondat (7.) bővebb kifejtése, Kodály népdalkollázsainak tipológiai bemutatása. Esetleg olyan elrendezésben, amely érzékelteti a forrásoktól való kompozitorikus eltávolodást. Még csak terjedelmet sem növelt volna, ha a szerkesztők valamiképp érzékeltetik, mit s milyen elrendezésben használt fel Kodály a népdalszövegek közül. Például a Székely fonó nőikaros-szopránszólós 4. tételében *(Üres ládám...)* a strófákat Kodály teljesen átrendezte; az eredetileg 7 versszakból (107-108.) *5=1, 6=2, 7=3, 3=4, 4=5* (a dőlt számok a daljátékbeli sorrendet jelölik), a tétel befejező szövegsorainak pedig a támlapon nyoma sincs.

Némely vonatkozásban következetlen a forrásjegyzék. A Magyar népzene ciklus feldolgozásainak túlnyomó részében Kodály megadta a népdalok forrását. A jegyzék ezt három dalnál feltünteti (I/1., I/3., II/6.), majd csupán azt jelzi, ahol Kodály eltévesztette az adatot. (III/15., IV/21., 22., V/25., VI/33., VII/39, IX/48., 51., 52.), a támlapok szerint pontos információi a kötetből kimaradtak. De a helyesbítés is elmaradt IV/19-nél (a gyűjtés éve a támlap szerint 1916, a kottában 1917); a VI/36-nál, illetve a Háry János Toborzójánál (a gyűjtés éve a támlap szerint 1911, a kottában 1910); a VII/40-nél (támlap: 1912, kotta: 1913).

Ilyen nagy számú kompozíció esetében érthető, hogy még munkaközösség sem volt képes valamennyi népzenei forrás felkutatására. Nagy eredmény, hogy túlnyomó többségük azonosítása sikerült. Ahol azonban ez ma (még) nem lehetséges, a forrásjegyzék állásfoglalása nem egységes. Például: az Ötfokú zene IV/73—74 esetében közlik: „Forrása ismeretlen." (409.) Ugyanezt közlik a Háry János Intermezzójának triójáról, bár Kodály a zongorakivonatban *„egy kéziratos kb. 1820-beli tánc"*-ra hivatkozik, azaz forrásra, bár nem filológiailag pontosra. Viszont a Lengyel László Misterioso-szakaszának és kódájának dallameredetéről semmit nem mond a kötet. Ez vajon azt jelenti-e, hogy feltáratlan közösségi dallamkincsen alapul, vagy pedig saját invenciójú kompozíció?

A *Bicinia hungarica* IV. és az *Ötfokú zene* III. és IV. füzetének néhány példájában a közreadók utalnak Kodály változtatásaira (nem valamennyire!), az Ötfokú zene I. füzetének anyagában az olvasóra bízzák, utána jár-e a változtatásoknak. (Egyebekben ez a kötet jellemző módszere is.)

Következetlenségnek tartom, hogy a forrásjegyzék hivatkozik a rokonnépek azon dalaira, amelyek a *Magyar népzene*-tanulmányban megjelentek, majd kompozíciókban is feltűntek, mellőzi azonban a *Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében* című tanulmányt (a felhasznált irodalom jegyzékében sem szerepel), jóllehet Kodály az ott közölt dallamokból ötöt a *Bicinia hungaricá*ban, kettőt az *Ötfokú zene* III. füzetében felhasznált. A tanulmány dallampéldái közül Lach 208=Bic. IV/130., Vasziljev 107=Bic. IV/155., Vasziljev 113=Bic. IV/148., Vasziljev 119=Bic. IV/156., Vasziljev 146=Bic. IV/139., Vasziljev 108=Ötfokú zene III/73., Vasziljev 163=Ötfokú zene III/79.

Kodály-művek népzenei forrásaiként a jegyzék készítői többszáz népzenei támlapot közölnek átírásban — facsimilében, sajnos, egyet sem. A Kecskeméti István által elsőként közreadott Marosszéki táncok-forrásanyag (hasonmás Magyar Zene 1983/4. 354—356.) tömérdek helyen eltér a forrásjegyzék megfelelő kottáitól (68—71.). A kötet készítői nem hivatkoznak semmilyen formában Kecskeméti úttörő munkájára — bár a kéziratot az 1982-tes lezárás és a nyomdába adás között is illett volna gondozni, kivált, hogy az 1982-ben, de 1985-ben is „megjelenés előtt" álló MNT/VII-re hivatkoznak —, így az is megállapíthatatlan, vajon a két publikációnak azonosak-e a kéziratos forrásai egyáltalán. Ugyanígy, a Cigánysirató kötetünkben közölt támlapja (78.) sem teljesen azonos a facsimile-támlappal(közreadta Tari Lujza, Magyar Zene 1984/3. 294.). Ráadásul a hasonmásban olvasható támlap dallama legapróbb ritmusában is megegyezik a kompozíció dallamával s azoktól, bár csupán egy apróságban, épp a forrásjegyzék-adta alak tér el.

Meglehetősen sok eltérés akad a közreadók által kritikai kiadásnak (11.) minősített Magyar Népzene Tára és a forrásjegyzék között is. Mivel az eltérésekre kötetünk magyarázat-

tal nem szolgál, nem tudható, vajon a támlapok újabb revíziójának, vagy más megfontolásnak eredménye-e a sok eltérés. Semmiféle racionális magyarázatát nem lelem annak, hogy az *Öt hegyi-mari népdal* anyagának közlése (317—320.) miért tér el oly sok ponton Vikár—Bereczki Cheremis Folksongs kötetének, amúgy, jegyzetben, szorgalmasan hivatkozott példáitól.

Az 1957-ből való *Meghalok, meghalok* női kart a kötet a *Két zoborvidéki népdal* azonos dallamra készült első része átdolgozásának minősíti (21.), holott a kései alkotás teljesen új, önálló műalkotás. A *Túrót eszik a cigány* triódallamának másoló írta támlapján negyed=138 metronom áll (38.). A közreadók hozzáfűzik: *„A másoló tempójelzése nyilván a nyolcad-értékre vonatkozik, mert Kodály feldolgozásában nyolcadot ad meg 104-es metronómszámmal."* Valóban nyolcadot, ám értéke a végleges változatban nem 104, hanem 112. Viszont az I. kiadáson a trió tempója negyed= 72—69 s a lassúbb érték pontosan megfelel a nyolcad=138-nak.

A *Háry János Intermezzo* kapcsán (49.) a kötet nem említi a Kodály-készítette, nyomtatásban is megjelent vegyeskari-zongorakíséretes átiratot. A *Bécsi harangjáték* idézett népzenei mintáinál (50—51.) sokkal hihetőbb kiindulópontot idézett Kodály gyűjtéséből Sárosi Bálint (Die Volksmusikinstrumente Ungars. Leipzig 1967, 104.). Az általa közreadott natúrtrombita-szignál nyomatékosan tartalmazza a *d—s—m—s—d* témafejet. A *Táncnóta* egyik szövegforrása (91.) egyszersmind a *Pünkösdölő* kódájának szövegelemeit is tartalmazza, azonban erre nincs utalás. A *Mónár Anna* (Magyar Népzene I/1., 132—135.) anyaga mellől hiányzik annak jegyzetbeli említése, hogy kamarazenekaros változatban is elkészült (1943, elveszett; második verzió 1956). A Magyar Népzene VI/34—35. *(Huszárnóta, Doberdói dal)*, bár Kodály neve alatt jelent meg, Kodály Zoltánné feldolgozása, a közreadók erre, legalább jegyzetben, emlékeztethettek volna (165., 168.). A *Székely fonó*t, Eősze László műjegyzékét követve, a kötet 1924—1932-re keltezi. A daljáték 10/a száma — *Te túl rózsám, te túl* (120.) — mellől hiányzik annak jegyzetbeli megemlítése, hogy ez a rész az I. kiadásban nem, először az 1968-as megjelenésű énekes zongorakivonatban szerepelt (a Háry János esetében a szerzők nem mulasztottak el jegyzetben figyelmeztetni két, csakis az első kiadásban fellelhető, utóbb elhagyott részletre).

A hiányok egy része abból származik, hogy a közreadók Eősze László műjegyzékének csupán első két változatát használták (1956, 1962. Előszó 11.), holott Eősze azóta is számos ponton javított-bővített a jegyzéken. Másfelől a közreadók nem vették tudomásul, hogy e műjegyzék — jobb megoldás híján — hol a keletkezés, hol pedig a kiadás évét közli.

A Kodály népzenei gyűjtésének mutatóit összeállító Szalay Olga hatalmas munkát végzett el a gyűjtés feltérképezésével. Táblázataiban nem szorítkozott a *feldolgozott* dallamok lelőhelyeinek áttekintésére — ilyen műspecifikus összefoglaló tabella nincs is a kötetben —, forrásnak a Kodály által támlap-utóéletre méltónak talált anyagot tekintette s mintegy 5100 dallamra hivatkozik 235 helységből. Szalay figyelmeztet is: *„Voltaképp most sem törekedhettünk teljességre"* (Függelék, 3.). Lehetséges azonban, hogy a Kodály által, vagy életében, lejegyzetlen fonográfhengerek is őriznek kompozícióba került dallamokat.

A gyűjtőutak áttekintéséből kimaradt az Eősze 1956-os Kodály-könyvében említett szegedi (1905), talán, mert támlapon mindössze négy dallam őrzi a nyomát (Függelék 16., 182. település). Ezt érdemes lett volna mindazonáltal megemlíteni, mint első, az 1905 nyári mátyusföldi utat megelőző helyszíni gyűjtést. A szegedi — Szeged-környéki — lejegyzést igazolja Balázs Béla 1982-ben kiadott Naplója. *„Húsvétkor, mikor itt volt Zoltán* [. . .] *belefúrtam magam a népdalba. (Gyűjtöttünk is néhányat.)"* — írja 1905 eseményeit summázva, a költő (Napló I. 293.). Az „itt volt" Kodály szegedi tartózkodását jelenti.

A településeket felsoroló táblázat pontosságára vall, hogy készítője különbséget tesz helyszíni gyűjtés és aközött, ha Kodály nem az adatszolgáltató lakhelyén, hanem más helységben jegyezte fel a dallamot. Jól áttekinthetően jelzi a magyar és más eredetű, a hangszeres és vokális, a fonografált, illetve lejegyzett dallamokat. A terjedelem növelésének árán is szükségét láttam volna annak, hogy a magyar földrajzi elnevezések mellett helyet kapjanak a ma használatos román, szlovák stb. alakok, amint azokat Bartók-jegyzékében Lampert Vera, igaz jóval kisebb anyagra vonatkoztatva, feltűntette.

A forrásjegyzék hiányosságaival egyetemben is felbecsülhetetlen értékű. Minden eddiginél hívebb képet ád arról, mit is jelent Kodály esetében a népdalkutató-zeneszerző perszonáluniója; mit is jelent az az alkotáspszichológiai folyamat, amelyben hol a folklorista vezeti a zeneszerző tollát, hol pedig a zeneszerzői invenció módosítja a tudományos felismeréseket. A népdalt nem tartalmazó kompozíciók — például a kamarazene — tanulmányozásához, a rubatók és giustók értelmezéséhez is tömérdek tanulsággal szolgál ez a kötet, nélkülözhetetlen eszköze lesz a teljes zeneszerzői életmű át- és újraértékelésének.

Kodály Zoltán:

VOYAGE EN HONGRIE

Szerkesztette, a képeket válogatta és az utószót írta Sz. Farkas Márta
Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, é. n.

A Kodály-irodalom becses gyöngyszeme ez a közreadásra nyilvánvalóan soha nem szánt, személyes hangú útinapló, Kodály korai gyűjtőútjainak tanúja, amely most hasonmás kiadásban, 76 számozatlan lapnyi fakszimilében tanulmányozható. Közreadója tudatja, a feljegyzések 1906 és 1910 között készültek. Ugyan az első évszámmal ellátott bejegyzés *„Ghymes 1907. okt."*, de talán az utolsó előtti oldalra írt, Grósz Giz. berlini lakhelyét tartalmazó jegyzet — vagy más adat? — igazolja a napló 1906-os megnyitását. (*„Holnap akarom Grósz G.-t megkeresni."* — 1906. december 22-én írja Kodály Gruber Emmának Charlottenburgból. [Levelek, 30.])

Az útinapló különleges értéke, hogy benne Kodály minden friss élményét rögzítette, a Forgó Mátyás elbeszélte Vidróczki-történetet csakúgy, mint Szalai Zuza — a Magos kősziklának... énekese — tragikus élettörténetét, a táj élményét, a századelő falusi osztályviszonyait. A citera rajza éppúgy helyet kap, akár egy kapáé. Számtalan helyütt bukkannak elő a nép nyelvére, beszédének fordulataira vonatkozó jegyzetek, jellegzetes nevek, népdalszövegek. Kodály tömör magyar nyelvénekbeszédének forrásvidékéhez is elvezet e napló. Milyen szívesen élt maga is efféle mondásokkal: *„Ki minek nem mestere, hohérja annak."*.

A feljegyzésekből nyilvánvaló, Kodály nem csak a dalait kívánja egybegyűjteni a népnek, szándéka, hogy nyomorúságos életét a maga teljességében ismerje meg. A jegyzetek közt persze tömérdek a népzenei vonatkozású. Rögzítésre érdemes adat, hogy ki kitől s hol vette a dudáját. Nagy betűkkel s aláhúzva, *„Villő, Sardó, Tananaj mindenütt"* — vagyis a népszokások élnek a felvidéki falvakban. A módszeres gyűjtő megjegyzése: *„Még az ismert nótákat is érdemes végighallgatni, egy-egy új eredeti szó vagy merészebb dallamfordulat mindig van, egy hajszállal mindig jobb, ahogy eddig ismerem, sose rosszabb."* Korai az összehasonlítás törekvése is. *„Székely foszlányok megint karika-tánc. Molnár Anna korcs változata"* jegyzi fel Kodály Lédecen, 1907 októberében. A Voyage en Hongrie számtalan vonatkozásban szinte párhuzamosan fut Bartók népzenegyűjtő útjairól írott leveleivel, hisz mindketten hasonló állapotokat találtak a századelő falvaiban.

Sz. Farkas Márta közreadói utószavában a 19. század kedvelt útinaplóitól eredezteti a Kodályét, bizonyítható és feltételezhető összefüggésekre híva fel a figyelmet s igen tömör formában foglalja össze a Voyage... legfontosabb tanulságait. A bibliofil kiadvány műfaja nem bírta volna meg a notesz valamennyi jegyzetének részletes értelmezését-magyarázatát. (A „szép könyv"-jellegen azonban talán nem rontott volna, ha a 76 oldalnyi fakszimilét — természetesen a fotokópiák margóján — paginával is ellátják.) A Voyage en Hongrie helyszínein 1916-ban, Kodály által készített fényképek s négy dallamlejegyzés fakszimiléje illusztrálja az értékes kiadványt.

László Ferenc:

BARTÓK BÉLA — TANULMÁNYOK ÉS TANÚSÁGOK

Kriterion, Bukarest, 1980

Tíz esztendő kutatási eredményeit foglalta össze László Ferenc a „tanulmányok" alcím alá csoportosított 14 és a „tanúságok" fejezetcímmel jelölt öt írásban. Első közlésként jelölt új publikáció mindössze (?) öt munka a tanulmányok csoportjában, ám a folyóiratokban, gyűjteményben korábban publikált írások többsége sem változatlan újraközlés, „lényegesen bővebb" (44.) „jobbított, bővített újrakiadás" (212.), „a kommentárjaim itt valamivel bővebbek" (281.) — ilyen s hasonló szerzői figyelmeztetések jelzik, mennyire nem tekinti végleges megoldásnak László az általa felkutatott s egyszer már publikált tény-, vagy információanyagot.

Kötete programját formai újításként nem

előszavában, maga írta „fülszövegében" fejti ki a szerző (horror vacui? — a többnyire propagandisztikus célokat szolgáló szövegrészben se legyen üresjárat!). *„Az írások központi szereplője Bartók. De nemcsak róla szólnak, hanem rólunk is: azokról a szoros kötelékekről, amelyek a mi tájainkhoz, e tájak népéhez, e nép művészetéhez fűzték, amelyek révén itt, Romániában kiváltképp vagyunk örökösei, amelyek okán közös kötelességünk — gyönyörű kötelességünk! —, hogy hagyatékát birtokba vegyük és ápoljuk."*

A program természetesen a mai, vagyis az I. világháború utáni határok szerint vizsgálja Bartók szerteágazó román kapcsolatait, ilyeténmód tartozik László illetékességi körébe a felvidéki Gerlicepusztán Bartóknak népdalt éneklő székely Dósa Lidi (1904); az 1907-es Csík megyei gyűjtés segítőtársainak felkutatása éppúgy, mint Bartók megannyi, 1918 előtti vagy utáni, magyarországi, illetve romániai illetékességű román személyiséggel ápolt nexusának krónikája.

Az 1979. szeptember 1-én lezárt kötetben (a dátum annyiban fontos, amennyiben centenáris Bartók-kiadványaink a kötetbe lezártként publikált tanulmányok szerzőjét továbbgondolásra, a dossziék újra nyitására késztették) új információk tömegével találkozik az olvasó, László Ferenc által felkutatott, azideig publikálatlan román és magyar dokumentumok sokaságával. Ezek ismeretében és felhasználásával vitázik, cáfol, helyesbít László — szerencsére —, általában csak a tényeket tisztelve, a két ország legtekintélyesebb Bartók-kutatóit adott esetben annál kevésbé. (Idevágó példák szinte valamennyi tanulmányban.)

László Ferenc aligha igényli, hogy a Bartók-centenáriumot megelőlegező — magyarul idejében egyetlenként megjelent — immár hetedik, általa írt, szerkesztett, inspirált Bartók-kötete ürügyén tiszteletköröket rójunk körülötte, jóllehet teljesen nyilvánvaló, hogy néki és persze Benkő Andrásnak köszönhető, hogy — jelentékeny előzmények után — Bartók és a nagyvilág kapcsolatrendszerében egyetlen ország sincs oly gazdag bőséggel dokumentálva, mint éppen Románia. A tiszteletköröket egyébként készséges örömmel rajzolta köré, az alkotó kételkedéstől vezérelt kutató munkássága aurájául, még 1981-ben a kötet számos magyar olvasója (e sorok írója is, „Bartók-nyomolvasás" címmel, az Élet és Irodalom 1981. április 4-i számában). László könyve méltán állítható Somfai analitikus, Tallián ismeretterjesztőnek álcázott összefoglaló munkája mellé. Újdonságtartalmával s a tekintélytisztelettel a tények tiszteletét szembeszegező módszerével roppant nyereség, függetlenül attól, hogy egy-egy gondolatmenete esetleg nem feltétlenül győz meg. László Ferenc munkásságához méltatlan az ostyába csomagolt véleményezés, következzék hát a szerintem nem megnyugtatóan lezárt, további kutatást igénylő, vagy éppen vita tárgyát képező momentumok taglalása.

*

A legizgalmasabb s terjedelme szerint is centrálisnak tekinthető *„A Cantata Profana keletkezéstörténetéhez"* kissé túlmagyarázottnak ható érvrendszerrel kíséreli meg bebizonyítani: *„Bartók román szövegre komponálta a Cantatát. Magyar librettóját a hangszerelés munkájával párhuzamosan illesztette a kottasorok alá* [...] (223. o.). Az érvek hálója valójában nem *bizonyít* többet, mint amit Somfai Grove-címszava (18 Bartók-tanulmány, 21. o.), tömören így foglal össze: *„A mű alapjául szolgáló román szöveget Bartók alakította ki, s ezt kezdte megzenésíteni* [...] *majd a maga-készítette magyar szövegváltozatra folytatta a komponálást."* Ugyanis László legfőbb tárgyi bizonyítéka, amelyet New Yorkból kapott, de sajnos, nem adhatott közre, egy „Vocal Score Sketch" és egy „Full Score draft (Sketch)" mindössze egy-egy hasonmás oldala, mint sketch és draft vázlat-fogalmazvány, vagyis semmiképp nem a véglegesített meghangszerelt mű, vagy annak véglegesített előzménye. A román szöveg megzenésítésének és a befejezett mű után született magyar fordításnak tényét szerintem csupán a kompozíció kialakulásához tartozó *valamennyi fennmaradt kottadokumentum* teljes átvizsgálása igazolhatja.

Igaz László Ferenc Dille tolmácsolásában utal Kodály határozott emlékezésére: a Cantatát Bartók román szövegre írta. Ehhez a kérdéshez van különben a Dille-közlésnél korábban megjelent információ is, amelyről a Cantata-nyomozás nem tud. László Zsigmond *Ritmus és dallam* című 1961-ben megjelent kötetében elemzi a Cantata „rossz" magyar prozódiájának némely jelenségét (257—261. o.) s analízisének summáját fontos lábjegyzetbe sűríti (261—262. o.): *„Szabolcsi Bence szíves közlése a Cantata Profanáról:* »...*Kodály szerint ez a mű a ‚vadászkolinda' eredeti román szövegére készült és Bartók csak később fordította magyarra. Hogy így van-e valóban, nem tudom; annyi bizonyos, hogy a román szöveg fordításával-fordíttatásával több irányban próbálkozott s mikor másoktól nem kapta meg, amit kívánt, maga fordította le. A kompozíció alatt azonban én már csak az ő magyar szövegét láttam s ő maga sohasem beszélt róla, hogy a fordítás későbbi, mint a megzenésítés. A kérdés így eldöntetlen, eldönthetetlen* [...]«

A Cantata Profanából idézett és elemzett helyek kivétel nélkül az ütemelőző jelenségével

kapcsolatosak. Mindegyik esetben sorozatos ismétléssel találkozunk, ezenkívül a vadászjelenetben az ütemelőző nemcsak a vokális szólamoknak, hanem a zenekari szövetnek is jellegzetes, lényeges tényezője. Így vagy a magyar fordítás hangsúlytalan sorkezdéseinek sorozata indította el az ütemelőzős szerkesztést, vagy az eredeti román szöveg hangsúlyviszonyai is összeférnek ezzel a ritmikai lehetőséggel. (Amennyiben a komponálás alapja a magyar fordítás, természetesen az is lehetséges, hogy zenei elgondolás indítására választotta a fordító — Bartók! — a hangsúlytalan sorkezdéseket.)"

László Ferenc kronológiája szerint (229. o.) *„1930. szeptember 8. a magyar—román szövegű partitúra befejezése; ezután Szabolcsi német fordításának beíratása; 1932. október előtt a magyar—német szövegű partitúra letisztázása."* Igen ám, csakhogy Szabolcsi kezébe nem magyar—román szövegű kompozíció került, ő csak magyar szövegű példányt kapott Bartóktól lefordításra. Ilyenformán László kronológiájába pótlásként kívánkoznék: Bartók 1930. szeptember 8. után a magyar—román szövegű partitúrát újra lemásolta, kihagyván most már az eredeti román szöveget. Sőt, a befejezett véglegesített művet csakis ezért másolta le újból! Van-e erre bizonyíték?

A logikai pókháló sokhelyütt állja nehezen a következetes végiggondolás szakítópróbáját. Így például nemcsakhogy *„nem bizonyíték"*, de még csak nem is *„fölöttébb nyomós érv"* (222. o.) amellett, hogy a komponálás nyelve *mindvégig* román, hogy Bartók a mű első kiadásába a román szöveg szó szerinti német fordítását is kinyomatta további nyelvi változatok készítői számára. Ezzel ugyanis — úgy vélem — csupán a Karinthy-féle „műfordítás" veszélyeit kívánta kiküszöbölni.

A Cantata Profana-szöveg nyelvével kapcsolatos általánosabb kérdés, amelynek megoldására, gondolom, legkivált László Ferenc hivatott: miért zárta vajon a műhelyébe Bartók *román szövegre befejezett* műveit is? Nevezetesen a román népzene jegyében eltelt 1915-ös esztendő teljes vokális termését (Két román népdal női karra; Kilenc román népdal énekhangra és zongorára), amelyet olyannyira elzárt, hogy sem Busiţiának, sem a román anyagú-inspirációjú kompozíciókra rákérdező Beunak nem említi, aminthogy nem ír róluk ismert levelei egyikében sem. Holott a politikailag nem kevésbé veszedelmes szlovák szövegű kompozícióit vállalta, nyilvánosságra hozta.

Akad egy s más apróbb kiigazítani való is. „[...] *Kodály magángyűjteményében is volt román népdalanyag. A Kodály-irodalomban ennek nem találtuk nyomát* [...]" (43. o.). Pedig van, ha nem is egészen pontos, utal rá az 1926-os zürichi IGNM-fesztivál műsorismertetésének Kodály-fejezete (Musikblätter des Anbruch, 1926. június—augusztus, számozatlan lapok. Magyarul: B. J. Kodály-dokumentumok I., I., 1976., 142. o.). Kritikátlanul veszi át László a Kiriac-rejtélyt feloldó írásában (42. o.) Előszétől, hogy „Zuboly" 1912-es írása, a „Dalaratás" „[...] *volt az első cikk a magyar sajtóban Kodály és Bartók immár hét-nyolc éve folyó népzenegyűjtő tevékenységéről"* Holott Csáth Géza Bartók Béla című kisesszéjében (Nyugat, 1908. május 1.) igencsak érinti a népzenegyűjtő munkát (Éjszakai esztetizálás, 213. o.), az 1910. márciusi páros szerzői est napisajtója szintén, de már a *Magyar népdalok* 1906 decemberétől számon tartott részleges hangverseny-előadásainak kritikái is jelzik a Bartók—Kodály gyűjtést.

A Román Zeneszerzők Társaságának tagságához („[...] *Bartók több zeneszerzői társulásnak volt* [...] *tagja* [...]") az ASCAP szerzői jogvédő szervezet említése analógiaként nem szerencsés a két organizáció teljesen eltérő rendeltetése következtében. Az UMZE-ben viszont Bartók többet tett a kötetben jelzettnél („[...] *alapításában tevékenyen részt vett* [...]"), mert egyrészt elnöke volt, másrészt pianista közreműködője, harmadrészt pedig — vagy épp elsősorban — az UMZE volt a majdani Nyolc magyar népdalból öt bemutatójának színtere (e megjegyzések a 94. oldalra vonatkoznak).

Hogy N. C. (Nichifor Crainic) Schoenberget és — hibás ortográfiával — van Dierent említi 1924-es cikkében Bartókkal azonos jelentőségűnek (Az N. C. szignó föloldása. 104—105. o.), az nem egyszerűen zenei tájékozatlanságának, hanem friss szakirodalomismeretének jele. Hiszt ezt a ma oly különös csengésű triászt Cecil Gray említi a Musikblätter des Anbruch 1921. márciusi Bartók-számába írt tanulmányában.

„Ismereteink szerint Kodály nem közölt tanulmányt a siratókról" (114. o.) — olvasom a Bartók és Brăiloiu kapcsolatait az elérhető teljesség igényével feltáró monumentális munkában. Tegyük hozzá: Brăiliou életében. Hisz ott a Magyar Népzene Tára V., Siratók kötetének előszava (1966). Ebből szűkszavúságában is kitetszik, hogy egész folklorista-életében foglalkoztatta a sirató. Az MNT V. irodalomjegyzéke Brăiloiu két munkáját is felsorolja (Bocete din Oaş; Esquisse d'une Méthode de Folklore Musical) s a „Siratódallamaink rokonsága" fejezet mindkettőre hivatkozik (1114. o.). Rajeczky Benjamin szíves információja szerint a Bocete din Oaş (Bucuresti, 1938), amelyre Brăiliou Bartóknak 1935. szeptember 6-i levelében hivatkozik (László idézi: 127—128. o.), a Bartók Archívumban fellelhető, ez

pedig a László-kötet 113—114. oldalán idézett Brăiliou-levél alapján (*„Most legelőbb Kodály úr kérdésére válaszolok* [...]") szinte teljes bizonyossággal annyit jelent, hogy mihelyt a kiadványt Bartók megkapta, azzal Kodály is megismerkedett. (Rajeczky Benjamin, mint velem közölte, nem a Bartók példányát használta az MNT V. k adásakor, hanem egy Lajtha Lászlótól kapottat, amelyhez a 40-es évek végén jutott hozzá.)

A *„Széljegyzetek egy Bartók-kéziratra"* átdolgozott változatához a 12. jegyzetben fűzi László Ferenc (89—90. o.), hogy Somfai László forrásláns-tipológiájában (először: Két román tánc facs. utószava, majd 18 Bartók tanulmány, 34. o.) a szerzői hangfelvételekhez, mint utolsó láncszemhez a *„szerzői előadások más dokumentumai"* bővítmény kívánkozik, mert *„Akadnak még a Bartók-hagyatékban ilyen természetű dokumentumok."*. Sajnos, e dokumentumok közül egyet sem nevez meg. Ilyenformán e pillanatban a marosvásárhelyi „négy magyar népdal" kivételes példának hat, nem tipológiába kívánkozó, rendszertanban elhelyezhető jelenségnek, noha a majdani kritikai kiadás nyilván figyelembe veszi. A 13. jegyzet (90. o.) információja, miszerint „[...] *a New York-i Bartók Archívumban e négy dal számos további változatát őrzik* [...]" csupán azután lesz a forráslánc-tipológia kiegészítése szempontjából értékelhető, ha kiderül, a nyomtatás előtt, vagy után keletkeztek-e ezek a variánsok. László Ferenc bizonnyal ezért is ígéri e dolgozat harmadik változatát, mihelyt újabb adatokhoz jut.

*

A recenzió ehelyütt azt a kritikai módszert igyekszik alkalmazni, amely kicsiben-nagyban egyaránt oly jellemző László Ferencre. Módszerét híven jellemzik például Bartók-levelekre írt széljegyzetei (255—268. o.), vagy olyan „apróság", hogy elsőnek korrigálja egy ponton a Szőllősy-jegyzéket, észrevéve az 1905-ben megjelent kottán, hogy a *Piros alma*... kompozíciós éve 1904 (16. o.) Nagy formátumban a Brăiloiu- és Beu-írás jellemzi leginkább, mennyire gyümölcsöző a források tömegét újonnan feltáró, az ismert tényt az ismeretlen fényében átértékelő metódusa. Magyarországi olvasónak, aki László Ferenc magyarul megjelent tanulmányláncait jobbára nem ismeri, a románul publikáltakat nem is érti, aminthogy a tömérdek felhasznált nyomtatott, vagy kéziratos román nyelvű forrást sem, sokszorosan jelentősek ezek a kötetbe gyűjtött „nyomozati anyagok".

A „Brăiloiu-Bartók" tanulmány (158—209.) a személyes rokonszenv megnyilvánulásaitól a tudományos együttműködés dokumentumaiig tények és összefüggések hihetetlen gazdagságát adja. A Brăiloiu fordításában és szerkesztésében kiadott gyűjteményről (Béla Bartók: Scrieri mărunte despre muzica populară românească. Bucuresti, 1937.) méltán jegyzi meg László: *„Ez az első gyűjteményes kiadás Bartók népzene-tudományos írásaiból, a szerző életében az egyetlen."* (142). Kiegészítésül fűzöm hozzá, a kilenc írást sorakoztató szép kiállítású kötet egyáltalán az első gyűjteménye Bartók írásainak. Örömmel regisztrálom, hogy a szerző az idevágó jegyzetben (127. jegyzet, 142.) megemlíti, Bartók írásainak magyarországi megjelentetésében Veszprém Lilit illeti az elsőség. Közreadói munkájáról ugyanis hajlamosak vagyunk megfeledkezni.

Ha a Brăiloiu-tanulmányban László már megjelentetett dokumentumokra is támaszkodhatott, az „Octavian Beu, a Bartók-mű román szállárcsinálója" című írás (158—299.) a budapesti Bartók Archívum azideig publikálatlan anyagait teszi közkinccsé s egy Beu hagyatékában fennmaradt „Bartók-dosszié" értékes kincseit. Hogy ez a detektív-munka mennyi újdonságot hozott felszinre, azt fölösleges hangsúlyozni. Mindenesetre a teljes tanulmányból válik érthetővé, miért épp Beunak írta Bartók több, mint nevezetes hitvallás-levelét.

A „Tanúságok" főfejezetbe gyűjtött anyag újságírói-riporteri munka eredménye — a fogalom eredeti, korrumpálatlan értelmében persze. A publiciszta László Ferencet ugyanis a történész-kutató tolla vezeti, e fejezetben sem terjedelem-gyarapító „melléktermékeket" kap kézhez az olvasó.

A Bartók-centenárium „tiszteletére" oly sok felületes és mellékes produktum jelent meg, nemcsak világszerte, de sajnos, még nálunk is, hogy mindezek ismeretében különlegesen éles fényben olvasandó László Ferenc kötete.

STUDIA MUSICOLOGICA

Tomus XXI. Fasciculus 1

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979

A folyóirat történetének legvékonyabb — mindössze 77 oldalas — füzete, *Szepesi Zsuzsanna* és *Wilheim András* összeállításában az 1961—78 közötti 18 esztendő húsz kötete teljes anyagának címleírásával, rendkívüli informatív értékkel bír. A „tomus" elnevezés megkerüli az évfolyam fogalmát, 18 év alatt a Studia úgy érkezhetett el húsz kötetig, hogy 1962-ben és 1963-ban két teljesértékű és -terjedelmű száma jelent meg (Kodály 80. születésnapjára, illetve, az 1961-es Nemzetközi Liszt—Bartók kongresszus „Bericht"-jeként). E tematikus számokra, valamint a részben „Kongressbericht"-funkciójú kötetekre, vagy fasciculusokra érdemes lett volna külön felhívni a figyelmet, arra is, mely kötetek jelentek meg egy szám gyanánt (fasc. 1—4 felirattal) s melyek részkötetekként. E formai "külalak" jellegzetességek a Studiát kevésbé ismerők számára lehetett volna informatív.

A mutató hármas csoportosításban, a szerzők, a recenzeált művek alfabetikus rendjében, végül név- és tárgymutató tükrében — tehát a visszakereséshez, tematikus tájékozódáshoz is fogódzót adva — ismerteti a legalább tízezer oldal anyagát. Egyszerű (?) címleíró katalógustól egyébként épp a témákban eligazító harmadik index különbözteti meg a XX. kötet megjelenését köszöntő teljes tartalmat. Az „Index of Names and Subjects" megszerkesztéséhez ugyanis, legalább a recenzió-rovatig el is kellett olvasni a közleményeket, nem volt elegendő az egyes kötetek tartalomjegyzékének áttekintése. A szempontok megválasztása így sem lehetett könnyű. Például *„Stief, Wiegand: Die Melodien des Minnesangs als Spiegel verschollener Volkslieder?"* (504. sorszám, 29. o.). a tárgymutatóban egy helyütt szerepel (*Middle Ages — Minnesang and folk song*, 68. o.), holott a teljesség kedvéért érdemes lett volna *folk musik* és *Minnesang* címen is feltüntetni. Igaz, egyelőre még nem oly terjedelmes ez a mutató, hogy meghatározott témákat keresgélve túlságosan fáradságos lenne végigolvasni.

Még emlékszünk rá, mennyire nehezen született meg ez a folyóirat, elsősorban Kodály Zoltán aggályoskodott: eléggé felnőtt-e a magyar zenetudomány ahhoz, hogy világnyelveken a nemzetközi közvélemény elé lépjen. Húsz kötet magyar szerzőgárdájának névsorát és idegen nyelven — nemegyszer csakis a Studiában — megjelent munkáit e mutató jóvoltából madártávlatból áttekintve nyilvánvaló, hogy Kodály aggodalma nem volt indokolt. Számtalan alapvető jelentőségű munka került be a Studia... jóvoltából a nemzetközi zenetudomány áramába. Mégpedig nem csupán holt könyvtári anyagként. Nyomon következő ugyanis a nemzetközi szakirodalomban, hogy egy-egy téma kutatói ismerik, idézik magyar kollégáik számukra nyelvileg hozzáférhető munkáit.

A folyóirat híd-funkciója ellentett irányban is lényeges. A mutató igazolja: nagynevű külföldi tudósok — Jacques Chailley-től Jack Westrup-ig — jelen vannak hasábjain s nem csupán magyarországi kongresszusokon tartott előadásaikkal. A *Register* egyik tanulsága tehát, hogy a Studia Musicologica jelentősen hozzájárul a magyar zenetudomány nemzetközi kapcsolatainak sokoldalú ápolásához, kutatási eredményeinek terjesztéséhez.

Van azonban a mutatónak egy kevésbé örvendetes tanulsága is. A hazai eredmények nemzetközi terjesztését a recenzió-rovat kevésbé vállalja. Ha jól számoltam, 177 könyv- és kottarecenzió jelent meg (kottaismertetés, a Zeneműkiadó terméséről, leginkább az első kötetekben); hazai szerző magyar nyelvű könyvéről 28, idegen nyelvű publikációjáról 10 ismertetés (ez utóbbiak közül 9 az Akadémiai Kiadónál jelent meg, a Corvina terméséből 20 Tomus-ban mindössze 1 kötet ismertetésére futotta). Ehhez képest kivált sokallom nem túlságosan fontos külföldi könyvek, vagy külföldi szerzők magyarra fordított köteteinek ismertetését, kivált, ha ez utóbbiak ismeretterjesztő, vagy memoárjellegűek.

A 20 kötetben nincs recenzió Eősze László, Kárpáti János, Lendvai Ernő, Ujfalussy József és Vargyas Lajos magyar és idegen nyelvű köteteiről, a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok, a Népzene és Zenetörténet sorozatról, Demény Jánosnak legalább idegen nyelvű Bartók-levélgyűjteményeiről. A recenzióval reprezentált magyarok sem feltétlenül legfontosabb munkáikkal szerepelnek.

Pedig magyar kutatók idegen nyelvű könyveinek teljesebb körű ismertetése jelezhetné, hogy magunk is becsüljük e munkákat, a csak magyarul hozzáférhető publikációk recenzeálása — természetesen szigorú válogatás alapján — a nemzetközi közvélemény számára nyelvi okokból hozzáférhetetlen kutatásokra irányíthatná a figyelmet.

Az eddiginél szerencsésebb arányok aligha tolnák el a provincializmus irányába a folyóirat könyvszemle rovatát, hisz nyilvánvalóan nem kellene kirekeszteni a jelentős külföldi publikációk ismertetését.

Feltételezem, hogy a jelenlegi arányok nem tudatos koncepció következményében különböznek a tanulmányanyag merőben más szerkesztői felfogású összeállításától. Inkább arról lehet szó, hogy a könyvismertetés csekély tudományos értékéhez képest meglehetősen nagy munkabefektetést igényel, ezért meglehetősen nehéz irányítani, talán ezért áll fenn az esetlegesség veszélye. Éppen ezért érdemes volna idegen nyelvű közlésre átvenni a Studia... tudományos mércéjét megütő magyarul publikált könyvismertetéseket, természetesen csakis nemzetközi érdeklődésre számot tartható kiadványokról.

Breuer János

Hans Oesch:

AUSSEREUROPÄISCHE MUSIK (Teil 1)

Neues handbuch der Musikwissenschaft, Band 8
Laaber-Verlag, Laaber 1984

Arra a nagyfontosságú tényre, hogy *a zene története* nem azonos az *európai zene*, még kevésbé a *nyugat-európai zene történetével:* Szabolcsi Bence mutatott rá a leghatásosabban a magyar irodalomban. Fő műveinek egyike, az 1940-ben megjelent „A zene története", első hazai szintézise az európai és Európán kívüli zenekultúráknak; első kísérlet irodalmunkban a térben és időben távoli zenekultúrák szerves, összefüggő fejlődésének ábrázolására. E könyvvel nagyjában párhuzamosan készült Szabolcsi másik főműve, „A melódia története", mely ugyanezt a világ-méretekben megfigyelt és ábrázolt fejlődést *zenei példák* dokumentatív felvonultatásával tárta az olvasó elé. Előkészületként írt kisebb részlettanulmányai, megdöbbentő felfedezésekkel, hozzáférhetetlenek a mai olvasó — és a nemzetközi kutatás — számára; reméljük, már nem sokáig.

A tudomány fejlődése szakadatlan folyamat; ami Szabolcsi Bence idejében, 1940 és 1950 táján még merész és kalandos vállalkozás volt, az ma már magától értetődő alapkövetelmény. Az tehát, hogy a zenekultúra története nem foglalható össze az Európán kívüli, amannál különben jóval nagyobb múltra visszatekintő kultúrák beható ismerete nélkül.

Erre a feladatra vállalkozott *Hans Oesch* bázeli zenetörténész, amikor a Carl Dahlhaus szerkesztésében megjelenő „A zenetudomány új kézikönyve" c. könyvsorozat két kötetét az *Európán kívüli zené*nek szentelte. A *Laaber Verlag* kiadásában napvilágot látott első rész két nagy kulturális körrel foglalkozik: a kínaival és az indiaival. Az első rész megírásában Peter Ackermann sinológus, a másodikban Hans Zimmermann szanszkrit-kutató működött közre.

Az olvasó úgy jár ezzel a történelmi, művelődéstörténeti, hangszer- és zenetörténeti összefoglalásból, képek, ábrák, kották együtteséből, régi források és új interpretációk közléséből kombinált munkával, mint a hagyományos zenén iskolázott muzsikus, amikor a kezébe vesz egy modern partitúrát. Mindenekelőtt meg kell ismerkednie a mű jelrendszerével. Mert másképp rögzítették régen a zenét (ha egyáltalán rögzítették) és: merőben más volt *akkor* és *ott* zene és élet kapcsolata, mint azt a mai európai zenebarát elképzeli. A kínai kulturális kör bemutatásakor a szerző mentegetőzik: volnának régebbi zenekultúrák is, melyekkel elkezdhetné könyvét; ám a kínaiak hagyománya lényegében töretlenül fennmaradt a XIX. századig, ezért több magyarázatot ad a kezdetekről és a fejlődés közbülső fázisairól. Az olvasó érje hát be kezdetnek e korántsem legrégebbi — „mindössze" négyezer éves — kutúra megismerésével.

Szívesen megtesszük, mert a legendákon, a zeneelméleten és a zenei gyakorlaton, a hangnemek és hangszerek ismeretén túl végtelen mélységekbe világítanak be e kézikönyv sorai. Olyan kultúrákat ismerünk meg általa, melyekben *a zene:* élet és halál, hit és érzelem, tudás és méltóság kifejezője. Oly módon hatja át tehát a hétköznapokat és ünnepeket, oly szerves része az életnek, amilyet zenétől búcsúzó korunk gyermekei elképzelni sem tudnak. Napjaink számos zeneszerzője, aki egyre gyakrabban fordul ihletért a kínai és indiai zene műfajaihoz, hangzásvilágához: titokban vajon nem ezt az egységet szeretné újjáteremteni élet és művészet közt?

Kínai és indiai kulturális kör: ezek persze nagyon is summás megjelölések. Az első rész Kínán kívül Koreát, Japánt, Vietnamot, Kambodzsát, Laoszt, Thaiföldet és Burma zene-

kultúráját is áttekinti, a második rész a véda korszakot, a hindu kultúra három fázisát, az 1800 táján kezdődő „modern" indiai zenét, valamint Srí Lankát, Tibetet, Közép-Ázsiát.

A gazdag irodalomban feltűnnek ismerős kutatók munkái: Vargyas Lajosé, a román Constantin Brăiloiué, a nálunk is többször megfordult vietnami Tram Van Khé sok tanulmánya. Nélkülözzük viszont Vikár László, Kárpáti János — főképpen pedig Szabolcsi Bence idevágó kutatási eredményeinek regisztrálását. E hiány, részben legalábbis, a magunk mulasztása; nemzetközi elterjedésükért a mostaninál jóval többet kellene tenni! Ez azonban könnyen pótolható hiány; Hans Oesch 350 oldalas „kézikönyve" végeredményben izgalmas ismerettár, nélkülözhetetlen alapkönyv. Szívesen látnánk a magyarul olvasók asztalán is.

B. F.

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

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

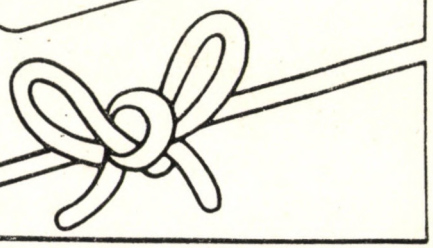
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



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

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat