FV 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1989 1

Helyreigazítás: Az 1988. decemberi számban megjelent „Bartók hat nyilatkozata" közreadója *Bónis Ferenc*. A tartalomjegyzék névelírásáért ezúton kérünk elnézést az olvasóktól és a szerzőtől.

Sárosi Bálint „A hangszeres magyar népi dallam" c. tanulmánysorozatának következő fejezete technikai okokból az 1989 júniusi számban jelenik meg. *(A szerk.)*

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja Lapkiadó Hállalat (VI., Lenin krt. 9—11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: NÉMETH JENŐ
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapirodánál HELIR, Budapest XIII., Lehel-u: 10/a közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR, 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

89.7889.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen

Könyvtár

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1989. XXX. évfolyam

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK

	Szám	Oldal
BÓNIS FERENC: Mosonyiana. A Mosonyi kutatás új eredményei	2	155
	3	225
	4	335
BREUER JÁNOS: Egy születésnapra	4	427
BUI THAI HONG NGA: Vietnámi kis népcsoportok zenéje	2	136
DOLINSZKY MIKLÓS: Az additív improvizáció hagyománya	4	378
EŐSZE LÁSZLÓ: A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői egyéniségének kibontakozására	2	188
	3	275
ITTZÉS MIHÁLY: Esz-dúr hangnemkörei Liszt korozánási miséjében	1	71
KÁRPÁTI JÁNOS: Organológiai tények és mítoszok. Bartha Dénes „jánoshidai kettőssípjának" újraolvasása után	1	3
KIRÁLY PÉTER: Mikor született Bakfark?	1	41
KLENJÁNSZKY TAMÁS: Művészet és verseny. Egy modern intézménytípus történeti gyökerei	1	102

	Szám	Oldal
MARÓTI GYULA:		
Kórusmozgalom Magyarországon a harmincas években	3	292
MONA ILONA:		
Liszt „Esztergomi misé"-jének első zenei elemzése	1	66
SÁRHELYI JENŐ:		
Bartók Béla és Kodály Zoltán a békéscsabai Aurora körben	2	213
SÁROSI BÁLINT:		
A hangszeres magyar népi dallam. A hangszeres strófa I.	2	115
	3	250
SZABÓ HELGA:		
Iskolai énekgyűjtemény	3	306
	4	413
TAGAI IMRE:		
Egy Beethoven-szonáta és amivel összefügg	1	77
TARI LUJZA:		
Újabb adatok Pálóczi Horváth Ádám dalaihoz	1	25
VALKÓ ARISZTID:		
Liszt Ferenc tiszteletdíjának beszüntetése	1	75
VIKÁRIUS LÁSZLÓ:		
Liszt és a „régi zene": egy romantikus megközelítésmód	1	55
KÖNYVEKRŐL:		
Szerk.: Benkő András: Zenetudományi Írások (Legány Dezső)	1	109
Gottfried Habenicht: Die Volksliedsammlung Linster (1933/34) aus Hatzfeld im Banat (T. L.)	1	110
Elliot Antokoletz: Béla Bartók. A Guide to Research (Breuer János)	1	112
Dialógus a madzagról, a tüskés pikóról és a végtelenről. Maróthy János–Batári Márta: A zenei végtelen (Dolinszky Miklós)	2	221
Tallián Tibor: Bartók fogadtatása Amerikában 1940—1945 (Fodor András)	4	441

KÁRPÁTI JÁNOS:

ORGANOLÓGIAI TÉNYEK ÉS MÍTOSZOK

BARTHA DÉNES „JÁNOSHIDAI KETTŐSSÍPJÁNAK" ÚJRAOLVASÁSA UTÁN

Bartha Dénes huszonhat éves korában nagyszabású tanulmányt szentelt egy avarkori temetőben kiásott leletnek, a híres jánoshidai kettőssípnak. Ez a tanulmány, mely 1934-ben magyar és német nyelven párhuzamosan jelent meg, lenyűgöző alapossággal elemzi először magát a leletet, majd a hozzá fűzhető történeti és organológiai ismeretanyagot, s végül tágas kitekintéssel megrajzolja a hangszer egész világon való előfordulásainak láncolatát, a kettőssípról való tipológiai, etnográfiai és történeti ismereteink komplex megvilágításában. Azt hiszem, az organológia büszke lehet erre a mind a mai napig érvényes munkára, mely mintapéldája a tényekre, s csak a tényekre építő tudományos elemzésnek.

A hangszerek életének van azonban egy íratlan, magában a tárgyban nem vagy csak közvetve megmutatkozó háttere, melynek ismerete nélkül nem tárhatjuk fel teljes mélységében egy-egy hangszer — s az általa képviselt zenekultúra — teljes képét. A merev tényekkel szemben — vagy sokkal inkább mellettük — ott van egy képlékeny, olykor bizonytalan természetű hagyománylánc — mítoszok, mitémák, hiedelmek, szokások sorozata —, mely arról ad felvilágosítást, hogy a tárgyakat — az adott esetben a hangszereket — milyen egyéni és társadalmi kontextusban használta fel az ember, és ezen túlmenően a hangszer mint tárgy milyen fontos további ismereteket nyújt az adott társadalom teljes életére, kultúrájára vonatkozóan.

A jelen dolgozatban az organológia mítoszairól, ill. mitikus hagyományban, szokásokban vagy ideológiában élő adatairól szeretnék néhány gondolatot elmondani. Mindezzel a legcsekélyebb mértékben sem szeretném Bartha tanár úr említett munkáját bírálni vagy annak jelentőségét csökkenteni. Sőt éppen azt kívánom hangsúlyozni, hogy az alább vázolt gondolatsort az ő könyvének újraolvasása indította el bennem. Arra sem vállalkozom, hogy az általa tárgyalt témához — mintegy más oldalú kiegészítésképpen felsorakoztassam a mitikus hagyomány adatait, csupán arra törekszem, hogy a tényszerű vizsgálatot kiegészítő etnológiai szemléletnek néhány elvi-elméleti szempontját rendszerbe foglaljam — saját kutatási területem, a kelet- és dél-ázsiai zenekultúrák adatainak felhasználásával.

A hangszerekkel kapcsolatos mítoszokkal az organológiai kutatás nagy úttörői is foglalkoztak, mégpedig érdemben, a téma fontosságának tudatában. Igen jellemző például, hogy Curt Sachs 1929-ben megjelent könyvének még a címe is utal a nem tényszerű vagy tárgyszerű adatokra: *Geist und Werden der Musikinstrumente,* azaz A hangszerek szelleme és fejlődése. Mind ebben, mind pedig 1940-ben megjelent angol nyelvű hangszertörténetében Sachs hihetetlen mennyiségű adatot közöl a világ legkülönbözőbb népeinek íratlan organológiai hagyományából.

Hasonlóképpen érzékeny a témára az organológia másik klasszikus mestere, André

Schaeffner, aki a francia etnomuzikológia — Brăiloiu melletti — legnagyobb, iskolateremtő egyénisége. 1936-ban megjelent *Origine des instruments de musique* c. könyve, miközben minden részletéből sugárzik a modern etnológiai szemlélet, külön fejezetet is szentel Religion et magie címmel a hangszerek mitológiájának, ill. mitikus vonatkozásainak.

Még egy iskolateremtő mestert kell megemlíteni ezen a helyen, mégpedig a svéd Ernst Emsheimert, aki sokban járult hozzá a hangszerekről való íratlan hagyományok helyes értelmezéséhez.

E tanulmány megírásának legközvetlenebb indíttatását — Bartha Dénes már említett könyve mellett — mindazonáltal egy japán tudóstól, Gen'ichi Tsugétól kaptam, aki 1978-ban egy méretében nem nagy, de annál magvasabb cikket közölt a The World of Music-ban „Bambusz, selyem, sárkány és főnix Ázsia hangszereinek szimbolikája" címmel. Ez a tanulmány nem elsősorbana közölt adatok révén volt rám különös hatással, hanem azzal a kísérletével, hogy az ázsiai hangszerek szimbolikáját mintegy rendszerbe foglalta.

Tsuge professzor rendszere a következő öt kategóriában összegezi a szimbolika lehetőségeit.

1. Antropomorf, theriomorf, zoomorf és ornitomorf szimbolika, beleértve azt a szimbolikát is, amely a hangszerek különböző részeinek elnevezésében nyilvánul meg.
2. A hangszerek anyagára vonatkozó szimbolika.
3. A hangszerek funkciójára vonatkozó szimbolika — azok hangjával való különös asszociációk, kulturális konnotációk stb.
4. Duális szimbolika, szimmetria, nemi szimbolika, a yin és yang, a jobb és a bal szimbolikája stb.
5. Számszimbolika.

Ez a rendszer, mint látjuk, igen sokoldalú, és természetesen magán viseli szerzőjének ázsiai beállítottságát.

Ugyanakkor ez a rendszerezés, épp találó és szellemes kategóriái révén, továbbgondolásra is ösztönöz. Felveti: vajon nem egyszerűsíti-e a kérdést a szerző azzal, hogy számos hasonló, de lényegében mégis különböző jelenséget a szimbolika közös kategóriájába kényszerít? A hangszerek hangjához kapcsolódó asszociációk, a kulturális konnotációk például nem egyértelműen szimbolikus jelenségek. Avagy: a nemi szimbolika kétségtelenül a téma egyik fontos része, de nem minden nemi konnotáció szimbolikus tartalmú — gondoljunk például a nemi tabukra, vagy azokkal éppen ellentétben, az egyik vagy másik nemhez való szoros kapcsolódásra.

Tsuge professzor persze figyelmét a szimbolikára összpontosította, és így nem is kérhetünk számon rajta olyasmit, amit nem tűzött ki feladatául. Különösen, hogy a szóban forgó tanulmány — feltehetően terjedelmi okból — rendszerének csak az első két pontját tárgyalja in extenso. Ha tehát mi a továbbiakban e rendszerezés továbbfejlesztését tűzzük ki magunknak célként, ezzel nem a most ismertetettet bíráljuk, hanem csupán azt továbbgondolva egy számunkra megfelelőbb — tágabb és általánosabb érvényű — munkamódszer alapjait fektetjük le.

A hangszerekhez kapcsolódó szimbolika létezése arra utal, hogy a hangszer, azon túlmenően, hogy valamely zenei tevékenység megvalósítására alkalmas, része egy adott kultúrának, és ezáltal olyan komplex tartalmat is magával hordoz, mely esetleg nincs is közvetlen összefüggésben az általa megvalósítható zenei tevékenységgel. Éppen ezért a hangszerek szimbolikája nem önálló szimbolika, hanem része az adott kultúra egész

szimbólumrendszerének, jelentését is tehát csak ilyen nagyobb, teljesebb összefüggésben lehet megfejteni.

Tudnunk kell azonban azt is, hogy ez a nagyobb, teljesebb szimbólumrendszer sem áll önmagában, hanem kapcsolatban van az adott kultúra mitológiájával. Ha csak egyetlen pillantást vetünk is Tsuge professzor fent ismertetett kategóriáira, láthatjuk, hogy azok többségében — kimondott vagy rejtett formában — mitológiai tényezők játsszák a legfőbb szerepet. Amikor ő különbséget tesz például a zoomorf, theriomorf és ornitomorf szimbolikák között, ezt nem a biológiai pontosság igényéből fakadóan teszi, hanem azért, hogy valamiképp kifejezésre juttassa pl. a hal és a sárkány közötti különbséget. A theriomorf kategória azoknak a szörnyeknek nyújt helyet, amelyek csak a mitológiában léteznek, s amelyeket megtévesztő lenne a valóságos állatok között említeni. Ugyanakkor viszont azzal is tisztában kell lennünk, hogy a létező állatok szimbolikája is ilyen összefüggésben nyer színezetet, és így — ha mindezt jól tudjuk — tulajdonképpen a három típust együttesen zoomorf típusnak tekinthetjük.

Ha viszont a mitológiának ilyen uralkodó szerepe van a szimbolikában, akkor ennek további konzekvenciája, hogy a rítus is szoros kapcsolatban van a szimbolikával, vagy másképpen fogalmazva: a szimbolikát nem lehet a rítusoktól elszakítva tárgyalni. A jobb megértés végett vessünk ismét egy pillantást Tsuge professzor rendszerére! Az itt szereplő szimbolikai típusok között néhány — mint pl. a hangszerek funkciója, a kulturális konnotáció, a nemi szimbolika, a duális szimbolika — tulajdonképpen rituális jelenség, mely nem áll önmagában, hanem csakis bizonyos rítusokhoz — szertartásokhoz vagy szokásokhoz — kapcsolódik.

Felvetődik ezek után a kérdés: vajon nem célszerűbb-e a szimbolika, a mitológia és a rítusrendszer kérdéseit együtt tárgyalni, hiszen ezek a hagyományformák együtt, egymásba olvadva és egymást feltételezve élnek a népi kultúrákban. A hagyománynak ez a három különböző és egymással mégis összefüggő formája együtt alkotja a népek világképét vagy — nevezhetjük így is pl. Emsheimerrel együtt — ideológiáját. Az 'ideológia' terminust persze olyan esetekben érezzük igazán megfelelőnek, amikor az eszmerendszer, a világkép tudatos megfogalmazást mutat, mint például a kínai kozmológia vagy a védikus vallás esetében. Emsheimer mégis alkalmasnak találja ezt a terminust a szibériai népek hiedelemvilágával kapcsolatban, minden bizonnyal azért, mert komplexen fejezi ki a mitikus, rituális és szimbolikus képzetek egészét (Emsheimer, 1944).

Kíséreljük meg ezek után újrafogalmazni Tsuge professzor rendszerét, szem előtt tartva, hogy nem csupán szimbolikáról, hanem szimbolikát, mitológiát és rítusrendszert együtt magábafoglaló világképről, azaz ideológiáról van szó. Ez a világkép vagy ideológia eszméket, szabályokat, feltételeket fogalmaz meg a hangszerekről — melyek sajátos találkozási pontjai a tárgyi világnak és az eszmerendszernek — az alábbi kérdésekre válaszolóan:

— milyen anyagból való?
— milyen módon tükrözi a természetet, a világot?
— kik és mire használják?

Talán már a kérdések e rövid felvetéséből is kiderül, hogy rendszerezésünk időlogikát is magában rejt, hiszen az első kérdés a hangszer 'előéletére', a második pedig (főképp) a hangszer megalkotására, megformálására vonatkozik. A továbbiak során látni fogjuk, hogy a három kérdés, és a mögötte rejlő három kategória, további leágazó kérdéseket — s következésképpen leágazó kategóriákat — hoz létre, ám ezeket csak a részletesebb tárgyalás alapján vázolhatjuk fel, előlegezésük csak zavart okozna. Lássuk tehát a három kérdésre adható válaszok sorát!

I.

Egy énekes lantot csináltat magának a kováccsal — így szól egy afrikai monda —, ám amikor a kész hangszert kipróbálja, nincs megelégedve, a hangszer nem szól jól. Panaszkodására így válaszol a kovács: a szívet neked kell hozzáadnod, a fa szívja be a véredet, a lélegzetedet. (Frobenius nyomán Schneider, 1951:122.) Íme, itt áll előttünk egyértelmű megfogalmazásban az az igény, hogy a hangszernek valamiképpen testi egységben, a szellemi egységet feltételező testi azonosulásban kell lennie az őt megszólaltató emberrel. Ennek megvalósítása tehát a hangszer korábban semleges anyagának emberi vérrel való átitatása, azaz személyessé tétele, megszentelése.

Míg ez a monda az egyik oldalról a felszentelés, a felavatás — esetleg emberáldozattal egybekötött — rítusára utal, a másik oldalon abban az irányban indítja el gondolkodásunkat: vajon nem annál alkalmasabb-e valamely anyag hangszer készítésére, mennél közelebb áll az emberhez?

Ismerünk egy mondát a germán mitológiából, mely szerint a legendás hárfás hangszert készít magának egy gonosz asszony által megölt leány csontjából és hajából. Ujjaiból lettek a kulcsok, hosszú szőke hajából pedig a húrok. (Grimm nyomán Combarieu, 1909:261.)

Az emberi csontból készült hangszer nem pusztán a mitológia tárgya. Ha tekintetbe vesszük, hogy mind a kannibalizmus, mind az emberáldozat gyakorlata (mely kettő persze találkozhatott is egymással) bőségesen szolgáltatott „nyersanyagot" az ilyesfajta hangszerkészítéshez, akkor nem is nagyon csodálkozhatunk annak 'inhumánus' voltán. Mindkét tevékenységgel kapcsolatban fenn kell tartanunk azt a ma már etnológiailag közhelynek tekinthető megállapítást, hogy voltaképpen szakrális célokat szolgáltak. André Schaeffner szerint „csontok, és különösképpen emberi csontok felhasználásában... a hangszerkészítés és a mágia egy újabb kapcsolatát fedezhetjük fel". (Schaeffner, 1936:120.)

Az ember nyilvánvalóan nagyon korán felfedezte az üreges anyagok — nád, emberi vagy állati lábszárcsont — hangkeltésre való alkalmasságát. Anélkül, hogy a kétféle anyag felhasználásának elsőbbségét kívánnánk tárgyalni, meg kell kockáztatnunk azt a feltevést, hogy a mágikus elképzelések az emberi csont esetében a feltámasztás, az életrekeltés hitét is táplálhatták. Ha ugyanis a lélek képzetéhez az emberi lélegzetet — miként számos nyelv tanúsítja — igen szorosan társították, sőt akár azonosnak tekintették, akkor a hasonelvű mágia alapján nagyon is plauzíbilis az emberi csontba 'visszafújt' lélegzet életrekeltő hatásának eszméje. Nem kerülheti el a figyelmünket, milyen túlnyomó többségben kapcsolódik a halotti szertartásokhoz, temetési rítusokhoz fúvós zene (szájorgona, fuvola, síp, oboa).

Míg a neolitikummal kapcsolatban — megerősítve egyes afrikai és borneói törzsek gyakorlatával — csupán hipotéziseket állíthatunk fel, a tibeti zenekultúra ma is élő tradíciója megcáfolhatatlan bizonyítékokat szolgáltat az emberi csont hangszerként való alkalmazására. A *rkang-gling* emberi lábszárcsontból készült trombita, a *thod-rnga* pedig emberi koponyából készült ún. homokóra-dob. Ez utóbbival kapcsolatban olyan tradíció él, hogy a dob két összeerősített félgömbje lehetőleg két különböző nemű, erőszakos halállal meghalt ember koponyájából készüljön. Miután a hangszer formája magában hordozza a dualitást, szinte természetes, hogy nemi konnotáció is fűződik hozzá. Hasonlóképpen nemi — fallikus — jelleget hordoz a csontból készült trombita, jegyzi meg Schaeffner (1936:121), amit igazolni látszik a lámaista vallás szexuális szimbolikája. Ennél lényegesebb azonban az emberi csontok felhasználását alátámasztó szimbolika, mely mögött

minden bizonnyal a számos samanisztikus elemet hordozó vallás igen hangsúlyozott halotti kultusza, lélekvándorlási ideológiája áll.

Schaeffner egyébként nem von éles határt az emberi és az állati csont felhasználása között, és érezhetően lényegesebbnek tartja a kettőt összekötő gondolatot, nevezetesen, hogy mindkét esetben egykori élő lény válik a hangszer anyagává. Ezt a nézetet erősíti azután Marius Schneider is, kinek felfogását körülbelül így lehet summázni: a hangszer, miután anyagát tekintve egy korábban élő lényből (ember, állat) származik, áldozatot is reprezentál, az áldozónak azt a hatalmát, hogy szóra bír egy már nem élő, feláldozott lényt. Ez veszélyt is hordoz, mert az élő ember kezébe egy halott lény feletti uralom lehetőségét adja. (Schneider, 1951:122.)

Az állati csont, bőr, szőr felhasználása esetén is az az immanens eszme uralkodott, hogy a korábban élő lényből származó anyag jelenlegi, hangszerré alakított formájában is hordozza tovább magában az életet, a lelket. Bizonyos esetekben az átalakítás olyan mélyreható, hogy a felhasznált anyag csak eszmei értelemben őrzi az eredeti élőlény minőségét. Erre szolgáltat példát a görög mitológia egyik kulcsmítosza. a Hermészről szóló Homéroszi himnuszban megfogalmazott líra-eredetmonda. A bölcsőből kikelő kis Hermész egy teknőc páncéljából, valamint Apollón teheneinek szarvából és bőréből alkotja meg a nevezetes hangszert. A pontos technológiai leírás nem hagy kétséget afelől, hogy egy már létező, jól ismert gyakorlat kapott ebben a történetben aitologikus formát. Ami pedig a felhasznált két állatot illeti, bár mindkettő felismerhetően alkotórésze a hangszernek, eredeti minőségének szimbolikáját csak áttételesen őrzi.

Szinte polárisan ellentétes esetet mutat be a mongol *morin-chur* eredetmondája. Haslund-Christensen megfogalmazását rövidítve idézzük. „Valamikor, réges-régen az ég huszonnyolc csillaga ifjú harcos képében éjente leszállt a földre. Vezérük, az ifjú herceg, kinek lova egy Jönung Khara Mori nevű táltos volt, beleszeretett egy pásztorlányba. Az éjszakákat az ifjú herceg rendszeresen szerelmesével töltötte, de hajnalra — a lány legnagyobb csodálkozására — mindig eltűnt. Egy alkalommal a lány, míg a herceg aludt, kiment a sátorból, és felfedezte, hogy az ifjút kis szárnyakkal ellátott paripa várja. Hogy jobban magához kösse, s ne tudjon többé oly hirtelen eltűnni, a lány levágta a ló szárnyait. Az ifjú herceg hajnalban még el tudott repülni vele, de a táltos szárnyak híján gyorsan elfáradt, egyre lejjebb szállt, majd végleg kimerülve egy sivatagban összeesett és kilehelte lelkét. Az ifjú herceg kétségbeesetten siratta, hisz most már nélküle sem az égbe társaihoz, sem a földre szerelméséhez nem tud eljutni. És miközben halott lovát siratta, simogatta és könnyeivel öntözte, csoda történt: a halott ló átváltozott hangszerré. Ettől kezdve az ifjú herceg Mongólia sztyeppéin és hegyei között vándorol szakadatlan, és hangszerével kísérve énekel halott lováról, a távoli csillagokról és elvesztett szerelméséről." (Haslund-Christensen, 1943:35—37.)

Ez a monda a mongolok legfontosabb állatát, társadalmi-gazdasági létük egykori alapját kapcsolja össze legfontosabb, nemzeti szimbólumnak is tekintett hangszerükkel, a nyárshegedűk típusába tartozó *morin-chur*ral (morin=ló) vagy *khil-chur*ral. Építésében legfőbb anyag a fa mellett a lóbőr, a sörény és a farok-szőr. Ezeken kívül mint díszítő elem, a vonóshangszerek 'csigája' helyén elmaradhatatlanul ott van a faragott lófej. Ebben az esetben — talán nem is szükséges külön hangsúlyoznunk — a hangszer anyaga makacsul őrzi továbbra is 'korábbi életét', minőségét. A hangszer tehát önmagában is egy olyan összefonódottságról tanúskodik, melyben egyszerre és egymásban van képviselve a mongol nép anyagi és szellemi kultúrája, múltja, mondavilága, szimbolikája és jelene.

A tradicionális kultúrák a növényt is élőlénynek tekintik, és ezért anyagát — az

állati anyaghoz hasonlóan — előszeretettel alkalmazzák a hangszerek készítésében. És ezzel eljutottunk az anyagok tárgyalásának méretében talán legnagyobb, de egyben legfeltártabb fejezetéhez, hiszen a hangszerépítés legelterjedtebb és leghagyományosabb anyaga a fa és a nád. Mindkettő szinte korlátlan mennyiségben áll a természeti népek rendelkezésére, és élőlényként való szemléletük nem biológiai, hanem elsősorban és főként vallási természetű. Közismert tény, hogy az animisztikus típusú vallások — és ebben a témakörben ezen a területen még a fejlettebb vallásokat is áthatja az animizmusban gyökerező gondolkodás — a természet minden tárgyában, de főképp a növényekben, lelket, sőt istent látnak.

E tétel bizonyítására a számos kínálkozó lehetőségből két alapvetően fontos és jellemző típust szeretnék bemutatni. Az egyik a bambusz a kínai és a japán hagyományban, a másik a fa a szibériai népek hagyományában.

A bambusznád szimbolikáját Gen'ichi Tsuge igen részletesen elemzi említett tanulmányában, hivatkozva számos mítoszra, hagyományra, Tang-kori költeményre, melyek egybehangzóan tanúsítják, milyen sokrétű tartalom — gyakorlati és morális tanulság, példa, szokás, gyógyítás — fűződik Kínában és Japánban ehhez az anyaghoz. (Tsuge, 1978:14—16.) Az általa hozott bizonyító anyaghoz én csupán két olyan adatot szeretnék hozzátenni, mely egyaránt a bambusz mitikus szerepének kiemelkedő fontosságára mutat. A japán mitológia bizonyos forrásai — így például a Nihongi — szerint a bambuszrügy a teremtés első eleme, melyből megszületett az 'emberformájú' isten, a mikoto. (Aston, 1896:2—5.) A másik alapvetően fontos bambuszmítoszt vagy legendát a Taketori monogatariból ismerjük. Egy bambuszvágó munkája közben a kezébe kerülő egyik bambuszvesszőben lánycsecsemőt talál. Embernek hiszi és felneveli, ám amikor ragyogó szépségű lánnyá serdül, kiderül, hogy ő Kaguyahime, égi zenészlány (*tennyo*). A bambuszvágó, sőt maga a császár is szeretné feleségül venni, de Kaguyahime visszamegy az égbe.

Mindkét esetben valamely isteni lény születése fűződik a bambuszhoz, anyaga tehát rendkívüli mennyei világot, mennyei zenét, szépséget, ragyogást, elérhetetlenséget jelent. Talán nem szükséges külön felhívnunk a figyelmet arra, hogy e vízparton élő népek számára a bambusz ugyanolyan létfenntartási eszköz, mint a mongolok számára a ló, és így a mítoszban egy ott is tapasztalthoz hasonló folyamat megy végbe, nevezetesen a minden nap látott és tapintott, egyébként teljesen közönséges környezeti elem maradandó szellemi értékké való átlényegítése, szakralizálása. A hangszer tehát nem közönséges, minden nap látható és megfogható bambuszdarabból készül, hanem olyan anyagból, amely nemcsak él, hanem azon túl még valamely égi-isteni kapcsolatot is reprezentál.

A japán mitológia a bambusz mellett a fának is megkülönböztetett szerepet biztosít, hisz tulajdonképpen a bambuszt a fenyőfával és a szilvafával együtt sorolja a különösen fontos, szerencsét hozó növények közé. Egyik mítoszuk pedig arról szól, hogy a fa egészen kivételes, egyenesen természetfeletti minőséget is kaphat. A Kojiki és a Nihongi lényegében egybehangzóan tudósít egy esetről, mely Nintoku császár uralkodásának idején történt meg. A Karano nevű hajó fájával, sok évi használat után, amikor már nem volt biztonságos vízre helyezni, sót főztek. A fa azonban csodával határos módon nem égett el. Ekkor a császár parancsára citerát készítettek belőle; a hangszernek olyan átható hangja lett, hogy hét falu távolságra is hallhatták. (Kazár, 1982:177; Aston, 1896: 269; Harich—Schneider, 1973:17.)

Hasonlóképpen a mindennapi környezet tárgya a fa, melyhez kapcsolódóan megannyi mítosz, monda fűződik a világ legkülönbözőbb népeinek kultúrájában. Ha ezek közül most egy szibériai példát választunk, ezt azért tesszük, mert itt paradigma mód-

jára mutatkozik meg a hangszer anyagával kapcsolatos hiedelmek kiterjedt és összefüggő rendszere.

Számos korábbi beszámolóra is hivatkozva — s azokat összegezve — Emsheimer a szamojéd, jakut, tunguz és gold nép sámándobbal kapcsolatos tradícióit vizsgálja. Különös figyelmet szentel ezen belül a dob keretéhez való faanyag kiválasztásának, mely sajátos rítus szerint történik. A sámán a szellemekkel való közvetlen kontaktus eredményeképpen közli a közösséggel, hogy az erdő melyik fájára essék a választás. A fát az ő személyes közreműködése nélkül öt-hat főből álló férficsoport vágja ki, különös figyelmet szentelve a fa dőlési irányának. Maga a sámán később a fa kidöntése során keletkezett forgácsot gondosan összegyűjti és elteszi egy arra szolgáló zsákban. A faanyagból azután megácsolják a dob keretéül szolgáló nagy ovális formát, fogantyúval, majd bedörzsölik annak a rénszarvasnak a vérével, amelyiknek a bőrét ráfeszítik a keretre, s amelyre azután sajátos díszítő rajzokat, mágikus jelentésű figurákat festenek. A dobhoz felhasznált fát és bőrt külön rítusban életre keltik. Számos adat támasztja alá azt a nézetet, hogy az ilyen gondosan kiválasztott fa végeredményben részét képezi a sámánisztikus vallások középponti szimbólumának, a világfának. (Emsheimer, 1946.) Más forrásból még arra is van adatunk, hogy a sámándobhoz szükséges anyagot villámsújtotta fából veszik, itt tehát a kiválasztás ugyancsak valamely felsőbb, természeti hatalom közreműködésével történik. (Schaeffner, 1936.)

A fenti, nagyon sommás leírásból is kiderül, mennyire komplex tradícióról van itt szó, s éppen ezért mennyire nem elegendő ennek jellemzésére a szimbolika. A sámándob készítésének íratlan, de a hagyomány által nagyon szigorúan és pontosan őrzött szabályai a mitikus, szimbolikus és rituális elemeknek egészen kibogozhatatlan szövevényévé — igazi ideológiává — állnak össze. Valamilyen formában az eddig elmondott jelenségeknek szinte valamennyi típusát megtalálhatjuk benne, az élő anyagtól kezdve, az áldozati aktuson keresztül az újjáélesztés misztériumáig.

A hangszer anyagának mitikáját és szimbolikáját tárgyaló gondolatmenetünk befejezéseképpen idézni szeretnénk egy valóságos ideológiát. A magas logikai fejlettségű és rendszerező igényű kínai világkép, mely a konfuciánus klasszikusok és a hozzájuk kapcsolódó irodalom nagy alkotásaiban filozófiai igényű, pontos és bonyolult megfogalmazást nyert, a hangszerek rendszerezését anyagukra alapozza. Tulajdonképpen kifejezetten tudományos igény jelenik meg ebben, hiszen természettudományi ismereteik nem voltak elégségesek ahhoz, hogy igazi, akusztikai elvű rendszerezést hozzanak létre. Mindenesetre, az anyag minősége ebben a rendszerben tudományosnak tűnő kritérium, csak modern kutatások alapján tudjuk, hogy az — pl. a fúvós hangszerek esetében — olykor irreleváns.

A kínai rendszer az alábbi nyolc anyagot tekinti meghatározó jelentőségűnek a hangszerépítés szempontjából:

kő ——→ litofon
fém ——→ harangjáték
selyem ——→ citera, lant
bambusz ——→ fuvola
fa ——→ teknő, tigris (kultikus hangszer)
bőr ——→ dob
tök ——→ szájorgona
föld ——→ okarina

Már ebből is láthatjuk, hogy a tudományos igényű rendszer számos ponton nem állja meg a helyét, vagy mert az anyag mellé rendelt hangszer tartalmaz más anyagot is, vagy mert a hangszerek bizonyos típusai nem is illeszthetők bele a rendszerbe. A szájorgona esetében például a tök csak a sípokat összegyűjtő szélszekrény szerepét tölti be, s a hang megszólaltatására valójában a bambuszsípok szolgálnak. A citera esetében a selyem valóban nagyon fontos, a húrok anyaga, de a fa rezonáló szekrény nélkül mit sem érne. A bőr valóban lényeges eleme a doboknak, de épp a kínai kultúráról tudjuk, hogy voltak bronzból és fából készült dobjaik is.

Mindazonáltal, a rendszerezés alapelve magában hordja azt a következetesebb rendet is, amely a nyolc anyag mögött tulajdonképpen három alapvető anyagot sejtet, nevezetesen az állatit, a növényit és az ásványit. Ezen a nyomon járva a nyolc anyag a következőképpen oszlik meg:

állati	bőr, selyem
növényi	tök, bambusz, fa
ásványi	agyag, fém, kő

Az első kettő, melyet modern terminológiával élve szerves anyagnak nevezünk, a korábbi okfejtés során az élet, a lélek hordozójának bizonyult, elsősorban ez a minősége indokolta a hozzá fűződő mitikus-szimbolikus képzetek kialakulását. Teljesen új elemként lép fel viszont — legalábbis elemzésünk szempontjából — a kínai tradícióban oly fontos szerepet játszó ásványi (szervetlen) anyag. Ugyanakkor meglepő és tulajdonképpen érthetetlen, miért hiányzik a kínai instrumentárium anyagainak sorából a csont — akár emberi, akár állati formájában —, holott jól tudjuk, hogy azt jóslásra és írásra egyaránt használták.

Ez a magas kultúra és ez a látszólag tudományos rendszerezés azonban nem takarhatja el azt a tényt, hogy a hangszerek anyagát itt is elsősorban mitikus-kultikus szempontok alapján mérlegelték. Látnunk kell mindenekelőtt, hogy a nyolc anyag szisztémája távolról sem valamely materialisztikus, tudományos igényű felosztás eredménye, hanem része egy 'pa yin' nevű nagy, kozmologikus elméleti rendszernek, melyben az anyagok és a nekik megfelelő egyes hangszerek az égtájak, évszakok és jelenségek hasonlóképpen nyolcas felosztásával kerülnek konkordanciába. (Van Aalst, 1887:47.)

A nyolcas szám, épp úgy, mint az ötös, különleges szerepet töltött be a kínai univerzizmus kozmológiájában és számszimbolikájában. Míg egyrészt pontos és alapvető összefüggést tételeztek fel az öt elem (föld, fém, fa, tűz, víz), az öt égtáj (közép, nyugat, kelet, dél, észak), az öt bolygó (Saturnus, Venus, Jupiter, Mars, Merkur) és a zene öt hangja (kung, sang, kio, csi, jü) között, hogy csak a legfontosabb megfeleléseket említsük, másrészt létrehozták a nyolcas rendszert is, melyben részben az ötös rendszer elemei is benne foglaltatnak, de amely ugyanakkor egy tágabb, bonyolultabb világkép lehetőségét is magában rejti. A számokat nem tekinthetjük önkényesnek (amennyire viszont önkényesnek tűnnek a különböző mellérendelések és konkordanciák), mivel a különböző szimbólumrendszereket matematikai logika köti meg. (Nakaseko, 1957). Számos alkalommal utal az irodalom a mitikus Fu Hszi császárra, akinek nevéhez fűzik az öthúros citera, a csin és a nyolc trigramm (pa kua=jóslójel) feltalálását. Bár nem mehetünk bele részletesebben ez utóbbi tárgyalásába, annyit meg kell említenünk, hogy e jóslójelek (három vonal, mely megszakítatlan és megszakított formában permutálódik nyolc lehetséges esetben) az I csing című konfuciánus klasszikusban kiemelkedő helyen állnak. Mindenesetre, egy futó pillantás is elegendő a *2* elv (Yang és Yin), a *3* vonalas jóslójel, az *5* tagból és a *8* tagból álló rendszerek matematikai összefüggésének megállapítására.

II.

Már az eddigi tárgyalás során is megmutatkozott, hogy a hangszer anyagának jelentésrendszere bizonyos értelemben absztrakció, hiszen az anyaggal szorosan együtt jár a megformálás, az átalakítás. A most következő részben — miként azt a bevezetésben már előrevetítettük — arra a kérdésre keresünk választ, milyen háttere, jelentéstartalma van a hangszerek formájának, külső képének, egyelőre teljesen függetlenül attól, hogy milyen hang, milyen zene megszólaltatására hivatottak. A két funkciót — vagyis a tárgyit és a zeneit — természetesen nem lehet egymástól teljesen elválasztani, aminthogy az anyag és a forma kérdésének kettéválasztása is mesterséges volt, ám a következőkben mégis relatív kísérletet teszünk rá, mert csak így tudjuk megvalósítani a kitűzött, logikailag megalapozott vizsgálatot.

Amikor az ember valamely anyagból szerszámot készít magának, két szempontot próbál egységbe hozni: egyrészt mit kínál maga az anyag, másrészt milyen célra akarja azt használni. Nyilvánvalóan ugyanezen szempontok alapján jár el a zeneszerszámot, vagyis hangszert készítő ember. A csont és a bambusz mint anyag felhasználásával kapcsolatban már említettük, hogy a csöves, üreges szerkezet — az ember legkorábbi megfigyelései szerint — alkalmasnak mutatkozott hang előállítására. A megformálás, illetve a szerszámmá alakítás során tehát első állomás az az eset, amikor a természet kínálta anyagot egyáltalán nem kell formálni, átalakítani annak érdekében, hogy szerszám legyen belőle. Ilyen volt a fegyverként vagy emelőként egyaránt használható farúd, a bunkó. Nem véletlen azonban, hogy ehhez a szerszámhoz fallikus képzetek fűződtek, hiszen a természetadta forma és a férfias akció, amit végrehajtottak vele magától is kínálta a nemi konnotációt.

Hasonló folyamat mehetett végbe a természet adta csont vagy bambuszrúd esetében, melyen nem sokat kellett alakítani ahhoz, hogy hangszerré váljon, s amely formájánál fogva ugyancsak fallikus szimbólummá léphetett elő. A tibeti csont-trombitával kapcsolatban már említettük ezt a vonatkozást, ami pedig a különböző bambusz-hangszereket illeti, az irodalom igazán bővelkedik a fallikus szimbólum és az azzal összefüggő nemi konnotációk dokumentálásával. (Sachs, 1940.)

A természet által szinte készen szolgáltatott hangszerek sorában előkelő helyen áll a kagyló-trombita, számos dél- és közép-ázsiai vallás rituális hangszere. A készítőnek nem kellett mást tennie, mint befúvásra alkalmas lyukat fúrnia a kagyló hegyes csúcsába vagy oldalába. Előfordulásáról, mágikus szerepéről Sachs bőséges információt szolgáltat. (1940:48—50.) Mi most elsősorban tárgyi szimbolikájáról kívánunk részletesebben szólni, mivel a természettől készen kapott, átalakítást nem igénylő hangszer a mitikus és rituális asszociációk hosszú sorát vonja magával. Tulajdonképpen előző fejezetünkben mint anyagról is szólhattunk volna róla, de azért nem tettük, mert esetében az anyag és a kész forma elválaszthatatlan egymástól. Anyagi és formai mivoltában együtt eredeti életterének, a tengernek a szimbóluma, mely — mint ismeretes — számos nagy mitológiának az őseleme. Sachs írja, hogy a tengerrel való kapcsolódás magával vonja a Holdhoz való kapcsolódást is, az ár-apállyal és a női menstruációval együtt. A női szimbolika egyébként magától értetődő, hiszen eredeti formájában — és az ún. kaori kagylók esetében különösen — a női nemiszerv képét mutatja.

A kagyló-trombita tengerrel és holddal való összefüggése már önmagában is kozmikus jelentésre utal. Ezt a kozmikus jelentést azután az ind mitológia még részletesebben is kidolgozza. A Brahmakarma egyik mondatát idézzük a *sankhá*val (a hangszer szanszkrit neve) kapcsolatban: „Nyílásánál a Hold istene, Csandra, oldalán Varunával

és Pradzsapatival, a csúcsán Ganga. Szaraszvati és a három világ összes többi folyója, melyekben Vaszudéva törvénye szerint a [rituális] mosakodást végzik." (Locard, 1884 nyomán idézi Marcel-Dubois, 1941:8—9.) Ez az egyetlen mondat, míg egy részről a hangszert kozmikus méretűvé tágítja, másrészről összesűríti a holddal, a vízzel és a megtisztulással kapcsolatos már említett, törzsi kultúrákból származó, csaknem valamennyi rituális jelentéstartalmat.

A hangszer tehát, mint látjuk, tárgyi mivoltában nemcsak a természetnek egy kiragadott része, hanem tükröződése is annak, mégpedig totális, sőt kozmikus méretben. Ám nem a kagyló az egyetlen ilyen hangszer. „A teremtés a dobból indult el" — mondja a középkori tamil költő: Unmai Vilakkam, arra utalva, hogy az ind mitológia a dobhoz is ilyen kozmikus képzettársítást fűz. (Marcel-Dubois, 1941:9.) Még jellemzőbb és pontosabb — mert a dob fajtáját is megjelöli — az alábbi idézet, Chidambara Mummani Kovai tamil költőtől. A költemény Siva Nátarádzsának szól, Sivának, a tánc (náta) királyának (rádzsa), kinek kozmikus, világteremtő táncát számos műalkotás ábrázolja. „Ó uram, a te szent dobot tartó kezed alkotta meg és rendezte be az eget, a földet és a másvilágot, és a megszámlálhatatlan lelkeket. A te felemelt kezed védelmezi teremtésed tudatos és öntudatlan rendjét." (Coomaraswamy, 1918:59—60.) Az idézet megértéséhez ismernünk kell a XI—XIII. századi indiai bronzplasztika gyakran visszatérő 'Siva nátarádzsa' ábrázolását, melyen az isten figurája lángkörben táncol, s négy karja közül a jobb felső kis méretű homokóra-dobot, ún. *damaru*t tart. Erre utal a költemény.

A Siva Nátarádzsa ábrázolásokon látható *damaru*val kapcsolatban egy hipotézist szeretnénk felvetni. Az egykorú indiai ábrázolásokon látható *damaru,* azaz homokóra-dob általában a japán hagyomány ma is élő *cuzumi (o-cuzumi* vagy *ko-cuzumi)* nevű dobjához hasonlít mind méretarányában, mind pedig kötözésében. A dobnak ez a típusa nyilvánvalóan kínai közvetítéssel jutott el Japánba, amit főképp a Tang-kori zenekarábrázolások igazolnak. Indiából Turkesztánon (Tunhuang, Kizil stb.) keresztül, a 'Selyem-úton' jutottak el a javak Kínába, és ez feltehetően a homokóra-dobra is vonatkozik. Ugyanakkor feltűnő, hogy a Siva Nátarádzsa ábrázolásokon látható homokóra-dob két tekintetben is eltér az említett kínai—japán típustól: méretében lényegesen kisebb, hiszen az isten-figura puszta két ujjával tartja, és hiányzik róla a kötözés. Nos, ez a kisebb méretű, kötözés nélküli változat megegyezik a tibeti, emberi koponyából készült *thodrngá*val, melyről előző fejezetünkben már szóltunk. Vagyis elképzelhető, hogy a ma már csak Tibetben ismeretes dob a XI—XIII. században még Indiában is használatos volt, és az idézett kozmikus képzetek tulajdonképpen ehhez a formájához fűződnek.

Teremtésmítosz és hangszer összefonódásáról egy másik adatunk is van, mégpedig az előbbieknél lényegesen korábbi forrásból, magából a Rigvédából. Ennek egyik sora (X. 129) Basham angol fordításának alapján így szól: „És ők ráfeszítették húrjukat az űrre." (Basham, 1954, idézi Eliade, 1974/1:110.) A sor persze elég homályos értelmű, ahogyan a Rigvéda számos sora az a mai olvasó számára, de a „húr ráfeszítése az űrre" önmagában arra utal, hogy egy húrral ellátott emberi eszközt (íj vagy hangszer) kozmikus összefüggésbe helyeztek. Annak kérdése nyitva marad, vajon fegyver vagy hangszer húrjáról van szó, ám hogy ez a két tárgy mitikus vonatkozásban közel állhat egymáshoz, az olyan összefüggés, amelyre tárgyalásunk során, a III. részben még visszatérünk.

Hogy valamely hangszer kozmikus viszonylatot kap vagy tárgyi mivoltában kozmikus összefüggést fejez ki, ez olyan jelenség, amely nagyon is beleillik a kínai világképbe. Előző fejezetünkben már utaltunk a numerikusan meghatározott zenei jelenségek (hangrendszer, hangszerek rendszere) kozmikus megfeleléseire. Most idézni szeretnénk egy

1721-ből való tudományos értekezést a csin nevű citeratípusú hangszerről. A csin mérete 3 láb, 6 hüvelyk és 5 tized. Ez az égi szféra (égbolt?) 365 fokát jelképezi, és az év 365 napját. Szélessége 6 hüvelyk, a 6 harmóniát (ég, föld és a 4 világtáj) jelképezve. Van egy felső és egy alsó része, amelyek az Ég és a Föld váltakozó lélegzését szimbolizálják. A fenék felső részét tónak, az alsó részét medencének hívják. A tó vizet jelent, a víz egyenes. A medence az alávetettséget jelenti. A kettő együtt: ha a magasban levő nép egyenes [igazságos?], az alsó nép engedelmes lesz. (Van Gulik, 1940:79—82.) Jellegzetesen konfuciánus gondolkodásra vall ez a részlet. Kiindulópontja kozmikus méretű: számszimbolikával teremt összefüggést kozmosz és hangszer között. Innen azután szinte észrevétlenül természeti szimbolikába csúszik át (tó és medence), majd onnan az etikába, mely a 'magasban levő nép', azaz a császár és hivatalnokai, valamint az 'alsó nép', tehát az alattvalók harmóniáját példázza.

A számszimbolika más hangszerek építésében is érvényesül, és mivel lényeges strukturális kérdést érint, az előbbihez hasonló módon ad választ arra, milyen módon tükrözi a hangszer a — számokban is kifejeződő — világegyetemet. A kínai hangszereket tárgyaló irodalom lényegében egybehangzóan írja le a két konfuciánus szertartási hangszer: a *pien csung* (harangjáték) és a *pien csing* (zengő kő, litofon) szerkezetét. Mindkettő hasonló állványon függő, hangolt bronzharangok, ill. jádelapok sorozata. Hangolásuk a kínai zeneelmélet alapvető rendszere, a *lü* alapján kromatikus, és mivel az állványon két 8 tagból álló harang-, ill. kőlap-sor függ, a hangszer az alaphangtól, azaz a sárga harangtól (*huang csung* pl.=F) kezdve félhang lépésekben haladó 16 fokú hangsor megszólaltatására képes. A harangok, ill. kőlapok elhelyezésével kapcsolatban két egymással ellentétes adat ismeretes: az egyik szerint az alsó sorban a *yang* — azaz hímnemű —, a felső sorban pedig a *yin* — azaz nőnemű — hangok helyezkedtek el. Ez megfelel a *lü* generálási elvének. A másik adat szerint — és a ma rekonstruált hangszereket eszerint rendezik el — az egymás mellett levő harangok, ill. kőlapok félhangokban követték egymást, vagyis a hangszer számot vetett a hangrendszer félhanglépéses — kromatikus — struktúrájával.

Akárhogyan is volt azonban elhelyezve a két sor, mindenképpen kérdést vet fel, hogy egy kultúra, melynek zeneelmélete ismeri az 5 fokú, a 7 fokú és a 12 fokú rendszereket, miért szerkeszt 16 fokú hangszert, melynek hangterjedelme ilyen módon — elég illogikusnak tűnően — egy kis decima. Hipotetikus válaszunk erre a kérdésre az, hogy bármennyire is 7 és 12 fokú rendszerekhez vezet a *lü* fejlesztése, a konfuciánus számszimbolika rendszerében az 5 után — miként azt előző fejezetünkben már kimutattuk — a 8 következett. Tehát a két kultikus hangszert is a 8-as rendszerben építették meg, egymás fölé helyezve két 8 tagú sort. Ezt támasztja alá azután a kínai archeológia egy viszonylag új, szenzációs lelete: egy hatalmas, összefüggő harangjátékot tártak fel, melyen a harangok száma 64, vagyis a 8 négyzete. (Du Yaxiong professzor előadása, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, Bp. 1988. március.)

Kérdésünkre, hogy a hangszer milyen módon tükrözi formájában, struktúrájában a természetet, a kozmikus megfelelések után pusztán logikai úton is az emberi megfelelések következnek. És valóban, ahogyan az anyag megválasztásában is ott szerepelt az emberből származó matéria megbecsülése és mágikus tulajdonságokkal való felruházása, úgy itt is megfigyelhető a hangszer antropomorf formázása és annak ideologizálása.

Az antropomorf szemlélet az emberi gondolkodásnak egy spontán megnyilvánulása; ez olyan korszakokra és olyan kultúrákra is jellemző, amelynek immár kevés köze lehet a mitikus ideológiához. Modern és európai hangszerek nómenklatúrájában — különösen egyes részek tekintetében — ma is uralkodó az emberi test részeinek metaforája.

A pengető és vonós hangszereknek 'háta', 'hasa', 'nyaka', 'lába', 'lelke' van, és ezek mint terminus technicusok épültek bele a szaknyelvbe.

Azonnal érezzük azonban a lényeges felfogásbeli különbséget e modern antropomorf nómenklatúra és a mitikus gondolkodás között, mihelyt megismerjük például az arab lant eredetmondáját. „Lameknek volt egy fia, akit nagyon szeretett. Mikor azonban a halál elragadta tőle, a holttestet felfüggesztette egy fára: az ízületek szétbomlottak, és nem maradt meg más, csak a comb, a lábszár és a láb az ujjakkal. Lamek ekkor vett egy fadarabot, és gondosan megmunkálva azt egy lantot készített belőle, a hangszer testét a comb, fogólapját a lábszár, nyakát a láb mintájára. A kulcsok az ujjakat, a húrok pedig az inakat imitálták." (Rouanet, 1923:2683, idézi Schaeffner, 1936:122.) Itt, mint látjuk, nem az elnevezés a lényeges, mely népenként-nyelvenként igen eltérő lehet, hanem a strukturális hasonlóság a hangszer részei és az emberi test részei között. Tegyük még hozzá: a Hermész-mítoszhoz hasonlóan ez is aitiologikus mítosz, és olyankor keletkezhetett, amikor már kialakult formája volt az arab lantnak.

Hasonlóképpen antropomorf tendenciájú és aitiologikus célzatú az indiai víná (bot-citera) eredetmítosza. „Siva Párvatít szemlélve találta fel a rúdra-vínát: a hangszer hosszú fogólapja jelképezi saktíjának tiszta arcát, a két tök szép formáit, az elefántcsont a kebleit, a fém érintők a karpereceit és a hang, melyet a vina kibocsát, ritmikus lélegzését." (Fyzee-Rahamin nyomán idézi Marcel-Dubois, 1941:6—7.) A hasonlóság mellett azonban talán még lényegesebb az eltérés. A mítosz szereplői ugyanis ebben az esetben istenek: isten, aki a hangszert megalkotja és isten, akinek a mintájára az történik. Az ind mitológia sajátossága, hogy egészpant eonja olyannyira antropomorf. Így tulajdonképpen egy teomorf szándékú mítosz válik antropomorffá, bájos naivitással ábrázolva az idilli jelenetet Siva és felesége, Párvatí között. A másik sajátosság, hogy a hangszer és az emberi test megfelelései itt távolról sem magától értődők, a mintázásban nagy szerepet játszik az erotikus hátterű beleképzelés, a női idomok és női ékszerek nagyon hangsúlyozott asszociációja.

Miután ebben a fejezetben arra a kérdésre keresünk választ: milyen módon tükrözik a hangszerekhez kapcsolódó ideológiák a természetet, az emberi világot benépesítő állatoknak, állatábrázolásoknak a vizsgálata döntő jelentőségű lehet. Azt már elöljáróban is megállapíthatjuk, hogy az ázsiai hagyományban az antropomorf képzetekhez képest a zoomorf képzeteket tükröző mítoszok és szimbólumok túlnyomó többséget képviselnek. A mitológiákban az állat főszerepet játszik akár totemállat minőségéből fakadóan, akár pedig mert előkelő helye van az ember létfenntartásának folyamatában. Lényeges mozzanat az ember mitikus állatszemléletében, hogy az olyan mozgásokra, olyan elemben való létezésre is képes, amire az ember nem: repül a levegőben, lemerül a víz alá stb. Minden bizonnyal ide is visszavezethető a mitikus állatok kialakulásának folyamata; a mitikus állat — nagyon sommásan fogalmazva — olyan, embertől eltérő s inkább az állathoz hasonlító élőlény, amely irreális, szokatlan létezésre is képes.

A mitikus állatok sorában embernek kedvező, barátságos és embernek ártó, félelmetes lények bukkannak fel. Fontos mozzanat azonban, hogy a félelmetes külsejű mitikus lény akciójában lehet barátságos, jótevő, az embernek kedvező is. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy a valóságos, létező állatok a mítoszban olyan szerepet is kaphatnak, amely csodálatos, valószerűtlen lényekké teszi őket is.

Következésképp nem feltétlenül szükséges elvi különbséget tenni a valóságos és mitikus állatfigurák, valamint a jó és ártó típusok között. További tárgyalásunk során tehát a különböző típusú, de mindenképpen mitikus tartalmú állatfigurákat a zoomorf jelenségek gyűjtőfogalmába foglaljuk.

Sokkal fontosabb viszont különbséget tenni abban a tekintetben, hogy a zoomorf jellegű képzetek a hangszert teljes struktúrájában is áthatják, vagy pedig csupán ornamentika formájában vannak jelen. A strukturális zoomorfizmus talán egy fokkal erősebb mitikus-szimbolikus háttérrel rendelkezik, mint az ornamentális, mivel azt a képzetet erősíti, hogy a mitikus lény maga vált hangszerré. Tegyük azonban hozzá, hogy a két típus kombinálódhat egymással: gondoljunk a már korábban bemutatott mongol *morin-chur* nevű hangszerre, melyen a lóból származó anyag és a lófej mint ornamens együtt szerepel, s a mítosz ki is mondja, hogy a ló változott át hangszerré!

A strukturális zoomorfizmus egy egészen szélsőséges esete a *yü* nevű konfuciánus szertartási hangszer. Ez nem más, mint egy fából készült tigris-szobor, s csak attól válik hangszerré, hogy fogazott hátgerincén egy bambuszpálcát húznak végig. Kizárólag kultikus funkciója van: a konfuciánus szertartás egyes szakaszainak a végét jelzi. Nyilvánvaló, hogy ezt a formális funkciót valami tartalmi jelentés is kiegészíti, ebben a tekintetben azonban az organológiai irodalom ellentmondó. Az többé-kevésbé nyilvánvaló, hogy a tigris szertartásbeli párja, a kezdést bejelentő teknő *(csu)* mezőgazdasági szimbólum. Alakja egy gabonamérték formájára, megütésének módja pedig a magok törésére emlékeztet. Négy külső falán a négy évszakhoz, a négy égtájhoz és négy mitikus állathoz kapcsolódó szimbolikus rajz, ill. ornamens található. Mivel a *yü* rituális szerepe és szimbolikája minden bizonnyal összefüggésben áll a *csu*éval, a nagy német sinológus, R. Wilhelm nézetét tartjuk a legelfogadhatóbbnak, aki szerint a kínai ideológiában a tigris a nyugathoz, a napnyugtához, az aratáshoz és a halálhoz kapcsolódik. (Wilhelm, 1927: 203.) Ezek közül az aratási szimbolika nagyon jól beleillik a konfuciánus rítus áldozati programjába. Más felfogás szerint a tigris mint a sokféle sárkány egyik megjelenési formája, a méltóság jelképe. (Lessing, 1976:122.)

A taoista és buddhista rituálé is használ egy teljes egészében zoomorf hangszert, a fahalat (kínai *mu yü*, japán: *moku gyo*). Organológiai szempontból ez kis méretű, idiofon hasított dob. A halforma általában absztrakt, stilizált, de a száj és a szem faragása révén egyértelmű. Hagyományosan az esőért való rítusokban használták, különös tekintettel a hal vízi állat mivoltára, később azonban — különösen az újabb japán buddhista rítusban — elvesztette ezt a speciális szerepét, és a legtöbb szertartásban megszólal. Sachs adatai szerint a temetési szertartásokban is gyakran alkalmazzák (Sachs, 1940:175—176), és ezt más oldalról alátámasztja a hangszernek az a sajátossága, hogy a hal szájában általában egy kis fagolyó van. Lehetséges, hogy ez összefügg a kínai halotti szertartás egy fontos mozzanatával, amikor a halott szájába, közvetlenül a halál beállta után, egy pénzdarabot tesznek. (de Groot, 1892—1910.)

Burma területén jól ismert és nagy tradíciójú hangszer a krokodil-citera, a *mi-gyaung*. Az állat feje tömör, realisztikus faragvány, stilizáltan ábrázolt teste pedig a rezonáló szekrény, mely fölött a húrok feszülnek. Nagyon érdekes adalékot szolgáltat e hangszer múltjáról a Tang-dinasztia egyik krónikája, mely a IX. század elejéről pju zenészek (a mai Burma területének akkori lakossága) vendégszerepléséről számol be. A pontosan és részletesen leírt tánc- és zeneszámok, valamint a hangszerek között említi ez a leírás a krokodil formájú citerát is. (Twitchett-Christie, 1959.) A burmai zenei hagyománynak ez a nagyon erős megőrző képessége egyébként igen figyelemre méltó. A krokodil-citera mellett van egy másik, ma is használt hangszerük, amely mintegy ezeréves megszakítatlan tradíciót képvisel: a *szaun-gauk* nevű ívelt hárfa, mely vina néven a VII—VIII. századi India egyik legfontosabb hangszere volt, s amely onnan teljes mértékben eltűnt. (Becker, 1967.)

A krokodil-citera ideája feltehetően összefüggésben van Kelet-Ázsia egyik legelterjedtebb zoomorf szimbólumával, a sárkánnyal. A sárkány mint mitikus lény rendkívül sokféle formában jelentkezik Kína, Japán és a környező országok mitológiájában, irodalmában, képző- és iparművészetében, s közvetett módon zenéjében. Egyik leggyakoribb, de távolról sem kizárólagos megjelenési formája vízzel-tengerrel van összefüggésben, alakjában ekkor dominálnak a vízi kígyóra vagy még inkább a hüllőkre emlékeztető elemek. Mindenesetre igen meggondolkoztató az a tény, hogy a japán tradícióban a *koto* nevű, tizenhárom húros citerához ideológia kapcsolódik, amely a hangszert teljes egészében egy lapuló sárkányhoz hasonlítja, illetőleg azzal képzeletben azonosítja. A tetejét sárkányhátnak *(ryūkō)*, alját sárkányhasnak *(ryūfuku)*, jobb végét sárkány-fejnek *(ryūtō)*, belső részét sárkány-nyelvnek *(ryūzetsu)* hívják. És a sort még lehet folytatni: a hangszer bal vége sárkányfarok *(ryūbi)*, lábai sárkány-lábak (első láb: *ryūshu* vagy *maeashi*, hátsó láb: *ryūshi* vagy *atoashi*), a hangnyílás sárkány-szája *(ryūku)*. A sárkányfejnél van egy lapos terület, mely a tenger *(umi)* vagy a sárkány homloka *(ryugaku)*, a hosszú széleit tengerpartnak hívják *(iso)*, a bal vég tetejét pedig mennyei ülésnek *(tenninza)*. (Tsuge, 1978:17—18.)

Ez a teljes strukturális azonosítás azért meglepő és nagy jelentőségű, mert a hangszeren semmiféle imitatív utalás a sárkány képére nincsen, még csak hagyományosan visszatérő díszítés formájában sem (ami nem zárja ki, hogy egyes darabok esetében az amúgy is díszítésre való felületeken ne jelenjék meg ilyen ábra). A zoomorf szimbolikának tehát egy teljesen imaginárius megnyilvánulásáról van szó, amely minden egyéb példánál jobban dokumentálja a mitikus képzetek rendkívül erőteljes létezését, továbbélését.

Igen érdekes, hogy a kínai hagyomány *kotó*nak megfelelő hangszere, a héthúros *csin* — melynek, mint már utaltunk rá, igen kiterjedt és írásos formában is őrzött ideológiája van — hasonló zoomorf képzeteket hordoz magával. A hangszer bal oldalán levő alsó hidat sárkány-foghúsnak *(lung-yin)*, a fenéken levő nagyobb hangnyílást pedig sárkánytónak *(lung-csi)* nevezik. (Ez az a tó, melyet a csinhez kapcsolódó ideológia egy más vonatkozásában már említettünk.) A kínai hagyományban mindazonáltal nem találkozunk olyan minden részletében kidolgozott és pontosan illeszkedő imaginárius sárkányazonosítással, mint a japánban. Annál különösebb viszont, hogy a csin sárkányszimbolikáját főnixszimbolika egészíti ki, vagyis egyetlen hangszeren belül két különböző mitikus lény képzettársítása jelenik meg. Így a jobb híd mögötti keskeny részt főnixhomloknak *(feng-e)*, a mögötte levő részt pedig főnixnyelvnek *(feng-she)* vagy főnixszemnek *(feng-yen)* hívják. Továbbá a hosszú szélek főnixszárnyak (gondoljunk arra, hogy a csin alaprajzán a bal vége felé egy elkeskenyülés látható, ami indokolja is az oldalvonalak szárnyszerű képzetét), a bal vége pedig megperzselt farok *(csiao-wei)*. (Tsuge, 1978:18.)

A főnix szót csupán azért használjuk, mert európai nyelven ez az egyetlen fordítási lehetőség, tudnunk kell azonban azt, hogy a szóban forgó mitikus madárnak semmi köze nincs a görög mitológia csodás madarához. Kínai neve feng vagy fong-huang, mely utóbbi a hím és a nőnem összetartozását jelenti. Alakját tekintve számos állat keveredését mutatja: feje a fácánéhoz, csőre a fecskééhez, nyaka a teknőcéhez, teste a sárkányéhoz, farka a haléhoz hasonló. Legkedveltebb alakjában mindazonáltal csak fácán és páva elemek keverednek. (Lessing, 1976:118.) A zenével való kapcsolata kiemelkedően fontos, hiszen a kínai hangrendszer eredetmítoszában az ő éneke határozta meg a *lü* rendszert, azaz a hangolósípok 12 bambuszból álló sorát.

Bizonyára nem véletlen, hogy a kínai mitológia a bambuszsípokhoz más esetben is a főnixet társítja. A hagyomány szerint az i. e. harmadik évezredben élt Nyu-kwa császár a főnix képére alkotta meg a *sheng* nevű hangszert, vagyis a szájorgonát. Ennek az eredet-

mítosznak elég gyér a dokumentációja, de az a nézet mind a mai napig erősen tartja magát — és ez vonatkozik a japán tradícióra is —, hogy a szájorgona karcsú bambuszsípjainak szimmetrikus elrendezettsége a főnix szárnyainak vonalát követi. Ebben a tekintetben tehát a *csin*re és a *sheng*re egyaránt egy meglehetősen elvont zoomorf struktúra jellemző.

Az eddigiekben azokat a példákat mutattuk be, melyekben a zoomorf jelleg, mitikus képzettársítás a hangszer struktúrájában is megnyilvánul. Most fordítsuk figyelmünket a hangszerek díszítésében megnyilvánuló mitikus asszociációkra! Talán mondanunk sem kell: a hangszerek ornamentikája beláthatatlanul nagy és szerteágazó téma. Mivel a hangszerkészítés az iparművészet körébe tartozik, egyéni megoldások révén minden darab egyedi eset, még akkor is, ha bizonyos hagyományok nagyon szívósan élnek és éreztetik hatásukat iskolákon belül, de iskolák között is. Tárgyalásunk során csak néhány olyan ornamentikai jelenségre tudunk kitérni, melynek hagyományos jellege áttöri az egyéni megoldások szabadságát, s szinte kötelező érvénnyel jelen van a típus valamennyi darabjában.

A strukturális zoomorfiáról szólva megállapíthattuk, hogy az igen magas fokon valósítja meg a mitikus világkép organológiai tükrözését, hiszen a hangszert csaknem azonosítja a természeti vagy mitikus lénnyel. Ez kevésbé mondható el az ornamentális zoomorfizmusról, mivel itt az állat vagy mitikus lény képe nem szerves része a hangszernek, csupán dísz, hozzátétel. Mindez azonban csak egy viszonylagos értékrendet fejez ki, hiszen számos esetben az ornamens is szerves részévé válik a hangszernek, hagyományosan és szinte kötelező érvénnyel jelenik meg benne vagy rajta. Gondoljunk ismét a már többször idézett *morin-chur* példájára! A lófej mint faragvány ornamens, de lényegi, szerves kapcsolatot fejez ki, többet és fontosabbat, mint például az európai vonóshangszerek csigája helyén szereplő esetleges oroszlánfej.

A kínai és a japán kultúrában vannak hangszerek, melyek egyenesen elképzelhetetlenek ornamentika nélkül. A dobok membránjának díszítésében visszatérő, szinte kötelező a férfi és női princípiumot egymásban ábrázoló ún. yang-yin motívum. Ugyanakkor a dobok felfüggesztésére használt kereteken — különösen az óriási méretű japán *da-daikón* — a sárkány és a főnix képe szerepel, hasonlóképpen kötelező érvénnyel. E két mitikus lény hagyományos párt alkot, melyben a sárkány a yang princípium és a császár, a főnix pedig a yin princípium és a császárné szimbóluma. (Lessing, 1976:118.) A két különböző lényből álló pár viszont, mivel az ábrázolási lehetőségek és a hagyományok szimmetriát követelnek, azonos fajtákból is párokba rendeződik, vagyis a *da-daikó* két óriás dobjának díszes tartókeretén (például a tokiói Császári Palota Zenetermében) a bal oldalon két sárkány és a jobb oldalon két főnix látható.

A konfuciánus szertartás két legfontosabb hangszerén, a harangjátékon és a litofonon is hagyományos, mitikus vonatkozású ornamentika található. A bronzharangok díszítése, miként valamennyi egyéb kultikus bronztárgyé, Kína történelmének legrégibb nyomon követhető korszakába, a Shang és a Csou dinasztia idejébe vezet vissza. Ebből az időből datálható az a hagyományos ornamentika, amely a harangokon — mind a különálló nagyobb példányokon, mind pedig a harangjáték egyes darabjain — következetesen megjelenik. A többnyire ovális keresztmetszetű bronzharang két oldalán, a felső részben négy nagyjából egyenlő mezőben 9—9 dudor található. Számos szakértő szerint antropomorf termékenységi szimbólumok, és tulajdonképpen női emlőket ábrázolnak. (Moule 1908:54, Courant, 1913:143, Sachs, 1929:167.) A harangjáték és a litofon faállványai is hagyományos ornamentikára nyújtanak lehetőséget: az állvány két lába teknősön vagy

oroszlántestű sárkányon nyugszik, az állvány két felső sarkán pedig két hüllőtípusú sárkányfej néz két irányba.

Úgy látszik, az állványt használó hangszerek díszítőtradíciójában összefüggések vannak Kelet-, Dél- és Délkelet-Ázsia között. A délkelet-ázsiai gamelán zenekar állványai ugyanis sok hasonlóságot mutatnak a kínai konfuciánus hangszerek állványaival, amennyiben az állatfigurák ugyanazokon a szerkezeti pontokon jelennek meg, s lényegében mitikus természetük is hasonló. A délkelet-ázsiai kultúráknak is megvan a maguk sárkányfigurája, de azt elsősorban az indiai kultúra befolyásolta. Ezért találunk a khmer, burmai, thai és jávai dobfüggesztőkön, hangszerállványokon jellegzetes indiai eredetű naga kígyókat és makara szörnyeket. Sőt egyes esetekben az is megfigyelhető, hogy a dobot hordozó rúd maga is úgy van kiképezve-faragva, mint egy naga-ábrázolás. Ez a rúd, melyet képzeletben azonosítanak a mitikus naga-kígyóval, ind tradíció szerint az égi és a földi zene közötti kapcsolatot biztosítja, vagyis az istenek zenéje ezen keresztül jut el az emberekhez. (Marcel-Dubois, 1941:134—135.)

III.

Harmadik kérdésünkre — kik és mire használták a hangszert — látszólag egyszerű a válasz, hiszen a tárgy eszköz-, azaz 'instrumentum'-jellege többé-kevésbé magában hordozza azt is. Vizsgálatunk azonban azokra a mögöttes jelenségekre irányul, amelyek a mindennapi cselekvések íratlan, csak hagyományban, mítoszban, szokásban őrzött hátterét alkotják, így azután egy olyasféle válasz, hogy a zeneszerszámot 'zenészek zene megszólaltatására' használják, aligha elégíthet ki minket. Sőt azt is mondhatnánk, hogy ez a válasz nemcsak leegyszerűsítő, hanem egyúttal téves is, hiszen épp a mítoszkutatás mutatta meg, hogy a hangszereket bizonyos esetekben *nem zenészek* és *nem zene megszólaltatásra* használják.

A hangszer — és ezt a legkülönbözőbb mitológiák egyaránt tanúsítják — elsősorban isteni attribútum, az isten jelvénye, szimbóluma, ábrázolásának-megjelenésének elmaradhatatlan kísérője, mely a maga jól felismerhető tárgyi mivoltában sok mindent kifejez, jelképez az isten lényegéből, szerepéből. Hozzá kell tennünk azonnal, ez a jelentés nem minden esetben megfejtett vagy megfejthető, és nem minden esetben egyértelmű.

Claudie Marcel-Dubois egy teljes fejezetet szentel könyvében az indiai istenek zenei attribútumainak (Marcel-Dubois, 1941:109—119), és ebben, miután idézi a hindu és indiai buddhista ikonográfiai irodalom klasszikusai által megalapozott osztályozási rendszert, feltárja, hogy az távolról sem szilárd és megdönthetetlen. A kérdés bonyolultságát persze az is fokozza, hogy maguk az istenségtípusok is gyakran egymás változatai, továbbá, hogy a nemi konnotáció sem mindig egyértelmű.

Mindamellett az tisztán kirajzolódik, hogy bizonyos hangszerek kísérő vagy másodrendű funkciót töltenek be kísérő vagy másodrendű istenségek ábrázolásához kötődve (pl. *ghanta, mrdanga*), más hangszerek pedig a fő istenséghez kapcsolódva fő helyen állnak (pl. *damaru, víná,* fuvola). Ez valóságos zenei funkciót is tükrözhet, hiszen a zenei gyakorlatból tudjuk, hogy míg a *víná* és a fuvola vezető, szolisztikus szerepet játszik, addig a dob vagy a csengő a zene ritmikus hátterét szolgáltatja. Azt is látnunk kell azonban, hogy a szimbolikus funkciót egyéb, zenén kívüli tényezők is befolyásolhatják. Itt van például a kis damaru dob példája, melyről már korábban is szóltunk különböző vonatkozásban. A hangszer maga anyagát, formáját tekintve rituális és mitikus hátteret képvisel. Kozmikus jelentését Siva világteremtő táncával kapcsolatban említettük. Nos, ez a jellegzetesen másodrendű, kísérő jellegű kis hangszer Siva kezében, Siva attribútumaként koz-

mikus jelentőségűvé vált. Talán valamennyi egyéb között ez a legjobb példa arra, hogy a hangszernek az istenség adja meg a rangot, és maga a hangszer minősége elhanyagolhatóvá válik. Gondoljuk csak meg: Siva kozmikus, világot teremtő táncában a mozgás a lényeg: a láb emelése és a két pár kar kígyózása. Ehhez a mozgásábrázoláshoz akármiféle nagyobb hangszer csak gátlólag járulhatna. Szinte szükségszerű, hogy az attributum egy kis méretű dob, mely valósággal megbúvik az egyik kézben, de amely alapvető természeténél fogva a ritmust, vagyis a mozgás legfontosabb eszközét, feltételét és korrelatívumát jelképezi. Vagyis, itt a hangszer mint isteni attribútum egyszerre konkrét és általános, a valós gyakorlatból származó, ám ugyanakkor kizárólag szimbolikus funkciójú.

Marcel-Dubois mutatja ki, hogy a *viná* név használata nem egyértelmű, hiszen e névvel illettek — különböző korokban és különböző helyeken — olyan különböző hangszereket, mint a botcitera, az ívelt hárfa és a lant. Ha ez organológiai szinten is ilyen bonyolult, természetesen még bonyolultabb akkor, ha mitológiai konnotációkkal is együttjár. Marcel-Dubois (1941:72—87) mindenesetre egy belső kronológiát tár fel a három hangszertípus bizonyos egymásra következését tételezve, és azt a megállapítást teszi, hogy az ikonográfia megkésve tükrözi a hangszer gyakorlatát, tehát majdnem mindig egy korábbi állapotot rögzít. Tegyük hozzá: ez szinte törvényszerű, hiszen a mitológiai ábrázolás mindig is a hagyományosat, a régebbit tekinti elfogadható ténynek, mércének.

A háromféle víná típusa közül azonban az ind kultúrában mindenképpen a botcitera formájú hangszer emelkedik ki, és bizonyára nem véletlen, hogy ez a típus kapcsolódik Szaraszvatí alakjához. Női konnotációját már korábban, az antropomorf jelenségek tárgyalásánál említettük, igaz Parvatíhoz kapcsolódóan. Míg azonban ott csupán bizonyos külső jegyek nyújtották az alapot az antropomorf szimbolikához, addig Szaraszvatí esetében másról is szó van: ő a művészet, az irodalom, az ékesszólás istennője, és így természeténél fogva szoros kapcsolatban van a zenével. Milyen jellemző, hogy ebben az esetben a szimbólummá váló eszköz nem ütőhangszer, hanem dallamhangszer, melynek játékához szöveg vagyis költészet is párosulhat.

Az indiai panteon talán legismertebb és legjelentősebb zenei attribútuma a Krisna alakjához szinte elválaszthatatlanul kapcsolódó harántfuvola. Krisna Visnu nyolcadik megtestesülése (avatar), afféle pásztoristen, kinek kezébe nagyon természetesen beleillik az egyszerű pásztorhangszer, a bambuszból készült fuvola. A hangszer mint fallikus szimbólum az isten vagy félisten férfias karakterét is kidomborítja. Számos mitikus epizód tanúskodik a hangszer varázsos erejéről, mely valósággal Krisna köré tömöríti a pásztoridill női szereplőit, a tehénpásztorlányokat (gópik) és a közülük is kiemelkedő legkedvesebbet: Radhát. Még nagyobb, szinte természet feletti hatalommal ruházza fel Krisna fuvoláját a Bhágavata Purána egyik részlete. „A tehenek, akik meghallották a fuvola hangját, abbahagyták a legelést: a kis borjak boldogan, elégedett pofával elfelejtették, hogy szopni kell és mozdulatlanná dermedtek az istállóban: a gazellák és az erdő más állatai felemelt fejjel hallgatták, és ezek az édes dallamok megzavarták az aszkéták és a bölcsek nyugalmát. Az álnok terveket szövögető démonokat lefegyverezte: a folyók kígyóként összecsavarodtak és megálltak folyásukban. A madarak, eltérítve röptükből, Krisna fölé telepedtek, és csukott szemmel, féltékenyen hallgatták fuvolájának hangját. Az élettelen tárgyak (ásványok) még fényesebben ragyogtak a napban: és a különböző formájú élők és mozgók szoborrá merevedtek." (Pavie francia fordítása alapján.)

Idézetünk egyébként arra is rámutat, hogy a hangszer isteni attribútum mivoltán túlmenően mágikus hatással, képességgel is bír. Itt nyilvánvalóan nemcsak a hangszer önmagában való hatásáról van szó, hanem arról is, kinek a kezében van. Számtalan egyéb példát sorolhatnánk fel az emberiség különböző mitológiájából annak bizonyítására,

hogy játékos és játék, személy és hangszer, alany és eszköz eggyé válva alkot mitémát. Az isten alakjához való kötődés azonban önmagában még nem biztosít a hangszernek mágikus hatást, kell tehát, hogy a hangszerhez bizonyos saját, szuverén tradíció kapcsolódjék. Ez a tradíció lehet puszta természeti megfigyelés eredménye is, mint például az a fiziológiai hatás, amelyet bizonyos hang bizonyos állatokra kifejt. Lehet azonban ez a tradíció 'önkényesebb' vagy 'misztikusabb' is, amennyiben közönséges élettani vagy pszichológiai mozzanattal nem magyarázható.

A hang vagy még inkább a zenei hang rituális jelentőségét akkor értjük meg igazán, ha figyelembe vesszük, hogy az ember a legősibb társadalmaktól kezdve — sőt épp azokban a leginkább — láthatatlan személyekkel, vagyis az istenekkel való kommunikálásra használja fel. Ebben a kommunikációs formában az értelmi tartalmú beszédnél nagyobb szerepet kaphat az értelmi, racionális közölni valón túl mutató közlés. 'Jobb', funkcionálisabb az értelmi tartalmat nélkülöző mondóka, a nem verbális ének és mindenekelőtt a hangszer keltette 'tiszta' hang. Ez utóbbinak van egy olyan tulajdonsága is, amely a nem értelmi kommunikációt még inkább alátámasztja: egy olyan 'létezés', amely tisztán szellemi, hiszen *van* és mégis *láthatatlan*. Ilyen összefüggésben azt is jobban megérthetjük, miért van megkülönböztetett szerepük a rítusokban az olyan idiofon ütőhangszereknek, mint a harang, a csengő, a temple block. Itt ugyanis az egyszerű szemlélő semmiféle húrrezgést vagy membránrezgést nem lát, nem tapasztal, a hang tehát a maga legtitokzatosabb anyagtalanságában jelentkezik.

Az idiofon ütőhangszerek talán leggazdagabb arzenálját a kínai konfuciánus szertartás vonultatja fel, melyben — mint már utaltunk rá más vonatkozásban — uralkodó szerepet játszottak a zengőkövek (litofon, *csing*), a bronz harangok *(csung)*, valamint a fából készült rituális hangszerek (*csu*=teknő, *yü*=tigris). Használatukat nagyon pontosan kidolgozott szertartáskönyvek írták elő, sohasem zenei, hanem elsősorban és kizárólagosan rituális követelmények alapján. Ahogyan a hangszerek elhelyezését az égtájak határozták meg, úgy megszólaltatásukat az idő koordinátájában rendezték el, jelölve vele a szertartás bizonyos kiemelkedő pontjait: kezdetét, metszeteit és végét. A hangszerek megszólaltatásához ezért nem is volt szükséges különösebb zenei tehetség, a zenészek inkább hivatalnokok, mint művészek voltak, és állásukat inkább öröklődés, semmint képesség útján szerezték. A. Eckardt egyik írásából tudjuk, hogy a koreai konfuciánus zenészek éveken keresztül használtak egy olyan harangjátékot, amelyen néhány harangot valamikor tévedésből felcserélve akasztottak fel. A zenészhivatalnok ezt nem vette észre, és következetesen a *helye* által meghatározott harangra ütött, és nem arra a harangra, amelyet a zenei folyamat megkívánt volna. (Eckardt, 1930.)

A kínai és a japán buddhista szertartásban is fontos szerepük van az idiofon ütőhangszereknek. Az egyedül álló nagy harangok mellett itt főképp gongokat és nagyon jellegzetes hangot adó hasított dobokat találunk. Ez utóbbiak közül kiemelkedik a korábban, más vonatkozásban már említett *mu yü/moku gyo* (fahal), mely a konfuciánus fahangszerekkel szemben szép zengő hangot ad, s amely 'temple block' néven került bele a nyugati zene instrumentáriumába. Egy másik jellegzetes buddhista hangszer a különböző méretű bronzból vagy rézből készült csésze (kínai *shun*, japán *kin*), melyet a fahalhoz hasonlóan selyempárnára helyezve használnak, kizárólagosan rituális funkcióban.

Eddigi tárgyalásunk során pusztán vallástörténeti vagy valláselméleti szempontból mintegy 'visszafelé' haladtunk, hiszen először a kifejlett nagy vallások mitológiáját, majd pedig azok rituáléját vizsgáltuk. Ezt a fordított irányt folytatva jutunk el egyes primitív népek animista, mágikus vallási elképzeléséig, melyekben csaknem mindenütt jelen van a hangszer mint mágikus eszköz. Az egyik legjellegzetesebb zenén túli felhasználás a szi-

bériai népek sámándobjához kapcsolódik. Az első kutatások még a dob zenei funkcióját hangsúlyozták, abból kiindulva, hogy a sámán tevékenységét kísérő dobszó az izgató, extázist elősegítő hatást szolgálja. Újabb kutatások azonban egyre inkább arra hívják fel a figyelmet, hogy a sámándob ennél sokkal összetettebb funkciót tölt be. Ismeretes például, hogy a samanisztikus ideológiában a dob egyszersmind hegyet vagy magaslatot szimbolizál, amelyre felhágva a sámán nagyobb távlattal rendelkezik, mintegy eszköze a 'légi utazásnak'. Hasonlóképpen a helyváltoztatási képzetekkel függ össze a dob egy másik szimbolikája, mely szerint az lóval is azonosítható. Végül Emsheimer hívta fel a figyelmet arra, hogy a sámándob bizonyos szibériai, illetve lappföldi népeknél a harci íjat helyettesíti, azzal mintegy képzeletben azonosítható. Jelentése pedig többé-kevésbé nyilvánvaló, mivel az egyéb hasonló etnológiai adatokkal is összevetve, az íj elsődlegesen apotropaeikus funkciójú, vagyis az ártó démonoktól való védelmet szolgálja. (Emsheimer, 1944).

Ez az adat nagyon fontos összefüggésekre hívja fel a figyelmet. Eta Harich-Schneidertől tudjuk, hogy az ősi Japánban egészen a Heian-korig az volt a szokás, hogy a császári testőrség éjszaka pengette az íjak húrját. Ezt nevezték *meigen*-nek, azaz 'éneklő húrnak'. (Harich-Schneider, 1973:17.) Majd hozzáteszi a szerző: ezt Izumóban mind a mai napig titkos ördögűzésként gyakorolják. Mindezek alapján nagyon valószínű, hogy a császári testőrök az íjakat hasonlóképpen mágikus, apotropaeikus céllal pengették, s nem azért, hogy jelenlétükről bizonyságot tegyenek. Az íj egyébként Japánban is szorosan kapcsolódott a samanisztikus tevékenységhez. Otto Karow szerint az íjat, azaz a *meigen* nevű egyhúrú hangszert pengették a császár megbetegedése vagy császári gyermek születésekor, egyértelműen az ártó szellemek elűzésére. Az íj mágikus szerepét mutatja az is, hogy az ősi Japánban az orvos (gyógyító sámán) hivatali jelvénye volt. (Karow, 1942:20).

A császári testőrség és az orvos-sámán mellett főképp sámánasszonyok tevékenységéhez fűződött a *meigen*. Képi dokumentumot nyújt ehhez a gyakorlathoz egy tekercs, amely a Kempo korig (1213—19) visszanyúlva, de 1774-re datált másolatban rajzokat tartalmaz különböző japán kézművességekről, és a kovács, a kardműves, a takács és a fazekas mellett egy íjon zenélő *mikankót* (sámánnőt) is bemutat. (Harich-Schneider, 1973: 419—420, 17/a képtábla.) Más források is arra utalnak, hogy talán az íjból fejlődött ki a japán hagyomány hathúros hangszere, a *yamato koto (wagon)*. Otto Karow ennek bizonyítására Kamo no Chōmeit, a Kamakura kor egyik legjelentősebb shinto szerzőjét (megh. 1216) idézi, aki a *Mumyōshō*ban ezt írja: „Ami a yamato koto eredetét illeti, hat íj húrját pengették, és azt használták fel a kaguránál, mivel azonban ez nem volt könnyen kezelhető, későbbi nemzedékek kotóvá alakították át." (Karow, 1942:21.)

Mindezek alapján valószínű, hogy a *yamato koto (wagon)* valóban a legrégibb autochton japán hangszerek közül való, amelynél a *yamato* jelző nyilvánvalóan a *Tang koto*-tól való megkülönböztetésre szolgált. A *yamato koto* a legrégibb források szerint a shinto kultuszban pl. a kagurában a sámánasszony *(miko, kamunagi)* hangszere volt, aki egy kultikusan tiszta helyen, vagyis valamely szentélyben ülve, e hangszeren játszott és szent révületben a megidézett istenség szavát, jóslatát közvetítette. A Nihongi szerint (Jingō Kogō fejezet) „A császárné kiválasztott egy szerencsésnek ígérkező napot, a 'tiszta palotába' ment és saját személyében gyakorolta a *kannushi* hivatalát."

A szorosan egymás mellé helyezett, de különbözőképp megfeszített íjak hangszerként való használatára a hangszertörténet több példát is ismer. (Schaeffner, 1936:185—190.) A valóságos hangszerré alakulásnak azonban a megfelelően kiképzett rezonáló szekrény megjelenése volt a feltétele. Ez az a pont, ahol továbbra is megmarad a kérdőjel: vajon hogy a zenélő íj citerává alakulása önálló japán fejlődés keretében ment-e végbe, avagy a kínai csin mintájának a felhasználásával.

Akárhogyan is volt, számunkra a folyamat ténye a lényeges. És ezzel tulajdonképpen eljutottunk gondolatmenetünk végére, a fejtegetés utolsó stációjához, melyben azt kellene tárgyalnunk, hogy a hangkeltés céljából készített különféle mágikus-rituális eszközök miképpen váltak egy esztétikai elemet is magába olvasztó tevékenység eszközeivé, vagyis igazi hangszerekké. Ez azonban olyan nagy és messzeágazó kérdés, amire csak egy teljes hangszertörténet vállalkozhat, olyasféle munka, mint André Schaeffner mai napig túl nem haladott klasszikus könyve (Schaeffner, 1936).

Ha most megkíséreljük újrafogalmazni azt az elméleti rendszert, melyet Tsuge professzor tanulmánya nyomán továbbfejlesztettünk, a hangszerek mitológiai, szimbolikai és rituális hagyományait az alábbi módon csoportosíthatjuk.

I. A hangszer anyagára vonatkozó hiedelmek, mítoszok és ideológiák. (Milyen anyagból van?)

— emberi eredetű anyagok (csont, bőr)
— állati eredetű anyagok (csont, bőr, szőr)
— növényi anyagok
— ásványi anyagok

II. A hangszer felépítésével, külső alakjával kapcsolatos mítoszok, szimbólumok, ideológiák. (Miképpen tükrözi a világot?)

— kozmikus vonatkozások
— antropomorfizmus
— zoomorfizmus
ezen belül további felosztások:
— strukturális
— ornamentális
— létező állat
— mitikus állat

III. A hangszer használatával kapcsolatos hiedelmek, mítoszok és ideológiák. (Ki és hogyan használja?)

— A használó személye szerint
— istenek
— meghatározott társadalmi csoportok
— különböző nemek
— A használat módja szerint
— attribútum, jelvény
— mágikus vagy rituális eszköz
— hangszer

Arra a kérdésre: milyen módon épült bele a hangszer mint tárgy az ősi társadalmak hiedelmeibe, életébe, mitológiájába és rituális gyakorlatába, e szerkezet vezérfonalát követve próbáltunk választ adni. Célunk nem az volt, hogy a témát teljes tágasságában átfogjuk, hanem csupán az, hogy módszert, vezérfonalat adjunk egy későbbi, teljességre törekvő vizsgálódáshoz.

AALST. J. A. VAN
1884 *Chinese Music*. Shanghai.
ASTON, W. G.
1896 *Nihongi, Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697*. Translated from the original Chinese and Japanese. London.
BARTHA Dénes
1934 *A jánoshidai avarkori kettőssíp*. Budapest. Archeologia Hungarica XIV.
BECKER Judith
1967 „The migration of the arched harp from India to Burma", in: *The Galpin Society Journal*, vol. 20, 17—23.
COMBARIEU, Jules
1909 *La Musique et la magie*. Paris.
COOMARASWAMY, Ananda
1918 *The Dance of Siva*. Fourteen Indian Essays. New York.
COURANT, Maurice
1914 „Chine et Corée", In: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Dir. Albert Lavignac, Première partie, Tome I. Paris. 77—241.
ELIADE, Mircea
1974 *Gods, Goddesses, and the Myths of Creation*. A Thematic Source Book of the History of Religions. Part. 1. New York.
EMSHEIMER, Ernst
1943 „Preliminary Remarks on Mongolian Music and Instruments", In: *The Music of the Mongols*. Part I. Stockholm.
1944 „Zur Ideologie der lappischen Zaubertrommel", In: *Ethnos* Vol. 9:3—4. R: *Studia ethnomusicologica eurasiatica*. Stockholm, 1964.
1946 „Schamanentrommel und Trommelbaum", In: *Ethnos* Vol. 11:4 R: *Studia ethnomusicologica eurasiatica*. Stockholm. 1964.
GROOT, J. J. M. De
1892 *The Religious System of China*. Vol. I—VI. Leiden.
GULIK, R. H. VAN
1940 *The Lore of the Chinese Lute*. An Essay in the Ideology of the Ch'in. Tokyo.
HAGUENAUER, Charles
1930 „La danse rituelle dans la cérémonie du Chinkonsai", In: *Journal Asiatique* avril—juin, 299—350. R: *Etudes Choisies de Charles Haguenauer*, vol. 2, Leiden, 1977.
HARICH-SCHNEIDER, Eta
1973 *A History of Japanese Music*. London.
HASLUND-CHRISTENSEN, Henning
1943 „On the Trail of Ancient Mongol Tunes", In: *The Music of the Mongols*. Part I. Stockholm, 1943.
KAROW, Otto
1942 „Utagaki-kagahi. Ein Beitrag zur Volkskunde und Religionsgeschichte Altjapans", In: *Monumenta Nipponica* vol. V, 4001—4017.
KATO, Genji
1926 *A Study of Shinto*. Tokyo.

KAZÁR Lajos
1982 *Ko-dzsi-ki. Régi történetek feljegyzései.* Fordította Kazár Lajos. Sutherland N. S. W. (Australia).
LESSING, Ferdinand D.
1976 *Ritual and Symbol.* Collected Essays on Lamaism and Chinese Symbolism. Taipei. (Asian Folklore and Social Life Monographs vol. 91.)
LOCARD, A.
1884 „Les Coqilles sacrées dans les réligions indoues", In: *Annales du Musée Guimet* tom. VII. 291—306.
MARCEL-DUBOIS, Claudie
1941 *Les instruments de musique de l'Inde ancienne.* Paris.
NAKASEKO, Kazu
1957 „Symbolism in Ancient Chinese Music Theory", In: *Journal of Music Theory* vol. I, 2.
PHILIPPI, Donald L.
1968 *Kojiki.* Translation with an Introduction and Notes. Tokyo-Vermont.
ROUANET, Jules
1923 „La musique arabe", In: *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Fondateur Albert Lavignac, Directeur Lionel de la Laurencie, Première partie, Tome II. Paris. 2676—2944.
SACHS, Curt
1929 *Geist und Werden der Musikinstrumente.* Berlin.
1940 *The History of Musical Instruments.* New York.
SCHAEFFNER, André
1936 *Origine des instruments de musique.* Paris.
SCHNEIDER, Marius
1951 „Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik", In: *Musikforschung* IV. 113—144.
TSUGE, Gen'ichi
1976 „Musical Idols: Beasts in the Form of Instruments", In *Festschrift for Dr. Chang Sa-Hun. Articles on Asian Music.* Seoul: The Korean Musicological Society. 407-419.
1978 „Bamboo, Silk, Dragon and Phoenix: Symbolism in the Musical Instruments of Asia", In: *The World of Music* vol. XX, 3. 10—19.
TWITCHETT, D. C.—CHRISTIE, A. H.
1959 „A medieval Burmese orchestra", In: *Asia Major, A British Journal for the Far Eastern Studies,* VII.

TARI LUJZA:

ÚJABB ADATOK PÁLÓCZI HORVÁTH ÁDÁM DALAIHOZ

Bartha Dénes Pálóczi Horváth Ádám ötödfélszáz énekeit tartalmazó kötete[1] a magyar zenetörténész nélkülözhetetlen alapkönyve. Nemigen tudtunk erről a könyvről első éves zeneakadémistaként, mikor Bartha tanár úr általános zenetörténeti előadásait kezdtük hallgatni. Akkor még amúgy is valamennyien szinte kizárólag Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Bartók és más klasszikusok bűvöletében éltünk, s egy Notker-féle dallammal[2] nem sokat tudtunk kezdeni. Bartha tanár úr azonban az első pillanatoktól olyan hévvel és szeretettel beszélt a legjelentéktelenebbnek tűnő zenei foszlányról is, hogy nem lehetett nem megszeretni a dallamot, vagy legalább becsülni a kort, amelyből való. A régi zene divatja külföldön is éppen csak éledezett az idő tájt, s mi nála, általa kezdtük megszeretni az addig „poros"-ként emlegetett, reneszánsz kort megelőző zenéket. A legfigyelemreméltóbb azonban mindannyiunk számára Bartha Dénes ethnomuzikológiai szemléletmódja volt. Előadásaiban olyan szervesen kapcsolódott össze a népzene és zenetörténet, amivel addig sem a zeneirodalom órákon, sem népzene órákon (a népdalszerkezeteket, hangsorokat, ambitusokat, kadenciákat stb. bifláztató unalmas népzene órákon különösen) nem találkoztunk. J. S. Bach és Beethoven kilenc szimfóniájáról írt könyvét[3] örömmel forgattuk, s órái nyomán (az előzmények után főleg a második évben) már nem volt meglepő, hogy a klasszikus zenei formák mellé népzenei szerkezetek kerülnek, vagy hogy például a balkáni népzene kapcsán visszajutunk Homéroszhoz, vagy hogy a népzenei lejegyzés technikáját érintve a gregorián lejegyzési kérdések Pálóczi Horváth Ádám gyenge, ám a kort jellemző írásmódjához vezetnek. Nem tudtuk azt sem, hogy Bartha tanár úr C. Sachs és E. Hornbostel tanítványa volt, s hogy népzenei érdeklődése az 1930-as évektől többféleképp megnyilvánult. Azt azonban hamar észrevettük, menynyire sokoldalú Bartha Dénes. Sokoldalúságát egyrészt a feldolgozott témák sokfélesége jelzi, másrészt az, hogy egyetlen témát is újabb és újabb oldalról jár körül. Sokirányú érdeklődését mutatja a jánoshidai avarkori kettőssípról írt tanulmánya, mely máig egyedülálló a hazai és nemzetközi hangszer-kutatástörténetben.[4] Annál inkább sajnálhatjuk, hogy a Bartha-életműben folytatás nélküli ez a kutatási terület! Az egy téma-témakör minél teljesebb kidolgozására Pálóczi Horváth Ádámnak és korának — részben a 18. századi magyar kollégiumokban összeírt, vagy ott keletkezett — dalirodalma kínálkozik

[1] Ötödfélszáz énekek Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Kritikai kiadás, jegyzetekkel. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Budapest 1953.

[2] Notker Balbulus egy sequentiáját 6. sz. alatt közli: A zenetörténet antológiája, szerkesztette: Bartha Dénes. Magyar Kórus, 1948. (javított, bővített kiadás, Tallián Tibor gondozásában, 1974).

[3] Johann Sebastian Bach. Budapest 1956.,[2] 1960., valamint Beethoven kilenc szimfóniája, illetve ... és kilenc szimfóniája. Budapest 1956.,[5] 1975.

[4] A jánoshidai avarkori kettőssíp / Die avarische Doppelschalmei von Jánoshida Magyar Történeti Múzeum, Budapest 1934. (In: Archaeologia Hungarica. A Magyar Nemzeti Múzeum Régészeti Kiadványai XIV.)

példaként. Először 1932-ben jelzi az énekelt versek és azok forrásai iránti érdeklődését.[5] Három évvel később már könyvben foglalja össze a diák-melodiáriumok dalanyagát.[6] 1952-ben Horváth Ádám népdalfeljegyzéseinek ritmikai kérdései foglalkoztatják, s a tanulmány mintegy előleg, kedvcsináló az egy év múlva megjelenő Ötödfélszáz énekek kötethez. A melodiárium kötet és a Pálóczi kötet megjelenése között tizennyolc év telik el. Bartha szemléletmódja azonban már az első pillanatokban kiütközik: a zenetudomány csak összehasonlító módszerekkel hozhat addig nem sejtett, új eredményeket, különösen olyan zenék esetében, melyek hagyományozódásában amúgy is az orális tradíció az irányadó. Az már az ethnomuzikológus Barthára vall, hogy az összehasonlításban nem éri be a hasonló jellegű korabeli melodiárium- vagy egyéb kéziratos dalgyűjtemények feldolgozásával, hanem a népzenei háttérre, illetve továbbélésre is kíváncsi. Továbbá — s ez egészen új azidőtájt (1935-ben) egy zenekutatótól — szövegváltozatokra is hivatkozik, jelezve, a szöveg elengedhetetlen, ám esetleg szintén variábilis része a dalnak. A Pálóczi kötetben hatványozottabban jelentkezik az egységben látó szemléletmód. A 18—19. századi dalkultúrát jelző kéziratok közül Tóth Istváné mellett újak is ismertté válnak 1950-ig, s a közben folyamatosan végzett népzenegyűjtések nyomán jelentősen felszaporodik a népzenei gyűjtemény is, tágul tehát az összehasonlítás köre. Ugyanez érvényes a szövegekre, s a megnövekedett terheket Bartha egy személyben már nem is vállalhatja, így kerül mellé a szövegeket feldolgozó Kiss József.

Bartha Dénes olyan részletességgel göngyölít fel minden lehetséges szálat, hogy adataihoz jóformán nincs mit hozzátennünk. Amit igen, azt is csak azért, mert időközben még újabb 19. századi kéziratos kottás (illetve csak szöveges) dalgyűjtemények kerültek elő, melyek feldolgozása folyamatban van. Most e munkából emelünk ki Bartha Dénes iránti tiszteletünk jeléül néhány olyan Pálóczi által is feljegyzett dallamot, melynek az Ötödfélszáz énekek megjelenése idején még nem, vagy alig volt feljegyzett korabeli változata. 1953 óta természetesen a népzenei gyűjtemény is tovább növekedett, főleg azáltal, hogy újabb földrajzi területeket tárt fel a népzene- és néptánckutatás. A népzenei összehasonlítást jelenleg mégis a minimálisra korlátozzuk.

Pálóczi **55. szám** (a továbbiakban csak szám szerepel).

Dallamáról a következőt írja Bartha D.: „Népi változatot nem ismerünk." (531. o.), majd megállapítja, hogy Mindszenty feljegyzése dönti el a dallam olvasatát. A Mindszenty által feljegyzett szöveg: *Ah szívem öröme, mért habozol* „...igen népszerű vers volt 1800 körül." (531. o.) Az újabb változatok az időrendben első, hangszeres verziót kivéve szintén e verssel énekelendők.

1. kotta: Ária — Lissznyai Juliannáé 1800 c. gyűjtemény OSZK Ms. Mus. 2160. 4. sz. (29. o.)

2. kotta: Bús Szivem öröme mért habozol? Világi Énekes Könyv egybe szedte és írta Kelemen László 1828[ban]. OSZK Oct. Hung. 1874. 4. sz. (30. o.)

3. kotta: Ó szívem öröme mért habozol? Mátray Gábor kézirata 1828—29 körül MTAKK EA 2969 30. sz. (31. o.)

88. sz.

A *De mit töröm fejemet* kezdetű dalt ismertségére való tekintettel kottában nem közöljük, ellenben az új adatokat időrendben megadjuk.

[5] A magyar énekelt vers forrásai Faluditól Horváth Ádámig. Budapest, 1932. (In: Irodalomtudományi Közlemények)

[6] A XVIII. század magyar dallamai, Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiáriumaiból (1770—1800). Sajtó alá rendezte Bartha Dénes. Budapest 1935.

Dúr: *Ide társim danolva* Kelemen L. 33. sz.
Hogy sokáig éljetek Mátray G. kézirat 17. sz.
Távolabbi, szöveg nélküli változat: Kiss Dénes 155. és 203. sz.
Moll: *De mit töröm fejemet* Kelemen L. 27. sz.
Megadod-e magadat? Kiss D. 169. sz.

104. sz.

A dallam a többféle vokális alak ellenére elsősorban hangszeres indíttatású, ezt tükrözik a 19. századi feljegyzések is. Mátray kéziratában 15. sz. alatt szöveges alak szerepel: *Gyere ki, gyere be, gyere velem hálni.* A hangszeres változatot Mátray ki is adja, erre Bartha Dénes is hivatkozik (561. o.). Itt csak a vokális változatot közöljük, *4. kotta* (32. o.). A további hangszeres formák közt említésreméltó *Bartay Ede 50 népies csárdásának 46. számú,* és *Konkoly Thege Miklós Dínom Dánom Csárdás* c. darabja. A hangszeres hagyományt napjainkban a *szilágysági zenészek* őrzik leginkább, akik általában *Kecsketánc* címmel játsszák a dallamot, mint *5. kottánk* előadói. (32. o.) (Itt csak a prímás játékát közöljük Martin György 1969-es szilágysámsoni gyűjtéséből, AP 7712/b.)

111. sz.

6. kotta: Új adat: *Ária* Lissznyay Julianna 2. sz. (33. o.).

350. sz.

Bartha D. még azt írja, hogy „Dallamának változatát ebben a formában nem ismerjük." (693. o.) Egyetlen változat került elő, amely viszont megerősíti Pálóczi Horváth véleményét, hogy a dal *bordal: Jó bor ez Gazda!* Mátray G. kézirat 20. sz. *7. kotta* (34. o.).

354. sz.

Mátray kéziratának 34. darabja, megelőzve Tóth Istvánét, időrendben az első helyre kerül. *8. kotta* (35. o.).

391. sz.

Új adatok: Almási Sámuel Magyar Dalnok IV/251. sz. és V/10. sz. (MTAKK Mikrofilm 2910/1—2).[7]

395. sz.[8]

406. sz.

A maga korában igen népszerű műdalhoz Bartha Kodály nyomán egyetlen műdalváltozatot állít (724. o.). Azóta mind a könyvtári kutatómunka nyomán, mind pedig a népzenei ágon több változat került elő.

9. kotta: Természeti édes ösztön Mátray G. kézirat 41. sz. (35. o.).
10. kotta: Természeti édes ösztön Tóth István 208/139. o. (36. o.).
11. kotta: Jaj. ha már így élnem kell Mindszenty Dániel 30. (36. o.).
12. kotta: Természeti édes ösztön Kiss Dénes 102. sz. (37. o.).
13. kotta: Pártot ütött az irigység ellenem Bartalus István Kézirat 392. sz. (38. o.).
14. kotta: Tsudálkozom drága kintsem Tóth István 53/117. o. (38. o.).

A népi változatok sorát időrendben Kodálynak a Bartha D. által is említett 1912-es Hont megyei gyűjtése nyitja meg. Kodály Bartalus Kéziratának II/254-es darabjánál ceruzával feljegyzi, hogy „var. Gömör", s maga Bartalus is azt jelzi kéziratán, hogy „Bátka (Gömör) A nép után" (KR 20.216). Ezeken kívül azonban nincs a dalról adatunk más északi területekről, s Bukovinát kivéve nincs az egész magyar nyelvterületről. Több más

[7] Dallamokat itt nem közlünk, mivel Tari Lujza: Palóc menyasszonykísérő—bukovinai menyasszonykikérő c. tanulmányában a 19. sz. eleji adatok is szerepelnek — in Magyar Zene 1987/XXVIII. 1. 26—33. sz. Jelen adataink a megjelenés időpontjához mérten is frissek.

[8] A dallam variánskörének, népzenei helyzetének felmérése: Tari Lujza: Recens szlovák népzenei hatás és a líd kvart használata a Mezőség hangszeres zenéjében. Ethnographia XCVI 1985. 1. 93—105. o.

esetben bebizonyosodott már, hogy Bukovinát minden székelysége ellenére észak horizontális folytatójának kell tartanunk, de legalábbis ebben az esetben az azonos sávú peremvidék lehetett irányadó a megőrzésben. A Bukovinai adatok:

15. kotta: *Ez nap fénye már ezután* Hadikfalva KF 172/a gy. Kodály Z. 1914. IV. énekelte Turbuk Gergely 72 éves. (39. o.).

16. kotta: *Ez nap fénye már ezután* Hadikfalváról Hímesházára (Baranya m.) áttelepült székelyek közt gy. Tari Lujza 1983. II., AP 13263/j énekelte Bíró Mártonné Csernik Anna 74 éves. (40. o.)

A népi szövegek szintén műköltészeti alakot őriztek meg. A fentebbit feljegyezte Gaal Miklós 1810-ben, szöveges kéziratos dalgyűjteményében: *Ezen Vilagi Enekeket öszve szette és le irta Gaal Miklos 1810*[ik] *esztendö Januáriussának 25*[ik] *napján* (MTAKK Ms. 16) 2. sz.:

Ez nap fennyel már ezután
rejtezzék a' felhőben
S Az én nevem mindörökre
temettessék a' földben
De ha már így élnem kell
mindenektől felnem kell
S Az én kedves barátomtol
Veletlenül válnom kell
2[ik] Szerettelek jo barátom te engem
nem szerettel
Szemmel szájjal tsalogattal
de szivedből gyülöltél
Igy engem bajban hoztál
Nekem nagy but okoztál
Mind kettőnkőt vigasztalo
Barátságtol meg fosztál
3[ik] Nem szeretek soha senkit
Nem szeretek senkit már
Meg tanitott egy barátság
A' mely nekem holtig kár
Egy tekintet vakitott
Örökre szomorittott
Sebben ejtett melyet rajtad
Kivűl más nem gyógyitthat.

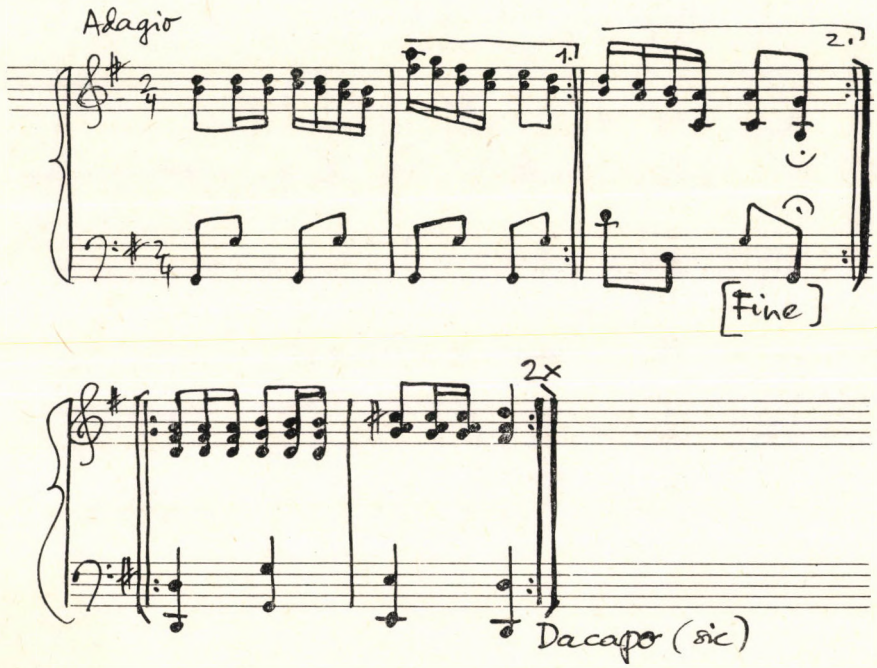
Lényegében azonos az előzővel a *Batta Bálint Kótatára* címet viselő, 1804-ben keltezett könyvecske (Bartha D. többször hivatkozik rá; Sárospatak Tiszáninneni Református Egyházkerület Tudományos Gyűjteménye Kézirattár 1666) 333. számú darabja:

En Nap Fénnyem már ez utan
rejtekezz el felhöbe
Az én nevem elevenen
temessetek [sic] a földbe
Jaj ha már így élnem kell
Mindenektől felnem kell
Az én kedves galambomtól
Kelletlenig válnom kell stb.

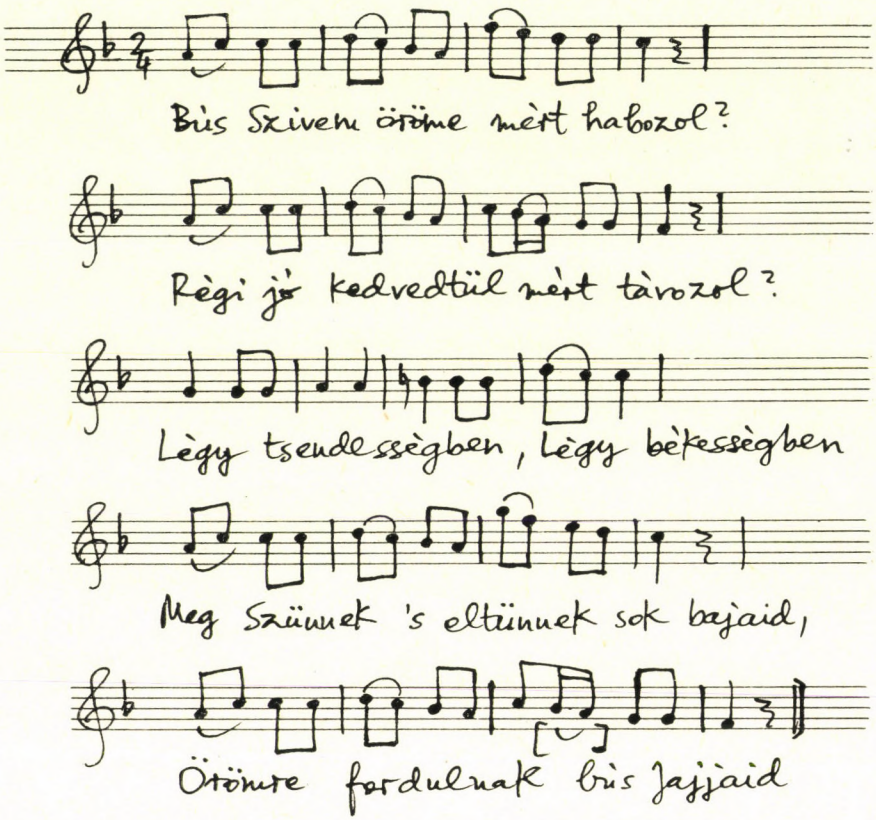
Ugyancsak apró részletekben tér el az előző kettőtől Kelemen László *88. Dall. Panasz* címet viselő és ezúttal kotta nélküli darabja. Mint látjuk, a bukovinai népi változatok főleg a szöveg első részét őrzik, míg a füzesgyarmati, Kodály által közölt változatban előre kerül az utolsó versszak.

Az 1983-as gyűjtésből származó népi változat és a könyvtári kutatómunka nyomán előkerült újabb adatok a munka intenzívebb folytatására, Bartha Dénes nyomdokainak követésére buzdítanak. De mindig marad bennünk kétség: elég jó tanítványai voltunk — vagyunk-e?

1.

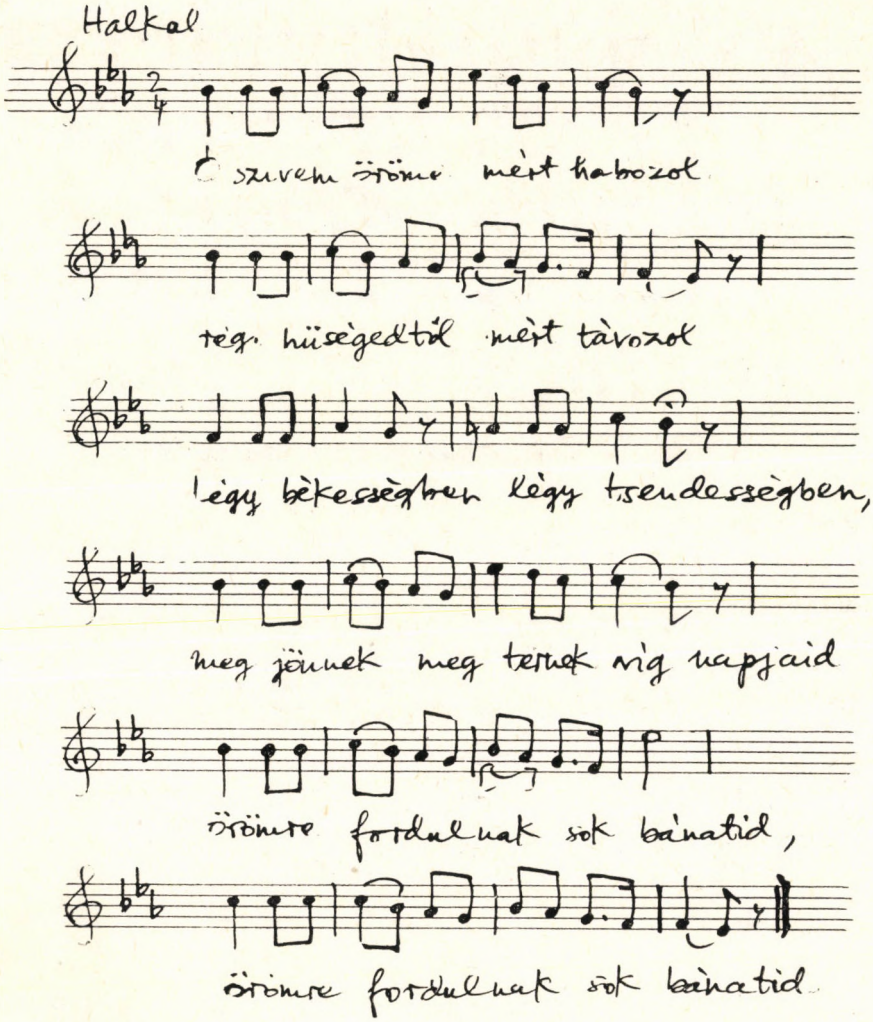


2.

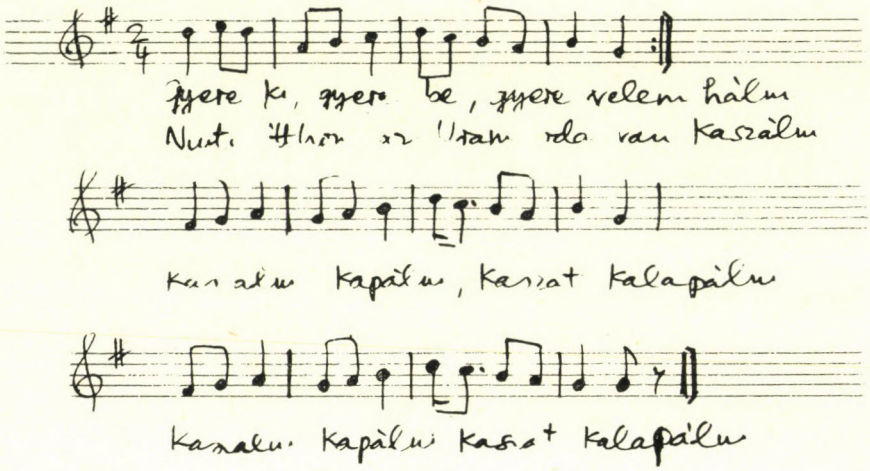

Bús Szívem örömre mért habozol?
Régi jó kedvedtül mért távozol?
Légy tsendességben, Légy békességben
Meg Szűnnek 's eltűnnek sok bajaid,
Örömre fordulnak bús Jajjaid

3.

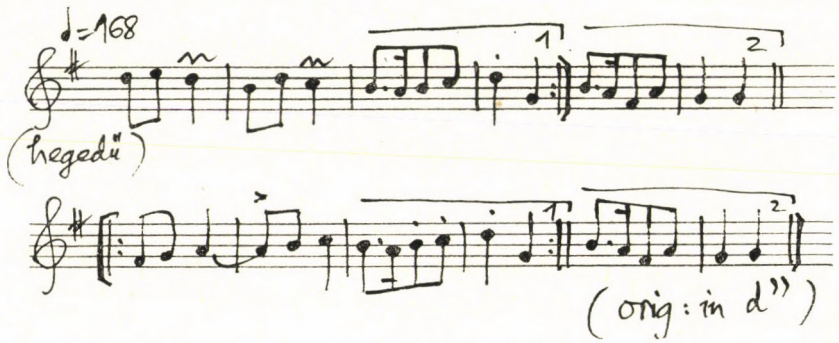
Halkal


Ó szivem örömre mért habozol
rég hüségedtől mért távozol
légy békességben légy tsendességben,
meg jönnek meg ternek víg napjaid
örömre fordulnak sok bánatid,
örömre fordulnak sok bánatid

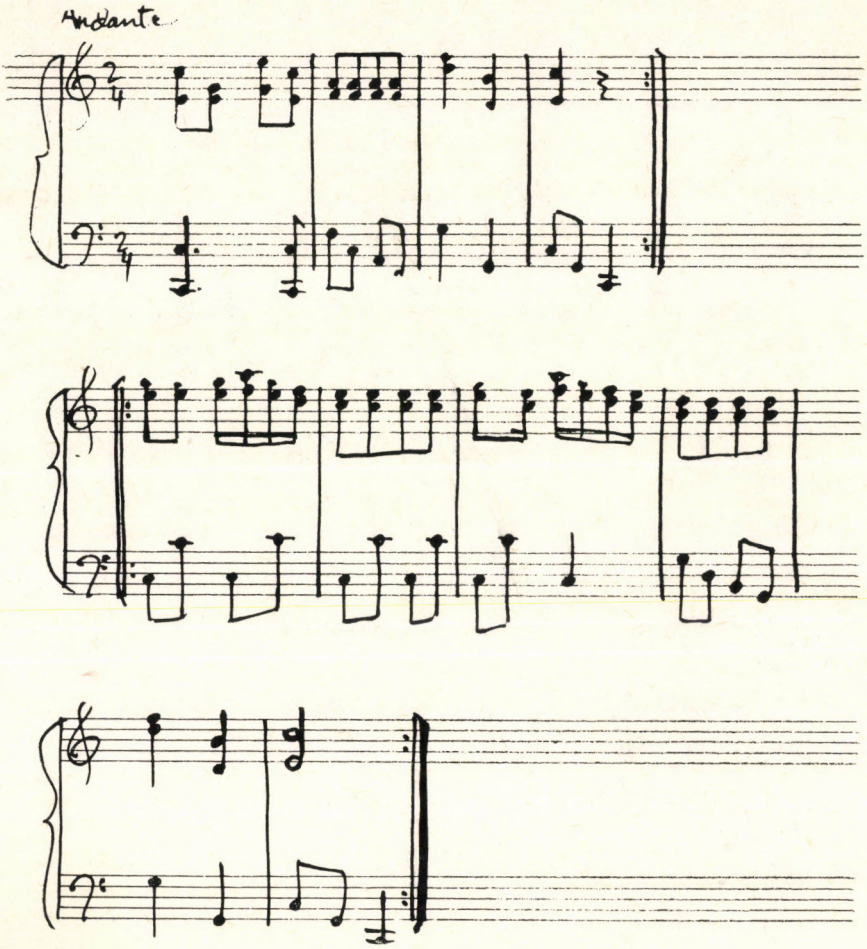
4.


Gyere ki, gyere be, gyere velem hàlni
Kaszàlni kapàlni, kaszat kalapàlni
Kaszàlni kapàlni kaszat kalapàlni

5.

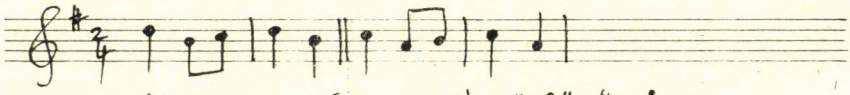

♩=168
(hegedü)
(orig: in d'')

6.

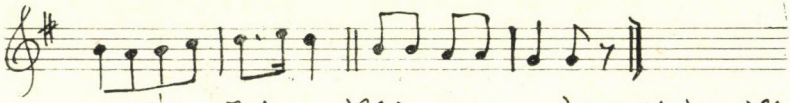


7.

Frissetskén



jó bor ez Gazda jó szőllő hozta



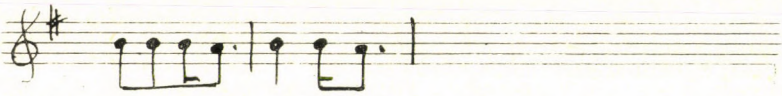
az Úr Isten áldja meg a' ki ezt kapálta

stb., még 3 versszak,

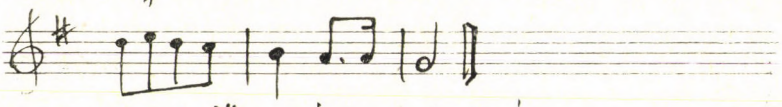
majd a 4 versszak után



issza már, a' szamár



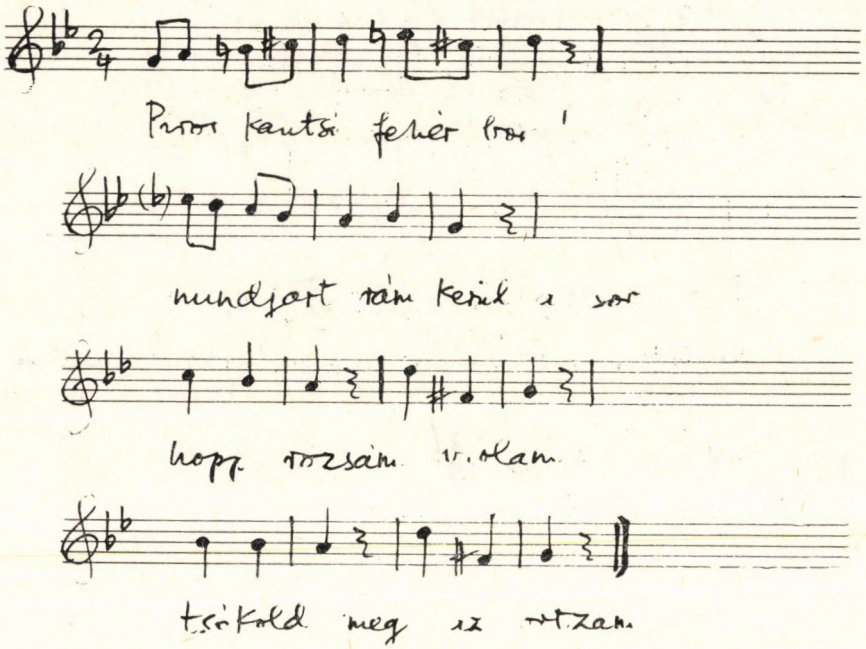
meg issza már a szamár



meg is itta már a' szamár

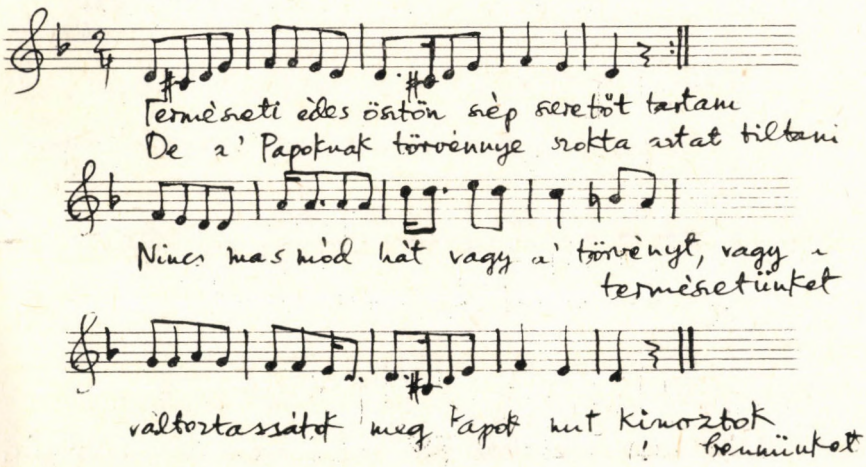
8.

Frissetsken

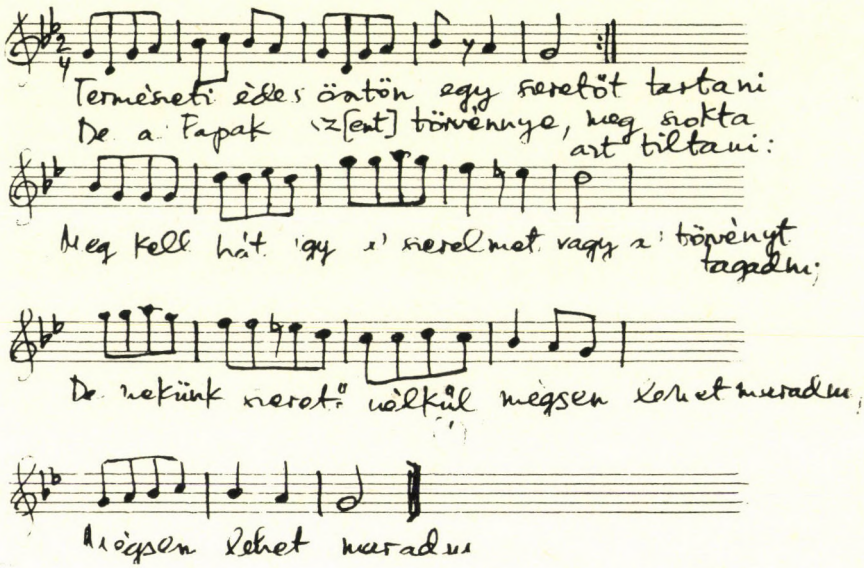


9.

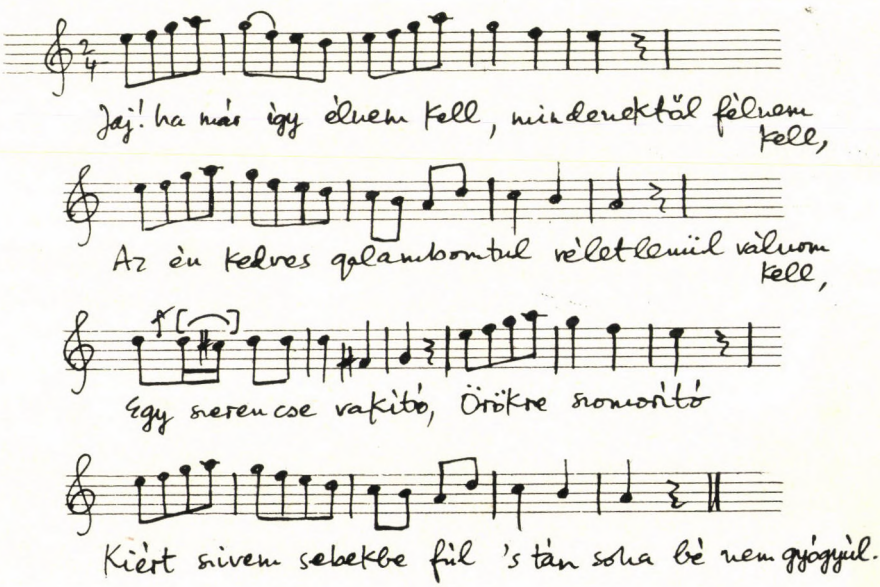
Lassatskàn



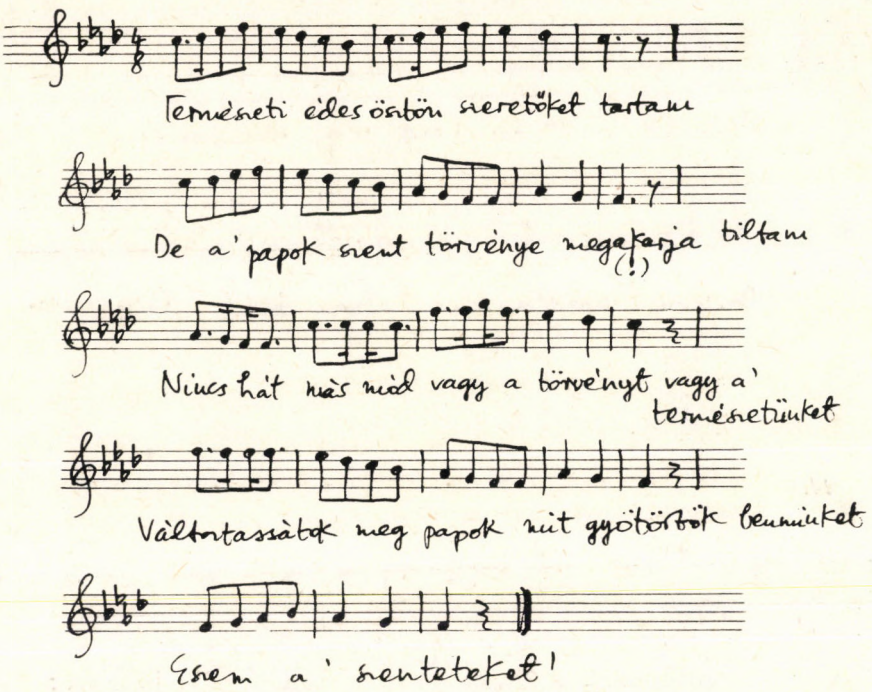
10.


Természeti édes öntön egy szeretőt tartani
De a Papak sz[ent] törvénnye, meg szokta azt tiltani:
Meg kell hát így a szerelmet vagy a törvényt tagadni;
De nekünk szerető nélkül mégsen lehet maradni,
Mégsen lehet maradni

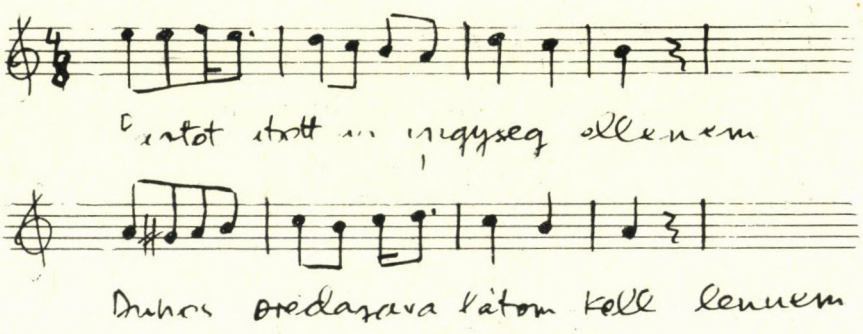
11.


Jaj! ha már így élnem kell, mindenektől félnem kell,
Az én kedves galambomtul véletlenül válnom kell,
Egy szerencse vakító, Örökre szomorító
Kiért szivem sebekbe fúl 's tán soha bé nem gyógyúl.

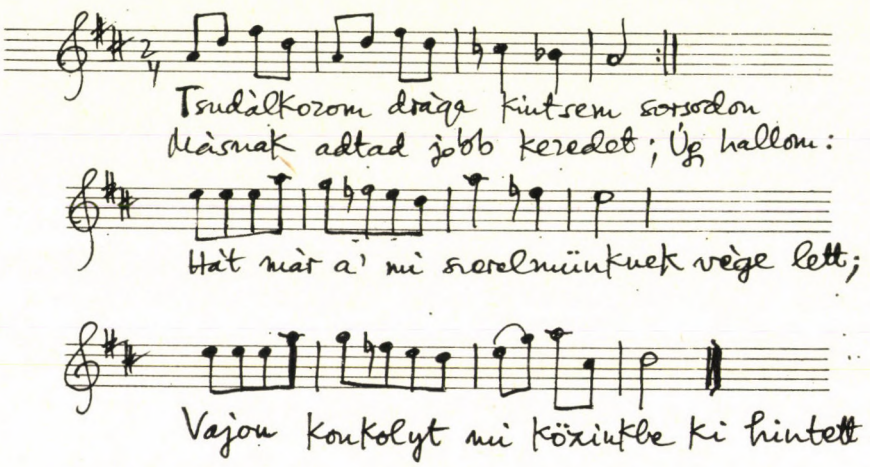
12.


Természeti édes östön szeretőket tartani
De a' papok szent törvényt megakarja tiltani
(!)
Nincs hát más mód vagy a törvényt vagy a'
természetünket
Változtassátok meg papok mit gyötörtök bennünket
Ezem a' szenteteket!

13.

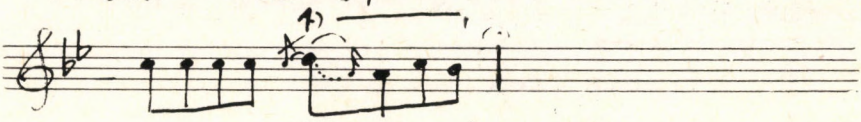


14.

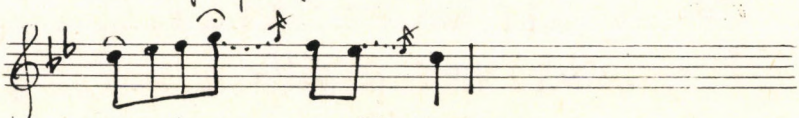


15.

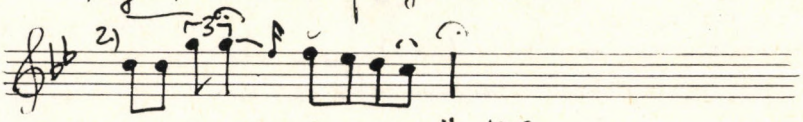
Kubato ♩ = 112 - 84



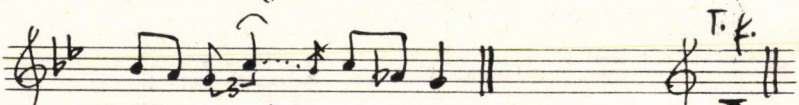
Ez nap fényë már ezután



Rejtekezven a fëlyhök a fren



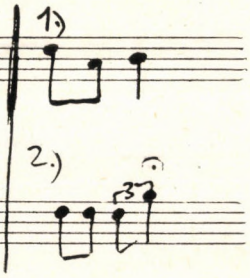
Az én régi kedvesëmtül



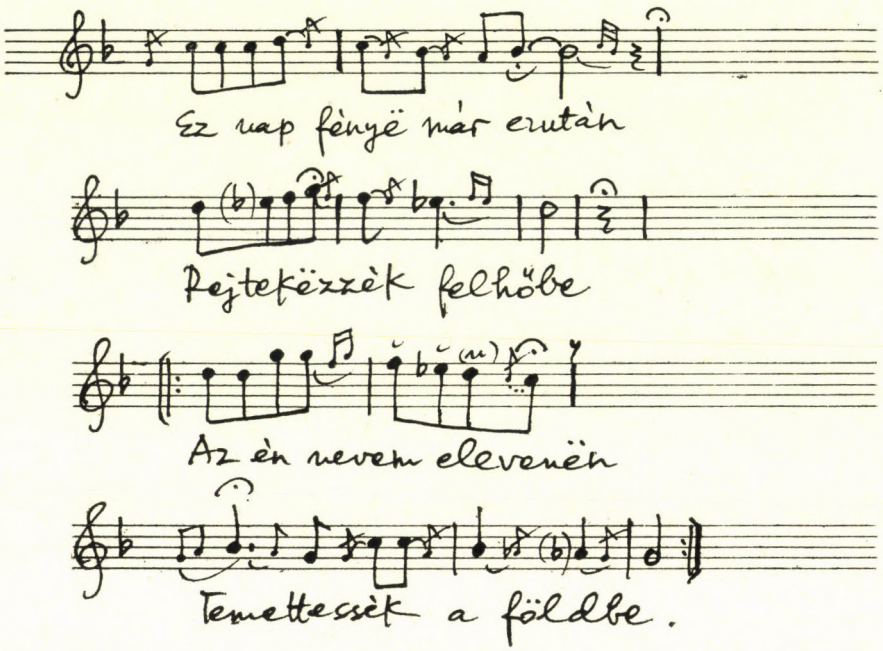
Vèlletlenyül a vàlnom këll

2. Szerettelek szép szeretőm
s Te ëngëm nem a szerettél.
Szëmvel-szájval csalogattál
De szivedből utáltál.

2 Elég ska az annak
Hogy a lëán milg ravas
2.) Ezër közül csak ep válik
Hű szerelëmbenn igaz
s Ezer közül /stb. ism.



16.


Ez nap fényë már ezután
Rejteközzék felhőbe
Az én nevem elevenën
Temettessék a földbe.

2. Már ezután élnëm köll
Mindenektől félnem kell
Az én kedves szeretőmtül
Vèlletlenül válnom kell.

3. Szerettelek szép szeretőm
De ëngëm nem szerettél
Szemvel, szájval csalogattál
De szivedből gyűlöltél

4. Elég oka az annak
Hogy a lëány min'ravasz
Ezër körül csak ëgy válik
Ki szeretetben igaz.

KIRÁLY PÉTER:

MIKOR SZÜLETETT BAKFARK?

Bakfark Bálint Magyarország első olyan zenei reprezentánsa, s egyben XVI. századi zeneéletünk egyetlen olyan képviselője, aki kora élvonalához tartozott, s aki nemzetközi mércével mérten is jelentőset alkotott. Bakfarkkal a századforduló óta több könyvben, disszertációban és hosszabb-rövidebb tanulmányban foglalkoztak,[1] de ennek ellenére, a híres lantos életútjának még mindig számos homályos pontja és megoldatlan problémája maradt. Ezek közül talán a születése időpontjával kapcsolatos a legfontosabb. Bakfark születési éveként a korábbi irodalomban 1507 szerepelt. Ezt az általánosan elfogadott dátumot egy több mint tíz éve, 1976-ban közreadott írásában Gernot Nussbächer brassói történész és levéltáros megkérdőjelezte, s felvetette, hogy Bakfark nem 1507 körül, hanem annál jóval később, valamikor 1527 táján születhetett.[2] Véleményét egy brassói számadáskönyvi adatra alapozta, mely szerint a város 1536. október 2-án egy lantosnak, akit kisfiával együtt a királyhoz küldtek, úti- és egyéb költségekre pénzt adott.[3] Nussbächer elképzelhetőnek tartotta, hogy a kisfiú Bakfarkkal lenne azonos, s ezek alapján felvetette, hogy az 1507-es születési dátum téves lehet.

Véleményével nem sokkal később Homolya István szembeszállt, s az addig elfogadott álláspontot védelmezte. A két nézet összecsapásából hosszú sajtóvita keletkezett — mondhatni állóháború —, melyben a felek végül is nem tudtak döntésre jutni.[4] Ehhez tudni kell, hogy a kérdést mindketten túlzottan leszűkítve kezelték. A rendelkezésre álló, viszonylag bő, Bakfarkkal kapcsolatos forrásanyagból csakis egyetlen dokumentum egy mondatrészének, illetve kifejezésének pontos értelmezését vizsgálták, illetve a Bakfark címer adományozási időpontjának és az adományozó személyének kiderítésére törekedtek, s ezek alapján próbálták eldönteni, hogy Bakfark születhetett-e 1527 táján, vagy sem. Ha valaki a kérdést azonban nem ennyire leszűkítetten kezeli, s a forrásokat szélesebb körben vizsgálja, úgy annak ellenére, hogy változatlanul nem ismert semmiféle olyan okirat, mely pontosan tudatná, hogy Bakfark mikor született, a dilemma mégis megoldható. A jelenleg ismert életrajzi és zenetörténeti adatok együttes vizsgálata nyomán ugyanis nagy biztonsággal meghatározható az a nemzedék, melyhez Bakfark tartozott.

Bakfark születési idejével kapcsolatban mindeddig egyetlen forrás ismert. Ez Bakfarknak a múlt században megsemmisült páduai emléktáblája, melyből következtetni lehet a születési évére. Ez ugyanis azt közölte, hogy a lantos 1576-ban 69 éves korában

[1] A Bakfarkkal kapcsolatos irodalmat lásd: Gombosi 1935. 1—3.; Homolya 1982. 221—222.
[2] Gernot Nussbächer: Mikor született? A Hét. Bukarest. 7 (1976). 33. sz.
[3] Vö.: Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen. II. Brassó. 1889. 460.
[4] Az ide tartozó írások jegyzékét lásd: Homolya 1982. 221—222; továbbá: Gernot Nussbächer: Zur Biographie von Valentin Greff-Bakfark. In: Forschungen zur Volks- und Landeskunde. Bukarest. 25 (1982) 1—2. sz. 103—105.; Uő.: Organisti si compozitori transilvaneni: Hieronymus Ostermeyer si Valentin Greff-Bakfark. In: Studii de muzicologie. Bukarest. 18 (1984). 133—148.; Benkő Dániel: A quelques reflexions a propos de Bakfark. In: Le luth et sa musique. II. ed.: J.-M. Vaccaro. Paris, 1984. 113. sk.

hunyt el („Obiit Anno Domini MDLXXVI Idibus Augusti, Vixit Annos LXIX...").[5] A két évszám kivonásából adódott a közismert 1507-es dátum. Mivel azonban az emléktábla, amelyet 1578-ban, Bakfark halála után két évvel, közadakozásból állítottak fel, a halál napját augusztus 13-ban adta meg, míg a páduai egyetem Natio Germanica jogi, illetve művészeti hallgatóinak két 1576-os évkönyve egybehangzóan augusztus 22-ben,[6] ez mindenképpen óvatosságra kell hogy intsen. Kérdés, hogy az egyetem gyorsan változó hallgatói között 1578-ban volt-e egyáltalán valaki, aki a családjával együtt idegen földön elhunyt Bakfarkot oly közelről ismerhette, hogy tudhatta születésének pontos időpontját.[7] Erre nincs semmi támpont. Az minden esetre megjegyzendő, hogy a történészek előtt közismert: a tárgyalt korból a születési dátummal és életkorral kapcsolatos kortársi megnyilatkozásokat csakis fokozott elővigyázatossággal lehet felhasználni, mivel azok gyakran lehetnek tévesek, félrevezetők.[8] Végső soron tehát — miként erre már többen is utaltak — a páduai emléktáblán közölteket csakis akkor lehet hitelesnek elfogadni, ha azokat Bakfark életrajzából és munkásságából levonható egyéb következtetések is alátámasztják.

Bakfark fiatalkorára egy dokumentum, János Zsigmond erdélyi fejedelem 1570-ben Bakfark részére kiállított adománylevele utal. Ebben azt olvasni, hogy *„Bakfark Bálint muzsikus, aki már gyermekkorában tehetsége folytán igen nagy hajlandóságot mutatott a muzsika iránt, miért is őt a fenséges fejedelem és úr, a néhai János Isten kegyelméből Magyarország stb. királya, legdrágább és áldott emlékű atyánk udvarába fogadta, és elkezdte kimüveltetni a muzsika művészetére, melyre muzsikusa, a tudós budai... alaposan kitanította, majd pedig, miután sok éven át forrón szeretett boldog emlékezetű fenséges szülőanyánknál szolgált dicséretesen"* („Valentinus Bakffark musicus qui iam inde a puero ob ingenii illius ad musicen summam propensitatem a serenissimo principe domino quondam Joanne dei gratia rege Hungariae etc. parente nostro charissimo piae memoriae clementer in aulam suam receptus et in arte musica erudiri ceptus, in illaque a docto musico suo... Budensi probe institutus, per multos annos serenissimae genitrici desideratissimae foelicis recordationis laudabiliter inserviens").[9] Ezt a részletet a kutatók nagy többsége mindeddig úgy értelmezte, hogy az nem Szapolyai János 1526 utáni királyi udvarára utal, hanem a megelőző időszakra, amikor Szapolyai még erdélyi vajda volt. Ezt az emléktábla nyomán kikövetkeztetett 1507-es születési dátum tette szükségessé. Csakis így lehetett ugyanis feloldani azt az ellentmondást, ami a feltételezett születési időpont, az adománylevél szövege által említett gyermekkori taníttatás és Szapolyai János 1526—1540 közötti királysága között fennállt. Ha ugyanis Bakfark 1507-ben született, úgy Szapolyai megválasztásakor már nem volt gyermek („puero"), hanem a felnőttkorba lépett. Az oklevél ilyenféle átértelmezése azonban több szempontból is problematikus. Először is mert a vajdai udvarban való taníttatásról szóló elméletnek már önmagában is ellentmond az a tény, amit a korabeli erdélyi viszonyok egyik legjelesebb ismerője Trócsányi Zsolt úgy fogalmazott meg, hogy *„A Mohács előtti vajda nem egy ország uralkodója volt, saját udvarral és udvari tisztségekkel, hanem a magyar király területi jogkörrel rendelkező főtisztviselője. Makkai László frappáns meghatározását idézve: vajda volt, vajdaság*

[5] A teljes szöveget lásd: Gombosi 1935. 15.
[6] Gombosi 1935. 156.
[7] Az emléktábla tartalma tehát nem azért kétséges, mert — mint többen vélték — elpusztult, és már a XVII. században is nehezen volt olvasható. A régi szerzők ugyanis a halál napját és Bakfark életkorát az emléktábla alapján megegyezően közlik. Vö.: Gombosi 1935. 15.; Isoz Kálmán: Bakfark Bálint, Mihály és János. Muzsika. 2 (1930). 1—2. sz.; Laurentio Toppeltino: Origines et occassus Transsylvanorum. Lugduni, 1647.; Koczirz 1911. XXXII—XXXIII.
[8] Vö.: Dankanits 1983. 66.
[9] Az oklevél teljes szövegét lásd: Király 1987. 92—97.

nem. A havaselvei és moldvai vajdáknak volt udvaruk, voltak vajdai méltóságaik — Erdélyben ilyet hiába keresnénk 1526 előtt".[10] Az 1570-es adománylevél azonban Szapolyai vajdaságáról nem is tesz említést, hanem egyértelműen azt írja, hogy Bakfarkot I. János magyar király („Joanne dei gratia rege Hungariae") vette udvarába. Mindemellett nem említi Bakfarknak a zenetörténészek által feltételezett hosszú — több mint húsz évnyi — alkalmazását Szapolyai udvarában, hanem mindössze csak annyit ír, hogy a lantos a zenét I. János udvarában tanulta. Ha figyelembe vesszük, hogy az adománylevél először a királyi udvart említi, majd pedig a Bakfark taníttatásáról szóló részt közvetlenül azzal folytatja, hogy a lantos sok éven keresztül Izabellát szolgálta, úgy logikusnak látszik azt feltételezni, hogy a két esemény egymást követhette. Mindezek alapján tehát arra kell gondolni, hogy Bakfark valamikor I. János uralkodásának vége felé kerülhetett a királyi udvarba.

Itt kell utalni arra a döntő jelentőségű tényre, hogy az adománylevél és az emléktábla forrásértékének összevetése az emléktábla előnyben részesítését nem támogatja. Sőt éppen ellenkezőleg. Az adománylevél ugyanis, mely hivatalos dokumentum volt, az adatok származása szempontjából sokkal hitelesebb forrás, mint a Bakfark halála után két évvel idegenek által felállított emléktábla. Az adománylevélben Bakfarknak I. János, majd Izabella udvarában eltöltött éveivel és a további életútjával kapcsolatban leírtak nyilvánvalóan részben a kancelláriától, részben azonban — megfelelve a korabeli gyakorlatnak — magától Bakfarktól származhattak.[11] Mindenképpen megbízhatóbb és közelebbi körből tehát, mint az emléktáblán olvashatók.

Az adománylevél alapján tehát arra kell következtetni, hogy Bakfark valamikor I. János uralkodásának vége táján, feltehetően az 1530-as évek második felében kerülhetett a magyar királyi udvarba. Ott ismerkedhetett meg alapjában azzal a hangszeres és zenei stílussal, mely egész életét végigkísérte. Művei közül a fantáziák igen figyelemre méltó következtetések levonását teszik lehetővé, melyek az adománylevél szolgáltatta tanulságokat csak megerősítik. Ha ugyanis Bakfark lantfantáziáit összevetjük a századforduló táján született nemzedék néhány reprezentatív lantosának (Francesco da Milano, Alberto da Rippa, Luys de Narvàez, Alonso Mudarra) hasonló jellegű alkotásaival, úgy rögtön kiviláglik, hogy Bakfark darabjai mind forma és kompozíciós technika tekintetében, mind pedig játéktechnika szempontjából meghaladják azokat.[12] A Bakfarknál megfigyelhető motettikus felépítésű három- és négyszólamú imitatív ricercare olyan műforma, mely az említett lantosok alkotásaiban lényegében nincs meg. A korábbi lantosoknál is találni ugyan füzérszerűen összekapcsolódó szakaszokból álló darabfelépítésre, valamint itt-ott imitációra példát. A Bakfarknál található szigorú szólamvezetés és az ebből következő tömör hangzás azonban olyan vonás, melyet már a kortárs Hermann Finck is a Gomberttel kezdődő új stílus jellemzőjének tartott.[13] A Bakfark fantáziák kompozíciós szempontból a Josquin utáni, Gombert, Clemens non Papa, és Willaert nevével fémjelzett nemzedék vokális alkotásait követik. Mind a motettikus formálással, tehát hogy a darabok imitációs szakaszok láncszerűen összekapcsolódó soraiból épülnek fel, mind a következetes imitációkkal, vagyis hogy az egymást követő szakaszokban minden szólam

[10] Trócsányi Zsolt: Hatalmi struktúra és udvari kultúra a Báthoryak Erdélyében. In: Magyar reneszánsz udvari kultúra. Budapest, 1987. 131.

[11] Vö.: Fabó Bertalan: Bakfark Bálint adománylevele. Századok 43 (1909). 669. 1. jegyz.; Ortvay Tivadar: Mária II. Lajos király neje. Budapest, 1914. 130.; Gyárfás Tihamér: Brassai címeres levelek és nemes családok. Budapest, 1912. (Klny. a Turul 1909/1911. számából.) 42.

[12] Vö.: Francesco da Milano opere complete per liuto. I. Ed Ruggero Chiesa. Milano, 1971.; Oeuvres d'Albert de Rippe. I. Ed. Jean-Michel Vaccaro. Paris, 1972.; Luys de Narvàez: Los seys libros del delfin de musica. Ed. Emilio Pujol. Barcelona, 1945.; Alonso Mudarra: Tres libros de musica. Ed. Emilio Pujol. Barcelona, 1949.

[13] Hugo Leichentritt: Geschichte der Motette. Leipzig, 1908. (repr. Hildesheim, 1967.). 73.

az újabb témát hozó szólamot imitálja.[14] Ez a kompozíciós módszer azonban hangszerekre először csak az 1540-es évek táján jelentkezett. A stílus leghíresebb nyomtatott gyűjteménye az 1540-ben megjelent *Musica nova* volt, mely Adrian Willaert, Giulio Segni, Girolamo Parabosco és Girolamo Cavazzoni négyszólamú ricercarjait tartalmazta.[15] E darabok és Bakfark fantáziáinak rokonságára már többen is felfigyeltek, így Bakfark munkásságának egyik legelső jelentős kutatója, Henryk Opieński.[16]

Tekintve, hogy a XVI. század muzsikusainak stilisztikailag egységes életművei nem szolgáltatnak alapot egy gyökeres stílusváltozás feltételezéséhez Bakfark művészetében,[17] így már csak ez alapján is nehéz lenne feltételezni, hogy Bakfark 1507 táján született, hisz fantáziái olyan kompozíciós stílust követnek, mely a századforduló táján született lantosok (Francesco da Milano, Alberto da Rippa, Luys de Narvàez, Alonso Mudarra) alkotásainál tapasztalhatónál jóval modernebb. Az említettek és Bakfark művei között legalábbis egy generációnyi különbség húzódik.

Érdekes módon a stíluskülönbséget Bakfarkról írott könyvében Homolya István is egyértelműen jelzi. Bakfark életműve szerinte Francesco da Milano és Albero da Rippa munkásságának a folytatása és továbbfejlesztése. Ugyanakkor azonban nem vizsgálja, hogy miként lehetett Bakfark velük közel egykorú, ha egyszer a művei jóval későbbi vonásokat mutatnak, s mindebből nem vonja le a logikus következtetéseket az életkort illetően.[18]

Bakfark fantáziái a most elmondottakon túl még egy figyelemre méltó dolgot jeleznek. Azt, hogy mivel a Bakfark egész művészete szempontjából döntőnek bizonyult irányzat legkorábbi megjelenése az 1540. évek tájára datálható, így ezek a hatások részben már nem Szapolyai János királyi udvarában érhették őt, hanem akkor, amikor az özvegy királynét, Izabellát szolgálta. Ez megerősíteni látszik az oklevélből levont azon következtetést, hogy Bakfark csak az 1530-as évek második felében, I. János uralkodása vége felé kerülhetett a királyi udvarba.

Bakfark fantáziái a formán és a kompozíciós technikán túl játéktechnikai szempontból is olaszországi mintákra mutatnak.[19] Az olasz orientáció jelének tekinthető az is, hogy első nyomtatványának, a lyoni lantkönyvnek fantáziáit „ricercare"-nak nevezte. Olyan kifejezést használt tehát, mely a korban olaszoknál és olyan külföldieknél fordul elő, akik Itáliában jártak, vagy más módon az olasz kultúrához kötődtek. Figyelemre méltó, hogy amikor 1564-ben Adrian le Roy Bakfark első lantkönyvének egy részét újra kiadta, elhagyta az eredeti elnevezést, s a darabokat a franciáknál egy ideje már elterjedt nemzetközi kifejezéssel „fantasia"-nak nevezte.[20]

Bakfark olasz irányultságát mutatja végül az is, hogy mindkét kiadványában olasz lanttabulatúrát használt. Első lantkönyve megjelenése előtt (1553) olasz tabulatúrával még csakis olasz és spanyol kiadványok jelentek meg. Mindössze az a két mű említhető

[14] Vö.: Brown 1980. 228., 303.; Claude V. Palisca: Barokk zene. Budapest, 1976. 124—125.; H. Colin Slim ed. Musica nova. Chicago, 1964. XXXVIII.; Joan Weiss recenziója. Early Music. 8 (1980). 403.

[15] Brown 1965. 65 (1540_3); RISM. 1540^{22}.; Vö. továbbá az előző jegyzetben írtakkal, valamint Warren Kirkendale: Ciceronian versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium. Journal of the American Musicological Society. 32. (1979). 14.; Martin Picker recenziója. Journal of the American Musicological Society. 19 (1966). 96—98.

[16] Opieński 1914. 4. 56—57.; Vö. továbbá Brown 1980. 303.

[17] Vö.: Pernye András: A nyilvánosság. Budapest, 1981. 372.

[18] Vö.: Homolya 1982. 67—68, 72, 74, 93, 129.; Bakfark és a korábbi lantosok stílusának szembeállítására lásd még: Arthur J. Ness: Domenico Bianchini. In: Le luth et sa musique. II. Ed. Jean-Michel Vaccaro. Paris, 1984. 98.; figyelemre méltó, hogy egyebek mellett éppen a stíluskülönbségek alapján utasítja el Kurt Dorfmüller, hogy Hans és Melchior Newsiedler testvérek lettek volna. Vö.: Dorfmüller 1967. 40.

[19] Erre többen is utalnak. Vö.: Peter Päffgen: Laute und Lautenspiel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Regensburg, 1978. 146—147.; Franz Krautwurst: Bemerkungen zu Sebastian Virdung's Musica getutscht. In: Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag. Kassel, 1967. 150. 52. jegyz.; Diana Poulton recenziója a lyoni lantkönyvről. Early Music. 5 (1977). 413.

[20] Vö.: Brown 1965. 211.

kivételként, melyet az 1540-es években éppen Bakfark első lantkönyvének későbbi kiadója, Jacques Moderne adott közre. Ezek szerzői azonban — akár csak a kiadó —, olaszok voltak: Francesco Bianchini és Jean Paolo Paladin.[21]

Az őt ért olasz hatásokat maga Bakfark is jelezte. Krakkói lantkönyvének előszavában ugyanis azt írta: *„Mert X. Leó annyira gyarapította és kitüntette ezt a zeneművészetet, hogy ő emelte fel azt a csúcsra... ez a művészet soha máskor jobban nem virágzott; e kor sok igen kiváló tehetséget szült, akik kitűnő zeneműveket is hagytak maguk után, de igen gazdag jutalomban is részesültek.*

Akkor én ifjúként ezeknek a nyomába szegődtem, életem minden idejét ezen művészet kiművelésére és rangjának emelésére fordítottam..."

(„Nam Leone decimo tantum et accessionis et ornamenti accepit haec Musices ars, ut eam ad summum ille fastigium perduxerit. ...ut nullo unquam tempore ars haec magis floruerit: ut multos illa aetas praestantissimos protulerit, qui praeclara etiam artis monimenta post se reliquerunt, et etiam amplissima sunt munera consecuti.

Horum ego tum adolescens vestigijs adhaerens, omne aetatis meae tempus in excolenda, et exornanda hac arte... contriui...")[22]

Korábban többen is úgy vélték, e sorok azt jelzik, hogy Bakfark X. Leó pontifikátusa idején (1513—1521) Olaszországban járt volna, s ott tanult. Ebben azonban már Gombosi is kételkedett, s Homolya István — teljesen jogosan — a megalapozatlan hipotézisek közé sorolja.[23] Ugyanakkor Homolya az idézett szöveget mégiscsak időhatározónak fogja fel, mely szerinte bizonyíték Bakfark hagyományosan elfogadott 1507-es születési dátuma mellett. Mint írja: *„Ez az autográf hitelű megnyilatkozás tehát megerősíti az eredetileg megállapított születési évszám helyességét és ismételten kizárja, hogy Bakfark 1520 után születhetett volna, hiszen akkor számára X. Leó és környezete csupán történelmi múltat, nem pedig művészetének élő, éltető környezetét jelentette volna."*[24] Ez az okfejtés azonban téves. Igaz ugyan, hogy a pápa 1521 decemberében meghalt, de a Krakkói lantkönyv előszavában Bakfark nem azt mondta, hogy a pápa és környezete volt rá nagy hatással, hanem azt, hogy ifjúként ő a X. Leó pontifikátusa idején élt és alkotott muzsikusok nyomdokát követte. A zenészek közül pedig nem is egy jóval túlélte a köztudottan híres zenekedvelő és művészetpártoló Medici pápát.

Az egész X. Leóval kapcsolatos rész forrása (avagy csak egyik forrása?) nyilvánvalóan Mathias Marigliano X. Leó magánkapellájának egykori muzsikusa lehetett, aki 1538—40 között I. János udvarának zenésze volt.[25] Marigliano azonban a hazai zenei és történeti irodalomban F. X. Haberl nyomán olvashatókkal ellentétben nem énekes, hanem hangszeres muzsikus (lantos?) volt.[26] Az ő személye tehát közvetlen kapcsolatot jelentett az egykori pápai és a későbbi budai királyi udvar között.

Annak ellenére, hogy nem tudható, azonosítható-e Marigliano az 1570-es adománylevélben említett muzsikussal, az gyanítható, hogy valószínűleg ő lehetett az egyik, aki Bakfarkhoz az olaszországi zenei újdonságokat közvetítette. E kérdéskör azonban még nem tekinthető lezártnak, mindenképpen további kutatást igényel.

Térjünk most át Bakfark életrajzának egy olyan részére, mely mindeddig nem keltett túlzott érdeklődést. Ez Bakfark Bálint és testvére Mihály életrajzának összevetése.

[21] Vö.: Brown 1965.
[22] Gombosi 1935. 21—22.
[23] Gombosi 1935. 3.; Homolya 1982. 74.
[24] Homolya 1982. 13—14.
[25] Vö.: Herman-Walter Frey: Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und seiner Privatkapelle. Musikforschung. 9 (1956). 47—48.; Verancsics Antal összes munkái. VI. Vegyes levelek 1538—1549. Pest, 1860. 39, 135, 138, 140.
[26] Vö.: Franz Xaver Haberl: Bausteine für Musikgeschichte III. Leipzig, 1888. 67.; Kubinyi András: Huszti Márton II. Ulászló király udvari muzsikusa. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok. Budapest, 1969. 65—74.

Noha az utóbbiról alig tudni valamit, ez a kevés azonban igen fontos tanulságokat szolgáltat.

Bakfark Mihály 1555-ben I. János özvegyénél, Izabellánál szolgált, s a királynő kíséretében lengyel földön tartózkodott.[27] Ez rá a legkorábbi adat, de ebből feltételezhető, hogy legalábbis 1551 óta a királynő alkalmazásában állhatott, s vele együtt hagyhatta el Erdélyt. Bakfark Mihály valamikor 1562 táján János Zsigmondtól birtokot kapott Balassa Menyhért elkobzott javaiból, amit azonban 1570-ben a fejedelem elvett tőle, s Bakfark Bálintnak adományozott.[28] Bakfark Mihály 1575-ben már nem élt, özvegye ekkor már újra férjhez ment.[29] Ezek szerint tehát halála 1570 júniusa és figyelembe véve a gyászévet, 1574 ősze közé tehető. Egy gyermekéről tudni, Jánosról, aki 1584. augusztus 22-én eladta apai örökségét.[30] Tekintve, hogy a korabeli magyar törvények szerint nemesi ingatlanát valaki csak 24 éves kora után adhatta el, így Bakfark Jánosnak 1584 nyarán ezt a kort már be kellett töltenie. Ebből következik, hogy legkésőbb 1560-ban születhetett.

Bakfark Bálint Lengyelországban nősült meg, valamikor 1550 táján. Első gyermeke 1552 júniusában született, s tudni egy másikról is, aki 1562-ben.[31] E két időpont, valamint az a tény, hogy Bakfarknak még 1571-ben is olyan korú gyermekei voltak, akikről gondoskodott, az eddig elfogadott 1507-es születési időponthoz és a korabeli szokásokhoz mérten mindenképpen igen későinek tűnik. Ámbár végül is nem lenne elképzelhetetlen, hogy csak későn szánta rá magát a nősülésre és a családalapításra. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy mindkét Bakfark testvérnek egymáshoz viszonylag közeli időben, az 1552—1562 közötti egy évtizedben születtek a gyermekei, arra kell gondolni, hogy túl nagy korkülönbség nem lehetett köztük. Ezek alapján viszont nem valószínű, hogy a század első évtizedében születtek volna. Mert míg egy embernél még csak elképzelhető, hogy csak negyven éves korában nősüljön, addig az adott korban egy családon belül kettőről már nehezen, hisz a XVI. században, de még jóval később is, az emberek átlagos életkora ötven év alatt volt, s nem is a szegényebb rétegeknél, hanem az azoknál sokkalta jobban élő főuraknál.[32]

Itt említendő meg, hogy Robert Machold cikkében, melyben Gernot Nussbächer írását kommentálta, utalt arra is, hogy Bakfark Mihály özvegye Greff Anna kizárólag csakis akkor mehetett 1570—1575 között újra férjhez, ha nem a század elején született.[33] Ez áttételesen ugyancsak a Bakfark testvérek későbbi születési ideje mellett szól, feltéve persze, hogy nem kezdünk bizonyíthatatlan spekulációkba arról, hogy Greff Anna talán Bakfark Mihály második felesége lehetett.

A továbbiakban két olyan érvet kell megvizsgálni, melyek a Bakfark vita során Homolya István részéről az 1507-es időpont mellett elhangzottak, s melyekre a cikk során eddig még nem került sor. Az első a padovai egyetem Natio Germanica Artistarum 1576-os évkönyvének bejegyzése Bakfark haláláról, melyben egyebek mellett ezt olvasni: „Neque facile vel opulentia, vel principum virorum patrocinio, a quibus saepissime expetitus est, caruisset, nisi in extrema maxime aetate libertatis plus nimis studiosus, suo potius nutu quam aliorum vivere maluisset."[34] Ezt a részletet Homolya István könyvében a következő fordításban közli: *„Élete során sikerek és gazdagság kísérték végig, előkelősé-*

[27] Gombosi 1935. 150.
[28] Király 1987. 93.
[29] Gombosi 1935. 157.
[30] Gombosi 1935. 158.
[31] Kosack 1935. 13, 15.
[32] Vö.: Dankanits 1983. 12, 13.
[33] Machold 1977. 84.; vö. továbbá Gombosi 1935. 3.
[34] Gombosi 1935. 156.

gek kegyeikkel halmozták el, mégis vénségére a szabadságot mindennél többre becsülte, és függetlenül, nem pedig mások parancsa szerint kívánt élni."[35] A vita során Homolya többször hangsúlyozott véleménye szerint az „in extrema maxime aetate" kifejezés, melyet ő „vénségére"-ként fordít, megerősíti a Bakfark sírfeliraton olvasható 69 évet, s egyben kizárja, hogy Bakfark későbbi születésű legyen, mint 1507.[36] E nézettel teljesen ellenkező álláspontra helyezkedett Gernot Nussbächer, aki ugyanezt „élete végkorára / élete végső szakasza" értelmezésűnek tartotta. A kérdéses idézetet László Ferenc, a Hét hasábjain folyó polémiát záró utószavában, minden korábbi fordításnál pontosabban így közölte: *„Nem könnyen nélkülözte volna a gazdagságot és a tekintélyes férfiak pártfogását, akik igen gyakran fölkeresték, ha élete végső szakaszában mindenekfölött szabadságra törekedve nem akart volna inkább saját akarata, mint mások parancsa szerint élni."*[37] Mint ezzel kapcsolatban László Ferenc levélben közölte, a fordítás a latin nyelv egy egyetemi tanárától származik.[38] Adamik Tamásnak, az ELTE latin filológiai tanszéke docensének fordítása ezt teljesen megerősíti. A vitatott részlet nála úgy hangzik, hogy *„élete utolsó (legvégső) korában (szakaszában)"*.[39] A kérdéses idézettel kapcsolatos polémiát tehát ezen a ponton le lehet zárni.



1. Bakfark címere a lyoni lantkönyvből (1553)

[35] Homolya 1982. 14.
[36] Vö.: Homolya István: Még egyszer Bakfark születéséről. A Hét. Bukarest. 12 (1981) 2. sz.
[37] A Hét. Bukarest. 12 (1981) 2. sz.
[38] Kolozsvár, 1983. V. 23.
[39] Segítségéért ezúton is köszönetet mondok.

Végezetül vizsgálni kell egy olyan további kérdéskört, mely a Homolya—Nussbächer vitában ugyancsak igen nagy szerepet kapott. Ez Bakfark címerével kapcsolatos. Ezzel a témával azonban már csak azért is foglalkozni kell, mert a Bakfark irodalomban a címer(ek) leírása mindeddig sok részletében hibás, félrevezető volt.

Tekintve, hogy az adományozó okirat semmilyen formában nem maradt fenn, így Bakfark címere csak kevésbé megbízható, másodlagos forrásokból ismert. Ennek következtében viszont egyes idevonatkozó — később tárgyalandó — alapvető kérdésekkel kapcsolatban bizonytalanságok merültek fel. Bakfark címerének három változatáról tudni jelenleg. Az elsőt Bakfarknak egy levélzáró viaszpecsétjéről ismerni, mely 1552. január 25-én írt levelén szerepelt,[40] a másodikat a lyoni lantkönyv (1553) címlapjáról, míg a harmadik a krakkói lantkönyv (1565) 4^{r} oldalán található.

Az első címerváltozaton két kecskebak volt látható. A második változaton a következők találhatók: reneszánsz pajzson (heraldikai) jobbról ágaskodó kecskebak, fölötte csillag, középen hármas halomból kinövő fa, ami fölött korona lebeg, balról ágaskodó egyszarvú, fölötte félhold[41] *(1. ábra)*. A felsoroltakból a csillag, a félhold, valamint az egyszarvú a Szapolyai család címerében is megtalálható.[42] Figyelembe véve Bakfark és testvére (az egész család?) szoros kapcsolatát a Szapolyai dinasztiával, nyilvánvaló, hogy ezek az elemek a Szapolyai címerből kerültek át Bakfarkhoz. Kérdés azonban, hogy kapta-e azokat, vagy pedig esetleg önkényesen illesztette címerébe. Tekintve, hogy a krakkói lantkönyvben közölt harmadik címerváltozatból a Szapolyai motívumok mind hiányoznak, így inkább önkényességre lehet gyanakodni. Ha ugyanis Bakfark az egyszarvút, a csillagot és a holdat (címerbővítő?) adományként kapta volna, úgy nem látni értelmét, hogy ezeket, a Szapolyaiak szoros lengyel kapcsolatai folytán ott akkoriban jól ismert elemeket a krakkói kiadványából elhagyja. Sőt éppen ellenkezőleg.

A harmadik címerváltozat az előzőknél jóval összetettebb. Ez negyedelt címer, reneszánsz pajzson. Az első mezőben két ágaskodó kecskebak látható, s fölöttük korona, a másodikban hármas halomból kinövő pálmafa, a harmadikban hal és egy kerek tárgy, a negyedikben egy koronából lefelé lógó strucctoll. A címeren sisak és korona, e fölött koronás fekete sas, körülötte V. G. B. kezdőbetűk, melyeket a lantkönyv címlapja alapján Valentinus Greff Bakfarkként oldhatunk fel és egy jelmondat található: „Az erénynek minden enged" („Virtuti cedunt omnia") *(2. ábra)*.

Összevetve a három címerváltozatot azt látni, hogy mindössze egyetlen elem, az ágaskodó kecskebak közös bennük. Emellett mindkét nyomtatott címerváltozatban szerepel a hármashalomból kinövő fa. Valószínűnek látszik tehát, hogy a Bakfark lantkönyvekben megjelentetett címerváltozatok egy olyan korábbi címer kibővítései, mely ágaskodó kecskebakot és talán még egy fát ábrázolhatott. Feltehető ezek alapján, hogy a címer úgynevezett névcímer lehetett, melyben a kecskebak a Bakfark névre utalt.[43]

A krakkói lantkönyvbeli címerváltozat első két mezője tehát a kikövetkeztetett

[40] Opieński 1914. 9. A levél jelenleg Nyugat-Berlinben, a Preussischer Kulturbesitz Geheimes Staatsarchiv anyagában található. A pecsét azonban az archívum közlése szerint megsemmisült. (Berlin, 1986. I. 22.)

[41] A csillagot és a holdat többen is az erdélyi címer részét képező nap és holdként értelmezték. Vö.: Koczirz 1911. XXXIV.; Egon Hajek: Neues über Valentin Greff Bakfark. Korrespondenzblatt des Vereins für Sibenbürgische Landeskunde. 41 (1918). 37—38.; Homolya 1982. 83. Ezek a vélekedések azonban nem helytállók. Az ábrázolás ugyanis nem napot, hanem egyértelműen csillagot mutat. Vö.: Kárffy Ödön: Címer. In: Tolnai világlexikona. V.: „... a nap ember arcú, a csillag hat ágú..."

[42] Az egyszarvúnak a Szapolyai címerből való származására már Nussbächer is utalt, de ő ezt Izabella adományának vélte. Vö.: Gernot Nussbächer: Vélemények Greff-Bakfark Bálint életrajzához. A Hét. Bukarest. 12 (1981) 2. sz. Figyelemre méltó, hogy Bakfarknál nem a gyakrabban használt Szapolyai címerállat a farkas, hanem az egyszarvú bukkan fel.

[43] A kecskebak—Bakfark kapcsolatra már Koczirz is felfigyelt. Vö.: Koczirz 1911. XXXIII. Ő azonban abból indult ki, hogy Bakfark eredeti családneve Greff volt, s ennek következtében elméletet konstruált, hogy a kecskebak, mely magasba törő állat, Bakfark művészi intencióit jelképezné. Mindez természetesen nem fogadható el.



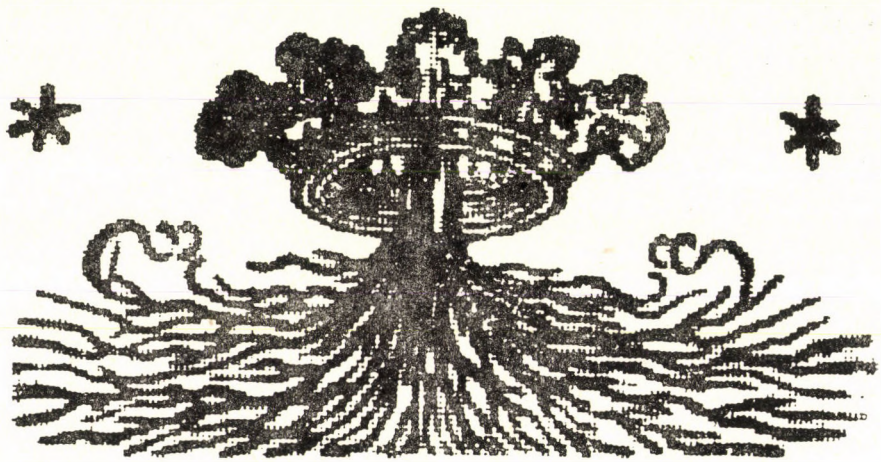
2. Bakfark címere a krakkói lantkönyvből (1565)

Bakfark címert tartalmazza. A harmadik mező kerek tárgyáról a címer után található, Andreas Tricezius (Trzycieski) lengyel lovag és humanista költő által írt, magyarázó vers azt mondja: *„És adta még jelvényül az aranyalmát, mivel ezen a néven hívják Pannónia gazdag birodalmát."* („Adijcit Aureoli quoque Pomi insigne: quod illo, Nomine Pannoniae ditia Regna vocant.") A halra azonban nincs utalás, s így jelentését illetően kétségben maradunk. A negyedik mezőben látható koronáról és strucctollról a versben ugyancsak nincs említés, de ha arra gondolunk, hogy Bakfark mindig is hangsúlyozta magyarországi, pannóniai, erdélyi, illetve brassói származását — a lengyel számadásokban és más, nem udvari forrásokban többször szerepel „wegrzynek" (magyarocska) elnevezéssel, tanítványa Hans Timme „der Ungern"-nek nevezte, akárcsak a königsbergi számadások, míg a latin szövegekben rendre megtalálható neve mellett az „ungaro", „Hungarus" jelző,[44] s Bakfark a krakkói lantkönyv címlapján „Valentinus Greff Bakfarc

[44] Vö.: Király 1985. passim; Koczirz 1911. XXXVII.; Lukasz Górnicki: Dworzańin Polski (1566). Wroclaw. 1954. 198.; Adolf Chybiński: Polnische Musikkultur des 16. Jh. in ihren Beziehungen zu Deutschland. Sammelbände des Internacionalen Musikgesellschaft. 13 (1912) 3. sz. 468.; Gombosi 1935. 158—159.; Kosack 1935. 13—14.

Pannonius"-nak nevezte magát,[45] a lyoni lantkönyvben pedig „Valentinus Bakfark Transilvanus Coronensis"-nek,[46] míg az ún. Dohna kézirat autográf lejegyzésű darabja végén „Valentinus Bakfarkh Sibenburger auß der Statt Kron"-nak[47] — ezek alapján talán nincs messze az igazságtól annak feltételezése, hogy a korona Brassó német nevére a Kronstadtra, vagy ennek latin változatára, a Corona-ra utalhat. Nincs azonban jelenleg magyarázat a strucctollra, hacsak nem az a némileg ingatag, alapjában azonban nem elképzelhetetlen feltételezés, hogy a metszet készítője valahogy félreérthette Brassó címerének okrona alatti gyökeres fatörzsét és azt strucctollá alakította *(3. ábra)*. Homolya István ugyan a tollat a vers nyomán, annak pálmáról szóló részét idevonatkoztatva, pálmának tartja.[48] Ez azonban nem fogadható el, mivel az ábrázolás teljesen egyértelműen strucctollat mutat, megfelelve az Európa szerte (ideértve Magyarországot is), legalábbis a XIV. század óta egységes ikonográfiának.[49]

A harmadik címer elemei tehát — leszámítva a bizonytalan értelmezésű halat —, Bakfark származását adják tudtunkra a heraldika nyelvén. Az első két mező a Bakfark címert, a harmadik és negyedik a Pannóniára és Brassóra utaló jelképeket közli abban a sorrendben, amit Bakfark a lyoni lantkönyv címlapján, vagy a Dohna kézirat aláírásában használt, azzal a különbséggel, hogy a korábbi Transilvanus / Siebenbürger helyett — miként a krakkói lantkönyvben másutt is — pannóniainak nevezi magát. Figyelembe



3. Brassó városának címere Honterus Odae cum harmoniis című kiadványából (1548)

[45] Gombosi 1935. 20.
[46] Gombosi 1935. 19.
[47] Fotókópiáját lásd: Hans-Peter Kosack: Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna. In: Altpreussische Beiträge. Königsberg 1933.; ill.: Valentin Bakfark Opera Omnia III. Ed. Homolya István—Benkő Dániel. Budapest, 1982. XXV.
[48] Homolya 1982. 136.
[49] Vö.: Művészet I. Lajos király korában. (Kiállítási katalógus) Székesfehérvár, 1982. passim.

véve ezt a címerkonstrukciót, talán megkockáztatható, hogy valamiképpen a hal is Pannóniára utaló jelképként értelmezendő.

A vázolt címerösszeállítás, úgy tűnik, hasonlóan a második címerhez, inkább Bakfark egyéni alkotása, semmint adományozott, „hivatalos" címer lehetett. Addig míg a lyoni lantkönyvben közölt címerváltozat esetében nem világos mi lehetett Bakfark célja a Szapolyai címer felhasználásával, a másiknál a szándék egyértelmű. A címer újraalakításával és kibővítésével Bakfark származását mondja el heraldikus formában. A versben ez szó szerint is megtalálható: *„Innen ismerhetjük meg, hogy a dalnok mely nemzetségből ered"* („Noscitur hinc Vates qua sit de gente profectus").

Mielőtt rátérnénk a Bakfark címerével kapcsolatos legfontosabb kérdésre, arra hogy ki ajándékozhatta az eredeti (kecskebakot és talán fát ábrázoló) címert, röviden meg kell vizsgálni, hogy vajon nemes volt-e Bakfark Bálint. A válasz erre egyértelmű: igen. Több dokumentum tanúskodik ugyanis emellett. János Zsigmond 1570-es adománylevele Bakfarkot nemesnek, „generosus"-nak nevezi,[50] akárcsak Báthory István 1571. augusztus 25-én kiállított oklevele, míg az ugyancsak Báthorytól származó 1573. május 8-i oklevél egyrészt azt említi, hogy Bakfark nem viseli azokat a terheket, melyeket az ország nemesei viselni tartoznak, másrészt itt olvasható az az igen fontos megjegyzés, hogy ő *„nemes Bakfark Mihály"* („nobili Michael Bakfark") testvére.[51] Mindezek alapján nyilvánvaló, hogy nem csak egymaga Bakfark Bálint, hanem mindkét Bakfark testvér nemes volt.[52]

Ki ajándékozta tehát a nemességet, s ezzel együtt a címert? Erre jelenleg mindössze egyetlen forrás ismert, a krakkói lantkönyv verse. Ebben Tricesius azt írta: *„Ezeket ... adományozta néki címerül a nagy nemes Magyarország uralkodója, aki farkasnak nemzetségéből Trancinumban született"* („Has insigne ... contulit illi, Regnator magnae nobilis Ungarie, Ille lupi natus Trancini e sanguine"). Ezt a némileg homályos utalást Szapolyai Jánossal kell azonosítani. Egyrészt ugyanis a farkas a Szapolyaiak egyik címerállata volt, másrészt a hagyomány szerint I. János Trencsénben született[53] — ez lehet ugyanis a vers említette Trancinum.

Gernot Nussbächer a sajtóvitában többször is közölte, hogy nézete szerint a krakkói lantkönyv címerváltozata János Zsigmondtól származhat. Ő ugyanis azt feltételezte, hogy Bakfark 1562—63-ban Erdélyben járt, s a fejedelem ekkor a címerét kibővítette. Tekintve, hogy az azóta megismert újabb lengyelországi dokumentumok egyértelműen azt tanúsítják, hogy Bakfark a kérdéses években is Lengyelországban tartózkodott, így Nussbächer feltételezését el kell vetni.[54] Ugyancsak megalapozatlan az a véleménye, hogy a vers előbb idézett részlete János Zsigmondra vonatkozna. Ő ugyanis köztudottan Budán született, s nem Trencsénben. Ide tartozik végül, hogy a címer tetején látható koronás sas nem azonosítható a lengyel sassal, miként azt Nussbächer vélte, mivel a lengyel címerállat fehér színű. A címert követő vers egyébként nem is utal a lengyel sasra, hanem azt közli, hogy a sas Bakfark kimagasló értelmének jelképe.

Vizsgáljuk meg tehát, ki kaphatta a nemesítést és ezzel együtt a címert. Itt már elöljáróban meg kell jegyezni, hogy ez a címerrel kapcsolatos kérdések leghomályosabbika, melynek egészen pontos megválaszolásához jelenleg nincsenek megfelelő támpontok.

[50] Király 1987. 92.

[51] Gombosi 1935. 155.; Bakfarkot egyébként már egy 1559-es lengyel dokumentum is nemesként említi. Vö.: Koczirz 1911. XXXIV. 2. jegyz.

[52] Megjegyzendő, hogy a hazai családtörténeti munkák (Nagy Iván, Kempelen stb. művei) nem tudnak a Bakfark családról.

[53] Vö.: Iványi Béla: A magyar könyvkultúra múltjából. Szeged, 1983. 151.

[54] Vö.: Gernot Nussbächer: Válasz Bakfark-ügyben. A Hét. Bukarest, 28 (1979) 39. sz.; Uő.: Vélemények Greff-Bakfark Bálint életrajzához. A Hét. Bukarest. 12 (1981) 2. sz.; Király 1985. passim.

A címeradományról Tricesius verse azt mondta, hogy az Szapolyai Jánostól származik. Mivel azonban a forrásokból látni, hogy Bakfark Bálint testvére, Mihály is nemes volt, így ebből logikusan következik, hogy a nemességet, s ezzel együtt a címert nem kaphatta Bakfark Bálint egyedül, miként azt Tricesius verse alapján gondolhatnánk. Érdekes módon ezt az alapvető tényt a Bakfark irodalom mindeddig nem vette figyelembe, s csakis Bakfark Bálint nemesítéséről beszélt. Ezen a helyen fontos megjegyezni, hogy a címerekben nincsen olyan motívum, melyet az ő személyével, illetve a zenével kapcsolatba lehetne hozni.[55] Nincs tehát semmi bizonyítható alapja az olyanféle feltételezéseknek, mint amit Homolya István ír, hogy I. János Bakfarknak *„nyilvánvalóan szolgálatai elismeréseképpen nemesi címert adományozott"*.[56]

Mivel mindkét Bakfark testvér nemes volt, s a címerben csakis a Bakfark névre találni utalást, így az látszik a legvalószínűbbnek, hogy az egész család együtt kapott nemességet. Ez azonban minden jel szerint csak armális nemesség lehetett. A Bakfark Mihály és Bálint kezén lévő kisebb-nagyobb ingatlanoknak az 1542 óta fejedelmi székhelyül szolgáló Gyulafehérvár körüli elhelyezkedése egyértelműen azt mutatja, hogy a birtokadományok az ott székelő fejedelemtől, feltehetően János Zsigmondtól származhattak.

Végső soron tehát annak alapján, hogy a nemességet János királytól nem egyedül Bakfark Bálint, hanem az egész család kaphatta, tarthatatlanná válik Homolya István azon fejtegetése, hogy amennyiben Bakfark nem 1507-ben született, hanem később, úgy túlontúl fiatal lehetett ahhoz, hogy nemességet kaphasson.[57]

Ezek voltak Bakfark életének és munkásságának azon momentumai, melyeket meg kellett vizsgálni. Végeredményben arra kell következtetni, hogy a Bakfark irodalomban eddig általánosan elfogadott 1507-es születési időpont korrekcióra szorul: a híres lantos később kellett, hogy szülessen, mint azt a páduai emléktábla alapján eddig vélték. Az emléktábla adatai minden valószínűség szerint több szempontból is pontatlanok. Nemcsak Bakfark halálának napja szerepelt ezen tévesen, hanem életkora is.

A későbbi születési időpont választ ad Bakfark életútjának számos világosan látható, de mindeddig megválaszolatlan problémájára.[58] Elsősorban arra, hogy miért hiányzott eddig bármiféle adat a feltételezett életút első — több mint húsz évet átfogó(!) — szakaszából. Pont abból az időszakból, mely a korban nemegyszer egy életút teljes felnőtt szakaszát jelentette. Ne feledjük, hogy például János Zsigmond 31 évesen, Báthory Zsigmond 40 évesen, Perényi Gábor felsőmagyarországi főkapitány 35 évesen halt meg, s a sor hosszan folytatható lenne. Igaz a kutatók sokáig azt feltételezték, hogy Bakfark 1549 előtt hosszan külföldön tartózkodott. Ez azonban minden alapot nélkülöző hipotézis,[59] s talán nem túlzás azt mondani, hogy a korábban feltételezett Bakfark életútnak pontosan az aránytalansága, az hogy igen hosszú időről hiányoztak az adatok — amivel tüntetően áll szemben a későbbi adatgazdagság —, az egyik legfontosabb jele annak, hogy az 1507-es születési dátum nem helyes, korrekcióra szorul.

[55] Különösen szembetűnő a személyes utalás hiánya, ha arra gondolunk, hogy Tinódi 1553-ban lantot kért és kapott címerül, de lehet itt utalni Hans Gerle lantot ábrázoló címerére, vagy a XVI. századi lengyel udvari trombitások trombitát ábrázoló pecsétjeire. Ez utóbbiakkal kapcsolatban lásd: Iwona Januszkiewicz: XVI-wieczne „muzyczne" znaki pieczetne. Muzyka. Varsó. 31 (1986) 3. sz. 83. sk.

Orlando di Lasso 1570-ben II. Miksa császártól nemesi címerének elemeiként zenei jeleket, keresztet, bét és feloldójelet kapott. (Vö.: Wolfgang Boetticher: Aus Orlando di Lassos Wirhungskreis. Kassel, 1963. 150—151.)

[56] Homolya 1982. 17.

[57] Homolya 1982. 13, 15, 17.

[58] Ezekre a problémákra Homolya István is utal. Vö.: Homolya 1982. 13.; valamint Uő.: Probleme um das Geburtsdatum Bakfarks. Studia Musicologica. 22 (1980). 62.

[59] Vö.: Király 1987. 90—92.

Az 1507-nél későbbi születési időpont megoldja a korábban feltételezett életút más problémáit is. Így azt, hogy miért nősült volna Bakfark a feltételezett születési idejéhez képest olyan későn, hogy miért jelentkezett volna nyomtatott művel csak élete delén túl, negyvenéves kora után, és hogy miért kezdett volna a lengyel udvarban csak egy átlagos muzsikusnak járó fizetéssel.[60] Az utóbbi kérdés még akkor is jogos, ha az 1549 előtti korszakot illetően megalapozatlan Bakfark nemzetközi ismertségének feltételezése, mert Bakfark valóban volt olyan jelentős zenész, hogy érett művészként a lengyelországi kezdő fizetésénél többet érdemelt és kérhetett is magának. Mindezeket a problémákat a későbbi születési időpont automatikusan megoldja.

Az, hogy egy adott történeti személyiség sokáig hitelesnek elfogadott születési időpontját a későbbi kutatás megkérdőjelezi és nagymértékben módosítja, távolról sem annyira ritka, mint azt az első pillanatban gondolhatnánk. Elég legyen itt arra utalni, hogy az utóbbi évek, évtizedek kutatásai kiderítették, hogy Andrea Gabrieli, valamint a Bakfarkkal igen gyakran rokonított német lantos, Melchior Newsiedler nagyjából húsz évvel később született, mint azt addig feltételezték.[61] Hasonló példákat a történeti és művészettörténeti irodalomban számosat találni. Figyelemre méltó, hogy mind Newsiedler, mind pedig Gabrieli esetében pontosan ugyanazok a kérdések merültek fel a látszólag késői pályakezdéssel és a későn elkezdett publikációs tevékenységgel kapcsolatban, mint azt Bakfarknál látni. Ezek a párhuzamok bizonyos fokig tehát megerősítik a Bakfarkkal kapcsolatos korrekciók szükségességét és helyességét.

Befejezésül ki kell térni arra is, hogy mely időpont látszik a legvalószínűbbnek Bakfark születésére. Mivel ez pontosan nem állapítható meg, így csak becslésre lehet hagyatkozni. Gernot Nussbächer ugyan felvetette, hogy a páduai emléktáblán olvasható 69 év a római számok felcserélődéséből adódhatott, s a táblán valójában 49-nek kellett volna szerepelni. E szerint Bakfark 1527-ben születhetett. Elmélete azonban túlontúl frappáns, s az életrajzi adatok alapján inkább az 1530 körüli évek tűnnek valószínűnek. Ily módon ugyanis Bakfark I. János halálakor is még csak tíz év körüli korban járhatott, ráillik tehát az 1570-es adománylevélben olvasható „puero" kifejezés, s „adolescens"-ként érhette meg az 1540-es évek táján jelentkező zenei és hangszerjátékbeli újdonságokat. 1549-ben húsz év körül járhatott, amivel összhangban áll a lengyel udvarban kapott kezdőfizetése és egyéb kezdeti jövedelme, s logikussá válik lengyelországi hatalmas karrierje. Ezek szerint húsz egynéhány évesen nősült, s a jelek szerint életének más eseményei sem vetnek fel olyasmit, mely az 1530 körüli születés ellen szólna.

Az eddig elmondottakból következik, valóban elképzelhető, hogy a Nussbächer által említett 1536-os brassói számadás Bakfarkra vonatkozik. Egyrészt, mert mint az 1570-es adománylevél is jelzi, Bakfark már gyermekkorában is volt olyan tehetség, hogy felfigyeljenek rá, támogassák tanulását, másrészt, mert tudni, hogy Bakfark brassói származású volt, végül pedig azért is, mert Bakfark testvére is muzsikus (lantos?) volt, akárcsak annak fia, János, akitől lantkompozíciók ismertek, így viszont logikusnak tűnik, hogy az apjuk foglalkozása is az övékével azonos legyen. Annál is inkább, mert a lantzene története számos lantos dinasztiát ismer: a Newsiedler, Gerle, Drusina, Waissel, Galilei, Dowland, Piccinini, Gautier, Gallot stb. családokat. Ebbe a sorba pedig jól beleillik az a Bakfark lantosfamília, melynek egyik tagja, Bálint kora legjelentősebb hangszeres muzsikusainak sorába emelkedett.

[60] Vö.: Király 1985. 410—411.

[61] Martin Morell: New evidence for the Biographies of Andrea and Giovanni Gabrieli. In: Early music History. III. Cambridge, 1983. 111.; Dorfmüller 1967. 38—40.

Brown, 1965. Howard Mayer Brown: Instrumental music printed before 1600. Cambridge, Mass., 1965·

Brown, 1980. Howard Mayer Brown: A reneszánsz zenéje. Budapest, 1980.

Dankanits, 1983. Dankanits Ádám: A hagyományos világ alkonya Erdélyben. Budapest, 1983.

Dorfmüller, 1967. Kurt Dorfmüller: Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Tutzing, 1967.

Gombosi, 1935. Gombosi Ottó: Bakfark Bálint élete és művei. Budapest, 1935.

Homolya, 1982. Homolya István: Bakfark. Budapest, 1982.

Király, 1985. Király Péter: Újabb adatok és néhány korrekció Bakfark Bálint lengyelországi működésével kapcsolatban. Magyar Zene. 26 (1985). 4. sz.

Király, 1987. Király Péter: Bakfark Bálint adománylevele. Magyar Zene. 28 (1987). 1. sz.

Koczirz, 1911. Adolf Koczirz: Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 37. Wien 1911. (repr. Graz 1959.)

Kosack, 1935. Hans-Peter Kosack: Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen. Kassel, 1935.

Machold, 1977. Robert Machold: Valentin Greff-Bakfark 20 Jahre Jünger als bisher angenommen? Südostdeutsche Vierteljahresblätter. München. 26 (1977) 2. sz.

VIKÁRIUS LÁSZLÓ:

LISZT ÉS A „RÉGI ZENE": EGY ROMANTIKUS MEGKÖZELÍTÉSMÓD

Lina Ramann Liszt öregkorára vonatkozó visszaemlékezései között található egy följegyzés, mely elénk idézi, hogyan játszott zongoráján Liszt egy este vendégei körében: *„Er spielte uns nach dem Abendbrod bis in die Nacht hinein vor — die Musik eines ganzen Jahrhunderts, von Bach bis zu ihn herauf, zog an unserem Geist vorbei. Jeder Meister schien aus der Atmosphäre seiner Zeit aufzuerstehen, sogar der Klang des Instrumentes, eigentlich dieses selbst, schien zu wechseln —: bei der D moll-Gavotte von Bach, die ganz realistisch unter seinen Fingern erklang, glaubte man sowohl den Dudelsack als auch stückweise das Spinett zu hören."*[1] („Vacsora után egészen éjszakáig játszott nekünk — egy teljes évszázad zenéje, Bachtól Lisztig, vonult el szellemünk előtt. Úgy tűnt, hogy valamennyi mester saját korának légköréből lép elénk, sőt valósággal a hangszer hangja maga is változni látszott —: Bach d-moll Gavotte-jában, mely ujjai alatt egész *realisztikusan* szólalt meg, éppúgy hallani véltük a duda hangját, mint itt-ott a spinétet."

A szavak nemcsak arról tanúskodnak, hogy a lelkesedéstől áthatott fiatalabb kortárs számára „történeti hitelességgel" szólaltak meg az elmúlt korok művei, hanem hogy azokat egyfajta történeti hitelesség iránti igénnyel hallgatta. Hogy vajon Liszt maga milyen „stílus-érzékkel" és milyen „stílusismerettel" játszotta Bach Gavotte-ját, annak vizsgálata meglehetősen kétes vállalkozás. Ám leveleit, írásait s kortársak visszaemlékezéseit segítségül híva talán képet kaphatunk Liszt zenetörténeti ismereteiről általánosságban, és szemléletéről, mellyel a „régi zené"-hez közeledett.

*

Amikor 1825-ben A. F. J. Thibaut a zeneművészet, főként az egyházi zene „megtisztítása" érdekében a régi mesterek remekműveinek tanulmányozására szólított föl, már az úgynevezett historizmus korszakát hirdette. Az irodalommal és a képzőművészettel szembeállítva a zenét így panaszkodik: *„Allein musikalische Meisterwerke sind ein tief vergrabenes Gold, welches wenige zu Tage fördern mögen und können."*[2] („Csupán a zene mesterművei olyanok, mint mélyen eltemetett arany, melyet kevesen akarnak s tudnak napvilágra hozni.") Másutt pedig így ír: *„Nur im Fache der Musik ist der ungeschichtliche Hochmuth an der Tagesordnung, obgleich noch die grössten Meister der vorletzten Periode mit gutem Beispiel vorangingen."*[3] („Csakis a zeneművészetben van napirenden a gőgös elfordulás a történelemtől, pedig még az elmúlt kor előtti időszak legnagyobb mesterei is jó példával jártak elöl.") A követendő példát magát is történeti

[1] Lina Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt in Tagebuchblättern. Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873—1886/87*, Hrsg. von Arthur Seidl, Mainz 1983, p. 55.
[2] Anton Friedrich Justus Thibaut: *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825, ²1861, p. 8.
[3] Uo. p. 5.

személyek mutatják tehát: Händel, Hasse, Graun, Sebastian Bach. Azt sem mulasztja el Thibaut, hogy Mozartra hivatkozzék, ki szintén sokra becsülte régi mesterek, nevezetesen Händel és Bach műveit.[4]

A század közepére a zenetörténeti kutatás és érdeklődés már beépült a zeneéletbe. A. B. Marx 1855-ben megjelent műve, a „Die Musik des neunzehntes Jahrhunderts" elején kifejti, hogy saját korában két tendenciát lát érvényesülni, azt amelyik a múltba tekint, s azt, amelyik a jövő zenéjét igyekszik megteremteni. Mikor az előbbit jellemzi, Thibaut hasonlatával, a „mélyen eltemetett arany"-nyal rokon képeket használ:

„Die eine Richtung geht nach der Vergangenheit. Was seit und vor Jahrhunderten geschaffen worden, sollte nicht mehr blos in den Registern und Notizen einiger Gelehrten, in Manuscripten und seltnen Bibliotheken schlummern. Leben sollt' es wieder, gleich jene Getreidekörnern die man in den verschlossenen Händen viertausendjähriger Mumien gefunden und wieder ausgesäet hat. Die Werke Bachs, Eckardts, Schützens, der Gabrieli, Palestrina, Lattre wurden jedem Begehrenden wieder zugänglich, kamen zu häufiger Aufführung und Erörterung. Die Vergangenheit blieb nicht verheimlichter todter Besitz, sie trat in unsern Lebenskreis. Wir freuen uns des Schatzes soviel wir mögen, begreifen ihn sogut wir können."[5] („Az egyik irányzat a múlt felé fordul. Amit évszázadok előtt s óta alkottak, nem maradhatott tovább is csupán néhány tudós lajstromában s följegyzései közt, kéziratokban, s egy-egy könyvtár mélyén szenderegve. Ismét életre kellett kelnie, hasonlóan azokhoz a magvakhoz, melyeket négyezer éves múmiák összezárt kezében találtak és ismét elvetettek. Bach, Eckardt, Schütz, a Gabrielik, Palestrina, Lattre művei minden érdeklődő számára hozzáférhetővé váltak, mind gyakrabban adják elő s vitatják meg őket. A múlt már nem elrejtett holt vagyon, belépett életünkbe. Örülünk e kincsnek amennyire tudunk, megértjük, amennyire tőlünk telik.")

A zeneszerzők felsorolásának módja több szempontból sem tűnik véletlenszerűnek. A két egyháznak, a protestánsnak és a katolikusnak egyaránt megjelennek képviselői. Jellemző emellett, hogy a fölsorolás kronologikusan Bachtól visszafele halad, s hogy nálánál későbbi komponistát Marx nem is említ. Mint Dahlhaus többhelyütt is kifejti, Mozart és Beethoven zenéje a 19. század számára sohasem vált „régi zené"-vé. A tradíciótörés 1740 tájára tehető.[6]

Liszt számára kedves lehetett Marx könyve, hisz gyakran idézett belőle, s egy, itt-ott ugyan vitatkozó, ám lelkes recenziót írt róla. A műnek, igaz, elsősorban a tanítás reformját, a tekintélyelv elvetését célzó nézeteire rezonált. De azért nem hagyta figyelmen kívül azt sem, milyen hangsúly esik a múlt zenéje ismeretének fontosságára. *„Es enthält die Zukunft der Musik in dem Sinne, als die Musik nur dann eine Zukunft haben kann, wenn die Künstler der grossen Wahrheiten, die hier so richtig, so klar und schön ausgesprochen sind, sich zu Herzen nehmen, wenn sie die Überzeugung gewinnen, dass von nun an das Streben unserer Kunst dahin gerichtet sein muss, die Vergangenheit und ihre Meisterwerke zu studieren [. . .]."*[7] („Benne van [ti. Marx könyvében] a *zene jövője* abban

[4] Ezt a gyakran idézett példát Liszt is említi Mozartról 1856-ban írott tanulmányában. Mozart virtuozitása kapcsán tér ki erre:
„Für Beethoven, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Spohr und andere war sie ein Vorbild, wie er ein solches für sich in Bach und Händel gefunden hatte." („[Virtuozitása] Beethoven, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Spohr és mások számára mintakép volt, ahogyan ő mintaképet önmaga számára Bachban és Händelben talált.") L. Franz Liszt: *Gesammelte Schriften*, Hrsg. von L. Ramann, Leipzig 1881, Bd. 3/1, p. 153.

[5] Adolf Bernhard Marx: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*, Leipzig 1855., pp. 1—2.

[6] Vö. többek között Dahlhaus „Historismus" szócikkével, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Hrsg. von F. Blume, Kassel 1949—, Bd. 15.

[7] Liszt: „Marx und sein Buch: »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege«", 1855, in: Liszt, *Schriften*, Bd. 5, p. 185.

az értelemben, hogy a zenének jövője csakis akkor lehet, ha a művészet a nagy igazságokat, melyek itt oly igaz módon, oly tisztán és szépen jutnak kifejezésre, szívükbe zárják, és meggyőződésükké válik, hogy mostantól művészetünkben a múltnak és mesterműveinek tanulmányozására kell törekednünk [...].")

A gondolat persze egyáltalán nem volt idegen Liszt számára. Hiszen már korai cikksorozatában, a „Zur Stellung der Künstler"-ben („A művészek helyzetéről") foglalkozott a kérdéssel. A konzervatóriumok hiányosságaival kapcsolatban veti föl: *„Verdienten nicht endlich Geschichte, Literatur und Ästhetik (Philosophie) der Musik einen ganz besonderen Lehrstuhl?"*[8] („Hát nem érdemelne meg végül a *zene története, irodalma* és *esztétikája* (filozófiája) egy *egészen önálló tanszéket?*")

A zárócikk pontokba szedett reformtervezetéből sem marad ki e követelmény, s Liszt, mintegy ennek kiegészítéséül, a „mesterművek" olcsó kiadását sürgeti: *„Im Namen aller Künstler, der Kunst und des socialen [sic] Fortschritts fordern wir:*

[...]

h) *eine Wohlfeile Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Renaissance der Music bis auf unsere Zeit."*[9] („Az összes művész, a művészet és a szociális haladás nevében követeljük:

[...]

h) a zenei reneszánsztól korunkig *régebbi és újabb komponisták legjelentősebb műveinek* olcsó *kiadását.*")

Erről a témáról ismerjük egy különálló írását is: Über Volksausgabe bedeutender Werke (Jelentős művek népszerű kiadásáról, 1836). Példaként itt is, akárcsak Thibaut könyvecskéjében, az irodalom szolgál.

„Der Stich ist weit hinter dem Druck zurückgeblieben. Eine gute Hälfte der musikalischen Meisterwerke der alten Zeit [...] sind in Frankreich nicht edirt [sic]. Die oratorien von Bach und Händel, die geistlichen sowohl wie die weltlichen Kompositionen der altitaliänischen Meister finden sich in keiner unserer Handlungen vor. Burney, Forkel, Gerber sind nicht übersetzt."[10] („A metszés [ti. a kottáé] messze a nyomtatás [a könyvé] mögött maradt. A régi idők zenei mesterműveinek jó a felét [...] nem adták ki Franciaországban. Sem Bach és Händel oratóriumai, sem a régi itáliai mesterek egyházi vagy világi kompozíciói nem találhatók meg kereskedéseink egyikében sem. Burney, Forkel, Gerber nincs lefordítva.")

A 18. század vége három nagy zenei írójának említése sejteti Liszt zenetörténeti tájékozottságát. Ami az „alt-italiänische Meister" kompozícióit, vagyis a 17—18. század operazenéjén („weltliche") kívül a reneszánszot illeti, arra később gyakran ilyesféleképpen utal: *„die alten italiänischen und niederländischen Meister — ein Palestrina, ein Lassus"*[11] („a régi itáliai és németalföldi mesterek — egy Palestrina, egy Lassus"). Ha pedig kifejezetten a legrégibb egyházi zenére céloz, azt leginkább így jelöli: *„le grégorien, Palestrina, etc."* („a gregorián, Palestrina stb.").

Amennyire az utalások a középkor és a reneszánsz zenéjére vonatkozóan korának elnagyolt zenetörténeti képét mutatják, olyannyira hézagos ismeretekkel és érdeklődéssel ír Liszt a 17—18. század Itáliájának vokális kultúrájáról. Az olasz és a német zene szokásos szembeállítását egy helyütt így fogalmazza meg:

[8] Liszt: „Zur Stellung der Künstler", 1835, in: Liszt, *Schriften*, Bd. 2, p. 36.
[9] Uo. pp. 53—54.
[10] Liszt, *Schriften*, Bd. 2, p. 61.
[11] Liszt, *Schriften*, Bd. 5, p. 169.

„[...] Allemagne — où plus qu'ailleurs la musique instrumentale, chorale, sérieuse a pris racine de par Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Mendelssohn et Schumann sont ses continuateurs. L'Italie a inventé l'opéra et l'a fait brillamment progresser, aidée par de nombreux talents, compositeurs et chanteurs — et un grand génie: Rossini [...]."[12] („[...] Németország — ahol a komoly, instrumentális, kórusos zene mélyebb gyökeret vert Bach, Haydn, Mozart, Beethoven révén, mint másutt. Mendelssohn és Schumann az ő követőik. Itália az operát fedezte föl és fejlesztette ki ragyogóan számos zenei tehetség, zeneszerző és énekes — s egy nagy zseni: Rossini segítségével [...].")

Írásaiban azért említ olykor más, korábbi itáliai operakomponistát is, így Piccinit, Paisiellót, Cimarosát. Ismeri Pergolesi Stabat Materét. Carissimi és más mesterek nevével pedig egy amolyan zenetörténeti példázatban találkozunk: *„Stradella verfuhr nach anderen Prinzipien als Carissimi, Farinelli hielt sich nicht mehr an die Regeln, welche Durante am berühmten Konservatorium zu Neapel gelehrt hatte [...].*"[13] („Stradella más elvek alapján járt el, mint Carissimi, Farinelli már nem tartotta magát a szabályokhoz, melyeket még Durante tanított a híres nápolyi konzervatóriumban [...].")

Zenetörténeti hivatkozások gyakran jelennek meg egy-egy speciális témával összefüggésben. Berlioz-tanulmányában egy helyütt kitér a programzene „előtörténetére". Ismerteti Bach fiatalkori Capriccióját, és hivatkozik Jannequinre, Verdelot-ra, Frobergerre,[14] Kuhnau szonátáira, Couperin „Pièce de clavecin"-jére. A 18. század derekáról pedig megemlíti még a „vihar"-zenék és egyéb hangszeres karakterdarabok divatját.[15]

Ugyanakkor nem csupán Palestrina, Händel, Bach műveinek alaposabb ismeretét tételezhetjük fel. 1869 márciusában a következőképpen tájékoztatja tanítványát, Bülow-t, legközelebbi terveiről:

„Mes projects sont aussi fixé. Mardi 23 Mars, Meiningen (concert pour le Bach-Denkmal). [...] Vers le 15 Avril je passerai une couple de jours à Ratisbonne pour entendre le Domchor, et parcourrir un manuscrit monumentale: l' »opus musicum magnum« d'Orlandus Lassus (composé de 516 numéros de musique)."[16] („Terveim már készek. Március 23. kedd, Meiningen (koncert a Bach-emlékmű javára). [...] Április 15. táján egy pár napot fogok tölteni Regensburgban, hogy halljam a *Dómkart*, s hogy átnézzek egy monumentális kéziratot: Orlandus Lassus *»opus musicum magnum«*-ját (mely 516 zenei tételt tartalmaz!).")

Richard Pohl, aki szintén tanítványa Lisztnek, 1854-es thüringiai útján leírja azt az egyházzenei koncertet, melyen mesterét először hallhatta templomi orgonistaként.

[12] Liszt 1882. szeptember 10-i levele; l. *Franz Liszts Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, Hrsg. von La Mara, Leipzig 1900, Bd. 3, p. 356. — A sajátos „német" zene visszavezetése Bachig, ami Liszt gondolkodására is láthatólag érvényes, a 19. századi Bach-recepció egyik legfontosabb aspektusa. Dahlhaus szerint ugyanis: *„[...] der 'eigentliche' Bach des 19. Jahrhunderts war — trotz des Ereignisses von 1829 — der Instrumentalkomponist [...], dessen Werke [...] als monumentale Eröffnung eines 'Zeitalters der deutschen Musik' gerühmt wurden [...]"*; („a »tulajdonképpeni« Bach a 19. század számára — az 1829-es esemény [ti. a Máté-passió Mendelssohn-féle felújítása] ellenére is az instrumentális komponista volt [...], kinek műveit [...] a »német zene korszakának« nagyszabású kezdeteként ünnepelték [...]"); l. Carl Dahlhaus; „Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung", in: *Bach-Jahrbuch 1978*, Hrsg. von H.-J. Schulze und Chr. Wolff, Berlin 1978, pp. 192—210.

[13] Liszt: *Schriften*, Bd. 3/2, p. 240.

[14] Froberger billentyűs-játékáról Liszt Matthesontól (?), mint 17. századi szerzőtől, 1635-ös dátummal citál. Sajtóhiba? A fordítás műve? Vagy talán Liszt tévedett? Lehetséges, hogy ez is olyan hely, mely a Liszt-írások hitelességének problémáját érinti. Datálási bizonytalanságra van példa leveleiben is. Egy leendő koncertről 1872. április 18-án a következő tájékoztatást adja: „[...]le programme de la Tonkünstler Versammlung cette année contient une nouvelle vieillerie: l'Elisabeth, et une vieillerie nouvelle: les sept parols de N[otre]. S[auveur]., composés par Schütz, à la fin du 16me siècle, et dont le manuscrit s'est retrouvé dernièrment à Cassel même." („[...]a Zeneművész Egyesület programján idén szerepel egy új régiség: az Erzsébet, és egy régi újdonság: A Megváltó hét szava, melyet Schütz komponált a 16. század végén, s melynek kézirata a legutóbbi időben került elő Casselben.") L. Liszt: *Briefe*, Bd. 2, p. 153.

[15] Liszt: „Berlioz und seine »Harold-Symphonie«", 1855, in: Liszt: *Schriften*, Bd. 4, p. 22.

[16] 1869. március 5-i levél; l. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, Hrsg. von La Mara, Leipzig 1898, p. 360.

A kortársi beszámoló betekintést nyújt az ilyesfajta hangversenyek műsorába, azon túl, hogy érzékelhetővé tesz valamit a résztvevő lelkiállapotából s a kor hangulatából is.

„Am Gründonnerstag fand in der weimarischen Schlosskapelle ein Kirchenkonzert vor einem eingeladenen Publikum statt, welches der Weimarer Gesangverein unter der Direktion des Musikdir. Montag unterstützte. Es kamen die neuedierte achtstimmige Motette von Bach »Bleib bei uns,[17] *das Sanctus aus der Missa Papae Marcelli von Palestrina, ein sechsstimmiges Crucifixus von Lotti, ein »Adoramus« und »Ecce quomodo« von Gallus, die Responsorien aus dem »Officium hebdomadae Sanctae« von Palestrina, das bekannte Miserere von Allegri und der achtstimmige 43ste Psalm von Mendelssohn zur Aufführung. Das war doch gute »Vergangenheits-Musik« genug! [...] Die andere Komposition, welche uns in ihrer Einfachheit eingriff, war das Ave Maria von Liszt, welches der Meister selbst an der Orgel begleitete. Wo man irgend Gelegenheit hat, sollte man nicht versäumen dieses Kirchenmusikstück, welches kein ausserordentliches Mittel, sondern nur Reinheit im Vortrage verlangt, zur Aufführung zu bringen. Es war das erste Mal, dass ich Liszt als Kirchenkomponist kennen lernte, da mir seine Pater noster und seine Missa noch unbekannt sind. Doch ging aus diesem Ave Maria schon hinlänglich klar hervor, wie tief sich Liszt in den musikalischen wie religiösen Geist der alten Kirchentonmeister versenkt hat, und wie er auch hier nicht nur Bedeutendes leisten wird, sondern schon Bedeutendes geleistet hat."*[18]

(„Nagycsütörtökön a weimari kastélykápolnában meghívott közönség előtt egyházzenei koncertet adtak, melyet Montag zeneigazgató irányítása alatt a Weimari Énekegyesület támogatott. Előadásra került Bach újonnan kiadott nyolcszólamú motettája, »Bleib bei uns«, a Sanctus Palestrina Missa Papae Marcellijéből, Lotti egy hatszólamú Crucifixus-a, egy »Adoramus« s »Ecce quomodo« Gallus-tól, Palestrina »Officium hebdomadae Sanctae«-jának responsoriumai, Allegri híres Miserereje és Mendelssohn nyolcszólamú 43. zsoltára. Ez aztán már igazi »régi-zene« koncert volt! [...] A másik kompozíció, mely minket egyszerűségében megragadott Liszt Ave Mariája volt, melyet maga a mester kísért orgonán. Ha az embernek alkalma van rá, nem szabad elmulasztania, hogy ezt az egyházi kompozíciót, mely semmiféle rendkívüli eszközt, csupán tiszta játékot kíván, előadassa. Ez volt az első alkalom, hogy Liszttel egyházi komponistaként találkoztam, mivel Pater nostere és Miséje még ismeretlen a számomra. De már ebből az Ave Mariából is elég világossá vált, hogy Liszt milyen mélyen merült bele a régi egyházi komponisták zenei és vallásos lelkületébe, s nemcsak az, hogy ezen a téren is milyen jelentőset fog majd alkotni, hanem hogy máris jelentőset alkotott.") A tanítvány szemében tehát Liszt az, amivé önmaga is bizonyosan válni akart, a régi zene tanulmányozása révén megtisztított egyházi zene komponistája. Hiszen például a „Missa quattuor vocum" írásáról maga is úgy számol be, hogy *„en écrivant, Rome et Palestrina me sont revenus en mémoire"*[19] („írás közben Róma és Palestrina jártak az emlékezetemben").

*

Ami mármost a kottakiadást illeti, a levelek tanúsága szerint Lisztet ennek ügye egész életén át foglalkoztatta. Nemcsak az 1850-ben alapított Bach-Gesellschafttal állt kapcsolatban, hanem a szerveződőben lévő Mozart- és Händel-társaság ügyében is folytatott levelezést. Rendszeresen írt véleményt különféle kottakiadványokról. Ezekből ki-

[17] A BWV 6-os kantáta „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden" nyitókórusáról lehet szó? Vagy nem hiteles kompozíció?

[18] Richard Pohl: „Franz Liszt", in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1883, Bd. 2, p. 78.

[19] Levél [J. d'Ortigue-nak] 1850. április 24-ről; l. Liszt: *Briefe*, Bd. 8, p. 62.

olvashatók a publikálásra vonatkozó elvei. Theodor Michaelis zeneműkiadóhoz írt levelében egy Lully, Rameau és más régebbi francia operaszerzők műveit tartalmazó publikációról úgy vélekedik: *„est beaucoup plus archaïque que pratique"*[20] („sokkal inkább régies, mint hasznos"). Itt a bírálat döntően tartalmi jellegű. Ám kifejezetten a gyakorlati használhatóság problémája az, ami miatt a „Collection complète des hymnes latins, texte et musique, de l'Église" című kiadvány fölött sajnálkozik. Szembeállítja vele a protestáns „Choral-Buch"-okat, köztük különösen Bachét kiemelve, s így dicséri ezeket: *„bien édités et d'usage pratique à la maison, soit avec ou sans accompagnement"*[21] („jó kiadványok, és jól használhatók otthon, akár kísérettel, akár anélkül"). A praktikum láthatólag vezető szempont, és távolról sem csupán az ilyen közhasznú kiadványokban kell érvényesülnie. Végső soron bizonyosan ez az, ami Liszttel elfogadtatja a későbbi kritika számára oly kétes értékű Robert Franz-féle Bach-, Händel-átdolgozásokat, melyek persze a kor előadói gyakorlatába nagyonis beleillettek. Liszt mindig méltánylóan nyilatkozik ezekről. Sőt a dalkomponista Franzról írt tanulmányának 1871-es második megjelenésekor ragaszkodik hozzá, hogy szerepeljen benne a feldolgozások jegyzéke.[22] Pedig R. Pohl már 1853-ban ezt írja a Liszt-vezette „Karlsruher Musikfest"-ről:

„Einen Beifallsturm, nicht nur von seiten des Publikums, sondern auch des Orchesters, erregte aber Joachims Vortrag der Bachschen Chaconne für Violine allein. Joachim trug dieses wunderbar schöne und in seiner Art einzige Meisterstück in seiner ursprünglichen Gestalt ohne die Mendelssohnsche Klavierbegleitung vor, was wir für das richtigere halten."[23] („Viharos sikert aratott Joachim Bach szóló hegedű Chaconne-jának előadásával nemcsak a publikum, hanem a zenekar előtt is. Joachim ezt a csodálatosan szép és a maga nemében egyedülálló mesterművet eredeti alakjában adta elő, a Mendelssohn-féle zongorakíséret nélkül, amit helyesebbnek is tartunk.")

Az átdolgozás valójában csak egyik, és egyáltalán nem a legfontosabb fajtája azoknak a kiadásoknak, melyeket Liszt helyeselt. Amikor Bülow munkáját értékeli, nem átdolgozás, hanem csakis közreadói tevékenység az, amit méltányol.

„Compliment à part, vos éditions de Bach, Scarlatti etc. sont les meilleurs modèles de ce genre de travail, tant sous le rapport des doigtés, des legato et staccato, que sous celui des notes explicatives, des indications de nuances et compléments. Les pédagogues et les virtuoses y trouvent également leur compte, de manière à ce que les uns puissent enseigner avec plus de sécurité et d'intelligence, et les autres apprendre avec plus de profit et de facilité."[24] („Fogadja elismerésemet! Bach, Scarlatti stb. kiadásai az efféle munka legjobb példái az ujjazat, a legato és staccato tekintetében éppúgy, mint a magyarázó jegyzetekében, az árnyalások és kiegészítések jelölésében. A pedagógusok és virtuózok egyaránt megtalálják ezekben a számításukat, mégpedig oly módon, hogy az előbbiek nagyobb biztonsággal és hozzáértéssel tudnak tanítani, az utóbbiak pedig több haszonnal és nagyobb könnyedséggel tudnak tanulni.")

Ezúttal egyértelműen az úgynevezett instruktív kiadásról van szó. Liszt egyszer öregkorában tanítványai előtt tréfásan meg is jegyezte Bülow egyik Beethoven-kiadásával kapcsolatban: *„diese Ausgabe ist namentlich für mich sehr instructiv"*[25] („ez a kiadás legalábbis az én számomra nagyon tanulságos"). A közreadói munka egyaránt segít a

[20] 1884. október 26.; Liszt, *Briefe*, Bd. 8, p. 412.
[21] 1875. április 12.; uo. p. 290.
[22] Vö. Liszt Robert Franzhoz írt levelével; *Briefe*, Bd. 8, p. 244., valamint tanulmányával, „Robert Franz" 1885, in: *Schriften*, Bd. 4, p. 207—244.
[23] R. Pohl. i. m. pp. 33—34.
[24] 1868. június 2-i levél; *Briefwechsel zwischen Liszt und Bülow*, pp. 352—353.
[25] *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884—1886. dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Hrsg. von Wilhelm Jerger, Regensburg 1975, p. 83.

művek megtanulásában és megértésében. Emellett Liszt több alkalommal is használt megfogalmazásával: *„Derartige Arbeiten gehören zu den erfreulichen Zeichen der musikalischen Gegenwart; indem sie den alten Schlendrian der Clavierspielerei vertreiben."*[26] („Az effajta munkák a jelenkor zeneéletének örvendetes jelenségei közé tartoznak; amennyiben ezek kiűzik a zongorajátékból a régi hanyagságot.")

Van Lisztnek egy levele, melyben kifejti álláspontját a kottakiadások feladatára vonatkozóan, s összefoglalja az ezzel kapcsolatos problémákat. A levél C. F. Kahntnak, a „Neue Zeitschrift für Musik" szerkesztőjének szól, aki megjelentette Palestrina Stabat Materének Wagner által készült átdolgozását.[27]

„Palestrina's Stabat Mater ergreift und erhebt die menschliche Seele. Sein hohes Lied der Schmerzen wird vielfach gerühmt, erklärt, abgeschrieben, gedruckt — und nur sehr selten in würdiger Weise aufgeführt. Warum solch ein Missverhältniss? Wie abhelfen? Hierzu gehört vieles und noch seltenes, namentlich bei der alten Classiker der Kirchlichen Tonkunst.

Nicht wie die Werke der plastischen Künste sind die der Musik an sich selbst fertig: ihre Wirkung bedarf der verständigen Interpretation der Aufführenden, welche auf dem Verständniss der Dirigenten beruht. Beide zu fördern und zu erleichtern ist vorerst Sache der Ausgaben.

Mit den bekannten Editionen von Palestrina, Lassus, etc. wissen die meisten Dirigenten nichts anzufangen, weil alle Tempi- und Ausdrucks-Bezeichnungen fehlen. Diese aber sind nunmehr allenthalben nothwendig, wo man nicht bei dem handwerksmässiger Abhaspeln stecken bleiben will. Sollte etwa an jedem Orte jeder Dirigent die betreffenden Bezeichnungen annotiren? — Zuviel verlangen heisst wenig erlangen. Bequemes Behagen an vermeintliche Classizität dürfte sich nicht gar zu breit machen, weil die Anlehne des Schlendrians und Schwindels zu nahe, trotz aller Wortmacherei. [...]

Vor 30 Jahren hat Richard Wagner auch in diesem Bezug ein eminentes Beispiel gegeben, indem er für die Dresdner Hofkirche das Stabat Mater Palestrina's einrichtete, mit genauer Vertheilung zwischen Chor, Halbchor, Soli und treffender Angabe der Nüancen, crescendo, diminuendo, etc. Möge hinfort dieses Beispiel von den Herausgebern der kirchenläterlichen Componisten beherzigt und befolgt werden!"[28]

(„Palestrina Stabat Matere megragadja és fölemeli az emberi lelket. A fájdalmakról írt *Éneket* már sokszor és sokféleképpen dicsérték, magyarázták, másolták le s nyomtatták ki — ám előadni csak nagyon ritkán adták elő méltóképpen. Miért ez a félreértés? Hogyan lehetne orvosolni? Sok minden és még ritka az, ami szükséges hozzá, nevezetesen az egyházi zeneművészet régi klasszikusainak műveinél.

A zeneművészet alkotásai, a képzőművészetéitől eltérően, önmagukban még nem készek: hatásukhoz szükség van az előadók értő tolmácsolására, ez a karmesterek megértésén múlik. Elősegíteni és megkönnyíteni e kettőt a *kiadások* feladata.

A közismert Palesztrina-, Lassus- stb. kiadásokkal a legtöbb karmester nem tud mit kezdeni, mivel hiányoznak a tempó-jelzések, a kifejezésre vonatkozó utasítások. Pedig ezekre mindenütt szükség van most már, ha nem akarnak megmaradni az összecsapott kézművesmunkánál. Talán minden egyes helyen minden karmesternek magának kellene előírnia a megfelelő utasításokat? — Ki sokat markol keveset fog. Nem volna

[26] Levél 1872. szeptember 23-án Otto Lessmann-nak Bach praeludiumok közreadásával kapcsolatban; Liszt: *Briefe*, Bd. 2, p. 176.

[27] L. ehhez Elmar Seidel tanulmányát, „Über die Wirkung der Musik Palestrinas auf das Werk Liszts und Wagners", in: *Liszt-Studien 1986*, pp. 162—176.

[28] 1878. május 30.; Liszt: *Briefe*, Bd. 8, pp. 329—330.—l. még ehhez Dom Guerrino Amellihez az év december 31-én írott levelét; uo. pp. 339—340.

szabad, hogy a kényelmes megelégedettség valamiféle vélt klasszicitással túlontúl eluralkodjék, mert a hanyagság és szélhámosság támasza túl közeli, bármit is mondjanak. [...]

30 évvel ezelőtt Richard Wagner ezen a téren is kiváló példával szolgált, amikoris a Drezdai Udvari Templom számára átírta Palestrina Stabat Materét, pontosan felosztva kar, félkar és szólók között és megadva az odaillő árnyalásokat, crescendót, diminuendót stb. Bárcsak megszívlelnék és követnék ezentúl e példát a régi egyházi komponisták kiadói!")

Tehát mégis a „Bearbeitung"-ról van szó, hiszen az „instrukciók" hangszerelési kérdésekben is döntenek. Mintha a közreadás két típusa között nem is volna pontos határ. Képünk azonban még így sem teljes.

A Lisztianában található egy beszélgetés. Megkérdezik Liszttől, hogy a Wohltemperiertes Klavier melyik kiadását tartja a legtöbbre. Így válaszol: *„Kroll's Ausgabe ist die beste — ich benutze Czerny"*[29] („Kroll kiadása a legjobb — *én* Czerny-t használom"). A Czerny-féle kottakép minden valószínűség szerint úgy mutatja be a darabokat, ahogyan azokat maga Liszt is tanulta mesterétől Bécsben 1822/23-ban. Ez instruktív kiadás ujjazattal, dinamikai-, artikulációs jelekkel, metronómszám megadásával, tempó- és előadási utasításokkal.

Kroll közreadása egészen másféle. Egy új típust képvisel, a 19. századi értelemben vett Urtext-kiadást. Közreadói kiegészítéseket nem tartalmaz. Kutatásokra támaszkodva, variánsforrások figyelembevételével tudományos szövegközlésre törekszik. Hogy Liszt mennyire lelkesedett ezért a munkáért, mutatja még 1864. október 1-jén kelt levele, melyben Kroll Wohltemperiertes Klavier-kiadás tervét a Breitkopf und Härtel cégnek ajánlja.

„Ein sehr fein und ernstlich gebildeter Musiker, mit welchem ich seit vielen Jahren befreundet bin — Herr Kroll (in Berlin), hat es sich angelegen sein lassen, die bemerkenswerthen Varianten der Bach'schen Manuscripte des »Wohltemperierten Claviers« in strebsam fortgesetzter Ausdauer zu sammeln, auszuschreiben und zur Herausgabe einzurichten. Als er mir vorige Woche mehrere davon mittheilte, überzeugte ich mich von dem gehaltvollen Interesse dieser Sammlung und ermunterte Freund Kroll, Ihnen, hochgeehrter Herr, näher darüber zu berichten."[30] („Egy igen kiváló és komoly képzettségű muzsikus, kivel évek óta barátságban állok — Kroll úr (Berlinből), arra vállalkozott, hogy a »Wohltemperiertes Clavier« Bach-féle kéziratairól a fontos variánsokat a legálhatatosabb szorgalommal összegyűjti, kiírja s kiadásra előkészíti. Amikor az elmúlt héten többet is tudomásomra hozott erről, meggyőződtem arról, hogy e gyűjtemény milyen érdekes és tartalmas, és bátorítottam Kroll barátomat, hogy Önnek, mélyen tisztelt uram, közelebbi tájékoztatást adjon ezzel kapcsolatban.")

Ezúttal a cél jellegzetesen különbözik az eddig tárgyalt kiadásokétól: tudományos, és nem pedagógiai. A Liszt magatartásában érvényrejutó szemlélet pedig a pozitivista tudományosságé. Tulajdonképpeni határ tehát Liszt — és talán általában a korszak számára — nem az instruktív kiadás és az átdolgozás között húzódik, hanem a pedagógiailag kommentált, és a tudományos jellegű publikáció között. A „hozzáértő" átdolgozás ily módon a pedagógia része.

Ha mármost Liszt magakészítette kiadásait vesszük szemügyre, megtalálhatjuk ugyanezt a két típust. Bach orgonaműveinek zongoraátiratai, ha bizonyos fenntartásokkal is, jól szemléltetik ezt. Kétségtelenül mindegyikben közös a gyakorlati szándék, hogy a hanyatlóban lévő és perifériára szoruló orgonajáték mesterművei átmentődjenek az

[29] Lina Ramann: *Lisztiana*, p. 223.
[30] Liszt: *Briefe*, Bd. 2, p. 77.

egyre csak fejlődő zongora és zongorajáték repertoárjába.[31] Ha nem tekintjük eleve történeti hamisításnak az átirat készítést, aminthogy éppen a barokk kor gyakorlatában sem volt ismeretlen,[32] és legalább ideiglenesen figyelmen kívül hagyjuk a 19. századra jellemző zongorafelrakás bizonyos jellegzetességeit, főként a basszus gyakori duplázását, akkor a BWV 543—548 hat praelúdium és fúga átiratát hiteles szövegközlésnek tekinthetjük. A nyilvánvalóan anakronisztikus ujjrendek végül is csupán javaslatok, melyek az új hangszerrel és annak korabeli játéktechnikájával állnak összefüggésben, a hangok megszólaltatását és összefüggéseit illetően jelentőségük másodlagos.

Weimarban őrzik Liszt egyik, talán nem egyetlen munkapéldányát, a művek bécsi, Haslinger-féle kiadását.[33] Instruktív kiadásról van szó telve közreadói utasításokkal, s bizonyára az orgonára való tekintettel is, részletesen kidolgozott frazeálási ívekkel. Liszt mindebből semmit sem vett át, eltekintve a h-moll praelúdium hiteles staccatopontjaitól.[34] Ily módon Liszt a műveket Urtext-jellegű kottaképpel bocsátotta közre.[35]

Más a helyzet a BWV 542-e g-moll fantázia és fúgával. Schloemann az eredeti szöveghez való viszonyuk szerint osztályozta Liszt összes Bach-átiratát. E darab bevezetéséről adott jellemzése, melynek külön kategóriát szentel, jellemzőnek tűnik. Eszerint ez: *„Bearbeitung im Sinne spieltechnisch-virtuoser Ausformung des Satzes"* („átdolgozás a tétel virtuóz-játéktechnikai átformálásának értelmében"). A fúgát viszont, mint *„Notengetreue Übertragung mit äusserst sparsamen Ergänzungen wie Oktavierungen, Akkordausfüllungen"* („hangról hangra való átirat egészen kevés kiegészítéssel mint oktávozás és akkordkitöltés"), a hat praelúdium és fúgával azonos osztályba sorolja. Ez, a kiadás jellegét is figyelembevéve, nem tűnik tarthatónak. Maga Liszt sem gondolhatta a kétféle publikációt azonos jellegűnek.[36] A g-moll darab fúgája éppúgy kommentált és értelmezéssel ellátott kottaképpel jelent meg, mint a bevezető fantázia. Ami a kettő átírásának a módját megkülönbözteti egymástól, az a kétféle tételtípus különbségéből és eredeti faktúrájuk jellegéből adódott.

*

Liszt számára a zenei mű, mint műalkotás legfőbb problémája annak közvetített jellege, az tudniillik, hogy megkerülhetetlen eleme az interpretáció. Egyik, Wagnerről írott, tanulmányának egy költői megfogalmazású szakaszában, ahol a zenei és képzőművészeti reprodukálást (az utóbbi esetében a metszet értendő) veti egybe, gondolatait e szavakkal összegzi: *„Was in der Malerei der Anblick eines Originals, das gewährt in der Musik die volkommene Aufführung eines Meisterwerkes."*[37] („Amit a festészetben egy eredetinek a *megpillantása* jelent, azt nyújtja a zenében egy mestermű *tökéletes előadása*.") Ezután a régi zeneművek előadási nehézségeit hozva föl így folytatja:

[31] Burghard Schloemann közölt cikket Lisztnek ezekről az átiratairól „Liszts Bach-Bearbeitungen" címmel, in: *Musik und Kirche 3/86*, 56. Jahrgang 1986. Mai/Juni, pp. 128—137.

[32] Magától Bachtól is maradt fönn pedálos orgonára komponált műnek csak manuálos változata.

[33] A Lisztétől eltérő sorrendben szerepelnek a darabok.

[34] Ez szintén arra vall, hogy Liszt más forrást is használt. Talán egy 18. századi kéziratot?

[35] Göllerich följegyzései szerint Liszt így szólt egy alkalommal, amikor a darabok valamelyikét játszották előtte: *„Ich habe gar kein f und P angegeben, weil der grosse Bach nichts hinschrieb und man ja nicht etwas ihm hinzufügen dürfte; das wäre Versündigung."* („En egyetlen *f*-t és *P*-t sem tettem hozzá, mivel a nagy Bach semmit sem írt elő, és persze az embernek nem szabadna semmit sem hozzáfűznie; bűn volna.") L. Göllerich, i. m. p. 151.

[36] A *„bearbeitet von"* („átdolgozta") kifejezés csak a Fantázia és fúga-átiratnál szerepel. A mű azonos lemezről készült későbbi javított kiadását egybevetve az első kiadással világosan láthatóvá válik az átirat instruktív jellege. Egyre több a közreadói jel, s a fúgában is megjelenik a frazeálási ív. (A 11. ütem szopránszólamában fellépő konratszubjektum fölött.) — Ezúton szeretnék köszönetet mondani Mező Imrének és Batta Andrásnak, hogy rendelkezésemre bocsátották a számomra másként hozzáférhetetlen források xerox-másolatait.

[37] Liszt: „Der fliegende Holländer von Richard Wagner", 1859, in: Liszt: *Schriften*, Bd. 3/2, p. 236.

„Das Skelett einer Partitur lässt sich wohl wiederherstellen, aber es fehlt die Seele, das pulsirende Leben, das Verständnis der Bewegung. Gedenkt man der beträchtlichen Anzahl von Werken — selbst solcher, die dem modernen Stil der Gegenwart angehören —, deren volles Verständnis, deren poetischer Inhalt sich nur durch eine Aufführung erreichen und wiedergeben lässt, welche auch die ungreifbaren, wir möchten sagen die schwebenden ihrer Elemente zur Geltung bringt, so kann man die der Virtuosität beigelegte Wichtigkeit unmöglich als so usurpiert bezeichnen, wie man manchmal es zu thun beliebt, nachdem man erfahren, dass, um auf diesem Pfad den Gipfel der Kunst zu erreichen, eine von der Ausbildung des Mechanismus unabhängige bedeutende geistige Bildung nicht weniger nothwendig ist, als der Mechanismus als solcher."[38] („Egy partitúra vázát persze elő lehet adni, de hol marad akkor még belőle a lélek, a lüktető élet, az indulat megértése. Ha az ember arra a sok műre gondol — akár olyanra is, amely a jelenkor modern stílusában fogant —, melyeknek teljes megértése csak olyan előadás révén érhető el, és költői tartalma csak olyan előadás révén adható vissza, amely érvényre juttatja elemeiből azt is, ami *megragadhatatlan,* mondhatni *lebegő,* akkor a virtuozitásnak tulajdonított fontosságot lehetetlen jogtalannak nevezni, mint ahogy azt néha tenni szeretik, miután tapasztalatunk szerint ahhoz, hogy a művészet csúcsára ezen az ösvényen jussunk fel, a technikától független jelentős szellemi képzés nem kevésbé fontos, mint maga a technika.")

A „hiteles" interpretáció támogatója, és terjesztésének egyik fő eszköze Liszt számára nyilvánvalóan a kotta, „hozzáértő" közreadói (és művészi?) kommentárral, melyet megkülönböztet a zeneműkiadásban kialakulóban lévő filológiai jellegű publikációtól Olyan korban gondolkodik így, amikor a történeti érdeklődés vezetője nem a specializált történeti kutatáson alapuló megismerés igénye, hanem a hit a romantikus-művészi beleérzés lehetőségében, vagyis tulajdonképpen nem más, mint a vágy az azonosulás élményének átélésére.

Czerny a Wohltemperiertes Klavier kiadásának előszavában három szempontot említ, melyek figyelembevételével a tempót és az előadásmódot illetően döntött:

„1) nach dem unzweifelhaften Character eines jeden Satzes,
2) nach der wohlbewahrten Erinnerung wie ich eine grosse Anzahl dieser Fugen einst von Beethoven vorgetragen hörte,
3) endlich nach den Ideen aufzuzeichnen und bewahren gesucht, welche ich selbst durch ein mehr als dreissigjähriges Studium dieses Werkes in mir festsetzte."[39]

[„1) az egyes darabok félreismerhetetlen jellege szerint,
2) a mélyen belém vésődött emlék alapján, ahogyan valamikor a fúgák jó részét Beethoven előadásában hallottam,
3) végül azon gondolatok alapján igyekeztem följegyezni és megőrizni, melyek a művek több mint harmincéves tanulmányozása során bennem magamban megfogalmazódtak."]

A két utóbbi szempont, vagyis a Beethovenre és a saját tapasztalatokra való hivatkozás, egyaránt a személyes, az egyéni tehetségből és művészi gyakorlatból származó tudásra alapít. Magát a művészi hozzáértést kortól függetlenítettnek tekinti. Ahogyan a „félreismerhetetlen jelleg" kategóriája pedig, ha nem is hagyja feltétlenül figyelmen kívül a

[38] Uo. pp. 236—237.
[39] Liszt hasonló szellemben ír 1871 júliusában Robert Franznak a Bach- és Händel-átdolgozásokról: *„Diese Partituren bekunden ein langjähriges Studium und Vertrautsein mit den erhabenen Werken, deren Geist und Form Sie tiefinnigst erfassen und meisterhaft in der Instrumentierung vervollständigen."* („Ezek a partitúrák e felemelő művek éveken át tartó tanulmányozását árulják el s a velük való meghitt viszonyt, szellemüket és formájukat Ön mélyen megérti és hangszerelésében mesteri tökéletességre viszi."); l. *Briefe,* Bd. 8, p. 225.

konvenciók módosulását,[40] nem számol a tradíciók folyamatosságának megszakadásával. A történeti megértés lehetősége iránt később kialakult szkepticizmusnak még semmi nyoma ebben a gondolkodásmódban. Liszt számára is ezek a szempontok — az egyéni művészi tapasztalat és egy általános zenei érzék — jelenthették a kiindulópontot. És ő nem a kétely irányában lépett tovább, hanem, éppen távolodva a történetiségtől, a szubjektivitás, az élmény fetisizálása felé.

[40] Czerny megjegyzése: *„das Allegro bei diesen ältern Compositionen in der Regel viel ruhiger und langsamer zu nehmen ist, als bei modernen Tonstücken"* („az allegrót ezeknél a régi kompozícióknál rendszerint sokkal nyugodtabbra és lassabbra kell venni, mint modern zenedaraboknál"), egyrészt ilyen általánosított formában nem hiteles, másrészt arról a feltételezésről árulkodik, hogy a konvencióknak csak bizonyos formái változnak, s a változások ismerete közvetlenül átadható.

MONA ILONA:

LISZT „ESZTERGOMI MISÉ"-JÉNEK ELSŐ ZENEI ELEMZÉSE

1856-ban M. G. Brand, akit 1860-tól Mosonyi Mihály néven ismerünk, Landerer és Heckenastnál kiadott egy kis füzetet[1], amelyben közreadja annak a „tréfás zenei tószt"-nak a szövegét, amit a jelzett év augusztus 16-án, szombaton, a Liszt tiszteletére rendezett díszlakomán elmondott. Mint ismeretes, 1856. augusztus 31-én történt az 1822 óta épülő esztergomi bazilika felszentelése, mely alkalomra Liszt ünnepi misét komponált (Missa solennis zur Einweihung der Basilica in Gran. Raabe 484) és a bemutatót maga dirigálta. Hazajövetelét — mint eddig minden alkalommal — nagy várakozás előzte meg. Július végén a Pester Lloydban közzétett német nyelvű Liszt-levelet a Budapesti Hírlap 1856. VIII. 1-jén lefordítja olvasóinak: „...örömömre szolgál... nemsokára Pestre érkezésemet jelenthetni... én két hét alatt Pestre érkezendem..." A lapokból azt is megtudjuk, hogy Liszt már augusztus 11-én megérkezett, holott 13-ára várták, így tehát a tervezett ünnepélyes fogadtatás elmaradt.[2] Szállodai szobájába egy Beregszászi-zongorát készítettek be, amivel a művész nagyon meg volt elégedve: „...legjobb külföldi termékkel állítja egyvonalba" és mintegy elismerésként a zongoragyárost „...szombaton a tiszteletére rendezett lakomára maga hívta meg vendégül."[3] Erről a lakomáról Liszt már megérkezése napján értesült, és azonnal írt róla Caroline Sayn-Wittgensteinnek: „Pesti barátaimtól igen kedves, hogy már érkezésem hírére elhatározták, hogy tiszteletemre nagy lakomát rendeznek."[4]

Ezen a lakomán mondja el Mosonyi tréfás zenei tósztját. Ebben — az esztergomi mise zongorakivonatának későbbi elkészítője — humoros köntösbe öltöztetve, zenei szakkifejezésekkel dobálódzva, szakmailag elemzi a művet. Gondosan részletezi mindazokat a nehézségeket, amelyekkel az előadók — az ének- és zenekar tagjai — a mű betanulása közben találkoztak, ugyanakkor meg is hajol Liszt alkotó géniusza előtt. Érdekesen tanúskodik erről 10 év múlva: „Én Lisztet akkor tanultam közelebbről megismerni, midőn 1856-ban Pestre jött esztergomi miséje előadásához a próbákat vezetendő. Őszintén bevallom, hogy ekkor ez a mű rám nézve az a fénysugár volt, mely egykor Sault Pállá változtatá. Mert addig, azon általános közvélemény nyomán én is csak a sok üres szót szaporítam (!) érdekében, mely Lisztet mint kiváló zongoravirtuózt dicsőítette ugyan, de nagy zeneköltőnek egyáltalán nem akarta elismerni. — De a kérdéses mise próbái alatt leesett a hályog a szememről s töredelmes szívvel vertem a mea culpa-t."[5][6]

A füzetet természetesen gót betűkkel, az olasz zenei kifejezéseket latin betűkkel szedték, olykor keverik a két betűtípust (pl.: Violinschlüssel), ezenkívül gyakoriak a „fett"-tel szedett szavak. A szövegben előforduló hibás, ill. értelmetlen kifejezésekről (pl.: basso contunie) ma már megállapíthatatlan, hogy sajtóhibák-e, avagy a komikum fokozását akarták szolgálni. Az előforduló szójátékok nagyrészt visszaadhatatlanok, ezeket a megfelelő helyen jelezzük.

A fordítás nehézségein szakmai és nyelvi tanácsaival dr. Bartha Dénes és Forrai Miklós segítettek át, fogadják érte itt is hálás köszönetemet.

[1] Musikalisch-humoristischer TOAST zu Ehren des Herrn Dr. FRANZ LISZT. Geschprochen den 16. August 1856, bei dem Abendfestmahle der vereinigten Musiker in Pest. Von M. G. Brand. Pest, 1856. Gedruckt bei Landerer und Heckenast. Országos Széchenyi Könyvtár. Jelzet: 219.884.

[2] Budapest Hírlap, 1856. VIII. 12.

[3] Hölgyfutár, 1856. VIII. 21. 785. l. Beregszászi Lajos zongoragyáros, 1817—1891.

[4] „Lundi, 11 Août. Pesth. — Un joli trait de mes amis de Pesth. Au reçu de la nouvelle de mon arrivée, ils ont arrangé un grand diner en mon honneur." Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Hrsg. von La Mara. Leipzig, 1899. No. 228., 312. l., szerző fordítása.

[5] „én vétkem", idézet a kat. liturgiából (a közgyónás szövege), az elkövetett hiba elismerésének és a jóvátétel szándékának a kifejezése.

[6] Zenészeti Lapok, 1865. V. 11. 250. l.

1856. AUGUSZTUS 16-ÁN, PESTEN A ZENÉSZEGYESÜLET DÍSZVACSORÁJÁN DR. LISZT FERENC TISZTELETÉRE ELHANGZOTT HUMOROS-ZENEI POHÁRKÖSZÖNTŐ ELMONDTA: M. G. BRAND

Doktor Úr, engedje meg, hogy bárcsak egy RIPIENISTA és nem kielégítően szolmizált kétlábas MEZZA VOCE HUMANA vagyok, mégis az OBLIGATO szólamra tartsak igényt és IMPROVIZÁLNI merészkedjem. A hangomnak megvan a saját REGISTER-e, COLORATURA-ra ugyan alkalmatlan sőt még PORTAMENTORA sem alkalmas, mégis APPOGIATURA-ban számottevő teljesítményre képes, GYÖNGYTRILLA lesz belőle, amit rendszerint egy TREMOLO követ. — Bár DARABOMAT leírtam mégsem vagyok A VISTA olvasó: éppen eleget exercizáltam, hogy semmi GIKSZER-t avagy FIASCO-t ne kövessek el. — — Uraim, meg ne ijedjenek ettől a testes LIBRETTOtól, 24 soros ugyan, PRINCIPAL-HANG nélküli PARTITURA-ban írva, mégpedig COPISTA írta le ívjét 20 krajcárért, Convenzios Münze-be[7] számítva. Nincsenek benne ABREVIATURÁK, még DA CAPO AL SEGNO-k sem. — Még a FORMÁJÁért is elnézést kell kérjek. KÉTRÉSZES, HARMONIZA-lása könnyed, felhangzanak olyan TÉMÁK is, amelyek nincsenek elég következetesen VÉGIGVEZETVE, alig található benne CONTRAPUNKt, és így mintegy POTPOURRI lesz belőle. A PROGRESSÍV stílushoz tartom magam, de itt a PROGRESSIO-k a HARMONIA-ban nem kapnak TERMÉSZETES FELOLDÁST, ezért EXCEPTIO-kat veszek igénybe. — — Doktor Úr, ez még csak az INTRODUCTIO, mintegy az INTRADA. Az ívezettel és pontozattal körülhatárolt BIS-ről[8] egyáltalán nincs szó, én ATTACA és VOLTI SUBITO ragadom meg a FŐ-MOTÍVUM-ot, hogy egy óriás UGRÁS-sal ill. VONÁS-sal megadjam az utolsó VÉGSŐ-ACCORD-ot és így az én OUVERTÜR-öm akár FINALE-ként is felfogható.

Kedves Doktor Úr, a világ anyagból áll stb. stb. (Engedje meg, hogy itt néhányt HÚR-t ELTÉPJEK.) A MUSIKA HANGOKból áll, amelyeket mi TUDÁLÉKOSKODVA INTERVALLUM-oknak nevezünk. Hogy egy INTERVALLUM megkaphassa ezt a nevet, kell, hogy alapja azaz BASSUS-a legyen.[9] Például én, csak egy SZŰKÍTETT QUINT vagyok, következésképen a SZŰKÍTETT HÁRMASHANGZAT-hoz tartozom, amely tudvalévőleg záróhang nem lehet. Ön Doktor Úr, a HARSONA módra dübörögve zengő CONSONANS hármashangzat, ami benne van minden ÜTEMFAJTÁBAN, FUTAMBAN és MODULATIO-ban, övé az első és utolsó szó. Ugyancsak ez van az ACCORDOK-ban, ahol Önt sem látni, sem hallani nem lehet. Az én ÜTEMJELZÉSEM egy nyomorúságos ÖTÖS, amire egy kis ERNYŐS FÖDÉL kerül. Ön azonban semmiféle ÜTEMJELZÉSRE nem szorul, olyanokról, mint a DECIMA, DUODECIMA, etc.-ról nem is beszélve. Minden LIGATURA-nak, DISSONANCIA-nak, Ön a végpontja, nemkülönben az összes FEDETT, FEDETLEN és módosított QUINT-nek és OCTAV-nak, mint ahogy később minden KERESZTÁLLÁST és RETROGRAD MOZGÁS-t Ön EGY PONT-ba, a CONSONANZIA pontjába vezet, amely pont a 36 LÁBAS SÍP PEDÁL vagy ORGONAPONT: Ön nem FELSŐ vagy KÖZÉPSZÓLAM, nem a BASSUS vagy az ÉKESÍTÉS. Ön ezeken túl, a felséges, hatalmas ALAP vagy FUNDAMENTAL-BASSUS, VISIBILIUM ET INVISIBILIUM[10] Ön a FŐ-SUBJECTUM (amit DUX-nak és COMES-nek is neveznek, így MARPURG[11] szerint akár hercegnek és grófnak is, ha nem tévedek). Önt körülveszik az AGITATOS-ok, a CRESCENDO-k, MORENDO-k, FUOCOIS-ták, QUASI-NIENTES-ek, FORTIS-ták, CONAMORIS-ták, PIANIS-ták, MODERATO-k, APPASSIONATO-k, a STRINGENDO-k, RALLANTANDO-k tömegei, PÁROS és PÁRATLAN ÜTEMEK, elvétve egy PÁROS és KÉT páratlan. Önt, mint FŐ SUBJECTUM-ot gyakran IMITAL-ják, és az IMITACIO-k az INFINITUM-ig mehetnek. Egyik mint DIMINUTIO, másik mint MODUS CACARIUS, RENVERSEMENT, vagy CANON, VARIATIO avagy MORCEAU. Olyik SUITE, másik CAPRICE, amaz tökéletes COPIA, stb. és ha valamelyik EXALTADOS lett,

[7] Conventios Münze, 1858-ig Ausztriában és Magyarországon a hivatalos pénz-láb. 1 Köln-i Márka tiszta ezüstből 20 ezüst pengő forintot vertek 13 1/2 latos finomság mellett.

[8] Bartalus: Zenekáté, 46. l.

[9] Egy mondat kimaradt, az eredetiben efordíthatatlan szójáték: „. . . muss es eine Basis oder BASS haben. — Ich z.B., wenn ich auch eine Base habe. . .” Der Bass és die Base=az unokahúg.

[10] „Láthatók és láthatatlanok” idézet a Credo szövegéből.

[11] Marpurg Friedrich Wilhelm, német zeneteoretikus. 1718—1795.

már azt hiszi, hogy sikerült neki a LIST-ESSO TEMPO, azaz a FŐ-SUBJECTUM egy AUGMENTATIO-ban. Így az IMITÁLÓ a 1ma VOLTA-ba jut, ezért meg kell ragadnia a REPETITIO-t. Ön sokak REJTVÉNY-CANON-a, ilyeneknek Ön adja meg a KULCS-ot, hogy rátaláljanak a helyes TONUS-ra, de vannak akik még így is eltévesztik a PONTOS BELÉPÉST.[12] Vannak, akik, ha vis à vis kerülnek Önnel, ENHARMONIKUS-an megváltoznak és más HANGNEMBE TRANSPONÁLÓDNAK. — Ön nem sorolja fel az ABC hangjait, hanem kiemelten ékes betűkkel vési kőbe: C, B, As, Ges, Fes, Des, His. Így dobálódzik Ön gigantikus HÁSMAS-HANGZAT gránittömbjeivel, amikre egy Csimborasszo-OPUS-t épít.[13] Ön a számok használatában is bőkezű. Hazánkban a legkedveltebb NOTENZIFFER s QUINT és a DECIMA, de szívesen fogadják a Decimát Decimával DUPLIKÁLVA, sőt megháromszorozva.[14]

FENNAKADÁS nélkül ELŐADHATNÉK még sok mindent az Ön nagyságáról és jóságáról, de inkább azokról a bajokról szólok, amelyeket Önnek köszönhetünk Doktor Úr. Engedje meg, hadd vethessek egy pillantást a ZENEKARI-BILLENTYŰZETRE.

Midőn a PICCOLO, a magasban sikoltozik, avagy az OCTAV-PASSAGE-okon át rohan, BOTFUVOLÁT kell ragadnia, hogy a LEGMÉLYEBB fuvola-teljesítményt nyújthassa. — Amikor tehát a FUVOLA már valamennyire TŰZES és átmelegedett, mint az Inguisitionál, kinyújtják és ELVISZIK. Szerencséje van, ha nem kell neki még egy HOMLOKSZORÍTÓ Tortúrát is kibírnia. Az OBOÁK és FAGOTTOK sem járnak jobban, mert nem engedi őket nyugodtan ülni NÁDJAIKON, megboáltatja és megzúgatja őket. A fúvósok pofája szükségtelen módon felfújódik, mert a kényelmetlen DIMINUENDO-knál csak fél levegőt kell kifújniok. A KLARINÉTOSOKAT nemcsak csőrváltásra, de új NYELV behelyezésére is kényszeríti. Ezeken túl, még az is előfordul, hogy az OBOA és KLARINÉT TAPINTATLAN mellőzésben részesül idegen betolakodó — az ANGOLKÜRT és a fiatal BASSUS-KLARINÉT javára. A hangoskodó KÜRTÖK-et TOMPÍTÓVAL tartja kordában. A NEHÉZKES FÉMÁGYÚKAT a sok FÉLHANGGAL úgy felfűti, hogy minden pillanatban nyálazniok kell. Legrosszabbul szegény BORJÚBŐRÖSÖK jártak. Ha a verés a nevelés egyik eszköze, akkor ezek igazán jól meg lesznek nevelve, mert Ön, hol PARAFA-val, hol GUMI- és FAÜTŐ-vel cserzi, csépeli, fülüknél fogva vonszoltatja őket, úgy, hogy ettől a bánásmódtól egynéhányuk kipukkan és elzengi ennek a világnak a LES ADIEUX-t. Mindezeken túl, Ön sohasem írja őket SZILÁRD HANGOLÁS-ba, hanem állandóan kaméleonszerű **váltakozó** HANGOLÁS-ban leledzenek. Szerencsétlen sorsukat a szomorú „MUTA" szó határozza meg. Nagyritkán megsajnálja őket és SZÉTVERT testüket egy-egy foltdarabbal BETAKARJA. Az egykori alapot, a NAGY DOB-ot, Ön nemcsak az Öntől megszokott CSÉPELÉsekkel üti, hanem addig csiklandozza a SZIVACSOS-ÜTŐKKEL, míg az szegény hiszterikusan el nem kezd RESZKETni. Ami Anno Dazumal a török császárnak olyan sok, olyan nagyon sok (talán csak a harmadik „bis" olyan sok) gondot okozott, a JANICSÁR ZENE, azt újra bevezeti Ön, hiszen Önnek kedves Doktor Úr egyáltalán nem okoz gondot, hogy ezt a Partitúrában EGYETLEN selyem SZISZTÉMA zsinóron lengesse. Most pedig következzék a szegény ZENEKAR Belső-része: a VONÓSOK; micsoda rémületes FELFORDÚLÁS következett be! Hajdanában, még az öregek módján, a ZENEKAR-ban ugyan minden szólam DISSZONANCIA-ban volt, de a Bassusok akkor is egyformán, UNISONO-ban hangzottak. S mit tett Ön Doktor Úr? CONDOLORE gondolhatok csak rá: Ön elhintette a viszálykodás magvait. Ön szétzúzta a ZENEKAR talpkövét, s eszébe se jutott, hogy ettől az egész hangzás INOGNI kezd. „Az öregek nótáját fújják a fiókák"[15] mondja a közmondás. Természetesen ez sincs már így, nincs többé UNISONO. Szegény CSELLÓK! Nemcsak szüleiktől szakítja el őket, de egymás között is meghasonlanak, hiszen berregni, búgni, dorombolniok kell. Óh milyen szép volt valaha a TEMPO DI GIUSTO, amit az öregek tüdőlebenyük veszélyeztetése nélkül is húzhattak. — A BRÁCSÁSOK-nak a VIOLINKULCSOT is meg kell tanulniok csupán-csak azért, hogy a VIOLA D'AMOUR-t megragadhassák, mert ál-VIOLIN-kulccsal nem jut-

[12] Az eredetiben ismét lefordíthatatlan szójáték: „. . . so würden doch Viele mit dem RICHTIGEN EINFALLEN verlegen sein. (Anfallen ist ganz etwas Anderes)."

[13] Lefordíthatatlan mondat. Eredetiben: „Sie sind für manche Waisen-MELODIE ein BASSO CONTUNIE"(!)

[14] Vsz. célzás Liszt adományozó nagylelkűségére.

[15] Eredetiben: „Wie die Alten singen, so zwitschern die Jüngen. (Des Reimes wegen)."

hatnak be a Cassa-ba; sőt torna-ETÜDÖKET kell különböző MAGAS FEKVÉSEK-ben gyakorolniok, bár ezek a POSITIOK nem ama mennyei Jákob-SKÁLÁK amelyeken a BRÁCSÁSOK VITRUÓZOKKÁ emelkednek. Azonban a legteljesebb AD LIBITUM a HEGEDŰK között uralkodik. A PRÍM-eket a szörnyű DIVISE szóval ugyan elfogadta, mégis megtörténik, hogy mit korábban egyesek, mint „MODUS CONTRARIUS"-t kinevettek, most a PRÍM-ből MÁSOD-Hegedű lesz. De mit eredményezett a pokoli „DIVISE" előírás a fizetés szerinti SECUNDARISTÁK-nál? A MÁSODHEGEDŰ lett az első, avagy inkább a ZENEKAR VEZETŐ SZÓLAMA. S mindez még nem elég! Szegényeket POCO A POCO E POI-E ENCORE-POCO A POCO, NON LIGATO, BESZORÍTOTTÁK, MEGNYIRBÁLTÁK, és kérdem, ez a regulázás hová fog vezetni?[16] A NAGYBŐGŐSÖKNEK a jó fogás érdekében némi gyantát kellett ragadnia. Volt olyan kotnyeles is köztük, aki URALKODNI akart CONCERT vagy SOLOJÁTÉKÁVAL, a kis TUTTI szócska vetett csak uralmának véget. (Vide. Ezért nem csodálkozhatunk, hogy ha néha a fönt megnevezettek közül ELŐKE helyett utókát játszik és vica versa UTÓKA esetén előkézik.)[17] Régebben a PARTITÚRÁBAN néhány SZÓLAMNAK általános UNISONO-t írtak elő, de miféle Hangjegy-SYSTEMA az az állás, hogy 2da coll 1mo, avagy: 2do IN TERZO vagy SEXTO COLL 1mo, nem is véve figyelembe a sokféle egyéb Col-okkal. Ezért hiányzik talán a hangzás KEREKDEDSÉGE és az ENSEMBLE ÖSSZEFOGÁSA.

Most a VOKÁLIS RÉSZ következik a sorban, a GÉGÉK, a torkok, akiket Ön Doktor Úr a jégre visz[18] és az illetőket kibicsakoltatja és bukfencet vettet velük. Azokat, akik a Lutriban még a Quinternot[19] is biztosan ELTALÁLJÁK, úgy bukdácsoltatja KERESZTJEIN, KETTŐS KERESZTJEIN, BÉ-in, KETTŐS BÉ-in, QUADRAT-jain és KETTŐS QUADRAT-jain keresztül, hogy még LASSÚ TEMPÓBAN sem képesek egyetlen HANGOT sem tisztán megszólaltatni. — Minthogy az én saját gégém már SZÁRAZ és FÁTYOLOZOTT kezd lenni, így még csak néhány dolgot kérnék és fűznék hozzá. Ebben az én OPUS-SZÁM NÉLKÜLI művemben valószínűleg nagyon sok HAMIS HARMONIA-t, ELŐKÉSZÍTÉS NÉLKÜLI QUARTSEXACCORD-ot írtam, imitt-amott SZINKOPÁLTAM, ugyancsak megtörtem az ÜTEM-et, a KÉSLELTETÉSEKET nem elég észrevehetően OLDOTTAM FEL, a Periodusokat nem $^1/_4$, $^1/_2$, $^3/_4$-ben és nem TÖKÉLETES CADENCIA-ban STILIZÁLTAM, következőleg ÉRTHETETLEN, hogy itt és ott az ÉRZÉKENY HANGOKAT TÚL ERŐSEN ÜTÖTTEM MEG, az A-t a HANGVILLÁVAL túl magasan adtam meg, ÁLZÁRLATOT álzárlatra halmoztam, túl sokat változtattam az ELŐJEGYZÉSEKET, anélkül, hogy szünetet tartottam volna. Mindig ütemen kívül hadartattam, sohasem írtam egy igazi DOLCE-t, hanem a melléfogásokat S. BACH módjára SFORZANDO-val szólaltattam meg, nem is került sor egyetlen CON ELEGANZA-ra sem, nem is szólva a SEQUENCIA-k Consequenciájáról és egyéb farkincákról, (azaz: CODA-król). Teljesen mellőztem a RHYTMO DI QUATRO BATUTTO-t, a BEOSZTÁST, a KÖTÖTT és a SZABAD STÍLUS-t, a legfontosabbak egyikét, pl. a KORONÁT nem is említve. — — — Ez a KORONA érezteti meg velem gyengeségemet, ezért szeretnék most én, az a fiatal-öreg költő lenni, aki az új APOLLO-t méltóan, CON ESPRESSIVO tudta megénekelni és mennydörgéses MAESTOSOS és GRAVE Hangon a jelen és eljövendő koroknak meghirdetni, hogy ez az ókori istenség a mi nagyrabecsült és ünnepelt Vendégünkben és Honfitársunkban LISZT FERENC-ben megtestesült. (Csak Midas maradt meg az ókornak). Ezért szeretném, mielőtt GENERAL-PAUSA-vá leszek, ezen az én REKEDT hangomon ANTICIPÁLNI és hangsúlyos ALAPHANGOKON RECITÁLNI az ezután következő CANTUS FIRMUST, amit PLAGÁLIS CADENCZIÁVAL zárok:



[16] Egy mondatot ismét kihagytunk: „Mit einigen SARDINEN und etwas PECH." Nem világos, hogy szójáték-e, vagy sajtóhiba, a fordítás menetében értelemzavaró.
[17] A zárójelbe tett mondat az eredetiben jegyzet.
[18] „. . . da führt der Herr Doctor Manchen auf das glatte »AIS«. . ."
[19] Quinterno, a korabeli szerencsejátékban a főnyereményt jelentő öt szám eltalálásának szakkifejezése.

Musikalisch-humoristischer

TOAST

zu Ehren des Herrn

Dr. Franz Liszt.

Gesprochen den [illegible] August 1856,

bei dem

Abendfestmahle der vereinigten Musiker

IN PEST.

Von

M. G. Brand.

Pest, 1856.

Gedruckt bei Landerer und Heckenast.

ITTZÉS MIHÁLY:

ESZ-DÚR HANGNEMKÖREI LISZT KORONÁZÁSI MISÉJÉBEN

Olykor felróják Lisztnek, hogy Magyar koronázási miséje nemcsak létrejöttének okát, de színvonalát tekintve is csak alkalmi mű, amelyben egyházi és magyaros jelleg alig vagy éppen sehogyan sem áll össze egységes egésszé. Valóban sajátosan eklektikus zenemű ez a mise, akárcsak számos építészeti kortársa. Ahogy azonban egy többféle, talán nem is egészen összeillő, s nem is mindig a legnemesebb stíluselemekből tervezett épület lehet végül is arányos, jól komponált és célszerűen funkcionáló egész, úgy Liszt miséje is ékes ezekkel az erényekkel. Így — a fenntartásokat hangoztatókkal szemben — Bónis Ferenc megállapításával értek egyet: „[...] a Koronázási mise szerzőjének legtömörebb, legkoncentráltabb remekei közül való."[1] Ennek a koncentrációnak egyik eszköze — a fontos tematikus összefüggések mellett — az Esz-dúr köré csoportosuló hangnemek sajátos rendszere.

Lássuk a tételek keret-hangnemeit (s itt a „hozott anyagból" készült Credótól eltekinthetünk):

Kyrie — Esz-dúr (*Christe* — Gesz-dúr)
Gloria — C-dúr (*Qui tollis* — d-moll)
Graduale — C-dúr
Offertorium — É-dúr
Sanctus — É-dúr
Benedictus — Á-dúr
Agnus Dei — d-moll (*Dona nobis pacem, Amen* — Esz-dúr)

Az ünnepi mise keretét tehát a bécsi klasszicizmus jól ismert ünnepélyes-hősies-magasztos *Esz-dúr*ja jelenti. (Még hármashangzat-tematikája is kapcsolódik régi mintákhoz.) A középrész (Christe eleison) keretét a felső kisterc-rokon *Gesz-dúr* adja meg a hagyományosabb kvart-kvint hangnemi rokonság helyett.

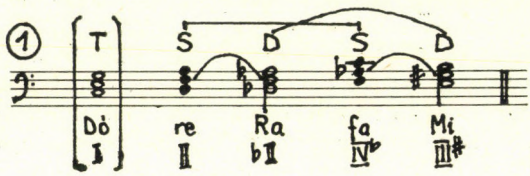
A második helyen álló Gloria az ellenkező irányban lévő, alsó kisterc-rokon *C-dúr* hangnemet kapta keretül. A tétel belső harmóniai-hangnemi történésében Liszt sajátos technikát alkalmazott: egyes harmóniák (valamilyen szekvenciális menetben például) statikussá válva mintegy hangnemi szinteket jelentenek; vagyis nem harmóniai eseményként érzékeljük a zenei folyamatot, hanem modulációként. Ezt az érzést segíti, erősíti a hármashangzat-melodika és a hasonló szerkezetű kísérő motívumok gyakori feltűnése. Ilyen például a Gratias kezdetű rész, amely Fisz-H-É-dúr harmóniai-hangnemi szintjein ereszkedik alá.

Lokális előjegyzéssel is megerősített írásmód szempontjából az *Á-dúr*t (Laudamus

[1] Bónis Ferenc: Liszt Ferenc: Missa Coronationalis. (Hanglemezkísérő tanulmány) SLPX 12 148. Hungaroton, Budapest 1980.

te) és az *É-dúr*t (Suscipe, illetve Qui sedes) tartotta a szerző kiemelésre érdemesnek. (Természetesen mindegyik szakasz bőségesen érint más harmóniai-hangnemi síkokat is, mint már utaltunk rá.)

A majdan visszatérő zenei anyagok közé tartozik a Qui tollis magyaros *d-moll* indítása, mely az Agnus Dei kezdetét előlegezi. Figyelemre méltó e rövid rész belső hangnemi története: Qui tollis peccata mundi (Ki elveszed a világ bűneit) — *d-moll;* Miserere nobis (irgalmazz nékünk) — *Desz-dúr*. Vagyis az *f* közös terccel kapcsolja az új hangnemet az előzményhez, majd mindezt megismétli kis terccel feljebb: *f-moll* (Qui tollis peccata mundi = Ki elveszed a világ bűneit) — Fesz-*É-dúr* (Suscipe deprecationem nostram = fogadd el könyörgésünket). Hagyományosabban szubdomináns értelmű mollokhoz inkább romantikus-modern értelmezésű domináns hangnemek kapcsolódnak:



Szenvedés és feláldoztatás, és ennek árán megváltás és megbocsátás áll szemben a kétkét hangnempárban.

A Graduale-ban megzenésített 116. zsoltár (Laudate Dominum omnes gentes = Az Urat minden nemzetek, dicsérjétek minden népek) a megelőző állandó mise-rész *C-dúr* hangnemét és hangvételét viszi tovább. Egy másik, ugyancsak Esz-dúr főhangnemű mű egyik C-dúr részletével kapcsolatban írja Ujfalussy József, A varázsfuvola első finaléját megnyitó tercettet elemezve: „A Három fiú egy emberfölötti, transzcendens világ küldötte. A törvényt képviselik. Hangnemük a C-dúr, a kor zenei világképében nemegyszer a kozmosz, úgy is, mint a rend, úgy is mint a világegyetem tonalitása."[2] Vajon a maguk eszmerendszerében a Liszt által megzenésített szövegek nem valami hasonló mondanivalót hordoznak? Ember és emberen túli világ valamiféle kapcsolatát világítják meg ünnepélyesen áradó muzsikával.

A Sanctus *É-dúr* fényében ragyog. Egy viszonylag rövid, kevés tételt tartalmazó ciklikus műben önálló, zárt rész hangnemeként nem tartozik a jellemzően klasszikus megoldások közé a főhangnem felső kis szekund rokonának használata. Liszt romantikája azonban itt is megleli a maga elődjét a már említett Mozart-operában. Beethovenre és Abertre hivatkozva írja Kroó György A varázsfuvola hangnemtervét elemezve: „[...] az Esz-dúr Sarastro birodalmának szent nagyságát jelenti. [...] az Esz-dúr tonalitás természetesen a sarastrói birodalom képviseletében az alapeszme hangnemét is jelenti. [...] az É-dúr pedig az Esz-dúr még melegebb és ragyogóbb változata. [...] az alapeszme, a humánum, a testvérszeretet minden árnyalata, rétege ebben a tonalitásban jut kifejezésre."[3] Sarastro kulcsfontosságú É-dúr áriája méltóságteljes himnusz az emberségről. Liszt É-dúr misetétele himnusz az Istenhez és az Istenről. Az e tétel elé helyezett hangszeres betét, az Offertorium is himnusz, Liszt szándéka szerint, nemzeti stílusban.

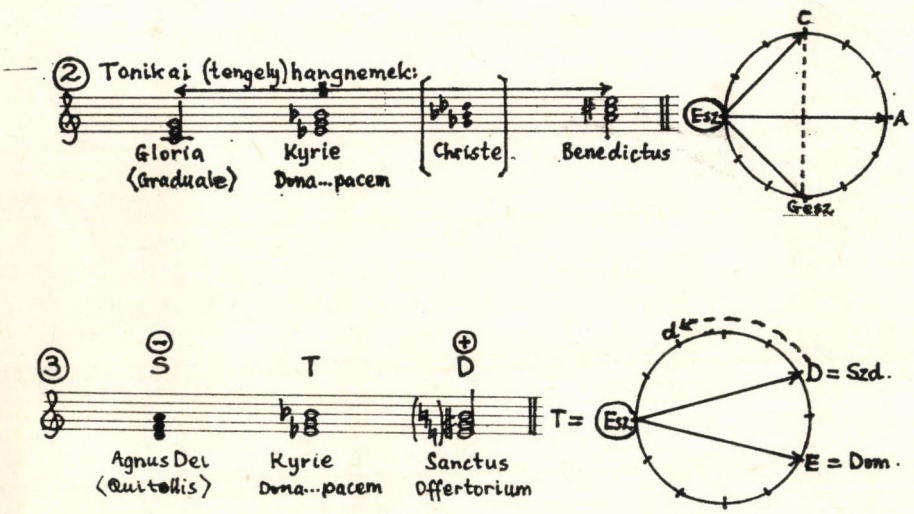
[2] Ujfalussy József: Tamino a válaszúton. Zeneműkiadó, Budapest 1986. p. 14.
[3] Kroó György: A varázsfuvola. In: Mozart operái. Hat tanulmány. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1956. p. 358.

Ha már a Varázsfuvola-párhuzamok előkerültek, előre és vissza kell utalnunk az Agnus Dei és a Qui tollis *d-moll*jára. Míg a korábbi operaszerzőnél az adott helyen ez a hangnem Az éj királynőjének démoni szenved*élyé*t volt hivatott kifejezni, addig itt az Isten-ember áldozatos szenved*és*ét hordozza. Világok választják el egymástól a két zenét, az azonban, hogy mindkét esetben a „negatív szféra" képviselője, mégiscsak rokonítható-vá teszi az egyes művekben betöltött szerep szerint a d-moll részleteket.

A Benedictus *Á-dúr*ja magyaros nemzeti kolorittal foglalja zenébe a köszöntést, az isteni világból érkező küldött üdvözlését. (Bónis Ferenc e Liszt-tétel éteri fényében Wagner Lohengrin-zenéje némely részletének hatását figyelte meg.[4] A hasonló „dramaturgiai szituáció" érthetővé és indokolttá teszi ezt a megfigyelést.) Korábbi gondolatunkat folytatva, itt is felemlíthetjük e hangnem operai rokonságát: Mozart darabjában a Három fiú második üdvözlő tercettje éppen ebben a hangnemben hangzik fel (No. 16. — Üdvözlünk másodízben itt ma Sarastrónál...) Itt is, ott is egy magasrendű eszmei világ üzenete.

„Hogyha majd harmadízben láttok, Bátorság díja lesz e jel" — énekli a Három fiú az imént említett *Á-dúr* tercettben, a korábbi *C-dúr* tercett (Ez az út a cél felé vezet...) után. Mi más lehetne a harmadik megjelenés hangneme a beteljesülés kapujában, mint *Esz-dúr* (!). A második Finale kezdetén a fény diadaláról, az emberszív békéjéről énekelnek az üzenethozók. Liszt ünnepi szertartászenéje is *Esz-dúr*ban mondja ki a békességóhajtást: Dona nobis pacem.

Szemügyre véve, most már összegezve és nagy vonalakban, a teljes mű főbb hangnemeinek rendjét, a következőket látjuk: a tonális centrumot jelentő Esz-dúr keret-hangnem ugyancsak tonikai jelentésű rokonai, az egy-két kisterc távolságban lévő C-dúr és Á-dúr, illetve a negyedik ide tartozó tag: Gesz-dúr állnak egyik oldalon. A további fontos hangnemek a fő tonikai hangnemet szimmetrikusan veszik közre felső (É-dúr) és alsó (d-moll) kis szekund szomszédként. Aligha lehet kétséges, hogy a négykeresztes dúr hangnem *domináns* karaktere a *pozitív* jelentéskört hangsúlyozza, míg az egy bé előjegyzésű moll a *negatív* tartalmú *szubdomináns* szféra képviselője. Ábrában összegezve:



[4] I. mű.

Meglehet: merő véletlen, hogy egy Mozart-opera és egy Liszt-mise hangnemi rendjében stílusváltásokon átívelően, háromnegyed évszázad távolából rokon vonásokat, azonos vagy legalábbis hasonló megoldásokat találunk. Magyarázható pusztán zeneszerzés-technikai okokkal, hogy miért éppen azok a hangnemi rokonságok kaptak szerepet egyik és másik műben. Az azonban nem lehet kétséges, hogy mindkét esetben a maga eszmevilágában tartalmi jelentőségű a kompozíció jó rendjét is biztosító hangnemi kapcsolatrendszer. Itt is kitűnik, hogy a liszti romantika nemcsak parttalan áradás, hanem mélyen zenei indíttatású kompozíciós rendszer is.

VALKÓ ARISZTID:

LISZT FERENC TISZTELETDÍJÁNAK BESZÜNTETÉSE

A világhírű zeneművésznek 1886. július 31-én Bayreuthban történt elhalálozása folytán a Pénzügyminisztérium számvevősége intézkedést kért az ellátási díj [tiszteletdíj] továbbfolyósításának beszüntetésére. Liszt Ferenc elhunyta következtében júliusi illetményét, mely 333 frt 33 krt tett ki — felvenni már nem tudta.

Mivel a 4000 forintos évi díjat a művészeti célokra szánt alapból utalványozták ki eddig, a miniszter, illetve a miniszterelnök, hivatott dönteni a kifizetetlen egy hónapi díjnak sorsáról.

A Wekerle Sándor által fogalmazott és 1887. február 3-án kelt, a miniszterelnökhöz címzett pénzügyminiszteri átiratban lefektetett vélemény szerint: az ellátási díj utolsó részletét, az esetleg jelentkező örökösök érdekében a hagyatéki bírósághoz legcélszerűbb kiutalványoztatni, a miniszterelnök megerősítése után.

A megkeresés értelmében egyetértett Szapáry Gyula pénzügyminiszter javaslatával, s azt csupán azzal egészítette ki 1887. június 24-én a miniszterelnök, hogy a később jelentkező örökös részére a „tartozások sorából..." fizessék ki, a Liszt elhalálozása után fennmaradt, és fel nem vett összeget.

Az iratváltások, melyeket a Magyar Országos Levéltár K. 255. 16. Pénzügymin. Elnöki iratok 280. csomóban maradtak ránk — s amelyeket alábbiakban közlünk, kiegészítik ki a nagy magyar zeneművész életrajzát.

(Számvevői előterjesztés)
7168/1886 szám.

„Tiszteletteljesen kéretik a nagyméltóságú pénzügyminisztérium miszerint Liszt Ferencz *volt zeneművésznek az 1871. évi 5782 P. M. sz. rendelettel a művészeti célokra szánt alapból a központi állampénztárnál folyósított évi 4000 ftnyi járandóságának beszüntetése végett — elhalálozása következtében intézkedni méltóztassék.*

Megjegyeztetik még, hogy Liszt Ferencz *f. évi június hó végéig vette fel járandóságát és ellátási díjából még kijáró rész a* hagyatéki bíróságnak *volna kiutalványozandó.*
Bpest 1886 november 10-n

M. K. p.ü.m.
közp. számvevőség [kézjegy]"

(Pénzügyminiszter átirata — miniszterelnökhöz)
7168/1886 sz.

„A m. k. miniszterelnök úrnak, Budapesten

Van szerencsém Nagyméltóságodat tisztelettel értesíteni, hogy Liszt Ferencz *zeneművésznek 1886 évi július hó 31-dikén történt elhalálozása folytán a l. f. udvartartásból javadalmazott művészi célokra szánt alapból nevezett részére az 1871 évi november hó 23-án 1716 sz. a. kelt miniszterelnöki átirat alapján folyóvá tett évi 4000 frt* ellátási díjnak *fizetését múlt 1886. évi július hó végével beszüntettem.*

Egyúttal megemlítem, hog néhai Liszt Ferencz *4000 frt ellátási díjának múlt évi július havára eső részét már nem vette föl, miértis ha kívántatni fog ezen még kijáró 333 frt 33 krnyi összegnek nevezett örökösei, illetőleg a hagyatéki bíróság részére leendő kiutalványozása iránt intézkedés lenne teendő.*

Fogadja Nagyméltóságod kiváló tiszteletem nyilvánítását.

Budapest, 1887 február 3 *Wekerle*

és olvashatatlan kézjegyek"

(feljegyzések az ügyiraton:)

„Közp. szám[vevőség] Néhai Liszt Ferencz ellátási díjának múlt 1886 évi júl. hó végével való beszüntetése feljegyeztetett a művészi célokra szánt alap főkönyv 237/2 t. alatt" —

(Miniszterelnök — válasz átirata a pénzügyminiszterhez)
1172/1887 sz. P. M. Elnöki. 16. [291 cs.]

„A néhai Liszt Ferencz *zeneművész által élvezett 4000 frtnyi évi ellátási díjnak múlt évi július hó végével lett beszüntetése tárgyában f. é. febr. hó 3-án 2093 P. M. sz. alatt kelt nagybecsű átirat tartalmát tudomásul vévén, vagy szerencsém a t. Pénzügy ministeriumot értesíteni, hogy a szóban levő ellátási díjnak múlt évi július havára eső, s a nevezett művész által fel nem vett 333 frt 33 krnyi összeg, nézetem szerint a tartozások sorából törlesztendő lenne, mely intézkedés által nem volna kizárva az, hogy a szóban levő összeg — ha később annak kifizetése valamely jogosult örökös részéről követeltetnék — az illető jogosult számára ismét ki ne utalványoztassék.*

Budapesten, 1887 évi június hó 24-én

A miniszterelnök úr helyett
államtitkár"
[olvashatatlan]

(Irat felzetén:)

„Jóváhagyás után lássa Közp. számvevőség megfelelő eljárás végett, azután a kérdéses 333 frt. 33 krnak apadás hozatala feljegyeztetett a művészeti czélokra szánt alap főkönyv 237/3 t. alatt.

Bpest, 1887 jún. hó 8-n
Irattárba teendő!
Bpest, 1887 június 30.

[kézjegyek]"

TAGAI IMRE:

EGY BEETHOVEN-SZONÁTA ÉS AMIVEL ÖSSZEFÜGG

A ZENE NÉHÁNY SAJÁTOSSÁGA, A ZENEI ELEMZÉS LEHETŐSÉGEI

A művészetek között a legproblematikusabbnak, a legreménytelenebbnek a zene esztétikai megragadása tűnik. Meg kell tehát vizsgálnunk, hogy miből fakadnak egy zenemű elemzésének a nehézségei.

Mindenekelőtt nyilvánvaló, hogy egy zenemű tartalmának a boncolgatása a legkevésbé sem indulhat ki a mű születési körülményeinek, az alkotó személyiségének s különféle lokális feltételeknek a leírásából. Egy ilyesfajta vizsgálat más művészeti ágak esetében sem célravezető, a zene esetében meg különösképpen külsődleges és idegenszerű marad. Ahogy Adorno találóan megjegyezte: „Aki megragad a szerző személyénél, az csak azt árulja el, hogy magát a dolgot nem érti." (Mindez persze nem jelenti azt, hogy bizonyos, filológiailag bizonyítható tények *mozzanatként* nem lehetnek hasznosak egy elemzésnél.)

Egy zenemű értelmezésének, analizálásának igazi célja azonban mindig csak az adott műnek egy tág történetfilozófiai összefüggésbe helyezése lehet. S itt kell megjegyeznünk, hogy talán egyetlen művészeti ágban sem vizsgálható olyan precízen az a jelenség, amit Lukács a műalkotások *intenzív totalitásának* nevezett, mint a zenében. Ebben szigorúan, „szakmailag", szinte kottafejről kottafejre kimutatható, hogy egy mű hogyan illeszkedik mozzanatként, s ugyanakkor mégis önálló világként egy tág történeti folyamatba, melynek minden elmúlt jelenségére utal valamilyen formában, miközben ezekhez újat tesz, s *tág lehetőségszférát(!)* kijelölve, előrevetíti az eljövendőket. Nincs még művészeti ág, amelyben a művészi összefüggések *logikájának* kibontakozása és a konkrét történelmi körülmények meghatározó hatása ennyire egységben lenne, ennyire „egybeesne". Persze éppen ezen „egybeesés" miatt az értelmezések, magyarázatok legtágabb tere nyílik, s így egyetlen művészetnek az elemzése sem tűnik annyira szubjektivizáltnak és ezáltal kilátástalannak, mint a zenéé. Ez viszont azt is jelenti, hogy talán a zenének az elemzése mond el *közvetlenül* a legtöbbet az elemző személyéről, azaz felfogásáról, világképéről. S ezt a látszólagos hátrányt úgy gondolom mindenképpen előnnyé lehet változtatni, hiszen egy műelemzésnek legalább annyira célja, hogy az elemzőt megismerjük, mint magát a művet.

De nézzük közelebbről, mi az, ami a zenében zenei logika és történelem egybeesése mögött áll. Mindenekelőtt: ahogy a többi művészet, a zene is az „ember világának" (Lukács) viszonyait ábrázolja. Ezek a viszonyok a zenében hangok, hangjegyek egymáshoz való viszonyaiként jelennek meg (harmónia, dallam, ritmika, dinamika stb.) amelyek között mindig *konkrét* hierarchia képződik. Gondoljunk pl. arra, hogy a különböző hangrendszerek (egyházi hangsorok, kvintkör, dodekafónia stb.) jellegzetesen egy-egy korhoz kötődnek.

De hogyan jellemezhetők azok a sajátságok, melyek szerint a zene az „ember világát" tükrözi? Célszerű, ha itt Lukács György felfogásából, ennek néhány tanulságából indulunk ki. Lukács koncepciója egészében külső és belső szembeállítására támaszkodik.

Ennek értelmében nyilvánvaló, hogy *legközvetlenebbül* a zene fejezi ki az *emberi bensőséget*. Azzal azonban már nem értek egyet, hogy itt valamiféle *kettős tükrözésről* lenne szó, illetve, hogy a kettős tükrözés esetleg *mozzanatszerűen* igaz, s nyilván más művészetekre is alkalmazható fogalmával a zene egyik lényegi sajátosságát meg lehetne ragadni. Szerintem a zene esetében is a valóság direkt, közvetlen tükrözésével állunk szemben. Problematikusnak érzem a *meghatározatlan tárgyiasság* kategóriáját is, jóllehet, mozzanatszerűen ez nagyon lényeges dologra utal. A (külső) valóság szerintem nem meghatározatlan tárgyiasságként, hanem *elvont meghatározottságként* van jelen a zenében, amely alatt azt értem, hogy a zene tárgya elsődlegesen nem az emberi belső (s ennek *közvetítésével* meghatározatlanul a külső valóság), hanem a belső és külső elvont, de meghatározott *közvetlen viszonya*.[1]

Hogyan érvényesül azonban *konkrétan* ez az elvont meghatározottság a zenében? Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy nincs olyan művészet, amely csak a belsőt vagy csak a külsőt[2] jelenítené meg, mindegyik, jóllehet különböző formában a kettő *viszonyát* ábrázolja.

Problémánk szempontjából a legcélszerűbb a látszólag két legellentétesebb művészet, a képzőművészet és a zene összehasonlítása. Úgy tűnik, az egyik csak a külsőt, a másik csak a belsőt konkretizálja, s a másik oldalt mindkettő meghatározatlanul hagyja.

Csakhogy: a képzőművészetben (pl. festészetben) nincs olyan külső tárgy, legyen az *bármi* (alma, pohár, fa stb.), ami ne vonatkozna valamilyen módon az emberi belsőre, létével ne azt fejezné ki. Nem beszélve a kompozíció igen lényeges elemeiről, a ritmusról, szimmetriáról, arányról, amelyek éppúgy megjelenítési formái a külsőnek mint a belsőnek. Ezenkívül nemcsak egy megfestett arc fejezhet ki *igen határozott* érzelmeket, hanem látszólag pusztán technikai mozzanatok is (pl. ecsetkezelés, egy szín, színhatás alkalmazása stb.). S itt nem mondhatjuk, hogy a külső végsőkig meghatározott, míg a belső teljességgel meghatározatlan; ezzel metafizikusan, *elvontan* szembeállítanánk két összetartozó oldalt. Valójában tehát a külső meghatározottsága konkrétan a meghatározott belsőtől függ, *ennek szolgálatában áll.*

Ugyanígy a zenében sem lehet egymással mereven szembeállítani a külsőt és belsőt. Az, ami első hallásra *pusztán* a bensőség *viszonyainak* tűnik, éppúgy felfogható a szubjektumon kívüli s rá ható (társadalmi) lét viszonyainak, illetve a szubjektum és a világ egymáshoz való *elvont* viszonyának. Tehát azt lehet mondani, hogy elvileg tekintve a zenében a „világ hangjai" és a „szubjektum hangjai" egybeesnek. Ez többek között abban jelenik meg, hogy a szubjektum és külvilág külsőleges viszonya a zenében megszüntetve — megőrződik. A ritmus pl. a mozgás élményét idézi fel bennünk, utalva a tánccal való megszüntethetetlen kapcsolatra. A különböző harmóniákban vagy dallamokban a magas és mély hangok viszonya a *tér* képzetét kelti bennünk. Egyes zenei hatások már-már képszerűen idéznek fel bizonyos helyzeteket, mutatnak be különböző magatartásmódokat, jellemeket. Gondoljunk pl. Bartók Magyar képek-jéből a Kissé ázottan részre, melyben a részeg

[1] Itt kell megjegyeznünk, hogy a fentiekben leírtak nem mindig állnak olyan nagy ellentétben a *konkrét* lukácsi fejtegetésekkel, mint az esetleg első pillantásra tűnhet. Ennek ellenére, úgy gondolom, hogy Lukács néhány kategóriája csak bizonyos szinten írja le a jelenségeket, s azon túl már korlátot jelent. Ezért úgy vélem, hogy a *meghatározatlan tárgyiasságnak elvont meghatározottsággal* való helyettesítése nem pusztán a szavakkal való játék, hanem tartalmi különbséget fejez ki: míg a meghatározatlan tárgyiasság ugyanis inkább csak a felszínre, a jelenség puszta tényére utal, tehát arra, hogy pl. zenehallgatás közben a hallgatóban különböző, a külvilágra utaló bizonytalan képzetek merülnek fel, addig az elvont meghatározottság fogalma úgy érzem a probléma egészét, lényegét fejezi ki, azt, hogy az illető képzeteket a konkrét zenemű bizonyos fokig, *elvont* szinten szükségképpen *meghatározza*, mégpedig azoknak az *általános mozzanatoknak* az értelmében, melyek az említett képzetekben inhereálnak.

(Egyébként a meghatározatlan tárgyiasság kategóriáját csak az említett konkrét értelmében tartom problematikusnak, közismert, a művészet lényegére rávilágító értelmében telitalálatnak érzem.)

[2] *Külső* alatt itt — a jelenség leírására szorítkozóan — egyszerűen a szubjektum külső megnyilvánulásait, illetve az egyes szubjektummal relatíve szembeállított társadalmat és az általa közvetített természetet értem.

csuklásának, botladozásának a megjelenítésével találkozunk. Vagy emlékezzünk Bach János-passiójára, ahol többek között a sírás művészi kifejezésével, imitálásával találkozunk (Péter sírása). S ilyen esetekben nem pusztán hangulati, tehát csak az emberi bensővel összefüggő felelevenítésekről van szó, hanem valóban a természetben, a külvilágban található, s az illető dolgokra jellemző hanghatások stilizálásáról, művészi ábrázolásáról. (Mindez nem tévesztendő össze a zene törvényeit megsértő banális naturalizmussal.)

Azt, amit eddig — kissé homályosan — szubjektum és világ viszonyának neveztünk, úgy konkretizálhatjuk, ha magának az esztétikai viszonyban szereplő szubjektumnak a fogalmát analizáljuk.

A művészetben a szubjektum-fogalom *több értelemben* merül fel, s ezek egymással az *inherencia* viszonyában vannak. Amennyiben a megvalósult műalkotást nézzük, szerkezetileg két lényeges, egymással relatíve szembeállítható szubjektum-fogalmat találunk benne.

Az első arra a társadalmi totalitásra, „emberi világra" vonatkozik, melyben a műalkotás keletkezett. Az esztétikai, művészi viszonyban ez a *legátfogóbb* szubjektum-fogalom, amelyben az összes többi konvergál, de amely maga *önállósultan,* hiposztazáltan soha nem jelenik meg, csak konkrét, érzéki totalitások *nézőpontjából,* ezekben inhereálva. A műalkotás másik szubjektum-fogalma azokra a konkrét szubjektumokra vonatkozik, amelyek a művekben megjelennek, s amelyekben az előbbi szubjektum-fogalom inhereál.

Ha a műalkotás keletkezésének és hatásának folyamatát vizsgáljuk, az előbbi két lényeges szubjektum-fogalmat még kettővel egészíthetjük ki. Ezek: az *alkotó* és a *befogadó.* (Mind a négy szubjektumfogalom *ontológiailag,* tehát a lét, az esztétikai viszony *totalitását* tekintve értendő.)

A továbbiakban csak az első két szubjektum-fogalomra lesz szükségünk. Nézzük tehát, hogyan jellemezhetők az egyes művészeti ágak szubjektumai. Kezdjük az irodalommal! A regényben (illetve drámában) egyénített figurák szerepelnek, akiknek sorsa, jelleme a társadalom egészének problematikáját sejteti meg velünk. A lírában a problémák *egyetlen* konkrét szubjektumba sűrűsödnek, ennek érzelmein, gondolatain keresztül érzékeljük az illető kor „emberi világát".

A képzőművészetben már bonyolultabbnak tűnik a helyzet. Vegyük először a festészetet. Amennyiben cselekvő alakokat ábrázoló képről van szó, nagyjából hasonló a helyzet a prózai irodalomhoz (persze lényeges különbségek is vannak, de ebbe itt most nem megyünk bele). A portré esetében az alkotó személye, látásmódja már hangsúlyozottabb szerepet kap, azonban nem közvetlenül, mint a lírában, hanem a modell *megformálási módján* keresztül. (Ez persze nem jelenti, hogy a cselekvő alakokat ábrázoló képekben nincs jelen az alkotó egyénisége. Itt azonban a fő hangsúly *általában* — bár nem mindig — a cselekvő személyek közötti viszonyokon van.) Az *egyes,* konkrét szubjektum, ennek közvetlen belső világa a legerőteljesebben, paradoxonszerűen éppen a látszólag legkülsőlegesebb tárgyú műveken, a csendéleteken és a tájképeken jelenik meg (természetesen megint csak azon a *látásmódon* keresztül, ahogy az alkotó megformálja, egymással viszonyba állítja az egyes képi elemeket. Nem véletlen, hogy a polgári, különösen a késő-polgári művészetben a csendélet annyira előtérbe került.) Természetesen a csendéletek és tájképek is utalhatnak — az elemeik közötti szimbolikus viszonyokon keresztül — konkrét szubjektumokra, illetve a társadalom bizonyos általános jellemvonásaira. A szobrászatban, mivel ennek fő tárgya az ember, az előbbi szubjektumfogalmak (alkotó, konkrét szubjektum, általános társadalmi viszonyok) között általában sajátos *egyensúly* van, a *centrumban* az ábrázolt konkrét szubjektummal. A nonfiguratív, illetve stilizáló képző-

művészet és az építészet problémája ezen az általános szinten *nagyjából* hasonló a zenéhez, így külön nem szólunk róla.

A zenében az említett szubjektumfogalmak nem különíthetők el, mint a tárgyalt művészetekben, hanem egybeesnek, fedik egymást, jóllehet egyfajta feszültségük elvont szinten megőrződik. Ez az „egybeesés" nem azonos a szobrászat esetében említett „egyensúllyal". Ebben ugyanis a különböző szubjektumfogalmak relatíve elkülöníthetők, a zenében azonban erre nincs mód. Jóllehet a zenében is beszélhetünk a zeneszerző „kézjegyéről", egy ilyen mozzanat azonban *közvetlenül* feloldható a mű világának *általános törvényeiben*, a zenei „logikában". (Az ideologikus mozzanaton kívül talán ez a probléma rejlett amögött, hogy Schönberg és Adorno annyira tiltakoztak a zenei „stílus" fogalma ellen.)

Az előbbiek ellenére én nem tartom értelmetlennek, ha *analogikusan*, a szemléltetés, a probléma érzékeltetése kedvéért mondjuk egy motívumot a szubjektum bizonyos sajátosságaival, magatartásával stb. azonosítunk. Tudnunk kell azonban, hogy egy ilyen azonosítás soha nem léphet fel *abszolút* igénnyel. Hiszen lehet, hogy egy másfajta értelmezés (pl. az illető motívumnak bizonyos társadalmi sajátosságokkal való kapcsolatba hozása stb.) *ugyanazokra* a fő összefüggésekre világít rá, mint az előbbi. (S mindebben az nyilvánul meg, amit az előbb *elvont meghatározottságnak* neveztem.)

A fentiek alapján én a zene szubjektumát *általános szubjektumnak* nevezném, amely feloldja, illetve megszüntetve-megőrzi magában az előbb tárgyalt szubjektumfogalmakat. Az „általános" itt természetesen nem a fogalom általánosságát jelenti, hanem azt, hogy az illető szubjektum egy *konkrét*, érzéki totalitásban (az adott zenemű) az előbbi szubjektumfogalmak általános, *közös* jellemzőit sűríti magába, anélkül, hogy sajátosságaikat expliciten megőrizné; legfeljebb a létrejött homogén világ feszültségeinek a formájában.

Az előbbieket persze leegyszerűsítve úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a zene egy konkrét társadalmi totalitás legáltalánosabb jellemzőit, viszonyait jeleníti meg, de ekkor tudnunk kell, hogy a *konkrét szubjektumokkal* való ugyanolyan releváns kapcsolattól elvonatkoztatunk.

Látjuk tehát, egy bizonyos szinten mindegy, hogy a zenében a szubjektumon belüli, a szubjektum és a világ közötti vagy egyszerűen a világon, a társadalom egészén belüli viszonyokról beszélünk-e, a lényeg a viszonyok *sajátosságain* van. Ugyanígy a mozzanatokban is bizonyos *szimmetria* uralkodik; tehát mondjuk mindegy, hogy egy zenei „kérdés-felelet" esetében az előbbit tekintem-e a „világ"-nak s a másodikat a szubjektumnak vagy fordítva. (Ez persze nem jelent valamiféle relativizmust, hiszen egy megkezdett elemzésnek mindenképpen áthághatatlan törvényei és visszavonhatatlan logikai konzekvenciái vannak.) — Ezekre a fejtegetésekre főként azért volt szükség, hogy a zenei elemzésekkel kapcsolatos felesleges vitákat egy bizonyos szinten, ha lehet, elkerüljük.

Egyelőre azonban vonatkoztassunk el ezektől a tartalmi mozzanatoktól, és nézzük a szonáta formai elemzését.

BEETHOVEN OP. 111-ES ZONGORASZONÁTÁJÁNAK FORMAI ELEMZÉSE

Az alábbiakban a formai, strukturális mozzanatokra koncentrálva elemzem a szonátát. Mivel megállapításaim konkrét műre vonatkoznak, a hangsúlyt nem arra fektetem majd, hogy bizonyos zeneelméleti szabályokat azonosítsak (szonátaforma stb.), hanem hogy ezek az „általános szabályok" milyen konkrét tartalommal, jelentéstöbblettel je-

lentkeznek az adott összefüggésben. Megszívlelendő itt Lukácsnak az a megállapítása, hogy minden műalkotás beteljesíti s ugyanakkor ki is tágítja saját műfaja törvényeit.

Technikai megjegyzésem: a kottarészleteket a következőképpen jelölöm:

akkordok: egymás mellé írt betűkkel, záró- jelbe foglalva: (c/e/g) — a betűk sorrendje a mélyebbtől a magasabb hangok felé halad.

Dallam: a dallamot egymás mellé írt, zárójel nélküli betűkkel jelölöm.

Nézzük most már magát a művet! A szonáta egyetlen szerves egészet képez. A tételeknek az a relatív gondolati önállósága, amely a szonáta „klasszikus" korszakát jellemezte, itt nincs meg. Az op. 111-ben *egyetlen* (zenei) gondolat immanens kibomlását, fejlődését kísérhetjük végig. Ezt a szoros gondolati egységet mutatja, hogy a II. tétel variációs[3] tétel, s amit variál, az közvetlen folytatása az I. tétel problematikájának (gondoljunk az I. tétel végének nehezen kiküzdött C-dúr akkordjára és a II. tétel elején levő C-dúr akkordra). A két tétel *létét*, elválasztását mégis az indokolja, hogy az illető (zenei) gondolat más-más szinten merül fel bennük. Ez a gondolat, problematika egyébként már az előző szonátákban is fel-felbukkant, érlelődött. (Ennek illusztrálására majd az Appassionátát és az op. 110-et fogjuk röviden elemezni.)

Az op. 111-ben végig jellemző a *g* hang központi szerepe. Ez a központiság azonban más értelemben merül fel az I., illetve a II. tételben. Míg az I. tételben a *g* hangsúlyos volta magától értetődően folyik megszokott funkciójából (domináns), s különösebben nem is figyelünk rá, addig a II. tétel ennek a funkciónak a legmélyebb konfliktusait állítja előtérbe.

Míg az I. tétel a c-moll uralma alatt áll, addig a II. tételben a dúr (C-dúr) a meghatározó. Az I. tételben azonban a moll uralma egyáltalán nem zavartalan és kiegyensúlyozott. A tétel egyik legfőbb feszültségét éppen a dúrba való kitörési kísérletek adják, melyek a tétel befejező részében végül is sikerülnek, bár nagyon ellentmondásos módon. Mollnak és dúrnak ezt a tisztázatlan, mégis állandóan feszülő ellentétét kitűnően fejezi ki a kezdő, majd a tételen végigkísértő szűkített szeptímakkord.

Néhány szót az I. tétel szonátaformájáról. A főtéma viszonylag hosszú bevezetés után jelenik meg (19. ütem). A modulációs rész a 35—49. ütemig tart, majd megjelenik a melléktéma, amelynél két dolog szembetűnő: egyrészt, hogy nem a párhuzamos dúrban (Esz-dúr) van, ahogy várnánk, hanem lefelé tolva, Asz-dúrban, másrészt, hogy meglehetősen rövid, s rögtön „agyonüti" az első rész zárótémája (58—69. ütem). A középrész, a feldolgozás a 69.-től a 91. ütemig tart. Ennek egy szakaszában fugato akar kibontakozni, de teljesen sikertelenül (75—82. ütem). A visszatérés a 92. ütemmel kezdődik. A tételt végül coda zárja (146—158. ütem).

Az I. tételre egyébként végig jellemző, hogy a szonátaforma domináns (illetve tonika) felé törő jellegével szemben állandóan a szubdomináns felé hajlik.

A II., variációs tétel legjellemzőbb vonása, hogy a témában (1—16. ütem) megjelent dallam-ritmus-harmónia problematika ismétlődik meg az egyes variációkban mind magasabb szinten. Így a tétel kozmikus méretekben táguló világot idéz fel, amely végül mégis központi magjába (C-dúr akkord) hull vissza, megőrizve, s bizonyos szinten megoldva mindazokat az ellentmondásokat, melyek a tágulásra kényszerítették.

A téma (II. tétel) háromrészes kis dalforma, amely két periódusból áll. Az első periódus tisztán C-dúrban van, a második periódus eleje a-mollban, hogy aztán ismét C-dúr felé törjön. Érdemes a témára vonatkozóan Lichtenberg Emil megfogalmazását idéznünk:

[3] Nem véletlenül jegyzi meg Schoenberg, hogy a variáció „önmagában is érdem" s hogy a „magasabbrendű művészet egyik megkülönböztető vonása". (A. Schoenberg: A zeneszerzés alapjai. Bp., 1971. 203. o.)

„A dallam első fele bensőségteljesen simul a dominánshang köré: gyengéden unszoló, felütéses kvart- és kvintlépései az egész művön át fontos metrikai feladatot töltenek be. A második rész eleje a-mollba hajlik át és fájdalmas kifejezést nyer, míg az utómondat újból erőteljesen emelkedik a C-dúr átható fényű régióiba." (L. E.: Beethoven zongoraszonátái Bp., 1939. 212. old.)

A témát öt teljes és egy töredékes, csak az első periódust megismétlő variáció követi. Ezek ütemszámozás szerinti felosztása: *1. variáció:* 19—35. ütem, az 1. periódus vége: 27. ütem. *2. variáció:* 38—54. ütem, 1. periódus vége: 46. ütem. *3. variáció:* 56—72. ütem, az 1. periódus vége: 64. ütem. *4. variáció:* szerkezete eltér az előzőektől. Miután az 1. periódus (73—80. ütem) elhangzik, nem ismétlődik meg (ahogy eddig mindig), hanem újabb variációja következik (81—89. ütem), melyben a dallam a jobbkéz magasregiszterű harminckettedeiben bujkál. A 2. periódus (90—97. ütem) sem ismétlődik meg, hanem újabb variációja követi (98—105. ütem). Ezután futamokkal, kadenciákkal, trillákkal körülvett dallam- és motívumtöredékek következnek (109—123. ütem), végül moduláció Esz-dúrba, majd c-mollba (125—139. ütem). A dallam és a harmónia azonban nem marad mollban, s C-dúr felé tör, ahogy az eredeti téma a-moll szakasza is. A balkéz futamai és a jobbkéz harmóniái végül ki is vívják a C-dúrt, s megkezdődik az ötödik variáció. *5. variáció:* ennek 1. periódusa a 140—148. ütemig tart, a 2. pedig a 149-től a 155. ütemig. (Ezek a variációk sem ismétlődnek meg.) A 2. periódust a főmotívum más hangokra, hangközökre is kiterjedő változatai követik (155—168. ütem). Végül az utolsó variáció. Ennek első részében megismétlődik a téma 1. periódusa, a második része pedig a tétel néhány jellegzetes mozzanatára emlékeztet, melyeket azonban újszerűen, új gondolathoz jutva fűz egybe.

Lássuk most részletesebben a két tételt!

Az 1. tétel bevezetése, mint mondtuk a 19. ütemig tart. Az expozícióban előlegeződnek mindazok az ellentmondások, problémák, melyek aztán a főtémában robbannak ki, s amelyek az egész tételt végigkísérik. Már az első 2 ütemben megjelenik a dúr-moll ellentét, s az ambivalens szűkített szeptímakkord, amely intrikus és ugyanakkor közvetítő dúr és moll harcában. A kezdő szűkített szeptímakkordok után az alaphangnembe, c-moll akkordra érkezünk, majd egy felfutással a dominánson vagyunk (G-dúr akkord, 2. ütem). A felfelétörés azonban a következő ütem szűkített szeptímakkordjaival megtörik, s a szubdominánsra (f-moll akkord) érkezünk. (Jóllehet a lassú bevezetésben megszokott a szubdomináns felé hajlás, ennek itt mégis a puszta konvención túlmutató, a továbbiakat előlegező szerepe van.) Ezután hiába érkezünk C-dúr akkordra mert aztán ismét f-en, sőt az f-moll szubdominánsán, (b/desz/f) vagyunk. Innét hosszú moduláció következik — melyben végig ott kísért a szűkített szeptímakkord —, s végül G-dúrba érkezünk meg. Itt jelenik meg először kiemelten (balkézben) osztinátószerű monotonsággal a mű legközpontibb hangja, a *g*. Csakhogy ez a *g* itt még egyáltalán nem magabiztos. A legkülönfélébb mollszerű harmóniákba van beágyazva, ezenkívül „torzan", asz-szal, majd f-fel együtt jelenik meg. A feszültségek ezen fojtott, nem kibontott de nagyon is határozott jelzése után robban be a főtéma *c*-je, amelyre — látszólag minden addigi összefüggéstől elszakadva — a *g—asz* tizenhatodos pergés lök bennünket. Jól érzékelteti a felgyülemlett konfliktusokat, hogy a főtéma csak többszöri erőteljes nekifutás után bontakozik ki, ahogy a szobrász ütései alatt a szobor.

Azt a középponti szerepet, melyet addig az osztinátószerű *g* játszott, most a főmotívum nyugtalanságot keltő *három* hangja tölti be: c esz h. A három hang viszonyában sajátos dinamika rejlik, mely a tétel során tágulásához, az egyensúly állandó megbomlásához vezet.

A főtéma további hangjai az eddig a szűkített szeptímakkordokkal jelzett bizonytalanságot, tétovaságot mélyítik el: az *asz* a *h*-tól szűkített szeptím távolságra fekszik (ezzel máris adva van az ambivalencia), az asz-ból kiinduló dallam hangjai pedig tétován kanyarognak a kulcsponti hangok körül. Mindennek egy izgatott, saját dinamikájától elragadott felfeléfutás az eredménye. Jellemző, hogy ennek karakterisztikus hangjai *(d, f, asz)* az előbbi szűkített szeptím hangközt *(h—asz)* szűkített szeptímakkorddá egészítik ki (23—28. ütem).

Az előbbi riasztó hatások után a 29. ütemben megjelenő főtéma a megnyugvás, az egyensúly lehetőségét ígéri. Most ugyanis nem magában, a két kéz fenyegető unisonójában, hanem — ellenmozgásokat is végző harmóniákba beágyazva jelenik meg. A 35. ütemben mintha biztató fugato kezdődne, amely úgy tűnik, hogy a főmotívum három hangjának nyugtalanító hatását a felelgetés biztosságává tudja átváltoztatni. A feszültségek meglétét, sőt fokozódását mutatja azonban a „fugato" szűkmenete s az augmentáció. Végül is — a „fugato" — felbomlása közben ugyanúgy a magasba röppenünk mint az előbb, csak most nem unisonóban, hanem a két kéz egymást kergető ellenmozgásai révén. Végül a balkéz monoton, ambivalens szűkített szeptímakkordjánál kötünk ki (48—49. ütem). Ugyanazon szeptímakkordnál, melynek jóvoltából az előbb (23—28. ütem) a bizonytalan magasba röppentünk.

Az 50. ütemben megjelenik az éneklő, lírai melléktéma. (Ezt a részt nevezhette Th. Mann a Doktor Faustusban napfényes ragyogásnak a tétel viharos egén.) Nem véletlen, hogy a II. tétel főmotívuma ebben a melodikus melléktémában villan fel először, jóllehet még nem az ottani formájában. De az egész csak egy villanás, s tova is tűnik.

Az első rész zárótémájában (58—69. ütem) a három hangos főmotívum új jelentést kap; újabb hangokkal kiegészülve indulószerű motívummá alakul át (60. ütemtől): fesz asz' esz' asz c' esz" esz". A fúgaszerű, kontrapunktikus válaszolgatás itt talán még erősebben érvényesül mint az előbb, de végül ez is unisonóban köt ki, s az egész rész megismétlődik (19—68. ütem).

A középrész, a kidolgozás (71—91. ütem) meglehetősen rövid. Beethoven azonban — jóllehet csak vázlatszerűen, mintegy a következmények végiggondolásától még visszarettenve — az eddigi legfontosabb, legélesebb ellentmondásokra emlékeztet. Ugyanazokat a „zsákutcákat" járjuk végig mint eddig, de minden tömörebben, sűrítettebben, s egyben komplexebben jelentkezik. A főtéma, ennek indulószerű változata itt is fúgaszerű részhez vezet, ez azonban itt is felbomlik pár ütem után, s az ellentpontnélküliség monotonsága félelmetessége minden eddiginél nagyobb erővel hat: a főmotívum három hangja most teljesen önállósultan, akkordok formájában jelenik meg (a harmadik mindig szűkített szeptímakkord) — 87—91. ütem. Az eddigiek közül talán ez a rész tudatosítja leginkább hogy a fő ellentét polifónia és homofónia között van, a többi ennek mintegy származéka.

A visszatérés (92. ütemtől) egészében kiegyensúlyozottabb hatást kelt, mint a zabolátlan erőktől uralt első rész. Az első rész főtémájába ékelt izgatott felfeléfutás (24—27. ütem) itt elmarad, s csak a modulációs részt előkészítő „hintázó" lefelé ereszkedés (33—34. ütem) ismétlődik meg (stilizált változatban) — 97—100. ütem. A melléktéma — a szonátaforma törvényeinek megfelelően — C-dúrban jelenik meg, majd — a tételre jellemző módon — F-dúrba (szubdomináns) hajlik (jobbkéz: F-dúr akkord — 120. ütem). A C-dúrban levő melléktémában most még határozottabban felismerhető a II. tétel főmotívumának előképe.

A melléktéma most nem ér olyan váratlanul, erőszakosan véget, mint az első részben (55. ütem), hanem egy fájdalmasan meditáló, majd mindinkább felgyorsuló, s az átvezető futamokba belehulló rész követi (123—132. ütem). Ennek a résznek az elején a szubdo-

mináns karakter még hangsúlyosabbá válik; a II. tétel főmotívumának előképét a balkéz f-mollban hozza.

Végül a szubdomináns-tonika konfliktus a codában (146—158. ütem) mélyül el leginkább. A jobbkéz először a főtéma három nyugtalanító hangjára emlékeztet (147—8. ütem), majd szűkített szeptímakkordokon át, a balkéz monoton *c* oktáv kíséretével f-moll akkordra modulál. Az f-moll akkordból az első rész zárótémájának indulószerű ritmusa indul ki (augmentált formában,) míg a bal tizenhatodos, ismétlődő dallammal kísér. Végül — szűkített szeptímakkordok után — az egész C-dúrban állapodik meg. A két kéz azonban nagyon távol van egymástól, s az akkord — különösen az f-moll előzmények után — f-moll dominánsának is felfogható.

A megőrződött ellentmondások a II. tételben új, általánosabb szinten robbannak ki.

A II. tétel gondolatilag szorosan kapcsolódik az elsőhöz. Ezt mindjárt a II. tétel eleje is mutatja. Az I. tétel egy ambivalens, nehezen kivívott C-dúr akkorddal fejeződött be, a II. C-dúr akkorddal kezdődik, amely már nem annyira nyugtalanító, hangzása valamivel teltebb (a balkézben *c—g* és nem az üresen csengő *c—c* kapcsolat van), s szélső hangjai az előbbi C-dúr akkordhoz viszonyítva közelebb vannak (a befejező C-dúr akkord szélső hangjai 5, a tételkezdő akkordé 3 oktáv távolságra vannak).

A variációs tétel két periódusos témája az 1-től a 16. ütemig tart. A téma első periódusában rögtön szembetűnő, hogy a *g* központisága itt még hangsúlyozottabb, mint az I. tételben: a II. tétel elején a *g* a ritmika, a dallam, a harmónia szempontjából egyaránt középpontban van. E hang központisága persze egy strukturálisan fontosabb összefüggésre, a tonika-domináns problematikájára utal. A második periódusban a már ismert dúr-moll ellentét bukkan fel újra. Itt azonban — szemben az I. tétellel — csak rövid ideig vagyunk mollban.

Végül a fő ellentét, polifónia és homofónia ellentéte a II. tételben sajátos formában őrződik meg. Az I. tétel tudatosan töredékes fugatokísérletei után a polifónia „zárójelbe kerül", s a II. tétel a homofónia jegyében áll. Beethoven a homofónia — jóllehet ellentmondásokkal teli, de új lehetőségeket feltáró — gazdagságát bontja ki benne.

Ezek az ellentmondások azonban magában az alaptémában lényegében még rejtve maradnak, csak néhány, másképpen is értelmezhető mozzanat utal rájuk (pl. a végtelenített, a befejezésen mindig túllendülő dallam, a lüktető, szintén továbblendülésre csábító ritmus).

A ritmus egyébként az egész variációs tételben igen jelentős, karakterisztikus szerepet tölt be. Beethoven a II. tétel ütemeit háromszor hármas ritmikai egységekre osztotta (szemben az I. tétel négyes felosztásával). A mozgás — az egyes variációk karakterének megfelelően — a hangok aprózása révén egészen a 4. variációig fokozódik, majd az 5. variációban ismét érvényre jut a kezdeti tempó (bár abszolút értelemben eddig is az volt).

Nézzük most az egyes variációkat!

Az 1. variáció az alaptéma imponáló nyugalmát, behízelgő szépségét könnyed játékossággal váltja fel. Mintha semmi nem zavarhatná meg ezt a játékosságot; a billegő dallam gondtalanul halad előre, s szinte belefolyik a 2. variációba.

A 2. variációban (38—54. ütem) a billegés meggyorsul, a játékosságot egyre inkább valami magával ragadó dinamika váltja fel. Az a-mollos részben (47. ütemtől) megtorpan a ritmus, a jobbkéz alsó és a balkéz felső szólama az *e*-t járja körül, mindig erre térve vissza — 47—8. ütem. Mindez azonban csak látszólagos stagnálás. Inkább ugrás előtti nekirugaszkodás.

Az ugrás a 3. variációban következik be (55. ütem). Ebben a variációban az eddig gyülemlő ellentmondások váratlanul, elsöprő erővel robbannak ki. Minden az ellentétébe

csap át, elidegenül önmagától. A legszembetűnőbb ez magának a C-dúr akkordnak az esetében. Ez eddig minden konfliktus ellenére mégis csak a végső menedéket jelentette. Most pedig féktelenül vágtat le s fel a zongorán, teljesen elsöpörve az eredeti dallamot, amely felismerhetetlenül bujkál a futamok között. A központi *g* hang pedig, amely eddig a dallam békés nyugvópontját jelentette, most vad ritmusban, félelmetes monotonsággal lüktet, valami mindent magába szívó, aztán ismét szétrobbantó középpontot képezve.

Ha a 3. variációt az előzőek ellentétének és tőlük idegennek mondtuk, akkor a 4. (73. ütemtől) még hatványozottabban az.

Az eddigi problémák itt a végletekig leegyszerűsítve, szinte csontvázszerű félelmetességgel jelennek meg. Mindennek megtaláljuk itt a megfelelőjét, de már-már matematikai képletté sűrítve. Mintha csak egy panoptikumban lennénk!

Az előbbi vad hajszához viszonyítva ez a rész először megnyugtatásként hat, mintha csak lassan lecsillapodó szívdobogást hallanánk. A vad, pontozott ritmus után a jobbkéz egyenletes akkordjai is a viszonylagos kiegyensúlyozottság és rendezettség benyomását keltik, s lassan kezdjük bennük felismerni az újra összeálló témát. Hamarosan rájövünk azonban, hogy a történtek után már nem térhetünk vissza a régi értelemben vett harmóniához.

Az első periódus elhangzása után a jobbkéz — mintha csak szabadulni akarna minden kötöttségtől — a magasba röppen, s vibráló $^1/_{32}$-ekbe ágyazva újrakezdi az 1. periódus dallamát, amely már-már eltűnik a kromatikus hangok sűrűjében.

A 90. ütemtől, a magasból visszatérve, a jobbkéz — a 4. variáció elejéhez hasonlóan — akkordokkal hozza a 2. periódus dallamát, miközben a balkéz alatta harmincketted értékekben *e* oktávban tremolózik. Ebben a részben a 2. periódus *a*-moll C-dúr kapcsolata új értelemben jelenik meg. Míg az alaptémában és az első két variációban az *a*-mollból vágyakozva, s magától értetődő természetességgel mentünk át a C-dúrba, itt az átmenet valahogy mechanikussá, idegenné válik. Jól érzékelteti ezt a balkéz, amely az ambivalens *e*-n (ez mind az *a*-moll, mind a C-dúr akkordnak hangja), mint valami indifferenciaponton, egyhangúan tremolózik.

Akárcsak az 1., a 2. periódus is megismétlődik a magasban (98. ütemtől). Valóban úgy hangzanak ezek a ridegen csilingelő hangok, mintha más bolygóról jönnének. Másfajta idegenség ez, mint amit a 3. variációban tapasztaltunk. Annak szenvedélyességében, vadul lüktető ritmusában legalább volt valami emberi. Itt azonban minden közömbössé, ridegen egyenletessé, gépiessé válik. Innen nem lehet csak úgy egy újabb variációt elkezdeni; újra kell teremteni a főmotívumot, a dallamot. S valóban: a következő ütemekben lassanként, darabokban, töredékekben jelennek meg a téma motívumai, miközben, hol alattuk, hol fölöttük, féltő remegéssel trillák kísérik őket. Lassan oldódik a dermedtség, lassan térünk vissza az életbe, s a történtek után a téma minden egyes töredéke, bármilyen kicsinyke is, jóleső melegséggel, katartikus élménnyel tölt el bennünket. Számtalan formában, helyzetben jelenik meg a főmotívum, amíg az 5. variációhoz érünk. A legképlékenyebbnek talán a c-moll részben (130. ütemtől) mutatkozik (ebbe Esz-dúron át modulál). Talán nem tűnik erőszakoltnak, ha azt mondjuk, ez a-moll szakasz hasonló szerepet tölt be a tételben, mint az a-moll rész az alaptémában. Ugyanolyan felszabadító, katartikus hatása van itt, a c-moll után, mint az alaptémában, mikor az a-mollt követi.

Az 5. variációt az előbbi katartikus élmény elmélyülése jellemzi. A dallam most himnikus énekként zeng a kíséret telt hangzásai, harmincketted akkordfelbontásai felett.

Mikor azonban a téma két periódusa véget ér, valami új történik. A főmotívum a *c*—*g*-n kívül a többi karakterisztikus hangra, illetve hangkapcsolatra is kiterjed: *e*—*c*,

c—a, a—f. Mindez először jobbkézben jelenik meg, majd — mintegy válaszként — a balban is. Mintha csak egy pillanatra a kontrapunktikus válaszolgatás emléke villanna fel.

Ami a 4. variáció után történt, az tulajdonképpen a mostaniak előképének tekinthető. Ott még csak magára a főmotívumra irányult rá a figyelem, új, látszólag véletlenszerű, szokatlan hangközökön: *a—g, asz—g, f—bé* (116., 117., 119. ütem), itt viszont minden strukturálódik, az új jelenség elnyeri értelmét, a felvillanó gondolat megérlelődik.

Jellemző, hogy ebben a részben sokszor mintha feltörő sírást, sőt zokogást hallanánk, egyrészt a katartikus megtisztulás, másrészt a fájdalom kifejezéseként. A szubjektum legbensejéből[4] jön ez a sírás, s a hallgató is önmagából, belülről hallja, nem tudja külső szemlélőként átélni. Érdemes itt Bach sírás-ábrázolására gondolni; a Krisztust megtagadó Péter sírására a János passióban. Péter sírását az evangélista meséli el és imitálja, s mi kívülről, egy világrendbe illeszkedve értékeljük, mint az illető világ egy — számunkra külső, objektív — eseményét.

A 170. ütemtől utoljára indul neki a dallam. A himnikus elragadtatottságból itt ismét a valóság prózai világába csöppenünk. A vékony hangú dallam szerényebben, tárgyilagosabb hangon mint az előbb, de magabiztosan vándorol középen a balkéz alant zúgó, morajló harminckettedei és a jobb fent remegő trillái között.

Az eddig mindig továbblendülő dallam most már meg tud nyugodni a zárómotívum *g*-jén.

Az első periódus elhangzása után egy tizenhatodokból álló, *c*-ről induló s *g*-re érkező körív (c cisz' d' g g. — 179., egy oktávval mélyebben: 180. ütem), majd a magasba röppenő harmincketted emlékeztetnek a történtekre, hogy aztán — néhány motívumtöredék után — minden egy halk, de biztos C-dúr tonikaakkordon állapodjon meg.

AZ OP. 111 KÉT MÁSIK ZONGORASZONÁTA TÜKRÉBEN

Elemzésünk centrumában a „polgári individuum" fogalma áll majd. Ennek néhány sajátosságát, korhoz kötött, s ugyanakkor általános jelentőségű vonását Beethoven művészetéből próbálom meg kifejteni.

Az alábbiakban két másik zongoraszonátával, az Appassionatával (op. 57) és az op. 110-zel fogom az op. 111-et összevetni. A kiválasztás persze részben önkényes, mégis úgy gondolom, hogy problémánk szempontjából a két legtanulságosabb szonátáról van szó.

Általánosságban azt mondhatjuk, hogy az Appassionátában az individuum lehető legteljesebb önmegvalósítását élhetjük át, az op. 110 a polgári individuum körüli feloldatlan ellentmondásokat, disszonanciákat sűrítő mű, míg az op. 111 mindkét oldalt magában foglalja, s új, a másik két szonátán túlmutató megoldást hoz.

Úgy gondolom, hogy már a három szonáta hangneme is jellemző: az Appassionáta f-mollban, az op. 110 Asz-dúrban, az op. 111 c-mollban íródott, amely szinte kezdettől

[4] Adorno az egész II. tétellel kapcsolatban a *konvenció* szerepét hangsúlyozza, az egyes szubjektumnak, a szubjektivitásnak az általánosban való feloldódását. Én ezt csak a tétel egy részével kapcsolatban érzem maradékalanul jogosultnak (4. variáció), noha a probléma kétségtelenül végig jelen van.

Még ha pusztán a zenei nyelvre értjük a konvencionalitást — Beethoven itt egy régibb „kezdetlegesebb", a mozgást változó metrumokkal fokozó technikát használt fel —, akkor is hozzá kell tennünk, hogy teljesen újszerű hatásokat ért el ezzel a technikával.

De túlmenve a zenei nyelven: én úgy érzem, Beethoven itt a homofónia eszközeivel a szubjektum, szubjektivitás és a konvenció, az általános egy érzékeny, egyszeri, de hiteles *egységét* érte el, olyan egységét, melyben az egyes szubjektum egyedisége, integritása megőrződik.

Mindez persze részben nézőpont kérdése. S Adorno nézőpontja mindenképpen tanulságos.

fogva C-dúr felé törekszik, s a II. tétel — leszámítva az a-mollba hajlásokat s a rövid Esz-dúr, illetve c-moll részt — végig C-dúrban van.

Az appassionátával kapcsolatban általában a szenvedélyességet, a viharosságot[5] szokták hangsúlyozni. Ezt a „szenvedélyességet" mindenképpen konkretizálni, értelmezni kell, ha nem akarunk lapos általánosságokba veszni. Jóllehet ez a szenvedélyesség hatalmas feszültségeket fejez ki, mégis a szubjektum számára egy immanens, zárt világban mozog. (Ez a zártság nyilvánul meg magában a szonátaformában is, amely a késői Beethovennél egyre „rapszodikusabbá" válik, kitágul, végső soron: felrobban [főleg hatásában, tartalmilag értve ezt a felrobbanást, hiszen a külsőleges formai szabályoknak általában eleget tesz Beethoven]. Míg a pályája delelőjén levő zeneszerző szonátái költeményekre emlékeztetnek bennünket, addig az utolsó szonáták durván, de lényegretörően kifaragott szobrokat juttatnak eszünkbe.)

A késői szonátákban a korábban zárt világ már nem lehetséges. Az egyén immár nem egy szűkebb környezet tagjaként látja magát, melyet minden belső feszültség ellenére valami meghittség jellemez (gondoljunk még korábbról a mozarti világra), hanem rádöbben, hogy ez a kis közösség is csak rész, amely az egész vak törvényeitől függ, s az egyén most váratlanul, magára maradva közvetlenül ezzel az egésszel találja magát szemben.

A problematika hasonló tágulásával találkozunk Goethe művészetében is, aki az ellentét két pólusát a szubjektum *kis világának* és a társadalom *nagy világának* nevezte. Ilyesfajta kis világ az Appassionatáé, míg az op. 111 a nagy világ és a magáramaradt egyén pőre szembenállását és harcát ábrázolja. (Mint tudjuk Goethénél ilyen kis világ a Wertheré, de annak tekinthetjük — bár kitágultabb méretekben — a Wilhelm Meister színtársulatát is. A nagy világra legtipikusabb példa a Faust II. része.)

Nézzük most már közelebbről az Appassionátát! A szonátában tehát az egyén, az individuum, mint „ezersugarú nap" (Picasso kifejezése) végig a centrumban marad, miközben fényét kisugározza mindarra, ami körülötte történik. Erre utal, hogy mindig van olyan hang vagy akkord, amely körül a dolgok végbemennek. A legkülönfélébb helyzetekben, „magától értetődően" — és persze a zenei törvényeket beteljesítve — képződnek ilyen osztinátószerű középpontok.

Gondoljunk ezzel szemben az op. 111-re, melynek I. tételében a középpontot nem egyetlen hang, hanem a főmotívum három nyugtalanító hangja (c esz h) képviseli, melyek dinamikája eleve valami széttartást rejt magában. Ha pedig egyetlen hang akar középpontot képezni (ennek végig kirívó példája a *g*), akkor ez állandó konfliktusokhoz, központisága megszűnéséhez vagy újraértelmezéséhez vezet.

Míg az Appassionatában a középpontból kiindulás egy táguló, majd ismét összehúzódó körrel jellemezhető, addig az op. 111-ben ugyanezt a középpontból két ellentétes irányba tartó egyenessel szimbolizálhatnánk. (Gondoljunk arra, hogy az op. 111-ben a főmotívum három hangja hol lefelé, hol felfelé vándorol, mindinkább széttartva, a cél elvesztését sugallva.)

[5] Az alábbi megjegyzés inkább csak játék a gondolatokkal, mintsem valamiféle „bizonyíték" fenti elemzésemhez. Beethoven mikor a d-moll (op. 31. No. 2.) és az f-moll (Appassionata) szonáták „tartalmáról" kérdezték, állítólag azt mondta, hogy olvassák Shakespeare Viharját. Mindezt Szabolcsi Bence idézi Beethoven-könyvében (192. old. 1960-as kiad.), s megjegyzi, hogy Beethoven részéről az utalás „nem lehetett komoly", hiszen Shakespeare művében az élettel és halállal való megbékélésen van a hangsúly, ami a legtávolabb állt abban az időben az Appassionata költőjétől.

Nos az utalás komolysága attól függ, hogyan „értelmezzük" az Appassionátát. Szerintem ugyanis kimutatható kapcsolat a Vihar mondanivalója és az Appassionata „szenvedélyessége" között. A szubjektum önmegvalósítása számára a szenvedélyesség, a vihar egyfajta mozgásforma, amely végül is az egyén belső békéjében csendesedik el (f-moll zárófutam a szonátában), s amely sokkal inkább jelenti az individuum adekvát kibontakozását, mint a késői művek néhány kísértetiesen „nyugodt", szinte dermedt tétele, része.

Az Appassionatában az akkordok, motívumok egymásnak válaszolgatása minden szaggatottság, „viharosság" ellenére egyfajta dinamikus egyensúly, valamiféle teljesség érzetét kelti. A homofónia egyfajta látszatpolifóniát idéz fel. Továbbá: a sokszor villámként cikázó futamokat valahogy dallamként éljük át, amely tart valahonnan valahová, mindig egy tágabb összefüggésbe illeszkedik bele. Ezek a futamok néhol olyan szellemi szárnyalást idéznek fel (pl. I. tétel 229. ütemtől), mely csak a József és testvérei Fáraójának elragadtatottságához hasonlítható. (Mindezzel szemben gondoljunk ismét az op. 111 céltalanságot, bizonytalanságot sugalló futamaira.)

Az Appassionata világának zártságára utal az a mozzanat is — bár ebbe nem érdemes túlságosan belekapaszkodnunk —, hogy melléktémája szabályosan, a tonikán jelentkezik. (Ezzel szemben tudjuk, az op. 111 melléktémája rendhagyóan, szubdominánson jelenik meg.)

Az Appassionata első két tétele és az op. 111 két tétele bizonyos értelemben párhuzamba állítható.

Az op. 111 I. tétele ugyanolyan „viharos," mint az Appassionatáé, s a befejező akkord hangjai ugyanúgy távol vannak egymástól, mint abban. Az op. 111 I. tételében mintegy az Appassionata I. tételének feszültségei, ellentmondásai éleződnek ki a végsőkig.

Az op. 111 II. tétele az Appassionatáéhoz hasonlóan variációs tétel. Mindkét tétel kezdete (alaptémája) megnyugvást jelent az I. tételek felfokozott szenvedélyei után. Ez a megnyugvás azonban ellentétes tendenciájú a két szonátában.

Az op. 111 II. tétele elején nem a középpontból indulunk ki, mint az I. tételben, ahol ez egyre riasztóbb széttartáshoz vezetett, hanem kívülről próbáljuk meg körülírni a lényeget, a középpontot. Ezt a kísérletet jelzi a II. tétel ugyancsak három hangból álló főmotívuma: c g g. Ez a kísérlet azonban újabb ellentmondásokhoz vezet, s van, mikor már szinte belezuhanunk a keresett középpontba (55—72. ütem). Az 1. variáció billegő, továbblendülésre csábító ritmusa és dallama már az újabb konfliktusok felsejlését jelenti.

Az Appassionata II. tételének elején levő meditáló akkordok halványan a kései Beethoven-szonáták meditáló részeit előlegezik, s így azok ellentmondásai is felsejlenek bennük. Gondoljunk pl. az op. 110 kongó akkordjaira, illetve magára hagyott a-jára (IV. tétel 3—5. és 133—134. ütem). Az Appassionata II. tételének elején azonban ez a problematika még alig észrevehető; az akkordok lágyak és indulószerűek — bár egy pillanatra mindezt egy sforzatós Esz-dúr akkord megtöri —, s nem annyira az individuum egyedüllétére utalnak, mint inkább önállóságát, egyediségét hangsúlyozzák, illúziókkal teli büszkeséget táplálva benne; mintha csak a szubjektum felerősödött tudata, öntudata zúgna hízelegve, s egyben valami különös iróniával.

Az Appassionata II. tételének 1. variációja ugyanúgy egy billegős rész, mint az op. 111 II. tételéé. Ez a billegés azonban itt nem a felsejlett ellentmondások elmélyüléséhez vezet, mint az op. 111-ben, hanem a két kéz egymásnak válaszolgatása a régiekhez való visszatérést készíti elő.

Végül a III. tétel vad, erőszakos akkordjai, valami „csakazértis" magatartás jegyében teljesen elfojtják, elfeledtetik a II. tételben felmerült gondolatokat; az egészből csak a megpihenés emléke marad meg.

Nem véletlenül nevezte azonban Szabolcsi Bence a III. tételt Beethoven legdémonikusabb szonátatételének. Ha a „leg" szócskát túlzónak is tartom, a tétel tombolásába (mondhatnánk: az individuum tombolásába) valóban vegyül valami démonikus színezet (gondoljunk a befejező taktusok — Presto: 316. ütemtől — féktelen táncára). Ez a démonikusság azonban még csak a részegség vad mámorát jelenti, s pusztító hatása még nem érvényesül.

Végül a megszokott úton, f-moll futamokon át érkezünk meg otthonunkba, a centrumot jelentő f-moll akkordra, melynek „istállómelege" korántsem áll olyan ellentétben a démonikus előzményekkel, mint az első pillantásra látszik.

A befejezésnek ez az „istállómelege" halványan, alig észrevehetően a partikularitás jelenlétére is utal, arra, hogy az individuum legteljesebb szabadságának átélését valami módon beárnyékolja a partikularitás, az egyetemesből való kizárkózás tudata.

Míg az Appassionatában az ellentmondások érzékeny, dinamikus egyensúlyban voltak, az op. 110-ben merev, közvetítés nélküli ellentétpárokként jelennek meg, s végig feloldatlanok maradnak. Ezek az ellentétpárok a szonáta minden mozzanatában fellelhetők. Gondoljunk a tételek tempóbeli, illetve hangulati kontrasztjára, a kiéleződött dúr-moll ellentétre s kitágítva: a sok modulációra, a hangnemek közötti konfliktusokra stb. Egyáltalán: mintha a szubjektum egyetlen addigi kifejezőeszközzel sem tudna azonosulni, mindegyik csak rész, töredék marad a számára, ami valami megfoghatatlan hiányérzetet kelt.[6]

Az op. 110-ben közvetlenül előlegeződnek mindazok a konfliktusok, melyek aztán az op. 111-ben mélyülnek el. Elég ha az op. 110 kezdőmotívumára utalunk, mely halványan az op. 111 II. tételének főmotívumát vetíti előre, vagy az op. 110-ben is meglévő dúr-moll ellentétre gondolunk, mely itt még állandó modulációkhoz, hangnemi nyugtalansághoz, dúr és moll állandó átcsapásához vezet, míg az op. 111 II. tételében a C-dúr biztos kerete marad minden konfliktusnak.

Míg Beethoven legtöbb szonátájának I. tétele energikus tempójú, magabiztos hangvételű, addig az op. 110-é melodikusan meditáló, s helyenként tétovaságot, elbizonytalanodást fejez ki. Az a megszállott kalandozás, mely az Appassionatában minden rapszodikussága ellenére valami középpontot írt körül, itt tétova keresgéléssé válik, állandó vágyakozássá valami lényegi után, ami azonban mindig kisiklik a kezünkből. A tételt befejező két Asz-dúr akkord sem a dúr biztosságát sugározza, hanem valamiféle hiányérzetet kelt, mintha a tétel nem befejeződött, hanem megszakadt volna.

Az I. tétel kétségeket sejtető befejezése után a II. tétel erőteljesen, magabiztosan indul. Azonban már a főmondatban (1—8. ütem) ott feszül moll és dúr poláris ellentéte: egy f-moll akkordtól jutunk el egy C-dúr akkordig. Mintha csak a dúr biztosságáról akarnának meggyőzni bennünket. Nagyon külsőleges meggyőződés marad ez azonban, s a dúr-moll feszültség, kettősség a tétel végéig sem oldódik. A Codában az előbb még harsogó dúr akkordok egyre halkabbá válnak, majd a jobbkéz kitartott F-dúr akkordja alatt a balkéz felfelékapaszkodó futama f-en állapodik meg, mintegy a szubjektivitás, a

[6] Lichtenberg Emil — legalábbis a szonáta egészét tekintve — szövege ellentétét mondja annak, amit elemzésünkben fogunk elmondani. Ezt írja: „Ez a lírai zeneköltemény a végleg kialakult beethoveni szubjektivitás egyik legtisztább, legszenvedélymentesebb megtestesülése." (Beethoven zongoraszonátái)

Ugyanakkor elemzése a részletekben többször érintkezik az enyémmel. Így pl. szemléletesen írja körül az Adagio fájdalmas mondanivalóját, zenei tényekkel erőteljesen világít rá a fúga mély konfliktusaira, majd az Adagio variációjáról ezt mondja: a „fájdalom és kétség újból megtöri a költő erejét, béke és boldogság utáni vágyódása szárnyaszegetten zuhan vissza a szenvedés világába." Azt hiszem ez minden, csak nem a szenvedélymentesség leírása. Így én mindenképpen ellentmondást, feszültséget érzek Lichtenberg felfogásában; ugyanúgy nem látok közvetítést az általa jellemzett gyötrődések, vívódások és a szenvedélymentesség között, mint a szonáta ellentétpárjai között (Beethovennél ez persze művészi eszköz). Egyáltalán: legtöbbször soványnak érzem Lichtenberg állandó affektusokra való hivatkozását, melynek általában ez a sémája: nagy érzelmi vívódások, majd a zeneköltő maradéktalan győzelme a földi kínok fölött. Azt hiszem, ha pusztán az érzelmek felől nézzük a kérdést (s nem próbáljuk egy konkrét „emberi világba" beilleszteni), az akkor is sokkal differenciáltabban vetődik fel. Amit Lichtenberg szenvedélymentességnek mond én külsőlegességnek, az elidegenülés egy formájának nevezném. Ezt a külsőlegességet látom megnyilvánulni a zárófutamban is, melyet Lichtenberg a „magas régiókba törő, győzelmes" jelzőkkel illet. (De gondoljunk arra, hogy a két záróakkord milyen félelmetesen messze van egymástól.)

Egészében azonban én Lichtenberg felfogását tipikusnak tartom. Akarva vagy akaratlanul az a két világháború közötti polgári humanizmus nyilvánul meg benne, melynek számára a beethoveni zene az elvont nembeliségnek a kellés értelmében vett győzelmét jelentette.

szubjektum problémájára figyelmeztetve az előbbi dúr akkordok üres, jelentés nélküli rendjével szemben.

A következő (III.) tétel elején, a recitatívóban aztán minden eddigi ellentét, szembenállás koncentráltan, egyetlen ellentétbe sűrítve jelentkezik; nem harsogóan, mint az Appassionatában, hanem csendben, alig hallhatóan, de annál félelmetesebben. Az 5. ütemről van szó, melyben lent egy kitartott H-dúr akkord szól, míg a magasban egy magára hagyott „*a*" kísérteties, tétova kopogását halljuk. Mindezt én individuum és világ minden addiginál élesebb, közvetítés nélküli szembenállásának érzem, melyben mindkettő léte külsőlegessé, idegenné, végső soron abszurddá válik. (Hogy itt a hangot „feleltetjük-e meg" az individuumnak és az akkordot a világnak vagy fordítva, illetve, hogy az egészet csak a szubjektumon belüli vagy emberek közötti viszonynak tekintjük-e az szinte teljesen mindegy. A lényeg az illető viszony fentiekben jellemzett élessége. Ez az, amit én *elvont meghatározottságnak* nevezek.)

Az 5. ütemben keletkezett görcs csak nehezen s korántsem megnyugtatóan oldódik. (Ugyanolyan sokk ez, mint ami az op. 111 II. tételének 4. variációjában áll be — csak ebben még kiélezettebb —, s ami után csak lassan lehet visszatérni az életbe.) A recitatívo után következő adagióban félreérthetetlenül a magára hagyott szubjektum panaszát halljuk. Beethoven a Klagender Gesang címet adta a résznek. Ennek dallamát — nem ok nélkül — Bach János passióbeli „Es ist vollbracht" c. áriája témájához szokták hasonlítani. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a két dal (s a benne megnyilatkozó szubjektum) helyzete alapvetően különbözik, jóllehet mindkét esetben az egyén önmagába tekintéséről van szó. A dal a János passióban Jézus katartikus szavainak (Es ist vollbracht) elhangzása után következik, s minden fájdalom ellenére a teljesség, a befejezettség érzését fejezi ki. Beethoven dalában ezzel szemben a szubjektum bensőségét valami üresség veszi körül, melyben ez a bensőség előbb-utóbb feloldódik. Ezt jelzi a dal végén ismét visszatérő magányos, vésztjósló hang (most *asz*-ként). Háromszori elhangzása után azonban átmegy fúgába.

Az egész IV. tétel egy hatalmas, mesterien megszerkesztett fúga, melynek expozíciója és feldolgozása (megfordítása) közé azonban a már hallott panaszdal variációja ékelődik.

Az eddigi konfliktusok és ellentmondások tehát most (a IV. tételben) a fúga rendjébe kényszerülnek. Kezdettől fogva érződik azonban, hogy nagyon idegen és külsőleges ez a rend.[7] Ami az előbb a recitatívóban a magányos hang és az akkord ellentéte volt, most elmélyülve, mint polifónia és homofónia ellentéte jelenik meg, amely a fúga minden ízében, szegmentumában ott feszül: gondoljunk arra, hogy az újra meg újra belépő téma egyre erőszakosabb, egyre inkább egyeduralkodóvá akar válni.[8] Mindez végül a fúga megtorpanásához, megszakadásához, az előbbi panaszdal variációjához vezet.

Most g-mollban, még fájdalmasabban és élesebben tör fel a szubjektum panasza (nem véletlenül használja Lichtenberg a résszel kapcsolatban a „zokogó" jelzőt). Beethoven utasítása szerint az előadásmódnak az elbágyadt síráshoz (ermattet klagend)

[7] Mennyire találóan jegyzi meg Beethoven-könyvében (330. o.) Szabolcsi Bence: „Beethoven ellenpontjában s főleg fúgáiban van valami erőszakos, démoni és természetellenes. Ami Bach számára magától értetődő forma volt, anyanyelv és hazai táj, az az ő számára már öntudatos »stílus«, erőpróba és kapaszkodó, elhatározott és magára vállalt kényszer, bizonyító példázat. [...] a fúga, amely a művész legszebb harcát példázza, a végső felemelkedését, követi és osztja a többi műfaj sorsát és széttörik Beethoven kezében."

[8] Charles Rosen fejtegetése (Zongoramuzsika kalauz 1976., 72. old.) két zenei (s emberi) világ különbségére világít rá: „Amikor Mozart felfedezte Bach zenéjét és maga is lelkesen kezdett fúgákat írni, azt mondta, hogy a fúgákat mindig lassú tempóban kell játszani, máskülönben a téma belépései nem hallhatók világosan. Figyelemre méltó ezzel szemben, milyen gyakran igyekszik Bach elrejteni a belépéseket, oly módon, hogy a kezdő hangot a megelőző frázis utolsó hangjához köti; mennyi leleményességet fordított az artikuláció elkerülésére, a mozgás folyamatosságára. Bach sok fúgabelépése így Mozart fogalmai szerint nem hallható, egy valaki azonban — az előadó — mégis mindig tud róluk. Ha másképp nem, ujjain keresztül mindig érzékeli őket."

kell hasonlítani. Végül a szubjektum panasza jellemző módon dúrba (G-dúr) torkollik, s a recitatívóbeli *a* félelmetes kopogása most már riasztóbban, pianissimótól fortissimóig erősödő, monoton G-dúr akkordok zúgásaként ismétlődik meg.

A G-dúrban újraéledő fúga (Fuge, nach und nach sich neu belebend), illetve ennek megfordítása a konfliktusok új szinten való megoldását ígéri. Valójában azonban sokkal ziláltabb és zaklatottabb fúgát hallunk, mint az előbb. Ezt Beethoven a kontrapunktikus eszközök (augmentáció, diminúció, szűkmenet) halmozásával éri el. Végül a tétel befejező részében az előbbi már-már kusza polifónia homofóniába csap át. Az eredeti (nem megfordított) fúgatéma három utolsó hangja (f esz desz) most önállósulva, a legkülönfélébb hangokon jelenik meg, mintegy a szubjektum kétségbeesett panaszának és tiltakozásának a kifejezéseként.

Végül szűkített szeptímakkordok (!) után, „külsőlegesen" érkezünk meg az Asz-dúr akkordra, majd egy ugyanilyen külsőleges futam következik lefelé, aztán felfelé az Asz-dúr akkord hangjain. A szonáta két Asz-dúr akkorddal végződik, melyek azonban elképesztően messze vannak egymástól, s így tökéletes teltségük ellenére már-már disszonáns hatást keltenek. Azt hiszem itt valóban lehet hivatkozni az adornói „konvenció" fogalomra (sokkal inkább, mint az op. 111 végével kapcsolatban): a két akkorddal semmi nem oldódik meg, csak a konvenció, a szokás s ugyanakkor a kanti kellés nevében a probléma zárójelbe tevődik.

Mint mondtuk, az op. 110-ben tulajdonképpen már ugyanolyan élesen vetődnek fel a problémák, mint az op. 111-ben. Az op. 110-ben azonban még minden „strukturálatlan" (ezt a probléma fejlettségére s nem a művészi értékekre vonatkoztatva mondom), míg az op. 111-ben egy új, de egyszeri, ismételhetetlen strukturáltság jön létre, amely egységbe foglalja, egyetlen nézőpont szerint rendezi az op. 110-ben még széthullást és ziláltságot eredményező konfliktusokat.

AZ OP. 111 VILÁGA, NÉHÁNY ZENETÖRTÉNETI ÖSSZEFÜGGÉSE

Az op. 111 konkrétabban, differenciáltabban ábrázolja az individuum lehetőségeit mint bármely addigi szonáta. Így megszűnik a lehetősége a felemás megoldásoknak, nem engedhetünk az „istállómeleg", az f-moll csábításának, nem léphetünk kompromisszumra a fúga látszólagos objektivitásával; a régivel végleg szakítanunk kell valami új nevében.

Míg az előző szonátákban az integritás megvalósításának *különböző módjait* vizsgáltuk, addig az op. 111-ben magáért az *integritásért* vívott harc kerül a középpontba.

Itt persze nem arról van szó, hogy Beethoven a mind jobban tért hódító kapitalizmus lényegi vonásait felismerte volna. „Csupán" ezeknek a vonásoknak lépten-nyomon tetten érhető hatásait regisztrálta a zene nyelvén. Az, hogy Beethoven a zene törvényeit gyökeresen megújította, s egyéni, megismételhetetlen törvényekkel helyettesítette, nem pusztán a zeneszerző zsenialitásának tudható be, hanem magának a kornak is, amely fordulópont volt a történelemben, a kapitalizmus feudalizmus feletti végső győzelmének és térhódításának a kora (pl. napóleoni háborúk). Hogy mindezt nem csak mi nagyítottuk fel, azt bizonyítják a kortársak, így pl. Goethe nyilatkozatai, melyekben számtalanszor hangsúlyozta, mennyire örül, hogy egy olyan korban élhet, mely a szeme láttára formálja át az egész addigi történelmet.

Az a szemlélet, amely a világ prestabilita harmóniáját hirdette, s amely nek legmagasabbrendű zenei megnyilvánulása a fúga volt, Beethoven korában már anakronisztikussá vált. Ekkoriban már nincs olyan objektív kritérium, amelynek alapján az egyén bizton-

sága, szuverenitása „definiálható" lenne. Az egyénnek saját magának kell lehetőségeit megteremtenie és valóra váltania, s leleményének, képességeinek minden latba vetése ellenére sem lehet biztos az állandó sikerben. „...szabadság, élet nem jár csak azoknak, kiknek naponta kell kivívniuk." — Goethe: Faust.)

Így tehát nem a külső adottságok s az objektív eredmény, hanem a saját magatartásába mint „metafizikai sarkpontba" vetett hit az új alapja a szubjektum cselekvésének. Ennek az új magatartásnak, szemléletnek a születését kísérhetjük végig az op. 111-ben.

Nézzük itt most csak a II. tételt! Tekintsük ebben a szemléletesség kedvéért a tétel főmotívumát (c g g), illetve a kezdő C-dúr akkordot mintegy a szubjektum „jelképének". (Végső soron — Adorno nyomán — Th. Mann is ezt teszi.) Mindez nem mond ellent az 1. fejezetben kifejtett felfogásunknak. Nem mondtuk ugyanis, hogy ez az egyetlen lehetséges elemzési mód. Nyilvánvalóan még számtalan megközelítés kínálkoznék, amely nem is biztos, hogy ellentmondana az itt kifejtendőknek.

A II. tétel tulajdonképpen egy C-dúr akkordtól egy másik C-dúr akkordig való eljutás. Míg azonban az első C-dúr akkord csak a kérdés feltevése, a régi összhang megkérdőjelezése, illetve új értelemben való kifejtése, addig a záróakkord az új magatartás, a belső egyensúly megszületésének a szimbóluma.

Az op. 111 II. tételében az ellentmondások már nem egymástól viszonylag elszigetelt elvekből, hanem egyetlen principiumból, a C-dúrból fakadnak, amely eddig az egész rendszer sarkpontja volt. A főtémában a világ strukturáltságát hirdető C-dúr teszi lehetővé a szubjektum lírai dalának kibontakozását. De ugyanaz a C-dúr, ugyanezek a törvények kerülnek végletesen szembe az individuummal az 55—72. ütem vad futamaiban. Ebben a részben az elidegenülés még csak mozzanatszerű, a világ és az egyén kiélezett feszültségeként jelenik meg. (Az egyén aktív jelenlétére utalnak az egyfajta középpontot képező, a futamokat a centrumba húzó osztinátók.) A következő variációban (74—108. ütem) azonban az elidegenülés már az egyén és világ viszonyának minden mozzanatát áthatja. Ez a rész az elidegenülésnek olyan víziója, amelynek teljes jelentősége csak a XX. századi zenét szemlélve érthető meg.

Miután az individuum előtt feltárult az adott kor hiteles „perspektívája", megkezdődik a kis háromhangos motívum kálváriája, az új magatartásforma keresése. Az individuum az önszembenézés fájdalmas, megtorpanásokkal teli, de mégis csak egyedül reális útjára lép. S most saját egyetemessége — melyet a 4. variációban, a valóság feltárulásakor csak negatívként élhetett át — mind konkrétabban, pozitív formában bontakozik ki előtte. Mindenekelőtt: eddig egyedinek, egyéninek vélt problematikája általánosként jelenik meg számára. Erre vonatkoztathatjuk azt a részt, amikor a főmotívum a *c—g* kapcsolaton kívül más hangkapcsolatokra is kiterjed (5. variáció). Ezen általánosodás során lassan a világ objektív rendje is összerakódik az egyén számára; most már nem ellenségesként, hanem egyénisége mozzanataként. Gondoljunk a részben mind gyakrabban felbukkanó C-dúr akkordokra, akkordfelbontásokra.

A teljességnek, egyetemességnek sajátos, szubjektív, de nem szubjektivizált átélése ez, melynek során az egyén saját belső gazdagságából indul ki, ezt a külvilág legkülönfélébb objektív mozzanataihoz kapcsolja, s így közvetetten, *lineáris* formában a világ egészének teljességét is átélheti, ha mást nem, mint jelenlevő, de soha meg nem valósuló lehetőségszférát. Tehát nagyon problematikus ez a teljességélmény, különösen perspektíváját tekintve, mégis, Beethoven korában a valóságos, konkrét nembeliség megvalósulását jelentette. (A kapitalista fejlődés persze hamar túllépett ezen a fokon.) Szinte ellentéte ez a teljességélmény a bachinak, melyben viszont éppen a résznél, a mozzanatnál való elidő-

zés volt objektíve lehetetlen. (Emlékezzünk csak Charles Rosen megjegyzésére, hogy Bach szinte rejtegette a témabelépéseket.)

Végül a főtéma utolsó megjelenésekor ismét az egyedül maradt, saját döntésére bízott individuumot látjuk. A főtéma most szelíden, szerényen, de magabiztosan lépked. Hatalmas, szinte kozmikus mélységek és magasságok nyílnak meg a szubjektum körül (gondoljunk a balkéz mélyben morajló trioláira és a jobbkéz magasban remegő trillájára). Az egyén, a főtéma azonban ezeknek biztos középpontját, sőt szinte gyűjtőmedencéjét jelenti. Így a kozmikus ellentétek immár nem félelmetesként, hanem bizonyos értelemben a szubjektum kitágult perspektívájaként jelennek meg.

A „felejtsd el a kínt" motívumot (179. ütem) és inkább a múltra való visszaemlékezésnek, a bachi világ egy pillanatra való visszavágyásának érzem, bár kétségtelen, hogy az adornói-manni értelmezés is találó, mely inkább a jelen konfliktusait hangsúlyozza (vö.: Th. Mann: Doktor Faustus, a szonáta kretzschmari elemzése).

Ezután újult erővel jön a szembenézés az újjal, a bátor nekirohanás az ismeretlennek, s végül az új magatartásban, életfelfogásban való megnyugvás (a záró C-dúr akkord).

A fenti elemzés után talán jobban láthatók azok a sajátosságok, melyek a beethoveni életművet a kor művészetéhez, illetve az élet minden területén jelentkező általános problematikájához kötik. Talán megfoghatóbbá vált pl. Lukácsnak az a találó megállapítása, hogy Goethe Faustja, Hegelnek A szellem fenomenológiája c. műve és Beethoven IX. szimfóniája *ugyanazt* a gondolatot fejezi ki. (Persze mindig tartózkodnunk kell az életművek valamiféle mechanikus azonosításától.) De az biztos, hogy akárcsak Beethoven zenéjében, Goethénél és Hegelnél is egy világtörténelmi váltásnak a szubjektum totalitása felől megragadott panorámája bontakozik ki, s ugyanúgy a polgári individuum végtelen, s mégis konfliktusokkal teli gazdagsága a fő probléma.

Megfontolandó a beethoveni életmű néhány mozzanatának a balzaci világgal való összevetése is. Pl. az op. 111 II. tételének táguló, s ugyanakkor mind mélyebb konfliktusokkal teli makrokozmosza egyes tendenciáiban a balzaci „rossz végtelenre", a valóságos nembeliség mind szembetűnőbb akadályaira emlékeztet. Míg azonban Beethovennél még lehetséges a dolgoknak totalitásként való megragadása, addig Balzacnál ez az egység egyre inkább részekre hullik, a társadalomban való kalandozásunk során egy elidegenedett, megállíthatatlan folyamat kiszolgáltatottjaivá válunk, melyben már egy pillanatra sem lehetséges a nyugalmas C-dúr akkordon való megállapodás, a szubjektumnak hatalomként, szervező centrumként való szemlélete.

Most nézzük közelebbről a már sokat emlegetett fúga-kérdést. A fúgát általában mint egy objektív világrend megjelenítőjét állítottuk szembe a beethoveni világgal, így a szonátával is, melynek fő elveként a „szubjektivitást" tekintettük. Nem mondhatjuk azonban, hogy a fúgában nem voltak konfliktusok. Épp ellenkezőleg: a kor legélesebb ellentmondásai hozták létre a fúgát, s nem véletlen, hogy ennek „klasszikus formája" éppen a felemás, nyomorúságos német viszonyok között, Bach művészetében született meg. A fúgában fogalmazódtak meg legvilágosabban azok a konfliktusok, melyek később szétfeszítették a hagyományos zenei nyelv kereteit, s amelynek továbbfejlődve, részben átváltozva Beethoven számára már lehetetlenné tették, hogy a régi értelemben vett fúgát írjon.

Hogy a fúgában mennyire az adott kor konfliktusainak szerves egésszé rendezéséről van szó, arra idézzük a Doktor Faustusból Adrian Leverkühnt: „Bach problémáját — mondotta — így lehetne megfogalmazni: »Hogyan csinálhatunk harmonikusan is értelmezhető polifóniát?« Ezzel függ össze az a paradoxon, hogy amennyiben a fúga *egészét*, összhatását nézzük, a legteljesebb harmóniát, összhangot találjuk, ha azonban a *részeket*

analizáljuk, a legélesebb ellentétek összecsapását vesszük észre. (S Beethoven már nem indulhatott ki az egészből, számára az igazság, a probléma magva a részekben rejlett.)

Könnyebben megérthetjük a fúga sajátosságait, ha röviden jellemezzük azt a történelmi szituációt, amelyben keletkezett (hiszen valamilyen formában ez tükröződik benne). A világtörténelmi helyzetet illetően a polgárság megerősödésének időszaka ez. A legelőrehaladottabb ez a folyamat Angliában, amely egy győztes polgári forradalom s a nemességgel kötött termékeny kompromisszum után az ipari forradalom korszakát élte. A feudális kötöttségek után a tőkés árutermelés szabadsága — minden ellentmondás ellenére — az emberi kibontakozás korlátlan lehetőségeit sejtette meg. A termelés új formái (manufaktúra, majd gyáripar) a természet akadálytalan meghódítását ígérték, s a tömegek szerepének új vonásaira világítottak rá. Ezt a világot a zenében legmagasabb művészi fokon az Angliában élő Händel tükrözte, akinek műveiben, ahogy később Walter Scott történelmi regényeiben, az igazi főszereplő, történelemalakító a tömeg, a nép.

Franciaországban a polgárság felkészülésének ideje ez. A régi, feudális keretek egészében még megfelelőnek bizonyulnak a csendes tőkegyarapításra, a polgárság gazdasági hatalmának növelésére. Ahogy Voltaire mondta: „Művelgessétek kertjeiteket."

Németország ekkoriban kis fejedelemségek halmazából áll, a polgárságnak csak csökevényes formáját találhatjuk meg, amelynek tőkeképzésre szinte egyáltalán nincs módja, s amely tökéletesen ki van szolgáltatva a fejedelmek hatalmának. Ennek a polgári jellegű rétegnek tipikus, jóllehet gyér számú megtestesítője — élethelyzetét, lehetőségeit tekintve — az udvari zenész. (Gondoljunk Schiller Ármány és szerelem c. drámájából Millerre, az udvari muzsikusra.) Ugyanakkor paradoxonszerűen, egyes felvilágosult fejedelmek udvarában — persze csak szellemileg éppen a csak később kibontakozó polgári életérzés, életszemlélet bizonyos mozzanatai körvonalazódnak. Tehát már az egyén, a szubjektum a problémák gyújtópontja, de bizonyos értelemben védett, a gyakorlattól elszigetelt környezetben, s így a világ objektív ellentmondásai egyfajta felülről rendezett összhangként (isten, illetve a fejedelemség) állhattak össze számára. Ezáltal a polgári *egyetemesség-eszmény* minden későbbinél teljesebb, de ugyanakkor naiv, sőt mondhatjuk morbid formában előlegeződött ebben a szituációban. A szubjektum egy meghatározott törvényekkel rendelkező világrend szerves részének, szellemi rendszerezőjének, s így hatalomnak gondolja önmagát. S mindennek valóban objektív alapja van: az adott világban ténylegesen meghatározott, *körforgásszerű* törvények uralkodnak, melyek azonban amennyire lehetővé teszik, legalább annyira korlátozzák is a szubjektum mozgásterét. Ez a kettősség tükröződik Bach fúgáinak fenségességében, s ugyanakkor témáinak sokszor szinte kibékíthetetlen harcában. (Elméletileg ennek a szituációnak legmagasabbrendű feldolgozása Leibniz filozófiája.)

Természetesen Bach zenéje nem vezethető mindenben vissza a „nyomorúságos német viszonyokra". A kiélezett német problematikán keresztül sokkal általánosabb, az egész kort jellemző konfliktusokra is utal, s ezért nem volt jogosulatlan, hogy röviden érintettük az angol és francia viszonyokat is.

Az előbbiekben általánosan jellemzett problémákat most egy konkrét művön, Bach D-dúr prelúdium és fúgáján keresztül, immanensen próbáljuk meg kibontani.

Érdemes a művel kapcsolatban Bartók megjegyzését idézni: „Ezt a prelúdiumot *fényes ünnepi karaktere* (!TI) egészen kiválasztja a Das Wohltemperierte Klavierból. Bach zongoraművei közt alig, zenekari műveiben elég gyakran akadunk hasonló trombitaharsogással színesített alkotásra. A fúga hangulata is közel áll a prelúdiuméhoz." Az összhatás valóban Bartók megjegyzését igazolja. De nézzük, miből tevődik össze ez a

„fényes ünnepi karakter", miből kerekedik ez a már-már patetikus győzelmi induló; ha tüzetesebben megvizsgáljuk, azt látjuk, hogy a témák legélesebb harcából.

Mindenekelőtt azt, hogy a probléma egy lehatárolt, meghatározott törvényekkel rendelkező világ *keretei között* bontakozik ki, mutatja az erős hangnemi jelleg (a modulációk mindig világosan érzékeltetik, hogy honnan hová megyünk) és az egyenletes hangvétel (a prelúdium végig harsogó forte, a fúga inkább lágy, lírai). A téma egyetlen felfelé kapaszkodás a D-dúr akkord hangjain, látszólag a szubjektum legteljesebb szabadságélményével (d, é, fisz, g á—fisz—á—d—á—d—fisz—d—fisz—á—á stb.). Mindebből azonban nem lehet valamiféle „kaland", a szabályokkal való szubjektív játszadozás (mint pl. Beethovennél), mert ezt a többi szólam szüntelenül megakadályozza. (Elég, ha a témákkal és ezek megfordításaival párhuzamosan fel-fel bukkanó, osztinátószerű é—éé—éé, d—fisz, d—dd [stb.] sorokra utalunk, pl. 7., 10. stb. ütem.) A témák torlódásával „kuszálódásával" egyre fokozódó *feszültséget* tapasztalunk, ami abból fakad, hogy a témák nem öntörvényűen alakulnak hanem végzetesen, megszüntethetetlenül határozzák meg egymást. Minden téma kitörni, önállósulni törekszik, a többi azonban mindig módosítja az útját, s így mindegyik témavonal ennek a feszültségnek, harcnak a megvalósulási, illetve megoldódási formája. Jól mutatják ezt a feszültséget azok a részek, melyekben váratlanul megszűnik a polifónia s a két kéz együtt szalad (pl. 27. ütem eleje). Ilyenkor egy pillanatra a kitörni akaró szubjektum ereje érvényesül, de a hirtelen támadt bizonytalanságból az is kiderül, mennyire gyenge még az egyén egy ilyesfajta kitöréshez, szakításhoz.

A fenyegető, már-már káoszba fúló tématorlódást egy szűkített hármashangzatból kiinduló, a D-dúrba átalakuló futam szünteti meg, amely egy pillanatra jellegtelennek, se a szubjektumhoz, se a körülötte levő világhoz nem tartozónak, pusztán egy elvont rend megtestesítőjének mutatja be az alaphangnemet. Ebből az elvontságból, jellegtelenségből aztán új értelemmel születik meg ismét a főtéma. Szervesebben előlegezi, mintegy figyelembe veszi a várható „reakciókat", s így a prelúdium hátralevő részében polifónia és harmónia egy új, magasabb szintű összhangja, rendje valósul meg, melyben a témák eddigi, részben szubjektív feszültségei objektív törvények alakját öltik, s a fenségesség érzetét keltik.

A fúga tekinthető ennek a fenségességnek a *bensővé tételeként*, a szubjektum benső világában való kibontakozásaként. Ha az adornói-manni módszert akarnánk parafrazálni, akkor a téma első motívumát (d—d—d—g) valahogy így értelmezhetnénk: „Jól van ez így".

Ahogy Bartók is megjegyzi, a téma két, jól elkülöníthető motívumból áll: d—d—d—g h h/é—a—g fisz. Továbbá jelentős tény, hogy az egész fúga ennek a két motívumnak a *dualitásából* tevődik össze, „más tematikus anyagot nem találunk benne" (Bartók). Bartók még hozzáteszi: „Különösen nagy a szerepe a másodiknak". Mindez, úgy gondolom, lényeges, az előbbivel szorosan összefüggő problémákra világít rá. Az első motívum a szubdomináns irányába *(g)* hajlik (a szubjektivitás előtérbe kerülése), majd a második motívum, mintegy a megjelent szubjektivitás bizonyos törvényeit kihasználva, visszahajlik a tonikára (é—*a*—g *fisz d*). A témák egymáshoz való kapcsolata a tonika-domináns összefüggést hangsúlyozza, jóllehet közben az említett dualitás is szerephez jut, mint dúr és párhuzamos (!) moll viszonya. Tipikus megjelenése ennek a 33. ütem, amelytől kezdve az említett „belsővétel" mintegy beteljesedik. A 33. ütem tématorlódása: ddd hhh ggg (stb.). Látjuk tehát, a középső téma *h*-n, a D-dúr párhuzamos molljának alaphangján indul, s a három téma indítóhangjainak kapcsolata egy G-dúr (!) akkordot, a D-dúr szubdomináns akkordját adja ki. Ugyancsak jellemző, hogy a téma utoljára *h*-n jelenik meg, s mintegy nyugalmasan belefolyik a D-dúr akkordba.

A fúga tehát egészében az említett belsővétel mind teljesebb megvalósulását kíséri végig, melynek során szubjektum és objektum mint két szimmetrikus fél hat egymásra, gazdagítja egymást, s melynek végpontjaként a két fél az adott szinten elképzelhető lehető legteljesebb egységbe forr.

Egészen más értelemben merül fel a fúga-kérdés Beethovennél. Adorno a Missa Solemnis egyik legjellemzőbb vonásának tartja, hogy a kontúrok elmosódnak benne, a részek nem torkollnak egészbe, de önmagukban sem állnak meg (!). Ezzel szorosan összefügg Adornónak az a másik megállapítása, hogy Beethoven a Missában sem a polifóniát, sem a homofóniát nem vállalhatta, s így valami köztes állapotot igyekezett megvalósítani.

A fenti két megjegyzésből kibontható a beethoveni fúga-kérdés lényege. Beethoven nem a bachi értelemben vett fúgát akarja visszaállítani, hanem azzal kísérletezik, hogy ezt továbbköltse, az ebben rejtetten meglévő ellentmondásokat a valóság megváltozott viszonyainak megfelelően kinagyítsa és explicitté tegye. Csakhogy nem egyszerűen bizonyos bachi mozzanatok „kinagyításáról" van szó, hanem már a kiindulópont is gyökeresen más. Beethoven fúgáiban nem a sok szubjektum alkalmazkodik az általános, objektív rendhez, mint Bachnál, hanem az egyes szubjektum akar (sokszor az elfogadott zenei törvények megsértésével) egy az egész világot átható szubjektív, szellemi rendet teremteni. S mindez objektíven, ontológiailag is így van: a „rend" valóban nem előre meghatározott, hanem a szubjektum *teremtő aktusa* révén formálódik, borul fel stb. Az más kérdés, hogy aztán ez a „rend" a szubjektum ellen fordul, konfliktusba kerül vele; ez a polgári individuumnak a világhoz való eredendően aktív ontológiai viszonyán mit sem változtat. Ugyanakkor cél és eredmény diszkrepanciája azt eredményezi, hogy a polgárság tudatában ez a viszony csak kontemplatívként, metafizikusként jelenhet meg.

Ilyennek fogja fel Adorno is. Nála a társadalmi lét ellentmondása, a kapitalista társadalmi létből fakadó elidegenedés szellemi elidegenülésként, egyes szubjektum és általános szellemi rend metafizikus szembenállásaként jelenik meg, ahogy ontológia alatt sem a társadalmi lét objektív törvényeit, hanem a lét objektív szellemi rendjét érti, melyben az egyes szubjektum gondolkodása és az általános szellemi rend, a konvenció összhangban van.

Ez a felfogás azonban még a társadalmi lét szellemi vetületének ellentmondását is eltorzítva tükrözi. Ami ugyanis Adornónál egyes szubjektum és általános szellemi rend metafizikus szembenállása, az az adott általános szellemi rend megszüntethetetlen *belső* ellentmondása, partikularitás és nembeliség ellentéte. Ebben az ellentmondásban egyén és társadalom szembenállása csak jelenség, mozzanat, melynek abszolúttá nagyítása a valóságos összefüggések eltorzítását jelenti. Míg Adorno, a filozófus foglya maradt ennek a mozzanatnak, Beethoven, a művész a szubjektum immanens ellentmondásán keresztül egyre határozottabban egy világ objektív, lényegi ellentmondását láttatta meg.

Az egyes szubjektum, a szubjektivitás valóban háttérbe szorul Beethoven későbbi műveiben. Mindebben azonban elsősorban nem az individuum mind reménytelenebb elesettsége manifesztálódik nála (jóllehet mozzanatszerűen ez is jelen van), hanem az, hogy a probléma nem szűkíthető az egyes szubjektum sok szempontból véletlenszerű világára, hanem általánosabb összefüggéseket kell feltárni. Beethoven számára tehát már nem lehetséges az a fajta homofónia, melyet Mozartnál tapasztalhatunk, akinél minden a szubjektum belső világában játszódott le, ezen keresztül tükröződött s így minden dallamként, a dallam konfliktusaiként nyilvánulhatott meg, melyhez képest a többi eszköz, még az újra felfedezett bachi polifónia is csak „kíséretként", egyfajta ornamentikaként jelent meg. (Gondoljunk pl. a *g*-moll vagy a Jupiter szimfóniára.)

Beethoven fő problémája tehát, hogy polifónia és homofónia veszedelmesen azonos

kezd lenni, mindkettő valami ürességben, külsőlegességben konvergál. Sem a polifónia, sem a homofónia nem szuverén már, egyik sem áll meg magában, a kettő disszonánssá vált ellentéte az, ami kormányozza a beethoveni világot, valami vakon ható szükségszerűség nevében, amely az egyén számára véletlennek, uralhatatlannak jelenik meg.

Beethoven minden fúgatémájából érezzük, hogy a szubjektum sajátos, egyedi hangja szólal meg benne, amelyet nem támogat semmiféle objektív rend. Erre a válasz, a téma következő belépése ugyanilyen szubjektív lesz, ami egyre fokozódó pluralizmushoz, a szerkezet szétrobbanásához, vagy a szubjektivizmus egyformaságából adódó homofóniához vezet. A témáknak az az „eleve elrendelt", mesterien szerkesztett torlódása, sokszínűsége, gazdagsága, melyet Bachnál tapasztaltunk semmiképpen nem jöhet létre; legfeljebb ironikusan, szerepjátszásként mint pl. a Hammerklavier szonáta fúgájának bizonyos részeiben.

Mindez a szubjektumfogalom újrafogalmazásához vezet, ami azonban, mint mondtuk, nem jelenti Beethovennél egyén és társadalom valamiféle merev szembeállítását. A kettő viszonya a legkülönfélébb, legbonyolultabb formákat ölti a zeneszerzőnél. Az viszont valóban igaz, hogy ez a viszony sokszor kiszámíthatatlan, bizonytalan. A Missa Solemnis Credo részében éppúgy találunk rá példát, hogy a kórus az egyén megrendült hitét éleszti újra, s tölti meg tartalommal, mint arra, hogy felcsendülése váratlan félelmeket kelt a szubjektumban. Egy azonban mindenképpen jellemző: a tömeg, a kórus pozitív vagy negatív értelemben, de mindenképpen magával rántja, sőt olykor magába olvasztja a szubjektumot.

A IX. szimfóniában a kórusnak ez a szerepe végig inkább pozitív, magával rántó ereje általában felemelően hat. Amennyiben pedig konfliktus merül fel, ez párhuzamosan tükröződik a szubjektum kis, illetve a kórus nagy világában, majd a konfliktusok mindig a nagyobb egység, legtöbbször az egész szintjén oldódnak meg, s a siker öröme erről sugárzik át időlegesen a részekre, az egyes szubjektumra.

Beethoven művészetéből tehát semmiképpen sem eliminálhatjuk azt a fajta, jóllehet ellentmondásokkal teli perspektíva-érzést, amely Goethénél így fogalmazódik meg:

> Ha láthatnám a síkon át
> e nyüzsgést, szabad nép szabad honát,
> a pillanathoz esdve szólnék:
> Oly szép vagy, ó, ne szállj tovább!

(Nem hagyhatjuk persze figyelmen kívül, hogy Faust ezt megtévesztve, vakon, aközben mondja, mikor a lemurok a sírját ássák.)

Mindent összevetve tehát nem érthetek egyet Adornónak azzal a véleményével, hogy Beethoven polifónia és homofónia közt őrlődve egy indifferenciaponton egyensúlyoz, amely *mindinkább a Semmi* felé tart. Ez Beethoven művészetének leegyszerűsítése, melyben szerintem jogosulatlanul, teleologikusan vetítődnek előre bizonyos későbbi polgári tendenciák. Mindez csak mozzanatként van jelen Beethovennél, egy hatalmas, egyszeri szintézis szerves elemeként.

Kétségtelen azonban, hogy bizonyos műveiben Beethoven a legélesebb megsejtések formájában előlegezte a XX. század művészetének problematikáját. Gondoljunk ismét az op. 111 II. tételének 74—108. ütemére, ahol az elidegenedés jelensége megdöbbentő mélységgel, s ennek megfelelően megdöbbentő „modernséggel" vetítődik előre. Ezt a variációt neveztük egyfelől szívdobogást imitáló résznek, másfelől az eddigi problémák panoptikumának. Ugyanez a kettősség-felemásság figyelhető meg abban is, hogy egy-

részt tökéletes szakadás van a két rész között, másrészt ezek a kettéhasadás ellenére is befolyásolják, strukturálják egymást. Tehát még itt, a legkritikusabb részben is működik valami törvényszerű, ami az egyközpontúság érzetét kelti. (Gondoljunk arra, hogy a két kéz ritmusa külön-külön csupán bizonytalanság — a balban triola-duola párosítás: c—g—c—g stb. a jobban a dallam tétova akkordokká tört szét —, *együtt* azonban ritmikailag mintegy „ellenpontozzák", kiegyensúlyozzák egymást.)

Most pedig, a fent említett rész kapcsán nézzük meg, hogy az elidegenedés Beethovennél felmerült víziója milyen formákat ölt a XX. század zenéjében, nevezetesen Schoenberg és Bartók művészetében.

Mindenekelőtt nagyon veszélyes a két zeneszerzőt bármilyen tekintetben (esztétikai, ideológiai stb.) mintegy kijátszani egymással szemben. Egy ilyenfajta kijátszás, még ha részigazságokat tartalmaz is, egészében mindenképpen hamis tudatot takar. A kor felvetette problémákat mindkét mester a legmagasabb művészi szinten oldotta meg. Különbségük és bizonyos vonatkozásban ellentétük (amit senki nem tagadhat) az általuk ábrázolt *világok* különbözőségéből fakad. Ha tehát viszonyuk kérdését helyesen akarjuk felvetni, mindenekelőtt ezeknek a léthelyzeteknek az elemzéséből kell kiindulnunk.

Általában szólva: Schoenbergnél az ábrázolt szubjektum *benne* van az elidegenült világban, csak ennek alapján ítélhet és cselekedhet, míg Bartóknál a szubjektum — tudatilag vagy valóságosan, már vagy még — félig kívül áll az illető világon. Schoenberg a mind embertelenebbé váló imperializmus polgári individuumának a problematikáját fejezte ki, míg Bartók a sokat emlegetett „felemás kelet-európai fejlődés" kiélezett, tragikus konfliktusait fogalmazta meg. Schoenbergnél az individuum, a szubjektum csak magából meríthet az elidegenedés elleni harcban, míg Bartóknál van valami — sokszor meghatározatlan, sokszor konkrétan jelentkező — külső erő, amelyre támaszkodhat. (Itt jön be pl. a sokat vitatott népművészet problematika, de semmiképpen nem az adornói „csárdás" értelmében.)

Schoenbergnél az elidegenedéssel való szembenállás nem *avantgardista* tagadás (még ha ilyen irányzatok támaszkodtak, hivatkoztak is zenéjére, zeneelméletére) és nem valamiféle romantikus magatartás. Schoenberg — szemben az avantgardizmussal — a legmélyebb értelemben épít a megelőző szellemi, zenei fejlődésre, ennek konzekvenciáit vonja le az új feltételek között. A magárahagyott szubjektum gondolkodásának az a polgári humanista szemlélet alkotja a metafizikai sarkpontját nála, ami Th. Mann művészetének is végig központi problémája. (S még akkor is erről van szó, ha Schoenbergnél a polgárság kezdeti, scientista optimizmusát, a világ meghódíthatóságába vetett hitét valami kétes, vallásos színezetű hit váltja fel, vagy ha Th. Mann-nál az igazi értéket, jóságot csak egy tehetetlen, kiszolgáltatott, az életbe még be sem lépett kisgyermek képviselheti — Nepo a Doktor Faustusban.)

Hogy mennyire nem valami elvont tagadásról, hanem egy új törvényekkel rendelkező világ objektív, teljességre törekvő elemzéséről van szó Schoenbergnél, azt mutatja a Pierrot Lunaire (op. 21.). A műben ábrázolódó viszonyok gazdagsága alapján szinte a polgári individuum eposzának tekinthetjük a ciklust, szubtilis eposznak, amely egy állapoton keresztül tekint vissza az előzményekre. (Mindez megint csak rokonságot mutat manni világgal, melyre szintén jellemző a belsőnek, a szelleminek ilyen eposzerű feldolgozása.)

A Pierrot-ciklus szövege önmagában több helyen utóromantikus színezetű lenne, a zenei feldolgozás azonban éppen a romantikával szembeni távolságtartást eredményezi. (Gondoljunk pl. a Mondfleck c. részre, ahol Pierrot hasztalanul igyekszik ledörzsölni magáról a gipszfoltnak vélt holdfényt.) Ez a távolságtartás nemcsak a romantikával,

hanem mindennel szemben megvan a műben, ami nem a szubjektum igazi, legbenső lényegéhez tartozik (ez a lényeg egyébként *közvetlenül* szinte sehol nem nyilvánul meg a ciklusban — talán még leginkább a befejező Märchenzeit szóban, de ebben is valami halvány nosztalgia vegyül). Ez a dolgokkal szembeni távolságtartás az irónia és a groteszk sajátos vegyülékét eredményezi. Ez utóbbi (a groteszk) a szubjektum veszélyeztetettségére figyelmeztet, meghaladva, s csak mozzanatként őrizve meg a romantikus szemlélettel konvergáló iróniát, amely a szubjektum látszólagos védettségét sugallja. A szubjektummal szembeni távolságtartásra pedig az utal, hogy a környezettel való konfliktusát soha nem tragikusként éljük át, hanem olyanféle modellvilágba, „játékvilágba" transzponálva, amilyet pl. Picassónál is találhatunk.

Az egész művet jellemző távolságtartás szerkezetileg abban nyilvánul meg, hogy sajátos pluralizmus keletkezik. Az „általános" szubjektum egyes mozzanatai, elemei látszólag önállósulnak, egészként, a többi elemtől függetlennek próbálják magukat feltüntetni. Formailag jól megfigyelhető ez az egyes szólamok különbségeiben, tartalmilag pedig abban, hogy a művel kapcsolatban szóba jöhető szubjektumok látszólag tökéletesen különböznek egymástól, egyik nem tud a másikkal azonosulni. Ezek a szubjektumok: maga Pierrot, aki Pierrot-hoz, illetve Pierrot-ról énekel, aki hallgatja ezt az éneket, vagyis a befogadó; továbbá az egyes melodrámák szimbolikus szereplői (a hold, a mosónő, a madonna, Cassander stb.).

Schoenberg azonban felfedi a látszólag független szubjektumok közötti vonatkozásokat, a heterogén elemek egyetlen egységes világban konvergálnak, ennek törvényei uralkodnak rajtuk. Ezen világ legfőbb jellemzője az elidegenülés, az eldologiasulás. Schoenberg azonban ezt sem elvontan, mintegy transzcendens hatalomként mutatja be, hanem az elidegenülés konkrét formáit, ezek összefüggéseit, átmeneteit ábrázolja. Nézzük most mindezt a zenei anyag néhány sajátosságán keresztül!

A mű három részből áll, amelyek bizonyos belső logikával kapcsolódnak egymáshoz. Ez a logika azonban korántsem egyenesvonalúan, hanem nagyon bonyolultan és összetetten érvényesül a ciklusban. Egyrészt a műnek van egy sajátos íve, amely a szubjektumból indul ki, s abba tér vissza, s amely a legjobb értelemben emlékeztet a klasszikus „tézis-antitézis-szintézis" formára. Másrészt azonban ezt az ívet állandóan szétfeszíti és észrevehetetlenné teszi az egyes melodrámák mind élesebb kontrasztja, illetve némelyik mind groteszkebb hangvétele. A legélesebb kontraszt éppen a befejező „szintézis"-részben van, ahol a „líraibb" hangvételű első (Honvágy) és utolsó két melodráma (Hazatérés, Ó régi illat) közé a négy leggroteszkebb ékelődik.

Az I. rész a romantikus szemlélet ironikus bírálata, illetve anakronisztikusságának kimutatása. Azonban nem „tárgyilagos" bírálat ez, hanem sokszor kétségbeesett küzdelem a romantika vonzása ellen, s görcsös erőfeszítés a fájdalom legyűrésére, amelyet a romantikától való elszakadás okoz. (A romantika szót itt tágabb értelemben használom, nem pusztán egy ellentmondásos művészi irányzat megjelölésére, hanem bizonyos értelemben egy letűnt szemlélet, világ szinonimájaként is.)

A II. részben a világ és a szubjektum konfliktusait, a világ objektív elidegenedési formáit élhetjük át. Gondoljunk az Éjszaka félelmetes világára, az Akasztófa-dalra (amely mintegy ellenpárja az előző rész groteszk Chopin-keringőjének), a Lefejezésre és a Keresztre. Ez utóbbi minden eddiginél félelmetesebben mutatja be a művészet reménytelen helyzetét az adott világban. „A versek szent keresztek, melyeken a költők némán vérezznek el." — mondja a melodráma. A ciklusnak egyébként végig központi problémája a művészet helyzete, mind nagyobb elidegenülése.

A III. részben aztán a művészetnek erre az elidegenülésére adott válaszát halljuk.

„Pierrot groteszk óriásvonójával beletép (kratzt) brácsája húrjaiba." — recitálja a Szerenád c. melodráma. A szubjektum groteszk, tehetetlen válasza ez, de mégiscsak valamiféle aktivitás, reakció megnyilvánulása; s érezzük, az adott szituációban más válasz nem is igen lehetséges. (Ezt persze a mű világára mondom s nem a kor zenéjére általánosítva.) A Holdfolt c. melodrámában ismét közvetlenül merül fel a romantikával való kapcsolat. S jóllehet itt már nem okoz belső vívódásokat, a végső leszámolás vele — minden igyekezet ellenére — mégsem lehetséges; Pierrot hasztalan igyekszik kabátjáról ledörzsölni a gipszfoltnak vélt holdfoltot. (Persze távol álljon tőlem a „holdfoltnak" a romantikával való mechanikus azonosítása. Nyilvánvaló, hogy gazdag szimbólumról van itt szó, melynek csak egyik lehetséges vonatkozása a romantikával való kapcsolat.)

Végül, az utolsó két melodráma (Hazatérés, Ó régi illat) — amennyire lehetséges — „megemberiesíti" a történteket.

A „Hazatérés"-ben Pierrot, akinek holdsugár az evezője s tavirózsa a csónakja, kedvező széllel utazik haza, dél felé. (Ez a melodráma Klee Szindbád c. akvarelljét juttatja eszembe.) A Hazautazás bizonyos mozzanataival (holdsugár az evező stb.) talán emlékeztet a romantikára, de a lényeget tekintve meghaladja azt, egy új világ új kifejezőeszközeit hozva létre. Míg a romantikában a külvilág képei a belső vágyait jelenítették meg, addig Schoenbergnél a törékeny kép egy objektív világ kegyetlen ellentmondásainak játékvilágba, modellvilágba való sűrítése, melynek halk disszonanciái félreérthetetlenül őrzik ezeket az ellentmondásokat.

Az utolsó melodrámában a szubjektum szinte pontszerűvé zsugorodott belső világát láthatjuk, melynek különös bensőségét a pillanatnyi megnyugvás és valami halk nosztalgia keveréke adja. Érezzük azonban, hogy ezt a „bensőséget" a külső és belső feszültségek bármelyik pillanatban felrobbanthatják, s a Märchenzeit szó suttogását sikollyá változtathatják.

Lényeges a ciklusban az énekhang és a kísérő hangszerek viszonya. A különböző hangszerek (zongora, hegedű, fuvola stb.) legtöbbször a *belsőt* fejezik ki, míg az énekhang a szubjektum *külső megnyilvánulását*. (Emlékezzünk rá, hogy az egyes melodrámák általában hangszeres bevezetéssel kezdődnek, majd azzal végződnek. Az egyik jellegzetes kivétel maga a befejezés, ahol — mintegy elfojtva a belső reflexiót — minden a Märchenzeit szóval végződik.)

Persze van, mikor a hangszerek *külső* mozzanatokra utalnak. Így pl. az Éjszaka kezdőhangjai, melyek a meghatározott külső hangoktól haladnak a belsők felé. A hangszerek belépésének sorrendje: zongora, cselló, basszusklarinét. (Mondanunk sem kell persze, hogy ez csak *egy* lehetséges értelmezése a hangszerek belépési sorrendjének.) Vagy: a csellók igen kifejezően érzékeltetik, ahogy a mélyből fuvallat kél (szintén az Éjszakában). Láthatjuk tehát, hogy korántsem valamiféle testetlen transzcendenciáról van szó Schoenbergnél, hanem — a maga sajátos világában — ugyanolyan gazdag képszerűségről, konkrétságról, mint Bartóknál. Természetesen itt a képszerűség *tényén* van a hangsúly, s nem azokon a konkrét értelmezéseken, melyeket az egyes esetekben adunk, hiszen ezek a meghatározatlan tárgyiasság, illetve elvont meghatározottság értelmében igen különbözők lehetnek.

Térjünk át most Bartók világának rövid jellemzésére, amely mint mondtuk részben különbözik Schoenbergétől. Mivel az elidegenülés beethoveni megsejtéséből, konkrétan az op. 111 II. tételének 4. variációjából indultunk ki, célszerű, ha Bartóktól az Éjszaka zenéjét vesszük példának, mely több szempontból vonatkoztatható az említett szövatarészletre.

Amik Beethovennél „tétova", a dallamot széttördelő akkordok, azok Bartóknál egy-

mástól kis- és nagyszekundra levő hangok felbontásai (eisz—gisz—fisz—a eisz—g—fisz—a stb.). Míg azonban Beethovennél — minden panoptikumszerűség ellenére — a két kéz hat egymásra, befolyásolja egymás motívumait, s bizonyos *folytonosság* érvényesül, addig Bartóknál minden lineáris, legfeljebb unisono jön létre, s csak *egymástól elszigetelt* hangzásfoltokat találunk, mintha a beethoveni folytonos triolák az említett félelmetes szekundos felbontásokba rándultak volna. Így az ember tökéletesen elveszti a centrum érzését, amely Beethovennél a legnagyobb bizonytalanság ellenére is jelen volt, s a legkülönbözőbb magasságokban, hangokon képződnek véletlenszerű, relatív középpontok, melyeket aztán mások rögtön meg is szüntetnek.

Mindennek következtében elvesztjük a tér és idő érzését, a kettő feloldódik egymásban. Ezzel együtt megszűnik számunkra a külvilág tudatos érzékelése is, csak véletlenszerű benyomásaink, impulzusaink, félelmeink alapján kaphatunk róla jelzéseket, melyeknek persze nem sok hasznát vesszük. Ennek ellenére a szubjektum megpróbál kitörni ebből az állapotból: tisztán csengő, uniszonós e d e fisz e disz. Ingatag, pusztuló világ ez, melyben az egyetlen szépet és igazat csak az egyes szubjektum minél tisztább és minél bátrabb unisonós dallama tudja mondani, melyben valami határozatlan új sejlik föl, de amelyet még elnyomnak (ahogy Az éjszaka zenéjében is történik). Kézenfekvő itt a párhuzam Ady és József Attila költészetével, pl. a Holt vidék c. verssel. A hasonlóságot persze a léthelyzetre, s nem ideológiailag értem.

A fentiekkel függ össze, hogy míg Beethovennél igen jellemző az ismétlés (sokszor egészen hosszú egységeknek egy az egyben való megismétlése is), s általában a szimmetrikus szerkesztés („kérdés-felelet"), addig Bartóknál alig találunk ismétlést, s ennek megfelelően szerkesztésmódja is szinte mindig aszimmetrikus (emlékezzünk Lendvai Ernő munkáira, melyekben a bartóki *aranymetszéssel* foglalkozik). Beethovennél az ismétlés egy világ objektív törvényeiből következik. A polgári világot az ideológiától, a filozófiától kezdve a kereskedelmi válságokig minden ízében áthatja a hibás körökben való ismétlődés. E köröket valami megmagyarázhatatlan erő feszíti belülről, melynek sajátosságai mindig csak post festum tudatosulnak. Ilyen táguló köröket találunk az op. 111 II. tételében is, s ezek végzetes értelmére is mindig csak később, a következő körben derül fény.

Bartóknál, amennyiben szó van ismétlésről, az nem a világ objektív törvényeit fejezi ki, hanem a szubjektum meg-megújuló kitörési kísérleteit tükrözi (pl. a II. Zongoraverseny II. tételében). Ha pedig mégis a külvilág törvényeiből fakad az ismétlés, akkor valami kiábrándító, stagnáló állapotot mutat (pl. Az éjszaka zenéjében).

Az ismétlés tilalma megvan Schoenbergnél is, de részben más okból, mint Bartóknál. Míg Beethovennél a valóság kiszámíthatatlansága, ördögi körökben forgása még a tragikus fenségesség érzését kelthette, addig Schoenberg korában egyértelműen az emberellenesség szinonimájává vált, s mechanikus monotóniáját, képmutató harmóniáját száműzni kellett a művészetből. Az ismétlés tilalma tehát mind Schoenbergnél, mind Bartóknál a világ elidegenedésével, eldologiasodásával függ össze. Schoenberg világában azonban nem lenne mód olyan kitörési kísérletre, amilyet pl. Az éjszaka zenéjében tapasztaltunk, hiszen ezzel a polgár saját létét tagadná. Ugyanígy a népzenéből sem fakadhatna az a közösségi érzés, mely Bartók magányos szubjektumát új erővel töltötte el, mivel az imperializmus polgári individuumának eleve illuzórikus lenne egy fejletlenebb társadalmi fok közösségi eszményében hinni.

Amikor tehát Adorno elutasította a csárdással „kompromisszumot" kötő Bartók művészetét, akkor ítélete mögött ez a mélyebb probléma, a két világ nehezen áthidalható különbsége húzódott meg. (Két világ alatt értve itt Schoenberg korának imperializmusát, illetve a fejlettebb, félig kapitalizálódott kelet-európai országokat.)

KLENJÁNSZKY TAMÁS:

MŰVÉSZET ÉS VERSENY

*EGY MODERN INTÉZMÉNYTÍPUS TÖRTÉNETI GYÖKEREI**

„Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti dicunt, illi sciut, quae componit musica.
Nan qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia."

Peter Gülke, a középkor zenetörténetét a maga elevenségében és összetettségében megragadó könyvében („Mönche, Bürger, Minnesänger") a zenészek társadalmi megítélését, értékelését elemző „Usus" és „scientia" című fejezetben, egy, a reimsi kolostorban keletkezett XII. századi miniatúra jelentésének elemzésével összefüggésben idézi Guido d'Arezzo „gőgös gúnyversét". Az európai zenetörténet évszázadain keresztül többé-kevésbé változatlan formában használt kottaírás feltalálójaként és a szolfézstanárok „ősatyjaként" számontartott tudós muzsikus szellemes és némileg kegyetlen tréfáját a szerző, mint a középkor hierarchikus rendjéből fakadó disztinkciós igény példáját idézi, nevezetesen a „scientia=felsőbb osztályok zenéje=egyházi zene, és usus=alsóbb osztályok zenéje=világi zene" merev és egyszerűsítő szétválasztását.

Guido páter verssorai azonban azt is bizonyítják, hogy még a „sötét középkor" zenei gyakorlatában, közgondolkodásában is jelen volt a muzsikusok igénye a művészi produktum (produkció!?) szakmai megítélésére. Az idézet világosan utal arra, hogy a tudás — tehetség és mesterség — alapvető követelményeinek kell megfelelnie annak, aki igazi muzsikus akar lenni.

A történelemben azonban a megmérettetés kölcsönös igénye nemcsak a társadalom, egy kisebb-nagyobb emberi közösség és a művészet, művészek kapcsolatában általában és a mindennapok gyakorlatában, mintegy látens formában volt jelen, hanem egyes korszakokban és társadalmakban az illető kort és társadalmat is jellemző formában, elkülönülten is „intézményesült".

A verseny és versengés zenetörténeti jelenlétét vázolva is előszeretettel hivatkozunk az ókori Európára, hiszen olyan közös örökségről szólunk, amely örökségben a „modern" társadalom, és különösen kulturális gyakorlatának számos mozzanata bizonyos értelemben eredeti, tiszta és természetes alakban fellelhető. Hogyan ír erről az Egon Wellesz szerkesztésében kiadott New Oxford History of Music „Ancient and Oriental Music" c. kötetében Isobel Henderson?

* A Nemzetközi Zenei Tanács (IMC) Európai Regionális Csoportja (ERG) 1988. szeptember 15-én, Budapesten rendezett konferenciáján elhangzott vitaindító referátum.

Az ókori költészet és a zene

„Az időszámítás előtti V. század derekáig tanult költők komponáltak míves, ugyanakkor népi ihletésű dalokat — olyan mindennapos tevékenységekhez, mint fiatal lányok táncai, férfiak küzdelmei, menyegzők, gyászszertartások, felvonulások, csaták vagy ivászatok: szerelmi dalokat és politikai vagy privát indulatokat kifejező költeményeket. Ez a költészeti mozgalom az Ión tengertől eredt és Spártában lelt első igazi metropolisára, amelynek arisztokráciája még mindig eléggé homéroszi szellemben gondolkodott ahhoz, hogy legalább annyira kedvelje a jó zenét, mint a jó csatározásokat.

E költészet korai stádiumait rendkívül nehéz felderíteni. A fennmaradt költemények hovatartozása gyakran kétséges, a zeneszerzőkre vonatkozó adatok ellentmondásosak. Az első zenetörténeti összefoglalást az időszámítás előtti IV. századból a Rhegium-i Glaucus jegyzi, munkáját elsősorban a Plutarkhosz modorában írt »De musica« c. traktátusból, a kései antikvitás egyik laikus forrásából ismerjük. Alig van olyan téma, amelyet ennyire elhomályosítanának a legendák és feltételezések.

A fő források a kései V. századtól kezdve írt helyi történelmi feljegyzések voltak, ezek — az ókori költők adataival kapcsolatos kétségek és eltérések alapján megítélve — meglehetősen megbízhatatlanok és hevenyészettek lehettek. A korai poéták zenei diadalait, amelyeket a helyi vagy pánhellén fesztiválokon arattak, talán a görög városállamok vetélkedő szelleme interpolálta a krónikákba.

Állították például, hogy pythiai zenei fesztivált rendeztek Delphiben, jóval a hivatalos pythiai korszakot (i. e. 582-től) megelőzően, és az antikvitás emelkedett és misztikus szellemét tulajdonították a spártai Karneában tartott zenei versenyeknek. A kétségtelenül ókori Olimpiai Játékok keretében azonban egyet sem rendeztek, és Homérosz is mindössze arról tudósít, hogy atlétikai játékok vagy táncok kaptak zenei kíséretet. Még ha a muzsikusok ilyen korán is kezdtek volna versengeni saját díjaikért, semmiféle biztos kronológia nem maradt ránk ezekről az eseményekről."

Ha a művészeti versenyekben megtestesült kontinuitást bizonygató szakember nem kevés csalódottsággal is veszi tudomásul, hogy a tudományos kutatás semmiféle hivatkozható bizonyítékot nem kínál az ókori olimpiák költészeti vagy zenei vetélkedéseinek létéről, valamennyire mégis vigasztalódhat, hiszen — ha nem is a modern korban már kontinenseket mozgósító, és eszmeiségében az üzletiesedés és a politikai manipuláció béklyóit végső soron mégiscsak levető olimpiai játékok keretében, de mégiscsak bizonyítottan — mind a görög, mind pedig a római birodalom életében számos alkalommal voltak — vetélkedésekkel és díjakkal dekorált — fesztiválok.

Ugyancsak a New Oxford History of Music szerzője J. E. Scott, aki a római zenetörténetet vázoló fejezetet jegyzi. Leírásából egyrészt meglepően konkrét adatokról értesülhetünk, nevezetesen a versenydíjak egykori értékéről, másrészt teljes képet kaphatunk a művészeti versenyek, valamint a művész egzisztenciája, karrierje közötti összefüggésekről.

„Az együttes játék ismert jelentősége ellenére a rómaiak érdeklődését mindenekelőtt a szólista, különösen a ragyogó virtuóz keltette fel. A sikeres játékosokat tömegek ostromolták, fantasztikus tiszteletdíjakat kaptak és művészi temperamentumuknak színpadon és színpadon kívül egyaránt szabad folyást engedhettek. Az ilyen művészek ritkán telepedtek le hosszú időre, jóelőre betáblázott menetrendjük volt, és bármely eseménnyel kapcsolatosan kétséges, hogy tartós ottlétükre lett volna közönségigény.

Ezek a művészek, hasonlóan a mai szakszervezetekhez, szakmai csoportokba tömörültek, és az i. e. II. századra gyakorlatilag monopol helyzetet élveztek. A művészt, ha

nevet szerzett magának, szülővárosa is kitüntette és más városok tiszteletbeli polgárukká fogadták: nem egyszer szobrot is állítottak neki.

Különleges alkalmakkor egy sztár előadó igen nagy díjat kaphatott — pénzben vagy más formában. Vespasianus, minden kapzsisága ellenére, igen jól megfizette művészeit. [...] Egy sikeres muzsikus igen tekintélyes pénzdíjakat nyerhetett. Két, Aphrodisiastól származó feljegyzés különböző versengések pénzdíjait sorolja fel: az első citharoedus által nyert legmagasabb díj 3250 denarius volt. Nem volna biztonságos ily csekély bizonyítékból messzemenő következtetéseket levonni, de mindenesetre egy régióra vonatkoztatva feltétlenül van jelentősége.

Sajnálatos módon gyakorlatilag semmit nem tudunk a játék stílusáról vagy magáról a zenei anyagról. Néha mindössze az volt a mérlegelés tárgya, hogy milyen hangosan és milyen hosszan tudtak egy adott hangot játszani — mintegy fizikai erőpróbaként. Azonban ahhoz aligha férhet kétség, hogy az előadás színvonala magas volt és technikája kidolgozott. A versengés éles volt, a hallgatóság pedig igen kritikus. Még az egyébként mindennaposan alkalmazott bérelt taps sem ellensúlyozhatta a szegényes játékot vagy érzéketlen éneklést."

Ez a leírás, ha nem is részletező módon, már érinti azokat a paramétereket, „objektív kritériumokat", amelyek máig is képviselhetik az intézményesült zenei versenyek tárgyilagosságának, „igazságosságának" biztosítékait, amelyekben ugyanakkor megbújik egy igen valóságos veszély, a művészi alkotó tehetség fel-nem-ismerésének, elsikkadásának veszélye.

Ha csak villanásnyira is, de fel kell idéznünk a trubadúrok és Minnesängerek dicsőséges korszakát, amely szintén helyet adott a nemes versengésnek — a mindig méltóságosan emelkedett, a vallás fennköltségében „absztrakt" vagy a földi lét, nem kevésbé tiszteletreméltó szépségében „konkrét" Minne imádatának szellemében. Ez a vetélkedés a több országra kiterjedő hírnév mellett nem egyszer egy kegyes főúr pénzben vagy értékes ajándékokban kifejezett elismerésében, vagy a nemzedékek által tisztelt-imádott Mária mellett szintén megénekelt földi angyal szerelmében nyerte el méltó jutalmát.

Wagner operája nemcsak mintegy a korszak emlékműveként emeli a világirodalomba, és teszi mindannyiunk számára elsajátíthatóvá, átélhetővé ezt a nemes praxist, hanem — többek között — állást foglal a művészi szabadság mellett, az alkotó tehetség korlátozása, a beckmesseri magatartás ellen. A Nürnbergi mesterdalnokok ily módon minden zenei versenyek mindenkori zsűrije számára intő példát statuál, és vigasztalást vagy még inkább: biztatást jelent a tehetségükben joggal bízó, de nem egyszer elkerülhetetlenül csalódott — megkritizált, elhallgatott vagy „kizsűrizett" — művészek számára.

Hogy maguk a muzsikusok mennyire komolyan vették a versengés valamennyi formáját — a konkrét állások sorsát eldöntő pályázatoktól az értő (kezdetben udvari arisztokrata, majd egyre inkább polgári) publikum szórakoztatására szolgáló „versenyekig" — arra emlékezetes, és mondhatni: tragikus példa a Johann Sebastian Bach híre-tudása elől szégyenszemre megfutamodó virtuóz Louis Marchand esete, amelyet — Bach zongoraművészi virtuozitásának egyik dokumentumaként — korabeli források alapján részletesen ír le Bach-monográfiájában Werner Felix.

Ez az epizód úgy is tekinthető, mint a barokk kor értékrendje „abszolút", az utókor által igazolt helyességének bizonyítéka, de a mai olvasó joggal látja benne a verseny kegyetlenségét, a bukástól való görcsös félelem megszégyenítő jelenlétét, a bukástól, amely nemcsak — egy zsenitől végül is elviselhető — egyszeri „megveretés" és presztízsveszteség, hanem a karriert, a művészi egzisztenciát átmenetileg vagy hosszú távon tönkre tevő kudarc. Ez a történet tehát a művész kiszolgáltatottságának története.

Nem meghiúsult versengésről és nem tragikus epizódról, hanem egy békés erőpró-

báról értesülhetünk a Mozart és Clementi vetélkedéséről szóló leírásokból. A Londonban élő olasz muzsikus, a zeneszerzőként és zongoraművészként is sikeres virtuóz 1781-ben Párizson, Strassburgon és Münchenen át Bécsbe utazott, ahol a művészetpártoló II. József kívánságára Mozart — aki a salzburgi hercegérsek szolgálatából nemrég szabadulva éppen az önálló művészi egzisztencia megteremtésén fáradozott — december 24-én versenyre kelt vele. Az egykorú feljegyzések tanúsága szerint, jóllehet Mozart virtuóz képességei ezen az erőpróbán különösen kitűntek, pályatársa sem maradt csúfosan alul, hanem „derekasan helytállt". Komlós Katalin zenetörténész — az 1987-es Soproni Régizenei Napok keretében rendezett szimpóziumon — „Mozart és Clementi: egy zongoristaversengés és tanulságai" c. előadásában részletesen foglalkozott a két művész vetélkedéséről szóló beszámolók zenetörténeti és esztétikai tanulságaival. Ezúttal csak a két „típus" békés találkozását, az előkelő hallgatóság — mint Richard Petzoldt fogalmaz: a bécsi főnemesség... Európa legzeneértőbb arisztokráciájának hírében állt — mindkét „versenyzőnek" méltó módon kifejezett elismerését kívánjuk (a sokszor mindenáron „győztest" kívánó és veszteseket bőven termő versenyek korszakában nem kevés nosztalgiával) hangsúlyozni. Az udvari körök „jozefinista légkörben" tapasztalható „nyájassága" és szakavatott elismerése egyaránt megnyilvánult a zseniális „alkotó" és a zongorajáték megújításában különösen jeles „előadó" művész teljesítmény iránt.

Több mint fél évszázaddal később, 1837-ben kerül sor — már egy valóságos „polgári nyilvánosság" keretei között — Liszt Ferenc és Sigismund Thalberg párizsi versengésére, amelyre a különböző értékek hierarchiáját elismerő, ugyanakkor valamennyi érték, minőség (művészi attitűd vagy típus) megbecsülését kívánó szakember szintén szívesen hivatkozik, hiszen mindketten megérdemelt sikert arattak. Guy de Pourtalès nehezen ellenőrizhető leírása szerint („La vie de Franz Liszt") egy *„okos asszony a következő kijelentést tette: Thalberg a világ legelső zongoraművésze, Liszt az egyetlen!"*.

Az utókor már könnyedén tehet igazságot és megalapozottan igazolhatja: történelmi távlatból tekintve nyilvánvalóan a teremtő, a világot teljességében megragadó „creator" győzedelmeskedik a divatokat könnyedén követő és ugyanakkor alakító „interpretator" felett.

Talán nem járunk messze az igazságtól, ha a legújabb kor önálló létre kapott intézménye, a zenei verseny egyik alapvető dilemmájának éppen a két típus vetélkedésében szükséges igazságtevést tartjuk: kit ajánlunk, és kit fogad kegyeibe a közönség, vajon az előadás paramétereiben és virtuozitásában könnyedén megragadható „interpretatort" vagy az egyes paraméterekben kockáztató, esetleg támadható, ugyanakkor újat teremtő „creatort"?

A szociológiai szempontot is érvényesítő zenetörténet majd bizonyára pontosan meghatározza, hogy miért éppen a huszadik század első harmadának vége felé kezdődött a zenei versenyek legújabbkori története, vagyis a mai intézménytípus kialakulása. Nagy általánosságban bizonyára nem megalapozatlan az a feltevés, amely szerint a klasszikus polgári társadalom válságokkal is terhes fejlődése, a piac mechanizmusainak bonyolulttá válása, a kulturális piac nemzetköziségének kibontakozása, végső soron egy extenzív fejlődési szakasz tette lehetségessé és szükségessé az „áru" kiválasztásának és felcímkézésének ezt a formáját.

Természetesen hiba lenne a művészeti verseny intézményét pusztán a kulturális piaci mechanizmus működésével — annak részeként — magyarázni, hiszen legalább annyira meghatározónak kell tekintenünk pl. a nemzeti reprezentáció igényét, méghozzá egy „hősi" korszak, a romantika felidézésével. Nem véletlen az, hogy az első versenyek között számon tartott Varsó, Budapest és Brüsszel egy-egy nagy romantikus zeneszerző-előadó-

művész életműve előtt tisztelgett. Mi muzsikusok arról sem feledkezhetünk meg, hogy végül is a zenei gyakorlat „immanens fejlődése" — a zenepedagógia egyfelől, valamint az értékközvetítés rendszere, a koncertrendezés másfelől — szintúgy meghatározó szerepet játszhatott az intézménytípus „éppen akkor" születésében.

Intézményünk tehát Liszt (Budapest, 1933), Chopin (Varsó, 1927) és Isaÿe (Brüsszel, 1937) szellemében született önálló létre, ám csak a világháború rettenetének eltűnése után tudhatott igazán kibontakozni. És anélkül, hogy kísérletet tennénk a zenei versenyek helyének alapos elemzésére az elmúlt négy évtized történelmében, a nemzetközi kulturális kapcsolatok fejlődésében, annyit feltétlenül meg kell állapítanunk, hogy az alábbiakban felvázolandó közvetlen szakmai célok-feladatok rendszerén túl, vitathatatlanul hozzájárultak és hozzájárulnak ma is a különböző kultúrák, tradíciók és „iskolák" egymásrahatásához, a kölcsönös megismerés és megértés mozzanatával az együttműködés tartalmas és természetes fejlesztéséhez.

A némi önkénnyel kiragadott példákkal összefoglalóan azt kívántuk illusztrálni, hogy a művészet és a verseny — bármennyire is egymástól idegen kategóriáknak tűnnek — mintegy sajátos tartalom sajátos megnyilvánulási formájaként, a társadalom és művészet kapcsolatrendszerében (legalábbis ami az európai kultúrhistóriát illeti) természetes módon illeszkedik és mélyen összefügg egymással. Praktikusan nézve: az önmaga világképét művészi formában is megragadó közösség tájékozódni kíván arról, hogy mi a hiteles, mi az igaz — de önnön ítéletében bizonytalan, tehát a döntést a szakavatott zsűrire bízza. Megszületik tehát az az intézmény, amely a vásárló és a kereskedő számára mintegy védjegyet, minősítést garantál. Ez már az „elidegenedett", tehát intézményesített verseny funkciója.

*

A Nemzetközi Zenei Versenyek Világszövetségének (FMCIM) jelenlegi tevékenysége — hasonlóan a Nemzetközi Zenei Tanács más szakmai szervezeteihez — nemcsak a közvetlen szervezeti működésre terjed ki, hanem egyre rendszeresebben haladja meg a rutinszerű munka kereteit. Évtizedek óta folyik a tagrendezvények programjának naptári egyeztetése, amely a lendületes gyarapodásnak köszönhetően egyre nehezebb feladatot jelent. Az egyeztetés „objektivált" eredménye az évadonként publikált közös prospektus, amelynek terjesztéséről genfi titkárságunk gondoskodik. Ez a kiadvány tapasztalataink szerint valóban eljut a fiatal művészekhez — elsősorban a zeneakadémiák és szaklapok továbbításával. A naptári egyeztetésen túl fokozódik az igény egy olyan tartalmibb koordináció iránt, amely az egyes rendezvények autonómiájának tiszteletben tartásával hozzájárul a vállalt diszciplínák és a kitűzött repertoár együttesében megjelenő profilok koncepciózus egymáshoz igazításához, a nemzetközi versenyek ésszerű munkamegosztásához.

Szintén a tartalmi, elemzésen alapuló együttműködés eszközeit jelentik a vezetőség, valamint a közgyűlés programjaihoz kapcsolódó szakmai munkacsoportok, amelyek évente két-két alkalommal dolgoznak egy-egy visszatérő vagy csak alkalmilag kitűzött témakörben:

— a díjnyertesek propagálása és menedzselése,
— a zsűrik összetétele és pontozási szisztémák,
— a versenyző művészek számára biztosított feltételek,
— az egyes szakokon rendre tapasztalható túljelentkezések miatt szükséges előválogatás problematikája,
— a mecenatúra és a szponzorálás kérdései, etc.

Az idei közgyűlésen először állapodtunk meg abban, hogy kezdeményezzük az Új Zene Nemzetközi Társaságával közös munkacsoport létrehozatalát — a versenyrepertoárok és a kortárs zeneszerzés kapcsolatáról.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy éppen a hivatkozott munkacsoportok, műhelyek demonstrálják: hasonlóan a CIM más tagszervezeteinek munkájához, ebben a közegben is erősödik a közös törekvés egy analitikus, kollektíve reflektált és jövőorientált munkálkodásra, amely az alapítás óta jelenlévő szolidaritás és kollegialitás megtartásával egy magasabb szintű együttműködést eredményezhet. Mondhatnánk úgy is, hogy egy extenzív fejlődési szakasz végéhez közeledve megkíséreljük egy intenzív periódus kialakítását. Az extenzív fejlődést látványosan kodifikálta a Jeunesses Musicales és a Fédération között hídszerepet betöltő belgrádi verseny direktorának, Miodrag Pavlovic kollegának kezdeményezésére a szervezet nevének kibővítése: legújabban tehát Fédération *Mondiale* des Concours Internationaux de Musique, kifejezve ezzel azt az igényt is, hogy szélesebb és közvetlenebb kapcsolatot alakítsunk ki a többi kontinens hasonló programjaival.

Ezekben a törekvésekben értékes támogatást biztosíthat az UNESCO Nemzetközi Zenei Tanácsa, amelynek társszervezetei nélkül aligha fejleszthetjük tevékenységünket. A versenyek intézményrendszere nem izolálhatja magát sem a művészképzés, sem pedig a közönségnevelés rendszerétől egyfelől, sem pedig a művészek menedzselésének gyakorlatától, a kulturális piac működésétől másfelől. A felsorolt szektorokat — részben vagy teljesen — hasonló képviseleti igénnyel reprezentálják társszervezeteink. Ha ennek a konferenciának lehet praktikus célja, az — túl a választott témakör fontos kérdéseinek közös felvetésén és megválaszolásán — éppen a szervezetek, intézménytípusok közötti rendszeres együttműködés kiterjesztésének közös kezdeményezése.

A zenei verseny intézménytípusának problematikájában alapvető tényezőnek kell tekintenünk a repertoárt, a tartalmat, ha tetszik az intézmény manifesztálta műsorpolitikát. Áttekintésünk csakis az előadóművészeti versenyekre szorítkozik, tehát a kérdést úgy kívánjuk feltenni, hogy vajon a zenei versenyek rendszere általában az előadóművészet progresszióját szolgálja-ösztönzi-e vagy inkább valamiféle (tágan értett) retrospektív jelleggel bír és egy — nem kevés ellentmondással terhelt — konvencionális gyakorlatot konzervál? Felelősséggel, elemző megközelítésben természetesen aligha adhatunk a feltett kérdésre sommás választ.

Az intézménytípust vizsgáló szakember mindenesetre két pólust vagy másképpen: két aspektust javasolhat egy tárgyszerű és perspektivikus igénnyel fellépő értékeléshez. Nevezetesen a „régizene" és az „új zene" sarokpontjait, amelyek a század második felében élő muzsikusok számára megkerülhetetlen kihívást jelentenek. Bizonyos értelemben rokon jelenségekről van szó: milyen teljességgel és hitelességgel veszi birtokába a mai gyakorlat a zeneirodalmat — szorosabban az európai zenetörténet múltbeli és ma születő értékeit —, milyen fürgén és leleményesen, milyen következetes szorgalommal követi mindazt amit a kutatás a múltra vonatkozóan, a zeneszerzés pedig a közvetlen jelen (jövő!) új értékeként feltár, ill. produkál.

A kihívás mindannyiunknak szól — a zenepedagógia és az értékteremtés, valamint közvetítés valamennyi közreműködőjének —, tehát izoláltan egyetlen szakterület vagy intézménytípus sem képes hosszú távon érvényes választ, programot kínálni.

Az FMCIM szervezetébe tartozó rendezvények általános gyakorlata — kevés kivételtől eltekintve — egyelőre a konvencionális keretek között, szerény mértékben, de egyre általánosabban ad helyet a huszadik század klasszikusainak vagy a kortárs zeneszerzés értékeinek. A „régizene" és „új zene" teljes körű integrálása valószínűleg nem is lehetsé-

ges, márcsak azért sem, hiszen teljesen helyénvaló a versenyek azon történeti vonatkozása, amelynek jegyében *egy* nagy nemzeti zeneszerző, korszak vagy előadói iskola határozza meg műsorukat. Ugyanakkor a szervezet feltétlenül gazdagodna, ha pl. két olyan eminens nemzetközi verseny is tagjai sorába lépne, mint az egyik póluson a Brugges-i fesztivál „historikus" irányú rendezvénye, a másikon a Gaudeamus Alapítvány jeles modernzenei programja. Az irodalom kínálta lehetőségekhez, illetve a fentiekben vázolt szempontok alapvető jelentőségéhez képest feltétlenül keveselljük a hasonló karakterű rendezvények számát Európában. Mindenesetre — ezt történeti áttekintésünk valamelyest igyekezett bizonyítani — a zenetörténet több évszázadon át, ha egyszer-egyszer búvópatakként is, de helyet adott a versengés közvetlen formáinak, másképpen szólva: a történet produkálta számos műfaj értékei méltó helyükön lehetnek a mai intézmény műsoraiban.

A két „terra incognita" meggyőződésünk szerint nem pusztán egy hozzátétel vagy egyszerű kiegészítés értelmében integrálandó az intézményrendszerbe, hanem mindenekelőtt annak érdekében, hogy a zenei előadó- és alkotóművészet, illetve a teória és praxis a jelenleginél harmonikusabban kooperáljanak, fejlődjenek. Mindez végső soron a zeneművészet és a társadalom kapcsolatrendszerének megújítását célozhatja, a jelenlegi „túltagoltság" leküzdését.

KÖNYVEKRŐL

Szerk.: Benkő András

ZENETUDOMÁNYI ÍRÁSOK

Kriterion, Bukarest 1986.

Tizenegy éve kezdte meg a bukaresti Kriterion kiadó az egyszerre legalább két szomszéd ország és nép figyelmét megragadó tanulmánysorozat, a Zenetudományi Írások közzétételét. Azóta rendszeressé vált, három évenkénti periódusokban jelentek meg kötetei, az első (1977) a marosvásárhelyi Szabó Csaba zeneszerző, a második, harmadik és negyedik (1980, 1983, 1986) a kolozsvári Benkő András zenetörténész szerkesztésében. Tulajdonképpen Erdély zenetörténetének múltját és jelen zenei életének gondjait dolgozzák fel a tanulmányok írói, de olyan látásmóddal, mely miközben soha sem téveszti szem elől a szülőföldet, gyakran segít rácsodálkozni az összefüggésekre távoli kultúrákkal is.

A negyedik kötet egyszerre számadás és önkritika, híd és nyitott ajtó, melyen a külvilág beáramlott ösztönzéseire is eshet pillantás, fiatalt és időst egyesítő közös akarat műve. Mindenhol érezni lehet a közösség erejét, melyhez bárki hozzájárulhat a magáéból, ha van mondanivalója Erdély zenekultúrájáról, legyen akár 30 éven aluli (Benkő Judit, Szalay Zoltán), akár 70-en (Jagamas János, Major Ferenc) vagy 90-en felüli (Lakatos István), sőt az élők közül elköltözött (Márkos Albert), lakjék akár Kolozsvárott, Nagykárolyban, Szatmáron, Csíkszeredán, Sepsiszentgyörgyön, Bukarestben. Biztosan van köztük véleménykülönbség, sőt ellentét is, a nagy közös ügyért mégis összefognak. Ebben sokat köszönhetünk Benkő András szerkesztői rátermettségének, szervezői képességének és annak a türelemnek, mely Erdélyt és az erdélyieket mindig jellemezte az eltérő nézetek szabad áramlása, akár ütközése tekintetében is. Amellett a jeles zenetörténész szerkesztőnek mindig megvan a rugalmassága és kapcsolatteremtő vonzása ahhoz, hogy köteteihez egyre új közreműködőket nyerjen meg, miközben a korábbiakat is megőrzi. Így bukkan fel új íróként itt Balla Kemenes Csilla, Benkő Judit, Boér Mária, Fejér Kálmán, László Bakk Anikó, Major Ferenc, Nagy László, Szalay Zoltán, Valádi Enikő, Visnyainé Kondor Ágnes neve.

Az írások zöme a korábbi köteteknél látszólag szűkebb körre koncentrál: zenepedagógiára és zenepedagógusokra. A kinek, mit, hogyan, mikor tanítsunk gondolatkörből nem egy tanulságot meríthetnek a hasonló szakterületen működők, és problémáik nagyon hasonlóak a mieinkhez. E kérdéscsoport és a megoldás keresése a kötetnek több mint felét tölti ki olyan neves tudósok és szakemberek, mint Angi István, Jagamas János, Major Ferenc, Szenik Ilona, László Ferenc, Terényi Ede, Márkos Albert, valamint a most jelentkező fiatal vagy középkorú nemzedék tollából. A kötetet azonban szerkesztője nem korlátozza mereven ezekre a témákra, hanem kisebbik, második felében sokfelé enged kitekintést. A múlt század értékes és sokoldalú kolozsvári konzervatóriumi igazgatója, Farkas Ödön egyik zenedrámájának bizonyos dallami sajátosságaira (Benkő Judit); egy, Kolozsvár és Szamosújvár közti falu, Palatka népi hangszeres együtteseinek dallamvariálásaira (Szalay Zoltán); Fabó Bertalan ügyvéd és zenetörténész munkásságára és Seprődi Jánoshoz írt leveleire (Almási István); Breazul, bukaresti román zenetudós szerteágazó érdeklődéseinek némely részletére a kolozsvári Lakatos Istvánhoz írt levelei tanúsága szerint (Benkő András). A széles nyilvánosságot még ezeknél is jobban érdekelheti egyes zenepedagógusok életpályája, a sokágú út, melyen annyi benyomás áramlott Erdély zenei életébe. A kötet dedikálása két ilyen művész: Zsizsmann Rezső (1885—1941) és László Árpád (1864—1960) emlékének szól. A körmöcbányai születésű Zsizsmann orgonaművész a budapesti Zene-

akadémián befejezett tanulmányai után 1913-tól Marosvásárhelyen, 1929-től Kolozsvárt működött, mint karmester is. Orgonaművészként (mely tevékenységét Fancsali János elemzi alaposan) kiváló Bach-játéka mellett Erdély zenei életébe főleg francia és amellett olasz orientációjával vitt új színt. Nem azonos irányban volt távolra tekintő a kötet másik dedikáltja, László Árpád zongoraművész. A budapesti Zeneakadémián Erkel Ferencnél végezte tanulmányait, majd Bécsben, később New Yorkban folytatta, ahol Dvořaktól tanult zeneszerzést. Végül is hazajött, s 1911-től a marosvásárhelyi zeneiskolának lett egyik fő erőssége. Tanításának lényegi elemeiről (Balla Kemenes Csilla írásában) olvasva, érthetővé válik, hogyan nevelődhetett keze alatt annyi kiváló magyar és román művész. Még egy fényesen indult, egy nagyon buzgó és egy igen szerény életpályát ölel fel e kötet. A fényesen indult a sziléziai Raczek Zsófiának (1843—1919) jutott ki, aki csodagyermekként, majd mint fiatal lány végigkoncertezte fél Európát, Kolozsváron ment férjhez s lett belőle Ruzitskáné és világlátott tapasztalataival az ottani konzervatórium kiváló hegedűtanára (Lakatos István). A nagyon buzgó utat Breuer-Bodó Oszkár (1905—1976) járta végig Nagyvárad zenei életében, jeles hegedűsök nevelésével és zenei együttesek, koncertek szervezésével, miután Bécsben végzett, s egy holland luxushajón működött trió tagjaként két évig bolyongott Európa és Amerika közt (Csira József). Az igen szerény pálya id. Belle Józsefé (1780—1850) lett, egy, élete fogytáig kimozdulás nélküli tanítói állás a Kis-Küküllő menti Szászcsáváson (Nagy László). Ki gondolná, hogy a 17—18. századi svájci harmóniás éneklés nyomait ma is elevenen fellelheti az eldugott hely magyar falusi népének gyakorlatában? Úgy él, ahogy másfélszáz éve a székelyudvarhelyi református kollégiumból ezeket az ismereteit rég elporladt tanítójuk magával hozta, s fiára, majd annak vejére hagyta örökségként. Éppen a legszerényebb a legmaradandóbban.

Íme, egy kötet a Zenetudományi Írásokból. Hány kötetet kívánjunk még? Sokat! A fáklyát ne hagyják kialudni a maguk, a két szomszéd nép és az egyetemes európai kultúra ügyéért Erdélyben.

Legány Dezső

Gottfried Habenicht

DIE VOLKSLIEDSAMMLUNG LINSTER (1933/34) AUS HATZFELD IM BANAT

Johannes Künzig Institut für ostdeutsche Volkskunde, Freiburg 1988.

1988 első negyedévében jelent meg Gottfried Habenicht fentebbi, jelentős munkája. G. Habenicht csodálatraméltóan termékeny zenetudós. Ám nála a gyakori publikálás sosem megy a mű rovására, sőt! Minden új műve egyben új minta, legyen az kis terjedelmű cikk, hanglemez vagy könyv. A Josef Linster népdalgyűjteményét bemutató és elemző könyv lezárásának ideje 1987 februárja, ezt a dátumot találjuk ugyanis az előszó végén. Más esetben mellőzhető lenne a mű lezárása és megjelenése között eltelt idő. 1987 és 1988 februárja között azonban annyi változás történt a kelet-európai politikában, hogy Habenicht könyve épp ezért politikai szempontból is jelentőssé válik.

Zenei tárgyú könyv és politika? Hogy fér a kettő össze és különösen egy recenzióban? — kérdezhetné bárki. A zenetudománynak kétségtelenül nem az a célja, hogy politikai kérdésekbe ártsa magát, a szerző sem ezt teszi. A népzenetudománynak függetlenítenie magát a politikától viszont annyi, mint figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a népzenetudomány tárgya, kutatási témája, a csoportokba, társadalmakba rendeződött zenélő *ember*, kiknek élete a napi politikai események között zajlik. Esetleg úgy, hogy céljai, érdekei homlokegyenest ellentmondóak a napi politikát irányítókétól. Ha ezt a könyvet bárki kézbe veszi, semmiképp sem vonatkoztathatja el magát azoktól a politikai eseményektől, melyek Közép- és Kelet-Európának egyes térségeiben különösen a trianoni szerződés után a nemzetiségi politikában lezajlottak, s amelyek közvetlen folytatása napjaink román nemzetiségi politikájában válik nyilvánvalóvá. G. Habenichttel együtt senki sem gondolhatta volna még 1987-ben, hogy ez utóbbi nemzetiségi politika 1988-ban minden eddiginél keményeb-

bé válik, s hogy sor kerülhet a kisebbségeket teljesen felrobbantó szégyenteljes falurombolásokra. Senki sem sejthette még a román kormánynak ezeket a lépéseit 1987-ben, Habenicht sem, aki a hányattatott sorsú bánáti németek életsorsát végigkísérve a következő megállapításra jut:

„Was das direkte und brutale Vorgehen des magyarischen Nationalismus nicht erreicht hatte (oder vielleicht nicht mehr erreichen konnte, da dies infolge des verlorenen Ersten Weltkriegs verhindert wurde), hat die raffiniert eingefädelte Entnationaliesierungspolitik der rumänischen Kommunisten vollbracht. Somit wird es nicht mehr lange dauern, daß auch Hatzfeld nurmehr eine deutsche Vergangenheit haben wird." (14. o.) A megállapítás utóbbi részével egyetértek, a magyar nacionalizmus (Habenicht értelmezésében főleg az I. világháború előtti időszak) túlzott hangsúlyozását azonban nem tartom jogosnak. Egyrészt azért nem, mert az erősebben sújtotta például a szerbeket (és tudomásom szerint igazán az I. világháború után erősödött fel), másrészt azért sem, mert olyan közegben, ahol két-, illetve kifejezetten német nyelvű iskolák működhettek, nemcsak alap-, hanem közép- és felső fokon, külön lányok és fiúk számára, német újságok létezhettek, „Ungarländische Volkspartei", „Deutsch-swäbische Volksgemeinschaft", „Swäbisch-deutscher Kulturbund" nevű szervezetek alakulhattak (13. o.), nem lehet túlzott politikai elnyomásról és a magyar nacionalizmus felerősödéséről beszélni. Elnyomó nemzetiségi politika ellenreakciójaként bizonyára maga J. Linster sem használta volna a magyar nyelvet, mint egyikmásik műve jelzi. Az egyiket magyar nyelven ajánlja szülővárosa magyar leányainak, egy másikra pedig a következőt írja: *„Utolsó szerenád Szövegét írta és zenéjét szerzette Linster József, Olasz harctér 1916. IV. 15-én"* (facsimiléje a 284. oldalon).

G. Habenicht természetesen nem politizál. Ő mindvégig a zenéről és egy jelentős személyiségről beszél, de közben a történészeket meghazudtoló pontossággal rajzolja meg azt a kort és helyszínt, melybe Hatzfelden, az egykori Torontál megyei Zsombolyán élő bánáti német család hetedik fia 1889-ben beleszületik. (Linster születési helye egyébként a Temesvár közelében fekvő Sackelhausen=Szakálháza. A család ugyanis rövid időre oda költözött.) Hogy lehetne a Linsterről rajzolt kép teljes, ha nem ismernénk a politikai eseményeket, hogy érthetnénk meg egy nép sorsát az egyes területeken élő etnikumok, közösségek különböző országokhoz csatolgatása (Bánát esetében sorrendben: Magyarország, Jugoszlávia, majd 1924-től Románia) nélkül, a kitelepítések kálváriáját a II. világháború tényeinek említése nélkül?

Közössége tagjaként J. Linster is átéli a változásokat: részt vesz az I. világháborúban, s noha az ezt követő időben komoly tekintélyre tesz szert, családjával együtt nincstelenül kénytelen elhagyni szülőföldjét 1944-ben.

Habenicht könyve ugyan „csak" egy népdalgyűjtemény bemutatását ígéri, ennél azonban sokkal több. Több, mert egyrészt a gyűjtemény készítőjéről fest teljes képet. Nemcsak a népdalgyűjtőt, hanem a zenetanárt, karnagyot, a zenei élet kiváló szervezőjét is több oldalról mutatja be tömören, de számos dokumentummal alátámasztva mondandóját. A német muzsikus 1913-ban, tehát még Magyarországon szerzi meg diplomáját, s e diploma facsimiléje a magyar zenetudománynak sem érdektelen (282. o.). Az *Országos Énekoktatásra Képesítő Vizsgázó Bizottság* elnöke ugyanis nem kisebb személyiség, mint MIHALOVICS Ödön, s a bizottság tagjainak sorában pedig olyan kiváló zenepedagógusok nevét olvashatjuk, mint *Buttkay Ákos*ét és *Siklósi Albert*ét.

Módszertani tekintetben is új ez a könyv. Habenicht nemcsak a Linster gyűjteményében szereplő dalokat adja közre, hanem azokat egy — a típusrendet előlegző — incipitjegyzékbe rendezve közli. Az egyes dalok dallamainak, szövegeinek előfordulási helyéről külön irodalomjegyzék tájékoztat. Végeredményben tehát nem egyetlen gyűjteményről kapunk áttekintést, hanem a *német népzene egészéről*. Külön is kiemelném, hogy az egyes — Linster gyűjteményében szereplő — dalokhoz fűzött jegyzetanyagban egyúttal a műfaji meghatározás is helyet kapott.

Josef Linster egyébként, mint arról Habenicht részletesen tájékoztat, dr. Johannes Künzig 1933-as bánáti gyűjtőútja hatására gyűjti össze környezetének népdalait. Linster és Künzig között ettől kezdve jó kapcsolat, sőt — mint az idézett levelek és fotók tanúsítják — barátság alakul ki. Így kerül Linster Gyűjteménye J. Künzig, ill. a később Künzigről elnevezett „ostdeutsche" intézetbe. A gyűjteményt illetően G. Habenicht nem hagyja figyelmen kívül a nyelvi dialektuskérdést sem, s mindezt pedig Linster lejegyzői módszereit, a dallamok hangnemiségét, egyes hangnemek gyakoriságát vizsgálva teszi. Ugyancsak helyet kapnak a kötetben a nép- és műzenei kapcsolatok, valamint — szintén Linster népzenegyűjtői módszereinek illusztrálásaként — a dalok és előadóik zenei környezetére, a zenék életmódjára vonatkozó megjegyzések.

Habenicht könyve minden tömörsége és aprólékos gondossága ellenére olvasmányos könyv, stílusa szerencsére az objektív leírásban sem fedi a szerző individuális, ám józan szem-

léletű szeretetét népének zenéje, ill. annak gyűjtői, kutatói, hagyományainak ápolói iránt, továbbá nem fed fel határtalan mélységes aggodalmát egykori hazája: Románia, és valamennyi ott élő nép sorsa iránt.

T. L.

Elliott Antokoletz:

BÉLA BARTÓK: A GUIDE TO RESEARCH

Garland Publishing Inc. New York, London 1988

Elliott Antokoletz, a neves amerikai Bartók-kutató, roppant munkát végezve ád annotált bibliográfiát a Bartók-specialisták kezébe. A Garland kiadó zeneszerző-bibliográfiáinak sorozata gazdagodott a magyar mester szakirodalmának eme rendkívül becses „leltárával". Szőllősy jegyzéke alapján közli a kompozíciók listáját (az ősbemutatók adatai helyenként sajnos pontatlanok), közreadja a Bartók-írások annotált, az újabb kiadásokat is feltüntető jegyzékét, a levélkötetek és egyes levélközlések adatait, majd három nagy fejezetbe csoportosítva a Bartókról szóló szakirodalmat dolgozza fel. A címleírások közel 900 tételt ölelnek fel, közülük mintegy 700 cikk témája Bartók — a fennmaradó 200 „tétel" primer bartóki forrásoknak van fenntartva. Mint azt Antokoletz előszavában (xi) közli, 2500 tanulmány közül válogatta a bibliográfiai megörökítésre szánt 700 írást. Eljárása nem önkényes, kötetének anyaga a Bartók-kutatásra nézve valóban reprezentatív. A kiadvány használatát négy mutató könnyíti meg: a cikkek íróinak és az írásoknak a mutatója; a Bartók-műveké; egy általános név-, végül egy tárgymutató. Ilyen típusú könyv esetében alapvető, hogy bármit vissza lehessen keresni benne. A felsorolt mutatók ennek a követelménynek tökéletesen eleget tesznek.

Kalauz a kutatáshoz — mondja a kötet címe. Ám e kiadvány egyszersmind a magyar Bartók-kutatásról szóló világkalauz is. Ugyan a nagy zenei lexikonok Bartók-címszavához csatolt irodalomjegyzékek felsorolják a legfontosabb magyar munkákat, de nem az Antokoletzéhez fogható terjedelemben, hanem sokkal szigorúbb válogatásban (ez még az új Grove-ra is érvényes). A Guide to Research szerzője ráadásul röviden ismerteti is valamennyi felsorolt munka tartalmát — a csak magyarul megjelent írásokét is! —, tehát olyan információkat közöl a nemzetközi közvélemennyel, amelyekhez ilyen terjedelemben máshonnét hozzá nem fér. Felhasználja ehhez a RILM-absztraktokat, ám a RILM csupán 1967 óta jelenik meg, ráadásul nem is tartalmazza az Ének-zene tanítása, a Parlando anyagát (775., 777. cím). Antokoletz a lehető legpontosabban adja meg az általa ismertetett tanulmányok megjelenési adatait; ezek alapján a külföldi kutató könnyen hozzáférhet a számára szükséges magyar munkákhoz. Antokoletz körültekintő alaposságát jelzi, hogy magyar Bartók-könyvek magyar folyóiratokban megjelent recenzióit is feltünteti (természetesen nem a teljesség igényével). Meglepő, hisz külföldi kiadványok e tekintetben nem kényeztetnek, hogy a magyar címleírások ortográfiája is hibátlan — a magánhangzókról sem hiányoznak a szükséges ékezetek. Ebben segítségére volt Antokoletznek Frigyesi Judit, kit egyszerűen „dear friend"-nek titulál (XV.), ám a nyelvi precizitás pusztán nyomdai szempontból is bravúros teljesítmény.

A nemzetközi Bartók-kutatás eredményeinek sorolása viszonylag szerényebb. Antokoletz az újabb keletű kutatások egybegyűjtésére koncentrál. Nem hasznosítja — nem is említi — Prahács Margit *„Bartók Béláról idegen nyelven megjelent cikkek és tanulmányok jegyzéke"* címen 1948-ban megjelent bibliográfiai kísérletét (Zenei Szemle 1948/VIII., 432—439.) s a „Guide" azt sugallja, a maradandó értékű szakirodalom Bartók halála után keletkezett.

Antokoletz feltünteti ugyan a zenetörténet első Bartók-folyóiratszámát (Musikblätter des Anbruch 1921/5; 865. szám, 295.), ám a tartalmáról sem itt, sem az egyes szerzők írásainak ismertetésekor nem tájékoztat. Hiányzik Adrian Collins Bartók-tanulmánya (Music and Letters, 1939. április, 177—181.), akárcsak Jemnitz Sándor németül írt nagyszabású analízise az V. vonósnégyesről (Musica Viva 1936/1. 19—33.). A bibliográfia természetesen nagy számban ismerteti a nemzetközi irodalom fontos munkáit, a kelet-európaiakat is (lengyel, román, szovjet stb.), nem vádolható tehát semminemű nyelvi, földrajzi, politikai szűklátókörűséggel.

„Bartók zenei fejlődésének története" című bevezetésében (xvii—xxxi) Antokoletz lényegében Somfai László új Grove lexikon számára írt nagyszabású Bartók-címszavának gondolatmenetét követi, beépítve a saját zeneelméleti kutatásait is. E „guide" igen hasznos kézikönyve a jövőbeli Bartók-kutatásnak.

Breuer János

Ára: 30,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

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

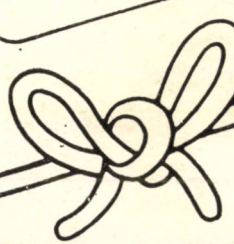
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

lemezposta
1817 BUDAPEST



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

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállala

FU57

MAGYAR ZENE

1989/2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXX. évf. 2. szám 1989. június

TARTALOM

SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres magyar népi dallam. A hangszeres strófa I. 115
BUI THAI HONG NGA:
Vietnami kis népcsoportok zenéje 136
BÓNIS FERENC:
Mosonyiana. A Mosonyi-kutatás új eredményei. I. rész 155
EŐSZE LÁSZLÓ:
A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői egyéniségének kibontakozására I. 188
SÁRHELYI JENŐ
Bartók Béla és Kodály Zoltán a békéscsabai Aurora körben 213
KÖNYVEKRŐL
Dialógus a madzagról, a tüskés pikóról és a végtelenről. Maróthy János – Batári Márta: A zenei végtelen (Dolinszky Miklós) 221

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 a Pallas Lap és Könyvkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9–11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: NÉMETH JENŐ
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánáll (HELIR) Budapest XIII., Lehel u. 10/a – 1900 –, 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
Készült a Növényvédelmi Kutató Intézet Nyomdaüzemében készült 70/1989

HU ISSN 0025–0384

SÁROSI BÁLINT:

A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM

*A HANGSZERES STRÓFA I**

Hangszeres dallamaink elválaszthatatlanul együtt élnek, szoros kölcsönhatásban vannak, keverednek vokális dallamokkal. Ez indokolja a „strófa" hangszeres formajelölő alkalmazását ugyanúgy, ahogy a „sorpár" megjelölést is – nem ritkán a „periódus" helyettesítésére – a vokális zenéből vesszük. A strófa a mi népzenénkben, közismerten, általában négy sorból – két sorpárból – áll.

A hangszeres strófa két felének összefüggése lazább, mint a vokális strófáé. A legáltalánosabb *AABB* sorképlet egyik-egyik fele könnyebben változtatható (dallamvonal, kadencia), másra cserélhető, nem ritkán önállósítható. A lazaság magyarázata: 1. a hangszeres dallamstrófát nem köti szövegstrófa, 2. a hangszeres funkció és előadás nagyobb szerkesztési szabadságot kíván, 3. a hangszeres dallamok újabb rétegében – zömében – általánossá vált periódusszerkezet a strófától függetlenül jött létre. A századunkbeli népzenei gyűjtések és megfigyelések tanulságai mégis arra ösztönöznek, hogy *teljes* alapegységnek, bizonyos kivételektől eltekintve, a négysoros népdalstrófának megfelelő szerkezetet tekintsük.

Az alapvető hangszeres szerkezettípus, a kanásznóta félék nemzetközi és magyar múltjáról valamint elterjedéséről Szabolcsi Bence ad koncentrált képet. E szerint a nyugat-európai középkor: *„. . . valósággal dúskált e 'vágáns-forma' különböző képleteiben, Walter Mapes, az Archipoeta és goliard-társaik kedvelt versformájában ('Meum est propositum in taberna mori!'), – s csak egy kissé kell kiszélesítenünk a kutatás körét, hogy felismerjük benne az antik és nyugati világ egyik, Sophoklestől Schillerig és Beethovenig (IX. szimfónia örömódája) állandóan visszatérő dallamformáját. Így már alig lephet meg, ha Németh Gyula kutatásai legújabban Balassi Bálint török mintái között is kimutatják, sőt hogy ott szerepel a klasszikus arab versminták között is 'ramal' néven."*[1]

Kottapéldákkal a 16. századtól kezdve rendelkezünk. Ilyen a Tilman Susato antverpeni nyomdájában 1551-ben kinyomatott *Herkulestanz* nevű kétsoros táncdallam:



A 19. századi német és cseh népzenei gyűjteményekben lehetett még e dallamhoz közeli változatokat találni.[2] Köze van az először 1578-ban, Velencében kiadott *ungaresca*-hoz is. Ebből is arra következtethetünk, hogy ilyenféle dallamok a 16. században már nem számítottak friss divatnak.

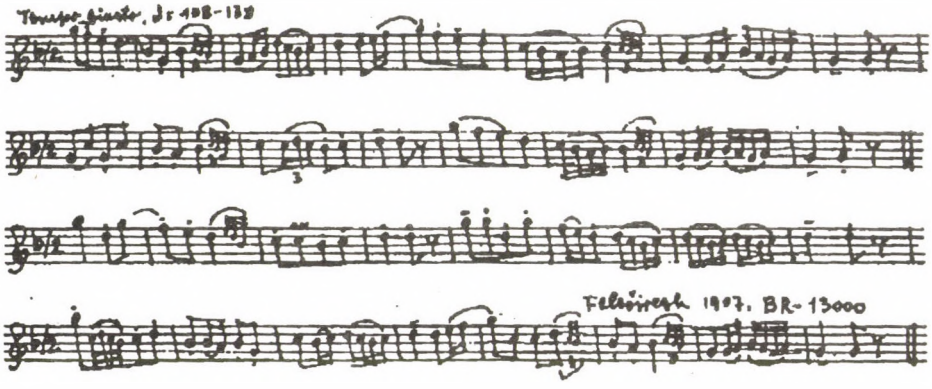
Az *ungaresca*-dallamokon erősen érezhető a korszak Európa-szerte kedvelt tánczenei hangszerének, a dudának a hatása. Aport Péter *Methamorphosis Transylvaniae*-jában, ill. Cserei Mihály ehhez fűzött jegyzetében olvashatunk arról, hogy Apaffi Mihály fejedelemnek

*Az MTA – Soros Alapítvány Bizottság támogatásával készülő munka.

(1661–1690): *„Igen kedves muzsikája volt a duda; magyar módon szép csendesen táncolt . . .”*[3] Apaffi fejedelem táncáról Bartalus a következőt írja: *„Cserei kiegészítéséül bizton állíthatjuk, hogy ez a tánc a k a l a m á j k a volt, mert a dudának a legtermészetesebb, legkedvesebb gyermeke a kalamájka.”*[4] Bartalus is tud arról, hogy a *kalamájka – kolomejka, kolomyjka* – a „rutének nemzeti tánca”. Ő is, mint később Bartók, a ruténektől – kárpátukránoktól – származtatja a magyar kanásztáncot: *„Magyarországon a kalamájka egykor úr és nép közt egyaránt kedvelt vendég volt. Úgy látszik hucuj táncosok hozták divatba . . .”*[5] Figyelemre méltó az a megjegyzés is, amit Bartalus közvetlenül a fentebbi idézet folytatásaként tesz: *„Eddig azt hittük, hogy a zene oláh eredetű, most azonban meggyőződhetünk arról, hogy az oláh zene innen veszi eredetét.”* Korábban már idéztük Réthei Prikkel véleményét a kanásztáncok szlávos – Káldy szerint olához – lüktetéséről.[6] A csíki székelyek közt (s talán máshol is) él még a kifejezés: „kalamájkáznak”, „kalamájkát csapnak”, ami ugyanúgy jelent elszabadult zajos veszekedést, mint fékevesztett mulatást. Elmaradott, viselkedni nem tudó emberek szoktak kalamájkázni – így a szó elítélő értelme is régiségre utal. A kanásztánc féle nálunk, elterjedéséből ítélve és zenetörténeti adatokkal is alátámaszthatóan, olyan régi, nemzetközi kapcsolatai is olyan szerteágazók, hogy egyetlen csatornán való származtatása alig lehetséges. Már csak származásának homályba vesző múltja miatt is következetesebben járunk el, ha – mint általában kulturális javainkat – nemzetközi örökség ránk eső részeként, nem pedig „átvételként” kezeljük.

*Kanásznóta*ról beszélve, a hangszeres tánczenében esetenként nem csupán a vokális zenéből jól ismert „kanász”-dallamokra gondolunk, hanem előzményekre és származékokra is. Gondolunk régies erdélyi táncdallamokra ugyanúgy, mint újabb stílusú verbunkokra és csárdásokra, valamint származás szerint a legközelebbi rokonokra: ütemparós dallamokra és dudanótákra. Így, a kimondott kanásznótáktól elindulva, szerves kapcsolatok és rokonság útján hangszeres tánczenénk egész területét bejárhatjuk. Már az egyetlen, 16. századi *ungaresca*ban együtt van az ütemparós eredet és a *kanász* sor, mely a *sapphói* versszak formájába rendeződik. Eredetileg maga a *dudanóta* fogalma sem annyira zárt, ahogy azt mi, főleg iskolai célra, használjuk. A régi dudások gyakorlatában kanász- és dudanóta egyenlően számított jellegzetes duda-repertoárnak; Bartalus fentebb idézett szavaival a kanásznóta „a dudának legtermészetesebb gyermeke”, vagyis gyakorlati megítélés szerint az is dudanóta.

A duda- és kanásznótákat közösen jellemzi, hogy bennük a sorpárokban való gondolkodás nyomai még jól azonosíthatók. A zenei tartalom lényege már a strófa első felében elhangzik; a dallam második fele, úgy látszik, inkább csak a strófaérzék kielégítését szolgálja: valamilyen



formában – kvintváltással, részleges kvintváltással, „fejvariálással" stb. – az első két sort ismétli, vagypedig közjátékhoz hasonló, áthidaló-záró szerepet tölt be s ennek megfelelően ütempáros szerkezetű. A tudatosan vagy öntudatlanul domináns-tonika akkordváltásokra épített ütempárismétlő szerkezet pedig azonos tartalommal is sokféle formában valósítható meg. Következésképp, a hangszeres strófák meglehetősen nagy hányadát csak első sorpárjuk szerint tudjuk típusba rendezni. Második sorpárjukat, amennyiben az típusba rendezhető, a sorpárok rendjébe vagy esetleg csak a megfelelő ütempár-csoportba utalhatjuk.

A formaszerkesztő eljárás illusztrálására a példatár bőséges lehetőséget kínál, de egyszerűbb tájékozódás céljából nézzünk meg külön is egy közismertnek számító jellegzetes kanásztánc szerkezetet, a Bartók által gyűjtött és feldolgozott „ürögi kanásztáncot"[7] (116. o.)

Bartók a „Gyermekeknek" készült feldolgozásban a *Házasodik a tücsök*. . .-dalt jelöli meg szöveges változatként, de az ugyancsak Felsőiregen (ma Iregszemcse) gyűjtött *Csóri kanász, mit főztél*. . .-dal is közvetlen szöveges változat.[8] A lejegyzésben Bartók *b/2*-t jegyez elő, amit a feldolgozásban természetesen *h*-nak értelmez. A dallam már ezzel a dúrosodással – a hangszer (főleg duda, de ezúttal furulya) dúr jellegű alaphangsorához való igazítással – is közelebb kerül a hasonló dallamvonalú hangszeres dallamokhoz. Szerkezete jellemzően *kanász-*, ill. *duda*-szerkezet: a dallam első fele kadenciaváltoztatással megismételt – periódussá szerkesztett – *A*, második fele az első sorpárnak mintegy álcázott ismétlése. A strófa négy sora így ábrázolható. $AA_kA^vA_k$, melyben a *v*-betű elhelyezése fejvariálást – a sor elején történt változtatást – jelent. Az ismétlés unalmának enyhítésére a fejvariálás jól bevált módszer s ennek megfelelő gyakorisággal fordul elő a hangszeres zenében. Hatásosan érvényesül ez alkalommal a teljes dallam megismétlésében is. A megismételt versszak kadenciaképlete is megváltozik: 5 *1* 5 helyett 5 5 5; de a dallamot a „fejvariált" strófaismétlés szakítja el végleg a vokális változatoktól és teszi hangszeres *darabbá*. A formaszerkesztést Bartók is így tekinthette művészileg hitelesnek, feldolgozásában ezért nem változtatott az improvizáltnak látszó eredeti szerkezeti módosításokon és sorrenden.

A dallamkincs bemutatását ezúttal is, mint az előző fejezetekben csak szemelvényesen lehet vállalni. A szemelvények közt a jellemző nagy típusok mellett vagy éppen azok keretében kevésbé jelentős dallamok is helyet kapnak, amennyiben azok a rendszer összefüggéseinek vagy a dallamképzés mechanizmusának jobb megértését segítik. Az azonos szám alá soroltak nem minden esetben tekintendők szorosan összetartozó típus tagjainak. A hasonlóság nem mindig egy feltételezett közös gyökérről való származás jele; lehet, hogy csak a szűkebb stíluskörre figyelmeztet, melyben a dallamok létrejöttek, vagy amelyhez idomultak. Szerencsésebb esetben (amikor ugyanis a rendező elég szerencsés volt, hogy észrevegyen eltérő megjelenés mögött lappangó összefüggéseket) első látásra idegennek látszó dallamok kerülnek egymás közelébe – mintegy rejtvényként, amit az olvasó már egyszeri odafigyeléssel is megfejthet. Maradtak az elrendezésben, természetesen, nehezebben megfejthető rejtvények is. A dallamok egy, talán nem is csekély töredéke ugyanilyen joggal szerepelhetne valamelyik közelebbi vagy esetleg távolabbi csoportban is. A tudatos szubjektív döntések kockázatát, a kutatás jelenlegi fázisában talán még menthetően, objektív tévedések lehetősége is kiegészíti.

Strófáról lévén szó, vokális dallamokkal ezúttal gyakoribb az érintkezés. Sok esetben ugyanaz a dallam vokális válozatban is ismert, vagy éppenséggel a hangszeresnél jobban ismert. Leginkább a strófafejezetben bukkannak felszínre azok az összefüggések is, melyek az erősen hangszeres erdélyi területet a nyelvterület kevésbé hangszeres egyéb területeivel összekapcsolják, ill. azoktól megkülönböztetik.

A dallampéldák sorrendje, mint a sorpároknál, ezúttal is kadenciák szerint emelkedő; ezen belül, ahol a mennyiség ezt szükségessé teszi, dallamvonal szerint ereszkedő – amény-

nyiben a jellemző (ereszkedő, homorú, vízszintes, domború, emelkedő) dallamvonal dolgában dönteni lehet. A sorpáros jellegű dallamszerkesztés miatt azonban a rendezésnél többnyire csak az első két sort lehet figyelembe venni, lévén, hogy a második sorpár típuson belül is igen változékony s figyelembevételével összetartozó strófák esetleg messze szakadnának egymástól.

1–3. 1-es főkadencia alattit hangszeres dallamaink közt csak kivételesen találunk, ilyenkor is leginkább a vitatható értelmű *V*-ös főkadenciáról van szó, mely *1*-es vagy *5*-ös helyett áll. A gyimesközéploki *sebes magyaros,* bár ugyanonnan számos hangfelvétel van róla, eszkábált, egyedi esetnek látszik. Csak második felét tudjuk, sorpárként, nagyobb területen elterjedt típushoz kapcsolni.[9] Gyimesi csángó hangszeres darabok azonosítását egyébként is gyakran megnehezíti az a körülmény, hogy a helyi stílus figurációi néhol már a dallam torzításáig merészek, a szokásosnál is jobban elhomályosítják a dallam tipikus menetét. (Kottapéldánk, kivételesen, néhány „előadásbeli" eltérést is jelez.)

Hangszeres dallamaink közt *1*-es főkadenciájából van a legtöbb és ezek között van a legnagyobb változatosság. Könnyű belátni, hogy így természetes, tudva, hogy a hangszeres strófák többnyire sorpárokból – késznek tekinthető dallamokból – alakultak. A strófák nagy többségében az első sorpár a teljesebb, karakteresebb, zártabb. A kadencia-sorrend további érvényesítése az első kadencia szerint történik, ahogy már a vokális dallamoknál is megszoktuk – ugyancsak emelkedő irányban.

4a-c A három dallamnak csak első fele hasonlítható össze. Az egymás mellé helyezés leginkább abban segít, hogy a mai népi dallam történeti hátterére – eredeti stíluskörnyezetére – rávilágítsunk, vagy éppen a korai verbunkos dallamok népi kapcsolataira figyelmeztessünk.

5a-d A Gyimesközéploktól Szilágyságig előforduló *gyors csárdás* altípus *(a-c)* virtuóz s ezért alakját erősen változtató darab. A magyarpéterlaki és kőrispataki változat egészében is azonos, az alsótöki (Szolnok–Doboka) dallamnak *B* sorai „idegenek", *A* sorait is csak a jellegzetes 5-ről 1-re ugró sorzárás alapján lehet azonosítani. A Korondon *marosszéki forgatós*-nak, Gyimesközéplokon *félolához*-nak nevezett altípust *(d)* előfordulási területén, a Székelyföldön szöveggel is ismerik: *Elvesztettem kecskéimet, többé nem aluszom . . .*[10]

6. Ez a *sebes magyaros* is, mint még jónéhány gyimesi hangszeres táncdallam, a gyimesi hegedűs variálás sajátos termékének látszik. A jelek szerint egyetlen, felülről oktávot leszaladó dudanótaszerű sorból variálódott strófává.

7a-b A két dallam végig azonos.[11]

8a-b A közismert *Piros kancsó, piros bor. . .*-dal dallamának hangszeres változatai. Egymástól látszólag idegen második sorpárjukban is feldereng a közös háttér: az V–1-es sorpármodell.[12]

9a-c Az alapi (Fejér m.) változat, második fele miatt, kevésbé látszik „népi"-nek, mint a két zenetörténeti dallam. A dallamot, Fejér megyében, első két ütemére énekelt „Lugkő, lugkő" szöveggel emlegetik; a budapesti cigányzenészek az azonos dallamkezdetű gyermekdalról *Cickom, cickom csárdás*nak nevezik.[13]

10-c Nem meglepő, hogy éppen Széken, ugyanabból a 19. századi dallamból kétféle változat is létrejött. Egyik a másiknak diminuált változata. Verbunkos-kori változatból is van még, bár annak második fele emezekétől különbözik.[14]

11a-c Dudanóta és verbunkos dallam, amit Haydn is feldolgozott. A kétféle iskolapéldája lehet annak, hogyan származhat ugyanabból a „nyersanyagból" eredeti vokális és hangszeres dallam (bár ezúttal a dal egyben jellemzően dudaszerű is).[15]

12. A hangszeresnek látszó dallam hátterében Gyimesközéplokról ismert vokális dallam lapul.[16]

13a-c A *Csípd meg, bogár* . . . a 19. század elején Bihari szerzeményeként hangszeres formában, Pálóczi Horváth gyűjteményében pedig vokális változatban szinte egy időben került rögzítésre. Ütempáros eredete révén a „Rákóczi nóta" családjával van szoros kapcsolatban. Hosszú ideig tartó ütempáros nyitottságával magyarázható sok és sokféle változata, székelyföldi *jaj-nótától* éttermi cigányzenészeink máig kedvelt virtuóz darabjáig. Réthei Prikkel és az ő nyomán Kerényi György is „cigánynótának" jelöli, holott jellemző előfordulásáról a cigány népzenében nem tudunk.[17] Román gyűjteményekben egyetlen előfordulásáról tudunk – a Székelyföldről.[18]

14a-c Az idő- és térbeli távolságokat is figyelembe véve, e három „Rákóczi nóta" változat nem is olyan távoli egymástól.[19]

15-ab A Bartók által 1914-ben, Nyárádköszvényesen gyűjtött *verbunk* és az 1970-ben Csíkszépvíz-Kósteleken furulyajátékostól felvett *sebes csárdás* mellé vokális párhuzamként az *Elmentek a cigányok, hogy szalonnát lopjanak*. . . szövegű dalt tehetjük (gy. Bartók a Kolozs megyei Magyargyerőmonostoron).[20]

16a-c A három gyimesközéploki zenésztől az 1960-as években felvett azonos dallamban egyebek közt olyan eltérések vannak, hogy egyikük az A-sort félütemmel arrébb tolja (első félütemét felütésnek játssza); a dallam második fele pedig nem egyenlő hosszú.

17a-c A 17. század óta nyilvántartott közismert dallamot a moson megyei adatközlő 1940 táján még karácsonyi-újévi köszöntéskor, dudán játszotta. Gyimesközéplokon a felismerhetetlenségig átalakított, vagy inkább álcázott, dallamot *sebes magyaros*ként játsszák.[21]

18a-c Az 1820 körül lejegyzett, a sárospataki főiskolai könyvtárban őrzött szöveges verbunkos dallam leszármazottairól csak Szolnok-Doboka megyéből tudunk (egy további változat Cegéről is van). A dallam Arany János gyűjteményében is szerepel, *Ifjú heves vérem vagyon* kezdetű szöveggel. Ezzel foglalkozva, Kodály szlovák változatot is idéz.[22]

19a-b Meglepő, hogy e jelenleg ismert összesen két adat egymástól annyira távolfekvő helyről származik, mint Nógrád és Maros-Torda megye. A két dallam leginkább éppen sorvégző hangjaiban különbözik egymástól; emiatt kellett, könnyebb összehasonlítás céljából, az egyiket szekunddal magasabbra transzponálni[23].

20. A dallam külön már bemutatott sorpárjai ebben az összetételben és sorrendben strófatípust képviselnek[24].

21. Strófa terjedelmű közjáték dallam. Az általában sorpár terjedelmű közjátékok között kivételnek számít.

22. Szöveges dal változata – valószínű eredetije: Megy a gőzös, megy a gőzös Kanizsára . . .[25]

23a-b A dallam hátterében ez esetben is népies dal van: *A . . .-i csárdában ecet ég a lámpában* . . . A köröstárkányi változat folytatása az *A* sor második feléből (ütempárjából) lett; ennek a formának viszont román szöveges változata ismert[26].

24a-s Ez, a különböző tájakon *verbunknak, csárdásnak, silladrinak, csürdöngölőnek, dustáncnak, kanásznótának, botolónak, rókatáncnak, sebes magyarosnak* nevezett – *félolához, olához, pityedáré* jelzővel is jelölt – többségében 2 *1* 2 kandenciájú dallam az egész magyar nyelvterületen, ezen kívül a 18. század óta történeti emlékekben is bőséggel fordul elő. Egy változatát, a verbunkos népi rokonságának bemutatása céljából, A magyar zenetörténet kézikönyvében Szabolcsi Bence Bartók román gyűjtéséből idézi[27]. Tudjuk azonban, hogy Bartók csak Erdélyben gyűjtött román népzenét s a Kárpátokon túl, különösen pedig románok között, alig van e dallamnak nyoma[28]. Így a „félolához", „olához" jelzőt ez esetben is a régiesség számlájára írhatjuk, ahogy kanásztánc jellegű dallamokkal kapcsolatban már korábban is tettük. Esetünkben a „félolához" a dallamban előforduló közelkeleti kro-

matika (bőv. szekund) is erősítheti, amiről szintén tudjuk, hogy a román népzenének sem eredendő sajátja[29].

A dallam gyökereit zenetörténeti úton is a „Rákóczi nóta" családjáig, legalább a 17. századig, lehet követni s ezért figyelnünk nemcsak a szűkebb típusra, hanem környezetére is érdemes. Ha az 1757 tájára datált „sepsiszentgyörgyi táncok" egyikében *(a)* a sorpárok rendjét megfordítjuk – a második sorpárt tesszük előre – és az ily módon folytatásba került *AA* sorpár első *A*-jának záróhangjait *g* helyett *a*-nak képzeljük, ezt a dallamot tekinthetjük a típus legkorábban lejegyzett képviselőjének. A további történeti változatok viszonylag nagy száma arról tanúskodik, hogy a dallam a 18–19. századforduló idején divatos volt[30]. Divatosságát bizonyára annak is köszönhette, hogy a kezdődő nemzeti mozgalmak idején jellemzően magyarnak s az első nagy szabadságharc idejére, a Rákóczi korra emlékeztetőnek érezték. Nemcsak közelekeleti bővített szekundjával kapcsolódik a kuruc-kor ízléséhez, hanem dallamának összetevőivel is: pl. a dallam 3. sora a „Rákóczi nóta" 1. sorával azonos. Már legkorábbi lejegyzései – többé-kevésbé feldolgozásai – is a széles közkedveltségnek megfelelő nagy változatszóródásról tanúskodnak *(a-e)*. Van a történeti példák és századunk közepe óta gyűjtött népi dallamok között is olyan, amely a „Rákóczi sor"-ral – a változatok nagy többségének 3. sorával – indul *(e-h)*. A kör odáig tágítható, ahol a dallam csak „anyagában" kapcsolódik a típushoz, mint pl. a *vastaghúros cigánytánc*ként is emlegetett ördöngösfüzesi *lassú*, melyben a kromatikán kívül az összevont 3-4. sor emlékeztet típusunkra. A dallam második fele – benne kvintváltó ütempárral és dudazárás szerűen helyben topogó záró sorral – a „Rákóczi sor" bővített változatának is felfogható *(i)*.

A századunkban gyűjtött változatok – Soprontól Csíkig – kisebb-nagyobb eltéréseik ellenére jól azonosíthatók. A nyelvterületszerte ismert, főtípusnak tekinthető nagyobb csoport mellett *(j-n)* egy nagyjából csak a mai Magyarország területére korlátozódó altípus *(o-s)* különböztethető meg. Ez utóbbi a kétvonalas *d*-n induló kezdő hangjaiban, valamint második felének nagyobb változatosságában válik el a főtípustól. A kétvonalas *d*-nek megfelelő hangot (többnyire kétvonalas *e* vagy *a*) a hegedűsök gyakran *balkéz-pizzicató*val szólaltatják meg – valaószínűleg éppen innen ered Szabolcs-Szatmár vidékén a dallam „pityedáré" neve. A főtípust képviselő példák közt a kászoni kettő ismételten tanúskodik azonos típusú hangszeres dallam két vagy több változatának külön dallamkénti együttéléséről *(k-l)*. Ez a jelenség azért figyelemre méltó, mert, egyébként, ha nem eltérő funkcióról van szó, a hangszeres variálás két ilyen változat közöttinél nagyobb határokat is könnyűszerrel összemos.

25a-b A fentebb emlegetett „Rákóczi sor" távolabbi származékát Marostorda, Udvarhely és Csík megyében *forgatós* dallam elején is megtaláljuk. A változatszóródást a mellékelt két dallam is jól jelzi. A marostorda megyei változat eleje már Kodály által feldolgozott „marosszéki" dallamot is eszünkbe juttatja.

26. A széki *négyes* dallam nagy családot képvisel. Erdélyben és a jelenlegi Ésszakkelet–Magyarországon a *verbunk, magyar verbunk, székely verbunk, sűrű tempó* egyik legkedveltebb dallama. Strófán túlterjedő (itteni példánknál hosszabb), teljes hosszúságú változata kimondottan műzenei ambíciót árul el. A régiesebb erdélyi változatok viszont annyival rövidebbek az itt közöltnél, hogy 2/4-es üteműek, alapegységük nyolcad.

27a-k E csoport strófái b3-as sorpárokból (V – *1*-es modell) épülnek[32]. Elterjedési terület: Hajdú-Bihartól a gyimesi csángókig és Bukovináig[33]. A változatok az azonos modellreszabottság ellenére is sokfélék. Erdélyen kívüli román gyűjteményből egyetlen északmoldvai adatról tudunk.[34] A változatok sorát, szorosabban összetartozó típusok, ill. altípusok kialakítása céljából, szinte tetszés szerinti helyeken lehet majd megszakítani, ha további adatok mennyisége nagyobb differenciálást kíván – például táncfajták szerint. Széken ugyanebből a

dallamtípusból háromféle tánc is van *(f-h)*. A dallamok mellett szereplő gyakoribb táncnevek: *legényes* (és ugyenez románul: *fecioreste)*, *csárdás, szapora, hártag* (román csárdás féle), ritka tempó, sűrű tempó, félolához, oláhos. A néhány szöveges változat is a táncdallam népszerűségét mutatja[35].

28-33. Heterogén csoport az előbbi b3-as strófa stílusköréből. Az első öt darab a gyimesi (szét-) variálás példája – ebből a 28-30. és a 32. sz. azonos zenésztől származik. Az utolsó darabot Moldvából áttelepült csángó furulyás játszotta (a tánc magyarra fordított neve: kettős).

34a-d A b3-as modell dallamai közül e csoport főleg 4/4-es mozgásával emelkedik ki és válik szorosabb értelemben vett típussá. Széken ugyanaz a dallam a *csárdás* mellett *négyes*ként is szerepel. Emez leginkább sorpárjának fordított sorrendjében különbözik amattól.

35a-b Lajtha széki gyűjtésének a feldolgozások révén közismertté vált *csárdása*[36]. Közép-Erdélyben típusként él. A bonchidai változatéhoz hasonló *csujogató* (táncrigmus) szöveget csak a dallam első felére énekelnek, a dallam közjátékszerű második felére legfeljebb lalázнak.

36a-c További székelyföldi „marosszéki" változatok is igazolják, hogy ez az egyszinten lebegő dallam valóban típus.

37a-f Többé-kevésbé az egész nyelvterületen dokumentált típus. Első kadenciája 1 és b3, harmadik kadenciája b3 és 5 között váltakozik. Ilyen táncnevek szerepelnek mellette: *karéj verbunk, kanásztánc, ugrós, zsibai, váskatánc, kondástánc, csapásolás, botos tánc, oláh tánc, oláhos, árgyilános* (-ardeleana). A csoport végén közölt, 1860 táján belga dudások által mégjátszott dallam a csoport nyugat-európai és duda-kapcsolatára vethet némi fényt[37].

A csekély mennyiségű, főleg újabb keletű vagy újabb idegen származású 3 *1* (a harmadik szám változó) kadenciájú dallamok közt számottevő típus nincs. Nem látszik indokoltnak, hogy a jelen keretben foglalkozzunk velük.

A 4 *1* (változó) kadenciájú, szintén nem nagy rétegből dudanóták egyetlen jelentős típusa emelkedik ki. Szöveggel is ismert dudanótákkal azonban itt csak érintőleg foglalkozunk.

38a-c A Kodály-Vargyas példatárban (248–52. sz.) somogyi, nógrádi, honti, csíki változatok jelzik e típus nagy elterjedését. A tripódikus – soronkint három ütemű – dallamokat első ütemeik nyolcadainak megduplázásval könnyen át lehet alakítani a kanásznótával egyező tetrapódikussá. A Kodály-Vargyas-belieket kiegészítendő, itteni három példánk tetrapódikus. A balassagyarmati cigányzenekar által játszott dallamban a sorpárt *aprája*-szerű toldalék egészíti ki strófává. A Hont megyei strófához az énekes *apráját* is énekel, sőt nevét is dallammal mondja be.

39a-c E típus bemutatása, sorpárként, már megtörtént[38]. A strófa második részének ugyanis csak eleje (fejvariálás) különbözik az első sorpártól. Magáról a sorpárról pedig, ha szekunddal lejjebb transzponáljuk, kiderül, hogy voltaképpen a b3-asokhoz (V–1-es modell) tartozik. Az azonos zenész által játszott két széki példa – *sűrű tempó* és *ritka tempó* – ez esetben is külön dallamnak számít a helyszínen. A gyergyócsomafalvi, emelt 4. fokú, messzire származott rokon más környezetben teljesen társtalan volna.

IRODALOM

(Csak a közvetlenül felhasznált munkák szerepelnek benne.)

Almási (1979) Szilágysági magyar népzene. Közzéteszi Almási István. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1979.

Almási (1980) Almási István: Kocsis Lajos századeleji népzenegyűjtése. Zenetudományi Írások. Kriterion, Bukarest 1980, 271–287. lap.

Arany (1952) Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Akadémia Kiadó, Budapest 1952.

Bartók (1923) Béla Bartók: Voksmusik der Rumänen von Maramures. München 1923.

Bartók (1924) Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest 1924.

B.Ö.I. Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közreadja Szőllősy András. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1966.

DPP (1978) Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.

Georgescu (1968) Corneliu Dan Georgescu: Melodii de joc din Oltenia. Editura Muzicala, Bucuresti 1968.

Georgescu (1984) Corneliu Dan Georgescu: Jocul popular romanesc. Tipologie muzicala si corpus de melodii instrumentale. Editura Muzikala, Bucuresti 1984.

Halmos (1968) Halmos Béla: Ádám István és bandája. Egy széki zenekar monográfiája. Kandidátusi értekezés kézirata. Budapest, 1986.

Kerényi (1961) Népies dalok. Szerk. Kerényi György. Akadémiai Kiadó, Budapest 1961.

Kodály–Vargyas (1969) Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Zeneműkiadó, Budapest 1969.

Lajtha (1954/1) Lajtha László: Széki gyűjtés. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1954.

Lajtha (1954/2) Lajtha László: Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1954.

Lajtha (1962) Lajtha László: Dunántúli táncok és dallamok I. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1962.

Martin (1970) Martin György: Magyar tánctípusok és táncdialektusok. Budapest (1970).

Medan (1968) Virgil Medan: 160 melodii populare instrumentale. Cluj 1968.

Pálóczi Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1913. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1953.

Papp (1986) Hungarian Dances 1784–1810. Edited and introduced by Géza Papp. Budapest 1986.

Prichici (1955) Constantin G. Prichici: 125 melodii de jocuri din Moldova. Bucuresti 1955.

Sárosi (1985) Sárosi Bálint: Egy hangszeres dallam. Magyar Zene 1985. 64–69. lap.

Sárosi (1985) Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene ütempáros rétege. Magyar Zene 1987. 335–378. lap.

Sárosi (1988/1–4) Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népi dallam. Sorok, Sorpárok I–III. Magyar Zene 1988/1–4 (28., 179., 237., ill. 354. lap).

Szabolcsi (1955) Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Második, átdolgozott kiadás. Budapest 1955.

Szabolcsi (1961) Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai II. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1961.

Sze–Do–Ra. (1979) Szendrei Janka–Dobszay László–Rajeczky Bajamin: XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben. Akadémiai Kiadó, Budapest 1979.

Szini (1865) Szini Károly: A magyar nép dalai és dallamai. Pest 1865.

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

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

M.H. = a Néprajzi Múzeumban őrzött fonográfhengerek (*M*úzeumi *H*enger) és az azokról készült lejegyzések jelzete.

lelt. = hangzó dokumentum nélküli, főleg helyszíni lejegyzések az MTA Zenetudományi Intézetében.

JEGYZETEK

[1]Adatok az új magyar népdalstílus történetéhez c., először 1950-ben az Új Zenei Szemlében publikált tanulmányában. Szabolcsi 1961., 130. lap. Balassi török mintáihoz Szabolcsi lábjegyzete: „Magyar Századok, 1948. 89., 94–96. (Németh Gyula: Balassa Bálint és a török költészet.)"

[2]A *Herkulestanz* dallamát 19. századi német és cseh változatokkal közli Michael Komma: Das böhmische Musikantentum. Kassel 1960. 51. lap.

[3]Apor Péter: Methamorphosis Transylvaniae (1736). Magyar Helikon, Budapest 1972., 24. lap.4

[4]Bartalus István: A palotás zene eredete. Századok 1892., 15. lap.

[5]Uo. 14. lap.

[6]Sárosi 1988/2., 199. lap.

[7]Hanglemezen, Bartók lejegyzésével: Hungarian Folk Music Collected by Béla Bartók, Phonograph Cylinders. Hungaroton LPX 18069

[8]A „Házasodik a tücsök" dallamát 1. Sorpárok III/44. sz., Sárosi 1988/4., 370. lap; a „Csóri kanász" dallamát 1. a hanglemez (7. sz. jegyzet), kottája: Bartók 1924., 303b vagy Kodály–Vargyas 43. sz

[9]L. Sorpárok III/58. sz., Sárosi 1988/4., 373–374. lap.

[10]A gyors csárdás *A* sorát 1. Sorok 10ab, Sárosi 1988/1., 37. lap.

[11]Sorpárjaik változatai: Sorpárok III/1. és III/46, Sárosi 1988/4., 361. és 370. lap.

[12]Vö. Sárosi 1988/3., 237. lap

[13]A jellemző *A* sort l. a Soroknál is: 14ab, Sárosi 1988/1., 37. lap.

[14]Papp 1986., 153. sz., a szöveges változat: „Megvirrad még valaha. . ." Szili 1865., 8. sz.

[15]A verbunkost és annak Haydn által feldolgozott változatát együtt közli Papp Géza: A korai verbunkos stíluselemei. Magyar Zene 1976., 244. lap.

[16]A dalt l. Sárosi Bálint: Zenei anyanyelvünk. Budapest 1971., 162/163. lap.

[17]Réthei 1924., 191. lap; Kerényi 1961, a 204. sz. jegyzete.

[18]Gerebenes György nevű kovásznai adatközlőtől, 1. Georgescu 1984., 26. sz. a „Csípd meg bogár"-ról l. még Sárosi 1985., 64–69. lap.

[19]További újabb változatként a soproni Tendl Páltól gyűjtöttet lehet megemlíteni: Lajtha 1962., 1. sz. Ez azonban felújításnak látszik. Jegyzetében Lajtha a Pálóczi Horvát-féle dallamot is közli.

[20]Iskola énekgyűjtemény II. Szerk.: Kodály Zoltán. Budapest 1944., 417. sz

[21]A szöveges változatokról készült táblázatot 1. Sze–Do–Ra. 1979., II/140. sz.

[22]Arany, 80. lap.

[23]A dudán játszott és énekelt borsosberényi dallam eredeti hangfelvételét és részletes lejegyzését l.: Nézenei hangfelvételek Bartók Béla lejegyzéseivel. Szerk.: Somfai László. Hungaroton LPX 18060–A., valamint „Lejegyzések" füzet 37. lap. A dél-dunántúli változatokat l. Martin (1970), 6. és 12. sz.

[24]Sorpárok III/4 és III/53, Sárosi 1988/4., 361–62. és 373. lap.

[25]A népies dalt l. Kerényi 1961., 122. lap.

[26]„Luncile s-au desteptat . . ." Az 1930-as években pl. Csikrákoson a román tanító az iskolában tanította.

[27]Szabolcsi 1955., 71. lap

[28]Kárpátokon túli gyűjtésből észak-keleten e dallamnak ez idő szerint egy Kodály által 1914-ben a bukovinai Guraszolceben, Perkinszki Anton nevű zenésztől *magyar tánc* címen felvett változatáról tudunk, Kodály fonográhengerén (KF. 3245 = AP 8239d). Délen, két reprezentatív román gyűjtésben, egy *romanul* nevű táncról van egy-egy adat. Georgescu az egyikről, egyben saját gyűjtéséről megjegyzi: *„Sajátos a helyzete a jól ismert, erdélyi művelt zenéből származó Romanul nevű táncnak, amennyiben ez az iskolák vagy a hivatásos zenészek révén terjedt el."* Georgescu 1968., 39. lap és 114. sz.; a másik adat: Georgescu 1984., 174. sz. Valamelyest a dallam hovátartozására utal pl. az is, hogy azt Bartók mármarosi furulyás adatközlője „jocul ardelenesc"-nek, erdélyi táncnak nevezi. Bartók 1923, 169. sz

[29]Vö. Gh. Ciobanu: Despre asa numita gama tiganeasca (Az ún. cigányhangsorról). Revista de Folclor 1959., 123. lap.

[30]L. DPP 1978., 27., 40., 55., 58., Papp 1986., 110., 114., 139., 179., 186. Ezek közül a 40., 114. és a 179. részletét l. a Sorpárok II/26. szám alatt, Sárosi 1988/2., 214. lap. A dallam népszerűségének jele az is, hogy egy Schubert szerzeménynek tartott fuvola-brácsa-gitár-cselló kvartettben is helyet kapott (Schubert műjegyzék 96. sz.), a IV. „Zingara" tétel témájaként. A szerző azonban nem Schubert, hanem a cseh Venzel Matiegka. Erről l. Domokos Mária cikkét: Zenetudományi dolgozatok 1978. 57. lap.

[31]L. Sorpárok II/40ab, Sárosi 1988/2., 218. lap

[32]Vö. Sorpárok II., Sárosi 1988/3., 237. lap.

[33]Az egyetlen nyugatabbról, a Tolna megyei Bátáról származó hangfelvétel kottája (AP5473d) gyanútkeltően emlékeztet a kelet-magyarországiakra.

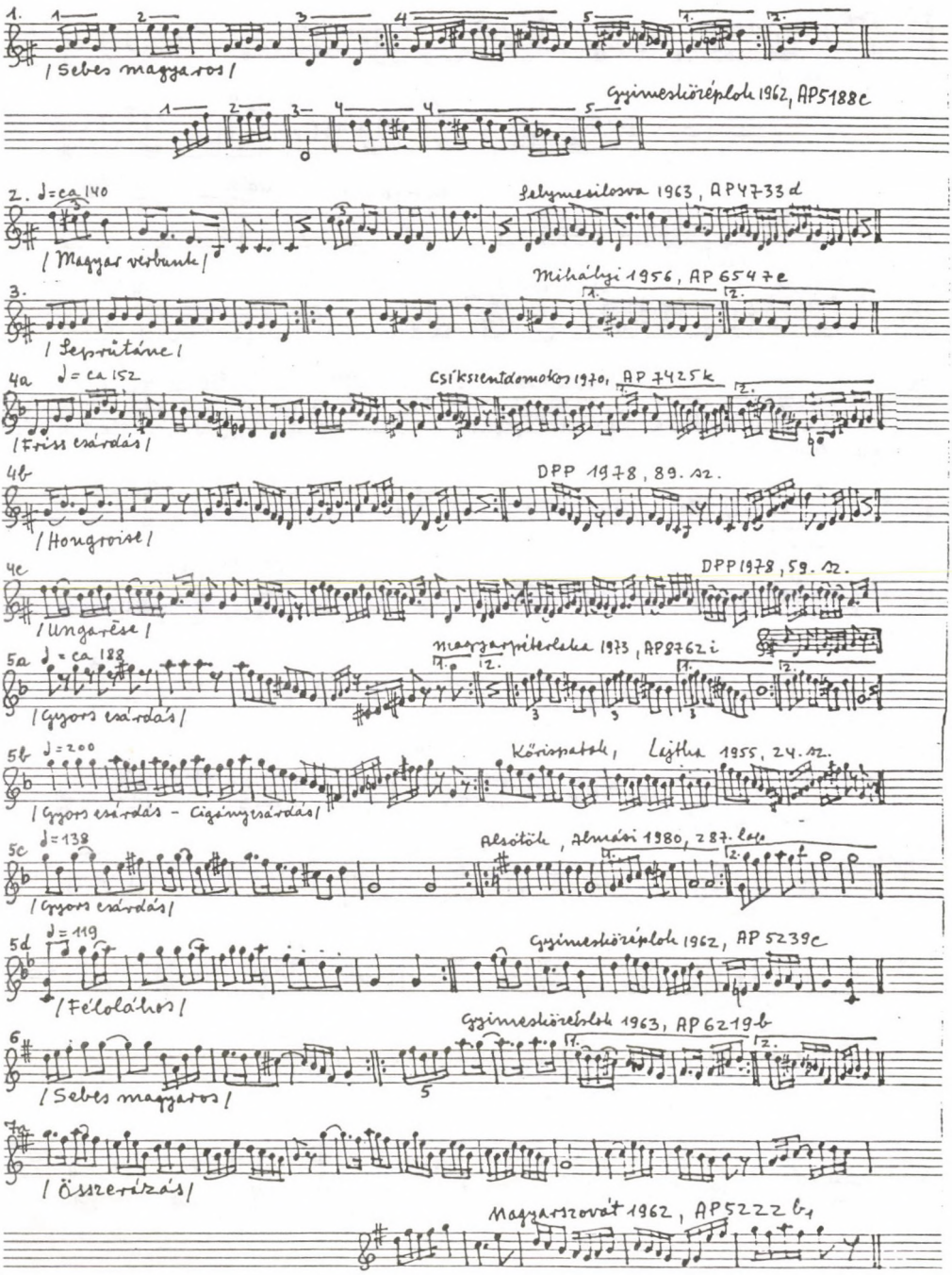
[34]Prichici 1955., 47. sz.

[35]Kodály–Vargyas 283. sz., Jagamas 1974., 21. sz.

[36]Lajtha 1954/1., 8. sz.

[37]Hubert Boone: La Cornemuse. Bruxelles 1983., 79. lap.

[38]Sorpárok III/19. sz., Sárosi 1988/4., 365. lap.



1. / Sebes magyaros /

Gyimesközéplok 1962, AP5188c

2. ♩=ca 140 / Magyar verbunk /

Selymesilosva 1963, AP4733d

3. / Seprűtánc /

Mihályi 1956, AP6547e

4a ♩=ca 152 / Friss csárdás /

Csíkszentdomokos 1970, AP7425k

4b / Hongroise /

DPP 1978, 89. sz.

4c / Ungarése /

DPP 1978, 59. sz.

5a ♩=ca 188 / Gyors csárdás /

Magyarpéterlaka 1973, AP8762i

5b ♩=200 / Gyors csárdás – Cigánycsárdás /

Kőrispatak, Lajtha 1955, 24. sz.

5c ♩=138 / Gyors csárdás /

Alsótök, Almási 1980, 287. lap

5d ♩=119 / Félolálhos /

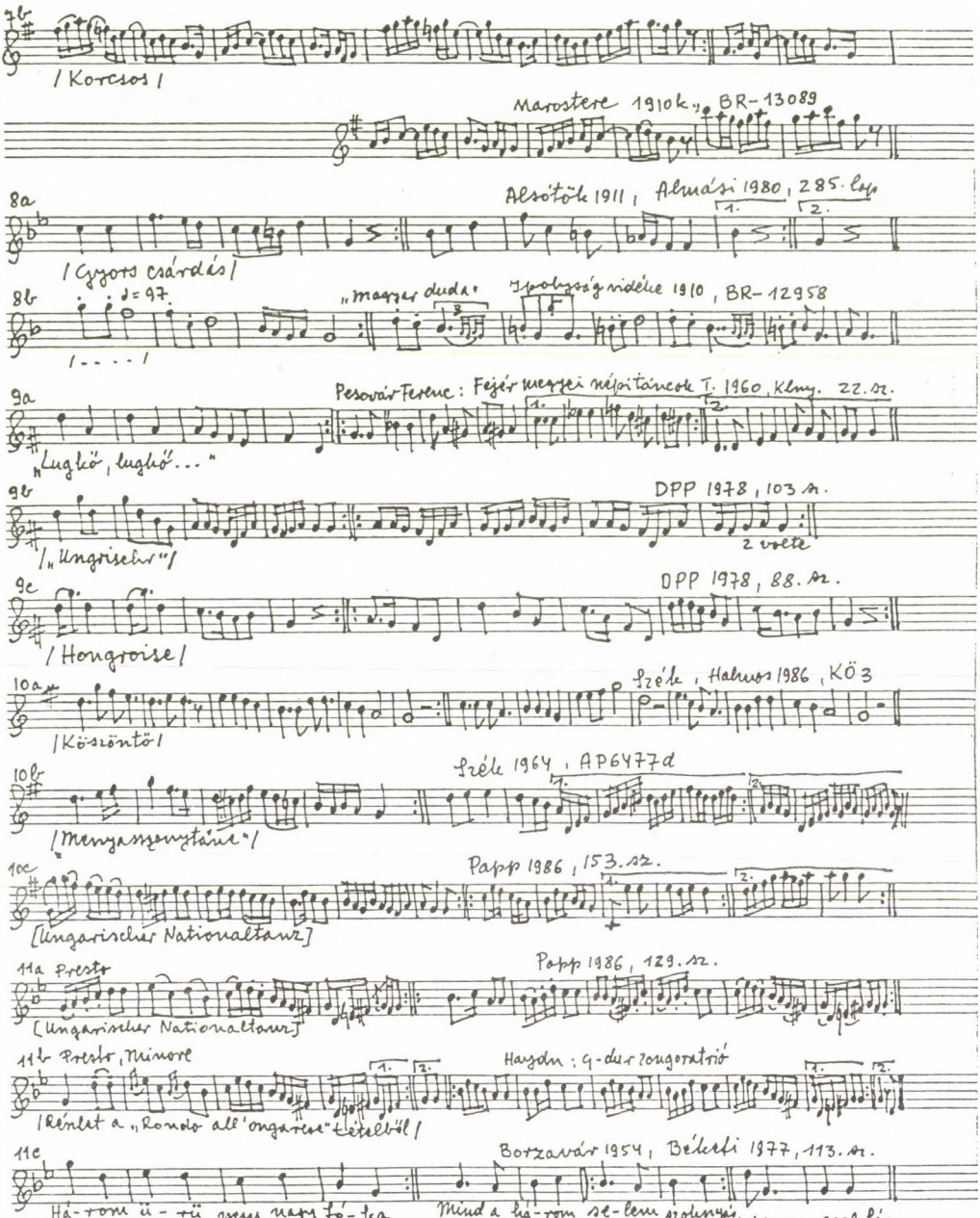
Gyimesközéplok 1962, AP5239c

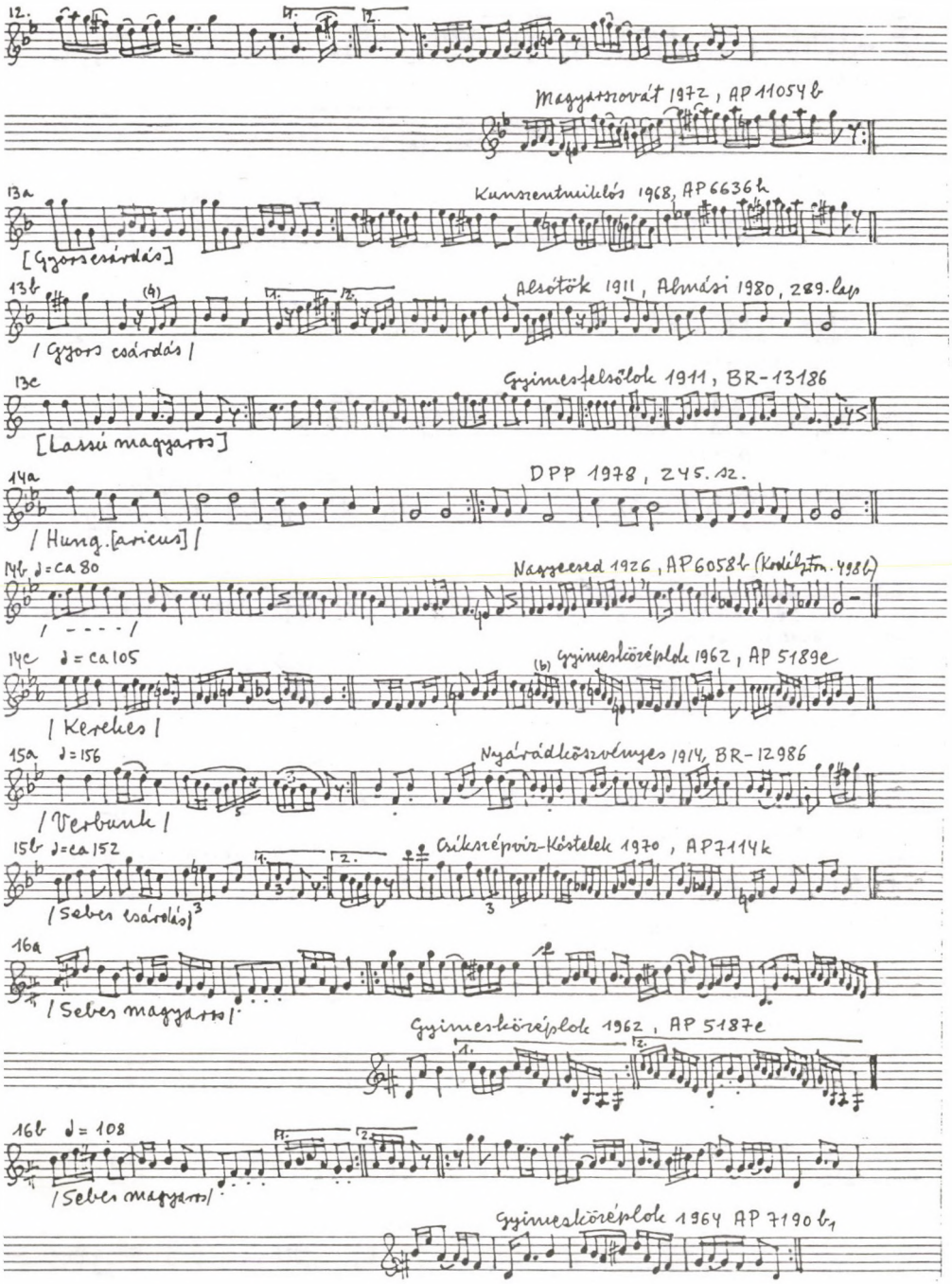
6 / Sebes magyaros /

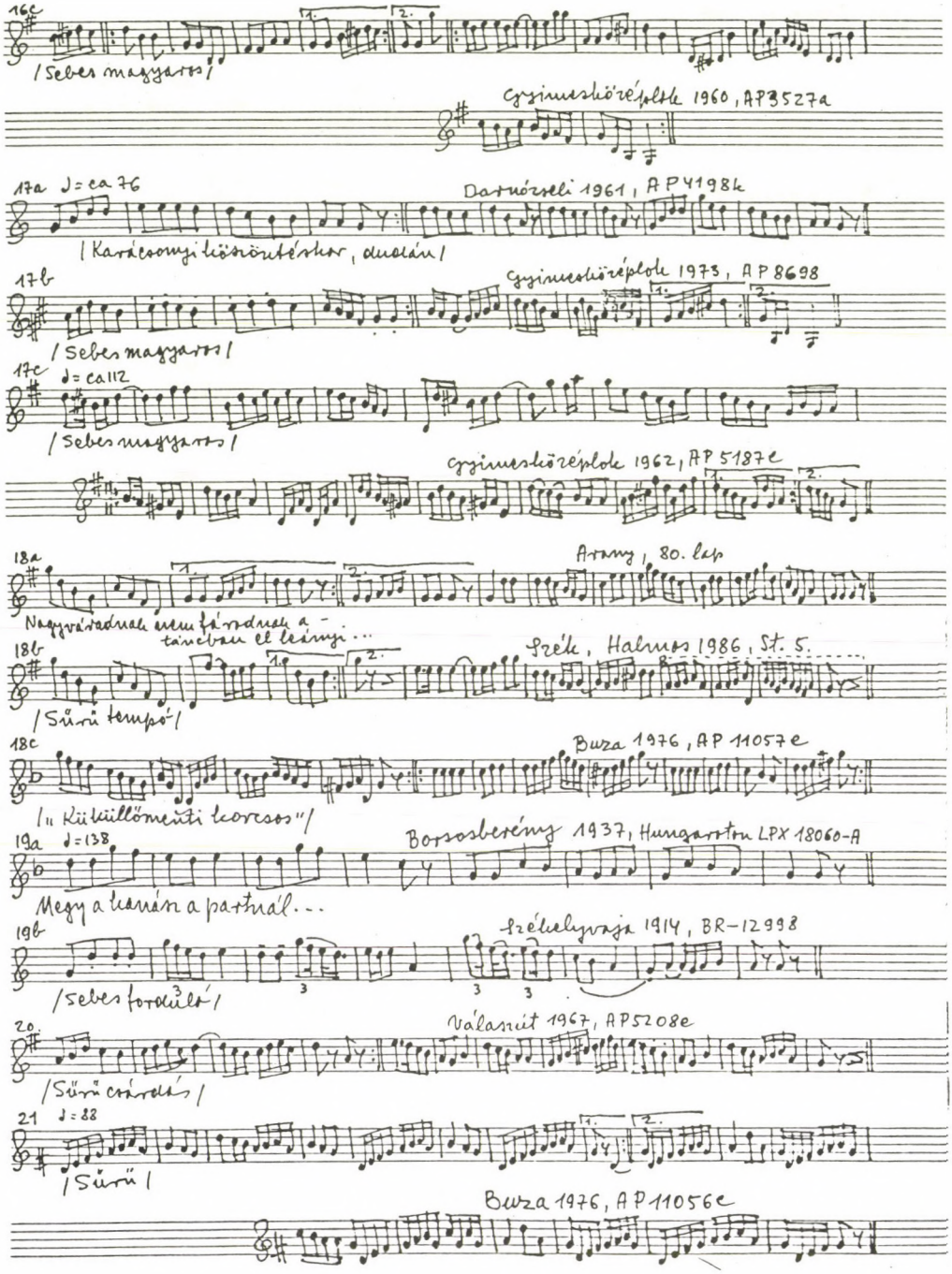
Gyimesközéplok 1963, AP6219b

7a / Összerázás /

Magyarszovát 1962, AP5222b1


7b
/ Korcsos /
Marostere 1910k., BR-13089
8a
Alsótök 1911; Almási 1980, 285. lap
1.
2.
/ Gyors csárdás /
8b
♩= 97.
„magyar duda"
Ipolyság vidéke 1910, BR-12958
/ - - - /
9a
Pesovár Ferenc: Fejér megyei néptáncok I. 1960, Kmy. 22. sz.
„Lugló, lugló..."
9b
DPP 1978, 103 sz.
/ „Ungrisch" /
2 vsetta
9c
DPP 1978, 88. sz.
/ Hongroise /
10a
Szélke, Halmos 1986, KÖ 3
/ Köszöntő /
10b
Szélke 1964, AP6477d
/ Menyasszonytánc" /
10c
Papp 1986, 153. sz.
[Ungarischer Nationaltanz]
11a Presto
Papp 1986, 129. sz.
[Ungarischer Nationaltanz]
11b Presto, Minore
Haydn: G-dur zongoratrió
/ Részlet a „Rondo all'ongarese" tételéből /
11c
Borzavár 1954; Bélteki 1977, 113. sz.
Há-rom ü-rü nem nagy fó-ka
Há-rom lis-lány haj-tot-gat-ja
Mind a há-rom se-lem szolonyi,
Egy sem lis-lány ki nem csal-fás.


12.
Magyarszovát 1972, AP 11054 b
13a
Kunszentmiklós 1968, AP 6636 h
[Gyors csárdás]
13b
Alsótök 1911, Almási 1980, 289. lap
/ Gyors csárdás /
13c
Gyimesfelsőlok 1911, BR-13186
[Lassú magyaros]
14a
DPP 1978, 245. sz.
/ Hung. [aricus] /
14b ♩= ca 80
Nagyecsed 1926, AP 6058 b (Kodály tr. 498 b)
/ - - - - /
14c ♩= ca 105
Gyimesközéplok 1962, AP 5189 e
/ Kerekes /
15a ♩= 156
Nyárádkőszvényes 1914, BR-12986
/ Verbunk /
15b ♩= ca 152
Csíkszépvíz-Kóstelek 1970, AP 7114 k
/ Sebes csárdás /
16a
/ Sebes magyaros /
Gyimesközéplok 1962, AP 5187 e
16b ♩= 108
/ Sebes magyaros /
Gyimesközéplok 1964 AP 7190 b1



16c

/Sebes magyaros/

Gyimeskőzéplok 1960, AP3527a

17a ♩= ca 76

Darnózseli 1961, AP4198k

/Karácsonyi köszöntéskor, dudán/

17b

Gyimeskőzéplok 1973, AP8698

/Sebes magyaros/

17c ♩= ca 112

/Sebes magyaros/

Gyimeskőzéplok 1962, AP5187e

18a

Arany, 80. lap

Nagyváradnak nem fáradnak a-
táncban el leányi...

18b

Szék, Halmos 1986, St. 5.

/Sűrű tempó/

18c

Buza 1976, AP11057e

/„Küküllőmenti korcsos"/

19a ♩= 138

Borsosberény 1937, Hungaroton LPX 18060-A

Megy a kanász a partnál...

19b

Székelyvaja 1914, BR-12998

/Sebes forduló/

20.

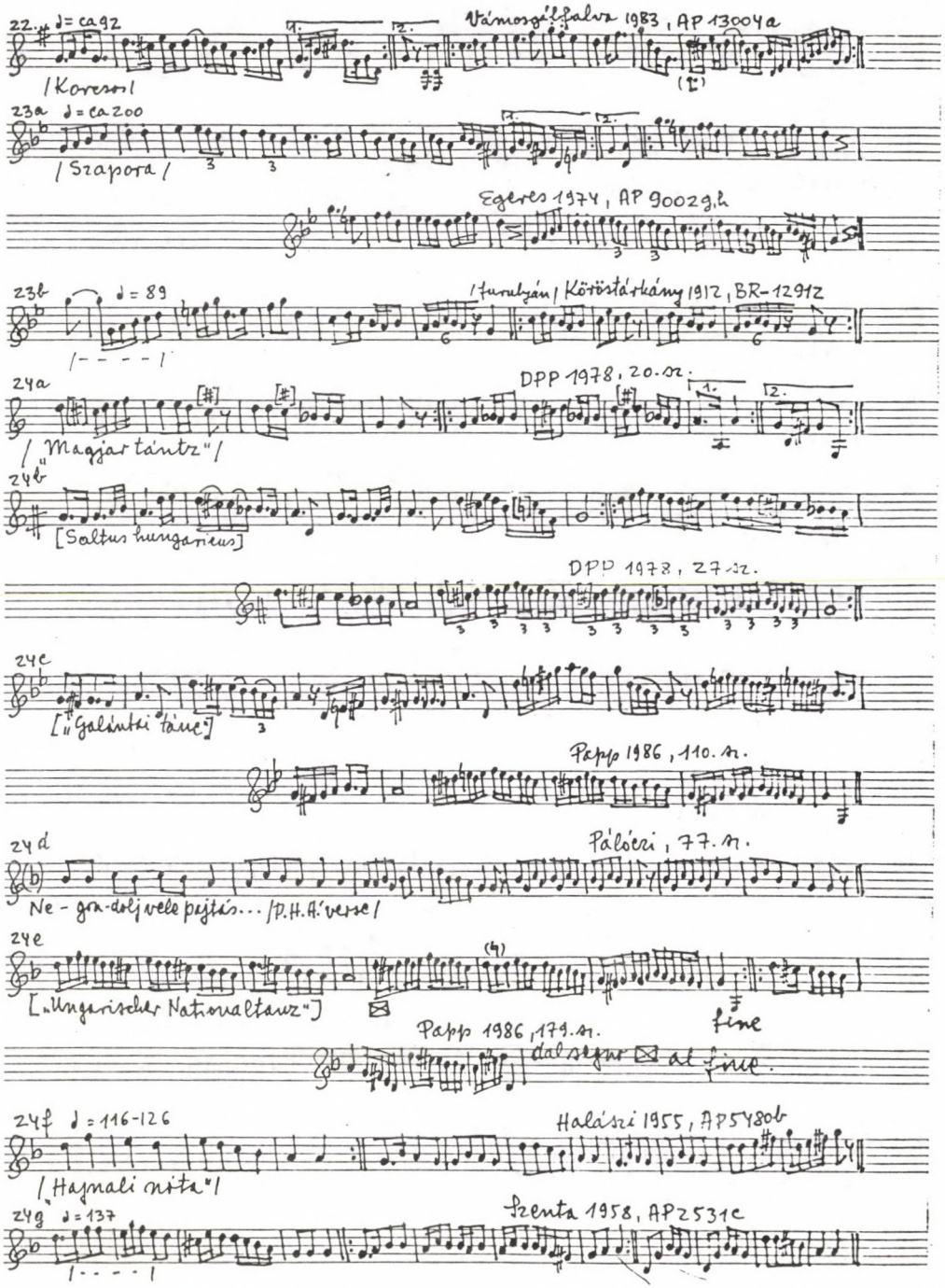
Válaszút 1967, AP5208e

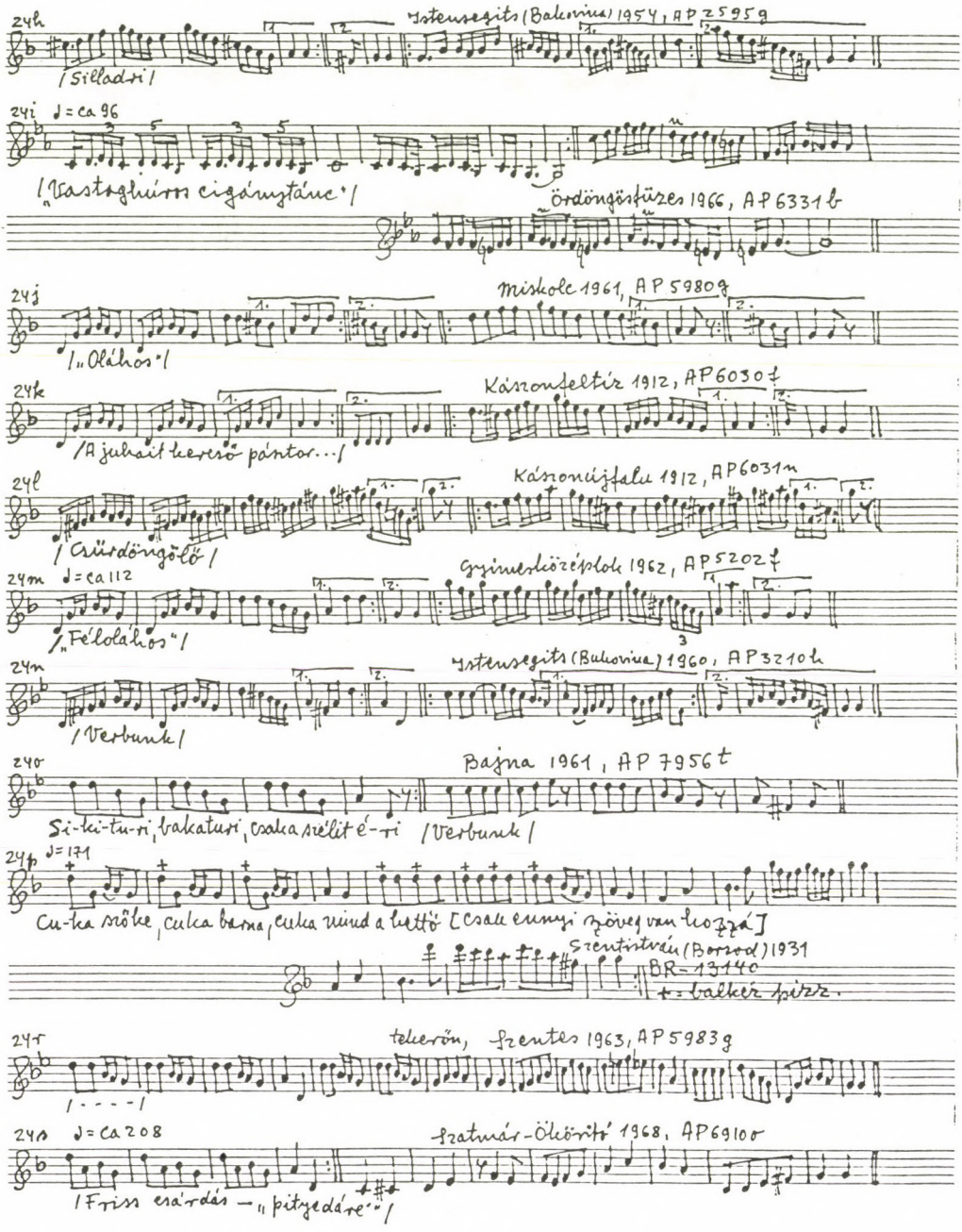
/Sűrű csárdás/

21 ♩= 88

/Sűrű/

Buza 1976, AP11056e


22. ♩= ca 92
Vámosgálfalva 1983, AP 13004a
/Keresős/
23a ♩= ca 200
/Szapora/
Egeres 1974, AP 9002g.h
23b ♩= 89
/furulyán/ Kötöstárkány 1912, BR-1291z
/- - - - /
24a
DPP 1978, 20. sz.
/"Magyar tánc"/
24b
[Saltus hungaricus]
DPP 1978, 27. sz.
24c
["Galánta tánc"]
Papp 1986, 110. sz.
24d
Pálóczi, 77. sz.
Ne - gra-dolj vele pajtás... /P.H.A. verse/
24e
["Ungarischer Nationaltanz"]
Papp 1986, 179. sz.
fine
dal segno al fine.
24f ♩= 116-126
Halászi 1955, AP 5480b
/Hajnali nóta"/
24g ♩= 137
Szenta 1958, AP 2531c
/- - - - /



24h Istensegits (Bukovina) 1954, AP 2595 g

/Silladri/

24i ♩= ca 96

/„Vastoghúros cigánytánc"/

Ördöngösfüzes 1966, AP 6331 b

24j Miskolc 1961, AP 5980 g

/„Oláhos"/

24k Kászonfeltíz 1912, AP 6030 f

/A juhait kereső pásztor.../

24l Kászonújfalu 1912, AP 6031 n

/Csürdöngölő/

24m ♩= ca 112 Gyimesközéplok 1962, AP 5202 f

/„Félolához"/

24n Istensegits (Bukovina) 1960, AP 3210 h

/Verbunk/

24o Bajna 1961, AP 7956 t

Si-ki-tu-ri, bakaturi, csaka szélit é-ri /Verbunk/

24p ♩= 171

Cu-ka szőke, cuka barna, cuka mind a kettő [csak ennyi szöveg van hozzá]

Szentistván (Borsod) 1931

BR-13140

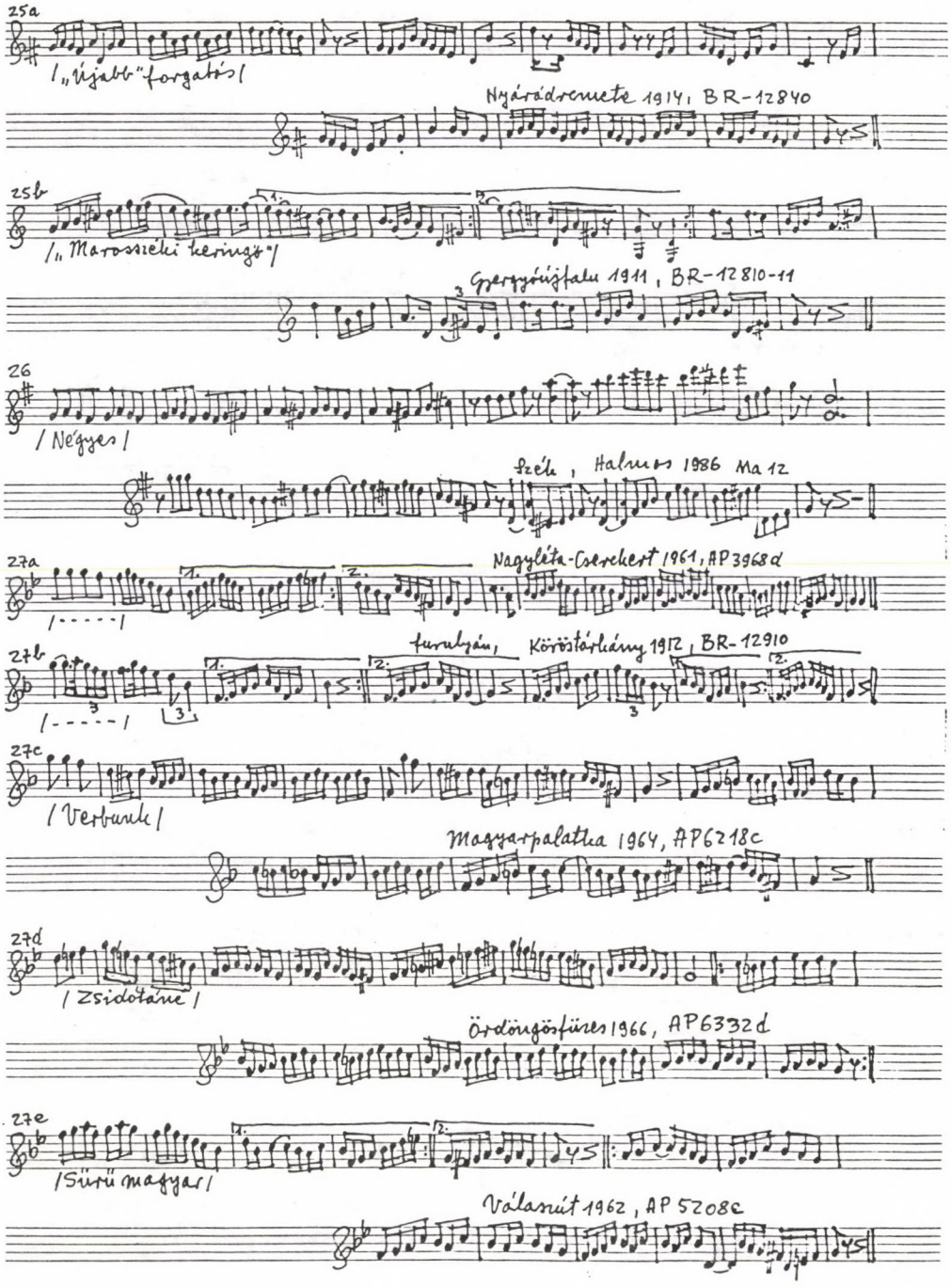
+ = balkéz pizz.

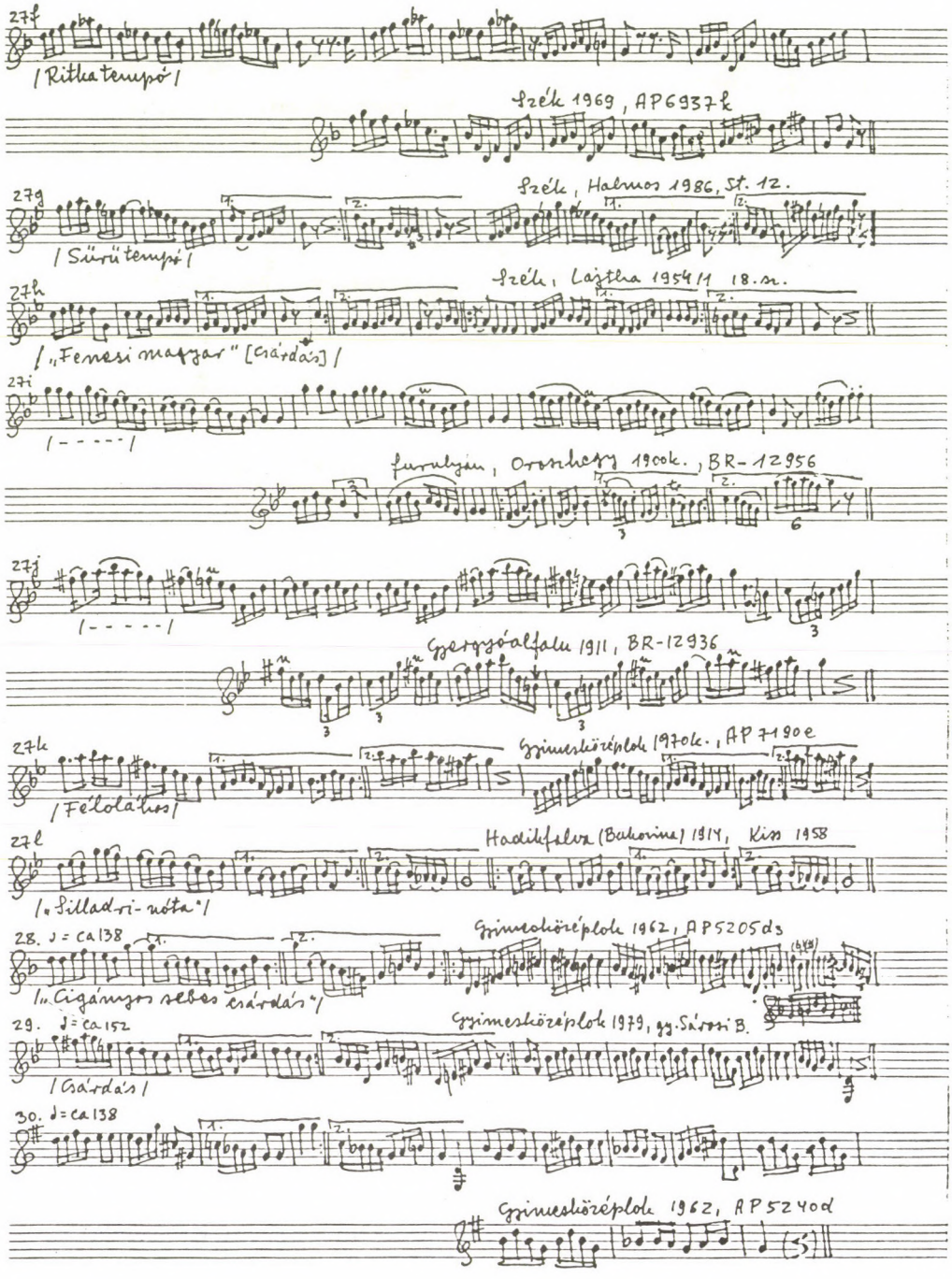
24r tekerőn, Szentes 1963, AP 5983 g

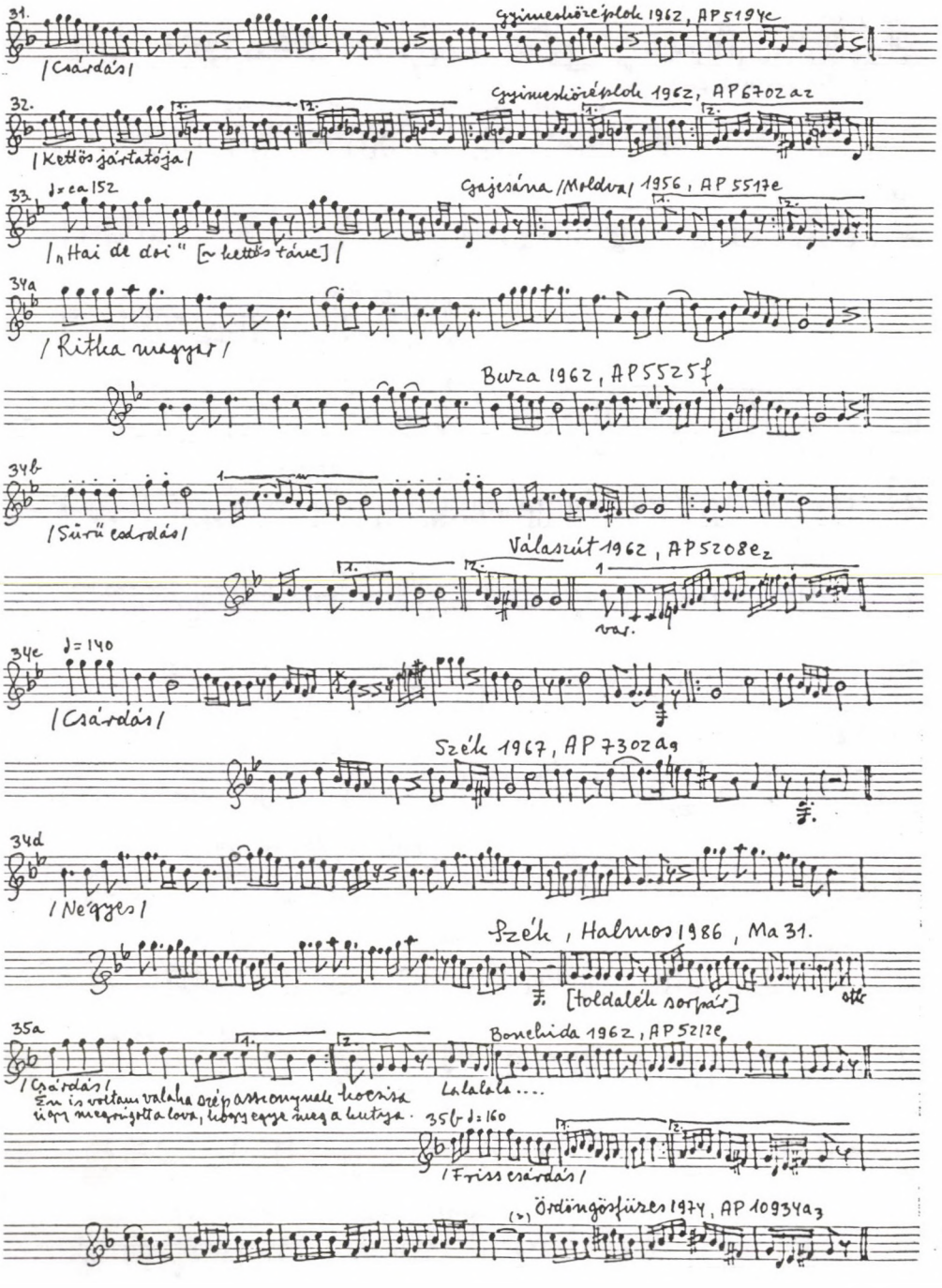
/- - - -/

24s ♩= ca 208 Szatmár-Ökörítő 1968, AP 6910 o

/Friss csárdás – „pityedáre"/


25a
/„Újabb" forgatós/
Nyárádremete 1914, BR-12840
25b
/„Marosszéki keringő"/
Gyergyószáfalu 1911, BR-12810-11
26
/Négyes/
Széla, Halmos 1986 Ma 12
27a
/-----/
Nagyléta-Cserekert 1961, AP 3968d
27b
/-----/
turulyán, Körösfarlóány 1912, BR-12910
27c
/Verbunk/
Magyarpalatka 1964, AP 6218c
27d
/Zsidótánc/
Ördöngösfüzes 1966, AP 6332d
27e
/Sűrű magyar/
Válasút 1962, AP 5208c


27f
/ Ritka tempó /
Szék 1969, AP6937k
27g
Szék, Halmos 1986, St. 12.
/ Sűrű tempó /
27h
Szék, Lajtha 1954/1 18.sz.
/ „Fenesi magyar" [csárdás] /
27i
/ - - - - - /
Furulyán, Oroszhegy 1900k., BR-12956
27j
/ - - - - - /
Gyergyóalfalu 1911, BR-12936
27k
Gyimesközéplok 1970k., AP 7190e
/ Félolátos /
27l
Hadikfalva (Bukovina) 1914, Kiss 1958
/ „Silladri-nóta" /
28. ♩ = ca 138
Gyimesközéplok 1962, AP5205d3
/ „Cigányos sebes csárdás" /
29. ♩ = ca 152
Gyimesközéplok 1979, gy. Sárosi B.
/ Csárdás /
30. ♩ = ca 138
Gyimesközéplok 1962, AP5240d



31. Gyimeskörépiok 1962, AP 5194c

/Csárdás/

32. Gyimeskörépiok 1962, AP 6702a2

/Kettős jártatója/

33. ♩= ca 152 Gajesána /Moldva/ 1956, AP 5517e

/„Hai de doi" [~ kettős tánc]/

34a

/Ritka magyar/

Buza 1962, AP 5525f

34b

/Sűrű csárdás/

Válaszút 1962, AP 5208e2

var.

34c ♩= 140

/Csárdás/

Szék 1967, AP 7302a9

34d

/Négyes/

Szék, Halmos 1986, Ma 31.

[toldalék sorpár]

35a Bonchida 1962, AP 5212e

/Csárdás/

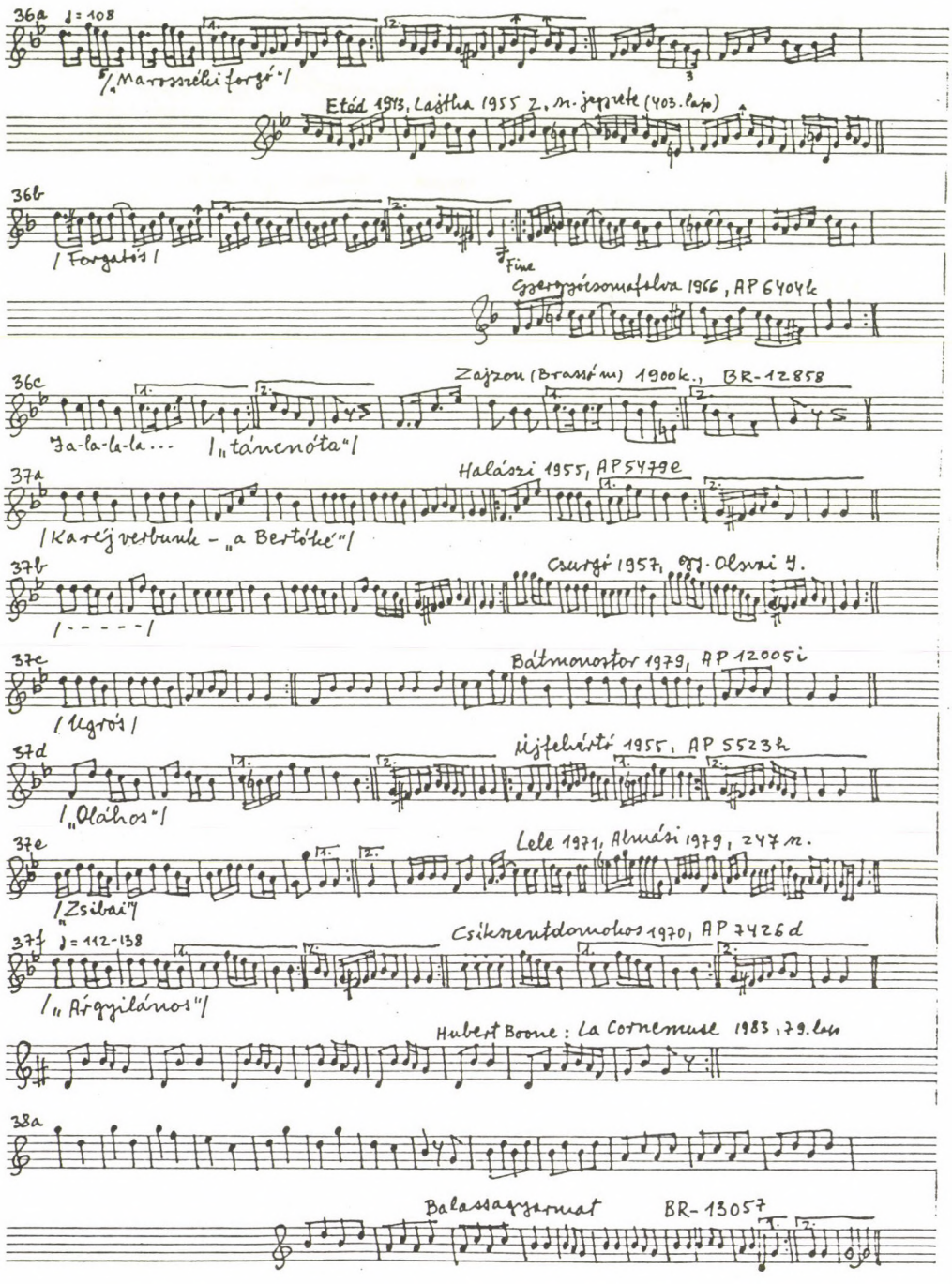
Én is voltam valaha szép asszonynak kocsisa úgy megrúgott a lova, hogy egye meg a kutya.

Lalalala....

35b ♩= 160

/Friss csárdás/

(>) Ördöngösfüzes 1974, AP 10934a3



36a ♩= 108

/„Marosszéki forgó"/

Etéd 1943, Lajtha 1955 2. sz. jegyzete (403. lap)

36b

/Forgatós/

Fine

Gyergyócsomafalva 1966, AP 6404k

36c

Zajzon (Brassó m) 1900k., BR-12858

Ja-la-la-la... /„táncnóta"/

37a

Halászi 1955, AP 5479e

/Karéj verbunk – „a Bertóké"/

37b

Csurgó 1957, gy. Olsvai J.

/- - - - -/

37c

Bátmonostor 1979, AP 12005i

/Ugrós/

37d

Újfehértó 1955, AP 5523h

/„Oláhos"/

37e

Lele 1971, Almási 1979, 247 sz.

/„Zsibai"/

37f ♩= 112-138

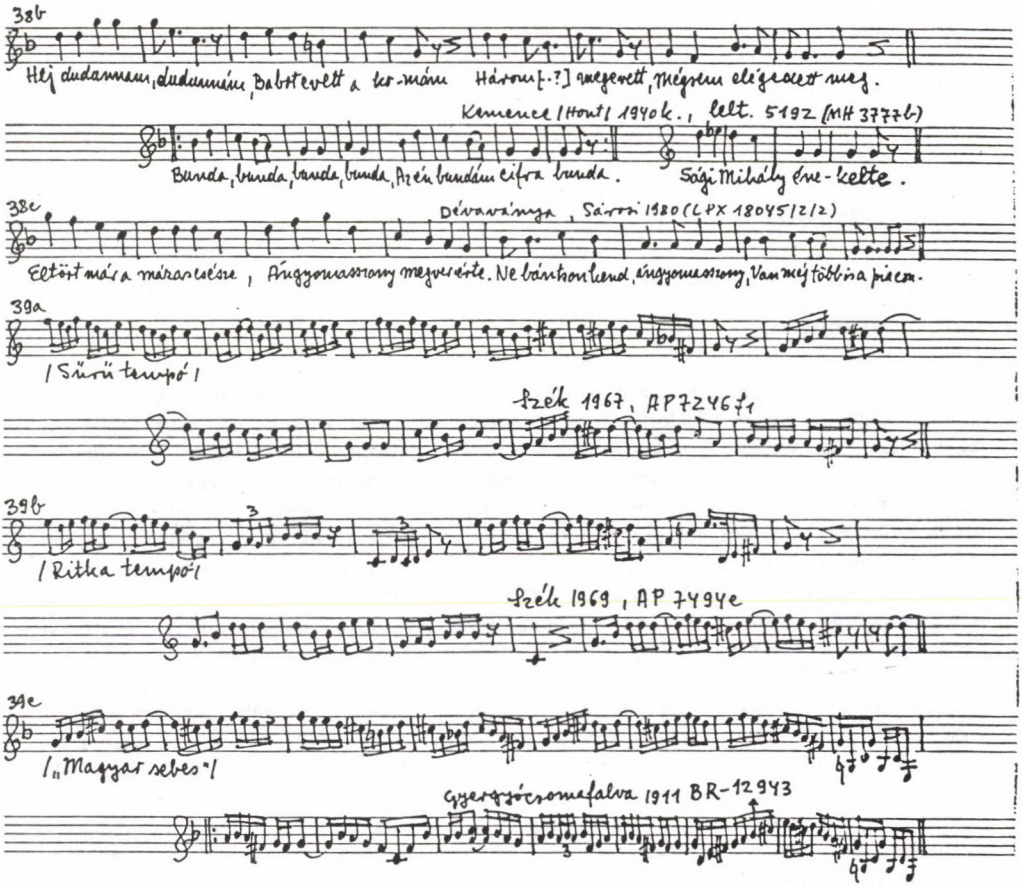
Csíkszentdomokos 1970, AP 7426d

/„Árgyilános"/

Hubert Boone: La Cornemuse 1983, 79. lap

38a

Balassagyarmat BR-13057



38b

Hej dudannam, dudannám, Babot evett a ko-mám Három [.?] megevett, Mégsem elégedett meg.

Kemence (Hont) 1940 k., lelt. 5192 (MH 3777b)

Bunda, bunda, bunda, bunda, Az én bundám cifra bunda. Sági Mihály éne-kelte.

38c

Dévaványa, Sárosi 1980 (LPX 18045/2/2)

Eltört már a mázas csésze, Ángyomasszony megverérte. Ne bántson kend, ángyomasszony, Van még többis a piacon.

39a

/Sűrű tempó/

Szék 1967, AP 7246 f1

39b

/Ritka tempó/

Szék 1969, AP 7494e

39c

/„Magyar sebes"/

Gyergyócsomafalva 1911 BR-12943

BUI THAI HONG NGA:

*VIETNAMI KIS NÉPCSOPORTOK ZENÉJE**

MIÉRT KEZDTEM GYŰJTENI

Vietnam soknemzetiségű ország, sokféle szokással, viselettel, tájszólással, képi, nyelvi, zenei világgal. A népek vándorlásai, az átszervezések és az összekeveredések folyamata nagyon lassú. Az évszázadokon át kialakult életvitel és rendszabályai az embereket mindenütt óvatosságra intik. Míg a kereskedés, a gyarmatosítás és az inváziók a síkság vidékein a hagyomány kellemei, kellemetlenségei közötti egyensúlyt felborítják, bizonytalan életmódokra szolgálnak lehetőséggel, addig a hegyeken szórtan élt népeknél az egyébként nagyon elemi és természetes vonásokat még megőrzik. Ott a kőnek, a fatörzsnek járhat a legnagyobb tisztelet, a kézzel merített papírra ragasztott tyúktoll már oltár, s az út szélén földbeszúrt faágak meg tudják téveszteni az ártó szellemeket. A világukról elmesélt dolgok a gyermeki képzeletnek szárnyakat adnak. Így történt velem is, olyan házban nőttem fel, hol napirenden volt az írók, a zenészek, a gyűjtők, a festők látogatása, s a történeteikkel a bambuszfüggöny elé varázsolják a mást, a különöst. Képzeltem kakast, ahogyan a halottakat az ősökhöz visszakíséri, mindenféle sámánnők arca jelent meg a szemem előtt, akiknek kisujjában az egész alvilág rejtélye, a létezett és a nem létező dolgok forgandósága. Ott a pattanásos fiúk, serdülő lányok apró (egyben a világot rengető) bajaira, álmaira is van meglepő, megfejtés, pikáns gyógyír, s a csábítások, a csábítanihagyások is lelkibajoktól mentesen simák. Vonzott és taszított ez a világ. A zongoratanulás mellett kezdtem néhány kis nemzetiség zenei kultúrájával foglalkozni.

„Minden úgy kezdődött, hogy Buddha a magányos Xien Cant megsajnálja, aki szegénysége és csúnyasága miatt nem juthatott a férjek sorába. A sugallatára a fiú hangszert készít s ezzel szórakoztatja magát. A Tinh tizenkét húrját azonban Buddha később soknak találja, a hangszer zenei gazdagságában annak okát véli felfedezni, hogy az emberek lelustulnak, az állatok pedig a zenét hallgatva, a táplálkozásról megfeledkezve sorra elpusztulnak." A parancsa szerint Kien Can eltépett kilenc húrt, de a Tinh nevű lant a megmaradt három húrjával is a Thai, Nung és sok más népcsoport egyik legkedvesebb hangszere. Egy hegyvidéki néphez való közeledés egymagában számottevő veszélyt jelent, mégis volt ilyen utam is.

Az 1976–1983. években Észak-Vietnam több tartományában jártam: Thaioknál (Quynh nhai, Mai son, Lai chau, Muong la, Muong lay, Son la), Nung-oknál (Cao lang, Bac thai, Ha tuyen Hoang lien son, Ha bac, Quang ninh), Mieo-knál (Ha tuyen, Hoang lien son, Bac thai, Ha son binh), Bru-knál (Binh Tri thien) és a Jörai-oknál, Bahnar-oknál, Redde-knél is. Az anyag nagy része saját gyűjtésem, ahol nem az, a kották előtti zárójeles szám az irodalom-

*A szerzőnő hazánkban tanuló vietnami aspiráns. Magyar nyelven fogalmazott értekezése azért figyelemre méltó, mert a Vietnamon belüli kis népcsoportok zenéje és néprajza a nemzetközi szakirodalomban máig kevés figyelmet kapott. A nagyrészt saját gyűjtésein alapuló értekezésnek a bevezetését és a meo népcsoportról szóló fejezetét közöljük. (A Szerk.)

jegyzékben megjelölt forrásra utal. Az értekezés három első fejezetében a Thai, Nung, Mieo népcsoportok zenei jellegzetességeiről – az életvitellel, a születés, esküvő, halál szertartásaival mint háttérrel – adok képet. Az utolsó fejezetben egyéb népcsoportok gazdag hangszertára is helyet kap egy általános ismertetésben. A Thai, Nung, Mieo népek zenéje a vietnami hegyvidék zenevilágának kis tükre. A Thai-oknál a dallamok és a szövegek kötetlenek, a tánc és az egyéni ének néha már-már rögtönzés. Nem így a Nung-ok körében, ott a dallam nagyon kötött, a dalszöveg vers és két szólamban szólaltatják meg, a felelgetős énekformát is kedvelik. A mieo lányok szelíd, de rafinált táncukkal inkább hagyják, hogy a fiúk a szájorgonajáték közben három cölöpön ugrándozva, forró olajüst fölötti bambuszrúdon táncolva vagy a földön forgolódva kápráztassák őket. A Mieo-k zenéje közel hozza a közép-vietnami zenevilágot is. Több népcsoportról szóló tanulmányomat félre kell tennem, hogy az értekezés terjedelme legyen mértéktartó és kerek. De mindennek eljön majd az ideje. „A Phan ti széphangú fúvós hangszer, de tavasszal, a vetések után jól el kell tenni, mert a rizsek, kukoricák lelkei a zenéjétől szomorúak lesznek, hazamenekülnek a hegyek közé, a gabonákat kiszáradni hagyják".

Ezen a helyen mondok köszönetet Maróthy János tanáromnak, aki a kutatások rendszerezésére tanított és az értekezés megírását lelkiismeretesen irányította, Vargyas Gábor etnológusnak, aki sokat segített nekem a fogalmazásban és a néprajzi ismeretekben.

*INDOKÍNAI MEO-K (miao, mieo)**

A miaok egy eredetileg dél-kínai etnikum, akik Kweichou és Dél-Yünnan vidékén ma is nagy számban élnek. A történelem folyamán aztán, de egész késői időben, Dél-Kínából kirajzottak és elterjedtek egész Délkelet-Ázsiában. Ma Dél-Kínán kívül Észak-Vietnamban, Thaiföld és Laosz északi részén élnek még. A Dél-Kínából eredő, nem kínai nemzetiségek közül a miaok bár nem a legnagyobb létszámúak, de a legnagyobb területen elterjedtek. Összlétszámuk kb. 2 millió hétszázezer, ebből 2 millió ötszázezer Kínában él, kb. százezer Indokínában és 50 000 Thaiföldön.

Nyelvi besorolás: a miao nyelv besorolása körül máig sok a vita. A legelfogadottabb álláspont az, hogy a miao-yao nyelvek külön nyelvcsaládot alkotnak, amely nincs kapcsolatban a sino-tibeti, kínai, vagy mon-khmer nyelvekkel.

Orientáció: az indokínai miaok (meok) magukat Mnongnak nevezik. A különböző szerzők az észak-vietnami meókat 5 csoportba szokták osztani: fehér, fekete, vörös, virágos és mung cha meok – a színek az asszonyok ruhájának jellegzetes színéből következnek. Észak-Vietnamban a meok a kínai határ környékén élnek legnagyobb számban.

Migráicók, művelődéstörténet: a meok csak a XIX. század elején kezdtek betelepedni Észak-Vietnamba. Ebben az időben több ezer számban vándoroltak, és Yünnan nagy részét elpusztították. Vándorlásaik közben összeütköztek a Tai és Yao csoportokkal, s kiűzték őket földjeikről. 1860 körül került sor a második inváziára, ami egybeesik a Tai-ping felkelés idejével Kínában. Ekkör többezer meo lépte át a vietnami–kínai határt. A vietnami meok számos felkelésben vettek részt a központi kormányzat ellen. 1862-ben a fehér meok vezettek egyet, amit a vietnamiak a különböző tai csoportok segítségével vertek le. 1919-ben a franciák elkobozták tűzfegyvereiket, hogy a felkelés valószínűségét csökkentsék. De mivel a meok hagyományosan is képesek tűzfegyvert előállítani, ez az intézkedés nem sok eredményre vezetett.

*Az etnikai ismereteket F. M. Lebet et al.: *Ethnic Groups of Mainland Southeast Asia* (HRAF Press, New Haven 1964) alapján állítottuk össze.

Településszerkezet, házak: a meok a hegyvidéket kedvelik, 1000–3000 m közötti magasságokban laknak. Az égetéses-irtásos földművelés dacára is viszonylag hosszú ideig laknak egy helyen, tehát viszonylag állandó településeik vannak. A települések azonban nem kompaktak, hanem szétszórt „tanyákból", házcsoportokból állnak. Pl. egy észak-vietnami meo település, amely 676 főből állott, s 82 háztartásra, azaz 133 családra oszlott, négyzetkilométerenkénti 16-os népsűrűséget adott. A házak téglalap alapúak, s a földre épülnek, fonott faluk és zsúptetejük van. A gazdag meok a falakat deszkából is készíthetik, a tetőt pedig fa, vagy cserép-zsindellyel fedik. A falakba ablakokat is vághatnak. A főszoba egyben a csűr és a vendégek fogadására szolgáló helyiség is, itt a tűzhely és a házioltárok is. Emellett általában több kis hálófülke is van a házban. Általában a ház mellett van még egy „istálló", és egy konyhakert, illetve gyümölcsös.

Földművelés: a fő termény a kukorica, bár sok helyütt a meok áttértek a „nedves-rizs" termesztésre is. Földjeik a hegyoldalakban vannak, s a földművelés technikája megegyezik a többi etnikuméval: az erdő kiirtása után, a nedves évszak kezdete előtt a fákat felégetik, a megtermékenyítő hamut az első esők belemossák a földbe – ekkor történik a vetés. Utána már nem sok gondot fordítanak a földek gondozására: ritkán gyomlálnak, s csak elvétve öntözik a földeket. A kukorica mellett sok helyütt még szárazrizst is termesztenek. A kettő technikája nem tér el egymástól. Aratás után a kukoricát a házban a „padláson" őrzik, ahol a tűz füstje kiszárítja. A levelét és szárát tüzelőnek használják. A földet általában 3 évig használják, utána 8-10 évig ugaron hagyják. A másodlagos fontosságú növényeket kukorica aratása után vetik a földbe, vagy a konyhakertben termesztik őket. Ezek a következők: zöldbab, borsó, tök, uborka, köles, feketeretek, padlizsán, káposzta stb. A dohány és a kender viszonylag ritka.

Halászat-vadászat: Bár mindkettőben jártasok a meok, sőt tűzifegyvereiket is maguk készítik (ezek kb. a XVIII. sz.-i európai fegyvereknek felelnek meg), sem a vadászat, sem a halászat nem hoz sokat a konyhára, és gazdasági szempontból nem igazán jelentős.

Háziállatok: a meok híres lótenyésztők. A lovon kívüli háziállataik: marha, bivaly, disznó, kecske, csirke, kacsa, kutya, macska.

Háziipar: bár ismertek körükben specialisták is, a háziipar alapvetően családi jellegű. Minden háztartásban a nők dolga a szövés. A férfiviseletet még festik is, a női viseletet viszont bonyolult színes hímzésekkel díszítik. Festésre viaszveszejtéses eljárással batikszerű mintát használnak. A selymet és a varrótűket kínaiaktól és vietnamiaktól vásárolják. A falusi specialisták a városi piacokon vásárolt ezüstöt ékszernek dolgozzák fel: karpereceket és nyakláncokat készítenek belőle. Azon kívül, hogy ékszerek, e tárgyak a családi gazdagság jelei is. Más specialisták puskákat készítenek, illetve mezőgazdasági szerszámokat.

Kereskedelem: a meok nagy kereskedők. Észak-Vietnamban, a kínai határ mentén a kínai kereskedőknek fát árulnak, koporsónak. Másutt, Észak-Laoszban, a meok ópiummal kereskednek.

Rokonsági csoportok: a meoknak patrilineáris leszármazási csoportjaik vannak. A családfő birtokában van a családi vagyon. Halála után a legidősebb fiú örökli az egészet, a földek kizárólagos használatának a jogával együtt. A házasság utáni lakás vagy patrilokális, vagy neolokális, de az apai ház közelében. Néhány meo csoportban patrilineáris nemzetségeket találni: e nemzetségek exogámok, s mindegyiknek saját neve és eredetmítosza van. A nemzetségtagok közös őstől leszármazónak tartják magukat, s előírt viselkedésformák szabályozzák a nemzetségtagokkal való érintkezésüket.

Házasság, család: a vietnami meoknál a gyermekek maguk választhatják ki párjukat. A fiatalok periodikus „házassági mulatságokon", leányvásárokon gyűlnek össze, ahol a háziiparokban és játékokban való ügyességükről tesznek tanúbizonyságot. Az udvarlás az éneklés

és tánc ünnepi atmoszférájában kezdődik. Mikor a választás megtörtént, a fiú szülei egy közvetítőhöz fordulnak, s rajta keresztül megegyeznek a menyasszonyváltságban. Ha a fiú szegény, és nem tudja megfizetni azt, a feleség szülei általában elengedik a fizetséget – ilyenkor azonban a fiú két éven keresztül az ő háztartásukban végez munkát nekik. A vietnami meoknál a házassági forma a többnejűség (poligámia). De ez általában csak a gazdagabbak között fordul elő; ilyenkor egy férfinak 3-4 felesége is lehet. A házasság utáni lakás, mint mondtuk, patrilokális, de ha gyermekek szegények, vagy kevés föld áll a rendelkezésükre, szét is széledhetnek. A meo háztartás, vagy család általában a szülőktől és legalább egy házas fiúból és annak családjából áll. A patrilokális nagycsalád tehát a leggyakoribb családforma.

Öröklés: családi tulajdont képeznek az alábbiak: ház, berendezési tárgyak, állatok, a földek termése és maguk a földek. A családfő halála után ideiglenesen a feleség veszi át a családi tulajdon fölötti ellenőrzési jogot, majd az ő halála után a legidősebb fiú örökli az egészet, beleértve ebbe a földek kizárólagos használatát. A többi fiúgyermek az ingóságok egy részét örökli.

Társadalomszervezet: miután a meo falvak szétszórtak, általában a falufőnöké a legmagasabb politikai pozíció. Azokban a falvakban, ahol csak egy rokonsági csoport képezi a falu tagságát, a legidősebb férfi automatikusan a falufőnök is. Azokon a vidékeken, ahol a meo népsűrűség nagyobb, néha olyan politikai hatalmat is kivívtak maguknak, amit más etnikai csoportok is elismertek (tehát a falufőnökség fölötti politikai szervezetről van szó). 1954 óta, az Észak-Vietnami Népi Köztársaság megalapítása óta, a meok a Tai-Meo autonóm területen élnek, a vietnami államba inkorporálva.

Vallás: bár a meok néhány buddhista istenséget tisztelnek, mint pl. Quang-Am-ot (Quang Yin) a buddhista Könyörület Istenét, a formális buddhizmus mégis ismeretlen közöttük. Vallásuk „animista", a különböző szellemek-istenségek nagy panteonját ismerik. A legfontosabbak közöttük: To, az égisten, Ang, a földisten, Sien Chen, a hegyisten, Lu Shen, a mennydörgés istene, Long Wan, a sárkányisten, valamint háziszellemek, akiket közös néven tsao chen-nek neveznek. A meok szerint minden embernek három lelke van, amit pli-nek hívnak, s amelyek a terhes nők hasában reinkarnálódnak. Ugyancsak ismert körükben az őstisztelet, bár kevésbé pregnáns formában, mint a vietnamiak és a kínaiak között. Az ősoltárok egyszerűek: kis asztalka, amelyen kis edénykében füstölő ég, valamint két tekercs piros papír, amelyen kínai kalligráfiával írt invokációk vannak.

Vallási specialisták: az egyik francia szerző a fehér meok köréből ír le egyfajta samanizmust, ahol a férfi, vagy női sámánnak bizonyos elvárásoknak meg kell felelnie, s beavatáson kell keresztülesnie. A beavatottak nem lehetnek túl fiatalok, s a férfiak nem lehetnek túl alacsony státusúak, a nőknek pedig legalább két gyermekük kell, hogy legyen. E sámánok betegségeket gyógyítanak, ártó szellemeket űznek el és talizmánokat készítenek. A samanisztikus rítusok nagyon kidolgozottak. Jellemző bennük a tánc, a szellemek üzenetei és a transz.

Szertartások: az őskultuszhoz kapcsolódó szertartásokon kívül a legnagyobb szabású ünnep a holdújévhez kapcsolódik. A meo-k „megeszik az újévet", azaz megünneplik azáltal, hogy egy disznót vágnak le áldozatként a szellemeknek és az ősöknek, majd nagy lakomát csapnak. Vetéskor csirkét áldoznak a hegy szellemének, és füstölőket égetnek.

Betegség és gyógymódok: általános hiedelem, hogy a rossz szellemek okozzák a betegségeket, de ugyanakkor a betegségeket az emberi lélek eltávozásának-elvesztésének is tulajdonítják. A fehér meok szerint pl. ha a lélek, a pli elhagyja a testet, a személy beteg lesz. Ilyenkor elhívják a sámánt, aki szertartást végez, amelynek során az áldozatot ábrázoló-szimbolizáló figurát használ. Ezután áldozatot mutathatnak be, hogy a lelket visszahívják a testbe.

Lélekhit, halál, halál utáni élet: a finom ruhákba öltöztetett halottat a ház legnagyobb helyiségében a falhoz köti, s körülötte összegyűlik a rokonság. Nagy ünnep, tánc következik, ennek során az elhunyt szájába néha ételt helyeznek. A sírt a sámán választja ki. A holttestet a sírba Szent Mihály lován viszik, miközben tüzifegyverekből lődöznek a rossz szellemek elijesztésére. A temetés után a rokonság visszatér a házba az ünneplést, halotti tort folytatni. A sírt ezután többé nem látogatják.

A MEO ZENE

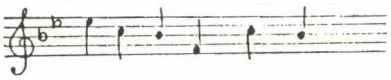
Az esküvő: régen szokás volt, hogy a legény a kiszemelt lány családjától kérdezi: „Remélem, megengedik a lányuknak, hogy őrizze a házamat." A biztató jelre a legényházban 3 nap múlva kakast vágnak, a csontjaiból jósolnak, és két közvetítőt küldenek fekete esernyővel, az ernyő vázára kendőt kötnek. A közvetítők az „ajtónyitás" dalát éneklik, s miután a lány családja beengedi őket, az oltár mellett felakasztják az esernyőiket, és a házbelieket dohánnyal kínálják. A lány családja a beleegyezését azzal fejezi ki, hogy a padot a ház hosszában helyezik el és pálinkával megkínálják a közvetítőket. A pad másik irányban való elhelyezése a „kikosarazást" jelenti.

A vőlegény családtagjai (kb. 9–15 fő) áldozati tárgyakat hoznak a menyasszony családjának.

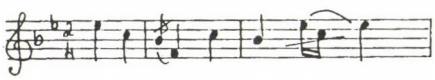
Mielőtt a menyasszonyt a vőlegény házához kísérné a bátyja, a két apa megtárgyalja a fiatalok feladatait. A „Nhap mon" szertartást a vőlegény házában tartják, ami után a menyasszony már egészen a férfi családjához tartozik. A szertartás alatt különleges dallamot énekelnek, egy szomorú dalt. Ez a „Tieng hát lam dau", a menyasszony éneke. Ez a dal a menyasszony szomorúságáról szól. A dal szövege:

Szemeibe könny szökik, nem jön álom a szemére,
nyugtalanul vár a nap fényére . . .,

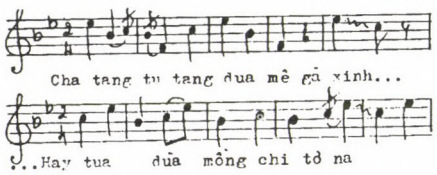
Co noi sao ének (esküvői dal): Esküvő alkalmából éneklik ezt. A „Co noi sao"-ban jellegzetes dallamlépések vannak, pl.:



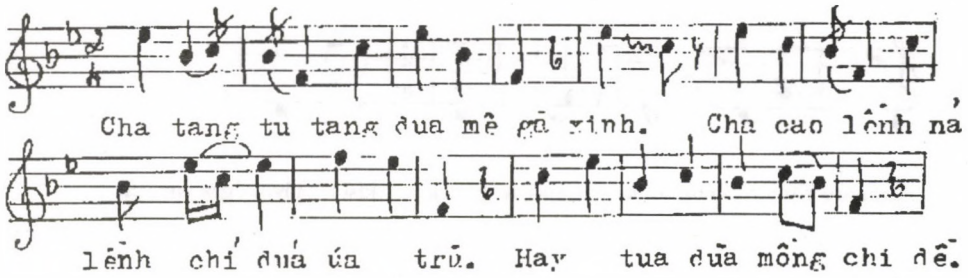
A dallamban megtalálhatjuk a már fentebb említett vonásokat, pl.



Glissando van a dallamban, a szöveg szerinti mondatvégeken, pl.:



A dallamot 4 fokú hangrendszerben éneklik. A díszítő hang nagyszekund, kisterc, kvart távolságra van a főhangtól. A mondatvégeken az utolsó szótagnál vagy előtte a legtöbb esetben a legmélyebb hang van, pl:

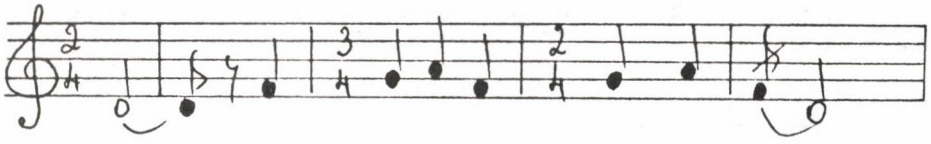


Szerelmi dal: január elején ünneplik a „sai san" ünnepet, amelyen a hagyományos játékokkal együtt a „khen" hangszeren játszanak dalokat. A lányok udvarolnak, vagy énekelnek „Gau phenh" szerelmi dalokat.

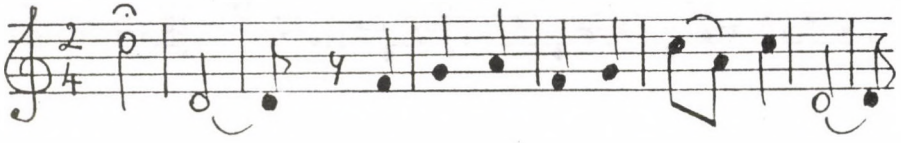
Ennek rögtönzött dalok, melyeket két énekes felváltva ad elő.

H'Cha mua mai ének [8]

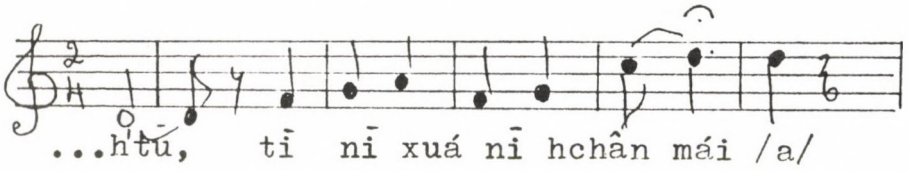
Ötfokú hangrendszerben éneklik. A „H' cha mua mai"-ban egy alapmotívum ismétlődik, pl.:



A dallamban használják a szeptimát és az oktávot, a főhang (D) ismétlődik és előtte nagy hangközugrás figyelhető meg, pl.:

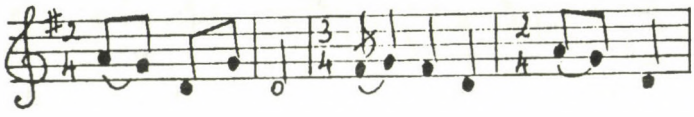


A szövegben kísérőhangzók fordulnak elő, pl.:

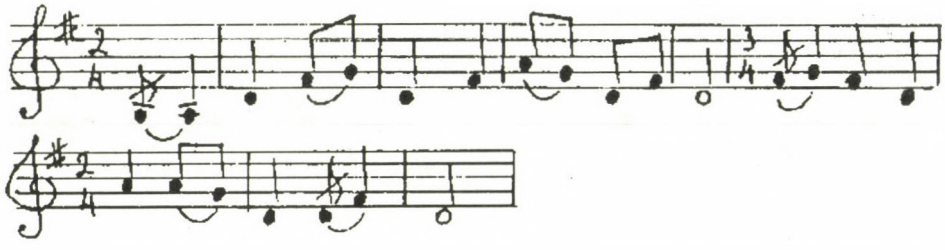


A metrum változó (2/4–3/4–2/4), lásd a fenti példát.

Xai de mua ének (szerelmi dal)
A változó metrum nagyon jellemző a szerelmi dalra, pl.:

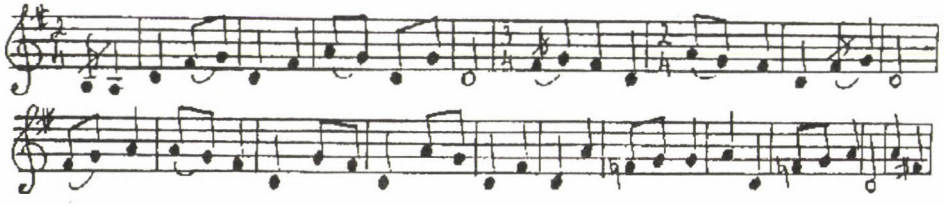


A díszítő hang a főhangtól kisszekund, nagyszekund, kisterc távolságra van, pl.:

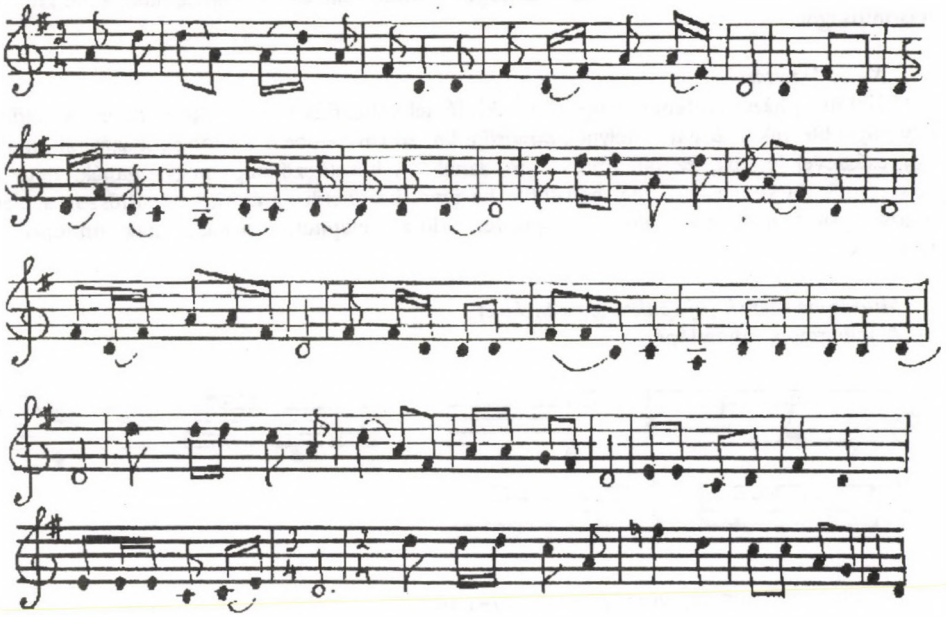


Ezek a dallamok a közép-vietnami zene jegyeit viselik, pl. „Xai de mua" (mieo) és a közép vietnami „Que huong thuong men" (Jorai), „Di hai rau rung" (Bahna). A Xai de mua-ban a dúr jelleg mollra vált át. Az ilyen fajta moduláció a közép-vietnami zenének egyik jellegzetessége is.

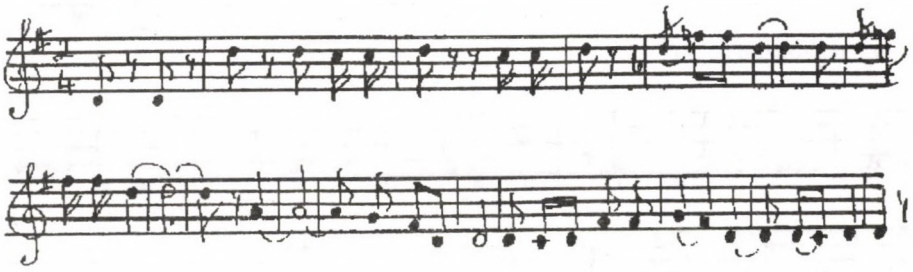
Xai de mua ének (Mieo)



Que huong thuong men ének (Jorai)



Di hái rau rưng ének (Bahna)



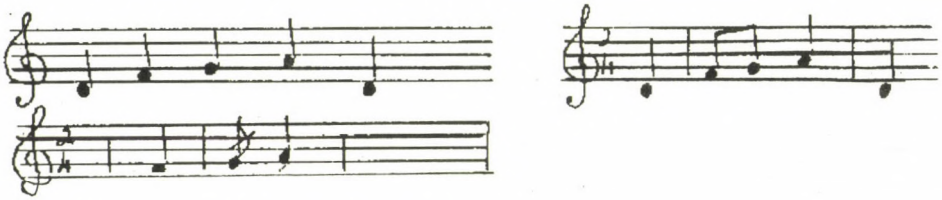
A három előbbi dallam példájából láthatjuk a Mieo zene és a középvietnami zene közötti hasonlóságot.

„Xu ca" szertartás:

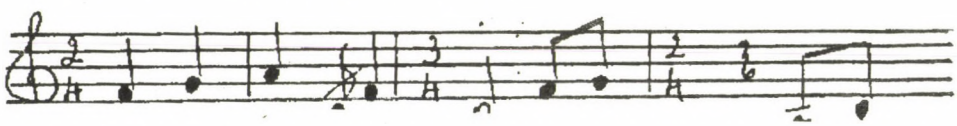
Mielőtt új házat építenek, nagy körültekintéssel választják ki a jó földterületet. A földbe egy nagyobb lyukat fúrnak (melynek átmérője kb. 20 cm). Ebbe a lyukba rizst szórnak, majd egy csészével lefedik, ezután imákat mondanak. A következő nap megvizsgálják, hogy a rizsszemek ott vannak-e a régi helyükön, ha igen, kezdhetik az építkezést. Először a mellékoszlopokat, majd a főoszlopot állítják fel. Miután felépítették a házat, nagy ünnepséget tartanak.

Mua trong te ének (új építkezéskor éneklik)

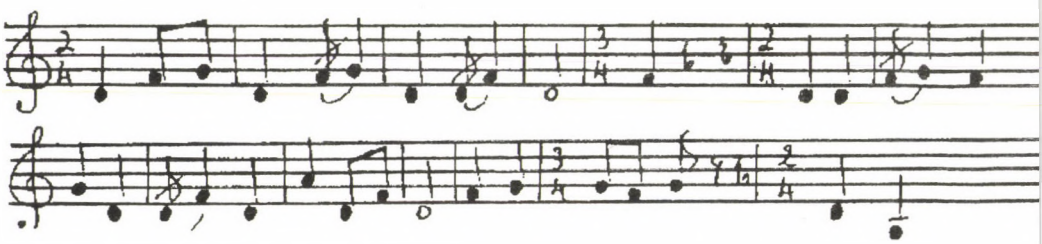
A jellegzetes dallamlépések:



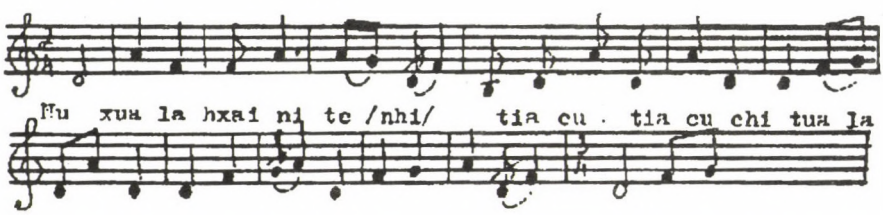
A változó metrum képlete (2/4-3/4-2/4), pl.:



D hang ismétlődik, pl.:



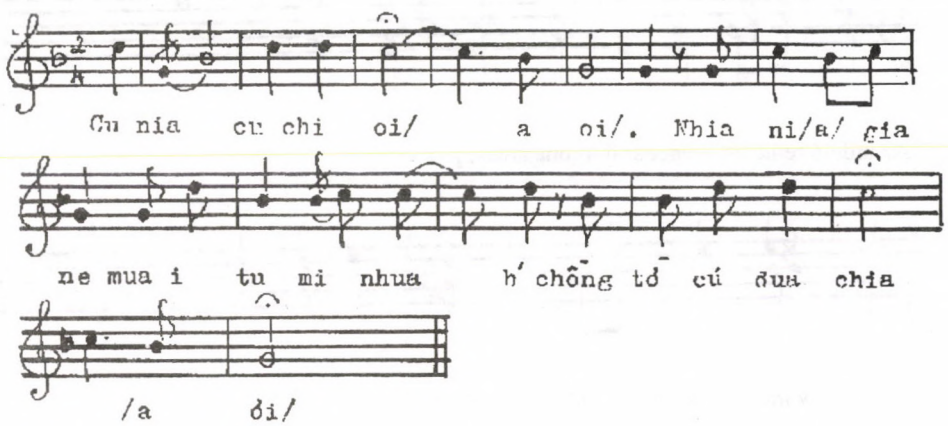
A szöveg a szép földről szól, pl.:



ne cu tia ne tre te trong tr dong na li na ni

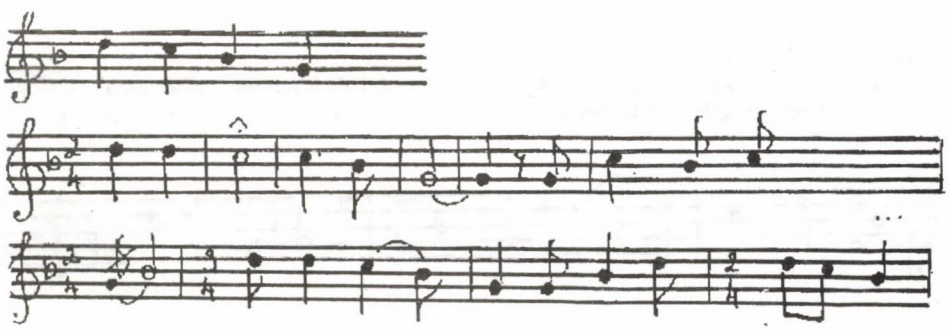
A temetés: A halottat új ruhában a hordágyra fektetve az oltár elé felkötik, vagy a főbejárathoz keresztbe teszik. Alatta, a halott feje felől a mindennapi ételáldozat: pálinka, főtt kukorica is. A meghívott énekes az „útrakelési" dalt énekli. A halottat az ősökhöz visszavezető csirkéről szóló dalrésznél egy papíresernyőt és egy csirkét raknak a halott feje mellé. A vendégek kézzel merített papírt, kukoricalisztet, pálinkát szoktak hozni, a rokonok még kendertakarót és disznót is. Az áldozáshoz nem hiányozhat a disznó, bivaly vagy marha. A leölésükkor a lábukat egy kenderfonallal összekötik a halott kezével. A temetés szertartása 5-7 napig tart. A temetés után ágakat szúrnak a földbe az út mellé, hogy a halott szelleme ne találjon vissza a házba, a halott férfi esetén kilenc ágat, nő esetén hetet. Még három napig ebédet visznek a sírhoz. A harmadik napon a sírról egy követ eltesznek és otthon ezt a tűzhely mellé helyezik. A temetés minden mozzanatához külön dalt énekelnek: ajándékfogadó dal, szülőket sirató dal, barátokat sraró dal . . . A dalokat általában dobbal és szájorgonával – khennel – kísérik.

Cuo nia cuo chi ének (temetési dal):



Fermata van szövegszerinti mondatvégeken. Fermata után kísérő hangzók vannak a szövegben, ezek úgy szerepelnek, mint sóhajtás. Lásd a fentebbi példát.

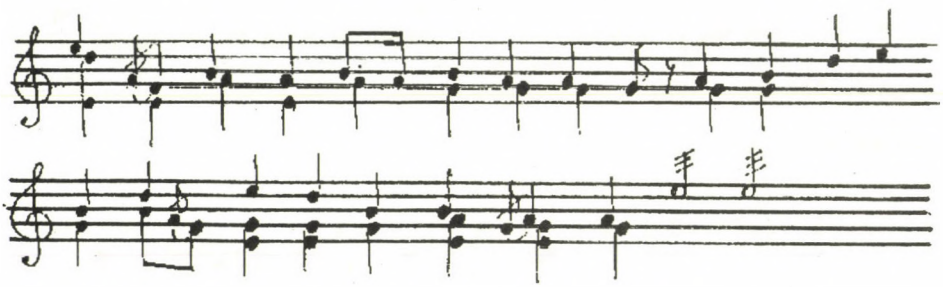
4 fokú hangrendszerben éneklik. A jellegzetes dallamlépések sokszor ismétlődnek az énekben, pl.:



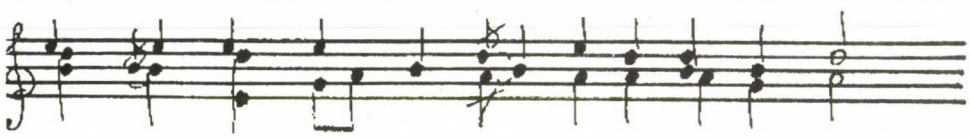
A díszítőhang nagyszekund, kisterc távolságra van a főhangtól, pl.:



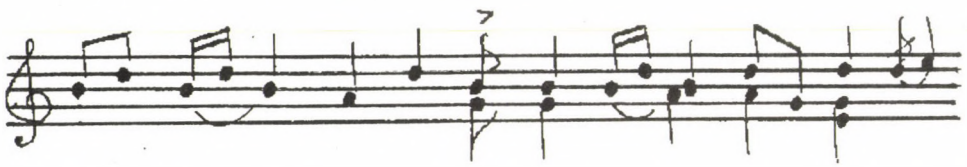
Halotti ételáldozási szájorgonajáték, pl.:



Az induló temetési menet szájorgonajátéka, pl.:



A falun átvonuló temeetési menet szájorgonajátéka, pl.:

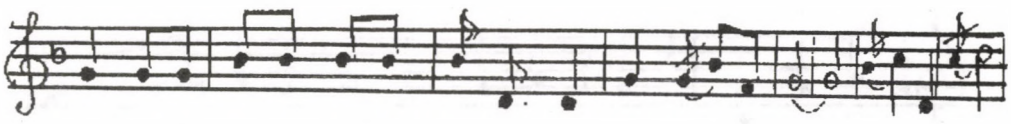


Khong mi nhua (Altatódal):

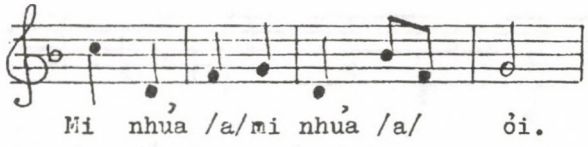
A kisgyermekeknek az anyjuk énekli, az apa kíséri őt khen-en (szájorgona). Ötfokú hangrendszerben éneklik, és változó ritmust találhatunk a dallamban (2/4–3/4–2/4), pl.:



A díszítőhang kisterc, nagyszekund távolságra van a főhangtól. Jellegzetesek a kisszext, szeptim és oktáv hangközök, pl.:



A szövegben kísérőhangzók fordulnak elő, pl.:



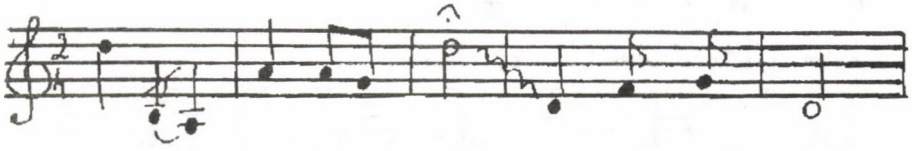
A „Tua si ao" szertartás:

A szertartást olyan alkalmakkor tartják, amikor egy miao asszonynak nem lehet gyermeke, vagy a gyermeke gyakran beteg.

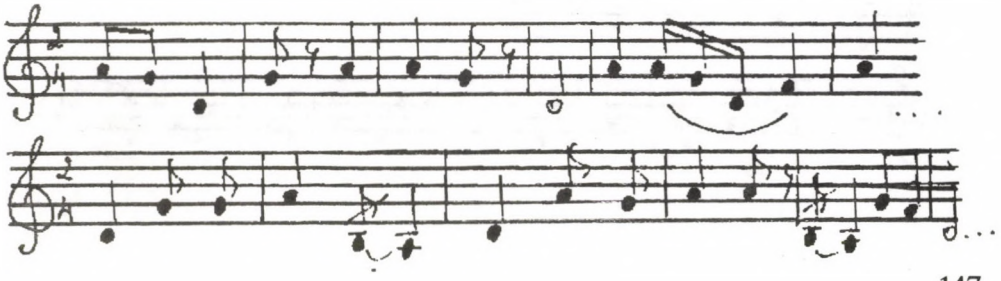
A szertartást az asszony férje által választott „jó" napon végzik. A házaspár korán reggel elmegy a házból, és kb. 2 km távolságban sátrat üt az úton. A sátorba két széket helyeznek, és a széken ülve áldásért imádkoznak. Az imádság befejeztével a cserjésbe rejtőznek és megvárják az első embert, aki az úton átmegy. Ezt az embert meghívják a házukba. Csirkét vagy disznót vágnak. Az oltárokon áldozati tárgyak vannak, pl.: bor, hús, virág, gyümölcs. A házaspár ismét imádkozik, a meghívott ember egy piros fonalat köt a férj, a feleség, vagy a kisgyerek karjára. A szertartás után nagy ünneplés, éneklés következik.

Xia mu ni ének:

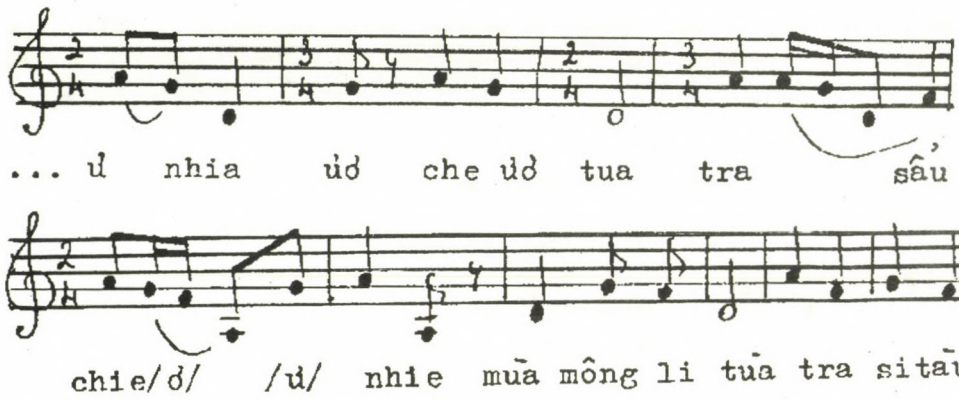
A dallamban előfordulnak sűrűn ismétlődő nagy ugrások, pl:



A dallamban glissando is előfordul, lásd a fenti példát. A főmotívumok ismétlődnek.



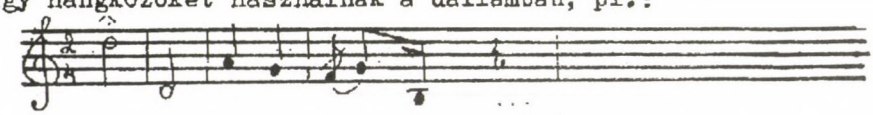
A szövegben kísérő hangzók vannak, a metrum változik. Ez nagyon jellemző a mieo-k zenéjére. A változó metrum képlete 2/4–3/4–2/4, pl.:



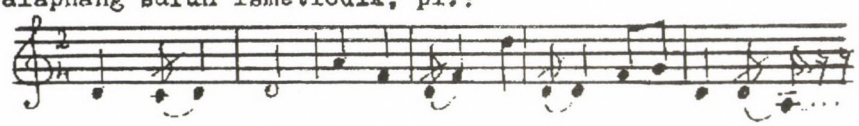
Da trung" szertartás: Ezt a szertartást minden mieo asszony tartja, hogy a földanya jó egészséget és jó termést, jó szaporulatot adjon. Az asszony a hálószobában tartja a szertartást. Disznót vág. A sámán imádkozik, az imádság után levág egy lopótököt, amelybe faleveleket tesz, majd a disznó szájába helyezi. Eztán a lopótököt titkos helyre teszi, ezért 3 napig nem szabad a házban takarítani, söpörni.

"Xe htu cha trông" ének:

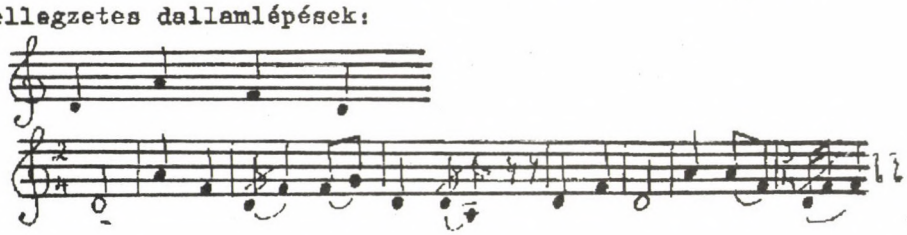
Nagy hangközöket használnak a dallamban, pl.:



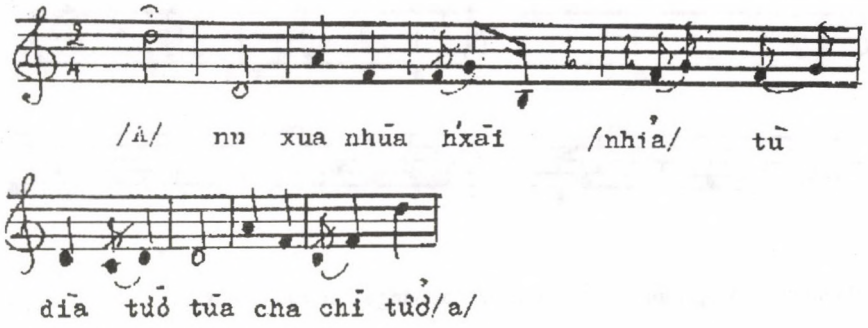
Az alaphang sűrűn ismétlődik, pl.:



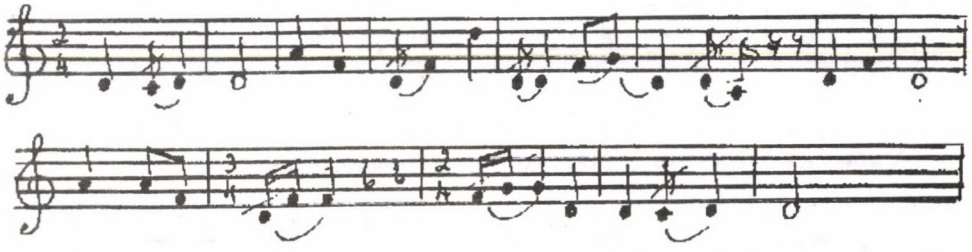
A jellegzetes dallamlépések:



A dal szövege egy szép napról, vagy olykor a háziállatok népes seregéről szól, pl.:



A díszítőhang nagyszekund, terc, kvart távolságra lehet a főhangtól, vagy mindkettő azonos hangmagasságú, pl.:



Szertartási dal: Ha beteg van a családban, akkor hívják a sámánt. A sámán szertartást tart, hogy az egyik ős szellemét hívja. A sámán a halott szellemétől kérdezi, hogy miért beteg a család egyik tagja, s hogyan gyógyíthatná meg őt.

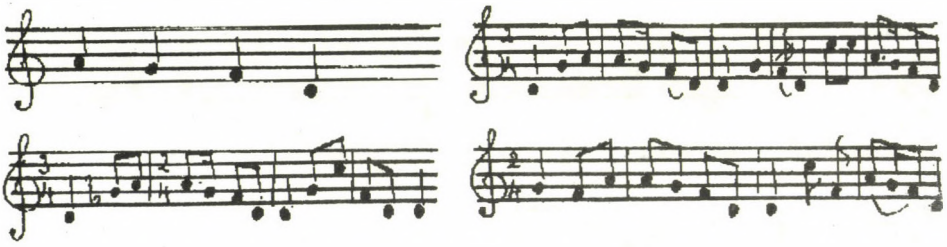
A gazdagok és a kalmárok is tartanak szertartást, amelyekben „Hupli és vo nenh" éneket énekelnek.

A kalmárok és gazdagok imádkoznak a gazdagságért, a jó, nyugodt életért. Az oltárra áldozati tárgyakat tesznek: bort, gyümölcsöt, cigarettát, pénzt. A szertartás közben a sámán énekel, táncol és az oltár körül ülő vendégeknek ajándékokat osztogat.

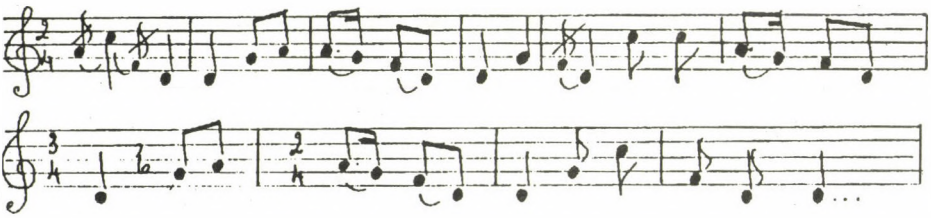
Tu xia ének:
Ötfokú hangrendszerben éneklik, pl.:



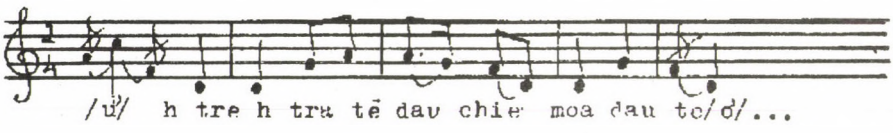
A Tu xia-ban jellegzetes dallamlépések vannak, pl.:

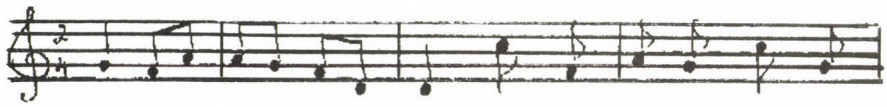


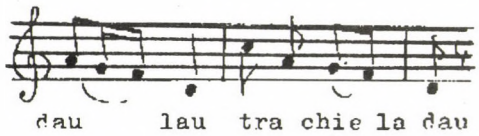
A dallamban nagy ugrásokat találunk és az alaphang sűrűn ismétlődik, pl.:



A szöveg a szomorúságról, a kívánságról és a jó, nyugodt életről szól, pl.: klisé



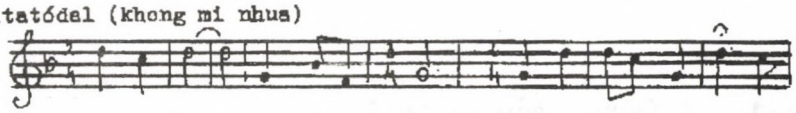




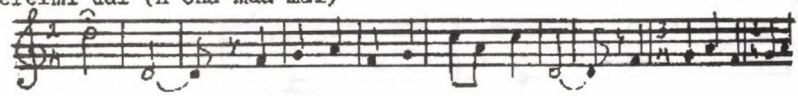
A MIEO ZENE ÖSSZEFOGLALÁSA

A mieo zenében a ritmus kötött, mint a nung zenében. A metrum jellegzetes váltakozásának képlete (2/4–3/4–2/4). ezt a metrumváltakozást találhatjuk sok mieo dalban, pl.:

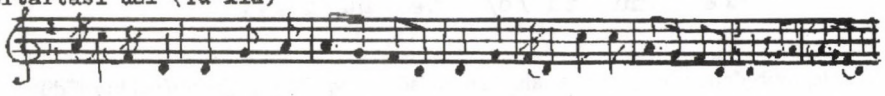
Altatódal (khong mi nhua)



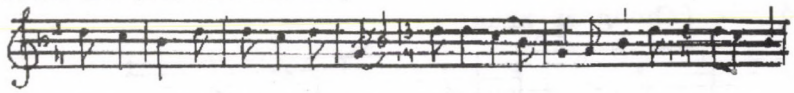
Szerelmi dal (H' chā mua mai)



Szertartási dal (Tū xia)

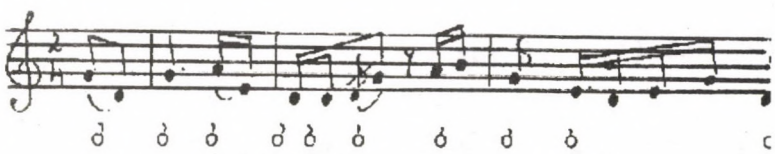


Temetési dal (Cuď nia cuď chi)

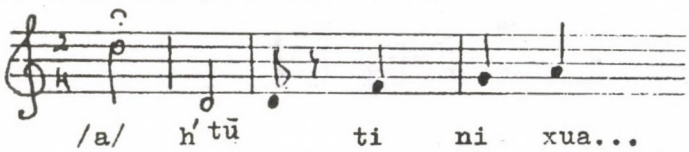


Mind a thai, nung, mind a mieo szövegekben előfordulnak kísérő hangzók, pl.:

Altatódal (Không mi nhua)



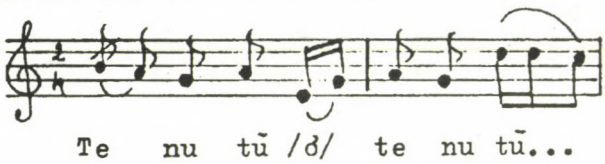
Szerelmi dal (H' chā mua mai)



Szertartási dal (Tũ xia)

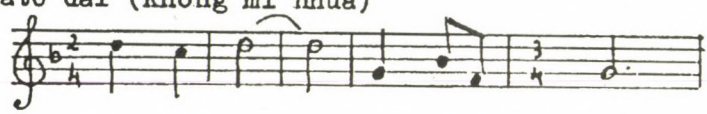


Temetési dal (chử h' cẫu xe tườ)

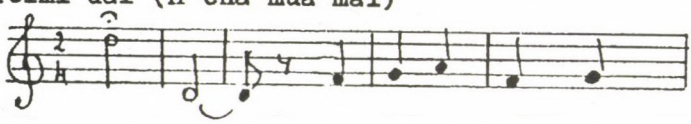


A legtöbb dallam magasan, az alaphang felső oktávjával vagy kvintjével kezdődik, pl.:

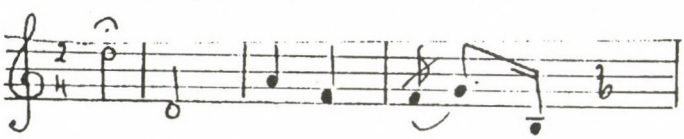
Altató dal (Khôṇg mi nhứa)



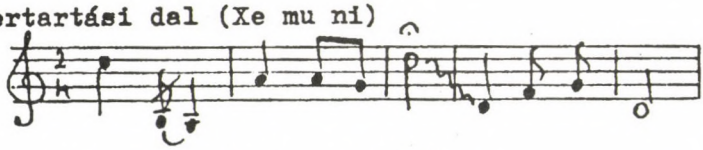
Szerelmi dal (H' chã mứa mái)



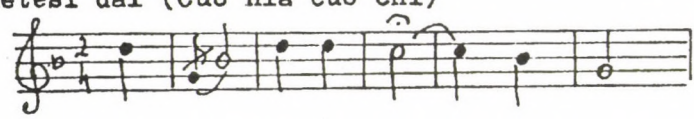
Szertartási dal (Xe h' tũ chả trống)



Szertartási dal (Xe mu ni)



Temetési dal (Cuo nia cuo chi)



Néhány mieo szerelmi dalban olyan jellegzetes dallamlépések vannak, amelyek a középvietnami zenében is előfordulnak, pl.:

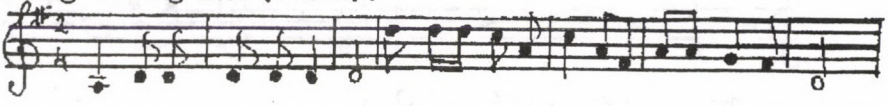
Tai de mua (Mieo):



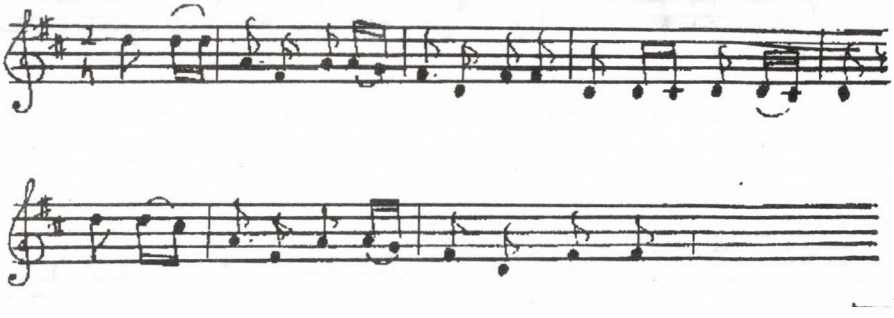
Bi hái rau rứng /Bah-na)



Duc huong thuong men (Jorai):



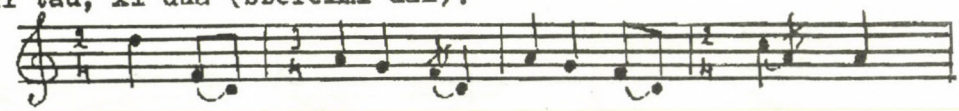
Buổi sáng (Jorai):



A mieo zene jellegzetes dallamlépéseit a szerelmi dalokban ill. a szertartási énekekben egyaránt meglelhetjük.



Chi tau, xi dua (szerelmi dal):



Tu xia (szertartási dal)

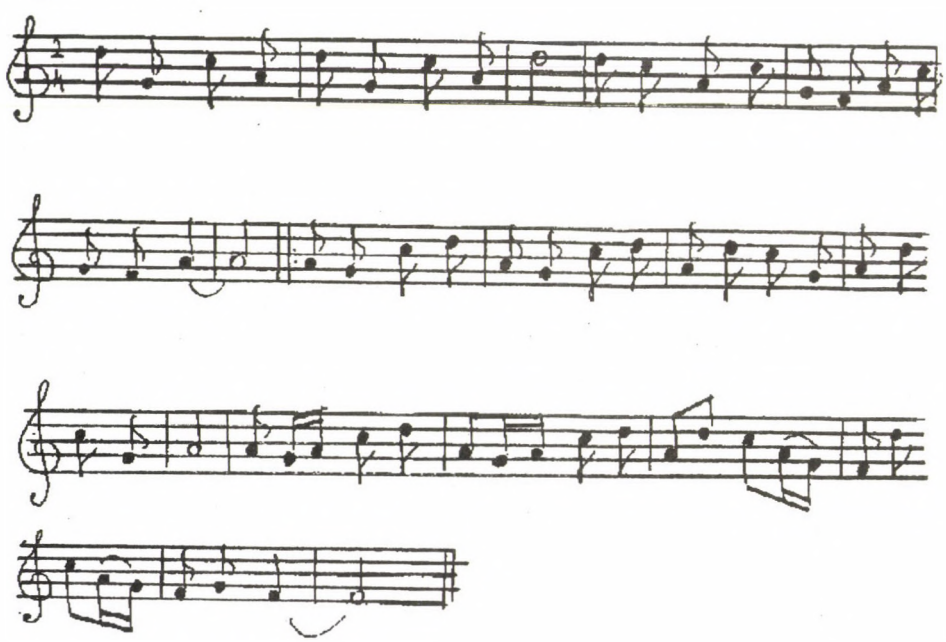


Tua trong te (szertartási dal):



A mieo ének formája abban hasonlít a szokásos európai énekformára, hogy refrénje van:

Teng sao xa la:



BÓNIS FERENC:

MOSONYIANA
A MOSONYI-KUTATÁS ÚJ EREDMÉNYEI
I. RÉSZ

BEVEZETÉS

„Mosonyi halála mindnyájunk szívét mély gyásszal tölti el. Elvesztése elszomoríthat a hazai zeneművészet érdekében is, melynek ő egyik legnemesebb, legbátrabb és legérdemteljesebb képviselője volt. Bárki is büszke lehetett vele egy lépést tartani az általa követett jó úton . . . Tiszteljük emlékét azáltal, hogy igyekezzünk gyümölcsözővé tenni példáját és útmutatásait."[1] Mosonyi európai rangú baráti pártfogója, Liszt Ferenc írta e sorokat idő előtt távozott pályatársa temetésének napján, méltatva az elhunyt érdemeit, és rámutatva arra, hogy a kortársak meg az utókor sokban adósai Mosonyi emlékének. Liszt messze látott és pontosan fogalmazott; 1870 Magyarországán azonban magányos próféta volt. Mosonyi emlékét óvó felhívása – mely, végső értelmében, a magyar zeneélet építésének folytonosságát hangoztatta – pusztába kiáltott szónak bizonyult.

Nem is igen lehetett más hatása a honi zene akkori állapotában. A XIX. század magyar zenei élete bizonytalan statikájú épület volt: felülről lefelé épült, hiányos, rossz illesztékű alapokra. *Műveltség vagy magyarság* – ez a veszélyes alternatíva volt legfőbb jellemzője. Mindig: „vagy-vagy", sohasem: „és". Beethoven *vagy* Bihari, Wagner *vagy* Dankó Pista. És még e választék lehetőségei között maradva is: az a bizonyos zenei magyarság-tudat csak a talaj legfelsőbb rétegébe bocsátkozó, felszínközeli gyökérzetből táplálkozott, míg az ősi gyökér, az Ázsiából hozott, szívós életű, másfélezredes hagyomány rejtve maradt a felszín alatt. Amiben az újabb keletű magyar zeneérzék a réginek nyomdokain haladt, az az egyszólamúság igézete volt, a dal és a tánc zárt kisformáinak egyeduralma. Ebből pedig nem egykönnyen bontakozhatott ki európai színvonalú magyar vonósnégyes és magyar szimfónia, nemzeti opera és nemzeti kórusművészet. Szó sincs arról, hogy az alkotótehetség hiányzott volna: magyar földön mindig akadt, szinte minden műfajban, eredeti tehetség. *A társadalmi igény hiányzott:* az a nemzetméretű közösségi aktivitás, melyre a kivételes tehetség rendkívüli megnyilatkozása alapozható. Ehhez mindenek előtt olyan közösség kell, mely kiválasztott szószólójával azonos zenei nyelvet beszél, hiszen csak így értheti meg, csak így igényelheti, így értékelheti annak mondandóját. Ezt a közösséget azonban csak a rendszeres műzenei gyakorlat és a magyar nemzeti identitástudat egyidejű jelenléte teremthette volna meg; ez az egyidejűség pedig, társadalmi szinten, nem volt fellelhető Mosonyi korának Magyarországán. Berlioz zsenialitása kellett hozzá, hogy a XIX. század magyar közönsége, Rákóczi ürügyén, bemerészkedjék a szimfonikus költészet világába, Liszt zeneszerzői és előadói szuggesztivitása, hogy korának magyarja a stilizálatlan verbunkosok, csárdások és népies dalok szintjéről fel akarjon emelkedni a rapszódiák műzenei magaslatára. Még ehhez is bizonyos „társadalmi-etnikai kovászra" volt szükség. Hiszen, ha Széchenyi és Ráday Pest-Budáján, Eötvös és Trefort Budapestjén nem él arisztokrácia és idegen eredetű polgárság, akkor aligha jön létre inter-

nacionális operaélet, aligha alakul Filharmóniai Társaság, nem nyílik Zeneakadémia és nincs Wagner-kultusz sem.

Aki a táblabírák és jurátusok közönségétől a nemzeti zeneművészet mezején számít elismerésre, annak ugyanazon az úton kell járni, mint a Rákóczi nevét zászlajára író Berlioznak, vagy egy általánosan ismert zenei nyelven „Magyar Dallok"-at megszólaltató Lisztnek. *Arról* kell beszélnie, ami ezt a közönséget (vagy: potenciális közönséget) amúgyis foglalkoztatja – és *akkor,* amikor éppen foglalkoztatja. A reformkor íróinak-költőinek így válhatott egyenrangú társává a Hunyadi László-opera komponistája, Erkel Ferenc. A „Meghalt a cselszövő"-kórus országos sikerré lehetett a reformkor Magyarországán, akárcsak a Bánk bán „Hazám, hazám"-áriája 1861-ben, Solferino után, egy lehetséges nemzeti kibontakozás lelkesítő hangulatában.

E fényes sikerek árnyékában annál megdöbbentőbb a kijózanító hétköznapi valóság: az a felismerés, hogy *a zene mint esztétikum* itt és ekkor igen szerény szerepet játszik. Kossuth Pesti Hírlapja, például, olyannyira nem lát szövetségest a muzsikában, hogy a Hunyadi László 1844-es bemutatóját egyetlen szóval nem említi, még egy napi hírre sem méltatja. S ha a zeneszerző netán a politikai ár ellenében kormányozza hajóját – ahogy Erkel tette, aki épp a kiegyezés évében, 1867-ben állt a nyilvánosság elé Dózsa-operájával –, akkor nem is számíthat más fogadtatásra, mint az egyhangú elutasításra. Hiába: a fejlődésben nincsenek ugrások, kihagyható fázisok. A természetes fejlődésnek (vagy a türelmes, szívós pedagógiának) meg kell teremtenie azt az általánosan érthető köznyelvet, melyből a művészi zene nagyformái felépíthetők; azt a jelrendszert, mely e nagyformákban művészi mondandó kifejezésére alkalmas; azt a közaktivitást (a rendszeres kóruséneklés alkalmait, az amatőrtevékenységet), mely e jelrendszer folyamatos, napi használatát-terjedését biztosítja.

E feladat felismerésével lép a magyar zenetörténet színpadára *Mosonyi Mihály.*

Magyarország nyugati határvidékéről jött, ahol fülébe nem „ősmagyar dal rivallt". Anyanyelve német volt – zenei anyanyelve az az osztrák köznyelv, melyből egy Haydn, egy Schubert alkotóművészete táplálkozott. Ezt a köznyelvet a nép zenei aktivitása tartotta életben, az terjesztette; Mosonyi – eredeti nevén *Michael G. Brand* – már gyermekkorában, szülőfalujában megtanulhatott játszani néhány fúvóshangszeren „amúgy parasztmódra". A népnek ez a természetes zenei aktivitása lebegett előtte példaként akkor is, amikor – immár kiművelt zeneszerzőként és pianistaként – a magyar nemzeti muzsika ügyének elkötelezettjévé vált. Alapcélja nem kevesebb, mint hogy *„a magyar zenének művészi értelemben vett kifejlesztése által (a német, olasz s francia zeneirály s iskola mellett) teretsük meg a 4-ik világhírű írmodort is: a magyart"*[2]. S teremtsük meg, persze, mindazt, ami ehhez tartozik: az előadótestületeket és ezek rendszeres működésének szervezeti formáit, a zenei képzés hazai intézményeit az alapoktól a legfelsőbb fokig, a „zenekedvelők egyesületét" és az országos kóruséletet, mely zenei aktivitással nevel közönséget a magasabb műfajoknak; hívjuk életre az agitáció és propaganda európai kitekintésű, nemzeti célú orgánumát, a magyar zenelapot. Ennyire, jottányival sem kevesebbre vállalkozik Mosonyi Mihály Buda-Pesten, 1860 táján.

Negyvenöt esztendős, legjobb éveiben jár: tudása teljében, ereje teljében. Nem sejtheti, hogy mindössze tíz esztendeje van már csak hátra. És az sem *akármilyen* évtized: kettészeli a kiegyezés meg a hozzá vezető néhány esztendő. Mert a 67-es kiegyezés zenénk történetében is fordulatot hoz: olyan jelenség, mely végső hatásában kifogja a szelet a magyar nemzeti műzene-mozgalom vitorláiból. A hazai közönség, ami zenei műveltségét és zenei magyarságát illeti, még nincs azon az óhajtott szinten, melyen az Európához felzárkózni akaró nemzeti iskola *művészi eredményeit* értékelni tudná. Ez az új-nemzeti zene tehát, *mint esztétikum,* önmagában nem kelt figyelmet. A konszolidáció légkörében pedig, egészen Bartók Kossuth-

szimfóniáiáig, *mint politikum* sem. Mosonyi utolsó néhány esztendeje a csalódásé, a magányé, a rezignációé.

Pályájának e különös kettőssége – *trionfo* és *lamento* sajátos egysége, tragikus végkicsengéssel – halála óta több ízben is *per-újrafelvételre* késztette a magyar zenetörténetírás művelőit. Alig temették el Mosonyit: egykori munkatársa és pályatársa, id. Ábrányi Kornél, megkezdte életrajzának folytatásos közlését a Zenészeti Lapok hasábjain (1870–1871): ezt 1872-ben, *Mosonyi Mihály élet és jellemrajza* címen, önálló kis kötetként is kiadta. Számos pontatlan adata, rengeteg tévedése ellenére: ez a könyv a Mosonyi-irodalom alapvetése. Az egyetlen olyan Mosonyi-biográfia, melyet a zeneszerző közvetlen környezetének egyik tagja írt, teli eredeti megfigyelésekkel, személyes emlékekkel.

A második önálló Mosonyi-életrajzot Káldor János írta, németnyelvű doktori disszertációként (*Michael Mosonyi,* Dresden 1936.). Ez a munka – mely a korábbi irodalomnak számos tévedését korrigálja – első ízben jelentkezik a magyar nemzeti romantika mesterének életrajzával és munkásságának részletes leírásával a zenetudomány egyik nemzetközi fórumán.

Fontos részlettanulmányokkal gazdagította a Mosonyi-irodalmat Fabó Bertalan, Isoz Kálmán, Lavotta Rezső, Major Ervin, Sonkoly István és Prahács Margit. Rajtuk kívül századunk magyar zenéjének két klasszikus mestere, Bartók Béla és Kodály Zoltán is hozzájárult önálló munkákkal a téma gazdagításához. Szabolcsi Bence a kor nagytávlatú áttekintése során, A XIX. század magyar romantikus zenéje című alapvető munkájában jelölte meg Mosonyi helyét a magyar zene történeti folyamatában.

Ezekre a munkákra – s ezeken túlmenően, saját önálló kutatásaira – alapozhatott a harmadik Mosonyi-monográfia szerzője, e sorok írója (*Mosonyi Mihály,* Budapest 1960). E könyv – mivel igyekezett mindent logikus rendbe szervezni, amit a kutatás Ábrányitól a szóban forgó harmadik életrajz szerzőjéig feltárt – a téma addigi legteljesebb összefoglalását nyújtja.

Természetesen nem mondja ki – mert nem is mondhatja ki – a *végső szót:* ilyet a tudomány nem ismer. Mindig felmerülhetnek új adatok, melyek módosítják-gazdagítják a korábbi képet. Mosonyi halálának centenáriuma (1970), az új erőre kapó Erkel-, Liszt- és Kodály-kutatás szép számmal tárta fel Mosonyi életének és pályájának addig regisztrálatlan adalékait. S a kép persze, nemcsak azzal változik, ha *egyhelyben állva* szentelünk nagyobb figyelmet valamelyik részletének. Változik akkor is, ha *módosul* a távolság az obszervátor és a megfigyelt objektum között.

Az 1960-as monográfia megírása óta közel három évtized telt el. Ezalatt nemcsak az újonnan feltárt Mosonyi-dokumentumok száma szaporodott. Megváltozott a magyar zene szellemi környezete is. A zene, akárcsak Mosonyi idejében, a magyar közművelődés perifériájára szorult – s talán maga a művelődés is periferikussá vált a magyar közgondolkodás egészében. E tagadhatatlan *hanyatlás* korát megélve, alkalmasint jobban megértjük azt a százhúsz év előtti hanyatlást, melyet Mosonyinak kellett megélnie, kétkedve és kiábrándultan. Ez a meggondolás késztetett életének és munkásságának újabb áttekintésére.

Ami itt következik: nem összefüggő, teljes életrajz. Címe pontosan fedi tartalmát: MOSONYIANA – A Mosonyi-kutatás új eredményei. Családtörténeti, életrajzi, zenei és recepciótörténeti vizsgálódások hozama: annak összefoglalása, ami a téma feltárásában az 1960-as Mosonyi-monográfia megjelenése óta történt. A rokonterületek idevágó eredményeit (Prahács, Legány Dezső, Németh Amadé, Eckhardt Mária munkáit) éppúgy figyelembe veszi, mint a kifejezetten Mosonyival foglalkozó tanulmányokat (Michael Gollowitzer, Valkó Arisztid, Bónis Ferenc) – kiegészítve mindezt annak a nagyszabású, új kutatásnak eredményeivel, melyet az 1987–1988-as években a *Soros Alapítvány* támogatásával folytatott e sorok írója. E kutatás közvetlen célja az volt, hogy nagyszámú ismeretlen dokumentumot tárjon fel és

tegyen közzé, hogy új lelőhelyeket nyisson meg, hogy a vizsgálatoknak és összefoglalásnak új szempontjait vázolja fel. S ha a szerző tudatában van is annak, hogy számos dokumentum ma (még vagy már) hozzáférhetetlen, így nem analizálható – mint például a Szép Ilonka-opera egyetlen, eredeti kéziratos partitúra-példánya –; ha tudja azt is, hogy más dokumentumok továbbra is rejtve maradtak vagy lappanganak: ugyanakkor azt is tudja, hogy egy *meglévő* dokumentáció, ha adatai pontosak és egyértelműek, pótlólagos kutatásokkal már viszonylag könnyen kiegészíthető. Csak azt kell tudnunk: mi az, ami megvan már, mi az, ami hiányzik még.

„Tiszteljük emlékét azáltal, hogy igyekezzünk gyümölcsözővé tenni példáját és útmutatásait" – írta Mosonyi halálakor Liszt. Mit tehetnénk hozzá e máig érvényes szavakhoz? Legfeljebb ennyit: ismerjük meg életét és pályáját, hogy példáját és útmutatásait valóban gyümölcsözővé tehessük.

I. A ZENESZERZŐ CSALÁDJA

Mosonyi származásáról és családtagjairól – őt magát a továbbiakban, élete 1859-es fordulatáig, eredeti nevén *Brand*nak nevezzük – igen keveset mond a korábbi irodalom, azt is legtöbbnyire pontatlanul vagy hiányosan. Ábrányi szerint „1814-ben, szeptember 4-én született Mosonymegyében, Boldogasszonyfalván, szerény vagyoni állású szülőktől, kik földmívelés- és iparűzéssel foglalkoztak"[3]. Ez a mondat indította útjára azt a hibát, mely 1936-ig, Káldor János anyakönyvi kutatásainak közzétételéig, a Mosonyi-irodalom minden további publikációjában felbukkant: a születési év téves megjelölését. Ábrányit alkalmasint a zeneszerző gyászjelentése[4] tévesztette meg: e szerint „életének 56-ik évében, [1870.] october 30-án" halt meg (az egykorú sajtó és a halotti anyakönyv egybehangzó tanúsága szerint valójában 31-én). Mármost, ami az életkort illeti, a gyászjelentés közlése pontos volt, de félrevezető is: Mosonyi szeptember 4-én betöltötte 55. esztendejét, ilyen értelemben októberben valóban „56-ik évében" járt már. Az 1870-ből kivont 56 azonban 1814-et eredményezett születési évként; ezt terjesztette az irodalom, hatvanhat éven át. A téves adat még Isoz Kálmánnak a Szabolcsi–Tóth-féle Zenei lexikonban publikált életrajzába is bekerült, sőt: ez olvasható a zeneszerző sírkövén is[5], melyet 1914-ben állíttatott „a székesfőváros közönsége"[6].

Káldor János, 1936-ban megjelent németnyelvű disszertációjában, így foglalja össze a Brand-család múltjára vonatkozó kutatásának eredményeit: „A család eredeti lakóhelye és [Boldogasszonyfalván való] letelepedésének ideje nem állapítható meg. A Brand vagy Brandt családnév 1775-ig követhető nyomon a falu anyakönyveiben. 1805-ben ott halt meg Michael Brand azonos nevű nagyatyja, 73 éves korában. Foglalkozása szűcs (latinul: pellio) volt: Michael fia folytatta mesterségét. Ez utóbbi Elisabeth Tellint vette nőül. A házasságból nyolc gyerek született: hat lány és két fiú. A harmadik gyermek, egyszersmind az első fiú, a mi Michael Brandunk.

Michael Brandot 1815. szeptember 4-én keresztelték. [. . .] A keresztlevél csak a keresztelő, nem a születés napját adja meg. Feltételezhetjük, hogy a születés dátuma két nappal korábbra tehető (a biztos szeptember 4-i dátumot tévesen tekintették a születés idejének)."[7]

Káldor adatait az újabb kutatások[8] részben megerősítették, részben megcáfolták, pontosították vagy kiegészítették.

Tény, hogy 1775. szeptember 16-nál korábbi, a Brand-családra vonatkozó adat nem található a soknevű község (latinul: Mariano Pratensis, rövidítve Prat., magyarul Boldogasszony, Boldogasszonyfalva, németül Maria auf der Heide, Maria Heid, Fraukirchen; mai nevén Frauenkirchen, Burgenland) anyakönyveiben; tény, hogy a család eredetéről és Boldogasz-

szonyfalvára kerülésének idejéről ma sincs pontos képünk. A zeneszerző nagyapja, Michael Brand (I), valóban 1805-ben (november 23-án) halt meg; fia Michael (II), valóban szűcs volt; ennek Michael (III) nevű fiát valóban 1815. szeptember 4-én keresztelték. Káldor többi állítása azonban pontosításra szorul.

Gollowitzer kutatásai óta[9] ismerjük a zeneszerző apai nagyanyjának nevét: Franziska Gartner-nak hívták. A boldogasszonyfalvi anyakönyv Michael Brand (I)-nak és Franziska Gartnernak hat gyerekét sorolja fel. Ezek:

Susanne (megkeresztelték 1775. szeptember 16-án),
Franziska (1777. október 24.),
Ludovicus (1780. május 1.),
Magdalena (1781. július 15.),
Michael (II; 1783. szeptember 11.),
Catharina (1786. október 31.).

Az apa nevét Brand, Brandt és Prand változatokban jegyezték be a matrikulába, az anya leánykori nevét, ha egyáltalán feltűntették, akkor „női végződéssel", Gartnerin-ként. Michael Brand (I) 1805. november 23-án halt meg Boldogasszonyfalván 72 éves korában; valószínű születési éve tehát 1733. Feleségének sem születési, sem halálozási dátumát nem ismerjük; feltehetően nem Boldogasszonyfalván született és nem is ott halt meg. A zeneszerző apja, Michael (II), szüleinek negyedik gyermeke és második fia volt. Testvérei közül egyedül ő maradt haláláig születési helyén; a testvérek halálozási adatait ezért mindeddig nem ismerjük.

Michael Brand (II) 1810-ben, feltehetően Fertőrákoson kötött házasságot az ottani születésű Elisabeth Thell-lel (nevét az anyakönyvek Töllin, Tellin, Töll, Thöll, Thell, Theül formában említik). A „Tellin", „Töllin"-forma női végződést ragaszt az eredeti családnévhez, mely mai szövegben már – hacsak nem idézet – szükségtelen. A házaspárnak, Káldor állításán túlmenően, nem nyolc, hanem tizenegy gyermeke volt:

Rosalia (1811. szeptember 29 – 1864. március 11)
Petrus (I; 1813. augusztus 5; meghalt gyermekkorában)
Franziska (1814. szeptember 12.)
Michael: III: 1815. szeptember 4 – 1870. október 31)
Elisabetha (1817. április 18; meghalt gyermekkorában)
Magdalena (1818. április 1; meghalt gyermekkorában)
Anna (1820. május 25)
Barbara (1822. június 18)
Franziscus (1824. október 4; meghalt gyermekkorában)
Eleonora (1826. február 23 – 1914. január 10)
Petrus (II: 1829. szeptember 10 – 1905. július 28)

A zeneszerző apja 1866. február 19-én, szülőhelyén halt meg, felesége ugyanott, hat évvel korábban: 1860. április 1-én. A zeneszerzőt, gyászjelentésének tanúsága szerint, négy testvére élte túl: Anna (Zehenter Jakabné; első házasságából született Anna leányának Mosonyi volt a keresztapja), Borbála (Richter Jánosné), Eleonora (aki 1851-től a muzsikus háztartását vezette) és Péter (II, aki postás volt szülőfalujában). A tizenegy testvér közül Eleonora élt a legtovább, épp ő, aki közel két évtizeden át együtt lakott megözvegyült, híres bátyjával. 1914-ben, nyolcvannyolc esztendősen halt meg. Ha az akkor működő Mosonyi-kutatók – Fabó, Isoz – felkeresik: alkalmasint sokkal több emlék és tárgyi dokumentum marad ránk. 1945-ig a zeneszerző Anna húgának dédunokája, Martin Neuberger őrzött nagyszámú, Mosonyitól származó kottát St. Andrä (Mosonszentandrás)-beli házában; ezek a háború viszontagságai során elpusztultak.

Michael Brand (II) valamennyi gyerekének Petrus Piller helyi kereskedő és felesége,

Rosalia voltak a keresztszülei. E tény magyarázatul szolgál a zeneszerző egyik későbbi dedikációjához: 1849-ben befejezett III., F-dúr miséjét a zeneszerző „jótevője, Piller Péter emlékének" ajánlotta, 1839-ben meghalt keresztapja elhunytának első decenniumán. Bizonyosra vehetjük, hogy a sokgyermekes falusi kézműves házában elkélt a segítség – és hogy a fiatal Brand, pályájának kezdeti szakaszán, valóban kézzel fogható segítséget kapott a szüleinél jobb módban élő helybéli kereskedőtől. A tizenegy Brand-gyerek közül az első keresztanyja nevét, a második és tizenegyedik a keresztapáét kapta, a harmadik az apai nagyanyáét, a negyedik – a muzsikus – az apáét és apai nagyapáét, csak az ötödik gyereknek (egyszersmind a harmadik lánynak) jutott édesanyja neve. A család főága Eleonórával kihalt, több testvérnek azonban ma is élnek leszármazottai. Ezeknek – s különösen a zeneszerző anyai ágú felmenőinek – felkutatása a jövő feladatok közé tartozik.

Figyelmet érdemel Káldornak az az állítása, mely szerint Brandunk keresztelőjének napja, 1815. szeptember 4., nem azonos születése napjával s az valószínűleg szeptember 2. volt. Káldornak elméletileg kétségkívül igaza lehet, a korabeli anyakönyvek mindig a keresztelő napját s nem feltétlenül a születését regisztrálták. A muzsikus esetében azonban, úgy látszik, a két esemény egybeesett. Gollowitzer egy közelebbről meg nem nevezett „kéziratos családfa adatainak az anyakönyvi bejegyzésekkel való összehasonlításából" jutott erre a következtetésre[10]. Ezek szerint Michael (III) keresztelőjére már születése napján sor került. Mivel a muzsikus is így tudta és egész életében szeptember 4-ét vallotta születése napjának: ezt a kérdést, ilyen értelemben, lezárhatjuk.

Foglaljuk most össze a szülők anyagi helyzetére, társadalmi állására vonatkozó vizsgálatok eddigi megállapításait. Ábrányi – kinek idevágó minden közölnivalóját e fejezet élén idéztük már – óvatosan ennyit kockáztat meg: született „szerény vagyoni állású szülőktől, kik földmívelés- és iparűzéssel foglalkoztak". E felettébb általános fogalmazás arra vall, hogy Ábrányinak nem voltak erre vonatkozóan sem tárgyi bizonyítékai, sem pontos értesülései. Maga, mint elszegényedett birtokos nemesek sarja, annyit tudott, hogy Mosonyi nem az ő osztályából való s nem is a polgári értelmiség soraiból jött, hanem egyszerű emberek gyermeke. Akik tehát „földmívelés- és iparűzéssel foglalkoztak". Ez az általános síkon mozgó megjegyzés arra utal, hogy nem ismerte Mosonyi 1860 táján írt töredékes autobiográfiáját (melynek motívumai felismerhetők Bartalus István és ifj. Bertha Sándor Mosonyiról szóló írásaiban). Meg arra is, hogy Ábrányi elmulasztotta kikérdezni otthoni dolgaikról a legautentikusabb tanút, a zeneszerző Eleonóra húgát, aki bátyja temetése után egy darabig még Pesten élt (mulasztása még akkor is súlyos hiba volt, ha tudjuk, hogy az „Így láttuk . . ."-jellegű „multiplikált biográfiákat" akkoriban nem ismerték). Említett önéletrajzi töredékében Mosonyi világosan megjelöli kézműves-származását: „Sohn eines armen Kürschners", „egy szegény szűcs fia". Michael (II) foglalkozását minden anyakönyvi bejegyzés „pellio"-nak (szűcs) adja meg.

E „szűcs"-szó értelmezését finomítandó, lényegesnek tartom Gollowitzer idevágó megjegyzését[11]. Ő ugyanis tanítóként, majd iskolaigazgatóként hosszabb időn át működött a zeneszerző szülőhelyén, így minden más Mosonyi-kutatónál nagyobb helyismerettel rendelkezett. Tőle tudjuk: „A mosonvidéki Heideboden mindig is bővében volt az apróvadaknak, így még 1938-ig többnyire két prémárus élt a községben. Lehetséges, hogy a prémekből kisebb ruhadarabokat is készített, kesztyűt, prémsapkát vagy más, prémmel bélelt ruhaneműt, de kézműves-munkáját nem azonosíthatjuk egy városi szűcsmester ipari tevékenységével. A boldogasszonyi szűcsök és prémárusok a felvásárolt bőröket, némi előzetes megmunkálás után, Bécsben értékesítették." Bár a lenyúzott bőrt kikészítő *tímár* és a kikészített bőrt ruházati cikké feldolgozó s azt árusító *szűcs* között a német nyelv is éles különbséget tesz (Gerber illetve Kürschner; a zeneszerző ez utóbbit jelölte meg apja szakmájaként): mai fogal-

maink szerint Michael (II) foglalkozása mindkét mesterség elemeiből állhatott, kiegészülve még a *szűrszabó* tevékenységével. A „szegény szűcs" tehát alkalmasint nagyon pontos jellemzése az édesapa vagyoni státusának.

Brand Mihály (III) házasságának külső adatait is jobban ismerjük ma már, mint a három említett életrajz bármelyike[12]. A zeneszerző feleségét, *Weber Paulinát*, 1820. június 23-án keresztelték a pesti belvárosi plébániatemplomban. Apja Veber Mihály „questor" (pénzügyi tisztviselő, számvivő), anyja Somogyi Johanna. Figyelemreméltó, hogy Paulina keresztapja Ignatius Pfeffer, dr. Péteri Ignác orvos felmenője. A zeneszerző utóbb baráti kapcsolatba kerül Pfefferrel: neki dedikálja 7. vonósnégyesét – azt a kamarazeneművét, melyről első ízben a jelen tanulmányban esik majd szó.

A muzsikus 1846. október 3-án – és nem 1845-ben, mint a korábbi irodalom állította – kötött házasságot Weber Paulinával, Pesten. A Szent István Bazilika plébániáján őrzött „Házasultak anyakönyve" ennyit közöl a vőlegényről s a menyasszonyról: BRAND Mihál Rkat. zenész, nőtlen, Boldogasszonyi születésű, Mosony vármegyéből, 31 éves, pestlipótvárosi lakós. És: WEBER Paulina Rkat. Hajadon leány, pesti születésű, 26 éves, Pestlipótvárosi lakós. A két tanú: Lőniker Károly aranyműves illetve Bräuer (az anyakönyv szerint Brayer) Ferencz, a „Belvárosi templom karigazgatója". Bräuer egyike azoknak a nagytekintélyű muzsikusoknak, akik kezdettől fogva egyengették Pesten az ifjú Brand útját. Ez utóbbi már 1843-ban Bräuernek ajánlotta Graduale-ját. Brand I. miséjének Bräuer-vezényelte két előadásáról is tudósít az 1840-es évek pesti sajtója. 1845. április 6-án és 1847 pünkösd vasárnapján a Városi (=Belvárosi) Plébániatemplom volt a színhelye a két előadásnak, mely – a Der Ungar híradása szerint – a műértők körében nagy tetszést aratott. Jegyezzük még fel az esketŏ pap nevét: Dank Agapius „szentferenczrendi áldozó pap" azzal írja be nevét a magyar történelembe, hogy három évvel később a pesti ferencesek kriptájában ő temeti el titokban a kivégzett Batthiányi Lajos grófot (akinek *másodszori,* díszes temetése 1870-ben két új mű komponálására inspirálja majd Mosonyit).

A zeneszerző házassága boldog, de rövid ideig tartó volt. Felesége négy év és kilenc hónapi együttélés után, 1851. július 13-án meghalt Pesten. Halálának idejét a Terézvárosi Plébánia halotti anyakönyve rögzíti. Életkora, az anyakönyv szerint, harminc év; ez téves bejegyzés, Brandné betöltötte már 31. esztendejét. Halálának oka: sorvadás – alkalmasint tüdőbaj. Betegségének végső szakasza heves lefolyású lehetett, mivel Paulina anélkül halt meg, hogy a haldoklók szentségeiben részesült volna. A házasságból gyermek nem származott. Brand tizenkilenc esztendővel élte túl feleségét, kinek halálakor 36. évében járt még csak. Nem nősült meg többé; özvegyi háztartásának vezetését attól fogva legfiatalabb hajadon húga, Eleonóra vállalta magára.

Paulina bátyja, Weber Henrik (1818–1866) a romantikus magyar portréfestészet kiemelkedő mestere volt. Brandról és feleségéről festett kettős arcképe – mely a Nemzeti Galéria XIX. századi anyagának kincsei közül való – e két ember meghitt, bensőséges kapcsolatának különös művészi értékű, sokatmondó lélektani dokumentuma. Mosonyi utóbb megdöbbentő, „síron túli" levelezést folytatott feleségével: *Levelek Paulina kisasszonyhoz* című tárcacikkei, melyekben mintha az öregedő férfi szólna örökre fiatalnak maradt ideáljához, a Zenészeti Lapokban jelentek meg, 1860-tól kezdve. Amikor 1870-ben ő is meghalt, tisztelője, Vadnay Károly, ezt jegyezte fel kettejükről a Hazánk s a Külföld c. hetilap VI/45. számában (november 10): „S napok óta már ő is a halottak városában pihen, ama márványlap alatt, melyre ő évek előtt ez egyetlen szót vésette: Paulina, e névben fejezve ki mély és hű szerelmét kedves neje iránt, ki őt gyermektelenül hagyá el egykor, oly gyászban, melynek vigasztalanságát csak alig bírták az évek is eloszlatni."

II. MŰVEI JEGYZÉKÉHEZ

Az a tudományos műfaj, mely minden zeneszerző-biográfia alapját alkotja, adott esetben önálló kutatási témává válva: *a művek jegyzéke*. Számos alfaját különböztetjük meg, a kompozíciók többé-kevésbé teljes felsorolásától és jellemzésétől azok rendszeres, teljesség-igényű regisztrálásán át az egy-egy műre vonatkozó legfőbb tudnivalókat egységes szempontok szerint összefoglaló, a mű vagy tétel azonosítását egyértelművé tevő tematikus katalógusig. Tematikus jegyzék összeállítására – többnyire gyakorlati megfontolásból – egyes zeneszerzők maguk is vállalkoztak életüknek bizonyos szakaszában: elegendő itt Haydn vagy Mozart saját műjegyzékeire utalnunk, az újabb kutatások eredményei közül a gyermek Bartók nem tematikus, de kronologikus szerzemény-listájára. A műfaj tudományos alapját, fogalommá vált, mindmáig mintának tekintett monumentumát mindazonáltal Ludwig Köchel vetette meg, Mozart műveinek *tematikus-kronologikus* jegyzékével, melynek előszavát 1862 tavaszán írta (akkortájt, amikor Mosonyi második magyar operáján, az Álmoson dolgozott). Valamennyi (Köchel által ismert) Mozart-művet időrendbe állítva, sorszámmal ellátva tartalmazott ez a jegyzék (e sorszámok: az úgynevezett „Köchel-számok"), a mű vagy tétel kétsoros (eredeti vagy redukált) incipitjével, a mű keletkezésének, bemutatásának, apparátusának, terjedelmének, netáni variánsainak, kézirata lelőhelyének, legfontosabb megjelenési adatainak stb. feltüntetésével. Mozart esetében – aki rendszerint datálta kéziratait, akinek terjedelmes levelezése maradt fenn s akinek élete az európai nyilvánosság előtt zajlott – lehetséges volt meghatározni az életmű kronológiáját; még akkor is, ha az újabb kutatások ezt jelentősen finomították-korrigálták. Tematikus-kronologikus katalógus Otto Erich Deutsch Schubert-műjegyzéke is. Bach vagy Vivaldi esetében azonban – azért is, mert kéziratai rendszeres datálását nem tartották fontosnak, azért is, mert munkásságuk verbális visszhangja nem volt a Mozartéhoz fogható, azért is, mert meglehetősen nagy az egy műfajhoz tartozó műveik száma, mely az azonosítást megnehezíti vagy lehetetlenné teszi – nem volt lehetséges a tematikus katalógus és a kronologikus jegyzék kettős kritériumának megfelelni. Ezért Wolfgang Schmieder 1950-ben megjelent Bach-műkatalógusa, címének megjelölése szerint, *tematikus-szisztematikus* műjegyzék, mely műfajok szerint, azokon belül különböző követelményeknek eleget téve rendezi a hatalmas életművet. Műfajok szerinti fő rendezőelv véghezvitelével találkozunk Hoboken Haydn-jegyzékében és Ryom Vivaldi-katalógusában (aholis Hoboken, második rendezőelvként, a kronológiát is szerephez juttatta). Kinsky-Halm Beethoven-jegyzéke és Mueller von Asow Richard Strauss-jegyzéke opus-számmal ellátott és opusszám nélküli művekre tagolja vizsgálata tárgyát – nem mindig megnyugtató eredménnyel (Straussnál az opus-számozás a *keletkezés* sorrendjét, Beethoven esetében a *megjelenés* időrendjét mutatja).

Mindezzel valamelyest érzékeltettük már a zeneszerzői műjegyzék feladatait, lehetőségeit – és összeállításának hallatlan nehézségét, bonyolultságát is. A felsorolt jegyzékek létrehozása többnyire egy teljes élet munkáját kívánta; nem egy példa volt rá, hogy megjelenését a szerző már nem érhette meg (mint Mueller von Asow; de Deutsch nagyszerű Schubert-katalógusának német kiadása is csak a szerző halála után láthatott napvilágot). Nem csoda hát, hogy a magyar zenetudomány eddigelé egyetlen teljes tematikus-kronologikus műjegyzéket sem produkált, sőt: hogy a magyar zenetörténet körébe vonható zeneszerzők életművét a zenetudomány nemzetközi fórumain sem foglalták ilyen rendbe. Peter Raabe és Humphrey Searle Liszt-műjegyzékei szisztematikusak, de nem tematikusok, Szőllősy András Bartók- és Eösze László Kodály-jegyzékei – amellett, hogy nem tematikusok – a műjegyzék mondandójának csekély lehetőségét merítik csak ki. Bartók életművéből csupán a gyermek- és serdülőkor alkotásait foglalja össze tematikus jegyzék (Denijs Dille munkája), melynek gya-

korlati használhatóságát figyelemreméltó terjedelmű hibajegyzék (Tallián Tibor) teszi biztonságossá – és mindez csak az opus 1 *előtti* Bartók-művekre vonatkozik! A tematikus Kodály-műjegyzék, úgy hírlik, az előkészület stádiumában van; létrehozásán Kecskeméti István buzgólkodik. Egyetlen, megjelent tematikus jegyzékként Bihari János műveinek hatvan éve készült, Major Ervin összeállította katalógusával büszkélkedhetünk, mely nem időrendi, de legalább a konkordanciákat feltünteti. Ma már ez a nagyérdemű munka is korrekcióra szorulna: ha nem is sokkal, valamivel mégis többet tudunk Bihariról és koráról, mint Major idejében.

Ugyancsak Major Ervin végzett úttörő munkát Erkel Ferenc kompozíciós munkásságának jegyzékbe foglalásával: 1947-ben, majd 1968-ban újra, kiadott egy időrendi, részletesen dokumentált „bibliográfiai kísérlet"-et. Ezek eredményeit kritikusan átvéve és további kutatásokkal kiegészítve készült 1975-ben Legány Dezső műjegyzéke: Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. Egy tematikus Erkel-jegyzék gondolata mindazonáltal eddig még komolyabb *terv* formájában sem merült fel.

Mindezek előrebocsátásával érkeztünk el Mosonyihoz. Mily mértékben regisztrálják a műjegyzékek zeneszerzői életművét?

Leszögezhetjük: koránt sem olyan mértékben, koránt sem olyan műfaji szinten, amint az Mosonyit, a magyar zene fejlődésében elfoglalt helye szerint megilletné. A Mosonyi-műjegyzék, ez idő szerint, nem lépte még túl a függelék-jellegű, összevont lista műfaji határát.

Lássuk ezt közelebbről. Ábrányi Kornél Mosonyi-életrajza semmiféle műjegyzéket nem ad; az egyes művek az életrajz részeként kerülnek említésre (mint ilyenek is, számos téves információt hagyva az utókorra). Ságh József Magyar Zenészeti Lexicon című kiadványában – előszavának kelte: 1879. november – a Mosonyi-címszó Ábrányi fenti életrajzát kivonatolja, az eredeti hibák átvételével és szaporításával; műjegyzék ehhez a cikkhez sem tartozik. Isoz Kálmán Mosonyi-cikke a Szabolcsi–Tóth-szerkesztette Zenei Lexikon 1931-es kiadásában szintúgy az Ábrányi-féle életrajz „feldolgozás", a műveknek a korábbiaknál részletesebb említésével, de még mindig műjegyzék nélkül. A Mosonyi-irodalom első olyan alkotása, mely kifejezett műjegyzéket közöl, Káldor németnyelvű monográfiája (59-61. lap). Ez négy fejezetre osztja anyagát: *Brand néven írt művek, melyeknek keletkezési ideje ismert; Mosonyi néven írt művek, melyeknek keletkezési ideje ismert; Ismert keletű feldolgozások és átdolgozások; Ismeretlen keletű művek, feldolgozások és átdolgozások.* A jegyzék 20 + 29 + 8 +3 = 60 tételt foglal egybe.

Káldor munkáját Sonkoly István egészítette ki elsőként a műjegyzékre vonatkozó adalékokkal[13]. Ezek a korábban nem említett Mosonyi-művek a következők:

Ballada hegedűre és zongorára (kézirat, 1841. márc. 4.)
Jubilate Deo, befejezve 1843. febr. 17-én; kézirata a Nemzeti Múzeumban
Ruderlied 1843 (kézirat)
G. Magazzari: Néphimnusz – hangszerelés
Magyar dalár induló, 1866 (megj. az Apollo zenei folyóiratban)
Dalra magyar, kantáta, 1870
Ave verum, vegyeskarra és vonósokra (kézirat, dátum-megjelölés nélkül)
Zenekari mű vázlata (kézirat, 1870. febr. 12-i keltezéssel)

Sonkoly tanulmányai tehát, ha pontosak volnának, nyolc tétellel egészítenék ki Káldor jegyzékét. Mai ismereteink azonban több kritikai megjegyzést tétetnek Sonkoly megálla-

pításaihoz. Először is: a *Ruderlied* nem Brand, hanem Julius Hoven (valódi nevén Johann Freiherr Vesque von Püttlingen) szerzeménye, Brand csak zenekarra írta át az eredetileg zongorakíséretes férfikart (az átiratot az Országos Széchényi Könyvtár zeneműtára őrzi). Ugyanott található Gaetano Magazzari 1847-ből való *Römische Volkshymne auf Papst Pius IX* c. kompozíciója, Brand hangszerelésében; szövegét Philipp Menucci írta. A *Dalra magyar* c. kantáta keletkezési éve nem 1870, hanem 1869. Végül a rejtélyes *Zenekari mű vázlata* nem új kompozíció a Káldor-féle jegyzékben felsoroltakhoz képest, hanem *A honvédek* (Ábrányinál és Káldornál mint *A magyar honvéd győzelme és keserve)* rekonstrukciója vagy kivonata 1870-ből (fotókópiájának egy példánya e sorok írójának gyűjteményében).

A nyilvántartott Mosonyi-művek gyarapodása tehát így foglalható össze Sonkoly kutatásai és a magunk kritikai korrekciói nyomán, Káldor műfaji megosztása szerint: 2 + 2 + 2 + 1 = 7 tétel.

A teljességre törekvő második Mosonyi-műjegyzék említett 1960-as monográfiám függelékeként látott napvilágot. Összeállításakor természetesen felhasználtam Káldor, Isoz és Sonkoly említett munkáit, hozzájuk véve még a Széchényi Könyvtár zenei kéziratainak úgynevezett Lavotta-féle jegyzékét is[14]. Jegyzékem beosztása: *I. Vokális művek:* Operák – Kantináták – Kórusok – Dalok – Egyházi zene; *II. Hangszeres művek:* Zenekari művek – Kamarazeneművek – Zongoraművek (2 kézre): *III. Különféle átiratok, hangszerelések.* E felosztás szerint a jegyzékben regisztrált művek száma: I: 3 + 3 + 17 + 11 + 15 = 49; II: 8 + 14 + 10 = 32; III: 22, együttesen tehát 103 eredeti mű illetve átirat.

Az 1960-as Mosonyi-könyv megjelenése óta a műjegyzék teljesebbé tételét célzó kutatásaim is lényeges eredményeket regisztrálnak. Ezeket ehelyütt teszem első ízben közzé. Az alábbiakban tételesen számot adok a Mosonyi-műjegyzékben 1960 óta bekövetkezett változásokról; e beszámoló fenti könyvem műjegyzékének a megelőző bekezdésben ismertetett rendjét követi.

I. Vokális művek:

Kantináták

1. *A tisztulás ünnepe az Ungnál 886^{ik} esztendőben*. Költemény Kazinczy Ferenctől. Ének- és nagy zenekarra szerzé és Ifj. Bertha Sándor barátjának s kedves tanítványának ajánlja Mosonyi Mihály.

Az eredeti kéziratos partitúra 1961-ben került az OSZK Zeneműtárába. Jelzete: Ms. mus. 4.215/a. A 112 beírt, számozott partitúraoldalt tartalmazó kézirat több fontos információt tartalmaz. 112. lapján a mű befejezésére vonatkozó és egyéb, önéletrajzi vonatkozású bejegyzése látható a zeneszerzőnek: „Eredeti kézirat bevégezve December 22^{dik}-én 1859 – és a Zongora – Mosonyi Mihály. (Született Boldog-Asszonyban Szeptember 4^{dikén} 1815)".

Címlapjának egy, szintén Mosonyi kezétől származó megjegyzése – „Az eredeti kézirat Ifj. Bertha Sándor úr sajátja" – arra enged következtetni, hogy jelen kézirat csupán egy *autográf másolata* az eredeti partitúrának, mely utóbbit a zeneszerző Bertha Sándornak ajándékozhatta. Bertha hagyatékának Magyarországon őrzött dokumentumai között azonban (MTA Könyvtárának kézirattára) hasztalan kerestem Mosonyi művét.

A kantáta az 1960-as műjegyzékben mint „1859–60"-ban keletkezett kompozíció szerepelt; az előkerült kézirat egyértelműen bebizonyította, hogy a Kazinczy-emlékévben, 1859-ben, már készen állott.

A dedikáció előzményeiről Bertha Sándor így ír A magyar zenészvilág múltjából című

cikkében: „Tőlem ekkor valami cantatenak felhasználható szöveget kért, én Kazinczy Ferencnek »A tisztulás ünnepe az Ungnál« czimű költeményét ajánlottam neki. Ezt ő nagy zenekarra, magánhangra és énekkarra meg is komponálta, s a kész művet nekem ajánlotta, bizonyságát akarván adni annak, hogy magyarrá lételében én is egyik tényezőként szerepeltem."[15]

Kórusok

2. *Chor zur Feyer des Tondichters Herrn Fr. Erkel.* Eme eredeti kéziratos cím után eredeti dedikáció: „von seinem Freunde M. G. Brand." A kalligrafikus kottaírás végén dátum: „Pesth 1. Feb. 844. M. G. Brand". A kézirat az OSZK Zeneműtárában található (Ms. mus. 110). Káldor Mosonyi-életrajza közli első nyolc ütemét (14. lap). A magyar szövegű, verbunkos-fordulatokat hangoztató kis mű stiláris tekintetben egyedül áll a zeneszerző akkori kompozíciói között; erre Káldor is utal. Magyar szövegének helyesírása egyébként gyakorlatlanságról tanúskodik. – Felmerül a gyanú: valóban Brand művével van-e dolgunk? E gyanút fokozni látszik a Honderű két közleménye, mely szerint a szóban forgó férfinégyest egy Pap György nevű húsz illetve tíz éves vak zeneszerző [!] komponálta volna. A két cikk szövege:[16]

„*Az utóbbi concordia gyüldében többi között egy Pap György nevű 20 éves vak növendék által szerzett quatour énekelteték el Erkel Ferencz ur' tiszteletére. A mű olly jeles, s egy csupa véletlen olly kitünő zenetehetséget költe fel álmából megint, hogy méltónak tartjuk a közönség' figyelmét e tárgyra fordítani. A dolog érdekes, hosszasban fogunk arról értekezni a farsang' mámorai után."

„*Szólott minapi lapunk a 10 évü világtalan zeneszerzőrül a kis Pap Györgyrül, ki az Erkel Ferencz' tiszteletére irott versekhez olly csinos zenét irt, hogy vele mindenek' bámulatát magára vonta. Szóljon helyettünk a vakápolda' derék igazgatójának e tárgyban hozzánk intézett levele: ‚Van szerencsém átküldeni önnek egy 10 éves növendékemnek jól sikerült szerzeményét, melly következő módon létesüle. A múlt héti concordiagyűlésünkben, mellyben maestro Erkel megénekelteték, a tiszteletére készült költeményt növendékeim által az úgynevezett vakirással lenyomatván, azt a jelenvolt concordiatagok közt kiosztottam. Egy illy példány történetesen a kis Pap' kezébe jutván, a fiu egy általa, m i n d e n l e g k i s e b b i d e g e n b e f o l y á s n é l k ü l, a kérdéses versekre készített szerzeménnyel lepett meg, mellyet Erkel urnak – mint a nemzeti zenészet' emelése körüli fényes érdemeinek méltánylását tanusító bármi csekély jelecskét – intézetünk' részéről épen most juttaták kezébe. Hátha ez esemény által némi figyelem fog iránta támadozni, s találkozandik vagy egy nagylelkü hazafi, ki e világtalan fiucskát – kinek compositiorai jeles tehetsége félreismerhetlen – zenészetbeni magasb kiképeztetésre segítse. E kis fiu minden ünnep és vasárnapokon 11 órakor a terézia városi főegyházban orgonál, és előjátékának szépsége bámulásra ragad' stb. Az említett költeményke (kitől?) így hangzik:

Dalra, dalra, énekeljünk,
Csillogó pohárt emeljünk,
Éljen, éljen Erkelünk,
Hangaszerző mesterünk!
Tágas útat tört előttünk,
S megmutatta szelleme,
Mint lehet világhirüvé
A dicső magyar zene.

Mig magyarban szív dobog
E név Erkel élni fog!"

Elméletileg természetesen elképzelhető, hogy Erkelt egyszerre ketten is köszöntötték egy-egy üdvözlő kórussal. Mindenképpen különös azonban, hogy egyidőben, ugyanazt a szöveget zenésítették meg. Meggondolásra késztet az is, hogy Pap György neve, tudomásunk szerint, nem bukkan fel többé a kor magyar zenei életében. Véleményünk szerint Brand tréfás misztifikációjáról van szó: magyar darabját magyar álnéven kívánta nyilvánosságra hozni (hasonló misztifikáció volt névváltoztatása, *Kazinczy szellemének* szentelt zongoradarabjának megjelentetésekor, 1859-ben). A „G. Brand" és a „G. Pap" nevek egybecsengése is erre utal. Aligha képzelhető el, hogy Brand lemásolja és szignálja a tíz éves vak gyerek művét – és a sajátjaként adja Erkelnek. (A kis kézirat 1905-ben, Erkel Ferenc szellemi hagyatékával került az OSZK elődjének tulajdonába.)

3. *Ébresztő.* Férfikar fúvóskísérettel Balogh Zoltán szövegére. Bemutatója 1865. augusztus 20-án, Pesten volt, az országos dalárünnepség összkarának előadásában, Erkel Ferenc vezényletével. Elhangzott 1865. december 14-én, a Ferenc József tiszteletére rendezett fáklyás felvonulás során is; a főváros összes dalegyletei adták elő a budai vár előtt, ismét Erkel Ferenc vezetésével. Erkelt és a karigazgatókat a császár, aki a várpalota erkélyéről hallgatta az éneket, magához hívatta és „legmagasabb megelégedését nyilvánította". – A karmű zongora-átirata (Ploténi Nándor munkája) aláhelyezett szöveggel megjelent a korabeli sajtóban: Hazánk s a Külföld I/35, Pest 1865. augusztus 27, 558-560. lap.

4. *Csöndes estén.* Négyszólamú vegyeskar. „Dallama Mosonyitól." Megjelent: Egri dalnok, Válogatott komoly és víg dalok gyűjteménye, Átírták és kiadták: Zsasskovszky Ferenc és Endre, Eger 1867 című kiadványban (3. szám, 2. lap). Egy példánya: OSZK Zeneműtár, Z 18116.

5. *Induló* „Zenéjét vegyes karra írta Mosonyi Mihály." Megjelent ugyanott (34. szám, 28. lap). Szövegkezdet: Akármerre jártok nincs oly szép.

Dalok

6. *Wiegenlied* von St. Schütze, in Musik gesetzt von M. G. Brand. Kéziratos másolat 7 beírt harántoldalon. Brand eredeti kéziratos dedikációja az előzéklapon: Der Mutter Frau Therese Bräuer achtungsvoll gewidmet von Verfasser den 25ten März 1850 Pesth.

Szövegkezdet: Schlaf' schlaf in guter Ruh.

Az első beírt kottaoldalon Bräuer Teréz férjének, Bräuer Ferencnek, a belvárosi plébániatemplom regens chorijának „továbbajándékozó ajánlása": Meiner verehrten Schwägerin zur herzlichen Erinnerung. Pesth am 19ten 8ber 855. Franz Bräuer.

Ugyanezen az oldalon a későbbi tulajdonos pecsétje: *Dr. Péteri Ignácz hangjegy gyűjteménye.* Dr. Péteri – Pfeffer Ignác leszármazottja – orvos és zenei kéziratgyűjtő volt Budapesten. Bartók kisebbik fiát, Pétert is kezelte, honoráriumképpen kéziratot kért Bartóktól: így az ő gyűjteményébe került – és az 1950-es évekig ott is maradt – az Allegro barbaro eredeti kézirata. A tulajdonában volt, alkalmasint még apja által gyűjtött Brand-kéziratokat később átadta Major Ervinnek. Utóbbi halála után, teljes zenetörténeti gyűjteményével együtt, ezek is a MTA Bartók Archívumába kerültek, vétel útján. Fénymásolatukat

1973-ban a Zenetudományi Intézet akkori igazgatója, Ujfalussy József volt szíves e sorok írójának rendelkezésére bocsájtani. Fenti dal-kézirat jelzete: C-259.

7. *An Irma.* Musik von M. G. Brand. Kéziratos másolat 4 beírt harántoldalon. Szövegkezdet: Schlaf mein Kind, denn auβen stürmt es. A szövegíró ismeretlen. Keltezése nincs. Major Ervin gyűjteményéből került a MTA Bartók Archívumának, jelenlegi Zenetudományi Intézetének könyvtárába. Jelzete: C-257.

8. *Aus einsamer Zelle.* Gedicht von Menner. Musik von M. G. Brand. Kéziratos másolat 7 beírt harántoldalon, az előzéklapon az első tulajdonos, Helene Dessoir aláírása és Dr. Péteri Ignácz pecsétje. Szövegkezdet: Dort, wurzelt die Palme aus winzigem Korn. A szövegíró ismeretlen. Keltezése nincs. Major Ervin gyűjteményéből került a MTA Bartók Archívumának, jelenlegi Zenetudományi Intézetének könyvtárába. Jelzete: C-256.

9. *Ob ich dich liebe?* Gedicht von Renniger. Musik von M. G. Brand. Kéziratos másolat 3 harántoldalon. Az előzéken a cím és Dr. Péteri Ignác pecsétje. Major Ervin gyűjteményéből került a MTA Bartók Archívumába. Jelzete: C-253.

E Brand-műnek még egy korabeli kéziratos másolatát ismerjük: ez az OSZK Zeneműtárában található. Jelzete: Ms. mus. 1415. Az újabban előkerült példány a szövegköltő nevével teljesebb. Keltezés egyik példányon sincs.

10. *Wunsch im Frühlinge.* Aus dem Musik. Roman: König Mys von Fidibus. Musik von M. G. Brand. Szövegkezdet: Möchte wohl ein Vöglein seyn. Kéziratos másolat, 4 beírt haránt kottaoldalon, az előzéken Helene Dessoir nevével és Dr. Péteri Ignácz bélyegzőjével. Major Ervin gyűjteményéből került a MTA Bartók Archívumába. Keltezve nincs. Jelzete: C-255.

11. *Boldogság emléke.* Írta Komócsy József. Zenéjét Mosonyi Mihály. Kéziratos másolat 7 beírt kottaoldalon. A 7. oldalon Mosonyi eredeti aláírása és datálása: Pest 18 $\frac{7}{6}$ 70 Moso-nyi Mihály. Hogy ez a komponálás vagy a másolás ideje, nem tudjuk; azt mutatja azonban, hogy legkésőbb 1870. június 7-én íródott. Major Ervin gyűjteményéből került a MTA Bartók Archívumába. Jelzete: C-258.

Egyházi zene

12. *Offertorium zur 2ten* Messe

Eredeti kézirat 9 beírt oldalon. Keltezés és aláírás: „componirt von M. G. Brand Pesth in December $\overline{844}$." Szövegkezdet: Beatus vir, qui timet Dominum. Apparátus: klarinét, 2 kürt, vegyeskar és vonóskar, 9 beírt oldalas eredeti kézirat. A kézirat 1972-ben, Harmat Artúrnétől, a budapesti Szent István bazilika karnagyának özvegyétől került az OSZK Zeneműtárába. Jelzete: Ms. mus. 5. 174.

13. *Der englische Gruss* (Ave Maria), Offertorium von M. G. Brand. Másolt kézirat, 9 és fél beírt folio. A végén ceruzabejegyzés: Componirt im Jahre 845. Olim: Budapesti Belvárosi Plebánia-Egyház. Mint 12., került az OSZK Zeneműtárába. Jelzete: Ms. mus. 5. 172.

14. *Missa* (III. mise vegyeskarra és vonósokra). Eredeti kézirat 104 beírt haránt lapon. Kötéstáblájából kivett, elég rossz állapotban lévő kézirat, valószínűleg kolligátum szétszedett

része. Felső lapján keltezve volt, ez azonban jórészt olvashatatlanná vált. Töredékei: „3ten" és „Pesth". Datálás az utolsó lapon: „M G Brand Pesth den 4ten November $\overline{849}$ geendett". Eredeti vagy előző tulajdonosa nem volt megállapítható. A kézirat 1960. II. 16-án került a Zeneműtár állományába, a Szerzeményi napló szerint „szállító: 1620 Vesz. VKM VI". E bejegyzésből következtethetően egy államosított könyvtárból került az OSZK-ba. Jelzete: Ms. mus. IV. 487.

Rejtélyessé teszi e kézirat sorsát, hogy Mosonyi III. miséje korábban már megvolt eredeti kéziratként az OSZK Zeneműtárának állományában (Ms. mus. 1216; lásd Lavotta zenei kéziratjegyzékének 136. lapján): ez a kézirat azonban ez idő szerint hiánylistán van. Az elveszett mű terjedelme 50 folio volt, a jelenlegié 104 pagina, a kettő tehát úgyszólván azonos. Összefüggéseikre csak a jövő kutatásai adhatnak választ.

15. Graduale für 4 Singstimen 2 Violinen, Viole, Cello 2 Oboen od Clarinetten ad libitum[,] 2 Trompetten, Pauken und Contrabass von M. G. Brand.

Eredeti kézirat 11 beírt oldalon. A zeneszerző zárómegjegyzése: MG Brand. geendet den 14^{t} November $\overline{849}$, Pesth – Original Partitur. Szövegkezdet: Tui sunt coeli et tua est terra. Olim: Budapesti Belvárosi Plébánia-Egyház. Azonos úton és időben, mint 12), került az OSZK Zeneműtárába. Jelzete: Ms. mus. 5.173.

16. *Das Gebet des Herrn* (Pater noster) von M. G. Brand.

Keltezetlen eredeti kézirat a Budapesti Filharmóniai Társaság könyvtárában, fotókópiája 1449/1 számon a Magyar Rádió kottatárában. E kotta, bár nem jelzi, két *különböző* Miatyánk-kompozíciót tartalmaz. Az egyik, fenti álló formátumú címlap hátoldalán, Brand kezeírásával, egy G-dúr darab, 140 ütem terjedelemben, kétsoros, szöveg nélküli kivonat formájában. Hozzá tartozik egy 13 beírt harántoldalra ismeretlen kéztől írt, befejezetlen Pater noster-kompozíció D-dúrban. A *szöveg azonossága* alapján tehát *két különböző mű* kézirata került össze a Filharmóniai Társaság kottatárában. Vitathatatlan tény azonban, hogy Brandnak *volt* németnyelvű Miatyánk-kompozíciója, melynek apparátusa: négyszólamú énekkar, 2-2 fuvola, oboa, klarinét, kürt és vonósegyüttes. Datálás nincs a kéziraton.

II. Hangszeres művek:

Kamarazeneművek

17. *7. vonósnégyes.* 1968-ban, Major Ervin hagyatékából került a MTA akkori Bartók Archívumába Brand 7. vonósnégyesének teljes, eredeti kéziratos szólamanyaga. Brand a művet Pfeffer Ignácnak ajánlotta, ennek leszármazottjától, dr. Péteri Ignáctól szerezte meg Major. Opus-szám, keltezés egyik szólamon sincs. Az I. hegedű előzéklapján eredeti kézírásos dedikáció: „Seinem Freunde Ignaz Pfeffer von MG Brand". Az első ötvonalas oldalon: „7tes Quartett für 2 Violinen, Viole [!] und Cello componirt und zugeeignet seinem Freunde Ignaz Pfeffer von M. G. Brand". Az előzéklapon Dr. Péteri Ignácz hangjegy gyűjteményének bélyegzője.

Négy tételes: I: Allegro (h-moll, 3/4); II: Andante scherzando (G-dúr, 4/8); III: Scherzo. Allegro (h-moll, H-dúr, 3/4); IV: Finale. Introduction Adagio assai (h-moll, 3/4), Allegro molto (h-moll, alla breve). A kézirat terjedelme: 19 + 18 + 19 + 16 beírt, álló formátumú kottaoldal.

E vonósnégyesét már Pesten írta Brand, feltehetően 1844 táján, a vonóshatos időbeli szomszédságában. Dedikációja Pfeffer Ignácnak szól, aki az 1882-es Budapesti Czím- és La-

kásjegyzék szerint „ház- és fürdőtulajdonos" volt, s az V. kerületben, a Ferencz József tér 3-ban lakott (ezek szerint szomszédja lehetett a Fürdő utca 1-ben lakó zeneszerzőnek).

Jelzete a MTA Zenetudományi Intézetében: C-250.

III. Különféle átiratok, hangszerelések

18. *Terzetto (Tremate, empi, tremate)* . . . composta da L. van Beethoven, op. 116

A Beethoven által eredetileg szoprán, tenor és basszushangra, valamint *zenekarra* írt mű *zongorakivonatának* hangszerelése. Brand eredeti kézirata 16 beírt folión, a végén keltezéssel: „Pesth den 20ten März 856".

A Bettoni szövegére 1801-2-ben ill. 1814-ben komponált mű eredeti zenekarkíséretes formája csak az 1862–65 között megjelent Beethoven-összkiadásban látott napvilágot. Brand minden bizonnyal az 1826-ban kiadott énekes zongorakivonat hangszeres kíséretét írta át zenekarra (2-2 fuvola, klarinét, fagott, kürt, trombita, üstdob, vonósok).

Olim: Zenekedvelők Egylete Pesten. Jelzete az OSZK Zeneműtárában: Ms. Mus. 4.216. Az egykorú kéziratos szólamanyag jelzete: Ms. mus 4.216/b.

19. *Leopold Komáromy'sche Einladungskarte,* harmonisirt von Mosonyi Mihály Pest (1860).

10 ütem zongárára: zenei tréfa, melyben a basszus-szólam, bizonyos betűkkel kiegészítve, értelmes szöveget ad ki; Mosonyi ezt a basszust harmonizálja meg. Az ily módon kiolvasható szöveg kezdete: „Heude beim Faesel . . ." A kézirat úgynevezett „gyűjtőlapra" van felragasztva, melyen idegen kéz írásával ez áll: Michael Mosonyi (Brand) 1814–1870. berümter national-ung. Tondichter.

Mosonyinak ez a kézirata, Lugosi Döme közlése szerint (A zeneművelés Szegeden, 1929) „Szalay József dr. m. kir. államrendőrségi főkapitány" zenei gyűjteményében volt, Mosonyi 13 levélnyi német nyelvű prózai kéziratával. A szóban forgó eredeti kézirat 1959-ben került az OSZK Zeneműtárának állagába. Jelzete: Ms. mus. 3.483.

20. *Áldozati induló az Álmos című operából,* zongorára. Mosonyi második magyar operájának ez az egyetlen részlete jelent meg nyomtatásban, a szerző életében: Rózsavölgyi és Társa, Pest 1862. Egy példánya az OSZK Zeneműtárában: Z 45.312.

21. *A régi Rákóczy nóta* zongorára. 2 lapos eredeti kézirat, a végén szignálva és keltezve: Pest 27 9 63. Mosonyi Mihály. A kézirat 1976-ban, vétel útján került az OSZK Zeneműtárába. Jelzete: Ms. mus. 6.126.

*

Kutatásaink ennyiben egészítették ki a korábbi Mosonyi műjegyzékek adatanyagát. A fenti 21 pont 15 olyan művet (vagy kompozíció-variánst) sorol fel, melyet a korábbi idevágó munkák még cím szerint sem említettek. Az 1960-as Mosonyi-monográfia műjegyzékéhez hozzáadva, ez idő szerint 103 + 15 = 118 Mosonyi-művet és átiratot tartunk nyilván. A kutatásnak ezt az ágát sem tekinthetjük még lezártnak. Látnivaló az eddig elmondottakból is, hogy Mosonyi halála után szellemi hagyatéka szétszóródott: leszármazottai nem voltak, kéziratai ezért részben oldalági családtagokhoz, részben utóbb megszűnt intézményekhez kerültek. Egy részük – például a II. szimfónia partitúrája, egyes misék kézirata – lappang; ezeket legalább cím szerint ismerjük. Kisebb művei némelyikét – egyházi kompozíciókra gondolunk – még cím szerint sem. Itt a kutató-szerencsétől várhatjuk csak újabb adalékok felbukkanását.

Nyugtalanító jelenség, hogy Mosonyi kéziratait még közgyűjteményeinkben sem tudhatjuk

tökéletes biztonságban. Fő műveinek egyike, a *Gyászhangok* zenekari partitúrája, Budapest ostroma idején tűnt el az Országos Széchényi Könyvtárból. Az I. szimfónia vezérkönyve máig őriz 1956-os repeszdarabokat. A 3. mise partitúrája, egy másik példány (?) örvendetes felbukkanásával egyidőben tűnt el az OSZK-ból. A Szép Ilonka egyetlen példányban őrzött kézirata az Operaház és a Széchényi Könyvtár közötti úton kallódott el néhány éve(!), amikor dalszínházunk, helyszűke miatt, átadta történeti anyagát nemzeti könyvtárunknak.

Ilyen fatális eseményeket egy műjegyzék önmagában természetesen nem gátolhat meg. Mégis: a Mosonyi-művek tematikus-kronologikus jegyzékének összeállítását és kiadását a jövő kutatás legsürgősebb feladatai közé kell sorolnunk. Pontos képet adna arról, hogy mit ismerünk e művekből, mi az, ami közgyűjteményeinkben hozzáférhető, mi az, ami hiányzik. Az incipitek az azonosítást tennék lehetővé s a konkordanciák kutatását. S a művek története – mint már a fenti vázlatok bizonyítják – megvilágítja, magyarázza az életrajz tényeit és összefüggéseit is. A kutatásnak tehát – miközben iparkodik e művek legjobbjairól megmutatni, hogy *élő* elemei a magyar zene történeti fejlődésének – a Mosonyi-enciklopédiával felérő tematikus-kronologikus műjegyzék megteremtését kell egyik legfontosabb feladatának tekintenie.

III.
ÉLETE ÉS MŰVEI A KORABELI SAJTÓ TÜKRÉBEN
(1842–1859)

Mindazt, amit *Brand* életéről és muzsikussá válásáról hitelesen tudunk, tőle magától tudjuk: befejezetlen vagy töredékesen fennmaradt önéletrajzi feljegyzéséből, melynek eredetije e sorok írójának gyűjteményében van[17]. A harmadik személyben írt önéletrajz, megállapításunk szerint, 1860-ban készült, sajtóközlemény alapanyagául; korabeli felhasználásáról e tanulmány következő fejezetében szólunk. E helyütt azért közöljük, mert úgyszólván addig a pillanatig mondja el Brand életét, amíg aztán napvilágot látott a róla szóló első újsághír.

Az egyetlen lap egy oldalát betöltő, német nyelvű önéletrajzot eredeti írásmódja szerint közöljük, szögletes zárójelbe téve a fogalmazás közben áthúzott szavakat és szótöredékeket. A német eredetit követő új magyar fordításunk ezeket a kihúzott részeket már nem tartalmazza; szögletes zárójelben itt egy, a mondat értelmét egyértelművé tevő fordítói kiegészítés áll. Ez tehát az önéletrajz teljes eredeti szövege:

Michael G. Mosonyi (: Brand :) geboren den 4ten September 1815. zu Fraukirchen (: Boldog Aszszony :) in Wieselburger Comitat, Sohn eines armen Kürschners. In seinem Geburtsorte wurde die Musik von den Bauern betrieben, er hatte dort Gelegenheit die übliche Blas instrumente in seiner Jugend zu erlernen nach Bauern Maniere. In seinem 14.ten Jahr verlieβ er das Aelternhaus und kam als Kirchendiener nach Ung. Altenburg (: M. Óvár :) Sein Dienst [nahm ihm] raubte ihm wenig Zeit und in diesen vielen leeren Stunden beschäftigte er sich nun mit Musik, schrieb in dieser Zeit die große Hum̄elsche Clavier Schule ab. Nach einigen Jahren sollte er sich entschlieβen Schulgehilfe zu werden, und kam nach Pressburg [an den] in die Präparandien [Cours], dort [konnte er auch die Musik] hatte er Gelegenheit bessere Musik zu hören, und der Musik leidenschaftlich ergeben, wollte er nicht auf das Land zurückkehren: er versuchte Alles um in Pressburg bleiben, [von seinen Eltern] er gab [in Bestreben] Lesen und Schjreiben Unterricht, [o schrieb] copirte Noten für Geld, und wollte durchaus nicht Geld mit Lectionen verdienen, im̄er von dem Grundsatz ausgehend, er ist selbst noch Schüler, wie soll er denn selber Meister sein. [Einige Freunde der höheren Classe] Um sein küm̄erliches Leben leichter zu fristen, wurde er Zeitungs Expeditor und dann Schriftsetzer in der Hofnung mit diesem Wissen sein Glück in der weiten Welt zu schafen. Graf Carl Keglevich und dessen Clavierlehrer Carl Turany die ihn genau beobachteten duldeten ihn nicht in der Druckerey und sandten ihn 1835 nach Slavonien zum Gra-

fen Peter Pejacsevich als Clavierlehrer [wurde] damit er in sein Element kōmen sollte. [Damals war er zwar musikalisch, aber] dort fieng er an ordentlich Clavierspielen zu lernen, und fieng die Composition in allen Details zu studiren, nach 7jährigen Aufenthalt kam er nach Pest, [und sich w er sich recht erst tüchtig der Musik w]

Mosonyi Mihály G. (: Brand :) 1815. szeptember 4-én született Boldog Asszonyban, Moson megyében, szegény szűcs fiaként. Szülőhelyén parasztok szolgáltatták a zenét, alkalma nyílt hát arra, hogy már fiatalon megtanuljon játszani néhány fúvóshangszeren, amúgy parasztmódra. 14. évében elhagyta a szülői házat és Magyaróvárra került sekrestyésnek. A szolgálat kevés idejét rabolta csak el, sok üres órájában most már zenével foglalkozott, az idő tájt leírta a Hummel-féle nagy zongoraiskolát. Néhány év után úgy kellett határoznia, hogy segédtanító lesz és Pozsonyba került a tanítóképzőbe, ott módja volt rá, hogy jobb zenét hallgasson és szenvedélyesen a zenének adva magát, nem akart a vidékre visszatérni; mindent elkövetett, hogy Pozsonyban maradjon; írás- és olvasásleckéket adott, pénzért kottát másolt, és semmiképpen sem akart [zene-] tanítással pénzt keresni, egyre csak abból az alapelvből kiindulva, hogy ő maga is tanuló még, miképpen lehetne hát mester. Hogy könnyebben tengethesse nyomorúságos életét, újságkihordó lett, majd betűszedő, abban a reményben, hogy ezzel a tudással majd szerencsét próbálhat a nagyvilágban. Keglevich Károly gróf és zongoratanára, Turányi Károly, akik pontosan figyelemmel kísérték, nem tűrték meg a nyomdában és 1835-ben Szlavóniába küldték Pejacsevich Péter grófhoz zongoramesternek, hogy ott elemébe kerüljön. Ott látott csak hozzá a rendes zongoratanuláshoz, és ott látott hozzá, hogy tanulmányozza a zeneszerzés minden részletét, 7 évi ott-tartózkodás után Pestre került,

Adjuk át ezek után a szót a korabeli sajtódokumentumoknak. Ezeknek jelentős részét az újkabb kutatás tárta fel; a korábbi irodalom legfeljebb részleteit közölte némelyiknek vagy hivatkozott rájuk. Itt most valamennyit és eredeti nyelven adjuk közre (a német nyelvűeket magyar fordításban is), híven követve az eredeti ortográfiát. Első dokumentumunk – mely 1842. szeptember 24-én látott napvilágot – megerősíti az 1960-as monográfia megállapítását, mely szerint, a Rétfalun komponált Nyitány mellett, első öt vonósnégyese is útipoggyászában volt már Brandnak, amikor Pestre érkezett. A cikk fogalmazása elárulja, hogy 1842/43 telét afféle próbaévadnak tekintette: vajon sikerül-e megvetnie lábát Pest-Budán. Hogy milyen magánházakban keltett feltűnést kamarazeneműveivel, azt nem közli a hír; más forrásból sem tudjuk. Az viszont ebből az első híradásból is kitetszik, hogy Brand, már a kezdet kezdetén is, jó érzékkel közeledett a sajtóhoz, értékelte annak nyilvánosságát. S ha később – a hatvanas években – akadtak ellenfelei, sőt rosszindulatú ellenségei is a mind megosztottabb fővárosi sajtóban: általában elmondható, hogy a lapok rokonszenvvel fogadták különböző kísérleteit, és hogy mindig akadt olyan újság, mely a muzsikus alkotóműhelyének kisebb-nagyobb eseményei számára állandó nyilvánosságot biztosított. Ami még első sajtódokumentumunkat illeti: a cikkírónak – vagy a muzsikusnak? – az a reménye, hogy a Brand-művek rendre megszólalnak a Nemzeti Kaszinó hangversenyein, nem vált be. Eddigi kutatásaink során egyetlen olyan kaszinóbeli koncertre sem akadtunk, melynek műsorán zeneszerzőnk valamelyik műve szerepelt volna.

1

Musikalisches. Seit Kurzem weilt in unserer Mitte Hr. M. G. Brand, ein geborener Ungar, der als Kompositeur im Fache der klassischen Kammermusik Ausgezeichnetes leistete. Der junge bescheidene Mann hat hier bereits in vielen gebildeten Privatzirkeln, durch seine trefflichen Streichkonzerte, deren er mehrere schrieb, und die durch Gediegenheit und Originalität auszeichnen, Aufsehen erregt u. einen wahren Kunstgenuß gewährt. Da der Komponist den herannahenden Winter hindurch hier zu verweilen gedenkt, so steht zu erwarten, daß dessen geniale Produkte bei den in Bälde zu eröffnenden Konzerten im National-Kasino zur Aufführung kommen werden.

Zenei hírek. *Rövid ideje körünkben időzik Brand M. G. úr, született magyar, aki mint zeneszerző, kiválót alkotott a kamarazene területén. A szerény fiatalember máris feltűnést keltett és igazi művészi gyönyörűséget szerzett itt számos művelt magántársaságban pompás vonósversenyműveivel, melyekből többet is írt és amelyek kitűnnek jelességükkel és eredetiségükkel. Mivel a zeneszerző a közeledő telet itt szándékozik eltölteni, számíthatunk rá, hogy zseniális termékei előadásra kerülnek a Nemzeti Kaszinó rövidesen megkezdődő hangversenyein.*

Der Spiegel XV/77, Buda 1842. szept. 24, 616. 1ap.

A következő *hat* dokumentum (2–7), 1844 tavaszáról, azt bizonyítja, hogy Brandnak sikerült megtalálnia helyét a reformkori Pest zeneéletében. Alig másfél esztendővel azután, hogy mint teljesen ismeretlen „szerény fiatalember" megjelent Petőfi és Erkel működésének színhelyén, máris a közönség elé került D-dúrban írt I. szimfóniája. Ezt megelőzően életének három eseményéről adhatunk számot. 1843 áprilisában a Hangászegyesület zenekara, Louis Schindelmeisser vezényletével, bemutatta Brand Szlavóniában komponált nyitányát. Az év tavaszán szerzőnk már tagja lehetett a Szózat megzenésítésére kiírt pályázat bíráló-bizottságának, mely május 10-én kihirdetett döntésével Egressy Béni művét ítélte a legjobbnak (e nemzeti melódia sokszor, sokféle formában visszhangzott aztán az 1860-as évek Mosonyi-kompozícióiban). A harmadik esemény Erkel Hunyadi Lászlójának bemutatásával állt összefüggésben: február 1-én az új opera szerzőjét ünnepelte a Concordia-kör; erre az ünnepségre Brand kis köszöntőkórust komponált (lásd e tanulmány II. fejezetét). Ez volt első, magyar szövegre írt műve, első verbunkos-nyelvű kompozíciós próbálkozása; társasági jelentősége alighanem felülmúlta zenei fontosságát.

Brand I. szimfóniáját két ízben szólaltatta meg a Hangászegyesület zenekara: 1844. március 3-án és 24-én, mindkét alkalommal Louis Schindelmeisser vezényletével. Erre a névre is érdemes felfigyelni: több éves pesti karnagyi és zeneszerzői működés után visszatért német földre, hogy a Wagner-életrajzban jusson fontos epizód-szerephez (abban a Wagner-életrajzban, melynek szélén utóbb Mosonyi is feltűnt[18]).

2

Das vorgestrige Musikvereins-Konzert war in doppelter Hinsicht sehr interessant; fürs erste waren unter den vier Nummern – drei von einheimischen Kompositeurs, und dann gefielen diese drei Nummern auch *über die Maßen*. Aufsehen, kann man sagen, machte die Symphonie von Michael *Brand* – dem echten *Brand*, nicht Hrn. *Wiest* – welche ein in jeder Beziehung der vollsten Beachtung würdiges Werk ist. Es muß frappieren, wenn man einen jungen Mann gleich mit einem solchen Werke auftreten sieht, einer Komposition, die sich gewiß überall Bahn brechen wird. Brand's Komposition ist freilich weder so weich noch so tief wie ein Mozart'sches odes Beethoven'sches Orchesterwerk, aber es ist Geist, Feuer und Leben darin, und jede Nummer gibt den Beweis der tüchtigsten musikalischen Kenntnisse. Herr Brand wurde nach jedem Theil stürmisch gerufen. [. . .] Der Saal war mehr als in den früheren Konzerten gefüllt.

–f–

A Hangászegyesület tegnapelőtti hangversenye két okból is igen érdekes volt; először is: a négy műsorszám közül hazai zeneszerző műve volt – három, másodszor pedig ez a három szám mód felett *tetszett.* Brand *Mihály Szimfóniája – az igazi* Brandé, *nem* Wiest *úré – mondhatni feltűnést keltett: olyan mű ez, mely minden tekintetben méltó, a legteljesebb figyelemre. Tiszteletet parancsol, ha látjuk, hogy egy fiatal ember mindjárt ilyen művel áll elő: olyan kompozícióval, mely bizonyosan utat tör magának mindenfelé. Brand szerzeménye természetesen nem oly bársonypuha s nem is oly mély, mint Mozart vagy Beethoven egy-egy zenekari műve, de szellem, tűz és élet van benne, s mindegyik tétele derekas zenei tudásról tesz*

tanúságot. Brand urat minden tétel után viharosan ünnepelték. [. . .] A terem jobban megtelt, mint az előző hangversenyeken.

-f-

Der Ungar III/54, Pest 1844. márc. 4., 212. lap.

3

*A zeneegyletnek mult szombati műelőadását igen szép hallgatóság látogatá. Örvendetesen lepé meg a honi művészetkifejlődést szivén viselő hazafit a magyar elemmek már e mezőn is fejledező túlnyomósága. Az előadott négy zenemű közől három magyar zeneszerző' müve volt, s mindenik olly jeles, hogy a közönség' átalános tetszését legnagyobb mértékben megnyeré. Brand ur' (mozsoni fi) D-dur sinfoniájának kitünőségéről egy a vélemény a műértők között. A szerény fiatal szerző többször zajosan kitapsoltatott. Nem kevesb tetszéssel fogadtattak Volkman és Doppler urak' szerzeményei. A kettősdalt, Euryanthe'-ból a derék Pfeffer k. a. és Szochocky ur igen szépen és tetszést aratva énekelték. Szóval e hangverseny egyike vala a zeneegylet által adottak' legélvteljesbjeinek.

Honderü II/10, Pest 1844. tavaszelő [= márc.] 9, 329. lap.

4

ZENÉSZETI FIGYELMEZŐ

A' pestbudai hangászegylet ez évi harmadik 's utolsó zeneelőadása martius 3kán ment véghez, mellyre szép számu közönség jelent meg. Az előadást Brand Mihály D dur symphoniája nyitotta meg. E' mü a' jelentésben 'nagy'-nak neveztetett; mi azt találtuk, hogy hosszu ugyan, minők a' symphoniák rendszerint lenni szoktak, 's ez értelemben véve, ‚nagy'nak is megjárja, mikép valami szálas termetes tót legényre is igen szépen illik a' ‚nagy ember' nevezet. Vannak e' műnek jeles oldalai, tagadhatlan, 's egyátalán jól dolgozottnak is mondható; kitünőleg világos a' scherzo és utolsó darab, mellyek egyszersmind egy-egy kellemes szerencsés gondolat ügyes és jól át meg átforgatott szövedékét képezik; de az első darabban e' tiszta világosság némileg hiányzik, az adagio pedig egy fölöttébb gyászos, vagyis inkább siránkozó lelkétlen gondatlan alapjain nyugszik. Hangszerelésre nézve sok tapintatot és sok helyen ügyes hatásos felosztást tanusita szerző, – csak hogy az első darabban néhol több a' dobszó, mint a' zene; az adagio belső mélységének hiányát megható, idegeket rázó, érzelmeket hóditó kiemelkedése egyes helyeknek némileg pótolhatta volna, – de ezt sem tapasztalók. Illy mű valódi költészetének legjobb próbaköve az adagio. A' [s]cherzo sok élénkséggel bir; hangszerelési tekintetben leghatásosabb az utolsó darab. Az első darab után azonnal felzajgó tapsokat nem tudtuk magunknak eleinte megfejteni, csak akkor tudtuk hányadán vagyunk, mikor az előtapsolt szerző megjelent. Tehát itteni termék! ez természetesen változtat a' dolgon. Brand ur minden szakasz után hivatott, és saját véleményünk szerint a' scherzo és utolsó szakasz után azt csakugyan meg is érdemlette. –

[. . .]

– Az egész előadásról elmondhatni, hogy ollyanokat is élénken mulattatott, kik egyébiránt illy zenéken rendesen unatkozni szoktak, mi azt tanusitja, hogy a' művek választása elég szerencsés vala. A' működők részéről félre ismerhetlen a' szorgalom és pontosság, 's ha így halad a' hangászegyesület működése évről évre: szépen kifejlendnek lassankint két fővárosunk hangászerői, különösben a' működvelők között, mi annál örvendetesb, mivel mindaddig nincs zenemüveltségünknek jövője, mig az leginkább egyes zenemüvészek kezében van, 's mig annak átalánosabb alapja a' közönségben meg nem vettetik. Kifejlendik továbbá a' hangaszerzés szelleme is, mert honi zeneköltemények elismerése 's méltánylása hatalmas inger a' teremtő szellem megkisértésére; csak hogy az illő méltánylást meg kell különböztetni a' túlzott dicsőitéstől; mert valamint például Brand úr iránt egyszeri, legfölebb kétszeri előhivással elégséges méltánylást és buzditást tanusított volna a' közönség: ugy nálunk, Magyarhonban, aránylag mindig nagyobb buzditásra érdemes az, ki magyar szellemű zeneművel gazdagitja nemzeti

zenénket, mint az, ki az átalános zenevilágba szórja el elmeszüleményit, kivéve olly nagyszerü 's átalános érdekü, mintegy változhatlan alapu müveket, mellyre egyátalán nem, vagy csak kevéssé alkalmazható az elszigetelt nemzeties szellem, mint például egy oratorium. Főtekintet azonban az: hogy magában az egyletben a' magyar szellem nyerjen túlsúlyt lassanként, ha jövendőt akar magának igérni; e' részben a' buzgó 's magyar lelkü elnök hatályos befolyásától is sokat remélhetni. Azért kivánatos, hogy olly egyének irányadó hatása minél inkább gyöngitessék, kiknek idegen szellemü törekvése olly kétségtelen: miszerint ezen egylet körén kivül, más téren és mezőn, egész erejöket másnemü, idegen szellemü egyletek alapitására szentelik. Illy törekvések sem fényt, sem dicsőséget nem áraszthatnak a' zeneegyletre a' magyar hazában! Reméljük, a' jövő zeneévben ismét egy lépéssel előbbre leszünk, 's így isten segélyével lassanként csak közeledünk majd a' szent czél felé, melly egyedül lehet méltó czélja ez egyletnek: nemzeti müvészetfejlesztése!

*

*

Életképek I/6, Pest 1844, 299-300. lap.

5

A pestbudai hangászegyesület' 4-dik müelőadása vasárnap f. évi tavaszelő' 24-kén délutáni 4 1/2 órakor tartatik Pesten a városi nagy redoutteremben. Az előadandó hangművek következők:

1. *Brand Mihál'* D-dur Sinfoniája. A közönség kivánatára.
2. Nagy dal karénekkel, Rossini' ‚Stabat Mater'-jából.
3. Meghivás a tánczra W. K. M.-tól teljes zenekarra hangszerelve Berlioz Hektortul.
4. Nagy karének Haydn J. ‚Az évszakok' czimü oratóriumából.

Közli RITTER SÁNDOR egyesületi titoknok.

Honderü II/12, Pest 1844. tavaszelő [=március] 23, 404. lap.

Következő dokumentumunk Brand újabb társasági sikeréről tanúskodik: hat nappal I. szimfóniájának második előadása után az ő tiszteletére hangzott el köszöntőének a Concordia összejövetelén.

6

*A mult szombaton, tavaszelő' 30-kán tartott concordiában, *Brand* ur, a hangászegyleti hangversenyben olly rendkivüli tetszéssel fogadott Sinfonia' tehetségdús szerzője egy Thern Emilia assz. által készített s férje Thern K. által négyhangra tett költeményben megénekeltetett. Ugyanekkor Raics úr néhány humoristicai költeményt olvasott, Erkel F. ur pedig egy saját szerzeményü Capricióját játszá el zongorán, mellyet Petter Vendel ur, itteni zongoramüves, ingyen engede át a concordia' használatára. – A concordia' alapszabályai már a nm. helytartótanács elé terjesztvék. – Gyülés után még Saphir M. G. ur egy búcsu vocal-estdallal lepeték meg.

Honderü II/14, Pest 1844. tavaszhó [=április] 6, 460. lap.

Az 1844-es év, úgy látszik, az esztétikai igényű magyar zenekritika megszületésének esztendeje is. Két jelentős bemutató adott alkalmat nagyobbszabású kritikai írások közzétételére, olyan irodalmi-művészeti-divatlapokban (elsősorban tehát női olvasókra számító sajtóorgánumokban), mint a Honderü és az Életképek. Előbbiben a szerkesztő, a Petőfi által halhatatlanná gúnyolt Petrichevich Horváth Lázár írt háromrészes cikksorozatot Erkel új operájáról (s egy negyedik részt még az előadásról), utóbbiban Ney Ferenc szentelt négyoldalas méltatást a Hunyadi Lászlónak, kétoldalas cikket a Himnusz-bemutatónak. Az Élet-

képek hasábjain két hónappal később újabb, három oldalas cikk látott napvilágot Erkel Himnuszáról, mely szakmai szempontból is megvilágította a művet, rámutatva bizonyos prozódiai problémáira is. E cikk szerzője a Vas Andor írói álnevet használja, igazi neve Hazucha Ferenc (1849-től Kelmenfy László). Neki köszönhetjük a legterjedelmesebb s a legmélyebbre ásó kritikai méltatást is, mely Brand I. szimfóniájáról a XIX. században megjelent. Az Életképek, mely az első előadás után közölt már egy név nélküli, csupán két csillaggal szignált kétoldalas méltatást (szerzője feltehetőleg a lap szerkesztője, Frankenburg Adolf, lásd (6). számú dokumentmunkat), „a közönség kívánatára" megtartott március 24-i ismétlés után visszatér a műre – egy *négy nyomtatott oldalas, kottapéldás (!) elemzés* erejéig. Ez az irodalmi levél formájú „hangászati levél" – az alább következő 7. dokumentum – mind szemléletmódját, mind műfaját tekintve úttörő, hosszú ideig folytatás nélkül maradó jeles próbálkozása a reformkori magyar zenekritikai-zeneesztétikai irodalomnak.

7

HANGÁSZATI LEVELEK

I. BRAND MIHÁLY *nagy D-dur synphoniája.* – Édes barátném! – Megigértem, hogy néhány levelet írandok hozzád, mellyekben bővebben kifejtendem előtted mindazon idegenkedésnek, hidegségnek okát, mellyel az előtted annyi kedvességben álló zenedarabok, ezen napi érdekü *Donizetti*-féle fülcsiklandozások iránt viseltetem. Teljesitem igéretemet, mert minden előszereteted mellett kedvencz zeneszerzőid iránt, megvallád elégszer magad is, hogy a' magasztos nagy szellemek azon művei, mellyeket néha zongorádra illeszték, egyre jobban megnyerik tetszésedet; megvallád, hogy eddig nem ismert világ kezd általok előtted derengeni, mellyből zenegyakorlatid közt sokkal több, fenségesebb élveket sejtesz nyerendeni, mint minőkhöz eddigi szerzőid közt jutottál. Engedj e' sejtéseknek, engedj e' remény vezérletének, 's ha bejutandasz a' tündérvilágba, hová téged, hiszen barátném vagy, bevezetni olly nagy gyönyörömre válnék, még megérem azt is, hogy egykor hálát fogsz mondani fáradozásimért. A' nyelv, mellyen az ajánlottam nagy mesterek szólanak, még ismeretlen előtted, csak annyit tudsz eddig, hogy e' nyelv hangjai édesek, mennyeiek; ha e' zenenyelv szellemét megértended, – a' mint hogy, iránta mutatott vonzalmad és a' valódi szép iránti fogékonyságod után itélve, nem sokára meg fogod érteni, – ugy teendesz te is, mint én tevék már régebben, száműzve leendenek kótatámodról mindazon eddig kedvelt kifüszerezett és felczifrázott szerzemények, 's megadandod illő helyét a' hasonlithatlan szépségű német zenészetnek, *Mozart* mesternek 's az óriási *Beethoven*nak.

Mielőtt azonban e' részbeni nézeteim kifejtéséhez fognék, engedj egy kis eltérést e' dicső holtaktól egy nagy reményü élőre. Egy művet hallék e' hetekben a Hangászegyesület hangversenyén, melly ma közkivánatra ismételtetett; melly másod ízben szintolly nagy, sőt még kitörőbb tetszéssel fogadtatott azon nagy közönség által is, mellyre hatni nincs feladatául tűzve; melly itt minden müértők osztatlan tetszésében részesül, 's a' te lelkesülni nem minden tárgy iránt szokott barátodnak is magasztos élveket szerze. A' mű, mellyről szólok, egy nagy D-dur symphonia *Brand Mihály*tól, egy hazánkbeli 's jelenleg fővárosunkban lakó fiatal müvésztől (– ezt azért irom meg, hogy annál örömestebb olvasd a' jelen müve felőli netán hosszadalmassá válandó tudósitásomat –).

Legjobb, legrövidebb és egyszersmind legczélszerübb módja volna az ismertetésnek, ha saját szépmagad hallanád e' gyönyörü szerzeményt; minthogy azonban ezt jó kivánatommal nem eszközölhetem, megismertetlek szellemével legalább . . . 'S ha e' levelemet testvérednek, az alapos és gyakorlati zeneismerőnek, megmutatod, mondd meg egyszersmind neki, cseppet se vegye rosz neven, mivel ismertetésemben inkább költői leiráshoz, mint műszaki bonczolatokhoz tartom magam. Erre két okom van: először, mert te, édes barátném, az illynemü ismertetést bizonyosan szivesebben veszed, mint az amollyan igen tudós részletes bonczolatokat; másodszor pedig: olly igen sokat kellene szem elé állitás és összehasonlitgatás végett a' műből kiirnom, hogy annyi hangjegyeket hasonló alkalommal, minővel az ide mellékeltet juttatom kezeidhez, alig küldhetnék el számodra. Följegyeztem azonban legalább a' synpho-

nia minden részéből az alap-gondolatokat, mert tudom, hogy kiváncsi leendesz azokat zongorádon utánjátszani.

A' synphonia négy szakból áll. Első a' bevezetés D-durból két-ütetü egész taktban (allabreve); menetére nézve: Allegro vivace. – E' szép bevezetés alapgondolatját az ide mellékelt kótasorok első számában veszed. Magát e'bevezetést egy 21 taktból álló előzmény készíti elő, D-mollból, négy ütetü egész taktra, Maestozo menettel. Ez előzmény alapgondolata ugyan csak az idézett taktokból áll lágy hangokban, melly az egyetlen erős első akkord után azonnal kezdődik viola, gordon és bőgő által, a' fuvó 's vonóshangszerek teljes összhangzati kiséretében; az első négy takt után ez alaphangokat a' hegedük veszik át és viszik egész az Allegro kezdetéig, néha a' hoboák és klarinettok által igen czélszerüen felváltva 's elsőrendüleg kisérve. Az allegroban, melly a' 22-dik takttal kezdődik, ismét magányosan veszik át gordon és bőgő ez alapgondolatot, alig kisértetve más hangszerek által, mig csakhamar a' hegedük beleszólása következik, a' többi, kivált a' fa-fúhangszerek harmoniateljes kiséretében. Igy halljuk e' gondolatot lassankint más hangszerek által is megpenditttetni, mig nem sokára egy klarinett-magányban a' középtétel következik, melly aztán a kimeritő hosszaságu bevezetésben az első alapgondolattal hol karöltve, hol azt módositva, a' leggyönyörübb változatokban vitetik keresztül; mi közben különösen hatásteljesen tünnek ki mindenkor a' helyek, hol ezen alapgondolat, a kiséret szebbnél szebb módositásai közt, a' gordon és bőgő által ismételve elmondatik. – Ha elolvasád az idézett alapgondolatot, nem épen olly nehéz lesz élénk képzelő-erődnek maga elé idézni a' hatást, mellyet ezen bevezetésnek szülnie kell, midőn e' hatalmas hangok a' legmélyebb nyelvü hangszeren legelőször megdördülnek, 's utóbb minden irányban, csekély változatu közbehangzásokkal mindenfelől viszonoztatnak, ismételtetnek a' szépen hullámzó karkiséret mellett. 'S valóban ugy állithatod e' bevezetés szépségét leginkább lelked elé, ha tengerhullámokat képzelsz, mellyeket készülő zivatar kezd háborgatni; majd egy hatalmas szélcsapás gördit roppant hanghullámot feléd a' bőgő mély hurjain, majd felülről vélsz hol erősebb hol gyöngébb szelet megeredni, melly hasonló hanghullámzatot hasonló kedvességben lengedeztet feléd. 'S e' közben, ezen egyes feltünőségek közepett, az egésznek nyugalmas moraja hangzik, mintegy viszhangjául a' távolabb történőknek; 's ez az egész hatásának különösen kedves emeltyüjéül szolgál . . . a' szigorun összevágó harmonia lelkesitő hatását élvezed itt. – A' szerző *Beethovent* látszik főtanulmányaul választottani, 's lehetlen, hogy a' mesterek legnagyobbika nyomain indulását helybehagyó tapsokkal ne üdvözöljük; azok után azonban, miket a' szóban levő synphonia ezen első szakáról mondottam, el kell még mondanom azt is, miszerint épen itt kelletén túl kitünik a' müvész studium-forrása némi igenis bátor utánzat által, mert ezen első szak és ugyancsak *Beethoven* D-dur synphoniájának első szakasza közt felötlőleg nagy a' hasonlatosság, mit annál meglepőbbnek mondhatok, minél inkább ki van tüntetve a' többi szakokban, hogy szerző épen nem szükölködik az eredetivé-levés tehetségében.

E lelkes bevezetés után a' synphonia második szakául az Adagio következik, B-durban, 2/4 taktban, egészen *Mózarti* szellemben tartva. Ennek alapgondolatát a' melléklet 2-dik száma alatt veszed, 's látni fogod belőle, miszerint melodiában épen nem szükölködik az. Minden előzmény nélkül mondják ki ez alapgondolatot az első taktokban a' klarinett és fagott, gordon és bőgő halk kiséretében. Aztán a' fuvola 's oboa veszik át, 's általok fonatik az tovább, mi közben az első hegedü játszilagos kisérettel halad mellettük. Nagyszerü a' hatás, midőn a' hangvezetést a' 83-dik taktban gordon és bőgő veszik át, a' hegedűkkel és violával ugy váltván egymást a' melodia vitelében, hogy emezek amazokat csak egy taktütettel előzik meg, miből a' legelmésebb összejátszás következik, a' fafúhangszerek dús változatu kisérete mellett. – Ezen szakot mindazáltal az egész synphonia leggyöngébb részének mondhatni, nem azért ugyan, mintha az egészben melodiabőség nem volna, mit hasonló müveknél leginkább épen az Adagioban kivánunk meg, 's mi itt nem is hiányzik; de olly szerfeletti bőséggel van itt pazarolva a' hangszerelés, hogy a' dús kiséret mellett gyakran nem halljuk a' melodia folyamát, kivált ha az gyöngébb fa-fúszerekre van bizva; sőt a' bő hangszerelés gyakran az erősebb hangokat is elnyomja, mint ezt a' 100-dik és következő taktokban tapasztalhatni, hol magok a' trombiták is alig birnak a' zaj közül kirivallani. Figyelmeztetlek, édes barátném, hol alkalmad lesz hallani, a' nagy mestereknek, különösen legkedvenczebb *Beethoven*emnek, hasonló müveire; ezeknél tapasztalni fogod, hogy épen a' lágy Adagiokban adatik leggyérebb kiséret a' melodia mellé, mi, ha meggondolod, hogy itten a' főhatás nem az elmés kiséretben, hanem leginkább a' mindig világosan megérthető melodia egyszerü menetében keresendő, nagyon természetesnek fog látszani előtted. A' karkönyv olvasása közt semmi vétség nem tünik ugyan itt ki a' hangszerelés szabályai ellen, sőt ellenben a' legcorrectebbnek, müvészetileg helyesnek mondhatni

azt, 's az elhibázottság csak abban fekszik, hogy a' szerző az előadásbeli hatásra nem volt kellő figyelemmel. – E' részben azonban a' jelen synphonia szerzőjét saját lángesze 's szorgalmas tanulása mesteribb fejlődésre legbiztosabban vezetendi; ki a' jelen Adagionak is sokkalta nagyobb és magában meg is érdemlett hatást szerezhetne, ha a' kiséretek közül némellyeket kitörülne, 's az egész Adagiot néhány takttal röviditné; melly kettős munka fiatal szerző előtt legnehezebb ugyan, de egyszersmind nagyon háladatos.

'S most, szeretett barátném, jő a' synphoniának harmadik szaka, olly nemben, melly avatlan füleknek legkevésbbé szokott tetszeni; itt azonban illyenek is örömmel hallgaták azt, a' müértő pedig elbájoltaték általok. Méltánylattal kell itt említnem az összevágó kerek előadást is, *Schindelmeisser* karmester igazgatása alatt. Ez a' Scherzo, D-durban, 3/4es taktban. A' mesteri Scherzo alapgondolatát a' melléklet 3-dik száma alatt a' három hangjegyben találod kifejezve. Részedre, ki az egészet nem hallhatád, annyi ez, mintha e' három hangjegyet oda sem irtam volna; de épen ebből láthatod, lelkes barátném, mint tud a' meghivatott ész csekélységből is nagyot teremteni. Hozzá adtam még e' három hangjegyhez vagy hat taktot, a' melléklet 4-dik számában, ezen szak további menetéből, mellyek azonban megkisértő ujjaid alatt szinte hatástalan hangzandnak el. De ujra mondom: hallanád csak, milly váratlanul nagygyá lesz a' hatás ezen gyönyörü, ez utánozhatlanul szép és elmés hangszerelés által! E' három hangjegyből három-négy taktban összealkotott kis phrasis jár keresztül ez egész szakon, minden hangszereken, mellyek egymást oly igen jól kiszámított változékonyságban követik. Kezdő a' komoly viola, utána hegedü, 's utána egyenkint és összesen egész serege a' vonó- 's fúhangszereknek. A' dallamot (gondolom, így hallám a' melodiát neveztetni) itt a' harmonia veszi által, mig a' vonóhangszerek többnyire pizzicato haladnak. Komoly szóvitát vélnél hallani fontos tárgy felett érdekesen vegyes társaságban, hol majd az ifju emeli hevesen vitató szavát viola, klarinett vagy oboa hangjain; majd az éltes matrona szól közbe csillapitólag; majd neki buzdulva vág bele a' ház öreg családfeje a' fagott, gordon és bőgő képében; sőt még a' gyöngéd szűz édes hangjait is vélnéd beleszólani, hegedü 's fuvola által ábrázoltatva; – majd a' kiengesztelődés szavát hallod, 's azt véled, az egész humorteljes vita lecsöndesül, midőn azt valamellyik édesen csevegő hangszer az előbbi tüzes hangokon ismét megkezdi, vagy valamelly leányka a' hegedü vagy fuvola vékony és günyszerü hangjain ujra feltüzeli. – Szintolly sajátszerü e' kedves Scherzo befejezése is, melly, a' szokott végelőkészitő taktok nélkül, az előképezett vitának, egy elmés fordulattal az utolsó előtti ötödik taktban, egyszerre véget vet. Meglepetve nézesz magad körül, hová lettek az olly kedves csevegéssel vitázott tündérkék,'s lelkedben csak az egész szeszélydús számnak élvdús mosolyra késztő benyomása marad hátra. És mondja bár egyik vagy másik müértő, hogy a' synphonia főjelessége az utolsó szakban van központositva, én az én kedves barátnémnak e' Scherzot fogom mégis ajánlani a' legfigyelmesebb meghallgatásra.

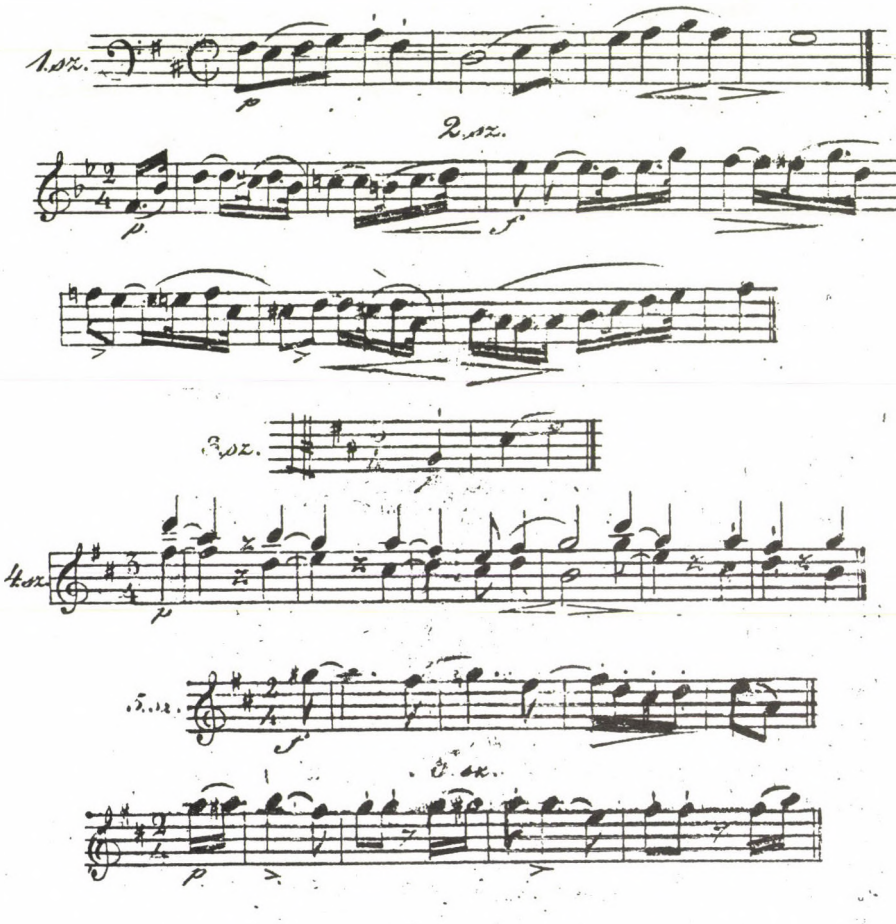
Negyedik és utolsó rész a' befejezés, D-durból, 2/4es taktban, Allegro menettel. Édes hangzatu alapgondolatát a' melléklet 6-dik számában veszed, mellyet az első hegedü kezd meg, a' kisebb vonóhangszerek kiséretében, miután az 5-dik szám alatti négy takttal a' klarinett és fagott által, mintegy kisebb előzményül, bevezetteték. Valamint maga ez alapgondolat olly kedélyesen kedves, szintugy tagadhatlan az is, hogy mi a' tiszta, világos és correct hangszerelést illeti, e' szak az egész mü tetőpontját képezi, mellyben a' szerző leginkább kifejté müvészetét; különösen széppé 's lelkesitő hatásuvá válik e' szak a' vége felé előforduló fuga-szerü menetekben. A' bő hangszerelés itt is megvan, mint a' második szaki adagioban, de nem azon túlnyomósággal többé, melly a' melodia szabad megérthetésében gátolna bennünket; helyes tapintattal van e' szakban arány tartva a' hangvivő fő- 's a' kisérő másod rendü hangszerek közt, ugy hogy a' Scherzoban a' szerző szeszélyes játszisága ragadott el bennünket, itt mélyebb és mégis könnyen érthető kedélyességét szeretjük meg.

Még egy pillanatot vetve vissza az egészre, annál nagyobb örömmel üdvözölhetjük e' jelesül sikerült synphonia szerzőjét, mivel hazánkfia, mivel magyar. Ez örömemhez azonban némi bú is járul, midőn meggondolom, hány jeles férfit ajándékozánk már mi a' külföldnek, kikből, az egyetemes nyereségen kivül, melly általok a tudomány vagy müvészet világának jutott, saját nemzeties nyereségünk csak annyi volt, hogy szomoruan büszkélkedve mutatánk a' babérait külföldön szerző után: ez is a' miénk *volt!* . . . És itt volnánk, jó barátném, a' sokszor emlegetett nemzeti zenénél, a' magyar zene-stylnél; mi felől azonban más alkalommal mondom el nézetimet, mellyekkel, tudom, honszerető lelked meg fog elégedni.

Magyar zene-styl még nincs, vagy a' derék *Erkel* által csak most van a' megteremtés kezdetében. És pedig sok müértő szólt már buzgalommal azok felől, miket a' mi nemzeti zenénk dús csirájából nevelni, alkotni lehetne. *Liszt,* a' rövid lelkesülésü, szép kecsegtetéseket monda egykor e' tárgyról *szóban; Erkel*

pedig, lángeszü magyar mesterünk, tettel valósitja ez iránti reményeinket. Ha egyszer megalapitva 's a' müvészek által ismerve lesz e' zene-styl, lehetend akkor' rajta minden müveket szintugy irni, mint most a' franczián, olaszon, németen. – 'S ez utolsó stylben van irva *Brand Mihály* derék synphoniája is, mellyet itt buzgó örömmel üdvözlünk. –

További leveleimet, lelkes barátném, sürü elfoglaltságom miatt, csak hosszu idő mulva veended. Most lelkedből öntöm szavakba a' gondolatot, midőn soraim végén elmondom: miszerint a' müvészt tisztelet, hódolat illeti ugyan mindenütt; de ki a' jeles tehetséget, mellyet a' természettől nyert, melly e' hon ege alatt czirázott és fejlődött magasra, ki az illy tehetséget, kötelessége érzetében, szülő honának szenteli, 's nem pazarolja el oda, hol már ugyis elég remekmü találtatik, meggondolván, miszerint a' jeles tehetségekre mindenek felett a' szülő, a' kifejtő hon, nemzet bir legfőbb igénynyel, – az illy férfihoz nemcsak hideg tisztelettel járulunk, mert ő érdemes becsülésünkre, szeretetünkre. Legyenek bár csil-



Mellékl. a Hangászati Levelekhez. az Életképek 1846. füzetében.

logóbbak a' külföld babérai 's tán közé font ékszerektől gazdagabbak, de fényesebb és magasztosabb öntudatot ad az, mellyet a' hon nyujt fiának honfias érdemért . . . És én reménylem, édes barátném, hogy a' lángeszü müvész, kinek kezét tisztelettel szorítottam, kivivandja magának ez utolsó tekintetben is nagyrabecsülésünket, baráti szeretetünket. – Pest, mart. 24. 1844.

Vas Andor.

Életképek I/7, Pest 1844. 335-339. lap.

Ha Pestre jövetelekor kamarazeneműveinek sikerében reménykedett a fiatal muzsikus: hamar be kellett látnia, hogy a közvélemény és a sajtó körében nagyobb feltűnést keltett zenekari és énekkari alkotásaival. Vonós és zongorás kamarazenéje legfeljebb házimuzsikálás során csendült fel, nyilvános megszólaltatására eddig nem találtunk bizonyító adatot. Figyelmet keltett viszont vokális egyházi zenéje (**8.** és **10.** dokumentum) és szimfonikus művészete (**9, 11**). 1846-tól nevét már Magyarország határain túl is ismerik: bécsi és lipcsei művészeti lapokban, ha csak egy-egy hír formájában is, fel-felbukkan a Brand-név (**9, 11, 12, 15, 16, 17, 18**). Épp egy bécsi újságból (**9**) értesülünk arról, hogy 1846-ban már dolgozott II., a-moll szimfóniáján (ennek keletkezését a korábbi kutatás, az 1856-os bemutató alapján jóval későbbre, az ötvenes évekre tette). Ezeket a Brandra vonatkozó külföldi sajtókommentárokat jelen tanulmány közli első ízben. A **11.** dokumentumban említett zenekari himnuszról meg kell még jegyeznünk, hogy az nem eredeti Brand-mű, hanem Gaetano Magazzari Römische Volkshymne című darabjának orkesztrációja.

8

*.*Vorgestern wurde in der Stadtpfarrkirche unter der energischen Leitung unseres wackern Regenschori, Herrn *Breuer,* eine Messe des Geistreichen Musikers *M. Brand* aufgeführt. Das Werk zeigt viel Originalität, viel Selbstständigkeit, es ist ein gewisses Etwas in dieser Musik, was ihr bei all dem kirchlichen Charakter einen gewissen romantischen Anstrich verleiht: es ist eine musica sacra romantica.

A városi plébániatemplomban, derék regens chorink, Breuer *úr energikus vezénylete alatt, előadták tegnapelőtt a szellemdús muzsikus,* Brand M. *egyik miséjét. A mű sok eredetiséget, sok önállóságot mutat; benne van az a bizonyos valami, ami ezt a zenét, minden egyházi jelleg ellenére, bizonyos romantikus mázzal vonja be. Ez a mű: musica sacra romantica.*

Der Ungar IV/83, Pest 1845. ápr. 8., 319. lap.

9

(Michael Brand), der geistvolle und gediegene Componist mehrerer Messen, Quartetten und Clavier-Trios, deren erstes bei Carl *Haslinger* in Wien im Druck erschienen ist, arbeitet an einer *neuen* Symphonie in **A-moll;** sage an einer *neuen,* denn die erste in **D-dur** wurde bereits vor 2 Jahren durch den Pesth-Ofner Musikverein zur Aufführung gebracht und mit dem Größten Beifall aufgenommen.

(Brand Mihály), *több mise, kvartett és zongorás trió szellemdús és jeles szerzője – az első e triók közül Bécsben, Carl* Haslinger *kiadásában jelent meg – egy új* a-moll *szimfónián dolgozik. Azt mondom: egy új szimfónián, mert korábbi* **D-dúr** *művét a Pest-budai Hangászegyesület 2 évvel ezelőtt már előadta; azt nagy sikerrel fogadták.*

Wiener Allgemeine Musikzeitung VI/32, Wien 1846. márc. 14., 128. lap.

10

*.*Am Pfingstsonntage wurde in der st. Pfarrkirche die *erste Messe* von der Composition des reichtalentirten Hrn. *Brand,* unter der umsichtsvollen Leitung des wackern Regenschori *Breuer* ausgeführt, die bei den Kunstkennern den einstimmigen Beifall fand. Das reiche Compositionstalent des Herrn *Brand* hat bereits allgemeine Anerkennung gefunden, doch hat er in diesem (kirchlichen) Genre eine so besondere Begabung entfaltet, daß alle Musikfreunde den Wunsch hegen, es möchte auch seine zweite Messe, die eben so viele Schönheiten enthalten soll, baldigst executirt werden.

A nagytehetségű Brand *úr* első Miséje, *melyet pünkösd vasárnapján a városi plébániatemplomban adtak elő a derék regens chori,* Breuer *úr gondos vezényletével, egyhangú tetszésre lelt a műértők körében.* Brand *úr gazdag zeneszerzői tehetsége már eddig is általános elismerésben részesült, ebben az (egyházi) műfajban azonban olyan képességeket mutatott fel, melyek hallatán minden zenebarát azt kívánja: bárcsak adnák elő mihamarabb Brand második miséjét is, melyben bizonyára ugyanennyi szépség rejlik.*

Der Ungar VI/122, Buda 1847. máj. 28., 972-973. lap.

11

(Aus Pesth). Der Pesth-Ofener-Musikverein hat zur Gedächtniβfeier des verstorbenen *Mendelssohn-Bartholdy,* am ersten Weihnachtsfeiertag ein groβes Concert gegeben. Die erste Abtheilung bestand nur aus Compositionen des Verblichenen; [. . .]. Zweite Abtheilung: Struensee-Ouverture, von *Meyerbeer,* ein Clavierkonzert, gespielt von einer hiesigen Clavierlehrerin. Quartett und Chor aus *Erkels* „Bathori Maria" und eine Hymne für das groβe Orchester von M. G. Brand. Die Ausführung, gröβtentheils unter der Leitung des Dirigenten, Hrn. *Bräuer,* war ganz gut, der Beifall rauschend, der Besuch aber schwach.

(Pestről). *A Pest-budai Hangászegyesület az elhunyt* Mendelssohn-Bartholdy *emlékét megünnepelendő, nagy hangversenyt rendezett karácsony első napján. Az első rész műsora csakis az elhunyt műveiből állt; [. . .]. Második rész: Struensee-nyitány* Meyerbeertől, *egy zongoraverseny, melyet a helybéli zongoratanárnők egyike játszott, Négyes és kórus* Erkel *„Bátori Máriá"-jából és Himnusz nagy zenekarra, Brand M. G.-től. Az előadás, nagyobbrészt* Bräuer *karnagy úr vezényletével, egészen jó volt, zúgott a taps, a látogatottság azonban gyenge volt.*

Allgemeine Theaterzeitung, Wien, 1848. jan. 8., 32. lap.

Következő dokumentumunk Mosonyi és Liszt kapcsolatának alakulását tekintve fontos: a legkorábbi említése annak, hogy Liszt megbízta pesti pályatársát az Esztergomi mise változó részeinek, az Offertoriumnak és Gradualénak megírásával. 1866. február 22-én, Augusz Antalhoz írt levelében, Liszt úgy emlékezett, hogy 1855-ben javasolta Scitovszky hercegprimásnak Mosonyi megbízattatását. 1856. június 11-i levelében viszont, név nélkül, csak „egy Pesten lakó zeneszerzőt" említ Augusznak. Ábrányi azonban, igen határozottan, arról ír, hogy Liszt egyenesen Brandhoz fordult vona ezügyben[13]. Ábrányi szavait látszik megerősíteni a lipcsei Neue Zeitschrift für Musik 1855. május 18-i számának értesülése:

12

Wie schon früher erwähnt, hat *Liszt* von Seiten des Ungarischen Erzbischof's im Namen der Nation den ehrenvollen Auftrag erhalten, zur Einweihung der Metropolitenkirche in *Gran* (einem groβartigen Werke ungarischer Nationalbegeisterung) eine Messe zu schreiben. Die Composition der *Messe* hat

Liszt bereits vollendet. Das *Offertorium* und *Graduale* hat *Liszt* in einem schmeichelhaften Schreiben einem der tüchtigsten ungarischen Tonkünstler, *M. G. Brand* in Pesth übertragen, welcher schon mehrere Messen componirt hat, die in Pesth mit gro ßer Anerkennung aufgenommen werden.

Mint korábban már említettük Liszt a *magyar hercegprímástól, a nemzet nevében, azt a megtisztelő megbízatást kapta, hogy írjon* misét *az* esztergomi *székesegyház (a magyar nemzeti lelkesedés e nagyzabású műve) felszentelésére.* Liszt *már be is fejezte a mise komponálását. Az* Offertorium *és* Graduale *írását* Liszt *egy udvarias levélben a legrátermettebb magyar zeneművészek egyikére, a pesti* Brand M. G.-re *bízta. Ő már több misét komponált, melyet Pesten nagy elismeréssel fogadtak.*

Neue Zeitschrift für Musik, Bd 42/21, Leipzig 1855. máj. 18, 231. lap.

Míg a **9.** dokumentum a II. szimfónia komponálásának *1846-os kezdetét* adta meg: a **14.** dokumentum a kompozíció *elkészültének 1847-es évszámát* jegyzi fel. Az 1856. március 30-i bemutatóról írt, a partitúra ismeretéről is tanúskodó német nyelvű kritikai méltatás azért is különösen fontos a kutatás számára, mivel a kézirat maga elveszett vagy lappang; mindazt tehát, amit a műről tudunk, a Pester Lloyd cikkéből tudjuk. **13.** dokumentumunk a Hölgyfutár beszámolója a II. szimfónia bemutatójáró.l Egy lényeges ponton egyezik a német napilap értékítéletével: ha közvetve is, mindenesetre elutasítja a magyar tematikájú zárótételt. Jellemző, hogy mind szakmai, mind terjedelmi tekintetben mily nagy különbség mutatkozik a *magyar* irodalmi-művészeti-divatlap és a *németnyelvű* politikai-gazdasági napilap zenei tárgyú olvasói tájékoztatása között – egyértelműen az utóbbi javára.

13

– *A tegnapi* rendkívüli philharmoniai hangversenyen rendkívüli kis közönség jelent meg, bár a programm érdekes s a jövedelem egy része jótékony célokra volt szánva. A hangverseny egyik nevezetesebb részét *Brand* helybeli egyházi karnagy simphoniája képzé, melynek három első része igen szép zeneszerzemény, s második része közkivánatra ismételtett, s végül a szerző elő hivatott. *Jekelfalusy* ur *Haydn,* s *Mendelsohntól* énekelt áriákat; a fővárosi magyar költők közt bizonyosan találkoznék, ki Jelkefalusy ur számára az ily dalszövegeket magyarra leforditaná. A *zenede növendékei* a „Tannhäuserből" egy nagy kardalt szépen énekeltek. Hogy azonban *Cherubini* „Faniskájának" nyitánya tevé a hangverseny fénypontját, tán mondanunk sem kell.

Hölgyfutár VII, Pest 1856. márc. 31., 297. lap.

14

Philharmonisches Konzert

Sonntag, den 30. März, zu Gunsten des *Pensionsfondes* und des *Pest-Ofner Musikvereins*.

Wir haben bei dem letzten dieser Konzerte dem Kunstkörper für die Saison das „Lebewohl" ausgesprochen, und glaubten nicht so bald in diesen Räumen, wo uns während des Winters so mancher geistige Genuß gegönnt war, die Musikwelt wieder vereint zu sehen. Da Mutter Natur uns so stiefmütterlich bedenkt, und statt den Wonnemonat uns näher zu bringen, ihn uns fast entrückt, so huldigen wir gern den Vergnügen des weniger liebsamen Gastes *„Winter"*, der diesjährig mehr als unbescheiden sich an uns kettet, ja gar keine Miene macht, über einen *anderen* Theil der Erde seine grause Nacht auszubreiten.

Wir waren um so angenehmer überrascht, als das Programm uns das Werk eines heimatlichen, in unseren Kunstkreisen mit Recht sehr geschätzten Meisters versprach. Man sagt, „das Genie bricht sich die

Bahn" und „das wahre Verdienst erhält seine Krone". Müssen wir die Echtheit beider Sätze nicht schon nach dem vorliegenden Fall negiren, wenn man bedenkt, daß *Brand* schon im Jahre 1847 diese gestern exekutirte Symphonie beendete, die also erst *neun Jahre* nach ihrer Vollendung zur Aufführung gelangte? Es bedurfte also mehr als eine *Lebenszeit,* um die geistige Produktion der heimatlichen Mitwelt zur Anerkennung, die ihr gestern im reichsten Maße geworden, zu übermitteln.

Wir kennen nun allerdings dies Werk, und haben die besondern Vorzüge des Dichters, sein Talent wahrgenommen; doch wie sind all' die Hindernisse, die sich einer Aufführung auf größeren Schauplatz, vor größerem, wenn nicht kompetenterem Publikum, hemmend in den Weg legen, zu beseitigen? Wie ist die Aufnahme zu den Concerts spirituels in Wien oder Leipzig möglich? Soll der Künstler betteln, die Partitur auf den Musikmarkt tragen? Und wenn auch, ist er der Annahme gewiß? Als *Weber* seinen „Freischütz" einem Theaterdirektor sandte, wurde ihm die Oper als nich zulässig zurückgesandt, bis ihn höhere Protektion begünstigte, und doch ist der „Freischütz" noch heute die beste romantische deutsche Oper. So wird manches Talent begraben, die Werke der Welt entzogen. Paart sich zu diesem großen unverbesserlichen Uebel noch eine strafbare Schüchternheit, eine zu übertriebene Bescheidenheit, welche Vorwürfe wir Herrn Brand und noch andern *heimatlichen* Meistern leider zugestehen müssen, so kann sich der Dichter und dessen Werke keine Geltung verschaffen.

Die Symphonie in A moll ist die markigste Arbeit eines tief fühlenden Musikers, eines, nach jeder Richtung hin ausgebildeten Kompositeurs, und nach wenigen Takten schon gibt sich die Verehrung für Beethoven kund. Die Klarheit des Styls, der regelrechte Bau, die wirksamen originellen Modulationen stempeln das Werk zu einem *wahrhaft ausgezeichneten.* Der erste Satz (A moll 3/4 Takt) ist bewegt gehalten. Das Thema, von den Violinen begonnen, verwebt sich in alle Instrumente, in verschiedenen Tonarten variirt. Besonders effektvoll und schön gedacht ist die Einleitung zum Thema im zweiten Theil. Das Andante (E dur 4/4 Takt) rechnen wir, obwohl es bei der Aufführung im Vergleich zu den andern Sätzen weniger angesprochen, zu den vorzüglichsten Theilen des Werkes. Das einfache liebliche Thema, durch die Violinen im zweiten Theile geistreich variirt, wird von der Harmonie in der verschiedensten Farbenmischung gebracht; bei wiederholtem Anhören dürfte auch diesem Satz die gebührende Anerkennung nicht versagt werden.

Das Scherzo (6/8 Takt A moll), das sich der Wiederholung erfreute, ist eine Art Sicilienne. Hierin zeichnet sich besonders die Instrumentationsweise aus, welche durch die Nachschläge im raschen Tempo den Exekutanten einige Schwierigkeit bietet. Der letzte Satz (A dur 2/4 Takt) ist wohl der mindest gelungene Theil, da das Thema, nicht weil national, *gewöhnlich* ist. Es will der Rhythmus der Melodie zu dem früheren nicht passen, und wir müssen auch den spätern Gesang sogar frivol heißen. Die figurativen Bereicherungen im Schlusse heben dies Stück zwar wieder, doch der Urbau ist jedenfalls weniger glücklich gewählt. Noch interessanter dürfte das Werk in seinen *einzelnen* Theilen als im Ganzen sein, und es wird die Partitur dem Musiker vielleicht Bewunderung einflößen. Wir wünschen, es gelänge Herrn Brand, sein Werk auch andern Orts zur Aufführung zu bringen, und sich die gebührende Wertschätzung für sein Talent zu verschaffen. Es gereicht ihm zu besonderer Ehre, seine Dichtung orchestralen Tongebilden zu widmen, welche, abgesehen von der weniger lukrativen Seite, auch schwerer zur allgemeinen Geltung gelangen können. Würde Herr Brand sich an ein Opernsujet gewagt haben, welches jedenfalls weniger künstlerische Begabung erheischt, und wobei er über mehr Effektmittel zu verfügen hat, er hätte gewiß seit lange die Theilnahme des großen Publikums gewonnen.

Wir wollen die *Exekution,* wenn schon nicht vollkommen gelungen, doch gut hießen, und für die Vorführung des Werkes dankbar sein. Il vaut mieux tard, que jamais. Auch daß Herr *Erkel* mit kollegialer Freundschaft der Auffürung der Brand'schen Komposition allen Fleiß widmete, war aus jeder Nummer deren es nicht wenige schwierige gibt, sichtlich zu erkennen. Dagegen müssen wir es dem Herrn Kapellmeister abermals zur Last legen, in seinem lobenswerten Eifer oft zu vergessen, daß bei der *Vorstellung* der Dirigent in den Hintergrund treten muß.

Bei der Probe soll der Leiter durch gewissenhafte, künslerische Belehrungen den Vortrag einprägen, das Tempo feststellen, das Ganze abrunden, um bei der Aufführung beinahe *entbehrlich* zu sein.

[. . .]

Der Kompositeur der Symphonie, Herr *Brand, wu*rde stürmisch gerufen.

– ß.

Filharmónikus hangverseny

vasárnap, március 30-án, a Nyugdíjalap és a Pest-budai Hangászegyesület javára.

E művészi testület legutóbbi hangversenyén már „Istenhozzád"-ot mondtunk erre az évadra, és nem hittük, hogy ezekben a termekben, amelyekben a tél folyamán oly sok szellemi élvezetben volt részünk, ily hamar újra együtt láthatjuk a zenei világot. De ha már az anyatermészet ily mostohán bánik velünk, s a tavaszt, ahelyett, hogy mind közelebb hozná, inkább elragadja tőlünk: szívesen hódolunk a kevésbé szívesen látott vendég, a „tél" örömeinek – a télnek, mely az idén, merőben szerénytelenül ragaszkodik hozzánk, mégcsak nem is cihelődve, hogy a földnek valamely másik részére terjessze ki félelmetes hatalmát.

Annál kellemesebb meglepetést szerzett, hogy a műsor egy hazai, művészeti körökben joggal nagyrabecsült mester művét ígérte nekünk; úgy mondják: „a géniusz utat tör magának" és „az igaz érdem elnyeri jutalmát". Nem kell-e most tagadnunk e két mondat igazságát, ha meggondoljuk, hogy Brand ezt a tegnap előadott szimfóniáját már 1847-ben befejezte, s hogy ez csak kilenc évvel elkészülte után került előadásra? Egy emeröltőnél hosszabb idő[?] kellett tehát ahhoz, hogy ez a szellemi termék elnyerhesse a hazai környezet elismerését – melyben tegnap bőséges része volt.

Mi ismerjük most már ezt a művét és figyelemmel kísértük költőjének kiválóságát, tehetségét. De ki hárítja el mindazokat az akadályokat, amelyek egy nagyobb helyszínen, egy, ha nem is illetékesebb, de nagyobb közönség előtt való előadás előtt tornyosulnak? Miképp lenne lehetséges, hogy Bécs vagy Lipcse Concert spiritueljeire elfogadják? Menjen a művész koldulni, a zenei piacra dobva partitúráját? S ha megteszi: biztos lehet-e benne, hogy elfogadják? Amikor Weber elküldte a „Bűvös vadász"-t egy színigazgatónak, visszakapta mint nem engedélyezettet, amíg csak a felsőbb protekció nem ragyogott rá a szerzőre. Ma pedig a „Bűvös vdász" még mindig a legjobb romantikus német opera. Így temetnek el nem egy tehetséget, így fosztják meg művektől a világot. És ha ehhez a jóvátehetetlen hibához szégyenlősség és túlzott szerénység is járul még – mely szemrehányás Brand urat és más hazai mestereinket, sajnos, joggal illeti – akkor a költő nem érvényesülhet és nem juttathatja érvényre műveit sem.

Az a-moll szimfónia egy mélyen érző muzsikusnak, egy sokoldalúan képzett zeneszerzőnek legerőteljesebb munkája, és néhány ütem után bizonyságát adja Beethoven iránti tiszteletének. A stílus tisztasága a szabályos építkezés, a hatásos, eredeti modulációk valóban kitűnővé teszik a művet. Első tétele (a-moll, 3/4) mozgalmas jellegű. Témája, melyet a hegedűk kezdenek, át- meg átszövi valamennyi hangszer szólamát, különböző hangnemekben variálva. Különösen hatásos és szépen elgondolt a téma bevezetése a második részben. Az Andantet (E-dur, 4/4) – bár előadása, a többi tételhez hasonlítva, kevésbé tetszett – a mű legkitűnőbb részei közé sorolhatjuk. Egyszerű, kedves témáját, melyet a hegedűk a második részben szellemesen variálnak, a harmóniák a legkülönfélébb színárnyalatokban mutatják meg. Ismételt meghallgatás után e tételtől sem tagadható meg az illő elismerés.

A Scherzo (6/8, a-moll), melyet örvendetes módon meg kellett ismételni, egyfajta siciliano. Ebben különösen a hangszerelés tűnik ki, mely a gyors tempójú utókákkal némi nehézséget okoz az előadóknak. Az utolsó tétel (A-dur, 2/4) alkalmasint a mű kevésbé sikerült része, mivel témája – nem azért, mert nemzeti – közönséges. A dallam ritmusa sehogy sem illik az előzőhöz, sőt a további éneket frivolnak kell mondanunk. A zárórész figuratív gazdagodása újra felemeli ugyan a tételt, az eredeti forma mindenesetre kevésbé szerencsésen van megválasztva. Egyes részeiben alighanem még érdekesebb lehet a mű, mint egészét tekintve, és a muzsikust a partitúra talán csodálatra készteti. Kívánjuk Brand úrnak, hogy sikerüljön művét máshol is előadatni és megszerezni magának a tehetségének kijáró elismerést. Nagyon is becsületére válik, hogy költői erejét a zenekari alkotásoknak szenteli, melyek, kevésbé jövedelmező voltukról eltekintve, általános elismeréshez is nehezebben jutnak. Ha Brand úr elég merész lett volna, hogy belevágjon egy opera-témába – mely mindenképp kisebb művészi tehetséget követel és amelyben a hatásnak több eszközével bánhat – bizonyára már régen elnyerte volna a nagyközönség érdeklődését.

Az előadást, ha tökéletesen sikerültnek nem is, jónak mondhatjuk, a mű megszólaltatásáért pedig hálával tartozunk. Jobb későn, mint soha. Az is világosan felismerhető volt minden tételből – melyekben nem csekély nehézség akad –, hogy Erkel úr kollegiális barátsággal szentelte teljes szorgalmát a Brand-mű előadásának. Újra fel kell azonban rónunk a karnagy úrnak, hogy dicséretes buzgalmában gyakran elfelejti: az előadás során a dirigensnek a háttérbe kell vonulnia.

A vezetőnek a próbákon kell az előadást, lelkiismeretes művészi okítással, kimunkálnia, meghatározni a tempót, lekerekíteni az egészet, hogy az előadásnál ő maga úgyszólván nélkülözhető *lehessen. [. . .]*
Brand *urat, a szimfónia szerzőjét, viharos kihívásban részeltették.*

– β.

Pester Lloyd III/77, Pest 1856. ápr. 1, 2-3. lap.

A 15. dokumentum Brand és Clara Schumann személyes kapcsolatának bizonyítéka. Clara Schumann pesti hangversenyei 1856 tavaszán elindítói voltak a magyarországi Schumann-kultusznak. Ennek hatása Mosonyi 1859-ben megjelent zongoraművén, a Magyar gyermekvilágon is lemérhető.

15

Aus Pesth.

Clara Schumann hat kürzlich auch unsere Stadt berührt und das hiesige musikalische Publicum mit drei Concerten erfreut. [. . .]

Das hauptsächliche Verdienst aber, das sich Frau Schumann um die Kunst im Allgemeinen und um die Kunstzustände Pesths insbesondere während ihres hiesigen Aufenthalts erwarb, besteht darin, daβ sie uns mit Compositionen ihres Gatten bekannt machte. Bisher herrschte hierallgemein das gröβte Vorurtheil gegen Robert Schumann als Componist, und mit unbeugsamer Hartnäckigkeit sträubte man sich gegen seine Werke, obwohl man kaum eine Note davon kannte. [. . .]

Als ein Zeichen unserer Verehrung überreichte ihr im letzten Concert der wegen seines tiefen musikalischen Wissens hier allgemein sehr geschätzte Componist *Brand* einen Blumenkranz, in dessen inneren Raume ein kleinerer, „dem Genius Robert Schumann's" geweihter Lorberkranz sich befand. Die Künstlerin suchte sich zwar bescheiden dieser Huldigung zu entziehen, aber das Publicum, die Erzherzogin Hildegard an der Spitze, ruhte nicht eher, als bis sie den Doppelkranz annahm und überwaltigt von den Beweisen innigster Theilnahme in einem Thränenstrom ausbrach. Wir hoffen, daβ es nicht das letztemal gewesen, daß Clara Schumann uns mit einem Besuche erfreut hat.

Julius.

Pestről.

Clara Schumann *nemrégiben érintette városunkat is és az itteni zenekedvelő közönséget három hangversennyel örvendeztette meg. [. . .]*

A legfőbb szolgálat azonban, melyet Schumann asszony itteni tartózkodása során a művészetnek általában, a pesti művészeti állapotoknak pedig különösen tett, az volt, hogy megismertetett bennünket férje szerzeményeivel. Mindeddig a lehető legnagyobb előítélet uralkodott itt a zeneszerző Robert Schumann iránt; hajthatatlan makacssággal berzenkedtek műveitől, szinte anélkül, hogy egyetlen hangjukat ismerték volna. [. . .]

Utolsó hangversenyén, tiszteletünk jeléül, a mélyen szántó zenei tudása révén itt általános nagyrabecsülésnek örvendő zeneszerző, Brand, *virágkoszorút nyújtott át neki, melynek belsejében egy kisebb, „Robert Schumann géniuszának" szentelt babérkoszorú volt. A művésznő szerényen megkísérelte ugyan, hogy elhárítsa ezt a hódolatot, a közönség azonban, Hildegard főhercegnővel az élén, addig nem nyugodott, míg el nem fogadta a kettős koszorút, és a legbensőségesebb megértés bizonyítékaitól meggyőzetve, nem tört ki könnyekben. Reméljük: nem utoljára történt, hogy Clara Schumann megörvendeztetett minket látogatásával.*

Julius.

Neue Zeitschrift für Musik Bd 44/15, Leipzig 1856. ápr. 4., 163. lap.

Brand következő kompozíciós terveiről is *külföldi* újságok tudósításaiból értesülünk (**16, 17, 18**).

16

*Der in Pest lebende Componist M. G. *Brand,* arbeitet gegenwärtig an einer romantischen Oper.

Brand ***M. G., a Pesten élő zeneszerző, ez idő szerint romantikus operán dolgozik.***

Blätter für Musik, Theater und Kunst II/51, Wien 1856. jun. 24., 203. lap.

17

Der bekannte Komponist M. G. *Brand* schreibt für das Gründungsfest des neu creirten *Pester* „Männergesangsverein" einen Einweihungschor im ungarischen Style.

Brand *M. G., az ismert zeneszerző, az újonnan megteremtett* Pesti *dalárda alapítási ünnepségére magyar stílusú avatókórust ír.*

Blätter für Musik, Theater und Kunst III/24, Wien 1857. febr. 17., 55. lap.

18

An dem Abende, wo zu Ehren Ihrer Majestäten der von der *Pester* Bürgerschaft veranstaltete groβartige Fackelzug stattfinden wird, werden vor der Ofner Burg die Volkshymne und zwei Chöre (ein ungarischer und ein deutscher) von den Mitgliedern des Pester Männergesangsvereins gesungen werden. Der ungarische Chor führt den Titel: „Üdvözlet", und der deutsche den Titel: „Völkerfrühling." Beide hat der bekannte Componist *Brand* in Musik gesetzt.

Azon az estén, melyen Ő Felségeik tiszteletére a pesti *polgárság által rendezett nagyszabású fáklyásmenet lezajlik, a budai vár előtt a Pesti dalárda tagjai eléneklik a Néphimnuszt* [a „Gott erhalte"-t] *és két kórust (egy magyart meg egy németet). A magyar kórusmű címe: „Üdvözlet", a németé: „Völkerfrühling"* [Népek tavasza]. *Mindkettőt az ismert komponista,* Brand *zenésítette meg.*

Blätter für Musik, Theater und Kunst III, Wien 1857. ápr. 7., 112. lap.

Nyilvánvalóan a **17.** és **18.** dokumentumokban említett kompozíciós munkájával függ össze Brand újabb társadalmi sikere, melyről **19.** ad hírt:

19

Pest-budai dalárda.

Az 1859. évi november 3-án tartott Pest-budai dalárda nagy gyűlésének eredményét, van szerencsém a következőkben közölni:

[. . .]

nemkülönben választmányi tagokul a következő urak: Ábrányi Kornél, Brand Mihál György[. . .]

A pest-budai dalárda nevében,
Dr. Eisert, egyleti titkár.

Hölgyfutár X/139, Budapest (!) 1859. nov. 22., 1138. lap

A 20. dokumentum annak a *prózai* műnek bemutatásáról számol be, melyből Mosonyi második magyar operájának szövegkönyve készül majd. Az eredeti színpadi mű érdekessége, hogy kísérőzenéjét Mosonyi tanítványa, Erkel Gyula szerezte.

20

Nemzeti Színház
Nov. 21. „Álmos" – Szigligetitől.

Más színművekben baj ha nincs *szellem*, itt az a baj, hogy *nagyon is sok* van . . . meg kell dicsérnünk Erkel Gyula zenéjét, melyben szintén van elég – *szellem.*

Hölgyfutár X/140, Budapest (!) 1859. nov. 24., 1145. lap.

E fejezetben közölt utolsó három dokumentumunk (21, 22, 23) *előjátéka* már zeneszerzőnk magyar alkotóperiódusának, élete „Mosonyi"-korszakának.

A 21. dokumentum még csak sejteti, hogy a „Mosonyi" név mögött „Brand" rejtőzik. A 22. dokumentumban jelzett zeneszerzői terv nem valósult meg. A 23. dokumentum pedig az első „Mosonyi-mű" eddig ismert első nyilvános előadásáról ad hírt.

21

A *„Hódolat* Kazinczy szellemének" című szép zenemű szerzője: *Mosonyi Mihály* több magyar zeneművet írt, s legközelebb egy nagy cantatet fog kiadni. A *Mosonyi* név – írja egyik lap – *álnév,* mely alatt hazánk egyik legjelesb, leghiresb zeneszerzője rejlik.

Hölgyfutár X/145, Bp. 1859. dec. 6., 1183. lap.

22

A *zenede, Tinódi emlékére* jan. 22-én tartja az első hangversenyt. Igen érdekes műsorozat lesz, s *Brandt* jeles zeneszerző – mint a P. L. [= Pester Lloyd] írja – ez alkalomra egy magyar dallamot szerez *L. Hollósy Kornélia* asszony számára . . . Az ily hangversenyek jövedelméből *Tinódi-alapítványt* létesítenek, melynek célja leend a romlatlan magyar stylben írt magyar zeneművek kiadása.

Hölgyfutár X/149, Bp. 1859. dec. 15., 1216. lap.

23

Kiskunhalason, 1859. december 10-én a Kazinczy-ünnep műsorának 9. száma:

9. *„Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének",* Mosonyitól, zongorán játszotta Peák B.

Hölgyfutár X/150, Bp. 1859. dec. 17., 1224. lap.

(folytatjuk)

JEGYZET

E munka az MTA – Soros Alapítvány Bizottság támogatásával készült.

[1]Liszt Szegszárdon kelt levele id. Ábrányi Kornélhoz, 1870. november 2-án. A francia nyelvű levél megjelent: Br II, Nr. 206, magyar fordításban Ábrányi Mosonyi-könyvében: Mosonyi Mihály élet és jellemrajza, Pest 1872, 109 – 110. lap

[2]Bónis Ferenc: Mosonyi Mihály, Budapest 1960. 146. lap.

[3]Ábrányi i. m. 9. lap.

[4]Lásd Valkó Arisztid cikkében: Levéltári adatok Mosonyi Mihály életrajzához és emlékének megörökítéséhez. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére, szerk. Bónis Ferenc, Budapest 1973, a 65. lap előtti képmellékleten.

[5]Ugyanott.

[6]Valkó i. m. 65. lap.

[7]Káldor i. m. 8. lap.

[8]Michael Gollowitzer: Adatok Mosonyi Mihály családjának történetéhez. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére, szerk. Bónis Ferenc, Budapest 1973, 53 – 62. lap.

[9]Lásd id. művét.

[10]Ugyanott 54. lap.

[11]Ugyanott 53. lap

[12]Valkó i. m. 63-64. lap

[13]Sonkoly Mosonyi-tanulmányai, megjelenésük sorrendjében: Mosonyi Mihály egyházi zenéje, Eger 1941 (Különlenyomat a Katolikus Kántor 1940: 12. és 1941: 1. számából); Adalékok a magyar férfikari irodalom történetéhez, Magyar Zenei Szemle IV/4, Budapest 1944, 55 – 62. lap (Mosonyi műveiről: 57 – 59. lap): Mosonyi Mihály ismeretlen Ave verumja, Magyar Kórus XVI/64, Budapest 1946. június, 1167 – 1168. lap; Mosonyi Mihály ismeretlen kéziratai, Zenei Szemle V., Budapest 1948 március, 264 – 266. lap. Nem bibliográfiai vonatkozású Sonkoly-tanulmány ugyan, de a teljesség kedvéért regisztráljuk ehelyütt: Mosonyi Mihály mint zeneszerző pedagógus, Parlando XII/1, Budapest 1970 január, 16 – 19. lap.

[14]A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címjegyzéke VI. Zenei kéziratok II. kötet. Kéziratos hangjegyek. Közli Lavotta Rezső, Budapest 1940.

[15]Vasárnapi Újság XXX/40, Budapest 1883. október 7, 643-644., 646. lap.

[16]Honderü II/7, Pest 1844. télutó [=február] 17, 227. lap, illetve II/8, 1844. télutó 24, 257-258. lap. – Erkelt a Hunyadi László január 27-i bemutatása alkalmából ünnepelték.

[17]Befejező részét, magyar fordításban lásd Bónis Ferenc: Mosonyi Mihály, Budapest 1960, 34-35. lap. Lásd még: Bónis Ferenc: Mosonyi Mihály önéletrajzi töredéke, Muzsika IV, Budapest 1961.

[18]Bónis Ferenc: Richard Wagner und sein Komponistenfreund aus Pest: Mihály Mosonyi, Bayreuther Festspiele, Programmheft VI, Bayreut 1978.

[19]Ábrányi i. m. 28-29. lap.

EŐSZE LÁSZLÓ:

A SZÁZADFORDULÓ ESZMEI ÁRAMLATAINAK HATÁSA KODÁLY ZENESZERZŐI EGYÉNISÉGÉNEK KIBONTAKOZÁSÁRA I.

Kodály zeneszerzői stílusának vizsgálata során általában a kiforrott mester áll a figyelem középpontjában. Ez a tanulmány az alkotó egyéniség kialakulásának, a pálya- és stílusformáló esztendőknek több oldalú megvilágítására törekszik. Megkísérli bemutatni a műveket keletkezésük korában, másrészt a korszakot, annak fő áramlatait az akkor keletkezett művekben.

A századforduló a magyar művelődéstörténetnek kitüntetett, s egyes részleteiben eléggé feltárt korszaka. Ez természetes, hiszen a reformkor óta ekkor pezsdült fel első ízben a szellemi élet Budapesten s néhány vidéki városban, méghozzá a művészetek több ágában egyszerre.

Olyan korszak ez Európa-szerte, amelynek meghatározó egyéniségei a művön túlmutató, etikai küldetést is bíztak alkotásaikra. Különösen érezhető ez a törekvés a századelő Magyarországán, ahol az ekkor keletkezett maradandó művészi értékek erkölcsi töltése kettős: a népi-nemzeti megújulást hirdették, és az Európához való felzárkózást sürgették.

Ady Endre korszaka ez.

Kodály még nem töltötte be tizennyolcadik évét, amikor 1900 szeptemberében a fővárosba érkezett, hogy megkedje tanulmányait a Zeneakadémián és a Tudományegyetem bölcsészeti karán.

Ha a nem sok kedvvel folytatott pár évi hegedűtanulást és a nővérétől kapott néhány zongoraleckét nem tekintjük, akkor meg kell állapítanunk, hogy Kodály ezt megelőzően semmilyen rendszeres zeneelméleti vagy hangszeres oktatásban nem részesült. Mégis, mint Kecskeméti Istvántól tudjuk,[1] a budapesti Kodály Archívum mintegy ötven kottakéziratot őriz a nagyszombati évekből. Ezek közül került ki az a néhány kompozíció, melynek bemutatása elég volt ahhoz, hogy nyomban a zeneszerzés tanszak második osztályába akarják felvenni. Ő mégis az elsőbe iratkozott. Már ebből két jellemvonására derül fény. Az, hogy a bécsi klasszikusok partitúráiból egymaga sajátította el az összhangzattan, a hangszerelés szabályait, és kottából megtanult hat hangszeren elfogadhatóan játszani, rendkívüli akaraterőre vall. Az pedig, hogy nem élt a felkínált kedvezménnyel, józan ítélőképességre mutat: tudta, hogy ismeretei rendszerezésre szorulnak, és tervei megvalósításához szilárd alapokra van szüksége.

Egyetemi és egyben Eötvös-kollégiumi felvétele, a jeles érettségi bizonyítvány, valamint a nagyszombati főgimnázium tanári karának egyhangú javaslata alapján, magától értetődött. Így hozzáfoghatott a kettős felkészüléshez.

ZENEI MŰHELYEK

Kodály 1900 szeptemberétől 1905 júniusáig volt a Zeneakadémia növendéke. Zeneszerzői diplomáját ugyan már 1904-ben megkapta, tanulmányait azonban önkéntes ismétlőként még

egy esztendőn át folytatta. Döntését főképpen saját eredményeivel való elégedetlensége indokolta: a párhuzamosan végzett egyetemi stúdiumok miatt kevés művét tudta befejezni, sok terve töredék maradt. De indokolta professzorának személye is.

A bajor származású Hans Koessler (1853–1926) meghatározó szerepet játszott Kodály szakmai felkészítésében. Sokoldalúan képzett muzsikus volt: zeneszerző, orgonista és kóruskarnagy. „Symphoniai változatok Brahms emlékének" c. művét Richter mutatta be 1900 januárjában a pesti Vigadóban, s ugyanitt előadták 1904 márciusában korábbi nagyszabású világi rekviemjét is, „Szilveszter éji harangok" címmel. Operáját Strassburgban vitték színre 1903-ban. Írt zenekari és versenyműveket, dalokat és kamaradarabokat, keringőszvitet zongorára, tekintélyét azonban főként kórusaival vívta ki. A sokszólamú motetták és zsoltárkompozíciók közt egy szerényebb, magyar vonatkozású mű is akad: Arany János három dallamának vegyeskari feldolgozása 1904-ből. Tanári tevékenységét végső soron a kibocsátott tanítványok minősítik, s bár említeni közülük általában csak Bartók, Dohnányi, Kodály, Weiner nevét szokás, jól tudjuk, a névsor hosszú, és nem szűkölködik jelentős egyéniségekben.

Koessler és Kodály kapcsolata igen összetett volt, ellentmondásoktól sem mentes. A professzor a nagyhírű müncheni Joseph G. Rheinberger tanítványa, Max Reger unokafivére, Brahms rajongója és éveken át a drezdai Liedertafel karnagya volt. Úgyszólván poláris ellentéte Kodály kialakulóban lévő eszményképének. Nem is mulasztotta el sosem fenntartásait hangoztatni vele szemben. Zeneszerzőként nem tartotta túl eredetinek (csak annyit volt hajlandó elismerni, hogy a kórusszerkesztéshez kiválóan ért), mégis kifogásolta, hogy a Zeneakadémia új épületének felavatására rendezett ünnepségeken kevés művét játszották.[2] Tanárként hibájául rótta fel konzervatív ízlését, a Palestrina-stílusban való járatlanságát, az örökös négyszólamú harmonizálási gyakorlatait, az óráin megkívánt mechanikus „rischbieterezést"[3] és – belső hallásának fejletlenségét.[4] Felfogásuk azonban a népdalok, a magyar stílus szerepének megítélésében különbözött legélesebben.

Koessler ebben a kérdésben is Brahmsot állította példaképül növendékei elé, s azt tanácsolta nekik, elégedjenek meg egyetlen magyaros tétellel egy ciklikus műben.

Kodály viszont már akadémiai tanulmányai kezdetén is Grieg, Csajkovszkij, Dvorzsák magatartását tekintette követendő példának, mert ők saját népük dalait tették alkotásaik alapjává. A nemzeti stílus jegyeit, kialakulásának feltételeit vizsgálva Kodály a következőket jegyezte fel: *„A magyar zene megteremtésére olyan ember kell, aki megáldva erős zenei tehetséggel, alkotóerővel, kora gyermeksége és ifjúságában minden idegen hatástól mentes legyen, de a nemzetinek a lehető legintenzívebben ki legyen téve. Akkor aztán, mint gyermekifjú, tele nemzeti hangulatokkal, ismerje meg a nagy idegen remekműveket, tanuljon meg rajtuk mindent, amit lehet, ismerjen meg mennél többet belőlük; mert most már nem kell félteni, hogy az idegen példa lebírja a benne lévő eredetiséget, ha kezdetben általános emberi ösztön szerint utánozza is őket."*[5]

Ujfalussy József, aki a hagyatékban őrzött jegyzetfüzetre felhívta a figyelmet, helyesen állapította meg: „életprogram" ez, amit a tizennyolc éves növendék a maga számára vázolt fel. Ráismerünk a „gyermekre", aki Galántán, Nagyszombatban „a nemzetinek a lehető legintenzívebben" ki volt téve. És megértjük az ifjút, aki „tele nemzeti hangulatokkal" visszatér konzervatív professzorához, mert objektíven látja, hogy az ő irányításával ismerheti meg legjobban „a nagy idegen remekműveket", és tanulhat meg „rajtuk mindent, amit lehet".

Az alapos felkészítésen kívül Kodály nem egy ösztönzést is köszönhetett tanárának. A leglényegesebb, amit hat évtizeddel később is szívesen ismert el, hogy erősítette a kórusmuzsika iránt egyébként is meglévő vonzalmát. Ennél azonban többre enged következtetni a baritonszólóra, vegyeskarra, orgonára írt *Offertorium* (Assumpta est, 1901) és a kettős vegyeskarra készült *Miserere* (1903) – hiszen a szerző már itt is feltűnő biztonsággal bánik nagy

együttesével – de még inkább a két éven át érlelt és 1904-ben befejezett *Este* c. vegyeskar. Az alsó szólamok kezelése kíséretjellegű, még a legtisztább polifon szövedékben is a legfelsőnek vannak alávetve. Az indítja a 14 ütemes állóképszerű bevezetés után a rövid imitáló részt, s a kontraszt-hatásra épülő tetőpont után lassan újra elnyugvó zárószakaszt is. Az első ütemek ingamozgású mixtúrája, s az „álomba ringató" befejezés egy szóból kifejtett madrigalizmusa viszont már a későbbi nagy Kodály-kórusokra mutat előre. Így ez a mű együtt őrzi Koessler tanításának emlékeit s a kiforrott mester első önálló hangjait. Ezért jelenhetett meg később. Egyéb (Petőfi, Kisfaludy és mások verseire írt) kórusait viszont a „koessleres" elemek túlsúlya miatt zárta fiókjába, az akadémiai évek szinte egész termésével együtt.

Koessler Arany János vegyeskara kapcsán Kodálynak fel kellett figyelnie arra, hogy az általa oly nagyrabecsült költőnek[6] dallamai is maradtak fenn. Ezekkel később behatóan foglalkozott, és vállalta tudományos-kritikai közreadásukat is.

Az sem független Koesslertől, hogy Kodály 1905/6 telén, tehát még a stíluskeresés időszakában, maga is írt keringő-„csokrokat" méghozzá zongorára, mint tanára. Ezek közül emelkedett ki a *Valsette,* melynek naiv egyszerűségét a későbbi, kinyomtatott változatban már szabadon kezelt váltóhangok, pentaton és bitonális mozzanatok együtt színezik. De a Schubert, Brahms hatásáról árulkodó, könnyed hangvételű, „elfelejtett" keringők között is akadhat felfedezésre érdemes, különösen, ha a töredékes fogalmazványokon kívül tisztázatok is kerülnek elő.[7]

Kodály első népdalfeldolgozásain is érezhető Koessler hatása: épp az általa kifogásolt „örökös" négyszólamú szerkesztésre találunk nem egy példát a *Magyar népdalok* 1905 szeptembere és 1906 márciusa között készült számaiban. E hatás alól Kodály hamar felszabadult, s a *Magyar népzene* füzeteiben kialakította érett, egyéni stílusát. A *Magyar népdalok* 1938-as, átnézett kiadásában, a történeti hűség kedvéért, mégis meghagyta az eredeti harmonizációt.

A Zeneakadémia többi tanára – igaz, csak melléktárgyakra tanították – korántsem befolyásolta ilyen mértékben Kodály művészi kibontakozását.

Zenetörténetet Herzfeld Viktor (1856–1919) adott elő, a hangszerelést, partitúraolvasást Szabó X. Ferenc (1848–1911) oktatta. Mindketten zeneszerzők, kiknek művei kéziratban maradtak. Herzfeld vonószenekari szerenádja ugyan némi feltűnést keltett a Vigadóban 1901. januári bemutatóján, de inkább mesterségbeli tudását dicsérték, mint költői ihletét. A Hubay-Popper vonósnégyes tagjaként és zenekritikusként egyaránt a magyar zeneélet színvonalának emelésén fáradozott. Kodály ezért is, meg európai műveltségéért, újra is fogékony ízléséért is nagyra becsülte ezt a kiváló tanárt, aki Bécs, Linz, Lipcse, Berlin után Budapesten akart és tudott gyökeret verni. Herzfeld nemcsak tanította, hanem gyakorlati tanácsokkal, tanítványok szerzésével is segítette Kodályt. Egyikük, Gruber Henrikné, később Kodály Zoltánné néven került be a magyar zenetörténet annaleseibe.

A Nemzeti Színház zenekari muzsikusából professzorrá lett, magyarul nem beszélő Szabó X. Ferenc és tanítványa közt nem alakulhatott ki ilyen harmonikus kapcsolat. Buzgó wagneriánus volt, s hiányzott belőle Koessler rendszeressége és Herzfeld fogékonysága. Kodály ötven évvel később sem felejtette el neki, hogy három – összesen 150 lapnyi – vizsgadolgozatát elvesztette, ezért kapott rosszabb jegyet hangszerelésből.

Legfiatalabb tanára, Molnár Géza (1870–1933) még nagyobb csalódást okozott Kodálynak. Kollégiuma, A magyar zene elmélete hasznosnak ígérkezett számára. Hamar rá kellett azonban ébrednie, hogy a népszerű kritikus szakképzettsége igen felületes, és az összehasonlító zenetudomány tárgykörébe vágó témák (a finn-ugor népek, a nemzetiségek zenéje) tárgyszerű kifejtése helyett csak virágos stílusú műkedvelő előadásokra futotta erejéből.

A Zeneakadémia igazgatója Liszt és Wagner egykori barátja, Mihalovich Ödön (1842–1929), aki zeneszerzőként már jelentős életművet mondhatott magáénak: kompzíciói 1865-től

rendre megszólaltak a pesti hangversenytermekben s az Operaházban. Az utókor azonban inkább az ország legfontosabb zenei műhelye élén harminckét éven át kifejtett tevékenységéért becsüli. A „várúr" – ahogy olykor Kodály is nevezte – Liszt méltó utódának bizonyult: új tanszakok szervezésével, tantervek kidolgozásával, a szakképzés színvonalának emelésével sikerült megteremtenie az intézet nemzetközi hírnevét. Elgondolásait következetesen megvalósította, mit sem törődve a türelmetlen nacionalisták parlamenti támadásaival, a szűklátókörű pártérdeket szolgáló sajtóhadjárattal. Ha enged, s a német professzorokat haza küldi, mint kívánták tőle, diadalt ült volna a provincializmus és elmaradt, vagy legalábbis késett volna a magyar zeneélet megújulása.

Mihalovich célja – a magyar zenekultúra európai rangra emelése – voltaképp egybevágott Kodály bontakozó terveivel. A megvalósítás tempóját, módját illetően különbözött csak véleményük, de ezt a köztük lévő nemzedéknyi korkülönbség is magyarázza. Ismerjük Kodály nem egy kifakadását ezekből az évekből a német szellem, a német nyelv uralma ellen. Leveleiből azonban az is kitűnik, hogy megértette, és helyesen értékelte Mihalovich intézkedéseit. Felismerte, hogy igazgatója az adott körülmények közt nem követhetett más sorrendet, csak amit maga elé tűzött: magyar születésű, jól képzett szaktanárok a zongoraszakot kivéve nem voltak, ezért előbb az intézetben folyó tanárképzést, művész-utánpótlás nevelést kellett magas színvonalra emelni – külföldi professzorokkal (ez történt igazgatása első felében); majd az általuk jól felkészített hazai erőkkel magyarrá kellett tenni az intézeti oktatást (erre törekedett igazgatása második felében – s épp Bartók, Kodály, Weiner, Dohnányi kinevezésével). Kodálynak tehát, anélkül hogy szavakban valaha is méltatta volna Mihalovich tevékenységét, volt mit tanulnia igazgtójától, a gyakorlati művelődéspolitikustól. Azt pedig, hogy a század elején a Zeneakadémián németül folyt a tanítás, az előzmények ismeretében természetesnek kellett találnia.

Azon inkább megütközhetett volna, hogy az Operaházban viszont egy elavult rendelkezés miatt még a német énekesek sem énekelhették németül Wagner zenedrámáit.[8] Így Kodály olaszul hallhatta 1901. november 28-án a Trisztán és Izolda várva-várt budapesti bemutatóját, a címszerepekben a kiváló Burian Károllyal s az ünnepelt Vasquez-Molina Italiával. A nagyrészt osztrák-, német-, cseh és holland muzsikusokból álló zenekar Kerner István vezényletével – ha nem is hibátlan, de lelkes produkciójával – hozzájárult ahhoz, hogy az előadás Kodály számára maradandó élménnyé vált. Az évadban tizenkétszer tűzték műsorra, s további huszonhárom este adtak más Wagner művet. Korabeli feljegyzések, baráti emlékezések tanúsága szerint Kodály általános és heves Wagner-ellenessége jól megfért szenvedélyes Trisztán-rajongásával.

Gondolatai azonban a Trisztán-láz tetőpontján is a nemzeti zene megteremtése körül forogtak. Az életprogramként maga elé tűzött feladat állandó töprengésre késztette. Épp ezekben a napokban fakadt ki akadémiai évfolyamtársairól írt beszámolójában: *„[. . .]gyönge népség, ez sem fogja a magyar zenét megteremteni."*[9]

Mivel azonban a felkészüléshez hozzátartozott, Kodály továbbra is rendszeresen járt az Operaházba. Az előadások színvonala eléggé ingadozott ugyan, nagy énekes egyéniség (mint Burian vagy Anthes) ritkán akadt, és Kernert kivéve a karmesterek is középszerűek voltak: mégis szükségét érezte, hogy a partitúrából megismert műveket „élőben" is hallja. (Így járt el különben saját kompozícióival is később: a leírt kottát szerette kiadás előtt az élő hangzás próbájának alávetni.) Ezen kívül, életprogramjának megfelelően, minél több „idegen remekművet" akart megismerni. A „magyar" újdonságokra valóban kár lett volna idejét vesztegetni: ezek vagy az eklektikus, kozmopolita irányzathoz tartoztak, vagy amatőrjellegű, dilettáns munkák voltak. A nemzetközi repertoár azonban igyekezett lépést tartani a korral. Egy-egy évad 160-170 estéjének mintegy 20%-át Wagner művei töltötték ki. Az olaszokat

főleg Mascagni, Leoncavallo, majd Giordano és Puccini képviselte; Rossini, Donizetti és különösen Verdi kissé háttérbe szorult. A franciák közül Gounod, Bizet mellett szóhoz jutott Berlioz, Adam, Saint-Saëns és Charpentier. Mindig volt Fidelio- és néhány Mozart-előadás, olykor egy-egy Gluck, Csajkovszkij és Offenbach bemutató vagy felújítás is.

Az operai esték legfőbb negatív tapasztalatát később vokális kompozícióiban hasznosította. Megfigyelhette ugyanis, hogy a hol jobb, hol rosszabb előadások mélypontja úgyszólván mindig a szöveg. A librettók „fordításnyelve", az énekesek rossz kiejtése következtében a szöveg és a zene egymás ellen hatott. Más tényezőkkel együtt ez is ébresztgette Kodály prozódiai érzékét.

Mindez némileg magyarázza, miért szánt nagy elfoglaltsága ellenére is aránylag sok időt az Operaházra, holott teljesen tisztában volt azzal, hogy a színpadi zene nem az ő világa. Le is írta ezt 1907-ben, amikor nagyszombati dolgozószobája falán egymás mellé került Bach – Beethoven – Brahms portréja: *„die opernfeindlichste Linie der Mus[ik]geschichte [. . .] Én bennem is az ő vérükből kering egykét csöpp."*[10]

A hangversenyélet a századelő Budapestjén még az Operaháznál is kevesebb élményt és tanulságot kínált Kodálynak. A virtuóz szólisták estjei őt kevésbé vonzották, mint Bartókot, mivel a hangszerek, saját állítása szerint, csak annyiban érdekelték, *„amennyiben a zeneszerzés eszközeiként ismernem kellett őket".*[11] A Filharmóniai Társaság ritka koncertjein pedig vagy a bécsi klasszikusok közkedvelt alkotásai szerepeltek – hogy kielégítsék a közönség igényét –, vagy olykor egy-egy modern mű – hogy eleget tegyenek a művelődéspolitikai feladatuknak. Ez utóbbiak azonban rendszerint megítélhetetlenek voltak a kevés próba s a Vigadó rossz akusztikája miatt. Kamarazene iránt pedig úgyszólván semmi érdeklődés nem volt. Még a kitűnő Cseh Vonósnégyes is, amelyet Kodály Pozsonyból ismert, szinte üres terem előtt játszott. Ismét egy negatív tapasztalat, amely ezúttal a benne rejlő nevelőt késztette töprengésre: *„Mi a baj itt? [. . .] ezen a téren valaminek történnie kell."*[12]

A nevelői hajlam kezdettől meglévén benne, nem maradhat említetlenül felkészülésének zenei műhelyei közt a magántanítványokkal való foglalkozás. Kodály a „docendo discimus" elvét követve példás tömörséggel foglalta szabályokba növendékeinek az összhangzattan, ellenponttan egy-egy szegmentumát. Megvilágításukra pedig, növendékei és a maga okulására is, az irodalomból egyre új és új példákat hozott elő. Zenei memóriája páratlan volt. Debussy vonósnégyesének harmadik tételét négy-öt hónappal azután, hogy forgatta, fejből írta le Gruber Emmának. Másik volt tanítványát, Molnár Antalt pedig húsz évvel korábban látott Ady-dalának pontos felidézésével késztette csodálkozásra.[13] E példák fedik fel, mit értett azon, hogy *„a zeneelmélet egyedüli igazi célja [. . .] elsősorban tréning. [. . .] A gyakorlati összhangzattan is elsősorban tréning[. . .]"*[14]

Növendékeit a velük szemben támasztott magas követelményekkel igényességre akarta nevelni, s mivel szuggesztív egyéniség volt, többnyire sikerrel járt. Kodály egyébként e sorok írójának 1961-ben tett közlése szerint tanári kinevezését is inkább tanítványainak feltűnő magánvizsga eredményeivel magyarázta, mint a Zeneakadémia Évkönyvében hivatalos indoklásként említett zeneszerzői és népzenekutatói tevékenységének elismerésével.[15]

Minden bizonnyal jól ítélte meg helyzetét, hiszen első nyilvános bemutatkozása (az 1905. június 20-i vizsgakoncerten egy vonóstrióra írt darabját és egy vonósnégyestételét adták elő) nem keltett különösebb feltűnést. A kvartett-tételről szó sem igen esett. A triót dicsérték szép hangzásáért, „kidolgozási ügyességéért", ugyanakkor hibáztatták is a „szinte nyomasztó" Brahms hatásért. Igazolta e véleményeket a mű 1957-es megjelenése is.[16] Az ünnepelt, négy pályadíjjal is jutalmazott szerző ekkor a két és fél évvel fiatalabb Weiner Leó volt. S ezen a helyzeten az 1906. október 22-i vizsgahangversenyen bemutatott (később tárgyalandó) sokkal jelentősebb *Nyári este* sem változtatott lényegesen.

Az egyetemi tanulmányi idő négy év volt. Ezt Kodály megnyújtotta másfél esztendővel. Magyar-német tanári szakvizsgáját 1905. március 13-án tette le, disszertációján azonban még egy évig dolgozott, így bölcsészdoktori oklevelét 1906. április 7-én kapta meg.

Ennek az időszaknak legfontosabb tudományos műhelye Kodály számára az Eötvös Collegium volt. Az itt töltött négy év egész pályafutására kihatott.

Ez a főiskola-jellegű bentlakásos intézet ekkor negyven tudós- és tanárjelöltnek adott otthont. Az alapító Eötvös Loránd a kollégium feladatává tette, hogy növendékeinek ne csak szakmai ismereteit gyarapítsa, hanem beléjük oltsa a tudomány és műveltség szeretetét is. Ebben a szellemben vezette harminckét éven át az intézetet első igazgatója Bartoniek Géza (1854–1930), Eötvös egykori tanársegédje, maga is kiváló fizikus. Mindketten elítélték az egyoldalúan német jellegű magyar műveltséget, s ezért a kollégiumot 1895-ben a párizsi École Normale Supérieure mintájára szervezték meg. Így vált belőle „gall sziget a germán óceánban", amelynek gondosan összeállított, gazdag könyvtára, számos kiváló szakvezetőtanára s főleg oktatási módszere a legjobb feltételeket biztosította a kizárólag tehetségük alapján felvett fiataloknak. A kollégium önálló munkára nevelt, s ehhez megadott minden segítséget. Megkövetelte, hogy a növendék maga dolgozza fel választott tárgyának anyagát, és csak eredeti forrásokat használjon fel hozzá. A tanulmányainak irányításával megbízott tanár viszont segítette tájékozódását a szakirodalomban, az idegen nyelvek elsajátításában.

Kodály tudományos felkészülése során magyar szakvezetőjétől, Gombocz Zoltán (1877–1935) nyelvtörténésztől kapta a legtöbb ösztönzést. Nemcsak finnre, franciára, angolra tanította fonetikai alapon, hanem felhívta figyelmét a hanglejtés „lekottázására" irányuló első külföldi kísérletekre, Eduard Sievers (1850–1932) lipcsei professzor legújabb „hangelemző" nyelvmelódiai kutatásaira, a nyelvművelés feladataira. Bizonyos, hogy az ő útmutatásának, Koessler tanítása és a negatív operaházi tapasztalatok mellett, nem kis része volt abban, hogy Kodály vokális zenéjének félreismerhetetlenül egyéni hangja, mintaszerű prozódiája oly korán kialakult.

A kollégium haladó szellemű, liberális vezetése, azzal, hogy nem uniformizálni akarta a növendékeket, hanem épp ellenkezőleg, egyéniségük minél teljesebb kibontakoztatására törekedett, olyan légkört teremtett, amelyben a fiatalok egymás szellemi fejlődését is segítették. Nyílt vitáik csiszolták ítélőképességüket, kritikai érzéküket, bővítették látókörüket. Kodály évfolyamtársai közt volt művészettörténész (Gerevich Tibor), matematika-fizika szakos (Jakucs István), író (Szabó Dezső), történész (Szekfű Gyula) és vegyész (Zempléni Géza). Az idősebbek közül Horváth János irodalomtörténésszel és Szilágyi Sándor klasszika-filológussal, a fiatalabbak közül pedig két írójelölttel Bauer Herberttel (írói néven Balázs Bélával) és Laczkó Gézával barátkozott össze.

Szilágyi Sándor, a szenior, jól zongorázott, és nagy wagneriánus lévén ő szította fel társa Trisztán rajongását. Majd ő ajánlotta be hozzá magántanítványként Molnár Antalt, aki a későbbi küzdelmek idején Kodály egyik leghűségesebb segítőtársa lett. Jakucs István még a hangszeres művészt is megpróbálta előcsalogatni Kodályból: sikerült rávennie, hogy 1903. október 8-án közreműködjék Mezőtúron a főgimnázium alapításának 350. évfordulóján rendezett zenei ünnepségen, méghozzá mint csellista (egy Mozart vonósnégyes-tételben és Meyerbeer Prófétájának koronázási indulójában, az alkalmi zenekarban) és mint zongorista (egy fuvolás kísérőjeként).[17]

Balázs Béla igen hamar hívéül szegődött Kodály nagy eszméjének, és verseivel próbálta segíteni az új magyar zene megszületését. Az első Balázs-dalok nem is várattak sokáig magukra, és bennük, mint Szabolcsi Bence megállapította, Kodály már *„kilépett kora magyar*

dalirodalmának 'köznyelvéből' s új hangot ütött meg a maga melodikájával és szövegkezelésével egyaránt".[18]

A kollégium olykor alkalmi muzsikát is kívánt tőle. Az igazgató, „B. G. úr", nevenapját a diákok rendszerint farsangi mulatsággal ünnepelték. Másodéves korától ezek házi komponistája-karnagya lett Kodály. Nyilván kedve ellenére, hiszen ő minden munkáját lassan és nagy műgonddal érlelte. Itt pedig erre, jól tudta, sem igény, sem lehetőség nem volt. Az egyik darab, „A nagybácsi", kísérőzenéjének két fennmaradt tétele mégis arról tanúskodik, hogy ezt a feladatot sem vette félvállról: a nyitány felcsillantja humorát, a közzene meggyőz kiváló ellenpontozó készségéről.[19]

A kollégium tehát sokféle ösztönzésével valóban műhely volt Kodály számára. Mellette az egyetem szinte csak a diploma megszerzéséhez szükséges keretet adta. Eleinte több, később kevesebb lelkesedéssel hallgatta a neves professzorok előadásait. Magyar irodalomból és esztétikából Beöthy Zsolt és Gyulai Pál, nyelvészetből Szinnyei József és Simonyi Zsigmond, német irodalomból Heinrich Gusztáv, nyelvészetből Petz Gedeon (tanári diplomához kötelező) kollégiumait szorgalmasan jegyezte. Fennmaradt jegyzetei még a nem különösebben kedvelt nyelvészeti tárgyakból is szabatosak, tömörségükben is könnyen áttekinthetők. Az előadott tárgykörökhöz rengeteget olvasott, így pár év alatt széles körű irodalmi műveltségre tett szert. Egyformán járatos volt a régi magyar és a világirodalom (lehetőleg eredeti nyelven olvasott) remekműveiben.

Több szabadon választott előadássorozatot is hallgatott. Általános ismereteinek bővítésére filozófia, művelődés-, művészet- és festészettörténeti órákra, valamint angol nyelvgyakorlatokra járt. Szakmai tudásának elmélyítésére pedig felvette Heinrichnek a német népdalról, továbbá Ponori Thewrewk Emilnek a ritmikáról és a görög-latin-magyar metrikáról tartott kollégiumát. Érdeklődését egyre inkább ez utóbbiak kötötték le.

Alapvizsgája után, mikor az egyetemen már kevesebb, a könyvtárakban viszont több időt töltött, figyelmét mindinkább disszertációjára összpontosította. Felkészülésének ebben a szakaszában új tudományos műhelyt fedezett fel magának, mely egyben új feladatok elé is állította.

Doktori értekezésében eredetileg a magyar népzene teljes történetét akarta feldolgozni. Témájához tanulmányozta a könyvtárakban fellelhető összes népdalkiadványt. A gyűjtemények lejegyzéseit azonban, az emlékezetében élő dallamokkal összehasonlítva, pontatlannak, hibásnak találta, ezért eredeti tervéről le kellett mondania. Az Ethnographiában viszont ismét találkozott az első magyar fonográfos gyűjtő, Vikár Béla (1859–1945) nevével,[20] és megtudta, hogy anyaga a Nemzeti Múzeum néprajzi osztályán található. Ettől kezdve gyakran járt át az Eötvös Collegiummal szemben lévő épületbe: itt tanulta meg a fonográf kezelését, és itt hallgatta le Vikár fonográfhengereit. A mintegy kétezer népdalból magának csak néhány dallamot jegyzett le, egyrészt, mert a felvételek átírását a zenetanár-kritikus Kereszty István végezte, másrészt mert a kettős – tudományos és művészi – élmény hatására csakhamar megérlelődött benne az elhatározás: falura kell mennie, mert a heyszínen folytatott gyűjtés személyes megfigyelései és tapasztalatai semmivel sem pótolhatók. Tudta, hogy ez a munka végeláthatatlan, ezért gyakorlati megfontolásból disszertációjának témakörét szűkebbre vonta: csupán a népdalok szerkezetének vizsgálatára kívánt szorítkozni.

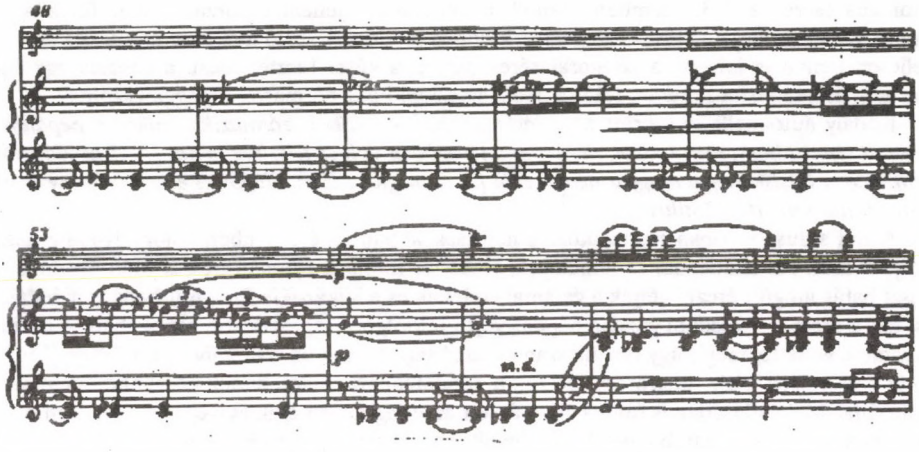
Elgondolásához további segítséget kapott a Kalevala-fordító Vikártól, aki figyelmébe ajánlotta Ilmari Krohn újabban kiadott finn népdalgyűjteményét és dr. Sebestyén Gyulától, a kiváló néprajzkutatótól, az Ethnographia szerkesztőjétől, aki Moravcsik Géza zeneakadémiai titkár ajánlására magához hívatta és tanácsokkal látta el őt.[21]

Mintegy 1905-ig követtük nyomon Kodály felkészülését a különböző zenei és tudományos

műhelyekben. Felmerül a kérdés: ennyi munka árán meddig jutott művészi fejlődésében s az őt ért hatások miként tükröződnek zenei stílusában?

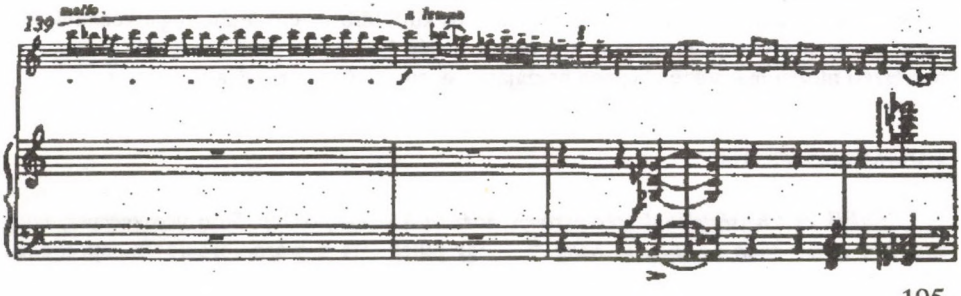
Kézenfekvő, ha a választ az ekkor írt *Adagió*ban keressük. Egyrészt az ifjú szerző reprezentatív darabja, melyet a Psalmus és a Háry komponistája is legsikeresebb művének ismert el,[22] másrészt a korábban már tárgyalt *Estén* és *Valsett*en kívül nincs más ebből az időből, csak néhány vizsgadarab és töredék.

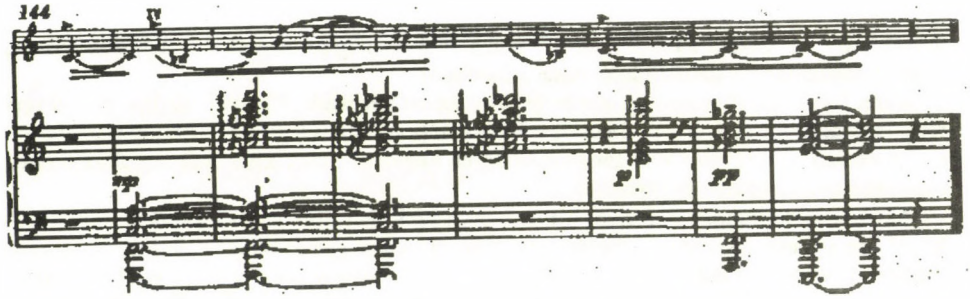
Az Adagio háromrészes forma, a trió helyén álló nyílt epizódból fejlesztett kódával. A kezdő téma melódiavonala és kísérete egyaránt a német romantikus mesterek, elsősorban Brahms nyomdokain halad. Dallamszerkezete viszont a négysoros népdalok strófaképletével cseng össze: $AABA_V$. Az epizódban a téma második belépése (kisszekunddal lejjebb) meglepetésként hat:



Ez az egyszerű szekvencia már a moduláció és a belső formálás jellegzetesen kodályi eszköze. Hasonlóképpen a későbbi művek stílusára utal az epizód végén a felgyorsuló hangszeres dallamtípus, ennek lezárása a felhangszerűen felrakott domináns szeptím–bővített kvintszext enharmonikus cserével, mely itt még feloldódik, továbbá a zárómotívumnak a visszatéréshez vezető szekvenciák megismétlése, s végül az a tény, hogy a visszatérés nem változatlanul, hanem variáltan jelenik meg.

Érdekes a befejezés is. A már ismert szekvencia-modulációval (csak épp ingamozgású mixtúrákkal színezve) tér vissza az epizód. Néhány ütem után azonban nagyméretű kódává bomlik. Egyre gyorsulva a tetőponton megtorpan, majd fokozatosan a semmibe vész.





Az egészhangú motívummal induló, ereszkedő és lassuló (pontosabban: egyre nagyobb értékekben mozgó) dallam alatt a kíséretben újra megjelenik az imént megismert enharmonikus csere. A 143. ütemben feltűnik a népdalokra jellemző sorzáró kvart fordulat, s ennek variálása zárja a művet. Méghozzá különös módon. A szóló hangszer motivikus anyaga teljesen pentaton jellegű, a zongorakíséret viszont a kései Lisztet idézi: a basszus egy álló harmóniát hangoztat hosszan, fölötte pedig ereszkedő dúr-hármasok arpeggiói szólnak.

Kodály autoanalízise szerint az *Adagio „abból az időből származik, amikor a népdalról semmit sem tudtam, nem többet, mint ami a levegőben volt és felszínre került [. . .] az Adagión semmi sem látszik meg a magyar népzenéből [. . .] meglehetősen világos és elég folyékony és internacionálisan érthető stílus [. . .]"*[23]

A mű stílusa valóban nemzetközi, s nemcsak abban az értelemben, ahogy Kodály használja a szót. Az akadémiai tanulmányok, Koessler tanítása nyomán beszűrődött Brahms és Liszt hatás mögött érezni véljük a galántai emlékek és a Vikár-féle fonográf-hengerek hatását is. Ezt a szerző – későbbi gazdag népdalgyűjtő-feldolgozó tapasztalatai birtokában – bátran semmibe vehette, mégis úgy tartjuk számon az *Adagiót*, mint az első művet, amelyben Kodály akár ösztönösen, akár tudatosan, ráérzett a népdalhangra. S épp ennek köszönhetően egyéni stílusának kialakulásában is fontos állomás lett az *Adagio:* nemcsak egy-egy eredeti harmóniai megoldása, hanem a darab egészének ellentétekből szőtt egységes hangulata révén is.

Ebben a kialakuló stílusban mintha együtt tükröződnék a felkészülés kétarcúsága – a zenei műhelyek német orientációjú konzervativizmusa és a tudományos műhelyek inkább franciás ízlésű, de alapjában nemzeti irányú haladó szelleme – és a komponista egyéni törekvése a kettő egyesítésére.

Amikor az *Adagio* szerzője doktori értekezésének megírásához fogott, számot kellett vetnie azzal, hogy felkészülése nem tekinthető befejezettnek. Ha volt közös vonása a zenei és a tudományos műhelyeknek, akkor az abban állt, hogy mindkettő igényességre nevelte, további önképzésre sarkallta. Elégedetlen volt eredményeivel. Kevés az „érvényes" művek száma, s az *Adagio* is töredék voltaképp: *„egy tervezett szonáta maradványa".*[24] Ezért folytatni akarta tanulmányait, de most már nem zárt műhelyekben. A tudós eldugott magyar falvakba, a komponista a zenekultúra európai centrumaiba vágyott.

Mielőtt azonban követnénk Kodályt falura és külföldre vezető útján, foglalkoznunk kell azzal a szellemi környezettel, amely a század elején körülvette őt, s amelynek irodalmi és művészeti mozgalmai sokféleképpen hozzájárultak egyénisége és pályája alakulásához.

KODÁLY BUDAPESTJE

„Szürkék és tehetségtelenek iskoláskönyv poézisa a színen, önképzőköri verselvények, március 15-i ódák, soha egyetlen új hang"[25] – így jellemezte a századforduló Budapestjének

Rákosi Jenő és Herczeg Ferenc uralta irodalmi életét a huszonegy éves Móricz Zsigmond, amikor 1900-ban – Kodállyal egyidőben – a fővárosba érkezett.

„Művészetünkre ránehezedett a müncheni iskola fülledt levegője. A tiszteletreméltó nagybányaiak ugyan már megcsinálták forradalmukat, de még erősen a naturalizmus jegyében."[26] – mondotta e korról Márffy Ödön festőművész. Vallomását kiegészítik Kernstok Károly szavai: *„[. . .] felszínen volt a cigány- és a gatyapiktúra, jött a feudális reakció és meg lettek pingálva a nagy díszülések, a díszmagyar felvonulások [. . .]"*[27]

A szociológus Jászi Oszkár huszonnyolcoldalas vezércikkben elemezte a századelő kulturális helyzetét, s arra az eredményre jutott, hogy *„szellemi elmaradottságunk okai kizárólag a társadalmi struktúrában keresendők. [. . .] mikor megmaradtunk továbbra is csaknem kizárólag mezőgazdasági, tehát gyarmatállamnak Ausztriával szemben: akkor maradtunk el először a nyugattól."*[28]

Hasonló megállapításra jutott Kodály is: *„A fővárosunk idegen kézben van. Az országnak jó része is. [. . .] P. [est] voltakép német város, ahol a lakosok egy része ugyan jól tud magyarul, de a legnagyobb rész akkor is németül beszél, mikor magyarul beszél."*[29]

Mindezt Ady Endre két sorban így foglalta össze:

„Akkor nagyon Tisza Kálmán-szagú
Volt még mindig e Bécs-vorstadti élet"[30]

A tudomány és a művészetek kiváló fiatal képviselői számára ezek az esztendők tehát korántsem a ferencjózsefi „boldog békeidőt", hanem – Móricz szavával – az „átkozott nyugalom s fekélyes béke" korát jelentették. És nemcsak helyzetértékelésük csengett egybe, hanem az a szándékuk is, hogy életművüket az uralkodó korszellem *ellenében* teremtsék meg. Az etikai kritériumot a technikai kritérium fölé helyezték. Indulásukat, felkészülésüket is rokon törekvések jellemezték.

Móricz Zsigmond alig pár éves pesti szerkesztőségi munka után már 1903-ban visszatért szülőföldjére, hogy népmesét, népdalt gyűjtsön. Első, kéthónapos útja néprajzi szempontból is igen eredményes volt. Mintegy kilencszáz dal, játék, mese, mondóka szövegét jegyezte le ekkor (köztük a Kállai kettős szövegét is). A következő években még ötször nekivágott a szatmári falvaknak, és folytatta a gyűjtést. Célja nem az volt, hogy rendszerezze, publikálja anyagát, hanem hogy földijeinek életét-észjárását-nyelvét alaposan megismerve, regényeiben hűen tudja ábrázolni nyomorú sorsukat.

Falun keresték művészetük megújulását a gödöllői iskola tagjai is. E „magyar szecessziónak" az alapítói 1903-tól gyűjtöttek népművészeti tárgyakat: Kőrösfői Kriesch Aladár kalotaszegi, Nagy Sándor pedig dunántúli leleteiről a szaksajtóban is beszámolt. A csoport később ismételten elzarándokolt a kalotaszegi falvakba, s a népi építészet egyik legszebb emlékét, a kőrösfői templomot, többen is megörökítették képeiken: Kriesch 1903-ban, Medgyaszay István 1904-ben, Zichy István 1906-ban. (Ugyanitt jár 1912 áprilisában Bartók és a Kodály házaspár: ismert közös fényképfelvételük szinte az előbbi sorozat folytatásaként hat.)[31]

A gödöllőiek nemes szándékait Kriesch Aladár így fogalmazta meg 1906-os „Művészet és művelődés" c. cikkében: *„Magyarország most, úgy reméljük, egy újabb kulturális fázisba lép. Egy, talán sok évszázada szerzett kultúrának utolsó maradványait, népies primitív művészetét most hányja el magától. Reánk, magyar művészekre háramlik az a kötelesség, hogy e régi helyett az új kultúrának megfelelő új művészetet adjunk neki; gondosan összegyűjtögetvén, megőrizvén azért a réginek minden egyes széjjelszórt, veszni indult darabját."*[32]

A rokon szándék magyarázza, hogy a fogalmazás helyenként Kodály némelyik írásának hangjára emlékeztet. (Elég a *Magyar népdalok* 1906-os előszavára vagy *A magyar népzene* c. 1925-ös hangversenyismertetőre utalnunk.) Útjaik azonban egy közös szakasz után külön-

váltak. A gödöllőiek a háziipar fellendítésével ahhoz akarták hozzásegíteni a parasztságot, hogy az elpusztult helyett új népművészetet teremtsen magának. Még utópisztikusabb volt az a reményük, hogy „ők egy magyar reneszánszot fognak előkészíteni. Költészetben és zenében is, mert Kriesch Aladár és Nagy Sándor a legjobb barátságban volt Bartók Bélával, Kodály Zoltánnal is."[33]

Kriesch és Kodály személyes kapcsolatára vonatkozó adat egyelőre nem került elő. Kodálynak azonban ismernie kellett a festő nevét és művészetét, hiszen nagy freskója – „A művészet forrása" – a Zeneakadémia 1907-ben felavatott új épületének előcsarnokát díszíti. Nagy Sándornak viszont három válaszlevele maradt fenn a Kodály hagyatékban, továbbá egy Kodálynak dedikált rajza Medgyaszay István hagyatékában; egy „Nagy Sándornak szeretettel" ajánlott kottalap pedig Kodály kézírásával a cambridgei Hervey-családhoz került.[34]

A gödöllőiek szoros finn kapcsolata (Akseli Gallén-Kallela, a Kalevala illusztrátora többször vendégeskedett náluk) és természetközeli „reform"-életmódja Kodály rokonszenvét csak erősíthette – közelebbi, személyes kapcsolatra mégsem törekedett velük.

Mint ahogy a sokkal jelentősebb MIÉNK, vagy a belőle kivált Nyolcak radikális csoportjának tagjaival sem. Beérte azzal a tudattal, hogy egy táborba tartoznak. Ezt egyébként minden megnyilvánulásuk alátámasztotta. A fiatal festők nemcsak elvben utasították el a konzervatív, akadémikus német irányzatot, hanem Münchenen át, vagy Münchent mellőzve, egyenesen Párizsba mentek tanulni. Itt ekkor az impresszionizmus élte fénykorát, mellette azonban már az új, konstruktív áramlatok is jelentkeztek.

Nagy Sándor is megjárta a századvégi Párizst, mivel azonban ő jobban kötődött a német romantika eszmevilágához, fogékonyabb volt a teozófiai, buddhista és tolsztojánus tanok, mint a barbizoniaktól elforduló festők új technikai vívmányai iránt.

A fiatalabb generációt viszont épp ez az új stílus érdekelte. A későbbi Nyolcak közül 1905 táján hatan jártak egyidőben Párizsban: Cézanne, az impresszionisták és a fauve-ok képei forradalmasították látásmódjukat, alakították egyéni stílusukat.

Ott volt Szabó Dezső és Jászi Oszkár is (aki ezért választotta idézett tanulmánya mottójául a frissen olvasott Anatole France-mondást: *„Lehetetlennek tartom, hogy valaki közönséges szellem legyen, ha Párizsban nevelkedett [. . .]"*), és ott volt mindenekelőtt Ady Endre. A festők – főleg Kernstok, Márffy, Tihanyi, Czigány, Orbán – híveiül szegődtek, s ő is értékelte tehetségüket. Az Új versek címlapját még Nagy Sándorral készíttette, a Vér és arany kötethez már Czigány Dezsőtől kért tervet. Kernstokot pedig Bölöni Györggyel együtt maga mellé emelte a Margita élni akar hősei közé.

Ady Endre félelmes publicista híre előbb érkezett Budapestre, mint versei, vagy akár ő maga. Fel kellett figyelni a fővárosban arra az ifjú kritikusra, aki Nagyváradon már 1903 áprilisában tudott az 1902-es párizsi Pelléas bemutatóról, s ilyen meghökkentő párhuzamot vont cikkében: *„[. . .] az a szörnyű kontraszt megráz, hogy mikor nyugatabbra szent, áhítatos lelkesedéssel ünneplik pl. Pelléas és Mélisande poétáját, nálunk a Bob herceg firkálói aratják a babért, s ez alkalomból tartódik lecke és kitanítás a tiszta művészet jegyében."*[35]

Még inkább figyelmet érdemelt, amikor két évvel később már Pesten, Zichy Géza Nemo c. új operájának hamis hazafiságát ostorozta: *„A magyar zenét nem úgy fogjuk megcsinálni, hogy: ezennel belefogunk. Népdalcifrázatokkal, idegen melódiák piros-fehér-zöldre festésével, ügyes és fáradhatatlan kézzel ez nem fog sikerülni. Azt majd revelálni fogják nagy, e földön termett egész művészlelkek, holott talán mind-mind külföldi nagyok lelkén okultak. Meglesz ez. Csak attól félünk, nem fogják megérteni őket."*[36]

A zeneileg képzetlen költő, Bartókról–Kodályról még mit sem tudva, meglepő biztonsággal körvonalazta feladatukat.

Újabb két év múltán, ezúttal Párizsban adta tanújelét éleslátásának, ítélőképességének:

„Notre-Dame de Sion apácái mennek Magyarországra. [. . .] Párizsba viszont koldusokként jönnek többnyire a magyarok, de jönnek. Itt valami nagy egyensúlyjátékot játszik a sors. [...] A jövendő, még meg nem született Magyarország védekezik [. . .] Ifjait hajtja, biztatja, kergeti Párizsba. Hogy lássanak, okuljanak s jöjjenek haza harcolni [. . .] Egyszerre, észre sem fogjuk venni, légiók kelnek föl Magyarországon, Nyugaton okult, harcias, mívelt, modern magyarok [ ] Magyarországon alig sejtik, hogy micsoda magyar világ van most Párizsban. Nem a megragadt, kolonizálódott, néhány ezer magyarról beszélünk. De azokról, akik tanulni és erősödni jöttek. Írók, tanárok, művészek, orvosok, iparosok, kereskedők, diákok. Holott Magyarország kultuszminiszterének hivatalos programja: visszatartani a magyar ifjúságot az átkozott, dekadens Párizstól. Hiába: pár száz lelkes magyar készül itt az életre, az otthoni életre állandóan. S az ördög vinné el őket, még csak kozmopolíták se lesznek. ellenben rettenetesül magyarok s iszonyúan éleslátók.[37]

Ezek a párizsi élmények, Bölöni és a festők társaságában, szűrődtek le később ebben a pár sorban:

Otthon a csöndes, piszkos erjedés
Utálatos halál-ideje tartott,
Mikor Párisban kék, magyar acél
Masszájából formálódtak a kardok."[38]

Kodály is Párizsba készült, de úgy vélte, még nem jött el az ideje. *„Párizsba én akkor megyek* – szögezte le határozottan 1906 tavaszán –, *mikor már nincs a szó legszűkebb értelmében 'tanulni' valóm."*[39]

A festők viszont a legújabb nyugati tapasztalatokkal gazdagon hazatértek, hogy alkotásaikkal a magyar piktúrát integrálják Európa művészetébe. Általuk először vált a festészet Magyarországon személyes ügyből mozgalommá, közüggyé. És mivel nemcsak Adyval vállaltak közösséget, hanem minden haladó törekvéssel együtt akartak működni, megpezsdült az élet egyszerre valamennyi művészeti ágban.

Ennek az új, „második reformkornak" központja az irodalmi élet volt, már csak kitűnő szervező-szerkesztő-mecénási gárdája révén is: Ignotus, Bölöni György, Fenyő Miksa, Hatvany Lajos, Osvát Ernő teremtett méltó fórumokat az íróknak, költőknek. E fórumokat – előbb a Figyelőt, majd a Nyugatot – viszont nem kisebb egyéniségek emelték európai rangra, mint Babits Mihály, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső, Mórciz Zsigmond, Tóth Árpád és társaik.

A vezéregyéniség azonban, akit mindenki szívesen elismert, Ady Endre volt. Magyarázattal ő maga szolgált: *„[. . .] jaj volna nékem, ha csakugyan úgy volna, hogy poéta vagyok, s ezzel vége. Nem, nem, s úgy gondolom, s ez az egy éltet, valaki és valami más is volnék, s ha egyéb nem, de emberi s kiváltképpen magyar értelmek és avult értelmi gazdaságok nyugtalanítója, gyújtogatója. Ez már több, ez már jobb, hivatásnak is, mesterségnek is, mint egyszerűen csak nagyon rossz, vagy nagyon dicső költőnek lenni [. . .] Bánom is én: értik-e verseimet, vagy sem [...] a nagy dolog az, hogy vagy én voltam a nyugtalanság hozója, vagy ami tudományosabb: énáltalam hörgött föl manapság legnyugtalanítóbban a magyar társadalmat kínzó nyugtalanság."*[40]

Az általa teremtett szimbólum csakhamar szállóigévé lett a fiatal művészek között: a „magyar ugar" feltörésére indultak ők, a „Holnap hősei", és munkájukhoz az egyre forradalmasabb Ady-versek dacos „mégis"-hangulatából merítettek erőt. Ha Ady új verseit olvasta fel egy MIÉNK kiállításon, ha márciusi költeményeket küldött a Galilei-kör fiataljainak, cikket publikált a Huszadik Században vagy kritikát írt a Thália Társaság bemutatójáról, vagy éppen

a zenei élet egészségtelen jelenségeiről, akkor mozgósította a kulturális élet egy-egy szegmentumát, s egyben példát mutatott a művészetek összefogására a társadalmi haladásért.

Nyomában, Jászi Oszkár, Balázs Béla is tartott előadást a Nyolcak kiállításán, s a Waldbauer–Kerpely kvartett ugyanott megszólaltatta Bartók és Kodály műveit. Márffy díszleteket festett a Tháliának, utóbb Berény Róbert értő kritikákat írt az UMZE hangversenyeiről.

Kevés a forrásértékű adat Kodály pesti életéről ezekből az évekből. Naplót nem vezetett, levelet alig írt: tanult és tanított. Az úgynevezett „társadalmi élethez" sem ideje, sem kedve nem volt. A szellemi élet megújulásának, az övével rokon törekvéseknek viszont minden megnyilvánulása érdekelte. Külföldi múzeumélményeiről sok beszámolója tanúskodik, így alig képzelhető, hogy Pesten ne látogatott volna tárlatokat. Kizárja ezt egyébként Gerevich Tibor barátsága s az egyetemen folytatott alapos képzőművészeti stúdiuma is.

A Thália Társaságban vállalt szerepéről Balázs Bélától tudunk. Ő vonta be ugyanis Kodályt 1904-ben a Bánóczi László, Benedek Marcell, Hevesi Sándor, Lukács György alapította kísérleti színpad munkájába zenei tanácsadóként. Kísérő zenét is remélt tőle, erre azonban Kodály – nyilván épp kollégiumi tapasztalatai miatt – nem vállalkozott. Ady ugyan jószerével csak a műkedvelő társulat „szent szándékát" dicsérhette, mégsem lehetett érdektelen Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Gorkij drámáit megismerni Hevesi rendezésében. Kodály közreműködése azonban nem tartott sokáig, másutt fontosabb teendők várták, kevés szabad ideje pedig az olvasásra kellett.

Az úgyszólván természetes, hogy Ady majd minden kötete első kiadásban található meg Kodály könytárában (így prózai írásai is). Megvan a Holnap antológia első kötete is, amelyről tudjuk, hogy összesen hetven példányban kelt el.[41] Olvasta a Figyelőt, a Nyugatot s a napilapokat, amelyekben Ady publikált. Szüksége volt a felrázó erejű versekre éppúgy, mint a kíméletlenül ostorozó cikkekre, hogy megszilárduljon elhatározásában. A Figyelő 1905 áprilisi számában Ady az ország elmaradott műveltségével a régi Erdély nagyszerű kulturális hagyományait állította szembe, s ezt tanácsolta: *„Ha száz évekkel hátrább cammogunk és csak cammogunk és újat nem tudunk adni, hacsak ha nem antikulturálisat, mi lesz velünk? [. . .] próbáljuk Erdélyt folytatni, hátha lehet".* Félévvel később pedig a Budapesti Naplóban festett kíméletlenül sötét képet a társadalmi állapotokról, de a cikk kulcsmondata így hangzott: *„Ez őrült zűrzavarban csak egy bizonyos: itt megszületni óhajt a modern, az európai Magyarország."*[42]

Ezek a kérdések szóba kerültek Kodály és Balázs Béla közt is, hiszen Balázs nemcsak rajongója, hanem követője is volt Adynak. Naplójában, mely hű tükre ennek a szertelenségében is rokonszenves egyéniségnek, többek közt 1905. augusztus 22-i „vitájukat" is megörökítette: *„Beszéltem neki [. . .] a nagy magyar kultúráról, melyet meg kell csinálnunk. Amely beugorjon az európai fejlődésbe, hogy vezessen [. . .] A nagy küzdelemről ezért a kultúráért [. . .] Beszéltem neki szövetségről, melyet meg kellene csinálni mindazok között a fiatalságban, akik nagyra termettek [. . .]* [43] A szűkszavú Kodály leintette barátját, *„gyerekes őrültségnek"* mondván fejtegetéseit. Ő ugyanis már túl volt az álmodozások korán, tervei mind határozottabban körvonalazódtak: a beszélgetés a rendszeres népdalgyűjtés megkezdése után zajlott le.

Összetettebb kérdés, melynek vizsgálata részben túl is mutat e dolgozatban tárgyalt korszakon: Ady hatása Kodályra. Tudjuk, hogy Ady Endre az ifjú Kodálynak életre szóló élménye volt. Gyakran és hosszan idézte hat évtized múltán is. A magára vállalt feladatot egész életén át az ő szellemében teljesítette. Tudjuk azonban azt is, hogy a komponista kedves költőjének csupán öt versét zenésítette meg, s azokat is megjelenésük után 6-7 ill. 30 évvel: három dala (Sírni, sírni, sírni, Ádám, hol vagy? Sappho szerelmes éneke) 1913–1918 közt készült; két kórusa viszont (Akik mindig elkésnek, Fölszállott a páva) csak a költő halála után, 1934-ben, ill. 1937-ben.

Helytálló Ujfalussy József megállapítása, aki a késedelmet azzal magyarázza, hog *„századunk tízes éveinek magyar kompozíciós technikája nem volt felkészülve Ady nyelvének méltó, hozzáillő zenei megszólaltatására. Sem a hagyományos operai- és dal-prozódia, sem a népies műdal világából nem vezetett út hozzá."*[44] nem mond ellent ennek sem az első Ady-zenésítés – a Koessler-tanítvány Bodon Pál „Fekete hold éjszakáján" c. kantátája (1908) –, sem *„Reinitz, a nem túl művelt s éppen ezért nem bilincses muzsikus"*[45] száznál több Ady-dala sem, bár ezeket már 1909-től énekelték a Nagy Endre-kabarében és a Nyugat-matinékon.

Az „ős talentum", a „Naturdichter" Reinitz (ahogy kritikusai nevezték) legfőbb érdeme, hogy akkor népszerűsítette a költőt, amikor divat volt gúnyt űzni érthetetlennek mondott szimbolumaiból. Az ő recitáló versmagyarázatai, főképpen saját, szuggesztív előadásában sok kétkedőt győztek meg Ady nagyságáról.

Kodály nem bízott ilyen feladatot dalaira. Szabolcsi Bence találó megállapítása szerint az ő alkotóművészetének egyik fő sajátossága, hogy *„[. . .] szinte mindig, hosszas hallgatás után lép a nyilvánosság elé, tökéletesen befejezett, végleges érvényű, lezárt műalkotásokkal."*[46] Így válhattak mindkét szerző egyenrangú „dramatikus portréjává" a tízes években az Ady-dalok, és ezért kellett még húsz évet várniok az Ady-kórusoknak. Kodály kórusművészetének tetőpontján tért vissza kedves költőjéhez, s kiválasztotta az akkor ismét különösen időszerűnek talált két versét.

Ennek a késedelemnek volt egy gyakorlati indítéka is: a század elején alkalmas énekkar se lett volna az országban ilyen igényes művek előadására. Épp Ady kifakadása figyelmeztetett erre az 1907-es egri dalosünnep kapcsán: *„Volna-e a dalnak valami köze a kultúrához? Habozás nélkül volna, ha szeretett honi dalárdáink nem egzisztálnának. [. . .] Miket képesek az emberek, e dalárok, inni, enni és eldalolni, hihetetlen. S végül tönkreteszik a magyar és egyéb dalok becsületét és hazamennek. Ők elvégezték azt, amihez tehetségük van. Mi azonban tőrrel a szívünkben kérdezzük: hát ilyen Magyarországon egy kulturális ünnep? És szabad dalolni, ha az ember rosszul és rosszakat dalol?"*[47]

Véletlen egyezés, hogy Bartók is éppen öt Ady verset zenésített meg életében. Ő azonban egyetlen alkalommal fordult csak az általa is nagyrabecsült költőhöz szövegért: 1916 tavaszán, az op. 16-os dalciklusához.[48] (Kodály a *Sappho szerelmes énekét* komponálta ekkor.) Bartókot egyre új világok vonzották, Kodály mindig visszatért ifjúkora példaképéhez. Utoljára 1967-ben hatodszor is hozzá fordult: *Az Isten harsonája,* a tervezett új Ady-kórus méltó lezárása lehetett volna az életműnek. Sajnos már nem készülhetett el.

Móricz Zsigmondon kívül e nagyszerű nemzedék egyetlen tagja sem tudta Ady termékenyítő hatását oly egyéni módon kibontani saját művészetében, mint Kodály. Ady verseinek zeneisége érvényesült vokális kompozícióiban, az ő nyelvi fordulatai bukkantak elő beszédeiben, írásaiban – amikor pl. „a magyar zenei ugar feltöréséről szól – és az ő gondolatisága, küldetéstudata élt tovább kultúraszervező tevékenységében, hivatásérzetében.

A pálya különböző szakaszain, negyedszázad leforgása alatt komponált öt művel Kodály Ady lírájának öt különböző húrját pendítette meg. Egy-egy szerelmes-, halál-, istenes-, magyarság- és forradalmi verset választva, jelképesen, Ady egész költészetét beemelte saját oeuvre-jébe.

FALUN ÉS KÜLFÖLDÖN

„A népdalhoz tisztán tudományos alapon közeledtem, de elejétől fogva meggyőződésem volt, hogy a magyar stílus kialakításának ez az egyetlen szilárd alapja" – mondotta Kodály 1963-ban.[49]

„Ma sincs egyéb dolgunk Nyugaton mint ezer éve: egypár rablókaland, részt szerezni abból ami jó és elvihetően értékes van ott, aztán beleásni magunkat a földbe, mert csak belőle szíhatunk igazi táplálékot" – írta Kodály 1907-ben, nagy külföldi tanulmányújta után egyik levelében.[50]

Az idézetekből világosan kitetszik, hogy Kodály gondolatvilágában s így életművében is a falusi népdalgyűjtés és a külföldi tanulmányút szervesen összefüggött, s hogy az utóbbi voltaképp az elsőt szolgálta. A levél címzettje Bartók, az idézett nyilatkozat folytatása pedig így szól: *„Ugyanez a meggyőződés vonzotta Bartókot is a tanulmányokhoz [. . .]"* Itt és ekkor kapcsolódott össze tehát kettőjük sorsa. Az új magyar zene egész fejlődésére kiható esemény – jelentőségénél fogva – a jól ismert nyilatkozatok felidézésén túl az előzmények és körülmények pontosabb feltárását kívánja.

Bartók Béla 1894 áprilisától 1899 júniusáig Pozsonyban, Kodály Zoltán 1892 májusától 1900 júniusáig Nagyszombatban tanult. A két város vonaton félórányira van egymástól. Pozsony zenei élete gazdagabb volt, ezért a nagyszombatiak odajártak hangversenyre. A zenekedvelő Kodály-család is gyakran utazott át, hiszen az apa állomásfőnök lévén, szabadjegygyel mehettek. Ismeretes, hogy Kodály, nővérével együtt, több ízben is hallotta Pozsonyban a híres Cseh vonósnégyest. E koncerteket valószínűleg Bartók is meghallgatta, hiszen egyik (1897. november 25-i) hangversenyük német nyelvű műsorfüzetét is megőrizte.

A két ifjú már ekkoriban kivált zenei tehetségével társai közül, és gimnáziumuk szívesen engedett teret érvényesülésüknek. Bartók egyre gyakrabban fellépett az iskolán kívül is. Így 1898 januárjában a Zichy-palotában Nespor Antal műkedvelő hegedűssel szerepelt együtt, aki MÁV forgalmi főnök lévén Kodály Frigyes főnöke is volt. Ez magyarázza, hogy egy hónappal később Nespor résztvett Nagyszombatban az ifjú Kodály zeneszerzői bemutatkozásán, sőt bírálatot is írt Nyitányáról a pozsonyi Westungarischer Grenzbote c. lapban.[51]

Bartók 1899 szeptemberétől 1903 júniusáig, Kodály 1900 szeptemberétől 1905 júniusáig a Zeneakadémián Koessler növendéke volt. Igaz, hogy Bartók betegsége miatt az 1900–1901-es tanév nagy részét Meránban töltötte, de a következő két évadban számos operaelőadást és hangversenyt hallgatott meg, így többek közt a Cseh vonósnégyes koncertjét is 1902. december 15-én, melyen mint tudjuk, Kodály is jelen volt. Maga is többször fellépett a Zeneakadémián, a Royal teremben, a Vigadóban; 1904. január 13-én Kossuth szimfóniája Kerner István vezényletével nagy, hazafias sikert aratott, 1905. március 15-én pedig szerzőként és zongoraművészként szerepelt egy ünnepi filharmonikus hangversenyen. Ujfalussy Józseftől tudjuk, hogy Kerner Bartók 1902-es Szimfóniájának Scherzóját majd Liszt Haláltáncát dirigálta ekkor, Bartók közreműködésével.[52] Balázs Béla Kodállyal együtt ott volt a koncerten. Másnap ezt jegyezte fel naplójába: *„Tegnap este filharmonikusoknál voltunk. Utána kószáltunk kicsit. Schillerről volt szó, és Zoltán említette, hogy az öreg a történelemről és tanulmányozásáról írt értekezésében mennyire kikel a Brotgelehrték ellen [. . .]"*[53] Hosszan ismerteti a filiszterségről, a magyar művészetről, drámáról, *„a mi nagy feladatunkról"* folytatott beszélgetést, a hangversenyről egy szót sem ír.

Gianicelli Károly, a Wagner család barátja és budapesti megbízottja 1904 augusztusában néhány jól végzett zeneakadémistát elvitt jutalmul egy hétre Bayreuthba. Így jutott el az Ünnepi Játékokra Kodály és Bartók is. Az előbbi augusztus 7–13-a, az utóbbi 14–20-a közt.

Ennyi elmulasztott, sőt szinte elkerült alkalom után Gruber Emma otthonában ismerkedett meg egymással, végre személyesen is, Bartók és Kodály, 1905. március 18-án.[54] A találkozást a közös tanítvány hozta létre egykori és új tanára közt, mert felismerte, hogy ez a két egymásnak rendelt ifjú tehetség, visszahúzódó, zárkózott természete miatt, magától talán sohasem közeledne egymáshoz.

A találkozás létrejött tehát, a közeledés azonban csak lassan, lépésről-lépésre ment végbe.

Egyelőre inkább a különbségeket fedezték fel egymásban. Bartók – három nappal sikeres koncertje után – és Kodály – öt nappal sikeres magyar-német tanári szakvizsgája után –, távolabbról érkeztek erre az első összejövetelre, hogysem rögtön közös témát tudtak volna találni. S mivel Bartók is, Kodály is közismerten szűkszavú volt, hallgatott hát mindkettő: a maga munkájáról szerénységből, a másikéról talán tapintatból.

Ha a következő néhány találkozón (melyet azután több mint féléves szünet követett) terveikről szólva rátaláltak is a közös témára, nyomban fel kellett ismerniök: érdeklődésüknek csak tárgya közös – a népdal –, megközelítésének iránya és módja merőben különbözik. Bartók, a folytonosan újat kereső komponista, Dósa Lidi „féldallamából" ráérzett egy ismeretlen új világra, amelyben Kodály, a rendszerező tudós elme, ekkor már meglehetős biztonsággal mozgott. Bartók 1904. december 26-án húgának írt levelében említette először: *„Most új tervem van: a magyar népdalok legszebbjeit összegyűjtöm és a lehető legjobb zongorakísérettel mintegy a műdal nívójára emelem. Ez arra volna jó, hogy a külföld ilyen gyűjteményből megismerhesse a magyar népzenét."*[55] Ugyanekkor azonban többségében népies műdalok hiányzó elejét, végét, szövegét kérte húgától. Kodály pedig ebben az időben már A magyar népdal strófa-szerkezete c. disszertációján dolgozott.

Bartók emberi és művészi nagysága nyilatkozott meg abban, hogy nemcsak elfogadta, hanem igényelte is együttműködésük kezdetén Kodály tanácsait. Legközelebbi találkozójukra 1906. január 4-én már egy alaposabban folytatott nyári gyűjtés tapasztalataival, s az Ethnographia népdal-publikációinak ismeretében érkezett, így hozzáfoghattak közös nagy vállalkozásukhoz. Szövetségük tehát Gruber Emma közvetítésével, de a népdalkutatás jegyében jött létre, és vált a kölcsönös tiszteleten alapuló, versengésmentes művészbarátság példaképévé.

A továbbiakban már egyeztetett terv szerint folytatott munkájuk első közös terméke, a *Magyar népdalok* szerény füzete 1906 decemberében, Ady Új versek c. kötetének megjelenésével egyidőben látott napvilágot. A gyűjtést egyébként külön végezték, eredményeiket – a tapasztalatok kicserélése után – külön publikálták.

Kodály első útja régi galántai cselédlányaik családjához, ismerőseihez vezetett, majd Emília nővéréhez látogatott el Nyitrára. Gyakorlati szempontokat is figyelembe véve fogott tehát tudományos munkájához. De már mátyusföldi vándorútjának első napjaiban költői vallomás tört fel belőle: *„Megint rátaláltam az én hazámra: és kicsit Anteuszkodom."* A Nyitra megyei Ghymesről küldött lapján *„eleven árpádkori múzeum"*-nak nevezte a Zoborvidéket, s a szomorú dallamok temetőhangulata, a nép nyomorúsága adys jóslatra indította: *„Ki fog veszni a paraszt is, mihelyt kipusztul a paraszt dal."*[56] A tudós csak a dallamot vizsgálta, az ember azonban mindent megfigyelt. Gyűjtött ő is népművészeti tárgyakat (hangszereken kívül bokályt, hímzést is), de érdeklődése meghaladta a gödöllőiek romantikus elképzeléseit, sőt Malonyai tudományos törekvéseit is. Már 1906–1910 közt rendszertelenül vezetett útinaplójában is[57] a népnyelvi fordulatok, népszokások leírásán kívül a paraszti sors kérdései foglalkoztatták leginkább. Némelyik megállapítása szinte a harmincas évek falukutatóinak hangját idézi. Borsai Ilonától tudjuk, hogy Kodály volt az első foklorista, aki a summások életéről is készített feljegyzéseket: *„[. . .] táplálék: bab meg bab, mosdás: vasárnap – hálás szalmán, pajtában, hodályban – miben különböznek az ültetvények egykori néger rabszolgáinak életétől? Éppen csak a korbács hiányzik. Dallal könnyít magán, mint a négerek."*[58] Ez az együttérzés, mely ebben a tömör jellemzésben megnyilvánul, tette képessé Kodályt arra, hogy zenéjében is azonosulni tudjon népe hangjával.

Disszertációját már első, mátyusföldi gyűjtőútja után befejezte. A vizsgált dallamok törzsét saját lejegyzései adták. Figyelmet érdemel a felhasznált idegen források kritikus felsorolása. Ortutay kifogásolta ugyanis egy ízben, hogy *„Bartók, Kodály mintha ügyet sem vetett*

volna érdemes elődjükre, Seprődi Jánosra, aki előttük egy sor olyan gondolatot fogalmazott meg a népzene kutatása, a népzene gyűjtése kapcsán, ami ma is méltó az emlékezetre, s amiben előfutáruk volt. Ma sem értem, miféle személyes ellenérzés vagy más ok miatt hallgattak munkájáról s nevéről, s hagyták, hogy fuldokoljon keserű, tüskés magányában ez a kitűnő gyűjtő és tudós."[59] Elkerülhette figyelmét Kodály utalása: *„Az anyagot kiegészítettem az 'Ethnographiá'-ban elszórtan megjelent népdalokkal, nevezetesen SEPRŐDI J. gyűjteményének (XIII., XIII. kötet) máshol nem talált részével (15 dal) [. . .]"*[60] Kodály fogalmazásából világosan kitűnik, hogy nemcsak ismerte Seprődi Marosszéki dalgyűjteményének 1901-ben és 1902-ben publikált két közleményét, hanem bírálattal is illette lejegyzéseit. Mint ahogy a leghasználhatóbbnak ítélt Bartalus- és Szini-féle gyűjteményekről is megállapította, hogy igazi népdal a *„felénél kevesebb"* bennük.

Nem tudjuk, ismerte-e Kodály Seprődi valóban előremutató, nemes – és az övével lényegében egybehangzó – elveit, gyakorlatával azonban nem érthetett egyet: lejegyzései amatőr muzsikusra vallottak.

Azt viszont bírálója, Ponori Thewrewk professzor is kiemelte, hogy a legújabb külföldi szakirodalomban Kodály igen tájékozott. Így tudta rokonítani ötvenkét népdalunkat a finn runo-dallamokkal, s így figyelmeztethetett többek közt a magyar „kecske-dal" és a Hagada „gödölye-dala" közti egyezésekre.

A történeti és filológiai összefüggésekre utaló fejtegetései révén ez az 1906-os doktori értekezés nemcsak lezárta Kodály tudományos felkészülésének korszakát, hanem irányt szabott egyúttal további kutatásainak is.

Nem mondható el ugyanez az év egyetlen zenei alkotása, a *Nyári este* alapján, a komponista Kodályról. Az most, bizonyára épp disszertációja miatt, hátrányba került a tudóssal szemben. A mű 1906-os változata csak a szűkszavú szerzői nyilatkozat, valamint a korabeli kritikák és későbbi visszaemlékezések alapján lenne értékelhető[61], s ezekből is legfeljebb annyi állapítható meg, hogy nem volt korszakfordító jelentősége.

Keletkezéséről ma már többet tudunk, mint amennyit az 1929-es átdolgozott változat előszava elárult. Nagyszombat és Nyitra környékén („aratásos búzatáblák közt"), valamint Cirkvenicán („az Adria fodrozása mellett") készült csakugyan, de lassabban, nehezebben, mint a költői szavak sejtették. A bemutatót már kitűzték október 22-re, a Liszt születésének 95. évfordulóján tartandó emlékhangversenyre, ám Kodály még szeptember 2-án is ezt írta Gruber Emmának: *„A komponálás sehogyse megy, de ezzel most nem törődöm, tudom, hogy fog menni még."* Majd tizenegy nappal később: *„Most csak inspiráljon, hogy hamar összekalapáljam a nyáriestét [sic!], aztán megyek gyűjteni [. . .]"* Végül szeptember 27-én (csütörtökön): *„Csak vasárnap készülök el, ha elkészülök. Kissé lassabban megy, mint gondoltam, de még sincs annyi idő, hogy egészen kedvemre csináljak mindent, mint pl. ezt az itt fekvő lapot, amin 2 óráig dolgoztam. Igaz, meg is van csinálva. – A többit csak úgy elnagyolom.* [. . .] *Már kezdem unni, mióta kész; bár sok élvezet akad partiturázás közben, mégis sok a tisztán mechanikus munka."*[62] Balázs Béla szeptember 24-i naplóbejegyzése, mely szerint *„Most kaptam levelezőlapot Zoltántól. Elkészült a zenekari darabja tegnap"*,[63] arra utal, hogy Kodály egy hét alatt hangszerelte meg a kompozíciót. Nem kis teljesítmény ez, hiszen a Szabó X. Ferencnek készített dolgozatokon kívül ekkor írt először zenekarra. Igaz, a mű egyetlen lassú tétel, kis együttesre, de még ha particellából dolgozott is helyenként, naponta kb. 10 oldal letisztázását joggal találta megerőltetőnek. Ha egy-egy lap kedvére való kidolgozása két órájába tellett, érthető, hogy sok mindent „elnagyolt" akkor. Ezért is kellett később gyökeresen átdolgoznia. Mintha nem tartotta volna igazán fontosnak a művet, vagy épp akadálynak érezte volna kutató munkájában (A bemutató után nyomban folytatta is zoborvidéki gyűjtését, és le-

veleiben szót sem ejtett többé a *Nyári estéről*, hosszan elemezte viszont azt a nagy összetett emóciót, amit „népdalgyűjtő-érzésnek" nevezett el.)

Molnár Antal az egyetlen, aki a mű mindkét foglmazását ismerte, két ízben is egybevetette, sajnos azonban csak nagy vonalakban.[64] Dicsérte az első változat szerzőjének kontrapunktikus és színező képességét, kifogásolta viszont laza szerkesztésmódját, részletekbe vesző aprólékosságát. A végleges változat, melyet „átköltés"-nek nevezett, e hibákat javította ki.

A sajtóvisszhang elemzése még ennyi támpontot se nyújtana a korai kompozíció megítéléséhez, mert a korabeli zenekritika mennyiségét, gyorsaságát tekintve felülmúlta ugyan a mait, minőségileg azonban mélyen alatta maradt. Breuer János tucatnyi bírálatot gyűjtött össze a koncert másnapján megjelent lapokból, ugyanakkor azonban arra is figyelmeztet, hogy kellő kritikával olvassuk ezeket: még a négy évvel későbbi előadáshoz kiadott műsorfüzet írója is csak két témát vett észre, jóllehet a műben már akkor három volt.[65]

Az első változattal kapcsolatban (míg kézirata elő nem kerül) legfeljebb annak megállapítására szorítkozhatunk, hogy Kodály – mint első, „kamara"-korszakában annyiszor – itt is szonátaformában kívánt építkezni. (A Psalmustól kezdve inkább a rondó-, a variációs forma került előtérbe, csak a harmincas években koncipiált Szimfóniában tett kivételt, s tért vissza újra a szonátaformához.) Megállapítható még, hogy Kodály, aki a vázlatkészítés tekintetében a Beethoven-típusú komponistákhoz tartozott, a kidolgozási szakasz súlyát illetően tőlük ugyancsak különböző nézeteket vallott: itt is, de más műveiben is, a kidolgozás rövidebb az expozíciónál. S végül kétségtelen, hogy együttese – egy-egy fuvola, oboa, angolkürt, két-két klarinét, fagott, három kürt és vonósok – szembefordulást jelentett a kései romantika (Strauss, Mahler) mammutzenekarával. (Utóbb egy kürtöt még elhagyott.) Trombita nélkül, de osztott vonósokkal újszerű kamarahangzásra törekedett.

Túl minden vizsgán és kötelezettségen, Kodály alámerülhetett ismét a zoborvidéki s a Gömör, Nógrád, Heves megyei népdalok világába. Az 1906-os gyűjtés eredménye nemcsak mennyiségileg volt kielégítő – közel 400 dallamot vett fel ill. jegyzett le – hanem munkahipotézisét is igazolta, hogy tudniillik a nyelvhatárt kell végigjárnia, mert a peremvidék magyar lakossága őrzi legtovább a hagyományt, s a kölcsönhatások is itt vizsgálhatók legjobban. Ennek megfelelően járta be Északon többször is a Zoborvidéket s a Palócföldet. Tervét egyeztette Bartókkal, erre utal 1907 januárjában írt levele: *„[. . .] fokozatosan nyomulok kelet felé, lehetőleg széles vonalban, északon mindig a tót határig. [. . .] Ha csak lehet, szeretném az egészet úgy amint mondtam quazi kimetszeni a magyarságot a szomszéd népekből, (tót, német, odébb majd a rutén)"*[66]

A gyűjtött anyaggal együtt nőtt a letisztázás, rendezés gondja. Erre kevés ideje jutott Kodálynak. Mégis szerét ejtette, hogy egy sorozat balladát elküldjön Nyitra megyei és palóc gyűjtéséből Sebestyén Gyulának, s ő meg is jelentette az Ethnographia 1906-os évfolyamában. Foglalkoztatta a rendszerezés kérdése is. Kiindulásul elfogadta Ilmari Krohn véleményét: dallamait közös véghangra hozta, s nem ritmus szerint, hanem az egyes sorok záróhangja szerint osztotta kategóriákba. Krohn funkciós jelölését viszont nem alkalmazhatta a magyar anyagra, helyette fokszámmal látta el a sorvégeket. Lépésről-lépésre alakította ki a maga egységes elvű, következetes, szótárszerű rendezési elvét, mely a népdalok fő típusait különválasztva, tisztán mutatta, a rokondallamokat pedig lehetőleg együvé sorolta.

A szó „legszűkebb értelmében" vett tanulnivalója itthon már nem volt, Kodály ezért eredeti tervének megfelelően külföldi tanulmányútra indult. Először Berlinben töltött három és fél hónapot. Az egyetemre nem iratkozhatott be, mert későn (1906. december 18-a körül) érkezett, de a már két hónapja itt tartózkodó Balázs Bélával együtt a neves professzorok előadásait meghallgatta. Balázs főként Simmelért és Diltheyért lelkesedett ekkor (utóbbit

tekinthetjük „Halálesztétiká"-ja szellemi atyjának). Kodály több örömet talált Wölfflin művészettörténeti előadásaiban. Mindkettőjükre jellemző Balázs 1907. február 22-i naplójegyzete: *„Zoltán művészi materializmusa. Dacos mesterségbüszkeség. Nincs művészet és nincs esztétika. Vannak képcsinálók és muzsikacsinálók stb. Die Freude am Material és an der Materie. Mennyire az alakjához tartozik ez!"*[67] (Ekkoriban egyébként Kodály is vezetett naplót. Közreadását Vargyas Lajos készíti elő.)

A berlini Zeneművészeti Főiskolában csalódott Kodály. Útjának egyik fő célja volt a felsőfokú oktatás tanulmányozása, hiszen Mihalovich megígérte, hogy elmélet tanárként alkalmazza rövidesen a Zeneakadémián. Berlinben egyedül Paul Juon (1872–1940), orosz származású svájci zeneszerző-tanár módszerét találta érdekesnek, mert az összhangzattant kétszólamban kezdte tanítani. Az intézet konzervatív szelleme egyébként untatta. A párizsi Conservatoire-tól többet remélt, ezért Moravcsik Gézához fordult ajánlásért. Írása kiadatlan, ezért alább teljes terjedelmében közöljük.

„Igen tisztelt titkár Ur,

f. hó vége felé Párisba indulok, s mivel ott is meg akarom ismerni a zenei főiskola szervezetét, igen kérem, kegyeskedjék az előzőhöz hasonló hivatalos ajánlást rendelkezésemre bocsátani, természetesen franciául, a ‚Conservatoire' igazgatóságához intézve.

Itt két hét múlva vége az előadásnak, s a Hochschulén is, Berlinben is, úgy hiszem nem sok fölfödözni valóm maradt. Ami nem azt jelenti, hogy nem volna érdemes ittmaradni akár egy évig is. De most már Párisra szántam a hátralevő időt.

Szíves fáradságát előre is köszöni
hálás tisztelője
Kodály Zoltán
Charlottenburg 1907 márc. 11.
Goethestrasse 21 Gartenhaus IV."[68]

Moravcsik Géza, a Zeneakadémia titkára, a magyarul fogalmazott ajánlás lefordítására Bartoniek Gézát, az Eötvös Collégium igazgatóját kérte meg. Bartoniek a „jeles zeneszerzőtt" „jeune compositeur"-nek fordította, ehhez kísérő soraiban magyarázatot fűzött: *„Azt hiszem, Kodálynak csak hasznára lesz, ha dicséretét csak szordinóval zengi az ajánlólevél. [...] A franciákban igen ki van fejlődve más népek tehetségében való kételkedés ösztöne s így esetleg kevésbbé barátságosan fogadnák, mint ha szerényebb dicséret kíséretében lép fel. [...]"* (Mindezekhez meg kell jegyeznünk, hogy a március 11-én kért ajánlás március 21-én már Kodály kezében volt.)

A pedagógus Kodály végül a főiskola helyett baráti társaságban szerzett később hasznosítható tapasztalatokat: orosz muzsikusoktól, a levert 1905-ös forradalom emigránsaitól tudta meg, hogy náluk a zeneelméletet, a zenei írás-olvasást a „frazirocska" elnevezésű tantárgy keretében oktatják. Elbeszélésük meggyőzte arról, hogy helyes úton járnak, mert módszerükkel megkönnyítik a zenei szó, mondat felismerését, az értelmes tagolás elsajátítását, így jobb muzsikusokat nevelnek növendékeikből.

Berlin hangversenyélete bőven kárpótolta Kodályt főiskolai csalódásaiért: *„[...] egy-két három hét alatt hallani annyi jó zenét, mint Pesten az egész tanév alatt* – írta Bartóknak. – *Csak egyet várok mai napig hiába: valami új zenét, ami megkapjon. [...] Hisz a mi korunk lelkét keresem olyan éhesen."*[69] Tudományos érdeklődését a könyvtárak nemcsak kielégítették, hanem még fokozták is: *„Kicsit elkomolyodik az ember* – számolt be Gruber Emmának –, *ha így kézzelfoghatólag látja maga előtt, hogy mit lehetne még tudni (csak zenéről beszélek), és nagyon erősen meg kell nézni a dolgokat, hogy fontosságuk szerint jól sorozza őket rendbe az ember, különben elszédítené a töménytelenség. Itt világperspektíva nyílik, és pl. egy zenei fo-*

lyóiratban minden hónapban annyi új zenéről szóló könyv megjelenéséről van hír, amennyi könyv á t a l á b a n nem jelenik meg egy hónap alatt nálunk."[70]

Berlini olvasmányairól eddig annyit tudunk csak, hogy zenei szakkönyveken, filozófiai munkákon kívül főleg német, orosz és más népdal-kiadványokat tanulmányozott, otthon meg gyakran forgatta Arany János verseit. Egyik népdal ihletésű felező nyolcasát itt zenésítette meg 1907 februárjában. A *Haja, haja* – melyet opus-szám nélkül ugyan, de *Négy dal* c. ciklusában később kiadásra méltónak ítélt – kétarcú dal. Énekszólama, akár a vers, egyszerű: diatonikus népdalhangon deklamálja a szöveget. Kísérete jóval bonyolultabb: kromatikája, szeptim hangzatai, alterált akkordjai a romantika harmóniavilágát idézik. Ugyanakkor azonban a 9. ütem melodikus d-molljában Bárdos Lajos már felfedezte az általa „heptatonia secundá"-nak nevezett kodályi hangrendszer talán legelső jelentkezését. A természeti képbe burkolt szerelmi drámából a két hangulati szféra szembenállását érezzük inkább, nem pedig egybeolvadását, mint a három évtizeddel későbbi *Csalfa sugár*ban, a hasonló felépítésű Arany versre írt női karban.

Nemcsak idejét, pénzét is gondosan be kellett osztania. Ösztöndíjat ugyanis nem kaphatott 1906-ban, mert a VKM 5562/1906 sz. leirata szerint: „a zeneművészeti célokra szolgáló javadalom a folyó évre teljesen kimerült." Szülei költségén utazott Berlinbe, s itt kapta meg január végén – az 1907-es „javadalomból" – a 600,– korona államsegélyt. Az összeg csekély volta Mihalovich igazgatót mentegetőzésre késztette, Bartókot pedig arra indította, hogy felajánlja Kodálynak saját fővárosi ösztöndíjának egy részét. *„A fölajánlott pénzért kézszorítás* – felelte Kodály –; *de egyrészt úgy amint írja nem lehetséges a dolog – ösztöndíj átadásába a városnak is volna beleszólása – szóval csak kölcsönképpen fogadhatnám el; másrészt azonban lehet, hogy nem is kell már több [...]"* Gruber Emmának megindokolta azt is, miért nem mondott le a szégyenletesen csekély összegről: *„[...] egyrészt, ha jól számítjuk elég is az a pénz júniusig, szóval nyáron nem maradok Párizsban. Másrészt az egész ügy életrajzom egy adata, szóval a históriába tartozik és nincs jogom erőszakkal megváltoztatni a lefolyását. Ez úgy értendő: 1907-ben a magyar muzsikusok nem voltak abban a helyzetben, hogy 600 egész K.[oroná]nyi összegeket visszautasíthattak volna."*[71]

Mint kiderült, jól számolt: 1907. április elején érkezett Párizsba, és július elsejéig sikerült ott maradnia. Tudta-e vajon, hogy Ady Endre is ott van épp ekkor, s talán pár saroknyira tőle éppen legszebb forradalmi versét írja – a Fölszállott a pávát –, erre nincs adat. Kodály azonban e nélkül is azt a „magyar világot" képviselte Párizsban, amivel Ady oly lelkes örömmel fenyegette meg a kultuszkormányzatot ezekben a napokban. Kodály pontosan azért jött, hogy egyike legyen azoknak a „Nyugaton okult, harcias, mivelt, modern magyarok"-nak, akikről az április 3-i Budapesti Naplóban megjelent cikk azt jósolta, hogy „még csak kozmopoliták se lesznek. Ellenben rettenetesül magyarok s iszonyúan éleslátók."

Kodály azért jött Párizsba, hogy megismerje a némettől annyira különböző francia szellemet, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud világát, az új festészetet s mindenekelőtt az új zenét. Ajánló levelével jelentkezett a Conservatoire zeneszerzésprofesszoránál, Charles Maria Widornál, meghallgatta néhány hangszerelés-óráját. Érdekesebbnek találta A. J. Albert Lavignac elmélet-óráit s az általa szervezett szolfézsversenyeket: meggyőződhetett a növendékek fejlett lapról-olvasási készségéről. Egykori Eötvös kollégiumi francia tanára, Jerome Tharaud révén – aki közben regényíróként szerzett nevet hazájában – megismerkedett Romain Rolland-nal. A Jean Christoph szerzőjének, a La Revue musicale zenetörténész-kritikusának a magyar zenében való tájékozatlansága meglepte.

Kodály Párizsban is folytatta búvárkodását: bejárt a Conservatoire könyvtárába és a Bibliothèque Nationale zenei osztályára. Itt többek közt azt a XIV. századi kéziratot kutatta, amelyre volt professzora, P. Thewrewk Emil utalt „A magyar zene tudományos tárgyalása c. értekezésében. A kézirat állíólag magyar nédalokat tarta mazott. Mint később kiderült, az

utalás egy tévhíren alapult, a kódex nem is létezett. A keresésére fordított idő mégsem veszett kárba: itt barátkozott össze Jules Armand Écorcheville zenetudóssal, aki a Bibliothèque Nationale 1750 előtti zenei anyagának katalógusán dolgozott, s az új magyar zene értő támogatójává lett.

A könyvtárakban ismerkedett meg Kodály a francia zene legújabb alkotásaival, köztük Debussy műveivel, a vonósnégyessel, a dalokkal s a Pelléas és Mélisande partitúrájával. Feltárult előtte a latin szellem eddig inkább csak sejtett, mint ismert világa. Lenyűgözte a világos fogalmazás, a gazdag színskála, a hangzás sok finom árnyalata. Megtalálta azt, amit keresett, amire szüksége volt ahhoz, hogy elszakadjon a német romantikán alapuló akadémiai stúdiumoktól. Nem mintának tekintette Debussyt, hanem példának; arra, hogyan szabadíthatja fel saját művészetét Wagner vagy Brahms és követőik hatása alól. Debussy is több forrásból merített, a nagy clavecinistáktól éppúgy tanult, mint a távolkeleti gamelan-zenekaroktól, stílusa mégis félreismerhetetlenül egyéni. A példa tehát abban állt, hogy felismerte, ezt kell kiküzdenie neki is, az itt talált eszközök segítségével. Néhány Debussy-kottát is vásárolt, amit szűkös anyagi helyzetében bizonyára nem tett volna, ha nem tartja annyira fontosnak felfedezését.

Útjának ez a kétségkívül legnagyobb művészi élménye sem homályosította el ítélőképességét. Május 12-én meghallgatta a Pelléast, és másnap némi csalódásról számolt be Gruber Emmának. *„Többet – c'est à dire kevesebbet vártam: nagyon sok a zene, elnyomja a dráma tulajdonképpeni hatását. Még nem opera, arra nem elég, már nem melodráma. [...] Egyet azonban el kell ismernem: ilyen finomságú hangszerelést még* s o h a *nem hallottam. Különb a Saloménél [...] sokkal kevésbbé raffinált, mégis változatosabb és nem olyan vastag. A szólisztikus írásmód tetőpontja."*[72] A zenét diszkrétnek mondta, a harmonizálást illetően meg érdekes módon azt emelte ki, hogy *„ennyi kvintet még senki se mert írni"*, de szerinte *„jól hangzanak majd mind"*.

Kodály kedvelte Maeterlinck költészetét, korábban felmerült benne a gondolat, hogy kísérőzenét ír drámájához. Nyilván ezért hallgatta meg az Opére Comique-ban épp ekkor bemutatott másik Maeterlinck-operát, Dukas Ariane et Barbe-Bleue-jét is. Ezt azután más hangon bírálta: *„Igen érdekes szöveg, rossz zene. [...] Vastag, agyontömött, -hangszerelt, főkép idea nélküli."*[73]

Párizsi tapasztalatait is ilyen kritikusan összegezte: *„Ha Berlinben úgy éreztem magam, mintha magyar zenészek közt volnék (akik tudvalevőleg németek) itt sokszor úgy érzem magam, mintha a magyar publikum közt volnék (amely tudvalevőleg unmuzsikális)."*[74]

Volt azonban egy másik nagy élménye még Párizsban. Nem zenei, de bizonyára hozzájárult annak elmélyítéséhez: az impresszionista festészet felfedezése. Nemcsak könyvtárba, operába, hangversenyre, a képtárakba is rendszeresen járt. Tapasztalatairól Gruber Emmának számolt be: *„[...] úgy látszik, az ösztönöm eléggé távoltart olyasmiktől, amikre nincs szükségem. [...] Vannak azért dolgok, amik igen nagyon hatnak rám. Jegyezze meg ezt a nevet: Claude Monet. A világ legnagyobb tájképfestője. Aki egy csöpp könnyembe került, örökre szeretem. Monet is köztük van."*[75]

Az utolsó párizsi hetekre Kodály nem tervezett már kötött programokat. Rendezni akarta féléves tanulmányútjának tapasztalatait, s talán áttekinteni kissé az otthon rá váró teendőket. Ilyen kettős számvetés-jellege van az ekkor készült néhány kis kompozíciónak is. Június 16-áról keltezte az *Amerre én jártam* c. dalt, s alig lehet korábbi a keltezetlen *Mért is mondod* c. darab, mindkettő Balázs Béla kifejezetten Kodály számára írt „énekszövegeire". Kiadatlanok maradtak s méltán. Balázs, nyilván barátja hatására maga is a népdalhoz fordult, de nem ihlető forrásnak, hanem stiláris mintának tekintette, így ezek a versei retorikus ízűek. Egy arisztokratikus gondolkodású költő tudatos primitivizmusa nyilvánul meg bennük. A zene is

ezt a kétlelkűséget tükrözi: a népies hang, lírai szépségei ellenére, nem tud igazán kibontakozni még az uralkodó romantikus harmóniavilágában.

Más a helyzet a június 26-án írt *Három út előttem* c. dallal, melynek verse nem stilizáció, hanem eredeti népi szöveg. Ennek a strofikus dalnak a három szakasza variáltan ismétlődik, főként harmonizálásában (fontos szerepük van az alterált és a nón akkordoknak), de ritmikájában, sőt dallamvonalában is módosul. Minden változás a szövegből fakad, de a zene a szavakban ki sem fejezett érzelmek, indulatok hullámzását is képes már követni. Ezt a művét vállalhatta Kodály: így lett ez a francia földön írt dal a *„Nyugaton okult", „mivelt, modern magyar"* komponista op. 1-gyel jelölt *Énekszó* ciklusának első darabja.

A párizsi élmények-tapasztalatok már itthon formálódtak kompozícióvá. Nyomban hazaérkezése után, július 6-án, Nagyszombatban készült *Nausikaa* gyönyörű búcsúdala. Szerkezetileg hasonló az előzőhöz, de hangja egyszerűbb, harmonizálása leszűrtebb. Felcsillan már benne az érett mester gyakran méltatott erénye, hogy ti. minimális eszközzel képes maximális hatást elérni. A harmadik szakasz páros soraiban a dallamvonal kissé előbbrehozott megtörése, ill. egyetlen hang módosítása tökéletesen érzékelteti a lemondás fájdalmát. Igaz, a módosítás révén épp az *e*-frig sor leszállított ötödik fokára épített *B*-dúr akkorddal – felező tritonus! – sikerült ábrázolnia a két külön világ kibékíthetetlen idegenségét. S a végső kicsengésben ez a hosszan tartott *B*-dúr akkord nyugtatja el az *e*-moll üres kvart-kvintjeinek szelíd hullámzását. Homérosz Ithakája és Debussy Párizsa talált egymásra Kodály egyéni lírájában, mely itt és ekkor jelentkezett először teljes érettségében. A három hét alatt írt három dal egymás mellé állítása mutatja legmeggyőzőbben, mennyire felgyorsult 1907 nyarán a művészi fejlődés üteme, Kodály egyéni stílusának kialakulása.

A *Nausikaa* sokáig társ nélkül maradt. A Móricz Zsigmonddal tervezett Odüsszeusz szerelmei c. opera második fináléjában lett volna a helye. Mivel azonban a terv meghiúsult, csatlakozott a *Négy dal* címmel összefogott ciklushoz.

Ezután Kodály – ahogy Bartóknak írta – újra *„beleásta magát a földbe"*. A Zoborvidékre ment ismét, s öt faluból félszáznál több dallamot jegyzett le. Bartók ekkor Csík megyében gyűjtött, s augusztus 17-i levelében (Freund Etelkának) adott hírt *„különös"* felfedezéséről: *„Megtaláltam a székely dallamtípusokat, a miről nem hittem, hogy léteznek."*[76] További megjegyzést nem fűzött hozzá. Magyarázattal Rácz Ilona szolgált „Bartók Béla Csík megyei pentaton gyűjtése 1907-ben" c. tanulmányában: *„A pentatóniára érti ezt, bár még nem tudja, mit fedezett fel. Kodály jött rá, hogy ezt a pentatóniát a magyarság még Ázsiából hozhatta magával. Meg is találja a rokonságát a cseremisz népzenében."*[77] Rácz Ilona adatai szerint Bartók ekkor gyűjtött 458 dala közül 47 volt pentaton. Joggal állapította meg később Kodály „A folklorista Bartók" c. tanulmányában: *„Oly tömeg ötfokú dallammal jött vissza, hogy a magam egyidejű északi leleteivel egybevetve egyszeriben világos lett ennek az addig észre sem vett hangsornak alapvető fontossága. Mégis egy évtizedet vártunk, gyüjtve-vizsgálva a további adatokat, míg jónak láttuk nyilvánosságra hozni e felfedezést (1917)."*[78] A hivatkozott 1917-es tanulmányában Kodály közölt is néhány pentaton dallamot saját 1906-os Nyitra és Gömör megyei gyűjtéséből. A közös eredetre épp a lelőhelyek távolsága vezette rá.

A felfedezés jelentőségét nyomban felismerték, nyilván ezért utazott Nyitrába Bartók is még október végén. Kodály pedig – bár csak később – Erdélybe ment, s először azokat az eldugott gyergyói falvakat kereste fel, ahová Bartók nem jutott el. A felfedezés közös kincsükké vált, melynek gyarapításán együtt fáradoztak.

Ugyanígy Debussy is közös élménnyé vált a Párizsból hozott kották révén, hiszen Bartók önéletrajzából tudjuk: *„Amidőn még ugyanebben az évben* [1907-ben] K o d á l y *ösztönzésére megismerkedtem* D e b u s s y *műveivel és tanulmányozni kezdtem azokat, cso-*

dálkozva vettem észre, hogy Debussy melodikájában is nagy szerepet játszanak bizonyos, a mi népzenénkével azonos pentatonikus fordulatok."[79]

Mindent egybevetve megállapíthatjuk, hogy 1907 szeptember-októbere fordulópontot jelentett Kodály és Bartók pályáján, s így az új magyar zene történetében is.

Kodály számára új élet kezdődött ekkor: a tervezés, felkészülés időszaka lezárult, s elérkezett a vállalt feladatok végrehajtásának kora. Tanári kinevezése csak külső körülményein változtatott (önálló lakást bérelhetett az Áldás u. 11-ben); Bartókkal kötött barátsága, mely ekkor vált szorosabbá (össze is tegeződtek a közös munka folyamán), mélyebben érintette, egész tevékenységére hatással volt. Hiszen tudhatta, hogy nincs már egyedül ebben a küzdelemben, amelyet a német zene hegemóniája ellen, az új magyar zene megteremtéséért kellett megvívni.

A népzene általuk feltárt ősi rétegének és Debussy merészen új, mégis rokonszellemű harmóniavilágának (egy tudományos és egy művészi élménynek) közös feldolgozása – átélése 1907 őszén – ez adta Kodály számára a várt végső ösztönzést egyéni stílusának kialakításához.

(folytatjuk)

EGYZETEK

[1]Kecskeméti István: Kodály ifjúkori kottaautográfjai. Előadás a VIII. Nemzetközi Kodály Szimpóziumon, Kecskemét, 1987. aug. In Bulletin of the International Kodály Society, Bp., 1988/1

[2]Kodály Zoltán levelei. Szerk. Legány Dezső, Bp., 1982, 35. l., 34. sz.

[3]Documenta Bartókiana, Heft 4, Hrsg.: D. Dille; Bp.-Mainz, 1970; 137. l.

[4]*„Koessler, ... mikor dolgozatot javított, ujjai közé fogott ceruzával nyomogatta az asztalon az akkordokat, mert kitűnő zenész létére nem volt képes azokat a fogás beidegzése nélkül belsőleg hallani."* (Reflexiók a zeneoktatás reform-tervezetéhez 1952 In Visszatekintés I–II. S.a.r. Bónis Ferenc, Bp., 1964, I. 253. l.)

[5]Ujfalussy, József: Das Lebensprogramm des jungen Kodály, In International Kodály Conference, Budapest 1982. Ed. by Ferenc Bónis, Erzsébet Szőnyi, László Vikár, Bp., 1986. 141–142. l. Az eredeti magyar szöveg, a hagyatékban őrzött „Zenei jegyzetek, II. füzet 1900. szeptember" c. kézirat alapján, Bónis Ferenc szíves közlése.

[6]Egyik levelében egyenesen „doppelgängere"-ként említi Arany Jánost. In Kodály Zoltán levelei, 31. l., 30. sz.

[7]Így a hagyatékok anyagának rendezése után feltétlenül egybevetésre vár a Kodály Archívumban őrzött Ms. mus. Bp. 1900'–38 jelzetű, „Tánc" felirattal ellátott 18 folio terjedelmű kézirat 8 versóján található két valcer-töredék, melyet Kecskeméti István ismertetett (ld. az 1. sz. jegyzetet) és az MTA Könyvtára Kézirattárában Ms. 5647 számon feldolgozás alatt álló Szabolcsi hagyaték „Tanzen verherrlicht den festlichen Tag" c. kottaautográfja. Ez az öt darabból álló keringő-szvit (az ötödik az első megismétlése) Kodály tisztázata.

[8]Vö. Tallián Tibor Wagnerről szóló fejtegetését. In A budapesti Operaház 100 éve. Szerk.: Staud Géza, Bp., 1984. 105. l.

[9]Kodály Zoltán levelei, 13. l., 2. sz.

[10]Uo., 39. l., 37. sz.

[11]Kodály Zoltán: Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel. Ford.: Keresztury Mária, 2. kiad., Bp., 1972, 57. l.

[12]Uo., 56. l.

[13]Molnár Antal: Magamról, másokról. Bp., 1974, 111. l.

[14]Kodály Zoltán: Bírálat Zoltai Mátyás „Zeneelmélet és összhangzattan" című könyvéről (1911) In Visszatekintés I. 11. l.

[15]Eősze, László: Zoltán Kodály. His Life and Work, London, 1962, 18. l.

[16]Közreadta „Intermezzo vonóstrióra" címmel Molnár Antal: „Az ifjú Kodály a zeneszerzés válaszútján" c. tanulmányának hangjegymellékleteként. In Zenetudományi Tanulmányok VI. Kodály Zoltán 75. születésnapjára. Szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Bp., 1957, 9–14. l. és Melléklet. – Később a kotta önállóan is megjelent. Intermezzo per trio d'archi. Partitura – parti. Editio Musica Budapest 1976.

[17]A Mezőtúri Ev. Ref. Főgymnasium Értesítője az 1903–1904. iskolai évről. Közli: Faragó Bálint, igazgató-tanár. Mezőtúr, 1904., 30–32. l.

[18]Szabolcsi Bence: „Három ismeretlen Kodály-dalról". Muzsika XIII/8, Bp., 1970. aug. In Szabolcsi Bence: Kodályról és Bartókról. Közreadja Bónis Ferenc, Bp., [1987] 345–349. l.

[19]Bővebb ismertetését ld. Kecskeméti István: Kodály Zoltán egy ifjúkori komozíciójának ismeretlen kézirata. In Magyar Könyvszemle, LXXXVIII. évf., Bp., 1972, 251–264. l. – Azóta még egy kollégiumi kísérőzenéről szerezhettünk tudomást: „Mátyáso furioso vagy józan élet, őrültség. Moralitás két lehúzásban. Kifundálta Bauer [Balázs Béla], formába gyömöszölte Laczkó. Zene: Chants populaires par Z. Kodály Op. 10000.000" (Az előadás 1905. március 6-án volt, tehát Kodály kollégiumi évei után. E mű kézirata még nem került elő.) Ld. Laczkó Géza: Csillag utca 2., In Valóság, 1978. 11. sz.

[20]Vikár Béla: Phonograph-fal gyűjtött népköltési adalékok. Ethnographia XI. évf. Bp., 1900, 121. l. – Vikár nevét Kodály a millenniumi kiállításon látta először: falitáblán mutatta be a Fehér László ballada változatait az 1895 decemberében, a Borsod megyei Csincsetanyán kezdett fonográfos gyűjtéséből.

[21]Schelken Pálma: Bartók Béla Kisfaludy Társasági tagságának bonyodalmai – A Greguss-díj visszautasítása. Magyar Zene V. évf. 3. sz. 1964. jún., 294–299. l., ill. uő.: Levelek Sebestyén Gyulához Bartók és Kodály „ügyben". Magyar Zene XXV. évf. 4. sz. 1984. dec., 436–444. l. – Sebestyén emlékezése – harminc év távlatából – pontatlan, így „ajánlás"-ának adatai nem tekinthetők forrásértékűnek.

[22]Kodály Zoltán: Vallomás [1932] In Visszatekintés II. 487. l.

[23]Uo.

[24]Kodály Zoltán levelei, 250. l., 880. sz.

[25]Móricz Zsigmond: Osvát, a Nyugat szerkesztője. In Válogatott irodalmi tanulmányok, Bp., 1952. 128. l.

[26]Márffy önvallomása In Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete, Bp., 1967. 43. l.

[27]Uo. 8. l.

[28]Jászi Oszkár: Kulturális elmaradottságunk okairól. Huszadik Század XII. k. Hatodik évf. 1905. júl. 1–28. l.

[29]Kodály Zoltán levelei, 29–30. l., 27. sz.

[30]Ady Endre: Margita Párisba jött (1912) In Ady Endre összes versei Bp., 1961. 516. l.

[31]Bartók már 1907 júliusában, első erdélyi népdalgyűjtő útján is megfordult itt, faragott bútorait is itt rendelte. – Ld. ifj. Bartók Béla: Apám életének krónikája, Bp., 1981. 94. l.

[32]Gellér Katalin – Keserű Katalin: A gödöllői művésztelep, Bp., 1987. 136. l.

[33]Polónyi Péter: Emlékezések a gödöllői művésztelepre. Kny. a Studia Comitatensia 10. kötetéből, Gödöllő, 1982. 26. l. Az idézet Remsey Jenő festőművész (1885–1980) emlékezéséből való. Remsey Kriesch és Nagy tanítványaként 1909-ben költözött Gödöllőre, s haláláig ott élt. Keserű Katalin jogos kritikával kezeli e forrást, és csupán annyit említ az előbb idézett műben, hogy *„számosan megfordultak Gödöllőn, a szobrász Beck Ö. Fülöptől Kodály Zoltánig a legkülönfélébb művészetek képviselői, akikkel mind egyetértettek a művészet feladatvállalásának, társadalmi szerepének igenlésében".* – Id. mű 15. l.

[34]Gellér – Keserű id. műve 229. és 238. l. – A szerzők utalása valószínűsíti, hogy a szóban forgó Kodály kézirat a *Pange lingua* orgona preludiumának részlete 1929-ből.

[35]Ady Endre: Fedák Sári térdig rózsában. Nagyváradi Napló, 1903. ápr. 10. In Ady Endre: Péntek esti levelek. Vál.: Varga József, Bp., 1975. 25–26. l. – Az operettet ekkor tíz este játszották telt ház előtt Váradon.

[36]Ady Endre: Péntek esti levél. Magyar Közélet, 1905. ápr. 2. Uo. 56. l.

[37]Ady Endre: Magyar világ Párizsban. Budapesti Napló, 1907. ápr. 3. Uo. 103–104. l.

[38]Ady Endre: Margita Párisba jött. Ld. a 30. sz. jegyzetet. 515. l.

[39]Kodály Zoltán levelei, 20. l., 13. sz.

[40]Ady Endre: Poéta és publikum. Huszadik század XXI. k. Tizenegyedik évf. 1910. jan.–jún. 268. l.

[41]Király István: Ady Endre, 2 k. Bp., 1970. I. k. 647. l.

[42]Ady Endre: Jóslások Magyarországról. Szerk.: Féja Géza, Bp., [1936] 284–287. l.

[43]Balázs Béla: Napló. 1903–1914. Első kötet. Vál., szerk.: Fábri Anna, Bp., 1982. 219. l.

[44]Ujfalussy József: Ady-megzenésítések. In Ady–Kodály Emléknapok. Kecskemét, 1977. XI. 30.–XII. 1. Szerk.: Ittzés Mihály, Kecskemét, 1979. 13. l.

[45]Ady Endre: Reinitz: Ady-dalok. Renaissance, Bp., 1910. júl. 25.

[46]Szabolcsi Bence: Die Lieder Zoltán Kodálys. Magyarul Bónis Ferenc fordításában: Kodály Zoltán dalai c. In Szabolcsi Bence: Kodályról és Bartókról. Közreadja Bónis Ferenc, Bp., [1987] 75. l.

[47]Ady Endre: A dal, a dal, a dal. Budapesti Napló, 1907. aug. 18. In Ady Endre: Péntek esti levelek 110. l.

[48]Bartók kijelentését – *„Magamról is azt hiszem, hogy erősen hozzátartozom az Ady generációjához"* – idézi Demény János: Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben. In Zenetudományi Tanulmányok VII. Bp., 1959. 396. l.

[49]Dille, Denijs: Kodály Zoltán emlékezései. In Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére. Szerk.: Bónis Ferenc, Bp., 1973. 302. l.

[50]Documenta Bartókiana, Heft 4 (ld. 3. sz. jegyzet) 141. l.

[51]A kissé novelliszt**i**kus színezetű írásra az OSZK folyóirattárában bukkantam rá 1954-ben. A Kodály-Nyitány bírálatát tartalmazó részt közöltem Kodály Zoltán élete és munkássága (Bp., 1956) c. könyvem 10. lapján. Az írást teljes terjedelmében közli Legány Dezső: A magyar zene krónikája. Bp., 1962 435–436. l. A cikkíró személyét később maga Kodály fedte fel. Birtokomban lévő ceruzás bejegyzése szerint a Schwede álnevet használó kritikus *„Nespor, a pozs.[ony]i forgalmi főnök, aki időnkint zenélni is szokott a családnál".* A működő muzsikus tehát egyidőben volt Bartók szonáta-partnere és Kodály kvartett-társa.

[52]Ujfalussy József: Bartók Béla. 3. jav. kiad. Bp., 1976. 64–65. l.

[53]Balázs Béla: Napló (ld. 43. sz. jegyzet) 158–159. l.

[54]A napot (nagy valószínűséggel) Gruberné Emma asszony háztartási naplójának bejegyzései alapján sikerült megállapítanom. Ld. Ősze László: Kodály Zoltán életének krónikája, Bp., 1977. 30. l.

[55]Bartók Béla családi levelei. Szerk.: ifj. Bartók Béla, a szerk. munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne, Bp., 1981. 125. l.

[56]Az idézetek Kodály 1905. aug. 8-i, ill. 1906. nov. 16-i kiadatlan levelezőlapjáról valók. MTAK Kézirattára; Szabolcsi hagyaték. (Ld. 7. sz. jegyzet)

[57]„Voyage en Hongrie" fakszimile kiadás, szerk., utószót írta: Sz. Farkas Márta, Bp. [1983]

[58]Borsai Ilona: Bartók, Kodály és a summások. In Zenetudományi Dolgozatok, Bp., 1981. 239. l.

[59]Ortutay Gyula: Emléktöredékek Bartók Béláról. Kortárs, Bp., XIV. évf. 1354. l. 1970.

[60]Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófa-szerkezete". In Visszatekintés II. 15. l.

[61]*„Az eredeti partitúrát Toscanininak adtam. Az ő fiánál van New Yorkban. Onnan megkapni reménytelen"* – Kodály személyes közlése. Ld. Ősze László in „Így láttuk Kodályt". Szerk.: Bónis Ferenc, Bp., 1979. 198. l.

[62]Kodály Zoltán levelei, 21–22. l., 15., 16. és 18. sz.

[63]Balázs Béla: Napló 347. l.

[64]Molnár Antal: Kodály Zoltán. Bp., 1936. 41. l., ill. uő.: Az ifjú Kodály a zeneszerzés válaszútján. In Zenetudományi Tanulmányok VI. (ld. 16. sz. jegyzet) 12. l.

[65]Breuer János: Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez. Bp., 1978. 153. skk.

[66]Documenta Bartókiana, Heft 4. (ld. 3. sz. jegyzet) 131. l.

[67]Balázs Béla: Napló (ld. 43. sz. jegyzet) 394. l.

[68]Kodály Zoltán levelét a Zeneművészeti Főiskola irattárában találtam meg 195/1907 sz.a. (Ugyanitt van Bartoniek Géza francia nyelvű levéltervezete és kísérőszövege.) Egy részletét közöltem Kodály Zoltán életének krónikája c. könyvem (ld. 54. sz. jegyzet) 39. lapján.

[69]Documenta Bartókiana, Heft 4 131–132. l.

[70]Kodály Zoltán levelei, 31. l. 29. sz.

[71]Az időközben nyilvánosságra került iratok és levelek (956/1906. sz. iratok a Zeneművészeti Főiskola irattárában, ill. Documenta Bartókiana, Heft 4 136–137. l. és Kodály Zoltán levelei 33. l. 31. sz.) fényt derítettek az ügy minden fázisára. Rekonstruálására itt azért vállalkoztam, mert maga Kodály kívánta a leghatározottabban bizonyos félreértések tisztázását. Bauer Hilda ugyanis úgy tudta fivérétől, hogy az saját ösztöndíját osztotta meg Kodállyal. „Emlékeim. Levelek Lukácshoz" c. kötetében (MTA Filozófiai Intézet 1985. 19. l.) is ez áll. Kodály viszont 1955-ben, „Kodály Zoltán élete és munkássága" c. könyvem kéziratának 36. lapján a vonatkozó bekezdéshez a következő ceruzás bejegyzést fűzte: *„Soha egy fillért nem ajánlott fel, s nem is fogadtam volna el. Külön mentünk, külön laktunk [...]"*

[72]Kodály Zoltán levelei, 35–36. l. 34. sz.

[73]Uo. 37. l. 35. sz.

[74]Uo. 35. l. 34. sz.

[75]Uo. 37. l. 35. sz.

[76]Bartók Béla levelei. Szerk.: Demény János, Bp., 1976. 123. l.

[77]Rácz Ilona: „Bartók Béla Csík megyei pentaton gyűjtése 1907-ben". In Népzene és zenetörténet, szerk.: Vargyas Lajos. Bp., 1972. 9–51. l. – Bartók Béla: A magyar népdal (Bp., 1924) c. könyvének XVIII. lapján mondta ki ezt: *„A pentatonrendszer jelentőségét a magyar parasztzenében először Kodály Zoltán ismerte fel".* Ugyanígy Kodály sem mulasztotta el leszögezni 1917-es tanulmányában: *„Hogy az ötfokú hangsor [...] nálunk is él és virágzik, 1907 óta tudjuk, mikor Bartók Béla először talált nagyobb tömegben efféle dalokat a Székelyföldön."* (Ötfokú hangsor a magyar népzenében, Zenei Szemle, 1917. In Visszatekintés II. 65. l.)

[78]Kodály Zoltán: A folklorista Bartók (1950) In Visszatekintés II. 452. l.

[79]Bartók Béla: Önéletrajz. In Bartók Béla Összegyűjtött írásai I. Közreadja Szőllősy András, Bp., 1967. 10. l. [Az Önéletrajzt 1918–1927 közt öt ízben jelent meg, csekély eltéréssel, mely azonban az idézett részt nem érinti. A Nyugat XIV. évf. 3. számában megjelent Bartók nyilatkozat is csaknem szó szerint egyezik.] Kodály ismételt kijelentései teljesen egybehangzanak Bartókéival. Sőt, 1956-os „Kodály Zoltán élete és munkássága" c. könyvem 30. lapjának szélére bevezetett sajátkezű jegyzete a tényt nyomatékosan megerősítette. A következő mondathoz: *„Itthon egyáltalán nem ismerték eddig a francia mester műveit"* Kodály ezt szúrta be: *„még az oly folytonosan újat kutató Bartók sem, pedig 1905-ben volt P.[árizs]ban."* Így fel kell tételeznünk, hogy Bartók Thomán Istvánhoz írt levelének – *„Hozok magyar nép-, Debussy- és Reger-dalokat."* – keltezése: [1907. február 6.] téves. (In Bartók levelei, 117. l.)

SÁRHELYI JENŐ:

BARTÓK BÉLA ÉS KODÁLY ZOLTÁN A BÉKÉSCSABAI AURORA KÖRBEN

Békéscsaba a század elején még faluközpont. Féja Géza szerint „zavaros képlet". Ebben a 40 ezer lelket számláló településben egy latin műveltségű kis csoport – budapesti és kolozsvári egyetemi évek után helységükbe visszatérve – kevésnek találja a művelődési, szórakozási lehetőségeket s megalakítja 1913-ban a békéscsabai Aurora zenei, irodalmi és képzőművészeti Kört. Alig egy évig működnek, amikor kitör az első világháború. A Kör munkája szünetel. Újraalakulnak 1918-ban. A helyi amatőr erők mellett megjelenik Fleischer Antal, az operaház karmestere, aki hozza magával az operaház fiatal művészeit. A színvonal egyszerre megemelkedik.

Az 1922-es év az, amikor az első kapcsolat létrejön Bartók Béla és az Aurora Kör között. Kner Imréné – Kulka Etelka – volt Bartók-tanítvány bemutatja dr. Südy Ernőt – a zenei szakosztály vezetőjét –, aki megállapodik Bartók Bélával egy zongoraest erejéig. 1922. október 10-én lép fel Bartók Béla Marschalkó Rózsi operaénekesnő közreműködésével. A koncert műsora: II. burleszk, Este a székelyeknél, Medvetánc, Siratóének, Allegro barbaro, Suite op. 14. Szonatina, I. Román tánc. Marschalkó Rózsi székely népdalokat énekelt. A székely népdalok kíséretét Banke Antalné – Pataky Margit –, volt Bartók-tanítvány látta el. Dr. Südy Ernő szerint „A közönség igen sokat tapsolt, ami szerintem a világhírű művésznek szólt, bár akadtak egy páran, kik megértették ezt a rendkívüli produkciót." A koncertet megelőzően Bartók és dr. Südy között levélváltás történt. A levelezés anyaga az évek folyamán bővült. Jelenleg Südy Ernő birtokában vannak, melyekről a Zenetudományi Intézet másolatot készíttetett csakúgy, mint a Kodállyal folytatott levelezésről. A Kör taglétszáma ez évben 483 fő.

Az első Kodály nyomot 1924-ben találjuk a január 21-én tartott Ady–Kodály esten. Itt hangzik el Kodály szólószonátája gordonkára. Előadója Hermann Pál, aki a művet a salzburgi nemzetközi zenei fesztiválon mutatta be. Az elhangzó Kodály-dalok kíséretét az első ízben fellépő Kósa György látta el, ki sok éven át volt rendszeres szereplője az Aurora Körnek, mint szólista, kamarapartner, zongorakísérő és oktató.

A szonáta fogadtatása külföldön kedvező. A Berliner Courier elragadtatott hangú kritikusa, Oscar Bie így kiált fel: „Adjatok nekünk több Kodályt! Ő és Bartók korunk zenéjének csúcsa."

És itthon? A helybeli sajtóban ez jelenik meg:

„Szomszédnőmnek szóltam: „Zsuzsika?"
Én vagyok bolond vagy a muzsika?
Felelte: „Barátom gyorsan tűnjön el,
Hiszen ön nem is intellektüel."
Én mentem volna, de lábom már gyönge,

Érzem, ma este Kodály tett tönkre.
Bőg a kis (?) bőgő és zizeg a zene,
Mért jöttem ide, egye m. a. f.?
Mert szidj vagy átkozz s ha úgy tetszik csodálj
De én nem értelek Südy, se téged oh Kodály" (gab)

1929. április 3-án a Békés megyei Közlöny 2. oldalán ez áll:

„Hírek – az Aurora hangversenye.

Hetedikén, vasárnap este fél 9 órakor tartja Bartók Béla zongoraestjét a Közművelődésháza nagytermében. Hét év telt el Bartók legutóbbi békéscsabai szereplésétől, ebben a hét évben óriási ívben lendült felfelé Bartók életpályája. A magyar géniusz legmagasabbra emelkedett érvényesülését jelenti művészete. A vasárnap esti hangverseny kivételes pirosbetűs ünnepnapja az Aurora-kör működésének. Bartók ma a magyar szellem egyik leghatalmasabb kultúrértéke, városunk művelt közönsége csak önmagát tiszteli meg, ha méltóképpen fogadja a magyar zene világhírű mesterét."

Április 7-én a 4. oldalon „új" szerző nevét olvashatjuk:

„Bartók művészete

Bartók a legelső olyan mestere a most szükségszerűvé lett új művészetnek, aki nemcsak megérezte a világ fordulatát, de tökéletes alakban közölni is tudta mindazt, ami most kialakuló korunk szellemének lényege. Végzetes komolyság, felelősségérzet, minden külsőségtől való irtózás, lényegbe mélyedés és a természet misztikumával való egységbe olvadás jellemzik lelki beállítottságát. Az a szolidaritás, melynek alapján építeni ma minden valamire való ember célja, férfias egyenességet, vallásos eltökéltséget és a realitással való hősi szembenézést kívánja.

Bartók és előzői között tehát nem fokozati, hanem lényegbeli különbség van, s ezért nem érthetik őt azok, akik csak a lezüllött »modern zene« túlzott felfokozásának tekintik művészetét. Bartók új igék, új élet hirdetője, akit csak az kapcsol az elmúlt kor zenészeihez, hogy technikát kapott azoktól, de szelleme, mely zenéjének hangjait mozgatja, az új világé, melyet a chaosból kihámozni, átérezni és közölni: a genie dolga.

Bartóknál megtalálható a népi zene elementális kirobbanása, a kultúrember új lelki mélységeinek misztikus szférája, a modern zene tökéletes és teljes technikai készlete és mindezt egybefoglaló klasszikus orientációjú formavetés. Bartók az új kontrapunktikus stílus föltétlen nagymestere. Bartók Béla legfőbb erővel és eredetiséggel rakta le az új zenekultúra alappilléreit.

Molnár Antal"

Az árpilis 7-i műsor rendje:

1.	*a)*	Benedetto Marcello Szonáta B-dúr
	b)	Domenico Scarlatti Szonáta A-dúr
	c)	Azzolino Bernardino della Ciaia Canzona C-dúr
2.	Beethoven	Szonáta (Les Adieux) Op. 81.
		Adagio, Allegro
		Andante espressivo
3.	*a)* Kodály	...Székely keserves
	b)	...Sírfelirat

c) Bartók ...Allegro barbaro

Szünet

4. 1. a) II. elégia

b) „Szabadban"

Síppal dobbal – Az éjszaka zenéje – Musette

c) Preludio – All Ungherese

5. Liszt ... Années de pélérinage 3-ik kötetéből

Aux Cyprés de la Villa d'Este. Threnodia

Les jeux d'eau la Villa d'Este

Sursum corda

A Békés megyei Közlöny a hangverseny méltatását így fejezi be:

„Örömmel kell regisztrálnunk, hogy a hangverseny iránt meglehetősen széles körű érdeklődés nyilvánult meg és a közönség a Kultúrpalota nagytermét majdnem teljesen megtöltötte."

Az 1933-as év Kodály év. Kórusműveiből rendeznek az Auorában szerzői estet. A koncerttel kapcsolatban bő levélváltás folyik. A sajtó is kiveszi a maga részét az előkészületekből. Egy nappal a koncert előtt a Körösvidék címoldalán dr. Südy vezércikként ír Kodályról.

„Kodály Zoltánt ünnepeljük e helyen, a győzőt, kinek rendkívüli tehetségében, a tudós, pedagógus és az alkotóművész képessége találkozik harmonikus egységben. A folklór világhírű művelője nem csak remekműveket alkotott, melyekbe felszívta nemzete zenei múltjának értékeit, hanem gondoskodva a jövőről, egy új zeneszerző nemzedéket nevelt fel, amelynek minden jel szerint bőséges lesz az aratása. Pályája a magyar parasztdal felkutatásával kezdődött, amelyre ezután egész munkásságát építette.

Már maguk ezek a népi dalok is heves ellenkezést váltottak ki a kor zenei közvéleményéből, legfőként a népies műdalok, és a nótázáshoz szokott közönségből. Úgy érezték, nem eléggé magyar ez a felszínre hozott parasztdal, a valóság pedig az volt, hogy középosztályunk lelki kultúrája és ízlése nem volt eléggé magyar ahhoz, hogy népünknek évszázadokon át föld alá kényszerített zenei életmegnyilvánulását megérthesse.

Kodály Zoltán alkotóművészetének kettős jellemzője az, hogy egyrészről magához ölelte a magyar múlt értékeit, másrészről a mindenkori újítók harcos bátorságával a jövő felé fordult. Művészete a legteljesebben »Új és magyar«, érthető tehát, hogy fellépését ellenkezés fogadta. Színpadi művei, népdalátiratai, műdalai, kamarazenei művei világviszonylatban is a legelső helyen állanak, hazai szempontból nézve működését, talán a legnagyobb hatást tette az új karének irodalom, melyet folklór kutatásainak eredményén épített fel.

Az átlag zenei ízlést nálunk dalárdáink nívója mutatja, amely sajnos, egész a legújabb időkig igen alacsony volt. Műsorukat a hagyományos népies műdal egyveleg, vagy harmadrangú, idegen nevű és érzésű karénekgyártók művei alkották. Csak nagyritkán hangzott el valami a magasabbrendű zene birodalmából, amit felfogásuk szerint »klasszikusnak« bélyegeztek, valami száraz tudományos zenét értvén alatta. Kodály örökké megbecsülhetetlen érdeme, hogy új kórusirodalmat teremtett, mely hivatva van átformálni egész zenei életünket. Aki megérti, hogy milyen mélyen nyúlik bele dalárdáink működése nemzetünk életébe, azt feltétlenül elragadja a feladat nagyszerűsége. Magját ennek a lehetőségnek Kodály gyermekkórusai adják; ha iskolánkban mindenütt tanítanák ezeket a kis remekműveket, úgy pár év alatt hihetetlen módon tisztulna és emelkedne a zenei közízlés nívója, mert az életbe kikerült ifjúság és az új magasabbrendű zene propagálója volna karének együtteseinkben.

Az idők mindenféleképp megváltoztak. A lenézett és meg nem értett magyar parasztdal, szerte az egész világon, a fényes hangversenytermekig magasztosult, a nótázás pedig megmaradt annak,

ami lényegileg volt: alkalmi mulatságnak. Hogy ez történt és nem másképpen, az Kodálynak és nagy fegyvertársának, Bartóknak vitathatatlan érdeme.

Az emberi élet átalakulás előtt áll. Kodály fél évszázados életének műve már ebbe az eljövendő igazságosabb és szociálisabb világba tartozik, nem kevesek úri szórakozása, hanem mindenkié, mert a népből eredt és oda tér vissza.

Dr. Südy Ernő"

A koncert napján, május 8-án dr. Korniss Géza városi kulturális tanácsnok, az Aurora Kör elnöke, üdvözli a koncert előtt Kodály Zoltánt.

„Igen tisztelt Hölgyeim és Uraim! Azt hiszem, hogy az Aurora Kör – híven immár 20 esztendős múltjához – ezúttal is megfelelt annak a várakozásnak, amit f. évadban hirdetett program-sorozatához városunk zeneértő és bérlő közönsége fűzött. Joggal hiszem ezt azért, mert hiszen többet adtunk, mint amennyit ígértünk. Hirdettünk műsorunkon egy Kodály-estét is Kodály Zoltán nélkül és íme megtarthatjuk Kodály Zoltánnal, aki kérésünknek engedve eljött közénk, hogy honorálja a város közönségének azt a nagy spontán ragaszkodását, amellyel az ő virtuozitása, de különösen és elsősorban nagy alkotó és a magyar zenevilágban új csapásokon haladó művészete iránt viseltetik.

Mert hajlandó vagyok feltételezni, hogy Kodály Zoltán mai megjelenésével a város közönségének zenei intelligenciáját jutalmazza. Azt a zenei intelligenciát, amely felismerte a Kodály által megteremtett új stílusú modern magyar zene értékeit már akkor, amikor ez az elismerés nem volt általános. Mert Kodályt is – mint nagyjaink közül sokakat – előbb a külföld fedezte föl. Belföldön csak a legutóbbi években hódít tért széles körökben a Kodály zene.

Az 1920-as években a Kodály zene körüli küzdelmek és viták még tetőpontjukon vannak, elkeseredett támadások és elragadtatott ünneplések egymást érik.

Viszont Békéscsabán az Aurora Kör 1924-ben Bazilidesz Máriával és Hermann Pállal (csellószonáta) egy igen látogatott és jól sikerült Kodály–Ady estet rendezett. 1930-ban pedig a Magyar Vidéki Városok Kulturális Egyesületének békéscsabai kongresszusa alkalmával rendezett és a rádió által is közvetített díszhangversenyen leánylíceumunk énekkara a Pünkösdölőt adta elő és a mai est egyik szereplője: Engel Iván békéscsabai származású zongoraművész is külföldi turnéi alkalmával a londoni és amszterdami hangversenypódiumokon Kodály szerzemények előadásával aratta legemlékezetesebb sikereit és a szintén világsikert aratott »Marosszéki táncok« premierjének színhelye is – minden más bel- és külföldi metropolist megelőzően – Békéscsaba volt. [Dr. Korniss nem tudta, hogy a bemutató már 1927-ben Budapesten megvolt. S. J.]

Hölgyeim és Uraim! Népdalaink őrzik az ősi, eredeti, elfelejtett magyar lelket. Minden nemzet azt tekinti klasszikus művészetének, amely a legtöbbet fejez ki a nemzet lelkéből a legtökéletesebb formában. Kik eszerint a mi zenei klasszikusaink?

Nincs más zenénk, amely a magyar lélekbe világít bele ércnél maradandóbb formában, mint a magyar népdal. Ez a par excellence magyar klasszikus zene.

Kodály Zoltán felismerte, hogy az új magyar zenekultúra éltető forrását csak ebben a népi zenében találhatja meg.

Művészi ösztöne csalhatatlan biztonsággal mutatta meg Kodálynak a feledésbe merült ősi magyar zenei tradíciókhoz vezető utat; eldugott falvakba vezetett ez az út, városi civilizációtól érintetlen tanyákra, ahol Kodály a parasztság énekeiben felfedezte a magyarság ősi zenei hagyományát; de tudta azt is, hogy ezen új magyar zenének teljes nyugati fegyverzetben, a nyugati tudás minden eszközének birtokában kell fellépnie, hogy mint egyenrangú fél állhasson Európa mai zenéje mellé és az ő kivételes zenei tudásával a mi nemzeti sajátosságainkat visszatükröző népi zenénket nemzetközi relációban is hozzáférhetővé és örökértékű műkinccsé tette. Mert a művelt külföld a magyar faji élet revelációját keresi és szereti elsősorban a magyar zenében.

Nemzetközi viszonylatban ez a jelentősége a Kodály zenének. Nemzeti szempontból pedig – mint azt Südy Erdő dr. a »Körösvidék« tegnapi számában gyönyörű tanulmányszámba menő szép vezércikkében is fejtegette – talán az a legnagyobb érdeme, hogy új kórusirodalmat teremtett és ha sikerül a dalárdák és iskolai énekkarok tananyagának programjába ezeket a karénekeket tervszerűen és generálisan beilleszteni, ezáltal zenei közízlésünk rendkívül gyorsan és rendkívüli mértékben emelkedni fog.

Hogy nálunk Békéscsabán mily hódítást vittek véghez a Kodály kórusok is, annak jellemzésére elég annyi, hogy a mai est műsorán négy karénekegyüttes szerepel éspedig két gyermekkórus a közs. polgári leányiskola és az áll. leánylíceum gyermekkarával s egy férfi és egy vegyeskar a Munkásdalárda és az Erzsébethelyi Daloskör együtteséből.

Valamikor a magyar zene adta vissza Széchenyinek hitét fajtánk jövőjébe, így válik napjainkban fiatal lelkek egyik legnagyobb erőforrásává és jövőre acélozó örömévé a Psalmus Hungaricus alkotójának művészete.

Köszöntöm Kodály Zoltánt körünkben városom, az Aurora Kör és a megjelent közönség nevében és további működésére a Mindenható áldását kérem."

(Korniss Géza dr.: Békéscsaba ünneplő ruhában. 1928–1935.
Corvina nyomda, Békéscsaba 1936)

Az est műsora:

Szünet előtt

1. Dr. Korniss Géza: Üdvözlő beszéd
2. Kodály Zoltán: A karénekről – előadás, tartja a szerző
3. Kodály: Juhász nóta, Gólya nóta – énekli a községi leánypolgári gyermekkara.
   Vezényel: Péterfy Sándor
4. Kodály: Túrót eszik a cigány, Táncnóta, énekli a leánylíceum gyermekkara
   Vezényel: Sáska Erzsébet
5. Kodály: Csellószonáta op. 4. Adagio di molto. Allegro con spirito.
   Játsszák: Engel Iván és Déri Ottó

Szünet után

6. Kodály: Mulató gajd. Énekli a Munkásdalárda férfikara. Vezényel: Wulcz Gyula
7. Kodály: Marosszéki táncok, zongorán játssza Engel Iván
8. Kodály: Fáj a szívem (Móricz Zs. verse)
   Várj meg madaram, énekli Weinberger László, zongorán kíséri Debreczeny Miklósné
9. Mátravidéki képek, énekli az Erzsébethelyi Dalárda vegyeskara, vezényel Lestyán Mihály

A műsor 1933. május 8-án a Városi Színházban hangzott el.

A Békés megyei Közlöny 1934. február 8-án a következőket írja:

„Az Aurora Kör IV. bérleti hangversenye megint olyan programot ad, amire méltán büszkék lehetünk mindannyian. Bartók Béla jön le közénk, hogy bemutassa azokat a szerzeményeit, amelyek annyi dicsőséget szereztek a magyar népnek. Az illusztris szerzőn kívül jön még Elek

Szidi, a kiváló hangverseny-énekesnő is, ki Bartók legújabb népdalszerzeményeit énekli. Az est érdekességét emeli, hogy az Iparos Dalárda Lukoviczky Endre vezényletével Bartók két férfikarra írott művét is előadja. Az ünnepet dr. Südy Ernő Bartókról szóló tanulmánya vezeti be. Ezen az estén először fog szerepelni az Aurora-kör új, nagyszerű hangversenyzongorája.

A hangversenyt nagy érdeklődés előzi meg és így jó lesz jegyekről gondoskodni, mert a bérlőkön kívül sokan kíváncsiak a világhírű magyar zeneszerzőre."

A február 15-i est műsora:

Szünet előtt

1. Bevezető, tartja dr. Südy Ernő
2. *a)* Falun (Dedinské scény)
   1. Szénagyűjtéskor (Pri hrabani)
   2. A menyasszonynál (Pri neveste)
   3. Lakodalom (Svatba)
   4. Bolcsődal (Ukolebavka)
   5. Legénytánc (Tanec mladencov)

   b) „6 magyar népdal"
   Énekli Elek Szidi, kíséri Bartók Béla
3. „Gyermekeknek"
   Egy magyar, egy tót sorozat, zongorán
   Előadja: Bartók Béla
4. Magyar népdalok férfikarra
   Előadja a békéscsabai Iparos Dalárda
   vezényel Lukoviczky Endre karnagy

Szünet után

5. „20 magyar népdal"-ból (1929)
   A tömlöcben
   Bujdosó ének
   Székely lassú
   Kanásztánc
   énekli Elek Szidi, kíséri Bartók Béla
6. *a)* 3 rondo (tót népdalokra)
   b) Magyar parasztdalokból ballada és régi táncdalok
   zongorán előadja Bartók Béla
7. „20 magyar népdal"-ból (1929)
   Tréfás nóta
   Két párosító
   Új dalok
   énekli Elek Szidi, kíséri Bartók Béla

A koncert előtt Bartók interjút adott a Lendület c. helyi lapnak.

1935. április 7-én ismét Kodály Zoltán műveiből adnak szerzői estet, amelyen Kodály megtartja a „Magyar karének útja" című előadását. Az estet a magyar rádió is közvetíti.

Az est műsora a következő:

1. Pange lingua. Vegyeskarra feldolgozta Kodály Zoltán. Énekli a Békéscsabai Erzsébethelyi Daloskör (vegyeskar). Harmóniumon kíséri: Linder László ev. lelkész. Vezényel: Lendvai Mihály ker. társkarnagy
2. Öregek. Weöres sándor verse. Vegyeskarra írta Kodály Zoltán. Énekli: a Békéscsabai Erzsébethelyi Daloskör (vegyeskar). Vezényel: Lendvai Mihály ker. társkarnagy
3. Kodály Zoltán zeneművészeti főiskolai tanár előadása: A magyar karének jövője

KÖZBEN

4. Karádi nóták. Kodály Zoltán gyűjtése. Énekli: a Békéscsabai Iparos Daloskör. Vezényel: Lukoviczky Endre ker. társkarnagy
5. Kit kéne elvenni? Székely népdal, férfikarra feldolgozta: Kodály Zoltán. Énekli: a Békéscsabai MÁV Zene- és Dalegylet. Vezényel: Simon János ker. társkarnagy
6. Katona nóta. Férfikarra írta: Kodály Zoltán. Énekli: a Békéscsaba Erzsébethelyi Földmunkások Dalegylete. Vezényel: Farkas Pál karnagy
7. Pünkösdölő. Népi töredékek alapján leánykarra írta: Kodály Zoltán. Énekli: a Békéscsabai Lorántffy Zsuzsanna leánylíceum énekkara. Vezényel: Sáska Erzsébet tanító, karnagy

SZÜNET

8. Székely keserves. Az erdélyi magyarság legősibb dalaiból vegyeskarra írta: Kodály Zoltán. Énekli: a Békéscsabai Erzsébethelyi Daloskör (vegyeskar). Vezényel: Lendvai Mihály ker. társkarnagy
9. Mátrai képek. Mátra vidéki dalokból vegyeskarra feldolgozta: Kodály Zoltán. Énekli: a Békéscsabai Erzsébethelyi Daloskör (vegyeskar). Vezényel: Lendvai Mihály ker. társkarnagy

Rendező: Pesti Béla, a Békéscsabai Erzsébethelyi Daloskör elnöke.

Kodály előadását a Békés megyei Közlöny teljes terjedelmében közli. Ma a Visszatekintés c. gyűjteményben található.

Még ez év – 1935 – május 10-én Bartók koncertezik. Ez alkalommal Zathureczky Edével hegedű-zongora szonáta estet tartanak, melynek műsorán Beethoven, Brahms, Debussy szonáták, valamint Bartók I. rapszódia és Bartók–Gertler művek szerepelnek.

1936. december 5-én Bartók és Basilides Mária koncertezik. Itt hangzik el az „Éjszaka zenéje" c. mű, melynek inspirációját a Békés megyei Pusztaszöllősön nyerte a szerző. (Ifj. Bartók Béla közlése.) Részlet a sajtóból: *„Egész világ tárult fel a vasárnapi hangversenyen Basilides Mária énekében, egy zongorával, aminél igaz Bartók ült. Előbb Liszt három gyönyörű dalát hallottuk, majd a négy Mussorgsky dalt a halál ciklusából. Nem ismertük ezeket a dalokat, de ahogy tegnap hallottuk őket, tragikus szépségükben, csodálatosak voltak. Itt nem volt kínzó ballaszt a szöveg, hanem élő és szerves része a muzsikának, kiegészítve és támogatva a szavak zenéjével a zene szavait. Felejthetetlenül szép volt."* B. K. 1936. dec. 8. 2. old.

Bartók utoljára 1939-ben lépett fel az Aurora Körben. Négy Beethoven szonátát játszott Zathureczky Edével. Az előkészítő levelezés folyamán három dátumot javasolt, november

12., 13., 14. Ifj. Bartók Béla a koncert dátumát november 12-re vagy 13-ra teszi. Ez utóbbi koncert elkerülte többek figyelmét, s akadt olyan is, aki az 1936-os koncertet tartotta búcsúfellépésnek.

A békéscsabai Aurora Kör történetének feldolgozása arra is fényt derített, hogy hódította meg a bartóki és kodályi muzsika 1922 és 1939 között a város közönségét, hogy nőtt a népszerűségük Békéscsabán.

Részlet egy közgyűlési beszámolóból: *„Hálásak lehetnek a csabaiak az »Aurora« iránt már azért is, mert idegenek előtt beigazolja, hogy Csaba nem kulturálatlan, istentől elrugaszkodott parasztváros amilyennek hirdetik, hanem vannak megértői, virtuoz interpretálói is a művészeteknek, még pedig olyan szép számban, hogy hasonlóval csak kevés vidéki város dicsekedhetik."*

KÖNYVEKRŐL

*DIALÓGUS A MADZAGRÓL, A TÜSKÉS PIKÓRÓL ÉS A VÉGTELENRŐL**

– Kellemes erre a séta, miközben jól kibeszélhetjük eme könyvet.

– Szívesen, ha gondolod, jó Szókratészem.

– Nehezen álltál rá a beszélgetésre, Teukros, holott a szerző, mondod, számodra sem egész idegen.

– Csupán a „Zene és ember"-t, Maróthy előző könyvét olvastam; főképp annak első részét, amelyben, a kanti „Kritik"-ák szellemes parafrázisával, a zeneelmélet, a zeneesztétika és a zenetörténet bírálatát adja. De miért mondtad egyszer, hogy Maróthynál „minden másképpen van"? Mihez képest, Szókratész?

– Nos, ahhoz a „kozmás főzelékszagú világhoz" képest, melyet világvallássá tett a földhözragadt polgári kor, és egyszerűen hétköznapi gondolkodásnak keresztelte el – de aminek a múlt századi tudomány is a maga öntelt pozitivizmusát köszönheti, mellyel a világnak empirikus adatokra való szétszedéséből a világ egészének megértését remélte.

– Jól bírod szusszal, mesterem; hogy jó-e a könyv, még nem tudom, de hogy indulatot szít, az, látom, bizonyos. Vagyis azt állítod, ha jól értem, hogy ami az adatokból összeáll, az merő absztrakció, nemde?

– Jól mondod; mármost e szakosodás és absztrahálás terméke maga a zenetudomány is, mely rögtön születésekor szarvashibát követett el: a zene pillanatnyi szerepét összetévesztette a zene eredetével. Így esett, hogy az akkori tudósok koruk épp időszerű zenéjét tették meg „a" zenévé, időben-térben messze kivetítve annak elveit. Megszületett az abszolút zene-fogalom.

– S hogyan bírkózik meg Maróthy e szemlélettel?

– Fölibe emelkedik; márpedig, ha abszolút dolgokon túlemelkedünk, a relativitásba jutunk, mert fölülről kiderül, hogy a dolgok csak egymáshoz képest azok, amik. Mármost, ami absztrakt, az nem lehet emberi: nem hordozhat hiteles, konkrét, emberi jelentést. Két dolog jön ebből: az egyik, hogy a zene időben-térben távoli emberek tevékenysége, mindig *valamilyen* zene (azaz *még* nem „a" zene); a másik, hogy minden zene mégcsak *emberek* tevékenysége (azaz, *már* nem „a" zene).

– Ha már a zene nem lehet elvont, lehetnél te is konkrétabb.

– Hagyd bővebben kifejtenem. Az első állításom a zenék különbözőségére figyelmeztet (arra, ami bennük csak-zenei); a másik az ezeken túl meglévő azonosságokra (arra, ami bennük csak-emberi). De várj; tessék neked konkrétum! Felelj nekem erre: mi alkotja a zene anyagát?

– Zeuszra! Már sejtem, csak tréfa az egész csevegés. Mi más lenne, mint a hang, vagyis a periodikus rezgés?

– Nos, ha így van, nyilván nem esik nehezedre, hogy mutass nekem egy hangot.

– No, én megyek; látom, gúnyt űzöl belőlem. Te meg, Szókratészem, bújd a könyvtárat, vagy hallgass zenét; mert akár ezt, akár azt teszed, hangok füzérét morzsolod.

– Füzérét, úgy van! Ne menj; hisz épp ez az! Mert, ahogyan nagy filozófusunk (a cseresznyepaprika kapcsán) felteszi a kérdést: van-e madzag, amire a hangok (cseresznyepaprikák) felfűződnek? S ha van, mi az? De mást mondok: a hang mint egyetlen hang nem létezik. Az „egy hang" több is, kevesebb is, mint egy; továbbá hang is, meg nem is.

– Szójátéknak nem rossz, csak értelmét nem látom.

– Mérések is bizonyítják, hogy az élő zene szövetében elmosódnak a hangok határai. A belsejében viszont több részre oszlik a hang: ha vízszintesen nézed, szaggatott lökések sora, csak fülünk fogja össze folyamattá. Függőlegesen viszont maga is csak részlöket, s a felhangsorból csupán fülünk metszi ki.

– Józan ez, de nincsen benne rendszer. – Bánom is én, miből áll össze a hang, ha fülem a végeredményt hallja! De mitől hang is, meg nem is, mint mondtad?

– Attól, hogy a hangnak csak a magja rezeg periodikusan; a magot salak és hordalék zörejburka fogja közre. Ráadásul éppen ez a burok az, mely a hangok határát elmossa.

– Nos, ha nincsen hang, nyilván egyes tulajdonságai is csupán elvonatkoztatások.

– Pontosan így van. A magasságot, a hangerőt, a hangszínt, a hangsúlyt ugyanaz az erő élteti, mint magát a zene egészét: külön egyiküket

*Maróthy János – Batári Márta: A zenei végtelen (Zeneműkiadó, 1986)

sem adható hozzá a zenéhez. Érintsd meg az egyik láncszemet – mozgásba lendül az egész láncsor!

– Őrültség, Zeuszra mondom! Mindent lerombolsz, ami a zenét összetartja – s az mégis itt szól, épen és egészben! Mi *van* hát, hogyha nincsen hang?

– A madzag, jó Teukros. Az az, ami hangok nélkül is létezik, csak láthatatlanul.

– Hasonlatod csupán a kitérést leplezi.

– Rögtön megértesz. Úgy tudom, te magad is muzsikálsz, barátom, s nem is épp ügyetlenül.

– Nem is tagadom.

– Ha így van, bizonyára mások előtt is szívesen teszed.

– Csakugyan; sőt, főleg akkor.

– Mármost érezted-e valaha, hogy valóban „tettél valamit" közben?

– Hogy érted?

– Érezted-e, hogy a lehető legtöbbet kiadtad magadból?

– Valóban volt egyszer egy emlékezetes eset. Előtte sérelem ért: igazságtalanul megszégyenítettek s igencsak a szívemre vettem a dolgot. Mit mondjak: ölni tudtam volna akkor.

– És mi történt játék közben?

– Csoda. Valahogy kiléptem önmagamból: el is felejtettem, hogy játszom, csak dühömtől meg akartam szabadulni és egyben valami fontosat közölni a többiekkel. Úgy látszik, ez épp a darab volt. Mintha én írtam volna a művet, épp akkor és ott; s játékom minden (akár véletlen!) részletének – nem tudom, érted-e így – szerepe és hitele lett abban a pillanatban. Még a hibáknak is!

– Értem, amit mondsz, Teukrosom; mert ezzel a madzag értelmét is felfedted. Könnyű volt a játék, mert vezetett a madzag. S az a te dühödből eredt. Két szálból sodortak minden madzagot: egyik a konkrét élmény, másik a közlésvágy. Az első korhoz, helyhez, személyhez kötött, a másik időtlen és embervoltunkból fakad.

– Jó, jó; de hogyan őrizheti a zárt zene a külső élményt?

– Inkább felelj arra: hogyan töltötted meg élettel a művet?

– Agogikát alkalmaztam, kifejezően vibráltam, s nem riadtam vissza a hangok közti csúszkálástól sem, ha úgy adódott. Egyszóval: átéltem a darabot, mindenféle zörejjel dúsítva.

– Vagyis eltértél az absztrakt kottaképtől.

– El bizony.

– S ezek az eltérések, nemde, éppen különös lelkiállapotodnak voltak köszönhetőek.

– Úgy lehet.

– Eszerint a darab olyan lett, amilyen csakis akkor, ott és általad lehetett.

– Minden jel szerint.

– Ily módon e zörejek épp e csak-akkor-és-csak-ott-világból származtak; vagyis a holt papírt a külvilágból gyúrtad újjá. Ha így vesszük, szó szerint „tettél" valamit, nemde?

– Nem vitás. S ha ez így van, akkor igaz az is, hogy a rossz előadó a hangok összességét játssza csupán, s nem a zenét; így a hangok között, ahol a madzagnak kellene feszülni (a zene „mágneses erőterének" hatni), a semmi virít csak. A jó zene és a jó zenélés „nem mechanikus folyamat, hanem a minden pillanatban folyamatos idő tetszés szerinti pontokon történő életre keltése". De a madzagot meg is foghatod: ha jó a zene, kilóg a hangok alól, a végén. Hallgasd csak a hosszú, feszült szünetet a záróhang és a taps között!

– Látom, pedzed a dolgot. És ha a játékos vagy komponista nincs valamely elragadtatott állapotban, mely csakis őt fejezi ki, hanem semleges marad – akkor a végtermék sem válhat élő folyamattá. A jó előadó tehát eltér a „szabálytól", amit a kotta rögzít: a hangmagasság látszólag hamis, a ritmus zötykölődik olykor. De mégis ez a valódi szabály, mivel csak egy előadásra szól, s az élmény így hitelesíti. De még tovább megyek: zenélj vagy beszélj bármit, az már érzelmi állásfoglalás! Kérlek, mondj valamit?

– Hogyhogy mondjak valamit?

– Bármit, jó Teukros.

– Hérára, mit akarsz?!

– Pontosan ezt, köszönöm. Látod, beszélni is csak úgy lehet, ha beszéded hírt ad állapotodról. „Nincs olyan steril zenei hang, amely valamely módon ne adna hírt arról a közegről, amely létrehozta és amelyben tovaterjed." Még a sinushang sem teljesen steril – hát még a te iménti felfortyanásod!

– Jó, hagyjuk a példálózást. Mindent egybevetve, úgy tűnik, a mondandó mindig előre megvan egészben, és csak utána válik láthatóvá-hallhatóvá. De ha mégsem? Hátha van valaki, kiben a mű, amit játszottam, szintén előre élt, csak épp leírni vagy eljátszani nem volt képes!

– Bizony van. Ez volt hallgatóságod, ki tapsolt.

– De ha ember és darab élhet együtt (s nem két testre bomolva), akkor az ősidőkben élet és zene maguk is egyben voltak talán.

– Valóban. Kezdetben nincsen külön zenei és külön nem-zenei birtokbavétele a világnak (merthogy minden, amit teszünk – munka, mágia, művészet – birtokbavétel, vagyis megismerés, vagyis kommunikáció). Épp ezért nem lehetett bármikor, bárhogyan és bármit zenélni, mert a zene konkrét élethelyzetekből fakadt. S a konkrét helyzeteknek: a vadászatnak, mágiának konkrét ideje, helye és rendje volt. Ami a továbbiakban történik, az nem egyéb, mint leszakadás a konkrét élethelyzetekről. Például egy eszkimó törzsnél a dobolás mozdulata a fóka léken át történő elejtésének kulcsmozdulatát utánozza; és ez csak a kezdet a

leszakadás folyamatában. Ezt az absztrakciós folyamatot úgy hívják: zenetörténet.

– S ha így nézzük, mik ennek főbb állomásai?

– A gesztusból először dallamtípusok vonódnak el, majd ezekből dallamok. Ezek már nem kísérik, csupán (egyre halványabban) felidézik a szertartást, ami egykor létrehozta őket. A dallamokból hangrendszerek kristályosulnak ki: ezekből már független dallamok is alkothatók. Itt már persze feltétel a szilárd hangmagasság.

– S a mi híres átfogó zenei rendszerünk, a Systema teleion?

– Az már több hangrendszer összessége, immár teljesen elvont képződmény; de egyes hangsorainak (melyeket bekebelezett és közös nevezőre hozott) ethosa még nem más, mint annak a törzsnek (például a dóroknak, frígeknek) jellemvonása, melyhez a hangsor egykor tapadt.

– Mégis, nekem úgy tűnik, ez az egész fejlődés mégsem ilyen egyszerű.

– Igen, mert spirálban halad: először létrejön egy alap (az, ami kezdetben az élet volt maga), s az absztrahálás mindig innen, s nem a kezdetektől folyik tovább. Emiatt hiába tudjuk előre az irányt – hogy a zene milyen is lesz valójában, az kiszámíthatatlan.

– S vajon meddig ér a spirál?

– Vissza a főmadzaghoz, jó Teukros! Ne feszegesd ezt; elvégre mi, filozófusok épp ez utolsó láncszem hiányából élünk.

– Úgy legyen. Mondd akkor, a ritmussal mi a helyzet, Szókratészem? Eddig, úgy tűnik, elhanyagoltad.

– A ritmus mértéke kezdetben a tényleges, konkrét, azaz megélt idő volt: a tánc, a tánclépés. Még mai zenénk sem szakadt el teljesen ettől a konkrét időtől, hisz például a tempójelzések (vivace, largo) mögött karakterek rejlenek, s ezek tánckarakterek kivonatai. A táncnak pedig korábban pontos helye volt a szertartásokban. Márpedig a szertartások kultikus gyökerűek, a kultusz pedig... De a többit majd később!

– Ez érdekes így; bár kétlem, hogy mondjuk Beethoven 7. szimfóniájából le tudnád vezetni a dúr skála, a szimfónia-műfaj, esetleg a hang keletkezését.

– Sajnos mégis pontosan így van. A zseniális darab lerombolja az elvont dolgokat, hogy önmagát újból felépítse. Nagyon kisarkítva: az egész zene genezisét magában hordja!

– Ezt nem értem, mit tagadjam.

– Nos, akkor képzelj magad elé egy minisztériumot!

– Mi... tessék, mesterem?

– Jól hallottad. Egy nagy, szépen fejlett minisztériumot.

– Megpróbálok mindenesetre.

– És válaszolj: mitől minisztérium ez? Tán az épület teszi?

– Ó, semmiképp. Az még kevés.

– Az ott dolgozó emberek hada?

– Több annál.

– Netán az a láthatatlan háló, ami, bár a tisztviselők fonják, mégis önállósítja magát, rájuk telepedve – s amin át hat az intézmény kifelé?

– A rendeletek nagyon is kézzelfogható dolgok...

– Amíg közös az alap, melyről nézve értelmük van; akár a puszta betűknek is. De ez az alap megfoghatatlan és folyvást változik.

– Jó; elismerem, hogy a minisztérium csak az emberek fejében minisztérium; amúgy csak az épület, a tisztviselők meg egy halom papír összessége.

– De ez a hatalmas test a maga áttekinthetetlen bonyolultságában és központi irányításában akár egyetlen óriás ember képzetét is keltheti, ugye?

– Így is lehetne mondani, bár sejtem, hogy hasonlatod célzatos.

– Külsejében azonban már nem hasonlít egy valódi, szerves személyzethez ez a személytelen szervezet?

– Semmi szín alatt.

– És mégis: tudna-e működni, ha a titkárnő nem szaladna át az iktatóval a másik szobába? Vagy mást mondok: működne-e egy rendelet, ha az országban járhatatlanok az utak a hótól?

– Értem már, mire akarsz kilyukadni.

– Nos, ugyanígy van ez a zenedarabbal is. Ez olyan szövevényes, hogy már nem emlékeztet egy hangra. De mégsem lenne a hatása az, ami, ha már a hang ne rejtené potenciálisan magába; legelvontabb mondandója sem lenne közölhető a hang adott fizikai tulajdonságai nélkül.

– Vagyis a minisztériumot le kell rombolni ahhoz, hogy...

– Hallgass! Látom, előtted semmi se szent, különben is minden összekeversz. Figyelj inkább rám: milyen határok között észlelhető a zenei hang emberi füllel?

– Ha jól tudom, mintegy 16 és 16 000 Herz között.

– Helyes; de mi történik, ha a kritikus határon túl is tovább csökken avagy nő a rezgésszám?

– Erre még nem gondoltam.

– A további csökkenéssel egy másik zónába jutunk: a 10 Herznél mélyebb rezgéseket már elkülönült, ritmikus ütéseknek halljuk. Ha pedig emelkedik a rezgésszám, először a rádióhullámok, majd a szem eléggé szűk szférája következik: a színek; innen jutunk több lépcsőn át egészen a kozmikus sugárzásig.

– Eszerint hang és ritmus között csak fokozati a különbség; mindkettő egy egyetemes rezgés kivágata.

– Szó szerint így van.

– Eszerint mégis lenne szférák zenéje?

– Nos, mivel a zene, mint láthatod, kétségkívül kapcsolatban áll a Földön kívülről érkező sugárzással, s így életünk feltételével és az anyagok hullámtermészetével, jogos lenne a létezés zeneiségéről beszélni, bár emlegethetnénk a zenét is mint felfokozott létezést. Persze ha így tennénk, már nagyon elvontak lennénk és senki se értene meg minket.

– Mi, görögök mindig is sejtettük, hogy a zenén át a kozmikumra nyílik ablak. Már csak arra felelj: miért kell a műnek a mindenség áramába bekapcsolódnia? Annyit már mondtál, hogy a művet a közlésvágy hajtja. De miért a hullámok szállítják a közlést? S végül mi köze ennek a végtelenhez?

– Jöjjön először a példabeszéd. Nos, hallod-e itt, eme sorban a hexametert dübörögni?

– Hallom.

– Vajon szándékosan beszéltem-e így, mit gondolsz?

– Kétlem, bár többször megfigyeltem nálad e furcsa szokást. Ha szavalni akarnál, arra ott a könyv a polcon.

– Hát akkor mi okozhatja vajon?

– El nem képzelhetem.

– Nos, miközben beszélgetünk, egyetlen szándék vezérel: hogy jól megértessem veled mondandómat. Erőlködöm egyre: s eközben észrevétlenakaratlan már meg is született a ritmus. A hexameter a felfokozott közlésvágyból fakadt tehát. No de vissza a kérdésedhez. Mit tartasz te a végtelen felől?

– Mint véges dolgok végtelen sora, nem megtapasztalható, vagyis merő absztraktum.

– És merő tévedés.

– De hisz mindenki így gondolkodik erről, akit ismerek!

– Azt elhiszem – abban a kozmás főzelékszagú világban, melybe te is Teukrosom, még részben tartozol. Csakhogy a végtelen nem a végtelen sok, hanem az egy. Az egy pedig az egyetlen olyan szám, amely nem elvont, hanem létező dolgot jelöl, pontosabban: az egyetlen létező dolgot jelöli. Az egy nem más, mint az egész, a teljesség, az pedig ember és világ, ember és ember egysége. Közöljön bármit is egy kommunikációs aktus – végső soron mindig erről az egységről ad hírt. Az eredendő egység azonban a hétköznapok fátyla mögött elködösül. Amikor az ember lerántja e fátylat, elkülönült lényét a közösség és a mindenség részének ismeri fel akkor. E felismerést fejezi ki minden kommunikáció formája: a ritmus, mely a zenét is minden szintjén áthatja. A ritmus rávilágít a látszólagos különbség mögött húzódó egységre és a látszólagos széttagoltság mögött rejlő folyamatosságra.

– No de hogyan?

– Hát nem érted? Különböző dolgokat (a külvilág és saját maga anyagából) egyetlen mérték igájába hajt, s így kiderül róluk, hogy összetartozók. A hexameter vagy a rím sem tesz egyebet. „A művészet hatása annál nagyobb, minél inkább képes rá, hogy a *legkülönbözőbbek közt is találjon azonosságot,* a legszéttagoltabb tapasztalatokat is ritmikus szemléleti folyamatosságba szervezze, tehát megtalálja közöttük az érzékileg fölfogható közös mozzanatokat".

– Eszerint csakis az ember képes erre a felemelkedésre, művészete révén.

– Egy ideje már tudjuk, hogy korántsem így van; az állatoknak is vannak esztétikai pillanataik. A tüskés pikó, Teukrosom, a szerelem idején felhevül, színessé és áttetszővé válik a vízben. „Teljesen világos, hogy legalábbis a *művészet előfokairól* van szó, az állatok életének *kivételes pillanataiban,* amelyek valamilyen *egyetemesség* hordozóivá sűrűsödtek, távlatot nyitnak, kapcsolatba hoznak, s mindezt az érzéki tudomásulvétel szintjén, éppúgy, mint a művészet; s éppen ezért *ritmikusak* – szín- és hangfrekvenciák, elektromos impulzusok, periodikus mozgások ritmikus szervezettségét tekintve –, éppúgy, mint a művészet." S persze, hogy a „nembeli" szférába külön létünkből épp nemünkön keresztül juthatunk: hiszen ekkor a kommunikációban nem csupán megismerhetjük a külvilágot, s vele egyesülhetünk, hanem alakítójává, teremtőjévé is válunk!

– ...„is válunk". Gyönyörű!

– Mit művelsz, nyomorult?

– Bocsáss meg, Szókratészem; nem álltam meg, hogy szavaidat le ne jegyezzem. Bizony kár lenne, ha elveszni hagynánk őket!

– Tépd össze, Zeuszra, ha mondom! Hisz jószerével nem is figyeltem arra, mit mondok. Különben is: van itt nagyobb baj is ennél.

– No látod. S mi az?

– Annyira belemelegedtünk a beszélgetésbe, hogy Maróthy könyvéről egészen megfeledkeztünk.

– Hát ez sajnos igaz. De szövegedért még így is kár lenne, Szókratészem. Ám ha mégsem vállalod, szívesen aláírom magam is.

– Azt már nem! Nem plagizálunk.

– Pedig megérdemelném: fogalmazásod olykor rászorult a csiszolásra.

– Nem bánom. Maradjon a szöveg; de írjuk alá ketten!

– Úgy legyen; és ha ügyesen illesztjük egymásra a két nevet, ebből talán egy újabb, harmadik név születik.

Dolinszky Miklós

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

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

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

lemezposta
1817 BUDAPEST



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

Név: _____
Cím: _____ aláírás

Művelt Nép Könyvterjesztő Vállal

MAGYAR ZENE

1989

3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XX. évf. 3. szám 1989. szeptember

TARTALOM

BÓNIS FERENC:
Mosonyiana. A Mosonyi-kutatás új eredményei. 225

SÁROSI BÁLINT:
A hangszeres magyar népi dallam. A hangszeres strófa II 250

EŐSZE LÁSZLÓ:
A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői egyéniségének kibontakozására II 275

MARÓTI GYULA:
Kórusmozgalom Magyarországon a harmincas években 292

SZABÓ HELGA:
Iskolai énekgyűjtemény I. 306

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztő bizottság tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zeneművészek Szövetsége címén
1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 176-222/179
Kiadja a Pallas Lap és Könyvkiadó Vállalat (VI., Lenin krt. 9–11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: NÉMETH JENŐ
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánáll (HELIR) Budapest XIII., Lehel u. 10/a – 1900 –, 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
Készült a Növényvédelmi Kutató Intézet Nyomdaüzemében. Törzsszám: 3/1990

HU ISSN 0025–0384

BÓNIS FERENC:

MOSONYIANA
A MOSONYI-KUTATÁS ÚJ EREDMÉNYEI

IV. ÉLETE ÉS MŰVEI A SAJTÓ TÜKRÉBEN (1860)

Zeneszerzőnk életének „Brand"-korszaka – amikor is úgy élt és alkotott Pest-Budán, mint a német-osztrák zenei fejlődésnek egy keleti „végvárban" letelepedett képviselője – voltaképpen 1857 őszéig, Lisztnél tett weimari látogatásáig tartott. Ennek utójátéka volt még az 1858-as év, amikor rádöbbent, hogy nem a „Kaiser Max" partitúráját kell újjáalakítania, hanem teljes zeneszerzői programját.

Fejlődése különben addig sem topogott egy helyben. Vonósnégyesei még a bécsi klaszszikus mesterek bűvöletében fogantak, az I. szimfónia és a vonóshatos leginkább Beethoven hatása alatt. De a zongoraverseny témáiban és formáiban felcsillannak már a romantika új lehetőségei: Mendelssohn tündéri virtuozitása, Chopin hősi pátosza, a klasszikus tételrendet már csak körvonalában őrző, egyetlen nagy formában építkező új dramaturgia koncepciója. Német operája, Kaiser Max auf der Martinswand, még tovább mutat a zeneszerző fejlődésében: Marschnerig, Wagnerig. Liszt őszintén szereti kiváló emberi tulajdonságaiért és nagyra becsüli zeneszerzőként is – kettejük kapcsolatának alakulására a továbbiakban visszatérünk még –, mint a weimari udvari színház nagyhatalmú zenei vezetője, látatlanban megígéri Brandnak romantikus német operája előadatását. Alighanem állja is szavát, ha Brand, a baráti kritika szavait megszívlelve, hajlandó bizonyos dramaturgiai változtatásokra. A pesti zeneszerző azonban képes rá, hogy Liszt bírálatának gyakorlati burkát lehántva, annak eszmei lényegéig hatoljon: annak felismeréséig, hogy számára az európai zeneéletben akkor kínálkozik az egyetlen lehetőség, ha olyasvalami elmondására vállalkozik, amit előtte senki nem mondott még el. Ez pedig nem lehet más, mint magyar nemzeti mondanivalóval csatlakozni az európai újítók élvonalához. Ez a legmélyebb belső motivációja zeneszerzőnk „pálfordulásának": annak a stílusváltásnak, mely alkotói életművének tetőpontjára vezet, és annak a szűkebb pátriájára utaló névváltoztatásnak, mely e stiláris fordulatot külső jellel is demonstrálja.

Történelmi események, zenei példák is segítik. Az osztrákok solferinói veresége csökkenti magyar földön az abszolutizmus nyomását: nemzeti kibontakozás reménye ragyog fel. A szituáció felemás, nem először és nem utoljára a magyar történelemben: a politikai cselekvés lehetetlen, de az irodalom és sajtó bizonyos mértékű szólásszabadsága lehetséges. A közvélemény gyorsan felfedezi, hogy épp száz éve született a magyar irodalmi nyelv megújítója, Kazinczy Ferenc. Soha jobbkor nem jöhetett volna ez a centenárium: az országban száz és kétszáz közötti számban tartottak Kazinczy-ünnepségeket. Hogy ezek irodalmi jelentősége másodlagos volt, azt mondanunk sem kell: résztvevői a szabad magyar szellemet ünnepelték Kazinczy ürügyén, országszerte. Ebben a szituációban Erkel Bánk bán operájának bemutatója úgy hatott, mint egy szellemi gyújtóbomba.

Mosonyi első magyar művei – első „Mosonyi-művei" – közül kettő is közvetlenül kapcsolódott Kazinczy centenáriumához: a Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének és a Kazinczy versére írt nagyszabású kantáta, a Tisztulás ünnepe az Ungnál. 1859-ben írt harmadik művével, a Schumann példáját követő Magyar gyermekvilággal, a jövendő magyar muzsikusok-

hoz és zenehallgatókhoz fordult. Meglehet: témaválasztásában mindenkor szerepet játszott a józan megfontolás. De a *napi szükséglet* felismerése nyomán igazi költői művek kerültek ki műhelyéből.

A „pálfordulás" romantikus történetét Ábrányi többször is elmondta[1]; Bertha Sándor realisztikus elbeszélése mindazonáltal részletesebbnek és hitelesebbnek látszik. E két tanítvány és barát feljegyzését, mint egymást jól kiegészítő tanúvallomást, érdemes egymás után közölnünk. Tanulságosak közös vonásaik, de figyelemre méltóak eltéréseik is. Ábrányi kissé terjengős visszaemlékezését némi rövidítéssel, Bertháét teljes terjedelmében adjuk közre. Utóbbihoz három megjegyzés kívánkozik. Az első, hogy az a „volt tanítványa", „ki pedig nagy kritikusként szerepelt a magyar sajtó-irodalomban", s aki nem sejtvén Brand és Mosonyi azonosságát, ócsárolta szerzője előtt a Kazinczy szellemének szentelt zongoradarabot, nem lehetett más, mint maga Ábrányi. A másik lényeges tudnivaló, hogy A tisztulás ünnepe az Ungnál című Kazinczy-versre, mint kantáta-szövegre, Bertha Sándor hívta fel Mosonyi figyelmét (ezt köszönte meg a zeneszerző a mű ajánlásával). Végül fontosnak tartjuk Bertha hiteles tanúvallomását, mely szerint Mosonyi tanult magyarul, „s annyira vitte, hogy utoljára elég folyékonysággal beszélte nyelvünket".

24

Brand-Mosonyi
– A *Pesti Napló* eredeti tárcája. –
Írta: Idősb Ábrányi Kornél.

1859-ben történt. A magyar szabadságharc után utolsó negyede járta annak a gyászos évtizednek, amelyhez siralmas emlékek kötik a magyart. Az osztrák kényuralom meglehetősen meghibbant a szolferinói csata után s Olaszországból uj életre keltő áramlat csapott át hozzánk. Ujból dagadó kebellel s emelkedettebb fővel jártunk az utcákon. Ez időszaknak legkihatóbb megnyilatkozásai voltak az országszerte rendezett Kazinczy-ünnepélyek a nagy reformátor születésének századik évfordulója alkalmából.

[...]

Ekkor történt, hogy a zenevilágban egyszerre egy uj név merült föl, amelyről még senki nem hallott semmit, s amely általános feltünést keltett. A Rózsavölgyi és Társa zenekiadói cég rövid egymásutánban két magyar (zongorára írt) szerzeményt bocsátott közre ily cimen: *»Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének«* és *»Tizenkét életkép a magyar gyermekvilágból«* ... szerzé és a magyar fiatalságnak ajánlja: *Mosonyi* Mihály. Akik csak a kezükbe vették, Erkel Ferenctől kezdve egyetértettek abban, hogy egy uj kimagasló magyar zenetehetséggel állnak szemben. De ki lehet az uj csillag, aki egyszerre, minden előkészités nélkül, a magyar műzene legnehezebb problemáit oldja meg? Műértők és műkedvelők, zenészek és zeneszerzők kiváncsian találgatták, hogy ki lehet a dalok szerzője, de a kiadóktól mindössze annyit tudtak meg, hogy a szerzemények szegedi postabélyeggel érkeztek hozzájuk, egy levél kiséretében. A levélben az állott, hogy ha a szerzeményeket kiadásra érdemesnek találják, a szerző minden tiszteletdij nélkül átengedi nekik. Egyébiránt pusztai lakos, földbirtokos s csak üres óráiban szokott zenével is foglalkozni. Ez még jobban izgatta az ambiciózus magyar zeneirókat, akik nem tudták elképzelni, hogyan juthat valaki pusztai tanyán gazdálkodva, ily mesteri teknikához s magyar műzenei eszmegazdagsághoz, amennyit az uj szerzemények elárulnak?

A titokzatos szerzőnek én jöttem nyomára, még pedig a következőképpen:

*

Az ötvenes években a fővárosi zenevilágban, de a külföldön is, általánosan tisztelt és nagy tekintélynek örvendő név volt a *Brand* Mihályé, mint ritka alapos zenetudósé, sokoldalu kozmopolitikus

irányu zeneszerzőé és keresett tanáré. Az egész akkori zenenemzedék, de a későbbi is egészen 1870-ig, a mester haláláig hozzá járt tanulni. *Erkel* Gyula és *Erkel* Sándor, *Zimay* László, *Bertha* Sándor, *Langer* Viktor, (csekély magam is) s még számosan tőle nyertük kiképeztetésünket.

[...]

Mikor 1859-ben a föntemlitett névtelenül megjelent zenemüvek a kezembe kerültek, első utam volt velük Brandhoz menni, részint hogy véleményét halljam, részint pedig hogy kipuhatoljam, nem tud-e valami bizonyosat az anonimus kilétéről? – »Már én is láttam a müveket, mondá komoly arccal, – s mondhatom, akárki legyen, de olyan fényes csillag, aki – mint Mozart mondá Beethovenről – még nevezetes dolgokat fog mesélni, már tudniillik a magyar zenevilágnak. De azért nem kell elcsüggedni, kedves öregem, – igy nevezett, ha nagyon gyöngéd akart lenni irántam, – mindnyájan nem lehetünk a bolygók közt Jupiterek.«

Másnap, mikor a lakásomra tértem, látogatójegyet találtam az asztalomon, rajta e név: *Mosonyi Mihály*. Senkit sem találván otthon, csak a kártyáját adta le. Bánkódva, hogy nem találkozhattam vele: Rózsavölgyiékhez mentem, hogy tőlük nyerjek bővebb felvilágositást.

– Na itt volt nálunk az annyira firtatott kompozitor, – e szavakkal fogadtak – igen derék, gentry-kinézésü jelenség, az ember nem is gondolná, mi lakik benne.

Mikor elmondtam, hogy nálam is volt, de nem talált otthon: lakása után kérdezősködtem, de erre nézve nem tudtak, – vagyis nem akartak – utbaigazitani. Közeledett a megoldás. Brand még aznap meglátogatott. Elmondta, hogy a rejtelmes kompozitor nála is tett látogatást, de szintén nem találta otthon, s a nálam hagyott kártya hasonmását mutatta fel. Nagyon kedélyes hangulatban volt s nem tudta eléggé hangsulyozni, hogy mentől többször foglalkozik az ismeretlen müveivel: annál jobban érdekli s ezzel leült a zongorához s egymásután kezdte könyv nélkül játszani annak Kazinczy-emlékét s mind a tizenkét életképét. Erre hangosan felkacagtam s ő is hahotában tört ki.

– Éljen Mosonyi–Brand – kiáltottam lelkesedten, – éljen a Pállá változott Szaul!

[...]

Pesti Napló XLVII/353, Budapest 1896. dec. 23., 2–3. lap.

25

A MAGYAR ZENÉSZVILÁG MÚLTJÁBÓL.

A kegyeletes ünnepely, melyet *Mosonyi* Mihály tisztelői a napokban szenteltek emlékének Boldogasszonyban, midőn ott szept. 4-ikén szülőházát márványlapra vésett fölirattal jelölték meg, mély megilletődéssel töltötte el lelkemet a távolban nekem is, ki az ereje javában elhunyt zeneszerzőnek zeneismereteim nem kis részét köszönhetem. Ő tárta föl előttem az összhangzatok utvesztőkkel telt birodalmát, melyben előtte a legbonyolultabb kombinációnak sem volt titka, s melyet oly világosan, oly könnyedén tudott tanitványaira nézve hozzáférhetővé tenni. Elérvén később a kontrapunktikus – ellenpontos – tanulmányokhoz, páratlan szerénységgel bevallotta azt is, hogy e részben forduljak máshoz, például Lipcsében Hauptmannhoz, ki ezt nála sokkal jobban érti.

Sok erőfeszitésembe került az is, hogy reá szánja magát tanitásomra. Nyomdász-legénységből, végtelen küzdelmek között, önszorgalma folytán, tanár nélkül teven magáévá a zeneszerzés mesterségét, Mosonyi végtelen becset tulajdonitott annak, s nem szerette, hogy arra magát valaki meggondolatlanul adja, ideig-óráig tartó szeszélyből. Másfél évig tett ki a megpróbáltatásnak, s csak ennek lefolyta után, midőn az ő általa ajánlott Feley Antal zongora-tanárom is nagy tüzzel beszélt kitartásomról, engedte meg végre, hogy hallhassam az igét.

A köztünk létező viszonynak volt azonban egy más oldala is, – olyan, minő tanár és tanitvány között nem igen gyakran fordul elő, – az t.i., hogy mig a zenében én voltam az ő tanitványa, addig ő az enyém volt a magyarságban. Mert 1859-ig ő nemcsak névleg volt nem-magyar – családi neve Brand, – de még nemzeti törekvéseinkkel szemben is műveltsége, ismeretségi köre, szellemi láthatára után legfölebb a közönyösek közé volt sorolható. Irt ugyan már előbb is magyar irányu zenedarabot; reá nézve ez azonban csak inkább alkalmi ötletnek tünt fel. Figyelmét a németországi zeneviszonyok foglalkoztatták, melyekben tevékeny részt vehetni lett volna vágyai netovábbja. E czélból szerzett is német szövegü operát, adott is ki Lipcsében Lenau verseire komponált dalokat.

Mosonyi ily lélekállapotban bukkant reám, ki ellenkezőleg a tiszta, régi, de mégis már polgárosult magyarságnak voltam ifjui képviselője. Belőlem azok az eszmék beszéltek, melyeket a boldogult atyám házánál gyakran megforduló magyar költők, írók, tudósok, politikai férfiak ellesett társalgásából meritettem. Gondolhattam-e másra, mint a magyar zenére, azok után, miket irodalmunk szépségéről, történelmünk fényes napjairól, jogaink szentségéről naponként hallottam, nemcsak lelkes tanáraimtól, a hazafias piaristáktól – Somhegyitől, Szepesitől, Kalmár Endrétől, – hanem otthon is, hol a gyermek fogékonyabb a tanulásra, hol azokat egy Vörösmarty, Czuczor, Tompa Mihály, Jókai, Toldy Ferencz, Somssich Pál, Ghyczy, Pázmándy, Tarczy, Fábián, Zsoldos, oly meggyőzőleg ismételte?

Exaltált hazafiságom mély benyomást tett Mosonyira; baráti környezete, melyhez én ifjuságom miatt akkor még nem tartozhattam, bizonyosan szintén magyarabbra vált s igy érezni kezdte, hogy a magyarság s a czivilizáczió nem zárják ki egymást. Megtántoritott véleményére azonban az események hatottak legnagyobb erővel; ekkor jött közbe a Bach-kormányrendszer veresége Solferinónál: Magyarország éledezett, remélt! Csak az alkalom hiányzott még, hogy a német ajku, idegenül gondolkozó honpolgárból magyar hazafi váljék; ezt pedig meghozta a Kazinczy-ünnepély.

Mielőtt a következőket elmondanám, meg kell jegyeznem, hogy Mosonyi – különösen akkoriban – ossiános hosszu szakálának daczára, igen vigkedélyü ember s az incselkedések barátja volt. A nagy művészek életrajzaiból olvasta azt is, hogy azok ellenségeiken csattanós misztifikácziók által vettek maguknak nem egyszer elégtételt, igy Michel Angelo elásott márvány-karjával, Berlioz pergamentre irt szerzeményével. Mosonyinál ez időben ellenségek megalázásáról szó nem lehetett – a pesti zenészvilág kezdetleges állapotánál fogva, – szükség volt azonban oly hidat találni, a németről magyarra való átmenete alkalmával, mely a két párton állókkal elfeledtesse, hogy valójában párt-cserélés forog kérdésben, mi mindig rossz vért csinál itt is, amott is.

Egy két óráig tartó leczkénk után *Mosonyi* igy szól hozzám: »A közeledő Kazinczy-ünnepélyre magyar darabot szereztem; de azt nem akarom Brand név alatt adni ki. Összebeszéltünk Rózsavölgyivel, a zeneműkiadóval, s elhatároztuk, hogy a művet postán fogom neki elküldeni egy magyar levél kiséretében. Ebben el kell mondani, hogy én földbirtokos vagyok s hogy külföldön létem alatt tanultam meg a zeneszerzést, s hogy most üres óráimban erre adtam magamat. Ha az idezárt művet kiadná, többet is küldenék alkalmilag.«

Én örömemben alig találtam helyemet: lám, szeretett tanárom az én eszméim hive lett! A kérdéses levelet, ha jól emlékszem, együtt megcsináltuk rögtön s ő azt születéshelyének némi megjelölése okául Mosonyi néven alá is irta. Erről azonban Rózsavölgyin s rajtam kívül senki sem tudott semmit, mert Mosonyi meg akarta tréfálni a zenészvilágot s magának már előre jó órákat csinált az elmaradhatlan felsülésekből. Ezek nem is maradtak el.

Nagy érdekkel birt a magyar zenészekre a váratlan megjelenő uj kolléga. Midőn Bartalus Istvánnak megmutatták a zeneműkereskedésben a beküldött művet és levelet, ő csodálkozását fejezte ki a felett, hogy táblabiró ember ilyesmivel foglalkozik, s hogy ily hibátlanul komponál. Nem igy a többiek, kik szokás szerint ledorongálták ugy a szerzőt, mint a szerzeményt, bár e mű – *Kazinczy szellemèhez* – Mosonyi egyik legjobb müve. Történt ez gyakran Mosonyi előtt is, ki nekem a dolgot nagy nevetés között referálta, hogyan szidták saját füle hallatára. Legjobban azonban egy volt tanitványa járta meg, ki nem szünt meg a darabot folytonosan ócsárolni, ugy annyira, hogy Mosonyit végre kihozta sodrából. »De hát talán nem is játszotta ön jól el ezt a darabot?« mondá neki, »hallgassa meg csak, majd én eljátszom önnek«, s ezzel leült a zongorához. Erre az illető zenész, ki pedig nagy kritikusként szerepelt a magyar sajtó-irodalomban, boszankodását fejezte ki a felett, hogy ő, egy Brand, ily silányságot megtanul. »Ugyan kérem hallgasson, hisz a darab tőlem van«, kiáltott rá a kissé fölhevült szerző. Midőn ezt a jelenetet elbeszélte nekem Mosonyi, s leirta azt a képet, melyet a lefőzött tanitvány csinált, a nevetéstől még a könyek is a szemébe tolultak!

A zenevilág foglalkoztatásának azonban Mosonyi többé békét nem hagyott. Ezután a *»Gyermekvilág«*-czimű tiz vagy tizenkét zongora-darabból álló cziklusát tette közzé, melyet Bartalus egyik tekintélyes lapunkban nagyon megdicsért; e műve általában élénk érdeklődést keltett, s Mosonyi népszerü és hires ember lőn széles Magyarországon. *Széchenyi-gyász* művét egy nap irta, pedig ez a legsikerültebbek közé tartozik. Tőlem ekkor valami cantatenak felhasználható szöveget kért: én Kazinczy Ferencznek »A tisztulás ünnepe az Ungnál« czimű költeményét ajánlottam neki. Ezt ő nagy zenekarra, magánhangra és énekkarra meg is komponálta, s a kész művet nekem ajánlotta, bizonyságát akarván adni annak, hogy magyarrá lételében én is egyik tényezőként szerepeltem.

A magyar versek megzenésitése azután magával hozta később még azt is, hogy megtanuljon ma-

gyarul. Leczkéi, szerzeményei daczára időt tudott teremteni magának erre a munkára is, s annyira vitte, hogy utoljára elég folyékonysággal beszélte nyelvünket. A »Zenészeti Lapok« életbelépése azonban e részben reá nézve nagy hátrányul szolgált, mert oda igen sokat kellett irnia s czikkei elvették min[den] idejét. Ezeket ő németül irta, de magyarra fordításukba is beleszólt néha-néha.

Műveinek, működésének birálata nem tartozhatik e lap keretébe. Róla elmondani azt, hogy mint lett magyarrá, nem volt talán fölösleges, különösen ma, midőn az ország egy részében a magyar a gyülölködés legfőbb tárgya. Pedig ő is Szlavóniából jött Pestre, s ha jól emlékszem, ott épen gróf Pejacsevich Lászlónak volt zene-tanára. Óhajtandó volna, hogy a tanitvány tanárának nyomaiba lépjen. Nem oly hálátlan dolog magyarrá lenni: im Mosonyi köztünk talált meleg otthonra, tehetségének méltó küzdterére, emlékének őszinte tisztelőire!

BERTHA SÁNDOR.

Vasárnapi Újság XXX/40, Budapest 1883. okt. 7., 643–644., 646. lap.

Ezen a ponton jelenik meg Mosonyi életében Bartalus István: zongoratanár, zeneszerző, szakíró és szépíró. Az elsők egyikeként csatlakozik Mosonyi nemzeti irányzatához, elsősorban elvi cikkekkel és kritikai írásokkal. Ő lesz az 1860 októberében meginduló Zenészeti Lapok másik főmunkatársa. Az évtized vége felé szembefordul majd Mosonyival és ellenséges érzületű cikkeket ír róla és műveiről. De 1859/60-ban még csupa tűz és lelkesedés. 1859-ben ő az első, akinek a sajtóban lényegi mondanivalója van Mosonyi új műveiről: a Magyar gyermekvilágról s a Tisztulásról. Első cikkét egy 1860-as, valamelyest rövidített utánközlés alapján adjuk itt közre, míg a Tisztulás ünnepe az Ungnál című kantátáról 1861-ben írott, 1862-ben megjelent elemző tanulmányát teljes terjedelmében.

26

† B a r t a l u s István, ki már többször szóllott a magyar zene nemesitéséről, s ama müvészi formákról, melyeket egy müvelt zene igényel, most M o s o n y i Mihályról és m ü v e i r ő l ir. Mosonyi is – mint irja – már rég azon eszmének él, hogy a magyar zenét nemesitni kell. Nem rég jelent meg egy müve „K a z i n c z y F e r e n c s z e l l e m é n e k." E mü a pesti zenészek figyelmét magára vonta. Kiváncsian tudakolá mindenki: ki lehet e gyakorlott tollú fiatal müvész? Azonban a mü elárulta mesterét. Azóta szebbnél szebb müvei jelentek meg, s vannak készülőben. Most hagyta el a sajtót „A m a g y a r g y e r m e k v i l á g" 12 kép három kötetben.

E l s ő füzet: 1. Gyermekbáli jelenet. – 2. Katonajáték-induló. – 3. A kis csikós. – 4. Árva leány. – 5. A kis cigány.

M á s o d i k füzet: 6. Cserebogarászat. – 7. Szender dal. – 8. A kis furulyás. – 9. Gyermek-dal.

H a r m a d i k füzet: 10. Búdal, elhalt kis játszótárs fölött. – 11. Gyermek-mesék. – 12. Búcsú.

Ezek mind bájos kis képek. A fiatalságra nézve különösen célszerü müvek, mert kinek magasb zenei hivatása van, nem lesz kénytelen többé tánczenével, és nehéz technikáju hosszu darabokkal kinzani magát, hanem korához illő eszközökkel nemesitheti izlését. E szép, jellemző és magyaros képek mü formájával oly ut van megtörve, melyen a magyar zene nemesitésére szép sikerrel lehet haladni. (Valameddig zenénk a tánczene-formák közt mozog, addig attól semmi nagyot nem várhatunk.) Ki nem akar a zenei mindennapiság alsó regiójában maradni, tanulmányozza szorgalommal e 12 klassikai modorban dolgozott képet, s gyönyörködjünk azon szép harmonia kezelésen, mire csak az lehet képes, ki mint Mosonyi a z e n e - b ö l c s cimet megérdemli sat. Azután Bartalus J. e zenebölcs tevékenységére és lángesze egyéb müveire tér. Azon szép magyar négyeseket, melyek a dalárdában egymást váltogatják: Mosonyi szerzé. A T i n ó d i - ü n n e p e n egy m a g y a r s t y l b e n i r t s y m p h o n i á t fogunk hallani tőle, melyben zene és ének párositva lesz, s melyhez szövegül K a z i n c z y „tisztulási ünnepét" vette. H o l l ó s y L. K o r n é l i a is énekelni fog egy szép átdolgozott dalát, melynek szövege C z u c z o r t ó l való. Végre a legfontosbat. Mosonyi azon meggyőződésre jutott, hogy a m a g y a r z e n e-

müvelését csak oly müvésztől lehet a zene belső sajátságánál fogva várni, ki született magyar. Ezért ő csak oly tanitványakat vállal el az összhangzattan és zeneszerzés mezején, kik tősgyökeres magyarok. Ő a magyar zene mivelését tüzte ki céljaul, s hogy e tekintetben sokat fogunk neki köszönhetni, maga Zimai is eléggé tanusitja, ki Mosonyinak jeles tanitványa. Olvasóink sejtik, hogy e Mosonyi-név álnév. Bartalus ezt nem érinti, de a jeles férfi müködését úgy körülirja, hogy minden, ki a mi kis zenevilágunk mozgalmait figyelemmel kiséri, a mi megfejtésünk nélkül is kitalálja, hogy e kitünő zenebölcs – Brand Mihály.

Hölgyfutár XI/3, Pest 1860. jan. 7., 22. lap.

27

Tisztulás ünnepe az Ungnál.
(886-ban).
Szövegét irta Kazinczy Ferencz.
Ének és nagy zenekarra szerzette Mosonyi Mihály.

Két éve már, hogy Kazinczy születésének századik évét a nemzet megünnepelte.

E körülmény nemcsak az irók s költők közt okozott nagy mozgást, hanem a még igenis fiatal, de jó reményü testvéreket – a zenészeket is – lelkesedésbe hozta, s többen akarták ama napot megénekelni. – És ha magyar ajku szerzőink csak a puszta jó akarattal maradtak, s az irodalom első bajnokának szelleméhez csak hibás csárdai nyelven tudtak szólani; ha jeles iróink tollával épen nem versenyezhettek; ennek okát mindenki feltalálhatja magában a dolog állásában, t. i. az irodalom már százados ünnepét ülte Kazinczynak, de vajon mikor ülhetik zeneköltőink a magyar zeneköltészet eme nagy ünnepét?!

Daczára ezeknek Mosonyi jelen művében oly remek költői müvet mutatok be a t. közönségnek, mely ámbár a kedvezőtlen körülmények miatt nem juthatott el rendeltetése czéljához, s amaz ünnep dicsőitésére – ámbár készen állott – nem adhatott segédkezet: a jövő század ugyanily alkalmával sem fogna kisebbségünkre szolgálni.

Mosonyi tapasztalt bajnoka a zenemüvészetnek; egész életét a zenei tudományok komoly muzsájával töltötte, s e pár szóból könnyü megérteni az elébb mondottakat. Azon érdekes körülményt sem hallgathatom el, hogy Mosonyi épen a Kazinczy ünnep alkalmával lépett fel uj pályájára, s azóta ernyedtelen buzgalommal igyekszik magyar zenénk terén az utakat egyengetni. – Mosonyi felszerelte magát oly kellékekkel, melyek ezen nehéz és jelenleg magát épen meg nem jutalmazó munkára szükségesek; Mosonyi oly készültséggel bir, hogy követőinek jó és hasznos tanácsokat adhat. – Csaknem ő azon egyetlen forrás, melyből tudományszomjas magyar ajku müvészeink kifogyhatlanul merithetnek.

A tisztulás ünnepe vallásos tartalmu, s épen ezért mindenki fel van jogositva szerzőtől sokat várni; mert az egyházi zenészet terén már régóta átalánosan elismert tehetség.

Az egész mü vezérkönyve (partitura) 112 lapból áll, ide értve a 34 lap terjedelmü nyitányt, melyet igen jellemzően a kürtök kezdenek, mintha összehivnák a hon foglaló népet, hogy egy nagy nemzeti áldozat mellett megtisztuljon. Az első számot a nép egy hatalmas karral kezdi:

Érettünk küzd, érettünk csatáz
A harcz nagy Istene
Segéli az elnyomottakat
S elnyomja az elnyomót.

Ezt a jósok férfikara váltja fel:

Bizzál te benne hü sereg,
Rád néki gondja van;
Segéli az elnyomottakat
S elnyomja az elnyomót.

Végre a két kar összevegyül, a jósok biztatólag, lelkesitőleg; a nép lelkesedve énekli:

Segéli az elnyomottakat
A harcz nagy Istene;
Ránk gondja volt, ránk gondja lesz
S elnyomja az elnyomót.

Szerző itt az egymásnak felelgető és összeolvadó karokat müvészien vezette, s a zenekarnak egy rövid utójátéka után szelid hárfahangok készitik elő az oltár szüze jelenetét (2-ik szám):

Az agg erdőben aludtam el;
Egy lombos tölgynek alatta,
Zaj támada az agg tölgy lombjai közt
S elverte szememről álmomat.

Idegen raj ülte meg a magas
Tölgy galyait, egy tömött gerezd;
S a régi lakók kirohantak
Elüzni szelid vendégeiket.

Dühösen folyt a közdők között
A vércsata, hulltak seregeik;
De most szeretetté vála tusájuk,
S a két raj egy rajjá leve.

A harmadik számban a főpap mondja el vigasztaló, erősitő és lesujtó szavait:

Tisztuljatok meg! vár az Ung!
Ujabb hazátok szép folyamja.
Nem nyer segélyt a szennyezett;
Nem, a ki más tulajdonát,
Hölgyét, cselédit, barmait,
Órul, vagy nyilt arczczal rabolja.
Nem a ki csal; nem a ki jobbját
Felének avagy ellenének
Mosolyogva nyujtja, s másfelől
Mérges nyilat fúr oldalába.
Nem, a ki jámbor szenvedőnek
Enyhitni rest gyötrelmeit.
A szenvedő Isten sajátja,
S az értte mindig boszut áll.
Boszut a bántón. Tisztuljatok.

Itt a fegyvernök áll elő. A zene élénkebb harczias szint vált. Mintha őseinket látnók készületeket tenni a nagy munka megkezdésére. A fegyvernök igy szól:

Ártatlan vére Bálambert,
S a nagy erejü Csaratont, Ödönt,
És téged dicső Etelyénk soha nem fertőze meg.
A hős nem fenevad; védi szabadjait,
S másnak szabadját tiszteli.
Ötöly igy fut, elhagyott hazánk
Bérczeinek kevély nagy fia,
Szeliden s áldást hozva medreiben.

De ha szirtek gátolják a szabad menését,
Kicsap a mederből s ront, pusztit haragja.
Árpád! a pálcza tiéd, tiéd a kard és az érczpaizs;
Szabad nép adta, s önként azt kezedbe,
Magáért, és nem magadért.
Viseld, fia s attya néki, és a szép örökbe
Etelyénk hagyá azt reánk, – te légy vezérünk.

Miután a zene mindenkire inkább csak egyénileg hat, sőt eme hatás a külső körülményeknek is alá van rendelve, háládatlan dolognak tartom a Tisztulás ünnepét egy szóhalmazból összerakott képpel állítni az olvasó elé. Mert lehetséges, hogy a zene hallása épen más gondolatokat ébresztene, a szerént, a milyen hurokat fogna keblében rezgésbe hozni.

Azonban három különösen figyelemre méltót jegyzek meg, mely Mosonyi eme nagy müvét jellemzi.

1) Szerző sok gondot forditott a szöveg szavalatára. E kifejezés alatt értem a beszéd dallamosságát, mit a közéletben észlelhetünk, mely a nyelv sajátságához képest a hanglétránk bizonyos lépcsői szerént (ha nem is szorosan meghatározva) most száll, majd emelkedik. Ha bonczkés alá veszszük a jelesnek tartott mütermékeket is, sok olyant találunk ezekben, melyek a szavalat természetével egészen ellenkeznek, s gyakran nevetséges erőlködéssé válnak. Nem lehet tagadni, hogy a ki szigorral követi a szavalat szabályait, az kénytelen minél szükebb korlátok közé vonulni, mit kivált az olyan énekesek, kik nem annyira bensőség, mint külsőség által szoktak hatni, nem szeretnek; de azon zeneköltőnek, ki ezt hozná fel ellenvetésül, megjegyzem: hogy a ki valódi költő, soha nem használ szinpadi aranykoronákat, aranysujtásokat, ezüsthimzéseket, melyek napvilágnál nem fénylenek és csak papirból készültek; a költő hat a költészet hatalmával, s a legszükebb körben olyan világot teremt, mint a tágban. Ha tehát a szavalat szabályaival korlátozott dalköltő dala unalmas lesz, ennek épen nem ama szabály a szülő oka. – Mosonyi e tekintetben jól átgondolt minden szót, s elmondhatom, hogy az ének-zeneszerzés körül a szavalatból lelkiismeretet csinált.

2) Az előbb mondottakból önként következik, hogy a Tisztulás ünnepe dallamai nem hasonlítnak a szinfalakat megrázó primo uomok és prima donnák csemegéihez, melyek torokrepesztő futamokban bámulásra ragadnak; a valódi zene barátaiban szánalmat ébresztenek; és mindenkit hidegen hagynak. Mosonyi dallamai énekszerüek, öszhangositása bensőségből származott megható.

3) Ezen bennünket leginkább érdeklő pontot utoljára hagytam. – A Tisztulás ünnepe egészen magyar szerkezetü. – Nem egy ellenponttudóst láttam mosolyogni, ha arról volt szó, hogy egyházainkban az éneket nemzeties zamatuvá kellene tenni.

Ha minden nemzet a maga nyelvén dicsőiti Istenét, miért ne tehetné ezt nemzeti énekeivel és nemzeti zenéjével, mihelyt oda nőtte ki magát, hogy zenei müveltségénél fogva arra képességgel bir. Ki veheti rosz neven az olasztól, ha egyházában szintoly dallamos, mint az operában? És ha ezzel visszaélve, épen szinpadokon hallott dallamokat adnak, (melyek az ájtatos nép emlékében szinfalak közti eseményeket ébresztenek fel;) mind ennek nem maga a dolog az oka, hanem az avatatlan kezelés. – Az olasz vérmérséke nem türi meg a fagyos ellenpontokat; a németnek ellenben minden üdvössége ebből áll. A magyar zene annyira idomitható, hogy még az ellenpontokat is megtüri, sőt emezek a magyar vérmérsékével sem ellenkeznek. Emlitsem-e nemzeties dalainkat: a szózatot és Erkel hymnuszát? Senki sem fogja tagadhatni, hogy mindkettőben, kivált az utolsóban, vallásos érzelem ne lenne; s ha a kritika, valami óhajtandót talál bennök, az nem egyéb, mint hogy népiesebbek lehetnének, hogy necsak különös ünnepélyek alkalmával, betanitott énekesek, hanem maga a nép is énekelhesse. E két dal s ugy szintén Mosonyi jelen nagy müve eléggé tanuskodik állitásom mellett, s csak legyenek kik Mosonyit követni tudják, eljő az idő, melyben nemzeties szinezetü egyházi zenénk lesz. Nem tudom, ugyan hány éve lehet annak, hogy Kazinczy Tisztulás ünnepe világot látott, de ha e Tisztulás ünnepének előadói oly későn fognak előállani, mint Kazinczy után Mosonyi, (feltehetjük, fél század mulva) ugy az elébb nyilvánitott örvendetes remény valósulását bizonyára csak maradékaink érhetik meg.

A Tisztulás ünnepét egyébiránt a zenede egyszer már be is tanittatta, s adatni akarta Tinodi-ünnepélyén. Hogy ekkor sok más reményünkkel együtt ez is meghiusult, annak elég alapos oka van; de hogy a mult nyár folytán miért nem lehetett előadni, erre felelni nem tudok. – Egyébiránt a Tisztulás ünnepe

bármikor és bárminő nagyobb nemzeti ünnepeinknek diszére, méltóságára válik, s mint ilyent szabadjon a magyar zenészet barátainak figyelmébe ajánlanom.

BARTALUS ISTVÁN.

Az ország tükre I/1, Pest 1862. jan. 1., 5–6. lap.

Bartalus az új nemzeti iránynak nemcsak elvi céljait, nemcsak megvalósult műveit méltatja, hanem megvalósítóinak személyét is. 1860-ban Girókuti P. Ferenc Országos nagy képes naptárat ad ki „az 1861-dik évre", ebben meglehetősen nagy terjedelem – 16 hasáb – jut a zenének: a magyar zene történeti áttekintésének, néhány kiválóbb művelője ismertetésének, a zenei élet intézményeinek, az 1860-ban megjelent új kottakiadványok ismertetésének. A zenei rész szerkesztője – részben aláírt, részben névtelen cikkekkel – Bartalus. A magyar zene főbb művelőiként Volkmannról, Reményiről, Ábrányiról, Bartalusról és Mosonyiról emlékezik meg – Lisztről és Erkelről nem. További érdekesség: ha a Mosonyi-cikket az előző fejezetben közölt önéletrajz mellé állítjuk, tüstént megállapítható a kettő közvetlen kapcsolata. Ha elmondjuk, hogy Mosonyi önéletrajzi töredéke Bartalus hagyatékában maradt fenn, onnan került Sztankó Bélához, majd Gyulay Ágosthoz, tőle Szabolcsi Bencéhez s utóbbitól e sorok írójának gyűjteményébe, mindjárt megállapíthatjuk azt is, hogy mely célra készült Mosonyi töredékesen ránkmaradt önéletrajza. Bartalus kérésére íródott, alapanyagként, a Girókuti-féle 1861-es Országos nagy képes-naptár Mosonyi-cikkéhez 1860-ban.

Ábrányi, Bartalus és Mosonyi itt megjelent életrajzát utóbb valamelyest átalakította és elvi bevezetéssel látta el Bartalus; ugyanazzal a háromalakos acélmetszettel, mint a Girókuti-naptár, Zenészetünk s annak képviselői címen a Vasárnapi Újság 1860. november 18-i számának élén így jelent meg, *x.* szignóval. Itt most a Girókuti-naptárból közöljük Mosonyi életrajzát: önéletrajza szövegéhez ez áll közelebb.

28

Mosonyi Mihály

(előbb Brand), mint egyik jeles zeneköltőnk jeles művei által közelismerést vívott ki magának.

Mosonyi született Mosonymegye Boldogasszony nevü helységében. Atyja egy szerény iparos, ki azonban fiát, hogy tanittathassa, mindent nélkülözött, azonban mint majd minden művész ő is szenvedések közt tanulá a népzenészektől hangszereink kezelését, 14 éves korában már Hummel nagy zongora iskoláját másolá le. Praeparandiára ment Pozsonyba, itt már egész valóját a zene foglalá el. A művészetpártoló gr. Keglevich Gábor megtudta e fiu szenvedélyét, 1835-ben alkalmat szerzett neki gr. Pejachevichéknél nevelősködhetni, hol mint zongoramester magát saját elemében tovább képezhette. Hét évi tanulás után Pestre jött, hol magát az egyházi zeneszerzés terén kitüntette. *Liszt* az ismeretes nagy miséjéhez való gradualét vele iratta, mely Liszt miséjének fénypontját képezi. Mosonyi jelenleg kizárólag magyar zenészeti irodalmunknak él, melyen, mint mondja, igen sok szépet, eredetit s meghatót lehetend fölmutatni, s hogy jeles tehetséggel bir, több jeles műve erről eléggé tanuskodik.

Legnagyobb műve a Kazinczy-ünnepre szerzett *„Tisztulási ünnep"* czimű nagy műve, melyben ének, karok, magán és párdalok váltogatják egymást zenekar-kisérettel. Mely mű eddig nem tőle függő akadályok miatt a zenekedvelő közönségnek be nem mutattathatott.

Mosonyi jelenleg a „Zenészeti lapok" dolgozó társa, kizárólag zongoraleczkékkel és az öszhangzattan (General Bass) előadásával foglalkozik.

Sok sikert e nemes hazafiui törekvéseknek, s méltó elismerést az új, de nem hálátlan pályán.

[...]

Országos nagy képes naptár 1861-dik évre. Szerkeszti Girókuti P. Ferencz, Pest 1860, 255–258. hasáb.

Mosonyi 1860-as esztendejének művészi tekintetében legfontosabb eredménye kétségkívül négy szimfonikus költeményének elkészülte. Közülük a szerző életében kettő jutott el a bemutatóig – s ezúttal elmondhatjuk: a széleskörű sikerig. Eredeti kézirata nem mindegyiknek maradt ránk; különböző dokumentumok és stíluskritikai jegyek alapján mégis rekonstruálhatjuk sorrendjüket:

A honvédek (1860 tavaszán készült)
Gyászhangok Széchenyi István halálára (zongoraváltozata 1860 áprilisában, de előbbit *követően*; zenekari változata augusztus 30-án készült el)
Hódolat (az 1859-es, Kazinczy szellemének szentelt zongoramű zenekari verziója, elkészült 1860. szeptember 20-án)
Ünnepi zene (készült 1860. október elején; négykezes zongoraváltozata megjelent 1861-ben)

Végigtekintve e listát, csodálattal adózhatunk a zeneszerző körültekintő bölcsességének: hogy megtalálta azt az utat, amelyen a zenétlen társadalmat és a társadalomról tudni sem akaró zenét, Kodály szavaival szólva, egymáshoz „közelíteni" tudta. Hogy a „Kazinczy"-jelszó mit jelentett e társadalom számára 1859–1860 táján, arról esett már szó. De a többi téma is joggal aspirálhatott a közvélemény figyelmére. Solferino után a magyar honvéd győzelme és keserve: közérdekű téma volt. Széchenyi öngyilkossága 1860 húsvétján: megrázta az egész országot. S az Ünnepi zene, mely egyetlen nagy fokozás a művet megkoronázó, szimfonikus keretbe helyezett Szózat-melódia felcsendültéig: megint csak olyan üzenetet közvetít, melynek megértéséhez a történeti tudat, a nemzeti identitás-tudat szükségesebb, mint a zenei jártasság.

Nem kétséges, hogy Mosonyi előtt ott lebegett Erkel, Berlioz és Liszt példája. Egy, megfelelő pillanatban kimondott gyújtó jelszó és a kellőképpen gyúlékony muzsika találkozása valóban robbanást eredményezhet; így volt a „Meghalt a cselszövő"-kórussal, így Berlioz Rákóczi-indulójával, vagy Liszt rapszódiáival. Mi az, ami mindebből átvehető egy önálló, nemzeti szimfonikus művészet, másfelől egy, a magasabb műformákban még járatlan közönség számára? Mindenekelőtt: *az eszme*. Látjuk: erre a megoldásra Mosonyi is rátalált. És zenei eszközökben? A *cantus firmus-technika*, a Bach-féle koráltechnika: olyan szöveges dallamok instrumentális feldolgozása, melyek közismeretségüknél fogva szöveg nélkül is egyértelmű alap-jelentést hordoznak. Azután: a *rapszódia*-szerű, lassú-gyors tételépítkezés, vagyis a köznapi modellek arányait követő, de dimenzióit felfokozó formálás, végül a cantus firmusban rejlő drámai mag kifejlesztése: az a fajta szerves *feldolgozás-technika*, mely a féktelen fokozás jegyében is mindig meg tudja őrizni szerves kapcsolatát mind az alap-dallammal, mind az alap-eszmével – ahogy Berlioz tette volt indulójának „tompa, távoli ágyudörgésre" emlékeztető feldolgozó szakaszában. Mindehhez persze Mosonyi is hozzáadta a magáét – amit viszont Liszt vett át tőle –: egy barokk fejlesztő elvet, az ostinato-basszust, ő vezetett be az új magyar szimfonikus zenébe, kombinálva a „magyar moll" skálával s annak mindenfajta harmóniai következményével. Újítása a cantus firmusnak – adott esetben a Szózatnak – szimfonikus keretbe helyezése is; ez az eljárása kielégíthette azokat a „nemzeti puristákat" is, akik Filharmonikusainkon a Kossuth-nóta és hasonló művek előadását kérték számon. Mosonyi, egy adott, kedvező pillanatban, vállalta, hogy *az alapoknál kezdi* a magyar közönség koncertzenére nevelését. A továbbiakban, ha a külső körülmények nem romlanak, alkal-

masint tovább megy a bonyolultabb formák, elvontabb eszmék irányába. Ám a kedvező pillanat elmúlt; a 67 felé sodródó politikai hangulat, zenében, az internacionális fejlődésnek kedvezett. Erkel nemzeti operái alól kicsúszott az érdeklődés talaja. Mosonyi pedig, a szimfonikus költemény és az opera műfajától eltávolodni kényszerülve, egyedül a dalárdákban talált tömegbázisra, e kapcsolat minden művészi előnyével és hátrányával.

Térjünk azonban vissza 1860-as évének szimfonikus darabjaihoz. Ábrányitól Káldorig rejtélynek tekintette a kutatás, hogy miért nem állt Mosonyi a nyilvánosság elé A honvédekkel? A fennmaradt szólamanyag és egy 1870. január 12-én kelt eredeti particella segítségével sikerült fényt derítenünk e rejtélyre. A mű ostinatós szerkezetű lassújának formai tervét, koncentráltabb formában, a Gyászhangokban valósította meg a szerző, induló-jellegű friss részét Az égő szerelem hármas színe című négykezes zongoraciklusába építette be. A Szózatos befejezést pedig, ismét csak magasabbrendű formában, az Ünnepi zenében használta fel. Hogy a cimbalomszólós Hódolat bemutatójára miért nem került sor Mosonyi életében, azt teljes bizonyossággal nem tudjuk; egy ideig előadási nehézségek akadályozhatták a premiert, utóbb a szerző elhidegülése a Filharmonikusok vezetőjétől, Erkeltől. A Gyászhangokhoz is kívánkozik néhány megjegyzés. Mindenekelőtt, hogy zongorára írt eredeti verziója valóban az országos gyász hangulatában fogant. Széchenyi István 1860. április 8-ra virradóra lett öngyilkos. A Hölgyfutár május 1-jei száma már Mosonyi *kinyomtatott művéről* ad hírt. Bertha Sándornak, Mosonyiról írott nekrológjában[2], igaza volt, amikor a Gyászhangokat mint „pár nap alatt szerzett s kiadott" kompozíciót említette. Az áprilisban komponált zongoramű zenekari változata, mint szóltunk róla, augusztusban készült el.

Mindezek elmondása után következzék az említett művek egykorú sajtó-dokumentációjának felvonultatása. A **29.** dokumentum annak bizonyítéka, hogy a „Gyászhangok" első változata – mint mondottuk – nemcsak *elkészült,* de *meg is jelent* Széchenyi halálának hónapjában.

29

† Mosonyitól új zenemü jelent meg: „Gyászhangok" Széchenyi István gróf halálára. Ára Rózsavölgyinél 80 kr. Ugyanott jelent meg a jeles zeneszerző egyik legujabb müve, a „Magyar zenekölteméný", ajánlva b. Eötvös Józsefné szül. Rosti Ágnes asszonynak. [...]

Hölgyfutár XI/52, Pest 1860. május 1., 414. lap.

A **30–36.** dokumentumok a Gyászhangok zenekari bemutatójának kritikái, illetve beszámoló cikkei. Megerősítik korábbi tapasztalatunkat: aki a XIX. század pesti zenei életének *magyar* nemzeti vonatkozásairól valamelyest szakmai szempontú írásokat akar olvasni, az – a kifejezett szaklap mellett – a *német nyelvű* napilapokban talál inkább értékelő anyagot. A Gyászhangok Erkel vezényelte bemutatója Mosonyi életének egyik legnagyobb zeneszerzői diadala volt: a lelkes közönség többször is pódiumra szólította a komponistát és kikövetelte a teljes mű megismétlését. **36.** dokumentumunk tanúsága szerint Mosonyi sikerének híre alig két héttel a bemutató után már a németországi szaksajtóba is eljutott.

30

– F. hó 16. ment végbe a magyar nemzeti muzeum disztermében az első philharmoniai hangverseny következő müsorozattal: 1) Pályadijas nyitány A mollban, Niels W. Gadetól; 2) Nagy ária Erkel Ferenc „Erzsébet" operájából, énekelte Hollósy L. assz. 3) Széchenyi-gyászdalok Mosonyi Mihálytól. 4) Pásztori symphonia Beethoven L.-tól. – A nyitány köztetszésben részesült; Erkel áriáját ünnepelt müvésznőnk mesterileg éneklé; a nagyszámu és válogatott közönség zajos tapsviharban tört ki, úgy, hogy dalkirálynőnk ismételni volt kénytelen a dalt. A gyászdaloknak mind compositióját, mind előadását nagyszerünek mondhatjuk; látni lehetett a megindult hallgatóság arcán a fájdalom ihlettségét, mit e gyászhangok támasztának benne. Közkivánatra ismételni kellett a darabot s a közönség lelkes kihivásokban részesité a jeles szerzőt. Megemlítjük itt, hogy az ünnepély komolyságába kis comikum is vegyült. A hallgatóság közül ugyanis valaki nem tudván jól szerző nevét, Mosonyi helyett M o c s o n y i t kiáltott, min a közönség hangos kacajra fakadt.

A pásztori symphoniáról elég ha azt mondjuk, hogy azt Beethoven irta. A terem zsufolásig tele volt s tán ez okozta a rendetlenséget a zártszékek elfoglalásában. A zenekar is páratlan jelességgel működött.

Pesti Hírnök I/231, Pest 1860. dec. 18., 3. lap.

31

(?) Erstes philharmonisches Konzert.)

[...] Wir wissen nicht, was noch die bevorstehenden zwei Konzerte bringen werden, doch hoffen wir jedenfalls, daß sie an Reiz der Neuheit und Sorgfalt des Zusammenwirkens das erste übertreffen werden. Unter den aufgeführten Piecen konnten sich allein M o s o n y i ' s „Gyászhangok" eines durchgreifenden Erfolges rühmen, weil hier die Aufführung mit dem Werthe der Komposition im Einklange stand. Wie uns mitgetheilt wird, hat der Komponist schon einmal in einer größeren symphonistischen Arbeit ungarische Motive zum Vorwurf genommen und aus diesen, die wir bis jetzt zumeist in den engen Rahmen des Liedes kennen gelernt, ein auch kunstvolleren Formen anpassendes Tonwerk zu bilden gesucht. Dieser neuere Versuch rechtfertigt die Ansicht vollkommen, daß die ungarische Musik noch einer sehr ergiebigen Ausbeute und Erweiterung fähig ist und der ernstere und tiefsinnigere Charakter ihrer Skalenbildung sie namentlich auch auf die orchestrale und symphonische Behandlung hinweise. Möge Herr Mosonyi sein Talent auf seinem Felde auch fernerhin walten lassen. [...]

(?) Első filharmonikus hangverseny. [...]

Nem tudjuk, mit hoz még az előttünk álló két hangverseny, mindenesetre reméljük, hogy az újdonság ingerében és az együttműködés gondosságában felülmúlja majd az elsőt. Az előadott darabok közül egyedül M o s o n y i műve, a „Gyászhangok", dicsekedhetik döntő sikerrel, mivel itt az előadás összhangban állt a kompozíció értékével. Ahogy elmondták nekünk, a zeneszerző egy nagyobb szimfonikus jellegű munkájában egyízben már magyar motívumokat választott témául és ezekből – melyeket mostanáig többnyire csak a dal szűk formáiban ismertünk meg – egy, a művészibb formákhoz illő zenemű kialakításával kísérletezett. Ez az újabb kísérlete teljes mértékben igazolja azt a nézetet, mely szerint a magyar zene még igen gazdag kiaknázásra és továbbfejlesztésre képes, és hogy skálaképződésének komolyabb és mélyértelműbb jellege elsősorban is a zenekari és szimfonikus kezelésmódra utal. Kívánjuk, hogy Mosonyi úr továbbra is e téren érvényesíts tehetségét. [...]

[...]

Pest-Ofner Zeitung Nr. 292, Pest 1860. dec. 18., 3572. lap.

32

(Erstes Philharmonisches Konzert.) Bevor wir an die Besprechung des Konzertes gehen, sei es uns gestattet, unser Bedauern auszudrücken über die geringe Betheiligung des Cercle-Publikums, obwohl das Programm durchaus gediegen war, und ausserdem noch Frau v. Holóssy mitwirkte. [...] – M o s o n y i ' s „Gyászhangok" verdienten aller Orten bekannt zu werden, um der Welt zu zeigen, welch' hervorragende Talente wir besitzen, da es zugleich ganz geeignet wäre, die riesenhaften. Fortschritte zu manifestiren, welche die ung. Musik bereits machte. Das ganze ist ein erschütterndes Trauer-Epos, welches uns den tiefen Schmerz Hungarias über das Hinscheide ihres größten Sohnes, mit so naturgetreuer tief ergreifender Wahrheit schildert, daß es des Programmes nicht bedarf, um es erst dem Laien verständlich zu machen. Es erregte einen stürmischen Enthusiasmus und mußte wiederholt werden. Herrn M. wurde die Ehre zweimaligen Hervorrufes zu Theil. [. . .]

– *t.*

(Első Filharmonikus hangverseny.) *Mielőtt a koncert ismertetésére rátérnénk, engedtessék meg nekünk, hogy sajnálkozásunkat fejezzük ki a cercle-közönség csekély részvételén – pedig a műsor igazán derekas volt, ráadásul még Holóssy asszony is közreműködött. [...] – M o s o n y i „Gyászhangok" című alkotása megérdemli, hogy mindenhol megismerjék; hogy megmutassa a világnak: milyen kimagasló tehetségeinek vannak; egyszersmind igen alkalmas lenne, hogy szemléltesse azt az óriási haladást, melyet a magyar zene máris megtett. A jeles mű egy megrázó gyász-eposz, mely Hungaria mély fájdalmát legnagyobb fiának elhunytán oly természeti hűséggel, oly mélyen megragadó igazsággal ábrázolja, hogy a programot még laikusokkal sem kell külön megértetni. A mű viharos lelkesedést keltett: meg kellett ismételni. Mosonyi úrnak kétszeri kihívás megtiszteltetésében volt része. [...]*

– *t.*

Pest-Ofner Bürger-Zeitung I/290, Pest-Buda 1860. dec. 18., 3. lap.

33

Első philharmoniai hangverseny.
December 16-án a nemzeti muzeum disztermében

A fővárosi művészvilág, s a magasabb zenei élvek után vágyódó mivelt közönség, ez idei őszi idény alatt némi aggodalommal nézett e hangversenyek megtartása elé. De mint a következés megmutatta, nem volt ok a kétkedésre, s erősen hisszük, miszerint a fővárosi közönségnek emez élvezetdús zenei előadások iránt mindenkor s ez alkalommal is tanusított részvételénél, valamint az előadó művész uraknak a művészet iránti lelkesülésüknél fogva, soha sem leend helye a kétkedésnek. Az illető művészek ép ugy, mint a közönség, csak szellemi életünk szegénységéről tennének tanubizonyságot, ha eme évek óta fennálló, érdekes hangversenyeket elejteni engednék. De nemzeti zenénk emelése s művészies kifejlesztése érdekében is nem teheti ezt egyik rész sem; miután e téren nagyobbszerü kísérleteket, s kezdeményezéseket csakis ez alkalommal lehet tenni, s érvényre emelni.

[. . .]

A második számot E r k e l „ E r z s é b e t " dalmüvének egyik magyar nagy magánydala képezé; melyet Hollósy-Lonovicsné asszony oly páratlan tökélylyel s bájjal adott elő, hogy a lelkesedést legnagyobb fokig emelte, minek következése lőn, hogy számos tapsviharos kihivás után annak utolsó tételét ismételni is szíveskedett.

Ezt követé Mosonyinak „ G y á s z h a n g o k " című S z é c h e n y i halálára magasabb irmodorban s müformában irt magyar zeneköltemény. Mondanunk sem kell, hogy nemzeti zenénknek ezen – eddigelé még valódilag soha meg nem kisértett – magasztos, s müvészies eszményesitése által, a nevezett darab volt a hangverseny legérdekesebb s minden figyelmet magára vonzó része. S méltán is! miután úgy a magány, mint a nyilvánosság terén nem ritkán találkozunk már azon nézet megvitatásával, hogy vajjon a magyar zene sokoldalu sajátságai, dallam s hangidombeli gazdagsága, szokatlan komolysága, szikrázó

tüze, s zenei hajthatósága, szóval: páratlan eredetisége mellett oda idomítható s eszményesithető-e, hogy aztán az ne csak a magyart, de az egész zenemüvész világot is – nem mint különváló eredeties nemzeti zene, de mint általános becsü müvészeti mü – megragadja, s maga részére meghóditsa? A fent nevezett mű, mint e nemben az első nagyobbszerű kisérlet, természetes, hogy mind a zenevilágnak, mind pedig a magyar közönségnek is kiválólag felfokozá kíváncsiságát. Hogy Mosonyi miként felelt meg e nehéz s mondhatni óriás feladatnak, erről tanubizonyságot tehetnek azok, kik e felette sikerült zeneköltemény előadásán jelen voltak; valamint azon körülmény is, hogy a nevezett mű az összes közönség osztatlan tetszésében részesült; zajosan ismételtetett, s szerzője kétszeres kihivásban részesült. Ha az összes zenevilágban valaki hivatva van arra, hogy a magyar műzenének – sokak előtt még megfejthetlen rejtélynek tetsző – gordiusi csomóját megfejthesse; ugy tartózkodás nélkül merjük állitani, hogy annak babéra csak Mosonyit illetheti; ki e téren már eddig is annyi örökbecsü magyar müvészi eszményképeket teremtett, miszerint a kezdeményezés s megalapitás dicsőségét lehetlen többé tőle elvitatni. Ő nem pillanatnyi fellobbanás, kacér hiuság, avagy korszellemi kizsákmányolás viszketegéből, de az évek hosszu során át tett tanulmányok, észlelődések, s valódi meggyőződéssé vált müvészi fellelkesülés ösztönéből veté magát e térre, melyen megvagyunk győződve hogy a magyar zeneirodalom történetében forduló korszakot fog teremteni. Legyen példája föllelkesítő mindazokra nézve, kik tehetséggel megáldva arra vannak hivatva, hogy ott folytassák ahol ő elkezdette. Igy lesz zenénk, magasztos, s műbecsü; a külföld nem lesz kénytelen néhány üres s trivial csárdás átiratból ismerni meg zenénket; s idővel az európai zeneirodalomnak ugyis fogyatékán levő gondolat tárházát még ős-eredeti zenénk gazdag terméseivel fogjuk elláthatni!

Egy keményen meglátogatott s lesulytott nemzetnek legnagyobb honfia feletti mély fájdalmát, megtört reményét, kitörő s öntudatosságra emelt erélyességének érzetét, hangokkal, s hangszerekkel alig lehet szebben, jellemzőbben, s magasztosabban festeni, s elénk állitani mint ez M. nevezett müvével sikerült. A bevezetés megrenditő hatalmas hangzatok harsogásával kezdődik; mely után a gordonkák, siralmas panaszra fakadva adják tudtul a gyász-eseményt. Ezt követi egy halotti induló, melynek alapeszméje a legszebbek közé tartozik mit valaha hallottunk. A doboknak tompa, s folytonosan két hangra fektetett kongása hallik; a vonó hangszerek átveszik a fájdalmas dallamot, melyet egy négy al hangos meneten alapuló változatos harmonia kísér. Vigasztaló eszmék vegyülnek a levert hangulat közé, majd kitörő s kétségbeejtő fájdalmi szakgatások; égies, tulvilági rezgő s dicsfényben úszó tünemények, álomképek, vonulnak el lelki szemeink előtt, mig végre hatalmas hangszereléssel kisért resignátióba viszen át, hogy aztán ismét eszünkbe jusson a nagy veszteség, mire az első gyászinduló ismétlésével emlékeztet, mely aztán, fokozatosan elhal az első hegedűknek hosszan kitartott legfelsőbb hangjaiban, mintegy jelképeül annak hogy: felszált, megdicsőült, s imádkozik e honnak boldog, s jobb jövőjeért! Az előadás Erkel karnagyunk kitünő felfogása s vezetése mellett a lehető legtökéletesebb volt; – s ha Mosonyié a szép s magasztos eszme költői kivitele, ugy a hatás melyet annak előadása okozott, okvetlen Erkelé, s a nemzeti színház kitünő zenekaráé.

[...]

Á. K. [= Ábrányi Kornél]

Zenészeti Lapok I/12, Pest 1860. dec. 19., 95–96. lap.

34

† M o s o n y i „Gyászhangjairól", melyeket gróf Széchenyi fölött irt, s a közelebbi philharmoniai hangversenyen adtak elő, mindenki nagy dicsérettel emlékezik. Mondják, hogy ez tárgyához méltóan kivitt jeles zenemű.

Hölgyfutár XI/152, Pest 1860. dec. 20., 1306. lap.

35

Erstes philharmonisches Konzert

C. [...]

– Als dritte Nummer wurde vom Orchester aufgeführt: „Gyázhangok" [!] (Trauerklänge über den Tod Stephan Széchenyi's) von Michael M o s o n y i . Um die vollen Schönheiten dieses Tonwerkes zu würdigen, muß man dieses ursprünglich als Klavierstück erschienene Tonwerk in der nunmehrigen glänzenden Instrumentation gehört haben. Wer würde hierin nicht ein mächtiges nationales Talent, einen Regenerator und wahren Apostel der ungarischen Musik erkennen? Wer Zeuge des glänzenden Eindruckes war, welchen dieses Werk durch die edelste und künstlerischste Verwendung der nationalen Tonformen hervorgebracht, der muß die Ueberzeugung gewinnen, daß sowie der ungarische Nation, so auch der ungarischen Musik noch eine große künstlerische Zukunft bevorsteht. Neben Erkel und Volkmann kennen wir hiezu nur noch einen Berufenen, und das ist – Mosonyi. Es ist wohl überflüssig zu bemerken, daß die Piece wiederholt und der Komponist stürmisch gerufen wurde.

[...]

Für die Aufführung bürgte zum großen Theil der Umstand, daß Herr Kapellmeister E r k e l den Dirigentenstab führte.

Első filharmonikus hangverseny.

C. [...]

– A zenekar harmadik számként M o s o n y i Mihály művét adta elő: „Gyászhangok Széchenyi István halálára". Ahhoz, hogy e mű teljes szépségét méltassuk, mostani ragyogó hangszerelésében kellett megismernünk ezt az eredetileg zongoradarabként megjelent zeneművet. Ki ne ismerné itt fel a hatalmas nemzeti tehetséget, a magyar zene újjáteremtőjét és igaz apostolát? Aki tanúja volt annak a ragyogó hatásnak, melyet e mű a nemzeti zeneformák legnemesebb és legművészibb alkalmazásával létrehozott, annak arra a meggyőződésre kell jutnia, hogy miképp a magyar nemzetre, azonképpen a magyar zenére is még nagy, művészi jövő vár. Ebben Erkel és Volkmann mellett egyetlen elhivatottat ismerünk még – ez pedig Mosonyi. Szinte felesleges megjegyezni, hogy a darabot megismételtették, a zeneszerzőt pedig viharosan színpadra szólították.

[...]

Az előadásért jószerivel kezeskedett az a tény, hogy a karmesteri pálcát E r k e l karnagy úr forgatta.

Pester Lloyd VII/292, Pest 1860. dec. 20., 2. lap.

36

Pesth, 18. Dezember. Wir beeilen uns, anerkennend über das vorgestrige erste diesjährige philharmonische Concert unter Capell-M. E r k e l 's Leitung zu referiren. Das Programm bestand in: G a d e's Preisouverture A moll, einer Arie aus E r k e l 's Oper „Ersébet" (Fr. v. H o l l o s s y); hierauf folgte „Trauerklänge" von M o s o n y i (Szechenyi's Andenken geweiht), dann B e e t h o v e n 's Pastoralsymphonie. E r k e l als Gründer und Dirigent dieser Concerte, wie der tüchtige Körper des Nationaltheaterorchesters, welcher von würdiger Begeisterung für die Sache belebt ist, dürfen die ungetheilteste Anerkennung beanspruchen, deren Be[s]thätigung der überaus zahlreiche Besuch und die verlangte Wiederholung der M o s o n y i 'schen Trauerklänge und der großen Ersébet-Arie unser Publicum denn auch an den Tag legte. M o s o n y i (Brandt) möge die Auszeichnung stürmischen Hervorrufes als belebende Anregung seiner reichen Productivität hinnehmen. [...]

Dr. F-r.
[= Dr. G. Feldinger]

Pesth, *december 18. Sietünk elismerően beszámolni a tegnapelőtt E r k e l karmester vezetésével megtartott első idei filharmonikus hangversenyről. A műsor: G a d e a-moll pályadíjnyertes nyitánya, ária E r-*

k e l „Ersébet" c. operájából (Hollóssy asszony); ezt követte M o s o n y i műve, „Gyászhangok" (Széchenyi emlékének szentelve), majd B e e t h o v e n Pastoral-szimfóniája. E r k e l, mint e hangversenyek alapítója és karmestere, akárcsak a nemzeti színházi zenekar derék testülete, melyet valósággal új életre keltett az ügy iránti méltó lelkesedés, osztatlan elismerésre tarthat igényt. Hogy így van, annak közönségünk igen nagyszámú részvétellel adta tanújelét és azzal, hogy kikövetelte M o s o n y i Gyászhangjainak és a nagy Ersébet-áriának megismétlését. Fogadja M o s o n y i (Brandt) a viharos kihívások kitüntetését gazdag termékenysége bátorító biztatásaként. [. . .]

Dr. F-r.
[= Dr. Feldinger G.]

Neue Zeitschrift für Musik, Bd 54/1, Leipzig 1861. jan. 1., 18. lap.

37. és **38.** dokumentumunk a mű második és harmadik előadásának dátumát rögzíti: 1860. december 23 (Doppler Károly vezényletével) és 1861. december 29.

37

Nemzeti Színház

† Dec. 23. „Müverseny" a nemzeti szinházi nyugdijintézet javára. A vezető karmester, (ezúttal Doppler K.) [...]

M o s o n y i „Gyászhangok Széchenyi sírja fölött" cimü zeneműve nem zajos de mély hatást tőn. Ez költői szellemmel s oly harmonniával[!] írt mű, melyre zeneirodalmunk méltán büszke lehet, s melyet a közönségnek és birálatnak egyaránt méltányolni kell. Két-három ily mű, s Mosonyi költői koszorúja örökké zöld leend.

Hölgyfutár XI/155, Pest 1860. dec. 27., 1331. lap.

38

* Vasárnap d.u. 4 1/2 órakor [= dec. 29.] a nemzeti muzeum termében D e u t s c h Vilmos nagy zenekari hangversenyt ad. Müsorozata: 1) Gyászhangok Széchenyi gróf halálára, szerzette Mosonyi M. G., előadja a nemzeti színház zenekara [...]

Sürgöny I/297, Pest 1861. dec. 28., 2. lap.

A **39.** dokumentum beszédes bizonyítéka annak, hogy a kiegyezés kulturális légköre míly kevéssé kedvezett a magasabbrendű magyar műzenei törekvéseknek. Az a lap, mely két emberöltővel később, Tóth Aladár kritikusi munkásságával, a népi-nemzeti zenei progresszió legfontosabb esztétikai fórumává válik majd, 1868-ban teljes értetlenséggel áll szemben az akkori magyar nemzeti progresszió kiemelkedő zenei megvalósulásával. Csekély vígasz, hogy a Rákóczi induló komponistája, Berlioz is megkapja a magáét: Római karnevál-nyitánya a Pesti Napló ítészétől szintén elégtelen osztályzatot kap. Maga Mosonyi nem reagált a cikkre, a Fővárosi Lapok részletet közölt egy beküldött „ellen-kritikából". Mindenesetre megdöbbentő az ellentét az 1860-as bemutató lelkes fogadtatása és az 1868-as repríz tökéletes elutasítása között.

39

(– x.) **A philharmoniai hangversenyek** harmadika meghazudtolta a vérmes hitet, mintha a belbecsü zene iránti érdek a pesti nagy közönségnél már állandó tanyát ütött volna. A székek első és utolsó sorai üresek voltak. Az elsők – a cercle-ülések – e tekintetben külön figyelmet érdemelnek, a mennyiben ezeknek üressége hirdeti aristocratáink – szörnyü elfoglaltságát, mely még a szépmüvészetek iránti érdek tanusitásában is akadályozza. Egészen elszörnyüködtem szomszédom azon állitásán, hogy főrangu uraink és hölgyeink valószinüleg azért nem járnak concertekbe, mert itt nagyon közel ülnek a nem-mágnási polgártársakhoz, és mert a folytonos zene miatt ugy sem hallani fecsegésüket.

Az előadásra, ugy látszik, némi visszahatással volt a néhány üres sor. Maga a programm kissé hosszu. A philharmoniai hangverseny nem kivánja a tarkaságot. M o s o n y i eszme- és emelkedettség-nélküli szerzeménye: „Gyászhangok Széchenyi felett" sehogy sem üti meg azon darabok mértékét, melyeknek ily előadásra polgárjoguk van. Jó, ha a hazai müvészet képviselve van; s ha classikai irodalmunk nincs, örömest hallgatjuk meg a tökéletlen kisérletet is: de a kisérlet legyen komoly és ne olyan praetentiosus, mint a lassura nyujtott és szélesen instrumeltált [!] csárdás e dalmüben; legyen egyszerübb, belterjedtebb s keresse a főérdemet az eszmékben, melyek pomposus instrumentatio nélkül is hatnak, ne pedig az instrumentatióban, mely eszme nélkül úgy is egy unalmas „csinadratta" marad.

Az olyan Berlioz-féle „C a r n e v a l r o u m a i n"[!] jellemzőséggel is hagyjanak békét közönségünknek. A raffinement nem nekünk való, kiknek évenkint csak négyszer-ötször van alkalmunk a classikai zenekar-müvekkel megismerkedni. Nincs elég fogékonyságunk az olyan z e n e h u m o r a iránt, melynek gondolatai buvósdit játszanak velünk s a nagydob mögül a fagottba, onnan a brugó mögé, innen megint a triangulumra, aztán . . . hopp! a nagy trombitába bujnak, a nélkül, hogy hamarjában tudnók: miért? Épen a humor az, a mely közvetlen hatást és azért egyszerüséget kiván, nem pedig szakadozottságot és a motivumok foszlányra-tépését.

[. . .]

Pesti Napló XIX/76, Pest 1868. dec. 31., esti kiadás 2-3. lap.

40

* **E g y i k z e n e i r ó n k** hosszabb cikket küldött be Mosonyi „Gyászhangok" cimü zenekari müve mellett, melyre egy „superklug" kritikus azt a fitymáló észrevételt tette, hogy „lassúra nyújtott s szélesen instrumentált csárdás." Az egész cikket térhiány miatt nem közölhetvén, belőle kivesszük e pár pontot. „Avvagy nem tudja-é, (a kritikus,) hogy Beethowen, Mozart sat. szintén vettek föl tarantellát s más ily friss táncformákat legfelségesb zenéjükbe, s azok ép az által váltak beillővé, mert „széles" hangszerelést nyertek. Avvagy nem hallotta é Liszt szent Erzsébet „oratoriumát," hol egyik fő imposant motivum szintén egy csárdás-dal: „Nem ettem én ma egyebet" szintén sokféleképen, gyakran a legszélesebben instrumentálva? Bizony szomorú, hogy némely ember mitsem ért a zenéhez, s mégis – saját pillanatnyi hangoltsága vagy szeszélye szerint – pálcát tör gyakran igen érdemes müvek fölött, meglehet épp azért, mert e müvek a mieink," sat.

Fővárosi Lapok VI/2, Pest 1869. jan. 3., 1205. lap.

A Gyászhangok bemutatójának osztatlan sikerével magyarázható az a nagy érdeklődés, melyet a sajtó az Ünnepi zene első előadása iránt tanúsított. A mű fogadtatása mindazonáltal elmaradt a Gyászhangokétól: a kritika nem lelte meg benne a gyászzene spontaneitását, forma és tartalom egységét. Érdekes azonban, hogy Lisztnek tetszett a mű; alkalmasint Mosonyi alapeszméjét találta vonzónak, a Szózat-dallamnak programzenei alkotás keretébe foglalását, egy belső drámai fejlődésnek a közismert zenei gondolattal való betetőzését. 1865-ben, a Nemzeti Zenede negyedszázados ünnepsége során – amikor Szent Erzsébet le-

gendáját bemutatta – Liszt maga vállalkozott az Ünnepi zene vezénylésére (ilyen megtiszteltetésben egyetlen más magyar kortársát sem részesítette, legalábbis magyar földön nem). Mint **49.** dokumentumunkból kitetszik: amikor „valami nemzeti zenével" akarta megköszönni szekszárdi híveinek hódolatát: tanítványa, Sipos Antal közreműködésével zongorán játszotta Mosonyi Ünnepi zenéjét (ez volt az utolsó Mosonyi-előadás a szerző életében; tíz nappal később a pesti zeneszerző meghalt). Alighanem az Ünnepi zene hatására írta Liszt, nem sokkal Mosonyi halála után, a Himnuszból és Szózatból szőtt zenekari fantáziáját; nem alaptalan tehát a feltételezés, hogy ezúttal is Mosonyi egyik zenei gondolatát vette át.

41

Zweites philharmonisches Konzert. Das Programm des am verflossenen Sonntag abgehaltenen zweiten sogenannten philharmonischen Konzertes brachte nebst zwei neuen gänzlich unbekannten Werken, zwei längst beglaubigte Tonschöpfungen. Mit ersterem ist das Finale von E r k e l' s neuester Oper „Bánk-Bán" (deren Gesammtaufführung wohl nicht lange auf sich warten lassen wird) und M o s o n y i ' s nationale Festouverture gemeint. Zu den letzteren zählen Schumann's Symphonie in B-dur und der erste Satz von Beethoven's Violinkonzert mit einer Kadenz (!) von Herrn R e m é n y i [...] – Zum Schluß gelangte die u n g a r i s c h e F e s t o u v e r t u r e von Michael M o s o n y i (Brand) zur Aufführung. Es ist eine eigenthümliche Sache um unsere nationalen Komponisten. Nachdem es immer hieß, die Ungarn hätten keine klassische Musik, kommen jetzt plötzlich allerlei Kompositionen nationaler Tondichter zum Vorscheine, welche, Anspruch auf sogenannte Klassizität machen. Wir sind indeß der unmaßgeblichen Meinung, daß die Ansicht unserer Gegner durch die bisher bekannten echt nationalen Musikwerke wenig erschüttert sein dürfte, und haben daher in diesem Punkte vorläufig nicht viel gewonnen, es sei denn, daß wir uns einer nachtheiligen Selbsttäuschung hingeben wollen. Der spekulative Direktor in dem Vorspiele zu Göthe's Faust sagt: „Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen", und Herr Mosonyi hat diesen klugen Rath in seiner „ungarischen Fest-Ouverture" redlich befolgt, d. h. er arbeitet mit Instrumentalmassen, aber die Massen der Zuhörer hat er diesmal nicht bezwungen. Wenn Berlioz die Opern Meyerbeer's eine musikalische Enzyklopädie nannte, weil Meyerbeer als Kosmopolit im Reiche der Kunst seinen kolossalen Tonbildern nicht die festen Züge einer bestimmten Nationalität eingeprägt, sondern eine Mischlingsform von deutscher, italienischer und französischer Musik hingestellt hat, so könnten wir eben so richtig die Ouverture Mosonyi's eine musikalische Enzyklopädie ungarischer Volkslieder nennen, nur fehlt der Verschmelzung der verschiedenen Nationalweisen der gemeinsame Charakterzug und die mit kombinatorischer Meisterhand beherrschte Wirkung durch die Masse. auf die Masse Wir sprechen diesem Werke des geistreichen Komponisten keineswegs das Geschick in der Anwendung der Harmonie und der Verwendung der instrumentalen Kräfte ab, aber mit dem offenbaren ängstlichen Suchen nach populären, in aller möglichen Form und Weise sattsam abgebrauchten, wenn auch berühmten Urbildern können wir uns bei dem entschiedenen Talente Mosonyis durchaus nicht begnügen. Und mit der Szózat-Melodie und den andern vorgeführten Volksweisen hätten wir in der That schon genug. Die Executirung der Festouverture war eine äußerst präcise, ohne jedoch eine Wirkung zu machen; Beweis genug, daß das Publikum bei solchen Anlässen etwas ganz anders verlangt, als was es zu jeder Stunde an andern Orten zu hören bekommt. – Das trotz heftigem Schneegestöber in großer Zahl versammelte Auditorium beging dadurch eine Inkonsequenz, daß es am Schlusse des Konzertes üblicherweise den Rákoczy-Marsch verlangte und erst als dieser verweigert wurde, weil die Orchester-Mitglieder nach dem Theater eilten, rief man Hrn. Mosonyi, der natürlich nicht erschien. Zur rechten Zeit gerufen, würde der Komponist immerhin darin eine Ehre, einen Lohn für sein Streben gefunden haben.

Második filharmonikus hangverseny. *A múlt vasárnap megtartott második, úgynevezett filharmonikus hangverseny két, teljesen ismeretlen mű mellett két, már régóta hitelesített alkotást hozott. Az elsőn a finalét értjük E r k e l legújabb operájából, a „Bánk-Bán"-ból (melynek teljes előadása hihetőleg nem várat sokáig magára) és M o s o n y i nemzeti Ünnepi nyitányát. A másodikba tartozik Schumann B-dúr szimfóniája és Beethoven Hegedűversenyének első tétele, R e m é n y i úr kadenciájával(!). [...]* –

Befejezésül M o s o n y i (Brand) Mihály m a g y a r Ü n n e p i n y i t á n y a került előadásra. Különös dolog ez a mi nemzeti komponistáinkkal. Miután mindig is azt mondták, hogy a magyaroknak nincs klasszikus zenéjük, most hirtelenjében a nemzeti zeneszerzők legkülönfélébb kompozíciói kerülnek nyilvánosságra, melyek az úgynevezett klasszicitásra tartanak igényt. Az a (nem perdöntő) véleményünk, hogy az eddig megismert valódi nemzeti zeneművek kevéssé dönthették meg ellenfeleink véleményét – és hogy, hacsak nem adjuk át magunkat a káros ön-megtévesztésnek, e tekintetben egyelőre nem sokat nyertünk. Göthe Faustjának töprengő színigazgatója ezt mondja az előjátékban: „A tömeget tömeggel nyerheted meg"[3], és Mosonyi úr „magyar Ünnepi nyitány"-ában becsülettel követte ezt az okos tanácsot, vagyis hangszer-tömegekkel dolgozott, ám a hallgatóság tömegét ezúttal mégsem nyerte meg. Ha Meyerbeer operáit Berlioz zenei enciklopédiának nevezte, mivel Meyerbeer, mint kozmopolita a művészet birodalmában, kolosszális hangképeibe nem véste bele valamely meghatározott nemzetiesség szilárd vonásait, hanem egy német, olasz és francia zenéből szőtt keverékformát állított elő, akkor Mosonyi nyitányát ugyanennyi joggal a magyar népdalok zenei enciklopédiájának nevezhetnénk; éppen csak a különböző nemzeti dallamok eggyéolvasztása hiányzik s a közös jellemvonás: a kombináló mesteri kéztől teremtett hatása a tömegnek a tömegre. A szellemdús zeneszerző e művétől koránt sem vitatjuk el a jártasságot az összhang alkalmazásában és a hangszeres erő felhasználásában, de Mosonyi kétségtelen tehetségét nézve egyáltalán nem lehetünk elégedettek a népszerű, minden lehetséges módon elhasznált, bár híres mintaképek kétségbeesett hajszolásában. És a Szózat-dallammal meg a bemutatott többi népi dallammal már valóban torkig vagyunk. Az Ünnepi nyitány előadása rendkívül pontos volt, anélkül, hogy hatást ért volna el; elég bizonyíték ez arra, hogy a közönség hasonló alkalmakkor egészen mást kíván, mint amit más helyütt bármikor meghallgathat. – A heves hóvihar ellenére nagy számban egybegyűlt hallgatóság annyiban következetlenül járt el, hogy a hangverseny végén, szokásos módon, a Rákóczi-indulót követelte, és csak amikor ezt megtagadták, mivel a zenekari tagok a színházba siettek, csak akkor hívta ki Mosonyi urat, aki persze nem jelent meg. Ha kellő időben hívják: a zeneszerző alkalmasint törekvéseinek jutalmát lelte volna a megtiszteltetésben.

Pest-Ofner Zeitung Nr. 6, Pest 1861. jan. 8., 3. lap.

42

t. **(Das Zweite philharmonische Konzert)** bot uns die B Symphonie von Schumann, eine Szene aus Erkels „Bánk-bán", den ersten Satz des Beethoven'schen Violin-Konzertes und eine Fest-Ouverture von Mosonyi. [. . .] – Mosonyi's Fest-Ouverture gibt uns neuerdings Gelegenheit, unsere Freude auszudrücken über die geistigen Erweiterungen, dessen die ungarische Musik fähig ist. Es schien uns diese Ouverture eine treffliche Schilderung der gegenwärtigen Zeitepoche. All' unser Sehnen und Wünschen für das theure Vaterland, welches nach langer Unterdrückung unserer, von dem Schnürleib des Bach'schen Systems beengten Brust entquoll, schien hier niedergelegt, all unser Hoffen ausgedrückt zu sein, und endlich nach Erfüllung desselben endigt es voll erhabenen Dankes mit dem „Szózat".

t. **(A második filharmónikus hangverseny)** *Schumann B-dúr szimfóniáját kínálta nekünk, egy részletet Erkel „Bánk-bán"-jából, Beethoven Hegedűversenyének első tételét és egy Ünnepi nyitányt Mosonyitól. [...] – Mosonyi Ünnepi nyitánya újra alkalmat ad, hogy kifejezzük örömünket azon a szellemi fejlődésen, melyre a magyar zene képes. Úgy látjuk: ez a nyitány jelen korunknak találó ábrázolása. Minden vágyunk és kívánságunk a drága hazának, mely hosszú elnyomatás után, a Bach-rendszer fűzőjétől elszorult mellünkből feltör, itt, úgy látszik, el van mondva, minden reményünk kifejezésre talál, és végül, ennek beteljesülése után, a „Szózat" magasztos köszönetével ér véget a mű.*

Pest-Ofner Bürger-Zeitung II/6, Pest-Buda 1861. jan. 8., 3. lap.

43

Zweites philharmonisches Konzert

C. [. . .]

[. . .] Als letzte Programmsnummer diente: „Ungarische Festouverture" von M o s o n y i . Steht auch diese Komposition dem edlen melodischen Ideengang der „Széchenyi gyászhangok" nach, so dürfte doch die durch effektvolle Instrumentation gehobene Bearbeitung des „Szózat" den zahlreichen patriotischen Freunden des Komponisten als ein neues Blatt zu dessen nationalem Künstler-Lorber gelten. Herr Mosonyi wurde gerufen – es ist jedoch schwer anzugeben, ob derselbe erschienen ist, da die Beleuchtung und die noch dunklere neue Restaurirung des Saales ein sehr geübtes Auge beanspruchen, um die Persönlichkeiten, die auf dem Podium ab und zu gehen, zu unterscheiden.

Második filharmonikus hangverseny.

C. [. . .]

[. . .] A záró műsorszám M o s o n y i „Magyar ünnepi nyitánya" volt. Ha ez a kompozíció el is marad a „Széchenyi gyászhangok" nemes melódiai eszmemenete mögött: a „Szózat" emelkedett feldolgozásának hatásos hangszerelésével a zeneszerző számos hazafi-barátja számára mégis úgy hatott, mint új levél annak nemzeti művészi babérkoszorúján. Mosonyi urat pódiumra hívták – de nehéz megmondani, hogy megjelent-e. A világítás és a terem még sötétebb restaurálása ugyanis igen gyakorlott szemet kíván, hogy a pódiumon le s felmenő személyeket megkülönböztesse egymástól.

Pester Lloyd VIII/6, Pest 1861. jan. 8., 2. lap.

44

Dec. 6-án [helyesen: jan. 6-án] **2-ik philharmoniai hangverseny.**

Alig lehet érdekesebb műsorozatot csinálni, mint a hogy e hangverseny volt össze állitva Schumann B. dur symfoniája, mutatvány Erkel Bank-bánjának finalejából, Mosonyi Mihály ünnepi nyitánya, továbbá Hollósi Lonovicsné asszony, Kőszeghi és . . . (hogy mint a jó szinmü csattanós legyen, utoljára mondom) Reményi ur, mind olyan nagy jelentő számok, melyeknek felfogására nem elég hogy valaki a 10 ujján számitson, hanem a felsőbb mennyiség tant is értenie kell.

[. . .]

Mit mondjunk Mosonyi ünnepi nyitányára? Mosonyi a hangszerelésnek nagy mestere; az igazi nemes magyar jellemet ritka szerencsével és jó ízléssel tudja visszadni. Jelen művében a szózatot is befonta. Kell e mondanom? hogy az előadás megtette hatását. A Hölgyfutár mult alkalommal Mosonyinak Széchenyi gyászára igy vélekedett: „Három ily virág (nem emlékszem tisztán, ha vajjon virág, vagy valami szebb kifejezéssel élt,) és Mosonyi örökitette magát". Én részemről csak azért se örökitném Mosonyit oly korán, hogy még sok szép és nagyobb müvet irjon. Egyebiránt im itt a második virágszál! sőt a harmadik is kész, csak előadásra vár.

B . . . s. [= Bartalus István]

Zenészeti Lapok I/15, Pest 1861. jan. 9., 118-119. lap.

45

A második philharmoniai hangverseny látogatása ellen a rendező bizottmány nem panaszkodhatik, s talán a közönség sem azon műélv ellen, melyet nyujtott. Ha Beethovent és Schumannt nem említjük is, mint oly tényezőket, kiknek dicsősége kevésbbé az izgatott jelené, – voltak e hangversenyben, kik fris koszorúikkal érdekelhettek: Erkel, Mosonyi, Reményi és Hollósy L. Kornélia. Mosonyi a mi korán elhúnyt Egressy Béninknek szózat-zenéjét a mezei virágok sorából beültette egy „ünnepélynyitány" üvegházába, hogy ekkép az a classicai zene hervadhatatlan amaranthjai közt virágozhassék. Hogy tetszett, nem tudjuk hirtelen megitélni, ebben mennyi érdem illeti Mosonyit? . . . A hangverseny másik főérdeke Erkel Ferencz évek óta várt új operájának „Bánk bán"-nak egy jelenete volt, melyet nagy orchestrális kisérettel Hollósy L. Kornélia és részben Kőszeghy adott elő. Ebben a darabban a ragyogó hangszerelés, mely modorában Meyerbeer nyomain indul, mindazáltal az eredeti magyaros zamatot Erkel kiváló zenei tehetségével megőrizve, ugy kápráztatja – ha szabad így kifejezni magunkat – a hallgató fülét, – hogy az ember az egyszerű, benső zenei tulajdonokról, melyek a szívhez és lélekhez szólanának, egészen megfeledkezik, – s végre egy részecske bármilyen legyen, nem határozhat egy egész mű becse fölött. A „Hunyady László" szerzőjének nehéz és könnyű állása van, a mint veszszük.

Nefelejts II/42, Pest 1861. jan. 13., 507. lap.

46

Egy hét története

[. . .]

A második philharmoniai hangversenyen már jelen valánk, s igy erről többet beszélhetünk.

A muzeumi terem egészen tele volt, mindamellett mégis befértünk. Játszották Schumann Róbert egyik symphoniáját, melynek költői hangfolyamában a vége felé egy pár magyaros menetű gondolatot vettünk észre; Beethowen hangversenyművének egy szakát, melyben a főhegedűrészt a most is zajosan fogadott Reményi játszá sok taps és a „kunstkenner"-ek fejcsóválásai között; Mosonyi „ünnepi nyitányát", melybe a „Szózat" dallama van beleszőve, de egészben véve nem bir egy nemzeti ünnepies mű fennszárnyaló méltóságával; és Erkel „Bánk bán"-jának egy végjelenetét.

[. . .]

Családi Kör II/2, Pest 1861. jan. 13., 27. lap.

47

*) Mosonyi „Ünnepélyi zene" cimü zenekari nyitányában megkisérté eme nézet alkalmazását akkor, midőn abba beleszőtte a „Szózat" dallamát némükép módositva. „Bús magyar" „Vig magyar" s „Ne bántsd a magyart" volt e müvének eredeti cime. Az utolsó részben fordul elő a Szózat, melyet kezdetben minden zöngéig hiven alkalmaz, s csak másodszor tér el kissé az eredeti szövegtől, ezt is azért tette, mert az erős hangzásu trombitákra tekintettel kellett lennie. Azonban a változtatás indokát azonnal képes a figyelmet hallgató fölismerni. Szerk.

Zenészeti Lapok I/19, Pest 1861. febr. 6., 151. lap; a szerkesztő Ábrányi jegyzete Mosonyi A magyar zeneszerzők c. cikkéhez.

48

Nemzeti szinház.

[...]

F e b r . 13. Nagy szavalati s zenészeti akadémia tartatott a h o n v é d s e g é l y z ő-egylet javára, melyben a nemzeti szinháznak legkitünőbb tagjai mind részt vettek a zenekar közreműködése mellett. [...]

[...]

Az akadémia 1-ső része Mosonyi ü n n e p i n y i t á n y á v a l k e z d ő d ö t t . Magasabb műformában szerkesztett gyönyörü magyar zenemű ez, melyben a magyar nemzet kedély hullámzása, s rendületlen jelleme mintegy hangtükörben hiven elénk van állitva; a szózat imaszerü de még is erélyt lehellő dallama mesterileg van beleszőve. Mosonyinak magyar zeneeszményképeit mentől többször hallja valaki, annál inkább érzi azok becsét s emelkedettebb irányát. [...]

A. K. [= Ábrányi Kornél]

Zenészeti Lapok I/21, Pest 1861. febr. 20., 166–167. lap.

49

Die Geburtstagfeier Liszt's

[Szekszárd lakossága Liszt születésnapjának előestéjén, október 21-én, 80–100 lampionnal felvonulva, szerenádot adott a Maestronak.]

[...]

Liszt dankte mit gerührten Worten vom Fenster aus und eilte hierauf zum Klavier, um, wie er sagte, dem Fackelzuge etwas Nationales zum Besten zu geben. Das zu diesem Zweck erwähnte [helyesen: erwählte] Musikstück Mosonyi's „Festklänge", spielte er mit seinem Schüler S i p o s vierhändig. Während Liszt spielte, war der Marktplatz mit rothem, weißem und grünem bengalischen Feuer beleuchtet.

[...]

Liszt születésnapi ünnepsége.

[...]

Liszt meghatott szavakkal, az ablakból mondott köszönetet és utána a zongorához sietett, hogy, mint mondta, valami nemzeti muzsikátnyujtson a fákylásmenetnek. Az e célra kiválasztott zenedarabot, Mosonyi Ünnepi zenéjét, tanítványával, S i p o s s a l játszotta, négy kézre. Míg Liszt játszott, a Vásárteret piros, fehér és zöld bengáli tűz világította meg.

[...]

Pester Journal IV/261, Pest 1870. okt. 27., melléklet: 3. lap.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

E munka az MTA – Soros Alapítvány Bizottság támogatásával készült.

[1]Mosonyi Mihály élet és jellemrajza, Pest 1872, 37-43. lap (ennek előzménye a folytatásos közlés a Zenészeti Lapok 1871-es kötetében); Életemből és emlékeimből, Budapest 1897, 349–357. lap (ennek előzménye a Pesti Napló 1896. évfolyamában megjelentetett Brand – Mosonyi című „eredeti tárca", melynek a témánkba vágó részét e fejezet főanyagában közöljük).

[2]Pesti Napló XXI/265, Pest 1870. nov. 3., reggeli kiadás, 1. lap.

[3]Jékely Zoltán fordítása.

SÁROSI BÁLINT:

A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM

*A HANGSZERES STRÓFA II.**

Az 5-ös kadenciájú sorpárral kezdődő strófák (első két kadencia 5 1) közt első hely illeti meg azokat a duda- és kanásznóta féléket, melyeknek tartalma egyetlen, a kvint és oktáv közt mozgó tetrachord terjedelmű sorra redukálható. Ilyen, tetrachord terjedelmű egysoros dallamot, hozzánk legközelebb a Balkánról, élő zenéből is idézhetünk; pl. ez a *kemene* (vonós hangszer) kísérettel énekelt macedóniai dallam[38].



Az első sorok egy része jellemzően hexachord terjedelművé tágul úgy, hogy a dallam a tercig lekanyarodik; ilyenkor a 8. és 5. fok közötti terület általában kitöltetlen marad. A második sor az elsőnek alaphangig ereszkedő változata. A dallam második sorpárja pedig az első sorpárnak valamilyen változata (beleértve a kvinttváltást is); ezen kívül leginkább ütempárismétlésből alakulhat. Részben a B sorpárok sokfélesége miatt, még inkább e réteg dallamaiban a közös zenei jellemzők szabad csereberéje miatt, nehéz a típusokat egymástól teljesen szétválasztani. A sorok két-, három-, négyütemes volta sem mindig jelent zeneileg komolyan vehető választóvonalat. A csoportosításban egyelőre le kell mondanunk a véglegesség igényéről.

40a–j Nyugaton szöveges változatok a jellemzőek. Az ipolysági, dudán játszott dallam mellett kivételesen otthagyott *aprája* is énekelhetőnek látszik (d). Keleten a hangszeresség kerül előtérbe és a variálódás köre is erősen tágul. Csoporton belül itt is vannak szorosabban összetartozó dallamok, mint pl. a magyarózdi (Alsó-Fehér m.) szöveges és a magyarkirályfalvi (Kisküküllő m.) szöveges és hangszeres sorokat váltogató dallam (g, h). A széki *négyest* (f) némi engedménnyel a gyimesközéploki lassú magyaros (e) augmentált változatának is tekinthetjük. A csoport utolsó tagja, az Apponyi kéziratból származó „katonás" főleg nyersanyaga miatt sorolható ide. Ha a lejegyzési idejük közötti két és félévszázados időtávolságot is tekintetbe vesszük s a 18. századi dallam könyen leválasztható záró-toldalék utolsó ütemétől eltekintünk, közeli változatként is egymás mellé tehetjük az utána következő bukovinai *kettes tánc*cal.

41a–k. E csoport jellemző dallamai oktávról kvintre, kvart-ugrással kezdődnek és első soruk a nagytercig kanyarodik le. Foglalkoztunk velük már az ütempárok (pl. 118., 120.) és a sorpárok (143a–c) között is. Az A sorok lehetnek negyedekben mozgó tetrapódikusak

**Az MTA-Soros Alapítvány Bizottság támogatásával készülő munka.*

ugyanúgy, mint nyolcadokban mozgó dipódikusak. Utóbbi esetben egyesülhetnek s ilymódon is keletkezhet (nemcsak pl. a dudanóta negyedeinek osztódásával) az 1. fokon végződő „kanász" sor, ennek ismétléséből pedig a kanásznóta első fele. A példák között nem szerepel az egyébként ideillő, de első sorával a tercig le nem kenyarodó „Éva szívem, Éva . . ."-dal, melynek első sorpárjához változatot szlovák gyűjteményben is találunk[39]. Kelet felé haladva ezúttal is nagyobb a sokféleség: a dallamvonal marad, a dallam karaktere azonban változik. A Csík megyei „szírva" (*sirba,* f) azonos a moldvai Gajcsánából származó *rajta*-val (=réce). Ugyancsak Gajcsánából másfajta változat is van („gyermektánc", g). A csoport utolsó négy dallamának igen eltérő megjelenésében is azonosnak minősíthető a dallam első fele. A változatosságot a földrajzi távolságok – Nyitrától, Kalotaszegen át Gyimesközéplokig és Bukovináig – kellőképpen indokolják.

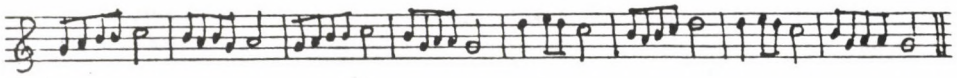
42a–b „A csizmámon nincsen kéreg . . ." táncdal külön epizódként kíván említést a dudanóták között. Első fele feltehetően V–1-es ütempárismétlésből idomult az oktávval magasabb duda-sorpárokhoz. Alapvetően negyedes mozgású (a népszerűbb változatban), magasjárású első feléhez apró mozgású, mélyebb második rész csatlakozik (l. Ütempárok 44. sz.). Ez a dallamvonal és ritmusszerkezet a gyorscsárdások egyik legkedveltebb modellje. A példák második fele, jellemzően, sem a címadó daléval, sem egymással nem egyezik.

43a–g Hasonlóan számos más csoporthoz, ezt is inkább az azonos modellre-szabottság, mint a bizonyíthatóan szerves kapcsolat tartja össze. Idesorolhatjuk a somogyi „Csóri kanász" dallamot is – a korábban elemzett „Ürögi kanásztánccal" együtt – s akkor a változatok sora ez esetben is Somogytól Bukovináig és a moldvai csángókig terjed. A somogyi A A_k B A_k szerkezet azonban az Alföld keleti részén véget ér (a); attól keletre következetesen a hangszeres alapformát, az A A_k B B_k-t találjuk. A kalotaszegi *szapora* szabályos típust képvisel, amennyiben közeli változataként egyebek közt szilágysámsoni *friss csárdást,* feketelaki (Szolnok-Doboka) *sűrűt,* marosújvári *hateganat* és Arad megyei *ardeleanat* is ismerünk.[40]

44a–d Az előbbihez szerkezetileg közel álló, de azzal szemben dúr jellegű laza csoport.

45a–b A nehezen megragadható gyímesi csángó dallamok egyike. Első és második fele úgy látszik helyet cserélhet. Ha azonban a sorrendről dönteni kell, könnyebben azonosítható kezdésével az *a* változat látszik állandóbbnak.

46a–f A Kájoni kódexben „Apor Lázár tánca" címen lejegyzett dallamot már a 16. század végén Thoinot Arbeau megörökítette[41]. Az Arbeau féle változatban a második sorpár az, amivel az A A_k B A_k vagy A A_k B B_k szerkesztű magyar dallam első fele azonosítható. (Mivel azonban a B sor, fejvariálással, az A sorból keletkezett, az első sorpárt az egész dallam koncentrátumának tekinthetjük.) Arbeau dallama mai átírásban:



Hogy e dallam már a 16. században is nagy területen és változatos formában létezhetett, azt a hozzá hasonló *hayducky* is sejteti, amit mintegy fél évszázaddal korábban a lengyel Lublini János jegyzett le[42]. Egysoros ősformaként a székely regösénekre hivatkozhatunk, de éppenséggel arab táncdallamot is lehet idézni[43]. A sorpárok közt magyar példák mellett német gyermekdalt, szlovák és erdélyi román változatokat láthatunk[44]. A dallamtípus – vagy inkább csak modell – hazai és nemzetközi elterjedéséről Domokos Pál Péter táblázatot

állított össze[45]. Az Apponyi kézirat „Hungaricus"-ához (a) *proporció* is tartozik; e helyett azonban példáink közt az élő népzenéből vett proporció-szerű változat szerepel, a hétfalusi csángók *borica* táncából (b)[46]. A Moldvából származó „komandálós" dallam Erdélyben is – magyarok és románok között egyaránt –, talán „felülről" kapott újabb román hatásra, a leggyakoribb. A csoport két utolsó darabja, Kisküküllő megyei *székely verbunk* és Maros–Torda megyei *szöktetős,* főleg az A sorok 2-es kadenciája miatt látszik alig-idetartozónak.

47a–d A négy példa közül az Udvarhelyen gyűjtött „székely tánc" egészében is közel áll az 1800 körül lejegyzett „nagyszombati"-hoz, de a székely változat, soronként erősen variált ismétléssel, kétszeresére hosszabbodott. A széki *négyes*hez hasonlóan, nem az alapról, hanem a tercről indul egy kőrispataki marosszéki[47].

48a–b Az 5-ösnél magasabb első kadenciájú dallam az 1-es főkadenciájúak között nem jellemző, részben idegen jellegű, mint ez a két példa is. A kettő közül a hangszeres változat illeszkedik jobban a hagyományba; nemcsak azért, mert „népi" forrásból származik, hanem főleg azért, mert felvette a hagyományos környezet uniformisát, az A A_k B B_k formát[48].

2-ES FŐKADENCIA

49a–e Az „Oh te csodálatos német . . ." szövegű múltszázadi dalhoz (a) Kodály 18. századi hangszeres párhuzamot állít[49]. További történeti hangszeres változat egy azóta felfedezett és publikált nagyszombati magyar tánc" (b)[50]. A körülményeket figyelembe véve, az Udvarhely megyei és a két maros-tordai dallam (c–e) az előbbiekkel azonos típusnak tekinthető.

50a–d E csoport a Kodály: *Marosszéki táncok* főtémájaként ismert dallam családjával is kapcsolatban van. A jobbágytelki és gyímesközéploki *forgatós,* ill. *marosszéki* (ab) altípusként elválasztandó a másik altípust képviselő kőrispataki *marosszékitől* és bukovinai *silladritól.* Ez utóbbi szöveggel is ismeretes[51].

51. Több változatban, csak Gyímesközéplokról ismerjük. További változatok vizsgálata dönti el, hogy strófa-példáink 1. számához csatolandó-e, vagy önálló típus marad[52].

b3-AS FŐKADENCIA

52a–c Egyelőre társtalan. Csak nagyobb körbe, a „páva" dallam stíluskörébe illeszthető bele.

54a–b A szentábrahámi (Udvarhely m.) Tóth Vilmos tanítótól Vikár Béla által fonográfra vett, hegedűn játszott dallam (és annak szöveges változata) támlapján Bartók nyíllal a tanítóra figyelmeztetve megjegyzi: „ki kell hagyni!" A mintegy 70 évvel később felvett mezőbándi *öreg korcsost* viszont típus mivoltában egyelőre csak ez az egy, adatközlője miatt leértékelt adat hitelesíti.

56–63 A nyolc dallam eléggé rokon ahhoz, hogy egymás mellé kerüljön, de típusnak tekinthető homogén csoportot nem alkot.

64a–d E dallamokat az első sorpárok tartják össze. (A magyarszováti *négyes*ben két hétszótagos verssornak megfelelő 2+2 ütem számít egy hangszeres mérték szerinti sornak.)

65a–b A két dallam egy-egy altípust képvisel. Az első Lajtha széki gyűjtéséből vált szélesebb körben ismertté[53]. A Maros–Torda megyei *korcsos* a *jaj*-nóták világába vezet és érintkezik a sirató típuskörrel is[54].

3-AS FŐKADENCIA

66. Egyedülálló moldvai dallam. Csupán annak bemutatása céljából került ide, hogyan lesz újstílusú népdal második feléből ereszkedő szerkezetű, AABB formájú hangszeres dallam.

67a–d A közismert „Erdő mellett nem jó lakni . . .”-dal többféle típus ritmus- és dallammodelljét képviselheti. Inkább a modell, mint a típus képviselőjeként került a hencidai példa e csoport végére[55].

68a–c A 18–19. századforduló táján lejegyzett első darabhoz Pálóczi gyűjteményében, vele nagyjából egy időben lejegyzett szöveges változat is van[56]. A történeti magyar dallamemlékhez közelebb állót ezúttal az élő erdélyi román változatok közt találunk[57].

69a–b A dallam rokonságáról és lakodalmas funkciójáról a Pálóczi-gyűjtemény és az MNT III/A megfelelő jegyzetében találunk tájékoztatást[58].

4-ES FŐKADENCIA

70 A Kalotaszeg környékén népszerű *legényes* dallam első sorpárját duda-sorpárra lehet egyszerűsíteni[59]. A dallamot ugyanazon a tájon *învîrtita*nak is játsszák.

71a–l A sirató stílus tánczenében továbbélő dallamainak több, egymással közeli rokon típusba vagy altípusba sorolható nagy családját képviseli ez a példacsoport. Már a 18–19. századforduló tájáról is számos változatot ismerünk. Töredékét D-dúr zongoraversenye „magyar rondó”-jában Haydn is felhasználta. Népies zeneszerzők – Csermáktól Svastics Jánosig és Simonffy Kálmánig – ismételten feldolgozták, saját szerzeményként publikálták[60]. Népi változatokat nagy mennyiségben Erdélyben és a bukovinai székelyeknél gyűjtöttek. Keletről nyugatra haladva, körülbelül a Duna vonaláig mind kevésbé jellemzően Magyarország területén is előfordult. A dallam második fele ezúttal is változékonyabb. A harmadik kadencia, az általánosan jellemző 2-es mellett, gyakran b3-as, 4-es, 5-ös. A típuskörön belüli csoportosítás egyik lehetősége: a második sorpárok szerinti. (a–b) Az 1800 táji „múlatságos nótának” és a „Kállai kettős” dallamának Bogyiszlóról is van közeli változata; a maros-tordai Jobbágytelkén pedig Bartók „diminuált” szöveges változatot is gyűjtött[61]. (c–g) Széken ebbe a típuskörbe tartozó *csárdást, porkát,* sőt – távolabbi változatként – *négyest* is ismernek. Van Bátmonostorról *ugrós,* Kibédről *sebes csárdás* (Seprődi 1974, 100. sz.), Magyarlapádról *pontozó,* Lőrincrévéről „vîrtita” (=*învîrtita).* (h) A Bartók által Nyárádremetén gyűjtött és ugyancsak általa lejegyzett *síma sebes* révén a „galántai táncok” egyik témája közvetlenül kapcsolódik a sirató réteg dallamaihoz[62]. (i–j) Negyed-mozgású, csárdás félének játszott változatra a maros-tordain kívül Kolozs és Udvarhely megyéből is van adat[63]. (k) A bukovinai székelyek többféle változatot, többféle néven ismernek: *silladri, verbung, friss.*

72a–d Nagy típusok környezetében, amilyen az előbbi „sirató”, törvényszerűen alakulnak ki átmeneti, a típushoz idomuló vagy belőle kivezető dallamjelenségek. Ilyen ez a négy dallam.

73a–b A két dallamnak első látásra semmi köze egymáshoz. A rokonságot az A sorok azonossága és a dallam első felében azok kvart transzpozíciója árulja el.

74. Kalotaszegen és a Mezőség egy részén ismert *sűrű magyar, sűrű tempó, legényes* dallam. Zenei környezetéről a sorpároknál volt szó[64].

77a–b A két dallam a bennük egyéni módon előforduló *titi-tá* ritmus miatt került egy helyre; egyébként feltehetően nem rokonok. Az *aprózó,* ugyanott másképp: *cövekelő, friss csárdás* egész dallamát bukovinai székelyektől, második felét Csíkrákosról ismerjük – szöveggel[65]. Hangszeres román változatról Máramaros megyéből tudunk[66]. A *kecsketánc* ugyan-

úgy, mint a csíki *medvés* (Ütempárok 222. sz.) házasemberek által lakodalmak alkalmával előadott erotikus játék (tánc) kísérő dallama[67].

78. Mai dudanóta 18. századi változata[68]. A végén dudautójáték is van. Címében a „Hung." melletti személynév a hangszeres névadásnak a Kájoni kódexből és számos néprajzi adatból is ismert gyakorlatát juttatja eszünkbe.

79a–b Az A^5 B^5 A B szerkezetűre egyszerűsíthető dallamnak Gyímesközéplokról szöveges változatát is ismerjük[69].

80a–k Duda csoport, melyet nem mindig szerves rokonság, hanem inkább az azonos modell szerinti építkezés tart össze. A dallam megismételt A sorból álló, ereszkedő vonalú első fele az oktáv és kvint közötti terjedelmet foglalja el; B B_k vagy egyéb második felének közös vonásai: ereszkedés a szeptím vagy kvint tájáról és általában nyolcad-mozgás. Egyértelmű vagy feltételezhető rokonság a dallamok első felében van; helyenként a folytatásban is észlelhetők az azonos típushoz való tartozás jelei (pl. b, d és e). Az első *ugrós* egymaga is országos típust képvisel[70]. A Szolnok–Doboka megyei *cigánytáncot* (g) variánsként az „A jó lovas katonának . . ." dallama mellé tehetjük[71]. A Szatmár megyei *friss csárdás* (e) környékbeli változatai *román nóta, kondás tánc, cigány tánc, oláhos* néven is szerepelnek. Van, természetesen, a csoportba illeszthető szlovák és erdélyi román dallam is[72]. 18. századi előzmény az Apponyi kódex egy kvintváltó „Hungaricus"-a[73]. A sorismétlő szerb *kolo* példát (k) pedig akár a csoport prototípusának is tekinthetjük.

81a–c A nyelvterület nagyobb részét képviselő három dudanóta közül a proporciós változatot (b) Szabolcs és Szatmár megyei cigányok *botoló* tánchoz használják. Seprődinek a kibédi dallamhoz írt megjegyzése szintén cigányokra utal: „Sátoros cigányoktól hallották régen."

82a–d E dallam sorpár-változatával már találkoztunk[74]. Ebben a formában a sorpár kvintváltó ismétlése és kiteljesítése. A kvintmegfelelésnek azonban a strófa első felében csak nyomai fedezhetők fel; ez ügyben még a kadenciák sem nyújtanak támpontot, mivel a változatok többségében az első és második sorvég 6-os (vagyis a csoport itteni elhelyezését *feltételezett* 5-ös kadencia indokolja). A dallam első felében az egyetlen helyénmaradtnak minősíthető hang a második ütembeli *fis*. A dallam ütemparós származása mellett tanúskodik a szerkezet változékonysága, esetenként (pl. d) nyitottsága[75]. Bukovinát és Moldvát kivéve, századunk első felében még nyelvterület-szerte, városokban is, kedvelt csárdás darab.[76]

83a–g A nagy többségben 7 *5* b3 kadenciájú vokális strófikus dallam változatkörét az MNT VI. és VII. kötete kimerítően ismerteti. A sorpárt, amiből a strófikus forma feltehetően kialakult, a b3-as kadenciájúak között, főleg hangszeres sokféleségében – táncdallamok részeként és közjátékdallamként – láthattuk. Ez, a „páva" típuskör régi népzenénket, különösen a hangszeres népzenét, messze elágazó változataival és hatásával mintegy átitatja. Itteni, nem minden esetben könnyen azonosítható példáink inkább csak a perifériát, a típuskörből való kilépés vagy ahhoz való közeledés lehetőségeit illusztrálják. A szabolcsi *cigány tánc – cigány nótának, oláj* (=oláh) *nótának* is nevezik – a közjáték sorpárból pontos (mechanikus) kvintváltás útján keletkezett strófa (a). A Kisküküllő megyei *magyaros* két, azonos darabban szereplő strófája (b_1 b_2) egymástól is meglehetősen eltér[77], látszatra pedig itt már igen messze vagyunk a somogyi kanászdallamtól. Ugyanígy nehéz elfogadni, hogy a gyímesközléploki *félolához* és a szépvíz-kósteleki *sebes csárdás* végső soron a „páva" változata, egymásnak pedig – nemcsak földrajzilag – közeli rokona (e f). A moldvai csángók közt is van még e 3/8-os, háromsoroson (g) kívül további változat[78].

84. E dallamot, szöveges román dalként Erdély-szerte, sőt a rádió révén Románia-szerte dalolják.

85–88. Egészükben társtalan dallamok. Rokoni kapcsolatot A-soraikban – első felükben – lehet sejteni[79]. E részek többé-kevésbé azonosíthatók a „Nosza jertek legények . . .” vagy a „Kecskemét is kiállítja . . .” dal megfelelő részével.[80]

89. 7 7 11 7 11 szótagú sorokból álló szöveges változatai ismeretesek.

90. További hangszeres változatok is csak Csíkból vannak. Szöveges cigánydal-változatai viszont máshol is ismeretesek[81].

91a–j Egyike a legkedveltebb, variánsaiban leginkább szétágazó dallamcsaládoknak. Időrendben legkorábbi változata a 17. századi Vietórisz kódexben fennmaradt „Egő lángban forog szívem . . .”-dal A A B C szerkezetű[82]. Ehhez képest a Kodály *Marosszéki táncok* főtémájaként ismert dallam A A B A_5, illetve A^5 A^5B A szerkezetű. Ezt tekintjük ma a Vietórisz kódexbeli dallam egyenes leszármazottjának, a hangszeres változatok közt pedig fő típusnak (a, valamint b, c). Formája közel áll az újstílusú népdalokéhoz. A hangszeres változatok közt egyébként újstílusú – A A^5 B A szerkezetű – egy Bartók által 1914-ben furulyás adatközlőtől gyűjtött Maros-Tardos megyei „régibb” *forgatós* (f)[83]. Az újstílusú változat A A^5 B A szerkezetű dallamokkal való érintkezés nyomán jöhetett létre, melyeknek A sora már eleve közeli rokon, B sora pedig szerkezetileg hasonló. Ilyen már a 18. század végén ismert „Prussziának királya . . .” dallama is, továbbá egy, a 18–19. századforduló táján lejegyzett verbunkos dallam (g)[84], valamint számos e századi népzenei hangfelvétel (h–j)[85]. A főtípus megismételt első sorával, ill. második sorpárjával külön is foglalkoznunk kellett, hiszen ezek egyéb összefüggésekben is előfordulnak[86]. Erdélyi magyar és román táncok nagy száma közt főleg a hosszan ereszkedő – a harmadik sor végén vagy a negyedik elején a VII. fokot is elérő – második sorpár segít a dallam azonosításában[87].

92. A *sebes magyaros* második sorpárja a „marosszéki”-ből variálódott.

93a–b A dallam második fele „marosszéki” sorpár. Román változatról Hunyad megyéből tudunk[88]. A dallam A sora a „Meg ne mondja, komámasszony, az uramnak . . .” vagy „Beültettem kis kertemet a tavasszal . . .” daléval azonos[89].

94a–c A „Kondorosi csárda mellett . . .” dallamának *legényes* változatai. A harmadik dallam, azáltal, hogy utolsó sora is B lett, megtette az utolsó előtti lépést a tisztán hangszeressé válás és az „ismeretlen eredet” felé.

A 5-ösnél magasabb főkadenciájú dallamok száma csekély; közöttük számottevő típusról nem tudunk.

Sárosi Bálint tanulmányát – mivel szerzője a Göttingeni Egyetem professzoraként 1989/90-ben huzamosan külföldön tartózkodik –, a jövő esztendő őszétől folytatjuk. (A szerk.)

Almási (1979)	Szilágysági magyar népzene. Közzéteszi Almási István. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1979.
Arany (1952)	Arany János népdalgyűjteménye. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Akadémiai Kiadó, Budapest 1952.
Bartók (1924)	Bartók Béla: A magyar népdal. Budapest 1924.
Bartók (1981)	Hungarian Folk Music Collected by Béla Bartók. Phonograph Cylinders. Hungaroton (1981) LPX 18069.
Bartók és Kodály (1921)	Erdélyi magyarság. Népdalok. Közzé teszik Bartók Béla és Kodály Zoltán. Budapest 1921. (Reprint 1987)
DPP (1978)	Domokos Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században. Akadémiai Kiadó, Budapst 1978.
Dobszay (1984)	Dobszay László: A magyar dal könyve. Zeneműkiadó, Budapest 1984.
Elschek A – O. (1982)	Alica Elscheková – Oskár Elschek: Slovenské l'udové piesne a nástrojová hudba. Antologia. Bratislava 1982.
Florea (1975)	Ioan T. Florea: Folclor muzical din judetul Arad. 500 melodii de joc. Bucuresti 1975 (1974).
Georgescu (1984)	Corneliu Dan Georgescu: Jocul popular romanesc. Editura Muzicala, Bucuresti 1984.
Halmos (1986)	Halmos Béla: Ádám István és bandája. Egy széki zenekar monográfiája. Kandidátusi értekezés kézirata. Budapest, 1986.
Kerényi (1961)	Népies dalok. Szerk. Kerényi György. Budapest 1961.
Kodály – Vargyas (1969)	Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Zeneműkiadó, Budapest 1969.
Lajtha (1954/1)	Lajtha László: Széki gyűjtés. Budapest 1954.
Lajtha (1954/2)	Lajtha László: Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Budapest 1954.
Lajtha (1955)	Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés. Budapest 1955.
Martin (1965 + 66)	Martin György: A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai. Tánctudományi Tanulmányok 1965 – 66.
Medan (1968)	Virgil Medan: 160 melodii populare instrumentale. Cluj 1968.
Pálóczi	Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből. Sajtó alá rendezte Bartha Dénes és Kiss József. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1953.
Papp (1976)	Papp Géza: A korai verbunkos stíluselemei XVIII. századi közhasználatú zenénkben. Magyar Zene XVII. évf. 3. sz. (1976).
Papp (1986)	Hungarian Dances 1784 – 1810. Edited and introduced by Géza Papp. Budapest 1986.
Pesovár F (1960)	Pesovár Ferenc: Fejér megyei népi táncok I. Alapi táncok. István Király Múzeum Közleményei 160.
Prichici (1955)	Constantin G. Prichici: 125 melodii de jocuri din Moldova. Bucuresti 1955.
Sárosi (1980)	Hungarian Instrumental Folk Music. Ed. by Bálint Sárosi. Hungaroton (1980) LPX 18045 – 47.
Sárosi (1987)	Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene ütempáros rétege. Magyar Zene 1987.
Sárosi (1988/1 – 4)	Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népi dallam. Sorok, Sorpárok I – III. Magyar Zene 1988 (1 – 4).
Szabolcsi (1959)	Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Második, átdolgozott kiadás. Budapest 1955.
Szabolcsi (1959)	Szabolcsi Bence: A magyar zene évszázadai. Tanulmányok I. Sajtó alá rendezte Bónis Rerenc. Budapest 1959.

100 melodii (1955)	100 melodii de jocuri din Ardeal. Bucuresti 1955.
Színi (1865)	Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai. Pest 1865.

MEGJEGYZÉS A KÉZIRATBÓL SZÁRMAZÓ KOTTAPÉLDÁKHOZ

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

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

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

lelt. = hangzó dokumentum nélküli, főleg helyszíni lejegyzések az MTA Zenetudományi Intézetében.

Néhány esetben – jelzet hiányában – a kotta mellett a gyűjtő neve, valamint a gyűjtés helye és ideje szerepel.

JEGYZETEK

[A jegyzetek számozása folytatja az előző részletét] Könnyebb összehasonlítás céljából mindjárt 5-ös végzőhangra transzponálva.

[38]*Muzsika i Trandicija*-lemez. Szerk. Dragoslav Devic. LPV 110, II/2.

[39]Kodály – Vargyas 1969. 21. sz. A szlovák változat: Elschek A-O. 1982, 123. sz. Ugyanebben a gyűjteményben tercig lekanyarodó, hexachord A sorú dallamok: 65. és 101. sz.

[40]Az utóbbi kettőt l. Medan 1968, 21., ill. Florea 1974, 131. sz. alatt.

[41]Orchésographie par Thoinot Arbeau. Réimpression précédée d'une notice sur les dances du XVIè siècle par Laure Fonta. Paris 1888.

[42]Szabolcsi 1959, 1984. lap.

[43]L. a Sorok-nál, Sárosi 1988/1, 20a.

[44]Sárosi 1988/4, 49a–h. A szlovák változatok gyermekdalszerűek. Elschek A–O. 1982, 30–32. sz. A magyar kapcsolatok szempontjából talán az adatközlők neve sem érdektelen: Kormi Andrásné Tóth Zsuzsa, Kralovánszky Jánosné. A románok különösen igényt tartanak erre a dallamra, melynek egy változata *Banu Maracine*, feltehetőleg főleg iskolai terjesztés hatására, románok közt általánosan ismert. V. ö. Vasile Tomescu: Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie. Bucuresti 1973, 50. lap. A Kárpátokon túli népzenei gyűjtemények azonban nem dokumentálják e dallam újabban feltételezett mély román gyökereit.

[45]Domokos Pál Péter: Beziehungen der Musik des 18. Jahrhundets in Ungarn zur Ungarischen Volksmusik von heute. Studia Musicologica 1964, 28–29. lap és VII. tábla.

[46]Borica-részlet a Sorpárok közötti változat is: Sárosi 1988/4, 49g. Az „Apor Lázár" dallam hétfalusi borica tánchoz való alkalmazásáról további adat: AP 11049b–d.

[47]Lajtha 1955, 26. sz. Az alapról induló főtípushoz – csak az első sorpárt véve tekintetbe – Marosújváron gyűjtött román változat is van: Medan 1968, 29. sz.

[48]Paraszti változatról máshonnan nem tudunk. 19. századi előfordulásokról – Brahms II. magyar táncáig bezárólag – l. Kodály jegyzetét: Arany, 75. lap.

[49]Lányi Zsuzsanna 1729-ben datált kótáskönyvének egy *Saltus Hungsricus*át, l. Arany, 50. lap. A dalt Kidében 1941 körül valószínűleg felújítás nyomán ismerték; Járdányi: A kidei magyarság világi zenéje. Kolozsvár 1943, 63. sz.

[50]A dallam után a hajdani lejegyző által hozzácsatolt négyütemes közjátékot (kódát) is meghagytuk. Ezt külön v.ö. az Ütempárok közötti 11. sz. kotta végével: Sárosi 1987, 357. lap.

[51]„A kis mókus vígan él . . ." „Csizmadia legények, cillárom hopp". Szöveges változatot a századforduló táján moldvai román polgári körökben is ismerhettek. Egyet Enescu I. rapszódiája témájául használt. Annak a dalnak szövegkezdete: „Am un leu si vreau sa-l beau" (Van egy lejem s meg akarom azt inni). Moldvai táncdallamként – *caraselul* – l. Prichici 1955, 56. sz.

[52]Egy változatát l. Sárosi 1967, 59. lap.

[53]Lajtha 1954, 21. sz.

[54]Első két sorát vö. az Ütempárok 102. sz. kottájával: Sárosi 1987, 365. lap.

[55]A sokféle második sorpárból a legjellemzőbbet l. Sárosi 1988/4, 50. sz.

[56]Pálóczi, 170. sz.: „Mikor én kis piciny gyermek voltam . ' – P. H. Á. verse.

[57]A 68b alattin kívül l. Florea 1975, 99. sz. és Prichici 1955, 23. és 75. sz.

[58]Pálóczi 520–522. lap, MNT III/A 1000. lapján a 745–769. sz. jegyzete.

[59]Vö. pl. Sárosi 1980, 3/2 („Ha a dunna szólni tudna . . ").

[60]Verbunkos kiadványban itteni példánkon (a) kívül l., korábbról az Apponyi (Ugróczi) kézirat 35. sz. alatti „Hungaricus"-át (DPP 1978, 224. sz.). A Haydn témáról l. az Ütempárok 101-es kottáját és az ott mondottakat. Ugyanott, a 104. sz. alatt l. Simonffy 1856-ban kiadott dalát. Csermák Antal *Verbung*-jának részletét Papp Géza közli (1976, 236. lap). Simonffy valamivel idősebb kortársa, Svastics János *Üdvözlő* című darabja *4. Frisse*-ként használta fel: Svastics János magyar szerzeményei zongorára. V. kiadás. (Pest) Rózsavölgyi (lemez szám 660). Egy szöveges változatot Arany János népdalgyűjteményében is találunk, l. Arany 8. sz., valamint Kodály hozzáfűzött jegyzetét.

[61]Bartók 1924, 181. sz. Ennek az alcsoportnak a dudanótával is van kapcsolata: a „Hervadj, rózsám, hervadj . . ." dallamától úgyszólván csak ritmusban különbözik (vö. Bartók 1924, 159. sz.).

[62]A „galántai" dallamot l. Papp 1986, 139. sz., vö. a dallamok második felét.

[63]Utóbbit l. Lajtha 1955, 32. sz.

[64]Sárosi 1988/4, 78. és 36. sz.

[65]Pl. Kodály–Vargyas 1969, 323. sz.

[66]Tiberiu Brediceanu: 170 melodii populare romînesti din Maramures. Bucuresti 1956, 138. sz.

[67]Vö. Almási 1979, 244. sz. jegyzetével.

[68]Vö. „Hej rozmaring, rozmaring . . ." – Járdányi 1961, 67. lap, vagy Dobszay 1984, 185. sz.

[69]„Megházasodtam, te Miska . . ." Bartók és Kodály 1921, 146. sz.

[70]Leginkább szöveggel, pl. „Kútágas gémestül . . ." „Szőr kesztyű, bőr nadrág . . .".

[71]Kodály–Vargyas 1969, 291. sz.

[72]Pl. Elschek A–O. 1982, 208. sz. és Florea 1975, 84. sz.

[73]DPP 1978, 232. sz.

[74]Sárosi 1988/4, 356. lap és 50. sz.

[75]L. az Ütempárok 130. kottáját, valamint ugyanott a 28–31. sz. alatti példákat. Könnyebb összehasonlítás kedvéért az „Erdő mellett . . ." alap-sorpárjának – második sorpár – kezdő hangja oktávval mélyebbre transzponálandó. Ilyen változat is van, pl. Liszt XIV. rapszódiájában az ún. *Koltói csárdás* téma.

[76]A közölt példákon kívül néhány további adat: *sebes* – Kőrispatak, Lajtha 1955, 22. sz.; *gyors csárdás* – Marossárpatak, AP 8756a; *csürdöngölő* – Jobbágytelke, AP 6417f; *szökős* – Korond, AP 6703f5; *friss csárdás* – Csíkrákos, AP 2525g.

[77]Második sorpárjaikat l. Sárosi 1988/3, 8a–b és 37.

[78]Pl. Sárosi 1988/3, 18ab.

[79]Vö. Sárosi 1988/1, 39. számmal is (35. lap).

[80]A dalokat l. Szabolcsi 1955, 63;. lap, ill. Kodály–Vargyas 372. sz.

[81]„Cigány kovács felesége jó lenni . . ." szöveggel budapesti éttermekben is hallható. Másik szöveg: „Igoria, bagaria lakkcsizma. . ."

[82]Szabolcsi 1959, 295. lap; továbbá csíksomlyói vokális változattal és a Kodály-téma eredetijével együtt: Kodály–Vargyas 1969, 89. lap, valamint Sárosi Bálint: Hangszeres népzene Kodály műveiben. Ethn. 93/4 (1982), 519. lap.

[83]Hanglemezen: Bartók 1981, I/7c.

[84]A „Prussziának . . .”-dalt l. Kodály–Vargyas 1969, 40. lap. A verbunkos dallamhoz további példa: Papp 1986, 158. sz.

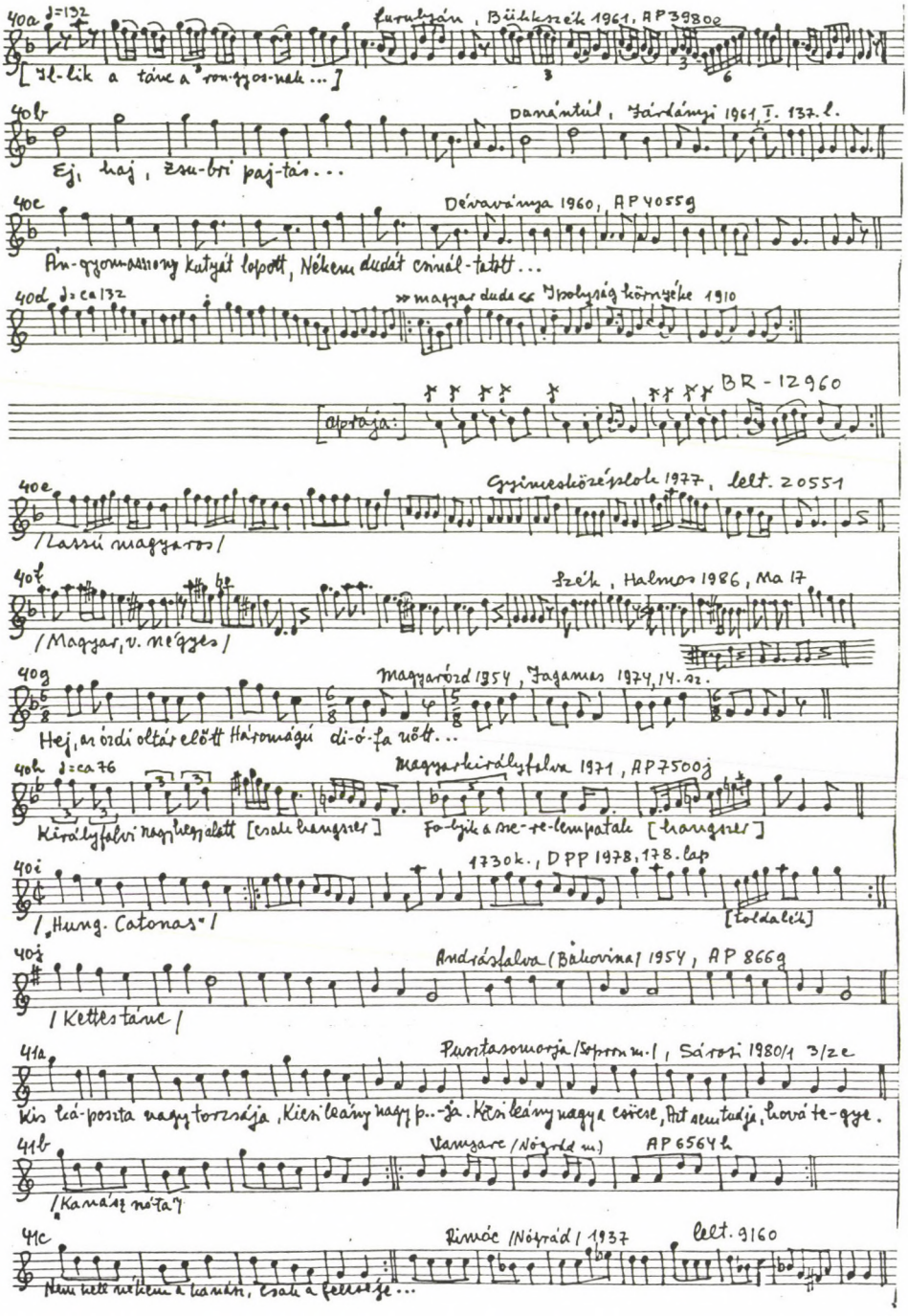
[85]A gyímesi *féloláhos*hoz (j) hasonló, moll-jellegű, de szöveges változat Kiss Dénes kéziratos gyűjteménye 48. drabja, valamint Színi 1865, 76. sz.

[86]L. Sárosi 1988/1, 31. sz., valamint 1988/2, 8. sz. A második sorpár önállóan: „Egy nagyorrú bolha . . .” kezdetű dal – Kodály–Vargyas 1969, 103. sz.

[87]Erdélyi román változatokat *de învîrtit, lunga, de-a lungu, ardeleana, hategana, somesana* címen l. Medan 1968, 49., 99., 113. sz., Florea 1975, 83., 85., 112. sz., Georgescu 1984, 415. sz. alatt.

[88]Învîrtita, 100 melodii 1955, 26. sz.

[89]A sor külön l. Sárosi 1987, 50. sz. A hangszeres dallamban az első sor vége következetesen 8-as, érezhetően az 5-ös kadenciáról szaladt fel.



40a ♩=132 Furulyán, Bükkszék 1961, AP 3980e

[Il-lik a tánc a ron-gyos-nak...]

40b Danántúl, Járdányi 1961, I. 137. l.

Ej, haj, Zsu-bri paj-tás...

40c Dévaványa 1960, AP 4055g

Án-gyom-asszony kutyát lopott, Nékem dudát csinál-tatott...

40d ♩=ca 132 »magyar duda« Ipolyság környéke 1910

BR-12960

[aprája:]

40e Gyimesközéplok 1977, lelt. 20551

/Lassú magyaros/

40f Szék, Halmos 1986, Ma 17

/Magyar, v. négyes/

40g Magyarózd 1954, Jagamas 1974, 14. sz.

Hej, az ózdi oltár előtt Háromágú di-ó-fa nőtt...

40h ♩=ca 76 Magyarkirályfalva 1971, AP 7500j

Királyfalvi nagy hegy alatt [csak hangszer] Fo-lyik a sze-re-lempatak [hangszer]

40i 1730k., DPP 1978, 178. lap

/„Hung. Catonas"/ [toldalék]

40j Andrásfalva (Bukovina) 1954, AP 866g

/Kettes tánc/

41a Pusztasomorja (Sopron m.), Sárosi 1980/1 3/2e

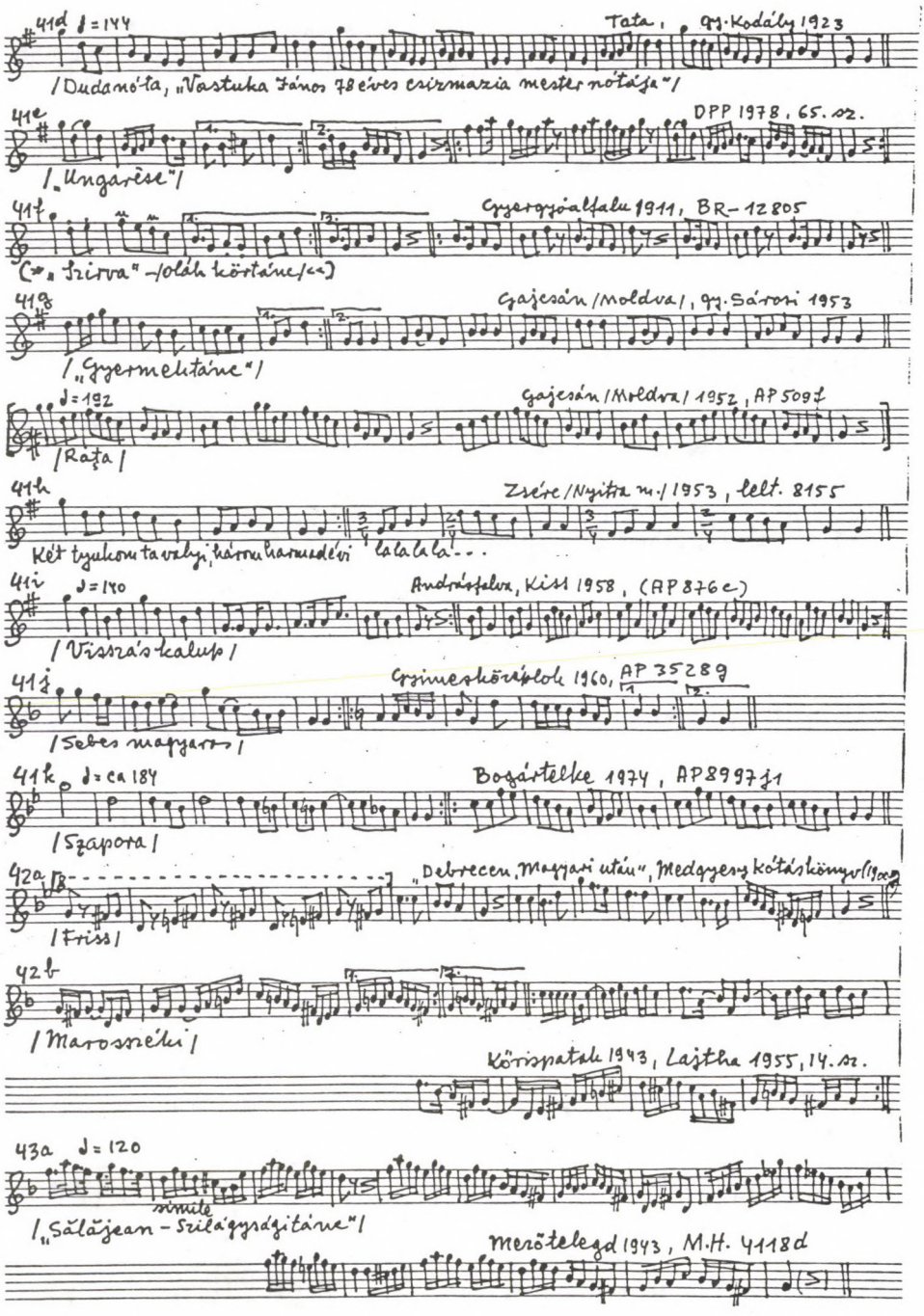
Kis ká-poszta nagy torzsája, Kicsi leány nagy p..-ja. Kicsi leány nagy a csöcse, Azt sem tudja, hová te-gye.

41b Vanyarc (Nógrád m.) AP 6564h

/„Kanász nóta"/

41c Rimóc (Nógrád) 1937 lelt. 9160

Nem kell nékem a kanász, csak a felcseje...



41d ♩=144 Tata, gy. Kodály 1923

/Dudanóta, „Vastuka János 78 éves csizmazia mester nótája"/

41e DPP 1978, 65. sz.

/„Ungarèse"/

41f Gyergyóalfalu 1911, BR-12805

(*„Szirva" -/oláh körtáne/<<)

41g Gajesán /Moldva/, gy. Sárosi 1953

/„Gyermektáne"/

♩=192 Gajesán /Moldva/ 1952, AP 509f

/Rața/

41h Zsére /Nyitra m./ 1953, lelt. 8155

Két tyukom tavalyi, három harmadévi lalalala...

41i ♩=140 Andrásfalva, Kiss 1958, (AP 876c)

/Visszáskalup/

41j Gyimeskörépiok 1960, AP 3528g

/Sebes magyaros/

41k ♩=ca 184 Bogártelke 1974, AP 8997j1

/Szapora/

42a „Debrecen, Magyari után", Medgyesy kótáskönyv (1900)

/Friss/

42b

/Marosszéki/

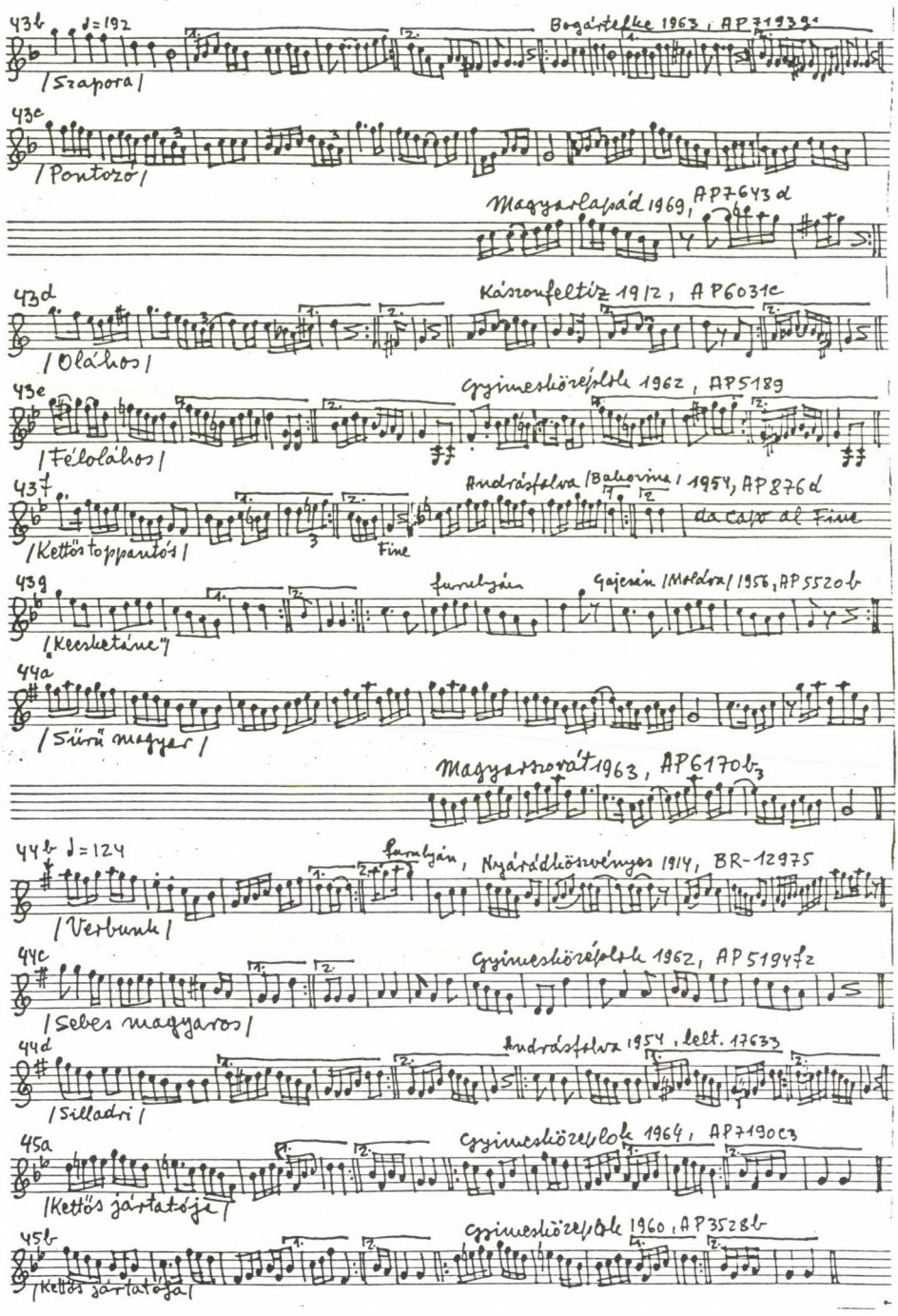
Körispatak 1943, Lajtha 1955, 14. sz.

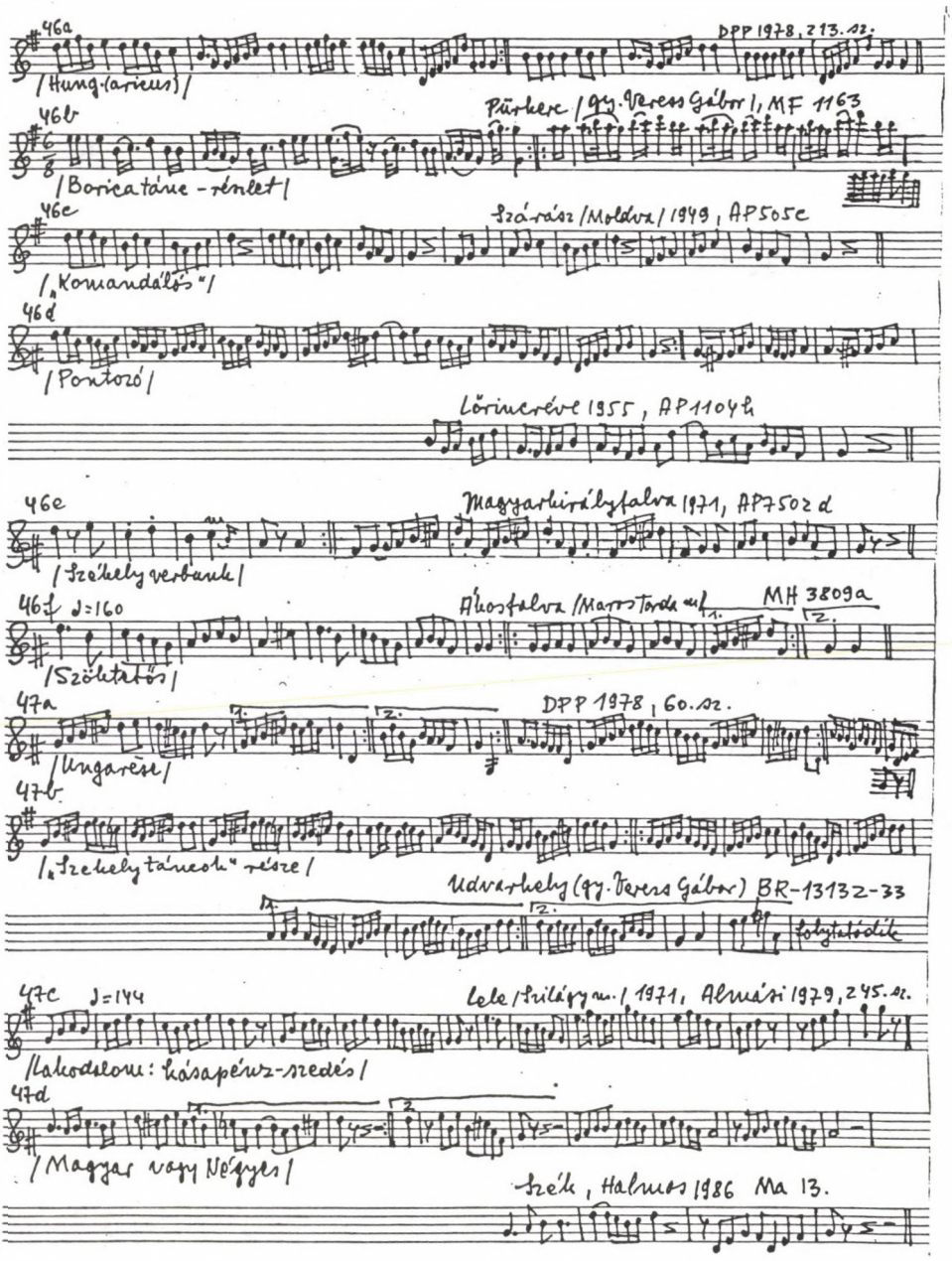
43a ♩=120

simile

/„Sălăjean - Szilágyságitáne"/

Mezőtelegd 1943, M.H. 4118d


43b ♩=192
Bogártefke 1963, AP7193g1
/Szapora/
43c
/Pontozó/
Magyarlapád 1969, AP7643d
43d
Kászonfeltíz 1912, AP6031c
/Oláhos/
43e
Gyimesközéplok 1962, AP5189
/Félolához/
43f
Andrásfalva /Bakovina/ 1954, AP876d
/Kettős toppantós/
Fine
da capo al Fine
43g
furulyán
Gajesán /Moldva/ 1956, AP5520b
/Kecsketáne/
44a
/Sűrű magyar/
Magyarszovát 1963, AP6170b3
44b ♩=124
furulyán, Nyárádkösvényes 1914, BR-12975
/Verbunk/
44c
Gyimesközéplok 1962, AP5194f2
/Sebes magyaros/
44d
Andrásfalva 1954, lelt. 17633
/Silladri/
45a
Gyimesközéplok 1964, AP7190c3
/Kettős jártatója/
45b
Gyimesközéplok 1960, AP3528b
/Kettős jártatója/



46a DPP 1978, 213. sz.
/Hung.(aricus)/

46b Pürkerc /gy. Veress Gábor/, MF 1163
/Borica táne - részlet/

46c Szárász /Moldva/ 1949, AP505c
/„Komandálós"/

46d
/Pontozó/

Lőrincréve 1955, AP1104h

46e Magyarkirályfalva 1971, AP7502d
/Székely verbunk/

46f ♩=160 Ákosfalva /Maros Torda m./ MH 3809a
/Szöktetős/

47a DPP 1978, 60. sz.
/Ungarese/

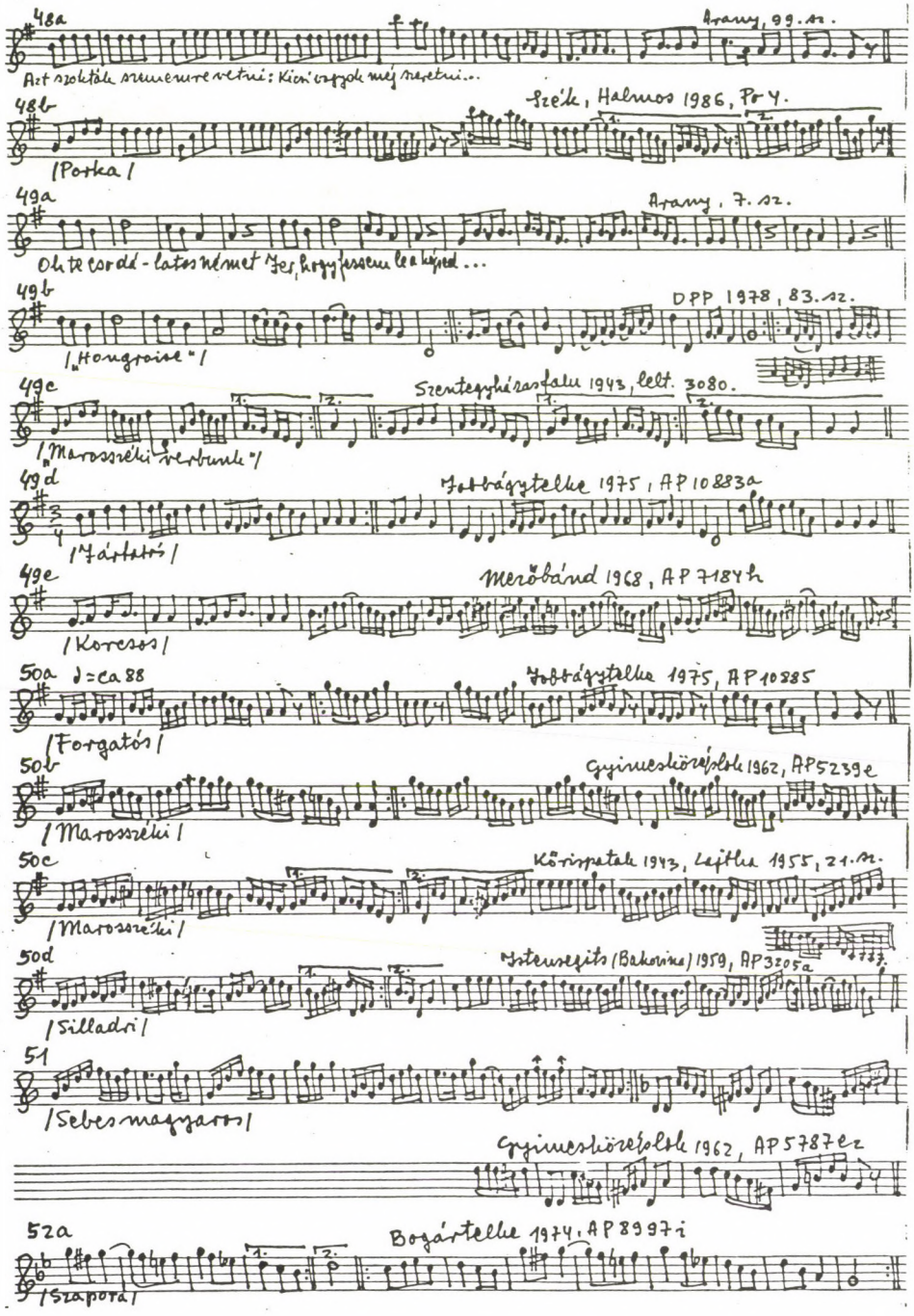
47b
/„Szekely táncok" része/

Udvarhely (gy. Veress Gábor) BR-13132-33
folytatódik

47c ♩=144 Lele /Szilágy m./ 1971, Almási 1979, 245. sz.
/Lakodalom: kásapénz-szedés/

47d
/Magyar vagy Négyes/

Szék, Halmos 1986 Ma 13.



48a Arany, 99. sz.

Azt szokták szememre vetni: Kicsi vagyok még szeretni...

48b Szék, Halmos 1986, Po 4.

/Porka/

49a Arany, 7. sz.

Oh te csodá-latos német Jer, hogy fessem le a képed...

49b DPP 1978, 83. sz.

/„Hongroise"/

49c Szentegyházasfalu 1943, lelt. 3080.

/„Marosszéki verbunk"/

49d Jobbágytelke 1975, AP 10883a

/Jártatós/

49e Mezőbánd 1968, AP 7184h

/Korcsos/

50a ♩=ca 88 Jobbágytelke 1975, AP 10885

/Forgatós/

50b Gyimesközéplok 1962, AP 5239e

/Marosszéki/

50c Kőrispatak 1943, Lajtha 1955, 21. sz.

/Marosszéki/

50d Istensegits (Bakovina) 1959, AP 3205a

/Silladri/

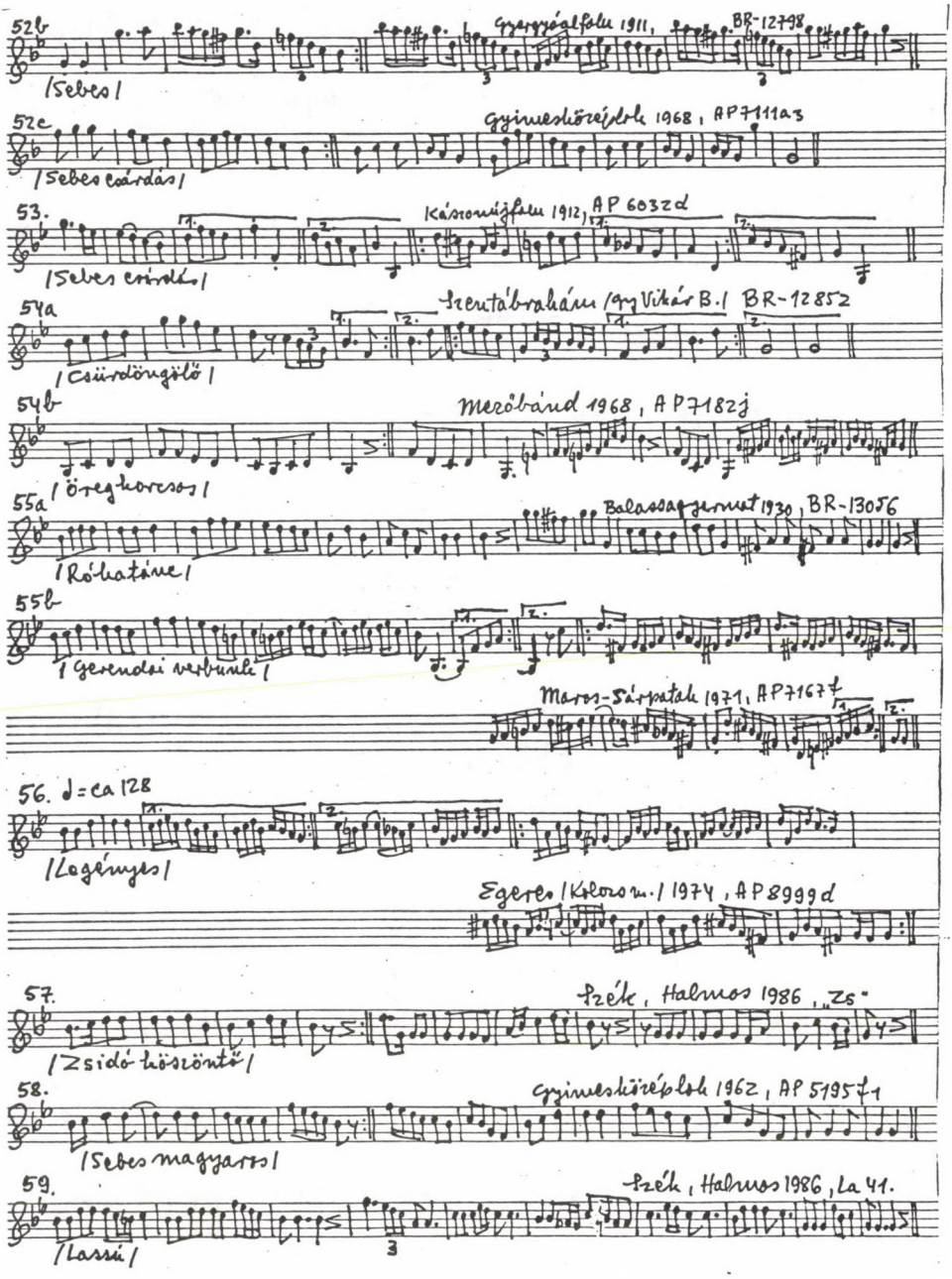
51

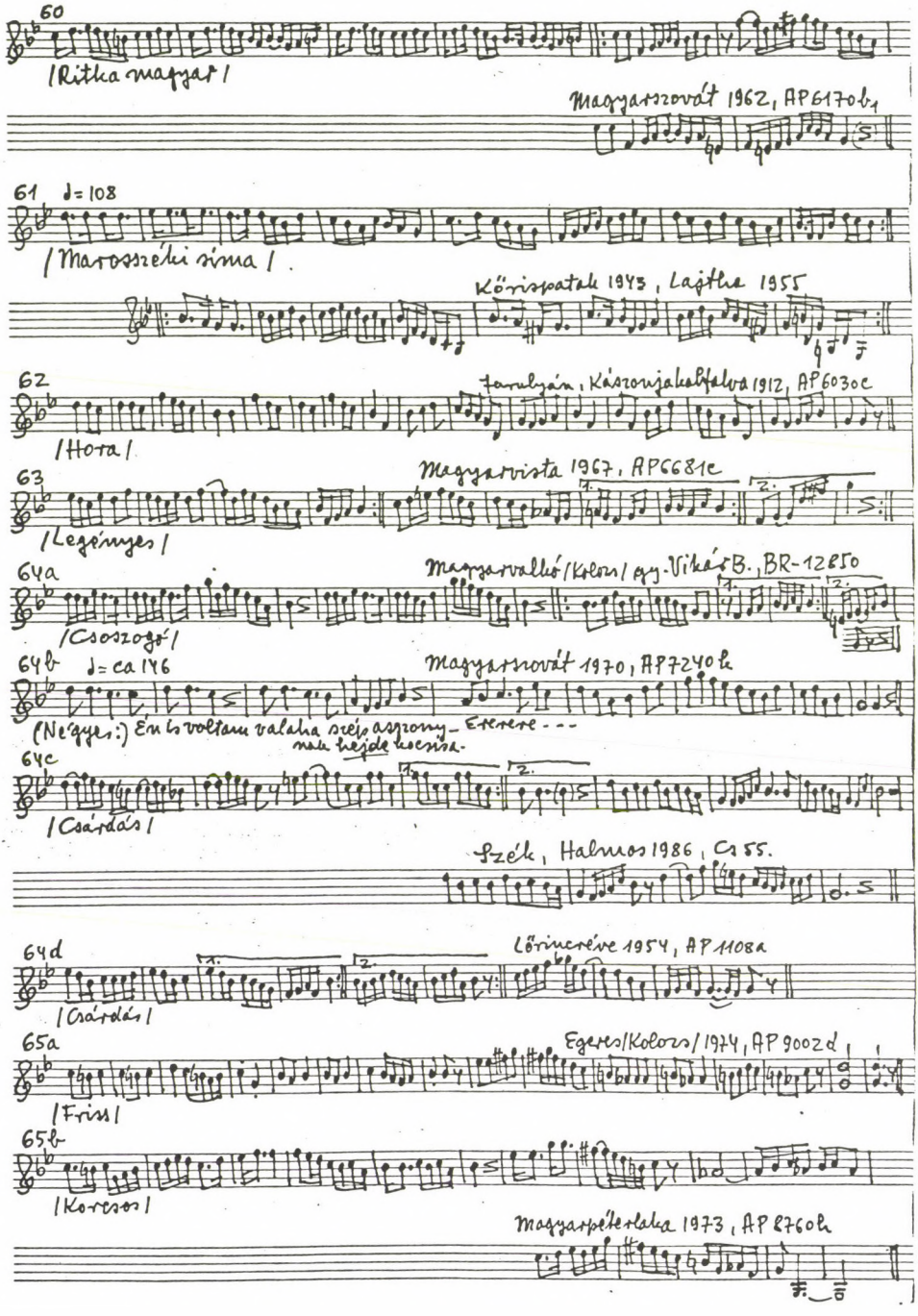
/Sebes magyaros/

Gyimesközéplok 1962, AP 5787ez

52a Bogártelke 1974, AP 8997i

/Szapora/


52b
Gyergyóalfalu 1911, BR-12798
/Sebes/
52c
Gyimesközéplok 1968, AP7111a3
/Sebes csárdás/
53.
Kászonújfalu 1912, AP 6032d
/Sebes csárdás/
54a
Szentábrahám /Gy. Vikár B./ BR-12852
/Csürdöngölő/
54b
Mezőbánd 1968, AP7182j
/Öreghoreszos/
55a
Balassagyarmat 1930, BR-13056
/Róhatáne/
55b
/Gerendai verbunk/
Maros-Sárpatak 1971, AP7167f
56. ♩=ca 128
/Legényes/
Egeres /Kolozsm./ 1974, AP8999d
57.
Szék, Halmos 1986, „Zs"
/Zsidó köszöntő/
58.
Gyimesközéplok 1962, AP 5195f1
/Sebes magyaros/
59.
Szék, Halmos 1986, La 41.
/Lassú/



60

/Ritka magyar/

Magyarszovát 1962, AP6170b1

61 ♩= 108

/Marosszéki sima/

Kőrispatak 1943, Lajtha 1955

62

Jarulyán, Kászonjakalfalva 1912, AP6030c

/Hora/

63

Magyarvista 1967, AP6681c

/Legényes/

64a

Magyarvalkó/Kolozs/ gy. Vikár B., BR-12850

/Csoszogó/

64b ♩= ca 146

Magyarszovát 1970, AP7240h

(Négyes:) Én is voltam valaha szép asszony – Ererere – – –
nak hejde kocsisa.

64c

/Csárdás/

Szék, Halmos 1986, Cs 55.

64d

Lőrincréve 1954, AP1108a

/Csárdás/

65a

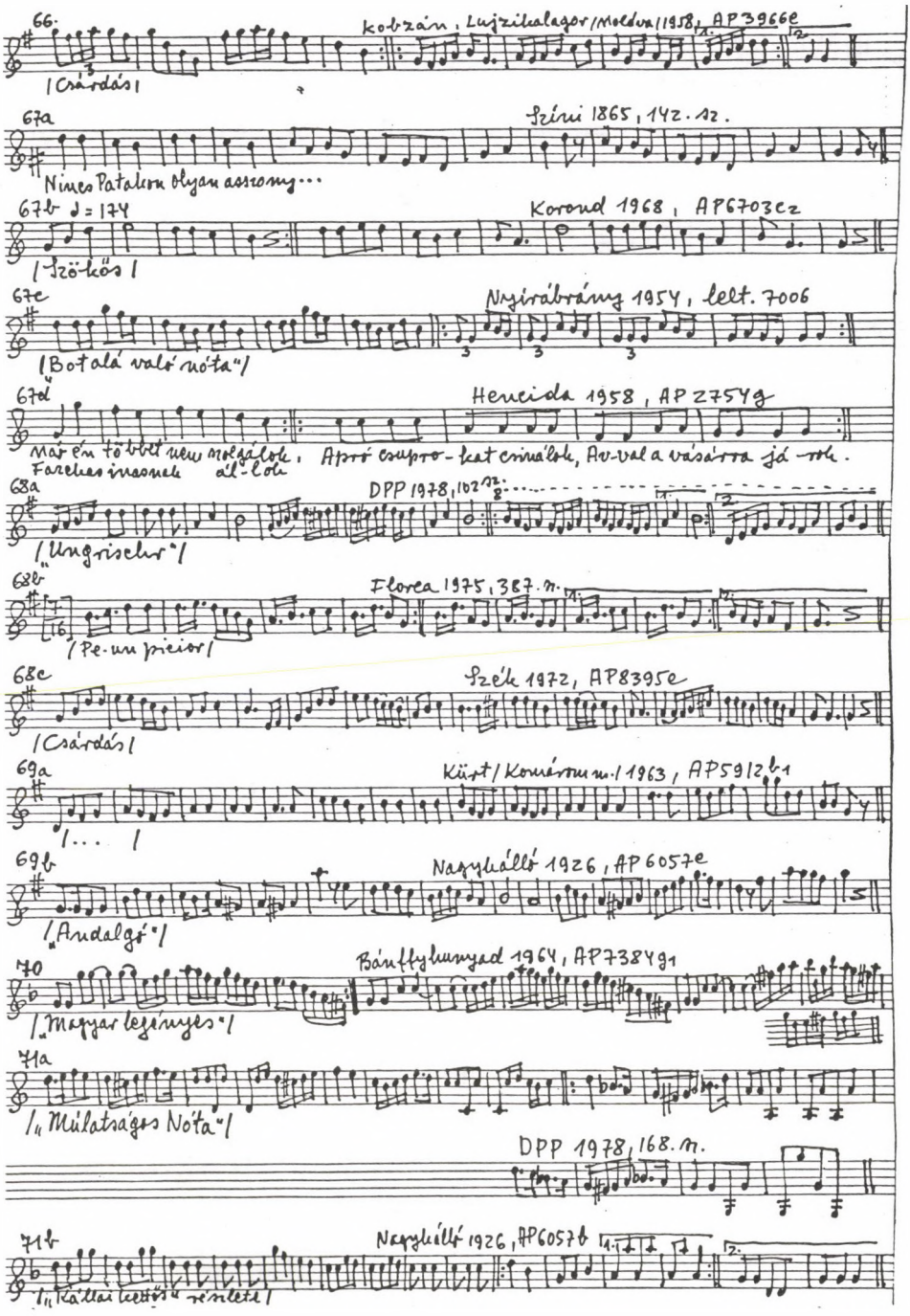
Egeres/Kolozs/1974, AP9002d

/Friss/

65b

/Korcsos/

Magyarpéterlaka 1973, AP8760h



66. Kobzán, Lujzikalagor/Moldva/1958, AP3966e

/Csárdás/

67a Szini 1865, 142. sz.

Nincs Patakon olyan asszony...

67b ♩ = 174 Korond 1968, AP6703c2

/Szökős/

67c Nyírábrány 1954, lelt. 7006

/Botalá való nóta"/

67d Hencida 1958, AP2754g

Már én többet nem szolgálok, Apró csupro-kat csinálok, Av-val a vásárra já-rok.
Farchas inasnak ál-lok

68a DPP 1978, 102 sz.

/„Ungrischr"/

68b Florca 1975, 387. sz.

/Pe-un picior/

68c Szék 1972, AP8395e

/Csárdás/

69a Kürt/Komárom m./1963, AP5912b1

/... /

69b Nagykálló 1926, AP6057e

/„Andalgó"/

70 Bánffyhunyad 1964, AP7384g1

/„Magyar legényes"/

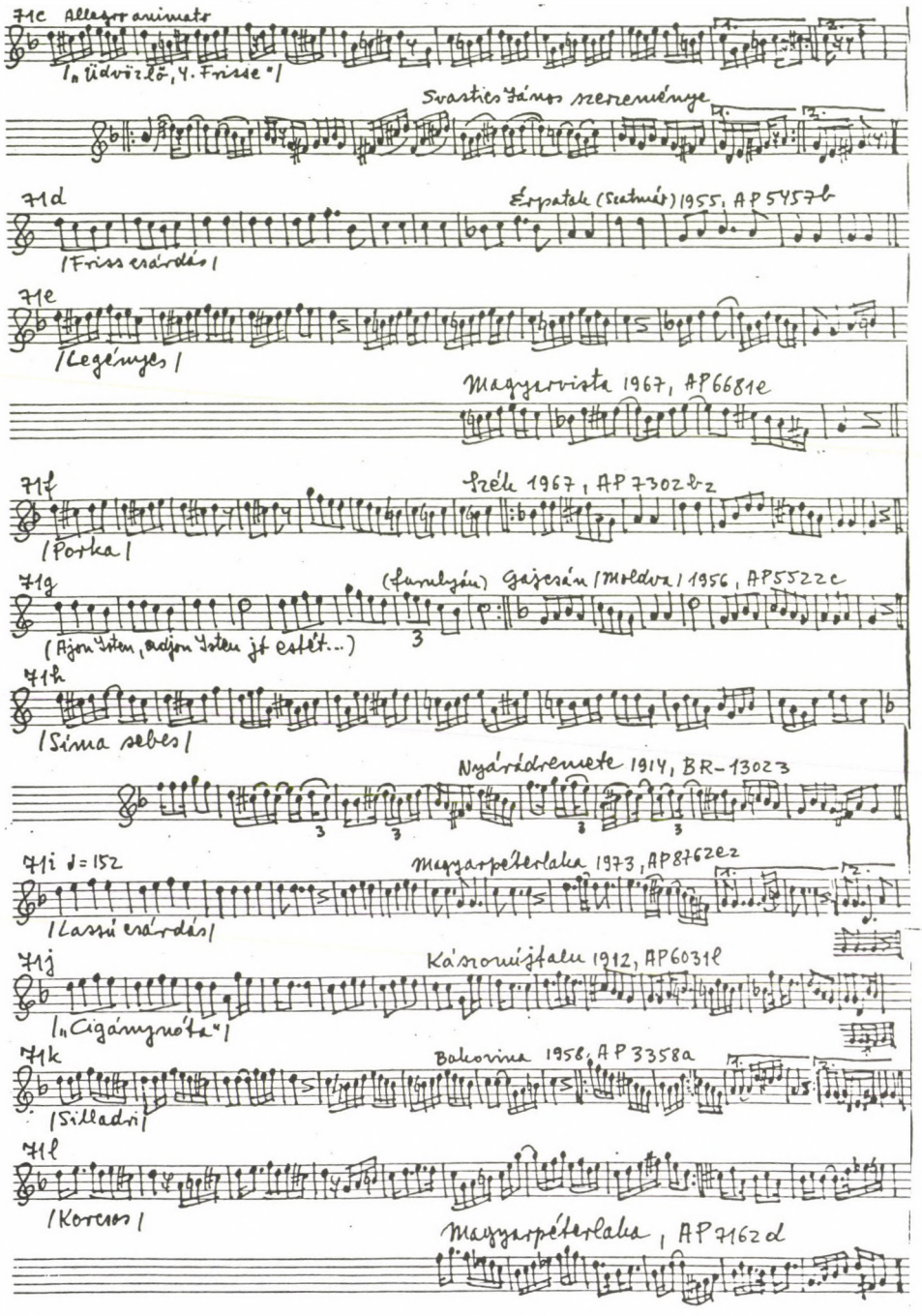
71a

/„Múlatságos Nóta"/

DPP 1978, 168. sz.

71b Nagykálló 1926, AP6057b

/„Kállai kettős" részlete/



71c Allegro animato

/„Üdvözlő, 4. Frisse"/

Svastics János szerzeménye

71d

Érpatak (Szatmár) 1955, AP 5457b

/Friss csárdás/

71e

/Legényes/

Magyarvista 1967, AP 6681e

71f

Szék 1967, AP 7302b2

/Porka/

71g

(furulyán) Gajcsán (Moldva) 1956, AP 5522c

(Ajon Isten, adjon Isten jó estét...)

71h

/Sima sebes/

Nyárádremete 1914, BR-13023

71i ♩=152

Magyarpéterlaka 1973, AP 8762e2

/Lassú csárdás/

71j

Kászonújfalu 1912, AP 6031l

/„Cigánynóta"/

71k

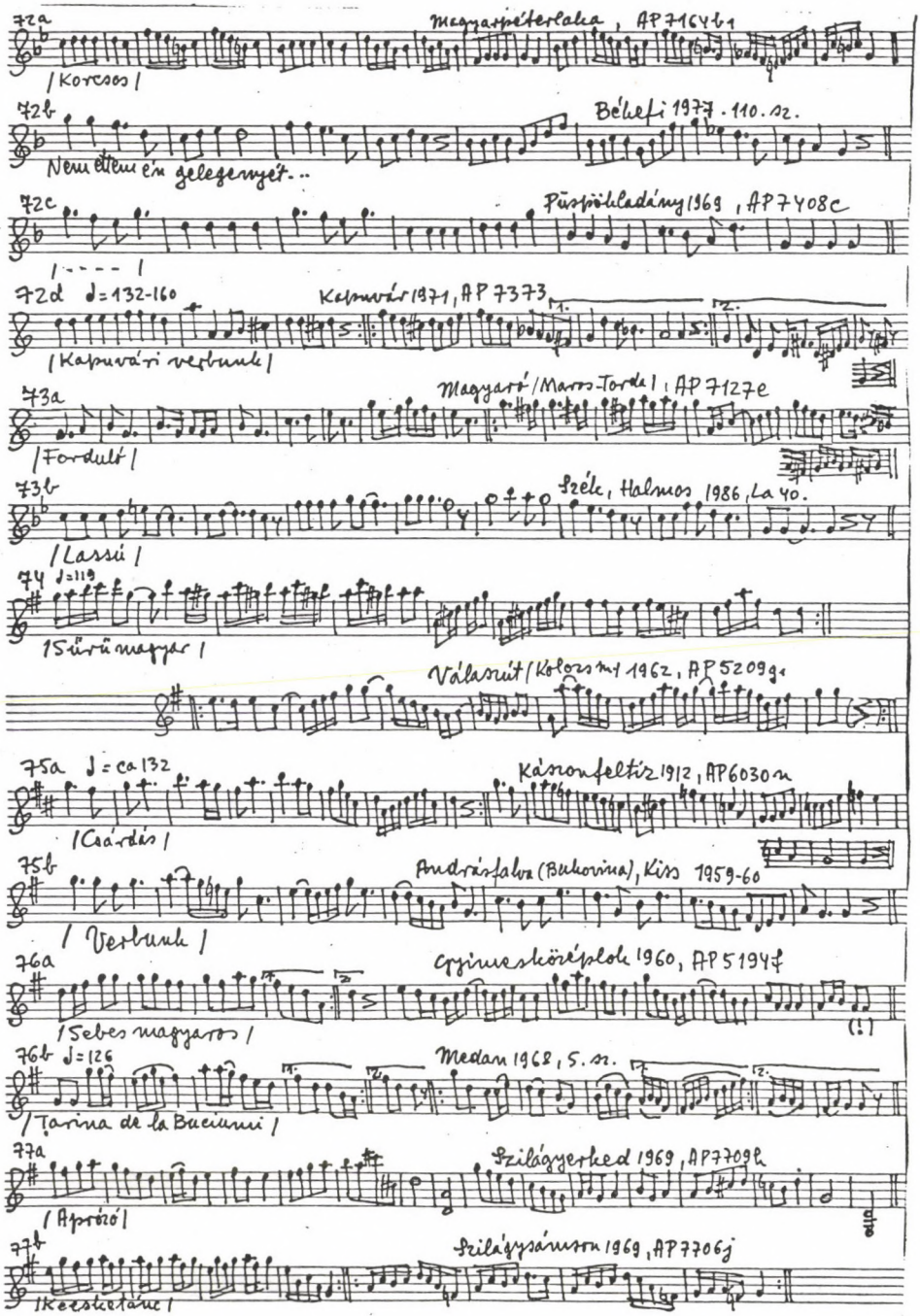
Bakovina 1958, AP 3358a

/Silladri/

71l

/Korcsos/

Magyarpéterlaka, AP 7162d



72a Magyarpéterlaka, AP 7164b1

/Korcsos/

72b Békefi 1977. 110. sz.

Nem ettem én gelegenyét...

72c Püspökladány 1969, AP 7408c

/- - - -/

72d ♩=132-160 Kapuvár 1971, AP 7373

/Kapuvári verbunk/

73a Magyaró /Maros-Torda/, AP 7127e

/Forduló/

73b Szék, Halmos 1986, La 40.

/Lassú/

74 ♩=119

/Sűrű magyar/

Válaszút /Kolozsmy/ 1962, AP 5209g

75a ♩=ca 132 Kászonfeltíz 1912, AP 6030n

/Csárdás/

75b András falva (Bukovina), Kiss 1959-60

/Verbunk/

76a Gyimesközéplok 1960, AP 5194f

/Sebes magyaros/

76b ♩=126 Medan 1968, 5. sz.

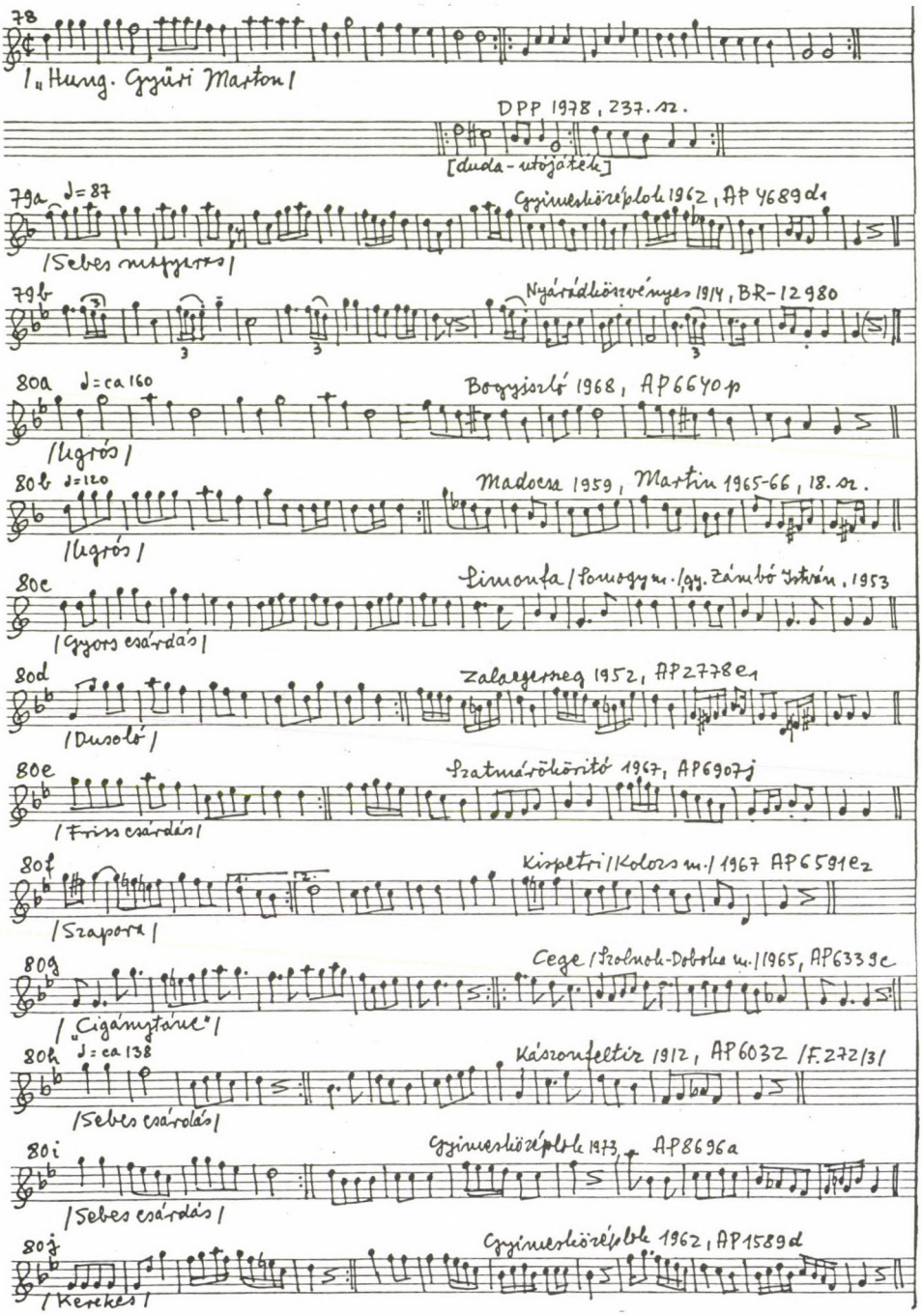
/Tarina de la Buciumi/

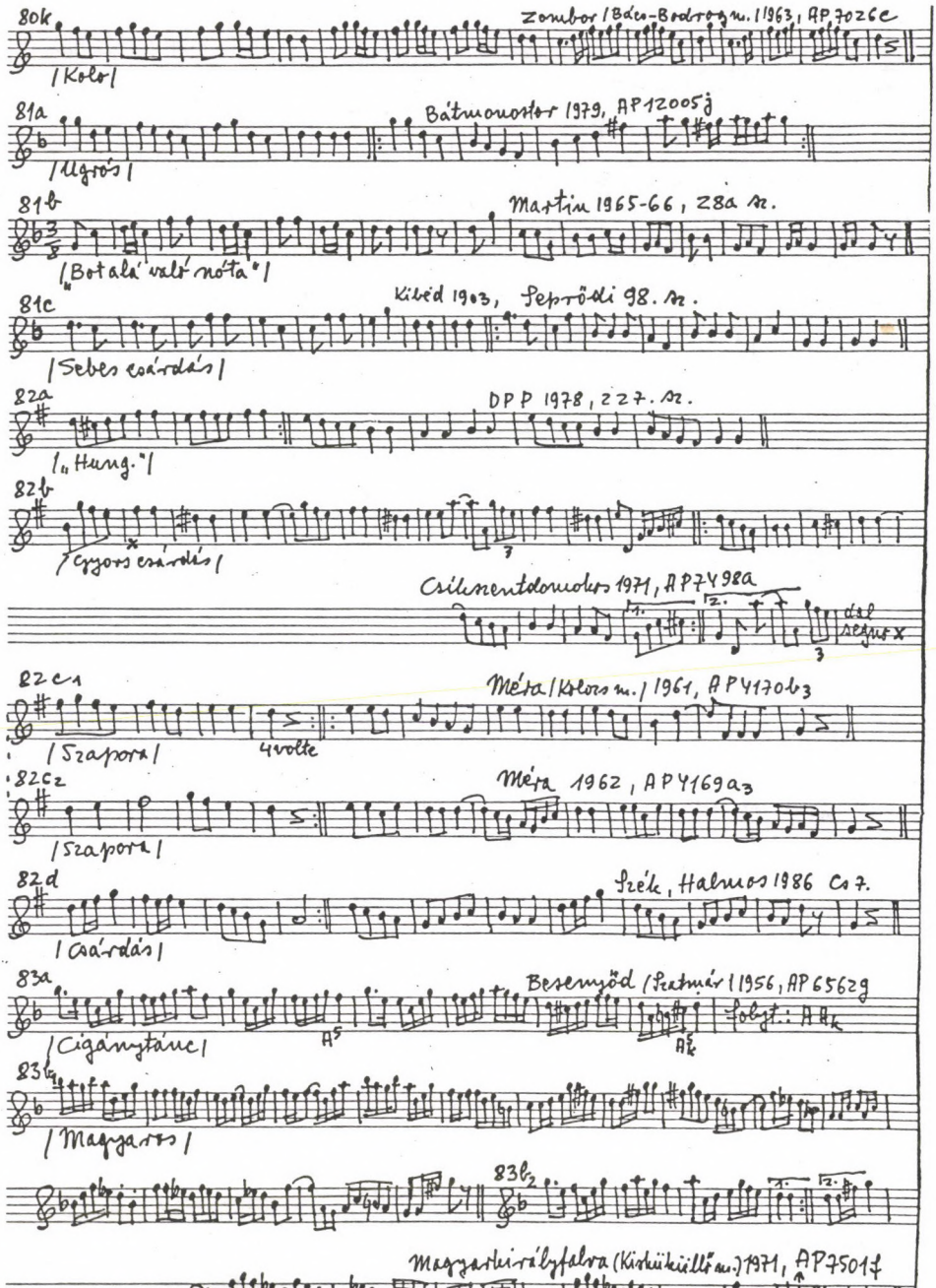
77a Szilágyerked 1969, AP 7709h

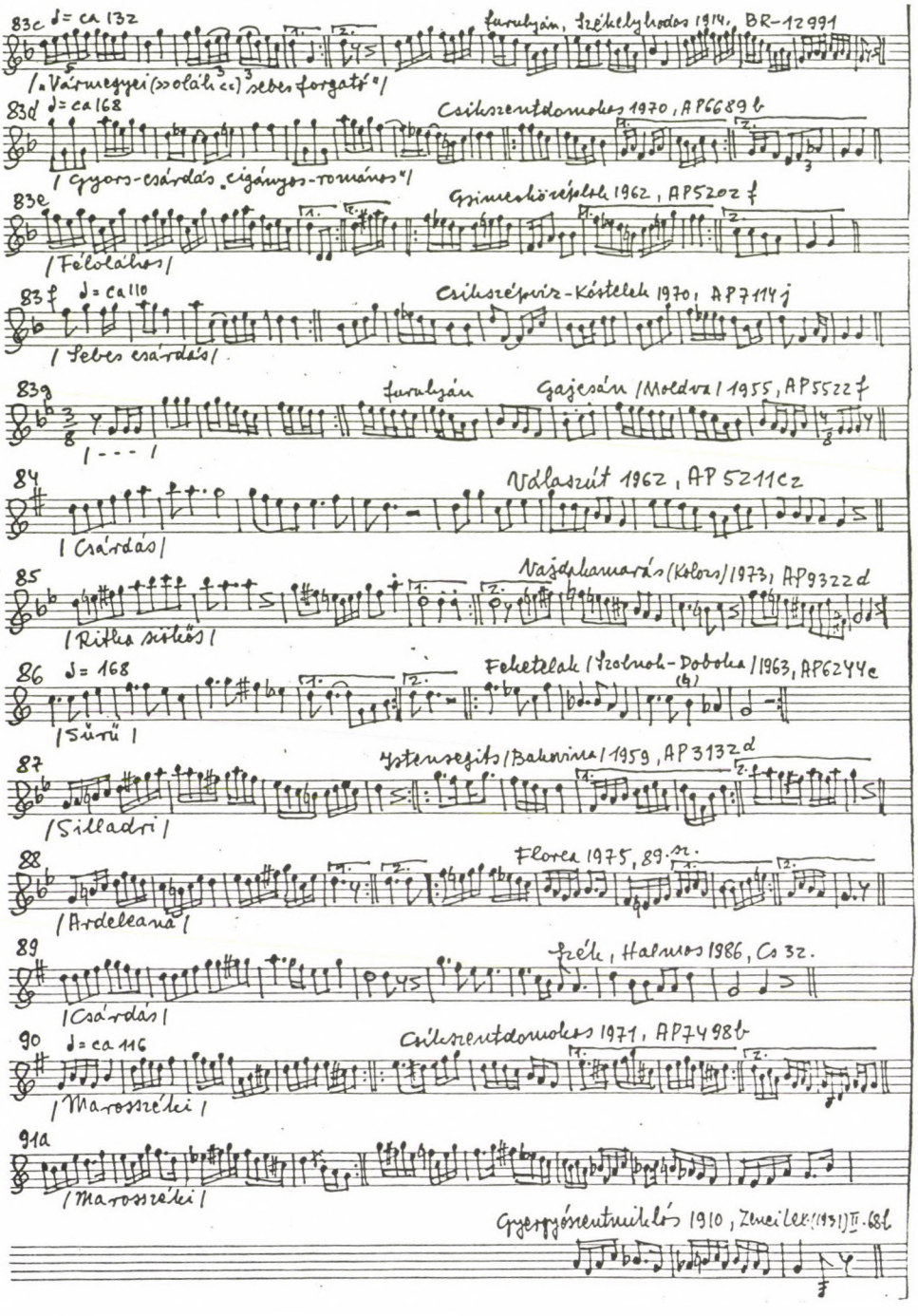
/Aprózó/

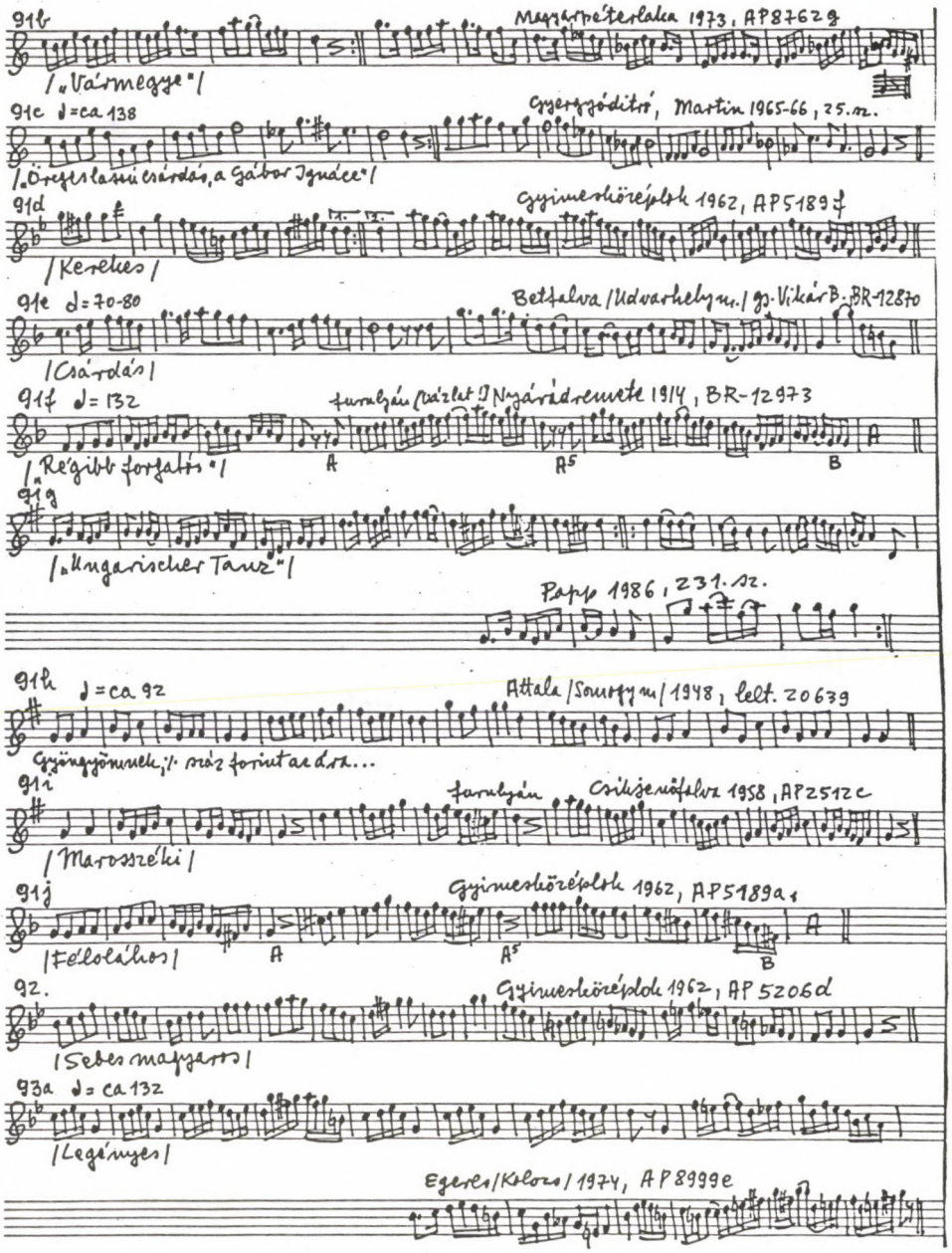
77b Szilágysámson 1969, AP 7706j

/Kecsketánc/


78
/„Hung. Gyüri Marton/
DPP 1978, 237. sz.
[duda-utójáték]
79a ♩=87
Gyimesközéplok 1962, AP 4689 d1
/Sebes magyaros/
79b
Nyárádköszvényes 1914, BR-12980
80a ♩=ca 160
Bogyiszló 1968, AP 6640 p
/Ugrós/
80b ♩=120
Madocsa 1959, Martin 1965-66, 18. sz.
/Ugrós/
80c
Simonfa / Somogy m. / gy. Zámbó István, 1953
/Gyors csárdás/
80d
Zalaegerszeg 1952, AP 2778 e1
/Dusoló/
80e
Szatmárököritó 1967, AP 6907 j
/Friss csárdás/
80f
Kispetri / Kolozs m. / 1967 AP 6591 e2
/Szapora/
80g
Cege / Szolnok-Doboka m. / 1965, AP 6339 c
/„Cigánytánc"/
80h ♩=ca 138
Kászonfeltiz 1912, AP 6032 / F. 272/3/
/Sebes csárdás/
80i
Gyimesközéplok 1973, AP 8696 a
/Sebes csárdás/
80j
Gyimesközéplok 1962, AP 1589 d
/Kerekes/


80k
Zombor / Bács-Bodrog m. / 1963, AP 7026c
/Kolo/
81a
Bátmonostor 1979, AP 12005j
/Ugrós/
81b
Martin 1965-66, 28a sz.
/„Bot alá való nóta"/
81c
Kibéd 1903, Seprődi 98. sz.
/Sebes csárdás/
82a
DPP 1978, 227. sz.
/„Hung."/
82b
/Gyors csárdás/
Csíkszentdomokos 1971, AP 7498a
dal segno x
82c1
Méra / Kolozs m. / 1961, AP 4170b3
/Szapora/
4 volte
82c2
Méra 1962, AP 4169a3
/Szapora/
82d
Szék, Halmos 1986 Cs 7.
/Csárdás/
83a
Besenyőd / Szatmár / 1956, AP 6562g
folyt.: A Ak
/Cigánytánc/
83b1
/Magyaros/
83b2
Magyarkirályfalva (Kisküküllő m.) 1971, AP 7501f


83c ♩= ca 132
furulyán, Székelyhodos 1914, BR-12991
/„Vármegyei (»oláh«) sebes forgató"/
83d ♩= ca 168
Csikszentdomokos 1970, AP6689b
/Gyors-csárdás „cigányos-romános"/
83e
Gsimeskörépolok 1962, AP5202f
/Félolálhos/
83f ♩= ca 110
Csikszépvíz-Kóstelek 1970, AP7114j
/Sebes csárdás/
83g
furulyán
Gajesán /Moldva/ 1955, AP5522f
/---/
84
Válaszút 1962, AP5211cz
/Csárdás/
85
Vajdakamarás (Kolozs) 1973, AP9322d
/Ritka sikős/
86 ♩= 168
Feketelak /Szolnok-Doboka/ 1963, AP6244c
/Sűrű/
87
Istensegits /Bakovina/ 1959, AP3132d
/Silladri/
88
Florea 1975, 89. sz.
/Ardeleana/
89
Szék, Halmos 1986, Cs 32.
/Csárdás/
90 ♩= ca 116
Csikszentdomokos 1971, AP7498b
/Marosszéki/
91a
/Marosszéki/
Gyergyószentmiklós 1910, Zenei Lex. (1931) II. 68b



91b Magyarpéterlaka 1973, AP8762g

/„Vármegye"/

91c ♩=ca 138 Gyergyóditró, Martin 1965-66, 25. sz.

/„Öreges lassú csárdás, a Gábor Ignáce"/

91d Gyimesközéplok 1962, AP5189f

/Kerekes/

91e ♩=70-80 Betfalva /Udvarhely m./ gs. Vikár B., BR-12870

/Csárdás/

91f ♩=132 furulyán (vázlat!) Nyárádremete 1914, BR-12973

/„Régibb forgatós"/ A A5 B A

91g

/„Ungarischer Tanz"/

Papp 1986, 231. sz.

91h ♩=ca 92 Attala /Somogy m./ 1948, lelt. 20639

Gyöngyömnek, /: száz forint az ára...

91i furulyán Csikjenőfalva 1958, AP2512c

/Marosszéki/

91j Gyimesközéplok 1962, AP5189a

/Félolálhos/ A A5 B A

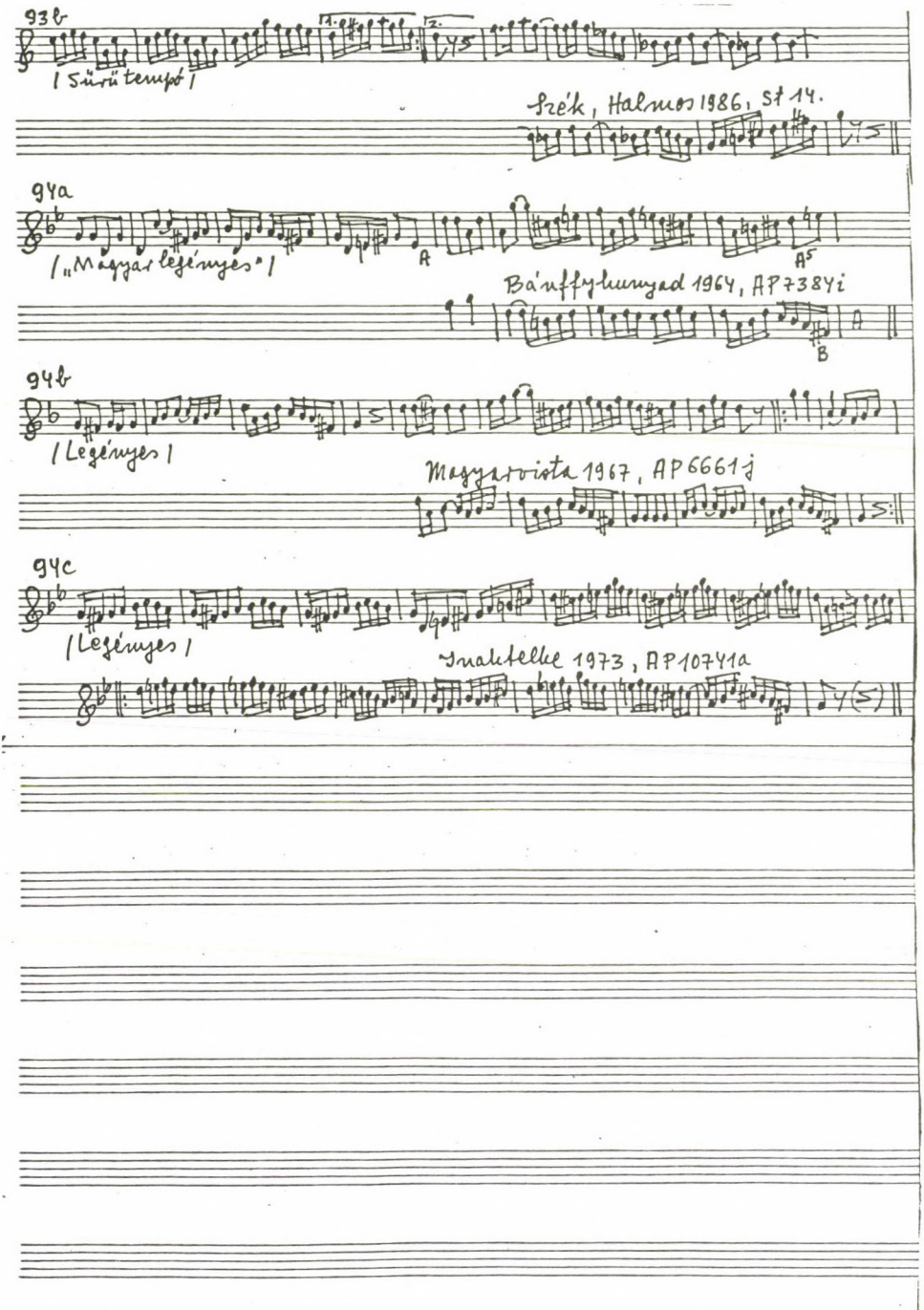
92. Gyimesközéplok 1962, AP5206d

/Sebes magyaros/

93a ♩=ca 132

/Legényes/

Egeres /Kolozs/ 1974, AP8999e


93b
(Sűrű tempó)
Szék, Halmos 1986, St 14.
94a
(„Magyar legényes")
A
A5
Bánffyhunyad 1964, AP7384i
B
94b
(Legényes)
Magyarvista 1967, AP6661j
94c
(Legényes)
Inaktelke 1973, AP10741a

EŐSZE LÁSZLÓ:

A SZÁZADFORDULÓ ESZMEI ÁRAMLATÁNAK HATÁSA KODÁLY ZENESZERZŐI EGYÉNISÉGÉNEK KIBONTAKOZÁSÁRA II.

AZ IFJÚ KODÁLY ZENESZERZŐI VILÁGA

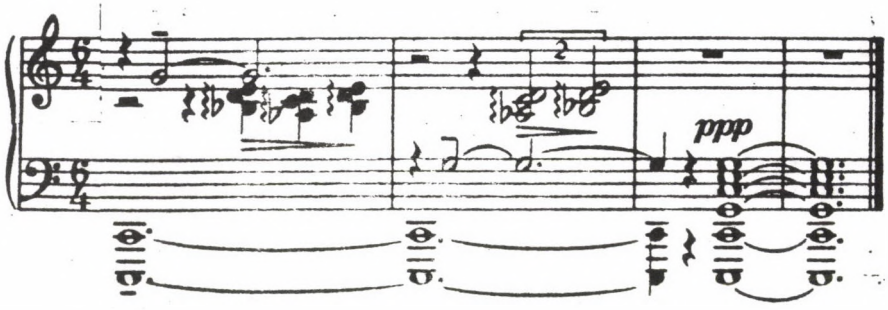
Vizsgálódásaink a komponista első, „kamara"-korszakának alkotásaira szorítkoznak, azok közt is főként az 1910 körül keletkezett darabokra terjednek ki.

Az 1907 őszétől 1920 végéig írt és opus-jelzéssel ellátott művek száma tizenkettő, s az opus-szám nélküli, de műjegyzékben szereplő darabokéval együtt sem haladja túl a húszat. Kodály nem volt termékeny szerző. A korabeli kritikák vissza-visszatérő jelzői – „meggondolt", „óvatos" – is erre utaltak.

A tárgyalt időszak első alkotásaival Kodály mintegy nyíltan deklarálta új stílusának fő forrásait: az 1907. december 5-én befejezett zongoradarab – *Méditation sur un motif de Claude Debussy* – a francia példaképnek, az 1908-ból való *Két zoborvidéki népdal* pedig az „eleven árpádkori muzeum"-nak állított emléket.

A rövid zongoradarab a Debussy vonósnégyes kezdő témájának gazdag fantáziára valló kibontása. A különböző regiszterekben való feldolgozása után vonós- és hárfaeffektusok vezetnek a virtuóz tetőpontra, majd alterált négyes-, ötöshangzatok mixturái során jutunk el a különös befejezéshez:

3



Kodály itt először kapcsolja össze a diatóniát a hatfokúsággal. A C-dúr hármast színező mixturák egy hang híján kiadják a teljes egészhangú sort.

Kecskeméti Istvántól tudjuk, hogy a hagyatékban őrzött kiadatlan, *„Párisra gondolok"* feliratot viselő zongoraimprovizációban is megjelenik, méghozzá *„valósággal tüntető for-*

mában a Párizsban frissen fölfedezett hatfokú skála".[80] A darab 1907. december 15-én keletkezett, tehát tíz nappal a *Méditation* után.

A *Két zoborvidéki népdal,* Kodály első népdalkórusa, három szoprán, három alt szólistára és női karra készült. A *Meghalok, meghalok* panaszos rubatóját a *Piros alma mosolyog* friss giusto dallama ellensúlyozza. Az első fájdalmas természetpoézisét a szólóénekeseket szöveg nélkül kísérő kórus gazdag, újszerű harmóniái teszik megragadóvá. A második vidám falusi hangulatát a szólisták s az akkordikusan felrakott kórusszólamok közt váltakozva felhangzó dallam táncos lejtése érzékelteti. A túlságosan igényes kórusok előadására a korabeli állapotokat jól ismerő Kodály nem számíthatott. (A kritika még a kilenc évvel későbbi általános értetlenséggel fogadott bemutatón is csak érdekes, de „túl merész kísérletnek" találta a műveket.) Mintha csak próbának szánta volna a szerző, hiszen ez a darab is szigetként emelkedik ki a kamaraművek *Psalmus*ig tartó folyamából, akár az 1904-es vegyeskar, az *Este,* vagy az 1914–17-es *Két férfikar.* Egy-egy mű a kórusok minden fajtájának – a gyermekkart kivéve. Pillérek, amelyekre később a monumentális énekkari oeuvre épül majd. A következő női kar 1924-ben követte csak e darabokat (a szöveg nélküli *Hegyi éjszakák),* a következő népdalkórus pedig még egy évvel később, de már gyermekkarra készült *(Villő).*

Vargyas Lajos figyelt fel arra, hogy *„[. . .] a népdal mint téma és önálló mű aránylag későn került Kodály alkotásának középpontjába".*[81] Bartók még 1907-ben, tehát nyomban csíki gyűjtése után megírta *Három csíkmegyei népdal* c. kompozícióját, s általában is a tudományos „leletekre" zeneszerzőként igen hamar reagált – pianista lévén elsősorban zongoraműveiben: *Tíz könnyű zongoradarab* (1908), *Gyermekeknek* (1908–1909), stb.

Kodálynál ezzel szemben a *Psalmus* előtti korszakban csak kivételképpen találunk népdalfeldolgozást vagy népdal témájú alkotást, s ezeknél is a művészi felhasználás öt-nyolc év késéssel követi a lelet felbukkanását: *Kádár István* históriás énekét 1912-ben találta, s 1917-ben dolgozta fel ének-zongorára, az opus 11-es ciklus második ill. hatodik számának dallamát 1910-ben ill. 1912-ben gyűjtötte s a két zongoradarabot 1917–1918-ban írta belőlük. A két női kar így voltaképpen kivételes gyorsasággal készült, hiszen dallamaik Kodály 1906. novemberi gyűjtéséből valók. Figyelemre méltó azonban, hogy a koloni *Meghalok, meghalok* (*szi*-vel és *fi*vel színezett) *mi* végű periódus-dallamát Kodály morva eredetűnek gyanította, a *Piros alma mosolyog* kezdetű menyhei dal pedig kvintváltó szerkezű *la*-pentaton ugyan, de erősen variált válasszal s több pien hanggal, így egyik sem tartozik szorosan az általa legértékesebbnek tartott, legősibb réteghez. Ebből Kodály csak 1917 után, az *Ötfokú hangsor a magyar népzenében* c. dolgozatának megírásától kezdve merített. A művész tehát igényelte az anyag mélyreható elemzését, a teljes „pentaton frazeológia" feltárását, hogy azonosulni tudjon vele.

Ezért késett a népdalfeldolgozások – dalok, kórusok – gazdag aratása: a tudósnak előbb el kellett végeznie az elméleti alapvetést. S amikor a kisebb cikkeken, tanulmányokon kívül megjelent a két nagy gyűjtemény is – Erdélyi Magyarság. Népdalok (1923) és Nagyszalontai gyűjtés (1924) – nyomban megindult a *Magyar népzene* s a népdalkórusok értékes sorozata, elkészült a *Háry János* és a *Székely fonó.*

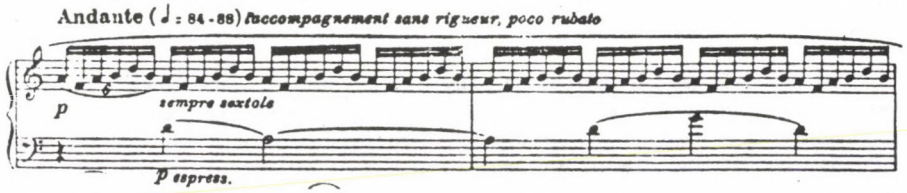
A zongoramuzsika terén Kodály nem támasztott hasonló igényeket önmagával szemben. Ez a hangszer meglehetősen perifériára szorult az oeuvre-ben, s a kísérletezés, a francia hatás feldolgozásának műhelye maradt. Áll ez a *Méditation*t követő 1909-ben befejezett op. 3-as és a későbbi, 1910–1918 közt készült op. 11-es ciklusra is.

A *Kilenc zongoradarab* mindegyike más-más alapötletből fakadt, formai megoldásuk ezek kifejtéséből adódik. A ritmus- és harmónia-ostinatók gyakori alkalmazása s egy újfajta zongoraszerűség jellemzi ezt az opuszt. Tóth Aladár szerint már e korai darabokban *„finom*

hangszeranalízis megy végbe [. . .] És éppen eme analitikus technika-kifejlesztés az újabb előrelépés a zongoraszerűség terén. [. . .] az elemző módszer egyeduralmáról van szó."[82]

Az első darab, a fájdalmas, lemondó hangulatot árasztó *Lento* két négysoros strófából áll, kis kétrészes forma. Alapötlete a tiszta kvint, ez a váza a kétütemes motívumnak, melynek variánsaiból épül a strófa. Modulációs alapja a kíséretben lefelé haladó kvint-mixtúra. A második szám főként a hangszeres népzene cifrázataira emlékeztető, s olykor a két kézben egyszerre pergetett figuráival hívja fel magára a figyelmet. A remekbeszabott harmadik darab a lassú, halk indításból fokozatosan felgyorsul és erősödik, majd a szenvedélyes kitörés után ismét megnyugszik. A modális dallam egy Liszt-szerű technikára emlékeztető szextolás ostinato kíséret-figura alatt szólal meg. A mű alapötlete az egy hangrendszerbe tartozó modusok közti könnyű átmenet, a vezetőhang nélküli modus-dallam folyondár-jellege, a dallam és kíséret hetero-modalitásának magától értetődő lehetősége – illetve ennek kihasználásával a dallam tiszta kvart-kvint főhangközű modusainak és a túlnyomóan lid, tritonust hangoztató kíséretnek szembeállítása. A darabot a kíséret indítja, a dallam a negyedik ütemben csatlakozik:

4



A továbbiakban a tiszta kvart-tritonus összeütközés alapkonfliktussá lesz, és a kóda-jellegű harmadik szakasz végén fortefortissimo tritonus kitörésben csúcsosodik.

A negyedik darab *c–g* ostinatója a körülötte futkározó, tréfáskedvű dallammal, s a nyolcadik könnyed kvint-játékának csillogó színei Debussyt idézik.

Az ötödik, *Furioso,* kétrészes toccata-féle. Alapötlete egyetlen akkord, melynek felépítése: nagyszekund-kisszekund-nagyterc. Ennek ostinato-szerű ide-oda csúsztatása a kétsoros félnépdaltéma és sok orgonapont fölött – a darab hatásosságának fő eszköze. Kodály a népdalos témával a tőle legtávolabb eső elemeket állítja szembe: a locrisi hangnemet, nyugvópontként az alaphang tritonusát, elhangolt tonikát s a legvégén, mintegy válaszul a váratlanul felbukkant pentaton zárósorra, egy csupa nagytercből épített dominánsfutamot.

A mélabús hangú, kérdőjeles befejezésű hatodik előlegezi leginkább Kodály érett stílusát: a népdalos témát csak fedi a hol triolás, hol szinkópás, ostinato-szerű akkordkíséret. A hangulatot a jókedvű hetedik szám oldja: táncos népdaltéma két variációval és kódával. Végül az *Allegro commodo, burlesco* a sorozat hatásos, kitörő humorú záródarabja.[83]

A későbbi *Hét zongoradarab* a kísérletezésnek már egy magasabb fokán mutatja be a mestert. A francia hatást legerősebben a harmadik (a legkorábbi: 1910-es) és a negyedik darab (a talán épp Debussyt gyászoló *Sírfelirat*) mutatja. A második *(Székely keserves)* és a hatodik *(Székely nóta)* erőteljes népdalfeldolgozása, de az ötödik és hetedik is (előbbi nagyívű pentaton melódiájával, utóbbi furulyadallamával) viszont a népzenében egyre mélyebben gyökerező, érett stílus kialakulására utal.

Kodály zongoramuzsikáját, főként a korábbi, 1909-es ciklust, még hívei is problematikus-

nak tartották. Bartók az op. 3-ból – bár az első számot is lemásolta – csak a második, harmadik és negyedik darabot tartotta kiemelésre méltónak „A magyarországi modern zenéről" 1921-ben írt cikkében. Molnár Antal szerint e művek „jótékony atelier-próbák, fegyverköszörülés a további harchoz."[84] Kovács Sándor pedig még kiadását is elhibázottnak tartotta.

A darabok ennek ellenére többször is elhangzottak Párizsban az első világháború előtt. A vélemények, igaz, ott is összecsaptak felettük, szakmai fogadtatásuk azonban pozitív volt. Erről szól Kodály máig kiadatlan levele Kovács Sándorhoz:[85]

> Kedves Kovács ur,
>
> a Soc.[iété Indepéndent de Musique] koncertjéről való jelentése igen érdekes, úgylátszik ott előbb megértenek újféle zenét mint itt. Ecorch.[eville] nak irni szándékozom, hogy bővebbet tudjak tőle arról a zenek.[ari] estről. A horvátnak [?] irja meg – ha akarja – hogy *rövid idő mulva* megkapja a pénzt, még ha nem is volt kikötve. Minek lármázza tele a világot a magyarok piszkosságáról.
>
> A W.[einer] quartett talán már útban van, az enyém csak két hét múlva jelenik meg. Ha szükségét látja, hogy odaküldessem valakinek, kérném a cimet.
>
> A m.[agyar] népdalról szóló cikk úgy tudom nem volt olyan sürgős? az később is megjelenhet. Remélem a fotográfiák baj nélkül megérkeztek. Gratulációját köszöni sokszor üdvözli – [1910] máj. 4.
>
> Kodály Z

E kitérő után folytassuk a dalokkal a Kodály-stílus kibontakozásának áttekintését.

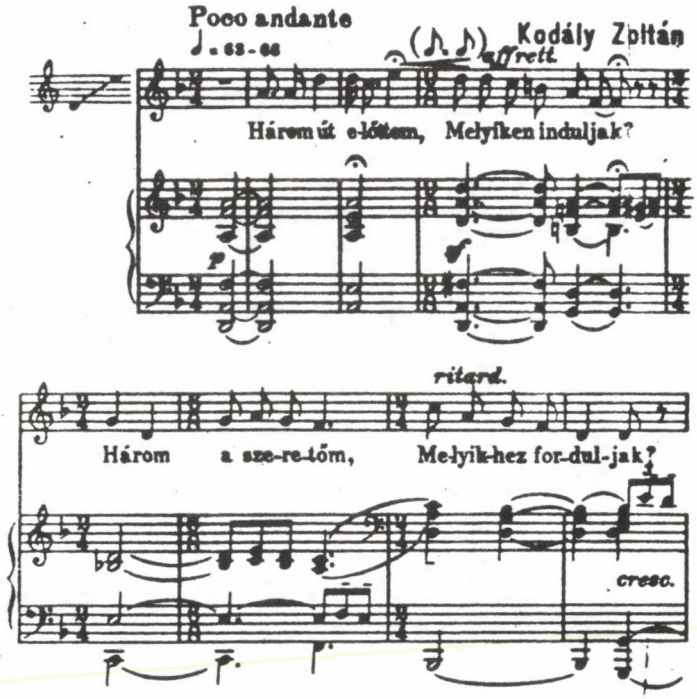
Kodály köztudomásúan vokális ihletű komponista. Mivel első alkotó korszakában a kórusok száma csekély, nyilvánvaló hogy vokális stílusa főként a dalokon érlelődött. Az a tény, hogy a magyar énekstílus alapvető problémáit már az opus 1 tizenhat kis darabjában sikerült megoldania, nem kis mértékben tudományos érdeklődésével, képzettségével magyarázható. Egyetlen muzsikus sem vizsgálta oly behatóan a magyar nyelv hangsúlytörvényeit, mint ő. Felismerte, hogy a hangsúly nem pusztán dinamikai jelenség, hanem ritmikai, sőt melodikai és harmóniai is. Összetevői tehát a dinamikai nyomatékon kívül a nyújtás (ritmikai kiemelés), az emelkedés, esetleg szokatlan hangközlépés (melodikai tényező), a tartalomhoz illő kifejező, pl. alterált akkord (harmóniai eszköz). Azt is megállapította, hogy egy-egy vers megzenésítésekor nem elég a szóhangsúlyra ügyelni, a mondathangsúly még döntőbb, kihat a dallamformálásra is.

Mindez együtt magyarázza az *Énekszó* kitűnő prozódiáját. A népi szövegek kifogástalan deklamációját Kodály alkalmazkodó ritmussal, váltakozó ütemfajtákkal biztosította. Az ötletekben gazdag harmonizálás tökéletes egységbe forrasztja a népköltészet sokszor egy sorba sűrített ellentétes hangulatait egymástól távoleső képeit. A darabok legtöbbje szinte népdalfeldolgozásnak hat. Így a Párizsban írt első dal is. (Témája a 279. oldalon.)

Kodály dallama, s mégis úgy hangzik, mintha népdal lenne. Különösen tipikus a strófa vége: ereszkedő pentatón skála. De „népdalos" a nyitó moll-jellegű tonalitásadás, utána a dallamban kiegészített, ahhoz simuló ötödik fokú tiszta kvint a jellegzetes pentaton késleltetés (8–7) alatt, az ezzel domináns szeptimet adó dúr hármas és az ezt követő, a dallamban mindig kiegészített domináns szeptím sor.

A dalok énekszólamát a pentatonizmusokkal tarkálló diatónia határozza meg. Épp szűkszavúsága, eszköztelensége révén válik a hol panaszos-lemondó, hol évődő-civódó, majd boldog-beteljesülő szerelem tökéletes kifejezőjévé. A kíséret a lélek- és környezetrajz hű érzékeltetéséhez egyrészt olykor alaposan megnyújtja a darab terjedelmét – a *Vékony a pókháló* nyolcütemes dallamát a szeptolák-szextolák váltva futkározó kísérete négyszeresére

5



lazítja fel –, másrészt jelentékenyen kitágítja a klasszikus-romantikus hangzásvilág határait, hol a modális, hol a Debussy-féle harmóniák irányába. A kevésbé népdalos darabokban is találunk a tonikai hármashangzat tercét tiszta kvarttal helyettesítő pentaton akkordot. A *cisz*-moll színezetű 11. dal végén a sok hangnemet érintő moduláció után, előzmény nélkül belépő önálló záróhangzat *(cisz-fisz-gisz-h-cisz)* viszont Debussyt idézi. A harmonizálás páratlan finomságát legjobban a ciklus végső kicsengése mutatja (280. oldal).

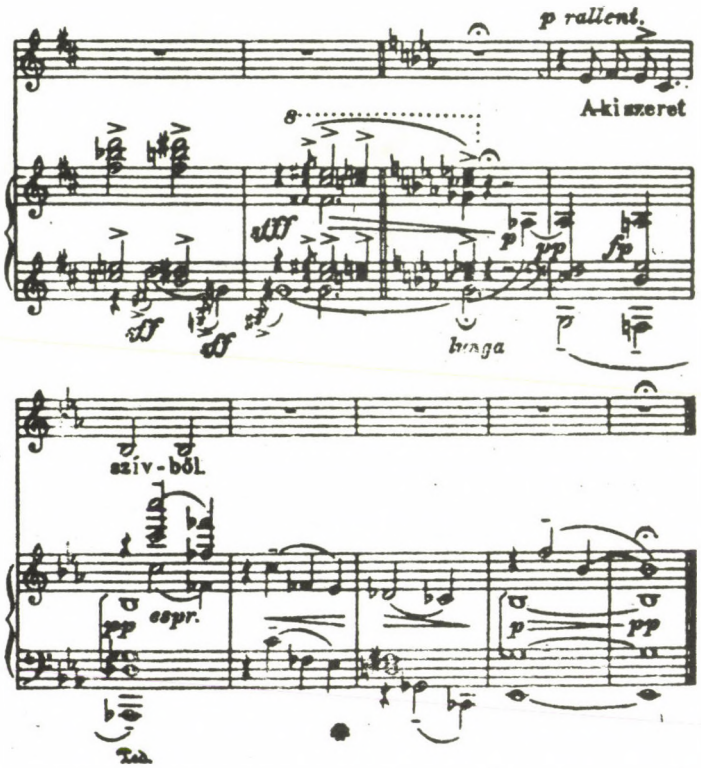
Esz-dúr színezetű dalt az énekszólam pentaton fordulattal zárja, a dominánson. A kíséret is pentaton jellegű négyest hangoztat, a szubdominánson. Végül érzékeny alterációk során át kitisztul a hangzás: megnyugtató Esz-dúr tonikai hármas búcsúztatja a művet.

Az itt kidolgozott eszközöket csiszolja-fejleszti Kodály az 1912–1918 közt írt tizennégy dalában. Ezekből három ciklust szervezett: *Megkésett melódiák* címmel 18–19. századi költők (Berzsenyi, Kölcsey, Csokonai) hét versét fogta csokorba, az *Öt dal*ban két kortárs szerzőt (Adyt, Balázs Bélát) társított, a *Két ének*ben pedig Berzsenyit és Adyt állította egymás mellé.

Ami leginkább feltűnik e dalokban, az talán a komponista páratlan beleérző képessége, választott szövegeivel való azonosulása. Ezért sem követte a műfajnak német vagy francia mintáját, hanem megteremtette a dal új, a versekből kifejtett, jellegzetesen magyar típusát. A dalok hangulati skálája igen széles, a *Sappho szerelmes éneké*nek dionüszoszi mámorától *A farsang búcsúszavai*nak ironikus fintoráig terjed. Alaphangjuk mégis többnyire a bús rezignáció. Berzsenyi, Kölcsey falusi magányának, Ady komor és Balázs fülledt látomásainak egyaránt ez felelt meg legjobban. Karakterben különválnak a drámai jelenetek s az idillikus

természeti képek, melyeknek zenei kifejezésére Kodálynak különösen választékos eszközök álltak rendelkezésére.

6



Zenei nyelvét a népdalok és Debussy hatásának mind szervesebb, mind egyénibb ötvözete határozza meg. A zongoraművekhez képest itt erősebb a népzenei hatás: a *Búsan csörög a lomb* melódiája szinte már a régi stílusú kvintváltó dalokra emlékeztet. Ugyanakkor, ha a vers megkívánja, atmoszféra-teremtő céllal a Wesendonck-dalok *(Elfojtódás)*, vagy A Kékszakállú herceg vára *(Sírni, sírni, sírni)* világát is megidézi. A *Magányosság* szabadon recitáló dallama a kései Liszt stílusára emlékeztető távoli tercrokon akkordfűzések fölött hangzik fel. E melegfényű dúr-hármasok egyébként Kodály humánus világképéről is vallanak: nem hatott rá a kor uralkodó életérzése, az elidegenedés; a magány számára nem a fojtogató magáramaradást, hanem az egyedüllét békés tűnődését, az önmagunkkal való találkozás önfeledt pillanatait jelentette.

Érdekes jelenség a 6/8-os volta-jellegű dallamok feltűnése a Balázs versekre írt dalokban: mintha már a *Psalmus* témája kezdene lassan alakot ölteni a műhelyben. Az utolsó Ady-dal pedig, az 1918-ban komponált *Ádám, hol vagy?,* égretörő indulatával már csakugyan a *Psalmust* idézi.

A *Két ének* más tekintetben csúcspontja a tízes évek daltermésének. A kíséret szerepe Kodálynál szinte mindig egyenrangú az énekszólammal. Most a zenekari apparátus színekben-árnyalatokban még gazdagabb lélek- és környezetábrázolásra adott lehetőséget a szerzőnek. *A közelítő tél* indító, népi improvizáció-szerű rubato fuvola-dallama, a hozzácsat-

lakozó többi fafuvóval a sivárság, az elmúlás mesteri rajza, a *Sírni, sírni, sírni* hol egyirányú, hol ingamozgású mixturái s a befejezés harangzúgásszerű ostinatója pedig a költői képekből áradó gyászt és vígasztalanságot festik sötét, borongós színekkel. (Kézenfekvő a *Psalmus* hasonló hangulatú részével – „Csak sírok, rívok . . ." – való párhuzamba állítása.)

A hangszeres kísérletezés igazi területe Kodály számára – értékes zongoraművei ellenére is – a vonós kamarazene. Ha zongoramuzsikája elsősorban az impresszionista elemek befogadásának, egyénítésének próbáival szolgált, akkor vonós kompozícióinak világát a népdalhatás beolvasztásának műhelyeként kell számontartanunk.

Az első nagy próbatétel e műfajban az 1909-ben befejezett *I. vonósnégyes* (op. 2), s egyben az első nagyforma az életműben, amely egészében népdalos elemekre épül. A Kodálynál ritka autoanalizis szerint: *„A bevezetés (A n d a n t e p o c o r u b a t o)* [kottapélda: I. tétel 1-4 ütem] *magyar népdaltéma, amely mottóként áll az élen."*[86] Az enigmatikus megfogalmazás következtében a legkiválóbb elemzők is abból indultak ki, hogy *„ez a dallam a mű törzse. A témaágak többsége belőle sarjad."* Mígnem Kodály megelégelte a félreértést és 1963-ban D.Dillének feltárta a valóságot: *„[. . .] első vonósnégyesem első tétele valóban úgy hat, mintha egy népdalból akartam volna vonósnégyest írni. De az igazság ennek épp az ellenkezője. Az első fele már majdnem kész volt, amikor észrevettem, hogy az első témám bizonyos rokonságot mutat egy népdallal, olyannyira, hogy azt mondhatnák, ebből alakult ki. Ezért utólag a népdalt, mint valami jeligét, a tétel élére tettem, de a mű nem ebből származott [. . .]"*[87]

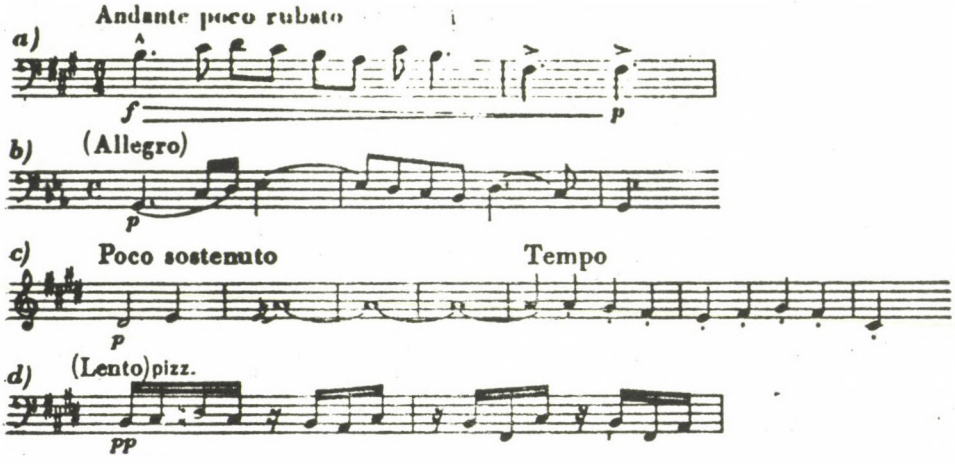
Nyilatkozata eloszlatott egy félreértést, ám újabb töprengésre adott okot.Ha ugyanis Kodály hivatkozott *Vallomás*a szerint 1905-ben, az *Adagio* idején még semmit sem tudott a népdalról, 1908-ban viszont – amikor vonósnégyeséhez fogott – már anyanyelvként használta a népdalhangot, akkor két kérdés merül fel: hogyan mehetett végbe az átalakulás ilyen rövid idő alatt, s ha már végbement, miért jelentkezett az életműben maga a népdal (akár témaként, akár önálló műként) csak olyan hosszú idő múlva, a *Psalmus* után? Erre valószínűleg csak a hagyaték teljes feltárása derít majd fényt. Amennyire a komponista és a tudós Kodály műhelyét, munkamódszerét ma ismerjük, legfeljebb azt állapíthatjuk meg, hogy a művész ösztönös ráérzése a népdal hangjára-atmoszférájára nem annyira az időtől függ, mint inkább a szándéktól s az empatikus készség mértékétől. Ehhez tehát néhány gyűjtőút elég lehetett. A népzene tudományos megismerése és elsajátítása viszont nagyobb anyagot, elméleti megalapozást, vagyis több időt kívánt. S végül Kodálynak, rendkívül felelősségérzete miatt, nagyobb feladatot jelenthetett egy népdal művészi *és* tudományos igényt egyaránt kielégítő feldolgozása, mint csupán atmoszférájának néhány pentaton fordulattal vagy más módon történő művészi átültetése.

Térjünk azonban vissza e kitérő után az első vonósnégyes stiláris vizsgálatához. Íme, a népdalmottó első sora, s az egyes tételekben felbukkanó, vele rokon Kodály-témák (282. oldal).

Valóban felfoghatók akár egymás, akár az idézett népdal karaktervariánsaiként.[88] A témák belső rokonsága – Molnár Antal kifejezésével – „a klasszikus *világnézetű* művészet"-ből fakad.[89] Átgondolt a mű hangnemi elrendezése is. Az alaphangnem *c*-moll, ez azonban csak a 19. ütemben induló *Allegro* főtémájában szólal meg – a „mottót" *fisz*-tonalitásban hallottuk. Az összekötő ütemek lebegő harmóniái mintha szándékosan tennék bizonytalanná a kettő közti kapcsolatot. A csellón felívelő szonátatémát a hegedűk szaggatott ritmusfigurái színezik szenvedélyesre. Rövid átvezetés visz a távoli domináns *E*-dúrba. A második témacsoport derűsebb világából fejlődik ez a játékos motívum, amelyik lezárja az expozíciót. A kidolgozási szakasz mesterien szövi egybe a közös tőről sarjadó motívumokat. Merész modulációk nyitnak utat távoli hangnemekbe, nagy tempóbeli és dinamikai hullámverés jelzi egy gazdag érzelemvilág már-már parttalan áradását. A repríz visszahozza a bevezetés valamint a

főtéma anyagát. Ez utóbbi egyik motívumának gyászindulószerű átalakítása után egy lezúduló *c*-moll hármashangzat futam zárja le váratlanul a tételt.

7



A poétikus lassú tétel, *Lento assai, tranquillo,* háromtagú forma. A váltakozó ütemű főrész dallama szélesen ível a hegedűkön, a cselló hol vonóval, hol pengetve társul hozzá. A trió bonyolult szövésű polifon szakasz. Első témáját fugato formájában halljuk, majd egy kettős fúga módjára feldolgozott második téma következik, pizzicato. A szólamok nagy fokozással unisonoban egyesülnek, majd visszatér a főrész. Dallama ezúttal a mélyhegedűn szólal meg a hegedűk zizegő tremolói és a cselló pengetett szólama között, míg a tétel lassan el nem nyugszik. Ez a sejtelmes hangzásvilág már az érett Kodály-stílus harmonizálásmódjának kiforrott jelentkezése.

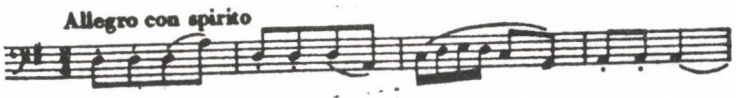
A harmadik tétel, *Presto,* szintén háromtagú, de az előbbinél egyszerűbb forma. A főrész és a trió témája közös magból bomlik ki, amely az első tételből ismerős már. A trió a mozgalmasabb, nemcsak a szaggatott ritmus-ostinato kíséret, hanem főleg a gyakori, merész hangnemváltás miatt. Más meglepetéssel is szolgál ez a scherzo-jellegű tétel, mint pl. a visszatérés „elhangolása", vagy a kóda indítása a várt *c*-moll akkord helyett egy teljesen váratlan, unisono *desz*-szel.

Az utolsó, variációs tétel *Allegro* bevezetője igen összetett. Kodály az indító téma bemutatásával váltakozva felidézi az első és a harmadik tétel jellegzetes téma-csíráit. Hosszabb fermáta után az *Allegretto semplice* szólaltatja meg azt az egyszerű *C*-dúr dallamot, amely az öt variáció alapja. A hangnem marad *C*-dúr, s a harmonizálás nem lépi túl a klasszikus összhangzattan határait, hogy annál jobban érvényesüljön az újszerű variációs technika sok szellemes ötlete. A tempó mind élénkebbé válik, s a kóda két szabadabb változata során még tovább gyorsul. Azután alábbhagy a lendület, hogy egy megtorpanás után a rövid *Presto* szakasz annál hatásosabban zárja a művet.

Az 1909–1910-ben írt cselló-zongora *Szonáta* (op. 4) élén is mottó áll: népdalidézet helyett pentaton szimbólum – *cisz-fisz-gisz-cisz* –, mely meghatározza a tétel melodikáját. Az improvizációszerű, rubato hangszeres stílus a fantázia-jelleget emeli ki, az első rész variált visszatérése ugyanakkor a háromtagú forma vázát szilárdítja meg.

Kodály eredeti dallama a szonátaformában komponált második tétel főtémája is:

8



Népzenei fogantatása nyilvánvaló: karaktere a gyermekdalok derűs világát idézi. Az ellentétes irányú kvint-kvartlépések feszes ritmusa táncos jókedvet áraszt. Ennek a hangulatnak a lassú tétel rövidített visszatérése vet véget. A meditatív befejezéssel Kodály újszerű, az I. vonósnégyes motivikus egységénél magasabbrendű formai egységet teremtett. Ezt erősíti a szimmetrikus hangnemi felépítés is: a *G* zárótonalitású szonátatételt *fisz* hangnemű, tehát locrisi-jellegű lassú keretezi.

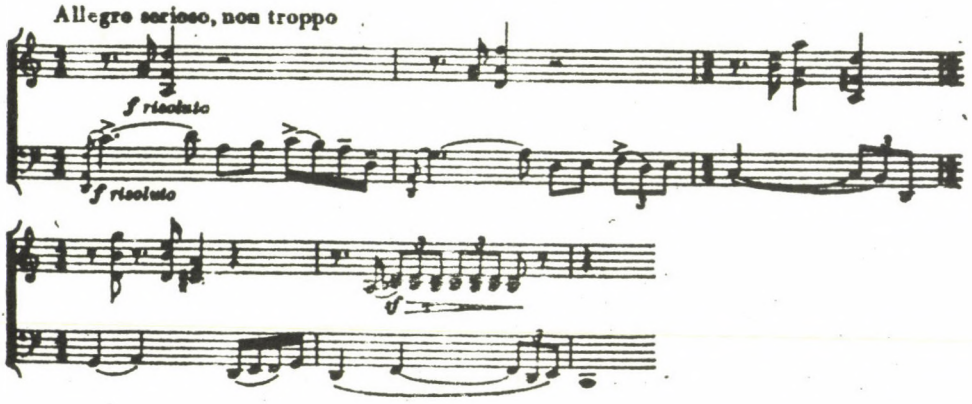
Ez a szerkezet, mint tudjuk, hosszas vívódás árán alakult ki. A mű keletkezéstörténete nem tekinthető ugyan véglegesen tisztázottnak, annyi azonban bizonyos, hogy Kodály eredetileg háromtételesnek tervezte, s az 1910. március 17-i budapesti bemutatón Kerpely és Bartók előadásában így is hangzott el. Az öt nappal korábbi párizsi bemutatón viszont, Kodály kívánságára, csak a második és harmadik tételt játszották. Nyomtatásban is e kettő jelent meg 1922-ben. Az első kézirata a hagyatékban maradt fenn. Egy másik, ugyancsak elhagyott első darabot Molnár Antal őrzött meg, s 1957-ben – már idézett tanulmányának függelékeként – „Csellószonáta-tétel (1909)" címmel közre is adta. Ugyanezt a kompozíciót 1969-ben Lev S. Ginsburg szovjet gordonkaprofesszor is megjelentette „Sonatina" címmel. Előszavában Kodálynak 1964. március 10-én hozzá intézett leveléből idéz két mondatot: *„Szándékomban állott, hogy egy harmadik tétellel bővítsem kéttételes Szonátámat, de ez nem sikerült. Stílusom időközben oly nagy változáson ment át, hogy nem tudtam az 1909-beli hangulatot ismét megragadni."* Ebből Ginsburg helyesen arra következtetett, hogy a kezében lévő kompozíció „ez az új tétel", így jóval későbbi. Kodály valóban arra a másik kísérletre utalt, amelyre a Szonáta 1922-es kiadása előtt vállalkozott. Molnár Antal datálását – 1909 – Kodály a kiadvány saját példányán 1920-ra helyesbítette.

Az *I. Vonósnégyes,* a *Szonáta* és a *Zongoramuzsika* néhány darabja megalapozta Kodály hírnevét külföldön. Kompozícióit 1910-től kezdve Európa-szerte játszották, s terjedésüknek csak az első világháború vetett gátat. Hazájában viszont a mostoha körülményeken kívül az általános értetlenség is hozzájárult elhallgattatásához: 1912–1917 között Magyarországon egyetlen Kodály mű sem hangzott el. A komponálás folyama azonban ha lassult is, nem apadt el, s az a néhány mű, ami ezekben az években készült, a kamarakorszak betetőzését jelenti. Ahhoz, hogy lássuk, hová vezet az 1907 körül kezdett út, át kell tekintenünk, legalább fő vonásaiban e művek stiláris jegyeit.

Legelőbb az tűnik fel, hogy Kodály valamennyiben kizárólag vonóshangszereket alkalmazott. A *Duo*ban (op. 7, 1914) a hegedű és a gordonka szokatlan kombinációjával teremtett új hangzási lehetőségeket. Kiaknázta, hogy mindkét hangszer azonos figurációk, dallamok előadására a legalkalmasabb, és hangzásuk mégis változatosságot biztosít. A mű nagyobb részében a rubato népdalos, hangszeres témák uralkodnak. Sok pentaton díszítőelem, és gyakori a modulációt helyettesítő szekvenciák alkalmazása. Az első tétel szabályos szonáta.

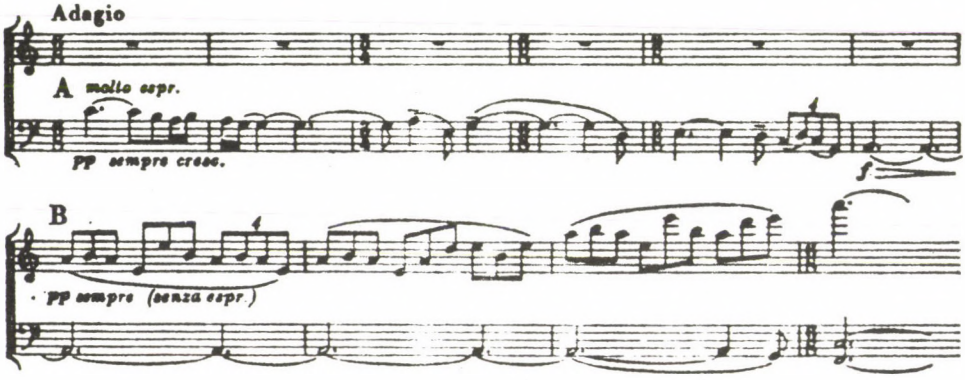
Főtémája

9



érdekes módon az erőteljesen megadott *D*-tonalitásban *c*-ről, vagyis a pentaton kis-szeptímről indul. Kezdete a négysoros népdalok strófa-szerkezetére utal, de harmadik sorától hangszeres improvizatórikus stílusban folytatódik. A második tétel variált reprízes, fantáziává lazított szonáta-féle.
Különös főtémájának

10



A és *B* szakasza később szimultán kettősfugaszerűen lép fel. A harmadik tétel formailag összetettebb. A lassú bevezetés utolsó ütemeiben az előző két tétel témáját idézi, mintha annak meghosszabbítása lenne. A hozzákapcsolódó triós forma egy ostinato-kíséretű (elképzelt) gyermekdalt hoz. Ebből az anyagból épül a művet hatásosan záró kóda.

A *Szonáta* (Op. 8, 1915) szólógordonkára Bach óta az első nagyigényű, kíséret nélküli csellókompozíció. Legfőbb jellemzője a Kodálynál első ízben feltűnő magasfokú virtuozitás, amely a hangszer magárautaltságának szükségszerű következménye. Valósággal zenekari hatásokra képes Kodály a négy húron (melyek közül a két mélyebbet félhanggal lejjebb han-

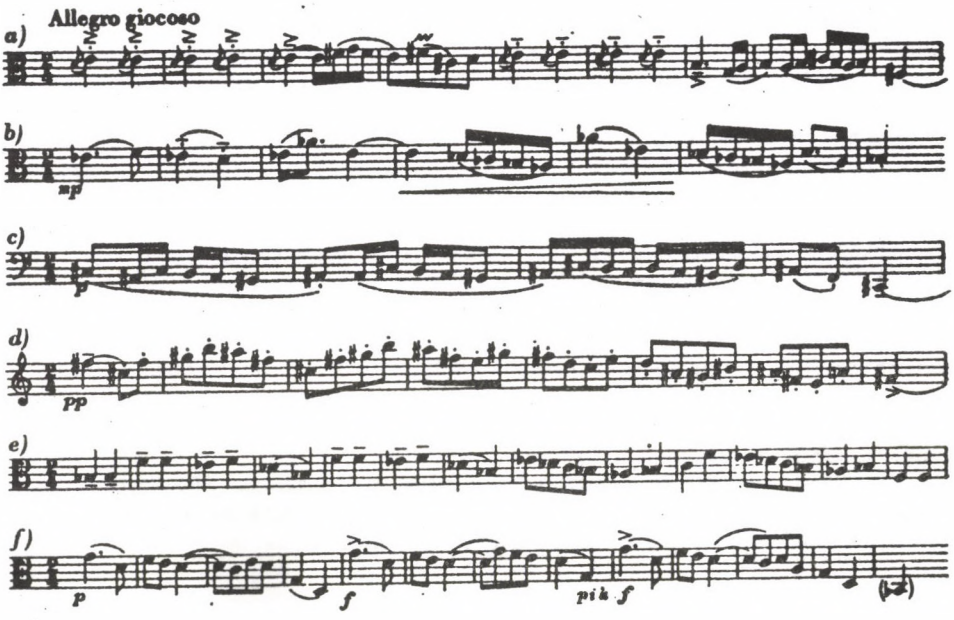
goltatja, felújítva a 17–18. századi scordaturát), méghozzá úgy, hogy az újszerű effektusok szerkezeti elemként épülnek a műbe. A nagyforma szilárd egységét a monotematikus szerkesztésmód biztosítja (az első tétel szonátaformája például két, közös csírából fejlesztett, mégis ellentétes hangulatú témacsoportból szerveződik), s ezt a hangnemi elrendezés még megerősíti. A drámai hangulatú első és a szédítően virtuóz harmadik tétel – amelyben kivételesen a román hangszeres népzene hatása is érvényesül a magyaron kívül – egy áradóan dallamos költői vallomást fog közre, Kodály legszebb Adagioját.

A *II. vonósnégyes* (Op. 10, 1916–1918) a népzenei elemeknek egyéni stílusjegyekké oldódását hozta meg a művészi fejlődésben. A szólamok vezetésében a pentatonizmusok jól megférnek a kontrapunktikus fordulatokkal, mint ahogy a harmonizálásmód is szerencsésen egyesíti a népi ihletésű dallamokból kivont, keményebb hangzatokat a Debussyre emlékeztető színhatásokkal. És át- meg átszövi a művet a népi hangszeres játék számos stíluseleme: dudajellegű ostinato kíséret, népi díszítések alkalmazása, vagy a nagyobb hangközlépést fokozatosan kitöltő, aprózó figuráció.

A mű másik lényeges újdonsága a tematikus munkában jelentkezik. Első tétele közös tőről sarjadó motívumokból épül. Ezek rendkívüli érzékenységgel variálódnak, alakulnak át fő-, mellék-, illetve zárótémává, vagy akár átvezető résszé. Monotematikus tétel, határozott arcélű téma nélkül. A kidolgozás jelentősége megnőtt Kodály művészetében. A második tétel viszont épp ellenkezőleg, hat különböző karakterű, remekbeszabott témát vonultat fel a szerző gazdag dallaminvenciójának bizonyítékaként.

Kodály formateremtő művészete is megújult a II. vonósnégyesben. A kéttételes mű felépítése az összefoglalás, egyesítés szándékát tükrözi. Az *Allegro* első tétel a cselló-zongora *Szonáta* nagyformáját sűríti egyetlen darabba. Voltaképp szonátatétel, de a halk bevezetés

11



visszaidézésével hídformává alakul. Az *Andante Quasi recitativo – Allegro giocoso* második tétel még összetettebb: a hegedű-gordonka *Duo* zárótételének újraértelmezése, s egyben olyan sajátos formaötvözet, amely rendkívül tudatos szerkesztő munka eredménye, szinte már a *Budavári Te Deum* előképe. A kéttételesség a formai tömörítésen kívül a kontrasztok kiélezését, „sűrítését" is kívánta. Az első tétel motivikus szövésmódja, sicilianót sejtető 6/8–9/8-os ringása, borongós hangja és a második tétel határozott körvonalú témavilága, olykor már a verbunkosra, sőt a csárdásra utaló 2/4–4/4-es feszes táncritmusa, vidám kedve – mind a legteljesebb ellentétet jelzi. A belőlük teremtett mű-egység hangulata a magányos panasztól a közös ujjongásig ível.

A *Triószerenád* (op. 12, 1919–1920) a „kamarakorszak" záródarabja. Ez a szerkezetében, faktúrájában klasszikusan világos, arányaiban kiegyensúlyozott, melodikájában változatos alkotás az előbbinél problémamentesebb, bár ugyancsak összegező jellegű mű. A két hegedű, brácsa tisztafényű, telt csengése ismét új hangzásvilágot teremt, s a tematikus formálás szerves egységének kialakításában, a hangnemi összefüggések még világosabb elrendezésében tovább is megy a *II. vonósnégyesnél.*

A zenetörténet egyes alkotókat újító, formabontó művészként, másokat összefoglaló, betetőző mesterként tart számon. Kodályt, egész életműve kétségkívül ez utóbbiakhoz sorolja. Csakhogy az „összegezők" többsége egyetlen korszak, többnyire a fellépését megelőző néhány évtized eredményeit egyesíti, Kodály viszont több évszázad és két egymástól igen különböző művelődési kör legjobb hagyományait, legértékesebb vívmányait forrasztja egységbe. Ennek magyarázata nem pusztán zeneszerzői egyéniségében rejlik. Pótolni akart mindent, amivel a magyar műzene adósa maradt Európának. Ezért vállalta magára azt a feladatot, hogy egy emberéletre sűríti mindazt, ami a nyugati műzenében századok alatt valósult meg.

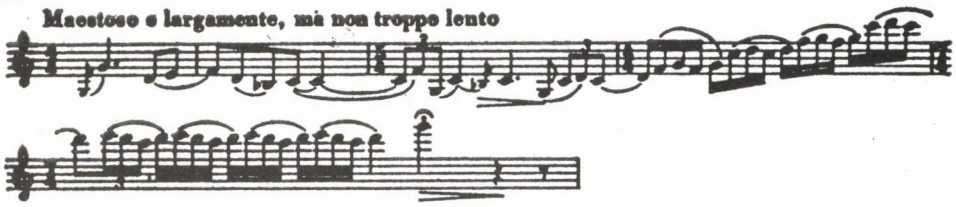
Egész művészetének megvannak a történelmi előzményei, s folytatása, hatása az újabb magyar művekig nyomon követhető. Ugyanígy egyes alkotásaiban is minden dallamfordulatnak, harmóniának megvan az előzménye, melyből logikusan következik, s a folytatása, melybe szervesen beleolvad. Stílusa a maga egészében s a legapróbb részletekben egyaránt jellegzetesen organikus. A gyökerek egyik ágon a gregoriánumig, másikon az ősi magyar népdalig nyúlnak vissza. Kiforrott, klasszikus példaképek az egyik ágon – eleinte főképp a nagy bécsi mesterek és Brahms, majd Debussy, később Bach és Palestrina –, gyér műzenei és hatalmas népzenei anyag a másikon. E rendkívül differenciált elemek egybeolvasztása csak egyetlen, bár igen jellemző vonása Kodály zeneszerzői egyéniségének: a veleszületett és tudatosan is fejlesztett hajlam az integrálásra, az egységteremtő erő.

Ha a művek dallamvilágát vizsgáljuk, feltűnik az énekes és a hangszeres kompozíciók melodikájának különbözősége, bár utóbbiak énekbeli alapja is kétségtelen. (Joggal figyelmeztet Szabolcsi már 1922-es első Kodály cikkében „az énekszerűség határtalan kibomlására" a szólógordonka *Szonáta* tematikájával kapcsolatban.)

A vokális alkotásokban legfőbb irányadó a szöveg. Ez szabja meg a dallam jellegét, lejtését, hangrendszerét, formálását, ritmusát, dinamikáját, többszólamú darabokban a faktúrát, a kíséret kezelését. A dallamok törzse molljellegű diatonikus, pentaton fordulatokkal és gazdaságosan alkalmazott kromatikával. Szerkezetük többnyire soros, periodikus, architektonikus, egészében dalszerű.

A hangszeres kompozíciók melodikája kötetlenebb s ugyanakkor egységesebb is. A művek nagy részére jellemző a szabad, improvizatórikus dolgozásmód. Szép példáját találjuk a hegedű-gordonka *Duo* harmadik tételének bevezető ütemeiben:

12



Karakterét a „megtámasztott", fősúlyra eső, hosszú hanggal történő indítás és az énekszerű kezdő motívumok hangszeres cifrázásszerű, „belemelegedő" fejlesztése adja meg. Nem dallamot formál a pentaton fordulatokból, hanem mintegy térbeli kidolgozásukra törekedve, ambitusukat tágítja. Másutt ellenkezőleg: kitöltögeti az eredetileg nagyobb ambitusok hézagait – mint a *II. vonósnégyes Lassú*ját indító kvintlépést:

13



Kodály hangszeres dallamainak egy másik típusa főleg a gyors zárótételekben gyakori. Sztereotíp ritmusa, hangismétléses melodikája – pl. a gordonka-zongora *Szonáta* második tételének bevezetésében (l. 8. sz. kottapélda) – a magyar gyermekdalok, mondókák világát idézi. E két főtípus, mint ellenpólus közt a hangszeres dallamok más fajta változatai is megférnek. Skálájuk az egyhangú recitálástól az erősen melizmatikus melódiákig a lassú, rubato népdalfeldolgozásoktól a verbunkost, sőt csárdást idéző táncmuzsikáig terjed.

A gazdagon áradó melodikus invenció határozza meg végső soron Kodály harmóniavilágát is, mely a dallamnak alávetett, az abban lappangó lehetőségekből formálódott jelenség. Ez a döntő különbség és egyben többlet a francia impresszionizmus harmóniakincsével-kezelésével szemben, melyhez Kodály sokban kapcsolódott.

Műveiben úgyszólván valamennyi hangrendszer megtalálható. A legtermészetesebb pentaton, modális és felhangsorok mellett előfordul az ezektől legtávolabb eső egészhangúság, vagy a kettőt összekapcsoló, Bárdos Lajos által feltárt „második hétfokúság" is. Bárdos felfedezésének különös értéke, hogy a jellegzetes kodályi hangrendszer valamennyi moduszának az életműből vett példákon történő bemutatásán túl, e hangrendszer szintézisteremtő jelentőségére is rámutat: „Ez a második fajta hétfokúság egyfelől magába foglalja a teljes pentatóniát, másfelől – mindössze egy hang híjján – az egészhangú skálát is. A csak-tisztakvintes rendszert és a teljesen-tisztakvintnélkülit is. Ezeréves székely hagyományt – és Párizs legújabb vívmányait. Keletet és nyugatot, ős-múltat és jövőbe mutató jelent, ‚alfától omegáig'."[90] Hasonló megállapításra jutott „Bartók és Kodály harmóniavilága" c. könyvében Lendvai Ernő is: „[. . .] a tengelyrendszer fenntartja a *tonális* – sőt funkciós – rendet, de ugyanakkor a 12-hangú zene *distancia* törvényeinek is eleget tesz. Olyan rend, amely ellentétek találkozásából származik. A két magyar mester ebben is az európai zene egyik legsajátosabb hagyományát folytatja [. . .] sűrítve ‚újra-éli' azt a történelmi folyamatot, amely a distancia-modellek előrenyomulásával és fokozatos térhódításával végül is a kromatika 12 hangjának egyenlő érvényű szabad kezelését tette lehetővé. [. . .] A tengelyrendszerben alakot öltő 12-fokúság és a Schönberg-féle Zwölftonmusik között azonban éles határt kell vonnunk. Schönberg nyelvújítása abban áll, hogy megsemmisíti a tonalitást, míg Bartók és

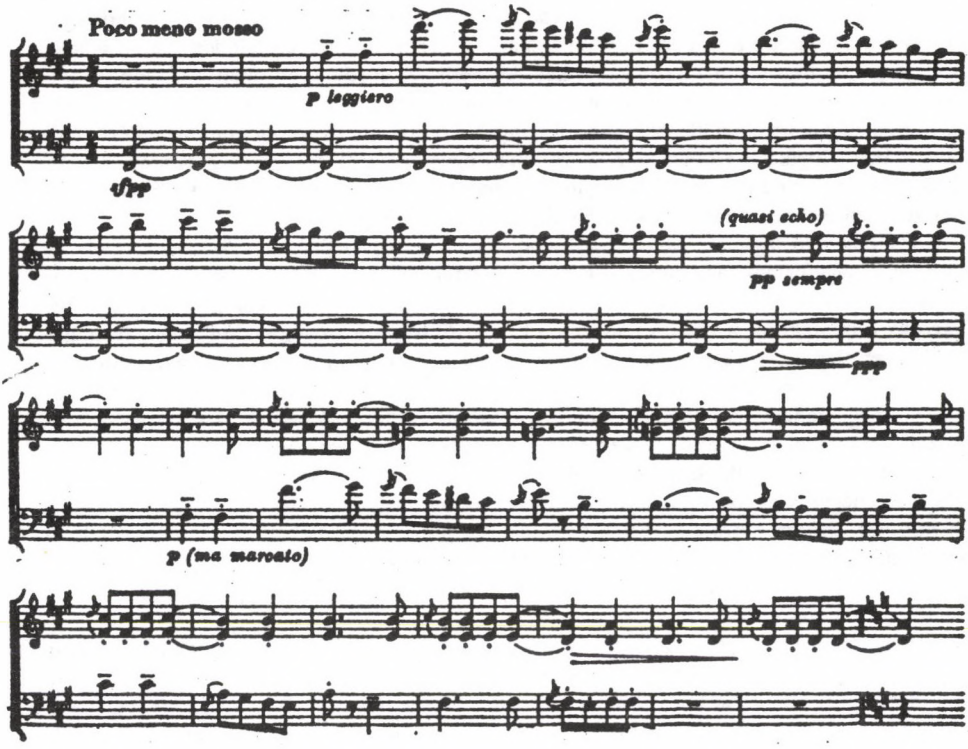
lamfordulatokból szimultán harmóniákat alkot. Így jönnek létre a magyar pentaton népdalból a kodályi pentaton harmóniák, akárcsak századokkal előbb a trubadurok énekéből és más egyszólamú dalokból a bennük rejlő nyugat-európai dúr-moll harmóniák.

Kodály akkordikájának jellemző sajátságai közt első helyen kell említenünk a színező hangok alkalmazását. A hagyományos szerkezetű akkordok egy vagy több hangjához váltóhangot kapcsol, mégpedig úgy, hogy nem egymásután, hanem egyidejűleg szólaltatja meg. A váltóhang fogalmát a szekundon túl kiterjeszti a tercre, sőt a kvartra is. Ezenkívül továbbfejleszti a hagyományos tercépítkezést, az addig használt szeptim- és nónakordok mellett gyakoriak az undecim, tredecim – tehát hatos, hetes – hangzatok, s a két szűkített szeptím egymásra helyezésével létrehozott, Lendvai Ernő meghatározásával élve, „alfa-típusú"-nak nevezett akkordok. Végül ezekkel egyenrangúan, kvart és szekund építkezésű harmóniákat is alkalmaz.

Jelentős szerepe van Kodály harmóniavilágában a faux bourdon technikából kifejlődött mixturának. Ennek szerkezetét is jelentősen kibővíti: szekund, kvart és szeptím párhuzamokat is alkalmaz, kerüli viszont a nagyterc, nagyszext párhuzamot, mivel ez idegen a pentatonikus gondolkodástól. Műveiben mindkét alapvető típusával találkozunk. Előfordul tonális értelmezéssel – tehát a kiindulási akkordnak csak szerkezetét tartja meg, egyébként hangnemben marad – és reális változatban – tehát úgy, hogy az első akkord színezetét is megőrzi, hangközeinek mindvégig pontos mását adja. A mixtura néhol melodikus-harmonikus jelentésű (ha a dallamot követi), másutt modulatorikus, részben pedig formaalkotó szerephez jut (ott, ahol egyirányban halad), ismét másutt a hangulatfestés szolgálatában áll (ahol pl. ingamozgást végez).

Jellemző Kodály stílusára az a harmonizálásmód, hogy az egy fokhoz, funkcióhoz kötött akkordokat más fokra helyezi, tonális funkcióját „átértelmezi". Az akkord szinte „lebegővé" válik. Így jellegzetesen „kodályos" például a természetes vonzási köréből kiszabadított domináns szeptím akkord gyakori átváltása (enharmonikus cserével, mint már az *Adagio*-ban láttuk) bővített kvintszext akkordra. Nem egyéb ez, mint a domináns funkciónak – tetszés szerinti fokon – szubdominánsként való átértelmezése. Hasonlóan lebegő hatást ér el a mester a funkciókeveréssel, azaz két határozott funkció együttes megszólaltatásával.

A kodályi harmónia néhol tehát tökéletesen egybekapcsolódik a dallammal (a belőle „kivont" harmónia-kíséret, a hozzácsatlakozó mixturák esetében) néhol pedig látszólag függetlenebbé válva csak a fordulópontokon egyesül vele (orgonapontjellegű „foltharmóniák", a maga útját járó mixtura alkalmazása esetén). Jó példa mindkettőre a *Duo* harmadik tételének *Poco meno mosso* szakasza:


Poco meno mosso
p leggiero
sfpp
(quasi echo)
pp sempre
ppp
p (ma marcato)

A dallam és harmónia ilyen látszólagos függetlenségének csírája a váltóhangból fejlesztett „váltódallam" (mint pl. az *Este* c. vegyeskar kezdődallama), ez a Bach korálok „álpolifóniájára" emlékeztet. Homofón szerkesztés tehát, „célkontrapunktnak" is mondhatjuk, melyben a fordulópontok közt minden szólam, a zenei szerkesztés minden eleme a maga útját járja. Itt bármilyen disszonancia keletkezhetik. A fordulópontokon azonban minden szólam a maga logikáját követve konszonanciában egyesül. Ez a titka annak, hogy a kodályi harmóniavilág egészében klasszikusan jól hangzó. Disszonanciái sohasem önmagukért valók, hanem belső logika eredményei. A korunkban egyre ritkább dúr-hármast Kodály gyakran alkalmazza műveiben (néha a dallamtól függetlenül is), az akusztikailag tökéletes összecsengés, helyesebben a muzsika szép hangzása nála elsődleges.

Kodály formavilágának legszembetűnőbb vonása az egyensúly- és arányérzék, mely különösen a nagyformákban mutatkozik meg. Következik ez abból, hogy az ifjú mester kiindulópontja a nagy bécsi klasszikus iskola volt. Főként a hangszeres kompozíciók felépítése igazodik e mintákhoz, a vokális művekben kezdettől fogva a szöveg szabta meg a formát is. Később az alapot rendszerint már nem egy forma adta, hanem többnek az egyéni ötvözete. Jellemző Kodály szerkesztésmódjára az is, hogy az ismétlés, a visszatérés sosem változatlanul jelenik meg, hanem variáltan. A témák formálásában többé-kevésbé zárt sorosság, periodizálás, a népdal kvintváltó-szerkezetére emlékeztető áthelyezés, valamint a homofon vagy polifon faktúra irányadó szerepe figyelhető meg. Szívesen alkalmazza Kodály a klasszikus felépítésű négyrészes formát, melyben két statikus tagra egy dinamikus harmadik következik, ez mintegy „nyitva marad", s átvezet az ismét statikus zárórészhez. Ilyen az ismételt expozíciójú, klasszikus szonátaforma szerkezete, de kicsiben ez jellemzi a legegyszerűbb négysoros magyar népdalok egy típusát is. Ez az AABA formaelv érvényesül Kodály szonátatételeiben s másutt is.

A magasrendű nyugati műzenében és a legegyszerűbb keleti eredetű népdalban egyaránt fellelhető azonos elv azt sugallja, hogy a klasszikussá érlelődött stílusok (s a népdalt is ennek kell tartanunk) sok végső konklúziója egyetemes, vagyis más-más síkon, önállóan, egymástól függetlenül is létrejöhet. Továbbmenve: az összefoglaló mesterek művészetébe sem föltétlenül közvetlen átvétel útján kerülnek bele különböző korok, komponisták stílusának elemei, hanem az azok szellemébe való behatolás révén: a teljes azonosulás vezet azonos eredményekre.

Ez áll Kodály Zoltánra, aki hosszantartó tanulmányokkal sajátította el a klasszikus, romantikus mesterek, majd Debussy vívmányait, gyűjtő munkája és a Bartókkal való együttműködés révén pedig – nem kis részben 1907-es közös felfedezésüknek köszönhetően – azonosulni tudott a legrégibb, legértékesebbnek tartott népdalok világával. Ezért jutnak a legkülönbözőbb kiindulású és szempontú zenetörténeti és zeneelméleti kutatások azonos következtetésre, hogy tudniillik Kodály – Bartókkal együtt – az ősi dallam – új harmónia, népzene – műzene, európaiság – magyarság nagy szintézisének megteremtője.

A tanulmányunkban tárgyalt időszak, tudjuk, az előkészület kora volt, a beteljesülés a *Psalmus*-szal, Háryval, a nagy kórusokkal köszöntött be. Vizsgálata mégis sok tanulságot kínált, hiszen ebben az időben kovácsolódott ki egyénisége, bontakozott ki stílusa. Az itt kialakult kép árnyalataiban gazdagszik még a későbbiekben, de jelentékenyen már nem módosul. Hosszú életpályája alatt a világ sokszor és nagyot változott, ő azonban hű maradt ifjúsága eszményeihez. Érdem-e állhatatossága, vagy alkati adottság? Nyilván mindkettő.

A folklorizmus a századelő Magyarországán kulturális misszió volt. Ha Kodály csak átmenetileg, divatból csatlakozik hozzá, később nem minősítik szilárdságát maradiságnak, hiszen – műveinek értékén túl – épp küldetésvállalása maradandóságának záloga.

Ady generációja a Nyugathoz való felzárkózást, a nemzeti kultúra megteremtését akarta

egyetlen emberöltő feladatává tenni. Sok jószándékú próbálkozás termékenyítette meg, a művészetek több ágában is, a közgondolkodást. Többségük azonban tiszavirágéletűnek bizonyult. Ezek közül emelkedik ki – egyetemes érvénnyel – Kodály életműve. Mert ez az életmű – Keresztury Dezső szavaival – „lényegesen több és nagyobb zeneműveinek összegénél"[92].

Mint korának hű fia, azt tette csak, amit nemzedékének legjobbjai: falura ment, mint Móricz s mint a gödöllőiek, Párizsban tökéletesítette tudását, gyűjtötte élményeit, mint a Nyolcak s mint Ady. Az eszmék, amelyeknek fiatalon szolgálatába szegődött, a levegőben voltak tehát. Csak éppen ő következetesebben, talán felkészültebben is – és egész életén át küzdött értük.

Így valósulhatott meg Móricz regényein kívül épp az ő zenéjében – világszerte érthető nyelven – egy nagyszerű korszak legjobbjainak vágya: a magyar parasztság „művészi honfoglalása".

Azzal, hogy bemutattuk, miként hatott a századelő Kodályra, annak megfejtéséhez is közelebb kerültünk talán, miért s hogyan tudott Kodály, e kor képviselőjeként hatni az elkövetkező korszakokra.

JEGYZETEK

[80]Kecskeméti István: A zeneszerző Kodály – Kistanulmányok az életmű első feléből – Kecskemét, 1986. 107. l.

[81]Vargyas Lajos: A népzenekutatás eredményeinek hatása Kodály alkotásaiban. In Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. Szerk.: Bónis Ferenc, Bp., 1977. 257. l. – A *Capriccio* (1915) és a *Magyar Rondó* (Régi magyar népdalok, Alte ungarische Soldatenlieder címmel is: 1917) feldolgozásait Kodály sem tartotta kielégítőnek; sem opusz-számmal nem látta el, sem kiadásra nem érdemesítette e két művét. Előbbi témáját végleges érvénnyel a Magyar népzene sorozat 9. füzetében dolgozta fel újra, az utóbbi hangulatát a két későbbi táncrondó, a *Marosszéki táncok* s a *Galántai táncok* keltette új életre, maradandó formában.

[82]Tóth Aladár: Kodály Zoltán zongoramuzsikája. Nyugat XIV. évf. 16. sz. 1271 skk. l.

[83]Nem alaptalan Breuer Jánosnak e darabhoz fűzött megjegyzése: „Csapongó szerkezete alighanem a magyar szecesszió, ‚népi folyondárainak' megfelelője, a gödöllői iskola hangzó transzpozíciója (hallgatása közben idézzük fel a Zeneakadémia előcsarnokának, Nagytermének vizuális élményeit)". L. Breuer János: Kodály-kalauz, Bp., 1982. 345. l.

[84]Molnár Antal: Az ifjú Kodály a zeneszerzés válaszútján (l. 16. sz. jegyzet) 12. l.

[85]A levél első mondatát l. Kodály Zoltán levelei, 46. l. 53. sz. A teljes levél fénymásolata a MTAK Kézirattárában őrzött Szabolcsi hagyatékban (l. 7. sz. jegyzet). – A „horvát" valószínűleg Juro Tkalics (v. Tkalcsics) gordonkaművészre vonatkozik, aki az 1910. március 12-i párizsi Magyar Fesztiválon Mihalkovics János helyett játszotta Bartókkal Kodály gordonka-zongora szonátáját.

[86]Kodály Zoltán: C-moll vonósnégyes [1910] In Visszatekintés II. 478. l.

[87]Dille, Denijs: Kodály Zoltán emlékezései (l. 49. sz. jegyzet) 302–303. l.

[88]A Vikár-gyűjtötte népdal eredeti szövege: „Két alma van a szűröm aljába". Dallamát más verssel is énekelték. Ady Endre „Lement a nap a maga járásán" szöveggel idézte.

[89]Molnár Antal: Kodály Zoltán. Bp., 1936. 17. l.

[90]Bárdos Lajos: Heptatonia secunda, In Bárdos Lajos: Harminc írás. Magyar Zenetudomány, szerk.: Bónis Ferenc, 13. k. Bp., 1969. 373. l.

[91]Lendvai Ernő: Bartók és Kodály harmóniavilága, Bp., 1975. 50–52., ill. 137. l.

[92]Keresztury Dezső: Művész és közössége, In Kortárs, Bp. 1962/12.

MARÓTI GYULA:

KÓRUSMOZGALOM MAGYARORSZÁGON A HARMINCAS ÉVEKBEN

A magyar kóruskultúra XX. századi történetének egyik fontos korszakhatárát a Psalmus Hungaricus bemutatásának évében (1923) jelöljük meg. Joggal, hiszen Kodály: Psalmus-ának hazai és külföldi sikerei, majd pedig a nyomában született gyermekkarok kedvező hazai fogadtatása nyitotta meg valójában az utat a XX. századi új zenei törekvések elfogadása és terjedése előtt a magyar karénekkultúrában. Ezeket a zenei törekvéseket Bartók és Kodály neve fémjelezte.

Ez a korszakjelölés akkor is jogosnak tűnik fel, ha az újfajta törekvések kezdeti sikereiről a felnőttek dalosmozgalmaiban – sem a polgáriban, sem a munkásokéban – egyelőre nem vesznek tudomást. Később pedig jóideig inkább vitatják annak létjogosultságát, mintsem elismernék értékeit. Nem lehetünk túlságosan büszkék arra, hogy a Psalmus bemutatásától csaknem másfél évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy az új zene végre mindkét felnőtt dalostáborban gyökeret tudjon ereszteni. Kétségtelen ugyanis, hogy a 30-as évek vége felé megtört a jég: a százéven át viruló Liedertafel-stílus egyeduralma megszűnt. Ám még sokáig csupán a hegemonikus szerep elvesztéséről beszélhetünk, ami azt jelenti, hogy a Liedertafel-stílus a legújabb zenei produktumokkal békés szimbiózisban élte tovább a maga sajátos életét. Szerepe főleg a kisebb házi fellépésekre és a fehér asztal melletti használatra korlátozódott; eltűnéséről, megszűnéséről még ma sem beszélhetünk. Az történt csupán, hogy ma már nem illik énekelni, az előző évtizedekben pedig csak mentegetőzések árán voltak az ilyen darabok a koncertteremben műsorra tűzhetők.

Kérdés, van-e okunk az átalakulási folyamat eme lassúsága miatt restelkednünk? Csoda-e, vagy természetes jelenség a Liedertafel-hagyomány makacs élni akarása? Jogunk van-e a hazai dalosmúltat olyan elmarasztalásokkal illetnünk, mint amilyeneket a 30-as évek óta napjainkig lépten-nyomon hallhatunk-olvashatunk, teleaggatva a régebbi korok zenei gyakorlatát mindenféle pejoratív jelzővel? *„Idegen áramlatok uralkodtak rajtunk, s a magyar ízlésű csekély kisebbség az álnépiség útvesztőjében tévelygett."*[1] *„A Liedertafel: az egész magyar dalosmozgalomban egyeduralmat élvező, polgári és munkásdalárdákban egyaránt érvényesülő, konzervatív, nyárspolgári zenei irányzat . . . a minden modern zenei szerkesztést és népi hangvételt nélkülöző műsorszámok nem segítették a munkások zenei nevelését, inkább rontották ízlését."*[2] Ezekben a sommás ítéletekben vajon nem az újhitűek buzgalma és sok túlzása nyilvánul-e meg, amely törvényszerű is lehet? Gondoljunk csak Arany János: Naív eposzainkról című tanulmányára (1865), amelyben arra a kérdésre: nekünk miért nincsenek naív eposzaink, mint s· k más népnek, azt feleli: mert a kereszténységre áttért magyarság szellemi vezetői tűzzel-vassal irtották a pogányság, a tegnapi magyarság minden hagyományát; mindent, ami a pogány múltra emlékeztette őket. Nálunk is gyakran éppen azok a leghangosabbak a múlt, a Liedertafel-stílus, a magyar nóta elítélésében, akik korábban még felkent apostolai voltak a réginek és fanyalogtak a Bartók és Kodály-féle „anticipált preharmonikus akkordokkal harmonizált magyar dalok"-tól. Minden bizonnyal közelebb járnánk a valóság helyes

megítéléséhez, illetve a változás lassúságának reális minősítéséhez, ha Kodálynak egy 1929-ben a Pesti Naplóban adott nyilatkozatát tekintenénk ítéletünkhöz kiindulási alapnak: *„Ahhoz, hogy egy művészet új fejlődési etapja megértésre találjon a közönségnél, mindig idő kellett, hosszú éveknek, néha évtizedeknek kellett elmúlniuk, míg a publikum megszokta az újat."*[3] Igaz, ez csak az új elfogadásának a nehézségeire utal. De vajon miből táplálkozik a Liedertafel-hagyomány – és azon belül is a népies műdal, a magyar nóta – makacs élni akarása?

Előbb a Liedertafel sajátosan magyar „nyersanyagáról", a népies műdalról, a nótáról lássuk a nálunk tisztábban látók véleményét: *„. . . az új század elején felfedezett népzene uralomra jut, az országos gyűjtést tudományos rendszerezés követi, népi ihletésű remekművek születnek és az igazi népdalok meghódítják az ifjúságot. A magyar zene túlzó barátait ekkor elragadta az újhitűek buzgalma. Kodály csak a népdal és a műdal keverését kifogásolta, és a népies dal terjesztését 'népdal' címen. A nyomába lépők közül azonban többen valósággal lebecsülték a népies műdalt, mint az új nemzedékhez nem illő, méltatlan dolgot. Az igazság nyilván a rajongók és a megvetők hite között van*[4]". . . Tovább vezet bennünket ezen a szemléleti úton Kodály, aki maga rendezte sajtó alá Arany János kéziratban maradt „népdalgyűjtemény"-ét, amelyben magyar nóták és eredeti népdalok egyaránt szerepeltek, mert azt zeneileg fontosnak tartotta. Sőt: Galántai táncok című darabjában a verbunkos dallamok ugyanarról a gyökérről származnak, mint a későbbi magyar nóták zöme. Ráadásul a verbunkos zene talán még idegenebb a magyar „nép"-től, mint későbbi társa, a magyar nóta.

Bartók nótaellenessége érthető, hiszen *„kettejük forradalmi harcát – zeneszerzésben és népzenekutatásban egyaránt – évtizedeken át leginkább a magyar nóta bástyái mögül akadályozták*[5]," gáncsolták maradi ellenlábasaik. Kodály a magyar nótáról egy akadémiai előadásában (1955) beszélt részletesebben és témánk szempontjából bizonyító erejűen:[6] *„Ezt a zenét még senki sem vizsgálta alaposan. Mellesleg: szövegének vizsgálatával is adós az irodalomtudomány. Pedig: ez az akkori magyar társadalom tükörképe. Sokkal inkább, mint az egykorú magasabbrendű költészet. Nélküle a XIX. század második felének a története sem érthető teljesen. Az akkori magyar társadalom lelkébe, gondolat- és érzelemvilágába semmi sem világít bele jobban, mint e szövegek. Mindenki szivében és szájában voltak, sokat idéztek belőlük a mindennapi beszédben, töredékeik közmondásokká váltak. Zenéjük meg éppen egyetlen zenéje volt a magyarság zömének. Élő zene volt, a magyar élet szerves része . . . Ez a dallégkör vett körül mindenkit, aki Magyarországon élt. Ezeket a nótákat dalolta Ady diáktársaival együtt a zilahi éjszakában. Amint Arany Jánost jobban értjük, ha forgatjuk gyermek- és ifjúkora magaföljegyezte népszerű dalait, úgy Adyt is jobban értjük, ha tudjuk, hogy miket dalolt. E dalokat hallotta, ha tán nem is igen dalolta a gyermek ifjú Bartók is. Érzékeny fülében kitörölhetetlenül nyomot hagytak. Első dalai ebben a légkörben fogantak és bármennyire hátat fordított ennek a stílusnak később, még utolsó műveiben is visszacseng belőle néha egy-két hang:"*[6] Talán még Kodályénál is érzékletesebb Kosztolányi véleménye, aki 1933-ban „A mi nótánk" című cikkében fejtette ki benyomásait a magyar nótáról: *„. . . egy ilyen nóta hallatán mindannyian, akik e csillagok alatt növekedtünk, egyetértünk és pontosan egyet is érzünk. Ez a mi iskolánk és ez a döntő a mi regényes életszemléletünkre. Mindegy, hogy hány egyetemet végeztem és hol, nekem az igazi mulandóságot csak az a három sor érzékelteti meg, mint itt bárkinek, hogy: 'Szép asszonynak, jónak, Büszkén járó lónak Kár megöregedni', s ez jut eszembe először és nem Horatius és nem Carpe diem! Olykor sivár könyezetbe kerülök, olyan emberek közé, akikkel egyetlen közös élményem, olvasmányom sincsen. Nem is tudok velük társalogni. De ha ezekkel este benyitok egy vidéki étterembe s ott a cigány a 'Sárga cserebogár'-at húzza, már egyek vagyunk . . . Vitatkozhatunk arról, hogy nótáink művészi értékek-e vagy sem. De hogy ez a hangulati közösség érték, arról nem vitatkozhatunk."*[7] Kosztolányi a végén még idéz

néhány ilyen címet: Végigmentem az órmódi temetőn . . . Nem ütik a jogászt agyon . . ., Söprik a pápai utcát . . ., Nagy a feje, búsuljon a ló . . ., Nékem olyan asszony kell . . . Kosztolányi a nóták szövegeiről is véleményt mond: *„Tévedés azt hinni, hogy a szövegek betű szerint hatnak ránk. A szövegek gyakran idegenízűek, érzelgősek, semmi közük az igazi néphez, afféle regényes ál-népies hamisítványok . . . A lélek nem is olvad egészen beléjük. Felettük vagy alattuk csapong, magasan, a szemlélődés fellegeiben, vagy mélyen lenn, a dévajkodás, a gúny, a fintor földszintjén . . .”*[8] Losonczi Ágnes szociológus írja tanulmányában: *„. . . az úgynevezett selejtes műfaj élvezése nem jár együtt selejtes emberi szükséglettel vagy igénnyel.”*[9] *„A selejtes igény viszont az értékesnek ítélt műfajokban is megtalálja a maga kifejezését.”*[10] Sárosi Bálint szerint: *„. . . a magyar nótának vannak jól megkülönböztethető rétegei: stíluskorszakok szerintiek, a paraszti népzenével szorosabban érintkező és attól idegen rétegek; ezeken belől pedig értékes és kevésbé értékes darabok nagy száma, – a 'gyöngyszem'-től a kimondott selejtig.”*[11]

Sárosi Bálintnak bizonyára igaza van, amikor óv a magyar nóta sommás jellemzésétől, lényegének általánosító meghatározásától, amely feltétlenül torzít, meghamisítja a lényegét. Ezért is sántít és torzít minden olyan sommás általánosítás, amely a 19. századi magyar nótakedvelők tömegeit, köztük a legműveltebb rétegeket is *„az ál-népiség útvesztőjében tévelygő csekély kisebbség”*-nek akarja beállítani. Hasonló torzítás azt állítani, hogy egy évszázadon át *„Idegen áramlatok uralkodtak rajtunk”*, legalább is ami a hazai kóruskultúrát illeti. Történelmi tény, hogy a polgári karéneklést, annak nem éppen a java irodalmát és előadási modorát a 18–19. század fordulóján kész recept szerint német nyelvterületről vettük át. Ámde ezt senki sem erőszakolta ránk. Eleink – jobb híján, s mert nálunk se ilyen, se olyan nem volt – *önként* vették át és másolták annak minden külsőségét is, azért mert tudatában voltak e kulturális formáció különleges adottságainak: Tudták, hogy a karéneklés, ha tömegesen művelik, kiváló eszköze a nemzetté formálódásnak, az egységes nemzetállammá válás folyamata meggyorsításának. Jól sejtették, be is váltotta a hozzá fűzött reményeket; érdemes volt az akkori zenei élet kiválóságainak részt vállalniuk a mozgalom felkarolásában, művekkel való ellátásában, művészi irányításában. A Mosonyi Mihály és Ábrányi Kornél vezette Zenészeti Lapok elévülhetetlen érdemeket szerzett évtizedeken át a mozgalom magyar alapokra helyezése és művészi fejlesztése, céltudatos nevelői tevékenysége érdekében betöltött szerepével, a legjobb zenészeknek a mozgalomba való bekapcsolásával.

Nem tagadható, hogy a mozgalom nevelői-művelői hatása és orientáló szerepe a múlt század 80-as éveitől kezdve csökkent. Amint a magyar zene „nagy öregjei” (Erkel, Liszt, Mosonyi, Ábrányi stb.) eltávoztak az élők sorából, helyükre nem léptek hasonló rangú zenészek, a mozgalom magára maradt, művészi színvonala fokozatosan felhígult. Erről azonban nem a mozgalom tehet, hanem a korabeli magyar zenei élet elitje, amely – úgy tűnik fel – már nem látott a karénekes mozgalomban annyi lehetőséget a közízlés pallérozásában, mint elődei. Kodály fellépésére pedig még jóideig várni kellett. A magára maradás és a fokozatos felhígulás mindenesetre nem használt a mozgalom tekintélyének.

A „fokozatosan” jelző azonban itt valóban fontos, mert erről az időszakról (1871–1890) Szabolcsi Bence egyik tanulmányában joggal írja: *„. . .kivirágzik minden, ami illúzió, sallang, felület. Országszerte diadalát üli a késői népszínmű, a csárdás . . . a cigányos magyar nóta”.*[12] Más szóval: az országot elárasztotta a zenei selejt. Ám bizonyított tény, hogy ez az általánosítás a dalosmozgalomra nem érvényes, a kórusok nem vettek részt a selejt terjesztésében, a sekélyes ízlés kiszolgálásában. A kórusok még sokáig élték a maguk megszokott életét, énekelték az 1867 óta kialakított sajátosan magyar repertoárjukat, amelyet most megtoldanak néhány népszerű Szentirmay-féle nótafeldolgozással. Ennyi és nem több.

Ez a minősítés nagyjából az akkor már gyorsan szaporodó munkásdalárdákra is érvényes. A polgáriaktól eltérő különbség, hogy a munkáskórusok a céljaikat segítő mozgalmi-dal

repertoárjuk kialakításában csakúgy, mint együtteseik művészeti vezetésében – politikai okok miatt – megalkuvásra kényszerültek: ilyen művekért a német és osztrák munkásmozgalomhoz kénytelenek fordulni, azokat jól-rosszul átültetik magyarra; vagy ha „eredeti magyart" akarnak, olyan zenészekkel iratják meg azokat, akik ennek, meg a – politikailag nem „fedhetetlen" – kórus vezetésének kockázatát hajlandók vállalni. (Számuk igen csekély, s azok sem a képzettebb zenészek közül valók.) A munkásdalosmozgalomban tehát a század vége felé sommásan nem igen lehet hígulásról beszélni, de az alapozás nehézségeiről és az ebből adódó gyengeségekről igen. A fokozatos hígulás vádja alól azért a munkáskórusok sem kivételek, hiszen a nem-mozgalmi repertoárjukat, főleg a nemzeti progressziót képviselő darabokat a polgáriaktól örökítették át, változatlanul, vagy a szövegüket saját céljaikra „átértelmezve".

Tény, hogy a századforduló után a dalosmozgalom mindkét szárnyában – így vagy úgy – a hígulási folyamat folytatódik, sőt az I. Világháború és annak utókövetkezményei sokáig kedvezőtlenül befolyásolták fejlődését. Mégsem fogadható el ezeknek az évtizedeknek olyan sommás értékelése, hogy a Liedertafel, mint a magyar nóta feldolgozásmódja és előadási stílusa *„konzervatív, nyárspolgári, ízlésrontó zenei irányzat"* lenne. Ha ezt elfogadnánk, hogyan adhatnánk hitelt Hackl N. Lajos, a századforduló neves kóruskarnagya és teoretikusa szavainak, amikor összefoglaló értékelésében (1905), amelyet akkor minden fórumon – szakmain és hivatalosan egyaránt – reálisnak fogadtak el, a szerző büszke öntudattal írja le ezeket a sorokat: *„Magyarország kulturális egyesületei között egynek sem jutott akkora feladat a nemzeti szellem ápolásában, mint az Országos Daláregyletnek, mely mindennemű anyagi támogatás és segélyezés nélkül a művészet fegyverével ekkora tért tudott hódítani széles e hazában."*[13] A mozgalom magáramaradottságának vádja sem állja meg teljesen a helyét. Maróthy János egyik tanulmányában[14] példaként a Lányi-családot említi (de többet is említhetett volna): *„Id. Lányi Ernő, az apa, mint zeneszerző és pedagógus már a századforduló táján olyan gondolatokat vetett föl, amelyek később Kodály munkássága nyomán teljesedtek ki: így a zeneoktatásban a technika mellett az általános muzikalitás fejlesztését, a századforduló vidékies magyar nóta kultuszával szemben a klasszikus hagyományok feltárását, a Liedertafel jellegű akkordikus énekléssel szemben az élő többszólamúság újjáteremtésének időszerűségét. Az idősebb fiú: ifj. Lányi Ernő a Tanácsköztársaság egyik legmélyebb hatású kórusdalának szerzője lett (»A kalapács« Somlyó Zoltán versére)* „Köztudott, hogy id. Lányi Ernő a 20-as, 30-as évek leggyakrabban énekelt, legnépszerűbb szerzője volt mindkét dalostáborban. Lányi egyike volt azoknak a polgári származású szerzőknek, akikről ugyancsak Maróthy János írja említett tanulmányában: *„Nem csupán az fordult elő gyakran, hogy az elterjedt népies műdalokra folklorisztikus jellegű munkás változatok születtek, hanem néhol az is, hogy maguknak a nótaszerzőknek az útja vezet el a szokványos népies műdaltól a munkásdalig. A legérdekesebb ilyen eset Bodrogi Zsigmondé . . . akinek nótáit pl. a viharsarki kubikusok sokkal inkább magukénak érezték, mint mondjuk Dankó Pistáéit."*[15]

Ha a Liedertafelt mindenestől *„ízlésromboló zenei irányzat"*-nak fogadnánk el, nehezen lenne elképzelhető néhány hónap alatt az ilyen irányzattal átitatott, az ilyen zenén nevelkedett társaság megnyerése Bartók művészetének. Már pedig jómagam a 30-as évek elején ilyen esetnek lehettem tanúja és részvevője. Az Újpesti Munkásképző Egylet Férfikarát Ujj József vezette, aki maga is a Liedertafel-féle zene neveltje és művelője volt. (Ezzel együtt évtizedeken át, haláláig a munkásdalosszövetség köztiszteletben álló országos karnagya, akinek fő erőssége – miként később Vásárhelyi Zoltánnak – a nagy közös karok vezénylése.) Mint zeneszerző és mint kóruskarnagy a Liedertafel hagyományok elfogadója, de minden újal szemben teljesen nyitott. Nem tudom, ő maga hogy birkózott meg a gondolattal, hogy Bartók 1912-ben írt. Négy régi magyar népdal-át a kórus műsorára tűzze. Min-

denesetre alaposan felkészülve érkezett az első próbára. Előbb zongorán bemutatta, majd szóval is kommentálta, elemezte a művet, amely valóban nehéz és minden ízében szokatlan hangzású volt. (Legalább is nekünk szokatlan.) Nem volt a kórus tagjaival könnyű dolga. A huszon- és negyvenegynéhány év közötti, csupa szakmunkásokból álló, tipikus pestkörnyéki munkáskórus tagjai eleinte egymást méregették, hogy ki mit szól hozzá, majd tanulás közben hol halkan, hol hangosabban megjegyzéseket tettek a műre, a részletekre – főleg ha egy-egy frázisával nehezebben boldogultak. Szóval nehezen adták át magukat a kemény pedagógiai tortúrának. Ám most Ujj József szokatlanul barátságos volt mindaddig, amíg az első sikeres szólam-összeéneklésig eljutottunk. Utána egyre határozottabb lett, s amikor a sikeres bemutatástól diadalittas tagság el volt ragadtatva saját magától, karnagyunknak kibuggyant a könnye. Nagyon boldog volt. Azt hiszem érezte, hogy ő maga is vizsgázott. A Bartók-mű után Kodály Huszt-ja, majd a Fölszállott a pává-ja már meg sem kottyant az együttesnek. Ezek után kérdem: elrontott ízlésű dalosoktól és hasonló zenei ízlésű karnagyuktól néhány hónap alatt ilyen teljesítmény és ilyen változás elvárható, elképzelhető? Úgy vélem, nem!

Kivált, ha meggondoljuk, hogy elrontott ízlés racionális eszközökkel: rábeszéléssel, logikus érvelés hatására nem mozdul. Csak szoktatással, az értékes alkotásokkal való szakadatlan találkoztatással, a pozitív művészi élmények sokaságával; még inkább ezek aktív művelésével érhetünk el eredményt – akkor is csak lassan, fokozatosan. A múlttal való szembefordulás csakis az egyén belső vívódásának az eredménye lehet. Külső erőltetés, sürgetés, vagy a múltban elfogadott, megszokott, netán megkedvelt műalkotások, az ezek képviselte stílus leszólása, csepülése éppen ellenkező hatást, esetleg heves, indulatos ellenállást eredményezhet.

Íme egy másik példa, amellyel Maróthy János szolgált: *„Amikor a Munkásének 1919–1945 című kiadvány megjelent, váratlanul látogatóm érkezett: egy munkás, aki azért jött, hogy leszidjon"* szerinte: *„. . .nem tanulmányozzuk az adott korszak átlagos munkásénekkarainak helyzetét, küzdelmeit, eredményeit. Kiderült, hogy ő maga, Halmai Károly esztergályos, az Első Zuglói Munkásdakör-ben énekelt, majd miután az énekkar nem tudta fizetni a karvezetői tiszteletdíjat, ő maga megtanulta a kotta olvasását a munkásdalosszövetség tanfolyamán, és a kórus élére állt. Gondoltam, haragját termékenyre fordítom: fölkértem, a Zenetudományi Intézet részére írja meg énekkara történetét. Ez meg is történt."*[16] „Az eredmény meglepett: az írásból és a mellékelt dokumentumokból kiderült, hogy egy alig ismert munkáskórus a saját erejéből is képes volt hasonló törekvéseket megvalósítani, mint a munkásénekkarok élcsapata. Hangzó anyag is fönnmaradt: egy hanglemez, amelyet az énekkar a 'Saját hangja, vigye haza!'-stúdióban a maga költségére készíttetett, s hangzása szépségével, hajlékonyságával, kifejező erejével hasonló meglepetésül szolgált, mint az írásos dokumentáció."[17] Gondolom, Halmai Károlyt is az olvasott sommás elítélő nyilatkozatok haragították meg, ami ellen ő a lehető legszimpatikusabb módon tiltakozott, s lám neki volt igaza!

Halmai nem tudhatta, hogy Magyarországon a történelemkutatás máig adós a magyar kóruskultúra – ezen belül a munkásénekkari kultúra – történetének föltárásával, eseményeinek, törekvéseinek, eredményeinek elemzésével. (Nem tudhatta, hogy jómagam elég régóta éppen ezen fáradozom.) Csakis ezért fordulhatnak elő a szakirodalomban és a köznapi szóhasználatban is elnagyolt, hol erre, hol arra torzító általánosítások. *„A Liedertafel mindenestül a polgári zene hulladékgyűjtője"*-féle megállapítások csakis a tények, a valóság ezer és ezer adatának ismeretében oldhatók föl. A felületes szemlélő nem veszi észre a valóság sokrétűségét, árnyaltságát, amely rendszerint nem fejezhető ki egyetlen jelzővel, sem elítélővel, sem magasztalóval. Példaként nem kell messzire mennünk: a fiatal Bartók és Kodály sommásan elutasította a XIX. század magyar zenéjét, benne a nótát és a népies műdalt, ám később mindketten visszakanyarodtak hozzá. Kodály akadémiai székfoglalóját Arany János

dalgyűjteményének feldolgozásáról és méltatásáról tartotta, amely köztudottan vegyesen tartalmaz nótát is, népdalt is; és 1955-ben ő tartotta meg a témánkban legmeggyőzőbb, tudományos alapossággal megindokolt előadását: „Szentirmaytól Bartókig" címmel, a magyar nótáról és népies műdalról. A Halmai-féle önvallomások olvasása után Maróthy János is imígyen nyilatkozik: *„Ez csak kiragadott példa. Az a tendencia, hogy a munkásénekkarok a politikai öntudat erősödésével egyenes arányban szolgáltak új tömegbázisul a magyar zenei avantgardenak, az 1930-as években már széles körben megfigyelhető, a Vasasok Központi Kórusától Hódmezővásárhelyig, Szombathelytől Miskolcig és Békéscsabáig. Így Miskolcon a Vasgyári Vasas Dalárda műsorán már 1934-ben (két évvel a Vándor Kórus megalakulása előtt) együtt szerepel Bartók, Kodály, Jemnitz, Molnár Antal és Vándor (Venetiáner) Sándor neve. Békéscsaba még ezt is jóval megelőzve, az elsők között közvetítette a magyar szellemi progressziót és a munkáskultúrát (az Aurora-Körtől az Erzsébethelyi Munkásdaloskörig).*"[18]

Ez a rövid összefoglaló a munkáskórusok fejlődéséről a 30-as években már sokkal reálisabb, árnyaltabb, találóbb, jól érzékelteti a lényeget.

A dalosmozgalom polgári szárnyának a fejlődése, a zenei progresszió irányába való nyitása már nem ennyire dinamikus. A 20-as, 30-as években számos ok miatt (közte a háború okozta kiesés miatt is) tapasztalható hígulási folyamatot tovább terhelte a Trianon elleni tiltakozás, a területi revízió eszméjét támogató tendencia felerősödése, pontosabban ennek zenei vetülete: az e céllal komponált művek – köztük szövegükben és zenéjükben sok igénytelen – elszaporodása, a műsoros esteken és az országos rendezvényeken egyaránt ezek hangsúlyos helyre kerülése rontott az általános képen. A dalosmozgalomnak a nemzeti tudatot erősítő hagyományos szerepe ezekben az években csak látszólagos maradt: valójában a mozgalom a hivatalos revansista politika propagandájának eszközévé vált. Amikor a Szövetség ebbeli buzgalmában azt is szó nélkül hagyja, hogy a fővárosban és vidéken egymás után mutatják be sikeresen az új Kodály-műveket, Tóth Aladár a Nyugat-ban így fakadt ki: *„Miközben a magyar kóruskultúra első virágait – Kodály gyermekkarait már hét fővárosi iskola énekkara énekli; Győrött Kerényi György, Kecskeméten pedig Vásárhelyi Zoltán aratja sikereit az új szellemben fogant művekkel, a fellobogózott országos dalosünnepélyeken még mindig Szabados Béla: Hiszekegy-muzsikájának jegyében teremtgetik az ungarische Einheit-et!* [a magyar egységet]".[19] Az igazság kedvéért meg kell mondani, hogy a színvonalasabb polgári kórusok (száz körül volt ilyen akkor) műsorán az énekelt repertoár alapját és gerincét mindemellett a Liedertafel-hagyomány viszonylag értékesebb hazai és külföldi irodalma tette ki. Érdemes gyakoriságuk sorrendjében a két évtizedben a jobb kórusok műsorán előfordult műveket cím szerint is áttekinteni, igen tanulságos. Ezek a hagyományos örökségből, a múlt századi mozgalomból továbbra is divatban maradt művek. Az északi romantika darabjai a nálunk járt skandináv kórusok műsoráról kerültek nyomban a legdivatosabbak közé, köztük Pacius: Finn dal-ával, amely Vikár Béla remek fordításában terjedt el. Thern Károly: *Dalünnepen;* Erkel–Petőfi: *Elvennélek én . . .;* Verdi: *Bordal* az Ernaniból; Grieg: *Hazatérés* (a munkáskórusok *Új föld felé* címen énekelték); S. Palmgreen: *Tengerész a szénégetők között; Bölcsődal;* és *Nád, nád, susogj!;* Dürrner: *Viharban:* Goldmark: *Tavasz hálója;* Lányi Ernő: *Petőfi;* Schubert: *Az éj, A hársfa;* Jandl Béla–Ady: *Májusi zápor után;* Beethoven: *Himnusz az éjhez;* Wagner: *Bor, dal, szerelem;* Stauss: Kék Duna keringő; Pacius: *A finn dal.*

Lichtenberg Emil kórusát nem számítjuk a polgáriak legjobbjai közé sem, mert az műsorával és színvonalával egyaránt kiemelkedett azok közül. Talány, hogy Lichtenberg, aki maga is választott tagja volt a szövetség művészeti bizottságának, annak ülésein miért nem állt ki egyszer sem a bartóki–kodályi vonal felé nyitás mellett, vajon mi ennek az oka? (Vagy szólt, esetleg többször is, de ennek nincs a sajtóban nyoma. Ez is érthető lenne.)

Gyakoriságukat tekintve természetesen – a legjobb polgári és munkáskórusok műsorán is

– az ún. „népdalegyvelegek", „népdalfeldolgozások" foglalták el továbbra is a legelőkelőbb helyet. Hogy miért, az előbbiekből – gondolom – kitűnik. Ezek ugyanis mindig, mindenütt biztos közönségsikerre számíthattak. A legtermékenyebb és legdivatosabb nótaszerzők ebben az időszakban: Lányi Ernő, Farkas Nándor, Révfy Géza, Hoppe Rezső, Horváth Ákos és Sztojanovits Jenő. A múlt századi sikeres nótaszerzők lassan kikoptak a gyakorlatból: Huber Károly, Gaál Ferenc, Goll János, Várföldi Elek, Doppler Ferenc, Zimay László, Szentirmay Elemér.

A kórusok repertoárjának ez a része az új zene térhódításával arányos mértékben, fokozatosan visszaszorult. Legtovább a közepes és kezdő kórusok (többszáz ilyen kórus működött az országban) műsorain tartotta magát a Liedertafel-hagyomány eme legsajátosabb rétege. Az országos statisztikákban ezek sokáig lerontották az átlagos műsorképet, miután a közepes, sőt a kezdő kórusok is önálló programmal szóhoz juthattak akár az országos dalosünnepségeken is. Az országos versenyeken mind a „népdalfeldolgozások"-nak, mind a kezdő kórusoknak külön kategóriája volt. Mindig ezek voltak a legnépesebbek.

Műsorukon a nótaegyvelegek áradata valóban erősen vegyes értékű. E művek többsége azzal a megkötéssel született, hogy könnyen énekelhető legyen. Bárdos Lajos a megmondhatója, hogy e követelménynek úgy eleget tenni, hogy a mű egyben igényes alkotás is legyen, nem könnyű; legalább is ez nem sok szerzőnek sikerült akkoriban. A közepes és kezdő kórusok repertoárjában sok volt a stílusban, szerkesztésben, összhangosításban, prozódiában igénytelen alkotás, a gyenge epigon szerzemény, ami tömeges előfordulás esetén kiérdemli a sommás minősítést: ez *„a polgári zene hulladékgyűjtője"*. Gyakoriságuk sorrendjében kedvenc szerzőik: Demény Dezső, Révfy Géza, Farkas Nándor, Sztojanovits Jenő, Pogatschnigg Guidó, Arany (Auschpitz) János, stb.

A polgáriak országos szervezetének legfőbb „bűnéül" mégis azt róhatnánk föl (még ennyi év után is), hogy az új szelek fuvallata még akkor sem tudta megérinteni a testület vezetőit (ki tudja miért?), amikor a Bárdos Lajos vezetésével kibontakozó Éneklő Ifjúság mozgalom már országos méretűre terebélyesedett. Akkor (1936-ban), sem ment zökkenőmentesen hogy Kodály és tanítványai munkássága előtt megnyíljanak a Szövetség kapui. A Magyar Daláregyesület megalakulásának 70. jubileumi évében (1937) értek csak meg a feltételei annak, hogy az új idők új dalai és művelői a mozgalomban elfoglalhassák az őket megillető helyüket.

A munkásénekkarok és országos szervezetük ennél jóval dinamikusabban haladt a művészi megújulás felé vezető úton, ám ez a haladás gyorsabb is lehetett volna, ha a mozgalmon belüli ellentmondások nem hátráltatják azt. Ennek okait a legtöbb mai értékelés tömören a maradiságnak és a szövetségen belül a szocdem. irányítás érvényesülésének tudja be, ami hasonlóan torz leegyszerűsítése a valóságnak, mint a már elsorolt szokványos általánosítások. Kétségtelen, igazság van ebben az állításban is, de a tények és egymáshoz való viszonyuk ennél lényegesen bonyolultabbak.

Igaz ugyanis, hogy a Szövetség vezetői gátlástalanul helyet adtak lapjukban a minden változtatást ellenző, maradi nézeteknek: a vegyeskarosítás ellen; a nóta mellett a népdal ellenében; a kórusok nyíltabb politizálása ellen, amikor erre a hatósági zaklatások miatt egyre inkább okuk lett volna *(„Mi nem politizálunk, mi énekelünk!")*. Ám ez leküzdhető lett volna, ha a Szövetségen belül erősebb a haladók hangja, s főleg érvelése. Csakhogy túl kevesen voltak, akik ezt szóban és írásban egyaránt vállalták és győzték is. A legmarkánsabb egyéniség, aki ezt megtehette volna, Szabó Ferenc, a szövetségen *kívül* (a KMP megbízásából az Alkoholellenesek kórusában) *egyedül* szállt szembe a mozgalomban tapasztalható maradisággal. Pedig ő is, miként a szövetségen belül harcolók (Vándor Sándor, Gránát József és a Vándor kórus néhány tagja: Flórián László, Bojti Pál, Vágó Ernő) egyidejű támogatói voltak a nemzeti progresszió (a Bartók – Kodály vonala és a paraszti népdal) érvényesülésének a

mozgalomban csakúgy, mint a politizálás feltételeit is erősítő modern, harcos, nemzetközi avantgardenakak benne a népek zenéjének, a népdalkórusok hasznosításának. Csakhogy Szabó 1931-ben a Szovjetunióba emigrált, így a szövetségbeliek magukra maradtak a harcban. Kevesen voltak, ezért nehezen és lassan boldogultak a makacs maradisággal. (Nem a szoc.dem.-ekkel, hanem a művészetben és magatartásban egyaránt nehezen mozdítható karnagyi és dalos elmaradottsággal!)

A Justus-féle népdalkórusok is a szövetségen *kívül* folytatták a maguk sajátos harcát a munkásság zenei haladásáért. A mozgalom legproduktívabb, legdinamikusabb egyénisége, Szalmás Piroska sem vállalt közösséget a Szövetségen belüliekkel, kórusával nem volt hajlandó a szövetségbe belépni. Ennek azonban nem személyi, hanem elvi okai voltak. Nem csak a maradisággal volt bajuk. A népdal bartóki felfogásával is, amelyben – kimondva-kimondatlanul – bizonyos nacionalista leszűkítést véltek felfedezni. A népdalkórusok vezetőit nyilván az is zavarta, hogy a régi munkakórusok népdal címén gyakran gyenge nóta- és népies műdal-feldolgozásokat énekelnek. Mindenesetre a népdalkórusok a népdaléneklással nem a nemzettudatot akarták erősíteni, hanem szocialista alapon népfrontpolitikát folytatni. Vagyis – éppen az osztályos küldetést tudatosan vállalva – a munkásság viszonyát a népdalhoz másképpen értelmezték, mint Kodályék. Érdekes sajátosságuk közé tartozott a különböző művelődési formációk összekapcsolása (Gesamtkunstwerk-szerűség). A szavalás, a színjátszás, a test- és mozgáskultúra olyan komplex tevékenységben való egyesítése, amelyben az ének-zene csak egy a többi közt. Ebben rokonaik voltak a korabeli forradalmi avantgarde törekvéseknek (Brecht, Reinhardt stb.). Népdalkoncepciójukban a Népszava hivatalos kritikusa, Jemnitz Sándor is támogatta őket.

A régi munkásdalárdákban a Liedertafeles, deklamáló, merev, komolykodó előadásmód honosodott meg. Számukra idegen volt a népdalkórusok, főleg a Szalmás-kórus tagságának aktivitása, fiatalos, felszabadult énekstílusa, a komplexség felé hajló műsorszerkesztése. Egyik fél sem engedett, így maradt minden a régiben. A Gömbös kormány idején a politizáló népdalkórusok helyzete egyre rosszabb lett, sorra feloszlatták őket a rendőri szervek. A Szalmás-kórust a Magánalkalmazottak szakszervezetébe tessékelték, ahol a megszokott politizáló kórus szerepét fel kellett adnia. 1936-ban ezért váltak ki soraiból azok, akik – Vándor Sándor vezetésével – megalakították a Vándor Kórust, amely már a Szövetségen belül folytatta propagandisztikus tevékenységét, harcát a Kodály és Bartók zenei forradalmát befogadni képes, egyetemességre törő amatőr munkásművészet győzelméért.

*

Rövid összefoglalónk elején a mozgalom újjáformálódásának, fejlődésének lassúságáért főleg a Liedertafel-hagyomány makacs élni akarására hárítottuk a felelősséget. Vajon jogos-e ez? Ez a jelenség az ellenkező oldalról szemlélve vajon hogy fest? Nem arról van-e szó, hogy a zenei progresszió „kínálata" eleinte nem is olyan bőséges és kívánatos, mint amely a kétségtelen makacsság oldására képes és alkalmas lett volna? Nem volt-e túl magas az a mérce, amit a – kevés számú – vállalkozó bátor kezdeményezőnek át kellett ugornia, hogy ezúton elért sikereik másokat is magukkal ragadhassanak? A kórusok közönsége vajon minden esetben kellően honorálta-e az ilyen vállalkozásokat, hogy ezzel a bátrakat újabb vállalkozásra késztesse? Csupa kérdés, ám többségük inkább szónoki kérdés, mint reális kétely.

A munkáskórusok szakmai köreiben a reformpártiak a maradiság ellen viszonylag korán felemelték a szavukat. Bartók–Kodály művészetének elfogadásáért, a valódi népzenei ihletésű irodalomért nyílt vitákban szálltak szembe a lemaradókkal. Akkor, amikor a polgáriak házatáján Bartók és Kodály nevét még emlegetni sem illett, míg a munkások szövetségének a

két művészt pályázatainak elbírálására is sikerült megnyernie. Ámde a protestálók követeléseit eleinte a munkások szövetségében sem fogadták kitörő örömmel. Még az olyan prominens személyiségek, mint Müller Károly (az egyik legtehetségesebb karvezető egyéniség) is így érveltek: *„Majd ha Bartók és Kodály a férfikarok számára alkalmas műveket komponálnak, akkor szívesen műsorra tűzzük azokat."* Vajon volt-e alapja ennek az ellenvetésnek?

A pogáriaknál nem házon belül, hanem *kívülről,* a progresszió oldaláról érkezett az első konkrét bírálat a maradiság ellen: Tóth Aladár írását a Magyar Dal kénytelen volt közölni.[20] Ám a válasz, méghozzá Szeghő Sándor, a Budai Dalárda neves vezetője, országos karnagy szignójával, szinte egybehangzó azzal, amit a másik táborban hoztak föl ellenérvként: *„Majd ha Bartók és Kodály fognak ilyen műveket komponálni, a dalosok biztosan műsoraikra veszik, aminthogy Kodály két, Bartók egyetlen (négy népdalból álló) kórusa állandóan szerepelnek jobb dalárdáink műsorán."*[21] Mi igaz ebből az állításból?

Bartók és Kodály a harmincas évek elejéig a férfikarokat valóban nem kényeztették el műsorajánlataikkal. Bartók Négy magyar népdal c. műve 1912-ben született, de sokáig nem talált bemutatóra, és nem a háborús évek miatt. Ugyanígy járt Kodály két ifjúkori férfikari kompozíciója is: a Kölcsey versére készült Bordal-a és a XVII. szd.-i ismeretlen szerző szövegére írt Mulató gajd-ja, amelyek 1925-ben láttak napvilágot. Ezután a harmincas évekig egyikük sem örvendeztette meg a férfikarokat új művekkel. Illetve az 1930–35 évben született két Bartók-mű, az Elmúlt időkből és a Tót népdalok mindmáig csak a hivatásos férfikarok műsorán tűnnek fel időnként. Csoda-e hát, ha kezdetben a „maradiak" a szűk választékra panaszkodtak? S hol voltak még ekkor a Kodály-tanítványok: Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Kerényi György, Szabó Ferenc, Vaszy Viktor és a többiek művei?

Ám Szeghő Sándor válaszában mégis eltúlozta a valóságot, amikor azt engedte sejtetni, mintha ezeket a műveket a legjobb kórusok széltében hosszában énekelnék. Jobban tette volna, ha bevallja, hogy ezekkel a művekkel eddig alig néhányan próbálkoztak, s hogy ezek a darabok a hagyományos stílushoz szokott dalosoknak igen nehezen megtaníthatók, ráadásul közülük egyikkel sem lehetett elsöprő közönségsikert aratni. Tény, hogy ezek a művek máig nem tartoznak a „sláger"-számok közé. Szemben Kodály új gyermekkari műveivel, amelyek a húszas évek második felében minden alkalommal a közönség teljes elragadtatását érdemelték ki.

Azok a Kodály férfikarok, amelyek később valóban gyors sikernek örvendezhettek, mind a harmincas években születtek: *Karádi nóták;* a Kölcsey versre írt *Huszt;* a *Kit kéne elvenni;* a *Katonadal;* a *Csikó;* és az Ady versére komponált *Fölszállott a páva.* Figyelemre méltó, hogy Kodály ezeket a férfikari műveket éppen azokban az években írta, amikor – több ízben is, nyilvánosan – keményen szót emelt a férfikarok egyeduralma ellen, a női- és vegyeskarok létjogosultsága érdekében. Nőikari művet már korábban is írt. *(Két zoborvidéki népdal*t 1908-ban; a *Hegyi éjszakák* I.-et 1923-ban), de az első, felnőtt vegyeskaroknak szánt darabját, a *Mátrai képek*-et csak 1931-ben, a Weöres-versre írt *Öregek*-et 1934-ben írta. 1934 igen termékenynek bizonyult: ekkor született három vegyeskari remekműve, a *Székely keserves;* a *Jézus és a kufárok* és az Ady versre írott, *Akik mindig elkésnek* is. A baj az, hogy a vegyeskarok, még inkább a nőikarok igen lassan, vontatottan szaporodnak: nehéz megtörni a férfikarok évszázados egyeduralmát. A felnőtt dalostábor megújhódásának ez is egyik erős fékezője.

Megint más problémát vet fel az a válasz, amit Szeghő Sándor a klasszikusok műsorratűzését hiányoló Tóth Aladárnak hozott fel mentségül: *„Hogy Palestrinát, Lassót, Monteverdit, Schützöt, Bachot, Händelt, Mozartot a dalárdák nem énekelnek, annak fő és egyetlen oka, hogy e mestereknek egyetlen férfikórusuk sincs. Beethovennek egyetlen gyászkórusa nem*

sorolható a jelentős művek közé, míg Wagner egy-két férfikórusa csak zenekísérettel adható elő."[22] Vajon kinek, vagy kiknek a számlájára írható az a tájékozatlanság, amit ez a naív válasz takar? Az élvonalbeli karvezetők képzetlenségét kárhoztassuk csupán, akiktől – úgy tűnik fel – távol áll a szándék a kötelező egyéni kutatómunkától az értékes irodalom iránt, vagy a felelősséget hárítsuk a dalosmozgalom országos szervezete művészeti bizottságára, amelynek egyik fő feladata lehetne az ilyenfajta kutató munka szorgalmazása és az eredmények folyamatos közzététele a Szövetség szaklapjában? Gondolom, mindkettő ludas abban, hogy előbb Tóth Aladár, majd példáján felbuzdulva Sugár Jenő egyházi karnagy kínosan leleplező viszonválaszát is kénytelen a Magyar Dal minden kommentár nélkül közreadni.[23] Tóth Aladár még csak helyreigazít: ő a reneszánsz és barokk mesterek műveinek ajánlásával nem a férfikarokra, hanem a – remélhetőleg szaporodó – vegyeskarokra gondolt, ám némi utánjárással bárki nyomára juthatott volna, hogy pl. Kothe: Musica Sacra-férfikar-gyűjteményében örökértékű művek kívánkoznak műsorra, még hozzá Palestrina, Lasso, Lotti, Hassler, Martini stb. szerzőktől. De ne menjünk ilyen messzire vissza a zenetörténetben: szinte vég nélkül sorolja Schütz, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Liszt, Wagner, és Brahms remekbeszabott férfikarait, amelyek mind a hazai dalosmozgalom felfedezésére várnak. Sugár Jenő ezt azzal toldja meg, hogy közli: kezében tartja Raph. Casimiri-nek, a római bazilika karnagyának antológiáját, amelyben nem kevesebb, mint 11 Palestrina, 21 Lassus, 8 Vittoria, 12 Suriano férfikari mű található, a többi XVI–XVII. szd.-i szerző 1-2 műve mellett. A mű forrását és kiadójának címét is megadja, hogy a kutatók munkáját megkönnyítse[24]. Erre valóban nem volt mit válaszolni, vagy ellenérvként felhozni.

Sugár Jenő felszólalása már jelzi, a következő hónapok pedig már bizonyossá teszik, hogy a katolikus egyház és jól képzett muzsikusai tudnak is, akarnak is segíteni a polgári dalosmozgalom megújulásában; tudnak is, akarnak is befolyást gyakorolni a mozgalom sorsának alakulására. Az első ilyen kiváló alkalomnak kínálkozott Szent Imre herceg (alapító királyunk fia) 1930-as jubileumi ünnepségsorozata (születésének 900. évfordulója). Ennek dalosmozgalmi fontosságáról a Magyar Dal hasábjain maga Serédi Jusztinián hercegprimás intézett szózatot a dalosokhoz.[25] A „Karirodalom"-rovatban máris jelentős eredményekről olvashatunk: a Szövetség felkérésére két új alkalmi remekmű kottája került a boltokba: Dohnányi–Sik: Szent Imre himnusz és Koudela Géza: Három Szent Imre ének. Mindkettő férfikari és vegyeskari feldolgozásban egyaránt kapható. Egy oldallal odébb Kertész Gyula (Kodály-tanítvány, később művei kiadásának legfőbb gondozója) mutatja be Sztára Sándor: Magyar egyházi énekek című gyűjteményes kötetét, amelyet ugyancsak a szövetség rendelt meg. A kötetben hálaadó istentiszteletre, jubileumokra, esküvőre és ezüstmisére egyaránt alkalmas vallásos férfikarok találhatók, köztük a később legnépszerűbbek: *Jertek keresztény lelkek; Szent vagy Uram; Ez nagy szentség valóban; Boldogasszony Anyánk;* és *Ah, hol vagy magyarok . . .*[26] Viszonzásképpen ugyanabban a számban Sztára Sándor mutatja be a *Jézus Mária Dicsőséges Nevek* című katolikus népének gyűjteményt, amely Bárdos Lajos, Demény Dezső, Harmat Artúr és Kertész Gyula zeneszerző-egyházkarnagyok szerkesztésében és a Rózsavölgyi és Társa gondozásában, két füzetben adja közre a legszebb magyar egyházi népénekeket vegyeskarra és férfikarra alkalmazva, igen egyszerű, könnyen énekelhető feldolgozásban. A kiadvány célja: *„. . .talán ezzel sikerül lassan kiszorítani az istentiszteletekről a ránkerőszakolt, idegenízű egyházi énekeket".*[27] A Magyar Dal következő számában (1930. május) Sztára Sándor és Kertész Gyula ajánlása már némi kiegészítéssel jelent meg újra. Sztára kiegészítése: *„A darabok azért készültek férfikari és vegyeskari letétben, hogy minden énekkar megtanulja és énekelje azokat templomban és hangversenytermekben egyaránt."* Kertész kiegészítése: *„Ezzel a kötettel a Dalosszövetség azt akarja elősegíteni, hogy még a leg-*

szerényebb keretek közt dolgozó dalárdák is szerepet vállalhassanak az országos Szent Imre ünnepségek alatt."[28]

A szövetség lapjában nincs nyoma, de a Debrecen című helyi újságból megtudhatjuk, hogy a Liedertafel egyik fellegvárában, Debrecenben 1929 és 1930 két hangversenyévadja alatt egy ottani egyházi énekkar, a Debreceni Szent László Dalegylet, Kollwenz Rezső vezetésével különösen figyelemre méltó kórusteljesítményt produkált. Páter Bangha Béla támogatásával, neves fővárosi művészek közreműködésével (Timár Ila, Laurisin Lajos, Losonczy György), a MÁV Szimfonikusok kíséretével és Ábrányi Emil vezényletével három remek oratorikus művet mutatott be Debrecenben hatalmas közönségsiker mellett: Haydn: *Krisztus hét szava a keresztfán;* Haydn: *A teremtés* és Beethoven: *Krisztus az olajfák hegyén.*[29]

A Szent Imre ünnepségek kiemelkedő zenei eseménye volt az 1930 pünkösdjén a Városi Színházban megrendezett szövetségi díszhangverseny, amelyen tulajdonképpen valamennyi egyházi fogantatású új mű debütált. Kiemelendő, hogy a modern zenei köntösbe öltöztetett művek nagy közönségsikere mind a zeneszerzőknek, mind az előadótestületeknek, mind a vezénylő karmestereknek a dicséretét érdemlik ki. A műsorból most szándékkal csak néhányat emelünk ki: Händel: *Óh, istenünk, hozzád szól imánk,*-ja a Saul-ból; Händel: *Halleluja,* – a Messiásból (Bp-i Ének- és Zenekar Egyesület, Ádám Jenő); Koudela Géza: *Szűz tiszta liliom* és Bárdos Lajos: *Magyarok fénye* (Palestrina Kórus, Bárdos Lajos); Dohnányi Ernő: *Szent Imre himnusza* (Palestrina Kórus és a Bp-i Ének- és Zenekar Egyesület, Dohnányi Ernő).[38]

Mindaz, amit az utóbbi két oldalon egyszerű hírek formájában felsorakoztathattunk – mai szemmel és ésszel olvasva –, meglehetősen érdekes és a dalosmozgalom további fejlődése szempontjából igen figyeelmre méltó következtetések utólagos levonását kínálják. Bárdos Lajos, Kodály tanítvány, a reformnemzedék egyik vezéralakja, aki volt évfolyamtársaival (Kertész Gyula, Kerényi György, Ádám Jenő) talán a legtöbbet tett Bartók és Kodály műveinek a megismertetéséért és terjesztéséért, aki 1934-től életrehívója és legfőbb szervezője volt az Éneklő Ifjúság-mozgalomnak, s aki a következő évtizedekben százával komponálta és adta közre könnyen énekelhető, népzenei ihletésű kórusműveit, s ezzel máig a legtöbbet énekelt zeneszerzője lett az egész magyar kórusmozgalomnak, gyermek-, ifjúsági- és felnőtt kórusoknak egyaránt, nos ez a vezetésre termett muzsikus, most, látva a Liedertafel béklyóiban vergődő felnőtt dalosmozgalom nehézségeit, nem rontott ajtóstól a házba. Nem vállalta el egyetlen – jól fizető – élvonalbeli polgári dalárda vezetését sem, hogy megmutassa: így is lehet csinálni! Pedig a pénz is jól jött volna és meg is tudta volna mutatni, hiszen egy év óta (1929) a Zeneművészeti Főiskola tanára és – Ádám Jenővel együtt – a karvezetés tudományát is tanítja.

Ehelyett a Szent Cecília Egyesületben 1926-ban átvette elődjétől, Pöschl Vilmostól a Budapesti Cecília egyházi énekkar vezetését, amellyel sorra mutatja be a legszebb régi és új magyar egyházi énekeket. Azokat, amelyeket volt évfolyamtársaival együtt öltöztetett modern zenei újruhába és amelyeket közösen kötetbe is szerkesztettek. Nem ajánlotta föl a szövetségnek – sem a polgárinak, sem a munkásoknak –, hogy példát mutat a könnyen énekelhető, eredeti népdalfeldolgozások komponálására, a régi liedertafeles feldolgozások helyére, pedig megtehette volna, mert később mestereként ismerhette meg őt az egész ország dalosmozgalma. Ehelyett első ilyen feldolgozását, a *Látod-e babám* kezdetűt Kerényi György keze alá adta, aki új munkáskórusával, a Győri Vasas Dalárdával – a munkásdalosszövetség 1930-as győri országos dalosünnepségén – be is mutatta. A *Falusi jelenet* című karmű már csak azért is nagy feltűnést keltett, mert emiatt Kerényi a vasasok férfikarát vegyeskarrá szervezte át. (A kórus a Rába-gyár énekkaraként ma is vegyeskarként él tovább.)

Bárdos nem törekedett a szövetség vezetőségében, vagy művészeti bizottságában sem sze-

repet vállalni, pedig mint főiskolai tanárt bizonyára szívesen fogadták volna. Tudta, hogy másod-, harmadmagával ott úgysem tudná megváltoztatni a hivatalos zenepolitikai szemléletet. Ehelyett szerkesztőtársaival a legegyszerűbb egyházi énekek gyűjteményével, a Szent Imre évre való hivatkozással annak közreadásáért a polgári szövetséghez fordultak. Tudták, hogy a munkásoknál egyházimű-kiadvány kínálatukkal nem mentek volna semmire. A Magyar Dal hasábjain viszont megkereshették és meg is találták a kapcsolatot a legkisebb falvak kántortanítóval is. Sztára Sándor füzetét pedig ugyane céllal azért támogatták szívesen, mert abban a katolikus népénekek mellett a protestáns iskolák kántorai is megtalálhatták az őket legközelebbről érintő liturgikus énekeiket. Számításaik szerint ha a kántoroknak csak csekély hányada megtanítja gyerekeinek ezeknek az énekeknek akár csak egy részét is, már csak egy lépésre van szükségük, hogy Kodály egy-egy gyermekkarát is műsorukra tűzzék. Ez esetben pedig máris megnyílt a kapu az előkészületben lévő Éneklő Ifjúság mozgalmának gyors elterjedése előtt. Micsoda zseniális ötlet, micsoda világos pedagógiai stratégia és taktika, ami később hajszálpontosan be is vált. 1937-ben Nyíregyházán mondott beszédében Kodály már joggal hirdethette, hogy nem az a lényeg, ki az Opera igazgatója, hanem, hogy Kisvárdán ki a kántortanító. Milyen kár, hogy sem Bárdos Lajostól, sem társaitól (Ádám Jenő, Kertész Gyula, Vaszy Viktor, Harmat Artur stb.) ma már nem kérdezhetjük meg: mindez tudatos, tervszerű cselekvésük eredménye, vagy csupán a vak véletlen műve volt? Akár igen, akár nem, Bárdos ebben a korszakában is nem csak kitűnő zeneszerzőnek, karvezetőnek, pedagógusnak, hanem kiváló szervezőnek is bizonyult.

A Szövetségben a lehető legszerencsésebb karvezetői szerepben mutatkozott be 1930 pünkösdjén, a Szent Imre év szövetségi díszhangversenyén, a Városi színházban, igen előkelő szakmai és közéleti személyiségek jelenlétében. Budapesti Palestrina kórusával (vezetését nem rég Berg Ottótól vette át) egy Koudela és egy saját szerzeményű egyházi énekével lépett fel, sikerrel, majd utána kórusa – a Bp-i Ének- és Zenekaregyesület énekkarával közösen –, Dohnányi Ernő vezényletével az ünnepség kiemelkedő számát, Dohnányinak erre az ünnepi alkalomra komponált Szent Imre himnuszát énekelte el, még nagyobb siker kíséretében. Hatásos bemutatkozás volt!

Bárdos a későbbi években is a Palestrina Kórussal – önállóan, vagy más kiváló énekkarral társulva – mutatta be sorra Kodály legújabb világi vegyeskarait itthon és külföldön egyaránt, példát mutatva ezzel a polgári dalosmozgalom leggazdagabb, legelőkelőbb és legdivatosabb élvonalbeli dalárdáinak. Sikereinek méltatása elől most már a Magyar Dal sem zárkózhatott el többé. Bárdos újító törekvéseiben, a bartóki–kodályi koncepció sikerre vitelében leginkább azoknak az együtteseknek a partneri támogatására számíthatott, amelyeknek az élén volt Kodály-tanítványok állottak. Ilyen volt a Bp.-i Egyetemi Énekkarok, amelynek vezetését 1929-ben Vaszy Viktor vette át, és aki kórusának jubileumán Szabó Ferenc: Magyar parasztdalok című új művének ősbemutatójával debütált. A Bp-i Ének- és Zenekar Egyesület, Lichtenberg Emillel az élén újító törekvéseivel eddig is kiemelkedett a többiek közül, ám amióta (1929) Ádám Jenő is csatlakozott a Lichtenberg-i vezetéshez, a két kórus között az együttműködés – különösen a nagyobb oratórikus művek bemutatása terén – szinte állandósult. (Nem lehet véletlen, hogy 1941-ben előbb a Cecilia kórus és a Palestrina kórus egyesült Budapesti Kórus néven, s ebbe olvadt bele 1948-ban a Bp-i Ének- és Zenekar Egyesület is.) A polgári mozgalom legrégibb, legpatinásabb férfikara, a Budai Dalárda is attól kezdve vált igazában megbízható partnerévé a Bárdos-féle törekvéseknek, amikor 1931-ben Szeghő Sándort Ádám Jenő váltotta föl a vezető karnagyi pulpituson. Ádám Jenő Bartók és Kodály férfikari darabjaival – itthon és külföldön – sorra hódította meg a szakmai fórumokat.

Ennyi siker láttán a Szövetségben is be kellett következnie az őrségváltásnak: már 1936-

ban is jelentős változások következtek be az országos Szombathelyi dalosversenyen és ünnepségen, de a következő évben (1937) a közgyűlés egyhangú szavazattal Bárdos Lajost, Koudela Gézát és Vaszy Viktort választotta a szövetség Művészeti Bizottságának az élére, Jankovich Ferencet pedig a Magyar Dal főszerekesztőjévé nevezték ki. Ezzel a poglári dalosmozgalomban végérvényesen lezárult a Liedertafel-zene uralkodó korszaka, amit a mozgalom széles körű megújulása követett szerte az országban.

Ennek a csodálatos stratégiának egyetlen gyenge pontja maradt: a 30-as évek közepén (1934–38) a Bárdos-féle Éneklő Ifjúság mozgalom elsöprő erejű tömegdemonstrációi, Kodály gyermekkarainak, Bartók egyneműkarainak és sok új remekműnek a minden korábbinál nagyobb közönségsikere nem tudott áttörő hatást gyakorolni a polgári dalosmozgalom vezérkarára, de szakmai testületére, művészeti bizottságára sem. Ezt a Szövetségben mindvégig az iskolapolitika belügyének tekintették,amelybe – úgy tűnik – nem óhajtottak beleavatkozni semmilyen formában. Érdekes, hogy a felnőtt mozgalom utánpótlásának az iskola útján való szervezetté tételét is, később, Kodály Zoltánnak kellett felfedeznie. Igaz, hogy ez az összefüggés még ma sem mindenki számára magától értetődő, de legalább a felnőttek kórusmozgalmát képviselő testületek (kórusszervezetek) ma már kötelességüknek érzik az iskolai ének-zene oktatás fontosságának hangoztatását, az iskolai karének fejlesztésének támogatását.

JEGYZETEK

[1]Zenei Szemle, 1929. XIII. évf. 67–70.

[2]Vágó Ernő: Emlékezés a Vándor kórusra (Munkásének 1919. Bp. Zeneműkiadó) 146. old.

[3]Pesti Napló, 1929. december 25.

[4]Kerényi György: Népies műdalok, Bp. Akadémiai Kiadó 1961, 8. old.

[5]Sárosi Bálint: Magyar nóta és néphagyomány (Nyelvünk és Kultúránk 75. szám, 1989.)

[6]Kodály: Szentirmaytól Bartókig, 1955. (Visszatekintés, 1964. II. 464. old.).

[7]Kosztolányi Dezső: A mi nótánk – 1933.

[8]Ugyanott.

[9]Losonczi Ágnes: A zene életének szociológiája, 1969.

[10]Ugyanott.

[11]Sárosi Bálint: Magyar nóta és néphagyomány (NYÉK. 75. szám, 1989.)

[12]Szabolcsi Bence: A XIX. század romantikus magyar zenéje, Bp. 1947.

[13]Hackl N. Lajos: Az éneklés kézikönyve, Bp. 1905. 31. old.

[14]Maróthy János: Zeneművészet és munkásmozgalom Magyarországon (Munkásének 1919–1945) 1967. 13–14. old.

[15]Ugyanott.

[16]MTA Zenetudományi Intézet, Zeneszociológia BD–19. A hangzó melléklete: BM–25.

[17]Maróthy János: A cselekvő ember zenéje (Műveltség – Művészet – Munkásmozgalom) 1983. Népszava, 244. old.

[18]Ugyanott 245. oldal.

[19]Tóth Aladár: Kórusok – Kodály (Nyugat, 1930. I. 85–88. old.)

[20]Pesti Napló 1930. január 28.

[21]Magyar Dal 1930. február 36. old.

[22]Uo. 1930. február 36. old.

[23]Uo. 1930. március 77–78. old.

[24]Uo. 1930. április 105. old.

[25]Uo. 1930. április 95. old.

[26]Uo. 1930. április 122. old.

[27]Uo. 1930. április 122. old.

[28]Uo. 1930. május 146. old.

[29]Debrecen 1929. IV. 9. és 1929. IV. 15.

[30]Magyar Dal 1930. június 151. old.

SZABÓ HELGA:

ISKOLAI ÉNEKGYŰJTEMÉNY I. RÉSZ

Kodály Zoltán Kerényi György közreműködésével már 1941-ben elkészíti az Iskolai Énekgyűjteményt, melyet Szinyei Merse Jenő vallás- és közoktatásügyi miniszter megbízásából az Országos Közoktatásügyi Tanács 1943-ban (I. kötet) és 1944-ben (II. kötet) jelentet meg. A két kötet összesen 630 dallamot tartalmaz; az I. kötet 269 (magyar) népdalt, 25 vallásos éneket és 6 kánont, a II. kötet 193 (magyar) népdalt, 22 vallásos éneket 10 kánont, 41 (magyar) történeti éneket, 31 XIX. századi (magyar) műdalt, 31 dallamot más népek dalaiból, a Himnuszt és a Szózatot.

Ez a nagyszabású gyűjtemény időben és térben, történeti és földrajzi szempontból egyaránt összefoglaló jellegű; benne a XIX. századi népdalgyűjtő mozgalmak, a XX. század első évtizedeiben kibontakozott zenepedagógiai törekvések s Kodály nemzetnevelő programjának eredményei összegződnek.

Az anyag gerincét alkotó *népdalgyűjtemény* rendszerező elvét a Tartalom című fejeztből olvashatjuk ki. Az I. kötet az I–IV. osztályok számára kiolvasókat, gyermekjátékdalokat, jeles napok dallamait, táncos és tréfás dalokat közöl két hangtól tíz hangig táguló hangterjedelmük és dallami nehézségük fokozatai szerinti rendben. A II. kötetben az V–VIII. osztályok számára elrendezett, a nyolc hang terjedelmet többnyire túllépő gyűjteményt találunk; katona- és ivónótákat, jeles napok dalait, búcsúzó- és rabénekeket, siratót, balladákat. A Tartalom c. fejezet rendszerező elve ezúttal az egy csoportba sorolt dalok azonos zenei tulajdonságaira irányítja a figyelmet (melizma, 3/4 ütemek, módosított hangok, nehezebb ritmusképletek és különböző hangnemek, előjegyzések). A gyűjtemény szerkesztésében érvényre juttatott rend tulajdonképpen a tanítás irányvonalát, sorrendjét és fokozatait is kijelöli, s a nyolc osztály anyagát egymástól elhatárolja. Bár a kötet elrendezéséből kiolvasható pedagógiai rendszeresség a népdalok zenei tulajdonságai következtében jött létre, néhány esetben – megfelelő népdal hiján – a pedagógiai folyamatosság végigvezetése érdekében magyar népi szöveggel társított idegen népdalt illesztettek a gyűjteménybe a közreadók. A Tartalom című fejezet ugyanakkor minden változtatásról, valamint a dalok lelőhelyéről, gyűjtőjéről, vagy a forrásgyűjteményről, kompozícióban való feldolgozásáról számot ad. A tanítás sorrendjében összeállított Tartalom c. fejezet alapján a következőkben a dalok gyűjtők és gyűjtemények szerinti forrásjegyzékét készítjük el. Ily módon az eseményeket visszafelé pergetjük, s azt a helyzetet vázoljuk fel, amikor Kodály a magyar népdalgyűjtemények tökéletes ismeretében, valamint a saját és Bartók gyűjtései mellett más népdalgyűjtők eredményeinek méltánylásával az iskolák számára is alkalmas legértékesebb népdalokat kiválasztotta, s ezzel a népiskolák nyolc osztálya számára a dalkincs vázát határozta meg. E forrásjegyzék közreadását azért tartjuk szükségesnek, mert benne azoknak a népdaloknak eredetéről szerzünk adatokat, amelyek az ország valamennyi iskolájának tananyagát 40 éven át meghatározták.

ISKOLAI ÉNEKGYŰJTEMÉNY FORRÁSJEGYZÉK

A dalok gyűjtőire, lelőhelyére, zeneművekben való feldolgozására vonatkozó adatok leírásakor az Iskolai Énekgyűjtemény közléseit változtatás nélkül megőriztük, forrásjegyzékünk csupán a rendszerezés és összesítések sajátos szempontok szerinti kialakításában hoz újat. A sorszámok az Iskolai Énekgyűjtemény köteteire vonatkoznak.

MAGYAR NÉPDALOK

1. Gyűjtemények, folyóiratok, kéziratok

Ábrányi Kornél: Blaháné kedvelt dalai
I. 150. Ugyan édës komámasszony

Ács Mihály: Zöngedező mennyei kar (1696)
I. 136. Gergely-járás szövegét közli

Bartalus István: Magyar népdalok (1873–1896)
I. 171. Mély a Tiszának a széle (Bart. VII. 181. l.), II. 372. Kocsmárosné, nékem halat süssék kend (Bart. VII. 181. hibásan közli).

Bálint Sándor: Szeged népe (1933)
I. 117. Kirje, kirje, kisdedecske

Csaplár Benedek kézirata (1870)
I. 891. A part alatt

Ecsedi–Bognár: Hortobágyi népdalok
II. 458. Debrecennek van egy vize (Ecsedi 28. l.)

Ethnographia
I. 161. Kérem igen szépen kendteket – Déva, Csángótelep (Ethn. 1904) – 124. Hol jártál, báránykám? – Kolozs, Csiky J. (Ethn. 1905) – 30. Azért mondom néktek – Udvarhely, Balásy D. (Ethn. 1910) – II. 492. Mostan kinyílt egy szép rózsavirág – Pereg (Pest m.) Volly I. (Ethn. 1931)

Kerényi György–Rajeczky Benjamin: Énekes Ábécé (1938)
I. 254. A szántói híres utca

Kerényi György: Száz népi játékdal (1938)
I. 95. Kis kacsa fürdik – 102. János úr készül – 110. Mit kerülöd, mit fordulod? – 126. Ásom, vájom – 138. Lengyel László – játék

Kiss Áron: Magyar gyermekjáték-gyűjtemény (1891)
I. 1. Nyisd ki Isten kiskapudat – Tapolczafő, (Veszprém) – 3. Zsipp-zsupp, kenderzsupp – Hetés (Zala) – 4. Csiga-biga, 9. Arany szálat szakajték (Zemplén) – 11. Hinta, palinta – 14. Bújj, bújj, itt megyek – Balla (Heves) – 23. Katalinka, szállj el – 27. Csiga-biga, gyere ki (szöveg) dall. cseremisz nd. – 31. Szebb a páva (szöveg) dall. cseremisz nd. – 33. Gyere Kati táncolni (szöveg) dall. cseremisz nd. – 35. Hajlik a meggyfa – Szina (Abauj) – 36. Úszik a kácsa (Pest) – 38. Ej, haj, vadliba (szöveg) dall. cseremisz nd. – 39. Bölömbika (szöveg) dall. cseremisz nd. – 42. Kapitány úr megizente (szöveg) dall. cseremisz nd. – 43. Szebb a páva (szöveg) dall. cseremisz nd. – 46. Süss ki meleg (szöveg) dall. cseremisz nd. – 51. Nincs szebb állat (szöveg) dall. vogul nd. – 53. Gyertek haza ludaim – (Veszprém) – 56. Most jöttem Bécsből – Jász-Nagykún-Szolnok – 59. Hej, szénája, szénája – Túr – 62. Járom az új várnak – 63. Fehér liliomszál (Veszprém) – 67. Csön, csön, gyűrű – 68. Repülj, repülj, Péterke – 72. Mit játsszunk, lányok? Ároktő (Borsod) – 73. Cseszlebuki – Dad (Komárom) – 74. Héja, héja, lakatos (Heves) – 75. Gólya, gólya, gilice – 76. Érik a dinnye – Jászberény – 77. Süss fel, nap – 81. Én kis kertet kerítek – Barcza-Újfalu (Komárom) – 82. Nyisd meg leány kapudat – Tiszaszalók (Jász-Nagykún-Szolnok) – 87. Elvesztettem zsebkendőmet – Maroskeresztúr – 90. Hej, szénája, szénája – Nagykőrös – 94. Haj, ide bella – Szilvás-Szentmárton (Somogy) – 96. Mért küldött az úrasszony? – (Heves) – 98. Sárgadinnye, görögdinnye (Arad) – 100. Szegény legény vagyok én – Szilvás-Szentmárton (Somogy) – 103. Hej, tulipán, tulipán – Jász-Nagykún-Szolnok) – 109. Hajlik a meggyfa levele – Ároktő (Borsod) – 111. Kis kacsa fürdik (Torontál) – 114. Fehér liliomszál – 121. A győri legények – Szenna (Somogy) – 122. Lánc, lánc, eszterlánc – 129. Cickom, cickom – (Balla) – 134. Ostoring, ostoring – (Arad) – 139. Hej, görbénye, görbénye – (Abaújszántó) – 142. Így mosdik a csóka (Bereg) – 145. Elvesztettem páromat – 159. Kácsa, kácsa, özvegy kácsa (Torontál) – 173. Mit visztek, mit visztek? – 196. Mit mos, mit mos? – Szilvás-Szentmárton (Somogy) – 199. Haja, haja, vargalegény – Komárom –
II. 317. Kis kacsa fürdik (változat) – 326. A pünkösdi rózsa – 327. Ezt szeretem, ezt kedvelem (változat) – 345. Fehér liliomszál – Tiszaszalók – 350. Egy aranyat leltem (Komárom) –

Kiss Dénes kézirata (1844)
I. 190. Voltál-e már Csanádon?

Kisfaludy Társaság Népköltési Gyűjtemény VI.
II. 384. Ha felkapom azt a tükörfényes – 412. Félre tőlem búbánat (lásd még fon. lejegyzések)

Kolozsvári ref. énekeskönyv (1751)
II. 323. A pünkösdnek jeles napján (népi változat)

Kovács János: Szeged és Népe
II. 325. Mi van ma, mi van ma? (Kovács 298. l.)

Limbay Elemér: Magyar Dal-Album (1879–1888)
I. 137. Elment Simon disznót lopni (Limbay 665. sz.)

Nép és Nyelv I. (1941)
II. 423. Nem bánom, hogy parasztnak születtem – Dall. A csikós, népszínmű 1847. Szöv: Mátyási József (Itt az eredeti szerint.) Lásd: Mészöly Gedeon: Mátyási József, volt helikoni részes-arató. Nép és Nyelv I. 1941. 11. sz. 321. l. Eredeti címe: Sorsával elégedő Gulyásnak Pásztori Dallja. (1823).

Pálóczi Horváth Ádám kézirata (1813)
I. 60. Láttad-e, láttad-e? – 115. Sillabizálás, Á–b, ab – 167. Hol voltál, báránykám? – 237. Nosza gyertek, legények – II. 357. Adjon Isten jó éjszakát

Sebestyén Gyula: Regös énekek (1902)
I. 40. Erre leltük földnek nyomát (fonogramm után helyesbítve) – Inke (Somogy) S. V. – 149. Adjon az Úristen (Zala)

Szini Károly: A magyar nép dalai és dallamai (1865)
I. 104. Kicsi vagyok én – 132. Én vagyok a petri gulyás –

Tóth István kézirata (1832)
I. 65. Hol lakik kend, húgomasszony? – 86. Már tapsoljunk –
II. 398. Bimbó ökrünk szarva – 407. Pesten jártam iskolába

2. LEJEGYZÉS FONOGRÁF FELVÉTELRŐL

I. kötet

40. Erre leltük földnek nyomát – Bucsu (Vas) S. Gy. fonogramm után helyesbítve – 45. Gyéren vettem kenderkémet – Kalugar (Bákó, Moldva) – fon. Balla P. lej. Bartók Béla (későbbiekben B. B.) – 52. Elment a madárka – Rugonfalva (Udvarhely) – fon. vikár Béla (későbbiekben V. B.) lej. B. B. – 106. Oh én édes kárujkám – Martonos (Udvarhely) V. B. lej. B. B. – 120. Kiszáradt a bodzafa – Zajzon (Brassó) – V. B. lej. B. B. – 135. Porka havak esedeznek – Kénos (Udvarhely) – V. B. lej. B. B. – 151. Most érkeztünk ez helyre – Erdőszentgyörgy (Maros–Torda) – V. B. lej. B. B. – 154. Ki bántott báránykám? – Szegvár (Csongrád) – V. B. lej. B. B. – 155. A gúnárom elveszett – Szegvár (Csongrád) – V. B. lej. B. B. – 166. Elvetettem kenderkémet – Bogdánfalva (Moldva) Balla P. lej. B. B. – 197. Én elmentem a vásárra – Felsőboldogfalva (Udvarhely) – V. B. lej. B. B. – 209. Két szál pünkösdrózsa – Resznek (Zala) – V. B. lej. B. B. – 224. Kősziklán felfutó – Firtosváralja (Udvarhely) – V. B. lej. Kodály Zoltán – 252. Jaj, de szépen muzsikálnak – Öcsény (Tolna) – V. B. lej. B. B. – 256. Elmegyek, elmegyek – Szentgyörgyvölgye (Zala) – V. B. lej. B. B.

II. kötet

311. Vagyon az égen egy csillag – Erdőszentgyörgy (Maros-Torda) – V. B. lej. B. B. – 324. Elhozta az Isten – Dall: Firtosváralja. (Udvarhely) – V. B. lej. B. B. – 352. Ne egy marok gesztenye – Gáborjaháza (Zala) – V. B. lej. B. B. – 372. Kocsmárosné, nékem halat süssék kend – Resznek (Zala) – V. B. lej. B. B. A hagyomány szerint Jókai Mór kedvelt dala

volt. – 386. Repülj fecském ablakára – Magyarvalkó (Kolozs) – V. B. lej. B. B. – 391. Messze földön, a Hargita aljában – Kápolnásfalu (Udvarhely) – V. B. lej. B. B. – 392. Lement a nap a maga járásán (Somogy) – V. B. lej. B. B. – 412. Félre tőlem búbánat – Juta (Somogy) – V. B. lej. B. B. – 430. Kesereghet az az anya – Szentegyházasfalu (Udvarhely) – V. B. lej. B. B. – 442. Isten hozzád, szülöttem föld – Somogyszob (Somogy) – V. B. lej. B. B. – Ének és zongora: Bartók és Kodály Magyar népdalok 19. – 444. Hej, halászok, halászok – Szegvár (Csongrád) – V. B. lej. B. B. – 450. Jól van dolga a mostani huszárnak – Zentelke (Kolozs) – V. B. lej. B. B. – 474. Puszta, puszta, az alföldi puszta – Dall. Déva, Székelytelep (Hunyad) – V. B. lej. B. B. – 482. Keresztúri saláta – Oroszhegy (Udvarhely) – V. B. lej. B. B. – 485. Görög Ilona (Bizony, csak meghalok) – Rugonfalva (Udvarhely) – V. B. lej. B. B.

3. LEJEGYZÉS A PÁTRIA HANGLEMEZEKRŐL

I. kötet

113. De szeretnék páva lenni – Karád (Somogy) – Pátria hanglemez 30/b (későbbiekben Pátria h.) – 170. Pista bácsi, János bácsi – Borsosberény (Nógrád) Pátria h. 7/a – 203. Itthon vagy-e, hidasmester? – Karád (Somogy) – Pátria h. 29/b – 241. Dudaszó hallatszik – Borsosberény (Nógrád) – Pátria h. 8/a – 255. Elejbe, elejbe – Tiszacsege (Hajdu) – Pátria h. 1/b.

II. kötet

310. Kedves édesanyám, ha fel akarsz keresni – Rimóc (Nógrád) – Pátria h. 50/b – 314. Szántottam gyöpöt – Nemespátró (Somogy) S. V. – Pátria h. 60/a – 370. Száraz dió – Karád (Somogy) K. Z. – Pátria h. 33/a – 381. A dudari hármas határ – Dudar (Veszprém) Veress S. – Pátria h. 20/a – 383. A Savanyú híres legény – Dudar (Veszprém) Veress S. – Pátria h. 20/a – 383. A Savanyú híres legény – Dudar (Veszprém) Veress S. – Pátria h. 20/a – 402. Letörött a kútam gémje – Karád (Somogy) – Pátria h. 33/a – 404. Zöld erdőbe', zöld mezőbe' – Ghymes (Nyitra) K. Z. – Pátria h. 41/b – 406. Amott legel hat pejcsikó – Tiszacsege (Hajdu) – Pátria h. 11/b – 414. Röpülj páva, röpülj – Surd (Somogy) – Pátria h. 59/b – 420. Bujdosik az árva madár – Tiszacsege (Hajdú) – Pátria h. 11/a – 421. Búval terítették meg az asztalomat – Tiszacsege (Hajdú) – Pátria h. 12/a – 422. Tavazi szél útat száraszt – Kászonimpér (Csík) K. Z. – változat: Pátria h. 69/a – 426. Kerek az én szűröm alja – Borsosberény (Nógrád) – Pátria h. 7 – 443. Rab vagyok, rab vagyok – Surd (Somogy) – Pátria h. 59/b – Strófánkénti részletes lejegyzése: Magyar Népzenei Gramofonfelvételek, Budapest 1937, Országos Magyar Történeti Múzeum kiadása – 447. Esik eső, esik – Rimóc (Nógrád) – Pátria h. 49/b – Változata: Bartók, 8 magyar népdal – 448. Aki dudás akar lenni – Borsosberény (Nógrád) – Pátria h. 8/a – 466. Este későn falu végén jártam – Nemespátró (Somogy) – Pátria h. 58/b – Részletes lejegyzése: Magyar Népzenei Gramofonfelvételek, Bpest 1937 – 484. Kint a falu szélin – Rimóc (Nógrád) Pátria h. 51/a.

4. KÖZLÉS GYŰJTŐK ANYAGÁBÓL

Balabán Imre anyagából
I. 221. Udvaromon hármat fordult a kocsi – Méra (Kolozs) –
II. 332. Az ökör a földet nem magának szántja – Méra (Kolozs).

Bartók Béla gyűjtéséből

I. kötet

6. Gyertek lányok ligetre – Sarkad (Bihar) – 58. Teríti a lány a vásznat – Doboz (Békés) – 91. Ötven dinnye – Nagymegyer (Komárom) – 97. Volt-e itt az úr? – Nagymegyer (Komárom) – 101. Kis kece lányom – Felsőiregh (Tolna) – 116. Szép nóta, abiza – Kőrösfő (Kolozs) – 123. Csillag Boris – Vésztő (Békés) – 131. Hopp, Juliska – Kőrösfő (Kolozs) – 140. Két krajcárom volt nékem – Ujszász (Pest) – 141. Ettem szőlőt – Vésztő (Békés) – 144. Megizentem az édesanyámnak – Gyergyőcsomafalva (Csík) – 153. Most viszik, most viszik – Kisgörgény (Maros-Torda) – 172. Hervadj rózsa, hervadj – Nagymegyer (Komárom) – 174. Zöld erdőben a tücsök – Kőröstárkány (Bihar) – 177. Kolozsváros olyan város – Vacsárcsi (Csík) – 183. A Vargáék ablakja – Vésztő (Békés) – 185. Szánt a babám – Békésgyula (Békés) – 186. Kónyár Verka – Újszász (Pest) – 194. Házasodik a tücsök – Felsőiregh (Tolna) – 214. Molnárlegény voltam én – Dercen (Bereg) – 216. Érik a ropogós cseresznye – Fót (Pest) – 222. Egyszer egy királyfi – Ujszász (Pest) – 223. Érik a szőlő – Rafajnaújfalu (Bereg) – 226. Októbernak elsején – Karcfalva (Csík) – 227. Hej, Jancsika – Felsőiregh (Tolna) – 230. Lányom, lányom, gyöngyvirágom (Bereg) – 231. Bagolymadár nem száll minden ágra – 239. Erdő, erdő, erdő – Jobbágytelke (Maros-Torda) – 240. Ez a kislány gyöngyöt fűz – Tura (Pest-Pilis) – 243. Megizenem, megizenem – Békésgyula (Békés) – 245. A szép leány aranybárány – Vacsárcsi (Csík) – 251. Keresd meg a tűt – Felsőiregh (Tolna) – 253. Ma van húsvét napja – Nagygút (Bereg) – 260. Túl a Tiszán csikóslegény vagyok én – (Békés) – 261. Kimegyek a doberdói harctérre – Kőrösladány (Békés) – 264. Jászkúnsági gyerek vagyok – (Szolnok) – 266. Fekete föld – Felsőiregh (Tolna) – 269. Százados úr, seje haj – Marosvásárhely –

II. kötet

301. Arról alul kéken béborult – Kőrösfő (Kolozs) – Változata: Pátria h. 27/b – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene VI. 33. – 303. A nagy bécsi kaszárnyára – Baracs (Fehér) – Zongora: Bartók: A gyermekeknek I. 18. – 306. Elindultam szép hazámbul – Békésgyula (Békés) – Ének és zongora: Bartók és Kodály, Magyar népdalok 1. – 307. Mikor megyek Galicia felé – Kőrösladány (Békés) – 312. Látom a szép eget – Tekerőpatak (Csík) – 316. Sárga csikó, csengő rajta – Vésztő (Békés) – Zongorakísérettel: Bartók, 20 magyar népdal, III. – 318. Eger felé megyen egy út – Békésgyula (Békés) – 320. Hej, Vargáné káposztát főz – Vésztő (Békés) – 321. Mikor gulyáslegény voltam – Felsőiregh (Tolna) – 328. Jánoshidi vásártéren – Jánoshida (Szolnok) – 329. Besüt a nap a templomba – Felsőiregh (Tolna) – Zongora: Bartók, A gyermekeknek II. 32. – 333. Este van már, csillag van az égen – Vésztő (Békés) – 336. Béreslegény, jól megrakd a szekeret – Baracs (Fejér) – 341. Ablakomba, ablakomba – Tura (Pest) – Ének és zongora: Bartók és Kodály: Magyar népdalok, 6 – 342. Debreceni nagy kaszárnya – Sámson (Hajdú) – 348. Ha felmegyek a budai nagy hegyre – Tápiószele (Pest) – Zongora: Bartók, A Gyermekeknek II. 37. – 354. Elmégy rózsám? El bíz én! – Felsőiregh (Tolna) – Zongora: Bartók: A gyermekeknek II. 41. – 362. Elveszett a lovam – Vésztő (Békés) – 368. A malomnak nincsen köve – Dallam: Jobbágytelke (Maros-Torda) – Zongorakísérettel: Bartók, 20 magyar népdal III. – Kodály: Székely fonó – 371. Szépen szól a kis pacsirta – Sámson (Hajdú) – 374. Szántani kék, tavasz vagyon – Tura (Pest) – 375. Most jöttem én a harctérről – Vésztő (Békés) – 385. Erdők, völgyek, szűk ligetek – Felsőiregh (Tolna) – Zongorakísérettel: Bartók, 20 magyar népdal I. – 393. Kukorica, kukorica – Öcsény (Tolna) – 403. Ángyom asszony kertje, bertje – Nagymegyer

(Komárom) – 413. A gyulai nagy pavillon – Doboz (Békés) – 417. Elmentek a cigányok – Magyargyergyőmonostor (Kolozs) – 424. Fehér László lovat lopott – Doboz (Békés) – Zongora: Bartók, A Gyermekeknek II. 28. – 429. Tiszán innen, Dunán túl – Felsőiregh (Tolna) – 431. Eltörött a kutam gémje – Keszthely (Zala) – 435. Éva szívem, Éva – Felsőiregh (Tolna) – 438. A virágok vetélkedése (A búzamezőben háromféle virág) – Gyergyócsomafalva (Csík) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene VIII. 43. – Változat: Pátria h. 47/a – 440. Hej, édesanyám, kedves édesanyám – Jobbágytelke (Maros-Torda) – Zongorakísérettel: Bartók, 20 magyar népdal IV. – 449. Csernovici kaszárnya – Felsőiregh (Tolna) – 451. Annyi bánat a szívemen – Gyergyóújfalu (Csík) – Ének és zongora: Bartók, 8 magyar népdal 2. – 459. Hadnagy uram, hadnagy uram – Dallam: Doboz (Békés) – Itt Gyulai Pál szövegével – 460. Azt hittem, hogy nem kellek katonának – Gyulavári (Békés) – 479. Menyasszony, vőlegény – Nagymegyer (Komárom) – Valószínűleg az északi szláv (szlovák, morva, lengyel) anyagból kölcsönzött dallam. – 480. Töltik a nagyerdő útját – Csíkvacsárcsi (Csík) – Ének és zongora: Bartók, 8 magyar népdal, 6. – 490. Hopp ide tisztán – Nagymegyer (Komárom) – 491. Édesanyám, be szépen fölneveltél – Székelyvaja (Maros-Torda).

Bartók Béláné gyűjtéséből
I. 156. Virágéknál ég a világ – Doboz (Békés)

Bárdos Lajos gyűjtéséből
II. 361. Szép a huszár, ha felül a lovára – Balatonkeresztúr (Somogy) – 382. Tizenhárom fodor van a szoknyámon – Isaszeg (Pest)

Dincsér Oszkár gyűjtéséből
I. 13. Sötétes az erdő – Técső (Máramaros)

Domokos Pál Péter gyűjtéséből
I. 206. Hídló végén, padló végén – Bogdánfalva (Moldva) –
II. 378. Hull a szilva a fáról – Csíksomlyó (Csík)

Farkas Ferenc gyűjtéséből
II. 465. A szennai lipisen, laposon – Szenna (Somogy)

Garay Ákos gyűjtéséből
I. 213. Fölkelt már a csillag – Kohány (Somogy)

Kerényi György gyűjtéséből
I. 61. A kis Jézus arany alma – Ráró (Győr) – 112. Kács, domikács – Szentistván (Borsod) – 133. Elszaladt a kemence – Kemse (Baranya) – 143. Balázs-járás I. II. – Ráró (Győr) – 158. Ég a gyertya, ha meggyújtják (Heves) – 204. Adjon Isten jó éjszakát – Marcali (Somogy) – 205. Készülődik a szép Szent György – Báta (Tolna) – 242. Sej. liba, liba, liba (Heves) –

II. 380. Sári néni, de beteg – Kisbacon (Háromszék) – 434. Rakjál tüzet, rózsám – Fedémes (Heves) v. ö. 233. Sej a tari réten – 477. A paszulya szára – Mikóháza (Zemplén)

Kodály Zoltán gyűjtéséből

I. kötet

2. Főzzünk, főzzünk kalamászt – Mohi (Bars) – 8. Fehér liliomszál I. Csehi (Nyitra) – 15. Mély kútba tekinték – Ghymes (Nyitra) – 16. Hol jársz, hová mégy? – Ecseg (Nógrád) – 17. Zibor, zábor – Csehi (Nyitra) – 22. Sárdó, gyüjj el – Menyhe (Nyitra) – 25. Isten éltessen, Péter, Pál – Kolon (Nyitra) – 26. Tik csak esztek, isztok (Bars) – 28. Hol jártál, Szent Erzsébet? – Andrásfalva (Bukovina) – 29. Déva vára – Gyergyóalfalu (Csík) – 64. Fehér liliomszál III. – Páskaháza (Gömör) – 69. Körtéfa, körtéfa – Lukanénye (Hont) – 70. Aluszol-e, jó juhász? – Istensegíts (Bukovina) – 71. Hová mégy te, kis nyulacska? – Kisvisnyó (Gömör) – 92. A búzamezőben – Kászonújfalu (Csík) – 105. Harcsa van a vízbe' – Zsére (nyitra) – 107. Hess légy, ne szállj rám – Kászonjakabfalva (Csík) – 118. Új vár, fényes vár – Mohi (Bars) – 119. Erre gyere, amerre én (Nógrád) – 130. Úgy tetszik, hogy jó helyen vagyunk itt – Nagyszalonta (Bihar) – Szövege Vitkovics Mihály versének népi változata. – 136. Gergely-járás – Csehi (Nyitra) – Szöv. már Ács Mihály: Zöngedező mennyei kar c. kötetében (1696). – 152. Serkenj fel, kegyes nép – Nagyszalonta (Bihar) – 157. Megégett Rácország – Pográny (Nyitra) – 160. Azt izente a likit-lakatos – Béd (Nyitra) – 163. Kelj fel, juhász (Somogy) – 164. Esik az eső (Kassa) – 165. Udvarom, udvarom II. – Páty (Pest-Pilis) – 168. Csillagoknak teremtője – Zsigárd (Pozsony) – 179. Három szabólegények (Csík) – 180. Volt nekem egy kis szarkám (Gömör) – 181. Este van, este van – Perőcsény (Hont) – 187. Jere rózsám, Szegedre – Gyergyóalfalu (Csík) – 188. A kenderem kiázott – Kászonújfalu (Csík) – 189. Végző ének (Mezei virágot szedtem) – Ghymes (Nyitra) – 191. Egy nagyorrú bóha – Gyergyószentmiklós (Csík) – 193. Volt nekem egy kecském (Somogy) – 200. Csipkefa bimbója – Vizslás (Nógrád) – 207. Cigánysirató (Meghót, meghót a cigányok vajdája) – Andrásfalva (Bukovina) – 211. Jaj, de jó a huszárnak – Menyhe (Nyitra) – 212. Veres kukoricaszár – Mohi (Bars) – 215. Nincs Nényének hegye, vőgye – Lukanénye (Hont) – 218. A szegedi kaszárnyára (Szeged) – 219. Egész falut összejártam – Kászonjakabfalva (Csík) – 220. Hat ökröm van – Lábatlan (Esztergom) – 229. Túl a vizen mandulafa virágzik – Kászonimpér (Csík) – 233. Sej, a tari téren – Tar (Heves) – 235. Kéreti a nénémet – Nagyszalonta (Bihar) – 236. Nézd a huszárt (Kassa) – 244. Sej, Nagyabonyban – Szöv: Arany-Gyulai – Dall: Zsigárd (Pozsony) – 246. Kocsi szekér, kocsi szán – Komlódtótfalu (Szatmár) – 247. Udvaromban jegenyefa nem látszik – Csáb (Hont) – 250. Ferenc Jóska táborában – Kassa (Abaúj) – Nyírség – 257. Ha elkezdem bús napjaim számlálni – Menyhe (Nyitra) 262. Vígan, vígan, víg angyalom – Deresk (Gömör) – 263. Ez a kislány akkor sír (Zoborvidék) – 265. Hej, két tyúkom, tavali – Bolhás (Somogy) – 267. Áll a hajó (Szilágy) – 268. Frenc Jóska sej, haj, azt írta – (Kassa) –

II. kötet

304. Verje meg az Isten – Zsigárd (Pozsony) – 305. Keresik a, nem lelik a – Kassa (Abaúj-Torna) – 308. Esztergomnál van egy hadihajó – Nagypeszek (Hont) – 313. Két tyukom, tavali – Zsére (Nyitra) – 315. Ábécédé – Nagyszalonta (Bihar); 319. Nagykarácsony éccakája – Palotás (Nógrád) – 322. Gyújtottam gyertyát – Mohi (Bars) – 330. Aki szép lányt akar venni – Szö: Lukanénye (Hont) – 331. Felhozták a kakast – Nyitraegerszeg (Nyitra) – Zongora: Bartók, Gyermekeknek II. 30. – 335. Madárka, madárka – Szuha (Heves) – 338. Most jöttem Erdélyből – Istensegíts (Bukovina) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene IV. 23. sz. – 339. Gerencséri utca – Gerencsér (Nyitra) – Ének és zon-

gora: Bartók és Kodály, Magyar népdalok 16. – 340. árva madár, mit keseregsz az ágon? – Kászonimpér (Csík) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene X. 56. – Vált: Pátria h. 44/b. – 343. Ó, mely sok hal – Alsószecse (Bars) – 344. Ezer esztendeje annak – Páty (Pest) – Vált: Bartalus I. 121. – 347. Szentiváni ének (Megraktuk, megraktuk) – Menyhe (Nyitra) – Pátria h. 40/a – 349. Azért, hogy én huszár vagyok – Zsigárd (Pozsony) – 351. Újesztendő, vígságszerző – Nagyszalonta (Bihar) – 353. Szent János áldása – Nyitracsehi (Nyitra) – 355. Kicsiny a hordócska – Zsére (Nyitra) – 356. Vasárnap bort inni – Alsóbolsa (Gömör) – Vált.: Bartalus III. 162. – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene IX. 50. – 358. Lányok ülnek a toronyba' – Nyitracsehi (Nyitra) – 359. Igyál, betyár, múlik a nyár – Gyarmatpuszta (Komárom) – 363. Téli zöld, téli zöld – Zsére (Nyitra) – 365. Végigmentem a lembergi főutcán – Kassa (Abaúj-Torna) – 366. Szegény legény a tücsök – Fogadjisten (Bukovina) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene IV. 20. – 367. Vékonyszálú köménymag – Pográny (Nyitra) – 369. Piros alma mosolyog a dombtetőn – Menyhe (Nyitra) – 370. Száraz dió – Karád (Somogy) – Pátria h. 33/a – 373. Réten, réten, sej a kassai réten – Kassa (Abauj-Torna) – 387. Semmit se vétettem – Menyhe (Nyitra) – 388. Én elmegyek, meglássátok – Balatonlelle (Somogy) – 389. Látom az életem – Istensegíts (Bukovina) – 390. Nem szánt-vet az égi madár – Felsőrás (Gömör) – 394. János bácsi, dudáljon kend – Zsére (Nyitra) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene V. 30. – 395. Felszántom a császár udvarát – Dall: Szalócz – Szöv: Szilice (Gömör) K. Z. – 396. Bevetem a kertem alját – Alsófalu (Gömör) – 397. Kifeküdtem én a magas tetőre – Székelydobó (Udvarhely) – Tinódi dallamának népi változata – 399. Elment a két lány – Nyitraegerszeg (Nyitra) – Ezen a vidéken (Nyitra, Bars, Hont, Nógrád, Gömör) a hosszú á mindig zárt (a), a rövid pedig nyílt (á). 404. Zöld erdőbe' zöld mezőbe' – Ghymes (Nyitra) – Változat: Pátria h. 41/b – 405. Szegény vagyok – Dall: Zsigárd (Pozsony) – Szöv: Komárváros (Zala) – 408. Erdő mellett estvéledtem – Pásztó (Heves) – 415. A búbánat, keserűség – Gyergyóremete (Csík) – 418. Haragszik a gazda – Császár (Komárom) – 419. Ha felülök kis pejlovam hátára – Nagyszalonta (Bihar) – 422. Tavaszi szél utat száraszt – Kászonimpér (Csík) – Változat: Pátria h. 46/a – 425. Elmegyek, elmegyek, el is van vágyásom – Mátravidék – 427. Apró alma lehullott a sárba – Fogadjisten (Bukovina) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene I. 5. – 428. Víg volt nekem az esztendő – Szilice (Gömör) – 432. Arattam, arattam – Csitár (Nyitra) – 433. Ócsó mán a pásztor – Nagyszalonta (Bihar) – 436. A Vidróczki híres nyája – Mátravidék – 437. Verjen meg az Isten, Te, Vargyasi Elek – Kászonújfalu (Csík) – 439. Kőmíves Kelemen – Szárhegy (Csík) – 441. A jó lovas katonának – Zsére (Nyitra) – Ének és zongora: Kodály, Magyar népzene VI. 36. – 445. A csitári hegyek alatt – Csitár (Nyitra) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene X. 55. – Változata: Bartók, 20 magyar népdal III. – 452. Fúj, süvölt a Mátra szele – Vágfarkasd (Nyitra) – 453. Azhol én elmenyek – Kászonimpér (Csík) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene I. 2. – 454. Tőlem a nap úgy telik el – Gyergyószentmiklós, Csík – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene V. 28. – 455. Istenem, Istenem, hol lészen halálom – Gyergyószentmiklós (Csík) – Zongora: Kodály, Zongoramuzsika 2. – 464. Sátorkaró le van verve – Dall: Vicsápapáti (Nyitra), – 467. Jelenti magát Jézus – Ghymes (Nyitra), – 468. Mikor engem asszentáltak – Ghymes (Nyitra) – 469. Eddig vendég, jól mulattál – Andrásfalva (Bukovina), – 470. A citrusfa levelestől, ágostól – Istensegíts (Bukovina), – 472. Gyűlnek a vendégek – Sirató – Nagyszalonta (Bihar), – 473. Szomorú fűzfának – Istensegíts (Bukovina) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene II. 9. – 478. Üres ládám az ajtóba' – Istensegíts (Bukovina) – 481. Szivárvány havasán – Gyergyóújfalu (Csík) – 486. A három árva (Elindula három árva) – Gyergyóujfalu (Csík) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene II. 6. – 487. Kádár Kata (Gyulainé édesanyám) – Kászonaltiz (Csík) – Ének és zongora: Kodály, Magyar

Népzene IV. 18. – 488. A rossz feleség (Jöjjön haza, édesanyám!) Kászonújfalu (Csík) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene II. 8. – 489. Nagy-Bihal Albertné (Egy asszonynak vala három szép leánya) – Ditró (Csík) – Szövege kissé rövidítve – 3/8, 6/8 – 493. Elmenyek, elmenyek – Kászonimpér (Csík) – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene VIII. 46.

Kodály Zoltánné gyűjtéséből

I. 12. Éliás, Tóbiás – Sümeg (Zala) – 78. Hess el, sas – Érd (Fejér) – 182. Ciróka, maróka – Érd (Fejér) –

II. 360. Sej besoroztak – Érd (Fejér) – 446. Jaj, de sokat áztam, fáztam – Érd (Fejér).

Lajtha László gyűjtéséből

I. 5. Szólj síp, szólj – Nemesócsa (Komárom) – 18. Tüzet viszek – Czigánd (Zemplén) – 55. Egy üveg alma – Tunyog (Szatmár) – 88. Kaszálj pók – Bogyiszló (Pest-Pilis) – 128. Udvarom, udvarom – Szentgál (Veszprém) – 162. Én Istenem, minek élek – Gyimesbükk (Csík) – 176. Csallóközben (Guta maga egy város) – Nemesócsa (Komárom) – 228. Hej, önkéntesen iratkoztam huszárnak – Szépkenyerűszentmárton (Szolnok-Doboka).

II. 376. Itt ül egy kis kosárba: – Vajdácska (Zemplén) – 377. Kis kertemben uborka – Csíkverebes (Csík) – 409. Repülj madár, repülj – Csíkménaság (Csík) – 416. Édesanyám rózsafája – Csíkcsobotfalva (Csík) – 457. Egy gyenge kis madár – Csíkverebes (Csík)

Molnár Antal gyűjtéséből

I. 48. Anyám, édesanyám (Csík) – 79. Méz, méz, méz – Ipolybalog (Hont) – 85. Bujj, bujj zöld ágacska – Ipolybalog (Hont) – II. 411. Ferenc József, az apostoli király – Dejtár (Nógrád) – 483. Házigazda, aluszol-e? – Gyergyócsomafalva (Csík)

Péczely Attila gyűjtéséből

I. 21. Csip, csip, csóka – Kiskomárom (Zala) – 80. Bujj, bujj medve – 127. Egyszer egy időben (Zala) – 225. Fehér fuszujka-virág – Hódmezővásárhely (Csongrád) – II. 309. Sárga a csikó, sárga a nyereg rajta – Hódmezővásárhely – (Csongrád) – 334. Házunk előtt, kedves édesanyám – Hódmezővásárhely (Csongrád) – 364. Árokparti kökény – Galambok (Zala)

Seemayer Vilmos gyűjtéséből

I. 93. Hej, fürjecském, fürjecském – Bodos (Háromszék) – 108. Már megjöttünk estére – Felső-Segesd (Somogy) – 148. Regős ének (Nem vagyunk mi rablók) a) b) – Lispe (Göcsej) – 169. Elment a tyúk vándolni – Berzence (Somogy) – 192. Hála Isten, makk is van (Somogy) – 202. Hogy a csibe, hogy? – Magyarszerdahely (Zala) – 217. Édesanyám rózsafája – Nemespátró (Somogy) – 232. Pásztorember vígan él – Nemespátró (Somogy) –

II. 302. Kanizsai „Koronára" süt a nap – Valkonya (Zala) – 461. Búzával él a vadgalamb – Mezőkövesd (Borsod)

Szűcs Gyula gyűjtéséből

I. 146. A kassai szőlőhegyen – Sajóivánka (Heves) –

Veress Sándor gyűjtéséből

II. 475. Macskácskának négy a lába – Trunk (Bákó, Moldva)

Vikár Béla gyűjtéséből

I. 66. Harangoznak a toronyba' – Bözöd (Udvarhely) – 249. Csütörtökön virradóra – Alsok (Somogy)

5. A GYŰJTŐK MEGJELÖLÉSE NÉLKÜL KÖZÖLT DALLAMOK

I. 19. A kis utcán süt a nap (Szatmár) – 37. Csömödéri faluvégen (Göcsej) – 57. Esik az eső (Pest-Pilis) – 83. Elvesztettem zsebkendőmet – 125. Szélről legeljetek – Szany (Sopron) Bokrétások.

„Közismert" dalok

I. 54. Ég a gyertya, ég – 84. Erdő mellett nem jó lakni – 147. A bundának nincs gallérja – 198. A juhásznak jól van dolga – 201. Debrecenbe kéne menni – 210. Mély a Tiszának a széle II. – 238. Mikor én még legény voltam – 248. Sárgát virágzik a repce – 258. Bazsa Mári libája – 259. Megöltek egy legényt –

II. 410. Nincsen a császárnak

I. FÜGGELÉK

VALLÁSOS ÉNEKEK

Gelei Katona István: Öreg Graduál (1636).

I. 280. Veni redemptor gentium (Jöjj, népek megváltója) 15. századi dallam, szöveg Gelei Graduáljából.

Genfi zsoltárok

I. 287. A Sionnak hegyén (65. zsoltár) – 289. Úrnak szolgái mindnyájan (134. zsoltár) – 291. Hogyha felindul az Isten (68. zsoltár) – 292. Ó, felséges Úr, mi kegyes Istenünk (8. zsoltár) – II. 504. Hallgasd meg, Izrael pásztora – (80. zsoltár) – 505. Mint a szép híves patakra (42. zsoltár) – 506. Adjatok hálát az Istennek (105. zsoltár) – 507. Az egek beszélik (19. zsoltár) – 508. Az erős Isten, uraknak Ura (50. zsoltár) – 509. Tebenned bíztunk eleitől fogva (90. zsoltár) – 540. Siess nagy Úristen – a 69. zsoltár 1., 8. és 14. (utolsó) versszaka.

Gregorián énekek

I. 272. Laudate Dominum (116. zsoltár) – 276. Gloria Patri et Filio – (zsoltár) – 277. Gloria Patri et Filio (zsoltár)

Görög katolikus népénekek (Orosz István éneke után)

II. 512. Jézus Krisztus ma feltámadott – 513. Mária! Atya Isten Leánya

Illyés István: Soltári énekek (1693)

II. 498. Az Úristent magasztalom – 534. Dávid prófétának imádkozásából – Dall. Tinódi (?), Szöv: Illyés

Kájoni Énekeskönyve (1719)
II. 511. Sok rendbéli próbák – Dall. Istensegíts (Bukovina) K. Z. Szöv. Kájoni Énekeskönyvéből.

Luther Énekeskönyve, Wittenberg (1524)
I. 294. Hála az Úrnak (Gott sei gelobet) – ford. Vietórisz József – II. 503. Életünkben szüntelen (Media vita – Mitten wir im Leben)

Luther, Erfurt (1524)
II. 515. Ah, Isten, vesd ránk szemeid – Kozma Andor fordítása – Ösvény V–VIII. évf. 182.

Luther Énekeskönyve, Strassburg (1545)
I. 273. Anna hálaadó éneke (Sámuel I. 2.) – 275. Debóra éneke (Bírák V. 1.) – 293. Nos, kérjük hát (Nun, bitten wir) – Kozma Andor fordítása

Maróthi György: Zsoltárfüggelék (1774)
I. 286. Szent vagy örökké – 290. Az Úristen nekem édes táplálóm –

Magyarországi Psalterium a 14. sz. végéről
278. Reggeli ének – ford. Meggyes Ede

Paleographie Musicale VI.
I. 274. Antiphona (Megmosva kezemet) – 279. Első áldozás (gregorián dallam a 12. századból) – magyar szövegét Szedő Dénes írta.

Sinkai György: Református Énekeskönyv
II. 510. Seregeknek hatalmas nagy királya – Dall. Perőcsény (Hont) K. Z. – Szöv: Sinka[i] Énekeskönyvéből

Szegedi: Cantus catholici (1674)
II. 499. Fényességes ez a mai nap – Szöv. Sík Sándortól

Szent vagy Uram! (Magyar Kórus 1931)
I. 283. Ó, dicsőült szép kincs – 284. Az Úristen Ádám atyánknak – 285. Szent Erzsébet asszony

Peter Wagner: Gregorianische Melodien III. (1921)
I. 270. Miatyánk

A forrás megjelölése nélkül:
I. 281. Jam lucis orto (Ragyogva fénylik) – Antiphonale – 288. Simeon éneke (Uram, bocsássad el szolgádat békével).

II. FÜGGELÉK

KÁNONOK

Jöde: Der Kanon

II. 516. Ó, jertek, énekeljünk kánont – népszerű angol dallam – ford. Kerényi Gy.

Népdalkánonok (népdalok kánon-éneklésre alkalmazva)

I. 296. Este van már, nyolc óra – Vésztő (Békés) B. B. – 297. Még azt mondják, nem illik – közismert – 299. Bim, bam – népszerű német dal

Trombitajel

I. 295. Aki nem lép egyszerre

A forrás megjelölése nélkül:

I. 298. K. Karow: Óra-kánon – 300. Praetorius: Énekelj, magyar ifjúság – ford. Nádasdy Kálmán – II. 517. Cherubini Hahaha – ford. Kerényi Gy. – 518. Haydn: Csalogány az erdőn – ford. Kerényi Gy. – 519. Gebhardi: Gloria szálljon a mennybe fel – ford. Kerényi Gy. – 521. Hayes: Karácsony ünnepén – ford. Kerényi Gy. – 523. Haydn: Este van – ford. Szedő Dénes – 524. Gumpelzhaimer: Cantate Domino – 525. Gumpelzhaimer: Jubilate Deo –

III. FÜGGELÉK

TÖRTÉNETI ÉNEKEK

Balassi Bálint verse

II. 542. Bocsásd meg, Úristen – Szöv: Balassi – Dall: Kisdi: Cantus Catholici – 543. Magos kősziklának – Szöv. Vásárhelyi Daloskönyv, Balassi (?) – Dall: Menyhe. (Nyitra) K. Z.

Barát István szövege (1560 körül)

II. 540. Siess, nagy Úristen – Dall: Kolozsvári énekeskönyv (1751) 133. l. – A 69. zsoltár 1., 8. és 14. (utolsó) versszaka – Szöv. Barát I.

Bartha Dénes: A XVIII. sz. magyar dallamai 1770–1800 – (1935)

II. 556. Arany ideim folyása – Szöv. Szíveket újító bokréta – Régi Magyar Könyvtár 35. 154. l. – Dall. Bartha, 18. sz.

Batizi András: Az drága és istenfélő vitéz Gedeonról – szép históriából (1540)

II. 535. Régen ez vala – Az 1., 97. és 98. vsz. Az eredeti 99 vsz.

Bornemisza Péter: Cantio optima

II. 539. Siralmas énnéköm tetőled megválnom – Dall: Kolozsvári énekeskönyv, 1751 – Szöv: Régi Magyar Költők Tára VI. Cantio optima –

Csikei István: Illyés próféta és Acháb király (1542)

II. 536. Sok királyoknak halálok után – Az 1., 4., 5., 7–10. vsz. Az eredeti 28 vsz.

Hofgreff énekeskönyv (1533 körül)

II. 541. Ismeretlen szerző: Az istenfélő Eleazárról (Régen ó törvényben vala) – Az 1., 2., 45., 53., 54., 55. és 56. vsz. Az eredeti 57. vsz.

Kolozsvári énekeskönyv (1751)

II. 539. Bornemisza Péter: Cantio optima (Siralmas énnéköm) – Dall. Kolozsvári énekeskönyv – Szöv. Régi Magyar Költők tára VII. 540. Siess, nagy Úristen Szöv: Barát István (1650 körül). A 69. zsoltár 1., 8. és 14. (utolsó) vsz.-a.

Népdalok (részben szöveg-társítással)

II. 545. Katona vagyok én – Bujdosik Árgírus – Istensegíts (Bukovina) K. Z. – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene VI. 32. – 546. Kisétálok kőkertembe – Trunk (Bákó m. Moldva) – Pátria h. 48/a. Itt a zene saját ritmusa érvényesül a szöveg ellenére. Kivételesen így is énekel a nép. – 551. Megölték a Basa Pistát. – Diósad (Szilágy) L. L. – 554. Hallgassátok meg magyarok (Rákóczi kesergője) – Nagyszalonta (Bihar) K. Z. – Ének és zongora: Kodály, Magyar Népzene VII. 42. – 557. Kecskemét is kiállítja nyalka verbunkját – Tura (Pest) B. B. – 558. Mostan ezernyolcszázban – Tóth István kézirata (1832) – 560. Ó, huszárom, mért likas a csákó? – Ács (Komárom) K. Z. – 562. Bécs várostól nyugatról keletre – Pilis-Marót (Esztergom) – K. Z. – 564. Vereshagyma, fokhagyma (Az 1830-as kolera emlékére) – Tóth István kézirata (1832) – 565. Kossuth Lajos azt izente (1848) – ált. ismert – 566. Ezernyolcszáz negyvennyolcba' – Csíkrákos (Csík) B. B.

Pálóczi Horváth Ádám kézirata (1813)

549. Csínom Palkó, Csínom Jankó – általánosan ismert alakja kissé eltér Pálóczi H. Á. feljegyzésétől – 552. Püspök városába hogy bementem vala (Rákóczi Sámuel) – 553. Zöld erdő harmatját – 555. Harsog az új trombitaszó (Mars a Törökre). Az 1788-i török háború alkalmából írta Pálóczi H. Á. – 559. Mars! Siess hazádba vissza (Vissza Mars a Franczoknak) – 561. Jer haza, vitéz pajtásom (Haza-mars Győr alól, 1809) – Pálóczi verse régi magyar dallamra.

Székel Balázs: Az szent Tóbiásnak históriája (1546)

II. 538. Jersze, emlékezzünk. Az 1., 68. és 69. (utolsó) vsz.

Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai (1865)

II. 548. Te vagy a legény, Tyukodi pajtás!

Szíveket újító bokréta, Régi Magyar Könyvtár, 35. 154. l.

556. Arany ideim folyása – Dall: Bartha D.: A XVIII. sz. magyar dallamai – Szöv: Szíveket újító . . .

Szkárosi Horvát András: Az átokról (1547)

II. 537. Rettenetes az világnak – Az 1., 2., 55. és 56. (utolsó) vsz.

Thaly Kálmán: Adalékok

II. 550. Vörös bársony süvegem (Balog Ádám nótája) – Dall: közismert.

Tinódi Lantos Sebestyén

II. 526. Sok csudák voltanak – (János király testamentoma). Az Erdéli História I. részének 1. és 2. vsz-a. Az eredeti 119 vsz. – 527. Seregök közt kik vagytok hadnagyok – (Hadnagyoknak tanúság). az 1., 10. és 11. vsz. Az eredeti 21 vsz. – 528. Lészön beszédöm itten – (Szitnya, Léva, Csábrág és Murány várának megvevése). Az I. rész 1. és 2., a II. rész 118. vsz-a. Az eredeti 67 + 121 vsz. – 529. Siess keresztyén – (Dávid király). Az 1., 90., 91., 92. és 100. (utolsó) vsz. – 530. Fráter György halálát immár hallgassátok – (Fráter György haláláról). Az Erdéli História V. részének 1., 3. és 4. vsz-a. Az egész költemény 419 vsz. – 531. Ti magyarok már Istent imádjátok – (Eger vár viadaláról). Az I. rész előhangzó 1., és 2. vsz-a, a XI. rész utolsó vsz-a. – 532. Mégis halljátok szép viadalokat – (Eger vár viadaláról). A III. rész 1. és 29. vsz-a. Az egész költemény 450 vsz. – 533. Summáját írom – (Egri históriának summája). az 1., 103. 104., 107. és 108. vsz. Az eredeti 115 vsz. – 534. Dávid prófétának imádkozásából. Dall. Tinódi (?) – Szöv: Illyés István: Soltári Énekek (1693).

Tótfalusi Kis Miklós: Siralmas panasz (1697)

547. Ha megsokasodik a bűn – Az 1., 29., 45. és 62. vsz.

Vásárhelyi Daloskönyv

544. Ifjúság, mint sólyommadár – Dall. Barslédec (Bars) K. Z. – Szöv: Vásárhelyi D. Ének és zongora Kodály: Magyar Népzene, V. 27.

IV. FÜGGELÉK

A XIX. SZÁZAD MŰDALAIBÓL

Egressy Béni – Petőfi Sándor – 567. Ereszkedik le a felhő
- Kisfaludy Károly – 568. Mi füstölög ott a síkon távolba?
- Tompa Mihály – 569. Télen-nyáron pusztán az én lakásom.
- népi szöveg – 570. Ne menj rózsám a tarlóra.
- Petőfi Sándor – 589. Hull a levél a virágról – A „Szép juhász" c. színműből (1850).

Dr. Festetich Leó (1857) – Arany János: – 574. Kondorosi csárda mellett

Füredi Mihály: 100 magyar népdal (1851)

591. Kalapom szememre vágom – Dall. már Pálóczi H. Á.-nál (1813).

Huszárcsíny – népszínmű (1855)

590. Huszár vagyok, édes babám

Kolozsváry Gyula: Zavaros a Bodrog vize – Rózsavölgyi kiadás

596. Ki a Tisza vizét issza (először fenti kötet közli, 678. sz.)

Mosonyi Mihály (1863) – Tóth Kálmán

580. Felleg borul az erdőre

Palotás Gyula: Legszebb 101 magyar népdal (1892)
597. Fürdik a holdvilág – Petőfi Sándor versére

Simonffy Kálmán – Thaly Kálmán – 575. Árpád apánk, ne féltsd ősi nemzeted
– Vörösmarty Mihály – 576. Szállj le, szállj
– Czuczor Gergely – 577. Megizentem az édesanyámnak
– Vecsey Sándor – 578. Három a tánc
– Arany János – 579. Hej, iharfa, juharfa

Szabadi Frank Ignác: Margit csárdás (1856)
573. Nem loptam én életembe – Szabadi dallama, népi szöveg

Szendrey Júlia – Tompa Mihály
594. Nem szól a tilinkóm

Szentirmay Elemér dalaiból
581. Zsebkendőm négy sarka – Szentirmay dalának népi változata új szöveggel – 582. Csak egy szép lány van a világon (1871) – 583. Ez a legény nyalka is.

Szerdahelyi József dalaiból
571. Hortobágyi pusztán fúj a szél – Thern Károly dala Gaál József: Peleskei Nótáriusában (1833). Az alsó sorban közölt népi változata Szerdahelyi: A csikós c. népszínművében (1847). – 585. Elszegődtem Tarnócára – A csikós c. népszínműből a kéziratos partitúra szerint. – 587. Érik a cseresnye – Szerdahelyi „Mariskám" kezdetű dalának (Tündérkastély c. népszínmű, 1833) népi változata. – 588. Három fehér kendőt veszek – „A cigány" c. népszínműből, 1853 – 592. Kitették a holttestet az udvarra – Tündérkastély, 1833 – 593. Magasan repül a daru – A csikós, 1847 – 595. Tisza partján van egy hajó – A csikós c. népszínműből, 1847 – Szöv. Tóth Lőrinc, 1837.

Szénfy Gusztáv dalaiból
572. Szép a betyár paripája (1846). Az 1. vsz. Szakál Lajostól, a 2. és 3. néphagyomány.

Thern Károly dala Gaál József: Peleskei Nótárius c. művében (1833).
571. Hortobágyi pusztán fúj a szél

Zimay László (1864) – Petőfi Sándor:
584. Elvennélek én, csak adnának.

MÁS NÉPEK DALAI

SZOMSZÉDAINK

Német

598. Hogy veti el a paraszt – Magyar népi szöveg: Doboz (Békés) B. B.

Szlovák

Bartók Béla: Falun c. művéből (1926)

606. Tölgyes bucka tövibe – Pozabucky táncdal. Lányi Viktor ford. – 609. Ancsurka, a ládád már szekérre rakták – (lakodalmas) – Lányi Viktor ford. – A szlovák népdalban gyakori líd hangsor példája.

Fonográf felvételről

604. Csinálosi erdőn – Magyar népi szöveg, Csincse (Borsod) V. B. lej. B. B.

Kodály Zoltán gyűjtéséből

605. Kis madár száll – K. Z. gyűjtése, Raics István ford.

608. Házasodik a motolla – Pereszlény (Nyitra) K. Z. Raics István ford.

Lelőhely és gyűjtő megnevezése nélkül, magyar népi szöveggel társítás

599. Puszta malomba: – Magyar népi szöveg vö. Kriza: Párnás táncdalával. Ghymes (Nyitra) K. Z. – 600. Ha én énekelek – Magyar népi szöveg. Béd (Nyitra). K. Z. – 601. Hej, Luca, Panna – Magyar népi szöveg. Limbay, 1103. Szövege már Döbrentei Gábor kéziratos gyűjtésében, 1844. – 602. Friss folyópataknál – Magyar népi szöveg, Vízcsápapáti (Nyitra) K. Z. – 603. A gimesi tóba' – Magyar népi szöveg, Csincse (Borsod) K. Z. –

Slovenské Spevy

607. Anyicska, molnár lánya – Slovenske Spevy I. 35. – Bartók: A gyermekeknek III. 13.

Román

Bartók Béla gyűjtéséből

610. Ha rákezdem a bús dalom – Dall. Bartók bihari gyűjtéséből, 128. sz. – Szöv. Vulcanu József román népdalfordításaiból, Kisfaludy Társaság kiadása, 1877 36. l. – 611. Hej, ha kakuk lehetnék – Bartók máramarosi román gyűjtése 51. sz. Szöv. ford. Raics István.

Kárpátukrajnai ruszin

Kolessa Dél-Kárpáti gyűjt. 1938

612. Zöld mezőnek közepében – Kolessa: 128 sz. Szöv. ford. Raics István – 613. Édes kedves kolomejkám – Kolessa: 96. sz. Rákó. Szöv. Fincicky Mihály, Magyar-orosz népdalok, Kisfaludy Társaság, 1870. 335–6 l.

Soukhevyc: Huculscina

614. Elindulok a mezőre – Socukhevyc 110. l. 5. – Szöv. ford. Raics István

Horvát

Kuhac: Délszláv gyűjtemény III.

615. Nyílj ki szép bazsarózsa – Kuhac gyűjt. 1016. sz. Szöv. ford. Raics István. Ez a dallam Beethoven VI. szimfóniájának alapgondolata. – 616. Hej, Ilona, Ilona – Kuhac gyűjt. 905. sz. Szöv. ford. Raics István. Ez a dallam Haydn D-dúr szimfóniájában az utolsó tétel alaptémája. Itt említjük, hogy a 205. sz. dallam (Készülődik a szép Szent György nap) is délszláv eredetű.

NYELVROKONAINK

Cseremisz

R. Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener

617. Van nekünk szép öcsénk – Lach, I. 3. 205. sz. Weöres Sándor ford. A 617-23. és 626-27. sz. két szólamra: Kodály, Bicinia Hungarica IV. füzet – 618. Szánkó fordul a kapu elé – Lach, 224. sz. Weöres Sándor ford. – 620. Mentem, mentem bazsarózsás kertbe – Lach, 208. sz. Weöres Sándor ford.

V. M. Vasziljev: Marij muro I. Kazán, 1920. II. Moszkva 1923.

621. Mit bánkódol sötét erdő? – Vasziljev, 146. sz. Raics István ford. – 622. Folyik a víz, áll a part – Vasziljev, 1923. 113. sz. Raics István ford.

Finn (a Kalevalából)

Launis A: Suomen Kansan savelmia IV. Runkosavelmia I. 1910. II. 1930.

623. Tőlem semmi ki nem telne – (Vejnemöjnen fohásza) Szöv. Kalevala 45. ének. Vikár Béla ford. Dall: Launis Karjalan Runot 385. – 624. Add Teremtőm, engedd Istenem – (Vejnemöjnen éneke, 43. ének). Vikár Béla ford. Dall: Launis, Karj. R. 373. – 625. Játszott Vejnemöjnen ujja – (Vejnemöjnen muzsikál, 44. ének). Vikár Béla ford. Dall: Launis, Karj. R. 598. Inkerin Runot 371. – 626. Komoly, öreg Vejnemöjnen (3. ének) Vikár Béla ford. Dall: Launis: Karj. R. 410., 411, 418. – 627. Köszönöm, atyám, tenéked – (Menyasszony-búcsúzó, 24. ének.) Vikár Béla ford. Dall: Launis: Karj. R. 400. – 268. Bár naponta zengne dalszó – (Vejnemöjnen mondja, 46. ének). Vikár Béla ford. Dall: Launis: Karj. R. 566., 567., 565.

*

Himnusz 629. Isten áldd meg a magyart – Erkel Ferenc–Kölcsey Ferenc.

Szózat 630. Hazádnak rendületlenül – Egressy Béni–Vörösmarty Mihály.

AZ ISKOLAI ÉNEKGYŰJTEMÉNY DALANYAGÁNAK EREDETE, ELTERJEDÉSE ÉS ÁTVÁLTOZÁSAI

Vizsgálódásaink középpontjába a magyar dalkincs felkutatásának és közreadásának több évszázados eredményeit összegző Iskolai Énekgyűjteményt (a továbbiakban = IÉ) helyezzük. Dalanyaga elterjedésének és átváltozásainak történetét áttekintve a Kodály eszméi nyomán

életrehívott zenei nevelési mozgalom korszakainak megértéséhez nyerünk értékes adatokat. A rendelkezésünkre álló hatalmas pedagógiai irodalom adatainak összegzéséről ezúttal lemondunk, s elemzésünket a következő témakörökre összpontosítjuk: 1. Az IÉ egyes dallamainak közreadása az IÉ megjelenése – 1943 – előtti kiadványokban; a 101 magyar népdal és az Énekes Ábécé című kötetekben. 2. Az IÉ dallamai Bartók és Kodály kompozícióiban. 3. Az IÉ dalanyagának elterjedése és átváltozásai a kötet megjelenését követő évtizedekben.

Leírásunkban az IÉ két kötetének betűrendes jegyzékét vesszük alapul. A dalcímek előtt leírt számjegyek az IÉ kottapélda sorszámaira utalnak. A dalcímek után következő rövidítések a dalokat az IÉ megjelenése előtt közreadó gyűjteményekre, illetve a gyűjtők nevére utalnak. (A rövidítések alapján az adatok bővebb leírását a Forrásjegyzékben találjuk.) A következő helyen azokat a Bartók és Kodály kompozíciókat s kiadásuk évszámát jelöljük, amelyekben az adott dallam teljes egészében, esetleg változat formájában megjelenik. Kettős elválasztóvonal után rövidítéssel utalunk azokra a tankönyvekre, amelyek a dallamokat eredeti vagy megváltoztatott formában közreadják, s a változtatások mikéntjéről szöveges lírással vagy kottaképpel számot adunk.

A leírásban előforduló rövidítések:

101 Magyar Népdal, szerkesztette Bárdos Lajos, Magyar Cserkészszövetség, 1929-1945 = *Bárdos 101* – Énekes Ábécé, szerkesztette Kerényi György dr. és Rajeczky Benjamin dr., Magyar Kórus 1938-1946 = *KGy–RB É.ÁBC* – SZÓ-MI énekeskönyv a népiskolák 1-8 osztályai számára, szerkesztette Kodály Zoltán és Ádám Jenő, Magyar Kórus, 1943–1946 = *KZ-ÁJ SZÓ-MI–1–8* – Énekes könyv az (általános iskolák) I-VIII. osztályai számára, Kodály Zoltán és Ádám Jenő munkája, kiadja a Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter, 1948-1949 = *KZ-ÁJ ÉK/1-8.* – Énekkönyv az általános iskolák I-VIII. osztályai számára, Gadányi József, Pálinkás József, Perényi László, Petneki Jenő, Rossa Ernő munkája, Tankönyvkiadó, 1951–1958 = G-P-P-P-R ÉK/1–8. – Kodály–Ádám Énekeskönyv az általános iskolák I. és II. osztálya számára, (Kísérleti tankönyv), Tankönyvkiadó, 1958-1962 = *KZ-ÁJ kísérleti/1,2.* – Énekeskönyv az általános iskolák III. és IV. osztálya számára, Kodály Zoltán és Ádám Jenő munkája, szerkesztői munkatárs Kovács Lajos, Péter József (Kísérleti tankönyv), Tankönyvkiadó, 1959-1963 = *KZ-ÁJ-K-P ÉK/3,4.* – Ének-Zene kézikönyv az általános iskolák 1. osztályában tanító nevelők számára, Hegyi József és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó 1962-1978 = *HJ-KL Kézikönyv/1.* – Énekeskönyv az általános iskolák 2. osztálya számára, Hegyi József és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó, 1962–1978 = *HJ–KL – ÉK/3.* – Énekeskönyv az általános iskolák 3. és 4. osztálya számára, Dobray István és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó, 1963–1980 = *DI–KL ÉK/3,4.* – Ének-Zene tankönyv az általános iskolák 5. és 6. osztálya számára, Lugossy Magda és Petneki Jenő munkája, Tankönyvkiadó 1964–1982 = *LM–PJ ÉK/5,6,.* – Ének-Zene tankönyv az általános iskolák 7. és 8. osztálya számára, Péter József és Petneki Jenő munkája, Tankönyvkiadó, 1965–1984 = *PJ–PJ ÉK/7,8.* – Ének-zene az általános iskola szakosított tantervű ének-zenei 1–4 osztályai számára, Nemesszeghyné Szentkirályi Márta munkája, Tankönyvkiadó, 1957–1981 = *Nemesszeghyné ÉZI/1–4.* – Ének-zene az általános iskola szakosított tantervű ének-zenei 5–8 osztályai számára, Nemesszeghyné Szentkirályi Márta és Szabó Helga munkája, Tankönyvkiadó, 1961–1981, = *NSZ–SZH ÉZI/5–8.*

136. A, a, a, ma van szent Gergely napja (Gergelyjárás) – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ/5.

115. Á-b, ab – Pálóczi Horváth Á. –

147. A bundának nincs gallérja – közismert – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/2.

92. A búzamezőben – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene VIII./43, 1925 // KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2,4.

149. Adjon az Úristen (Regösének) – S. Gy. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/5.

178. Adjon az Úristen (Regösének) – változat – Bartók B. Gyermekeknek II./38, 1909, // KGy-RB É. ÁBC.

204. Adjon Isten jó éjszakát – K. Gy. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

198. A juhásznak jól van dolga – Kodály Z. A juhász, 1928 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÉJ-K-P ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/3.

155. A gúnárom elveszett – fon. V. B. – Bartók B. Gyermekeknek II/27, 1909, // KGY-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/2.

121. A győri legények – K.Z. – KZ-ÁJ ÉK/4.

146. A kassai szőlőhegyen – Sz. Gy. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4, HJ-KL ÉK/2, utóbbi két könyv Badacsonyi szőlőhegyen kezdettel közli a dallamot – Nemesszeghyné ÉZI/2 Badacsonyi szőlőhegyen kezdettel.

188. A kenderem kiázott – K. Z. – Bárdos 101.

295. Aki nem lép egyszerre (trombita-jel) – KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

61. A kis Jézus aranyalma – K. Gy. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1.

19. A kis utcán süt a nap – KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1 átírt szöveg. (Az eredeti: *A kis utcán süt a nap, / beharangozott a pap, / gyere pajtás szentegyházba, / öltözzünk fel papruhába! / Inc, princ, te vagy kint! / – Az átírt szöveg: A kis utcán süt a nap, / minden gyerek könyvet kap. / Gyere pajtás iskolába, / írjunk szépen a táblára, / rajta, kis pajtás!* – Péterffy Ida verse.

70. Aluszol-e, jó juhász? – K. Z. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/2.

48. Anyám, édesanyám – M. A. – Bartók B. Gyermekeknek II/29, 1909, 1946 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-RÉK/ a 2. vsz. átírt szöveggel, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2.

89. A part alatt – Csaplár B. – KZ-ÁJ SZZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/2, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/1.

9. Arany szálat szakajték – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/1.

287. A Sionnak hegyén (5. genfi zsoltár) – KZ-ÁJ ÉK/4.

254. A szántói híres utca – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4.

218. A szegedi kaszárnyára – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

245. A szép leány aranybárány – B. B. – Bartók B. 44 Hegedűduó I/6, 1931 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/4.

183. A Vargáék ablakja – B. B. – KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

30. Azért mondom néktek – Ethn. Balásy – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2, 3,4, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/2.

160. Azt izente a likit-lakatos – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/3.

284. Az Úristen Ádám atyánknak – Szent vagy, Uram!

290. Az Úristen nekem édes táplálóm – Maróthi Gy.

195. Általmennék én a Tiszán – B. B. – Bartók–Kodály: Magyar népdalok/2, 1906 // Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/3.

267. Áll a hajó – K. Z. – Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, G-P-P-P-R ÉK/6, LM-PJ ÉK/6, a 2. vsz. szövegátírással. Az eredeti: *Besorozták már az új regrutákat. / fel is tűzték a nemzetiszín szalagot.* – Az átírt szövegrész: *Besorozták már az új regrutákat, / fel is tűzték a piros pántlikákat.* – NSZ-SZH ÉZI/5, a 2. vsz. *Kormányos úr, állítsa meg a hajót* . . . kezdettel.

126. Ásom, vájom az udvarnak az alját – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2,3, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/1,2.

231. Bagolymadár nem száll minden ágra – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

258. Bazsa Mári libája – közismert.

299. Bim, bam – népszerű német dal – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

39. Bölömbika, nagyapó – K. Á., dallam-szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1.

80. Bújj, bújj, medve – P. A. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/1,2, G-P-P-P-R ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

14. Bújj, bújj, itt megyek – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1,2, KZ-ÁJ ÉK/2, HJ-KL Kézikönyv 1. Nemesszeghyné ÉZI/4.

129. Cickom, cickom – K. Á. – Bartók B. Gyermekeknek I/5, 1908, // KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/2,3, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, DI-KL ÉK/3, utóbbi két könyvben az *„Ica-uca Rebeka"* szövegrészt *„Ica-uca Marika"* váltja fel. Nemesszeghyné ÉZI/2.

182. Ciróka, maróka – K. Z.-né – Kodály Z. 7 könnyű gyermekkar/5, 1936 // KGy-RB É. ÁBC, Nemesszeghyné ÉZI/3.

73. Cseszlebuki, lebuki – K. Á.

27. Csiga-biga, gyere ki – K. Á. – dallam–szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/1,2, G-P-P-P-R ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

4. Csiga-biga, tóld ki szarvadat – K. Á. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

123. Csillag Boris – B. B. – KZ-ÁJ ÉK/4.

168. Csillagok teremtője – K. Z. – Kodály Z. Bicinia Hungarica II/77, 1941 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/3,5.

21. Csip, csip, csóka – P. A. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti EK/1, HJ-KL. Kézikönyv/1 Nemesszeghyné ÉZI/1,3.

200. Csipkefa bimbója – K. Z. Kodály Z. Túrót eszik a cigány, 1925 // Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, DI-KL ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/3.

37. Csömödéri faluvégen – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1,2, KZ-ÁJ ÉK/1,2,3,4, G-P-P-P-R ÉK/1, átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: *1. Csömödéri faluvégen ha egy csárda volna, / ha egy csárda volna. / 2. Abba bizony Molnár József / kocsmáros úr volna / kocsmáros úr volna. / 3. A Tóth Marcsa babot főzött, / nem volt néki leve, / nem volt néki leve. / 4. Molnár József kanált vésett, / nem volt néki nyele, / nem volt néki nyele. /* Az átírt szöveg: *1. Jertek, jertek, kis pajtások, / selyem rét, zöld liget, / száz virág integet. – 2. Fürge szellő susog lágyan, / aranyos napsugár / melegét ontja már. /* – Brodszky Erzsébet verse. – KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2, eredeti szövegel.

67. Csön-csön gyűrű – K. Á. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

249. Csütörtökön virradóra – K. Á. – Kodály Z. A csikó, 1937 // G-P-P-P-R ÉK/8.

201. Debrecebe kéne menni – közismert – Bartók B. Gyermekeknek II/1, 1909, // Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/6.

113. De szeretnék páva lenni – Pátria hangl. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2,4, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/6, csak a 2. vsz. – LM-PJ ÉK/6, cak a 2. vsz. – Az eredeti szöveg: *1. De szeretnék páva lenni / főispánnak lánya lenni, / a kis kertben sétálgatni, / tearózsát szakítgatni, / 2. Kis pej lovam az út mellett, / mind fellegeli a füvet. / Legelj sárga, nem vagy árva, / majd elmegyünk a vásárra. / 3. Egy szem kökény, két szem kökény, / tátott szájú mesterlegény, / azért nem nőtt ki a bajszod, / mert megetted a vakarcsot.* – Nemesszeghyné ÉZI/3, csak a 2. vsz.

272. Dicsérjétek az Urat – gregorián – KZ-ÁJ ÉK/1.

276., 277. Dicsőség az Atyának – gregorián – (276:) KZ-ÁJ ÉK/4.

241. Dudaszó hallatszik – Pátria hangl. – KZ-ÁJ ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/2.

219. Egész falut összejártam – K. Z. – Kodály Z. Cigánynóta, Magyar Népzene IV/24, 1929 // KGy-RB E.ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/4.

41. Egy kis malac – dallam–zöveg társítás – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/2, HJ-KL Kézikönyv/1.

191. Egy nagyorrú bóha – K. Z. – Kodály Z. Magyar Népzene II/10, 1925, Kodály Z. Székely fonó, 1932 // Bárdos 101.

127. Egyszer egy időben – P. A. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI–2, KZ-ÁJ ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/1.

222. Egyszer egy királyfi – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4.

55. Egy üveg alma – L. L. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/1.

139. Ej, görbénye, görbénye – K. Á. – Bartók B. Gyermekeknek I/8, 1908, // Nemesszeghyné ÉZI/4.

38. Ej, haj, vadliba – dallam–szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1,4, KZ-ÁJ ÉK/1,4, G-P-P-P-R ÉK/1,2, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1.

255. Elejbe, elejbe – Pátria hang. KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

199. Elesett a lúd a jégen – K. Á. – lásd: Haja, haja vargalegény (azonos dallam más szöveggel).

208. Eljöttünk mi jó reggel István köszöntésére – S. V. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2,4, KZ-ÁJ ÉK/4.

256. Elmegyek, elmegyek, vissza se tekintek – fon. V. B. – Kodály Z. Bicinia Hungarica II/79, 1941 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/5.

52. Elment a madárka – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1,2, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

169. Elment a tyúk vándolni – S. V.

137. Elment Simon disznót lopni – Limbay.

133. Elszaladt a kemence – K. Gy. – KZ-ÁJ ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/2.

142. Emlékezzünk szent Balázsra – K. Gy. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/3.

145. Elvesztettem páromat – K. Á. – Bartók B. Gyermekeknek I/11, 1908, // KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/3, DI-KL ÉK/3, a szerző megnevezése nélkül közölt 2. és 3. vsz.-val. Az eredeti szöveg: *Elvesztettem páromat, / szép eladó lányomat, / hopp, ide páromat, / Mari nevű lányomat.* – A hozzá toldott versszakok: *2. Elvesztettem kincsemet, / gyöngyháznyelű fésűmet, / hopp, ide kincsemet, / ki tűzi meg tincsemet? / 3. El-*

vesztettem szalagom, / selyempiros alkonyon, / hopp, ide szalagom, / ott díszlik a kalpagon. – KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, az eredeti vsz.-kal.

83. Elvesztettem zsebkendőmet I. – Változata: Bartók B. 44 Hegedűduó IV/41, 1931 //

87. Elvesztettem zsebkendőmet II. – K. Á. – Bartók B. Gyermekeknek I/4, 1908, Bartók B. 44 Hegedőduó I/14, 1931 // KGy-RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/2, KZ-ÁJ-K-P. ÉK/3, HJ-KL ÉK/2, azonos szöveg átkomponált dallammal, Nemesszeghyné ÉZI/2, eredeti dallam és szöveg.

166. Elvetettem kenderkémet – fon. B. P.

239. Erdő, erdő, erdő marosszéki kerek erdő – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, G-P-P-P-R ÉK/5, LM-PJ ÉK/5, *„tüskés annak minden ága"* szövegrész helyett utóbbi kötetben: *„tüske annak minden ága"*, – Nemesszeghyné ÉZI/4.

84. Erdő mellett nem jó lakni – közismert – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R, más dallammal.

119. Erre gyere, amerre én – K. Z. – KGy–RB É.ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2.

40. Erre leltük földnek nyomát – S. Gy. – KGy–RB É. ÁBC, KZ–ÁJ ÉK/2, DI-KL ÉK/4, a 3. vsz-ban „háromszáz" helyett „kétszáz" behelyettesítésével és az 5. 6. vsz. elhagyásával. – Az eredeti szöveg: *Erre leltük földnek nyomát, / Ki háza ez? Jó emberé, / Jámbor ember lakik benne. – Köszöntés – 1. Ül asztalnál gazdauram, / mellette ül felesége. / Hej, regö rejtem, rejtem! / 2. Szita szegen bársony öve. / Hej, regö rejtem, rejtem! / 3. Abban vagyon háromszáz garas, / Hej, regö rejtem, rejtem! / 4. Százat adjon regösöknek. / Hej, regö rejtem, rejtem! / 5. Százat lelkünknek üdvére, / Hej, regö rejtem, rejtem! / 6. Századikkal élünk, halunk. / Hej, regö rejtem, rejtem!* – Nemesszeghyné ÉZI/4, az előzőhöz hasonló átalakítással.

164. Esik az eső, ázik a heveder – K. Z. – Bárdos 101, KZ-ÁJ ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, a 2 vsz. elhagyásával. Nemesszeghyné ÉZI/4.

57. Esik az eső, hajlik a vessző – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1,3, KZ-ÁJ ÉK/1, 2, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

181. Este van, este van – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/5.

296. Este van már, nyolc óra – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/2.

141. Ettem szőlőt – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-P-R ÉK/5, DJ-KL ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/3.

263. Ez a kislány akkor sír – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/7.

240. Ez a kislány gyöngyöt fűz – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/7.

217. Édesanyám rózsafája – S. V. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4.

54. Ég a gyertya, ég – közismert – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, 2, vsz. hozzáadásával. A hozzáadott 2. vsz.: *Ég a villany, ég, / soha el nem ég, / sok kis magyar falu felett / világos az ég.* – Pálinkás J. verse. – HJ-KL Kézikönyv/1, az eredeti szöveggel, Nemesszeghyné ÉZI/1, 2 vsz. eredeti.

158. Ég a gyertya, ha meggyújtják – K. Gy. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/3.

12. Éliás, Tóbiás – K. Z.-né – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1,2,3, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL ÉK/2, átírt 3 vsz.-val, a költő megnevezése nélkül. Az eredeti szöveg: *Éliás, Tóbiás, / egy tál dödöle, / ettél belőle? / Kertbe mentek a tyúkok, / mind megették a magot /* – Az átírt szöveg: *1. Nagy Duna, kék Duna, / széles a medre, / új híd felette. / Általmegyek a nyáron, / gyere te is, pajtásom/ / 2. Elmegyek, elmegyek, szép út, köves út, / nézzük, merre fut. / Fürgén szalad a lábunk, / sok szép földet bejárunk. / 3. Szól a dal, víg*

a dal! / Nézz szét, ne feledd, / mit lát a szemed. / Iskolákat, gyárakat, / mosolygós új házakat. – Nemesszeghyné ÉZI/1, eredeti szöveg.

300. Énekelj, magyar ifjúság – Praetorius – KGy-RB É.ÁBC. KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/6.

197. Én elmentem a vásárra – fon. V. B. – Kodály Z. Magyar Népzene II/7, 1925 Kodály Z. Székelyfonó, 1932 // KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, LM-PJ ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/3.

162. Én Istenem, minek élek – L. L. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/4, NSZ-SZH ÉZI/5.

81. Én kis kertet kerítek – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3,4, G-P-P-P-R ÉK/1, hasonló szöveg más dallammal a lelőhely közlése nélkül. HJ-KL Kézikönyv/1, más dallammal, átírt szöveggel, Nemesszeghyné ÉZI/1, – hasonló szöveg, más dallam.

132. Én vagyok a petri gulyás – Színi – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/3.

76. Érik a dinnye – K. Á. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2.

216. Érik a ropogós cseresznye – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, G-P-P-P-R ÉK/5, LM-PJ ÉK/5, Kihajtom a libám a gyepre kezdetű 1. vsz-val, a 3. vsz. az IÉ 1. vsz.-val azonos, a dallam változatlan.

223. Érik a szőlő – B. B. – Kodály Z. Bicinia Hungarica I/42, 1937 // KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/5, LM-PJ ÉK/5 (Kodály biciniuma), Nemesszeghyné ÉZI/3.

225. Fehér fuszujkavirág – P. A. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4

8. Fehér liliomszál I. – s-l-s-m változat – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1,2, KZ-ÁJ Kísérleti ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

63. Fehér liliomszál II. – s-l-s-m / s-f-m-r-d változat – K. Z. – G-P-P-P-R ÉK/2.

64. Fehér liliomszál III. s—— / l-s-f-m változat – K. Z. –

114. Fehér liliomszál IV d-s, l,-t--d-s, változat – K. Z. – Eredeti formájában egyik tankönyv sem vette át. G-P-P-P-R ÉK/3, más szöveggel társítva. Az eredeti szöveg: *Fehér liliomszál, ugorj a Dunába, / támaszd meg oldalad / az aranyvillával. / Meg is mosakodjál, / meg is fésülködjél, / Szakaszd ki rózsádat, / forgasd violádat.* / Az új szöveg: *1. Vígan szól az ének, / jönnek a honvédek. / Bátor, hős legények, / szép a honvéd élet. / Piros az orcájuk, / csillog a puskájuk, / Vígan szól az ének, / jönnek a honvédek. / 2. Jertek, szanyi lányok, / szedjünk szép virágot. / Szekfüt, piros rózsát, / kössük a bokrétát. / Fűzzük koszorúba, / tűzd a lobogóra. – Jertek szanyi lányok, / szedjünk szép virágot.* – Rossa Ernő verse. Ezt a szöveget vették át: KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, DI-KL ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/3, valamennyi a vers szerzőjének megnevezése nélkül.

266. Fekete föld termi a jó búzát – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, G-P-P-P-R ÉK/7.

258. Ferenc Jóska, sej, haj – K. Z.

250. Ferenc Jóska táborában – K. Z. – KGy-RB É. ÁBC – G-P-P-P-R ÉK/5. Kossuth Lajos táborában . . . szöveggel – KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, Kossuth Lajos táborában szöveggel.

213. Fölkelt már a csillag – G. Á.

2. Főzzünk, főzzünk kalamászt – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1.

75. Gólya, gólya, gilice – K. Á. – Kodály Z. Gólyanóta, 1929 // KZ-ÁJ ÉK/2,4, Nemesszeghyné ÉZI/2.

176. Guta maga egy város – L. L. – Bárdos 101, KZ-ÁJ ÉK/4.

33. Gyere Kati táncolni – dallam – szöveg társítás – KZ-ÁJ ÉK/2,4.

53. Gyertek haza ludaim – K. A. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

6. Gyertek lányok, ligetre – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, 2,4, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

45. Gyéren vettem kenderkémet – fon. B. P. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

257. Ha elkezdem bús napjaim számlálni – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

199. Haja, haja, vargalegény – K. Á. – Kodály Z. Gergelyjárás, 1926. Elesett a lúd a jégen . . . szöveggel // KGy-RB É. ÁBC, G-P-P-P-R ÉK/4, átírt 1. vsz-val. Az eredeti *szöveg: Haja, haja, varga legény, / vedd el, vedd el Fodor Katát, csinálj neki szép cipellőt, / hadd ugorjon harminckettőt.* – Az átírt szöveg: *Kis kendőmnek három sarka, / büszkén kötöm a nyakamba. / Piros rózsa hószín ingen, / olyan szép, hogy párja nincsen.* – Brodszky Erzsébet verse. DI-KL ÉK/4, a *Kis kendőmnek három sarka . . .* kezdetű 1. vsz-val és újabb 2. vsz. közlésével. A 2. vsz. szövege: *Kis pataknál áll a tábor, / ott pihenek én a nyáron. / Hej, de szép lesz ott az élet, / senkivel és nem cserélek!* – a költő megnevezése nélkül.

94. Haj, ide Bella – K. A. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, Nemesszeghyné ÉZI/4.

35. Hajlik a meggyfa – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

109. Hajlik a meggyfa levele – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK– –, G-P-P-P-R ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/2.

66. Harangoznak a toronyba' – V. B. – Az IÉ a dallamot a következő 4 vsz.-kal közli: *1. Harangoznak a toronyba, / megy a király a templomba. / Aranycsákó a fejében, / Magyarország a szívében. / 2. Kiment a ház az ablakon, / benne maradt a vénasszony, / Zsuppot kötött a hátára, / úgy ballagott a vásárra. / Jerünk, menjünk, vendégségbe, / három hétig tart egyvégbe. / Vigyünk el egy rosta vizet, / a nagyharang majd megfizet. / 4. Sült malac ott strázsát álljon, / sült ökör utcán sétáljon, / szarva közt kalácsot hordjon, / két csípőjén kulacs lógjon. /* – Bárdos 101, csak az 1. és 3. vsz.-okat közli, – KGy-RB É. ÁBC mind a négy vsz.-ot közli, – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, az 1, 3,4, vsz.-ok közlésével. – KZ-ÁJ ÉK/3, az 1. vsz.-ban „király" helyett „huszár", DI-KL ÉK/4, a Harangoznak a toronyba . . . kezdetű vsz. ezúttal elmarad, csak az IÉ leírás szerinti 3,4. vsz.-okat közli.

105. Harcsa van a vízbe' – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/3, átírt szöveggel és az eredeti közlésével. Az eredeti szöveg: *1. Harcsa van a vízbe' / gúnár a szélibe' / angyalom, galambom, / tekints a szemembe.* Az új szöveg: *1. Nincs szebb a virágnál, / szép szál katonánál, / libegő, lebegő zászlólobogásnál / 2. Jön már, jön a század! / Nézd a katonákat! / Fegyverük, vaskezük védi a hazánkat!* – Az 1. vsz. Weöres Sándor, a 2. Brodszky Erzsébet verse – KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, az eredeti szöveggel, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, az átírt szövegekkel, HJ-K1, Kézikönyv/1, az átírt szövegekkel, Nemesszeghyné ÉZI/2, az átírt szövegekkel.

220. Hat ökröm van, mind sárga – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/5.

294. Hála az Úrnak – Luther – KZ-ÁJ ÉK/4.

192. Hála Isten, makk is van – S. V. – KZ-ÁJ ÉK/2.

179. Három szabó legények – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/4.

194. Házasodik a tücsök – B.B. – Bartók B. Gyermekeknek II/40, 1909, (dallamvariáns), Bartók B. Magyar képek V. tétel, 1931, (dallamvariáns) // Bárdos 101, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/2.

93. Hej, fürjecském, fürjecském – S. V. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/2.

227. Hej, Jancsika, Jancsika – B. B. – Kodály Z. Bicinia Hungarica I/10 1937 // Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC (Bárdos biciniuma), KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R

ÉK/5, a korábbi kötetekben közölt Hej Jancsika . . . kezdetű 1. vsz. elmarad, helyébe a 2. vsz. kerül: *2. Hej, Dunáról fúj a szél, / szegény embert mindíg ér, / Dunáról fúj a szél. / Ha Dunáról nem fújna, / olyan hideg nem volna, / Dunáról fúj a szél.* G-P-P-P-R ÉK/6, (Kodály biciniuma), LM-PJ ÉK/5, (Kodály biciniuma), Nemesszeghyné ÉZI/2.

265. Hej, két tyúkom – K. Z. – Kodály Z. Háry János daljáték, 1926, Kodály Z. Bicinia Hungarica I/40, 1937 // KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/4,5, PJ-PJ ÉK/7,

228. Hej, önkéntesen iratkoztam huszárnak – L. L. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

59. Hej, szénája, szénája I. – K. Á.

90. Hej, szénája, szénája II. – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/1, átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: *Hej, szénája, szénája, / széna szakadéka, / benne forog kis menyecske, / öleld, akit szeretsz. / Ezt ölelem, ezt csókolom, / kitakarom, betakarom, / szita, szita, péntek, / szomorú csütörtök, / zab szerda.* Az átírt szöveg: *Hej, szénája, szénája, / szénakaszálója, / szénát kaszál egy fiú, / aranyos fiúcska. / A kaszáját pengeti, / a kalapját lengeti, / úgy hívja a párját.*

103. Hej, tulipán, tulipán – K. A. – Kodály Z. Bicinia Hungarica II/76, 1941 // KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, DI-KL ÉK/4, LM-PJ ÉK/6, (Kodály biciniuma).

172. Hervadj, rózsa, hervadj – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, G-P-P-P-R ÉK/8.

78. Hess el, sas – K. Z.-né – KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/2.

107. Hess légy, ne szállj rám – K. Z. – Kodály Z. Székely fonó, 1932 // KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/4, (Kerényi biciniuma), HJ-KL ÉK/2, DI-KL ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/2, utóbbi három könyvben Cifra palota . . . kezdetű 1. vsz.-val.

74. Héja, héja, lakatos – K. Á. – Kodály Z. 7 könnyű gyermekkar/3, 1936 // KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/2, a *„Héja, héja, lakatos, / látom, lábad ripacsos. / Addig libát nem adok, / míg a lábad ripacsos.* szöveg helyett utóbbi kötetben a következő változtatást találjuk: *Héja, héja, lakatos, / látom, lábad maszatos, / Addig libát nem adok, / míg azt el nem takarod.*

206. Hídló végén, padló végén – D. P. P. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/5, PJ-PJ ÉK/7, Nemesszeghyné ÉZI/3.

11. Hinta, palinta – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

202. Hogy a csibe, hogy? – S. V. – KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/3.

291. Hogyha felindul az Isten – 8. genfi zsoltár.

16. Hol jársz, hová mégy? – K. Z.

124. Hol jártál, báránykám? – Ethn. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/1.

28. Hol jártál, Szent Erzsébet? – K. Z.

65. Hol lakik kend, húgomasszony? – Tóth I. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1,3, G-P-P-P-R ÉK/3, részben átírt vsz.-val és új 2. vsz.-val. Az eredeti szöveg: *Hol lakik kend, húgom asszony? / Keresztúrba'! / Ki lánya kend, húgom asszony / Keresztúrba'?* Az átírt szöveg az 1. vsz.-ban: *„A bíróé vagyok én"* helyett *„Apám lánya vagyok én."* Az új 2. vsz.: *2. Harmatos szép violaszál Keresztúrban, / mit csinál kend, édes hugám Keresztúrban? / – Búzát, rozsot vetek én, / jó traktoros leszek én Keresztúrban.* – Pálinkás J. verse. – KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, az átírt 2. vsz-val.

167. Hol voltál, báránykám? – P. Horváth Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, *„Hol voltál, báránykám?"* helyett *„Hol jártál, báránykám?"* szövegkezdéssel, – KZ-ÁJ ÉK/3, az IÉ lejegyzése szerint, a további közreadások mind *Hol jártál, báránykám . . .* szövegkezdéssel, de a

dallam megváltoztatása nélkül írják le a dallamot. Ezek: G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/1.

131. Hopp Juliska – B. B. – Bartók B. Gyermekeknek II/23, 1909, // Bartók az IÉ-ben közölt 4 vsz.-ot, Így kell járni . . . adja közre a Jegyzetek-ben KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/3,4, G-P-P-P-R ÉK3, csak 1 vsz.-kal, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3 mind a 4 vsz.-kal, DI-KL ÉK/3, a 2. és a 3. vsz. elhagyásával, Nemesszeghyné ÉZI/2, mind a 4 vsz.-kal.

29. Hová mégy, hová mégy? – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1,5, G-P-P-P-R ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/1.

71. Hová mégy te, kis nyulacska? – K. Z. – Kodály Z. Nyulacska, 1934 // KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, DI-KL ÉK/3, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

234. Hüccs ki, disznó – fon. V. B. – Kodály Z. Karádi nóták 1934 //

142. Így mosdik a csóka – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, G-P-P-P-R ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/2.

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

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

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

lemezposta
1817 BUDAPEST

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

Név: _____
Cím: _____ aláírás



Művelt Nép Könyvterjesztő Vállal

MAGYAR ZENE

1989 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXX. évf. 4. szám 1989. december

TARTALOM

BÓNIS FERENC:
Mosonyiana. A Mosonyi-kutatás új eredményei. 335

DOLINSZKY MIKLÓS:
Az additív improvizáció hagyománya 378

SZABÓ HELGA:
Iskolai énekgyűjtemény II. rész 413

BREUER JÁNOS:
Egy születésnapra 427

KÖNYVEKRŐL:
Tallián Tibor: Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945 (Fodor András) . . . 441

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: 117-6222/179
Kiadja a Pallas Lap és Könyvkiadó Vállalat (VI. Lenin krt. 9–11.) Levélcím: 1906 Pf. 223.
Felelős kiadó: NÉMETH JENŐ
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel u. 10/a – 1900 –, közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214–96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,– forint, egész évre 120,– forint
Index: 25 563
Készült a Növényvédelmi Kutató Intézet Nyomdaüzemében. 29/90

HU ISSN 0025–0384

BÓNIS FERENC:

MOSONYIANA
A MOSONYI-KUTATÁS ÚJ EREDMÉNYEI
V.

SZÉP ILONKA
ADATOK KELETKEZÉSÉNEK TÖRTÉNETÉHEZ, ZENEI NÉPIESSÉGÉNEK FORRÁSAIHOZ ÉS FOGADTATÁSÁNAK KRÓNIKÁJÁHOZ

Mosonyi névváltoztatása egy hosszú, belső vívódás végeredményét tudatta, frappáns formában, a kortársakkal. *Későbbi* fejleménye tehát életének, mint a magyaros motivika feltűnése kompozícióiban. Hadd utaljak rá: verbunkos-dallamosság jellemezte már 1844-ben, Erkel tiszteletére komponált alkalmi köszöntő-kórusát, az 1846–47-ben írt, 1856-ban bemutatott II. szimfónia finaléját, A dalárda című 1857-es, magyar szövegű férfikarát, két további egykorú karművét és Pusztai élet című, szintén 1857-ből való zongoradarabját is. Ettől azonban még bízvást megmaradhatott volna „Brand"-nak: Pesten élő osztrák-német zeneszerzőnek, aki felfigyel a környezetében terjedő triviális-egzotikus hangra és *módjával* – epizódszerűen, alkalmilag – maga is él vele. Elődei közül így tett már Haydn és Schubert, így a kortárs Volkmann, így tesz majd Brahms és Koessler, de lényegében Dohnányi is. Robert Volkmann például jelentős zongoraciklust szentelt Visegrádnak és az általa szimbolizált magyar történelmi múltnak – amellett, hogy maga is letette zenei koszorúját „Széchenyi sírjára". Hans Koesslernek, Bartók és Kodály zeneszerzéstanárának, számos magyar szövegű kórusa maradt ránk, melyekben nem zárkózott el a magyar zenei nyelv használatától, nem tiltotta ettől tanítványait sem. De épp Koessler volt, aki megfogalmazta, hogy meddig mehet el egy „európai" zeneszerző a félreeső „tájnyelv" használatában. „Nem lehet egész este tájszólásban beszélni" – híres mondása, mellyel a zenei magyarságot is a „megengedhető *epizódok*" közé sorolta, így maradt fenn tanítványai emlékezetében. „Mosonyivá válni": ez viszont épp azt jelentette Brand számára, hogy a magyar idiómát tájszólásból az önálló zenei nyelv rangjára emelni. Ami tehát őt magát illeti: olyan műveket kell írni, melyek mindvégig magyar zenei nyelven szólnak – ezeken viszont a modern érzésvilág teljes skáláját ki tudják fejezni, az európai fejlődés bármelyik műformájában. A zsánerdarabok, a kötetlen vagy egyszerű formájú jellemképek után, a bonyolultabb karakter-etűdök és szimfonikus költemények után, logikusan jutott el a nemzeti opera írásának gondolatához. A pesti német sajtó – melynek vélekedéseiben sok olyan elem fedezhető fel, mely nem állhatott messze Mosonyi felfogásától – ismételten célzott is rá, hogy zeneszerzőnknek *az opera műfajában* kellene próbára tenni tehetségét, mert a dalszínházi művek sikeréhez, népszerűsítő erejéhez semmilyen hangversenytermi előadás hatása nem fogható. Erkel Bátori Máriájának figyelemreméltó, Hunyadi Lászlójának országraszóló sikere gyakorlati példával igazolta ezt az elvi megállapítást. Mindezen túl pedig lehetett Mosonyinak még egy belső oka, mely zeneszerzői érdeklődését a magyar nemzeti opera műfaja felé terelte: romantikus német operájának, a Kaiser Max-nak kudarca. Ez nem látványos bukás volt ugyan, hanem *belső kudarc*. A nagyközönség nem is tudhatott róla, elvégre a mű Liszt kritikájának szűrőjén akadt fenn; kettejükön kívül más nem is nagyon ismerhette a művet (melyet Ábrányitól – Isozig még a szakirodalom is a megsemmisített opuszok közé sorolt). Ahogy azonban a Kaiser Max végül is Mosonyi teljes zeneszerzői pályájának fordulópontjává lett, arra késztetve a muzsikust, hogy az eredetiség úttalan útjára lépjen: azonképpen arra is sarkallta, hogy a nemzetközi operaműfajban elszenvedett fiaskót egy nemzeti opera sikerével próbálja ellensúlyozni.

Miképp eshetett választása Vörösmarty versére, a Szép Ilonkára – illetve a lírai költeményt négy (eredeti formájában öt) felvonásos színpadi művé kibontó librettóra? Mosonyi a XIX. századi magyar költészetnek úgyszólván teljes első és második vonalával alkotói kapcsolatban állt: Kazinczy, Petőfi, Vörösmarty, Arany – rajtuk kívül Tóth Kálmán, Ábrányi Emil, Komócsy József verseitől nyert művészi ihletet. Vörösmartyval személyesen is találkozott: 1843-ban mindketten tagjai voltak a Szózat megzenésítésére kiírt pályázat bírálóbizottságának. A Petőfi

előtti költőfejedelem emléke nagyon elevenen élt 1860 táján: halála óta öt év telt még csak el; a rá való hivatkozás kétségkívül jó ajánlásnak tetszett az akkori közönség és sajtó előtt.

De Mosonyi témaválasztásának minden bizonnyal megvoltak a maga mélyebb okai is. Azt mindenesetre fel kellett már ismernie, hogy a magyar közönség számára egy-egy nagyobbszabású zenemű elfogadásában elengedhetetlen feltétel a történelmi múltra vagy a történelmi jelenre való hivatkozás (Hunyadi László, Hungaria, Hódolat Kazinczy Ferenc szellemének, Gyászhangok Széchenyi halálára). Ezt a történelmi kapcsolatot Mosonyi operai témaválasztásában Mátyás király alakja jelentette. Ha pedig a történelmi ihletésű nemzeti opera műfaján belül *valami mást* keresett, mint amit Erkel politikai és szerelmi motívumokból szőtt operatémái dramaturgiailag nyújtottak, akkor ilyen tekintetben is eszményi tárgyat talált Vörösmarty versében, mely történelmi keretben játszódó *lírai tragédia* (vagy tragikus líra), a politikai motivika legkisebb nyoma nélkül. És Mosonyi utóbb hangsúlyosan deklarált zenei világnézetéből visszafelé következtetve, lehetett még egy fontos oka a Szép Ilonka-témához való ragaszkodásnak: az, hogy a cselekmény egyes mozzanatai erősen emlékeztették egy Wagner-opera, a Tannhäuser *történésének* bizonyos elemeire. (Mosonyi kétségkívül ismerte ezt a művet: nyitányát már 1853-ban előadták a pesti Filharmonikusok Erkel vezényletével, a teljes mű előadási jogát és előadási anyagát pedig 1859-ben megszerezte a pesti német színház – ez utóbbi együttes érdeme az 1862. március 6-i magyarországi bemutató[1].) Mosonyi számára ennyi érv szólt a témaválasztás *mellett,* feledtetve azt, hogy ugyanazok a tulajdonságok, melyek előnyösen érvényesülnek a *líra* műfajában, adott esetben hátrányosan hatnak a *dráma* formáiban. A történetben, a szó drámai értelmében legalábbis, nincs konfliktus: Mátyás király akadálytalanul jut el hirtelen fellobbanó szerelme beteljesüléséhez, nincs vetélytársa, akit – nincs olyan társadalmi előítélet, amelyet le kellene győznie. És ahogy ellobban szerelme (vagy ahogy más teendői eltávolítják a lánytól): ugyanolyan simán lép ki Szép Ilonka életéből, mint ahogy megjelent volt benne. Simán: mármint önmaga szemszögéből. Merőben más jellegű Ilonka részvétele a történésben: az a felismerés, hogy szerelmük elé lebonthatatlan társadalmi korlátok tornyosulnak, az ő számára a halált jelenti. A visszatérő Mátyást megrendíti ugyan Ilonka pusztulása, de végül is „épp bőrrel" ússza meg az általa okozott tragédiát. A megrendülés okozta megtisztulás, a katarzis tehát elmarad: Ilonka áldozata nem váltott meg senkit a szenvedéstől. Mármost se vetélytárs, se konfliktus, se katarzis; ráadásul a nagy királynak a mantuai hercegére emlékeztető, történelmi nagyságát semmiképpen sem revelláló fellépése: mindez aligha késztette igazi megrendülésre az 1861 decemberi bemutató közönségét. S különösen nem az 1861 márciusában bemutatott Bánk bán elevenbe vágó történelmi példázatához, vérbő drámaiságához mérve.

Ami tehát a közönség történelmi érzékenységére vagy drámai igazságérzetére való hivatkozást illeti: e tekintetben Mosonyira nem várt tartós siker.

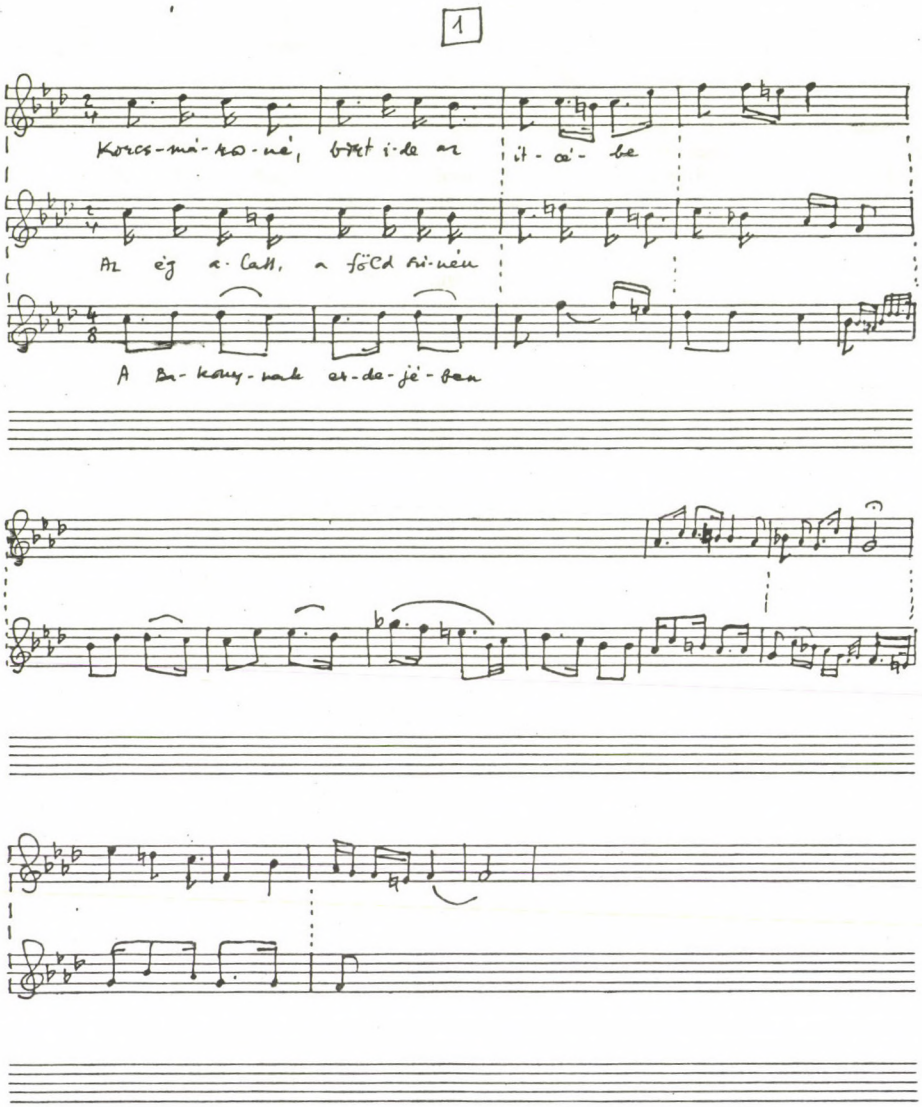
Ezúttal nem volt szerencsésebb a wagneri világra való hivatkozása sem, melyet egyik lapunk néven is nevezett (61). Mert vessük csak egybe a Szép Ilonka szövegkönyvét a Tannhäuser szövegével: már első pillantásra kitűnik, hogy hasonlóságuk merőben felületi. Melyek is ezek a külső jegyek? Először is: a helyszín. Wagner operája Thüringia erdeiben, Mosonyié a Vértes vadonában játszódik. Mindkettőben jelentős szerepet kap a vadászat, mint a drámai cselekmény egyik mozgatórúgója. A Tannhäusernek egyetlen felvonása zajlik Hermann őrgróf várában, a dalcsarnokban; a Szép Ilonkának is egyetlen felvonása kerül természeti környezetből a várfalak közé: a III. felvonás, melynek színhelye Mátyás király budai vára. Amott a vendégek bevonulásából, itt a győzedelmes királyi sereg bevonulásából szövődik pompás tömegjelenet. Ilonka halála Erzsébet elmúlására emlékeztet. Ám e külső hasonlóságokat könnyen feledtetik a drámai megoldás különbségei. Erzsébet és Vénusz meg az általuk szimbolizált égi és földi szerelem ellentéte nagyonis gyúlékony drámai robbanóanyagot halmoz fel; az átok s a kegyelem, a kételyt nem ismerő hit és a korlátokat nem tűrő szenvedély kontrasztja nemkülönben; Erzsébet halála és Tannhäuser megváltatása pedig: valódi katarzis, a szó klasszikus értelmében. Ennek a drámai nagyfeszültségnek alig van nyoma a Szép Ilonka partitúrájában. Mindazonáltal Mosonyi nem csupán külsőségek átvételében bizonyult Wagner követőjének. Harmonizálásának módja megújult, kifinomult, színesebbé vált a Tannhäuser hatására: mellékdomináns-

sorai, átmenő elterációi, a lélektani szituációkhoz alkalmazkodó kitörései és elborulásai olyan köntösbe öltöztették népies zenei témáit, melyben ilyenek addig soha nem pompáztak. Ezért oly ékes beszédű és szívhez szóló egy-egy jelenete, amilyen soha nem volt még; és ezért oly feltűnő fogadtatásának különös kettőssége is: a tagadhatatlan *zenei* siker s a *színházi* közönség érdeklődésének szintúgy nem tagadható, fokozatos ellanyhulása.

Zenei tekintetben, mindazonáltal, van a Szép Ilonkának egy olyan érdeme, melyet bízvást mondhatunk korszakalkotónak és a maga nemében a XX. századig előremutatónak. Ez pedig: az egységes magyar zenei nyelv kimunkálása – azé a magyar zenei nyelvé, melynek alkalmazása a teljes estét betöltő mű egészére kiterjed. E tekintetben Mosonyi messzebb jutott, mint akár Liszt, akár Erkel. Mert bármennyire mélyebbé vált is az évek múltával Liszt zenei magyarsága: *egyik nyelve* volt csupán e világméretű alkotó polyglott életművének. Erkel egy általános *operai nyelv* hangját folytatta, helyi kolorittal színezve az olasz, utóbb a francia és német dalműtől örökölt kifejezési formákat. Abban az elemzésben, melyet közvetlenül a bemutató előtt írt saját Bánk bánjáról, világosan megkülönböztette a mű magyar, olasz, francia, egyházi stb. stílusrétegeit.[2] A teljes és egységes zenei magyarság elvi követelménye és gyakorlati megvalósítása kétségkívül Mosonyi úttörő érdeme volt – és erre rá kell mutatnunk akkor is, ha tudjuk: a nyelvújítás, önmagában, nem esztétikai kategória. Ám ha nincs nyelv: nincs költészet sem; s ha a költészet kimerítette már a korábban adott nyelv minden lehetőségét, akkor nyelvújítás híján megreked a fejlődése. Ennek felismerése késztette Mosonyit arra, hogy korának következetes magyar zenei nyelvteremtője és nyelvújítója legyen, s e tekintetben korszakos újítója a magyar romantikának – muzsikus-testvére a nála két emberöltővel korábban élt Kazinczy Ferencnek.

Mosonyi zenei magyarsága több forrásból táplálkozott. Ő maga, a Zenészeti Lapok hasábjain Bognár Ignác karigazgatóhoz intézett soraiban[3] így mutatott rá forrásaira: *„Erkel Ferenc kamester s barátom után ön s Füredy Mihály úr szolgáltatták számomra ama forrásokat, melyekből merítve lehetséges volt nekem egy magyar dalmű szerzésére vállalkozni. E forrásokat ama 100 magyar népdal-gyűjtemény képezi, mellyet önök ketten világ elé bocsátottak."* A közlés pontos, de értelmezést kíván. Mosonyi ugyanis *egyetlen teljes dallamot sem vett át* Füredy–Bognár kiadványából; szó sincs tehát arról, hogy „Székelyfonó"-szerkezetű, vagyis *feldolgozás*-jellegű daljátékot komponált volna népies dallamokból. Mosonyi elsősorban *struktúrákat* vett át: kvint- és kvarttávolságban ismételt dallamsorokból épült architektonikus szerkezeteket, népi milliő érzékeltetésére a tripodikus sorokat, a magyar ária formájaként a verbunkos táncok „lassú, friss és figura"-felépítését. Legérdekesebb kísérleteit az átvett „zárt formák" felnyitásával, szerves továbbépítésével folytatta. S e tekintetben igen tanulságos az opera egyes jeleneteit egybevetnünk az ihletőnépies dalforrással: megértjük, hogy mit értett Mosonyi a kiindulásul választott népies zene „megnemesítésén". Adva volt tehát egy-egy, népdalnyi terjedelmű kisforma; ezeket Mosonyi legalább két irányban tágította ki. Lehetőség szerint kerülve a belső tonikai kadenciákat: a hangnemi fejlesztés eszközével új mederbe terelte témáit – és ebben az új mederben már szabadon bővíthette-szűkíthette terjedelmüket. A dalokat tehát áriákká vagy románcokká fejleszthette ily módon; a kiinduló dallamra többnyire csak a kezdő témafej és (olykor) a hangnemi végső visszatérés emlékeztetett. A népies témaanyagnak szimfonikus vagy operai feldolgozásra alkalmassá tételében ez nagyon fontos állomás; e kezdeményezésnek, Mosonyi után, csak a két zenekari szvitet komponáló Bartók személyében akad majd méltó folytatója.

Három példát idézünk a Szép Ilonkából, Mosonyi eljárásának érzékeltetésére. Az *első* Andor románcának (I. felvonás, 2. szám) forrására mutat rá. Összehasonlító táblázatunk felső sorában a „Korcsmárosné, bort ide az itcébe" kezdetű népies műdal (Füredi–Bognár: 100 magyar népdal, 57. szám) kezdő dallamsora látható, a táblázat második sorában „Az ég alatt, a föld színén" kezdetű dal teljes egészében (ugyanott, 45. szám), legalsó sorában pedig, „A Bakonynak erdejében" kezdettel, Mosonyi szerzeménye. Összefüggése a két népies előzménnyel nyilvánvaló (az elsővel csak motivikailag, a másodikkal formailag is), ugyanakkor valamennyi előzményénél bővebb, több és gazdagabb mondanivaló elmondására alkalmas formává alakul:



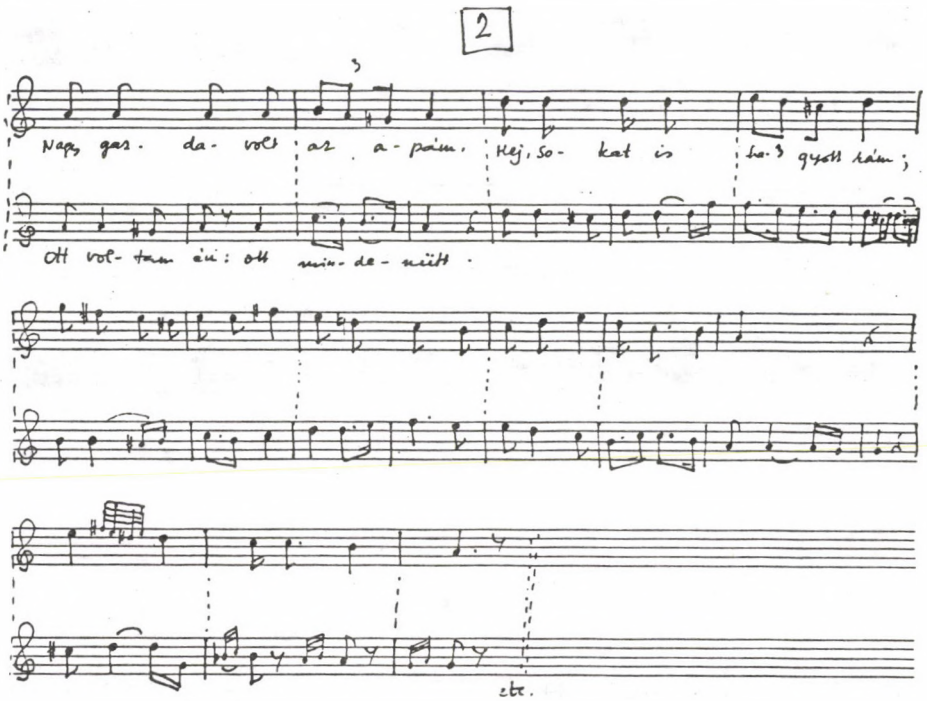
1

Korcs-má-ro-né, bírt i-de az it-cé-be

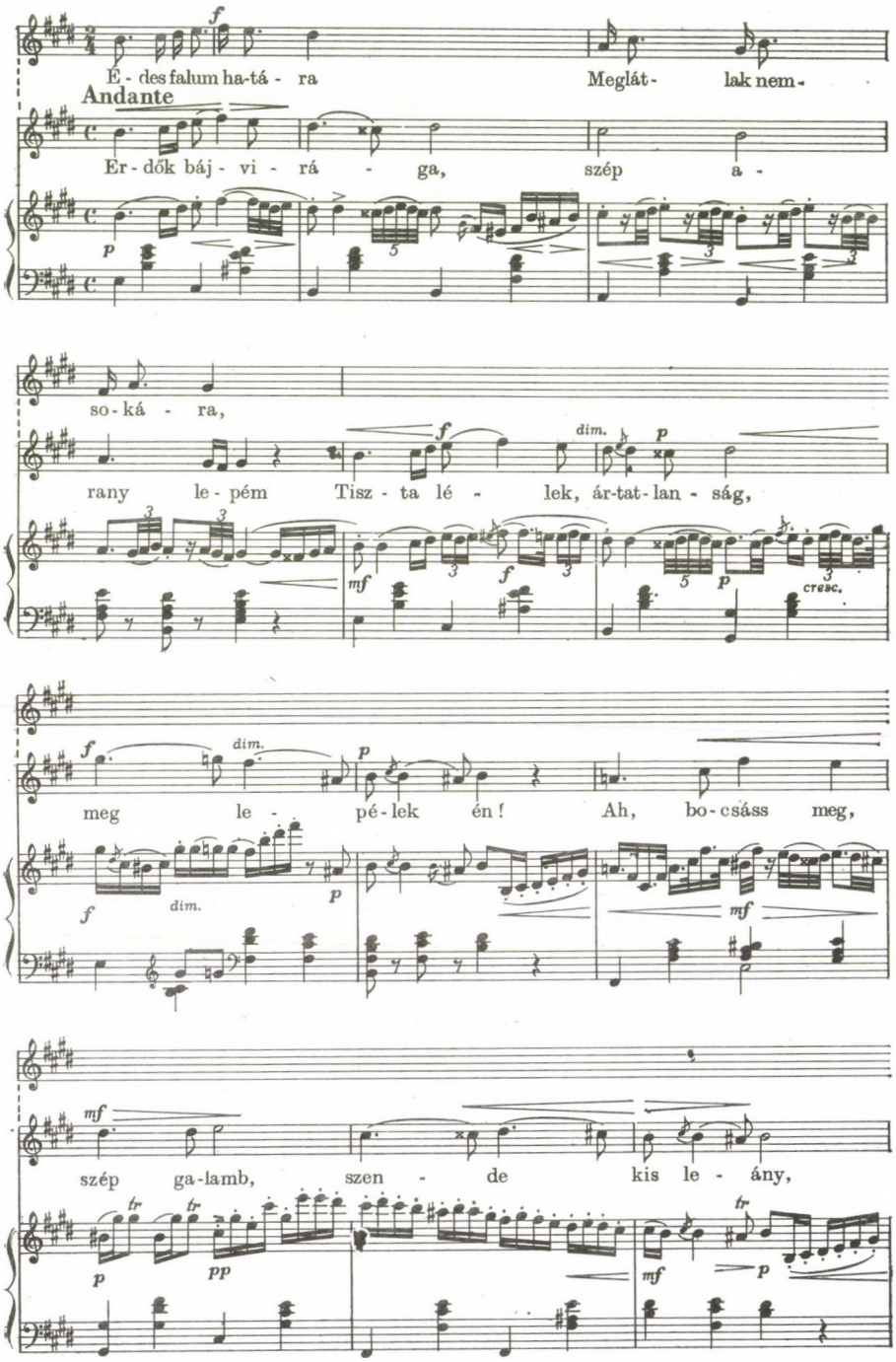
Az ég a-latt, a föld sú-nén

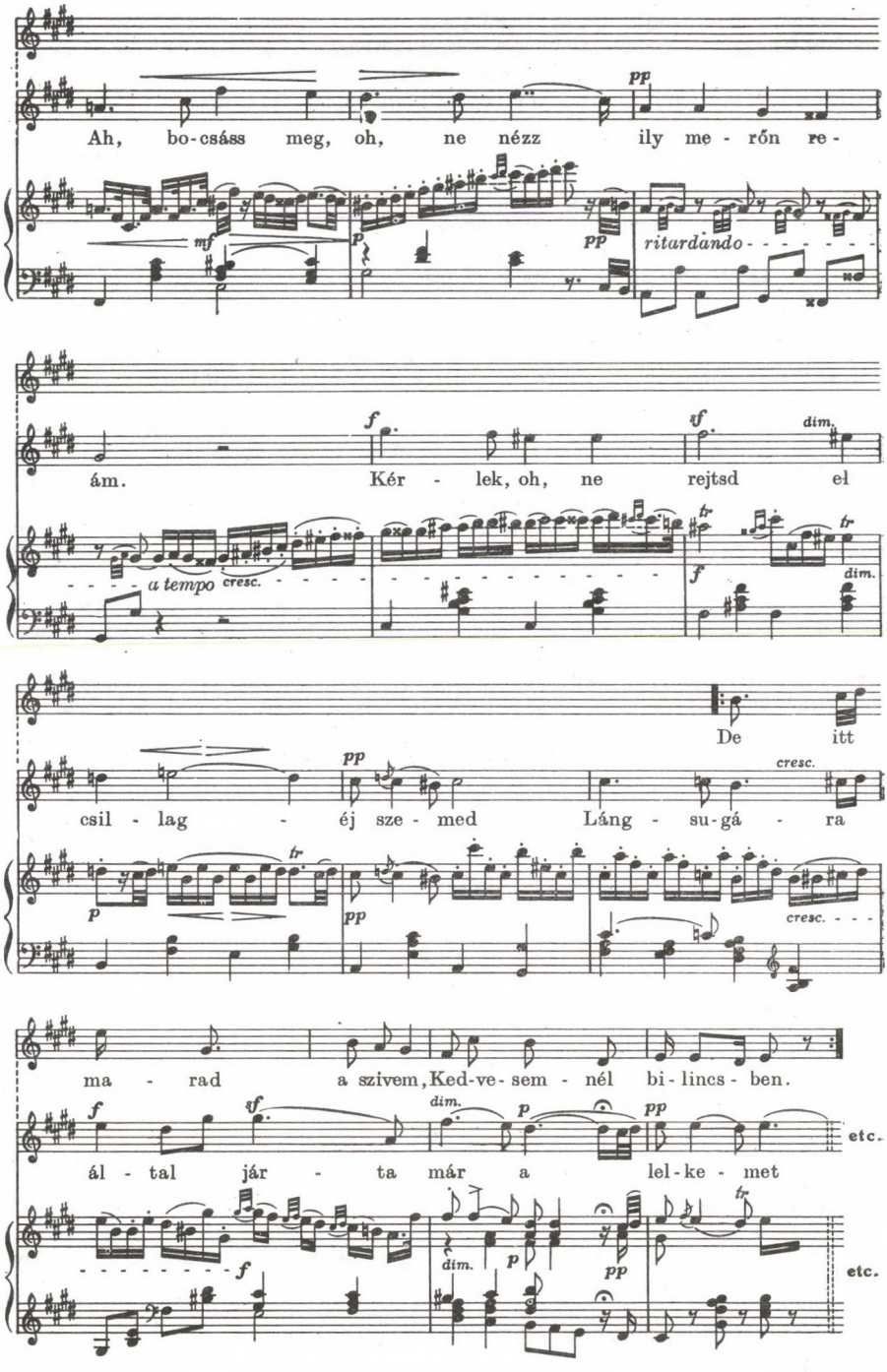
A Ba-kony-nak er-de-jé-ben

Második összevetésünk „az ősz Peterdi" jelenetének egy részét (II. felvonás, 8. szám) állítja a „Nagy gazda volt az apám" kezdetű népies műdal mellé (Füredi – Bognár: 104. szám). Látnivaló: Mosonyi érdeklődését itt megragadta a kvartváltó szerkezet, ezt átvette az operába, a továbbiakban modulációval rugaszkodik el mintájától: más kadenciával zárja az operarészlet analóg helyét, hogy a folytatásban *más hangnemben* hozza még az eredeti anyagot, majd onnan is továbblépjen:



Legtanulságosabb azonban Mátyás és Ilonka kettősének (II. felvonás, 10. szám) összehasonlítása az „Édes falum határa" kezdetű népies dallal (Füredi – Bognár: 38. szám). Itt pontosan látható: miképp tágítja ki Mosonyi a népies dal határait, hogy operai jelenetté formálhassa a matériát. A témafej itt is jól felismerhető (egyes sajtóforrások ezt meg is említették), és tisztán kivehető a motivikus és tonális visszatérés is. E kettő között foglal helyet az új anyag, szervesen kifejlesztve az alapanyagból, „operássá" alakítva azt. E témáról tudni kell még, hogy – ha „vezér-motívumnak" még nem is – emlékeztetőnek nevezhetjük, ahogy Wagner tette a Tannhäuser egyes témáival. Első megjelenésekor (I. felvonás, 5. szám) Mátyás áriája, melyből kettős válik és amelyet Ilonka is átvesz: mintegy „ráhangolódik" az ismeretlen vadász érzelmi szintjére (II. felvonás, 10. szám), végül reminiszcencia a IV. felvonás előjátékában (17. szám):


É - des falum ha-tá - ra
Meglát - lak nem -
Andante
Er - dők báj - vi - rá - ga,
szép a -
so-ká - ra,
rany le - pém
Tisz - ta lé - lek, ár-tat-lan - ság,
meg le - pé-lek én!
Ah, bo-csáss meg,
szép ga-lamb,
szen - de
kis le - ány,
cresc.
dim.


Ah, bo-csáss meg, oh, ne nézz ily me-rőn re-
ritardando
ám. Kér-lek, oh, ne rejtsd el
a tempo
cresc.
De itt
csil-lag-éj sze-med Láng-su-gá-ra
cresc.
ma-rad a szívem, Ked-ve-sem-nél bi-lincs-ben.
ál-tal jár-ta már a lel-ke-met
etc.
etc.

A Szép Ilonka eredeti kéziratos partitúrája ez idő szerint lappang; összevetéseinkben részben korábbi feljegyzéseinkre, részben a nyomtatott (kétkezes, énekszólam nélküli, részleges) zongorakivonatra kellett támaszkodnunk. Korábbi feljegyzéseinknek köszönhető, hogy a partitúra elkészültének fázisait, Mosonyi eredeti bejegyzései alapján, rekonstruálni tudjuk.

1861. április 7 – május 1.: ekkor készült az eredeti IV. (végleges formájában III.) felvonás
június 13 – július 9: I. felvonás
július 17 – augusztus 3: II. felvonás
augusztus 31 – szeptember 8: IV. (eredetileg V.) felvonás
szeptember 15 – szeptember 29: (eredetileg III., utóbb kihagyott felvonás).

Mindez, mint az alábbiakból kitűnik, csak a *hangszerelés* időpontja; Mosonyi így is hatalmas munkatempót diktált önmagának. Nem meglepő tehát, hogy – ahol csak lehetett – teljes jeleneteket átvett művébe korábbi zongoradarabjaiból. Joggal tehette: hiszen a „Tanulmányok" (melyeknek „Mély bánattal" feliratú tétele, I. füzet VII. darab, Ilonka halálának ábrázolásaként került az opera anyagába, e-mollból b-mollba transzponálva) nem csupán *előadói etűdöknek* készültek, hanem mindenekelőtt: *zeneszerzői etűdöknek*. Az opera zenei forrása tehát nem csupán Füredi – Bognár gyűjteménye volt, hanem azoknak a drámai és karakter-etűdöknek sorozata is, melyben Mosonyi az új zenei anyag „teherbírásával" kísérletezett.

Mindezek előrebocsátása után következzenek a mű keletkezésének és fogadtatásának dokumentumai, az egykorú sajtó tükrében. Idevágó kutatásaink eredményét – félszáznál több dokumentumot – ehelyütt tesszük először közzé. A dokumentumok első része a Szép Ilonka megírásának tervéről és színpadra kerültének előzményeiről tájékoztat. Mivel Mosonyi, mielőtt belefogott volna a komponálásba, aligha járul hozzá tervének nyilvánosságra hozatalához: bízvást feltételezhetjük, hogy 1860 végén, az (**50.**) dokumentum megjelenésekor, már dolgozott első magyar operáján. Az (**51.**) dokumentum állítását azonban, mely a komponálást 1861. január elején már befejezett tényként, *múlt időben* közli: ilyen formában túlzottnak tartjuk.

50

† M o s o n y i dalművet ir, melynek szövege V ö r ö s m a r t y „Szép Ilonkájá"-ból van véve.

Hölgyfutár XI/155, Pest 1860. dec. 27., 1329. lap.

51

† *(Uj magyar opera.)* Mosonyi ur operát irt. Szövege Vörösmarty „Szép Ilonká"-ja után van dolgozva.

Magyar Sajtó VII/4, Pest 1861. jan. 5., 15. lap.

52

† M o s o n y i schreibt, wie wir in der „M. Sajtó" lesen, eine neue Oper, deren Text nach Vörösmarty's „Szép Ilonka" gearbeitet ist.

† M o s o n y i , mint a „M. Sajtó"-ban olvassuk, új operát ír, melynek szövege Vörösmarty „Szép Ilonká"-ja nyomán van kidolgozva.

Pester Lloyd VIII/5, Pest 1861. jan. 6., reggeli kiadás 3. lap.

53

† Mosonyi (Brand) Mihály, jeles zenetudósunk hir szerint egy daljátékot ír, melyhez Vörösmarty „Szép Ilonka" czimü költeménye adott alapeszmét.

Családi Kör II/1, Pest 1861. jan 6., 13. lap.

54

† Emlitettük, hogy Mosonyi M. egy magyar operát szándékozik irni. E hirünkhöz kiegészitésül még azt adhatjuk, hogy az opera szövegét Fekete Mihály, a „Korunk" szerkesztője irta, Vörösmarty „Szép Ilonka" czimü balladája után.

Vasárnapi Újság VIII/3, Pest 1861. jan. 20., 33. lap.

55

† Mosonyi „Szép Ilonka" czimű dalművét a nemzeti szinháznál elfogadták, s már a tél folytán elő fogják adni.

Hölgyfutár XII/117, Pest 1861. szept. 28., 934. lap.

56

[...] A dalműi személyzet pedig Mosonyi „Szép Ilonka"-ját kezdi tanulni.

Hölgyfutár XII/122, Pest 1861. okt. 10., 974. lap.

57

† Mozsonyi „Szép Ilonkája", mely a műértők állitása szerint nagyon megérdemli a szép nevet, december hó vége felé szinpadra kerül. A főbb szerepeket: Hollósy L-né (Szép Ilonka,) Bignio, (Peterdi) és Ellinger (Mátyás király) fogják énekelni. Azt is beszélik, hogy Erkel megint egy uj dalművet ir. A részvét, melynek „Bánk-bán"-ja örvend, valóban ösztönözheti.

Hölgyfutár XII/130, Pest 1861. okt. 29., 1038. lap.

58

† Mosonyi „Szép Ilonká"-ját nagyon dicsérik, s az igazgatóság sokat áldoz az uj dalmű minél fényesebb kiállitására.

Hölgyfutár XII/132, Pest 1861. nov. 2., 1054. lap.

Említettük: a hatvanas évek elején Mosonyival határozottan rokonszevezett a pest-budai sajtó, a magyar s a német egyaránt. Következő két dokumentumunk (**59–60.**) sem annyira Mosonyiba akart belemarni, mint inkább a Zenészeti Lapokba, mely főmunkatársa művének

előzetes magasztalásában kétségkívül elvetette a sulykot. Ami e dokumentumok elsőjét különösen figyelemreméltóvá teszi: szerzőjét nem az háborítja fel, hogy Ábrányi lapja Verdi mellé állítja Mosonyit, hanem az, hogy – Meyerbeerhez hasonlítja.

59

† A „Zen. lapok" szerint Mosonyi „Szép Ilonká"-ja, (melyről a hitelt érdemlő egyének is nagy dicsérettel nyilatkoznak,) ugy fog megjelenni Meyerbeer és Verdi művei után szinpadunkon, mint egy oáz a pusztában. Szeretjük a lelkesedést saját termékeink iránt, hanem kár azt oly lángelme rovására gyakorolni, mint Meyerbeer, a ki sérthetetlen magasságban áll az illető fölött, mint a holdvilág.

Hölgyfutár XII/139, Pest 1861. nov. 19., 1109. lap.

60

*** Emlitett szaklapban [= Zenészeti Lapok] olvassuk, hogy Mosonyi „szép Ilonka" czimű regényes dalműve nem sokára elő fog adatni. A szerkesztőktől mindenesetre nagyon szép, hogy collegájukat (kit mi is becsülünk) Mosonyit eldicsérik, és ez uj dalművét a lehető legszebben ajánlják, de még is kissé furcsán jön, midőn Verdi és Mayerbeerrel kezdik hasonlatba tenni, sőt még ez óriás-zeneszerzők fölibe emelik. Óhajtjuk, hogy Mosonyi „Ilonkája" bátran karöltve járhasson Bánk-bánnal, ez igazán nagy úrral!

Divatcsarnok IX/48, Pest 1861. nov. 26., 384. lap.

A darab előkészületeivel foglalkozó hosszabb-rövidebb közlemények sorát a Szép Ilonka tartalmi ismertetésével zárjuk, mely a bemutató előtti napokban több újságban is napvilágot látott – általában a Pester Lloyd közlése nyomán. Mi a Hölgyfutár cikkét közöljük (**68.**), mely azonos tartalommal, de eltérő fordításban megjelent még: Sürgöny I/289, 1861. dec. 17., 1–2. lap.

61

** A pesti nemz. szinházban Tóth Kálmán „Egri szép napok" czimü színműve dec. 2-án, Mosonyi „Szép Ilonka" dalműve pedig dec. 7-kére van kitűzve.

Korunk II, Kolozsvár 1861. nov. 30., 3. lap.

62

* Mosonyi „Szép Ilonka" czimű operájának első adatása jövő hétfőre [= dec. 9.] van kitűzve. Igen meg volnánk azonban lepetve, ha a nevezett napon már szinre kerülne. Mint halljuk, a szerző már jó eleve tetemes röviditéseket alkalmaz, igy például az 5 felvonásból egyet egészen kitörölt, mivel az előadás különben jóval tulhaladná a rendes szinházi órákat. Az uj műről indiscretio nélkül elárulhatunk annyit, hogy zenéje szigoruan magyar stylusban van irva, s az jellemzi inkább, hogy szerzőjét elnevezték magyar Wagner Richardnak.

Sürgöny I/280, Pest 1861. dec. 6., 3. lap.

63

* Mosonyi „Szép Ilonka" czimü uj dalmüve tegnapról, igy állt a heti mürenden, – továbbra halasztatott. E halasztást nem annyira az énekesek elkészülése, mint az opera átalakitása s megröviditése teszi szükségessé.

Sürgöny I/283, Pest 1861. dec. 10., 2. lap.

64

Mosonyi „szép Ilonka" dalmüvéből már folynak a próbák, s Erkel a nagymester is siet bevégezni uj „S a r o l t a " czimü, ez uttal vig dalmüvét.

Divatcsarnok IX/50, Pest 1861. dec. 10., 400. lap.

65

† M o s o n y i „Szép Ilonka" cimü, többször emlitett dalmüvének előadását ismét elhalasztották. Ez elhalasztás oka most az egyszer nem az igazgatóság.

Hölgyfutár XII/149, Pest 1861. dec. 12., 1190. lap.

66

† M a a d j á k a népszinházban D o b s a L. gyakran említett „I. István"-ját. A nemzeti szinház igazgatósága tapintatosan járt el, midőn M o s o n y i „Szép Ilonká"-jának előadatását, mely szintén e napra volt kitüzve, elhalasztotta. Hihetőleg keddig [= dec. 17.; a bemutató tudvalevőleg két nappal még később, 19-én volt].

Hölgyfutár XII/150, Pest 1861. dec. 14., 1198. lap.

67

* M o s o n y i „Szép Ilonka" czimü daljátéka holnapra már definitive ki van tüzve. Ilont Hollósy L. Kornélia, Peterdit Bignio, Mátyás királyt Ellinger, Turit Kőszeghi énekli. Az eredetileg 5 felvonásra osztott darab, tekintettel a még éjfél előtt szabadulni szerető közönségre, 4 felvonásra röviditetett; mind a mellett is elég soká fog tartani. A szöveget F e k e t e Mihály irta, s ez alkalomra szintén bejött Pestre, és mint mondják, az operaszöveg után csiripelő fia-compositeur-ök számára is hozott valamit.

Sürgöny I/291, Pest 1861. dec. 19.

68

Mosonyi „Szép Ilonká"-járól.

A darab a harmadik felvonás kivételével, mely a budai várban megy végbe, a Vértes vadonában és környékén játszik. Az első jelenetben vadászok jelennek meg ijjakkal, kik vadászállomásukat elhagyva – a

nap lenyugtával vig pohár mellett mulatnak. Egy érkező vadász tudatja velük, hogy vadásztársukat „Mátyás"-t ne várják, ő leshelyén maradt, s reggelre kürt-jeladást vár tőlük. Mialatt a vadászok fölkerekednek, egy bajtársuk jő, Turi, ki az erdőben bolyongó fiát Andort keresi, s egyuttal a király után kérdezősködik, vajjon közöttük van-e. Ezek tagadólag felelnek. A vadászok elvonulván, megérkezik Andor egy rajongó szerelmes képében, ki kis „őzikéjét" a szép Ilonát keresi. E közben jő az atyja, s azt akarja, hogy Andor a gazdag szomszéd leányát vegye el. Andor ellenszegül, bevallja szerelmét, és épen azon pillanatban vonatik el könyörtelen atyja által, midőn Ilonkája a szinpadon megjelenik. A szép Ilonka egy pillangót üldöz, melyet szerencsésen el is fog. Nyomban utána jő Mátyás vadász, ki kétségkivül a nagyobb és szebb pillangót üldözi, s egyszerre kiált fel Ilonkával: „Meg vagy!" Ilonka meg van lepetve s Mátyás édesen ömlengő szavakkal árasztja el. Gyöngéd vallomásért s mivel oly barátságos volt, hogy Ilonát a vadonban nem hagyta magára, utóbbi atyja hivja meg a vadászt, hogy ott minél tovább élvezze vendégszeretö tüzhelyüket. Mátyás enged a szép szónak, s ezzel az első felvonásnak vége.

A m á s o d i k felvonás Peterdi Ilonka atyja háza előtt történik. Egy nagy fa alatt teritett asztal áll, mely mellett Mátyás, Peterdi és Ilonka ülnek. Az estharang szavára mind a hárman ájtatosan fölállnak. Aratók karénekkel vonulnak tova, s miután daluk elhangzott, Mátyás Ilonkát megkérdi, hogy kiért imádkozott. Ilonka hallgatásba mélyedt. Erre Mátyás atyjához fordult, hogy beszéljen neki az elmult idők dicsőségéről és viszontagságairól. Péterdi Hunyadyról emlékezik és nagy fiára Mátyás királyra köszönti poharát, mondván: „Éljen hát a hős vezér magzatja; addig éljen, mig a honnak él; de szakadjon élte pillanatja, melyben attól elpártolni kél." E közben kisütött a hold. Ilonka fölkelt az asztaltól, vendégük szavai és szemei által elbájolva. Az aratók danája ujra hangzik. Ilonka mélázva tekint a holdba és elmélyed Mátyás nézésében, ki Ilonkához közeledett, s Peterditől fölkéretik, beszélné el élete történetét. Beszédét a jeltadó kürtök szakitják félbe. Ilonkának és Péterdinek bucsura nyujtja kezét, és felkéri őket, hogy látogassák meg Budán Mátyás király udvarában. Mátyás bucsuja Ilonkától rekeszti be a második felvonást.

A h a r m a d i k felvonásban a budai várban vagyunk. A házakon és tornyokon zászlók lengenek. A nép a királyi palota körül tolong és a győzelméből hazaérkező királyt várja. A jelenlevőkhöz Turi és Andor is csatlakoznak. Ágyudörej jelenti a diadalmenet közeledését. Péterdi és Ilonka aggódva jelennek meg, hogy egykori vendégüket nem találják. Turi Péterdivel szót vált, hogy a nap örömére jó volna gyermekeiket összeházasitani. Péterdi beleegyez, mihelyt haza érkezendettek. Mialatt a király és kisérete közeledik, a nép egy hymnust énekel a hazáért, s áldó szavakkal fogadja a királyt. Mátyás mindenfelé köszönti örvendező alattvalóit s palotájába vonul. Midőn Ilonka Mátyást megpillantja, fájdalmas kiáltással egy márványoszlopra hanyatlik. Atyja kérdi:

A vadászhoz Mátyás udvarában,
Szép leányom elmenjünk-e hát?
Jobb nekünk a Vértes vadonában,
Kis tanyánk ott nyugodalmat ád.

Ilona megtört szivvel borul atyja keblére. Vége a harmadik felvonásnak.

A n e g y e d i k felvonás első jelenete ismét Péterdi kunyhója előtt játszik. Ilonka érzi, hogy halála közeleg. Atyja vigasztalni próbálja, ő is kész a hosszu vándor-utra. A következő utolsó változásban, mely erdős hegy lábánál egy csendes völgyet ábrázol, gyász kisérettel találkozunk, köztük Turi, Andor és később Mátyás. Egy kereszt mellett, melyen „Ilon" olvasható, Andor térdepel, a másik keresztet most emelik a többiek, s ezen „Péterdi" neve áll. A gyász-kardal végeztével Mátyás lép föl és egyedül marad a szinen. Megpillantva a két keresztet, Ilonka sirjára rogy le, miközben a távozó gyászkiséret a hold világánál a hegyi ösvényen ujra látható lesz. Vége az operának.

(P. L. után).

Hölgyfutár XII/152, Pest 1861. dec. 19., 1214 lap.

A Szép Ilonkát 1861. december 19-én, Erkel Ferenc vezényletével mutatta be a pesti Nemzeti Színház. Az 1861/62-es évadban hat alkalommal adták, utána lekerült a műsorról, az 1865-ös felújításig – mely azonban nem tudta már tartósan visszajuttatni a színház játékrendjére. A mű elemzett dramaturgiai fogyatékosságai mellett volt egy külső, de annál nyomósabb oka is

annak, hogy 1862 tavaszától hosszú némaságra ítéltetett a darab. Ez pedig Hollósy Kornéliának, a címszereplőnek visszavonulása volt. 1862. július 29-én lépett fel utoljára, Erkel Bánk bánjának Melindájaként, a nemzeti színpadon. Mosonyi nagyonis az ő egyéniségére – tüneményes bravúr-koloratúr hangjára – szabta Ilonka szerepét, távozása zeneszerzőnk számára is betölthetetlen űrt hagyott maga után. 1862-től Erkel és Mosonyi korábban szívélyes viszonya rosszra fordult. Mosonyi Erkel féltékenységével magyarázta a Szép Ilonka elhallgattatását; meglehet, nem teljesen alaptalanul (bár a Hunyadi László és a Bánk bán szerzőjének hírnevét igazában egyetlen hazai operakomponista sem árnyékolhatta be). Mosonyit ingerelte az is, hogy Erkel elzárkózik Wagner műveinek magyarországi bemutatása elől; e tekintetben joggal kárhoztatta a hatodik évtizedébe lépett Erkel nehézkes természetét. Mosonyinak egy sajtóorgánum állt rendelkezésére, melyben olykor éles támadásokat intézett Erkel ellen. Ezekre Erkel soha nem válaszolt – de a Szép Ilonka újbóli műsorratűzését sem siette el. Közben elkészült Mosonyi második magyar operája, az Álmos, melyet – a színház vezetőségével való ellentéte miatt – évekig nem nyújtott be. Nem tudhatta, hogy a múló idő *ellene dolgozik:* a közönség érdeklődése elfordul a nemzeti operától. Azt sem tudhatta, hogy neki-magának nagyon kevés ideje van már csak hátra – és hogy művének nem támad folytatója.

Ne vágjunk azonban az események elébe. A sorsdöntő 1861/62-es évadban az alábbi napokon hangzott el a Nemzeti Színházban Mosonyi Szép Ilonka-operája:

1. 1861. december 19.
2. december 21.
3. 1862. január 2.
4. január 16.
5. március 1.
6. április 27.

Következő dokumentumaink (**69–101.**) a bemutató és a repertoár-előadások fogadtatásával kapcsolatosak. Az akkori sajtó természetéből adódóan: nem lehet valamennyit esztétikai igényű kritikai méltatásnak tekinteni; a hírek, újdonságok, botrányt sejttető érdekességek azonban szintén hozzátartoznak a mű fogadtatásának történetéhez.

A bemutató kritikái közül kiemelésre kívánkozik a Pester Lloyd tanulmány-értékű recenziója (**74.**) s mellette Ábrányi Kornél valóságos tanulmánya (**85.**), mely öt folytatásban jelent meg a Zenészeti Lapok hasábjain. E tanulmány alkalmasint elfogult Mosonyi javára – ami nem csodálható, elvégre a Zenészeti Lapok a Liszt–Wagner–Mosonyi-*irányzat* lapja volt. E tanulmány alkalmasint terjengős is – hiszen Ábrányi, adott esetben, hajlamos volt a szószaporításra. Ám mindezzel együtt észre kell vennünk, hogy végre megszületett a magyar nyelvű zenekritika, melynek alapja a szolíd szakmai tudás, a nemzeti kultúra és a művészeti progresszió ügyének szolgálata. Ez pedig, akkor és itt, Liszt buzdítása és Mosonyi szívós napi munkája nyomán jött létre.

Hogy a Szép Ilonka színpadi pályája a nagy siker jegyében kezdődött, azt a sajtóvisszhangon kívül két további tény bizonyítja. Az egyik, hogy a Rózsavölgyi cég, nem sokkal a bemutató után, megjelentette a mű zongorakivonatát (a megjelentetés *tervét* a (**90.**) dokumentum már 1862. január 8-án, a megjelenés *megtörténtét* (**99.**) dokumentumunk április 20-án közli). Úgynevezett szöveg nélküli, kétkezes kivonat ez, mely a zenei anyagot nemcsak „függőlegesen", de „vízszintesen" is redukálva adja közre, ám a kor hazai kottairodalmában mindenképp szenzációs vállalkozás; Erkel operái közül csak a Hunyadi László és a Bánk bán jelent meg ilyen formában. A siker másik külső jele a műhöz kapcsolódó *divat,* ezúttal a szó eredeti értelmében. A Nővilág című hetilap 1862. január 20-i számához, a kiadvány jellegének megfelelően, divatlapot mellékel. Ez pedig jelen esetben a *Szép Ilonka-mellény* szabásrajza. A Nővilág egyébként, a szabásminta mellett, terjedelmes beszámolót is közölt az operáról, valószínűleg szerkesztője, a későbbi nagy költő: Vajda János tollából (**91.**).

69

* Die erste Vorstellung von M o s o n y i ' s neuer Oper „ S z é p I l o n " fand heute, unter dem lebhaftesten Beifall des übervollen Hauses statt. Selbst Jene, die von Mosonyi's anerkanntem Talente viel erwarteten, waren überrascht von dem hohen Schwung und der reichen Mannigfaltigkeit, welche er der ungarischen Musik, bei strengem Einhalten ihres Charakters abzugewinnen verstand. – Eine eingehende Besprechung des Tonwerkes liefern wir im Sonntagsblatt.

* M o s o n y i új operájának, a „Szép Ilon"-nak első előadására, a túlzsúfolt ház legélénkebb tetszése mellett, ma került sor. Még azokat is, akik Mosonyi elismert tehetségétől sokat vártak, meglepte az a nagy lendület és gazdag változatosság, melyet Mosonyi a magyar zenéből, jellegének szigorú megőrzése mellett, képes volt kiaknázni. – A zenemű részletes méltetását a vasárnapi lapban hozzuk.

Pester Lloyd VIII/297, Pest 1861. dec. 20., reggeli kiadás 3. lap.

70

Theaterkronik.

† Vorgestern kam „Szép Ilon" (S c h ö n H e l e n c h e n) Original-Oper in 4 Akten, Text nach Vörösmartys gleichnamigem Gedicht von Fekete Mihály, Musik von Mosonyi zum ersten Male auf die Nationalbühne. Nicht wenig war das Publikum auf diese erste Oper des durch seine Kirchenmusiken, eine in philharmonischen Concerten gebrachte große Simphonie und mehrerer Salon-Piecen vortheilhaft bekannten Kompositeurs gespannt, und die Erwartungen wurden mehr als befriedigt. Herr M. versteht es auch, scheinbar unbedeutende Motive künstlerisch zu verarbeiten, und wenn das Ganze im bessern klassischen Style gehalten ist, so wußte der Compositeur dennoch auch jene Effekte gut zu gebrauchen, welche auf die Masse der Zuhörer ihre Wirkung nicht verfehlen. Der imposanteste Theil der Oper ist der dritte Akt, wo schon der Einzugsmarsch den Zuhörer ergreift, und das Final-Quartett eine der lieblichsten Opernnummern bildet. Auch der zweite enthält viel Effektvolles, und der vierte ein Resumé von Motiven über Ilon's Liebesleben darstellend, beschließt würdig das Ganze. Nebst dem Kompositeur hatte von den Darstellern Fr. L. Hollósy den Löwenantheil an dem Beifalle, doch wurden auch die Leistungen der Herren E l l i n g e r und B i g n i o angemessen gewürdigt. Die neuen Dekorationen und Costumes waren von Hrn. Vizkeleti angegeben und von den Hrn. Montini und Papp ausgeführt. Das Haus spendete lebhaften Beifall.

Cz.

Szinházi krónika.

† Tegnapelőtt került először a nemzeti színpadra „Szép Ilon", eredeti négyfelvonásos opera, szövegét Vörösmarty azonos című költeménye nyomán Fekete Mihály írta, zenéjét Mosonyi Mihály. A közönség nem csekély mértékben volt kiváncsi ennek az egyházi zenéje, egy filharmonikus koncerten előadott nagy szimfóniája és több szalondarabja révén előnyösen ismert zeneszerzőnek első operájára. A várakozás eredménye több mint kielégítő volt. M. úr ahhoz is ért, hogy látszólag jelentéktelen motívumokat művészi módon dolgozzon fel, s ha a mű egésze jobb klasszikus stílusban íródott is: a zeneszerző azokat az effektusokat is jól alkalmazta, melyek nem tévesztik el hatásukat a hallgatóság tömegeinél. Az opera legimpozánsabb része a harmadik felvonás, ahol már a bevonulási induló megragadja a hallgatót, a felvonást záró kvartett pedig egyike a legbájosabb operai számoknak. A második is sok hatásosat tartalmaz, a negyedik pedig, mely Ilon szerelmi életének motívumaiból ad összefoglalást, méltó módon zárja a teljes művet. A zeneszerző mellett, a szereplők közül Hollósy L. asszonynak volt oroszlánrésze a tetszésben, de E l l i n g e r és B i g n i o urak teljesítményét is megérdemelten méltányolta a közönség. Az új díszleteket és jelmezeket Vizkeleti úr tervezte, kivitelezték Montini és Papp urak. A ház élénk tetszést tanusított.

Cz.

Der Ungar XI/294, Pest-Buda 1861. dec. 21., 1177. lap.

71

Mosonyi „Szép Ilon" czimű operája, mely nemz. szinpadunkon tegnapelőtt adatott először, meglepően nagy sikert aratott. E müben mint müértők egyhangulag jellemzik, nem csak, hogy a magyar zenének jelleme tisztán és szigoruan mindvégig meg van tartva, de egyszersmind oly gazdagságban jelenik meg az, hogy méltán büszkék lehetünk a bányászra, ki abból ennyi kincset aknázott ki. A szerzőt minden felvonás után zajosan hitták.

Sürgöny I/293, Pest 1861. dec. 21., 1. lap.

72

– **Nemzeti szinház.** Dec. 19. Először „Szép Ilona" eredeti opera 4 felvonásban, szövegét Vörösmarty regélye után irta Fekete M. zenéjét Mosonyi Mihály. Nagy zenei tehetséggel és ismeretekkel kellene birnunk, ha ily nagyszerü müről első hallás után helyes és kimeritő birálatot akarnánk irni, s miután őszintén bevalljuk, hogy e tulajdonság nálunk hiányzik, nem is ereszkedünk annak részletesebb birálatába, – a második előadás után talán alkalmunk lesz illetékes toll után közölnünk azt – s most csak azon átalános benyomás vázlatára szoritkozunk, melyet Mosonyi müve a rendkivüli számmal egybegyült közönségre gyakorolt. E benyomás kedvező, sőt mondhatnók hizelgő volt a szerzőre nézve, kinek irányában, a magyar zeneirodalom és zeneszerzés körüli érdemeit illetőleg a közönség szivesen ragadta meg az alkalmat, hogy elismerését közvetlen tudassa vele. Az elismerés – be kell vallanunk – ki is volt érdemelve, mert Mosonyi első dalmüvének zenéje megragadólag szép, s az első hallomás után is elmondhatjuk, hogy magyarabb, mint sok, a magyar zenegyöngyének keresztelt, s isten tudja mi jogon ugynevezett magyar operák. Feltünő azonban, hogy miután oly sokat beszéltek arról, hogy ez opera röviditések nélkül talán éjfélig is eltartana, a kihuzások által, melyek ha igaz, nem a szerző, hanem más valaki kivánatára eszközöltettek benne – nem is emlitve, hogy egy egész felvonás kihagyása által a libretto érzékeny csorbulást szenvedett – igy amint előadatott, 4 oly rövid felvonást kaptunk, hogy csak a felvonás közök szokatlan hosszasága által lehetett az időt annyira kihuzni, mennyit a közönség egy 4 felvonásos dalmü adatásakor a szinházban tölteni megszokott. Az előadás sükerében, mint mindig, a koszoru ma is Hollósi L. asszonyt illeti, ki Mosonyi egyszerüen nemes dallamainak, ezüst hangjával a legszebb kifejezést adta. Mellette dicsérettel kell megemlitenünk Bigniot és Kőszeghyt, ez utóbbinak, valamint fiának (Váry Rezső) rendeltetését azonban, a librettóból kivenni nem tudtuk, ennek is bizonyosan az emlitett röviditésekben rejlik az oka. Ellinger szép erős hangjának ez este nem volt teljes birtokában, s innen magyarázható talán, hogy Mátyás szerepét, melynek pedig nem egy szép momentuma van, teljes érvényre emelni nem birta.

Magyar Sajtó VII/295, Pest 1861. dec. 21., 1205. lap.

73

– m. k. – Dec. 19. Ma este adatott először: „Szép Ilonka," 4 felvonásos dalmü. Zenéjét szerzé Mosonyi Mihály, szövegét Fekete Mihály.

Mielőtt a dalmű zenéjéről szólnánk, a szövegre vetünk egy pillantást, és azt elolvasván, sajnálatunkat fejezzük ki, hogy Mosonyi ily szegény, és költői kifejezésekben szükölködő szövegre irta jeles zeneszerzeményét. A mi a zenét illeti, az Mosonyi örökbecsű művei közé fog tartozni, és egyik legszebb gyöngyét képezendi a magyar zeneirodalomnak. A hangszerelésben nincs azon hatásvadászat, mely különösen a zeneszerzők első müveinél elő szokott fordulni; a szerző mindvégig hü maradt vonóhangszereihez, melyek legalkalmatosabbak a magyar érzelem kifejezésére, s mind az első két felvonás, mely lyrai menetü, mind a 3-dik és 4-dik felvonásban, melyekben a zene egészen drámai alakot ölt magára, mindvégig tisztán magyar jellemü és hangzatu, és átmenetekben gazdag zenében gyönyörködhetik a hallgató.

A dalmü egyes részeire, első hallás után a mély stylü zene miatt nem igen terjeszkedhetünk ki, azonban nézetünk szerint a III. felvonás képezi a dalmü fénypontját, melyben a diadal induló, az ima és a felvonást bezáró quartett, Mosonyi mély zenei ihletségéről, és gazdag hangszerelési tehetségéről tanuskodik.

felvonás végkettősét Mátyással (Ellinger) ismételni kellett. Ellinger békóba szoritván terjedelmes hangját, mindvégig kellemesen énekelt; ajánljuk neki a szavak tiszta kiejtésére még több gondot forditani. Bingio érchangjával szépen énekelte a második felvonásbani bordalát, s a játékára is több gondot forditott. Tury (Kőszegy) mint rendesen, ugy a karok is jól müködtek. El nem mulaszthatjuk még az Erkel vezetése alatt játszó összes zenekarnak pontosan összevágó játékát kiemelni, és különösen a vonóhangszert kezelők fárasztó müködését megdicsérni.

Hölgyfutár XII/153, Pest 1861. dec. 21., 1223. lap.

74

Szép Ilon.

Oper von Mosonyi, zum ersten Male auf der Nationalbühne aufgeführt am 19. Dezember.

c. – Vörösmarty's poesievolle Ballade „Szép Ilonka", von Michael Fekete zu einem romantischen Operntexte umgearbeitet, behandelt – wie schon aus unserer neulichen Inhaltsmittheilung zu entnehmen war – eine Liebesaffaire des Königs Mathias mit einer schönen Schäferin in dem Vérteser Walde. Nachdem sie bald darauf den vermeintlichen Jäger in dem strahlendem Glanze des Königsornates erblickte, starb sie an gebrochenem Herzen. Dieses Jagdabenteuer des großen Königs Mathias, wovon der in den Ofner Gebirgen gelegene bekannte Erholungsort „zur schönen Schäferin" noch den Namen führen soll, ist ohne Zweifel in hohem Grade romantisch und poetisch. In der Oper, welche ihrem Wesen nach dem Drama eben so sehr verwandt ist, als sie zugleich dem Gefühlsleben einen erhörten Ausdruck verleiht, genügt jedoch dies allein nicht; in der Oper muß der Held thätig sein und darf nicht blos redend vor uns erscheinen – denn ein sentimentaler Held ist gar kein Held.

Selbstverständlich sind wir weit davon entfernt, die Mängel des an und für sich sehr poetischen, aber bei weitem nicht dramatisch genug behandelten Textbuches dem Komponisten zur Last legen zu wollen. Wir bewundern vielmehr die Zartheit, Poesie und Gefühlstiefe, mit welcher Mosonyi diesen so einfachen Text musikalisch zu illustriren wußte und unter strenger Beibehaltung des ungarischen Nationalgenres, in so engen Grenzen, ein so ausgedehntes Werk interessant genug zu gestalten vermochte. Mosonyi scheint sich selbst die Preisaufgabe gestellt zu haben, ob es möglich sei, mit Spezialitäten der ungarischen Nationalmusik allein für den Bau eines Opernwerkes auszureichen. Der kühne Griff, den Mosonyi that, mag in dem ausgeprägten, originellen, mit keiner anderen Nationalmusik vergleichbaren Typus der ungarischen Melodie seine Berechtigung finden, er erscheint uns gleichwohl um so gewagter als das Beispiel, eine Oper nur aus einem einzigen nationalen Elemente zu schaffen, unter den Meisterwerken der Opern-Komposition beinahe isolirt steht und Mosonyi es sehr wohl wußte, daß die Musik eine Weltsprache, und jene Opernwerke die gangbarsten und verbreitetsten sind, welche den gemischten Styl beibehalten haben, wie dies bei Mozart, Meyerbeer und Anderen der Fall ist, während jene Komponisten, bei denen das Nationale allzu vorwiegend erscheint, über das Grenzgebiet ihrer bezüglichen Nation selten hinauskommen.

Von der Betrachtung im Allgemeinen auf das Spezielle übergehend, finden wir nicht genug Worte der Anerkennung über die bis in's Kleinste sich erstreckende Sorgfalt, womit Mosonyi die geheimsten Fäden der ungarischen Musik in seinem Werke zu verwenden wußte. Nicht den fertigen Stoff, nicht das fertige Lied hat der Meister in seine Oper übertragen, sondern er hat der ungarischen Weise ihren Charakter abgelauscht, er hat blos die einzelnen Fäden aus dem dichtverschlungenen Tongewebe der heimischen Melodien benutzt, und das Ergebniß ist ein durch Originalität hervorragende Prunkgewand, reich verziert mit den kunstvollsten Schnüren. Für das Theater erscheint diese Arbeit fast zu zart, zu sehr Filigranarbeit; Mosonyi hat die gröbern Striche gemieden und sich dadurch der Gefahr ausgesetzt, nur vom echten Künstler ganz verstanden zu werden.

Prüfen wir der Reihenfolge nach die bedeutungsvollsten Stellen. Die nach dem Jagdchor in Es-dur von Andor (Herrn Váry) gesungene poetische Romance, so wie das Schlußduett zwischen König Mathias und

Ilon (Herrn Ellinger und Frau v. Hollóssy) bilden die werthvollsten Partien des ersten Aktes. Das letztgenannte Duett mußte wiederholt werden. Der zweite Akt enthält eine sehr zart instrumentirte Introduktion, und ist reich an lyrisch-poetischen Momenten – so namentlich der schwärmerische Gesang Ilonka's bei dem Erscheinen des Mondes, und das Dazwischentönen des „Chors der Schnitter", welchem Chor allerdings die etwas schwierige, und mit der Theaterpraxis nicht am besten vereinbare Aufgabe zu Theil wird, aus weiter Entfernung im Ensemble mit dem Orchester zu singen, und in D-moll einzufallen, während das erstere noch den Accord G-moll aushält. Im dritten Akte finden wir einen Gebetchor in Es, mit einer etwas künstlichen Stimmführung, den sehr effektvollen Einzugsmarsch in H-dur und das reizend schöne Quartett-Ensemble am Schlusse des Aktes. Der erste Theil des vierten Aktes enthält die Sterbeszene Ilonka's und Peterdi's. Ein orchestraler Ueberleitungssatz führt zur Schlußszene, wo der Komponist in ergreifender Weise und mit hochpoetischer Empfindung über den Grabstätten Ilonka's und Peterdi's den Chor der Schnitter und schließlich König Mathias erscheinen läßt. Der Moment, wo Mathias die Grabschrift Ilonka's erblickt, und der Chor oben vom Gebirgswege zu dem an das Grab hinsinkenden einsamen König mit stummer Theilnahme herniederschaut, ist von eben so erschütternder als malerischer Wirkung.

Die Aufführung betreffend sind vor Allen die großen Verdienste hervorzuheben, welche sich Herr Kapellmeister Erkel durch seine beim Einstudiren des Werkes bewiesene echt kollegiale Mühewaltung erworben hat. Die Aufführung zählt in der That zu den präzisesten, welche wir auf der Nationalbühne gehört, und ist auch die Ausstattung in Bezug auf Dekorationen und Kostumes reichaltig und geschmackvoll. Fr. v. Hollóssy sang den Titelpart. Derselbe enthält außer den etwas zu häufig angewendeten Trillern auch noch die Schwierigkeit, daß er sich in einem zu engen Kreise von Tönen bewegt, dem Gesangsorgane dadurch wenig Gelegenheit bietet sich auszuruhen und somit durch öfteren Anlauf von unten an Schwungkraft zu gewinnen. Doch was sind einer Sängerin wie Frau Hollósy Schwierigkeiten? Ihre künstlerische Gewissenhaftigkeit stand der schönen Ilona als Schutzengel zur Seite. – Herr Ellinger (König Mathias) sang mit Feuer und Ausdruck, und verdient sein Eifer alle Anerkennung. Desgleichen sind die Herren Bignio (Peterdi) und Köszeghi (Turi) rühmend hervorzuheben.

Herr Mosonyi wurde nach jedem Akt mehrere Mal gerufen. – Wir wollen, ehe wir von dem geistvollen Tonschöpfer scheiden, ihm noch den Wunsch zurufen, daß er in der anerkennungsvollen Aufnahme seiner Erstlingsoper den Sporn finden möge, um die ungarische Bühne auch ferner mit den Spenden seiner Muse zu bereichern!

Szép Ilon.

Mosonyi operája, először adatott a nemzeti színpadon december 19-én.

c. – Vörösmarty „Szép Ilonka" című poétikus balladája, melyet Fekete Mihály romantikus operaszöveggé dolgozott át, amint az legutóbbi tartalom-ismertetésünkből is kitűnik, Mátyás királynak egy szép pásztorlánnyal a Vértes erdejében történt szerelmi kalandját beszéli el. Amikor a pásztorlány, nem sokkal később, a királyi öltözék ragyogó fényében pillantotta meg a vélt vadászt, megtört szívvel halt meg. Kétségtelen, hogy a nagy Mátyás királynak ez a vadászkalandja – állítólag ennek emlékét őrzi mindmáig a budai hegyekben lévő ismert kirándulóhely „A szép juhászné hoz" – a legnagyobb mértékben romantikus és költői. Az operában azonban, mely természete szerint a drámának épp oly közeli rokona, mint ahogy az érzelmi életnek is egyszersmind felfokozott kifejezést ad, ez önmagában nem elegendő; az operában az kell, hogy a hős tevékeny legyen, ne csak beszélve jelenjen meg előttünk. A szentimentális hős ugyanis nem hős.

Természetesen távol áll tőlünk, hogy a maga nemében nagyon poétikus, de messze nem eléggé drámai módon kezelt szövegkönyv hiányosságait a zeneszerző terhére rójuk. Sokkal inkább megcsodáljuk azt a finomságot, költészetet és érzelmi mélységet, mellyel Mosonyi képes volt rá, hogy ily egyszerű szöveget zeneileg illusztráljon és, a magyar nemzeti jelleg szigorú megőrzése mellett, ily szűk határok között eléggé érdekesen formáljon meg egy ily nagyterjedelmű művet. Mintha csak verseny-feladatul tűzte volna ki önmaga elé: vajon lehetséges-é, hogy egy opera-mű felépítéséhez beérje kizárólag a magyar nemzeti zene különlegességeivel? A merész tett, mégha a magyar melodika kiforrott, eredeti, semmilyen más nemzeti zenéhez nem hasonlítható típusában meg is találja jogosultságát, akkor is túl merésznek tetszik számunkra, mivel az operaműfaj mesterművei között az egyetlen nemzet elemeiből alkotott opera példája

zeti zenéhez nem hasonlítható típusában meg is találja jogosultságát, akkor is túl merésznek tetszik számunkra, mivel az operaműfaj mesterművei között az egyetlen nemzet elemeiből alkotott opera példája úgyszólván magában áll. Márpedig Mosonyi nagyon jól tudta, hogy a zene világnyelv, és azok az operaalkotások a legkelendőbbek és legelterjedtebbek, melyek megőrizték a vegyes stílust, mint Mozartnál, Meyerbeernél és másoknál tapasztalható – míg azok a zeneszerzők, akiknél túlnyomó szerepe van a nemzeti elemeknek, ritkán jutnak túl nemzetük határán.

Áttérve az általánosról a sajátos vizsgálatára: nem találunk elég elismerő szót annak a legkisebb részletre is kiterjedő gondosságnak méltatására, mellyel Mosonyi a magyar zene legtitkosabb fonalait is képes volt felhasználni művében. A Mester nem a kész anyagot, nem a kész dalt vette át operájába, hanem elleste a magyar dal jellegét, a hazai melódiák sűrű hang-szövetének csak egyes szálait használta fel – s ennek eredménye egy eredetiségével kitűnő, a legművészibb zsinórzattal gazdagon ékesített, díszes köntös lett. A színház számára ez a munka szinte túl finom, nagyonis filigránmunka már; Mosonyi elkerülte a durvább ecsetvonásokat, kitéve magát annak a veszélynek, hogy teljességében csak az igazi művészek értik majd meg.

Vegyük sorjában szemügyre a jelentősebb helyeket. Andornak (Váry úr) a vadászkar után énekelt poétikus Esz-dúr románca, valamint Mátyás király és Ilon (Ellinger úr, Hollóssy asszony) zárókettőse: az első felvonás legértékesebb részei. Az utóbb említett kettőst meg kellett ismételni. A második felvonás egy rendkívül finoman hangszerelt bevezetőt tartalmaz és gazdag a lírai-költői mozzanatokban. Ilyen például Ilonka rajongó éneke, mikor felkél a hold, melybe behallatszik az „aratók kara" (mely kórusnak mindazonáltal az az elég nehéz s a színházi gyakorlattal nem nagyon egyeztethető feladat jut, hogy messzi távolból énekeljen együtt a zenekari együttessel, d-mollban lépve be, míg az előbbi még a g-moll akkordot tartja ki). A harmadik felvonásban egy Esz-dúr imakórusra bukkanunk, melynek szólamvezetése kissé mesterkélt, a nagyon hatásos H-dúr bevonulási indulóra és az elbájolóan szép kvartett-együttesre a felvonás végén. A negyedik felvonás első felében van Ilonka és Peterdi halálának jelenete. Zenekari közjáték visz a zárójelenethez, melyben a zeneszerző megragadóan és nagyon költői érzésekkel jeleníti meg az aratók karát és végül Mátyás királyt. Amilyen megrázó, oly festői hatású is az a mozzanat, amikor Mátyás megpillantja Ilonka sírfeliratát és a kórus fentről, a hegyi útról néma részvéttel tekint a sírra leroskadó magányos királyra.

Az előadást illetően mindenekelőtt azok a nagy érdemek emelendők ki, melyeket Erkel karnagy úr a mű betanításában tanúsított igazi kollegialis fáradozásával szerzett. Az előadás valóban a legpontosabbak közé tartozik a nemzeti színpadon hallottak között, s a kiállítás is, ami a diszleteket és jelmezeket illeti, gazdag és ízléses. A címszerepet Hollósy asszony énekelte. Ennek, a kissé túl gyakran alkalmazott trillákon kívül, még az a nehézsége is megvan, hogy túlságosan szűk hangtérben mozog, kevés pihenési alkalmat nyújtva ezzel a hangszálaknak, hogy így, gyakori nekifutással, alulról lendületbe jöjjenek. Dehát egy ilyen énekesnőnek, mint Hollósy asszony, ugyan mit jelentenek a nehézségek? Művészi lelkiismeretessége őrangyalként állt a szép Ilonka mellett. – Ellinger úr (Mátyás király) tűzzel és kifejezéssel énekelt, buzgalma minden elismerést megérdemel. Éppúgy dícsérőleg emelhetjük ki Bignio (Peterdi) és Köszeghi (Turi) urakat.

Mosonyi urat minden felvonás után többször kihívták. – Mielőtt elbúcsúznánk e szellemdús zeneszerzőtől, hadd kiáltsuk neki oda kívánságunkat: első operájának teljes elismerést hozó fogadtatásában leljen ösztönzést ahhoz, hogy a magyar színpadot továbbra is gazdagítsa múzsájának adományaival!

Pester Lloyd VIII/299, Pest 1861. dec. 22., reggeli kiadás 2. lap.

75

Nationaltheater. Donnerstag den 19. wurde zum ersten Male aufgeführt: „Szép Ilon", ungarische Oper von M. Mosonyi. Die Beliebtheit des Kompositeurs, die lange Vorbereitung zu dieser Oper, deren Text (nach einem Gedicht von Vörösmarty) und Musik so durch und durch national sein mußte, hatte das Haus in allen Räumen erfüllt; Gesichter, die man seit Monden nicht gesehen und in denen keine Spur von nationalem Typus zu entdecken, preßten sich in die gedrängt vollen Bänke und über und über schichteten sich die Reihen der Zuhörer auf den Gallerien und alle diese lauschten mit gespannter Erwartung und ungetheilter Befriedigung der neuen ungarischen Melodien, die sich hier wie aus einem

unerschöpflichen Füllhorn ergossen. Wir können übrigens heute nur so viel berichten, daß die Oper sehr gefallen, der neue Maestro sehr oft wie die Sänger und besonders die Sängerin (Fr. Hollosy) gerufen wurden, ja Einiges auch wiederholt werden mußte. Schade übrigens, daß toujours perdrix auch hier Anwendung findet, das Nationale in der Musik könnte schon auch einige Abwechslung ertragen, und Schade zweitens, daß das Vörösmarty'sche Gedicht zu einem Libretto für eine große ernste Oper etwas gar zu mager ist.

Nemzeti Színház. 19-én, csütörtökön először adatott elő: „Szép Ilon", magyar opera Mosonyi Mihálytól. E zeneszerző közkedveltsége, s a hosszú előkészületi ideje ennek az operának, melynek Vörösmarty költeménye nyomán írt szövege és zenéje teljességgel nemzeti jellegű kellett hogy legyen, utolsó zugig megtöltötte a házat; olyan arcok is, amelyeket hónapok óta nem láttunk és amelyekben nyomát sem fedeztük fel a nemzeti tipusnak, nyomakodtak a dugig megtelt padokban és zsúfolódtak a galérián a hallgatóság soraiban. Valamennyien feszült várakozással és osztatlan elégedettséggel figyelték az új nemzeti dallamokat, melyek mint kifogyhatatlan bőségszaruból, úgy ömlöttek. Ma különben annyit jelenthetünk csak, hogy az opera nagyon tetszett, hogy az új maestrot, akárcsak az énekeseket és különösen az énekesnőt (Hollosy asszonyt) nagyon gyakran hívták ki, sőt néhány részt ismételni kellett. Kár különben, hogy a „mindig csak fogolypecsenye"-elvet itt is alkalmazták: a zene nemzeti jellege némi változatosságot azért elviselhetne. Kár továbbá, hogy Vörösmarty költeménye túl sovány ahhoz, hogy egy komoly nagy opera librettója legyen.

Pest-Ofner Zeitung Pest, 296, 1861. dec. 22., 3. lap.

76

f. Mosonyi's „Szép Ilon", bei gedrängtvollem Hause und enthusiastischer Aufnahme zum ersten Male Donnerstag am Nationaltheater aufgeführt, bildet ein Meisterwerk des nationalen Opern-Repertoirs. Durch das ganze, gediegen gehaltene Werk spinnt sich der sangliche Character unserer Volksweisen fort, wodurch das Problem seine glückliche Lösung fand, daß im streng nationalem Style gehaltene Opern komponirt werden können. Fr. v. Hollósy, die Trägerin der Hauptparthie, hat im virtuosen und getragenen Gesange wesentlichen Antheil am glänzenden Erfolge errungen, wie die Hrn. Ellinger und Bignio bei gerundetem Zusammenwirken diesem Werke einen bleibenden Platz im Repertoir garantiren.

f. Mosonyi „Szép Ilon"-ja, melyet zsúfolt ház és lelkes fogadtatás mellett csütörtökön mutattak be a Nemzeti Színházban, mesterműve a nemzeti operarepertoárnak. A teljes, derekasan felépített művet mindvégig átszövi népdalaink éneklő jellege, ami által az a kérdés, hogy lehet-e szigorúan nemzeti stílusú operát komponálni, szerencsés megoldásra lelt. A címszereplő Hollósy asszonynak, virtuóz és teherbíró énekével, jelentős része van a kivivott fényes sikerben, mint ahogy Ellinger és Bignio urak csiszolt együttműködése szintúgy maradandó helyet biztosít e műnek a repertoáron.

Pest-Ofner Bürger-Zeitung II/182, Pest-Buda 1861. dec. 22., 3. lap.

77

* * Mosonyi „Szép Ilonka" czimü 5 felvonásos regényes dalműve csütörtökön adatott Pesten rendkivüli hatással.

Korunk II/262, Kolozsvár 1861. dec. 22., 3. lap.

78

– Mosonyi Mihály zeneszerző hazánkfia „Szép Ilon" czimü, hir szerint igen jeles dalmüvet irt, melynek első előadatása a pesti nemzeti szinpadon mult csütörtökre volt kitüzve.

Kolozsvári Közlöny 202. sz., Kolozsvár 1861. dec. 22., 821. lap.

79

* Mig némely uj dalműnél az az eset áll be, hogy rendesen minden előadás után röviditeni kell rajta, Mosonyi Szép „Ilon"-jánál alkalmasint ellenkezőleg fog történni; t.i. miután mások, nem tudni miért, annyit nyesegettek rajta, hogy most alig tölti be a rendes szinházi estvét s ez által természetesen caeteris paribus igen sok része elveszhetett, most ennek egy részét a szerző ismét vissza fogja jogos helyére tenni.

Sürgöny I/294, Pest 1861. dec. 22., 2. lap.

80

A legelső és legérdekesebb ujdonság Mosonyi „Szép Ilon" czimű dalműve. A dalmű a legnagyobb sikert aratta; a harmadik felvonás zenei tekintetben a legelső operai szépségek közé tartozik; a szöveg, mely Vörösmarty regéje után iratott, szép és regényes s a mi a fődolog, igazi magyar; hanem azt nem értjük, miért nem hagyták meg a czimet ugy, mint az nagy költőnk művénél van.

Divatcsarnok IX/52, Pest 1861. dec. 23., 416. lap.

81

* * Mosonyi „Szép Ilon" czimű operája, melynek szövegét Fekete Mihály, e lapok szerkesztője irta, mult csütörtökön a pesti nemz. szinházban végre előadatott. A pesti lapok előlegesen negy dicséretek közt nyilatkoznak e dalmű szépségéről. E műben mint műértők egyhangulag jellemzik, nem csak, hogy a magyar zenének jelleme tisztán és szigoruan mindvégig meg van tartva, de egyszersmind oly gazdagságban jelenik meg az, hogy méltán büszkék lehetünk a bányászra, ki ebből annyi kincset aknázott ki. A szerzőt minden felvonás után zajosan hitták.

Korunk II/26, Kolozsvár 1861. dec. 29., 3. lap.

82

– b. – Dec. 21. „Szép Ilonka." Opera, zenéjét szerzé Mosonyi Mihály, szövegét irta Fekete Mihály.

Zeneirodalmunk gyöngyének neveztük e dalművet mult birálatunkban, mely állitásunkat, mint látszik a többszörös előadások igazolni fogják. Már ma is nagyobb volt a siker, átalánosabb a tetszés, mely minden előadással növekedni fog. E dalmű, ha más érdeme nem lenne is, mint az, hogy tősgyökeres magyar, már megérdemlené a dicséretet, mert e nemben első uttörő; azonban e dalmű, mint egész oly szép, minden hatásvadászat nélkül nagyszerü, hogy méltán örülönk azon nyereménynek, mely általa zeneirodalmunkat érte.

Hollósy Kornélia oly szépen énekelt, a mily hangon csak ő tud szólani a szivhez, s valahányszor halljuk, mindig félve kérdezzük magunktól: ki fog nyomaiba lépni? A közönség minden dal után kitapsolá.

Bignio az öreg Péterdit jól adta, mert hogy jól énekelt, azt e fiatal énekesünkről fölös mondanunk, miután mindig jól énekel, és rendesen roszul játszik; a mit különben egy énekesnek megbocsájtunk, ha oly szép hangja van mint Bignionak; azonban jobban szeretjük, ha egyik a másiknak megfelelő.

Ellinger nem akart tultenni magán, mint többnyire, s azért ha néhány fekterismust leszámitunk, jól dallá szerepét.

Kőszeghi szintén szépen éneklé kis szerepét; kár, hogy ez alak e dalműben olyan ötödik kerekféle, a mely nélkül a dalmű legkisebb csorbulást sem szenvedne.

Egy átalán e dalmű zenéje és szövege közt ég s föld a távolság.

Hölgyfutár XII/154, Pest 1861. dec. 24., 1232. lap.

83

– Mosonyi „Szép Ilon" czimü dalmüvét e hó 19-én adták először a pesti nemzeti szinházban, a zsufolva telt ház legélénkebb tetszés nyilvánitásai közt. A „P. Ll." szerint még azok is, kik Mosonyi ismert tehetségétől sokat vártak, meg voltak lepve azon fellengős és gazdag sokféleség által, melyet szerző a magyar zenében, ennek jellemèhez szigoru ragaszkodás mellett ki birt fejteni. Minden felvonás után kihivták.

Kolozsvári Közlöny 203. sz., Kolozsvár 1861. dec. 24., 825. lap.

84

† Még némely dalmünek az a hibája, hogy nagyon is hosszu, addig Mosonyi „Szép Ilonkájá"-nak azt róják fel hibájául, hogy nagyon is rövid. És mivel a müven mások tudja isten miért? nagyon is sokat nyesegettek, a szerző most egy részét jogos helyére vissza fogja tenni.

Hölgyfutár XII/155, Pest 1861. dec. 26., 1238. lap.

85

„SZÉP ILON."
Eredeti regényes magyar dalmű 4 felvonásban,
szövegét irta Vörösmarty hason című regélye után
Fekete Mihály,
zenéjét szerzé
Mosonyi Mihály.
Először adatott a nemzeti szinházban dec. 19-én.

Alig volt talán valaha dalmű, melynek előadása iránt feszültebb várakozással, s általánosabb érdekeltséggel viseltetett volna a közönség mint Mosonyinak fentcímzett magyar dalműve.

– S ez természetes dolognak tünhetik fel, ha meggondoljuk ama nagyobb mérvü mozgalmakat, melyek újabb idő óta a magyar zene kérdése s jelentősége körül nemcsak hazánkban, de még a külföldi müvészi körökben is felmerültek; s ha tekintetbe vesszük egyéniségét a szerzőnek, ki ezen mozgalmak közepette, mind irodalmi mind pedig tényleges gyakorlati működése által fontos tényezői szerepre vállalkozott s – mondjuk ki határozottan – arra hivatva is van.

A ki figyelemmel kisérte s kiséri az e téreni eszmék s működési törekvések harcát, surlódásokat: az meggyőződhetett arról, hogy nemzetünk szellemi kifejlődésében e kérdés többé háttérbe nem szoritható; s hogy ama kosmopolitikus idegen elemmel, mely nálunk a zenemüvészet általános gyakorlásának mezején eddigelé korlátlanul űzte egyedáruskodását, ma már egy határozott párt áll szemben, mely a nemzeti zenének magas müvészeti célokra termett életrevalóságáról győződve, annak fejlesztését tüzte ki zászlajára, s mely a valódi zenészeti tudományt, miveltséget s klaszszikus remekmüvek tanulmányozását, terjesztését, csak annyiban tekinti főcélnak, mennyiben azokat, e nemzeti feladat megoldásához hatalmas szövetségesekül felhasználhatja. A harc még csak kezdetében van, s talán sokáig

fogja még egyik nemzedék a másiktól szent hagyományképen átvenni az egyesek agyában s lelkében támadt eszmét, mig folytonosan tovább fűzve azt, végre mint gyenge forrásból fakadott patakot világfolyóvá növelhetendi.

Mosonyi egyike azoknak, kik eme szent de tövis koszorúkkal kinálkozó küzdelemnek elszánt előharcosául vállalkozott. A minő fegyvereket a valódi meggyőződésből folyó lelkesedés, tudomány, s ernyedetlen kitartás csak nyujtani képes, mindazokkal fölvértezve lépett a küztérre. Lankadhatlan tevékenységének köszönheti zeneirodalmunk mindazon nagy részben sikerült eredeti s egészen uj világot feltáró müveket, melyekkel azt, egy pár rövid év alatt gazdagítá; s midőn a leghaládatosabb, jelentékenyebb, hatásosabb, de ugyanazért egyszersmind legsikamlósabb téren (a magyar dalmü terén) határzá el erejével megpróbálkozni; nem volt ember ki – csak valamit is hallva működéséről – a legnagyobb feszültséggel, érdekkel ne várta volna ama pillanatot, hol aztán egyéni véleményével alkalma leend mérlegezni az általa igért földnek becsét s előnyeit.

A fentnevezett napon alkalma volt a nagy közönségnek meggyőződni Mosonyi magyar zeneszerzői tehetségéről. Nem tartozhatik e lapok köréhez mindazon különböző véleményárnyalatokat registrálni, melyekkel a kérdéses dalmü, első előadásakor találkozott, vagy jobban mondva: találkoznia kelletett. De igen is hivatásunk köréhez tartozik kijelölni a nézpontot, melyből azt, mint magyar zenészeti műterméket mindenekfelett szükséges tekinteni, hogy aztán valaki ne csak pusztán a megszokott szinházizene kellékeinek szűk s megszokott mérve szerint törjön pálcát felette.

Mielőtt eme feladat megoldásához kezdenénk, röviden megemlítjük, hogy Mosonyi dalmüvének első előadása a legnagyobb elismeréssel találkozott, mi a műnek tulnyomó szépségei s belbecse mellett főleg azon nagy szorgalommal vezetett pontos, összevágó betanulásnak s előadásnak róvható fel, melyet színrehozatalánál nem csak az illető énekmüvészek s főleg Hollosy L.-né, de az összes zenekar is Erkel Ferenc kitünő felfogási tehetsége s igazgatása mellett tanúsított. A szinház – dacára az általános bérletszünet s rendkivüli előadásnak – minden helyiségében fuladásig megtelt. Az első felvonás után tetőpontját érte el a lelkesedés, s miután szerző tapsvihar közt négyszer kihivatott, a zárjelenet (kettős Ilon és Mátyás közt) zajosan ismételtetett. Ezenkivül legnagyobb tetszésben részesült: a 2. felvonásnak majd minden része, a harmadik felvonást bezáró gyönyörü négyes; s az Ilon halálát föltüntető 4. felvonás első jelenete. Szerzőt az egész előadás alatt nyolcszor hívta ki a közönség. – A kiállitás körül az igazgatóság mindent elkövetett ugyan, de csak annyit tett, mennyit a műnek gyors színrehozatala mellett éppen megtehetett. Később még lesz alkalmunk erről tüzetesebben szólani. Hollosy L.-né assz. kivül Ellinger, Bignio, Kőszeghy s Váry urak voltak a főszereplők, s mindnyájan kiváló lelkiismeretességgel igyekeztek megfelelni feladatuknak. Alább róluk is valamint az egyes szerepekről bővebben. Hollósy L.-né mint mindig ugy ezúttal is az est csillagát képezte. Szép Ilont szokott bájosságával s magas müvészetével eszményesíté. Többször kitapsolá a közönség, Ellinger s Bignio urakkal egyetemben. – Szóval: az első előadás sikere, méltó volt a mü belbecséhez s magyar zeneirodalmi jelentőségéhez.

E rövid előzmény után térjünk át kitüzött feladatunkhoz; elemezzük a dalmű szövegét, s annak zenészeti megvilágításánál midőn kiemeljük egyes fénypontjait, szépségeit, emlékezzünk meg azon részekről is, melyek a pártatlan kritikának szemüvegén át tekintve, nem mindenben felelnek meg az eszményi tökéletesség, s szem elől nem téveszthető gyakorlati szükségek igényeinek.

– Ha kissé terjedelmesebbek leszünk tárgyunk megvilágitásnál: türelmét s bocsánatát kérjük az olvasónak. – Midőn hazai müvészetünk egyik legnevezetesebb eseménye felett kell véleményünket kifejteni s indokolni: azt hisszük, ez nemcsak jogaink – de szaklapunk természeténél fogva – kötelességünk köréhez is tartozik.

Midőn a magyar dalmüvészet fontosabb kérdései s termékei forognak szóban: lehetetlen meg nem emlékezni Erkel Ferencről, ki a honi müvészetnek eme magasztos ágát mintegy semmiből teremtve, végre azt, még a világizlésü zenészek előtt is tekintetet parancsoló tulajdonává emelte a magyarnak. Oly varázserővel s népszerüséggel bir az ő neve e téren, (s méltán is) hogy nagyon természetesnek találjuk, ha minden uj magyar dalmü felett az övéivel való összehasonlitás befolyása alatt szokott rendesen itéletet mondani a közönség. Erkel minden kiváló hivatottsága s valóban sikerült műrészeket eredményezett magas törekvése dacára, nem állhatott egészen behatásán kivül azon általánosított szinházi izlésnek s irránynak, mely túlnyomó volt akkor, midőn mint első alkotó teremtő lángész megjelent a magyar dalmüvészet egén. Az ő példája s rendkivüli sikere után – mint rendesen történik – számos nagy szellemek árnyékát kergetni szokott apró bolygótüzek következtek, s félhomályukkal útját állották az emelkedő nap sugarainak; igy történt aztán, hogy a nemzeti fejlődés dicső korszakában – mert elég volt pusztán jó

szándékot mutatni, hogy valaki közelismeréssel találkozhassék – lassanként oly irány s izlés csempésztetett be a hivatlanok által a magyar dalművészet szentélyébe, melyet megtörni s illető árkába visszaterelni, talán évtizedekig tartó küzdelembe fog kerülni. Midőn végre Erkel legutolsó dalművével föllépett, egyszerre egy egészen új világ tárult fel azok lelke előtt, kik a magyar dalművészet nagy jövőjü igéretföldjének fölkeresésére vállalkoztak ugy az elméleti, mint a gyakorlati kutatásoknak sokszor kétes utakat mutató pusztáin. – „Bánk" után a végeredményről többé senki sem kételkedhetett, s csak a célhoz vezető ösvénynek minő irányban kelletö követése lehetett kérdéstárgya a további müködésnek. S ím mindenekfelett ez azon nézpont, mely Mosonyi dalmüvét feltünően megkülönbözteti az eddigiektől elannyira, hogy párhúzamot akarni vonni e téren Erkel s ő közötte: nem hogy természetes kifolyása lehetne a müvészet fenekére tekintő észlelésnek s műtani itéletnek, de azt valóságos ellentétes eljárásnak kell tekinteni.

(Folytatása követ.)

[2]
(Folytatás.)

A mi Mosonyinak müvét lényegesen megkülönbözteti nemcsak a hasonnemü magyar, de általában más közönséges, megszokott modorban összeszerkesztett dalmüvektől is, az leginkább abban fekszik, hogy ő elvileg s szándékosan kerülvén minden vakitó s lényegében mit sem jelentő chablonszerü üres szinházzenei hatásokat, müvének belbecsét kizárólagosan a szöveg szavai s a jelenetek lélektani jelentőségéből elvont s a zene által érvényre emelt kifejezési igazságokra épitette nemcsak, de e ritka feladatot még hozzá egyedül csak a magyar zene elemeivel oldotta meg.

Kevesen lehetnek már ma, kik ne hallottak volna ama számtalan alakban fölmerült badarságok, izlés s észellenességek felől, melyek ide s tova félszázad óta árasztják el a világ színpadait. Legkirivóbb példáit azonban a dalmüköltés terén a szöveg s zenének egymással összeházasítása mutatja fel. Midőn az efélék lassanként terjedni kezdtek, még akkor egy Mozárt, Beethoven, Weber, Cherubini sat. dalmüveik nem voltak ritka tüneményeka szinházakban, s a mi eme újabbkori félszegségek nemében – különösen az olaszoknál – lábra kezdett kapni, azt a közönség legnagyobb része, akkor még a remeklő énekesek által nyujtott élvek kedveért, változás tekintetéből békésen eltürte, a sok valódi jó s igaz remek dalmü mellett. De később midőn a zeneköltők tökéletes rabjai lettek az énekmüvészeknek s ezek által a sok mindenféle izlésü s nézetü szinházigazgatóknak is, egyszerre minden más alakot öltött. – Az énekmüvészek, hangterjedelmökhöz képest cifránál cifrább, s a sok vakitó futamok, trillák, kadenciáknál minduntalan még vakitóbb, tündöklőbb dolgokat követeltek a dalmüiróktól; az impressariók pedig megvetőleg tekintettek az oly müvekre, melyekben a hatás csak a kifejezési igazságokra, de nem valamely hires énekmüvész szemfényvesztéseinek föltüntetésére fektettetett. Lassanként mindinkább alárendelt szerepre lőn kárhoztatva a szövegkönyv; megragadtak egy-egy végszótagot, s elkoloraturáztatták rajta óranegyedig is az énekeseket; áriákat, összeseket s mindenféle – éneklési szeszélyeskedésekre alkalmas – versszakokat alkalmaztak sokszor beékezve a már kész szöveg közé, csakhogy kielégitség valamely énekmüvész szeszélyét, vagy hogy ez vagy ama szinházi közönség izlése s élvezeti kivánalmainak hizelegjenek. – Még egy Mozárt sem menekülhetett az eféle concessiók elől, s nem egyszer vétett pirulva a müvészi szép ellen. – Beethoven „Fidelió"-ja nagyrészt annak köszönhette s köszöni még maiglan is háttérbe való szorítását, mert benne mindenekfelett kifejezésteljesen kell énekelni, nem pedig remeklő modorban trillázni, koloraturázni, s minden ok nélkül kadenciát kadenciára halmozni.

Azonban az olasz dalmüvészeti irány s oskolának általános elterjedése korunkban, épen nem állott egy arányban a valódi énekmüvészet fejlődése s terjedésével; mentől több dalmü termett az édes olasz modorban: annál ritkábbak lőnek a kifejezési igazságot némüképen a remek s bevégzett müvészeti előadással helyettesítő s kártalanító énekesek; a szaporodó kontármüvészek által napról napra mindinkább föltünőbbé kezdett aztán válni az üres tartamu dalmüi zenének meghasonlása a szöveg értelmével s ésszerü zenei kidolgozásával. Más eszközökhöz kelletett folyamodni, s a külérzékre vastagon ható ecsetelések szükséges dolgokká váltak, melyek is végre leginkább Scribe dalmüszövegeiben, s Meyerbeer zenéjében érték el a legmagasabb tetőpontot. Többé aztán nem annyira a szavakra, s az ezek által ecsetelt lelki mozzanatokra, mint inkább a legellentétesebb s felzaklatóbb tettek, jelenetek, s eseményeknek színpadra való hozatalára fektettetett a dalmüvek súlypontja. De mi lőn a következtetés? Az, hogy ma már

az összes szépművészetek segédkezése, a színpadi gépiességek netovábbja, s a hangszerelésnek valamint a legerőltettebb éneklési hatásoknak hatványozott vegyülete szükségeltetik arra, hogy egy dalmü világsikert arasson. A közönség mindig s mindenütt olyan, milyennek a müvészek nevelik, azért nem csoda tehát ha évtizedekig fokoztatván látványossági s képzelődési viszketege, egyelőre visszaretten mind attól, mi eme szinházi kivánalmait a szokottnál nagyobb mérvben azonnal kielégiteni nem képes.

S ím röviden elmondtuk s körülirtuk ama nézpontot, melyből M o s o n y i-nak dalmüvét nem lehet tekinteni, annál kevésbé pedig megitélni. Ennélfogva hátramarad kimutatni az ellenkezőt, vagyis azt, hogy szerző – kevés kivétellel – egy a szöveg szavai s jeleneteiből kifolyó zenészeti igazságoknak megfelelő müvet teremtett, melynek belbecsét s jelentőségét mindenekfelett ama körülmény emeli, hogy e feladat megoldásánál igen korlátolt zenészeti eszközökkel s anyagokkal rendelkezhetvén, (értjük a kizárólagosan magyar zenei elem körét, melynek határain túl nem terjeszkedett) azt mégis mesterileg – mondhatni: páratlan modorban – fejtette meg.

Midőn a magyar dalmüvészet kérdése, E r k e l teremtő tehetségének kiváló termékei után mindinkább szélesebb láthatárt nyitott a gondolkodó zenészvilág lelkében: legfontosabbnak s legnehezebben megoldhatónak tünt fel ama tétel, hogy vajjon lehetséges-e hát egy dalmüvet minden részeiben kizárólagosan magyar zenészeti elemekből alkotni, s vajjon lehetséges-e az ez által nyerendő formákat s kifejezési módokat, az általánosan elfogadott dalmüi műalakok keretébe foglalni anélkül, hogy megsértessék a müvészet eszméjének megfelelő kifejezési igazság, meg a formakellem, s anélkül, hogy egy hanguvá tétessék a közönségnek megszokott szinházi élvezete? – A figyelmes észlelő előtt első hallásra feltünik, hogy M o s o n y i, e dalmüve által ezen sokoldalu nehézségektől kisért s mindeddig kétségbevont müvészeti tétel megoldását tüzte célul maga elé. A kisérlet mesterileg sikerült s müve nemcsak a magyar zeneirodalomra nézve vált megbecsülhetlen kincscsé, de egyszersmind világbecsüvé emeli azt azon körülmény, hogy általa tényleg be van bizonyítva a különböző speciális nemzeti zeneiskolák megalapíthatásának lehetősége. S ez aztán voltaképen ama választó fal, mely szerző müve s más eddig létező magyar dalmüvek közt emelkedik oly feltünően jellemző alakban, hogy – mint ezelőtti cikkünkben említettük – műszempontból tekintve azt, minden azzali összehasonlitást csak félszeg s incompatibilis eljárásnak lehet nevezni.

Mosonyi dalmüvének müvészeti belbecsét csak az képes valódilag s kellő mérvben felfogni s méltányolni, kinek helyes fogalmai vannak a műalkotási eljárások felől s arról, hogy mily nehéz feladat minden megszokott szinházzenei phrázisok, hangszerelési hatásvadászatok s más idegenszerü külsőleges vakitó üresség alkalmazása nélkül, s egy még nagyon kimért terjedelmü nemzeti zene elemeiből valóságos műalaku s kidolgozásu dalmüvet teremteni. E tekintetben méltán büszke lehet a magyar, szerzőnek e müvére, mert oly tisztán nemzeti szellemmel biró termék az, hogy hozzá hasonlóval nem igen dicsekhetik még az összes zeneirodalom sem. S e kiváló tulajdonsága, leginkább kell hogy föltünjék azok előtt, kik világzenészek s nem magyarok, mert ezek, sehol sem találkozván abban oly részekkel s kosmopolitikus zenészeti szólásmódokkal, minőket minden más nemzetbeli remekmüvekben többé vagy kevésbé észlelhetnek, rendkivül magas fokig hatványoztatik meglepetésök, midőn emellett mégis müvészi formákra, folyékony dallamosságra, merész, erőteljes, s kifejezésteli hangszerelésekre, s mesteri kidolgozásra találhatnak minduntalan. Ezzel ellenkezőleg különös ugyan, de mégis sok tekintetben természetes tünemény, hogy a kizárólagosan magyar közönség közől sokan azért nem akarják igen izlelni, mert – mint mondják – n a g y o n i s m a g y a r, s n e m b i r o l y k i r í v ó o p e r a i h a t á s o k k a l, m i n ő k e t m e g s z o k o t t m á r a v i l á g (s így ők is) h a l l a n i s é l v e z n i (?) a s z i n h á z a k b a n.

De ha kérdjük, hogy minők hát ezen megszokott operai hatások, melyek nélkül már ma nem is lehet dalmüi élvezetet képzelni? Rendesen vagy néma feleletet nyerünk, vagy pedig néhány nagy hírü dalmüirónak világsikert aratott müvére történik a hivatkozás. Egy müvészet sincsen annyira alávetve a megszokásnak mint épen a z e n e; a mindennapi tapasztalás bizonyitja ezt, s folytonos egyforma iránykövetéssel, vagy modorossággal annyira viheti valaki a zenében, hogy a megszokott határokon kivül esők felfogására, megértésére, épenséggel semmi érzékkel sem fog rendelkezni. A zenemüvészetnek minden legcsekélyebb fordulópontjait is feljajduló kárhoztó itéletek s a régi megszokotthoz szorosan ragaszkodni szokott – sokszor együgyü s jó hiszemü, de sokszor önhiuságukban megsértett szándékos s öntudatos – ellenzéki torzsalkodások szokták követni. Így volt ez minden időkben s igy is lesz, mig csak két ember egymástól különbözőleg lesz alkotva. De ha valaki soha sem hallott életében mástól dalmüveket mint például: Donizetti vagy Verditől, s egyszerre hallván W e b e r „O b e r o n"-ját; G l u c k „A l c e s t"-jét; M e h u l „J ó z s e f"-jét vagy épen Mozárt „D o n J u á n"-ját, (hogy B e e t h o v e n „F i d e l i ó"-ját vagy W a g n e r „L o h e n g r i n"-jét ne is említsük) a reá tett behatások felől pártatlan itéletet

kellene mondania: az kétségkivül nem igen hizelgő lenne az illető nagy zeneköltőkre nézve. S ezen nem is lehet felette csodálkozni, ha meggondoljuk, miszerint a közönség legnagyobb része nem öntudatosan, de csak megszokott ösztönszerüség után hallgatja s élvezi vagy elejti a különböző dalmüveket. – Midőn valamely műtermékről van szó, mely nem a véletlennek de a müvészi mély átgondoltságnak szüleménye; s melynek szerzője nem a tehetség, képesség s készültség hiánya miatt, de a valódi előre törő lelket jellemző öntudatosságból tér le a megszokott útról s választ magának újat, hogy a müvészetnek még ismeretlen regióihoz eljuthasson: akkor nem lehet a döntő birálatban nagy része az egyéni izlésnek, a divatos rokonvagy ellenszenvnek, de azt azon szempontból kell mérlegezni, hogy vajjon megfelel-e hát a kitüzött célnak s előre tett lépesnek minden szigorú kellékei szerint a magasabb müvészetnek, föltéve, hogy a kitüzött célt elfogadjuk mint olyat, melynek szükséges voltáról meg vagyunk győződve?

M o s o n y i kizárólag egy magyar dalmüvet akart teremteni, s olyat, melyben a magyaron kivül egy nemzetbeli zenei elem se legyen képviselve; s ezt oly szorosan vette, hogy még a legszükségesebb énekbeszédeket (recitativ) s zenekari kiséreteket is ugy szerkesztette, hogy azokban egyedül csak a magyar ismerhessen saját zenéje jellemére. Óriási feladat! tekintve a szerzőt magát mint műalkotót; s példátlan merész röptüség! tekintve részint a közönség megszokott izlését, részint pedig azon idegen zenétől saturalt tudákos párt ellenszenvét, mely a müvészetben minden nemzeties egyedáruskodásnak esküdt ellensége. – Ily példátlan vállalat, ennyi szinezetü ellenzéki elemmel szemközt, csak a müvészi bevégzettséggel s az anyagot mesterileg uraló tudományos készültség s ihlettséggel győzhetett. Elévülhetlen győzelme marad ez a magyar zene müvészi életrevalóságának, s annak magas világhivatásáról tesz tanúbizonyságot. Az út meg van törve; szerző nem kételkedhetik többé eszményképének megvalósíthatása felől, s az utánna következő kiváló tehetségeknek már most könnyebb lesz haladni, s még fényesebb eredményekhez jutni a kimutatott úton.

Sokan lehetnek, kik M o s o n y i-nak dalmüvét legelőször halván, megütköznek azon, sőt – mondjuk ki – talán némi ellenszenvet is éreznek iránta. De ezek nem a zenemüvészet egyik legfontosabb tényezői ágát látják a dalmüvekben, hanem azokat csak az unatkozó szinházlátogatók fizetett elszóródási eszközeiül tekintik. Vannak ugynevezett blazirt s routinirozott zenehallgatók, kik zsebökben hordják szüntelenül a megszokott modoru dallamok, operai hatások, s látványosságoknak mérőrőfjét, s kik minden olyan felett kérlelhetlen pálcát törnek, mi véröket nem lázítja, szemöket nem kápráztatja, s hallérzékeiket a legkisebb gondolkodás nélkül nem csiklándoztatja. – Az eféle divatos haute-kritikusok azonban mivelt, okos embereknek tartják magukat; de vajjon ha tudományos szakkönyveket szoktak olvasni (pedig nem vonjuk kétségbe, hogy ezt szokták tenni?) nem tapasztalják-e elégszer, hogy sokszor egy olvasásra nem voltak képesek valamely mélyebb gondolatmenetet felfogni, s annak értelme s jelentősége felett magukkal tisztába jönni? – Bizonyára igen! S mégis a müvészetek – különösen a zene – terén azt kivánják, hogy mindent egyszerre megértsenek s ha erre nem képesek: tehát nem magokban, de a készültségökön fölül álló müvekben keresik a hibát. – Vagy talán a müvészetek hivatása megszünik szerintök a szinházakban s ott nem egyéb, mint csemege a dús erőteljes lakoma után? Ha tagadni merik miszerint a müvészet nem épen oly hatalmas szellemi tényező, mint akármely más ága a tudomány vagy miveltségnek: ugy igazuk lehet, de ha e tétel áll: akkor kell hogy méltányoltassék különösen ott is, hol annak csaknem minden tényezője öszpontosul vagyis: a s z i n h á z a k b a n .

M o s o n y i nem számolhatott arra, hogy a magyar zenében fordulópontot képező müve a közönségnek most leirt részénél sensatiot szüljön; ha e lett volna célja: ugy azt más úton könnyebben s biztosabban elérheti vala; nála szentebb volt a cél s a müvészet érdeke, minthogy kapós vásárt akart volna ütni tudományával s készültségével. Magasztos törekvéseit várakozáson felül tudja méltányolni mind az irodalom mind pedig a közönségnek ama része, melynek támogatása s méltánylata szokta előre hajtani a kiváló szellemek működését. S ez eléggé megjutalmazza az előre törő lélek intentióját, fáradságát. –

Legközelébb a mű részleteivel fogjuk t. olvasóinkat megismertetni, s a fénypontok, müvészeti nyeremények s hóditmányok feltüntetése mellett, elmondjuk nézeteinket azon részek felől is, melyek kell hogy idővel azokkal egyenlő színvonalára emelkedjenek az eszményi tökéletességnek.

(Folytatása köv.)

[3]
(Folytatás)

Mondottuk, hogy Mosonyi kizárólagosan magyar dalmüvet akart teremteni. Hogy e nehéz feladat megoldásában semmi mellékes apró körülmények által ne gátoltassék: mindenek felett egy oly szövegkönyvre volt szüksége, mely nemcsak helyiségi avagy személyzeti, de még csak elbeszélési tekintetnél fogva se tartalmazzon legkisebb idegenszerüt is, vagy olyat, minek lényegét nem a magyar elem képezné. S ha a Fekete Mihály által szerzett szövegkönyv telve van is sok gyenge s a cselekvényhiányból folyó egyhangu, hatástalan részekkel s gyakorlatiatlan situatiókkal: azon érdemét nem lehet tőle elvitatni, hogy egy magyar zenét irni akaró szerzőnek még csak távolról sem nyújt alkalmat valamely idegenszerü zenészeti gondolatok felkarolására; s valószinü, hogy még az oly zeneköltőt is visszatartóztatta volna az eféléknek beleszövésétől, ki nem azon szándokkal kezd vala – mint Mosonyi – e dalmű megirásához, hogy az, egészen magyar elemekből legyen szerkesztve.

Hogy a kérdéses szöveg, irójának első kisérlete: e felett tisztába lehet azonnal mindenki, ki azt egyszer is átolvasta, s kinek legcsekélyebb gyakorlati tapasztalása van egy zenészeti megvilágitásra alkalmas szövegkönyvről. Sok kell ahoz, hogy valaki e nemben valami megfelelő sikerültet legyen képes teremteni; pusztán gördülékeny versek, csattanós rimek, s a kettősök, hármasak, összesek vagy karénekeknek beleszövése még nem ad erőt s nem okoz hatást. Az oly szövegkönyv, melybe többet beszélnek mint cselekesznek; melyben a több személy együttléte nem a cselekmény vagy situatió szükségletein alapszik, hanem csak a dalmüvekben előforduló szokásos zenészeti hatás s a műformák betölthetése végett létezik; melyben a legszebb szavak, komikus párbeszédek, költői ömlengések foglaltatnak anélkül, hogy azok értelmét a személyeknek mozdulatai vagy cselekvényeiből csak hozzávetőleg is kivehetné a néző vagy hallgató: soha sem bir előnnyel azok felett, melyekben a szavak természetes sőt szükséges következményei a cselekvénynek elannyira, hogy a változó szenvedélyeknek pusztán plasztikai kifejezései által is bőséges s háladatos anyag nyújtatik a zenészeti festések s megvilágitásokra. S nézetünk szerint e megkivántatóságok hiánya vagy csak nagyon csekély mértékben való alkalmazása okozza a kérdéses szövegkönyv árnyoldalait, egyhanguságát s ama veszélyes sziklákat, melyeket annak zenészeti átdolgozásánál hajótörés nélkül kikerülni, nem minden – sőt mondjuk ki: nagyon kevés – zeneköltőnek fogna sikerülni ugy, mint sikerült az Mosonyinak. Ha szerzőnek rendkivüli érdeme az – mint fentebb kiemeltük – hogy egy dalművet alkotott tisztán magyar zenészeti elemekből: ugy kétszeresen bámulatra méltó, hogy e nehéz feladatot épen a kérdéses szöveg által kiszabott határok árnyai mellett fejtette meg. – Van azonban e dalmű szövegkönyvének sok oly oldala, minőt hasztalanul keresünk más társainál, s melyek a sok vérlázitó, illemsértő, s hajdermesztő túlzottságok közt szinte jótékonyan hatnak a képzeletében fagypontig hatványozott emberi lélek szelidebb hajlamára. Ugy van vele az ember mint a szem, melynek jól esik egy ártatlan idylli képre tekinteni, midőn már utálattal telt el a nemesebb emberi érzeményekre fájó hatást szülő bünöknek látásától.

Természetes költőiséggel, a véletlen által előidézett szerencsétlen de tiszta szerelem küzdelmeivel, megtört reményeivel s elvérzésével találkozunk, minden drastikus keresettsége nélkül a túlzásig vitt szenvedélyességnek. Sehol egy kétértelmü szó, vagy jelenet; sehol vértől párolgó tőr, vagy a kijátszott érzeménynek vérbosszút esküvő átkos lehellete. Minden természetes úton fejlődik s csak az egyszerüség hatása van számba véve. Ha a szövegiró kissé változatosabb alakban öltözteti vala az egészet, s a főszemélyek, s momentumok mellett némely ellentétességekül szolgáló mellékes képekre is kiterjeszti figyelmét: mindenesetre figyelemre méltó eltérési lépést tett volna a megszokott s már már hatásaiban csaknem kimerített modoru dalmüszöveg-irodalom terén. –

Az egész szöveget három fő momentumra lehet osztani u. m. 1-ör) a találkozási jelenetre; hol Mátyás mint vadász Ilonkával találkozik, s mindkettő egymás iránt szerelemre gyulad. 2-or) A fölismerési jelenetre; midőn Ilonka megtudja, hogy a királyt szereti kit tőle áthághatlan falak választanak el, s végre 3-or) Ilonka megtört szivének küzdelmeire, melyeknek végre halál a vége. –

Látható, hogy a mese mint dalműszöveg épen nem érdektelen, sőt mondhatni hogy lyrai s romantikai természeténél fogva nagyon is alkalmas tárgy egy zeneköltő képzelődő tehetségének. De minden a kidolgozástól függ s azon apró részleteknek kellő időben s modorban való feltüntetése s közbeszövésétől, melyek egy dalműszövegben ép oly szükségesek, nélkülözhetlenek, mint valamely nagyobbszerü történeti képen a háttéri alakok, környezetek, fény s árnyrészek. – S épen ezen mellékes de kiegészitő részekre van leg-

csekélyebb figyelem fordítva a szövegkönyvben elannyira, hogy a melyek előfordulnak, azok egy általában nem képesek a néző figyelmét annál kevésbé pedig érdekét kiérdemelni. Elég oly szövegkönyv létezik a világon, melynek zenéje világbecsüvé emelkedett, s melynek fordulópontjai sem nem érdekesebbek sem pedig nem változatosabbak, s mégis több felvonáson át közbeszőtt mellékjeleneteivel feszültségben képes tartani a nézőt s hallgatót. – Nehány vadásztársnak megjelenése; az estharang megkondulására dalolva hazatérő munkáscsoport; s a király bevonulása alkalmával tétlenül bámészkodó néptömeg merev magatartása: ennyi mind az, mi a mellékrészeket képezi. Az öreg Túri s fia Andor, mint másodrendü szereplő személyek pedig sokkal alárendeltebb állást foglalnak el, mintsem hogy az egész cselekvényre valamely lényeges befolyást lennének képesek gyakorolni, mi is aztán okozza, hogy megjelenésök nem levén eléggé indokolva, őket csak szükséges zenészeti kisegitő eszközöknek tekinti a néző, s mint akár elmaradható személyek, nem is képesek aztán részeiket oly érvényre emelni, mely a mü egységes hatására mulhatlanul megkivántatnék. Szóval: hibáznak az ellentétes részek s a különböző szenvedélyeknek erősebb szinezete, mi által aztán a zenészeti megvilágitásból folyó benyomások is bizonyos egyhanguság nyomát hagyják maguk után főleg a közönség azon részénél, mely nem szokta emelkedettebb szempontból tekinteni a zenészeti szépségeket. Legnagyobb hátrányára szolgál e szövegnek az, hogy a néző az egész darabon át csak egyetlen szenvedélylyel az az: a szerelem s szeretet kisebb nagyobb foku nyilvánulásaival találkozik, s hogy a szeme előtt feltáruló jeleneteket nem tudja lélektanilag magának megmagyarázni. Mindenki szeret abban: Andor szereti Ilonát, Ilona Mátyást, Mátyás Ilonát, Peterdi leányát, Túri fiát. Annyi a szeretetnek anyaga, hogy semmi másnak nem jut rész. Szövegirónak mindenesetre erősebb szinezetü jelenetekkel kellett volna Ilona s Mátyás szenvedelmét a néző elé állitani, hogy aztán indokolva lett volna az elsőnek halálig vitt kétségbeesése, s az utóbbinak a sirnál csaknem a megtört szív fájdalmáig vitt szenvedelme. Nagyon szorosan ragaszkodott az eredeti ballada meséjéhez s egyedül az elbeszélésnek, képzelődésnek nyitott tért anélkül, hogy cselekvényekkel igyekezett volna hőseibe éltet önteni. Tulajdonképen csak hősnője, de hőse nincsen is a darabnak, s ez eléggé uj lenne, ha nem épen Mátyás király, a hősnek hős fia lennék nem hősi alakban elénk állitva. A pompázó bevonulási jelenet sem elégithet ki, miután a hős tettekből mit sem látunk s csak a képzelődésre lévén utalva, a való cselekvényt sehol sem tudjuk megegyeztetni Mátyás hős jellemével. E szöveg feldolgozásánál sokkal több költői szabadsággal kellett volna élnie a szerzőnek s nem annyira feltételezni, hogy az eredeti balladát ugy is tudja mindenki. A legszebb ballada is lehet igen gyenge s hatástalan dalmüszöveg. –

Másrészt be kell vallanunk, hogy a mi a versek gördülékenységét, könnyüségét, s költői eszmetartamát illeti, szerző e téren nem mindennapi tehetséget bizonyitott; s meg vagyunk győződve, hogy még többször fognak nevével találkozni a magyar zeneköltők kik költészetével maradandó becsü müveket teremtendnek.

S most megtéve a szövegre észrevételeinket, lássuk végre a zenét s annak egyes részeit, egyesülten azzal.

(Folyt. s vége köv.)

[4]
(Folytatás.)

Volt idő midőn a dalműi zeneszerzők kiváló gondot forditottak uj müveik nyitányára; (ouverture) s e nemben nem egy kettőt lehet felmutatni, mely mint müegész, kidolgozás s hatás tekintetében fél sikerét biztositá az egész dalműnek. Ujabb időben azonban többször fordul már az az eset elő, hogy csak egy rövid bevezetés helyettesiti a nyitányt s mintegy csak arra szolgál, hogy az egész műven átvonuló fő gondolattal előlegesen megismertesse a hallgatót. A magyar dalműi zene terén ugy látszik e müvészi eltérés fog meghonosulni, s valamint E r k e l , B á n k -jához is csak egy rövid de eszmeszép bevezetést irt: (s mint tudjuk legközelebbi dalművét is ilyennel fogja ellátni) ugy M o s o n y i szinte b e v e z e t é s s e l kezdi Ilonkáját. – Kezdete komoly, ünnepélyes, s megszokott formáju lassu magyar stylben van tartva, mely a szokásos tizenhat méret után müvészi öntudatossággal fejlesztetik tovább az első motivomukra támaszkodva, mig végre hirtelen megszakad, s a még leeresztett függöny megett távolról vadászkürt-hangok hallatszanak mintegy figyelmeztetéseül annak, hogy a vadászi élet s jelenetek képezik a mű kiinduláspontját. A megszakasztott gondolat ismét tovább füződik s miután még egy párszor a kürtök hangjai által elnémittatik, végre egy gyönyörü hangszereléssel s finom részleti kidolgozással kisért hymnusz tárul fel a hallgató előtt, mely utóbb a 3-ik felvonás egyik fénypontját képezi. De csak futólag mutatja be magát s egész hatását

későbbre tartva fel, átmegy a végzetre. Nehány méretü másod bevezetés után felgördül a függöny, s lesben álló, az erdőségben különböző állást foglaló vadászok csoportozata látszik a szinpadon. A vadászok csakhamar sorakoznak s egy vig bordalt énekelnek, mely az első számot s jelenetet képezi.

E kardal, a dalmű egyik sikerültebb részei közé tartozik; a magyar népdalok legismeretesebb motivumaiból van alkotva s különösen figyelemre méltó harmoniai változatossága végett, mely a magyarosság rovására épen nem történik, sőt mondhatni, hogy csak is ez által nyer jelentőségében. – A második jelenetet egy vadásztárs megjelenése képezi, ki jelenti, hogy Mátyásra ne várjanak. Majd később Túri lép föl keresve bolyongó fiát Andort, s párbeszédbe ereszkedik az egyik vadásszal, kitől megtudja, hogy Budáról valók s a király vadászaihoz tartoznak. Az egész jelenet énekbeszédben folyik le, melyet Mosonyi különösen igyekezett a magyar rythmus képletei után idomítani.

Mi a hallgatót e dalműben leginkább s legelőször figyelmezteti a megszokott szinházi modorosságtóli eltérésre, az: az énekbeszédek s zenekari kiséret kezelése, mely mondhatni csaknem semmi hasonlóra sem emlékeztet. A kar, ismételve első bordalát eltávozik s Túrit magára hagyja, ki is hallva közeledni fiát, egy bokor mögé húzódik. Figyelemre méltó e jelenet után ama cigányos végzet, melyet egy pár méreten át való használat után szépen használ szerző mint tovább füző zenekari gondolatot. Andor a szinfalak mögött kezd dalolni egy romancot, melynek második vers-szakát aztán a szinpadra lépve ismétli. E szám kétségkivül egyik bájos gyöngyét képezi a dalműnek; szorosan magyar zamatjával, s meleg, búsongó jellemével mélyen hat a hallgatóra, s második része különösen kiemelésre méltó, mert annak szépséges menetei ép ugy meglepik a magyart mint a műértőt. – Túri észrevéve fia szerelmi búsongását, hozzá lép, s egy – két ellenkező nézet s érzeménynyel küzdő – komikus kettős fejlődik ki közöttük. Az apa házasítani akarja fiát a szomszéd – természetesen gazdag de nem épen bájos – leányával; a fiu szabadkozik s mindennek ellent mond mit atyja tanácsol mint életbölcs.

Tagadhatlan, hogy a jelenetnek ha a szavak értelmét s ellentétességét vesszük, igen sok komikus oldala van; szerző ki is mutatta mesteri kezét annak zenészeti kidolgozásánál; mindamellett az egésznek elvész komikai hatása azért, mert a szavakban s nem a cselekvényben fekszik a komikum. A néző mint ilyenből mit sem észlelhet, s ha nem tudja a szavakat: még csak nem is fogja sejteni; s innen van aztán, hogy sok hallgató nem tudván magát tájékozni arról miről szó vagyon, kevésbé érdekeltetik a zenészeti részletektől is. Pedig a mi e kettős kidolgozását s különösen zenekari kiséretét illeti, mondhatni hogy az, talán a dalmű legmesteribb részét képezi, habár őszintén szólva a magyar zenészeti elem s kifejezési mód legkevésbé jut benne érvényre. Oly meglepően hasonló az Mozárt szokásos irmodorához, hogy a figyelmes s szakértő zenész azonnal felismeri még az egyes zenekari figurákat s szólásmódokat is, melyekkel e nagy mester vezérkönyveiben majd mindenütt találkozhatni. Itt ott fel felmerülnek ugyan a magyar zene elemei is, de sokkal túlnyomóbb befolyása alatt fogamzott az a klasszikus mozártismusnak, minthogy a véghatás a magyar érzéket kielégíthetné. S csak is ez egyetlen rész az, mely az egész dalműnek kizárólagos magyar szellemétől sok részben elütő. Azonban a zeneértőknek mindenkor nagy élvezetet fog okozni. – Túri, épen akkor hurcolja el erővel fiát, midőn I l o n a egy pillangót kergetve megjelen, követve Mátyás a vadásztól, ki mint ismeretlen meglepi ártatlan foglalkozásában. Andor meglátva Ilonát, elárulja szerelmét iránta, s atyjától vontatva mindketten eltávoznak. – A 4-ik s végjelenetet az első felvonásban, Ilona s Mátyás eme véletlen találkozása képezi, mely végre mind a két részről titkon érzett szerelemmé változik.

Mátyás dallama Ilonhoz, nem tartozik azon háladatos szinpadi áriák közé, melyekért rendesen rajonganak a tenoristák, kivált midőn g a g e -felemelést vagy előnyös szerződést céloznak. Hogy tökéletes érvényre emelkedjék: zeneileg s szavalatilag kimivelt finom hanghordozással kell azt előadni. Második része különösen kiemelendő, mely harmoniai kiséret tekintetéből felette érdekes, amennyiben a dallam folyásának alhangmenete, vége felé, tizenkét egymásután lefelé következő különböző zöngére van alapitva. S ezen gyakori harmoniai változás okozza aztán sokak előtt nehézkes érthetőségét, melyhez járul még hogy az öszhangzati gazdagság, s változatosság, nem áll egyarányban a rhythmikai képletekkel, melyek nagyobbára csak nehány magyar népdali motivumra vezethetők vissza. I l o n a ismételve Mátyás dallamát, végre egy hatásteli kettősre térnek át, mely az egész első felvonásnak leghaladatosabb s magyarosabb zamatu része a nagy közönségre nézve. Mosonyi e számban a legsekélyebb s magában véve jelentéktelen motiv-mozaik darabokat használt, hogy azokból egy mesterileg kivitt müegészet alkosson, mely minden tekintetben nagy jelentőséggel bir a tiszta magyar zene eszményitésének terén. A végin szerettük volna, ha szerző nem tesz némi csekély engedményt a szokásos szinpadi végzetnek. Minthogy Ilon meghivására Mátyás annak atyai lakába távozik vele együtt: ismét a cigány figurás végzettel találkozunk, mely a dalmű folyama alatt majd minden jelenet után előfordul, ugy hozván magával elég gyakorlatiatlanul s egyformán

a szöveg cselekvénye; de mi egyik oka aztán az egyhanguság behatásának is. Reményljük, hogy szerző későbbi müveiben el fogja hagyni e nem mindenkor indokolható cigányvégzeteket, s azoknak valami változatosabb képleteket fog kölcsönözni. E kettős, véleményünk szerint leginkább s leghamarább fog a nagy közönség köztulajdonává válni.

2-ik Felvonás.

Az egész dalműnek ez mindenesetre legköltőibb része, s zenészeti kidolgozás tekintetéből is legérdekesebb, bár nem tagadhatni, hogy miután csak három személy szerepel benne csupán elbeszélőleg, minden cselekvényi változatosság nélkül s hosszan nyújtva némely részeket: a négy közől a legegyhanguabb benyomást hagyja maga után, mit azonban tisztán a szövegirónak lehet tulajdonítani, ki nem sok szinpadi ösmerettel ugy osztá fel az egyes szereplők müködését, hogy mig egyik vagy másik szerepel: addig a többi kettő teljességgel nem tudja mit csináljon, s még a világ első szinésze is zavarba jönne ha néma mozdulatokkal vagy változó arckifejezésekkel kellene a semmit nem tevés situatióit némileg is érdekesekké tenni. – A függöny felgördültével Peterdit, Mátyást, s Ilonát egy terebélyes fa árnyai alatt látjuk ülni teritett asztal s tölt kancsók mellett. Este van. A mezei munkások dalolva mennek haza s az udvar rácsozata mellett elhaladva jó éjszakát kivánnak. – A nyugalomra készülő természet méla csendes zenéje, melyet csak a költők szoktak hallani s megérteni ha vele társalognak, jellemzőleg van festve a magában működő zenekarral. Általában megjegyzésre méltó, hogy valahányszor szerző csak a zenekarral beszél magában a hallgatóhoz, mindig valami meglepő érdekest, s finom költőiest tud elébe állitani. E zenei festése az esténck hasonló egy finom, légies hangsugarakból font fátyolhoz, mely elszenderítőleg száll alá a földre, eltakarni s elnémítani az életet. Az elvonuló munkások kara elég népiesen van tartva, de nagyon kevés változatosság uralkodván az egész dalműven át használt rhytmikai képletekben, s minduntalan egyforma mintegy kiszabott körvonalba fonódva, csak a zenekari kiséret – mint müvészi aljzat által – nyer mind nagyobb érdekességet.

A mi ez után következik az teszi tulajdonképen az egész darab velejét, s főmomentumát. Egy hosszu énekpárbeszéd fejlődik ki Mátyás és az öreg Peterdi közt, mely alatt – elébb Mátyás Ilonának szépelegve – az öreg háziur elbeszéli hadi tetteit, elmereng a mult vészes napjain s végre hogy felmelegítse, felrázza magát: Mátyás királyra tér át, s azt éltetve pohár köszöntésre hivja fel az idegent, ki elébb vonakodik, de majd később poharat emel s elmondja ama hatalmas szavait a költőnek, melyek e jelenetnek is zömét képeznék u. m.

„Éljen hát a hős vezér magzatja,
Addig éljen mig a honnak él!
De szakadjon élte pillanatja,
Melyben attól elpártolni kél;
Egy király se inkább mint hitetlen,
Nyüg a népen a rosz s tehetetlen."

Alig volt nehezebb feladat a zeneköltőnek mint ezt ének s zeneileg megvilágítani anélkül, hogy csupa énekbeszédekre támaszkodva az ugynevezett szokásos ízléstelenségekbe ne essék. Mátyás megtartva lyrai jellemét, az ősz bajnok pedig komoly méltóságos kifejezési modorát, két oly lélektanilag keresztül vitt zenészeti egyéniség áll előttünk, melynek sikerült festése – főleg magyar elemekkel – bár mely zeneköltőnek is becsületére válnék. A hallgató, kivált a ki a fentidézett hires felköszöntés szavait már előre tudja, természetesen azokra fekteti minden figyelmét. – Hogy szerző a fentebbi hatalmas szavakat énekbeszédben, s hatalmas hangszerek kiséretében mondatja el: az, egyéni felfogástól függ; – de részünkről nem átaljuk bevallani, hogy az sokkal nagyobb hatást szülne, ha egyszerüen prózában szavaltatnék; mert véghetlen nehéz dolog azt ugy alakitani zeneileg, hogy érthető legyen s emellett a zenei jellemzésnek is meg legyen az ő hatványozott hatása. A mint most van – kivált az oly hallgatók előtt kik a szavakat nem tudják vagy nem értik – fél annyi hatást sem szül, mint a mennyit fel volnánk jogosítva várhatni. Nagy hátrányára szolgál e jelenetnek az, hogy a cselekvényből senki se tudja kimagyarázni mi történik, minden érdek a szavakra van fektetve s egy idegen, vagy a szavakat nem tudó hallgató mindenkor kevesebb érdekkel fogja kisérni mint megérdemelné.

Az énekesre ki Mátyást személyesíti, nem csekély feladat vár az énekbeszédet csak némi sikerrel is ugy adni elő, hogy az, fülsértőleg ne hasson a hallgatóra; a legmagasabb s szokatlanabb fekvésü hangregiókban forog szüntelen, mi aztán a szavak érthető kiejtését nagyon is akadályozza. – Annél hatásosabb s valóban meglepő fordulatokkal biró énekrész az ősz Peterdié.

Az estebéd alatt csaknem éj leszen s a holdvilág tiszta fényben emelkedik a lombos fák felett. Ilonka elhagyja a terített asztalt s mindinkább eltelve az ifju vadász szerelmétől, magányt keres ábrándozni a hold sugarainál. – Miután a zenekar, a hegedüknek gyöngéd reszketö, s mindinkább magasabbra hágó hangképleteivel jellemzőleg s költőileg előkészit a holdvilág megjelenésére: Peterdi s Mátyásnak néma, Ilonának pedig ábrándozó szerepe kezdődik. – Ha valamit e dalműben szoros s sokoldalu birálat alá lehet venni: ugy az bizonyára Ilonának e sok dallamszerüséggel biró, de egészben első hallásra egyáltalában fel nem fogható igazán ábrándozó dallama. S több eltérő véleményt nem is lehet találni mint épen e felett. Méreteinek symetrikus felosztása s modulatióinak szokatlansága mindenek felett meglepik a hallgatót, s nem képzelünk magunknak oly – bármily tudományos – zenészt is, kinek többszöri hallásra, s végre közeli világra ne lenne szüksége, hogy aztán abban magát kellően tájékozhassa. A képzelet országának minden regióit átkalandozó lélek gondolatainak valóságos ábrándos zenészeti lenyomata: igy lehet azt nevezni. Minden zenei becse s eredetisége mellett is azonban azok közől való, melyek csak rendkivüli előadói müvésznőkhöz kötvék, ezek hiányában soha kellő érvényre nem juthatnak. Nekünk ugy tetszik, mintha szerző előtt e dallam szerzésénél nem annyira az eszményi Ilonka, mint inkább Hollósy L.-né lebegett volna Ilona szerepében; s csak is innen magyarázható ama gyakori trilla-láncolat, s apró hangarabeszk-füzér, melyekkel minden elégséges indok nélkül e dallamot elhalmozta. – Midőn Mátyás látva Ilont ábrándozni hozzá közeledik, s szép szerelmi szavakban üdvözli: a háttérben ismét belevegyül a későn hazatérő munkásoknak egyszerü vig danája; Ilonka tovább folytatja ábrándozását függetlenül a munkások kardalától s a zenekartól, mely hol az egyik hol a másik énekének szolgál kisérő alapjául. Annyi költészet s mesteri finom kidolgozás ömlik el e jeleneten, hogy azt bátran a mű legköltőibb momentumának lehet nevezni. Háboritólag csak Peterdi néma szerepe hat a nézőre; kinek az egész hosszú idő alatt tétlenül kell ülnie, állnia, s küzdenie a semmit sem tevés unalmaival. Mily egyszerü dolog lett volna pedig a szövegirónak eltávoztatni őt az egész jelenet alatt? Mátyás s Ilon szerelme sokkal több hatványozást nyerendett ugy a néző előtt, s Peterdi közbejövetele kétségkivül jóval több életet öntött volna az egészbe.

Midőn Ilon ismét az asztalhoz tér vissza, hol atyja ülve maradt, ennek fölhivására Mátyás élettörténetét kezdi elbeszélni. A kissé zeneileg hosszúra nyújtott versszakokat mindenkor jellemző ritornellel kiséri a zenekar; s mert a tiszta énekbeszédes rész, Peterdinek már ugyan ilyféle előzménye után nem sok uj, sőt már kimeritve észlelhetett rythmikai képleteken alapul: feltünő egyhangu benyomást hagy a hallgatónál, mit szinte jótékonyan szakit félbe a vadászoknak hirtelen megzendülő kürtszava, mely Mátyást távozásra hivja fel. – Miután Mátyás, nehéz énekbeszéddel kisért meghivást intéz Peterdihez s leányához, hogy Budán a király udvarában őt látogatnák meg: kezdődik a 2-ik felvonás bucsú s zárjelenete. Miután a szöveg ugy hozza magával, hogy majd minden végjelenet, indulással, távozással végződjék: tehát nem lehet feltünő szerzőnek amaz eljárása, miszerint minden zárjelenetet kissé sebesebb időmértékü bokázó magyar stylben szerkesztett. Az igaz, hogy ez kevés zenészeti hatásváltozást szül, de könnyen elfeledjük midőn tapasztaljuk, hogy épen ezek legsikerültebb, kerekebb s valódi magyar elemmel gazdag részei a dalműnek. Meg vagyunk győződve, hogy ha egyszer e műrészek többféle kivonatok s átiratok által a nagy közönség kezén fognak forogni; annak kedvencdarabjaivá válandnak s méltán ki fogják érdemelni az általános elismerést. A 2-ik felvonás zárjelenetéről sem lehet épen mondani, hogy az, valamely uj magyar gondolatokat foglal magában; de felhasználva a már meglevő s a magyar ember hallérzékeiben meghonosult daltöredékeket, szerző azokból oly izlésteli s érdekes müegészet alkotott, hogy nincs zenész ki azt a legnagyobb érdekeltséggel ne élvezné. Legkiválóbb példáit mutatják azok annak, hogy mit lehet valóságos müvészi készültség s átgondolás által népzenénknek sokszor legigénytelenebb töredékeiből is teremteni. Szerző azonban ugy látszik különös előszeretettel viseltetik a cigányos cifrás végzeti figurák iránt. Valahányszor távoznak a személyek a szinpadról, mindenkor alkalmazza azokat különböző alakban. Lehetnek situatiók hol helyén vannak, de csak azért használni mert a cigány is szokta azt tenni ha egy igazi magyar nótát bevégez, s igy meghonosítani akarni ott is hol csak az eszményitésnek lehet helye: nem tartjuk egészen elfogadható eljárásnak; s hisszük is hogy ezentul óvatosabban fog szerző azokkal elbánni. – Szép s hatásos része e hármasnak, midőn Ilona a holdvilágos ábránddallamból kölcsönzött nehány mérettel kissé megszakasztja azt. Mintha az elválás percében fel akarná gondolatait tárni Mátyás előtt. – De a kürt ismét megszólal; a

végperc közeledik, s ujfent hangzik az elválási hármas dallama, mely aztán végig megtartja elevenebb szinezetét. E hármast a dalmű legkedvesebb számjai közé lehet sorozni.

(Vége követ.)

[5]
(Vége.)

3-ik Felvonás.

Ha zenei festés, idylli költészet s kifejezési igazság tekintetéből, finom eszményi képnek mondhatjuk a második felvonást: akkor a harmadikat erőteljesség, merész müvészi kidolgozás, s az ellentétességek által előidézett valódi drammatikus hatás szempontjából az egész dalmű fénypontjának nevezhetjük. Zenészeti részeinek kiválósága mellett még azon előnnyel is bir a többi fölött, hogy legtöbb szinpadi változatosságot mutatván, cselekvényeivel leginkább érdekli a néző közönséget is.

A függöny felgördültével Mátyás királyi vára s Buda város fő utcái, térei tárulnak fel, nemzeti zászlókkal s diadalmi jelvényekkel fölékesitve. Fényesen diszitett erkélyek, ünnepélyesen öltözködött főranguak s néptömeg foglalja el a szinpad előterét, várván Mátyás s diadalmi seregének fényes bevonulását. Az ágyuk dörögnek, a harangok zúgnak, s a nép nyugtalanul hullámzik, feszült figyelemmel lesve a történendőket.

Szerző e pompás, minden szinpadi zene hatásait bátran igénybe vehető jelenet által sem engedé magát a megszokott mindennapiasságok terére csábittatni. Más divatos zeneköltők okvetlen három, négy zenekar müködtetése s a rendes zenekar dobjai, trombitái, s réztányérjainak megkettőztetése mellett minden kigondolható hatásvadászatra forditották volna figyelmöket. M. megelégszik az eddig igénybe vett eszközökkel, s az egész jelenet folytán használt crescendói s hangszerelési hatványozásai annál inkább nagyobb hatást szülnek, mentől kevésbé igyekezett azokat az első két felvonás alatt indokolatlanul kimeríteni. A királyt váró néptömeg egy kardallal kezdi, dicsőitő szavakat szórva a győző nagy királyra; a zenekari kiséret mindinkább élénkebb szint ölt s különösen a vonóhangszerek gyors futamok, s szikrázó képletek által fejezik ki a különböző vegyületü néptömeg hullámzásait, itt ott belevegyülvén az ágyuk hangjait viszhangozó dobok tompa moraja, s a harcias trombiták harsogása. A legmerészebb s meglepőbb fordulatu harmoniák, kitérések emelik az egész érdekét s ünnepélyességét anélkül, hogy a magyaros elem csak pillanatra is háttérbe szorittatnék, szóval: a magasztos jelenetre oly folyékony változatossággal előkészitő zene ez, melynek babérjait nem lehet elvitázni. – Túri s Andor ez alatt megérkeznek, bámulnak, ünnepi köntöseikben gyönyörködnek, s aggódva várják Peterdi s Ilonka megjelenését, kik végre megérkeznek s állást foglalnak egy piaci szobor emelvényén, élvezendők a látnivalókat. – A bevonulási induló s e jelenet közé van ama hymnusz beékezve, mely a bevezetésben is előfordul, s mely ez alkalommal hatásosabban kiemelkedik, miután az összes férfi s női kar is egyesül a zenével. Szerző bárha e hymnuszhoz is csak könnyen felfogható motivumokat használt: mindazonáltal mind a méreti felosztásban eltérő aránytalanságnál, mind pedig a nehéz felfogásu harmoniai változásoknál fogva nem oly természetü, hogy azt népies karéneknek lehetne nevezni. Azonban magasztos stylben lett fogalmazása s gyönyörű kidolgozása mindenkor nagy hatást szül még a nem igen zeneértő hallgatóra is. – A hymnusz elzengése után mély csend áll be; a nézők, a nép, biztos állást foglalnak s kezdődik az induló élesen hangsulyozott motivuma, kezdetben egészen finom gyöngédséggel, mintha távolról közelednék az ünnepélyes csendben. A menet megjelen a szinpadon. Hoszszu látványos bevonulási jelenet; kisérve a zenekari indulónak mindinkább hatványozott hangszerelésü részeitől. Végre a király alakja tünik föl. A nép riadozik, virágokat, koszorukat hajigál a király utjára. A zenei kifejezés pompája s erőteljessége tetőpontot ér. A zaj között csak egy néma fájdalmi sikoltás hallható, midőn Ilonka a vadász személyét a királyi kiséret közt keresve abban magát a nagy királyt ismeri fel. A menet végre elvonul; a nép eloszlik s a szinpadon csak Peterdi leányával, s Túri fiával marad hátra. A két első, megtörve a rémitő csalódás fájdalmától félig kétségbeesve áll; mig a másik kettő mitsem sejtve a történtekből elkábulva maradnak a látott pompa fényétől. A zenekar mindinkább elcsendesedik, s miután p i a n i s s i m o hangoztatja az induló első motivumát más hangnembe térve át: ama része kezdődik az egész dalműnek, mely minden tekintetben annak koronáját képezi. Hatásteli drámai jelenet tárul fel előttünk. Peterdi még fájdalmában is dicsőiti a királyt, s áldást szór életére. Ilonka, kit atyja vigasztalni igyekszik,

csaknem eszméletét vesztve küzd kinjaival, Túri s fia pedig örömtől eltelve a király látása felett, elégült szavak közt bámészkodnak s készülnek haza. Négy különböző érzemény s lelki állapot kifejezését kellett itten érvényre emelni a zeneköltőnek: s ez mesterileg sikerült is a szerzőnek azon négyesben, mely a 3-ik felvonást befejezi. – A zenészeti kifejezési igazság, valóságos diadalát üli e par excellence magyar elemekből alkotott gyönyörü négyesben. Mind a négy személy, lelki állapotához mérve különböző hangidomu képlettel lép föl, s mégis oly összevágó műegészet képeznek, hogy a hallgató nem is sejti a nagy becsü poliphonikus munkának kidolgozási nehézségét. – A négyes vége felé ismét megzendül a szerző által nagy előszeretettel használt cigányos végzetü figura. Szerzőnek lehetnek mentő okai ez eljárásának igazolására, a mennyiben az idegen elemü s különösen az olaszos modoru dalművekben is minduntalan előfordulnak ama megszokott chablonszerü végzeti phrázisok, melyeket a legtekintélyesebb dalműirók is széltében használnak, nem tekintve a legellentétesebb situatiókra sem. Miért ne lehetne tehát – mondhatná szerző – a magyar dalművekben is e szokást meghonositani, s az idegen phrázis helyett saját nemzeti zenénk szokásos végzeteit használni? – S ennyiben igaza is van. – De viszont mi is kérdhetjük, ha vajjon célszerüe elfogadni s meghonosítani saját nemzeti müvészetünk terén az olyat, mit más nemzeti műiskolák irmodorában kárhoztatunk, s nem mindenkor megegyeztethetőnek tartunk a szépészet s kifejezési igazság törvényeivel, igényeivel? Az igaz, hogy az olasz s más féle dalművekben e stereotyp végzetek már nem is sértik a közönség ízlését, annyira megszokta azt; de a magyar érzék egészen más szempontból itéli meg a cigányos végzeti figurák hatását kivált drámatikus jeleneteknél, szokva levén azokat csak a víg magyar kedély kifejezését föltüntető bokázó verbunkosféle nóták végén hallani. Különben csak oly kisérletnek tartjuk ezt szerző részéről is, melynek célszerütlenségét belátva, önként felhagynak majd azzal magyar dalműszerzőink s igyekezni fognak olyannak végezni a mürészeket, minőt épen a helyzet megkiván.

4-ik Felvonás.

Szerzőnek alig volt nehezebb feladata, mint ez utolsó felvonásnak két változatu jelenetét zeneileg megvilágítani ugy, hogy az, a hallgató figyelmét leláncolva tartsa. A szövegnek ez azon része, melyet a közönség legnagyobb része legunalmasabbnak, leszinpadiatlanabbnak s émelygős a mai században már oda nem illő hatástalan érzelgősködésnek szokott tartani. Az igaz, hogy kevés rendes szinházlátogató fog olyan ártatlan költészetü s egyszerüségü jelenetekben elszóródást találni a szinházi időszak alatti unalom elűzésére, minők e felvonásban előtte feltárulnak; de – mint már egy izben megjegyeztük – változás tekintetéből miért ne járná meg egyszer az ilyen is? Más szakmákban sokszor nem ily, de sokkal feltünőbb ellentétességekre is akadhatunk; s még sem töri el a világ felette kérlelhetlen itélő pálcáját. Azonban azt hisszük, hogy a romlatlan kedély, s a társadalmi viszonyok bomlottságaitól még meg nem mérgezett ártatlanabb képzelődés, nem fog azoktól egészen blazirt arcvágásokkal s unalmasan elfordulni. – Vagy talán az ily alkotásu kedélyeknek nincsen már napjainkban mit keresniök a szinpadon? – Kétségkivül sokan vannak kik igy gondolkodnak! – De ép azért tapasztalhatni aztán, hogy minő irány s arányban halad az élet s gyakorlat a szinpadi effect-ek után!

Mielőtt a függöny felgördülne, a zenekar gyönyörü s jellemző előjátékkal készíti elő a hallgatót Ilonka szenvedéseire. Az előjáték az előbbeni felvonás utolsó négyesének motivumaiból van alkotva. A hallgató képzelete előtt föltünnek mind azon szomoru napok képei, melyek Ilonkát a bevonulási esemény óta gyötörhették. Hosszú szenvedésteli éveket gondol már hátrahagyottaknak, s midőn a függöny fölgördül, a kiszenvedéséhez közel álló Ilonka elhervadt életének utolsó sohajaival találkozik; közel hozzá ül atyja az ősz Peterdi, ki érzi miként leányja halálát túl nem élendi. Ilonka ép azon terebélyes fa őszi árnya alatt ül s várja a boldog halált, hol a 2-ik felvonásban atyja társaságában Mátyással időzött, s szerelméről ábrándozott. A zenekiséret s utolsó szenvedési dallamai, énekbeszédei, oly meglepőleg s meghatólag vannak lélektanilag föltüntetve, hogy nincsen hallgató ki a valódi kifejezési igazságnak müvészeti hatalmát ne érezné. Ilonka, elmult szebb napjainak emlékein mereng, s a zene, dallam által oly érthetően van elénk állítva, hogy akaratlanul is vele együtt érezünk; majd fölemelkedik helyéből összeszedve utolsó lelki s testi erejét s elbúcsuzik az élettől egy véghetlen finom s eszmélyi dallammal, mely méltóképen kifejezi a situatió költőiségét. Midőn eszméletlenül összeroskad: atyja – ki gyönyörüen dolgozott kettős tételben osztozik halálfájdalmaiban – szinte halva esik össze lábainál. Ha már el kell nézni a szinpadon azt is, hogy nehány perccel a halál előtt énekeljenek, vagy hogy már félig halva még is egy hosszú áriát lekoloraturázzanak: akkor legalább ohajtandó lenne, hogy mind ez, mentől természetesebb kifejezési modorban történjék. Sok

ész- s izlésellenes dolgokat irtak már e téren össze. Szerző kiváló finomsággal s természetes müvészi combinatióval oldotta meg e sikamlós feladatot, s nem hisszük, hogy hasonló situatiók festésénél egy zeneköltő is eszményiebben járt volna el. Dallam, harmonia kiséret, mint egyesül emelni a kifejezés hatását s igazságát.

A függöny legördültével a következő s zárjelenetet ismét egy zenekari előjáték készíti elő. Siralmas, halottimenetes szinezete van ennek, mely jelenti, hogy sirhantokhoz fog vezetni. Az utolsó jelenet Peterdi s Ilonka kettős sirdombját mutatja, körülállva gyászba öltözött barátok s néptömegtől, mely épen haza felé készül indulni az utolsó szomorú szertartás után. Halotti gyászének zendül meg a szinpadon. Köröskörül bérces, kősziklás vadon vidék látható, melyet méla fénnyel világit meg a hold; kivülről egy dallam hangzik s mindinkább közeledik, melyről azonnal Mátyásra ismerünk, ki mint vadász ismét e vidékre jött, hogy ujra láthassa Ilonkáját. A dallam ugyan az, melyet első találkozásakor énekelt Ilonkához. A halotti menet éles ellentétességben vegyül Mátyásnak mitsem sejtő danába, s ez által bár egyszerü, de mélyen megindító hatása van e jelenetnek. A gyászkiséret eltávozván, Mátyás balsejtelmek közt lép a sirokhoz, s midőn felismeri a neveket, fájdalomtól elfogulva borul a néma sirokra, s a függöny legördül.

Való igaz, hogy van valami a dalmű e zárjelenetében, mely ki nem elégitőleg hat a nézőre, s mi leginkább sérti a müérzéket, az ama körülményben fekszik, hogy az egész dalmüven át Mátyás király mintegy oly jellemmel van felruházva, mintha csak könnyelmüen csapodárkodott volna Ilonka szerelmével. Ha már tetemes kihagyásokkal röviditették a szöveget: ugy ez utolsó megjelenését is bátran ki lehetett volna hagyni; mert lélektanilag nem képzelhető, hogy Ilonka sorsával mit se törődött légyen egészen annak halálos perceig. Midőn ismét e vidékre jön: vigan dalol, tehát elárulja, hogy semmi tudomást sem vett Ilonka szenvedéseiről; ha pedig tudomása volt róla, ugy vagy még életében kellendett vele találkoznia, vagy a néző előtt nem kellett volna többé e vidéken megjelennie. Az embernek akaratlanul is „a király mulat" féle történet jut eszébe, mi is nem képes aztán kielégiteni a Mátyás jelleméről való magasabb eszményi képzelődést.

Midőn szerzőnek e dalművével – mely mindenesetre nevezetes forduló pontját s egyik elévülhetlen gyöngyét képezendi a magyar zeneirodalomnak – tisztünkhöz képest kellően megismertettük t. olvasóinkat: szabadjon még röviden megemlékeznünk azon müvészi erőkről, melyeknek közremüködése mellett sikerülhetett csak érvényre emelkednie. – Az első érdemrend mindenek felett Erkel Ferenc urat illeti, ki az egésznek felfogása, betanitása, s szinrehozatalának elősegitése érdekében semmi fáradságot nem kimélt, sőt mondhatni, hogy nyomatékos befolyásával minden felfeltornyosúló akadálygörditéseket ellensulyozni igyekezett. – Hollósy L.-né assz. (Ilonka) annyi eszményiességgel s hasonlithatlan müvészettel fogja fel e szerepet, hogy valóban nem csoda ha szerző előtt a mű irásakor az ő bájos egyénisége lebegett mint eszményi kép. A legsikamlósabb nehézségekkel elhalmozott énekrészét oly könnyüség s természeteséggel adja elő, hogy a hallgató még csak nem is sejtheti annak óriás feladatát. Annyi nemes szinezetet s valódi magyaros zamatot önteni e szerepbe: csak ő képes széles e világon. Ő utána határozottan Bignio urat (Peterdi) illeti e dalműben a koszorú; kin nagyon meglátszik, hogy valódi bensőséggel s előszeretettel tanulmányozta szerepét. Bár e dalműben általában az énekrészek nem tartoznak az ugynevezett effect-partie-khoz: még is szép tömör zengésü hangján kivül mindenkor lelkesitőleg szokott hatni meleg, kifejezésteli előadásával s kötött hanghordozásával. Ellinger ur, (Mátyás) minden előadáskor megfelel ugyan szerepének, de látszik rajta, hogy nem igen rajong érette. Nem lehet inyére, mert nem igen van alkalom benne magas hangjait ad libitum kitartani s általa biztosan számolhatni a nagy hangnak tömjénező közönség tapsaira. A hazai müvészet érdekében azonban talán meg lehetne tőle várni, hogy rokonszenvesebb odaadással kezelné azt, mert meg lehet győződve, hogy tehetségéhez képest szilárdabb akarattal még nagyobb hatást is eredményezhetne azzal. – Kőszeghy (Túri) s Vári (Andor) urak éneke ellen legkisebb kifogásunk sem lehet. Előbbi, mint alaposan kiképezett zenész s énekművész, mint minden szerepét ugy ezt is kellő érvényre tudja emelni, bárha müködési köre e műben nagyon csekélyre van szoritva. Vári urnak jól illenék valamivel kevesebb feszesség, s több önbizalom. A karok jelesen megfelelnek feladatuknak. – Ki kell még emelnünk e dalmű előadásában a zenekar első hegedüseit s ezek közt kiválólag Kohne s Huber urakat, kik folytonosan igénybe véve a legsikamlósabb nehézségek legyőzésével, mindenkor mint első rendü hegedümüvészek tanuskodnak kitünő tehetségük felől. A szinház, e dalmű előadásakor mindenkor megtelik; mi eléggé bizonyságot tesz müvészi belbecséről s vonzerejéről.

Ábrányi K.

Zenészeti Lapok II/13, 14, 15, 16, 17, Pest 1861. dec. 26., 1862. jan. 2., 9., 16., 23., 97–100., 109–110., 115–116., 125–127., 132–134. lap.

86

* A „Szép Ilonka" daljáték tisztelt szerzője következő „Nyilatkozat" közlésére kért föl bennünket: Egypár lapban oly tartalmu ujdonságokat olvasván, mintha „Szép Ilonka" dalművemben idegen kezek nyesegettek volna, s most az e miatt kihagyott részeket vissza akarnám tenni előbbi helyükre; ezennel nyilvánitom, hogy mindazon kihagyásokat az igazgatóság saját óhajtásomra tette; mert a kérdéses helyeket nem tartottam eléggé sikerülteknek. Egyszersmind kérem a t. cz. szerkesztőségeket e nyilatkozatom tudomásul vételére.

Mosonyi Mihály.

Sürgöny II/1, Pest 1862. jan. 1., 2. lap.

87

† Mosonyi Mihály nyilatkozik, hogy „Szép Ilonka" dalművén, nem nyesegettek idegen kezek, mint néhány lap, tévesen közlé. A kihagyásokat az igazgatóság saját ohajtására tevé, miután a kérdéses helyeket a szerző nem tartotta eléggé sikerülteknek.

Hölgyfutár XIII/2, Pest 1862. jan. 4., 14. lap.

88

– b. – Jan. 2. „Szép Ilonka." Dalmü, irta Mosonyi.

Az előadás ma is sikerült, és a szép számu közönség különösen Hollósy Kornélia szép énekében gyönyörködött.

A harmadik felvonás zárdallama, mely az indulóval az egész dalmü fénypontját képzi most is nagy tetszésben részesült.

Most szabadjon egy kis figyelmeztetést kockáztatnunk. A szinházban mi csak egy előadást ohajtunk hallani, mert a figyelem, bár gyakran jó volna, két részre nem szakadhat; s azért kérjük a földszint egyik páholyát, ha minden másodnap ott tartani szokott előadásait máskorra halasztaná, akkorra t. i., midőn a közönséget nem zavarja. Ez által a szini referenseket is egy kellemetlen kötelesség teljesitésétől mentené fel.

Hölgyfutár XIII/2, Pest 1862. jan. 4., 16. lap.

89

† Mosonyi Mihály egy nyilatkozatában kijelenti, hogy „Szép Ilon" operájának megnyirbálását a nemzeti szinház igazgatósága az ö saját ohajtására tette, minthogy a kihagyott helyeket nem tartotta eléggé sikerülteknek.

Vasárnapi Ujság IX/1, Pest 1862. jan. 5., 11. lap.

90

– lk – Örvendetes ujdonságképen jelenthetjük a magyar zenekedvelő közönségnek, hogy Mosonyi „Szép Ilon"-kája Rózsavölgyi és társa mükereskedésben nemsokára zongora-kivonatban is meg fog jelenni.

Sürgöny II/5, Pest 1862. jan. 8., 2. lap.

91

Január 2. Szép Ilonka. Eredeti dalmű, szövege Fekete Mihálytól, zenéje Mosonyi Mihálytól. Másodszor adatott – teli ház előtt. – A szöveget határozottan elitéli, a zenét határozottan magasztalja a lapitészet. Miután azonban nézetünk a zenét illetőleg oly annyira eltér a lapirodalom jelentéseitől, azon kötelességnek, melylyel önmagunk, a közönség, s a szerző irányában tartozunk, nem tehetünk jobban eleget, mint ha saját véleményünk mellett néhány laptársunkét is közöljük. A „Zenészeti lapok" szerint: „A mi Mosonyinak művét lényegesen megkülönbözteti nemcsak a hasonnemü magyar, de általában más közönséges, megszokott modorban összeszerkesztett dalmüvektől is, az leginkább abban fekszik, hogy ő elvileg s szándékosan kerülvén minden vakitó s lényegben mit sem jelentő chablonszerü üres szinházzenei hatásokat, művének belbecsét kizárólagosan a szöveg szavai s a jelenetek lélektani jelentőségéből elvont s a zene által érvényre emelt kifejezési igazságokra épitette nemcsak, de e ritka feladatot még hozzá egyedül csak a magyar zene elemeivel oldotta meg." – A „Hölgyf." azt mondja, hogy e dalmü zenéje: „Mosonyi örökbecsü művei közé fog tartozni, és egyik legszebb gyöngyét képezendi a magyar zeneirodalomnak." – A „Nefts" már épen a naphoz hasonlitja, „mely tündöklő test méltán csodáltatik és tökéletes remek, anélkül, hogy minden szint játszanék." – „Becse" – ugymond – „a compositio egyöntetüsége, jellemző kerekdedsége egymástól folyó szép szerkezete." Szerinte továbbá „Mosonyi egy hihetlennek látszó feladatot oldott meg, midőn lyrai daljátékát tisztán s következetesen magyar stylben volt képes megirni" stb. stb. Igy itél, csakhogy másmás szóvirággal, majd minden lap. Részünkről – igaz hazafiui örömöt éreznénk, ha mindezt a sok szép frázist, melyekkel Mozart vagy Beethoven megelégedhetnék, az idő valónak bizonyitaná. Azonban mi nagyon az ellenkező hiten vagyunk, s csak az ad némi reményt, hogy mi nem vagyunk műjogosultak, s eszerint valoszinübb, hogy m i tévedünk, miután mi még csak a Mozart s Meyerbeer-féle operákat birjuk élvezni, s nem átalljuk bevallani, hogy sem a jövendő időknek, sem a tulvilágnak, se a mennybéli angyaloknak énekével nem vagyunk ismerősek. Azért közöltük a fönebbi igen tisztelt s tudós kollegáink nézeteit, hogy sem a szerző, sem a közönség elfogultsággal vagy ellenséges indulattal ne vádolhasson. Tessék választani a nagy érdemű olvasónak azok közül, vagy a mi legjobb – elmenni a szinházba, midőn e csodaművet adják, és meggyőződni saját zeneérzésével, mi – habár egész világgal ellenkezzék is, véleményünket kimondani lapirói lelkiismeretünkben fekvőnek tartottuk. – A szöveg hibái közül elég legyen megemlitenünk, hogy a pillangó-kergetés, a szinfalakon kivül maradhatott volna. Más az elbeszélő és más a drámai tér. Amabban a hős eget ehetik és felhőt ihatik, és Vörösmarty balladájában Ilonka ártatlanságának eszményitéséhez megengedhető volt oly cselekmény használata, mely némileg a mythos helyét akarja pótolni. Azonban a szinpad közelebb a valóhoz, lejebb áll a föld szinéhez, semhogy ott nagyon észre ne vennők és meg ne mosolyognók, ha valaki Arkádiát a tizenötödik században szerepelteti. Egy szó mint száz, olyan felnőtt uri hölgy, ki Mátyás királynak megtetszik, s ki szerelmi bujába hal, – nem kerget pillangókat a vadonok mélyeig, vagy ha igen, akkor nem lesz – Ofélliává. Ohajtjuk, hogy ha már ugy sem soká gyönyörködhetünk Hollóssy L.-né szereplésében, legalább még egyszer utoljára kedvenczebb szerepeiben láthassuk.

Nővilág V/1, Pest 1862. jan. 10., 15–16. lap. Írója valószínűleg maga Vajda János.

92

† Mosonyi „Szép Ilon"-kája Rózsavölgyi és társa műkereskedésében zongora kivonatban is megjelenik.

Hölgyfutár XIII/5, Pest 1862. jan. 11., 37. lap.

93

X Mosonyi „Szép Ilon" czimű operája nemsokára zongora kivonatban is meg fog jelenni Rózsavölgyi és társa mükereskedésében. A zenekedvelők e hirt bizonyára örömmel fogadák.

Családi Kör III/2, Pest 1862. jan. 12., 29. lap.

94

Zenészet.

Szép Ilonka.

Dalmű 4 felvonásban,
Szövegét Vörösmarty után irta Fekete Mihály.
Zenéjét szerzette Mosonyi Mihály.

Wenn David jetzund auferstünd von den Todten, so
würde er sich sehr verwundern, wie doch die Leute
so hoch wären kommen mit der Musica.
Luther.

Hát Lavotta, Csermák és Ruzsicska mit mondanának, ha hallanák Hunyadi László, Báthori Mária, Bánk és Szép Ilonka dalmüveinket?! De magunk is, félretéve a nagyszerü és mámorba ringató frásisokat, valljuk meg őszintén, hogy tekintetbe véve azon lassu haladást, gyakori szélcsendet, rosz irányu nevelést, a működők, működvelők, s közönség egymás iránti hideg részvétlenségét, tekintve a szomoru politikai életet, mely a szellemi haladásnak mindenütt és mindenben akadálya szokott lenni, mondom, ily körülmények közt magunk is együtt bámulhatunk és együtt örvendhetünk, valahányszor zeneirodalmunk oly dalmüvel gazdagszik, mint Mosonyi Szép Ilonkája.

Napjainkban, midőn még sokan kétkednek a felett, ha vajjon lehet-e a magyar zenét annyira fejleszteni, hogy egy dalmü követeléseinek megfeleljen? midőn honi müvészetünknek csak a kezdetén, az egykor teremni fogó föld egyengetésével vagyunk elfoglalva; másfelől ellenőrködnünk kell a nemzetiségünknek hizelgő, de nemzeti zenénkre káros hatásu idegen ajkuak befolyása felett; midőn nem egyszer csalódott velünk együtt a közönség is némely nagy szavakkal előre hirdetett magyar müvekben, melyekkel olykor európai hirü müvészek ajándékoztak meg: nem csuda, ha egy nagyobbszerü mü születésekor mindenkinek első kérdése ez: vajjon a mü valóban magyar-e?

Ne ütközzék meg hát az olvasó, ha viszonyainkhoz képest e legnevezetesebb nézpontból indulok ki, s mielőtt a mü egyes részei ismertetéséhez kezdenék, röviden felelek e kérdésre: „vajjon Szép Ilonka stylje valóban magyar styl-e?"

E tekintetben Szép Ilonkát már maga a közvélemény elitélte, s ámbár kritika és közvélemény nem mindig szoktak összetalálkozni, ezuttal kénytelen vagyok a közönséggel együtt szavazni. Ugyanis a kérdéses dalmü stylje annyira sikerült magyar, hogy nem emlitve azokat, kik e felett az eddigi előadások alkalmával valódi örömmel teltek el, az élczeskedők is ugy nyilatkoztak, hogy: Mosonyi még a szünjeleket is kisujtásozta. Legyen e megjegyzés jó, vagy rosz akaratu élcz, nem vitatom: de a magyar zene fejlesztésének barátaira csak jó hatással lehet, s jövőnkre nagy horderővel bir. Mert az tetszik ki belőle, hogy Mosonyi oly eldöntőleg bebizonyitotta az eddig elméletileg felállitottakat a gyakorlati téren, miszerint a magyar styl megfelel a legszigorubb puristák követeléseinek is; a kétkedőknek nincs több okuk kétkedésre; mert van magyar operánk, mely első ütenyétől zárütenyéig magyarnak nevezhető, elannyira, hogy e tekintetben Mosonyi egy egészen uj korszakot képzett.

E kérdés után egy szintoly fontos második kérdés merül fel, mely Szép Ilonka zenei becsére vonatkozik.

Fontos, mert ha sokan elismerik is, hogy teknikailag nem képtelenség egy csupa magyar rythmusokból álló dalmü, attól tartanak, hogy ez esetben az eláradó egyhanguság halálos unalommal fogja gyötörni a közönséget.

Nem tagadom, a purismus követeléseinek megfelelni nagy feladat, sőt – miként más alkalommal érin-

tettem – tanácsosabb lenne dalmü szövegeinket olyan cselekvényekkel keverni, melyek megtürik a közbeszőtt idegen elemeket is: de a nélkül, hogy ezuttal azon gazdag forrásokról szólanék, melyek egy dalmüiró rendelkezésére állanak, a nélkül, hogy bebizonyitanám, miszerint a magyar rythmus megtüri a legkülönbözőbb mozzanatokat, változásokat, árnyalatokat a g r a v e csendes tengerétől a prestissimo rohanó árjáig, az orgiák tanyájától a legillemesebb salónokig, csak azt jegyzem meg a purismust illetőleg, hogy e téren sem képtelenség nagyot teremteni, s a kinek tán nem sikerül, a hibát ne a magyar stylben és purismusban, hanem önmagában keresse.

Mosonyi e tekintetben, a mennyire a keze alatti szöveg engedte, szintén jól oldotta meg feladatát, s nemcsak egy halom magyar rythmust állitott elénk, hanem olyan zenét, melyben a müveltebb izlés, nemes irány mindenütt költői szépségekkel párosul; oly zenét, mely első pillanatra hasonlit, egy egyszerü szerény ifjuhoz, ki nem szokott dicsekedni, nem fitogtatja ismereteit, s csak akkor becsülünk nagyra, miután vele huzamosabb ideig társalogtunk, s minél többször van erre alkalmunk, annál több szép tulajdonát fedezzük fel.

Szép Ilonka a szépség, ártatlanság, egyszerüség példánya; nem ismer ármányt, kétszinséget; érzelmeit Mátyás vadász előtt senki sem költötte fel, senki sem csalta meg, s ennélfogva nem ismer fájdalmat, a csalódások nem tették gyanakodóvá, s ez eszményképe a legmélyebb érzelmeknek, ez egyszerü vidéki hölgy boldog, ha a mezőn egy aranyozott lepkét elfoghat. Szép Ilonka érzelmei ha lángra gyulnak, vagy végtelen boldoggá tesznek, vagy porrá égetnek.

Ilyen Szép Ilonka zenéje is. Egyszerü, átlátszó; szerkezetén elömlik bizonyos Mozárt-szellem; annyira gyöngéd, hogy alig lehet elég gyöngéden vissza adni; nélkülözi azon mesterséges eszközöket, melyekkel sokan hatni szoktak; érzelmi festései nem affectáltak; azonban midőn a szenvedélyek öszpontosulnak, hatása szintoly erős mint az egyeszerü Ilonka halálos szivfájdalma; meghatóbb, mint ha az ujabb idő zivataros hangszereivel a szinfalak egét akarná megrázni.

Ezen általános észrevételek után, melyek az egész müre vonatkoznak, átmenvén annak egyes részeire, s különösen a szöveget párhuzamositva a zenével, olyan megrovandókat találunk, melyek az eddig mondottak lényeges becséből kevéset vonnak ugyan le, de a melyek egy jobb esetben felette sokat emelnének.

Az első felvonás vadászkarral kezdődik; fellép Turi (Kőszeghi), Ilonka atyjának régi bajtársa; e közt s a vadászok közt mulatságos párbeszéd keletkezik; az öreg keresi fiát, de senki sem tudja utba igazitni.

A vig ficzkók végre énekelni kezdik:
Kürtriadás hi a tanyára,
Rajtavadászok!felcsatára!
Lesznek ott éh farkasok
Lesz gödény, de sok, sok, sok.

Erre az öreg mogorván ereszti a távozók után magán beszédét:

Sok gödény, sok gödény
Farkasok!
Bánom is én, bánom is én,
Van nekem
Gondom de sok... stb. stb.

Végre megtalálja szerelemittas fiát Andort (Vári): érdekes párbeszédet kezdenek. Az öreg észreveszi a fiu szivbaját; ajánlja a házasságot; ez vonakodik, s komikus feleleteket ad, melyekben mind Fekete, mind Mosonyi megnyitják humoruk tárházát.

Hogy az előadást illetőleg e tárgyra többé vissza ne térjek, ezuttal megjegyzem, miszerint Kőszeghi egészen jól fogja fel szerepét, azaz mint komikus alak nem tulzó, nem komédiáz, mégis eléggé komikus. Vári egészen elrontja e párbeszédet, ha nem beszél, azaz, ha szavait érteni nem lehet; mert a szöveg nem tevén meg hatását, az egész jelenet unalmassá válhatik, holott az előbbi feltétel mellett az egésznek mulattató hatása bizonyos.

Mosonyi helyes lélektani szempontból fogta fel a szerelmes Andor helyzetét; kitetszik ez azon jól sikerült zenei élczből, mely tán többek figyelmét kikerülte, t. i. mikor leginkább perlekedik atyjával s épen távoznának, meglátja a másik oldalról közelgő Ilonkát, (Hollósi), oly zavarba jő, hogy még az addigi hangnemből is kiesik, s egy hanggal feljebb kezdi:

„Ezt a kis lányt szeretem".

Következik Ilonka s a vadásznak öltözött Mátyás – Ellinger jelenete.

Ez megfeledkezik koronájáról, szerelmes vallomásokat mond a szép pillangó vadásznőnek, s végre elkiséri atyja hajlékába. – Vége az első felvonásnak.

Mátyás ez alkalommal egy ismert népdalunk nyelvén ömledezik (Édes falum határa), mely szépen felhasznált dal az egész műven átvonul, s az utolsó felvonásban, midőn mint vadász megint e tájra jő, megujulnak emlékében a mult napok szép álmai, s még egyszer eszébe juttatják ama dalt, melyen legelőször szólott Ilonkához. Viszont egy vonás, mely Mosonyi helyes felfogása mellett tanuskodik.

A második felvonással kezdődnek azon hézagok, melyeket már az egész irodalom tudomásul vett, de a melyeket kevés változtatással, ugy Fekete, mint Mosonyi részéről, jóvá lehetne tenni.

Peterdi, Ilonka atyja (Bignio), Ilonka és Mátyás az egész hosszu felvonás alatt csaknem gyászosan ülnek egy fa alatt, poharat köszöntenek, Mátyás elbeszéli élettörténetét, az aratók először esti imát, később népies dalt énekelnek, mialatt Ilonka ábrándozik. Ez ellentét müvészi teknikával, szépen van kezelve.

Nem csuda, ha e felvonást minden zenei szépsége daczára a cselekvényhiány miatt mindenki egyhangunak találja. A kerten át bámuló aratók, kiknek csak a fejük látszik, (Fekete itt alkalmasint kertrácsozatot értett, nem pedig átláthatlan keritést), mintha egy második keritésoszlop gombjai lennének, nem idylli, nem regényes, hanem nevetséges látványul szolgálnak. De miért is bámul át a kerten azon sok egymást érő fő? tán a három buskomolyan vacsoráló falatjait számlálja? E helyett mind az uraknak, mind az aratóknak kedélyesen kellene mulatniok, s kivált ezeknek élénk mozgása a háttérben az egésznek más szinezetet adna, sőt szintén énekelhetnének is minden fennakadás nélkül, holott igy, ismétlem, a keritéshez támogatva nem lehet tudni szándékukat, s vagy zsiványoknak képzeli őket a közönség, kik a házat lopva körülállották, vagy törvényszolgáknak, kik valakit elakarnak fogni.

De szükségtelen volt a tulajdonképeni 3-dik felvonást egészen elhagyni, s a mostani harmadikban a király menete alkalmával a következő pár szóval helyettesitni:

Túri.
„Nézd e párt, barátom, össze illenének;
E nap örömére adjuk össze őket."
Peterdi.
„Hogyha visszatérünk Vértes erdejébe,
Összeadjuk őket; itt nem illenék az."

Mert ez, hogy Peterdi szavaival éljek, ide valóban nem illik.

Túri és Andor épen azért vannak felvéve a mesébe, hogy kezdettől fogva fokozatosan érdekesebbé tegyék, nem pedig, hogy mikor a dolog dülő félben áll, akkor lépjenek elő mint leánykérők. Igy az egész hatása elvész, s a kérőknek semmi jelentősége. A mint eredetileg Fekete rendezte, hogy t. i. egy egész felvonást viszont ily kevés cselekvény, Ilonka kezének megkérése, töltsön be, szintén üres, sőt a meglehetős üres 2-ik felvonás után alkalmasint vészt hozó lenne. – Egészen másként áll a dolog, ha mindez a 2-ik felvonásban öszpontosul, ugy, hogy mind kettőből kimaradjanak a kimaradhatók; igy egyfelől Túri és Andor mint kérők, másfelől Ilonka és Mátyás, végre a háttérben ama tarka csoport egészen más szint adnak, s a cselekvény sokkal inkább fogja érdekelni a közönséget.

Ugyancsak a 2-dik felv. fordul elő Vörösmarty nagyszerű toastja, melyre szabadjon megjegyeznem, hogy minden kiséret nélkül szavalva sokkal hatósabb lenne; mert oly bevégzett szépen a zene semmit sem zománczozhat s legfeljebb szépségeit elburkolja. – Azonban szinházi körülményeink – ha netalán szerző is igy gondolkodott volna – nem engedik az ily szavalatokat, s Ellinger ur – ki egyébiránt minden elismerést érdemel – jól teszi, ha magyarul nem szaval.

A 2-dik felv. végeig Ilonka egész szenvedélye lángra gyúl; kürtszó szakasztja félbe a társalgást, mely Mátyást elhivja kiséretéhez. Peterdi és leánya megigérik, hogy Budát meglátogatják. A függöny legördül.

Ha netalán a közönség e kissé cselekvényüres felvonás alatt unatkozik, a harmadikban bőven van kárpótolva. Itt Mosonyi eléri hatalmának tetőpontját, s hatása az első percztől kezdve megragadólag, fokozattal emelkedik. E felvonásra elmondhatjuk „le a kalappal uraim!" Oly szép négyes, minő itt fejlődik ki a Buda és király látásán örvendő Túri és fia, s a csalódások óriáskinjaival küzdő Ilonka és Peterdi közt, mondom ily szép négyes még eddig irodalmunkban nem létezett.

Azonban szabadjon e felvonást illetőleg is egy rövid észrevételt tennem, mely külsőségekre vonatkozik ugyan, de az öszhatáshoz tartozik. Ilyen például: midőn a király egymaga jelenik meg egy szürke lovon. Megengedem, hogy az igazgatóság ily jelenetek nagyszerü kiállitására nem tarthat egy egész ménest (kivált mikor a szegény kardalnokokra és zenészekre is oly mostohán gondoskodik), de azért a királyi kisérethez legalább még két lóról gondoskodhatott volna, s ezzel sem tett volna rendkivülit; mert a szinház évkönyveiben nemcsak egy, hanem három lóra is lehet találni. – Továbbá a nagyszerü menetet harangok zugása teszi ünnepélyessé. – Valamint egy urnő nem harangszóval harangozza be komornáját, ugy Mátyás király jövetelét sem lehet egy kakukkos óra csengetyüjével hirdetni, stb. – Különbség van a páthosz és álpáthosz, hatás és hatásvadászat közt.

A negyedik felvonás valamivel rövidebb lehetne, annyival inkább, mert az érzelmek a harmadikban már a legmagasabb fokra voltak csigázva, s az események annyira kibontakoztak, hogy a nézővel előre láttatják a kimenetelt. De alig is lehet a 3-ik felvonás szépségei után sokáig ugy tartani a hangulatot, hogy az ne bágyadjon. Azon gyászkiséret, mely meghatón énekli:

„Élet és halál e földön
Csak parányi változás:
Tul a siron ott az élet,
Ott örök találkozás"

továbbá az Ilonka és Peterdi sirja mellett térdelő Andor és Túri, végre ezek után a boldog perczeire emlékeztető dallammal fellépő Mátyás vadász hézag nélkül befejezik az egészet, sőt e gyors menettel a harmadik felvonás hatását ha nem szárnyalják tul, nem csökkentik.

Mindamellett hogy a szöveget illetőleg ennyi észrevételt tettem, annak nyelvéből, egyes részleteiből, kedélyes humorából itélve, megvárhatjuk, hogy Fekete e téren sok szépet fog előállitani, s ez annyival óhajtandóbb, mert e tér mindeddig egészen el volt hanyagolva. Már azon körülmény is, hogy Vörösmarty e költeményét átalakitotta, s abban ügyesen használta fel a tragicum és regényes mellett a komikumot: jó izlésre, jó tapintatra mutat; mert alig lehet dalmüre alkalmasabb s a zeneszerzőnek kinálkozóbb mesét találni, mint Szép Ilonka.

Elismeréssel kell szólanunk jeles karnagyunk, Erkel Ferenczről, ki e sok tekintetben nehéz szerkezetü mű lehető legjobb előadására mindent elkövetett.

Szép Ilonka (Hollósi) mind énekével, mind játékával s öltözékével tanusitotta szokott jó izlését; elmondhatjuk, hogy született Szép Ilonka. – Azonban mégis nyomja valami a lelkemet, s bár a mit most akarok mondani, nem Ilonkát, hanem Mosonyit érdekli, engedje meg a tisztelt müvésznő, hogy egy uj sor kezdése nélkül ide mellékelhessem. A müvészetben a trilla nem czél, hanem csak eszköz. Csudálatos az, hogy miután Mosonyi megátalkodott puritánként mindenütt kerülte a világi hiábavalóságot, a közönséggel szemközt tetszelgő hatás eszközeit, tisztelt müvésznőnk iránt annyi előszeretettel viseltetett, hogy tetőtől talpig gyöngytrillákba öltöztette.

Peterdi szerepe mindenütt a legsympathicusabb, s Bignio is mindenütt a legderekasabban megfelel a várakozásnak és kiérdemli a közönség rokonszenvét. E két kedves alakra (Hollósy és Bignio) ha még több dicséretet halmozok, részszerént azért teszem, hogy az egészből osztozzanak meg Mátyás vadásszal (Ellinger), kitől méltánytalanság lenne szintazon elismerést megtagadni.

Végre dicsérettel kell szólanom az egész zenekarról s különösen Huber és Kohne urakról. Csak is ily művészi képességgel birók adhatják vissza Mosonyi sok tekintetben szokatlan zenéjét.

És most utoljára nem tehetem, hogy még egyszer mindazokhoz ne forduljak, kik dalmű-irodalmunk terén kezdettől fogva müködtek, s a közhaladás, közmüveltség szempontjából mindeniket testvéri egyetértésre s közremüködésre ne szólitsam.

Ha ismétlem a szavakat, melyekkel Szép Ilonka ismertetését kezdtem, t. i. Dávidtól (nem Felician, hanem szent Dávidtól) Wagner Richardig, az első magyar dalmü irójától, Ruzsicskától, szép Ilonkáig annyira vitték a zenét, hogy azon örvendhetünk és bámulhatunk, szolgáljon ez dicséretükre az illetőknek, kik közül a kik kevesebbet tehettek, bizonyosan úttörők voltak, s a kik többet tettek, érdemeiknek egy része amazokat illeti.

BARTALUS ISTVÁN.

Az ország tükre I/2, Pest 1862. jan. 13., 23. és 25. lap.

95

Hirdetés.
Előfizetési fölhivás

MOSONYI MIHÁLY

„SZÉP ILON"
című magyar dalművének zongora-kivonatára, szerkesztve maga a szerző által.

Azon kiváló siker s elismerés után, melylyel a legujabb magyar dalmű ugy az illetékes zeneértő, mint a magyar zenét kegyelő közönség előtt találkozott, felhiva érezzük magunkat azt zongora-kivonatban két kézre a hazai zene-közönség birtokába s élvezete alá bocsátani. – Ugyanazért a tetemes költséggel járó vállalatunk elősegitésére ezennel előfizetést nyitunk s annak pártolására fölkérni bátorkodunk a tisztelt zene-közönséget.

A kérdéses zongora-kivonat diszes kiadásban legföljebb f. é. március elején fog alulirttak műkereskedésében megjelenni. Előfizetési ára 3 ujfrt. Bolti ára 6 frt. leend. Az előfizetési megrendeléseket legföljebb f. évi február hó közepéig alulirottakhoz bérmentve beküldeni kérjük.

Midőn a magyar zeneirodalom érdekében s annak e nagybecsü ujabb terméke közzététele körül semmi áldozatot sem kimélünk: bátorkodjuk reményleni, hogy a tisztelt hazai közönség méltányolni fogja vállalatunkat s azt kegyes pártfogásába veendi.

Pest, január 10-kén 1862.

Rózsavölgyi és társa.

Hölgyfutár XIII/9, Pest 1862. jan. 20., 64. lap.

96

Nemzeti szinház.

Jan. 16-án „Szép Ilonka" zenéje Mosonyitól. Igen nagy számu közönség előtt adatott, s ugy tetszett, mintha az illetők már fesztelenebbül éreznék magukat szerepeikben, s a műnek mélyebb értelmezhetését sem tartanák már valami megoldhatlan feladványnak. Ellingerre különösen azt a megjegyzést hallottuk mellettünk, hogy ma inkább énekelte szerepét mint máskor. Ebben mi is szivesen egyetértünk s még dicséretére azt tesszük hozzá, hogy ma nem is adá feltünő jeleit szerepe elleni ellenszenvének. „Igy illik ez!" – szokta ugyan ő mondani „Bánk-bán"-ban. – Szabadjon őt erre nekünk is egész szivélyességgel emlékeztetni. – A bevonulást megelőző jelenetre nézve el nem mulaszthatjuk megjegyezni, hogy miután ugy is kevés élet van a situatiókban, tehát nem ártana a néptömeget személyesitő urak s hölgyeknek kissé elevenebb mozdulatokkal fel s alá járni, mert merev magoktartása visszatetszőleg hat s úgy tünik fel, mintha rendőrileg lennének oda állitva kiparancsolt éljenezésekre. A bevonulási menet, mintha kissé több gonddal lett volna rendezve; nem ártana még több is; mert ha a magyar nemzet legnagyobb királya tartja bevonulását a magyar szinpadon győzelmei után Budán; annyit csak meg lehetne tenni, hogy az legalább szánandó látványt ne nyujtana, ha már a meglepőről szó sem lehet. A helyett az egy éktelen szürke ló helyett inkább jönne Mátyás gyalog, kisérve európai hirre vergődött fényes udvarától. Gyenge fogalmai lehettek annak Mátyás udvaráról ki e menet tervét készitette. Annyit költ a szinház a látványosságra, s még is midőn legméltóbb alkalma lett volna, elmulasztá nemzeti kötelességét teljesitenie. Még utólagosan is lehetne rajta segiteni annyiva inkább, mert látható, hogy a mű belbecse is megérdemli azt. – Hollósy L.-né s Bignio osztoztak az est diadalaiban. Szerző zajosan hivatott, de nem volt jelen.

Zenészeti Lapok II/17, Pest 1862. jan. 23., 135–136. lap.

97

A magyar írók segélyegylete javára, a nemzeti muzeum disztermében tartandó három philharmoniai hangverseny műsorozata. I. hangverseny kedden márc. 25-kén este 7 órakor [...] 2. Négyes „Szép Ilon" czimü operából Mosonyi M. G.-tól. Előadják Hollósy L.-né assz. Bignio, Váry és Kőszeghy urak. [Vezényel Erkel Ferenc.]

Hölgyfutár XIII/37, Pest 1862. márc. 27., 294. lap.

98

Pest. [...] Auf dem Gebiete des schaffenden Genius wie auf dem der musikalischen Theorie läßt sich zum Ersatze für diese Stagnation ein erfreuliches Vorwärtsschreiten constatiren. Mosonyi hat mit seiner national gehaltenen „Szép Ilonka", ein Werk von hohem Werthe, eine schönere Zukunft unserem nationalen Musikdrama eröffnet, welches Erkel mit „Hunyadi László" und seiner „Erzsébet" begründet, Franz Doppler in genialier Weise in seinen Werken „Ilka", „Benyovsky" weiter cultivirt. Auch Huber bekundet hinlänglichen geistigen Fonds, um nun, seit Mosonyi sich genannten Tonheroen angeschlossen, die Behauptung als gerechtfertigt gelten lassen zu dürfen: die ungarische Oper kann als solche ihre Anerkennung durch die Koryphäen der Musikwelt in nicht ferner Zeit erwarten. Wir bemerken noch, daß auf theoretischem Gebiete durch Abrényi's „Blätter für Musik" zur Verbreitung und Belebung der bestmusikalischen Richtung, durch den in seinem Fache trefflich sich erweisenden Redacteur selbst wie durch Mosonyi, kühn vorwärts geschritten wird; [...]

Dr. F–r.
[= Dr. Feldinger G.]

Pest. [...] Az alkotóművészet és a zeneelmélet területén, kárpótlásul e stagnálásért, örvendetes előrehaladás állapítható meg. Nemzeti stílusú, nagyon értékes művével, a „Szép Ilonká"-val, Mosonyi szebb jövőt nyitott nemzeti zenedrámánknak, melyet Erkel a „Hunyadi László"-val és „Erzsébet"-tel alapított és Doppler Ferenc zseniális módon művelt tovább „Ilka" és „Benyovszky" című alkotásaival. Huber is elegendő szellemi alapról tett tanuságot, hogy most, amióta Mosonyi csatlakozott az említett hang-bajnokokhoz, elfogadható legyen a megállapítás jogosultsága: hogy a magyar operát mint olyat, a zenei világ korifeusai egy nem túl távoli jövőben elismerhetik. Megjegyezzük még, hogy elméleti téren, Abrényi [helyesen: Ábrányi Kornél] „Zenészeti Lapjai"-nak segítségével a legjobb zenei irányzat terjedéséhez és megélénküléséhez való hozzájárulás, a szakmájában kiválónak bizonyuló szerkesztőnek és Mosonyinak köszönhetően, merészen halad előre; [...]

Dr. F–r.
[= Dr. Feldinger G.]

Neue Zeitschrift für Musik Bd 56/15, Leipzig 1862. ápr. 1.

99

Megjelent zenemüvek. Mosonyi Mihály „Szép Ilonka" czimü magyar dalmüve, a szerző által zongorára alkalmazva s Ábrányi Kornélnak ajánlva. Az 57 lapnyi füzetet a szerző arczképe disziti. Ára 5 ft.

Vasárnapi Ujság IX/16, Pest 1862. ápr. 20., 190. lap.

100

Nemzeti szinház.

April 27. „Szép Ilon" eredeti opera Mosonyitól. Ha Madách ember tragoediáját Faustthoz lehet hasonlitani, akkor Mosonyi ez operájában a mi Wagner Richardunk. Zene, melyet nem tánc dallamok, transkriptiók, és ugynevezett festői hangok alkotnak, hanem a hangulat zenei jellemzése, tekintet nélkül arra, mit szeret a fül, hanem, hogy mikép érez a sziv, és a mit érez, mikép mondaná el zeneileg, dalban, ha dalhangokon szólalhatna meg. Mosonyi operája csak a legmiveltebb lelkek zenei mulatsága. Ebből épen ugy mint Wagner Richard operáiból, ki vannak zárva az ismeretes tánctaktusok, holott akárhány ember, ha zenéről van szó, csupán ezekben tudja azt élvezni. Ha a fülében haza nem viheti az egész operát, az neki nem kedves zene. Mosonyi és Wágner R. zenéjét az ember csak szivében viheti haza, s akkor is csak ugy, ha rokonérzései vannak a zenébe öntött kedélyállapotokkal. – Azért mint a következmény igazolta is, tévesztett dolognak tartjuk, Mosonyi „Szép Ilon"-ját vasárnap adni, s azt hinni, hogy az kasszát csinál. Még a válogatottak közt is csak kevés kiválasztott fog e zenében őszintén gyönyörködni.

B. Gy.
(= Bulyovszky Gyula)

Hölgyfutár XIII/52, Pest 1862. ápr. 30., 415. lap.

101

Vasárnap, april 27. „Szép Ilon". Eredeti opera 4 felv. Zenéjét szerzé Mosonyi Mihály. Vasárnap és opera; vasárnap és – kis közönség. Vajjon mi lehet ennek oka?

Vasárnapi Ujság IX/18, Pest 1862. május 4., 215. lap.

UTÓSZÓ

Ezen a *tetőponton* veszünk most búcsút Mosonyitól és műveitől, addig is, míg e munka tervezett második részében ki nem fejthetjük mindazt, amit róla még elmondandónak tartunk. Tetőpontként említettük a Szép Ilonka bemutatását, bár szerzője, hat előadás után, aligha tartotta annak. De a teljes pálya ismeretében ma már tudjuk azt, amit maga Mosonyi 1862-ben aligha sejthetett: hogy egyetlen műve sem kerül ezután, soha többé, olyan érdeklődés középpontjába, mint a Szép Ilonka került volt. Szerzőjére munkás évek várnak még; elnyeri Richard Wagner barátságát, Liszt kitüntető bizalmát, új műfajokat hódít meg, fényes zenei ünnepségek és kemény kulturális csaták résztvevőjévé válik. Mégis: hátralevő nyolc esztendejének legtartósabb élménye a csalódás és a rezignáció. Ezt az időszakát s a hozzávezető utat kívánja feldolgozni e tanulmány folytatása.

Szólni kívánunk kórusműveiről és dalairól: utolsó éveinek terméséről. Mindenekelőtt pedig második magyar operájáról, reményeinek és csalódásainak talán legfőbb forrásáról, az „Álmos"-ról. Liszttel való alkotói és emberi kapcsolata annyira átszövi életét, hogy feldolgozása szinte önálló tanulmányt igényel. Wagnerral való ismeretsége is itt kerülne kifejtésre, akárcsak Erkel Ferenchez fűződő kapcsolata, annak emberi és alkotói megnyilvánulásaival. Betegségének, halálának és temetésének dokumentumai is feldolgozásra várnak – épp úgy, mint a muzsikus halála után megalakult Mosonyi Társaságnak rövid és dicstelen története. Publicisztikai munkássága, a maga teljességében, szintén áttekintő értékelésre vár. S ami e tervezett munka keretei közé nem lenne már beilleszthető, de a legfontosabb feladatok egyike: megszerkesztésre vár Mosonyi zeneműveinek tematikus-kronologikus jegyzéke.

Kedvez-e vajon korunk az ilyen munkáknak? Nem azt kell-e inkább lépten-nyomon ta-

pasztalnunk, hogy állandónak hitt értékek devalválódnak a kultúra piacán, hogy magát a kultúrát háttérbe szorítják a napi gondok s a gondokra pillanatnyi feledést ígérő szórakozáskábulatok? Valóban hiányoznék a kultúra fenntartásának anyagi fedezete? Vagy inkább a szándéka hiányzik, a kellő elszántság és a messzi távlatokat fürkésző, körültekintő figyelem? Jó százhúsz esztendeje ezen töprenghetett Mosonyi is. De neki, ha példát akart látni, volt még hova néznie, volt kihez fordulnia. Ilyen eleven példákat jobb, ha nem is keres ma a magyar zenetörténet kutatója. Találhat azonban a távoli és közeli múltban. És akkor nem úgy kell feltennie önmagának a kérdést, hogy kedvez-e munkájának a jelenkor. Hanem úgy, hogy talál-e még elmondatlan példázatot a történelmi múltban a jelen s még inkább a jövő számára? Erre a kérdésre pedig csak *egyfajta* válasz adható.

JEGYZETEK

E munka az MTA Soros Alapítvány Bizottság támogatásával készült.

[1] Haraszti Emil: Wagner Richard és Magyarország, Budapest 1916, 234. lap.

[2] Bónis Ferenc: Erkel Ferenc a Bánk bánról, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok (Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól), Budapest 1968, 63–73. lap.

[3] Zenészeti Lapok II/15, 1862. január 9., 120. lap.

DOLINSZKY MIKLÓS:

AZ ADDITÍV IMPROVIZÁCIÓ HAGYOMÁNYA

Úgy tudjuk, az önálló hangszeres zene születésétől körülbelül a 18. század első harmadáig a kamarazene egyet jelentett a basso continuós kamarazenével. Bármilyen régi hagyománya volt is a polifón vokális művek vonósletétjeinek, és bármilyen tekintélyes irodalom állt a szólócsembaló mögött már a 17. század elején is – a csembaló a kamarazenélésben nem mint csembaló, hanem mint akkordhangszer vett részt, egyik szóbajövő betöltője volt csupán a számozott basszus tőle függetlenül is létező funkciójának. A continuó nélküli kamarazene eszménye és az obligát csembaló ezidáig egymással nem találkozott.

Ezen után meglepőnek tűnik, hogy a 18. század elején a csembaló-dallamhangszer-együttes egyszerre több irányból is utat tör magának. Egyik médiuma a t r i ó s z o n á t a, melynek szokásos előadóapparátusa itt két tagra szűkül: a két diszkantszólamon a csembaló jobb keze és a dallamhangszer osztozik, a continuó terhe alól felszabadított basszusvonal a bal kézben marad. Az ilyen kéthangszeres triók azonban mégsem számítottak merész újításnak, ellenkezőleg, szervesen folytatták e redukció kottába rögzítés híján is régóta élő hagyományát, amelyre még visszatérünk. Ez a tradíció spontán módon alakult ki olyan alkalmak során, amikor a hagyományos triószonáta előadására nem állt rendelkezésre kellő számú játékos.

Szemben a reduktív praxissal, melyet külső kényszer hívott életre és így egy már adott forma és textúra puszta applikációja, vagyis zenélési formája, hangszeregyüttesünk másik megragadott lehetőségében a hangszerelés autonóm zenei formát teremt. A trió-átiratok szólamszerű gondolkodásával szemben itt nem a szólamok, hanem a hangszerek száma a döntő: immár két önálló hangszer áll szemben egymással. Ez a nemegyszer tényleges concerto-tematikával és túlnyomórészt háromtételes concerto-formával is támogatott „tutti-solo"-kontrasztálás jogosít fel, sőt, kényszerít arra, amit a szakirodalom mindeddig elmulasztott: hogy ezt az egyébként rendkívül heterogén csoportot egységes repertoárként, a századközép d u ó s z o n á t á j a k é n t kezeljük. Emellett szólnak azok a szignifikáns eltérések az olasz, német és francia idióma teremtette változatok között, melyet azt jelzik, hogy az új típus több, egymástól független központban is kiérlelődött. Az új műfaj az 1740-es évekig nem észlelhető, fénykora az 50 – 60-as évek dömpingje, az 1770-es évtized derekán pedig, az új, Mozart-féle duószonáta színre lépésével teljesen egy időben eltűnik. Ez a körülmény egyébként már önmagában elegendő kellene, hogy legyen a concerto-szonáta iránti tudományos érdeklődés felébresztéséhez: az együttesünk történetének végpontját kijelölő klasszikus duószonáta ezt az elvet (és nem az időközben elhalt két társáét) folytatta egy magasabb szinten szervezett nyelv közegében.

Miközben a kéthangszeres triónak eredete, a concerto-szonátának következménye világosan áll előttünk, a *francia hegedűkíséretes clavecin-zene* talányos szfinxként mered ránk. A rejtély már a hegedűszólam „accompagnement"-ná nyilvánításával elkezdődik, hiszen a két hangszer viszonya mind a „Generalbasszeitalter", mind a 19. század kamarazenéjében egyaránt éppen fordított volt. A tényleges textúra vizsgálata e címzés fényében tovább növeli a homályt: a kottakép a duó-elvről tanúskodik, a hegedűszólam meglehetősen mozgalmas, sőt helyenként virtuóz. Közelebbről azonban kiderül, hogy a két hangszer itt korántsem egyenrangú. A clavecinszólam ugyanis a hegedű mellőzésével is ép és egész marad, vagyis az utóbbi a mondandónak nem szerves tartozéka. És meglepő mindenekelőtt a repertoár zártsága, az, hogy a hegedűkíséret divatja Párizson túl nem terjed, és hogy minden látható előzmény nélkül jelenik meg

az 1730-as években, majd nyom nélkül, mintegy láthatatlan jeladásra tűnik el az 50-es évek végén. Ezek az ellentmondások, a repertoár szigorú lokalizáltsága és rejtélyes gyökértelensége azok a motívumok, amelyek a hegedűkíséret eredete utáni kutatást a jelen tanulmányban útjára indították.

A remekművet műfaja sosem definiálja maradéktalanul, mivel amaz, lévén műfajának non plus ultrája, ezzel egyben túl is lép rajta. Hogy azonban az obligát csembalós kamaratermés egészében (ahol a fenti felosztás sémája nem mindig segít eligazodni) rendet teremtsünk, elsőként mégis azzal a két műcsoporttal célszerű számot vetni, mely sokkal inkább egyszeri teljesítmény, mint pusztán műfajtörténeti dokumentum, inkább folytathatatlan, zseniális kivétel, mint – legalábbis rövid távon – útjelző. J. Ph. Rameau 5 kamarakoncertje[1] ugyan csak 1741-ben jelent meg nyomtatásban, de tudjuk, hogy az 1720-as évek során keletkezett[2]. J. S. Bach 3 obligát csembalós gamba-, és 2 fuvola-szonátája csak annak az újabb hipotézisnek nyomán válik egységes csoporttá, mely az avantgarde műfaj létrejöttének okát a szerző kötheni körülményeiben keresi.[3] Bach, hogy időről időre új kamarazenével állhasson elő (erre szerződése és saját, orgonán ehelyütt nem kamatoztatható előadói becsvágy késztette), korábbi concertóit, triószonátáit, egyéb consort-darabjait dolgozta át a két hangszerre. A folyamat a G-dúr csembaló-gambaszonáta (BWV 1027) esetében ténylegesen nyomon követhető, mivel a darab a korábbi G-dúr triószonáta (BWV 1039) kéthangszeres változata. A többi ősváltozat, mint feltehetően Bach weimari műveinek zöme, megsemmisülhetett. A gambás és fuvolás átirat-szonáták szolgálhattak azután mintaként az immár egységes opusznak tervezett hat csembaló-hegedűszonáta (BWV 1014 – 1019) számára is, melyekben a genuin tételek már túlnyomó többségben vannak.[4] A tisztán kompozitorikus oka az obligát csembalós Bach-szonáták megszületésének azonban a szerzőnek a hangzás egyfajta absztrahálására való hajlama volt: a szonátákban Bach azzal kísérletezett, miképpen viselkednek a legkülönbözőbb műfajú és előadói létszámú (de mindig continuós) darabok annak a tiszta háromszólamúságnak Prokrustes-ágyában, amelyet a continuó felszámolásával a két hangszer megteremtett. Világos az is: Bach a redukció elvét használta fel saját célja eléréséhez. A fenti hipotézis, azzal, hogy keletkezésüket 1720 – 23 közé szorítja, önkéntelenül is a 20-as évekbeli Rameau-koncertekkel párosítja a Bach-szonátákat. Márpedig, ha a koncepció helytálló, akkor, eltekintve néhány kétes hitelű és elszigetelt esettől,[5] Rameau és Bach egymástól független opuszai az első obligát csembalós kamaraművek. A zseniális kivételek hozzák felszínre az obligát csembalós repertoárt, anélkül, hogy ezzel közvetlen, genetikus kapcsolatuk lenne.

A Rameau-koncertek viszont nem az ensemble-, hanem a szólóclavecin-idióma felől érkeznek az obligát billentyűs kamarazene területére. A cím félreérthetetlenül sorolja az opuszt a clavecin-szvit irodalmába. A különbségre csupán a „pièces de clavecin"-t (a csembalószvit körülírását) megtoldó „en concerts" utal: a francia zenei szóhasználat kettőnél több előadóra alkalmazta e kifejezést. A stabil háromtételesség, a nyitótételek formája és a két hangszercsoport gyakori szembefordítása, kompozíciós eszközként való felhasználása ugyanakkor azt jelzi, hogy a zenélési forma a zenei formára is szükségképp kihatott. Jelen van ezenfelül, akár Bach-nál, a törzs-mű többféle verzióra való hajlama. Rameau ugyanis a koncertekből vonósletétet is készített, ezenkívül öt tételt szólócsembaló-letétben is közreadott.[6]

Mindez még voltaképpeni feladatunk megkezdése előtt némi megfontolásra késztet. Az, hogy a Bach- és a Rameau-darabok lényegében egyszerre, egymásról mégsem tudva és másmás idióma felől érkeztek, ismételten jelzi, hogy az obligát csembalós kamarazene az 1720-as években a „levegőben" volt. Egyrészt azonban a tény, hogy a két szimultán sorozat a „trió" ama két értelmezését (a három obligát szólamra, illetve a három obligát hangszerre vonatkozó jelentését) fedi, melyeket rendesen a „barokk", illetve a „klasszika" mai terminológiája sajátított ki, mindez horizontális műfaj-kategóriánk revíziójára szorít. Másrészt viszont a concerto-közelség és az alternatíva-hajlam, melyek a közös nevezőre egyébként nem hozható két műcsoportban egyaránt jelen vannak, sejttetik: mégiscsak kell léteznie valahol egy olyan látószögnek, amelyből szemlélve az obligát csembalós kamarazene egyetlen genuszként mutatkozik.

Közvetlen feladatunk azonban a francia hegedűkíséret forrásainak felkutatása. 1734 – 58 között keletkezett és csakis párizsi komponisták művelte műfajról van szó. A sort Jean-Joseph Cassanea de M o n d o n v i l l e[7] kezdi és 1745-ben Gabriel G u i l l e m a i n[8] folytatja, akik mindketten paradox módon hegedűvirtuózok voltak. Kettejüket az 50-es évek folyamán jelentéktelen, ma már többségükben teljesen ismeretlen szerző, túlnyomórészt immár clavecinista követi. Jaques D u p h l y hat darabja[9] után a sor hirtelen és véglegesen megszakad.

A megjelenés éve	A szerző neve	Az opusz címe	
1734	J. C. de Mondonville	Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement du violon Op. 3.	
?	M. Corrette		Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon Op. 25.
1745	G. Guillemain	Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement du violon Op. 13.	
1748	J. C. de Mondonville	Pièces de clavecin avec voix ou violon Op. 5.	
1750	S. Simon	Pièces de clavecin dans tous les genres avec et sans accompagnement Op. 1.	
1754	J. F. D'Amoreau	Pièces de clavecin avec accompagnement du violon et sans accompagnement	
1755 c.	Legrand	Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement du violon Op. 1.	
1755	Ch. F. Clement		Sonates en trio pour un clavecin et un violon
1756	D'Herbain		Sonates de clavecin avec un violon ou flute d'accompagnement: en forme de dialogue
1758	J. Duphly	Pièces de clavecin	

A hegedűkíséret eredetének kiderítésére már az elegendő okot szolgáltat, hogy egyik legfontosabb írásos forrásunk: Guillemain kötetének előszava egyik részletében a műfajnak valamiféle előzményét vagy párhuzamos kísérőjelenségét engedi sejteni:

> „Amikor e darabokat komponáltam, első ötletem az volt, hogy csak clavecin-re, kíséret nélkül adom ki őket; ... ám azért, hogy a jelen ízléshez [gout d'a-présent] alkalmazkodjam, mégsem voltam képes lemondani e szólamról."[10]

A „jelen ízlésre" való hivatkozás és a repertoár korabeli társtalansága közötti űrt a modern szakirodalom sem hidalta át. Pedig igen nehezen képzelhető el, hogy csupán a Guillemain-sorozat előtt megjelent két kíséretes opusz (a Mondonville-é és a Corrette-é) legyen felelős egy egész közízlés elterjedéséért.[11] Reeser, aki a párizsi repertoárról az egyetlen önálló monográfiát megírta, szemrebbenés nélkül elfogadja ezt az abszurd feltevést. (Vö. 7. jegyzet)

Amíg a redukció létfeltételét egyfelől a continuó, másfelől a polifón közeg teremtette meg, addig a hegedűkíséretes hangzás a homofóniában gyökerezik. A reduktív gyakorlat obligát szólamok más elosztását célozza, itt viszont a hegedűszólam, legalábbis névlegesen, új. A redukció tárgya ezenfelül ensemble-zene, a kíséretes repertoár viszont szólózenére: a francia clavecin-szvitre épül. A sablon-cím: „P i è c e s d e c l a v e c i n e n s o n a t e s", akár Rameau-nál, itt is félreérthetetlenül utal a szvit-eredetre, azzal a különbséggel, hogy az „en sonates"-toldalék, korabeli jelentésében két játékos jelenlétét írja körül. Hogy a zenélési forma a zenei formára itt sem marad hatástalan – amit az „en sonates"-nak „sonates"-tá transzformálódott alakja két opuszban már önmagában elárul –, arra később visszatérünk. Jean Francois D'A m o r e a u – a repertoárban mindenesetre egyedüliként – még szó szerint értelmezi a címzést, mivel kötetében szabadon összeválogatható, önálló darabokat ad közre.[12] A három és hat között ingadozó tételszám Simon S i m o n opuszában szintén a szvit hagyományára utal vissza.[13] De még az olyan sorozatban is, mint amilyen a concertó-szerű háromtételes ciklikus rendben megállapodott Guillemain-é, a szvitre utaló maradványok fellelhetők: az „a l t r o"-feliratú tételek, melyek az őket megelőzők helyett szabadon választhatók, ugyancsak a szvit előadási hagyományát tükrözik. Jellemző, hogy a magát szonátának valló egyik opuszban: Charles Francois C l e m e n t-ében a három double nem alternatíva, hanem triós formát alkot az előttük álló tétellel.[14] A ciklikus rend képlékenysége tehát ugyanazt erősíti meg, amit a túlnyomó többségben lévő címzés is megfogalmazott: a műfaj csupán zenélési formája a tulaj-

donképpeni „pièce"-eknek, a komponálásmód mögött a clavecin-szvit rutinja áll. Ha pedig ez igaz, feladatunk csakis e zenélési forma feltárása lehet. Ha ilyesmi létezik, nyilvánvalóan ez az, amelyre előszavában Guillemain célzott.

A francia szvithagyomány mellett közel azonos súllyal van jelen a modernség képzetét keltő olasz concertó-idióma is. Ez egyrészt a Mondonville, L e G r a n d[15] és Jaques Duphly által kizárólagosan alkalmazott zárt háromtételességben, másrészt az előszeretettel használt concertó-tematikában érhető tetten. Voltaképp az egész repertoár a konzervatív francia és az ekkor még avantgarde itáliai divat erőterében áll. Az olasz orientáció nyilvánul meg abban is, hogy a francia nyelvű tánc-feliratokat, melyek a hagyományos clavecin-szvitet uralták, itt hangsúlyozottan olasz nyelvű feliratok váltják fel; a szintén jellegzetes karaktercímek (amelyek még az egytől-egyig zárt ciklikájú Rameau-koncertekben is mindvégig jelen voltak) itt eltűnnek. A tisztázatlan és kétértelmű formai bázis egyik fő oka lehetett annak, hogy a repertoár hosszú távon nem bizonyult életképesnek, és 1760 táján nyomtalanul eltűnt. A lokális francia idióma integrálódásra való képtelensége és tisztán művészi értéktelensége között már a fiával utazó Leopold Mozart is megérzi az összefüggést – pontosan egyidőben Wolfgang első opuszának: Párizsban megjelent hegedűkíséretes csembalószonátáinak sajtó alá rendezésével:[16]

> Párizsban „hatalmas változások indultak el: a franciák már-már engednek a kísértésnek, s reményeim szerint nem telik bele 10–15 év, és a francia ízlés teljesen kihúny". ... „Az egész francia zene egy lyukas garast sem ér."[17]

Szemben a címzés eddig tárgyalt részeivel, a hegedűszólam „accompagnement" jelzője a jelek szerint későbbről kínál fogódzót a repertoár elhelyezéséhez. Csábít ugyanis a lehetőség, hogy a francia kíséretes clavecin-zenét az 1760-as évek elején Európa-szerte elterjedt, s Londonon kívül legelőször éppen Párizsban meghonosodó műfaj: a gáláns-klasszikus hegedűkíséretes billentyűs-szonáta előfutáraként tüntessük fel. Ez volt az a műfaj, amely Párizsba települt német muzsikusok révén[18] a francia repertoárt mint lokális jelenséget teljesen kiszorította, és helyébe az immár internacionális zenei nyelv kimunkálta, olasz és német stíluselemekből építkező kíséretes szonátát léptette; Mozart fent említett első opusza éppen ezeknek a párizsi szonátáknak nyomdokába lépett.[19] Mindez annyit tesz, hogy mint két különböző, egymással nem érintkező idióma szülöttjei, a két műfaj között tényleges kapcsolat nincsen, a hegedűkíséret hagyománya itt nem folytonos. Még akkor sem az, ha a Reesermonográfia, a különneműséget figyelmen kívül hagyva, a voltaképpeni francia kíséretes repertoár után minden kommentár nélkül folyamatosan tárgyalja a Schobert, Honauer és más német zongoristák meghonosította új műfajt.

A kétféle hegedű-accompagnement mégis fontos érv lesz majd műfajtörténeti konzekvenciáink levonásakor. A gáláns-klasszikus repertoár újfent arra hívja fel a figyelmet, hogy az „accompagnement" mint műfaj-determináns pusztán texturálisan nem definiálható. A francia hegedűkíséret mibenlétét tehát analógiáktól függetlenül, önmagában kell vizsgálni és megérteni. Másfelől nem mentesülünk az alól sem, hogy a kétféle hegedűkíséret összefüggésének valódi mikéntjét feltárjuk. Nem feledkezhetünk meg ugyanis az egységes obligát csembalós kamarazene-genus kérdéséről; ehhez a francia repertoárnak a concertóhoz való tapadása újabb részlet-bizonyítékkal szolgált. (Ugyanakkor célszerű lenne, ha a Bach- és a Rameau-darabok másik közös vonását: az előadási alternatívák jelenlétét is kimutatnánk itt.) Mindenesetre a francia hegedűkíséret forrásának felkutatásakor a kérdésfeltevésnek ezt a dialektikáját kell mindvégig szem előtt tartani.

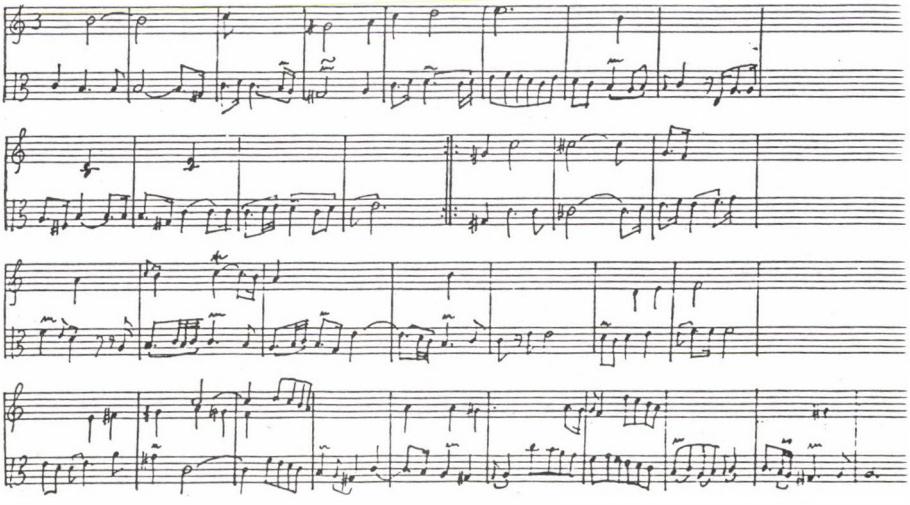
A „Pièces de clavecin" feliratú kötet, mint a csaknem évszázada élő csembalószvit új megjelenési formája, a 18. század legelső éveitől kezdve úgyszólván a komponista próbakövének számított és mint ilyen, hirtelen elárasztotta a párizsi kottapiacot. Egyikükben: Gaspard L e R o u x -nak az 1705-ös kiadás után 1707-ben újból megjelenő Pièces de clavecin-jében az eredetihez képest meglepő járulékokat találunk. A szerző először is a lap aljára sűrített continuós trióváltozatban is közreadja a legtöbb tánctételt. E verzióban az első diszkant és a basszus az eredeti csembalóváltozat megfelelő szólamaival egyezik meg, a számunkra lényeges második diszkant pedig részben megegyezik az eredeti csembalóletét meg-megszakadó középszólamával, részben annak új kötőanyaggal való folyamatossá toldása. *(Lásd: 1. kottapélda, 382. old.)*

11. Gaillard LE ROUX.
2 Allemande
La Pauvert

A kötetet a végén további járulék egészíti ki: itt egy összefüggő, a kötet korábbi darabjaiból kompilált és egységes tonalitásba transzponált öttételes szvit áll, két csembalóra hangszerelve. Partitúrába kidolgozva csak az első tétel (egyben az egész kötetet nyitó, első két változatában az 1. kottapéldán látható allemande) áll: az eredeti csembalóletét és a continuós változat új diszkantszólamán a két jobb kéz osztozik, a basszus mindkét hangszeren azonos. A többi négy darabhoz már csupán a szükséges új, ám a trióváltozatban is szereplő szólamot adta meg a szerző. Itt, a kötet végén az ominózus második diszkantszólam felirata így szól: „contre-partie en haut si l'on veut"[20].

Annyi bizonyos, hogy darabjai előadási lehetőségeinek megnövelése Le Roux érdekében állhatott; egyetlen (többé-kevésbé) új szólammal rögtön két új játékmódot is teremtett. Szóbeli kommentárja ugyanakkor több ponton is homályos. Nem tudni, mire vonatkozik a „magasan" kitétel; nem világos az sem, mire irányul a „tetszés szerint". A megjegyzés megfejtéséhez Francois Couperin két szvitkötete segít.

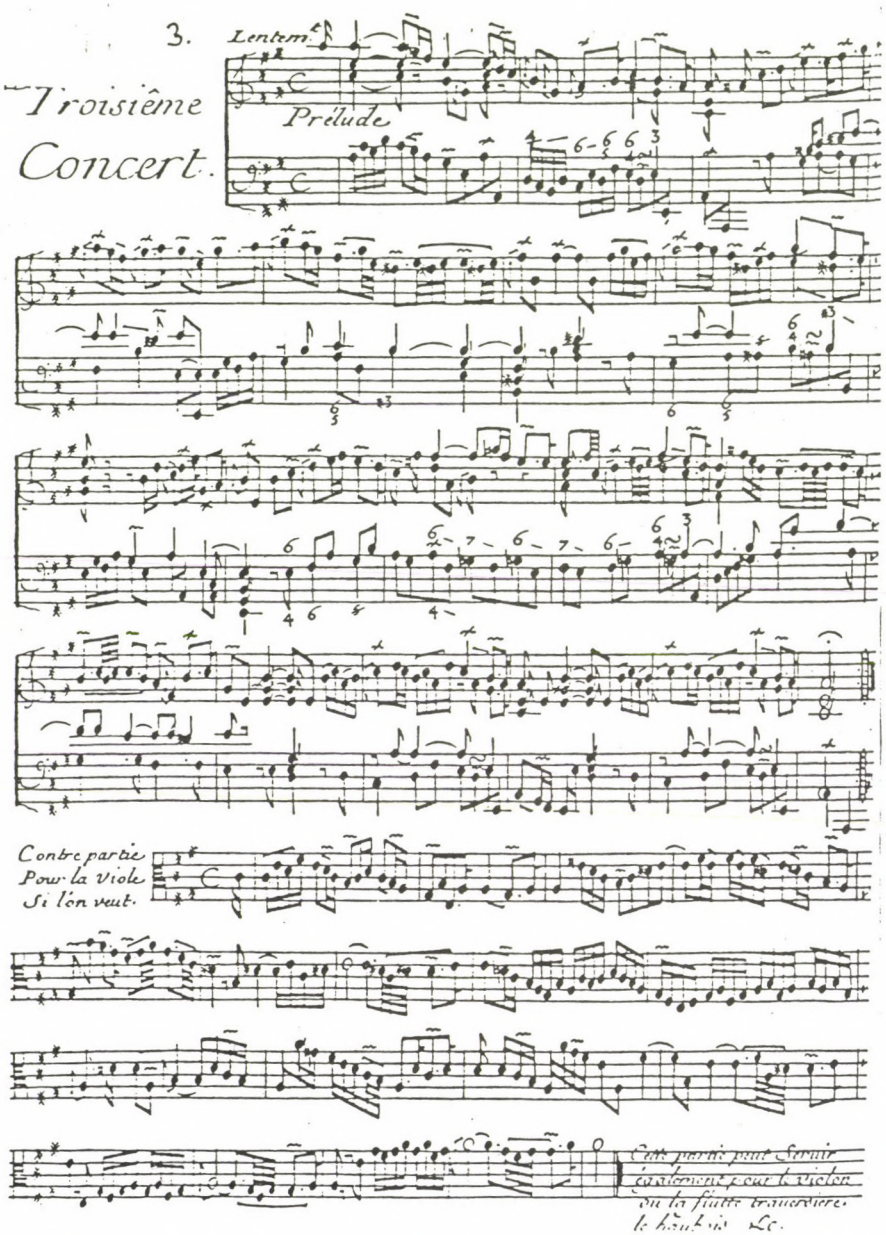
A Királyi koncertek (Concerts royaux, 1713–15; megjelent 1721) két darabjának három tételéhez ugyanis contre-partie csatlakozik. Maga a csembalóletét egy diszkant- és egy számozott basszusszólamból áll, de obligát csembaló számára is ki van dolgozva. Ez a notáció már önmagában is két előadási alternatívát kínál: a már ismertetett reduktív praxisnak megfelelően vagy – a számozás figyelmen kívül hagyásával – szólócsembalódaraboknak, vagy continuós hegedű (fuvola stb.) -szólóknak olvassuk a főkottaszöveget. Ha mármost a contre-partie a hegedűszólóhoz csatlakozik, hagyományos triószonátafaktúrát, a szólócsembalóval viszont kéthangszeres triót alkot. Mivel azonban a contre-partie, akár Le Roux-nál, nem kis részben szintén az obligát csembalóletét középszólamát duplázza, ornamentálja vagy egészíti ki, ezért a csembaló és a hegedű szimultaneitása itt sem, Le Roux-nál sem jöhet számításba:[21]



2. kottapélda: Francois Couperin: Prelude a Concerts royaux 3. darabjából (1713–15): az obligát csembalóletét középszólama és a contre-partie

A contre-partie Le Roux-féle két lehetősége közül Couperin tehát csak az elsővel él. Hogy a járulékos szólam kizárólag dallamhangszerre volt szánva, azt megerősíti az A-dúr koncert prelude-jéhez csatlakozó altkulcsos contre-partie felirata: „Pour le viole, si l'on

veut". A javaslatot a szólam végén megtoldja Couperin: „Cette partie peut Servir également pourle violon ou la flutte traversiere, le hauboi s etc."[22] *3. kottapélda:*



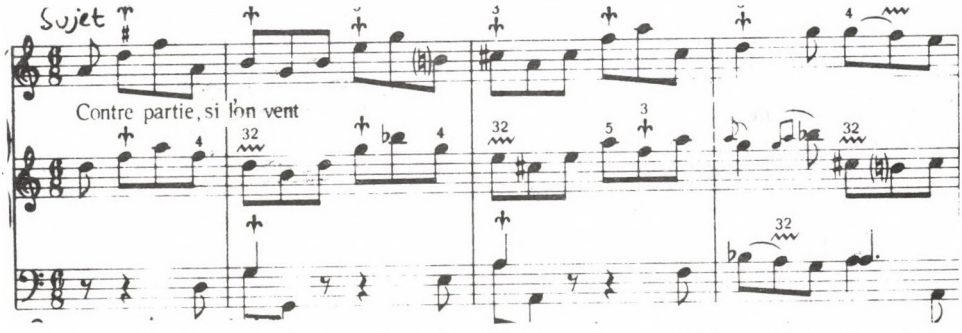
Ennek bizonyságául a kötet további két contre-partie-ja közül az egyik (az e-moll koncert sarabande-ja) már violinkulcsban áll. (Vö. 7/e kottapélda)

Couperin contre-partie-jai erősen stilizáltak a Le Roux-éihoz képest, amelyek gyakran pusztán kopulázzák a fődiszkantot. Áttekintve az A-dúr prelude-ön, új elemként jelentkezik a becsempészett imitáció (6., 14., 16. ütem), egy ízben pedig a szerepek egyenesen megcserélődnek és a témafejet a contre-partie indítja az imitáció során (12. ütem). Szintén a nagyobb autonómia jele a nagyfokú ritmikai önállóság (8–9. ütem). A contre-partie – mint immár kizárólag dallamhangszerre szánt, kantabilitásáért felelős szólam – megnőtt szerepét jelzi az a műgond, mellyel Couperin itt kizárólag lassú és affektusgazdag tételeket lát el vele (az eddig nem említett contre-partie-s tétel az A-dúr koncert sarabande-ja; vö. 2. kottapélda).

A Királyi koncertek számunkra legfőbb jelentősége azonban az, hogy Le Roux homályos megfogalmazása után Couperin világosan leszögezi: a contre-partie a d l i b i t u m - szólam, azaz a csembalóletéthez tetszés szerint hozzájátszható vagy tőle elhagyható. Ezt a zenei anyag gerincéhez való laza tartozást, ezt a függelék-jelleget tükrözi a nyomtatás formája is: Le Roux-nál a kötet végére, itt, Couperin-nél pedig a tétel végén fennmaradó üres helyre szorult a contre-partie.

A szvitrepertoár ismereteink szerint egyetlen további tagja, mely contre-partie-t tartalmaz, Couperin P i è c e s d e c l a v e c i n -jének 3. k ö t e t e (1722). A kötet négy darabja: a La J u i l l e t, a La L é t i v i l l e, továbbá két, triós formában összekapcsolódó musette: a L a C h o i s i és a L a T a v e r n i egészül ki harmadik szólammal. A texturális szituáció az eddigiekhez képest itt némileg más, mivel a főszöveg még alternatívaként sem tartalmaz continuót, azaz a contre-partie jelenléte is szükségképp kötött háromszólamúságot teremt. Ezt a szándékot a négy darab partitúra-formája is kifejezésre juttatja. A kötetben két megjegyzés igazít el a contre-partie-k előadásában. A La Juillet-hez fűzött kommentárból az egykor Le Roux-javasolta triós és kétcsembalós játékmódra ismerhetni:

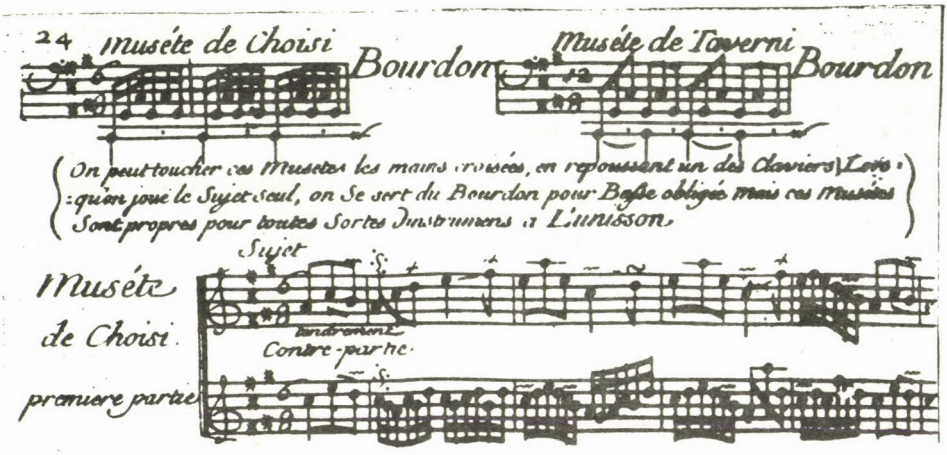
> „Ezek a darabok különböző hangszereken is játszhatók, sőt, ezenfelül két csembalón vagy spinéten is; tudniillik a sujet-t a basszussal együtt az egyiken, míg ugyanazt a basszust a contre-partie-val együtt a másikon. Ily módon járhatunk el a többi, három szólamban közölt darabbal."[23]



4. kottapélda: Francois Couperin: La Juillet (Troisième Livre de Pièces de clavecin, 1722)

Az „ e n t r i o " kifejezés itt, szemben a 18. század elejének-közepének közkeletű terminológiájával, nem csupán a szólamok, hanem egyszersmind a résztvevő hangszerek számára utal: a continuó hiányában ugyanis a basszust egyetlen, obligát gamba kell, hogy játssza, a csembaló pedig lekerül a szóbajövő előadó hangszerek listájáról. A continuó hiányát és az obligát gamba jelenlétét a két musette-re vonatkozó előadási javaslat már nyíltan kimondja. A helyzet itt annyiban más, amennyiben a két darab étmanuálos csembalón játszandó „ p i è c e-c r o i s e é "-nak van szánva:

„E musette-ek kézkereszteződéses darabokként, az egyik manuál hátratolásával játszhatók. Ha a sujet-t magában játsszuk, a bourdon-t obligát basszus szólaltathatja meg. Ám ezek a musette-ek különféle hangszereken unisonóban való előadásra is alkalmasak."[24]



5. kottapélda: Francois Couperin: Muséte de Choisi (Troisiême Livre de Pièces de clavecin, 1722)

Az első mondat egyben megmagyarázza Le Roux-nak korábban idézett, homályos megjegyzését: „contre-partie en haut si l'on veut". A „magasan" kitétel vonatkozhat akár egyetlen kétmanuálos csembalón való előadásra (úgy, ahogyan itt, Couperin-nél), akár a második csembaló diszkantjának nyolclábas regiszterrel való megerősítésére és elkülönítésére[25]. Feltehetően e módszer teszi lehetővé, hogy a contre-partie egyik legfőbb mozgástere a sujet fölötti régió (vö. 6. kottapélda); a sujet és a kíséret természetes hangzásarányait ez a gyakorlat kétségkívül helyreállítaná.[26] Más magyarázat különben sem adódna arra, hogy magát „alsó"-nak nevező szólam legtöbbször a „felső szólam" fölött tartózkodik.

Ami pedig a Couperin-idézet utolsó mondatát illeti, az az eddig csupán elméletben jelenlévő, de a gyakorlatból minduntalan kirekesztett obligát csembalós-hegedűs játékmód legitimációjának látszik. Ezt a praxist – a dallamhangszernek a csembaló jobbkéz-szólamát duplázó unisono-gyakorlatát – más források is valószínűsítik. Estienne Roger amsterdami kiadó, ugyanazokban az években, amikor Le Roux szólókötetének bővített változatát is kiadta, egy sor olyan, részben eredeti, részben pedig más szerzőkből saját maga átírta (és kompilálta) gyűjteményt jelentetett meg, amelyek csembaló-, vagy lantletétből (continuóval), valamint ennek egyes szólamait dallamhangszereknek szánt külön szólamfüzetekből állnak. Bár célszerűbb a reduktív praxis jelenlétével számolnunk, az obligát akkordhangszer és az egy vagy több dallamhangszer együttjátékának lehetőségét a szólamos kiadás hallgatólagosan mégis felkínálja.[27] A különálló dallamhangszer-szólamok – függetlenül a szóbajövő előadási lehetőségektől – a contre-partie függelékes jellegét idézik. Az unisono-praxis mellett szól egy (a Roger-féle Le Roux-kiadás évében, 1707-ben megjelent) olyan szvitkötet is, amelyben a hegedű-alternatíva continuó híján van megemlítve: Jacquet de la Guerre Pièces de clavecin qui peuvent se joüer sur le violon címzésű opuszáról van szó.[28]

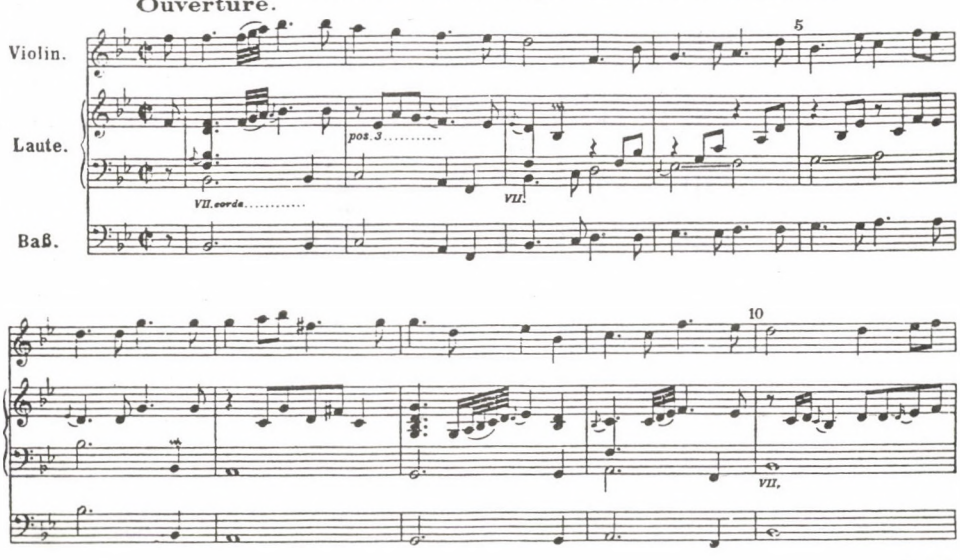
Megjelentet Roger, éppen az ominózus 1707–8-as években, két olyan sorozatot is, melyeknek szerzője ugyan francia lantkomponista, a darabok azonban a bécsi Lauthen concert közegében keletkeztek.[29] Henri Saint-Luc szvitjei annak az 1700 körül

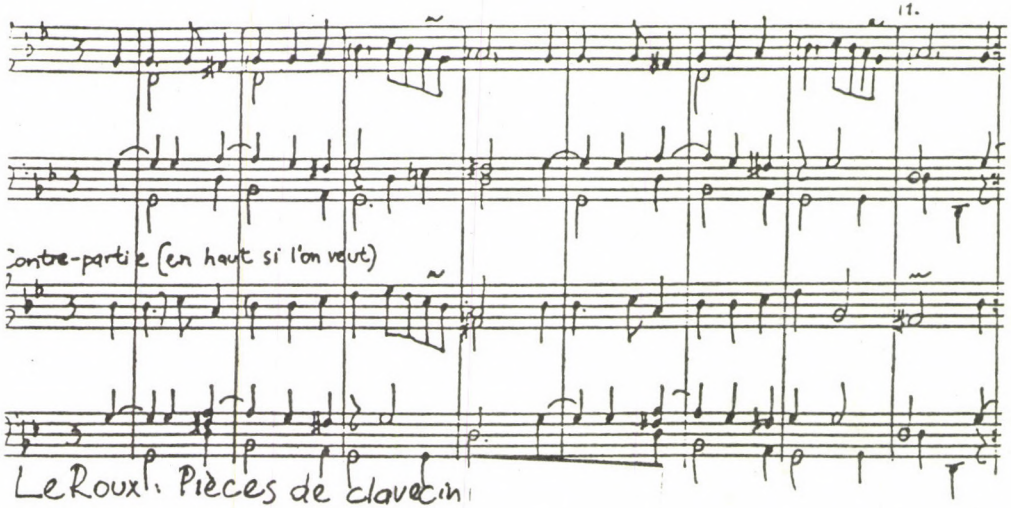
Bécsben virágzó, rövid életű repertoárnak részei, melyben az obligát lantszólam diszkantját hegedű, basszusát vonósbasszus duplázza vagy kissé variálja, anélkül, hogy alternatívákra egyértelmű utalás történne. A kettő megkülönböztetése azért nem mindig könnyű, mert a korabeli címzésmódok nem a megkívánt tényleges hangzás felől orientálnak, hanem pusztán aszólamokat vagy a: szólamfüzeteket veszik számba. Mindent összevetve, könnyen elképzelhető, hogy a feltétlen többségben lévő reduktív alternatívával szemben valóban élt egy könnyebb és populárisabb unisono-hagyomány is. Ha ez igaz – aminek végleges eldöntése itt nem kell, hogy célunk legyen –, akkor a hegedűszólam improvizálásának kérdése már most felmerül. *(6. kottapélda:)*

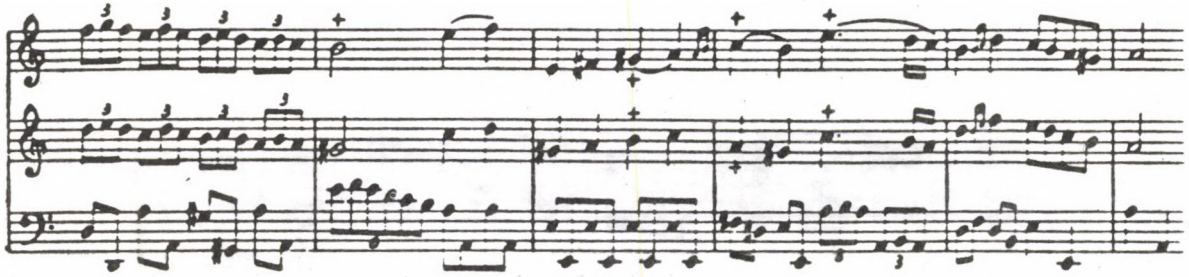
Mindezek ellenére mégsem valószínű, hogy Couperin két contre-partie-s musette-jét eféle unisono-előadásban kellene játszani. Egyes megfontolások arra késztetnek, hogy Couperin „különféle hangszereken" kifejezése alatt ne különféle típusú (azaz ne billentyűs- és dallam-), hanem kizárólag dallamhangszereket értsünk. A már ismert Királyi koncertek ugyanis egy M i l y e n unisono-praxisra engednek következtetni: több jel mutat arra, hogy a koncertek contre-partie-t nélkülöző tételeiben is játszhatott két (különböző) szopránhangszer.[30]

Ha mármost – kivitelezésük lehetőségeitől teljesen függetlenül – a legjellegzetesebb contre-partie-textúrákat a francia hegedűkíséret hasonló helyeivel összevetjük, kétséget kizáróan bebizonyosodik: az utóbbinak látszólag minden előzmény nélküli, meglepő biztonsága és rutinja mögött az előző generáció contre-partie-ja áll, vagyis a c o n t r e - p a r t i e a z a c c o m p a g n e m e n t k ö z v e t l e n e l ő z m é n y e. Erről árulkodnak a texturális analógiák: a sujet feletti régiót kedvelő kíséret, amelynek lefedő hatását valószínűleg az accompagnement-repertoár előadói praxisában is oktávban megduplázott csembaló egyenlítette ki; a polifónia diminúciós díszítő (glossza-) technikáját felidéző aprózás (ennek eredetét a későbbiekben világítjuk meg); több más, példáinkon nyomon követhető reflex; és mindenekelőtt az a viszonylagos autonómia, amit a kétféle szólam alárendeltsége ellenére is egyaránt élvez. *(7. kottapélda 388-397. old.)*

A contre-partie-val megszületett textúra kruciális pontja az ad libitum-jellege. Tényleges értelme e sajátságában ragadható meg; a contre-partie annyiban contre-partie, amennyiben tetszés szerinti, járulékos szólam. Az egyes texturális eszközök mind csupán arra a kérdésre adott válaszok, milyen lehetőségek adódnak egy billentyűs letéthez u t ó l a g illesztett, alárendelt diszkantszólam számára. Vagyis az accompagnement és a contre-partie rokonítása csakis akkor lehet jogosult, ha az ad libitum-karaktert a hegedűkíséretben is felfedezzük.




11.
Contre-partie (en haut si l'on veut)
Le Roux I. Pièces de clavecin

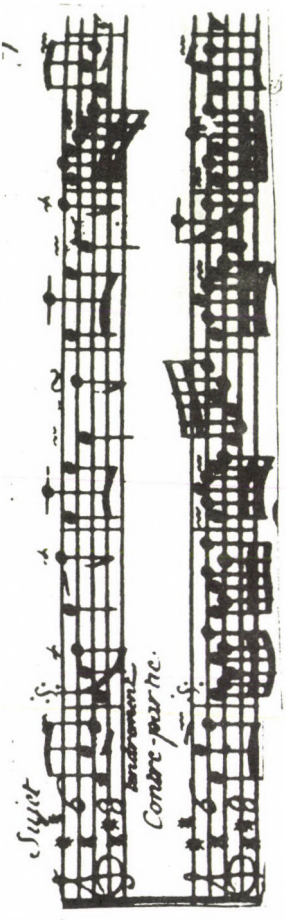


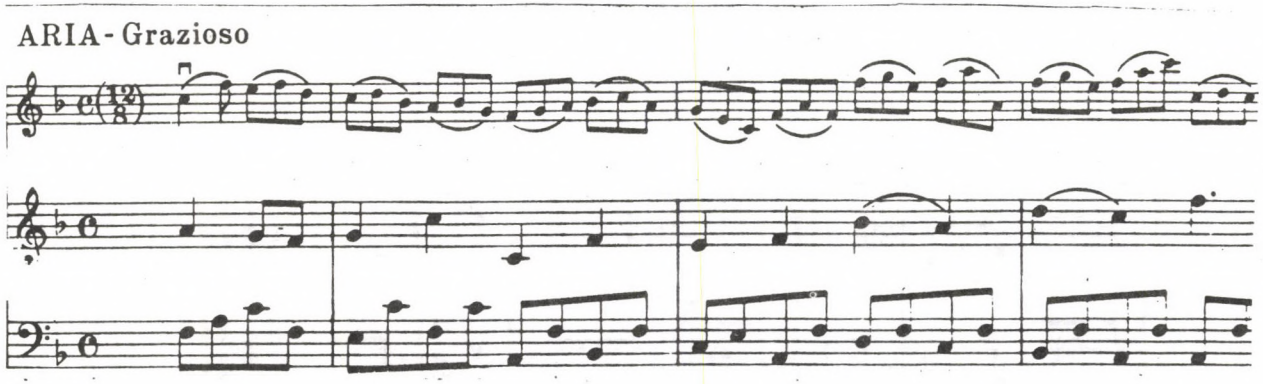
A 7/a kottapéldához:

[A felső kotta felirata:] Le Roux: Pièces de clavecin (1707)

[Az alsó kotta felirata:] D'Herbain: Sonates de clavecin avec un violon ou flute d'accompagnement... (1756)

[Közös kommentár mindkettejük alá:] A contre-partie és az accompagnement egyaránt igen gyakran fedi a sujet-t; itt felső tercpárhuzamban követi. A magyarázat valószínűleg abban rejlik, hogy a sujet egy oktávval feljebb is szólt. Bővebbet erről még a 7/e kottapéldánál.


Suivit
Contre-partie.

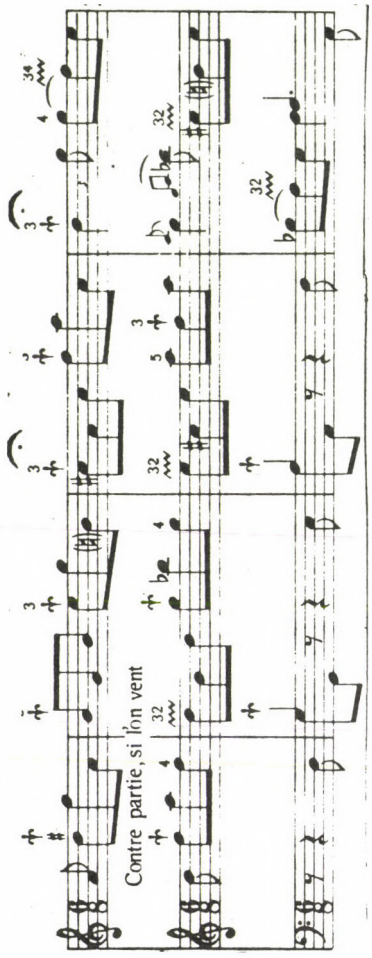


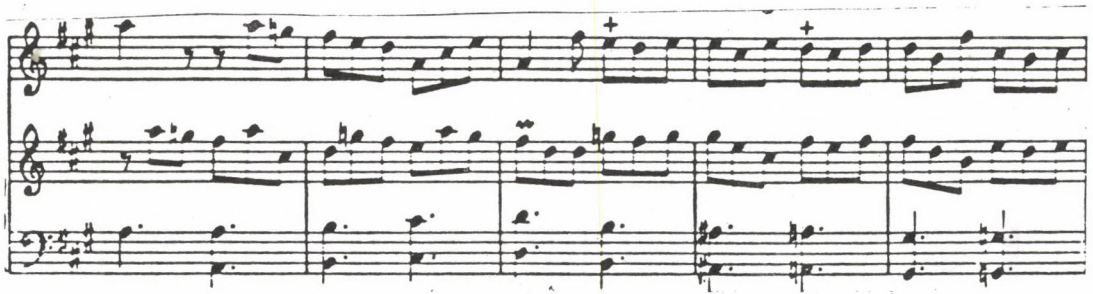
A 7/b kottapéldához:

[A felső kotta felirata:] Francois Couperin: Pièces de clavecin 3. kötet (172), Muséte de Choisi. Vö. 5. kottpélda

[Az alsó kotta felirata:] Mondonville: Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement du violon (Op. 3., 1734)

[Közös kommentár mindkettejük alá:] Az aprózás egyrészt a kíséretnek a reneszánsz glosszatechnikából őrzött maradványa, ugyanakkor, legalábbis a musette-ben, egyfajta népies heterofóniát kelt életre.


Contre partie, si l'on vent

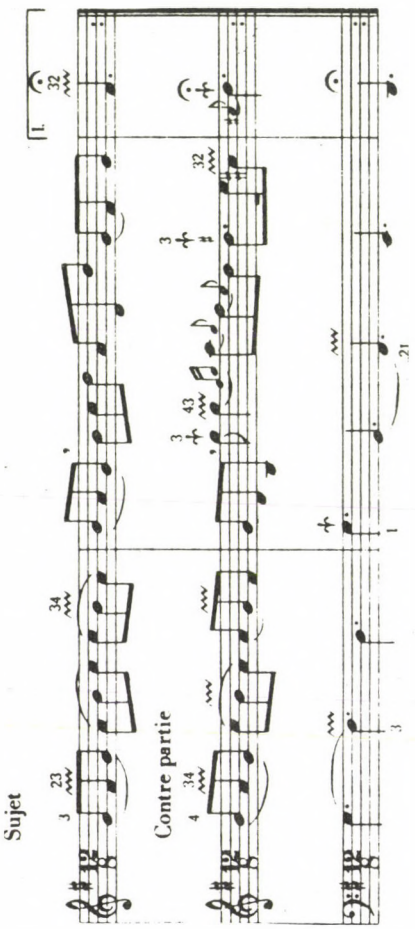


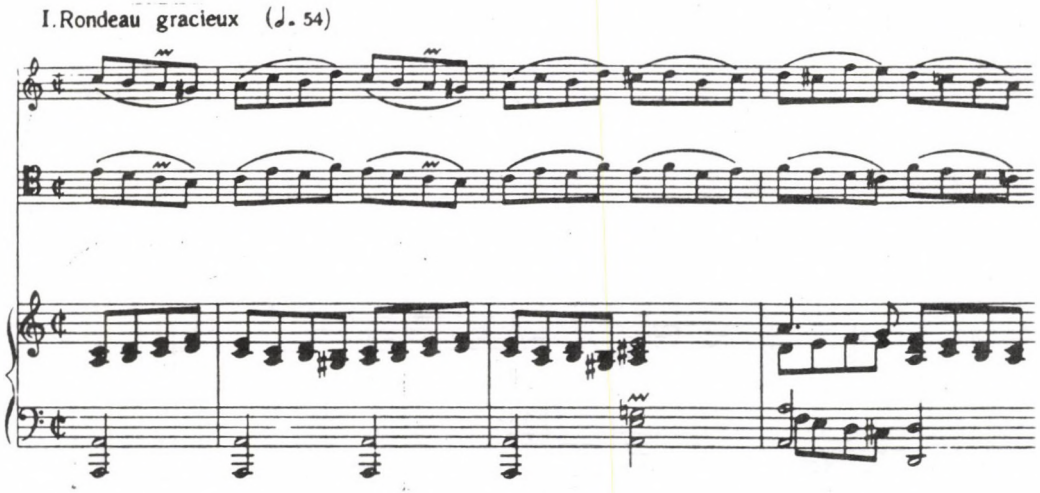
A 7/c kottapéldához:

[A felső kotta felirata:] Francois Couperin: Pièces de clavecin 3. kötet, La Juillet.

[Az alsó kotta felirata:] Le Grand: Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement du violon (Op. 1., c. 1755)

[Közös kommentár mindkettejük alá:] Itt a járulékos szólam, bár a sujet-vel azonos fekvésben mozog, sőt, egyenrangú imitációs partner, dallamvezetése mégsem teljesen önálló, ezért a sujet-től annak minden károsodása nélkül elhagyható.


Sujet
Contre partie
1.

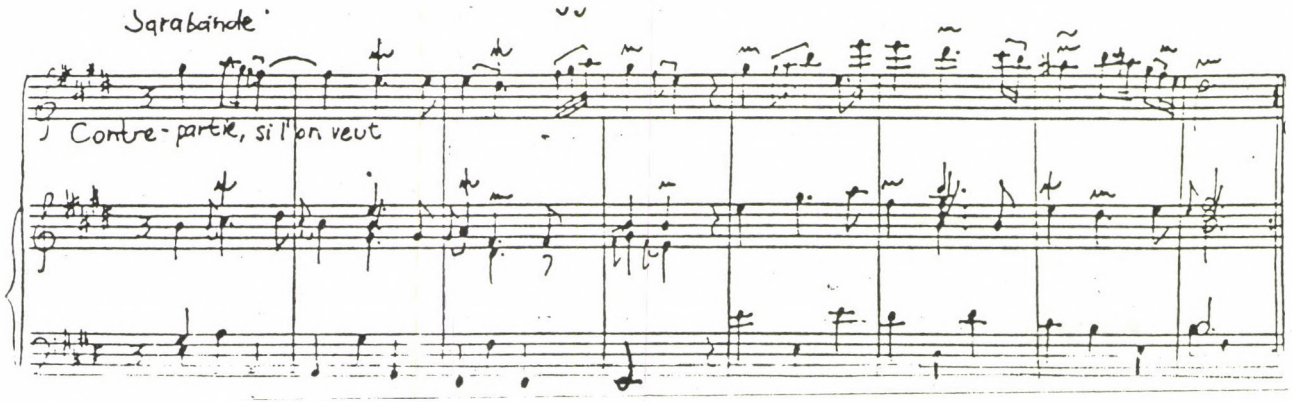


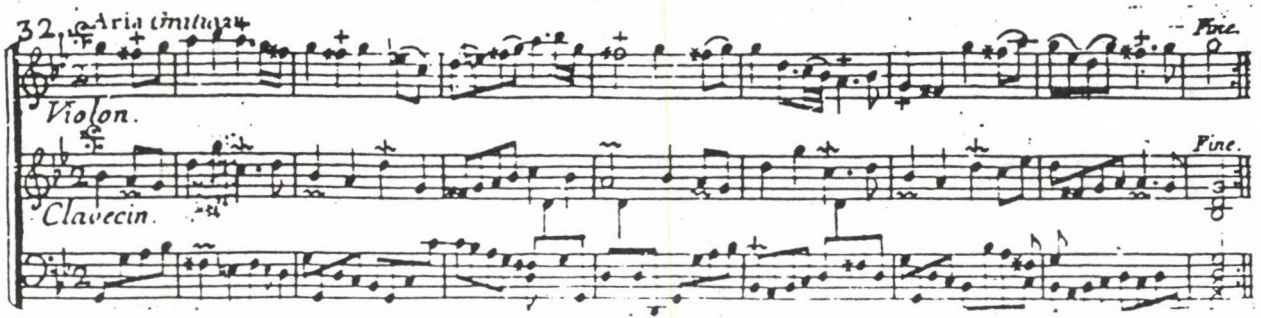
7/d kottapéldához:

[A felső kotta felirata:] Francois Couperin: Pièces del clavecin 3. kötet, La Lètiville.

[Az alsó kotta felirata:] Rameau: Pièces de clavecin en concerts ... No. 3.

[Közös kommentár mindkettejük alá:] Reeser téved, amikor Rameau koncertjeit „kidolgozott csembalószólamú trióknak" tartja. (I. m. 58. p.) A két vonós az ad libitum-szólam reflexeivel él. Gyakori esetet képvisel a Couperin-példában az oktávtöréssel hirtelen a sujet fölé kerekedő contre-partie. (Vö. 7/e kottapélda)


Sarabande
Contre-partie, si l'on veut



A 7/e kottapéldához:

[A felső kotta alá:] Francois Couperin: Concert royal e-moll (1713–15)

[Az alsó kotta alá:] Guillemain: Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement du violon No. 5. (Op. 13., 1745)

[Közös kommentár mindkettejük alá:] Miképp lehetséges, hogy Guillemain, aki aggódott, hogy a hegedűszólam lefedi a sujet-t, mégis gyakran ír felső szextmenetben haladó kíséretet? Couperin feltűnően hasonló pozíciójú Királyi koncertbeli contre-partie-jait hol alt-, hol violinkulcsban közli, azt sugallva: voltaképp mindegy, hogy a szólam hol fekszik, mivel a csembaló négylábas regiszterrel fent is, lent is szól. Lényegében ugyanarról a hatásról lehet itt szó, melyet Couperin a kézkereszteződéses darabok egymanuálos előadásakor akár a basszus le-, akár a diszkant oktávnyi feltranszponálásával ér el. (Vö. 25. jegyzet)

Olyan közvetlen evidencia, mint amilyennel az 1760 körüli gáláns-klasszikus billentyűsrepertoár szolgál, itt nincs. Sőt, a látszat egyenesen ellene szól: az első két, egyben zeneileg legsúlyosabb opuszt hegedűvirtuóz komponálta, ennek megfelelően az accompagnement nemcsak viszonylag autonóm, de igen gyakran kifejezetten virtuozitást követel. A Mondonville-t és Guillemain-t követő kisebb szerzők pedig lényegében ezt a hagyományt folytatják.

Guillemain kötetének előszava (1. *facsimile,* 399. old.), melyből egy részletet már idéztünk, az obligát hegedűszólam látszatát mindezek ellenére lerombolja:

> „e darabokat kísérettel vagy anélkül adhatjuk elő; mondandójukból semmit sem veszítenek, mert az teljes egészében a csembalóban van, ami kényelmes azok számára, akik, bár nem rendelkeznek hegedűvel, néhányat el akarnak játszani belőlük."[31]

Guillemain – miközben szövege egyformán érvényes akár a contre-partie-s, akár a gálánsklasszikus kíséretes textúrára – nem tesz egyebet, mint a fenti dilemmát vázolja, vagyis ütközteti egymással a hegedűszólam zenei fölöslegességét és szociológiai szükségességét. A Corrette-opusz címlapján, ha apró betűkkel is, szintén ott áll::

A történeti jelenség pillanatnyi megítélése nem szükségképp esik egybe genezisének felismerésével. Aki műveli, annak számára a társadalmi igény mint esztétikai igény jelenik meg. A hegedűkíséret komponistái számára a jelenség mindenekelőtt hangzásideált fejezett ki: különböző kommentárjaikban az e l ő a d á s m ó d n a k próbáltak irányt szabni. Nyilvánvaló, hogy ez az a terület, ahol a szociologikum és a szűkebb értelemben vett zenei szféra egymással érintkezik: az előadásmód – mint magatartásmód – előbb él, mint maga az előadás, amely annak csupán egyfajta kikristályosulása. Ami szükségszerű és determinált, az nem az előadás, hanem az előadásmód.

„A hegedű félerősséggel szóljon" – tanácsolja előszavában C o r r e t t e[32]. (L. *8. kottapélda, 401. old.*) Értékes adalék, még ha a textúra szerkezetének ismeretében nem is túlságosan meglepő. Valójában azonban a legkevésbé sem csupán dinamikai javaslatról van szó. A hangzásarányok kérdésében általános hangzásigény tükröződik. Ezt tanúsítja a Guillemain előszavából eddig még nem idézett szakasz:

> „Gyakran tapasztaltam, hogy a hegedű kissé túlságosan lefedi a csembalót, ami megakadályozza az embert abban, hogy a tényleges mondandót [veritable sujet] megkülönböztesse."[33]

Lehetetlen itt nem a sujet *fölött* haladó hegedűkíséretre gondolni; Guillemain ugyanarra a hangzásbeli aránytalanságra keres megoldást, mint amit Le Roux és Couperin a csembaló regiszter (maunál) -váltásával igyekezett megszüntetni. A visszafogott játékmód tehát annak érdekében ajánlatos, hogy a textúra alap-karaktere: a csembaló sujet-volta nehogy kérdésessé válhasson. Ennek elkerülése érdekében

> „e szólam előadása különös lágyságot [doceur] igényel, hogy a csembaló hallhatóvá váljon."[34]

A hegedű túlzott hangerejével szemben felmerült egybehangzó kifogások mögött tehát valójában esztétikai kifogás rejtőzik. A „d e m i j e u" és a „d o c e u r", a félerősség és a lágyság eszerint egyazon elképzelést ír körül. Ez utóbbi kifejezésre visszhangzik a következő, még a contre-partie korából származó forrás is:

> [Mlle Couperin-t] „egyedül Besson úr kísérte, ... aki külön módszert [methode] alkalmazott a hegedűszólam rendkívüli megédesítésére [adoucissant] az efajta darabok számára."[35]

Célunk eléréséhez fontos itt a csembaló mellett ülő, feltehetően amatőr hölgy jelenlétére a figyelmet felhívni. Csupán két évvel későbbről: 1729-ből származik a római Colonna kardinálisról szóló hír, aki „hegedűn kísért" valakit.[36]

AVERTISSEMENT

Lorsque j'ai Composé ces pieces en Sonates, ma premiere idée avoit été de les laisser seulement pour le Clavecin sans y mettre d'accompagnement, ayant remarqué souvent que le Violon couvroit un peu trop ce qui empeche que l'on ne distingue le véritable sujet, mais pour me conformer au goût d'aprésent, j'ai cru ne pouvoir me dispenser d'ajouter cette partie, qui demande une grande douceur dans l'execution, afin de laisser au Clavecin seul la facilité d'être entendu, on pourra si l'on veut executer ces Sonates avec, ou sans accompagnement, elles ne perdront rien de leur chant, puisqu'il est tout entier dans la partie du Clavecin, ce qui sera plus commode pour les personnes qui n'auront pas toûjours un Violon prest, lorsqu'elles voudront joüer quelques unes de ces pieces.

CATALOGUE

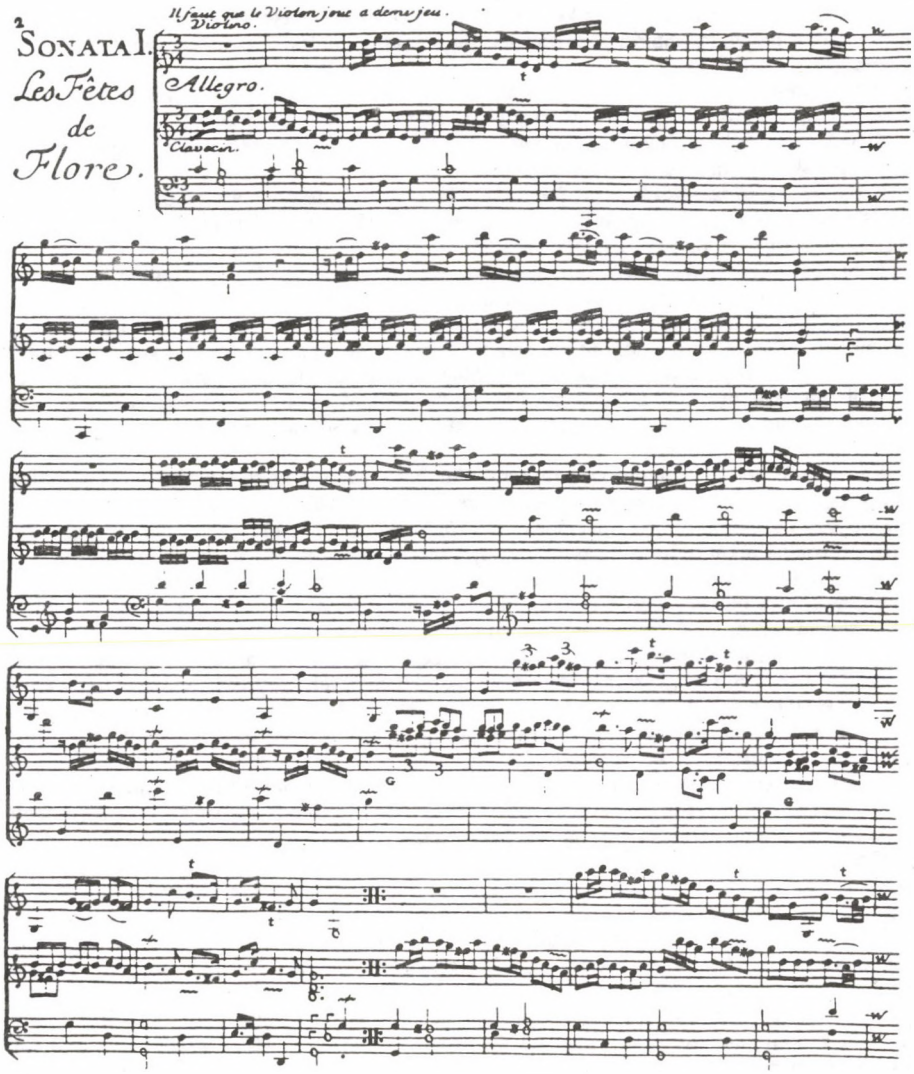
DES OUVRAGES DE L'AUTEUR.

Sonates à Violon seul avec la Basse.	Liv.	Sols	Sonates en Duo pour Violons et Flûtes sans Basses	Liv.	Sols	Sonates en Trio Quatuor et en Simphonies.	Liv.	Sols
1.er Oeuvre.	12.		4.e Oeuvre.	6.		2.e Oeuvre.	6.	
3.e Oeuvre	12.		5.e Oeuvre.	6.		6.e Oeuvre.	6.	
11.e Oeuvre.	6.		9.e Oeuvre pour deux Vielles ou 2 Musettes			7.e Oeuvre.	9.	
13.e Oeuvre Clavecin et Violon.	9.		Flûtes ou Violons &c.	4.	4.	8.e Oeuvre.	3.	12.
						10.e Oeuvre.	9.	
						12.e Oeuvre.	12.	

On trouve à LYON chez le Sieur de Brotonne Marchand de Musique Rüe Merciere à côté de la Banniere de France tous les Ouvrages de l'Auteur. et generalement toutes sortes de Musique tant vocale qu'instrumentale.



BIBLIOTH NATIONALE


2
SONATA I.
Les Fêtes de Flore.
Il faut que le Violon joue a demi jeu.
Violino.
Allegro.
Clavecin.

Guillemain előszava az első kiadásban (1745), facsimile, 399. old. – Az, hogy a szöveg alatti táblázatban a hegedűkíséretes kötetet (Op. 13) a kiadó, megfelelő rubrika híján, a continuókíséretes hegedűszonáták közé sorolta, jól mutatja a műfaj újszerűségéből adódó bizonytalanságot.

A Corrette-opusz címlapja facsimile, 400. old. – A lap aljára szinte kényszerűségből bigygyesztett apróbetűs megjegyzés megvilágítja, hogy a „gout d'a-présent" még a textúra logikájával szemben is érvényesíti hatalmát. A 8. kottapéldán lemérhető, hogy a hegedű tényleges elhagyása abszurd hangzást hozna létre.

Corrette: az első szonáta kezdete, facsimile, 401. old. – A „félerő", amit Corrette a hegedűstől kér (s ami pontosan egybevág Guillemain, Rameau és mások előadási javaslataival), nem leplezheti, hogy valójában duótextúra áll előttünk.

A hegedűs „rendkívül lágy" játékmódjára való hivatkozás már önmagában is szinte elég ahhoz, hogy a leírást az ismert hangzásideál manifesztumaként kezeljük. Forrásaink más fontos implikációt is tartalmaznak. Az „accompagnement" kifejezés magától értetődő használata ebben a korai időpontban arra utal, hogy egy efajta processzus közismert lehetett már a kíséretes repertoár megszületése (1734) előtt is. Ezt jelzi, hogy a Rameau-koncertek szerzői előszavában is felbukkan a szó. Mérlegelni kell, írja Rameau, vajon a vonósok az adott ponton kísérnek avagy a sujet-t játsszák-e, mivel „az első esetben nagyobb lágysággal kell eljárniok". (Vö. 2. jegyzet.)

Két utolsó forrásunk azonban nem teszi világossá, vajon a hegedűkísérő kottából játszott, avagy rögtönzött-e. Azzal, hogy elsőjük a kíséret „módszeréről" ír, az utóbbit teszi valószínűbbé. Ha a hegedű szólama mint a mű obligát alkotórésze notálva lenne, „metódusra" aligha lenne szükség; sokkal inkább, ha a játszandót a sujet-ből külön ki kell hámozni. A rögtönzés mellett szól az „efajta darabok"-ról árulkodó kitétel is (mert azt, hogy egy ilyen általánosító megjegyzés a néhány contre-partie-s darabra vonatkozna, ki kell zárnunk). Az „efajta darabok" ezenfelül pontosan megfelel az érintett művek körét még inkább kitágító „jelen ízlés"-nek, amelyre előszavában Guillemain hivatkozott. Már nála sem volt világos, mi formálta ki azt a divatot, melyről mint bővebb magyarázatra nem szoruló, közismert jelenségről ír; a még ennél is korábbi újsághír esetében pedig egyenesen érthetetlen, kivéve, ha a hírt improvizációs praxis leírásaként kezeljük. Egy ilyen gyakorlatot egyébként gondolatmenetünk puszta logikáját követve is fel kell tételezni. Ha ugyanis a zenei előadásmódot pregzisztens társadalmi magatartásmódnak ismertük fel, akkor kikerülhetetlen egy olyan határterületről szóló hipotézis, melyben e magatartás már zenei keretek között, de még eredeti struktúráját megőrizve, nem kompozíciós eszközként, hanem spontán módon nyilvánul meg.

Hogy ezek után mivel magyarázható a kísérlet viszonylagos dallami autonómiája, sőt, virtuozitása, arra a válasz eléggé kézenfekvő: a két hegedűvirtuóz, kik a repertoárt útnak indították, saját improvizációs szokásaikat rögzítik az accompagnementban.

Mondonville-re azonban itt mégsem hivatkozhatunk. Míg ugyanis egyfelől tény, hogy a hegedűkíséret korábbi improvizációs praxisoktól veszi át a stafétabotot, másfelől az is kétségtelen, hogy az „accompagnement" kifejezés a korábbi praxishoz csak később kezd tapadni, mint ahogy a szó maga a címlapon megjelenik. A kettő közötti résben Mondonville opusza áll, amelyet ki kell rekesztenünk társai közül, és duószonátaként kell kezelnünk, mivel sokkal inkább a két hangszer összes kínálkozó texturális lehetőségét veszi számba, mintsem a későbbiekhez hasonló hegedűkísérettel élne. Ez az enciklopedikus jelleg az „accompagnement" kifejezés „társ" jelentésrétegét mozgósítja.

Egy, az improvizációs praxis léte melletti bizonyíték erejéig még a francia repertoáron belül maradunk. Azokról a kötetekről van szó, melyekben a hegedű csak szórványosan van jelen. D'Amoreau duóhangszerelésű darabjai véletlenszerűen szóródnak szét a clavecin-pièce-ek között[37]; ugyanez áll Simon immár ciklikus műveinek egyes tételeire is.[38] Duphly-nek már szintén említett hat duódarabja szintén észrevétlen húzódik meg 3. szvitkötetében, anélkül, hogy a címlapból értesülnénk jelenlétükről.[39] A három vegyes hangszerösszeállítású kötet, azzal, hogy a hegedű jelenlétét esetlegessé teszi, annak nemcsak a duókból való mellőzhetőségét, hanem a szólódarabokhoz való improvizatív hozzátevését is sugallja. Ezzel felmerül az

a kérdés is, amire később visszatérünk: az „accompagnement" és az „ad libitum" fogalmak azonossága.

A jelek szerint a kétcsembalós játékmódnak is sikerült megtalálni improvizatív megfelelőjét, amelyek tisztán zenei bizonyítékként támasztják alá Le Roux és Couperin egybehangzó szóbeli javaslatait. Rameau Les Indes galantes című operájának a szerzőtől származó csembalókivonata minduntalan olyan tág fekvésű helyeket tartalmaz, melyeket egyetlen játékos nem képes átfogni. Felmerül a kérdés: nem a kétcsembalós kivitelezésre szólít-e fel itt Rameau, tisztán zenei evidencia útján hivatkozva az előadó által feltehetően jól ismert gyakorlatra? Ha igen, a második csembaló a basszust a lejegyzett kottából játszhatta, diszkantszólamát pedig az egyetlen hangszeren egyik kézzel sem elérhető középszólam(ok) nyomán alakította ki, a variálás, ornamentálás, kiegészítés azon eszközeivel, melyeket a lejegyzett contre-partie-kból ismerni.[40]

Johann Sebastian Bach egy kedvelt improvizációs szokásáról fia, C. P. E. Bach számol be Forkel-nak, apja első életrajzírójának:

> „Ha jókedvű volt és tudta, hogy a szerző nem venné zokon, harmóniai tudása révén nemegyszer triók kísérésekor az egyetlen árva és rosszul számozott basszusszólamból teljes quartettet alkotott, a szerző nem kis csodálkozására."[41]

Nyilván idegen testként hat itt egy olyan forrás mint bizonyíték, mely éppen nem a praxis elterjedtségéről, hanem a kor vitán felüli legnagyobb improvizátorának egyszeri, zseniális képességeiről tanúskodik. Bach, amikor új, harmadik diszkantszólamot rögtönöz egy, már készen álló triószonátához (a szemérmes fogalmazás Emanuel Bach-ot sugallja szerzőként), a csembaló szerepváltása okán a reduktív praxist műveli.[42] Az új diszkant azonban ezúttal mint szólam is teljesen új, s mint ilyen mégis az eddig elősorolt praxisokhoz kapcsolódik. Hogy a járulékos szólam texturális szerepe itt nem a homofón letét egyetértő kommentálása, hanem az önálló polifón szólamok mellé mint egyenrangú sorakozik, arra világít rá, hogy az improvizált szólamot puszta jelenléte sokkal inkább jellemzi, mint hangzásbeli és texturális következményei. A teljesen eltérő stiláris közegekben jelentkező járulékos szólam tehát végső fokon éppen a praxis élő voltát bizonyítja.[43]

A gáláns-klasszikus repertoár korában az utólagos kísérőszólamok (amelyeket nemritkán a szerző tudta nélkül a kiadó illetsztett a zongoraszonátához, annak nagyobb kelendősége érdekében) úgyszólván mindennaposak voltak. Ma szólószonátaként ismert művek nemegyszer kísérettel jelentek meg, eredetileg is kísérettel készült darabokból viszont az minden további nélkül elhagyható volt. Nem utolsósorban a kíséret szólamos kiadásának hagyománya tette lehetővé ezt.[44] Meglepő, hogy ugyanez a módszer jelen van egy jóval korábbi, többé-kevésbé még polifón hagyományon nyugvó opuszban is. Johann Melchior Molter (Bach személyes ismerőse) feltehetően az 1730–40-es években írt hat obligát csembalós-hegedűs szonátájához ugyanis utólagos fuvolaszólam járul.[45] A pótlólagos hozzákomponálás – származzon akár Moltertől, akár mástól a fuvolaszólam – és a Bach-féle improvizáció között lényeges különbség nincsen; a Molter-szólam mintegy megkomponált improvizáció.

Bár a tanulmány témakörén kívül esik, egyetlen forrás az ominózus 1760 körüli kíséretes szonáta szférájából mégis idekívánkozik. Johann Adam Hiller különböző szerzők szimfóniáit zongorakivonatban adja közre.[46] A gyűjtemény előszavában a bonyolultabb belső szólamok mellőzését javasolja a (feltehetően) amatőr előadónak; ezeket azonban, teszi hozzá Hiller, vagy, képességeinek és ízlésének megfelelően saját maga is pótolhatja, vagy pedig hegedűkísérőre bízhatja a töltőszólamot. A rögtönzés, annak középszólam-jellege, a populáris zongoraletét, az idegen kéztől származó kompiláció – mind olyan elemek, amelyek részben vagy teljes számban eddigi, akár kotta-, akár improvizációs példáinkban is jelen voltak, és amelyekből a hegedűkíséret szociológiai bázisa (melyet a textúra kialakulásának konstans elemeként ismertünk fel) végre megrajzolható. Előbb azonban át kell még tekinteni 16–17. századi forrásainkat, hogy a szociológiai háttér felvázolása egyben – immár a teljes anyag áttekintésével felvértezve – a műfajtörténeti- és elméleti következtetések alapjául is szolgálhasson.

Figyelmünket a 18. század első és második harmadáról végre elfordítva és látószögünket

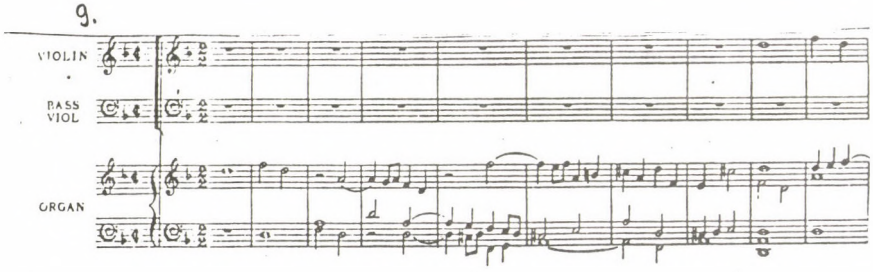
immár szélesre nyitva kiderül, hogy a francia accompagnement és a contre-partie csupán két szomszédos láncszeme egy olyan széles körű improvizatív gyakorlatnak, amelynek hagyománya az önálló kamarazene születése előttre nyúlik vissza.

Willy Apel nagy billentyűs-monográfiájában röviden említést tesz Henr Dumont „prelude en facon d'Allemande"-jairól (1657), amelyek két, orgonára szánt polifón diszkantszólamból állnak.[47] A kötethez, melynek a két darab is része, csatlakozik egy 1661-ből való kiegészítő szólam, e felirattal: „Troisiéme partie adjoustée aux Preludes". A szakirodalom egy másik pontján megtudható, hogy a járulékos szólam éppen a két allemande-hoz tartozik, melyeknek előadási javaslata: „Pour l'orgue ou le clavecin et pour trois violes si l'on veut".[48] Minden jel arra mutat: itt is olyan kiadvánnyal van dolgunk, melynek címzése nem az ajánlott kivitelezésre utal, hanem egyszerűen a nyomtatási formákat veszi számba. A gambakíséretes orgona verziója mellett szól a harmadik diszkantnak a sujet-től való függetlenítése, nem utolsósorban időbeli elkülönülése – pontosan úgy, mint 18. századi példáinkban. A hölgyeknek szóló ajánlás (amely a 47. jegyzetben olvasható) szintén ismerős. A legárulkodóbb a „si l'on veut" kifejezés a járulékos szólammal kapcsolatban. Ez a szóhasználat már egymagában a hegedű-accompagnement-hez és a contre-partie-hoz kapcsolja ezt a gambaszólamot.

A 17. századi angol consort-zene területén található játékmód a járulékos szólamok ama kisebbségét gyarapítja, melyben a szólam nem dallam-, hanem billentyűs hangszeren szólal meg. John Jenkins, William Lawes és mások gamba-consortra írt, különböző műfajú darabjaiban a vonósletétet kötetlen szólamszámú, de polifón karakterű obligát orgonaszólam egészíti ki. *(Lásd: 9. kottapélda.)* A szimultán orgonaszólam jelenlétét Jenkins technikai okkal magyarázza:

> Az orgonaszólamok „eredetileg próbakőnek voltak szánva, a hangolás megbízhatóságát, különösen a vonós hangszerek egymáshoz illeszkedését elősegítendő."[49]

Alapvető tévedés ebben a szólamban continuó kidolgozását látni.[50] A diszkant-szólam láthatóan lineáris tervezés szülötte, és a polifón vonósszólamok mellé igyekszik felzárkózni mint a letét egyenragú részese. Pusztán technikai szerepének a contre-partie-ból, az accompagnement-ből és az őket övező improvizatív praxisokból már jól ismert eszközökkel: középszólam megalkotásával, különféle ornamentikával és helyenként az imitációba való bekapcsolódással tesz eleget. Mindenesetre az orgonaszólam kiindulási alapja a preegzisztens polifón vonósletét. Lawes fantáziái másfelől világossá teszik, hogy a praxis genezise és texturális szerepe nincs feltétlenül összhangban egymással; a Jenkins-előszó is csupán az orgonaszólam eredetéről, nem a művekben betöltött zenei funkciójáról beszél. A két hangszercsoport viszonya Lawes fantáziáinak egyes helyein alapvetően megváltozik: a polifón letétben egyenlő arányban osztoznak. Az egykor technikai szükség teremtette gyakorlat tehát, eredetéről megfeledkezve zenei eszmény: a concertálás felé törekszik.[51] *9. kottapélda:*



Ismét hátrálva egy lépéssel Philip Rosseter angol lantos 1601-ben megjelent ária-kötetében (ének + continuó) a gambajátékosnak alla mente-improvizációt javasol:

„Ha az énekes kíséreténél hiányzik az akkordhangszer, a gamba kettősfogásokkal kitöltheti a hangzást; ám ha az akkordhangszer jelen van, a gambának szabadon kell rögtönöznie egy középszólamot."[52]

Aligha kell kommentálni, hogy a Rosseter-féle praxis Le Roux vagy Couperin continuóval társuló contre-partie-jának előképe. Kérdés azonban, mennyire ténylegesen „szabad" ez az improvizáció. Tény ugyanis, hogy Rosseter a kötetet négyszólamú vokális letétként is közreadta. Mármost, mivel homofón darabokról van szó, a számozott basszus kidolgozásában akaratlanul is jórészt a másik változat obligát szólamainak kellett megjelennie, vagyis a gambás rögtönzése voltaképp, hasonlóan az angol praxishoz, a már meglévő szólamok kompilálását jelentette. Az improvizáció szabadsága alatt soha nem új dallam „kitalálását", hanem már adott motivitkus elemek újfajta, leleményes elrendezését értették e korban. Ezt támasztja alá az alábbi forrás is, amely pontosan erről a centonizációs technikáról számol be.

A legkorábbi ismeretes leírás obligát billentyűs hangszer-dallamhangszer együttes játékáról Diego O r t i z nevezetes gambaiskolájában (Tratado de glosas, 1553) található. A munka két könyvből áll. Az első a consortban résztvevő gambásnak nyújt mintákat az egyes tipikus kadenciák kidíszítésére. A második kötet a gambának a csembalóval való együttműködési lehetőségeit tárgyalja. Az első ilyen játékmód, a fantázia, ahogyan Ortiz nevezi, teljes egészében improvizáció: „a csembaló jól elrendezett akkordjainak" a gamba általi kicirkalmazásából, továbbá imitatív szakaszokból áll. (NB Nem nehéz ebben a leírásban a 16–17. századi, részben használati zeneként kialakult billentyűs műfajok struktúráját felismerni.) A második játékmódban egyetlen szólam adott: a basszus, mely fölé a csembaló akkordokat, a gamba pedig „kontrapunktot" játszik; ez utóbbi, csembaló híján, magában is hozzáilleszthető a basszushoz, vagyis a „canto plano"-hoz.

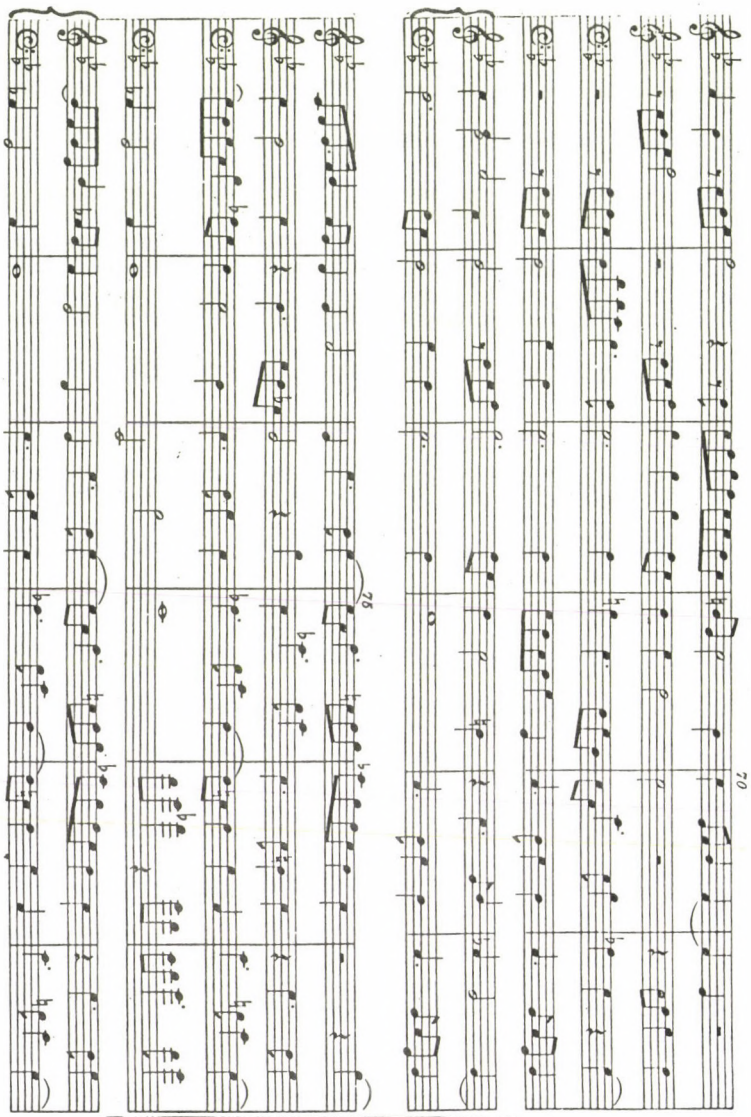
A döntő harmadik módszerben már teljes mű: valamely polifón vokális darab csembalóletétje nyújt kiindulási alapot a rögtönzéshez:

„Vegyünk egy madrigált vagy motettát vagy bármely más művet, melyet éppen játszani akarunk, és tegyük át csembalóra, ahogy az szokásos; a gambajátékos minden komponált darabhoz két vagy három variációt játszhat. ...

Aki ebben a játékmódban begyakorolja magát, észre fogja venni, hogy ez lényegében különbözik attól, amivel első könyvünkben foglalkoztunk, nevezetesen, a gamba-consort-tól; ott a jó hangzás érdekében szükséges, hogy a kontrapunkt mindig ahhoz a szólamhoz igazodjon, amit éppen játszik, és, hogy mindvégig szorosan ahhoz tartsa magát, elkerülendő azt a hibát, melybe némelyek beleesnek, amikor abban lelik örömüket, hogy bármit, ami épp jónak tűnik számukra, belejátszanak, miközben a főszólamtól, vagyis a megkomponált szólamtól elkalandoznak. Ebben a mostani játékmódban azonban nem szükséges, hogy mindvégig egyazon szólamhoz tartsuk magunkat; mert, ha a főszólam akár a kontrabasszus, a játékos mégis elhagyhatja azt és folytathatja a játékot a tenorban, a kontraaltban vagy a szopránban, ahogy neki jólesik, miközben minden szólamból a neki legmegfelelőbbet veszi. Ennek az engedménynek oka, hogy a csembaló a művet már teljes egészében tartalmazza; a gamba pedig kísér [accompagnar] és bájt kölcsönöz annak, amit a csembaló játszik, mialatt a húrok váltakozó hangzása a hallgatót gyönyörködteti."[53]

Amit Ortiz elmond, azt a Rosseter-féle módszer és az egész angol praxis egyaránt tökéletesen igazolja. Ezért illusztrálhatja Ortizt ama olasz madrigál és francia chanson helyett, melyeket járulékos gambaszólammal ad közre a traktátusban, ezúttal Jenkins egyik Air-jének részlete. *(10. kottapélda 406. old.)*

Emlékezetes továbbá, hogy nemcsak a 17. századi gyakorlatok, hanem még a contre-partie és az accompagnement is nagyrészt erre a centonizációs technikára épülnek. A fenti Ortiz-idézet utolsó gondolata ezenfelül arra is fényt vet, hogy az esztétikai igény, amelyet a 18. századi francia komponisták az accompagnement-nal szemben támasztottak, csírájában szintén jelen van, és mint ilyen, feltűnően rímel Simon a megfelelő helyen szándékosan nem idézett előszavának alábbi részletére:



„A melódia, mely a csembaló széttagolt hangjai között elveszíti teltségét, most a hegedű 'filé' és zengő hangjaiban nyer majd alátámasztást."[54]

Amikor pedig az „accompagnar" szót olvassuk Ortiz szövegében, immár nem lehet kétséges: az improvizációs gyakorlatok sűrű, nemegyszer áttekinthetetlen televényében, az európai zene láthatatlan történetében a reduktív mellett legalább két évszázadon át folyamatosan élt egy a d d i t í v praxis is.

Már a tanulmány elején felismertük, hogy a megoldásra váró probléma műfaj-probléma. Illúzió lenne azonban abban reménykedni, hogy új műfajhatárok vonhatók meg a régi műfaj-fogalom mellett. A jelölt egyoldalú aktivizálása a jelölő passzivitásával szemben látszat-aktivitás marad; sokkal inkább olyan dinamikus kapcsolatra van szükség, amelyben műfaj és műfaj-fogalom kölcsönösen, egyidejűleg teremtik meg egymást. Éppen ezért a kérdést nem úgy kell feltenni, hogy m i l y e n műfajt rajzol ki a tanulmány, hanem: voltaképp m i az, ami az elősorolt művek azonosságával megszületik?

Kétségtelen, hogy az additív praxison végighúzódik egy olyan differentia specifica, mely azt a legkülönbözőbb közegekben is megkülönböztethetővé teszi. Amennyire nyilvánvalónak érezni azonban az összetartozást, épp annyira ütközik nehézségbe, hogy erről számot adjunk (ami egyébként már önmagában is figyelmet érdemlő ellentmondás). Annyi biztos, hogy az additív praxis mindig a nyilvános műfajok, a „tulajdonképpeni" zene adaptációja során született – adaptáció olyan körülmények közé, ahol az amatőr polgári muzsikus a z e n e i f o r m á k a t domesztikálhatta, és egy csakis általa kimunkált z e n é l é s i f o r m á b a n a magáévá tehette. A 18. századtól kezdve ez a szekunder jelleg többnyire már nem a billentyűs letét jelenlétében, hanem a „sujet" két felkínált előadási alternatívájában testesül meg, miközben a kottaszöveg általános, semleges karaktere továbbra is megmarad. A hölgyeknek szóló ajánlások, amelyek eddig csak a 18. századtól kezdve voltak közismertek, de amit legalábbis a 17. századig vissza lehetett vezetni (Dumont), szintén azt bizonyítják, hogy a játékmód elválaszthatatlanul tapadt a házizenélés divatjához, a „zongorázni tanulás" máig élő polgári státusszimbólumához.

Az „obligát csembalós zene"-kategória ezzel máris kiürül és absztrakttá válik. Az az alapvonás, melyet az imént körvonalaztunk, csakis a k a m a r a z e n e b e l i obligát csembalós zenét érinti; a szólócsembalózene genezise ettől teljesen független. Nincs tehát „obligát csembalós zene" – csak különféle obligát csembalós zenék vannak. Ezt bizonyítják az Ortiznál tapasztaltak is, az, hogy a két hangszer r ö g t ö n e g y ü t t lép fel, vagyis az „obligát csembaló" születése egybeesik az obligát csembalós kamarazene születésével. A társadalmi igény mint tovább nem bontható egységet teremtette a két hangszer együttesét. Ha tehát a tanulmányban kijelölt úton Ortiz után még egy lépést teszünk visszafelé az időben, se nem a szólócsembaló, sem pedig a szólóhegedű nem az, amihez érkezünk.

A két hangszer eldönthetetlen és nem is eldöntendő primátusa természetesen nem teszi fölöslegessé a „hegedűkíséret" fogalmát. A konkrét társadalmi igény e jelenségnek is biztosítja azt a különneműséget, összemérhetetlenséget, amely azt az absztrakt kategóriák semlegességétől megóvja. A hegedűkíséret összemérhetetlensége az ad libitum-voltában ragadható meg. Ezzel a névvel tehát csakis az a szólam illethető, amely improvizációból származik. A tényleges hegedűkíséret s z ü k s é g k é p p a d l i b i t u m-kíséret; a kíséret fogalma a szociológiai meghatározottság miatt az ad libitum-fogalmat is implikálja.

Ortiz nyomán távolabbi következtetések is levonhatók. Nemcsak az obligát billentyűs kamarazene születése esik nála egybe az obligát csembalóletét születésével, hanem az utóbbi, ebben a még képlékeny állapotában, attól sem válik el élesen, amellyel pedig később majd szembenálló princípiumot képvisel: a c o n t i n u ó t ó l. Ortiznak a harmadik játékmódot illusztráló példái arra engednek következtetni, hogy a csembalóletét könnyen csúszhatott el egy olyan játékmód felé, amely az eredeti polifón szólamokat elmosva és egyszerűsítve autonómiájuktól őket megfosztja, és ezzel a gambaszólamból, amely eredetileg az egyik obligát szólam diminúciója (vagyis „kíséret") volt, virtuóz főszólamot kreál. Erről tanúskodik Ortiznak az a javaslata is, amely szerint amikor a gamba a szopránt diminuálja-glosszálja, a csembaló mellőzheti az eredeti szólamot.[55] Világos, hogy ez a szemlélet egyrészt a polifón szólam horizontális aspektusát háttérbe szorítja, ugyanakkor a gambaszólam horizontalitását és autonómiáját egyszerre ak-

ceptálni kezdi. A diminuálás egyes módszerei, leszakadva a diminuálandó polifón szólamról, az önálló dallamalkotás módszereivé kezdenek válni. A basso continuónak az obligát csembalóletétből való születésében, a polifón faktúra eme átértelmeződésében az amatőr csembalista csökkent technikai képességei fontos szerepet játszhattak. Ugyanakkor a második játékmód leírása amellett szól, hogy a canto plano feletti akkord-rögtönzést voltaképp egy fiktív homofón vokális mű letétjének tekintették a korban. A két verzióban élő Rosseter-kötet további érv amellett, hogy a continuó és az obligát csembalóletét közötti határok egy ponton elmosódnak, vagyis amellett, hogy a két, majdan polarizálódó princípium egyazon praxis talajából nőtt ki. A continuós változatot kísérő gambás improvizálásának ugyanis, mint korábban már kiderült, nagy vonalakban szükségképp egybe kellett esnie a négyszólamú változat különböző szólamainak töredékeivel.

Amíg az egyik oldalon az összes elősorolt példa egyazon társadalmi szerep száljára volt felfűzhető, addig a másikon ugyanez az összetartozás a zenei analízis eszközeivel nem igazolható. Ahol egyetlen terminusra lenne szükség, ott több áll, máshol viszont egyetlen absztrakció mögött húzódik meg több önálló realitás. Mindez természetesen nem valamely hiányzó tisztán zenei szempontnak, sokkal inkább maguknak a tisztán zenei szempontok létének tudható be.

A szemléleti dilemma megoldása egy olyan modellben keresendő, mely a maga szempontjait n e m a z e n e i k ö z e g formálja. A nem-zenei elemek kiszűrése azok „tisztán-zenei" megjelenéséből absztrakt, halott műfaj-terminusokat hozott létre. Olyan kezdőpontot kell felvenni tehát, mely a zenei eszközök szféráján kívül áll, ugyanakkor benne a későbbi összes potenciális vonás kódolva van. Olyan társadalmi szituációnak lehet elképzelni, mely önmagát egy ponton besűrítve és önmagán éppen túllépni készülve határozott irányt és jelentést vesz fel. Ez az irányultság nem más, mint a zene differentia specificája. A döntő mozzanat az, hogy ez még a zenébe való inkarnálódás e l ő t t készen áll. Csak látszólagos paradoxon, hogy a tradicionális műfaj-terminus, mely a tisztán-zenében gondolkodás terméke, ha valahol, csakis éppen e premuzikális pontban nyerne valóságfedezetet, mivel a továbbiak – a modell zenei közegben való kibomlása – csupán e pontnak fokozatos és folyamatos kikristályosulásai.

Amikor a hagyományos analízis a maga elvont kategóriáival a „tisztán zenéből" a „nemzenét" elvonja, ezzel éppen az egyszerit és összemérhetetlent irtja ki abból, amit jelölni kíván. Az a gyanúsan tüntető kontraszt, ami a m i ? és a h o g y a n ? kérdés között látszólag feszül, csak a preegzisztens m i é r t ? megkerülését leplezi. Minden analízis mögött, kimondva-kimondatlan, tartalom és forma művi szétválasztása áll. Ez pedig bevallása a szemléleti dichotómiának, annak, hogy a terminusokban nem a konkrét történeti fejlődés kimunkálta esszencia halmozódott fel, annak, hogy a terminust nem az teremtette, amit jelölni kíván. Az ilyen terminusok szemléleti helye absztrakt, fiktív hely sub specie aeternitatis.

Hogy hol van az a pont, amelyből a történeti és az analitikus szemlélet egybelátható, vagyis: hogy a műfaj m e g h a t á r o z á s a miképp lehet a műfaj f e j l ő d é s é n e k szerves része, ahhoz, ha most csak képzeletben is, meg kell tenni azt a bizonyos lépést visszafelé az időben, amely előtt a tanulmány befejeződött. Ahogyan például az obligát csembaló és a continuó, a polarizálódás minimumának állapotában, egyazon praxis televényében éltek, úgy „forma" és „tartalom" kezdetben szintén egy helyen, mintegy osztódás előtti állapotban vannak, és csak a „fejlődés", vagyis a zenei közegben való fokozatos absztrakció megindultával polarizálódnak-racionalizálódnak.

Az analízis hangsúlyozottan szükségszerűnek látszani kívánó kategóriái valójában a szemléleti pont ö n k é n y e s megválasztásából születtek (absztrakció itt nem is egyéb, mint önkény). A kategóriákkal átellenben lévő kezdőpontból viszont a s z ü k s é g s z e r ű s é g válik láthatóvá. Szükségszerűség itt annyit tesz, hogy a zenei jelenségről való gondolkodás logikája a jelenség kialakulásának logikáját követi. Így a t ö r t é n e t e s e n éppen ilyen jelenség mint a *szükségképp* egyetlen megoldás mutatkozik meg. Csak így nyílik mód arra, hogy a jelenségeket mint önmaguk lényegének hordozóit pillanthassuk meg.

A műfaj tehát több, mint a sok közül az egyik zenei kategória: maga „A" kategória. Szemben a hagyományos fogalmakkal, amelyek mentén visszafelé haladva „tartalom" és „forma"

divergálásához, majd a teljes elabsztrahálás nihiljéhez jutunk, az itt javasolt műfaj-elképzelés mentén a vonalak összefutnak. Ám, ha ezzel egyedül a tartalom-forma kategóriákat megelőző helyre érkeznénk, amellett, hogy ez csupán elvont logikai játék, ezzel még a terminusok rabságából nem szabadulnánk meg. A döntő, hogy kezdőpontunk nemcsak a tartalom-forma, hanem a tartalomban-formában gondolkodás létalapja is. Se nem „tartalom", se nem „forma", se nem elmélet, se nem gyakorlat, sőt, se nem a „csak-élet", vagyis a „nem-zene", sem pedig a „csak-mű", tehát a „tisztán-zene"; a műfaj fogalmában a zene ontológiai bázisát ismertük meg.

A kezdőpont megnevezése, a szükségszerű elem azonban kevés egy műfaj mozgásának modellálására, a ténylegesen létrejött művekért csak részben felelős. A lineáris műfajszemléletnek egyebek között nagy hibája, hogy a sorra következő műfaj-alakulatokat valamely, minden korban közösnek és magától értetődőnek feltüntetett, ezért soha néven nem is nevezett okból vezeti le. Nem veszi tudomásul, hogy új műfaj születését mindig új szándék előzi meg. Pedig, ahogyan a kezdőpont kiváltotta konkrét alakzatok is már kívül esnek annak hatáskörén, úgy az egyes alakzatok maguk is „ontologikus kezdőpontokként" viselkednek, vagyis zenei eszközeiket a korábbitól független célok sajátítják ki. A váltás – a zenélési formának zenei formává transzformálódása –, mely során a francia hegedűkíséretes repertoárban az „en sonates" helyébe egy ponton a „sonates" lép, csak bizonyos távolságból tűnik szükségszerűnek; a csembaló-hegedű duó képzetének a szilárd háromtételes szerkezet képzetéhez való tapadása kezdőpontunk kódjai között nem szerepelhetett.

> „Ahelyett, hogy szokás szerint azonos hangnemű darabokból összefűzött csembalószvitet írnék (ami számomra egyfajta uniformitást, a szárazság érzetét kelti, melyet el kell kerülni), úgy gondoltam, hogy néhányat közülük hegedűkísérettel kell megkomponálni."[56]

Az a mód, ahogyan Simon a hangnem és a előadóapparátus kérdését összemossa, világosan jelzi, hogy számára a hegedű jelenléte egyszersmind formai következménnyel is jár. Azt lehet mondani, hogy maga a duóapparátus is alakítója volt a szonátaformának, melynek háromtételességéhez Simon a hegedű révén eljutott. Ez újfent arra figyelmeztet, hogy a műfaji kristályosulás során a zene összes jegye mint egyenrangú párhuzamosan formálódik. Amire korábban hogyan-nal kérdeztünk, könnyen meglehet, hogy később a mi? kérdésre felel; „tartalom" és „forma" könnyen átcsaphat egymásba. Az egyes „tisztán zenei" paraméterek a genetikus-ontologikus kezdőpontból közvetlenül származnak; mindegyikük mögött a kezdeti Egész áll, amelyből valamit szükségképp egészben megőriznek. A „háromtételes szonátaforma" absztrakt kategóriája feltehetően még több ilyen forrásból táplálkozik, anélkül, hogy ezek valaha is annyira összeérlelődnének, hogy az elvont terminus valóságfedezetéül szolgálhatnának. A hagyományos analízis ideálja egy homogén zene-fogalom. Ezt azokkal a kategóriákkal építi fel, melyek a „tiszta zenét" az élő zenéből kivonatolják. A mi műfaj-modellünkben viszont a zenék összemérhetetlensége, különneműsége fejeződik ki. Az összemérhetetlenség egyedül a műfajban érhető tetten; a műfaj ezért voltaképp a zene egyetlen reális kategóriája. Minden élő zene műfajban fogalmazza meg önmagát, és legkikristályosultabb formájában sem nyújt létalapot egy absztrakt zene-fogalom számára.

JEGYZETEK

[1]Teljes címük: Pièces de clavecin en Concert avec ou violon ou une flute et une viole ou un 2[e]e violon. – Magyar kiadás: Horusitzky Zoltán, Thesaurus Musicus No. 22–27., Budapest 1966–68.

[2]Rameau: Oeuvres Completes. 2. vol. (Paris, 1895). Előszó, XIX. old.

[3]Hans Eppstein: J. S. Bachs Sonates für ein Melodieinstrument und obligates Cembalo. Diss. (Uppsala, 1966)

[4]A G-dúr szonáta (BWV 1019), éppen hogy teljes szériává kerekítse az öt, már elkészült darabot, mindenesetre még teljes egészében különböző helyekről származó művek átiratainak kompilációja.

[5]Pachelbelnek egy csembaló-hegedűszonátájáról, Händelnek pedig egy csembaló-gamba-, illetve csembaló-hegedűszonátájáról van szó. A két Händel-mű az 1700-as évek legelején keletkezett; azonban mind a három szonáta hitelessége kétségbe vonható. – Vö. David Fuller: „Accompanied Keyboard Music", Musical Quarterly LX (1974), 224–245., esp. 232. és 236. p.

[6]Akár Bach-nál, az átdolgozás több, jelentős módosítást tartalmaz.

[7]Eduard Reeser: De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche musiekleven ten tijde van Mozart. Diss. (Rotterdam, 1939) 52. p.

[8]Lionel de la Laurencie: L'Ecole Francaise de violon de Lully a Viotte. 2 vol. (Párizs, 1922–1924) 2. vol 8. p. ff. – Továbbá: Reeser i. m. 57–61. p.

[9]Miután a repertoár egyetlen kimerítő monográfiája, a Reeser-é nem tud Duphly darabjairól, ezért ezek még a szakirodalomban is teljesen ismeretlenek. Ennek oka nyilván az, hogy a magába foglalt hat darabról a kötet címe hallgat. Nyilvánosságra kerülésük egyetlen esélye kihasználatlan maradt: amikor a szóbanforgó kötet: Duphly 3. Pièces de clavecin-ja új kiadásban megjelent (Le Pupitre sor. No. 1.), a kiadó – bár az előszóban említést tesz róluk – a hat hegedűs darabot elhagyta, mivel úgymond a kötet műfaji egységét megbontották volna. Ez történeti tévedés: a jelen tanulmány vizsgálódásai lépten-nyomon a szóló-, és a kíséretes clavecin-zene genetikus rokonságát bizonyítják.

[10]A teljes magyar fordítás a most idézett szakaszból, valamint a 398. oldalon közölt részletekből áll össze. A francia eredeti facsimiléje a 399. oldalon található; az eredeti szöveget közli La Laurencie (2. vol 8. p.) és Reeser (i. m. 58. p.) is.

[11]Corrette opuszának keletkezési ideje körül a szakirodalomban homály van. A Musik der Geschichte und Gegenwart-lexikon Corrette-címszavának műjegyzéke évszám nélkül, William S. Newman monográfiája (The Sonata in the Classic Era, Chapell Hill, 1963, 624. p.) pedig 1742-es évszámot közöl. Reeser ellenben meg sem említi a művet. Rameau-kiadásának előszavában (l. fentebb 1. jegyzet) Horusitzky Zoltán, nem közölt forrásra támaszkodva, 1734-et adja meg Corrette szonátáinak keletkezési idejeként.

[12]Reeser i. m. 65. p.

[13]Reeser i. m. 62. p.

[14]Reeser i. m. 69. p.

[15]Reeser i. m. 66. p.

[16]„Sonates pour le Clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon". „Op. 1–2"; a négy szonáta több, helybeli szonátakomponista darabjaira való konkrét utalást, idézetet tartalmaz. (Két részletben jelentek meg Párizsban 1764-ben.) – Vö. 19. jegyzet.

[17]„...man fangt aber nun an grausam abzuändern: die franzosen fangen nun an stark zu wanken, und es wird in 10 bis 15 Jahren der französische Geschmack, wie hoffe, völlig erlöschen." ... „Die ganze franz: Music ist keinen Teufel werth." – Leopold Mozart levele Maria Theresia Hagenauernek, kelt 1764. február 1-jén Párizsban. (Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausg. von W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Kassel – Basel – London – New York 1962, 126. p.)

[18]Johann Schobert, Leontzi Honauer, Gottfried Eckard; mindnyájan az 1760-as évek legelején telepedtek le Párizsban. NB ugyanekkor Londonba is megindult a német muzsikusok emigrációs hulláma; ezek közül a két legjelentősebb Carl Friedrich Abel és Johann Christian Bach, akik egyben a legtermékenyebb kíséretes szonátaszerzők közé tartoznak. – Vö. 44. jegyzet.

[19]Ezt éppen a konkrét idézetek tanúsítják, melyekről Eduard Reeser számol be a Neue Mozart-Ausgabe VIII/23. kötetének előszavában.

[20]„Magasan, tetszés szerint". Idézi: Willy Apel: Geschichte der Orgel-, und Klaviermusik bis 1700 (Kassel – Basel – Paris etc. 1967), 701–702. p.

[21]Dolinszky M.: „A francia hegedűkíséret forrása a későbarokk előadói gyakorlatban", Zenetudományi Dolgozatok 1988.

[22]„Violára [viola da gambára] tetszés szerint. Ez a szólam egyformán szolgálhat hegedű vagy harántfuvola, oboa stb. számára is."

[23]„Cette Pièce se peut jouer sur differens instrumens. Mais encore sur deux Clavecins ou Épinetes; scavoir, le sujet avec la Basse sur l'un, et la même Basse avec la contre-partie sur l'autre. Ainsi des autres pièces qui pouront se trouver en Trio." Francois Couperin: Pièces de clavecin. Livre III. Közreadja Gát József. (Budapest, 1970)

[24]„On peut toucher ces Musetes les mains croisées, en repoussant un des Claviers. Lors'on joue le Sujet seul, on Se sert du Bourdon pour Basse obligée. Mais ces Musétes Sont propres pour toutes Sortes Instrumens a L'unisson." (Gát József kiadása, Budapest, 1970)

[25]Az obligát és az ad libitum-szólamok ugyane megkülönböztetésére szolgál Couperin-nek a kötethez írt előszavában javasolt alternatívája a pièces croisée előadásához:

„Előfordulnak ezen harmadik könyvemben olyan darabok, melyeket kereszt-daraboknak nevezek. ... Melyek e címet viselik, két klaviatúrán kell játszani, úgy, hogy egyikük legyen hátratolva avagy kihúzva. Akiknek csupán egy billentyűzetű clavecin-jük avagy spinétjük van, a felső szólamot játsszák, miként írva vagyon, és a basszust egy oktávval lejjebb; ha pedig a basszus nem volna lejjebb vihető, a felső szólamot emeljék egy oktávval." (Fordította: Gát József. Uo.)

Ez a tetszés szerinti oktávtranszpozíció lehet oka, hogy a Királyi koncertekben Couperin alt- és violinkulcsban egyaránt közöl contre-partie-t, amelyek, a kettős kontrapunkt szabályait betartva, valóban játszhatók a sujet alatt is, felett is. – Vö. 7/e kottapélda, továbbá Dolinszky: i.m.

[26]L. 7. kottapélda, 20. old.

[27]Fuller: i. m. 232–234. p.

[28]Reeser: i. m. 52. p.

[29]Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXV/2, Vol. 50. – Fuller: i. m. 232–235. p

[30]Az 1., G-dúr koncertet záró Menuet en trio-ban megjelenik egy második, az elsővel egyenrangú diszkantszólam is; a látszólag jövevény hangszer feltehetően korábban sem tétlenkedett a mű során. Ott, ahol jelenlétére semmilyen külső nyom nem utal, két lehetősége adódik együttjátékra: vagy unisono játszhat partnerével olyan tételekben, melyeknek karaktere ezt elviseli, vagy felváltva, szólóban játszhatja a neki jutó tételeket. Ezenfelül olyan rondó-típusú darabok, mint amilyen a 3., A-dúr koncert Chaconne-ja, szinte sugallják a visszavisszatérő téma és a köztes epizódok szembeállításának hangszerelési javaslatként való értelmezését, vagyis azt, hogy a téma mint „tutti" unisono, az egyes epizódok pedig mint „szólók" felváltva hol hegedűn, hol fuvolán szólaljanak meg. Inne válik érthetővé, hogy a darabok „koncerteknek" vannak címezve; a francia szóhasználatban ez a kifejezés mindig kettőnél több előadóra utal.

[31]A teljes francia nyelvű eredetit l. a 399. old. facsimiléjén; vö. továbbá a 10. jegyzettel.

[32]Idézi Horusitzky Zoltán, Rameau koncertjeihez írt előszavában. L. 1. és 10. jegyzet.

[33]L. 10. jegyzet.

[34]L. 10. jegyzet.

[35]„Elle était accompagnée seulment par le sieúr Besson ... lequel s'est fait une étude particulière pour jouer parfaitement ces sortes de Pièces en adoucissant extrêmement son violon. ..." Idézi Fuller: i. m. 235. p., 21. jegyzet.

[36]Fuller: uo.

[37]Reeser: i. m. 65. p.

[38]Reeser: i. m. 62. p.

[39]Vö. 9. jegyzet.

[40]Dolinszky: i. m.

[41]„Vermöge seiner Grösse in der Harmonie, hat er mehr als einmal Trios accompagnirt, und, weil er aufgeräumt war, und wusste, dass der Componist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegereif und aus einer elend bezifferten, ihm vorgelegten Basstimme ein vollkommenes Quatour daraus gemacht, worüber der Componist dieser Trios erstaunte." Hamburg, 1774 vége (?), Bach-Dokumente III, No. 801. (284–286., esp. 285. p.)

[42]Walter Kolneder ezt a levélrészletet tévesen értelmezi. (Bach-Lexikon. Ford. és kieg. Székely András, Budapest, 1988. 140. p.)

[43]Dolinszky: i. m

[44]A galáns-klasszikus kíséretes repertoárnak egy másik, a duótextúrából kialakult ágában viszont a partitúra-kiadás dívik. Ez a megjelenési forma Londonban terjedt el. Vö. Ronald Kidd: „The Emergence of Chamber Music with Obbligato Keyboard in England", Acta Musicologica 1972, 122–144. p.

[45]Alfred Wierichs: Die Sonate für obligates Tasteninstrument und Violine bis zum Beginn der Hochklassik in Deutschland. Diss. Kassel – Basel – London 1981. 98. p.

[46]William S. Newman: „Concerning the Accompanied Clavier Sonata", Musical Quarterly XXXIII (1947), 27–349., esp. 336. p

[47]A címzés folytatása: „serviront aussi pour les Dames Religieuses qui touchent l'Orgue en facon de Duo." – Willy Apel: i. m. 690–691. p.

[48]„Orgonára vagy csembalóra és három gambára tetszés szerint." Idézi: Fuller: i. m. 232. p., 11. jegyzet

[49]„Originally the were of value as a Touch-stone, to try the certanity of the Tuning; especially the Well-keeping the Instruments in Tune." Musica Britannica sorozat XXVI (London, 1969)

[50]Fuller: i. m. 231. p.

[51]Az angol orgonakíséretes repertoárról bővebbet l.: Dolinszky M.: Az obligát csembalós-hegedűs kamarazene kialakulása. Diss. (1988) Kézirat. 10–14. p.

[52]Idézi Robert Haas in: Aufführungspraxis der Musik. (Bücken – Handbücher, 1991) 168. p

[53]Idézi Max Schneider, Ortiz művének modern kiadásában (Kassel, 1936). Vö. továbbá Max Kuhn: Die Verzierungs-Kunst in der Gesang-Musik des 16–17. Jahrhunderts. (Lipcse, 1902) 47. p.

[54]„Au lieu de donner à l'ordinaire des Suites pour le Clavecin seul dans un même ton (ce qui m'eut fait tomber dans une sorte d'uniformité et de sécheresse qu'il convient d'éviter) j'ai cru devoir en composer quelques unes avec accompagnement de Violon. Elles en seront plus intéressantes, parceque la Mélodie, aui perd les graces de sa rondeur dans les sons désunis du Clavecin, sera soutenue par les sons filés et harmonieux du violon". – Az előszó első felének magyar fordítása a 409. oldalon található. Idézi: Reeser i. m. 62. p.

[55]L. Ortiz/Max Schneider i. m. XXXVI. lap.

[56]L. 54. jegyzet.

SZABÓ HELGA:

ISKOLAI GYŰJTEMÉNY
II. rész

A leírásban előforduló rövidítések:

101 Magyar Népdal, szerkesztette Bárdos Lajos, Magyar Cserkészszövetség, 1929-1945 = *Bárdos 101* – Énekes Ábécé, szerkesztette Kerényi György dr. és Rajeczky Benjamin dr., Magyar Kórus 1938-1946 = *KGy–RB É.ÁBC* – SZÓ-MI énekeskönyv a népiskolák 1;8 osztálai számára, szerkesztette Kodály Zoltán és ádám Jenő, Magyar Kórus, 1943–1946 – *KZ-ÁJ SZÓ-MI–1–8* – Énekes könyv az (általános iskolák) I-VIII. osztályai számára, Kodály Zoltán és Ádám Jenő munkája, kiadja a Vallás- és Közoktatásügyi Minsizter, 1948-1949 – *KZ-ÁJ ÉK/1-8.* – Énekkönyv az általános iskolák I-VIII. osztályai számára, Gadányi József, Pálinkás József, *Perényi László, Petneki Jenő, Rossa Ernő munkája, Tankönyvkiadó, 1951–1958 = G-P-P-P-R ÉK/1–8.* – Kodály–Ádám Énekeskönyv az általános iskolák I. és II. osztálya számára, (Kísérleti tankönyv), Tankönyvkiadó, 1958-1962 = *KZ-ÁJ kísérleti/1,2.* – Énekeskönyv az általános iskolák III. és IV. osztálya számára, Kodály Zoltán és Ádám Jenő munkája, szerkesztői munkatárs Kovács Lajos, Péter József (Kísérleti tankönyv), Tankönyvkiadó, 1959-1963 = *KZ-ÁJ-K-P ÉK/3,4.* – Ének-Zene kézikönyv az általános iskolák 1. osztályában tanító nevelők számára, Hegyi József és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó 1962-1978 – *HJ=KL Kézikönyv/1.* – Énekeskönyv az általános iskolák 2. osztálya számára, Hegyi József és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó, 1962–1978 = *HJ–KL – ÉK/3.* – Énekeskönyv az általános iskolák 3. és 4. osztálya számára, dobray István és Kovács Lajos munkája, Tankönyvkiadó, 1963–1980 – *DI–KL ÉK/3,4.* – Ének-Zene tankönyv az általános iskolák 5. és 6. osztálya számára, Lugossy Magda és Petneki Jenő munkája, Tankönyvkiadó 1964–1982 *LM–PJ ÉK/5,6,.* – Ének-Zene tankönyv az általános iskolák 7. és 8. osztálya számára, Péter József és Petneki Jenő munkája, Tankönyvkiadó, 1965–1984 – *PJ–PJ ÉK/7,8.* – Ének-zene az általános iskola szakosított tantervű ének-zenei 1–4 osztályai számára, Nemesszeghyné Szentkirályi Márta munkája, Tankönyvkiadó, 1957–1981 – *Nemesszeghyné ÉZI/1–4.* – Ének-zene az általános iskola szakosított tantervű ének-zenei 5–8 osztályai számára, Nemesszeghyné Szentkirályi Márta és Szabó Helga munkája, Tankönyvkiadó, 1961–1981, – *NSZ–SZH ÉZI/5–8.*

25. Isten éltessen, Péter, Pál – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/2 átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: *1. Isten éltessen Péter, Pál, / nemzetséges virágszál! / 2. Jobb az Isten nálunknál, / maradjon meg házunknál! /* – Az átírt szöveg: *1. Hej, kora reggel délelőtt / ácsolják a háztetőt. / 2. Fenn a tetőn a cserepes / rakja már a cserepet. / 3. Füstöl a kémény, kész a ház, / látogass meg, kis pajtás.* – Pálinkás J. verse. – HJ-KL Kézikönyv/1, ugyanaz a dallam Weöres Sándor *Suttog a fenyves zöld erdő* . . . kezdetű versének mind a 4 vsz.-val., Nemesszeghyné ÉZI/1 ugyanezt a dallamot Jankovich Ferenc *Pünkösdi rózsa, há-*

rom szál . . . kezdetű versének 6 vsz.-ával közli, s a könyv más oldalán a *Suttog a fenyes zöld erdő* Weöres Sándor verssel való társításra is felhívja a figyelmet, a vers 4 vsz.-ának szövegét is közli.

203. Itthon vagy-e, hidas mester? – Pátria hangl.

211. Jaj, de jó a huszárnak – K. Z. – Bárdos 101.

252. Jaj, de szépen muzsikálnak – fon. V. B. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4,8, Nemesszeghyné ÉZI/4, NSZ-SZH ÉZI/5, azonos szöveg más dallammal.

102. János úr készül – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/3, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/1.

298. Jár a toronyóra – K. Karow – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/2.

62. Járom az új várnak – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/6, LM-PJ ÉK/5, a 2-3. vsz. elhagyásával.

187. Jere rózsám Szegedre – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/5. *7.* Jó a dal, ha jókor vége I. – m-l-s-m – *dallam-szöveg társítások, – 10.* Jó a dal II. – m-s-l-s-m – KZ-ÁJ ÉK/3,4. – *20.* Jó a dal III. – s,-s,,-d-d-l,-s, – *24.* Jó a dal IV. d-m-s / s-m-r-m-d – KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4 – *32.* Jó a dal V. – r-l,-r-d-m-r-l, – KZ-ÁJ ÉK/2, – *34.* Jó a dal VI. d-r-l,-s,-l,-r-d *44.* Jó a dal VII. d-m-r-m (m-d-l,-s, – *47.* Jó a dal VIII. – m-d-s,-r-d-1, – KZ-ÁJ ÉK/2, – *49.* Jó a dal IX. m-r-d-m-r-d-l, / l,-s-d-l, – *99.* Jó a dal X. XI. t,-d-r-m / m-d-r / m-r-d-r / m-r-d – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3.

279. Jöjjetek, választottak! – gregorián.

280. Jöjj, Megváltója népeknek – Gelei Öreg Graduáljából.

42. Kapitány úr megizente – K. Á. dallam – szöveg társítás – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/2, részben átírással. Az eredeti *„Kapitány úr"* kezdet helyett *„A kapitány megizente"* indítással, – Nemesszeghyné ÉZI/1, A kapitány megizente . . . kezdő szöveggel.

88. Kaszálj, kaszálj, pók – L.L.

23. Katalinka, szállj el – K. Á. – Kodály Z. Katalinka, 1937 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: *Katalinka, szállj el, / jönnek a törökök! / Sós kútba vetnek, / onnan is kivesznek, / kerék alá tesznek / onnan is kivesznek / ímhol jönnek a törökök, / mindjárt agyonlőnek.* Az átírt szöveg: Pille, pille, szállj le, / zöld leveles ágra, / domb oldalára, / tarka kis virágra, / ihol jönnek a gyerekek, / Laci, Feri, Sára! / – Rossa E. verse. KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, az eredeti szöveggel, HJ-KL Kézikönyv/1, mindkét szöveggel, Nemesszeghyné ÉZI/1, az eredeti szöveggel.

159. Kácsa, kácsa, özvegy kácsa – K. Á. – KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/3.

112. Kács, domikács – K. Gy. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/2, az eredeti szöveggel.

163. Kelj fel, juhász – K. Z. – KZ-ÁJ ÉK/2,3, G-P-P-P-R ÉK/5, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/2.

251. Keresd meg a tűt! – B. B. – Bartók B. Gyermekeknek I/7, 1908, // KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3.

161. Kérem igen szépen kendteket – Ethn.

235. Kéreti a nénémet – K. Z. – Kodály Z. A nővérek, Magyar Népzene IV/19, 1929 //

140. Két krajcárom volt nékem – B. B. KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/3.

209. Két szál pünkösdrózsa – fon. V. B. – Bartók B. 44 Hegedűduó IV/37, 1931 // KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/6.

205. Készülődik a szép Szent György vitéz – K. Gy.

104. Kicsiny vagyok én – Szini – KZ-ÁJ ÉK/2,3, G-P-P-P-R ÉK/2 átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: *Kicsiny vagyok én, / majd megnövök én, / mint a tüdő a fazékból / kidagadok én.* / Az átírt szöveg: *1. vsz. . . . esztendőre, vagy kettőre pajtás leszek én.* / 2. vsz. . . . *esztendőre, vagy kettőre honvéd leszek én.* – Pálinkás J. átírása. – KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, az eredeti szöveggel, HJ-KL Kézikönyv/1, átírt 2 vsz-kal: *2. Kicsiny vagyok én, / majd megnövök én, / kell-e rózsa, vagy ibolya? Azt is adok én.* – Nemesszeghyné ÉZI/1, az 1 vsz. eredeti közlésével és a költő megnevezése nélkül a következő 2. és 3. vsz.-kal: *2. Láng, láng, kicsi fa, / majd, majd, valaha / belőlem is lesz egy kicsi / lovas katona. / 3. Lebben a sörény, / félre, kis legény! / Árkot, bokrot, mint a madár, / átugratok én.*

108. Kihajtottam én ludamat – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/5, azonos szöveg más dallammal, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, LM-PJ ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/3.

261. Kimegyek a doberdói harctérre – B. B. – Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/5, NSZ-SZH ÉZI/5.

95., 111. Kis kacsa fürdik I. II. – K. Á. – Nemesszeghyné ÉZI/3.

138. Ki s ki népei vagytok? – Kodály Z. Lengyel László, 1927 // KZ-ÁJ ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

101. Kis kece lányom – B. B. – Bartók B. Gyermekeknek I/17, 1908, Kodály Z. Bicinia Hungarica II/75, 1941 // Bárdos 101, az eredeti 2 vsz-kal közli a dallamot, s az „Egy csokor cserkésznóta" c. függelékben a következő két vsz. lejegyzését adja közre: *1. Szellő zúg távol, / alszik a tábor. / Alszik a tábor, / csak a tűz lángol. / Rakd meg, rakd meg, cserkészpajtás azt a tüzet, / Isten tudja, mikor látunk megint ilyet.* / 2. *Szellőzúgásnak fáradt a hangja, / kis falucskának szól a harangja. / Hallga, hallga, szól a harang, bim-bam, bim-bam, / lelkünk mélyén kel rá visszhang, bim-bam, bim-bam.* KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, az eredeti népdalszövegekkel, KZ-ÁJ ÉK/1,3 népdalszövegekkel, G-P-P-P-R ÉK/3, a Bárdos 101 kötet közléséhez képest átírt szöveggel, a forrás megjelölése és a versíró megnevezése nélkül. Az átírt szöveg a következő: *Szellő zúg távol, alszik a tábor, / alszik a tábor, csak a tűz lángol. / Rakd meg, rakd meg, kedves pajtás azt a tüzet, / jövő nyárig úgy sem látunk megint ilyet.* / , majd az eredeti népdalszövegeket is közli. – KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, az eredeti népdalszövegekkel, HJ-KL ÉK/2 az utóbbi átírás (lásd: G-P-P-P-R ÉK/3) szerinti + két újabb táborozó szöveg közlésével, a szövegíró megnevezése nélkül. – LM-PJ ÉK/6, (Kodály biciniuma), Nemesszeghyné ÉZI/2, a népdal- és a táborozó szövegekkel. E kötet az „alkalmi szöveg" szerzőjeként Márkus Miklóst nevezi meg.

117. Kirje, kirje, kisdedecske – B. S. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: *1. Kírje, kírje, kisdedecske, / betlehemi hercegecske! / Ki miértünk sok jót tettél, / a pokoltól megmentettél.* / – további 3. vsz. – Az átírt szöveg: *1. Fenyőünnep immár eljő, / érkezik az újesztendő, / a fenyőfa csak pompázik, / míg a többi dermed, fázik.* / 2. *Szép a fenyő télen, nyáron, / sose lepi dermedt álom, / míg az ágán jég szikrázik, / üde zöldje csak pompázik.* – Weöres Sándor verse. – HJ-KL Kézikönyv/1, – a fenti, Weöres Sándor verset – Fenyőünnep immár eljő . . . – Kodály 333 olvasógyakorlat 2. c. kötetének 232. dallamával társítva közli, tehát az eredeti, Kírje, kírje kisdedecske . . . kezdetű dallam itt eltűnik. Ugyanezt az olvasógyakorlat – Weöres vers társítást közli Nemesszeghyné/1.

120. Kiszáradt a bodzafa – fon. V. B. – G-P-P-P-R ÉK/3.

246. Kocsi szekér, kocsi szán – K. Z. – KGy-RB É. ABC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/5 (Kerényi biciniuma), Nemesszeghyné ÉZI/3.

177. Kolozsváros olyan város – B. B. – Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/3.

186. Kónyár Verka házeleje – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/6.

69. Körtéfa, körtéfa, kőrösi, kerepesi körtéfa – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/2, átírt 2. vsz.-kal Az eredeti 1. vsz.: *Körtéfa, körtéfa, / kőrösi, kerepesi körtéfa. / Várasi gazda, gyöngyösi tánc, / könnyűjáró kis menyecske, dobszerda.* – A társított 2. vsz.: *2. Kis pajtás, kis pajtás, / jer, menjünk Kerepesre gyorsan hát! / Válassz magadnak kékszemű lányt, / Heje-huja, ezt a táncot vígan járd!* – Brodszky Erzsébet verse, HJ-KL ÉK/2, az eredeti 1. vsz. Nemesszeghyné ÉZI/2. az eredeti 1 vsz.-kal.

224. Kősziklán felfutó – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, G-P-P-P-R ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, DI-KL ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/2.

122. Lánc, lánc, eszterlánc – K. Á. – Bartók B. Gyermekeknek II/12, 1908 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3 s-l-s-m kezdetű variánst közöl, a gyűjtőről, változatról nem ad számot, Nemesszeghyné ÉZI/1 a korábbi kötetekben közölt (K. Á.) változat szerint.

230. Lányom, lányom, gyöngyvirágom – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

60. Láttad-e, láttad-e? – P. Horváth Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/3, átalakított szöveggel. Az eredeti vsz.-ok közül az érintett első három: 1. *Láttad-e, láttad-e azt a bárányt, / kit apám vett a vásárban / félpénzen, félgarason, / fejd, anyám, fejd, / fejd, anyám, fejd. / 2. Láttad-e, láttad-e azt a juhot, / ki ellette azt a bárányt, / kit apám vett . . . 3. Láttad-e, láttad-e azt a farkast, / ki megette azt a juhot / ki ellette . . .* – Az átalakított vsz.-kok: 2. *Láttad-e, láttad-e azt a bojtárt, / ki elvitte azt a bárányt, / kit apám vett a vásárban / fél pénzen, fél garason? / Fejd, anyám, fejd!. . . / 3. Láttad-e, láttad-e azt a farkast, / ki megette azt a bojtárt, / ki elvitte azt a bárányt, / kit apám vett a vásárban / fél pénzen . . . /* – KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, az átalakított szöveggel.

253. Ma van húsvét napja – B. B. – KZ-ÁJ ÉK/5.

108. Már megjöttünk estére – S. V. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/3, átalakított szöveggel. Az eredeti szöveg: *Már megjöttünk estére, / Kata köszöntésére. / Kata légy reménységben / köszöntlek egészségbe.* Az átalakított szöveg: *1. Már megjöttünk ez helyre, / anyánk köszöntésére, / anyám, légy reménységben, / köszöntlek egészségben. / 2. Amennyi a zöld fűszál, / égen ahány csillag jár, / májusban a szép virág, / annyi áldás szálljon rád.* – a 2. versszak szerzője Rossa Ernő. KZ-ÁJ-K-P ÉK/3 az 1. vsz. utóbbihoz hasonló átalakítással, valamint a versíró megnevezése nélkül közölt 2 vsz-kal: *2. Gyöngyharmatos hajnalba / kivirult a hajnalka. / Szép kivirult hajnalkák / köszöntsétek jó anyát.* – DI-KL ÉK/3, a fentebb leírt szövegek változatát közli, s az eredeti vers (Már megjöttünk estére) közléséről teljesen lemond: *1. Szép hajnalra virradtunk, / felragyogott víg napunk. / Kinyílott a gyöngyvirág, / így köszöntünk, jó anyánk! / 2. Ahány csepp a tengerben, / falevél az erdőben, / zöld fűszál a réteken: / annyi hála szívünkben. / 3. Majd, ha egyszer felnövünk, / s újra-újra eljövünk, / így köszöntsük jókedvben, / anyánkat egészségben.* – a vsz.-ok szerzője Rossa E. – Utóbbi verssel közli a dallamot Nemesszeghyné ÉZI/4. is.

86. Már tapsoljunk – Tóth I. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/2 átalakított verssel. Az eredeti szöveg: *Már tapsoljunk, újra vigadjunk, / úgy újuljunk, új nótát fújjunk. / A bánat senki semébe, ne férkezzen kebelébe, / Már tapsoljunk, újra vigadjunk, / úgy táncoljunk, új nótát fújjunk! / Jókedvünk a széllel szárnyal, nevessünk a napsugárral. / Már tapsoljunk, újra vígadjunk!* – HJ-KL ÉK/2, az átalakított 1. vsz.-kal, és a szerző megnevezése nélkül közölt 2. vsz.-kal: *Messzire száll boldog énekünk, / mint a madár, vígan élhetünk! / Patak parton, erdőszélen, iskolában, játszótéren / messzire száll boldog énekünk!* – Nemesszeghyné ÉZI/2 az 1. vsz.-kal.

157. Megégett Rácország – K. Z.

243. Megizentem a gyulai bírónak – B. B.

144. Megizenem az édesanyámnak – B. B. – Kodály Z. Magyar Népzene X/54, 1932 // KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, az 1-2. vsz.-ot közli.

207. Meghót, meghót a cigányok vajdája – K. Z. – Kodály Z. Cigánysirató, 1928 // Bárdos 101, KZ-ÁJ ÉK/6.

50. Megismerni a kanászt – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/2.

274. Megmosva kezemet – Paleographie M. VI.

259. Megöltek egy legényt – közismert – Bartók B. Gyermekeknek I/13. 1908 – Kodály Z. Bicinia Hungarica II/94. azonos dallam feldolgozása, árva vagyok, árva – szöveggel, 1941 Bárdos 101, KGy-RB É. ABC, KZ-ÁJ ÉK!5, G-P-P-P-R ÉK/5

189. Mezei virágot szedtem – K. Z. – KZ-ÁJ ÉK/7.

297. Még azt mondják, nem illik – közismert – Kodály Z. Táncnóta, 1929, Bartók B. 44 hegedűduó II/22 // Bárdos 101, KGy-RB É. ABC, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK5, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, DI-KL ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/1,2.

171. Mély a Tiszának a széle I. – Bartalus – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, 4, Nemesszeghyné ÉZI/4.

210. Mély a Tiszának a széle II. – közismert – KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/5, a 3. vsz. elhagyásával.

15. Mély kútba tekinték – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/1, változat.

79. Méz, méz, méz – M. A. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/2, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2, HJ-KL ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/2.

270. Miatyánk – P. Wagner.

96. Mért küldött az úrasszony? – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/1, az ugyancsak K. Á. kötetlében található. Mért küldött az őj asszony kezdetű variánsdallamot közli. Ezt találjuk a KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1 könyvben is. HJ-KL Kézikönyv/1, önkényesen megváltoztatott dallamot ad közre. Nemesszeghyné ÉZI/2 az IÉ-ben közölt dallamot és szöveget közli.

238. Mikor én még legény voltam – közismert – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4.

72. Mit játsszunk, lányok? – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/2 átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: *Mit játsszunk, lányok? / Csicseréket, bugyborékot, / három vackot, hat barackot, / tengeri guggot.* / Az átírt szöveg: *1. Pajtások, játsszunk! / Tanulgassunk mesterséget, / kovács leszek, kalapálok: / pattog a szikra. / 2. Pajtások, játsszunk! / Tanulgassunk mesterséget: / bányász leszek, szenet fejtek: / csattog a csákány. / 3. Pajtások, játsszunk! / Tanulgassunk mesterséget: / szabó leszek, ruhát varrok, / csattog az olló.* – Brodszky Erzsébet verse. KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, Pajtások, játsszunk szöveggel, HJ-KL ÉK/2, Pajtások játsszunk szöveggel, Nemesszeghyné ÉZI/1, hasonló szöveg más dallammal.

10. Mit kerülöd, mit fordulod? – KZ-ÁJ ÉK/3.

196. Mit most, mit mos, levél Katicája? – K. Á. – KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/3, LM-PJ ÉK/5, Szőnyi E. biciniuma, Nemesszeghyné ÉZI/1.

173. Mit visztek, mit visztek? – K. Á. – KZ-ÁJ ÉK/6, G-P-P-P-R ÉK/4, Nemesszeghyné ÉZI/3, Bárdos biciniuma.

214. Molnárlegény voltam én – B. B. – Bartók B. 15 magyar parasztdal/9, 1914–18, szövege a Bartók műben: *Erre kakas, erre tyúk, / erre van a gyalogút, / erre te, arra te! / Anyád is olyan mint te!* // – Bárdos 101, KGy-RB É. ABC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/4, azonos dallam a Komáromi kisleány . . . kezdetű szöveg: *1. Molnárlegény voltam én, / annak se jó voltam én, / elővettem a kupát, / mind elmértem a búzát. / 2. Csizmadia vol-*

is olyan mint te! // – Bárdos 101, KGy-RB É. ABC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/5, G-P-P-P-R ÉK/4, azonos dallam a Komáromi kisleány . . . kezdetű szöveg: *1. Molnárlegény voltam én, / annak se jó voltam én, / elővettem a kupát, / mind elmértem a búzát. / 2. Csizmadia voltam én, / annak se jó voltam én, / elővettem az árat, / meglyuggattam a szárat. / 3. Szabólegény voltam én, / annak se jó voltam én, / elővettem az ollót, / elnyirbáltam a posztót. / 4. Korcsomáros voltam én, / annak se jó voltam én, / Elővettem a korsót, / mind megittam a jó bort. / 5. Diáklegény voltam én, / annak se jó voltam én. / Elővettem a tentát, / belévertem a pennát.* – Az új szöveg: *1. Komáromi kisleány, / vigyél által a Dunán, / a Dunán, a Dunán, / vigyél által a Dunán. / 2. Elhajtanám a libát, / Komáromig mezítláb, / libaláb, libaláb, / Komáromig mezítláb.* – a 2. vsz. szerzőjének megnevezése nélkül. – KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, Komáromi kisleány szöveggel 3 vsz., a forrás megnevezése nélkül. – DI-KL ÉK/4 Komáromi kisleány szöveggel, 4 vsz., a forrás megnevezése nélkül. Nemesszeghyné ÉZI/2 Komáromi kisleány szöveggel, 2 vsz., a forrás megnevezése nélkül.

151. Most érkeztünk ez helyre (Hajnalozó) – fon. V. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, részben átalakított szöveggel. A Hajnalozó címmel társított dallam 2. vsz.-a az eredeti szerint: *Áldás szálljon ez házra, / ez háznak gazdájára, / mink eljöttünk virrasztani / János napjára.* – Az átalakított szöveg: . . . *mink eljöttünk köszönteni (János) napjára (Anyák napjára).* –

56. Most jöttem Bécsből – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/2.

153. Most viszik, most viszik Danikáné lányát – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/2, átalakított dallammal és szöveggel, a forrás megnevezése nélkül, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3 az eredeti IÉ lejegyzés szerint, DI-KL ÉK/3 Lakodalmas címmel közli az eredeti legyzés szerinti dalt, s melléilleszt 2 vsz.-ot a versíró nevének jelölése nélkül. Ezek: *2. Elvinnék, elvinnék Danikáné lányát, / fátyolba pátyolva, gyöngyös kalárisba', / Nem adom a lányomat dölyfös kis legényhez, / még ha arany hintón is jön, a kapuból tüstént visszaküldöm. / 3. Most viszik, most viszik Danikáné lányát, / harmatos harmatba' rózsállik az arca. / Od'adom a lányomat szorgos legénykének, / száz traktor se' húzza haza lakziból a jókedvű násznépet.* Nemesszeghyné ÉZI/2, az eredeti lejegyzés szerint.

148. Nem vagyunk mi rablók – S. V.

236. Nézd a huszárt – K. Z. – Kodály Z. Bicinia Hungarica I/55. 1937 // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

215. Nincs Nényének (Dudanóta) – K. Z.

51. Nincs szebb állat, mint a lúd – K. Á. – dallam – szöveg társítás – KZ-ÁJ ÉK/1,2,3, Nemesszeghyné ÉZI/1.

293. Nos, kérjük hát – Luther

237. Nosza gyertek legények – P. Horváth Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4. KZ-ÁJ ÉK/4,8, G-P-P-P-R ÉK/5 átalakított szöveggel. Az eredeti szöveg 1 vsz.-a: *Nosza gyertek legények, menjünk katonának, / éljük vígan napjait e hitvány világnak, / Szép élet, gyöngy élet, ennél szebb nem lehet, / azért jöjjön katonának, aki minket szeret.* – Az átalakított szövegrész: *Nosza gyertek, legények, álljunk katonának, / éljük vígan napjait vidám ifjúságnak . . . / – KZ-ÁJ-K-P ÉK/4, az eredeti szöveggel, – Nemesszeghyné ÉZI/3 az eredeti szöveggel.*

1. Nyisd ki Isten kiskapudat – K. Á. – KGy-RB É. ABC, KZ-ÁJ ÉK/1,2, G-P-P-P-R ÉK/1, a bevezető, recitálva énekelt szövegrész *Nyisd ki Isten kis kapudat, / hadd lássam meg szép napodat* elhagyásával. KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, a bevezető rész elhagyásával, HJ-KL Kézikönyv/1, a bevezető rész elhagyasávával, Nemesszeghyné ÉZI/1, a bevezető szövegrész elhagyásával.

82. Nyisd meg leány, kapudat – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2.

226. Októbernek, októbernek elsején – B. B. – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, G-P-P-P-R ÉK/8.

134. Ostoring, ostoring – K. Á. – KZ-ÁJ ÉK/4, F-P-P-P-R ÉK/2, Nemesszeghyné ÉZI/1,2,

278. Örök dicsőség sugara – Magyarországi Psalterium – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/1.

175. Összegyűltek, összegyűltek – K. Z. – Bartók B. 15 magyar parasztdal – 14, 1914–1918 az IÉ dall.-tól eltérő záróütemekkel, B. B. gyűjtése – // Bárdos 101 (B. B. gyűjtése szerint), KGy-RB É. ÁBC (B. B. gyűjt.), KZ-ÁJ SZÓ-MI/3 (K.Z. gyűjt.), KZ-ÁJ ÉK/3, (K. Z. gyűjt.), G-P-P-P-R ÉK/4, (B. B. gyűjt.), LM-PJ ÉK/5, (B. B. gyűjt.), Nemesszeghyné ÉZI/2, (K. Z. gyűjt.).

91. Ötven dinnye – B. B. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4.

232. Pásztorember vígan él – S. V. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/5, NSz-PSZ ÉZI/5.

170. Pista bácsi, János bácsi – Pátria hangl.

135. Porka havak – fon. V. B. – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/4.

281. Ragyogva fénylik – Hymnus – KZ-ÁJ ÉK/2.

68. Repülj, repülj, Péterke – K. Á. – KGy-RB É. ÁBC – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3.

22. Sárdó, gyűjj el – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

98. Sárga dinnye, görög dinnye – K. Á. – KZ-ÁJ ÉK/3.

248. Sárgát virágzik a repce – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4,8,

242. Sej, liba, liba, liba – K. GY. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, G-P-P-P-R ÉK/7, NSZ-PSZ ÉZI/5.

233. Sej, a tari réten – K. Z. – Kodály Z. Mátrai képek, 1931 // KZ-ÁJ ÉK/8, G-P-P-P-R ÉK/6, LM-PJ ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/3.

244. Sej, Nagyabonyban – K. Z. – Kodály Z. Háry János 1926, // – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/5, PJ-PJ ÉK/6, Nemesszeghyné ÉZI/4.

152. Serkenj fel, kegyes nép – K. Z. – Kodály Z. Nagyszalontai köszöntő, 1931 // – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/3, NSZ-PSZ ÉZI/5, (Kodály kórusa).

13. Sötétes az erdő – D. O. – G-P-P-P-R ÉK/1 átalakított szöveggel. Az eredeti szöveg: *Sötétes az erdő, / virágos a mező, / királyasszony, kit adsz nékem, / kivel haza menjek?* Az átalakított szövegben *„királyasszony"* helyett „komámasszony". Az eredeti szöveg: *2. Szeretem én eztet, / kedvelem én eztet . . .* Az átalakított szövegben: *Szeretem én ezt is, / kedvelem én ezt is . . .*

77. Süss fel nap – K. Á. – Bartók B. Gyermekeknek I/2. 1908 // KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3.

46. Süss ki meleg – K. Á. dallam–szöveg társítás – KZ-ÁJ ÉK/1,2,

186. Szánt a babám – B. B. – Bartók–Kodály: Magyar népdalok/10, 1906 // Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, G-P-P-P-R ÉK/5, Nemesszeghyné ÉZI/4.

269. Százados úr, seje haj – B. B. – Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/4.

31. Szebb a páva I. – K. Á. dallam–szöveg társítás – l, d r m d l, – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1,2,4, Nemesszeghyné ÉZI/1.

43. Szebb a páva II. – dallam–szöveg társítás – l, d r m d l, s, – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1.

100. Szegény legény vagyok én – K. Á. – Bartók B. Gyermekeknek i/3, 1908, Elvesztettem páromat kezdetű szövegre hivatkozással. // Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, 2, KZ-ÁJ ÉK/2, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, DI-KL ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/2,3.

136. Szent Gergely doktornak – K. Z. – Kodály Z. Gergelyjárás, 1929 // KZ-ÁJ ÉK/5.

286. Szent vagy örökké – Maróthi Gy. – KZ-ÁJ ÉK/1.

125. Szélről legeljetek – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/3 átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: Szélről legeljetek, / fának ne menjetek. / Mert ha fának nekimentek, / fejeteket beveritek. / Szili kút, szanyi kút, / szentandrási sobri kút. – Az átírt szöveg: *Indulj, munkaverseny! Gépek hangja csengjen, / Vaskohóban szikra pattog, / szegecselő csattog-kattog, / diadal, diadal! / Szóljon vígan ez a dal!* – Sárhelyi Jenő verse – a dallam népi eredetére hivatkozással. – DI-KL ÉK/3, *Indulj munkaverseny* kezdetű szöveggel, a szövegíró, s a dallam eredetének jelölése nélkül. – Nemesszeghyné ÉZI/3, az eredeti szöveggel.

116. szép nóta, abíza – B. B. – KZ-ÁJ ÉK/3, KZ-ÁJ-D-K ÉK/3.

5. Szólj síp, szólj – L. L. – KZ-ÁJ ÉK/1,2, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

58. Teríti a lány – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, DI-KL ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/1.

26. Tik csak esztek, isztok – K. Z. – KZ-ÁK SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: 1. *Tik csak esztek, isztok, / engem nem kínáltok, / ez nem szép / 2. Ha én ennék, innék, / tenéked is adnék, / jó vendég!*

Az átírt szöveg: *1. Hinta leng a téren, / repülünk a szélben, / hej, haj, hó! / 2. Kergetősdit játszunk, / füttyöt szaporázunk, / hej, haj, hó!* – Pálinkás J. verse. – KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2, az eredeti szöveggel, de a *„Tik csak esztek. . .”* helyett: *„Ti csak esztek . . .”* – Nemesszeghyné ÉZI/, eredeti szöveggel.

260. Túl a Tiszán csikóslegény vagyok én – B. B. – NSZ-PSZ ÉZI/5,6,

229. Túl a vizen mandulafa virágzik – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

18. Tüzet viszek nem látjátok – L. L. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1, G-P-P-P-R ÉK/1, Nemesszeghyné ÉZI/1,2.

221. Udvaromon hármat fordult a kocsi – B. I. – KGy-RB É. ÁBC.

165. Udvarom, udvarom I.– K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/7, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/5, DI-KL ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/2.

128. Udvarom, udvarom II. – L. L.

247. Udvaromon jegenyefa – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/7, G-P-P-P-R ÉK/6.

150. Ugyan édes komámasszony – Ábrányi – Bartók B. 44. Hegedűduó II/26, 1931. KGy-RB E. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/3, G-P-P-P-R ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/3.

130. Úgy tetszik, hogy jó helyen vagyunk itt – K. Z. dallam–szöveg társítás – Bárdos 101, KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ SZÓ-MI/4, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/3, KZ-ÁJ-K-P ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/4.

273. Ujjong az én szívem – Luther énekeskönyve – KZ-ÁJ ÉK/5.

118. Új vár, fényes vár – K. Z. Nemesszeghyné ÉZI/1.

288. Uram bocsássad el.

271. Uram, irgalmazz I. – Cantus Catholici – KZ-ÁJ ÉK/1.

282. Uram, irgalmazz II. – Cantus Catholici.

275. Uram, mikor kijöttél – Luther énekeskönyve.

289. Úrnak szolgái, mindnyájan – 134. genfi zsoltár – KZ-ÁJ ÉK/3.

36. Úszik a kácsa – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, G-P-P-P-R ÉK/1, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, HJ-KL Kézikönyv/1, Nemesszeghyné ÉZI/1.

212. Veres kukoricaszár – K. Z. – Bartók B. 44 Hegedűduó II/20, 1931 // KGy-RB É. ÁBC, G-P-P-P-R ÉK/4.

262. Vígan, vígan, víg angyalom – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

212. Veres kukoricaszár – K. Z. – Bartók B. 44 Hegedűduó II/20, 1931 // KGy-RB É. ÁBC, G-P-P-P-R ÉK/4.

262. Vígan, vígan, víg angyalom – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/4.

156. Virágéknál ég a világ – B. B.-né – Bárdos 101, KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/2, KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2, HJ-KL ÉK/2.

190. Voltál-e már Csanádon? – K. D. kézirat.

97. Volt-e itt az úr? – B. B. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/2, KZ-ÁJ ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/3.

180. Volt nékem egy kis szarkám – K. Z. – KZ-Á SZÓ-MI/3, KZ-ÁJ ÉK/4, Nemesszeghyné ÉK/3.

193. Volt nekem egy kecském – K. Z. – Kodály Z. Bicinia Hungarica I/12. 1917 // – KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/4, G-P-P-P-R ÉK/4, LM-PJ ÉK/6, (Kodály biciniuma), Nemesszeghyné ÉZI/2.

174. Zöld erdőben a trücsök – B. B. – Bartók B. 15 magyar parasztdal/10, 1914–1918. // KGy-RB É. ÁBC, KZ-ÁJ ÉK/3, G-P-P-P-R ÉK/3, Nemesszeghyné ÉZI/2.

17. Zíbor, zábor – K. Z. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1,2, G-P-P-P-R ÉK/2 a szöveg átalakításával 1. Az eredeti szöveg: *Zíbor-zábor, ki van a városban? / – Szolga legény . . .* Az átalakítás szerint: *Zíbor-zábor, ki van a városban? / – Gazda legény.* – KZ-ÁJ kísérleti ÉK/2 *„gazda legény"* szövegrésszel, Nemesszeghyné ÉZI/1, *„gazda legény"* szövegrésszel.

3. Zsipp, zsupp, kenderzsupp – K. Á. – KZ-ÁJ SZÓ-MI/1, KZ-ÁJ ÉK/1,2, G-P-P-P-R ÉK/1, átírt szöveggel. Az eredeti szöveg: *Zsipp-zsupp, kenderzsupp / ha megázik, kidobjuk.* Az átírt szöveg: *1. Csepp, csepp, esőcsepp, / szomjas a föld, itasd meg. / 2. Traktor, gyere már, / egész határ téged vár.* A versíró megnevezése nélkül. – KZ-ÁJ kísérleti ÉK/1, az eredeti szöveggel. – HJ-KL Kézikönyv/1, az eredeti szöveggel, Nemesszeghyné ÉZI/1 az eredeti szöveggel.

(folytatjuk)

NEMZETNEVELŐK KÖNYVTÁRA
V. A NÉPISKOLA KÖNYVEI

14.

ISKOLAI ÉNEKGYÜJTEMÉNY

I.

6—10 ÉVES TANULÓKNAK

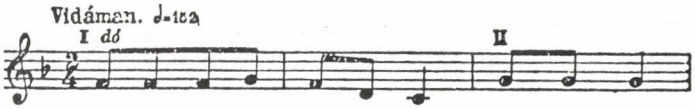
SZERKESZTETTE
KODÁLY ZOLTÁN

SZINYEI MERSE JENŐ
M. KIR. VALLÁS- ÉS KÖZOKTATÁSÜGYI MINISZTER
MEGBÍZÁSÁBÓL KIADJA

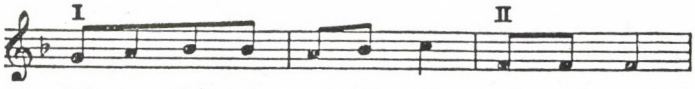
AZ ORSZÁGOS KÖZOKTATÁSI TANÁCS
BUDAPEST, 1943

422

179.



1. Há-rom sza-bó le-gé-nyëk, mek, mek, mek!



El-in-dul-tak szë-gé-nyëk, mek, mek, mek.



El-in-dul-tak Mics-ké-re, hej, mek, mek, mek, mek,



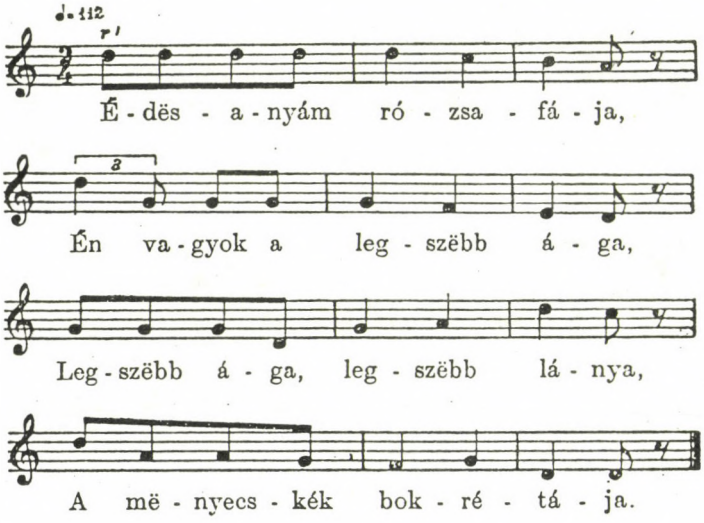
Há-rom ült ëgy kecs-ké-re.

2. Mikor Micskére értek, mek, mek, mek,
Ëgy kocsmába betértek, mek, mek, mek,
Mëgittak ëgy icce bort, hej, mek, mek, mek, mek,
Lëmosni az útiport.

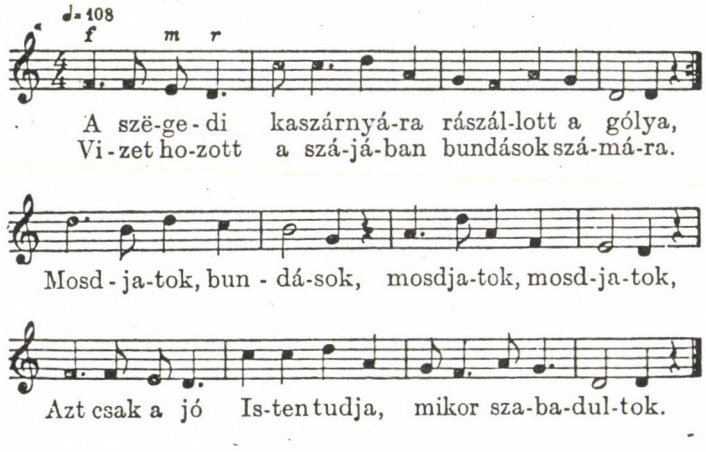
3. Kifizetni nem tudták, mek, mek, mek,
Szorult rajtuk a nadrág, mek, mek, mek.
Mind a három legénynek, hej, mek, mek, mek, mek,
Két krajcárja szëgénynek.

I. II. csoport énekelheti.

217.


♩= 112
r'
É - dës - a - nyám ró - zsa - fá - ja,
3
Én va - gyok a leg - szëbb á - ga,
Leg - szëbb á - ga, leg - szëbb lá - nya,
A më - nyecs - kék bok - ré - tá - ja.

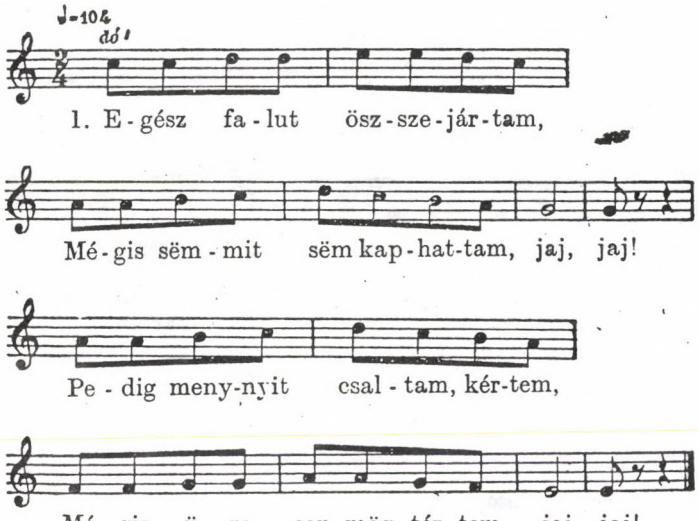
218.


♩= 108
f m r
A szë-ge - di kaszárnyá-ra rászál-lott a gólya,
Vi - zet ho-zott a szá-já-ban bundások szá-má-ra.
Mosd - ja-tok, bun - dá-sok, mosdja-tok, mosd-ja-tok,
Azt csak a jó Is-ten tudja, mikor sza-ba-dul-tok.

154

219.

CIGÁNYNÓTA.



2. Eddig az üstfoldozásból
És más apró kopácslásból jaj, jaj!
Tőt s mazëdagot[1] árultunk,
Rostát, ecsetët csináltunk, jaj, jaj!

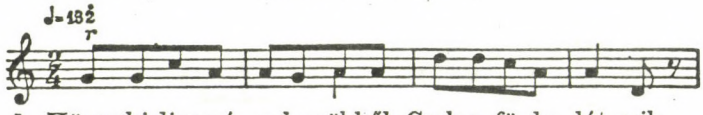
3. De már nincsen reménységünk,
Majd malotára[2] szorulunk, jaj, jaj!
Pedig attól úgy irtózunk,
Mint a purdé a puskától, jaj, jaj!

4. Verd mëg Isten rossz helségit,
Dögöltesd mëg a sertésit, jaj, jaj!
Abból ëgy kis siltet kapunk,
Ëgy lábig el nem pusztulunk, jaj, jaj!

[1] Tűt, madzagot.
[2] Moslék.

234.

KANÁSZNÓTA.



1. Hüccs ki disz-nó a be-rëkből, Csak a fü-le lát-szik,

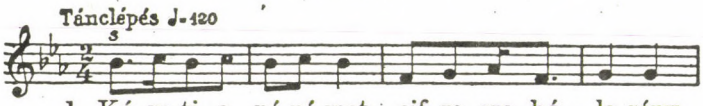


Kanász-legény a bo-kor-ba A botjával ját-szik.

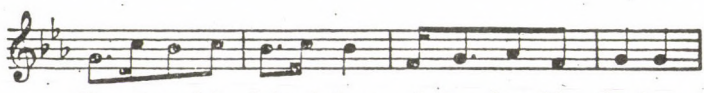
2. Elveszëtt a disznója
Kilenc malacával,
Utána mënt a kanász
Üres tarisznyával.

3. Fëlköti a bocskorát
Arany karikára,
Mëgfujintja a sípját
Szomorú nótára.

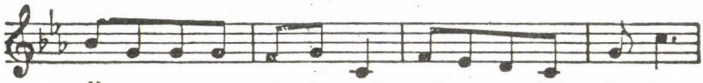
235.



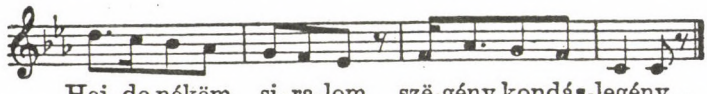
1. Ké-re-ti a né-né-met cif-ra sza-bó - le-gény,



En-gë-met is ké-ret ëgy szëgény kondás - legény.



Ö-rö-me a né-ném-nek cif-ra sza-bó - le-gény,



Hej, de nékëm si-ra-lom szë-gény kondás-legény..

BREUER JÁNOS:

EGY SZÜLETÉSNAPRA

Hosszú, több mint egy évnyi vajúdás után 1949. október 9-én született meg – ekkor tartotta alakuló közgyűlését – a Magyar Zeneművészek Szövetsége.[1] 130 alapító tagja a zenekultúra krémjét reprezentálta (közülük 43-an részesültek Kossuth-, illetve Állami Díjban!).

A létrejöttét megelőző, a „Budapesti tavasz"-tól számított rövid négy esztendőben elsősorban a Szaktanács (ma: SZOT) adott formát a muzsikusok szerveződésének, társadalmi mozgalmainak. Főleg klasszikus szakszervezeti funkciókat – munkaközvetítés, érdekvédelem, segélyezés – látott el a Magyar Hivatásos Zenészek Szabad Szervezete, amely helyileg is a mai Zeneművész Szakszervezet épületében működött (Vilma királyné út – ma: Gorkij fasor – 38.). Tagjai a többi között a szimfonikus, dzsessz, cigányzenekarok muzsikusai. A létszámra csupán következtethetek abból, hogy havi újságja, a Zenész, 10 000 példányban jelent meg, 60 helyi csoportja működött országszerte s 1948-ban 15 000 munkanélkülit tartott nyilván[2] – mindez többtízezres tagságot feltételez. Hagyományos szakszervezet és művészeti szövetség közötti „békés átmenet" a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete (Bajza utca 26.) 1948-ban 1400 taggal. Budapesten kívül Győrött, Nyíregyházán, Pécsen, Szegeden működött helyi csoportja.[3] Egyaránt foglalkozott érdekvédelemmel (például előadóművészek honorárium-kategóriáinak megállapításával, a korabeli viszonyoknak megfelelő gázsik kiharcolásával), segélyezéssel (babkávé, cipőtalp, UNNRA-segély osztás), zenepolitikai, szakmai ügyekkel. Zeneszerző-zeneíró, előadóművészi és zenepedagógiai szakosztálya működött. Parányi hangversenyterme az új magyar és külföldi – pl. angol, francia, szovjet – zene megismertetésének színtere volt s pódiuma pályakezdő előadóművészeinknek (pl. Sándor Judit, Sebők György, a fiatal Tátrai-vonósnégyes). Jelentékeny szerepet vitt a zeneiskolai tanítás korszerűsítésében (Czövek Erna, Gát József, Járdányi Pál és mások kurzusai!). A Szabad Szervezet folyóirata, a mindössze tíz számot megélt, 1947–49. között megjelent, Bartha Dénes szerkesztette Zenei Szemle adta közre Lendvai Ernő első Bartók-felfedezéseit, Ligeti György Barók-analíziseit és – nyilván kényszerűen – A. A. Zsdanov „esztétikai" állásfoglalását.

A Zeneművészek Szabad Szervezete adott otthont az Új Zene Nemzetközi Társasága (ISCM) magyar szekciójának, az Új Magyar Zene Egyesületnek, mely 1932-től a II. világháború kitöréséig igen aktív hangversenyrendező tevékenységet folytatott.

Az újjá alakult UMZE 1946. január 11-i keltezéssel bocsátotta ki – stencilezett – tagtoborzó körlevelét. A papírjai között fennmaradt, 42. sorszámú, „Kadosa" tintás aláírással szignált köriratot Tátrai Vilmos bocsátotta segítőkészen a rendelkezésemre:

ÚJ MAGYAR ZENE EGYESÜLET
VI. Bajza u. 26.
Telefon: 428-526
42. szám.

Budapest, 1946. január 11.

Tátrai Vilmos úrnak
Budapest úrnőnek

Phönix u. 4.

Igen tisztelt tagtársunk!

Örömmel értesítjük, hogy az UMZE legutóbbi vezetőségi ülésén Önt tagjai sorába választotta.

Az UMZE (Új Magyar Zene Egyesület) csak alig néhány hete éledt újjá, hogy a múltban végzett munkáját folytassa és kimélyítse. Legfőbb célja, hogy az új magyar zeneművészet és a külföldi zenei élet között minél élénkebb és szorosabb kapcsolatot szőjjön. Emellett azonban az új magyar zene magyarországi ápolására is nagy súlyt fektet.

Az UMZE célkitűzéseinek tisztaságát és helyességét elnökének, Kodály Zoltánnak neve fémjelzi. A vezetőség többi tagja: Balabán Imre (ügyvezető elnök), Jemnitz Sándor (alelnök), Kadosa Pál (titkár), Lajtha László, Molnár Antal, Veress Sándor, Waldbauer Imre, Böszörményi-Nagy Béla (választmányi tagok), Szelényi István (pénztáros), Szervánszky Endre és Járdányi Pál (ellenőrök).

Az UMZE tagjait semmiféle anyagi kötelezettség (tagdíj) *nem* terheli. Pusztán azt kérjük tagjainktól, hogy minél bensőségesebben vegyenek részt az Egyesület munkájában (látogassák hangversenyeinket, nyújtsanak be műsor-tervezetet, előadóművészetüket bocsássák az Egyesület rendelkezésére stb.). Az Egyesület egyébként együttműködik a Zeneművészek Szabad Szervezetével, üléseit annak helyiségében tartja és külön tagdíjat azért nem kér, hogy tagjait a kettős megterheléstől megkímélje. Az Egyesület iránt érdeklődők annak működéséről, pályázatairól, hangversenyeinek, üléseinek időpontjáról stb. a Szabad Szervezet hivatalában és telefonján (428-526) nyerhetnek felvilágosítást.

Abban a reményben, hogy tagtársunk magáévá teszi az UMZE fontos és szép célkitűzéseit, őszinte tisztelettel köszöntjük

az UMZE vezetősége nevében
Kadosa

E zenetörténetünkben immár harmadik UMZE tisztikara valamennyi elődszervezet, valamint a kortárs zene kultuszának hagyományait összegezte. Kodály tagja volt az 1911-ben alakult UMZE-nak, 1922-ben alapító tagja az ISCM-nek. Balabán Imre az 1914-es vállalkozás titkára, az 1932-ben új életre kelt UMZE elnöke, Kadosa Pál ez utóbbinak főtitkára volt. Molnár Antal, Waldbauer Imre kvartettezett a legkorábbi UMZE hangversenyeinek egyikén. Veress Sándor első hazai szerzői estjeit a 30-as évek UMZE-je rendezte, első nemzetközi sikereit ISCM-zeneünnepeknek köszönhette. Előadóművészet-történetünkben Szelényi István adta az első zongoraestet csakis 20. századi külföldi szerzők műveiből (Új Föld I. hangversenye, 1926. november 13., Zeneakadémia Nagyterme). A tisztikar egyszersmind azt is kifejezte, hogy e harmadik UMZE zeneszerzői irányzatoktól és pártállástól független összefogásra törekszik a Szaktanács, illetve zenei szervezete égisze alatt.

Nem elhanyagolható a Magyar Pedagógusok Szabad Szervezete (Múzeum utca 17.) zenei tagozatának tevékenysége sem; Szervánszky Endre ismertető előadásaival rendezett ifjúsági hangversenyeket 1948-ban, amikor fölöttébb gyér volt e koncerttípus (a szekció folyóirata, a Zenepedagógia – szerkesztője Czövek Erna – 1947–49 között egyebekben a fiatal Maróthy Jánosnak adott lehetőséget tömegzenei koncepciójának kifejezésére). Megjegyzem: a Zenei Szemle és a Zenepedagógia lapgazdája a Szaktanács két említett szervezete, kiadója azonban

a Magyar Kórus, az Éneklő Ifjúság mozgalom szervezője, az egyházzenei megújulás zászlóvivője. S hozzáteszem: 1947–48 fordulóján Olivier Messiaen a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete és a – Magyar Kórushoz közel álló – Cecília Egyesület közös rendezésében tartott zeneszerzőkurzust.

Nem tudom, befogadta-e a Szaktanács, mindenesetre 1945. június 13-án tudatta a Szabadság c. napilap: megalakult a Hangversenyrendezők Szabad Szervezete. Jóllehet élénken tiltakozott ez ellen a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének főtitkára, a Székely Endre a Szabadságban, másnap (*„Ezek után várjuk az új szakszervezetek alakulásáról szóló híreket: mi lesz a gyárigazgatók szakszervezetével, a feketekereskedők szakszervezetével [...]? Hiszen demokrácia van!"*), a koncertrendezők eme szervezete 1947-ben még fennállt.

Működtek 1945 után a kórusmozgalom 1948 őszén egybevont társadalmi szervezetei (Dalosegyesületek Országos Szövetsége, Munkásdalos Szövetség), az egyházi zene testületei (Cecília Egyesület, protestáns egyházzenei szervezetek), működött a Liszt Ferenc Társaság, a Zenebarátok Társasága, az Új Operabarátok Egyesülete, a Nemzeti Zenede Egyesülete, inkább csak papíron a Hubay Jenő Társaság (mivel a mai Bem rakparton egykor állt Hubay-palota, amelynek zenetermében a művész halála után is megrendezték a legendás vasárnapi zenedélutánokat, az ostromban elpusztult).

1945 decemberében alakult meg – tevékenységéről mit sem tudok, 1948 nyarán nem-működőnek számított – a Bartók-Akadémia. Díszelnöke Kodály, elnöke Veress Sándor, alelnöke Jemnitz Sándor, főtitkára Gaál Endre volt, 17 rendes, 18 levelező taggal rendelkezett (Szabad Nép, 1945. december 8.). Célja: *„Bartók Béla emlékének ápolása, műveinek közkinccsé tétele, a hazai zeneművészetnek, zenetudománynak és zenei oktatásnak haladó szellemben való fejlesztése, a Bartók-nagydíj időszaki odaítélése, pályadíjak, ösztöndíjak, jutalmak kiosztása."* (Uo.)

Itt is álljunk meg egy percre. Veress Sándor zeneszerző az illegális KMP tagja, az MKP Zenei Bizottságának első vezetője; Jemnitz Sándor zeneszerző az MSZDP zeneideológusa, 1949-ig a Népszava zenekritikusa, 1945 után a Munkás Kultúrszövetség, a Munkás Zeneiskola elnöke; Gaál Endre 1935 őszétől 1949 tavaszáig a Zeneművészeti Főiskolán a zongora-mellékszak tanára, 1938–1949 között a Magyar Nemzet zenekritikusa, a háborús években egyértelműen a progresszió szolgálatában (nem csekély személyes bátorságára vallott, hogy a Magyar Nemzet 1944. február 15-i számában visszautasította az abszolút tekintélynek számító Dohnányi Ernőnek a nyilas Összetartás 1943. november 12-i számában megjelent – teljesen politikamentes, de konzervatív zenei nézeteket valló – nyilatkozatát). Veress Rajk László letartóztatásának, perének s meggyilkolásának hatására 1949-ben emigrált. Jemnitz belső emigrációba kényszerült, Gaál a publikáció s a tanítás lehetőségétől megfosztva, beosztottként a Konzervatórium könyvtárába száműzetett (1956 óta Kanadában él).

A zenekultúra társadalmi tagozódásának-szerveződésének fontos terepe a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság zenei szakosztálya. Az MSZMT előkészítő bizottságának, Szent-Györgyi Albert, Zilahy Lajos mellett Kodály is tagja 1945 tavaszán. A zenei szakosztály működő organizmus volt, tagsággal, összejövetelekkel, aktív kottakiadóként is. (Jalta szellemében nem társadalmi szervezet módján működött az USA olvasóterme a Gresham-palotában; kiadós lemezgyűjteményét – a Magyarországra került első mikrolemezeket – hallgattam ott gimnazistaként s olvastam Newsweek-et először.)

A Vallás- és Közoktatási Minisztérium háttérintézményeként, egyszersmind társadalmi szervezetként működött a Művészeti Tanács – elnöke: Kodály Zoltán; két alelnöke: Kadosa Pál, Kassák Lajos; benne héttagú bizottsága minden művészeti ágnak. Az MKP/MDP Zenei Bizottságot működtetett[4], 1947 áprilisától a két munkáspárt egyesüléséig élt az MSZDP zenei tagozata[5], amelynek azonban nem volt oly hatása a zenekultúrára, mint az MKP Zenei Bizottságának. Más politikai pártnak, tudtomra, zenei szervezete nem volt, csupán aktivistája, mint például a Parasztpártnak Járdányi Pál, a Szabad Szó zenekritikusa (Járdányi és Vargyas Lajos a Válasz zenei kolumnistája azidőben).

Talán ennyiből is kiolvasható, jóllehet a felsorolásban teljességre igényt nem formálhatok, hogy mind mélységében, mind szélességében mennyire tagolt volt a zenekultúra társadalmi szerveződése az 1945-öt követő években. E sokszorosan rétegezett struktúra természetesen pusztulásra volt ítélve, más demokratikus struktúrákkal egyetemben, az egy akol, egy pásztor elv következetes érvényesítésének idején. Maradt belőle: egy szakszervezet, egy művészeti szövetség (az amatőr kórusok 1948 őszén létrejött egységes szervezete, a Bartók-Szövetség 1950–51 fordulóján szűnt meg, hogy funkcióit egy állami hivatal, a Népművészeti Intézet vegye át; éppenséggel nem rendszerkonform történelmi keresztállás, hogy „bürokrata" igazgatója, Széll Jenő mennyire következetesen munkálkodott a zenei amatörizmus értékeinek védelménmentésén. Ezt bőségesen dokuentálják az Új Zene Szemlében 1951-től megjelent cikkei, felszólalásai. Ám ez későbbi s tárgyunktól eltérítő fejlemény.)

*

1948. február 10-én zenei határozatot hozott az SZKP. Népellenes irányzatok hívének bélyegezte – kivétel nélkül – a legjelentősebb szovjet zeneszerzőket. *„Az SZK(b)P Központi Bizottsága elhatározza: 1. Elítéli a formalisztikus irányzatot a szovjet zenében, mint olyant, amely népellenes és a zene felszámolásához vezet."*[6] A stiláris választékosságáról éppenséggel nem híres Zsdanov a határozat után egybehívott szovjet muzsikus-tanácskozáson kijelentette: *„Európa és Amerika jelenkori hanyatló burzsoá zenéjétől bűzlik."*[7]

Az ismeretlen esztétikai kategóriákat megheletősen tanácstalanul vitatták a magyar muzsikusok, megkísérelve legalább a magyar zeneszerzés védelmét. A Zsdanov-beszéd első magyar közléséhez fűzött bevezetőjében Székely Endre a benne foglaltakat *„helyi jelentőségű"*-nek minősítette.[8] Sajnos, nem volt az.

1948. május 20–29. között a Cseh Zeneszerzők Szindikátusa (szövetsége) Prágában megrendezte a Zeneszerzők és Zenekritikusok II. Nemzetközi Kongresszusát (az elsőről mit sem tudok). Célja: a zsdanovi zeneszemlélet világméretű elterjesztése s az ehhez szükséges szervezeti keretek létrehozása.[9] A résztvevők elhatározták, megalapítják a Haladó Zeneszerzők és Zenetudósok Nemzetközi Szövetségét, az 1922-ben alapított s a formalizmus, dekadencia védőbástyájának számító Új Zene Nemzetközi Társasága ellenszervezetét. A kongresszuson részt vettek valamennyi leendő szocialista ország delegátusai – beleértve Jugoszláviát –, továbbá angol, brazil, francia, holland, osztrák muzsikusok (utóbbiak feltehetően szervezeti háttér nélkül). Magyarországot a Zeneművészek Szabad Szervezete háromtagú delegációja – Bartha Dénes, Enyedi György főtitkár és Kadosa Pál –, továbbá Jemnitz Sándor képviselte. A kongresszuson Kadosa Pál élesen vitatkozott Tyihon Hrennyikovval, a Szovjet Zeneszerzők Szövetsége frissen megválasztott s e posztot mindmáig (!) betöltő főtitkárával Bartók formalizmusáról, a két osztrák delegátus, Hanns Eisler és a betonmerev dogmatikus Marcel Rubin pedig Arnold Schoenberg burzsoá dekadenciájáról. A Szaktanácsnak küldött jelentésében Enyedi György egyetlen szót sem ír arról, hogy Prágában esztétikai kérdések voltak napirenden.[10] Az MDP Zenei Bizottsága 1948. július 12-én tárgyalt a prágai kongresszusról. *„Határozat: A Zeneművész-szakszervezet f. hó 17-i zeneszerző és zeneíró tagozati ülésén, a tagozatot egyelőre a haladó Zeneszerzők Egyesületének felfogván, különböző munkaterületekre aktivákat jelölünk ki."*[11] A Zenei Bizottság 1948. harmadik negyedévi munkatervének gépiratán, Sárai Tibor ceruzás kiegészítése: *„Haladó Zeneművészek Egyesületének létrehozása, ezzel kapcsolatban Zenei Szemle".* A testület 1949. első negyedévi munkaterve *„harc a klerikális és kulák reakció zenei megnyilvánulásai ellen"* feliratú III. fejezetének 4. pontja: *„Általában a zenei terület politikai és ideológiai problémáinak megoldására a prágai határozatok folyományaként megalakítjuk az ipari szervezésre való áttérés következtében eme feladatokat ellátni nem képes szakszervezet helyébe a Haladó Zeneművészek Szövetségét, ahol a tagfelvételnél már érvényesíteni kell szempontjainkat."* A ceruzával jelzett határidő *„III. 15."* E feladathoz a munkatervben két alpont tartozik: *„a) ennek a szövetségnek lesz orgánuma a Zenei Szemle"* (határidő, ceruzás jegyzet *„IV. 15."*); *„b) a szövetség első feladata a prágai határozatoknak hazai szempontok szerinti kiértékelése* (ceruzás

kiértékelése (ceruzás jegyzet: *„folyamatos munka"*). Mint említettem, a prágai kongresszus a zsdanovi zeneszemlélet szellemében munkálkodott.

A Szakszervezeti Világszövetség, a Nemzetközi Újságírószövetség modelljére tervezett – prágai központú – zenei szervezet egyebekben utoljára 1949-ben adott életjelet. A csehszlovák fővárosban az év májusában rendeztek ismét nemzetközi konferenciát, amelyen Mihály András és Székely Endre képviselte Magyarországot.[12] Bár ekkor még szó volt egy prágai előkészítő irodáról, a Haladó Zeneszerzők és Zenetudósok Nemzetközi Szövetségének megteremtése végül is meghiúsult.

Illetve egy akta bukkant még elő, valamivel korábbi keltezéssel, amely valótlan hivatkozást tartalmaz e nemlétező szervezetre. Az MDP Kultúrpolitikai Alosztálya 1949. március 19-i keltezéssel terjesztette a párt Szervező Bizottsága március 28-i ülése elé a javaslatot, hogy az április 22. és május 1. között Palermóban rendezett Zenei Héten Magyarországot Mihály András és az amúgy is Olaszországban tartózkodó Veress Sándor képviselje.[13] A részvétel szükségességének indokolásában szerepelt az a hamis állítás, hogy a magyar jelenlétet e Nemzetközi Szövetség – értelemszerűen – 1948-as prágai tanácskozásán cseh és lengyel muzsikusok kérték. Palermóban az Új Zene Nemzetközi Társasága tartotta közgyűlését és fesztiválját. A népi demokráciák részvétele Prágában nem volt napirenden. A zeneünnepre Jemnitz Sándornak, az Új Magyar Zene Egyesület alelnökének kellett volna delegátusként elutaznia. Jemnitz 1949. március 14-én jegyezte fel naplójába: *„Délelőtt a pártban Cs. M-nél* [Csillag Miklósnál, a Kultúrpolitikai Alosztály vezetőjénél.] *Nem engedélyezik milánói utazásomat* [elírás, helyesen: palermói]. *Horváth Zoltán ezt este Tóthék* [Tóth Aladárék] *társaságában még bővebben kifejtette. Ha formalista zeneünnepélyre megyek, ez politikum, mert nem vagyok magánember, tehát a lapnak* [a Népszavának] *is ártok, mert a lap munkatársa részt vesz annál, ami a szovjet vonal ellen irányul.*[14] A „formalista" Jemnitz helyett utazott tehát Mihály, az MDP Zenei Bizottságának politikai felelősge, aki Palermóban – nyilván szóbeli utasítás alapján – bejelentette: Magyarország szünetelteti tagságát az Új Zene Nemzetközi Társaságában.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége megteremtésének azonban csupán egyik – s talán kevésbé nyomatékos – indoka, hogy legyen megfelelő magyar partnerszervezete a prágai zenei központnak. 1948-ban került napirendre az addig foglalkozási ágak szerint strukturált szakszervezetek ágazati alapon történő átszervezése (egy munkahely – egy szakszervezet). Erről a Szaktanács október 17-én összeült XVIII. kongresszusa döntött. Az új szerkezetben nem lehetett egy szakmának – mint a muzsikusokénak azideig – több szakszervezete, másrészt a SZOT nem tudott mihez fogni olyan „szabálytalan" alakulattal, amilyen a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete volt 1945 után.

Belső körökben nyilván már hónapokkal korábban ismertté vált a XVIII. kongresszus napirendje, ezért is bukkan fel a Zeneművész Szövetség létrehozása ismételten az MDP Zenei Bizottságának papírjai között. A várható változásokkal más összefüggésben is foglalkozott e testület. *„A Szakszervezeti Tanácsot értesíteni kell, hogy a művészeti szakszervezetek átszervezésének ügyét ne tekintse a Szakszervezeti Tanács belügyének."* (Jegyzőkönyv, 1948. július 19.) *„A Bizottság teljes mértékben helyteleníti azt a tervet, hogy a Hivatásos Zenész Szakszervezet egy részét a pincér szakszervezethez tegyék át."* (Jegyzőkönyv, 1948. augusztus 6.) Ezen a ponton sikerült is keresztülhúzni a merev ágazati szerveződést, amelynek értelmében az éttermekben játszó – akkor még több tízezernyi – zenész helye a vendéglátóipar szakszervezetében, a többi muzsikustól elszakítva lett volna.

*

1949 nyarán azután felgyorsultak az események. Az MDP Szervező Bizottsága – legmagasabb rangú tagja Farkas Mihály – augusztus 8-án, Titkársága, Horváth Márton előterjesztésében, augusztus 10-én foglalkozott a művészeti szövetségek megalakításával, illetve az Írószövetség átszervezésével.[15] Fennmaradt továbbá az MDP Zenei Bizottságának *„Javaslat a Magyar Haladó Zeneművészek Szövetsége létrehozására"* feliratú dokumentuma, Sárai Tibor és Szabó Ferenc szövegezése, valamint Sárai Tibornak egy idevágó feljegyzése. A Zenepedagógia című folyóirat, a Magyar Pedagógusok Szabad Szakszervezete Zenei Szakosztályának szaklap-

ja 1949 novemberi számában közreadta Ujfalussy József „Megalakult a Magyar Zeneművészek Szövetsége" c. írását s az alakuló közgyűlés jegyzőkönyvét (121–124. o.).

A Zenei Bizottság papírjai feltétlenül korábbi időpontból valók, mint az MDP vezető testületeinek döntései. Utóbbiak nem tartalmazzák a Szövetség elnevezésében a „haladó" jelzőt, amely nyilván az időközben kútba esett nemzetközi szervezetre rímelt. A Zenei Bizottság javaslatából: *„Leghelyesebb megoldásnak az látszik, ha a többi művészeti ágak Szövetségeivel együtt megkaphatnók a Fészek klub helységeit."*, míg az MDP Titkársága által elfogadott előterjesztés a Fészek klubot kijelöli az új művészeti szövetségek otthonául. Valószínű, hogy a Zenei Bizottság dokumentumai a magas pártfórumok döntéshozatalának előkészítésére szolgáltak.

A Titkárság elé került okmányból: *„Művészetpolitikai feladataink végrehajtása a szocialista művészet, a realizmus kérdéseinek tisztázása, az antimarxista pártellenes liberális magatartás felszámolása és ennek megfelelően a nyugati befolyás, a burzsoá ideológiai maradványok elleni éles küzdelem, a munkásosztály vezető szerepének érvényesítése a művészet területén – szükségessé teszik olyan testületek létrehozását, amelyek ezt a munkát a Párt irányítása mellett elvégzik. Javasoljuk tehát a következő szervezetek megalakítását: 1. Képzőművészek Szövetsége, 2. Képző- és Iparművészek Szövetsége, 3. Színművészeti Szövetség, valamint az Írószövetség átszervezését."* Az 1. pont gépelési hiba, itt a Zeneművész Szövetség szerepelhetett.

A dokumentum szerint a művészeti szövetségek feladata: *„1. A dolgozó társadalom és a művészek közti elkülönülés felszámolása, a művészek bekapcsolása a kulturális tömegmozgalomba. 2. A Szovjetunió művészi életének tanulmányozása, széles körben való megismertetése és népszerűsítése, valamint éles küzdelem a Szovjetunió művészeti gyakorlatának és ideológiájának ellentmondó – sőt azt lekicsinylő – elméletekkel. 3. Feladata további vitákkal, előadásokkal, művészeti problémák elemzésével segíteni a művészeket a szocialista realizmus felé való haladásban, s egyidejűleg élesen harcolni a nyugati burzsoá befolyás, a formalizmus minden megnyilvánulása ellen. 4. A művészek politikai, ideológiai és etikai nevelése."* A tíz pontba szedett feladatcsokor teljes egészsében a perzekutor-szemlélet jegyzében fogant.

Megjegyzem: az MDP titkársága döntött a meg-, illetve átalakuló művészeti szövetségek ügyvezető elnökének, titkárának személyéről, de még az Elnökség összetételéről is. A Magyar Zeneművészek Szövetsége alakuló közgyűlésén „demokratikusan" megválasztott Elnökség még a személyek sorrendjét tekintve is azonos a pártdokumentuméval: Vásárhelyi Zoltán, Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Péterfi István, Hernádi Lajos, Mihály András, Szervánszky Endre, Kadosa Pál, Székely Endre. A nyomtatott jegyzőkönyv még annyit sem változtatott a „szentíráson", hogy alfabetikus rendbe sorolta volna a névsort. A testületnek természetessen tagja volt ügyvezető elnöki minőségben Szabó Ferenc. Az Elnökségbe Szabolcsi és Tóth kivételével csupa MDP tag került, ám az MDP Titkársága – biztos, ami biztos – határozott egy szűkebb körű muzsikus pártaktíváról is, amelyet Mihály András mint pártmegbízott vezetett. – Díszelnökül Kodályt választották, aki azonban nem volt egyszersmind az Elnökségnek is tagja.

Ami mármost az MDP Zenei Bizottságának javaslatát illeti, az egy lényeges ponton különbözött a másolásra kijelölt szovjet modelltől: *„a Szövetségnek zeneszerzők, zeneírók, de előadók és zenepedagógusok is tagjai lehetnek."* Ennek megfelelően az általa javasolt szervező bizottság is fele-fele arányban állt alkotókból és előadóművészekből-tanárokból. A Szovjet Zeneszerzők Szövetsége nemcsak nevében, tagságában is az alkotóké volt s a többi kelet-európai ország szövetségei is ezt a mintát követték. Az irat természetesen a kor dokumentuma, a Zeneművész Szövetségnek zenepolitikai, pontosabban zenei pártpolitikai transzmissziós szíj szerepet szán, de hangsúlyozza, olyan szervezet legyen, ahol a muzsikusok *„szakmai kérdéseiket megvitathatják"*. A tagfelvétel *„szigorú kiválasztás alapján történjék, hogy ez a Szövetség úgy politikailag, mint szakmailag minőségi szervezet legyen."* A feladatok között szerepel: *„Kultúrpolitikai szempontjaink érvényesítése a hangversenyek, zenés színházak és a Rádió műsorpolitikájában, a zenepedagógia, a zeneműkiadás területén és általában minden kérdésben, melyben a művészet-ideológia és minőség döntő szempont."* Az MDP Titkárságának dokumentumában a minőség kategóriája fel sem merül!

A Szövetségnek *„azon kell munkálkodnia, hogy a művész és a nép közti kapcsolat kimélyüljön,*

hogy olyan magyar zeneművészet jöjjön létre, mely a széles tömegek számára érthető, kifejezi azokat a haladó szellemű eszméket, melyek a magyar népet egy szebb és jobb emberi jövő kiépítésében vezetik. Elképzelhetetlen a szocializmus felépítése a tömegek szellemi szintjének felemelése nélkül, és ebben a törekvésben a zeneművészetnek fontos szerepet kell kapnia. [...]" Feladat: *„Az MDP kultúrpolitikai célkitűzéseinek zenei vonalon való kiértékelése és megvalósítása. Ennek érdekében művészeti viták rendezése és lefolytatása, de a közönség aktív bevonásával is. Gondoskodni kell arról, hogy minél több hangverseny után vita alakuljon ki a művészek és a közönség bevonásával. Az ún. könnyű zene és az ún. komoly zene közötti válaszfal ledöntése többek között azáltal, hogy zeneszerzőinket az eddig a kontároknak átengedett műfajok művelésére bírjuk. [...] Munkaközösségek létrehozása zeneszerzők, költők, munkásénekesek között a magyar tömegdaltermés mennyiségi és minőségi emelése érdekében –, zeneszerzők, költők, dramaturgok stb. között az új magyar szocialista tartalmú operák megszületése érdekében."* – Ami mindezekből gyorsan valóra vált: a tömegdaltermés mennyiségének növelése.

A javaslat költségvetési vázlatot is tartalmaz: 171 072 forint kiadással, 12 000 forint tagdíjbevétellel számol (100 szövetségi tagtól). A kiadásokból 90 072 forint munkabér és társadalombiztosítás, 72 000 forint az itt még Zenei Szemle címen, végül Új Zenei Szemle elnevezéssel megjelentetett szövetségi folyóirat költsége.

Sárai Tibor a Zenei Bizottság számára készített feljegyzésében a Szövetség szervezését gátló körülményként említi, hogy *„a kommunista aktívák részben egyéb lekötöttségük, részben pedig politikai elbizakodottságuk következtében nem vesznek részt az aktív munkában".* Ugyanitt: *„Ennek a Szövetségnek valósággal gazdagnak kell lennie, hogy a Zenei Szemle havonta jelenhessen meg, élő kapcsolatban állva a folyó zeneélettel, hogy tekintélyét a külföldi kapcsolatokban ne csorbítsa a pénztelenség stb."* Végül: *„javasolom, hogy minél sürgősebben bízzuk meg Dr. Szőllősy András at előkészítő munkák elvégzésével, implicit a megalakítandó Szövetség de facto vezetésével."*

A Zenei Bizottság „folyó hó 9-i ülésére" készült feljegyzés személyi javaslata is azt bizonyítja, e testület a magas pártgrémiumok előtt – június, július? – foglalkozott a Szövetség megteremtésével. Mert az MDP Titkársága a Magyar Zeneművészek Szövetsége titkáraul – azaz de facto vezetőjéül – Szávai Nándornét jelöli ki augusztus 10-én (ő is végezte az előkészítés szervező munkáját Ujfalussy Józseffel, a VKM, 1949 szeptemberétől a Népművelési Minisztérium zenei referenseinek egyikével. Ujfalussy akadémikus szíves szóbeli közlése szerint kettejük előkészítő tevékenysége a dolgok technikai-anyagi részére korlátozódott). Szőllősy András, szintén zenei referense a Kultuszminisztériumnak, majd az utódtárcának, elmondotta, nem is tudott róla, hogy személye a titkári posztra egyáltalán felmerült.

A Magyar Haladó Zeneművészek Szövetsége létrehozására készített tervezet 105, alapító tagként az alakuló közgyűlésre meghívandó muzsikus nevét sorolja fel. 13 név mellett kérdőjel figyelmeztet, alapító tagságuk még nem dőlt el: a nyugatra távozott Fricsay Ferenc, Takács Jenő esetében talán hazatérésükben bíztak a tervezők; a többi „kérdőjeles": a magyar egyházi zene és kőruskultúra kiválósága, az MDP-ből csak nemrég kizárt személyiség, a hazai munka- és létfeltételeitől megfosztott Lajtha László, de Komor Vilmos, Polgár Tibor, Weiner Leó is. Különös mód, a már háromnegyed lábbal emigrált Veress Sándor nem, annyira hazavárták. Végül, a három külföldre szakadt hazánkfia kivételével, valamennyi kérdéses muzsikus meghívót kapott az alakuló közgyűlés.

Ezen, a Fészek-klubban 105 – de a tervezetben leírt névsorral nem teljesen azonos – alapító tag vett részt 1949. október 9-én; különben 142-en voltak hivatalosak (8 igazolt távollét – kimentés –, 29-en nem jöttek el).

Az MDP Titkárságának már idézett állásfoglalása szerint *„A Szövetség*[ek]*nek tagja lehet minden művész, aki művészi vagy elméleti munkássága és politikai magatartása alapján a Felvételi Bizottság erre alkalmasnak tart. Megjegyzendő, hogy a Szövetség*[ek] *megalakulásánál a Felvételi Bizottságoknak szem előtt kell tartani azt a célt, hogy apolitikus művészeink közül azok, akik szakmai szempontból nélkülözhetetlenek, a Szövetség*[ek]*be bekerüljenek."* Nyilván e kritérium alapján lett alapító tag Weiner Leó, kinél apolitikusabb muzsikust (művészt, embert) a föld nem hordott a hátán. Az alapító tagok többsége nem volt tagja az MDP-nek s nem elhanyagolható

azok száma sem, akik nem apolitikusok voltak, szembenálltak a torz politikával s ezt vállalták is.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége alapító tagsága reprezentatív volt mai szemmel nézve is, összetételének művészi súlya nem vitatható. Ami feltűnő, a névsorban csak mutatóban bukkanok a fővároson kívül élő-működő muzsikusra – az országos hálózat hamarosan kiépült –, a szórakoztató műfajok képviselőire – még egy Fényes Szabolcs is hiányzik –, a 142 kiszemelt alapító tagból viszont 21 az Operaház vezető magánénekese, kiknek többségét azután egy-két éven belül ki kellett zárni a Szövetségből, tagdíjfizetési kötelezettségük nem-teljesítése, és teljes érdektelenségük okán.

Kalauzom a továbbiakban a Zenepedagógia című, formátumra (20,5x14,2), terjedelemre (1 nyomdai ív) és – valószínűleg – pubicitásra is parányi folyóirat 1949. novemberi száma (III. évf. 9.), mely a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában fellelhető. A 122–124. oldalon közölte az alakuló ülés jegyzőkönyvét, melyet nem parlamenti gyorsírók vezette, hanem „lassú írással" Szávai Nándorné; hitelesítette – e forrás szerint – Tóth Aladár és Kadosa Pál.

Mihály András – az MDP Zenei Bizottságának politikai felelőse (vezető embere) – ismertette a létrehozandó szervezet célkitűzéseit:

Az „ószövetség"-ben – így becézik az éltesebb muzsikusok az 1949-ben alakult, 1956 késő őszén autonómiáját vesztett szervezetet, szemben az 1959-ben merőben más alapokon életre keltett „újszövetség"-gel – konfliktusok tömege jött a világra, már a születés pillanatában. A selejt bosszújától (rissz-rossz tömegdalok és kantáták dömpingje), a kritika és önkritika, a baráti és elvtársi viszony személyi torzsalkodásba, hatalmi harcba torkolló eltorzulásáig.

Az MDP 1950. október 14-i nagyaktíva ülésén Sárközy István referált *„a Magyar Zeneművészek Szövetsége egy éves munkájáról, különös tekintettel a pártaktíva vezetőség munkájára."*[16]

„Bírálatomat mindjárt a Szövetség megalakulásával kell kezdenem." – mondta. – *„Az előkészítő munkákat a Párt kezdeményezésében és megbízásából a jelenlegi aktíva-vezetőség végezte. Azonban az elvtársak kétség kívül taktikai és szervezési hibát követtek el, amennyiben a zenei közvéleményt kész helyzet elé állították [...] A legsúlyosabb taktikai hiba azonban magában az alakuló közgyűlés lefolyásában volt, bár ennek is fő gyökere az előkészítetlenségben rejlik. A közgyűlés résztvevői úgy távoztak, mint akik kénytelenek elfogadni egy szervezetet, amely ezután a zenei élet minden megnyilvánulását figyelemmel fogja kísérni. Így nem csodálkozhatunk, ha az a vélemény alakult ki, hogy ez egynéhány kommunista zenész ügye."*

„Kénytelenek elfogadni" – Sárközy István módszerek, formák és tartalmak demokráciáját kéri számon oly korban, amelyre az cseppet sem jellemző. A születés körülményei azután hosszú évekre meghatározták a Magyar Zeneművészek Szövetsége tevékenységét.

Jegyzőkönyv

a Magyar Zeneművész Szövetségnek alakuló üléséről.

Az ülés ideje 1949. évi október hó 9-én. Helye: Fészek Klub (Budapest, VII. Nagyatádi Szabó-utca 36.)

Tárgysorozat:

1. Az Előkészítő Bizottság beszámolója.
2. Célkitűzések ismertetése.
3. Alapszabályzat ismertetése.
4. Elnökség megválasztása.

Jelen vannak:

Ádám Jenő, Antal István, Banda Ede, Bartha Dénes, Bodnár László, Bródy Tamás, Budanovits Mária, Csillag Miklós, Czövek Erna, Dávid Gyula, Dénes Vera, Endre (András) Béla, Engel Iván, Enyedi György, Farkas Ferenc, Ferencsik János, Forrai Miklós, Fehérvári Jenő, Friedenstein Irén, Garai György, Gábriel Ferenc, Gát József, Gáti Zoltán, Gulyás György, Gyöngy Pál, Gyurkovits Mária, Halász Kálmán, Harmat Artur, Hammerschal János, Hubert Ilona, Irsai Vera, Jámbor László, Járdányi Pál, Jemnitz Sándor, Kadosa Pál, Kardos István, Kerekes János, Keresztesy Gyula, Kertész Lajos, Kókai Rezső, Kolb József, Komor Vilmos, Korodi András, Kósa György, Kozma Erzsébet, Lajtha László, Losonczi György, Lózsy János, Lukács Miklós, Lukács Pál, Majorossy Aladár, Maros Rudolf, Maróthy János, Máthé Miklósné Kéri Klára, Mihály András, Molnár Antal, Nagy Imréné Pongrácz Erzsébet, Neményi Lili, Ney Tibor, Palánkay Klára, Petri Endre, Péterffy István, Pless László, Polgár Tibor, Pödör Béla, Rados Dezső, Radnai Gábor,

Raics István, Ránky György, Rényi Albert, Roubál Rezső, Sándor Frigyes, Sándor Renée, Sárai Tibor, Sárközi István, Schneider Hédi, Sebők György, Solymos Péter, Somogyi László, Sugár Rezső, Szabó Ferenc, Szabolcsi Bence, Szávainé Demény Magda, Székely Endre, Szentgyörgyi Árpád, Szelényi István, Szervánszky Endre, Szeszler Tibor, Szőllősy András, Tamássy Zdenko, Tardos Béla, Tátrai Vilmos, Temesváry János, Tibay Zoltán, Toki Horváth Gyula, Tóth Aladár, Ujfalussy József, Ungár Imre, Vajda Cecilia, Varsányi László, Várady László, Vásárhelyi Zoltán, Veszprémi Aliz, Visky János, Weiner Leó, Zathureczky Ede, Zempléni Kornél, Zolnai Jenő.

Kimentették magukat:

Csenki Imre, Darázs Árpád, Galánffy Lajos, Garainé Komáromi Gabriella, Kiss Lajos dr., Kodály Zoltán, Lőrincz Edit, Országh Tivadar, Rácz Aladár.

Nem jelentek meg:

Ambrózy Béla, Bárdos Lajos, Csapó Andor, Domokos János, Fekete Pál, Fischer Annie, Fodor Kálmán, Fodor János, Forrai István, Galánffyné Hoór Tempis Erzsébet, Gergely Ferenc, Hernádi Lajos, Hartai Ferenc, Iványi József, Jancsin Ferenc, Kálmán Oszkár, Kennesey Jenő, Maleczky Oszkár, Mátyás Mária, Nagypál László, Nádasdy Kálmán, Németh Anna, Orosz Julia, Osváth Julia, Palló Imre, Redő Ferenc, Rigó Magda, Rősler Endre, Sándor Judit, Simándi József, Székely Mihály, Szőnyi Erzsébet, Udvardy Tibor.

1. Szabó Ferenc az Előkészítő Bizottság nevében üdvözli a megjelenteket, tolmácsolja Kodály Zoltán üdvözletét, ki akadályoztatása miatt nem tud jelen lenni. Üdvözlő szavaiban kiemeli a Szövetség alakulásának jelentőségét, majd javaslatot tesz korelnök választásra.

Szabó Ferenc javaslatára a jelenlevők egyhangúan megválasztják Péterffy Istvánt.

Elnök a jegyzőkönyv vezetésével Szávai Nándornét bízza meg.

A jegyzőkönyv hitelesítésére felkéri Tóth Aladárt és Kadosa Pált.

2. Felkéri Mihály Andrást a Szövetség célkitüzéseinek ismertetésére. Mihály András beszédében kiemeli, hogy ennek a Szövetségnek a megalapítását a Magyar Dolgozók Pártja kezdeményezte. A Szövetség megalapítását az teszi szükségessé, hogy ebben az országban a politikai és gazdasági átalakulás következtében meg kell változtatni zeneművészetünket is. Át kell formálni, újjá kell alakítani a magyar zeneművészetet, egyrészt azzal, hogy leszámolunk a művészeti öncélúság hamis nézeteivel, másrészt olyan egyéni stílust alakítunk ki, amely megfelel a nép igényeinek. Hogy ezt megtudjuk valósítani, minden zenésznek a magyar zenei élettel szerves kapcsolatban kell lennie. Arra van szükség, hogy a magyar zenei élet legjobbjai tömörüljenek ebbe a Szövetségbe.

Gyakorlatban kell keresztülvinni azt, ami az élet más szektoraiban fönt áll. Hogy a magyar zene a dolgozó népé legyen, mondanivalónknak a mát kell kifejezni, a mai gondolatvilágot. Mi ne hasonlítsunk művészetünkben egymásra, valósítsuk meg a közös célokat egyéni módon. A mi közönségünk nemcsak élvezni akarja a zenét, hanem egyet akar velünk érteni, azt akarja, hogy azt mondjuk, amit ő gondol.

Fontos az átalakulás minden vonalon. Az otthoni zenélés helyébe a munkás énekkarok lépnek. Nem szabad elhanyagolni az iskolai énektanítást. Ebben a munkában fontos, hogy ne választódjék külön művészeti és politikai magatartás. Nem lehet barátja a demokráciának az, aki művészi elveiben nem azonosítja magát a demokrácia művészeti elveivel. Nem lesz különbség kommunista és nem kommunista között. Együtt fogunk dolgozni, különbség csak abban lesz, hogy ki vállalja a nagyobb részét a munkának, a feladatok megvalósításának. Uj művészi magatartást kell kialakítani, amely mentes a személyi harcoktól, dicsőséghajhászástól. Legfontosabb a kritika és önkritika kifejlesztése. Nálunk rendkívül nagy bajok voltak ezen a téren, volt, aki másokat kritizált de nem kritizálta önmagát. A másik azért nem bírált, hogy őt se bírálják. Fontos az egész munkánkban, hogy a Szovjetunió nagyszerű eredményeire és tapasztalataira támaszkodjunk.

Elnök kérdésére a közgyűlés egyhangúan elfogadja a Szövetség célkitűzéseit.

3. Felkéri Lukács Pált, hogy ismertesse az Előkészítő Bizottság alapszabálytervezetét.

Lukács Pál felolvassa az alapszabálytervezetet.

Közgyűlés a felolvasott tervezetet egyhangúan elfogadja.

Elnök felkérésére Antal István ismerteti az előkészítő bizottság személyi javaslatát az elnökségre.

Díszelnök: Kodály Zoltán.

Ügyvezető elnök: Szabó Ferenc.

Titkár: Szávai Nándorné.

Elnökség tagjai: Vásárhelyi Zoltán, Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Péterffy István, Hernádi Lajos, Mihály András, Szervánszky Endre, Kadosa Pál, Székely Endre.

Közgyűlés a jelölteket egyhangúan elfogadja.

Szabó Ferenc ügyvezető elnök megköszöni az előlegezett bizalmat, igéri, hogy minden tapasztalatát a nagy cél megvalósítása érdekében használja fel. Kéri a tagok segítségét munkájához, hogy javaslataikkal és építő kritikájukkal vigyék előbbre a cél szolgálatát. A maga részéről minden tagnak mindenkor rendelkezésére áll és bírálatukat hivatalos alkalmakon és magánbeszélgetésekben bármikor meghallgatja. — A Szövetség programmja jó: vezetőség és tagok együttes munkájától függ, hogy ezt a programmot, hogyan valósítják meg. A programm helyes megvalósításától pedig az egész magyar zeneélet jövő fejlődése függ. Ebben a Szövetségben dől el, hogy milyen zene kerül a nyilvánosság elé és ebből mennyi lesz a selejt. Legfontosabb feladat a selejt kiküszöbölése.

A Szövetség tagjainak úgy kell versenyezniük abban, hogy népünk szellemi felemelkedéséhez ki járul hozzá többel, hogy közben a megfelelő baráti és elvtársi viszony fennmaradjon a munkatársak közt. Ezt úgy lehet megvalósítani, hogyha a Szövetség, a zeneművészek, munkájukban a szocializmust építő dolgozó nép munkaütemét és munkaerkölcsét veszi át. A munkában a Párt és Rákosi elvtárs bölcs tanítása lesz az útmutató.

Az ülést berekeszti.

Budapest, 1949. évi október hó 8-án.

FÜGGELÉK

AZ ALAPÍTÓ TAGOK NÉVSORA

I.
Javaslat
a Magyar Haladó Zeneművészek Szövetsége tagságának névsorához

(Az MDP Zenei Bizottsága számára 1949 nyarán készült tervezetben, nem alfabetkus rendben készített, három hasábba gépelt lista):

Kodály Zoltán, Rácz Aladár, Dr. Szabolcsi Bence, Kadosa Pál, Veress Sándor, Szervánszky Endre, Szabó Ferenc, Gát József, Ungár Imre, Fischer Annie, Vásárhelyi Zoltán, Zathureczky Ede, Weiner Leo (?) [! felkiáltójel tintával], Dr. Járdányi Pál, Mihály András, Lukács Pál, F. Kozma Erzsébet, Ádám Jenő (?), Bárdos Lajos (?), Somogyi László, Ferencsik János, Garai György, Antal István, Ránki György, Farkas Ferenc, Sugár Rezső, Dr. Lajtha László (?), Dénes Vera, Fricsay Ferenc (?), Hernádi Lajos, Czövek Erna, Rados Dezső, Dr. Enyedi György, Dr. Bartha Dénes (?), Molnár Antal, Viski János, Kósa György, Jemnitz Sándor, Kenessey Jenő,

Székely Endre, Kelen Hugó, Tátrai Vilmos, Dr. Tóth Aladár, Hammerschlag János (?), Dr. Major Ervin, Irsai Vera, Elischer Marcella, Biró Kató, A. Veszprémi Alice [Lili], Bergl Hédy, Csáth Olga, T. Hubert Ilona, D. Huszár Klára, Petri Endre, Solymos Péter, Forrai Miklós (?), Banda Ede, Sándor Frigyes, Kórody András, Tardos Béla, Kondor Lipót, Szelényi István, Dávid Gyula, Maros Rudolf, Takács Jenő (?), Arányi-Aschner György (! tagjelölt), András Béla, Sebők György, Engel Iván, Plesz [!] László, Polgár Tibor (?), Komor Vilmos (?), Szabó Miklós, Rékai Miklós, Ferenczy [!] György,

Dr. Ujfalussy József, Lesznai Lajos, Dr. Demény János, Deutsch Éva, Báthy Anna, Kardos István, Kálmán Oszkár, Dr. Kókai Rezső, Lózsy János, Majorossy Aladár, Nádasdy Kálmán, B. Popper Irma, Pohl Gyula, Rösler Endre, Raics István, H. Sándor Judit, Szegedi Ernő (?), A. Szokolay Dóra [Antal Dóra], Tibor György, Závodszky Zoltán, Zolnai Jenő, Kolb József, Temesváry János, Székely Mihály, Dr. Palló Imre, Osváth Julia, Orosz Julia, Keveházi Lajos, Sárai Tibor, Szentgyörgyi Árpád, Harmath Artur (?) [tintás kézírás a lajstrom végén].

II.
Az alakuló közgyűlés meghívottjai (a Zenepedagógia c. folyóirat 1949. novemberi számából)

III.

Az alapító tagok névsora a felvételi lapok alapján

(A tagfelvételi lapok némelyikének keltezése az alakuló közgyűlés dátumánál későbbi időpontot tüntet fel – esetenként 1950 tavaszát. A keltezés időpontjától függetlenül alapító tagnak tekinthetők azok a muzsikusok, akiknek lapját nem véleményezte a Szövetség felvételi bizottsága.)

Ádám Jenő, Ág Magda, Ambrózy Béla, András Béla, Antal István, Banda Ede, Bartha Dénes, Bárdos Lajos, Behár György, Bergl Hédi, Berkovits Tibor, Blum Tamás, Bródy Tamás, Budanovits Mária,

Csenki Imre, Czövek Erna, Darázs Árpád, Dávid Gyula, Dénes Vera, Engel Iván, Enyedi György, Farkas Ferenc, Fekete Pál, Ferencsik János, Fischer Annie, Fischer Sándor, Forrai István, Forrai Miklós, Friedenstein Irén, Gábriel Ferenc, Galánffy Lajos, Garay György, Garai Imréné, Gát József, Gergely Ferenc, Gyöngy Pál, Gulyás György, Gyurkovics Mária,

Hajdu Mihály, Halász Kálmán, Hammerschlag János, Harmat Artur, Hartai Ferenc, Her-

nádi Lajos, Hoór-Tempis Erzsébet, Hubert Ilona, Huszár Klára, Irsai Vera, Iványi József, Jancsin Ferenc, Járdányi Pál,

Kadosa Pál, Kardos István, Kálmán Oszkár, Kenessey Jenő, Kerekes János, Kertész Lajos, Kiss Lajos, Kodály Zoltán [nincs felvételi lapja], Kókai Rezső, Kolb József, Komor Vilmos, Kórodi András, Kósa György, Kozma Erzsébet, Lajtha László, László Zsigmond, Lehel György, Lesznai Lajos, Losonczy György, Lózsy János, Lukács Miklós, Lukács Pál,

Maleczky Oszkár, Maros Rudolf, Maróthy János, Máthéné K. Klára, Mátyás Mária, Mihály András, Molnár Antal, Mura Péter, Nagypál László, Neményi Lili, Ney Tibor, Orosz Júlia, Palánkay Klára, Patachich Iván, Péter József, Péterfi István, Petri Endre, Pless László, Polgár Tibor, N. Pongrácz Erzsébet,

Rácz Aladár, Radnai Gábor, Rados Dezső, Raics István, Ráth Lili, Rényi Albert, Rigó Magda, Roubál Rezső, Rősler Endre, Sándor Frigyes, Sándor Judit, Sándor René, Sárai Tibor, Sárközy István, Schneider Hédy, Sebők György, Soltész Elekné, Solymos Péter, Somogyi László, Sugár Rezső,

Szabó Ferenc, Szabolcsi Bence, Szávai Nándorné, Székely Endre, Szelényi István, Szervánszky Endre, Szeszler Tibor, Szőllősy András, Szőnyi Erzsébet, Tamássy Zdenkó, Tátrai Vilmos, Temesváry János, Tibay Zoltán, Tóth Aladár, Tóth Lajos,

Udvardy Tibor, Ujfalussy József, Ungár Imre, Vajda Cecília, Várady László, Vásárhelyi Zoltán, Varsányi László, Veszprémi Lili, Viski János, Weiner Leó, Zathureczky Ede, Zempléni Kornél, Zolnai Jenő.

[1]Az alakuló közgyűlés jegyzőkönyve két dátumot tartalmaz: 1949. október 8., illetve 9. Utóbbi a hiteles.

[2]Jelentés a Magyar Hivatásos Zenészek Szabad Szervezetének anyagi helyzetéről (1948. február 11.). In: Szerk. Berlász Melinda és Tallián Tibor: Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956. I. kötet. Közzéteszi az MTA Zenetudományi Intézete, Budapest 1985. 44–45. l.

[4]Az MKP/MDP Zenei Bizottsága 1945-ben alakult, 1950–51 fordulójáig működött. Első vezetője Veress Sándor, majd munkáját, politikai felelősként Mihály András irányította. Titkára: Sárai Tibor volt, ebben a minőségében a jegyzőkönyvek vezetője, ki – köszönet érte – átengedte nekem a gyűjteményében másolatban fennmaradt gépelt iratokat. Teljesebb feldolgozásuk: Breuer János: A Párt Zenei Bizottsága 1948–1949. Kritika, 1989 december.

[5]Működését Maróthy János ismerteti *„Zene és párt 1945–1951"* c. kéziratos tanulmányában, 11–31. l. A publikálatlan dolgozat, melynek felhasználásához szerzője szíves mód hozzájárult, 1985-ben készült, az MSZMP Párttörténeti Intézete Archivumának anyagából, Maróthy számára kikészített dokumentumok alapján. Az MKP/MDP Zenei Bizottságának iratai nem szerepeltek közöttük. Ez éppúgy jelentheti hiányukat, mint azt, hogy a PTI Archivuma nem kívánta ezeket az aktákat a tudományos kutatás rendelkezésére bocsátani.

[6]Vö. Breuer János: Negyven év magyar zenekultúrája. Zeneműkiadó 1985. 148. l.

[7]Uo. 150. l.

[8]Zenei Szemle 1948/VII. szeptember, 346. l.

[9]A tanácskozás határozata és kiáltványa, Zenei Szemle 1948/VI. június, 293–296. l.

[10]Közli Berlász–Tallián id. mű 51–52. l.

[11]A gépelt jegyzőkönyv-másolatból.

[12]Zenei Szemle 1949. augusztus, 60–61. l. A cikk szignálatlan, valószínűleg Székely Endre írása.

[13]Maróthy id. mű 85–86. l.

[14]Kritika, 1983. augusztus, 34. l.

[15]Maróthy id. mű 87–94. l.

[16]Uo. 95. s köv. l.

KÖNYVEKRŐL

Tallián Tibor:

BARTÓK FOGADTATÁSA AMERIKÁBAN 1940–1945

Zeneműkiadó Budapest, 1988

„Doctor honoris causa címet kapott a Columbia Egyetemtől – e tény, akárcsak Stravinsky alkalmazása a Harvard Egyetemen és Schönbergé Los Angelesben, azon ritka alkalmak egyike, melyekben az oktatási rendszer tétova érdeklődést árul el a zene iránt." Peter Yates, Bartók egyik jóhiszemű szállascsinálójának 1941 tavaszán írt cikkéből való ez a reménykedő mondat.

Sokáig élt bennünk olyan hiedelem, hogy a második világháborút szerencsésebben átvészelő Egyesült Államok Noé bárkájaként nemcsak magába menekítette Európa emigrálni kényszerült szellemi embereit, de nagylelkű és gazdagon rétegzett intézményrendszerével méltó továbbélésüket is biztosította. Azóta tudjuk, hogy nem alakult ilyen magától értetődően még az említett három komponista sorsa sem, jóllehet a század zenéjére ők voltak legnagyobb hatással. Személyes boldogulásáért a változó, nemegyszer a hontalanság keserűségével nyomasztó körülmények közt, kinek-kinek a maga módján kellett küszködnie. A szóban forgó, 1941-es tavaszon a hatvanéves Bartók például ezt írja Budapestre, idősebb fiának: *„... 5 táviratban üdvözlőn kívül a kutya sem törődött 25-ével."*

Ismeretes, hogy 1940-ben a Carnegie Hall auditóriumának közönsége viharos ovációval, fölállva köszöntötte az *„ősz hajú törékeny embert"*, aki *„egy patriarcha méltóságát sugározza"*, de az sem titok immár, hogy négy évvel később, a betegségből lábadozó Bartók, méltóságát vesztve fakad ki: *„Az ASCAP alamizsna után adót kell fizetni, ilyen rút beugratásra nem voltam elkészülve. Csak jöjjön hozzám valaki ebben az áldatlan országban, hogy saját költségén kigyógyíttat, úgy kirúgom, hogy még [...] Mindenki tudhatná, amit én már 1941 őszétől tudok, hogy én ebben az országban élni nem tudok. Ebben az országban... lasciate ogni speranza."*

Ideje, hogy a végzetes kórral is megterhelt, ellentmondásokkal teli öt esztendő tényeit valóságos arányaik szerint megismerhessük. Amit eddig olvashattunk róla, mindaz a már nyilvánosságra hozott levelekre, kortársi vallomásokra, a Bartók házaspárral baráti kapcsolatban lévő *Agatha Fassett* regényes beszámolójára (*Bartók amerikai évei* – eredeti címén: *The Naked Face of Genius,* 1958) korlátozódott. A belga *Yves Lenoir* műve – *Vie et oeuvre de Béla Bartók aux États-Unis d'Amerique (1940–1945) 1986,* – magyarul egyelőre még nem hozzáférhető. Bartók Harvard-egyetemi előadásait, Amerikában végzett etnomuzikológiai munkáihoz írt bevezetőit az idén elindított, nyolc kötetre tervezett *Bartók Béla írásai* sorozat tartalmazza.

A hazai Bartók-irodalom ismeretében törvényszerű és örvendetes, hogy a legutóbbi sikeres monográfia (*Bartók Béla,* 1981) szerzője, *Tallián Tibor* vállalkozott zeneszerzőnk utolsó öt esztendejének földerítésére, s hogy féléves, helyszínen végzett kutatómunkája eredményeként dokumentációja most a komponista és előadó amerikai recepciójáról ad számot.

Tallián így voltaképpen az általa „Bartók magános prófétája"-ként tisztelt *Demény János* művét folytatja, aki a több mint ezernyi Bartók-levél összegyűjtése, publikálása mellett, 1954 és 1962 közt a Zenetudományi Tanulmányok Akadémiai Kiadónál megjelent nagy formátumú köteteiben, mintegy másfél ezer sűrű nyomású oldalon adta közre Bartók zeneszerzői működésének – hangversenykritikáinak s a vele kapcsolatos vitairodalomnak – úgyszólván teljes hazai és külföldi anyagát.

E régvárt kötet tehát Demény munkáinak folytatásaképpen *a komponista Bartók* amerikai fogadtatásáról föllelt írásos dokumentumokat tartalmazza: 300 kritikát és 100 egyéb írást, köztük a vonatkozó időszak hanglemezrecenzióit és partitúraismertetőit is.

Bár a publikációk összegyűjtött együttese teljességnek nem mondható, a sziszifuszinak joggal nevezett filológusi tevékenység lényegi célját így is elérte. A fölös adatolással, összekötő kommentárokkal nem terhelt szövegek olyan részletes összképet adnak az eddig csak hézagosan ismert amerikai esz-

tendőkről, melyen a mostanáig rejtve maradt kritikák, reflexiók már aligha módosítanak.

Tallián anyagfeltárásának szembetűnő erénye az egymásra vetíthető kimutatásokkal is világosabbá tett logikus tagolás. Külön csoportosítja Bartók személyes szerepléseit, fellépéseinek műsorát, a róluk szóló kritikákat, s az így dokumentált hangversenyek sorszámára utalva a többi szereplő művész nevét, a koncertek helyszínét is megadja, majd a hanglemezkritikák, kottarecenziók, újságcikkek, nyilatkozatok után sorraveszi, külön összesíti a szerzői szereplés nélkül előadott zenekari és kamarazenei művek fogadtatását.

*

Egyik kritikusa, *Breuer János* föltevése evidens: ekkora anyag birtokában Tallián vaskos monográfiát is írhatott volna Bartók amerikai éveiről. Valószínűleg a kutatói dokumentálás vállalt puritán módszere késztette arra, hogy az eddig ismert biográfiát sokféleképp kiegészítő élményét e „nyomorúsággal, közönnyel, betegséggel vívott küzdelem" végső korszakáról – egyelőre ötven oldalnyi bevezető tanulmányba sűrítse. Diszciplínája viszont ezúttal is ugyanaz, mint monográfiájában: a részrehajlás nélküli tárgyilagosság, a többféle aspektusból való összehasonlítás következetes elve, a drámai fordulópontok illúziótlan fölismerése. A tények áttekintésének ezzel az elszámoltató szigorával képes fölhívni a figyelmünket mindazokra a tanulságokra, amiket a terjedelmes, több mint kétszáz oldalnyi publicisztikai részben, vagy korábban a levelek, vagy más eddigi életrajzi források olvastán, magunktól nem vettünk észre.

Így döbbenünk rá például, hogy a korábban mindig anyagi biztonságban élt Bartóknak Amerikában nem volt félévinél hosszabb távlatú állása, hogy zeneszerzői bevétele az első kinti években úgyszólván nulla, hogy 1939 és 1943 közt nem komponált, hogy az 1940-es tavaszi Coolidge fesztivál után méltó rangú koncertre sincs alkalma, hogy vállalt hangversenyeiért nemegyszer 150–200 dollárt kapott mindössze, hogy előadói pályája 1942 elején mélypontra ér. *„Mintha utolsók közt is a legutolsó zongoristák lennénk"* – írja feleségével való közös szerepléséről tanítványának, *Wilhelmine Creel*nek. Megtudhatjuk továbbá, hogy a *Pásztory Ditta*val játszott két zongorás *Szonáta*t 1940. novemberi bemutatója és rádiós ismétlése után többé nem lehetett műsorra tűzni, hogy a kompozíció zenekaros kíséretű Concerto-változata, egyszeri előadás után tulajdonképpen megbukott. (*„Az egész mű – óda a hiábavalósághoz"* – írta róla a *New York Herald Tribune* fantáziátlan kritikusa.)

Ismert tény, hogy a Columbia Egyetem két évre szóló megbízást ad a folklorista Bartóknak a *Milman Parry*-féle szerb-horvát népköltési gyűjtés rendezésére. Ezt a Kelet-Európa felé nyíló lehetőséget Tallián *„szimbolikus kivezető út"*-ként jellemzi. Még találóbb észrevétele, hogy e munka lejártával mód adódna a Seattle-i Washington Egyetemen az indián népzene kutatására... Támogatnák, ha kizárólagos Kelet-Európa-centrikusságát föladná, ám Bartók mintha inkább sorsszerűen menekülne a betegségbe.

Súlyosbodó állapota miatt, 1943 februárjában már a Harvard-előadásokat is abba kell hagynia. Drámaian tömör összegezés idézi a jól szervezett baráti összefogást, mely a fenyegető teljes testi összeroppanásból még egyszer visszahozza, megmenti a sorvadó géniuszt. A tisztelők levélben szólították adakozásra az amerikai műpártolókat.

Bartók zeneszerzői reputációja, sőt, 1943 őszétől kezdve anyagi helyzete is javul, ám Tallián nem mulasztja el leszögezni: igazából kegyelemkenyéren él. Hiszen *„hátrahagyott családja is jótékonyságra szorult"*. Haláláról pedig *„minden szépítgetést meghazudtolva"*, a búcsúzó kortársak nevében jelenti ki: *„a nagysághoz mozartian méltatlan befejezés."*

Sereg negatívumról értesülünk még, mint például az Amerikában élő, Bartókot elemző igénnyel, ám túlzott lelkendezéssel fogadó *Gombosi Ottó* cikkének ironikus visszautasítása a *Musical America* folyóiratban. Ide tartozik a keserű ténymegállapítás is, hogy 1943-tól, a barátságosabb fogadtatás ellenére sem íródik a jeles magyar komponistáról egyetlen igényesebb tanulmány sem. A *Musical Quarterly* ezekben az években Sibeliusról, Sosztakovicsról, Stravinskyről, Schönbergről, Hindemithről, Milhaud-ról, Martinu-ról, sőt, olyan huszadik századi szerzőkről is közöl portrét, mint Revueltas vagy Grecsanyinov –, de Bartókról hallgat.

1940–1945 közt a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára* egyetlenegyszer hangzott el s nem keltett különösebb feltűnést. Korszakos műről lévén szó, mi magyarázza ezt az értetlenséget? Tallián szellemes választ ad rá. Az amerikai *„nagyzenekarok nem szívesen játszanak olyan művet, amely testületük felét kikergeti a pódiumról"*, továbbá, ha *„hiányzik belőle (mind külsőleg, mind belsőleg) a látványos romanticizmus, az a lángoló szónokiasság, amely oly jóleső bódulatba ringatja a ruhatárba igyekvő zenekedvelőt."*

E lehangoló körképben pozitív jelentőséget Bartók alkotóerejének visszatérése és a Yehudi Menuhinnal való találkozás kap, illetve a *Hegedűverseny* és a *Concerto* sikere. Az előbbit hétszer adták elő, az utóbbiról huszonhat kritika (ismeretetésrészlet) olvasható a kötet utolsó fejezetében.

*

Bartók a végzetes betegség és közöny szorításában is tisztában volt saját jelentőségével. Wilhelmine Creelnek írt, 1942-es évvégi beszámolójából a büszke önérzet felhangjait is halljuk: *„zeneszerzői pályafutásom úgyszólván befejeződött; műveimnek quasi bojkottálása a vezető zenekarok részéről tovább folyik, sem régi, sem új műveket nem játszanak.*

Ez nagy szégyen – természetesen nem nekem." Tallián – éppen néhány Wilhelmine Creelnek, Szigeti Józsefnek írt levélre célozva – győz meg bennünket arról, hogy Bartók igen érzékenyen reagált a sajtókritikákra. Alkotói közérzetének feltételeiről, viszonylatairól tehát sokat elárulnak e kötet dokumentumai. Bizonyos szimptómák és művek szerint érdemes elmélyedni bennünk.

„*Osztrák zenészek hegedű-zongora hangversenye*" címezi cikkét a *Pittsburgh Press* zenekritikusa, Bartók Béla és Arányi Ferenc szonátaestjeiről, 1940. április 18-án. Chicagóban sem tudják, hol van zeneszerzőnk hazája, a nemrég meghalt Meštrovic honfitársának vélik. A *Divertimento* St. Louis-i ítésze, *Reed Hynds* ugyancsak „*szláv melankóliáról paranszkodó*"-nak érzi a mű lassú tételét.

Lendvai Ernő Bartók stílusa c. könyvében a kétzongorás *Szonáta* eszmei tartalmát fejtegetve az 1938-as baseli bemutatót a korabeli Európa jelentős eseményeként idézi képzeletünkbe. S nem kell csupán a fantáziánkra hagyatkoznunk, mert a művet már az is minősíti, hogy a házaspár 1938/39-es utolsó koncertévadukban eljászhatta Budapesten, Londonban, Amsterdamban, Zürichben, Lausanne-ban, Genfben, Velencében és Párizsban is. Ez utóbbi előadás tanújaként *Gergely János* „*szűnni nem akaró tapsfergeteg*"-ről ír. S hogy nem csak magyar elfogódásról van szó, íme *Florent Schmitt* rövid beszámolója ugyanerről a Gaveau-termi előadásról: „*Ez a mű a ritmus jegyében áll. Ez azonban nem zárja ki ennek a zenének választékos voltát. Szenvedélyes ihletésű zene, amely tragikus a maga keresett nyughatatlanságában, crescendói mindig lázasak és sohasem vezetnek kielégülésre, nyerseségük szédületében rémülettel és elragadtatással visznek bennünket a szépség felé, hogy végül lélegzetfojtva és kimerülten magunkra hagyjanak. Mielőtt megadnánk magunkat, az élet utolsó felrezzenése megadja nekünk, hogy köszönetet mondjunk a nagy zenésznek, amért ily csodálatos, mennyei módon ízekre szaggatott bennünket.*" Ez olvasható Demény János említett dokumentációjában az 1939. február 27-ei bemutatóról, a *Le Temps* eredeti szövege szerint.

Alig másfél év múltán lám, a másik kontinens kritikusai ugyanezt a zenét hallgatva, így fanyalognak: „*Bartók intelligens zenész, de az érzelmi kifejezéssel szemben magára erőltetett közönye néhány perc múltán a mű számára súlyos hendikepnek bizonyul. A hallgatóban csillapíthatatlan vágyakozás támad a dallam, a szenvedély, a reflexió, sőt a báj után. Ami pedig a ritmusok eredetiségét illeti: a mi jazz-zenészeink trükkjeihez foghatót a legnagyobb képzelőerejű modern komoly-zenei komponista sem tud kitalálni [...] A kezdeti hatás múltán a tétel száraz, invencióitlan etűddé sápadt.*" *(New York Post – Samuel Chotzinoff).* „*Mr. Bartók a dallamot valóságos mételynek tekinti...*" *(New York World – Telegram).* „*Úgy hangzott, mint egy jól olajozott kazán csörömpölése fölött édesdeden csilingelő zongorakonzervatórium...*" *(Time Magazine).* A New York World–Telegram kritikusát, *Louis Biancollit* a Szonáta Reiner Frigyes vezényelte zenekari versenymű-változata is gúnyoros elménckedésre készteti: „*Bartók Béla, a magyar ritmusok szelíd modorú mogulja, illedelmes felesége társaságában robogott végig kétzongorás versenyművének barbár futamán [...] Az ütők használata ijesztő méreteket ölt, időnként az egész mű olyan, mint egyetlen óriásdobon játszott zordon óda.*" Ha ki jámbor, feltételezné, hogy az Amerikában oly népszerű interpretátorokkal előadott (már korábban is bemutatott) *Kontrasztok* jobban megfelel az ottani ízlésnek, hatalmasan téved. „*Zsúfolásig megtöltötték a Jordan Hallt tegnap este [...] akiket felcsigázott a bejelentés, hogy a swingkirály, Benny Goodman klasszikus zenét fog játszani, s talán az a kilátás is, hogy hallhatják az ismert magyar zeneszerzőt, Bartók Bélát, amint saját műveit tolmácsolja. A koncert azonban kegyetlen csalódást hozott számukra. Az idei évad talán legszárazabb műsorát hallgatták végig...*" *(Boston Evening Transcript, 1941. február 5., Edward Downes).* Tallián joggal csodálkozik, a bostoni rendezőn kívül miért nem jutott eszébe másnak, hogy ezt a Szigetivel, Goodmannel, Bartókkal ékes triászt újra fölléptesse. Pedig a mű nemcsak partitúraként jelent meg a Boosey and Hawkes kiadásában, de Columbia-lemezen is hozzáférhetővé vált még 1940-ben. A kritikusok ilyen intonációval írnak róla: „*Zordon zene, a zeneileg képzetlen hallgató akár a világ felrobbantása utáni nap illúziótlan ábrázolásának is vélheti.*" *(Henry W. Simon).* „*Nem osztom bizonyos körök véleményét, mely szerint Bartók első vonalbeli komponista. Kisebb műveinek némelyike múló érdeklődést kelthet, gondolatai azonban nem elég jelentékenyek ahhoz, hogy nagyobb formátumú kísérleteit élettel töltsék meg.*" *(New York Herald Tribune, Jerome D. Bohm). Colin McPhee* azonban, ki zeneszerzőként egy művével is szerepel Bartókék valamelyik hangversenyén, ki a Kontrasztok partitúrájáról fenntartással szól, a hanglemez hallatán egyértelműen lelkes: „*Bartókot különösen érdekli a zene érzéki minősége. Folyton kifinomult, különlegesen egyéni hangszíneket keres, mindig sikerrel. Formái oly ötletesek és tökéletesek, mint egy kínai mesterember madárkalitkái.*" Valaki ismeretlen pedig, 1944 októberében, a *Listen* periodikában önkritikus elégtételadással jelenti ki: „*Szégyen, hogy a legnagyobb lemeztársaságok mindeddig nem készítettek nagyobbszabású lemezfölvételeket sem Bartókról, a zongoristáról, sem Bartókról, a zeneszerzőről.*"

Szembetűnően változik, javul Bartók sajtója a hétszer játszott *Divertimento*, a *Spivakovsky* és *Menuhin* előadta *Hegedűverseny*, az utóbbi által rendelt *Szólószonáta*, valamint a *Concerto* hallatán. S meggyőződhetünk róla, hogy a Tallián szerinti egyetlen avatott kritikus, *Alfred Frankenstein* – ki az oaklandi koncertről szólva csakugyan igen bensőségesen érvel Bartók muzsikájának „*jelentésgazdagsága*", „*elsöprő érzelmi ereje*" mellett – a jó-

értelmű kortességben mégsem marad társak nélkül. *„Az évad legjelentősebb új műve"* – jelenti ki róla *Henry Pleasant,* ki a témáról szóló másik cikkében azt is elmagyarázza, hogy *„a közönségszórakoztatás minden bevett szokását"* nélkülöző mű *„népszerűsége némileg késlelkedni fog. Az amerikai hallgatóság nincs ilyesmihez szokva; Brahmson, Wagneren és Strausson nevelkedett."* *„Koronája a lassú tétel* – írja a *New York Herald Tribune*-ban *Noel Straus* – *[...] Ez az egyetlen tétel is elégséges lenne, hogy a magyar géniusz alkotásának kivételes fontosságáról meggyőzzön."*

Néhány kritika *majdnem* remekműként, a műnem egyik legjelentősebb képviselőjeként jellemzi a *Hegedűversenyt*. De amíg egyik a *„gyönyörű éneklő hangot"* magasztalja, a másik *„agyzenét"*, az *„ősi magyar népzene vad tam-tamját"* (?!) emlegeti. A *Szólószonátát* San Franciscóban káprázatosnak tartják, Chicagóban viszont úgy vélik, előadását Menuhin se emelte élménnyé. A Carnegie Hall-beli bemutatásról is szólnak becsmérlően *(Virgil Thomson): „múlt idők modernségét"* emlegetve, de a dicsérő vélemények most már áthatóbbak. *„Rendkívüli..."*; *„modernség és tökély kéz a kézben"*; *„gyönyörködtető"*. És érzik mindezek mögött Menuhin demonstrációjának sugárzó ereje is.

A zenekari *Concerto* dicsérő kórusából pedig hadd emeljük ki azt a *Jerome D. Bohm*-ot, ki föntebb citált korábbi nézetében másokkal nem osztja Bartók elsővonalbeli jelentőségét. Íme, hogy vélekedik 1945. január 11-én: *„A megrázó, könnyes és ragyogóan hangszerelt Elégia az újabbkori zene legszívszorítóbb lapjai közé tartozik. Alban Berg Wozzeckje óta nem éreztem új zene hallatán hasonló megindultságot..."* Ám szomorúan konstatálja, hogy a kiváló művet a közönség milyen hidegen fogadta. A korábban *„kegyetlen csalódást"* emlegető bostoni szakértők közül azonban *Rudolph Elie* szinte megvigasztalja a távolból harmadik személyben szólongatott szerzőt: ne ejtse kétségbe, ha a hallgatóság nem zárta szívébe. *„Még ma sem biztos, mikor jő el az ő napja, de megkockáztatom azt a feltevést, hogy ha e rendkívüli művet oly gyakran hallanánk, mint Sosztakovics avitt szenzációit, hatalmába kerítené a közönséget."* Egy másik bostoni kritikus is reméli, *„talán a nyári népszerű hangversenyek műsorára is felkerül."* Nekik lett igazuk. A Tallián említette Boosey and Hawkes katalógus szerint 1948-ban a Concertót világszerte 49-szer adták elő.

Az utolsó amerikai koncertek, melyek sajtóvisszhangjáról Bartók elvileg még tudhatott, a *Hegedűverseny John Weicher, Desiré Defauw*-féle chicagói előadásai voltak. Csodálkozzunk-e, ha az egyik dicshimnusszal áradó kritika mellett a másik azzal kezdi, hogy a zenekar darabokra esett szét. *„Nincs benne szinte semmi formai összefüggés. Van benne bőven téma, de azok [...] céltalanul forgolódnak saját tengelyük körül..."*. Három évvel később, a hazai első Bartók-fesztivál nyitóhangversenyének szünetében, a Városi Színház előterében, a fontoskodó pesti zenekedvelőktől ugyanilyen lesajnáló vélekedéseket hallhattam: *„Ebből tizennyolc hegedűverseny lehetett volna írni..."*

Chicagóban, sajátosképpen már az első hegedűzongora szonáta előadásakor is (melyről *John Cage*, ugyanakkor hallgatva, megjegyezte *„álmokat és víziókat kiváltó zene"*), akadt kritikus, aki fölényesen így bölcselkedett: az első világháború után *„a legtöbb európai zeneszerző elszánta magát, hogy oly kibírhatatlan legyen, amilyen csak tud. Keveseknek sikerült ez jobban, mint Bartóknak."*

Ebből a könyvből – mely olvasmánynak tanulságaival és töredelmeivel egyaránt érdekes –, inkább az derül ki (a benne közölt interjúkból is), miként lett az Európából áthajózott, tiszteletreméltó, ám *„nem nyájas"*, *„meg nem alkuvó"* szellem mindinkább visszahúzódóvá, *„gorombaságig félénkké"*. De ha jól odafigyelünk, lassan-lassan az is kiderül, hogy Amerika mégse vált a hontalanság érzései közt haldokló zeneszerzőnek afféle fatális *„átokföld"*-jévé. Hiszen ilyen messzenéző bizalommal a mi kontinensünkön hányan fogalmaztak róla, mint a bevezető soraimban már idézett *Peter Yates*, 1942-ben? *„Nem fenyegei az elhasználódás. Bartók zsenije maradandó... Ő lesz századunk jelképe, a természet és a gép precizitása között őrlődő századé, annak minden szépségével és szörnyűségével együtt."*

És akár jelképes értelműnek is mondhatjuk, hogy a Wehrmacht Magyarországra való bevonulása napján, a Kolisch-kvartett New York-i hangversenyén, a nekik ajánlott *6. vonósnégyes* ismétlődő, hazától búcsúzkodó sirámait hallgatva, akadt valaki, a *Musical America* névtelen kritikusa, aki pársoros jelentésében ezeket jegyezte föl: *„Az évek múltán ez a zeneszerző egyre magasabbra fog növekedni, mert zenéjét az örökkévalóságnak írta, és nem a pillanatok divatjának..."*

Fodor András

Ára: 25,— Ft

Index 25.563

Ismerjük meg egymást!

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

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

lemezposta
1817 BUDAPEST



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

Név: _____
Cím: _____ aláírás

Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat