FU57

Kötelespéldány

# MAGYAR ZENE

1993 1

# MAGYAR ZENE

*ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT*

1993. XXXIV. évfolyam

TARTALOM


| | Szám | Oldal |
|---|---|---|
| TANULMÁNYOK, CIKKEK | | |
| ALMÁSI ISTVÁN: | | |
| Lajtha mezőségi kutatásainak példaértéke | 2 | 207 |
| AVASI BÉLA: | | |
| Lajtha lejegyzési módszere | 1 | 48 |
| BARTHA DÉNES: | | |
| Mozart zongoraműveiről I. | 3 | 223 |
| II. | 3 | 236 |
| III. | 3 | 254 |
| BERLÁSZ MELINDA: | | |
| Lajtha László levelei Henry Barraud-hoz | 1 | 13 |
| BREUER JÁNOS: | | |
| Az avantgardista Lajtha | 1 | 5 |
| Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek | 4 | 335 |
| DOMOKOS ZSUZSA: | | |
| Monológ vagy ária — Igor herceg áriájának korábbi változata Borogyin operájában | 3 | 299 |
| FANCSALI JÁNOS: | | |
| Liszt Ferenc erdélyi tanítványai. II. Simay Rozália, Liszt Ferenc örmény—magyar tanítványa | 2 | 172 |

| | Szám | Oldal |
|---|---|---|
| FUKÁSZ GYÖRGY: | | |
| Gould és Menuhin vitája. A vita folytatódik. Intellektus és emóció a zenében | 1 | 92 |
| GÁBOR ÉVA: | | |
| Pillanatképek az utolsó tíz esztendőből | 1 | 89 |
| GERGELY FERENC: | | |
| Adatok a Kodály—Ádám Énekeskönyv kálváriájához | 4 | 404 |
| KACZMARCZYK ADRIENNE: | | |
| A „Funérailles" genezise. (Liszt Forradalmi szimfóniájának és Harmonies poétiques et religieuses-ciklusának összefüggéseiről) | 3 | 274 |
| KASSAI ISTVÁN: | | |
| Adatok az Erkel-kutatáshoz. III. rész: „Rákóczi induló és Rákóczi nóta" | 2 | 111 |
| KATANICS MÁRIA: | | |
| Emlékeim, élményeim | 1 | 85 |
| PAPP GÉZA: | | |
| A Liszt-rapszódiák forrásaihoz | 2 | 163 |
| PESOVÁR ERNŐ: | | |
| Lajtha és a néptánckutatás | 1 | 54 |
| SÁROSI BÁLINT: | | |
| Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye Bartók szerkesztésében | 2 | 201 |
| SOLYMOSI TARI EMŐKE: | | |
| A kék kalap. Az ötlettől az ősbemutatóig | 1 | 43 |
| SÓLYOM GYÖRGY: | | |
| Az előeste | 2 | 192 |

| | Szám | Oldal |
|---|---|---|
| SZABÓ HELGA: | | |
| Japán gyermekdalgyűjtemény | 2 | 212 |
| A japán gyermekdalgyűjtemény dallamtípusai I. | 4 | 414 |
| TARI LUJZA: | | |
| A palóc hangszeres zene kutatója | 1 | 60 |
| VIKÁR LÁSZLÓ: | | |
| Lajtha tanár úr | 1 | 57 |
| VIRÁGH LÁSZLÓ: | | |
| Bakfark Bálint chanson-intavolációi | 4 | 439 |

Készült a Diamant Kft.-ben

# MAGYAR ZENE

*ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT*

XXXIV. évf. 1. szám 1993. március

TARTALOM

BREUER JÁNOS:
Az avantgardista Lajtha ..... 5

BERLÁSZ MELINDA:
Lajtha László levelei Henry Barraud-hoz ..... 13

SOLYMOSI TARI EMŐKE:
A kék kalap. Az ötlettől az ősbemutatóig ..... 43

AVASI BÉLA:
Lajtha lejegyzési módszere ..... 48

PESOVÁR ERNŐ:
Lajtha és a néptánckutatás ..... 54

VIKÁR LÁSZLÓ:
Lajtha tanár úr ..... 57

TARI LUJZA:
A palóc hangszeres zene kutatója ..... 60

KATANICS MÁRIA:
Emlékeim, élményeim ..... 85

GÁBOR ÉVA:
Pillanatképek az utolsó tíz esztendőből ..... 89

FUKÁSZ GYÖRGY:
Gould és Menuhin vitája. A vita folytatódik. Intellektus és emóció a zenében .. 92

*Megjelenik a Művelődésügyi és Közoktatási Minisztérium, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.*

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 Zenei Tanács címén
1364 Budapest, Pf.: 47.) Telefon: 117-6222/179
Kiadja a Magyar Zenei Tanács, 1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. Telefon: 118-4243
Felelős kiadó: FORRAI Katalin
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 140 forint, egész évre 280 forint
Index: 25 563

ISSN 0025-0384

Szedte a Diamant Kft.
Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda. Táskaszám: 21 813

Az MTA Zenetudományi Intézete meghívja Önt

# Lajtha László centenáriuma alkalmából rendezendő tudományos konferenciára

Időpontja:
1992. október 29. csütörtök, 10.30-18.00 óráig
Helye:
MTA Zenetudományi Intézet
(Budapest, I. Táncsics u. 7.)
Kodály terem

A konferenciát megnyitja: **Falvy Zoltán** igazgató

Október 29. csütörtök 10.30 óra

Elnök: **Ujfalussy József**

**Breuer János:** Az avantgardista Lajtha
**Berlász Melinda**: Az Henry Barraud-levelezés forrásértéke
**Solymosi–Tari Emőke**: A kékkalap.
Az ötlettől az ősbemutatóig

Szünet

**Avasi Béla**: Lajtha lejegyzési módszere
**Pesovár Ernő**: Lajtha és a néptánckutatás
**Vikár László**: Lajtha tanár úr

Október 29. csütörtök 15.30 óra

Elnök: **Vargyas Lajos**

**Almási István**: Lajtha mezőségi kutatásainak példaértéke
**Tari Lujza**: A palóc hangszeres zene kutatója
**Olsvai Imre**: Bepillantás a dunántúli kíséret-módokba

Szünet

*Munkatársak visszatekintése*

**Katanics Mária**: Emlékeim, élményeim
**Erdélyi Zsuzsanna**: Gyűjtőúton Lajtha Lászlóval
**Gábor Éva**: Pillanatképek az utolsó tíz esztendőből

Fogadás a Lovagteremben

*BREUER JÁNOS:*

# *AZ AVANTGARDISTA LAJTHA*

Lajtha László, az avantgardista zeneszerző, szépszerével mindmáig ismeretlen. Végleges stílusának kialakulása után ő maga is többféle módon jelezte elhatárolódását a tízes, húszas években írott kompozícióitól. Jelzésértékű, hogy 1922—1928 között keletkezett teljes kamarazenei termését — összesen hat művét — kéziratfogságra ítélte, elzárva ezzel terjedésük útját, jóllehet kiadásukra lehetősége lett volna a 30-as évektől. A tulajdon szertelen ifjúságától való búcsúzás gesztusa felismerhető nyilatkozataiban is. A párizsi Beaux-Arts hetilap számára Lajtha-interjút készítő Claude Chamfraynak mondotta 1936-ban: „...Az én nemzedékemnek nehéz és kényes a szerepe. Az előző nemzedékek sorra végbevitték forradalmaikat. Büszkék voltak rá, hogy mindinkább előrenyomultak az avantgarde irányába. A mi feladatunk az eredmények összegyűjtése, hogy érett, nyugalmas, de — félreértések elkerülése végett — nem retrospektív vagy konzerváló stílust teremtsünk." *A közönség és a mai zene* című, Firenzében, 1937-ben tartott előadásában kifejtette: „A XX. század zenei forradalmai feltétlenül szükséges történelmi következmények voltak. Az új nemzedék feladata a szintézis, nem pedig a bármi áron való előretörés. A disszonancia és a kifejezés új eszközei immár nem keltenek feltűnést. ... Korunk... az újítások és keresések kora. Számot kell adnunk magunknak, hogy a zseni ezerarcú és hogy nemcsak a minden emberi gesztust felmagasztaló heroikus és romantikus magatartás bír emberfeletti arányokkal. El kell hagyni a múlt század romantikus hősiességét és gyakran dagályos szólamtárát, hogy megteremtsük a mai ember emberi arcát és emberi hangját. Ez az a cél, ami felé halad a modern zene, amelyet cseppet sem féltek és amely már annyi szép és visszhangzó győzelmet aratott."

Lajtha fogalmazása szerint mások, a közvetlen elődök vitték végbe a zene forradalmát, jóllehet ő maga is ehhez az avantgarde-hoz tartozott. Aligha véletlen, hogy az új művészeti irányzatok apostola, Kassák Lajos kinyomtatta a MA című folyóirat 1918-as évfolyamában *Andante con moto* feliratú zongoradarabjának facsimiléjét. A toulousi posztumusz kiadásában *Prélude* címet kapott tétel a lap 8—9. számában jelent meg, a Lajtha-zenét megelőzően a MA hangjegyet csak Bartóktól közölt — a Kodály-facsimile későbbi keletű.

Kassáknak köszönhető az első nyilvános Lajtha-bemutató. A MA propagandadélutánnak nevezett hangversenyén, 1919. május 14-én a zeneszerző maga játszotta el *Zongoraszonátáját* a Medgyaszay Színházban. A bemutató viharos körülmények közepette zajlott le, a méreteiben, súlyában roppant alkotás befogadására nem volt felkészülve a közönség.

Az első külföldi Lajtha-bemutató színhelye szintén kísérleti műhely, az Arnold Schoenberg irányította bécsi Verein für musikalische Privataufführungen. 1920. február 20-án Olga Novakovic, az egyesület oszlopos előadóművész tagja mutatta be a hat évvel korábban megjelent, op. 2. jelzésű *Mesék* zongoraciklust; Alban Berg, Szkrjabin, Mahler művei voltak még műsoron. A Lajtha-opusz március 12-én ismét elhangzott itt, ezúttal Reger és Debussy kompozíciók társaságában. Az ismétlés nem a siker jele; a Schoenberg egyesület hangversenyein tilos volt tetszést, nemtetszést nyilvánítani, kritikát írni is. Egyazon kompozíció második előadására az esetben került sor, ha a bemutató művészi színvonalával a vezetőség nem volt elégedett. Ilyenkor az előadó a betanító Vortragsmeister irányításával ismét munkába vette a szóban forgó darabot.

A Lajtha-ciklus betanítójának nevét nem ismerem, lehetett Alban Berg, Webern is. Megjegyzem: *Mesék* előadását megelőzően az új magyar zenét kizárólag Bartók-művek képviselték az egyesület hangversenyein. A Verein für musikalische Privataufführungen kottatárát kezelő Schoenberg két Lajtha-művet őrzött meg, a *Mesék* és a *Zongoraszonáta* nyomtatott kottája mindmáig megvan a Los Angeles-i Arnold Schoenberg Intézet archívumában.

A 20-as évek öt magyarországi Lajtha-bemutatója közül is avantgarde-körben zajlott le kettő. A *Mesék*-ciklust Kósa György adta elő „Fiatal magyar zeneszerzők" mottóval 1927. március 29-én tartott zongoraestjén. Az 1926-ban keletkezett II. vonósnégyes op. 7 a rövid életű Modern Magyar Muzsikusok csoportosulása negyedik, egyszersmind utolsó koncertjén, 1928. április 23-án hangzott el először.

Lajtha László művészetének első méltatója, Bartók Béla is az újítóra hívja fel a figyelmet „A magyarországi modern zenéről" írt, 1921/22-ben külföldi szaklapoknak több variációban elkészített cikkében: „‚Des écrits d'un musicien' c, korai zongoradarabjai meglepő merészséget árulnak el. Egyéb kiadott művei a ‚Contes pour le piano' és egy zongoraszonáta. Ezekben Lajtha az atonális iskola követőjeként mutatkozik be, s mint ilyen talán Schoenberghez áll legközelebb, de egyúttal a modern magyar zene is hatott rá."

A külföldi közvélemény tájékoztatására szánt írásban teljes zenei körképet ad Bartók. Hanem az új magyar zenéről cikkezni készülő Philip Heseltine-nak Londonba üzeni: „Kodályon és Lajthán kívül nincs értékes zeneszerzőnk." (Levél, 1920. november 24.) Megküldeti Lajthával nyomtatásban megjelent műveit, az op. 1., 2. jelzésű zongoraciklusokat és a Szonátát, ezek alapján méltatja Heseltine Lajtha Lászlót Modern Hungarian Composers címen, a The Musical Times 1922. március 1-jei számában közölt tanulmányában. Ugyancsak Bartók hívja fel 1921-ben Michel D. Calvocoressi görög származású, Angliában letelepedett zeneíró figyelmét Lajthára. Ő azonban „Hungarian Music of To-day" című, a The Monthly Musical Record 1922. február 1-jei számában közreadott cikkében, mint balszárnyhoz tartozó zeneszerzőt, csupán megemlíti Lajthát. (A balszárny a művészi radikalizmus szinonimája itt, Calvocoressi névsorában Bartók, Kodály, Molnár Antal neve szerepel még.)

Lajtha kísérleti eszköztárának forrásait apróra nem ismerjük. Nyilvánvalóan tanulmányozta Bartók, Kodály, a fiatal Weiner műveit. Párizsi tanulmányútjain hallott tömérdek új francia zenét. Kései méltatója, André Petiot közli, jelen volt a Sacre du printemps bemutatóján. Schoenberg-kottát kaphatott Bartóktól, népzenegyűjtő társától Balabán Imrétől, gimnáziumi osztálytársától Temesváry Jánostól, ki a Waldbauer—Kerpely vonósnégyes tagjaként készült az Új Magyar Zene Egyesület 1912 tavaszára tervezett Schoenberg szerzői estjére. Azonban a korai művekben kortárs francia befolyás nem mutatható ki, a bartóki üzenet is nyomokban csupán. A disszonanciák egyéni, roppant merész kezelése nem tekinthető egyenes vonalú Schoenberg-hatásnak. A korai művek hellyel-közzel besorolhatók ugyan századunk zenetörténetének expresszionizmus fejezetébe, ám Lajtha László személyes hozzájárulásaként!

Avantgarde-korszaka voltaképp két periódusra oszlik. 1913—14-ben írt zongoramuzsikája, az *Egy muzsikus írásaiból* op. 1., a *Mesék* ciklus op. 2. és az opus számot eredetileg nem viselő *Szonáta,* mely új kiadásán az 1921-ben írt s elveszett Vonósszextett opus 3. jelzését örökölte, mind messzebb viszi Lajthát a hagyományos hangzásvilágtól. Az opus 1 alcíme — Kilenc fantázia — nem díszítőelem, e választott keretben nem feszengenek az oldott formák. A Mesék ciklusa miniatűr karakter- és zsánerképekbe tömöríti mindazt, ami a fantáziákban szélesebb mederben árad. Lajtha egyaránt alkalmaz tiszta és bővített hangközből szerkesztett kvartakkordokat, melyeket előszeretettel színez el kisszekundokkal. Tömérdek újdonságot tartalmaz hangszerkezelése is, nyilván a tulajdon jelentékeny pianisztikus képességeit vetítette rá a kottapapírra.

A valódi nagy kihívás azonban a Szonáta. Lehet-e fantáziaanyagból koherens szonátaformát létrehozni? Ezt kísérli meg Lajtha. Különös mód, nyitótételének egyáltalán nincs alaptempója. A 25 hangjegyoldalra kiterjedő tételben 40 nagybetűs tempó- és tempóka-

rakter-jelzés váltakozik, hozzájuk 75 további, lokális érvényű, kisebb betűvel nyomtatott tempó- és tempókarakter-utasítás járul. Ezáltal részint dinamizálja, részint szüntelen lebegésben tartja anyagát, mintha egyetlen monumentális fantáziába foglalná az önmagukban is fantáziaszerű részeket. A hagyományos szonáta-Allegróhoz a tételnek sem szerkezetében, sem karaktereiben nincs köze. Néhány elem rugalmas variativitással ismétlődik, ám sokkal lazább kontextusban, semmint expozíciónak-kidolgozásnak-visszatérésnek hallanók. A formaváz megszilárdítása végett Lajtha fúgával kísérletezik — nagyon értett hozzá, mutatja ezt az opus 1. négyszólamú fúgatétele, a VII. fantázia és számos kéziratos kompozíciója —, ám a matéria ledobja magáról a szigorú szerkezeti elemet, bár kétszer is belekezd, nem jut tovább a fúgaexpozíciónál.

A tonális keret is elrajzolt. Gesz indítás és rendkívül sok bonyodalom után domináns-tonikának vélnők a három oktávára kiterjesztett A—D basszust, ha véle pedállal egybezúgatva nem cisz-e-fisz-gisz akkord szólna *(1. példa 8. l.)*. Hasonlóképp rajzolja el Lajtha a Szonátával egyebekben is rokon formai problematikát felvető, 1922-ben írt opus 4. *Zongoraötös* záróütemeit *(2. példa, 9. l.)*. Az unisono vonósok IV—VI—I kadenciájának C tonalitását valósággal tagadják az arpeggio zongoraharmóniák. Hadd hívjam fel a figyelmet a példa domináns-feszültséget hordozó második ütemére. A negyed értékű harmónia két, egymástól félhangnyira elcsúsztatott egészhangú skálakivágat (violinkulcsban olvasandó a balkéz is): esz-f-g-a-h, illetve d-e-fisz-gisz-aisz. A második harmónia kilenc félhangot tartalmaz.

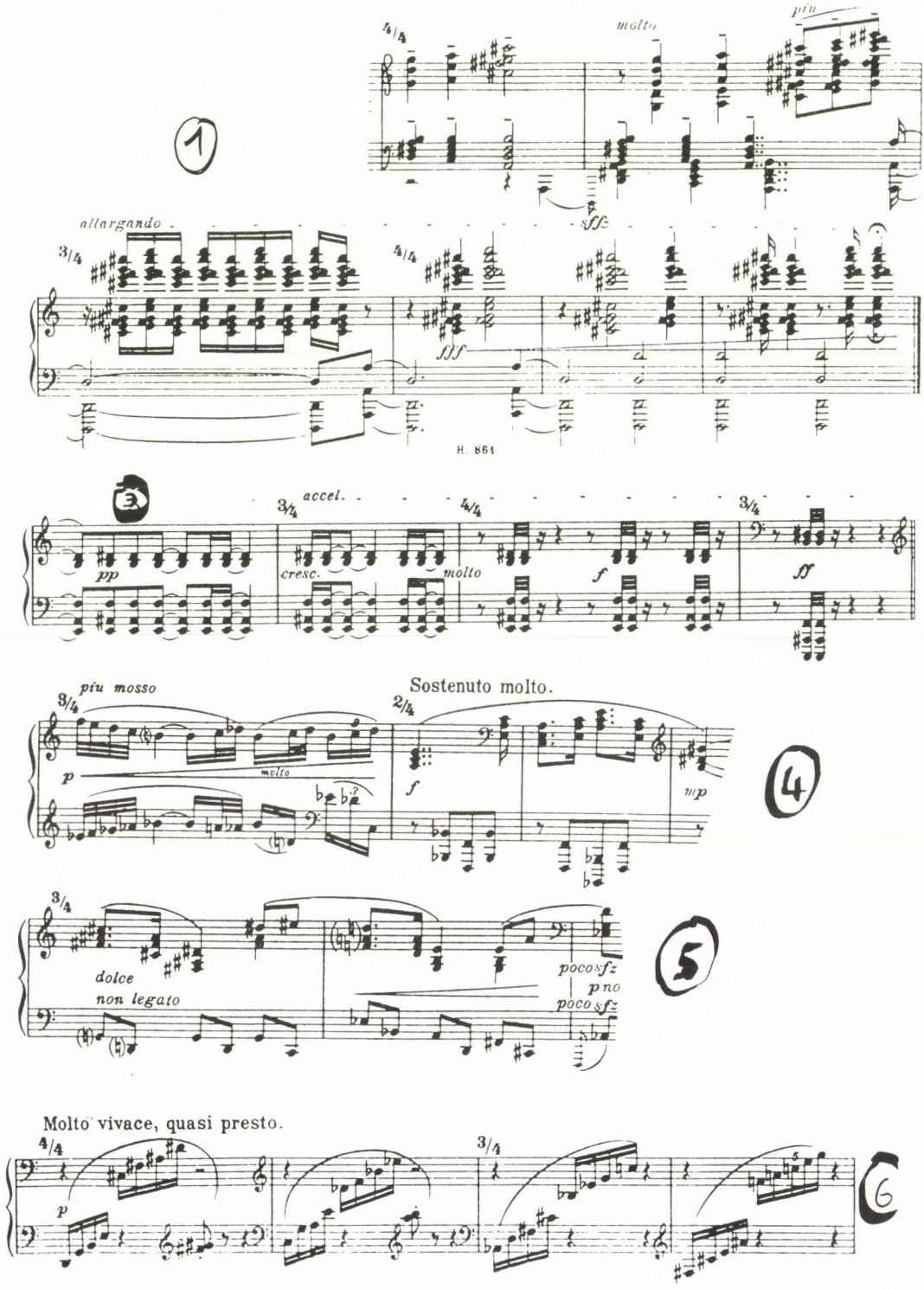
„A disszonáncia és a kifejezés új eszközei immár nem keltenek feltűnést."— írta Lajtha 1937-ben. A Szonátában, húszegynehány évvel korábban, ő maga igen messzire jutott el e tekintetben. Csupán néhány példa arra, hogy mennyire szabadon és merészen kezelt bármilyen harmóniai ütközést. Két feloldatlan tritonus és egy nagyszeptima a tartalma az I. tételt indító Adagio kicsengésének *(3. példa, 8. l.)*. Keményen ütközik a lokriszit és eolt ígérő, tükörben vezetett két szólam a nyitótétel egy másik részletében *(4. példa 8. l.)*. Ugyanitt a Sostenuto molto ütemben kisszekunddal súrolják a basszusoktávok a jobbkézharmóniák hangjainak valamelyikét. Félhang távolságú bitonalitás az *5. példa (8. l.)* tartalma, akár a Finále első ütemeié *(6. példa 8. l.)*. Egészhangú skála metszete a lassú tétel első akkordja: d-e-fisz-asz-bé. Bárhol nyissuk is fel a Szonátát, Lajtha konszonanciaként kezeli a disszonanciát, teljesen szabadon alkalmaz bi- és politonalitást.

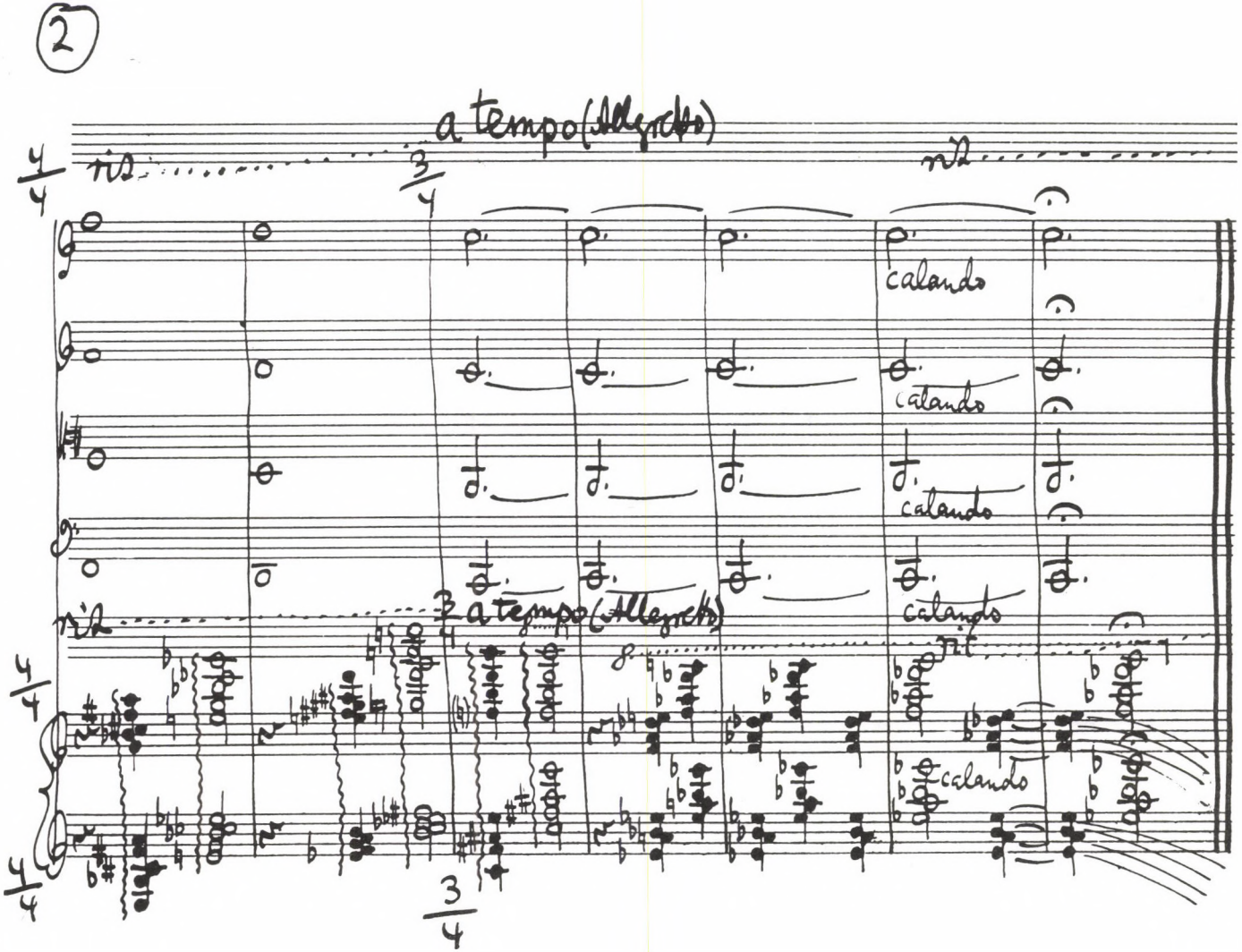
A 20-as évek Lajtha számára a formák tisztázására, a harmóniai eszközök fokozatos redukálására, a kísérletek megérlelésére szolgáltak. Most formálódnak ki a későbbi műveket jellemző személyes intonációk, karakterek, típusok. Lajtha kipróbálja a nagy formákat a *Zongoraötös* egytételes konstrukciójától az 1927-ből való opus 10. *I. Vonóstrió* (Szerenád) hét tételességéig. Az azonos tételszámú kompozíciók belső elrendezése, gyors és lassú részeinek elosztása különbözik. Az útkeresés jele, hogy évente maximum egy művet írt. Munkaköreinek gyarapodásával, a zenedei tanítással, tudományos tevékenységének kiterjedésével nem magyarázható ez, hisz 1930-ban, pedig terhelése nem csökkent, rálelvén az archimedes pontra, mindjárt három kompozíciót tudott befejezni.

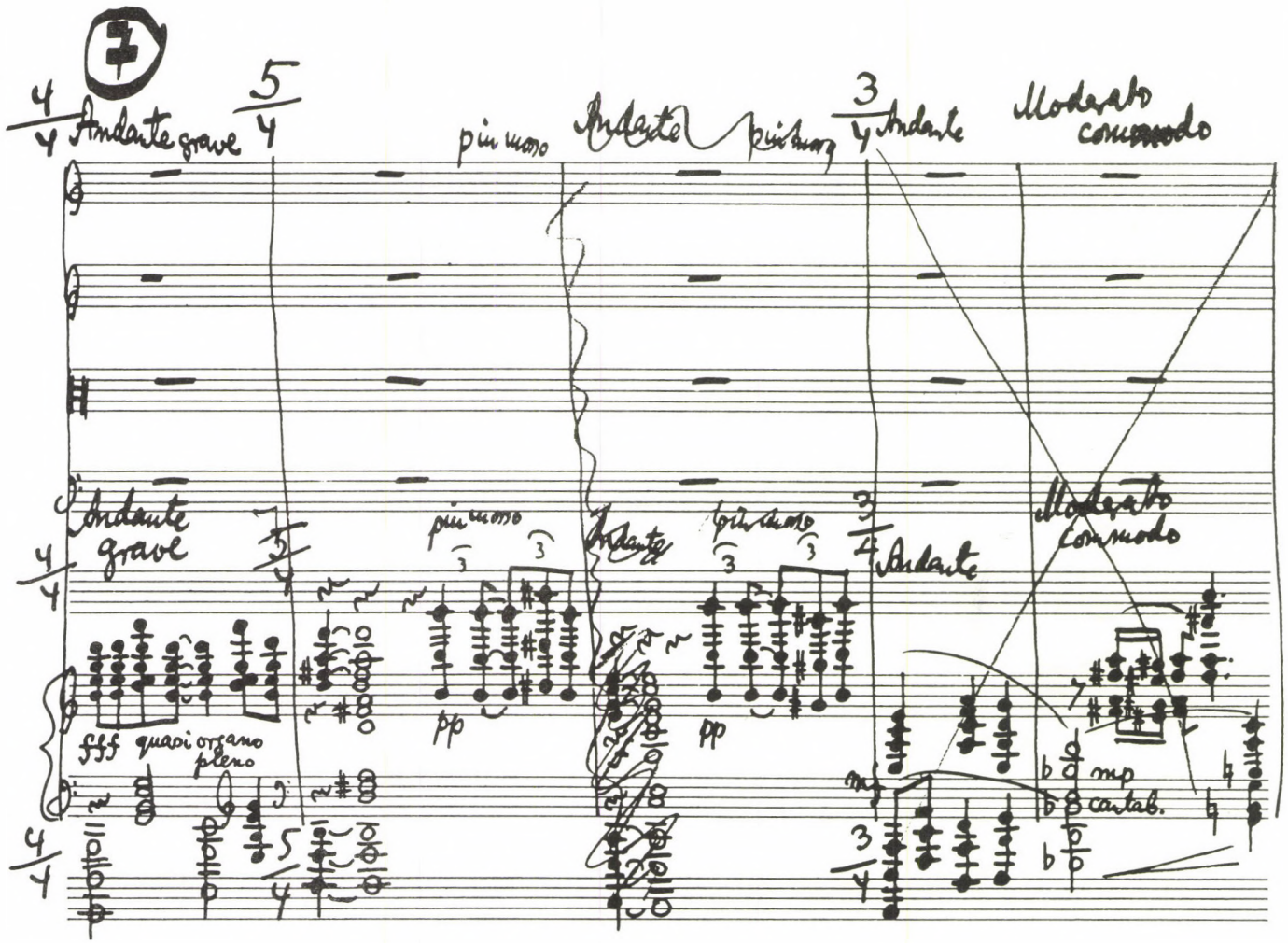
Az átmeneti periódus termését — egy híján — hangversenyen is kipróbálta. A kéziratain eszközölt tömérdek korrekció a próbák, az előadás tanulságait összegezi. Visszatartotta 1923-ban írt „Kettős fúga és rondo" címmel ellátott opus 5. *I. Vonósnégyes*ét az életmű e reprezentatív műfajának elsőszülöttjét. A kotta címlapján ceruzás jegyzet: „nov. 22. du. 2 Kornstein". Az elkészült darabot — feltételezem — elvitte megmutatni egykori gimnáziumi osztálytársának, Kornstein Egonnak, ki 1913-tól a Waldbauer—Kerpely vonósnégyes tagja volt, s ő a mű bemutatásáról lebeszélte. (Egyebekben 1923-ban Waldbaueréken kívül már és még nem volt kvartett Budapesten.)

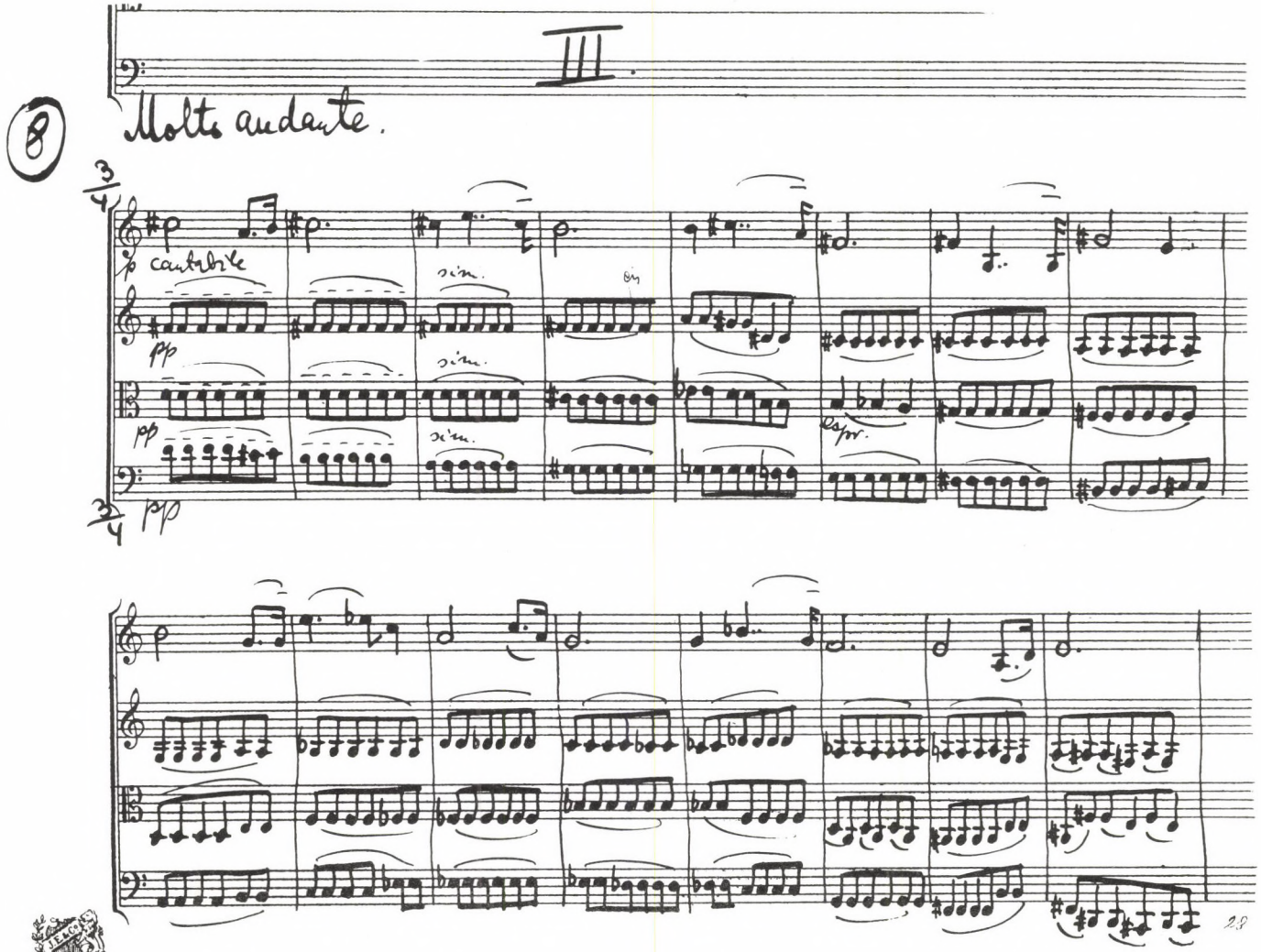
Miként azt a kortársak, hozzáteszem, Lajtha barátai, Gombosi Ottó, Hammerschlag János felismerték, César Franck-hatásoknak van fontos szerepe most. Megjegyzem: Vincent D'Indy, Lajtha párizsi mestere Francknak igen nagy jelentőséget tulajdonított, róla 1906-ban könyvet is írt.

A *Zongorakvintett* és az 1925-ben írt op. 6. *Zongorakvartett* tömött, zsúfolt zongora-


1
4/4
molto
più
sffz
allargando
3/4
4/4
fff
H. 861
3
3/4
accel.
4/4
3/4
pp
cresc.
molto
f
ff
più mosso
3/4
p
molto
Sostenuto molto.
2/4
f
mp
4
3/4
dolce
non legato
poco sfz
p no
poco sfz
5
Molto vivace, quasi presto.
4/4
p
3/4
6


2
a tempo (Allegretto)
4/4
3/4
calando
calando
calando
calando
calando
a tempo (Allegretto)
4/4
3/4
6


7
Andante grave
più mosso
Andante
più mosso
Andante
Moderato commodo
fff quasi organo pieno
pp
pp
mp cantab.






Protokoll Schutzmarke
No 58

szólamában, meglehet, Franck orgonája visszhangzik. A kvintett quasi organo pleno részlete *(7. példa, 10. l.)* jelezze csupán a későbbi Lajthára oly kevéssé jellemző zongorafaktúrát. Hammerschlag, a Zongoranégyes bemutatójáról írván, Francktól eredezteti Lajtha dallamosságát. Gombosi Ottó, a Lajtháról készült első összefoglaló tanulmány szerzője is a francia mesterhez hasonlítja Lajtha munkamódszerét s kijelenti: „Technikailag abszolút igényes írásmódja ellenére a romantikus hagyományban gyökerezik a letétje." (Melos, 1929.) Ha tehát Lajtha 1937-ben a romantikát bírálja, bizonyos értelemben a saját múltjával teszi ezt.

A fúgától vár Lajtha formai megszilárdulást. A *Szonáta*ban fúgaexpozíciókat alkalmazott, a *Zongorakvintett* fontos konstrukciós eleme két ötszólamú fuga és egyikük rövidített visszatérése. Az I. Vonósnégyesnek fúga a nyitótétele, s az lesz az 1926-ban írt opus 7. *II. Vonósnégyes* mindkét szélső tétele. A II. kvartett nyitófúgája majdnem dodekafon, a kvintekben emelkedő szólambelépések linearitása tömérdek harmóniai bonyodalom forrása lesz.

Itt azonban jövendő művei számára fontos új hangokat fedez fel Lajtha. A Presto alla marcia feliratú II. tétel ruganyos ritmikus lüktetése, diatonikus harmóniavilága számtalan variációban tér vissza egészen a kései alkotásokig. Típussá lesz nála a Molto andante *(8. példa, 11. l.)* barokk áriája is, a műveiben eddig nem hallott széles dallammal s a passacaglia kísérettel.

A *Vonóstrió* szerenádban — mely tartalmaz indulókat, foxtrottot, népies műdalt — Lajtha szigora oldódni látszik. Ám ez egyelőre múló pillanat csupán, Az 1928-ból való opus 10. *Trio concertant* — versenymű kamarazene formában — újabb fordulat jele. A szerenád áttetsző, karcsú szólamosságát megőrzi — ennyire transzparens zongoraszólamot soha nem írt még, a polifóniában szerzett tömérdek tapasztalat, a sok súlyos, kromatikus fúga után játékosan fűzi egybe ritmikájában, dallamosságában megszilárdult anyagát. Innen már csupán egyetlen lépés a Coolidge Alapítvány megrendelésére 1929-ben komponált s Lajthának világhírt hozó *III. Vonósnégyes,* opus 11.

Fordulat lesz még, a kísérletek kora azonban lezárult. Előre nem láthatott Gombosi Ottó, azonban érvényesen állapította meg 1929-ben: „Lajtha fejlődésének egyetlen lehetősége tulajdon stílusának revideálása volt, leszámolás a tradíció magával hurcolt terhével. [...] A korábbi művek belső kétarcúsága a munka és az invenció kvalitásai ellenére mindig a homály benyomását keltették, a még nem tisztázott dolgok hatását. Fokozatosan törésnek kellett bekövetkeznie itt. ‚Hatásokról' beszélni fölösleges. Gondolhatunk művekre, amelyeket hallhatott, de éppúgy a saját, korai alkotásaiból kiolvasható törekvésekre is. Tisztaság, egyszerű faktúra, mozgékonyság, linearitás... mindez a levegőben van. De gondoljuk meg, az ember csak azt fogadja be, ami számára kedves és éppen azért teszi, mert megfelel az igényeinek. Ha pedig Lajtha az új stílusban tisztázatlanságtól és kontroverziától mentesen tud viselkedni anélkül, hogy munkája a spontaneitás rovására menne, ez az ő stílusa. Korunk stílusa."

*BERLÁSZ MELINDA:*

# *LAJTHA LÁSZLÓ 23 LEVELE HENRY BARRAUDHOZ*[1]

*(ELSŐ KÖZLEMÉNY)*

A jelen közleményben közreadott mintegy 23 Lajtha-levél a Lajtha-levelezés egyik tartalmilag is legértékesebb forráscsoportjaként értékelhető. Elsősorban azzá teszi a címzetthez fűződő egyedülállóan mély és töretlen baráti kapcsolat, amely két évtizedet is meghaladó időn át egyre teljesedő összetartozássá kovácsolódott a harmincas évek második felétől szinte Lajtha haláláig. Henry Barraud-hoz fűződő barátságát Lajtha szinte az időtől függetlenné emelve jellemezte, amikor egyik levelében azt írta: *„mindenkori legjobb barátom".*

A Lajtha és Barraud közötti barátság mélységének és „mindenkori"-ságának tartalmi alapja a közös tevékenység, a zeneszerzői alkotómunka volt. A két zeneszerző főként az ötvenes években (amikor is személyes találkozásukra nem kerülhetett sor), a levelezés szintjén adott hírt egymásnak egy-egy készülő alkotásáról, a műveknek bemutatóiról és azok sorsáról. Bár mindketten jól érezték, hogy mondanivalójuknak éppen leglényegesebb része, a közvetlen zenei élmény és a személyes érintkezés lehetőségének hiányában állandó és kényszerű csorbát szenved, mégis vállalták ezt az információközlést is, amely az adott élethelyzetben főként Lajtha számára — életet jelentő támaszt, tájékozódást jelentett.

A Barraud-levelezés *méltó tartalmi értékelésével* már évek óta foglalkozom. A kérdés mind a Lajtha-életmű, mind a Barraud-művek magyarországi előadásai oldaláról egyaránt fontosnak látszik. A téma éppen a kidolgozás során mutatta meg, hogy *messze túlnőtt* a két zeneszerző személyes kapcsolatán, s évtizedeken át a magyar és francia kortárszenei cserekapcsolatoknak, sőt a francia—magyar előadóművészi érintkezésnek mintegy belső, olykor láthatatlan irányt adója és mozgatója lett.[2]

Az elmondottak értelmében a Lajtha—Barraud-levelezés közreadása és zenetörténeti értékelése a két személyiség oldaláról és a francia—magyar kortárszenei és előadóművészi kapcsolatok vonatkozásában még további fejezeteket, illetve tanulmányokat igényel. Egy további közlemény feladata lesz, hogy a centenáriumi év során Barraudtól megkapott még további leveleket kiegészítően közreadja.[3] S hasonlóképpen a centenáriumi Lajtha-kép folyamatos teljesedését szolgálja továbbá majd az a két tartalmi, történeti megközelítés, amely a magyarországi Barraud-bemutatókkal, illetve a Barraud segítségével létrejött párizsi Lajtha-előadásokkal kíván foglalkozni.[4]

E tervek értelmében jelen közleményünk lemond a történeti értékelés egyidejű teljesítéséről acélból, hogy a már kiadásra kész leveleket mielőbb a kutatás rendelkezésére bocsássa. Ugyanis még a Lajtha-kutatásnak egy évtizeddel korábbi időszakában, amikor Párizsban Lajtha volt munkatársait, kollégáit kíséreltem meg felkeresni, s amikor még Henri Martellivel, Marcel Mihalovicivel és Henry Barraud-val személyesen találkozhattam, akkor adta át kutatás céljára e 23 Lajtha-levelet Henry Berraud, de akkor még arra kért, hogy várjam meg a megfelelő történelmi pillanatot a rám bízott levelek közreadására. Ő maga is utóbb javasolta, hogy talán a centenáriumig várjak kiadásukkal. Így most ígéretemhez híven még a Lajtha-centenárium folyamatában teszek eleget kérésének.[5]

A Lajtha-dokumentumok gyarapodásának, így a Lajtha—Barraud-levelezésnek is újabb gazdagodását hozta el a centenáriumi év. A párizsi centenáriumi Lajtha-kiállítás rendezőjeként ez év októberében éppen Párizsban dolgoztam, amikor október 19-én Lajtha Ildikó örömmel újságolta, hogy Barraud az előző napi személyes megkeresés során a Lajtha-leveleknek újabb csoportját átadta a budapesti Lajtha-gyűjtemény számára.[6] Így addig is, míg egy néhány további levél is kiadásra kerül, haladéktalanul fontos e törzsanyag publikálása Eckhardt Ilona fordításában.

Az 1992. október 29-én tartott centenáriumi Lajtha-konferencia alkalmával, mintegy 10 nappal az újabb 15 levél átadása után természetesen csak a korábban rám bízott levelek tartalmi jelentőségével foglalkozhattam. A konferencia ünnepi alkalmával szándékomban állt a 23 Barraud-hoz intézett Lajtha-levelet első szinten (azok gazdag forrásértékét mintegy jelezve) bemutatni. A konferenciaelőadás keretei kétségtelenül csak a jelzés és a figyelemkeltés feladatát teljesíthették. Így e második közleményt követően még két tanulmányban szeretnék a Lajtha—Barraud személyes kapcsolatoknak kidolgozásával és azok nemzetközi kisugárzásával foglalkozni.

Lajtha László Barraud-hoz intézett 23 levelének időköre 1940—1962-ig ível. A levelek zömét Lajtha László gépbe diktálta feleségének, s ezeket kézírással aláírta. A levelezés egységét nem törte meg az a körülmény sem, hogy a 23 levél közül ötöt Lajtháné intézett a Barraud-családhoz, főként Denise Barraud-hoz, Henry Barraud feleségéhez. Lajtháné leveleiben elsősorban férje kéréseinek és közlendőjének tett eleget, olykor a gyűjtőutak okozta távollét áthidalásaképpen. De a két feleség közötti személyes barátság ugyancsak inspirálta az időszakos levélváltást.

A gépírással folytatott levelezés során csupán három kézírással készült Lajtha-levél található (Lajtháné leveleitől eltekintve). Ezek akkor íródtak, amikor Lajtháné gépírói közreműködése lehetetlenné vált: egy ízben 1957 őszén, amikor Lajtháné Angliába utazott, másodízben, amikor műtéten esett át, s harmadízben 1962 nyarán, amikor Lajtháék otthoni környezetüktől távol, Wilmslowból küldték levelüket Barraud-nak. Egyébként a közismert fényképfelvétel ábrázolta körülményeket, a Váci utcai lakást, a karosszékben ülő komponistát és a gépnél közreműködő feleséget — mint egy évtizeden át megszokott miliőt kell e levelek keletkezése hátteréül, mint vizuális környezetet magunk elé idéznünk.

A levelek közreadásánál a következő szempontokat követtük.

Tekintettel a levelek közös címzettjére, minden kiegészítő címadástól eltekinthettünk. Csupán az időrendet követő sorszámozással láttuk el a leveleket, s ennek szerves folyamatát nem törtük meg azáltal, hogy Lajtha, illetve felesége intézte-e sorait a Barraud-családhoz. A megszólítást illetően a magyar levélformának és az eredeti tartalomnak hű megőrzését tartottuk szem előtt. A levelek aláírásánál mindenkor az adott aláírást a maga eredeti formájában őriztük meg. A levelekben említődött Barraud-műveket többnyire azok eredeti francia címalakjában közöltük, ettől csak néha tértünk el, de ekkor a jegyzetben tüntettük fel a mű eredeti francia címét.

E 23 levél első közlése során nyílik alkalmam először a köszönetnyilvánításra, melyért Eckhardt Ilonának tartozom, aki már évekkel ezelőtt segítségemre volt a franciáról magyar nyelvre történő fordításban. Annak idején, még az özvegy életében, megtisztelő megbízatásának értelmében egy gyűjteményes levélkötet távlati terve jegyében munkálkodtunk. Halála után e felkérés s e terv ismereteim szerint egyre távolabbinak tűnik, s így sokéves fáradozásunk és a Barraud-tól kapott megbízatás eredményeképpen egy-egy levélcsoportot adunk át a közismeretnek.

Közreadásunk kétszeres főhajtás: a huszadik századi magyar és francia zeneszerzés két nevezetes alkotója előtt, Lajtha László és Henry Barraud nagy történeti példákat idéző, „harcostárs"-sá forrott barátsága előtt. Aligha tévedünk, ha alkotói kapcsolatukat századunk két nemzetet összekapcsoló zenei életének legmagasabb szintű összefonódásaként értékeljük.

*ÁTTEKINTÉS A LEVELEK IDŐRENDJÉRŐL ÉS SZERZŐJÉRŐL*

1. 1940. jan. 29. (Mellékletként François Gachot levele)
2. 1947. nov. 15. London
3. 1948. május 28. London
4. 1953. jan. 7.
5. 1954. jan. 29. (LLné)
6. 1954. május 12.
7. 1955. febr. 17.
8. 1957. febr. 14.
9. 1957. márc. 19. (LLné)
10. 1957. aug. 19.
11. 1957. dec. 25.
12. 1958. febr. 17.
13. 1958. márc. 4.
14. 1960. febr. 10.
15. 1960. május 18.
16. 1960. szept. 7.
17. 1960. okt. 15. (LLné)
18. 1961. jan. 18. (LLné)
19. 1961. május 23.
20. 1961. jún. 9.
21. 1961. okt. 9.
22. 1961. nov. 15. (LLné)
23. 1962. júl. 8.

*JEGYZETEK*

[1] Barraud keresztnevét a lexikonok, szakírások s maga Barraud is *y* végződéssel írta. Ezzel szemben Lajtháék szinte következetesen az *i* végződést használták a levelezésben. A magunk részéről a levelezést természetesen betűhűen közöltük, a címadásban viszont az általánosan elfogadott y-os névformát követtük.

[2] Kutatásaink során évtizedeken át gyarapodó adatsor tárta fel előttünk, hogy a magyarországi kortárszenei francia bemutatók, illetve hangversenyek hátterében szinte mindannyiszor Lajtha közreműködése és javaslata állt. Megállapításunk Barraud műveinek magyarországi előadásaira még teljesebben érvényes. Éppen a Lajtha-levelek ismerete tette világossá számunkra, hogy szinte a II. világháborút követő másfél évtizedben (1945—62) a francia előadóművészek magyarországi vendégszereplésében Lajtha személyes közbenjárásának kulcsszerepe volt. A kérdésről összefoglalóan először: lásd Berlász M. *Az utolsó év „vigasza"* (1961—62) c. tanulmányt. in: *Lajtha Tanár Úr.* 1892—1992. Bp. 1992. L. F. Zeneművészeti Főiskola.

[3] Az 1992. október 18-án Barraud-által átadott Lajtha-levelek, melyekkel behatóan foglalkozni nem állt módunkban, a budapesti Lajtha-gyűjteményben őrződnek. Barraud-val folytatott telefonbeszélgetésünk során biztatott az újabban Lajtha Ildikónak átadott levélcsomag áttekintésére és kiegészítő publikálására. Lehetőségünk szerint kérését teljesíteni fogjuk.

[4] A *Barraud-művek Magyarországon* című tanulmány, valamint *Lajtha László és a kortárs francia művek Budapesten* című tanulmányok előkészületben. Hasonlóképpen e tárgyhoz tartozó Barraud-levelek kiadása is, mint szoros kiegészítője jelen közleményünknek.

[5] Tekintettel a 23 levél folyóirati közlésére a Magyar Zenében történő magyar nyelvű kiadásnak mintegy kiegészítését szolgálja majd a Studia Musicologica-ban megjelenő eredeti francia nyelvű közlés. (Előkészületben.)
*Az Henry Barraud-levelezés forrásértéke* című előadás az első összefoglaló értékelése a 23 Lajtha-levélnek. Amikor a Magyar Zene szerkesztője az 1992. október 29-én az MTA Zenetudományi Intézetében rendezett centenáriumi konferencia előadásainak közlését vállalta, a magam részéről elsősorban a levelek közreadását kértem, s csak másodsorban az azok tartalmára reflektáló összefoglalást, amelynek közlésére előreláthatóan a következő számban sor kerülhet.

[6] A budapesti Lajtha-hagyatékban történt összehasonlítás azt eredményezte, hogy az újabban átadott levélcsoport 15 új leveléllel gyarapítja a jelenleg közzétett 23 levélből álló dokumentumanyagot. Ezen kívül még további 10 levél azonos a már első ízben átadott gyűjteménnyel (közleményünkkel).

1/A

Budapest, 1940. január 29.

Kedves asszonyom,

nemrég volt meg az a hangverseny, amihez Henri dalait kértem.[1] Mint Gachot professzor[2] mellékelt soraiból is láthatja, nagy sikere volt. Mint a szerző felesége és titkárnője, fogadja őszinte gratulációmat, és arra kérem, továbbítsa Henri barátomnak is.

Reméljük, azóta már találkozott vele és jó egészségnek örvend. Talán abban a füzetben, ami mindig nála van, már nem csak témák, motívumok és vázlatok vannak, hanem valami kész dolog is.

Nagyon szeretnénk, ha hallhatnánk valamit Önről, róla, Párizsról, a zenei életről, mindenkiről, akikkel nem találkozhatunk mostanában. Talán felesleges mondanom, mennyit emlegetjük Önöket és bármit kérnének tőlünk, szívesen segítünk.

Tiszteletteljes baráti üdvözlettel

L. Lajtha

Minden jót kívánok és sokszor csókolom mindkettőjüket

Rose Lajtha

1/B

Budapest, január 2.

Kedves Uram,[3]

Engedje meg, hogy mint az elmúlt napokban megtartott francia zenei hangverseny szervezője, gratuláljak önnek a nagy sikerhez, ami nem kis mértékben az Ön műveinek volt köszönhető. Nemcsak én, hanem a közönség is nagyra értékelte az Ön műveit, és meggyőződésem, hogy a jövőben igen gyakran műsorra fogják tűzni őket Magyarországon.

Őszinte híve

Gachot

[1] Barraud dalait, melyek 1939 decemberében a budapesti Francia Intézetben elhangzottak, pontosítani nem tudjuk.

[2] François Gachot francia kulturális attaséként működött Budapesten a II. világháborút megelőző években. Emlékeit 1972-ben írásban is megörökítette, melyben Lajtha Lászlóhoz fűződő baráti kapcsolatáról is szólt. V.ö. *Egy elmúlt ország emlékei.* I—II. Irodalomtörténet, 1972.

[3] François Gachot levele Henry Barraud-hoz. A levelet Lajtháék leveléhez csatolva, mintegy mellékletként küldték el.

2.

London, 1947. november 15.

Kedves Barátom,

remélem még nem neheztelt meg rám! Állandóan újabb és újabb levelekkel bombázom...

Semmiképp sem tudok Párizsba menni. Mikor megérkeztem, rögtön elmentem a Home Office-ba, hogy hosszabbítsák meg a vízumomat. Tegnap is bementem, hogy megsürgessem a dolgot, de méltatlankodva közölték velem, hogy a kérvényem folyamatban van, elküldik a vízumot postán a lakásomra, ahogy ígérték, várjak csak nyugodtan. Sajnos barátom, itt igen lassan mennek a dolgok. Pedig már minden el volt rendezve: az én ügyeim a Népzenei Bizottsággal[4], a november tizenkilencedikei hangverseny, a Magyar Vonóstrió[5] vendégjátéka, az egész együtt a hó végén...

Mivel az antik tragédiákból tudjuk, hogy az ember hiába harcol a végzet vak szeszélye ellen (— na, nem akarok egy Oidipust írni —), lemondtam lélekben a dologról, úgyhogy egy részét most megírom annak, amit élő szóban szerettem volna elmondani.

1. November 19-én Harsányi[6] egy magyar koncertet vezényel az Érard-teremben. Kabos Ilona lesz a szólista, kitűnő zongorista, gyerekkora óta ismerem. Kentner Lajos volt felesége. Férjhez menetele előtt sokat koncertezett, szép sikerei is voltak, de miután férjhez ment és Londonban telepedett le, minden erejével a férje karrierjét egyengette. Mióta elváltak, újból koncertezik: most volt a skandináv országokban, Hollandiában, januárban talán Svájcba megy, Bécsbe, Budapestre, vagy Spanyolországba és Amerikába. Itt Londonban többször is találkoztam vele különböző társaságokban, szemmel láthatólag mindenkit ismer és mindenki igen nagyra tartja. A modern zenei programján dolgozik, mint pl. decemberben Londonban, Dallapiccola. Nem tudna elmenni az Érard-terembe a koncertjére, és utána kicsit beszélni vele. És nem hívná meg egyszer vendégségbe csak úgy, baráti alapon? Tegye meg kérem, ha nem esik nehezére. És küldje el kedves barátom a Preludes-jeinek és Hegedű-zongora szonatinájának egy példányát, — biztos vagyok benne, hogy elő tudom adatni tavasszal Londonban. Valamit tenni kell, — itt még nem eléggé ismerik Önt! Talán felesleges mondanom, hogy erről ne mondjon semmit Kabos Ilonának — ez az Ön számára kellemetlen lenne — ez ügyben majd én fogok intézkedni.

2. Ha november 28-ig nem érnék Párizsba, ami igen valószínű, hallgassa meg a Magyar Vonóstriót. Nagyon kíváncsi vagyok, milyennek találja az ön Triójának előadását. Szinte hallom, amint azt mondja: *„Nocsak, egész jó ez a darab!"* És meghallgatná az én Triómat is? Néhány napja láttam a kefelevonatot, nem tudom, mi fog kisülni belőle, de ezt a 45-ben született gyermekemet[8] még mindig nagyon szeretem. Azt hiszem, még ma is jól mutatja, milyen vagyok, hogyan gondolkozom és komponálok, és kétségtelenül nagy jelentősége van művészi fejlődésemben. Ugye nem kell mondanom, hogy nagyon kíváncsi vagyok a véleményére.

3. Kaptam egy levelet Aurel Milloss úrtól[9], a Milanói Scala koreográfusától és táncosától, jelenleg a Champs-Elysées Színházban egy Petrassi-balettet adnak elő. November 15-én megy Párizsból Londonba. Ha aktuális még, vele elküldheti az ön „Kermesse"[10]-ének kéziratát, de nagyon kérem, még egyszer adjon részletes instrukciókat hozzá. Milloss címe: Hotel West-End, 7 rue Clément Marot.

Ha november 28-án nem lennék Párizsban, decemberre vagy januárra kell halasztanom az utazásom. Mivel december végéig semmiképp sem érkezem meg, attól függ minden, hogy karácsony körül Ön Párizsban lesz-e. Ha nem, megpróbálom januárra halasztani.

Üdvözöljük az egész családot.

A titkárnő csókolja Denise-t
és a kölyköket!!! L. Lajtha

[4] A francia nyelvű levélben Comission de Musique Populaire kifejezés szerepel.

[5] A Ney Tibor alakította Magyar Vonóstrióról tesz említést, mely a levél szerint már 1947-ben megalakult. (Más források az együttes megalakulásának időpontját az 1948-as évvel jelölik.)

[6] Harsányi Tibor zongoraművész, zeneszerző. Harsányi 1924 óta Franciaországban működött, s a párizsi zeneélet egyik ismert személyisége volt még a II. világháborút követő években is.

[7] Kabos Ilonka zongoraművésznő mint Kentner Lajos felesége telepedett le Londonban, s ott a kortárs magyar zeneművészet szolgálatában számos koncertet adott.

[8] A III. vonóstrió előadása említődik, op. 41. — 1945. UE.

[9] Milloss Aurél koreográfus, táncművész az új magyar táncjátékok és századunk európai balettművészetének nemzetközi rangú színpadra vivő mestere, rendezője. Lajthával való kapcsolatán kívül Veress Sándornak két táncjátékát koreografálta (A Csodafurulyát és a Térszili Katiczát.)

[10] La Kermesse, ballet 1943—44.

3.

London, 1948. május 28.

Kedves Barátom,

Május 20-i levele után nagyon nehéz írnom. Higgye el, nem könnyű szívvel kérek választ olyan valakitől, akinek annyi sürgős és fontos munkája van mint Önnek. De meg kell tennem, mert halaszthatatlan dologról van szó. Rövid leszek. A következőről van szó:

Az a társaság, amelyik Eliot „Murder in the Cathedral"-jét[11] adja elő, és tőlem rendelte a zenét, rendelkezik a Cinema fölött. A főszínházuk az Academy Cinema (167 Oxford Street, W. 1.), a városközpontban. Az Academy Theatre nem olyan mozi mint a többi. Csak művészi filmeket játszanak. A repertoárjuk csaknem kizárólagosan európai filmekből áll, ezen belül is főleg francia filmekből. Nyáron felújítják a terem berendezését. A társaság művészi igazgatója a jövő évadra velem együtt egy állandó koncertsorozatot tervez; minden vasárnap vagy minden második vasárnap ($11^h$-tól $13^h$-ig).[12] Érdekes programokat akarunk adni a közönségnek, és a művésznek nem kell az impresszárióval és a „box-office"-szal törődnie. Sikerült meggyőznöm a társulatot, hogy a tervezett koncertek programjának összeállításakor nemcsak az angol zenére és előadókra kell gondolni, hanem inkább a többi európaira. Sőt még azt az ötletemet is elfogadták, hogy ha a Cinema programja a francia művészetre épül, legyen így a koncertekkel is.

Nagy lehetőségeket ajánlanak! A Cinema egy nagyon jó kis központi téren van, és kitűnő művészi hírnévnek örvend! Van egy kiállító termük az alagsorban (pontosan a nézőtér alatt), ami szintén jó hírnévnek örvend művészi körökben. Nem is szólva arról, hogy az angol állam kibérelte hivatalos kiállításokra, volt például egy modern festészeti kiállítás két hangversennyel egyetemben, amelyet a S. I. M. C.[13] angol szekciója szervezett. Így hát láthatja, kedves Barátom, hogy ez a hely több, mint egy egyszerű Cinema, valóságos művészeti centrum. Mint tudja, Londonban csaknem lehetetlen nyilvános koncertet szervezni. Egy Wigmore Hall-i koncert bevétele még telt ház esetén sem éri el a kiadások összegét, sokba fog kerülni, és nem lesz plusz bevétel belőle. Szervezetünk útján a kiválasztott művészeknek (a legnevesebbeknek) mégis tudunk nyilvános szereplést biztosítani Londonban. Az igazgatók úgy gondolják, hogy a művészek megkaphatnák a bevétel bizonyos százalékát. Így biztos, hogy a dolog nem lesz ráfizetéses, a honorárium pedig az eladott jegyek számától függ. A koncerteket nem az alagsorban tartják, mivel a kiállítóterem kicsi, hanem a színházteremben, ami 530 férőhelyes. Az akusztika kitűnő! Magam is meggyőződtem róla. Mivel nem kifizetődő Londonba utazni, és egy 530 férőhelyes teremben hangversenyt adni — főképp, ha csak elsőrangú művészeket akarunk szerepeltetni — arra gondoltam, hogy az Expansion Artistique vagy az Ön által küldött művészek léphetnének fel. Miután a BBC-ben is fellépnének — ennek nyilván meglenne a hatása: nyilvános koncert, sajtó, kritika stb. Mert például, kedves barátom, itt vannak az ön dalai. Nagyon szép, hogy eléneklik a Francia Intézetben, de ott amolyan francia ügy lesz belőle, így viszont sokkal „hangversenyszerűbb" lenne, nagyobb hatással lenne a nem szakmai angol közönségre, és cseppet sem lenne kulturális propaganda íze, ha az „Academy Concerts" keretében adnák elő őket.

Az Expansion Artistique ügyében majd beszélek Tomy Mayerrel...

Mi a véleménye, van-e valami lehetőség arra, hogy küldjön művészeket, jobban mondva, hogy összehangolja a BBC-beli fellépéseiket a mi hangversenyeinkkel. Ha igen, írja meg, mindenféle kötelezettség nélkül, körülbelül hány koncertet tart lehetségesnek, hogy elég koncertet foglaljak előre az ön számára. És főleg írja meg — megint csak mindenféle kötelezettség nélkül — milyen művészekre gondol. A Cinéma igazgatójának feltétlenül kell néhány névvel szolgálnom. Ha lehetséges, egy-egy koncertre két szólistát kérnék, nem egyet. Bármilyen kamaraegyüttes jöhet, az mindig megy, kórusok kevésbé... A program összeállítására kizárólagos jogot formálunk. Nem azért rendezzük ezeket a hangversenyeket, hogy a zongoristák Chopin etűdöket játsszanak... A program ügyében majd mindig kérni fogom a véleményét!

Ez minden! Nagyon gyorsan választ kérek! Ha összejön, csinálok egy Triton-t[14] Londonban. Azzal a különbséggel, hogy évadonként hat koncert helyett nekünk 26 lesz...

Gratulálok a Maître Pathekin[15]-hez és az Universalhoz! Feltétlenül számoljon be róla. Június 4-én ott leszek. A Balladákat is meg fogom tapsolni. Tudja, mennyire szeretem...

Egy meglepetés: Madariaga írt önnek valamit. Nem hagyom békén, facsarom, mint egy citromot, amíg ön meg nem kapja a levet! Ha megkapja az első felvonást, írja meg neki rögtön, hogy haladéktalanul munkához lát. Csak ezzel lehet hatni rá. Szerelmes a zenébe, de csak akkor ír, ha biztos benne, hogy a zeneszerző azonnal hozzáfog a komponáláshoz.

Még egy apróság. Van Londonban egy kitűnő együttes: a párizsi Quintet Instrumental angol megfelelője. A nevük: Wigmore Ensemble.[16] A legjobb angliai zenészek játszanak benne. Hallottam is őket, dolgoztam is velük. Szeretnének bemutatkozni Párizsban, de nem a BBC-vel való csereakció keretében. Nem mintha a BBC-ben nem kedvelnék őket, hiszen rendszeresen játszanak a rádióban. Presztízskérdés, vagy mi, nem tudom pontosan, mindenesetre szeretnének közvetlen meghívást kapni. Sok francia zeneszerzőtől játszanak, többek közt — az én műveimet is. (Azt hitték, hogy Párizsban élek... Meg hogy a zenémből látszik...) Erről is írjon valamit, kedves Barátom...

Nem folytatom, mert úgyis nagyon hosszúra sikerült már ez a levél, úgyhogy — távirati stílusban —

sokszor gondolunk Önökre mindketten
Lajtha László

[11] Eliot nevezett drámája alapján, Georges Hoellering filmrendező felkérésére Lajtha László írt filmzenét a dráma filmváltozatához 1947 őszétől 1948 őszéig Londonban.

[12] Úgy tűnik, hogy Lajtha londoni koncertrendezői terveiben saját magyarországi, nevezetesen a Szabadság téri református templombeli koncertrendezői tapasztalataira épít. Mind a vasárnap délelőtti rendszeres időpontokban, mind más körülményekben ezek az előzetes tapasztalatok jelentkeznek tervei során.

[13] Société Internationale de la Musique Contemporaine, az Új Zene Nemzetközi Társasága.

[14] A Triton nevet viselte az a Párizsban működő nemzetközi kortárszenei hangversenytársaság, amely 1932—1939-ig a század zeneművészetének legtöbb nemzetet és nemzedéket képviselő fóruma volt. Alapítója Pierre Octave Ferroud francia zeneszerző volt. A Triton körében szinte minden évben elhangzott egy-egy Lajtha-kompozíció bemutatója is.

[15] Maître Pathelin, azaz a teljes cím: *La farce de Maître Pathelin* — egyfelvonásos opéra comique (1938).

[16] A Wigmore Ensemble számára komponálta Lajtha londoni munkaéve során a II. hárfakvintettet, op. 46.

4.

Budapest, 1953. január 7.

Kedves Henri,

először is szeretném elmondani, hogy megkaptam utolsó két levelét és igen-igen nagy örömöt szerzett nekem!

Nagyon kedves, hogy elsőként vette fel az elejtett fonalat, és a magam részéről ígérem, hogy a jövőben nem jöhet közbe semmi és rendszeresen írni fogok.

Ahogy olvastam a levelét, olyan jólesett hallanom a barátom hangját, egy olyan zenészét, akit nagyra becsülök, s aki zenéről beszélget velem, a munkájáról, a terveiről. Kevés barátom van, ritkán van rá alkalmam.

Kapcsoljuk ki a levelezés hidegségét. Most *beszélni* fogok arról, amikben a levelében szó volt. Mintha ott ülnénk önnél a szalonban, a zongorája mellett, és beszélgetnénk egymással. Mint hajdanán.

Hát még mindig komolyan veszi ezeket a dodekafonistákat? Lehetetlen! Ez a járvány már eleget pusztított az első világháború alatt. Furcsa volt látnom, mikor 1947—48-ban Franciaországban és Angliában voltam, miként kapják el komoly, felnőtt zeneszerzők ezt a gyermekbetegséget, amiből úgy tűnt, Közép-Európa már lassanként kilábalt. 1900 után Schönberget komolyan kellett venni..., de most már sem a schönbergistákat, sem a dodekafonistákat. A századelő forradalmárai közt Schönberg jelentős személyiség. A végső

pontig elment a skolasztikus akadémiai összhangzattan és a dagályos, fellengzős romantika ellen vívott harcban. Schönberg segített nekünk, hogy megszabaduljunk a wagneri kromatika állítólagos — de csak állítólagos — szabályaitól, és ő rombolta földig a régi falakat, és kényszerített minket, hogy újakat építsünk helyettük. De egy dolgot ő sem sejthetett előre. Érdekes módon az új falak hiába újak, valójában több hasonlóságot mutatnak a régi falakkal, mint Schönberg falaival.

Soha sem szerettem, de mindig kellő tisztelettel beszéltem róla, főleg fiatal koromban, mert nagyon érdekeltek az eredményei. Nem volt „zenész", abban az értelemben, mint az a másik forradalmár — akit csodálok, tisztelek mind a mai napig — Debussy. Ő utánozhatatlan, de ő „a" példakép: „Nyissatok ablakot a természetre — és a zenére". Schönberg tulajdonképpen nem volt zenész. Két végletet képviselnek, ami manapság éppenséggel nem ritka jelenség. Az első gondolkodó típus, aki gondolatait zenébe önti. A másik számára a zene ugyanaz, mint halnak a víz. Nem gondolkodik, hanem él a zenében, ez az éltető eleme. Lehet hogy részrehajló vagyok, mert magam is ez utóbbi típusba tartozom: belső ösztön vonz az egyikhez és taszít a másiktól. Vesse össze Mozartot, Haydnt, Schubertet, Couperint Wagnerrel, Mahlerral stb. és rögtön világos, mire gondolok. Nem hiszem, hogyha valaki nem intelligens, nagy művész lehet, viszont az ösztön, a spontaneitás legalább ugyanolyan fontos.

Na és a mesterség! A dodekafonista mesterségbeli tudása mechanikus, szegényes. Korántsem olyan komplex, mint egy zenészé, egy művészé, aki a zenében él, és mesterségében mindig is tökéletlen és folyton-folyvást tökéletesítenie és csiszolnia kell tudását. És addig csiszolgatja napról napra technikáját, míg valódi virtuóz nem lesz, ami azt jelenti, hogy megbízható eszközzel rendelkezik a szépség kifejezésére. Például egy szépívű vonal éppúgy mesteri kézre vall egy festőnél, mint egy szép dallamív a zeneszerzőnél.

Az antitézisekből erő-gyengédség, tragédia-ujjongó öröm stb., stb. és még mennyi mindenből, mennyi apró részletből áll össze az az arc, mely oly gazdag, oly ellentmondásos, s amit úgy hívnak: humanizmus. Emlékszik?

*„Arma, virumque cano..."* Én nem! Én az embert éneklem.

Azt mondja, hogy leegyszerűsítette a stílusát. Szerintem épp az ellenkezőjéről lehet szó. Nem látja, milyen primitívek a dodekafonisták? Nem vette észre, hogy Stravinsky legújabb stílusa szakrális zene, de mihelyt kidobta belőle az érzelmet, meddő lett és elszegényedett? A modernek közt Bartók az egyetlen, aki főleg az utolsó műveiben, kezdve a Divertimentóval, fütyül minden „izmus"-ra, és semmi mást nem akar, mint zenét. Az ellenpólus, a tudós zene csak látszólag bonyolult. Ahogy én önt ismerem, olyan művészet felé halad, mely kívül egyszerűnek akar látszani, de belül: bonyolult. Más szóval: gazdag, mint amilyen minden igazi művész fantáziája.

Két anekdotával zárom a Schönberg ügyet: talán 1912—14-ben történhetett. Bartók tudta, hogy van belső hallásom. Odaadja nekem Schönberg zenekari műveit. Néhány nap múlva visszaviszem neki. Megkérdezi, értem-e, azt mondom, hogy semmit sem értek belőle. Tovább faggat: „mikor a partitúrát olvasta, hallotta-e?" „Sajnos nem" — felelem. Aztán szabadkoztam, hogy talán még nincs meg a megfelelő gyakorlatom, hogy ilyen bonyolult művet belülről halljak. Bartók elkezd ugratni (és közben nevet azzal a gyönyörű gyermeki kacagásával, amit élete végéig megőrzött) és azt mondja: „Én sem hallom. Ebben a partitúrában az ember látja a hangjegyeket, de hallani nem hallja". És megegyeztünk abban, hogy ez a zene nem „született" hanem „gyártották".

Egy másik alkalommal odamegyek a zongorához és egyszerre leütök egy c-t meg egy d-t. „Nem is olyan rég ez még merészségnek számított" — mondom. Aztán leütök egy c-t, ciszt és d-t. „Ez még merészebb volt". Aztán két kézzel leütök annyi kisszekundot egyszerre, amennyit csak bírok, és azt mondom: „Manapság pedig ez a banális". — „És tudja, mi számít ma merésznek? Ez!" — és leütök egy tiszta c dúr akkordot. Bartók jót nevetett a viccen, nagyon jól értette, mire gondolok.

Nézzük csak, mit is jelent az, hogy egyszerű. Milhaud egyszerű szeretne lenni. De sokszor elviselhetetlenül közönséges, és a kíséret hamis hangjai nem ellensúlyozzák a közönséges-

ségét. Ha az ember népzenét ír bármilyen kísérettel, könnyen banálissá válik. Nincs nehezebb dolog, mint az igazi egyszerűség: könnyen érthető stílus, mely mégis nemes, finom, hajlékony, erőteljes és legelsősorban: fantáziagazdag és temperamentumos, ami nélkül a művészet nem művészet.

Na, de túl sokat beszélek Schönbergről és a weimari időszak német zenéjéről. Csak meg akartam nyugtatni, kedves Barátom, hogy nagyon jól teszi, ha azt a célt tűzte ki maga elé, hogy stílusában egyszerűségre ... gazdagságra törekszik.

Azt írja, hogy a „Csillagász a kútban"-nak[17] nem volt sikere? Hát, kedves barátom, csak maga tehet róla! Tudhatta volna előre, már akkor, amikor Lifarra[18] bízta. Mi mást várt tőle? Egy olyan táncostól, aki zene nélkül akar táncolni; a pózolásával meggyilkolja a zenét! Londonban sok jót hallottam két francia balett-társulatról. Ha jól emlékszem, az egyik a Champs-Elysées-i balett, a másik fiatalok balettje, vagy valami hasonló. Biztos vagyok benne, hogy ezek sikerre vitték volna a „Csillagászt"! Csak nagy vonalakban emlékszem rá, de úgy rémlik, nagyon tetszett akkoriban. Volt egy elég hosszú 3/8-os tánc benne. Keringőféle. Nem A-dúrban volt?

Ha azt mondja, hogy ez a legjobb dolga és ennek sikerült legjobban a hangszerelése, akkor biztos úgy is van. Mikor beszélgettünk, túlontúl szigorú volt önmagához, és mindig leértékelte a saját szerzeményeit. — Legyen nyugodt! Majd eljön az ideje, és korrigálhatja a baklövést. Egy-két év múlva elfelejtik az „Operát", és ha akkor odaadja a „Csillagászt" egy Lifar ellenes koreográfusnak, fiataloknak, meglátja, mekkora sikere lesz! Mondja, nem írt szvitet a balettből? Úgy emlékszem, tervezte a dolgot. Az Universal-nak adta, ugye?

A „Numance"-t[19] valami hivatali fiókban fektetik? És ez elkeseríti? Oh! Én már 1950-ben befejeztem egy opera-buffót, amit Madariagával írtunk, „Kék kalap" a címe. És csak most fogok néhány hét múlva nekilátni a hangszerelésnek. Hogy miért ilyen későn? Semmi kilátásom nem volt rá, hogy színpadra állítsam. Még a partitúra sincs kész. De biztos vagyok benne, hogy eljön az idő az én „Kék kalap"-om számára, akárcsak az ön „Numance"-a számára. A Hirschek, Lehmanok, Cie-k nem számítanak. Csak hadd adják elő a másodrangú művecskéket. Úgyis sorban elhasal majd mind. És eljön az a nap, amikor végre szükségük lesz egy jó operára. Akkor majd felkeresik Önt, és megrendelik a „Numance"-t. Senki sem tud igazi kielégülést nyújtani. Csak mi magunk. Az Ön számára az kell hogy legyen az igazi kielégülés, hogy *megírta* a Numance-t — és hogy a „Numance" jó!

Apropó, kielégülés. Örömmel olvasom, hogy legyőzte a nehézségeket és a tavalyi fáradtságát. Nem mondja, de elég jól ismerem, és azt hiszem, depressziós lehetett. És a depresszióját, mint nehéz terhet cipelte a vállán, aztán, nem tudom mikor, ledobta magáról, és most, hogy egy szimfónián dolgozik, nyilván felszabadult a nyomás alól. Szerettem volna, ha hallja, hogy tapsoltak az „Oratorió"-jának[20] előadása után! Pedig csak lemezről ment! Komoly zenészek gratuláltak nekem, és megköszönték, hogy hallhatták. A Társaság még egy előadást kért. Ez a siker, ez a meleg, baráti fogadtatás biztos buzdítólag hatott volna Önre!

Azt kérdezi, mit írtam múlt évben. Leducnél megjelent egy vegyeskórusra és orgonára írt művem,[21] és biztos vagyok benne, hogy örömmel ad majd egy példányt önnek. A vidám VII. Vonósnégyesem után írtam egy nyolcadikat, amit úgy nevezhetnék, hogy a „Mélabús". Október közepén volt az ősbemutató. Kéttételes. Az első *in medias res* kezdődik, egy hosszú dallammal, tragikus panasz, fortissimóban. A tétel remény és vigasz nélkül fejeződik be, épp olyan sötéten, ahogy kezdődik. A második tétel vad rohanás, kétségbeesett szakadatlan menekülés, de nincs menekvés, a tétel pontosan úgy végződik, mint az első, ugyanazzal a dallammal és ugyanolyan tragikus felhangokkal.

Most épp a III. zenekari Szvitemet írom. Öt tétel. A vázlattal már elkészültem. Az első három tétel partitúrája már kész. Most anyagi okok miatt abba kellett hagynom a munkát, de remélem még januárban be tudom fejezni.

A terveim? Túl sok van: Néha elfog a kétség, lesz-e időm mindet véghezvinni. Mert mihelyt befejezek egy művet, termőföldnek látom magam, melyből kitéptek egy virágot, fát, akármit. Látom a lyukat, a termékeny humuszt, és rögtön szeretném betömni, valami újat,

szebbet, tökéletesebbet ültetni. Tulajdonképpen az ember, a költő, a művész is megihlet, de bevallom, leginkább a szakma maga. Ne feledjük el egy pillanatra sem, hogy a zenész mestersége leginkább a kézművesére hasonlít (akinek nincs gépe), tehát nagy mennyiségben, de finoman kimunkált részletekkel dolgozik. Elsősorban a zenész manuális munkája csábít, melyet jó szakmunkás módjára kell elvégeznie. Nem ismerek még egy olyan szakmát, mely oly tömeges és mégis kifinomult lenne, melyhez annyi szakmunkási ismeret szükséges, mint a zene.

Ez az ismeret nem elméleti. Amit az iskolában tanultunk, édeskevés. Az igaz, e nélkül nem lehet megmozdulni. Sokat kell tanulmányozni a régieket — ha úgy tetszik, a modernebeket is — de sose azért, hogy utánozzuk őket. Ha látja az ember, mit értek el, azt is látja, mit kell tennie, hogy elérje a célját. Sohasem érjük el a tökéletességet, ez kívül esik az emberi lehetőségek határán. De a látványa izgat, ösztökél, előre hajt... És a zene! Csak a szép hangzás, az ösztönösség, a temperamentum, a forma képes meggyőzni a hallgatóságot. Ha valaki olyasmit kérdez tőlem (milyen nevetséges!): mondja, ez modern? Ön szubjektív vagy objektív stb., stb., olyankor Ingres szavaival így szoktam válaszolni: (nem vagyok benne biztos, ő mondta-e) „Fütyülök rá!". Mint ahogy a versben nem a logika, hanem a ritmus és a rímelés győz meg minket — a zenében ez a szép hangzás. Szép hangzás azt jelenti: a hangzó anyag összessége, minden elemével. A lehetőségek végtelensége. Itt van a két szimfóniám: a IV. és az V. Milyen ellentétesek! Talán a IV.-et hallotta. Az ötödikkel sok szakmai problémám volt, amit igen nehéz volt megoldani. Úgy érzem, jó munkát végeztem.

Térjünk vissza a terveimre. Ha befejezem a III. Szvitemet, nekilátok az operám hangszerelésének. Szeretnék írni egy hegedűversenyt, egy furcsa Táncszvitet, amit Couperin Folies Françaises-e ihletett — és közben egy IX. Vonósnégyest és két operát. A „Kék Kalap" csak kb. két óra és 10 perc hosszú. Egy színházi előadáshoz kicsit rövid, szeretnék még egy rövid felvonást írni hozzá, ami nem lenne hosszabb 30 percnél, és akkor kitöltene egy egész estét. Jó lenne, ha Mada[22] írná meg ennek a felvonásnak a szövegét. A Kék Kalaptól nagy kedvem támadt az operára, és ha találnék egy jó librettót, rögtön belevetném magam. Erről ennyit, mert még azt mondja, hogy vén bolond vagyok. Már csak ezért is, mert közben sokat kell a népzenével, gyűjtéssel, felvétellel, jegyzeteléssel, átírással foglalkoznom. Májustól novemberig majd minden hétvégét vidéken töltöttem, ilyenformán hetenként három napot vesztegettem el.

Azt kérdi, milyen irányban fejlődik a stílusom. Azt hiszem, sokat nem változtam, legalábbis nem vettem észre. A festészetben nem szeretem a piszkos foltokat, a kevéssé motivált színkeveréseket; a zenében a hamis hangokat, a kellemetlen hangzásokat, amikkel csak az üres részeket töltik ki. Ha a szerző szakmai tudása elégtelen, nincs elég invenciója, akkor fogja, csavar egyet rajta, és az üres helyre odavet egy piszkos foltot, egy ritmusképletet, a közönség pedig nem tudja, mihez kezdjen vele, úgyhogy, inkább elfogadja. Én — nem. Én szeretem a melódia vonalát, az ellenpontot, a harmóniát, a színeket, formákat, de csak akkor, ha tiszta, átlátszó, nincs benne csalás, hamis anyag. Csak semmi Ersatz! A gondolatot ne facsarjuk ki, mint holmi kiszáradt, öreg citromot! Na de, kedves Barátom, ha netán hallotta a II. Szvitemet, a III. Szimfóniámat, vagy az utóbbi napokban a IV. Szimfóniát, úgyis tud mindent. Nagyon kevés ember véleménye érdekel, de köztük Ön az első. Egyik félhivatalos levelében nagyon szép dolgokat írt, de azt hiszem, az amolyan hivatalos udvariasság volt. Nagyon lekötelezne, ha mondana valamit a IV. Szimfóniámról.

Apropó, szimfónia. Hogy halad az öné? Ha még nem késő, a Numance alapján azt tanácsolnám, vegye elő a régi egyszerűségét, dallamosságát, kristálytiszta szerkesztésmódját, a nagy jellemalkotó képességét. Ez a szál végighúzódik egész munkásságán, kezdve az *Ouverture pour une Comédie*-vel[23] egészen azokig a rövid, csodálatos kis dalokig, amiket Párizsban játszott el nekem. (Mi lett velük?) Ez valóban nemes anyag! Rövid darab, semmi felesleges, bájos dallamívek, finom ritmusok, és valamennyi másmilyen: jellemek! Ön úgy tud jellemet ábrázolni, mintha portrét festene. Ennek Couperin volt a nagy mestere. Még Bachnál is jobban értett hozzá.

Önnek megvan a saját nyelve. A nagy, méltóságteljes, tragikus művek után (Ártatla-

nok,[24] Numance) ne hanyagolja el művészetének másik oldalát sem: a gyengédséget. (Manapság úgy vélem, Schubert legalább olyan nagy, mint Beethoven.) Mikor Párizsban azokat a rövid kis dalokat hallgattam, amikről az imént beszéltem, úgy tűnt számomra, valami készülő dolog vázlatai.

Egy szimfóniában a témák olyanok, mint egy dráma vagy komédia szereplői. A német koncepció szerint a kidolgozás cselekményből, bonyodalomból és konfliktusból áll. Ez a koncepció meggyűlöltette velem az effajta kidolgozást. Ez az irodalom, illetve a múlt ballasztja. A zenében elég, ha megjelenik a téma, hiszen a második, harmadik stb. téma az előzőtől függ. Lapozzon bele egy kicsit a IV. Szimfóniába, fog benne repríz nélküli tételeket találni. Van repríz, vagy nincs... „non est postulatum".

A Szimfóniájában bizonyára kerülni fogja a zengzetes szólamokat. Mivel rettentő kíváncsi vagyok rá, arra kérem — ha nem esik nagyon nehezére — küldjön nekem néhány témát (csak két sorban leírva). Nagyon jól esne, úgy érezném magam, mintha ott ülnénk kettesben a zongoránál.

Bocsásson meg, kedves barátom, hogy ilyen rendkívül hosszúra sikeredett a levelem. Ráadásul teljesen felesleges módon. Annyi mindent szerettem volna mondani, és olyan keveset mondtam. Túl sok témába kaptam bele, de tényleg csak beléjük kaptam. Sokat kéne beszélgetnünk, hosszan, sok-sok hosszú levelet kéne váltanunk, hogy tisztázzuk a közös témáinkat. Mert... nagyon sokáig hallgattunk. Ha ön is úgy gondolja, ez még egyszer nem ismétlődhet meg.

Mára búcsút veszek Öntől, és szokás szerint megint köszönök Önnek mindent. Feleségemmel együtt

sokszor öleljük önöket
László

[17] A mű eredeti címe *L'Astrologue dans le puits.* Ballet La Fontaine nyomán. Bemutatták Párizsban, 1950-ben.

[18] Lifar, Serge orosz táncos és koreográfus. 1923-tól Párizsban Gyagilev orosz balettegyüttesének tagja. Az említett időszakban a párizsi Nagyopera balettmestere és táncosa.

[19] Salvador de Madariage Cervantès nyomán készítette el Barraud-nak a „Numance" című tragédie lyrique szövegkönyvét. (Bem. 1955)

[20] Ha Lajtha helyes műfajjelölést használ, akkor a *„Le Mystère des Saints Innocents"* oratóriumot említi. Ha nem, akkor a *Villon testamentum*ot, ennek viszont kantáta az eredeti műfaja.

[21] A Mise vegyeskarra és orgonára című mű említődik, Op. 54.

[22] Lajtha baráti levelezésben gyakran használta Madariaga neve helyett a Mada rövidített formát.

[23] Az *Ouverture pour une Comédie* említésekor a *Suite pour une comédie de Musset*-re utal (1936), melyet Barraud Lajthának ajánlott.

[24] A mű eredeti francia címe: *Le Mystère des Saints Innocents* (1946—47).

5.

Budapest, 1954. január 29.

Kedves Denise-em,

biztos azt hiszi, hogy hűtlen lettem magához, azért nem válaszoltam az októberi levelére. De nem azért hallgattam, mintha elfelejtettem volna, vagy lusta lennék. A következő történt...

Augusztusban örömmel elfogadtam egy barátnőm meghívását, aki családjával a Balaton partján lakik. Tavasz óta fáradtnak éreztem magam, idegesnek, és azt gondoltam, ettől a pihenéstől majd rendbejövök. Sajnos nem így történt. Az első hetekben nem is volt semmi baj, de az utolsó napok mindent tönkretettek. Influenzás fertőzéssel érkezem Budapestre. Néhány injekció leviszi a lázam, de középfülgyulladást állapítanak meg és homloküreggyulladást, ráadásul a gégész mandulaműtétet javasol. Aztán egy apró fülműtét, aztán kikezelik a homloküreggyulladásomat — a mandulaműtét előtti kontroll során kiderül, hogy

a vérsüllyedésem nyolcszor akkora, mint kéne, és ilyen állapotban nem lehet kivágni a mandulámat. A belgyógyászok keresik a vérsüllyedés okát, de nem találják. Azzal ijesztgetnek, hogy talán a tüdőmtől van. Szerencsére a tüdőgyógyász professzor megállapítja, hogy nincs semmi, csak egy heveny bronchitisz nyomai, aminek már legalább húsz éve, de legyengült egészségi állapotomra való tekintettel egy hónap üdülést javasol a hegyekben.

Karácsony előtt jöttem vissza onnan és — teljesen meggyógyultam! Jól vagyok, segítség nélkül elvégzem a háztartást, az idegességem elmúlt és most végre nyugodt körülmények közt írom ezt a levelet, és nagy-nagy barátsággal gondolok önre. (A mandulám éppoly nyugodt, mint én, türelmesen várja májust, amikor is búcsút veszünk egymástól.)

Nehogy azt higgye, drága Denise, hogy egocentrikus vagyok, — azért írtam le ezt a hosszú betegségsorozatot, hogy bebizonyítsam, nem jószántamból nem írtam. Különben rögtön válaszoltam volna, mert olyan jó hírt kapni öntől és egy-egy levélváltás közti szünet sokszor nagyon is hosszú a számunkra. Ebben ne szemrehányást lásson, ez egész egyszerűen így van. Henri teljesen elmerül a munkájában, és könnyű elképzelni, ön mennyit vesződhet a gyerekekkel, a háztartással, meg mindazzal a sok dologgal, amit Henri körül kell intézni. Mi mindezt megértjük, de nem vigasztal meg minket. Tudhatja, mennyire szeretem, mennyire örülök, ha levelet kapok öntől és mennyire meghatódtam, mikor azt az aranyos fényképet küldte a gyermekeiről! Köszönöm kedvesem! Nagyon szépek a lányok, és a kis Jean hogy megnőtt! Claire teljesen az apja, Jean pedig szakasztott olyan, mint az anyja. Ha lesznek még ilyen képek önökről és a gyerekekről, nagyon kérem, küldjenek néha! Egy levél, egy fénykép mindig felidézi az önök otthonát és azokat a boldog időket, amiket — sajnos oly régen — ott töltöttünk önöknél Párizsban, Franciaországban.

Magányosan éldegélünk. Esténként, kettesben sokat beszélgetünk önökről. Lászlót mindig is mély barátság fűzte Henrihez, s bármilyen messze is kerültek egymástól térben és időben, barátsága még inkább elmélyült. Most már nem csak arról van szó, hogy jól megértik magukat egymással. Mindig meghatja Henri hűsége, ami sokszor mint Deus ex machina érkezik, épp az utolsó pillanatban, és megmenti őt. Most éppen emészti magát, mert úgy érzi, hogy legutóbbi levelében akaratlanul is megsértette Henrit azzal, hogy zeneszerzési tanácsokat adott neki.

Lászlónak nagyon sok munkája van. Pénzt továbbra is népdalgyűjtéssel, felvételekkel, lejegyzéssel keres. Fizikailag és szellemileg is kemény munka. Nagyon hideg telünk van, sokat havazik és fagy. Tudja, kedves Denise, mindig olyan rettenetesen aggódom, amikor elutazik (majdnem minden hónapban egy hétre) távoli falvakba — és tudom, hogy ebben a borzasztó időben kilométereket kell sokszor gyalogolnia! Ráadásul diétáznia kellene, de hát ott csak azt ehet, amit kap. Ez a népdalgyűjtők sorsa!

Jó hangulatban van — sokat ír és könnyedén. Tavasszal Leduc kiadja az V. Szimfóniáját, és még ez évben megjelenik a VIII. és IX. Vonósnégyes, december felé pedig a III. zenekari Szvit. Addig nem hagyom békén, amíg meg nem hangszereli az operáját.[25] Madariaga azt írta, hogy be tudta volna venni az edinbourgh-i fesztivál programjába.

Leductól tudjuk, hogy megvolt a Miséjének[26] próbája. Sajnos nem tudtunk róla, mikor lesz és így nem hallottuk. Nem kérek túl nagy dolgot, drága Denise, ha azt kérem, értesítsen (ha nincs ideje írni, akkor képeslapon), mikor adják a rádióban László műveit? Nagyon nagy szolgálatot tennének nekünk.

És most egy nagy újság! A legkisebb fiam, Ábel, megházasodott, elvett egy amerikai lányt! Kolléganője, biokémiával foglalkozik a Columbiai Egyetemen, ahol Ábel asszisztens. Nagyon kedves, aranyos, — csak levelekből ismerjük, illetve fényképről, ami nagyon tetszik nekünk. Marinak hívják, nagyon aranyos, fekete haja van és kék szeme, amerikai keverék ír, dán, német vér van benne. Már öreg házasok, hiszen az esküvőt november 15-én tartották. Nagyon jót mulattunk az utolsó levelükön, azt írták, hosszú hat hét távlatából megállapítható, hogy a házasságuk jól sikerült, és a házasság intézménye igen szerencsés dolog, s még mindig olyan boldogok, mint az első nap... Bronxban laknak egy villában, van egy vendégszobájuk is, ha érkezik valaki, ott alhasson. Ha Henri esetleg megint Amerikában turnézna, nagyon szívesen látnák. A hely igen zenei: négy villával arrébb Toscanini lakik.

Tudja milyen nagy dolgoknak nézek elébe! Legelőször is: nagymama leszek! Ábel és Mari 1954—55 telére ígérik a kisbabát. Ezek a fiatalok milyen lassúak és lusták! Másrészt ha arra gondolok, hogy lesz majd egy kisunokám, és nem láthatom azonnal, nagyon szomorú leszek. Milyen sok keserűséget okoz nekem, hogy már öt éve nem láthatom a fiaimat... Mindig fáj. Pedig nem mindennapi fiúk: öt éve egyfolytában legalább egy levelet írnak minden héten, és részletesen beszámolnak a tudományos eredményeikről és a legapróbb hétköznapi eseményekről. De hát semmiféle levél nem pótolhatja őket.

Az oxfordi fiam még mindig nőtlen, hányszor eszembe jut, milyen jó lenne, ha itthon lenne és átadhatnám neki a családi otthon melegét. Már hírnevet szerzett tudományos körökben és több meghívást kapott az Egyesült Államokból. Azt hiszem a jövő évet New Havenben tölti a Yale Egyetem meghívására. Ha elfogadja, nem lesz olyan messze az öccsétől (másfél óra New Yorktól) és ha belegondolok, hogy ő a jövendő keresztapa... Hogy nélkülünk lesz a keresztelő — megint elfog a szomorúság.

De elég a szomorúságból — mert vannak boldog pillanatok is az életben: mikor megjönnek a levelek! Minden reggel türelmetlenül várom a postást, és boldog vagyok és vidám, ha levél érkezik New Yorkból, Oxfordból vagy (?) Párizsból.

Talán sikerült bebizonyítanom, milyen öröm számomra, ha levelet kapok Önöktől, és mennyire boldogok lennénk mind a ketten (László és én), ha rendszeresen leveleznénk Önökkel, drága Denise.

Ezerszer öleljük mindkettőjüket és sok szeretettel gondolunk önökre

Rose

[25] A kék kalap című vígoperáról tesz említést.

[26] Az op. 54-es jelzésű orgonakíséretes Miséről van szó.

6.

Budapest, 1954. május 12.

Kedves Barátom,

bizony sok-sok éve kaptam öntől ajándékba a Musset-komédiához írt szvitet. Nekem ajánlotta, mert tudta, mennyire szerettem (és szeretem ma is), és bár nem beszéltem róla, nagyra értékeltem ezt a baráti gesztust, mely mindennél jobban bizonyította a köztünk levő kölcsönös barátságot és megértést.

Ne gondolja, hogy az elmúlt évtizedek alatt megfeledkeztem volna a tartozásomról. De minthogy idővel kapcsolatunk mind szorosabbá vált, olyan művet akartam választani, melynek hangulatában önnek is része volt.

Nem is sejti, kedves barátom, hányszor segített rajtam azzal, hogy már 1949-től kezdve előadatta a műveimet, nemcsak hűséges barátom volt, hanem nem egyszer megmentőm. E zűrzavaros és veszélyekkel teli évek során sok mindent írtam, de ez az V. Szimfónia a legtragikusabb köztük. Megtalálja benne szakmai tudásomat és invenciómat, de sok átélt dolgot is. S bár messzire szakadtunk egymástól, ön mégis jelen volt még a mindennapjaimban is, s már mikor megírtam, arra gondoltam, hogy önnek fogom ajánlani, drága Barátom. Az, hogy önnek ajánlom, nem csupán köszönet és a tartozás lerovása. Az V. Szimfónia, mely az ön nevét fogja viselni, legyen a mi bensőséges kapcsolatunk tanúságtétele, beszéljen életem azon időszakáról, melyben ön oly fontos szerepet játszott.

Fogadja hát el tőlem ezt a szerény ajándékot, mert olyasvalaki adja, aki nem tud mást nyújtani, csak amin dolgozott s amit szeret.

Az V. Szimfónia első próbája botrányba fulladt Budapesten, és rögtön betiltották. Ez 1952-ben történt, mikor a szocialista-realista optimizmus még nagyban virágzott és a törvény erejével vonatkozott valamennyi zeneszerzőre. Egyedül én — merem mondani — próbáltam áthágni ezt a törvényt. Minden hivatalos szerv nekem esett politikai és esztétikai vonalon. Na de, kedves barátom, egy öreg harcost nem olyan könnyű megijeszteni.

Remélem, ismer már annyira, hogy nem gondolja azt, hogy a következő sorok bármiféle összefüggésben állnának az ajánlással. Tudom, hogy az V. Szimfóniát épp úgy elő fogja adatni, mint ahogy minden korábbi művemet 1949 óta. Mindabból, amit írtam, nyílvánvaló hogy az V. Szimfóniám párizsi előadásának még nagyobb jelentősége lehet, mint a többi művem esetében. Ezért kertelés nélkül azt javasolnám: októberben. És hadd kérjek öntől egy nyilvános rádióelőadást, mint a VII. Vonósnégyesnél. Sajnos, közlekedési sztrájk miatt sokan nem hallgathatták meg ezt az előadást. Reméljük, hogy ezúttal nagyobb szerencsém lesz.

És, kedves barátom, keressen valami jó karnagyot, aki képes fenntartani a drámai feszültséget, a kompozíció vonalát, ugyanakkor elég érzékeny a zenekari színeimre, és elég temperamentumos, s képes a rohanó II. tételt végighajszolni.

Abban a reményben zárom levelemet, kedves Henri, hogy ha majd meghallgatja az önnek ajánlott Szimfóniát, nemcsak a zenét fogja benne hallani, hanem őszinte barátságomat is megérzi benne, s ezt a szerzeményemet úgy fogja tekinteni, mint egy néma kézfogást, mely többet mond bármi ügyetlen szónál.

Sok szeretettel hűséges barátja

L. Lajtha

7.

Budapest, 1955. február 17.

Kedves Barátom,

Igaz, a november 12-i keltezésű levelét e hónap utolsó napjaiban kaptam meg, több mint két hónapos hallgatásom nem véletlen. Gondolatban több levelet fogalmaztam meg, de soha sem írtam meg őket. Nagyon kedves levelének egy sora tartott mindig vissza, melyben azt írja, hogy zeneszerzési kérdéseket nem célszerű levelezés útján megvitatni. Semmi sem áll tőlem távolabb, mint hogy erre akár gondoljak is. Addig mindig diszkréció, elfojtás nélkül írtam, jószerivel meg sem válogattam, leírtam az első szót, ami a tollamra jött, mert olyan jó, ha az embernek van egy barátja (ön azon kevés zenészek egyike, akikkel állandó kapcsolatot tartok), akivel nyíltan beszélhet. Aztán valamit nyilván elrontottam, nem tudom mikor, valamivel biztos megsértettem, vagy rosszul fejeztem ki magam, ha ön úgy érezte, hogy bárminemű vita bármilyen módon megzavarhatja a kapcsolatunkat, vagy kényes és kellemetlen helyzetbe hozhat bennünket. Ha valaha is mondtam volna valami kellemetlen dolgot, kérem, bocsásson meg nekem, hiszen annyiszor adta tanújelét őszinte barátságának, hogy tőlem egész mást érdemelt.

Hát ezért nem íródtak meg azok a levelek, melyekben szakmai problémákat akartam megvitatni. Annyira szerettem volna a zenei nyelvről írni — és idő kellett hozzá, hogy elfelejtsem mindazt, amit el szerettem volna mondani. Ma, már az V. Szimfónia, a bemutatója messze került tőlem, a múlt ködébe vész, elmosódik — csak az ön alakja áll tisztán előttem, az a barát, akit szeretek és becsülök, s aki nem azért fogadta el az ajánlásomat, mert az valamilyen értéket képvisel, hanem mert értékelte azt a gesztust, azt a baráti érzelmet, mely az ajánlást diktálta.

Szilárdan hiszek a barátságban — remélem ön is — s hiszem, hogy sem a távolság, sem az idő nem változtathatja meg.

Sokat emlegetjük otthon Denise-t és önt... E hetekben már folynak a Numance[27] próbái s már nincs messze a bemutató. Kell-e mondanom, mennyire fáj nekünk, hogy nem lehetünk majd jelent. Hiszen ez oly jelentős állomás egy zeneszerző életében!

Hol tart a Te Deumával[28]? Bizonyára azóta már meghangszerelte? Írjon nekem valamit a művéről, a koncepciójáról stb., mert ez a téma engem is izgat azóta, hogy megírtam a Misémet és a Magnificatomat. Nemcsak a szövege csábít, hanem elsősorban a hangulata, felhasználásának tradíciója, az az alkalom, mikor eléneklik.

Az életünkről nem tudnék sokat mesélni. Semmi sem változott. Rendszeresen, minden hónapban elmegyek tíz napra népdalt gyűjteni. Egy éve azokkal a katolikus dalokkal foglalkozom, melyet halottvirasztásnál énekelnek egész éjszaka; a XVI. századig nyúlik vissza az eredetük.[29]

Azért van két olyan dolog, aminek örülni fog. Az első: nagy sikere volt a fafúvós triójának[30] Budapesten, a Francia Intézet termében. A terem nem valami nagy, de mindig igen jó közönség gyűlik egybe: zeneszerzők, zenészek, művészek, zenerajongók. Nyilván kapott programfüzetet, amiből látható, hogy műve e műfaj legjobb francia szerzeményei között szerepelt. Ha azt mondom, sikere volt, ezt korántsem udvariasságból teszem. Íme a bizonyíték. Az együttes nyilvános hangverseny keretében még egyszer el fogja játszani, lehet hogy még a Rádióban is. Az együttes neve: Budapesti Fúvósötös, és a Szimfonikus Zenekar és az Operazenekar legjobb szólistái játszanak benne. Nagyon lelkiismeretesek; kisebb próbákat nem számítva, öt hosszú próbán át dolgoztam velük. Nem tudom, mi a véleménye a Triójáról, de nekem, miközben dolgoztam vele, az volt az érzésem, hogy semmit sem vesztett a frissességéből az elmúlt évtizedek alatt, és ma is annyira tetszik nekem, mint régen.

A második: novemberben a Kroll Vonósnégyes (amerikai) bemutatta a VII. Vonósnégyesemet New Yorkban a Town hallban. Nagy siker volt, a hét nagy napilap jó kritikákat írt róla „head lines"-okkal. Sok zenész jelen volt, s talán ennek köszönhetően a Paganini Vonósnégyes február 25-én megint el fogja játszani ugyanott. Apropó, vonósnégyes: hadd hívjam fel a figyelmét, hogy a VIII. és IX. Vonósnégyeseim már megjelentek Leducnél. Mondana néhány jó szót a „Pascal"-éknak[31]? Választhatnának a két mű közt, s amit meghagynának, azt odaadhatná egy másik együttesnek — esetleg Lespine-éknek? Ha valami jobb megoldást tud, tegyen úgy, ahogy jónak látja. Csak azért javaslom őket, mert ők már eljátszották a VII.-et. Nagyon szerénytelen vagyok, ha azt kérem, hogy még erre az évadra adjon nekik időpontot?

A fiaim és menyeim jól vannak. Az a mi legnagyobb vigaszunk, hogy nem telik el úgy egy hét, hogy ne kapnánk levelet tőlük. Ne feledje, hogy már hat éve nem láttuk egymást, s hogy azóta semmi fennakadás nem történt a levelezésünkben.

Mára be is fejezem, kedves barátom. Remélem semmi nem változott köztünk, s hogy e sorokat olvasva ugyanolyan barátsággal gondol öreg barátaira, mint mi Önökre.

Annak ellenére, hogy oly hosszú idő és nagy távolság választ el bennünket egymástól, úgy érzem, ismét egymás mellett vagyunk, s a régi harcostársakat épp oly hűség, őszinteség, megbecsülés és barátság fűzi össze, mint mindig is.

Öleljük mindkettejüket
L. Lajtha

[27] Barraud tragédie lyrique-je, Madariaga szövege nyomán. Vö. 19. jegyzettel.

[28] Te Deum S. Koussevitzky emlékére, 1955.

[29] Vö. Lajtha László szerkesztésében megjelent gyűjteménnyel: *Sopronmegyei virrasztóénekek*, Zeneműkiadó, Bp. 1956.

[30] Fúvóstrió, 1935.

[31] A Pascal nevet viselő vonósnégyes együttes említődik.

8.

Budapest, 1957. február 14.

Kedves Barátaink,

itt van előttem Denise levele, s nagy-nagy szomorúsággal nézem a keltezését: október 9...

Már megint hónapok teltek el hosszú hallgatásban, pedig ígéretet tettünk egymásnak, hogy ez többé nem fordulhat elő.

Látszólag én vagyok a hibás — de tudniuk kell, mi is történt valójában.

Az ön levele, kedves Denise, a történelmi események előtt néhány nappal érkezett. Ekkoriban vidéken voltam, Rózától távol, és november elején jöttem vissza Budapestre, meglehetősen kalandos utazás során, hogy Rózával együtt élhessem meg a forradalom második, véres szakaszát. Nem beszélek most arról, mivel foglalkoztam ebben az időszakban — csak annyit mondok, hogy november vége felé kis híján odavesztem.

Mint tudják, drága barátaim, szabálytalan alkat vagyok, örökös ellenzék. Ezúttal a Halálnak mondtam azt, hogy „nem!". Az orvos, aki kivizsgált, az esetemet „csodálatos"-nak találta, mivel az EKG kimutatta, hogy tíz napon át mászkáltam és dolgoztam szívtrombózissal. Most már túl vagyok a veszélyen, és két hete már szabad kicsit sétálnom a friss levegőn. A kardiológus szerint két hónap múlva teljesen egészséges leszek.

A betegségem okát, kedves barátaim, sem az utóbbi hónapok kavargásában, sem a szervezetemben ne keressék. A szívemnek semmi szervi baja sincs. Mindez akkor kezdődött, mikor visszajöttünk Londonból, az azóta eltelt veszedelmes és kemény időszak ásta alá az egészségemet. Igen, 49-ben kezdődött, s tart mind a mai napig. Az ilyen évek sosem múlnak el nyomtalanul az ember feje felett.

Már 1949-ben meg kellett merevítenem magam a szabadságom érzetében, gőgös magányba kellett visszavonulnom. Mindig egyedül, mindig résen, pihenés és lazítás nélkül... fenyegető légkörben. Tudat alatt rengeteg gond ásta alá erős szervezetemet, mígnem a körülmények s a pszichikus túlterhelés ledöntött a lábamról.

Hála istennek, lehető legjobban végződött a dolog, s lassanként megint elkezdhetek dolgozni. Mindenesetre egyelőre minden szempontot figyelembe kell venni. Egészségi okok miatt tavaszig nem járok vidékre népdalt gyűjteni, lelkileg pedig nem szabad elfelejtenem, hogy szabadságom ketrecbeli szabadság, s továbbra is zsarnok erők szorításában élek. Mégis megpróbálok kilépni ebből a világból, s felülemelkedni a csetepatékon. Ez azt jelenti, hogy ha eddig magányosan éltünk, most még magányosabban, mint a remeték. Ez még néhány hónapig fog tartani, utána újra kell kezdenem a harcot. Remélhetőleg addigra már teljesen rendbejövök.

Közben vázlatban új szimfóniát kezdtem komponálni, a hetediket. Kemény lesz és tragikus.

Csípkelődik velem, kedves Denise, de színtiszta igazság, hogy én, a Szigorú, *teljes mértékben* jónak találom Barraud barátom zenéjét! Arra kérem, kedves Henri, küldje el néhány művét, amit már megmutatott nekem. Nincsenek kortárszenei partitúráim, s most nagy vágyat érzek magamban, hogy lássak s olvashassak valamit, főként az ön műveit. Juttassa el hozzám vagy a Numance Szimfóniát, vagy valami más megjelent vagy fénymásolt művet. — A budapesti rádióban nemrég a Ney Trió előadta az Ön Vonóstrióját, s játszották a Fúvóstriót is.[32] Ha a Fúvósötös időben megkapja az útlevelet és a vízumot, bemutatják az ön művét, ahogy megbeszélte velük. A fiatal magyar zongorista, aki várja őket, nagyon tehetséges.

Hát ennyit mára. Csak annyit akartam elmondani, hogy az öreg harcos még életben van, és örömmel gondol azokra a sajnos oly rövid napokra, melyet önnel együtt tölthetett, kedves Henri.

Ezt a levelet a diplomáciai futárszolgálattal küldöm. Ha a levelében nem politizál, a posta útján is válaszolhat. Ha valami olyasmit akarna írni, ami nem bírja el a cenzúrát, címezze a Quai-d'Orsay-ra, futárszolgálattal Gui Turbet-Delof-nak, a Budapesti Francia Intézet igazgatójának — de a nemevet ne írja rá a borítékra.

Remélem hamarosan választ kapok — akár Henritől, akár Denise-től — nagyon örülnénk neki. Sokszor öleljük mindkettejüket

régi és mindig hűséges barátaik
Róza és László

[32] Lásd az 5. és a 30. jegyzetet.

9.

Budapest, 1957. március 19.

Drága Barátaink,

megvallom, megremegett a kezem, mikor a fekete keretes borítékon felismertem az ön kezeírását, kedves Denise...

A halálhírre mélységesen megrendültünk. Henri Budapesten már mesélt elhunyt édesapjáról, és tudtuk, hogy nagyon legyengült az egészségi állapota. A tragikus eseményre mégsem lehet magyarázat — a fájdalom minden más érzést a háttérbe szorít... Lászlóval mi is eltemettük már a szüleinket, négyszer álltunk a nyitott sír előtt. Mindnyájan idősebbek voltak, mint az ön édesapja, mégis úgy éreztük, hogy belőlünk hantolnak el egy darabot. Addig mi voltunk a „gyerekek" e naptól fogva azonban végérvényesen felnőttek lettünk, a legidősebb korosztály. Tudjuk, milyen szeretetben és egyetértésben éltek, nagyon is el tudjuk képzelni, micsoda megrendülést jelenthetett önöknek a haláleset.

Teljes mértékben megértem az ön helyzetét, drága Denise, hiszen húsz évvel ezelőtt Lászlónak is volt egy súlyos autóbalesete — ők is hárman voltak a kocsiban — és egyedül ő maradt életben.[33] Fogadják legmélyebb együttérzésünket, és szeretném, ha úgy éreznék, hogy ott állunk mellettük, s öreg, hűséges barátaik együtt osztoznak önökkel gyászukban.

Nagyon kedves volt, hogy írtak magukról is. László nagyon boldog volt, hogy hamarosan megkapja Henri partitúráit. Mikor olvasta a levelüket, kicsit úgy érezte magát, mint Ovidius a száműzetésben. Két ízben is elmulasztotta a Te Deum előadását, és borzasztóan sajnálja, hogy nem hallhatta Henri és Gavoty párbeszédét a színpadon. Jól emlékezik a partitúrára, de más dolog látni, és megint más kétszer hallani. Mikor ilyen közvetlen kapcsolat van a fiatalokkal, ott feltétlenül jelen kéne lenni, hogy az ember átélhesse azt a különös hangulatot, ami, mint írja, kitűnő volt. — Gratulálok a Vonósszimfónia sikeréhez! László szimfóniájának a bemutatója április 17-én lesz Budapesten.

De hagyjuk a zenét. Ez a végzetes baleset makacsul visszatér a beszélgetésünkbe. De a sötétségre a mindig megújulni akaró élet fényözönnel válaszol, és nem hagyja, hogy elmerüljenek a bánatban; ott van ön mellett Henri, a gyerekei, fivére, aki hálistennek megmenekült!

Öleljük mindkettejüket és a gyerekeket is, kicsiket, nagyokat, sok-sok szeretettel

Rose és László

[33] Lajtha Lászlóné az 1936-ban, Magyarországon, Debrecenből Budapestre történő visszatérésről tesz említést, amikor is Pierre Octave Ferroud-t, Lajtha Lászlót és egy harmadik személyt súlyos autóbaleset ért. A két francia kolléga meghalt, s csak Lajtha László élte túl az autóbaleset következményét. A történteket Claude Rostand is említi: *L'oeuvre Pierre Octave Ferroud* c. könyvében.

10.

Budapest, 1957. VIII. 19.

Kedves Henri,

„Jobb későn, mint soha". Annyira örülök, hogy hírt kaptam öntől, hogy megbocsátom korábbi hallgatását. Róza már Oxfordban van és várja a következő ifjú Lajtha világrajöttét. Onnan fog írni önnek, remélem, kapcsolatba kerülnek egymással.

Igaz a hír, hogy Koppenhágába megyek, de csak néhány napra, egy népzenei kongresszuson fogok elnökölni. Nem mint Magyarország képviselője megyek, hanem az International Council[34] Igazgató Bizottsága hívott meg személyesen.

Őszinte érdeklődéssel olvastam mindenkori igaz barátom terveit. Az ön helyében megírnám az operát, mert nincs nagyobb öröm, mint ha az ember valóra váltja dédelgetett terveit. Ami az új szimfóniát illeti — ha nagyon „zordon"-ra sikerült — bizonyára így van —, akkor „Te akartad, Dandin György". Igaza van: az ember ne változzon, úgyse tud megváltozni. De engedje meg, hogy a magam részéről továbbra is ragaszkodjak a „megrendelésemhez": egy kristálytiszta, vidám, lágy műhöz, melyben benne van a „doulce France" [édes Francia-

ország, arch.] régi arculata, az a latinos szellem, mely örökké változó formában ugyan, de mindig újraéled az évszázadok során. A drámai, feszültséggel terhes, szigorú, tiszta, minden sallangtól mentes, mégis mindig igaz, mindig spontán művei után ez egy kis felüdülést jelenthetne önnek.

Nem válaszolt arra a kérdésemre, hogy el tudná-e küldeni a Numance Szimfónia vagy a Vonószenekari Szimfónia[35], vagy bármi más mű partitúráját, amit szívesen adatnék elő Budapesten. Most állítják össze a jövő évad programját, de így, hogy a partitúra nincs a birtokomban, csak elméleti javaslatokat tehetek, még ha barátaimról, régi növendékeimről van is szó. Küldje el őket, kérem.

Ami az egészségemet illeti, közel álltam a halálhoz, aztán úgy döntöttem, hogy élni fogok. Hónapról hónapra tér vissza az erőm: már a gyűjtőutaimat is újrakezdtem, ami jelenleg, mint tudja, a fő megélhetési forrásom.

Denise bizonyára megérti, mi folyik Róza lelkében, aki tíz év után viszontláthatja egyik fiát, és most ismerkedik meg a menyével és — ami a legfontosabb — *az unokájával!*

Remélem levelezésünk (és Rózával való levelezése is) ezentúl rendszeres lesz. Mennyi ideig marad New Yorkban? Esetleg felkereshetné a fiamat. Ha egyedül megy hozzá, el is tudja szállásolni. Ez ügyben írhatna Rózának.

Nagyon köszönöm a Rádiót. Önre mindig lehet számítani.

Sokszor ölelem Denise-zel és a gyerekekkel együtt

László Lajtha

[34] Az International Folkmusic Council említődik, melynek szervezésében megrendezett konferencián Lajtha László részt vehetett 1957-ben.

[35] Vonószenekari szimfónia, 1956.

11.

1957. dec. 25.

Drága Henri Barátom,

Róza hazaérkezése és a karácsonyi előkészületek miatt csak némi késéssel tudok a legutóbbi két levelére válaszolni.

Micsoda esemény: rövid időn belül két levél is érkezik öntől! Tudhatja — már számtalanszor elmondtam — mennyire hiányzik önnel az állandó kapcsolat. Igazán nagy örömmel olvastam a leveleit, az én igaz és hűséges barátom benyomásait. Mindenekelőtt azonban szeretném tiszta szívemből megköszönni azt, hogy olyan kedvesen fogadták Rózát Párizsban. Azóta is sok szeretettel és lelkesedéssel, folyton önöket emlegeti... És a gyerekeket! Ilyenkor mindig rettentő zavarban vagyok, mert nem találom a megfelelő szavakat; ezért csak ennyit mondok: Köszönöm!

Az első levelére nem válaszoltam; elnézést kért, hogy nem az első, hanem a második Sinfoniettát vette bele a programba. De hát, kedves Henri, teljes mértékben helyesen járt el — így is beszéltük meg. Nem tudom ki és hogy okozta a bonyodalmakat. Hadd szögezzem le egyszer s mindenkorra: meggyőződésem, hogy ön mindig is a lehető legtöbbet teszi és fogja tenni számomra. Régi fegyvertársak vagyunk, teljes bizalom és barátság köt össze bennünket. Ha valamit kérnem kéne Öntől, habozás nélkül megtenném, mert tudom, hogy Ön, kedves Henri, úgyis mindent megtesz, ami módjában áll. E gondolatok jegyében azt hiszem senki és semmi nem állhat ezután sem közénk.

Örömmel olvastam legutóbbi levelében, hogy tetszett a második Szinfoniettám[36]. Ami a második tételt illeti, bizonyára igaza van. Az utóbbi években jópár lassú tételem hosszúra sikeredett. Például a IX. Vonósnégyesben vagy a VI. Szimfóniában. Ha azt mondom: hosszú, akkor mindig az időtartam hosszúságára gondolok, s mivel tudom, hogy nem célszerű a tempó törvényeit áthágni — (azt mondhatnám, hogy nekünk, zenészeknek a hang az időben a nyersanyagunk) — azon gondolkodom, nem követtem-e el valahol hibát, illetve,

hogy hol a hiba. Sajnos eddig még nem jöttem rá, miért sikerednek hosszúra a lassú tételeim, vagy mint ön mondja, túl hosszúra. Minden a gondolatok egyensúlyától, a témák egymásutánjától függ, melyek a szükségszerűség erejével jelentkeznek számomra, s még ha pontot akarok is tenni a végére, képtelen vagyok rá, amíg valami hiányérzetem van. Persze ez gyenge kifogás. Olyan problémára mutatott rá, kedves Henri, mely számomra is sok fejtörést okoz. Gondolni fogok rá, és higgye el, kételyeim visszhangja még inkább el fog gondolkoztatni. Arra kérném, hogy legközelebb vessen egy pillantást a partitúrára és jelölje meg azt a részt, amit feleslegesnek érez. — Ami az ön szerint hiányzó negyedik tételt illeti, talán igaza van: úgy teljesebb lenne. De akkor nem szimfoniettát, hanem szimfóniát kellett volna írnom. Köszönöm a tanácsait — talán már legközelebb hasznát is veszem. Azért örülök, hogy tetszett Önnek ez a mű, és — mint mondja — jövőre nyilvános hangverseny keretében be is mutatja.

Végül küldött néhány partitúrát, egy lemezt és két könyvet. Még nem érkeztek meg, de mihelyt kezembe kapom a partitúrákat, mindent meg fogok tenni, hogy még ebben az évadban előadják őket. Sajnos, a szezon már igencsak megkezdődött, a programokat már összeállították; ha nem sikerül jó helyet találnom számukra májusig, biztos lehet benne, hogy a következő évad elején eljátsszák őket. — Gratulálok az amerikai útjához, és kívánom, legyen ugyanolyan sikeres, mint Strassburgban. Ha közben hírt adna magáról, lenne valaki, aki együtt örül önnel a művei sikerének.

A párizsi utam? Még a holdban van. Augusztusig nem tudok elmenni Budapestről. Talán augusztus elején Brüsszelben leszek, ahol egy folklór kongresszuson veszek részt. Az a hír járja, hogy szeptember elején előadást kellene tartanom a magyar népzenéről. Azzal a feltétellel tartom meg, ha szeptember végétől október végéig Párizsban maradhatok.

Ma van karácsony első napja. Szinte látom gyermekei körében, akikről Róza annyi szép dolgot mesélt. Kívánok minden jót és sok szeretettel ölelem Denise-zel és a gyerekekkel együtt

hűséges barátja,
László

Még egyszer mindenért sok köszönet!
Szeretettel Rose

[36] II. vonószenekari Sinfonietta, op. 62 (1956)

12.

Budapest, 58. II. 17.

Kedves Henri,

mint bizonyára hallott róla, Rózát január 15-én megoperálták. Még a kórházban van, ott töltöm estig a délutánjaimat. Remélem, hogy annyi komplikáció után végre talpra áll és tovább javul az állapota — és nem jön megint közbe valami.

Ezért nem válaszoltam, és nem köszöntem meg a partitúrákat, melyek csak Róza operációja után érkeztek meg. Ha majd magam áttanulmányoztam őket, odaadom a zenekaroknak, hogy eljátsszák. Ha semmi nem jön közbe, két zenekari műnek bemutatója jön számításba.

Hadd gratuláljak önnek tiszta szívből e néhány sorban a Concertinója[37] sikeréhez. Rangjához méltóan szerepelt, és a közönségtől nagy-nagy tapsot kapott. Ismétlem: a Concertinót igen melegen fogadták és szomorú vagyok, hogy nem hallhatta ezt a kitűnő előadást.

Bár jelen lelkiállapotomban nem vagyok jó zenehallgató, Concertinójának már az indítása megragadott és az utolsó hangig fogva tartott. Szilárdan hiszem, hogy nagy jövő vár a Concertinóra.

Hát sebtiben ennyit mára; köszönöm a szép estét és őszinte elismerésem!

Ölelem önt és mindenkit
barátja, László,
aki egy kissé fáradt

[37] Barraud Concertino vonószenekarra c. művének budapesti bemutatójára utal.

13.

Budapest, 1958. március 4.

Drága Denise[38],

kedves és jó hozzám, mint mindig. Február 20-i levelét olvasva újra és újra megjelenik előttem. Finom érzékkel mindig megtalálja azokat a gyengéd szavakat, melyek szívünk mélyéig meghatnak bennünket. A soha el nem múló barátság, részvét, hűség árad soraiból; nagyon-nagyon köszönöm, és meg kell mondjam, hogy Róza (aki milliószor csókolja) nagyon meghatódott, mikor olvasta a levelét — sok vigaszt merített belőle.

Azt kérdi, mivel operálták. Cisztája volt (akkora mint egy tojás) a vakbele mellett és — noha nem fájt neki — ragaszkodott hozzá, hogy a vakbelével együtt kivegyék. Az operáció jól sikerült, a cisztológiai vizsgálat szerint a ciszta teljesen jóindulatú volt, és úgy számítottunk, hogy 10 napon belül elhagyhatja a kórházat. Ám a negyedik nap egy sor komplikáció lépett fel. Először is bénulás vagy bélelzáródás veszélye. Alig múlt el ez a veszély, mellhártyagyulladást kapott. Mivel Róza penicillinérzékeny, sztreptomicin injekciókat adtak neki. Sajnos a sztreptomicin többet ártott, mint használt, mivel megtámadta a bélflóráját, úgyhogy Róza teljesen legyengült, mire kiderítették, hogy tályog nőtt a hasfalán.

Szegény Rózának heteken át állandóan 39—40 fokos láza volt. Egy francia gyógyszer, „Rovamycine", melynek létezéséről egész véletlenül lett tudomásom, s melyet telefonon rendeltem Párizsból, végül csodát tett. Ötnapi kezelés után Róza túl volt a veszélyen. Most már itthon van, de még két-három napig ágyban kell maradnia. (Arra kér, írjam meg, hogy nagyon szereti Magát). Egy-két hét múlva ismét talpra áll — és munkába mint titkárnő.

Képzelheti, mennyire nem voltam vidám, főképp mivel néhány nappal hazatérése előtt itt kellett hagynom; anyagi okok miatt megint el kellett mennem gyűjteni. — Az egészségem olyan, mint mindig, de most nincs időm foglalkozni vele, mert csak ketten vagyunk, s így csak egyikünk engedheti meg magának azt a luxust, hogy beteg legyen.

Róza sokat beszélt az ön gyermekeiről; elragadtatva konstatálta, milyen jól sikerült gyerekek, és hogy örökölték szüleik minden jó tulajdonságát. Küldene egy fényképet róluk?

Kedves Denise, hadd ejtsek még néhány szót Henri Concertinójának sikeréről. Azt hiszem, megleltem a titkot, hogy kell előadni a zenéjét. Tegyük az egyik pólusra César Franck vagy Chopin műveit, és a másik homlok egyenest ellenkező pólusra Henrit — hangsúlyozom: csak az előadás szempontjából — és egy közös ismertetőjelet fogunk találni. Ha Chopint vagy Franckot érzelmesebben adják elő, mint azt ők maguk a partitúrában előírják, olyan Chopint kapunk, ami már nem is az igazi Chopin. Ha Henri valamely művét (mint ez Bartók néhány művével is előfordul) vadabbul játsszák el, s így próbálják kiemelni a drámai feszültséget, eltúlozva a szerző szándékát, könnyen agyoncsaphatják a művészi hatást. Én nem finomítottam meg a művét, nem csendesítettem vagy gyengítettem le, viszont nem engedtem, hogy eldurvítsák, és nem arra törekedtem, hogy minél nyersebb legyen (az előadók csaknem mindig ebbe a hibába estek), hanem a szép zenei hangzást igyekeztem végig fenntartani. A mű igen nagy hatást gyakorolt a közönségre, értékelték azt az erőt és drámai feszültséget, mely annak a zeneszerzőnek a művéből áradt, akit úgy hívnak, hogy Henri Barraud. Legalább akkora boldogsággal hallgattam a közönsége meleg tapsait, mint ön hallgatta volna, kedves Denise, ha ott lehetett volna a zsúfolásig telt teremben.

Mihelyt Róza rendbejön és ismét nyugalom lesz a házban, nagy örömmel fogom tanulmányozni Henri minden szerzeményét, melyet volt szíves elküldeni nekem. Mint már jeleztem önöknek, a jövő évadra Henri műveiből legalább kettőt tervezek műsorra tűzni Budapesten.

Egy nagyon jó karmester készül Párizsba, Angelo Ephrikian, nagyon jó vonószenekara van Firenzében — ismerem, mert a műveimet dirigálja. Sokat beszéltem neki Henriről, és felbátorítottam, hogy keresse fel személyesen és kérjen engedélyt tőle a vonószenekari Szimfóniájának olaszországi bemutatójához. Egymással kellene megbeszélniük a dolgot, mert nem tudom, nincs-e Henrinek más szándéka a művel, illetve megfelelnek-e neki az olaszországi zenekarok, melyek igen jók, de nem elég nagyok.

Még egyszer nagyon köszönöm a levelét, kedves Denise, s remélem, hogy mire levelem megérkezik, Henri is sok sikerrel gazdagodva tér haza hosszú és fárasztó körútjáról.

Sok szeretettel barátja
László

[38] H. Barraud amerikai útja miatt távol lévén, Lajtha Barraud feleségének címezte levelét.

14.

Budapest, 1960. február 10.

Kedves Henri,

most csak nagyon röviden írok, mert — mint Leducéktől nyilván hallotta — tatarozás miatt ki kellett költöznünk a lakásunkból és ingázunk a ház, ahol egy garzonlakást vettem ki, és a hotel közt, ahol átmenetileg lakunk.

Amúgy is sok-sok munkával túlterhelt életem most még körülményesebb lett, mivel a sok herce-hurca miatt sokkal kevesebb időm jut munkára, holott a tennivaló korántsem áll arányban az elvesztegetett idővel. Ráadásul az életünk rettentő fárasztó lett és lehangoló...

De nem tudok hallgatni a VII. Szimfóniám bemutatójáról. Semmi jelentősége, hogy nem tudtuk fogni a párizsi közvetítést, mivel több párizsi levélben is részletesen beszámoltak nekünk a koncertről. És ha Rosenthalnak,[39] aki a koncert után rögtön írt nekem, Leducéknek és más párizsi barátaimnak már válaszoltam, hogy ne írnék épp önnek, kedves Henri, akinek köszönhetően e gyönyörű hangverseny létrejött? Keressek-e megfelelő köszönő szavakat? Azt hiszem, felesleges. Szívünk mélyéig ismerjük egymást — ön ugyanaz az öreg harcostárs a számomra, mint én az ön számára, és remélem, azok is maradunk utolsó leheletünkig. Milyen megható lenne, ha szemtől szembe állhatnánk, s most megölelhetném... Vajon kibírnám-e könnyezés nélkül?

Ebben az évadban már eljátszották a Trióját,[40] elő fogják még adni a Numance Szimfóniát, a dalait és néhány zongoradarabját. Az összes előadó jó művész, régi tanítványaim. Hadd nyújtsam át ezt a kis csokrot, mint hálás barátságom és mindenkori nagyrabecsülésem jelét.

Apropó, bemutatók. Neynek nincs gordonkása, ezért meghatározatlan időre feloszlatta a trióját. Három fiatalember, akik rendszeresen gyakorolnak velem, új együttest alakítottak Magyar Vonóstrió[41] néven. Szeretnék műsorra tűzni az ön Trióját, én tanítanám be nekik. Kényes helyzetben vagyok. Sokat dolgoztam együtt Neyékkel, akik nagyon jó művészek, és nem szeretném megsérteni őket, annál is inkább, mert nincs semmiféle jogcímem, hogy visszakérjem tőlük az ön művét. De minthogy az új trió, Liebner triója turnéra indul Svájcba, Németországba, Hollandiába, sőt talán Olaszországba is (Liebner nagyon agilis ügyintéző), s mivel az együttes kitűnő, kár lenne, ha nem vehetnék fel a programjukba az ön gyönyörű művét. Liebner — az én tanácsomra - már írt önnek e tárgyban. Nem írna néhány udvarias sort Neynek (a nevem említése nélkül), hogy bocsássa Liebner rendelkezésére a partitúrát, amit hamarosan visszakapna, mihelyt Liebner lemásoltatná? Ez így lenne ésszerű, mert az a szokás, hogy siker esetén több együttes is játszik egy művet, s az nem egy együttes kizárólagos tulajdona, mely ráadásul — jelenleg — nem dolgozik.

Nekem készülőben van a VIII. Szimfóniám, mely még tragikusabb hangvételű lesz, mint a hetedik.

Sok-sok évi huzavona után végre megegyeztünk Madával,[42] beleegyezett néhány módosításomba, és új szöveget írt a zenémre, ahol nem tetszett neki az enyém. Meg kell hagyni, hogy az új szöveg jobb mint a régi, vagy mint az enyém.

Az USA-ban eljátszották a III. Szimfóniámat és a Cleveland Orchestra többször is elő fogja adni az V. Szimfóniát.[43] Rendeltek egy hegedűversenyt, egy zongoraversenyt, egy fúvósötöst, ezenkívül szeretnék még egy operát írni, amolyan modern oratóriumfélét — csak hát mikor, drága Barátom? Lakás, megfelelő dolgozószoba nélkül, havi tíz nap gyűjtőúttal?

Hol tart az operájával? Hol és mikor fogják adni? És mi a véleménye arról, hogy állítólag

visszatérnek ezek a fantomok, ezek a kísértetek — az 1905—20-as időszak szeriális dodekafonizmusa? Már az első világháború előtt azt hittem, hogy végleg kipusztultak.

Ha ideje és lehetősége lesz rá, írjon nekem néhány sort. Nagyon jól esne. De ha nem is írna, tudnia kell — mint ahogy én is tudom, hogy levelezés nélkül is éppoly hűséges és elszakíthatatlan barátok maradunk, mint fiatalkorunkban.

Kedves Henri, még egyszer hadd köszönjem meg azt a lehetőséget, amit kaptam öntől, és Rózával együtt öleljük önöket, Denise-t, Claire-t, Daniele-t és Jeant,

sok szeretettel
barátja, László Lajtha

[39] Manuel Rosenthal francia karmester, a VII. szimfónia párizsi bemutatójának dirigense.

[40] Barraud Fúvóstriójának előadásáról, terveiről már korábban is volt szó. Vö. a 30. jegyzettel.

[41] Liebner János gordonkaművész 1960-ban újabb vonóstriót szervezett. Liebner Lajtha tanítványa volt a Nemzeti Zenedében.

[42] Salvador de Madariaga nevét Lajtha baráti levelezésében gyakran a rövidített formában használta. A közös műről, *A kék kalap* című vígopera szövegkönyv változatairól van szó.

[43] A Széll György vezényletével tervezett előadást említi.

15.

Budapest, 1960. május 18.

Kedves Henri Barátom,

az idei budapesti zenei évad némiképp „Henri Barraud" égisze alatt zajlott. Vonóstrió, két dalciklus, Villon Testamentum, és végül a Vonószenekari Szimfónia. Felismerik, becsülik, szeretik... A közönség és a zenészek a klasszis zeneszerzők közt tartják önt számon!

A szimfóniájának szép sikere volt. Nagy tapsot kapott, mindenki nagyra értékelte a mű őszinteségét, drámai erejét, feszültségét; s még azok is, akik túl keménynek tartották, megemelték kalapjukat a zeneszerző hajthatatlansága, szuverenitása, meg nem alkuvása előtt, ez előtt az ízig-vérig muzsikus előtt, akit úgy hívnak, hogy Henri Barraud.

Én magam, mikor hallgattam, sokkal több szépséget és ötletet fedeztem fel benne, mint mikor olvastam. Sokat dolgoztam a karmesterrel, sőt a zenekarral is, és sikerült mindazt kihozni a partitúrából, amit ön beleírt.

A Numance Szimfónia előadását a jövő szezonra halasztották. Az a zenekar, amely játszotta volna, igen sok tagját elvesztette, elment a karmester is, és az új karnagynak rengeteg munkája volt, hogy egyáltalán be tudja fejezni az évadot különösebb blamázs nélkül.[44]

Ezen kívül mit tudna javasolni a jövő évadra? A „Ney Trió"-ból kivált a gordonkás, úgy hogy jelenleg nem dolgoznak együtt. Van egy másik „Vonóstrióm",[45] akik szeretnék eljátszani az ön Trióját, de nincs meg a kotta. Jelenleg egy fiatal „Vonósnégyes"-sel dolgozom[46], klasszis, virtuóz zenészek. Nem lenne kedve egy vonósnégyest írni nekik? Sokat járkálnak Európában, többször is eljátszanák. Ugyanez a helyzet egy hárfás együttessel kapcsolatban, sokat játszanak a Magyar Rádióban, nyilvános hangversenyeket is adnak.[47] Biztosan több előadásra is számíthatna.

Ami engem illet, a lehető legrosszabb. Továbbra is szállodában lakunk a saját költségünkön, és még mindig nem született döntés arról, mehetek-e ősszel külföldre vagy nem. Dolgozom, mert a munka valamennyire megvigasztal, sokat járok népdalt gyűjteni, hogy megkeressem a betevőmet, mégis egyre messzebb távolodom a folklórtól. Valami jó azért ebben is van: zenei nyelvem műről-műre mind jobban közeledik a nemzetközi felé.

Továbbra is folyton piszkálnak; az eszközeik elég kellemetlenek... De a jóember még mindig életben van és öleli önöket, kedves Henri, Denise-zel és a gyerekekkel együtt, és marad hűséges és szerető barátjuk

László Lajtha

[44] Az 1956-os forradalom következtében emigrált zenekari tagokról tesz említést.

[45] A már előző levelében is ajánlott újonnan alakuló vonóstriót, a Liebner-triót ajánlja barátjának.

[46] A Bartók vonósnégyessel kezdődő betanítói együttműködést említi.

[47] A Magyar Hárfástriót említi.

16.

Budapest, 1960. szeptember 7.

Kedves Henri,

Ma reggel érkezett Budapestre Louis Barges úr, akinek közvetítésével néha a futárszolgálattal tudok hírt küldeni, és még ma be kell fejeznem ezt a levelet, hogy a holnapi szállítmányba bekerüljön. Ezért csak sebtiben írok, sokkal rövidebben, mint szerettem volna.

Talán jobb is így, úgyse szeretek sokat beszélni, ha rosszul mennek az ügyeim. Mert minden rosszul megy mostanában. Például: nem jutottam ki a bécsi folklórkongresszusra, ahol pedig minden költségemet, utazás, ellátás stb., fizették volna, tehát a magyar államnak egy fillérjébe se került volna. Képzelheti, milyen közelről érintett a dolog, ugyanis ezen a kongresszuson választották meg azokat a specialistákat (én is a jelöltek közt voltam), akiket jövőre az Egyesült Államokba hívnak meg, és minden költséget térítenek. Végre megismerkedhettem volna amerikai unokáimmal, a menyemmel, találkozhattam volna a kisebbik fiammal, akit már 13 éve nem láttam... Ritka alkalom, talán vissza se tér már soha... Ez csak egy apró példa arra, mennyire lehetetlen lett nálunk az élet.

Életünk anyagi oldalát nem számítva, amit a külföldről érkező részesedések és folklórgyűjtő utaim többé-kevésbé biztosítanak, minden csak egyre nehezebb. Most a tekintélyemet akarják megingatni, ami a lelket tartja bennem, próbálnak elszigetelni. Ezért nem engedélyezik a külföldi útjaimat, ezért tilos a magyar zenekaroknak vagy szólistáknak külföldi turnéik során bármely művemet is eljátszani. Eddig a három jó budapesti zenekar egyike minden évben előadta egy művemet, egyetlen egyszer. Ez mindig bemutató volt, és csak ilyenkor szerepelt a nevem magyar programon. Néhány napja tudtam meg, hogy ebben az évadban még ezt az egy lehetőséget is elvették tőlem.

Hogy rövid legyek, sok jel arra mutat, hogy ha így megy tovább, adott esetben a kivándorló útlevelet sem kapnám meg, pedig van bevándorló vízumom. Azért egyelőre a helyzetem nem tragikus, mert a holland, belga, osztrák és amerikai zenekarok fogják játszani a műveimet. Sőt, egy fiatal magyar vonósnégyes és egy velem együtt dolgozó trió is fogja műveimet játszani külföldön. Ez még a felszínen tart. De a csapásokat valahogy viszonozni kellene. Műveim betiltására egyetlen megfelelő riposzt kínálkozik: ha egy művemet nem Budapesten, hanem valahol külföldön mutatnák be. Ha sikerül, jó ütőkártya kezemben a kivándorló útlevél megszerzéséhez, ha úgy hozzák a körülmények.

Kedves Henri, amit írok, nem hisztérikus siránkozás. Látom — mint már annyiszor láttam — hogy gyűlnek a viharfelhők, szeretném ép bőrrel megúszni, és amennyire ilyenkor lehet, biztonságban lenni.

A következőt szeretném kérni. Be lehetne-e mutatni egy zenekari művemet — a partitúrát időben elküldeném — 1961 májusában a Francia Rádió valamelyik nyilvános koncertjén? Azért fontos a „nyilvános koncert", mert a magyar követségnek kell küldenie valakit, aki jelentést ír róla, és ez megszilárdítaná a helyzetemet, legalábbis egy időre! A Champs-Elysées Színházbeli hangversenynek is igen jó hatása volt, amikor előadta a VII. Szimfóniámat. Tisztában vagyok azzal, hogy felmerülhetnek nehézségek. Nem én vagyok az egyetlen zeneszerző, külföldi vagyok. Nem lesz-e sok kellemetlensége, ha teljesíti a kérésemet? Mondja meg őszintén!

Ne nehezteljen rám, kedves Henri, ha most túl sokat beszélek a dolgaimról. De ki máshoz fordulhatnék ennyire bizalmasan?

Áthatolhatatlan rendetlenségben élünk. Tatarozzák a házat, hat hónapra ki kellett költöznünk. Mióta visszatértünk, azóta a homlokzatot kezdték csinálni — sok zajjal és piszokkal — az udvart, sőt a lakásunkat is. És novemberig nem is fejezik be...

Kedves Henri, remélem, önöknél minden rendben van, a család jó egészségnek örvend és az operáját hamarosan előadják!

Csak az a remény éltet, hogy elutazhatok egyszer innen, és végleg nyugalomban éldegélhetek Oxfordban az unokáimmal, és Párizs és Oxford közt élem életem... Megadatik-e nekem e kegy valaha is?

Kicsit idegesen zárom soraimat, de azért sok szeretettel ölelem, kedves Henri, Denisezel és a gyerekekkel együtt.

Az űzött vad, aki hűséges barátja, és az is marad mindig

László Lajtha

17.

Budapest, 1960. október 15.

Drága Barátaink,

Megfejtsem a kérdést, amit október 5-i nagyon kedves és megható levelükben tesznek fel? Azt kérdik, miért írunk egymásnak olyan ritkán, mikor oly gyakran gondolunk egymásra. A válasz roppant egyszerű: annyira szeretjük egymást, annyira ismerjük egymást, barátságunk a hosszú évek során már oly sok próbát kiállt, hogy a szavak már vajmi keveset képesek köztünk mondani — elég egy gesztus, egy félmondat, s a másik már mondja is: „Értem, tudom...".

Azért nagyon örültünk a levelének, kedves Denise. Az ön írásából valami sajátos illat árad, amit két, egymásnak ellentmondó, mégis igaz szóval jellemezhetnék: „Emlék és jelenlét."

Mily jólesett családi beszámolóját hallani! Sokkal többet tud írni a gyerekeiről, mint mi a mieinkről. Egyrészt a mieink idősebbek, másrészt egyikük Oxfordban, a másik New Yorkban telepedett le végleg, — nagyon messze tőlünk. És mit is írhatnánk drága unokáinkról, akiket nem is ismerünk? Gyermekes elszólásaik a szülőknek és nagyszülőknek sokat jelentenek, másoknak viszont érdektelenek. Azért nagyon örülünk a leveleknek, amit mindkettő rendszeresen küldözget nekünk.

Maguknál más a helyzet — csak úgy zeng a ház a három gyerek tevékenységétől, akik oly különbözőek, oly tehetségesek, oly elragadóak... Mikor azt olvassuk, hogy Claire a Louvre-iskolába jár, eszünkbe jut az a marseille-i levél, melyben az ifjú Barraud-házaspár beszámol első gyermekük születéséről... És éppígy vagyunk Danièle-lel és Jeannal. Micsoda boldogság, ha az embernek három ilyen nagyszerű gyereke van!

Továbbra is nagyon csöndesen éldegélünk. Ami az egészséget illeti, nagy baj nincs. László egy valamiben nem ért egyet magával. Szerinte az ember nem öregszik, csak az idő múlik, s vele az életünk is.

Nagyon melegen gratulálunk Henrinak a buffo-operájához az Aix-en Provence-i Fesztiválon![48] Mikor László ezt megtudta, kategorikusan megtiltotta Henrinak, hogy „könnyen elfáradjon!" Először is még fiatal, és a Rádió sokkal kevesebb idejét veszi el, mint Lászlónak a gyűjtőútjai (nem is szólva a cigányzenekaroknak készült átiratokról). A buffo-opera és a Rapsodie cartésienne, amit a Rádióban végzett munkája mellett komponált, nem kis dolog! Másrészt Henri őrt állt, egy nagyon fontos bástyát védelmezett. A francia és a nemzetközi zenei életben játszott fontos szerepe közismert. Minden zenész, akivel csak találkoztunk, csak *felső fokban* beszél róla, igaz és szép dolgokat mondanak: széles látóköréről, energiájáról, pártatlanságáról a Rádióban — és előadói és zeneszerzői tehetségéről!

Tiszta szívből köszönjük, hogy gondoltak Lászlóra, és a Chaillot palotában rendezett modern zenei fesztiválon bemutatták a művét. Lászlónak két ajánlata van önök számára. 1. *Április vége felé* küldene *egy új szimfóniát* (a IX.-et), néhány vázlat már van belőle. A jelzett időpontban megkapnák a kéziratot és a zenekari anyagot a Leduc kiadótól. (Április végénél korábban László semmiképp sem tud elkészülni a komponálással). Még nem tudja, adhatja-e címnek azt, hogy „Symphonie de Profundis"? Három tétel, szokásos nagyzenekarra, 20—25 perces időtartammal. A bemutató ősbemutató lenne.

2. *Egy gordonkaverseny.* Nyilván ismeri a gordonka-zongora változatot, amit Párizsban Huvelin és Mme Manchon[49] *„Koncert-szonáta"*[50] címmel adtak elő. László kicsit átírta André Navarra számára, aki Budapesten ragyogóan játszotta el.[51] Ezt a változatot most készítik Leducnél a következő címmel: *„Versenymű gordonkára és zongorára"*, és László

most várja a második próbanyomatot. — A budapesti hangverseny után László megígérte Andrénak, hogy a Concerto zongoraszólamát meghangszereli. Ha Henri ezt a hangszerelt Concertót választaná (aminek a zenei anyaga nem új), és André Navarra (aki már nem tudja a szólamát), ez idő tájt Párizsban tartózkodna, László hozzáfogna a zongoraszólam hangszereléséhez, és ebben a formában történhetne meg a bemutató. Az a néhány változtatás, aminek hatására a „Koncertszonáta" „Concerto" lett, nem jelentős. A kérdés az: a szólista nem bonyolítja-e az ügyet.

Ez lenne a két ajánlat — mindkettő április végére. Henri szabadon választhat és László azt a művet hangszereli meg először, amit Henri választ: vagy a Kilencedik Szimfóniát — vagy a Gordonkaversenyt.

Nagyon lekötelezne bennünket, kedves Denise, ha mielőbb tájékoztatnának Henri szándékáról, mert Lászlónak hamarosan munkához kéne látnia. Az a zeneszerzési módszere, hogy egy ideig gondolkodik rajta és csak *aztán* veti papírra zenei gondolatait.

Nem olyan rég, angliai rendelésre László komponált néhány kórust orgonakísérettel.[52] Remélhetőleg meghívják valamelyik párizsi fesztiválra vagy Angliába, s így jelen lehet művei bemutatóján. Az útlevél ügye áprilisig aligha oldódik meg.

Drága Barátaink, még egyszer nagyon köszönjük Henrinak ezt a kedves, baráti gesztust, és sokszor csókoljuk önöket, nagyokat, kicsiket (?) egyaránt,

hűséges és szerető barátjuk
Rose

[48] Barraud Lavinia című opéra bouffe-járól tesz említést (1959).

[49] Francia előadóművészek, André Huvelin gordonkaművész és Jean Manchon Theiss zongoraművész, akik a Gordonka-zongoraszonátát 1958-ban a Magyar Rádióban is felvételre játszották.

[50] Sonate en concert, op. 68 (1962) gordonkára és zongorára.

[51] André Navarra gordonkaművész az említett művet 1960. április 19-én adta elő Budapesten.

[52] Trois Hymnes pour la Saint Vierge, op. 65, női karra és orgonára.

**18.**

Budapest, 1961. január 18.

Drága Barátaink,

Igazuk lett: valóban nem tudtuk fogni azt a gyönyörű koncertet, amit drága Henrink műveinek szenteltek. Pedig ez alkalomból elmentünk a barátainkhoz, akiknek nagy és jó készülékük van (a miénk egy régi Telefunken), de egész este nem tudtuk Párizst megfogni, csak a szomszéd állomások zavaró zajait hallottuk. Nagy csalódás volt, nemcsak számunkra, akik annyira szeretjük Henri zenéjét, de zenerajongó barátainknak is, akiknek teljesen felcsigáztuk az érdeklődését.

Drága barátaink, képzelhetik, mennyire szerettünk volna ott lenni önökkel együtt a teremben, megtapsolni Henrit, és osztozni az örömükben. S lám — még az a csekély öröm sem adatott meg nekünk, hogy távolból valamit halljunk a koncertből... Újabb szomorúság a sok-sok egyéb közt...

Bár korántsem kételkedtünk Henri sikerében, mégis nagy örömmel olvastuk a levelét kedves Denise, s képzeltük el a koncert lefolyását, mely bizonyára fordulópontot jelent a mi drága Henrink zenei pályafutásában. Végre felfedezték volna, hogy jó zenét ír, hogy tehetséges, hogy művészete érzékeny lélekre vall. Mi itt Budapesten már évtizedekkel ezelőtt is tudtuk... Forrón gratulálunk, drága barátaink! Adja Isten, hogy Henri még sok-sok gyönyörű művet szerezzen!

Köszönjük a családi híreket is. Reméljük, jól telt a vakációjuk Compiègne-ben, és sikerült erőt gyűjteniük a következő évadra.

Nálunk az ünnepek magányosan és kicsit szomorkásan telnek. Mindig így van, mióta eltávoztak a gyermekeink. Ott álltunk egyedül a karácsonyfa előtt, és gondolataink hol Ox-

fordban, nagyobbik, László fiúnk családjánál, hol Ábelnél és családjánál kalandoztak New Yorkban. Unokáink közül Terry és Christopher öt és fél évesek, Kathryn és Adrian három és fél évesek; két aranyos kisfiú és két aranyos kislány (akik csak angolul beszélnek) és akiket a nagyapjuk nem is ismer... (Én azért láttam a két kisfiút Oxfordban, három évvel ezelőtt, mikor Adrian született). — De hagyjuk ezt — volt örömünk is. Karácsonykor az oxfordiak felhívtak minket telefonon, és hallhattuk a hangjukat, és megkaptuk a mi drága kicsi Christopherünk első levelét (nagybetűkkel). Mióta nem utazhatunk, változás állott be életünkbe: az „irreális" és a „távoli" lételemünkké vált, és úgy érezzük, mindennapi életünket is álmodjuk.

László megint vidéken van. Minden hónapban egy-két hetet vidéken tölt és népdalokat gyűjt. Az ő korában ez a munka elég fárasztó. Kevés szabad idejét a komponálásnak szenteli. Jelenleg a IX. Szimfóniáján dolgozik (nagyon tragikus mű) és most végzi „A kék kalap" hangszerelését. Hál'istennek, mióta az ominózus verseket átírták, helyreállt a béke a két szerző közt.[53]

Nagy örömmel halljuk, hogy Henri elkészült az új művével, a *„Rapsodie Cartésienne"*-nel. László nagyon érdeklődik a mű iránt. Mit számít, melyik karmester rendelte; az a fő, hogy ezáltal Henri új művet írt! Mikor kaphatnánk egy másolatot vagy példányt a Rapszódiából?

Mielőtt befejezném levelem, szeretném ismételten megköszönni Henrinek mindazt, amit Lászlóért tett. Jelenlegi helyzetében oly nagy szüksége van rá! (Most például Valenciában kellene lennie, ahol fizetnék a költségeit...) Nem mehet el abból az országból, ahol oly ritkán játsszák a műveit, így hát semmit sem tud tenni a műveiért. Bár a külföldi rádióadásokat nemigen tudjuk fogni, Claude Leduc általában néhány nappal később mindig beszámol róluk.

Drága Denise, köszönöm kedves levelét, és még egyszer forrón gratulálok drága Henrink sikeréhez,

sok szeretettel öleljük mind az ötüket
Rose

[53] Lajtha és az opera szövegkönyvének szerzője, Salvador de Madariaga között.

19.

Budapest, 1961. május 23.

Drága Barátom, Henri,

Ne nehezteljen rám, ha ez a néhány sor nem fejezi ki úgy érzelmeimet, ahogy szerettem volna. Még mindig le vagyunk törve, hogy nem láthattuk viszont szeretteinket... Annyi év és annyi erőfeszítés után végre biztosak lehettünk benne, hogy utazhatunk; minden rendben is volt egész az utolsó pillanatig, mikor is a sors másképp rendelkezett.

Könnyen elképzelheti, micsoda örömmel játszadoztam lélekben a jövővel, hogy festettem le magamnak a találkozásokat, mint beszélgettem képzeletben azokkal, akiket szeretek: a gyermekeimmel, a barátaimmal... (Ne feledje, hogy már 13 éve nem láttam a fiaimat, az unokáimat pedig még csak nem is ismerem...)

Mennyi mondanivalóm lett volna! Főleg magának, kedves Henri, aki hűséges barátom maradt, pedig oly kevesen maradtak hűségesek és barátok! Elbeszélgethettünk volna, mint férfi a férfival, mint zenész a zenésszel, őszintén és részletekbe menően, ami papíron teljességgel lehetetlen.

Leestem a fellegekből, mit is mondhatnék még? Hogy szomorkodom, hogy le vagyok törve? Jelenleg mindketten rettentően le vagyunk törve, minden bizakodás korainak tűnik — ennek ellenére érzek magamban elég erőt, hogy a következő évadra összeszedjem magam. Mindent elölről kell kezdeni, nulláról kell indulni. De nem először van ez így.

Öntől, kedves Henri, mindig is számíthattam erkölcsi támogatásra — most külön is

megköszönöm azt az anyagi támogatást, amit a francia rádióban való előadássorozat lehetősége jelentett számomra. Mindig is hűséges pártfogóm volt, és ezúttal ön tárta szélesre számomra a Champs-Elysées Színház kapuit is. Mindenkor hálás leszek érte.

Oly szürkék a hálálkodó szavak, kedves Henri, hogy is fejezhetném ki mindazt, ami forrong a lelkemben. Milyen borzasztó, hogy nem ölelhetem meg!

Higgye el, továbbra is éppoly hűséges vagyok önhöz, mint mindig is, és az öreg barát érzései önhöz és szeretteihez soha nem is fognak megváltozni. Talán most még közelebb kerültünk egymáshoz, mint valaha is voltunk.

Még egyszer köszönök mindent — és remélve, hogy a VIII. Szimfóniámmal nem vallott szégyent, Rózával együtt minden jót kívánunk Önnek, kedves Henri és összes szeretteinek és

teljes szívünkből öleljük
szomorú barátja
László

20.

Budapest, 1961. június 9.

Drága Henri,

Nagyon köszönöm május 24-i kedves levelét és a Francia Rádió és Televízió műsorfüzetének elküldését.

Teljesen egyetértünk abban, hogy műveket levélben nagyon nehéz megbeszélni, főképp ha az ember sohasem látta a partitúrát. Annyi azért világos, hogy aki a művemben felhasznált eszközökről ír, kitűnő zenész, mert minden észrevétele teljesen szakszerű.

Nem fogok magyarázkodni: aki mentegetőzik, magát vádolja. Mondjam azt, hogy a felső regiszterben megszólaló hegedűknek és a magas fekvésben játszott tremolóknak — ha nincs alatta basszus és színeik lágyak — más a szerepük és jellegük, mint mikor különböző témákkal, keményebb színű, mély basszusok fölött jelennek meg?

Vagy mondjam azt, hogy ellenérzéseim vannak a „szonátaformával" szemben, mely a visszatérés idealizálásának megtestesülése, s hogy engem a repríz nélküli reneszánsz formák ejtenek rabul, melyekben a témák kohéziója oly szilárd struktúrát teremt, mint egy gótikus vagy román boltozat? — Nem, nem mondom. Bár meggyőződésem, hogy szilárd szakmai ismeretekkel rendelkezem, szilárdabbal, mint néhány kortárs kollégám, s bár jelenleg is dolgozom, tudom, hogy mindaz, amit mi emberek hozunk létre, tökéletlen, mert a tökéletesség az isten sajátja... Mégis elfogadom, hogy talán igaza van. Ön nemcsak nagyon jó barát, hanem jó zenész is, aki, akárcsak én, tiszteli a szakmát. Ha úgy érezte, hogy a szimfóniám első három tételére bizonyos egyszínűség nyomja rá a bélyegét[54], s a szerkesztésben olyan jelekre bukkant, ami némiképp elkapkodott munkára vall — el kell gondolkozzak, s mindezt komolyan fontolóra kell vennem.

A VIII. Szimfónia olyan, amilyen. De elültette a bogarat a fülembe!

Nagyon jólesik, hogy meghív a VI. Szimfóniám bemutatójára, annál is inkább, mivel a VIII. Szimfóniám távol áll Öntől, sőt talán ellenszenves is Önnek. Ez is csak azt mutatja, hogy mint ember az emberhez, viszonyunk változatlan, és mindig is elszakíthatatlan és hűséges barátok maradunk.

Kedves Henri, hadd kérjem meg, hogy 1962 tavaszán tartsák meg a hangversenyt, mert addigra talán megint lesz lehetőségem utazni és személyesen is ott lehetek. Remélem szeptember vagy október felé részletesebb információkat tudok adni.

Jelenleg egy nagyon jó magyar együttessel dolgozom[55], ízig-vérig muzsikusok, virtuózok, nagyon ambíciózusok, és sokat fognak koncertezni Budapesten és külföldön. Nem írna nekik esetleg egy új vonósnégyest? Ha rövidebb lenne is, mint az előző, mindenütt játszhatnák, ön pedig hallhatná őket.

Robert Casadesus két koncertet adott Budapesten, és együtt ebédeltünk. Elmondta,

hogy a „Rapsodie Cartésienne"-jének milyen nagy sikere volt és milyen jó kritikákat kapott. Ígérje meg, hogy majd beszámol nekünk a buffo-operája bemutatójáról Aix-en-Provence-ban!

Végezetül még egyszer köszönöm kedves meghívását. Számítok rá!

Kedves Henri, sokszor öleljük Denise-zel és az egész családdal egyetemben,

Sok szeretettel barátja

László Lajtha

[54] A VIII. szimfóniát illető kritikai észrevételekre reflektál a szerző.

[55] Ismét a Bartók vonósnégyest ajánlja, vö. a 46. jegyzettel.

21.

Budapest, 1961. október 9.

Drága Barátom,

mielőtt még megint vidékre mennék gyűjtőútra, gyorsan megírom ezt a levelet.

Úgy tűnik, ezúttal megkaptam az útlevelet[56] és így már *május elejétől május 14-ig*, és *június elejétől június közepéig* Párizsban leszek. Június 16-án Angliába kell mennem, három hetet szeretnék ott tölteni a nagyobbik fiamnál, akit már tizenhárom éve nem láttam, s szeretnék végre megismerkedni a menyemmel és az unokáimmal, akiket még nem is láttam.

Kedves Henri, nagyon kedves volt Öntől, hogy párizsi utam megkönnyítésére felajánlotta a Rádió anyagi támogatását. Ezúttal — ha lehetséges — szeretném eldirigálni valamelyik művemet, és a következőket tudom javasolni akár egyenes adás, akár felvétel céljára:

A *„Mise"* vegyeskarra és orgonára, amit már hat éve nem adtak elő, — vagy a *„Négy Himnusz"*,[57] amit női kamarakórusra és orgonára írtam — és ha mindenképp valami világi dolgot akar, addigra befejezném a „Divertimento"-mat szopránhangra, vonószenekarra, hárfára, négy kürtre és néhány fafúvósra.

Valószínűleg ugyanezeket a műveket fogom Londonban is vezényelni, ezért arra kérném, hogy ezúttal mentsen fel az előadások kötelezettsége alól, mert tényleg borzasztóan túl vagyok terhelve.

Mivel az útlevél megszerzése nálunk három-öt hónapig tart, nagyon lekötelezne, kedves Henri, ha már most elküldene a Francia Rádió nevében egy hivatalos meghívólevelet, — számomra és talán Róza számára is.

Kell-e mondanom, mennyire szeretném már annyi év után a keblemre ölelni? Reméljük, hogy ezúttal sikerülni fog, mert komoly ígéreteket kaptam az illetékesektől.[58]

Rivier valamint Nadia Boulanger leveléből megtudtuk, hogy buffo-operájának, a „Laviniá"-nak milyen nagy sikere volt Aix-ben.[59] Tiszta szívből gratulálunk! Nem számolnának be erről, ön vagy Denise, külön levélben? És a további terveikről?

Búcsúznom kell, megyek csomagolni. Isten önnel, kedves Henri. Ugyanúgy szeretem, mint régen, csókolok mindenkit, mint mindig, s maradok hűséges barátja

László

[56] A 14 évi elutasítás után első ízben megkapott útlevél történetét — a meghívásokat, az itthoni pártfogást (Meruk Vilmos minisztériumi főosztályvezető személyében) és a megvalósult út eseménytörténetét — egy tanulmányban már feldolgoztuk. Vö. *Az utolsó év „vigasza"* (1962—1963), in: *Lajtha Tanár Úr.* 1892—1992. Bp., 1992. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola.

[57] Nyilvánvalóan a levél diktálása közben történt elírásról lehet szó, amikora *Trois Hymnes* című mű véletlenül *Quatre Hymnes* címen említődik.

[58] Az illetékesek ígéretét, illetve a támogatást, mint már 56. jegyzetünkben és az ott említett tanulmányban tárgyaltuk Meruk Vilmos minisztériumi főosztályvezetőtől kapta Lajtha.

[59] Jean Rivier és Nadia Boulanger zeneszerzőket, mint barátait említi. A Lavinia-t illetően vö. a 48. jegyzettel.

22.

Budapest, 1961. november 15.

Kedves Denise, kedves Henri,

Nagyon köszönjük kedves levelüket, nagyon örültünk neki! Mikor olvastuk, úgy éreztük, hogy ott vagyunk Önöknél — járnak-kelnek a gyerekek, Henri Aix-en Provence-i élményeiről beszél,[60] az új szerzeményéről, mindennapi munkájáról — mi ketten pedig, kedves Denise, a kanapén ülve boldogan szemléljük a családias jelenetet.

Először is gratulálni kell a három gyermekhez — bár semmi meglepő nincs abban, hogy ilyen szülőknek, mint önök, nagyszerű gyermekei vannak!

Batard úr, mikor Budapesten járt, mesélt Danièle sikeréről: hogy felfigyeltek a tehetségére, és lehet, hogy egy film főszerepét fogja játszani stb. Azt írja, hogy már volt Szicíliában egy társulattal, és hogy a film, amiben játszott, már februárban bemutatásra kerül. Mi a címe? Lehet, hogy Budapesten is adják majd ebben a szezonban? Az az érzésem, hogy Danièle még *azelőtt* megcsinálja a karrierjét, mielőtt jelentkezne a Főiskolára.

Mint levelükből kiderült, Claire-t is elragadta a színház és a mozik világa. De mivel mindennek, ami a mozival kapcsolatos, nagy jövője van, Claire-nek igaza van, hogy asszisztensnek ment. Megtörténhet, hogy kis idő múlva a két lány többet fog keresni, mint Henri és László valaha is.

Hát a „pici" Jean? Kiderült már, mi az érdeklődési köre? Másfél év — milyen gyorsan elszállt!

Nagyon örülünk, hogy oly töretlen a harmónia önöknél gyermekek és szülők közt — de nem gondolják, hogy ez a harmónia a szülői házból származik? Mikor — négy éve már — Oxfordban László fiammal beszélgettem, elmondtam, mennyire sajnálom, hogy semmit sem tudtunk adni neki, mikor eltávozott tőlünk — azt válaszolta: „És az a harmónia, melyben otthon éltünk, az semmi?"

Még egyszer melegen gratulálunk a „Lavinia" nagy sikeréhez. Bármit is mondhatnak az irigyek, ha három német opera is műsorra tűzi még a télen, tényleg nagy siker lehetett! Nem kaphatnánk egy partitúra-félét? Egyébként nem tudná elküldeni Henri mostanában megjelent műveit, hogy bemutathassuk a magyar közönségnek? Oly sok zenész szereti nálunk a jó modern zenét, és oly nehéz külföldön megjelent kottához hozzájutni. (Mellékelve küldöm Antal Lívia műsorát, igazi sikert aratott Gramadoch dalaival!)[61]

László jelenleg vidéken van (mint minden hónapban, tíz napra), népdalokat gyűjt, és ő is elég fáradt, mert az ő korában az efféle utazgatások kimerítőek; — de mit lehet tenni? A IX. Szimfónia már majdnem kész, most hangszereli az utolsó ütemeket. — Nagy örömünkre Nadia Boulanger többször is fellépett nálunk a Budapesti Liszt—Bartók Fesztiválon. Ő majd megviszi a legfrissebb híreket, jövő terveinket. Ha minden jól megy, húsvét után László Oslóban lesz — május elején Párizsban, (ahol csatlakozom hozzá) — Párizsból Monacóba mennénk és ott is maradnánk a hó végéig. Aztán két hetet Párizsban töltenénk, onnan Londonba mennénk és végül Manchesterbe. Igen — nem Oxfordba, hanem Manchesterbe.

László fiúnkat ugyanis az a nagy megtiszteltetés érte, hogy a Manchester környéki kutatóintézet igazgatójának nevezték ki (az ötödik legnagyobb efféle intézmény Angliában), ahol az évi költségvetés összege 100 000 dollár. Oxfordban, ahol egy laboratóriumi osztály vezetője volt, 10 000 font volt a költségvetés; Manchesterben hat osztály munkáját fogja vezetni. Elképzelheti, milyen jelentős döntésről van szó, ha ismeri az ország sovinizmusát. Idézem a levelét: *„... Sem az évi 100 000 fontos költségvetés, sem a hat alosztály nem megvetendő dolog, ha ténylegesen én vezethetem őket. Az »Orvosi Kutató Tanács« világosan leszögezte, hogy nekem kell vezetnem az intézetet, mert ily módon kiterjeszthetném tevékenységi körömet kutatásaim terén, melyet izgalmasnak és eredetinek találnak..."* Ez szép karrier annak, aki egy bőrönddel kezében hagyta el hazáját tizennégy éve... Azért mesélem ezt el, mert tudom, hogy osztozik örömömben.

Yankee fiúnk, Ábel szintén jól van; jelenleg associate professor a New York-i Columbia Egyetemen. Úgy hívjuk, hogy „the American Uncle of the family". Ha minden jól megy, meglátogat minket Manchesterben, ahol idősebb László szeretné 70. születésnapját ünnepelni a kis Christopherrel egyidőben, aki akkor lesz 7 éves. Reméljük... Mindenesetre már most beadjuk az útlevélkérelmünket.

Az unokák ennivalók. Mikor eljöttem Oxfordból, a nagyobbik két és fél éves volt, a kis Adrien három hónapos. Most a két nagyobbik, Christopher és Terry-Anne hat évesek, a két kicsi, Adrian és Kathy, négy évesek — Christopher már írt is néhány levelet — és a nagyapjuk még nem is ismeri őket. (Én sem ismerem még a két kislányt, és ki tudja, látom-e őket valaha is?) Az Egyesült Államok olyan messze van...

Mint láthatja, kedves Denise, nagyon jól érzem magam a kanapéjukon, ahova kényelmesen leheveredtünk egy kicsit beszélgetni... Csak azt sajnálom, hogyha kinyitom a szemem, megint itt ülök egyedül az íróasztalom előtt...

Ölelje meg nevünkben is Henrit, akinek annyi mindent köszönhetünk, mivel ő a *legeslegjobb barátunk,* és csókolom a gyerekeket, Claire-t, Danièle-t és Jeant

öreg, hűséges barátja,
Rose

[60] A *Lavinia* című opéra bouffe bemutatóját említi Lajthané.

[61] Antal Lívia 1961-ben és 1962-ben is előadta Barraud *Gramadoch-dalait* Budapesten.

[62] A francia nyelvű eredeti levélben Lajthané angolul közli fia levelének idézett két mondatát, melyet mi magyarul közlünk.

23.

Wilmslow, 1962. VII. 8.

Kedves Henri

mielőtt holnap elhagynám Angliát, szeretném még egyszer megköszönni Önnek mindazt, amit értem és a zenémért tett.

Szeretnék októberben visszajönni Párizsba kb. tíz napra.[63] Ne haragudjon rám, ha még egyszer kérnék meghívást a Rádiótól, mert nálunk minden úthoz külön útlevelet kell kérni. Otthon majd meglátom, szükség van-e rá, és csak akkor fogom zavarni, ha elkerülhetetlen.

Októberben elhozom *„A kék kalap"*-ot, hogy meg tudja mutatni nekem, hol talált prozódiai hibákat a partitúrámban.

Az az igazság, hogy — tulajdonképpen — azért kell levelet írnom, hogy elmondhassam, milyen közel érzem magamhoz, s hogy találkozásunk, hogy végre élő szóban beszélgethettünk — ez volt a legszebb pillanata oly régóta áhított utamnak.

Sokszor ölelem, kedves Henri, és Önt is, drága Denise — sajnálom, hogy csak olyan keveset láthattam Claire-t és Jeant — nagy balszerencse lenne, ha Danièle párizsi utamig sem jönne vissza.

Még egyszer nagyon-nagyon köszönök mindent

öreg, őszinte és hűséges barátja
László

[63] Lajtha 1962 őszén, október—november fordulóján valóban ismét kiutazhatott Párizsba, ahol tudomásunk szerint az utolsó franciaországi fényképfelvétel is megörökítette őt. (Lásd az 56. jegyzetben említett tanulmányt és annak fotomellékletét.)

*SOLYMOSI TARI EMŐKE*

# *A KÉK KALAP (LE CHAPEAU BLEU, Op. 51.)*

*AZ ÖTLETTŐL AZ ŐSBEMUTATÓIG*

Az a tény, hogy Lajtha mindössze egyetlen operát komponált, és azt is befejezetlenül hagyta ránk, könnyen vezethet arra a következtetésre, hogy ez a műfaj a szerző számára nem volt különösebben vonzó. Márpedig, ha a dokumentumok — elsősorban a Lajtha által írt levelek — alapján végigkísérjük a mű kalandos keletkezéstörténetét — és tegyük hozzá már most: a tervbe vett további operákról szóló lelkes híradásokat — láthatjuk, hogy a szerzőt a műfaj bizonyíthatóan már a 40-es évektől erőteljesen foglalkoztatta, és 63-ban bekövetkezett haláláig, tehát vagy két évtizeden keresztül nem hagyta nyugodni. Hogy tervei nem valósulhattak meg, annak számos oka volt, amelyek, mint majd látni fogjuk, elsősorban a mostoha külső körülményekben keresendők, de semmiképpen sem abban, hogy Lajtha kiábrándult volna a műfajból, vagy alkotói invenciója cserben hagyta volna.

Arra, hogy Lajtha már a 40-es évek első felében tervezte egy opera írását, és folyamatosan keresett megfelelő librettót, illetve olyan írót, aki elképzelései szerinti szövegkönyvet tudna írni, François Gachot francia író magyarul is megjelent visszaemlékezéseiben[1] találunk bizonyítékot. Gachot 1924-ben tanárként érkezett Magyarországra, és a francia—magyar kulturális érintkezésben Sauvagot-éhoz hasonlítható szerepet töltött be 1949-ig, amikor is koholt vádak alapján kiutasították. A két művész a francia követségen ismerkedett meg a második világháború előtt, és kapcsolatuk mély barátsággá fejlődött. Úgy érezték, együtt kellene dolgozniuk, és „így született meg egy, az olasz komédia figuráit modern világba áthelyező balett terve, amelyben vokális partitúra is szerepelt volna. Ez a terv ugyan az eredeti elképzelésben elvetélt, de nem minden veszett el, hiszen később Salvador de Madariaga közreműködésével újra hozzákezdett." Ugyan Gachot balettet említ, és a téma megjelölése miatt így a Capriccióra[2] gondolhatnánk, valószínű, hogy az író a zenei műfajt tekintve téved. Bizonyos, hogy ekkor már a Chapeau bleu körvonalai tűnnek fel Lajtha előtt, igaz, még a kontúrok nem rajzolódnak ki olyan élesen, mint a 40-es évek végén. Ezt Salvador de Madariaga nevének említése is igazolja. Kizárja a Caprícióval való összekeverést az is, hogy Gachot a Capricciót a közösen tervezett darab előkészületei idején már ismerte, hiszen emlékszik rá, hogy Lajtha Ferencsikkel az akkor még csak négykezes formában létező balettet el is játszotta neki.

Meglepő, hogy mind a családi mind a baráti levelezésben[3] (és itt elsősorban az Henry Barraud-hoz írt levelekre[4] gondolok) milyen gyakran, milyen rendszerességgel szerepel az opera, először mint terv, azután mint munkában levő kompozíció. A Barraud-hoz címzett levelekben először 1942-ben találunk utalást a tervre. Lajthának már ekkor határozott elképzelése van a témáról, és azon sajnálkozik, hogy minden erőfeszítése ellenére sem talál olyan librettóírót, aki elképzelését képes lenne megvalósítani. A felkínált sujet-k viszont neki nem megfelelőek. Kéri Barraud-t, hogy adja meg neki egy fiatal költőnek a nevét, akiről nyilván előzőleg hallott, és akitől reméli, hogy végre megtalálja benne alkotótársát.

Az első magyar nyelvű híradást arról, hogy a komponálás végre elindulhat, egy Szabolcsi Bencéhez Londonból, 1948. június 11-én írt levélben találjuk[5]. „Még nem tudja senki, Maga az első barátom, akinek elárulom a nagy titkot: remek operaszöveget kaptam. Egyenesen részemre készült. Írója nem kicsiny emberke, Salvador de Madariaga. Egy év alatt el

kell készülnöm vele. Gondoltam ui. arra, hogy operám éppen úgy nem kell majd a Magyar Operaháznak, mint ahogy balettjeim sem kellettek, és ezért, bár fenntartottam Pestnek az Uhraufführung lehetőségét, a biztonság kedvéért lekötöttem a jövő szezonra egy külföldi bemutatót is. Ezen akarok dolgozni."

A szerző itt a Lysistrata[6], a Négy isten ligete[7] és a Capriccio című balettjeire utal, amelyek közül kizárólag a Lysistrata ért meg néhány előadást 1937-ben a budapesti Operaházban. A Capriccio Operaházi bemutatása körüli megalázó huzavona több, mint egy évtizeden át tartott[8], eredmény nélkül. Ennek zenéjét a Magyar Rádió felvette 1987-ben, tehát elkészülte után 43 évvel, viszont a Négy isten ligetének valószínűleg még a partitúrája is elveszett. A teljesség kedvéért itt emlékeztetnünk kell arra a szinte tragikomikus tényre, hogy bár a meglevő balettek nagyobbik részéhez koreográfia sem készült, Lajtha más műveit később felhasználták balettzeneként. A Pécsi Balett az Op. 20-as Öt etűd vonósnégyesre című kompozícióra mutatta be Kötelékek című produkcióját, a Budapesti Operaházban pedig 1978-ban egy balettest keretében Eck Imrének a IX. szimfóniára készített koreográfiáját adták elő.

Valószínűleg nem csak a Szabolcsi iránti tisztelet és baráti szeretet mondatja Lajthával, hogy ő az első, akinek hírt ad az induló nagy munkáról. Nyilván nem tódítani akar, hanem valóban Szabolcsit tekinti az első olyan *kívülállónak*, akit erről értesít. A Barraud-val való levelezésben ugyanis már hónapokkal korábban, május 1-jén hosszabban olvashatunk a Kék kalap munkálatairól, és főként arról, hogy Madariagával, az ő rendkívül sok elfoglaltsága miatt elég nehezen lehet haladni. Barraud maximálisan be volt avatva a munkába, annál is inkább, mivel Madariaga éppen ekkor neki is ír egy szövegkönyvet: ez a Numance című tragédie lyrique, amelynek librettóját Madariaga Cervantes nyomán készíti, szintén meglehetősen lassan, és a lassúságot szintén egyéb elfoglaltságaival magyarázva. A két szerző tehát ugyanazzal a szövegíróval dolgozik egyidejűleg, ami a fent említett okok miatt közösen szenvedő, és lehetőség szerint egymást segítő bajtársakká is teszi őket. 1948-ból több Barraud-hoz írt Lajtha-levél is tanúsítja, a magyar komponista állandóan sürgette, noszogatta Madariagát, hogy francia barátja minél hamarabb megkapja a szövegkönyv megfelelő részeit.

De lássuk, ki is ez a Madariaga, az oly nehezen megtalált szövegíró. Írói nevén Salvador de Madariaga Lajthánál 6 évvel idősebb spanyol író, költő, diplomata. A Népszövetség Irodalmi és Művészeti Tanácsában betöltött funkciójuk révén ismerkedtek meg a 30-as években. Madariaga, aki maga is Párizsban végezte tanulmányai döntő részét, 21-ben a Népszövetség titkára volt, később washingtoni, majd párizsi nagykövet lett, sőt a miniszterségig vitte. 36-tól Angliában élt. Három nyelven írt: spanyolul, franciául és angolul. (Itt jegyezném meg: Lajtha szerfölött élvezte azt, hogy egy spanyol író angol földön, francia nyelven, egy magyar komponistának írt szövegkönyvet.) Madariaga főként az esszé műfajában alkotott kimagaslót, ennek köszönheti világhírét. Az író személyes visszaemlékezése szerint (amely az Etudes Finno-Ougriennes-ben[9] jelent meg franciául) Lajtha volt az, aki londoni tartózkodása során magához hívta Madariagát, és előadta egy, a Nagy Francia Forradalom előtt játszódó, mozarti stílusú opera buffa addigra már meglehetős pontossággal körvonalazódott ötletét. Madariagából ez előhívta egy már több éve dédelgetett témáját, amely, mint maga mondja, inkább Molière világát idézi, és amely jól alkalmazhatónak tűnt a zeneszerző elképzeléseihez. A közös munka nagy lelkesedéssel indult, bár Madariaga sorait olvasva megsejthetjük, hogy az író — Lajtha iránt érzett minden nagyrabecsülése és csodálata ellenére — már az elején sem volt elragadtatva attól, hogy általában Lajtha makacs akarata döntött, és hogy a komponista a szövegíró kedvéért nemigen engedett abból, ami oly hosszú idő alatt a fejében kialakult. Barátság ide, barátság oda, ez az erős akaratkinyilvánítás komoly nézeteltérésekhez vezetett kettejük között, ami szintén hátráltatta az opera elkészültét. A mindig tökéletesre törekvő, szókimondásáról ismert, kompromisszumot nehezen kötő Lajtha valószínűleg megsérthette Madariagát, aki indulatában a közös mű ellen fordult.

Egy 1958-ban fiaihoz írt keserű hangú levelében Lajtha arról álmodozik, hogy ha kijutna

külföldre, Párizsba, Amerikába és Angliába, ott előbbre tudná mozdítani zeneszerzői karrierjét. „S ha magam hajtanám a lovakat, talán Fortuna istenasszony is megkenegetné kocsikenőcsével a szekereket, hogy ne nyikorognának olyan keservesen mint eddig." Majd a következő zárójeles megjegyzést teszi: „talán nem dögleszthetné be Madariaga operámat". 1959-ben folytatódik ez a keserű hang, amikor a családnak a zeneszerzői sikerek elmaradásáról, műveinek mellőzéséről szól. „Ezért kell befejeznem operám hangszerelését. Úgy látom Lacikám, Te félsz tőle. Nem tudom miért. Nem vagyok elég fiatal ahhoz, hogy befejezetlenül hagyhassam több évi munkámat. Iparkodni fogok megértetni Madával (Lajtha így hívja Madariagát) a helyzetet, de meg kell játszanom azt a tétet, amit színpadi mű jelent. Ha ez bevágna, minden megváltozhatna körülöttem. Dolgozom rajta, mert más szövegkönyvem nincs. Megszámoltam: egy mai partitúraoldalon 896 kottafej van. Mennyi fizikai munka, mennyi elpocsékolt idő, ha egy hiú öregember pillanatnyi indulatától tartva meg sem próbálnám befejezni, s előadni művemet." Sokatmondó sorok. Egy 1960-as, Barraudhoz írt levélben (azaz a közös munka 12. évében) Lajtha arról számol be, hogy csak egyéves vitatkozás után sikerült Madariagával megegyezniük egy újabb változtatásról. (Más adat is bizonyítja, hogy Lajthának sok baja volt a szövegkönyvvel. Guy Turbet-Delof úr, aki 1950-től 58-ig állt a Francia Intézet élén, de Lajthával már 48-tól kapcsolatban állt, elmesélte nekem, hogy egy-másfél évig dolgozott Lajthával a szövegkönyv javításán. Elmondása szerint Lajthának számos prozódiai problémája volt, gyakran máshová szerette volna a hangsúlyt, és általában nem volt elégedett a nyelvezettel.)

Úgy látszik, a két indulatos, makacs idős művész valahogy mégiscsak megtalálta a közös hangot, hiszen 1962-ben már egy újabb közös tervről értesülünk Lajthának egy feleségéhez írt leveléből. Az új mű címe Kulisszák lett volna. Az ezt szorosan követő levelekben Lajtha időhiányról panaszkodik. Ne feledjük, Lajtha 14 év után végre újra külföldre utazhat, ismét a figyelem középpontjába kerül, és a sok megrendelés, felkérés, meghívás közepette a 70 éves komponista időzavarba kerül. „Mikor hangszereljem meg a Chapeau bleu-t, Londonnak Navarrával a cselló-koncertet, mikor írjam meg a Coulisses-t, a lekötött Divertissement-t, Nadiának (mármint Nadia Boulanger-nak) a Missa pauperorumot? Mikor? Minden kell."

Ugyanitt egy Madariagával írandó oratóriumról is beszél, azután még egy új operáról. Ez „a commedia dell'arte után egy másfajta buffa: Contes drolatique (magyarul Bohókás mesék vagy talán inkább Bohókás históriák) korarenaissance Balzac-Bocaccio-Don Giovanni; egy jó figura." Egy ezt követő levélben olvashatjuk: „Azt sem tudom, mibe fogjak bele; azért az opera (mármint a Kék kalap) hangszereléséből megcsináltam Florinette menüettjét." „Madának mondd meg, hogy imádom."

A Madariagával való kínos vitasorozat tehát happy end-del zárult, amit főként az új közös művek terve bizonyít. Ám ami ezelőtt történt, az a Chapeau bleu-nek nyilván nem tett jót.

Mint már az eddigi idézetekből is kiderült, több tényező is hátráltatta az opera elkészültét. Ezek egyike az állandó időhiány. Erre persze azt mondhatjuk: közben megírt hét nagy szimfóniát[10], hogy a kamarazenei termésről és az egyházi művek soráról ne is beszéljünk. Csakhogy, ha egy komponista az anyagi okokból részben kényszerűen végzett egyéb teendői miatt ritkán jut ahhoz, hogy nyugodtan, elmélyülten dolgozhasson opuszán, nyilván inkább olyan művön dolgozik, amelynek lát esélyt a bemutatására. A Kék kalap esetében viszont erről szó sem volt. Ez tehát a másik fő ok, amit már egy fentebbi, Szabolcsi Bencéhez írt idézet is igazolt, és ami további idézetekben is előfordul majd.

Érdekes végigkísérni, hogyan beszél Lajtha készülő kompozíciójáról élete utolsó másfél évtizede folyamán. 1949 februárjában Barraud-nak írja, hogy az opera még mindig abban az állapotban van, ahogy azt a francia barát még Párizsban láthatta. Azaz, legalább fél éve hozzá sem nyúlt. Azt is ekkor közli Barraud-val, hogy zenedei igazgatói állását elvesztette, és így, megszabadulva számos adminisztratív teendőtől, talán több ideje lesz az operára, amihez nagy kedve van.

Fél év múlva viszont azt olvashatjuk, hogy óriási szenvedéllyel, rengeteget dolgozik a művön. „Amikor együtt vagyok a szereplőimmel, Scapinnel, a Doktorral, a Jegyzővel, a fiatal lányokkal, és a többiekkel, egy más világban érzem magam, és ez örömmel tölt el." Barraud-nak ugyanarról az érzésről számol be, amiről fiait három évvel később a következőképpen tájékoztatja: „amiről én annak idején írtam, nem illúzió. Az, hogy van a reális élet mellett külön életem. Operaírás, s most hangszerelés alatt Cassandre, Coraline élő alakok. Beszélgethetek velük. Ahogy a városban van szobám, ami az enyém, s csak az enyém, így a lélekben is van ilyen magam titkos szobája. Semmi köze a valósághoz, és mégis valóságosabb." Látjuk tehát, hogy az operaírás egyfajta menekülést is jelent a mellőzött, sőt, üldözött szerzőnek. Az opera éppen abban a korszakban, abban a világban játszódik, tehát az 1700-as években, Európa valamely latin nyelvű országában, amelybe Lajtha fiatal korától egészen a haláláig valósággal szerelmes. (Helyhiány miatt, ezt most sajnos nem bizonyíthatom idézetekkel és tényekkel.) Az opera világa tehát a vigasztaló álmok világa is, egy szebb, jobb, tisztább világ a valóságosnál.

A Barraud-leveleket 1949 szeptemberében hagytuk el. 53-ban, hosszabb levelezési szünet után értesül Barraud arról, hogy a kompozíció 50-ben elkészült, de csak a levélírás idején, tehát 53 januárjában tervezi Lajtha a hangszerelés megkezdését. A hosszú pihenést rögtön meg is indokolja, azzal, hogy egyáltalán semmi esélyt sem lát az opera bemutatására. Különös ellentmondás, hogy ugyanitt kevesli operájának időtartamát ahhoz, hogy az egy teljes színházi estét kitölthessen. Ezért tervez hozzá egy új operát, egy félórás felvonásban, hogy így tegye teljessé a képzeletbeli Lajtha-operaestet. „A Kék kalap nagy kedvet adott nekem az operához, és ha találnék egy jó librettót, azonnal belevetném magam."

Lajtha újra és újra nekiveselkedik a hangszerelésnek; erről értesülünk egy 1954-es levélből, majd egy nagy bizonyossággal 57—58-ra datálható levéltöredékből is, aminek pontos dátumát egyelőre nem tudjuk. Pedig ez utóbbiból fontos adatot kapunk: a levélírás napján készült el a 98. partitúraoldal, azaz több, mint a negyedén, kevesebb, mint az egyharmadán van túl. 62-ben újra dolgozik rajta, sőt, a már többször említett, tervbe vett Coulisses szövegkönyvét is sürgeti, hogy Párizsba vihesse magával. Az igazi lelkesedés ekkor jön meg, és ez teljesen érthető, hiszen oly régóta várt külföldi útja kapcsán végre kilátás van a bemutatóra. 1963-ban, közvetlenül halála előtt egy Kokas Kálmánnak adott interjúban[11] az áprilisi indulással tervezett újabb nyugat-európai körútjának egyik konkrét programjaként említi az opera bemutatóját.

Az összesen 363 oldalas partitúrában a II. felvonásban a 224. oldaltól mutatkoznak hiányosságok, azaz a mű kétharmadának van készen a hangszerelése akkor, amikor 1963. február 16-án a második szívinfarktus hirtelen és örökre véget vet ennek a munkának.

Lajtha halálát követően újra és újra felmerül a befejezés gondolata. Az özvegy legelőször Barraud-ra gondol, aki a legjobban ismeri a kompozíció menetét, aki otthon van Lajtha stílusában, és nem utolsósorban maga is több vígoperát komponált. Barraud azonban időhiányra hivatkozva nem vállalja. Szóba kerül a Párizsban élő román származású Marcel Mihalovici is, aki azonban, mint ezt Fábián László rádiós előadásából[12] tudhatjuk, „túlságosan kényesnek, időt rablónak és munkaigényesnek" tartja a feladatot. Az özvegy Serly Tibort is említi, mint akivel szintén tárgyaltak a munkáról. Miután Lajtha Lászlóné 89 évesen visszatelepült Angliából Magyarországra, Jancsovics Antal veszi magához a hagyatékból a partitúrát, és el is kezdi a kiegészítést. Végül a Respighi-növendék, tehát szintén nem németes, hanem latinos zenei műveltségű Farkas Ferenc az, aki a valóban rendkívül nehéz munkát elvégzi, kiválóan. 1985. május 20-án így ér véget az opera lassú, közel négy évtizedes megszületésének története.

Persze, a bemutató terve már jóval előbb is fölmerült. Az özvegy és Madariaga feleségének levelezéséből tudhatjuk, hogy már 1964-ben a Leduc kiadó, ahol a kották akkor voltak, és a bécsi Burgtheater igazgatója fölvette a kapcsolatot egymással, azzal a céllal, hogy az operát bemutassák a Salzburgi Ünnepi Heteken. Érdemes eljátszani a gondolattal, hogy mennyiben változtatta volna meg a mű sorsát, ha már 20 évvel ezelőtt, és ráadásul éppen Salzburgban ismeri meg a publikum.

A magyarországi bemutatóhoz viszont szükségesnek látták a francia szövegkönyv magyarra fordítását. Róna Frigyes az egyötödéig jutott el, halála miatt nem folytathatta. A fordítással ezután egy olyan hölgyet bíztak meg, aki anélkül, hogy bármit tett volna az opera érdekében, szó nélkül külföldre távozott. Végül Dalos László végzi el a fordítás döntő részét; 1987 augusztusában készül el vele. Újabb három évnek kell eltelnie ahhoz, hogy — ha már anyagiak híján a színpadi bemutatóra nincs lehetőség — legalább a zenét felvegye a Magyar Rádió. A karmester Selmeczi György, a sugárzás időpontja 1990. június 30., a szerző 98. születésnapja. A kritikák rendkívül elismerőek, de ez nem vigasztaló, hiszen egy opera esetében, ráadásul egy olyan vígopera esetében, amely ennyire színpadra termett, a rádiós ősbemutatót nem tekinthetjük igazi ősbemutatónak.

Úgy tűnik, még abban sem lehetünk biztosak, hogy maga a zenei anyag elérte végleges formáját. Selmeczi György szerint — mint ezt egy nekem adott rádióinterjúban elmondta — a mű kamaraoperai jellege, ugyanakkor a hatalmas, wagneri méretű zenekar ellentmondása különösen nehézzé teszi, hogy a darab a színházi repertoár része lehessen. Úgy gondolja, szükséges lenne egy újabb hangszerelést készíteni, mozarti méretű zenekarra. Csakhogy valószínűleg egyhamar nem akad olyan komponista, aki ennek a változtatásnak, és az ezáltal nyilvánvalóan csökkent hatásoknak a felelősségét a vállára venné. Egy ilyen áthangszerelésre csak maga a komponista vállalkozhatna. Az eredeti darab színpadi bemutatójáról pedig továbbra sincs konkrét tárgyalás.

Ez tehát a története Lajtha László Kék kalapjának, ennek a zenetörténetünkben sok szempontból egyedülálló, zseniális vígoperának. Talán jön még egy olyan kor, amikor a kulturális értékmentésre is jut majd pénz és energia, és akkor talán a most itt abbahagyott kis tanulmányomat is továbbírhatom, beszámolván az igazi, a színházi ősbemutatóról is.

*JEGYZETEK*

[1] François Gachot: Egy elmúlt ország emlékei I. II. Irodalomtörténet 1971/4, 1972/1. Akadémiai kiadó, Budapest. A Lajthára vonatkozó rész: 1972/1. 97—99. o.

[2] Capriccio, balett egy felvonásban. Op. 39. 1944.

[3] A levelek a Lajtha-hagyatékban találhatók. (Budapest V., Váci u. 79.)

[4] Lajtha Barraud-hoz írt levelei közül a zenetörténetileg leglényegesebbnek ítélteket Barraud úr — e sorok írójának közreműködésével — 1992-ben a Lajtha-hagyatéknak ajándékozta.

[5] A levelet közreadta Kroó György. Lásd: Kroó György: Lajtha László arcképéhez. in: Lajtha tanár úr. 1892—1992. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest, 1992. 21—29; 47—60. o. Az idézett levél helye: 58—59. o.

[6] Lysistrata, táncjáték egy felvonásban. Op. 19. 1933.

[7] A négy isten ligete, tánckomédia egy felvonásban. Op. 38. 1943.

[8] Lásd Lajtha 1960. október 10-én írt levelét a Magyar Állami Operaház igazgatóságához.

[9] Etudes Finno-Ougriennes Tome V — 1968. Editions Klincksieck. Paris. Madariaga visszaemlékezése: 57—59. o.

[10] Hét szimfónia, a III.-tól (Op. 45) a IX.-ig (Op. 67) született 1948 és 1961 között.

[11] Beszélgetés Lajtha Lászlóval, a vasi népzenekutatásról. Vas Népe 1963. II. 17.

[12] Az előadás hangfelvétele a Lajtha-hagyatékban található.

Az előadás szerzője köszönetet mond a munkájához nyújtott minden segítségért, különösen dr. Lajtha Ildikónak, a Lajtha-hagyaték tulajdonosának és gondozójának, valamint Henry Barraud zeneszerzőnek, a rendelkezésre bocsátott levelekért és a személyes tájékoztatásért.

*A VASI BÉLA:*

# *LAJTHA LÁSZLÓ LEJEGYZÉSI MÓDSZERE*

Az első magyar népdallejegyzés a XVI. század elejéről maradt fenn. Gyulafehérvárott Pominóczky Fülöp minorita szerzetes kéziratos Manuale-jának belső borítójára írt fel egy énekes mondókát:

„Bátya, bátya, mely az út Becskerekére?
Uram, uram, ez az út Becskerekére."

Dallama mindössze négy hangmagasságból áll, mégis bizonytalan, hogy hová esik a kisszekund, hangkészlete MI-, avagy DÓ-végű tetrachord-e?

Dallami és ritmikai pontatlanság, két- vagy többértelműség jellemzi a következő századok kéziratainak kottáit is. Valójában a néphagyomány, a népi emlékezet hívebben megőrizte régi dallamainkat, mint a szórványos írásbeli feljegyzések.

A fonográf feltalálása nemcsak a tudományos hitelű gyűjtőmunkát alapozta meg, hanem a többszöri meghallgatás lehetősége révén a zeneileg igényes dallamlejegyzéseket is. Hazánkban fonográffal Vikár Béla gyűjtött először népdalokat a múlt század utolsó évtizedében. Ő maga nem lévén muzsikus, azokat nem tudta lekottázni. A többszáz fonográfhenger anyagát később Bartók jegyezte le. A népdalok lejegyzésének nehézségeit bizonyítja, hogy Bartók — évtizedes gyakorlatot szerezve — első lejegyzéseit felülvizsgálta, és azokat igen sok helyen megváltoztatta, kibővítette, pontosabbá tette. Az ilyen javítások jól követhetők a múzeumi támlapokon. Lajtha múzeumi dolgozóként tanulmányozhatta ezeket a lejegyzéseket, sőt valószínű, hogy személyesen is részt vehetett Bartók népdallejegyzési munkájában. E sorok írójának viszont lehetősége volt Lajtha lejegyzését több mint egy évtizeden át közelről megfigyelnie, s személyre szóló felvilágosítást kapnia a lejegyzés minden részletének zenei értelmezéséről is.

1950 júniusában kopogtattam először a Néprajzi Múzeum népzenei osztályának ajtaján. A szobából az ajtón keresztül furcsa, vontatott, fájdalmas muzsika szűrődött ki. Bemutatkoztam, s megtudtam, hogy Lajtha László és Rajeczky Benjamin éppen a széki banda egyik darabját jegyzik le. Rajeczky kezelte a gramofont, s Lajtha írta a hangjegyeket a kottapapirosra. Az ósdi, rugós gramofon lassú járásra volt beállítva, s így minden egy oktávval mélyebben és fele gyorsasággal szólt: innen a kísérteties hangzás. Ne gondolja senki, hogy a gramofon kezelése egyszerű dolog, csak rá kell tenni a tűt és szól magától. A lejegyzők nem egyvégtében „élvezik" a muzsikát, hanem egy-egy ütemet, félütemet többször is meghallgatnak, néha 20-30-szor is. Ilyenkor a tű visszatevése a megfelelő rovátkába nagy figyelmet, ügyességet igényel, mert a tévedések fárasztják, idegesítik a megfigyelőt.

Lajtha előtt a kottapapiroson halvány ceruzaírással már le volt írva a teljes darab. Amint megtudtam, Rajeczky készítette el előre az ún. „nyers" lejegyzést, amely azonban elég alapos munka eredménye volt. A nyers lejegyzés nemcsak a prímás játszotta dallam hangjait, ritmusát, hanem a brácsás harmóniáit, a bőgő szólamát is magában foglalta. A nyers lejegyzés alapján egy valamirevaló banda már eljátszhatta volna a darabot. Mi hiányzott akkor e hangjegyekből? Miért kellett akkor még oly sokszor újra meg újra meghallgatni? Bizonyára sokan vannak, akik most arra gondolnak, hogy a nyers lejegyzésből hiányoztak a díszítő

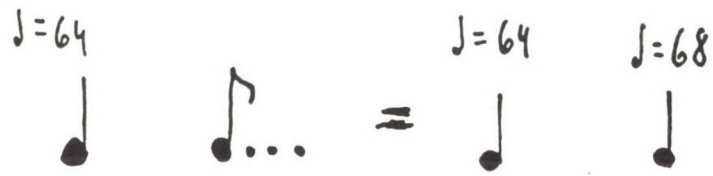
hangok, a népi muzsika zamatát pedig a díszítések adják meg. Valóban, Rajeczky csak jelezte az ornamensek helyét, azok részletekbe menő, pontos lejegyzése már a közös meghallgatás, megvitatás eredménye volt.

A Lajtha-lejegyzések célja nemcsak az volt, hogy a leírt hangjegyekből a zenei néphagyomány egy-egy szép dallamát díszítéseivel (hangszeres együttesek esetében kísérő harmóniával és ellenpontozó szólamaival) együtt megismerjük, hanem arra is törekedett, hogy az *egyszeri előadások sajátos jellegzetességeit* a kottakép minél hívebben tükrözze vissza. Lajtha lejegyzéseiben azt is nyomon követhetjük, mitől válnak élővé a holt hangjegyek.

A részletező lejegyzés munkája a tempó pontos megállapításával kezdődött. Nehogy azt gondoljuk, hogy egy darab tempója, mégha az tánc is, elejétől végéig azonos marad: igen apró lassulások, gyorsulások még a legfeszesebben játszott verbunkos előadásában is előfordulnak. Lajtha, metronómmal a kezében, ütemről ütemre követte a tempót, sőt sokszor még az ütemen belüli tempóváltozásokat is figyelembe vette. Meglehetősen fárasztó, idegfeszítő munka volt, hisz' a metronómnak pontosan akkor kellett ütnie, amikor az ütemkezdő hang megszólalt és a metrikus lüktetések változásait is azonnal észlelni kellett. Előfordult az is, hogy egy-egy darab metronómjelzéseinek megállapítása bele sem fért a szokásos 3—4 órai munkaidőbe. (Lajtha hetenként két vagy három délelőttjét szánta lejegyzésre, 9 és 10 óra között érkezett meg a múzeumba.)

A metronómszámok a kottaképeket teszik egyszerűbbé, érthetőbbé. Képzeljünk el negyed = 64 jelzés után egy kis lassulást! A negyed = 60 ütés a negyed = 64 metronómszám tizenhatod részével való kisebb tempót jelez. A negyed érték tizenhatod része hatvannegyed, tehát az eredeti negyed = 64 metronómszámot megtartva negyed után negyedhez kötött hatvannegyed kottakép keletkeznék. Lajtha azonban nem a kottaképen, hanem a metronómszámon érzékelteti a lassítást:

A kismérvű gyorsulás ábrázolása:




A negyed = 64 metronómszámot a könnyebben kiszámítható arányok miatt választottam kiindulásképpen, el sem lehet képzelni, hogy mennyivel bonyolultabb kottaképeket egyszerűsítenek le a metronómszámok, nagyobb sebesség esetében.

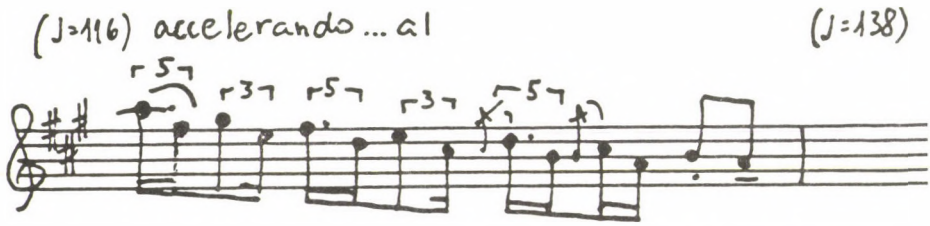
Felvetődhet a kérdés, nem vonható-e össze pl. negyed és negyedhez kötött hatvannegyed egységű képletbe, metronómszám-változtatás nélkül?

A két kottakép nem egyenlő időtartamot jelez: a baloldaliban a hatvannegyed értékek hosszabbak, mint azt alábbi ábránk szemléletessé teszi:

A metronómszám mindkét esetben változatlan negyed = 64.

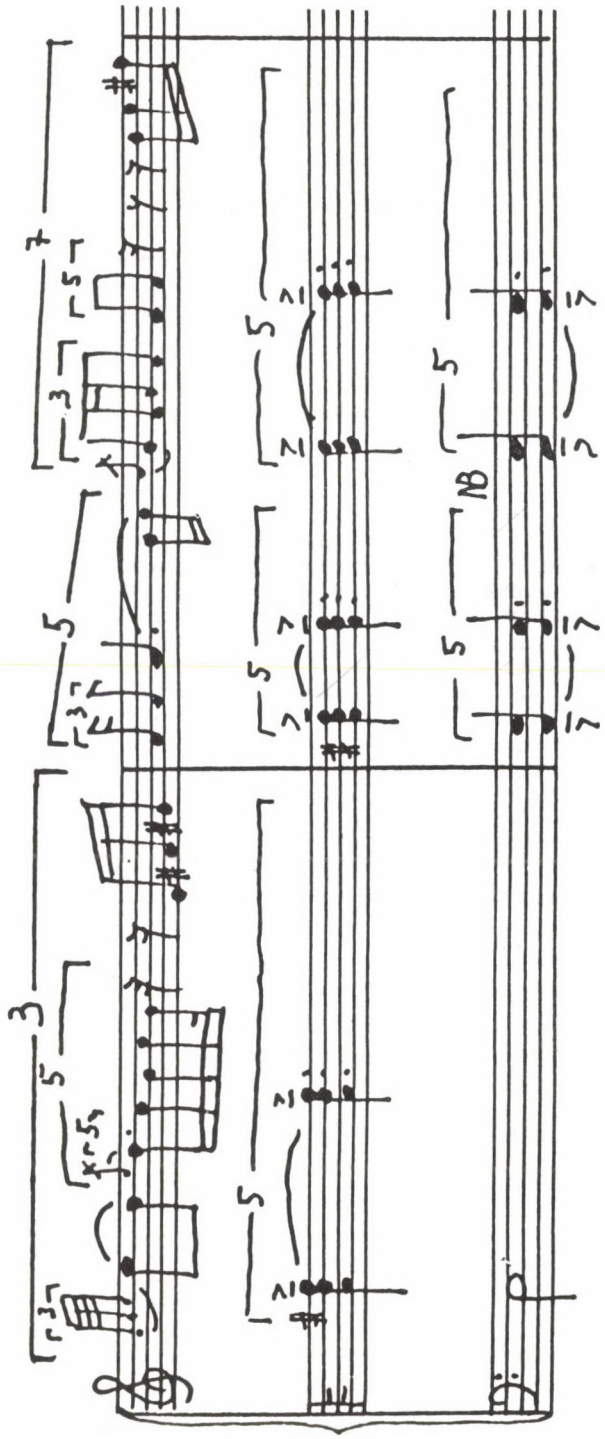
Az igen gyakori, néha ütemen belüli tempóváltozásra példa a „Széki gyűjtés" 332. lapján található „Csak azt mondd meg rózsám" kezdetű népdal, melynek mindkét versszakában 9—9 metronómszám található.

A hangok ritmusértékei a metronómszámok függvényei. A pontos időtartamarányok megállapítása azonban már könnyebb lassított felvételben. Ekkor derül ki, hogy a normál tempóban egyenletesnek tűnő tizenhatod figurációk, futamok a valóságban „sántítanak", azaz a hangok között akadnak tizenhatodnál kissé hosszabb és kissé rövidebb hangok is. Ezek, a „szabályos"-tól eltérő időtartamú hangok többnyire párokat alkotnak: 2:1, 3:2, 4:3, 5:4, ill. 1:2, 2:3, 3:4, 4:5 arányban. Az ilyen kis értékű triolák, kvintolák, szeptolák és novemolák jellegzetes ritmusképletei a Lajtha-lejegyzett hangszeres muzsikának.




E tercugrásos figurációt a széki prímás az ismétlések során szinte mindig más-más ritmusban játszotta, legtöbbször kvintolákban, de előfordul egyenletes tizenhatodokban is. (Széki gyűjtés: 11. Tempo.)

Minél lassúbb valamely darab, az előadás annál szabálytalanabb ritmusokat hoz létre. A lassú tempó gazdag ornamentikát tesz lehetővé, nemcsak a hangszerjátékos, hanem az énekes számára is. Ilyenkor a fő- és díszítő dallamhangok megkülönböztetése is meglehetősen problematikus. A különféle időtartamú hangok gyakran komplikált aszimmetriához vezetnek, s a különböző összértékű triolák, kvintolák stb. egymásba kapcsolódnak. Az ilyen ritmusképletek megalkotása nemcsak hallási, hanem számítási feladat is. Egy-egy ütem sokszori meghallgatása után döntötte el Lajtha, hogy az ütemben, félütemben levő hangok időtartama hogyan viszonyul egymáshoz, s ez után kellett megtalálnia, hogy ezek az időtartamarányok miként fejezhetők ki hangjegyekkel.


NB

Az 51. oldalon látható másfél ütem a Széki gyűjtés 15. sz. Lassú c. darabjából való. A félütemet átfogó triola harmada két nyolcadhangból áll, a kezdő díszítőhangok hatvannegyed triolát alkotnak; a második harmad tizenhatodokból álló kvintola, de ezen belül az első két tizenhatod 3:2 arányú kvintola, az ötödik tizenhatod érték harmincketted hangból és harmincketted szünetből tevődik össze; a harmadik harmad négy tizenhatod. A brácsa második húzása, a kvintolás ritmus miatt, a hegedű középső harmadának kb. a második tizenhatodánál szólal meg.

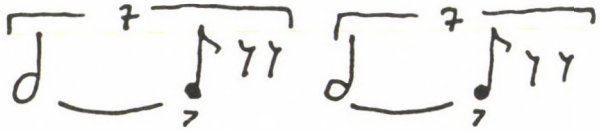
A teljes ütem első felében mindhárom hangszer kvintolát játszik, a hegedű a kvintola első nyolcadát 1:2 arányú triolára bontja.

Az ütem második felében a brácsa és kisbőgő kvintolájával szemben a hegedű zenei anyaga szeptolát alkot, a NB magyarázata szerint azonban az erős húzás miatt a brácsa és bőgő hangjai sem szólalnak meg pontosan egyszerre. Lajtha ezt fölöslegesnek találta bonyolult ritmusképlettel kifejezni. A hegedű félütemet átfogó szeptolája hét nyolcadra bontható. A triola és a kvintola értéke két-két, azaz négy nyolcad. Különös a három egymást követő szünetjel. Az első tizenhatod szünetjel lerövidíti a kvintola két nyolcadát. A nyolcadértékű szünetjel a szeptola ötödik nyolcada. Az ütem utolsó három tizenhatod hangja az előttünk levő tizenhatod szünettel ismét két nyolcadértéket jelent. A szeptola nyolcadai tehát 2+2+1+2 nyolcad hosszúságú ritmusértékekből adódnak. A három szünetjel aszimmetrikus részei a *valóságban nem hallhatók*. Hallható viszont, hogy a hegedű *c* hangjával szemben a brácsás *A*-dúr akkordjában *cisz* szól!

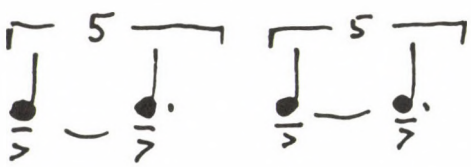
A Rajeczky készítette nyers lejegyzés hangmagasság szempontjából csak néha-néha módosult: a kissé alacsonyabban vagy a kissé magasabban játszott, énekelt hangokat Lajtha a hangjegy fölé írt apró nyíllal jelezte. A hangszeres darabokat abban a magasságban kottázta le, ahogy szóltak. Előfordult azonban az is, hogy a hangszerek kissé alacsonyabbra voltak hangolva. Ilyenkor a darab kottaképét a hangszerek húrjainak kottaképe előzte meg, módosítójelekkel vagy nyilakkal jelezve a valódi hangzás abszolút magasságát. A vokális dallamokat természetesen *g* záróhanggal jegyezte le, s a lejegyzés után T.F. (tonus finalis) jelzésű hangjeggyel utalt a záróhang abszolút magasságára. (A nőénekes záróhangjának abszolút magasságát violinkulcs, a férfi énekesét basszuskulcs után írta.)

A hangszeres együttesek partitúrájából elsőként mindig a prímás szólama készült el. A háromtagú széki banda esetében a harmóniát megszólaltató brácsás és a harmóniai alapot játszó kisbőgős szólamait viszont sokszor egyszerre figyelte Lajtha, mert e két hangszer szólamainak ritmusa is szoros összefüggést mutatott.

A Széki gyűjtés l. Régi magyar és 10. Csendes magyar c. darabjaiban a kíséret szinte végig 4:3 arányú szeptolákban játszott, ütemenként



ritmusképletben. A 15. sz. Lassú kíséretének ritmusa 2:3 arányú kvintola, ütemenként.



ritmusképletben.

Ma már eléggé ismeretes, hogy a széki brácsa különlegesen hangolt hangszer, amelyen laza vonóval hármashangzatokat lehet megszólaltatni. (Más bandákban a brácsás, ill. kontrás csak hangközöket játszik és a négy hangból formálják a harmóniát.) A széki brácsás hármashangzatainak egymásutánját azonban szólamszerűen alig lehet követni, ezért minden egyes húzáskor mind a három húr hangját ki kellett elemezni.

Amikor a kísérő szólamok részletes lejegyzése megtörtént, akkor a meghallgatást újra kezdtük, figyelve arra, hogy a prímás és a kíséret tempóban, ritmusban pontosan együtt jár-e. Előfordul ugyanis, hogy a kísérő szólamok a metronómütésekhez képest késnek, ill. hogy a prímás hamarabb kezd egy-egy figurációt.

A hangszeres lejegyzés legkönnyebb szólama többnyire a basszus: ez szól a legerősebben és zeneileg ez a legegyszerűbb. Előfordult azonban, hogy az együttes hangzásában „eltűnt" a basszus, ill. valahogy töréssszerűen oktávval magasabban folytatódott egy-egy hangja. Ezt a hangfelvétel (vagy a lejátszó készülék) technikai fogyatékossága okozhatta, ti. a mély alaphang nem szólalt meg, hanem csak az első felhangot hallottuk. Az egyik ilyen esetnél Kodály is jelen volt, és így nyilatkozott: „fent szól, de lent húzza".

Lajtha fáradságot nem kímélő lejegyzési alapossságára jellemző a következő történet. Az egyik dunántúli táncdallam basszusának dallamával kínlódtunk: sehogy sem állt össze. Megszakítva a lejegyzést elküldött a Kodály-csoporthoz, arra gondolva, hogy ott jobb készüléken többet hallok. Járdányi javaslatára a darabot kétszeres gyorsítással hallgattuk meg, s íme az oktávval magasabb basszus összefüggő dallamívet alkotott. Nem is volt nehéz lejegyezni, mert elég erősen hangzott. Visszatérve megmutattam Lajthának, aki hitetlenkedve nézte lejegyzésemet. Majd hirtelen fogta a kabátját és együtt mentünk a Kodály-csoporthoz, ahol ő is meggyőződhetett a bőgő valódi dallamáról.

A legnehezebb lejegyzési feladatot viszont a cimbalom hangzása jelentette. A soproni Tendl virtuóz játékával az együttes prímása volt, s a hegedű és cselló többnyire kísérő szólamot játszott. A jól összeszokott muzsikusok (apa és fiai) szép, tiszta zenei összhatást értek el, s így a cimbalom játékát követni nem okozott különleges hallási problémát. A kőrispataki banda cimbalmosa azonban szinte ellenpontozó kíséretet játszott, amelyben nem a harmóniák tisztasága és logikája uralkodott, hanem valamiféle sajátságos heterofonikus poliritmia. Ha ehhez még hozzászámítjuk a bőgősnek, sokszor hangnemtől és funkcióktól független, kalandos játékmodorát, akkor nem csodálkozhatunk azon, hogy Lajtha a kőrispataki monográfia Előszavában „hamis" zenekar megtisztelő címet adta a bandának.

Az eddigiekből is kiderült, milyen kínkeserves munka a népzenei lejegyzés, ráadásul még megnyugtató sikerélményt sem ad, mint azt Lajtha saját írásában olvashatjuk: „Akármennyire is iparkodtam, hogy pontos legyek és minden részletet lekottázzak, kiderült, hogy nemcsak a lejegyzőn áll minden. A felvétel minőségén túl, nagy szerepe van külön a lejegyzés céljára készült gramofonnak is. Ha jobb, tökéletesebb a gép — az ember többet hall ki, többet ír le bizonyossággal. Minthogy újabban egyre finomabb gépek állnak rendelkezésemre, minden egyes új géptípussal újra revideálhatnám a lejegyzést. E revíziónak sohasem volna vége. Hiszen ugyanazon a gépen végzett minden revízió alkalmából is újabb és újabb változásokat javíthatunk lejegyzésünkön. Az emberi fülnél tökéletesebb gépek majd pontosan mérik a hang magasságát, időtartamát, lesz elektromos metronom, lesz népzenei célra készült, hangot filmszalagra kifotografáló szerkezet, ha majd népzenét hangosfilmmel gyűjtünk, úgy ezek és a hasonló gépek mondják majd ki az utolsó szót. A lejegyzés revízióját bizonyos rezignációval egyszer abba kell hagynunk."

*IRODALOM*

Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Bp. 1979. 3. kiadás
Kodály Zoltán: Visszatekintés II. Bp. 1964.
Lajtha László: Széki gyűjtés Bp. 1954.
Kőrispataki gyűjtés Bp. 1955.
Dunántúli táncok és dallamok Bp. 1962.

*PESOVÁR ERNŐ:*

# *LAJTHA LÁSZLÓ ÉS A NÉPTÁNCKUTATÁS*

A korszerű táncfolklorisztikai kutatás egy legfontosabb alapelvének, a táncot és zenét elválaszthatatlan egységként kezelő szemléletnek volt korai képviselője Lajtha László. E felfogás szellemében sürgette már az 1928-as prágai népművészeti kongresszuson a hangosfilm használatát a táncgyűjtésben[1]. S bár ezt az ideális megoldást gáncsoskodás, értetlenség és anyagi támogatás hiányában nem használhatta munkájában, mégis jelentős, az utókor számára klasszikus értékű gyűjtemény létrehozásában működött közre, amikor *Gőnyei Sándornak* a két világháború között készített némafilmjeit tette teljesebb értékűvé tánczenei gyűjtéseivel[2]. Nem véletlen tehát, hogy a Gőnyey által összeállított 111 táncdal elsősorban Lajtha lejegyzéseit közli.[3]

A hangosfilm alkalmazására tett javaslatán túl a tánckutató Lajtha körültekintő igényességéről tanúskodnak további módszertani megfontolásai is. A modern folklorisztikai kutatás szellemében hangsúlyozta, a táncok és szokáskeretük együttes vizsgálatát, kiemelve az egyetemes tánckultúra szempontjából oly jelentős rituális táncok etnográfiai hűséggel történő megörökítését.[4]

Ugyancsak a kutatás nélkülözhetetlen előfeltételeként foglalkoztatta a táncok egzakt lejegyzésének a problémája, s erről az általa vallott komplex szemlélet jegyében így írt: „...a gyűjtőnek a zenei lejegyzéseken kívül a részletekre kiterjedő modern táncírással kell feljegyezni minden mozzanatot."[5]

A tudományos feldolgozás szempontjából oly fontosnak tartott összehasonlító vizsgálat érdekében már Prágában javaslatot tett arra, hogy a hiteles filmfelvételekről rendszeres tájékoztató jelenjen meg nemzetközi fórumon, illetve a szakfolyóiratokban, lehetővé téve, hogy ezek alapján minden tudományos intézmény másolatot kérhessen a filmekről. S ugyancsak az összehasonlító kutatást is szolgálták azok a megállapításai, melyekkel a táncalkotás stílusjegyeket meghatározó sajátosságait jellemezte: „a táncnak is vannak szavai, mondatai, stilisztikai fogásai, mint a beszédnek vagy zenének. Elemei az egyszerű mozdulatok, melyek úgy tevődnek össze kifejezésekké, mint a hangokból a szó, szóból a mondat, s járulékos cifrázatai úgy díszítik, mint a díszítő jelzők a költői mondanivalót, s a zenei cifrázatok a dallamok kisebb egységeit vagy egészét." Joggal állapítja meg tehát a táncalkotás elveinek, a stílusjegyek összetevőinek ihletett hangvételű értelmezése alapján, hogy „A tánc legkisebb elemei természetesen nem köthetők népekhez, nemzetekhez, fajokhoz, ahogy a beszéd e, o, k vagy f hangja, az egyes zenei hangsorok se."[6]

Összevetve a magyar táncot a balkáni tradícióval, már első írásában így fogalmaz: „A magyar tánc karakterét két fő sajátosság szabja meg: az egyéni jelleg (individualizmus) és az ebből fakadó rögtönzés (improvizálás)."[7] A rögtönzésről pedig úgy vélekedik, hogy ezen belül „a sok szabadságot adó keret azonos..." 1936-os írásában pedig már felhasználja *Curt Sachs* egyik rendszerező elvét, s megállapítja, hogy „A magyar paraszttáncban a nők soha nem táncolnak az ún. »nagy lépés«-es stílusban..."[8]

A vázolt szemlélet jegyében végzett tánc és tánczenei gyűjtőmunka eredményeit, távlatot nyitó tanulságait a Magyarság Néprajza 1937-ben megjelent Tánc fejezete összegezte. A Gőnyey Sándorral közösen publikált összefoglalásban jól nyomon követhetők Lajthának már a korábbi írásaiban is vallott nézetei. Ezt ismerhetjük fel pl. a berzencei kanásztánc

(ugrós) leírásában, mely szinkronban közli a zenét és táncot, s a tánc szerkezetéről megállapítja: „A három figura féldallamonként szabadon változik".[9] Mai szóhasználattal felismerte tehát e tánctípus egyik jellemző tendenciáját, a strófikus szerkesztést, s ezen belül a kettős tagozódás elvét.[10]

A Tánc fejezet erénye, hogy a hazai néptánckutatás történetében az első olyan munka, mely ha vázlatosan is, de áttekintést ad paraszti tánckultúránkról, s számos, ma már forrás értékű leírást (jellemzést) közöl klasszikus tánctípusainkról. Ilyen például a *porcsalmi botoló* rajzokkal gazdagon illusztrált leírása, melyet *Luby Margit* visszaemlékezése szerint Lajtha az ő társaságában gyűjtött 1934-ben.[11] Felismerve a tánctípus jelentőségét, Lajtha hangosfilmet szeretett volna készíteni erről, hogy a következő évben egy londoni szakmai találkozón bemutathassa. A nyersanyagért folytatott kilincselése eredménytelen maradt, s a Kultuszminisztérium hivatalnokának a fenntartása pl. az volt, hogy barbárnak fognak tekinteni bennünket, ha ilyen táncot mutatunk be külföldön. A tánc közlésével mégis sikerült Lajthának felhívni a hazai és nemzetközi néptánckutatás figyelmét erre az archaikus tánctípusra, amint erről a szakirodalom tanúskodik.[121] A porcsalmi botolót egyébként a Lajthával együttműködő Gőnyey Sándor 1936-ban vette némafilmre.

Számos olyan további, a tánchagyományt bemutató része és következtetése van az összefoglalásnak, mely a napjainkban részletesen kimunkált koncepcióban is tovább él. Ilyen eredmény az, ahogy a somogyi, baranyai, tolnai és palóc karikázók, valamint énekestáncos gyermekjátékaink alapján bemutatja az „ősi körtáncot" a tanulmány, s ezt mint az egyneműek által, énekszóra járt, rituális jegyeket őrző formát az egyetemes tánckultúra egyik legarchaikusabb hagyományának tekinti.[13] De érdemes idéznünk azt, a napjaink kutatása által megerősített felfogást is, mely a férfi körtánccal kapcsolatban így fogalmazódott meg a Magyarság Néprajzában:

„A verbunkosok csiszoltabbnak és nyugatiasabbnak tetsző körfigurái is beilleszthetők a magyar paraszti táncformák megszakítatlan láncába, amelynek kezdete a paraszt és pásztortáncok legegyszerűbb, táncelőző körbejáró formája."[14]

Tánchagyományunk nagy múltú rétegét, a pásztor tánckultúra bemutatását pedig olyan, a mai kutatás számára is támpontul szolgáló változatok leírásával dokumentálta a Tánc fejezet, mint amilyen a márcadópusztai, a gerjeni és karcsai kanásztánc, és egyetérthetünk azzal is, hogy Rétheivel vitába szállva kétségbe vonja az összefoglalás e tánctípus szláv eredetét. Helyesen következtettek arra, hogy e tánctípus egy sokkal átfogóbb tradícióban gyökerezik, s jó nyomon jártak, amikor botos táncainkat az egykori fegyvertáncok emlékeként értékelték.

Támpontul szolgáltak a későbbi kutatás számára a Magyarság Néprajza Tánc fejezetének azok a tárgyilagos és fogékony felismerései is, melyek tánchagyományunk európai kapcsolataira utaltak. Ezek közül karikázóink és a balkáni körtáncok, valamint a magyar és nyugat-európai páros táncok rokon vonásait kimutató megfigyelésekre hívjuk fel a figyelmet.[15]

A magyar néptáncismeretet megalapozó összefoglalás mellett nemcsak népzenei, de táncfolklorisztikai kutatásunk történetének is egyik kiemelkedő fejezete az erdélyi hangszeres tánczene felfedezése és közkinccsé tétele[16], majd ennek a munkának szerves folytatásaként a nyugat-dunántúli hangszeres táncdallamok feltárása.[17] Lajtha kitűnő érzékkel fordította figyelmét arra a feltáratlan nyugati területre, melyen zenetörténetünk tanulsága alapján feltételezhető volt egy nemes veretű tradíció jelenléte.

A gyűjtést közreadó Dunántúli táncok és dallamok c. kötet ismét a zenét és táncot egységben látó szemléletről tanúskodik. A munka sajátos, a körülményekhez alkalmazkodó új módszere, hogy a gyűjtött dallamok alapján tárta föl ezek táncéletben betöltött szerepét és a kapcsolódó tánctípusokat. Így a gazdag jegyzetanyag az egyes dallamok változatai mellett a táncéletet, a tánctípusok sorát is bemutatja. Fontos adalékokkal gyarapítja a pásztortáncra, dúsra, ugrósra vonatkozó ismereteinket, és a kutatás szempontjából nélkülözhetetlen adalékokkal járul hozzá a vonulós sétálósról, a csárdásról, valamint a lakodalmi táncokról kialakított képhez.

Méltán lehetünk hálásak a sorsnak, hogy Lajtha László sokrétű művészi, kutatói és pedagógiai tevékenysége mellett jelentős energiát fordított tánchagyományunk megismerésére, e tudományág kiművelésére is. Egyéniségének vonzó, számunkra megragadó vonása, hogy olyan körülmények között is vállalta ezt az úttörő tevékenységet, amikor a néptánc iránti érdeklődés csupán periférikus jelentőségű volt a néprajzi és népzenei kutatásban.

*JEGYZETEK*

[1] *Lajtha László:* Népies játékok és táncok Magyarországon. Zenei Szemle 1929. február. 34. old.
[2] A gyűjtésekről áttekintést ad *Berlász Melinda:* Lajtha László. Bp. 1984. 107—127., 245—260. old.
[3] *Gönyey Sándor:* 111 Táncdal. Bp. é. n.
[4] Zenei Szemle 1929. febr. 34. old.
[5] *Lajtha László:* A magyar néptánc. In: A magyar muzsika könyve. Bp. 1936. 188. old.
[6] *Lajtha László—Gönyey Sándor:* Tánc. In: A magyarság néprajza IV. (harmadik kiadás) Bp. 1943. 77. old.
[7] Zenei Szemle 1929. febr. 32. old.
[8] A magyar muzsika könyve. Bp. 1936. 189. old.
[9] Lajtha L.—Gönyey S. i. m. 96—97.
[10] *Pesovár Ernő:* A régi magyar táncstílus. Tánctudományi Tanulmányok. 1990—1991. Bp. 1992. 92—107. old.
[11] *Luby Margit:* A porcsalmi botoló. Táncművészeti Dokumentumok. Bp. 1977. 91—107. old.
[12] *Martin György—Pesovár Ernő:* A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és módszertani tapasztalatai. Ethnographia 1958. 424—436. old. *Andrásfalvy Bertalan:* Párbajszerű táncainkról. Ethnographia 1963. 55—83. *Wolfram, Richard:* Altformen im Tanz der Völker des Pannonischen und Karpatenraumes. In: Volksmusik Südosteuropas. Südosteuropa-Schriften 7. Band. München 1966. 131—132. old. *Louis, Maurice A.—L.:* Le folklore et la danse. Paris 1963. 339. *Martin György:* A botoló nóta. Proportio-gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és népi tánczenében. In: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok (Szerk.: Bónis Ferenc) Bp. 1968. 201—221. old. *Pesovár Ernő:* Küzdő karakterű páros táncaink. In: Népi kultúra—Népi társadalom IX. Bp. 1977. 329—255.
[13] *Martin György:* A magyar körtánc és európai rokonsága. Bp. 1979.
[14] *Martin György—Lányi Ágoston—Pesovár Ernő:* A körverbunk története, típusai és rokonsága. Bp. 1983. *Könczei Csilla:* Motívumépítkezés a hétfalusi borica táncban. Tánctudományi Tanulmányok 1988—1989. Bp. 1989. 145—163. old.
[15] *Pesovár Ernő:* A forgós-forgatós páros a történeti forrásokban és a tánchagyományban. Tánctudományi Tanulmányok 1982—1983. Bp. 1983. 255—285. old.
[16] *Lajtha László:* Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Népzenei monográfiák I. Bp. 1954., Széki gyűjtés. Népzenei monográfiák II. Bp. 1954. Kőrispataki gyűjtés. Népzenei monográfiák III. Bp. 1955.
[17] *Lajtha László:* Dunántúli táncok és dallamok. I. Népzenei monográfiák V. Bp. 1962.

*VIKÁR LÁSZLÓ*

## *LAJTHA TANÁR ÚR*

Közel negyven éve, az 1953—54-es tanévben voltam Lajtha László tanítványa. Az akkor mindössze négy főből álló osztályunk szakmai gyakorlatát vezette, melynek keretében a népzenei lejegyzések elméleti és gyakorlati kérdéseivel foglalkoztunk. Azt próbáltuk elsajátítani, hogy miként lehet és kell a népdalokat kottába átültetni. Lajtha tanár úr nemzetközi hírű mestere volt ennek a munkának. Igazán örülhettünk, hogy kitűnő tanári karunkhoz, melynek tagja volt Bárdos Lajos, Bartha Dénes, Járdányi Pál, Kodály Zoltán, Molnár Antal, Szabolcsi Bence, ő is csatlakozott. Évtizedek alatt biztos érzékkel és tudással sok ezer dallamot írt már le saját, hangszeres vagy énekelt gyűjtéseiből, Erdélyből vagy az anyaország sok más területéről.

Hetenként egyszer, két órára mentünk át a Corvin téri Népművelési Intézetbe, ahol minket tanított. Bár hivatalosan csak négyen voltunk: Olsvai Imre, Sárosi Bálint, Tóth Margit és jómagam, mindig jöttek vendégek, vendéghallgatók, akik szintén nagy érdeklődéssel vettek részt ebben a sajátos munkában.

A lejegyzés módszeréről, az egyes feladatok megoldásáról Avasi Béla kollégánk már beszélt ma délelőtt. Ezért én erre nem térek ki. Lajtha tanár úrral kapcsolatos egyéb emlékeimből idézek fel néhányat.

A tanév folyamán egy-két alkalommal adatközlő vendégeink is voltak a Lajtha-órákon. Látogatásuk mind emlékezetes maradt, mert az énekelt vagy hangszeren előadott dallamok lejegyzése mellett kötetlen beszélgetésekre is sor kerülhetett. Népdalgyűjtő utakhoz hasonlítottak ezek, csak nem mi mentünk hozzájuk, hanem ők jöttek el hozzánk. Vendégeink egytől egyig kiváló előadók voltak, olyanok akik már nem kérették magukat, ám ugyanakkor tudatában voltak annak, hogy mily nagy kincset őriznek.

1954. március 26-án két nagyrabecsült vendégünk volt: két csángó asszony, az 57 éves Demse Dávidné, született Antal Luca, aki Moldvából települt át a baranyai Egyházaskozárra és a vele egykorú Simon Ferenc Józsefné, született Fazekas Ilona, aki ugyancsak Moldvából költözött át, de Szárászra, szintén Baranyába. Az előbbi Bákó megyében Klézsén, az utóbbi ugyanabban a megyében, de Lécpeden született és lakott mindaddig, amíg Magyarországra nem költözött. Mindketten gyönyörűen és kifogyhatatlanul énekeltek. Simonné talán legemlékezetesebb dala volt a „Kaszálómba' vagy egy nyárfa" (melynek most csak az első versszakát mutatjuk be): *1. példa 59. l.*

Az évek során dalaikat többször is felvették, nem utolsósorban a változatok vizsgálata céljából. Amikor mi ott, az órán hallottuk őket, akkor Kisgyörgy Pál, a Népművelési Intézet technikusa és Nónay Katalin, Lajtha tanár úr munkatársa rögzítette az asszonyok énekét. Máskor Gábor Éva volt nagy segítségünkre. Aznap Domokos Pál Péter, Kodály Zoltán, Rajeczky Benjamin és Tamási Áron is eljött az óránkra, ami erősen elhúzódott. Beszélgetésüket nagy élvezettel hallgattuk, éreztük, hogy kivételes esemény tanúi vagyunk. A dalok végén a két énekes — a szokásnak megfelelően — mindig bemondta a nevét: „Énekeltem én, Simon Ferenc Józsefné, lécpedi születés, Szárászon lakó, 57 éves ögyvez fehérnép." Halkan odasúgtam neki: özvegy. Nem — mondta ő — ögyvez.

A továbbiakban két kiváló zenekarvezetőt és kis együttesüket említjük. Tendl Pál cimbalmost és a cigányprímás Buházi Zoltánt, akik mindenben egymás ellentétei voltak. Visel-

kedésük, beszédük és természetesen zenei repertoárjuk is egészen különböző volt. A nyugat-dunántúli Tendl Sopronban játszott egy vendéglőben. A bécsi zenélésre emlékeztető mindig gondosan csiszolt, fegyelmezett, jólfésült dallam- és harmóniavilága a XVIII—XIX. századi, magyar polgári miliőt varázsolta körénk, ahogy az talán a hajdani vasi, soproni földbirtokosok portáin, báljain lehetett. *(2. példa, 59. l.)*

Mennyire más volt Buházi bandája! Annak idején hevenyészve felírtam a nevüket. Horváth-segédprímás, Czene-brácsás és Oláh-hegedűs. Hovatartozásukat nehéz lett volna megmondani. Hol itt, hol ott játszottak. Buházi — a rossz nyelvek szerint — Londontól Isztambulig minden kocsmát ismert. Virtuóz muzsikus volt, aki pillanatok alatt megérezte, hogy egy adott helyzetben, egy adott hallgatóságnak mi tetszik legjobban, azaz mit is kell játszani. Minden stílusban járatos volt. A negyedik vagy ötödik fríg dallam után jöttünk csak rá, hogy ő már tudja, mi tetszik nekünk s azonnal alkalmazkodott. A dallamok végén egy kicsit lejjebb tette az egyik ujját. Amikor Lajtha tanár úr ezért a rögtönzött „frígesítésért" alaposan leszidta, ő csak egy jót nevetett s mulattunk vele mi is. Bámulatos volt a memóriája, nem ismert lehetetlent, semmire nem mondta azt, hogy nem tudja. A többiek pedig nyomban követték. Mindig viccelt, tréfálkozott, de azért azt is jól megérezte, hogy meddig mehet el a bizalmaskodásban. Amolyan régimódi művészt ismertünk meg benne a maga féktelen, össze-vissza világával. Tendl muzsikálása mindig meggondolt, rendezett volt és egy stílust képviselt. Buházi a maga csapongó módján különféle zenei elemeket közvetített. De mindketten nagy egyéniségek voltak, akik sokat tettek hangszeres hagyományunk megőrzéséért.

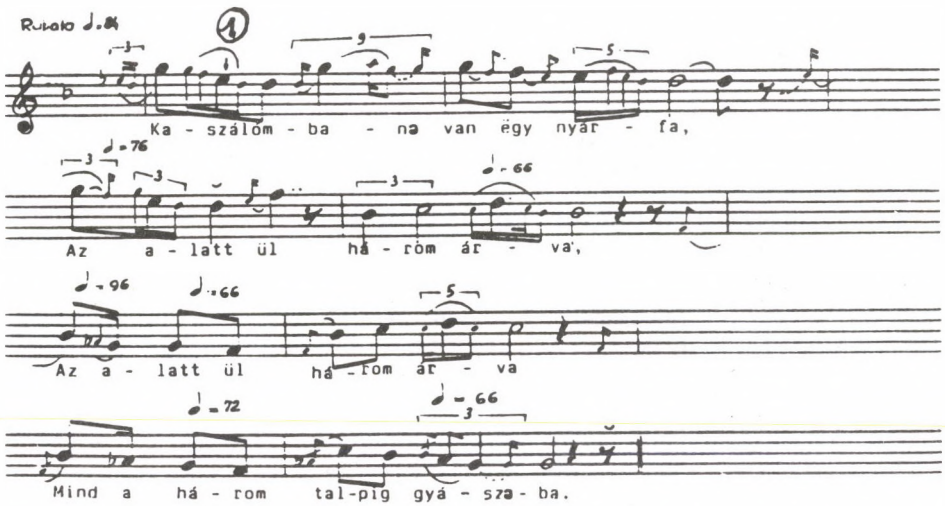
Lajtha tanár urat sokan túlzottan szigorú, majdhogynem barátságtalan embernek ismerték. Aki csak rövid időt töltött vele, az őrizheti talán ilyen emlékét is. De azok, akik hosszabb ideig mellette lehettek, azok tudják, hogy az álarc mögött egy jószívű, megértő és remek humorú ember lakozott. Sok nehézséggel teli élete során talán védőpajzs volt a mosolytalanság. Ami a szigort illeti, azt főként magára nézve tette kötelezővé.

A rendkívüli alapossággal készített népzenei lejegyzéseit akkor tudjuk igazán értékelni, ha a világ különböző részein működő népzenei archívumok anyagába is betekintünk. Ott, jobbára csak azokat a dallamokat írják le, amelyeket egy-egy publikációba szánnak. A többit hengeren, szalagon vagy lemezen tárolják. A népzenegyűjtés munkájának oroszlánrésze náluk tehát még mind hátra van. Ha egyáltalán le akarják írni a dallamokat. Bartók, Kodály és Lajtha is mindvégig azon volt, hogy a gyűjtő a saját anyagát mindjárt a gyűjtés után írja le, hiszen az újabb gyűjtésekhez, az elemzés és a rendezés bonyolult munkájához a dalok leírt formája szükséges. Szalagdarabokat nem lehet rendszerezni. A nyugat- és észak-európai, sőt az amerikai kollégák is azért halogatják a lejegyzés kétségkívül keserves munkáját, mert szerintük most még csak a gyűjtésre kell fordítani minden időt s energiát. A jövő században az unokák majd ráérnek leírni, amikor már nem lesz mit gyűjteni. Feleslegesnek látszik evvel az érveléssel vitába szállni. Közben a népzenekutatásban egyre kisebb szerephez jut a zene, mert napjainkban a néprajzi, szociológiai megfigyelések kerülnek előtérbe. Inkább gyűjtsünk kevesebb dallamot, mondják, de annak vizsgáljuk meg a környezetét, a hátterét is. A régebbi gyűjtések során erre kevés idő maradt.

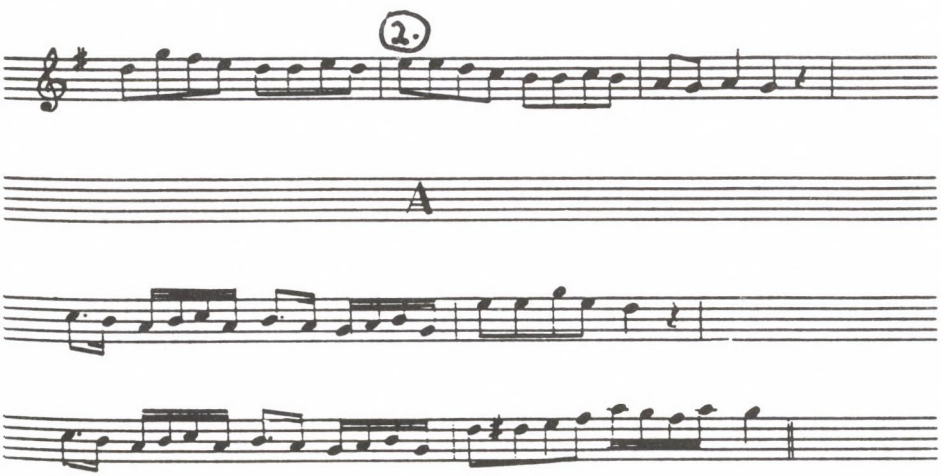
Mindinkább úgy látszik, hogy a hazai, de a nemzetközi népzenekutatás aranykora is Bartók és Kodály munkásságának az idejére esik. A zeneszerző-zenetudós pár tudott csak igazán olyan iskolát teremteni, amely itthon és külföldön is felkarolta és a tudomány szintjére emelte a népek zenei hagyományával foglalkozó kutatást. Közép-Európában megvolt ehhez minden adottság: gazdag hagyomány, biztos szakértelem, hangrögzítő berendezés — és ha kell megfelelő állami támogatás. A náluk tíz évvel fiatalabb Lajtha művészi-tudósi alkotótevékenysége is erre az időszakra esik. Az ő esetében sem lehet szétválasztani a tudóst és a művészt. Amint azt szóbeli visszaemlékezéseiből hallottuk, szoros szálak fűzték Bartókhoz, kivált a dallamok lejegyzése terén. Mindketten a valóság lehető leghűbb rögzítését tartották fontosnak, a mégoly bonyolult kottaképek árán is. Nem pedagógiai, hanem szigorúan tudományos szempontok vezették őket.

Lajtha László kéziratainak meglehetősen ritkán találkozunk a Tudományos Akadémia

Zenetudományi Intézetének központi gyűjteményében. A század elején, a tízes években még maga írta le a dallamokat. Később egy másolót fogadott, aki, az általában nagyon aprólékos lejegyzéseit tisztázta. Ezek kerültek be két példányban az ún. nagy anyagba, s váltak nagy hasznára a magyar népzenekutatásnak, sőt az egész zenetudománynak. Amikor a Népzene Tára kötetek szerkesztésére kerül sor, a sajtó alá rendezők, egységesítés céljából apró módosításokat végezhetnek a kéziratokon. Bartók, Kodály és Lajtha lejegyzésein azonban sohasem változtatnak. Az ő munkájuk úgy jó, ahogy van.




(Rajeczky Benjamin lejegyzése)



*TARI LUJZA:*

# *LAJTHA LÁSZLÓ, A PALÓC HANGSZERES ZENE KUTATÓJA*

E tanulmány Lajtha László egy kevéssé ismert hangszeres zenei gyűjteményére kívánja felhívni a figyelmet. A témához két dátum kínálkozik keretként a Lajtha életműből:

1. 1911 Ajnácskő (Gömör megye): Lajtha legelső, közvetlen találkozása az északi magyarság népzenéjével.

2. 1951 Balassagyarmat (Nógrád megye): Lajtha bizonyíthatóan utolsó tényleges működése Észak-Magyarországon: ekkor készülnek a balassagyarmati zenekari hangfelvételek a Pátria lemezsorozat számára.[1]

Lajtha észak-magyarországi gyűjtései — beleértve a vokális zeneieket is — kerek 40 évet ívelnek át, s e tekintetben nem mérhető hozzájuk egyetlen más földrajzi területen végzett gyűjtése sem. Itteni működése tehát csupán időtartamát tekintve is egyedülálló, északi gyűjteménye mégis ismeretlen, különösen hangszeres zenei vonatkozásban. Szeretném hangsúlyozni, hogy a tudományos köztudatról van szó, hiszen Weiner Leó művein keresztül jó néhány dallam vált ismertté, sőt közkedveltté Lajtha északi gyűjteséiből. Minthogy azonban a műzenéhez alapanyagként szolgáló népi dallamok eredetének a koncertpódiumon nincs jelentősége, a dallamok érthető módon Weiner sajátjaiként vonultak be a köztudatba. Legjellemzőbb példa talán az op. 20-as Divertimento II., „Rókatánc" tétele, melynek alapdallama Lajtha 1930-as balassagyarmati gyűjtéséből való.

Először e sorok írója is Weiner műveinek népzenei forrásai után nyomozva foglalkozott részletesen Lajtha északi gyűjtéseivel. Az 1985-ös Weiner-centenáriumra összegyűjtött források 1989-ben a Zeneművészeti Főiskola által kiadott Weiner tanulmánykötetben jelentek meg.[2] Más indíttatással bár, de kiadásra kerülhetett így jó néhány dallam Lajtha 1940 előtti gyűjtéseiből. A Weiner feldolgozások közül 6 vokális és 12 hangszeres dallam származik Észak-Magyarországról: ebből 3 vokális kivételével valamennyi palóc.

De nemcsak kiadatlan gyűjtései ismeretlenek. Nem volt visszhangjuk az első Pátria lemezsorozatot záró 1951-es balassagyarmati hanglemezeknek sem. Ebből kifolyólag Lajtha északi — azon belül a palóc etnikum körében végzett — hangszeres zenei gyűjtése jófomán be sem került a köztudatba. Pedig legfeljebb mennyiségben kevesebb a többinél, minőségben nem kisebb értékű azoknál. Ennek következményeként az északi területek játékstílusa megközelítőleg sem érte el azt az ismertséget és jutott az elismertségnek arra a fokára, amely megillette volna, s amit a kőrispataki és széki, illetve az északnyugat-dunántúli hangszeres zenei gyűjtések elértek.

Mindez nem maradt tudományos következmények nélkül. Miközben Lajtha monográfiái igen ösztönzően hatottak mind a hangszeres zene gyűjtésére és tudományos feldolgozására (kiváltképp Szék és más mezőségi falvak, valamint Maros-Torda, Udvarhely megyék esetében) mind pedig a táncházmozgalomra és a színpadprodukciókra (itt már a dunántúli kötetek hatását is említhetjük), addig az északi gyűjtéseknek nem volt, s publikáció hiányában nem is lehetett ilyen hatása. Talán ez is oka volt annak, hogy az 1967-es egri Palóc tanácskozáson egy nagyszabású palóckutatási program elindításakor a népi hangszer és a hangszeres népzene még csak be sem került a kutatási témák közé.[3] Pedig a program célja a palóc népi műveltség egészének kutatása volt. A hiányosságra bizonyosan fény derült

időközben. A 20 éven kersztül folytatott kutatások eredményeit rögzítő tanulmánykötetek befejező darabjában ugyanis Bakó Ferenc a palóc etnikai és műveltségi csoport fő jellemzőinek összefoglalásakor megállapítja, hogy „monográfiánk a zenetudományon belül csupán a vokális népzene bemutatására vállalkozik, annak is dallamanyagára, azt vizsgálva, hogy Palócföldön mely dallamokat kedvelnek különösebben, melyek és miért maradtak fenn éppen itt a legtovább".[4] Szerencsére nem ez a sors jutott a néptáncnak, így legalább a hangszeres folklór tánczenei ága képviselve van valamelyest a kötetben.[5]

Az előzmények pedig éppen nem erre predesztinálták volna a területet. Ne feledjük, hogy Vikár Béla e területre is kiterjedő felmérései után Kodály Zoltán és Bartók Béla is északról illetve a másik földrajzi pólusról, a Székelyföldről kezdte meg kutatásait. Hangszeres zenei gyűjtésük, különösen Bartók Hont- és Komárom megyei duda és kanásztülök anyaga kiemelkedő jelentőségű. Követőik többnyire ugyanezt az utat választották Lajtha Lászlóval és Molnár Antallal kezdve sort.[6]

A Magyar Zene 1992. évi 2. számában igyekeztem áttekintést adni Lajtha hangszeres népzenegyűjtéseiről.[7] A hangsúlyt főleg a legelső gyűjtésekre, illetve az első évtizedekre helyeztem, 1940-ig bezárólag. Az utána következő hangszeres gyűjtéseket tételesen, időrendben soroltam fel. Ebből a tanulmányból Lajtha palóc kutatásainak jobb megismeréséhez a következőket szeretném kiemelni:

— A hangszeres gyűjtések és tudományos felhasználásuk alapján mindenekelőtt kirajzolódtak Lajtha hangszeres zenei gyűjtőkorszakai (a négy korszak: 1911—40, 1940—44, 1949—51 és 1951—63).

— Megállapíthattam, hogy míg az első korszakot a nyelvterület különböző vidékeinek bejárása jellemezte Gömörtől Gyimesig, az Ipolyvidéktől az Alföldig, a Dél-Dunántúltól a Felső-Tiszavidékig, addig a többi korszakra egy nagyobb terület illetve egy-egy etnikum feltérképezése volt jellemző.

— Hangsúlyozhattam, hogy Lajtha a nagy elődökhöz hasonlóan és már az ő nyomukban szintén északról és a Székelyföld felől kezdte meg a gyűjtést.

— Jellemzőnek találtam, hogy hozzájuk hasonlóan eleinte csak a parasztság hangszeres népzenéjét kutatta, az 1920-as évek végétől azonban egyre több figyelmet szentelt a cigányzenészeknek.

— A 20-as évek végétől folytatott gyűjtésekkel kapcsolatban fontosnak tartottam kiemelni, hogy később sem hagyott fel a parasztzenészek felkutatásával. Sőt, fokozottabban törekedett arra, hogy azonos faluban rögzítse mindkét réteg zenészeinek repertoárját. Különösen az 1929-es és 1930-as palóc gyűjtésekben volt feltűnő ez az aránytartás. Gyűjtőútjain ugyanilyen módon törekedett a vokális és hangszeres hagyomány egyidejű feltérképezésére.

Mivel a palóc gyűjtések minden részletre kiterjedő bemutatása meghaladná jelen keretünket, a továbbiakban a gyűjtések helyszíneit, valamint a gyűjtés eredményét (magát a dallamanyagot) mutatom be részletesen.

Elsőnek ismerkedjünk meg a Lajtha által bejárt északi falvakkal az összefoglaló táblázatok segítségével. (*1. melléklet:* a falvak névsora[8] *65—66 l. 2. melléklet:* a Lajtha által bejárt északi területek megyék szerint *66—67 l.*) A helységnévtár többet rögzít a szigorúan vett hangszeres gyűjtések adatainál. A korábbiakban mondottakból következően Lajtha gyűjtései esetében nehezen is lehetne a szétválasztást elvégezni, hiszen nemegyszer vokális formában rögzítette a hangszeres (főleg tánc-) dallamot, máskor pedig hangszeren, a szövegre való utalás legcsekélyebb jele nélkül gyűjtött vokális dallamot.

Itt kell megemlítenünk azt is, hogy mellékleten szereplő Pásztó (Heves m.) Lajthának dokumentumokkal nem bizonyítható gyűjtése, ezért került zárójelbe. Kállai Bertalan egykor jó nevű (ma már nem aktív) cigányprímás azonban e sorok íróját 1986 októberében a következőről tájékoztatta: „Muzsikáltunk mink sokat a Rádióba' is! Meg még Lajtha László is járt nálunk! 1950-ben vagy 1952-ben meghallgatta a bandámat, fel is akarta venni a játékunkot. Tetszettünk neki, de azt mondta, kicsit városiasan muzsikálunk, neki falusiasabb kellene. Elment, hogy keressen másik bandát, de ígérte, hogy majd visszajön. Sorra

járta ő akkor itt mindenfele a falvakat, vót Szirákon, Ecsegen, Csécsén meg Erdőkürtön is — tűlünk is kérdezte, hogy hol vannak még bandák —, de nem igen vót szerencséje. Hozzánk meg mégse gyütt vissza."

A palóc dallamanyag bemutatása előtt illik megmagyaráznom, miért használom egyszer a palóc nevet, máskor meg az „északi" földrajzi megnevezést. Szerencsére a néprajztudományban ma már túlhaladott az az álláspont, amely még nem olyan régen is tartotta magát, hogy ti. az egyébként is fiktív Palócföld határait a Zobor-vidék és Sátoraljaújhely között, délen pedig Ceglédnél húzta meg. Ezt a véleményt elsősorban az illabiális *a* használatára alapozva alakították ki, továbbá arra a történelmi tényre építve, hogy a palócság az elmúlt évszázadokban önként vagy telepítésekkel több hullámban délre húzódott eredeti lakóhelyéről (Hont—Nógrád—Gömör megye).[9] Így az etnikai eltérések jelzésére keleti és nyugati palócokat különböztettek meg, aminek következtében Hont és Nógrád nyugatra, Gömör pedig keletre eset, vagyis éppen a folytonosan helyben maradó palócságot osztották ketté elméletileg.[10] Jómagam soha nem értettem egyet ezekkel a vélekedésekkel, ezért is törekedtem arra, hogy a kérdést legalább zenei tekintetben tisztázzuk. A Vikár Lászlóval közösen szerkesztett és 1986-ban megjelent Magyar Népzenei Antológia II. Észak című hanglemez[11] bevezetőjében jellemeztük az északi területi és etnikai különbségeket, körülhatároltuk a rájuk jellemző zenei stílusokat, ezen belül külön a palócságot és zenéjét. Nem foglalkoztunk a palóc szórványokkal, de kitértünk a geográfiai-etnikai érintkezési felületekre. Így például a Hernádtól keletre eső területet a Felső-Tisza-vidékkel érintkező zenei dialektusnak tekintettük, amely nagy jóindulattal sem tekinthető palócnak. A néprajztudomány ma már palóc centrumról és az azon kívüli rokon műveltségi tájakról és csoportokról beszél (ilyen például a Galga mente, vagy a Zobor-vidék), de a palóc centrumon belül is három nagyobb egységet — azokon belül pedig több kisebbet — különböztet meg.[12]

Mindezt azért szükséges hangsúlyoznunk, mert Lajtha László viszont a néhány északkelet-magyarországi helység és a Nyitra megyei Tardoskedd kivételével kifejezetten palóc területeken végezte gyűjtőmunkáját. Ez látható összegezve a 4. mellékleten, amelyen C. a palóc „centrum"-ot jelzi. A listán tájékoztatásul utalunk az azonos évben végzett egyéb gyűjtésekre is. (*3. melléklet, 67. l.*)

Az első évtizedekben gyűjtötte Lajtha a teljes északi anyagnak körülbelül a felét. Közülük az 1913-as ipolybalogi, az 1929-es cserépváraljai, az 1930-as balassagyarmati és az 1935-ös érsekvadkerti gyűjtés anyaga a legjelentősebb hangszeres zenei szempontból.

Az 1929-es és 30-as gyűjtésekkel kapcsolatban a Magyar Néprajzi Társaság 1930. május hó 28-án tartott XLII. évi rendes közgyűlésén Dr. Madarassy László főtitkár a következőket jelenti:

„Társulati életünk, az utolsó évi jelentésem óta eltelt 371 nap alatt a népzenei gyűjtés jegyében folyt. Már a múlt évi jelentésemben is érintett szentgáli, továbbá a június 22—23-án rendezett kisgyőri, a szeptember 15-i püspökbogárdi és az október 20-i cserépváraljai népzenei gyűjtések eredményéről január 29-én tartott nyilvános ülésünkön számoltunk be, a legnagyobb sikerrel."[13]

A gyűjtésekre kapott összeget olyan jól használták föl, hogy újabbakat remélhettek: „...egy következendő népzenei gyűjtésnek anyagi forrásait is megfakasztottuk." „...a mai napon már jelenthetem, hogy 1930. évi népzenei gyűjteseink céljára készpénzben eddig 350 pengőnyi adomány folyt be. A népzenei gyűjtés Lajtha László választmányi tagtársunk szakértő programja alapján és személyes vezetése mellett, továbbá Veress Sándor és Volly István tagtársaink közreműködésével már folyik is." Madarassy László reméli, hogy a „fogyatékán lévő viaszhengerekkel is ellát valaki bennünket." Ezután részletesen felsorolja a támogató bankokat és magánszemélyeket, köztük az alábbiakat, akikről így ír: „Herman Géza községi főjegyző Mikófalván ...Magyar Kázmér választmányi tagtársunk pedig (Nagykőrösön) igaz magyar vendéglátással tették lehetővé, hogy a mikófalvi illetve nagykőrösi népzenei gyűjtést végrehajthassuk."[14]

A továbbiakban jelenti, hogy Ébner Sándor választmányi tag közreműködésével, magánszorgalomból és magánköltségen közel 1 év óta járja a magyar vidéket a már szintén

utolsó óráit élő régi népszokások leírása, fényképezése céljából. „...a Borsod megyei Szentistvánon a tüzesólban való tanyázást, a Heves megyei Mikófalván a juhászok kampóstáncát" fényképezte le.[15]

A későbbiekben részleteket tudunk meg a főtitkár beszédje elején említett 1929-es gyűjtési beszámolóról is. Ezt január 29-én tartották, „Molnár Imre választmányi tagtársunknak, továbbá a Magyar Királyi Operaház egy zeneművészének és a Nemzeti Zenede 9 növendékének közreműködésével.[16]

Térjünk rá azonban a Lajtha által gyűjtött zenei anyag bemutatására. Minthogy az anyagról minél részletesebb tájékoztatást szeretnénk adni, a stílusrétegekre, típusokra, illetve műfajokra, funkciókra utalással összegezve adjuk közre a hangszeres palóc gyűjtéseket. Teljes bemutatásra csupán néhány jellemző példát választottunk ki. *4. mellékletünkön* a vokális, illetve vokális formában is élő dallamok listáját találjuk (*68—70. l.*). *5. mellékletünk* a hangszeres dallamok listáját tartalmazza, a zenészek által adott tánczenék neveivel (*70—71. l.*). *6. mellékletünk (71—72. l.)* időrendi áttekintés az egyes falvakban gyűjtött hangszeres dallamok címeivel ill. kezdősorával, valamint a hangszer nevével. * jelzi azokat a darabokat, melyeket Lajtha ugyanabban a faluban énekváltozatban is rögzített. Az 1951-es gyarmati lemezfelvételek esetében a felvételi adatokat is pontosan közöltük; a többi darab esetében ettől eltekintettünk.

Ebben a hangszeres gyűjteményben akadnak olyan dallamok, amelyek már e kezdeti időszakban az egyes területekre kizárólagosan jellemző vonásaikkal hívták fel magukra a figyelmet. Ilyen t.k. a több változatban is rögzített tripódikus dudadallam, amelynek Lajtha által gyűjtött fütyült, énekelt és dudán játszott változatait következő kottapéldáink mutatják. Az 1. kotta Lajtha kézírása, a 2. ugyanannak a felvételnek részletesebb leírása. 3—4. kottánk két énekváltozat, az 5. pedig a duda által eltorzított dallam. 2—5. kottánk másoló kézírása, s valamennyin megtalálható Bartók Béla kézjegye. A kottákon látható „Mi?" „Új?" kérdései azt sejtetik, hogy Bartók számára is ismeretlen, szokatlan még a 8+3-as osztatú, tripódikus dudadallam *(1—5. kotta, 73—76. l.)*

Szintén helyi vonásokat mutat a következő kotta, amely az egyetlen felvétel a 30-as évekből. Ma már csak egy nógrádmegyeri dudás családdal rögzített változatai állnak rendelkezésünkre. 6. kottánk Lajtha érsekvadkerti dudafelvétele, a 7. pedig az időben utána következő (1955) újabb felvétel (énekváltozat). Az előadó fiával, ifj. Kukucska Ernővel, az utolsó hazai magyar dudással dudafelvétel is készült (AP 6659/f 1961. Manga János gyűjtése). *(6—7. kotta 77—78. l.)*

A maga korából egyetlen, ezért különösen becses adat az 1929-es gyűjtés Verbunkos című darabja. Lajtha a magyar banda prímásával is és klarinétosával is fonográfra vette, de eltérést alig mutat. Sajnos újabb adatot is csak hármat tehetünk mellé jük. A verbunkosok a cserépváraljai zenészek előadásában meglehetősen szabad előadásban szólaltak meg, amit Lajtha igyekezett pontosan kifejezni. (Mindkét kottán láthatók Bartók megjegyzései *8—9. kotta 79—80. l.*)

A lejegyzés valószínűleg nem a kötetlenséget rögzíti, hanem inkább a zenészeknek a kíséret hiányából adódó bizonytalanságait követi. A cserépváraljai példák az egykori szélesebb elterjedtséget jelzik. Ma már csak Gömör megyéből vannak adataink. A nemesradnóti darab a hegedűn létrehozott bordunkíséret imitációval és az egyenletes feszes ritmussal a dudastílus közvetlen hatását mutatja különösen a darab első felében. (A duda stílus nyomait egyébként 8. kottánk bordunkíséret jellegű kettősfogásain is láthatjuk). Címe: Verbunkcsárdás. *10. kotta 81—82. l.*)

Bár Lajtha már 1913-ban is gyűjtött egy-egy dudanótát, tömegesen csak az 1930-as gyűjtéskor találkozott a palóc dudanóták sajátos világával. A „pásztornép" repertoárja kapcsán figyelt fel a hangszeres és énekes előadásban hol poco rubato, hol giusto előadásban hallott egyenletes, feszes negyedekből álló táncdalokra, melyeknek további kutatását is elhatározta.[17] Az 1931-es gyűjtési beszámolóban írja: „...másutt is folytatni fogom e kísérletet és megpróbálom kideríteni, vajon hány dallamnál szólal meg e ritmus a maga ősi merevségében, amikor hangszeren játsszák ... és megállapítani, vajon nem az énekelt és hangszeres előadás alapvető különbsége az oka a ritmus elváltozásának.[18]

A balassagyarmati gyűjtés kapcsán regisztrálja a dudával képviselt régi parasztzene és a cigányzene összefonódását és különbözőségét, s minden szavából kitűnik, hogy számára valami új kezdődött a tudományos megfigyelés terén. Addigi gyűjtéseiben már akadtak jó cigányzenészek, de e beszámolójában is csak a magyar előadókat tüntette fel név szerint. A 30-as év termése közt szintén felsorolt peregi gyűjtés cigányzenészét (Kátai Mihályt) például csak „a peregi muzsikus"-ként említette. Ezzel szemben a gyarmati prímásról név szerint számolt be, tömör jellemzést adva családi zenei hátteréről. Rácz Mihály, becenevén Patkány Miska, a Balassagyarmathoz közeli Patak faluból származó Nógrád megyei cigányzenész a legelső, akinek Lajtha név szerint, írásban is szentelt néhány sort.[19] Ugyanakkor a pataki zenészekről adott néhány mondatos információ már előrevetíti Lajtha későbbi, kifinomult antropomusicológiai szemléletmódját.

A gömör-nógrádi cigányzenészek játékát már Petőfi is megcsodálta 1845-ben. Úti jegyzeteiben név szerint említi Csomai Jóska cigánybandáját Hajnácskőn, melynek játéka igen megragadta. Balassagyarmattal kapcsolatban pedig a következőt tartja rögzítésre méltónak: „A nagy hőség miatt késő délután indulván Losoncról, éjfél lett, mire Gyarmatra értünk... Az egész város fölött némaság lengett... csak egy pár kocsmából hallatszott hegedű- és bőgő szó s az ivók egy-egy kurjantása... másnap vásár volt."[20] Elképzelhetjük, hogy ahol a 19. század közepén több banda működött egyidejűleg, ott 100 évvel később is magas színvonalú zenélés volt a jellemző.

„Egy nógrádi banda" — s ez minden jel szerint a gyarmati — fordította Lajtha kutatói szemléletét új irányba, vezette rá a „hamis zenekarok" vizsgálatának fontosságára. A gyűjtést követően 25 évvel később, a kőrispataki gyűjtés előszavában ír részletesen a banda játékmódjáról, valamennyi hangszert jellemezve.[21]

A zenészek Lajthára gyakorolt hatása nyilvánvaló: ezért is tért vissza hozzájuk a II. világháborút követően. A Baranyi Dezső (beceneve „Rekedt") vezette banda anyagát ismereteink szerint Lajtha nem jegyezte le, ezt egy vázlatos áttekintés erejéig pótoltam. Feldolgozásuk tehát legalábbis ilyen irányban megkezdődött. Ennél számottevőbb eredmény, hogy a balassagyarmati felvételek egy része 1992. júniusára, — tehát pontosan a centenáriumra — új kiadásban jelent meg kazettán a Hungarotonnál.[22] Ezzel nemcsak a feledésbe merült Lajtha gyűjtések publikussá tételéért tehettünk valamit, hanem a palóc hangszeres zene jobb megismeréséért is.

A gyarmati anyag azért is figyelemre méltó, mert számos klasszikus verbunkost tartalmaz, melyek némelyike a stílus korai időszakáig nyúlik vissza. A legkorábbiak a Pátria lemezfelvételek között az F 148/Ac, F 152/Bd Frissei, valamint az F 148/A—b és Ba—b, F 154/Ba—b. A gyarmati zenészek játéka mindamellett jól tükrözi a paraszti népi zenei kultúra és a magasabb ill. városi kultúra összefonódását, egymásbaolvadását is (pl. Dudanóta, Menyasszonytáncok, a Rókatánc, Csárdások és általában az új stílusú népdalok, illetve a korai kettes tagolódású verbunkok és az érett hármas tagolódású verbunkosok).

Lajtha gyűjtésében viszonylag bőven találunk új stílusú népdalt. A vokális új stílusú magyar népdal önmagában is, hangszeres formában pedig még inkább olyan különálló témakör, ami külön kutatást igényel. Mindamellett a stílus alakulása, fejlődése miatt nemcsak Lajtha gyűjtéseit érinti (beleértve egyéb gyűjtéseit is), hanem Bartók, Kodály és minden más század eleji hangszeres zenei gyűjtést is. Többek közt ezért sem vállalkozhatunk arra, hogy e tanulmány kereteiben vegyük nagyító alá a Lajtha által gyűjtött új stílusú dallamokat. Nem kétséges azonban, hogy az új magyar népdalstílus kialakulása és stílussá érlelődése jobb megismeréséhez szükséges annak beható viszgálata, mennyiben segítette a hangszeres zenei felhasználás a stílus kiformálódását. Lajtha felvételei minden kétséget kizáróan a stílus alakulásának egy-egy fázisáról árulkodnak. Részben a típusok kiforratlanságát kívántuk érzékeltetni ott, ahol felsorolásunkban 'vö.' ill 'ad' jelzést alkalmaztunk. Másrészt a hangszerek (főleg a duda) torzításai miatt nehezen is azonosíthatók a dallamok és nem mindig köthetők egyetlen fix zenei típushoz, vagy szöveghez. Az ilyen dallamok közül egyet közlünk mutatóba Lajtha 1913-as gyűjtéséből. Azért is ezt a darabot választottuk bemutatásra, mert a dallam keletkezési helye minden jel szerint a palócvidék, bár Lajtha már

a palóc gyűjtést megelőzően, szintén 1913-ban Őcsényben (Tolna megye) is feljegyezte egy énekváltozatát. (Egy másik énekváltozatot majd 1930-ban, Mikófalván Heves megyében gyűjt). A hangszeres változat a duda torzításai miatt (a moll dallam a duda hangsorának megfelelően nagy tercekkel szólalt meg), azonban nem kelti a hallgatóban az azonosság érzetét. Feltehetően Lajtha sem vette észre azonosságukat — legalábbis a kottán nem utalt semmilyen szövegre. A dallam mai legáltalánosabb szövege: „Beteg a szeretőm az ágyban fekszik" *(11. kotta 83. l.)*

Bízom benne, hogy e néhány dallam illetve a kiegészítő tételes felsorolás is jelezte, menynyire sokrétű, mennyiségileg számottevő, a palóc etnikum zenei kultúrájának (ha nem is valamennyi, de) jellemző jegyeit megragadó anyag, ennélfogva fontos Lajtha palóc hangszeres népzenei gyűjteménye. Sajnos gyűjtései közül nem ez az egyetlen, amely feledésre ítéltetett, de kétségkívül ez a legjelentősebb. Úgy hiszem, azt sem túlzás kijelentenünk, hogy a 40-es évekig (a meghatározó erdélyi gyűjtésekig) évtizedeken át folyamatosan végzett palóc (és más területek tapasztalataival gazdagított) hangszeres zenei vizsgálódások indították el Lajthát azon az úton, amelynek végén a mai értelemben vett hangszeres népzenekutatásunk alapjainak lerakása áll.

*1. MELLÉKLET*

| | | |
|---|---|---|
| 1. Abasár | Heves | 1922 |
| 2. Ajnácskő | Gömör | 1911 |
| 3. Balassagyarmat | Nógrád | 1930, 1950 2× |
| *Pátria hanglemezfelvétel* | | 1951 |
| 4. Bodrogköz | közelebbi nélkül | 1922 |
| 5. Bogács | Borsod | 1929 |
| 6. Boldog | Pest | 1935 |
| 7. Cigánd | Zemplán | 1921 |
| 8. Cserépváralja | Borsod | 1929, 1937 |
| 9. Dejtár | Nógrád | 1937 |
| 10. Egerszalók | Heves | 1935 |
| 11. Eger környéke | Heves | 1951 |
| 12. Érsekvadkert | Nógrád | 1935, 1950 |
| 13. Gyöngyöshalász | Heves | 1922 |
| 14. Hugyag | Nógrád | 1930 |
| 15. Ipolybalog | Hont | 1913 |
| 16. Ipolykelenye | Hont | 1913 |
| 17. Ipolyszécsénke | Hont | 1940 |
| 18. Ipolyvarbó | Hont | 1940 |
| 19. Karcsa | Zemplén | 1921 |
| 20. Karos | Zemplén | 1921 |
| 21. Kazár | Nógrád | 1934 |
| 22. Kisgyőr | Borsod | 1929 |
| 23. Mezőkövesd | Borsod | 1929 |
| 24. Mikóháza | Heves | 1930 |
| 25. Mocsárapáti | Nógrád | 1930 |
| 26. Nemesócsa | Komárom | 1913 |
| 27. [Pásztó | Heves | 1950—52?]* |
| 28. Patak | Nógrád | 1937, 1950 |
| | (és l. Balassagyarmat | 1930) |
| 29. Rimóc | Nógrád | 1938 |
| 30. Sárospatak | Zemplén | 1921 |
| 31. Szentistván | Borsod | 1929 |
| 32. Szikszó környéke | Borsod | 1951 |

| | | |
|---|---|---|
| 33. Szirák | Nógrád | 1950 |
| 34. Tardoskedd | Nyitra | 1939 |
| 35. Vajdácska | Zemplén | 1921 |

---

1937 Kodály Zoltánnal (Pátria lemezfelvétel)

| | |
|---|---|
| 36. Domaháza | Borsod |
| 37. Nagygegőc | Ung |
| 38. Nagydobrony | Ung |
| 39. Áj | Abaúj-Torna |
| 40. Ipolyvarbó | Hont |
| 41. Karancskeszi | Nógrád |
| 42. Egyházasgerge | Nógrád |
| 43. Kishartyán | Nógrád |
| 44. Mezőkövesd | Borsod |

*2. MELLÉKLET*

| | | |
|---|---|---|
| Nyitra | Tardoskedd | 1939 |
| Komárom | Nemesócsa | 1913 |
| Hont | Ipolybalog ] | 1913 |
| | -kelenye ] | |
| | -szécsénke ] | 1940 |
| | -varbó ] | |
| Gömör | Ajnácskő | 1911 |
| Nógrád | Balassagyarmat | 1930 |
| | | 1950. X. 25—XI. 1. |
| | | 1950. XII. 12—19. |
| | | 1951. V. 8—10. |
| | Dejtár | 1937 |
| | Érsekvadkert | 1935 |
| | | 1950 |
| | Hugyag | 1930 |
| | Kazár | 1934 |
| | Mocsárapáti | 1930 |
| | Patak | 1930, 1937, 1950 |
| | Rimóc | 1938 |
| | Szirák | 1950 |
| Heves | Abasár | 1922 |
| | Gyöngyöshalász | 1922 |
| | Egerszalók | 1935 |
| | Eger környéke | 1951 |
| | Mikóháza | 1930 |
| | [Pásztó | 1950—52]* |
| Pest | Boldog | 1935 |
| Borsod | Bodrogköz | 1929 |
| | Bogács | 1929 |
| | Cserépváralja | 1929, 1937 |
| | Kisgyőr | 1929 |
| | Mezőkövesd | 1929, 1937 |

| | | |
|---|---|---|
| Zemplén | Szentistván | 1929 |
| | Szikszó környéke | 1951 |
| | Cigánd | 1921 |
| | Karcsa | 1921 |
| | Sárospatak | 1921 |
| | | (1930) |
| | Vajdácska | 1921 |

*3. MELLÉKLET*

| *Év* | *Gyűjtések északon* | | *Egyéb gyűjtőutak ugyanabban az évben* |
|---|---|---|---|
| 1911 | palócvidék /C: | Gömör | Székelyföld—Gyimes |
| 1913 | palócvidék /C: | Ipolyvidék | Tolna megye |
| 1921 | északkelet | | Tolna megye |
| 1922 | palócvidék / | Hevesi részek | Tolna megye |
| 1929 | palócvidék / | Borsod és hevesi részek | Dunántúl |
| 1930 | palócvidék /C: | Nógrád és hevesi részek | Alföld Dunántúl |
| 1934 | palócvidék /C: | Nógrád | Somogy, Szatmár megye |
| 1935 | palócvidék /C: | Nógrád és hevesi részek | Pest megye |
| 1938 | palócvidék /C: | Nógrád | |
| 1939 | Nyitravidék | | |
| 1940 | palócvidék /C: | Ipolyvidék | Szék |
| 1950 | palócvidék /C: | Nógrád Heves | |
| 1951 | palócvidék /C: | Nógrád Heves | |
| [1952 | palócvidék /C:] | | |

*Új stílus*

| | | |
|---|---|---|
| *Menyasszonytánc I.*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 1 1 1 | 24 |
| *Lakodalmas. Csárdás: A csitári...*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 1 1 1 | 15.15.14.15 |
| *A Vargáék kapujukon nincsen zár*<br>duda, Ipolybalog | 1 5 1 | 11 |
| *Beteg a szeretőm az ágyba fekszik*<br>duda, Ipolybalog (dúr, utalással a mély tercre)<br>(ének, Őcsény 1913 és Mikófalva 1930) | 1 5 1 | 11 |
| vö.: *Szárnya szárnya, szárnya a madárnak*<br>d klarinét, Cserépváralja | 1 5 3 | 10 |
| vö.: *Megérik a szőlő nemsokára*<br>d klarinét, Cserépváralja | 1 5 3 | 14.10.10.14 |
| *Imolácsi babolácsi*<br>duda, Mezőkövesd | 1 5 5 | 8 |
| *Megy a juhász a hegy oldalába*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 1 5 5 | 10 |
| vö.: *Sej a Tiszának*<br>d klarinét, Cserépváralja | 1 5 7 | 11.10.10.11 |
| *Cifra szűröm szegre van akasztva*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 1 5 #7 | 10 |
| vö.: *Fecskemadár szállott a*<br>duda, Ipolybalog | 1 5 8 | 10 |
| *Ha bemegyek a csárdába*<br>ének, d klarinét, Cserépváralja | 1 7 1 | 8.7.8.7 |

*Régi stílus*

| | | |
|---|---|---|
| Kanásztánc<br>ad: *Megy a hegynek a kanász/Kanásztánc*<br>ének, Balassagyarmat<br>furulya, Rimóc<br>duda, Balassagyarmat | 5 1 1 | 7.6.7.6 |
| ad: *Cickozi baranyi*<br>duda, Érsekvadkert | 5 1 5 | 7.7.7.6 |

| | | |
|---|---|---|
| *Északi típusú kanásztánc*<br>*Uccu kanász*<br>duda, furulya, Balassagyarmat | ad 1 1 1 | 13 |
| *Rókatánc*<br>hegedű 1930, Balassagyarmat<br>5 tagú zenekar uo. 1951.<br>Duda | ad 2 1 2 | 14 |
| *Hej kendermag kendermag*<br>ének, hegedű, klarinét, Cserépváralja | 7 5 b3 | 7 |
| *Dudanóta* Dúr elő- és közjátékkal<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 9 5 5 | 7 |
| *Elment Simon disznót lopni*<br>hegedű, Balassagyarmat | 5 1 1 | 8 |
| *Menyasszonykísérő: Elindulok messzi földre*<br>duda, Mocsárapáti | 5 1 1 | 8 |
| ad: *Duda duda szőrös duda*<br>hegedű, Balassagyarmat | 4 1 2 | 8 |
| ad: *Erre gyere amőre én*<br>duda, Mezőkövesd<br>hegedű, Balassagyarmat | 4 1 2<br>5 1 2 | 8<br>8 |
| *Dudanóta:*<br>*Egész évi keresetem tyuhatyu*<br>2 vokális, Ipolybalog<br>1 fütty, Ipolykelenye | 5 1 2<br>5 1 2 | 8<br>8+3 |
| *Édesanyám lánya vagyok*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 4 4 b3 | 8 |
| *E g y é b r é g i* | | |
| *Bearatási nóta* (Megrakják a tüzet)<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 8 5 4 | 6 |
| *Menyasszonytánc II. Mikor a menyasszonyt*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 8 5 4 | 10 |
| *Árpa árpa de rövid a szára*<br>d klarinét, Cserépváralja | 8 4 **1** | 10.10.1( |
| *Iszik a betyár a csapon*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 8 1 b3 | 8 |
| *Sarkantyústánc* I. (Lassú csárdás)<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 6 5 2 | 10 |

| | | |
|---|---|---|
| *Mindenféle szeretőm volt*<br>duda, Mezőkövesd | 5 5 4 | 8 |
| *Három bokor krumpliszár*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 5 5 2 | 7.11.7.11 |
| *Két ujja van: a ködmönnek*<br>duda, Mezőkövesd | 5 4 2 | 12.8.8.8 |
| *Nem vagyok én a zsidónak adósa*<br>*Lassú és Friss*<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat | 5 4 2 | ad 14 |
| *Csárdás* | 4 5 VII | 8.11.8.11 |

*5. MELLÉKLET*

Hangszeres darabok

*Verbung, verbunk:*

| | |
|---|---|
| 3 *Verbunk* (Frissel) | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Huszárverbunk, Kisverbunk* | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Öreg Ipoly menti verbung* | hegedű, Érsekvadkert |
| *Verbunkos* | hegedű, Cserépváralja<br>d klarinét, Cserépváralja |
| 3 *Palotás* | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |

*Friss*

| | |
|---|---|
| 6 *Friss:* köztük: 'Pityedáré',<br>'Cickom csárdás', 'Sarkantyús Friss'<br>'Sarkantyústánc' II. (Quasi Friss) | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Táncra biztató nóta, friss* | duda, Mezőkövesd |
| *Sarkantyústánc* I.<br>(Lassú és verbunk) | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Sarkantyústánc* II.<br>(Friss csárdás) | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Csárdás:*<br>*Sziráki csárdás, Lakodalmas, csárdás*<br>(l. új stílus: A csitári...),<br>3 *Gyors csárdás* | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Menyasszonytánc* I—II.<br>(l. új és régi stílus) | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |

| | |
|---|---|
| *Csalogató* | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Improvizáció* | duda, Érsekvadkert |
| *Szignál*<br>(kvint ambitusú típus) | kanásztülök, Érsekvadkert |
| *Induló* (Rákóczi) | d klarinét, Cserépváralja |
| *Csípd meg bogár* | hegedű, Balassagyarmat<br>5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Sárközi három tánca* | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |
| *Csermák nótája* | 5 tagú zenekar, Balassagyarmat |

*6. MELLÉKLET*

1913
Ipolybalog

| | |
|---|---|
| A Vargáék kapujukon | duda |
| Egész évi keresetem tyuhatyu | duda* |
| ad: Fecskemadár szállott | duda |
| Beteg a szeretőm az ágyba fekszik | duda |
| Két ujja van: a ködmönnek | duda |

1929
Cserépváralja

| | |
|---|---|
| Hej kendermag kendermag | hegedű*<br>d klarinét* |
| Ha bemegyek a kantinba | d klarinét |
| Rákóczi-induló | d klarinét* |
| Verbunkos | d klarinét*<br>hegedű* |
| ad: Megérik a szőlő nemsokára | d klarinét |
| ad: Szárnya szárnya | d klarinét |
| ad: Sej a Tiszának mind a két partja | d klarinét |
| Árpa árpa de rövid a szára | d klarinét |

1929
Mezőkövesd

| | |
|---|---|
| Imolácsi babolácsi | duda* |
| Táncra bíztató nóta (Pityedáré) | duda* |
| ad: Erre gyere amőre én | duda |
| Mindenféle szeretőm vót | duda* |

1930
Balassagyarmat

| | |
|---|---|
| 2 Dudanóta | hegedű* |
| 2 Dudanóta | hegedű |
| Csípd meg bogár | hegedű* |
| Rókatánc | hegedű* |
| 1 Dudanóta | duda |

| | |
|---|---|
| Menyasszonykísérő/Elindulok messzi | duda* |
| Uccu kanász a gyepen/Kanásztánc | duda* |
| Uccu kanász a gyepen/Kanásztánc | furulya |
| Kanásztánc | duda |

1935
Érsekvadkert

| | |
|---|---|
| Kanásztülök szignál | kanásztülök |
| Kanásztánc/ad: Cickozi baranyi | duda |
| Öreg Ipoly menti verbung | hegedű* |
| Improvizáció | duda |

1938
Rimóc

| | |
|---|---|
| Kanásztánc/Megy a hegynek a kanász | furulya |

1951
Balassagyarmat
5 tagú zenekar: prím, 'tercprím', brácsa, cimbalom, nagybőgő

| | |
|---|---|
| F 148/Aa–c | Sárközi három tánca |
| F 148/Ba–b | Két palotás |
| F 149/Aa–b | Huszárverbunk |
| | Sarkantyús (Friss) |
| F 149/Ba–c | Kisverbunk |
| | Friss |
| | Sziráki csárdás |
| F 150/Aa–c | Verbunk |
| | Csalogató |
| | Friss |
| F 150/Ba–c | 'Bearatási' nóta |
| | A csitári hegyek alatt/Csárdás |
| | Nem vagyok én a zsidónak adósa |
| F 151/Aa–c | Megy a juhász a hegy oldalába |
| | Rókatánc |
| | Csípd meg bogár |
| F 151/Ba–b | Menyasszonytánc I. |
| | Gyorscsárdás |
| F 152/Aa–b | Menyasszonytánc II. |
| | Gyorscsárdás |
| F 152/Ba–d | Lassú és Friss csárdás |
| | Lassú és friss |
| F 153/Aa–c | Cifra szűröm szegre van akasztva |
| | Iszik a betyár a csapon |
| | Gyorscsárdás |
| F 153/Ba–c | Édesanyám lánya vagyok |
| | Három bokor krumpliszár |
| | Dudanóta |
| F 154/Aa–c | Palotás |
| | Verbunk |
| | Friss |
| F 154/Ba–f | Csermák nótája |
| | Verbunk |

Friss
Csárdás
Friss
Friss

*A KOTTAPÉLDÁK ADATAI*

1—2. Ipolykelenye (Hont m.) 1913. M. F. 2313/b. Fütyülte Csiki István—Koretz Zsigmond.

3. Ipolybalog (Hont m.) 1913. M. F. 2304/b. Előadta: férfi.

4. Ugyanott. Szintén férfi. M. H. 2315/b.

5. Ugyanott M. H. 2315/a dudán, az előadó megnevezése nélkül.

6. Érsekvadkert (Nógrád m.) 1935. M. H. 2774/bn, az előadó megnevezése nélkül.

7. Nógrádmegyer (Nógrád m.) 1955. Gyűjtők: Kerényi György—Szabó Andorné—Kammerer László AP 1378/e, énekelte Kukucska Jánosné Nordonszki Mária 62 éves.

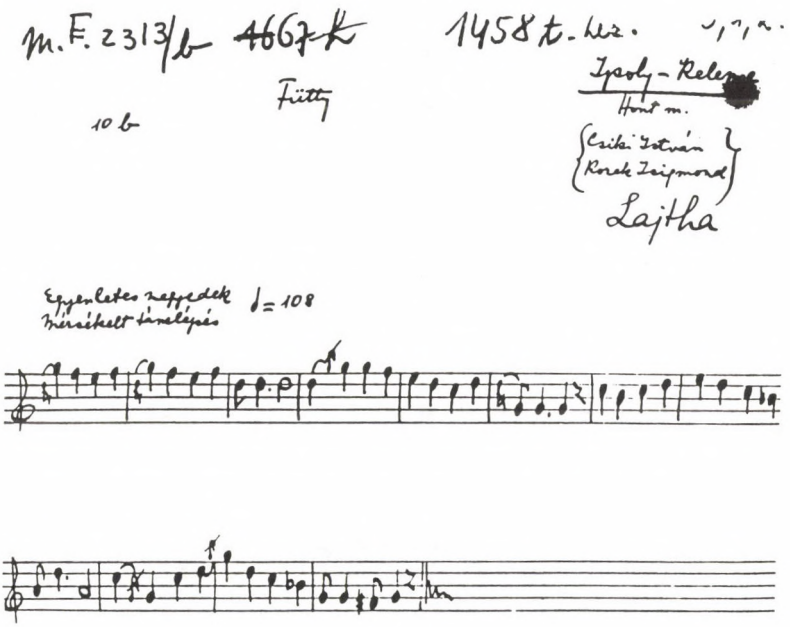
8. Cserépváralja (Borsod m.) 1929. M. H. 2380/b Németh István prímás, 51 éves.

9. Uo. M. H. 2381/b. Molnár József klarinétos, 56 éves.

10. Nemesradnót (Gömör m.) 1958. AP 2382/c. Gyűjtő: Kiss Lajos, hegedülte György Antal cigányprímás.

11. Ipolybalog (Hont m.) 1913. M. F. 2306/a. A dudás neve ismeretlen.

* (Valamennyi dallam Lajtha gyűjtése és lejegyzése, kivéve a 7. és 10. kottákat, melyeket Tari Lujza jegyzett le.)



II / 1–8

M.F. 2313 b)

~~1667 t.~~ 1458 t.

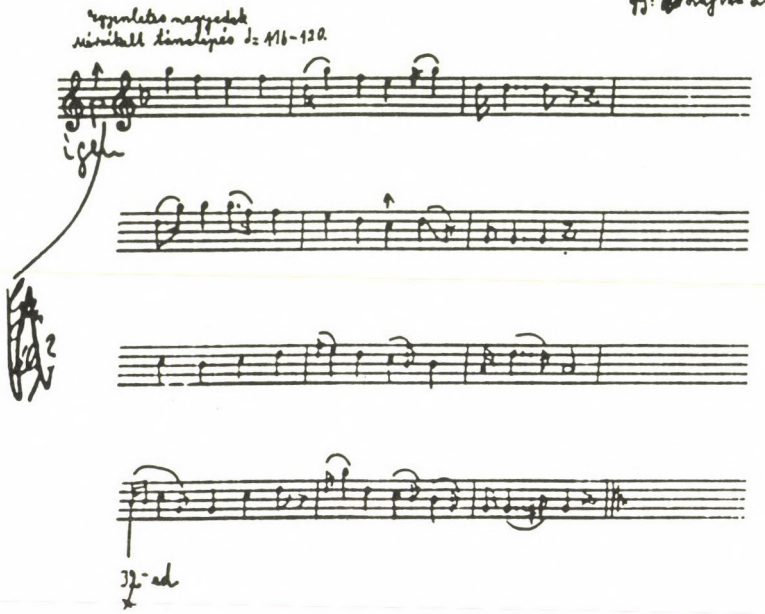
Fütty

5) 1) 2

Ipoly-Kelenye (Hont), ?

Csiki István
Koretz Zsigmond } 1913

gy: Lajtha László.




II / 1–8 (1)

M.F. 2304 b)

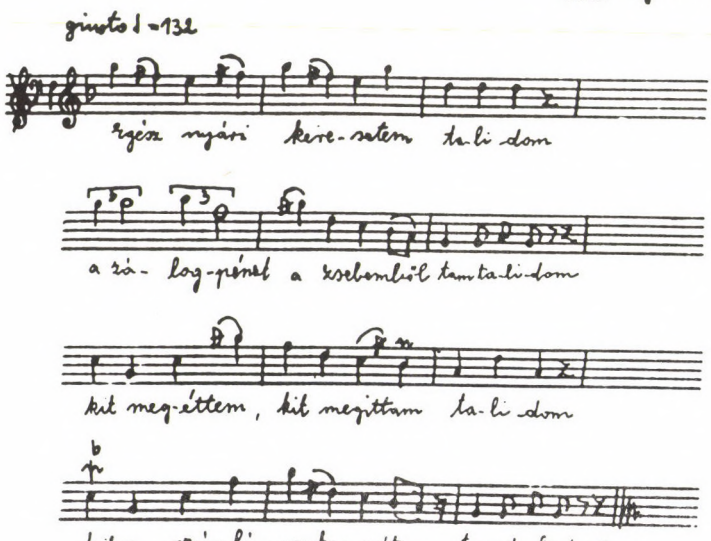
C II 1458 r 5) 1) 2

Uj?

Ipoly Balog (Hont), ?

1913. Férfi

gy: Lajtha László

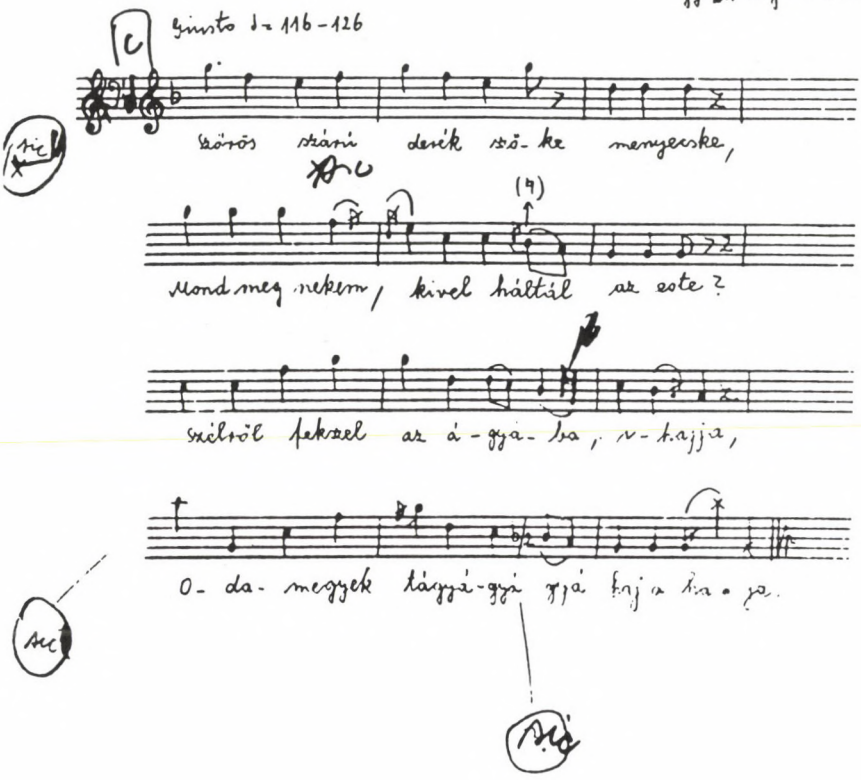


C II? $\frac{11}{1-8}$ ~~1667 i) utolsó~~ Uj ?? 5) ① ②

M.H. 2315 b) utolsó. 1458 s. Ipoly-balog (Hont) 1913?

férfi?

gy: Lajtha László



Új

M.H. 2315 a)

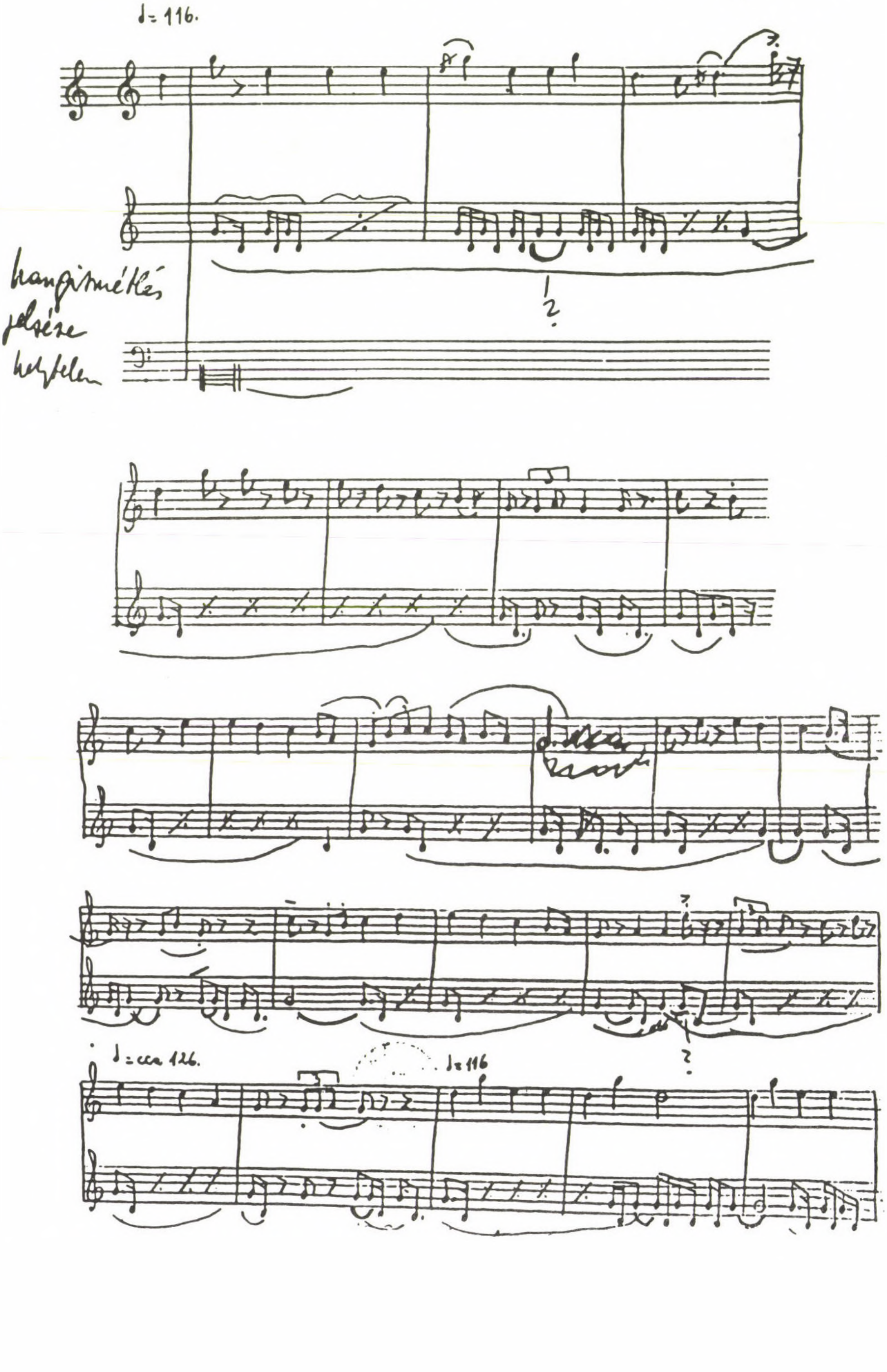
Duda. in h' H

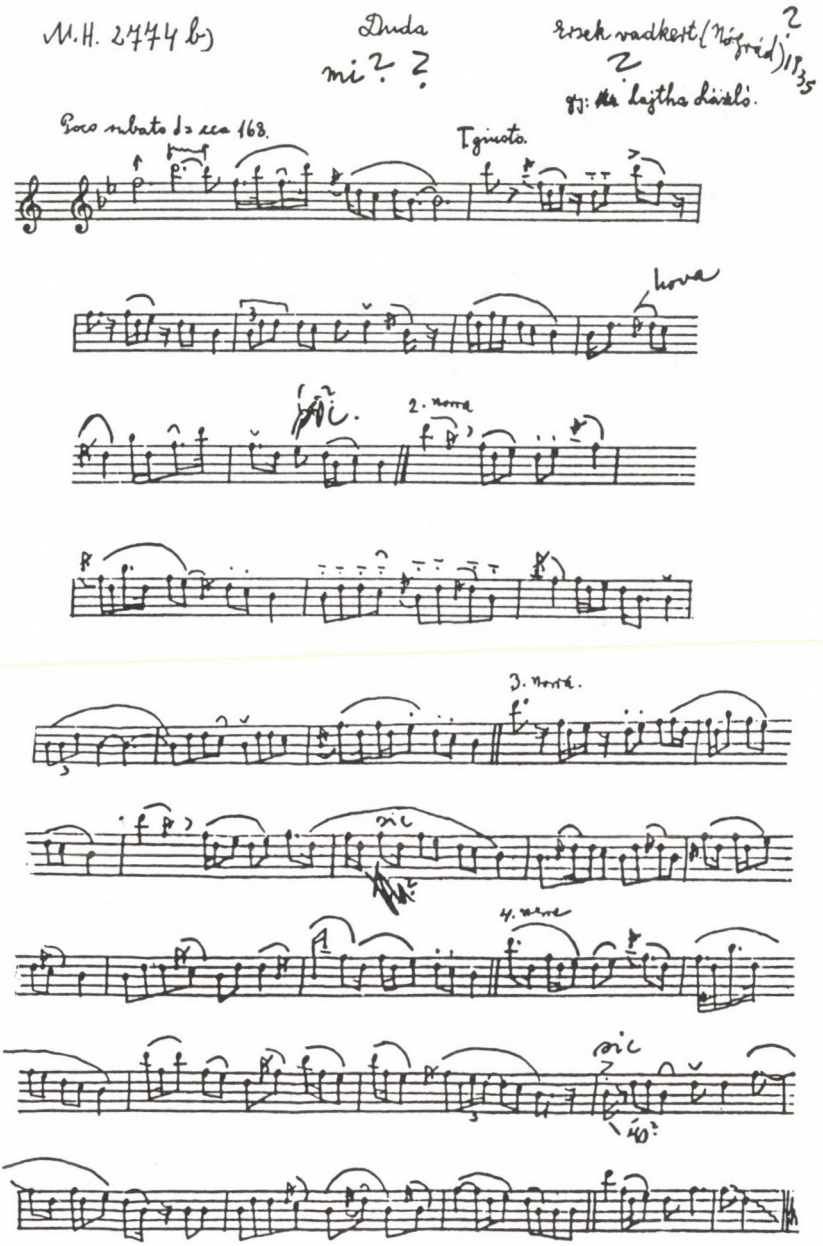
Mi?

Ipoly-balog (Hont) 1913

?

gy: Lajtha László





M.H. 2774 b)

Duda

mi? ?

Ersek vadkert (Nógrád) ? 1935

?

gy: Lajtha László.

Poco rubato ♩= cca 168.

Tgiusto.

hova

sic.

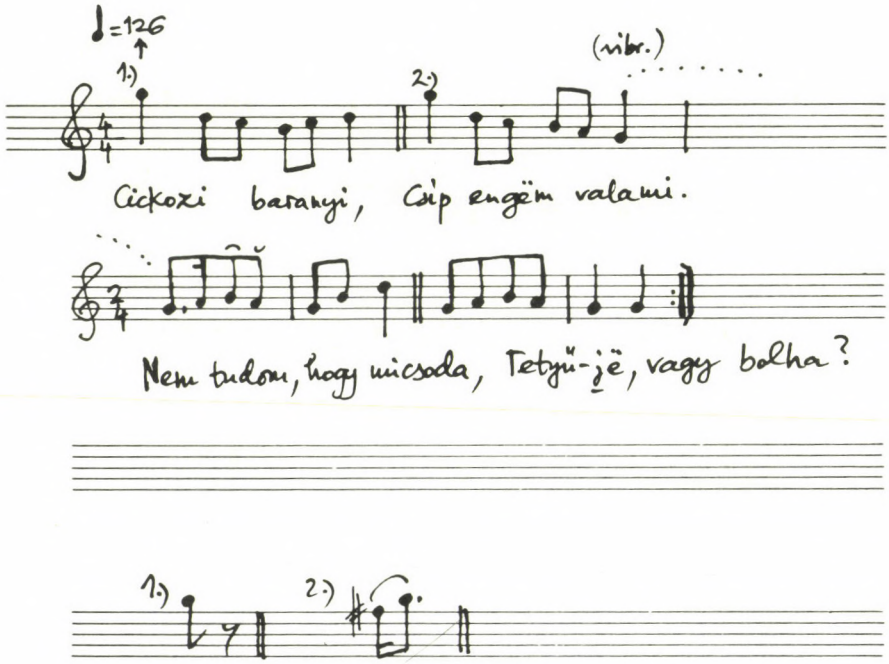
2. norra

3. norra.

sic

4. norra

sic

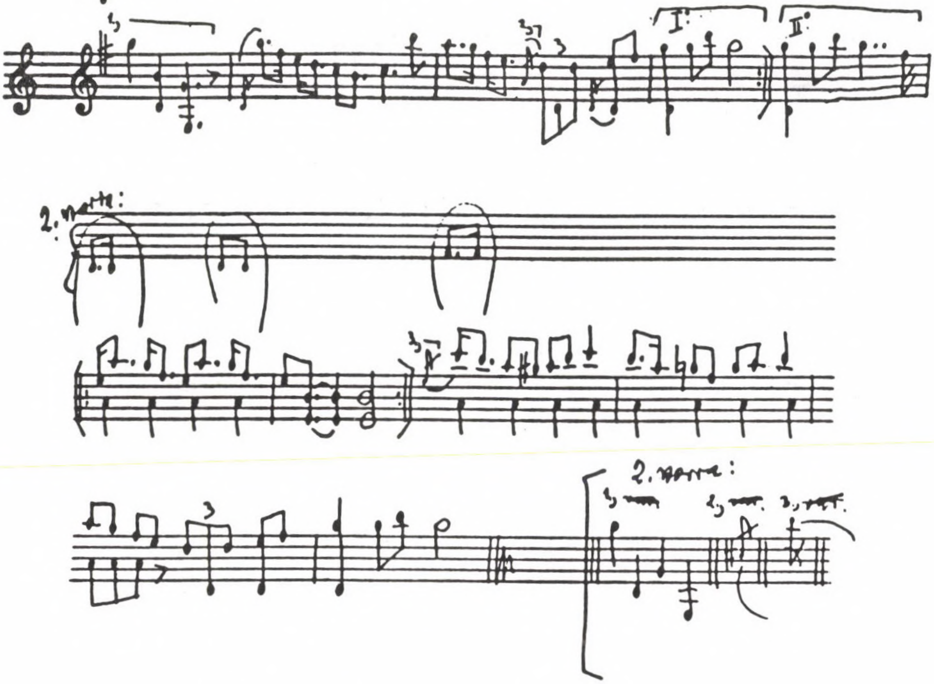

♩=126
1.)
2.)
(vibr.)
Cickozi baranyi, Csip engëm valami.
Nem tudom, hogy micsoda, Tetyü-jë, vagy bolha?
1.)
2.)

M.H. 2380 b) „Verbunkos"

Cserépváralja (Borsod) 1929.
Német István 51 [A magyar banda prímása].
gy: Lajtha László.

Hegedű

T. giusto ♩= 160–168.




N. b. Ívek sehol sincsenek ?
~~Gyenge felv~~ nem elég erős felvétel nem hallom jól a vonókat.

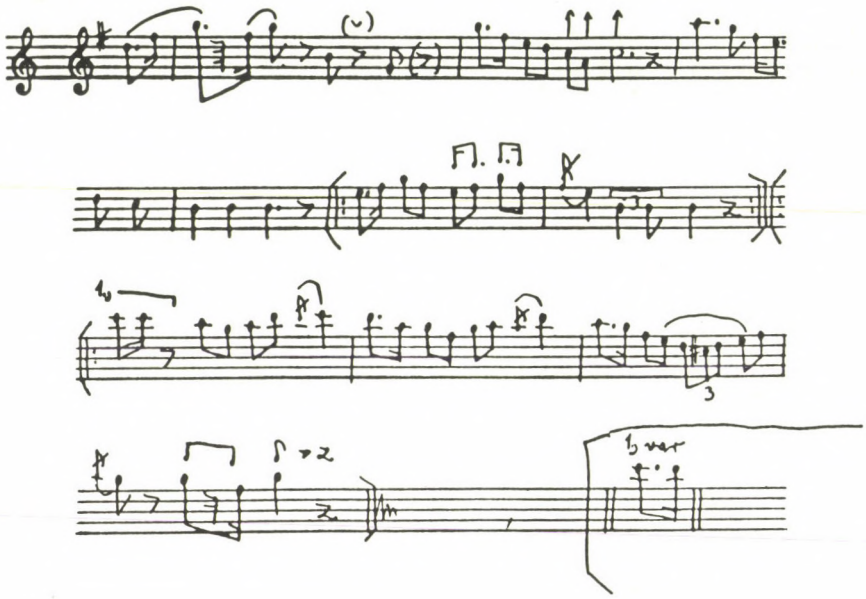
Cserépváralja (Borsod) 1929.

M. H. 2381 b) Verbunkos Molnár József 56. [A magyar banda klarinétosa]

D - Klarinét

gy: Lajtha László.

T. giusto ♩= 168-176.



csak egyszer játszta? Gy. L.

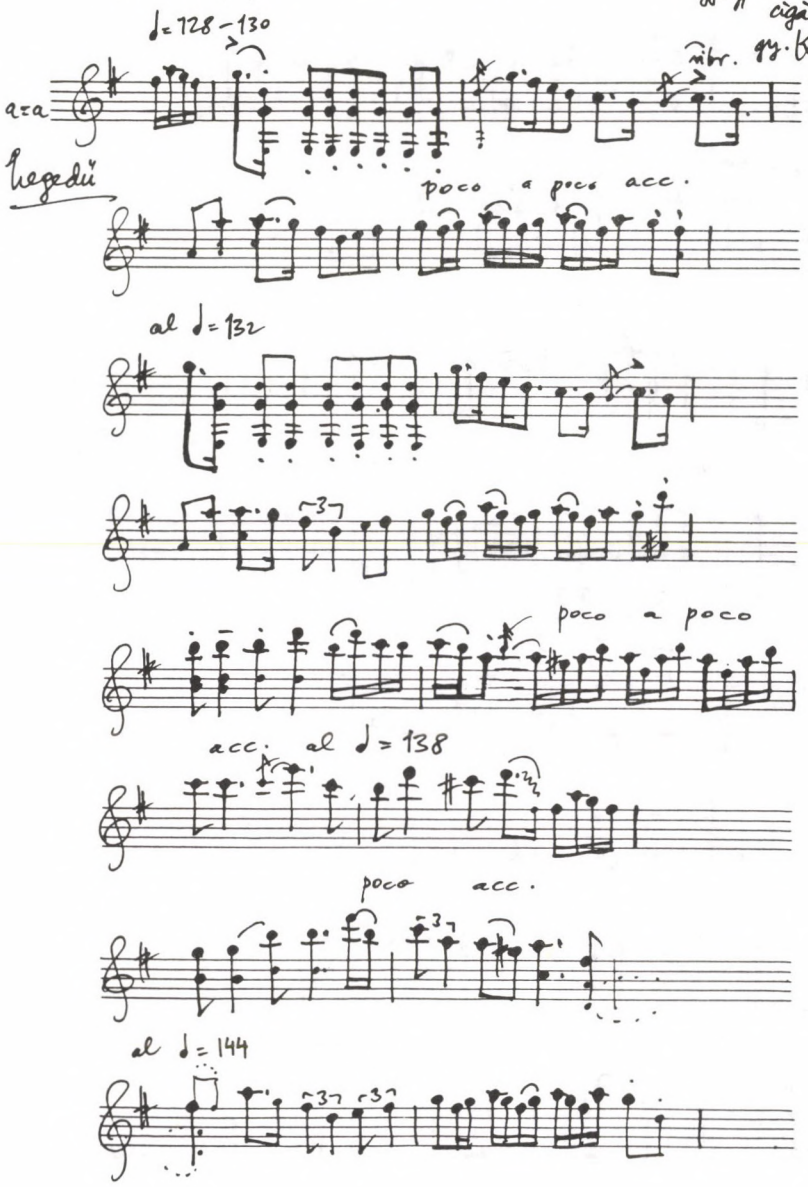
Hangjási magasság.

AP 2383/c

## Verbung – csárdás

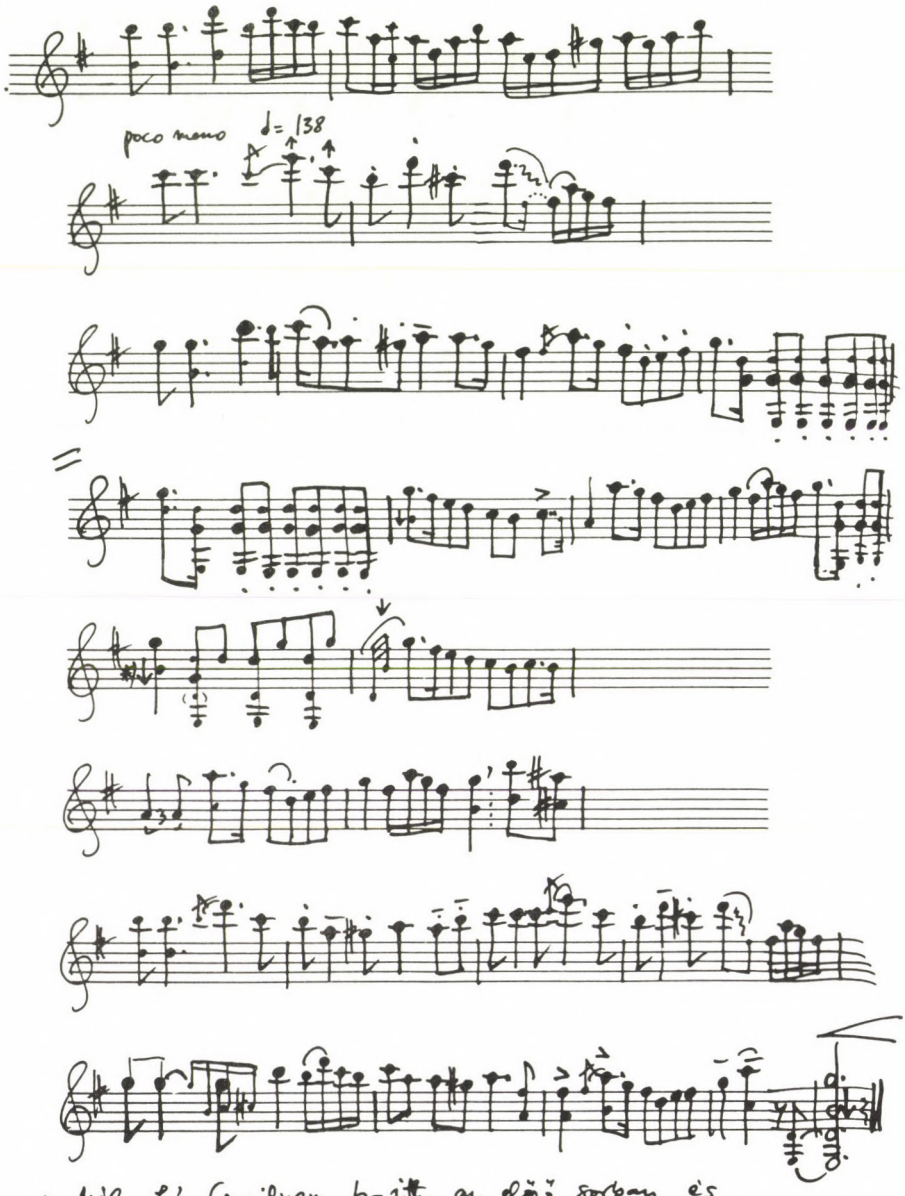
Nemesradnót (Gömör)

György Antal sz. 1910. cigánypúmás gy. Kiss Lajos 1958. XI. lej. Tari Lujza 1992. VII.

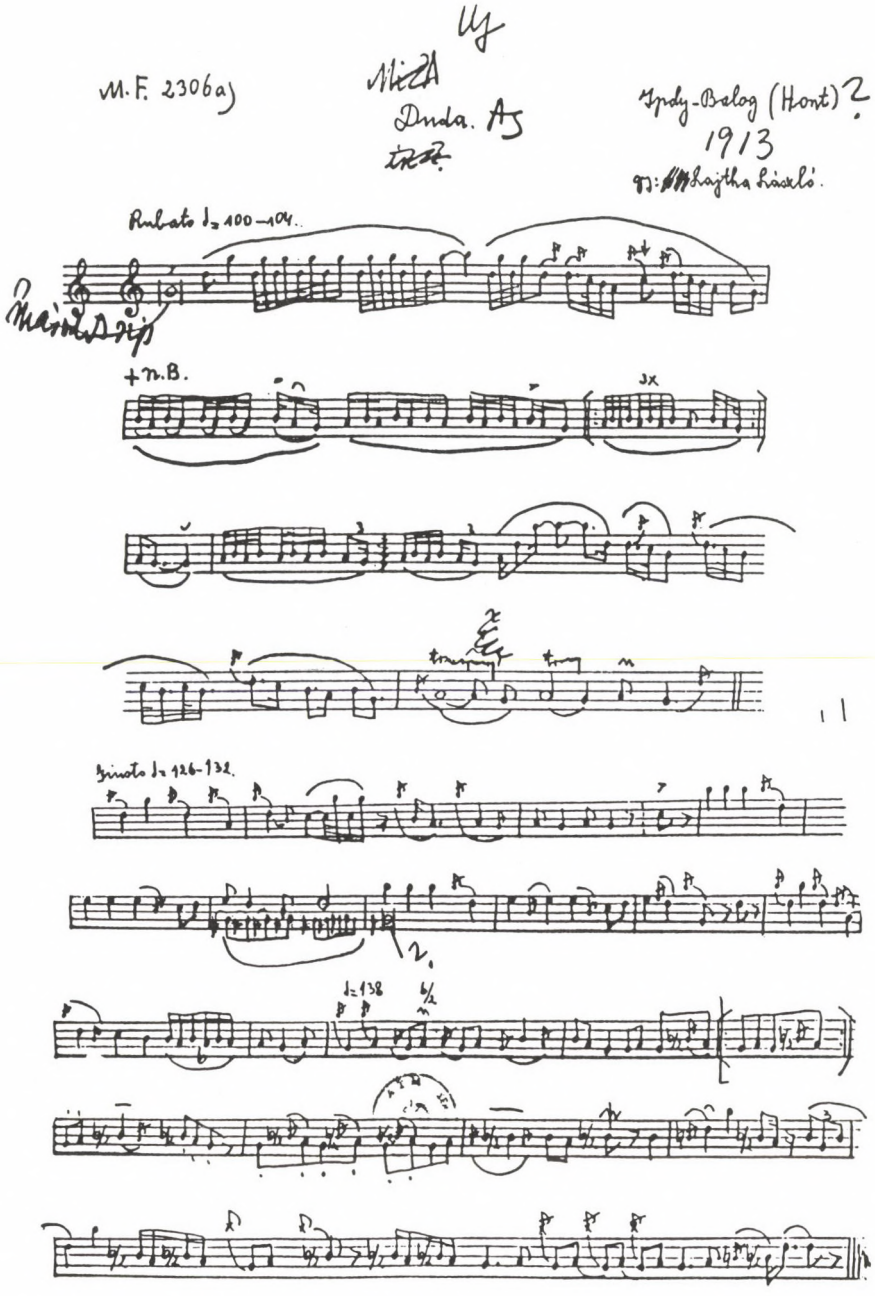


2)

AP 2383/c




* Mely h' (majdnem b-itt, az előző sorban és a záróakkban is)



M.F. 2306a)

Duda. Aj

Ipdy-Balog (Hont)?
1913
gj: Lajtha László.

Rubato ♩= 100–104.

+ n.B.

Giusto ♩= 126–132.

♩= 138

Kp: 13.128

+ n.B. minden „h" mély szinte b/.

5

*JEGYZETEK*

[1] A felvételek készítésének ideje: 1951. május 8—10. Az elkészült hanglemezek jelzete: F 148—154. Részletezve l. később.

[2] Tari Lujza: Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében in: Weiner-tanulmányok. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 2. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Budapest, 1989. 59—223. o.

[3] Módszerek és feladatok (Palóc tanácskozás Egerben 1967). Palóc Kutatás. Módszertani Közlemények Eger, 1968.

[4] in: Palócok IV. Rítus és folklór. Szerkesztette Bakó Ferenc, kiadja a Heves Megyei Múzeumok Igazgatósága Eger, 1989. A palóc etnikai és műveltségi csoport fő jellemzői. Írta Bakó Ferenc 821—889. o. Az idézett rész: 873. o.

[5] Uo. Nagy Judit—Pálfy Gyula: A tánc és táncélet sajátosságai 777—819. o. Itt jegyezzük meg, hogy a Népdal c. fejezet Borsai Ilona munkája (sajtó alá rendezte Kapronyi Teréz) 679—776. o.

[6] Molnár Antal rövid ideig tartó népzenegyűjtői működése két egymást követő évre esik. 1911-ben Erdélyben — elsősorban Gyergyóban — 1912-ben pedig Nógrád megyében —, főleg Dejtáron gyűjtött.

[7] Tari Lujza: Lajtha László hangszeres népzenegyűjtései: 1911—1963 in: Magyar Zene XXXIII/2. 1992. június 141—190. o.

[8] Az 1937. évi gyűjtésekről l. Bartucz Lajos beszámolóját a Múzeumi hírekben in Ethnographia 1938. XXIX. 497. o.

[9] A 3-as jegyzetben említett palóc tanácskozás még ebben a szellemben folyt le 1967-ben.

[10] Filep Antal helyesen hangsúlyozza több ízben is, hogy a nyugati—keleti palóc területi szétválasztás „...teljesen ahisztorikus, mivel a 18—19. sz. legfeljebb a késő középkorban gyökerező társadalmi, gazdasági, kulturális jellemzőit egy történetileg is nagyon nehezen követhető, a nagytáji keretekben kezdettől fogva már csak létszáma miatt is alárendelt szerepet játszó korai Árpád-kori csoporttal való azonosítását sugallja." Felhívja a figyelmet arra is, hogy „Hasonlóképpen problematikus a korábbi nyelvészeti irodalom ún. palóc nyelvjárás fogalma, amely néhány hangtani jelenség alapján az északi magyar nyelvterület nagyrészét palócokhoz köti, palócokról nevezi el." In: Kósa László—Filep Antal: A magyar nép táji-történeti tagolódása. In: Néprajzi Tanulmányok. Szerkeszti Manga János Budapest, 1978. 157—158. o. Palócok címszó (idézet a 158. oldalon), valamint uő. Palócföld. L. még uő.: Palócföld, palócok címszók. In: Magyar Néprajzi Lexikon IV. Budapest, 1981. 161—166. o. A kifogásolt felosztás szerint tárgyalja a Közép-Szlovákiában élő palóc lakosságot, és nyugati valamint keleti palócokat különböztet meg a témakörben egy újabb munka: Balassa Iván: A határainkon túli magyarok néprajza Budapest, 1989. I. 354—379. o.

[11] Magyar Népzenei Antológia II. Észak. Szerkesztette Tari Lujza és Vikár László (Anthology of Hungarian Folk Music II. The North Edited by Lujza Tari and László Vikár) Hungaroton. LPX 18124—28 Budapest, 1986. Bevezető 9—10. o.

[12] Bakó Ferenc a palóc kutatási program elindításának okára és céljára egy másik munkájában is visszatér: „A palóc néprajzi csoport kulturális jellemzőit teljes bizonyossággal nem tudjuk megjelölni." A cél: keresni „...a népi műveltség egészének és összetevőinek jellegét, helyi sajátosságait". Bakó Ferenc: Palócföldi lakodalom Budapest, 1987. 9—10. o. E munkában a palóc centrumon belül 10 táji és kulturális egységet különít el (1. Mátraalja, 2. Zagyva völgye, 3. Karancsvidék, 4. Ipolymente, 5. Rimóci falucsoport, 6. Tarna völgye, 7. Egri völgy, 8. Barkóság, 9. Sajó völgye, 10. Száraz völgy — l. 10. o.). A palóccal rokon műveltségi tájak felsorolását l. a 13. oldalon. Ugyanez a besorolás következetesebb a Palóc Rítusok IV. kötetben — l. Bakó im. 1989. 875—884. o.

[13] Ethnographia 1930. XLII. évf. 2. sz. 136—139. o. Az említett gyűjtéseket szintén Lajtha László végezte — hangszeres zenei szempontból a szentgáli (Veszprém megye) említésre méltó.

[14] Uo. 136. o.

[15] Uo. Mivel előzőleg Lajtha már járt az említett falvakban, nem lehetetlen, hogy ő hívta fel Ébner Sándor figyelmét a szokásokra.

[16] Uo. 137. o. A néprajzi folyóiratban megjelent híradás Lajtha tanári és közművelődési tevékenységére is rávilágít.

[17] Lajtha László: Az 1930. évi népzenei gyűjtések in: Ethnographia 1931, XLIII. évf. 2. sz. 62—75. o. „A falusi földmívesnél több régiséget őrzött meg a pásztornép. Folytatni is fogom közöttük a gyűjtést, mert megmentendő értékeket hiszek még náluk. Ilyen érték a most következő táncdal is. Ritmusa csupa egyenletes, feszes negyed(ek)ből áll, melyek csak helyenkint és elvétve hosszabbodnak vagy rövidülnek meg." — stb., a továbbiakban jelzi, hogy a dallamanyag az utóbbi időben a gyűjtésekkel gyarapodott, korábban ilyen típust alig ismertek, majd jelzi, hogy a régi hangszeres tánczene ősi alakjának véli a ritmust. 64—65. o.

[18] Uo. 65. o.

[19] Uo. 73—74. o.

[20] Úti jegyzetek 1845. In: Petőfi Sándor Vers és Próza Időrendi válogatás a teljes életműből, Csanádi Imre válogatása Budapest, 1972. 105. o. Petőfi szavait annak tudatában kell értékelnünk, hogy milyen siralmasnak festi le úti jegyzeteiben az ország legtöbb fogadójának állapotát.

[21] Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés in: Népzenei Monográfiák III. Budapest. 1955. A nógrádi bandáról: 3—4. o.

[22] Lajtha László Népzenegyűjteséiből Balassagyarmati és Soproni Zenekar. Szerkesztette Tari Lujza MK 18206/Fonofolk Hungaroton Budapest, 1992.

*MOHAYNÉ KATANICS MÁRIA:*

# *LAJTHA LÁSZLÓ*

*EMLÉKEK, ÉLMÉNYEK*

Mindaz, ami ma emlék, valaha átélt valóság, napi élmény volt. Fiatal éveim jóbaráti segédkezet nyújtó pártfogója volt Lajtha László. Az 50-es években — mely, tudjuk, Lajtha életének is az elhallgattatás, a félretettség korszaka —, egy nemes, főúri lélek, egy rangos és becsületére olyannyira sokat adó, idősödő mester természetes gesztusával nyúlt a fiatal, rászoruló lények felé.

Egy vagyok azok közül, akik máshogyan, máshonnan ismertük őt, akik részei voltunk a szeretetnek, amely fantasztikus tettekben nyilvánult meg, részei voltunk a furcsa, szeszélyes, néha egyenesen goromba ember végtelen szívjóságának, humorérzékének éppúgy, mint európai mértékű műveltségének. Máshonnan ismertük, és mást is őrzünk belőle, mint amiről a hivatalos méltatók, a tudományok rangos elemzői szólnak. Boldog vagyok és hálás a sorsnak, — ha úgy tetszik — hogy egy pici szakaszában az életemnek mellette lehettem, hogy róla tanúságot tehetek most itt, s hogy néhány vonással hozzájárulhatok az ő kései portréjának a felvázolásához.

A korszakra jellemző súlyos, igaztalan döntés értelmében egy sikeres felvételi után helycserével mást vettek fel helyettem az akkoriban induló, hőn vágyott zenetudományi tanszakra. Lajtha ezt megtudván bent a Zeneakadémián, lemondott a további zeneakadémiai óráiról, mert ahol törvénytelenség és jogtalanság uralkodik, azzal az intézménnyel ő nem vállal közösséget. Nem ismertem őt még ekkor, tehát részéről ez a gesztus —, amely egyébként nagy port vert föl —, egy ismeretlent ért méltánytalansággal való szembefordulást jelentette...

Kis idő múltán már kijárhattam a Néprajzi Múzeumba lejegyzést tanulni tőle. A Könyves Kálmán körúti tornyos, romantikus épület földszinti jobbszárnyában volt a „szentély", ahol a lemezjátszók, cédulák, támlapok, kották nagy tudományos rendben és áttekinthetetlen összevisszaságban sorjáztak. Itt találkozhattam Rajeczky tanár úrral, majd Tóth Margittal, aki a ciszterci rend női ágának egyik tagja volt, — nem köztudottan persze... Az a szoba valahogy sziget lett az egyre zorduló politikai és művészi életben... Lassító lemezjátszó — ez volt a „munkaeszköz". A dörmögéssé lassított-mélyített paraszténekesek énekléséből úgy kacskaringóztak elő a cifrázatok, mint szőlőindák. „Hallod, — hallod kislányom?" — hangzott a mindig biztató, de sürgető kérdés; Laci bácsi mellettem ült, s amíg szólt a dallam, kemény, csontos ujjakkal kopogtatta a ritmusokat. Hajszálfinom különbségeket érzékeltetett, hol a vállamon, hol a térdemen verve a triolákat, kvintolákat. Milyen szomorúan hallottam később gúnyolni Lajtha „emeletes törtjeit"; — hiszen én éreztem, hallottam, tudtam, hogy igaza van. Minden hihető, világos, evidens volt; a sűrűn teleírt, számokkal, ritmusjelekkel pontosított kottakép igaz fényképet mutatott.

„Fényképnek" nevezte a lejegyzett dallamokat. „Mert *népdal,* — fiam — nincs... Csak az van, ahogyan valahol, valaki, valamit, valamilyen módon megszólaltatott. Ez pedig pillanatkép, fotográfia!" És ezeket a pillanatokat tudta ő zseniálisan rögzíteni.

No de persze a múzeumi munkán túl a *gyűjtőút!* az volt az igazi!

Utaztam vele több ízben — mindig vonaton járt; biztosan más is tudja, hogy nem kapott

állami kocsit a gyűjtőútjaihoz, holott a minisztérium már „jegyezte" az ún. Lajtha-csoportot. És nem vitt óriási, asztalnyi orsósmagnót sem, amely már odabent, az Akadémia népzenekutatóinak rendelkezésére állt. De vitte magával érzékszerveit, ösztöneit, kitűnő, tévedhetetlen hallását, gyors kottaíró készségét, emberi kapcsolataiban a rábeszélő, szuggesztív képességét. Feltétlen tisztelet volt benne a másik ember iránt, ugyanakkor érzékeltette, hogy amit *ő* akar — hogy ti. a másikat szóra, nótára, muzsikálásra bírja —, azt feltétlenül teljesíteni *kell. Ura* volt a helyzetnek mindig, mindenütt. Soha nem volt gőgös, rátarti *lefelé;* de diákos huncutsággal mesélte, hogy mikor egy minisztériumi fiatal hatalmasság egyre csak „Lajtha *elvtársozta",* ő csendesen kioktatta: „Mondja csak fiam, nyugodtan — professzor úr..."

A gyűjtőutak közül *Sopron* különös jelentőséggel bír. Lajtha már előző útján felfigyelt az egyik éttermi cimbalomjátékosra és együttesére. Tendl Pált hallgatni-figyelni: felfedező útra vitt magával. Vacsora közben mindegyre a zenészeken vibrált a tekintete. Egy vadászkutya szenvedélyével fülelt, szinte szimatolt: „Te, — szólt hozzám — hallod? az öreg cimbalmos *nem úgy* tartja az ütőket, — fiam, ez *nem úgy* veri a húrokat, mint aki *kísér*... te, ez *szólista* volt, ez *szólista* módon *kíséri* a többit..." Különös izgalomba jött a fríg dallamok, vagy fríg zárlatok hallatán. Szünetben beszédbe elegyedett a zenészekkel, újra meg újra eljátszatta az érdekes részeket.

Igaz volt a sejtés: Tendl Pál fiatalkorában Erdélyben volt szólócimbalmos. Most fia a prímás, s még ketten játszottak a bandában. Lejegyzések születtek, tervek, tárgyalások, lemezgyári, rádióbeli meghallgatások, felvételek. Lajtha nagyon szerette őket, ők is ragaszkodtak az „igazgató úrhoz", ahogy Laci bácsit titulálták. Ihletet adó pillanatoknak, óráknak voltam tudatlanul is tanúja, — úgy hiszem a *Soproni képek* született akkoriban.

Én tanúja voltam Laci bácsi lelkes tanítómesteri megnyilatkozásainak. Életre szóló élmény volt az esti Sopront vele végigbandukolni. Ó, nem voltak még kivilágított terek, ügyes technikával, rejtett fényekkel szépségeiket kitáró épületek! De volt szürke, ólmos homály, sok sötét szeglet, a „határsávot" megillető egyhangúság, kihalt belváros, bezárkózott házak, csukott ablaktáblák. Orrunk előtt a vasfüggöny; kopogó lépteink visszhangzottak a csöndben. De sötéten, elnyomottságon túl fénylettek a szavak, lángoltak a képzőművészet nagy ismerőjének magyarázó mondatai. Meg-megálltunk: figyelni kellett, bámulni, bólintani, megjegyezni, szememet mereszteni. S órák alatt Lajtha szavai nyomán életre keltek a holt kövek, faragások, homályos falmélyedések, kapualjak, sötét boltívek, sarokerkélyek. Mindent fényességbe vont a szerető, szakértő szó. Így haladtunk utcákon, kereszteződéseken át, sarkokról terekre, templomoktól épületek elé, megállva, figyelve, így haladtunk századokról századokra, korokon, stílusokon, „izmusokon" át. — Fiatalon, háborús évek után, elzárva a világtól ott, akkor csapott meg talán először az „európai szellem" áramlata... Köszönöm Laci bácsinak ezt is.

Nem minden alkalommal mentünk együtt: volt, hogy elküldött „maga *elé"* — portyázni. Fel kellett derítenem a terepet, például a Hernád partján néhány falut. Megbízatás volt, és kitüntetés is egyben, de élveztem a dolog *kaland* részét is... Nyáját legeltető pásztorral együtt járni a domboldalt, istálló küszöbén kucorogva nótát lejegyezni, lisztes zsákok tetején teherautózni egyik faluból a másikba — egyszóval előkészíteni Lajtha gyűjtőútját —, tapasztalni, feljegyezni, beszámolni: micsoda gyönyörűség volt! — Hogy aztán a felderítés beszámolója elkanyarodott a szakmai mederből, s a nagyon személyes *saját* életem, problémájára terelődött a szó — késő éjszakába nyúlóan a gyertyafényes plébániaszállás szobánkban —, amikor is Laci bácsi bölcsessége, jövőt rajzoló képessége engem egy végzetesen ostoba döntéstől óvott meg: hát ez igazán Isten ujja volt!

Valóban csalódott volt, mikor eltértem a népzene-kisinasi szerepből, s elmentem tanítani. Ő lelkes tanár volt, legendák keringtek akkoriban is a Zenede valamikori csodáiról, de sehogyan sem egyezett a *zenét mindenkinek* kodályi elvével. Lajtha szerint a tehetséges gyereket kell tanítani, de *azt* aztán nagyon. Mikor azonban elmondtam a kórusnevelés, kórusvezetés gyönyörűségeit, amelyben a kezdő tanári éveimben, a cinkotai tanítóképzőben volt részem: megbékélt velem, sőt hamarosan újabb „kisinasi" feladatot kaptam, nem is

akármilyet. A Francia Intézet rendezésében kellett énekelni egy női kamarakórusnak Ibert, Roussel, Pouinard műveket. Laci bácsi hozta a kottacsomót az Intézettől, „szedj össze, kislányom 12 énekest, aztán majd jövök, hallgatlak, segítlek benneteket", ez volt az elindítás. Otthonra a Veres Pálné utcai lakásunkba hívtam a lányokat, — talán az emlékezet őrzi még a névsort is: Bajai Éva, Dezsényi Magdi, Forrai Kati, Gábor Éva, Gábor Artemis, Hegyi Erzsi, Kistétényi Melinda, Szabó Helga, Tóth Margit... (Ha valaki bekerült, de nem volt ott, ne szégyellje! — ha valaki most itt van, és akkor *ott* volt, de a memória nem őrizte: bocsánatát kérem!) Lajtháékhoz közel laktunk, Laci bácsi feljárt hozzánk a próbára, beállította a hangzást, a helyes kiejtést, igazította a tempókat, dinamikát magyarázott, előénekelt, ágált, játszott — és nekem kellett mindent csinálni, véghezvinni, koncertképessé tenni. Fekete ruhákban, fehér mű-margarétacsokorral a kebelünkön (ez tette egyenruhássá a megjelenésünket) énekeltünk az Egyetemi Színpadon. (Kicsit még mindannyiunknak Piarista-kápolna oltára volt a hely, ahol felsorakoztunk...) Ezek a próbák, ez a féle muzsikálás, ez a zene-„csinálás", amelyben néhány héten át részünk volt, Lajtha áradó zeneisége, biztos stílusismerete, szuggesztív átadó képessége felért bármilyen zeneakadémiai éves stúdiummal a „francia kórusművészetről a 20. század első felében..." — Az egyik darab, Ibert műve különösen a szívemhez nőtt: évek múltán a frissen megalakult Szilágyi Erzsébet Női Kamarakórusnak is kedvenc darabjává vált. (Eckhardt Mária kóruskislányunk volt, s így a híres francia professzor apa Eckhardt Sándor rögtönzött magyar szövegével is énekeltünk.) Még később, 1966-ban a belgiumi nemzetközi kórusversenyen a francia zsűritag azzal gratulált, hogy ő még Ibert-t így nem hallott énekelni. (Na persze, mást nem is tanított rá Lajtha László, a francia muzsika jeles ismerője...) — A darab végül sikerszáma lett az egész országnak, új magyar köntösbe öltöztette a kiadó *A kis zebu bölcsődala* címen. Tehát a „petit zébu" Lajtha László indító kezenyújtására kezdhette meg magyarországi álmát.

Személyes kapcsolódásom Lajtha zenéjével is kórus-indíttatású. A Mátyás templom kórusának kis részlegével énekeltük a pesti Ferences templomban a Magnificat-ot. Bárdos vezényelt, Gergely Ferenc orgonált. Akkorra már hallottam Laci bácsi otthoni keserűségeit, hallottam „elzongorázni" az elő nem adott új műveit, tudtam hogy kevés az, akiben ő sem csalódott, és akik őt is vállalták az elhallgatás idejében. Az egyik Ferencsik, aki tanítványa volt, s tisztelője maradt a sötét esztendőkben is, a másik Bárdos Lajos, akivel talán közös volt a sorsuk. És közös volt a tisztességes, meg nem alkuvó gerincességük, jellemük kristálykeménysége is. Talán ezért szerették egymást... Soká őriztem a koncert „emlékeként" a kézzel másolt szólamfüzetet, meg az egész mű hangulatát, élményét. — Jó 15 év múlva szerettem volna megtanítani kórusomnak. Laci bácsi akkor már nem élt. Drága felesége, Rózsi néni járt el a francia kiadónál, Leduc-nél az éneklés, másolás engedélyéért. És ő halászta elő Lajthának a fiaihoz írt egyik levelét. Náluk járván annakelőtte sokszor láttam, olvashattam duplikátban készített leveleiket. Tudtam, szépen ível a pályájuk, s együtt izgultam a szülőkkel egy-egy előrelépésért. (Tudom, világhírű tudós mind a kettő — az emlékezetben azonban ők mindig „Ábel és Laci" maradnak.) A levélben a Szerző beszámol a fiúknak legújabb művéről: írt egy női kari Magnificatot, orgonával —, de ez nem fanfáros, dübörgő himnuszos, „Egy fiatal, várandós anya sétál a tóparton alkonyi fényben" —, ezt írja a műről.

Ennek a csoda-műnek is megvolt a maga élete: énekeltük itthon és külföldön, készült belőle rádiófelvétel, fesztiválokon Pécsett, felhangzott Colmar-ban és a strassourgi Katedrálisban. Újból rácsodálkoztunk a magyar szerző franciás ihletettségére, az orgona önálló, nagyszabású tömbjeire, a finom ívű gregorián idézetekre, és soha, de soha nem tudunk betelni azzal a mély alázattal, azzal a középkori lovagra jellemző hódolattal, ahogyan Lajtha Szűz Mária dicséretét átéli. Az Istenanya örömének ugyan ki másnak is ajánlaná a Szerző, mint Gertrudis Margit-nak és az „ő kis nővéreinek". Hát ez bizony Tóth Margit — a bakonyi elvonultság idejében *Gertrudis*, és a többi, szétkergetett nővérke, akik talán a legméltóbbak az isteni Szűz magasztalóénekét zengeni.

A kemény kálvinista koponya, a bicskás székely ősök konok gyermeke férfiúi tisztelettel,

szeretettel hajolt meg és sugárzott rá mindenkire és mindenre, ami igaz és tiszta volt. Áldott felesége állandó jelzőjével fejezem be, aki őt életében *szólítva* és őt halála után *emlegetve* így hívta: „Drága Laci bácsi"... Drága Laci bácsi, köszönjük, hogy itt éltél köztünk.

*GÁBOR ÉVA:*

# *PILLANATKÉPEK AZ UTOLSÓ TÍZ ESZTENDŐBŐL*

*Dr. Lajtha László,* Laci bácsi *lejegyző munkatársa* voltam 10 éven át, 1953-tól 1963-ig, *haláláig.* Rajeczky Benjamin, Béni bácsi hívására mentem ki a Néprajzi Múzeumba. A múzeum akkor, 1953-ban a Könyves Kálmán körút 40. szám alatt, egy iskola földszinti helyiségeiből állt. A Népzenei Osztály a főkaputól jobbra, egy nagy terem volt, ott tartották zárt szekrényekben a régi fonográf hengereket, a magnetofonszalagokat, az anyamatricákat, melyekről pirál lemezek készültek és az értékes támlapokat. Megható volt látni Bartók kézírását, az általa gyűjtött kolindák háromszor is, más-más színnel átjavított példányain.

Hogy kezdődött? Béni bácsi, mint jó pedagógus, maga mellé ültetett és fokozatosan tanított meg az úgynevezett nyers-lejegyzésre. Kezdetben csak őt figyeltem, majd rám bízta a lemezjátszó kezelését és oda-oda pillantva a kottalapra, ellenőrizte, amit írok. Nemsokára bemutatott Laci bácsinak, aki hetenként kétszer kijárt a Néprajzi Múzeumba, ők ugyanis együtt dolgoztak akkor.

De a mai témám nem a lejegyzés, hanem „pillanatképek" ebből az időből, pontosabban három pillanatkép:

egy felismerés,
egy beismerés és
egy kérdés-felelet.

## *EGY FELISMERÉS*

Laci bácsi, Lajtha László halála után, 25 év múlva, 1988-ban Szombathelyen megjelent egy emlékfüzet. Három tanulmány van benne. A középsőt, melynek címe *In vivo — in vitro,* Lajtha László írta. Ez a cikk az 50-es évek közepén született. Miből következtetek erre? Nos, elmondom: 1954 nyarán Laci bácsi elküldött a filmesekkel Hollókőre. Ekkor ugyanis Szőts István filmrendező Hollókőn forgatott egy filmet: „Kövek, várak, emberek" volt a címe. Egy faluközösség egy napja a hajnali pirkadattól az esti elnyugovásig. Három napon át voltam ott és a feladatom az volt, hogy a helyi népdalokat leírjam és betanítsam annak az asszonycsoportnak, akiktől külön-külön korábban hallottam. Nos, mintha erről a készülő filmről szólna a fennmaradt írás. Summázza a folklorista mai (akkori, 1954-beli) feladatait.

Korábban azt hallottam, hogy a világháború vízválasztó volt: előtte volt mit gyűjteni, de utána már megbomlott a népi kultúra egysége. Viszont az említett cikkből az derült ki, hogy csak most jött el az igazi gyűjtés ideje, most, a hangosfilm (és színes film) korában. Amikor nem állóképeket kell kirakni a múzeumi vitrinbe, hanem a filmtechnika segítségével a mozgás eleven hatása élővé jeleníti a közösség életét. Megfigyelhetünk közelről is egy-egy arcot, a népviseletet, a banda játékát, a prímás vonókezelését, a balkéz ujjrakását, a táncoló párokat, de még a tánc figuráit is.

A film zenéjét az akkor 62 éves Lajtha László vállalta és hogy milyen ragyogó hangszeres zenét komponált hozzá, azt az bizonyítja, hogy ez a rövid film a velencei filmfesztivál folklór-kategóriájában elnyerte az első díjat.

„In vivo — in vitro (az életben — a múzeumi vitrinben). A megfigyelésnek ez a két módja

egymást kiegészíti. Fontos, hogy a helyszínen való gyűjtés és megfigyelés által a gyűjtő belelásson az egyén és a közösség életébe. A néprajzban nincsenek különálló, független életet élő jelenségek. A közösségi élet minden megnyilvánulása, egymásba fonódó összefüggése, együttvéve a népkultúra.

A kutatási módszereknek egymást kiegészítő kettős célja van: 1. mentől kisebb részekre bontva megismerni a jelenségeket és 2. összefüggéseiben is közölni a jelenségek életét, ható erejét.

De elválaszthatatlan a tér és idő,
a táj és közössége,
a nép és művelődése is egymástól."

Amióta rögzítő eszközünk már nemcsak a fonográf, hanem a színes és hangos film, eljött az igazi új néprajzi gyűjtés ideje, amikor
in vivo — (az életben látja) és
in vitro — (a kiállító vitrinben)
elemeire bontja a gyűjtő a látottakat.

A „Kövek, várak, emberek" című néprajzi film és az „In vivo — in vitro" című írás azonos gyökerekből táplálkozik és mindkettő az 50-es évek közepe tájáról való.

*EGY BEISMERÉS*

Ugyancsak a Szombathelyen kiadott emlékfüzetben olvasom (Lajtha László, halála előtt tett nyilatkozatát önmagáról), Kokas Kálmán cikkét:

„1910-ben kezdtem gyűjteni [ekkor 18 éves volt].

30 év múlva 1940-ben, azaz 40 és 44 között kizárólag Erdélyben, a keleti székelyek között, de előzőleg már jártam a nyugati székelyek vidékén.

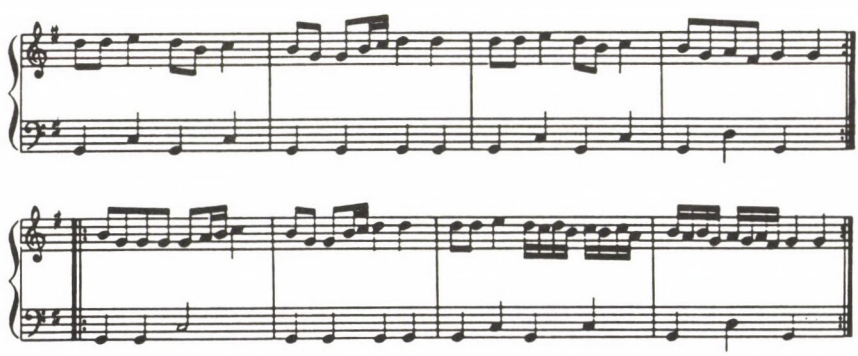
Mindkét helyen régi énekeskönyveket használtak (ezekben a korábbi idők dallamai sorakoztak).

Itt (Vas megyében) Illyés: Halotti énekek és zsoltárok című énekeskönyvét. Ott a XVIII. század végéről való Cajoni Cantionálét. A magyar irodalom és zenetörténet a Tinódi dallamokat históriás ének néven ismeri. Ezekből a históriás énekekből a századok folyamán népének lett. A régi latin himnuszok magyarra fordított versei is benne vannak.

De szöveg nélküli erdélyi táncok is szerepelnek benne. Majd minden második hónapban Vas megyében gyűjtök."

Ezeket a szöveg nélküli erdélyi táncokat a Népművelési Minisztérium hanglemezre vette fel. Én jelen voltam ezeken a felvételeken a Corvin téri Népművészeti Intézetben.

Tendl Pál kiváló cimbalmos, és zenekara műsorát két részletben rögzítették. A második alkalommal jeles népzenetudósok is hallgatták a felvételt, köztük Kodály Zoltán. Az „Apor Lázár tánca" című darabnál viták, kétségek merültek fel. Idézem a dallamát:



Én jól ismertem ezt a dallamot, emlékeztem arra, hogy gyermekkoromban Kézdivásárhelyen zece maj (május 10.) ünnepén a főtéren erre a sokszor ismétlődő táncdallamra ropták a hora-körtáncot a város román ajkú lakosai.

De akkor, ott a felvételen gyáva voltam beleszólni a nagyok dolgába, hallgattam.

Itt, most *beismerem* korábbi bátortalanságomat.

*Apor Lázár tánca* átvészelte a századok feledékenységét, immár nemcsak a magyar folklór, az erdélyi román emlékezet is őrzi.

Végül:

*A 3. PILLANATKÉP*

Török Erzsébet, a kiváló népdalénekes megkérdezte volt tőlem: hogy lehet az, hogy Lajtha László gyűjtötte Erdélyben a legszebb népdalokat? Nem tudtam erre válaszolni neki, de másnap én is megkérdeztem Laci bácsitól, elmondván Török Erzsi megjegyzését. Ő mosolygott, szemlátomást jól esett neki ez a megfigyelés és a füleit megpöckölve azt felelte: — „szimat kell hozzá fiam, szimat." De nemcsak szimat (=fül), hanem szívós makacs türelem is. Mert „gyűjteni annyit jelent, mint visszamenni az egyszer már meglátogatott községekbe."

*FUKÁSZ GYÖRGY:*

# *GOULD ÉS MENUHIN DISPUTÁJA*

*A VITA FOLYTATÓDIK*

Az eddig tárgyalt kérdések köre — ezek súlya és mennyisége is — mutatja, hogy „a technika kora", milyen nagy kihívást jelent a zene számára, s ezen belül a vizsgált területen, az előadóművészet körében mekkora kérdőjeleket produkált ez a korszak. A vizsgált problémák szorosan kapcsolódtak ahhoz a vitához, amely expressis verbis zajlott le Gould és Menuhin között, nyilvánosságra hozva is direkt módon megfogalmazva azokat a kérdéseket, amelyek az előadóművészet életében megoldást igényelnek. A Gould—Menuhin-vita napvilágra hozta és direkt módon fogalmazta meg a vizsgált kérdések nagy körét — s ezek száma korántsem korlátozódik az eddigiek során tárgyalt kérdésekre.

Nem nehéz felfedezni a nyilvánvalóan és direktben megfogalmazott kérdések mögött a ki nem mondottakat: nem korlátozódik a technika kihívásának nyomán keletkezett nagy problémák sora azokra, amelyekről a vita kibontakozott. Már maga a vita is érintett számos olyan további kérdést, amelyek túllépnek az előadóművészet keretei között keletkezetteken miközben ezek is befolyással vannak az előadóművészet körében a technika nyomán megjelent problémákra és ezek megoldására. Ugynakkor a háttérben számos más vitakérdés is megfogalmazódik, amelyeket tisztázni kell a zene egésze érdekében, beleértve ebbe az előadóművészet területén napvilágra került s nagy számban megfogalmazott problémákat is. Gould és Menuhin a hangfelvétel s egyáltalán a zene rögzítése számos kérdéséről vitatkozott — de maga a rögzítés ennél szélesebben jelentkezik ontológiai és gnoszeológiai vetületében: ezek a technika által kiváltott mozgások maguk is befolyással vannak a felvételek technikai és nem csupán technikai síkon keletkezett kérdéseire.

A „technika kora" azonban nem csupán a felvételek léte vagy nem léte, a zenei felvételek technikai minősége vonatkozásában befolyásolja a zenét s ezen belül az előadói tevékenységet. A zene a kompozíciótól az előadóművészeti tevékenységeken keresztül a zenepedagógiáig, valamint a zenetudományig számos területen érintkezik a technika által kiváltott impulzusokkal.

Mindenesetre megállapítható, hogy e vita felhívta a figyelmet a zene új problémáira, a zene megújulásának szükségességére. Egyre inkább érlelődik ennek a szükségessége: erre utalt a korábban felidézett R. Beyer Darmstadtban — s ennyiben teljesen igaza van: a technika kora megköveteli a zene megújítását, ha ez nem is jelentheti „a hagyományos zene végét" — s erre utal számos kezdeményezés a zenei életben. Tagadhatatlan ugyanakkor, hogy Menuhin és Gould nagyon markáns módon fogalmazták meg az alapvetően eltérő véleményeket s ezzel alkalmat adtak arra, hogy a zenei világ, a zene szakemberei és féltői felfigyeljenek a megoldandó nagy problémákra. Más hasonló és ennyire egyértelműen megfogalmazott, s ennyire alapvetően szembenálló nézeteket azóta sem találtunk a technika zenei hatásait illetően, legalábbis az előadóművészet területén. S ezért is tettek nagy szolgálatot a vitatkozó felek a vélemények határozott, világos megfogalmazásával. Ennyire világosan és határozottan (clare et distincte — hogy Descartes meghatározásával éljünk) nem tudunk e kérdések megfogalmazásáról, összefoglalásáról. Ez indokolta e vita kiemelését és körüljárását. Nem eldöntésére vállalkozva — hiszen a vita korántsem fejeződött be, noha nem

folytatódott a vitázó felek között. E vita még folytatódik, mások véleményeiben, a zenei gyakorlatban, a vita szükségképpen tovább él és megtermékenyíti a zene fejlődését.

Nagy szolgálatot tett a két nagyszerű művész a technika kihívásaira való válaszok kutatásával, s a megfelelő válaszok keresésével e területen, hiszen a technika kihívása az értetlenség szintjén valóban veszélyezteti a művészet létét s ezen belül a zene mint művészet létét is. A kiút keresése, a művészet megújulására való törekvés hozzájárulhat a művészet új helyzetének kialakításához a „technika korában". Ez pedig érinti a művészet által befolyásolt egész környezetet, a társadalmat és az embert a technikai világban. Azt az embert, aki új módon kapcsolódik a művészethez a technikai környezet által megszabott viszonyok között s akinek éppen ezért a művészet valami egészen mást is jelenthet, mint egy korábbi időszakban, amikor a művészet értékeinek sorolása még nem a technikai javak értékeivel való versengésben jelentkezett.

A „technika kora" azonban vadonatúj helyzetet teremtett az ember és társadalom értékeinek átalakulásában: régi értékek elhalványultak és eltűnőben vannak, vagy éppen máris elenyésztek. Új értékek keletkeztek és kezdik kiszorítani vagy máris kiszorítottak régi értékeket, amelyek közben értéküket veszítették el. Ennek a folyamatnak jellegzetes terméke — vagy inkább kiváltója és hordozója — a technikai kor által létrehozott értékek megjelenése és viharos térhódítása. Anélkül hogy most a kultúra-civilizáció vitába (vagy inkább álvitába) belebonyolódnánk, elég utalni arra, hogy az emberi kultúra összetett rendszerén belül mennyire előtérbe került a technikai civilizáció által teremtett számos érték; ezek eluralják a terepet és ezek kötik le az emberek aspirációit is, háttérbe szorítva a hagyományos kulturális-művészi értékek iránti igényeket.

Nem véletlen Gould vonzódása McLuhan iránt, aki a Gutenberg-galaxis végét jósolta meg a technikai civilizáció nyomán, a „mágikus csatornák", a médiák következtében. (Marshall McLUHAN: Die Magischen Kanäle. Understanding Media. Econ, 1958.)

Elméleti kérdésként ismeretesek azok a problémák, amelyek a művészek létét érintik a technika térhódítása nyomán — de még inkább ismeretesek a gyakorlati életből, mint elméleti fejtegetésekből: „kinek van szüksége a művészetre és kinek nincsen"?... A gyakorlati élet produkál olyan kihívásokat, mint a háztartási statisztikák adataiból kitűnő radikális eltolódás a kulturális fogyasztás terhére. Az emberek a mai magyarországi feltételek között — s félő hogy ez nem csupán magyar jelenség hanem a technikai kor, az ipari társadalmak, a posztindusztriális társadalmak eléggé általános jelensége — egyre kevesebbet költenek a kultúra, a művészet elsajátítására. Kevesebbet költenek könyvekre (még talán szakkönyvekre is, s még inkább a szépirodalom megvásárlására), kevesebbet költenek a megdrágult színházjegyekre és a koncertjegyekre is (legalábbis viszonylagosan, tehát más költségrétegekhez képest csökken a súlya a „kulturális fogyasztás"-nak, mint háztartásstatisztikai költségrétegnek).

A technikai értékek ugyanakkor triumfálnak — az emberek a technikai csodákat vásárolják, a gépkocsikat, a szórakoztató elektronikai berendezéseket preferálják, ezekre gyűjtenek (már akik ezt megtehetik, s nem a mindennapi létfeltételek megteremtésével vannak elfoglalva, a lakás biztosítása egyre nehezebb és lehetetlenebb feladataival küszködve, de sokan a létminimum alá süllyedve a táplálkozás feltételeinek a megteremtéséért is erősen felül teljesítve...). Egyre kevésbé jelent célt egy jó színházi előadás megtekintése vagy egy jó koncerten való részvétel (ezt nem pótolja a tv, a rádió, a lemezjátszó, még egy jó CD sem ugyanazt jelenti). S mindez elsősorban anyagi kérdés, de nem csupán anyagi oldala van az értékek átstrukturálódásának. Feltűnően jelennek meg azok a presztízs-szempontok is ebben az átalakulásban, amelyek korábban művészeti értékek preferálását tartalmazták, s ma pedig egyre inkább a technikai civilizációs értékeket állítják előtérbe.

Mindennek alapján a technika kihívásai közé kell sorolni a művészettel szembeni olyan támadásokat, amelyek a köztudatban már-már a művészet létét veszélyeztető jelenségekként hatnak. Ebbe a körbe természetesen bele kell foglalni a zene létét és a zene elleni támadásokat is jelentő technikai civilizációs törekvéseket.

A technika korában a civilizációs értékek viszonyai között elenyészik a művészet emberi-társadalmi jelentősége s egyáltalán: „szükséges-e még a művészet, a zene, nem szűkül-e le a szerepe puszta időpocsékolásra a technika javaival szemben?..." A művészetellenesség jól ismert képletei jelennek meg, s ha nem is a technika a bűnös mindezért, hanem a technikát nem értő vagy félreértő ember, aki a technikát nem humanizáltan akarja felhasználni, nem az emberért és az ember, az emberiség javára, hanem öncélúan értelmezi (ezt neveztem korábban technicizmusnak, s ennek részeként esztétikai technicizmusnak, ami az esztátikai értékeket is a technika mérlegén méri meg, s a legfőbb esztétikai értékeket is technikai jellegűként ítéli meg, amint Max Bense is tette, aki a szép fogalmi analízise során a szépség triádikus felépítése (természeti szép, művészeti szép) csúcsára a technikai szép fogalmát emelte fel. (Max BENSE: Aesthetica. 1954. 19., 25—26. old.) A technika nem magában, hanem felhasználásában képes veszélyeztetni a művészetet, a zenei élet, ahelyett hogy a technikában rejlő nagy lehetőségeket feltárnák és a művészet szolgálatába állítanák. A technika lehetősége a zene számára új sikereket ígér, de ehhez érteni kell a technikát és a technika kihívásait a zenével szemben. Ebben a megértésben tett sokat Menuhin és Gould vitája.

A technika kihívása a zenére ugyanakkor kifejeződik számos további területen is. Maga az alapképlet jelenik meg a zene jellegének megváltozásában: a populáris zenei műfajok elterjedtsége mutatja, hogy a hagyományos zenei területekkel szemben a „könnyű zene", és ennek számos fajtája terjedt el.

Az előbbiekben megfogalmazott kérdések mutációja tehát — „mi szükség van a művészetre, a zenére" — az a kérdésmegfogalmazás, hogy mi szükség van a hagyományos komoly zenére... S e felfogás szerint a komoly zene helyét átveszi az a fajta könnyűzene — ennek számtalan válfaja létezik, a poptól a rockon keresztül a „városi folklórnak" minősített zenékig bezárólag (az eredeti amerikai jazz zenét is beleértve ebbe), akárcsak a cigányzene, a falusi folklór, a népzene sokféle formája stb. A hagyományos komoly zene helyébe tömegesen lépő zenei formák értékén sokat lehet vitatkozni. Ugyanazt az értékrendszert veszi-e alapul pl. a tömeges beatkoncert közönség, mint egy Mozart-koncert közönsége a Zeneakadámián...

A beat, a rock stb. terjedése minősítő jegyei között megfigyelhető a tömegesség szerepe. A zenei élmény alaprétege mellett ezek a formák zenén túli funkciót is teljesítenek, s a zene elsajátítása mellett az alkoholhoz, a droghoz hasonló is lehet a hatásuk, bizonyos tömegpszichózis alapján keltett hatások keretei között. A zene és a zenei nevelés által produkált szépségélmény, tehát a hagyományos zenei értékek, esztétikai minőségek mellett így jelennek meg zenén, művészeten, esztétikumon túli rétegek. A szépség fogalma helyett a kellemesség (Lukács György) szférája játssza a főszerepet ebben a folyamatban, s ez kérdőjelezi meg leginkább a zenei művészeti minőségét mindennek.

A zenei értékeknek ez az átalakulása nem változtathatja meg a zenei nevelés Platon által megfogalmazott s azóta is változatlanul érvényes alapfeladatát, célját: a zenei nevelésnek a szép szeretére kell vezetnie. A szépség ami az emberi élet gazdagságának elidegeníthetetlen mozzanata, a mai világban nem utolsó sorban a zenei élmény révén adódik a ma emberének. A zene tehát semmiképpen sem mondhat le katarzist eredményező lényegéről, aminek alapfeltételei a szépség érvényesülése benne: a zene mint művészet lényegi eleme antropomorf jellege, antropocentrikus mivolta — az emberhez szól, s emberi tartalmakat fogalmaz meg, esztétikai értékeket hordoz, közvetít s ebben központi helye van a zene mint szépséget produkáló lényegnek.

Ha mindezt figyelembe vesszük, akkor a zene mint a szépség hordozója nem silányulhat le, vagy legalábbis nem transzformálódhat a szépség szférájából a kellemesség szférájába. Ez nem jelenti a kellemesség szférájának valamiféle lebecsülését — ennek is megvan a helye, jelentősége a maga körében. De kétségtelen a szépség mint esztétikai kategória és a kellemesség közti eltérés s a zenei tevékenységben elengedhetetlen a két szféra megkülönböztetése. Ha ezt a különböztetést figyelembe vesszük, akkor a zene fogyasztása — a fogyasztói szemlélet követelményeinek megfelelő keretek közé szorítva — nem keverhető össze a ze-

néhez való alkotó viszonnyal, a zene alkotó elsajátítása a szépség szférájához tartozó katartikus jellegű eredményt produkál: a zene mint művészet így teljesíti sui generis feladatát, művészeti értéket alkotva, hordozva, közvetítve és eljuttatva a közönséghez. Mindezt akkor is tudomásul kell venni, ha tudjuk: ma közönsége sokkal inkább a „fogyasztói zenének" van, s a hagyományos komoly zenei közönség nem szaporodik, sőt helyzete sokat romlott. A zene vonzása ilymódon transzponálódott egy pszeudo-zenei szférára.

Miközben a vita tanulságait elemezve előtérbe kerültek a zene alapvető sorskérdései, s magának a zenének a létét érintő kétségek követelik a válaszokat, a kihívások forrásáról nem szabad megfeledkezni: a zene számára a technikai világ produkálta ezeket a feszültségeket, kihívásokat. Természetesen nem korlátozhatjuk a kihívások forrásait, csupán a technika kora által keltett problémákra — megengedhetetlen leegyszerűsítés lenne minden bajnak az okát, minden kihívásnak a forrását technicista módon a technikai viszonyokban jelölni meg. Sokkal összetettebb ez a kép, s a társadalmi viszonyok egész ellentmondásos szövete belekapcsolódik ebbe a rendszerbe, a társadalmi bajok egésze belejátszik a művészettel szemben keletkezett ellenállásba, a művészet presztízsének a háttérbe szorulásába. Kétségtelen ugyanakkor, hogy az élvonalban a technikai viszonyok hatása található, s éppen a technikai viszonyok váltották ki közvetlenül a bajokat.

A zene körében is a technikai szerkezetek bekapcsolása váltotta ki a könnyűzenei térhódítást kivált a maga tömegességében. Azok a technikai berendezések, erősítők stb., amelyek a popsztárjaikat megteremtették, közvetlenül is a technikai vívmányokból fakadtak. A technikai haladás teremtett új lehetőséget a zene ezen szektorainak a terjedéséhez, a zenerajongók számára sokszor a hangerővel mérve a befogadandó produkciók értékét, súlyát. Ennyiben vitathatatlan, hogy a technika kihívása a zene számára ebben a műfaji kérdésben is meghatározó, hiszen a fogyasztási kultúra részeként így hozta létre a zene pótlékát.

Mit hoz a technika a zene számára? — A technika mind újabb és differenciáltabb generációi megújítják az életet, a zene közegét is. A zene jövőjét megszabja, hogy mennyire képes reagálni ezekre a változásokra, képes-e a zene megújulni s idejében teszi-e ezt, vagy pedig olyan tempóveszteséget szenved, amely hosszú időkre háttérbe szorítja a zene fejlődését, s a zene iránti emberi igények alakulását, fejlődését. A technika kihívására válaszolni kell — a komputerizáció, az elektronika behatolása a mindennapi életbe radikálisan megváltoztatja az emberi lét feltételeit. Mind újabb technikai vívmányok keletkeznek, s ezek mind újabb és újabb kihívásokat intéznek a hagyományos létformák megújítása érdekében. Fejlődik-e a zene, vagy pedig a technikai változások a zene sorvadását idézik elő? — ez a tétje a zene reagálásának, a vitáknak, amelyek a technika kihívásaira válaszokat adnak, vagy legalábbis kutatják az optimális megoldásokat.

A kihívásokra válszolni kell — s ezeket nem szabad megkerülni, a zene nem takaríthatja meg annak a tisztázását — kikínlódását —, hogy reális válaszokat találjon a mind újabb és újabb technikai problémákra. (A technikai problémák rohamosan változnak — más és más problémák keletkeztek a megelőző évtizedekben és ma, s ismét újabb problémákra kell felkészülni a holnap, majd a holnapután érdekében. Bartókot még a gramofon foglalkoztatta. Gould már a sztereo és kvadrofon technika, a dolby-rendszer felfedezésének konzekvenciáit tűzte napirendre élete tanúsága szerint. De már a mai korban ezen is túlnőtt az élet — ma már nem állhatunk meg a 80-as évek vitáinak szintjén sem.)

A helyzet dinamikáját nem szabad figyelmen kívül hagyni. Gould és Menuhin primeren a zene rögzítésének azokat a kérdéseit vitatta meg — s ebben van nagy érdeme a vitának magának is — amelyek a 70-es 80-as évek elejének a szintjén keletkeztek. A habent sua fata libelli analógiájának megfelelően azonban a keletkezett kérdések maguk is továbbgördülnek, az egyre újabb technikai vívmányok fényében nem állnak meg a problémák sem. Legyen elég ereje és felkészültsége a zenének, a zenét művelő s azzal foglalkozó szakembereknek, hogy a kor újabb technikai kihívásait fel tudják ismerni és megkeressék a megfelelő válaszokat ezekre, mint ahogyan Gouldék is kísérletet tettek a megfelelő megoldások kialakítására, vitájuk során érveket sorolva fel, amelyek egymásnak feszülve tették lehetővé a zenét érintő nagy kérdések elmélyült végiggondolását. Ma még nem tudjuk, nem is tudhatjuk,

hogy a technikai progresszió újabb generációi milyen további kihívásokat intéznek az emberiséggel szemben, ezek mit jelentenek a zene életében, s mennyire képes a zene adaptálni ezeket az impulzusokat. (A technikatörténet figyelmeztethet bennünket erre a dinamikára — korántsem új keletű a kihívások sora s a zene válaszainak ugyancsak jellegzetes sora. Elég olyan nagy alkotásokra hivatkozni, mint a zenének a technika által generált értelmezései a Wohltemperiertes Klavier, vagy a Hammerklavier-szonáta esetében. A mai technikai vívmányok ugyan jellegükben, intenzitásukban eltérnek mindettől, de a zenét generáló hatásukban ugyancsak félreérthetetlenül a technika kihívásait jelentették.)

A zene jövőjéről van szó s arról a felelősségről, ami ennek a jövőnek az elősegítését lehetővé teszi. Nem lehet eléggé hálás a zenei élet annak a Gouldnak, aki egész életét ennek a célnak a szolgálatába állította — ezt tanusítja a technika lehetőségeinek tanulmányozása s zongorista életének az a „pályamódosítása", amely nagy áldozatot is jelentett. Mégis azt kell mondani, hogy Gould zsenialitásának elismerése, Menuhin elismerő szavai — amelyeket Gould a „hagyjuk a bókokat" kiáltással hárított el — nem pótolhatja, hogy ez a vita mennyire egyedülálló, s talán nem túlzok azzal, hogy eléggé pusztába kiáltott szónak minősítem, aminek hiába keressük a megfelelő visszhangját. Márpedig a legnagyobb veszélyt éppen abban látom, hogy eléggé visszhang nélkül zajlott le ez a vita, vagy legalábbis a reagálásokat hiányolhatjuk, nem is szólva arról, hogy a vita tovább folytatására mások vállalkoztak volna. Már maga a vita is többet érdemelt, vagy érdemelt volna, — s ebben nemcsak a zongoristák és hegedűsök reagálása lenne indokolt, hanem általában is az előadóművészek reagálása, olyen muzsikusok véleményeinek a megfogalmazása, akiket izgat, és joggal, méltán izgat a technika kihívása a zenével, az előadói tevékenységgel szemben.

A nyilvános, feltűnést is keltő reagálások azonban késnek, vagy talán el is maradtak. Sajnos! Pedig Menuhin könyvének megjelentetése — magyarul hozzáférhető formában is — vagy a Gould-videokazetták méltán világsikert elért sorozata, az öt kazetta, amiből Gould életrajzi bemutatása s ebben a viaskodása, hősies küzdelme a technikai kihívásokra való reagálás sokféleségét jelentő erdőben s nem is szólva a világsikert jelentő három kanadai (CBS) Bach-kazettáról a Bach-jubileum évében, amelyet a német TV-állomások tűztek programjukra és már a magyar TV-állomások is leközöltek (bár éjszakai, késő esti időkben, nem a nagy nyilvánosság irritálása céljából) eléggé felhívhatták a figyelmet arra, hogy a zene sorsdöntő kérdéseiről van szó, amelyek megérdemlik a figyelmet, s amelyek talán nem is alaptalanul provokálták a művészvilágot.

Ha ezt a vonulatot figyelembe vesszük, annál elszomorítóbb, hogy elmaradnak a reagálások, az olyan állásfoglalások, amelyek talán a zene gyakorlatába is transzponálódnak, legalábbis a nyilvános, félreérthetetlen állásfoglalások. Más szavakkal ez azt is jelenti, hogy a vita során megfogalmazott kérdések továbbra is nyitva maradtak, s a megoldásért kiáltanak.

Természetesen nem szabad lebecsülni a háttérben folyó s nem direkt módon jelentkező vitákat sem. Mindenesetre a művészvilág kénytelen állást foglalni a felvetett kérdésekben — s még azoknál jóval több, újonnan keletkezett művészet-esztétikai kérdésben is, amelyek csak látszólag minősülhetnek pusztán technikai jellegűeknek, a hangrögzítés hogyanját tekintve keletkezett kérdéseknek. Az előadóművészi gyakorlat mindenképpen reagálást jelent a technika kihívására — hol szégyenlős visszahúzódásként, hol kompromisszumok kötésével, hol a „komoly zene" bástyáinak a feladásával és a popularitást az ezen túli szférákban keresve — végső soron a zene helyett zene-pótlékot produkálva, vagy meta-zenei szférákba átemelve a zenei-művészi tevékenységet. Hol a válasz agresszív, avantgardistának titulált formái jelentkeznek, mintha ezek képesek lennének a nagyon is komolyan felvetett és sokszor még meg is fogalmazott kérdések megoldását valamiféle „polgárpukkasztási manőverekkel" elintézni.

Ezzel együtt a legszomorúbb az, hogy a vita visszhangtalanságában, a további viták elmaradásában az előbb említett ilyen-olyan törekvésekben kifejeződő érdeklődéssel szemben éppen egy nagyfokú *érdektelenség* jut kifejezésre. Ez megengedhetetlen, felelőtlenség a zene ügye iránt, s olyan pótcselekvés, amely a valóságos cselekvések elől igyekszik kifogni a

szelet. Bizonyára egyszerűbb dolog nem belebocsájtkozni olyan parlaginak minősíthető vitákba, amelyek a technikai feltételek alkalmazása körül robbannak ki. De csakis a tudatlanság állhat emögött a felelőtlenség mögött, vagy érdektelenség hátterében, amely nem számol a technika hatásaival, Azokkal, amelyek nagy lehetőségeket nyitnak meg a zene számára. De nagy veszélyeket is hordoznak, a zene végveszélybe sodrásának a lehetőségeit is magukban hordozzák.

Valósággal riadóként hangzott az a véleménycsere, amely a két kiváló művész között lezajlott. De a riadó hatása kevésbé tapasztalható — semmiféle riadalom nem tapasztalható, s a talpraugrás sem állapítható meg: valamit tenni kell, mert az idő sürget s elszalad felettünk! Inkább olyan riadalom jelentkezett, amelyben az jut kifejezésre, hogy valamiféle csodabogár jelent meg, aki a szokványostól eltérő módon éli muzsikusi életét, s ezt kell megvitatni. Mintha a vitában Gould személyes adottságai jelentenék a fő tényezőt, s csupán ezek játszanak olyan szerepet, hogy a vita a különcködés körül folynék.

Ha valaki a vita anyagát komolyan átolvassa, s végiggondolja, nem nehéz észrevenni, hogy itt sokkal komolyabb és mélyrehatóbb kérdések munkálnak, s nem egyszerűen valamiféle „Gould-vita"-ként kellene számontartani, ami történt. Menuhin legalábbis ennél mélyebb problémákba kapaszkodott bele a vita során, s legkevésbé sem elégedett meg valamiféle „Gould-kérdéssel" — mellékesen Gould igen jó barátja és muzsikuspartnere volt Menuhinnak.

A vita elemzése során, valamint a vita továbbgondolása nyomvonalában ennek megfelelően többről van szó, mint kettőjük véleményeltéréséről — bár ez önmagában is „megért egy misét". A kétféle vélemény felsorakoztatása, az érvek vizsgálata arra kell, hogy ráébressze az olvasót, hogy nem a hangfelvétel ténye körül kell a vitatémákat felsorakoztatni, hanem azon dolgok mentén kell a tényleges problémákat felsorakoztatni, amelyek a technika által kiváltott új helyzetre rímelnek. A technika mai és holnapi kérdései igényelnek megoldásokat a zene egész tartományában, s ebben a technika tegnapi kérdéseire kell építeni — a múlt -jelen -jövő triádja tanulságait alapulvéve, tanulva a múltból, vizsgálva jelent, s levonva a következtetéseket a jövőre vonatkozólag. Ezek húzódnak meg a vita felszínes olvasása mögött, s ezért kell a mélyebb jelentésrétegeket feltárni, figyelembevenni.

Ez az írás is bele kíván kapcsolódni a riadó megfúvásába: s a maga szerény eszközeivel ezért kívánja felhívni az olvasó figyelmét — és a „szakma" felelősségét felkelteni — hogy ne kívánja elkerülni a technika kihívásainak a komolyan vételét. A vita — várhatóan — folytatódik, akkor is, ha az eddigiekben csupán mellékvágányokon haladt, s az olvasó is tapasztalhatta, hogy Menuhin könyvének egyik fejezete-alfejezete tartalmazta azokat a nagy kérdéseket, amelyek a technika és a zenei előadóművészet viszonyát érintik. Tehát szó sincs arról, hogy a két nagy művész direktben megfogalmazta volna álláspontját, s erről külön könyvet írtak volna. Menuhin sok kérdést tárgyaló könyvének egyik része, viszonylag rövid szakasza tartalmazza a felidézett kérdéseket. De hiába is keresne az olvasó olyan írásokat, vagy olyan vitákat, amelyek a technika zenei összefüggéseit vizsgálnák, legalábbis az előadóművészet számára megnyilt lehetőségeket és veszélyeket feltárnák. (A technikai berendezések legfeljebb a „könnyű zene" szférájában játszanak igazán nagy szerepet — az erősítők, az új hangszerek mint a szintetizátorok stb — s csak igen ritkán szivárognak át a komoly zene szférájába, mindenekelőtt a komponisták működése kapcsán — v. ö. az elektronikus zene problémáit.)

*A tét nem kevesebb, mint a zene jövője.* To be or not to be... A zene léte forog kockán s ebben játszik szerepet a technika világának a kihívása a zenével szemben. (Természetesen a technikai kihívásokkal nem merül ki mindaz a kihívás, ami a művészetet és ezen belül a zeneművészetet érinti. Elég azokra a gazdasági kihívásokra utalni, amelyek létükben veszélyeztetik a művészeti intézményeket, s az általuk közvetített művészi produktumokat is. A zenei intézmények zavarai nem elsősorban intézményi és szervezetszociológiai síkon megvilágítható bajok, hanem mindenek előtt az ezek működéséhez szükséges gazdasági feltételeknek a szűkös voltából, vagy egyáltalán a hiányából fakadnak. A művészet, a zeneművészet gazdasági hátterének gyenge volta, s azoknak a pénzügyi manipulációknak a hatásai,

amelyek a monetáris diktatúra nyomán a zenét hol „nem termelő szféraként" degradálták, hol „nem gazdaságos tevékenységként" marasztalták el, vagy legalábbis lebecsülték s létéhez a legelemibb feltételeket sem biztosították ugyancsak létében veszélyeztetik a zene fejlődését, a zenei kultúra terjedését szerte a világon. S kiváltképpen az ezer gazdasági bajban senyvedő, sebektől vérző magyar társadalmi létet, amely nehezen birkózik a gazdasági bajokkal, s ezt a birkózást csak enyhíti (vagy talán éppen eltakarja) a különféle alapítványok által nyújtott gyógyír, ami az alapokat nem képes korrigálni. Nevezetesen azt az alapképletet, hogy a világon nem létezik olyan kultúrország — s nemcsak a gazdaságilag fejlett, iparosodott országokról van szó! — amely állami dotáció nélkül, a piac nyers diktátuma uralma alá vetné a zenei életet, a felsőfokú zenei képzést, egy ország filharmóniai rendszerét, operaházát stb.)

A technika kihívásai a zenével szemben ilymódon nem tekinthetők egyedülállóaknak, hanem olyanokként minősülnek, amelyek összekombinálódnak a kihívások másfajta csoportjaival. Ezek azonban az interferencia törvényeinek megfelelően erősítik egymást, nemhogy kioltanák egymást az ellentétes impulzusok. Márcsak azért is, mert ezek egyirányban hatnak, egyöntetűen a művészet, s ezen belül a zeneművészet feleslegességét hirdetik, más értékek előtérbekerülése révén, amelyek a művészet, a zene értékeit alkalmasak kioltani, háttérbe szorítani, más értékekkel behelyettesíteni. S nem is kis sikerrel, mert a tömegek ügyes manipulálása következtében a közhangulat eléggé elfordult a művészet pártolásától, — még az illemszabályok szintjén is, mert a „mit illik vélni" — szabályok érvényesülését is hiába keressük a közvélemény értékítéleteiben. Hátmég abban, hogy a közvélemény a gyakorlatban hogyan ítéli meg a művészet pátolását, amikor már nemcsak az elvek meghirdetése a tét, hanem a pénztárcák megnyitásán van a sor...

Nem érdemes művészetpolitikai fejtegetésekbe bocsájtkozni, s az ország közhangulatát, közállapotát ecsetelni. De nem célszerű mindezt interpolálni a világ közállapotaira sem, bár — ha a fejlettebb országok esetében gazdaságilag nem is mutatnak ilyen nyomott helyzetet, de nagy egészében a kép ebben a tekintetben sem sokkal kedvezőbb. A művészet, a zene lebecsülésének erősödő folyamatát figyelhetjük meg világszerte, s ebben nem csupán szubjektív tényezők (képzettség, tehetség, tradíciók stb.) játszanak szerepet, hanem azok az objektív folyamatok, amelyeket felerősít (vagy enyhít) a szubjektum állapota. Éppen ezért kell a szubjektív faktor mögé tekinteni, s megkeresni azokat a meghatározó tényezőket, amelyek az említett faktorok működését is megszabják. Objektív folyamatok működéséig jutunk el, amelyek közül perdöntő szerepe van a mai kor technikai folyamatainak, s ezért is kell nagyonis komolyan venni a zene jövője érdekében mindazt a tényezőt, ami a zene és a technika összefüggésének megvilágítása révén napvilágra kerül. Úgy ahogyan ez a Gould-koncepcióban napvilágot látott, s ahogyan a Menuhin által megfogalmazott véleményekben a jellegzetes kontrapunktot megtalálhattuk, s a vita közlésében megismerhettük.

A számtalan komponens szerepét áttekintve a zene átalakulásában, s tekintetbevéve mindazokat a tényezőket, amelyek közvetlenül vagy közvetve befolyásolják a zene alakulását, a sokféle elem egyszerű létezésén túl nem egyszerűen egymásmellettiség jelentkezik, hanem az elemek komplex rendszere érvényesül. Olyan rendszere ez a komponenseknek, amelyekben hierarchia működik, s éppen ezért korántsem mellékes megtalálni a hierarchikus rendszer főbb erővonalait. Azokat a csomópontokat, amelyeknek a megragadása segíthet a tényezők működésének megértésében, a mechanizmus valóságos életének a hatásrendszerét feltárva ezáltal.

A rendszerelméleti fejtegetések mellőzésével is megállapítható, hogy a zene jövőjét meghatározó tényezők hierarchiájában — természetesen a zenén túli mozzanatok áttekintése során — megjelenik egy olyan tényező, amely uralja a terepet, s amely képes valamennyi tényező között is rendező elvként működni, maga alá gyűrve valamennyi tényezőnek a hatását. Ha a zene jövőjét, sorsát igyekszünk megérteni eme tényezők szövevényének felfejtésével, valószínüleg nem tévedünk, ha ennek a szövetnek az alapvonulatát a kor változó, egyre nagyobbra törő technikai viszonyaiban ragadjuk meg. Mint a basso continuo, a

kor technikai berendezkedései, a technikai mozgások fő vonulatai rányomják bélyegüket a kor valamennyi más viszonyára is, át meg átszövik azokat, s képesek arra is, hogy technikaivá transzponálják a továbbiakat, a többi tényező létét is. Technikai viszonyok integrálják magukba a kor gazdasági, társadalmi. politikai, erkölcsi viszonyait s minden a technikai prizmáján keresztül jelenik meg, mint uralkodó tényezőn át, amely a művészet, a zene jövőjének alakításában szerephez juthat. A technikai viszonyok ilymódon többet jelentenek a zene jövője, sorsa alakítása szempontjából, mint egy tényezőt a sok másik között. S ezért is kell a kor technikai viszonyait, a maguk dinamikájában nyomonkövetve, a zene, a zenei előadóművészet szempontjából minden másnál alaposabban elemezni. Ha ez így elfogadható álláspont, talán megbocsátja az olvasóm erőfeszítéseinket, hogy a Gould-jelenséget, valamint a Menuhin-Gould-vitát a vártnál sokrétűbben, részletesebben vesszük bonckés alá.

A Gould-jelenség ugyanis szűkebb értelemben véve éppen a technika zenei adaptálásának jellegzetes képletét jelenti. A kiváló zongoraművész életét tette rá, hogy a technikai berendezések közvetítésével keresse meg a zenei interpretáció legalkalmasabb csatornáit. A technika által létrehozott médiumok sokrétű tanulmányozása vezette el Gouldot ahhoz a felismeréshez, hogy csakis a médiumok által keltett közvetítéseket kívánta hasznosítani a zenei kommunikáció számára. Ha mindehhez még azt is hozzátesszük, hogy Gould a zene és közönség viszonyának újraértelmezése során nem kevesebbet tett, mint azt, hogy feldolgozta magának és igyekezett hasznosítani a kommunikációelmélet aktuális ismereteit, s tanulságait a zene számára, még nyilvánvalóbbá válik, hogy Gould úgy kereste a zene és közönség közötti kapcsolatok új szintjeit, hogy ebben a kutatómunkában, az új keresésében, a XXI. század felé mutató törekvéseiben a technika állt a gyújtópontban, az rendezte valamennyi egyéb törekvésének sugarait. Ezért is tekinthettük az előzőkben a technikai viszonyokat annak a gyűjtőrendszernek, amely minden más, a zenére ható impulzust képes fókuszálni, összefoglalni és a technika áttételezettségén keresztül hatványozottan érvényre juttatni. Gould élete sem korlátozódott a technika tanulmányozására, bármennyire is koncentrálódott érdeklődése e területen — a technika vonzásába tartozó valamennyi tényezőt képes volt áttekinteni és hasznosítani.) Ezért is kellett ezen a nyomvonalon haladni, a technika vonzáskörére korlátozni vizsgálódásainkat, s ezt a vonulatot kiemelni a Menuhin-vitából is.

A vita oly szükséges folytatásának sokféle iránya, vonulata van, amint az a korábbiakból félreérthetetlenül kitűnt. Az alapvonulat a technikának a zenében, s mindenekelőtt a zenei előadóművészetben játszott szerepe, mindaz a lehetőség — és veszély — ami a zongorista és a hegedűs, s általában is: a zenei előadóművészet számára megnyílt a technika rohamos fejlődése következtében. Ha korlátozzuk is a vitában jelentkező problémák körét, s csakis a legjellegzetesebbeket vesszük szemügyre, akkor is számos vonulatra kell felfigyelni, amelyek Gould iniciatíváiból fakadnak.

A vita nyomán napvilágra kerültek a *zenei kommunikáció* alapkérdései, a zene és közönsége közötti viszony nagy, mindent meghatározó problémái. A technika mind újabb és újabb generációi megkerülhetetlen kihívást jelentenek a látszólag annyira konzervatívnak tűnő zenei előadás kommunikációs jellegével szemben, kutatva az újabb megoldási lehetőségeket. A vita élesben megy, a gyakorlatban, vállalva a kockázatokat, a siker és a tévedés, a bukás lehetőségeit is. Sajnos, a zene és közönség közötti viszony kommunikációs oldala nem került megfelelőképpen előtérbe, a Menuhin-Gould véleménycsere nyomán sem.

Nem kevésbé jelentős a technikai kihívás azon oldalának a továbbgondolása, amelyet Menuhin a *hegedű-zongora* megkülönböztetéssel kapcsolatban említett, hisz a technika története és jelene a hangszerek létét és fejlődését meghatározó módon alapozza meg. A hangszertörténet technikatörténeti összefüggéseinek a feltárása még sok tanulsággal járhat, de ez a hangszertörténeti vizsgálódás is „hiánycikk", a vita óta is.

Nem kevésbé hiányzik a zenei előadóművészet számára az *akusztikai* lehetőségek feltárása, amelyek a technika nyomán megnyíltak. A vitában nem kis hangsúlyt kaptak az akusztikai koreográfia problémái, de ezek sem vonzották a továbbgondolást. A könnyűze-

nei szférában valószínűleg már sok tapasztalat halmozódott fel a technikai berendezések akusztikai lehetőségeit, veszélyeit illetően is, amelyeket érdemes lenne tanulmányozni.

Nem kevésbé tanulságos a vitából kiemelni azokat a mozzanatokat, amelyek *Gould sokoldalúságával,* s mindenekelőtt *irodalmi, kutatási* tevékenységével kapcsolatosak. Jeleztük, hogy Gould nagy irodalmi tevékenységet fejtett ki, — tudomásom szerint négy kötetbe foglalva máris kiadási munkák folynak, Gould rádiós, televíziós írásainak megjelentetése érdekében. Első nagy rádió-dokumentum-műve az Észak gondolatát fogalmazta meg (Glenn Gould: The Idea of North. Rough script for radio documentary, draft l. CBC rádióadás, 1967. december 28-án). Nem ok nélkül jellemezték Gouldot visszavonult remeteként (S. Schwartz: The Pilgrin Pianist. New Republic, 1986 27—34 pp).

*Zenetörténeti jelentőségűek* Gould azon írásai, amelyek Schönbergről, Richard Strausról, Casalsról, Stokowsi-ról készültek.

Különleges hely illeti meg Gould Schönbergről készített írásait. (Ezek teljesen összhangban voltak Gould Schönberg-felvételeivel, azzal, ahogyan Schönberg műveit koncertjein is értelmezte.) 1962-ben írt cikke, (A. Schönberg: The Man who changed Music. CBC. 1962. VIII. 8.), valamint 1963-ban tartott egyetemi előadása (A. Schönberg: A Perspective. Corbett Music Lecture. University of Cincinnati, 1963. IV. 22.) adnak alapot ahhoz, hogy Menuhin és Gould párbeszédét megérthessük. Menuhin hangsúlyozta, hogy Gould Schönberg-értékelése saját felfogását is meghatározóan befolyásolta. Gould egy beszélgetés során így fordult Menuhinhoz. „Teritsd ki kártyáidat: ugye, nem szereted Schönberget." Menuhin — Gould kamarapartnereként - így válaszolt: „Feltétlenül eleget akartam tenni a felkérésednek, mert téged csodállak és tudom, hogy többet tudsz Schönbergről, és jobban ismered, mint talán bárki más. Legjobb olyasvalaki által megismerni valakit, aki érti és szereti azt, mert az én mottóm szerint aki szeret valamit, az többet tud arról, mint aki nem szereti." A párbeszéd során Gould további tisztázásokat tett lehetővé: „De meg tudnál-e fogalmazni egy-két alapvető kifogást azon kívül, hogy nem igazán hangszerszerű. Mi aggaszt igazából, mi zavar alapvetően?" — tette fel a kérdést. Menuhin válasza: „Hát az a különös feszültség gesztus és szavak között, mintha a Hamletben szavak helyett jelentés nélküli szótagsor állana, de a mű ritmusa és gesztusai tökéletesen megmaradnának. Úgyhogy a darabot ismerő rájönne: hol következik a szerelmi jelenet, mikor jön a szellem stb." Menuhin hangsúlyozta, hogy Gouldot a bonyolult problémák kibogozása iránti vonzódása vezette el Schönberg zenéjéhez, így lett annak avatott előadója. „Mintha egy óriási keresztrejtvényt kellene megoldani. És hála neked, tudom némi meggyőződéssel játszani. De ez a gesztus meggyőződése, nem a kottáé." — mondta Menuhin.

Gould hasonlóképpen igen nagyra értékelte Richard Strauss művészetét, akit a kor egyik legkiemelkedőbb művészének tekintett. (R. Strauss: A Personal View. CBC. 1963. X. 15. TV-adás szövege.) Gould nehéz zenének ítélte meg Strauss művészetét, de szenvedélyesen írt róla. „Kívüle áll annak, amit progresszívnek hiszünk. De egyáltalán nem biztos, hogy Strauss példája nem szolgál-e majd fontos történelmi célt. Ehhez idő kell, még túl közel vagyunk hozzá. De anélkül, hogy kisebbíteném a mások lehetőségét, gyanítom, hogy visszatekintve majd világosabban értékelhetjük korunk életfontosságú történéseit, hála e sehova nem tartozó nagy szentségtörőnek." — írta Gould, aki úgy gondolta, hogy ő volt a század legnagyobb zenei alakja. Csak így, ilyen egyszerűen. Lehet vitatni ezt az értékelést, de zenetörténeti tény Gould véleménye, ítélete a nagy komponistáról.

Két előadóművészről készített portréi is jellegzetesek, s zenetörténeti elemzésre is méltóak. Az egyik Casals bemutatása volt, ez már a hetvenes években. (Casals: A portrait for radio. CBC. 1974. I. 16.) A Stokowskiról készített másik portré is a hetvenes évek terméke. Stokowski élete nagy inspirációt adott a technikával való foglalkozáshoz is Gouldnak. (Stokowski: A Portrait for radio. CBC. 1971. II. 2.) A vita folytatásra méltó, ebben a metszetben is.

Noha a jelen feldolgozásban a vázolt problémákat csupán egy szűk metszetben közelítettük meg, s csakis a Menuhin-könyvben megtalálható főbb csomópontokat emeltük ki a közte és Glenn Gould között folytatott eszmecsere ürügyén, nagyon könyen felfedezhető-

ek a hasonló problémamegközelítések a zenei élet más, a vitában nem közvetlenül résztvevő kiemelkedő reprezentánsai részéről is.

Sokszor felbukkant nyíltan — vagy rejtett módon — a tudatosság szerepe a zenei előadóművészetben, mások véleménye szerint is. Ezek közül érdemes talán kiemelni és ebbe a csokorba belefoglalni a tudatosság szerepének azt az értelmezését, amellyel Vladimir Horowitz felfogásában találkozhattunk. A zongora nagy varázslója — életének az utolsó éveiben készített filmek tanusága szerint (v. ö. Horowitz Londonban. v. ö. Horowitz — az utólsó romantikus. [A. D. Maysles, Peter Gelb filmje. CAMI-video. 1985.]) — nagyon komolyan foglalkozott a tudatosság jelentőségével, ennek értelmezésével a zenei előadóművészet keretei között. Londonban a Royal Festival Hall-ban tartott nagyszerű koncertje szünetében adott interjúban — amely tematikusan is rendezett volt — egy külön fejezetben jelent meg az intellektus értelmezésének nagy kérdésköre. A nagy művész, akit talán nem véletlenül minősítettek „az utolsó romantikusnak" — mint a róla készült egyik film címe is ezt hirdeti — nagyonis méltányolta, fontosnak tekintette az intellektuális megközelités szerepét a zenében. S ez nagyonis egybecseng a korántsem romantikus, hanem nagyonis racionális zene-felfogást képviselő Glenn Gould felfogásával, akiről nem véletlenül készítették életrajzfilmjének második részét éppen ezzel a címmel: Extázis és intellektus.

Miközben a közös vonásokat megtaláljuk Horowitz és Gould intellektualitás-felfogása közt, ne feledkezzünk meg az eltérésekről sem. Míg Gould az intellektualitásban az analitikus gondolkodásmódra helyezi a hangsúlyt, addig Horowitz a tudatosságban mindenekelőtt a *kontroll-szerepét* emeli ki: a tudatos elgondolások alapozzák meg a művészi átélést.

A „technika kora" legnyilvánvalóbb kihívása a zenei előadóművészettel szemben — szemmelláthatóan — a közönséghez való eljutás útja, kerete, lehetősége. Nem csupán a kommunikációelmélet alapkérdése ezért az élő zene-konzervzene dichotomiájának a feloldása, az „aura elvesztése" félelmének csökkenése. Nagyon tanulságosak azok a képletek, amelyek a hagyományos előadóművészeti hitvallás képviselőinek felfogásából rajzolódnak ki — talán éppen a racionális, a mai kor szükségleteit felismerő művészekkel polárisan ellentétes felfogásokként. Ilyen volt a romantikus koncepciót remekül évényesítő L. Bernstein meglepő szóbeli nyilatkozata egy olyan CD-lemez bevezetőjeként, amelyen vezényletével G. Gould Brahms d-moll zongoraversenyét játszotta. A bevezetőben drámai felkiáltással állítja szembe egymással a karmester és a szólista koncepcióját: „Who is the boss!" — s ebben nemcsak a zenekari szerepek problémája jelenik meg, hogy vajjon a szólista akarata érvényesül-e avagy a karmester-e a produkció lelke. (Az adott lemez esetében, ez a drámai kiáltás nem is volt minden alap és indokoltság nélküli, hiszen a koncert hagyományos 47 perces időtartamával szemben Gould 61 perc alatt játszotta el a darabot, ami tetemes eltérést, koncepcióbeli különbséget jelent — nagy megpróbáltatásoknak téve ki a zenekart, főként a vonósokat...)

A romantikus zenefelfogást igen sok kiváló művész képviseli, és viszonylag sokan is fogalmazták meg ezt ars poetica-ként. De még ennek keretei között is tanulságos formaváltozások mentek végbe, s nagyon figyelemreméltó a technika kihívására való reagálás szférájában is annak a felismerésnek a hangoztatása, ami éppen egy romantikus felfogást összegző alkotás szükségességeként a technikai vívmányok alkalmazásának a jelentőségét fogalmazza meg. A maga nemében egyedülálló és kiváló alkotásnak minősül az az életrajzzal kombinált koncert-jellegű TV film, amelyet Peter Gelb alkotott Vladimir Horowitzról, feleségével, Vanda Toscanini-Horowitz-cal együtt New Yorkban.

A film indokoltságát beszélik meg a felvétel helyszíne felé közeledve a kocsiban Horowitz és felesége. A film, aminek címe is jellegzetesen tartalmazza a művész hitvallását, „Horowitz — az utolsó romantikus" volt. Ez nyilvánvaló kontrapunktja a nem-romantikus, racionális, analitikus felfogásnak, amit bátran szimbolizálhatunk Gould felfogásával is. A romantikus koncepció rögzítésére készül Horowitz, és környezete, felhasználva a technika által nyújtott lehetőségeket, s ezek között nem utolsó sorban a videora való filmi rögzítésnek az egyedülálló lehetőségét.

Ahhoz, hogy Horowitz kötélnek álljon egy ilyen életrajzi jellegű és koncertet is tartalma-

zó video-produkció elkészítéséhez, a feleségével való beszélgetés során, a legfőbb érv éppen azzal fogalmazódik meg, hogy egy ilyen produkció széles körben hozzáférhetővé teszi Horowitz művészetét, míg egy koncert legfeljebb 3000 ember számára adja meg a lehetőséget a produkcióval való találkozásra. A technika tehát kitágítja a kereteket, megsokszorozza a rögzítés segítségével a hatókörét, a potenciális közönség körét, a „konzerv-zene" eszközeit felhasználva, a koncert „élő zenéjével" szemben. A zseniális művész, a zongora elismerten egyik legnagyobb varázslója, a nagy öreg így készítette el ezt a video-produkciót, a CAMI-Video részére, 1985-ben, felejthetetlen koncertet adva, s egyszersmind bepillantást adva élete és gondolkodása, környezete (Rachmaninov, a legjobb barát, Toscanini Szkrjabin és mások hatását is tárgyalva) megismerésébe.

Szembetűnő az ellentét: a romantikus koncepciót tartalmazó technikai vívmányokra épülő mű léte kapcsán: s ez is mutatja, hogy a technika egyre fokozódó kihívásai hogyan koptatják el a szembenálló nézetek korábban áthághatatlannak minősített határait.

A Horowitz-video-film léte is mutatja, hogy a vita a zenei előadóművészet terén a technika értelmezéséről milyen széles köröket mozgat meg, s mennyire alapvető jelentőségű kérdéseket vet fel. A vita folytatódik — illetve folytatódik-e? s ha nem, akkor miért nem, mi az akadálya: ilyen és ehhez hasonló kérdések tolulnak fel az előzőekben kifejtettekben. Ugyanakkor nem lehet elhallgatni, s figyelmen kívül hagyni, hogy Gould halála után mintegy tíz esztendővel, a probléma nemzetközi háttere nagyot változott. Nagyon tanulságos a vita folytatásának (pontosabban: a vitában megfogalmazott Gould-koncepció elfogadottságának) nemzetközi közege, ami még élesebbé teszi a kontrasztot a hazai elhanyagoltsággal szemben.

Még tíz esztendő sem telt el 1982, Gould halála óta, amikor az USA-ban, Nyugat-Európa sok országában (Nagybritannia, Ausztria stb.) Gould figyelemreméltó reneszánsza figyelhető meg. Ezt mutatja számtalan lemezének újrakiadása stb. A CBC adta meg az alapokat ahhoz a felismeréshez, amely számos kérdésben Gould nézeteinek igazolását, továbbépítését foglalja magában. Különösen nagy lökést adott a Sony bekapcsolódása, ami meggyorsította ezt a folyamatot. Számos Gould-lemez, kazetta, CD-lemez jelent meg (sajnos, újabb video-kazettákkal nem találkoztunk az említett öt video-programhoz képest). Az eltelt időben sokak számára világossá vált, hogy Glenn Gouldnak mennyire igaza volt a technika kihívására való reagálás szükségességét, módjait illetően. Ezt bizonyítják alkotásai, amelyek túlélték a zseniális művészt és gondolkodót, aki — ez ma már tagadhatatlan — kellemetlen provokáció volt sok kortársa számára, igényességével, intellektusával, zenei nagyságával egyaránt maga is kihívást jelentett az ezekkel a követelményekkel lépést nem tartók számára. Ma már Glenn Gould nem jelent konkurenciát személyes jelenlétével, de annál inkább felfogásával, — extázis és intellektus! — ami nem tűri el a felszínes, könnyed, „vad romantikus" zenei előadói stílust.

Amikor örömmel konstatálhatjuk Gould művészetének, eszméinek a reneszánszát a nyugati féltekén (nem véletlen, hogy Richter, Kocsis már korábban, a maga idejében is a legmagasabbra becsülték Gouldot a zenében) — amire pedig sokáig kellett várni, amíg a „meg nem értett művész és gondolkodó" eszméi Phoenix-madárként feltámadtak és diadalmas terjedésükkel már-már áttörést ígérnek az előadóművészet, s nemcsak a zongora körében. Ugyanakkor a hazai viszonyok között továbbra is indokoltak a bevezető gondolatok, a keserű megállapítások: nincs visszhangja, vagy enyhébben fogalmazva: nincs megfelelő visszhangja a mai világ oly nagy problémáit tartalmazó, feltáró, megvilágító megrendítő „üzeneteknek". Ezért kellett ennyire hipotetikusan fogalmazni: a vita folytatódik...? Ugyanis igen kevéssé állapítható meg ez a folytatás. Bármennyire meglepő ez, s elvárható lett volna, hogy két ilyen nagy művész eszmecseréje nem marad pusztába kiáltott szó, legalábbis a szakmában, a zenei világban várható lett volna a problémák értése, tisztázására, további megoldásokra való törekvések formájában. A hazai szakmai viszonyok ismeretében sajnos megállapítható, hogy az eltelt tíz esztendőben lényegében visszhang nélkül maradt ez az eszmecsere — s ebben a tíz évben a vita publikussá-válásával számolhattunk. Nem csupán a vita lezárása hiányzik, s ez még a legaktívabb vita esetében sem lenne más-

ként, hiszen az érvek felhalmozása még nem enged meg semmiféle érvekkel alátámasztott lezárás — a vita lezárása tehát lehetetlennek tűnik egyenlőre. Nem döntésről van szó tehát, hanem további érvekről, elgondolásokról, megoldásokról, amelyek érlelik a zene jövőjéről oly szükséges közös gondolkodás eredményekkel kecsegtető készleteit. Márpedig Magyarországot erre a közös gondolkodásra kötelezi a kodályi gondolat — Hogyan lehet a zene mindenkié? — milyen feltételei, eszközei vannak ennek, mit kell tenni ennek érdekében, a „technika korában", legalábbis a zenei előadóművészet keretei között...

Glenn Gould reneszánsza szülőhazájában, Kanadában már halála után néhány évvel fellángolt. Ezt mutatja az a nagy reprezentatív kiállítás, amelyet a Kanadai Nemzeti Könyvtár 1988-ban Ottawában rendezett, s amelynek katalógusa, kiadványa igen értékes betekintést nyújt Glenn Gould egész életének megértésébe, a kiállítás anyagának felvonultatásával nagyszerű adatháttért nyújtva a vitatott problémák mélyebb megértéséhez is. A Kallmann-Pincoe által végzett kutatások (mert már kutatások folynak, nagy intenzitással!!) értékét is hangoztatva a kiadvány előszavában a múzeum igazgatója, Marianne Scott kiemelte, hogy „A késői ötvenes évektől haláláig Glenn Gould a legprominensebb muzsikusa volt Kanadának... Halála után öt évvel a Gould iránti érdeklődés kivirágzik". Ezen az alapon gyűjti a Könyvtár a Gould-emlékeket, zenei produktumai mellett írásait is, amelyekből kötetek születtek-születnek.

## *INTELLEKTUS ÉS EMÓCIÓ A ZENÉBEN*

### *HOROWITZ ÉS GOULD VÉLEMÉNYE*

Vladimir Horowitz életének utolsó éveiben néhány felejthetetlen hangversenyt adott, amelyeket — mint már említettem — szerencsére rögzítettek videofelvételek formájában. Így az angliai Royal Festival Hall-ban 1982-ben óriási hangversenyt adott, nagyszerű műsorral, de még a körülmények, a külsőségek is méltóak voltak a koncerthez (az angol királyi család részvétele, nagy tömeg a nézőtéren stb). Mindez természetesen megfelelt a zongora „nagy varázslója", mindig is ismert vonzásának. Óriási műsor (Chopin: Polonéz-fantázia, g-moll ballada, Rahmanyinov 2. szonáta), amit az akkor 78 esztendős művész a tőle megszokott csodálatos koncerten produkált — nagy élmény volt ez a koncert — mint ahogyan valamennyi Horowitz-koncert is, s nemcsak hódolói számára, akik különleges zenei tehetségét mindig is nagyra értékelték. A CAMIVIDEO készített videofilmet 1985-ben a koncertről, Peter Gelb, Mayseles produkciójaként, „Horowitz Londonban" címmel. (Ugyanez a gárda készített Horowitz-cal egy másik nagyszerű videofilmet, „Horowitz az utolsó romantikus" címmel, ugyancsak 1985-ben, New York-i otthonában adott koncertet a művész e filmen, hitvesével, Vanda Toscanini-Horowitz-cal beszélgetve.)

A londoni koncertről készített filmnek különleges csemegéje, hogy a koncert szünetében lenyűgöző interjú készült a művésszel: Horowitz a tőle megszokott kedvességgel, bölcsességgel, humánummal válaszolt a sokrétűen feltett, élettörténetébe bevezető, de művészi „titkait" is firtató kérdésekre. Páratlan zenetörténeti stúdiumnak is tekinthetjük válaszában a Rahmanyinovról, mint legjobb barátjáról, és apósáról, Toscaniniről szóló részeket.

A jól szerkesztett interjú egyik részére külön is érdemes felfigyelni: benne Horowitz művészi hitvallásának fontos elemeit találhatjuk meg, zene-felfogásának lényeges mozzanataira világít rá. A „Stílusa" c. fejezetben a művész nemes egyszerűséggel közli, hogy neki nincs stílusa, vagyis egyszer s mindenkorra adott felfogás helyett a stílusa mindig változik, s alkalmazkodik a feltételekhez. Stílusa tehát mindig más és más — hallhatjuk Horowitz vallomását.

Az előadóművészet — és a zeneművészet, sőt talán még inkább: a művészet — egyik legnagyobb kérdése is szóba került az interjú során. Ez pedig — amint ennek az írásnak a címében is jeleztük — az intellektus szerepe, jelentősége a zenei előadóművészetben, mégpedig az intellektus és az emóció viszonyainak megközelítésében.

Van-e helye az intellektusnak a művészetben — vagy pedig kizárólag az emóció funkcionál, minden művészi tettben — ez az a sarkalatos kérdés, amibe oly gyakran ütközik bele minden művészet-értelmezés, Platon zenefelfogása óta, a zenei nevelés platoni koncepciója óta, a gyakorlati zenei képzéstől és zeneművészeti tevékenységtől kezdve ennek elméleti-esztétikai-zeneszociológiai értelmezéséig bezárólag.

Horowitz — mint „utolsó romantikus" (ahogyan a film címe is ekként értékeli) — korántsem veti el az intellektus szerepét saját művészi életében. Éppen ellenkezőleg: nagyon is fontos tényezőnek tekinti az intellektust az előadóművészetben. Sajátos módon értelmezi a tudatosság léte, funkcióját saját művészi életében: a tudatosságnak mindenek előtt a kontrollszerepét hangoztatja, a tudatos elgondolások alapozzák meg a művészi átélést, az emóciót, s köztük kapcsolatot lát, s nem antinomikus tagadásukat egymás által.

Amikor a „romantikus" Horowitz tudatosság-felfogását felidézzük, s ennek sajátos megközelítését kiemeljük, akkor érdemes ezt egybevetni a kor egy másik kiemelkedő mű-

vészének tudatosság és emóció viszonyára vonatkozó felfogásával. Nevezetesen a velejéig racionalista Glenn Gould felfogására érdemes összehasonlításként utalni, aki az intellektualitást alapvető fontosságúnak ítélte meg, a művészi tehetség érvényesülése feltételeként. (Egyébként éppen ezt a sajátos kapcsolatot adta címül a CBS által 1985-ben készített Glenn Gould-portré második része: Extázis és intellektus.)

A Gould-féle intellektualitás a művészi tevékenységben igen sokrétűen fogalmazódott meg — s ezt a tudatosság-felfogást jelzi Gould abban a hallatlanul érdekes párbeszédben is, amelyet Yehudi Menuhinnal folytatott, s amely egy lemezfelvétel konkrét problémáihoz kapcsolódva a technika világa által nyújtott lehetőségek és problémák széles körét foglalta csokorba a zenei előadóművészet szempontjából. A két jó barát, a zseniális művészek nagyon is eltérő felfogását s a mögöttük meghúzódó érveket megismerve a sok megfogalmazott probléma között (pl. a zenei kommunikáció és ennek új megítélése, zene és közönsége újmódon való értelmezése s ebben az elektronikus eszközök megítélése stb. kapcsán) megjelenik a tudatosság zenei funkcionálásának az a felfogása is, amelyet Gould az analitikus gondolkodásmód zenei alkalmazása kapcsán fogalmazott meg.

A tudatosság tehát ebben a megközelítésben az analitikus gondolkodásmódot, ennek alkalmazását jelenti, — az erre épülő szintétikus eredmény megalapozása érdekében, s korántsem öncélúan használva az analízis nagyon is racionális, kegyetlenül munkaigényes folyamatát (Gould megfogalmazza, hogy milyen sokféle megközelítésben kell analizálni minden egyes hangot, hogy ezeket analitikusan értelmezve, megértve beépítse a nagy egységbe, a szintézisbe). Az intellektus tehát az extázis feltétele, s egyáltalán nem öncél, ebben a második értelmezés-fajtában is, bármennyire eltértő is a tudatosság szerepének és tartalmának az értelmezése. Mindenesetre nagyon tanulságos, hogy a zene óriásai — eltérő értelmezéssel, de nagyon is egybehangzó módon — rávilágítanak az intellektus jelentőségére a zenei előadóművészetben; félreérthetetlenül elhárítják ezek az értelmezések a zenéből a tudatosságot kirekeszteni szándékozó „vad-zenélés" elterjedt felfogásait, azt a nézetet, amely szerint teljesen felesleges az intellektuális zene-felfogás igénye, elég az, ha a muzsikus technikailag képzett és így valósítja meg önmagát. Extázis — versus intellektus. Ennek az antinomikus felfogásnak a hatása igen erős, s ezzel szemben kell észrevenni a zene óriásainak félreérthetetlen állásfoglalásait, az extázis igazi érvényesülése érdekében. Éppen azért, hogy a tehetség érvényesülésének az útjából elhárulhassanak az akadályok, s ennek révén a tehetség kibontakozhassék: ehhez kell a gondolkodási mechanizmusok jó működtetése, az analitikus gondolkodásmódtól kezdve a gondolkodási kontrollok alkalmazásáig.

Kérdés, hogy ki mit ért — értett — az extázison (Gould) vagy az emóción. Ha ebben az összefüggésben vizsgáljuk az intellektus szerepét, még világosabbá válik, hogy a tehetség kibontakozásában a tudatosságnak semmi mással nem pótolható nagy szerepe van. Gould számára a tehetséget, az elhivatottságot kifejező fogalomként jelent meg az extázis. Ehhez még Gould személyes adottságait is figyelembe kell venni, s ennek megfelelően az egyedüllétnek kiemelkedő fontossága volt számára, annak előfeltétele. Gould szerint az extázis egészen különleges dolgot jelent. Nem pusztán valamiféle eufóriát, egy zenemű hallatán. Extázis az a pillanat Gould szerint, amikor az előadó a technikai megvalósítás fölé emelkedve sajátos egyszeri szemszögből látja a zenét, s ebben a pillanatban ez az egyedül lehetséges nézőpont. Extázis: játék és tudatosság finom keveréke.

Ennek az extázis-értelmezésnek a vonzatában kell az intellektualitás szükségességét megérteni Gould felfogásában. Így azután félreérthetetlenné válik, hogy a tudatosság nem a tehetség pótléka, vagy ellenpólusa, hanem éppen ellenkezőleg: a tehetség hordozója, kibontakozásának nagy hatású feltétele. Ez Gould racionalitásának következménye, az extázis és intellektus bipoláris megközelítésében. Egységük, s nem antinomikus szembenállásuk a lényeg. Ez az egység csendül ki Gould egyik legjobb ismerőjének, tudójának a Gouldról könyvet írt szerzőnek, Geoffrey Payzantnak (Payzant: Glenn Gould: Music and Mind) vélenyéből: „Gould néhány más gondolkodóval egyetemben biztos volt abban, hogy az emberi tudatban rejlő rend-vágy, rend-keresés tudatosítása mélyen megrendítő dolog. De

ez a tudatos, józan értelem ettől persze még nem vértelen, szenvedélymentes. Gould felvételei sosem szenvedélymentesek" — mondja Payzant az „Extázis és intellektus" c. Gould-életrajzfilmben.

A tudatosság megkülönböztetett jelentősége Gould felfogásában félreérthetetlen kifejezést nyert a zenében a fúga különleges jelentőségében. Gould gyakran adott hangot a fúga iránti rajongásának. Expressis verbis megfogalmazta ezt híres Bach-sorozatának abban a darabjában, amely címében is a „Fúga művészete" (Kunst der Fuge — a nagy bach-opus nyomán adott cím) az 1985-ben a Bach-jubileum alkalmából a ZDF által a CBS-től átvett, kanadai sorozat középső tagjaként vált ismertté. (A másik kettőben Klangbild címmel Bach partitái, illetva a nagy „Goldberg-variációk" című opusban vált hozzáférhetővé Gould nagyszerű Bach-felfogása.)

A Kunst der Fuge egyik legfeltűnőbb megállapításában Gould a fúgák iránti lelkesedését hangoztatja, még azon az áron is, hogy a Wohltemperiertest úgy magyarázza, hogy abban is a fúgák jelentik az igazi értéket, a prelúdiumok elmaradnak a fúgák értékei mögött. Eltekintve a zenei értékek megítélésének valódi tartalmától, mindenesetre megállapítható, hogy Gould számára a fúga, mint az intellektuális erők kifejeződése jelenik meg, s az extázist megalapozó intellektus koncentrált formájának lehet tekinteni a fúga mint zenei forma, műfaj iránti mindent elsöprő lelkesedést. A fúga megítélésében az extázis és intellektus közötti szerves kapcsolat egyik lényeges tartalmi mozzanata jelenik meg, s ez is mutatja, hogy a tudatosság megítélésének Gould által adott variánsában mi a szerepe az intellektusnak.

Miközben Horowitz álláspontja az intellektus magas szintjét jelenti s ezt érvényesíti a zenei előadóművészetben is, nem tagadva ennek nagy jelentőségét, sőt, kifejezetten a figyelem homlokterébe is állítja véleményét — addig Gould intellektus-variánsa a tudatosságnak még további szerepeket tulajdonít a zenei kommunikációban is. Nagy feltűnést keltett a maga idejében, hogy Gould hosszú idő, évtizedek után újra elővette a híres Goldberg-variációkat, miután 1955-ben az akkori felvétele meghozta számára a világhírt. Az erről készített videofelvételen indokolja elhatározását, amit az értékelések joggal tekintettek „különös elhatározásnak". Gould elmondta ezen a felvételen, hogy újrahallgatva az 1955-ös felvételt, nagyon is tudatosan másfajta értelmezést ad a variációknak. Az eredeti felvételről mondja: „Vegyük az indítást. Ez kedves. Egyfajta dixieland... Itt is megcsuklik... Igen, egészen másfajta... Ez indokolja az ismétlést, igen. Ennek a régi felvételnek az újra hallgatása alkalmával úgy éreztem, hogy harminc nagyon érdekes, de eléggé független darab, mindegyik egy kommentár az alaptémára. S mivel már vagy húsz éve nem játszottam ezt, tehát nem volt túladagolási csömöröm tőle. Úgy gondoltam, hogy valamiféle aritmetikai összefüggést állíthatnék fel a téma és variációi között. Ez elegendő indok volt, Dolby és sztereo mellett, hogy újra megcsináljam. Így most megkíséreljük újra." — hallhatjuk Gould magvas magyarázatát az újraértékelésről. Ebben csodálatos alkalmazását láthatjuk az intellektusnak, a mindent elsöprő extázis megalapozásaként, bepillantást engedve abba a tépelődésbe, műhelymunkába, aminek eredményeként megszületett a Goldberg-variációk új koncepciója.

Lehet, hogy túlságosan is részletesen mutattuk be Gould zenei tevékenységében az intellektus működését, ama bizonyos analitikus gondolkodásmód konkrét jelentkezését, ami csakis egy ilyen óriási zenei tehetség esetében lehet hiteles, a tudatosság valóságos szerepét kutatva a zenei előadásban. Ezt a részletességet talán indokolja, hogy ebben az esetben nagyon egzakt módon lehetett tettenérni az intellektualitás zenei jelentőségét. S nem valamiféle pótszerként, hanem nagyon is a zenei produkció minőségének „közös nevezőjén" vizsgálódva (hiszen bárki összehasonlíthatja a korai, 1955-ös felvételt az 1982-ivel, ami közvetlenül Gould korai halála előtt készült el.) Ha mindehhez hozzátesszük Gould életútjának tanulságait, figyelembe véve, hogy a világ egyik legjelentősebb, ha nem legjelentősebb zongoristája 1964-ben felhagyott a koncertezéssel s kizárólag az elektronikus eszközök igénybevételével készítette nagyszerű felvételeit, miközben a technikai lehetőségekről is mindent tudott, s amilyen kiváló zongorista volt, legalább ennyire kiváló tudója

volt a kommunikáció elméletnek (és gyakorlatnak is). Amint később ezt megállapították, Glenn Gould előreszaladt korához képest és a XXI. század problémáit előlegezte meg a zenei előadóművészet számára.

Az intellektus jelentőségét a zenében nem „kívülről" fogalmazták meg a felidézett kiváló művészek. Nem a tehetségtelenség eltaktarása, s nem az emóció (Horowitz) vagy az extázis (Gould) ellensúlyozása volt a céljuk a tudatosság hangsúlyozásával. Erre feltétlenül fel kell figyelni, mert az ilyen nagy művészek éppenséggel már bizonyítottak, s ennek a bizonyításnak a talaján van értelme az intellektus működésének természetrajzát vizsgálni a nagyszerű zongoristák vallomásai alapján. A tudatosság egyáltalán nem valamiféle külsődleges dolog, hanem a tehetség belső tényezője, amely elősegíti a tehetség — s csakis a tehetség! — érvényesülését, nagy hatású kibontakozását a művészet javára, érdekében.

Mindez pedig a kétféle típus közös vallomása: az „utolsó romantikus" Horowitz és a racionalista Gould tudatosság-felfogásának ez a közös nevezője, amiből kiindulva nagyon is figyelemre méltó mindkettőjük vallomása, előadói tapasztalataik alapján.

Gould — aki sokoldalúan kombinálta a rádiójáték-írást, a kommunikációelméleti teoretikusi, de zeneesztétikai tevékenységét kiváló zongorista produkcióval (Menuhin: „A zeneesztétika mérhetetlenül sokat köszönhet neked, ebben biztos vagyok, hiszen a zongora statikus tárgy. Valamiféle segítségre szorul, és valószínűleg senki más nem tehetett volna érte annyit, mint te") nem csekély eredményt produkált a zenetörténet számára is, éppen az intellektus működése révén. Menuhin a Gould-dal folytatott párbeszéd során Gould Schönberg-értékelését tekintette ilyen értéknek, ami saját felfogását is meghatározóan befolyásolta.

Nem véletlen, hogy az intellektus szerepe annyira fontos volt Gould felfogásában, hiszen a filozófia, a teológia nagyon foglalkoztatta. A zenéről vallott felfogása is magyarázatot ígér az extázis és intellektus kapcsolatának, s ennek révén a tudatosság zenei szerepének megítéléséről. Gould szerint az emberiség azért teremtette a művészetet, hogy védelmezze önmagát az emberi természet vadságától, önkényeitől. „A művészet a bennünk lévő legjobb és legrosszabb között közvetít — a legjobb pedig az értelem használata, a rend keresése és teremtése környezetünkben". Gould megítélése szerint a zene inkább mentális mint fizikális, és célja, hogy a csodálkozás és a derű állapotába hozzon minket. A zene mint mentális jellegű, természetű lényeg az az alap, amely a tudatosság kiemelkedő szerepének felismeréséhez elvezetett Glenn Gould felfogásában. S Menuhin is osztja ezt a felfogást.

Az intellektualitás, ami az analitikus gondolkodásig vezetett el ebben a koncepcióban, szervesen összekapcsolódott a technikai vívmányok tudatos alkalmazásának igényével, s a Gould által végrehajtott fordulat, a koncertezés abbahagyása és az elektronikus eszközökhöz fordulás is érthetőbbé válik ennek az összefüggésnek az ismeretében. Ez is mutatja, hogy nagyon is eltérő motívumok diktálták a felidézett kétféle intellektus-véleményt: az emóciók vonzatában, illetve az extázishoz vezető út tekintetében keresve a bipoláris szerkezetben a tudatosság szerepét, amit bátran helyettesíthetünk be a gyűjtőfogalomként használt intellektualitás helyébe, ebben az átfogó értelmezésben.

Meglehetősen szűk az a bázis, amelyen a tudatosság szerepét kerestük, kiváló művészek vallomásait vallatva, saját zenei előadóművészetük, zongorista-mivoltuk értelmezése kapcsán. Se szeri, se száma az e kérdésben ismert állásfoglalásoknak, — bár ezek többnyire gyakorlati, s nem elméleti általánosítás-jellegűek. Szükségtelennek látszott az intellektualitást tagadó nézetek ismertetése, ezek eléggé általánosak, s kevéssé vannak érvekkel alátámasztva. Ezért is tekintettem célravezetőnek ezen a viszonylag szűk bázison, de az elméleti igényességgel megfogalmazott állásfoglalásokat felidézni, s olyan művészeket hívni tanúskodni, akik művészi pályájukkal, rangjukkal igazán bizonyítottak, s fel sem merülhet a gyanú, hogy az intellektussal azt akarják esetleg pótolni, ami hiányzik...

Gould életrajzi fordulatai is az intellektus szerepéről tanúskodnak — ismételten felidézhetjük a fúga irnti rajongását ebben a vonatkozásban, ami egybekapcsolja az extázist és az intellektust egyaránt. Talán nem véletlen, hogy a róla készült portré éppen ezzel a képpel zárul: „Glenn élete fúgához hasonlít, a témák különös átfedésével, azzal, hogy olyan nagy

író volt, mint zongorista, olyan rádiós, mint amilyen muzsikus vagy filozófus. A fúga olyan eljárás, amely magával az eljárással foglalkozik s amely végtelen fejlődésre képes. Glenn is ilyen volt: nyitott minden felfedezésre, kalandra vagy kísérletre." Ha ezt a véleményt nem is oszthatjuk mindenben, hiszen Gould mint zongorista volt világnagyság, s ez nem áll arányban filozófusi teljesítményével (lehet, hogy később ez is kibontakozott volna, de rövid élete ezt akadályozta), az nem véletlen, hogy a Voyager űrhajó fedélzetén Gould Wohltemperiertes-lemeze jutott el a naprendszer határán túlra, üzenetként, a távoli világ ajándékaként, jelezve, hogy korunkat igyekszünk túlélni. Az üzenet egy Bach-prelúdium és fúga. Elgondolkodtató a videofilm zármondata: „Mi is jelképezhetné az emberi teljesítményt egyetemesebb érvénnyel, mint egy Bach-fúga Glenn Gould előadásában".

**Ára: 70,—Ft**

FU57

Kötelespéldány

# MAGYAR ZENE

1993 2

# MAGYAR ZENE

*ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT*

XXXIV. évf. 2. szám 1993. június

TARTALOM

KASSAI ISTVÁN:
Adatok az Erkel-kutatáshoz. III. rész: „Rákóczi induló és Rákóczi nóta" ..... 111

PAPP GÉZA:
A Liszt-rapszódiák forrásaihoz ..... 163

FANCSALI JÁNOS:
Liszt Ferenc erdélyi tanítványai. II. Simay Rozália, Liszt Ferenc örmény-magyar tanítványa ..... 172

SÓLYOM GYÖRGY:
Az előeste ..... 192

SÁROSI BÁLINT:
Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye Bartók szerkesztésében ..... 201

ALMÁSI ISTVÁN:
Lajtha mezőségi kutatásainak példaértéke ..... 207

SZABÓ HELGA:
Japán gyermekdalgyűjtemény ..... 212

*Megjelenik a Művelődésügyi és Közoktatási Minisztérium, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.*

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 Zenei Tanács címén
1364 Budapest, Pf.: 47.) Telefon: 117-6222/179
Kiadja a Magyar Zenei Tanács, 1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. Telefon: 118-4243
Felelős kiadó: FORRAI Katalin
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 140 forint, egész évre 280 forint
Index: 25 563

ISSN 0025-0384

Szedte a Diamant Kft.
Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda. Táskaszám: 93.22 190

*KASSAI ISTVÁN:*

# *ADATOK AZ ERKEL-KUTATÁSHOZ*

## *III. RÉSZ: „RÁKÓCZI INDULÓ ÉS RÁKÓCZI NÓTA"*

Írásom tárgya Erkel hangszeres zenéje. Ebben a részben Erkel két Rákóczi induló átiratáról[1], és egy Rákóczi nóta feldolgozásáról szólok[2].

Érdekes lenne végigkövetni a Rákóczi-motivikát Erkel főműveiben: operáiban. Ez megérdemelne egy nagyívű tanulmányt, ennek megírása azonban meghaladja lehetőségeimet. Ezt a témát operatörténészek figyelmébe ajánlom.

Erkel kapcsolata a Rákóczi dallamokkal minden bizonnyal kora ifjúságában gyökerezik, és késő öregkorában is változatlan. Gárdonyi Géza egyik novellája tanúskodik erről, ezt függelékben közlöm[3].

### *RÁKÓCZI INDULÓ*

Erkel Rákóczi indulója 1840 legelején jelent meg[4]. Ennek az első kiadásnak a kottáját teljes egészében közlöm a ... — ... lapon.

A Rákóczi induló formája — mint minden indulóé — a következő séma:

/:A:/, /:B, $A^v$:/, /:C:/, /:D, C:/, A, B, $A^v$.

Ez ütemszámban:

/:8:/, /:9, 14:/, /:10:/, /:10, 10:/, 8, 9, 14.

Erkel Rákóczi indulója kissé eltérő:

/:$A^1$, $A^2$:/, /:$B^1$, $A^{v1}$:/, /:C:/, /:D, C:/, /:$A^3$:/, /:$B^2$, $A^{v2}$:/.

A főrész első tagját tehát duplán ismételteti, és a visszatérés is ismételt, szokástól eltérően. Az $A^1$ és $A^2$ rész csak harmonizálásban különbözik egymástól, a visszatérés felrakásban is más, mint az expozíció.

A formálás tehát klasszikusan puritán, nincs sem előjáték, sem Coda, átvezető rész vagy kadencia.

A harmonizálás szintén klasszikus, különösen a visszatérésben. Nyoma sincs még a Berlioz-i merészségnek[5].

Maga a felrakás adja az újdonságot: zenekarszerűen tömör, ez adja virtuozitását. Felhívom a figyelmet az $A^{v1}$ rész balkéz oktávmeneteire, illetve a C rész jobbkéz futamaira. A visszatérés balkéz tizenhatod menetei meglepően hatásosak.

A darab Erkel életében öt kiadást ért meg. Ezek nemcsak új címlapokat, hanem különböző metszéseket is jelentenek.

I. kiadás. Wagner Józsefnél, Pesten, évszám és lemezszám nélkül, 1840 elején. Mérete B/4-es formátum[5/a]. Ára egy forint. Címlapja szép rézmetszet, Perlaska (1801—1846)[6] kiváló rézmetsző és gordonkajátékos műve: középen Liszt magyar ruhás mellképével, alatta zeneszerszámok, kották koszorúzott allegorikus rajza. A felirat *„EMLÉKÜL / LISZT FERENCZRE / RÁKÓCZI INDULÓJA / Zongorára alkalmazva / Erkel Ferencz / Nemzeti Szinház' első karmestere által. Pr. f 1 CM, / Wagner Josef' sajátja Pesten."* (L. a 157. olda-

lon.) A kotta (130—135. l.) kőnyomatos, Mauer Fülöp munkája, külleme hasonlít a PANONIA I. kiadásaihoz. Pedáljelzés nincs. 1—6 számozott oldalt tartalmaz. Az első kottás oldalon: *„RÁKÓCZY INDULÓJÁ"* (sic!) L. Mona 389 sz. Legszebb példánya OSzK Mus pr. 2429/a. jelzeten található, a füzet 1. kolligátuma.

II. kiadás. Wagner Józsefnél, Pesten, évszám nélkül, „S" betűs lemezjelzéssel, feltételezett kiadási ideje 1840, szerintem 1843 valószínűbb. Mérete B/4-es formátum[5/a]. Ára 15 krajcár. A rézmetszésű címlapon: *„RÁKÓCZY INDULÓJA / könnyű módszerben / ZONGORÁRA / RÁKÓCZY / MARSCH / in leichter Methode für das / PIANO FORTE / pr. 15. x. / Wagner Józsefnél Pesten".* Az első kottás oldal felett: *„RÁKÓCZY JNDULÓJA"* (sic!) dőlt betűkkel. A címlap teljesen azonos a *„Rákóczi induló könnyű módszerben"* (l. később!) első kiadásával. (L. a 158. oldalon.) Ám ez 2—7 számozott oldalakat tartalmaz. (Míg a másik csak 2—3 oldalt.) Mivel az első kottás oldal a címlap versojára került, ez a kiadás csak két ív terjedelmű. A kőnyomatos kottakép hasonlít az első kiadáséra. Látva a tempójelzés szinte azonos írásmódját, ezt a kottát is Mauer Fülöp készítette. (A címlap talán Perlasca munkája lehet?)[7] Az utolsó kottás oldal alsó sora itt is félig üres, mint az első kiadásnál, és a litográfus itt is a záróvonal után írta ki a „Fine" feliratot, azonos betűtípussal, a két sor közé. Itt már pedáljelzés is van, bár ne lenne; a sablon nélkül beírt jelek, különösen a „pedált fel" jelzés teljesen elcsúfítja az amúgy is rendezetlenebb kottaképet. Zenei szempontból a II. kiadás eltér az I.-től, már a III. jegyeit viseli magán, nemcsak a pedáljelzés megléte tekintetében, vö. az 5. ütem eltérő dallamvezetését is. L. Mona 355. tétel[8]. Egyetlen példánya OSzK Z 47814, a 4. kolligatum. Ebből a kottából csak ez az egy példány létezik, sajnos ez is hiányos: a belső ív — tehát a 3—6 kottaoldal — kiesett, nincs meg. Ezért nem tűnt fel a „valódi" Rákóczy-tól eltérő terjedelem. (A nyomtatvány két létező — első és utolsó — kottás oldalát a 136—137. oldalon közlöm.)

III. kiadás. Wagner Józsefnél, Pesten, évszám és lemezszám nélkül. Feltételezett kiadási év 1840, ám szerintem későbbi, 1846-os kiadvány. Mérete B/4-es formátum. Ára 45 krajcár. A címlap is, a kotta is rézmetszet. A címlap azonos az első kiadáséval, néhány különbség van: az árjelzés *„Pr. 45. x. CM."* 1 forint helyett; *„Harmadik jogszerü eredeti kiadás"* felirat a két legalsó sor közé teljesen eltérő betűtípussal metszve; az egész címlapot egyenes vonalú, a sarkoknál és a függőleges oldalfelezőknél díszítményes keret övezi. Az első kottás oldal fölött: *„RÁKÓCZY JNDULÓJA"* (L. 138. old.). A kotta 1—8 számozott oldalakat tartalmaz.

A bővülés oka az, hogy a $B^1$, $A^{v1}$ formarész ismétlését éppúgy, mint a visszatérés ismétlődő részeit, kiírja. Mivel zenei változtatással nem járt, ez csak azért történhetett, hogy a kottaoldalak megtöltsenek nyolc oldalt, tehát a belső két ívet kitöltsék. A kottakép gyönyörű, precíz munka. Különös a pedáljelzés: a „Pedált fel" jelzés a ma is használatos „csillag". Tehát az a jel, ami a II. kiadásban még pedált fel jelzésként szerepel, itt már épp az ellenkezőjét jelenti. A kottát l. Mona 390. sz. alatt. Legszebb példánya OSzK Ms mus 23 szám alatt, a 2. kolligátum.

IV. kiadás. Rózsavölgyinél, évszám nélkül, R & C. 580 lemezszámon. Kiadás éve 1860. Mérete B/4. Címlapja szép litográfia, babérral és tölgylevelekkel ékes lobogó. Felirata: *„MARCHE de RÁKOCZY / Rákoczy Induló / MÜVÉSZILEG ALKALMAZVA / Zongorára / Erkel Ferencz /* [a széleken:] *N 580 (...) Ára 80 uj kr.* [középen:] *Rózsavölgyi és társa / sajátja / PESTEN".* A kotta kőnyomat, 2—9 számozott oldalakkal, a III. kiadás alapján készült: még a szokatlan pedáljelzések is azonosak! Az eltérések elírásból erednek. Az első kottás oldal fölött: *„RÁKÓCZY JNDULÓJA."* L. Mona 1459 szám alatt. Egy példányát láttam LFM. RGy 28455 számon, a volt főiskolai anyagban.

V. kiadás. Rózsavölgyinél, évszám nélkül R. &. C°, 580. lemezszámmal. 1883 utáni kiadás[9] mivel a címeres kiadói embléma szerepel: Rózsavölgyi már cs. és kir. udvari zeneműkereskedés, Budapest és Lipcse telephellyel. Méret: B/4. A címlapon 16 Rákóczi induló kiadvány reklámja. (L. a 161. oldalon.) Egyébként a címlap azonos a IV. kiadáséval. Az első kottás oldal fölött: *„RÁKÓCZY INDULÓ."*. Az eddigiek közül ez az egyetlen kiadás, ahol a tempójelzést nem az első sor elé, hanem fölé írták. 2—9 számozott oldal. A pedáljelzés azonos a ma megszokottal. Ebben a kiadásban van a legtöbb elírás. Legszebb példánya OSzK Z 47484 jelzeten a 17. kolligátum.

A kották közti különbségeket a kritikai kiadás előkészítése során összegyűjtöttem, de most csak a kották megjelenésének történetével foglalkozom; elsősorban a Wagner-féle első három kiadással.

A kiadvány közeljövőbeni megjelenéséről először a Buda-Pesti Rajzolatok ad hírt, 1840 január 24-én az utolsó oldalon, 1/8 oldalas hirdetésben. (Ez a hirdetés egyébként a január 28., január 31., február 4., február 11., február 18., február 20-i számok utolsó oldalán is szerepel, hasonló alakban és méretben.) A szöveg központozott szedéssel és részben díszes betűkkel — a következő:

*» Wagner József mü 's hangáru kereskedésében / a Serviták piaczán, gróf Teleky házban legkozelebb megjelenend / „RÁKÓCZY INDULÓJA" / emlékül / LISZT FERENCZRE. / Zongorára alkalmazá azon modorban, mint azt a dicső müvész játszá / Erkel Ferencz. / a' pesti magyar szinház első karmestere. «*

A kotta megjelenéséről a Honművész február 2-i száma tudósít a 80. oldalon, egy báli beszámoló és egy divathír között:

*» Uj hangmü — PESTEN, Wagner Józs. szépmüárus boltjában 's költségén mult napokban jelent-meg: „Emlékül Liszt Ferenczre Rákóczy indulója, zongorára alkalmazva Erkel Ferencz nemzeti szinház első karmestere által." — E' hangmü hat oldalt foglal magas fenn álló rétban, köre metszve. Az alkalmazó törekvék azt olly modorban, miként Liszt ur játszá, minél közelitöbbleg közölni, 's mint tapasztaltuk, L. urnak egy két sajátságait leróva, mellyeket E. ur hihetöleg készakarva nem utánzott, nagyobb részint sikerülve is közli. Kedves emlékül vehetik ezt L. ur tisztelöi. A' nyomtatvány igen csinos; a kömetszést Mauer Fülöp ur készité Pesten. A' diszes czimlapot L. urnak Perlasca ur által rézbe metszett képe ékesiti, mi által e' hangmünek kettös érdek adatott. Árra egy ezüst ft. «*

A recenzens minden bizonnyal maga a szerkesztő, Mátray Gábor volt.

Ábrányi visszaemlékezésének 31. oldalán írja[10].

*» Lisztnek 1839-iki első pesti hangversenyezésének másik — az egész országra, de még a külföldre is kiható — eredménye az volt, hogy a magyar zene iránti érzéket többé kiolthatatlanul oltotta be a nemzet vérébe azáltal, hogy világérdekűvé s értékűvé tette a „Rákóczy-indulót" s magyar dalátiratai s rhapsodiáival polgárjogot szerzett azoknak a világ összes zenekörei' s hangverseny-termeiben. Serkel Ferenc legelső nagy diadala a magyar zene mezején ettől fogva datálódik. Mert ő volt az a ki Liszt Rákóczy-ját, amint tőle akkor játszani hallotta, azonnal zongorára átirta s vele nemcsak magát a mestert, hanem az egész zenevilágot is meglepte. Wagner József, a 30-as évek legjelesebb gordonka-müvésze s az akkori pesti zeneélet egyik legjobban ismert alakja, ekkor már az első rendszeres zeneműárusi firmának a tulajdonosa volt, ki sietett is azt kiadni s elterjeszteni az egész országban. Nem is volt akkor zongora Magyarországon, melynek támláján ne lehetett volna találni e kiadványt, mely az akkori technikai kiállításhoz mérten díszes és tetszetős is volt Liszt arcképével a cimlapon magyar ruhában, rojtos nyakkendővel koszorutól övedzve s az átíró Erkel Ferenc, mint a magyar nemzeti színház karmestere nevével ellátva. Ritka műtörténelmi példány már manapság, pedig megérdemelné, hogy minden zenével foglalkozó magyar, arany rámába foglalva őrizné, mint a magyar zeneirodalom első művészi színvonalon*

*álló termékét s mint emlékeztetőjét ama nevezetes mozzanatra, melytől a magyar zeneszázados sírjából való feltámadását számíthatja.«*

Ábrányi kiemeli, hogy Erkel mint a Nemzeti Színház karmestere szerepelt a címlapon. Láttuk, a Rajzolatok reklámjában még Pesti Magyar Színház volt írva. Hiszen akkor még ez volt a hivatalos név. Erkel nemcsak a Rákóczi induló címlapján propagálja az új elnevezést. Első operájának, a Bátori Máriának 1840. augusztus 8-i bemutatóját hirdető plakátján áll először a *Nemzeti* Színház neve így[11], a színház saját nyomtatványán.

Nem tudjuk, kinek az ötlete volt a névváltoztatás, ám hogy Erkel tevékenyen működött érte, az bizonyítható.

Ábrányi — minden túlzása ellenére — helyesen érzékelteti Erkel Rákóczi induló kiadványának jelentőségét a magyar zenetörténet szempontjából. 1833-ban Tomala Ferdinánd még csak elrejtve, 3/4 metrumba (!) kényszerítve közli a Rákóczi indulót, *„Kerengők magyar szellemben"* c. táncsorozatában[12]. Erkel kiadványa az első Rákóczi induló, amely önálló kottaként megjelent Pesten.

Tudott, hogy Liszt pesti hangversenyeire tisztán magyar nyelvű jegyeket nyomatott, ami akkoriban példa nélkül állt. Erkel Rákóczi indulójának címlapja szintén tisztán magyar nyelvű. S itt nem az a fontos, hogy vajon ez volt-e az első tisztán magyar nyelvű magyar kottacímlap, hanem az, hogy a kiadó és a közreadó Liszt szellemében járt el.

Ismert, hogy Liszt mégis megsértődött, és kalózkiadványnak minősítette ezt a kottát. Lássuk, milyen körülmények miatt jutott erre az álláspontra.

Idézem a vonatkozó levélrészlet francia szövegét, kissé bővebben. Kelt Lipcsében, 1840. március 21-én, Festetics Leónak[13].

*„...J'ai écrit encore 3 ou 4 nouvelles Hongroises dont tu ne seras mécontent j'espère. Probablement je n'en verrai rien à Wagner maintenant que tout cela est passé, je suis loin de croire ses comptes de concert scrupuleusement exact — je parierai 10 contre un qu'il a fait un bénéfice passablement considérable — les deux dernières fois surtout. Haslinger m'a confirme dans cette idée — il était désolée que je me soumis entre ses mains. (Ceci entre nous n'est ce pas?)*

*La publication de Rákoczy Marsch par Erkl m'a d'ailleurs souverainement déplu. C'est une tant soi peu imprudent!..."*[14]

Sorban haladva, az első pontban írja, hogy megszakítja a kapcsolatot Wagnerrel, nem küld neki darabot kiadásra, mert azt hiszi, hogy legutóbbi két pesti koncertjének bevételéből Wagner sikkasztott volna. Ebben Haslinger megerősíti. Második pontban visszatetszónek találja Erkel Rákóczi induló kiadását, sőt, meggondolatlan lépésnek nevezi azt.

Az első vádpont cáfolata egyszerű.

Liszt 1840. január 11-én hangversenyt ad a Nemzeti Conservatorium pénzalapjának megteremtésére[15]. 13-án Pest vármegye közgyűlésén Liszt jelenlétében felolvassák az alapítványlevelet, mely 1.500,— forintról szól[16]. Ám február 11-én Pest megye pénztárosa jelenti, hogy csak 1.377 forint 12 krajcárt vett át[17]. Ebből ered a sikkasztás gyanúja. A Honművész március 29-i száma véget vet a találgatásoknak — nyolc nappal Liszt vádoló levelének kelte után[18].

*»Liszt Ferencz jótékony alapitványai Pesten. — Emlékezni fognak t. olvasóink hogy jeles müvész hazánkfija, Liszt Ferencz ur, Pesten létekor, f. e. jan. 2-kán a' pestbudai hangászegyesület pénzalapjának javára, jan. 11-kén pedig a' Pesten felállitandó nemzeti conservatorium pénzalapjának megkezdésére hangversenyeket adott. Kötelességünknek tartjuk tehát a' t. közönséget e' két hangverseny sikeréről tudósitani. — Az elsö hangversenynek egész jövedelme volt: 1012 ft. ezüstben; ebböl levonatván a' 121 ft. 2 krra pengö pénzben terjedett költség, maradt tiszta jövedelem 917 ft. 58 kr. ezüstben, mellyeket L. urf. e. jan. 6-kán költ 's magyar nyelven irott alapitványi levele értelmében olly kikötéssel ajándékozott volt a' hangászegyesületnek, hogy ez utóbbi azt kamatozásra forditsa, 's csupán kamatjait használhassa; ha pedig egykor az intézet egyesülne a' Pesten felállitandó*

*nemzeti conservatoriummal, a' nevezett tökepénz ez utóbbi intézet tőkéjéhez csatoltassék. — A' conservatorium javára adatott hangverseny jövedelme volt: 1572 ft. 30 kr. ezüstben. — Ebből a' szinházi rendezőség által tétetett költségek 54 ft. 4 krra — a' hangászegyesület által beszámitott kiadások pedig 141 ft. 14 krra, igy öszvesen a' költségek 195 ft. 18 krra terjedtek ezüstben, mellyek levonatván a' bejött pénzből, maradt tiszta jövedelem 1377 ft. 12 kr. — E' mennyiség felöl Liszt ur t. n. Pest vgye f. e. jan. 13-kán tartatott közgyülésében személyesen jelen levén, a' t. n. vgyének magyarul irtt nyilatkozást nyujtott-be, mellynek értelmében a' nevezett hangverseny tiszta jövedelmét a' Pesten felállitandó nemzeti conservatorium alappénzének megkezdésére szentelé, ugy azonban, hogy e' mennyiséget a' t. vgye általvenni, kamatozásra kiadni, 's kamatjait addig is, mig a' conservatorium felállittatik, a' pestbudai hangászegyesület által alapitott énekiskola pénztárába évenként kiszolgáltatni sziveskedjék. — Sokan nem tudván, mi joggal avatkozott a' hangászegyesület ez utóbbi nevezett hangverseny jövedelmének 's költségeinek ügyeibe, az e' nem-tudásból származott balvélemény eloszlatása végett nem tartjuk szükségtelennek a' következő felvilágositást. — L i s z t ur e' hangversenyhez segédmüködését kérte a' hangászegyesületnek; annak elnökére 's igazgató választmányára bizta az egész hangversenynek elrendezését, bármilly költségeknek megtételét 's a' jövedelemnek általvételét (mert a' hangverseny előtt ugy nyilatkozék a' müvész, hogy a' bejövendö egész pénzmennyiséget a' hangászegyesületre bizza, hogy azt emez kamatozásra 's kamatjait az általa alapitott énekiskolára forditsa, mind addig, mig a' conservatorium felállittatik.) Igy történt tehát, hogy a' hangászegyesület mtgos elnöke által e' czélra kinevezett biztosság a' hangverseny jövedelmére 's költségeire ügyelvén, azok iránt illetö lépéseit megtette, a' számadásokat pedig (miután hangverseny után két nappal L. ur a' t. n. vgye kezelésére bizá a' bejött tiszta jövedelmet) a' fennmaradt pénzzel együtt a' t. megyebeli pénztárnoknak benyujtá, honnan az Duna-Pataj városnak adatott-ki kölcsön fejében.«*

Tehát a Nemzeti Conservatorium Alapítvány összegét nem Wagner József kurtította meg, a keresett összeget a Hangászegyesület vonta le, költségtérítésként. Ez a költségtérítés méltánytalanul nagy summa volt, ráadásul etikai szempontból jogosulatlan is. Egyrészt jótékonysági koncerten nem illik ilyen számlákat benyújtani. Másrészt Liszt január 2-án, mindössze kilenc nappal a szóban forgó hangversenyt megelőzően, majd' ezer forintnyi alapítványt tett éppen a Hangászegyesület javára[19], amit illett volna nem elfelejteni, s a nagyvonalúságot nagyvonalúsággal viszonozni.

A lényeg az, hogy nem Wagner József csapolta meg az alapítvány pénzét. Hogy Haslinger miért tartotta ezt valószerűnek, arra még visszatérek, ám nem biztos, hogy Liszt Wagner bűnösségéről száz százalékig meg lett volna győződve. Valószínű, hogy igen pontos értesülései voltak a Pesten történtekről.

Liszt levelét Festetics Leónak írta, aki ebben az időben a Hangászegyesület feje volt. Talán éppen azért vádolta benne meg így Wagnert, hogy a *gróf* értsen belőle? Mindenesetre Liszt levelének kelte után n y o l c nappal már megjelenik a Honművész idézett elszámolása... amely precíz ugyan, de kevéssé meggyőző.

Erkel pesti Rákóczi induló kiadásának történetéről — a meglevő adatokat összevéve — a következő feltételezett történetet állítottam össze.

Erkel már korábban játszotta a Rákóczi nótát nyilvánosan, zenekarral is. Számon tartja a zenetudomány a Rákóczi induló olyan zenekaros produkcióját, melynek hangszerelése nagy valószínűséggel szintén Erkeltől származik. Ezekről az 1838—39-ből ismert, de elveszett darabokról dr. Legány Dezső monográfiájának 7., 11., és 12. száma alatt olvashatunk bővebben.

Gondolhatjuk, milyen hatást tett Erkelre, amikor először hallotta a Rákóczi indulót Liszt zseniális előadásában. Nagyon is elképzelhető, hogy mihelyst hazaért a hangversenyről, azonnal lejegyezte a lényegét. — Ezt egyébként Ernst Capriccio-jával bizonyítottan megtette, pedig az csak hegedűdarab[20].

Tudjuk, hogy Wagner József darabokat kért Lisztt ől[21], hogy azokat Magyarországon

megjelentethesse. Nyilván elsősorban magyar dalátiratokat szeretett volna, ezeket azonban Haslinger már lekötötte[22].

Erkel Wagnert még gyerekkorából, Gyuláról ismerte[23]. Amennyiben tehát Erkel leírta, vagy csak meg is jegyezte Liszt Rákóczi indulóját, már pusztán a virtus kedvéért is eljátszhatta azt baráti körben: ha ez megtörtént, Wagner vagy hallotta azt, vagy tudomást szerzett róla.

Liszt már Pozsonyból írja Marie d'Agoult-nak, hogy a bécsi cenzúra nem engedélyezte Rákóczi indulójának megjelenését[24]. Ez nem csöndben szokott történni, hanem legalábbis a szakma azonnali tudomást szerez róla, hisz sok kézen keresztülmegy a dolog.

Lisztnek ez a levele 1840. *január 23-án* íródott, és legkésőbb eddig már Pestre is eljutott a hír — (ha nem előbb...)[25]. M á s n a p, *január 24-én* jelenik meg a Rajzolatok első híradása: Wagner megjelenteti a Rákóczi indulót Erkel átiratában, úgy ahogy azt Liszt játszotta[26].

Az, hogy az Induló már január legvégén, vagy február elsején megjelent, nem feltétlenül jelenti azt, hogy a kiadványt hónapokkal azelőtt már előkészítették. A litográfus egy nap alatt egy oldalt meg tud csinálni, sőt többet is, ha gyakorlott. A rézmetszésű címlapot másik ember készítette, így elképzelhető, hogy a nyomtatásban mindössze hatoldalnyi kotta hétnyolc nap alatt a boltba kerülhetett.

Lehetetlen, hogy Wagner meg tudta volna nyerni Erkelt a kiadáshoz, ha ennek az ára az, hogy Lisztet magukra haragítják. Ez egyikőjüknek sem volt érdeke.

Egyes bécsi köröket nagyon is irritálta Liszt kiállása magyarsága mellett, ezt mutatja az állandó titkosrendőri felügyelet is[27]. A hatalom első komolyabb retorziója ez a cenzurális lépés volt[28]: a Rákóczi induló bécsi kiadásának letiltása, amely nemcsak a magyarság érzelmeit, hanem magát Lisztet is, személyében, megsértette. Nem is volt más e rendelet célja.

Mihelyt Wagner — vagy befolyásos ismerőse — erről tudomást szerzett, azonnal felmerülhetett, hogy ezt az inzultust helyre kellene hozni. Kézenfekvő, hogy a művet Pesten kell kiadni, ha Bécsben betiltották. Ám az eredeti Liszt-átiratot lekötötte Haslinger. Így nincs más lehetőség, úgy kell kiadni a darabot, hogy megkerüljék ezt a csapdát.

Mivel a bécsi cenzúra betiltotta az eredeti Liszt-változatot, így ennek pesti kiadása sem lehetett hosszú életű: hisz a bécsi urak Pesten is urak voltak. Tehát az, hogy a kiadás felmerült, sőt, reklámmal beharangozták, és meg is valósulhatott, üzleti forgalomba került — nem lett volna lehetséges befolyásos magyar körök erőteljes támogatása nélkül.

A Rajzolatok első reklámja a bizonyíték arra, hogy a kiadó lóhalálában dolgozott — itt Erkel még pesti magyar színházi karmesterként van feltüntetve, míg a címlapon már mint a nemzeti színház karmestere szerepel[29]. Újabb kis döfés a bécsi uraknak.

Ám Wagner óvatos vállalkozó volt. A címlapot rézbe metszette, de a kottát csak kőre, amely jóval rövidebb életű és főleg olcsóbb nyomási eljárás, mint a réznyomat. Bizonyára élt a gyanúperrel, hogy előbb-utóbb be fogják tiltani a kiadást — ez azzal jár, hogy a nyomóeszközöket meg kell semmisíteni. Talán ezért szabott a kiadványnak elég magas árat: addig a rövid ideig, amíg a kottát árusíthatja, be kellett jöjjön az előállítási költség[30].

A létező néhány elsőkiadású kottapéldány mindegyike tiszta rajzú, éles nyomat. Maszatos, kopott egy sincs köztük. Ezért gondolom, hogy az árusítás megkezdését követően nemsokára megérkezhetett Pestre a bécsi határozat...[31]. A címlap rézlemezét azonban sikerült megmenteni[32].

Az egyetlen kérdőjel az, hogy vajon miért nem értesítették Lisztet erről a pesti akcióról? Vagy talán ezt meg is tették, ám fennakadt az éber titkosrendőrség hálóján?[33]

Az ügy egyetlen valódi kárvallottja Haslinger. Nem csoda hát, ha igyekszik Wagnert Liszt előtt a lehető legrosszabb színben feltüntetni, olyannyira, hogy még a rágalmazástól sem riad vissza. Elsődleges célját el is éri: Liszt nem küld Wagnernek művet kiadásra, s így Haslinger megszabadult a veszedelmes konkurrenstől[21].

Merőben egyoldalú lenne azonban ezért a kiadványért Erkelt és Wagnert szégyenpadra ültetni, hiszen még ebben az 1840-es évben (talán épp a Wagner-féle kiadvány betiltása után) egy másik Rákóczi induló is megjelent Pesten: *„RÁKÓCZY /Marsch/ (: nach der Art wie selben Hr. LISZT in seinen Concerten spielte:) /arrangirt/ für das /PIANOFOR-*

*TE/ von /G. MICHEUZ*[34]*/ PESTH / bey C. Miller, grosse Brückgasse"* év és lemezszám nélküli kotta, l. Mona 96 sz. és jegyzete. Az OSzK példánya teljes, ám ZTI példányának már nincs címlapja! A címlap verso-ján a kotta fölött ennyi áll: *„UNGARISCHER* (!) *MARSCH / arangirt von G. MICHEUZ."* (l. 160. old.) Ebből arra következtetek, hogy ebből a kiadványból biztosan cenzurális bonyodalom támadt[35].

Miért vállalta ezt Miller (is)? Főleg akkor, ha ez a kiadás azt is maga után vonta volna, hogy emiatt rá is megharagszik Liszt?

Kár, hogy nincs meg a válasz, amit Festetics Leó küldött Lisztnek, 1840. március 21-i levelére, magyarázatként. A zenetudománynak csak ez az egy Liszt-levél maradt fenn ez ügyben[36], viszont annak nincs nyoma, hogy Liszt a Micheux-féle átdolgozás miatt megneheztelt volna, sőt mint látni fogjuk, az Erkel-féle átdolgozás III. kiadása már „jogszerűen", minden bizonnyal Liszt tudtával és beleegyezésével lát majd napvilágot.

Összegezve, meglátásom szerint Erkel Rákóczi indulójának első kiadása nem jöhetett volna létre a körülmények összjátéka nélkül. Biztos, hogy a lejegyzés megmaradt volna Erkel vázlatai közt, ha nincs a bécsi cenzúra letiltó döntése. Wagner kottája pedig nem jelenhetett volna meg, ha azt befolyásos magyarok nem támogatják — talán kezdeményezik. Mindenesetre van valami kurucos abban, hogy a bécsi letiltás után Pesten két Rákóczi induló is megjelenik, egymás után... Az egyiket a magyarruhás Liszt képe díszíti (az átdolgozó Erkel, a *nemzeti színházi* karmester); míg — valószínűleg ennek a betiltása után — a másik, már német nyelvű címlappal (ennek az átdolgozója a *bécsi* Georg Micheux...).

Érdekes összehasonlítani a két letétet. Erkelé ökonomikus, logikus, Micheux-é tele van tűzdelve szinte lehetetlen nehézségekkel. Erkel tehát arra figyelt, hogyan játszik Liszt, míg Micheux arra, hogy mit játszik[37]. Elvi különbség. A Micheux leírás kiadásának első kottás oldalát megtalálják a 139. oldalon.

Lehet, hogy Liszt neheztelése is erre vezethető vissza. Erkel talán olyan jól visszaadta a lejátszás lényegét, hogy ez lehetetlenné tette az *eredeti* kiadását a továbbiakban. Liszt 1846-ban átdolgozta a Rákóczi indulót, ez meg is jelent a pesti összkiadás I. sorozatának pótkötetében (Ungarische Nationalmelodien Z 12903, 76—86. oldal.)[38] Ha összehasonlítjuk ezt a faktúrát Erkel zongoraszólamával — Micheux-é azzal teljesen megegyezik, csak túlhalmozza a nehézségeket — már szinte semmi közös vonást nem találunk. Kivéve a trió felfelé irányuló passzázsait, Liszt a darabot teljesen átdolgozta. Sokkal modernebb, izgalmasabb a darab, formailag éppúgy, mint harmonizálásban.

Erkel és Micheux egyszerre nem tévedhetett: 1840-ben Liszt tényleg abban a formában és harmonizálásban játszhatta a Rákóczi indulót[37], ahogyan ők közreadták. Mivel ezek a kiadások mindenképpen közrejátszottak abban, hogy Liszt átírja a darabot, az utókor is, sőt maga Liszt is csak nyert a dolgon.

Hangsúlyozom, hogy ez a történet fikció, ám ismerve Erkel későbbi működését és kapcsolatát Liszttel, a korabeli magyar viszonyokat, és főleg azt, hogy a magyar reformkor hogy igyekezett a bécsi hatalmat, így a bécsi cenzúrát is lerázni magáról, célszerűnek tartottam mindezt leírni. De a téma további kutatásokat igényel, elsősorban a császárváros levéltáraiban.

Erkel Rákóczi Indulójának második kiadása eddig nem volt ismeretes[8]. Nem csoda, hisz a kotta Erkel és Liszt neve nélkül jelent meg, és címlapja azonos egy másik kiadványéval, a Rákóczi induló könnyű módszerben c. letéttel.

Először is tisztázni kell, hogy mikor jelent meg a kotta. Ebben az „S" lemezjelzés lehet segítségünkre.

Mona Ilona monográfiájában a betűjeles kiadványokat 343—369 számok alatt találjuk. 363—369 számon JW, WJ, IW és WI betűjeleket találunk, ezek Wagner nevének kezdőbetűi. 359—362 számok között W. J. P. 1., W. J. P. 2., W. J. P. 3.: valódi lemezszámokat találunk[39], a legutóbbi, 3-ast két darabnál is. Mind a négy kotta Egressy-mű. Valódi betűjeles lemezek a 343—358 számok alatt vannak. Ezek:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 343 | Aa | Egressy: Keserv és viszontlátás Magyar. (A jegyzet szerint vlsz. 2. kiad.) | | 1841 |
| 344 | B | Egressy: Hontalan Magyar | | 1841 |
| 345 | Bb | Egressy: Komáromi emlék Magyar | | 1843 |
| 346 | C | Egressy: Siralom, vigalom Magyar | Major szerint | 1841 |
| 347 | D | Rózsavölgyi: Első magyar társas táncz | | 1843 |
| 348 | Dd | Lavotta (Kirch közreadásában): Honi emlékfüzér első füzet. „1" lemezszámon is megjelent. | A jegyzet szerint | 1842 |
| 349 | l Dd | u az, utánnyomásban, más címlappal | | ism. |
| 350 | F | Kirch: Három a táncz mind halálig | Papp G. szerint | 1842 |
| 351 | G | Szénfy: (?) Dal Azonos a 471. tétellel? | | ism. |
| 352 | L | Erkel: Hattyúdal a Hunyadiból | | 1843 |
| 353 | O | Szerdahelyi: Négy igen kedves magyar népdal | | 1843 |
| 354 | Q | Egressy: Búcsú dal, Szüreti dal. Két magyar nóta | | 1843 |
| 355 | S | Rákóczi indulója könnyű módszerben | | ism. |
| 356 | X | Lavotta (Kirch közreadásában): Szigetvár ostroma | | 1843 |
| 357 | V | Rózsavölgyi: Kisdedápoló. Körmagyar | | 1844 |
| 358 | W | Egressy: Szózat É-Pf 4 sz. ffikar | | 1843 |

Tehát láthatjuk, hogy ezek a betűjeles kiadványok 1841—44 között kerültek kiadásra.

További kutatást igényel, hogy miért használt Wagner néha lemezjelzést, máshol nem? Talán ennek üzleti oka lett volna?[40]

Megfejtendő, Wagner miért ismételte néha a betűjeleket. Aa, Bb stb[41].

A minket érdekelő S jelű kotta környezetében az L, O, Q, W és X jelű kották 1843-ban, a távolabb eső V 1844-ben, míg a D és F 1842-ben jelentek meg. Ha tehát van valami következetesség a lemezbetűzésben, úgy a Rákóczi induló Liszt—Erkel átiratának II. kiadása 1843-ban jelenhetett meg.

Ha egyáltalán megjelent!

Egyetlen példány létezik az OSzK-ban, az is hiányos[42]. Luxus minőségű, éles nyomat. Nem lehetetlen, hogy a kottát a cenzúra még megjelenés előtt elkobozta, a lemezeket megsemmisítette. Ez az egyetlen megmaradt példány egy olyan összekötött albumban van, amely nyilván egy nagyon előkelő helyről származik, ahol ráadásul ezeket a kottákat nagyon is megbecsülhették. A megjelentetés előtt a próbanyomatot szét kellett küldeni, hivatalokba. Lehet, hogy ez a példány is egy ilyen próbanyomat?

Más is erre — mármint a betiltásra — utal. Az ugyanis nehezen képzelhető el, hogy Wagner össze akart volna veszni Erkellel azon, hogy Rákóczi indulójából egy olyan kalózkiadást csinál, amin nincs a szerző neve feltüntetve. Ám ha ezt fel is tennénk, mégis, Wagner honnan vette volna az új pedáljelzéseket, azokat a pedáljelzéseket, amelyek a III., már „jogszerű" kiadásban is benne vannak? A kiadás nem készülhetett Erkel tudta nélkül, hisz az 5. ütemben még a dallamvonalon is változtatott! Nyilván Erkel korrektúrát adott Wagnernek az I. kiadás lenyomatából, a következő kiadás számára.

Felteszem, ha Wagner ismét ki akarta adni a Rákóczi indulót, ezt talán éppen azokban a befolyásos emberekben bízva próbálta meg, akik az I. kiadást is átsegítették a kezdeti buktatókon. Ám Erkel — talán mert a színház érdekében nem akart összeütközést a még befolyásosabb (bécsi) körökkel — nem vállalta a nyílt szereplést. De lehet, hogy erre nem is lett volna mód.

Hidegebb szelek fújhattak, mint 1840-ben, hiszen lám, a címlap kétnyelvű (ellentétben az I. kiadásénak tisztán magyar címlapjával.) Liszt magyarruhás képe csak még inkább provokálólag hatott volna, ezért készíttet Wagner új, semleges metszetet. Nem hazardírozik: a kotta ezúttal is litográfia. Ez olcsóbb, nem fáj annyira, ha összetörik...

Ennek a kottának már a hirdetését sem lehetett megtalálni a korabeli lapokban. Ha Wagner valóban nem hirdette a kottát — úgy az már nem is kerülhetett kereskedelmi forgalomba, vagy annak esélye, hogy forgalomba kerüljön, jóval csekélyebb volt, mint az I. kiadás-

nál. A hirdetés költséges, és Wagner nem volt szerencsejátékos. Mindenesetre ennek a rejtélyes kiadásnak az adatszerű feltárása megérdemelne némi búvárkodást az 1843-as (és '42-es) sajtóban és a cenzúra levéltári adatai között.

A III. kiadás évét eddig 1840-re tették, ám véleményem szerint ez a kiadás jóval későbbi.

A kottaképet igen gondosan átnézték, a bevezetőben leírt módon kibővítették, és az így nyolcoldalas kottát rézbe metszették. Ez költséges dolog volt, és ha cenzurális nehézségnek a gyanúja is fölmerülhetett volna, úgy kockázatos is. Éppen annyival kockázatosabb, mint amennyivel a réznyomás drágább az eddigi kiadások litográfiáinál. Ezt Wagner nem vállalhattta, tehát biztosra ment.

Ennek az ideje csak akkor jöhetett el, amikor már elterjedt a szakmában, hogy a bécsi cenzúra engedélyezi Haslinger Rákóczi induló kiadását, Liszt új, átdolgozott verzióját. Ez 1846-ban történt[43].

Ekkor Wagner elővette az I. kiadás gyönyörű rézbe metszett címlapját, díszes keretet és új árjelzést vésetett rá (óh, láss csodát, az ár egynegyed forinttal mérsékeltebb, mint hat évvel ezelőtt!).

Rávésette, hogy *„Harmadik jogszerű eredeti kiadás"*. Ez egyrészt azt jelenti, hogy az eddigi két kiadás nem volt jogszerű (betiltották!). Másrészt azt, hogy a cenzúra már nem emelhetett vétót az új, III. kiadás ellen, mert lám, Bécsben már engedélyezik (engedélyezték) a Rákóczi indulót, és ez precedens értékű. Most már nem kellett tartani a policájtól, megcsináltatta hát a kottát is rézmetszetben, tehát hosszútávra, nem úgy mint eddig.

Érdekes, hogy a Széchényi Könyvtár már említett példánya éppen azzal a Liszt-kézirattal van összekötve, amely az 1846-os Haslinger kiadás forrása, alapja volt. Vajon ki, és mikor kötötte egybe a két kottát, és milyen okból?

Talán Liszté volt ez a kotta?

Valószínű, hogy Wagner rögtön küldött példányt Lisztnek. Nincs adat arra, hogy Liszt tiltakozott volna ez ellen a kiadás ellen. Igaz, hogy az 1846-os Liszt Rákóczi induló már alig emlékeztet az 1840-es magyarországi közreadásokra.

Ez a III. kiadás minden szempontból a legjobb a tárgyalt öt közül. Látszik, hogy Wagner kivételes gondossággal készítette elő.

A sors fintora, hogy végül ez az örökkévalóságnak szánt, művészi tökéllyel kivitelezett III. kiadás is a policáj áldozata lett. 1849-ben, az összeomlás utáni rendőruralom idején a lemezeket minden bizonnyal megsemmisítették.

Ha nem így lett volna, akkor Rózsavölgyi, aki Wagner teljes készletét megvásárolta, nyomólemezekkel és maradék kottakészlettel, metszetekkel és mindennel együtt, bizonyára sietett volna ezt a történelmi becsű és igen tetszetős kottát újranyomni. Mint azt Erkel Hunyadi Hattyúdalának metszett címlapos kottájával is tette. Ám 1860-ban új, külsőleg-belsőleg sokkal jellegtelenebb címlappal és grafikával nyomtatta ki a mű IV. kiadását. Ha a III. kiadás lemezei rendelkezésére állnak, úgy legalább a kottás lemezeket biztosan használta volna. Az új kiadáshoz minden bizonnyal egy elfekvő kottapéldányt vett alapul.

Elnézést kérek azért, hogy ebben az írásban kevésbé voltam adatszerű, mint ez egy tudományos publikációban szokásos. Ám remélem, sikerült némi kételkedést támasztanom azzal az elterjedt állítással szemben, hogy ezekből a kiadásokból Wagner József kiadónak óriási üzleti haszna lett volna. Úgy vélem, több volt a gond, mint a haszon.

Egyáltalán, ha kereskedelmi etikátlanságról van szó az 1840-es évek magyar kottakiadásában, úgy miért rögtön Wagner neve merül fel? Talán mert neki nem volt elég vagyona s befolyása ahhoz, hogy hatásosan intrikáljon szaktársai ellen?[44]

Talán sikerült érzékeltetnem, hogy a reformkor Magyarországán nem a hiénaszellem volt hegemon, és ha volt is ennek megtestesítője az nem Wagner József volt, a Szózat és a Himnusz első kiadója.

A darabot legrészletesebben dr. Legány Dezső említi, monográfiájának 17. száma alatt[45].

A kottákat kézbe véve rögtön látható, hogy két egymástól eltérő könnyű átiratról van szó.

Kérdés ezután, hogy vajon mindkettő Erkel műve-e, avagy egyik sem? Hiszen a szerző neve egyik kiadványon sincs egyértelműen megnevezve.

Megnéztem az 1848 előtti anonim Rákóczi induló kottákat. Treichlingernél megjelent kettő is, elég primitív letétek, l. Mona 519. és 558. számok alatt. Ezek azonban már a Berlioz induló hatását tükrözik a jellegzetes bevezető fanfárral.

Az 1840-es Liszt Rákóczi induló nyomán készült közreadások formáját a Legánynál jelzett két kis átirat követi.

Az első Wagner Józsefnél jelent meg, évszám nélkül, „L" lemezbetűjelzéssel[46]. Címlapja azonos az Erkel-féle Rákóczi induló közreadás II. kiadásának borítójával. Az első kottás oldal fölött írott betűkkel *„Rákóczy Indulója"*. Mérete 335×257 mm, azaz B/4. 2—3 számozott oldalakat tartalmaz, mindössze egy ív. A kőnyomatos kottát ugyanaz készítette, aki a Rákóczi induló II. kiadásáét[47]. Egyetlen fellelhető pld. az OSzK ZR 11. jelzeten található, védőkötésben, ám meglehetősen rossz állapotban.

A kotta három szempontból különös.

1. Azonos a címlapja a Rákóczi induló II. kiadásáéval.

2. Azonos a lemezbetűje Erkel Hunyadi Hattyúdalának kottájáéval — mármint annak első kiadásáéval.

3. Eredetileg más volt a lemezbetű. Az L előtt ugyanis jól látható az eltávolított S betű: ami azonos a Rákóczi induló II. kiadásának betűjelével, s amely kotta címlapja ezt a kiadványt is borítja.

Adódik tehát, hogy ez az L betűs könnyített Rákóczi induló az S betűs II. kiadással egyidőben készülhetett, és valószínűleg ez is hasonlóan rövid életű lehetett. (L. ott.)

A kiadvány ugyanazt a lemezbetűt viseli, amit Erkel Hattyúdala. Ebből az következhet, hogy amikor a Hattyúdal megjelent, akkor ez a kiadvány már nem létezett[48].

Az azonos lemezbetű azt jelentené, hogy ez a Rákóczi induló könnyű módszerben Erkel műve lenne? A zongoraszólam mindenesetre racionálisan van felépítve, nem annyira szimpla, mint pl. a Treichlinger-féle könnyű Rákóczi indulók letétje.

Az mindenesetre biztos, hogy a kotta 1843-ban jelent meg — l. az előző fejezetben felsorolt betűjeles kiadványokat — méghozzá a Hattyúdal megjelenése előtt.

A másik könnyített Rákóczi induló is Wagner Józsefnél jelent meg először, évszám nélkül, ám J. W. N° 44. lemezszámmal. Érdekes a címlap, mert részben azonos az előzőével. A felső rész nyomata megegyezik, a szöveg és a díszítőelemek is. Alul átvésték a szöveget. *„RÁKÓCZY / INDULÓJA / könnyű módszerben / ZONGORÁRA /* [innen eltér, még a betűtípus is más] *és / BÁTORI MÁRIA / Indulója / Erkel Ferencztől / pr. 24. x. / Pesten / Wágner József' tulajdona"*. 2—5. számozott kottaoldalak. Az első kottás oldalon *„Rákóczy Jndulója."*, a harmadikon (számozva 4.) *„Jnduló Bátori Mária operából."* Itt a szerző neve is ki van írva: *„Erkel F^tól"*. Az egyetlen létező példány a LFM BSz 47004. jelzeten került elő[49]. Ennek a kiadásnak az éve biztosan 1846, amikor Treichlinger is kiadta első Rákóczi indulóit, és amikor a Liszt—Erkel Rákóczi induló III. kiadása is megjelenhetett.

Ennek a kottának második kiadása is ismert.

Rózsavölgyi kiadta változatlan utánnyomásként, csak az árat: *„Ára 45. uj kr."*, a kiadó nevét: *„Rózsavölgyi és társa sajátja"* vésette át a címlapon, és módosította a lemezszámot: *„R. &. C°. 290."*.

A lemezszám alapján a kiadás évét 1857-re tehetnénk, ami korainak tűnik[50]. Valószínűbb 1860, amikor Rózsavölgyi több Wagner Józseftől átvett kottát újra kiadott, így Erkel-

től a Hattyúdalt az eredeti lemezek utánnyomásával, az Elégia és Capriccio III.[51], valamint a Rákóczi induló IV. kiadását új klisékről.

Rózsavölgyinél 267. lemezszámon, szintén 1857-ben (?) megjelent a Magyar Induló is Erkeltől. Ez szintén Wagnertől átvett változatlan utánnyomás. Ez azt jelenti, hogy Wagner már 1858-nál korábban[52] eladta bizonyos készleteit Rózsavölgyinek? Vagy mind a Magyar induló, mind a Rákóczi—Bátori induló 1860-ban jelent volna meg, csak Rózsavölgyi felhasznált két olyan korábbi lemezszámot, amely már lefutott és többé ki nem adandó zeneszámok kottáit jelezte?

Ez a Rákóczi—Bátori induló még a századforduló után is utánnyomásra került[53].

Egy szép példány van a LFM BSz. 47005 jelzeten, nem ritkaság[54].

Ebben a kottában a Rákóczi induló más, mint az előzőleg ismertetett L betűs Wagner kiadványban.

Azt, hogy melyik letét Erkelé, mindkettő, az L betűs, vagy egyik sem? Ehhez a Bátori Mária induló I. kiadásának ismerete közelebb vihet.

Wagner Józsefnél jelent meg a Bátori Mária induló, évszám és lemezszám nélkül. Címlapján: *„INDULO / (Marsch) / BÁTORI MÁRIA / eredeti operából / ZONGORÁRA / Erkel Ferencztől / ára 15. Xr. / Wágner Józsefnél / Pesten".*

Mindössze két kottás oldalt tartalmaz, így a kiadvány egy ívnyi. Az első kottás oldal fölött *„Zongora.",* itt egyébként a cím szokott lenni.

Több példány is létezik, ám ezek azonosak, kétnyelvűek, Mona 391. szerint.[55]

A kiadás évét néha 1846-ra teszik, szerintem ez a Rákóczi indulóval összevont későbbi kiadás időpontja. Ez az első kiadás jóval korábbi lehet, gondolom, az opera bemutatója körül már megjelenhetett.

Az 1840-es időpont azért is valószínűbb, mert a kottakép nagyon hasonlít arra, amit a Liszt—Erkel Rákóczi induló I. kiadásában láttunk. Ezt is Mauer Fülöp készíthette. Egyáltalán, eléggé archaikus litográfia. L. a metrumjelzést és az ismétlőjeleket.

Miért készített ebből a pompás Bátori Mária Induló letétből Wagner egy másik, eltérő, rosszabb kiadást?[56]

Vessük össze tehát az első és második kiadású könnyű Rákóczi indulót és az első és második kiadású Bátori Mária indulót! (L. a 140—147. oldalakon.) (úgy állítottam össze a kottaoldalakat, hogy az egymásnak megfelelő, összehasonlítandókat egymással szemben levő lapra tördelték).

Bennem az a meggyőződés alakult ki, hogy az I. kiadású Bátori induló mindenképpen Erkelé, míg a második ugyan profimunka, de kevésbé viseli magán Erkel keze nyomát; sokkal kevésbé szól jól.

A második kiadású könnyű Rákóczi induló biztosan nem Erkelé, míg az első L betűs kiadás meglehetősen jó letét, ha figyelembe vesszük a könnyű darabok megírásakor adódó korlátokat, ahhoz képest kimondottan szellemes. És sokkal inkább hasonlít a „nagy" Erkel Rákóczi indulóra!

Tehát a második kiadás biztosan nem Erkelé, míg az első talán lehet Erkel kompozíció is.

Az a Rákóczi induló könnyű módszerben, amit Rózsavölgyi átvett és hirdetett is, mint Erkel szerzeményt (l. 159. old.), éppen nem Erkelé, csak össze volt rakva a Bátori Mária induló zongoraátiratával, aminek az átírója ugyan kevéssé lehet Erkel, ám magának a Bátori Mária indulónak a zenéje biztosan Erkelé...

Ám ha már az 1846-os Wagner kiadás sem Erkel átirata, vajon miért hagyta, hogy Rózsavölgyi az ő szerzeményeként tüntessen fel és reklámozzon kétes letéteket?

Talán már 1846-ban sem tulajdonított akkora jelentőséget ezeknek a zongoraműveknek. Megírta a Hunyadi László, és számos népszínmű kísérőzenét. Elkötelezte magát a színháznak és az operának. Zongorára műveket már 1840, a Bátori Mária megírása után nem komponál többet, néhány alkalmi miniatűrtől eltekintve. Csak átiratokat írt operáiból, hogy elősegítse megismerésüket. A Hunyadi László teljes átirata épp 1846-ban jelent

meg Treichlingernél — aki gazdagabb kiadó volt mint Wagner, így tudta azt vállalni. Miért törődött volna Erkel ezekkel a másodkiadásokkal?[56] Csináljon velük Wagner, amit akar.

És lám, Wagner a Rákóczi—Bátori induló címlapján diplomatikusan megkerüli az átiratok szerzőjének kilétét. Biztosan nem véletlenül.

Ez viszont miért zavarta volna Rózsavölgyit és utódait, akik egyszerűen jó üzletet akartak csinálni egy „Erkel"-kotta minél jobb eladásával? 1860-ban Erkel még kevésbé törődhetett fiatalkori zongoraműveivel.[57]

A fejezet elején feltett kérdésre tehát a következő választ adhatom. A J. W.N° 44. lemezszámú (és az utánnyomott R. &. C° 290. lemezszámú) könnyített Rákóczi induló letét biztosan nem Erkelé, míg a Wagner-féle „L" lemezjelű kiadvány esetében több jel arra mutat, hogy ez a *„Rákóczy indulója könnyű módszerben"* Erkel kezétől is származhat.

## *RÁKÓCZI NÓTA*

Major Ervin Erkel műjegyzékében a 6. szám alatt olvasható:

*»Rákóczi erdélyies nótájára szerzett Phantasia és variatiok című szerzeményét Erkel Ferenc 1838. nov. 30-án adta elő zenekari kísérettel a Nemzeti Színház előadása (Párizsi naplopó) egyik szünetében. „Phantasia klavirra az erdélyi Rákóczy-dal thémájára, szerzé és játsza (Menter József müncheni gordonkaművésznek 1839 márc. 31-én, a Magyar [Nemzeti] Színházban rendezett hangversenyén) igen jelesen Erkel úr hangászmester" vö. a Honművész 1839 ápr. 7-i számával. (Erkel 1838 elején lett a Magyar Színház karmestere.) E mű nyomtatásban nem jelent meg s kézirata sem ismeretes. — 1839-ben jelent meg John Paget Hungary and Transylvania című műve, ennek II. kötet 23—26. lapján közölve van a Rákóczi-nóta egyik variánsa zongorára átírva, minden közelebbi megjegyzés nélkül! Ez a dallam ugyanis egyik változata az úgynevezett erdélyi Rákóczi-nótának. Tudomásom szerint a múlt századvégi magyar Rákóczi-irodalomban Bartalus István tette közzé első ízben, A magyar palotás zene és a népdalok című összefoglalásában: Az Osztrák—Magyar monarchia írásban és képben (Magyarország I. kötete Bp. 1888, 383. l.) erdélyi dallamként. Ugyanezt a dallamot megtaláljuk — 56 ütem — Káldy Gyula átiratában is Kurucz dalok című gyűjteményében, XV. sz. „Mint azt a század elején még Erdélyben játszták" megjegyzéssel. Káldy gyűjteménye első ízben 1892-ben jelent meg. Erkel nevét az itt említett kiadványok nem jelzik, nézetem szerint mégis valószínűnek látszik, hogy John Paget az erdélyi változatot Erkel Ferenctől kapta, amit a két évszám: 1839 és 1839 azonossága is bizonyítani látszik. (Paget idézett művének 1842-i német fordítása E. A. Moriartytól az eredeti angol kiadás hangjegyeit nem közli.)«*[58]

A hivatkozott *„Hungary and Transylvania"* kötet 22—27. oldalát l. a 149—154. oldalon. Bizonyos, hogy ez a szörnyűség nem származhat Erkeltől. Erkel 1836 végén megírja a Duo brillant-ot, 1839-ben a „Csel" variációkat, mindkettő pompás zongoraznivaló. Még egy olyan kis alkalmi miniatűrben, mint az 1839. március 19-én keltezett cím nélküli albumlapban[59] is felfedezhetjük a zeneszerző zsenit. Kizárt dolog, hogy 1839-ben, vagy akár évekkel korábban leírt volna ilyen elemi hibákkal is terhes, primitív és rosszul hangzó letétet.

Ez műkedvelő munkája lehetett, aki a zenében járatos volt, de nem a zeneszerzésben!

Erkel a már említett Duo brillant-ban — amely első nyomtatásban közölt és egyben első fennmaradt műve is, és amely formájára nézve fantázia magyar dallamok felett — feldolgozza a Rákóczi nótát is. Egy motívum erejéig megmutatkozik az első variációs formarész Ritornellóiban is (l. a Magyar Zene 91/3. sz. 310. oldalon). A második megjelenés sokkal jelentőségteljesebb. A második variációs formarész után drámai kitörés következik, amely szinte a két játszó hangszer lehetőségein túl fokozódik, majd — a várt Finale helyett — nyugvópontként a Rákóczi nóta következik, egészen különleges hangszerelésben. Az eddig dallamhangszerként működő hegedű a háttérbe vonul, a témát a zongora jobbkéz énekli, a balkéz és a hegedű tremolókíséretével. A hegedű üres kvinteket játszik sul ponticello,

és a zongora kísérőszólama sem látszik túl igényesnek, és mégis, micsoda hatás! A szipor-kázó finálé előtti kiemelt helyen a dallam egyszerű megjelentetése Erkel kivételes drámai érzékéről és a Rákóczi nóta dallamához fűződő érzelmi kapcsolatáról egyaránt árulkodik. (Nem a hegedű játssza a dallamot, hanem a zongora — a bemutatón és a következő számos előadáson Erkel maga!)

Hasonlítsuk össze ennek a letétnek az egyszerűségét (148. lap) a Paget-féle Rákóczi nóta dilettáns zongoraszólamával! Ugye, a különbséget zongorázni lehet...

Vajon ki írta Paget könyve számára a Rákóczi nótát?

Erre maga Paget utal: olvassuk csak el a Rákóczi nóta után következő szöveget! (153. lapon) Itt a 10. sorban: *„Mr. Brasai,* [sic!] *of Klausenburg, has kindly furnished me with several of these airs..."* mármint népdalokat, parasztdalokat. Ha tehát Brassai küldött Paget-nek kottás anyagot, úgy igen valószínű, hogy ezt a mellékelt Rákóczi nóta letétet is ő harmonizálta meg és küldte el neki. Brassaitól pedig ez szép teljesítmény, hiszen csak műkedvelő volt — mármint a zeneszerzés terén.

A gyulai Erkel Ferenc Múzeumban 75.7.1. leltári számon, Ms mus 002 jelzeten található egy érdekes kézirat. Verbunkos dallamként volt nyilvántartva, és feltételezés szerint Czingulszki Simon, Erkel tanára írta volna.

A kottapapiros azonban nem lehet régebbi 1880-nál, ami kizárja azt, hogy a rajta levő írás Czingulszkié lehessen. Az írás Brassai Sámuelé[60].

Maga a kotta, ceruzás tisztázat, jellegzetes kottaírással, ti. a pótvonalakon lévő kottafejeket nem írja ki, azokat csak áthúzza a szárral. A kottaíráson kívül ceruzás tempó és karakterjelzések is vannak, ezeket utólag írta be Brassai. A kézirat végeredményben a Rákóczi nóta, Brassai öregkori leírásában.

Az előoldalon a darab 4/8 metrumban kezdődik, „(Las)*san kifejezéssel"* a tempójelzés, e-moll a hangnem /:4:/+/:8:/ ütem; E-dúr *„Kissé élénkebbe"* 2 ütem; *„gyorsan, miként visz hang"* 6 ütem; 2/4-ed metrumváltás 4 ütem; *„lassan"* /:8:/ ütem; *„Zajossan, gyorsan"* /:8:/ ütem. *„rakoczi"* [sic!] e-moll 4/4 metrum 8+/:16(:/) ütem; 2/4 metrumban 11 ütem (trió).

A hátoldalon: 4/8 metrum e-moll 12 ütem (lassú, improvizáció jellegű rész, az ütemek néhol hosszabbak, mint az előírt metrum); dupla vonal után metrum és hangnem marad, 1 ütem szünet, újabb dupla vonal, majd 32 ütem (nyilván friss).

A lejegyzés nyilván három részből áll. Az első 40, ismételve 68 ütem, a második 27, ismétléssel 35, visszatéréssel 51 ütem, a B oldalon levő harmadik 44 ütem az együtemes szünetet nem számítva.

Nos, ezt a kéziratot — gyenge kontrasztossága miatt — nem tudom facsimilében közölni, azt leírtam, és a 155—156. lapon megtalálható.

A Brassai-féle Rákóczi nóta leírás filológiai elemzése nem tartozik jelen írás tárgykörébe.[61]

A közreadás indoka az, hogy ez a kézirat az Erkel család birtokában volt, annak is Erkel Gyula ágán[62]. Vajon Brassai kinek írta le a Rákóczi nótát? Erkel Ferencnek, valamelyik zeneszerző fiának, esetleg Ábrányinak vagy Bartalusnak, s tőlük jutott a család birtokába? Részletkérdés. A lényeg az, hogy Brassai olyan fontosnak tartotta a Rákóczi nótát, hogy azt — már jóval túl a nyolcvanon is — terjesztette. Ez ifjúkorának légköréről sokat elárul. Tehát ha aggastyánkorában ezt megtette, vajon miért ne tette volna ezt meg fiatalabb korában?

Figyeljük meg, mennyi a hasonlóság a Brassai- és a Paget-féle lejegyzés között!

Ha a Brassai-féle közlést összehasonlítjuk Erkel Duo brillantjának mellékelt részeivel, azt is láthatjuk, hogy a kettő gyökere közös. Az erdélyi Rákóczi nóta változata, mind a kettő.

Reménykedjünk, talán még előkerülhet Erkel Rákóczi nótára írt zongorafantáziája is.

## *GÁRDONYI GÉZA: ERKEL MESTERE A MAGYAR ZENÉBEN*[3]

A nyolczvanas évek végén tagja voltam a Pesti Sakkörnek. A kör elnöke Erkel Ferencz volt akkor. Nem is igen járt máshová, csak oda.

Egy téli estén ketten maradtunk utolsóknak. Nem hagyhattam ott magára. Beszélgettünk.

— Kedves bátyámuram, — mondottam neki egyszer — én azt gondolom, hogy mindíg apró véletlenségek irányítják az életünket. Hogyan lett zenészszé?

Az öreg úr keserű arczú, nehézkes testű, nagyfejű ember volt. A feje mindíg a mellén lógott. Ha valakire ránézett, csak a szemöldökét emelte föl. Akkor is így nézett rám.

— Hát nem hiszi, hogy a talentum veleszületik az emberrel?

— A talentum veleszületik, de hogy a művészetnek miféle terére jut? véletlenség dolga.

Maga elé nézett. Szippantott egyet-kettőt a szivarján.

— Hogy én hogyan lettem muzsikus? azt bizony már nem tudom. Igen korán kezdtem. Hanem hogy hogyan lettem magyar muzsikus, arra emlékszem. Hát csakugyan a véletlenség...

Egyszer, még kicsi diákkoromban, hazamentem vakáczióra Pozsonyból. Le az Alföldre. Még akkor nem volt vasút. Hajón jártunk Pestre. Oda meg az alföldi kocsik följártak. Egy parasztnak a kocsiján mentem haza.

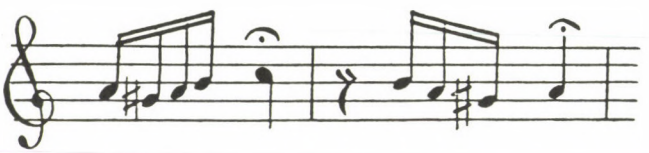
Ez ugyan nem tartozik a történethez, de az öreg úr ezt bocsátotta előre — emlékezem.

Megszívja megint a szivarját.

— Volt nekünk egy furfangos mindenesünk. Igen szerettem azt az embert. Este is, hacsak tehettem, kiszöktem hozzá a konyhába és lestem minden szavát. Hol tréfált, hol mesélt, de nekem mindenképen a legérdekesebb ember volt a világon.

Egy este ott üldögél a tűz mellett: álmosan pipázgat. De nem is pipázott talán, csak épen hogy a szájában volt a pipa.

És amint ott ül bóbiskolva a tűzhely patkáján, hát hallom ám, hogy dúdol valamit. Valami ilyen formát:



Hallgat egy perczet, aztán megismétli.

Megint hallgat egyet, megint fúj egyet. A dallam hol emelkedik, hol leszáll, de csak épen annyit fúj belőle egyszere, amennyire egy lélekzetvétel épen elég.

Bámulva hallgatom. A dal bűbája és szaggatottsága megragad. Csodálkozva csodálom, hogy a dal egységét a szünetek nemhogy zavarnák, hanem inkább emelik. Pedig mondom, csak úgy halkan, bajusz alól dúdolt, s magának, mint a macska, mert félig aludt.

Én aztán lefeküdtem, de soha azt az estét nem feledtem el. Később is, hogy zenész lettem, sokat gondolkoztam ezen. Ebből értettem meg, mi a *rubátó,* és hogy a metronomot, a taktusmérőt hova tegye a magyar muzsikus? Csapja a földhöz.

Az a tanulatlan paraszt-mindenes, az lett a vezetőm az egész pályámon.

*

Az irodalmi jellegű visszaemlékezéseknek — Ábrányi, Gárdonyi — a zenetudomány nem sok hitelt adott. Néhány sarkítás és pár bizonyítható adattévesztés általában elég ahhoz, hogy ezeket a forrásokat elvessék. Pedig mindnek meg van a maga valóságalapja, s megfelelő kritikai elemzést megérdemelnének. Hiszen olyan adatokat, összefüggéseket tárnak fel, amelyek más források adatait megerősíthetik. Sőt, olyanokat is, amelyek sehol másutt nem szerepelhetnek.

Gárdonyi idézett novellájának hitelét az utolsó két bekezdéssel szokták kétségbevonni, mert hát hogyan is mondhatott olyasmit a karmester Erkel, hogy a taktusmérőt csapjuk a földhöz? Hiszen a karmesternek össze kell tartania a zenekart, tehát ez képtelenség.

Pedig Erkel nagyon is tudta mit mond. A *magyar* zenéről beszélt, és a magyar rubátóról. És ha valaki itt metronómot használ, annak fogalma sincs a stílusról.

1960-ban a belgiumi Gent-i Királyi Operaház vezetése elhatározta, hogy a 150. születési évfordulón bemutatják Erkel Bánk bán-ját. Meg is tanulták derekasan, és elégedettek is voltak az eredménnyel. Egészen addig, amíg valakinek eszébe nem jutott, hogy meg kellene hallgatni a Bánk magyar hanglemezfelvételét. Akkor kiderült, hogy amit ők német-francia precizitással megszólaltatnak, az nem is hasonlít arra, ami a lemezen szól... S.O.S. jelzést küldtek Magyarországra, mert belátták, hogy magyar karmesterre van szükség — pedig az ottani karmester is biztosan ismerte a metronómot.

Németh Amadénak jutott a megtisztelő feladat, hogy a Bánk bán-t Belgiumban premierre vihette.

Tehát a magyar zenének igenis vannak olyan különösségei, amihez a metronóm nem elég. Van Schumann-, Mahler-féle szabad tempókezelés, van barokk rubató, van francia souplesse, az olasz operai szabadságról nem is beszélve. Máshol sem elég a metronóm ismerete...

Próbálna csak valaki metronómmal bécsi keringőt játszani! A magyar népdalkincs felfedezése óta végképp tarthatatlan a magyar parlando-rubato stílusjegy és előadásmód tudomásul nem vétele. Ám ezt a rubatót már korábban is ismerték, ezt nem a folkloristák fedezték fel.

Tehát a magyar zene előadása szempontjából — megítélésem szerint — Gárdonyi hihetően tolmácsolja Erkel szavait.

Egyébiránt szuggesztív erővel mond el egy nagyon is hihető történetet. Talán egyszer az is kiderül, hogy ki volt az a paraszt mindenes, aki az Erkel családnál akkoriban alkalmazásban volt.

Ám nem ezek miatt közöltem a szép elbeszélést, hanem amiatt, mert — és itt ügyeltem a hitelességre —, a Fabó Emlékkönyv eredeti rézmetszésű kottáit közöltem! Gárdonyi a Rákóczi indulót adja Erkel szájába. Annak is a 3—4. ütemét. Ezt dúdolta volna a gyermek Erkelnek a furfangos mindenes, és ez a dallam így megragadt volna Erkel emlékezetében.

És ha Gárdonyi rosszul emlékszik? Lehet. Lehet, hogy nem a Rákóczi indulót idézte fel Erkel, hanem — ez tán hihetőbb is — a Rákóczi nótát. Gárdonyi értett a zenéhez. Azt elfeledhette, hogy a Rákóczi nótából, vagy az indulóból idézett-e neki Erkel — húsz egynéhány év távlatából ez érthető is. Ám, hogy épp a Rákóczit adja Erkel szájába, ez nem lehet írói invenció.

Sok anekdota keringett arról, hogy Lisztet Erkel ismertette meg a Rákóczi indulóval, s hogy ellenkezőleg, Liszt avatta be Erkelt, hasonlóan ahhoz, hogy Berlioznak melyikük mutatta meg a Rákóczit. Nyilván mindketten megtették ezt, most másról van szó.

Adatszerűen ismert, hogy Liszt már 1823-ban pozsonyi koncertje során fantáziát játszott a Rákóczi dallamra[63].

Erkel pedig már gyerekkorában, Gyulán megismerhette a Rákóczi tematikát, s ha ott nem, Pozsonyban, legkésőbb Erdélyben, kolozsvári tartózkodása idején, hiszen a Rákóczi nóta ott igen elterjedt és ismert volt abban az időben[64].

DÖMÖTÖR ZSUZSA—KOVÁCS MÁRIA: Liszt Ferenc magyarországi hangversenyei 1839—1840. Liszt tanulmányok, Bp. 1980.*

LEGÁNY DEZSŐ: Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. Bp. 1975.*

MAJOR ERVIN: Erkel Ferenc műveinek jegyzéke — második bibliográfiai kísérlet. Megjelent a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok „Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól" című első kötetében, szerk. Bónis Ferenc. Bp. 1968.*

MONA ILONA: Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774—1867. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 11. kötet. MTA—ZTI kiadása, Bp. 1989.

MONA ILONA: Liszt Ferenc és a reformkor. Liszt tanulmányok, Bp. 1980.*

A Zenei Lexikonban a „Rákóczi nóta" címszónál felsorolt művek.

A *-gal jelölt kiadványokat a Zeneműkiadó gondozta.

*JEGYZETEK*

[1] L. Legány 16—17. számok alatt a 27—28. oldalon. A 11. szám alatt leírt hangszerelés eddig nem került elő.

2 L. Legány 6. szám alatt a 20—23. oldalon — a Duo brillant c. hegedű-zongora fantáziában többek között a Rákóczi nóta is felbukkan. A 7. és 11. szám alatt leírt darabok eddig nem kerültek elő.

[3] Megjelent a Fabó Bertalan szerkesztette Erkel Emlékkönyv (Pátria, Bp., 1910 kiadás) 209—211. oldalán. A novellapáros címe: Apróságok Erkel életéből: az idézett első novella címe: Erkel mestere a magyar zenében, a másodiké: A Szózat meg a Himnusz.

[4] L. Legány 16. sz.

[5] Bár Berlioz újításai inkább a trio utáni kadenciaszerű visszavezetésben és a főrész visszatérésénél mutatkoznak meg. Erkel és 1840-ben még Liszt sem alakította ilyen merészen a formát. Másrészt az 1840-es Liszt-verzió sem lehetett még harmonizálás szempontjából annyira merész. L. később!

[5/a] Az első és a második kiadás referenciapéldányaihoz a rendezés alatt álló Széchenyi Könyvtári Erkel Emlékkiállítás miatt ben tudtam hozzáférni. — Az I. kiadásból van példány a Major hagyatékban is, ZTI 602 672 jelzeten, 25×30 cm, csúnyán restaurált. Külső borítója vékony, halványzöld papír, rajta a réznyomatú címlapkép. Belső címlapja nincs, az első kottás oldal a második lap hátoldalán. — Azért nem adok meg pontos méreteket, mert valamennyi kottapéldány kötött, vagy restaurált, tehát mindt körülvágták. Csak az állapítható meg, hogy B/4-es (35×25 cm), akkoriban szabványos méretű lehetett-e, vagy annál jóval kisebb, pl. B/5.

[6] Perlaska (Perlasca, Perlaszka) Domokos, rézmetsző *Bécs, 1801, †Pest, 1846. május 30. 1815-től kezdve élt Pesten, ahol utóbb grafikai műintézetében számos metszetet készített. Önálló lapjai közül említésre méltók: A pesti magyar színház homlokképének rajza. A pesti árvíz veszélyeinek ábrázolatai. A pesti Lánchíd stb. Igen sok divatképet metszett a Honderűnek, az Életképeknek és a Pesti Divatlapnak. 1838-ban Arnot Antallal kiadta a Szrbszke Novine-t, 1839-ben a Szve Obšti Magazin Obrazah-t, melynek metszeteit is ő készítette. Kiváló gordonkaművész volt, több hangversenye volt Pesten. A Pestbudai Hangászegylet vezetőségének is tagja volt. — Megjegyzendő, hogy a Wagner-féle Rákóczi induló címlapján a Liszt-mellkép alatt szignóját is megtaláljuk: *„metz Perlaska"*. A Honművész viszont következetesen olaszos írásmóddal írja a nevet: Perlasca.

[7] Vagy ez a címlap is Perlaska műve lenne? Wagner Józseffel összekötötte a közös hangszer, a gordonka. — Ehhez a címlaphoz igen hasonló grafikai megoldással találkozhatunk Mona 1989. 59. oldalán, amely egy quer kottacímlap: Karl Angelus Winkhler Variations brillantes c. műve, amely 1828—30 körül jelenthetett meg Lichtlnél. Perlaska ekkor már Pesten volt. — Mauer Fülöpről semmi adatot nem találtam. Csak akkor készíthette a Rákóczi induló II. kiadás címlapját is, ha rézmetszéssel is foglalkozott. A kottakép viszont feltétlenül az ő munkája.

[8] A szakirodalom eddig erről a kiadásról csak egy közvetett adat miatt tudott: mert Wagner a későbbi Liszt-mellképes kiadásra rárírta, hogy az a harmadik kiadás, tehát kell lenni másodiknak is. Ezt a kottapéldányt csak a címlap alapján sorolták be a másik, *„Rákóczy Indulója könnyű módszerben"* c. könnyített letét egyik verziójaként.

[9] L. D'Isoz Kálmán: A Rózsavölgyi és Társa cég története 1850-től 1908-ig. Megjelent a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére kiadott kötetében, szerkesztette Bónis Ferenc, kiadta a Zeneműkiadó 1973-ban. A 178. oldalon van a minket érdeklő adat.

[10] Ábrányi Kornél: Erkel Ferenc élete és működése. Kultúrtörténelmi korrajz. Schunda, Bp. 1895. kiadás.

[11] A Bátori Mária bemutató plakátjának fac-similéje megjelent Keresztury—Vécsey—Falvy: A magyar zenetörténet képeskönyve (Magvető, Bp. 1960 kiadás) 208. oldalán.

[12] L. Mona 1989. 187. tétel, és jegyzete. Lehet, hogy ezt a kottát rövidesen betiltották, mert csak az OSzK példánya teljes, a ZTI példányán már nincs rajta a magyar ruhás báli jelenetet ábrázoló szép rézmetszet-címlap.

[13] L. Prahács: Franz Liszts Briefe aus ungarischen Sammlungen, 49. oldal.

[14] A levél idézett részének magyar fordítása megtalálható Mona 1980. 133—134. oldalán. Az utolsó mondat helyes ortográfiával: *„C'est un tant soit peu imprudent."* — a francia *un tant soit peu* kifejezés jelentése: csak egy picit, csak egy cseppet. Tehát az utolsó mondat így hangzik: Csak ez egy kicsit meggondolatlan [dolog volt]! Lehet, hogy ez a mondat másra irányult, mint gondolnánk az első pillanatban? L. a 36. jegyzetet is.

[15] L. Dömötör—Kovács 54—57. oldalon, itt megtalálható a hangverseny plakátjának fac-similéje is.

[16] L. Mona 1980. 114—122. oldal.

[17] L. Mona 1980. 136. oldal.

[18] L. a szám — ill. az évfolyam — 207—208. oldalán.

[19] Dömötör—Kovács 77. oldalon lévő kronológia szerint már 1839. december 29-én is a Hangászegyesület javára adott Liszt hangversenyt, tehát az 1840. január 2-i koncert már a második rendezvénye a Hangászegyesület számára.

[20] L. Magyar Zene 92/3. szám 308. oldal fac-similéjét, és a hozzá tartozó leírást a 303. oldalon, ugyanennek a tanulmánynak az előző, II. részében.

[21] L. 13. és 14. jegyzetet. Liszt hivatkozott levelében írja: *„Probablement je n'en verrai rien à Wagner maintenant..."* „Valószínűleg most semmit sem fogok Wagnernek küldeni...". Ha tehát *most* már nem küld, szándékozott talán? Ez Haslingert nem érinthette kellemesen, ezért a maga részéről mindent elkövetett, hogy ne legyen a dologból semmi, és ő maradjon Liszt kiadója, legalábbis a birodalmon belül. Ezt akkor el is érte. Wagner és Haslinger viszonyáról érdekes adalékot találunk a Magyar Zene 92/3. sz. 320. oldalán, D'Isoz tanulmányában.

[22] Ismert, hogy Haslingernél egy sereg Liszt-mű jelent meg a 40-es években, tk. a Magyar Dallok, majd a Rapsodiák, Rossini és Schubert-átiratok stb. L. 21. sz. jegyzetet is.

[23] L. Magyar Zene 92/3. 284. oldalt és a megadott forrásokat.

[24] L. Mona 1980. 129. oldal és 60. jegyzet.

[25] Nagyon valószínű, hogy Liszt befolyásos pesti támogatói már előbb tudomást szereztek a cenzúra döntéséről, mint ahogy azt Bécsben Haslingerrel közölték volna.

[26] Figyelemre méltó, hogy Liszt csak január 28-án éjjel hagyja el Magyarországot, hisz Pestről való elutazása után még felkeresi Győrt és Pozsonyt, sőt, február 17—21. közt ismét Magyarországra látogat, Sopronban hangversenyezik, meglátogatja szülőfaluját és Kismartont. L. Dömötör—Kovács 61—70. és 78—79. oldalon. Senki sem tudott volna a pesti Rákóczi induló kiadványról? Senki se számolt volna be Lisztnek erről?

[27] L. Mona 1980. adatait, forrásait.

[28] L. Mona 1980. 96—97. oldalon Festetics gróf beadványát Kollowrat belügyminiszterhez Liszt nemessége ügyében, 117—119. oldalon a megyei közgyűlés jegyzőkönyvét, a 141—143. oldalon a Helytartótanács folyamodványát ugyane tárgyban. Mindezt elutasították. Biztos, hogy a díszkard átadásának visszataszító külföldi interpretálásában is benne volt a birodalom keze.

[29] Érdekes, hogy a hirdetés szövegét később sem korrigálták, a február 20-i számban is ugyanilyen, amikor utoljára megjelent.

[30] Ezért hirdette Wagner olyan erőteljesen a Rákóczi indulót: hogy az alatt a rövid idő alatt, amíg árusítani lehet, minél több elfogyjon.

[31] Talán ezért maradt abba február 20-án a hirdetéssorozat a Buda-Pesti Rajzolatokban?

[32] Különös, de a címlap megmaradt, és a III. kiadáson Wagner ismét felhasználhatta. Talán a cenzúrát csak a kotta érdekelte?

[33] Működött-e akkoriban a hirhedt „Cabinet noir"? L. a 26. jegyzetet is.

[34] Georges Micheux.

[35] A kotta címlapja ugyanúgy maradt le, mint a már említett Tomala Kottáé (l. 12. jegyzet), és az OSzK egyik Hunyadi László induló példányáé (OSzK Mus pr. 1365/b.). Nevezetesen, a címlap az első kottás oldal recto-ja, tehát a címlap nyomása szándékoltan (kénytelenségből) lemaradt. Ez cenzurális (nagy valószínűséggel) okból történhetett, hisz mindhárom darab tematikája olyan volt, amit birodalmi szempontból — bizonyos rövid enyhe periódusokat kivéve — nem szoktak eltűrni.

[36] L. a 13. és 14. jegyzetet. Lehet hogy Liszt azért minősítette meggondolatlanságnak a pesti Rákóczi induló kiadást, mert látta a következményeket, mármint a cenzúra részéről?

[37] Lehet, hogy a Micheux-féle kiadás túlhalmozott nehézségei jelentették volna azokat a Liszt-sajátságokat, amelyeket Erkel saját közreadásába szándékosan nem vett bele? Ez talán némi leegyszerűsítés. A kritikák Liszt előadásainál mindig „fantáziát" írnak. Lehet, hogy Liszt 1840-es Rákóczi indulója már akkor komplexebb volt, mint azt a két közreadásból sejteni lehet? — Meglehet, Miller kiadó egyszerűen Erkel kiadását plagizálta. Wagner és Miller kapcsolata nem volt éppen felhőtlen, l. Magyar Zene 92/3. 313—316. oldalán D'Isoz Kálmán írását. Ám — figyelembe véve a cenzurális kockázatot — kicsit drága mulatság lett volna, ha ez a kiadás csupán és kizárólag Wagner József konkurens kiadó bosszantására jött volna létre.

[38] L. a kotta 214. oldalán a lapalji jegyzetet! L. a 43. jegyzetet is.

[39] W. J. P. Wagner József Pest jelentéssel.

[40] Valamiféle anyagi vonzatot a kottákkal kapcsolatban, pl. százalék a szerzőnek az eladott példányok után, vagy kártérítés miatt fizetendő percent; tehát az illető lemezzel kapcsolatban valami tennivaló van még a kinyomtatáson és árusításon túl.

[41] A magyar posta a kialakult gyakorlat szerint betűduplázást alkalmaz a helykeletbélyegzők betűjeleinél, két esetben. Ha az illető bélyegző elveszett, akkor nem ugyanolyan jelű (pl. B) bélyegzővel pótolják, hanem megduplázzák az illető betűt így: Bb. Akkor is betűduplázás következik, ha az illető postahivatal bélyegzői számára a teljes ABC-t felhasználták; ekkor újrakezdik az ABC-t, duplázott betűkkel. Persze, ez a gyakorlat csak a századfordulóra kristályosodott ki. — Mármost ez Wagner betűjeles kiadványai esetében azt jelenti, hogy vagy azért duplázta meg az ABC kezdetén levő lemezbetűket, mert a betűzéshez már a teljes ABC-t felhasználta (ez a kiadási időpontokat nézve valószínűtlen), vagy ha a duplázott betűjű lemez a sima betűs lemeznek a második kiadása, utánnyomása. A Dd és az 1 Dd erre utal, a B és Bb ennek ellentmond.

[42] Mint már említettem, a kétívnyi kotta belső íve, a 3—6. oldalakkal kiesett, eltűnt.

[43] L. a 31. jegyzetet: a Széchényi Könyvtárban Ms. mus 23. jelzeten levő Liszt kézirat datálása, Mező Imre megfejtése szerint, 1846. Ez a kézirat a Haslinger kiadás alapja. A kottát l. az Ungarische Nationalmelodien c. Liszt kiadványban: Z.12903, a 76—86. oldalon, ez a budapesti összkiadás első sorozatának pótkötete.

[44] L. Magyar Zene 92/3. szám 313—322. oldalain D'Isoz Kálmán írását.

[45] h. m. 28. oldal.

[46] Mona 1989. nem említi.

[47] Mauer Fülöp, l. előbb is. Vö. a kottaképet!

[48] Legány 42. oldal alsó bekezdésében írja: *„Az első* [kotta] *már kerek egy évvel a bemutató előtt, 1843-ban megjelent. A Pesti Hírlap írja akkor (1843. II. 12.), hogy Wagner Józsefnél a Szervita téren kapható: »Hattyúdal« ,Hunyadi halála' című új magyar dalműből (opera); szerzette és zongorára alkalmazta Erkel Ferencz, nemzeti színházi zenekar-igazgató. A nyomtatott kottán már »Hunyadi László« az opera címe."*
Ez valószínűleg egy előzetes híradás, ám eszerint a Rákóczi induló II. kiadásának és a Rákóczi indulója könnyű módszerben L betűs lemezének is ez előtt kellett keletkeznie, tehát 1843 legelején. Avagy az L betűjelzés itt mást, pl. kártérítési vagy jogdíj kötelezettséget jelentett volna Erkel javára? Megjegyzendő, hogy a Hattyúdalnak az L lemezjelű kiadása csak az egyik nyomat volt. Három kiadása létezik Wagnernél, kétféle címlappal. Az egyiken a hattyúnak manifeszt sirálycsőre van, itt a keret kevésbé díszes. A másikon a hattyú nyakának anatómiája, valamint a test-fej aránya leginkább az ún. Hattyúnyakú ősgyík nevű triászkori szauruszra emlékeztet. Ez a címlap szignált: az ornitológiai rémálmot Vidéky követte el. Itt a keret díszesebb. Ez utóbbi megjelent L lemezbetűvel is, ám impreszszumos példánya is létezik. Már most, hogy melyik mikor jelent meg — ez egy másik írás tárgya. Ám mindhárom kiadás kottagrafikája ugyanaz a rézmetszet.

[49] Párban van a későbbi Rózsavölgyi utánnyomással, ám a katalóguscédula elveszett.

[50] Ez nemcsak a korabeli politikai viszonyokon múlt, l. az 52. jegyzetet.

[51] L. Magyar Zene 92/3. 310—311. oldal.

[52] L. a 9. jegyzetben említett D'Isoz tanulmány 168—169. oldalát a tranzakció idejéről. Egy tévedést tartalmaz ez a bekezdés: a zászlós Rákóczi induló címlap nem Wagner tulajdona volt, ezt Rózsavölgyi készíttette. Avagy létezett egy negyedik Wagner-kiadás is? Ilyenből (a közgyűjteményekben legalábbis) nincs példány. A Magyar induló Rózsavölgyinél más, magyar nyelvű címlappal jelent meg: *„Magyar / induló / Erzsébet / cimzett / magyar / ünneplő operából".* Mivel az *Erzsébet* bemutatója 1857. május 6-án volt, ez a kotta is ekkor, vagy nem sokkal később jelenhetett meg. 1858 IX. 13-ig kilencszer játsszák, utána csak 1865-ben. Ez is 1857-es megjelenést indokol, semmiképp sem 1860-ast. Mégis korábban adta volna el Wagner a cégét Rózsavölgyinek?

[53] OSzK Mus pr 1362 jelzeten van egy griffes címeres példány, ára 90 fillér. Ez 1900 utáni kiadás. Ti. korábban az ár 45 krajcár volt. A századfordulón a pénzváltozás keretében 1 forint helyett 2 koronát adtak.

[54] Minden közgyűjteményben van legalább egy — mármint az olyanokban, ahol muzeális anyaggal foglalkoznak.

[55] Mona 1989. 440. leírásának megfelelő kottát nem találtam a megadott gyűjteményekben.

[56] Treichlinger és Wagner rossz viszonyát ismerjük. Esetleg Treichlinger a Hunyadi László kiadásánál olyan feltételt szabott volna, hogy Erkel nem dolgozhat Wagnernek bizonyos ideig?

[57] Erre bizonyítékként szolgálhat az, hogy a Rózsavölgyi-féle másodkiadásokban sok a sajtóhiba, elírás. Ez persze, az új lemezekre vonatkozik, nem az utánnyomásokra.

[58] Major 16—17. oldal. A német fordítás nyilván azért nem közli Paget ismertetését a magyar zenéről, mert a német nyelvű olvasóközönségnek kimerítő és helytállóbb értesülései voltak erről, a magyar és a pesti német nyelvű sajtó jóvoltából.

[59] Major fotómellékletben közli, h.m. 33. oldallal szemben.

[60] 210×251 mm méretű nyomtatott 12 soros kottapapiros, igen rossz minőségű, nagy lignintartalmú, sötétbarnára színeződött, törékeny. Restaurált. A ceruzaírás elég halvány, a sötét papíron nehezen olvasható. A kottába beírt tempó- és karakterjelzéseket összehasonlítottuk az OSzK kézirattárában levő hiteles Brassai levelekkel. Az írás dőlése azonos, vonalvezetése hasonló. Jóllehet a levelek tisztázatként íródtak, tehát nagyon rendezett írásképet mutatnak, és jóval korábbiak (a 60-as évekből), semmi olyan jelet nem találtunk, ami kizárná, hogy ez a gyulai kotta Brassai kézirata, öregkori leírása lenne. Magát a kottaírást nem tudtam azonosítani, mert — legalábbis az OszK-ban Brassai-kottaautográf nincs.

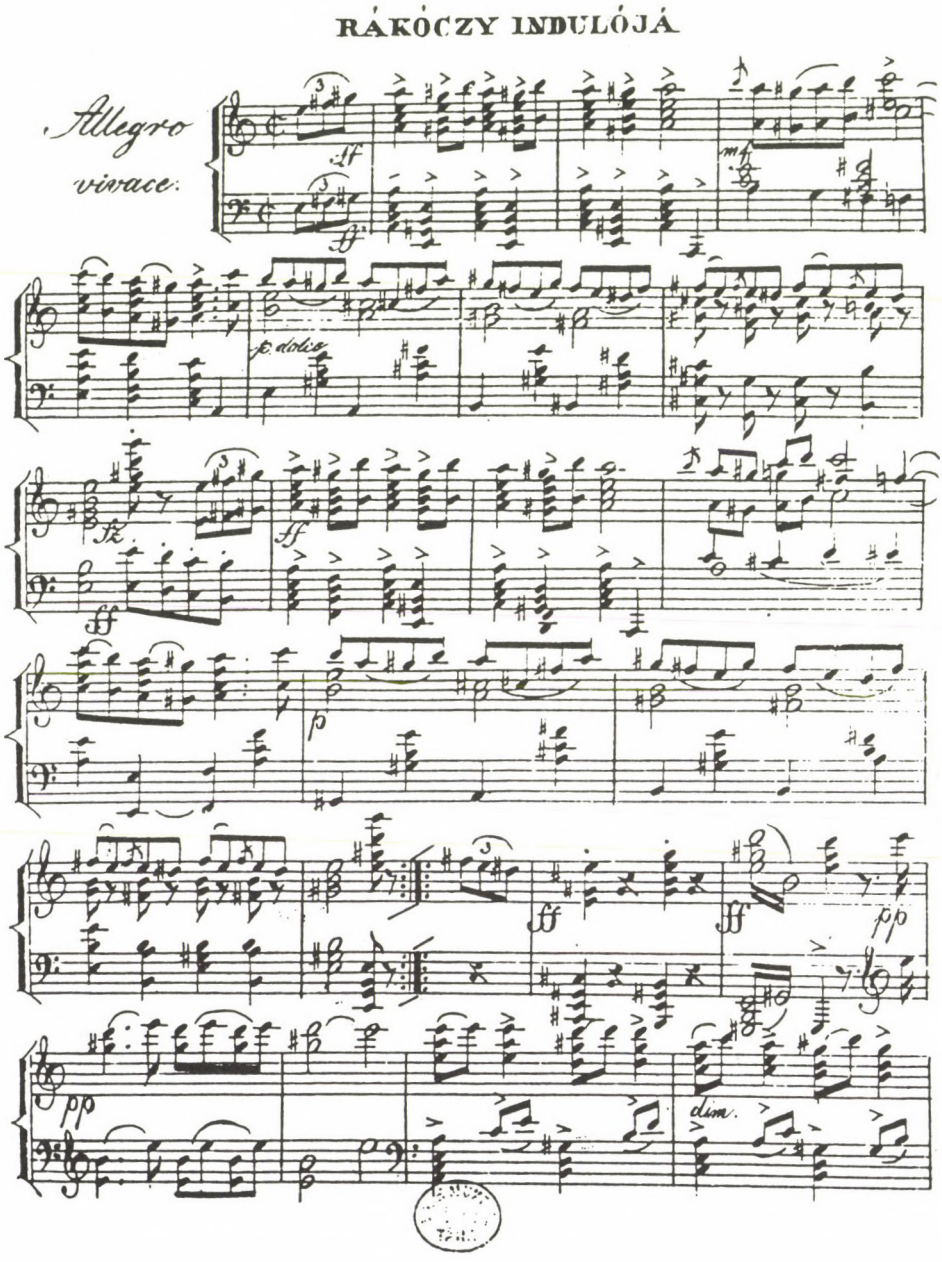
[61] Szíves figyelmükbe ajánlom a Zenei Lexikonban felsorolt irodalmat, abból is Domokos Mária tanulmányát (MZ 1980/3).

[62] A kéziratot Óváry Rozália, Erkel Gyula unokája ajándékozta sok más Erkel-relikviával együtt a gyulai múzeumnak, megalapozva ezzel annak Erkel-gyűjteményét.

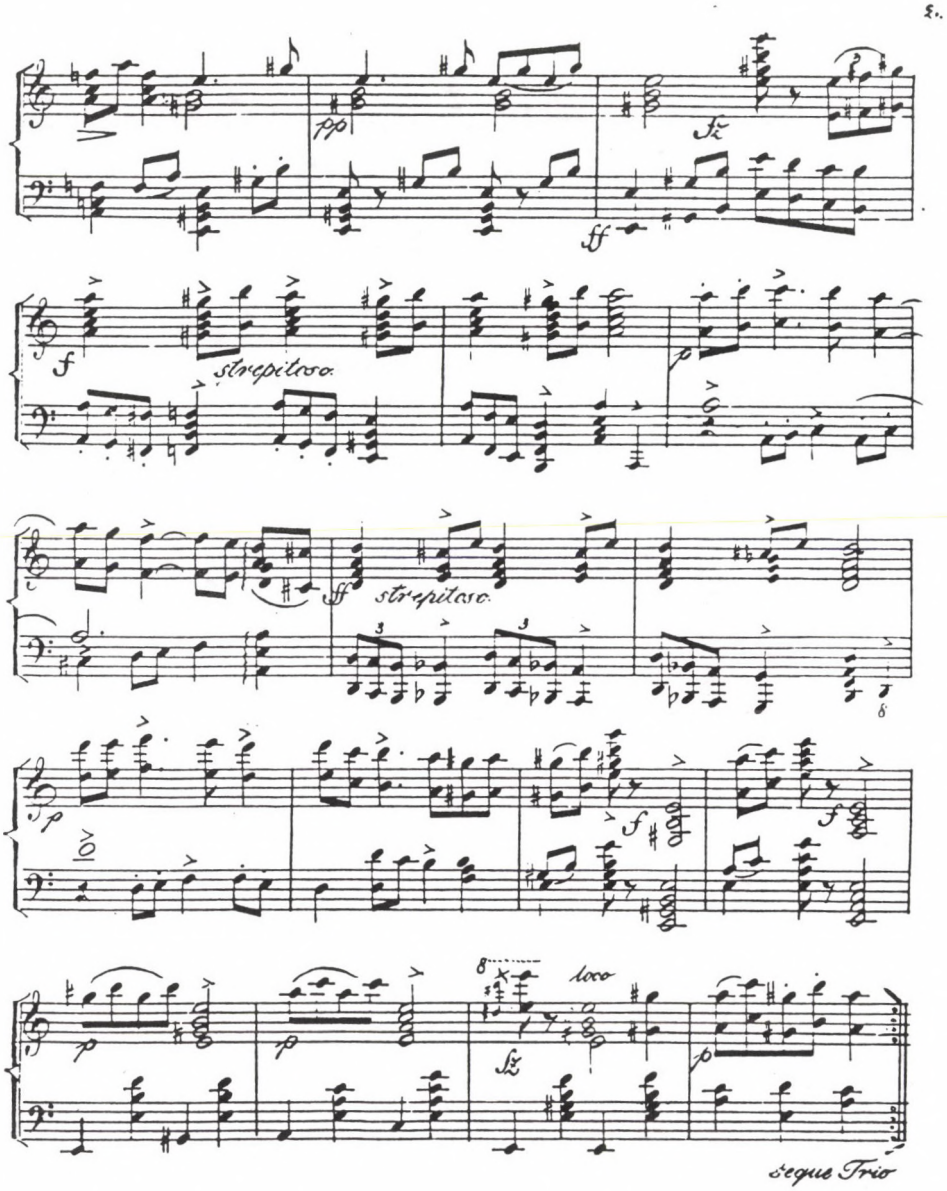
[63] L. Legány Dezső: A magyar zene krónikája, Zeneműkiadó Bp. 1962 kiadás, a 262. oldalon a 187. szám. Jegyzet: 497. o.

[64] L. többek közt Brassai, Mátray és Hajdu László közléseit.

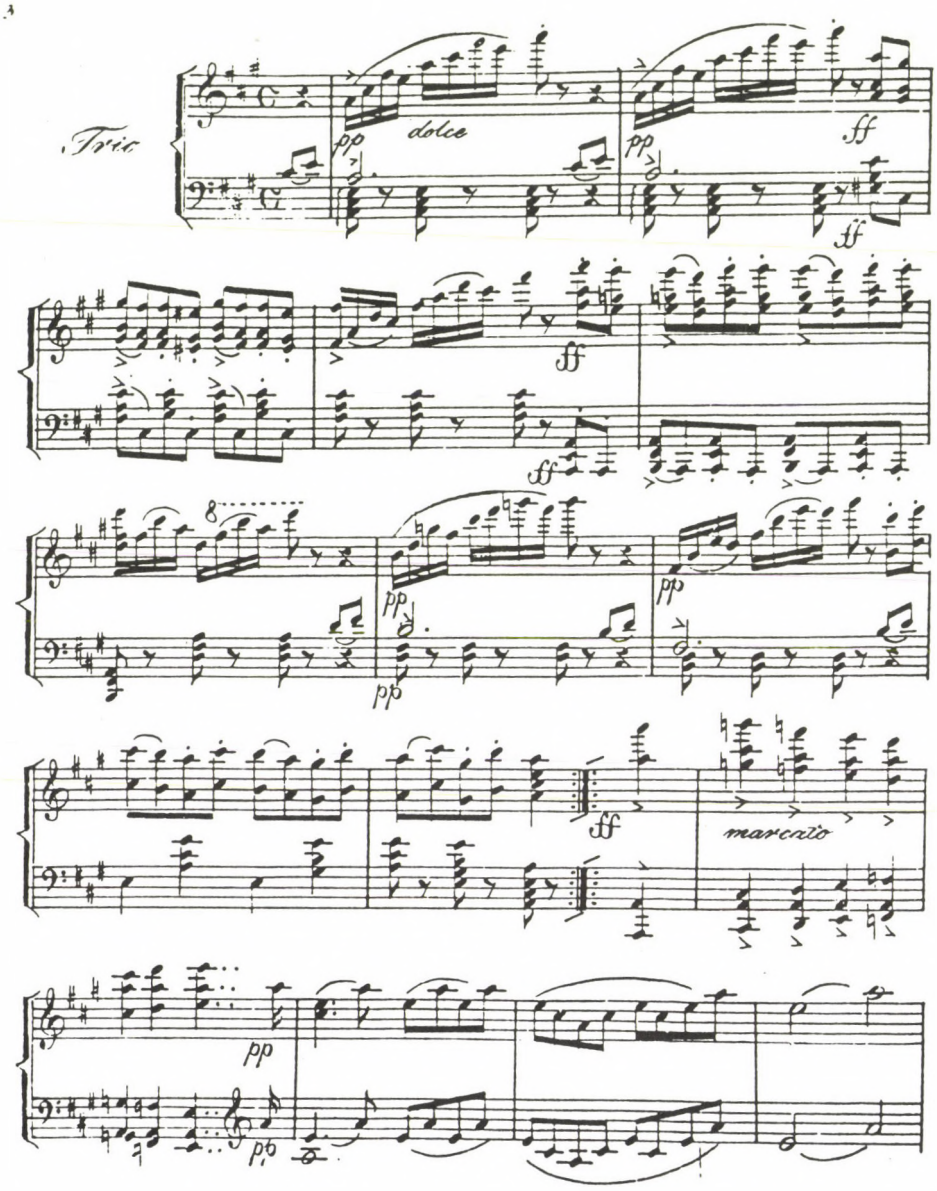
RÁKÓCZI INDULÓ I. KIADÁS 1. oldal



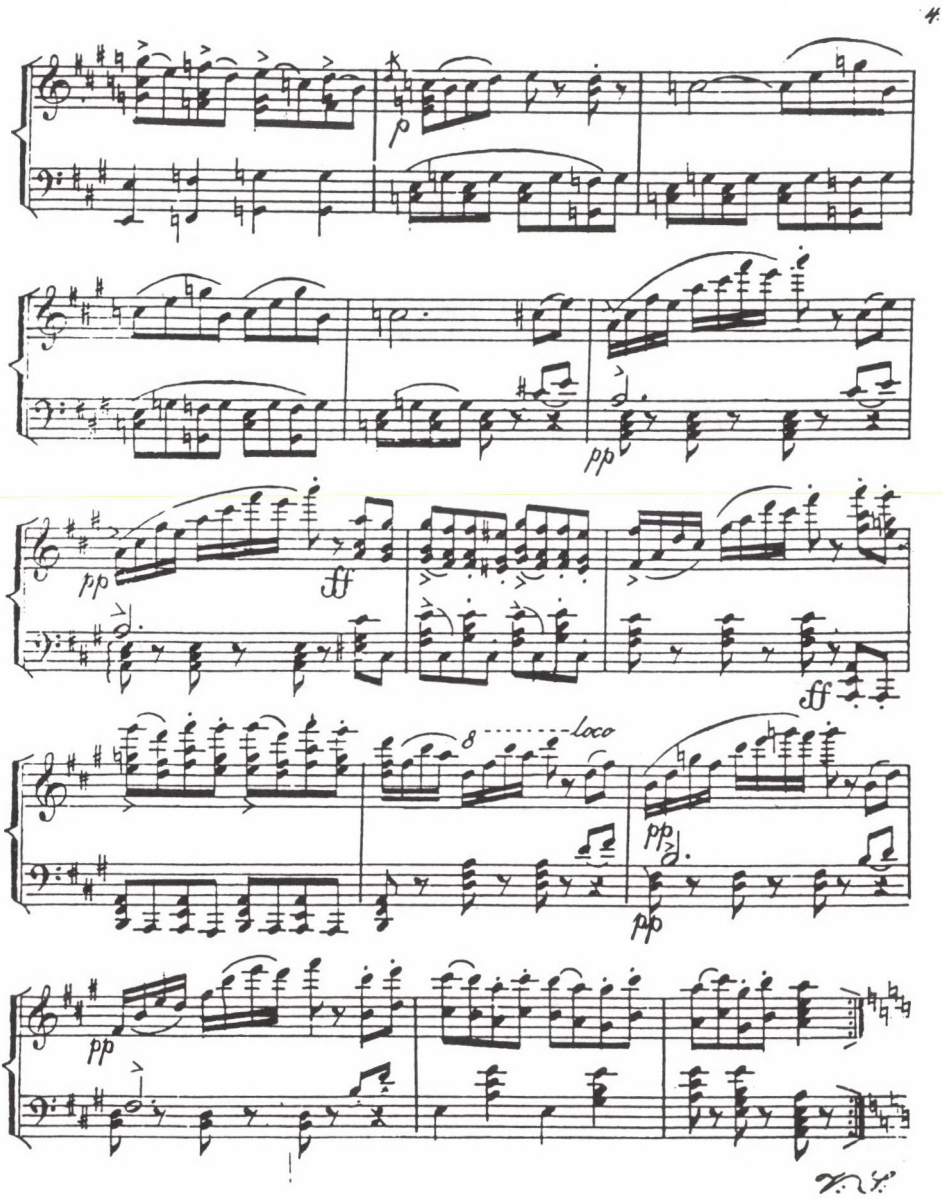
I. KIADÁS 2. oldal



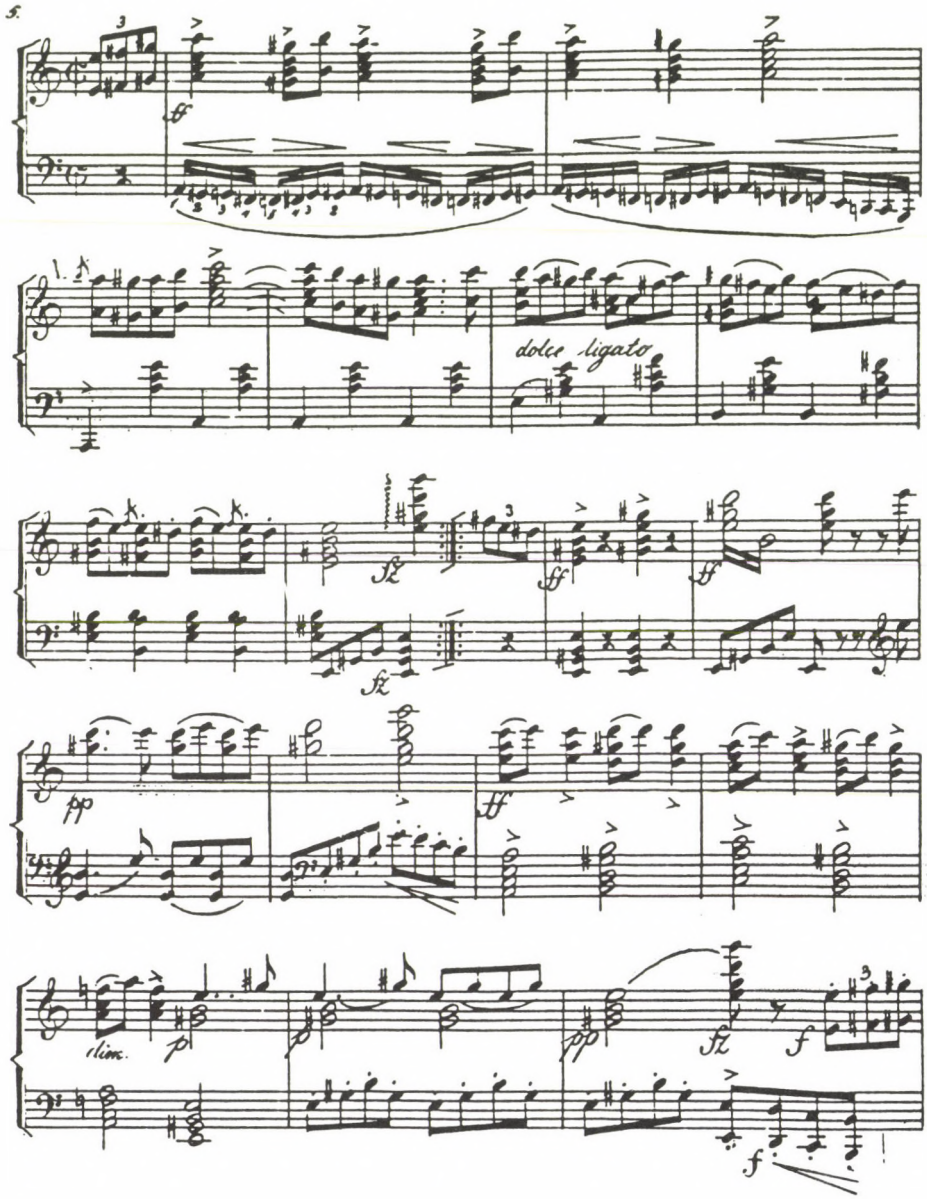
I. KIADÁS 3. oldal



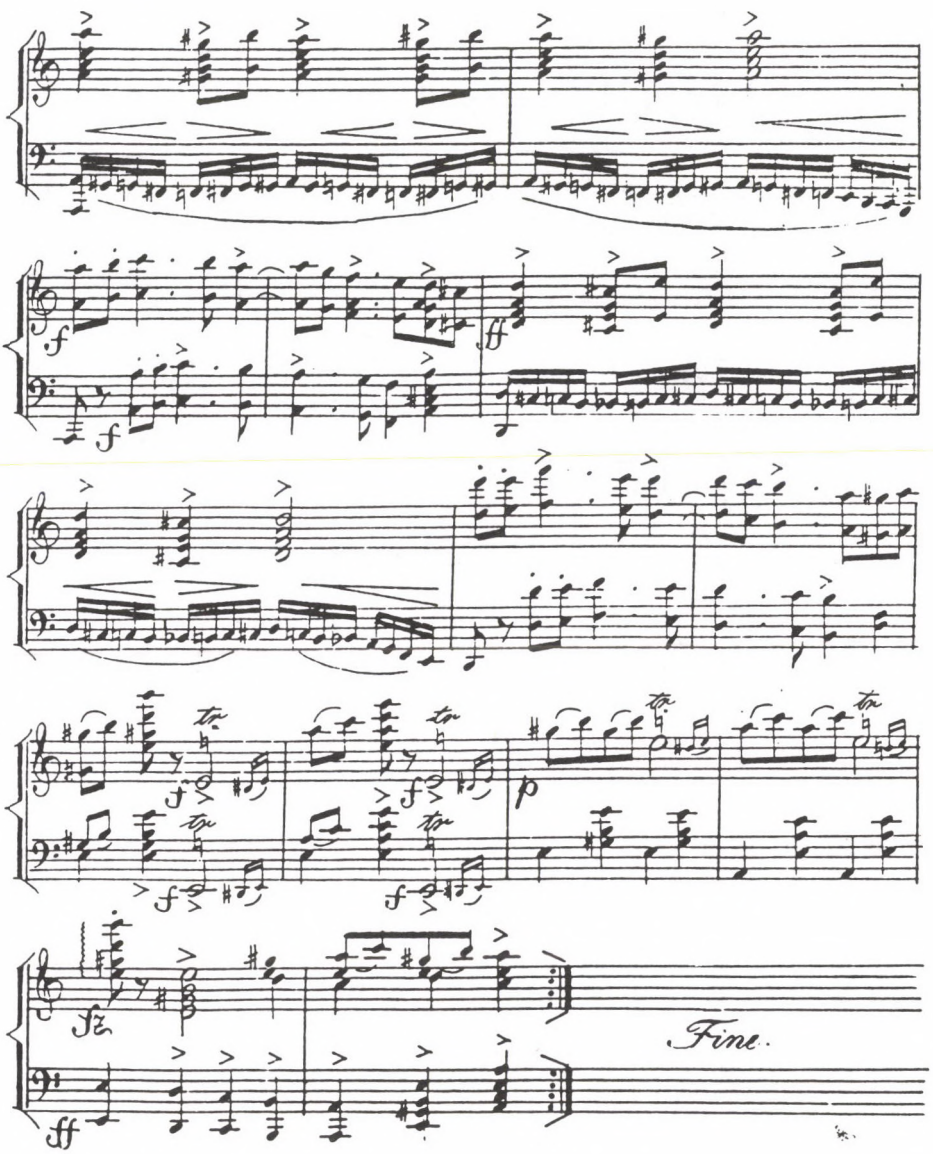
T. KIADA'S 4. oldal



I. KIADÁS 5. oldal

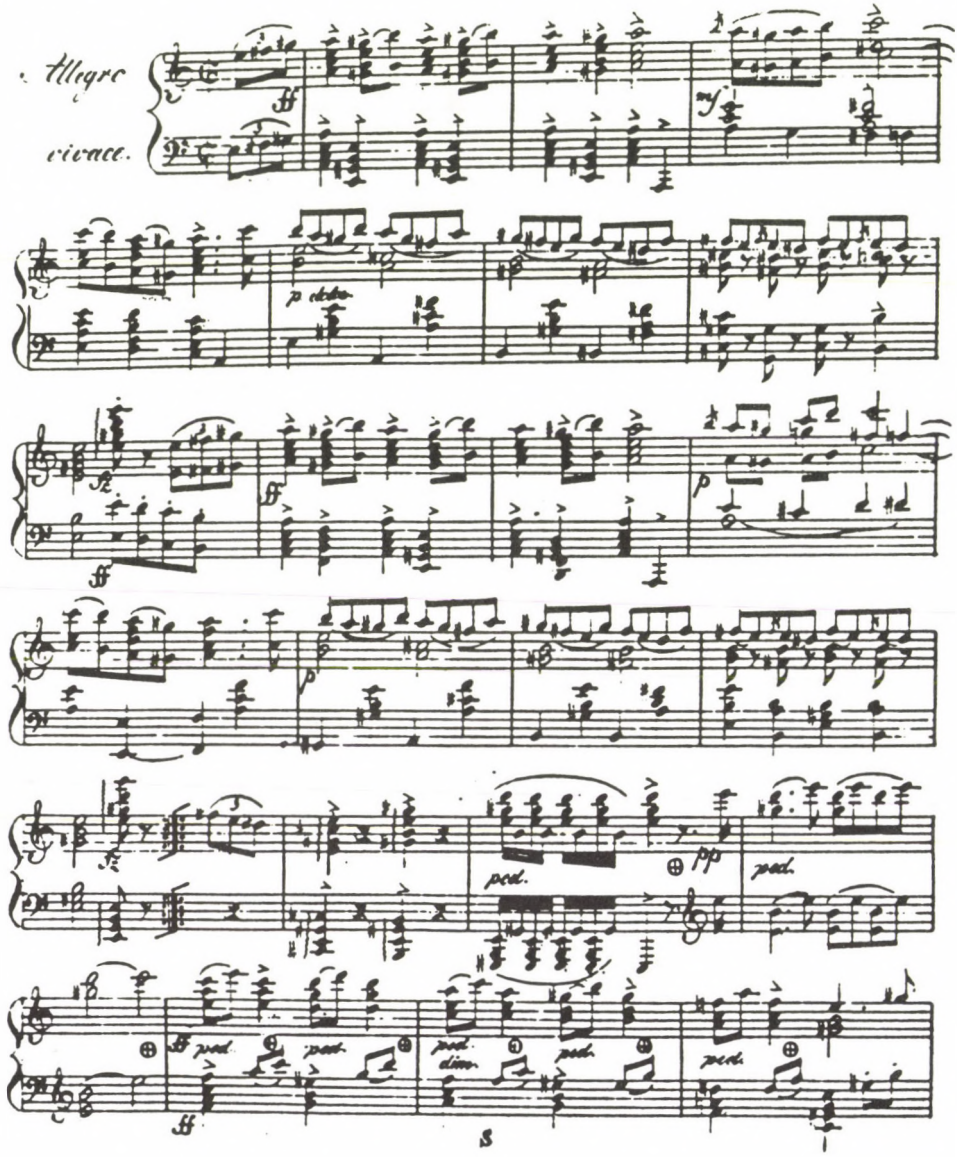


I. KIADÁS 6. oldal

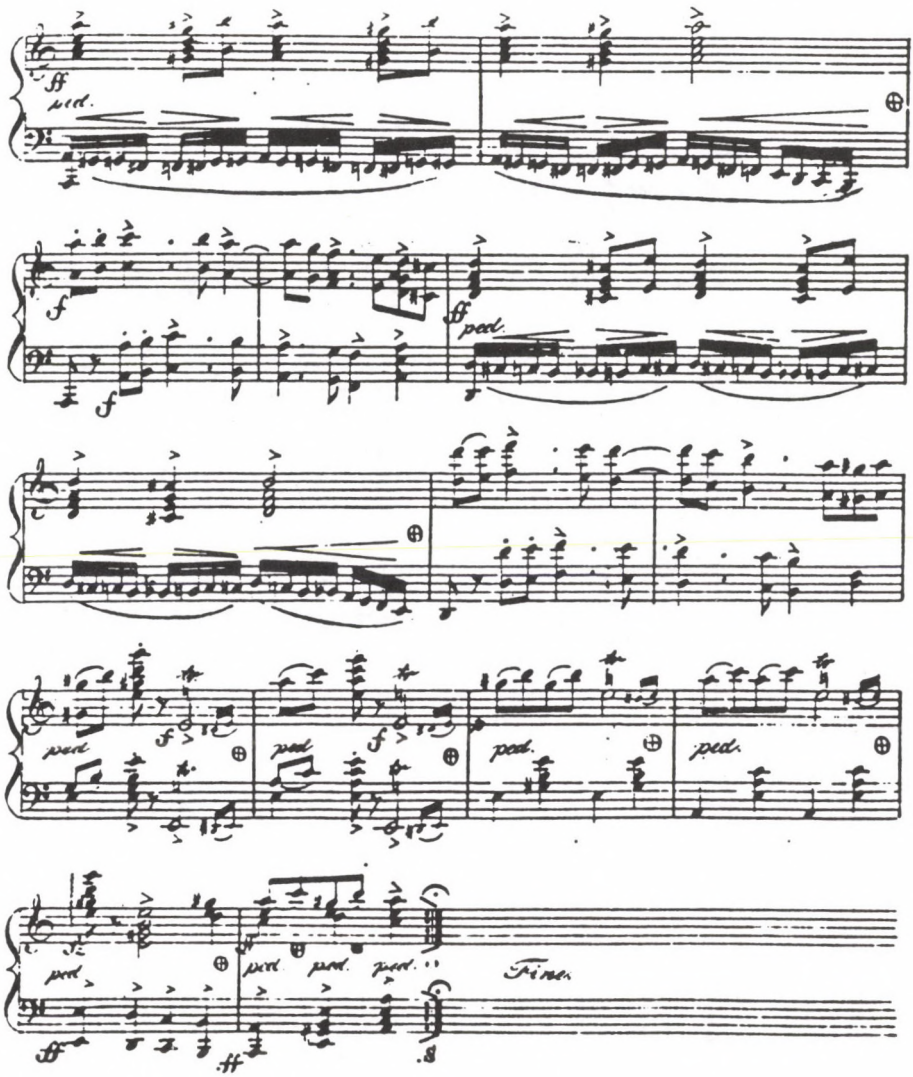


II. KIADÁS 2. (1.) oldal

2. RÁKÓCZY INDULÓJA



II. KIADÁS 7. (6.) oldal

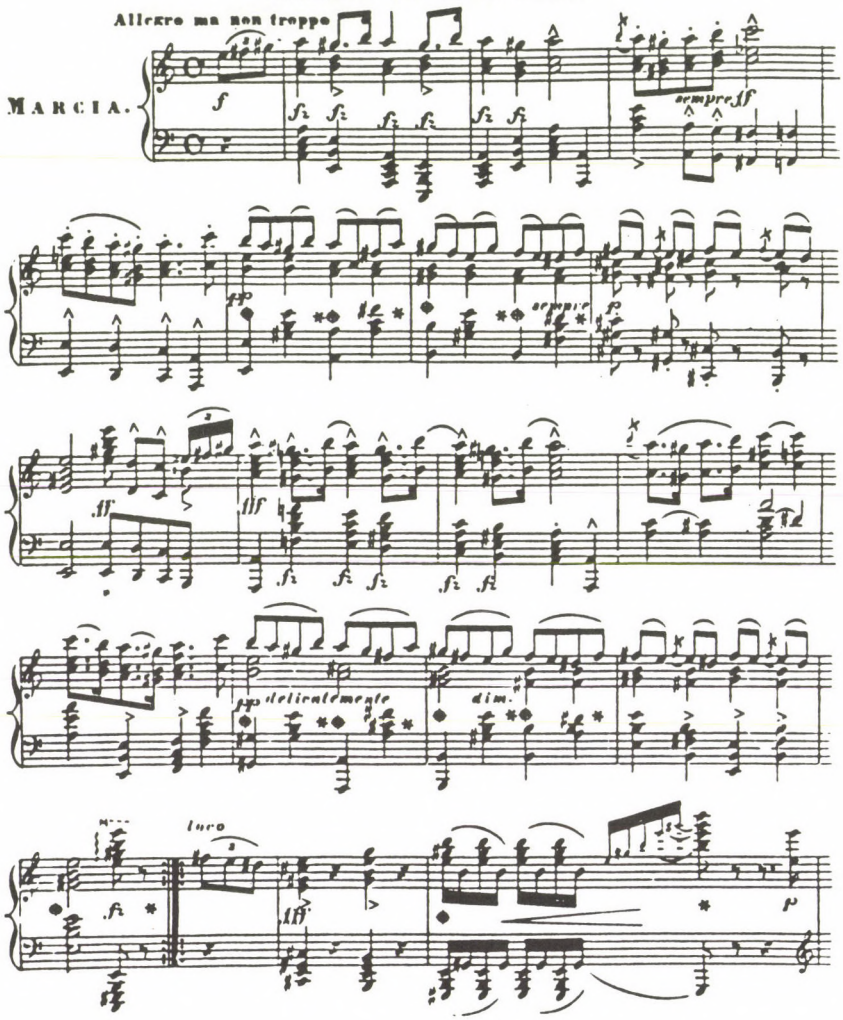


MICHEUX 2.(1.) oldal



# UNGARISCHER MARSCH,

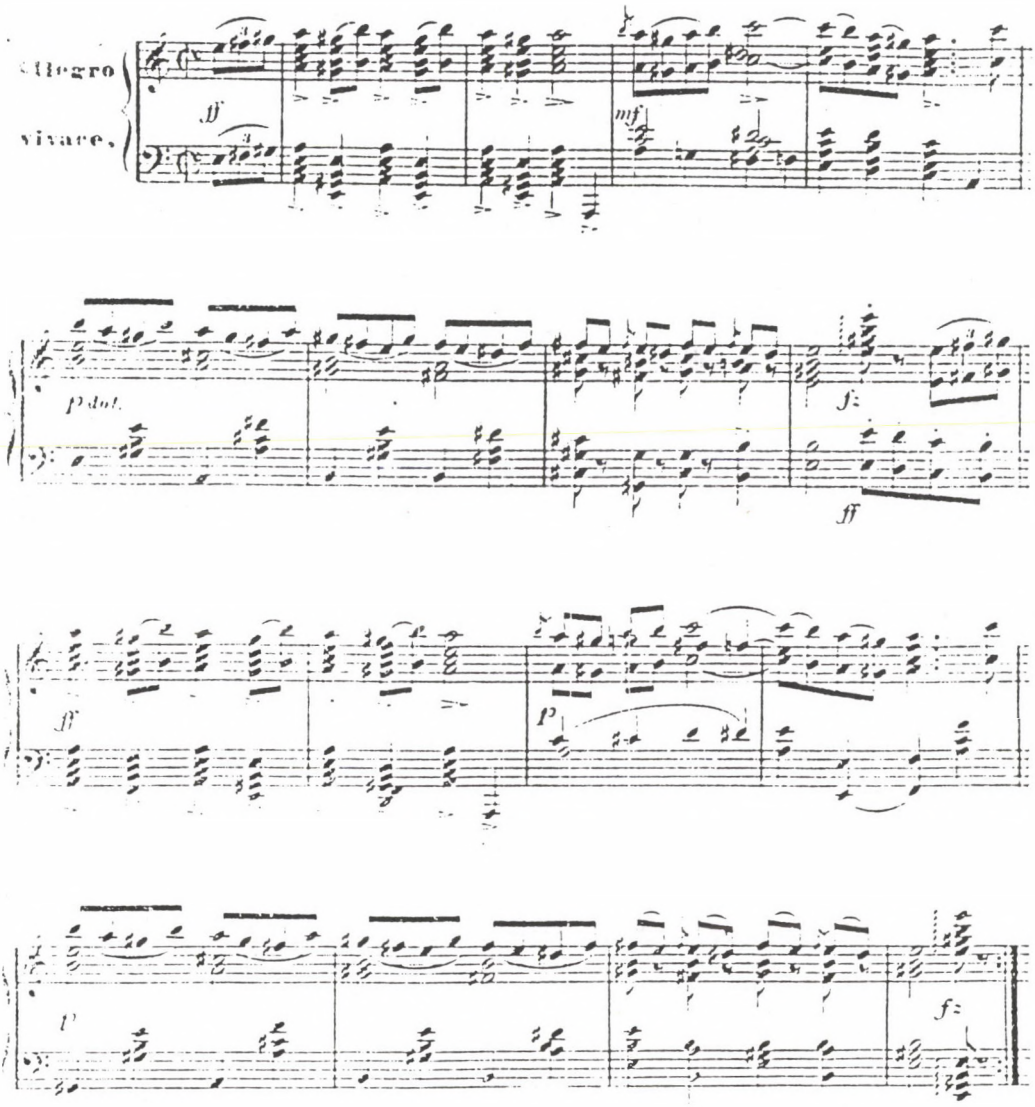
arrangirt von G. MICHEUZ.

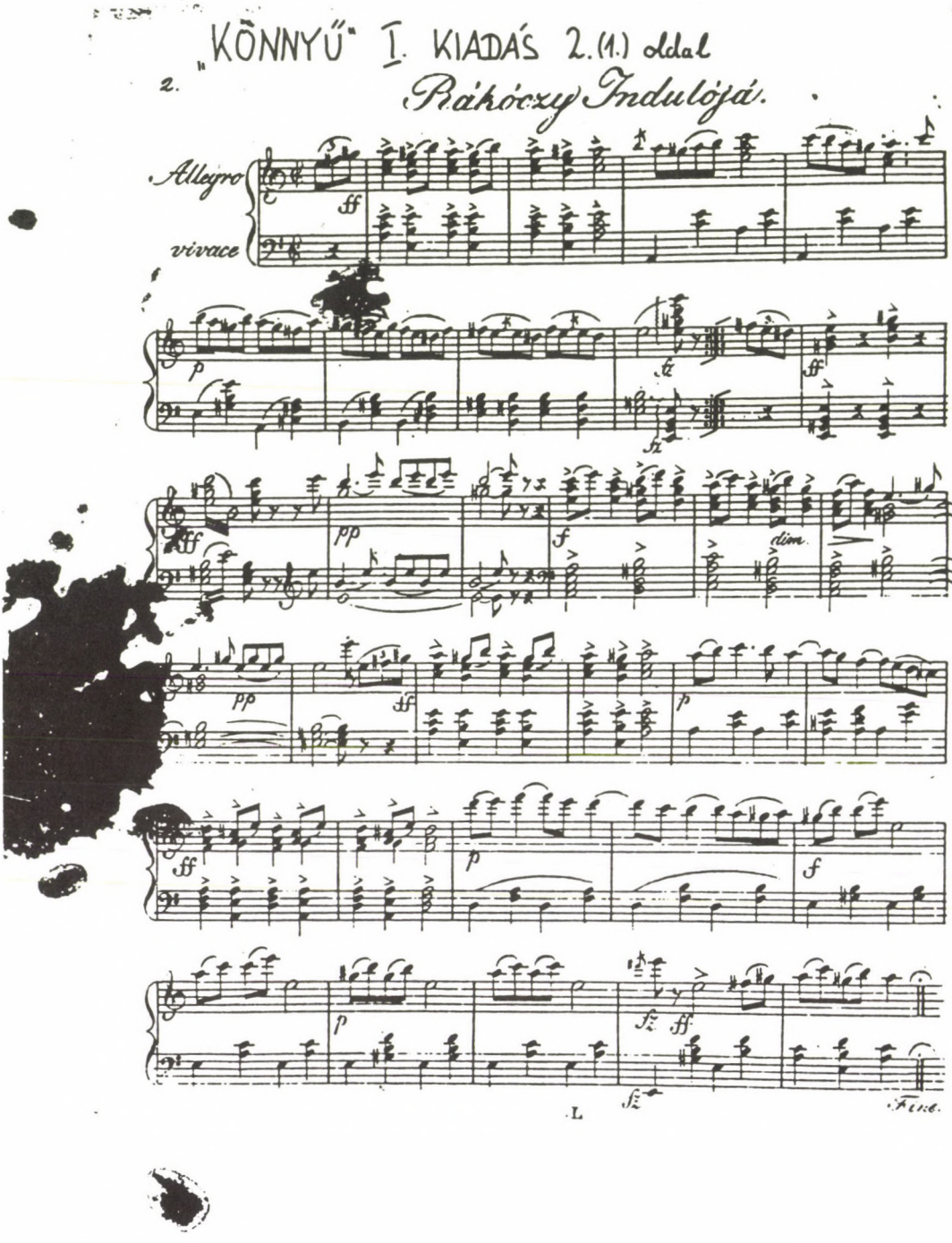


III. KIADÁS 1. oldal



# RÁKÓCZY JNDULÓJA.



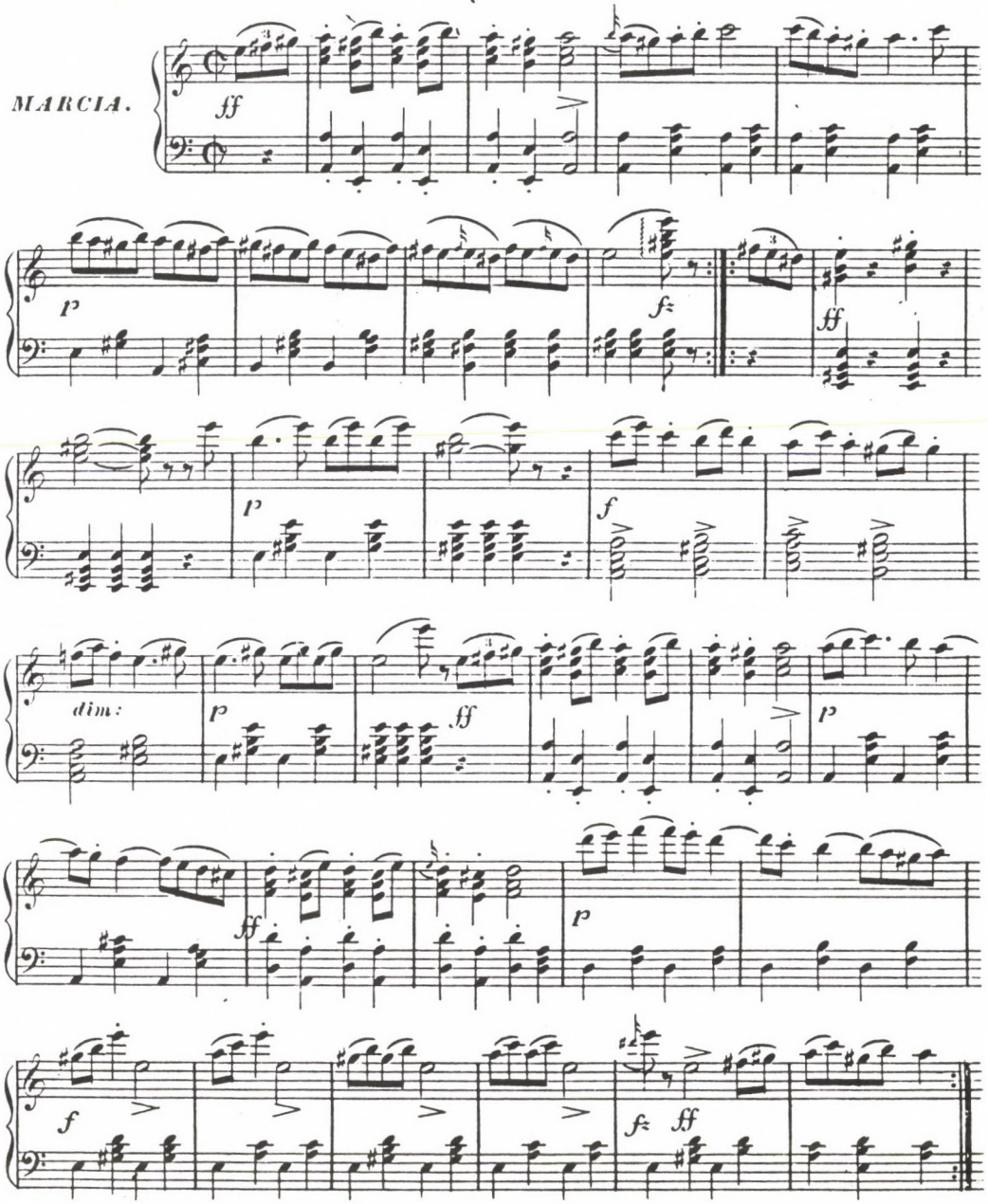

„KÖNNYŰ" I. KIADÁS 2.(1.) oldal
2.
Rákóczy Indulója.
Allegro
vivace
ff
p
fz
ff
pp
f
dim.
pp
ff
p
ff
p
f
p
fz
ff
fz
Fine.

II. KIADÁS 2.(1.) oldal

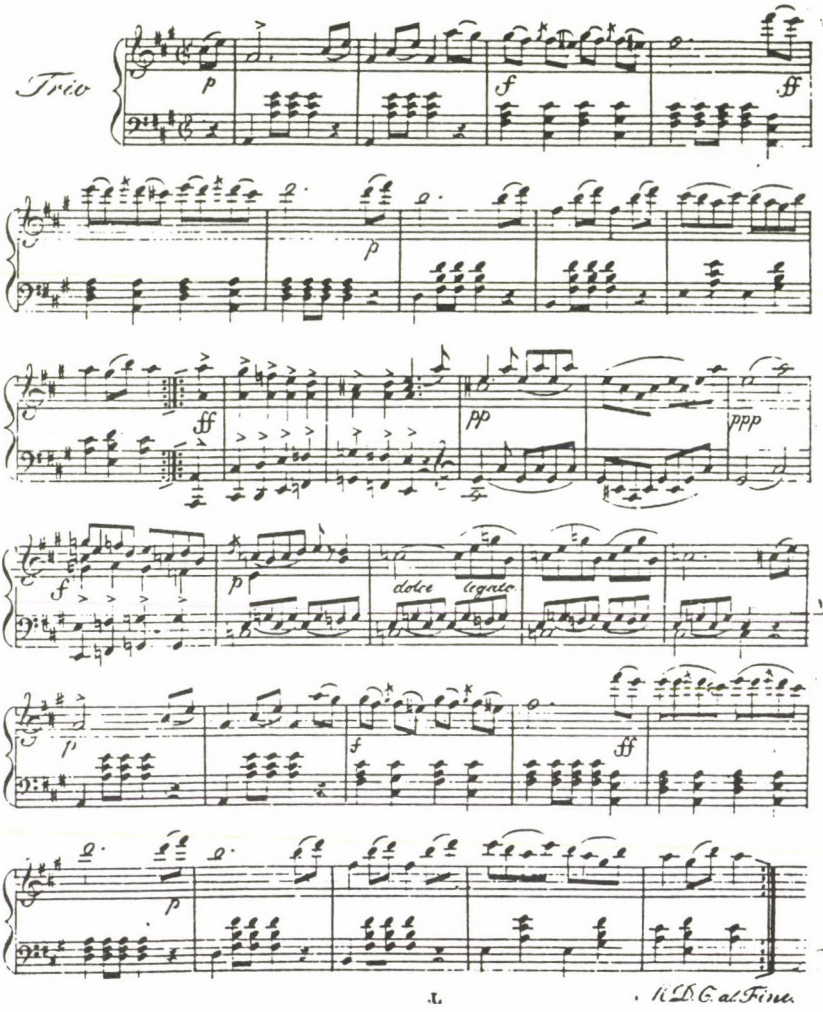


## Rákóczy Indulója.

MARCIA.



KÖNNYŰ I. KIADÁS 3. (2.) oldal

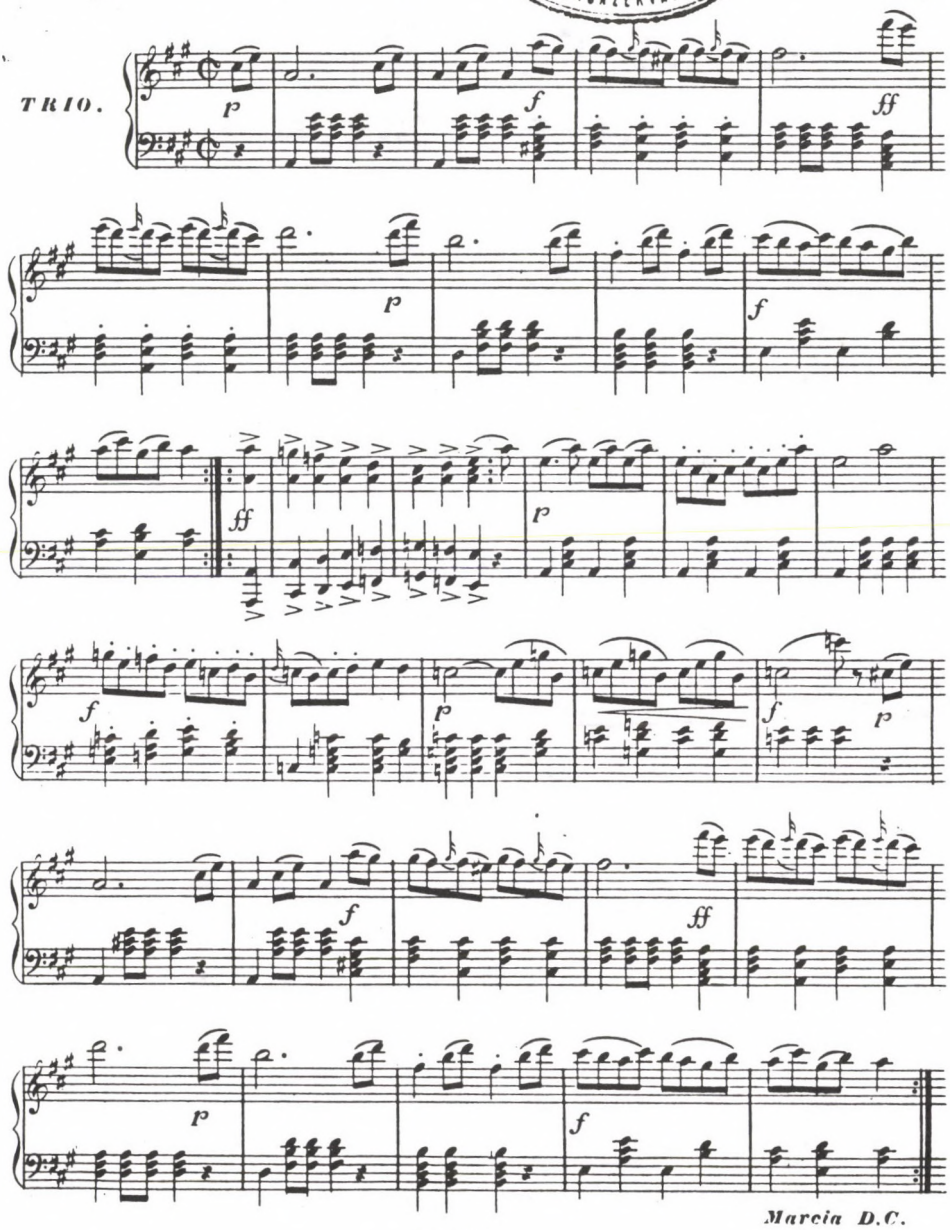



OSZK SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

II. KIADÁS 3.(2.)oldal

BUDAPESTI ÁLLAMI KÖNYVTÁRA ZENEKÖZLEMÉNYEK

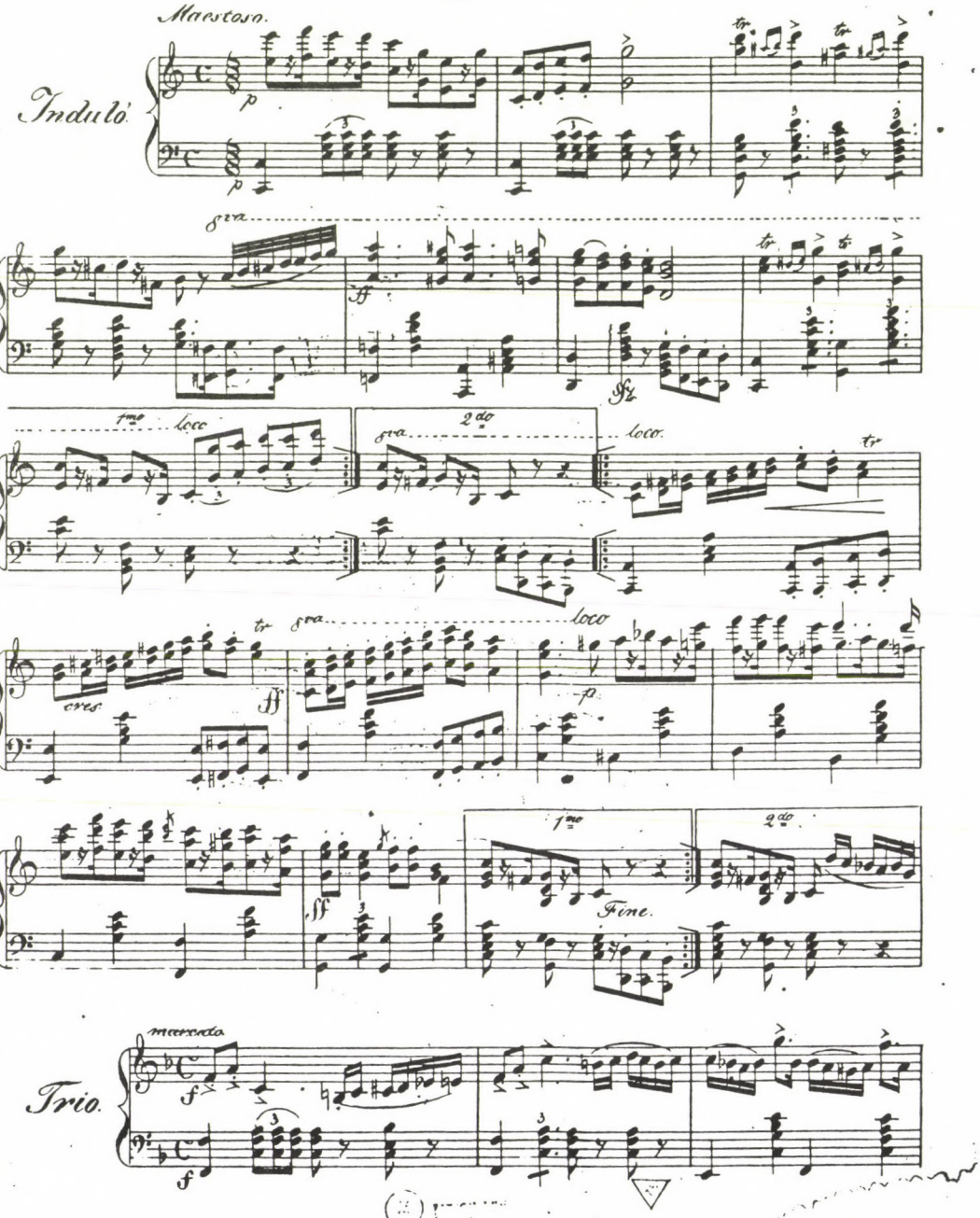





J.W.N°44.

BÁTORI INDULÓ I. KIADÁS 1. oldal

Zongora.



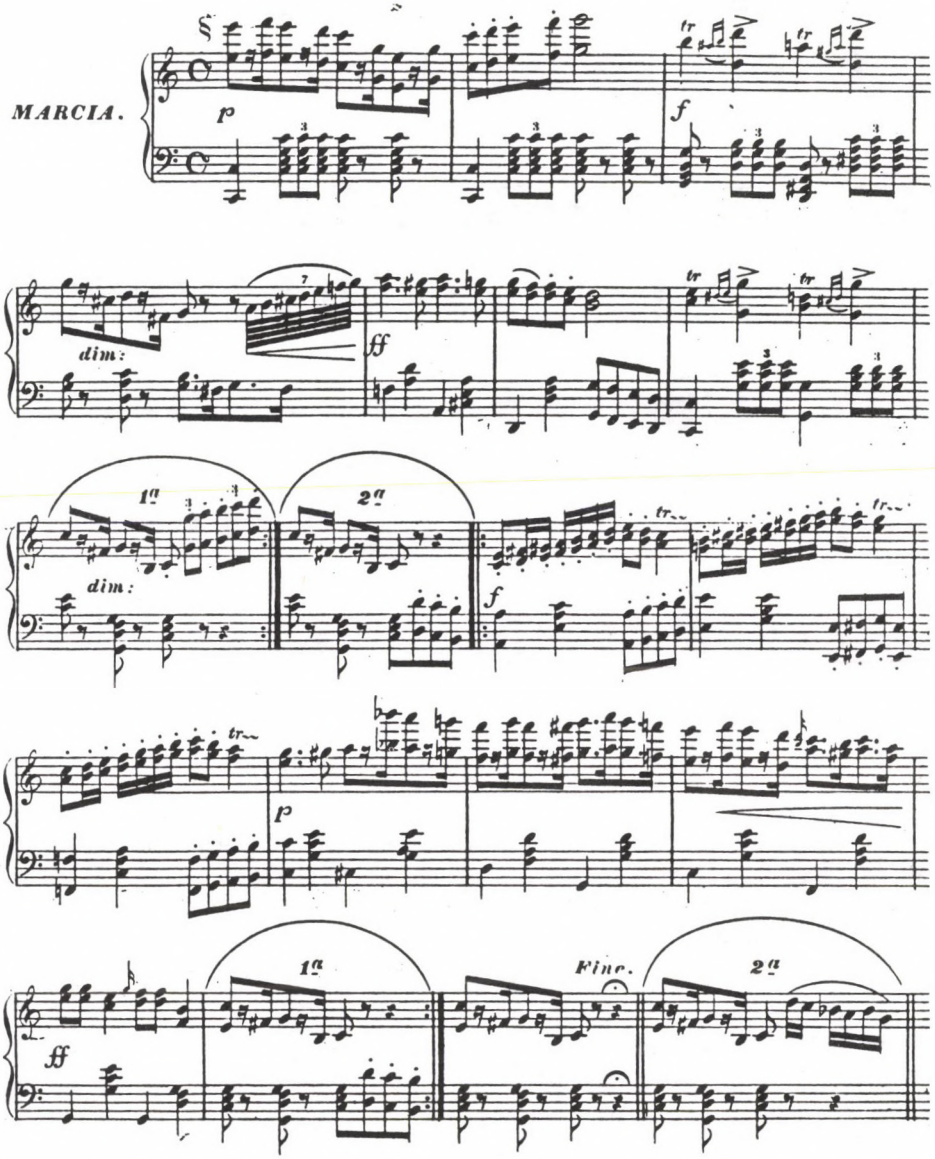

IV.5503 69

II. KIADÁS 4. (1.) oldal



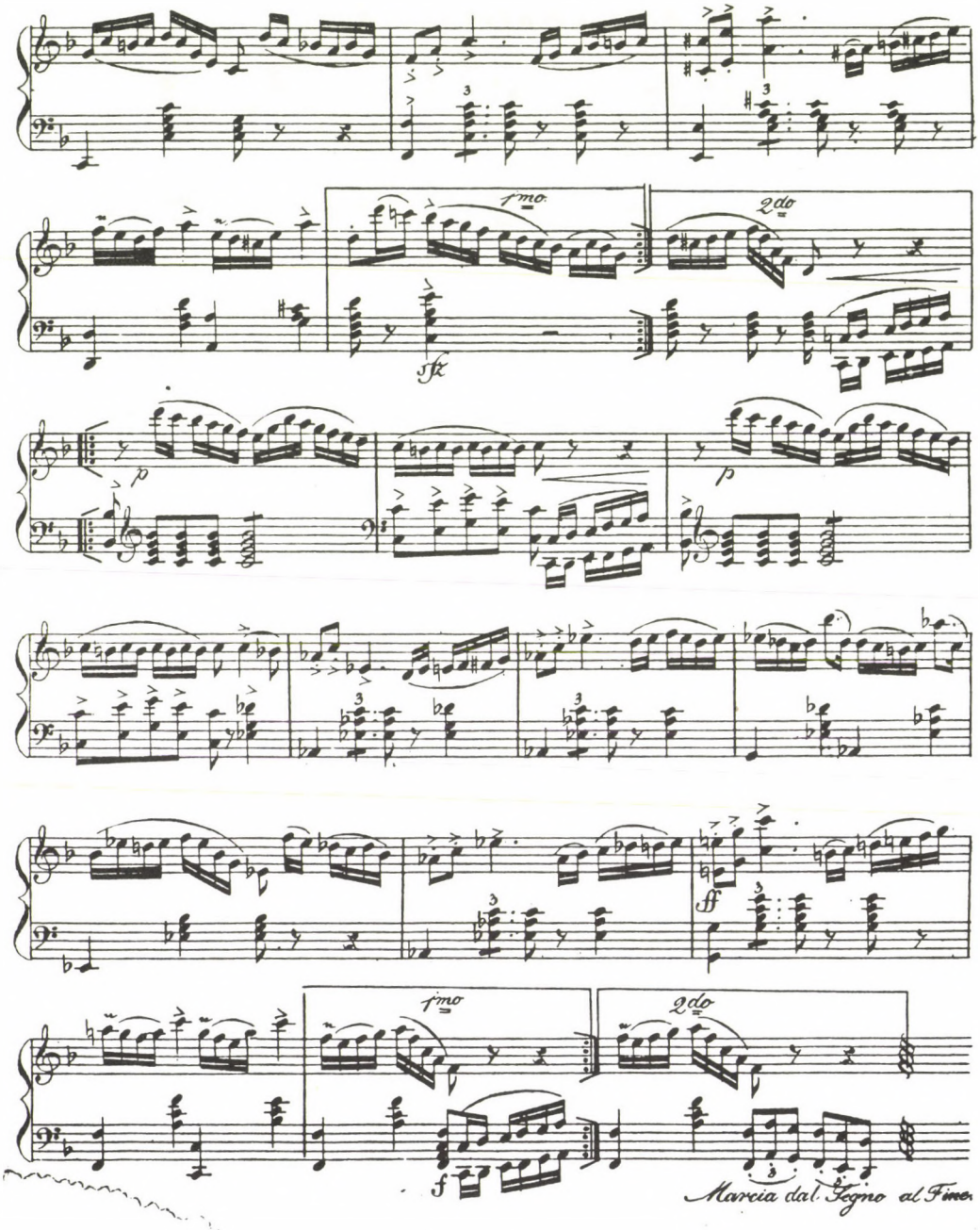
## Induló Bátori Mária operából.

Erkel F[ul]




J. W. N[o] 44.

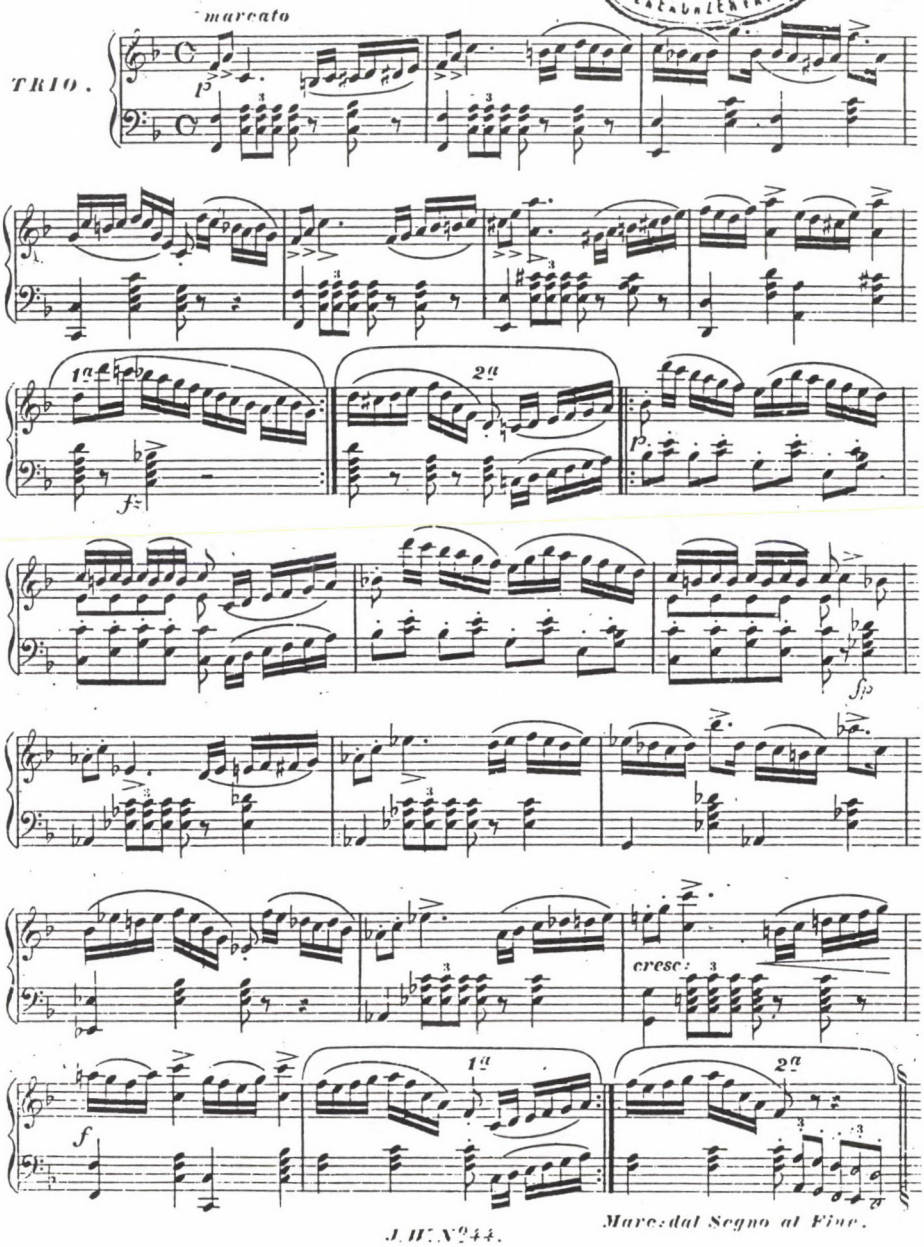
# BA'TORI INDULÓ I. KIADA'S 2. oldal



II. KIADÁS 5.(2.) oldal

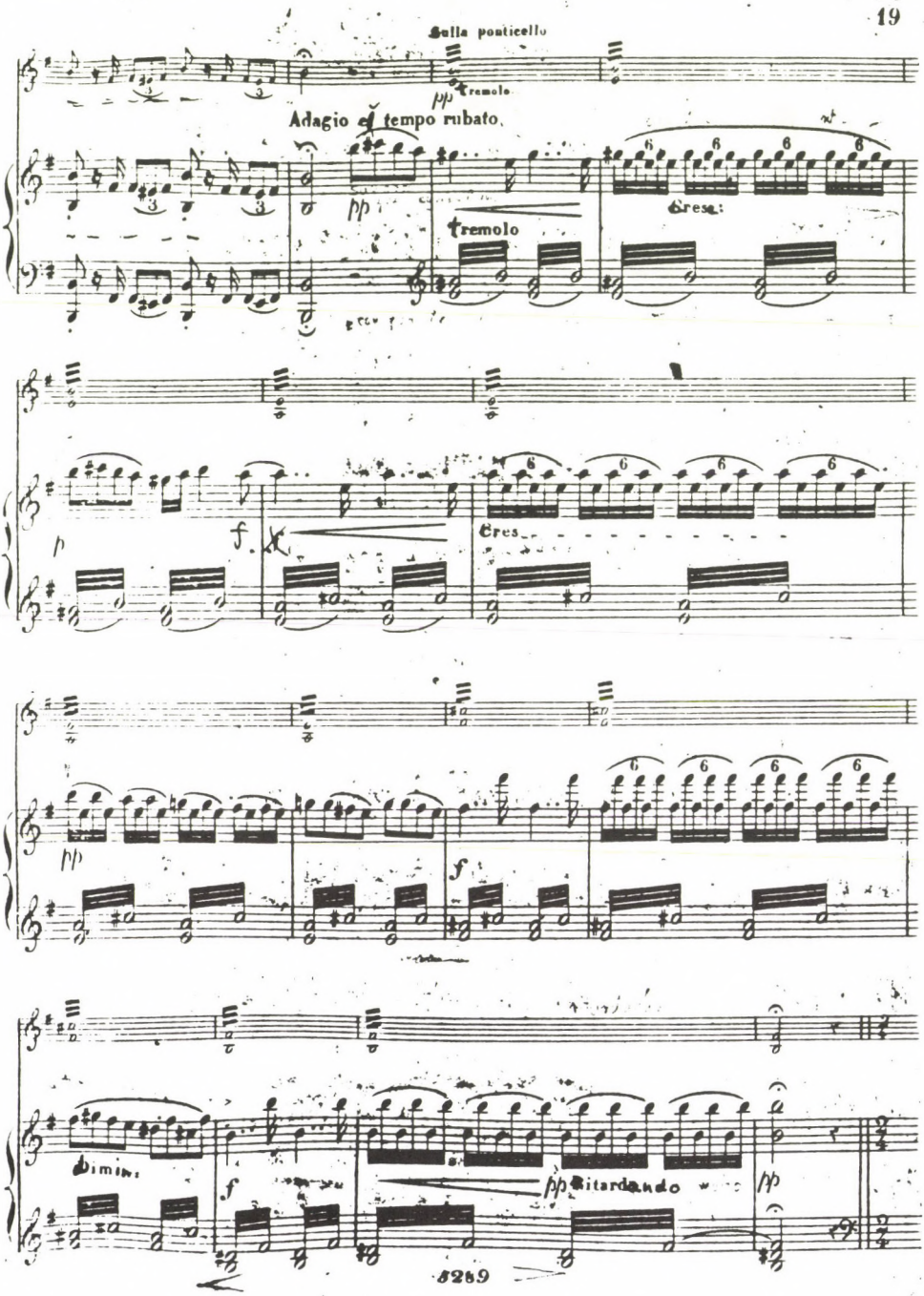
BUDAPESTI ÁLLAMI
FŐNYTÁRA





# DUO BRILLANT 19. oldal (RÁKÓCZI NÓTA)



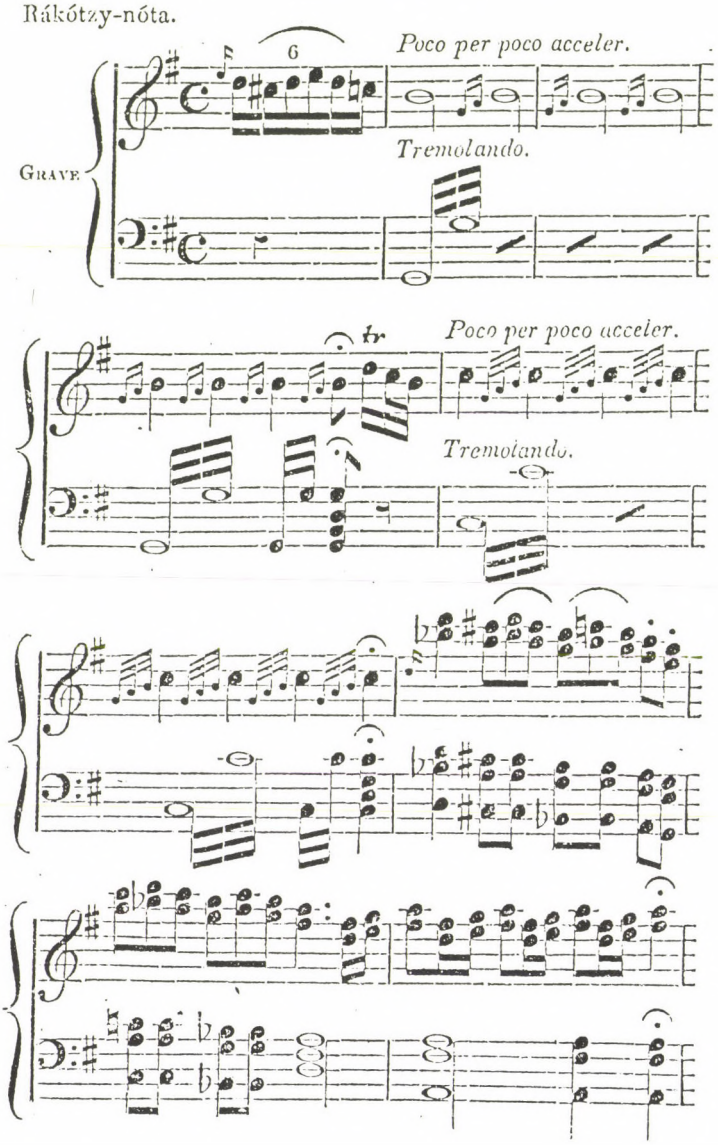


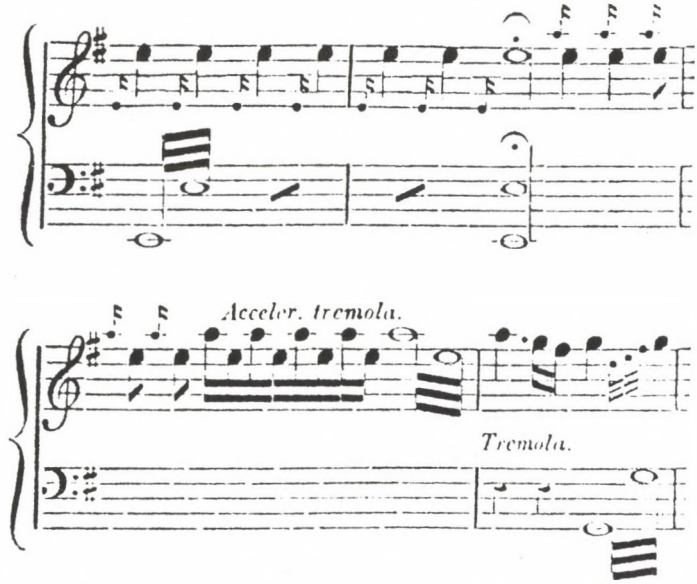
step is slow and measured, his countenance pensive, and his address imposing and dignified; yet, once excited, he rushes forward with a precipitation of which his enemies have often felt the force. In success he gives himself up to the most unmeasured rejoicings; and his solemnity is looked for in vain when the hot wines lend warmth to his eloquence, or the giddy dance whirls him round in its mystic maze.

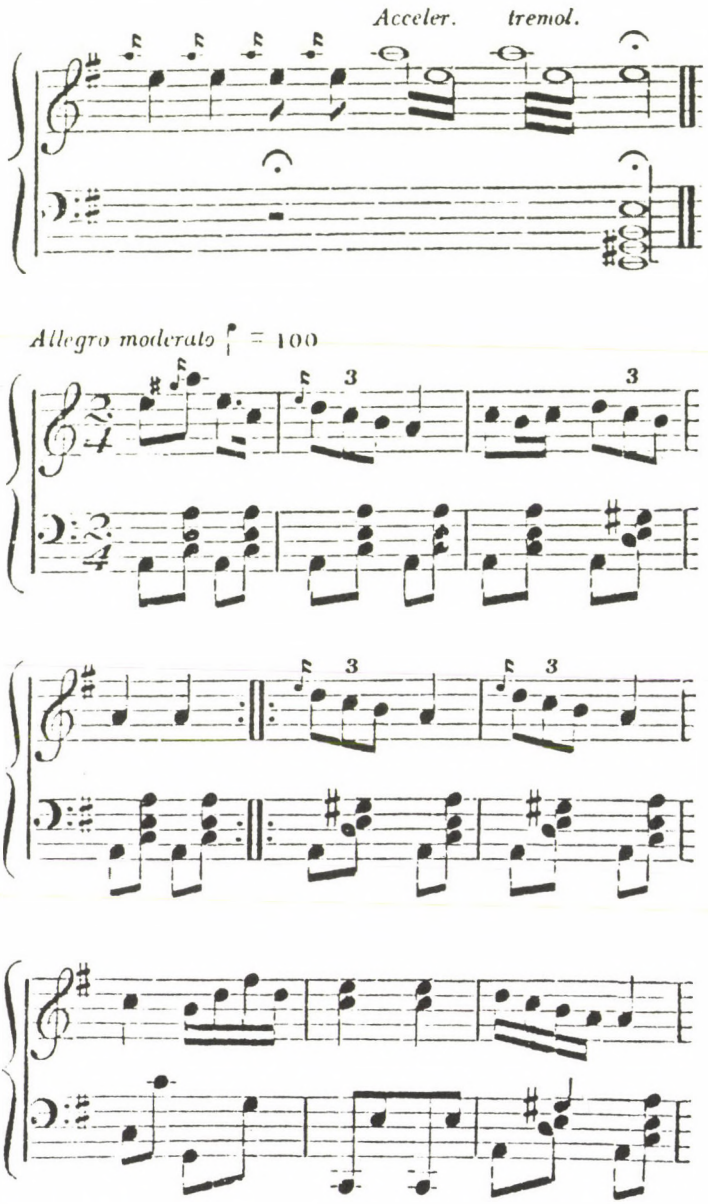
It is wonderful how completely he has imparted his own character to his national music. Nothing can be more sad and plaintive than the commencement of many of the Hungarian airs. One of the most strongly characteristic of these is the Rákótzy, a march of the times of the revolutions of the Rákótzys, whose name it bears. As often happens with a revolutionary air, it has now become the national air of the country; and great is the honour of the gipsy fiddler who can play the Rákótzy with the true spirit. I could never help fancying it the wailing over some recent defeat, mixed with reproaches to the listless or cowardly for their want of patriotism. When the quick movement comes too, it seems as if the warrior bard had changed his tone to one of encouragement, — as if he would lead on his audience to enthusiasm, and from enthusiasm to rapid energetic action, perhaps to wild excess. I give the notes as they have been sent to me; but I fear sadly that, in the hands of more civilized musicians, they will want much of that

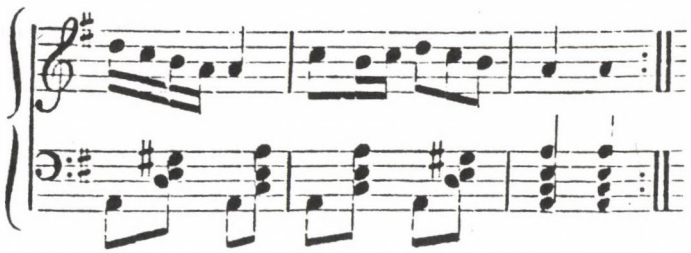
wildness and force which imparts to them such a charm as they burst from the gipsy band.

Rákótzy-nóta.




Acceler. tremola.
Tremola.


Acceler.
tremol.
Allegro moderato ♩ = 100
3
3
3
3



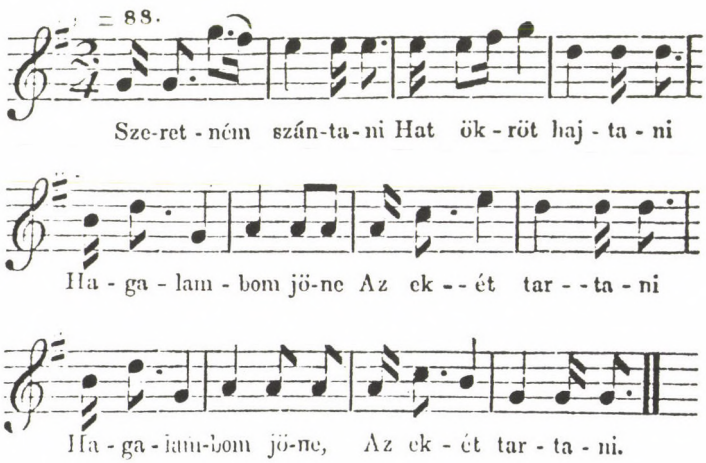
Though scarcely ever musicians themselves, and though, as an art, music is at a very low ebb in the country, yet the Magyars are said to be exceedingly susceptible to its influence. The sister art of poetry is, and always has been, much cultivated and esteemed. The dance, of which we have already spoken, when practised by the peasantry, is commonly accompanied by the recitation of verses, often composed for the occasion, and adapted to some simple national melody. Mr. Brasai, of Klausenburg, has kindly furnished me with several of these airs, as taken down from the peasants themselves; and I think they are sufficiently characteristic to be given here. I have added a very literal translation of the words; partly because I should make but an indifferent versifier, and partly because I think in this form they are most certain to retain their original characteristics.

I do not claim any great poetical merit for the words; but I think it so great an advantage to allow a people to speak for themselves, and to tell us their own feelings and thoughts in their own way, that I have overlooked the rudeness, and at

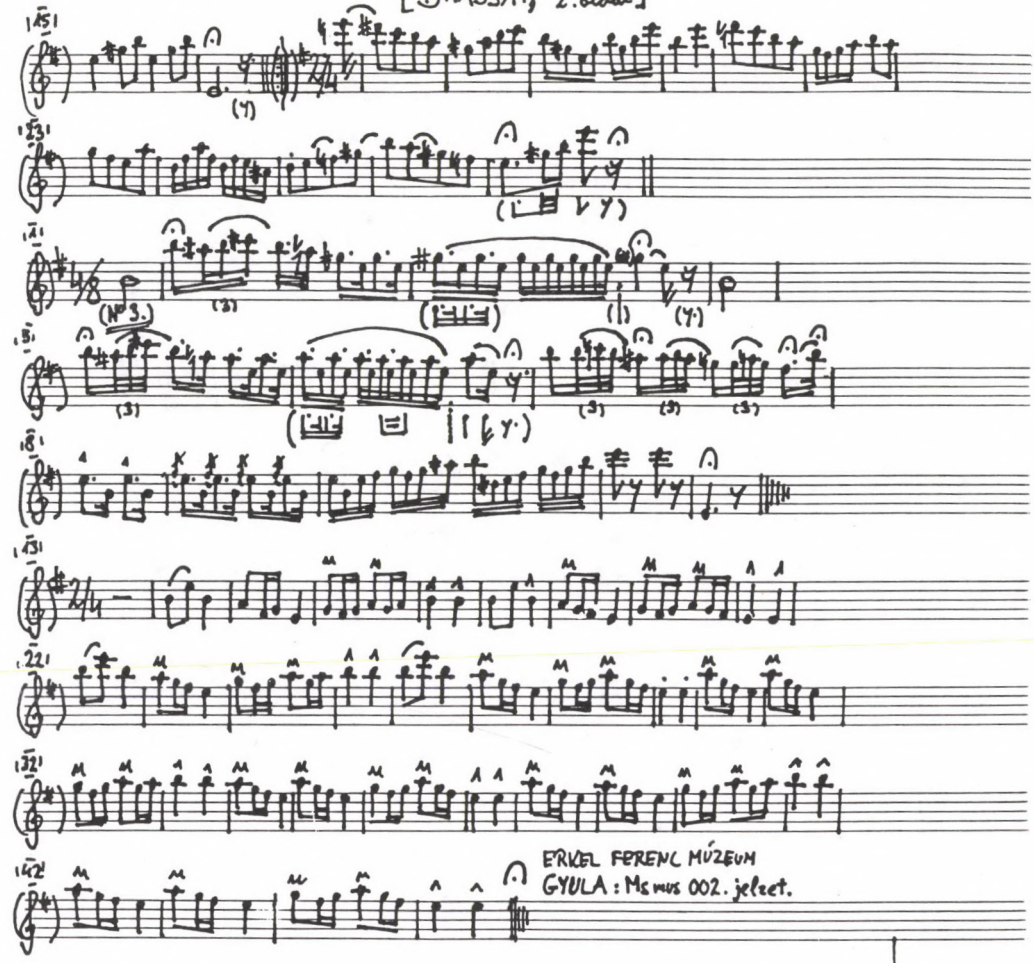
times coarseness, of the compositions themselves. In the original the number and quantity of the syllables are, for the most part, as exactly maintained throughout as in Latin hexameters and pentameters. The rhyme too is well preserved, and, when read by an Hungarian, the verses are exceedingly harmonious. From the difference in the sounds of the letters from those used among us, it will be impossible for the English reader to make anything out of the original.

The first is evidently a dialogue between two lovers; and it gives no bad idea of the part the woman is expected to play in the domestic economy of the Hungarian peasants, and of what those qualities are which she herself considers the most attractive.

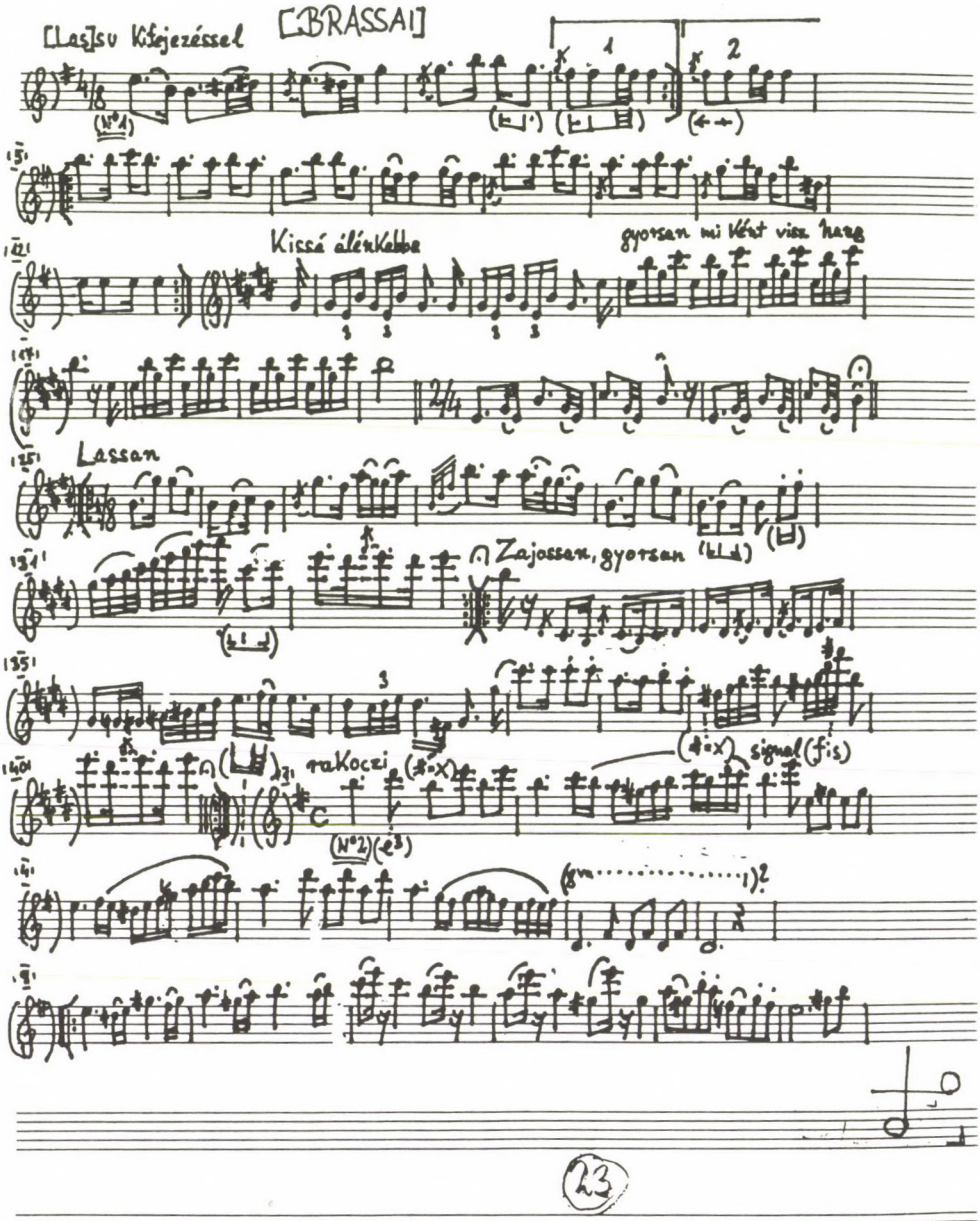
The lover speaks:



[BRASSAI, 2.oldal]




24



[Las]su Kifejezéssel [BRASSAI]

(N°1)

Kissá élénkebbe

gyorsan mi Ként visz hang

Lassan

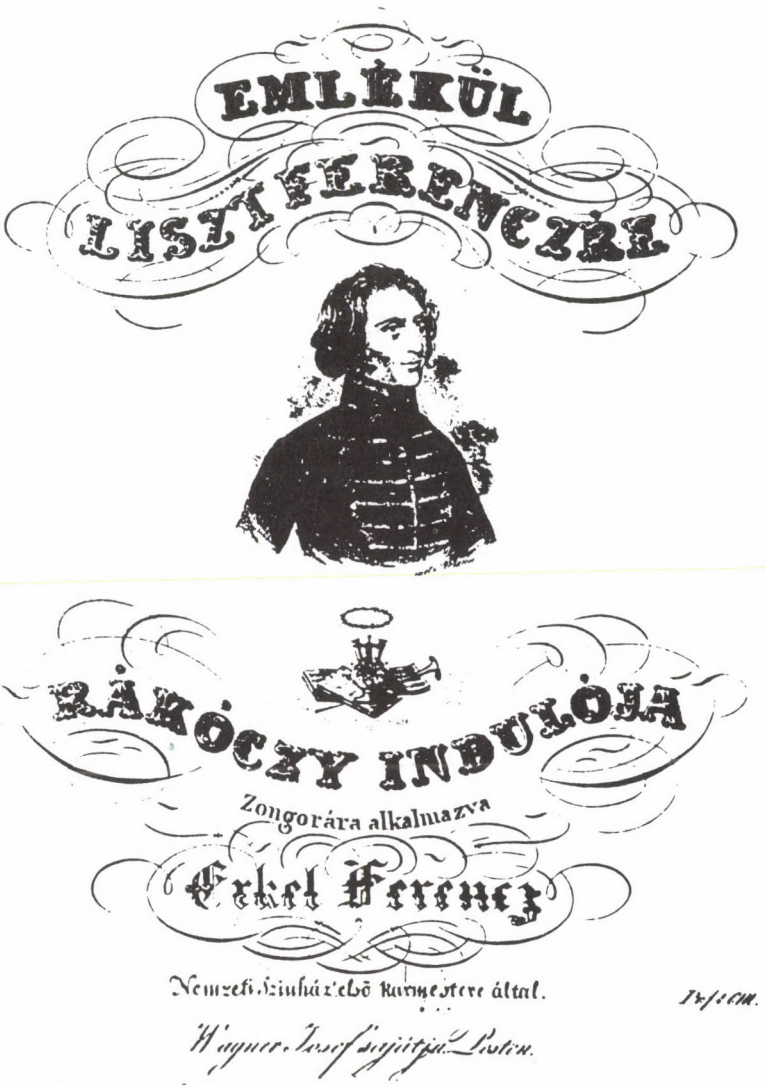
Zajossan, gyorsan

rakoczi

(N°2)(e³)

signal (fis)

AZ I. KIADÁS CÍMLAPJA PERLASKA METSZETÉVEL




A III. KIADÁS CÍMLAPJA UGYANEZ, NÉMI KIEGÉSZÍTÉSSEL

005082

I. KIADÁS CÍMLAPJA

# INDULÓ

(Marsch)

## BÁTORI MÁRIA

érdekű operából

ZONGORÁRA

Erkel Ferenctől

ára 15. kr.

Wágner Józsefnél
Pesten.

MAJOR ERVIN
KONVTÁRA

cs. és kir. udvari zeneműkereskedése.

Koll. 17

A II. KIADÁS ÉS A „KÖNNYŰ" I. KIADÁS KÖZÖS CÍMLAPJA

Kott. 4,

7004

A „KÖNNYŰ" RÁKÓCZI ÉS A BÁTORI INDULÓ II., EGYÜTTES KIADÁSÁNAK CÍMLAPJA

2296
M/192./a
BUDAPESTI ÁLLAMI KÖNYVTÁR

# RÁKÓCZY INDULÓJA

könnyű módszerben

ZONGORÁRA

és

# BÁTORI MÁRIA

Indulója

Erkel Ferencztől

fr. 24. x.

Pestén

Wágner József tulajdona.

A RÁKÓCZY INDULÓ II. (ÉS A „KÖNNYŰ" I.) KIADÁS CÍMLAP LEMEZÉNEK ÁTVÉSÉVEL KÉSZÜLT.

Mus. pr.
1/127

MICHEUX. CÍMLAP.

# RÁKÓCZY
## Marsch

(nach der Art wie selben Hr. LISZT in seinen Concerten spielte)

arrangirt

für das

## PIANOFORTE

von

**C. Micheux**

PESTH

bey C. Müller, grosse Bräuergasse.

MAGY. SZÉCHÉNYI-KÖNYVTÁR
Kézirattár
1948. év 3342. sz.

AZ V. KIADÁS CÍMLAPJA
(A IV. UGYANEZ, HIRDETÉSEK NÉLKÜL)

**Továbbá megjelent:**

**Zongorára két kézre** (Pour deux mains)

Berlioz Rákóczy-induló . . . . . 80 kr.
Erkel Fer. Rákóczy-indulója könnyű módszerben . . . . . 45 kr.
„ „ Rákóczy-indulója művészileg alkalmazva . . . . . 80 kr.
Poor G. Rákóczy-indulója könnyű. . 30 kr.
Rákóczy-induló zongorára . . . . . 25 kr.
Reményi E. Rákóczy-induló . . . . . 1.— kr.
Siposs Á. Op. 11. „ „ . . . . . 60 kr.
Tarnay G. „ „ Szózat és Hymnusz. . . . . 60 kr.

**Zongorára négy kézre** (Pour quatre mains)

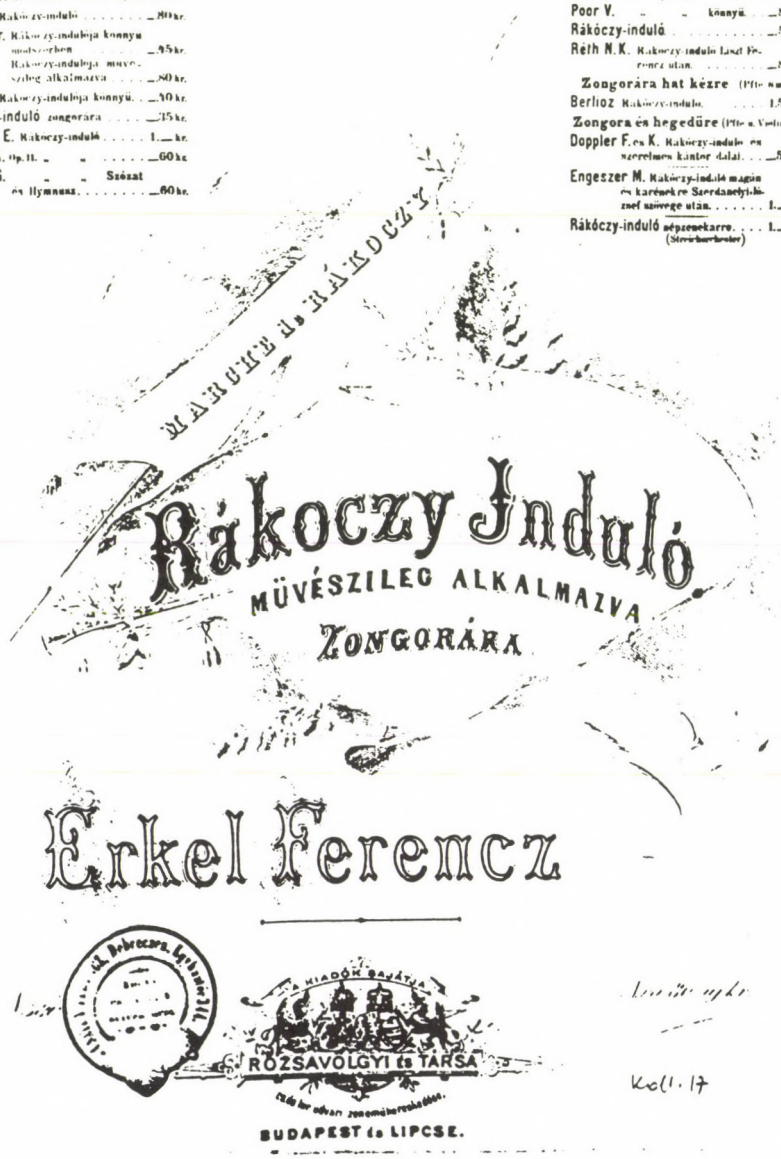
Berlioz Rákóczy-induló . . . . . 1.20 kr.
Poor V. „ „ könnyű. . . 80 kr.
Rákóczy-induló . . . . . 50 kr.
Réth N.K. Rákóczy-induló Liszt Fe. rencz után. . . . . 80 kr.

**Zongorára hat kézre** (Pour six mains)

Berlioz Rákóczy-induló. . . . . 1.50 kr.

**Zongora és hegedüre** (Pour p. Violon.)

Doppler F. és K. Rákóczy-induló és szerelmes kántor dalai. . . . 50 kr.
Engeszer M. Rákóczy-induló magán és karének re Szerdahelyi-Inczef szövege után. . . . . 1.— kr.
Rákóczy-induló **népzenekarra**. . . . 1.— kr. (Streichorchester)




Kell. 17

*PAPP GÉZA:*

# *A LISZT-RAPSZÓDIÁK FORRÁSAIHOZ*

A Liszt Ferenc Társaság centenáriumára

Azóta, hogy Major Ervin 1929-ben először vetette föl a Liszt-művek magyar témáinak forrásaira vonatkozó kutatások szükségességét, lassan bár, de egyre gyarapodtak az adalékok a rapszódiákhoz is. Előre látható volt: akár megközelítően „teljes és végleges" eredményt csak a korabeli magyar zene dokumentumainak feltárása és módszeres vizsgálata hozhat. Ennek feltételei azonban a mai napig sem valósultak meg, így a kutatók — mondhatni — csupán a véletlenre hagyatkozva juthattak újabb és újabb felfedezésekhez. Mielőtt nekifognánk az előttünk álló kérdések felvázolásához, célszerűnek látszik egy kis számvetés: melyek azok a témák, amelyeknek eredetét érdemes elődeinknek már sikerült kideríteniük? Az alábbiakban csak a zongorára írt magyar rapszódiák végleges sorozatának és kiegészítésként az azt előkészítő Magyar Dallok — Magyar rhapsodiák című ciklusnak darabjairól lesz szó.[1]

Major Ervin első tanulmányában[2] viszonylag szerény, bár alapvető eredményekről tudott beszámolni. Szinte végérvényesen tisztázta az I., V., VIII., X. és XIX. rapszódia forrásait, másokét (VI., VII., IX. — korábban: Pesti karnevál —, XII., XIII., és XIV.) csak részben.[3] (Megjegyzendő: a XV. rapszódiának, vagyis a Rákóczi-indulónak tárgyalását a szerző szándékosan nem illesztette a dolgozat keretébe.) A II. rapszódiát illetően végső döntésre nem kerülhetett ugyan sor, de témáinak eredetéről ma sem tudunk az itt leírtaknál lényegesen többet. Saját bevallása szerint öt rapszódiának (III., IV., XI., XVI. és XVII.) nem találta meg a forrásait. Az utóbbi kettőt azonban — hozzájuk számítva a Major által itt nem említett XVIII. rapszódiát — mint Liszt kétséget kizáróan eredeti alkotásait már eleve ki kell emelnünk a sorból.

A következő nagy lépést Gárdonyi Zoltán tette meg 1931-ben megjelentetett doktori disszertációjában.[4] Vizsgálódásainak körébe belevonta a 21 számból álló első sorozatot és a Pesti karnevált is. Nem szólva most Liszt egyéb magyar tematikájú műveiről, kiemelkedőnek kell tartanunk, hogy alaposabban foglalkozott a II. rapszódia keletkezésének kérdésével; felhívta a figyelmet az ún. Nagy potpourriban[5] szereplő dallamokra, s ami a leglényegesebbek közé tartozik, Liszt vázlatkönyvének ismeretében megjelölte azokat a rövidebb-hosszabb motívumokat, témákat, amelyek föltehetően hallás után kerültek lejegyzésre.[6] Emellett számba vett konkrét adatokat, korabeli tudósításokat arra vonatkozóan, hogy Liszt hol és mikor hallhatott cigányzenét, népies műdalt stb.[7] Sajnos, eltekintett a dallamforrások pontos megnevezésétől; velük pedig — saját kutatásai alapján — kiegészíthette volna Major korábbi adatait. Közzétételüket későbbre tervezte.[8] Gárdonyi elsőnek tett kísérletet a rapszódiatémák stiláris csoportosítására, s a csoportokon belüli árnyalatok megfogalmazására, elválasztva a magyar (magyaros) jellegűeket az inkább idegen zenei nyelvezetet képviselő dallamoktól.[9] Nem kevésbé jelentősek, sőt nagyon is lényegesek egy egész fejezetet kitevő elemzései: hogyan alakította át Liszt a felhasznált témákat — elsősorban a rapszódiák témáit (tényleges vagy föltételezett mintáit) — dallami, ritmikai, metrikai, harmóniai szempontból; mi jellemzi ékesítési technikáját, az előadásra vonatkozó utalásait, formaalakítását, hangnemkezelését.[10]

A továbbiakban a két zenetörténész ez irányú kutatásai párhuzamosan folytak. Noha Gárdonyi az 1936-os Liszt-évfordulóra — Kodály biztatására — elkészítette dolgozatát Magyar melódiák Liszt műveiben címmel, mégis Major azonos tematikájú írása[11] jelent meg az Ethnographia hasábjain, majd egy évvel később különlenyomatként a Kodály által szerkesztett Magyar zenei dolgozatok sorozatában (4—5. szám). Így Gárdonyi kutatási eredményeinek akkori közzététele tárgytalanná vált.[12]

Majornak a Liszt-rapszódiák témáira vonatkozó további megállapításait a következőkben lehet összefoglalni. Az első sorozathoz új adalék a II. füzet 7. számának harmadik [c] témáját, a III/9. első négy [a—d], a IV/10. (Rákóczi-nóta), a VII/14. [b], a VIII/15. [b, d és e], a X/17. [b] és a Pesti karnevál két témáját [b és d] érintő forrásutalás. Ezeknek egy része természetesen a véglegesnek tekintett verzió (Magyar rapszódiák — Rhapsodies Hongroises) megfelelő témáira szintén vonatkozik.[13] Külön nem foglalkozott annak az utolsó négy füzetnek (18—21. sz.) az anyagával, amelyeket a Liszt-kutatók mindeddig úgy tartottak számon, hogy a szerző életében nem jelentek meg nyomtatásban.[14] A II. rapszódiához közölt újabb érdekes adalékokon kívül Major még a XII. [a, e] témáinak forrásaira mutatott rá, de saját korábbi és Gárdonyi 1931-ben közölt információit is számos helyen kiegészítette.

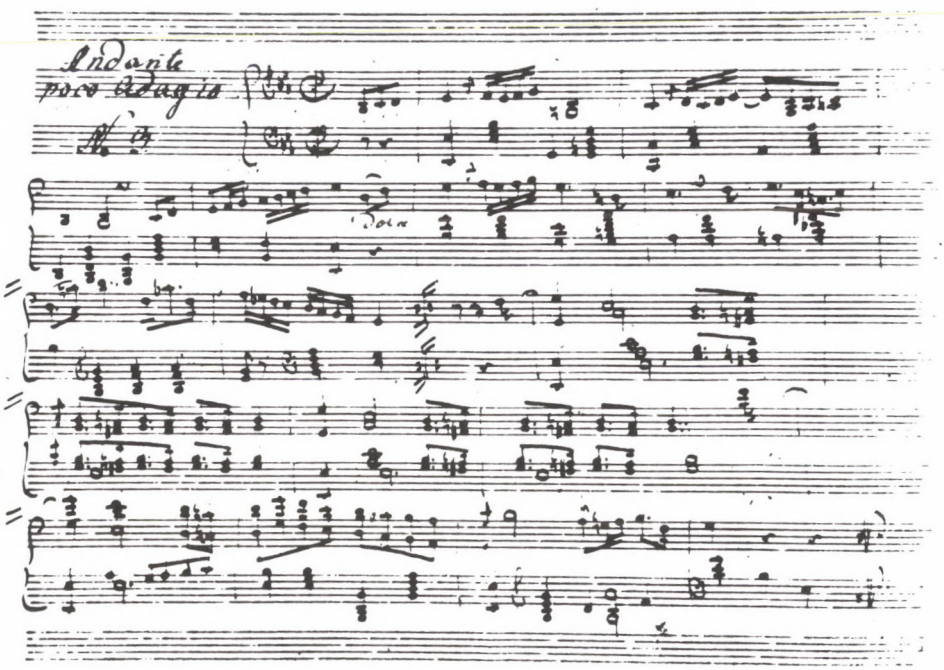
Mindezek után Gárdonyi csak jóval később, 1978-ban vállalkozott a rapszódiákra vonatkozó ismeretek összefoglalására és kiegészítésére.[15] Ami a minket is érdeklő forrásokat illeti, természetesnek tartjuk, hogy a Paralipomena (= pótlások) — tekintettel a nemzetközi érdekű idegen nyelvi közlésre — általában mellőzi a témák előfordulásának pontos helyét, csak utal az említett korábbi három fontos szakcikkre. Ez annál is inkább indokolt, mert egészen új megállapítást a Magyar rapszódiák forrásairól alig találunk a kottapéldákkal is illusztrált dolgozatban. (Legfőbb értékét nem is ebben kell keresnünk!) Kiemelésre érdemes adalék voltaképpen csak egy van, a IV. rapszódia (első megfogalmazásban a korai sorozat 7. száma) második, Csermák Antalnak tulajdonított témájára vonatkozó.[16] A Magyar Dallokban egyetlen terjedelmesebb darab a III. füzetben megjelent 9. szám, amelynek átdolgozását Liszt — úgy látszik — nem tartotta érdemesnek. Az utolsó [e] téma eredetére ugyancsak Gárdonyi mutatott rá először.[17] Egyúttal helyesbítette Majornak a harmadik [c] témára vonatkozó korábbi téves megállapítását.[18]

Itt találom helyénvalónak, hogy Gárdonyi Zoltánnak egy régebbi (1931) információjához megjegyzést fűzzek. A már említett Nagy potpourriról van szó, amely az egyik rapszódiatéma egyetlen korai előfordulásaként jött számításba.[19] A kézirat 15. lapján kezdődő darab mind dallamában, mind pedig harmonizálásában teljesen azonosítható a VI. rapszódia utolsó témájának korai megfogalmazásával. Így fölmerül a kérdés: vajon nem magának Lisztnek egészen ki nem dolgozott átirata-e az „egyveleg", amelynek több szerzőtől származó anyaga távoli rokonának, Liszt Jánosnak tulajdonából került hozzá. Ennek részletes vizsgálata külön tanulmányt igényel.

Gárdonyi összefoglaló munkája óta — a verbunkosra vonatkozó forráskutatásaim során — újabb adatokhoz jutottam. Korábban a III. rapszódia témáinak eredetére hívtam fel a figyelmet,[20] a következőkben pedig a IV. rapszódia első témájának mindeddig ismeretlen forrását mutatom be.

Aki közelebbről szemügyre veszi a rapszódiatémák származását, láthatja, hogy aránylag kevés azoknak a műveknek a száma, amelyeket Liszt bizonyíthatóan közvetlenül használt. Ilyen például Egressy Béni Lisztnek ajánlott Fogadj Isten csárdása — a X. rapszódia első megfogalmazásának közvetlen előzménye —, és a XIX. rapszódiához alapul vett Elegáns csárdások két füzete Ábrányi Kornéltól.[21] A dallamok nagyobb részéről azonban éppen csak az állapítható meg, hogy ismeretesek a korabeli kottás nyomtatványokból vagy kéziratokból. Ezeknek a forrásoknak a datálása sem előzi meg minden esetben az átiratok keletkezési idejét. (Az utóbbira jellegzetes példa a VI. rapszódia második [b] témája; első változata 1840-ben jelent meg nyomtatásban, de legkorábbi forrása csak 1843-ból mutatható ki.[22] Amellett a kéziratos alakban fennmaradt zenei anyag kormeghatározása mindig kérdéses.[23] Hogy Lisztnek több száz, magyar tánczenét tartalmazó kotta — közöttük sok kéz-

irat — állott rendelkezésére, az régóta ismeretes.[24] Sajnálatosan az egykor birtokában lévő hatalmas anyag későbbi sorsáról semmi értesülésünk nincs; a hazai és külföldi közgyűjteményekben őrzött kottákon mindeddig nem sikerült olyan jelet fölfedezni, amely liszti hagyatékra utalna.[25] Ennek ellenére nem reménytelen egyes esetekben Liszt közvetlen mintáinak a kimutatása. Ezt már Major is megkísérelte.[26] Feltűnő azonban, hogy jegyzékéből hiányzik a Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből nevezetes sorozata, amely három esetben forrása lehetett Lisztnek.[27] A zeneszerző eljárásához — hogyan alakította át az előtte álló tételt, esetleg mit hagyott meg változatlanul — érdekes, sőt értékes tanulságul szolgál az Ungarischer Romanzero sorozat, melyet ugyan nem fejezett be, de torzó formájában is rokonítható a rapszódiákkal.[28] Ritka alkalom biztos talajon szembesíteni a művet a mintával, az előzménnyel. Ami az utóbbit illeti, ismét a Veszprém megyei nóták darabjait foghatjuk vallatóra a legsikeresebben.[29] Külsőségeiben is a legfeltűnőbb, hogy Liszt megtartotta a közvetlen forrás hangnemét (előjegyzését), ahol pedig eltért tőle, jelezte az eredeti hangnemet.[30] Ugyanígy járt el Liszt más forrás esetében is; l. a Makói csárdásnak, Mátray Gábor és Lóczy János egy-egy közlésének átiratát,[31] a rapszódiasorozatokban pedig azokat, amelyeket Liszt közvetlen forrásaiként már említettünk. A mintához való ilyen értelmű ragaszkodást tényként kell elfogadnunk, ésszerű magyarázatát nem tudjuk adni. De vajon kimutatható-e Lisztnek ez a szokása azoknak a feldolgozásoknak az esetében is, amelyek — mai ismereteink szerint — csak kéziratos forrásokra vezethetők vissza? Pontosan így van ez mindkét ciklus néhány darabjában.[32] A sort ma már ki lehet egészíteni egy újabb adattal: a




*A keszthelyi Helikon Könyvtár 2495 jelzetű kéziratának 3v lapja*

IV. rapszódia első témája ugyanis megvan egy kéziratos gyűjteményben, amelyre eddig senki sem figyelt föl. Mivel ennek a verbunkos táncokat tartalmazó kéziratnak anyaga összefügg az előzőkben már említett témák egyikével-másikával, indokoltnak tartom ismertetését.

A keszthelyi Helikon Könyvtár 2495 jelzetű, Fortepianóra alkalmaztatott Magyar Tántzok címet viselő kottás kézirata hét táncdarabot tartalmaz. A címlap alján jobboldalt, a legalsó vonalrendszer fölött, az egykori tulajdonos neve olvasható: Gr. Leo F. Nyilvánvaló, hogy Festetics grófról van szó, a magyar zeneéletben tevékeny szerepet játszó zeneszerző főúrról, „aki a fiatal, virtuóz Liszt leglelkesebb csodálói közé tartozott."[33] Liszt neki ajánlotta a III. és XIII. magyar rapszódiát. Érdekes, a füzet öt darabját megtaláljuk a könyvtár 2062 jelzetű táncgyűjteményében is.[34] A kétféle közlés összevetéséből kiderül, hogy kéziratunk — szinte bizonyosra vehetjük — forrása volt ez utóbbi második részének, amely külön címet is kapott: Fehér Vármegyében Közönségessen Kedvelt Magyar Tántzok 1823. Az is megállapítható, hogy az első rész 15. darabját viszont nem innen vette át az ismeretlen másoló; kísérete ugyanis — valamint néhány ütemben a jobb kéz szólama — egyszerűbb, mint kéziratunk 7. számában. A tánctételek közül kettő (3. és 6. sz.) más forrásból eddig nem került elő. Liszt átiratai közül négynek találjuk a nyomát: az 1. és 5. sz. a Magyar Dallok sorozatában jelent meg (III, 9. —[e], ill. [b] téma), a 3. sz. a Magyar Dallokban (II, 7.) és a IV. rapszódiában mint első téma, a 7. sz. pedig a már említett befejezetlen kéziratból, az Ungarischer Romanzeróból ismeretes.[35] Bármennyire is csábító volna kijelenteni, hogy ez a kézirat közvetlen forrása lehetett Lisztnek, nem tehetjük, mert semmi elfogadható, kétségtelen bizonyíték nincs rá. Mellette szól, hogy Liszt mind a négy témát kéziratunkéval azonos hangnemben használta föl, és az, hogy a IV. rapszódia kezdő témáját máshonnan nem ismerjük. Ellene, hogy az 5. és 7., Biharinak tulajdonított táncdarab néhány hangban eltér a Liszt-közölte formától, továbbá: az utóbbinak közvetlen forrása — mint ki lehetett mutatni — a Veszprém megyei nóták volt. Egyébként mindkettő számos más forrásból is előkerült.[36] A 2495 jelzetű kéziratra jellemző, hogy egyik darabnak sem nevezi meg a szerzőjét. Ezért is merem megkockáztatni a föltevést: a 3. szám (Andante poco Adagio) Csermák műve, miként a IV. rapszódia másik két témája is Csermák-kompozíciókon alapszik.[37] Áttekintésül álljon itt a két kéziratnak és Liszt két ciklusának összefüggéseit mutató táblázat.

| 2495 | 2062 | MD | RH |
|---|---|---|---|
| 1. Poco Allegro Trio | = (II) 4. Poco Allegro Frissen | III, 9 [e] | — |
| 2. Moderato | = (II) 7. Moderato | — | — |
| 3. Andante poco Adagio | — | II, 7 [a] Andante cantabile (quasi Adagio) | IV [a] Quasi Adagio altieramente |
| 4. Adagio | = (II) 8. | — | — |
| 5. Presto | = (II) 3. | III, 9 [b] | — |
| 6. Adagio | — | — | — |
| 7. Adagio | ≠ (I) 15. Adagio con Espressione | (Vö. UR 6.) | — |

Nézzük meg most közelebbről a IV. rapszódia első témájának mintáját (l. a fakszimilét), s vessük össze Liszt feldolgozásaival. A 8+8 ütemből álló két szakasz nem mutat periodikus tagolódást. Az Esz-dúr darab első tagjában egy oktávval magasabban variáltan megismétlődik a téma ($a+a_v$), s B-dúr felé tér ugyan ki (6—7. ü.), de végül is Esz-ben zárul. A két záradék azonban tökéletesen kiegészíti egymást: először fölfelé, másodszor lefelé haladó skálamenettel. A második szakasz előtagja két megismételt ütemen keresztül tonikai orgo-

napontra épülő váltóhangok sora tercmenetben. Az utótagban folytatódik az orgonapont, de a szinkópás motívumot mozgó középszólam ellenpontozza, amely a jobb kéz kvartugrással fejelt oktáverősítésű skálamenetével csatlakozik a nem éppen szokványos zárlathoz.

Mit vett át ebből Liszt, és hol változtatott az előtte álló zenei szövegen? Az eredeti kéttagú formát — elhagyva a szokásos ismétléseket — az első szakasz variált visszatérésével háromtagúvá alakította át. A dallam lényegesen nem változott.[38] A két helyen is előforduló díszítés (Doppelschlag) jelét feloldotta, de kétféleképpen: a 3. ütemben apró hangjegyekkel jelezte a szokott megoldást, a 6.-ban rövid előkés tizenhatod-figurációval, az előző ütem mintájára. Tanulságosabb a harmonizálás elemzése. Meglepő, hogy Liszt itt inkább finomításokra törekedett, mint teljesen új megoldásokra. Változatosabb kíséret kedvéért cserélte föl például a IV. fokú akkordot $II^7$-re (2. ü.), az V. fokot $II^6$-re (4. és 8. ü.). Nagyobb beavatkozásnak számít a 6—7. ütemek akkordsora:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Minta: | | IV | $II^6$ | IV | $IV^{6\#}_{5}$ | (V) | $I^6_4$ | $V^7$ |
| | Esz | | | (♮) | (♮) | | | |
| Liszt: | | IV | II | VI | $IV^{4\flat}_{3\flat}$ | $I^6_4$ | $VI^{4\flat}_{2\#}$ | $V^7$ |

Az eredeti letét legmarkánsabb hangzata a III. fokú mellékdomináns, amely először a megcélzott c-moll I. fokára (1—2. ü.), második alkalommal a VI. fokra (5—6. ü.) oldódik. Ezek a fordulatok változatlanul megmaradnak a Magyar Dallok 7. számában, sőt egy harmadikkal egészülnek ki az utolsó előtti ütemben:

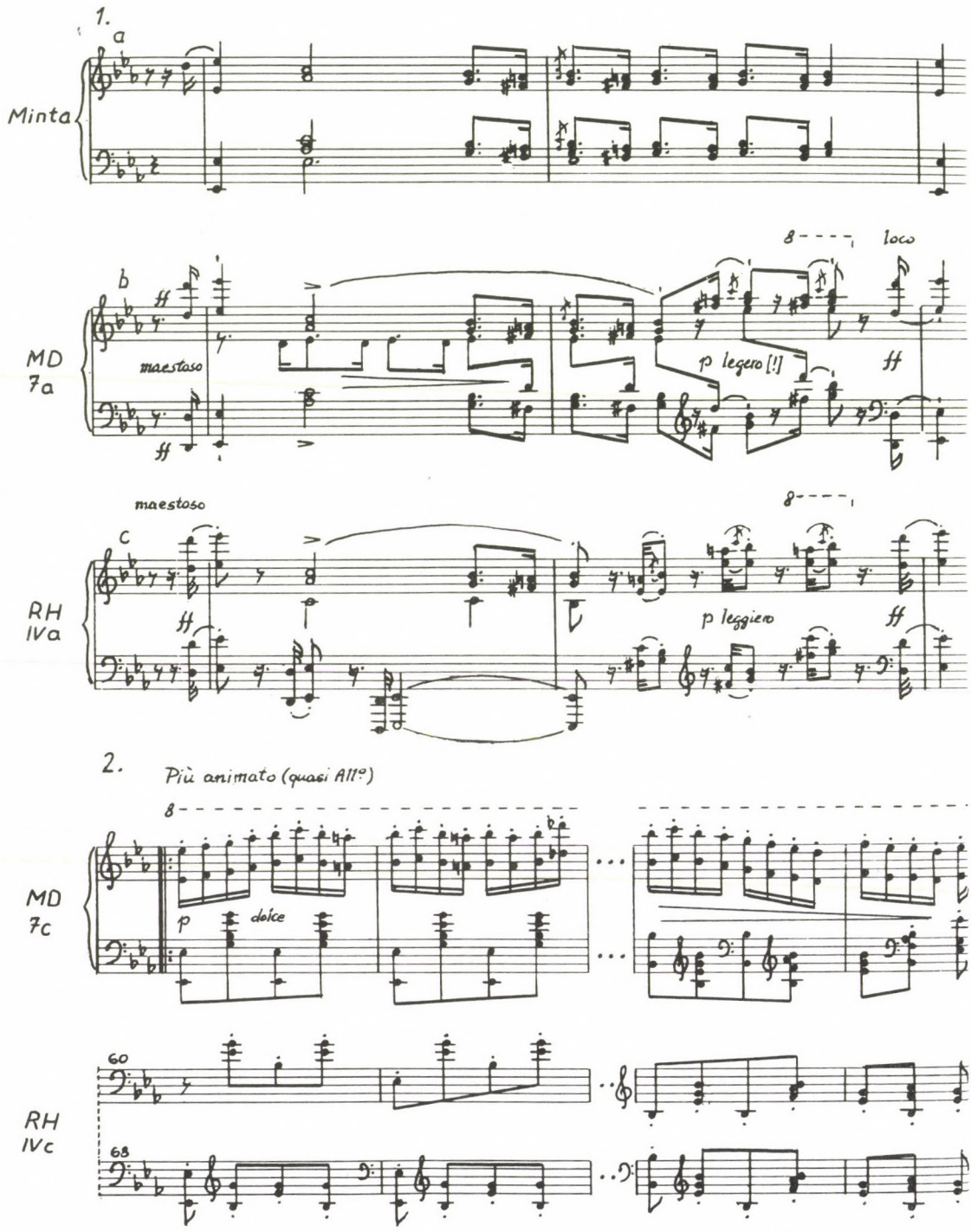
Esz I $III^{\flat}$ $II^6$ $I^6_4$ V .

Ez az akkordsorozat lehetőséget ad a feldolgozónak arra, hogy az előző ütem dallamát a bal kéz felső szólamában (mintegy tenorfekvésben) imitálja. A darab első felében uralkodó kíséretmódot („esztam"[39]) Liszt, a 4. és 8. ütem kivételével, következetesebben érvényesíti. Sajátos átalakításon ment át a darab második fele, különösen a 9—12. ütemekben. Liszt a kis pontozott ritmus mozgalmas osztinátóját kiterjeszti időben és térben. Időben azzal, hogy a szinkópás ütemek hosszú akkordja alatt a középszólamban is megszólaltatja (ez nem más, mint az eredetiben is előforduló tizenhatod ütemelőző végigvitele négy ütemen keresztül); térben pedig kétszeri oktávváltással. Ez utóbbinak külön jelentőséget ad a kopulált kettős váltóhangok fölcserélése tömör akkordokkal:

g $VI^6$ $V^6_{(\#)}$ majd I V# .

(L. az *1. kottapéldát:* a és b.) A 3. ütemben Liszt már élt, bár szerényen, a kromatikával; ezt az effektust a 13. ütemben megsokszorozza, ellentétben a minta diatonikus szólamvezetésével.

Nem kevesebb tanulsággal járhat a korai letét és a végleges megfogalmazás összevetése. Az első szakaszban alig van eltérés. Említésre érdemes mindjárt az első ütem két arpeggiója az „utánütő" hangzatok helyén, a 2. ü. dallamában a 3. ütemre vezető skálamenet (*g ász á/b* helyett: *fisz g á/b*), a 7. ütemben a második nyolcadra eső akkord hangjainak magasság sze-


1.
a
Minta
b
MD
7a
maestoso
8
loco
p legero [!]
ff
maestoso
c
RH
IVa
p leggiero
2.
Più animato (quasi All°)
MD
7c
p
dolce
RH
IVc
60
68

rinti elosztása a két kézben (ez nyilvánvalóan könnyítést jelent az előadónak), s ugyanott a dallamban közbeiktatott, kiírt ékesítés. A második szakaszban Liszt lényegesen változtatott első elképzelésén: lemondott a középső szólam következetes osztinátójáról (az agreszszív ritmus továbbvitelét az erőteljes basszusra bízta), egyúttal kiküszöbölte a moll V. és VI. fokának „szabálytalan" összefűzéséből adódó kvintpárhuzamokat. (L. az *1. c kottapéldát.*) A befejező ütemek eltérései: a 14. ü. második arpeggiója ki van írva hangjegyekkel, a 15. ü. akkordja pedig egyszerűbb. A tételt, már a Magyar Dallokban is, az első szakasz (1—8. ü.) változata követi. Feltűnő, hogy a IV. rapszódiában ez a rész mennyire leegyszerűsödött; ha nem maradtak volna meg a csekély mértékben megváltoztatott jellegzetes liszti passzázsok, mondhatnánk: könnyebbé vált. A jobb kéz csak a dallamot játssza, a balban nincs triolás mozgás, a kíséret akkordikus. A 20. ütemben elmaradt a kromatika, nincs kvintola, szeptola; a 21—23. ütemek bal kezében átkötések helyett sima szólamvezetést, illetve akkordsorozatot találunk; a 24. ütem is egyszerűbb lett. Távol áll tőlem az általánosítás szándéka — egyetlen példa alapján ez semmiképpen sem volna indokolt —, de szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy Liszt az átiratok első verziójának átdolgozásakor nem törekedett feltétlenül és öncélúan a technikai nehézségek fokozására, sőt, egyes esetekben inkább egyszerűsítésre, viszonylagos könnyítésre. Ugyanez a szándék nyilvánul meg a rapszódia harmadik témájának végleges megfogalmazásában is. (L. a *2. kottapéldát.*)

Ha a máig ismeretlen eredetű témákra irányítjuk figyelmünket, befejezésül megállapíthatjuk, hogy a IX. rapszódiának [c] témája, a XI. rapszódia teljes tematikája, a XII. [c] témája (féldallam?) és a XIV.-nek három témája [b—d] forrásaikat tekintve még földerítésre vár. Az első ciklus Liszt által át nem dolgozott darabjai közül mindössze háromnak ismeretlen a mintája; ezek: I. füzet 1. sz.[40], 3. sz. és X. f. 17. sz. [f] téma. A további kutatásnak tehát e témák forrásaira kell irányulnia. Szükséges azonban még annak a rapszódiákkal rokon, s mindeddig figyelembe nem vett zeneirodalomnak a vizsgálata és sajátosságainak elemzése is, amely megelőzte Liszt alkotásait. Ezzel fény derülhet arra, milyen stiláris alapról indult el és fejlődött ki a mester egyéni magyaros stílusa.

[1] Ezt azért is szükséges hangsúlyozni, mert mindkét ciklus anyagából készültek különféle átiratok (többek között hat zenekari rapszódia) és sorozaton kívüli kiadások is. Részletes számbavételüket l. Z. Gárdonyi: Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. In: Franz Liszt — Beiträge von ungarischen Autoren, hrsg. von Klara Hamburger. Bp. 1978. 197—225. l.

[2] Liszt Ferenc magyar rapszódiái. Muzsika 1929, 1—2. sz., 47—54. l.

[3] A XIII. rapszódia öt témája közül csak egy maradt egyelőre földerítetlen.

[4] Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts. Ungarische Bibliothek für das Ungarische Institut an der Universität Berlin, hrsg. von Julius von Farkas. Erste Reihe 16. Berlin und Leipzig 1931.

[5] Liszt hagyatékában fennmaradt, de nem autográf kézirat a weimari Liszt Múzeumban. Jelzete: Ms. Z 12. Pontos címe: Nagy Poutpourri [!] Egyveleg / 4 Kézre Zongorara / Lißt János Ur hátra maradt / Nemzeti Notaibul.

[6] I. m. 36—38. l.

[7] Uo. 33—36. l.

[8] Uo. 40. l. — Hogy az új adatok mely témákra vonatkoznak, áttekintést ad a függelékben közölt táblázat (176—179. l.). Eszerint Gárdonyi még a következő témákat találta meg a régi magyar zeneirodalomban: első ciklus I/2 (I. füzet, 2. sz.), II/7 [c] téma (végleges formájában l. Rhapsodie Hongroise IV [c]), III/9 [a—d], IV/10, 11 [c] (= RH VI [d]), VIII/15 [a—b, d—e] (= RH VII [a—b, d]), [XIII]/20 [e] (= RH XII [e]), Pesti karnevál [d] (= RH IX [d]). A második ciklusból nincsenek olyan ismert eredetű témák, amelyek az elsőben nem fordulnak elő.

[9] Uo. 11—16. l.

[10] Uo. 39—60. l.: III. Der Stil der Ungarischen Bearbeitungen Liszts im Verhältnis zu den Vorbildern.

[11] Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet (forrástanulmányok Liszt magyar műveihez). Ethnographia — Népélet 1939, 3—4. sz.

[12] Gárdonyi az esetre így emlékezett vissza: „Auf die Anregung von Zoltán Kodály hin hat der Verfasser dieser Studie zum Liszt-Jubiläumsjahr 1936 die Herausgabe der Quellenforschungen in ungarischer Sprache mit der ausführlichen Benennung sämtlicher bis dahin erforschter Quellen vorbereitet. Dieses Manuskript *Magyar melódiák Liszt műveiben* [...] hatte seinerzeit Zoltán Kodály, dem Herausgeber der Schriftenreihe *Magyar zenei dolgozatok* [...] vorgelegen, es wurde dann jedoch zugunsten der inzwischen fertiggestellten und das gleiche Thema behandelnden Arbeit M—1940 [l. a 11. jegyz.] zurückgestellt." Paralipomena..., i. h. 202. l.

[13] L. Major i. m. (1940) 35—36. l.

[14] Ez a megállapítás ma is helytálló. Nem szabad azonban úgy értelmeznünk, hogy Liszt nem is akarta őket megjelentetni. A bécsi Stadt- u. Landesbibliothek zenei gyűjteménye M 26387/c jelzettel őrzi az említett négy füzet nyomdai levonatait (Haslinger 11041-44), s a kiadó — A. Weinmann szerint — 1849-ben hirdette is a Wiener Zeitungban. (L. Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára, szerk. Bónis Ferenc. Bp. 1969. 149. l.; uő: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger. Band 3. Tobias Haslingers Witwe und Sohn und Carl Haslinger qdm. Tobias (Wien 1843—1875), München—Salzburg 1983. 57. l.) Úgy látszik tehát, hogy a szerző menet közben állította le a nyomdai munkálatokat. Ennek egyetlen ésszerű magyarázata lehet: ekkor már erősen foglalkoztatta őt az új, véglegesnek szánt rapszódiasorozat gondolata. Legfeljebb csak azon csodálkozhatunk, hogy ez nem korábban történt, hiszen az I. rapszódia 1846-ban, a II. pedig 1847-ben már elkészült, s ez utóbbi befejezése előtt pár hónappal Liszt egy levélben úgy nyilatkozott, hogy a Pesti karnevállal a ciklust — ti. a rapszódiák első sorozatát — teljesnek gondolja. (L. Paralipomena ..., i. h. 199. l.) Ezeknek a füzeteknek magyar témái a második ciklusban átdolgozva kerültek kiadásra. A 20. füzetet Gárdonyi ismertette elsőnek (Liszts 20. ungarische Rhapsodie. In: Ungarische Jahrbücher X/3. (1930) 293. Vö. Paralipomena ..., i. h. 220—222. l.), s Rumänische Rhapsodie címmel Octavian Beu rendezte sajtó alá (1936, Universal Edition). A mű keletkezéstörténetével, témáinak elemzésével, s eredetük felkutatásával László Ferenc foglalkozott behatóan (Klavir és koboz. Bucureşti 1989).

[15] L. az 1. jegyz.

[16] I. m. 205. l.

[17] I. m. 215—216. l.

[18] Vö. Major Ervin: Bihari János verbunkosainak visszhangja a XIX. századi magyar zenében. Új Zenei Szemle 1952. 4. sz. 18—19. l., ill. Fejezetek a magyar zene történetéből. Válogatott tanulmányok. Magyar zenetudomány (szerk. Bónis Ferenc) 8. sz., Bp. 1967. 139. l.

[19] Gárdonyi i. m. (l. a 4. jegyz.) 22. l.; uő Paralipomena ..., i. h. 206. l.

[20] Liszt Ferenc III. magyar rapszódiája. Muzsika 1987. 5. sz. 16—17. l.

[21] Major, i. m. (1940) 17. l., Gárdonyi: Paralipomena ..., i. h. 207. és 213. l.

[22] Major, i. m. (1940) 8. l., Gárdonyi: Paralipomena ..., i. h. 206. l.

[23] Vö. Papp Géza: Az úgynevezett Chlopicky-nóta. Néhány hangszeres adalék Liszt VI. rapszódiájának első témájához. Magyar Zene 1987, 43—48. l.

[24] Peter Rabe: Franz Liszt II. Liszts Schaffen. Tutzing [2]1968. 261. l.; Gárdonyi: i. m. (l. a 4. jegyz.) 27—28. l.; Papp Géza: Liszt ismeretlen verbunkosátiratai. Magyar Zene 1987. 174. l.; uő: Unbekannte „Verbunkos"—Transkriptionen von Ferenc Liszt — „Ungarischer Romanzero". Studia Musicologica, Tom. XXIX. (Bp. 1987) 185—186. l.

[25] Kivétel a Nagy potpourrihoz csatolt kották egy része. L. az 5. jegyz.

[26] L. Major: i. m. (1940) 27—28. l.

[27] Első ciklus II/7 = RH IV. [c]: MNVV V. fogás [füzet] 40. sz.; III/8 [c]: MNVV VI/49.; X/17 = RH XIII [c]: MNVV VIII/64.

[28] L. Papp Géza: i. m. (1987) (l. a 24. jegyz.)

[29] Ungarischer Romanzero [3. sz.]: MNVV IX/69; UR [4]: MNVV VIII/61; UR [6]: MNVV VI/41; UR [7]: MNVV XII/105 és VI/43 (ez utóbbi adattal helyesbítem korábbi téves megállapításomat); UR [9]: MNVV V/37.

[30] Vö. Papp: i. m. Magyar Zene 1987. 175. és 177. l.; Studia Musicologica 1987. 189. és 194. l.

[31] UR [11], [1] és [17] sz.

[32] Első ciklus II/7 [b] ( = RH IV [b]), III/9 [e], IV/11 [a] ( = RH III [a]) és [c] ( = RH VI [d]).

[33] Prahács Margit: A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka. In: Zenetudományi Tanulmányok VII. (szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes) Bp. 1959. 497. l.

[34] Részletesen ismertette Bónis Ferenc: Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből. In: Zenetudományi Tanulmányok I. (szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes) Bp. 1953. 697—732. l.

[35] Papp: i. m. Magyar Zene 1987. 177. l. Studia Musicologica 1987. 194. l. és 206—207. l. (közlés), a minta fakszimiléje uo. 184. l.

[36] Vö. Bónis: i. m., i. h. 704. és 721. l.

[37] Gárdonyi: Paralipomena..., i. h. 205—206. l.

[38] Kottagrafikai elírásnak kell tekintenünk a *b* módosítójel hiányát a 7. ü. utolsó előtti *ász*$^2$ hangjegyénél, és esetleg a 15. ütemben is a feloldójel elmaradását az *é*$^2$ elől. Ez utóbbi észrevétel megkérdőjelezhető, mert a végleges megfogalmazásban (IV. rapszódia) szintén *esz* áll!

[39] Pontos definícióját l. a Brockhaus—Riemann Zenei Lexikonban (I. köt., Bp. 1983. 533. l.). Billentyűs hangszerre értelmezve olyan általánosan elterjedt kíséretmódról van szó, amelyben a basszus viszonylag súlyos, az akkord többi hangja pedig súlytalan helyen szólal meg. Gárdonyi — Kodály szóbeli közlése alapján — a „kontratempo" elnevezést használta a XIX. századi népies hangszeres zene e sajátságának meghatározására (I. m. 1931. 10. l.).

[40] Major szerint ez „nem látszik feldolgozásnak." I. m. (1940) 8. l.

*FANCSALI JÁNOS:*

# *LISZT FERENC ERDÉLYI TANÍTVÁNYAI*

*II. SIMAY ROZÁLIA, LISZT FERENC ÖRMÉNY-MAGYAR TANÍTVÁNYA*

Az Erdélyben meghonosodott örmények kulturális életéről igen keveset tudunk. Moldovából kimenekülve az ottani üldöztetések elől, a XVII. sz derekán[1], az erdélyi magyarság életébe hamarosan, jószívvel vettek részt[2], fokozatosan és egyértelműen a magyar nyelvhez, irodalomhoz, kultúrához kapcsolódva[3]. A befogadó nemzet közismert toleranciája is elősegítette beolvadásukat. Az egész folyamatról igen eltérő adatokat őriz nemcsak a legutóbbi összefoglalás, hanem még a korabeli irodalom is[4]. Az erdélyi örménység asszimilálódása rendkívül gyorsan történt, de nem letelepedésüktől kezdve folyamatosan, hanem a polgárosodás azon fokától, mely gazdasági, társadalmi föllendülésüket biztosítani tudta[5]. Így a múlt században, a már rég ismert tevékenységek — kereskedelem, pénzügyek, egyes mesterségek — mellett egyre többen fordultak az orvosi, jogi vagy művészi hivatás felé. Szorgalmuk, pontosságuk, tudásuk, lojalitásuk egyre több erdélyi örmény-magyart fontos, kiemelkedő állásba juttatott és ezen irányzat az első világháború végéig nyomon követhető.

Fontosnak vélem rögzíteni, hogy ezen beolvadás a magyarságba történt és csekély valószínűségértéket tulajdoníthatunk az utóbbi években román nyelven megjelent számos írásnak, mely az erdélyi örménység a román népben, román nyelvben történt asszimilációját próbálja elhitetni. Utólag a román nyelven örmény népmeséket közlő forrásokról kiderült, hogy fiktív személyek, puszta fizikai létük sem bizonyított[6]. Ennél sajnálatosabb hogy némely örmény-magyar származású erdélyi művész hovatartozását is tévesen terjesztik[7]. Zenei téren Hollósy Kornélia esett elsőként áldozatul. A román zenetörténészek leginkább Lakatos István írására hivatkozva[8], román énekesnőnek tartják őt[9]. Kevésbé ismert, de a múlt századi Nagybánya zenei életében vezető szerepet játszott Schönherr Antalné Csausz Anna, kinek neve román helyesírással — Ceaus — mintegy román származását igazolandó — jelent meg[10].

Az erdélyi örmény-magyarok zenei szerepének tárgyilagos fölmérését szeretné elősegíteni kéziratos tanulmányom, mely a legfontosabb örmény származású muzsikusokkal foglalkozik, további fölsorolástól tehát itt eltekintek.

Végül nem hanyagolható el egy összehasonlítás: úgy az erdélyi szászok, mint az örmények családalapítási törekvései leginkább saját nemzetiségük zárt rendszerében valósultak meg. És ebben közrejátszottak gazdasági és nemzetiségfönntartó megfontolások egyaránt. Mégis mennyire eltérő eredménnyel! Az örmények magyarságba való beépülése saját akaratuk szerint, tiszta örmény családok keretében történt, míg a szászok elszigetelődő közösségteremtése továbbra érvényesnek bizonyult. De a végkifejlet immár nem kétséges: az örmény — immár magyar nyelvű —, közösségek Erdélyben Trianon után lassan fölszámolódtak[11], a szász közösségek pedig a II. világháború eredményeként létrejött szociálpolitikai állapotok miatt kezdtek emigrálni, bizonyítva, hogy még az öntudatos izolacionizmust is legyőzi az intolerancia.

Az örményeket pedig, mintha utolérte volna azon türelmetlenség, mely elől menekültek Moldovából 1670-ben és amely most már beteljesedett.

Simay Rozália mindenben igazolja az erdélyi örménység előbb leírt sorspályáját. Jómódú, reprezentatív családban született, tanulmányai a legmagasabb szinten művelték ki született zenei adottságait — tehát célszerűek. Házassága: ugyancsak egy erdélyi örmény származású férfival, ki nemcsak ügyvédként jeleskedik, hanem társadalmi vállalásai, irodalmi működése révén is közismert személyiség. Gyermekeik hasonló útra lépnek. Trianon előtt elveszíti férjét, majd korban való előrehaladtával egyidőben meggyengül életföltételeinek anyagi alapja[12], talán csak a régi jólét emlékével él.

Apja, Simay Gergely Szamosújvár nagytekintélyű polgára volt. Régi örmény családból származik, mely vezető szerepet vitt korábban is. Az 1723-ban emelt első örmény kőtemplom, a Salamon-templom neve Simay Salamonhoz fűződik, hálából az építésben vállalt szerepéért. Majd a Simayak nemesi rangot nyertek Simay Lukács révén 1760. május 26-án Mária Terézia osztrák császárnőtől[13]. Gergely, az apa, országgyűlési képviselő, törvényszéki elnök, királyi tanácsos, Szamosújvár polgármestere, egyházmegyei főgondnok[14], hétszer volt a város megválasztott országgyűlési képviselője.

Simay Rozália korábbi tanulmányairól kevés adatunk van. A szamosújvári iskolák értesítői nem voltak hozzáférhetők, de utólagos utalást találtunk Szongott Kristóf írásaiban, amikor Rozália zenei sikereiről tudósít az Armenia lapjain[15]. Magántanulmányainak tanúságát lásd még Szongott Kristóf: Egy zongoraművésznő — Kábdebó-Simay Rozália című írásában[16]. Valószínű, komoly zenei képzésben részesült még 1875 előtt, bár később nem túl dicsekedve említi ennek minőségét: „nekem nagy élmény volt, hogy annyi gouvernant után végre Sipostól tanulhattam, annál nagyobb ambícióm nem is volt".[17] Leánytestvérei ugyancsak jól zongoráztak, ezt nyilvános hangversenyeken számtalanszor bizonyították Szamosújvárt, Bánffyhunyadon, Kolozsvárt. (Vö. Kolozsvári Lapok 1899. 242., MP 1874. jan. 1.)

Siposs Antal 1875. okt. 3-án nyitotta meg Budapesten a Kecskeméti u. 14. sz. alatti lakásán „Magasabb zongora és zenészeti tanfolyam"-át[18]. Az iskola első éveiről Vajda Viktor, az iskola korábbi jegyzője, írt kötetnyi beszámolót, melyben igen dicsérőleg említi meg Simay Rozália nevét. „Szorgalmas és hálás tanítványok hirdették nevét, oly tanítványok, kik akármely külföldi elsőrangú intézetnek is díszére válnának. Ilyen többek között... Simay Rozália..."[19] Milyen is volt a Siposs-zeneiskola és milyen helyet foglalt el Budapest zeneéletében? Simay Rozália és sok más jeles zongoraművész Siposs-matinéin aratta az első tapsokat. (A Zeneakadémia akkor még csak gyengélkedett, mikor a Sipos Antal iskola három reggélyt rendez 1876-ban)."[20] „Sipostól jön a legtöbb hazai utánpótlás évek során át Liszt akadémia osztályába."[21] Itt, ebben az iskolában tünteti ki magát Róza kisasszony, veszi észre természetszerűleg őt Liszt Ferenc is, ki a Siposs-tanítványok nyilvános föllépéseit folyton nyomon követte.

Bár az első két év nyilvános vizsgáin nevét nem találjuk, a Siposs-iskola matinéin 1876 tavaszán többször szerepel. Február 17-én Liszt: Magyar roham indulóját Keczer Ida, Zaphiry Helén, Romotsa Ilonka mellett adta elő[22]. Másodszorra április 10-én az Európa-szálló dísztermében rendezett Liszt-matinén a műsor 2. pontja a Don Carlos-ábránd, a 7. pontja pedig Gobbi H. Liszt-jubileumára szerzett ünnepi kantátája 4 kézre, ezúttal Batizfalvy Ilonkával[23]. E két hangverseny nyomait nem találtam meg sem a Fővárosi Lapok, sem a Pesti Napló korabeli számaiban[24]. A fenti két hangverseny időpontja a sajtó szerint a következőképpen módosul: 1876. febr. 17. helyett — 1876. dec. 17., ezen matinén ott volt Liszt Ferenc is[25], 1876. ápr. 10. helyett 1878. márc. 10-én találjuk meg az említett műsort és szereplőket[26]. Liszt ezúttal is megjelent. De a korabeli sajtóban Simay Rozália nevét más alkalommal is olvashatjuk, mégpedig a társadalmi élet krónikájában: Szamosújvárt, a farsang alatt részt vett a korcsolyázók bálján[27], Budapesten az Írók és Művészek bálján, majd a korcsolyapikniken, Kolozsvárt[28]. Vajda Viktor szerint 1877. jan. 27-én, a Siposs Antal saját lakásán rendezte matinén, a műsor első pontja Liszt Ferenc „Sz. Erzsébet legendájából" a „Keresztes vitézek indulójának" 8 kezes átiratát játszta Kövér Ilonka, Glacz Janka, Krivácsy Ilona és Simay Rozália[29]. A sajtóban ennek nyomait megintcsak nem leltem, alig 1878 januárjában találva meg a hangverseny krónikáit, Liszt és Haynald ottlétét is megem-

lítve[30]. E sok téves adat dacára 1877 tavaszán mégis beszámolhatunk egy újabb Siposs-matinéről — márc. 11-én —, melyben a következő 8 kezes átiratok közül Seilern Hugo Liszt-indulóján volt a sor. Előadóira — Sárkány Ilona, Almássy Miklós, Simay Róza, Sárkány József-re —, „a legjobb növendékekre" Liszt Ferenc is kíváncsi volt[31]. (A jótékony célú föllépések sorát, tudomásom szerint, Simay kisasszony Szamosújvárt kezdte, a helybeli tűzoltók számára beszerzendő hangszerek javára rendezett estén, vasárnap, 1877. szept. 16-án, melynek műsorát nem ismerjük[32].) Az eddig felsorolt négy budapesti hangverseny mindegyikén — 1876. dec. 17., 1877. márc. 11., 1878. jan. 27., és márc. 10. — melyeken Simay Rozália (is) föllépett —, a Siposs Antal-iskola rendezésében —, ott találtuk a közönség soraiban Liszt Ferencet. Így a nagy mester számára Simay Rozália neve, fejlődése folyton szem előtt volt. E hangversenyek közé ékelődik egy másik estély Siposs Antalnál 1878. febr. 16-án. Ekkor játszta újból Rozália kisasszony egyik későbbi sikerdarabját Liszt Ferenc: Don Carlos ábrándját — melyet márc. 11-én, mint már láttuk, újra előadott[33]. A Siposs-iskola év végi nyilvános vizsgahangversenyein szép sikerrel szerepelt. Július 13-án a Magyar verseny 10. száma a Klapka-induló volt Siposs Antal átiratában, ezzel Simay Rozália I. díjat nyert. Ugyanekkor, a műsor záradéka Liszt második Magyar Rapszódiája volt Zaphiry Helén és Simay Rozália előadásában[34]. Másnap, július 14-én is játszik, de erről majd bővebben a 34. sz. jegyzetben. Teljesítményeit külön, személy szerint egyszer sem értékeli a krónikás, de maga a szerepeltetés tény — és cikkbeli megemlítése pozitívan minősíti föllépéseit. Ne feledjük, a napilapoknál szakképzett zenekritikusok alig voltak, így egyedül a beszámoló jellegű rövid krónika volt hivatva az utókort is tudósítani a történtekről. De ezenkívül is, csak a zenekari hangversenyek vagy a külföldi vendégművészek kaptak terjedelmesebb méltatást.

Ezután neve eltűnik elég hosszú ideig, de még következő év őszén sem léphetett föl, hisz 1879. nov. 3-án Szamosújvárt elhunyt özv. Simay Lukácsné, Simay Gergely édesanyja. A gyászban két testvére, gyermekei Gerő, Margit, Rebeka és Róza és „számos unokák" jelentették a családi kört[35].

1880 eleje kétségkívül sikeres volt Simay Róza számára. Előbb, Siposs András második növendékhangversenyén, a Hungária-szálló dísztermében febr. 16-án Ruhoff (cselló) közreműködésével Mendelssohn D-dúr cselló—zongora szonátáját adta elő. „Simay Rozália... kísérte Ruhoff úr szép gordonkajátékát, mihez kifejezéssel és technikai biztonsággal csatlakozott, kár hogy kihagyták a szonáta legszebb tételét, a pikáns scherzot."[36] Következett a március elseji föllépése, mely meghozta Liszt elismerését és meghívását. Szakítsuk meg egy pillanatra az időbeli folyamatot, és idézzük föl Simay Rozália vallomását, emlékeit ezekről az időkről[37]. Olvasás közben fölelevenítjük a tényeket is, melyek bizony ellent is mondanak egyszer-egyszer ennek a beszámolónak. Tudomásom szerint ez az egyetlen személyes közlése Liszt Ferencnél való tanulmányairól, mely nyomtatásban is megjelent. Valószínű, hogy levelezése bőven tartalmazott értékes adatot kutatásunk tárgyában, de sajnos a család marosvásárhelyi ága kihalt, házukat pedig lebontották. Így szerintem elpusztult mindaz ami még tanúskodhatott volna[38].

„Benyitottam hát Édesanyám szobájába és formálisan meginterjúvoltam őt.

Öregasszonyok szívesen emlékeznek...

Elmeséli, hogy két télen át volt Liszt Ferenc tanítványa: 1880 és 1881-ben. Eredetileg Siposs Antal magán-zeneakadémiájára járt a Kecskeméti utcában. A Siposs-növendékek rendszeresen szerepeltek nyilvános matinékon, amelyeken Liszt is meg szokott jelenni, nemcsak mert Siposs valamikor kedvenc tanítványa volt, hanem azért is, mert a magyar muzsika sorsa mélyen érdekelte.

Itt átmelegszik a beszélő hangja és látható élénkséggel folytatja:

— Mi, húsz év körüli leánykák[39] áhítattal tekintettünk az abbé-ruhában járó, hosszú fehérhajú Lisztre. Engem a Redoute-ban hallott zongorázni: Krisztinkovics Bélával Beethoven: Athén romjai-t adtuk elő két zongorán, Liszt átiratában[40].

— Nekem nagy élmény volt, hogy annyi guvernant után végre Siposstól tanulhattam, annál magasabb ambícióm nem is volt[41]; boldog voltam, éjjel-nappal zongoráztam. Nagy volt

hát meglepetésem, amikor tanárom másnap közölte, hogy Liszt magához hívat, fel akar venni a Zeneakadémiára[42].

— »Bringen Sie die liebe Simay zu mir«, — mondta Sipossnak. Engem a hír inkább felizgatott, mint boldoggá tett, annyira féltem, hogy éjszaka sírtam, de nem volt mit tenni. Elmentem hát nagy reszketve és Liszt felvett a saját osztályába, mely a művészképző volt.

— Hogy milyen volt a rendszere!

— Lányok, fiúk külön tanultak. A mi osztályunkban körülbelül tizenhatan voltunk[43]. Erdélyből csak én [44]. Ezek voltak a magyarok, de természetesen sok külföldi tanítvány is követte Lisztet Weimarból Rómába és onnan Budapestre. Azokkal külön foglalkozott. Hozzánk az osztályba csak Majevszkát, a kis lengyel leányt hozta be[45]. Chopint olyan bámulatos — talán atavisztikus megérzéssel játszotta, hogy Liszt azt szokta mondani:

— Chopin kann nur die Majevszka spielen, und vielleicht ich.

A leánynak egyébként rendkívül kicsi volt a keze, ami Liszt-játszásra képtelenné tette.

— Hogy folyt le az óra?

— A növendékeket őmaga szólította, egy órán ketten hárman játszottak, de jelentkezni senkinek sem lehetett. Elkészülve mentünk oda, mint valami hangversenyre, és vártuk sorunkat: — sokan hetekig sem jutottak szóhoz. Szerette a szabad előadást:

— »Die Noten beim Portier lassen« — szokta volt mondani, de mi azért felvittük a kottákat.

A legszerényebbhez volt mindig a legkedvesebb, tülekedéssel, akarnoksággal a színe előtt senki sem boldogult[46]. Amikor mosolyogva, mindig derűsen belépett, mind kézcsókra járultunk; ha valaki azután érkezett, késésnek számított, amit nem szóval büntetett, hanem az ajtótól azonnal fagyos kézzel (mert mindig csak télen volt Pesten) a zongorához ültette. Az illető természetesen rosszul játszott, szeretett volna elsüllyedni, hanem a pontosságot egész életére megtanulta.

— Hogy hallottam-e nyilvánosan zongorázni?

— Egyetlenegyszer, mert Liszt öreg korában már nem szívesen játszott közönség előtt.

— »Nem bízom sem a kezemben, sem az emlékezetemben«, — mondta. (Istenem! micsoda szerénység abban a kézben és fejben nem bízni!) — Három jótékony-egylet unszolásának azonban engedett, és egy mindhármunk által közösen rendezett művészesten mégis fellépett. Jókainét, Laborfalvi Rózát kísérte a »Holt költő szerelme« című melodrámában[47]. Bizony, fiam, akkoriban még nem nézték le se a melodrámát, se a romantikus szerelmet...

— Melyik a legkedvesebb emléked azokból az időkből, édesanyám?

Kissé lehajtja a fejét — nem mintha emlékei közt kutatna, hiszen ezt sohasem felejtette el —, és úgy felel:

— Minden nap és minden óra szép, mikor az ember fiatal és művészi álmai vannak. De a legszebb talán mégis az a hangverseny volt (úgy emlékszem, Beethovent játszottam), amelynek végeztével Liszt hozzám lépett és homlokon csókolt[48]. Természetesen nagyon boldog voltam, de tehetségem felől egy hajszállal sem voltam biztosabb, mint azelőtt. Tisztán éreztem minden gyengeségemet, minden fogyatékosságomat. Ha hiba volt, magamban kerestem, ha elismerés ért, okát rajtam kívülállónak éreztem. A Liszt kitüntető jóindulatának magyarázatát is nevem hangzásának tulajdonítottam: azt suttogták ugyanis, hogy akkoriban Chimay hercegnőért lelkesedett.

Nem tudom... Régen volt...

Elhalkult a hangja, érzem, nincs tovább.

Kinyitom a zongorát és megkérem, játsszék végezetül valamit, ami éppen eszébe jut. Händel: »Blacksmith Variationen«[49] a darab. Végigjátssza finoman, halkan, és nekem kissé előkívánkoznak a könnyeim. Ráhajlok a kezére..."

Pár nap múlva miután Liszt magához kérette, 1880. márc. 7-én még föllép egy újabb Siposs matinén, hol Liszt: Roham indulóját egyedül, Liszt—Végh: Grand galopp Chromatique-ját pedig Just Ida, Horanszky Emilia és Virág Erzsivel együtt adja elő[50].

Ezentúl Vajda Viktor nem említi nevét sem vizsgán, sem nyilvános hangversenyek alkalmával, ez ugyancsak azt bizonyítja hogy Siposs Antal átengedte tanítványát Lisztnek. A következő tanévben valószínűleg Sipossnál folytatta, de 1881 elején újra Liszt Ferenc volt tanára. Siposs szokásos matinéján, ezúttal 1881. márc. 13-án, a Vigadó kistermében, a szerző jelenlétében Liszt—Csajkovszkij Polonaise átiratát játszta és „igen jó előadásokat hallottunk... Simay Rozália kisasszonytól..."[51], sőt „A zongorajátszók közül ...Simay Rozália kisasszony ugyanannak (Liszt Ferencnek) egyik új polonaisevel érdemelt(ek) elismerést... Liszt teljes megelégedését nyilvánította Sipossnak és minden közreműködőnek."[52] Ekkora immár elnyerte a Siposs-iskolában nemcsak az említett első díjat, hanem ezüst éremmel is kitüntették[53]. Elismerése jeléül, Siposs Antal Simay Rozáliának ajánlta „A világosi cimbalmos" című ábrándját, mely 1879-ben jelent meg a Rózsavölgyi kiadónál[54]. Ezután Budapesten már nem lép fel, de annál inkább otthon, Erdélyben. Igaz, korábban is jelezték hogy szülővárosában 1880. aug. 28-án egy „táncvigalom" alkalmával rendezett műsorban mint Siposs Antal tanítványa „kitűnően és nagy hatással előadott zongoradarabok"-kal szerepelt[55]. De erről a kolozsvári sajtóban Mihályfi Imre sokkal bővebben tudósít: „Második pontként Liszt Rapsodie Hongroise, melyet Simay Rozália kisasszony, Siposs Antal budapesti zeneakadémiai tanár jeles tanítványa ritka művészettel, kiváló technikával, sok érzéssel hangjegy nélkül adott elő; a szűnni nem akaró taps és éljenvihar, kihívások és újrázások után gr. Zichy Géza félkézre (balkéz) írott keringőjét hasonló sikerrel és nagy tetszés között szíves volt eljátszani... A műsor utolsó tétele — a hangverseny fénypontja — Simay Rozália kisasszony zongorajátéka volt; — »Ábránd« Beethoven »Athén romjai motívumai felett«, című zeneművet játszá Liszt Ferenctől; elragadó művészettel, s általános tetszés, taps és éljenzés mellett..."[56] Többször említik nevét az oly divatos bálokon, hova nemcsak táncolni jár, hanem fölléptével is gazdagítja a szokásos bevezető műsort, mint például 1881. márc. elején a budapesti ifjak társulata bálján, hol „»Sausy Soirées de Vienne«-jét és Siposs Antal »Türr induló«-ját kitűnő technikával és felfogással adta elő. —"[57] Zenei föllépései még az akkori társadalmi szokások keretében, a jótékony célú rendezvényeken nyernek osztatlan dicséretet. Előbb Bánffyhunyadon, a Siposs iskolától való elszakadás jeleként értelmezhető időpontban, 1881. május 28-án az Eötvös-alap javára rendezett hangverseny volt soron. A kaszinó termében Pálmay Ilka, Bánffy György és Erkel Ferenc dalokat, Boér Gergely kolozsvári zenetanár, hegedűművész Beriot Változatokat, Simay Rozália előbb Liszt egyik(?) Magyar Rapszódiáját, majd Gunesch Károly kolozsvári zenetanító és karnagy kíséretében Schubert—Tausig Marsch militaire-jét játszta és az előzetes hirdetésben — talán először így! — Liszt Ferenc tanítványaként említik[58]. A zsúfolásig megtelt terem előtt „Simay Rozália kisasszony zongorajátéka kezdődött ezután s a műértő közönség egyhangú ítélete szerint az egész hangverseny fénypontját képezte. Liszt Ferenc Rapsodie hongroise-ját, másodízben Tausig Marsch Militaire-jét s a riadón felhangzó éljenzések után Zichy Géza egy piécé-t félkézre oly művészi bevégzettséggel, a technika oly bámulatos tökélyével játszta, mely számára a hazai zongoraművésznők sorában a legelső helyek egyikét biztosítja."[59] Mint utóbb Szász Domokos biz. elnök és Rieger Imre biz. jegyző megemlíti, az egybegyűlt összeg 100 frt. 12. krc. volt és ezért Simay Rozália kisasszonynak (is) hálás köszönetüket nyilvánosan is kifejezték[60]. Ez évben sem maradt ki a társadalmi életből: Szamosújvárt a farsang alatt, majd ősszel említik nevét Simay Mariskával a helybeli bálon, rövidre rá nyoszolyólányként vesz részt Czetz Mária és Beteg Bálint szamosújvári esküvőjén[61].

Ősszel Kolozsvárt a középiskolai tanárjelöltek segélyegylete javára nov. 3-án rendeztek hangversenyt[62], ezen Beethoven „Athén romjai"-t játszta — kitűnően. „A... programmból kiemeljük Simay Rozália kisasszony művészi játékát. Beethovenje (Ruinen von Athen) ép oly correct technikával, mint finom értelemmel és érzéssel volt előadva, mint ezt Lisztnek kedves tanítványától remélhettük."[63] A helybeli Ellenzék szerint: „...Simay Róza kisasszony virtuóz-zongora-játékát meg is ujrázták. — A kisasszony zongora-játéka egész meglepetés volt, nemcsak magas foku, rendkívüli technikát egyesíti az, az előadásnak nőnél ritkán tapasztalható erőteljességével, de önálló felfogásról s a kifejezés nem mindennapi mű-

vészies emelkedettségéről tesz tanúságot. Simay kisasszony a budapesti zeneakadémia tanítványa volt s méltán részesült Liszt részéről is kíváló figyelemben, mint az intézet egyik legtehetségesebb tanítványa"[64]. Sokkal érdekesebb a Magyar Polgár műkritikusának összehasonlítása, melyet az ugyanazon estén föllépő Mosel Jolánnal tett meg: „Pálmay Ilka után Simay Rozália kisasszony, Liszt Ferenc kedvencz tanítványa lépett az emelvényre... (ő) a főváros közönsége előtt is általános feltűnést keltett művészi játékával, a tegnap esti fellépténél is teljesen igazolta a jövőjéhez fűzött reményeket. Simay kisasszony valódi bravourral kezeli a zongorát, s játékában a nagy mester oktatásának nyomai élénken meglátszanak. Játéka tele van hévvel, költészettel, nyugodtsággal, az árnyalatokban finomság, a színezésben hűség, a felfogásban mély megfigyelő és gondolkozó tehetség nyilvánul, s a hallgatók lelkét egészen leköti és magával ragadja.

Simay ka. már nem köti annyira magát a műhöz, mint például Mosel kisasszony s épp ezért, a hatás, amit előidéz, zajosabb ugyan de nem oly mély, nem oly intenzív, mint a minőt Mosel k.a. átgondolt, s úgyszólván tudományos interpretacioja előidéz, tekintve azonban azt, hogy a közönség nagyrésze nem mint műkritikus, hanem mint hallgatóság jelentkezik, a Simay k.a. bravourjátéka általánosabb tetszést képes kelteni, mint a Mosel k.a.é, a ki inkább a kritikusok számára játszik több műgonddal, mint a hatás kedvéért a nagy közönségnek.

Simai kisasszony művészi és hatásos játéka egészen felvillanyozta a közönséget, mely frenetikus tapsviharban tört ki a darab bevégeztével, s a k.a. a zajos újrázásoknak engedve ráadásul népdal változatokat játszott hévvel, megkapólag. A kisasszony büszke lehet a sikerre, melyet tegnapi játékával kivívott."[65] Első olvasásra is úgy tűnik hogy a „műkritikus" eléggé közel áll Mosel kisasszonyhoz, így nem téveszthette össze a szárazabb előadást a tudományossal...

Majdnem sorsszerű jel: a hangversenykrónika másnapján, a kolozsvári Kelet-ben jelent meg a következő hír: „Kabdebó Ferencz úr ma avattatot fel jogi doktorrá."[66]

Csak egy év múlva olvashatjuk újra Rozália nevét. A kolozsvári hölgyek fillérestélye a Vigadóban szept. 16-án a műsor első számát így hirdeti: „Magyar tanulmányok (Patriarchalis) Mosonyitól és Don Carlos, Liszt átirata Simay Róza k.a. Szamosújvárról."[67] Megint teljes elismerést aratva: „... az estély fénypontját kétségkívül Simay k.a. zongorajátéka képezte. A k.a. kétségkívül kiválló tehetség, s amit ő abból az avatatlan kezektől annyit szenvedett hangszerből kicsalt, az méltán ragadta bámulatra a közönséget. A műsorba felvett két piece-t, a frenetikus tetszészajra még meg kellett toldania egy Chopin-féle dallamos, de kifogástalan technikát igénylő keringővel."[68] — melyet immár azonosítani nem tudunk[69].

A farsangi mulatságból megint csak nem maradt ki[70]. Családi hagyományt követve szülővárosának Salamon-temploma javára lép fel otthon, Liszt 14-dik Magyar Rapszódiáját és a már korábban játszott Schubert—Tausig: Marche militaire-t hirdetve[71]. Ezen hangverseny mely előtt hét éjjel-hét nappal szakadatlanul zuhogott az eső, E. Kovács Gyula s Váradi Miklós is föllépett. „E tényezők oroszlánrészein művészvendégeink és Simay Rozália k.a. — a szélesebb körben is ismert zongoraművésznő — osztozkodtak."[72] Sokkal bővebben és elragadtatva ír minderről E. Kovács Gyula, a hírneves erdélyi színész: „Szamosújvár, 1883. május 27. A városi Salamon-templom javára tánczvigalommal egybekötött hangverseny tegnap fényes nagy közönség előtt. (másodikként) Simay Rozália k.a. Liszt egy magyar Rapszódiájának — a »magasan repül a daru« népdal théma felett — lett oly megragadó tolmácsa, hogy a remek zongora csont billentyűi a gyöngéd ujjak mesteri játéka alatt, a hallgatók szívét látszottak inkább rendezni, mint az aczél húrokat. Különben mit mondhatunk mint elismerőt oly művésznő dicséretére, kit országos nevű mestere, Siposs Antal Budapest fővárosának elkényeztetett nagy közönsége s »a hírhedett zenésze a világnak« Liszt Ferenc nem egyszer halmozott el tetszés nyilatkozataival. Mi legfölebb csak megerősíteni iparkodhatunk ama lelkes tapsviharokat, melyek a k.a. zongoraművészete méltánylatára a budapesti redoute termeiben nem egyszer zugtak fel. Iparkodtunk, tapsoltunk is úgy, hogy annak vége-hossza nem akart lenni."[73] E siker anyagi eredménye 200 ft. lett[74].

Újabb ősz köszönt be, ez pedig immár sorsdöntő hírrel szolgál: „Szamosújvárt Simay Rozália k.a. Simay Gergely kir. tanácsos és törvényszéki elnök leányát eljegyezte dr. Kabdebó Ferencz brassói fiatal ügyvéd; a menyasszonyt Budapesten is sokan ismerik s szép zongorajátékát gyakran megtapsolták a Siposs Antal zeneakadémiájának matinéein."[75], egy kolozsvári napilap pedig nov. 11-ére pontosítja az eljegyzést[76]. Rövidre ezután persze az esküvő következik, melyről bővebben ír a főváros sajtója[77], mint amennyire a Szamosújvárhoz oly közeli Kolozsvár tudósít.[78].

A férj — Kabdebó Ferenc — mint láttuk ekkor már a jogtudományok doktora, brassói ügyvéd. Székelykeresztúron született, 1853 márciusában, apja, id. Kabdebó Antal örmény-magyar birtokos. Ferenc, székelykeresztúri, székelyudvarhelyi és segesvári tanulmányok után két évet töltött a budapesti polytechnikumon, majd a nemrég megnyílt kolozsvári Tudomány Egyetem jog- és államtudomány karán végzett. Négy év múltán ügyvédi oklevelet szerez és Brassóban kezdi ügyvédi pályafutását. Majd megnősül. Írói képességei már korábban megmutatkoztak: költeményei még 1879-ben jelentek meg Nagyszebenben, és elbeszélései[79], de más írásai is a kolozsvári Ellenzékben és Kolozsvár-ban. Szépirodalmi tevékenysége mellett jogi szakdolgozatait olvashatták, de az örmény-magyar kapcsolatok terén is bizonyította érdeklődését[80]. Simay Rozália férje tehát nem egy szűk értelemben vett jogász, hanem egy széles látókörű, önmagát az önkifejezés többféle módozatain próbára tevő értelmiségi. Így valószínű az a termékeny szellemiség, melyben élt e két ember és gyermekeik. Elkerülhetetlen kimondani: a szereplés, a szónoklatok, pohárköszöntők, sőt a szavalás felé ellenállhatatlan vonzódást érzett. Ennek az illanó kifejezésmódnak egyensúlyozására, kiegészítésére törekedve alakult ki bizonyára írói működése.

Gyermekeik folytatták szüleik, de leginkább az apa késztetéseit: a fiú ügyvédi pályát választott[81], Erna pedig tanári állásában, de választott irodalmi műfajában méginkább egyesítette apja színpadi és irodalmi törekvéseit — színműíróként, szavaló- és konferansziéként.

Rozália életének új állomása, a monarchia egyik leggazdagabb, legszebb városa. Bécsben, az 1873-as világkiállításra Pest városa (883) után, Brassó 263 kiállítóval másodikként jelentkezett, jóval meghaladva bármelyik más magyarországi várost. Vegyes lakossága, színes, a helybeli szászok virágzó, de belterjes, a német kultúrának elkötelezett terjesztését, fönntartását célzó zenei életet ápolnak. Gazdag kereskedők, iparos majd gyáros polgárok az önművelés keretében sokat áldoztak zeneegyleteikre. A 30000 polgárt számláló város zenekara még a századelőn jött létre, jól szervezett férfikar is működik itt. A magyarság, melynek polgárjogát Brassóban csak későn ismerte el a vezető szerepet játszó szászság, leginkább a Bolonya-negyedbe telepedett le. Itt alapították előbb az olvasóegyletet 1857-ben, majd a társalgóegyletet 1860-ban, melynek rendezvényei alkalmából ötlött föl a dalegylet szükségessége. Ez végül 1863-ban jött létre, mint első nemzetiségi alapon nyugvó zeneegylet[82]. Brassóban a Kabdebó-házaspár 1889-ig tartózkodik, ekkor születtek gyermekeik: Lóránt 1885. május 20-án és Erna — 1886. dec. 19-én[83]. Magam eddig nem találtam oly hangversenyt, melyen dr. Kabdebó Ferencné föllépett volna Brassóban, bár erről utólagos említést olvashatunk[84]. Közben a férj aktív tagja a brassói magyar társadalomnak: a helybeli magyar dalegylet közgyűlésein, a most alakuló EMKE választmány-titkáraként, jegyzőként mindenütt az anyanyelvű kultúra fejlesztését támogatja[85].

A család fogarasi éveiről, 1889—1894 között alig vannak adataink, itt a 84. jegyzetnél említett forrásra szorítkozhatva állíthatjuk, hogy (valószínűleg ugyancsak jótékony célú rendezvényen) föllépethetett Rozália asszony is. Kabdebó Ferenc itt királyi ügyészi kinevezése nyomán tartózkodott.

Marosvásárhelyen már kialakult társasági és kulturális élet fogadta a Kabdebó családot. A férj itt is bekapcsolódik a társadalmi életbe, de az idő perspektívájából megítélve, ez nem sikerült maradéktalanul. Legalábbis irodalmi téren nem. Igaz hogy 1912-ben, két évvel halála után, így ítélik meg: „Kabdebó Ferenc is élesztette Peteleivel a Kemény Zsigmond Társaságot"[86], 1914-ben pedig elismerik, hogy 1896-ban választmányi tag majd ideiglenes elnök lett[87], de a második világháború alatt megjelent összefoglaló kötetben a Társaságról írva, ezt mondja a szerző: „Petelei rövid időre rá Kolozsvárra költözik, újra pangás áll be

Kabdebo Ferenc és Koncz József alatt."[88] Neve fölbukkan még Petelei István levelezése kapcsán, hol értékelés nélkül említik meg, hogy 1904-től a Társaság alelnöke volt[89].

Marosvásárhely polgárai 1892 őszén olvashatták a helybeli sajtóban: „Nyilttér. A marosvásárhelyi kir. törvényszék által az 1874-ben XXXV. t. cz. 15. par.-ának rendeletéhez képest közzététetik, hogy Dr. Kapdebo Ferencz eddig fogarasi kir. közjegyző, a Marosvásárhelytt újabban rendszeresített kir. közjegyzői állásra áthelyeztetvén, kir. közjegyzői ügyködését 1892. évi 649. polgsz. alatt beterjesztett jelentése szerint Maros-Vásárhelytt, 1892. évi szeptember hó 28-án fogja megkezdeni.

A marosvásárhelyi kir. törvényszéknek 1892—augusztus hó 31-én tartott üléséből.

Szentmariay elnök — Ürmössy jegyző"[90]

majd valamivel később megtudjuk, hogy pontosan október 29-étől a Széchenyi tér 50. sz. alatti irodájában kezdi meg kir. jegyzői működését[91].

A város ekkor éli a megújulás, az ébredés csodáját. Megvalósul egy oly minőségi változás a marosvásárhelyi urbánus életben, mely példátlan történelmében. Minderről így ír Kiss Pál: „Az utazó, aki akárcsak 50 évvel is ezelőtt elvetődött Marosvásárhelyre, egy elmaradt, kis vidéki város álmatag benyomásával találkozott... Marosvásárhelynek mai megújhodott, újabb századokra való célkitűzéseit Bernády György dr. valósította meg, aki jóformán a maga képére teremtette ezt a várost s úgy nőtt össze vele, mit hajdan Borsos Tamás."[92] „A világháborúig tartó lázas tevékenysége Marosvásárhely teljes megújhodását eredményezte." Városrendezési eredményei, a víz- és csatornahálózat, villanytelep mellett a tanügy kiemelten szerepelt terveiben: öt modern elemi iskola, új polgári, fiú-, leány- felsőkereskedelmi, katonaiskola, leánygimnázium, közigazgatási tanfolyam mellett gondja volt a zeneiskola alapítására is. A kultúra hajlékai — melyek később elenyésztek vagy jelentőségükben csökkentek —, ugyancsak most jöttek létre: a városi könyv- és képtár, a városi székház, de a legfontosabb impozánsabb középület a Kultúrpalota — akkori nevén a Közművelődési ház — is[93].Bernády városépítési fölfogásának sikere annak tulajdonítható, hogy „szervesen és mintegy magától értetődően a város múltjába kapcsolódik és... ennek eredeti énjét fejlesztette tovább."[94] Elidőztünk ennél a mozzanatnál, hisz ez a város lett a Kabdebó család végső lakhelye.

Még érkezésük előtt alakult itt meg a Dalkör és a Zenekedvelő Egylet (1870), a karitatív jellegű egyesülések: a Székelyföldi Klotild Leányárvaház és a Vörös Kereszt Egylet helybeli fiókja, de a Székely Művelődési és Közgazdasági Egylet is — mind 1874-ben[95]. Így teremtődött meg a keret, melyben ezentúl Simay Rozália kifejthette zenei működését — az akkor egyetlen társadalmilag elfogadott lehetőség — a jótékony célú rendezvények műsorában. A város 1876-tól Maros-Torda megye központja is lett[96]. Ebben az időszakban, pontosabban az 1896-beli népszámlálás szerint Marosvásárhelyt 18499 lakos élt[97]. Szellemi, művelődési élete számtalan föllángoló akaratból, de utóbb lankadó erőből alakult hullámzó intenzitásúvá. Kabdebóné Simay Rozália föllépései ebben a körben történtek: esetlegesek voltak időben és alkalomban, de ugyanakkor helyben rögződtek, leginkább Marosvásárhelyre korlátozódva. Rögtön ideköltözésük után, 1892. nov. 5-én a szegény tanulókat segélyező egyesület javára rendezett műsor harmadik száma: Liszt Ferenc Beethoven Athénromjai fölött írott Ábránd Dr. Kabdebó Ferencné Simay Rozália előadásában. Visszhangját még az „Armenia"-ban is megtaláltam „Liszt Ferenc tanítványa" címmel. „Lisztnek az országos zeneakadémiában volt kitűnő tanítványa Dr. Kapdebó Ferencné, Simay Rozália, kinek művészi zongora-játékában Budapest, Kolozsvár, Brassó, Fogaras és Szamosujvár közönségének is többször volt alkalma gyönyörködni, — legutóbb a székely fővárosban Marosvásárhelyen aratta elragadó művészetének babérjait; hol közelebbről — a szegény tanulókat segélyező egyesület javára — rendezett hangversenyen nagy sikerrel és köztetszés mellett működött közre. Marosvásárhely díszes közönsége is ez alkalommal az elismerésnek számos kitüntető jeleivel halmozta el a jeles zongoraművésznőt, — városunk ünnepelt szülöttjét, — Liszt egykori kedvelt tanítványát."[98] Rövidesen a helybeli Nőegylet tagja is lett[99]. A marosvásárhelyi országos kórházban ápolt szegény betegek segélyezésére jóté-

kony célú hangversenyt hirdetnek a következő év tavaszán, érthető hogy ott találjuk a föllépők sorában. A Transsylvania dísztermében április 16-án a műsor harmadik pontjaként szerepelt[100]. „Ezután Kapdebó Ferenc kir. közjegyző nagy műveltségű neje ült a zongorához, játszott Andante és Rondo Bachtól és a Korcsolya tánczot a »Próféta« operából Liszt átiratában. Valóban ritka közönségnek van alkalma ily magas művészetben gyönyörködni, mint a milyenben bennünket részesített Kapdebóné önagysága, az ő játéka egy befejezett tökéletesség, az a biztosság a hangok kezelésében, az a finom árnyalás s midőn villámsebességgel rohannak ujjai végig a billentyűkön, az a gyöngyszemnyi tisztaság bámulatba ejti és magával ragadja a hallgatóságot. Tomboló tapsviharral köszönte meg a lelkesült közönség a remek előadást s addig nem nyugodott míg a művésznő egy ráadással meg nem jutalmazta hallgatóit."[101] De az „Armenia" sem mulasztja el: „A hangverseny programjának fénypontját Dr. Kapdebó Ferencné Simay Rozália úrnő művészi zongorajátéka képezte; kinek Bach és Liszt zeneműveiből előadott magasbrendű koncertdarabjait valóságos elragadtatással fogadta a nagyszámú, előkelő közönség. Lelkesült tapsok, kihívások s éljenzések jutalmazták ezen második fellépését is a székelyföldi fővárosban, — melynek közönsége mindig meg tudja érteni és becsülni a valódi művészetet. Az elismert művésznő dicsőségében szülőföldje: Szamosujvár is osztozik, s a távolból is rokonszenves érdeklődéssel kíséri méltán kiérdemelt sikereit!"[102]

Biztos — itt újból találkozik Zichy Gézával. Előbb Brassóban ott volt a hírneves zongoraművész föllépésén 1885 februárjában, hisz férje két köszöntőt is mondott a Zichy Géza tiszteletére tartott banketten: „A következő szónok Dr. Kapdebó Ferenc volt, ki tőle megszokott hévvel köszöntötte fel a vendéget... majd a nőket."[103] Ezúttal gr. Zichy vizsgálni jött az államsegélyre érdemes énekesjelölteket, kik a Magyar Királyi Operaházba szerződhetnének. Erdélybe, Kolozsváron át érkezett Marosvásárhelyre, honnan április 24-én indult tovább Brassó felé. A díszebéd Geiger Albert helybeli zongoraművész és tanár házánál volt, hol végül Zichy Géza is zongorázott[104].

Kabdebóné ez évben még egyszer föllép — az izraelita jótékony Nőegylet műsoros estélyt tartott a Transsylvania termeiben. Eddig tőle nem hallott darabokat játszott: Mosonyi: Magyar tanulmányok, Zichy Géza: Adél keringő, és nem maradhat el a Liszt-mű, egy Magyar Rapszódia sem. De szerepel ezúttal férje is; Vörösmarty: Szép Ilonka melodrámáját adja elő a művésznő zongorakíséretével[105]. „Jótékony estély" címmel a krónika ezt jegyzi: „Játéka a művészetnek legremekebbjét nyújtotta... Ujjai alatt élet ömlött a billentyűkbe, s a díszes közönség művészetétől felvillanyozva tapsolt és újrázott..."[106] Ezután hét éven át nem találkoztam vele a marosvásárhelyi hangversenyműsorokban. A Jótékony Nőegyletben többször megjelenik neve, férje is ott van a helybeli társadalmi megmozdulásokban.

Kapcsolata szülővárosával, az örmény közösséggel nem szakad meg. A szamosujvári Dal- és Zene-Egylet 1868-tól működik, valószínű hogy aktív tagjai közül került ki a Simay-leányok zongoratanárnője[107]. Mint a szamosújvári Salamon-templom kegyúri családjának tagja nem felejti kötelességét: a templom javára tartott hangversenyen, 1894. ápr. 9-én, Szamosújváron ő is föllép. Legszebben erről ugyancsak az Armenia lapjain olvashatunk: „Azonban a nap hősnője a hazarészünkben párját ritkító zongoraművész: az ünnepelt dr. Kábdebó Ferenczné, szül. Simay Rozália (Marosvásárhely) úrnő volt, ki előbb Händel »Változatok« című darabját, azután közvetlenül Liszt Ferencz »Próféta« című opera-átiratából a »Korcsolya-táncz«-ot játszodta hangjegy nélkül. Nagyszerű játékával magával ragadta a hallgatóságot. Nem csoda, — mert tanítványa volt a világhírű Liszt Ferencznek; a művésznek pedig művész a tanítványa is. Szamosújvár, mely büszke lehet szülöttjére — ilyen zongora-játékot még nem hallott. A hallgatóság a gazdag magyar nyelvben teljesen kifejező szókat nem talált, hogy azokkal jellemezze e nem földi játékot. Némelyik megközelítőleg azt angyalinak, másik fönségesnek nevezte; egyik elragadónak, másik csodaszépnek mondta. Sőt olyan is volt ki így szólt: »Nincs a Ballagi szótárában olyan jellemzetes szó, mely e mennyei hangok minden árnyalatát teljesen kifejezné.« Kezeink már felmondták a szolgálatot: nem tudtunk többet tapsolni. A lelkesedésében határt nem ismerő hálás közönséget — miután harmadszor jelent volt meg a lámpák előtt, — még

gyönyörködtette egy rövid játékával. Az elismerés egy szép művű virágcsokorral köszönte meg némikép az Isten dicsőségének előmozdítására czélzó nemes fáradozást... Ezt az igen élvezetes hangversenyt Vörösmarty »Szép Ilonka« czímű melodrámája zárta be, mit dr. Kábdebó Ferencz kir. közjegyző szavalt el — hatásosan. Ennek a kiváló jogásznak, ki az irodalom terén szép sikerrel működik és kit lapunk olvasói is előnyösen ismernek — szíves közreműködéséért (talpraesett szavalatát szeretett neje kísérte zongorán emlékezetből) itt a nyilvánosság terén hálás köszönetet mondunk."[108] A hangverseny utórezgése Szongott Kristóf írása, mely ugyanazon lapban valamivel később jelent meg és ez az általam ismert legterjedelmesebb cikk, mely hangversenytől független jelent meg Simay Rozáliáról.

„Egy zongoraművésznő. — Kábdebó-Simay Rozália. — Az idei tavaszon Szamosujvár zenekedvelő közönsége rég óhajtott műélvezetnek részes lőn azon hangverseny révén, mely városunk redoute-termében a helybeli születésű, de művészi zongorajátékáról szélesebb körben is előnyösen ismert Kábdebó-Simay Rozália úrnő áldozatkész közreműködése mellett, szokatlan érdeklődés s a közelismerés jeleinek élénk nyilvánulása kíséretében folyt le, — szép összeget eredményezve a fényesen sikerült zeneestély jótékony czéljának előmozdítására.

K. Simay Rozália úrnő zenei képzettségét, első sorban a családi körben nyert gondos magántanulás által szerezve, — az ekként nyert biztos alapon, később a fővárosi elismert névvel bíró Siposs-féle zongora-tanintézetben, illetve magán-zeneakadémián folytatta tovább zeneelméleti és gyakorlati tanulmányait; a honnan azután, mint az intézetnek egyik legtehetségesebb növendéke, csakhamar a Liszt vezetése alatt állott budapesti országos zeneakadémiának zongoraművészeti osztályába is felvétetett.

Itt fokozott lelkesedéssel igyekezett lankadatlanul előbbrevinni kedvelt művészeti szakmájának gyakorlatát és tanulmányait; melyekkel, még ma is családanyai helyzetében is, a női hivatás házias gondjai és örömei közt sem mulasztja el szeretettel s odaadó szorgalommal foglalkozni.

A virtuozitás fokára emelkedett zongorajátékában, a különböző időkben tartott hangversenyeken, már is több hazai város közönségének nyílt alkalma gyönyörködni; s úgy korábbi, mint legújabb fellépései (a budapesti, kolozsvári, brassói, marosvásárhelyi, fogarasi és szamosujvári közönség előtt) egyaránt biztosították részére a hallgatóság tetszését s a szakavatott műértők elismerő nyilatkozatait.

A poetikus felfogással párosult művészi technika által az egyéniség oly rokonszenves vonásai érvényesülnek játékában, — melyek a nagy zene-szerzők legnehezebb alkotásainak hatásos interpretálására is képesítik őt.

Nála a gyakorló művészet nem kenyérpálya a nagyvilág zajos küzdterén, melyen diadal és hírnév után eseng a soha ki nem elégíthető becsvágy, — hanem inkább nemes élvezet, valódi hivatás és szellemi szükséglet, — ideális fűszere a családi élet kis világának, melynek tisztább légkörében szívesen áldoz a zene muzsájának, s abból csupán akkor lép ki a nyilvános hangversenytermek emelvényére, ha eszményi czéljait követve, alkalma nyilik olykor művészete által valamely magasabb közérdeket előmozdítani...

K. Simay Rozália úrnő, Simay Gergely kir. tanácsos és nyug. törvényszéki elnök leánya, eddig elért művészi sikereiből következtetve joggal remélhető, hogy az ő emelkedőben levő szép tehetségei úgy szülővárosának, mint az örmény névnek e hazában még sok elismerést vívnak ki.

Sz. K.[109]

Hasonló okból lépett föl újra Szamosújvárt 1899. április 3-án. Verzár püspök szobrának javára rendeznek jótékonysági hangversenyt a városi vigadó nagytermében. Verzár (Verzereskul) püspök volt az erdélyi örmény település támogatója és kivetelezője, Szamosújvár városának alapítója[110]. A szülőváros ezúttal is kellőképpen fogadja Simay Rozáliát: „Szíves közreműködő Lisztnek tanítványa volt: azért csak a kiváló jó tanítványa adhatta elő a mester örökbecsü darabját úgy, hogy magával ragadta a hallgatóságot. E lap szerkesztőjének is tanítványa volt ünnepelt nő nem ugyan a zenéből, hanem más tantárgyakból, — és valamint akkor teljesen megvoltam elégedve kiváló szorgalmával, — úgy most szerencsés-

nek vallom magamat azért hogy egyik legkedvesebb volt tanítványom remek játékáról a legnagyobb elismeréssel szólhatok. Szakemberek mondják, hogy Simay Rozália az erdélyi részek legelső zongoristája..."[111] Közben „otthon" Marosvásárhelyen a zenei élet részben a helybeli Dalkör, részben az ide utazó vendég-művészek részvételére támaszkodik. Van itt térzene is, ezt a 62. gyalogezred zenekara szolgáltatja. Férje többször is szerepel, felolvasásokat tart[112], majd a helybeli Kemény Zsigmond Társaság választott tagja lesz[113]. Beindul ez évben a nagyméretű városfejlesztés[114]. A Kabdebó-család anyagi helyzetét híven tükrözi a virilisták megszokott év végi névsora: 1896-ban a 22. helyen[115], 1900-ban a 189-ik[116], majd 1909-ben már a hetedik helyen találjuk dr. Kabdebó Ferencet[117].

A Magyar Polgári Dalárda a helyi leány-árvaház fenntartására tartott jótékony műsorán, 1900. ápr. 16-án a harmadik szám Händel: Változatok és Liszt 14. sz. Magyar Rapszódiája, „zongorán előadta Lisztnek egyik volt kedves tanítványa: Dr. Kabdebó Ferencné úrnő"[118]. A Közérdek szerint „előadta... igazi művészi játékkal. Csodálták a szép zongora játék mellett a művésznő erős éles memóriáját, „mely szerint a jelzett hosszú és igen nehéz előadott koncert darabot szabadon játszotta, kíváló technikával és bravourral..."[119]

Ősszel a családot gyász éri, meghal id. Kabdebó Antal birtokos, — Ferenc édesatyja[120]. Közben a férj egyre aktívabban politizál, ő a helybeli szabadelvű párt elnöke és ezen irányban működik élete végéig[121].

Újabb hosszú szünet következik, így Rozália művésznőnk az első világháború kezdetéig még négyszer lépett fel. A r. k. leányiskola javára 1904. nov. 7-én játszott. És mint a krónikás közli: „az est fénypontja következett. Mit írjunk róla? Esemény volt. Ily műélvezetben ritkán van része földi halandónak, különösen, ha Marosvásárhelyt lakik. Bámulatos virtuozitás, energia, színpompa és melegség jellemzik a művésznő játékát.

Chopin »Impromptu«-ja, a Proféta Opera: »Korcsolya-tánca« (Liszt Ferenc átiratában) oly remekszép előadásban csak elvétve hallható. Látszott: kegyelettel adózik e nagy sokaság előtt Liszt szellemének... Ő, a kitűnő tanítvány. Frenetikus tapsban tört ki az őszinte elismerés iránta. Valósággal megostromolták mig meg nem toldotta a Hunyadi induló variációjával. Dr. Kabdebóné Simay Rozália úrnőnek tolmácsolják e helyen is a közönség háláját, hogy ragyogó művészetét — bár nagy időközökben is — megmutatja..."[122] Kiderül, hogy az előzetesen negyediknek hirdetett, műsorváltozás miatt harmadik „számot Kabdebó Ferencné úrnő zongorahangversenye töltötte be »Impromptu« Chopintől és a »Korcsolya-tánc« a »Proféta« operából Liszt átiratában. Kabdebóné művésznő művészete bámulatba ejtette hallgatóit. Chopin lágy, behízelgő gondolatát híven tükrözte vissza játéka, de művészetének hatalmas erejét hallottuk Liszt átiratában. Nagy mesterének, a zenekirálynak irányát és alakját leghívebben ez a mondás jellemzi: Az erő, »hatalom« és ezt az erőt uralni a legnagyobb művészet. Kabdebó úrnő technikájának tökéletes kerekdedségével és erejével, minden ízében érvényre juttatta mesterének nagy művét s óriási, szűnni nem akaró taps jutalmazta a nyujtott élvezetért."[123]

Másodszor 1907 elején, egy Szent Antal felolvasó esten működik közre eddig ismeretlen zeneművek előadásával, a szegény gyermekek alapja javára[1254].

Nyár elején, a városszerte beindult gyűjtési akció a tüdőszanatórium javára egy hangversenyben éri el csúcspontját. Föllép Sándor Erzsi, a „marosvásárhelyi quartett" — ez még a régi tagokból áll, Dr. Kabdebó Ferencné pedig Beethoven 13-ik szonátájának első tételét, majd Liszt Faust-átiratát játssza. „Magas fokon álló zongora játékát a hallgatóság zugó tapssal honorálta."[125]

Marosvásárhely társadalma közben sokat gyarapodott anyagiakban, urbánus kényelemben[126], de legalább ugyanannyit szellemiekben is: a Dalkör egyre aktívabb, beindul 1908 elején a Zeneiskola, a várost meglátogatja számtalan külföldi, közöttük Walter Crane, itt nyit egyéni kiállítást Thoroczkay Wigand Ede — oly sikerrel, hogy meghosszabbításra kényszerül, 1906-tól jelentkezik a már említett Kamarazenetársaság — azaz vonósnégyes. Ne feledjük, a több hónapos Thoroczkay-kiállítás sikeréhez hozzájárultak helybeli művészek is: Marthy Pál tanár olvasta föl Körösföi Kriesch Aladár tárlatnyitó írását, hetente hangversenyek, iparművészeti előadásokat tartanak a tárlat termeiben.[127] Ekkor vetődött föl elő-

ször a Kultúrpalota fölépítésének gondolata; nincs mit csodálkoznunk rajta — január végétől szervezkedik az új zenekar, mely február 11-re már próbákat hirdet.[128] Azon erős kezű, merész vállalkozó, aki Bernády György volt, valósággal tettre inspirálta szeretett városának polgárait. Hazahívta Metz Albertet, a város szülöttjét a zeneiskola igazgatói posztjára s ezzel egy új korszakot indított meg, melyet utólag egy későbbi rendkívül fontos tetthez vagyunk hajlamosak társítani: a Kultúrpalota megépítéséhez. Pedig ez, a hazai szecessziós építészet egyik, talán, legfontosabb műremeke — pár évvel csak a Zeneiskolaalapítás után (!) lett ennek is székhelye 1913-tól.[129] A Zeneiskola így nem kevesebb mint 24 előadóteremhez jutott!

De térjünk vissza 1908 tavaszára, ekkor Erkel Gyula a székely fővárosban vezényli a Falu rosszá-t, a színpadon pegig föllép Thoroczkay Wigand Ede is,[130] ki egy ideig itt fog lakni.[131] Rövidesen megalakul a 80 tagú Zenetársaság, így Marosvásárhely zenei szerveződése nagyjából befejeződik.[132] De ezzel egyidejűleg egyre veszítenek jelentőségükből a korábbi stílusú rendezvények, a jótékonysági műsorokat fölváltják a zeneiskola ifjú tanárainak önálló hangversenyei. 1913-tól idejön Zsizsmann Rezső. Ő és mellette Simor Jenő, Chovan Richárd, Tonházy Ferenc, Haják Károly, meg a többi, zeneakadémiát nemrég végzett, fiatal zenetanár napról napra fontosabbak lesznek Marosvásárhely zeneéletében. Így tehát a fölemelkedés magával hozza a generációs váltást is. Utoljára 1909. jan. 9-én a r. k. templom felszerelése javára Beethoven—Liszt: Athén romjai-t játszta Rozália asszony, Fülöp Arthúr ezredesnével: „bravuros zongoraszámuk az est fénypontja volt."[133]

A Petelei István emlékünnep bevezető szavait 1910. március 22-én még dr. Kabdebó Ferenc modotta el[134], de öt napra rá, március 27-re virradólag Simay Rozália férje hirtelen elhunyt.[135] Ezzel egy korszak zárult le Simay Rozália életében, melynél szomorúbb immár csak a Trianon utáni Erdélyben, majd betegen végigmenni életútján.

A világháború kikényszeríti a jótékony jellegű tevékenységet, így két alkalomról tudok, mikor nevét megemlítik a rendkívül szűkre szabott krónikák. Előbb 1914. dec. 6-án a Közművelődési Egylet vasárnapi matinéján, hol nagy, díszes közönség előtt „külön szenzációja volt a műsornak Kabdebó Ferencné, a nyilvánosság előtt régesrég nem szerepelt Liszt-tanítvány mesteri zongorajátéka és Haják Károly elragadó szépségű két hegedűszáma Zsizsmann kíséretével."[136] Jelképes szereplés! Hisz Haják Károly és Zsizsmann Rezső századunk első három évtizedében Marosvásárhely és a Székelyföld zenei életének meghatározó egyéniségei voltak. Zsizsmann Rezső például 1913—1929 között egyedül Marosvásárhelyen 190 hangversenyen lépett föl. Hogy zenei működését fölmérhessük következzen itt föllépéseinek színhelysorolása: Erzsébetváros, Gyergyószentmiklós, Parajd, Szováta, Nyárádszereda, Csíkszereda, Csíksomlyó, Régen, Dés, Medgyes, Nagyenyed, Torda, Segesvár, Székelyudvarhely, Brassó, Sepsiszentgyörgy, Nagyszeben, Gyulafehérvár, Zalatna, hol többször is hangversenyzett. Ez tehát nemcsak generációs váltás, hanem a minőségi követelmények mellett elképesztő mennyiség is! Egy emberöltővel korábban nem volt ekkora igény, de nem volt zenésztársadalom sem, mely kielégíthette volna. Másfelől Zsizsmann Rezső aktív férfi muzsikusként jött Marosvásárhelyre, miközben Simay Rozália kétgyermekes úrinőként 20 évvel korábban. Végül nem hanyagolhatjuk el: a bizonyítási kényszer, mely a Trianon utáni Erdélyben fellángolt a kisebbségi sorsra ítélt magyarságban, minden kulturális megnyilvánulásnak deklarációs jelleget adott és a magyar közönség ekként is támogatta.[137]

Másodszor 1916. febr. 7-én a kultúrpalota zsúfolásig megtelt nagytermében a vak katonák alapja javára „Dr. Kabdebó Ferencné nagyszabású zongoradarabjai, a maguk erőteljességében, káprázatos technikájukban, kifejezésük pózok nélkül való dús változataiban, érzésgazdagságukban egyaránt rávallottak az előadó művésznő világhírű nagy mesterére: Liszt Ferenczre."[138]

Eddigi ismereteim szerint, hattyúdala 1920. febr. 16-án volt a marosvásárhelyi Kultúrpalotában. Rendhagyó módon, ezúttal egész estet összefoglaló műsorral jelentkezett, melybe kedvenc és sikeres darabjait gyűjtötte össze:

I. a. Mosonyi M.: Patriarchalis

b. Bach: Andante, Rondo C
c. Gounod—Liszt: Fauszt-átirat
II. a. Chopin: Fantaisie—Impromptu
b. Zichy Géza: Valse d'Adele
c. Liszt F.: Második Magyar Rapszódia[139]

Sajnos Budapesten már nem volt hozzáférhető a korabeli marosvásárhelyi sajtó, így csak előbbi, általános jellegű kutatásomra utalva említhetem, hogy sikeres zongoraest volt, a kritikus külön kiemelte az előadó nagy technikai készültségét.[140] Hasonlóképp jegyzem azt az 1920. június 27-én megjelent cikket, mely Kabdebó Ferencnével foglalkozik, de melynek tartalmát ugyancsak nem tudom közölni.[141]

Ekkor együtt él Erna nevű leányával, ki a zeneiskola szervezte énekkarban is részt vett, mely Zsizsmann Rezső vezetésével 1914 tavaszán kezdte működését.[142] Erna, másképp is, barátnői emlékezése szerint, „nagyon szeretett zenét hallgatni." Utolsó hangversenye után, melynek idején a művésznő 67 éves (!) volt, alig találunk vele kapcsolatos sajtóanyagot. A Zenei Szemle nevű lapunk, 1922-től megpróbálja fölkutatni a még élő Liszt-tanítványokat, ennek során jelent meg a szeptemberi számban a „Szaporodnak a Liszt-tanítványok" című rövid beszámoló S. Fáy Szeréna tollából. Ez fölemlíti újra Simay Rozáliát mint Liszt-tanítványt, ki Marosvásárhelyen él és időként jótékony rendezvényeken lépett föl.[143] Bár erre immár alig figyeltek érdemben, hisz az 1991 őszén Budapesten rendezett kiállításon, melynek célja a Liszt-tanítványok bemutatása volt, Simay Rozália neve nem szerepelt.[144] Szeretném remélni, hogy ezen írás után fölfedezik a magyar zenetörténelem számára és az őt megillető helyet elfoglalhatja.

További életéről pillanatnyilag alig van adatunk. Az említett és idézett Pásztortüzbeli cikk, melyet leánya írt, még egyszer, utoljára tudósít Rozália asszonyról.

A Székelyföld 1934. szept. 16-án jelentette, hogy évtizedekig tartó súlyos betegség után, csupán leánya szerető gondozása mellett, szép csendesen elhunyt özv. Kabdebó Ferencné, Simay Rozália, kinek a Kultúrpalota előtti időkben, Marosvásárhelyen sokáig elöljáró szerepe volt.[145] A helybeli Ellenzék még ennyit sem közöl. Kolozsvárt ellenben, az ottani Ellenzék így méltatta: „Meghalt Liszt Ferenc utolsó Erdélyben élt tanítványa. Marosvásárhelyről jelentik: özv. Kabdebó Ferencné, született Simay Rozália hosszas szenvedés után 77 éves korában szombat este elhunyt. Az elhunyt Liszt Ferencnek volt a tanítványa és Marosvásárhely zenei életének évtizedeken keresztül egyik főtényezője. Elköltözését leánya, Kabdebó Erna kiváló írónő, Loránt nevű fia és fivére Simay Gyula, nyug. miniszteri tanácsos, a nemrég elhunyt Fáy Szeréna drámai művésznő férje, gyászolják. Özv. Kabdebó Ferencnét Marosvásárhely egész magyar társadalma a legnagyobb részvéttel kísérte utolsó útján."[146]

Sírja a r. kat. temetőben, a felső kápolna melleti parcellában, 43/VII. számon található. Vaskerítés veszi körül a sírt fedő betonlapokat és a fekete gránitkövet, mely szerint együtt nyugszik férjével és 1972-ben elhunyt Erna leányával.

*SIMAY ROZÁLIA FÖLLÉPÉSEI:*

1876. *dec. 17.* (SA) 6. LF: M roham-induló (ott volt LF!)
1877. *márc. 11.* (SA, LF-reggély) 1. Seilern H.: Liszt-induló 8 kézre (ott volt LF!)
*szept. 16.* (Szujv) ?
1878. *jan. 27.* (SA) 1. LF: A keresztes vitézek indulója 8 kézre (ott volt LF!)
*febr. 16.* (SA) ? LF: Don Carlos ábránd
*márc. 10.* (SA, LF-matiné) 2. Don Carlos ábránd, 7. Gobbi: Festcantate (ott volt LF!)
*júl. 13.* (SA, M verseny) 10. SA: Klapka-induló-átirat, LF: II. MRap. 4 kézre = I. díj
*júl. 14.* (SA, magánjáték és ének) 1. LF: Vom Fels zum Meer, 4 kézre, 18. LF: Ábránd Athén romjai felett.
1880. *febr. 16.* (SA) Mendelssohn: D-dúr cselló-zgra szonáta
*márc. 1.* (Bignio Lajos hgve) 2. Schubert: Két impromptu, 6. Beethoven—Liszt: „Athén romjai" ábránd két zgrára (ott volt LF!)
*márc. 3.* (SA) utolsó előtti szám. Schubert: M divertisement 8 kézre.
*márc. 7.* (SA) 2. LF: Roham-induló, 7. L—Végh: Grand galopp chromatique 8 kézre
*aug. 28.* (Szujv) 2. LF: MRap ?, Zichy G: Keringő bal kézre utosó pont: L—Beethoven: Athén romjai ábránd
1881. *márc. 5.* (Bpi ifjak társulata) ?. Saussy: Soirées de Vienne, SA: Türr-induló
*márc. 15.* (SA) L—Csajkovszkij: Polonaise (ott volt LF!)
*május 28.* (Bfh) 3. LF: MRap ?, Schubert—Tausig: Marsch mil.
*nov. 3.* (Kv) 6. L—Beethoven: Athén romjai ábránd
1882. *szept. 16.* (Kv) 1. Mosonyi: Patriarchalis, LF: Don Carlos ábránd, (Ráadás: Chopin: Keringő ?)
1883. *május 27.* (Szujv) 2. LF: XIV MRap
1888. *aug. 5.* (Előpatak) ?
1892. *nov. 5.* (Mvh) 3. L—Beethoven: Athén romjai ábránd
1893. *ápr. 16.* (Mvh) 2. Bach: Andante és Rondó, LF: Korcsolyatánc (A profétá-ból)
*dec. 5.* (Mvh-izraelita Nőegylet) 2. Mosonyi: Magyar tanulmányok, Zichy G.: Adél-keringő, LF: MRap ?. 4. Vörösmarty: Szép Ilonka-melodráma zgrakísérete
1894. *ápr. 9.* (Szujv) Händel: Változatok, LF: Korcsolyatánc, Vörösmarty: Szép Ilonka-melodráma zgrakísérete
1899. *ápr. 3.* (Szujv) ?
1900. *ápr. 16.* (Mvh) 3. Händel: Változatok, LF: XIV MRap
1904. *nov. 7.* (Mvh) 3. Chopin: Impromptu, LF—Meyerbeer: Korcsolyatánc
1907. *június 20.* (Mvh) 4. Beethoven: 13. szonáta I. tétele, LF: Fauszt-átirat
1909. *jan. 9.* (Mvh) 2. Beethoven—Liszt: Athén romjai ábránd
1914. *dec. 6.* (Mvh) ?
1916. *febr. 7.* (Mvh) több darab (??)
1920. *febr. 16.* (Mvh) önálló est. I. Mosonyi: Patriarchalis, Bach: Andante és Rondó C, Gounod—Liszt: Fauszt-ábránd. II. Chopin: Fantasie—Impromptu, Zichy G.: Valse d'Adele, LF: II. MRap

*A SIMAY ROZÁLIA ÁLTAL NYILVÁNOS HANGVERSENYEN ELŐADOTT ZENEMŰVEK JEGYZÉKE:*

1. BACH: *Andate és Rondó C* (Mvh 1893. ápr. 16., 1920. febr. 16.)
2. BEETHOVEN: *13. Szonáta* (I. tétel) (Mvh 1907. júni. 20.)
3. CHOPIN: *Fantaisie—Impromptu* (Mvh 1920. febr. 16.)
4. CHOPIN: *Impromptu* (?) (Mvh 1904. nov. 7.)
5. CHOPIN: *Keringő* (?) (Kv 1882. szept. 16.)
6. GOBBI H.: *Ünnepi kantate Liszt-jubileumra* (Bp 1878. márc. 10.)
7. HÄNDEL: *Változatok* (Blacksmith?) (Szujv 1894. ápr. 9., SzR 1900. ápr. 16.)
8. LISZT: *Vom Fels zum Meer* (R 50) (Bp 1878. júli. 14.)
9. LISZT: *Magyar roham induló* (R 54) (Bp 1876. dec. 17., 1880. márc. 7.)
10. LISZT: *Magyar Rapszódia II.* (R 106) (Bp 1878. júli. 13., MVh 1920. febr. 16.)
11. LISZT: *Magyar Rapszódia XIV.* (ua.) (Szujv 1883. máj. 27., SzR 1900. ápr. 16.)
12. LISZT: *Magyar Rapszódia ?* (ua.) (Szujv 1880. aug. 28., Bfh 1881. máj. 28., Mvh 1893. dec. 5.)
13. LISZT—*Beethoven: Athén romjai ábránd* (R126) (Bp 1878. júl. 14., 1880. márc. 1., Szujv. 1880. aug. 28., Kv 1881. nov. 3., Mvh 1892. nov. 5., 1909. jan. 9.)
14. LISZT: *Fauszt-ábránd* (R 166) (Mvh 1907. júni. 20., 1920. febr. 16.)
15. LISZT—*Meyerbeer: Korcsolya-tánc a Profétából* (R 223) (Mvh 1893. ápr. 16., Szujv 1894. ápr. 9., Mvh 1904. nov. 7.)
16. LISZT—*Csajkovszkij: Polonaise* (R 262) (Bp 1881. márc. 13.)
17. LISZT: *Don Carlos-ábránd* (R 268) (Bp 1878. márc. 10., 1878. febr. 16., Kv 1882. szept. 16.)
18. LISZT: *Grand galopp chromatique* (R 299) (Bp 1880. márc. 7.)
19. LISZT: *Keresztes vitézek indulója* (R 334) (Bp 1878. márc. 7.)
20. LISZT: ? (Szujv 1899. ápr. 3.)
21. MENDELSSOHN: *Cselló-zgra szonáta D-dúr* (Bp 1880. febr. 16.)
22. MOSONYI: *Patriarchalis* (Kv 1882. szept. 16., Mvh 1893. dec. 5., 1920. febr. 16.)
23. SAUSSY: *Soirees de Vienne* (Bp 1881. márc. 5.)
24. SCHUBERT: *Impromptu (?)* (Bp 1880. márc. 1.)
25. SCHUBERT: *Impromptu (?)* (Bp 1880. márc. 1.)
26. SCHUBERT: *M divertessement 8 kézre* (Bp 1880. márc. 3. ?)
27. SCHUBERT—*Tausig: Marsch Militaire* (Bfh 1881. május 28.)
28. SEILERN Hugo: *Liszt-induló 8 kézre* (Bp 1877. márc. 11.)
29. SIPOSS A.: *Klapka induló* (Bp 1878. júli. 13.)
30. SIPOSS A.: *Türr-induló* (Bp 1880. márc. 5.)
31. VÖRÖSMARTY: *Szép Ilonka-melodráma* (Mvh 1893. dec. 5., Szujv 1894. ápr. 9.)
32. ZICHY G.: *Keringő bal kézre* (Szujv 1880. aug. 28., Bfh 1881. máj. 28., Mvh 1893. dec. 5., 1920. febr. 16.)

Bfh=Bánffyhunyad
Bp=Budapest
FőL=Fővárosi Lapok (Bp)
hgv=hangverseny
Legány 1986=Legány Dezső: Liszt Ferenc Magyarországon 1874—1886. Bp 1986.
LERS=Legány Dezső: Liszt and Erkel's relations and students (In Studia Musicologica Acad. Hungaricae 18, 1976. 21—50.)
LF=Liszt Ferenc
Kv=Kolozsvár
Kvi H= Kolozsvári Hírlap
M (vagy) m=Magyar vagy magyar
MRap=Magyar Rapszódia
MP=Magyar Polgár (Kv)
Mvh=Marosvásárhely
PN=Pesti Napló
R= Raabe: FL s Leben. II. H. Schneider Tutzing 1968.
SA=Siposs Antal (zgra-iskolája)
SzR=Szászrégen
Szujv=Szamosújvár
Vajda=Művészet világa. Szerkeszté Vajda Viktor. Bp 1885.
ZA=Zeneakadémia (Bp)
zgra=zongora
ZTT=Zenetudományi Tanulmányok. Bp. 1953—1962.

[1] Moldován Gergely: Az örmények Moldovában. Armenia 1887. 204—209., Dr. Patrubány Lukács: Az örmények Moldovában a XVI. században. uo. 209—215., Merza Gyula: Az örmény betelepülés története Magyarországon. Armenia 1913. 5—11.

[2] Temesváry János: Magyar örmény nemes címerlevelek. 4.

[3] Gemma: Szamosújvár és a kultúr-egylet. MP 1885. márc. 22., dr. Molnár Antal: Üdv az EMKÉ-nek! Armenia 1889. 257—259.

[4] L. Erdély története Bp 1986. Akadémiai Kiadó, III. köt. 1574—75. Ha 1850-ben 7879 örmény származású személyt jegyez a statisztika, 1900-re már az örmények nem jelennek meg. Ellenben e statisztika hiányosságait dr. Gopcsa László is tárgyalja, az 1890-es népszámlálás adatait vallás szerint értelmezve. Így, szerinte, *legalább* 2702 személyre volt tehető ekkor a magyarországi örménység. Az Osztrák—Magyar Monarchia írásban és képben XX. kötete előbb (17. o.) 6000-re teszi számukat, később (234. o.) 12.000-re javítja azt. De a későbbi adatokat is összevetve, kissé elnagyoltnak vélem az örmények eltűnését téves statisztikai kérdőlapokra támaszkodva, így bizonygatni. Hisz 1910-ben csak a 7000 lakosú Szamosújváron 1000-en örménynek vallták magukat. Kvi H 1910. febr. 4.

[5] Merza Gyula idézett cikke. Armenia 1913. 9.

[6] Popescu, Ion Apostol: Basme armeneşti din Transilvania. Bucureşti 1967.

[7] Sorban, Raoul: O viaţă de artist între München şi Maramureş. Bucureşti 1986.

[8] „Egy pesti román lap tudni véli, hogy családját valamikor Corbul-nak hívták (ami magyarul hollót jelent)." Lakatos István: Erkel Ferenc. In Zenetudományi Írások, Kriterion Könyvkiadó Bukarest 1971. 147. Az említett pesti román lap: M. Bescanu: Concertu şi balu romanescu című cikke, melyben a következőket írja: „csak a színházban hallottunk nagyobb könnyedséget az éneklésben, mint amit Constantina Dumtsa mutatott, és ott is csak a hírneves énekesnőtől, Hollosytól (ki valaha Corbul volt!)." Aurora Romana (Pesta) 1/13 Martiu 1865. 58.

[9] Octavian Lazăr Cosma szerint előbb Ecaterina (azaz Katalin) (9. o.), majd „soprana românca Cornelia Höllosi" (221. o.), „cîntăreaţa românca Cornelia Creţu—Höllosi" (245—246. o.), végül arcképét közli „Cîntăreaţa românca Cornelia Creţu—Höllosi" (Creţu—Höllosi Kornélia román énekesnő) szöveggel a 274. oldalon. Hronicul muzicii româneşti, III. kötet, Editura Muzicala, Bucureşti 1975. Köztudomású, hogy a Moldovából menekülő örmények, még Moldovában, mesterségük vagy megkülönböztető jelük román nyelvben használatos megnevezését vették fel családnévként. Kabdebó, Placsintár, Borgovan mesterséggel kapcsolatosak, a Corbul, Korbuly valószínű fekete hajuk, szemük okán ragadt rájuk. E névtől viselőik még örmények maradtak és minden valóságos alapot nélkülöz őket románnak nevezni, hisz ilyen fölfogásban az előbb említett — ugyancsak örmény — Csausz családot — töröknek kellene vélni. Mellesleg Hollósy Kornélia atyja Korbuly Bogdán, anyja Csausz Magda, — szüleinek örmény volta tehát kétségtelen. Armenia 1890. 72—75. és Szongott Kristóf: A Korbuly család=uo. 1907. 1—4.

[10] Lakatos István: Erkel Ferenc in idézet mű. 144—145.

[11] Keleti újság (Kv) 1925. jan. 15., 1929. jún. 18—22., aug. 20., Ellenzék (Kv) 1934. febr. 14. (Jenei József: Armenopolis — üzemen kívül), Szilágyság (Zilah) 1939. ápr. 7. (t.: A mi régi örményeinkről.)

[12] A mvhi adófizetők rangsorában 1909 őszén a 7-dik helyen állt. Sz Ell 1909. okt. 5. Az első világháború után, tanítónő leányával, Kabdebó Ernával élt.

[13] Armenia 1895. 117.

[14] Szongott Kristóf: Szamosújvár képviselői a korozázási országgyűlésen. Armenia 1889. 5—12. Született 1823. júli. 2-án Szamosújváron—elhunyt 1909. jan. 28. Kolozsvárot. Szülei Simay János és Bogdánffy Veronika, tanulmányait szülővárosában, a gimnáziumot és jogi végzettségét Kolozsvárt nyerte el. Marosvásárhelyi gyakornokság után, hol az ügyvédi vizsgát is letette, okleveles jogászként tért vissza szülővárosába. Az 1848/49-es országgyűlésen választott képviselő, egyike volt a legfiatalabbaknak, a későbbi retorziótól egyik tanára mentette meg. A város polgármestere 1861-től és ettől kezdve folytonos volt működése, mely úgy az erdélyi magyarság, mint az örménység érdekeinek szolgálatában állott. Jogi, társadalmi működése mellett, örmény költők verseit fordította magyarra és közölte az Armenia 1892—1901. közötti számaiban. Gyermekei: Simay Gyula (Szamosújvár 1863—Bp 1944) táblai tanácselnök, Fáy Szeréna hírneves színésznőnk férje, Simay Klementin, kinek férje Molnár Antal (Szamosújvár 1847—Bp 1902) a jog- és államtudományok doktora, országgyűlési képviselő, több bpi lap szerkesztője a múlt század nyolcvanas éveiben. (Armenia 1902. 33—43.), Simay Irma—Gajzágó Antalné, Simay Mariska—dr. Bogdánfi Miklósné.

[15] Armenia 1899. Szamosújvári Híradó. no. 5. és uo. 11. sz./1903. Hazai krónika.

[16] Armenia 1894. 233—235.

[17] Kabdebó Erna: Liszt Ferencről.=Pásztortűz 1932. 305.

[18] FőL 1875. okt. 5.

[19] Művészet világa. Szerkesztő Vajda Viktor. Bp 1885. 12.

[20] Prahács Margit: A Zeneművészeti Főiskola L-hagyaték. 6. A L-hagyatékban maradt zeneművek. ZTT VII. Bp 1959. 538.

[21] Legány 1986. 46.

[22] Vajda 47.

[23] Vajda 48.

[24] FőL 1876., PN 1876.

[25] FőL 1876. dec. 19.

[26] FőL 1878. márc. 12.

[27] FőL 1875. febr. 6.

[28] FőL 1877. jan. 23. és febr. 14.

[29] Vajda 48.

[30] FőL 1878. jan. 29., PN jan. 29.

[31] FőL 1877. márc. 13., Vajda 50.

[32] FőL 1877. szept. 20.

[33] FőL 1878. febr. 19.

[34] FőL 1878. júl. 16., Egyetértés 1878. júl. 12., 14., 15.

[35] OSzK kisnyomtatványtár, gyászjelentések.

[36] PN 1880. febr. 17., Egyetértés febr. 17., FőL febr. 18.

[37] Kabdebó Erna: Liszt Ferencről Pásztortűz 1932. 305—306.

[38] Trózner Sarolta írásbeli közlése, Mvh 1985. nov. 29.

[39] Ha 1857-ben született, 1877-ben lehetett „húsz év körüli leányka" (!)

[40] Az említett mű Simay Rozália és Krisztinkovich Béla közös előadásában 1878. júl. 14-én a Vigadóban volt hallható, Siposs Antal magánének- és zene-vizsga-hangversenyén. Egyetértés 1878. júl. 15., (Műsorlap az OSzK kisnyomtatványtárában) Ekkor azonban LF nem tartózkodott Bpen. Ők ketten együtt a Vigadóban Bignió Lajos baritonista estjén léptek föl, 1880. márc. 1-jén. A korabeli sajtó, FőL márc. 2., PN márc. 2., Egyetértés márc. 2. nem említi mit is játsztak a Siposs-tanítványok, de az est műsorlapján (OSzK kisnyomtatványtár) a következőket találjuk: 2. Schubert: Két Impromptu zongorára Simay Rozália úrhölgy (sic!) ... 6. Beethoven—Liszt: „Athén romjai" ábránd két zongorára Simay Rozália és Krisztinkovich Béla úr. Ekkor ugyanis jelen volt LF! „...különösen kitűnt Simay Rozália kisasszony értelmes, kifejező játéka és már is figyelemre méltó technikája által. A közönség élénk tapssal jutalmazta a kezdő művészeket."=FőL márc. 2.

[41] L. 17. jegyzet.

[42] Tehát 1880. márc. 2-tól számíthatjuk Simay Rozália kisasszonyt a Liszt-tanítványok sorában.

[43] 1880 tavaszán tizenegy hazai és három külföldi L-tanítványról tudunk=LERS 48.

[44] Téved.

[45] 1879/80.: Karl Major, Elza Menzel, Toni Raab. 1880/81: Majewska. LERS 48—49.

[46] Ezt erősíti meg zenei leveleiben egy másik L-tanítvány, Bauholzer Júlia is.

[47] 1874. márc. 16. vagy 1877. febr. 15. Legány 1986. 252., 255.

[48] Nem találtam Beethoven-művet budapesti föllépésein.

[49] Ezt a művet nem játszta nyilvános hangversenyen.

[50] FőL 1880. márc. 8., Varga 57.

[51] FőL 1881. márc. 15.

[52] PN 1881. márc. 14.

[53] Vajda 59.

[54] Simay Rozália / úrhölgynek / A világosi czimbalmos / ábránd magyar népdalok / fölött / zongorára szabadon / írta / SIPOSS ANTAL / A kiadók tulajdona / RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA / Budapesten / Sz. 1600 / Ára 1 fr 20 kr. 13. p. / 34 cm OSzK Zeneműtár Ms pr. 3383. Róla szól a FőL 1879. dec. 14. is.

[55] FőL 1880. szept. 1.

[56] MP 1880. szept. 2.

[57] PN 1881. márc. 7.

[58] Kelet (Kv) 1881. május 25—26.

[59] uo. május 31.

[60] uo. június 2.

[61] FőL 1881. febr. 22., okt. 8.

[62] Kelet (Kv) 1881. okt. 30.

[63] uo. nov. 5.

[64] Ellenzék 1881. nov. 4.

[65] MP 1881. nov. 5.

[66] uo. nov. 6.

[67] uo. 1882. szept. 16.

[68] uo. 1882. szept. 19.

[69] Ellenzék 1882. szept. 18.

[70] FőL 1883. febr. 14.

[71] MP 1883. május 20.

[72] uo. 1883. május 29.

[73] Ellenzék 1883. május 26.

[74] MP 1883. május 29.

[75] FőL 1883. nov. 13.

[76] Ellenzék 1883. nov. 16.

[77] FőL 1884. jan. 31., febr. 6—7.

[78] MP 1884. febr. 5.

[79] Szinnyei J.: Magyar írók élete és munkái Bp. 1897. V. köt. 757.

[80] Jogtudományi Közlöny 1883—1886, Jog 1885—1888, Armenia 1891. 66—71.

[81] OSzK kézirattár Kabdebó Loránd levelei

[82] Józsa Mihály: A brassói Magyar Dalárda 25 éves története 1863—1888... Kiadja a brassói magyar dalárda 1889. 3—6.

[83] Brassó 1885. máj. 28. 239., illetve OSzK Kézirattár Fond 36/2367 (1925. febr.) és Romániai Magyar Irodalmi Lexikon 2. Kriterion, Bukarest 1991. 567.

[84] Armenia 1894. 234.

[85] Brassó, 1885. 35., 69—70., 90., 158., 275., 1886. 418., 490., 510.

[86] Szentgyörgyi Dénes: Marosvásárhelyi Lexikon, 1912.

[87] A marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaság évkönyve 1914. Kiadja a Kemény Zsigmond Társaság 1914. 16.

[88] Kiss Pál: Marosvásárhely története. Bp. 1942. 168.

[89] Petelei István irodalmi levelezése. Kriterion, Bukarest, 1980. 304.

[90] Marosvidék 1892. szept. 25.

[91] Marosvidék 1892. okt. 9.

[92] Kiss Pál i. m. 21.

[93] uo.

[94] uo. 23.

[95] uo. 21—23.

[96] uo. 107.

[97] Marosvidék 1892. okt. 30.

[98] Armenia 1892. 383.

[99] Marosvidék 1892. dec. 4.

[100] Marosvidék 1893. 72.

[101] Marosvidék 1893. 77., vö. Közérdek 1893. ápr. 23.

[102] Armenia 1893. 160.

[103] Brassó 1885. febr. 12.

[104] Marosvidék 1893. 77.

[105] Marosvidék 1893. dec. 3.

[106] uo. dec. 10.

[107] Armenia 1894. 64.

[108] uo. 167.

[109] uo. 233—235.

[110] Armenia 1913. 7.

[111] Armenia 1899. 5. sz. Szamosújvári Híradó.

[112] Marosvidék 1896. jan. 19.

[113] uo. 113.

[114] uo. jún. 21.

[115] Marosvidék 1896. 341.

[116] Székely Ellenzék 1900. okt. 23.

[117] uo. 1909. okt. 5.

[118] Marosvásárhely 1900. ápr. 18.

[119] Közérdek 1900. ápr. 22.

[120] Marosvásárhely 1900. okt. 26.

[121] uo. 1901. febr. 1.

[122] Közérdek 1904. nov. 15.

[123] Egyetértés. Armenia 1903. 11. sz. Hazai krónika

[124] Székely Ellenzék 1907. febr. 16.

[125] Székely Lapok 1907. jún. 25.

[126] uo. 1908. márc. 4.

[127] Székely Ellenzék 1908. jan. 6., 9., 16., febr. 6.

[128] uo. febr. 11.

[129] Szabadi Judit: A magyar szecesszió művészete. Corvina 1979., Tükör (Mvh) 1913. júl. 19.

[130] Székely Ellenzék 1908. ápr. 21.

[131] Marosvásárhely 1909. okt. 12.

[132] uo. szept. 28., okt. 12.

[133] Székely Ellenzék 1909. jan. 12.

[134] uo. 1910. márc. 22.

[135] uo. 1910. márc. 27., 31., Székely Lapok 1910. márc. 27., 31.

[136] Székely Napló 1914. dec. 3., 8.
[137] Fancsali János: Zsizsmann Rezső (monográfia) kézirat 1986.
[138] Székely Napló 1916. febr. 8. és A marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Társaság levelesládája. Kriterion, Bukarest 1973. 373.
[139] Tükör (Mvh) 1920. febr. 8.
[140] Tükör (Mvh) 1920. febr. 22.
[141] uo. 1920. jún. 27.
[142] A marosvásárhelyi városi zeneiskola értesítője az 1913—1914-ik tanévről, szerkesztette Metz Albert igazgató VII. évf. 80.
[143] Zenei szemle 1922. szept. 75.
[144] A Liszt Ferenc múzeum rendezvénye
[145] Székelyföld 1934. szept. 16.
[146] Ellenzék (Kv) 1934. szept. 13. Simay Rozália szept. 8-án hunyt el.

*SÓLYOM GYÖRGY:*

# *AZ ELŐESTE*

*Tíz évvel ezelőtt íródott ez az esszé, Wagner halálának centenáriumára, németül, a Lipcsében tartott megemlékezéseken belül az „Internationales Kolloquium" címmel jelzett konferenciára. Mégsem másodközlés, mert kiadásra, nyilvánosságra nem került, csak néhány „lehúzott" példányban, a konferencia résztvevői kezébe. Szerzője nehezen tudna számot adni róla, mi élesztette fel benne a késő — alapjában szöveghű, nagyon keveset változtató — magyar publikálás ambícióját: az akkori-ottani, csöndesen biztató visszhang, vagy az ez idén elindult, hazai Ring-felújítás alkalma? Vagy éppen az európai történelmi konstelláció közben beállt fordulata, amely ösztönzi, hogy szembesítse vele régi, vívódó gondolatait...?*

*1.*

Szeretünk jubileumi napokat, éveket, centenáriumokat ünnepelni, akár születésre, akár halálra emlékezve. Nem feltétlen szükségszerű, hogy ez formalitásban, ceremóniában merüljön ki. A kerek szám véletlene, a „mennyi ideje is, hogy..." szituációja elgondolkodtathat, képesebbé is tehet annak érzékelésére: mi minden történt „akkor" — és bennünk, körülöttünk „azóta".

De a kerek számok csak emlékezetünk serkentő szerei. Az évfordulók — pillanatok jelképei. Csakhogy valóságos, érdemleges történelmi események — kezdetek, fordulók „pillanatai" — évtizedekig is tarthatnak.

Ünnepeljük egyszer, kísérletképpen, nem egy év, hanem egy efféle történelmi „pillanat" centenáriumát, egy „körülbelül" centenáriumát. Két évtizedre gondolunk, amelyeket nehéz volna történelmi időpontokkal szorosan határolni, de nagyjában a porosz-francia háborút, a párizsi kommünt, az új német birodalomalapítást fogják közre... „Hősünk" életében: a bajor udvarhoz szóló meghívásától — haláláig és Bayreuth postumus felvirágzásáig; a középső, a késő hatvanas évektől a középső, késő nyolcvanasokig (az írásunk címével jelzett időponttól tehát jócskán előre nyúlunk, — éppen, mert annak „korai" jelentés-köreit kísérelnénk meg a későbbi fejleményekkel összevetni...) — Ki túl szűknek, ki tágasnak, lazának vélheti ezt a határolást, de egy folyamat jellegzetesen, meghatározóan beletartozik: a nyugat-európai kapitalista fejlődés első, nagy felfutása, teljes érettsége és első válságai is — forradalmak vívmányai helyett és mégis, a forradalmak *eredményeiként is.* Felvirágzás, há-

borúk árán és válságok, győzelmek nyomában, szétforgácsolt kisállamok helyén modern nagyhatalmak, — Európa egész képének alapjaiban való átalakulása. Csak természetes, hogy minderről a legvalósabb számadást az a nemzedék adhatta, amely 1848—49-et és '70—71-et egyaránt érett fővel és tudatosan, teljes alkotó erejében élte át.

*

*Romantika* a művészetben: talán kezdettől fogva elsősorban egy csalódás folyamata, amely közel egy évszázadon át tart. Ez ér ekkor döntő és kiélezett fázisába. Illúzióvesztés vallató évtizedei, anti-romantika a „késő romantikán" belül s általában, tipikus kései művészet időszaka, az első túlérettség, őszi közérzet kora.

Fő területei: az elsősorban francia és orosz nagy regény Flauberttől Tolsztojon és Dosztojevszkijen át a fiatal Maupassant-ig és Zoláig. Dráma — úgyszólván csak mellette, másodsorban: Madáchtól, Hebbeltől az ifjú Ibsenig... Festészet, amelyben megindul a természethez való közvetlen-primer viszony feloldódása, már-már megbomlása... És mindig és újra csak: zene, rajta belül, zenei dráma.

Épp csak emlékeztető jelekként, puszta évszámok megadása helyett, idézünk fel a lehető legrövidebben műveket és neveket... A kései Verdi (Don Carlostól, Aidától, a Requiemtől); Muszorgszkij fellépése Borisz Godunovval — s a Ring megszakított alkotását folytató és befejező Wagner... Mögöttük a színpadon kívüli vonulat könyörtelen-tragikus kommentárja: a Német Requiem, a rezignált brahmsi szimfonika és Liszt kései művei.

Országok, kultúrák, nyelvek és hagyományok sokarcú, tarka és differenciált rétegei láthatók, időrendben is kisebb szakaszokra tagoltan — s mégis, megkerülhetetlenül: tartós, összeurópai hullám.

A század első felében, a Vormärz-risorgimento-romantikában az „integer vitae"-ember harcáról volt még szó. Az emberről, aki korát tudatos-tevékenyen éli át s *benne* formálja *saját világát*, önmagát. Hiszen köztudottan, lelkes és egyenesen-politikai felszabadulás-perspektívák alakultak még, valós történelmi alapokkal; meggyőzni, aktivizálni akaró, szárnyaló retorika vált — tágas általánosságban szólva — az *Új* egyik legmarkánsabb jegyévé, Berlioznál csakúgy, mint Verdinél, Schumannál vagy Lisztnél.

S ennek a nemzedéknek az útjain fordulatról még a század közepén, a forradalmak után is alig beszélhetünk, kiélezett, feltűnő váltásról semmiképpen. De ami ekkor fokról fokra, szinte láthatatlanul csírázni és érni kezd, — az a későbbi, jelzett időszakban (60-as—80-as évek) vészes sűrűségben, teljességben előttünk áll már s most már, feltarthatatlanul, mind sötétebbre színezetten.

Szinte találomra felidézett pillanatok, mint a néhány ütemben váratlanul feltörő fájdalomkiáltás a Don Carlos utolsó képének előjátékában, a Siegfried harmadik felvonás-előjátékának (s hozzá még a Vándor—Erda dialógusnak) sötét riadója, az oratorikusan-dramatikus, passió-szerű halálkórusok és párbeszédek a Hovanscsina záróképében... „véletlenül" úgyszólván csupa zárójelenet, az *„itt a vég"* zenedrámai szituációi... Így együtt mintegy túlméretezett „előjáték", történelem, kultúra, művészet egy katasztrófa-korszakához. Közös, lényeges jegyük, hogy tipikusan szimfonikus, oratorikus, összefoglaló pillanatok, drámai művekben. A zenében közvetlenül, a szó eredeti értelmében *drámai* mozzanat, az aktívan felvett harc, a „torkon ragadni a végzetet" tartása, — amint éppen elindul az elégikusban, a retrospektívban feloldódás útján.

Több ez valami nyugtalan hangulatváltásnál az európai polgárság tudatában, világképében, egy nemzedék életén belül, vagy két nemzedék között. Hol hirtelenül, hol fokról fokra, de már egész történelmi funkciójában beálló fordulat felismerése, átélése. Egy világrend véglegességébe vetett hit megingása ez már, átmenet a defenzívába.

Soha nem töltött be még a XIX. század zenéje ilyen bonyodalmasan tragikus funkciót:

> egyszerre, egyidejűen kell most romantikus-patétikus perspektívaképeit *megtartania, őríznie* — és *feloldania, tagadnia* is.

*„Mégy egyszer"*, búcsúzóul felmutatni, mi minden szép, igaz és emberi megy veszendőbe most s ugyanakkor *kérlelhetetlenül leleplezni,* hogy veszendőbe megy, visszahozhatatlan.

Erre a kettősségre figyelve, emlékezve tennénk hozzá még az imént felsoroltakhoz, talán legelső jelzésként a fenyegető, plebejus-biblikus víziót, *Denn alles Fleisch es ist, wie Gras..."* a Német Requiemben, a *Sunt lacrymae rerum* megrázó mikro-tragédiáját, a *Bydlo* feltarthatatlan osztinató-menetét, sötéten derengő pusztaság felé (a Kiállítás képei közt) s később Othello kétségbeesett búcsú-indulóját (micsoda különös „alkalmi műfaj"!): „Ora e per semre addio, sante memorie...!"

„Megtartani" és „tagadni" — gyakran éles, plasztikus megvilágításban, egymásutánban is megjelennek még, erős képkontrasztokban (Nagypéteki varázs — változás-zene az utolsó képhez — grállovagok gyászmenete...), de sokkal jellemzőbb és fontosabb már — talán az idők jele, az *új* maga —, ha elválaszthatatlanul mélyen egymásba olvad, ha egymás*ban* ábrázolva, egymást értelmezve kereszteződik... Eddig nem sejtett hiper-érzékenység ideje jött el, olyan dolgok, folyamatok és érzések ideje, amelyek *másképp is,* egyidejűen-kettősen érthetők és világíthatók meg. Nem csak értékek és eszmények, sokkal inkább *viszonylataik,* a mozgásaik egymásban és egymás körül s mindezeknek a logikája — kezd kérdésessé válni, mindent átfogóan megtelni kételyekkel. *A válaszok hiányának kora* kezdődik s a „megőrzés" és a „tagadás" összeolvadásából, egymássá-egyesüléséből végül is a veszendőbe menőnek immár szakadatlan *elsiratása* ered... Az ötvenes években Wagner hősét, Siegfriedet a mesehőssel azonosítja, aki nem tud megtanulni félni, „mert úgy látja a dolgokat, ahogyan vannak." Az Istenek alkonya Siegfriedje a feledés italát issza és a dolgokat most már csakis meghamisítottan látja, épp leglényegesebb relációiban összekeverten, iszonyú, láthatatlan törvénytől elidegenítve, manipuláltan.

...Gondolati koncepcióként ott volt ez már 1848-ban, a Siegfried halála szövegében is, — de ami közben megváltozik, az feltartja A nibelung gyűrűje befejezését, feltartja *a zenéjét,* még két évtizeden át. *Siegfried halála* még nem, *csak Az istenek alkonya* érzékelhette meg, tehette jelenidejűen átélhetővé *ezt* az újat, az új lényegét, a kor, a pillanat par excellence drámai zeneműveként. Ezalatt *vált a zene a legalkalmasabb művészetté* arra, hogy a tragikummal — amely *nem drámai* többé, hiszen mitikus-visszafordíthatatlan, végzetszerűen formálódik! — valami módon még egyszer, „mégis csak" drámai pozícióból nézzen szembe.

Vitathatatlan összeurópai hullám, — mondottuk. De fejleményei fő hordozója, megtestesítője — *Wagner,* magva a Ring-zene.

A zenének, amióta opera létezik, minden egyes drámai-zenei műben *önálló és saját dráma-tartalma van, „cselekménye" magában a tisztán-zenei formafolyamatban.* Nem „szolgálhat" semmi, eleve meglévő drámát, hiszen — „Singet, was ihr wisst!" — ő maga a dráma. A műfajt teremtő első olaszok sem hiába adták műfajt-tisztázó alcímeiket a művekhez: „dramma *in* musica, dramma *per* musica"... Dráma a zenében *éppen csak a zene által* valósul meg.

A Ring cselekménye, mítoszi keretei között, szólhat az emberi világ keletkezéséről, kibontakozásáról és leépüléséről, a szervezett és szervező hatalom belső töréséről és bukásáról, — zenéje a Naivnak, a Tisztának vesztéről szól, a világot önmagából mindig újra- és újra-teremtő emberség lehetetlenüléséről. Formájának áramló ritmusa nem más, mint az ez ellen felvett küzdelem szenvedélyesen, vagy akár harcos-hősiesen feltörő és összeomló, széthulló fázisainak és bukásának végletesen sodró hulláma. S talán még inkább e végletek titokzatos és eldöntetlen „átmenetei" és egymásba-fonódásai, az „alaptémák" határtalan átváltozásokra képes „végtelen" fejlődésében és egymásra-vonatkozásában („Beziehungszauber", Th. Mann). Így teremti ez a forma tényezői végzetszerűen nyugtalanító „egységét"... Gigantikus-monumentálisan s ugyanakkor szüntelenül kérdésesen — talán épp *„az Egész"* gigantikus-monumentális kérdésességének *formáját, egységét* magát.

Nem pusztán Wagner erőteljesen fölfejlődő zeneszerzői, művészi „tudásának" vívmá-

nya az, hogy a Ring, több, mint húsz éven át, a felvázolt korszakfordulón keresztül megőrzi művészi konstrukciója egységét. A nibelung gyűrűje formai és tartalmi titka épp az, hogy a fordulat a műben valóságosan zenedrámailag végbemegy.

Túlontúl egyszerű volna ennek a folyamatnak a jellemzőit a kíméletlenül komor, fekete színezetű, illúziótlan zenei helyzetek feltűnő megszaporodására redukálni... Wotan, Brünnhildének tett, szikár, zeneileg szinte „lepusztult" számadására például, A walkür második felvonásában, vagy arra a két mozzanatra, amikor Brünnhilde előtt Siegfriedje *nem-Siegfried*-ként, nem-tudja-ki-ként jelenik meg, Az istenek alkonya első felvonásának végén és a másodiknak közepén, ahol a zene maga már-már szétmarcangoltan („zerfleischt"), minden stilizáló artisztikumtól megfosztottan szólal meg, gomolygó indulat nyers gesztusaira, fájdalom sikolyaira meztelenítve... Igen, ez és a hasonló helyek az összeomlás-élmény, a leszámolás órája közvetlen, felrázó tanúságai. Mégis, még mélyebbek és meghatározóbbak egy soha eddig nem sejtett többértelműség, végletes kifinomultság tendenciái, merőben új jelentésű „polifóniában", amelyben már nem önálló szólamok kereszteződnek, hanem a magatartások és helyzetek *magukban* is többrétűen árnyalt komplexumai. Polifónia, új szinten: az emberi jövő válasz nélküli kérdései közt, heroizált bukás és eltemetés közt.

*2.*

Emlékezésünk tágabb tárgya tehát, most már talán szabatosabban nevén nevezve: az ún. — igazában alig (s most sem élesen) „behatárolt" — *kései romantika* első másfél-két évtizednyi szakasza. Alaposan vitatható lehet, kielégítően körvonalaztuk-e, kereteink közt, fontosabb történeti tendenciáit... De feltűnhetett, hogy „centrális" művének kompozíciója jóval korábban, 1853-ban elkezdődött már.

Wagner — saját álmodozó illúzióiban a görög dráma funkcióinak örököse-folytatójaként — három napra és egy „előestére" tagolja *A gyűrű* szerkezetét. A mű irodalmában gyakran és jogosan hangsúlyozzák — még el is ismerve „az egész" már említett formaegységét — a négy rész mindegyikének relatív önálló zártságát és karakterét. Ez jogosít fel bennünket is arra, hogy e korai kezdet jelentőségét, fejlődésbeli funkcióját ez egyszer különállóan, legalábbis viszonylag elszigetelten vegyük szemügyre:

> *A Rajna kincsé*t, mint „előestét", mint annak a későbbi *Új*nak, amiről eddig szó volt, sejtelmét, korai látomását, pusztulás- és katasztrófa-érzet csíráját; mint korai elindulást a döntően modern konfliktusok és kérdésfeltevések útjain, — amelyek csakhamar felgyülemlenek a teljes korszakban s egyre pregnánsabban, visszafordíthatatlanul bontakoznak ki A nibelung gyűrűjében.

Ebből a helyzetből adódik, hogy különböző fejlődési fázisok, a „dolgok" különböző „állása" nem egyszer együtt van jelen az elbeszélő és drámai lüktetésben s ezek a különös „eltolódások", úgyszólván láthatatlan-spontánul, a belső folyamat sajátos formateményezőivé válnak...

Afféle váltóáramot köt be ez a forma: az *„eddig"* és az *„ettől fogva"* váltásaiét. De nem úgy, hogy a zenei nyelvben, a *stílusban* egyikük az „elmúlót", a másik az „újat" képviselné. Nem: ami most búcsúzik és elvész, annak most épp ezért, „ebből az alkalomból" *újjá* kell alakulnia (nem puszta életrajzi véletlen, hogy A Rajna kincsét a zenei alkotás ötéves hallgatása előzi meg!). Egy eddigi, szűzi és derűs, természeti állapot zene-formája, szinte észrevétlen — a torzuló világ kezdetének formájává minősül át.

Ennek a szüntelen áramlásnak két pólusát nevezzük — gorombán, „dilettáns" módon leegyszerűsítve (épp csak, hogy a továbbiakban célzásszerűen röviden említhessük): „természeti állapot — mese — naiv szépség — zavartalan emberi", illetve „fenyegetés — romlás, hamis fejlődés — végzetes felbomlás — démoni" köreinek... Nem irodalmi, nem „hangula-

ti" szférákra gondolunk (bár így *is* léteznek), amelyeket, még ezután, a zene „kifejez"; önmagukban, *zeneként önálló* „képrendszer" alapjai ezek, stílus és ábrázolás különböző kezelés-módjai... Többé vagy kevésbé dramatikus kibontakozásaik, áttűnéseik mennek végbe a zenedrámai műben, végül is a zenei forma lényegi „döntéseiként".

Ilyen bonyodalmas összefüggések modelljeként emlékezzünk — mindjárt át is lépve A Rajna kincse kereteit — három helyre, amelyeken megszólal a rajnai sellők éneke az aranyról. Az első kettő (A Rajna kincse első és utolsó jelenetében) magától értetődően szorosabb párt alkot: a világos, statikus dúr hangzás és moll ellenképe, elégikus panasza „romantikusan"-drámaian, opera-szerű szimmetriában mérik fel, ami közben történt... Az első „Rheingold"-invokáció az első jelenet teljes formafejlődésének mintegy szervesen, „magától értetődően" elért, nyugalmas tetőpontjaként szólal meg, míg a másik, a darab végén, már megszakadtan, félőn és reményvesztetten énekel, közben elváltozott környezetbe ágyazottan (figyeljünk Wotan és Loge reakciójára!): halk, nyugtalan intelem, a közben létrejött, új világhelyzetben (intelem, amelyre egyébként most még lehetséges — oda nem figyelni!)... Az istenek alkonya harmadik felvonásának kezdetén azonban már csak motivikus visszautalásként, „ősi-elfeledett (ur-vergessen)" emlékezésként idéződik fel a régi dal. Végigdúdolva, az új konstellációban, idegen test volna már. De még itt is, újra csak, még mindig — *dal* ez az ének, merőben új dallami-harmóniai veretében is, amint túlérzékeny, „dekadens" folyondár-melizmatikájával, kései, artisztikus kromatikájával siratja el a változtathatatlan elmúlót (akárcsak nemsokára, még egyszer, a virágleányok éneke)... A rajnai sellők „öregedése" nem csak a cselekménybeli időmúlás tudatos, kompozitorikus jelzése a drámai ciklusban, — de a világtörténeti két évtized elmúltának árulkodón spontán tanúsága és vallomása is, az ötvenes és a hetvenes évek között.

Épp ezért, — vissza, kiindulópontunkra, A Rajna kincse első jelenetéhez.

Tudtunkkal a teljes Ring-irodalomban alig elemezték még jelentőségéhez méltóan ezt a jelenetet: töretlen folyású, táncszerű és dalszerű, játékosan szimfonikus scherzo-jellegét, szerkesztése feltűnés nélkül könnyeden szőtt egységét... Még Alberich hangja sem szól benne, a sellőkével szemben, a világot rontó, démoni-sötét ellenség szavaként. Scherzónk tánc-lefolyásában groteszk-játékos partner ellenszólamaként mozog és énekel... „Oly régi s mégis új..."-ként cseng mindez, alapjában „opera"-ként, mese-operaként, mondhatnók, a szó eredeti értelmével eljátszva: „Singspiel" módjára. Szelíd áramlásába töretlenül illik a gördülő ritmust feltartó tetőpont: a „Rheingold"-dal is (a scherzo „triója"-ként, érezhetnénk, — ha volna scherzo-visszatérés...!). De még a — szövegileg, költőileg oly végzetes súlyú — intés is: „csak ki az érzésről lemond..."[1] a felépítés kantábilis dallamú epizódjaként szól, az elbeszélés, a „mese" nem is különösen nagy hangsúlyú fordulataként (a nagy hangsúlyt a mi — itt még „alaptalan"! — ismeretünk kölcsönzi, a *későbbi,* „vezérmotivikus" következményekről, összefüggésekről).

Kerek lezárása azonban nincs ennek az egységnek. Meginog már, csodálatosan észrevétlen, Alberich két kérdő dallamfordulatával (amelyek a gyűrű motívumát rejtik): „Ha csak búvárjátékhoz jó..." és „A kincs birtoka világuralmat jelent!"[2] — amelyeknek szinte láthatatlan csírája most már megsemmisítő sietséggel bontakozik ki, minden eddigit megváltoztató kitörésben, a végső, zuhanó szeptimugrással: „Megátkozom a szerelmet!"[3]

És van mégis, váratlan lekerekedés: az első közzene, az ének nélküli s talán legszebb előesti ének, ad notam „csak ki az érzésről lemond..." — amely ismeri még a közvetlen, „tiszta-emberi" megrendülést, a „romantikusan" humánus sírást. Az „egyszerű" sírást, ahogyan később már ritkán és egyre nehezebben szakadhat fel újra, Siegmund panaszaiban például, vagy utoljára, Az istenek alkonya második felvonásának előjátékában. A tragikum, a katharzis megsemmisíthetetlen megőrzött pátoszának végső tartalékai, ahhoz, hogy valahogyan még emberi módon tudjunk szembenézni a pusztulással.

A Rajna kincse első jelenete scherzo-jellegének alig van folytatása a Ring-zenében s jelentékenyen elváltozik az is, ami van: ilyen „ártalmatlan" nem lesz többé. Nem ilyen már a harmadik kép első perceinek különös zsánerképeiben sem, Alberich—Mime, majd Loge—Wotan—Mime találkozásaiban... Ritmus és tempó fordulatgazdag lefolyásában, Mime és

Alberich merőben újfajta ének-módjaiban valójában már csak rejtve van jelen — a még mindig „mesebeli", a groteszk-komikus és játékos-naiv mélyréteg. Önmagában *még korántsem feldúlt, sokkal inkább „fölényes" alkotói viszony* — az immár *feldúlt, torzult és fenyegetően démonivá vált valósághoz.* Egyedülállóan sajátos művészi attitűd (amelyhez mérve, teszem, Mendelssohn túl ártalmatlan és kritikátlan volna, Berlioz túl megkeseredett és humortalan...)!

Végképp túllépnénk kereteinken, ha behatóbban térnénk ki a *Siegfried*-zene közmondásossá vált, természeti, mesés scherzo-jellegére. Ez a nevezetes hangvétel, alig háromnégy évvel A Rajna kincse után, örökli a — most leírt — bonyodalmasan árnyalatos komplexitást, de ez közben feltűnően gyorsan vált mintegy „elintézetté" és leküzdötté, érettebbé és artisztikusabbá. Jóval szenzibilisebb, nyugtalan-bizalmatlan, „modern" tendenciák *tűnnek* itt, még mindig, könnyű, „naiv" és folyékony szövésűeknek, — de már csak látszatként. A sokszor oly problémátlanul ünnepelt siegfriedi erdő- és természet-naivitás csodája is épp az ilyen, egymást keresztezve és egymásban megjelenő, modern quidproquók relációi mögött rejlik... Az első felvonás egy rövid szakaszát emelnénk csak ki: Mime sikertelen félelem-oktatása és Siegfried „olvasztó" dala között („ha a mesterem rossz...")[4] — szigorú, következetesen végigvezetett, osztinatós monotematikáját és benne, párhuzamosan, Mime cselvetésének kötetlen, szeszélyes-szabadon cikázó szólamát...

*3.*

Ezek a későbbi fázisok visszairányítanak bennünket újra az első Ring-darab jellemző, új zenedrámaiságához s vele, talán egész áttekintésünk problémakörének magvához: a „kései", a *modern* XIX. század korán jövő előestéjéhez. A második kép két, fantasztikusan sokértelmű részlete képviselheti talán a legtanulságosabban azt, amire gondolunk — s nem is véletlenül, Loge éneke mindkettő. Az első számot ad a sikertelen kutatásról, pótlásért a „női szépség és báj"[5] értéke ellenében... A vékonyan, áttörten emelkedő Freia-dallamokban valaha-volt, zavartalan ifjú, naiv szerelem-emlék eltűnő álma, szépsége tárul fel, valaha-volt, könnyű szövetű, kamarazenei líraiságé — az ugyancsak könnyeden, emlékezésként hangzó Rheingold-dal felidézéséig. Szelíden, fellazultan, de szűkszavúan mutatja fel, ami *szép* volt s *esendővé, fenyegetetté* vált, hiszen (korántsem könnyelműen, „meggondolatlan", hanem kényszerűen, elkerülhetetlenül!) játék tárgyává tették és áruba bocsátották... A kamarazenei és szimfonikus háttér előtt ott lebeg Loge hangja, merőben eldöntetlenül: hol társul búcsúzó lírájához, hol kijózanultan kommentálja.

Másodszor is — Freia elhurcolása után — Loge figyel meg és ábrázol egy hirtelen beálló, nyugtalanítóan titokzatos szituációt s ő fejti meg a titkát. Most már egyértelműen tárgyias, szenvtelen és részvétlen a hírmondó hangja. Félelmetesen józan, cinikusan ítélő hang ez, mintegy Wotan büszke, polgári, kockáztató iniciatíváinak — „mozgás és változás"[6] — rossz lelkiismerete... Ez a hang azonban itt már önmagában többértelmű környezetben szólal meg. Freia gyöngéd szépségű dallama nem lenghet már oly könnyeden, mint korábban: megmerevedett orgonapont fölött sikló, enharmonikus-kromatikus harmóniák tompán derengő homályába, ködébe ágyazottan gyötrődik, szólamszövedékében elmosódottabban, mint eddig. *A Szép,* önmagában — nem érvényesülhet többé magától s voltaképpen meg sem védhető már. S a megzavart, az „egyszerű-naiv", „természetbe illő" szépségtől megfosztott világ — *érthetetlenné kezd válni.* A dolgoknak és állapotaiknak, viszonylataiknak ez a bonyodalmasan árnyalt, szimultán „polifóniája" — A Rajna kincse „koraérettségének" egyik legmarkánsabb és leglényegesebb tényezője.

...Aztán eltűnik a könyörtelen tanú interpretálta látomás; a csöndből Fricka csodásan egyszerű, magányos és reményvesztett dallama csuklik fel („Wotan, uram...")[7], régi német deklamációs melodika késő örököse: szinte a bachi evangelista-recitatívóig mutat vissza... Fricka itt, A Rajna kincsében egyébként még más valaki, mint amilyennek nemsokára, A walkürben megismerjük: passzívabb, félénkebb és odaadóbb, hiányzik még belőle az agresszívan „istennői" erő. De van már rokon vonása is későbbi alakjával: a megőrző, védel-

mező asszonyi funkció. Van már a második kép elején is egy-két dallamfordulata a klaszszikus, kora-romantikus német bensőség „otthoni" szférájából („Csak mert félve, azt láttam én..."), („Szépséges otthon, szivélyes tűzhely...")[8] — ezek az intenzív miniatűrök — közéjük tartozik majd, az utolsó képben, a gyanútlan Froh megkönnyebbülten fellélegző kis dala is... — egy értékrend mozzanatai, amely éppen *búcsúzása* tovább-halaszthatatlan pillanataiban s épp e halk, búcsúzó intenzitásban valami módon tovább hat és csöndben, rejtve (mintegy illegálisan, konspiratívan, teszem, Erda illúziótlan ítéletével szemben) őriz és tovább ad valami *nélkülözhetetlen* Régit...

...A második közjáték-zene aztán nem csak A nibelung gyűrűje zenei cselekmény-menetében meghatározó fordulópont s nem is csak Wagner stílusfejlődésében, de, mondhatni, a század teljes zenetörténetében is.

*Valóságos* pokoljárás ez az alászállás Nibelheimbe. Kapuja mögött „Schwarzelberich" oly sötét világa tárul fel, amilyent zenedrámai kifejezés mindeddig azért „nem volt képes" még ábrázolni, mert a történelmi valóságban *nem létezett még.*

Valami ismeretlen rémképtől megrettent, éles kiáltás tör fel s nyomában elnémul a mélység dallama a csörömpölő üllők mögött, elnémul, *egyáltalán, bármiféle zene* végső maradékaként... Nyolc kimerevedett ütemen át a puszta munkaritmus elzenétlenedett, magas csörgése szól: a munka — eltűnt, termékeiben, láthatatlanná, emberietlenné. Elnémult a zene, de csak, hogy halkan, csüggedten, már nem is remélve — megszólaljon mégis, újra a mélyben, minden emberi perspektívát elsiratva — de a siratásra elnémíthatatlanul képesen. A zene „kioltása": magának a zenei forma- és kifejezésfolyamatnak eseménye lesz itt.

Ezután egyértelműen Alberich alakja körül kristályosodnak ennek az új világállapotnak — megintcsak „szimfonikus-drámai" módon fellépő — aspektusai... Termékeny feladat volna, részletesen feltárni, mi mindent köszönhet ez a zenedrámai képrendszer, nem is csak magára a wagneri fordulatra, de az előtte végbement, harminc-negyven éves fejlődés egészére nézve is, harmóniában és hangszerelésben, az első kora-romantikus, démoni-kísérteti borzongásoknak, Webernél, sőt, akár Marschnernél is. Mégis, ez a tagadhatatlan kontinuitás is elhalványul, amint ez a minőségileg új szféra kibontakozik.

Időrendben egymást könyörtelenül fokozó három fázisban bontakozik ki: Alberich „világprogramja" az első (a harmadik kép közepetájt), majd a csellel legyőzött Alberich, szégyene, bukása helyzetében és nyomása alatt s végül az Átok — arra a világfejlődésre, amelynek feltételeit Alberich maga alapozta meg és léptette életbe.

Közülük az első („gyűjteni kincset...")[9] az előesti mű egy fontos és sajátos „titkát" leplezi le. Kivételesen, nem is csak a „megvilágítás" — általánosságban már érintett — *átmeneteiben* áll ez most, nem csak az összkép fokozatos és itt nagyon erős besötétülésében, de az egyes konkrét, érzékletes zenei-nyelvi eszközök „megkeményedésében" is. A szakasz kezdete őriz még egyet s mást az ifjúi-romantikus, „általánosságban" démoni borzongásból (mondhatni, A bűvös vadász Farkas-szakadék-jelenetétől A bolygó hollandiig vezető út végén), rémítő tremolókkal, ismerősen fenyegető szeptimakkord-láncokkal... A pusztulás aktivizálódó erői — újra a gyöngéden lebegő női szépség tovatűnő képeivel konfrontálódva! — azonban megfosztják a zenét ennek a távoli, elvont, de mégis „primér" szenvedésnek emlékétől és pátoszától s végül („vigyázz, vigyázz!...")[10] a mezítlenül „egyszerű" orgonapont sötét zúgása fölött kiáltják hadüzenetüket az isteni-emberi világnak...

Szuggesztív szerepet játszott már az üllők csörömpölése körül is egy szélesen elnyújtózó, a mélyben föl s alá kígyózó szekundlépéses motívum (hol „kincs"-, hol „robot"-motívumként tartják számon, pedig alakjára és zenei szituációalkotó lényegére is egy és ugyanaz...). Közrefogta az Alberich-„program" első szakaszát is, elmélyítette dimenzióit — s előtérbe lép a negyedik kép elején, amikor a megkötözött Alberich, a nibelungok ura, kénytelen kiadni a parancsot, amely megsemmisíti a hatalmát. Az iszonyú nyomás és kényszer forrása most épp e motívum kétféle alakjának szorító ereje — az egyik augmentáltan a másikhoz mérve — a kopogó munkaritmus körül, amely viszont, még szekvenciáival együtt is, a teljes komplexus kínzó, bénító *statikáját* garantálja.

...A harmóniai és hangszerelési eszközök megkeményedése, amelyet az imént, az Albe-

rich-„világprogram" kisebb fázisairól szólva hangsúlyoztunk, kivetítődik nagyobb léptékre is: a felsorolt három hely egymásutánjára. A hangzó világ feltarthatatlanul szegényedik, veszít *színességéből,* — akárcsak, Alberich terveiben, *a világ, az élet* maga. Minden perspektívának ez az egyértelmű, következetes regresszió-folyamata a nevezetes *átokkal* teljesül be, amelynek motívuma aztán nem alaptalanul lesz A nibelung gyűrűje egész vonatkozás-rendszere egyik kiemelt fontosságú jelévé.

Magva, a rövid énekdallam, ismert, nem is ritka négyeshangzat felbontása, de valami hallatlan kemény és érdes beállításban, mint valami ismeretlen, új törvény megpecsételője, amely örök mozdulatlanságot parancsol. Súlyosan szinkopáló fúvósakkordok akadozva kúszó vonulását hallani mögötte, — oly lassan emelkedő kromatikájában (talán) nem csak a pusztulás földalatti fenyegetését, de ugyanakkor (talán) halk, félénk kísérletet is, a „mégis"-megmozdulásra, utolsó fellebbezés bénult és szinte néma kísérletét... A teljes további történelemnek szól Alberich átka, a szuverén emberi fejlődésnek.

*4.*

A Rajna kincse zenedrámailag megformált világának egy — kisebb, belső — köre zárul be itt. Intenzíven, sűrítve teljesül benne az „előeste" funkciója. Végigvitt motivikus-tematikus összefüggéseiben s mind keményebbé, szigorúbbá váló harmóniai, zenekari jellegében előlegezi a *ciklus* zenedrámai, tartalmi-formai *egészét.* Szorosan, összevontan tárul fel az ‚ős-örök"-ké átmitizált „tiszta-emberi" viszonylatok válsága, széthullása, amelyek a valóságban a *korai*-polgári eszmények és remények voltak... S most itt az ideje e perspektívák és normák eltorzulásával, összeomlásával kijózanodottan — de ugyanakkor *megrendülten, gyógyíthatatlan sebzetten is!* — szembenézni. Talán ebben áll az első Ring-darab korai, zenedrámai „problémaérzékenysége", így lesz az egész mű tartalmi egységének zálogává.

Ami hátra van még, más — extenzív, epikus — értelemben tölti be az „előeste" rendeltetését (és zárja a nagyobb, a teljes kört), későbbiekre való utalás, előkészítés értelmében.

Erda intésének atmoszférája például, „titkos-magasztos", lakonikus harmóniameneteivel — magában áll A Rajna kincse zenéjében. Egy darab előre-sejtett Istenek alkonya-világ ez (közvetlen szövegi célzással, gondolattal is társítva), de egyben még barokk operák „ősök árnyát" idéző képeinek késő és áthangolódott emléke is...

*A vég, a befejezés* hangsúlyának ereje, határozottsága, ekkor már a polgári kultúra másfél évszázada óta képviseli (elsősorban a tonalitás kezelésének eszközeivel) azt a mélyen átélt meggyőződést, hogy egy totális-komplex összefüggésben „minden" feloldódik és — *nem* az ellentmondások belső dinamikája *ellenére* vagy megbékítésükkel, hanem *éppen általuk* — annál dinamikusabban célhoz ér... Egy zenei egységnek olyan befejezését — A Rajna kincséig — aligha hallhattuk, amelyben erő és határozottság a dolgok állásának *elleplezését* szolgálná... „Mennek már a végzet elé, akik létüket biztosnak vélik"[11] ... Az utolsó huszonhét ütemnyi tonika csodálatosan differenciált megformálású *előkészítése* — eleinte ismerősebb típusú, lekerekítőbb és „hagyományosabban" katartikus-tragikus véget ígér. Új Wotan-kép bontakozik ki a csöndben megindult retorikában („Alkonyi napsugár az égen...")[12], Wotan portréja, aki most adhat csak számot róla, mi ment végbe itt, aki, mintegy „de profundis" most kísérelhet csak meg alternatívát sejteni átokkal, gyilkolással, pusztulással szemben. Éneke különös „kódát" nyit meg: további, távolabbi folyamatok perspektíváit („kard-motívum") indítja útnak, pedig úgy tűnt, mitnha csak a lezárulókat foglalná össze (egyik-másik fordulatban Wotan — megújult helyzetben — első „várköszöntésének" elemeire utal vissza...).

S ekkor vág közbe hirtelen Loge — imént idézett — hűvös, rezervált fenntartása; a forma szövésében az alakjával már összekapcsolódott, cikázóan áttört hangszereléssel és kromatikával, a színpadnak és a dolgoknak, mondhatni, térbelileg eltávolított, másik rétegében... de a tempó nyugtalanítóan folyamatos változatlansága által mégiscsak összefonódva a történésekkel. A megoldás kísérletei, iniciatívái nem jelenhetnek már meg a visszájuk nélkül, Mefisztó-kommentár nélkül; nem „válhatnak eseménnyé (»...Ereignis werden...«)".

A kóda utolsó szakasza, a Rajna-leányok kincs-dala, végül megcsendíti a szorongva búcsúzó, lekerekítő zárást. Tisztán, egyértelműen nem szólhat már a dal; Loge és Wotan közbevetései meglepően mozgalmas „operai imbroglió"-vá bontják meg. Még így is épp élég *emberi éberséget* gerjeszt ahhoz, — hogy azonnal *el kelljen hallgattatni.* Erre valók Walhall harsogó akkordjai, ebben a pillanatban, amelyben semmi nem oldódott meg, nem rendeződött el: túlkiáltani, pompával, fénnyel a félénk éneket: „Nincs becsület, hűség, csak a mélyben, rossz és rút mindaz, mi ott fenn ragyog!"[13] Egy zenedrámai egész abszolút és túlhangsúlyozott lezárása, amely kiáltó erővel tanúsítja, hogy a további összefüggés számára minden nyitva maradt, hogy az igazi megoldások keresésének ezután kell csak elkezdődnie.

*

Többféle módon, sajátos egymásutánban záródnak tehát a zenedramaturgiai cselekményvonalak. Először zárul Alberiché, az akcióját követő teljes „utókorra" mondott átkával; aztán Erdáé, egyetlen megjelenésével jelezve Keletkezés és Vég mitikusan-természeti körforgását; Wotané, akiben a lelkiismeret és a jövőért való felelősség erői élednek, ellenerőként mindkét előbbivel; Logéé, aki személyes, drámai alakként itt „kilép" a továbbiakból... Végül a Rajna-leányoké, az „érintetlen szűzi" Természet megszemélyesítőiként, — hogy majd, már az emberi-történelmi folyamatokba fonódva kapcsolódjék be még egyszer, újra.

„Útvonalak" és egymásutánjaik, amelyek a későbbiekben találkoznak még, metszik is egymást és lazán szét is ágaznak... De mindvégig összekapcsolja őket, ami — mintegy a teljes cselekményen túli lényegként — mögötte áll: a soha még eddig nem létezett feladat, a hazug, a meghamisított létet visszaváltoztatni igazzá, a gyűlöletet szeretetté, a széthullottat újra eggyé... A Ring-motivika sötéten gomolygó metamorfózisainak legvégső soron talán ez a küzdelem a mindvégig tápláló forrása (ha valahol, itt átélhetjük, megtanulhatjuk, hogy a zenei dráma szerkezete, formáló „módszere" a lehető legmélyebben *tartalmi tényező*). Létrejön-e, teljesül-e valóban Felbomlás és Helyreállítás monumentális dialektikája, vagy netán tartalmaz-e még Az istenek alkonya végének euforikus katarzis-effektusa is — már rejtettebben — újra csak, A Rajna kincséhez hasonló, „túlkiáltó", a hiánytalan feloldást végtelenbe-elodázó jelentést? A XIX. század kultúrájának ez a legkomplexebb alkotása ott is, újra csak *kérdez* még, ahol végső válaszait fogalmazza. Továbbörökíti így a válaszkeresés gondjait, teendőit.

*JEGYZETEK*

[1] „Nur, wer der Minne Macht entsagt..."
[2] „Eurem Taucherspiele nur taugte das Gold?"; „Der Welt Erbe gewänn' ich zu Eigen durch dich?"
[3] „...so verfluch' ich die Liebe!"
[4] „Was der Meister nicht kann..."
[5] „Weibes Wonne und Wert"
[6] „Wandel und Wechsel"
[7] „Wotan, Gemahl!..."
[8] „Um des Gatten Treu besorgt..."; „Herrliche Wohnung, wonniger Hausrat..."
[9] „Schätze zu schaffen..."
[10] „Habt acht! Habt acht!"
[11] „Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen..."
[12] „Abendlich strahlt der Sonne Auge..."
[13] „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe: falsch und feig ist was dort oben sich freut!"

*SÁROSI BÁLINT:*

# *MAGYAR NÉPDALOK EGYETEMES GYŰJTEMÉNYE BARTÓK SZERKESZTÉSÉBEN*

Ismeretes, hogy a népzenekutatás Bartók élete munkásságának legnagyobb részét teszi ki. 1904-ben magyar népdalok lejegyzésével kezdte, de kutatói tevékenységét 1906-ban már a szlovák, 1909-ben pedig a román népzenére is kiterjesztette. Gyűjtött észak-afrikai arab népzenét (1913), végzett törökországi gyűjtést (1936) és lejegyzett, valamint kiadásra előkészített nagy mennyiségű délszláv népzenét. Minden tőle telhetőt megtett, hogy gyűjtéseit, rendezett formában, közkinccsé tegye; de tudjuk, publikálás dolgában nem kedvezett neki a szerencse, gyűjtései nagyobb részének kiadása halála utánra maradt. Szerb-horvát gyűjteménye 1951-ben, három kötetre tervezett szlovák gyűjtésének két kötete 1959-ben, ill. 1970-ben, román gyűjtésének nagy többsége 1967-ben, török gyűjtése (két változatban) 1976-ban jelenhetett meg. Szlovák gyűjtésének harmadik kötete még kiadatlan.

Magyar gyűjtésének önálló kiadását sohasem tervezte. Amit belőle a magyar népzene bemutatásához a legfontosabbnak ítélt, arról tanulmányai példatárában — leginkább A magyar népdal c. könyvében — tájékozódhatunk. Teljes gyűjtése — minden egyéb magyar gyűjtéssel együtt —, a század elején Kodállyal együtt készített terv szerint, az egyetemes magyar gyűjteményként kiadandó központi archívumnak vált részévé. E központi archívum a második világháborúig két azonos mennyiségű és tartalmú egységből állt: a gyűjtemény minden adatáról két példány készült, hogy a dallamok rendszerezésén Kodály és Bartók egymástól függetlenül dolgozhassék. Így jött létre a Kodály-féle osztályozás mellett az ún. Bartók-rend, mely Bartók Amerikába történt távozása idejére (1940) elkészült és attól fogva érintetlen maradt. Ennek a zeneileg rendezett gyűjteménynek a kiadására mostanában került sor. A kiadás előzményeiről és közvetlen előkészítéséről A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában készülő kiadványsorozat első kötetéből kapunk részletes tájékoztatást. 1991-ben, Budapesten, az Akadémiai Kiadónál megjelent kötet címe: Magyar népdalok — Egyetemes gyűjtemény. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából 1934-től 1940-ig szerkesztette Bartók Béla. I. kötet (A I. osztály 1—416. sz.). Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc.

Miért szükséges a magyar népdalokat a Bartók által kidolgozott zenei rendszerben is kiadni, ha azok a „Kodály-rend" anyaga szerint elkezdett A Magyar Népzene Tárában amúgy is benne lesznek? A kérdésre rövid feleletet már Somfai Lászlónak a jelen kötethez írt előszavában is találunk: Bartók rendszere önmagában is tudománytörténeti monumentum, emellett pedig „az utókornak joga van eredeti, hiteles formájában együtt látni a magyar népzenének azt a »klasszikus« repertoárját, amelyet Bartók — és vele együtt az új magyar zene első generációjának legtöbb mestere — ismert." A Bartók-rend kialakulásának történetéről, valamint e sorozat sajtó alá rendezésének gondjairól és elveiről írt kitűnő bevezető tanulmányban Kovács Sándor így jellemzi Bartók rendszerező munkáját: „Nincs még egy műve Bartóknak (a zeneműveket is beleértve), melynek megalkotása, végső formába öntése ilyen hosszú ideig foglalkoztatta volna; nincs még egy műve, melynek alakító-átalakító munkálatait [...] ennyire sok fázisban, esetenként akár lépésről lépésre követni tudná a kutatás".

Általuk kiadandó egyetemes magyar népdalgyűjtemény tervezetét először 1913-ban készítette el Bartók és Kodály. Ennek Kodály által megfogalmazott szövegében viszonylag részletesen foglalkoznak a kiadás rendszerével. Eszerint a rendszernek szótárszerűnek kell lennie, de úgy, hogy benne „a rokon dallamok egymás mellé kerülve, a fő típusokat tisztán mutassák." Ezért, a finn népzenekutató, Ilmari Krohn rendszerét vették át, melynek, „némi változtatással" és Kodály szavaival, lényege a következő: „Valamennyi dallamot közös végzőhangra hoztuk, vagyis úgy írtuk le, hogy záróhangja $g^1$ legyen. Mivel a dallamok, csekély kivétellel, négysorosak, három sorvégre kellett tekintettel lennünk. Legfontosabb a második, a dal fele, a periódus vége. Együvé kerülnek mindazok a dalok, amelyeknél ez a hang egyezik. Az így támadt csoportokban alcsoportok keletkeznek, az első sor, ezekben pedig a harmadik sor záróhangja szerint." A további alcsoportok már nem a dallam, hanem a dallamsorok hosszúsága — vagyis lényegében a ritmus — szerint alakulnak: „minden csoport a legrövidebb dalokon kezdődik; egymás után következnek a hosszabb sorokból állók." Az így kialakult kis csoportokon belüli végső osztályozás a dallam hangterjedelme (ambitusa) szerint történt. A rendszerben a sor mindig alulról felfelé, a kisebb számtól a nagyobb szám felé halad. (Egy példa. A híres Röpülj páva népdal, Kodály azonos című szimfonikus variációinak, valamint férfikari művének a témája, a következő kritériumok alapján kerül a rendszerbe: kadenciák — dallamsorvégek — 7 b3 b3; a sorok szótagszáma — a strófa mind a négy sorában azonos, tehát csak egyszer kell kiírni — 6; ambitus VII—8, vagyis a záróhang alatti hangtól a záróhang oktávjáig. A dal kottája a most tárgyalt kötetben a 75. szám alatt található.)

Bartóknál, Kodály dallamra koncentráló rendjével szemben, a ritmusnak jut a nagyobb szerep. A magyar népdal című könyvében a viszonylag világosan kirajzolódó „régi stílust", és „új stílust", valamint az egységes stílusjegyekkel nem rendelkező dallamok „vegyes osztályát" — ahogy ő jelöli: az A, B és C osztályt — eleve szétválasztva, a sorzáró hangok (kadenciák) szerinti felosztást egy fázissal későbbre teszi; az első hely a sorok szótagszámáé — a ritmusé. Rendszerének 1939—40-ben véglegesített formája szerint a „vegyes" C osztály egy része átkerült az A osztályba (azáltal ez kettévált, A I.-re és A II.-re; ennek nyoma már kötetünk címében is látható). Az ily módon kitágult A osztályba kerültek az azonos szótagszámú sorokból álló négysoros strófájú, nem „architektonikus" szerkezetű dallamok — főleg régi stílusú dallamok, de nem csupán azok. Az architektonikus (kupolás) szerkezetű négysoros, „új stílusú" dallamokból létrehozott B osztály változatlan maradt. A C osztály megmaradt része a heterometrikus (nem azonos szótagszámú sorokból álló), nem architektonikus dallamszerkezetű, valamint a nem négysoros daloké lett. E globális felosztás után a dallamok helyét továbbra is a sorok szótagszáma, ezen belül részletesebb ritmikai sajátságok határozzák meg s csak ezután kerül sor a kadenciák, majd pedig az ambitus figyelembevételére. Egy-egy dallamcsaládnak, változatcsoportnak, Bartók azonos számot adott s a változatokat a-b-c rendben sorolta egymás mellé. A variánsok megítélésekor azonban — mint a bevezető tanulmány is figyelmeztet rá — „Bartók a dallamvonalbeli egyezést fontosabbnak tartotta, mint pl. a szótagszámbelit..."

Rendszerének felépítésével is érzékeltetni próbálta Bartók a magyar népdal típusainak és stílusainak feltételezett kialakulási sorrendjét. Úgy ítélte, hogy a fejlődés fokozatait leginkább a dallamsorok szótagszámának növekedésében és ritmusának bonyolultabbá válásában lehet nyomon követni. Ebben, az első kötetben, fakszimile formában, a sajtó alá rendezők a Bartók által készített és a rendszer alapját képező ritmustáblázatot is közlik. A mintegy nyolcvan sűrű oldalt elfoglaló táblázat önmagában is nagyméretű, szokatlan tudományos teljesítmény. Egyben azonban a rendszer bonyolultságát is szemlélteti. Kovács Sándor tanulmánya arról is beszámol, hogy Bartók rendszerének végső formájáról és annak viszonylagos bonyolultságáról Kodály csak a rendszer befejezése és Bartók Amerikába történt távozása után szerzett tudomást. Fenntartásait és kritikai megjegyzéseit 1941-ben (a háborús helyzetre való tekintettel angol nyelvű levélben) meg is írta Bartóknak; de arra már nem volt alkalmuk, hogy a kifogásolt helyeket megvitassák és esetleg mindkettőjük

számára elfogadható megoldást keressenek. Részlet — magyar fordításban — Kodály leveléből: „Hatalmas munkát végeztél a ritmikai vizsgálatok terén. Rendszered azonban — A, B, C az új formában —, noha logikusabb, a kiadás alapjaként alig használhatóbb a réginél. Az osztályozás heterogén szempontok szerint történik: stílus, metrika, forma. Az egész túl bonyolult és nehézkes." E levélből kiderül, hogy Kodály saját rendszerével sem volt elégedett: „Így nem végeztük el, amire vállalkoztunk: egy jó gyűjtemény helyett létrehoztunk két tökéletlent és befejezetlent."

Az idézett levélben Kodály azt is elismeri, hogy a megelőző években ő maga nem foglalkozott elég intenzíven a rendszerezéssel („I was not very busy"). Ennek okát, különösen Bartókkal való összehasonlításban, nagyjából ismerjük. Bartók 1934-től 1940-ig mentesítést kapott a főiskolai tanítás alól. Tanítás helyett, teljes hivatalos munkaidejében, heti három délután, népdallejegyzéssel, a lejegyzések revideálásával és főleg rendszerezéssel foglalkozott. Ez idő alatt Kodály, mint már jórészt korábban is, a tanítás és egyéb elfoglaltságok mellett főleg a közgyűjteményekben található régi népdalkéziratok másoltatását és a lemásolt dalok vizsgálatát végezte. Kettejük közül inkább ő volt az, aki „a nagy, beláthatatlan munka érdekében" szívesen hagyta, hogy a másik azt válassza, amit nagyobb kedvvel csinál. (Bartók szeretett rendszerezni s ezt nemcsak népdalokkal, hanem fiatal korában pl. bogarakkal is tette.)

Rendszerét Bartók lezártan, végleges beszámozással hagyta hátra. A háború után újra lehetőség nyílt a kiadandó központi gyűjtemény gyarapítására. Természetes volt, hogy a Kodály által irányított népzenekutatás a Bartók-rendet érintetlenül hagyja és Kodály katalógusszerű, nyitott rendjét gyarapítsa. Bartók gyűjteményében 13 500 dallam van. A háború után gyorsan gyarapodó Kodály-rendben, a hatvanas évek közepére a dallamok száma már körülbelül százezernél tartott. (A nagy szám természetesen nem jelent ugyanilyen arányban új felfedezéseket — bár ilyenek is szép számmal akadtak —, hanem inkább a meglévők további változatokkal való kibővítését és a területi fehér foltok felszámolását jelzi.) A Magyar Népzene Tárának Kodály halála évéig (1967) megjelent első öt kötete olyan, nagyrészt nem strófikus dallamokat tartalmaz, melyeknek rendjét a szokások rendje szabta meg — kiadásukra tehát, függetlenül Bartók rendszerétől, ebben a formában volt szükség. A strófikus dalokat tartalmazó kötetek tervezett nagy sorozatából mind a mai napig csak három jelent meg. Ezek előkészítésekor, lényegében a hatvanas évek első felében, ismét sürgetően jelentkezett egy olyan rendszer igénye, mely nemcsak a dallamok közötti eligazodást segíti, hanem — amit rendszerével Bartók is célul tűzött ki — típusok és stílusok közötti összefüggésekről is közelebbi képet ad. Kodály ekkor fogadta el Járdányi Pál dallamvonal-javaslatát. Így lett, a Corpus VI., VII. és VIII. kötetében, a dallamvonal változásához igazodó csoportosítás, az osztályozás első lépéseként, mintegy kiegészítője a sorvégző hangok által megszabott sorrendnek. Úgy látszik azonban, hogy egyetlen vezérelv — legyen az ritmus szerinti vagy dallam szerinti — következetes (merev) alkalmazásával nem lehet a sokféle összetevőből alakuló típusok és stílusok rendjét felállítani. (Egy újabban megvalósuló sikeres vállalkozás — a Dobszay László és Szendrei Janka munkájaként megjelent A magyar népdaltípusok katalógusa I. (1988) — arról tanúskodik, hogy típusoknak és stílusoknak, ha nem is éppen evolucionista, de bizonyos fokú történeti csoportosítása csak kialakulásuk eszköztárához és változatos körülményeihez lehetőleg igazodó, szinte egyénenkénti sokoldú vizsgálat nyomán lehetséges.)

A Magyar Népzene Tára utolsó megjelent köteteiben alkalmazott megoldás azonban még mindig nem látszik megnyugtatónak — és jobbnak sem Bartókénál. A kötetek megjelenése is erősen lelassult (VI. kötet 1973, VII. kötet 1983, VIII. kötet 1993). A kész Bartók-rend kiadásának gondolata — nyomósabb okok mellett — már emiatt is felvetődhetett. Kiadásáról a Zenetudományi Intézet igazgatója, Bartók életművének is kiváló szakértője, Ujfalussy József 1979-ben döntött.

A tartalmas bevezető tanulmány és Bartók ritmustáblázatának (valamint néhány lejegyzésének) fakszimile közlése alig több, mint tizedét foglalja el a tekintélyes nagyságú — közel

1150 oldalas — kötetnek. Mit találunk még benne? Mindenekelőtt, természetesen, a dalokat; mint már a kötet címlapján is látható, az A I. osztály 1—416. számig terjedő részét: a kevés öt szótagú sorokból épülőt, valamint a hat és a hét szótagúakat. A számok nagy többsége nem egyetlen dalt, hanem kisebb vagy nagyobb variánscsoportot jelent. Kritikai kiadásról lévén szó — melynek elveit a bevezető tanulmány részletesen ismerteti —, a sajtó alá rendezők az eredeti kézirat lapjainak tartalmát változtatás nélkül közlik; ahol szükséges és lehetséges volt, az eligazodást kiegészítő jegyzettel segítik. Korábbi magyar népdalkiadványokban otthonos olvasó viszonylag gyakran talál a dalok közt ismerőst. Hiszen a sokféle eddigi magyar népdalkiadvány is elsősorban a klasszikus gyűjtésekből merítette anyagát s ez a kiadás nem az egyes dallamokért, hanem Bartók életműve egy fontos darabjának hiteles bemutatásáért jött létre. Ezen kívül pedig azért a képért is, ami a magyar népzenéről a 20. századi, forradalmi megújulás évtizedeiben Bartók, Kodály és kortársaik elé tárult; aminek hatását zeneszerzőként befogadták s ami minőségével és összetételével a közönségre is az első és, mind a mai napig érvényesen, a legmélyebb benyomást tette.

A kötet lapozgatása közben kiderül, hogy Bartók A osztálya nagy többségben valóban régies, sőt „ősréteg"-be tartozónak minősíthető dallamokat hozott össze, de az általa hitelesített rostán — az ő jóvágyásával — olyan dallamok is átjutottak, amelyeknek kevés köze van a „régi stílushoz". Rokonszenves — pontosabban szólva: normális — tudományos magatartás jele, hogy az adatokkal nem manipulál. Azokat egyenrangúan, mind főszövegbe tervezte — nem teszi például jegyzetbe, amit nem tart elég „értékesnek". Ez az eljárása a gyűjtemény korábban már közölt darabjait is új megvilágításba helyezi. Szigorú, tudományos sorrend van, nincs reprezentáns és kevésbé reprezentáns dallamok hierarchiája. Régit, újat, tökéletest és kevésbé tökéletest, terjesztésre ajánlhatót és gyerekek elől elzárandót a rendszer által megszabott helyen, engyenrangúan helyezett el. Mindjárt a kötet első dallama jelentéktelen, társtalan dallam. Egyben kivételes eset is, mert adatközlője, nevéből ítélve (dr. Landerné), nem paraszt, hanem értelmiségi — holott tudjuk, szigorú szabályként hangsúlyozta Bartók is, Kodály is (ezúttal éppen Kodály a gyűjtő) a nem paraszti adatközlők kerülését. A kötet elején, középkori Európára emlékeztető, kis hangterjedelmű, nagyobb részt volta-ritmusú dallamok között, kuplé változatot találunk (Bartók, jegyzetben, eredetijét is közli: 12. sz.). A 27. szám alatti (a-tól v-ig terjedő), nagy változatcsoportot, leginkább lakodalmas dallamként, egészében megtaláljuk a Magyar Népzene Tára megfelelő kötetében is; de csak itt tűnik fel, mert itt van együtt, a 27i szám alatt, a versszakoknak az a bősége — összesen 186 versszak! —, amit Kodály a Nyitra megyei gyűjtés idején egyetlen dallamváltozathoz feljegyzett. A hagyományban mélyen gyökerező dalokból általában már Bartók viszonylag kis menynyiségű anyagában is futotta változatcsoportokra. Az ősrétegtől valamilyen okból idegen dalok viszont többnyire egyenként fordulnak elő. A 36., valamint a 112. és 113. sz. alatti dal nem magyar, hanem magyarországi cigány — a két előbbinek az adatközlőjéről a gyűjtő, Lajtha László meg is jegyezte, hogy „református »magyar« cigány." Van a dalok között több koldusének (32a, 100a), egy sirató paródia (65a) — ezek már funkciójuknál fogva is a népzene régi rétegéhez tartoznak, de itteni helyét az utóbbi csak kivételes, strófikus, formájának köszönheti. Akad „iskolai" ének (43a és b), elvétve előfordulnak régebbi és újabb népies dalok (256., 390., 391., 395., 399.) valamint egyéb, a régi paraszti hagyománytól idegen dalok — odáig el, hogy Kutya, kutya tarka (165ab) és Szeretnék szántani (188ab).

A Bartók-rend elejére került kis szótagszámoknak mondhatni természetes velejárója a kis hangterjedelem. Kis szótagszámú, kis hangterjedelmű — nem feltétlenül pentaton hangsorú — dallamok valóban az archaikusabb kultúrájú területekről kerültek elő: északnyugaton a Nyitra vidéki magyar nyelvszigetről, délen Somogy megye és környékéről, keleten a Székelyföld egyes területeiről és különösen a történelmi Magyarország határain is kívül eső Moldvából. Egy részüket gazdag díszítésű előadásban sikerült rögzí-

teni. Ilyenekből Bartók készítette kimagaslóan a legtöbb lejegyzést. Az általa gyűjtött magyar dallamok száma összesen 2834 (összehasonlításul, Kodályé 3546); de, mint e kötet tartalmából is láthatjuk, mások gyűjtéseiből — Vikár Béláéból, Seemayeréből, Domokos Pál Péteréből, stb. — messzemenően ő jegyezte le a legtöbbet. Lejegyzéseinek az alig észlelhető hangokig terjedő részletességét és különösen ritmusbeli pontosságát ezúttal is megcsodálhatja az olvasó (pl. 297a, ahol a moldvai ballada impozáns részletes lejegyzése mellé könnyen olvasható vázlatot is ad; továbbá: 30h, 198st stb.). Külön is érdemes szólnunk a 75. sz. alatti, fentebb már említett, híres Röpülj páva dal lejegyzéséről. Ez a dal, ugyanettől az adatközlőtől, Bartók lejegyzésében, ill. arra hivatkozva, már két fontos kiadványban is megjelent: Kodály, A magyar népzene című könyvének Vargyas Lajos által összeállított példatára 1. számú dalaként és A Magyar Népzene Tára VI. kötetében az ún. IX. típus első dallamaként. A Vargyas-példatár az itteni 75a második versszakát közli, mintegy 7 helyen kisebb változtatásokkal; mentségére ez a példatár nem a kritikai kiadás igényével készült. A népzene tára VI. kötete viszont, bevezetőjében is hangsúlyozottan, „kritikai" kiadás. Ehhez képest 367. lapján, Bartók-lejegyzésként, vázlatos kottát találunk, mihez csekély vigasztalásul a kötet végén a jegyzetek közé van rejtve — Bartók eredeti lejegyzései közül nem a gramofon-felvételről készített 75a, hanem — a kevésbé gazdag díszítésű 75b változat. Mellesleg: Bartók, aki a változatokat — az általa azonos típusúnak ítélt dallamokat — gondosan azonos szám alá rendezte, a fenti „IX. típus"-ba helyezett egyik dallamot (421. sz.), helyesen, messze arrébb a 75. számtól, a 24. szám alá sorolta. (Természetesen megeshet, hogy lényeget nem érintő részlet dolgában Bartók rendszerező figyelmét is elkerülte valami. Ilyen kivételes eset a 396. és 401. szám alatt közölt dallamé — a két dallam voltaképpen azonos.)

A kultúráról, sőt kultúrákról (tájak szerint), melyeknek e dalok is részei, ilyen kiadvány keretében aligha lehet igényes összefoglalásra vállalkozni. Jó ötlet volt viszont a kötet végén a század eleji népzenegyűjtések fényképeiből ezt a kéttucatnyit közölni; még így, többnyire ünnepélyes beállításaikkal is egy-egy villanásnyi éles fényt vetnek a „népdalos" nehéz paraszti életre.

Népzenei kiadványaink nem bővelkednek igényes és sokoldalú mutatókban. E kötetnek egyik erőssége a hozzácsatolt mutatórendszer. Ilyen könyvet leginkább azért veszünk a kezünkbe, hogy valamit lehetőleg gyorsan megkeressünk benne. A mutatók készítője, Sebő Ferenc, a számítógép előnyeit is felhasználva, gondoskodott róla, hogy a közölt adatok lehetőleg minden szempontból gyorsan megtalálhatók és áttekinthetők legyenek. Kezdi mindjárt a legfontosabbal: a közlés sorrendjében kiírja azoknak a típusoknak a számát, melyekhez e dalok (a Zenetudományi Intézet archívumának százötvenezernyi adatot tartalmazó nagy, kéziratos típusrendjében) tartoznak; majd fordítva is: emelkedő sorrendben az archívum nagy rendszerének azokat a típusait sorolja fel, melyekben e dalok kéziratai megtalálhatók. A részletes ritmusrendi mutató megegyezik ugyan a könyv elején közölt fakszimile megfelelő részletével, mégis hasznos, mert könnyebben olvasható és az ott elmosódott számok itt pótolva vannak. A szokásos kadenciamutató (sorvégző hangok mutatója), szövegkezdet-mutató, helynévmutató mellett külön forrásmutató (fonográfhengerek, hanglemezek, 19. századi nyomtatott források), helynévmutató, gyűjtők mutatója, adatközlők (énekesek) mutatója is van.

Magyar nyelvű olvasó talán csak egy dolgot fog hiányolni ebben a könyvben: a dalszövegekben előforduló, nehezen érthető vagy ismeretlen értelmű szavak és kifejezések jegyzékét és magyarázatát. A gyűjtői jegyzetekben (leginkább Veress Sándoréban) vannak ugyan eligazító megjegyzések, de ez csak kisebb része a szükséges mennyiségnek. A további kötetekhez talán hozzáértő nyelvész segítségét kellene megfelelő jegyzék elkészítéséhez igénybe venni. Tudott dolog, hogy bizonyos kifejezések értelméről már maguk az adatközlők sem tudnak felvilágosítást adni. Az olvasó számára viszont az is megnyugató, ha valamely kifejezésről maguktól a közzétevő szakemberektől tudja, hogy számukra sem érthető.

Azt már leginkább a potenciális idegen nyelvű olvasók fogják megkérdezni, mért nincs a könyvben legalább egy rövid angol vagy német nyelvű tájékoztató. Hiszen ez a könyv, már csak Bartók neve miatt is, nemzetközi érdeklődésre tarthat számot. Emellett kiadványként kitűnően meg van csinálva. Nem baj, ha Magyarországon kívül is tudomásul veszik.

*ALMÁSI ISTVÁN:*

# *LAJTHA MEZŐSÉGI KUTATÁSAINAK PÉLDAÉRTÉKE* *

Az emlékülés előadóinak többségétől eltérően, nem ismertem személyesen Lajtha Lászlót. Ezzel a megjegyzéssel korántsem azt kívánom sejtetni, mintha ennélfogva fokozottabb tárgyilagossággal tudnám méltatni a népzenetudós érdemeit. Inkább attól tartok, hogy közvetlen élmények híján másokhoz képest hűvösebb hangon találok szólni arról a munkásságról, amelynek tudománytörténeti jelentősége mindannyiunk szerint vitathatatlanul kimagasló.

Lajtha Lászlónak a népzenekutatáshoz való viszonyulását jellemezve, Vargyas Lajos egyik szép emlékező írásában rávilágított, hogy „hajtotta a tudományos ambíció is: úttörőt, példamutatót alkotni, minél előbb kiállani vele a nemzetközi szakkörök nyilvánossága elé".[1] Erre a szándékára maga Lajtha is utalt, amikor *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés* című kötete közzétételének céljáról nyilatkozott: „Amiért mégis megjelentetem, elsősorban azért van, hogy ez az új kutatási szempont és gyűjtési mód a zenefolkloristák elé kerüljön és biztatásul szolgáljon, tegyék tökéletesebbé és fejezzék be szerény kezdeményezésemet."[2]

Tevékenységével lényegében a kétségkívül sok eredményt szülő pozitivizmus józan szellemét éltette tovább a magyar folklorisztikában. Amint többször is hangsúlyozta, legfontosabb feladatának a tudományos hitelű anyagközlést tekintette. Az adatok elemzését és az elméleti következtetések megfogalmazását legszívesebben másokra bízta. Ezért idejének és energiájának java részét az alapos gyűjtésre és a lehető legpontosabb lejegyzésre áldozta. *Széki gyűjtés* című művének bevezetőjében határozottan kijelentette: „Különben is a tudományos adatközlést és ennek filológiai feldolgozását két különböző feladatnak tartom. Minthogy mindig hasznosabb, ha az adatközlés jelenik meg elsőbbül, nyugodt lelkiismerettel vállaltam a kötet jelen formájában való közreadását."[3]

1954-ben hangoztatott véleményével ellentétben, egy évtizeddel korábban, amikor bemutatta az újra fölfedezett 16 szótagú sorokból álló népdalokat, túllépett a rideg adatközlés határán, és ismertette ezeknek a daloknak a néphagyományban betöltött szerepét: miként kötődnek az ilyen dallamok bizonyos népszokásokhoz, a tánchoz, továbbá azt, hogy milyen hatása volt a hangszerkíséretes előadásmódnak e dalok alakulására, s végül kifejtette elképzelését az eredetükről is. Ugyanígy az idézett széki kötetben is azért csak megkockáztatott egy-két föltevést, például azt, hogy „további gyűjtések eredményeképp majd különbséget tehetünk északi és déli mezőségi dialektus között".[4]

Alighanem pozitivista szemléletmódjában, valamint felülmúlhatatlan igényességében és lelkiismeretességében rejlik a magyarázata annak a különös jelenségnek, hogy noha tudatában volt rendkívüli zenei tehetségének, az évek teltével, ahogy gyarapodtak a terepen szerzett tapasztalatai, és ahogy a végsőkig tökéletesedett gyakorlottsága a dallamlejegyzésben, mintha növekedett volna elégedetlensége saját kutatói teljesítményével szemben. Legalábbis népzenei monográfiáit ismételten „féleredménynek", „félmunkának", „vázlatnak" vagy „kísérletnek" minősítette, újabb meg újabb gyűjtéseket tartott szükségesnek, és kész lett volna az egyre fejlődő eszközökkel akárhányszor ellenőrizni e lejegyzéseit. Aggályai jutottak kifejezésre abban a figyelmeztetésben, amellyel a *Szépkenyerűszentmártoni*

* *Az MTA Zenetudományi Intézet Lajtha-ülésszakán, 1992. október 29-én elhangzott előadás.*

*gyűjtés* kiadásakor óvatosságra intette önmagát és az olvasót: „Hiba volna, ha e kötet anyagából bárki bármi határozott következtetésre vagy tudományos eredményre akarna jutni. Egyelőre csak a tényeket szabad tudomásul venni. Igen kevés ennyi adat. Legfeljebb kérdéseket tehetünk fel. [...] Óvakodjunk tudományos véleményt formálni. [...] Meg kell várnunk, míg több, sokkal több ilyesfajta dallam-lejegyzés lesz előttünk."[5] Egy másik jellemző nyilatkozata: „A teljes tudományos hitelesség mindig csak viszonylagosan teljes. Én legalább utólag mindig visszakívánkozom a gyűjtés helyére, hogy ezt vagy amazt a hiányt, vagy kiegészítendő és folytatandó munkát pótolhassam."[6]

Márpedig tagadhatatlan, hogy Lajtha mintaszerűen teljesítette népzenekutatói feladatait. Egyszerűen képtelen lett volna felületesen dolgozni. Már az első világháborút megelőző években a Székelyföldön és a Szilágyságban több olyan páratlanul értékes alkotást sikerült gyűjtenie, amelyeket azóta is szinte minden jelentős antológia szerkesztője újraközölt. Gondoljunk csak a *Repülj, madár, repülj,* az *Ímhol kerekedik egy fekete felhő,* a *Kiskertemben uborka,* az *Én Istenem, add megérnem* kezdetű dalokra, vagy *Basa Pista* balladájára.

Miért állítjuk előtérbe mégis a mezőségi kutatásait? Mindenekelőtt azért, mert 1940—1941 telén folytatott, úttörő jellegű széki és szépkenyerűszentmártoni gyűjtéseivel új korszakot nyitott a magyar népzenetudomány történetében, újszerű kutatási témái nagyszámú követőt serkentettek elmélyült vizsgálódásra, és a mezőségi helységekben föltárt, sajátos vonásokban bővelkedő dallamkincs, illetőleg az ottani zeneélet beható megismerése révén számottevően kiteljesedett a magyar zenefolklórról megrajzolt összkép.

Meg kell jegyeznem, hogy ennek a nagy tájegységnek a magyar zenei hagyományai nem azért maradtak ismeretlenek 1940-ig, mintha kutatásukat legnagyobb folkloristáink azelőtt szándékosan elhanyagolták volna. Az első világháború kitörése és következményei akadályozták meg az alig egy évtizede megkezdett gyűjtőmunka kiterjesztését erre a területre. Hogy a figyelem legelőször a Székelyföldre irányult, természetesnek kell tartanunk. Ugyanis a múlt század második felében különösen Kriza János *Vadrózsák* című székely népköltési gyűjteménye (Kolozsvár, 1863) és Orbán Balázs *A Székelyföld leírása történelmi, régészeti, természetrajzi s népismei szempontból* című, hatkötetes, monumentális műve (Pest—Budapest, 1868—1873) megkülönböztetett érdeklődést váltott ki a székelység iránt. Kriza és Orbán annyi eredeti értéket és szépséget hozott felszínre, hogy hatásukra a köztudatba belegyökerezett az a felfogás, amely szerint a Székelyföld néprajzi érdekességek mesésen gazdag kincsestára. Kalotaszeg és Aranyosszék iránt nem sokkal később Jankó János *Kalotaszeg magyar népe,* illetve *Torda, Aranyosszék, Torockó magyar (székely) népe* című monográfiája (Budapest, 1892, ill. 1893) ébresztett figyelmet. Ismeretes, hogy a századforduló táján Vikár Bélát az az elgondolás vezette a Székelyföldre, hogy a Kriza gyűjteményében csak szövegükkel szereplő balladáknak — melyek csodálatba ejtették az irodalom művelőit — megtalálja és fonográfhengerre rögzítse a dallamukat. Vagyis a népzene gyűjtésének ösztönzője a rokon szakterület ismerete volt. Ehhez eléggé hasonló módon Kodály Zoltán is „szép és sajátos hímzések" keltette élményre hivatkozva ajánlotta Lajthának, hogy föltétlenül Széket válassza.[7]

Lajtha vállalkozásában mindenekfölött azt az általánosabb vonatkozású mozzanatot kell példaértékűnek látnunk, hogy azonnal megragadta és igyekezett kiaknázni a történelmi változások nyújtotta lehetőségeket. Követésre méltó volt magatartásának az a vonása is, hogy az előtte járókat őszintén tisztelte, velük összhangban tudott dolgozni, véleményüket és tanácsaikat megszívlelte, de önnön egyéniségét mindig érvényre juttatta.

A széki hangszeres és vokális dallamok feltárásával, valamint hanglemezen és könyvben való közzétételével Lajtha páratlan méretű népzene- és tánckutatási mozgalmat indított el. Nyomában Sümeghy Vera már 1943-ban megkezdte a széki táncok leírását.[8] 1948 és 1957 között Jagamas János gyűjtött mintegy 300 dallamot — kisebb részben helyszíni lejegyzéseket, nagyobb részben pedig fonográf-, decelit-, illetve magnetofonfelvételeket készítve.[9] Jagamas nem csupán változatokat talált Lajtha dallamaihoz, hanem számos újabb népdallal tette teljesebbé a széki anyagot. *Romániai magyar népdalok* című, 1974-ben napvilágot látott (Faragó Józseffel közösen szerkesztett) kötetében 38 széki népdalt adott közre. Mi-

után Kallós Zoltán és Martin György is bekapcsolódott a széki kutatásokba, melyekben akkor és később is felsorolhatatlanul sok szakképzett és önkéntes gyűjtő vett részt, ez a nagyközség lett a zenei és tánchagyományok tekintetében a magyar nyelvterület legtüzetesebben tanulmányozott helysége.

A hangszeren játszott táncdallamokkal szoros összefüggésben került sor a fentebb már említett 16 szótagú sorokból álló dallamok, azaz a jaj-nóták vizsgálatára. Ezekkel foglalkozó, *Újra megtalált magyar népdaltípus* című írásában Lajtha a rá jellemző óvatossággal és előrelátással az alábbi megjegyzések kíséretében nyitott utat a jövőbeli kutásoknak: „Sokat várhatunk az elkövetkezendő gyűjtésektől, hiszen biztosan előkerülnek még máshonnan is 16-osok. Adatokat fog hozni a hangszeres zene alaposabb vizsgálata is. De akkorra se várjunk egyszerű, tömondatokba összefogható megoldást. Ma már tudjuk, hogy a néprajzi kérdésekre nem lehet egyszerű állítással vagy tagadással felelni. Mint minden élő szervezetnek, ennek is, különösképp fejlődésének, megvan a maga múltja, és a vizsgálható jelenségek mindig szövevényes és sokszoros kölcsönhatások eredményei."[10] Ebben a tanulmányában Lajtha még ingadozott, hogy hangszeres avagy énekes eredetűeknek tekintse ezeket a dallamokat. 1954-ben megjelent *Széki gyűjtés*ében viszont már így vélekedett: „Egyre erősbödő meggyőződésem, hogy a 16-osok hangszeres eredetűek."[11] Ugyanezen a nézeten volt 1943-ban Járdányi Pál a kidei megfigyelések alapján, majd évtizedekkel később Jagamas János is ennek elfogadására hajlott a magyarói adatok birtokában.[12]

A jaj-nóták bonyolult problémáinak tisztázására az utóbbi időben Paksa Katalin, Vargyas Lajos, Dobszay László, Tari Lujza, Szenik Ilona és Sárosi Bálint tett kísérletet.[13] Néhány kérdésben mindazáltal, úgy tűnik, meglehetősen eltérőek az álláspontok. E dalok körét ki szűkebben, ki tágabban értelmezi, akárcsak — következésképpen — elterjedési területét. Maga az elnevezés sem egységes. Olvashatunk „16 szótagosokról", „jaj-nótákról", „lassú táncdallamokról kibővült sorokkal" vagy egyszerűbben „bővült soros népdalokról". Újabban Sárosi Bálint a „változó strófa" megjelölést tartja helyesebbnek.[14] Minthogy a budapesti népzenekutatók megállapításai a jaj-nóták ügyéről többnyire jól ismertek, inkább Szenik Ilona *Adalékok a bővült soros népdalok kérdéséhez* című, 1989-ben írt, de még megjelenés előtt álló tanulmányának néhány fontos következtetésére hívom föl a figyelmet:

„— A bővült sorosak nem önálló stílust, hanem metrikai-ritmikai csoportokat alkotnak valamely dallamstíluson, közelebbről valamely típus-csoporton belül. Amennyiben a bővülés lényegesebb dallami módosulással is jár, önálló típusok jöhetnek létre, sőt olyanok is, amelyeknek a hovatartozását az ismert típusok közt ebben a keretben nem lehet meghatározni.

— A metrikai-ritmikai csoportok lényeges megkülönböztetője a pódiaszámban kifejezhető arány, nem a szótagszám.

— A jaj-nóta határait nehéz megvonni a sok átmeneti szerkezet miatt. Tulajdonképpen csak a külső bővítéssel heteropódikussá vált szerkezeteket [...], valamint az izopódikusok közül [... bizonyos] csoportokat kellene jaj-nótáknak, illetve dupla sorosaknak nevezni. A részlegesen felbontott ritmusúak közül csak azokat, amelyeknél a gyakorlat — azaz a változatok összevetése — bizonyítja, hogy a sorméret szakaszról szakaszra, illetve változatról változatra módosul; ilyenkor a teljesen felbontott szakasz lesz a mérvadó [...]. Néhány dallamot a teljesen augmentált ritmusú [...] vagy heteropódikus [...] rokon dallamok okán lehet jaj-nótának tekinteni [...]"[15]

A széki hangszeres zene partitúráinak közreadása hatalmas lendületet adott a további kutatásoknak. Ezek már nem kizárólag Széken folytatódtak, hanem megkezdődtek a Mezőség más helységeiben is, illetőleg megerősödtek Erdély-szerte. Széken sor került a részletekbe hatoló vizsgálatokra. A tánckíséretül használt dallamanyag és a hangszertechnikai kérdések boncolgatása egyaránt vonzotta a folkloristákat.[16] Virágvölgyi Márta egy magyar parasztprímás, Halmos Béla pedig egy cigány muzsikus személyi monográfiáját készítette el.[17] A háromtagú vonósegyüttesektől hallható kísérő harmóniák elemzésének alapjait Avasi Béla vetette meg.[18] Ugyanezzel a témával — negyedszázad múltán — Pávai István is

foglalkozott.[19] A széki felvételeknek új hanglemezen való kiadásával Sebő Ferenc megvalósította Lajthának azt az álmát, amely szerint a népzenét igazában csak úgy lehet megismerni, ha a lejegyzésekkel a kezünkben hallgatjuk a hangzó anyagot.[20]

1958-ban Adrian Vicol a bukaresti Folklór Intézet folyóiratában, a Revista de Folclor lapjain terjedelmes ismertetést tett közzé a *Széki gyűjtés*ről.[21] A recenzió írója, akit Lajtha alapossága valósággal elképesztett, tömérdek bíráló megjegyzést fűzött a kiadványhoz. Kiváltképp a ritmusjelöléseket tartotta szerfölött bonyolultaknak. Szerinte némelyik dallamlejegyzésben a ritmusképletek — különösen az egymás fölé halmozott rendkívüli értékfelosztások miatt — annyira nehezen áttekinthetőek, hogy csökkentik a kottakép szemléletességét. Kifogásolta több esetben az ütembeosztást és a tempóingadozás túl gyakori föltüntetését. Végeredményben úgy ítélte meg, hogy a legparányibb részletet is érzékeltető, analitikus jellegű lejegyzési módszer alkalmazása folytán olykor inkább a mellékes vonások domborodnak ki, miközben elsőrendű fontosságú jellegzetességek elsikkadnak.

A román szakirodalomban az első utalás a *Széki gyűjtés*re azonban két évvel korábbi: a Revista de Folclor 1956-os évfolyamában Pascal Bentoiu a román táncdallamok ritmusával és lejegyzésével kapcsolatos gondolatait összefoglaló tanulmányának egyik hosszabb lapalji jegyzetében hivatkozott Lajtha művére.[22] A jeles román zeneszerző és etnomuzikológus mély elismerését fejezte ki Lajtha erőfeszítése iránt, ám kérdésesnek tartotta, hogy vajon ez lehet-e a követendő út bármilyen népdal lejegyzője számára, ugyanis a messzemenően aprólékos munka következményeként a véletlenszerűségek a lényeges elemek érvényre jutását veszélyeztethetik.

E kételkedéssel vegyes visszhangok ellenére, Lajtha széki kötetének tanulságai, főként a harmóniák vizsgálata tekintetében, ösztönzően hatottak a román népi hangszeres zene kutatására is. Erre enged következtetni Pascal Bentoiu (először) 1962-ben megjelent írása az erdélyi népzenében használatos harmóniákról, valamint Gottfried Habenicht 1964-ben közölt tanulmánya a naszódi hangszeres együttesek kíséretéről.[23]

A kolozsvári Folklór Osztály munkatársai — magyar és román népköltészeti, illetve népzenekutatói — 1960 és 1962 között új színhelyen megismételték Lajtha szépkenyerűszentmártoni „kísérletét". A kutatócsoport a Nagy-Szamos bal partján, a Dés—Bethlen útvonal közelében fekvő, felerészben magyar, felerészben román lakosságú Árpástót választotta ki, hogy — Lajtha meghatározása szerint — „*biológiai* szempontokból való vizsgálatot" végezzen, azaz megfigyelje, hogy „azonos életkörülmények között, zárt területen együtt élő, [...] két nemzetiségű lakosság mit, mikor s hogyan énekel, hogy s mikor él nemcsak a maga, hanem a másik muzsikájával is".[24] A kutatás egyik eredményeként az árpástói magyarok román dalismeretéről a Revista de Etnografie şi Folclor 1968-as évfolyamában látott napvilágot egy dolgozat.[25]

Lajtha László az Árpástón folytatott munkálatokról nem szerezhetett tudomást, mint ahogy arról sem tudhatott, hogy példamutató mezőségi kutatásaiban volt egy említést érdemlő elődje. Tudniillik 1911-ben, amikor első gyűjtőútjaira indult, a Széktől és Szépkenyerűszentmártontól nem nagyon messze levő Felsőtökön és közvetlen szomszédságában Seprődi János egyik diákja, Kocsis Lajos, a Kolozsvári Református Kollégium pályázati felhívásától sarkallva, tanára útbaigazításai szerint voltaképpen — szerényebb méretekben — azoknak a céloknak a szellemében gyűjtött népzenét, amelyeket harminc évvel később Lajtha kitűzött: vegyes lakosságú vidéken lejegyezte mind a magyarok, mind a románok kedvelt hangszeres táncdallamait, közöttük néhány jaj-nótát is, és megbízhatóan ismertette a táncalkalmakat, a zenészek felfogadásának módját, valamint a lakodalmi szokásokat. Kocsis Lajos gyűjtése azonban hét évtizeden át elfeledve rejtőzött Seprődi hagyatékában. Kiadására csak 1980-ban került sor.[26]

Seprődi János tanítványának század eleji szárnypróbálgatása mindazonáltal nem teszi kétségessé Lajtha László mezőségi kutatásainak sem a fölfedezésjellegét, sem a példaértékét, illetőleg a kutatástörténeti fontosságát.

*JEGYZETEK*

[1] Vargyas Lajos: *Lajtha László emlékezete.* In Uő: *Keleti hagyomány — nyugati kultúra. Tanulmányok.* Budapest, 1984. 393.
[2] Lajtha László: *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés.* Budapest, 1954. 7.
[3] Lajtha László: *Széki gyűjtés.* Budapest, 1954. 5.
[4] I. m. 4.
[5] I. m. 6—7.
[6] Lajtha László: *Széki gyűjtés.* Budapest, 1954. 4.
[7] Lásd Lajtha László: *Újra megtalált magyar népdaltípus.* In: Gunda Béla szerk.: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára.* Budapest, 1943. 219.
[8] Lásd Sümeghy Vera: *Széki táncok.* In: Éneklő Ifjúság 1944. 6. sz. 63—68.
[9] Vö. Martin György: *A széki hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi folklorizmusban.* In: Ethnographia 1982. 75.
[10] I. m. 233.
[11] I. m. 7.
[12] Lásd Járdányi Pál: *A kidei magyarság világi zenéje.* Kolozsvár, 1943. 19., ill. Jagamas János: *Magyaró énekes népzenéje.* Bukarest, 1984. 24.
[13] Lásd Paksa Katalin: *A „jaj-nóták" zenei világa.* In: Népi Kultúra — Népi Társadalom 1977. 277—305.; Vargyas Lajos: *A magyarság népzenéje.* Budapest, 1981. 133—141.; Dobszay László: *A magyar dal könyve.* Budapest, 1984. 334—339.; Tari Lujza: *A jaj-nóta kérdés.* In: Magyar Zene 1985. 148—200.; Szenik Ilona: *Adalékok a bővült soros népdalok kérdéséhez.* Kézirat 1989; Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népi dallam. Változó strófák.* In: Magyar Zene 1991. 266—283.
[14] Vö. I. m. 267.
[15] Itt is megköszönöm Szenik Ilonának, hogy kéziratát rendelkezésemre bocsátotta.
[16] Lásd pl. Virágvölgyi Márta: *Szabó István széki prímás „lassú" dallamai.* In: Zenetudományi Dolgozatok 1982. 229—251.; Uő: *A széki férfitáncok zenéje Dobos Károly prímás repertoárjában.* In: Zenetudományi Dolgozatok 1983. 169—188.; Halmos Béla: *Közjátékok egy széki vonósbanda tánczenéjében.* In: Zenetudományi Dolgozatok 1981. 191—220.; Uő: *Tizenkét széki csárdás. (Egy tánczenei folyamat vizsgálata).* In: Vargyas Lajos szerk.: Népzene és Zenetörténet IV. Budapest, 1982. 157—224.; Sepsi Dezső: *Hangszertechnikai kérdések a széki banda kíséretében.* In: Művelődés 1980. 12. sz. 25—27., 1981. 1. sz. 26—29., 2. sz. 25—28., 3. sz. 18—20., 4. sz. 26—27., 5. sz. 26—27.
[17] Lásd Virágvölgyi Márta: *Egy magyar parasztprímás Széken.* In: Zenetudományi Dolgozatok 1981. 221—231., ill. Halmos Béla: *Ádám István széki prímás.* In: Zenetudományi Dolgozatok 1980. 85—113.
[18] Lásd Avasi Béla: *A széki banda harmonizálása (Lajtha László gyűjtése és lejegyzése alapján).* In: Néprajzi Értesítő 1954. 25—45.
[19] Lásd Pávai István: *Népi harmóniavilág.* In: Művelődés 1979. 12. sz. 25—26., 1980. 1. sz. 25—26., 2. sz. 27—28.
[20] Lásd Lajtha László: *Széki gyűjtés.* A Magyar Néprajzi Múzeum gyűjteményéből szerkesztette Sebő Ferenc. Technikai rekonstrukció: Sztanó Pál. Hungaroton, Budapest, 1985. (LPX 18092—94.)
[21] Lásd Adrian Vicol: *Lajtha László, Széki gyűjtés* [...] In: Revista de Folclor 1958. 1. sz. 125—133.
[22] Lásd Pascal Bentoiu: *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti.* In: Revista de Folclor 1956. 1—2. sz. 61.
[23] Lásd Pascal Bentoiu: *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal.* In: Muzica 1962. 1. sz. 13—21., 8. sz. 25—29., 1963. 5. sz. 11—15., 1964. 5—6. sz. 46—51. (Újraközölve in: Studii de Muzicologie 1965. 147—214.), illetve Gottfried Habenicht: *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene.* In: Revista de Etnografie şi Folclor 1964. 2. sz. 159—174.
[24] Lajtha László: *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés.* Budapest, 1954. 3.
[25] Almási István: *Repertoriul de cîntece populare româneşti la maghiarii din Braniştea.* In: Revista de Etnografie şi Folclor 1968. 2. sz. 171—179.
[26] Lásd Almási István: *Kocsis Lajos századeleji népzenegyűjtése.* In: Benkő András szerk.: Zenetudományi Írások. Bukarest, 1980. 271—297.

*SZABÓ HELGA:*

# *JAPÁN GYERMEKDALGYŰJTEMÉNY*

*A GYŰJTEMÉNY*

A Yanagihara-shoten kiadó (Kyoto-shi Nishikyoku Kawashima Kitauramachi 74) közreadásában 1979—1985 között összesen 34 kötetben megjelent a japán gyermekdalok gyűjteménye. Japán négy fő szigetén (Hokkaido, Honshu, Shikoku, Kyushu) 8 régió (Hokkaido, Tohoku, Kanto, Chubu, Kinki, Chugoku, Shikoku, Kyushu) van. A 8 régió további 47 prefektúrára tagolódik. A gyűjtemény a 47 prefektúra gyermekdalanyagát részben önálló kötetekben, részben a) és b) jellel ellátott kötetekben közli, vagy egy kötetben mutatja be két prefektúra anyagát.

| Egy kötetben egy prefektúra dalkincse: | a) vagy b) jellel ellátott, önálló kötetben egy prefektúra dalkincse: | Egy kötetben két prefektúra dalkincse: |
|---|---|---|
| 1. Hokkaido | | |
| | 2/a Aomori<br>2/b Iwate | |
| | | 3. Akita<br>Yamagata |
| | | 4. Miyagi<br>Fukushima |
| | 5/a Tochigi<br>5/b Gunma<br>6/a Ibaraki<br>6/b Chiba | |
| 7. Tokyo | | |
| | | 8. Saitama<br>Kanagawa |
| | 9/a Niigata<br>9/b Toyama<br>10/a Ishikawa<br>10/b Fukui | |
| | | 11. Shizuoka<br>Yamanashi |
| 12. Aichi | | |
| | | 13. Nagano<br>Gifu |
| | | 14. Mie<br>Shiga |
| 15. Kyoto | | |
| 16. Osaka | | |

17. Nara
Wakayama

18/a Hyogo
18/b Okayama

19. Hiroshima
Yamaguchi

20/a Tottori
20/b Shimane

21. Ehime
Kagawa
22. Tokushima
Kochi

23/a Fukuoka
23/b Oita

24. Saga
Nagasaki
25. Kumamoto
Miyazaki
26. Kagoshima
Okinawa (önálló kis sziget)

Így a 8 régió 47 prefektúrájának gyermekdalanyaga 26 sorszámmal (ezen belül a és b kötetekben is), összesen 34 kötetben jelent meg. Valamennyi kötet 2,5×15,5 cm méretű, egyenként cca 300—350 oldal terjedelmű. Japán gyermekdalgyűjtemény már a századfordulón is megjelent Tokutomi Roka közreadásában, ám ezekben a dallamok lejegyzésére nem került sor. A Yanagihara-shoten gondozásában kiadott gyűjtemény egyes köteteit különböző kutatóintézetek irányítása mellett zenetanárok, zeneszerzők gyűjtötték és jegyezték le. Valamennyi dal kottáját, összes szövegeit és játékleírását közlik. A japán hagyománynak megfelelően a köteteket, jobbról balfelé kell lapozni. Erre utalnak az oldalak számozásai is. Valamennyi kötet élén rövid ismertető s a dalok felsorolása áll. A kötetek végén ugyancsak szöveges elemzést s a prefektúra rajzolt térképét találjuk, melybe a gyűjtés színhelyeit bejelölték. A játékokról, a játék eszközeiről, a gyermekek ruházatáról és mozgásformáiról számos ősi fametszet és szemléltető rajz ad útbaigazítást. A dallamok mellett sorszámokat nem találunk, ezért későbbiekben csak az oldalszámokra hivatkozhatunk. A dallamok zenei szempontok szerint nincsenek rendszerezve. A dalok lejegyzésekor a közreadók gyakran olyan előjegyzést írnak a kottasorok élére, amelyek a dallamban nem szerepelnek. A két- vagy háromhangos dalok leírásakor is több előjegyzést írnak ki, minden bizonnyal egy elképzelt, vagy feltételezett dúr tonalitásba illesztvén ily módon a dallamot. Gyakori jelenség, hogy azonos hangkészletű dallamok egymást követő lejegyzésekor minden dallamot más előjegyzéssel írnak le. Ennek oka az lehet, hogy a hangszalagon rögzített felvétel leírásakor az eredeti hangmagasságot kívánták megőrizni. A japán nyelv dallamosságának, hanghordozásának rezdüléseit, a hangcsúszásokat, hangrezegtetéseket, a fiú és leány, férfi és nő beszédmódjának, beszédhangszínének, hangmagasságának, hanglejtésének, hangerejének az ősi szokásrendben szinte követelményként kialakult különbségét, s vele az éneklés módjának sajátosságait a hagyományos kottaírás képtelen kifejezni. Néhány kötetben ugyan nyilak utalnak a kottakép felett a hangmagasságok eltéréseire, de ezzel együtt is meg kell állapítanunk, hogy a kottafejekben merevült dallamok a hangzó anyag ismerete nélkül nem tárhatják fel e dallamok ősiségét teljes fényességükben és megdöbbentő hatásukkal a kutató előtt. A közreadók igen bonyolult ritmusképletekkel, igényes lejegyzésmóddal kísérelték meg a nyelv-formálta érzékeny ritmika megörökítését. A különböző prefektúrák nyelvjárása, a szavak hangsúlyrendje s így dallamaik ritmusa és dallamívei különbözőek.

A Yanagihara-shoten kiadó a kötetek lektorálására a következő szakembereket kérte fel: Asano Kenji, Goto Shoichi, Hirai Kozaburo, Oharo Akio, Kurato Masakuni, Migita Isao, Takahashi Michiko.

*A JÁTÉKOK*

A gyűjtemény dalait gyermekek és a gyermekeket őrző leányok, édesanyák, nagyanyák énekelték. A nagyobb leánygyermek feladata volt a kisebb testvér felügyelete. A kicsiny gyermeket őrzője széles kendővel erősen hátára kötötte úgy, hogy a gyermek arca az őt vigyázó testéhez ért. Ilyen teherrel végezte sokféle munkáját, jöttében-mentében mindig a hátán cipelte. Ha nyugtalan volt a kicsi, dallal csitította. A felcseperedő gyermek megszokta, hogy egyedül játsszon. Ha testvérek, szomszéd gyerekek együtt játszottak, egyszerre csak egyikőjük énekelt. A kisgyermekek játékai eszközökhöz kapcsolódtak. Többségük ügyességet, az ujjak fürge mozgását, célbadobást, ugrálást, rajzolást, eszközök eldobását, elkapását, mozgásformák kialakítását fejlesztették. A leányok és a fiúk játékai elhatárolódtak. Neveltetésük is elkülönült. Játékeszközeik sem azonosak, de ha voltak is ilyenek, különböző módon használták azokat. A mozgások lehetőségeit meghatározta a gyermekek ruházata. A gyűjteményt illusztráló ősi fametszetek is sok példát nyújtanak a hagyományos gyermeköltözékről. Az egybeszabott, hatalmas, széles ujjú, derékon övvel átkötött (főként nyári) öltözék, a yukata; valamint az egy lábujjhoz csatolt, széles, kemény és merev, egy falapból készített papucs; a lányok kontyszerűen feltűzött, csatokkal ékesített hajviselete; a fiúk kikopaszított, s körkörösen meghagyott hajzata a hagyományokhoz hű viselkedésformát kívánt meg. A leányoknak a női nem tartózkodó magatartását kifejező, piciny léptekkel illett járnia. Táncaikban is a lábaknak csak az aprózó, alig észrevehető, inkább suhanást érzékeltető mozgást szabad bemutatnia. Ezt a mozgást az ünnepi kimonó viselet is meghatározza, amely a két lábat szinte egymáshoz szorítja s a tág lépteknek nem ad lehetőséget. Az egyenes tartást a kimonó díszes, hátul párnázathoz csatlakozó hatalmas masnija is megköveteli. A női táncban a suhanó, sűrű tipegések mellett a kar és kézfej mozgásának jut fontos szerep. Az arc szinte mozdulatlan, ezt erősíti az ünnepi díszhez csatlakozó arcfestés vagy maszk. A férfi ruházata, hajviselete erőt, uralkodást fejez ki. Táncaikban a láb lassú és jelentőségteljes emelésének s a földre csapódásának, a karok harci mozdulatainak kultikus jelentősége van. Az arc mozdulatlan. Óriási fejdísz, maszk, hatalmas, állati figurát, sárkányt, földöntúli lényt idéző ruházat emeli ki a férfi táncának misztikus jelentését. A férfi a nővel nem táncol együtt. A táncban s így a játékban is a másik testének érintése, átkarolása, kézfogás ismeretlen. Fiúgyerekek játékában előfordul, hogy kezüket átkulcsolva körbenjárnak, de ennek harci, férfias jellege van. A gyermekek játékaikban a felnőttek szokásait utánozzák. A lányok játékeszközei a papírlabda, rizzsel töltött rongylabda. Két- három rongylabdát igen ügyesen egymást követően dobnak fel és kapnak el. Egy gyerek játszik, a többi nézi. Az ének adja meg az ügyességi játék ritmusát. Éppen ezért az énekel, aki a labdákat dobja és kapja. Két lány játéka, amikor az egyikőjük két végén összecsomózott fonalat helyez rá a másik leány két kezének kinyújtott ujjaira. A fonalat az ujjak ügyes mozgatásával a két lány úgy veszi át egymástól, hogy az különböző alakzatokat öltsön. Közben énekelnek, az ének ritmusához igazodik a fonál újabb és újabb átadása. Négy, öt vagy hat mozdulattal rákot, halat, különböző állatfigurákat, jellegzetes öltözéket, emberi alakot, napernyőt, virágokat tudnak rajzolni a gyerekek. A rajz ritmikus mozdulatait a dal irányítja. A rajzoló gyermek énekel. A többiek figyelnek. Játékeszköz a pörgettyű, tollaslabda, ugrókötél, lepkeháló, kavics, kövek. Ezekkel másként játszanak a fiúk és másként a lányok. Valamennyi játék ritmikus mozgást követel s ehhez a játékot bemutató gyermek énekel. A dal ritmusa a játék hevében, folyamatában nyer folytonosan ismétlődő, pontozott ritmusokat, vagy különböző, írásos megörökítésben bonyolultnak tűnő ritmusképleteket. Ha nem állva játszanak, a hagyományos módon, párhuzamosan egymás mellé helyezett lábukra ráülnek úgy, hogy a lábfejek testük mögött egymás felé fordulnak. Így igen hosszú időn át képesek ülni, s közben kövekkel célbadobni, falapokkal a földet érintve ritmikus zajokat lét-

rehozni. A fiúk ügyességi játéka a gólyalábon járás, esetleg ily módon harci vetélkedés bemutatása. Az ügyesebbek a gólyalábon magasabbra elhelyezett lécre helyezik lábukat, így fitogtatván bátorságukat és ügyességüket. Mindezekhez a játékokhoz énekelnek. A talajra felrajzolt mértani alakzaton fél-, majd páros lábbal meghatározott játékszabályok szerint szökellnek.

Természetesen a dalok nem kizárólagosan szólóénekek. A játék hevében ketten, hárman vagy akár többen együtt is énekelnek. A fiúk játékában gyakori a dal közben felhangzó kiáltás, vagy az utolsó hang éles, tekervényes, dallamszerű kiáltással befejezése. Olykor csak ritmikus kiáltások lejegyzését találjuk a gyűjteményben. Ezek a harci játékok, fiús hősködések, ijesztgetések, csatakiáltások megjelenései. Az évszakokhoz, ünnepekhez, szokásokhoz kapcsolódó játékok közös éneklést, mozgást, táncot is jelentettek.

A második világháború után átalakult életforma a gyermekek játékait is megváltoztatta. Ennek nyomait a gyűjtemény dallamaiban is felleljük.

*A DALOK RENDSZEREZÉSE*

Valamennyi kötet valamennyi dallamának áttekintése során kitűnt, hogy azok kisebb, vagy tágabb ambitusú, pentaton dallamok. A 47 kötet összesen 7860 dallamából 7109 félhang nélküli pentaton; félhangos, ún. japán pentaton 751. E két főtípus elkülönített elemzését láttam célszerűnek.

*A félhangos pentaton dallamokat* hangkészletük szerint rendeztem el. A dallamhangok jelölésére a szolmizációs kezdőbetűket alkalmaztam. A dalok elemzésekor részletesebben kitérek arra az alapvetően sajátos jelenségre, hogy a kettő, három, négy, öt hang terjedelmű dallamok csaknem kivétel nélkül a ré-dó hangok ismételgetéséből nőttek ki, terjeszkedtek olykor felfelé vagy lefelé, vagy mindkét irányba. A ré-dó ismételgetés az énekelt beszéd természetességével hangzik, s legtöbbször a ré hangon zár. Ez is a nyelv hangsúlyrendjének következménye. A dallamok terjedelme 2 ütemtől akár 70—80 ütem terjedelemig a legkülönbözőbb, hiszen azt a játék időtartama határozta meg. A dallamok ritmusa lehet egyszerű, de többnyire rendkívül színes, bonyolult. Ez is a nyelv sajátosságának következménye.

A dallamok elemzésekor a következő csoportokat alakítottam ki:
Recitálás, rd rdl, mrd dl,s, rdl,s, mrdl, smrd d'lsm rdl,s,m, mrdl,s, smrdl, d'lsmr r'd'lsm lsmrd smrdl,s, Kiáltások, Tág ambitus, Glori típus, összesítés.

A *recitált ének* és a rd dallamok igen közel állnak egymáshoz.

A *kiáltás* csoportba soroltam a kis ambitusú, a felsorolt hangkészletű dallamoktól különböző kiáltásokat és dalokat. Ezekben gyakori a kvart hangközön ismételt kiáltás, a kvart és kvint hangközök különböző egymásutánban hangoztatása és néhány hangos pentaton dallam kiáltásszerű éneklése.

*Tág ambitus* rövidített címmel jelölt csoportba az oktáv és annál tágabb ambitusú dallamokat helyeztem. Ezekben olykor a pentatóniától idegen, főként díszítő hangok is előfordulnak.

*Glori típus* elnevezést kaptak azok a dallamok, amelyek a második világháború befejezése után Japánban állomásozó amerikai katonák éneke nyomán váltak népszerűvé. A Glori, glori alleluia refrénről közismert dal igen megnyerhette a japánok tetszését, hiszen annak különböző változatai, olykor kissé japánosított fordulatokkal átalakított érdekes variánsokkal csaknem minden megyében feltűnnek. Ezekben a pentaton hangvétellel énekelt dallamokat átmenő hangok is átszövik. Záróhangjuk többnyire szó.

A recitálás, kiáltások, Tág ambitus, Glori típus dallamait a záróhangok szerinti elemzés csoportjába nem vettem fel. A záróhangok megfigyelését és elemzését a félhangnélküli pentaton dallamokban találtam igen fontosnak, a már említett ré-dó dallamokból eredés alaposabb kutatása céljából. Figyelemre méltó, hogy a 6946 záróhang szerint elemzett dalból ré záróhangú 4196, ennél sokkal kevesebb az 1873 lá záróhang, s eltörpül ezek nagyságrendje mellett a 447 dó, 245 mi, 185 szó záróhang.

Félhang nélküli pentaton dallamok

| Kötet | Prefectura | Recitálás | r | d | r | d | l, | m | r | d | d | l, | s, | r | d | l, | s, | m | r | d | l, | s | m | r | d | d' | l | s | m | r | d | l, | s, | m, | m | r | d | l, | s, |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Hokkaido | | 7 | 1 | 14 | 2 | 11 | | 8 | | | | | 2 | | | | | 18 | 1 | 3 | | | 2 | | | 2 | 1 | | | | | | | | 3 | | 1 | |
| 2a | Aomori | | 16 | 5 | 39 | 8 | 30 | | 6 | | | | 1 | 2 | | 4 | | 1 | 22 | | 8 | | | 2 | | | 4 | | 1 | | | 2 | | | | 6 | | 4 | 1 |
| 2b | Iwate | | 2 | | 33 | 4 | 3 | 5 | 16 | | | | | 6 | | | | 2 | 19 | 1 | 4 | 1 | 5 | 6 | 2 | | | | | 1 | | 3 | | | 1 | 8 | | 3 | 1 |
| 3 | Akita | | 16 | 2 | 38 | 8 | 23 | | 16 | 1 | | | | 6 | | | | 1 | 74 | 2 | 20 | | | 4 | | | 11 | | | | | 2 | | | | 14 | 1 | 3 | 1 |
| | Yamagata | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4 | Miyagi | | 11 | | 20 | 4 | 6 | | 12 | 3 | | | | 1 | 1 | 1 | | | 28 | 2 | 2 | | | 2 | | | 10 | 6 | | | | | | | | 8 | | | 2 |
| | Fukushima | | | | | | | | | | | | | | | 4 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 5a | Tochigi | | 9 | 1 | 48 | 1 | 44 | | 4 | | | | | 10 | 1 | 2 | | | 32 | | 7 | | | | | | | | | | | 1 | | | | 3 | | 1 | |
| 5b | Gunma | | 18 | 1 | 13 | 3 | 6 | | 10 | 3 | | 2 | | 2 | | 1 | | | 33 | 1 | 5 | | | 3 | | | 3 | 3 | | | | | 1 | | | 9 | | 2 | |
| 6a | Ibaraki | | 15 | 5 | 16 | 5 | 11 | 3 | 15 | 3 | | 1 | | 1 | | 1 | | 1 | 13 | 1 | 3 | | | | | | 1 | 1 | | | | | | 1 | | 3 | | | |
| 6b | Chiba | | 20 | 5 | 18 | 4 | 14 | | 13 | | | | | 2 | 2 | 1 | 2 | 1 | 10 | 2 | 6 | | 2 | | | | 5 | 3 | | | | | | | 1 | 12 | | 1 | 3 |
| 7 | Tokyo | 1 | 37 | 3 | 39 | 1 | 49 | | 7 | 1 | | | 1 | 3 | | 2 | | 3 | 38 | 3 | 20 | | | 2 | 1 | 2 | | | | | | | | | | 6 | 1 | 1 | 6 |
| 8 | Saitama | | 42 | 1 | 42 | 2 | 40 | | 11 | 1 | | | | 3 | | | | 2 | 20 | 1 | 4 | | | | | 2 | 4 | | | 8 | | 4 | | | | 19 | 2 | 4 | 2 |
| | Kanagawa | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 9a | Niigata | | 1 | | 19 | 3 | 21 | | 1 | 1 | | | | 3 | | 2 | 2 | | 20 | 2 | 16 | | 1 | 1 | | | 5 | 1 | | | | | 1 | | 1 | 9 | 2 | | 2 |
| 9b | Toyama | | 8 | | 39 | 1 | 7 | | 21 | | | | | 6 | | 1 | 1 | 1 | 71 | | 16 | | | | | | | 1 | | | | | | | | 20 | 1 | 3 | 2 |
| 10a | Ishikawa | 9 | 18 | 1 | 33 | 9 | 40 | | 5 | 1 | | | | 2 | 1 | | 2 | | 19 | 4 | 8 | | | | | | 1 | 1 | | | 2 | 1 | | | 1 | 2 | 1 | 4 | |
| 10b | Fukui | | 16 | | 33 | 3 | 11 | | 15 | | 1 | 1 | 1 | 2 | | 3 | | 1 | 51 | 4 | 6 | | | | | | 5 | | | | | | | | | 7 | | | |
| 11 | Shizuoka | | 14 | 4 | 49 | 5 | 40 | 1 | 19 | 3 | | | | 3 | 2 | | | | 72 | 6 | 19 | | 1 | 1 | 1 | | 1 | | 1 | | | | | | | 24 | 2 | 10 | 2 |
| | Yamanashi | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 12 | Aichi | | 34 | 4 | 109 | 2 | 48 | | 7 | | | | | 1 | | 1 | | 1 | 38 | 1 | 2 | | | 2 | 1 | 1 | 4 | 1 | | | | | | | | 5 | 1 | 1 | |
| 13 | Nagano | | 20 | 1 | 56 | 8 | 54 | | 14 | 1 | | 1 | | 3 | | | | | 50 | 3 | 13 | | | 3 | | 1 | 5 | 1 | 1 | | | | | | | 11 | 1 | 8 | |
| | Gifu | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 14 | Mie | | 17 | 4 | 25 | 3 | 40 | | 5 | 1 | | | 1 | | | 2 | | | 14 | | 8 | | | 4 | | | 1 | | | | | | | 2 | | 1 | | | 1 |
| | Shiga | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 9 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 15 | Kyoto | | 23 | 2 | 53 | 5 | 67 | | 9 | | | | | | | | | 1 | 21 | 3 | 20 | | 1 | 11 | 1 | | 6 | | | | | 1 | | | | 7 | | 2 | |
| 16 | Osaka | 1 | 36 | 8 | 48 | 4 | 66 | | 10 | 5 | | | | 1 | | 7 | 1 | 1 | 23 | 3 | 15 | | 1 | 6 | 1 | 1 | | | | | | 2 | | | 1 | 3 | 1 | 2 | |
| 17 | Nara | 3 | 9 | 1 | 20 | 2 | 27 | | 6 | | | 1 | | | | | | | 29 | 3 | | | 1 | 5 | | | 5 | 1 | | | | | | | | 7 | 1 | | |
| | Wakayama | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 7 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 18a | Hyogo | | 24 | | 40 | | 31 | 1 | 5 | | 1 | | | 3 | | | | | 26 | 1 | 7 | | | 3 | | | 1 | 1 | | | | | | | | 5 | | 3 | |
| 18b | Okayama | | 5 | | 41 | 1 | 31 | | 1 | 2 | | 2 | | 1 | 1 | 1 | | 1 | 32 | 3 | 15 | | | 3 | | | 1 | | 1 | | | | | | | 3 | 1 | | 2 |
| 19 | Hiroshima | | 6 | | 32 | 1 | 21 | | 5 | | | | | 1 | 2 | | | | 26 | | | | | | | | | | | | | | | | | 5 | 1 | 1 | |
| | Yamaguchi | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 8 | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | |
| 20a | Tottori | | 10 | | 28 | 1 | 28 | 1 | 5 | 3 | 1 | | | 4 | 1 | 1 | | 3 | 20 | | 12 | | | | 3 | | 1 | | | | 1 | | | | | 4 | 2 | 7 | 2 |
| 20b | Shimane | | 7 | 1 | 33 | 2 | 28 | 2 | 1 | 5 | 2 | | | 2 | 1 | 1 | | 1 | 25 | 2 | 16 | | | 4 | 1 | | | 1 | | | | | | | | 9 | 2 | 2 | |
| 21 | Ehime | 2 | 16 | 2 | 58 | 4 | 43 | 1 | 16 | 2 | 1 | | | 2 | | 3 | | | 41 | 3 | | | | 3 | | | 1 | | | | | 1 | | | | 17 | 6 | | |
| | Kagawa | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 18 | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | |
| 22 | Tokushima | | 9 | | 65 | 4 | 78 | | 7 | | | | | 4 | | 1 | 3 | | 32 | 2 | | | | 2 | | | | | | | | | | | | 6 | | | 2 |
| | Kochi | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 23a | Fukuoka | | 39 | 2 | 47 | | 20 | 1 | 21 | 2 | 1 | | | | | | 1 | 2 | 33 | 3 | 18 | | | 2 | | | | 1 | | | | | | | | | | | |
| 23b | Oita | 1 | 8 | | 27 | 3 | 35 | | 7 | 1 | | | | | | 2 | | | 32 | 2 | 8 | | | 2 | | | | | | | | | | | | 4 | | 3 | |
| 24 | Saga | | 16 | | 29 | 3 | 13 | | 21 | 1 | | | | 6 | | 1 | 1 | 2 | 34 | 2 | | | | 4 | | | 2 | 2 | | | | | | | | 19 | | 4 | 2 |
| | Nagasaki | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 16 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 25 | Kumamoto | 1 | 14 | 1 | 34 | 4 | 14 | 2 | 34 | | 2 | | | 3 | | | 5 | 12 | 55 | | | 1 | 1 | 6 | 2 | | 1 | | | | | 2 | 1 | | 1 | 16 | | 7 | 8 |
| | Miyasaki | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 18 | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | |
| 26 | Kagoshima | | 2 | | 11 | 3 | 15 | | 9 | 1 | | | | 1 | 3 | | 1 | | 27 | 4 | 5 | | 1 | | 1 | | | | 3 | | | | | | 1 | 10 | 1 | 9 | 3 |
| | Okinawa | | 2 | 1 | 1 | 10 | 1 | 2 | 2 | 4 | 2 | 1 | | | 1 | | 1 | 3 | 8 | 1 | | 4 | 1 | 2 | | | 1 | 1 | | | | | | | 1 | | 2 | 3 | |
| | Össz.dall. | 18 | 547 | 56 | 1250 | 123 | 1016 | 19 | 364 | 45 | 11 | 9 | 4 | 86 | 16 | 43 | 20 | 41 | 1106 | 66 | 368 | 6 | 15 | 85 | 15 | 7 | 81 | 26 | 7 | 9 | 3 | 19 | 3 | 3 | 8 | 285 | 29 | 101 | 42 |

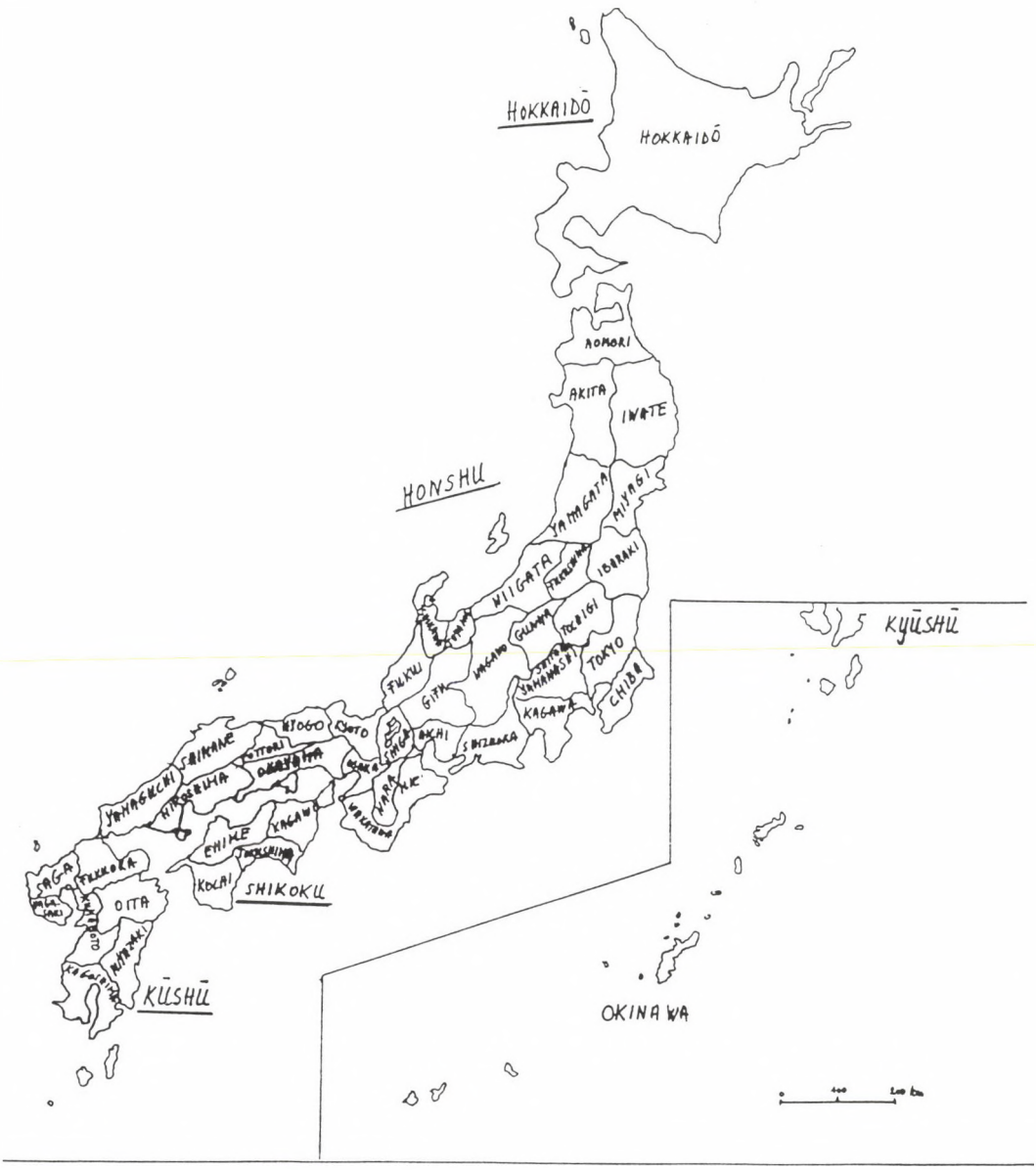
| Prefectura | s | m | r | d | l, | d' | l | s | m | r | r' | d' | l | s | m | l | s | m | r | d | s | m | r | d | l, | s, | Kiáltások | Tágambitus s | m | r | d | l, | Glori tip | Össz dall. pref.-kent |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Hokkaido | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Aomori | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Iwate | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Akita | | | 9 | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | | | | 2 | | 1 | 1 | | | 14 |
| Yamagata | | | | | | | | | | | | | 2 | | | 1 | 1 | 2 | 2 | | | 1 | | | 3 | 1 | 1 | 2 | 1 | | 1 | | | 127 |
| Miyagi | | | 2 | | 1 | | 1 | | | | 1 | | 3 | | | | 6 | | | | | 2 | | | 1 | | 1 | 1 | 3 | 7 | | 2 | 1 | 357 |
| Fukushima | | | 5 | | | | 2 | | | | | | 2 | | | 1 | | | 1 | | | 3 | | | 1 | | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 6 | | 573 |
| Tochigi | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 867 |
| Gunma | | | 5 | | 1 | | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | | 1 | | | | 1 | | 3 | | 6 | 1 | 7 | | 894 |
| Ibaraki | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1048 |
| Chiba | | | 3 | | 1 | | 1 | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | 2 | | 3 | | | 1 | 951 |
| Tokyo | | | 3 | 1 | | | | 1 | | | | | | 1 | | | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | 5 | 1 | 1 | 1 | 922 |
| Saitama | | 2 | 7 | 1 | | | | | | | | | | | 1 | | | | 1 | | | | | | | | 2 | 2 | 3 | 5 | 2 | 1 | | 880 |
| Kanagawa | | | 2 | | | | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | 1 | | 3 | | | 2 | 1 | 1 | | | 4 | | 2 | 2 | 750 |
| Niigata | | | 7 | | 2 | | | | | 1 | | | | | | | | | | | 3 | 4 | | | 1 | | 2 | 2 | 4 | 2 | 3 | | 5 | 924 |
| Toyama | | | 2 | | | | 1 | | | 2 | 8 | | 4 | | | | | | | | | 2 | | | 2 | | | 3 | | 3 | 3 | | 2 | 1080 |
| Ishikawa | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1340 |
| Fukui | | | 7 | | 1 | | | | | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | | | | | | | | 6 | | | | 2 | | 3 | | 3 | | 3 | | 1173 |
| Shizuoka | | | 10 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 5 | | | | | | 1 | | 2 | | | 1 | 1189 |
| Yamanashi | | | 1 | | 1 | | | | | 1 | | 2 | 1 | | | | 1 | | | | | 1 | | | | 1 | 1 | 4 | 2 | 6 | | 3 | 1 | 1278 |
| Aichi | | | 5 | | | | 1 | | 1 | | | | | | | 1 | | | | | | 1 | | | | | | | | 4 | | 1 | 2 | 1309 |
| Nagano | | | 4 | | 2 | | | | 1 | | | | | | | | | | 1 | | | 3 | | | 4 | | 3 | 1 | | 1 | 3 | 1 | 2 | 1198 |
| Gifu | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1250 |
| Mie | | | 8 | | 2 | | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | | 5 | | | | | | | | 4 | 1 | 7 | 2 | 1247 |
| Shiga | 1 | 1 | 8 | | | | | | 1 | | | | | | | | 1 | | | | | 2 | | | 2 | 1 | | 3 | 1 | 5 | 2 | 2 | 1 | 1406 |
| Kyoto | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1460 |
| Osaka | | 3 | 13 | | 2 | | | | | | | | | | 2 | | | | | | | 1 | | | | | | | | | 1 | 4 | | 1254 |
| Nara | | | | | 6 | | | | | | | | | | | | | | | | | 10 | | | | | | | | | | | | 1222 |
| Wakayama | | | 19 | 1 | 5 | | 2 | | | | | | 1 | | | 1 | | | 2 | | | 2 | | | 3 | | 1 | 2 | 2 | 10 | 1 | 7 | | 994 |
| Hyogo | 1 | 1 | 12 | 1 | 1 | | 2 | | | | | | 2 | | | | | | 1 | | | 5 | | | | 1 | | | | 10 | 2 | 4 | | 1337 |
| Okayama | | | 8 | 2 | | | | | | 1 | | | | | | | | | 2 | | | | | | | | | | | 3 | 1 | 3 | 1 | 1327 |
| Hiroshima | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 | | | | | | | | | | | | 1177 |
| Yamaguchi | | 2 | 11 | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | | 1 | | 1 | | 1 | | 5 | | | | | 2 | | 2 | 6 | 1199 |
| Tottori | | 4 | 8 | | 4 | | | | | | | | | | | | | | 2 | | | 4 | | | | | 1 | | | 2 | 5 | 1 | 1 | 1254 |
| Shimane | | 1 | 24 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | 4 | | 1 | | 1 | 2 | | 5 | 3 | 1397 |
| Ehime | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 3 | | | | | | | | | | | | 1188 |
| Kagawa | | | 4 | 1 | 2 | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | 4 | 2 | | 6 | 2 | 4 | 2 | 2 | 2 | | 2 | 4 | 909 |
| Tokushima | | | 4 | | 3 | | | 2 | | | | | | | | | | | | 1 | | 1 | 2 | | 6 | 1 | 1 | 2 | 2 | 5 | 1 | 4 | 1 | 997 |
| Kochi | | | 12 | 1 | | | 1 | | | | | | 1 | | | | 1 | | 1 | 1 | | | 1 | | 2 | 1 | 4 | 3 | | 2 | 3 | 4 | 10 | 1213 |
| Fukuoka | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | | | | | | | | | | | | 1289 |
| Oita | | | 16 | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | 2 | | | | | 2 | | 6 | | 1 | 4 | 1 | 1 | 1 | 1119 |
| Saga | | | | | 3 | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | | | | | | | | | | | | 1228 |
| Nagasaki | | 1 | 11 | | 4 | | | | | | | | | | | 1 | | | | | | 3 | | | 1 | | 6 | | | 2 | 2 | 3 | 9 | 1227 |
| Kumamoto | | | 14 | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | 4 | | | 3 | | 1 | | 3 | 5 | | 2 | 1 | 1283 |
| Miyasaki | | | 18 | 2 | 3 | | | 1 | | | | | | | | | | | | 2 | | | | | 6 | | 3 | | 2 | 2 | 1 | 1 | 3 | 1252 |
| Kagoshima | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | | | | | | | | | | | | 1176 |
| Okinawa | 1 | | 10 | | 3 | | 1 | | | | | 2 | 1 | | | | 1 | | 1 | 1 | | | | | 1 | 3 | 22 | | | 14 | 3 | 5 | 5 | 1205 |
| | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 6 | | | | | | | | | | | | 1302 |
| Össz.dall | 1 | | 5 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | 1 | 1 | 6 | | 1 | 14 | 8 | 5 | 10 | 1329 |
| záróh. | 1 | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1242 |
| | 5 | 278 | 13 | 52 | 0 | 15 | 4 | 4 | 10 | 10 | 6 | 19 | 3 | 3 | 5 | 12 | 2 | 16 | 9 | 5 | 99 | 8 | 0 | 56 | 16 | 69 | 39 | 29 | 142 | 48 | 89 | 76 | 51357 | 53330 |

lhangos pentaton dallamok

| j-et | Prefectura | dt,l, | mdt,l, | d'tlm | mdt,l,m, | d'tlfm | fmdt,l, | mdt,l,f,m, | d'tlfmd | m'd'tlfmd | (t)lfmdt,l, | fmdt,l,f,m, | (t)lfmdt,l,f,m, | | Ketféle pentaton motiv.-ok |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | Hokkaido | | | | | | 2 | | | | 2 | | | | 6 |
| 2a | Aomori | | | | 4 | 4 | 1 | 1 | 3 | 3 | 1 | 1 | 2 | | 1 |
| 2b | Iwate | 1 | | 2 | | 1 | 1 | 1 | 1 | | | | | | 10 |
| 3 | Akita | | 1 | | 1 | | | 1 | | 1 | | | | | 12 |
| | Yamagata | | | | | | | | | | | | | | |
| 4 | Miyagi | | 1 | | | | | 1 | | | | | 1 | | 7 |
| | Fukushima | | | | | | | | | | | | | | |
| 5a | Tochigi | | | | 1 | | | | | | | | | | 5 |
| 5b | Gunma | 4 | | | | 2 | | | 1 | 1 | | | | | 11 |
| 6a | Ibaraki | | | | 2 | 3 | 2 | 1 | | 13 | 3 | | | | 10 |
| 6b | Chiba | 2 | 1 | | | 5 | 2 | | 2 | | 1 | | | | 9 |
| 7 | Tokyo | | 2 | | 1 | 1 | | 3 | | 6 | | | 1 | | 34 |
| 8 | Saitama | | | | 2 | | 3 | 3 | 1 | 9 | 2 | 2 | | | 23 |
| | Kanagawa | | | | | | | | | | | | | | |
| 9a | Niigata | | | | | | | | | | 1 | | 1 | | 6 |
| 9b | Toyama | 1 | 1 | | | | | | | 1 | | | 1 | | 5 |
| 10a | Ishikawa | | 1 | | | | 2 | 1 | 1 | 2 | | | | | 5 |
| 10b | Fukui | | | | | | 2 | 1 | 1 | 2 | | | | | 3 |
| 11 | Shizuoka | 2 | 3 | 1 | | 3 | | 2 | | 14 | 1 | 1 | | | 17 |
| | Yamanashi | | | | | | | | | | | | | | |
| 12 | Aichi | 1 | | | | | 1 | | 1 | 3 | 2 | 1 | | | 4 |
| 13 | Nagano | | | 3 | 3 | 1 | | | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | | 11 |
| | Gifu | | | | | | | | | | | | | | |
| 14 | Mie | | 2 | | | | 1 | 3 | 3 | | | | 4 | | 10 |
| | Shiga | | | | | | | | | | | | | | |
| 15 | Kyoto | | 3 | | | 2 | | | 6 | 1 | | | 9 | | 11 |
| 16 | Osaka | | 1 | | | | 4 | 1 | | | 1 | | 8 | | 9 |
| 17 | Nara | | | 1 | | 1 | 1 | | | | | | 3 | | 6 |
| | Wakayama | | | | | | | | | | | | | | |
| 18a | Hyogo | | 2 | 2 | | 3 | 1 | 1 | | | 3 | 1 | | | 13 |
| 18b | Okayama | | 1 | | | | | | 1 | 1 | | | 1 | | 6 |
| 19 | Hiroshima | | 1 | 1 | | | 4 | | | | 1 | | 2 | | 6 |
| | Yamaguchi | | | | | | | | | | | | | | |
| 20a | Tottori | | | | | | | | | | | | | | 8 |
| 20b | Shimane | | | | | | | | | | | | | | 6 |
| 21 | Ehime | 1 | 8 | | 1 | 4 | 3 | 1 | 7 | | | 2 | 8 | 35 | 8 |
| | Kagawa | | | | | | | | | | | | | 0 | |
| 22 | Tokushima | | 2 | 1 | | | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 4 | 4 | 20 | 6 |
| | Kochi | | | | | | | | | | | | | 0 | |
| 23a | Fukuoka | | 1 | | | 1 | 1 | 6 | 1 | 4 | | 1 | 1 | 16 | 3 |
| 23b | Oita | | 1 | 2 | 1 | 1 | 5 | 1 | 4 | 1 | 3 | 3 | 6 | 28 | 5 |
| 24 | Saga | | 1 | 2 | 3 | | 1 | | 4 | 5 | 2 | 3 | 7 | 28 | 15 |
| | Nagasaki | | | | | | | | | | | | | 0 | |
| 25 | Kumamoto | | 2 | 1 | | 1 | 1 | | 7 | 1 | 2 | 1 | 9 | 25 | 21 |
| | Miyasaki | | | | | | | | | | | | | 0 | |
| 26 | Kagoshima | | | | | 1 | | | 2 | | 1 | 1 | 2 | 7 | 4 |
| | Okinawa | | 2 | | | | | 1 | 1 | | 1 | 1 | 1 | 7 | |
| | | | | | | | | | | | | | | 0 | |
| | Összesen: | 12 | 37 | 16 | 19 | 34 | 40 | 31 | 50 | 71 | 30 | 23 | 72 | 435 | 316 |

Össz.dallam: 435
316
---
751

Félhangos és félhang nélküli pentaton dallamok együtt: 7860


HOKKAIDŌ
HOKKAIDŌ
AOMORI
AKITA
IWATE
HONSHŪ
YAMAGATA
MIYAGI
NIIGATA
FUKUSHIMA
IBARAKI
TOCHIGI
GUNMA
TOKYO
CHIBA
KAGAWA
FUKUI
GIFU
SHIZUOKA
KYOTO
HYOGO
TOTTORI
OKAYAMA
HIROSHIMA
YAMAGUCHI
SHIMANE
EHIME
KOCHI
SHIKOKU
FUKUOKA
OITA
SAGA
KŪSHŪ
KYŪSHŪ
OKINAWA

| Záróhang | Összesen |
|---|---|
| r | 4196 |
| d | 447 |
| l | 1873 |
| s | 185 |
| m | 245 |
| Mindösszesen: | 6946 |
| | |
| Recitálás | 18 |
| Kiáltás | 69 |
| Glori | 76 |
| | 7109 |

Az elemzett dallamok másik nagy fejezete a félhangos, japán hangsorú dallamoké. Ezeket csekély erőltetéssel soroltam a következő hangkészlet-csoportokba: dt, l, mdt,l, d'tlm m'dt,l,m, d'tlfm fmdt,l, mdt,l,f,m, d'tlfmd m'd'tlfmd (t)lfmdt,l, fmdt,l,f,m, (t)lfmdt,l,f,m,

Erőltetést jelentett jónéhány esetben, amikor egy-egy, az itt felsorolt hangkészletben nem szereplő dallamhang is bekerült egy-egy dallamcsoportba. A dalok igen változatosak, ha valamennyi apró különbséget tekintetbe véve alakítottam volna ki a csoportokat, áttekinthetetlenné vált volna a hangkészleteket bemutató táblázat. A dalok különös jellegére a dallamok elemzésekor térek ki.

Rendkívül érdekes a kétféle pentaton motívumokból építkező dallamok világa. Ennek bemutatására a dallamok elemzésekor adok példákat.

Nem szerepel a dalok elemzését összegző táblázatban két terület egészen rendkívüli, ősi dallamkincse. Az egyik a legészakibb sziget, Hokkaido ainu lakosságának ainu nyelvű, 39 dallama. A másik, mindenféle külső hatástól érintetlenül maradt tájegység az Okinawa prefektúrához tartozó szigetvilág. Ennek 174 dallamát az ainu dallamokhoz hasonlóan önálló fejezetben ismertetem. A pentaton dallamok elemzésekor Hokkaido és Okinawa pentaton dallamait a táblázatokon ismertetem. Így a 47 kötetes gyűjtemény dallamainak teljes számadatához a még nem elemzett dallamokat is hozzá kell adni, így lesz a közölt adat teljes.

| | |
|---|---|
| Elemzett dallamok száma | 7860 |
| Nem elemzett Okinawai-i dallamok | 174 |
| Nem elemzett Hokkaido-i ainu dallamok | 39 |
| A 47 kötetben közölt dallamok száma | 8073 |

*(folytatjuk)*

**Ára: 70,—Ft**

Fv 57

Kötelespéldány

# MAGYAR ZENE

1993 3

# MAGYAR ZENE

*ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT*

XXXIV. évf. 3. szám 1993. szeptember

TARTALOM

BARTHA DÉNES:
Mozart zongoraműveiről I. ..... 223
II. ..... 236
III. ..... 254

KACZMARCZYK ADRIENNE:
A „Funérailles" genezise. (Liszt Forradalmi szimfóniájának és Harmonies 'poétiques et religieuses-ciklusának összefüggéseiről) ..... 274

DOMOKOS ZSUZSA:
Monológ vagy ária — Igor herceg áriájának korábbi változata Borogyin operájában ..... 299

*Bartha Dénes, a magyar zenetudomány doyenje, 1993. október 2-án ünnepli 85. születésnapját. Köszöntésére adjuk ismét közre az általa szerkesztett Magyar Zenei Szemle 1941. decemberi, 1942. februári és októberi számában megjelent Mozart-tanulmányát. (A szerk.)*

*Megjelenik a Művelődésügyi és Közoktatási Minisztérium, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.*

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 Zenei Tanács címén
1364 Budapest, Pf.: 47.) Telefon: 117-6222/179
Kiadja a Magyar Zenei Tanács, 1051 Budapest, Vörösmarty tér 1. Telefon: 118-4243
Felelős kiadó: FORRAI Katalin
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 140 forint, egész évre 280 forint
Index: 25 563

ISSN 0025-0384

Szedte a Diamant Kft.
Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda. Táskaszám: 93.22 358

# Mozart zongoraműveiről.

*(Első közlemény.)*

Zenetanáraink — nevezetesen a zongorapedagógusok — talán szívesen veszik, ha az alábbiakban rövid történeti áttekintést és jellemzést adunk Mozart zongoraműveiről; mindenekelőtt a legtöbbet játszott *szonátákról* és *fantáziákról*. Hiszen olyan zeneművekről van szó, amelyek a zongorapedagógia mindennapi kenyeréhez tartoznak, — ami a művekre bizonyos veszedelmet is jelent. Túlságosan *tanulmányi anyaggá*, a tehetséges és kevésbbé tehetséges növendékek prédájává lettek ezek a remekművek; ezért a bennük rejlő példátlan művészi és történeti értékkel sokszor maga a tanár sincsen tisztában.

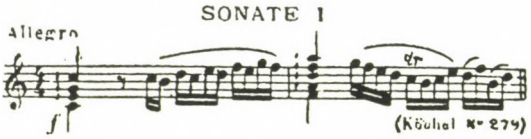
Elég nehéz is e tekintetben tájékozódnia a sietős érdeklődőnek. Olyan speciális ismertető munka, mint amilyen például Beethoven zongoraszonátáira vonatkozóan W. Nagel kétkötetes könyvében (vagy magyarul Lichtenberg Emil nemrég megjelent kis ismertetőjében) rendelkezésre áll, Mozart szonátáira vonatkozóan *nem* jelent meg. Az éppen tanulmány tárgyává tett egyes művekre vonatkozó megállapításokat és adatokat így mindenki maga kénytelen elég körülményes utánjáró munkájával előkeresni az általános Mozart-irodalom vaskos köteteiből, *H. Abert, Wyzewa* és *St. Foix* standardmunkáiból, a *Köchel*-féle tematikus katalógusból (legújabb átdolgozott kiadása 1937-ben jelent meg), vagy *B. Paumgartner* 1940-ben megjelent kiváló egykötetes összefoglalásából.

Ezt a fáradságot szeretné az alábbi tanulmány az érdeklődő tanárnak és zongoraművésznek megtakarítani, vagy legalább is megkönnyíteni. Az alábbi összeállítást ezenfelül az is indokolja, hogy a közkézen forgó szonátakiadások nem kis része (a pedagógiai célra való tekintettel) a technikai nehézség foka szerint rendezi a műveket s ezzel természetesen alapjában forgatja fel azok fejlődéstörténeti rendjét. Igen kevés az olyan kiadás, amely a Köchel-jegyzék* számai szerint, tehát (megközelítően) időrendben közölné az egyes szonátákat. Valamennyi között legjobban ajánlható az „Urtext klassischer Musikwerke" sorozatban (Breitkopf & Härtel kiadása, Lipcse) megjelent kétkötetes kiadás (címe: *Sonaten und Phantasien für Klavier*), amelyik minden műnél jelzi a keletkezés helyét és idejét és — ami talán még fontosabb — mindennemű későbbi hozzátétel nélkül közli Mozart eredeti, hiteles kótaszövegét.** A tanár szempontjából tekintetbe jövő szonáták tematikus jegyzékét alább közöljük.

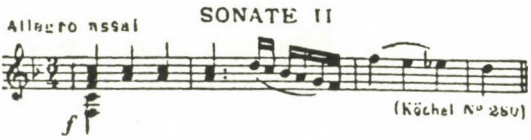
* Ennek számaira a továbbiakban csak K. betűjelzéssel hivatkozunk. Az 1937-ben megjelent új kiadás számait zárójelbe tettük.

** A közkézen forgó kiadások legtöbbjét ugyanis a kiadótól származó, többékevésbbé önkényes előadási utasítások torzítják el.

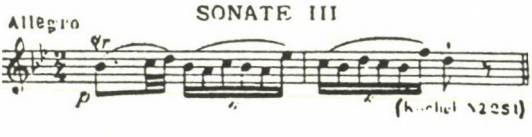
**279** *(189d)* Salzburg 1774



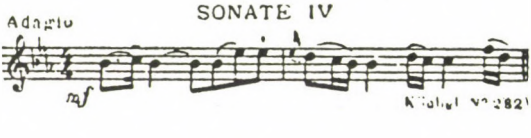

**280** *(189e)* Salzburg 1774



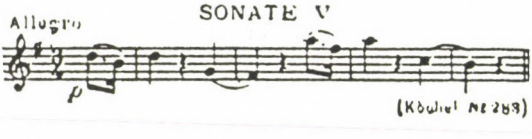

**281** *(189f)* Salzburg 1774



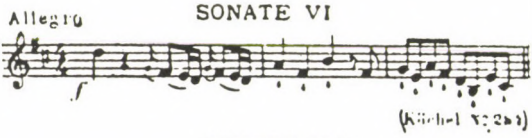

**282** *(189g)* Salzburg 1774



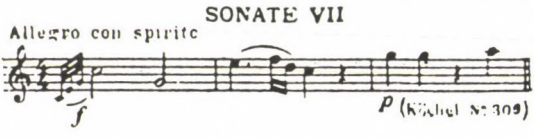

**283** *(189h)* Salzburg 1774



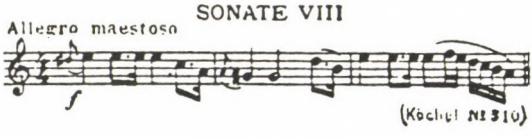

**284** *(205b)* München 1775



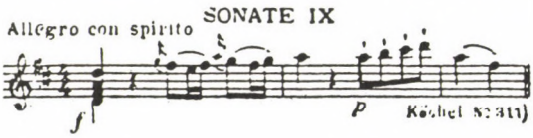

**309** *(284b)* Mannheim 1777




**310** *(300d)* Paris 1778

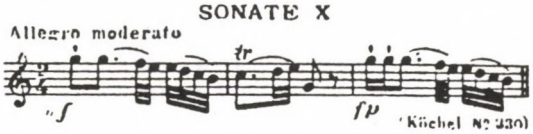



**311** *(284c)* Mannheim 1777



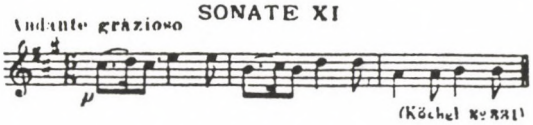
**330** *(300h)* Paris 1778

SONATE X



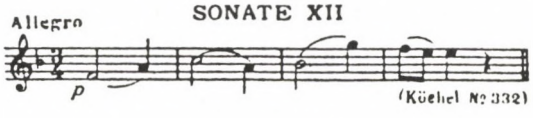

**331** *(300i)* Paris 1778

SONATE XI



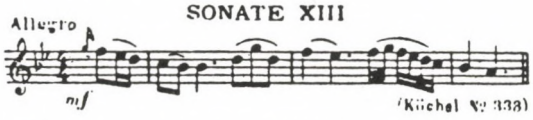

**332** *(300k)* Paris 1778

SONATE XII



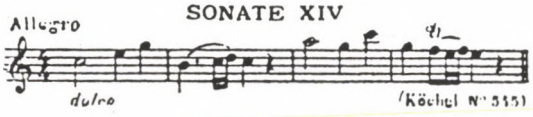

**333** *(315c)* Paris 1778

SONATE XIII



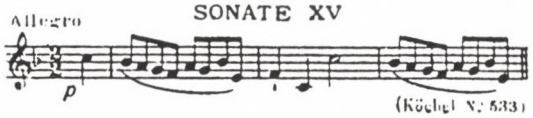

**545** *(545)* Wien 1788

SONATE XIV



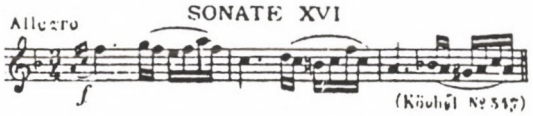

**533** *(533)* Wien 1788

SONATE XV



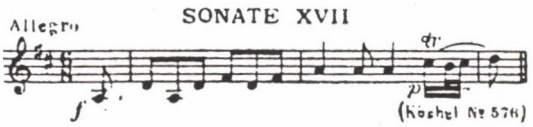

**Anh. 135. 138** *(547a)* Wien 1788

SONATE XVI



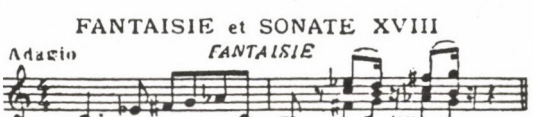

**576** *(576)* Wien 1789

SONATE XVII

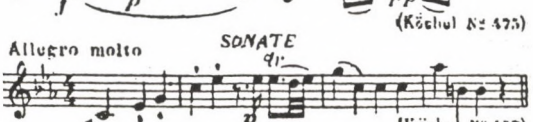



**475** *(475)* Wien 1785

FANTAISIE et SONATE XVIII




**457** *(457)* Wien 1784



Amint látjuk, ez a jegyzék 18 szonátát és egy fantáziát tartalmaz. Ha ezekhez még hozzávesszük a részben zongoraverseny-tételekből átdolgozott *K. Anh. 136.* (új száma: K. 498a) számú négytételes B-dur szonátát és a hegedű-zongora-szonáta formájában is fennmaradt *K. 570.* számú háromtételes B-dúr szonátát,[4] akkor összesen 20 szonátát kapunk. Mozart egyéb zongoraművei közül öt *fantázia (K. 395, 394, 396, 397 és 475)*, három *rondó (K. 485, 494 és 511)* és a (fantázia-jellegű, de szonátaformájú) *H-moll — Adagio (K. 540)* érdemelnek különösebb figyelmet. Ami egyéb zongoraműve — a négykezes és kétzongorás művektől, a zongorát is foglalkoztató kamarazenétől és a zongoraversenyektől természetesen eltekintve — ezeken felül ránk maradt, versenykadenciák), jelentőségben messze elmarad a fenti sorozattól[5] és itt bátran mellőzhető.

Bizonyos megszorításokkal ugyanez áll egy *1764-ben* (tehát Mozart 8 éves korában) Londonban összeírt *kis kótafüzet* zongoradarabjaira, amelyek új kiadásban is könnyen hozzáférhetők.[6] A füzet tartalma: táncok (javarészt menuettek), rondók és egyes szonátatételek. A füzet tartalma arra mutat, hogy Mozart apja, Leopold, ebben az esetben — a nyomtatásban megjelent egyéb gyermekkori művekkel ellentétben — nem jutott hozzá, hogy a csodagyermek kompozícióit átsímítsa, formába öntse. Igy köztük — bár mint gyermeklélektani és fejlődéstörténeti dokumentumok rendkívül becsesek — csak alig-alig találunk zenei szempontból valamennyire is kielégítő, formás kompozíciót (leginkább talán még a táncok közt). Részletes taglalásukra éppen ezért nem is térünk ki.

E gyermekkori próbálkozások után nem kevesebb, mint tíz év — Mozart 35 évnyi életében nagy idő! — telik el, amíg Mozart első önálló zongoraszonátájával *(K. 279,* a fenti jegyzék első darabja) a nyilvánosság elé lép és tulajdonképpen azután sem valami nagy buzgalommal műveli a zongoraszonáta műfaját; 1778-tól 1784-ig például egyáltalában nem ír új szonátát. Szám szerint is kevésnek tűnhetik ez a 20 (szigorúan véve csak 17) zongoraszonáta és a pár fantázia a (az újabb irodalom végezte rostálás után is még) 36 hegedű-zongora-szonátával, a 44 szimfóniával, 31 divertimento és szerenáddal, a 26 vonósnégyessel szemben. Mozartnál tehát a zongoraszonáta (és általában a szólózongora-termés) sokkal kevésbbé áll a zenei alkotómunka gyujtópontjában, mint például Beethovennél, vagy a romantikusok egy bizonyos csoportjánál (Field, Chopin, Schumann, Liszt).

Ennek magyarázatára tudnunk kell, hogy Mozart korában a zongora általában még nem volt teljes értékű, koncertképes szólóhangszer. Mozart gyermek- és ifjúkora a zongorakészítés történetének éppen átmeneti idejébe esik, amikor a cembalo (a régi virtuóz zene hordozója: Bach, Couperin, Rameau, D. Scarlatti hangszere) *már* nem volt divatban, a később egyeduralkodóvá lett fortepiano (kalapácszongora) készítése pedig jobbadán még olyan vékonyhangú, világos színezetű hangszereket termelt, amelyek legfeljebb házi muzsikára, kamarazenére voltak alkalmasak (akárcsak a harmadik korabeli típus: a klavichord, Philipp Emanuel Bach kedvenc hangszere); virtuóz, koncertáló feladatokra kevésbbé. Valószínűleg talán itt találhatjuk meg a

[4] A hegedűszólamot valószínűleg utólag illesztették hozzá.
[5] Aránylag legjelentősebb köztük a zongoravariációk 15 műből álló csoportja.
[6] Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Breitkopf kiadása.

legtermészetesebb magyarázatát annak, hogy a kor (az 1750 utáni egy-két évtized) java szonátatermését[7] nem szólózongorára írták, hanem az ú. n. *hegedűkíséretes zongoraszonáta* formájában bocsátották a nyilvánosság elé; ezekben a hegedűnek alig van más feladata, mint a melódikus vezetésű zongoraszólam hangzásának alátámasztása, teltebbé, változatosabbá tétele.

Ehhez az akkoriban rendkívül divatos típushoz tartozik Mozart korai szonátáinak javarésze: nem kevesebb, mint 16 hegedű-zongora szonáta *(K. 6—15, 26—31)*, amelyek mind jóval megelőzik Mozart legelső, nyilvánosság elé bocsátott szóló-zongoraszonátáját. Ezek a kivétel nélkül gyermekkori művek tehát alapjában véve zongoraszerűen elképzelt szonáták, csak éppen (a kor divatjának megfelelően) hegedűszólamot is adtak hozzájuk. Bizonyos, hogy a hegedű nem egy esetben utólag került az eredetileg zongorára született szonátába. Erre itt-ott kézzelfogható bizonyítékunk is van. Így a hegedű-zongora-szonáta formában megjelent *K. 6.* és *8.* sz. munkákból kéziratban véletlenül fennmaradtak az eredeti, csak zongorára írt változat töredékei is. Könnyen elképzelhető, hogy az egész sorozat hegedűszólamát Leopold Mozart, a kiváló hegedűs toldotta a zongorára írt eredetihez. Tény, hogy a hegedűnek önálló mondanivalója e szonátákban nincsen.

Eszerint tehát Mozart korai (Mozart ekkor 7—8 éves) zongoraszonátatípusának példáit a *K. 6—15. és 26—31.* hegedűkíséretes művekben kell keresnünk. Ezek három csoportot alkotnak: *K. 6—9.* Párisban, *10—15.* Londonban s végül *26—31.* Hollandiában, Hágában keletkeztek, javarészt az 1764. évben, Leopold Mozart bizonnyal nem kis mérvű támogatásával és közreműködésével. A közkézen forgó népszerű kiadások rendszerint mellőzik e műveket; itt is csak röviden összefoglalva jellemezzük őket.

*A négy párisi szonátában (K. 6—9.)* a kutatás főleg *Johann Schobert* 1760 óta Párisban élő német zongorista hatását fedezte fel. Schobert lényegében az erős dinamikai kontrasztokkal, kifejező manirokkal telített mannheimi hangszerstílust ültette át a zongora nyelvére; különösen muzsikájának és egyéniségének sötét, szenvedélyes, dinamikus vonása (ő a zenei „Sturm und Drang" egyik legelső képviselője) talált élénk visszhangra Mozartnál, aki még jóval később sem tudta magát egészen kivonni ennek a démonikus zenészegyéniségnek a hatása alól. — Formai szempontból a szonáták javarészt a *(K. 4.* kivételével, amely 4 tételből áll) háromtételesek. ilyen sorrenddel: *Allegro — Andante* (v. Adagio) — *Minuetto 1.* és *2.* (utóbbi a későbbi Triot helyettesíti). Legjellegzetesebb az 1. tétel szonátaformája a világosan megkülönböztethető hármas tagolással (expozíció, kidolgozás és repriz). A kidolgozás legtöbbször annyira rövid, hogy a rendszerint kissé megrövidített reprizzel együtt alig hosszabb az expozíciónál.[9] A szonátatételnek ez a mindkét, kb. egyenlő hosszú fele ismétlő jellel van ellátva s ezzel világosan mutatja a régi (Seb. Bachnál is megtalálható) szvittételformából való leszármazását. — A kis Mozart egyéni sajátosságai közül (a periódusok gyermekes szaggatottságán, rövidlélekzetű voltán kívül) legin-

[7] Az akkoriban nem a legdivatosabb komponisták közé számított Ph. Emanuel Bach és Jos. Haydn enemű munkái kivételével.

[8] Mozart *összes* hegedű-zongoraszonátáinak (tehát e korai műveknek is) könnyen hozzáférhető, olcsó kiadása a fent már említett „Urtext klassischer Musikwerke" sorozatban jelent meg Breitkopfnál (3 kötetben).

[9] Ez a korai szonátatípus különben Abert megállapítása szerint a régi, praeklasszikus bécsi iskola (Wagenseil, Monn) sajátja.

kább a témapazarlás, a motívikus ökonómia hiánya tűnik szemünkbe; nem ritka, hogy 4-5 különböző témát zsúfol össze az expozícióba (nem is csoda a 7—8 éves gyermeknél). Zongoratechnikai tekintetben kifogásolható az ú. n. Aerti-basszusok (akkordtöréses balkézzel) túlgyakori, mértéktelen használata (különösen a *K. 6., 8., 10.* szonátákban).

A *londoni szonáták sorozata (K. 10—15.)* új mesternek a gyermek Mozartra tett mély hatását árulja el. Az új mintakép Sebastian Bach legfiatalabb fia, *Johann Christian Bach*, aki igen szívélyes személyes érintkezésük során a hangszeres muzsikának olaszos irányát ismerteti és szeretteti meg Mozarttal: a folyamatosabb, elegánsabb és főleg éneklőbb, dallamosabb írásmódot. A zenetörténet általában őt tartja az „éneklő allegro"-típus egyik fő mesterének.[10] Nem csoda, hogy a dallami szépség iránt különösen fogékony Mozart erősen hatása alá kerül. Formai tekintetben abban nyilvánul meg ez a hatás, hogy ettől kezdve Mozart már nem tartja magát szorosan a szabályos háromtételes szonátaformához, hanem szabadabban, változatosabban kombinálja a tételeket, két tételre redukálja a szonátát *(K. 11., 12., 15.)*, vagy pedig két gyors tétel után hozza a menuettet *(14)*. Az első szonátatétel keretén belül is eltér a szabályos háromszakaszos típustól s a repriz megcsonkításával (t. i. elhagyja belőle a főtéma visszatérését s a kidolgozás után mindjárt a melléktémát veszi elő) is elárulja olaszos mintáit (K. 16-tól kezdve egy ideig rendszeresen ezt a csonka-reprizes típust használja Mozart, szonátáiban és szimfóniáiban egyaránt).

A korai hegedűszonáták harmadik csoportja, az ú. n. *6 hollandi szonáta* (Hágában komponálta őket 10 éves korában, 1766-ban; jelzésük *K. 26—31)* szorosan kapcsolódik a londoniakhoz. Hollandiában erősebb, új művészi benyomások nemigen érték; még mindig *J. Christian Bach* a művészi mintaképe. Az első szonáta kivételével *(K. 26)* valamennyi a rövid 2 tételes formát mutatja.[11] Mindkét tétel *azonos hangnemű*. Ez eredetileg a szvit megkülönböztető jele volt a szonátával szemben; ekkor is még a könnyedébb, szvitszerű szellem ismertetőjele, míg a nagyobbigényű, szabályos szonáta egyes tételei különböző hangnemeket keresnek fel. — E sorozatban jelenik meg először Mozart szonátáiban — ugyancsak J. Chr. Bach nyomán — a *Rondo* elnevezés, mint a *K. 26.* és *30.* művek zárótételének formajelzése,[12] — utóbbi helyen nagyon jellemzően összekapcsolva az osztrákos (Wagenseil-féle) menuett-finale típusával, „Rondo. Tempo di Minuetto" cím alatt. Általában az 1760-as évek szonátairodalmában a menuett leggyakrabban még a mű végén áll (e szokás maradványa a még később is fel-felbukkanó „menuett-ritmusú finale") s csak akkor kerül a szonáta (és a szimfónia) belsejébe, mikor a ciklikus művek végéről már kiszorította a fejlettebb rondotípusú, vagy szonátaformájú finale.

A hollandi szonátákkal lezártuk Mozart gyermekkori szonátáinak sorát. Figyelemreméltó, hogy az 1766-ban komponált hágai sorozat után Mozart 12 évig nem ír újabb hegedű-zongora szonátát. Amikor aztán 1778-ban újra

[10] J. Chr. Bach szonátáiból 10 (javarészt éppen a Mozart szempontjából fontos művek) megjelent Peters-féle új kiadásban (2 füzet).

[11] Christian Bach újonnan kiadott 10 szonátája közül hat ilyen kéttételes mű.

[12] A lényeget tekintve már a (szintén Chr. Bach hatása alatt álló) *K. 11.* és *12.* szonáták finálé ja is rondónak tekintendő; csak még az elnevezést nem használja.

előveszi a műfajt, már nem a régi értelemben vett hegedűkíséretes zongoraszonátákat készít, hanem modern értelemben vett duókat *(K. 301*-től kezdve), ahol a hegedű már nem kísérője, hanem egyenrangú társa a zongorának.[13] Közben ugyanis Mozart már annyira megbarátkozott a zongora technikájával és hangzási lehetőségeivel (valószínűleg teljesítőképesebb hangszerpéldányok is kerültek a keze alá), hogy most már a szólózongorára egyedül is rábízhatta szonátatípusú zenei elképzelésének hangzó megvalósítását. Ezzel elértük Mozart hitelesnek elismert és a modern kiadásokban is nyilvántartott zongoraszonátáinak (a fentebbi tematikus jegyzékben felsorolt műveknek) a korát.

A kor szokása szerint Mozart legtöbbször hatos sorozatokban bocsátotta nyilvánosság elé szonátáit. A soron következő hat szonátát *(K. 279—284)* 1775 farsangján Münchenbe tett utazása alkalmával a zenekedvelő Dürnitz báró számára állította össze; a sorból kissé kiütköző utolsó darabot (K. 284) a levelezés tanúsága szerint a megrendelés alkalmával, a többit nyilván régebbi (1774—1773-ig visszamenő) vázlatok vagy talán kész kompozíciók felhasználásával. Valamennyi mű háromtételes, de már nem a régi Wagenseil-féle, menuettel záródó típus, hanem Ph. Emanuel Bach szigorúbb, menuettnélküli szonátatípusa *(Allegro — Andante — Allegro* v. *Presto)*, amely végeredményben az olasz operanyitány (sinfonia) típusára vezethető vissza. Ebben a formában a menuettnek nincsen helye; a *K. 282. sz.* műben is csak kivételként, mint az Andante középtétel helyettesítője szerepel. — Az egyes szonátákra vonatkozó megállapításokat az alábbiakban foglaljuk össze.

**K. 279. C-dur.** Szabályos háromtételes típus: *Allegro*[14] — *Andante* $^3/_4$ — *Allegro* $^2/_4$. Mindhárom tétel szonátaformájú; az első kettőé sajátos típus, amelynél a repriz nemhogy rövidebb lenne az expozíciónál (mint oly sokszor a korai művekben), hanem ellenkezőleg: betoldások, váratlan nyújtások révén még hosszabb is amannál s ezenkívül az egyes motívumok sorrendjét is megváltoztatja, felcseréli. Wyzewa-St. Foix megállapítása szerint Mozart a nyujtott és variált repriznek ezt a típusát salzburgi honfitársának, Michael Haydnnak a munkáiból meritette, míg a szonáta tematikájának kissé felületes, etüdszerű jellege, a bőkezűen pazarolt témák folyamatos összekapcsolása (a témák közötti világos elválasztó kadenciák hiánya), valamint zongoratechnikájának relatív fejlettsége (sok arpeggio, trilla, mordent, Alberti-basszusok) a bécsi zongoraiskola divatos képviselőjének, *J. A. Steffannak* a mintaképére utal, akivel Mozart 17[illegible]3-ban találkozott Bécsben s akinek munkáit (mint azt a feltűnő tematikai hasonlóság is bizonyítja) jól ismerte. Abert egyenesen „Wiener Modestil"-ról beszél e szonátákkal kapcsolatban. Tulajdonképeni codát (Mozart későbbi szokásával ellentétben) egyik tételben sem találunk. Mozart fölényes szabadsággal építkező témaalkotására rendkívül jellemző az Andante 2×5 ütemből álló főtémája. Később is szám-

[13] Talán a zongora régi elsőbbségének valami késői emléke játszott közre abban, hogy még Beethoven hegedűszonátáiban a zongorarész sokszor annyival súlyosabb, tematikusan jelentősebb, mint a hegedű szólama, — annyira, hogy ezeket is nem egyszer nevezték tréfásan „hegedűkíséretes zongoraszonáták"-nak.

[14] Az 1. tétel kezdete feltűnően emlékeztet Mozart három elveszett (csak témakezdetük maradt fenn), valószínűleg 1773-ból való szonátájára; ez is amellett szól, hogy ez a C-dúr szonáta a Dürnitz-sorozat legkorábbi darabjai egyike s még 1773-ban keletkezhetett.

talanszor lesz alkalmunk rámutatni arra, hogy Mozart (még a Menuettekben is!) mennyire nem tartja magát a szokványos 8—16 ütemes periódustípushoz; sokkal kevésbbé, mint pl. Beethoven, vagy a romantikusok bármelyike.

A harmadik tétel (bár szonátaforma ez is) stilusban erősen eltér az előzőktől. Melléktémája kifejezetten kontrapunktikus szövésű (az előző tételekben kontrapunktnak nyomát sem találjuk) s e téma jelentőségét Mozart még külön is hangsúlyozza azzal, hogy aránylag terjedelmes codát épít belőle. Mindez (valamint a tulajdonképeni visszatérést megelőző néhány ütemnyi ál-repriz) *Jos. Haydn* nyilvánvaló példájára mutat, akinek befolyását aztán ugyane sorozat későbbi szonátáiban is megtaláljuk.

**K. 280. F-dur.** (a Dürnitz-sorozat 2. darabja.) Három tétel: *Allegro assai* $^{3}/_{4}$ — *Adagio* $^{6}/_{8}$ — *Presto* $^{3}/_{8}$. — Wyzewa-St. Foix részletesen kimutatták, hogy ez a mű egész nyilvánvalóan J. Haydn 1773-ban keletkezett F-dur szonátájának[15] a mintájára készült. A két gyors saroktétel, különösen felépítés tekintetében, szorosan kapcsolódik Haydnhez (a kapcsolat bizonyítékai: motívikus rokonság szövése a fő- és melléktéma közt;[16] gondosan szerkesztett kidolgozás, amely terjedelmével is felülmúlja az egyéb szonátákban találhatókat), míg az Adagio ezenfelül még a témai invencióban is nyilvánvalóan függ mintaképétől. Haydn középtétele szintén f-mollban áll.[17] A finale tempója *(Presto)* és 3/8 ütemneme nyilvánvalóan szintén Haydn mintájára megy; épp ő az ilyen friss ütemezésű, pergő-száguldó finálénak a nagymestere. A technikai részletek is Haydn közelségére mutatnak; így például az 1. tétel zárótémájában (epilógus) a futamos motívum megosztása a két kéz között (Haydn egyik kedvenc technikai fogása), vagy a 2. és 3. tételben a témáknak fermátás szünettel való elválasztása. Jellegzetes különbség: Haydnnál fő- és melléktéma annyira rokonok, hogy szinte ugyanegy téma két változatának tekinthetők, míg Mozart (a bőven ömlő melodikus invenció bőkezűségével) világosan elválasztja egymástól a témákat. — Mindhárom tétel szonátaforma; mindegyikében néhány ütemmel kibővíti a visszatérést, ugyanúgy, mint az első szonátában. — Az Adagio tematikájára nézve még megjegyezzük: érdekes, hogy Schubert „Gute Nacht" című dalában (a Winterreise ciklus 1. darabja) feltűnően hasonló dallamot és harmonizálást találunk.

**K. 281. B-dur.** (a Dürnitz-sorozat 3. darabja). Három tétel: *Allegro — Andante amoroso* (!) — *Rondo. Allegro.* — Az első tétel megint Haydnos vonásokat mutat; így pl. a kidolgozási rész feltűnően nagy terjedelmében és a rövid (7 ütemnyi) zárótéma motivikájában. Ezzel szemben az a benyomásunk, hogy Mozart itt már jóval szabadabb szellemben dolgozza fel benyomásait; kötetlenebbül, játékosabban, elegánsabban használja ki a zongora adta hangzási lehetőségeket s virtuóz technikájával az 1770-es évek *gáláns zongorastílusához* közeledik (figurációs témák, gyors futamok, akkordtörések, gyors menetű Alberti-basszusok); erre a tételre igazán ráillik a „játékos rokokó" jellemzése. Nagyon jellegzetes az is, hogy a repriz már nem bajlódik (mint az előző művekben) a témaanyag variáló átcsoportosításával,

[15] Peters-kiadás, II. füzet 21. sz.

[16] Különösen a triolás utótagok rokonsága szembeszökő.

[17] Szonátában inkább d-mollt vagy más hangnemet várnánk; a variáns-moll (azonos nevű moll) választása szvitszerű, régieskedő vonás (gondoljunk csak a szvitekben feltűnő minore-tételekre).

hanem (a melléktéma mellőzhetetlen transzpozíciójától eltekintve) majdnem teljesen változatlanul ismétli az expozíció motívumanyagát.

Még erősebben eltávolodik Haydntól a következő tételekben. Az Andantenak már jelzője (A. amoroso) az érzelmes-gáláns stílus közelségére utal.[18] De még inkább „gáláns" a tétel zenei tartalma; a tulajdonképeni témát megelőző szép és komoly bevezetés (15 ütem: megint aszimmetrikus alakulat![19]) után csengő-bongó, csilingelő témácskák következnek, amelyeknek édeskevés az emberi, expressziv mondanivalója. A kidolgozás rövid és jelentéktelen; a repríz megint szinte változatlan (csak éppen játékos ornamentikával valamennyire kicicomázott) megismétlése az expozíció témaanyagának. — Amellett az egész jól hangzó és kellemes, — csak éppen jelentéktelen muzsika.

Jóval magasabb zenei-tartalmi színvonalon áll a hatalmas lendületű rondo-zárótétel.[20] A rondofinále feltűnése szimptomatikus jelentőségű. Mozart fiatalkori müveiben (az olasz utazások befejeztéig) az egyszerűbb olasz rondoformát használja, mely a ritornell visszatérései között tarka, rendszertelen egymásutánban hozza a különböző epizódokat; ezt a típust a témák szkematikus jelzésével így írhatnók fel: *A-B-A-C-A-D-A stb.* Az 1770-es évek elején aztán Mozart (és vele együtt Haydn is) megunja ezt a típust és inkább szonátaformájú finálékat szerkeszt.

Az előttünk álló tétel a rondónak már egy fejlettebb, alighanem francia vagy mannheimi minták után elsajátított típusát mutatja. Szkematikusan ezt így jelezhetnők: $A—B^5—A\ C^{21}—A—D\ A^{var}—B—A$. A B-epizód tehát a tétel második felében visszatér és pedig ugyanúgy transzponálva, mint a szonáta melléktémája: ennek folytán A—B—A együttesen a szonáta expozíció ill. repríz-részéhez, C—A—D pedig kidolgozási szakaszához lesz hasonlóvá.[22] Ez tehát mintegy szonáta és rondóformának a keveréke; olyan típus, amely a klasszikus zenében később is nagy szerepet játszott.[23] — A darab számottevő virtuozitást kíván a játékostól, különösen a főtéma harmadik (variált) visszatérésénél, ahol a jobbkéz trillája mellé balkézben hozza a harmonizált témát. A tétel koncertáló jellegét az első korona utáni ad *libitum cadenza* is hangsúlyozza. Figyelemreméltó vonás továbbá a dinamikai árnyalásnak feltünő (Mozartnál e korban még szokatlan) gazdagsága. A kortársakat meglephette az is, hogy a főtéma 2. hangját mindjárt alterált basszussal harmonizálja (h-val); úgy indul, mintha c-mollban kezdődnék (a darab különben B-durban áll). Ilyesmire Mozartnál később is ritkán találunk példát; Beethovennél aztán annál többet.

[18] Mozart rendkívül ritkán alkalmaz ilyen jelzőket; mindössze még egy *Andante amoroso*-ról tudunk egy elveszett szonátatétel címében. *(K. Anh. 202.)*. Ez feltehetőleg ugyanebből az időből való lehetett.

[19] Figyeljük csak meg: általában milyen kevés Mozart-témát lehet szimmetrikusan felébe osztani! Beethovennél sokkal könnyebb a periodizáló elemzés munkája. Nem hiába tanítják a formatan szkémáit inkább Beethoven munkáin!

[20] Mozart olaszosan *rondo*-nak írja; ez az írásmód korhatározó is egyben, mert Mürchenbe érkeztétől, 1775-től kezdve a franciás *rondeau* alakot részesíti előnyben.

[21] C itt a párhuzamos moll hangnemben álló minore-epizódot jelent.

[22] Hogy az utóbbiban olyan témák is megjelennek, amelyek az első részben nem szerepeltek (C és D), éppen Mozartnál nem lep meg minket; hiszen számtalan szonátájában a kidolgozási rész nem a főtémával (mint a szabály kivánná), hanem egészen új motivikus anyaggal vagy éppen a melléktémával indul.

[23] Gondoljunk csak a Pathétique-szonáta finálejára Beethovennél.

K. 282. Es-dur. (a Dürnitz-sorozat 4. darabja). — Ez a szonáta érezhetően kiválik a Dürnitz sorozat csoportjából. Már tételeinek sorrendje is szokatlan (*Adagio*[24] — *Menuetto 1.* B dur, *Menuetto 2.* Es-dur — *Allegro*).

A Mozart ú. n. „romantikus" hegedűszonátáival (*K. 55—61.* 1773-ból, az olasz utazás idejéből) való szembetűnő formai és tartalmi egyezések alapján Abert és Wyzewa az 1773. év termékének tartják ezt a művet is (a nyilván későbbi keletű finale kivételével). A legújabb kutatás azonban kétségbevonja a keltezésre igénybevett hegedűszonáták hitelességét s így ennek a szonátának a keltezése is valamennyire bizonytalanná válik. Tény, hogy csak 1773 vagy 1774 jöhet tekintetbe a kompozíció dátumaként.

Az első tétel felépítésében szokatlan és régies a kétrészűség: az ismétlőjel után a főtéma elváltoztatott formában lép fel s utána mindjárt a melléktéma következik. Aszerint, hogy ezt a kezdést módosított visszatérésnek vagy pedig csökevényes kidolgozásnak tekintjük, — vagy kidolgozásnélküli kétrészes szonátatétellel, vagy pedig csonka reprízzel állunk szemben (ami végeredményben meglehetősen egyre megy). Mindkét esetben elavult, régies tipusról van szó. Ugyancsak túlhaladott álláspont az akkori Mozart szempontjából a középtétel helyére beillesztett két menuett, az első B-dur (szubdomináns) hangnemével, a második szokatlanul nagy terjedelmével és elnevezésével.[25] Így ezek is valószínűleg régebbi keletű darabok; a menuettek rendkívüli dallamosságára való tekintettel talán valóban az olaszországi utazás idejére gondolhatunk. A 2. menuettben figyelemreméltó még a sűrű *piano-forte* váltogatásban megnyilvánuló erős kifejezési törekvés.

A harmadik tétel kétségkívül későbbi keletű, 1774-ből való; ez már aztán hamisítatlan Haydn-stílus. Könnyű ritmusú, pergő tematika, egyforma könnyedséggel kezelt jobb- és balkéz, figyelemreméltó kidolgozási rész: mind Haydn példáját árulják el. Csak egyetlen „gáláns" vonás távolítja el mintaképétől: az úgyszólván minden változtatás nélkül szerkesztett visszatérési rész.

K. 283. G-dur (a Dürnitz-sorozat 5. darabja). Három tétel: *Allegro 3/4 — Andante C — Presto 3/8.* — Mindhárom tétel szonátaforma, világosan megkülönböztetett kidolgozási résszel; terjedelme és tartalma révén különösen figyelemreméltó (erősen Haydn szerkesztésmódjára emlékeztető) a 2. és 3. tétele. Mozartra jellemző, hogy mindhárom kidolgozás új témával kezdődik, amely az expozícióban nem szerepelt.

Az első tétel főtémája táncos lendületű; a negyedpauza után belépő melléktéma (D-dur) és a zárótéma (a kettő együtt jó 4—5 témára való motivumanyagot tartalmaz) jellemző Mozarti kromatikával telített. A teljesen új motívumanyagból épült kidolgozás meglehetősen rövid; utána a repríz mindjárt a 4. ütemben váratlanul a szubdomináns felé modulál; e kis kitérés után azonban szinte változatlanul ismétli az első rész témaanyagát.

A második tétel dallamos főtémáját 4 ütemnyi bevezetés előzi meg (ugyanúgy, mint már a *K. 280.* és *281.* szonátákban). A melléktéma (G-dur) tipikus példája Mozart egy kedvelt eljárásának: hogy t. i. motívumismétlésnél a motívum másodszori megjelenését élénkebb ornamentikával

A kezeim közt levő Steingräber-féle kiadás itt tévesen *Allegrot* jelez; ha ez a nyilvánvalóan hibás jelzés másutt is előfordulna, okvetlenül kijavítandó.

[25] Mozart ekkoriban „menuetto 2." helyett már rendesen „trio" szokott írni; lényegében a kettő különben egyet jelent.

cifrázza. E tételnek igen figyelemreméltó és tartalmas a kidolgozási része; Haydnra emlékeztető vonás benne az 5—6. ütemben fellépő pseudo-repriz. A 6 ütemmel később belépő igazi visszatérés 4. ütemében (vagyis a bevezetés végén) a szubdomináns hangnembe (F-dur) modulál s abban kezdi a főtéma dallamrészét. Haydnra emlékeztet továbbá a 3 ütemnyi kis coda (a bevezető dallamból képezve).

A harmadik tétel 3/8 ütemű Presto-tempójában és ritmikus energiával telített, pergő tematikájában megint Haydn szellemét tükrözi. A d-mollban, elég viharos lendülettel induló kidolgozás feltűnően hosszú és gazdag tartalmú; önálló jellegét Mozart még azzal is kidomborítja, hogy generálpauzával választja el a nagyjában változatlan visszatérés szakaszától. A mindössze két forte-akkordból álló miniatür-kódát Mozart (mi okból, nem tudjuk) e névvel külön megjelölte.

**K. 284. D-dur.** (a Dürnitz-sorozat 6. darabja.) Három tétel: *Allegro-Andante. Rondeau en Polonaise.*[26] — *Tema con variazioni.* — A sorozat egyetlen szonátája, amelyről tudjuk, hogy kifejezetten Dürnitz báró megrendelésére készült 1775-ben, tehát nyilván a többiek után. Stílustörténeti szempontból Mozart legfontosabb szonátái egyike;[27] Mozart maga is megbecsülte, mert mint a sorozat egyetlen darabját) 6 évvel később Bécsben nyomdába is adta. — Már a 2. tétel címe elárulja, hogy Mozart most a Münchenben divatos francia zongorastílus hatása alá került. Haydn szolidabb, szigorúbb, logikusabb szerkesztésmódjától kissé eltávolodik; helyette az akkoriban legmodernebbnek számító virtuóz és mutatós francia zongora-muzsika köti le figyelmét.[28] Egyúttal ez a szonáta Mozart első olyan nagyobbszabású zongoraműve, amely teljes mértékben kihasználja az új típusú hangszer: a *fortepiano* adta technikai és dinamikai lehetőségeket. Az eddig elemzett szonátákat szükség esetén cembalon is meglehetett szólaltatni, — ezt azonban már aligha. Technikai tekintetben a sok párhuzamos oktáv- és tercmenet (igen gyors tempóban), a kezek gyakori virtuóz keresztezése (különösen az 1. tétel kidolgozásában és az 5. variációban), vagy a Polonaise-ban aprólékosan előírt dinamika[29] már mind az új hangszer szellemében fogantak.

Mindjárt az első tétel kezdetén új, friss hang üti meg a fülünket; a meglepően nagyvonalú, szinte orkesztrális hatású főtéma már előtagjában is duális szerkesztésű, vagyis két ellentétes részből áll: egy energikus, tuttijellegű unisono menetből[30] és egy mintegy csitító-simogató kitercelt pianonyolcadfigurából;[31] a 9. ütemmel kezdődő utótagja pedig tipikus mann-

[26] Nyelvtanilag helytelenül szerkesztett címjelzés. Helyesen: *Polonaise en rondeau* (rondoformájú polonaise).

[27] Ismerete nélkül alig tudnánk megérteni a három évvel később keletkezett népszerű A-dur szonátát *(K. 331.)*.

[28] Maga az Andante alcíme (Rondeau en Pol.) is a racionalista szellemű francia clavecin-irodalom hagyományára utal. Gondoljunk csak Rameau és Couperin „pittoreszk" darabcímeire.

[29] Mozart itt már crescendot is jelez, ami cembalon kivihetetlen.

[30] Figyeljük meg: eddig Mozart egy szonátája sem kezdődött ilyen szimfóniaszerű unisonoval. Ezután éppen a legjelentősebb művek közt találkozunk majd hasonló kezdettel: a szonátákban pl. a K. 457. sz. c-moll szonátában és az azt megelőző c-moll fantáziában (K. 475.) vagy a nagy C-dur-fantázia és fuga kezdetén K. 394.

[31] Orkesztrális szemmel ezt szóló-vonósoknak vagy a fafúvóknak szánnók.

heimi figura:[32] doboló orgonapont-basszus felett terc-szequenciában „felsrófolt" motívumával. A negyedszünet után, a 22. ütemben belépő melléktéma dallamos-lírikus gondolatnak indul, de már 9. ütemétől kezdve ez is belesodródik valami olyan lázas, ideges szédületbe (figyeljük meg itt a kemény és merészen moduláló harmóniákat), ami Mozart franciás és mannheimi, stílusú munkáit oly érdekesen jellemzi,[33] s ami ennek a szonátának a kidolgozási részében egészen féktelenül fantasztikus motívumjátékba csap át (tematikusan alig is van valami kapcsolata az expozíció témaanyagával). Mozart egyik első művészi ideáljának, Schobertnek démoni szenvedélyessége viharzik elénk ebből a szonátából, amely zongoratechnikai tekintetben is novumot jelent Mozartnál (kezek keresztezése). A visszatérés nagyjában változatlanul pergeti le előttünk az első rész témáit.

Az *Andante* — mint már alcíme is mutatja — legnagyobb mértékben franciás ihletésű; tartalmilag inkább brilliáns és szellemes, mintsem sokatmondó vagy mély muzsika. A lendületes ritmusú főtéma-ritornell mellett a két epizód (az első A-durban, a második fis-mollban) nemigen jut szóhoz. A tétel főproblémája a polonaise-téma brilliáns felékesítése ornamensekkel s az új pianisztikus technika egyéb hatásos eszközeivel (dinamikai kontrasztok, crescendo, oktávmenetek stb.); a főtéma mindkét visszatérésekor másképp és az előbbinél gazdagabban cifrázott köntösben jelenik meg. De Mozart még ebben a divatnak hódoló darabjában sem tudja egészen elfojtani expresszív-hajlamát; ilyen tekintetben rendkívül érdekes a főtéma harmadik (utolsó) visszatérését megelőző 3 visszavezető ütem abrupt sóhajfiguráival (tizenhatod-párok), meglepően patetikus oktávmenetével a basszusban és hirtelen elhallgatásával.

Nemkevésbbé franciás divat a finálénak variációsorozat formájában való szerkesztése és e formán belül a mollvariáció beiktatása.[34] A variációk nem éppen jelentékeny témája a korbeli francia ariették melodikájára emlékeztet, anélkül, hogy közvetlen kölcsönzés lenne. A változatok sora a szokásos sablon szerint indul: triolás, majd tizenhatod-menetekre és figurákra bontja fel játékosan a dallam vonalát (1—4. var.). A következő darabok technikai problémákat vetnek fel: az 5. variáció (némi kis kontrapunktikával) tercmeneteket ad a balkéznek, a 6. pedig a kezek keresztezését helyezi előtérbe.[35] A Minore (7. var.) ezzel szemben már erősen kifejező, eredeti, tartalmas muzsikára ihleti Mozartot; — s mintha teremtő, rögtönző fantáziája most egyszerre nekilendülne: a 8. 9. 10. variáció — az eddigi puszta figurális variálással szemben — az elmélyedő *karaktervariációnak* olyan pompás példáit állítja elénk, amihez hasonlót aztán csak Beethoven-

[32] Ez nem áll ellentétben a fenti megállapításokkal: a mannheimi muzsika a 18. században mindenben a francia ízlés, Páris után igazodott.

[33] Legjellegzetesebben a nagy a-moll szonátát *(K. 310.)*, vagy a vele közel egykorú, *K. 304.* számú e-moll hegedűszonátát.

[34] Mozart zenéjében ez különben a mollvariáció első példája; ez a típus aztán annyira megnyeri tetszését, hogy ettől kezdve rendszeresen moll-variációt iktat be sorozataiba; így pl. a népszerű A-dur szonátába (K. 331.), amely ezenfelül még a variációsorozat végére illesztett eltérő tempójú és ütemű variáció beiktatásában is a jelen szonáta példáját követi.

[35] Akárcsak a *K. 331.* szonátában a IV. variáció.

nél találunk.[36] Figyeljük csak meg Mozartnál a polifónia váratlan fokozatos előtérbe nyomulását vagy például a téma utótagjának elején fellépő kromatika hangsúlyozott, karakterizáló továbbfejlesztését. — Ezzel szemben a lassú tempójú 11. variáció *(Andante cantabile)* várakozás ellenére a pusztán külsőségesen cifrázó variálás divatjába esik vissza[37] s ezen aztán a sorozat záródarabja, a megint meggyorsított tempójú *(Allegro)* 12. variáció sem tud lényegesen változtatni.

Egybefoglalva a mondottakat: a *K. 284.* mű, elődeihez viszonyítva, Mozart szonáta-oeuvrejében útjelző jelentőségű, mert a franciás szellemű, gáláns, modern zongorastílusnak első, mintájával messze kiható példája. Zenei értéke nem minden részletében egyenlően magas; néhol azonban (különösen az első tétel kidolgozásában és a variációk némelyikében) Mozart legnagyszerűbb, leginkább a jövőbe mutató műveinek színvonalát éri el.

*(Folytatjuk.)*

[36] Zongorára legtisztábban az *op. 109.* és *op. 111.* szonáták zárótételében vagy az *op. 120.* Diabelli-variációkban.

[37] Egészen hasonló elvű Adagio-variációt találunk már az 1774-ben komponált, *K. 179.* számú sorozatban (Variációk Fischer menuettjére).

# Mozart zongoraműveiről.

(Második közlemény.)*

Első közleményünkben Mozart gyermekkori műveit és a zongoraszonáták 1774—75-ben keletkezett első csoportját: a Dürnitz báró megrendelésére összeállított hat szonátát (Köchel-jegyzék: *279—284)* ismertettük. Ezek közül a Salzburgban keletkezett öt szonáta *(K. 279—283.)* részben a régebbi bécsi zongoramuzsikához (Wagenseil, Monn), részben Haydn korábbi műveihez kapcsolódik: szabályos háromtételes formát mutat, intim, kamarazenei-jellegű, gyakran kedélyes vagy játékos tematikával,[1] meglehetősen szerény zongoratechnikai igényekkel; megszólaltatásuknál Mozart nyilván még inkább a régebbi hangszertípus: a cembalo vagy a clavichord hangzási lehetőségeit és kívánalmait tartotta szem előtt. — A sorozatból kissé kiütköző *K. 284.* számú D-dur szonáta ezzel szemben már kifejezetten a később kalapácszongorának nevezett fortepiano (mechanikájában ez már nem különbözik lényegesen a mai zongora típusától) technikai és hangzási lehetőségeire számít s a szonáta szerkesztésében, szellemében az akkoriban Münchenben legdivatosabb *francia* zongorastílus hatását mutatja. Ennek ismertetőjelei itt: nagyvonalú, erőteljes, unisonomeneteivel orkesztrális hatásokra emlékeztető tematika, polonaise-ritmusú brilliáns középtétel, a raffinált és meglepően fejlett karaktervariáció eszközeivel dolgozó terjedelmes finale.

A mozarti szonátatípus itt elért fejlődési fokához szervesen és logikusan kapcsolódik az időrendben következő két új csoport: a Mannheimban keletkezett két szonáta *(K. 309., 311.)* 1777-ből és az öt párisi szonáta 1778-ból *(K. 310., 330., 331., 332., 333.).*[2]

Mint már e vázlatos áttekintésből kitűnik, a szonáták időrendjét illetően kis eltérés mutatkozik az utalásnál ma is alapulvett régi kiadású Köchel-jegyzék időrendi sorszámozása és az újabb kutatás adatai között. A zavart az okozta, hogy a két mannheimi mű csak később, a Párisban 1778-ban keletkezett szonáták első darabjával együtt *(K. 310.)* került kiadásra Páris-

* Az első közleményt (benne Mozart zongoraszonátáinak időrendi jegyzékét) a Magyar Zenei Szemle 1941 decemberi számában közöltük.

[1] Az itt-ott feltűnő szenvedélyesebb moll-epizódokban Mozart gyermekkori párisi mintaképének, Schobertnek hangját ismertük fel.

[2] A szonáták tematikus jegyzékét lásd a M. Zenei Szemle 1941 dec. számában.

ban a Köchel-jegyzék sorrendjében *(K. 309., 310., 311.)*. Csak az újabb kutatásnak sikerült (elsősorban a levelezés adatai alapján és egyéb stílusbeli érvek támogatásával) kideríteni azt, hogy a *K. 309.* és *311.* számú szonáták a párisi sorozatnál korábban, még Mannheimban készültek. Hogy a két, nyilvánvalóan közel egykorú szonáta közül (mindkettő keletkezése számára 1777 okt.—nov. jöhet csak tekintetbe) Mozart melyiket dolgozta ki hamarább, ma már nem tudjuk megállapítani; nem is fontos. Wyzewa—Saint Foix stílustörténeti indokok (nevezetesen némely, a salzburgi korszak műveire emlékeztető részlet) alapján a *K. 311.* D-dur szonátát tartják korábbinak;[3] Abert, a Köchel-jegyzék új kiadása és Paumgartner megmaradnak a hagyományos sorrend mellett. Számunkra itt mindenesetre elegendő annak megállapítása, hogy a két szóbanforgó szonáta *(K. 309.* és *311.)* egymás közvetlen időrendi szomszédságában, Mannheimban keletkezett 1777 őszén, s ezzel Mozart életrajzi szempontból is jelentős mannheimi tartózkodásának legfontosabb pianisztikai emléke.

Tudjuk, hogy Mannheim — különösen a zenekari muzsika tekintetében — a 18. századi zeneéletnek egyik legjellegzetesebb, stílustörténeti kihatásaiban messzeható centruma. Igy felettébb érdekes megfigyelni: mit kapott, mit vett át Mozart szonátáiban a mannheimi stílusból?

Elsősorban a zongorastílus bizonyos orkesztrális jellegét. A szonáták nem egy részlete valósággal zenekarra kívánkozik (akárcsak zenekari mű zongorakivonata volna);[4] az egésznek jóval gazdagabb, teltebb fogású a hangzása, mint a korábbi salzburgi szonátáké. A dallam nem marad mindig a diszkantban, a felsőszólamban; Mozart gyakran felcseréli a szólamokat s témáját a basszusnak adja. Általában a kísérőszólamok — anélkül, hogy szigorú polifóniát alkalmazna — jóval gazdagabbak, változatosabbak, bonyolultabbak, mint a korai művekben. Ezek a szonáták már egészen nyilvánvalóan fortepianora készültek; ezt nemcsak a *piano* és *forte* jelzések eladdig szokatlan bősége, hanem az azelőtt úgyszólván szinte alig szereplő *cresc.* és *dimin.* utasítások is bizonyítják. Leopold Mozart nem minden ok nélkül óvja fiát — éppen e művekkel kapcsolatban — a „vermanirierter Mannheimer goût" (a modorossá vált mannheimi ízlés) káros behatásától.

A salzburgi idő szonátái általában még inkább házi használatra, intim kamarazenének készültek; ezek a mannheimi szonáták pedig (és ugyanúgy az utánuk következő párisi sorozat darabjai is) már sokkal erősebben koncertszerű nyilvánosság elé szánt, tetszeni és magukkal ragadni vágyó, virtuóz, hatásos művek. Mindjárt a *K. 309.* C-dur szonáta első tételének kidolgozása olyan szenvedélyes, mondhatni patetikus hangot üt meg, amilyennel Mozartnál a mannheimi utazás előtt nemigen találkoztunk.[5] A hatnivágyás, a meglepetés egyik tipikusan mannheimias eszköze a *duális témák* divatja; vagyis a téma már nem homogén, folyamatos képlet (mint régebben, pl. rendesen Bachnál), hanem kontrasztáló, legtöbbnyire a dinamika eszközével

[3] Ezt a véletlenül fennmaradt eredeti kézirat „nr. 7." sorszámjelzésével is alátámasztják; ha a D-dúr szonáta igazán korábbi, akkor a hat Dürnitz szonáta után valóban a hetedik hiteles zongoraszonátája Mozartnak.

[4] Nagyon jellemző pl. a hegedűtremolo utánzása a *K. 309.* C-dúr szonáta rondofináléjában.

[5] Leginkább talán még a gyermekkori művek némely schobertes fordulatában. Itt aztán nyilvánvaló az impulzus azonossága: Schobert s a mannheimiak egyaránt *a francia zene* expresszív frazeológiáját beszélik.

szembeállított tagokból van összeállítva. Ilyen tipikusan mannheimi téma mindjárt a *K. 309.* szonáta első tételének főtémája: egy impozáns forte-tutti és egy mannheimi „sóhajfigurákból" álló, szolisztikus jellegű pianotag szembeállítása.[6] (A nyomaték kedvéért Mozart mindjárt meg is ismétli). — A hatásos szerkesztés másik kedvelt eszköze a sűrű és messzirevezető modulációk, váratlan hangnemváltások alkalmazása. Mindre bőven találunk példát a *K. 309.* szonáta első tételében, különösen a kidolgozási részben; a visszatérésben is átmenet nélkül, hirtelen mollra fordítja a C-dur főtémát.[7]

Mindez akkoriban többé-kevésbbé forradalmi újításnak, a konzervatívabb muzsikusok (mint pl. Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart) szemében „mannheimi modorosságnak" számított. A fiatal Mozart fogékonyságára jellemző, hogy ilyen teljesen, úgyszólván fenntartás nélkül átengedte magát a friss mannheimi benyomásoknak.

Igen jellemző e tekintetben a tempójelzések fogalmazása is. Mindkét mannheimi szonáta első tétele „Allegro con spirito" felírást visel; a zongoraszonátákban ez a jelzés sem előbb, sem utóbb nem szerepel. A fenti fejtegetések után nyilvánvaló, hogy ez a „con spirito" valamiféle kapcsolatban áll a francia „esprit", a szellemes, hatásos, csillogó előadás elgondolásával. — Ugyancsak kizárólag (Mozart zongoraszonátáit tekintve) a mannheimi és a szorosan hozzájuk csatlakozó párisi szonáták körében fordulnak elő a „grazioso" jelzővel kombinált tempójelzések: *Allegretto grazioso (K. 309.* III. tétel és *K. 333.* III. tétel; mindkettő franciás típusú rondo), *Andante grazioso (K. 331.* I. tétel; ez megint franciás divatú variáció-sorozat). Nemkevésbbé csak erre a korszakra jellemző a lassú középtétel körülményes, Mozartnál szokatlan tempójelzése: *Andante un poco Adagio (K. 309.), Andante con espressione (K. 311.), Andante cantabile con espressione (K. 310.), Andante cantabile (K. 330. és 333.).* A korábbi salzburgi és a későbbi bécsi időszak szonátái ilyen érzelmesen részletező jelzéseket nem használnak.[8]

Az egyes szonátákat illetően a következőket jegyezzük meg.

**K. 309. C. dur.**[9] Három tétel: *Allegro con spirito* $^4/_4$ — *Andante un poco Adagio* $^3/_4$ — *Rondo. Allegretto grazioso* $^2/_4$. — Mozart e szonátát barátjának, a mannheimi zenekar vezetőjének, Cannabichnak Róza nevű leánya számára komponálta s a levelezés tanusága szerint a szabadon variált rondoformájú Andanteban a „lány jellemének képmását" rajzolta meg. Ha ezt az alighanem tréfásan értett fordulatot komolyan akarnók venni (amire a racionalizmus korának „imitatio naturae" jelszavú esztétikája különben elég alapot szolgáltat), bizony elég szeszélyes és kiszámíthatatlan jellemnek

[6] Hogy ez a fogás orkesztrális eredetű, azt a mannheimi szimfónikusok (Stamitz, Cannabich, stb.) munkáin kívül Mozart ezidőtájt és kevéssel később keletkezett *K. 297., 319., 320.* szimfóniáinak hasonló kontrasztos kezdete is bizonyítja.

[7] Az ilyen gyors dur-moll borulatok később különösen a romantika mestereinél (pl. Schubertnél) népszerűek.

[8] Ugyanezeket a sajátságokat figyelhetjük meg a közel egykorú vagy kevéssel későbbi hegedűszonáták tempójelzéseiben: *K. 301., 302., 305., 306., 376., 378., 379.*

[9] A mű keletkezésére vonatkozóan Mozart levelezéséből tudjuk azt az igen jellemző adatot, hogy Mozart már 1777 októberében Augsburgban játszotta ezt a szonátát, míg a fejben már régen kész mű lekótázására csak később szánta el magát. — Más műveknél még hosszabb idő telt el a zeneművek fejben, emlékezetben való kidolgozása és azok lekótázása között.

ismernők meg Cannabich Rózát; figyeljük csak meg a dinamika mindúntalan szeszélyes változását, vagy a 33. ütemben belépő epizódtéma (C-dur) komikusan magasbaszökő, majd érzelmesen ellankadó, kapriciózus dallammenetét. Ezzel szemben a tétel illedelmes, dalszerű F-dur főtémája nyilván a lány jellemének szelídebb, inkább rokokószerűen kecses vonásait próbálja hangokba önteni. — De ettől az inkább csak játékos „programmtól" eltekintve is találunk jellemző érdekességet a lassú tételben. Ilyen elsősorban a tétel témáinak az ismétlés (vagy ha úgy akarjuk: visszatérés) alkalmával való igen erős, részben figuratív, részben szerkezeti elváltoztatása, variációja. Ennek a Mozart későbbi szerkesztésmódjára messze kiható eljárásnak legérdekesebb példáját az Andante végén találjuk: itt az utolsó 15 ütem tulajdonképpen nem más, mint a főtéma visszatérése; de mennyire elváltoztatott alakban! A téma első 4 üteme játékos harmincketted-figurációra bomlik. Az utána következő motívumnál már megfordítja a szólamok rendjét s a tulajdonképpeni dallamot oktávmenetekben a basszusnak adja; újabb 4 ütem multán ugyanezt a motívumot megint a diszkantban hozza, erős figuratív elváltoztatással s. i. t. Mindez határozottan szeszélyes, kiszámíthatatlan, raffinált muzsika jellegét adja e tételnek.[10] Muzsikus legyen a javából, aki e szeszélyes motívumjáték kaleidoszkópjában a szokásos formatan szkémáival boldogulni akar.

A mű első tételére vonatkozóan már fentebb kiemeltük a főtéma kétrészes tagolását és orkesztrális jellegét.[11] Nemkevésbbé szembetűnő a zenekari elképzelés a fő- és melléktéma közti átvezető rész (tercekben, majd hármashangzatokban kopogó nyolcados basszusa felett) rakétaszerűen felszökő figurájában (Mozart itt kifejezetten *crescendot* jelez, szokása ellenére), vagy akár a 35. ütemben kezdődő melléktéma (G-dur) vékony kétszólamúságában, ami zongorán kétségtelenül soványan és jelentéktelenül hat, míg fafúvós hangszerelésben érdekes és szellemes hangképet adna. Igen jelentős a merész mollirányú modulációkkal dolgozó, (az epilógus egy töredékmotívumától eltekintve) teljesen a főtéma anyagából összeállított[12] kidolgozási rész. — A szabályszerűen induló visszatérés (C-dur) is meglepetéseket tartogat. Igy a főtémának az expozíció mintájára várt visszatérését rövidesen mollra fordítja s a téma kedélyes piano-utótagját hangsúlyozottan panaszos fordulatokkal félreismerhetetlenül fájdalmas éthoszúra értelmezi át. A melléktémát is elváltoztatja; felcseréli a szólamok rendjét: a témát a basszusba, a kíséretet a diszkantba helyezi.

A mozarti metrika szabálytalan ütemcsoportokból építő fölényes szabadságára és mégis tökéletes szükségszerűséggel kibontakozó logikájára jellemző a főtéma látszólag aszimmetrikus ütemszámbeli tagozódása 7+7+3+3+2+2+2+1+1 stb. — A hagyományos formatan 8 és 16 ütemes mondataira és periódusaira elemezhető zenét Mozartnál meglepő ritkán találunk (még a táncszerű menuettekben sem); aránylag sokkal kevesebbet, mint pél-

[10] A lefolyás kiszámíthatatlan volta, a témák csoportosításának szeszélyessége talán még szembetűnőbb a záró-rondotételben és a *K. 311.* szonátában.

[11] Ilyen energikus unisono-kezdettel a szonáták közt eddig csak az 1775-ben komponált *K. 284. sz.* mű elején találkoztunk. Ez pedig már szintén franciás-mannheimias típusok hatását mutatja. A Salzburgban keletkezett régebbi szonáták inkább lirikus-intim kezdésűek.

[12] Ez Mozartnál elég ritka; inkább Haydn szokása.

dául Beethovennél. — Esztétikai szempontból ezt az ellentétet talán így magyarázhatnók meg: mennél táncosabb ritmusú, gesztikusabb lüktetésű (úgy is mondhatnók: mennél kevesebb retorikai-deklamatórikus agógikát kívánó) valamilyen zene — Mozarté túlnyomó részben kétségtelenül ilyen —, annál szabadabb, aszimmetrikusabb lehet a periodikája. Az a zene viszont, amely erősebben közeledik a patetikus emberi beszéd, az oratórikus kifejezésmód szükségszerűen erősebben rubato-jellegű típusához (ilyennek mondhatjuk általában Beethoven tematikáját, különösen a késői művekben), kénytelen az architektonikusan periodizáló felépítés eszközéhez folyamodni, hogy a formai szétzüllés, az érthetetlenség veszélyét kikerülje. Így is mondhatnók: Mozart dallamai organikusan, a természeti képződmények: a fa, a virág, a geológiai alakulat kötetlen szabadságával nőnek ki az alkotó fantáziájából; Mozart tehát mintegy öntudatlanul periodizál. Beethoven ezzel szemben tudatos műgonddal csiszolja periódusait, megfontoltan épít, mint az architektúra mesterei.

A záró rondotétel[13] feltűnően terjedelmes és merész felépítésű: szerkesztési tekintetben egyik fő jellegzetessége a motívumok pazarló bőkezűsége. Már maga a főtéma-ritornell is két világosan szétváló motívumcsoportból áll (1—19. és 19—39. ütem); a 39. ütemmel kezdődő G-dur epizód pedig nem kevesebb, mint négy, egyenkint témának is beillő motívum összekapcsolása; rendkívüli terjedelmében (53 ütem) felér egy valóságos kidolgozással. — A főtémaritornell szabályszerű visszatérése után (C-dur) következik a tétel középhelyét elfoglaló 2. epizód (F-dur),[14] amely különösen aprózott ornamentikájával vonja magára a figyelmet (alighanem elsősorban e szakaszra vonatkozik a tempójelzés „grazioso" utasítása). Formailag igen érdekes aztán, ahogyan ez az epizód szinte észrevétlenül beletorkollik az első G-dur epizód motívumanyagába, amely itt C-durba transzponálva jelenik meg. A hallgató eleinte nem tudja: csonka reprizzel áll-e szemben, vagy valami furcsa kidolgozási típussal, — míg azután a főtéma-ritornell visszatérése helyreállítja a rondoforma egyensúlyát. Azért ez sem egyszerű, sablonos visszatérés: két motívikus tagja közé Mozart megint becsempészi az első epizód témaanyagát s a tulajdonképpeni lezáró kadencia után még egy 8 ütemnyi, rendkívül szellemes kis codát is hoz, amely egészen romantikus módon, elhaló pianissimóval fejezi be ezt az érdekes, meglepetésekben gazdag tételt.[15]

A tétel fent elemzett változatos formai felépítése mellett különösen figyelemreméltó zongorastílusának, motivikájának zenekari hatásokra törekvő színessége; így például a főtéma 2. motívumtagjában (a 21. és 29.

[13] Cim és tempójelzésében azonos (Allegretto grazioso), szintén rondoformájú, szellemében is feltűnően rokon finalet találunk az 1778-ban Párisban keletkezett *K. 533.* B-dur szonátában is. A két rokonszellemű mű kompozíciója hihetőleg közel esett egymáshoz. — A régebbi zongoraszonáták közt csak egyetlen ilyen fejlettebb rondoformájú finalet tudunk kimutatni: a *K. 281.* B-dur szonáta érdekes zárótételét (elemzését lásd M. Z. Sz. 1941 dec. szám, 273. l.). E formai és tartalmi tekintetben mind finomabban differenciált rondofinálék időrendje *(K. 281., 309., 311., 310., 333.)* érdekesen és logikusan készíti elő a Philipp Emanuel Bach típusa nyomán készült „nagy rondók" sorozatát: D-dur *(K. 485.)*, F-dur *(K. 494.)*, a-moll *(K. 511.)*.

[14] Az erősebben francia minták után induló rondotételekben e helyütt egy minore-epizód szokott állni.

[15] Wyzewa—St. Foix találóan mutatnak rá arra, hogy ez a kis coda meglepően hasonlít azokra a szintén kissé romantikus szellemű záradékokra, amelyeket Mozart Bécsben utólag illesztett a párisi szonáták némelyikéhez.

ütemben) feltűnő C-dur fanfárfigura kifejezetten fúvóskari motívum. Ezzel szemben jellegzetes vonóseffektus az első epizód közepén fellépő (és később számos változatban vissza-visszatérő) harmincketted-oktávtremoló, nemkülönben az alatta megszólaló pizzicato-basszus. Érdekes és Mozartnak különösen erre a korszakára jellemző eljárás az, hogy ugyanezt a tremolokíséretes motívumjátékot 12 ütemmel később mollra fordítja (már fentebb említettük az ilyen váratlan mollra-sötétítés egy példáját).

**K. 311. D-dur.**[16] Három tétel: *Allegro con spirito* $^4/_4$ — *Andante con espressione* $^2/_4$ — *Rondo. Allegro* $^6/_8$. — Amit fentebb a *K. 309.* szonáta mannheimias dinamikáját illetően megállapítottunk, nagyjában erre a műre is áll: éppúgy megtaláljuk benne a *forte* és *piano* sűrű, majdnem modoros szembeállítását (különösen az Andanteban). Abert figyelmeztet arra, hogy a kortársak joggal szokatlannak, természetellenesnek s így modorosnak érezhették a melléktéma (A-dur) utótagjában feltűnő motívum (28—35. ütem) „fordított echo"-dinamikáját; ugyanis a motívum (kétízben is) előbb *piano*, majd *forte* jelenik meg. — Orkesztrális hatások tekintetében különben ez a mű tartózkodóbb, szerényebb, inkább a zongoraszerűség korlátai közt maradó, mint a *K. 309.* testvérmű-szonáta (Wyzewa-St. Foix részben éppen ezért tartják is korábbi keletűnek); különösen jellegzetes zongoraszerű virtuózitást mutat a rondofinale.

Az első tétel expozíciójának témaanyaga meglehetősen jelentéktelen; Wyzewa-St. Foix szerint a főtéma olasz operanyitányok inkább zajos, mintsem tartalmas muzsikájára emlékeztet. A 16. ütemben belépő melléktéma (A-dur) pedig késleltetéses (Vorhaltos) figuráival elég közkeletű mannheimi sablon. Így nem csoda, hogy a kidolgozás aztán nincs tekintettel sem egyikre, sem másikra, hanem az expozíció két ütemnyi záradékának a motívumát (ez különben szintén mannheimi „sóhajfigurák" sorozata) veszi kiindulásnak[17] s feltűnően kemény disszonanciákkal, merész modulációval erősen fájdalmas kifejezésű kidolgozást épít fel belőle. Igen szabad, meglepő témafűzéssel azután először a melléktéma utótagjába torkollik, majd közvetlenül a melléktéma elejének reprizét hozza szabályos D-durban. Mellőzi tehát a főtéma reprizét, hogy aztán elhasználatlanul, coda módjára hozhassa a főtémát a tétel legvégén.[18]

A második tétel forma tekintetében kisméretű rondónak, témavariációnak és primitív szonátaformának a sajátos keveréke; főtémája, ahányszor rondoszerűen visszatér, annyiféle variált változatban jelenik meg: kétszer a

[16] Wyzewa—St. Foix feltevése szerint azonos azzal, a levelezésben hangnem megjelölése nélkül említett szonátával, amelyet Mozart 1777-ben két Preysingen kisasszony kérésére kezdett meg Münchenben, de valószínűleg csak Mannheimban (vagy talán még később, Párisban) fejezett be. Hogy ez a feltevés helytálló-e, pontosabb adatok hiányában nem tudjuk eldönteni. Annyi bizonyos, hogy a fentebb elemzett *K. 309.* szonátával körülbelül egyidőben került kidolgozásra, talán régebbi tervek, gondolatok felhasználásával. A régi kiadások némelyikében a középtétel tempójelzése: *Andantino con espressione.*

[17] Mozart kidolgozásaiban később is gyakran mellőzi a főtémát (Beethovennel ellentétben) s vagy valamely mellékes motívumból, vagy éppenséggel teljesen új motívikus anyagból építi fel művei kidolgozási szakaszát.

[18] Wyzewa—St. Foix megállapítása szerint ezt a furcsa, gyermekkorának „csonka reprizes" szonátatípusára emlékeztető eljárást Mozart 1776—77 folyamán több más művében is alkalmazza.

basszusba téve, a jobbkéz trillázó kíséretével, kétszer pedig figurációkkal feldíszítve. A 16. ütemben belépő melléktéma viszont először a domináns hangnemében, D-durban lép fel, a tétel második felében pedig a tonika-G-durban; ez tehát szonátaforma mellett szólna. — A tétel különben „Andante con espressione" jelzése ellenére nem annyira élményszerűen kifejező, mint inkább modorosan érzelmeskedő, finomkodó muzsika (különösen a melléktéma kicirkalmazott dallamában érezzük az őszinteség hiányát): stílustanulmány, kacérkodó kísérlet a mannheimi kifejezésmóddal.

Annál elevenebb, változatosabb, szellemesebb a záró-rondo muzsikája; minden ütemén érezni, hogy Mozart ihletett pillanatában szerzette. Szemmelláthatólag derűs lelkiállapot tükre. Mozart szándékosan szélsőséges dinamikai előírásait és a meglepő szüneteket, a hangulatok boszorkányosan gyors váltakozását, majd pergő, majd dobbanó ritmusokat (mindez erősen emlékeztet Haydn muzsikájára) másként mint humorisztikusan alig lehet felfognunk. E nemben ez a rondo egyike Mozart legsikerültebb zongoraműveinek. Témai-motívikus tartalma is igen gazdag, változatos. A ritornell-főtéma két, meglehetősen önállóan kezelt tagból áll (A: 1—19., B: 20—41. ütem).[19] A 42. ütemben induló 1. epizód (C: A-dur) a két kéz imitáló belépésével kezdődik (ez is mutatja, hogy ez a tétel közel áll Haydnhoz). A szélesen kidolgozott epizód után visszatér a főtéma: az A-tag teljesen, B. a szubdomináns hangnemébe (G-dur) transzponálva és megrövidítve, hogy közvetlen átmenettel vezethessen a darab közepét elfoglaló 2. epizódhoz (D: h-moll), amely 8. ütem múltán mindjárt megfordítja a szólamok rendjét: a basszusban hozza az életvidám, trillákkal tüzdelt nyolcadmotívumot s jobbkézben a tizenhatodkíséretet. — Ebből Mozart megint terjedelmes, haydni elevenségű, kidolgozásszerű motívumjátékot fejleszt, amely végül is a domináns-szeptimakkordba torkollik. Itt (a szonáták közt elsőízben) koncertszerű szabad cadenzát jelez[20] s utána szabályszerű visszatérés alakjában hozza a rondoexpozíció (ritornell és első epizód) témáit. A fenti betűjelek felhasználásával tehát így vázolhatnók e tétel témai felépítését: A—B—C—A—b[21]—D — kidolgozásszerű motívumjáték kadenciával — A—B—A—b. — Ez a pompás tétel Mozart e korbeli zongoraművei között a legjelentékenyebbek egyike; az sem lehetetlen, hogy *K. 309.* után, az elemzésünkben most sorrakerülő párisi szonáták közvetlen időbeli szomszédságában keletkezett.

Mozart szonátáinak sorában a most következő sorozat, az 1778-ban keletkezett *5 párisi szonáta* csoportja *(K. 310., 330., 331., 332., 333.)* a legfontosabb útjelzők közül való. Azt mondhatnók, ezek képviselik — a legutóbb említett mannheimi szonátákkal együtt — Mozart szonáta-oeuvrejében a „Sturm und Drang", a tartalmi, kifejezésbeli forrongás korszakát: köztük találjuk a tartalmilag legmerészebb, a legélesebb expresszív szélsőségek között féktelenül csapongó műveket. Utánuk már csak az utolsó, bécsi korszak leszűrtebb, klasszikusabb harmóniájú szonátái (és fantáziái) következnek.

Az 1778. évi párisi tartózkodás Mozart számára nagy lelki válságok és

[19] Az utóbbi különben már egymagában is két ellentétes motívumból tevődik össze: egy csillapító, lírikus és egy humorosan dobbantó motívumból..

[20] A párisi szonáták közül a *K. 333.* sz. B-dur szonáta hasonló felépítésű és rokon szellemű rondofinalejában alkalmaz megint ilyen versenyszerű kadenciát.

[21] b = rövidített B.

megpróbáltatások ideje: zenészpályáján ért csalódások, a várt siker elmaradása, az idegen nagyvárosban mindinkább rá súlyosodó elhagyatottság érzése, majd édesanyja halála: mindez mélyen érinti Mozart érzékeny művészlelkét. Igy nem csoda, ha e korszak szonáta-termésében is a kifejezésre való törekvés dominál minden más szempont felett. Nem véletlen, hogy a párisi szonáták sorát a nagy a-moll szonáta *(K. 310.)*, Mozart első mollban írt zongoraszonátája nyitja meg; a stílusban közelálló zongora-hegedű szonáták közül is az egyetlen kétségtelenül hiteles moll-mű, a híres e-moll szonáta *(K. 304.)* ugyanebből az időből való.[22]

Ugyancsak expresszív törekvést fedezhetünk fel a tempójelölésekben is. E tekintetben a párisi sorozat szorosan kapcsolódik a mannheimi szonáták „érzelmes" jelzéseihez: *K. 310*-ben (a-moll) *Allegro maestoso* (a szonátákban csak ez egyszer fordul elő), és *Andante cantabile con espressione; K. 330*-ban és *K. 333*-ban *Andante cantabile, K. 331*-ben *Andante grazioso, K. 333*-ban *Allegretto grazioso* jelzéseket találunk.[23]

A tiszta technikai virtuozitás ezzel szemben nem lép annyira előtérbe, mint várhatnók. Ennek az a magyarázata, hogy Mozart a brilliáns pianisztikai hatáskeltés céljára inkább az önálló variációsorozat formáját választja, amit az e korban keletkezett francia chansontémákra épített variációművek *(K. 264, 265, 353, 354)* figurációs gazdagsága is bizonyít. Ennek folytán a tulajdonképpeni szonáták mentesültek a puszta virtuozitás bemutatásának terhe alól s felszabadultak elmélyültebb expresszív feladatok számára. Ezért a szonáták tételei közt puszta figuratív variációt nem is találunk; még a népszerű A-dur szonáta *(K. 331)* variációs első tétele is inkább a karaktervariáció felé hajlik.

Az egyes szonátákat az alábbiakban ismertetjük.

**K. 310. A-moll.** Három tétel: *Allegro maestoso* $^4/_4$ — *Andante cantabile con espressione* $^3/_4$ — *Presto* $^2/_4$. — Formailag tehát nem tér el az eddigi szonátáktól; tartalmilag annál erősebben. Ez Mozart első igazán tragikus zongoraszonátája.[24] Tartalmi jellegét a modern Mozart-kutatás (H. Abert nyomán) így határozta meg: A főtéma egészen sajátosan „ex abrupto" megindúló pontozott ritmusa Mozart zenei tipológiájában heroikus zenét jelent; a kíséret kopogó nyolcadakkordjai orkesztrális elképzelésűek. Már a második ütem mannheimias sóhajfigurája fájdalmas vonást kölcsönöz a különben inkább erőteljes, harcias témának. „Egy férfias jellem rezignált küzködése valami nyomasztó fájdalommal: ez a tétel tulajdonképpeni lelki tartalma."

[22] A Mozart neve alatt kiadott ú. n. „romantikus zongora-hegedű-szonáták" *(K. 55—61.)* hitelességét az újabb kutatás kétségbevonja; ezért a köztük szereplő két mollszonátát *(K. 59., 60.)* itt nem vettük tekintetbe. — De ennél még tovább is mehetünk: ha nagyobb művek mollban való komponálását általában az erősebb, szenvedélyesebb, fájdalmasabb kifejezésre való törekvés jelének vesszük (amire a zenetörténet tanúsága bizonyos mértékben feljogosít minket), akkor az 1771—1780. évtizedet általában a zenei „Sturm und Drang" korszakának tekinthetjük. Nem véletlen például, hogy Haydn javarészt szintén durtonalitású szonátái közt a három legismertebb és legjellegzetesebben szenvedélyes éthoszú moll-mű éppen ebbe az évtizedbe esik: C-moll 1771, H-moll 1776, Cis-moll 1780.

[23] Fentebb már említettük, hogy az utolsó, bécsi korszakban ezek a részletező jelölések eltűnnek a szonátákból.

[24] Ugyanúgy, mint a zongora-hegedű-szonáták között az ugyanekkor keletkezett e-moll szonáta *(K. 304.)*.

Tény az, hogy valami egészen sajátosan izgatott és szenvedélyes muzsikát hagyott ránk Mozart e tételben; különösen a kidolgozási rész könyörtelen kis-szekund disszonanciái (a legsúlyosabb ütemrészen), élesen szembeállított dinamikai ellentétei (ff és pp) erősen orkesztrális jellegű merészségükben Mozart és Beethoven legkeményebb partitura-lapjaival vetekszenek.[25] Erősen szembetűnő e vonás a tétel (és különben az egész szonáta) zenei anyagának eddig nemigen tapasztalt egységessége, takarékossága; a 21. ütemben belépő melléktéma (C-dur) organikusan, szinte észrevétlenül kapcsolódik az előzményekhez;[26] nevezetesen a basszus kopogó nyolcadfigurája (ez is mindig izgalmat jelentő ritmikus motívum Mozartnál) teremti meg a kapcsolatot a kezdettel; a zárótéma (epilógus) pedig megint egészen pontosan ismétli a főtéma heroikus ritmusát. A kidolgozás is a főtémával indul s merész enharmónikus moduláció (F-dur-H-dur) után a fentebb már említett szekundsúrlódásos szequenciák során át vezet a visszatérésbe, amely megint jellegzetesen orkesztrális eszközökkel variálja az expozíció témáit. Nagyon zenekarra kívánkozó benne például a főtéma második megszólaltatásának szólamcseréje: mintha a basszusba helyezett témát a csellók, a jobbkéz tremolóit pedig a hegedűk akarnák megszólaltatni. — Még más változást is hoz a repriz: az expozícióban a főtéma elő- és utótagja közt (a 14. ütemben; a *calando* jelzésnél) feltűnő panaszos kis sóhajfigura a visszatérésben több ütemre bővülve, erős fokozásban lép fel. Igen jellegzetes továbbá a visszatérésben az epilógus elé beiktatott két ütemnyi, a billentyűzet egész terjedelmén keresztül ledübörgő szűkített szeptimakkord-felbontás; ez a repríz drámai felfokozásának igen drasztikusan feltűnő, a későbbi Mozartnál még többször visszatérő módja.

A lassú középtétel (fentebb már rámutattunk az „Andante cantabile con espressione" tempójelzés szándékos és jellemző voltára) talán még magasabbra fokozza az első tétel amúgyis kivételesen magas expresszív feszültségét. Ilyen, mondanivalójában és terjedelmében egyaránt súlyos és jövőbemutató lassú tétellel Mozart szonátáiban eddig még nem találkoztunk. Míg eddig a szonáták tartalmi fősúlyát rendszerint az első Allegroban találtuk, ez az Andante már nemcsak középpontja, hanem természetes súlypontja is a szonáta épületének.[27] — Forma szerint szonátatétel: melléktémája (C-dur) a 15. ütemben lép be és a diszkant trillája alatt a balkézben megszólaló motivumával meglepően jövőbemutató hangzású, erősen Beethoven zongoratechnikájára emlékeztető szakasz kiindulópontjává lesz (e tekintetben figyeljük meg különösen a 22. és 25. ütembeli szextpárhuzamokat, a 23. ütem kiharmonizált tizenhatod-menetét, vagy a 27. ütem fekvő C-dur akkordja alatt felviharzó harmincketted-futamot). Mindezt tipikusan beethoveni fordulatnak ismeri a pianisztika. — De még nagyobb meglepetések várnak ránk a kettősvonal után, a kidolgozásban. Először egy motiviku-

[25] Ezeket az ütemeket (és ugyancsak az Andante fantasztikusan kemény középrészét) érdemes lesz szem előtt tartani azoknak, akik Mozart zenéjében csak az „apollinikus derű és mosolygó grácia" megnyilvánulását veszik észre.

[26] Nyoma sincs benne a korbeli szonátakompozíció divatja szerint e helyütt várható kantabilitásnak. Wyzewa—Saint Foix nem is tartják igazi önálló témának.

[27] Ugyanezt az építkezési elvet alkalmazza később Beethoven is nem egy szonátájában és kamarazeneművében. Valljuk be, hogy a hallgatóközönség jórésze is elsősorban a fenséges Adagiok kedvéért látogatja a Beethoven-hangversenyeket.

san merőben új, méltóságteljes dallam szólal meg az egyvonalas oktáva alsó felében, ami Mozart zongoramuzsikájában nagy ritkaság.[28] Alatta pedig olyan tömött (négy szólamú) akkordikus kíséret, amilyet a zongorairodalom csak Beethoven és Schubert óta alkalmaz gyakrabban. Ez a részlet Mozart zongora-oeuvrejében (még a későbbi műveket sem véve ki) szinte példátlanul áll. De nem kevésbbé meglepő az sem, ami utána következik (a C-moll belépésénél): ezek a hullámzó-gomolygó basszus-szextolák felett hányódó-vetődő dallamfoszlányok, amelyek mihamarább a legélesebben disszonáns kis- és nagy szekundok láncolatába vezetnek, alattuk mély fekvésben mormogó trillákkal... Az egész annyira romantikus szellemben fogant muzsika, hogy a hallgató önkéntelenül megint Schubertre, vagy akár Chopinre gondol.[29] A visszatérés nagyjában változatlanul (kisebb ornamentikai eltérésekkel) vonultatja fel előttünk az első rész témáit.

Hallatlanul eredeti és megint messzire a jövőbe mutató muzsikát hagyott ránk Mozart a szabad rondoformájú Presto-zárótételben. A főtéma már motivikus tartalmában is közeli rokona a Beethoven op. 23. zongora-hegedűszonáta finaletételének (hangnemük is egyező: a-moll). Még erősebben romantikus szellemű a tétel páratlan következetességgel végigvezetett pontozott alapritmusa; még a szokás szerint A-durba helyezett középső maggiore-epizód sem tud e dinamikusan száguldó ritmustól szabadulni. Az egész tétel valami olyan lázasan, megszakítatlan iramban tovaröppenő fantasztikus száguldás jellegét viseli magán, amilyet egyébként inkább a romantikus kor sajátjának ismerünk.[30] Akárcsak az első tételben, itt is alig vesszük észre a melléktéma (helyesebben: első epizód) belépését (C-dur, 37. ütem), annyira belesodródik ez is a főtéma megrajzolta pontozott ostinato-ritmus mindent magával sodró lendületébe. Hogy mennyire merészen moduláló, modern szellemű muzsikát ad itt Mozart, annak bizonyítására csak azt hozzuk fel, hogy az a-moll főtéma már a 29. ütemben, tehát még a főtémacsoport keretén belül c-mollban lép fel. Zongoratechnikai vonatkozásban, a sok oktávmenet mellett, határozottan jövőbemutató az első epizódban feltűnő (37. ütem) tágfekvésű basszusfigura (Beethoven, Schubert, Chopin használnak hasonlókat). Beethovenre utal továbbá a Mozart korára egyébként oly jellemző, pusztán figuratív tartalmú átvezető részek teljes hiánya; a tételnek úgyszólván nincs egyetlen üteme, amely valamilyen ritmikai vagy motivikus kapcsolatban ne állna a főtémával. „Ein ganz eigentümlicher, dämonischer Reigen" mondja Abert találóan erről a csodálatos tételről, amelyből Beethoven és a romantikusok egész nemzedéke példátlanul erős ösztönzést merített.

**K. 330. C-dur.** Három tétel: *Allegro moderato* $^2/_4$ — *Andante cantabile* $^3/_4$ — *Allegretto* $^2/_4$. Az e szonáta támasztotta zongoratechnikai köve-

[28] Mozart tematikus dallamai különben szívesebben a magasabb régiót keresik fel, ami nyilván a korabeli zongorák akusztikai adottságaival is összefügg. Ez a passzus Mozartnál talán az első olyan, amely a 19. század modern zongoráin is igazán jól és hatásosan szól.

[29] Schobertnek, akinek a nevét, mint kezdeményezőét, itt az irodalom említeni szokta, a mozarti zene hallatlan szuggesztív képszerűsége mellett alig lehet fontosabb szerepe, mint a pusztán technikai fontosságú előfutáré.

[30] Mozart zongoraszonátáiban ezen kívül még csak két ízben találkozunk Presto-jelzéssel, a *K. 280., 283.* szonátákban; mindkettő korai mű.

telmények viszonylag szerényebb volta és bizonyos feljegyzésbeli sajátosságok miatt (Mozart a jobbkéz szólamát C-kulcsban írta) az irodalom e művet általában Mozart valamely párisi tanítványa számára komponáltnak mondja. Az újabbkori zongorapedagógia is valósággal rávetette magát e szonátára; kezdő zongoristák áldozata lett. Ezzel szemben Wyzewa-Saint Foix találóan mutatnak rá arra, hogy a szonáta méltó előadása mekkora pianisztikai érettséget kíván a játékostól, mind technikai, mind szellemi tekintetben. Hogy Mozart maga is nem kevésre becsülte, kitűnik abból, hogy hat évvel később (két másik jelentékeny párisi szonátájával egyetemben) kinyomatta Artariánál Bécsben. A szonáta tehát — pedagógiai jelentőségének elismerése mellett — inkább erősen előrehaladott növendék kezébe való.

Nem olyan nagyvonalú, impozáns, mint az a-moll szonáta; intimebb inkább kamarazenei jellegű muzsika. Témai, motivikus tartalom tekintetében mindenesetre — kisebb terjedelme dacára — Mozart leggazdagabb, legpazarabban bőkezű szonátái közül való. Mindjárt a nem is nagyon terjedelmes expozíció jó két-három szonátatételre való motivikus anyagot állít elénk; különösen a domináns-hangnem (G-dur) régiójában akár három olyan motívumot is találunk (kezdetük: a 18. 34. és 38. ütemben), amelyek mindegyike joggal követelhetné magának a melléktéma méltóságát.[31] S mindezen felül: a kidolgozás mégsem belőlük merít, hanem merőben új (igen finoman melankólikus színezetű) tematikus anyagból épül; hogy a témai kapcsolat eme teljes hiánya mellett is ezt az előzmények (az expozíció) szerves és természetes folytatásának érezzük, az már aztán Mozart egyedülálló továbbszövő, organikusan fejlesztő művészetének megmagyarázhatatlan titka. — A visszatérés — az ornamentika kisebb élénkítésétől eltekintve — nagyjából pontosan követi az expozíció témarendjét; igen érdekes a tétel végére illesztett hat ütemnyi Coda, amely — merőben szokatlan módon — a kidolgozás elején fellépő motívumból épült. Wyzewa-Saint Foix úgy vélik, hogy ezt az erős egységesítő, visszatekintő törekvésre való kis codát Mozart talán csak utólag, az 1784-ben megjelent nyomtatott kiadás előkészítésekor illesztette a darab végére.

Tartalmában határozottan mély és a dallamos legato-játékban járatos zongoristát kívánó muzsikát kapunk az Andante-középtételben. A kifejezésteljes, finoman tartózkodó előadást Mozart itt még (a nála egyébként feltétlen ritkán található) *dolce* utasítással kifejezetten is előírja. Formáját tekintve dacapo-áriaforma, vagy — ahogy az ilyen ellentétes középrésszel operáló háromrészes daltípust nevezni szokták — románcforma. E kis forma keretében valóságos intim műremek ez a muzsika; a visszatérő ritornell olyan, mint valami csodálatosan finom, kifejező és differenciált ária dallama; (egészen kis motivikus elemektől eltekintve) egyetlen tagja sem ismétlődik és mégis csodálatosan szerves, lezárt dallamot kapunk benne, Mozart példátlan dallamszövő művészetének egyik legszebb példáját. Érdekes megfigyelni azt is, hogy a változatos harmonizálásnak, az alterált és modulálva kitérő akkordoknak milyen kivételes gazdagságát sűrítette össze Mozart ebbe a mindössze 20 ütemnyi téma-ritornellbe. — A középrész határozottan roman-

[31] Mint utóbb a visszatérésből kiderül, ezek közül az első (a 18. ütemben belépő) motívum még a főtéma tartozéka, mert a reprizben nem transzponálódik a tonika fokára.

tikus hangulatú f-moll témája szemmelláthatóan a kezdőtéma vonalából van — raffinált mollra fordítás útján — levezetve. Ez a középrész különben egymagában megint háromszakaszos dalforma, amelynek As-durban induló (motivikusan új) középtagja a maga szubtilis kifejezésével, kétszólamú felelgetésével mintha csak Philipp Emanuel Bach zongorastílusát idézné. — Az f-moll előtag visszatérése meglepő harmóniai merészséget hoz: f-orgonapont felett a VII. fok szűkített hetedhangzatát, felülről késleltetett terc és quinttel; e bonyolult szerkesztés eredményeként olyan hangzat áll elő, mintha az f-moll tonikaakkordban benne lenne az e-vezérhang, még hozzá súlyos ütemrészen, szabályos továbbvezető feloldás nélkül. Az így létrejött harmónia egészen példátlanul éles, fájdalmas kifejezést ad. Utána — az áriaforma szokása szerint — változatlanul tér vissza a ritornell, végén a középtag (durra fordított) f-moll témájából képzett négy ütemnyi romantikus hangulatú Codával.

A szonátaformájú finale felépítésében emlékeztet az első tételre; a főtéma utótagja (21—35. ütem) itt is új motívumból épül s önálló melléktéma illúzióját kelti; az igazi melléktéma csak a 37. ütemben jelentkezik (G-dur). Az egyébként meglehetősen rövidre sikerült kidolgozás itt is teljesen új tematikus anyaggal indul; kedélyes, dalszerű melódiája önkéntelenül Schubert bécsies dallamvilágát juttatja eszünkbe (vagy talán francia arietta lett volna a mintája?). — A visszatérés szabályos lefolyású. Az expozíció záradékából érdekesen bővített és három forteakkorddal nyomósított codát Mozart 1784-ben utólag illesztette a darabhoz. A tétel *Allegretto*-főtémája (szimmetrikus 8+8 ütemes dalszerű felépítésével) különben inkább rondótémának való, mint szonátának; koncipiálásakor Mozart talán még rondonak tervezte ezt a zárótételt és csak a munka folyamán tért át a szonátaformára. Különben is ez a két formatípus Mozart e korbeli munkáiban meglehetősen keveredik.

**K. 331. A-dur.** Három tétel: *Andante grazioso* $^6/_8$ (téma variációkkal) — *Minuetto* $^3/_4$ — *Rondo. Allegretto* $^2/_4$ (Alla Turca). — Mozart máig legnépszerűbb szonátája; kedveltségét nem annyira a szerkesztés vagy az expresszió kiválóságának (ebben kortárs-ellenpólusa: a K. 310. a-moll szonáta messze felülmúlja), hanem mindenekelőtt példátlanul behízelgő dallamosságának, a variációk figuratív gazdagságának és a finale exotikus színezetének köszönheti. Típusát illetően tulajdonképen nem is szonáta, hanem divatos divertimento, amelynek szvitszerű vonásait világosan megtaláljuk benne: az első szonátatételt helyettesítő Andante-variációkat, a lassú tétel helyét elfoglaló menuettet s a finálében az egy divertimentóból sem hiányzó indulóritmusokat; nemkülönben a tételek szvitszerű hangnemi azonosságát (mindhárom tétel A-dur, illetőleg annak minore-variánsa: a-moll). — A zongora-divertimentónak ez a fajtája jellegzetesen francia típus, akárcsak a variáció-sorozatba beillesztett minore-változat, valamint egy-egy lassított, illetőleg gyorsított tempójú variáció (5: Adagio, 6: Allegro) beiktatása. Nem kevésbbé párisi benyomások — nevezetesen az opéra comique műfajában akkoriban divatos exotikum: török s egyéb keleti témájú darabok — álltak Mozart szeme előtt az „Alla Turca" kompozíciójában.[32] Való-

[32] Valószínűleg Gluck „Mekkai zarándokok" című darabjának köszönhette a közvetlen impulzust.

színüleg erre vezethető vissza a rondo-finale (azóta hangszerelés formájában gyakran kiaknázott) orkesztrális jellege is: a fis-moll epizód diszkantja pl. kifejezetten pikkolo-fuvolára, az 1784-ben utólag hozzákomponált befejező coda pedig dobos-cintányéros zenekarra kívánkozik.[33]

Az első tétel, vagyis a variációk témája az újabb kutatás szerint délnémet népdalra támaszkodik, amelynek dallamát Mozart egy korai művében, a *K. 9.* számú zongora-hegedűszonáta menuettjében már egyszer (valószínűleg öntudatlanul) felhasználta. A végleges forma és ritmizálás, ahogyan ma ez az „Andante grazioso"-téma megejtő hangzási bájával[34] előttünk áll, természetesen Mozart kizárólagos szellemi tulajdona, amint különben a variációk sorozata is — a sorrend hagyományos volta dacára — félreismerhetetlenül Mozart zsenijének bélyegét hordja magán. Bár látszatra csupán figurális variációkról van szó (a minore-változat kivételével mindegyik variációban felismerhető a főtéma metrikus és harmóniai struktúrája), mégis minden változatnak megvan a maga példátlan fantáziabőséggel megrajzolt egyéni jellege. Az 1. variáció jelleme könnyed kecsesség és rajongó vágyakozás együtteséből tevődik össze; a 2. humorisztikus vonást visz a kedves játékba.[35] A mollvariáció szenvedélyes pesszimizmus tükre, míg a 4. változat simogató tercmenetei álomszerű idill képét varázsolják elénk. Az 5. variáció (Adagio) egészen extatikusra fokozza a vágyakozás kifejezését (figyeljük csak meg a második szakasz fellendülő hatvannegyed-futamait), míg a ritmusában és tempójában egyaránt újat hozó utolsó, 6. változat a szeszélyes játék hűvösebb hangját üti meg.[36] — Abert figyelmeztet arra, hogy a változatok nagyobb része tulajdonképen kettős variáció, mert a téma főmotívumának ismétlését (5—8. ütem) mindannyiszor más-más figurációval élénkíti s a forte-ra fokozott dinamika eszközével is megkülönbözteti a variált téma mindenkori első belépésétől.[37]

A lassú tételt franciás divat szerint helyettesítő menuett (és Trio), akár tartalmát, akár terjedelmét tekintjük, egyike Mozart legjelentősebb enemű tételeinek; a menuettre mint tánczenére tulajdonképen csak $^3/_4$ ütemnemében és a zárókadencia pontozott ritmusában emlékeztet. Erősen stilizált (itt-ott egyenesen heroikus) jellegű tematikájának súlyát mutatja az is, hogy kezdőmotívuma pontosan egyezik a *K. 309. számú* (mannheimi) C-dur

[33] Ne felejtsük el, hogy a régi zongoráknak gyakran volt éppen ilyesfajta darabok előadására szolgáló „Türkische Musik" (= katonazene) berendezésük, pedállal megszólaltatható dobbal, csengőkkel, stb. Igen hatásosan és a mai zongoránál szerencsésebb zenekari színezettel lehet továbbá megszólaltatni ezt a rondót cembalon is (amint azt Wanda Landowska érdekes kísérlete bemutatta), ami természetesen még nem jelenti azt, hogy az egész szonáta cembalora való muzsika volna. Legalább is a menuett semmiesetre sem az. Mozart itt ugyanis ismételten crescendot ír elő, ami cembalon kivihetetlen.

[34] Ebben nem kis része van a középszólam fekve maradó e-jének; ezt a raffináltan poetikus hatást nem kevésbbé ügyesen aknázta ki később Schubert az op. 94. „Moments musicals" 2. darabjában (As-dur.)

[35] Elsősorban a kíséret csökönyösen hangoztatott *dis* hangja, majd fagótosan komikus ugrásai révén.

[36] Technikai szempontból a variálásnak ugyanezekkel az eszközeivel dolgozott Mozart már a *K. 284.* D-dur szonáta finale-változataiban, e tétel legfontosabb előfutárjában. V. ö. M. Zenei Szemle 1941 dec. 276—7. l.

[37] A dupla variálás indítékát talán éppen ebben a szokatlan dinamikai ötletben ismerhetjük fel; ha a témadallam *forte*-ban, de egyébként változatlanul ismétlődnék a variációk 5—8. ütemében, könnyen a „fordított echo" esete állna elő, ami akkoriban feltétlenül önkényesnek, modorosnak számított.

szonáta Allegro-főtémájával. Ugyancsak erre a komoly (tehát nem tánczene-jellegű) felfogásra enged következtetni a szemmelláthatóan expresszív jelentésű dinamika (Mozartnál) szokatlanul pontos és kimerítő jelzése. Az egész szonátában egyedül itt találkozunk ismételt *crescendo*-jelzésekkel.[38]

Ugyanezt a „beszédes" kifejezést szolgálják a feltűnő motivikus szekvenciák a menuett 6—8. 20—22. 24—26. stb. ütemében. Mozart az ilyesmivel egyébként nagyon takarékosan bánik s itt nyilván szándékosan alkalmazza, akárcsak az idillikus hangulatú trióba hirtelen belerobbanó dübörgő oktávmenetek eszközét (20—23. ütem); mintha csak Beethoven hirtelen haragjának kitörését hallanók. — Fejlett zongoratechnikájában különben (akárcsak az első tétel variációi, ahol a 4. var.-ban már megtaláljuk a kezek keresztezését) ez a trio is érezhetően támaszkodik a *K. 284.* szonáta (e variációk legközelebbi mozarti előfutárjaként ismert) zárótételének technikai vívmányaira, eredményeire.

**K. 332. F-dur.** Három tétel: *Allegro* $^3/_4$ — *Adagio* $^4/_4$ — *Allegro assai* $^6/_8$. — Egyike Mozart tematikus szempontból leggazdagabb szonátáinak; abból a motivikus anyagból, amit itt Mozart (különösen az Allegro-tételekben) pazar bőkezűséggel elénk tár, 2—3 szonátára vagy akár szimfóniára elegendő témai anyag telnék ki. — Már az első tételben valósággal üzikkergetik egymást a szebbnél szebb dallamok és fordulatok; akár a főtéma előtagjának kantábilis dallamát, a hozzácsatlakozó folytatás imitálva belépő motívumát, az utótag (12—20. ütem) kürtquintekkel harmonizált friss menuett-dallamát, az átvezetés (22—40. ütem, d-moll) Beethovenre emlékeztető démonikus viharzását, vagy a 42. ütemben belépő melléktéma (C-dur) ruganyos táncmelódiáját, a hozzá fűzött átvezetés (56—70. ütem) baljóslatúan csökönyös szinkopált ritmusát vagy végül a zárótéma (71. ütem, C-dur) schubertesen bensőséges harmóniáit vesszük szemügyre.

Nem véletlen, hogy a fentiekben kétízben is utalnunk kellett a témaharmonizálás sajátosságaira. Mozartnak eddig elemzett szonátái közül egyben sem játszott ekkora szerepet, nem forrott össze ennyire a témadallam jellegével a harmonizálás, az akkordika, mint éppen itt. Éppen ez ad — a témák némelyikének szembetűnő táncos-dalos jellege mellett — e tételnek olyannyira romantikus, önkéntelenül is Schubert zenéjére emlékeztető színezetet.[39] A kidolgozás — Mozartra jellemző módon — teljesen új témával indul, majd megállapodik a mellék- és a zárótéma közti átvezető rész ostinato-motívumánál s annak kifejező erejét állandó *forte-piano* akcentusokkal, szeszélyesen ugráló basszusokkal egészen az elkeseredett makacsság szuggesztiójáig fokozza, — majd hallatlanul beszédes mormogó közjáték után beletorkollik a nagyjából szabályos lefolyású visszatérés szakaszába.

[38] Ezenkívül e szonátában Mozart egyetlen hiteles cresc.-jelzése a II. variáció 11. ütemében található; ez viszont motivikusan közeli rokona a menuett hivatkozott részének; mintha csak a menuett középrésze ennek a kérve sürgető motívumnak továbbfejlesztése, fokozása volna. Hogy Mozart e motívumot mennyire fontosnak tartja, kitűnik abból, hogy még a menuett (különben eltérő témájú) triójának középtagjában is visszatér reá (C-dur, a trió 25—30. ütemében).

[39] Az akkordtémák használata általában romantikus vonás. Mozart kora még inkább a vonalas jellegű dallam-témákat kedveli (ez természetesen nem zárja ki azt, hogy e dallamtémák esetleg hármashangzat-felbontásokban mozogjanak).

Az *Adagiotétel* tartalmi mondanivalójában, kifejezésében nem éri el egészen az Allegro színvonalát; dallamvonalát (különösen a tétel második részében) nagyon is elaprózza divatos rokokó-figurációval. Kísérete is javarészt sablonos Alberti-basszusokból áll. Formai tekintetben kétrészes tétel; olyanféle mint valami kidolgozás nélküli szonátaforma,[40] ahol a visszatérés egyúttal a témák cifrázó variálását is jelenti. A főtéma maga kéttagú (4—4 ütem); második tagja az elsőnek mollvariánsa. A melléktéma tematikus főtagja (4 ütem) változatlanul ismétlődik s a szabad melódikus továbbszövés eszközével 8 ütemre bővül, — amire mindjárt a reprízt jelentő második rész következik. Tulajdonképpeni zárótémát tehát nem is alkalmaz. Az igazi benső feszültség hiányát Mozart e tételben sűrű *sfp* előadási jelekkel igyekszik pótolni.

Annál jelentősebb és témai tartalmában gazdagabb a szonátaformájú zárótétel; témai tartalmának kivételesen lendületes, szenvedélyes jellegét az „Allegro assai" tempójelzés is elárulja.[41] — Akárcsak az első tételben, itt is könnyen zavarbajöhet az elemző, hogy az egymást kergető pompás motívumok bősége közepette melyik képletet tekintse a tulajdonképpeni melléktémának: a 36. ütemben belépő d-moll motívumot-e, vagy pedig az 50. ütemben fellépő c-moll figurát (a visszatérésben mindkettő szabályos quinttranszpozícióban lép fel, g-moll, illetőleg f-mollban; igaz, hogy egyik sem a tonika hangneme). — Maga a főtéma is három, világosan megkülönböztetett motívum összekapcsolása: A. a kezdőmotívum száguldó titzenhatod-motívuma, B. a 15. ütemben belépő, játékos nyolcadritmusú dallam (közel rokona, mondhatnók változata a fent említett, az 50. ütemben fellépő zárótéma-jellegű gondolatnak) és végül C. a 22. ütemben belépő komikusan botladozó staccato-figura. Hogy ez az utóbbi, a kidolgozás és a repriz folyamán szemünk elől eltűnő motívum még sem egészen mellékes, pusztán átvezető figura, az (annak azonnali megismétlésén kívül) Mozartnak 1784-ben utólag e tételhez függesztett codájából derül ki, amely éppen erre, a tétel folyamán kevés figyelemre méltatott motívumra épül s váratlan, szeszélyes pianissimóval zárja le ezt a kaleidoszkópszerűen sokszínű, érdekes és jelentékeny finaletételt.

**K. 333. B-dur.** Három tétel: *Allegro* $^4/_4$ — *Andante cantabile* $^3/_4$ — *Allegretto grazioso* $^4/_4$. — Legtöbb gyüjteményben ez a szonáta — a régebbi kiadású Köchel-jegyzék számozása nyomán, — mint az 1778-ban keletkezett párisi csoport utolsó darabja szerepel. Az újabb kutatás (Abert, Wyzewa—Saint Foix) ezzel szemben kevéssel későbbre teszi a keletkezését: a salzburgi szolgálatba való kényszerű, kedvetlen visszatérés (1779) idejére, s ezt a megállapítását paleografiai okok mellett (eredeti kéziratában Mozart más papírt használ, mint Párisban) stilisztikai érvekkel is alátá-

[40] Melléktémája a 9. ütemben belépő F-dur téma; ez ugyanis az első részben a domináns, a másodikban a tonika hangnemében jelenik meg.

[41] Mozart zongoraszonátáiban ez a jelzés csak még egyszer, a nagy c-moll szonáta *(K. 457.)* szellemében is rokon fináléjában fordul elő.

[42] E tekintetben nagyon jellemző mindjárt az első tétel főtémája. Az „éneklő allegro"-típusnak ez a jellegzetes példája szembeszökő ellentétben áll például a legjellegzetesebb párisi szonáta, a *K. 310.* számú a-moll mű „dallamtalan" komorságával.

masztja. Ez utóbbiak közt első helyen áll a kantábilis, érzelmes és dallamos témák (Wyzewa—Saint Foix szerint egyenesen: „németes témák")[42] erős előtérbe nyomulása a párisi szonáták inkább zenekarszerűen „mutatós" témai modorával szemben. A két saroktétel terjedelmességében Wyzewa—Saint Foix a Salzburgban uralkodó „terjengős ízlés" nyomát vélik felfedezhetni. — Formai tekintetben különösen a rondoformájú finale rendkívül fejlett tematikus munkája mutat feltűnő érettségre, míg tartalmi szempontból az első két tétel kidolgozási szakaszának szenvedélyesen és merészen moduláló moll-fordulatait lehet talán a Salzburgba való visszatérés korának levert, pesszimisztikus lelkiállapotával összefüggésbe hoznunk. — A zenei kifejezés skálája (a párisi szonáták némelyikével ellentétben) megint erősebben az énekes zene dallamossága irányában tolódik el; figyeljük csak meg e tekintetben mindjárt az első tétel erősen expresszív jellegű szinkópás dallamvezetését, mind a fő-, mind a melléktémában (az 5., ill. 24—25. és 29. ütemben és a megfelelő helyeken).[43] — A párisi szonáták motivumszövetének fent jellemzett orkesztrális sokszálúságával ellentétben itt erősebben zongoraszerű, lényegében homofón muzsikával állunk szemben; a diszkant mindvégig erőteljesen kézben tartja a túlnyomóan vonalasan elképzelt (tehát nem akkordokban, harmóniákban szerkesztett) tematika vonalát, elannyira, hogy a jobbkéz szólamát a kor szokása szerint szinte változtatás nélkül átvehetné egy hegedű is, míg a balkéz nagyrészben egyszerű Alberti-basszusok megszólaltatására szorítkozik (ehhez hasonló kezdetleges szerkesztésmódot leginkább a korai, salzburgi szonáták közt találtunk).

Az első tétel feltűnően dallamos főtémája két tagból áll (10 és 12 ütem); a második az elsőnek gördülékeny-tetszetős figurációval élénkített és 2 ütemmel megtoldott változata. Igen jellemző a téma elejénél alkalmazott variálás módja: egyszerűen egy oktávval mélyebben hozza a témát, tehát nem a szerkezeti, hanem a tisztán hangzásbeli variálás eszközét alkalmazza.[44] Ez eljárásra különben a tétel későbbi folyamán is találunk jellemző példát és pedig a visszatérésben, ahol a melléktéma két megfelelő (tematikusan egyező) szakaszát megint oktávtranszpozícióval különbözteti meg egymástól. — A melléktémát már az expozícióban világosan elválasztja a főtémától, annak nyomatékos F-dur félzárlatával és közbevetett negyedértékű szünettel (22. ütem). Ez a világos elhatárolás nem is hiábavaló, mert különben a melléktéma (23. ütem) jellegében és éthoszában alig különbözik a főtémától (leginkább még abban, hogy egyik ütemelőzős kezdetű, a másik nem). Emitt a dallamos szinkópák még jobban eluralkodnak, mint a főtémán: első mondatának 8 üteme közül nem kevesebb, mint 5 szinkópás ritmusú. — A 38. ütemben befejeződő melléktéma után még különböző, többé-kevésbbé dallamos fordulatok következnek — legszembetűnőbb köztük a jobbkéz (szokatlan lépésekben) párhuzamos félkóta-oktávokban haladó motívuma: d'' e' b' a' — anélkül, hogy bármelyikük különösebben jellegzetes témává formálódnék.

[43] Az 5. és a 29. ütem zenei tartalmának feltűnő azonossága érdekesen rávilágít a fő- és a melléktéma kifejező attitüdjének benső rokonságára.

[44] Ezzel egyszersmind olyan (viszonylag) mély fekvést keres fel, amelynek dallamos-tematikus kihasználása a zongoramuzsikában akkoriban még meglehetősen újnak, szokatlannak számított. E tekintetben utalunk a fentebb, a *K. 310.* a-moll szonáta középtétele kapcsán mondottakra.

Az ismétlőjel után kezdődő kidolgozás a főtémával indul; terjedelmével és tartalmával egyaránt figyelemreméltó. Legjelentősebb része a 8. ütemmel kezdődő f-moll szakasz, amely fantáziaszerűen szabad motivikával, kifejező és merész mollmodulációk során át vezet a visszatérésbe. Ez utóbbi nagy vonalaiban követi az expozíció menetét; részleteiben azonban (különösen a jellegzetes mozarti kromatika eszközével) erősen elmélyíti, kifejezőbbé kovácsolja a témákat. Így a főtéma utótagjával mindjárt meglepő szubdomináns-irányú modulációba kezd; hasonló eljárással utóbb a melléktéma toldalékát is jelentékenyen kibővíti s kifejezésében felfokozza (ez az említett két részlet különben észrevehetően Beethovenre emlékeztető fordulatokat hoz).

Az *Andante cantabile* szintén szonátaformájú tétel, világosan megkülönböztetett fő- és melléktémával (14. ütem, B-dur); rövid, de annál kifejezőbb, különösen harmóniai merészségekben gazdag kidolgozással (az ismétlőjel után)[45] és végül — részben a gazdagabb figurális ornamentika, részben kisebb expresszív fordulatok eszközével variált visszatéréssel. Az ornamentika kivételesen erős kifejező jellegét Mozart azzal még külön is kidomborítja, hogy például a „Doppelschlag" hagyományos figurájánál nem elégszik meg a szokványos rövidítő jelzéssel, hanem legtöbb esetben pontos értékű kótafejekkel kiírja az ékesítés hangjait.[46] — A kifejezés bensőségét és mélységét tekintve ez az egész tétel rendkívül magas színvonalú zene; mindenképen méltó előfutárja a nagy c-moll szonáta *(K. 457)* hangnemében azonos, szellemében és hangulatában egyaránt rokon es-dur adagiojának.

Az *Allegretto grazioso* (bár címében nincs rondonak jelezve) Mozart e korbeli rondoformájú tételeinek egyik legjelentősebbike s — a két mannheimi szonáta *(K. 309, 311)* fináléjával együtt — az utolsó, bécsi korszak híres rondóinak legfontosabb előzménye. Fölényes szabadsággal kezeli témaanyagát; a kedélyes ritmusú ritornell-főtémát például a középrészben (vagyis a g-mollban kezdődő s Es-durban folytatódó 2. rondo-epizód folyamán) c-mollba transzponálva, egészen kidolgozásszerűen boncolgatja s kombinálja más motivumokkal; az utolsó témavisszatérés elé beiktatott „Cadenza in tempo" során pedig még mollra is fordítja.

A legérdekesebb szerepet azonban a tétel folyamán nem ez a főtéma, sőt még csak nem is a szabadon csapongó fantáziával elénk állított epizódtémák valamelyike játssza, hanem egy kezdetben egészen jelentéktelennek látszó átvezető motivum (36—38. ütem, a főtéma első visszatérése előtt),[47] amely a fentemlített kidolgozásszerű középső epizód végén szólamcserével (jobbkézben a legato-negyedpárok, balkézben a staccato kopogó nyolcad-

[45] Figyeljük meg a kidolgozás 4—10. ütemében kromatikusan felfelé haladó basszus erősen dramatikus hatású alkalmazását. Ez a szakasz önkéntelenül Sarastro rokon ritmusú kromatikus basszusmenetét juttatja eszünkbe a Varázsfuvola 19. számú tercettjének második részében, a „Die Stunde schlägt" szavaknál.

[46] Legalább is a kezem közt levő, hitelesnek ismert Steingräber-féle kiadás így jelzi őket. — Ez az eljárás tudvalevően a késői Beethoven (és az ő nyomában aztán a romantikusok) sajátsága, akik szintén elsősorban expresszív okokból mellőzik az ékesítések szokványos rövidítő jeleit.

[47] E motívum közel rokon változatával különben már egyszer találkoztunk a *K 332.* számú F-dur szonáta első tételében (melléktéma utáni átvezetés, c-moll).

ritmus) lép fel, a szabad cadenzának pedig egyenesen vezető motivumaként szerepel. Ez a versenyműre emlékeztető kadencia különben szervesen illeszkedik a párisi tartózkodás művészi benyomásai keltette típusok sorába; körülbelül hasonló szerepet játszik a zongoraszonáták formavilágában, mint Mozart szimfóniái közt a „Symphonie concertante" *(K. Anh. 9.)* szintén francia indítású műfaja. Ez a franciás jelleg egyébként szinte kizárólag a formai felépítésre, a nagyban való diszpozícióra vonatkozik; témai és motivikus tartalom tekintetében ez a friss invenciójú pompás tétel Mozart kizárólagos szellemi sajátja s a tematikus munka „modernségében" felülmúlja a Párisban keletkezett szonáták legtöbbjét. Különösen jellegzetes „beethoveni" fordulatokat találunk a középső epizódban (v. ö. a jobbkéz beszédesen kifejező decima-ugrását az egészkótáknál s a hozzá kapcsolódó, váratlan indulóritmusú es-dur szakaszt) és a cadenzában. Ezek a jövőbemutató részletek és egyébként is a témai-motivikus lelemény zavarbaejtő gazdagsága ezt a tételt a Salzburgba való visszatérés korának talán legjelentősebb pianisztikai emlékévé avatják.

*Bartha Dénes.*

*(Vége következik.)*

# MOZART ZONGORAMŰVEIRŐL

*(Harmadik, befejező közlemény.)*[1]

Eddigi közléseinkben Mozart zongoraszonátáinak sorát a Párisból Salzburgba való visszatérés idejéig (1778—79) követtük nyomon elemző módszerünkkel; a Mozart haláláig még hátralevő, szám szerint feltűnően kevés szonátával most már aránylag gyorsan végezhetünk.

A fenti időponttól kezdve ugyanis Mozart zongoraszonáta-produkciója szembetűnően elapad: közel hat évig (1779—1784) egyáltalában nem ír szonátát; az 1784-től haláláig (1791) terjedő időből pedig mindössze négy (vagy ha az egyes tételekből és átiratokból többé-kevésbbé önkényesen összeállított szonátákat is hozzávesszük, összesen: 7) szonátája maradt ránk. A régi divatú, szériaszerű produkciónak teljességgel vége szakad,[2] a kései művek mindegyike már élesen jellemzett, különálló, sorozatba nem szorítható egyéniség.

Mi ennek a jelenségnek a magyarázata? — Semmiesetre sem Mozart teremtő fantáziájának, alkotókedvének valamiféle elapadása; hiszen minden más műfajban (opera, szimfónia, kamarazene) éppen élete utolsó tíz esztendejében alkotta a legcsodásabb remekműveket. Inkább speciális műfaji és esztétikai meggondolások, új művészi élmények voltak azok, amelyek Mozart addig ösztönösen-könnyedén ömlő szonáta-produkcióját az 1780-as évek elején megtorpantották. Ez élmények legfontosabbikát a későbarokk nagymesterek (Bach, Händel) és szellemi örököseik: Philipp Emanuel és W. Friedemann Bach műveivel való megismerkedésben ismerhetjük fel. Egy 1781 óta Bécsben élő holland származású zenekedvelő diplomata, *van Swieten* báró volt az, aki a régi (Mozart fiatal korában már erősen feledésbe merült) mesterek műveinek egy csoportját megismertette Mozarttal. Van Swieten házában vasárnaponként délben magasszínvonalú házimuzsikálás folyt, amelynek középpontjában Bach és Händel művei álltak. Mozart a levelezés tanusága szerint különösen az 1781—83 években szívesen látogatta ezeket a matinékat s tanulmány és lemásolás céljára kölcsön is vett

[1] E tanulmány első és második részletét a Magyar Zenei Szemle 1941. dec. és 1942. február havi számában közöltük.

[2] Amint tudjuk, ez a történeti folyamat Beethoven, majd a romantikusok szonátatermésében folytatódott.

egyetmást a házigazda zeneműtárából; Bach fugáiból például egész kis gyűjteményt állított össze magának.

A régi mesterek szigorúbb, ellenpontos jellegű műveivel való ez a behatóbb foglalkozás 1781-től kezdve alkotómunkásságában is sokfelé érezteti hatását. Negatív irányban olykép, hogy egy időre elfordul a (mindaddig világos, egyszerű homofon stílusban művelt) szonáta típusától s egyideig (Sebastian és Ph. Emanuel Bach nyomán) a fuga, a fantázia és a szvit formáival kísérletezik.[3] Ez években készülnek a két zongorára írt c-moll fuga (K. 426); a szóló-zongorára írt művek közül a nagy c-dur fantázia és fuga (K. 394), a két jellegzetes mollfantázia (d-moll K. 395, c-moll K. 396), egy kevéssé ismert, csonkán maradt c-dur szvit bachos stílusban (K. 399) és egy ugyancsak befejezetlenül maradt g-moll fuga (K. 401). Ugyane csoportba tartozik a hegedű-zongora szonáták közül a K. 402. számú a-moll mű; ez a preludium-fuga darabpár műfaját támasztja fel. E művek nagyrészének csonka, befejezetlen állapota (K. 396, 399, 401, 402) elárulja, hogy Mozart itt számára új, idegen területen próbálkozik; e művek egynémelyike valóban alig számíthat másnak, mint többé-kevésbbé sikerült Bach- vagy Händel-kópiának. Igazi műremeket a zongoramuzsika terén csak akkor alkot megint, amikor már túljutott a szolgai stílusmásolás fokán és teljesen szabadon, igazi mozarti szellemben él a kontrapunktikus szerkesztés és a szabadon csapongó fantázia eszközével. Fejlődésének ezt az állomását a zongoraművekben legjellegzetesebben a késői szonáták (K. 457, 533, 570, 576), a nagy c-moll fantázia (K. 475), a h-moll Adagio (K. 540), valamint a K. 494. (F-dur) és K. 511. (a-moll) rondok képviselik.[4]

Mozart zongoraműveinek ezt a késői csoportját vesszük most egyenként szemügyre és pedig először (utolsó közleményünkhöz csatlakozva) a szonátákat, azután a fantáziákat és végül a rondókat.[5]

**K. 457. C-moll szonáta** (1784-ből). Három tétel: Allegro C-Adagio C-Allegro assai ¾. — A még Mozart életében Artaria bécsi kiadónál megjelent első kiadás e szonáta elébe illesztette a körülbelül félévvel később, 1785-ben komponált K.475 számú c-moll fantáziát (e kiadásban Mozart mindkét művét kedvelt tanítványának, Trattner Teréznek ajánlja) s azóta a legtöbb új kiadás együtt, mint összetartozó egységet közli a fantáziát és a szonátát. Bár ezek szerint alig lehet kétséges, hogy a két mű egymásmellé állítása Mozart tudtával és beleegyezésével történt, fejlődéstörténeti szempontból mégis két különálló, különböző időpontban keletkezett műről van szó;[6] ezért itt mi is külön foglalkozunk a szonátával s csak később (a fantáziák során) térünk át a C-moll fantázia elemzésére.

A c-moll szonáta Mozart legnépszerűbb s — méltán — legtöbbet játszott zongoraműveinek egyike. Kedveltségét egyaránt köszönheti makulátlan formai tökéletességének, kivételesen erős hangulati egységének (fi-

[3] Nagyon jellemző, hogy ezidőtájt teljesen abbahagyja a par excellence homofon szerkesztésű divertimentok és szerenádok komponálását: utolsó enemű műve a salzburgi időszak végefelé, 1779-ben készült.

[4] Más téren a Jupiter-szimfónia finálèja, vagy a Varázsfuvola és a Requiem polifonikus darabjai számítanak e tekintetben beszédes tanuságtételnek.

[5] A fent említett kisebb darabokat (C-dur szvit, g-moll fuga), mint befejezetlen és a gyakorlati pedagógia, valamint a hangversenyélet szempontjából kevéssé jelentős műveket itt figyelmen kívül hagytuk.

[6] Mozart műveinek Breitkopf-féle összkiadása is különválasztva közli őket.

gyeljük meg, hogy a zárótétel milyen példátlan lélektani következetességgel, majdnem azt mondhatnók: könyörtelen logikával zárja le az első Allegroban megindított érzés-folyamatot), messzire jövőbemutató kifejezési skálájának[7] és végül tisztán pianisztikai szempontból is rendkívül hálás szerkesztésmódjának, hangszertechnikai jellegű jóhangzásának.[8] Bizonyára közrejátszik népszerűségének növelésében az is, hogy ez a mű Mozartnak talán leginkább „beethovenes", sőt sok tekintetben határozottan romantikus vonásokat elárulo szonátája. Már maga a hangnem megválasztása is (c-moll) befolyásolhat minket ebben. A zenei „Sturm und Drang" első jelentkezése óta (Mozart és vele körülbelül egyidőben Haydn életében az 1770-es évek jelzik ezt a wertheri hangulatú stílust) úgy érzik, hogy az akkor még aránylag ritkán jelentkező moll-hangnem már egymagában bizonyos fájdalmas, nyugtalan éthoszt kölcsönöz a zenének. Az ilyesmit akkoriban még sokkal élénkebben érzékelték, mint ma, amikor a romantika mollzene-áradata és az illetéktelen transzponálások divatja többé-kevésbbé érzéketlenné tett minket a finomabb hangnemi árnyalatok kifejezésbeli értékével szemben. Beethoven óta pedig speciálisan a c-moll hangneméhez a heroikus küzködésnek, a fájdalmas vergődésnek egészen rendkívül szuggesztív képzettársításai kapcsolódnak (5. szimfónia, Coriolán-nyitány stb.). Mindeme hangulati elemeknek a Beethovent megelőző korszakból kétségtelenül legjelentősebb dokumentuma ez a Mozart-szonáta, amelynek elődeivel szemben hasonlíthatatlanul gazdagabban differenciált dinamikai és előadásbeli skálája sokhelyt meglepően közel vezet Beethovenhez *(calando, mancando* előírások, „beszédes" generálpauzák; cresc. után subito piano stb.)[9]

A c-moll szonáta zenei organizmusának finomsága különösen akkor tűnik szemünkbe, ha visszagondolunk Mozart másik moll-szonátájára (csak ez a kettő áll mollban), a K. 310 számú a-moll szonátára.[10] Mindkettő nyug-

[7] Nevezetesen Beethoven amúgyis azonos hangnemű op. 13. Pathétique szonátájának a zenei problematikája e Mozart-műben szinte maradéktalanul felfedezhető. Sőt: a Pathétique lassú tétele (főtéma) és a Mozart szonáta adagioja (Asz-dur epizód) közt a témai rokonság is szembeszökő.

[8] A mai, Liszt orkeszterális virtuozitásának igényeihez szabott hangversenyzongorák természetesen erősen meghamisítják az elképzelésében inkább kamarazenei szellemű mozarti zongoramuzsika hangképét. Erre s az eredeti elgondolás példátlan eufóniájára akkor döbben rá igazán az ember, amikor módjában áll ezt vagy más Mozart-művet korabeli hangszeren eljátszania vagy meghallgatnia. E tekintetben minden gondolkodó pianista figyelmébe ajánlhatjuk Hans Brunner „Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit" (Augsburg, Filser 1937) című szorgalmas munkáját, amely éppen a c-moll szonáta adagiojának elemzéséből jut arra az eredményre, hogy Mozart zongoraműveinek megszólaltatására J. A. Stein augsburgi zongoraépítő egykorú hangszerei adják az ideális lehetőséget. Az újabb kutatás emellett még a Walter-féle, szintén egykorú zongorákat tartja e célra különösen alkalmasnak.

[9] Nem hiába időztünk fent oly részletességgel a hangnemválasztás problémájánál. Éppen a régebbi zenében ugyanis a hangnemválasztás már egymagában bizonyos „hangoltságot" is jelent, eleve determinálja a mű hangulatát; — sokkal inkább, mint például az életrajzi történés apró-cseprő körülményei s a művek azokkal összefüggő külső időrendje. Beszédes példa erre: Mozartnak egészen más időből való, de azonos hangnemű munkái (pl. a c-moll zongoraverseny) hangoltságban, kifejezésben sokkal közelebb állnak ehhez a c-moll szonátához, mint pl. a mindössze néhány nappal előbb befejezett (tehát a legszorosabb időrendi szomszédságban keletkezett) B-dúr zongoraverseny (K. 456) a maga csupa-derű muzsikájával. Ugyanezt a problémát Beethovennel kapcsolatban részletesen tárgyalja Bartha Dénes: Beethoven. Franklin-kiadás (Bp. 1939.) 86, 160. l.

[10] Részletes elemzését lásd Magyar Zenei Szemle 1942. febr. sz. 40—42. l.

talan, de ugyanakkor erőteljes lendületű, befejezésében szomorúan rezignált kifejezés hordozója; az ilyesfajta zenei dikciót a 18. században „heroischer Stil"-nek mondták. Míg azonban a korábbi mű, az a-moll szonáta — nyilván mannheimi élmények hatása alatt — még inkább zenekari vázlat módjára, „al fresco" odavetett, nagyvonalú, de kevéssé differenciált zene (figyeljük meg csak például, hogy a saroktételek dinamikája, agogikai tagolása mennyire szegényes), addig a c-moll szonáta már a legtisztább, a pianisztikai lehetőségek teljes kiaknázásával szerkesztett *zongorazene;* enynyire a hangszer szellemében fogant szonátát Mozartnál eddig nem is találtunk. Zongorastílusán megérzik, hogy Mozart leggazdagabb zongoraverseny-termő évében, 1784-ben, jelentős és virtuóz versenyművek szomszédságában keletkezett. Csakis koncertképes, a kor követelményeihez képest elsőrangú zongorista vállalhatta a saroktételek pergő futamjátékának, vagy az Adagio „érzelemtől túláradó" melizmatikájának (Abert) méltó tolmácsolását. Nemkülönben a versenyművek stílusában kell elképzelnünk azokat a cadenza-szerű fordulatokat, amelyeket az előadónak a kor szokása szerint a finale fermátás akkordjaira rögtönöznie illett (erről máma gyakran megfeledkeznek. Mindenesetre jó stílusérzék és mértéktartó ízlés kell az ilyen rögtönzések kivitelához).

Az egyes tételekre vonatkozóan a következőket jegyezhetjük meg: Az 1. tétel főtémája a „rakétatípusú" forte-unisono és a könyörgő piano-figura ellentétével jellegzetes mannheimi stílusú alakulat (az utótagban különösen kifejező a dallamban fellépő szűkített szeptimlépés).[11] Általában az egész tétel energikus nekilendülések és bátortalan elhalkulások sűrű ellentétén épül fel; így a főtéma dióhéjban (mintegy szimbólikusan) magában foglalja az egész darab kifejezésbeli tartalmát. Jellegzetesen mozarti fordulat a 9. ütemben fellépő panaszos kromatikus menet. — Dallamosságával akár melléktémának vélhetnők a 23. ütemben fellépő új tematikus képletet; hangneme (Es-dur) is megfelelne a melléktéma helyzetének. A repriz vizsgálata azonban felvilágosít arról, hogy ez pusztán átvezető szakasz (a visszatérésből ugyanis egészen hiányzik) s csak a 36. ütemben belépő rövid lélekzetű téma (szintén Es-durban) tekinthető az igazi melléktémának. Hangzásilag igen érdekes és modern hatás benne a diszkant- és a cellofekvés 2-2 ütemenként kérdő-felelgető párbeszéde (mindkettőt a jobbkéz játssza, a basszust kézáttétellel).

Az expozíció vége és a kidolgozás a főtéma jegyében áll[12] s a főtémához csatlakozó melodikus képletek is mind az expozíció motívumanyagából származnak. Ez az erős tematikai egységre, összefogásra való törekvés meglehetősen új vonás Mozartnál; emlékezhetünk, hogy a korábbi szonátákban milyen sok az újonnan fellépő téma a kidolgozásban. — A repriz erősen módosított, koncentrált formában ismétli az első rész témaanyagát; az expozíció során említett pseudo-melléktéma helyett a főtéma kánonszerű be-

[11] Abert megállapítása szerint Mozart másutt is szívesen alkalmazza az ilyen mannheimias rakétatémákat; zongorára többek közt a K. 396., 388. és 394. művekben (utóbbi kettő hangnemében is egyezik a szonátával). A későbbi évekből közismert példák a d-moll zongoraverseny és a g-moll szimfónia finale-főtémái. Beethovennél is gyakori: példái op. 1. nr. 1. (Es dur zongoratrio), op. 2. nr. 1. (f-moll zongoraszonáta), op. 2. nr. 2. (A-dur szonáta) finale, stb.

[12] Ez a kidolgozás Abert megállapítása szerint erősen emlékeztet a zongoraversenyek analóg szakaszaira.

léptetésével des-durba vezet[13] s ezt a távoli hangnemet dallamosan hangsúlyozó rövid (4 ütemnyi) epizód s az expozícióból átvett megfelelő átvezetés után torkollik a melléktémába, amelyik itt szabályszerűen c-mollban (vagyis Mozart későbbi korszakának szokása szerint mollra fordítva) jelenik meg.[14] Ettől kezdve végig a rezignált hangulatú c-moll uralkodik a tétel muzsikáján. Különös akcentust kap ez a lemondó, vígasztalan hangulat a főtéma újabb kánonszerű bevezetésével induló, majd pedig pianissimo-mormolásban elvesző — ezt csak a hangsúlytalan, 4. negyedre eső sajátságos forte-hangsúlyok szakítják meg — igen jelentős tartalmú Codában.

A *lassú tétel* egyike Mozart legpoétikusabb Adagioinak; csodálatosan finom szövésű melizmákba feloldott dallamossága önkéntelen énekhangra vagy hegedűre kívánkozik.[15] Itt megint érdemes megfigyelni: mennél áradóbb kifejezéssel teliti Mozart valamelyik témáját, annál szabadabb, szabálytalanabb lesz (a kifejező bővítések, toldások révén) a periodikája. A 23 ütemből álló (egymagában háromszakaszos, ABA szkémájú dalformának megfelelő) főtéma például ilyen aszimmetrikus tagolású: A: 3+4 ütem; B: 9 ütem; A: 3+4 ütem. — Maga az egész tétel különben — nagyban nézve — szintén hármas tagolást mutat, melynél a harmadik rész az imént jelzett első szakasznak erősen elváltoztatott (finom ékesítésekkel cifrázott) és pompás Codával megtoldott visszatérése. Új téma jelenik meg a különösen poetikus hangulatú középrészben (24.—40. ütem): először as-durban, majd pedig (8 ütem multán) ges-durban (tehát megint erősen szubdomináns irányú hangnemekben).[16] A témakezdet (c'-b-es') kanonikus beléptetése, s általában a szólamok kezelése ebben a középrészben, vonósnégyeshangzás elképzelését idézi. Ez a rész — mint különben az egész adagio — egészen kivételes mértékben dallamos, kifejező előadást kíván a játékostól.

Az „Allegro assai" tempójú *harmadik tétel* előbb harcias, majd lemondó hangulatában és témavilágában az elsőnek közel rokona. Formai tekintetben szonáta- és rondoforma sajátos keveréke.[17] Ha a 44 ütemre terjedő főtémát A-betűvel, a 46. ütemben, a fermáta után Es-durban kezdődő első epizódot B-jellel, a 74. ütemben ehhez csatlakozó (funkciójában a szonáta-expozició zárótémájának megfelelő) témát C-jellel,[18] majd a főtéma (A) újrabelépése után, a tétel középső helyén először f-mollban, majd (11 ütem s fermátás generálpauza után) g-mollban belépő új epizódot D-betűvel jelöljük (ezek adják együttesen a tétel tematikus anyagát), akkor a tétel témai vázlatát a következőképen írhatjuk fel (felül a téma betűjelét, alatta a belépés hangnemét jeleztük, a durt nagy, a mollt kis betűvel):

[13] Ez a zárórészben való erős szubdomináns irányú (vagyis a quintkörben a több b-s hangnemek felé kitérő) moduláció Mozart kései műveinek s utána Beethovennek is jellemző szokása.

[14] Haydn vagy Beethoven hasonló helyeken az alaphangnem dur-variánsában (vagyis ez esetben c-durban) szokta hozni a melléktémát.

[15] A főtéma valahány megjelenése: megannyi új és mind gazdagabb cifrázó figurákkal ékes. A cifrázatok technikája felhasználja az egykorú zongoraverseny-adagiok minden melizmatikai vívmányát, haladását.

[16] Beethoven Pathétique-szonátájának lassú tétele témájával erősen emlékeztet erre az As-durban induló középrészre.

[17] Ezt a keverék-típust később Beethoven használja gyakran.

[18] Érdekes, hogy ez az utóbbi melódiavonalában is mennyire egyezik az első tétel hasonló helyen álló zárótémájával.

| A | B | C | A | D | B | C | A | D | Coda. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| c | Es | Es | c | f-g | c | c | c | f | c. |

Amint látjuk, ebben a tételben a szonáta- és a rondoforma elemei egyaránt megtalálhatók. Szonátaszerű vonás a B-C témacsoportnak (mellék- és záró-téma) a tétel második felében, az alaphangnemben való visszatérése. Ezzel szemben rondo-jelleget mutat a főtémának (A) többszöri változatlan visszatérése, valamint az expozícióban nem szereplő új téma (D) kétszeri szerepeltetése. Ami a tétel kifejezés-tartalmát illeti: a muzsika kínlódó-gyötrődő jellege elsősorban a főtéma sorozatos szinkópáinak,[19] a zenei folyamatosság gyakori hirtelen megszakításának (generálpauzák, fermáták), a B és C témacsoport fájdalmas kromatikájának, vagy akár a D-téma el-elcsukló sajátos sóhajfigurájának példátlanul következetes összhatásából adódik.[20] Pianisztikai szempontból különösen figyelemreméltó a különböző fekvések tudatos szembeállítása (mindjárt a főtéma 8-8 ütemnyi első periódusában), a versenyszerűen virtuóz részekben a zongora addig alig használt legmélyebb és legmagasabb regisztereinek felkeresése (középrész, Coda), valamint a kezek gyors keresztezésének bőséges alkalmazása (Coda). — Fentebb már említettük, hogy a fermátás akkordok a kor szokása szerint (módjával alkalmazott) rögtönzött cifrázást kívánnak a játékostól.

**K. Anhang 136. B-dur** (e szonáta a Köchel-jegyzék III. kiadásában 498a. számot kapott), 1786-ból. 4 tétel: 1. Allegro moderato C. — 2. Andante $^{3}/_{8}$. — 3. Minuetto (trióval). — 4. Rondo. Allegro $^{6}/_{8}$. — Ez a számos új kiadásban szereplő szonáta előttünk álló négytételes alakjában semmiesetre sem Mozart eredeti kompozíciója (Mozart szonátái közt eddig egyetlen 4 tételes művel sem találkoztunk), hanem részben Mozart más munkáiból átdolgozott, részben pedig kétes eredetű tételek összeállítása. Átdolgozások: az *Andante* Mozart K. 450. számú B-dur zongoraversenye (1784-ből) középtételének erősen megrövidített átirata; a *rondofinalet* pedig a K. 450, 456, 595 számú zongoraversenyek (mindhárom B-dur hangnemű) zárótételeinek témaanyagából állították össze. Mozart nem szorult rá, hogy — friss lelemény hiányában — saját műveit ilymódon „fosztogassa"; ezek az átiratok tehát bizonyosan nem tőle magától, hanem az első kiadótól (André), vagy még valószínűbben annak munkatársától, A. E. Müllertől származnak.[21] A nagy kérdés már most az, hogy az első allegro és a menuett — amelyeknek ilyetén forrását nem sikerült kimutatni — Mozart eredeti munkái-e (ez esetben stilisztikai s egyéb okokból csak az 1786. évben keletkezhettek), vagy pedig ezek is a fentemlített Müller (tagadhatatlanul igen sikerült) Mozart-kópiái? A mértékadó Mozart-irodalom nagyrésze (Abert, Wyzewa-St. Foix, Köchel-jegyzék 3. kiadás) e két tétel tagadhatatlan zenei qualitásaira való tekintettel (ilyenek: az első tételnek, különösen a kidolgozási résznek lendületes, merészen moduláló volta, a

[19] Milyen pompásan lehetne ezeket vonósnégyes-előadásban kihozni.

[20] A főtéma 26—27., 40—41. ütemében fellépő szűkített szeptimlépés jelentősen, egységbe foglalóan emlékeztet az első tétel főtémájának analóg lépésére (4. ütem).

[21] A finale különben formailag leginkább Ph. Emanuel Bach rondotípusához csatlakozik azzal, hogy a különböző hangnemekben felléptetett főtémaritornell mellett az epizódok csak alárendelt szerepet kapnak. Erősen Beethovenre emlékeztető hangnemi rendet találunk a rondo középső szakaszában, ahol a főtéma egymásután H-, majd G-durban, tehát távoleső tercrokon hangnemekben lép fel.

menuett quartettszerű hajlékonysága)[22] Mozart szerzősége mellett foglal állást. A zongoramuzsika történetének egy újabb monografusa, Walter Georgii (Klaviermusik. Atlantis-Verlag, Berlin-Zürich, 1941. 189. l.) ezzel szemben Nottebohm (Mozartiana, 1880) adataira támaszkodva, ezeket is Müllernek tulajdonítja. Stílustani érvei nem mind egyformán súlyosak: a főtéma kezdetének a főhangnemben való szokatlan visszatérése (az expozició 16. ütemében) — tekintettel arra, hogy a folytatás már a 2. ütemtől kezdve eltér —, valamint a kidolgozás nagyrészének kissé soványan hangzó kétszólamú menete, — továbbá a kidolgozás végefelé (a repriz előtti 6., illetve 8. ütemben) feltűnő mély fekvésű s rosszul hangzó akkordok sorozata[23] s végül a menuett triójának romantizáló, „schubertes" fakturája: mindez véleményünk szerint még nem döntő érv Mozart szerzősége ellen. Valamivel súlyosabban esik latba az, hogy a fentnevezett Müller a szonátát Petersnél saját műveinek opus-számozásával ellátva adta ki. A szerzőség kérdését tehát mai ismereteink alapján végérvényesen eldönteni nem tudjuk. Tény az, hogy az egyébként is ügyes Mozart-epigonként ismert Müller (ha valóban ő bizonyulna e tételek szerzőjének) bámulatos ügyességgel élte bele magát Mozart szonátáinak stílusvilágába.

**K. 533. F-dur** (1788 évből). Ez a szonáta tulajdonképen csonka mű; Mozart 1788-ban csak az első két tételét készítette el (Allegro C — Andante ¾); a mai kiadásokban harmadik (záró) tételként szereplő F-dur rondo Mozart két évvel korábbi önálló kompozíciója 1786-ból. Mivel már a szerző életében megjelent kiadások is együtt közlik a három tételt, feltehető, hogy a rondonak a csonkán maradt szonátatételekkel való egyesítése Mozart tudtával és beleegyezésével történt. (Itt most csak az eredetileg is szonátának indult első két tételt elemezzük; a finale ismertetésére alább, a rondok között fogunk sort keríteni.)

Az *első allegro* fő jellegzetessége a polifonikus szerkesztés feltűnően erős előtérbe nyomulása (ne feledjük el, hogy e szonátával már a Jupiter-szimfónia híres fuga-fináléjának időbeli szomszédságába érkeztünk). Az expozició mindhárom témája kontrapunktikusan, a jobb- és balkézben felváltva lép be: mind a főtéma, mind a gördülő triolás menetekkel induló melléktéma (41—65. ütem) és az egészen bachi fugatémákra emlékeztető, staccato negyedekből és nyolcadmenetből kombinált, szigorú kontrapunktikus arculatú 2. melléktéma (66—88. ütem). Egyedül a száguldó triolákból álló virtuóz zárótéma (epilógus: 89—102. ütem) mutat homofon szerkezetet. A kemény energiával telített, tartalmas és jelentőségteljes kidolgozás a főtéma kezdőütemének és az epilógusnak, majd később az első melléktémának erősen kontrapunktikus jellegű, imitációs feldolgozásán alapul. A repriz (amellett, hogy mindkét melléktémát szabályszerűen quinttel lejjebb transzponálja) jelentékenyen módosítja a témacsoport szerkezetét. Így mindjárt a főtéma második (a 9. ütemmel kezdődő) mondatát des-durra fordítja (megint a Mozart kései műveire jellemző erős szubdomináns irányú kitérés!) s egy erősen Beethovenre emlékeztető, orgonaszerűen kötött szólamszövésű átvezetést formál belőle. Később pedig a 2. melléktéma mellé

[22] A Köchel-jegyzék III. kiadása úgy sejti, hogy ez a menuett Mozart egy elveszett quartett-tételének átdolgozása lehet.

[23] Ez csak akkor volna súlyos érv, ha bizonyítást nyerne, hogy ezek az akkordok a Mozart korabeli zongorákon is már olyan otrombán hangzottak, mint a mai hangszereken, — ami egyáltalában nem valószínű.

ellenpontként újra belépteti a főtéma kezdőmotívumát s új fordulatokkal, átvezetésekkel toldja meg azt. Az ilyen szigorú, kontrapunktikus jellegű részek indokolják a szonátának Wyzewa-St. Foix adta jelzőjét: „savante sonate" (tudós szonáta).

Az *Andante* (B-dur) szabályos szonátaformájú tétel, az ismétlőjel után kezdődő (26 ütemnyi), témaszövés és harmonizálás tekintetében megdöbbentően modern és kemény kidolgozási résszel s szabályszerű (a kontrapunktikus szólamcsere eszközével erősen módosított) visszatéréssel.[24] Az expozició szerkezete: főtéma (1—33. ütem), melléktéma (33—41. ütem), zárótéma (42—46. ütem). Igen érdekes a főtéma metrikus felépítése: első szakasza az utótag bővítése útján 8-ról 10 ütemre dagasztott mondat; a korrespondeáló második szakasz (11—22. ütem) betoldásokkal még erősebben, 12 ütemre bővíti a válaszoló mondatot (miközben az emelkedő motivikus szequenciák meglepően „beethoveni" módon mélyítik el a téma kifejező tartalmát); az átvezetést szolgáló 3. szakasz végül (23—33. ütem) a témának csak kezdőmotívumát használja fel (a basszusban) s a jobbkézben átvezető figurákat ad melléje. A melléktéma (33. ütem) és a szorosan hozzája csatlakozó epilógus (42. ütem) megejtően dallamos, tiszta homofon képlet. A kidolgozásban a polifónia szelleme jut uralomra: elején a főtéma 3. tagjára emlékeztet (témafej a basszusban, felette figurális menetek) s folytatásában — a komplementer ritmusú, kontrapunktikus oktáv- és szext-, illetőleg tercmenetekben — példátlanul kemény, keresztállásos harmóniákba torkollik. E szakasz harmóniai merészségét a romantika szélsőségei sem igen multák felül; ez a néhány ütem megdöbbentő modernségével Mozart zongoramuzsikájában kétségtelenül a legmesszebb jövőbemutató részletek egyike. — Utána a visszatérés — minden kontrapunktikus művészete mellett is — (a főtéma 2. tagjában például az első teljes 4 ütemnyi frázist a basszusban hozza, a 3. tagnál pedig az expozicióval szemben felcseréli a szólamok rendjét) — inkább már csak feloldó, megnyugtató hatású; ezt az érzést támasztja alá végül a Coda is (az utolsó 9 ütem) a maga finomszövésű, kifejező figurális játékával.

**K. 545. C-dur** (1788-ból). Mozart műveinek maga vezette kéziratos tematikus jegyzékében ezt a kisméretű szonátát „für Anfänger" (kezdőknek) jelzővel különböztette meg többi, igényesebb művétől. Ez a rendeltetés — nyilván egy kezdő tanítványának szánta a kompozíciót — magyarázza meg a különben megejtően bájos és dallamos mű feltűnő zongoratechnikai igénytelenségét.[25]

Ugyanerre vezethető vissza az úgynevezett Alberti-basszusok (akkordtöréses basszusfigurák) bőséges használata, különösen az Andante-tételben; Mozart egyébként ezidőtájt már nagyon takarékosan bánik a divatos pianisztika e kissé elkoptatott, olcsó eszközével.

[24] Érdekes, hogy mind az Allegro, mind az Andante a szonátaforma mindkét részére előírja az ismétlést (tehát nemcsak az expozició után, hanem a kidolgozás-visszatérés után is). Ezt a jelzésmódot Mozart más késői szonátájában is megtaláljuk. E muzsika erős tartalmi modernsége mellett az ilyesmi határozottan archaizálás számba megy (vagy talán csak a kiadó önkényes jelzése?).

[25] Mellesleg: a szonáta némely része (különösen a zárórondo) nem is olyan könnyű, mint első tekintetre látszik; ezért a tanításban nem szabadna unos-untalan kezdő, vagy tehetségtelen zongoranövendékek szabad prédájává tenni, — amint ezt napról-napra tapasztalnunk kell.

Formai tekintetben mindhárom tétel kissé lazább szerkesztésű, mint az e korbeli nagyobb szonáták. Így például az Allegroban a 13 ütemnyi miniatür kidolgozás könnyed figurális játéka alig tekinthető — különösen a fent elemzett B-dur szonáta magvas kontrapunktikája után — komoly értelemben vett tematikus munkának; még feltűnőbb aztán a repriz kezdetén (az ismétlőjel utáni 14. ütemben) a főtémának a szubdomináns hangnemében (F-dur) való megjelenése. 1788-ban ez már rég idejétmult archaizmusnak látszik. Mi azt hisszük, hogy Mozart nem szándékos régieskedésből, hanem inkább csak kényelmességből választotta ezt a nála szokatlan, elavult szerkezetet; így ugyanis a visszatérésben minden változtatás nélkül, gépiesen lemásolhatta az expozíció témarendjét s a lefelé való quinttranszpozíció folytán a melléktéma automatikusan a szonátaforma megkívánta alaphangnembe (C-dur) került.

Az Andante (G-dur) szinte mindvégig két szólamban tartott, könnyebb fajsúlyú, de rendkívül dallamos muzsika. Formáját tekintve: sok ismétléssel dolgozó laza rondoforma. Témai vázlata, az ismétlőjelek figyelmen kívül hagyásával ez (egy-egy betű mindvégig szabályos 8—8 ütemes mondatot jelöl):

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *(témák:)* | A | B | C | B | D | E | A | B | Coda.[26] |
| *(hangnemek:)* | G | G | D | G | g—B | f—g | G | G | C—G. |

Ennyire szkematikusan 8—8 ütemes mondatokból és periódusokból álló tételt Mozartnál még a korai művekben is ritkán találunk; ezt a nála szokatlan, túlzott metrikus szabályosságot is nyilván a szonáta pedagógiai rendeltetésének tudhatjuk be.

Az Allegretto-zárótétel miniatür rondoforma és pedig a — leginkább Ph. Emanuel Bach és Haydn kultiválta — „egytémájú" fajtából; a különböző hangnemekben (C, G, C, a) állandóan megjelenő főtéma mellett az apró epizódok inkább csak alárendelt átvezető szerepet kaptak.[27] A Haydnra emlékeztető elevenségű tétel azért egyáltalában nem banális vagy jelentéktelen zene; figyeljük meg csak például a főtéma a-moll visszatérésében (a tétel második felében) oly váratlanul belépő B-dur harmónia (nápolyi szextakkord) kifejező voltát!

**K. Anhang 135. F-dur** (a III. kiadás szerint 547a). (1788-ból). Megint egy problematikus mű; a két tételnek, amellyel a szonáta az új kiadásokban szerepel (1. Allegro 3/4, 2. Allegretto 2/4; mindkettő F-dur) egyike sem eredeti kompozíció.[28] Az allegrotétel az ismert K. 547. számú (1788-ban keletkezett) F-dur hegedű-zongora-szonáta meglehetősen szabad átdolgozása; az Allegretto pedig a fent elemzett C-dur zongoraszonáta (K. 545) rondójának F-durba transzponált és kisebb (határozottan javítás jellegű!) módosításokkal variált, de lényegében hűséges átvétele.[29] Tekin-

[26] D és E tulajdonképen az első ismétlőjel utáni C-szakasz motivikus (moduláló) továbbszövése.

[27] Jóval nagyobb méretekben, hasonló szellemű elgondolást valósított meg Mozart a közismert Es-dur szimfónia (K. 543) pergő fináléjában.

[28] Már magában az is szokatlan, hogy egy szonáta pusztán két, azonos hangnemű gyors tételből álljon.

[29] Tekintettel arra, hogy Mozart ebben az időben általában háromtételes szonátákat komponál, a kutatás már régóta azon igyekszik, hogy e két darabhoz a hiányzó lassú tételt megtalálja. Egyik vélemény szerint a Köchel-jegyzék *Anhang 138 sz.* alatt felsorolt (elkallódott) „Andante variato", lenne a keresett 3. tétel; másik szerint a K. 547. sz. hegedű-szonáta szintén variációs formájú Andante-tétele; ez utóbbi mellett szól az, hogy az első Allegro átírása is innen való. Ezek azonban mind csak kétes értékű feltevések.

tettel arra, hogy mindkét esetben javító jellegű átdolgozásról, ill. átvételről van szó, nincsen akadálya annak, hogy a két tétel átvételében és (csonka?) szonátává való összeállításában Mozart kezenyomát lássuk. Különösen áll ez a hegedűszonátából átdolgozott Allegro-tételre, amely káprázatos témai-motivikus bőkezűségével határozottan Mozart korábbi szonátáira emlékeztet: mind a főtéma, mind a 32. ütemben belépő melléktéma (C-dur) több, egyenként önálló témának is beillő tematikus alakzatból tevődik össze (a főtéma 2. tagja a 16. ütemben, a melléktémáé a 46. ütemben kezdődik). Témailag határozottan jelentős és kifejező az expozició 64. ütemében belépő zárótéma is; a későbbiekben ez szolgáltatja (a korai szonáták módjára új, az expozicióban nem szereplő motivikus alakzattal induló) kidolgozási rész második, nagyobbik felének motivikus anyagát is. Mindez (hozzávéve a visszatérés sablonos, változatlan voltát) bizonyos szerkesztésbeli lazaságra vezet, amely ezt a (technikailag is könnyű) művet a fent elemzett, szintén 1788-ból való C-dur szonáta szomszédságába, a tanulmányi célra szánt, kevésbbé igényes művek sorába utalja.[30]

A rondoformáju *Allegretto* elemzését illetően utalunk az átírás alapjául szolgált C-dur szonáta (K. 545) finálejának fent adott ismertetésére.

**K. 570. B-dur.** (1789-ből). Három tétel: 1. Allegro 3/4. 2. Adagio C. 3. Allegretto 2/4. Első pillantásra megzavarhat minket az a tény, hogy ugyanez a mű a hegedű-zongoraszonáták közkézen forgó Peters-féle kiadásában mint hegedűszonáta szerepel. A kutatás azonban megállapította, hogy a mű eredeti alakjában zongoraszonáta volt s a hegedűszólamot csak a régi kiadó (valószínűleg önhatalmúan) biggyesztette hozzá. Formái és tematikai tekintetben egyaránt finoman differenciált kompozicióval állunk szemben. Mindjárt az első tétel expoziciója meglepően sokrétű tagolást mutat: főtéma (elő- és utótag; 12+8 ütem); utána a szokásos moduláló átvezetés helyett két (utánacsapó alaphanggal élénkített) forteakkord (g-moll, D-dur), majd hirtelen (23. ütem): első melléktéma a szubdomináns hangnemében (Es-dur).[31] A tulajdonképeni melléktémát (49. ütem) egy a főtéma kezdőmotivumából (a basszusban) és egy fugatoszerű ellenpontos motivumból kombinált bevezetés előzi meg (41—49. ütem); ez a kontrapunktikus kombináció később a kidolgozásban jut fontos szerephez (tehát megint csak polifon-tematikus munka! — mint a késői szonáták szinte mindegyikében). Az epilógus aztán (70—79. ütem) megint dallamos-homofon fordulattal zárja le ezt a pompás, tematikusan gazdag és mégis egységesnek ható expoziciót.[32] A kidolgozás — Mozart e késői korszakára jellemzően — teljesen az expozició témaanyagából alakul: eleje a fő- és melléktéma közötti dallamos átvezető képletből (csakhogy most a távoli des-durban),[33] folytatása pedig a melléktéma ellenpontos bevezető részéből; erről itt kiderül, hogy szólamai a kettős ellenpont szabályai szerint vannak szerkesztve s fel

[30] Jellemző az is, hogy a K. 547. sz. hegedűszonáta — amelynek középtételéből ez az Allegro készült — Mozart sajátkezű jegyzékében szintén „für Anfänger" jelzést visel.

[31] Ez mint a repriz megmutatja (ott is a szubdom. hangnemében lép fel) nem igazi melléktéma, hanem csak átvezetés; de annyira dallamos alakulat, hogy a hallgató önkéntelenül is témának érzi.

[32] Itt tehát az a furcsa helyzet áll elő, hogy a szigorúbban szerkesztett melléktémával szemben az átvezetés és az epilógus az igazi, dallamos melódika fő hordozói.

[33] Érdekes megfigyelni, hogy Mozart ezekben a késői művekben milyen szívesen keresi fel a des-durt s általában a távoli b—s hangnemeket.

is cserélhetők. A visszatérés jelentősebb változtatás nélkül, szabályszerűen folyik le.

Az *Adagio* (Es-dur) dallamosság és kifejező tartalom szempontjából egyaránt kíváló; ismétlőjelekkel világosan tagolt szakaszaiban áhitatos, ünnepélyes érzés (főtéma-ritornell), fájdalmas páthosz (1. epizód, C-moll, 13. ütem) s bensőséges líra (2. epizód: as-dur) váltakoznak. Szerkezetét tekintve egyszerű rondoforma 2 epizóddal (c-moll, as-dur). Mind a főtéma-ritornell (első belépésekor), mind az első epizód már egymagában szabályos periodizálású háromszakaszos dalformát alkot (kétszer 4+4+4 ütem; az ismétlőjelek figyelmen kívül hagyásával számolva).

A befejező *Allegretto* laza rondoforma; tagolását az ismétlőjelek világosan mutatják. A tétel fő érdekessége megint az ellenpontos szerkesztés: először a 2. epizódban (As-dur, a jobbkéz staccatotémájával), majd később még szellemesebben az utolsó főtémabelépést követő Codában, amelyik Haydn szimfónia-fináléit idéző szellemességgel és fölényes kontrapunktikus tudással kombinálja az 1. és 2. epizód összevont motivikus anyagát.

**K. 576. D-dur** (1789-ből). Mozart utolsó zongoraszonátája; a levelezés tanusága szerint az első — s egyetlen elkészült — darabja egy hat könnyebb szonátából álló sorozatnak, amelyet Mozart Friderika porosz hercegnő számára tervezett. E szonátából ítélve a hercegnő igen kíváló zongorista lehetett, mert a mű számottevő technikai és szellemi-előadásbeli igényeket támaszt a játékossal szemben. Utóbbi tekintetben különösen figyelemreméltó mindjárt az első tétel erős ellenpontos koncentrációja; a gyorsan átfutó dallamos melléktéma (41. ütem) kétszeri formadiktálta fellépésén kívül (az expozicióban és a reprizben) úgyszólván az egész tétel a főtémára, illetőleg az annak kezdőmotivumára épített kánonszerű imitáló alakzatokra épül. Érdekes megfigyelni, hogy Mozart milyen ötletesen váltogatja a témabelépések időtávolságát (felváltva 1, 2, 3 nyolcad után belépő imitációk). Az expozició szerkezete kissé Haydnra emlékeztet azzal, hogy a főtémának és a 16. ütemben kezdődő átvezetőrésznek[34] a domináns harmónián való nyomatékos lezárása után (27. ütem) — amikor is mindenki a melléktéma belépését várná — nem a melléktémát hozza, hanem megint a főtéma egy kanonikus változatát. A rövidre sikerült dallamos melléktéma (41. ütem) csak az expozició végefelé, szinte már a zárótéma helyén lép fel és a számtalanszor exponált, mindenütt jelenlévő főtémával szemben csak alárendelt jelentőségü. A főtémára vonatkozóan figyelmet érdemel az élre állított 8 ütemes mondat szequenciás szerkezete; a válaszoló utótag (5—8. ütem) elején az előtag szekunddal magasabb ismétlésének indul. Mozartnál a témaképzésnek ez a takarékos módja — legalább is a korábbi művekben — felettébb ritka (az eddig elemzett szonáták során egyszer sem találkoztunk vele); annál gyakoribb aztán Beethovennél, akinek tematikájára a kezdőmotivumok szekund- vagy quarttávolságban való szequenciás megismétlése rendkívül jellemző.[35] Látnivaló tehát, hogy Mozart késői műveiben e tekintetben is meglepően elébedolgozik Beethovennek.

[34] Ez az átvezetés meglehetősen jelentéktelen; az erősen összevont, „koncentrált" reprizben el is marad.

[35] Ismert példák a zongoraszonáták közt op. 2. nr. 3., op. 31. nr. 1., op. 57.; másutt az op. 59. nr. 2. vonósnégyes, az op. 23., op. 30. nr. 2. hegedűszonáták kezdőtémái, stb. V. ö. Bartha Dénes: Beethoven. Budapest, Franklin, 1939. 111—115. l.

Az *Adagio* dallamos tematikájával, homofon szerkesztésével, finoman aprózott figurációjával a zongoraversenyek lassú tételeire emlékeztet. Felépítését tekintve terjedelmes háromrészes áriaforma, amelynek mindhárom szakasza egymagában is kis háromrészes dalformát alkot. Az első rész A—A—B—A szkémájú 16 ütemes képlet (4—4 ütemű tagolással), amely a tétel befejező, harmadik részében áriamódra, változatlanul tér vissza; hozzá csatlakozik aztán az önálló dallamú Coda (9 ütem). A tétel középrésze a 17. ütemben kezdődik a csodálatosan finomrajzu, dallamos fisz-moll témával; ez a középrész szintén visszatéréses dalformájú, A—B—A—B' szerkezettel, amelyből A a fent említett 7 ütemnyi fisz-moll epizód,[36] B pedig koncertszerű, kecses harmincketted figurációba feloldott moduláló szakasz; B (8 ütem) d-durból fisz-mollba, B' (5 ütem) pedig fisz-mollból az alaphangnembe, a-durba vezet s előkészíti a főtéma visszatérését. A 9 ütemnyi dallamos Coda ebből a B szakaszból meríti motivumanyagát.

Az *Allegretto-zárótétel* főtémája kedélyes, problémátlan rondonak indul, de már a 9. ütemben kiderül, hogy ez a főtéma a legváltozatosabb ellenpontos kombinációkra alkalmas.[37] Az epizódok és átvezetések helyén (az 50—57. ütemben és a repriz megfelelő pontján fellépő egyetlen kis dallamos epizódtól — ezt az alábbi vázlatban C betűvel jelöltük — eltekintve) úgyszólván egyebet sem találunk, mint a főtéma kezdőtagjának különböző jellegzetes ellenpontozó motivumokkal való kombinációját (ez az eljárás Phil. Emanuel Bach és Haydn finaletipusát juttatja eszünkbe). Felépítés tekintetében a tétel szabad rondo- és szonátaforma keveréke:

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *(témák:)* | A | B | C | A | D | B | C | A | Coda. |
| *(hangnemek:)* | D | A | A | D | modul. | D | D | D | D. |

Motivikus tekintetben a tétel sokkal egységesebb, mint ahogy e szkémából látszik; a B-szakasz (26—49. ütem) ugyanis nem más, mint a főtéma élmotivumának egy kontrapunktikus motivummal való kombinációja, D pedig ez utóbbi kombináció szólamainak a felcserélése és kontrapunktikus módon (kánonszerűen) való továbbfűzése. Eszerint a tételt legtalálóbban egységesített motivikájú szabad rondonak nevezhetjük. Szonátaformára valló vonás ezzel szemben a B—C témacsoportnak a tétel második felében quinttel mélyebben való reprizszerű visszatérése, valamint a központi helyzetü (a főtémából képzett) D-epizódnak moduláló, kidolgozásszerű jellege. A motivikus egységre, összefogásra való törekvés Mozart valamennyi zongorafinale-tétele között talán ebben a darabban jut legerősebben érvényre.

## FANTÁZIÁK.

Mozart zongoraművei közt a szonáták után jelentőség dolgában a fantáziák állnak első helyen. A közkézen forgó kiadásokban általában négy ilyen mű szerepel: a *C-dur fantázia és fuga* (K. 394; a 3. kiadásban K.

[36] Meqint jellemző, hogy a legkifejezőbb téma ilyen aszimmetrikus periódusú alakzat.
[37] A főtéma szerkezetét illetően (az első tételhez hasonlóan) itt is figyelemreméltó a témafej szekundszequenciás felépítése.

383a), a kisebbik *c-moll fantázia* (K. 396, ill. 385f), a *d-moll fantázia* (K. 397) — mindhárom 1782-ből — és végül a nagy *c-moll fantázia* (K. 475; a kiadások rendszerint a K. 457. számú c-moll szonátával együtt közlik) 1785-ből. — Kiegészíti e sort egy kis C-dur mű 1782 elejéről vagy még korábbi időből (K. 395, ill. 300g), amely az irodalomban hol „Kleine Fantasie", hol „Capriccio" néven szerepel és a fenti művekhez (nem éppen jelentős) előtanulmánynak tekinthető s végül a híres *h-moll adagio* 1788-ból (K. 540), amely felépítését tekintve ugyan szonátaformáju tétel, tartalma és jellege szerint azonban a fantáziákhoz áll közelebb.

A fent előtanulmánynak mondott kis fantázia vagy capriccio (K. 395) nyilván Mozart Bach-studiumainak elején keletkezett; magán viseli a kísérletező rögtönzés, a stilusbeli bizonytalanság jegyét. Három szakaszból áll: 1. Allegretto (lassú téma és ütemezetlen, „capriccio" felírású futamok az alkatrészei), 2. Adagio (témafoszlányok és szeszélyes allegro-részletek keveréke), 3. gyors tempójú Capriccio. — A szakaszok (tételek?) egyike sincs szabályosan kidolgozva; valamennyin meglátszik a rögtönzés lazasága. Zongorastílusában sajátosan keverednek Sebastian és Phil. Emanuel Bach műveiből származó benyomások: kis imitációk, a Wohltemperiertes Klavier preludiumaira emlékeztető figurák, Ph. Emanuel szűkített akkordjai és kifejező kromatikája. A laza fantáziaforma — a jellegzetes középső adagio-epizóddal — szintén ez utóbbi öröksége.

**K. 394. (383a). C-dur fantázia és fuga** (1782-ből). E jelentős mű keletkezéséről érdekes részleteket találunk Mozart nénjéhez írt, 1782. április 20-án kelt levelében. Ebben a fantázia (Mozart a levélben preludiumnak mondja) „ügyetlenségét" azzal mentegeti, hogy a fantázia kidolgozását az előbb elkészült fuga leírása közben, fejben végezte (rendkívül jellemző Mozart sokoldalú munkamódszerére). A fuga kidolgozása tehát megelőzte a fantáziáét. A fugáról még külön ezt mondja: „ich habe mit Fleiss (szándékosan) *Andante maestoso* darauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele". Általában úgy látszik, hogy a fugát fontosabbnak, sikerültebbnek tartotta, mint a bevezető fantáziát. Ezt a véleményt bizonyos mértékig ma is oszthatjuk. Míg a fuga fölényes kontrapunktikai tudással szerkesztett, minden részletében impozáns és erőteljes mű,[39] addig az utólag elébe komponált fantázia kissé bizonytalan, széteső szerkezetű. Abert figyelmeztet arra, hogy a 8 bevezető adagio-ütem mennyire „nem bachos", hanem inkább Haydn József szimfónia-bevezetőire emlékeztető képlet; a 8. ütemben történt domináns záradék után (ha szimfóniában volnánk) gyors allegro-tételt, vagy akár magát a fugát várnók. Ehelyett itt (az Andante tempójelzésnél, a 9. ütemben) kezdődik csak a tulajdonképeni fantázia és tiszta figurativ szellemben — a fantáziában szokásos dallamos epizódok és recitativikus részletek teljes mellőzésével; leginkább még a régi, preludiumszerű fantáziatipushoz (gondoljunk itt Seb. Bach c-moll fantáziájára) hasonlóan — tölti ki a fantáziának a fuga belépéséig futó terjedelmes részét. Technikai problémák (kezek keresztezése), triolás tizenhatodfutamok és virtuóz, fantasztikus akkordtörések (arpeggiok) határozzák meg ennek a

[39] Figyeljük meg csak pl. a főtéma állandó ellenpontjaként fellépő tizenhatod-figura váltóhangjainak pompás „bachi" hatását.

kissé felemásra sikerült fantáziabevezetésnek a jellegét. Annál zártabb hatású a fuga, amely mesteri módon alkalmazza a klasszikus fugaművészet fortélyait: a szűkmenetet, a téma diminuciójának és augmentációjának eszközeit (utóbbi szembetűnő belépését a fuga 29. ütemében, a basszusban figyelhetjük meg).[40]

**K. 396. (385f). C-moll fantázia** (1782-ből). Ez a mű a mai kiadásokban szereplő, sablonos szonátaformájú felépítésével s különösen a 17. ütemben belépő melléktémának (Es-dur) a reprizben Mozartnál merőben szokatlan módon C-durba való helyezésével (ettől a szokványos változtatástól eltekintve a repriz egészen gépiesen merev ismétlése az expozíciónak) erősen kiütközik a mozarti fantáziák sorából. Az újabb kutatás meg is állapította, hogy a mű mai alakja és felépítése nem Mozarttól való. A mester eredeti kézirata csak az ismétlőjelig (Es-dur kadencia) terjed; azután pedig minden (a kidolgozás és a szokványos visszatérés) idegen kéz írása. — Ezek szerint mindössze az ismétlőjelig terjedő első rész az, ami biztosan Mozart szerzése; a többi (éspedig a kidolgozás talán, a visszatérés azonban egész biztosan) Stadler abbé hozzátoldása, Mozart egy barátjáé, akiről a kutatás megállapította, hogy Mozart más, ugyanez időből származó csonkán maradt munkáját is kiegészítette, befejezte (így nevezetesen a K. 403. és 402. számú hegedűszonátákat). Ez a feltevés annál valószínűbb, mert a sajnos csak vázlatosan ránk maradt eredeti kézirat tanúsága szerint Mozart ezt a darabot is hegedű-zongorára tervezte s az csak Stadler átdolgozásában lett zongora-fantáziává. Mindenesetre a középső rész (a kidolgozás) annyira megkapó lendületű s annyira szervesen-szorosan csatlakozik a főtémához, hogy — az eredeti kézirat negatív tanúsága ellenére — legszívesebben Mozartnak tulajdonítanók ezt a részt is (amint azt Abert és Wyzewa-St. Foix teszik). Ha mégis a kiegészítő idegen kéz munkája, úgy valószínű, hogy Stadler ez alkalommal magától Mozarttól kapott utasítás szellemében (talán azóta elkallódott vázlatok felhasználásával) dolgozta ki ezt a részt. A visszatérés aztán teljesen az önállóságra képtelen, fantáziaszegény epigon kézjegyét viseli magán. — Meglehet az is, hogy Mozart ezt a — mint mondtuk: eredetileg hegedű-zongorára felvázolt — darabot egyáltalában nem szonátaformájúnak s talán nem is fantáziának szánta (többi fantáziája közül egy sem szonátaformájú), hanem a már említett K. 402., 403. hegedűszonátákhoz hasonlóan[41] egy régies formájú (preludium és fugából álló) hegedűszonáta preludium-részének; ez esetben az első rész Es-dúr zárlata után nem kidolgozás, hanem a fuga következnék, — ugyanúgy, mint a K. 402. A-dúr hegedűszonátában, amelynek csonkán maradt fugáját köztudomásúan szintén Stadler fejezte be.

Az érzéstartalmában valósággal szenvedélyes kifejezéstől duzzadó fantázia zongorastílusa különben a Ph. Emanuel Bach-féle fantáziatípus eszközeinek (lendületes akkordtörések, virtuóz futamok, merész harmonizálás,[42] kromatikus menetek, recitatívoszerű fordulatok) fölényes tudású, szabad

[40] Érdekes — bár alighanem tiszta véletlen szülte — történeti analógia a Mesterdalnokok-nyitány kontrapunktikájának ezzel a Mozart-fugával való szembetűnő egyezése.

[41] Ezeket mind feleségének, Konstanzának szánta, aki ezidőben — hihetőleg szintén a van Swieten-féle Bach-koncertek hatása alatt — fugák írására ösztönözte Mozartot.

[42] Különösen az expozíció 14—15. üteme ad megdöbbentő merész harmóniákat.

felhasználásán alapul. A melléktéma (17. kk. ütem) tercmenetes skáláján a kortárs olasz zongoravirtuóz, Clementi hatása érzik, akinek személyéről és műveiről Mozart ezidőtájt írt levelei sűrűn megemlékeznek.

**K. 379. D-moll fantázia** (1782-ből). Ez a kétségtelen hitelességű darab is magán viseli a Ph. Emanuel Bach-féle fantáziatípus minden ismertetőjelét: a fel és le hullámzó akkordfelbontásokat, a rapszódikus, fermátás szünetekkel, majd recitatívikus kifejező képletekkel, majd koncertszerű futamokkal szeszélyes rendű epizódokra szaggatott felépítést. Mozart egyéni hangját, ízlését leginkább a melodikusan kötöttebb részletek (d-moll adagio és annak visszatérései) vokális szellemű dallamosságában[43] és különösen a befejező Allegretto vidám, gondtalan homofóniájában fedezhetjük fel; Ph. Emanuel Bachnál elképzelhetetlen volna, hogy egy ennyire melankólikus kifejezéssel terhes mollfantázia (mint itt az első d-moll rész) ilyen könnyedén szökellő D-dúr befejezésbe torkolljék. Mozart eljárásával szemben valóban nem egészen alaptalan az a felfogás, hogy ez a nagyon is rövid lélekzetű témára épített D-dúr Allegretto kissé túl könnyű fajsúlyú befejezése az egésznek és csak lazán függ össze a jóval súlyosabb mondanivalójú előzményekkel.

**K. 475. C-moll fantázia** (1785-ből). Ez a „nagy c-moll fantázia" néven emlegetett munka Mozart időrendben utolsó (3 év választja el az előbbiektől) és tartalmában, kifejezésében egyaránt legjelentősebb fantáziája. Már a fentiekben rámutattunk arra, hogy a kiadások ezt a fantáziát egyesíteni szokták az 1784-ben komponált (K. 457. sz.) c-moll szonátával.[44] A fantázia azonban, keletkezését tekintve, ez utóbbitól teljesen független, önálló koncepciójú hatalmas mű: Mozart most már teljesen sajátjává tett, egyéni művészettel telített fantáziatípusának legnagyszerűbb dokumentuma. Nem csoda, hogy Mozart maga szívesen játszotta s hogy a klasszika és romantika mesterei — Beethovennel az élen — sokat tanultak belőle (ez Mozartnak megint olyan műve, amely csodálatosan közel vezet Beethoven érzésvilágához).

Forma tekintetében igazi szabad fantázia, a szonátaformával nem vállal semmi közösséget. A tematikai és tempóváltozások nyomán hat nagyobb szakaszt különböztethetünk meg benne: 1. Adagio (erősen orkesztrális színezettel); — 2. Tempójelzés nélküli D-dúr arioso (az ismétlőjeltől a fermátás szünet utáni kettősvonalig); — 3. Allegro (a-mollból, több hangnem érintésével B-dur domináns szeptimakkordjába modulál); — 4. Andantino ¾ B-dur; — 5. Piu Allegro (g-mollból több hangnem érintésével vissza c-mollba); — 6. Tempo I. c-moll (az első szakasz módosított, koncentrált visszatérése). — A kezdőtémának és a főhangnemnek a zárórészben való ez a nyomatékos visszatérése mintegy ciklikus egységbe foglalja, lekerekíti az egyébként rapszódikusan szabad szerkezetű darabot. Legkötetlenebb a fantázia csapongása az erősen (Beethovent idéző merészséggel) moduláló 1., 3. és 5. részben;[45] a 2., 4. és 6. szakasz ezzel szemben tonálisan megállapodott, dallamilag többé-kevésbbé lezárt nyugvópontot jelent, de végefelé ezek mindegyike is szétbomlik motívumaira és mintegy belefoszlik a csatlakozó fantázia-

[43] Wyzewa-St. Foix itt kifejezetten teátrális stílust vélnek felfedezni.

[44] Az első közleményünkben adott tematikus jegyzékben is (Magyar Zenei Szemle 1941. dec. 267. l.) a szonáta előtt, a jegyzék utolsóelőtti helyén szerepel.

[45] A hangnemváltás mindkét fajtáját: a quintkörben való folyamatos modulációt és a zökkenésszerű hirtelen váltást egyaránt megtaláljuk itt.

szakaszba. Különösen dramatikus hatású, beszédes (dialógus-jellegű) részeket találunk a 3. szakasz elején és a kezdőtémába visszavezető 5. rész végén. Kifejezésében legfinomabban differenciált (celloszerű hanghatásaival vonósnégyestételre emlékeztető) és megindítóan nemes vonalú a dallamos 4. szakasz B-dúr Andantinoja, amely egészen mesteri módon (az egy évvel korábbi c-moll szonátára emlékeztetően) aknázza ki a magas és mély fekvés pianisztikai lehetőségeit.[46] Abert figyelmeztet arra, hogy a rákövetkező Piu allegro (5. szakasz) látszólag teljesen atematikus (pusztán figurális) játékában is álcázott többszólamúság s benne széles dallamvonal rejtőzik (vonalát úgy kapjuk meg, ha a 4—4 hangból álló harmincketted-csoportok minden harmadik hangját — a jobbkézben — összekötjük és dallamosan kiemeljük). — A zárórész egyáltalában nem gépies visszatérése a kezdőszakasznak; az első rész motívikus és hangnemi tekintetben szabad csapongása helyébe sűrített motívikus egység és az alaphangnem korlátlan uralma lép, míg a differenciáltabb (sűrűbben is változó) dinamika a kifejezésbeli fokozás szolgálatában áll. Lelki tartalom tekintetében lemondó-fájdalmas rezignáció határozza meg a zárórész hangulatát; az előző szakaszokban felhalmozott lelki feszültség itt sem torkollik teljesen megnyugtató, derűs feloldásba. — Tudomásunk van arról, hogy Mozart leveleiben tanítványának, Trattner Teréznek pontos utasításokat adott a mű értelmezésére és előadására vonatkozóan. Ezek a levelek, sajnos, elkallódtak. De az a kevés is, amit róluk tudunk, megerősíti a fantázia beható megfigyeléséből elvont ama érzésünket, hogy ez a mű mélyreható lelki válság, kínzó izgalom idejében keletkezhetett.

**K. 540. H-moll adagio** (1788-ból). Ez a különálló tételként ránkmaradt megindító adagio szorosan véve nem tartozik a fantáziák sorába; felépítése a szonátatétel formai tagolását mutatja szabályos expozícióval (az első ismétlőjelig terjedő rész; melléktéma kezdete a 11. ütemben), kidolgozással (az ismétlőjel utáni 13 ütem), reprizzel és 6 ütemnyi tartalmas Codával. Nagyon jellemző Mozartnak erre a kései stílusára, hogy az expozícióban D-dúrban hozott melléktéma a visszatérésben mollra fordítva, h-mollban jelenik meg. Ugyancsak a kései stílus jele, hogy a fő- és melléktéma közötti átvezetést (7—10. ütem) nem puszta figuratív játékkal (mint a korai művek szokása), hanem a főtéma élmotívumának a basszusban való megszólaltatásával — vagyis tematikus munkával — oldja meg. Ugyanezt a fordulatot használja fel később a kidolgozás utolsó, a főtémába visszavezető fokozásának építőanyagául (a visszatérés előtti 4. ütemben), hogy a reprizből azután, mint immár fölösleges átvezetést, egészen elhagyja.

Tartalmi tekintetben ez az Adagio szivettépően fájdalmas érzésvilág hordozója; dikciójának szembetűnő szubjektivitása és éles dinamikai ellentétekkel hangsúlyozott szaggatottsága, a recitatívikus részletek áradó beszédessége, harmóniavilágának szeszélyes merészsége a formai különbözés dacára is a fantáziák világához közelítik. Hangzásvilága — bár kézkeresztezéseivel és finom figurációjával pianisztikailag is igen hatásos — a tematikusan lényeges részek sokszólamú és mégis levegős szerkezetével, a basszustémák celloszerű bevezetésével (7., 11. ütem stb.) — mint ezt Mozart kései zongoraműveiben nem egyszer megfigyelhettük — határozottan a vonósnégyes-apparátus hangképét idézi elénk. A Coda fájdalmasan leszálló rezignált kromati-

[46] Különösen finom fogás a kezdőmotívum metrikai akcentusának váltása a téma 2—3. ütemében (a váratlan forte belépésénél).

kája a közismert g-moll vonósquintett (K. 516. 1787-ből) pesszimista érzésvilágával rokon.[47]

## Rondok.

Mozart egytételes zongoraművei között a fantáziák mellett az önálló rondok alkotnak jelentős csoportot. Forrásaink három ilyen művet tartanak nyilván: a *D-dur rondot* (K. 485), *F-dur rondot* (K. 494) és a híres *A-moll rondot* (K. 511). Az első kettő 1786-ból, az utolsó 1787-ből, tehát mindhárom Mozart alkotómunkájának aránylag kései korszakából — a Figaro, ill. a Don Giovanni idejéből — való. Tudjuk, hogy nem ez a három mű jelenti a rondoforma első feltűnését Mozartnál; a szonáták zárótételeként a fentiekben számtalanszor volt már alkalmunk a különféle (francia, olasz) típusú rondofinálék elemzésére; ezekre itt visszatérnünk felesleges volna. — A rondonak, mint önálló (a szonátától különválasztott) műfajnak a művelésére Mozart az indítást kétségtelenül Ph. Emanuel Bachtól kapta, akinek zongoramunkásságában ezek a különálló rondok kiemelkedően fontos helyet foglalnak el. Ph. Emanuel Bach — az igazi tematikus munka híján, tarka epizódok kötetlen sorával dolgozó régi francia rondeau helyett[48] — a zongorarondonak újfajta, számottevően egységesített típusát honosította meg, amelynél a mű súlyponja már nem az epizódok tarkaságán, hanem a rondo vissza-visszatérő ritornell-főtémájának motívumanyagával végzett tematikus-kidolgozó munkán (a téma transzponálása, szétbontása, kontrapunktikus kombinációkban való szerepeltetése, stb.) nyugszik. Nyilvánvaló, hogy a rondonak ez a németes, „tudós" típusa erősen közeledik a szonátaformához (ilyen keverékformákkal már a szonátafinálék során is ismételten találkoztunk). Ezt a típust veszi át Mozart is a most sorra kerülő önálló rondok közül mindjárt az elsőben.

**K. 485. D-dur rondo** (1786-ból). Mozart itt annyira komolyan veszi a Ph. Emanuel Bach kezdeményezte témai egységet, hogy a ritornell mellett más témát egyáltalán nem is enged szóhoz jutni; emellett pedig ismétlőjelekkel teljesen szonátaforma módjára (expozíció-kidolgozás-repriz) tagolja a tételt. Ez tehát — címe ellenére — tulajdonképen nem is rondo, hanem inkább szonatina (erősen módosított reprizzel és 12 ütemnyi Codával), amelynél azonban a melléktéma helyén is csak a főtéma transzponált s módosított változatai jelennek meg. A főtéma különböző változatai — meglehetősen szeszélyes sorrendben — egymásután a következő hangnemeket keresik fel: (a megállapodott hangnem nélküli moduláló-átvezető részeket itt nem számítjuk) D-D-A-G-D-d-F-D-B-D. — Hogy Mozart későbbi (polifonizáló) alkotókorszakában szerzett műről van szó, leginkább a témának a jobb- és balkéz (basszus) közt való cserélgetése árulja el. Egyébként a kompozíció tisztán homofon szellemű és nem emelkedik jelentősebben felül az e korbeli jobbfajta szórakoztató zene színvonalán (szellemileg és stílusban leginkább a könnyebb tónusú zongoraversenyek finale-tételeire emlékeztet). — Érdekes egyezés, hogy a téma első 4 üteme szószerint egyezik az ismert K. 478.

[47] Feltűnő motivikus rokonságot találunk ezenfelül a D-dúr vonósquintettben (K. 593., 1790-ből), amelynek cello-kezdőmotívuma tökéletesen egyezik (fekvésben és hangnemben is) az Adagio melléktémájának élmotívumával (11. ütem).

[48] Klasszikus példái a nagy barokk mesterek (Bach, Couperin, Rameau stb.) szvitjeiben találhatók.

g-moll zongoraquartett rondofinaléjának egyik (szintén a zongoraszólamban megjelenő) részletével; és pedig az első rondoepizód egyik, a későbbiekben vissza nem térő szakaszával. — A téma előadására vonatkozóan: a téma negyedhangjai előtt álló előkéket az új kiadások ú. n. „rövid előke" formájában (keresztbe áthúzott zászlójú nyolcadhangjeggyel) jelzik. Mozart eredeti kéziratai — itt és másutt — valóban ezt a jelzést használják. Csakhogy nem szabad elfelejtenünk, hogy Mozart korában a délnémet komponisták még nem az előkét, hanem az egyedülálló tizenhatod hangjegyet jelezték ezzel az írásmóddal! Mivel Mozart általában *azt az elvet követi, hogy minden előkét az általa megkívánt valódi időértéknek megfelelő formában jelez,* az ilyen és az ehhez hasonló helyeken (például a K. 310. a-moll szonáta 2. ütemének elején) mindig pontosan tizenhatod-értékű előkét — és nem hosszú előkét (nyolcadot) vagy pedig harminckettedet — kell játszanunk. Ennek az elvnek a pontos betartása különösen lassú tételekben fontos.[49]

**K. 494. F-dur rondo** (1786-ból). Fentebb már említettük, hogy Mozart ezt a jelentékeny rondot utólag az 1788-ban keletkezett K. 533. F-dur szonátatételekhez kapcsolta finálénak. Maga a rondo különben önálló darabként keletkezett és külön elemzést igényel. E művet — az előbb tárgyalt rondóval ellentétben — a tematikus képletek, epizódok feltűnő stilisztikus és dallami változatossága jellemzi s így felépítésében is „igazibb" rondo amannál. Formai vázlata ez:

| *(témák:)* | A | B | A | C | D | A | E | A | B | Coda. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *(hangnemek:)* | F | C | F | d | B | F | As-f | F | F | F |

Lefolyása a következő: a főtéma-ritornell (A) 6—6 ütemes tagolású kedélyes, dalszerű téma, mely háromszori visszatérésekor mindig új és új ékesítésekkel cifrázott változatban (de mindig az alaphangnemben: F-durban) jelenik meg. Rövid, nem jelentős átvezetés (13—22. ütem) után jelenik meg az első epizód (23. ütem, C-dur); témailag ez sem jelentős, a főtéma nyúlványának vélhetné az ember, ha a darab második felében nem jelennék meg még egyszer és pedig az alaphangnembe transzponálva; ebből derül ki, hogy Mozart a szonátaforma melléktémájának a szerepét szánta e kis, 16 ütemnyi képletnek. — Kifejezésében jelentősebb az 51. ütemben forte belépő, a fenti vázlatban C-betűjelet kapott epizód (d-moll), amelynek utótagja (55—58. ütem) dallamilag világosan a főtémához kapcsolódik. Inkább csak áthidaló (pontosabban: a főtémába visszavezető) szerepe van a vázlatunkban D-betűvel jelölt B-dur epizódnak (68. ütem), amely után megint a ritornell 12 ütemnyi kezdőperiódusa szólal meg. Ezután következik (az As-dur előjegyzés belépésénél, a kettősvonal után) a darab közepét elfoglaló s tartalmilag is a legsúlyosabb E-epizód 2 résszel (As-dur, f-moll; mindkettő ismétlőjelek között); a szokatlan ünnepélyes hangnem, az orgonaszerűen kötött szólamvezetés, nemkülönben az f-moll részben feltűnő polifónia (az epizód főtémája itt a basszusban jelenik meg) különös nyomatékot ad ennek az érdekes epizódnak. Utána az A—B témák visszatérése különösebben érdekes vonás nélkül megy végbe. Annál figyelemreméltóbb a terjedelmes Coda (36 ütem), amelynek kezdetét egészen orgonastílusra emlékeztető fugatobelépéssel, befejező részét pedig különösen szellemes záradékkal (nyolcadokban szaladó

[49] V. ö. Georgii: Klaviermusik. (Atlantis-Verlag, Berlin—Zürich, 1941.) 183—4. l.

basszus felett mély fekvésben a főtéma kezdőtagja, mindinkább pianissimóra halkulva) emeli ki Mozart. Nagyon jellemző, hogy ennek a meglepően modern Codának a szerzőségét (mivel a ránk maradt eredeti kéziratos változatból hiányzik) már Beethovennek is tulajdonították. Ez természetesen alaptalan feltevés. Mozart szerzőségéhez kétség nem fér; igen könnyen lehetséges azonban, hogy ez a feltűnően fejlett Coda a rondo többi része után keletkezett; talán 1788-ban, amikor Mozart e rondót az amúgyis erősen polifon beállítású K. 533. szonátához kapcsolta finalénak s ezzel a Codával „komolyította hozzá" az egyébként kissé könnyű fajsúlyú, kedélyes rondót az előző tételekhez[50] (ez azonban természetesen csak feltevés). Érdemes megfigyelni azt is: mennyire zongoraszerűvé, semmilyen más hangszerre át nem plántálhatóvá fejlődött Mozart írásmódja ebben a Codában.

**K. 511. A-moll rondo** (1787-ből).[51] Az eddigi rondokkal ellentétben ez már a legintenzívebb kifejezéssel telitett, határozottan vallomásszerű alkotás; formai és tartalmi szempontból egyaránt a zongorairodalom egyik legcsodálatosabb remekműve. Formáját tekintve rondo a szó szoros értelmében. Felépítése világos és könnyen áttekinthető:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| *(témák:)* | A | B | A | C | A | Coda. |
| *(hangnemek:)* | a-C-a | F-Des-F | a | A | a | a. |

Mint már a fenti vázlatból látható, mind a főtéma első fellépése (1—30. ütem), mind az első epizód (a 31. ütemtől) már egymagában is egy-egy terjedelmes háromtagú képletet alkot. A második (középső) epizód elejét az A-dúr előjegyzés belépésénél (az ismétlőjel kezdeténél), utána pedig a főtéma újrabelépését az a-moll visszatérésénél (a kettősvonal után), a Coda kezdetét végül a befejezéstől visszafelé számított 20. ütemben, a tizenhatodbasszusfigura belépésénél ismerhetjük fel.

A szerkesztés logikája, a felépítés rendje — ami magában foglalja a témacsoportok, epizódok egymáshoz való viszonyát is — itt már nem a kontraszt elvén alapul (mint a régebbi rondókban s még Mozart zongoraverseny-finaléinak nagyrészében is),[52] — nem is a főtéma különböző fokokra való transzponálgatásában éli ki magát (mint a Ph. Emanuel Bach-féle rondotípus s annak nyomán Mozart fent elemzett K. 485. sz. műve), hanem sokkal inkább a tartalmi egységet, a részek összefüggését hangsúlyozza.[53] Ennek megfelelően egészen különös nyomatékot kapnak a témák középső tagjai[54] s különösen a témák közötti terjedelmes átvezetőrészek, különösen azok, amelyek a két epizódból a főtémába való visszatérést készítik elő; ezek moduláció és harmóniák tekintetében helyenként messze jövőbemutató merészségről tesznek tanuságot.

Melodikai tekintetben a kromatikus dallamvezetés az, ami már a főtéma

[50] Tudtommal Wyzewa-St. Foix hangoztatták először ezt a nézetet.

[51] E mű szerkezeti-tematikus sajátságainak alábbi ismertetése az Abert klasszikus Mozart-monográfiájában foglalt megfigyeléseken alapul.

[52] Figyeljük meg azt is, milyen takarékosan bánik Mozart e műben a dinamikai kontrasztható — Mannheim óta oly divatos — eszközével.

[53] Így a főtéma elején feltűnő tematikus mordent pl. mindkét epizódnak is lényeges szembetűnő alkotórésze; az A-dúr epizód kezdőmotívuma pedig melódiavonalában a főtéma-ritornell záró-fordulatát (8. ütem) idézi.

[54] Az első epizód középtagjában feltűnő Des-dur fordulat (46. kk. ütem) megdöbbentően emlékeztet Schubertre.

kezdőmotívumának egészen egyéni és furcsa jellegét meghatározza (Abert exotikusnak mondja) s ami a darab folyamán számtalan változatát termi a símulékony, szeszélyes és végül fájdalmasan rezignált dallamfordulatoknak. E csodálatosan kifínomult variálóművészet „szenvedő hőse" az a-moll főtéma, amelynek minden visszatérése más és más, gazdagabb figurális köntösben lép elénk; a Codát közvetlenül megelőző utolsó (12 ütemnyi) főtémabelépés fantasztikus arabeszkjei soha felül nem mult csúcspontját jelentik a kifejező figurációba oldott zenei ékesítőművészetnek.[55] Rendkívül jellemző Mozart (eszközeiben mindig takarékos és külsőséges hatásokkal szemben tartózkodó) művészi hitvallására, hogy ezután az expresszív dallamvezetés minden eszközével felfokozott utolsó témavisszatérés után a Codában — dinamika és harmonizálás tekintetében egyaránt — feltűnően tartózkodó hangot üt meg: módosítatlanul, legegyszerűbb melódikus alakjában, harmonizálás nélkül, levegősen hozza a témát (először a felső, majd az alsó szólamban) s a játékos szabadon maradó kezével eminensen zongoraszerű arabeszkfigurákat játszat. Az egész 18. századi zongorairodalomban nem találunk még egy részletet, amelyben a klasszikus nagymesterek valamelyike (Beethovent is beleértve) ennyire pontosan előre megérezte volna Chopin zongorastílusát![56] — Szinte mondanunk sem kell, hogy az az érzésbeli feszültség, amely a főtéma belépésének első pillanatától kezdve úrrá lesz a fogékony hallgató lelkén s a darab folyamán még csak jelentősen fokozódik, nem talál a Codában sem felszabadító, újjongó feloldásra, hanem fáradt, lemondó rezignációba hanyatlik,[57] — amint ez már Mozart mollműveinek a szokása.

A fentiek után alig szorul bizonyításra, hogy ez a mű egész lelkével odaadó játékost, hallatlanul finoman tagolt előadásmódot követel. A világért sem szabad tehát kezdő vagy féligkész zongoristák kezére adni; a legnagyobb, legképzettebb művészek is csak teljes odaadás és koncentráció árán lehetnek méltókká Mozart e csodálatos remekművéhez.

*Bartha Dénes.*

[55] A dallam-artikulációnak ezt a példátlan finomságát másutt csak legritkább esetben — leginkább még a vonós kamarazenében — találhatjuk meg. Nem véletlen, hogy Mozart ebben a rondoban teljesen lemond a szokványos zongora-kísérőfigurák (különösen az ú. n. Alberti-basszusok) használatáról. Még a középszólamokat is olyan aprólékos gonddal dolgozza ki, mintha vonósnégyest írna; harmonizálása is rendszerint 4 szólamot foglalkoztat. Hasonló quartettszerű szerkesztést figyeltünk meg fentebb már az 1788-ból való h-moll adagioban. — Ez a kifínomult szerkesztésmód (képzőművészeti analógiával élve) nagyon finomrajzú grafikai műalkotásra emlékeztet, a szimfóniák és az operák inkább pasztózus, festményszerű összhatásával szemben.

[56] Igen jellemző, hogy a par excellence romantikus beállítású, klasszikus művek előadásában gyakran önkényeskedő Sauer Emil Mozartnak éppen ezt a művét hangversenyein sokat és felejthetetlenül szépen játszotta.

[57] Ne felejtsük el, hogy ez a rondo — keletkezésének idejét tekintve — a *Don Giovanni* közeli kortársa.

*KACZMARCZYK ADRIENNE:*

# *A „FUNERAILLES" GENEZISE*

*(LISZT FORRADALMI SZIMFÓNIÁJÁNAK ÉS HARMONIES POETIQUES ET RELIGIEUSES-CIKLUSÁNAK ÖSSZEFÜGGÉSEI)*

A Symphonie révolutionnaire és az Harmonies poétiques et religieuses-zongoraciklus megvalósítása igen hosszú ideig foglalkoztatta Lisztet, az 1830-as évek elejétől, zeneszerzői indulásától fogva egészen az 1850-es weimari éveiig. A dokumentumok alapján — még ha azok a szimfónia esetében nem túl számosak is — megállapítható, hogy ezalatt a több mint húsz esztendő alatt a kettő kompozíciós munkái vagy párhuzamosan, vagy egymást követően folytak, továbbá, hogy mindkettő koncepciója módosult többé-kevésbé a komponálás egyes fázisaiban. Valószínűleg éppen a párhuzamos zeneszerzői munkának köszönhető, hogy az első pillantásra egymástól teljesen eltérő jellegűnek tűnő két mű között jelentős párhuzamokat fedezhetünk fel, legalábbis a legkésőbbi verziók között. Az Harmonies poétiques 7. tétele, a Funérailles gondolatilag és stilárisan is rokona a Symphonie révolutionnaire-nek, különösen a Rákóczi et Dombrowski című tételnek. A szimfónia Tristis est anima mea című tétele pedig zenei motívumai révén tartozik össze a zongoraciklussal is, mivel a tétel lassú első fele ugyanabból a két motívumból építkezik, amelyek legkésőbb 1847 ősze óta már az Harmonies alapmotívumai, makámjai is voltak. Jelen tanulmány ezt, a szimfónia és a zongoraciklus között 1850 tájáról kimutatható rokonságot kívánja megvilágítani.

Ahhoz, hogy a Symphonie révolutionnaire távolabbi kapcsolatait elemezhessük, előbb a szimfónia mibenlétét kell tisztáznunk. A Liszt-biográfusok ugyanis mind a mai napig szinte kivétel nélkül csak a Lina Ramann-nál[1] olvasható, 1830-ra datált koncepciót közlik. Ez azonban nem szerencsés, mert — mint látni fogjuk — a szimfónia fogalmazványai és a tételösszeállításra vonatkozó írások tanúsága szerint Ramann ismertetésében Liszt többféle, részben az 1830-asnál későbbi elképzelésének az elemei keverednek egymással.

A kompozíciót illetőleg Ramann arról számol be, hogy Liszt három ének — egy 15. századi huszita dal, az Ein' feste Burg-kezdetű korál és a Marseillaise — dallamát szőtte volna bele a műbe. E szándéka a szimfónia dokumentumai közül csak egyből, az 1840-es évek első felében használt ún. Lichnowsky-vázlatkönyv (WRgs N8, 10. o.) háromtételes tervezetéből olvasható ki biztonsággal: „Symphonie révol [utionnaire] // Hussiten Lied // Choral de Luther // Marseillaise".

Az 1830-ból származó, tehát több mint egy évtizeddel korábbi négyoldalas vázlat (WRgs A21,3) első oldalán, a Liszt lelkiállapotát híven tükröző sorok közt szintén találunk a szimfónia zenei megvalósítására vonatkozó megjegyzéseket: „Marche de la *garde royale,* ..., 8 parties différentes, ..., Marche de la garde nationale 6/8, ..., fragment de Vive Henry 4 ... *dispersé.* Combinez »*Allons enfants de la patrie*«. („a *királyi gárda* indulója..., 8 különféle csoport [szólam] ..., a nemzeti gárda indulója 6/8, ..., az Éljen IV. Henrik! töredékei *szétszórtan.* Kombinálni az Előre, ország népe harcra...-val.") Eszerint a Marseillaise-nek a zenei szövetben való feldolgozása már ekkor szándékában állt Lisztnek, viszont a másik két éneknek még nyomát sem találjuk a vázlatban. Bár a fennmaradt négyoldalnyi zenei anyag alapján érdemben semmit sem állíthatunk vagy tagadhatunk az 1830-as koncepcióról, a két ének hiányából, valamint a Vive Henri IV. és a 6/8-os

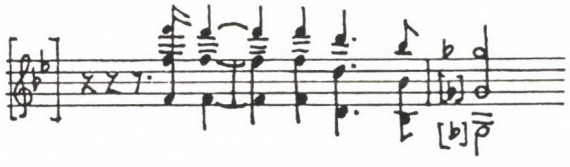
Marche de la garde ottlétéből arra következtethetünk, hogy az eredeti elképzelés jelentősen különbözött a Ramann által megadottól. Szerinte a szimfóniával Liszt művészi célja a forradalmi eszme és a szabadságvágy örök és nemzetek feletti voltának a zenei megfogalmazása volt. Ezt lett volna hivatva tolmácsolni a három különböző nemzeti identitású és eltérő világnézeti felfogást képviselő ének. Ezzel szemben az 1830-as vázlat egy nagyon is alkalomhoz — konkrét helyszínhez és időponthoz — kötött, meghatározott szereplőkről szóló szimfóniatervről árulkodik, amely — az 1840-es évekbelitől eltérően — viszont még erősen emlékeztet a Ramann által említett mintául szolgáló műre, Beethoven Csataszimfóniájára. Jóllehet az imént vázolt kétféle tervből, témából külön-külön több tétel vagy inkább feldolgozás is elkészült — a Hussitenlied 1840-ben, a Marseillaise 1872-ben, a Vive Henri IV. a 70—80-as években, sőt az Ein' feste Burg-korál már 1836-ban helyet kapott a Meyerbeer operája nyomán keletkezett Hugenotta-fantáziában —, e zongoraművek mellett nem maradt fenn hangszerelésre, illetőleg a szimfónia komponálására utaló kézirat.

Világosabb képet alkothatunk magunknak az 1848 táján kialakított és az 1850-es évek első felében szerzője számára még bizonyosan aktuális utolsó szimfónia-koncepcióról, dolgozatunk témájáról. Ezt két tételösszeállításból ismerjük, amelyek közül a korábbi az 1840-es évek 2. felétől kb. az 50-es évek elejéig használt ún. Ce qu'on entend-vázlatkönyvben (WRgs N1, 17. o.), míg a későbbi a Carolyne von Sayn-Wittgenstein által vezetett műjegyzékben, az ún. Verzeichnis der Fürstin-ben (WRgs MS 141/1) 1840 körüli kompozíciók társaságában bukkan fel. A Ce qu'on entend-vázlatkönyv néhány vázlata, valamint két tétel, a Tristis est anima mea és egy címtelen, de tartalma alapján a Fugue-gel, illetőleg a Marseillaise-zel behelyettesíthető fogalmazvány segítségével a két összeállítás tételazonosságai megállapíthatóak:

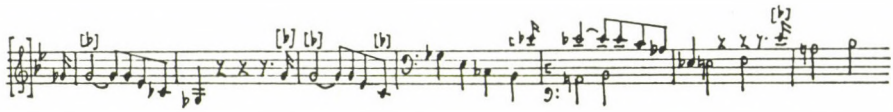
| Ce qu'on entend-vk. 17. o. | Verzeichnis der Fürstin 3. o. |
|---|---|
| 1— Introit (—?) Marche f[unèbre] | 1. Héroïde funèbre |
| 2— Fugue Mars. [Martiale?] | 2. Trista animam meam [sic!] |
| 3— Tristis est animam meam [sic!] | 3. Rakozy [sic!] et Dombrowski |
| 4— Rakozy- [sic!] et P- | 4. Marseillaise |
| 5— Psalm? | 5. Psaume II. |
| 6 (?) Hungaria | |

A tételek zeneileg két csoportra oszthatók. Az egyikbe a Marseillaise-részleteket — Marseillaise — és ezen induló származékát tartalmazókat — Fugue Mars. és Marseillaise, Héroïde funèbre, Psaume II. (és Psalm?) — sorolhatjuk. Mint az már az eddigiek alapján is világos lehet, ez az a zenei réteg, amely 1830 óta szerepel valamennyi koncepcióban. Marseillaise-idézeteket ugyan csak a legutolsó verzió egyik fogalmazványában találunk, de az a motívum, amelyet melodikája és ritmikája után az indulóból eredeztethetünk, már az 1830-as vázlatban is feltűnik (1. kottapélda. WRgs A 21,3 4. o.):

1.

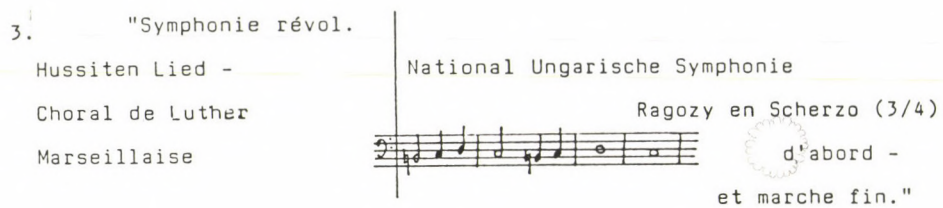


E motívum, mint témafej, fugato élére kerül a szimfónia utolsó verziójában, ahogyan azt a Ce qu'on entend-vázlatkönyvbeli tételösszeállításban a Fugue melletti idézet is példázza (2. kottapélda.):

2. 

A részlet valószínűleg abból a két datálatlan, a teljes tételt tartalmazó címtelen fogalmazványból (WRgs A21,1 és 2) kiírt emlékeztető, amelyekben a Marseillaise-idézetek is szerepelnek. A két fogalmazvány közül az A21,1 jelzetű partitúra, amelyben az első és utolsó oldalakat — tulajdonképp a fugato-rész kereteit — Liszt áthúzta; a másik, az A21,2 az előbbinek particellában lejegyzett átdolgozása. Minthogy a tételben a Marseillaise-idézetek is és a fugato is megtalálható, arra gondolhatunk, hogy a Ce qu'on entend-vázlatkönyv Fugue- és a Verzeichnis der Fürstin Marseillaise-címe ugyanazt a tételt jelöli. A Verzeichnis-beli tételsort is figyelembe véve viszont csak annyit állíthatunk, hogy a Marseillaise-ből származó eredeti és variált zenei anyag kezdetben egyetlen tétel sajátja volt. Addigra ugyanis, amikorra ez az összeállítás létrejött, a fugato-rész már több tételbe is beépült. Megtalálhatjuk az Héroïde funèbre-ben — a Desz-dúr Più lento-szakasz marziale, solenne előadandó középrészében és a szimfonikus költemény befejező szakaszában, amiről Liszt-életrajzában Ramann is említést tesz[2] — valamint a tenor-szólóra, kórusra és zenekarra komponált Psaume II. (WRgs B6) bevezetésében. Ily módon a Marseillaise-tétel talán már kiürült.

A szimfónia másik zenei rétegét azok a tételek képviselik, amelyeknek bizonyos elemei Liszt magyar zenei asszociációi körébe tartoznak: Introit-Marche f[unèbre] és Héroïde funèbre, Tristis est anima mea, Rákóczi et P. és Rákóczi et Dombrowski, Hungaria. E réteg első dokumentuma a Lichnowsky-vázlatkönyv részben már idézett Symphonie révolutionnaire-tervezete. Kiderül belőle, hogy a magyar vonatkozású tematikát akkor, az 1840-es évek első felében még egy önálló Magyar Nemzeti Szimfóniában dolgozta volna fel Liszt. Valószínűleg e művel szándékozott méltóképpen válaszolni arra a határtalan bizalomra és ragaszkodásra, amellyel a nemzet fogadta őt első magyarországi látogatásakor, 1839—40 telén (3. kottapélda WRgs N8, 10. o.):

3. 


A zenei idézet, amely a pár szavas közlés értelmében egy Rákóczi-tétel első felében vagy bevezető ütemeiben hangzott volna fel, a Magyar Dalok — Ungarische National-Melodien (R.105a) 1. füzetének 1. számából való. A Magyar Dalok 1—2. füzetének meg-

születése (1840) és Liszt első hazalátogatása között, a Magyar Nemzeti Szimfónia esetéhez hasonlóan, szintén közvetlen kapcsolat van. Liszt magyarországi zenei élményeinek ez a zongorasorozat lett az egyik legelső visszhangja, egyúttal pedig vele kezdődik a Magyar rapszódiák története.

Az 1. Magyar Dal utóélete azonban másként alakult. Liszt nem a rapszódiákban, hanem a Symphonie révolutionnaire Tristis est anima mea-tételében dolgozta fel. Ez a szimfóniatétel két 1853—56 közötti[3] fogalmazványban (WRgs A21,6) maradt ránk, amelyek közül a particellában lekottázott teljes, a zongorakivonatban leírt viszont a tétel 2. felének kezdetén abbamarad. A Magyar Dalok 1. darabja a tétel első részében (e-moll) lett a tematikus anyag egyik pillére, míg a 2. rész (E-dúr) a Rákóczi-induló egyik motívumára épült, mégpedig ugyanarra, mint a Magyar Dalok 1843-ban megjelent 4. sorozatából a 10. számú darab. A National Ungarische Symphonie Rákóczi-tételének marche fin[ale]-ja feltehetőleg szintén a Rákóczi-induló motívumain alapult volna, s ez esetben az 1850-es évekből való Tristis-fogalmazványt úgy tekinthetjük, mint ennek a 40-es évek elejéről származó ötletnek egy évtizeddel későbbi megvalósítását. A felhasznált két Magyar Dal belső összetartozását sejtetik a szimfónia 1850 tájáról olvasható, idézett tételösszeállításai is, de azokban a kettő még két önálló, bár egymást ugyanilyen sorrendben követő tételként tűnik fel (Tristis est anima mea, Rákóczi et Dombrowski). A Rákóczi-induló 1840-től kezdve keletkező számos feldolgozása szintén a Magyarországon tartózkodás élményeinek a lecsapódása ugyanúgy, mint az eredetileg a szimfónia zárótételéül szánt Hungaria szimfonikus költemény eredeti alakja, az 1840-es Heroischer Marsch in ungarischem Stil (R.53). A szimfónia 1. tétele, az Héroïde funèbre-címen önállósult gyászinduló, főtémája révén tartozik bele ebbe a magyar asszociációs körbe. Nem lehet véletlen, hogy a vele nagyjából egyszerre íródó, 1853-ban publikált XIV. magyar rapszódia f-moll, gyászindulóra emlékeztető indítása (Lento, quasi marcia funebre) ugyanazzal a melodikus ötlettel kezdődik, mint maga a szimfonikus költemény főtémája.

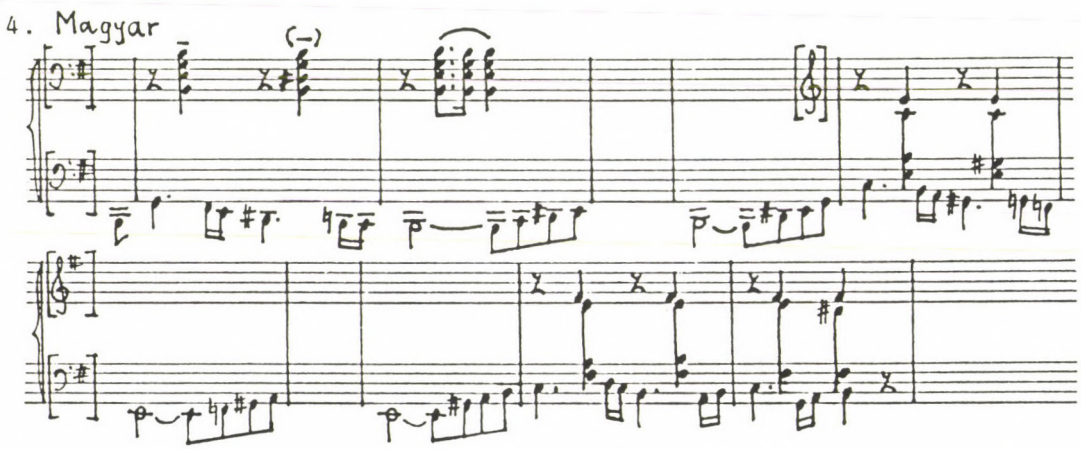
A Forradalmi szimfónia legkésőbbi verziójának áttekintéséből kiderül, hogy ezt a koncepciót — a 40-es évek elején tervezettel azonosan — elsősorban Liszt személyes élményei ihlették; a külső ellenséggel vívott magyar szabadságharc, amely, ha nem vett is részt benne, mélyen érintette őt, legalább annyira, mint a második hazájának számító Franciaország belpolitikai okokból 1830-ban kirobbant forradalma, amelyet személyesen is átélt. E szimfóniaelképzelésre annyira jellemző a magyar-francia irányultság, hogy benne nemzeti identitást kifejező zenei elemekből szövődnek még a kétségbeesés és a gyötrelem hangjai is: a Tristis est anima mea-tételben éppúgy, mint a Messiás eljövetelét ígérő és a szabadulásvárást a transzcendens szférába emelő 2. zsoltár bevezetőzenéjében, amelyet a művet megkoronázó tételnek szánt. A szimfónia ilyen magas szintű szervezettsége láttán feltűnik, hogy egy tétel mégis megbontja a koncepció egységét: a Rákóczi et Dombrowski címűre utalok, amely, mivel Dombrowski lengyel volt, kívül esik mind a magyar, mind pedig a francia témakörön. Talán Liszt maga is így érezte, mert a Tristis est anima mea említett, körülbelül 1853—1856 közötti fogalmazványa, amely a tétel második részében magába foglalja a Rákóczi-induló motívumait, arra utal, hogy addigra már letett a „Rákóczi et Dombrowski", vagy legalábbis a „Dombrowski" önálló tételként való megkomponálásáról. Hogy mi lehetett ez a tervben maradt tétel, s hogy miért került be a Forradalmi szimfóniába, annak tisztázását Dombrowski személyével érdemes kezdeni.

Jan Henryk Dombrowski, más írásmód szerint Dąbrowski (1755—1818) Kościuszko harcostársa volt az 1794-es lengyel felkelésben, amely az orosz elnyomás ellen tört ki, s amelyet az oroszok hamarosan vérbe fojtottak. Ekkor Dombrowski, Napoleónban remélve szövetségest hazája felszabadítására, francia szolgálatba állt, és Észak-Itáliában megszervezett egy lengyel légiót. Állítólag itt keletkezett az az induló, amely az ő nevével forrt össze, s amely — a Rákóczi-indulóhoz hasonlóan — felkelthette Liszt érdeklődését. A Mazurka Dąbrowskiego — a mai lengyel himnusz — a 19. század folyamán nagy népszerűségre tett szert nemcsak a lengyeleknél, hanem egyéb szláv népek között is, sőt jól ismerték Németországban is „Noch ist Polen nicht verloren"-szövegkezdettel. Tehát mint szabadság-

himnusz, jól beleillett a Liszt-szimfónia kompozíciós tervébe. A Mazurka Dąbrowskiego ismeretében értelmezhetővé válik a Rákóczi et Dombrowski-tételcím is: a szerző nyilván nem a két személy zenei arcképére utal vele, hanem a hozzájuk kapcsolódó indulókra, valamint az indulók által képviselt magyar és lengyel nemzetre. A két nemzethez szóló üzenet egyetlen közös tételben való megfogalmazását közös sorsuk indokolhatta: 1849 óta éppoly elveszettnek látszott a magyar függetlenség ügye, mint 1831 óta a lengyeleké.

Mivel sem fogalmazvány, sem vázlatok nem kerültek elő ezidáig, a Rákóczi et Dombrowski-tételről magáról, illetőleg a szimfóniabeli súlyáról nem állapíthatunk meg többet. Úgy tűnhet, hogy a megfejtésére irányuló próbálkozással itt fel is hagyhatnánk, mert önmagában véve a tétel talán nem is érdemelne több figyelmet. Van viszont a Liszt-oeuvre-ben egy, e lengyel tétellel egykorú, jelentős alkotás, amely e szimfóniatételéhez hasonló problémát vet fel, s amelynek értelmezésében a Rákóczi et Dombrowski-tétel eligazítást adhat: a Funérailles. E zongoradarab à propos-ját ugyancsak a magyar szabadságharc adta — „October 1849" hangzik az alcím —, és ugyanakkor szintén van köze lengyel személyiséghez is, Chopinhez, akinek Asz-dúr polonézéből az E-dúr középrész mintául vagy hátterül szolgált a Liszt-mű stretto-szakaszához (109—155. ü.) A „Rákóczi et Dombrowski" és a Funérailles párhuzamainak szem előtt tartását indokolja továbbá, hogy valamennyi nyom, amely a Funérailles — egyébként meglehetősen homályos — kompozíciós történetének feltárásában segíthet, a Symphonie révolutionnaire környezetébe vezet.

A Funérailles keletkezéséről nem számolnak be a Liszt-levelek, és a munka egyes fázisait sem örökítették meg számunkra fennmaradt vázlatok és fogalmazványok. Mindössze egy vázlata ismeretes, a pesante basszustémáé (24—40. ü.), amely a Ce qu'on entend-vázlatkönyv 19. oldalán, két oldallal a Symphonie révolutionnaire tervezete és vázlatai után olvasható, e-mollban, „Magyar" felirattal (4. kottapélda. A Funèrailles egyetlen ismert vázlata, WRgs N1, 19. o.):




A témának e vázlatkönyvben való megjelenése meglepő, mivel ebbe kifejezetten szimfonikus művek ötleteit jegyezte be Liszt. A kontextus azt sugallja, hogy eredetileg ezt is szimfonikus műbe, mégpedig magyar vonatkozásúba szánta, talán éppen a Symphonie révolutionnaire magyar rétegének egyik tételébe. Minthogy a nemzete melletti állásfoglalás

különösen az 1848—49-es forradalom és szabadságharc hatására vált fontossá Liszt számára, a Funérailles „Magyar"-témáját a politikai eseményekkel egyidősnek vagy kevéssel későbbinek tekinthetjük, s ez az időmeghatározás összhangban áll a Ce qu'on entend-vázlatkönyv egyéb vázlatainak a keltezésével. Ráadásul a Symphonie révolutionnaire tételei között van is egy, amelyik a műfajazonosság alapján várható stiláris közösségen túlmenően hasonlít a Funérailles-ra; a Marche funèbre-nyitótétel, a későbbi Héroïde funèbre. A szimfonikus költeménynek és a zongoraműnek a kompozíciók szerkezeti felépítésétől, menetétől az egyes téma- és motívum-típusokig terjedő rokonságára már Lina Ramann felhívta a figyelmet a Liszt-Pädagogium második füzetében.[4] Hozzá kell tennünk ehhez, hogy eredetileg a zongoramű is a Marche funèbre-címet viselte, így olvasható a Verzeichnis der Fürstin 4. oldalának tetején, 1851—52-ben publikált művek között. Csak utólag írta át Liszt — feltehetőleg annak az Harmonies poétiques-ciklusba való bekerülésekor, 1851/52-ben — a mostani címre. Szimfonikus fogantatása és a zenekari műhöz fűződő viszonya magyarázatot ad a Funérailles szimfonikus hangzására, amellyel annyira elüt az Harmonies poétiques többi darabjának stílusától.

A zongoramű magyar vonatkozását tehát nem pusztán az alcím és Liszt Lina Ramann kérdésére adott válasza — „Die 'Funérailles' deuten auf das tragische Ereigniss (1850) [sic!] in Ungarn."[5] („A 'Funérailles' a magyarországi tragikus eseményre (1850) [sic!] utal.") bizonyítja, hanem annak zenei genealógiája is. A magyar jelleg elismerése sosem vetett fel problémákat, annál nagyobb nehézséget jelentett a Chopin-műre emlékeztető szakasz interpretálása a Funérailles értelmezői számára. Azt, hogy e szakasz hátterében valóban Chopin Asz-dúr polonézének középrésze áll, kétségtelenné teszik Liszt szavai, amelyeket egyik tanítványa, August Göllerich jegyzett fel: „...Bei der Triolenfigur, die in den Bässen festgehalten wird, sagte Er (sc. Liszt): »das ist eigentlich eine Imitation Chopin's aus der bekannten Polonaise; ich habe es aber etwas anders gemacht«..."[6] („...A basszus-regiszterhez kötődő triola-menetnél így szólt [ti. Liszt]: »ez tulajdonképp Chopin-utánzat az ismert polonézből; de én egy kicsit másként csináltam«...") Minthogy az utalás igen nyílt, már Liszt életében elterjedt az a nézet, hogy a zeneszerző ezzel adózik a szintén 1849 októberében elhunyt barátja szellemének. Elfogadható feltételezés, de akkor miért hallgatott erről Liszt, valahányszor csak szóba került a zongoramű, holott még egy könyvet is szentelt Chopin emlékének. Ramann többhelyütt cáfolja, hogy a Funérailles-t Chopin halála is ihlette volna, sőt az ellenkező végletbe esve azt állítja, hogy a két zenei megoldás hasonlósága csak külsődleges, majdhogynem véletlenszerű: „...Die Ähnlichkeit dieser Triolen- mit der Oktavenfigur in der *As*-dur-Polonaise Chopins verführte zu den Annahme: erstere sei dieser nachgebildet. Dieselbe besteht jedoch nur in der *continui* von Bach bis herauf zu unserer Zeit. Liszt's *basso continuo* wurzelt im Glockenmotiv der Funérailles..."[7] („...Az e triola-menet és Chopin *Asz*-dúr polonézének oktáv-menete közti hasonlóság csábított arra a feltételezésre, hogy a triola-alakzat annak a lemásolása lenne. Pedig ez mindössze a Bachtól napjainkig létező *continuók* hasonlósága. Liszt *basso continuója* a Funérailles harangmotívumában gyökerezik...") Véleményünk szerint az vezethet csak a probléma helyes megoldásához, ha a kompozíciót nem önmagában, kiszakítva az azt is magábafoglaló zenei-gondolati összefüggésrendszerből vizsgáljuk, azaz ha a Funérailles-t — mint a Symphonie révolutionnaire vonzáskörébe tartozó alkotást — a szimfónia felől próbáljuk megközelíteni. A zongoramű és a szimfónia genealógiájának találkozási pontjai ugyanis nemcsak feljogosítanak rá, de egyenesen megkövetelik, hogy tekintetbe vegyük a Rákóczi et Dombrowski-tétel és a Funérailles Chopin-imitációja közti párhuzamot.

Chopin — mint azt Carl Dahlhaus részletesen kifejti[8] — a 19. század megítélése szerint zenéjében elsősorban nem magánemberként nyilatkozott meg, hanem hazája szószólójaként. Zenéje — kivált a stilizált népitáncok, amelyekből nemzete zenei karakterét vélték kihallani — éppoly hitelesen és közérthetően képviselte a lengyelséget a nagyvilág előtt, mint a lengyel szabadsághimnusz, a Mazurka Dąbrowskiego. Mivel Liszt Forradalmi szimfóniájának 1850 körüli koncepciója kétségtelenné teszi, hogy a Dombrowski-névvel Liszt erre az énekre és asszociációira gondol, a Funérailles Chopin-utalásának interpretálásakor leg-

alább is számolnunk kell azzal, hogy az szintúgy a lengyelekre vonatkozhatott. Ezt a feltevést támogatja az is, hogy Liszt — valószínűleg nem véletlenül — épp olyan Chopin-művet idéz fel, amely már verbálisan, műfajmegjelölésével, a polonaise-szóval világosan közli a zene eredetét, nemzeti identitását. Ha ezt is figyelembe vesszük, akkor különösen szemléletessé válik a zongoradarab és a szimfóniatétel közti párhuzam, hiszen a Funérailles-ban — gondoljunk a basszustémára és a Chopin-emlékre — ugyanazon két nemzet jellegzetességei dominálnak, mint a Rákóczi et Dombrowski-tételben; s ezt még „feliratok" is kiemelik: „Magyar" és „Polonaise". Feltehetőleg ennek szellemében oldható fel a szimfóniatételnek az a rövidítése is, amivel a Ce qu'on entend-vázlatkönyv tételösszeállításában találkozunk: „Rakozy- et P-" talán annyi, mint Rákóczi et Polonais(e). S ha Liszt gyászindulója a lengyel függetlenségi harcokban meghaltakért is szól, akkor van magyarázat arra is, hogy a zeneszerző miért nem beszélt erről a jelentésről. Mint a weimari udvar alkalmazottja, nem lett volna tanácsos nyíltan pártfogásba vennie a lengyelek ügyét, mert a szász-weimari nagyherceg, Carl Friedrich felesége — egyébiránt Liszt leghívebb ottani támogatója — az orosz cár befolyásos nővére, Maria Pavlovna volt. Az Asz-dúr polonéz felidézése annak ellenére, hogy a Funérailles-ban speciális jelentést kapott, mégiscsak hódolat Chopin előtt. A lehető legszebb kifejezése a pályatársi nagyrabecsülésnek, hogy a lengyeleket az ő zenéjével azonosítva, Liszt Chopint nemzete apostolának ismeri el.

Tisztázásra vár még, hogy vajon mi késztette Lisztet arra, hogy 1850 táján egyszerre két művében is állást foglaljon a lengyelek mellett, még ha csak burkoltan céloz is rájuk a Funérailles-ban, s még ha végül nem írta is meg a nyíltabb, a Mazurka Dąbrowskiegon alapuló tételt.

Mélyebb érdeklődésének oka egyrészt kétségtelenül a Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnéhez fűződő kapcsolata lehetett. A kettős, magyar-lengyel tárgyú kompozíciók kialakítását a két nép hasonló sorsán kívül még ez az önéletrajzi indíttatás is magyarázza. A Symphonie révolutionnaire 1850 körüli, szintén önéletrajzi fogantatású koncepciójába ily módon lehetett beilleszteni, a magyar-francia vonatkozású tételekkel társítani a Dombrowski-tételt.

Lisztet attól kezdve, hogy 1847-ben élete összefonódott a hercegnéével, egészen haláláig számos lengyel vonatkozású mű vagy ilyennek a terve foglalkoztatta, de ezek — eltekintve a „Rákóczi et Dombrowski"-tól és a Funérailles-tól — nem kifejezetten politikai jellegűek, noha a téma később sem vesztette el történelmi aktualitását. Ez arra ösztönöz bennünket, hogy más irányban folytassuk a szimfóniatétel és a zongoradarab keletkezési okainak kutatását. A politikai felhangok értelmét keresve Lisztnek a lengyel emigránsokhoz fűződő, még az 1830-as párizsi éveiből datálódó kapcsolatait kell megvizsgálnunk.

A lengyel emigránsok újabb hulláma az 1830—31-es sikertelen lengyelországi felkelés után árasztotta el a természetes szövetségesnek számító Franciaországot. A Liszt-dokumentumok fényében úgy tűnik, hogy egyikőjük, Adam Mickiewicz, különösen sokat jelentett a zeneszerző számára. A litvániai születésű lengyel költő 1832-ben érkezett Párizsba, ahonnan aztán 1836-tól 1855-ben bekövetkezett haláláig ő irányította a lengyel emigránsmozgalmat. Az 1840—44 között a Collège de France-ban tartott nagysikerű előadásait, amelyekben a szláv nyelvekről és irodalmukról beszélt, a párizsi szellemi élet kiválóságai látogatták. Ezekről Liszt is informálva volt Marie d'Agoult révén, aki akkoriban többek között Chopin és Georges Sand társaságában vett részt az előadásokon.[9] A zeneszerző és a költő kölcsönös szimpátiájáról tanúskodnak d'Agoult asszony Liszthez írott 1840. december 9-i sorai: „...Je viens de voir Mickiewicz. Il m'a on ne peut mieux parlé de vous et de la Hongrie..."[10] („...Most találkoztam Mickiewiczcsel. Ahogy ő beszélt nekem önről és Magyarországról, annál szebben senki se tudna...") Liszt 1855. szeptember 7-én Carolyne von Sayn-Wittgensteinhez írott levele pedig arról árulkodik, hogy a zeneszerző később is figyelemmel volt a lengyel költő iránt: „...Mickiewicz est-il à Paris? Informez-vous en, et dans le cas affirmatif, écrivez-lui quelques lignes en polonais..."[11] („...Mickiewicz Párizsban van? Érdeklődje meg, és ha igen, írjon neki néhány sort lengyelül...") Liszt érdeklődésének legfontosabb jele számunkra az, hogy Mickiewicz egyik al-

kotása zeneszerzői fantáziáját indította el. A Mickiewicz-inspirációról egy 1848 körüli, hangszerkíséretes vokális szerzemények kéziratát tartalmazó kötetből (WRgs B20, 110. o.) értesülünk, amelyben egy lista Liszt kompozíciós terveit tartalmazza:

„Les 4 Élémens Ouverture
Ce qu'on entend sur la Montagne
Marche du- Micki[ewicz] =
Mazeppa Ouverture

---

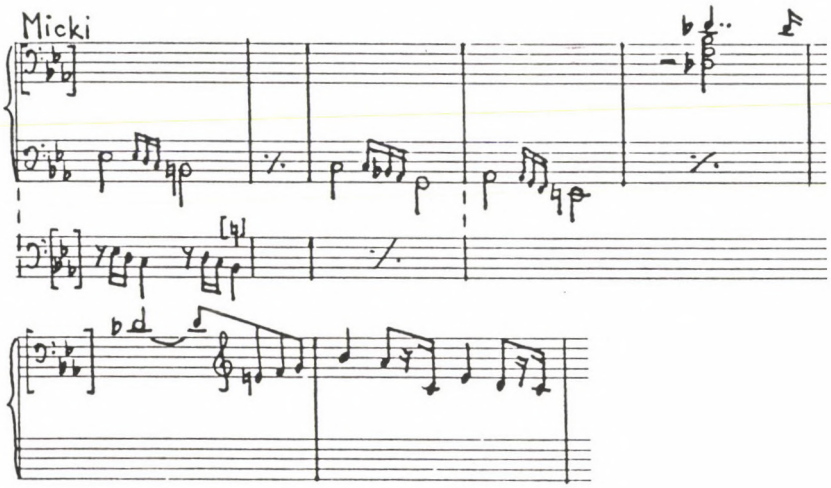
Manfred Symphonie

---

Añées de Pélerinange — Childe H?
Symphonie ré[volutionnaire]"[12]

Sőt, a Ce qu'on entend-vázlatkönyvben, vagyis a Funérailles és a Forradalmi szimfónia vázlatainak legfontosabb forrásában egy „Micki"-feliratú vázlatot is találunk a 12. oldalon (5. kottapélda. A Mickiewicz-művel összefüggésbe hozható vázlat, WRgs N1, 12. o.):

5.




Ami azt illeti, hogy melyik lehetett a Lisztet komponálásra serkentő Mickiewicz-mű, arra vonatkozólag adatok nem állnak rendelkezésünkre. Mégis, gyanítható, hogy Mickiewicz azon alkotása állt a legnagyobb becsben Liszt előtt, amely a zeneszerzőre revelációként ható mű, Félicité de Lamennais Paroles d'un Croyant-ja megszületésében játszott döntő szerepet, azaz a (Les) Livres de la Nation polonaise et des Pèlerins polonais (Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego) című munkája.

Ez a műve, amelyet az 1830-as lengyel felkelés leverése után Drezdában írt, s 1832-ben publikált, a lengyel emigránsok Evangéliumává vált. A Livre de la Nation polonaise című első részben a szerző a nemzet történetét beszéli el mártíromságáig, amiért Mickiewicz Ausztriát, Orosz- és Poroszországot okolja. A II. rész, a Livre des Pèlerins polonais a len-

gyel emigránsokhoz avagy zarándokokhoz szól, őket látja el tanácsokkal a szláv messianizmus szellemében. Mickiewicz azt hirdeti, hogy Lengyelország, amely szerinte mindig hű volt a szabadság és az igazságosság keresztény ideájához, most a „nemzetek Krisztusaként" valamennyiük bűneiért halt meg, de feltámad majd, és a szeretet, a béke, az igazságosság országát fogja elhozni a Földre.

A könyv nagy visszhangot kiváltó II. része 1833-ban jelent meg Párizsban Charles-Forbes-René de Montalembert, Lamennais közeli barátja, az Avenir-című lap munkatársa fordításában és előszavával. Jóllehet Párizsban nem osztották Mickiewicz nézetét Lengyelország történelmi, pontosabban üdvtörténeti küldetését illetően, sőt nemzete iránti elfogultsága ellenérzést szült, ami kifejezésre jutott Sainte-Beuve-nek, a kor legjelentősebb kritikusának recenziójában is.[13] Viszont a szláv kereszténységnek a Nyugatot a középkori misztikusokéra emlékeztető és a 19. századra már elveszettnek hitt vallásos odaadása és áldozatvállalásra kész szellemisége híveket szerzett a könyvnek és részvétet ébresztett a lengyel nép iránt. Ezt a mély vallásosságot közvetítette az olvasó felé a műnek a bibliai próféciákéhoz és az Evangéliumokéhoz hasonló költői nyelve is. Lamennais, aki Montalembert révén már a fordítás során megismerte a Lengyel zarándokok könyvét, szintén nagy lelkesedéssel írt arról Marquis de Coriolis-nak La Chenaie-ből 1833. május 6-án: „...Il va paraître incessamment un petit volume intitulé: le Livre des Pélérins polonais, par Mickiewitz [sic!], sans contredit le premier poète de notre époque; il y a là des choses ravissantes: sans oublier toute la distance qui sépare la parole de l'homme de la parole de Dieu, j'oserais presque dire quelquefois: cela est beau comme L'Evangile. Une si pure expression de la Foi et de la Liberté tout ensemble est une merveille en notre siècle de servitude et d'incroyance..."[14] („...A napokban jelenik meg egy vékony kötet Mickiewicztől, aki vitathatatlanul első számú költője korunknak, címe: A lengyel zarándokok könyve; megragadó dolgok vannak benne: anélkül, hogy elfeledkeznék arról a döntő különbségről, ami az emberi beszédet Isten beszédétől elválasztja, azt merném mondani olykor: ez olyan szép, mint az Evangélium. Ily tiszta kifejezése a Hitnek és a Szabadságnak együttesen most, a szolgaság és a hitetlenség századában kész csoda...") Néhány nappal később, május 16-án Lamennais a Paroles d'un Croyant írásának megkezdéséről számol be Montalembert-nek; „...Avant d'avoir lu Mickiewitz [sic!], j'avais commencé un petit ouvrage *d'un genre fort analogique...*"[15] („...Még mielőtt végigolvastam Mickiewiczet, belefogtam egy *igen hasonló zsánerű* kis műbe...") Lamennais Mickiewicz szavaiban a saját keresztény indíttatású liberális nézeteinek megfogalmazására ismert rá. Mickiewiczhez hasonlóan ő is a hatalom birtokosai ellen szólított fel, a minden téren való szabadságot alapvető emberi jognak tartva. Célja elérésének, a szocialisztikus és demokratikus társadalom létrehozásának feltételét szintén a felebaráti szeretet és részvét felébresztésében, valamint a szenvedéseknek Istenbe vetett hittel és bizalommal való felvállalásában látta. Bár Mickiewiczcsel ellentétben nem egyetlen nemzethez intézte szavait, hanem a néphez általában, képes volt átérezni a lengyelek nemzeti tragédiáját. Az Hymne à la Pologne című prózaverse, amely a Livre des Pèlerins polonais első francia nyelvű fordításához csatolva jelent meg, arról tanúskodik, hogy még a lengyel messianizmust is meg tudta érteni:

> „...Tes fils dispersés ont porté dans le monde les récits merveilleux de ta gloire. Ils ont raconté comment, tout à coup brisant le joug de tes oppresseurs, tu te levas semblable à l'ange que Dieu envoie, armé de son glaive, pour punir ceux qui se rient de la justice; et le cœur des tyrans s'est troublé.
>
> [Refrén:] Dors, ô ma Pologne, dors en paix, dans ce qu'ils appellent ta tombe: moi, je sais que c'est ton berceau..."
>
> („...Szétszóródott fiaid dicsőséged csodálatos történeteit elvitték a világba. Elmesélték, hogy elnyomóid igáját lerázva miként keltél fel egyszercsak, mint az angyal, akit Isten küldött, pallosával felfegyverezve, hogy megbüntesse azokat, akik megcsúfolják az igazságosságot; és a zsarnokok szíve megremegett.

[Refrén:] Aludj, ó Lengyelhon, aludj békésen, abban, amit sírodnak mondanak: de én tudom, hogy bölcsőd az neked...")

Lamennais műve, a Paroles d'un Croyant legtöbbet a stílus tekintetében köszönhet Mickiewicz könyvének. Lamennais, akinek költői prózáját bibliai idézetek és parafrázisok korábban is gazdagították, Mickiewicz hatására teljesen átvette, és a Paroles egészére kiterjesztette a Szentírás kifejezésmódját. Evangéliumi szellemű tanításai — buzdítások és példabeszédek — e tökéletesen hozzájuk illő stílusban megfogalmazva nyújthatták csak igazán bibliai képek és látomások sorozatának élményét.

Mickiewicz könyvét megismervén, az abbé szoros barátságot kötött a lengyel költővel, aminek záloga eszmei rokonságuk mellett jellemük hasonlóságában rejlett. Mindketten kivételes hivatástudattal és népük iránti felelősségérzettel rendelkeztek, amely tulajdonságok a 19. század perifériára szorult nemzeteinek értelmiségében többnyire szintén megvoltak, de amelyeket Lamennais mindenütt elvárt a társadalom szellemi vezetőitől, az egyházi személyiségektől és a művészektől. Amikor Mickiewicz magát és emigránstársait zarándokokként határozza meg műve II. részében, akkor éppen ezt a vallásos töltésű társadalmi küldetéstudatot próbálja sorstársaiba plántálni. A névválasztás rendkívüli jelentőségét mutatja, hogy annak megindoklásával kezdi a Livre des Pèlerins polonais-részt:

„L'âme de la nation polonaise ce sont les Pèlerins polonais.

Et chaque Polonais en pèlerinage ne s'appelle pas réfugié; car un réfugié est un homme fuyant pour emporter sa vie des mains de l'ennemi.

Le Polonais ne s'appelle pas non plus exilé; car un exilé est un homme banni par un décret de son magistrat, et ce n'est point son magistrat qui expulsa le Polonais.

Le Polonais en pèlerinage n'a pas encore de nom propre; mais ce nom lui sera donné dans le temps, comme le nom des confesseurs du Christ leur fut donné dans le temps.

Et en attendant, le Polonais s'appelle *Pèlerin,* parce qu'il a fait voeu d'aller en pèlerinage à la Terre sainte, c'est-à-dire à la Pologne délivrée, et de poursuivre son chemin jusqu'à ce qu'il la trouve..."[16]

(„A lengyel nemzet lelke nem más, mint a lengyel Zarándokok.

És zarándokútja alatt egyetlen lengyelt sem hívnak menekültnek; mert a menekült olyan ember, aki elfut, csakhogy kimentse életét az ellenség karmai közül.

De számkivetetteknek sem hívják a lengyeleket; mert a számkivetett olyan ember, akit bírája ítélete űzött el, és aki a lengyeleket elüldözte, az semmi esetre sem a bírájuk volt.

A lengyeleknek zarándokútjukon még nincs saját nevük; de megadatik nekik majdan ez a név, mint ahogy Krisztus hitvallóinak a neve is idővel adatott meg nekik.

És addig a lengyeleket *Zarándokoknak* nevezik, mert ők megfogadták, hogy zarándokútjukon elmennek a Szentföldre, a megszabadított Lengyelországba, s hogy útjukat folytatják, amíg csak odatalálnak...").

A zarándok ugyanennek a lelki tartalomnak a hordozója a Parole d'un Croyant-ban is, de alakja, mivel Lamennais nem aktualizál, még elvontabb, és a mindennapi embertől megszokottat meghaladó adottságai még szembeszökőbbek. Lamennais nem az emigránsokat jelképezi vele — művében a különféle bajoktól szenvedő emberek arcképei közül a számkivetettében (exilé) emlékezik meg róluk, éppen a transzcendens hazatalálásról szóló zárófejezet előtt —, a zarándok nála a társadalom „lelkivezetőinek", az elhivatott papoknak és művészeknek a szimbóluma. Ő képes álomképben megvilágosítani és ezáltal meggyőzni a hétköznapi embereket az isteni akaratról és annak egyedül üdvözítő voltáról. A Parolesban egyetlen parabolában tűnik fel, egy elkeseredett, magát kisemmizettnek, még a fiától is megfosztottnak érző öregemberbe önt reményt, meggyőzve őt az isteni tanítás igazáról: „Ce n'est pas l'opprimé qui souffre le plus, ce sont les oppresseurs." (XXXIII. fejezet). („Nem az elnyomott az, aki a legtöbbet szenved, hanem az elnyomó." [XXXIII. fejezet]) Ez az empátia és intelligencia a parabolák szereplői közül csak a zarándokokat és a lelket (Esprit, XI. fejezet) jellemzi. E két személy kiválasztottságát Lamennais beszédükben is kifejezésre juttatja. A történetek többi szereplőjétől eltérően, viszont az egyes szám első sze-

mélyben szóló abbéval azonosan, ők azok, akik adottságaik révén tanácsadásra, az üdvözülésre vezető út megmutatására képesek.

Minthogy Lamennais éppen azzal gyakorolt életreszóló hatást a fiatal Lisztre, hogy ráébresztette művészi elhivatottságára, s főként hogy e hitében megerősítette őt, fel kell tételeznünk, hogy Liszt Années de Pélerinage-címadásának egyik, s valószínűleg a fontosabbik ihletője a Lamennais- és — tegyük hozzá, mert elválaszthatatlanok — a Mickiewicz-féle zarándok-szimbólum volt. E cím meglétének legkorábbi dokumentuma Marie d'Agoult Liszthez írott 1840. október 25-i levele,[17] első viselője pedig a Svájc-kötet 1841-ben publikált[18] 1. verziója: 1re Année de Pélerinage, Suisse. Ez a mű tartalmát tekintve megegyezik az Album d'un voyageur (Haslinger 1842) I. fejezetével, amelynek alcímeként Liszt megtartotta az eredeti elnevezést: Impressions et Poésies. Az Années de Pélerinage-című másik — és a szakirodalomban ez idáig kizárólagosan számontartott — irodalmi eredetű magyarázata szerint Liszt Byron elbeszélő költeményére, a Childe Harold's Pilgrimage-re utal vele. Az látszik a legvalószínűbbnek, hogy mindkét asszociáció helyes, úgyhogy csak annak kell utánajárnunk, hogy melyiknek volt döntő szerepe az új címadásban. Arra vonatkozólag, hogy a cím hátterében érdemes irodalmi alkotást keresnünk, elég indokkal szolgálnak a Lisztet ez idő tájt, tehát az 1830—40-es években foglalkoztató költői zongorasorozatai, amelyek címeit minden esetben szépirodalmi mű inspirálta. Az Album d'un Voyageurben Georges Sand Lettres d'un Voyageurje visszhangzik, az 1835-ben eltervezett Marie Poème en 6 chants a bretagne-i költő, Auguste Brizeux Marie Poème című elégiagyűjteményétől kölcsönzi címét, nem beszélve a Lamartine-kötet ihlette Harmonies poétiques et religieuses-ről.

Az 1841-es Svájc-kötet keletkezéstörténete alapján egyértelműen arra kell gondolnunk, hogy az Années de Pélerinage cím Mickiewicz és Lamennais hatásának köszönheti megszületését. Alexander Main[19] megállapította, hogy Liszt azzal, hogy a kompozíciós folyamat utolsó fázisában a kötethez illesztette, mégpedig nyitó-, illetőleg zárótételként a Lamennais-nak ajánlott Lyont és Psaume-ot, úgy változtatta meg az eredeti, a svájci darabokból összeálló album koncepcióját, hogy a két kerettétellel együtt mintegy az egész sorozatot az abbénak dedikálta. Tehát a zongoramű jelentése — a Lamennais-i eszmék iránti elkötelezettségének a deklarálása — tökéletesen egybevág a Mickiewicz-Lamennais-féle pèlerin-szimbólum értelmével. Hogy a végső elképzelés költői üzenetét tolmácsoló új címet, az Années de Pélerinage-t Liszt nem az Impressions et Poésies-vel, hanem a befoglaló mű, az Album d'un Voyageur címével és koncepciójával állította szembe, azt Kroó György mutatta ki az Album és az Első Zarándokév keletkezéstörténetét feltáró munkájában[20]. Ugyancsak ő világította meg a koncepcióváltásnak a címadásban is és a két kötet előszavában is kifejezésre juttatott értelmét. Az utazó (voyageur) és a zarándok (pèlerin) lelki beállítottságának különbözőségét tárgyaló, a két előszóra alapozott interpretációját[21] hadd egészítsük ki a két szimbolikus alak Lamennais-i, tehát Lisztét valószínűleg befolyásoló magyarázatával. A Paroles jelképrendszerében a két alak világosan elkülönül. Míg a zarándok megjelenhet utazóként, alakjának része az utazó-aspektus, addig fordítva lehetetlen: az utazó szimbolikus hatásköre szűkebb a zarándokénál. A zarándok Lamennais-nál az, aki missziót teljesít, aki az átlagembernél — de éppen érte — többre hivatott. Ezzel szemben az utazó Lamennais-nál a mindennapi emberek jelképe, a róla szóló parabola végén így magyarázza meg az értelmét: „Le voyageur c'est l'homme, le voyage c'est la vie, le rocher, ce sont les misères qu'il rencontre à chaque pas sur la route." („Az utazó az ember, az utazás az élet, a szikla a nyomorúság, amibe lépten-nyomon belebotlik az úton.")

Az Années de Pélerinage svájci kötetének Byron-idézetei kétségtelenné teszik, hogy a Childe Harold's Pilgrimage élménye a címben is bennecseng. Sőt, a már idézett WRgs B20 jelzetű lista „Añées de Pélerinage — Childe H?"-bejegyzése még kézenfekvőbbé teszi ezt az értelmezési lehetőséget. Ne feledjük el azonban, hogy egyrészt ez az Années de Pélerinage-cím megszületésénél, 1839-nél[22] jóval később, 1848—49 körül íródott, másrészt a kérdőjel azt sugallja, hogy Liszt részéről nem volt eldöntött tény a zongoramű ezen interpretációja. Annak pedig, hogy a Byron-inspirációból származtassuk az Années de Pélerinage-

címet, a keletkezési adatok szólnak ellene. Mivel lenne indokolható, hogy egy byroni fogantatású mű akkor kap csak byroni címet, amikor annak arculatát az eredeti helyett már a lamennais-i koncepció határozta meg?

Az Années de Pélerinage-címadást tehát első- és másodsorban Lamennais és Mickiewicz szellemi befolyásának kell tulajdonítanunk. Ugyanakkor azt is el kell ismernünk, hogy a Byron-műhöz sok szál fűzi a másik kettőt. Annak illusztrálására, hogy e három alkotó Liszt gondolkodásában elég szorosan összetartozhatott, érdemes egy példát felhoznunk, még ha az kissé távoli is most, csak másodkézből, Marie d'Agoult-tól való. Minthogy azonban a svájci-itáliai valóságos és szellemi utazás annyira közös élményük volt, feltételezhető, hogy irodalmi téren az asszony véleménye megvilágítja valamelyest Lisztét is számunkra.

Marie d'Agoult, miután 1939 őszén hazaköltözött Párizsba, hamarosan berendezte a Neuve des Mathurins utcai lakását. Ennek fontos helyisége volt a könyvtárteremként is szolgáló „Boudoir auguste", amelynek díszítőelemeit és az elrendezésükben rejlő szimbolika értelmét Sainte-Beuve-höz szóló levelében 1840 tavaszán így részletezi az asszony:

„...Comme vous ne venez pas voir le petit boudoir auguste, il faut que je vous l'explique. L'idée, en aidant un peu, serait un *idéal*, la sérénité après la lutte, *l'arc-en-ciel après l'orage*. Donc, la sérénité trouvée dans les arts et dans la poésie, Goethe est naturellement le Dieu de cette chapelle. C'est le type suprême de la sérénité, mais de la sérénité conquise après Werther, après Faust. Comme représentant de la sérénité, il y aurait à citer Mme Roland, M. Ingres, continuateur du sorcier Rafaël, à la rigueur Chateaubriand, Obermann, deux saints auxquels vous donnerez les noms que vous voudrez, *députés* de la sérénité dans le christianisme (les autres sont un peu païens); dans nos armes qui sont peintes aux vitraux, il y a un loup avec cette devise, *avidus pugna* (lutte, combat); il est supporté par deux anges (sérénité); la devise du haut est un vers de Goethe difficile à traduire littéralement, qui signifie à peu près: celui qui reste fortement attaché à son idée, à son sentiment, — le mot allemand participe des deux, — celui-là transforme le monde, ou se crée son monde à lui, ou, en d'autres termes, fait son destin. Mon buste en marbre, par Bartolini, va être dans le fond. Autres médaillons, lutte: Mickiewicz, Lamennais, Byron..."[23]

(„...Minthogy nem jön el megnézni a fenséges kis szobát, el kell magyaráznom azt önnek. Segítségképpen: az elgondolás egy *ideál* lenne, a derű a küzdelem után, *a szivárvány a vihar után*. Tehát természetes, hogy a művészetekben és a költészetben megtalált derű; Goethe e kápolnának az Istene. Ő a derű legnagyszerűbb mintaképe, de a Werther után és a Faust után megszerzett derűé. A derű reprezentánsaiként említhetnénk Roland asszonyt, Ingres urat, a boszorkányos Raffaello utódját, vagy akár Chateaubriand-t, Obermannt, két szentet, a kereszténység derűjének *követeit*, akiknek olyan nevet ad, amilyet akar (a többiek kicsit pogányok); az üvegablakokra festett címerünkben van egy farkas ezzel a felirattal: *avidus pugna* [»harcra éhes«] (harc, csata); ezt két angyal (derű) tartja; fölül a felirat egy szó szerint nehezen lefordítható Goethe-sor, ami körülbelül ezt jelenti: csak aki megmarad szilárdan kitartva a saját elképzelésénél, a saját érzéseinél — a német szó mindkettőt jelenti —, az formálja át a világot vagy teremti meg a maga világát, vagy más szóval, alakítja a sorsát. Az én Bartolini-készítette márvány mellszobrom lesz a háttérben. Egyéb domborművek a küzdelmet képviselik: Mickiewicz, Lamennais, Byron...")

Marie d'Agoult rendszere tehát, ha közvetve is, de támogatja a 1re Année de Pélerinage, Suisse 1841-es koncepciója alapján kialakított nézetünket, miszerint az új címmel és mondanivalóval kapcsolatba hozható három alkotó Liszt fantáziájában is összetartozhatott. Újabb érvet szolgáltat továbbá annak igazolására is, hogy Mickiewiczet számon kell tartani azok között, akiknek Liszt keresztény-liberális ars poeticája kialakításában szerepet tulajdonítunk. A lengyel költő valószínűleg nemcsak sajátmaga és munkája révén, hanem sokkal inkább Liszt 1834-es Lamennais-élménye fontos mellékszereplőjeként váltotta ki a zeneszerző különleges szimpátiáját. Mivel Mickiewicz az abbé szoros baráti körébe tartozott, feltételezhetjük, hogy Lamennais és Liszt személyes kapcsolatának úgyszólván első percétől kezdve jelen volt köztük a Livre des Pèlerins polonais szerzője is, szellemében mindenképp. Ha igaz, hogy a Svájc-kötet végső, Lamennais-nak dedikált koncepciójának a lét-

rejötte, 1838. január 31.[24] után gondolta ki Liszt az Années de Pélerinage-címet, amelybe a Lamennais-i pèlerin szimbólum kapcsán szükségszerűen belejátszott a Mickiewicz-féle is, akkor talán nem tévedünk, ha úgy véljük, hogy ez az asszociációs folyamat fordított irányban is működött. Azaz, ha Lisztnek élete egy későbbi szakaszában mint zeneszerzőnek lengyel politikai vonatkozású témára esik a választása — legyen az ötlet a sajátja, vagy inspirálja azt Carolyne von Sayn-Wittgenstein —, akkor maga a téma indít el egy olyan gondolati láncreakciót a szerző fejében, amelynek a főbb láncszemei Carolyne, aztán Mickiewicz, végül pedig Lamennais lesznek. Ilyen asszociációsort gyaníthatunk a Symphonie révolutionnaire Rákóczi et Dombrowski-tétele, valamint a Funérailles lengyel zenei utalásai hátterében. Minthogy a lengyelek ügye melletti kiállás Mickiewicz és Lamennais szellemi összetartozása révén Liszt számára egyidejűleg Lamennais liberális eszméi iránti elkötelezettsége deklarálását is jelentette, az ilyen műveket vagy részleteket egy kicsit mindig hommage à Lamennais-nek is kell tekintenünk. Annak valószínűségét, hogy a Funérailles esetében a lengyelekre utaló Chopin-imitáció egyúttal az abbénak szóló tiszteletadás is, a zongoradarabot 7. tételeként magába foglaló Harmonies poétiques et religieuses-ciklus belső összefüggései is alátámasztják.

Az Harmonies poétiques-zongoraciklus, amely első ránézésre csak Lamartine azonos című verseskötetét juttatja eszünkbe, Lamennais-hoz szintén több szállal kötődik. Ez sejthető már 4. tétele, a Pensée des morts alapján, amelyről eléggé köztudott, hogy nemcsak az 1835-ben önállóan publikált Harmonies poétiques-*zongoradarab,* hanem bizonyos mértékig a Lamennais-nak írt De profundis-Psaume instrumental utódja is. A zongoraversenyből a De profundis (en faux-bourdon)-zsoltárrészlet (Pensée: 58—61. ü.) és a szonátaformájú első rész codája (Pensée: Adagio cantabile assai, a 85. ü-től a végéig) került át a ciklus Pensée-tételébe. Ráadásul vannak a tételben olyan motívumok, amelyek egyformán részei voltak az Harmonies-*zongoradarabnak* és a De profundisnak is, hogy csak a legfeltűnőbbet említsük, a két mű nyitótémáiban, szoprán fekvésben felhangzó recitativo. A címadással — és itt érdemes visszagondolnunk az Années de Pélerinage-cím hátterére — Liszt kifejezésre is juttatja, hogy a Pensée des morts két, más-más szellemi inspiráció eredményezte alkotás leszármazottja. A Pensée des morts ugyanis csak a harmadik címe a szóban forgó Lamartine-költeménynek; a zeneszerző valószínűleg azért adta épp ezt a címet a zongoradarabnak, mert az eredeti cím De profundis, illetőleg De profundis ou Pensée des morts volt.[25]

A ciklus szempontjából azonban az a döntő, hogy nemcsak ez a tétel tartalmaz De profundis-idézetet. Ugyanis Liszt a zongoraverseny nyitótémájának fejmotívumára, a későbbi vallásos kompozícióban névjegyként számontartott, e versenyműből származó crux-motívumra alapozta az Harmonies-sorozat számos tételének egy-egy témáját. Ezzel e motívumot a mű egyik zenei alapképletévé, makámjává tette, és ennek, valamint a Pensée des morts-beli idézeteknek köszönhetően a zongoraciklus a De profundis zenei-szellemi örökösévé vált. A crux-motívumnak az Harmonies-ban játszott szerepére való tekintettel felsoroljuk annak mind az 1847/48-as első, 12 tételes verzióbeli, mind pedig az 1853-as végleges sorozatbeli előfordulásait. (L. a mellékelt táblázat felső sávját.)

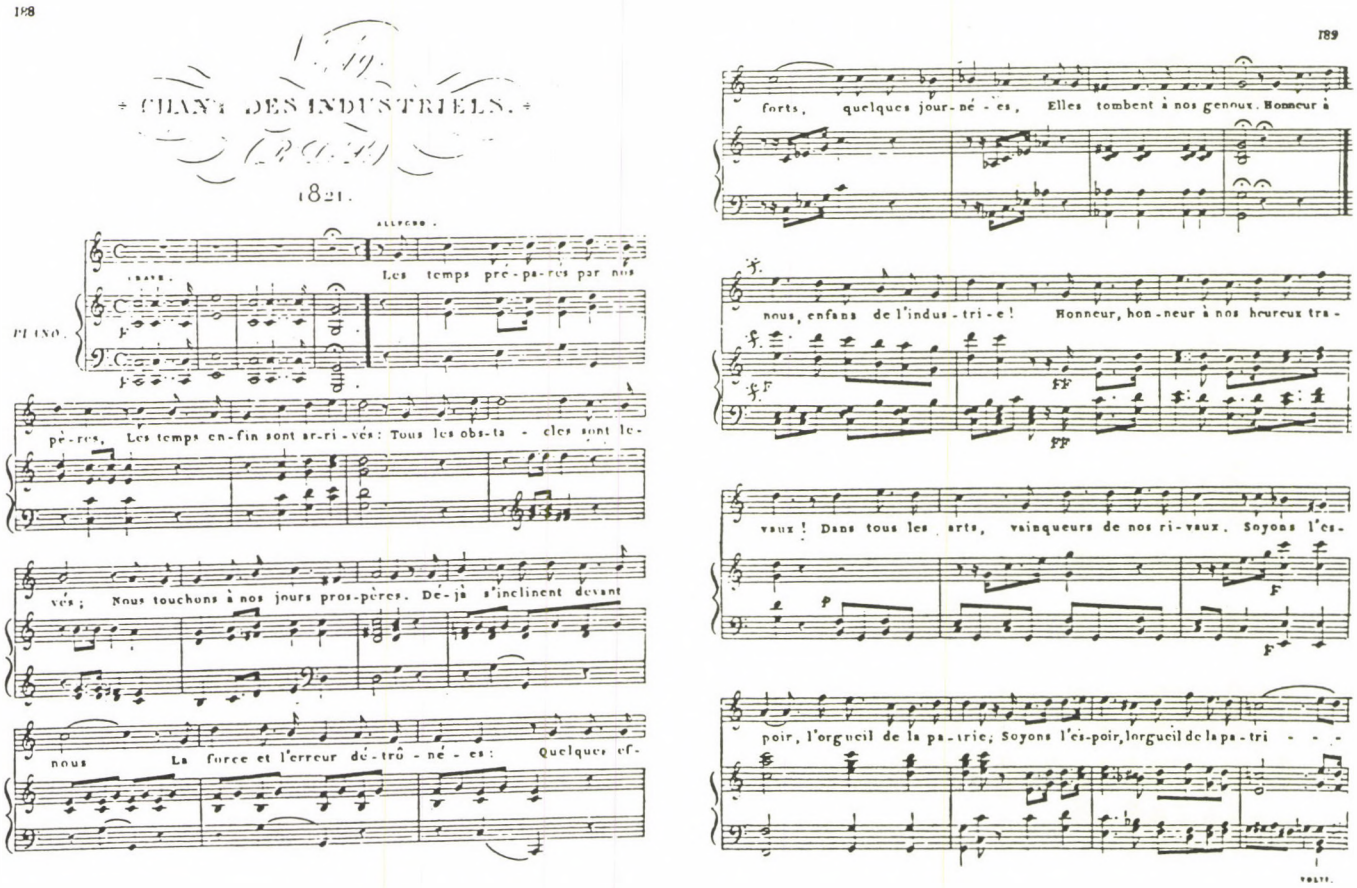
Hasonlóan a zongoraversenyhez, Liszt az Harmonies-nak is az élére állította ezt a motívumot; az Invocation nyitótémája a crux dallamvariánsa. A tétel végleges verziójában megjelenik a motívum eredeti, emelkedő szekundlépéssel kezdődő alakja is, amely a De profundis-beli moll-formának a dúr megfelelője. A dúr képlet hangzik fel a Litanie de Marie című tételben is, amely csak az 1847-es Harmonies-sorozatban kapott helyet. Mollban szólal meg továbbá a Pater noster Et ne nos inducas in tentationem-szakaszában, ahol a crux összeolvad a gregorián-ének dallamával. Azáltal válik makám-értékűvé, azaz véletlen dallamazonosságnál jelentősebb koncepcionális faktorrá, hogy Liszt hangsúlyos helyen, folyamatos négyszólamúság utáni unisono-állásban, egyetlen szólamon szólaltatja meg, s ismételteti meg — egyetlen ismétlés a tételben! — oktávunisonóban.

A crux-motívum legkülönlegesebb megjelenési formája a Miserere d'après Palestrina-tételben található. Ebben a darabot indító, Palestrinának tulajdonított, de az ő stílusától

idegen[26], ráadásul hibás szólamvezetéssel lejegyzett (23. ü. cantus: $e^1$-$disz^1$-h-a-$disz^1$, ehelyett: $e^1$-$disz^1$-$e^1$-$disz^1$) zenei idézet valószínűleg éppen azzal hívta fel magára Liszt figyelmét, hogy a maga crux-motívumának a rák-fordítására lelt benne.

Azzal, hogy Liszt a De profundis-tematikát összeolvasztotta a vele amúgy is kezdettől fogva rokonszellemű Harmonies-éval, sikerült orvosolnia a befejezetlenül maradt zongoraverseny okozta gondjait. A kompozíciós szempontból értékesnek talált részleteket és a mű eszmei mondanivalóját átörökíthette a zongoraciklusra anélkül, hogy egyidejűleg a versenymű formai problémáival is meg kellett volna terhelnie azt. Továbbá az abbénak ígért, az ő számára oly vonzó De profundis-téma zenei megfogalmazása így mégiscsak elkészült, ha nem versenymű, hát zongoraciklus formájában. Ez azt jelenti, hogy az Harmonies 1. verziója megkomponálásával megint egy olyan zongorasorozat született meg, amely az Album d'un voyageurhöz, valamint a 1re Année de Pélerinage Suisse-hez hasonlóan szellemileg szintén Lamartine-hoz[27] és Lamennaishoz kötődött. Míg azonban az 1840 körül befejezetteket inkább csak külső kapcsolat fűzte hozzájuk, az utazás szellemi kezdeményezőihez, addig az Harmonies-sorozatba Liszt úgyszólván „belekomponálja" őket, mintegy szó szerint értelmezve a címet lamartine-i és lamennais-i harmóniáknak. Úgy tűnik, hogy a két 1840 körüli mű revideálására, magasabb szinten szervezett, valódi ciklussá való átalakítására éppen az Harmonies 1. verziója létrejötte után nyílt Lisztnek lehetősége. Hogy az Années de Pélerinage 1—2. évének, vagyis az 1855-ben és 1857-ben megjelent végleges Svájc- és Itália-kötetnek a ciklussá szervezése nagyjából tényleg 1849—1852 között kezdődött meg, az Harmonies végső kidolgozásával egyidőben, arról Liszt egy 1852. április 19-én kelt, Carl Czernyhez írott leveléből értesülünk: „...je crois avoir mieux employé ces trois dernières années que les précédentes; d'une part j'ai soumis à un travail de révision assez sévère et refondu complètement plusieurs de mes anciens ouvrages (entre autres les Etudes qui vous sont dédiées et dont je vous enverrai un exemplaire de l'édition définitive dans peu de semaines, — et l'Album d'un Voyageur qui réapparaître très notablement corrigé, augmenté et transformé, sous le titre »Années de Pélerinage, Suite de Compositions pour le Piano — Suisse et Italie —«), et de l'autre j'ai continué d'écrire au fur et à mesure que les idées m'en venaient, et m'imagine être arrivé enfin à ce point où le style est adéquat à la pensée..."[28] („...azt hiszem, az utóbbi három évet jobban kihasználtam, mint a megelőzőket; egyrészt több régi művemet elég komoly és teljes átalakítást célzó revíziós munkának vetettem alá [többek között az Etűdöket, amelyeket önnek dedikáltam, és amelyek végleges kiadásának egy példányát néhány héten belül elküldöm önnek — és Az utazó albumát, amely igen jelentősen átjavítva, kibővítve és átdolgozva fog megjelenni, »Années de Pélerinage, Suite de Compositions pour le Piano — Suisse et Italie« címen —], másrészt folytattam az írást apránként, ahogy az ötleteim jöttek, és úgy gondolom, elérkeztem végre ahhoz a ponthoz, ahol a stílus megfelel az elképzelésnek...") A levélrészlettel egykorú egyéb Liszt-levelekből tudni lehet, hogy a mondat második felében körülírt, a zeneszerző számára láthatólag nagy jelentőséggel bíró új alkotásai közt az első helyen az Harmonies poétiques-ciklus áll[29]. Úgy véljük, hogy az Harmonies elkészülte tette szabaddá az utat a 1re Année de Pélerinage Suisse-en végrehajtott legjelentősebb, a mű koncepcióját érintő változtatás megtételére, vagyis a Lyonnal és Psaume-mal együtt a sorozat Lamennais-nak szóló dedikációjának az elvetésére. Az Harmonies ugyanis, mint a De profundis örököse, egyúttal átvállalhatta az 1841-es Svájc-kötet tartalmi egységét megbontó, ahhoz csak függelékként csatolt két tétel feladatát is, Lisztnek az abbé iránt érzett tisztelete és hálája kifejezését. Ezáltal vált lehetővé a svájci (és az itáliai) Zarándokévek új, esetleg éppen byroni szellemű újjászervezése.

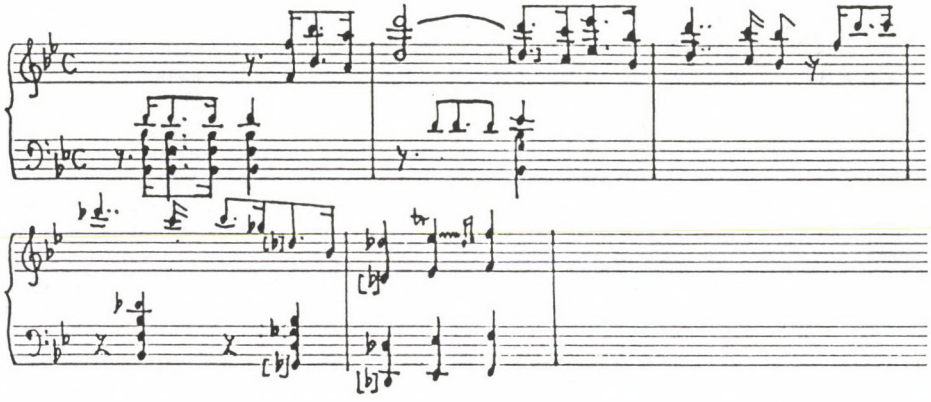
Hogy a Psaume kiszorult a svájci sorozatból, a darab kompozíciós értéke révén nem igényel különösebb magyarázatot. Annál inkább a rejtélyes történetű Lyon elvetése, amely mű Liszt zeneszerzővé érésének egyik legjelentékenyebb és újításai miatt az egyik legérdekesebb darabja. A kérdésre Alexander Main[30] találta meg a legvalószínűbbnek látszó magyarázatot: a zongoramű alapvető karaktere vált kényelmetlenné a weimari udvar karmestereként működő zeneszerzőnek. Hadd egészítsük ki azonban ezt néhány saját észrevétellel.




Rouget de Lisle, "Chant des industriels" (1821)

Feltételezésünk szerint a zongoramű jellegéből származó problémát tovább növelte, hogy Liszt nem saját indulóját építette bele, hanem egy Párizsban legalábbis nagyon jól ismert művet, Rouget de Lisle (Premier) Chant des Industriels-jét, amit a szerző egyenesen Saint-Simon herceg felkérésére írt, és amely a saint-simonisták legkorábbi és elsőszámú indulója lett [31] (l. a *6. kottapéldát, 288. l.*). A Lyonra nézve ez azt jelenti, hogy a mozgalom időszerűtlenné válása folytán az arra túl konkrétan utaló zongoramű is vesztett aktualitásából, s a kölcsöndallam jelenléte zavaróvá vált. A saint-simonista induló ismeretében megvilágíthatók a Lyon keletkezéstörténetének homályos pontjai is. A kezdettől félillegalitásban működő mozgalom 1832-es kivizsgálása és betiltása megindokolja, hogy Liszt miért nem publikálta a művet, amelyet stílusa alapján az 1830-as évek első felében írhatott. A zeneszerzői munka kezdetének megállapításához Liszt egy [1833] június 16-án vasárnap — illetőleg a másik oldalon május 17-én pénteken a Rue de Mail-ban keltezett kottalapja ad támpontot. Ezen ugyanis a mű máig előkerült legkorábbi vázlata, a Chant des Industriels feldolgozásának és dallami változtatásának első mozzanata olvasható (*7. kottapélda.* WRgs Z18 No. 62.):

7.



E vázlat azt is tanúsítja, hogy a darabot nem kell mindenáron a lyoni felkeléssel összekapcsolni, hanem inkább emberi-művészi állásfoglalásnak kell tekintenünk. Liszt az indulóval és az Egyház által már elítélt Lamennais-hoz szóló ajánlással nyíltan megvallja, hogy milyen szellemi irányzatokkal van egy véleményen például a lyoni események megítélésében.

Annak azonban, hogy a Lyon nem kapott helyet a svájci Zarándokévek végleges verziójában, nemcsak aktualitásvesztése lehetett az oka, hanem hogy mondanivalóját Lisztnek időközben sikerült egy kompozíciós szempontból sokkal érettebb, a politikai tartalmat elvontabb szinten kifejező és ezáltal időtállóbb műben megfogalmaznia, a Funérailles-ban.

Ez a tétel 1851. június 22. után[32] utolsóként került be az Harmonies-ciklusba, amely, az igazat megvallva, stilárisan is, tartalmi szempontból is egységesebb lenne nélküle. Miért érezte Liszt ennek ellenére szükségesnek a zongoramű sorozatba illesztését? Feltehetőleg azért, mert a Funérailles nélkül az Harmonies-ciklus nem lehetett volna az 1841-es 1re Année de Pélerinage, Suisse teljes jogú utódja és szellemi örököse, azaz nem lett volna kiiktatható abból a Lamennais-t megidéző két szélső tétel. Az Harmonies vallásos kompozíciói ugyanis Liszt Lamennais-képének csak az egyik aspektusát érintik, sarkítva úgy fogalmazhatnánk, hogy csak a Psaume folytatói. A zongoraciklus csak a Funérailles bekerültével válhatott a Lyon liberális, demokratikus eszméinek részesévé is.

Ha a Funérailles, mint az ember földi vándorútjának utolsó eseménye, beilleszkedne is

az élet szakrális csomópontjain végighaladó Harmonies-ciklus koncepciójába, Liszt az alcímével mintegy kiszakítja azt az időtlenségből, aktuálpolitikai asszociációira külön felhíva a figyelmet. Vajon e tételnél a többitől eltérően miért nem zárkózott el az inspiráló élmény közlésétől? A „Jeanne Élisabeth Carolyne"-nak dedikált zongoraciklusban kinek szól a magyarságát hangsúlyozó és a szabadságharc áldozataira emlékeztető alcím: „October 1849"? A kérdésre valószínűleg maga az alcím adhat választ: Heinrich Heine Im Oktober 1849 című verse késztethette ilyen nyílt állásfoglalásra a zeneszerzőt, akit Heine igazságtalanul és méltatlan módon támadt meg, amiért aktívan nem vett részt a magyar szabadságharcban. Lisztnek nem ez az első ilyen valóban zeneszerzői válasza az őt ért vádakra. Az 1830-as években Victor Schoelchernek, aki azt vetette szemére, hogy lenézi közönségét, ugyane szellemben felelt az Impressions et Poésies-sorozatbeli La Chapelle de Guillaume Tell ajánlásával és mottójával: „Einer für Alle, Alle für einen". („Egy mindenkiért, mindenki egyért") Heine mellett az alcímmel nyilván magyar barátaihoz is szól, egyéb magyar vonatkozású művei mellett ezzel is viszonozva Vörösmarty hozzá írott költeményét.[33]

Adósak vagyunk még annak tisztázásával, hogy a vallásos és költői Harmonies-ciklushoz mi fűzi a Funérailles magyar rétegét. A magyarázatot a Funérailles-rokon Symphonie révolutionnaire Tristis et anime mea-tétele adja meg. Az 1853-56 közötti fogalmazványokból (WRgs A21,6) ismert tételről korábban már megállapítottuk, hogy zenei anyagához Liszt a Magyar Dalok két tételét vette alapul: a tétel 1. része az 1. Magyar Dal, a 2. része pedig a Rákóczi-induló motívumaiból építkező 10. Magyar Dal felhasználásával íródott. Az 1. rész azonban kétféle motivikus anyagra épül, ugyanis az 1. Magyar Dal egyes sorai között folyton ismétlődik egy „Vox"-feliratú korál, amely a tétel és az Harmonies-ciklus összetartozásáról árulkodik. A korál ugyanis a crux-motívummal kezdődik, amely egyben az Harmonies-sorozat egyik makámja is. Azonban nem ez az egyetlen kapcsolódási pont a két mű között, mert az 1. Magyar Dal első sorának a dallama egybeesik a zongoramű másik zenei alapképletének, a Dieter Torkewitz által „ingá"-nak elnevezett[34] motívum egyik alakváltozatával (l. a táblázat alsó sorát).

Az inga-motívummal először az 1835-ben publikált Harmonies-*zongoradarabban* találkozunk. Ez a mű egy, az inga-motívumra épülő variációsor. Az inga, első felhangzásakor vagyis a darab kezdőütemében pusztán bevezető-kísérő motívumnak hat a következő ütemben felhangzó recitatívóhoz. A darab ennek a bizonytalan tonalitású és metrikájú inga-képletnek a transzformációin vezet végig, amíg határozott arcélű (G-dúr 2/4) himnusztémává küzdi fel magát. (Andante religioso 63. ü.). Nagyon hasonlít ehhez a megoldáshoz a Tristis est anima mea első sora, amelyben mintha az „inga"-képlet két alakja tűnne fel, elsőként a mély regiszterben felhangzó, az alaphangot körülfonó kromatikus, majd közvetlenül ezután a középfekvésből felelő dúr alak.

A motívum története az Harmonies-sorozatban nyomon követhető már 1840-től. Az inga a sorozat számos tételében, a crux-hoz hasonló módon a tematikus anyagok kiindulópontja lett, s ily módon a mű másik zenei összekötőelemévé vált mindkét verzióban. Megjelenik kromatikusan a Pensée des morts elején, illetve annak 1847-es elődjében; diatonikus alakban is a Pensée des morts himnuszzenéje bevezetéseként (77. ü.), az Hymne de l'enfant à son réveil nyitótémájában, továbbá a Pater noster indításakor, s ebben az alakjában, mint később a crux is, azonosul a gregorián ének dallamával. E Pater noster kórusverziójával (R. 518a) együtt látott napvilágot az Ave Maria is (R. 496a), amelynek zongoraverzióját szintén megtaláljuk a végleges Harmonies-ciklusban. A kórusmű és a zongoradarab egyetlen helyen, a Dominus tecum-szakasz indításában tér el egymástól, de ez a különbség épp az inga-motívumnak az Harmonies-ban játszott szerepét világítja meg. A kórusműben felhangó dallamot ugyanis Liszt egy olyannal cserélte fel, amely az inga dúr alakjával azonos, vagyis a tétel hovatartozását épp ezzel a motívummal demonstrálta. Az inga további dallami variánsainak, szegmentumainak tekinthetők a Bénédiction de Dieu dans la solitude című darabban a 3. rész bevezetőzenéjének a témája (a 223. ü.-től), s talán még az N9-es vázlatkönyv azonosítatlan, címtelen Esz-dúr darabjának az indító basszus-menete is. A tétel folyamán különböző hangnemekben felhangzó arpeggio-akkordmenetet, amely a lassú mozgású dallamot fonja körül, mindig ez az ereszkedő trichord vezeti be.

Az inga-motívum azonban nemcsak a két Harmonies-ban — a zongoradarabban és a sorozatban — jutott fontos szerephez, hanem tematikus anyag kiindulópontja lett a De profundis-zongoraversenyben is. Ebben az inga-motívum a melléktéma alapjául szolgált, amelyben Liszt az inga ellentétes mozgásirányainak zenekaron különösen jól érvényesülő játékát használta ki. A melléktéma-szakasz fugatójában az ellenmozgásos dux- és contrasubjectum-szólamok származnak belőle. E többszólamú feldolgozáshoz hasonló megoldással találkozunk az 1847-es sorozat La Lampe du temple című tételének a kezdőtémájában, azaz az 1853-as Andante lagrimoso elődjénél is.

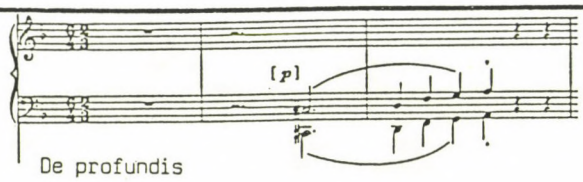
A Pensée des morts esetéhez hasonlóan, amelynek címe világosan kifejezi a tétel kettős eredetét, a Tristis est anima mea címét is meg kell vizsgálnunk, nem árul-e el többet a szimfóniatételről. Ugyanis fel kell tennünk a kérdést, hogy az Harmonies alapképleteit felhasználó tétel nem vállal-e közösséget címében is az Harmonies-val, azaz nincs-e hátterében Lamartine-költemény, esetleg éppen Harmonies-kötetbeli.

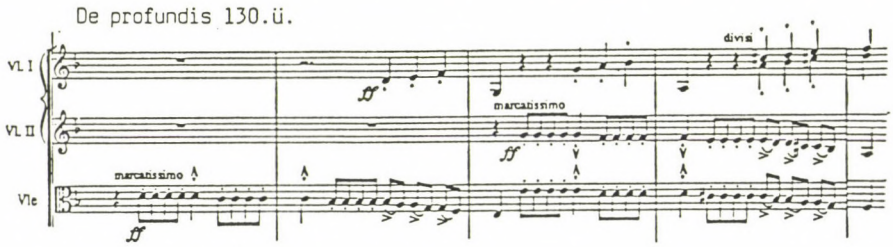
Arra, hogy a címadással Liszt valamilyen olvasmányélményére utal, a cím felírása alapján is gyanakodhatunk. A Tristis címe ugyanis nyelvtanilag helytelenül van felírva minden dokumentumban: „Tristis est anim*am* me*am*". Mivel aligha jelenhetett meg ilyen sajtóhibával könyv egy olyan korban, amelyben a latin ismerete általános volt, arra kell gondolnunk, hogy Liszt nem latinul olvasta a címadó bibliai sort, hanem valmilyen más nyelvű — s miért ne éppen francia? — műben, s ő fordította le azt hibásan latinra.

Lamartine Harmonies poétiques et religieuses című verseskötete 1826—1830 tavasza között keletkezett. A versek jelentős hányadát élete talán legderűsebb időszaka, firenzei tartózkodása ihlette. A diplomáciai szolgálatban eltöltött hónapok gyümölcsei a „toszkán Harmóniák"-nak nevezett költemények, amelyek keletkezéséről ő maga így vall: „...Florence qui était alors le salon de l'Europe; Lucques, qui ressemblait à une royale *villa* de Boccacce; Modène, qui présentait le spectacle des plus charmantes femmes d'Italie groupées autour d'un prince tyrannique du moyen-âge; Parme, qui attachait les yeux et l'imagination par Marie-Louise, ce jeune et charmant débris de l'Empire, résignée à sa chute par le bonheur de son intérieur actuel; Livourne, où je goûtais pendant les mois calmes de l'été dans les villas solitaires et splendides, les mélancolies de la vaste mer, les douceurs de l'affection conjugale et paternelle, les bénifices du loisir consacré à la poésie, sans faire aucune tort à la politique; tout cela fit de l'Italie pour moi le paradis terrestre d'un homme d'imagination raisonnable, heureux de son sort et n'en désirant point d'autre. De là mon amour pour cette Italie qui avait été, à Rome et à Naples, la lune de miel de mon adolescence, et qui fût en Toscane la délectation de ma jeunesse. Je l'aimais, j'y étais aimé. J'y écrivais, à mes moments perdus, les *Harmonies poétiques,* sorte de *Te Deum* de mon coeur, plein à cette époque d'une religion de sentiment montant au ciel en strophes inspirées par le bonheur et par la tendresse..."[35] („...Firenze, amely Európa szalonja volt akkor; Lucca, amely egy boccacciói királyi villára emlékeztetett; Modena, amely Itália legbájosabb hölgyeinek látványát nyújtotta, akik egy középkorias zsarnok herceg körül csoportosultak; Parma, amely a szemet és a képzeletet Mária Lujza, a Birodalom ifjú és bájos maradványa révén vonzotta, aki akkori intim élete boldogságával vigasztalódott a bukásért; Livorno, ahol a csendes nyári hónapok alatt, magányos és pompás villákban ízlelgettem a végtelen tenger melankóliáját, a hitvesi és apai szeretet édességét, a költészetre áldozott szabadidő gyümölcseit, anélkül, hogy megrövidítettem volna a politikát; mindez számomra Itáliát egy reális gondolkodású, sorsával elégedett és semmi másra nem áhítozó ember földi paradicsomává tette. Innen ered szerelmem Itália iránt, amely egykor, Rómában és Nápolyban, serdülőkorom mézesheteit jelentette, Toscanában pedig ifjúkorom gyönyörűsége volt. Szerettem azt, szerettek ott engem. Ott írtam szabad pillanataimban a *Költői harmóniákat,* egyfajta *Te Deumát* szívemnek, mely ekkor telve volt olyan vallásossággal, amelynek érzelmei a boldogság és gyengédség ihlette strófákban az égig emelkedtek...")

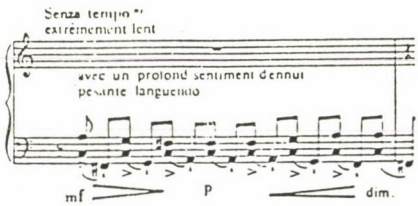
Ezek a költemények lettek az 1840-től íródó Harmonies-*sorozat* legfontosabb ihletői. Az 1833—35 között komponált Harmonies-*zongoradarab* azonban még messze volt az ilyen felhőtlen derűtől. Hasonlóan az ugyanekkor írott Apparitions 1—2. tételéhez, az

CRUX:

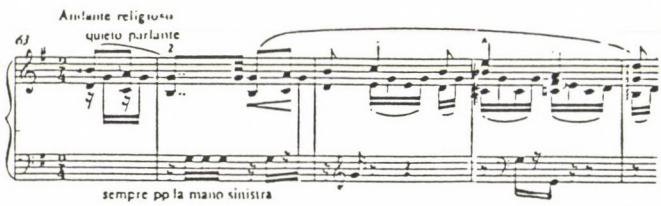



INGA:




Harmonies -zongoradarab

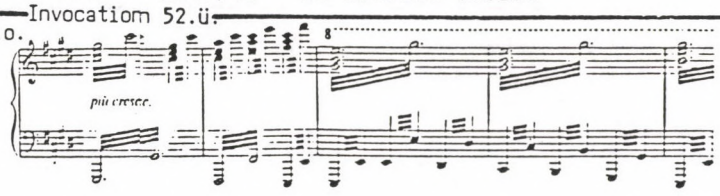



Harmonies
-zongoradarab

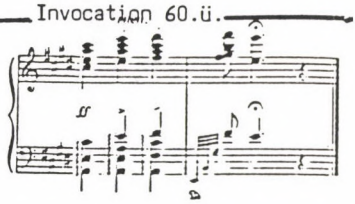
1840 - 1847/48 12 tételes verzió

Invocation 52.ü.

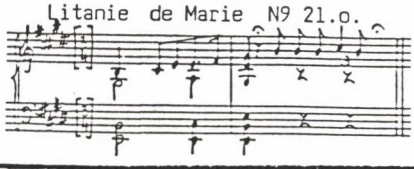
N9 1.o.



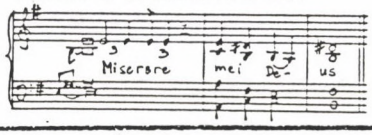

Invocation 60.ü.



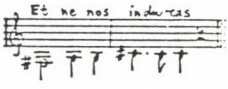

Litanie de Marie N9 21.o.

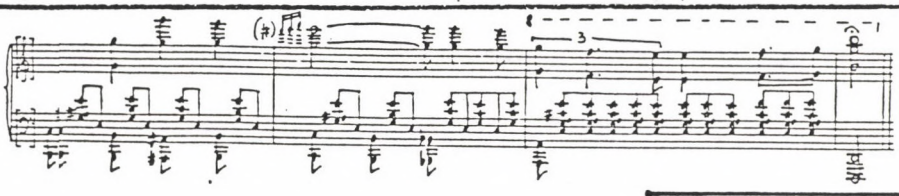


Miserere Bibl.Nat.MS 163

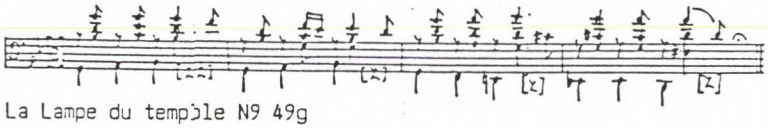



Pater noster Bibl.Nat.MS 163



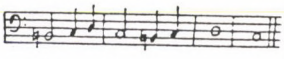



"Pensée des morts" N9 49.o.



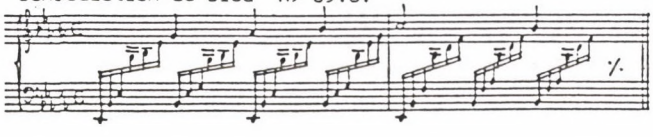
La Lampe du temple N9 49g

ca.1841-45.

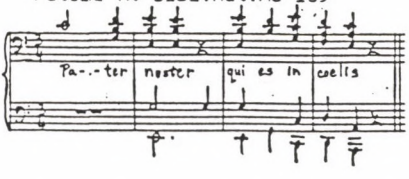


WRgs N8 10.o. "Symph. révol. National Ungarische Symphonie"

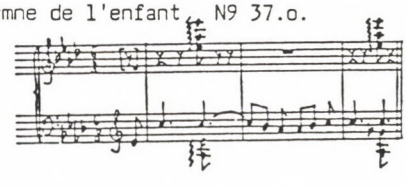
"Bénédiction de Dieu" N9 65.o.

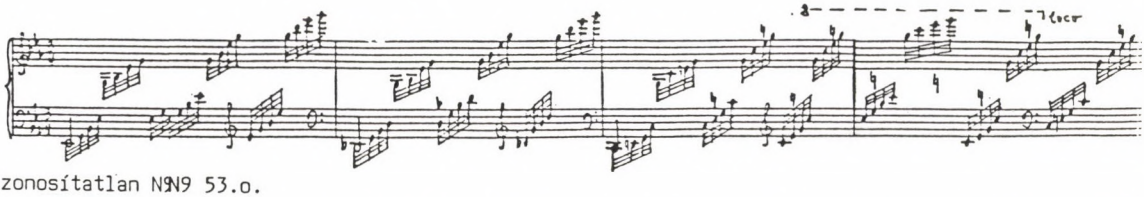


Patenr n. Bibl.Nat.MS 163



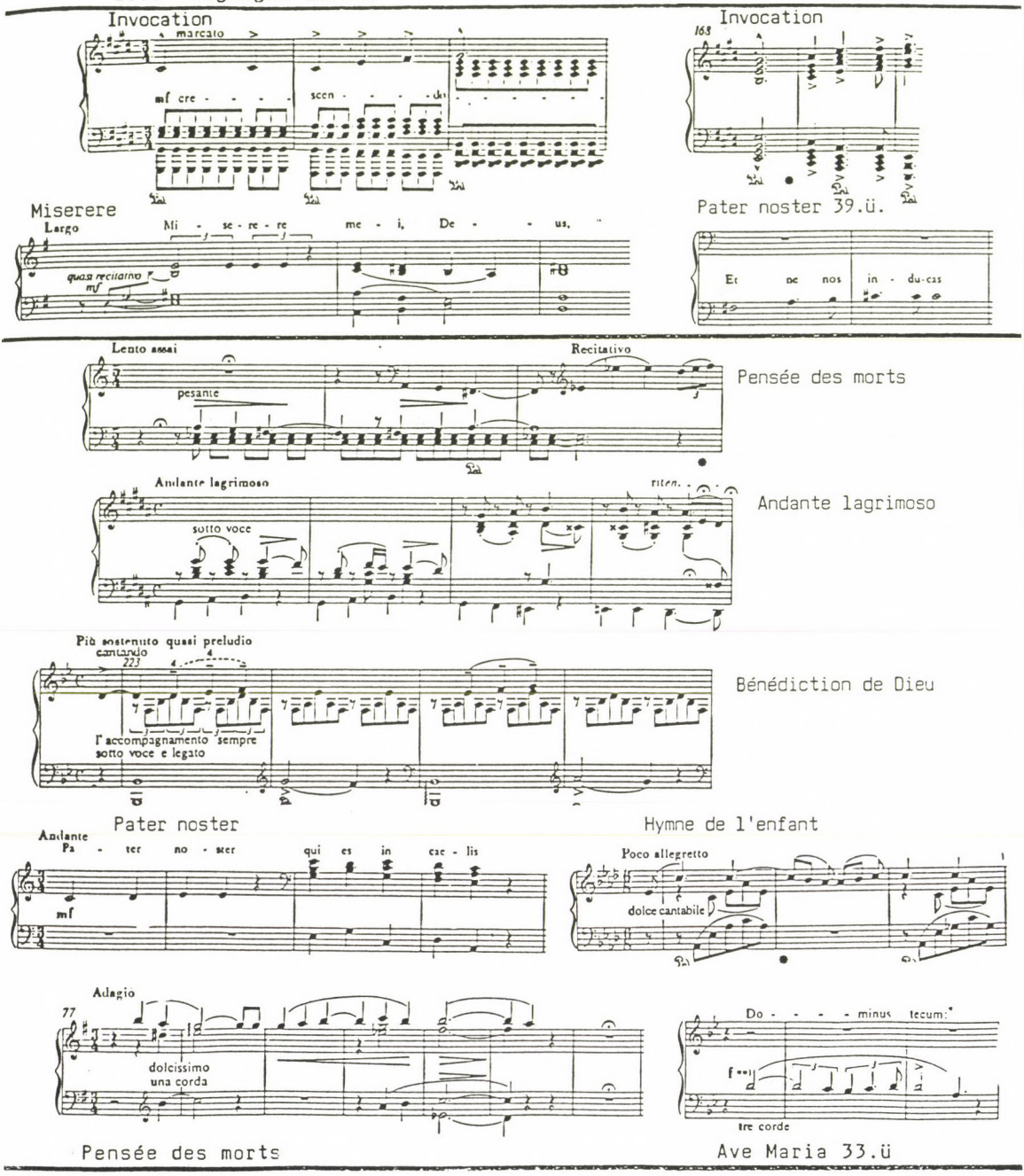

Hymne de l'enfant N9 37.o.





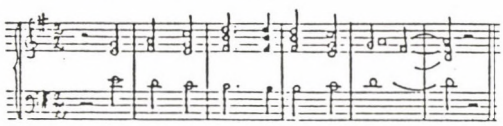

Azonosítatlan N9N9 53.o.

1853 végleges verzió

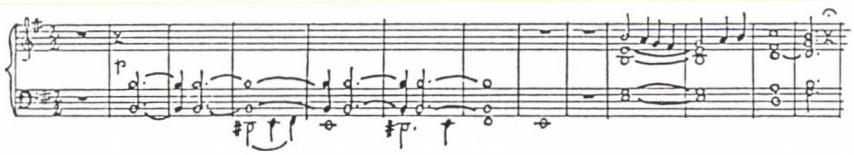


SYMPHONIE REVOLUTIONNAIRE ca.1853 - 1856

TRISTIS EST ANIMA MEA



Harmonies: inga = Ungarische National-Melodien I.1



Harmonies bár eljut a himnuszig, nem a harmónia elérésével zárul. Befejezésükben ezek ugyanis rendszerint a mély regiszterben, fojtott hangon visszaidézik a tartalmi problémát jelképező motívumot vagy témát, mintegy annak meglétére, feloldatlanságára figyelmeztetve. Az Harmonies címmel Liszt valójában nem az 1835-ös darab tartalmát, hanem azt az emberi-művészi célt fejezi ki, amelyet e műve és általában véve sajátmaga elé tűzött ki.

A Tristis est anima mea ezzel, a korai darabokban kifejeződő érzésvilággal mutat rokonságot. Ennek megfelelően a Tristis és az Harmonies-zongoradarab hátterében is másféle költeményeket kell keresnünk. A két kompozíciót a Lamartine-kötet 1829—31 táján íródott, a Méditations poétiques-kötetekével párhuzamba állítható nagy gondolati versei inspirálhatták. Ezek alaptónusát a 19. század eleji mal du siècle-irodalmat létrehozó metafizikai szorongás határozza meg, amely életérzésből Lamartine — és Liszt is — a vallásos hit segítségével talált kiutat.

E versek közül a kritikusok és a nagyközönség figyelmét egyaránt azonnal magára vonta az, amelyik címe szerint Liszt Tristis est anima mea című tételét közvetlenül inspirálhatta: Novissima verba ou Mon âme est triste jusqu'à la mort. A 636 soros költemény, amelynek a terjedelme legalább két-háromszorosa a kötet bármelyik másik versének, szinte önálló fejezetet alkot. Tartalma, hangvétele alapján úgy tűnik, hogy Lamartine lelki válságának a mélypontján keletkezett, mert ez a kötet legkomorabb, legkeserűbb verse. Sainte-Beuve az heures funèbres-ihlette Harmonies-versek legjobbjai, az Hymne au Christ és a Pourquoi mon âme est-elle triste? mellett méltatja: "...Ces mêmes anxiétés [ti. a Pourquoi mon âme...-ban érződik] se retrouvent avec plus d'énergie et de profondeur encore dans le poème intitulé: *Novissima Verba,* ou *Mon âme est triste jusqu'à la mort;* c'est une véritable agonie au jardin des Olives; agonie longue, traînante, dont les assauts n'ont pas de fin. On compte les pensées du poète comme les battements de l'artère à sa tempe, comme les gouttes du sueur froide qui lui tombent du front. La vie entière et ses faux biens repassent, un à un, sous ses yeux; il vide encore une fois le calice, et, quand il est aux dernières gouttes, il s'écrierait volontiers aussi: »O mon Dieu, détournez-le de moi!« L'angoisse est aiguë, la perplexité immense. Il cherche un point dans les tenèbres, il tente toutes les voies pour trouver une issue. (etc.)"[36]

(„...Ugyanezek a szorongások [ti. a Pourquoi mon âme...-ban érződők] jelennek meg újra még nagyobb erővel és még mélyebbről a *Novissima Verba,* ou *Mon âme est triste jusqu'á la mort* című költeményben is; ez igazi Olajfák kertje-beli agónia; hosszas, sokáig elhúzódó, amelynek rohamai nem érnek véget. A költő gondolatait úgy számlálhatjuk, mint az artéria lüktetését a halántékon, mint a hideg veríték cseppjeit, amelyek a homlokán gyöngyöznek. Elébe tűnik az egész élete, hamis javai, egyik a másik után, kiüríti még egyszer a kelyhet, és amikor az utolsó cseppekhez ér, ő is legszívesebben felkiáltana: » Istenem, fordítsd el tőlem!« A szorongás átható, az útvesztés teljes. Egy pontot keres a sötétben, az összes ösvényt végigpróbálja, hogy kiutat találjon. [stb]"

Az Evangéliumokból idézett sor (Máté XXVI.38; Márk XIV,34) érzései kifejezésére csak az egyik, igaz a véglegesített 1829. november 3-i címlehetőség volt Lamartine számára. Néhány héttel korábban még egy másik címen említi, amikor október 19-i levelében a költemény megszületéséről értesíti Aimé Martint, az Ecole polytechnique francia irodalomtanárát, a Bernardin de Saint-Pierre-életmű közreadóját[37]: „...Je voudrais vous voir arriver. Je vous lirai[s] un petit morceau de six cents vers que je viens de faire [...] Cela s'appelle *Job*..."[38] („...Szeretném, ha meglátogatna. Felolvasnék önnek egy hatszáz soros kis művet, amelyet most írtam. [...] *Jób* a címe...") A költemény teljes címe eredetileg így hangzott: Dithyrambes. Le Chant du Cygne au Job. A vers többször utal mindkét bibliai helyre.

Liszt 1828—33 között vezetett vázlatkönyvéből (WRgs N6) kiderül, hogy akkori helyzetét ő is Jóbéhoz hasonlónak érezte. A vázlatkönyvben két helyen is idéz Jób könyvéből. Mindjárt az első oldalon extatikus írással ez áll: „Alors Job se lève!! Et déchira son vêtements et *rasa sa tête,* et se prosternant il ADORA!! Je suis sorti nu du ventre de ma mère, et nu je retournerai là. Dieu m'avant donné, il m'ôté. — Le nom de l'Éternel qu'il soit béni —" (Jób I,20—21.). Másodszor a 32$^{r}$ oldalon idézi: „perisse le jour auquel je naque" (Jób III, 3).

(Akkor felkele Jób, megszaggatá köntösét, megberetválá fejét, és a földre esék és LEBORÚLA! És monda: Mezítelen jöttem ki az én anyám méhéből, és mezítelen térek oda viszsza. Az Úr adta, az Úr vette el. Áldott legyen az Úrnak neve!" [Jób I.20—21.]. Másodszor a 32r oldalon idézi: „Vesszen el az a nap, amelyen születtem" [Jób III. 3.]) Ezek az idézetek arra engednek következtetni, hogy a hasonló lelkiállapotban fogant Lamartine-költemény már az Harmonies-*zongoradarab* komponálásakor könnyen visszhangra találhatott Lisztben.

A külső és belső érvek alapján tehát indokoltnak látszik, hogy a Tristis est anima mea szimfóniatétel hátterében Lamartine költeményére, valamint az Harmonies-zongoradarabra és -ciklusra asszociáljunk. A két mű akkor kerülhetett egymással szoros kapcsolatba, amikor Liszt felfedezte az 1. Magyar Dal és az inga-motívum lényegi azonosságát. Ez valószínűleg csak 1850 táján történt, a Tristis-cím létezése a Ce qu'on entend-vázlatkönyv sorozattervében már ennek jele. Az inga-motívum ugyan már feltűnik a Lichnowsky-vázlatkönyv National Ungarische Symphonie-tervénél is, de semmi jele nincs annak, hogy az ekkor már makámként számon tartott Harmonies-motívumot a szimfóniabelivel Liszt már azonosította volna.

Hogy az 1. Magyar Dal témája és az Harmonies-beli inga-képlet azonosságának felismerése mennyiben hatott ki a Symphonie révolutionnaire egészének koncepciójára, azt nem ítélhetjük meg. Az viszont bizonyos, hogy az Harmonies-ciklusra nézve koncepcionális jelentőségű volt. Miután az inga-motívum az 1. Magyar Dal révén „nemzetiségileg" is meghatározott lett, a Funérailles a maga magyar vonatkozásaival is, nemcsak Chopin — Mickiewicz — Lamennais révén válhatott a ciklus szerves részévé. A zeneszerző életét már két évtizede naplónál pontosabban követő két zenei alapképlet, a crux és az inga 1853-ban az Harmonies poétiques-zongoraciklus befejezésekor tehát úgy állítja elénk Lisztet, mint keresztényt és magyart.

## *JEGYZETEK*

[1] L. Ramann: Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. I. Bd. Leipzig 1880. 143—150.

[2] L. Ramann id. mű IV. Bd. Leipzig 1887. 299—304.

[3] R. Charnin-Mueller papírológiai adata: „([*ca.* 1853—56] 365×275 mm; barnás papír, rasztrállal vonalazott, 22 vonalrendszer, 8 mm rasztrál) In: Liszt's 'Tasso' Sketchbook: Studies in Sources and Revisions. New York 1986. 381.

[4] „... Die *Form* der Funeralien wurzelt im dreiteiligen Lied und steht zwischen diesem und den kleineren der symphonischen Dichtungen. Insbesondere zeigen sich die 'Funérailles' der 'Héroïde funèbre' form- und geisterverwandt..." „... (A Funérailles *formailag* a háromtagú dalformában gyökerezik, és eközött és a kisebb szimfónikus költemények között áll. Különösen az 'Héroïde funèbre' és a 'Funérailles' között mutatkozik formai és szellemi rokonság...")
In: L. Ramann: Liszt-Pädagogium. Klavier-Kompositionen Franz Liszt's. II. Serie Leipzig 1901. 3.

[5] Fragezettel Ramann—Liszt's No. 9 [November] 1875. In: L. Ramann: Lisztiana. Hrsg. von A. Seidl. Mainz 1983. 394.

[6] W. Jerger: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884—1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich. Regensburg 1975. 61.

[7] L. Ramann: Liszt-Pädagogium... 3.

[8] C. Dahlhaus. Nationalismus und Universalität. Im: Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1980. 29—34.

[9] „... Hier, je suis allée au cour de Mickiewicz avec M. de G[irardin] (...); je me suis trouvée à côté de M^me^ Sand et de Chopin..." „... tegnap elmentem Mickiewicz előadására G[irardin] úrral (...); Sand asszony és Chopin mellett ültem ott..."
1841. január 6. In: D. Ollivier: Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult. Paris 1934. II. 99.

[10] D. Ollivier id. mű. II. 70.

[11] La Mara: Franz Liszt's Briefe. IV. Bd. Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Leipzig 1900. 260.

[12] R. Charnin-Mueller id. munkájában közli a WRgs B20 listáját (142. o.) és papírológiai érvek alapján 1848—49-re datálja a kottapapírt: „259×330 mm; szürkés-kék, rasztrállal vonalazott, 20 vonalrendszer; 6 mm rasztrál" (376. o.).

[13] „...Au milieu de ces conseils énergiques et simples donnés à ses compatriotes, il y a bon nombre de sévères paroles qui tombent de la bouche du poète sur l'étranger, sur nous autres Français aussi, accoutumés à plus de louanges. Ces mots d'*étranger*, d'*ennemi*, d'*idolâtre*, synonymes pour le poète, s'appliquent également à nous, qui avons à notre belle mission de la guerre générale pour la cause des peuples..." („Honfitársainak adott energikus és egyszerű tanácsai között van szép számmal olyan szigorú szó is, amelyeket a költő a külföldire értve ejtett ki a száján, köztük ránk franciákra is vonatkoztatva, akik inkább dicsérethez vagyunk szokva. Az olyan szavak, mint *idegen, ellenség, bálványimádó*, amelyek szinonímák a költő számára, ránk szintén vonatkoznak, akik a nép ügyéért folytatott általános harc szép misszióját nem vállaltuk...")

Ch.-A. de Sainte-Beuve: „Adam Mickiewicz: Le Livre des Pèlerins Polonnais" In: Premiers lundis II. 8 juillet 1833. Paris 1874—75. 232.

[14] F. de Lamennais: Correspondance générale. Textes réunis, classés et annotés par L. Le Guillou. Librairie A. Colin 1974. Tome V. juillet 1831—33. 384.

[15] F. de Lamennais: Correpondance générale... V. 395 [kiemelés tőlem]

[16] A. Mickiewicz: Actes de la Nation polonaise et des Pèlerins polonais. Trad. par T. Sopliça. Paris 1859. 75.

[17] D. Ollivier: Correspondance... II. 39.

[18] Kroó György adata. In: Az első Zarándokév. Budapest 1986. 53.

[19] „...Úgy vélem, hogy az *Impressions et poésies* két egymással ellentétes elképzelés csataterévé vált. A fő elképzelés természetesen a svájci tájak ábrázolásáé volt. Ez, amit valószínűleg egy 1835 végi Lamartine-levél inspirált, az *Album d'un voyageur* egészének jellegét határozta meg. De 1837 őszén, miközben Liszt az *Impressions et poésies*-n dolgozott, ehhez nyilvánvalóan egy másik elgondolás társult, ti. a Lamennais-i liberalizmus és a művészet szféráinak szimbolikus kibékítése..." A. Main: „Liszt's Lyon" 19th Century Music. Vol. IV. No. 3. (1981) 241.

[20] Kroó Gy. id. mű.

[21] Kroó Gy. id. mű. 57—60., 68—72.

[22] Kroó György kimutatta, hogy az Années de Pélerinage-beli előszót, amely legkésőbb 1839-től, Liszt római tartózkodása óta kellett, hogy létezzen, a „régi alcím helyett fogalmazta Liszt, mintegy költői parafrázisként". Innen datálható az új cím 1839-re. Id. mű. 58.

[23] Vte Fleuriot de Langle: „Joseph Delorme et la Comtesse Marie" Revue de France 15 décembre 1930. 705. Idézi: J. Vier: La Comtesse d'Agoult et son temps. II. Tome 3e partie. Paris 1959. 13—14. „Petit Boudoir auguste" Sainte-Beuve szonettjének címe.

[24] Liszt 1838. január 31-én írja Adolphe Pictet-nek: "...un petit volume intitulé Impressions et Poésies, que je viens d'achever..." („...egy Impressions et Poésies-című kis kötet az, amivel végeztem..."
In: R. Bory: Une Retraite romantique en Suisse. [2]Paris 1930. 132.

[25] A. de Lamartine: Oeuvres Poétiques Complètes. Édition présentée, établie et annotée par M.-F. Guyard. Paris 1963. 1846.

[26] Mivel e Miserere nem szerepel a két Palestrina-összkiadás egyikében sem, könnyen lehet, hogy kiadója pusztán üzleti fogásból jelentette meg az ő neve alatt.

[27] A. Main meggyőzően érvelt amellett, hogy az Album d'un voyageur komponálására Lisztnek Lamartine 1835. november 1-jén írott levele adott ösztönzést. In: „Liszt and Lamartine. Two early letters". Liszt Studien. Bd. 2. Eisenstadt 1978. 137—139.

[28] La Mara: id. mű. Bd. I. Von Paris bis Rom. Leipzig 1893. 106—107.

[29] A három nappal korábban, 1852. április 16-án Carl Reineckéhez írott levelében például így fogalmaz: „...je compte que dans le courant de cet été encore paraîtront successivement et les 12 grandes Etudes *(Edition définitive)* et les *Harmonies poétiques et religieuses:* et en décembre ou Janvier prochain, les 'Années de Pélerinage, Suite de Compositions pour le Piano' — et la collection complète de mes Rhapsodies hongroises..." [„...úgy számítom, hogy még a nyár folyamán megjelenik majd egymás után a 12 nagy Etűd is *(Végleges kiadás)* és az *Harmonies poétiques et religieuses* is: decemberben vagy a jövő januárban pedig az 'Années de Pélerinage, Suite de Compositions pour le Piano' — és Magyar rapszódiáim teljes gyűjteménye is...")
In: La Mara: id. mű. Bd. I. 105.

[30] A. Main: „Liszt's Lyon"... 242.

[31] A Premier Chant des Industriels-t közli és történetét ismerteti Ralph P. Locke Music, Musicians and the Saint-Simonians-című munkájában (The University of Chicago 1986). A darab kapcsolata Liszt Lyonjával azonban elkerüli figyelmét.

[32] Liszt 1851. június 22-én az Harmonies kiadójának, Kistnernek még 9 tételes műről ír: „Sind Sie wirklich noch willens des Band *Harmonies* (9 Nummern im ganzen) herauszugeben: ...ich befürchten muss dass dies Werk keinen guten Verlagsartikel abgeben wird, (...) Das Manuscript ist bereits gänzlich fertig..." („...Valóban szándékában áll az *Harmonies*-kötet (9 tétel összesen) kiadása?... tartanom kell tőle, hogy ez a mű nem lesz nagy hasznot hozó áru. (...) A kézirat már szinte teljesen kész...")
[Kiadatlan; Sotheby's Catalogue 1992. 513.] Mivel Liszt 1851. május 10-i levelében Carolyne-nal tudatta, hogy „j'ai aussi presque achevé les deux *Harmonies* Nos 7 et 8 'Tombez, larmes silencieuses!' et le 'Miserere'" („majdnem befejeztem továbbá a 7. és a 8. két *Harmonies*-t is, a 'Tombez, larmes silencieuses!-t és a 'Miserere'-t") (La Mara: id. mű. Bd. IV. Leipzig 1900. 113.), a hercegnőnek ajánlott kötet zárótétele zenei és tartalmi szempontok alapján sem lehet más, mint a Cantique d'amour.

[33] Ezt Liszt 1870. szeptember 28-án kelt, a hercegnőhöz szóló levele tanúsítja, amelyet Szekszárdról írt: „...Son Excellence m'a fait l'insigne honneur de réciter en entier et par coeur, en guise de toast — la belle poésie que Vörösmarty m'a adressée en 1840, à laquelle je crois avoir un peu répondu par la *Hungaria*, les *Funérailles* et d'autres opuscules..." („...Őméltósága [Horváth igazságügyminiszter] iránt való különleges tisztelete jeléül pohárköszöntőként elszavalta fejből, egészen végig azt a szép költeményt, amelyet Vörösmarty intézett hozzám 1840-ben, amelyre azt hiszem, némileg válaszoltam a *Hungáriával*, a *Funérailles*-jal és más kisebb művekkel...")
La Mara: id. mű. Bd. VI. Leipzig 1902. 266.

[34] D. Torkewitz: Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. In: Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 10. München—Salzburg 1978. 52—81. Az 1835-ben publikált Harmonies-zongoradarab elemzése.

[35] Lamartine par lui-même. Livre 4me XLIV

[36] C.-A. Sainte-Beuve: „A. de Lamartine: Harmonies poétiques et religieuses. 16 juin 1830." Premiers lundis. Tome I. Paris 1875. 325

[37] Liszt 1835. július 28-án Genfben keltezett, édesanyjához szóló levelében, amelyben számos könyve megküldését kéri, Bernardin de Saint-Pierre két kötetét is említi „édition compacte" megjelöléssel. Ez valószínűleg azonos az életmű Aimé Martin-féle kétkötetes kompakt kiadásával. E kiadás „különlegessége", mint arra Maurice Souriau figyelmeztetett, hogy Aimé Martin több helyen is módosította az eredeti szöveget, ami ha mást nem, legalább az író stílusát érintette. (L: M. Souriau: Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscripts. Paris 1905.) Eszerint Liszt, legalábbis ekkortájt nem a hiteles szöveget ismerte.

[38] A. de Lamartine: Oeuvres Poétiques Complètes... 1859.

*DOMOKOS ZSUZSA:*

# *MONOLÓG VAGY ÁRIA — IGOR HERCEG ÁRIÁJÁNAK KORÁBBI VÁLTOZATA BOROGYIN OPERÁJÁBAN*

Egy mű vagy zenei részlet korábbi változatának megismerése mindig sok értékes információt nyújt a kompozíció és a zeneszerző stílusa iránti érdeklődőknek, általában közelebb visz a végleges változat megértéséhez, miközben bepillantást nyújt az alkotói folyamat fejlődésébe. Igor herceg áriájának korábbi változata Borogyin *Igor herceg* című operájának második felvonásából azonban nemcsak a mű keletkezéstörténete felől közelítve érdekes dokumentum, hanem mint befejezett, önnálló zárt szám, a koncertrepertoárban is sikerre tarthatna számot. Jelen tanulmány legfőbb célja, hogy a Magyarországon eddig még nem publikált Igor-áriát hozzáférhetővé tegye a magyar muzsikusok számára is. Ez a korábbi ária, amelyet jellege után megkülönböztetésül ezután monológnak fogunk nevezni, az ismert b-moll áriával szemben cisz-moll hangnemű, ezenkívül zenei anyagában és a főhős bemutatásában is teljesen eltér a későbbi változattól. Autográfja N. Findejzen kéziratos másolatában található meg a leningrádi Szaltikov-Scsedrin Könyvtárban.[1] Nyomtatásban is megjelent a *Szovjetszkaja Muzika* 1950-es évfolyamának mellékleteként, de az autográfmásolattal összehasonlítva kiderült, hogy a két zenei anyag nem fedi teljesen egymást. A monológ közepén található, az autográfban szereplő 14 ütem hangszeres közjáték kimaradt a nyomtatott verzióból. Míg nem kerül elő az autográfmásolatnál hitelesebb elsőrendű forrás, amely igazolja ezt az elhagyást, a monológ zenei anyagának ismertetésénél ezt a kézírásos másolatot vesszük alapul.

A tanulmány első részében szeretnénk bemutatni a monológot a hozzá tartozó történeti adatokkal és egy rövid elemzéssel együtt, a második részben pedig a monológ sajátos szerepét szeretnénk felvázolni a Borogyin-életműben, az Ötök zeneszerzőinek kortárs operáival kölcsönhatásban.

Igor herceg alakjának megformálása sok gondot okozott Borogyinnak; s bár a cisz-moll monológ és a b-moll ária születésének időbeli sorrendje egy pillanatig sem kétséges, a komponálás folyamata mégis tartogat az elemző számára néhány nyitott kérdést. Borogyin 1875. szeptember 26-i levelében bizonyíthatóan a monológ fogadtatásáról számol be feleségének[2].

> „A legkisebb tetszést »Igorom« aratta, mindenki sajnálkozott az árnyak [zenéje] miatt, mivel az az új szövegkörnyezetben teljesen más jelleget kapott a zene kárára, amely az »árnyakban« sokkal hatásosabb és helyénvalóbb volt."

Az »árnyak«, amelyre Borogyin utal, egy jelenet a *Mlada* című opera-balett IV. felvonásából. Az ősszláv hercegek szellemei megjelennek Jaromirnak, és felhívják, hogy álljon bosszút Mlada haláláért.

A jelenet fő zenei gondolatát használja fel Borogyin ismét az Igor-monológban, később pedig a Prológ napfogyatkozás-jelenetében. Valószínű, a zeneszerző maga is elvetette az 1875-ben elkészült változatot, mivel 1879. július 1-én az opera frissen komponált számainak felsorolása után a következőket írja levelében[3]: „... maga Igor még mindig nincs meg."

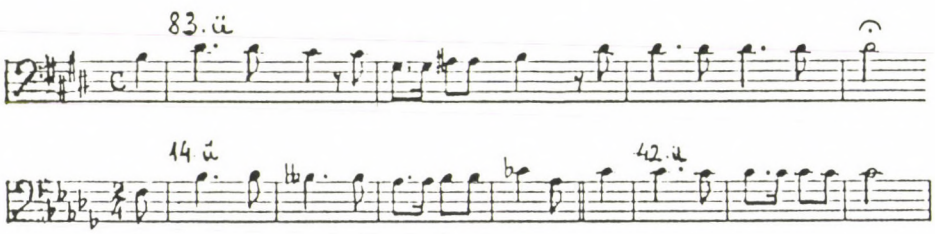
Az Igor-áriához kapcsolódó legközelebbi adatok 1881 őszéről származnak. A szeptember 25-i keltezésű, Balakirevhez szóló levél hátlapján az Igor-ária nyomtatott változatának

(b-moll) szövegrészlete olvasható. Ennek alapján feltételezi Szergej Gyianyin, hogy a b-moll ária 1881 őszén keletkezett.[4] Álláspontját megerősíti egy másik levél, amelyet Marek Bobeth idéz.[5] Borogyin 1881. október 27-én, az Orvosi Akadémiához címzett levelének hátlapján az I. felvonás finaléjához és Igor herceg áriájához írt vázlatokat. Ezek között vannak olyan vázlatok, amelyek kizárólagosan a b-moll áriához tartoznak, de vannak olyanok is, amelyek a monológ, és a b-moll ária részleteit egyaránt tartalmazzák. További három szövegforrás — amelyeket szintén Bobethtől idézünk[6] —, megerősíti azt a feltevést, hogy Borogyint ismét foglalkoztatta a korábbi változat is:

a) — egy 1881-ből származó hatlapos füzetben mindkét verzió szövege szerepel,
b) — Bobeth 1883-ra datálja azt a lapot, amelyen a monológ első sorának variánsa szerepel: „Miért nem estem el elpusztított seregemmel?",
c) — egy, az 1880-as évek elejéről származó lapon a későbbi, b-moll ária szövegvázlata olvasható.

Az sem lehetetlen, hogy az Igor-áriának volt, vagy voltak általunk nem ismert, közbeeső változatai. Feltételezhető, hogy az ária ma ismert, b-moll változata a Prológ komponálása idején (1881—1883) alakult ki, hiszen ekkor találta meg végleges helyét az „árnyak zenéje", és Igor herceg személyiségformálásában is meghatározó szerepe van a hadba induló vezér első fellépésének.

Az általunk ismert két változat szövegileg, zeneileg és felépítésében is teljesen eltér egymástól. A két szám között mindössze egy összekötő elem található: egy pontozott ritmusképlet által meghatározott dallamfordulat, amely valószínűleg kezdettől fogva olyan erősen Igor egyéniségéhez fűződött, hogy az újrakomponálás után is a zenei anyag jellemzője maradt[7]. *1. kottapélda:* Igor herceg áriájának közös motívuma a cisz-moll és a b-moll verzióban:




A monológ szövege két fő gondolatkör szerint tagolódik: kezdetben a herceg önváddal küszködik, amiért seregét pusztulásba vezette, majd sorra felszólítja a hercegeket, hogy fogjanak össze Oroszország védelmében, és mentsék meg az ellenségtől. Az utóbbi szövegrészletben Borogyin az „Igor-énekből", „Szvjatoszlav arany szavából" idéz.[8]

„Miért nem estem el a harc mezején, miért nem buktam el a küzdelemben seregemmel a druzsina élén, halál, miért nem zártad le szemem?

Csendesen feküdnék a Kajala homokpartján elpusztult seregemmel. Nincs az ember számára kínzóbb gyötrelem, mint saját szégyenét megélni, és fogságban tengetni életét szégyenteljesen, s közben tudni, hogy mindennek okozója saját maga.

Ez a halálnál is nagyobb kín, igen, fogságom rosszabb a végemnél.

IGOR HERCEG CISZ-MOLL ÁRIÁJÁNAK SZERKEZETE

| ÜTEM | 1-16 | 17-18 | 19-28 29-36 | 37-46 | 47-61 | 62-68 | 69-83 | 84-87 | 88-98 99-1o2 | 1o3-113 114-117 | 118-128 129-132 | 133-143 144-147 | 148-166 | 167-173 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| zenei anyag | A | rec. | /B/→utótag | rec. | A | C | A | rec. | B c | B c | B c | B c | rec. | C |
| hang-nem | →cisz | cisz | g-g-esz-B | gisz- | cisz- | cisz | cisz | disz | H-d c | Aisz-d g | Gisz-d esz | C-d cisz | gisz-cisz | cisz |

hangszeres bevezetés, ill. közjáték

c=C diminuálva

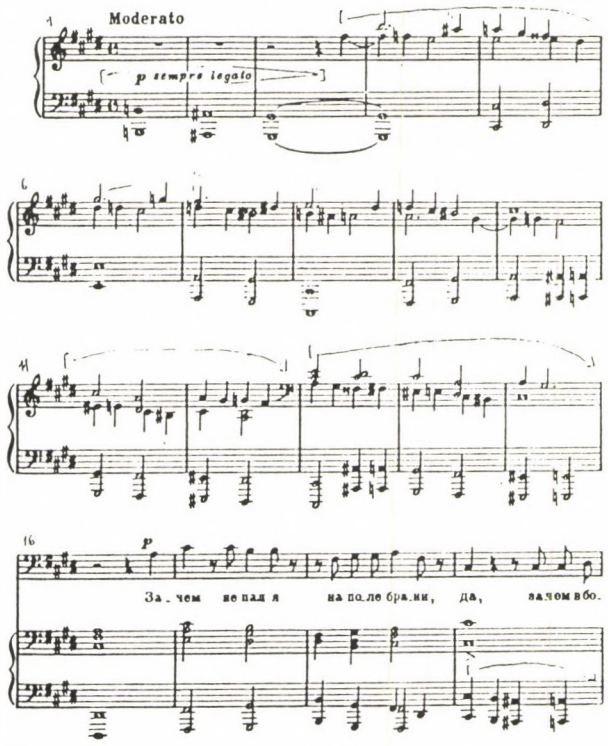
IGOR HERCEG ÁRIÁJA, I. VÁLTOZAT (1875)

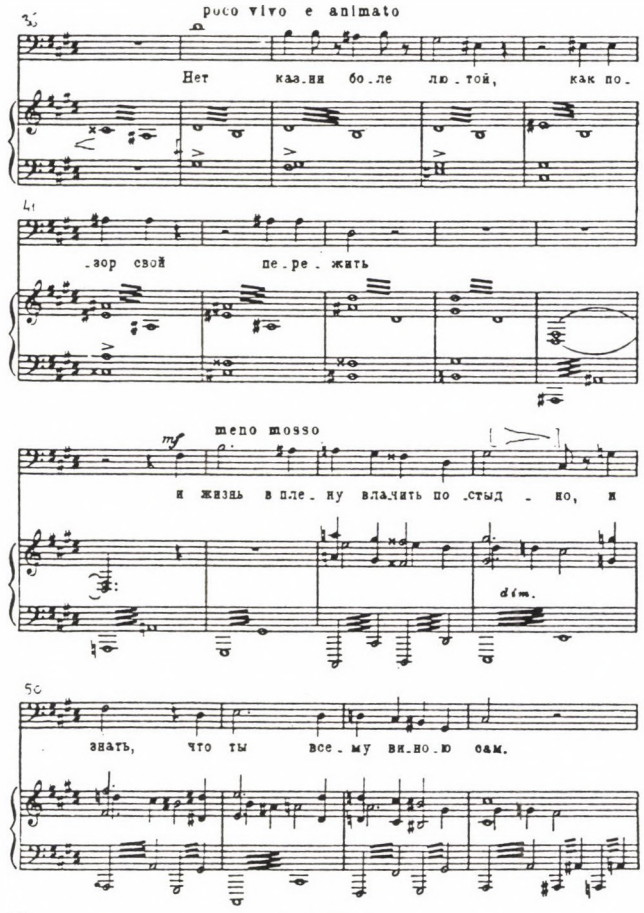
(A Szovjetszkaja Muzika 1950-es melléklete és az autográf másolat alapján)

# АРИЯ ИГОРЯ

(Первая редакция)

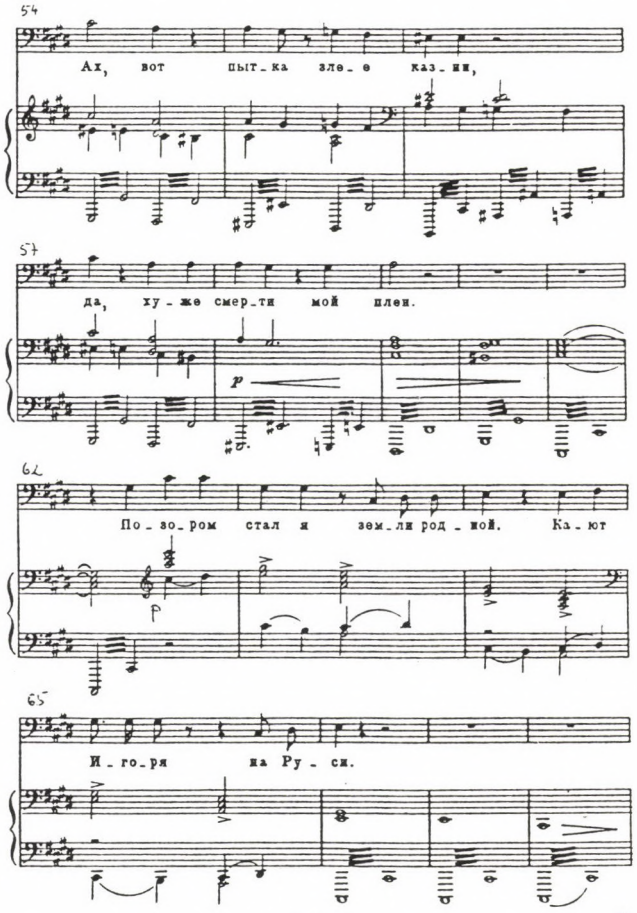
А. П. БОРОДИН



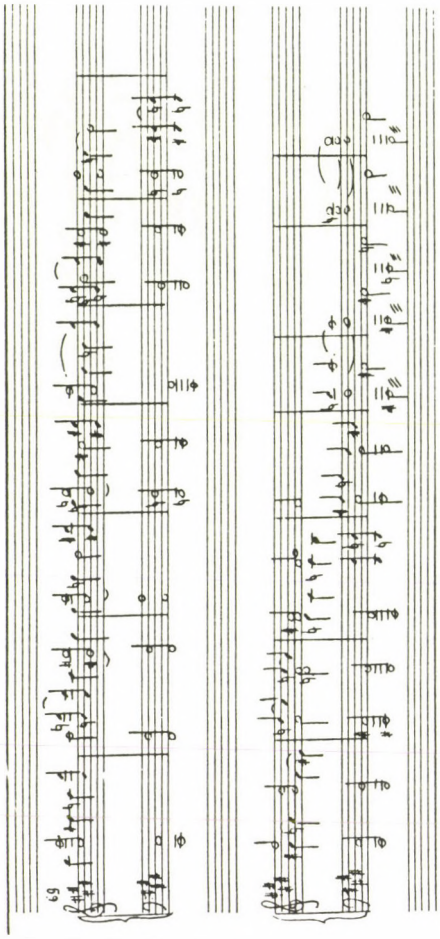


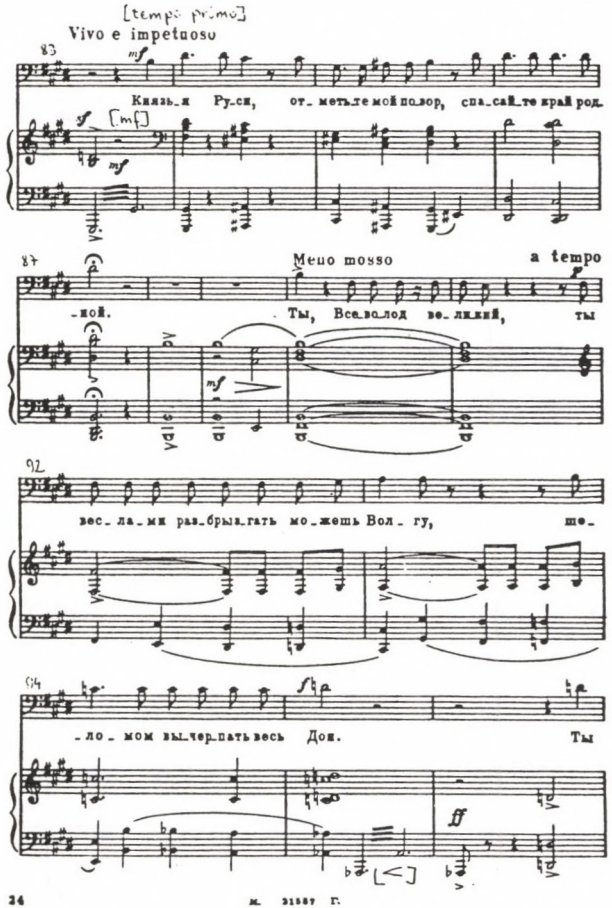



м. 21587 г.

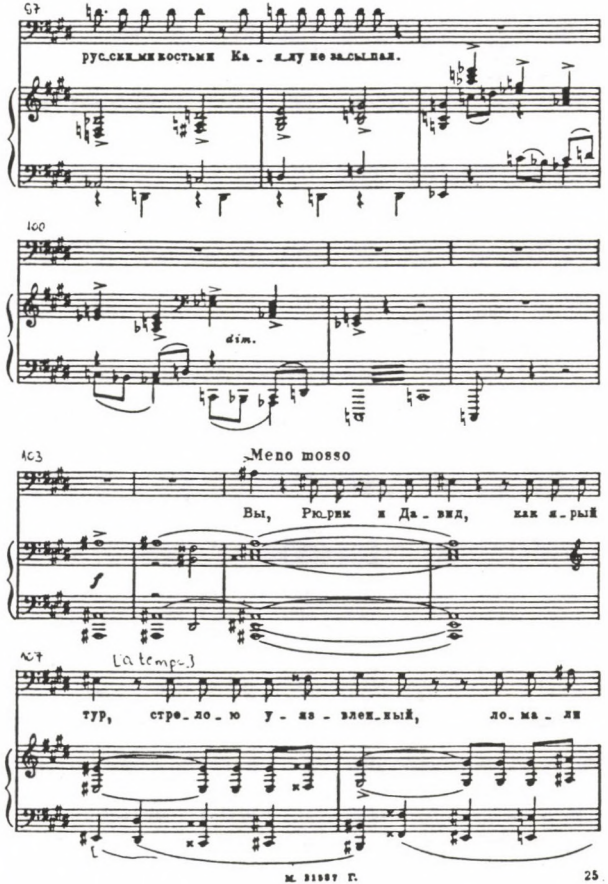


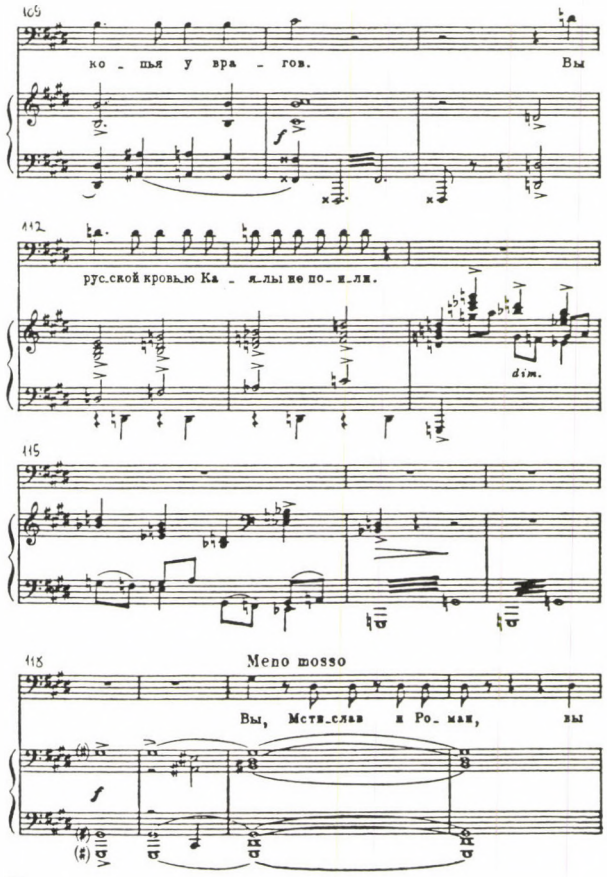

м. 21587 г.



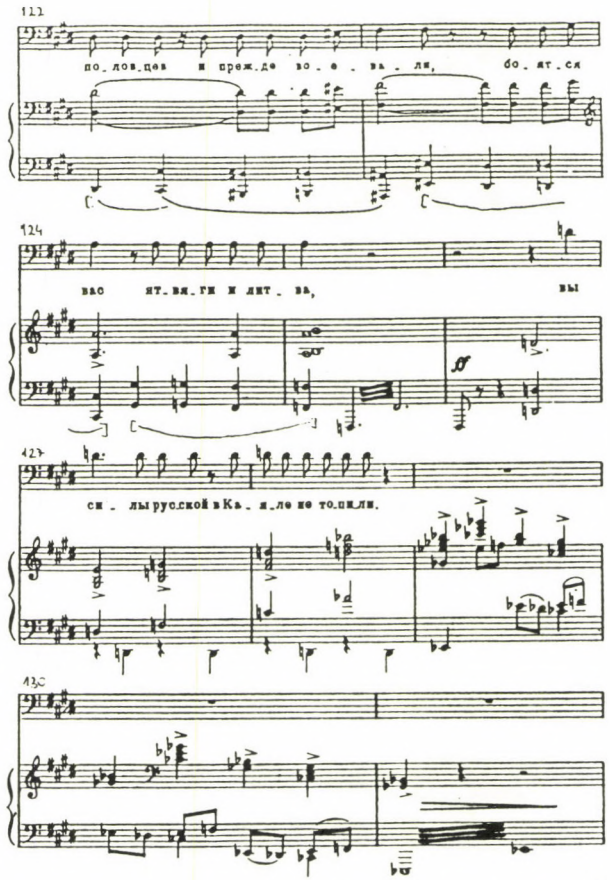

[tempo primo]
Vivo e impetuoso
83
mf
Князь_и Ру_си, от_метьте мой позор, спа_сай_те край род_
[mf]
87
Meno mosso
a tempo
-ной. Ты, Все_во_лод ве_ликий, ты
92
вес_ла_ми раз_брызгать мо_жешь Вол_гу, ше_
94
-ло_мом вы_чер_пать весь Дон. Ты
ff




97
русскими костьми Ка_ялу не засыпал.
100
dim.
Meno mosso
103
Вы, Рюрик и Да_вид, как и_рый
107
[a tempo]
тур, стре_ло_ю у_яз_вленный, ло_ма_ли


105
ко_шья у вра_гов. Вы
112
рус.ской кровью Ка_лы не по_ли.
dim.
115
118
Meno mosso
Вы, Мстя_слав и Ро_ман, вы



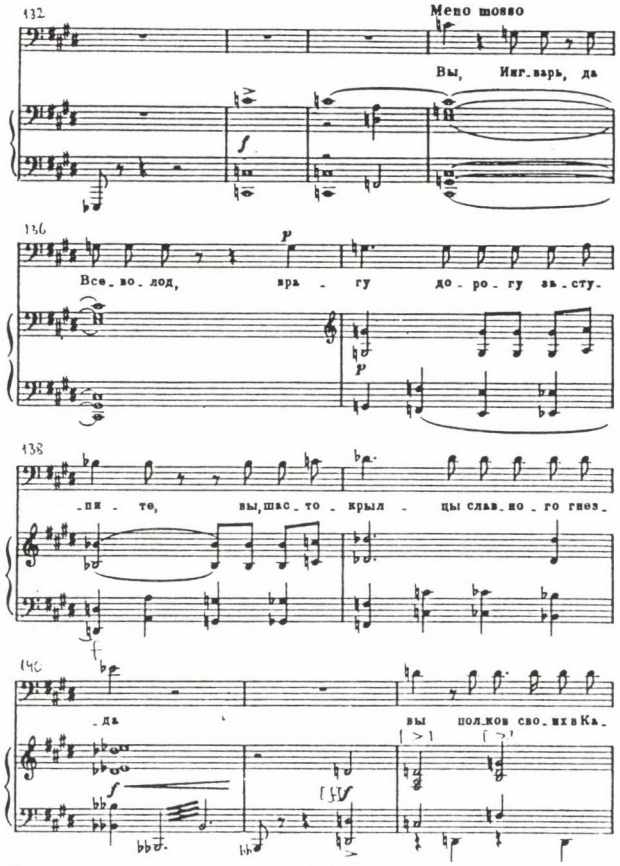

122
по_лов_цев и преж_де во_е_ва_ли, бо_ят_ся
124
вас ят_ви_ги и лит_ва, вы
127
сы_лы рус.ской в Ка_я_ле не то_пи_ли.
130

132

Meno mosso

Вы, Инг_варь, да

136



Все_во_лод, вра - гу до_ро_гу за_сту_

138

_пи - те, вы, шас_то - крыл - цы слав_но_го гнез_

140

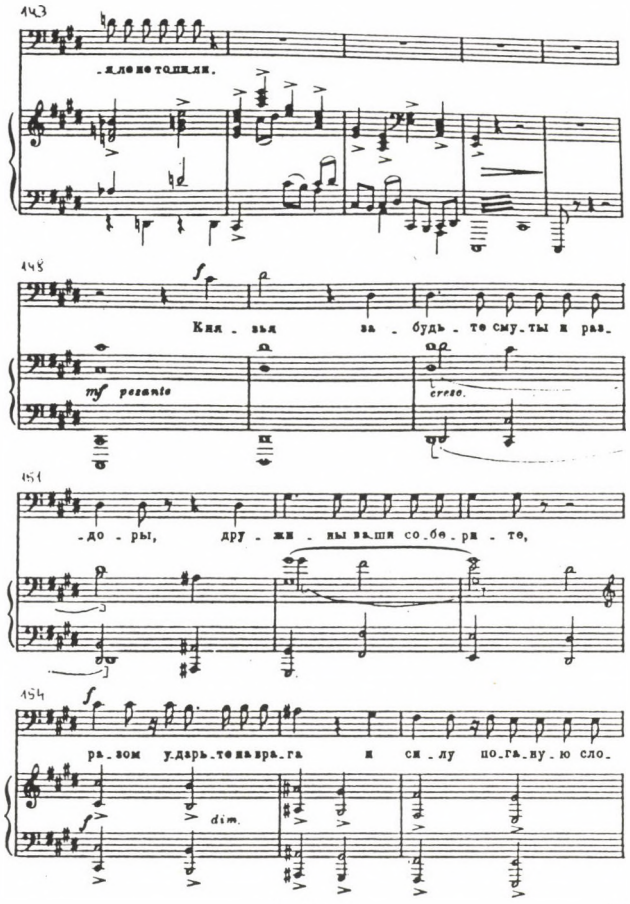
_да вы пол_ков сво_их в Ка_



143

_я_ле не то_пи_ли.

148



Кня - зья за - будь - те сму_ты и раз_

mf pesante

cresc.

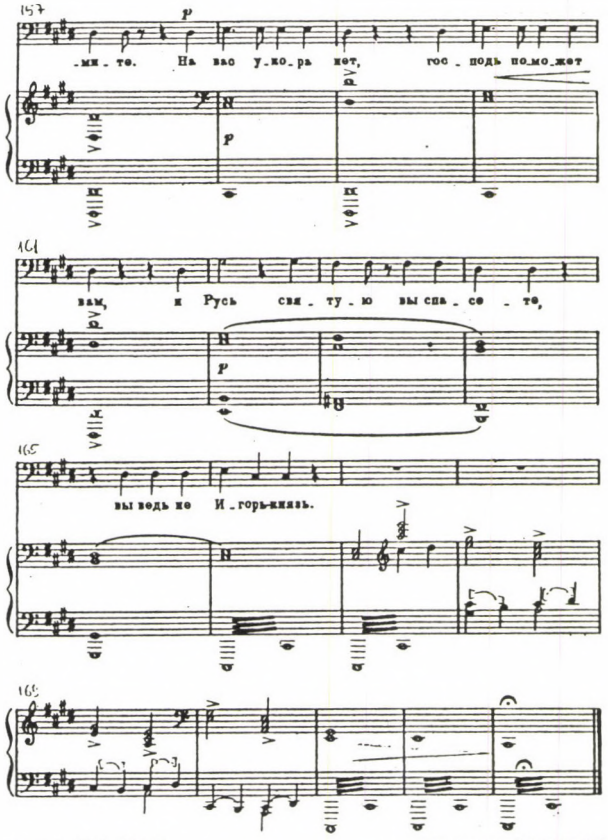
151

_до - ры, дру - жи - ны ва_ши со_бе_ри - те,

154

ра_зом у_дарь_те на вра_га и си_лу по_га_ну_ю сло_

dim.




Редактор М. В. КОВАЛЬ Техн. редактор Е. А. ЧЕБЫШЕВА
Адрес редакции: Москва-47, 3-я Миусская, д. 5/6. Тел. Д. 1-67-85.
Подп. к печ. 8/XII 1950 г. А08428. Тир. 2670 экз. Форм. бум. 82 x 110 1/16 д. л. 1 бум. л. — 3,28 печ. л.
Типо-литография МУЗГИЗа Москва, Щипок, 18. Заказ 2120 М 21587 Г.

Szülőföldem szégyenévé váltam. Vádolják Igort orosz földön.

Oroszország hercegei, mossátok le szégyenem, mentsétek meg hazánkat!

Nagy fejedelem, Vszevolod! Te evezőkkel kiloccsantod a Volgát, s ki tudod merni sisakokkal a Dont! Te nem hintetted el a Kajalát orosz csontokkal.

Rurik és Dávid! Mint nyíllal megsebzett bősz bölény, törjétek szét az ellenség kopjáit! Ti nem öntöztétek meg orosz vérrel a Kajalát.

Msztyiszlav és Roman! Ti már korábban is küzdöttetek a polovecek ellen, félnek benneteket a jatvjágok és litvánok. Ti nem fojtottátok a Kajalába az oroszok erejét.

Ingvar és Vszevolod! Álljátok el az ellenség útját, ti a híres fészek hatszárnyú sólymai! Ti nem fullasztottátok seregeteket a Kajalába.

Hercegek, feledjétek el a viszálykodást, civakodást, gyűjtsétek össze druzsinátokat, egy csapással terítsétek le az ellenséget, és törjétek meg a rossz erejét! Benneteket nem terhel önvád, az Isten segít rajtatok, és megmentitek szent Oroszországot, hisz ti nem vagytok Igor herceg!"

A monológ végig sötét tónusú, tragikus hangvételben marad. Expresszivitását elsősorban a harmóniai fordulatok teremtik meg.

A belső nyugtalanságot a kezdő téma kromatikája, a szűkített hármashangzatot körülíró szekvencialánc ismétlődései (először 20—23. ü.), alatta az 1:2-es distancia-skála hangjaiból építkező kíséret, és a bővített hármashangzatot létrehozó váltások (24—25., 28—29. ü.) fejezik ki. A nyugvópontokat a fél- és egészértékű akkordok modális fordulatai, kifejezésük szikár egyszerűsége hozza létre. A monológ rendkívül érzékeny, árnyalatokban gazdag zene, csak nagyon összefogott, expresszív előadás tudja életre kelteni. Az egyik legszebb fordulat a 36—37. ütemben a g-moll—gisz-moll váltás, amely hirtelen más szférába emeli a hallgatót.

A monológ három, *ellentétes irányú,* fő zenei gondolat egymást követő ismétlődéséből épül fel (l. a mellékelt ábrát: A, B, C-vel jelölve, 301.old.). A kezdő téma kromatikusan ereszkedik, az „árnyak zenéje" kistercenként emelkedik, a záróformula ismét tercenként lép le.

A monológ szerkezete követi a szöveg kettős felosztását: a második rész (a különböző hercegekhez forduló felhívás) előtt kis változtatással visszatér a nyitó hangszeres bevezetés (69. ü.) A kétrészességet Borogyin az egyes részek harmóniai lekerekítettségével is alátámasztja: mindkét részt cisz-moll keretezi. A monológ összes témája a „Mladából" származik, ebből a B, C téma az „árnyak jelenéséből". Az „árnyak jelenésének" kissé misztikus, borzongató légkörét a „B" téma teremti meg, különösen az ária második felében, ahol a téma alakja pontosan megegyezik a „Mladáéval". Ez a rész a szövegben Igor önvádjának felel meg, amiért serege elpusztult a Kajala mentén (92. ü.). A fokozás utáni refrénben egy D orgonapont felett négy akkord tér vissza, mindig más sorrendben: egy D-re, E-re, G-re, B-re épülő domináns szeptimakkord, vagy ha d-moll tonalitásban fejezzük ki:

$$I^{7}_{\#} - II^{6}_{2}4\# - IV^{6\flat}_{3}4 - VI^{6}_{5\flat}.$$

A részlet jellemző példa Borogyin abszolút magassághoz fűződő zenei gondolataira, az akkordsor mind a „Mladában", (alaphangnem: d—g), mind az Igor-monológban (alaphangnem: cisz), mind a Prológ napfogyatkozás-jelenetében (alaphangnem: g) egyformán D orgonapont fölé épül, és ugyanazokat az akkordokat ismétli.

A kortársaknak igazuk volt abban, hogy a téma szuggesztivitása, disszonanciáinak érvényesülése teljes mértékben tömbszerű felrakásban, nagy apparátus előadásában valósul meg. Így nagyszerűen illik a napfogyatkozás baljós előjeléhez végleges helyén, a Prológban, ahol ismét tablószerűen szólal meg. Borogyin a Prológ számára nem a „Mlada"kórusjelenetét veszi át, hanem az Igor-monológ zenéjét. A napfogyatkozás-jelenetben azok az új zenei ötletek is megtalálhatók, amelyek elsőként a cisz-moll áriában jelentek meg: a bővített hármashangzat, és a két harmónia váltakozása, amely a monológban először a 29. ütemben fordul elő. Nő a tritonus szerepe is: a g—cisz tritonuskapcsolást kétszeri megszólaltatással hangsúlyozza a zeneszerző. A „Mlada"-jelenet nyitott hangnemiségével szemben a napfogyatkozás zenéje g-moll tonalitás köré rendeződik.

A monológ szövegére visszatekintve teljesen más jellem rajzolódik ki Igor hercegről az olvasó előtt, mint ami általánosan ismert. Tulajdonképpen a történelmi valóság, amelyet Borogyin természetesen ismert, ezt a fajta karakterábrázolást teljes mértékben igazolja.[9] 1185-ben Igor Szvjatoszlavics hűbérura, Szvjatoszlav kijevi nagyfejedelem tudta és beleegyezése nélkül, külön vállalkozásként indult hadba a polovecek ellen. Az utókor ezért okolta vereségét könnyelműségével és dicsőségvágyával. Sztaszov szcenáriumában ebből adódóan szintén nem egyértelműen hős.

A cisz-moll monológ szövege ebbe a gondolatkörbe illeszkedik: inkább a herceg lelkiállapotát érzékelteti az adott pillanatban, mintsem egy teljes portrét festene róla. A portrészerűség jobban jellemző a b-moll áriára, ahol a herceg érzelmi kötődéseit, gondolatait különböző témák fejezik ki. Emellett Igor alakja idealizálttá válik, az orosz hősök jellemző típusát személyesíti meg.

Ez azonban nem áll ellentétben az Igor-ének szellemével, ahol az összes herceg jellemzése idealizált. Mivel a történelmi pillanat a hercegek összefogását kívánja meg, az Igor-ének szerzője azokat a tulajdonságaikat emeli ki, amelyek alapján tőlük reméli a haza védelmét: a harci vitézséget és a politikai hatalmat.

„Az Igor-ének költője annyiban idealizálta a hercegeket, amenyiben az » Orosz hazát « képviselik, — írja A. Peretz — és elhallgatja azokat a politikai lépéseket, amikor a nemzeti érdekkel szemben léptek fel."[10]

Igor herceg jellemének megformálásával kapcsolatban írja A. Dmitrijev, hogy Borogyin a különböző krónikák leírása alapján Igor személyiségéhez olyan tulajdonságokat, eseményeket társított, amelyek a valóságban más hercegek (pl. Nagy Szvjatoszlav) jellemrajzához, életéhez tartoztak.[11] Az opera végső formájában a herceg első megjelenése a Prológban hősi magatartást tükröz: az orosz nép vezére a haza megmentéséért indul harcba, — nem saját dicsőségéért —, a patetikus hangvétel a hazafiasságot, a megrendíthetetlen kötelességtudatot emeli ki, amitől a baljós előjel sem tántoríthat el. Ami pedig az áriában gyökeresen eltér a monológ karakterábrázolásától, az az, hogy itt egy tetterős, harcrakész vezér lép színre, aki nem mástól várja a segítséget, hanem maga akarja „szégyenét lemosni". Így veresége tragikus, s bár magát okolja a történtekért, b-moll áriájában minden szava mögött érezhető az a nagyság, amely színpadon elsőként Ivan Szuszanyin alakjában testesült meg a ma is játszott orosz operairodalomban.

*

Az Igor-monológ elsődlegesen feszültségekre épülő expresszivitása, a kíséret puritán letétje, az énekszólam töretlenül deklamációs stílusa ritka jelenség Borogyin életművében. Ha azonban ezt a stílusválasztást nemcsak a Borogyin-oeuvre fényében vizsgáljuk, hanem az Ötök zeneszerzőinek kortárs operái tükrében is, akkor az Igor-monológ és megfelelője, a Jaroszlavna-arioso első változatának sajátos jellege természetesen simul be az orosz opera

fejlődésének folyamatába, és a hasonló stílusú monológokkal együtt értékes kordokumentumot képvisel az orosz opera történetében. az 1875-ben készült Igor-monológ tulajdonképpen már egy késői zenei megnyilvánulása annak az eszmének, amelyet az Ötök tagjai nagyrészt az 1860-as évek második felétől vallottak, és különösen 1868—69 táján, Alekszandr Dargomizsszkij közvetlen hatásától ösztönözve igyekeztek műveikben érvényre juttatni.

Maga a deklamációs stílus Alekszandr Aljabjev paraszti életet megörökítő dalai, Alekszej Versztovszkij és Glinka narratív drámai románcai[12] óta ismert volt az orosz dalirodalomban, azonban elsősorban Dargomizsszkij volt az a zeneszerző, aki az 1840-es évek végétől kezdve egyre inkább az érzelem egyszerű és direkt kifejezését hangsúlyozó ún. „expresszív románc"[13] műfaja mellett kötelezte el magát, és ez a fajta szövegközpontú komponálásmód a következő zeneszerző-nemzedék számára főként az ő nevével kapcsolódott össze. Muszorgszkij és Cui is 1856-ban került személyes ismeretségbe Dargomizsszkijjal, az ő révén ismerkedtek meg Balakirevvel; tulajdonképpen részben Dargomizsszkij összejövetelein ismerték meg egymást a későbbi Balakirev-kör tagjai, akikhez 1861-ben Rimszkij-Korszakov, 1862-ben Borogyin is csatlakozott. Azon kívül, hogy ezeken az összejöveteleken rendszeresen előadták Dargomizsszkij románcait, és részletek hangzottak fel a *Ruszalka* című operájából (bem. 1856. V. 4.), Balakirev visszaemlékezése szerint a kör önképzésében is fontos szerep jutott Dargomizsszkij műveinek.[14] Cui és Rimszkij-Korszakov visszaemlékezései szerint is Dargomizsszkijt az 1860-as évek elején elsősorban a *Ruszalka* recitatívóiért tisztelték, Cui szerint Dargomizsszkij „a nagyszerű recitatívók és a példaadó deklamáció mestere".[15] Muszorgszkij az 1866—68 körül komponált dalaiban tudatosan követi Dargomizsszkij stílusát, és ez Cui hangversenykritikájában (1868. III. 8.) már tradícióvállalásként értelmeződik:

> „Mindkét románc — nagyszerű *(Gopak, Kecskebak)*, mindkettő komikus jellegű s ahhoz a művészi realista irányzathoz tartozik, melynek alapját Dargomizsszkij úr fektette le, a *Kecskebak* szövege figyelemre méltó tehetségről tanúskodik s a zenével elválaszthatatlan, ritkán előforduló egységes egészet alkot; a zenei megoldás eredeti, a forma elegáns."[16]

Két hónappal később Muszorgszkij a következő ajánlással nyújtja át *A dadával* és *Jerjomuska bölcsődala* című dalának összefűzött kéziratát Dargomizsszkijnak:

> „A zenei igazság nagy tanítójának, Alekszandr Szergejevics Dargomizsszkijnak, Modeszt Muszorgszkij, Petrográd, 1868. május 4."

A Balakirev-kör tagjai és Dargomizsszkij személyes ismeretsége a zeneszerző haláláig megmaradt: az 1860-as évek elején Sztaszovnál, majd 1866-tól a Glinka húgánál, Ljudmila Sesztakovánál rendezett zenés estéken találkoztak. A kapcsolat Dargomizsszkij életének utolsó hónapjaiban, 1868 tavaszától kezdve vált igazán szorossá, amikor a kör tagjai hetente látogatták meg a zeneszerzőt, aki születendő operájában, a *Kővendégben* nemcsak a dal, hanem az opera műfajában is kizárólag a deklamációs stílust kívánta érvényesíteni. A *Kővendég* komponálásának utolsó szakasza egybeesik a baráti kör rendszeres együttlétével, közös zenéléseivel:

> „Az évad második felétől, 1868 tavaszától kezdve Dargomizsszkij megnyitotta előttünk otthonát — írja Rimszkij-Korszakov[17] —, és körünk tagjainak legnagyobb része úgyszólván hetenként nála gyűlt össze. Dargomizsszkij nagy lendülettel dolgozott a *Kővendégen*. Az első képet már befejezte, a másodikban eljutott a párviadalig, a többieket pedig szinte szemünk láttára komponálta meg. Őszinte lelkesedéssel figyeltük. Dargomizsszkij addig olyan tisztelőkkel vette magát körül, akik csupán műkedvelők voltak, illetve jelentőségben mélyen alatta álló muzsikusok (így Scsiglev, Szokolov, aki a konzervatórium felügyelője volt és néhány románcot szerzett, Gyemidov és mások). Mihelyt azonban a Kővendég komponálásához

látott s fölismerte alkotásának jövőbe mutató jelentőségét, szükségét érezte annak, hogy gondolatait haladó szellemű muzsikusokkal ossza meg, és ezért egészen új embereket gyűjtött maga köré. Ettől kezdve esténként Balakirev, Cui, Muszorgszkij, Borogyin, Sztaszov és én kopogtattunk nála; rajtunk kívül a zenekedvelő Veljaminov tábornok, a buzgó énekes is hivatalos volt. Rendszeresen meglátogatta őt két fiatal lány is, a Purgold nővérek: Alekszandra és Nagyezsda. ... Estéről estére folyamatosan s mind nagyobb arányokban bontakozott ki a *Kővendég*, és az elkészült részeket nyomban előadtuk a következő összeállításban: a szerző, noha már öreges és rekedt volt a hangja, mégis pompásan tomácsolta Don Juan szerepét, Muszorgszkij Leporellót és Don Carlost, Veljaminov a szerzetest és a kormányzót. Alekszandra Purgold Laurát és Donna Annát énekelte, Nagyezsda Nyikolajevna pedig zongorán kísért. Néha Muszorgszkij románcait is előadták (a szerző és Alekszandra tolmácsolásában), azonkívül Balakirev, Cui és az én románcaimat. Nagyezsda Nyikolajevna átiratában eljátszották négy kézre a Szadkót és Dargomizsszkij Finn fantáziáját. Nagyszerű esték voltak ezek!"

Borogyin így emlékszik vissza erre az időszakra:

„Ezeken az estéken a kritikus, a bíráló és a zenei tekintély fő szerepét kétségtelenül a *Ruszalka* szerzője játszotta. A fiatal zeneszerzők előadták nála frissen felvázolt kompozícióikat, alávetve azokat tárgyilagos ítéletének... Különös rokonszenvét élvezte Rimszkij-Korszakov, aki iránt bácsikánk szinte apai gyöngédséget tanúsított, és mikor róla beszélt, mindig érzéssel tette hozzá: 'Nagy tehetség, óvni kell, hogy teljesen ki tudjon bontakozni'."[18]

Dargomizsszkij 1866-ban kezdett hozzá a *Kővendég* komponálásához Puskin drámája nyomán.[19] Korábbi operáitól eltérően ebben a műben egy új műfaj, a dialógus-opera lehetőségeit kutatta. Az opera feltehetőleg saját maga számára is kísérlet volt, amelyben művészi elveit műalkotásban próbálta érvényesíteni: Puskin drámájának szövegét és felépítését változtatás nélkül ültette át zenedrámába.

„A *Kővendég* — az eredeti dráma, egyetlen szó változtatása nélkül. Természetesen, senki sem akarja majd meghallgatni. De az én elképzelésem szerint nem alakul rosszul."[20]

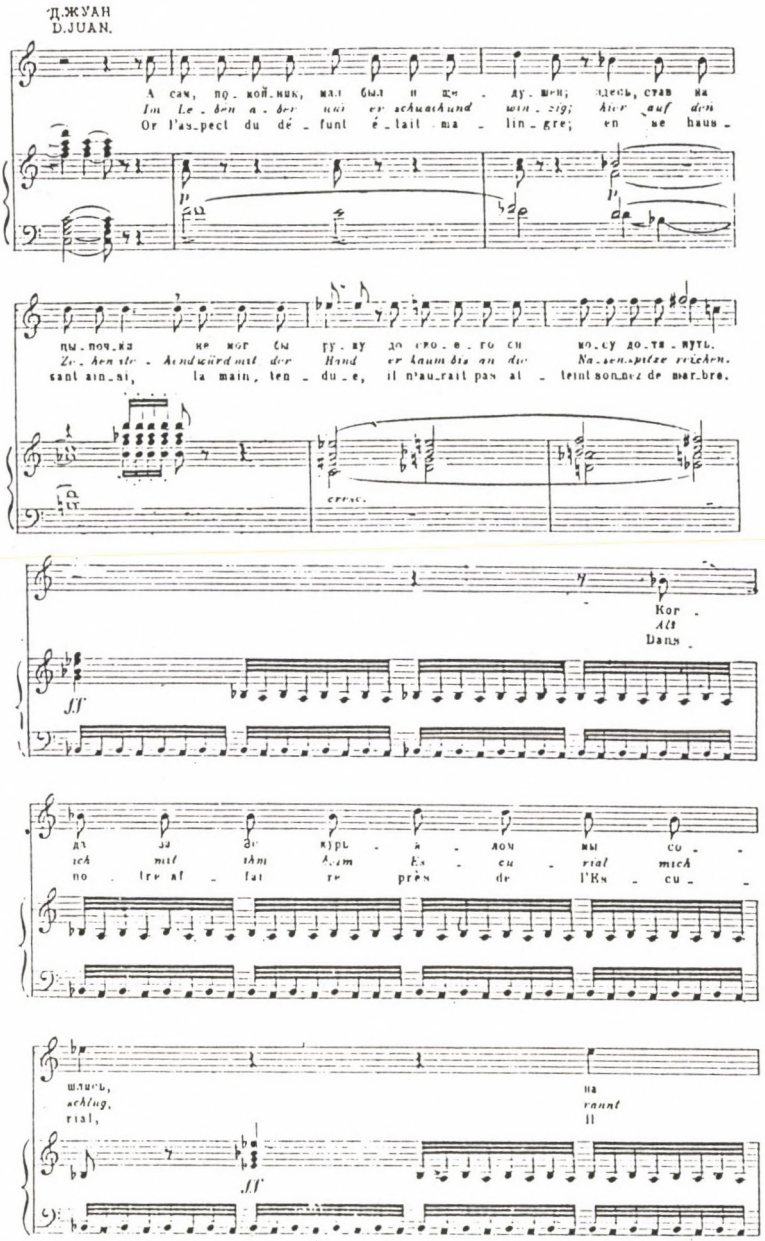
Az operában a cselekmény végig dialógusokban halad előre, és ezáltal egy recitatívoszerű, folyamatos forma jön létre.[21] Az énekszólam deklamációjához érzékeny harmóniai kíséret társul. A három felvonás képeit pár ütemes elő- és utójátékok kerekítik le, amelyek egyben a hangulati levezetést is szolgálják.

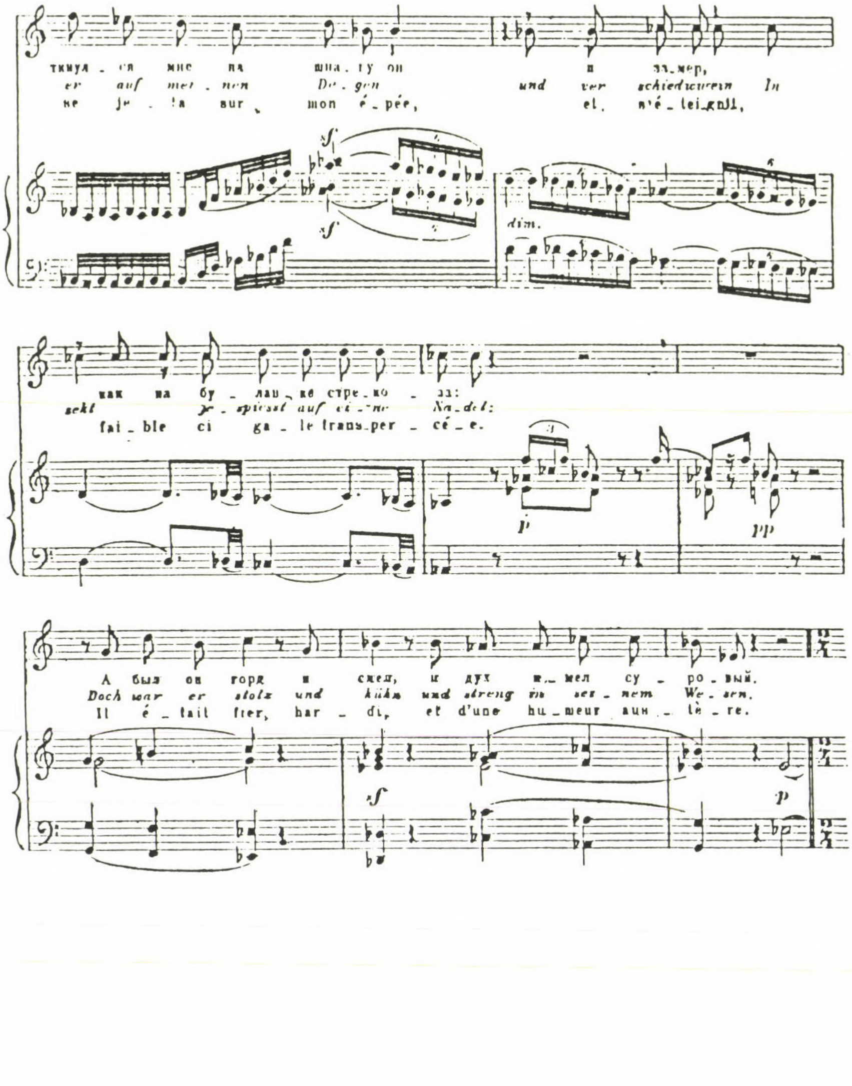
A *Kővendég* nagy hatást gyakorolt az Ötök fiatal zeneszerzőire, bár ez a hatás a kör egyes tagjainál eltérő mértékű volt, és különböző szinteken valósult meg. A *Kővendég* komponálásának utolsó szakaszában, 1868-ban Cui és Rimszkij-Korszakov már korábban megkezdett operáikon dolgoztak: Cui a *Ratcliffon* (1861—1868), Rimszkij-Korszakov a *Pszkovi lány* első verzióján (1866—1872). Muszorgszkij közvetlenül a *Kővendég* hatására kezdett a *Háztűznéző* című operája komponálásába 1868 nyarán, majd egy felvonás elkészülte után 1868 októberétől már új operája, a *Borisz Godunov* foglalkoztatta, amelynek első változatát alig egy év alatt (1868. október — 1869. december) készítette el. Borogyin Dargomizsszkij halála után, 1869 októberében írta meg az *Igor herceg* első számát: Jaroszlavna ariosójának első verzióját.

A fenti operák közül a *Háztűznéző*ben mérhető le legközvetlenebbül a *Kővendég*, mint dialógus-opera hatása: Muszorgszkij minden változtatás nélkül ülteti át Gogol szövegét operája színpadára. A *Borisz Godunov* első változatában is jobban ragaszkodik Puskin eredeti szövegéhez, mint később, az opera átdolgozásakor. Cui szintén törekedett az erede-

2. kottapélda

Dargomizsszkij: Kővendég II. felvonás kezdete az 56. ütemtől




ткнул_ся мне на шпа_гу он и за_мер,
er auf mei_nen De_gen und ver schied
ne je_ta sur mon é_pée, et, m'é_tei_gnit,
dim.
как на бу_лав_ке стре_ко_за:
faible ci ga_le trans_per_cé_e.
p
pp
А был он горд и смел, и дух и_мел су_ро_вый.
Doch war er stolz und kühn und streng in sei_nem We_sen.
Il é_tait fier, har_di, et d'une hu_meur aus_tè_re.
f
p

3. kottapélda

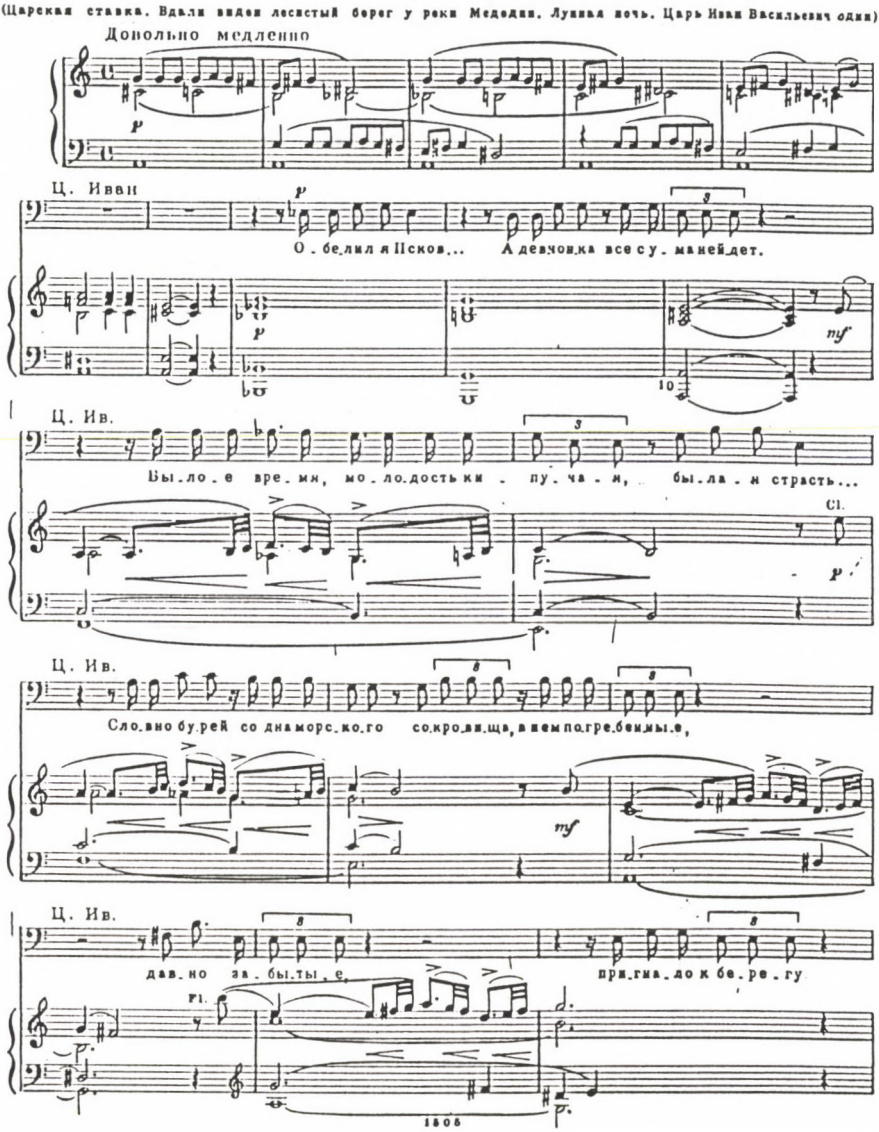
Iván cár monológjának kezdete (IV. fv. 2. kép) az első változatban

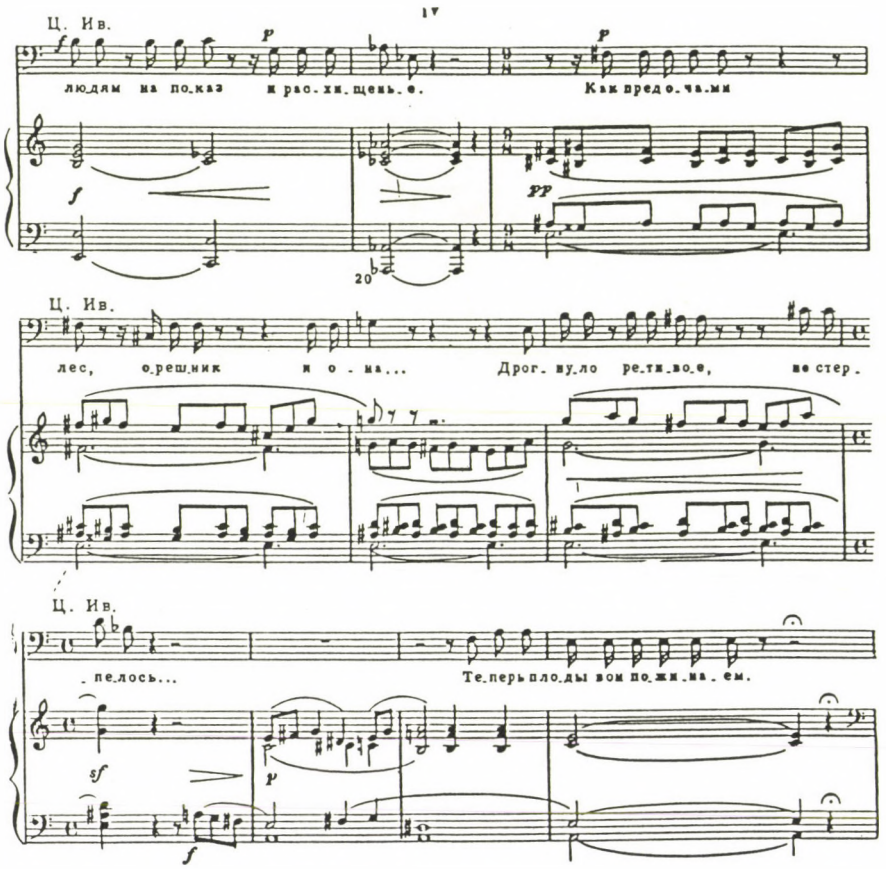
IV

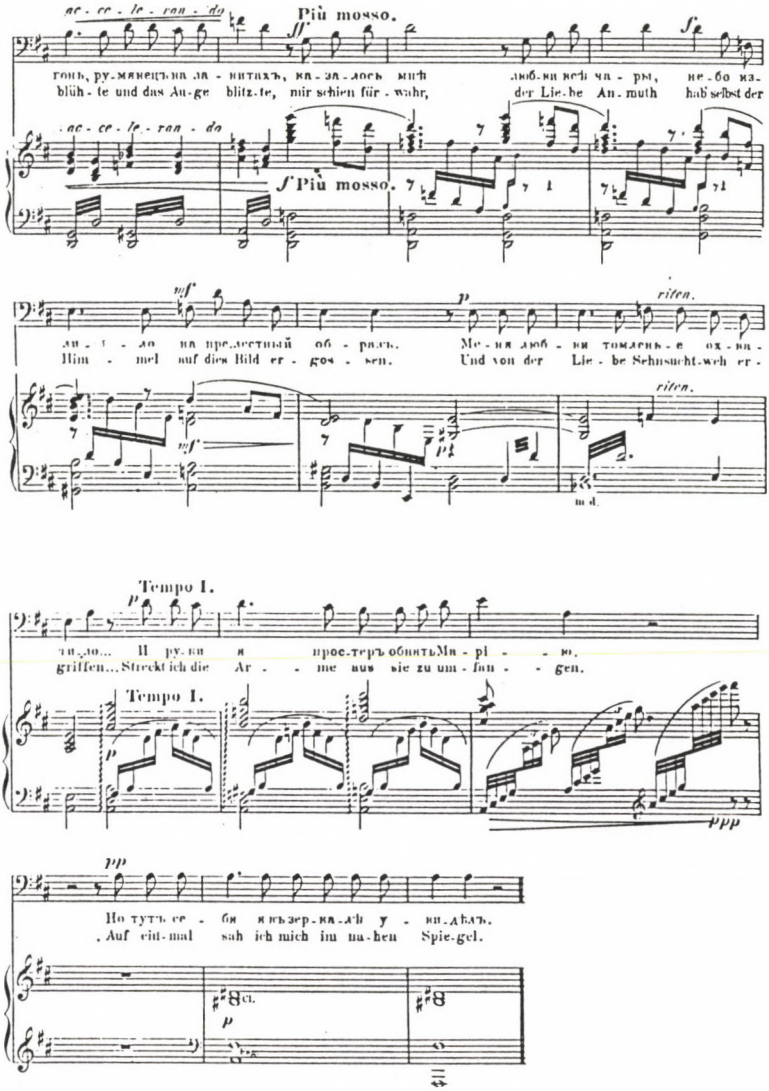
## Картина 2

### СЦЕНА V

(Царская ставка. Вдали видон лесистый берег у реки Мседина. Лунная ночь. Царь Иван Васильевич один)

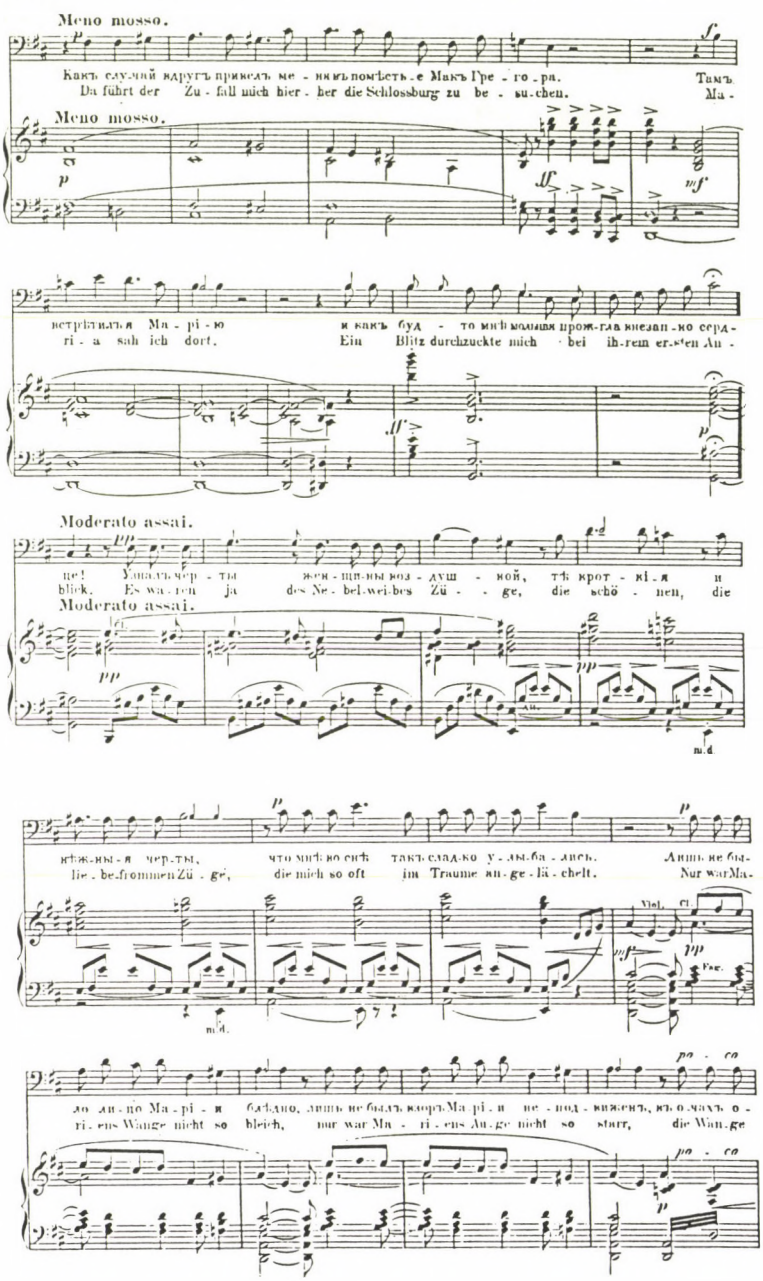



Ц. Ив.
людям на по-каз и рас-хи-щень-е.
Как пред о-ча-ми
Ц. Ив.
лес, о-реш-ник и о - ма...
Дрог-ну-ло ре-ти-во-е, не стер-
Ц. Ив.
-пе-лось...
Те-перь пло-ды вом по-жи-ва-ем.


ac - ce - le - ran - do
Più mosso.
гонь, ру-мянецъ на ла - нитахъ, ка - за - лось мнѣ люб-ви всѣ ча - ры, не - бо из-
blüh - te und das Au-ge blitz-te, mir schien für - wahr, der Lie-be An-muth hab' selbst der
ac - ce - le - ran - do
f Più mosso.
ли - ло на пре-лестный об - разъ. Ме - ня люб - ви томлень - е ох - ва -
Him - mel auf dies Bild er - gos - sen. Und von der Lie - be Sehnsucht-weh er -
riten.
Tempo I.
ти - ло... И ру - ки я прос-теръ обнять Ма - рі - ю.
griffen... Streckt ich die Ar - me aus sie zu um - fan - gen.
Tempo I.
Но тутъ се - бя я въ зер - ка - лѣ у - ви - дѣлъ.
Auf ein-mal sah ich mich im na-hen Spie-gel.

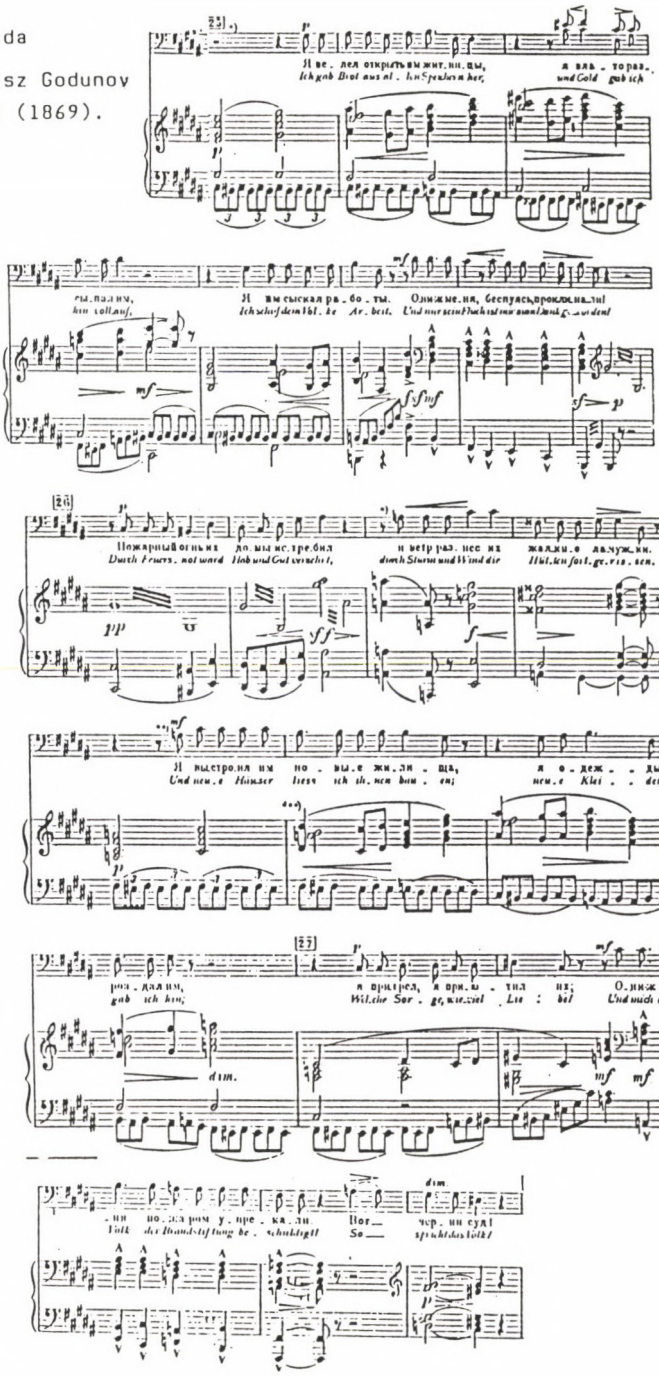
4 . kottapélda

Cui: Ratcliff elbeszélése (II. fv. 1. kép) - részlet



5. kottapélda

Részlet Borisz Godunov monológjából (1869).



ti dráma szövegének hű visszaadására: a *Ratcliff* előszavában írja (1869), hogy az opera első felvonásának középrészében, a második felvonás felében és a teljes harmadik felvonásban változtatás nélkül követi Heine szövegének Plescsejev által készített fordítását.

A *Pszkovi lány* és az *Igor herceg* egyáltalán nem követi a dialógus-opera végigkomponáltságának elvét, mindkét opera librettót zenésít meg: a *Pszkovi lány* librettóját Mej drámája nyomán Vszevolod Kresztovszkij, Sztaszov és Muszorgszkij készítették el, az *Igor herceg*ét maga a zeneszerző.

A Daromizsszkij által ösztönzött deklamációs stílus egyeduralma, vagy előtérbe jutása azonban az összes operában meghatározó, és a stílus iránti érdeklődés és fogékonyság az Ötök zeneszerzőinél épp a *Kővendég* komponálása idején a legerősebb. Muszorgszkij több levelében fejti ki esztétikai nézeteit, céljait, amelyeket Dargomizsszkij nyomán saját dialógus-operájában, a *Hártűznézőben* kíván megvalósítani:

> „Dialógus operámban igyekszem lehetőleg minél világosabban kirajzolni az intonációnak azokat a változásait, melyek a szereplőkben a párbeszédek folyamán látszólag jelentéktelen okok, semmitmondó szavak hatására keletkeznek, mert ebben rejlik, úgy vélem, a gogoli humor ereje. ... Fjokla jelenetében is gyakoriak az ilyen mozzanatok; nála a kérkedő fecsegést a gorombaságtól vagy a zsémbes dühkitöréstől csak egy lépés választja el."[22]
>
> „Csak egyet mondok: ha megszabadulunk az operai tradícióktól általában és a színpadi beszédet aggályok nélkül zeneileg képzeljük el, akkor a *Háztűznéző* — opera. Azt akarom mondani, hogy ha az emberi gondolatok és érzések egyszerű beszéddel történő hangzó kifejezését hűen adom vissza zenében, és ez a visszaadás zenei s művészi, akkor sikerült nyélbeütni a dolgot."[23]

A *Kővendég* közelségében komponált operákban a főhősök áriái helyett monológok szerepelnek, amelyekben világosan érvényre jutnak a fent megfogalmazott esztétikai-művészi elvek: a zenés színpad karakterisztikumait a drámai színház jellemzői határozzák meg, a dallamvonalban a beszélt nyelv ritmusa, görbéje, hanglejtése érvényesül. A *Borisz Godunov* és a *Pszkovi lány* első változata különösen azért kínálkozik jó analógiának Borogyin operájához, mert mind Borisz második felvonásbeli, mind Iván cár utolsó felvonásbeli monológját később átdolgozták a zeneszerzők, és nemcsak az első verziók jellege, hanem az átdolgozás tendenciája is hasonlít egymáshoz és Igor herceg monológjához, illetve későbbi áriájához.

A monológok felépítésének legdöntőbb közös vonása az, hogy megformálásukat nem elsősorban zenei tényezők irányítják, hanem a megzenésített szöveg határozza meg, így általában a hagyományos zárt számokhoz képest nyitottabb formák alakulnak ki. A *Borisz Godunov* esetében a megzenésítés a Puskin-monológ felépítését követi. Mivel Puskin monológja egymással összefüggő gondolatok ismétlődő — variálódó körforgásából épül fel, a gondolatsor három ismétlődő elemének megfelelő zenei témák visszatérései mégis zenei formát hoznak létre. Iván cár visszaemlékezésében Rimszkij-Korszakov *Pszkovi lány* című operájának utolsó felvonásában a nagyforma a szöveg két fő gondolatköre szerint tagolódik, majd a bibliai szöveg felolvasásánál nyitva marad. A deklamáló énekszólam a cár emlékeiben a gondolatok összekapcsolódásai, illetve az eltűnődések megtorpanásai szerint ölt formát, míg a zenekari anyag motívumismétlődései, valamint a bevezetés rövid visszaidézése a második szakasz előtt zeneileg összekapcsolják a monológot. Igor herceg monológja szintén saját szövegre, a dallammal egyidőben született. Bár az énekszólam a monológ végéig töretlenül recitatív jellegű, a zeneszerző a hangszeres elő-, köz- és utójátékok segítségével mégis lekerekített formát hozott létre.

Az összes monológra meghatározó, és csak az első verziókra jellemző, hogy a zeneszerzők az énekszólamba nem iktatnak be arioso szakaszokat, a deklamáló jelleg végig töretlen marad. Azáltal, hogy az esztétikai cél a szöveg hangzásának minél hűbb visszaadása, az egy-egy gondolatot kifejező szövegsorok határozzák meg az egyes deklamációs szakaszok

hosszát. A monológok mérsékelt (ált. Moderato utasítású) tempója a természetes beszédtempónak felel meg. A dallamvonalak ritmusértékeit a beszélt nyelv ritmusa szabályozza: általában kicsi a hangjegyértékek változatossága — a deklamációs egységek legtöbbször egy hosszabb, egy rövidebb érték és triola kombinációiból épülnek fel —, gyakori a súlytalan kezdés, ami szintén a beszélt nyelv ritmusából következik. A deklamációból természetszerűleg hiányzik a melizma, minden szótag egy hangot kap, a beszélt nyelv hanglejtése a deklamáció dallamvonalát is befolyásolja. A zenei folyamatosságot a hangszeres kíséret motívumhálózata, a változatosságot a harmóniai történések biztosítják.

Dargomizsszkij dallamfrázisainak jellegzetessége a lekerekítettség és a lírai hangvétel, amit Richard Taruskin a zeneszerző meghatározó stílusjegyeként emel ki.[24] A következő zenei idézetben Don Juan az opera második felvonásának elején, a mauzóleumban Don Carlos emlékművét szemlélve emlékezetében leírja az elhunyt személyt. A deklamáló énekszólamhoz rövid motívumok egymás után illesztésével mozaikszerű, a szöveget illusztráló hangszeres kíséret társul *(l. 2. kottapélda, 314—315. l.)*.

Rimszkij-Korszakov zenei megoldása szinte teljesen követi Dargomizsszkijét a *Pszkovi lány* című opera utolsó felvonásának (I. vált.: 4. fv.) második képe kezdetén, Iván cár monológjában, a különbség csak annyi, hogy a deklamáló énekszólam frázisait egy kísérőmotívum ismétlődései fűzik össze más-más hangszeren megszólaltatva *(l. 3. kottapélda, 316—318. l.)*.

Ratcliff elbeszélése Cui *William Ratcliff* című operájának második felvonásában (1. kép, 4. jelenet) ugyancsak a deklamációs stílus elvét valósítja meg, azzal az egyéni sajátossággal, hogy az énekszólam dallamfrázisai hosszú periódusokba rendeződnek, és a prózai beszéd ritmusának szabadsága, differenciáltsága kevésbé érvényesül. Valószínűleg a periódusok lekerekítettségének igényéből fakad az a megoldás is, hogy az utolsó két hang hosszúságát Cui az előzőekhez képest meghosszabbítja (ált. nyolcad — negyed), ami Taruskin megállapítása szerint[25] a francia prozódia sajátossága, és az orosz nyelv hangsúlyviszonyainak kevésbé felel meg. A zenekari kíséret nemcsak illusztrál és összeköt, hanem az opera egészét tekintve tematikus feladatot is kap: a Moderato assai kezdetű résznél a klarinét azt a szerelmi témát játssza, amely majd a harmadik felvonás nagy szerelmi kettősének lesz anyaga. Az idézet Ratcliff elbeszéléséből az első rész középső szakasza, amelyben a címszereplő arra a pillanatra emlékszik vissza, amikor Máriában felismerte az álmában ködösen megjelent asszony képét, és szerelemre lobbant iránta *(l. 4. kottapélda, 319. l.)*.

Cuihez hasonlóan Muszorgszkijnál is nagy szerepet kap a hangszeres kíséret: nemcsak illusztrál, hanem az opera egészének zenei anyagába is szervesen beilleszkedő, jellegzetes tematikus gondolatokat ismétel. Az énekszólam deklamáló dallamfrázisai hozzásimulnak a kíséret témáinak ívéhez — anélkül, hogy a szöveg hanglejtését, ritmusát, természetességét feladnák —, ezáltal érzelmileg fűtöttebbé válnak, és hitelesebben tükrözik a főhős lelkiállapotát. A következő részlet Borisz második felvonásbeli monológjából csak az első verzióban szerepel: a cár felsorolja pozitív uralkodói törekvéseit, tetteit, amelyek eredményeit a természeti csapások meghiúsították. A deklamáló énekszólam alatt a zenekari kíséretben szóló, a *Szalamboból* kölcsönzött nagyívű téma és a basszus kromatikusan ereszkedő triolái festik meg a szavak mögötti érzelmek hőfokát *(l. 5. kottapélda, 320. l.)*.

Igor herceg monológjában Borogyin jóval puritánabb kíséretet alkalmaz, mint Muszorgszkij. A zenei eszközök hasonlóak, mint a többi esetben: a deklamáló énekszólamhoz rövid motívum ismétléseiből (19. ütemtől) építkező hangszeres kíséret társul, az éles, expresszív harmóniahasználat előtérbe kerül a hangulatábrázolásban. Ugyanakkor maga az énekszólam nagyobb kifejezőerőt kap, mint az előző példákban; a fokozódó feszültség a deklamáció lépcsőzetesen felfelé törő ívében fejeződik ki, a tetőponton disszonáns harmóniával, majd a dallamív fokozatosan esik vissza: az énekszólam a főhős lelkében végbemenő érzelmi hullámzást vetíti ki.

Az előbb idézett operák nemcsak a monológok stílusában hasonlítanak egymáshoz, hanem a monológok környezetükben elfoglalt drámai funkciójában is. A monológok az összes operában kiemelt helyet kapnak azáltal, hogy az előzményekhez képest éles hangu-

lati kontrasztot képviselnek, és több esetben a főszereplő váratlan belépésével állítják meg az opera cselekményét.

Az említett operák szellemi rokonsága természetesen következik abból, hogy a Balakirev-kör az 1860-as években a fiatal zeneszerzők számára szoros esztétikai-zeneszerzői szövetséget jelentett; ők a *Kővendég*ben nemcsak egy újfajta operastílust, zeneszerzői technikát láttak, hanem egyúttal a kor legradikálisabb esztétikai törekvésének, a realizmusnak zenében megvalósuló kifejeződését is. A művészeti realizmus legjelentősebb képviselője az 1850-es, 60-as években Nyikolaj Csernisevszkij, akinek a Szentpétervári Egyetemre benyújtott, 1855-ben publikált doktori disszertációja A *művészet esztétikai viszonya a valósághoz* címmel a realizmus eszméinek érvényesülését foglalja össze az irodalomban és a különböző művészeti ágakban. Saját „realista" regénye, a *Mit tegyünk?* (1862) a fiatal orosz reformisták számára szinte bibliává vált, akik Csernisevszkij szereplőit vették mintaképül. Sokan követték a regényben támogatott együttélési formát, az ún. kommunákba (kis közösségekbe) való összeköltözést, ahol megosztották egymással irodalmi és művészeti élményeiket. Muszorgszkij is ilyen kommunában élt 1863 és 1865 között nem zenész, de művészeti, illetve tudományos érdeklődésű öt fiatal társával együtt, ahol mindenki külön szobával rendelkezett, és volt egy nagy közös szoba a felolvasások, beszélgetések, zenélések számára. Feltehető, hogy ezeken a közös beszélgetéseken szóba kerültek a kor aktuális esztétikai kérdései, de Belinszkij és Csernisevszkij írásainak gondolatai eljuthattak a Balakirev-kör tagjaihoz a zeneíró-esztéta Sztaszov közvetítésével is. Dargomizsszkijnak is ismernie kellett a realizmus fő elveit, különösen az 1850-es évek vége felé, amikor a szatirikus hangvételű folyóirat, a Szikra munkatársainak: haladó szellemű íróknak, költőknek, festőknek a társaságába került; ekkor még jobban elmélyült a kortárs művészi gondolkodás tendenciáiban.

A Csernisevszkij által kifejtett nézetek szerint a művészeteknek a valóságot kell visszaadniuk, az életet olyannak kell megmutatni, amilyen, hogy az ember saját és mások — tágabb értelemben az egész társadalom — ismeretét mélyíteni tudja. A regényíróknak és a művészeknek ebben a vonatkozásban egyúttal a társadalom tanítóivá is kell válniuk. Ezért kerülnek előtérbe a mindennapi életből vett karakterek, és ezért válik a művészi ábrázolás céljává a szituációk egyszerű, természetes és közvetlen kifejezése.

> „...a művészet köre — írja Csernisevszkij[26] — nem korlátozódik a szépre és úgynevezett mozzanataira, hanem felölel mindent, ami a valóságban (a természetben és életben) az embert érdekli — nem mint tudóst, hanem egyszerűen, mint embert; az általánosan érdekes az életben: ez a művészet tartalma."
>
> „A művészet reprodukciói csak arra emlékeztetnek, ami a számunkra az életben érdekes, és bizonyos mértékig igyekeznek az élet ama oldalaival megismertetni minket, melyeket a valóságban tapasztalni vagy megfigyelni nem volt alkalmunk."[27]

A világ minden jelenségére való nyitottság — függetlenül attól, hogy ez a fajta művészi ábrázolás a befogadóban pozitív vagy negatív visszhangot kelt —, alapvetően megváltoztatja a szép kategóriájának korábbi jelentését:

> „A szép igazi meghatározása így hangzik: ‚a szép: az élet'; az ember szép lénynek tartja azt a lényt, amelyben az életet úgy látja, ahogy azt ő értelmezi; szép tárgy az a tárgy, amely az életre emlékezteti őt."[28]

A zene területén Csernisevszkij a természetes énekben találja meg a szépség forrását, amely nem a valóság utánzásának eszköze, hanem a valóság maga, mivel az érzelem természetes és direkt kifejezése.

> „A természetes ének, mint az érzés megnyilvánulása, habár a természet és nem a szépre törő művészet terméke, mégis magasrendűen szép; ezért támad az emberben a kívánság, hogy szándékosan

énekeljen, utánozva a természetes éneket. Mi ennek a művészi éneknek a viszonya a természetes énekhez? Sokkal átgondoltabb ennél, megfontolt és fel van ruházva minden szépséggel, amivel csak fel tudja ékesíteni az emberi zseni; hogyan lehet egy olasz opera áriáját valamely népdal egyszerű, szegény, egyhangú motívumával összehasonlítani! — De az összhang minden tudományossága, a felépítés egész szépsége, a zseniális ária gyönyörű árnyalatainak egész sokasága, rugalmassága, az áriát éneklő hang minden gazdagsága nem pótolhatja az őszinte érzés hiányát, azt az érzést, mely a népdal szegényes motívumait és annak az éneklő embernek kevéssé kiművelt hangját áthatja, aki nem azért énekel, mert ragyogni kíván, és mert meg akarja mutatni hangját és művészetét, hanem azért, hogy utat engedjen érzéseinek. A természetes és művészi ének közötti különbség ugyanaz, mint a víg vagy bánatos szerepet játszó színész és amaz ember közötti különbség, aki valóban örül valaminek, vagy akit valóban bánat ért — ez az eredeti és a másolat, a valóság és az utánzás közötti különbség. [—de—] Éppúgy lehetséges, hogy egy művészileg értékes és fogékony énekes úgy beleéli magát szerepébe, annyira magáévá teszi azokat az érzéseket, melyeket dala kifejezni akar, hogy jobban énekli el azt a színpadon a közönség előtt, mint egy ember, aki nem a színpadon énekel, nem a publikumnak, hanem azért, mert érzéseinek gazdagsága készteti az énekre; de ebben az esetben az énekes megszűnik színész lenni, s éneke a természet énekévé válik, nem a művészet terméke többé."[29]

Csernisevszkij tehát a művészi ábrázolásban a mesterkéltséget, és mindazt ítéli el, ami korlátot szab az érzelmek spontán, közvetlen kifejeződésének. Ebben az értelemben utasítja el a (külsődleges) formát:

„...az ének, amely lényegében az öröm vagy a bánat kifejezése, sohasem ered a szépre való törekvésből. Vajon egy ember, akit teljesen elfogott valamely érzés, gondolkodik-e a szépségen, a grácián, törődik-e a formával? Az érzés és a forma ellentmond egymásnak."[30]

A Csernisevszkij által megfogalmazott művészeti realizmus eszméi különösen azoknál az orosz zeneszerzőknél találtak pozitív visszhangra, akik minden tekintetben szakítani kívántak az olasz opera konvencióival, és Glinka nyomdokán haladva valami újat, sajátosan orosz operastílust akartak létrehozni. Az Ötök tagjai ezért tekintettek Dargomizsszkij operareformjára úgy, mint a realista ábrázolás operában megvalósított első megoldására: a *Kővendég*ben a zeneszerző többé nem hagyományos zárt számokban gondolkodott, a zenei formálás teljes mértékben a szöveghez alkalmazkodott, míg a deklamációs stílus töretlenül a szöveg közvetlen hatását kívánta érvényesíteni. Dargomizsszkij 1857-ben szavakban is kifejezte ez irányú törekvését:

„Nem tévedek. Az én művészeti helyzetem Péterváron nem irigylésre méltó. Zenekedvelőinknek és a sajtó firkászainak többsége nem tart engem ihletett zeneszerzőnek. A szokványoshoz ragaszkodó ízlésük fülbemászó melódiákat kíván, s erre én nem törekszem. Nincs szándékomban a kedvükért szórakozássá degradálni a zenét. Azt akarom, hogy a hang közvetlenül fejezze ki a szót. Igazságot akarok."[31]

Muszorgszkij 1868 nyarán kelt leveleiben mintha csak folytatná Dargomizsszkij gondolatmenetét, sőt, szavaiban szinte pontosan csengenek vissza Csernisevszkij fordulatai:[32]

„Ha lehetségesnek tartjuk az emberi beszéd művészi úton történő felidézését, annak legfinomabb és legszeszélyesebb árnyalataival, természetes ábrázolását, ahogy az élet és az emberi alkat megköve-

teli — nem mondhatjuk-e el akkor, hogy ez az emberi adomány a szó istenítése? És ha lehetséges a legyegyszerűbb módon, az emberi hang intonációjának vadászatában szigorúan csak a művészi ösztönnek engedelmeskedve a szívig hatolni, nem kell-e akkor foglalkozni ezzel?"

„Az én szereplőim a színpadon úgy beszéljenek, ahogyan élő emberek beszélnek, de azonkívül úgy, hogy a szereplők intonációjának jellege és ereje, a beszédük vázát alkotó zenekarral megtámasztva, egyenesen célhoz érjen, vagyis a zenémnek művészi módon kell felidéznie az emberi beszédet, annak legfinomabb árnyalataival együtt, azaz *az emberi beszéd hangjainak*, mint a gondolatok és érzések külső megjelenési formáinak, túlzás és erőszakoltság nélkül, igaz, pontos *zenévé* kell alakulniuk, *de** művészi, magasrendű művészi zenévé. Ez az az ideál, ami felé törekszem *[Szávisna, A kis árva, Jerjomuska, A gyermek (=A dadával)]*."[33]

Szintén 1868-ban keletkezett Cui első recenziója Dargomizsszkij készülő operájáról, a *Kővendégről*, és ezzel kapcsolatban Cui kifejti nézeteit az opera műfajával támasztott elvárásokról, amelyben a két legfontosabb szempont ismét az igazság és a szépség. Az igazság tartalma fedi a realizmus esztétikai követelményeit, a szépség értelmezése azonban inkább áttolódik a szép hangzás felé, mintsem hogy a karakterisztikust ragadná meg.

„Milyen elvárásainknak kell az opera zenéjével szemben lenniük? — Íme a kérdés, amely még távolról sem talált megoldásra, bár már nagyon sokat írtak róla. Nekem úgy tűnik, hogy a kérdésre adott válasz két kulcsszóban rejlik: az opera zenéjétől i g a z s á g o t és s z é p s é g e t kell megkívánnunk. Az igazság abban fejeződik ki, hogy a zene az egész opera folyamán azt tükrözi, ami a színpadon történik, és amennyire lehetséges, figyelembe veszi a helyszín sajátosságát, a korszak jellegét és a szereplők zenei jellemzésének fejlődését. Ezenkívül szükséges, hogy a frazírozás természetes legyen, hogy minden mondatot beszédhűen ejtsenek ki, a hanghordozás emelésével és mélyítésével, ahol kell, és ily módon minden egyes hang a szöveg kifejezését erősíti a hallgatóságra tett benyomásban. ... Az igazságnak a zene szépségével is társulnia kell. Fontos, hogy a frázisok ne legyenek megszokottak, elcsépeltek, szükséges, hogy a zenei gondolat fejlesztése kéz a kézben haladjon a zenei jellemzéssel, lehetőség szerint minden egyes hangnak legyen meg a saját zenei jelentése, és érdekelje a hallgatót."[34]

Borogyin egyik 1870-ben kelt levelében szintén kiemeli az „igazság" szót a *Tenger* című balladájának komponálásmódjával kapcsolatban: „Valójában, jól sikerült darab született: bővelkedik szenvedélyben, sziporkázásban, dallamosságban, és minden nagyon h ű e n f e j e z ő d i k k i benne zeneileg."[35]

A korábbi zenei elemzésekből nyilvánvalóvá vált, hogy a realista eszméknek megfelelő deklamációs stílust az Ötök zeneszerzői — ha eltérő ideig is — magukénak vallották; és a fenti dokumentumok bizonyítják, hogy ez a realista ábrázolásmód tudatos vállalásaként jelentkezett. Azonban ahogy nem szabad a *Kővendég* hatását aláértékelni, túlbecsülni sem kell, sőt, bizonyos fokig el kell választani Dargomizsszkij operájának, mint zeneműnek, és a benne megvalósított esztétikai ideálnak ösztönző erejét, amely az Ötök egyes tagjaira — egyéni zeneszerzői alkatuknak megfelelően — különbözőképpen hatott.

A *Kővendég*, mint dialógus-opera egyértelműen Muszorgszkijt inspirálta legintenzívebben, aki a *Háztűznéző* című operájának első felvonását Dargomizsszkij operájának mintájára írta. Ugyanakkor Dargomizsszkij a realista stílusú dalok és a *Borisz Gudonov* még álta-

* Olvasd: tehát (Muszorgszkij megjegyzése)

la is hallott részletei (első jelenet és kocsmajelenet) nyomán többször ismételte, hogy Muszorgszkij még „nála is messzebbre megy".[36] Muszorgszkij 1868 nyarán, még a *Háztűznézőt* komponálva őszinte lelkesedéssel üdvözli Cui *Ratcliffjét,* mint a Balakirev-kör első elkészült művét, amelyben a dialógus-opera elve érvényre jut: „Meg azért is több, mint jó darab a Ratcliff, mert a zenében az első ilyen típus valósággá vált. À vous l'honneur — le charme à nous."[37]

Cui 1868-ban írt recenziójában lelkendezve magasztalja Dargomizsszkij készülő operáját.

> „Dargomizsszkij »*Don Juan*«-ja nem mindennapos, eddig soha nem látott jelenség lesz — magába öleli a *Ruszalka* legnagyszerűbb pillanatait a gyenge helyek nélkül, ez az első tudatos kísérlet egy korszerű opera-dráma létrehozására a legkisebb (műfaji) eltérés nélkül, egy kódex lesz, amelyben a vokális művet komponáló orosz zeneszerzők a deklamáció hűsége, a szöveg tagolódásának helyes visszaadása tekintetében eligazítást keresnek, ez a (mű) a drámai igazság (megtestesítője), azt a legteljesebb fokú kifejeződéséig kibontakoztatva, és egyesítve vele észt, tapasztalatot, mesterségbeli tudást, sokhelyütt zenei szépséget, Dargomizsszkij utánozhatatlan eredetiségének stílusjegyeivel ötvözve."[38]

1872-ben, a bemutató évében — nyilván az ellenvéleményekre és az idegenkedésekre reagálva —, a zeneszerző stílusválasztásának indokait emlegetve érvel, és védi az opera jogosultságának igazát:

> „Most az a kérdés, igaza volt-e Dargomizsszkijnak abban, hogy egy hajszálnyira sem tért el Puskintól, ennek negatív következményei ellenére sem, amelyekről tudta, hogy a *Kővendég* zenéjében is kikerülhetetlenül kifejeződnek majd, vagy át kellett volna dolgoznia az eredeti művet? Ha ő erre a témára egy szokványos-rutinszerű operát akart volna írni, amelyben a szöveg másodlagos szerepet játszik, akkor a *Kővendéget* természetesen át kellett volna dolgoznia, bizonyos mennyiségű áriával, duettel, kibővítve a szerzetesek, földművesek kórusával, és így tovább. Mivel azonban tudatosan az operadráma eszméjének teljes és szigorúan vett megvalósítását kísérelte meg, amelyben a szöveg a zenével egyenrangú szerepet játszik, nem volt más választása, minthogy megőrizze Puskin eredetijét."[39]

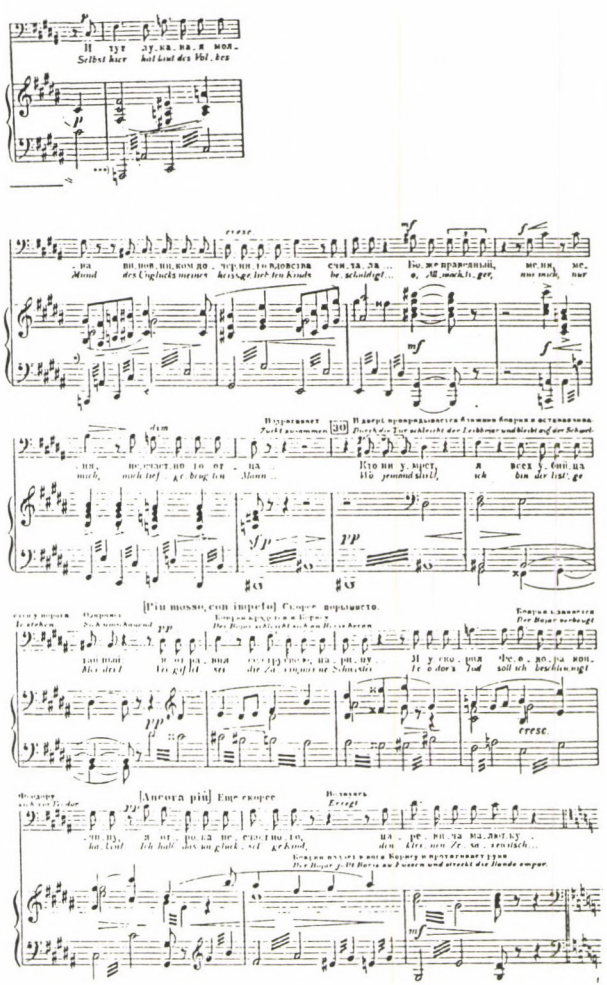
Később, a *Ratcliffra* visszaemlékezve, tudatosan vállalja benne a dialógus-opera elvét, ugyanakkor a *Háztűznéző* házi bemutatója után Muszorgszkij operájában csak furcsaságot lát.

Rimszkij-Korszakov szintén lelkesedik a *Kővendégért,* „önmagában nagyszerű mű"-nek nevezi, de kérdéses, hogy mennyi ebben a zeneszerző iránt érzett tisztelet, a műben megfogalmazott eszme iránti lelkesedés, és mennyi a zenei megvalósítás iránti őszinte odaadás. Jellemző, hogy mikor a *Ratcliffról* ír recenziót 1869-ben, a lelkes kritika nem a dialógus-operára jellemző részleteket, de még csak nem is a deklamációs stílus sikeres megoldását dicséri, hanem a dallamosságot és a drámai építkezés lekerekítettségét emeli ki:

> „A szereplők világosan körvonalazott jellemrajza Cui úr operájának legnagyobb értékei közé tartozik. De Cui úr fő érdeme a Feketekőnél játszódó jelenetnek és a harmadik felvonás végének lekerekített drámaisága marad. A zenedrámát pontosan úgy kell alakítani, ahogy ezek a jelenetek felépülnek. ... A recitatívókat nagyrészt dallamosság és a frázisok énekszerűsége különbözteti meg. Cui úr operáját általában a vonzó dallamosság jellemzi, a dallami szépség az egyik legelső zenei érték... az operát könnyű és kellemes énekelni, a szólamvezetés nagyszerű. Harmóniai újításokban igencsak bővelkedik Cui úr operája."[40]

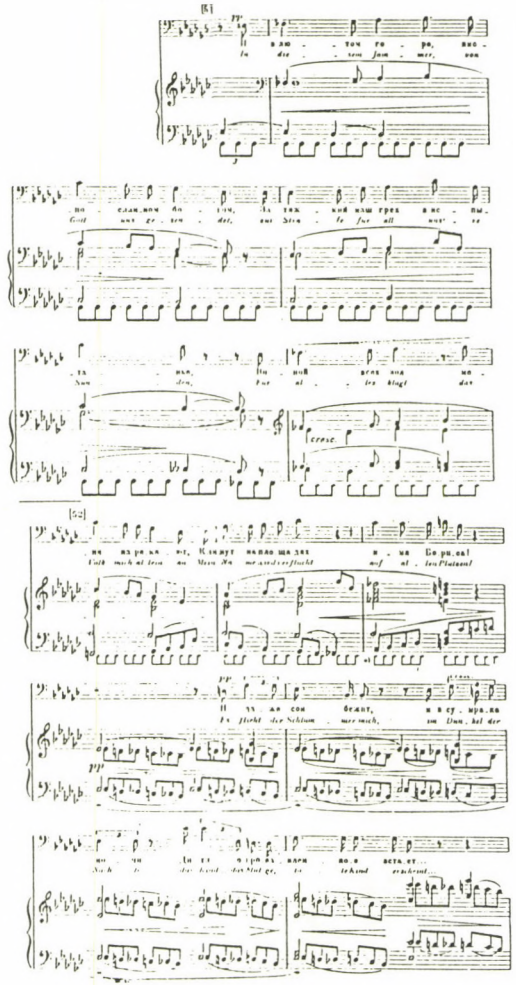
6/a kottapélda

Borisz Godunov monológjának befejező szakasza az 1869-es változatban



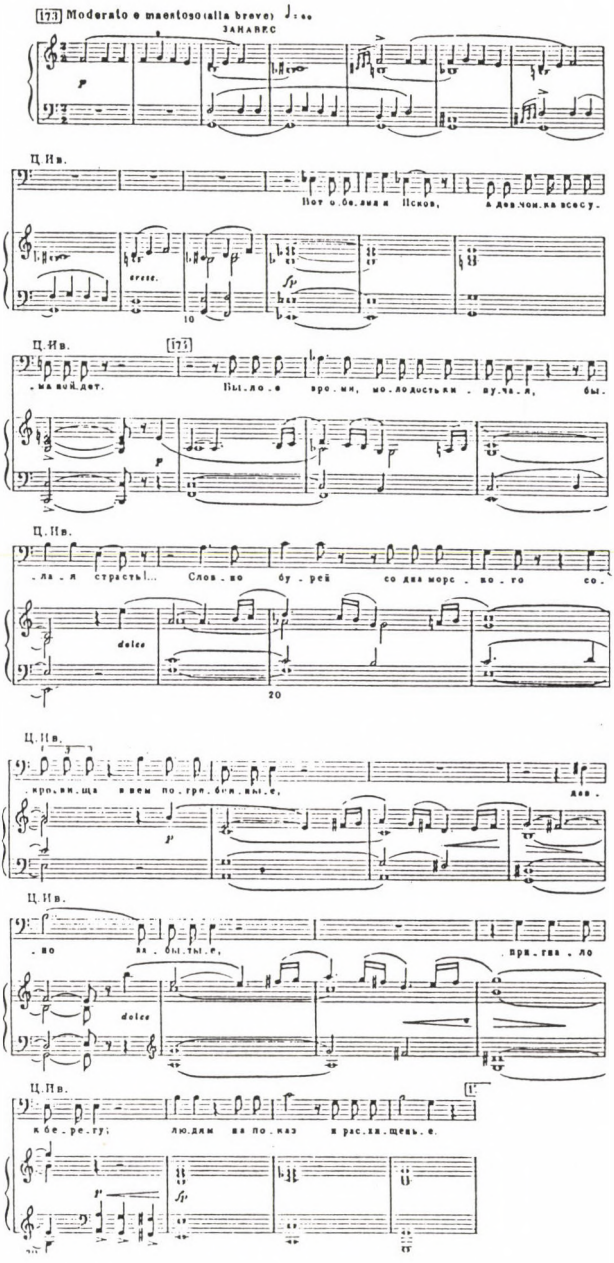
6/b kottapélda

Borisz Godunov monológjának befejező szakasza az 1871-es változatban



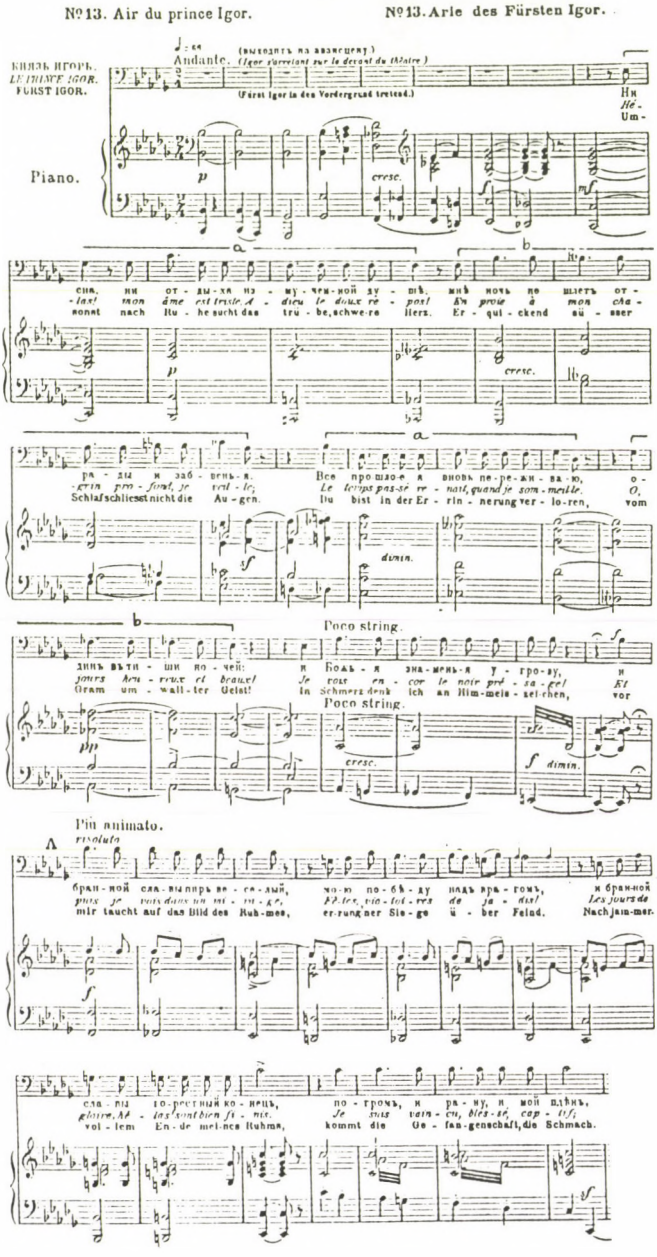
7. kottapélda

Iván cár monológjának utolsó változata (1892)



8. kottapélda

Igor herceg áriájának kezdete (1881)



A Balakirev-körben Borogyin az a zeneszerző, akinek alkatától a legtávolabb áll a dialógus-opera eszméje, és saját (későbbi) bevallása szerint maga a deklamációs stílus is. A *Kővendégről* udvarias érdeklődéssel mindössze annyit ír, hogy „érdekes meghallgatni". A *Háztűznézővel* kapcsolatban (már 1868-ban!) elveti a dialógus-opera jogosultságát a színpadon:

> „A darab, kuriozitását és paradox jellegét tekintve rendkívüli, tele újdonsággal és helyenként ellenállhatatlan humorral, de egészében véve — une chose manquée — színpadon elképzelhetetlen."[41]

1876-ban írt levelében pedig kifejti, hogy őt sokkal inkább a cantilena vonzza, mint a recitativo.

A *Kővendég* — amelyet, mint emlékszünk a zeneszerző is kísérletnek tekintett —, a színpadszerűség követelményeinek kevésbé felelt meg. A színpadi realizmus szükségszerű összetevője volt a nagyszabású forma elutasítása és a retorika egyeduralma. Dargomizsszkij reformjának zenei megvalósítása kis formákat, a részletek kidolgozottságát, finomságát eredményezte. Találó Richard Taruskin megállapítása, aki az operát nagyléptékű románcként jellemzi.[42] A kortársak is általánosan „kamaraoperának" ismerték el, a kritikus Laros szerint „igazi előadóterme a szalon, valódi zenekara a zongora".[43] A kezdeti lelkesedés néhány év múltával visszafogottabb lett a kör többi tagjánál is, ami részben annak is a következménye volt, hogy sem a *Kővendég*, sem a *Ratcliff* nem tudott tartósan színpadon maradni, és a *Borisz Godunov* első verziója előadásra sem került. A zeneszerzők a régi elvek megtartása mellett a zenés színpad követelményeinek jobban megfelelő koncepciót próbáltak találni új operáikhoz. A szemléletváltásra jellemző Cui 1878-ban írt véleménye:

> „Nem szabad azt feltételezni, hogy az új orosz iskola Dargomizsszkij művét — bármennyire csodálja is — az egyetlen lehetséges típusnak jelöli meg, olyan ideálnak, amelytől nem lenne ajánlatos eltérni."[44]

A szemléletbeli stílusátalakulás zenei megnyilatkozása legkézenfekvőbben Borisz Godunov és Igor herceg monológjainak átdolgozásaiban figyelhető meg. Iván cár monológjának ma ismert verziója, ha kevésbé szembetűnően is, de szintén ezt a változást képviseli. Bár az átdolgozások jellege az egyes zeneszerzők alkatától, az operák jellegétől és a különböző szituációktól függően egyedi alakot ölt, mégis két fontos zenei vonatkozásban megegyeznek a későbbi verziók: a deklamatív szakaszok mellett a líraiság, dallamosság ismét létjogosulttá válik, és a monológok tagolt, zenei formát kapnak, ami természetesen magával vonja a megzenésítendő szöveg szabadabb kezelését.

Az 1871-es Borisz-monológ Muszorgszkij nagyszerű drámaérzéke folytán is kiemelkedik a többi monológ közül. Papp Márta mutat rá a monológ első és második verziója közti különbség mögötti zeneszerzői szemléletmód-változásra az opera fejlődésének folyamatában: az első változat utolsó jelenetében Muszorgszkij rátalál egy sajátos, a prózai témától eltávolodó, zenedrámai szemlélet- és ábrázolásmódra, amely főhősét direkt módon, a „lélek felől" közelíti meg és jeleníti meg. Ennek a szellemében termeti újjá a Szobajelenetet, s benne Borisz alakját.

> „Az átdolgozáskor Muszorgszkij szövegileg-zeneileg átírta a monológot. Puskin cárjának racionálisan végiggondolt problematikáját elvontabb és általánosabb síkon fogalmazta meg, alkalmassá téve a szöveget egy zártabb, elsődlegesen zenei forma megalkotására. A létrejött zenei forma ugyan nem illeszkedik az olasz vagy francia ária formai kereteibe, de jellegzetes (szintén a *Szalambóból* merített) főtémájával, visszatérő szerkezetével s mindenekelőtt a zene közvetlen hatásával mégis a hagyományos operai zárt szám, az ária sajátos megvalósulása, az áriáé, mely pontos képet ad a nézőhallgatónak a figura belső világáról s egész ethoszáról, anélkül, hogy szigorú verbalitással megkísérelné megfogalmazni azt."[45]

A monológ két változata közti stíluskülönbség érzékletesen szemlélteti a záró hallucináció és az azt megelőző szakasz összevetése, amire Taruskin is felhívja a figyelmet.[46] Míg a

monológ második, 1871-es megfogalmazásában a lírai arioso-rész, a *Szalamból* kölcsönzött széles ívű dallammal (ez a monológ előbb emlegetett főtémája) hangulatilag valódi kontrasztot képvisel és tematikailag teljesen elkülönül az ezt követő melodrámai hallucinációktól, amelyeket az óra ütései váltanak ki, az első változatban ugyanezt a szituációt az énekszólamban két hasonló recitativ szakasz fejezte ki, amelynek zenei eszközei alig különböztek egymástól *(l. 6/a-b kottapélda, 326. l.)*.

Iván cár monológjában, Rimszkij-Korszakov operájában a változtatás inkább a rendezettség, a zenei anyag kiegyenlítettsége felé irányuló tendenciában figyelhető meg. Az első változat hangjegyértékei dupla hosszúságúakká válnak a véglegesben, ez magával vonja azt is, hogy az a zenei anyag, ami eredetileg egy ütembe került, az átdolgozás után már csak kettőbe fér el. Ezáltal a deklamáció szabadsága jobban korlátok közé szorult, mivel több lett az ütemsúly és az alátámasztó új harmóniaváltás. Míg az első verzióban a deklamációs szakaszok a megfelelő helyen súlytalanul kezdődnek a szó ritmusához alkalmazkodva, az utolsó változatban ezekre a helyekre nyomatékosító szó kerül a határozottabb dallamkezdés igényéből fakadóan. A harmonizálás szintén megváltozik: az első változat disszonáns harmóniáit, karakterisztikus akkordváltásait kevésbé szokatlan, szabályosabb fordulatok váltják fel *(l. 7. kottapélda, 327. l.)*.

Az átdolgozott monológok közül Igor hercegé a legzártabb, leglekerekítettebb zenei forma: egy A-B-A szerkezet, önálló tematikájú, dúr középrésszel. A két szélső moll szakasz zenei anyagai is rímelnek egymásra, és az ária végén, a kóda előtt a bevezetés 25 ütemének visszaidézése még erőteljesebben hangsúlyozza a szimmetrikus formát. Az ária fő tematikus gondolata a refrénként visszatérő arioso téma, de még a kezdő deklamációs szakaszok is periódusokba rendeződnek: az egyes sorok a-b-a-b ritmusképlet által egymásra rímelnek. A zene lélegzetét tehát elsődlegesen zenei rendező elv szabja meg, nem pedig a szöveg *(l. 8. kottapélda, 328. l.)*.

A monológok jellegének líraibb hangvételűvé válása általában együttjárt az operák átdolgozásának folyamatában a deklamációs részek lerövidítésével, például Muszorgszkij is sok helyen lerövidítette a deklamációt a *Borisz Godunov* második verziójában. Mindez nem jelenti azt, hogy az 1860-as évek ideáljai, Dargomizsszkij reformtörekvései nyomtalanul eltűntek volna a későbbi évek kompozícióiból. Varlaam és Miszail alakja a *Borisz Godunovban*, Jeroska-Szkula egyénisége az *Igor hercegben* például kevésbé lenne hiteles, ha zenei portréjuk nem a Dargomizsszkijt követő deklamációs stílusból fejlődött volna ki. De maga a dialógus-opera eszméje sem tűnt el teljesen a zeneszerzők érdeklődési köréből: Rimszkij-Korszakov még 1897-ben is felvállalja a *Kővendég* stílusát *Mozart és Salieri* című operájában. Külön tanulmányt érdemelne, hogy a dialógus-opera esztétikai elvei miként differenciálódtak egyes szereplőtípusok, helyzetek ábrázolására, mily módon találkoztak össze a színpad által megkövetelt, nagy ívekben építkező operák kompozíciós megoldásaival, és milyen formában éltek azokban tovább.

A *Kővendég* reformjának hatása az Ötök zeneszerzőinek kortárs operáiban azonban egy rövid korszakra nagyon jellemző és érdekes zenetörténeti jelenség, amelynek megnyilvánulása Borogyin alkotói műhelyében — Jaroszlavna ariosojának első megfogalmazása mellett — Igor herceg áriájának első változata, a cisz-moll monológ.

Ezúttal is köszönetet mondok Papp Mártának és Bojti Jánosnak tanácsaikért és a tulajdonukban lévő forrásanyag rendelkezésemre bocsátásáért.

*JEGYZETEK*

[1] Jelzete: F 816. No.2356. (zg. kiv., 16 soros kottapapír, fekete tintával írt kotta, 25,5×26 cm. 3 p.).

[2] Szergej Gyianyin: *Piszma A. P. Borogyina. Vsztupityelnaja sztatyja T. Hubova. Redakcija, kommentarii i primecsanyija Sz. A. Gyianyina.* Vipuszk II. (1872—1877). Moszkva, 1936. 101. 286. levél

[3] Feleségéhez szóló levél, in: Szergej Gyianyin: *Piszma Borogyina. Sz primecsanyijami.* — —Vipuszk III. (1878—1882). Moszkva—Leningrád, 1949. 67. 461. levél

[4] L. az 1881. IX. 25-én írott, Balakirevnek szóló levél (Gyianyin III/766.) megjegyzésénél, 379.

[5] Marek Bobeth: *Borodin und seine Oper „Fürst Igor". Geschichte — Analyse — Konzequenzen.* Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten Band 18. München—Salzburg, 1982. 71.

[6] Bobeth i. m. 132.

[7] Az összefüggést Bobeth könyvéből vesszük át, i. m. 134.

[8] Az Igor-énekből vett részleteket Képes Géza fordításából idézzük. L. Képes Géza: *Ének Igor haddról. Orosz hősköltemény a XII. századból. Fordította és a bevezetést írta* —. Budapest 1956.

[9] Igor Szvjatoszlavics 1151. április 15-én született. Oleg bátyja halála után Észak-Novgorod részhercegségét örökölte meg. Politikailag unokabátyjától, Szvjatoszlav Vszevolodtól függött, aki Észak-Novgorod után 1180-ban a kijevi trónt pályázta meg, és 1194-ben mint kijevi nagyfejedelem halt meg. Igor 1185-ös veresége előtt több sikeres hadjáratot vezetett a polovecek ellen. Szvjatoszlav utasítására 20 évesen, 1171-ben az Oltava mellett legyőzte Koncsak és Kobjak kánt. Második sikeres hadjárata után 1184-ben ismét nagy győzelmet aratott a Merl folyónál. Ezt követte az a sikertelen hadjárat, amit megörökít az Igor-ének.

[10] V. P. Adrianova-Peretc: „Szlovo a polku Igorjeve i usztnaja narodnaja poezija". in: *Szlovo o polku Igorjeve. Pod redakcij... V. P. Adrianovoj-Peretc.* Moszkva—Leningrád, 1950. 298—299.

[11] A. Dmitrijev: „K isztorii szozdanyija operi »Knyaz Igor« A. P. Borogyina". in: *Szovjetszkaja Muzika,* 1950/XI. 87.

[12] Gerald Abraham Versztovszkij Éjjeli szemle című balladáját nevezi meg, mint az orosz ballada műfajának első példáját. A ballada Zedlitz „Die nächtliche Heerschau" című versének Zsukovszkij által készített fordítását zenésíti meg. Ugyanezt a balladát zenésítette meg Glinka 1836-ban, amely jelentőségében elhomályosítja Versztovszkij megzenésítését. L. Gerald Abraham: „Russian Song". in: *Essays on Russian and East European Music.* Oxford, 1985. 10—13.

[13] A kifejezés Frits Nosketől származik. Idézi: Jennifer Baker: „Dargomizhsky, Realism and The Stone Guest." in: *The Music Review* 1976. Vol. 37. No.3. 195.

[14] Milij Balakirev levele Michel Calvocoressinek, 1906. VII. 22. Idézi: Bojti János — Papp Márta: *Modeszt Muszorgszkij / Levelek és dokumentumok I.* kézirat. 14.

[15] Cui: *Pervije kompozitorszkije sagi C. A. Cui. Piszmo k redaktoru.* (1909). in: Bojti—Papp: i. m. 72.

[16] Bojti—Papp i. m. 164. Muszorgszkij 1866—68 között komponált, Dargomizsszkij stílusát követő dalai közé tartozik például a Szávisna (1866), Ó, te részeges fajankó (1866), Gopak (1866), Kecskebak (1867), Jerjomuska bölcsődala (1868), stb.

[17] Rimszkij-Korszakov: *Muzsikus életem krónikája.* (ford. Legány Dezső). Budapest—Uzsgorod, 1974. 71—72.

[18] A Borogyin: *Voszpominanyija.* In: A. Orlova — V. Rimszkij-Korszakov: *Sztranyici zsiznyi N. A. Rimszkovo-Korszakova. Letopisz zsiznyi i tvorcseszstva. Vipuszk 2. 1867—1893. Avtori — szosztavityeli* — —. Leningrád, 1971. 23.

[19] Az opera befejezetlen maradt Dargomizsszkij halála (1869. I. 5.) után. Végakarata szerint a művet Cui fejezte be és Rimszkij-Korszakov hangszerelte meg.

[20] Nyikolaj Findejzen: *A. Dargomizsszkij. Avtogbiografiaja, piszma, voszpominanyija szovremennyikov.* Idézi: Richard Taruskin: *Opera and Drama in Russia / As Preached and Practiced in the 1860's.* (Russian Music Studies, No.2.) Ann Arbor, Michigan, 1981. 263.

[21] Kivételt képez két „zárt szám", Laura két dala, és egy rövid kórusbetét az első felvonás második képében.

[22] Levél Cézár Cuinek, 1868. VII. 3. in: Bojti—Papp i. m. 166.

[23] Levél Rimszkij-Korszakovnak, 1868. VII. 30. in: Bojti—Papp: i. m. 174.

[24] Taruskin i. m. 267.

[25] Taruskin i. m. 390.

[26] (Nyikolaj) Csernisevszkij: *A művészet esztétikai viszonya a valósághoz.* ford. Lukács Györgyné. Magyar Helikon (Budapest), 1974. 165.

[27] Csernisevszkij i. m. 186.

[28] Csernisevszkij i. m. 184.

[29] Csernisevszkij i. m. 124.

[30] Csernisevszkij i. m. 123.

[31] Idézi Bojti—Papp i. m. 11.

[32] Levél Vlagyimir Nyikolszkijnak, 1868. VIII. 15. in: Bojti—Papp i. m. 185.

[33] Levél Ljudmila Sesztakovának, 1868. VII. 30. in9 Bojti — Papp i. m. 172.

[34] Cui, C.: *Izbrannije sztatyji. Szosztavityel, avtor vsztupityelnoj sztatyji i primecsanyij I. Guszin.* Leningrád, 1952. 144.

[35] Levél feleségének, 1840. III. 4. in: Gyianyin I/95. 200.

[36] Nagyezsda Rimszkaja-Korszakova (Purgold) visszaemlékezése (1913). in: Bojti—Papp i. m. 196.

[37] Levél Cézár Cuinek, 1868. VIII. 15. in: Bojti—Papp i. m. 181.

[38] Cui i. m. 147.

[39] Cui i. m. 195.

[40] A Szanktpetyerburgszkije vedomosztyi 52-ik számában (1869. II. 21.) megjelent kritika. Idézi Orlova — V. Rimszkij-Korszakov i. m. 33.

[41] Levél feleségének 1868. IX. 26. in: Bojti—Papp i. m. 190.

[42] Taruskin: i. m. 269.

[43] Taruskin: i. m. 303.

[44] Cui: *La Musique en Russie* (Paris, 1880). idézi: Richard Taruskin: „Realism as Preached and Practiced: The Russian Opera Dialogue". in: *The Musical Quarterly* Vol. LVI/3. 1970. 453.

[45] Papp Márta: „Hogyan játsszuk a Borisz Godunovot? Muszorgszkij operájának két változata." *Muzsika* 30/4. 1987. 9., 7.

[46] Richard Taruskin: „Musorgsky vs. Musorgsky: The Versions of Boris Godunov (II)" in: *19th Century of Music* Vol. VIII. No.3. 1985. 258.

**Ára: 70,—Ft**

FUSZ

# MAGYAR ZENE

1993 4

# MAGYAR ZENE

*ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT*

XXXIV. évf. 4. szám 1993. december

TARTALOM

BREUER JÁNOS:
Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek ..... 335

GERGELY FERENC:
Adatok a Kodály—Ádám Énekeskönyv kálváriájához ..... 404

SZABÓ HELGA:
A japán gyermekdalgyűjtemény dallamtípusai I. ..... 414

VIRÁGH LÁSZLÓ:
Bakfark Bálint chanson-intavolációi ..... 439

*Megjelenik a Művelődésügyi és Közoktatási Minisztérium, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.*

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 Zenei Tanács címén
1364 Budapest, Pf.: 47.) Telefon: 117-6222/179
Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. 1054 Budapest, Báthori u. 10. Tel.: 111-3286
Felelős kiadó: VARGA Józsefné
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 140 forint, egész évre 280 forint
Index: 25 563

ISSN 0025-0384

Szedte a Diamant Kft.
Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda, felelős vezető: Freier László. Táskaszám: 22576

*BREUER JÁNOS:*

# *JEMNITZ SÁNDOR LEVELEI ARNOLD SCHOENBERGNEK*

Húsz éve, amióta Lampert Vera szerkesztésében megjelent Jemnitz Sándor válogatott zenekritikáinak kötete[1] 12 Schoenberg-levéllel a kiadvány függelékében[2], foglalkoztat kettejük kapcsolatának mibenléte. Schoenberg szűkszavú levelei erről kevés eligazítást adnak. A Szabolcsi—Tóth Zenei Lexikon bizonnyal Jemnitz adatszolgáltatása alapján készült címszava, a dr. Molnár Imre által szerkesztett Magyar Muzsika Könyve szócikke (1930, illetve 1936) Schoenberget semmiféle vonatkozásban nem említi. A Grove Lexikon 1954-es kiadása szerint Jemnitz 1921 és 1924 között, a Riemann Lexikon 1959-es kiadása szerint 1917 és 1921 között volt Schoenberg tanítványa Berlinben, oly időben tehát, amikor Schoenberg nem élt a német fővárosban. A Grove-ból való hibás adatot vettem át magam is a Zenei Lexikon 1965-ös, átdolgozott kiadásának Jemnitz-címszavában s ezt közli a Contemporary Hungarian Composers 1979-es 4. kiadása is.

E konfúzió okozója Jemnitz Sándor volt, bocsánatos emberi hiúsága. Életkorának előrehaladtával mind többet szépített születésének évén; 1890 helyett már a Magyar Muzsika Könyvében is 1896 áll, s ez utóbb 1899-re módosult. Az évek múltával egyre „fiatalodó" Jemnitz lexikonok adatszolgáltatójaként rendszeresen kozmetikázta életrajzi adatainak és műjegyzékének ifjúkori vonatkozásait, hogy azokat születési évével némiképp összhangba hozza. Születésének dátuma 1963-ban bekövetkezett halála után már helyesen jelent meg mindenütt; a további adatsorok korrekciója azonban, hiteles adatok híján, elmaradt.

Schoenberg életútja és a Jemnitz-biográfiák ellentmondására elsőként Lampert Vera figyelmeztetett[3]. Ám a 70-es évek elején rendelkezésére álló dokumentumok ismeretében óvatos fogalmazással élt: „Schönbergnek Jemnitzhez intézett levelei szerint kapcsolatuk 1913-ban kezdődött, tehát inkább az látszik valószínűnek, hogy Jemnitz Schönberg 1911—1915-ös berlini tartózkodása idején volt a zeneszerző növendéke."

1977-ben nyílt meg Los Angelesben, Schoenberg utolsó lakóhelyén az Arnold Schoenberg Institute. Archívumának első vezetője, Clara Steuermann irányított — a Jemnitz-posta utáni nyomozásomkor — a washingtoni Library of Congress zenei osztályához, mivel a Schoenberghez írott levelek nem az Archívum, hanem a könyvtár állományába tartoznak. A jogutódok, Lawrence Schoenberg és Jemnitz János szíves hozzájárulásának birtokában 1981. szeptember 8-án küldte meg számomra Wayne D. Shirley, a Library of Congress zenei osztályának munkatársa Jemnitz Schoenberghez írt 25 levelének és levelezőlapjának fénymásolatát, amelyeket a címzett felsorolhatatlanul nagyszámú lakhelyére magával vitt — beleértve az emigrációt — megőrzésre tehát érdemesnek tartott. A levelek borítékját nem, így hát nem tudható, pontos címre indította-e Jemnitz valamennyi írását.

E levelek ismeretében rekonstruálható: Schoenberg és Jemnitz kapcsolatának kezdete 1912. május 17., míg a szorosabb személyes kapcsolat két határnapja 1913. október 18. és 1914. október 23., Jemnitz berlini tartózkodásának ideje. Schoenberg 1913-as és 1914-es zsebnaptárában egyetlen helyütt sem jegyezte fel a tanítvány Jemnitz óráit[4], ő tehát nem járt rendszeres zeneszerzésórára. Valószínűleg laza posztgraduális stúdiumot folytathatott, készülő műveit vihette el, teoretikus kérdésekről folytathatott eszmecserét.

Privat: Kompositionsschüler Schönbergs vom November 1913 bis Juni 1915 in Berlin.
Seit jetzt komponierend, unterrichtend und musikschriftstellernd in Budapest.

Herrn Arnold Schönberg in tiefster Verehrung
Alexander Jemnitz 12. IX. 1924.

# FLÖTENTRIO

für

## Flöte, Violine und Viola

von

## Alexander Jemnitz

Op. 19

Partitur
Stimmen

JUL. HEINR. ZIMMERMANN
Leipzig · Riga · Berlin.

A tanítványok mindenesetre közéjük tartozónak tekintették. Jemnitz szerepel abban a bőrbe kötött albumban, amelyet az 1924. szeptember 12-én, Schoenberg 50. születésnapjának előestéjén, Mödlingben tartott háziünnepségen Anton Webern és Rudolf Kolisch nyújtott át a jubilánsnak[5] a növendékek fényképével és néhány sornyi írásával. Pedig az albumból hiányoznak olyan, a tanítványok belső köréhez tartozó személyiségek, mint Edward Clark vagy Eduard Steuermann[6].

*„Schönberg privát zeneszerzéstanítványa Berlinben, 1913 november és 1915 június között. Most Budapesten él, mint zeneszerző, tanár és zeneíró."*[7] A második dátum nyilvánvaló elírás, mivel Jemnitz 1914 októberében elhagyta Berlint és Schoenberggel a háború végéig nem találkozott többé. Születésnapi ajándéknak szánta Jemnitz a Schoenberg-hagyatékban fennmaradt op. 19. Fuvolatriója partitúráját[8], melynek dedikációja a mödlingi ünnepség dátumát tartalmazza. Mivel az ajánlásból a helység megjelölése hiányzik, kérdéses vajon személyesen adta-e át vagy pedig postán juttatta el az ünnepelt kezeihez. (Utóbbi ellen szól, hogy a küldeményhez bizonnyal gratuláló levelet is mellékelt volna, de írás nem maradt fenn a Schoenberg-papírok közt.)

A kapcsolat kezdete meglehetősen homályos. Mit tudhatott Schoenbergről és zenéjéről a 22 éves színházi karmester, aki budapesti, lipcsei tanulmányi évei alatt, a brémai színház korrepetitoraként egyetlen művét sem hallhatta. Talán a botrányba fúlt korai bemutatók sajtója keltette fel az érdeklődését? Vagy a Bécsből Berlinbe költöző Schoenbergnek tanítványokat toborzó hívek felhívásain akadt meg a szeme? Még olyan banális kérdésre sincs válasz, hogyan jutott Schoenberg lakcíméhez.

Mindenesetre már az 1912 júniusában lezajlott első találkozáskor valami bennsőséges viszonynak kellett kialakulnia, hiszen Schoenberg lenyelte a homofónia és polifónia mibenlétét taglaló írásos kioktatást (3.), elviselte az ifjonti világfájdalom kitöréseit, a tanácstalan útkereső megannyi töprengését (3., 4., 5., 6.). Szívesen látta otthonában az 1913—14-ben Berlinben tartózkodó magyar muzsikust, kit szinte valamennyi háborús levelében Bécsbe invitál magához. (Szinte érthetetlen, miért nem vállalkozott Jemnitz erre az akkor még belföldi utazásra. Igaz, semmit sem tudunk 1914 utáni életviteléről, jövedelméről — ha volt ilyen egyáltalán.) Bizonyíthatóan megírt, de Jemnitznél elkallódott leveleivel együtt Schoenberg 1912—1918 között összesen 19-szer küldött postát magyar hívének.

Meglepő, hogy a 22 éves, pályát kereső Jemnitz oly kategorikusan zárkózik el az újságírás elől (5.), ismerve 1917-től szórványos, 1924-től 1963-ig — 1950—1954 között „kényszerszünettel" megszakított — folyamatos zenekritikai termését. Lehetséges persze, hogy egzisztenciális okokból — bár nem politikai elvei ellenére — szegődött 1924-ben zenei kolumnistának a Népszavához, hisz zeneszerzésből megélni sem ő, sem más nem tudott, kenyeret adó hangversenydirigensi poszt senkire sem várt Magyarországon, a pedagógiai munkával kapcsolatos fenntartásai pedig nyilván változatlanok maradtak. A születésnapi Schoenberg-albumban Jemnitz megemlíti ugyan, hogy tanít (is), ám ezalatt néhány magánnövendék oktatása értendő. Nevét csupán egynek ismerjük: az osztrákká lett nagyszebeni szász Norbert von Hannesheim (1898—?) nála tanult kis ideig a 20-as évek végén, mielőtt Berlinbe ment Schoenberghez.

Viszonyuk ismeretében nehezen érthető, hogy a Schoenberg irányításával 1919—1921 között működött Zenei Magánelőadások Egyesülete Jemnitz egyetlen művét sem adta elő. Műsorain az új magyar zenét Bartók-széria, Kodály, Lajtha egy-egy kompozíciója képviselte. Pedig Jemnitz nem csak az egyesület autoritárius vezetőjével, hanem munkatársaival Berggel, Piskkel, Webernnel, s legfontosabb előadóművészeivel (Steuermann, Kolisch) is meghitt viszonyban volt. Kotta állt volna rendelkezésre, Schoenbergnél az I. zongoraszonáta és a német költők verseire írt op. 3 Kilenc dal; Eduard Steuermann-nak, az egyesület „házipianistájának" 1921. VI. 11. keltezésű dedikációval küldte el Két szonatinája op. 4 és Tizenhét zongorabagatellje op. 5 nyomtatott kottáját[9]. Kérésre nyilván küldött volna kéziratos, másolt kompozíciói közül is.

Schoenberg és Jemnitz rendszeres kapcsolata az 1918-ig tartott levelezéssel lezárult. Persze találkozhattak — talán találkoztak is — az Új Zene Nemzetközi Társasága, az Álta-

lános Német Zene Egyesület fesztiváljain. Fennmaradt Schoenberg jegyzete Jemnitz Der Jazz als Form und Inhalt című, a Musikblätter des Anbruch 1925/4. számában megjelent tanulmányához[10]. (Magyarul: A jazz mint forma és tartalom. Crescendo, 1928/11—12., 4—11. 1.) E jegyzet közreadása csak a tanulmány újraközlésével együtt releváns. Hagyatékában a három, említett Jemnitz-kottán kívül megvan a II. Vonóstrió, (Szerenád) op. 24 partitúrája (Universal-Edition, 1928)[11]. Dedikálatlan, szerzője valószínűleg a kiadót kérte a kotta elküldésére.

A színházi robotot nem vállaló Jemnitz karmesterként egyetlen alkalommal lépett fel Magyarországon: Schoenberg Die verklärte Nacht-ját vezényelte 1931. március 31-én, a Székesfővárosi Zenekar élén, a Vigadóban. Ugyan nem bemutatóként, az eredetit — Magyarországon először — a kibővített Waldbauer—Kerpely vonósnégyes játszotta, 1921. április 8-án, a vonószenekari változatot Dohnányi vezényletével a Filharmóniai Társaság Zenekara, 1921. november 6-án és 7-én. Az előadás tényét, amelyet Jemnitz — elveszett — levélben jelentett, Schoenberg örömmel fogadta[12]. Mivel magyar híve a Pierrot lunaire hazai bemutatását tervezte, ellátta az előadásra vonatkozó tanácsokkal; azonban ez a bemutató elmaradt.

Mindazonáltal, anélkül, hogy a búvópatak természetű kapcsolatot teljességgel feltárhatnók, nyilvánvaló, hogy amit Jemnitz Sándor az első találkozás élményének hatása alatt 1912-ben, tán kissé patetikus „hangszerelésben" Schoenbergnek leírt — *„én örökké az Öné vagyok"* —, ahhoz mindvégig hűséges maradt, szóban és írásban egyaránt.

*A LEVELEZÉS IDŐRENDI TÁBLÁZATA*

| *Jemnitz Sándor levelei* | *Arnold Schoenberg levelei* |
|---|---|
| 1. 1912. V. 17. | 1912. V. 18—23. között, *elveszett* |
| 2. 1912. V. 24. | 1912. V. 25. után, *elveszett* |
| 3. 1912. VI. 13. | |
| 4. 1912. VI. 17. | 1912. VI. 18.—VIII. 20. között, *elveszett* |
| 5. 1912. VIII. 21. | |
| 6. 1912. VIII. 23. után | 1912. VIII. 13. után, *elveszett* |
| 7. 1913. VI. 5. | |
| 8. 1913. X. 18. | 1. 1913. X. 19. |
| | 2. 1913. X. 24. |
| | 3. 1913. X. 29. |
| | 4. 1913. XI. 14. |
| | 5. 1913. XI. 21. |
| | 6. 1914. V. 15. |
| 9. 1914. X. 23. | |
| 10. 1915. XII. 15. | |
| | 1915. XII. 16—30. között, *elveszett* |
| 11. 1915. XII. 31. | |
| 12. 1916. I. 28. | 1916. I. 28., II. 5. között, *elveszett* |
| 13. 1916. II. 6. | |
| 14. 1916. II. 20. | |
| 15. 1916. III. 11. | |
| 16. 1916. III. 27. | |

| *Jemnitz Sándor levelei* | *Arnold Schoenberg levelei* |
|---|---|
| 17. 1916. V. 30. | 1916. VI. 4. *elveszett* |
| 18. 1916. VI. 12. | |
| 19. 1916. XII. 28. | 7. 1916. XII. 29. |
| 20. 1917. I. 2. | |
| 21. 1917. II. 13. | 8. 1917. II. 15. |
| 22. 1917. IV. 6. | |
| 23. 1917. VI. 15. | |
| | 9. 1917. X. 13. |
| | 10. 1917. XI. 24. |
| | 11. 1918. IX. 11. (távirat) |
| 1918. IX. 11. után távirat, *elveszett* | |
| 24. 1918. IX. 21. | 12. 1918. IX. 24. |
| 25. 1918. X. 18. | |
| 1931. IV. 1—14. között *elveszett* | 13. 1931. IV. 15. |

Egyoldalú a levelezés Jemnitz 12 hónapos berlini tartózkodásának idején. Szállásán nyilvánvalóan nem volt telefon, ezért Schoenberg írásban közölte a megbeszélt látogatások módosult terminusait. (*„Nem lehet Önt telefonon elérni? Esetleg egy szomszédnál?"* — Schoenberg levelezőlapja, 1913. X. 27.) Jóllehet a levelek utalásaiból nem bizonyítható, valószínűleg elveszett Jemnitz néhány, 1917 júniusa és 1918 szeptembere között írt levele. 1916-ban, 1917 első felében sűrűn jelentkezett, s alig hihető, hogy nem reagált Schoenberg kétszeri postájára sem (X. 13., XI. 24.). A kapcsolat utolsó dokumentuma nem Jemnitz hagyatékából való, Schoenberg másolati példánya.

*JEGYZETEK*

[1] Zeneműkiadó Budapest, 1973. A továbbiakban: Lampert.

[2] Lampert, 433—458. l. Az idézett levélrészletek forrását a továbbiakban nem jelzem.

[3] Lampert, előszó. 6—7. l.

[4] Jerry McBride, az Arnold Schoenberg Institut Archívuma egykori vezetőjének szíves írásos közlése.

[5] H. H. Stuckenschmidt: Schönberg. Leben, Umwelt, Werk. (A továbbiakban: Stuckenschmidt.) Atlantis Verlag Zürich, 1974. 270. l.

[6] Szerk.: Ernst Hilmar: Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974. Universal Edition Wien, 302. l.

[7] A fénymásolat Jerry McBride küldeménye. Az album Jemnitz fotója a másolat rossz képminősége következtében nem reprodukálható.

[8] A dedikált címlap fénymásolata Jerry McBride küldeménye. Eszerint a Fuvolatrió 1924-ben, nem pedig 1925-ben (műjegyzékek) jelent meg.

[9] A Schoenberg Archívumban őrzött Steuermann-hagyatékból. A két dedikált címlap Jerry McBride küldeménye.

[10] Fénymásolata Jerry McBride küldeménye.

[11] Jerry McBride írásos tájékoztatása.

[12] Arnold Schoenberg levelei. Válogatta és szerkesztette Erwin Stein. Zeneműkiadó, Budapest, 1974. 206—207. l.

**1.**

Igen tisztelt uram!
Megengedné-e nekem, a teljesen ismeretlen fiatal karmesternek, aki azonban Ön és művei[1] iránt tisztelettel van eltelve, hogy a nyári szerződésembe utazván[2] Önt felkeressem és esetleg néhány saját művemet bemutassam?
Válaszát alázatosan várva

maradok
teljes tisztelettel
Jemnitz Sándor
Budapest VI., Bulyovszky utcza 31.
Bpest., 1912. V. 17.

Kétoldalas kézzel írt levél. (Facs. 355—356. l.)

Kérdéses, mit ismert Jemnitz Sándor Schoenberg művei közül 1912 júniusában. E levelek közreadója, ki 1963 augusztusában hagyatékát rendezte, egyetlen Schoenberg-kompozíciót talált, a Verklärte Nacht-szextett kispartitúráját, az Universal-Edition kiadásában. Az UE 1912 áprilisában vette fel katalógusába a partitúrát, miután megszerezte a Szextett és a Drei Lilien—Verlagnál megjelent többi korai Schoenberg-mű jogait. Nem tudni, vajon Jemnitz bemutatkozó levele előtt, vagy az után szerezte-e be a kottát. Betekinthetett a művek némelyikébe Schoenberg magyar híve, Balabán Imre révén is, kivel az 1907/8. tanévben egyidőben volt Zeneakadémiánk növendéke, de ez sem bizonyítható.

[2] Jemnitzet a nyári évadra Scheweningen holland fürdőhely szerződtette színházi karmesternek.

**2.**

[levelezőlap]

[postabélyegző
Budapest 62
912. május 24.]

Arnold Schönberg Úrnak
Machnover Chaussee
Villa Lepcke

*Berlin*—Zehlendorf—
Wannseebahn

Budapest. VI.
Bulyovszky utcza 21.

Igen tisztelt Uram!
megkaptam kedves felszólítását[1] és boldog vagyok, hogy haladéktalanul eleget tehetek annak, mivel a következő hó 6-a táján Berlinben vagyok. Kérem ezért, közölje velem az órát[2], amikor a legkevésbé zavarom Önt.

Odaadó híve
Jemnitz Sándor

Kézzel írt levelezőlap. (Facs. 357. l.)

[1] Schoenberg válasza elveszett.

[2] Schoenberg időpontot megjelölő értesítése — ha küldött ilyent egyáltalán — szintén nem maradt fenn.

**3.**

Scheweningen. Zeilstrasse 3.
1912. VI. 13.

Igen tisztelt Schönberg Úr!
Először is megköszönöm Önnek az alkalmat, hogy megismerhettem, Ön olyan, amilyennek elképzeltem és én örökké az Öné vagyok.

Beszélgetésünk folyamán az „ellenpont" kérdését érintő nézeteltérések merültek fel közöttünk.[1] Szinte mindig egyedül vagyok, ezért megszoktam ugyan, hogy precizírozzam a gondolatmenetemet, de az, hogy szavakba öntsem, nagyon szokatlan a számomra. Engedje meg, hogy még egyszer jelentkezzem e kérdéssel.

A zenében két, egymástól tökéletesen külön haladó fejlődési folyamat létezik. Az egyik a harmóniai (a „harmónia" fogalmába beleértendő a diszharmónia, amely csupán az előbbi speciális egyedi esete és csupán amabból érthető és magyarázható, ezért e kettő együtt ellentéte valami harmadiknak). A másik a polifon stílus. (Stílus alatt itt természetesen egész világ- azaz művészetszemléletet is értek, amilyen a festészetben is létezik.) A harmóniai [gondolkozásnak] az az elmélet az alapja, hogy valamely hang csak felhangjainak együtthangzásával rögzíthető és határozható meg; ez bizonyos mértékig elveszi az egyes hangok önállóságát és egy sor más hanggal hozza tartós kapcsolatba. Az ellenpont viszont az egyes felhangok egymás felé haladása, az alaphang változásai közepette. Az idő folyamán, a zene általános természeti törvényeinek megfelelően mindinkább arra törekedtek, hogy ezeknek a mozgásoknak, kapcsolódások és díszítések révén lehetőleg önálló karaktert adjanak (a természet általános törvénye minden felhangzó hang önálló jelentés iránti természetes törekvése, lásd vezetőhang-tendencia), ám közben karakterisztikumuk maradt, hogy a (harmóniai) felhangrendszer segítségével magyarázhatók.

A polifon stílus a hangot mint önmagában tökéletesen önállót fogja fel. Miközben a harmóniai stílusban valamely hangnemet az összhangzás rögzíti, a polifóniában az egymásutániság határozza meg azt. Mindkettőnek az egyszólamúság monódiája szolgál kiindulópontul, ám azt teljesen különböző szemlélettel fejlesztik tovább. Egyikük az egyidejűség, másikuk az egymásutániság ősprincípiumát képviseli, innen a horizontális és vertikális vonal.

A polifónia fejlődési lehetőségei sokkal nagyobbak, mivel az egymás mellett több hangnemet is megtűr, míg a harmóniai gondolkozásban valamennyi szólam mindig egyetlen hangnemhez kötődik. A szándék, az egyiket a másiknak fölébe helyezni, hibás, mivel egyenjogúak és mert a hangszerek technikája a meghatározójuk. A zongora, a hárfa, a celesta stb. harmóniai technikát igényel, mert összetett hangszer (összetett, tetszőleges számú egyszerű hangszerből álló hangszer, melynek hangfaja azonos, csupán a hangmagasság tekintetében különböztethető meg). Polifon technikát igényelnek a vonós- és fafúvós hangszerek. (Épp határesetet jelentenek egyes együttesek, mint a vonóskvintett, fafúvók). E két hangszercsoport között az orgona az összekötőkapocs, amely mindkét technikát egyesíti és bizonnyal ezért a legtökéletesebb hangszer.

Bocsássa meg nekem ostoba absztrakcióimat, de én őrülten boldogtalan vagyok és inkább csak kétségbeesésemben teoretizálok, jóllehet természetemtől fogva tőlem minden elméletieskedés távol áll.

Odaadó híve

Jemnitz Sándor

Hétoldalas kézzel írt levél. (Facs. 358—364. l.)

[1] Ismerve Schoenberg vitát, ellentmondást rosszul tűrő természetét, meglepő, hogy közte és a 22 éves Jemnitz között nézeteltérések merültek fel anélkül, hogy kapcsolatukat megszakította volna.

## 4.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Ön bizonnyal csodálkozik (és joggal), hogy én Önt, valószínűleg teljesen akarata ellenére, leveleim címzettjévé teszem. Azonban itt, ezen a csodálatos tájon, állandó kapcsolatban a tengerrel, sok minden feloldódik bennem, ami eddig bennsőmben rögződve szunnyadt. Bizony, első ízben fog el a magam kibeszélésének kínja és keserve. Körülményeimből következően hangulatom reménytelen, érzem, miként lazul és kezd elfolyni a homok a lábam alól.

Egyáltalán nem elégít ki már a karmesteri hivatás. Olyan emberekkel próbálni egész nap, akiknek kvalitásai és teljesítményei számomra lényegében közömbösek, akikkel nem vonzalomból dolgozik az ember, hanem, mert a véletlen hozta össze velük. Olyan darabokat betanítani, amelyek gyakran éppoly közömbösek az embernek, és ami az én esetemben a legrosszabb, abszolút nincs időm a saját munkáimra, önmagamra. Nincs két összefüggő órám, hogy magamra, mint saját fej viselőjére tekinthessek, s ez tökéletesen felmorzsolt.

Számomra az egyetlen életlehetőség a *saját* munkám, úgy élek, mint hal a szárazon, elszáradok és elpusztulok közben.

Könyörgök Önnek, adjon tanácsot, hogyan teremthetnék magamnak más egzisztenciát. Könyörgök, egész, határtalan vigasztalanságomból, az életképtelenség nyomasztó érzése ragadott meg és mivel ez lényemtől voltaképp távol áll, annál mélyebben gyökerezik.

Odaadó híve

Jemnitz Sándor
Scheweningen. Zeilstrasse 3.

[19]12. VI. 17.

Négyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 365—368. l.)

## 5.

Kedves Schönberg Úr!

Levele[1] végtelen örömöt szerzett nekem. Nem tudtam, miként fogadja majd a leveleimet, ezért inkább úgy gondoltam, egy időre elhallgatok. — Sok minden magától megoldódott azóta. Leveleim a próbák időszakából származtak, amikor nagyon el voltam keseredve. Azzal az ígérettel szerződtettek, hogy mindent én vezénylek majd, idejöttem és első [karmesterként] az igazgató barátját találtam itt, hozzám a zongora munkaterületét utalták, hozzá tömérdek hangtalan, színészekből, volt kóristákból, egykori varietészereplőkből toborzott operetténekest. Az „egykori" még nem is lett volna olyan rossz, ha ezek az emberek csupán „egykoriak", de ők mindennek ellenére maradtak, amik voltak, mert igen kevesükben van ambíció és energia a továbbképzéshez, tanuláshoz. Akaratgyengeség következtében a legtöbbje tönkremegy, örökletes betegsége ez színésznek, meglehet művésznek általában is. Aztán egyszer hirtelen be kellett ugranom és azóta elég gyakran vezénylek, a gazfickók napközben is igénybe vettek és közben nyomasztott a valóságos, kvantitatív nagyság, és a kétség a mennyiségi kisebbrendűség érzetén. Így hát egy munkában gazdag nyár van mögöttem, de különbség van munka és munka között. A „Hofmann meséi" volt az egyetlen opera, amelyet kihoztunk, Reinhardttal a címszerepben, talán ismeri a bécsi Volksoperből. Elsősorban a szövege miatt szeretem ezt az operát, amely, Wagnert nem számítva, mind zenei, mind poétikai szempontból a legjelesebbek egyike. Elsősorban, mivel Hofmann alakjában típus született. Don Juan féltestvére ő (nem a Mozarté, inkább a Da Ponte-é). Mindkettőt határtalan vágy űzi a nőhöz, mint műfajhoz és fogalomhoz. Következésképp mindkettejüket egyik csalódás éri a másik után a specifikus egyedi esetekben. — Ami az alkotómunkáimat illeti, a dolog kevéssé örvendetesen fest. A nyár csupán egy 9 dalból álló füzetet érlelt, basszusra és zongorára[2]. Nagyobb terveim kidolgozásához nem jutottam hozzá, és ez marcangol leginkább. Teljesen kétségbeesem, ha valamennyi, köldökzsinórról lemetszett, embriómra tekintek. Éppen az a karmesterkedés átka, hogy az embert a szakmai előrejutás és az egyéni alkotás dilemmája elé állítja. A kettő nem egyeztethető össze azon munka mellett, amelyet egy város színházi üzemének megterhelése jelent. A karmesterkedést nem akarom otthagyni, csak a színházat, a művészetek eme fattyú gyermekét.[3] Mélységes undor fogott el a színház iránt. Úgy fest, mintha Wagner nem is élt volna. Elmélet maradt minden, csak jelentéktelen apróságok valósultak meg. És ebben utolsóként vétkes a sokat becsmérelt közönség, amelynek vállaira hárítanák az elmélet szimplifikálói tulajdon sikertelenségük okát. Hát nem a sivárság és unalom űzi a közönséget erő-

szakkal a könnyebb műfajok felé? Ami a rendezés művészetét illeti, minden magán operettszínház zsebrevágja a legnagyobb városok színházait. Azokban száraz, poros tradíció, lyukacsos hagyomány uralkodik. — Koncertkarmester szeretnék lenni, kezdetként bármilyen kisváros filharmonikus zenekarának vezetője: lehetőleg a filharmonikus énekkaré is! — Tanárként valóban nincs semmi tervem. Magamnak is a tulajdon véremmel kell kiküzdenem a legkisebb lépést előre, hogyan is tudnék másoknak, akikért felelősséget vállaltam, nézeteket átadni, amelyeket talán magam is visszavonok egy hónap múlva. Némelyek azt mondanák erre, a tanár szorítkozzék a legfontosabbakra, arra, ami valamennyi elméletben közös, a művészet alapelveire, de hol az a tanár, aki ezt gyakorlatilag megvalósíthatná, ha pedig tehetné, nem lenne jó tanár, mert tanítványai stílustalanságban nőnének fel és elvadulnának. A zsurnaliszta pálya is elhibázott lenne, mert ha az ember becsületes, sokkal több ellenséget szerez, mint barátot és csak a saját érvényesülését nehezíti meg. — És most legfőbb ideje, hogy abbahagyjam, mert egy pillantás az órámra meggyőzött, hogy máris elkéstem a próbáról.

Őszinte híve

Jemnitz Sándor

Scheweningen. 1912. VIII. 21.

Nyolcoldalas kézzel írt levél. (Facs. 369—376. l.)

[1] Schoenberg levele elveszett.

[2] Lampert Vera műjegyzékében az op. 6 jelzésű basszusdalok keletkezési éve a kiadásával azonos: 1920. Az általa készített — eddigi legmegbízhatóbb — Jemnitz-katalógushoz elöljáróban közli, a kiadás évét az esetben azonosítja a komponálásával, ha ennek ellentmondó adatot nem talált. E levél tanúsága szerint a dalciklus, vagy annak első fogalmazása, 1912-ből való.

[3] Jemnitz 1912/13-ban még színházi karmesterként tevékenykedett.

## 6.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Utólag úgy érzem, utolsó levelem nagyon kisfiús és Önre kevéssé előnyös hatást tett. De annyira boldoggá tett az írása, hogy bal kezemben épp, hogy elolvasott levelét tartva jobbom már a toll után nyúlt, hadd mondhassak el mindent, ami a szívemet nyomja. Kedves Schönberg Úr! Hogyan válik az ember koncertkarmesterré?! És! — hogyan találok kiadót?? Én, a teljesen ismeretlen, kapcsolatok híján, aki Scheweningenből, tehát Nyugat-nyugateurópából éppen indulok Bukovina-Csernovicba, vagyis Kelet-keleteurópába, távol a világtól, kívül minden forgalmon?!

Szeptember 1-jétől 5-ig, vagy 10-től 15-ig Berlinben leszek, kérem, szíveskedjék közölni a telefonszámát, amelyet sajnos elfelejtettem.[1] A basszusdalaimat is magammal hoznám, ha megengedi.

Psaltérium[2]
Élet! vedd el részed
mit te adtál,
te vagy az úr
meg nem jövő,
aki mit adott
vissza sosem kéri.
Élni, halni elfáradva,
csupa, csupa fáradtság
letaszítva, kopva szürkén
kegyetlén végzetem által
így könyörgök:
Vedd el részed!
hisz életem — ó! —
nem a Tiéd

halálomhoz hasonlatosabb
miként holtad hozzád;
élni, halni elfáradva
csupa, csupa bánatban
így könyörgök:
vedd el részed
ki letaszított, szürkén kopott
bennem helyét meg nem leléd.

Kedves Schönberg Úr! Mit írt idén nyáron? Kérem, ne tartson túlságosan tolakodónak, Ön tudja, ez Ön iránt érzett forró nagyrabecsülésemből fakad.

Őszinte híve
Jemnitz Sándor

Négyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 377—380. l.)

[1] Schoenberg válasza nem maradt fenn.

[2] Jemnitz Sándor 5—5 verse megjelent a Musikblätter des Anbruch 1925/6. számának 311—312., illetve 1926/2. számának 59—60. lapján. A Psalterium nincs közöttük.

**7.**

[19]13. VI. 5.

IGEN TISZTELT SCHÖNBERG ÚR! Ha Ön, bár ez nem volna valami könnyen megmagyarázható, nem emlékezne rám többé, engedelmével a múlt nyárra emlékeztetem, amelynek folyamán két ízben meglátogathattam Önt. Ma azzal a kérdéssel és kéréssel fordulok Önhöz, beajánlana-e az Universal-Editionhoz, amennyiben a munkáimat erre alkalmasnak találja[1]. — Egy zongoraszonátát, zongoradarabokat és dalokat[2] vittem el Önhöz, feltételezhettem róluk, hogy nem teljesen vívták ki a nemtetszésüket. — Mindenesetre boldog lennék, ha ügyemet illetően kaphatnék néhány sort Öntől.

Tisztelettel
Jemnitz Sándor karmester
Allensteig (Niederösterreich) Villa Waldfried

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 381. l.)

[1] Nem tudni, magadta-e Schoenberg a kért ajánlást. Jemnitz már ismert, a kortárs zene fórumain elismert zeneszerző, amikor az Universal-Edition 1927-ben írt II. zongoraszonátáját (jazz-szonáta) kiadja (a Lampert-jegyzék szerint 1927-ben és/vagy 1930-ban).

[2] Mivel Jemnitz kiadót keres, feltehetően az op. 8 I. zongoraszonátáról, nem pedig elvetett ifjúkori zsengéről van szó. A Wunderhornverlag adta ki 1914-ben, a Lampert-jegyzék keletkezését is erre az évre teszi. Tekintve, hogy Jemnitz 1912 nyarán csupán egy dalciklust írt (5.), a szonátának már korábban el kellett készülnie. Nem tudjuk, mi végett adta nyomtatásban megjelent első művének az op. 8 jelzést. A dedikált kottakiadványt Jemnitz 1914-ben, Berlinben átadta Schoenbergnek. A Szonátát Schoenberg — más Jemnitz-művekkel együtt — megőrizte, jelenleg a Los Angeles-i Arnold Schoenberg Intézet archívumában található. A dedikált címlap xeroxmásolata (384. l.) Jerry McBride, az Archívum egykori vezetője, szíves küldeménye.

A levélben jelzett zongoradarabok azonosítása nem sikerült. A legkorábbi ismert zongorakompozíciók: Aus der Regerstunde op. 2/a (keletkezési idő 1915, vagy 1917 vagy 1920); Tizenhét bagatell op. 5 (1919). A korai Jemnitz-művek kompozíciós éve körüli bizonytalanság egyik ciklust sem zárja ki. A dalok: az 1912 nyarán írt 9 basszusdal.

**8.**

[zárt levelezőlap] [postabélyegző

Arnold Schönberg Úrnak
Berlin — Südende
Berlinerstrasse 17. a I.

Berlin 13.10.18]

Igen tisztelt Schönberg Úr! Az Emil Gutman koncertiroda szerzői estet rendez a munkáimból télen.[1] Egyrészt ennek előkészítésére, másrészt továbbképzésem végett engedélyt

kaptam apámtól, hogy a telet itt töltsem el. Ha kérésemmel nem alkalmatlankodom, kérem Önt, közölje, mikor nem zavarnám és akkor elhozhatnám-e néhány új munkámat.[2] Telefonáltam volna Önnek, de új lakásának számát elfelejtettem feljegyezni és a telefonkönyvben sem találom.

Őszinte híve

Jemnitz Sándor

Berlin-Schöneberg. Regensburgerstrasse 34 II. 2.

[19]13. X. 18.

Egyoldalas kézzel írt zárt levelezőlap. (Facs. 382—383. l.)

[1] A tervezett szerzői est nem realizálódott. Bizonyára a berlini tartózkodás hozama, hogy 1914 májusában, az Általános Német Zene Egyesület Essenben rendezett 50. fesztiválján előadták Jemnitz Introductio, Passacaglia és Fúga című orgonaművét.

[2] Schoenberg október 19-én — azaz másnap — válaszolt; megadta telefonszámát. „Természetesen szívesen rendelkezésére állok."

## 9.

[levelezőlap]

[postabélyegző Berlin 14.10.23.]

Arnold Schönberg Úrnak
Südende
Berlinerstrasse 17[a]

Igen tisztelt Schönberg Úr! Behívtak és nagy sietve már holnap el kell mennem. Kérem, fogadja búcsúüdvözleteimet változatlan nagyrabecsülésem és szívbéli rokonszenvem jeléül.

Tisztelettel

Jemnitz Sándor

1914. X. 23.

Kézzel írt képeslap, a rossz minőségű kópiáról nem reprodukálható kép Jemnitz Sándor fotója. (Facs. 385. l.)

## 10.

[19]15. XII. 15.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Egyszer el kell kezdeni végre és az adósság már túlságosan nyomaszt. Ha rossz néven veszi hosszú hallgatásomat, alig tudom igazolni magam Ön előtt... mert nem tudom mind bemutatni az Önnek szóló sok megkezdett levéltöredéket és még kevésbé felsorolni azt a számtalan alkalmat, amikor írni akartam. — Abban a reményben halasztottam újra, meg újra a terminust, hogy külső vagy belső dolgaimról, lezárult ügyekről, rövidesen közölhetek valami közelebbit; hanem az előttem lévő megszakítatlan láncról látom, nincs metszetként jellemezhető láncszeme. — Ismét folytatódik minden, olyan idők ezek, amikor a dolgok szabad, akadálytalan lefolyást kívánnak s ennek így kell lennie, amikor az ellenszegülésre gyenge egyén csak együtt úszhat az eseményekkel, hogy el ne nyomják. Olyan idők, amelyekről azon történészek, akik a történelmet mint individuumok alkotását kívánják szemlélni, még a jelenségek kölcsönös voltáról sem tudnak alapos magyarázattal szolgálni; mert ma az egyéneket egy nagy hullám taraja emeli fel anélkül, hogy létükkel különösebben törődnék és helyzetüket addig biztosítja, amíg véghezviszik a hullám szándékait, s amíg az újra le nem veti őket.

Olvastam egyszer egy E. A. Poe novellát, amelyben egy halász, árvíz idején hatalmas örvénybe kerül és egy kis hordóba kapaszkodva, roppant spirálokban órákon át merül alá s emelkedik fel ismét. Így árad most minden, körökben, egymás mellett. Némelyek, akik túl korán merültek le, szétzúzódnak a feneken, mások felemelkednek a tenger víztükréig és elhagyhatják az iszonyatos helyszínt. Csak enni ne kellene ezenközben! Most, hogy ismét

visszatérhetnék Németországba, egy bármily szerény szállás megszerzésére vonatkozó valamennyi próbálkozásom eredménytelen. Enélkül pedig ezúttal semmiképp sem megy többé...

De — jut eszembe — ebben a levélben voltaképp csak azzal a kérdéssel akartam összekötni a szükséges bocsánatkérést, hogy Ön hogy van, hiszen még azt sem tudom, jelenleg Berlinben tartózkodik-e és jó-e a címzésem.[1] Nagyon örülnék, ha mihamarább kapnék néhány sort Öntől, látva, hogy hibámért nem tart haragot velem.

Mindig készséges híve
Jemnitz Sándor
jelenleg Budapest VI. Bulyovszky utca 21.

Kétoldalas kézzel írt levél. (Facs. 386—387. l.)

[1] Schoenberg 1915 áprilisában Bécsbe költözött. Jemnitz levelét utána küldték.

**11.**

[19]15. XII. 31.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Gondolom, fölösleges mondanom, hogy közlésének három „pontja" a legnagyobb meglepetést jelentette számomra. Megerőltető szolgálatba került Ön itt.

Ami engem illet, novemberben ismét pótsorozáson vettem részt, anélkül, hogy alkalmasnak találtak volna. Mint azt már megírtam önnek, Németországba való visszatérésem ezáltal nem került közelebb. De most, hogy tudom, Ön Berlintől távol van, e város vonzereje is nagyot csökkent számomra. A békés Südende-be és a kertre nyíló dolgozószobába tett kirándulásaim a legszebb ottani emlékeim közé tartoznak és mindig ettől az időtől elválaszthatatlanul maradnak meg a tudatomban. Most bármely másik város lehetne, ha Németországban van; de Németországban kell lennie!

Fél éve egyetlen kottafejet sem írtam le. Az uralkodó viszonyok közepette teljességgel képtelennek érzem magam hozzá. Hanem annál szorgalmasabb voltam a recepció terén, ahol a legszükségesebbnek éreztem, pótoltam ismereteim hiányait.

Kérem, írjon nekem mihamarább arról, hogy van! És arról, mennyit gyarapodott a szimfónia![1]

Mindig készséges híve
Jemnitz Sándor

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 388. l.)

[1] Schoenberg levele elveszett. Szimfóniáról egyetlen fennmaradt levelében sem írt Jemnitznek. Nyilván tájékoztatta magyar hívét arról, hogy 1915. december 15-én egyéves önkéntes szolgálatra behívták katonának. Erre vonatkozhat Jemnitz utalása a „megerőltető szolgálat"-ra.

**12.**

[levelezőlap] [olvashatatlan postabélyegző]

Arnold Schönberg Úrnak
Gloriett[1]
Wien XIII.

[19]16. I. 28.

Jemnitz Sándor
Budapest VI.
Bulyovszky utca 21.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Miért nem kapok semmiféle választ Öntől? — Megváltozott tán a katonaság hatására? Mi érdekli Önt? Ugyanis csak arról szeretnék írni Önnek, ami érdekli.

Szívélyes üdvözlettel
az Ön
Jemnitz Sándora

Kézzel írt levelezőlap. (Facs. 389. l.)

[1] A címzés hiányos, a lapot Schoenberg mindazonáltal megkapta.

## 13.

[19]16. II. 6.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Nagyon örültem, hogy megerőltető életmódja közepette olyan hamar gondolt rám.[1] Sokat gondolok Önre és beszélgetéseinkre, kivált, hogy itt senkivel nem tudok beszélgetni. A zeneszerzők között nagy a tudatlanság, még a legegyszerűbb elméleti princípiumokat illetően is. Sehol egy próbálkozás, amely az egészre törekednék, sehol új hang megütésének képessége. — Ezekben a napokban zenekari újdonságot hallottam, Weiner Leó szvitjét.[2] Egy magyar drámához írt kísérőzenéből van összeállítva. Kitalál egy ütemet, megismétli hatszor, háromszor változatlanul, háromszor variálva, vagy megfordítva. Azután új ütemet vesz munkába, ha jól megy, kétütemes periódust. És így tovább. Ha egy motívummal az elalvásig visszaélnek, az itt a komoly munka fogalma. Tehát Brahms is ártalmas lehet! (Nehogy Önt ingereljem, ezt nyomatékosan nem tiszteletlenül értem[3].) — Bartók egyik szvitjét[4] is hallottam. Ügyes, de nyers és megoldatlan, mint minden, amit tőle ismerek. És egy szimfóniát Dohnányitól[5], állítólag ifjúkori mű, de ettől még nem bocsánatos.

Budapestet úgy elárasztják a hangversenyek, mint — ahogy erről mindenfelől biztosítanak — még soha. Úgy látszik, nyomorúságukban felfedezték a koncertszélhámosok. A hangversenyközönségnek pompás alkalma nyílik arra, hogy megismerkedjék a német előadóművészet mai helyzetével. Ez azonban tönkreteszi a megfelelő hatást. Csak a káprázta tó hatás tetszik. Lhévinet[6] körülrajongják, már (egymásután) a negyedik estjét adja, míg Schnabelnek[7] tisztes sikerrel kellett beérnie.

Bizonyára tudja már, hogy a „Musik" tavaly decemberben, „a háború időtartamára" leállította a megjelenését. Most hát hallgat az egyetlen orgánum, amely engem szóhoz juttatott. Az utolsó számban megjelent még egy nagyobb tanulmányom „Muszorgszkij dalairól"[8]; roppantul örülnék, ha alkalomadtán — mármint, ha a kezébe jut — (nekem nincs belőle példányom) szentelne neki néhány percet, mert van benne pár használható gondolat.

Megkapta-e a legutóbbi lap előtt írt levelemet?[9] Csak azért kérdem, mert nem felelt két, engem nagyon érdeklő kérdésemre. 1) Felvették-e a tiszti iskolába, amit az Ön érdekében őszintén kívánok. 2) Mennyire gyarapodott a szimfónia, ezt a kérdésemet, miután Ön némiképp beavatott, remélem nem tekinti tolakodónak.

Maradok a legjobb kívánságokkal
az ön
Jemnitz Sándora

Kétoldalas kézzel írt levél. (Facs. 390—391. l.)

[1] Schoenberg levele elveszett.

[2] Weiner Leó Csongor és Tünde szvitjét 1916. február 4-én, Kerner István vezényletével mutatták be a Filharmonikusok.

[3] Schoenberg lelkes híve volt Brahmsnak, „brahmin", miként azt maga is mondta, némi iróniával. Innen Jemnitz mentegetődző szavai.

[4] Bartók I. szvitjét három tételre redukált csonka formában, Kerner István vezényletével, 1915. december 6-án játszották a Filharmonikusok. Jemnitz későbbi Bartók-rajongásának ismeretében meglepő általánosítóan negatív ítélete. Még A fából faragott királyfi bemutatójáról is élesen elítélő kritikát írt (Signale für die musikalische Welt, 1917. június 6., 434—436. l. Magyarul: Magyar Zene, 1975/3., 229—231. l.). Schoenberg aligha értett vele egyet, hiszen 1911-ben megjelent Összhangzattanában éppen Bartók az egyetlen nem német-osztrák zeneszerző, akitől kottapéldát közöl, a Zenei Magánelőadások Egyesületében pedig sorozatosan adatta elő Bartók Béla műveit.

[5] Dohnányi B-moll szimfóniáját a szerző vezényletével 1916. január 7-én adták elő a Filharmonikusok.

[6] Joseph Lhévinne (1874—1944), a nálunk is roppant népszerű orosz származású amerikai zongoravirtuóz három versenyművet (Rubinstein, Beethoven, Liszt) játszott 1916. január 7-én, a Filharmonikusok Kerner István vezényelte hangversenyén. Szólóestjeinek dátumát, műsorát nem ismerem.

[7] Artur Schnabel (1882—1951) osztrák pianista Schoenberg baráti köréhez, támogatóihoz, műveinek előadóihoz tartozott. Hangversenyének dátumát, műsorát nem ismerem.

[8] Jemnitz említett tanulmánya „Lieder von Moussorgsky" a Die Musik 1915/24., második szeptemberi számában jelent meg (270—277. l.). Az év decemberében leállított folyóiratnak volt tehát még két száma.

[9] Jemnitz 1915. december 31-i levelére hivatkozik (11. levél), mely egy elveszett Schoenberg-írásra válaszol. Eszerint Jemnitz tájékoztatást kapott arról, hogy Schoenberg tiszti iskolára készül. 1916-ban valóban felvették a Bruck an der Lejtha-ban működő tiszti-iskolába, honnét nem sokkal leszerelése előtt, május 17-én szabadult. (Stuckenschmidt, 219—220. l.) A szimfóniára vonatkozó megismételt kérdés jelzi, hogy Jemnitz bővebb információt kaphatott Schoenberg kompozíciós tervéről.

**14.**

[19]16. II. 20.

Tisztelt Schönberg Úr!

Nos hát, most már hallottam az Alpesi szimfóniát[1] is! Midőn nyáron, egy cikkemben, kivételesen jósoltam és a művet halvaszületett gyermeknek nyilvánítottam, cikkem nem jelent meg. Most meggyőződhettem róla, hogy a mű ilyen. Ha Strauss legalább szimbolikussá vált volna, az arra késztetné, hogy totális benyomásokat keressen. Így azonban az alpesi patakocskától eljut a pásztorfiúig, miközben a nyakunkig ér a leganyagszerűbb anyagszerűség. (Egyébiránt a szabadalmazott Strauss-kritikusok titkon már megsúgták a szimbolikus jelentését.)

Adott egy hangversenyt Straube is[2]. Felkerestem és mindketten örültünk a viszontlátásnak. Szinte átölelt. Sajnos, mindjárt elment.

Löwe[3] is itt volt. Hanem, borzasztónak nem találtam. Nőies-kacér.

De Ön hogy van? Mit csinál? Kapok-e Öntől hamarosan néhány sort?

Szívélyes üdvözlettel maradok

tisztelője

Jemnitz Sándor

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 392. l.)

[1] Richard Strauss Alpesi szimfóniáját 1916. február 14-én, Kerner István vezényletével mutatták be a Filharmonikusok.

[2] Karl Straube (1873—1950), 1902-től a lipcsei Tamás templom orgonistája, 1918-tól Thomaskantor. Jemnitz orgonatanára volt a lipcsei konzervatóriumban, 1908—1911 között. Budapesti hangversenyének dátumát, műsorát nem ismerem.

[3] Ferdinand Löwe (1865—1925) osztrák karmester rendszeresen vendégszerepelt Budapesten a Wiener Concertverein zenekarával és Filharmonikusaink vendégkarnagyaként is. 1916-os budapesti hangversenyének adatait nem ismerem. Schoenberg nyilván nem kedvelte Löwét, aki a Wiener Konzertverein igazgatói minőségében 1906-ban visszaküldte neki a Kamaraszimfónia partitúráját, azzal a megjegyzéssel, hogy a művet a legbuzgóbb tanulmányozás ellenére sem érti. (Stuckenschmidt, 63. o.)

**15.**

[19]16. III. 11.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Arra az esetre, ha végre mégis életjelet akarna adni magáról, tájékoztatom, hogy címem Budapest VI. Hermina-út 45-re változott.

A legszívélyesebb üdvözlettel

mindenkor híve

Jemnitz Sándor

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 393. l.)

**16.**

[levelezőlap]
Arnold Schönberg Úrnak
Gloriettengasse 43. v. 49.
Wien. XIII.

[postabélyegző
Budapest 916. március 28.]

[19]16. III. 27.

Kedves Schönberg Úr!

Már egészen oda vagyok hosszú hallgatása miatt. Írjon már két szót nekem, hogy jól van-e és egészséges. Emlékszik még, hogy eveztünk egy éve együtt a Schlachtenseen?[1] — Bárcsak hamar visszatérnének azok az idők!

A legszívélyesebb üdvözlettel

marad odaadó híve

Jemnitz Sándor

Budapest. VI. Hermina-út 45.

Kézzel írt levelezőlap. (Facs. 394. l.)

[1] A közös evezés időpontjára Jemnitz rosszul emlékezett; a levél írásakor legalább másfél éve nem találkozott Schoenberggel.

**17.**

[levelezőlap] [postabélyegző

Arnold Schönberg Úrnak Budapest 916. május 30.]
Gloriettegasse 43.
Wien. XIII.
ha elköltözött, kérem utánaküldeni!
ajánlott!

Kedves Schönberg Úr!
(bűnvádi körözés következik: „számtalanszor írtam levelet, lapot, zárt levelezőlapot, anélkül, hogy csupán csak egyetlen szócskát... stb. stb."). A legközelebbi jövőben talán sikerül néhány napra Bécsbe mennem[1] és rendkívül örülnék ez alkalommal láthatnám és beszélhetnék Önnel, ezért teszem egy ideje kézrekerítése végett ezeket a nem egészen komplikációmentes előkészületeket és kísérleteket. Nagyon kérek Öntől lakonikus értesítést arról, hogy ez lehetséges-e. Az új híreket keblemben hozom magammal.

Mindig odaadó híve
Jemnitz Sándor
Budapest. VI.
Bulyovszky utca 21.

Kézzel írt levelezőlap. (Facs. 395. l.)

[1] Jemnitz bécsi utazása nem realizálódott.

**18.**

[19]16. VI. 12.

Kedves Schönberg Úr!
Mindenekelőtt vissza kívánom igazolni e hó 4-i lapjának kézhez vételét[1]; őszintén örültem, hogy végre hírt kaptam Öntől. Talán csak tizennégy nap múlva mehetek, mivel az említett alkalom halasztódik.[2]
Itt jelenleg Sudermann-nal[3] „fraternizálnak" (miután a saját honfitársai nem akarnak barátkozni vele többé, ez kétségbeesett lépésnek látszik), sajnos már nagyon sok olyasmi történik, ami méltó a „Berliner Tageblatt" ama mellékletének címére.
Miközben ezeket írom, hallom, hogy a rikkancsok a különkiadással rohangálnak és a Salandra kormány[4] lemondását teszik közhírré. Bárcsak előbbre jutnánk végre!
Remélem, hamarosan felhívhatom telefonon.

Mindenkor híve
Jemnitz Sándor

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 396. l.)

[1] Schoenberg levelezőlapja nem maradt fenn.
[2] Előző levelében (17.) Jemnitz nem említette, milyen alkalomból utazna Bécsbe.
[3] Hermann Sudermann (1857—1928) német író. Több drámáját játszották Magyarországon, Otthon című színművét 1916. december 8-án mutatta be a Nemzeti Színház (Molnár G. Péter szíves közlése). Jemnitz hivatkozása a „fraternizálásra" talán e bemutató előkészületeivel kapcsolatos. A Berliner Tageblatt valamely mellékletére való hivatkozás megfejthetetlen rejtély. Kérdés, mennyiben érdekelte Schoenberget Sudermann. A Schoenberg-irodalomban neve nem fordul elő, könyvtárában egyetlen művét sem őrizte meg (L. Clara Steuermann: Schoenberg's Library Catalogue. Journal of the Arnold Schoenberg Institute, Vol. III. No. 2., October 1979, 203—218. l.)
[4] Antonio Salandra (1853—1931), olasz politikus, 1914—16 között miniszterelnök; ő üzent hadat a Központi Hatalmaknak 1915-ben.

**19.**

[19]16. XII. 28.

Kedves Schönberg Úr!

Ajánlva küldöm ezeket a sorokat, hogy legalább bizonyosságot szerezzek arról, elérik-e a leveleim vagy sem. Máskülönben nem tudom megmagyarázni a hallgatását[1]; kivált, hogy nem tudok olyan esetről, amely rosszallását váltotta volna ki.

Változatlan odaadással köszönti
az Ön
Jemnitz Sándora
Budapest. VI. Hermina-út 45.

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 397. l.)

[1] Schoenberg 1916. december 29-én, azaz másnap válaszolt (Lampert, 435—6. l.) Mint azt a közreadó a levelezőlap tartalmából és a halvány postabélyegzőből megállapítja, ez a helyes dátum, a feladó elírta a keltezést (1916. I. 29.). "Legalább fél éve, hogy nem kaptam levelet Öntől." Jemnitz valóban júniusban írt utoljára. Schoenberg beszámol katonai szolgálatának hányattatásairól, leszereléséről, két színpadi műve és a 4 zenekari dal közeli megjelenéséről. „Írjon nekem! Szívélyes üdvözlettel és újévi jókívánságokkal híve Arnold Schönberg."

**20.**

[19]17. I. 2.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Nagyon köszönöm lapját és újévi jókívánságait. Utóbbiakat szívből viszonzom. A fennálló viszonyok között igen örvendetes volt levelének tartalma. Minden embernek örülni kell, aki ebből az iszonyatos háborúból kikerülve visszaadatik a saját békés köreinek anélkül, hogy testben és lélekben tartós károsodást szenvedett volna. És ez Önre sokezerszeresen vonatkozik, hisz Önre még oly sok elvégezni való vár.

Mikor jelennek meg a partitúrái? Bizonyára igen drágák lesznek, sajnos.

Bécsben marad-e, vagy visszatér minden művészek ideális hazájába? És akkor ismét Berlinbe?

Az „Allgemeine Musikzeitung" októberi vagy novemberi számában jelent meg „A háború felpuhító hatása a művészetre" című cikkem, amely nagy feltűnést keltett és nekem, érdemtelenül, sok kellemetlenséget okozott. Szívesen beküldeném Önnek, de sajnos nincs kéznél példányom[1]. Kiadói dolgokban helyzetem még mindig siralmas. Az itteni csirkefogókkal olyan dolgokat éltem át és olyan tapasztalatokat szereztem, amelyek mindenen túltesznek[2].

Őszinte üdvözlettel
híve
Jemnitz Sándor

U.i. A cím jó[3].

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 398. l.)

[1] Az Allgemeine Musikzeitung 1916. októberi, illetve novemberi számában Jemnitz említett írása nem szerepel, a Lampert-bibliográfia sem említi.

[2] Magyar kiadó — Rózsavölgyi — 1940-től adott ki Jemnitz-műveket.

[3] 1916. december 29-i levelezőlapján Schoenberg megjegyezte, „...a címet legtöbbször nem tudtam elolvasni. Ezt nyomtatott betűkkel kellene írnia." Erre utal az utóirat.

**21.**

[19]17. II. 13.

Kedves Schönberg Úr!

Említettem-e már Önnek, hogy tavaly egy háromfelvonásos fantasztikus színpadi művet írtam, amely szőröstül-bőröstül megzenésíthető?[1] — Azt írta nekem róla az első német kia-

dó, hogy „rendkívül jelentékeny" mű és a háború után bizonnyal megjelenteti.

Létezik ilyesmi? — A háború vége? Kiadás?

Ha érdekli a szövegkönyv[2], szívesen elküldöm Önnek, mihelyt a kezemben lesz. Nagy merészség a kijelentés, de azt hiszem, Önnek való, és Önön kívül senki másnak megzenésítésre át nem engedném. Nem is gondolhatok arra, hogy magam tegyem meg, annyira mélyponton van a hangulatom.

Legutóbbi levelem bizonyára túl patetikus volt Önnek. Hangvételében ártatlan vagyok. Oly nagy a vágyakozásom Németország után. Talán az itteni körülmények tehetnek arról, hogy ez annyira elhatalmasodott rajtam.

Hogy megy a sora, kedves Schönberg Úr! Mit feláldoznék érte, hogy néhány órát ismét nyugodtan együtt lehessek Önnel! Sok mindenről egészen másként gondolkodom most.

Szívélyes üdvözlettel

híve
Jemnitz Sándor
Budapest. VI. Hermina u. 45.

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 399. l.)

[1] Jemnitznek egyetlen háromfelvonásos librettója ismert: Der Streik. Tanzdrama in drei Teilen. Die Musik, 1926 augusztus, 802—806. l. Ez azonban feltehetően nem azonos a Schoenbergnek jelzett szövegkönyvvel, hiszen rövid terjedelmű lévén nem igényelt önálló kiadást. A „fantasztikus színpadi mű" kézirata valószínűleg elveszett (l. a 22. és 23. levelet), Jemnitz hagyatékában nem volt nyoma.

[2] Schoenberg 1917. 2. 15-én kelt válaszából: „...az Ön költeménye természetesen nagyon, nagyon érdekel: ha tehát el akarja küldeni nekem, nagyon boldog leszek." Tájékoztatja Jemnitzet egy szimfonikus kórusmű szövegének befejezése előtt áll (ez a torzóban maradt Jakobsleiter) s hívja Jemnitzet Bécsbe „Hiszen nincs olyan rettenetesen messze és nem is túl drága Budapesttől."

**22.**

[19]17. IV. 6.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Mellékelten küldöm Önnek a legutóbb említett cikket[1]; remélem, érdekli Önt. A szövegkönyv még mindig nincs itt.

Szíves húsvéti üdvözletekkel
mindenkor híve
Jemnitz Sándor
Budapest. VI. Hermina-út. 45.

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 400. l.)

[1] A cikk (20. levél, 1. jegyzet), bár Schoenberg soron következő, 1917. X. 13-án kelt levelezőlapjában nyugtázta kézhez vételét („Dolgozatát megkaptam."), a zeneszerző Los Angeles-i hagyatékában nem maradt fenn.

**23.**

Budapest. VI. Bulyovszky-utca 21.
[19]17. VI. 15.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

E sorokat csak azért küldöm, hogy Önnel időről-időre tudassam, még létezem valamiképp. — Hónapok óta nem kaptam hírt Öntől. Megjelentek-e már a jelzett partitúrái?[1] Ha igen, rövid időre, betekintés végett, megkaphatnám-e azokat?

Kiadóm azt a szerencsétlen döntést hozta, hogy a háború végéig újdonságot nem hoz ki és emellett jobb ügyhöz méltó makacssággal kitart. Megint eltüntettem egy nagyobb munkámat íróasztal-orcusomban. Szívesen megmutatnám Önnek — de hogyan? Másolat híján elküldeni nem merem. Igen tisztelt Schönberg Úr, adna-e számomra ajánlást az Universal-

Edition-hoz?[1] Aztán felkeresném őket Bécsben és legalább ebből az alkalomból beszélhetnék Önnel.

Libretto kiadóm éppoly kevéssé küldi szövegkönyvemet vissza, mint ahogyan idevágó kérdéseimre válaszolni sem hajlandó.

Híve
Jemnitz Sándor

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 401. l.)

Schoenberg két levelezőlapon — 1917. X. 13. és XI. 24. válaszolt. Mindkét írásában hívja Jemnitzet Bécsbe.

[1] XI. 24-i lapján Schoenberg tudatja, megjelent az Erwartung, a Die glückliche Hand és a Négy zenekari dal, amelyek közeli megjelenését 1916. december 29-én jelezte. Közli, két műve kivételével valamennyi kompozíciója az Universal-Edition kiadása. Nem reagál Jemnitz kérésére, ami a partitúrák betekintésre szolgáló kölcsönzését illeti.

[2] Jemnitz másodszor kért ajánlást Schoenbergtől az Universal-Editionhoz (l. 7. levél 1. jegyzet). Feltehetően ismét nem kapta meg, mivel még 1918 októberében sem számított bécsi utazásra (l. 25. levél).

## 24.

[levelezőlap] [postabélyegző Budapest 918. szept. 21.]

Arnold Schönberg Úrnak
Bernhardtgasse 6
Mödling [b/]Wien

[19]18. IX. 18.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

A hét, sajnos, anélkül telt el, hogy Öntől közelebbit megtudtam volna. Mint azt már megtáviratoztam, kellemes környéken foglaltattam Önnek szobát és már őszintén örültem a viszontlátásnak![1] Amennyiben az utazás eltolódott, kérem, közölje a közelebbi időpontot.

Híve
Jemnitz Sándor
Budapest VI.
Bulyovszky-u. 21.

Kézzel írt levelezőlap. (Facs. 402. l.)

[1] Schoenberg 1918. szeptember 11-én táviratozott Jemnitznek: „Jövő héten Budapestre kell mennem útlevél miatt. Sürgönyválaszt kérek, vajon ott van-e és tud-e szállodáról gondoskodni." Schoenberg édesapja Szécsényben született, útlevélügyében ezért a magyar hatóságok voltak illetékesek. Utazására végül is nem volt szükség, mivel a végnapjait élő Osztrák—Magyar Monarchiában kiállította útlevelét a bécsi rendőrség. Erről azonban Jemnitzet csak szelíd reklamációja után, 1918. szeptember 24-én kelt levelezőlapján értesítette. Jemnitz szobafoglalást jelentő távirata a Schoenberg-hagyatékban nem maradt fenn.

## 25.

[19]18. X. 18.

Igen tisztelt Schönberg Úr!

Nagyon köszönöm kedves sorait, nagy örömet szereztek, mint mindig.[1] Mellékelten, kissé megkésve, mert mindig személyes találkozásban reménykedtem, megküldöm Önnek „Kilenc dal"-omat[2]. Túlságosan szerénytelen volna, ha — mivel viszontlátásunk

kilátásai minden alkalommal csalókának bizonyultak — rövid írásos ítéletet kérnék Öntől[3]?

Most mindjárt három munkám is megjelenik: kettő zongorára és egy orgonára[4].

Mindenkor híve

Jemnitz Sándor

Budapest VI. Bulyovszky-u. 21.

Egyoldalas kézzel írt levél. (Facs. 403. l.)

[1] Jemnitz Schoenberg 1918. IX. 24-én kelt levelezőlapjának vételét nyugtázza.

[2] Kilenc dal op.3, Wunderhornverlag, 1917. A dedikálatlan kotta fennmaradt Schoenberg hagyatékában (Jerry McBride, a Los Angeles-i Arnold Schoenberg Institute Archívuma volt vezetőjének szíves közlése).

[3] Schoenberg valószínűleg nem adott írásos bírálatot. A Jemnitz-hagyatékban nem maradt fenn, pedig ezt az írást bizonyára gondosan megőrizte volna.

[4] Két szonatina zongorára, op. 4; Tizenhét bagatell zongorára, op. 5; Introductio, passacaglia és fúga orgonára, op.1. Mindhárom: Wunderhornverlag.

Sehr geehrter Herr!

Würden Sie es mir,
ganz unbekannten jungen Kapellmeister,
der aber von Hochachtung für Sie
und Ihre Werke erfüllt ist, gestatten
auf meiner Durchreise ins Sommer-
gagement Sie aufzusuchen, und ev.
einige eigene Arbeiten vorzulegen?

Ihrer Antwort ergebenst entgegensehend

verbleibe ich

hochachtungsvoll

Alexander Jemnitz

Budapest. VI. Bulyovszky utcza 21.

Bpest. 17. V. 1912.

MAGYAR KIRÁLYI POSTA

LEVELEZŐ-LAP

Herrn
Arnold Schönberg

Machnower Chaussee
Villa Lepcke

Berlin-Zehlendorf-
Wannseebahn.

Budapest. VI.
Bulyovszky utcza 21.

Sehr geehrter Herr!

Ich habe Ihre liebenswürdige Aufforderung erhalten, und bin glücklich ihr prompter Folge leisten zu können, da ich gegen den 6. d. u. M. in B. bin. Ich bitte Sie darum mir die Stunde mitteilen zu wollen in der ich Sie am wenigsten störe

Ihr ganz ergebener
Alexander Jemnitz

Schwenningen. Teilstrasse 3.
d. 13. V. 1912.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Vor allen Dingen danke ich Ihnen für die Gelegenheit Sie kennen gelernt zu haben, Sie sind so, wie ich Sie mir vorgestellt habe, und ich bin für ewig der Ihre.

Im Laufe unseres Gespräches sind Meinungsverschiedenheiten zwischen uns aufgetaucht, die die Frage „Kontrapunkt" betreffen. Ich bin fast immer allein und zwar daher gewohnt meinen Gedankengang zu präci-

sieren sehr ungewohnt aber ihm in Worte zu kleiden. Glauben Sie mir, wenn ich mich noch einmal zu dieser Frage stelle.

In der Musik gibt es zwei voneinander vollständig unabhängig ineinanderschreitende Entwicklungsgänge. Der eine ist der Harmonische, (in den Begriff „Harmonie" ist der der Disharmonie mit inbegriffen, denn sie ist nur ein spezieller Einzelfall, und nur aus jener heraus zu verstehen, und zu erklären, darum sind beide zusammen Gegensätze zu etwas Dritten.) Der andere der polyphone Styl. (Unter Styl verstehe ich natürlich jetzt auch eine ganze

Welt-, d. h. Kunstanschauung, wie es in der Malerei welche sicht.) Dem Harmonischen liegt die Theorie zu Grunde, dass ein Ton nur durch Mitertönungen seiner Obertöne fixiert und bestimmt werden könne nimmt dem Einzeltone also gewissermaassen seine Selbstständigkeit und setzt ihn in ein andauerndes Verhältniss zu einer Reihe anderer Töne. Ausgangspunkt ist nun das Fortschreiten der einzelnen Obertöne zueinander bei den Schwingungen des Grundtones. Im Laufe der Zeit trachtete man, allgemeinen musikalischen Naturgesetzen entsprechend immer mehr danach, diesen Fortschreitungen nach Möglichkeit durch Verbindungen und Verzierungen

einen selbstständigen Charakter zu geben, (dieses allgemeine Naturgesetz ist der natürliche Drang jedes erklingenden Tones nach selbstständiger Bedeutung, siehe Leittontendenz) doch bleibt ihr Charakteristikum das, dass sie sich immer mit Hilfe des Oberton (harmonischen) Systems erklären lassen.

Der polyphone Styl fast den Ton als etwas an sich vollkommen Selbstständiges auf. Während im Harmonischen eine Tonart auf Zusammenklang hin fixiert wird, wird sie im Polyphonen durch ein Nacheinander bestimmt. Beide haben die Monodie der Einstimmigkeit zum Ausgangspunkt, doch

[1912 Nov 13] II.

entwickeln sie dieselbe aus gänzlich verschiedenen Anschauungen weiter. Der Eine vertritt das Urprincip der Gleichzeitigkeit, der Andere das der Nacheinanderheit, deshalb ihre horizontale und vertikale Linie

Die Entwickelungsmöglichkeit ist beim Polyphonen viel grösser, denn er bildet mehrere Tonarten nebeneinander, während beim Harmonischen alle Stimmen immer streng an eine Einzige gebunden sind. Einen über den Anderen stellen zu wollen ist falsch, denn sie sind gleichberechtigt, weil sie durch die

Technik der Musikinstrumente bedingt sind. Das Klavier, die Harfe, Celesta etc verlangen eine harmonische Technik weil es zusammengesetzte Instrumente sind (Zusammengesetzt ist ein Instrument das aus beliebigen einfachen Instrumenten besteht, die an Klangart untereinander gleichsind, und sich nur in der Tonhöhe voneinander unterscheiden.) Polyphonie verlangen die Streich und Holzblasinstrumente. (Knapp an der Grenze steht die Behandlung einzelner Klangkörper, wie Streichquintett, Holzbläser etc. für sich. Das Bindeglied zwischen diesen

beiden Instrumentengruppen ist die Orgel, die beide Techniken in sich vereinigt, und darum wohl das vollkommenste Instrument ist.

Verzeihen Sie mir meine dummen Abstraktionen, ich bin aber wahnsinnig unglücklich und theoretisiere mich aus Verzweiflung, obzwar ich von Natur aus jedem Theoretisieren abhold bin.

Ihr ganz ergebener

Alexander Zemlinsky

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Sie werden sich
(und mit Recht) wundern, dass ich Sie
wahrscheinlich ganz gegen Ihren Willen
zum Adressaten meiner Briefe mache. Hier
aber, in dieser herrlichen Legend, in
ständiger Beziehung zum Meere, löst sich
in mir vieles, was bisher gebunden in
mir geschlummert hat. Die Not und
Qual des Sichaussprechenwollens über-
kommt mich, und wohl zum Erstenmale

Meine Stimmung die aus meinen
Verhältnissen hervorgeht ist aber
trostlos, ich fühle den Sand unter meinen
Füssen nachgeben, und im Zerrinnen
begriffen.

Der Kapellmeisterberuf befriedigt
mich garnichtmehr. Den ganzen Tag
mit Leuten zu probiren, deren Qualitäten
und Leistungen einem im Grunde gleich-
gültig sind, mit denen man nicht aus
Neigung zusammenarbeitet, sondern weil
der Zufall einen zusammengeführt hat.
Stücke einstudiren die einem oft ebenso-

gleichgültig sind, und was das Schlimmste in meinem Falle ist, absolut keine Zeit für die eigenen Arbeiten, und für mich selber zu haben, keine zusammenhängenden zwei Stunden, um mich als mein eigener Kopf betrachten zu können, das hat mich vollständig aufgerieben.

Die einzige Lebensmöglichkeit ist für mich mein Arbeiten, ich lebe so wie ein Fisch auf dem Trockenen und vertrockne und verliere mich selbst dabei.

Ich flehe Sie um einen Rat an, wie ich mir eine andere Existenz gründen

Könnte Ich flehe Sie aus meiner ganzen grenzenlosen Traurigkeit an, das niederdrückende Gefühl der Lebensunfähigkeit hat mich gepackt, und, weil es meinem Wesen eigentlich fern liegt, umso tiefer in den Wurzeln

Ihr ganz ergebener
Alexander Jemnitz

Schwenningen. Zeilstrasse 3.

17. VI. 12.

E. 1912 Juli 2/3

Lieber Herr Schönberg!

Ihr Brief hat mir unendliche Freude bereitet. Ich wusste nicht wie Sie meine Briefe aufnehmen werden, darum zog ich es damals vor, einstweilen still zu schweigen. — Vieles hat sich seitdem von selbst erledigt. Meine Briefe stammten aus der Zeit der Vorproben, in der ich äusserst verbittert war. Man hat mich mit der Verheissung engagiert, dass ich alles dirigieren werde, kam her, und fand einen Freund des Dichters als T-ter, und mir wurde als Arbeitsfeld das Klavier und dazu eine Menge stimmloser aus Schauspielern gewesenen Chemisten

gewesenen Varietéleuten etc sich reklamierender Operettensänger zugewiesen. Das „gewesene" wäre ja nicht so schlimm, wenn die Leute es nur „gewesen" wären, aber sie bleiben es trotz allem, denn nur die wenigsten besitzen die Elastizität und Energie sich weiterzubilden, und zu lernen. In Willensschwäche gehen die Meisten von ihnen zu Grunde, es ist die Krankheit des Schauspielers, und vielleicht des Künstlers, überhaupt. Dann wurde ich plötzlich einmal einspringen, und seitdem dirigiere ich ziemlich häufig, die Roben nahmen mich tagsüber in Anspruch, und dabei ermüdete das Reden, die Quantitative Größe, die Zweifel und das Gefühl der Quantitativen Minderwertigkeit. So habe

ich einen arbeitsreichen Sommer hinter mir, aber
Arbeit und Arbeit ist eben verschieden. Die einzige
Oper die mir herausbrachten war „Hoffmann's
Erzählungen", mit Reinhardt in der Titel-
rolle, den sie vielleicht aus der Wiener
Volksoper kennen. Ich liebe diese Oper vor
allem wegen ihrem Text, der abgesehen von
Wagner, aus sowohl musikalischen wie poetischen
Standpunkten eines der Höchststehenden ist. Vor
allem, weil in Hoffmann ein Typ geschaffen
ist. Er ist ein Halbbruder Don Juan's
(nicht des Mozarts besser gesagt Lorenzo
da Ponte's) Beide treibt eine schrankenlose
Sehnsucht dem Weibe, als Gattung, als
Begriff, zu. Beide müssen infolgedessen

in den spezialisierenden Einzelfällen Täuschung über Täuschung bleiben. – Mit meinem produktiven Arbeiten sah es diesmal sehr unerfreulich aus. In Summa zeitigte mir ein Heft von 3 Liedern für Baßstimme mit Klavier. Zu Ausarbeitung größerer Entwürfe komme ich nicht, und das frißt am meisten an mir. Wenn ich all meine von Nabelstrang losgeschnittenen Embryos betrachte, bin ich ganz verzweifelt. Das ist eben der Fluch der Kapellmeisterei, daß es einen vor das Dilemma stellt, da Berufliches Fortkommen, da eigenes Schaffen. Es läßt sich bei der Arbeit, die einem ein Stadt-

II.

Theaterbetrieb und Dichtet nicht miteinander vereinigen. Ich will ja in der Kapellmeisterei nicht fort nur vom Theater, von diesem Bastardkind der Künste. Ein tiefer Ekel vor dem Theater hat mich ergriffen. Es ist als ob Wagner nie gelebt hätte. Alles ist Theorie geblieben, verwirklicht haben sich nur kleine Zeitgefügigkeiten. Und daran ist das widerspenstige Publikum auf dessen Schultern die Theoriesimpler die Ursache ihres Misserfolges herabzuwälzen suchen nächst schuld. Werden wir nicht aus der Oper durch Öde und Langweile

mit Gewalt den leichteren Gattungen zugetrieben? Jedes private Operettentheater steht was Regiekunst betrifft die grössten Stadttheater in die Tasche. Dort herrscht keine ständige Tradition, keine Überlieferung. – Ich möchte Konzertdirigent werden, irgend eines kleineren Stadt Philharmonisches Orchester leiten zum Anfang! möglichst mit dem Philharmonischen Chor zusammen! – Für einen Lehrer habe ich tatsächlich nichts. Ich muss ja selbst den kleinsten Schritt vorwärts mit meinem Blute erkämpfen, wie soll ich vernünftigen Menschen, für die ich die Verantwortung übernommen habe, tun –

richten Leistungen, die ich vielleicht noch einem Monat schon niederschreibe. Manche werden darauf sagen der Lehrer will sich aufs Allerwesentlichste beschränken, auf das, was jeder Theorie gemein ist, auf die Grundprinzipien der Kunst, aber wo ist der Lehrer, der das praktisch verwirklichen könnte, und wenn es könnte, wäre er kein guter Lehrer, dem seine Schüler müssen in Stillosigkeit aufwachsen und verwildern. Journalist zu werden ist ein verfehltes Mittel, denn wenn man ehrlich ist schafft man sich vielmehr Feinde als Freunde, und erschwert sich nur das eigene Fortkommen. — Und jetzt ist es

höchste Zeit dass ich aufhöre, denn ein Blick auf meine Uhr überzeugte mich, dass ich mich bereits um eine Probe verspätet habe.

Ihr ganz ergebener

Alexander Zemlinsky

Schwerin. 21. VIII. 1912.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Ich habe nachträglich den Eindruck
dass mein letzter Brief einen sehr lebenhaften,
und auf die wenig günstigen Eindruck ge-
macht hat. Ich war aber von Ihrem Schreiben
so beglückt, dass ich in der Linken noch Ihren
kaum gelesenen Brief haltend mit der
Rechten schon zur Feder griff, um alles zu
sagen, was mir auf dem Herzen lag. Lieber
Herr Schönberg! Wie sind wenn Konzert-
kapellmeister?! Und! – wie finde ich einen

Verleger ?? Ich, als gänzlich unbekannter, verbindungsloser Mensch, der von Schwierigen also Europa W.W. im Begriffe ist, nach Bukowina - Czernowitz, also Europa O.O. zu reisen, fern von aller Welt, ausserhalb jedes Verkehres !?

Ich werde von 1-5, oder von 10-15 September in Berlin sein, ich bitte Sie dann herzlichst mir Ihre Telephonnummer mitzuteilen, die ich leider vergessen habe. Wenn Sie erlauben, werde ich Ihnen auch meine Basslieder mitbringen.

# Psalterium.

Leben! nimm dir den Teil
den du mir gabst
du bist der Herr
der niemals angenommen,
und seine Gaben
nie zurückgefordert.
Lebensmüde, steinesmüde
durchundurch voll Müdigkeit,
schiefgestossen, graugewetzt
von meines Schicksals Rüdigkeit
fleh ich dich an:
Nimm dir den Teil!
denn mein Leben - ach! -
es ist nicht Deines

ist's ähnlicher doch meinem Tode
wie dein Tod dir gleichet;
lebenstraurig, stebenstraurig
durchundurch voll Traurigkeit
fleh ich dich an:
Nimm dir den Teil
der schiefgestossen, grausewetzt
in mir wohl seinen Platz nicht fand.

Lieber Herr Schönberg! Was haben Sie diesen Sommer geschrieben? ich bitte Sie, halten Sie mich nicht für zudringlich, Sie wissen es ist um meine heisse Verehrung für Sie.

Ihr ganz ergebener
Alexander Jemnitz

5. VI. 13.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Falls Sie sich, was sich
nun allzu leicht erklären liesse, meiner nicht-
mehr erinnerten, erlaube ich mir, mich Ihnen
von vorigen Sommer in Erinnerung zu bringen,
in dessen Verlaufe ich Sie zweimal besuchen
durfte. – Ich wende mich heute an Sie mit der
Frage und Bitte ob Sie die Güte hätten mich,
falls Sie meine Arbeiten für geeignet halten,
an den Universal-Verlag zu empfehlen. – Ich
brachte Ihnen eine Violinsonate, Klavierstücke
und Lieder, von denen ich annehmen durfte, dass
sie Ihnen nicht ganz missfallen haben. – Ich wäre
jedenfalls glücklich von Ihnen einige Zeilen meine
Angelegenheit betreffend zu erhalten.

Hochachtungsvoll

Alexander Jemnitz Kapellmeister.

Altenteig (Niederösterreich) Villa Waldfried.

Sehr geehrter Herr Schönberg! Das Koncertbureau Emil Gutmann veranstaltet diesen Winter aus meinen Arbeiten einen Kompositionsabend. Einesteils um diesen vorzubereiten, andrenteils um mich weiter zu bilden habe ich von meinem Vater die Erlaubnis bekommen den Winter hier zu verbringen. Wenn ich Ihnen mit meiner Bitte nicht ungelegen komme, ersuche ich Sie mir mitzuteilen wann ich Sie nicht stören würde und ob ich dann einige neue Arbeiten mithingen dürfte. Ich hätte Ihnen telefonirt, aber ich habe mir die Nummer Ihrer neuen Wohnung verloren zu notieren und finde sie auch im Telefonbuch [illegible].

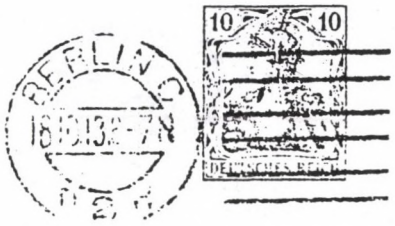
Ihr ganz ergebener

Alexander Jemnitz

Berlin-Schöneberg. Regensburgerstrasse 34 I r.

[illegible] I 13.

Kartenbrief



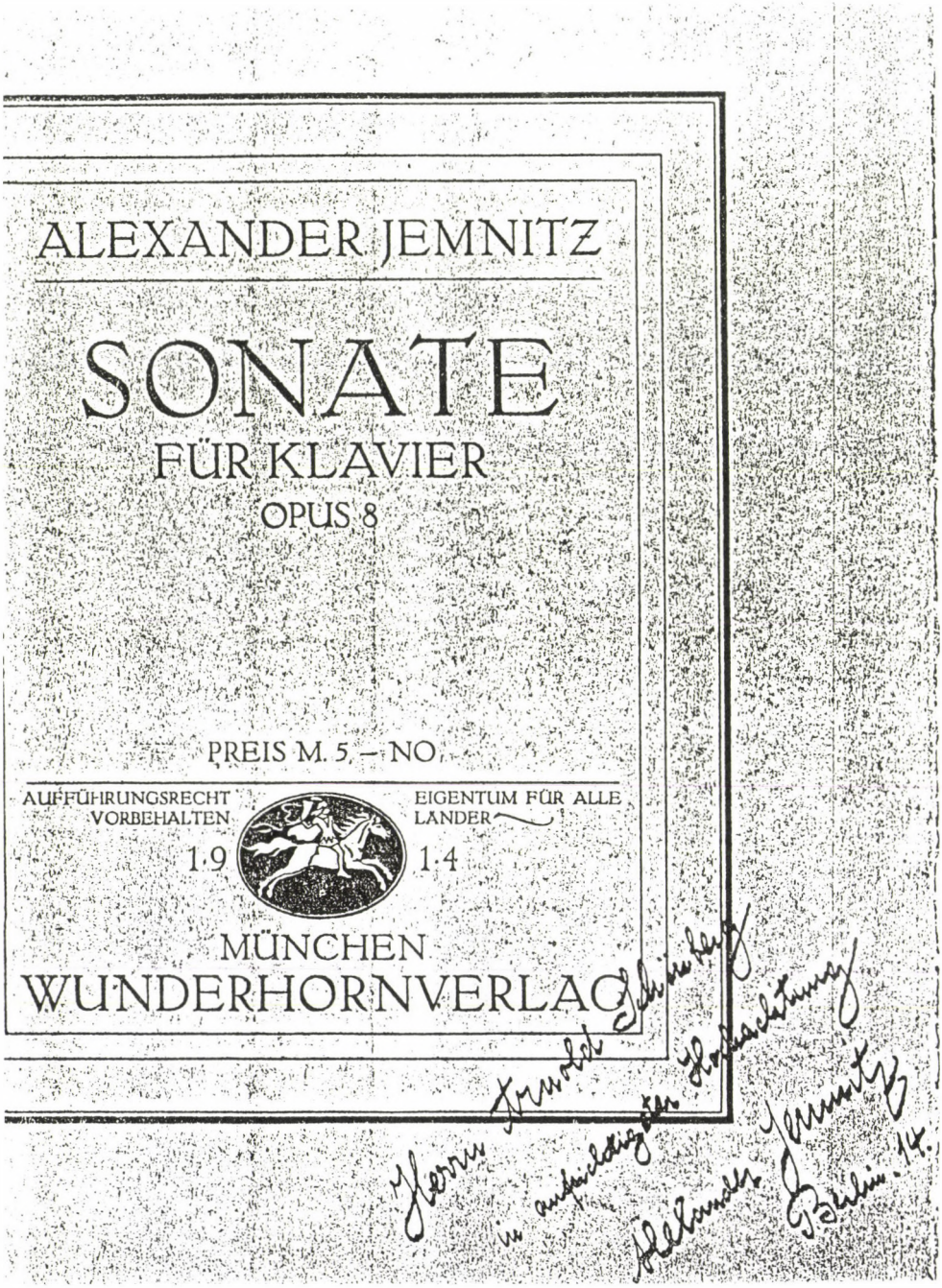

An

Herrn

Arnold Schönberg

in Berlin - Südende

Bismarckstrasse 17 a II


ALEXANDER JEMNITZ
SONATE
FÜR KLAVIER
OPUS 8
PREIS M. 5.— NO.
AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN
EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER
1·9
1·4
MÜNCHEN
WUNDERHORNVERLAG
Herrn Arnold Schönberg
in aufrichtiger Hochachtung
Alexander Jemnitz
Berlin 14.

Herrn
Arnold Schönberg,
Südende
Berlinerstrasse 17 a

Sehr geehrter Herr Schönberg!
Ich bin eingezogen und muss in voller Hast schon morgen weg. Bitte nehmen Sie meine Abschiedsgrüsse als Zeichen unwandelbarer Hochachtung und herzlicher Sympathie. Ihr ergebener

Alexander Jemnitz

23. X. 1914.

A. WERTHEIM, BERLIN
Leipziger Strasse

15-XII-15.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Es muss doch endlich einmal der Anfang gemacht werden und die Schuld drückt mich schon allzu tief. Wenn Sie mein langes Stillschweigen übelnehmen, kann ich mich kaum noch vor Ihnen rechtfertigen ... denn ich kann Ihnen die vielen an Sie angefangenen Brieffragmente nicht alle vorweisen und noch viel weniger die ungezählten Male, da ich an Sie schreiben wollte, anführen. – Immer war es die Hoffnung, Ihnen in äusseren oder inneren Angelegenheiten bald etwas Näheres, Abschliessenderes mitteilen zu können, die mich von Fall zu Fall den Termin wieder hinausschieben liess; ich sehe aber in der ununterbrochenen Kette, die vor mir liegt, kein Glied, das einen Abschnitt bezeichnen könnte. – Es geht alles immer weiter; es ist eine Zeit, in der die Dinge ihren freien, ungehemmten Verlauf nehmen wollen und müssen, in der das Individuum, sich entgegenzustemmen zu schwach, zum Mitschwimmen kaum um nicht erdrückt zu werden. Eine Zeit, welche diejenigen Historiker, die die Geschichte von Individuen geschaffen sehen wollten, wieder einmal gründlich von der Reziprozität der Erscheinungen belehren kann: denn heute werden die Individuen auf den Kamm der grossen Welle gehoben ohne in deren Ursprung besonders in Betracht zu kommen und verantworten die Leitung nur solange, bis sie dasjenige, was der Welle gerade zu statten kam, verrichtet haben und sie dieselbe wieder abwirft.

Ich las einmal eine E. A. Poe-sche Novelle, in der ein Fischer zur Zeit der Flut in einen ungeheuren Strudel gerät und an ein Fässchen geklammert in Riesenspiralen herumkreisend hinunter- und dann wieder hinaufschwingt. So fühle jetzt alles

II.

im Kreise, an einander vorüber. Manche, die zu früh hinuntergelangen, zerschellen am Grunde, andre werden wieder zum Meeresspiegel emporgehoben und können den grauenvollen Schauplatz verlassen. Wenn man während der Zeit nur nicht essen müsste!.. Jetzt, da ich wieder nach Deutschland zurückkehren könnte, bleiben meine sämtlichen Versuche, mir eine noch so bescheidene Unterkunft zu verschaffen, ergebnisslos. Und ohne dem geht es diesmal keinesfalls mehr...

Doch wollt ich in diesem Schreiben - fällt mir soeben ein - eigentlich nur eine notwendige Entschuldigung mit der Anfrage verbinden, wie es Ihnen geht, da ich nichteinmal weiss, ob Sie sich zur Zeit überhaupt in Berlin aufhalten und nur so aufs Gradewohl adressiere. Ich wäre sehr froh, wenn ich von Ihnen bald ein paar Zeilen erhaltend sehen könnte, dass Sie mir meinen Fehler nicht nachtragen wollen.

Ihr stets ergebener

Alexander Jemnitz

z.Z. Budapest. VI. Bulyovszkystrasse 21.

31. XII. 15.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Dass die drei „Punkte" Ihrer Mitteilungen für mich allergrößte Überraschungen waren, ist wohl überflüssig erst auszusprechen. Sie sind da in einen strapaziösen Dienst geraten. Werden Sie auf die Offiziersschule kommen?

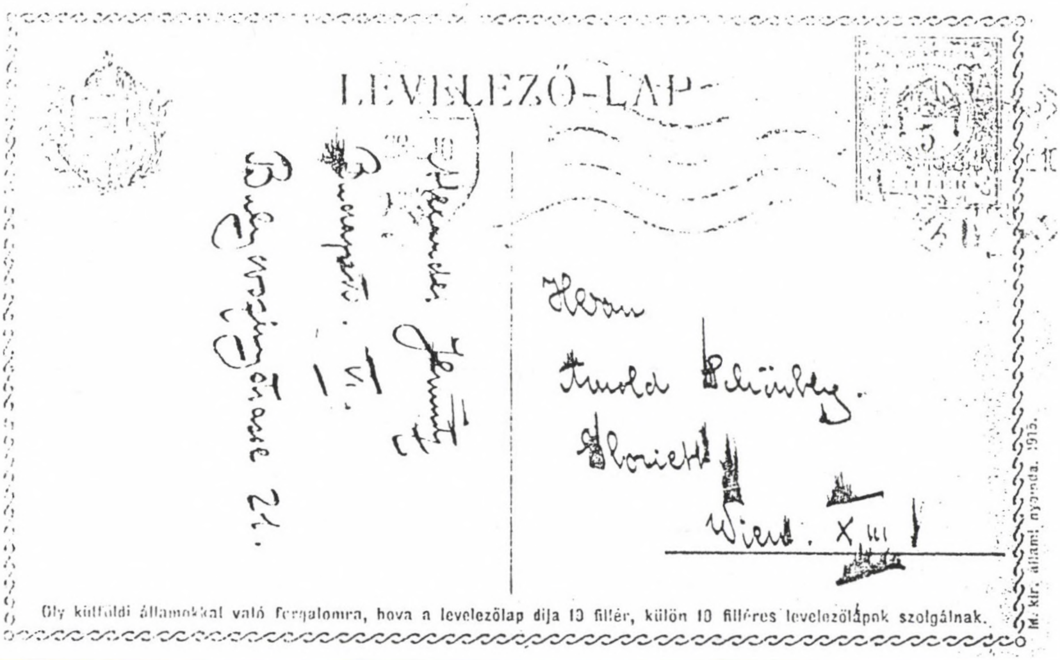
Was mich anbetrifft, habe ich im November ebenfalls wieder eine Nachmusterung mitgemacht ohne tauglich befunden zu werden. Dass die Möglichkeit einer Rückkehr nach Deutschland dadurch nicht näher gerückt ist, schrieb ich Ihnen bereits. Aber jetzt, da ich Sie von Berlin fern weiss, hat auch die Anziehungskraft dieser Stadt viel für mich eingebüsst. Die Ausflüge nach dem friedlichen Südende und ins Arbeitszimmer mit der Gartenansicht gehören zu meinen schönsten dortigen Erinnerungen und werden stets unzertrennlich von dieser Zeit in meinem Bewusstsein bleiben. Jetzt könnte es jede andre Stadt sein wenn sie in Deutschland läge; aber in Deutschland muss sie liegen!

Seit einem halben Jahr habe ich keinen Notenkopf niedergeschrieben. Unter den obwaltenden Verhältnissen fühle ich mich gänzlich unfähig dazu. Dafür war ich rezeptiv desto fleissiger und habe in meinen Kenntnissen Lücken ausgefüllt, wo ich es am notwendigsten empfand.

Bitte, berichten Sie mir bald wieder über Ihr Ergehen! Auch wieweit die Symphonie gediehen ist!

Ihr stets ergebener

Alexander Jemnitz


LEVELEZŐ-LAP

Alexander Jemnitz
Budapest. VI.

Herrn
Arnold Schönberg.

Wien. XIII

Oly külföldi államokkal való forgalomra, hova a levelezőlap díja 10 fillér, külön 10 filléres levelezőlapok szolgálnak.

M. kir. állami nyomda. 1915.

28.I.16.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Warum erhalte ich gar keine Antwort von Ihnen? Wie geht es Ihnen? – Haben Sie sich unter der soldatischen Einwirkung verändert? Was interessiert Sie? Ich möchte Ihnen nämlich nur darüber schreiben, was Sie interessiert.

Mit herzlichstem Gruße

Ihr

Alexander Jemnitz

6. II. 16

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Dass Sie bei Ihrer anstrengenden Lebensweise so bald meiner gedachten, hat mich sehr gefreut. Ich denke viel an Sie und an unsere Gespräche, zumal ich hier überhaupt keine Ansprache habe. Unter den Komponisten herrscht eine grosse Ignoranz, auch was die einfachsten theoretischen Prinzipien anbetrifft. Nirgends der Versuch aufs Ganze zu gehen, oder eine Fähigkeit neue Töne anzuschlagen. – Dieser Tage hörte ich eine Orchester-Novität, eine Suite von Leo Weiner. Sie ist aus der zu einem ungarischen Drama geschriebenen Bühnenmusik zusammengestellt. Ein Takt wird erfunden, sechsmal wiederholt, dreimal mit und dreimal ohne Veränderung oder umgekehrt. Dann kommt ein neuer Takt in die Arbeit, wenns gut geht eine zweitaktige Periode. So geht es weiter. Wenn mit einem Motiv bis zur Erschlaffung Unfug getrieben wird, so ist das hier der Inbegriff hoher Arbeit. Auch Brahms konnte also schaden! (Dies ist um Sie nicht zu reizen ausdrücklich nicht respektlos gemeint.) – Auch eine Suite von Bartók hörte ich. Frisch, aber roh und unausgeführt wie alles, was ich von ihm kenne. Und eine Symphonie von Dohnányi, die ein Jugendwerk sein soll, aber auch dadurch nicht zu entschuldigen ist.

Budapest ist mit Konzerten so überschwemmt wie es – nach allgemeiner Versicherung – noch nie der Fall gewesen ist. Die Konzertvagabunden haben es jetzt scheinbar in ihrer Not entdeckt. Das Publikum hat jetzt die glänzendste Gelegenheit sich mit dem Stand der deutschen reproduktiven Kunst

vertraut zu machen. Es ist aber zu verderben für eine entsprechende Wirkung. Nur das Blendwerk gefällt. Lhévinne wird angeschwärmt und giebt bereits (hintereinander) seinen vierten Abend, während Schnabel mit einem Achtungserfolg abziehen musste.

Dass die „Musik" im Dezember v. J. ihre Tätigkeit „für die Dauer des Krieges" eingestellt hat, werden Sie schon wissen. Nun schweigt auch das einzige Organ, das mich zu Worte kommen liess. In der letzten Nummer erschien noch ein grösserer Aufsatz über die „Lieder von Mussorgsky" von mir; ich würde mich ausserordentlich freuen, wenn Sie ihm gelegentlich – falls Sie seiner habhaft werden können – (ich habe kein Exemplar) einige Minuten widmen würden, denn es sind einige brauchbare Gedanken drin.

Haben Sie meinen Brief, den ich vor der letzten Karte schrieb, erhalten? Ich frage nur, weil Sie mir zwei Fragen, deren Antworten mich *sehr* interessieren, noch nicht beantwortet haben. 1.) Ob Sie in die Offiziersschule aufgenommen wurden, was ich in Ihrem Interesse aufrichtig wünsche. 2.) Wieweit die Symphonie gediehen ist, welche Frage Sie, nachdem Sie mich ein wenig eingeweiht haben, hoffentlich nicht als Zudringlichkeit auslegen werden.

Mit den besten Grüssen

bleibe ich stets Ihr

Alexander Jemnitz

20.II.16.

Lieber Herr Schönberg!

Nun also hab ich auch die Alpensymphonie gehört! Als ich im Sommer in einem Artikel ausnahmsweise prophezeite man das Werk für ein totgeborenes Kind erklärte, ist der Artikel nicht erschienen. Nun kann ich mich überzeugen dass es sich so verhält. Wenn Strauss wenigstens symbolischer geworden wäre da wäre er gezwungen gewesen Seeleneindrücke zu suchen. So aber kommt man vom Alpenbächlein zum Hirtenjungen und steckt fortwährend bis zum Halse im stofflichsten Stofflichen. (Übrigens werden die [illegible] Strauss-Kritiker schon die symbolische Deutung hineingeheimnissen.)

Straube gab auch ein Konzert. Ich suchte ihn auf und wir freuten uns beide sehr des Wiedersehens. Er umarmte mich fast. Leider ist er gleich wieder fort.

Auch Löwe war da. Doch fand ich ihn entsetzlich. Weibisch: nervisch.

Aber wie geht es Ihnen? Was machen Sie? Bekomme ich bald wieder einige Zeilen von Ihnen?

Mit herzlichem Grusse

bleibe ich stets

Ihr ergebener

Alexander Zemlinsky

11. III. 16.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Für den Fall, dass Sie mir doch endlich ein Lebenszeichen senden wollen, teile ich Ihnen mit, dass sich meine Adresse auf: Budapest. VI. Hermina -- út 45 verändert hat.

Mit besten Grüssen

Ihr stets ergebener

Alexander Zemlinsky.

1914 1915.

Hadi segély özvegyeknek és árváknak két (2) fillér.

# LEVELEZŐ-LAP

BUDAPEST
916 MAR 28 N 3

Herrn

Arnold Schönberg.

Gloriettegasse 43. c. 4.

Wien. XIII.

Oly külföldi államokkal való forgalomra, hova a levelezőlap díja 10 fillér, külön 10 filléres levelezőlapok szolgálnak.

m. kir. állam. nyomda 1915.

27. III. 16.

Lieber Herr Schönberg!

Wegen Ihres langen Schweigens bin ich schon ganz besorgt. Schreiben Sie mir doch nur zwei Worte, ob es Ihnen gut geht und ob Sie gesund sind. Erinnern Sie sich noch, wie wir vor einem Jahre auf dem Schlachtensee zusammen ruderten? – Kämen doch solche Zeiten bald wieder!

Mit herzlichen Grüßen bleibe ich

Ihr stets ergebener

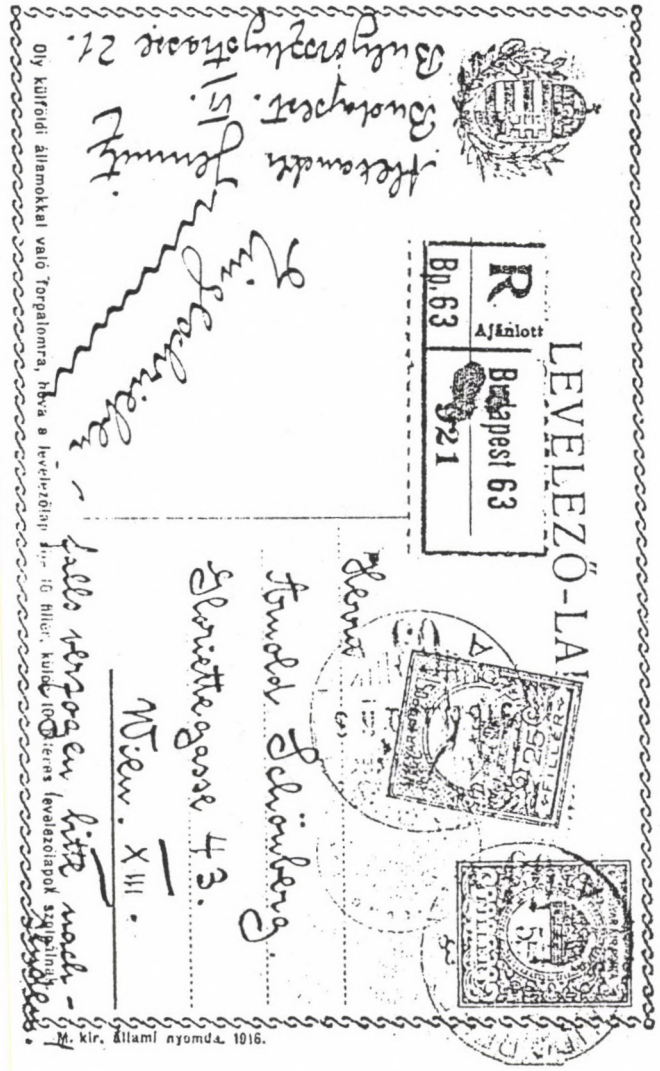
Alexander Jemnitz

Budapest. X. Hermina-Str. 45.

30. V. 16.

Lieber Herr Schönberg!

(folgt steckbrieflicher Verfolgungsbericht „schrieb ungezählte male Briefe, Karten Kartenbriefe ohne jemals nur ein einziges Wörtlein ... etc. etc.") Es gelingt mir vielleicht in nächster Zeit auf einige Tage nach Wien zu kommen und wäre ausserordentlich froh, Sie bei dieser Gelegenheit sehen und sprechen zu können, weshalb ich schon bei Zeiten diese nicht ganz unkomplizierten Vorkehrungen und Versuche zu Ihrem Habhaftwerden veranstalte. Ersuche Sie herzlich um eine lakonische Nachricht, ob dies möglich sei. Neuigkeiten bringe ich im Busen mit. Ihr stets ganz ergebener



12. VI. 16.

Lieber Herr Schönberg!

Vor allen Dingen will ich den Empfang Ihrer Karte vom 4. d. M. bestätigen; es freute mich ehrlich endlich zu einer Nachricht von Ihnen gelangt zu sein. Ich werde vielleicht erst in vierzehn Tagen kommen können, da sich erwähnte Angelegenheit hinzieht.

Hier „verbrüdert" man sich gegenwärtig mit Sudermann, (da sich seine eigenen Landsleute mit ihm nicht mehr verbrüdern wollen, scheint dies ein Verzweiflungsschritt zu sein) es geschieht leider schon sehr viel was den Namen der geistigen Beilage des „Berliner Tageblatts" verdient.

Während ich dies schreibe, höre ich die Zeitungsjungen mit der Extraausgabe herumjagen, und die Demission des Kabinetts Salandra verkünden. Wäre nur endlich vom Fleck!

Hoffentlich kann ich Sie bald antelephonieren.

Stets Ihr ergebener

Alexander Jemnitz.

28. XII. 16.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Diese Zeilen schicke ich eingeschrieben, um wenigstens Gewissheit darüber zu erlangen, ob meine Briefe Sie erreichen oder nicht. Ich kann mir sonst Ihr Stillschweigen nicht erklären, besonders da mir kein Fall, Ihnen Anlass zur Missstimmung gegeben zu haben, bekannt ist.

Unverändert ergeben grüsst Sie
Ihr
Alexander Zemlinsky.

Budapest. IV. Hermina-Strasse 45.

2.I.17.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Besten Dank für Ihre Karte und Neujahrswünsche. Letztere erwidere ich herzlichst. Der Inhalt Ihres Schreibens war unter den obwaltenden Umständen der erfreulichste. Man muss sich mit jedem Menschen freuen, der aus diesem entsetzlichen Kriege heraus seinen Friedenskreisen wiedergegeben wird, ohne dauernden Schaden an Leib und Seele genommen haben. Um wie viel tausendmal mehr steht das im Bezug auf Sie, der noch so viel zu Vollbringendes vor sich hat.

Wann kommen Ihre Partituren heraus? Sie werden wohl leider sehr teuer sein?

Bleiben Sie in Wien oder kehren Sie wieder nach der idealen Heimat aller Künstler zurück? Und dann wieder nach Berlin?

Im Oktober [illegible] erschien in der „Allgemeinen Musikzeitung" ein Artikel von mir: „Über den [illegible] Einfluss des Krieges auf die Kunst", der sehr viel Aufsehen und [illegible] unverschuldeten Verdruss machte. Ich möchte ihn Ihnen gerne einschicken, habe [illegible] leider kein Exemplar bei der Hand. -- Im Privatleben geht es mir noch [illegible]. Ich habe mit den [illegible] [illegible] Dinge leider nur Erfahrungen gemacht, die alle Begriffe übersteigen.

Mit aufrichtigen Grüßen

Ihr ergebener

[illegible]

P.S. Die Adresse ist richtig.

13.II.17.

Lieber Herr Schönberg!

Habe ich Ihnen schon erwähnt, dass ich im Vorjahre ein dreiaktiges phantastisches Bühnenwerk geschrieben habe, das sich mit Haut und Haaren vertonen lässt? – Ein erster deutscher Verlag schrieb mir darüber, dass es ein Werk „von höchstem Belang" sei und will es angeblich nach Kriegsende veröffentlichen.

Giebt es noch solche Dinge? – Ein Kriegsende? Veröffentlichung?

Wenn Sie das Buch interessiert, schicke ich es Ihnen, sobald ich es in Händen habe. Es ist tollkühn zu sagen, aber ich glaube, es passt für Sie und ich würde es niemandem ausser Ihnen zur Vertonung überlassen. Mein Gemüt ist so heruntergekommen, dass ich garnicht daran denken kann, es selber zu tun.

Mein letzter Brief war Ihnen wohl zu pathetisch? Ich bin unschuldig am Ton. Meine Sehnsucht nach Deutschland ist so gross. Vielleicht sind nur die hiesigen Verhältnisse daran schuld, dass sie so übermächtig geworden ist.

Wie geht es Ihnen, lieber Herr Schönberg? Was würde ich dafür opfern um mit Ihnen wieder einige Stunden ruhig zusammensein zu können! Ich denke jetzt über vieles ganz anders.

Mit herzlichem Gruss

Ihr ergebener

Alexander Zemlitz.

Budapest. VI. Herminastr. 45.

6. IV. 17.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Beiliegend übersende ich Ihnen den letzthin angekündigten Aufsatz; hoffentlich interessiert er Sie. Das Buch ist immernoch nicht da.

Mit herzlichen Ostergrüssen

Ihr stets ergebener

Alexander Zemlitz.

Budapest, I. Hermina-Str. 45.

Budapest. VI. Bülowgasse 2
15. VI. 17.

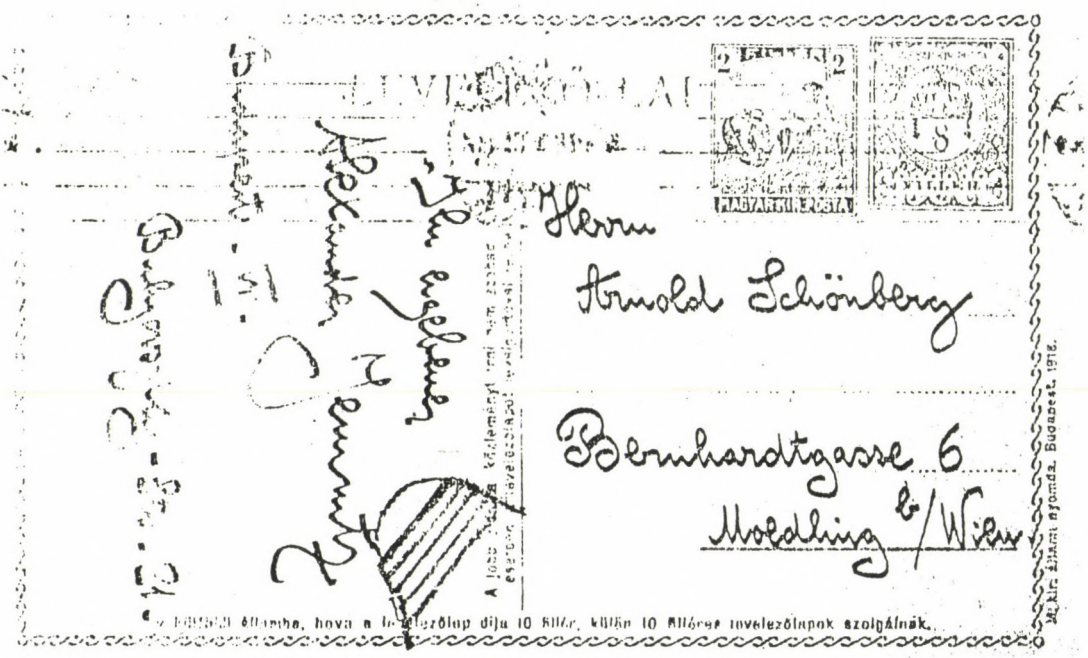
Sehr geehrter Herr Schönberg!

Diese Zeilen schicke ich nur, um Sie zeitweise davon in Kenntniss zu setzen, dass ich noch irgendwie vorhanden bin. — Seit Monaten habe ich keine Nachricht von Ihnen erhalten. Sind Ihre angekündigten Partituren schon erschienen? Könnte ich in diesem Falle eine auf kurze Zeit zur Ansicht bekommen?

Mein Verlag hat den unglückseligen Entschluss gefasst vor Kriegsschluss keine Neuheiten herauszubringen und hält daran mit einer bisher kaum glaublichen Zähigkeit fest. Ich habe wieder einmal eine grössere Arbeit in meinem Schreibtischfach – Orkus verschwinden lassen. Gerne möchte ich sie Ihnen zeigen – aber wie? Ohne Utopie traue ich mich nicht sie fortzuschicken. Könnten Sie mir, sehr geehrter Herr Schönberg, eine Empfehlung an den Universal-Verlag geben? Ich würde dieser dann in Wien aufsuchen und könnte sie wenigstens bei dieser Gelegenheit sprechen.

Mein Libretto Verleger in spe schickt mein Buch ebensowenig zurück, wie er meine diesbezüglichen Anfragen zu beantworten beliebt –

Ihr ergebener
Alexander Zemlinsky.



Sehr geehrter Herr Schönberg! 21.IX.19.

Die Woche ist leider verstrichen, ohne dass ich von Ihnen Näheres erfahren habe. Ich hatte, wie bereits telegraphiert, ein Zimmer in angenehmer Lage für Sie reservieren lassen und mich schon unbändig auf ein Wiedersehen gefreut! Falls Sie die Reise verschoben haben, bitte ich Sie mir den nächsten Termin mitzuteilen.

16. X. 18.

Sehr geehrter Herr Schönberg!

Besten Dank für Ihre freundlichen Zeilen, die mich, wie stets, recht erfreut haben. Beiliegend übersende ich Ihnen, etwas verspätet, weil ich stets auf eine persönliche Begegnung hoffte, meine „Neun Lieder". Wäre es allzu unbescheiden, wenn ich Sie – nachdem diese Aussicht auf ein Wiedersehen sich jedesmal als trügerisch erweist – um Ihr kurzes schriftliches Urteil bitten würde?

Jetzt erscheinen gleich drei Arbeiten von mir: zwei für Klavier und eine für Orgel.

Ihr stets ergebener

Alexander Zemlinsky

Budapest. VI. Bulyovszky-Str. 21.

*GERGELY FERENC:*

# *ADATOK A KODÁLY—ÁDÁM ÉNEKESKÖNYV KÁLVÁRIÁJÁHOZ*

*„Vagy leállítja a párt a kutyaugatást,*
*v. kivándorló útlevelet kérek...”*
*(Kodály Zoltán)*

Vargyas Lajos szerint ezeket a keserű szavakat 1957-ben jegyezte Zsebkönyvébe a Mester[1]. De az évszám után tett kérdőjel mutatja, ő sem bizonyos ebben. Breuer János a szereplő jegyzet keletkezésének időpontjául 1957 helyett 1958-at jelöli, pontosan: „gyanítja”[2]. Adataink szerint 1957-től 1963-ig bármelyik időpontban keletkezhetett ez a kifakadás, de az 1958—1962. márciusa közötti időszak eseményei különösen indokolták ezt[3]. Kodály Zoltánnak egész életében harcot kellett vívnia a magyar nép zenei műveltségének emeléséért, és ez nem ért véget a második világháborút követő években, évtizedekben sem. Ennek a folyamatos „háborúnak” egy-egy csatája zajlott az új tantervek kidolgozása, az új tankönyvek bevezetése idején. 1951-től különösen hevesek voltak ezek az összecsapások Kodály és hívei, valamint a zenepedagógia hivatalos képviselői között, akik minden áron a marxista—leninista világnézeti alapon nyugvó erkölcsi nevelés szolgálatába kívánták állítani az ének-zene oktatását. A 75. életévén is túllépő Mester — érthetően — egyre ingerültebben válaszolt a „kutyák ugatására”, hiszen életművét fenyegette a veszély.

A most közreadandó néhány dokumentum ezeknek a nehéz éveknek feszültségét kívánja érzékeltetni, példázva az ellene, törekvései ellen irányuló támadások jellegét és tónusát s a hatalom ezzel kapcsolatos magatartását, működését.

Szólnunk kell a „közérdekű” bejelentő személyéről. Szatmári Antal néptanító családból származott[4] s az elnyomókkal, különösen a papi „fajzattal” szembeni gyűlöletet otthon szívta magába. Középiskolai tanulmányainak nehézségei, javító érettségire kényszerülése csak fokozta ezt. Apja börtönbüntetése, majd Szovjetunióba távozása miatt legfőbb nevelője a mozgalom lett. Életének 1944. utáni alakulásáról - néhány személyes emlékezést kivéve — nincsenek megbízható adataink. Egybehangzó vélemények és publikációi alapján kétségtelen, hogy minden erejét és idejét munkásdalok gyűjtésére — írására? — fordította s apjával együtt a kommunista mozgalom, 19-et és a Szovjetuniót istenítő szélsőbalos csoportjához tartozott. Az 1956-os eseményeket követően szóval és tollal harcolt a „szocialista” rendszer helyreállításáért, a „reakció” gyökeres felszámolásáért. Ennek jegyében árasztott el minden párt és állami vezetőt, minden főhatóságot az itt közölt bejelentéséhez hasonlókkal.

Az aláírásával hitelesített két dokumentum minden tekintetben eltér egymástól. Az elsőt minden bizonnyal más írta — legalábbis gépelte — helyette. De ki, és miért? Családtag, rokon, ismerős, mozgalmár, vagy netán a Kodály-ellenes erők egyik képviselője? Pusztán segítőkészségből, vagy fel akarta használni Szatmárit saját céljai/céljaik érdekében? Utóbbi cselfogás elég széles körben gyakorolt, de lehetőségét gyengíti az a tény, hogy az első levél „higgadtabb” stílusburkán is átüt/átsüt a gyűlölet heve. A második „röpirat” szerzősége viszont biztos. Ugyanis Szatmári azt ugyanazzal az írógéppel készítette, amivel visszaemlékezéseit írta a MSZMP Párttörténeti Intézetének. A betűk formája, a saját kezű javítások és azok tipikus módja bizonyító erejű.[5]

Nem rajta s a hasonszőrűeken múlt, hogy annyi más szellemi nagyságunktól eltérően Kodály Zoltán nem hagyta el az országot, sem kivándorló útlevéllel sem anélkül.

*JEGYZETEK*

[1] Vargyas Lajos: Közélet, Vallomások, Zeneélet, Bp. 1989. Szépirodalmi Kiadó. 43. p.

[2] Breuer János: Nemcsak Mécs Imréért... c. Népszabadság, 1990. október 19. 13. p.

[3] Kodály Zoltán 1962. március 8-án, a Magyar Zeneművészek Szövetségében elmondott beszédében részletesen kitért a őt ért támadásokra, ismét kifejtette álláspontját, amit Lugossy Jenő miniszterhelyettes visszavonulója ellenére, válaszában így összegzett: „Én a tantervnél azt látom, hogy rögzíteni akarja örök időkre a zenétlen magyar műveltséget... ha ez marad, akkor legjobb lesz, ha az egész tisztelt Szövetség felkerekedik és *kivándorol* valahová..." (Az én kiemelésem GF.) L. Kodály Zoltán: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. III. Bp. 1989. Zeneműkiadó. Közreadja: Bónis Ferenc.
Részletek olvashatók a következő helyeken: Énektanítás 1961/1.1.p., Uo. 1961/3.3.p., Magyar Zene 1961/6.583.p., Uo. 1961/7—8. 134.p., Uo. 1961/9.85.p. és 87.p.

[4] Szatmári Sándor Magyarkanizsán született 1878. június 22-én, és Budapesten halt meg 1964. február 21-én. Tanító, költő, a népművészet mestere. 1922. július 15-én, fogolycserével került a Szovjetunióba. 1956. márciusában tért haza, Két fia volt. Antal tőle örökölte a művészet iránti vonzalmát.

[5] Politikatudományi Intézet Archívuma. 867 f. 1/sz. 3.

**1.**

Másolat. Saját sz.: 932/59. Tankönyvkiadó.
A Tankönyvkiadó Igazgatójának,
Budapest

Kérem a már megjelent Kodály—Ádám féle énekeskönyvekkel kapcsolatban intézkedéseket tessék foganatosítani. Számtalan szülői és énektanári értekezleten vettem az utolsó időben részt, mint elsősorban érdekelt fél (két gyermekem jár az általános iskolákba). A tankönyvek didaktikai, metodikai és pedagógiai abszurdumairól az énektanárok beszéltek eleget[1], a könyvek politikai ellenforradalmisága azonban nekünk szülőknek is annyira nyilvánvaló, hogy azok használata ellen, amennyiben ezt az irányzatot Ön nem tartja szükségesnek megváltoztatni és a további énekkönyvek kiadását, megírását nem fogja megbízható, a szocializmus ügyéhez hű és a gyermekek nevelésével tisztában lévő szerzőknek adni[2] nem kántoroknak és nem apácáknak[3], a zúzdába küldött tankönyvekben volt szocialista elemeket nem fogják az új szerzők visszaállítani, — kénytelenek leszünk, szégyenszemre nemcsak panaszkodni az összes illetékeseknek, hanem tömegszervezetek útján fogjuk a könyveket kivonni a forgalomból.

Mielőtt a tankönyveket szerzőknek kiadnak megírásra [sic!], kérem tessék a pedagógusok és kommunista szülőket is meghallgatni.

Az ilyen tankönyveket mint a Kodály Ádám félék, bátran lehetett volna a Horthy világban is kiadni.

Tisztelettel:
Budapest, 1959 január 21. Szatmári Antal s. k.

Új Magyar Központi Levéltár [UMKLt] Benke Valéria miniszteri iratai. XIX-I-4-zz-241/1959.Min.
Gépelt másolat.

[1] Ezek a „beszélgetések" a zenepedagógiai sajtóban tükröződtek már 1958-ban is, de 1959-ben mintha — összekapcsolódva a tantervi kérdésekkel — felerősödtek volna.

[2] Minden bizonnyal ezek közé sorolta magát a „közérdekű bejelentés" szerzője is. l. a 4. sz. dokumentumot.

[3] A zárójeles oldalvágás Bors Irmára és a 6. sz. dokumentumban említettekre, Kodály odaadó zenepedagógus híveire vonatkozik.

426 (1959.-76).

954/1959. IV. 16. Mini

KÖZPONTI NÉPI ELLENŐRZÉSI BIZOTTSÁG

ELNÖK

Budapest, 1959. április 9.

Eln.:135/1959.

B e n k e Valéria elvtársnőnek
müvelődésügyi miniszter,

B u d a p e s t .

Kedves Benke elvtársnő!

A Központi Népi Ellenőrzési Bizottsághoz közérdekü bejelentés érkezett Kodály-Ádám zeneszerzők által szerkesztett általános iskolai énekkönyvekre vonatkozóan.

A bejelentés alapján tájékozódtunk a fenti tankönyvekkel kapcsolatosan a Müvelődésügyi Minisztérium alsófoku oktatási főosztályánál, valamint a Tankönyvkiadó Vállalatnál. Értesülésünk szerint Kodály-Ádám által szerkesztett általános iskolai I-II.osztályos énekkönyvekkel kapcsolatosan egyrészt ideológiai, másrészt szakmai észrevételek merültek fel. A kérdéses könyvvel kapcsolatosan felmerült különböző észrevételek miatt a Tankönyvkiadó Vállalat felbontotta szerződését Kodály-Ádám szerzőkkel az általános iskola IV-VIII.osztályának részére készitendő énekkönyvekről.

Ugy vélem, hogy a Minisztérium illetékes osztálya és a Tankönyvkiadó Vállalat szerkesztősége nem gondoskodtak kellőképpen a Kodály-Ádám által szerkesztett - kisérleti jellegü, de mégis jelentős költségekbe kerülő - tankönyvek gondos politikai és szakmai elbirálásáról.

Kérem Miniszter elvtársnőt, hogy a mulasztók felelősségrevonásáról gondoskodni sziveskedjék.

Elvtársi üdvözlettel:

/Oczel János/

MINISZTER

Budapest, 1959. IV. 20.

Elintézés, javaslattétel végett lássa: Horváth Márton elvtárs!

Kérem, a következő napokban [illegible] ennek kapcsola-tában [illegible] elvtársnak: [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] jelentésére nem éppen „[illegible]", [illegible] [illegible] [illegible]

Határidő: [illegible] I. II. [illegible] [illegible] ideológiai" [illegible] [illegible] [illegible] katonai [illegible] és [illegible], [illegible] már megtettük.

A tett intézkedésről jelentést kérünk.

[illegible]

Miniszter titkársága

Minőségi-ny. 5182 n

Alsófoku Oktatási Főosztály

250/1959.

Csobai elvtársnőnek,

[illegible] 4/20

[illegible]

F e l j e g y z é s

Ilku Pál Miniszterhelyettes Elvtársnak

Oczel János elvtársnak, a Központi Népi Ellenőrzési Bizottság elnökének Miniszter Elvtársnőhöz intézett - és eredetben mellékelt - levelére az alábbi válasz megküldését javaslom:

A Kodály-Ádám zeneszerzők által szerkesztett általános iskolai I.-II.osztályos énekkönyvek problémái a Művelődésügyi Minisztérium előtt teljes mértékben ismeretesek. E tankönyvekkel kapcsolatban felmerült politikai és szakmai hiányosságok távolról sem olyan sulyuak, hogy ezek miatt azokat kisérleti tankönyvként ne lehetett volna bevezetni.

Ami a minisztérium illetékes osztálya és a Tankönyvkiadó Vállalat gondosságát illeti, e tekintetben azt is meg kell állapitani, hogy az eredeti kézirathoz képest éppen a minisztérium és a Tankönyvkiadó által elvégzett világnézeti és politikai tartalmu korrekciókkal váltak alkalmassá e könyvek kisérleti bevezetésre. A politikai tartalmu hiányosságok fő oka az, hogy nem rendelkezünk elegendő számban 6 és 7 éves gyermek számára alkalmas munkásmozgalmi és forradalmi dalokkal. A szakmai hiányosságok pedig onnan adódnak, hogy a pedagógusok többsége nem ismeri a szövegek dallamát és ez okoz a tanitásban nehézséget. Szeptemberben mindkét könyvhöz un. kézikönyv fog megjelenni, ami a pedagógusok számára megadja a szükséges szakmai tanácsokat. Egyébként mindkét könyv anyagának finomitását attól a birálattól várjuk, amely egy tanév gyakorlati tapasztalatai alapján hozza majd felszinre a pedagógusok észrevételeit, kivánságait.

A könyvekkel kapcsolatos bejelentések ugyancsak ismeretesek a minisztérium előtt. Feltehetően ezek azonos forrásból (Szabadi Antal) származnak. E bejelentésekben olyan tulzó állásfoglalások vannak, amelyekkel nem tudunk egyetérteni.

A tankönyvek hibáinak kijavitására a szükséges intézkedéseket megtettük.

Budapest, 1959. május 26.

[illegible]

[illegible]

/Miklósvári Sándor/
osztályvezető

elk: Boxsérné

[illegible]

2.

Feljegyzés
Benke Valéria miniszter elvtársnő részére

Tájékoztatásul megküldöm Szatmári Antal hozzám intézett levelét. Tudomásom van arról, hogy a levélíró több helyre írt az általános iskola I—II. osztályos énekkönyvek ügyében.

Tudomásom van továbbá arról is, hogy a kérdéssel az Általános Iskolai Főosztály behatóan foglalkozik. — Miután azonban a levél olyan kitételeket tartalmaz, hogy a könyvek használatban tartásába, vagy azok kivonásába kíván beavatkozni, szükségesnek tartottam a levél szövegét Miniszter Elvtársnővel ismertetni.

(Vágvölgyi Tibor)
a Tankönyvkiadó Vállalat
igazgatója

Budapest, 1959. január 26.
U.o. Eredeti gépirat.

3.

Budapest, 1959. április 9.
Eln.: 135/1959.

Benke Valéria elvtársnőnek
művelődésügyi miniszter,
Budapest.

Kedves Benke elvtársnő!

A Központi Népi Ellenőrzési Bizottsághoz közérdekű bejelentés érkezett Kodály—Ádám zeneszerzők által szerkesztett általános iskolai énekeskönyvekre vonatkozóan.

A bejelentés alapján tájékozódtunk a fenti tankönyvekkel kapcsolatban a Művelődésügyi Minisztérium alsó fokú oktatási főosztályánál, valamint a Tankönyvkiadó Vállalatnál. Értesülésünk szerint Kodály—Ádám által szerkesztett általános iskolai I—II. osztályos énekkönyvekkel kapcsolatosan egyrészt ideológiai, másrészt szakmai észrevételek merültek fel. A kérdéses könyvvel kapcsolatosan felmerült különböző észrevételek miatt a Tankönyvkiadó Vállalat felbontotta szerződését Kodály—Ádám szerzőkkel az általános iskola IV—VIII. osztályának részére készítendő énekkönyvekről.

Úgy vélem, hogy a Minisztérium illetékes osztálya és a Tankönyvkiadó Vállalat szerkesztősége nem gondoskodtak kellőképpen a Kodály—Ádám által szerkesztett — kísérleti jellegű, de mégis jelentős költségekbe kerülő — tankönyvek gondos politikai és szakmai elbírálásáról.

Kérem Miniszter elvtársnőt, hogy a mulasztók felelősségrevonásáról gondoskodni szíveskedjék.

Elvtársi üdvözlettel:
Oczel János

U.o. 954/1959. Min.
Eredeti gépirat.

4.

Miniszter

Budapest, 1959 IV. 20.

Elintézés, javaslattétel végett lássa: Horváth Márton elvtárs!

Kérem, a következőképpen referáljon ezzel kapcsolatban Ilku elvtársnak: Benke elvtársnőnek az a véleménye, hogy elég kemény hangon kell válaszolni Oczel elvtársnak.

Közölni, hogy ki mi ez a Szatmári, hogy jelentgetése nem éppen „közérdekű", nagyon is egyéni érdek fűti. Kissé nevetséges az I—II. o. énekkönyveket ideológiai szempontból kifogásolni, bizonyos hiányosságait Szatmári nélkül is észrevettük, az intézkedéseket már megtettük.

Csabainé
Miniszter titkársága

U.o. szné.
A titkárság vezetőjének kézzel írt feljegyzése.

**5.**
Alsófokú Oktatási Főosztály
250/1959.

Feljegyzés
Ilku Pál Miniszterhelyettes Elvtársnak

Oczel János elvtársnak, a Központi Népi Ellenőrzési Bizottság elnökének Miniszter Elvtársnőhöz intézett — és eredetben [sic]! mellékelt — levelére az alábbi válasz megküldését javaslom:

A Kodály—Ádám zeneszerzők által szerkesztett általános iskolai I—II. osztályos énekeskönyvek problémái a Művelődésügyi Minisztérium előtt teljes mértékben ismeretesek. E tankönyvekkel kapcsolatban felmerült politikai és szakmai hiányosságok távolról sem olyan súlyúak, hogy ezek miatt azokat kísérleti tankönyvként ne lehetett volna bevezetni.

Ami a minisztérium illetékes osztálya és a Tankönyvkiadó Vállalat gondosságát illeti, e tekintetben azt is meg kell állapítani, hogy az eredeti kézirathoz képest éppen a minisztérium és a Tankönyvkiadó által elvégzett világnézeti és politikai tartalmú korrekciókkal váltak alkalmassá e könyek kísérleti bevezetésre. A politikai tartalmú hiányosság fő oka az, *hogy nem rendelkezünk elegendő számban 6 és 7 éves gyermek számára alkalmas munkásmozgalmi és forradalmi dalokkal.* A szakmai hiányosságok pedig onnan adódnak, hogy a pedagógusok többsége nem ismeri a szövegek dallamát és ez okoz a tanításban nehézséget. Szeptemberben mindkét könyvhöz ún. kézikönyv fog megjelenni, ami a pedagógusok számára megadja a szükséges szakmai tanácsokat. Egyébként mindkét könyv anyagának finomítását attól a bírálattól várjuk, amely egy tanév gyakorlati tapasztalatai alapján hozza majd felszínre a pedagógusok észrevételeit, kívánságait.

A könyvekkel kapcsolatos bejelentések ugyancsak ismeretesek a minisztérium előtt. Feltehetően ezek azonos forrásból [Szatmári Antal][1] származnak. E bejelentésekben olyan túlzó állásfoglalások vannak, amelyekkel nem tudunk egyetérteni.

A tankönyvek hibáinak kijavítására a szükséges intézkedéseket megtettük.

Miklósvári Sándor
osztályvezető

Budapest, 1959. május 26.
U.o. 954/1959. Min.

Eredet gépirat, amelynek: „hogy nem rendelkezünk elegendő számban 6 és 7 éves gyermekek számára alkalmas munkásmozgalomi és forradalmi dalokkal." megállapítását utólag tintával aláhúzták, valamint Szatmári Antal nevét is betoldották, az „azonos forrásból" szavak után. A Feljegyzésen Ilku Pál és Benke Valéria szignója látható.

[1] Ezt megerősítik a most közreadott dokumentumokat tartalmazó miniszteri iratok között található „röpiratok" is.

6.

Kodály az ősmagyar ...

Szeretem a sajtot, amikor Kodály Zoltán dörög és az udvara utána dörög a magyar nyelv tisztasága nevében. Egyszóval használjuk a KULTÚRA szó helyett a Művelődés szót. Veszedelmesen hasonlít ez ahhoz a poroszok által bevett dologhoz, amikor a Telefon helyett Fernsprechert, a Theater helyett Schauspielt használnak, vagy amikor valami bölcs magyarosító és telefonnak is magyar megfelelőt talált ki. Igaz néhol még találni ilyen felírást: „TÁVBESZÉLŐ". Mindenki megérti persze, de ki használja?

De ezt éppen nem Kodály Zoltánnak kell eldörögnie, mint ősmagyarnak és a magyar zenében a „magyar őspentaton" feltalálójának! Mert hiszen a régebben használt és teljesen magyar Énekkar, Dalkar, Dalkör helyett ő vezette be kántoraival a KÓRUS magyar szót. Annyira bevezette, hogy csak úgy émelyeg az ember magyar gyomra tőle. S talán a KÓRUS magyar szó? Vagy talán ez is magyar „nemzeti hagyomány"?

Bizonyosan olyan „magyar nemzeti hagyomány" mint a déli harangszó, amelyről sikerült bebeszélni a papoknak azt, hogy azt a bizonyos és a rádióban is szépen kalimpáló déli harangszót a katolikus egyház feje, a római pápa rendelte el a nándorfehérvári győzelem emlékére 1456-ban.

Holott bármelyik nyilvános könyvtárban elolvashatja bárki bármelyik magyar oknyomozó magyar történelemkönyvet arról, hogy *ez nem igaz,* hogy ez *hazugság,* ilyen pápai rendelet nincsen, nem volt és soha nem is lesz.

S talán a „Glóriák" és „Psalmusok", amelyeket Kodály ír a magyar hódolóinak és amelyeket énekel a *Kodályról elnevezett* női debreceni KÓRU[S] magyar szavak? S még hozzá hol énekel? Hát a pápai Vatikán tövében Arezzóban, — még hozzá Kodály-féle világhírrel, versenyben a nyugatnémet, francia, osztrák, és olasz vallásos kórusokkal.

Hja kérem ez a katolikus egyház, hja kérem ez a klérus nebántsvirága, ez Kodály kizárólag burzsoá származékokból, fassisztákból [sic!] és volt jelenleg is működő kántorokból álló KÁNTOR BANDÁJA, amely nemcsak az iskolákat mételyezi meg a Pallos Bélákkal és társaikkal a Lukin László, Péter József, Kopeczky Alajos, Bors Irma, Stégmüller, Vigh Rudolf és társaikkal, de a Tankönyvkiadó és a Művelődési Minisztériumban lévő Donáth Antal nevezetű úriember jóvoltából még arra is vetemedett, hogy az ÁDÁM JENŐ nevezetű volt Turul[1] Szövetségbeli főtanácsosával együtt gyerekeink számára könyvet is írt, amelyből szépen kiirtotta a vörös zászlókat, úttörőket, traktorokat és a mai magyar hadsereg helyett is száz évvel ezelőtti „János Vitéz"-ből vett huszárokat és korcsmáros nemzetes uramékról szóló dalokkal „magyarosította" meg a [sic!] énekeskönyveket[2]. A segédkönyvnek szánt „Bicinia Hungarica" nevezetű förmedvényében[3] pedig egy jezsuita által írt „Miatyánkkal" és „Karácsonyi énekkel" örvendeztette meg gyerekeinket és ne beszéljünk az Úttörőszövetségig [sic!] elnyúló kezeivel ennek a már szenilis korban lévő őstuloknak, ahová egyenesen a „szent koronáról" csempészett be éneket a „magyar nemzeti hagyomány" nevében.

Nem volna ideje ezt a párt és káderosztályok felé szörnyen buta emberek által helyezett világhírességű Kodály Zoltánt már nyugdíjba tenni, esetleg még egy Kossuth-díjjal és elküldeni örök nyugalomba fel a Galyatetőre, ahol úgyis törzsvendég?

S meddig fogja a Művelődésügyi Minisztérium ezeket a Kodály-féle provokációkat és (mint ezt Pallos Bélával[4] tette a napokban) ezeket KÁDERINTÉZKEDÉSEIT Kodálynak megengedni? Vagy mi haladó szülők csípjük el őkelmét és kézzelfoghatóan mutassuk meg neki, hogy hol a helye?

Kíméljenek meg bennünket és gyermekeinket ezektől a világhírességektől, a papokat és kántorokat pedig tessék kizavarni gyermekink/sic!/ közeléből!

Budapest, 1959. október 15. (Szatmári Antal)
X., Körösi Csoma út 43/D II. 3.

U.o. 241/1959. Min.
Eredeti gépirat, saját kezű aláírással.

[1] Az 1919 őszén szerveződő Turul Szövetség egyike volt az ún. Horthy-kor legjelentősebb egyetemi ifjúsági szervezetnek. L. Tóth Pál Péter: Metszéspontok. A Turultól a Márciusi Frontig c. munkáját, amely 1983-ban jelent meg az Akadémiai Kiadó gondozásában.

[2] Finomabb, durvább hangszerelésben, de ez a kifogás a szaksajtóbeli megnyilatkozások nagy többségében is szerepelt. Csak példaként említjük a Köznevelés 1959. április 8-i számában „Az új énekes könyvekről és az énektanításról" címmel megjelent írást. (153—154. p.)

[3] E nagyszerű munkát az Énektanítás 1960/6. számában Kontra István méltatta, a Kodály munkásságáról szóló hivatalos írások zömét jellemző „tudathasadásos" módon. A legjellemzőbb részt idézzük belőle: „A kötet — az I—II. kötetről van szó G.F. — népzenei anyagából azokat a műveket, amelyeket eszmei mondanivalójuk erre különösen alkalmassá tett, magyarázó szövegekkel láttuk el, a megfelelő történeti háttérbe állítottuk, kiemelve ezáltal haladó jellegüket, hogy elejét vegyük bármiféle esetleges félremagyarázásnak." Az igyekezet — mint látjuk — nem járt sikerrel.

[4] A Pallos Bélára vonatkozó utalás tartalma nem ismert előttünk. Valószínű, hogy — szemben Bors Irmával — az ő „áthelyezését" Kodálynak sikerült megakadályoznia.

Szatmári Antal súlyos személyiségzavarban szenvedett. Mint megszállott, tűzte ki életcéljául Kodály Zoltánnak a magyar kultúrából való teljes kiiktatását. Valahányszor gyermekkari remekműveinek, vagy bármely más kompozíciójának előadásáról beszámoltam, néhány nap múlva megkaptam a „klerikális fasiszta" magasztalása ellen tiltakozó levelének másolatát. Mivel írásaim a Népszabadságban jelentek meg, „közérdekű bejelentéseit" rendszeresen elküldte a mindenkori főszerkesztőnek, az MSZMP Központi Ellenőrző Bizottsága és a Központi Népi Ellenőrzési Bizottság elnökének, továbbá Hevesi Gyulának, az MTA alelnökének, Szakasits Árpádnak, a MÚOSZ elnökének. Haragja elsősorban azon kórusok ellen irányult, amelyek szövege a vallásos néphagyományban gyökerezik. S mivel Kodály az egyházi év minden jelentős ünnepéhez dolgozott fel népdalanyagot gyermekkarra, tiltakozó leveleiben volt miből válogatnia. Váltig sajnálom, hogy rágalmaktól hemzsegő postáját első mérgemben mind eltéptem — talán felbukkannak még valamelyik hivatal aktái közt —, mert kórtünet mivoltukban pszichológusnak szolgálnának örömére ma. Mindegyik levelében megírta, a nagyszámú címzettől miféle egyetértő-biztató válaszokat kapott. Hanem a feljelentéseit akkor (már) mindenütt ad acta tették.

Nem így 1959-ben, amikor a Tankönyvkiadó igazgatója a feljelentéstől megrémült *(1., 2.)*, a zenei ítélőképességgel nem rendelkező KNEB-elnök pedig vizsgálatot-intézkedést szorgalmazott *(3.)*, a bejelentést tehát nem tették — nem tehették — félre. Az „ügy" kulcsmondatait a MM. titkárságának feljegyzése tartalmazza *(4.)*, ott tudták, hogy notórius, kártékony feljelentővel van dolguk, aki, lévén munkásdalgyűjtő, a népdalok-gyermekdalok helyett a saját dalanyagát szerette volna tankönyvekben viszontlátni.

*

A Kodály-mottó (Szerk.: Vargyas Lajos: Kodály Zoltán. Közélet, vallomások, zeneélet. Szépirodalmi, 1989. 43. l.) dátuma 1957 nem lehet, mivel az Operaház moszkvai vendégszereplésére — amire Kodály hivatkozik (44. l.) — 1958 őszén került sor. A Kodály-jegyzetben szereplő „Énektankönyv-vita" 1958-ban kezdődött, 1959-ben a Köznevelés hasábjain folytatódott (utóbbihoz l.: Szabó Helga: A magyar énektanítás kálváriája. Szerző kiadás, é. n., 188—120. l.). Mivel Kodály feljegyzése Kállai Gyulának szánt levél vázlata, nem valószínű, hogy benne évekkel korábban történtekre hivatkozik. A mottóban foglaltakat írhatta volna tehát 1957—1963, vagy 1958—1962 között bármikor, a szövegkörnyezet azonban szűkebb időhatárt sugall.

A 6. dokumentumban szereplő nevek közül Stegmüller Viktória budapesti énektanárnő a Köznevelés tankönyv-vitájában a Kodály—Ádám Énekeskönyv mellett érvelő írást publikált (1959. augusztus 19. L. Szabó Helga említett könyve, 119. l.) A *6.* dokumentum jegyzetanyagához: A Turul Szövetség a jobbszélen elhelyezkedő diákszervezet volt. Nincs rá adat, hogy Ádám Jenőnek köze lett volna hozzá (1.); az én olvasatomban Kontra István cikke a Kodály—Ádám tankönyvet ért politikai támadások kivédését szolgálta (3.); Pallos Béla 1945-től az apácák által vezetett Ranolder Intézet, az iskolák államosítása után a helyén létesült Vendel utcai Tanítóképző énektanára volt. Azt a becses hagyományt folytatta, amelyet Csorda Romána, a kiváló pedagógus és kóruskarnagy, a Ranolder Intézet utolsó rendfőnöke teremtett, s Andor Ilona vitt tovább. Pallost 1959 őszén áthelyezték az ELTE Radnóti Miklós gyakorló gimnáziumába vezető tanárnak. Szatmári Antal indulatait ez váltotta ki (4.).

*Breuer János*

*SZABÓ HELGA:*

# *A JAPÁNGYERMEKDAL GYŰJTEMÉNY DALLAMTÍPUSAI I.*

*I. FÉLHANG NÉLKÜLI PENTATON DALLAMOK (1—65. példa)*

A félhangnélküli pentaton dallamok számszerű adatait összegző táblázat* függőleges sávja az eredeti népdalkötetek sorszámát és a prefektúrák szerinti címét jelzi. A vízszintes sáv az általam kialakított hangkészletek szolmizációs betűjeleit írja le egymástól elkülönülő csoportokban. Fentről lefelé, függőleges irányban olvasva az egyes hangkészleteken belül, a szolmizációs betűjelek függőleges sávjába leírt számok a dallamok záróhangjára utalnak. A lap alján található összesítésből a különböző hangkészletű dallamcsoportok záróhangok szerinti, számszerű összesítését találjuk. Balról jobbra, vízszintes irányban olvasva az egyes prefektúrák dallamtípusainak számszerű adatait s azok összesítését látjuk.

Az összesen 7268 félhangnélküli pentaton dallam jellegzetességeinek szemléltetésére a különböző prefektúrák anyagából 62 dallamot választottam ki és adok közre. A lejegyzéskor az eredeti kötetekben közölt felesleges előjegyzéseket elhagytam, s a dallamok összehasonlításának megkönnyítése céljából a szűkebb ambitusú dallamokat Á=ré (1—51. példa); a tágabb ambitusúakat D=ré (52—62. példa) hangmagasság szerint írtam le. Utóbbi csoportból kivétel a 60. dallam, melyben Á=ré. Ez a lejegyzésmód nem követi a népzenetudomány által elfogadott G záróhang szerinti lejegyzés elvét, de a különböző dallamtípusok összefüggéseinek áttekintését segíti, s pedagógiai alkalmazás esetére közös éneklés lehetőségeit tartja szem előtt.

Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a japán népdalok rendszerezése céljából ugyanazért bizonyult a legcélszerűbb, centrális elhelyezkedésű, egységes záróhangnak az Á-hang, mint amiért a népzenetudomány a G-hangot fogadta el e célra. Míg a G-záróhang szerint lejegyzett népdalok nagy többségének értelmezése dó vagy lá hang, addig a japán népdalok esetében az Á-záróhang szerint lejegyzett népdalok nagy többségének értelmezése re vagy ti hang. A dallamok egyébként mindkét rendszer szerint ugyanazokon a hangokon terjeszkednek a záróhangtól le- vagy felfelé. A metronómjelzések eredetiek. A 15. Kyoto és a 26. Kagoshima kötetek nem közölnek metronómjelzéseket.

Az eredeti lejegyzésektől eltérően a dallamsorok kialakításával a formai rend bemutatására törekedtem. A dallamok alatt a kötetek számát, a prefektúrák szerinti címét és a közölt dallamok oldalszámát írtam le.

A japán szövegeket ezúttal nem adom közre. A dallam és szöveg; ritmus és szöveg; játékforma és szöveg egymásra hatásának feltárása soronkövetkező feladat.

*1—3. példa*

Azonos hangokon ismételt ritmikus kiáltások; hosszabban zengetett hang és kiáltások egymásutánja ré-dó hangokon; recitált éneklés.

*4—9. példa*

Ré-dó dallamok. A pontozott ritmus állandó ismétlését a játék mozgásformája indokolja

* Magyar Zene, 1993/2., 216—218. l.

(4., 6., 7., 9. példa). Fentről lefelé (ré-dó) és lentről felfelé (dó-ré) kialakított motívum-ismétlésekre egyaránt találunk példákat. A 8. dallam felelgetős. A negyed ritmusértékű és a sűrűbb, pontozott ritmusú motívumok váltakozását (9. példa) a játék fordulatai indokolják. A dallamok záróhangja ré.

*10—13. példa*

A ré záróhang olykor csuklásszerűen lehajlik egy kvarttal mélyebbre, a lá hangra (10. példa). Gyakori a kvart hangközben ismételt kiáltás (11. példa). Ebbe a kiáltássorozatba gyakran más hangok is belecsúsznak. Ezek a példák ékesen szemléltetik, hogy a kvarthangköz kiáltások egy pentaton alapérzésből különültek el (12. példa). A ré záróhangról láhangra érkező csúszás helyett olykor határozott ré-lá dallamívvel ér véget a dal (13. példa).

*14—30. példa*

rdl, mrd, mrdl, rdl,s, dallamok

A ré-dó centrumhangok ismétlése gyakran kitágul felfelé, vagy lefelé, vagy mindkét irányba. A 14. példánkban a ré-dó motívum sokszori ismétlése során csak egyszer hajlik le a dallam a lá hangra, befejezése viszont szokatlan módon a mi hangra vezet.

Ez a dallam szemléletesen mutatja, hogyan értékelendők a táblázatunkba felvett hangkészlet-csoportok számadatai. A 14. példát a mrdl, csoportba soroltam, noha a dallam lényegében a dó-ré hangokon ismételt motívumok sorozata. A lá hang amolyan nekirugaszkodó, támaszhangként került a dallamba, amikor a ritmikus mozgás és éneklés hevében az énekes már-már kifulladva így találta meg a módot a játék lendületének megőrzéséhez. A mi záróhang szerepe más. A folytonos mozgást követelő játékok befejezésekor az énekes az őt körülvevő társai előtt mintegy meghajolva, a dal egészétől elkülönülő, ünnepélyes kis kadenciával kerekíti le előadását. A pár ütemes dallamokban kevéssé feltűnő, hogy a ré-dó alapdallamhoz képest a lá csak lehajlás (15. példa), vagy nekirugaszkodás (16. példa). A 17. dallam jellegzetes típust képvisel. Bár itt jelentős számú lá hang ékelődött a dallamba, de szerepük szerint a ré-dó motívumok lendületes és folytonos megszólaltatásának vannak alárendelve. Hasonlóképpen ré-dó alapképletből bontakozik ki a változatos ritmikájú 18. dallam. Látszatra mrdl, hangkészletű, de zenei valóságában ré-dó dallam, amely az improvizált előadás hevében hol felfelé, a mi hangra, hol lefelé, a lá-ra terjeszkedik ki.

Legyen a dal párütemes (23. példa), vagy sokszori ismétlés eredményeként terjedelmesebb (24. példa); arányos formaszerkezetű (25. példa), vagy az improvizált előadás változatosságával feltűnő (28. példa), valamennyi dallam közös tulajdonsága a ré-dó centrikusság. Ezt a sajátosságot erősíti a ré-dó motívum folytonos ismétlése (24. példa), vagy az ahhoz való újbóli visszatérés (20. példa), a ré-záróhangos kadencia-motívumok többszöri felidézése (26. példa) s a ré záróhang kiemelkedő gyakorisága.

*31—34. példa*

A kvart hangközön ismételt kiáltásokra (11. példa) és a kvartismétlés köré ékelődő pentaton hangok jelenlétére (12. példa) már korábban utaltunk. A kvint és a kvart hangközök folytonos ismétlése kiáltásokkal (33. példa), ének és kiáltások váltakozásával (34. példa), vagy e pillér-hangközök pentaton hangokkal körülszövése, dallammá alakítása (31., 32. példa) ősi jelenség. A civilizáció erős hatásától megkímélt prefektúrákban bukkannak fel elsősorban ezek a dallamtípusok.

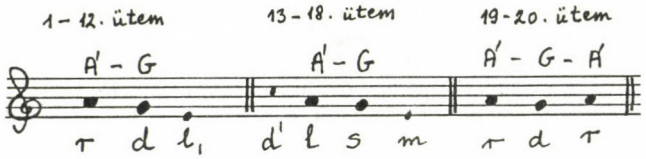
*35—37. példa*

smrd hangkészlet

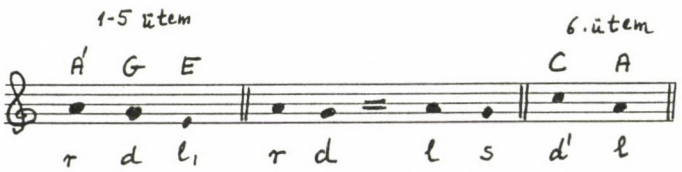
A ré-dó ismételgetés a mi-hangig, majd a szó hangig terjeszkedik.

*38—41. példa*

A 38. dallam 1—12. üteme rdl, motívumokat mutat be. A 13. ütemben meglepő változás történik. Az eddig ré hangnak megítélt Á-hang lá hanggá értékelődik át. A 13—18. ütemben d'lsm dallam jelenik meg, majd a kétütemes kadencia Á-G-Á l-s-l hangjai a gyermekdalok nagy többségében megszokott r-d-r jelentéssé változik vissza.



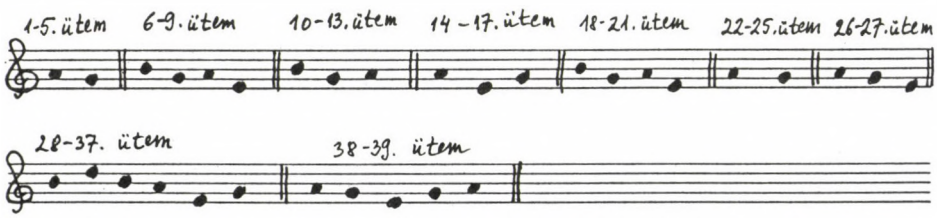

Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg a 39—41. dallamokban is. A 41. dallamban meglepetésszerűen csak az utolsó ütem ugrik át a kvarttal magasabb szférába.




Az itt közreadott néhány példa azt a sajátosságot kívánja szemléltetni, mely szerint a d'lsm hangkészletű dallamok is ré-dó fogantatásúak a fent bemutatott átértékelődés értelmében.

*42—46. példa*

Ezekben a kibővült hangkészletű dallamokban a ré-dó centrummotívum meghatározó jellege olykor kissé háttérbe szorul (42., 43., 45. példa), de ezekben is vagy a dallam indítása (45. példa), vagy gyakoribb esetben a dallam zárása (42., 43., 44. példa) megerősíti e dallamcsoport ré-dó pilléreken nyugvó ősi jellegét. A 46. dallam a ré-dó motívum kellő időtartamú ismétlése után fokozatosan lefelé, majd felfelé bővül, míg hathangossá nem válik, majd fokozatosan szűkül a hangterjedelme, míg meg nem érkezik a háromhangos rdl, motívumhoz. Az igen terjedelmes dallam e részletében megismert jelenség a továbbiakban is tovább él.




Ez a jelenség meglepő módon Bartók Béla Mikrokozmosz III. 46. darabját juttatja eszünkbe. Címe: Növekedés-fogyás.

*47—60. példa*

Széles ambitusú, gyakran parlando előadásmódot mutató dallamok. Előadóik a gyermekeket őrző, érettebb korú leányok, édesanyák, nagyanyák. Jellegzetes típust mutatnak a pentatónia széles ambitusán magasba emelkedő, majd mélyre szálló, a nagy hangközugrásokat kerülő dallamok (47., 49., 50., 52., 57., 58., 59. példa). Ezek dallamvonala többnyire ereszkedő. Az 51. dallam hangkészlete miatt került a felnőttek dallamai közé. Dallamkezelése és ritmikája a gyermekdalok sajátosságait mutatja. A dallam mélyebben történő megismétlése, a kvintváltás nyomai jelennek meg az 52., 53., 54., 55., s csak nyomaiban jelet adva az 58. példában. Az 56. dallam újabb keletkezésű, érzelmes dal. A 60. dallam első két sora hasonló. A harmadik mélyebben jár. Az ereszkedő dallamív folytatásaként a zárósort a harmadik változatának gondolhatnánk el. Ám a dallam nem így alakul. Irányt változtat, s a gyermekdalokból ismert ré-dó-ré kadencia-típus egy változatával zár. A gyermekek számára énekelt felnőtt dallamok e példáit főként a civilizáció hatásától zártabb prefektúrák köteteiben találjuk.

*61—62. példa*

E két dallam a második világháború befejezése után az ország egész területén elterjedt Glori Alleluia kezdetű amaerikai indulódallam japán variánsa.

*2. FÉLHANGOS PENTATON DALLAMOK (66—73. példa)*

A félhang nélküli pentaton gyermekdalok elterjedtsége mellett a félhangos pentaton dallamok száma csekély. Ezek között is igazi gyermekdal a négyhangos, mdt,l,t, ti-záróhangos típus (66., 67., 68. példa). Ha a dallam olvasásakor a bé-jelet elhagyjuk, a smrdr félhang nélküli, rendkívül gyakori gyermekdaltípusra ismerünk rá. Az európai klasszikus zene terminológiájával élve maggiore-minore kapcsolatnak nevezhetnénk ezt a jelenséget. Ám itt másról van szó. Feltételezhetően hangszeres eredetű. Az ősi, húros hangszereken az egyes hangokat hosszan zengetik, s közben a húrt lefogó ujj csúsztatásával különleges hanghatásokat, hangcsúszásokat hoznak létre, melyeket a hangszer testén létrehozott ütések, valamint a játékos kiáltásai, az európai zenében ismeretlen énekelt hanghatásai váltják fel. Az énekes egy-egy hangot hatalmas fizikai erőfeszítéssel, mintegy a gyomrából elővarázsolva hoz életre, s a hangot körülvevő hangzó területen, ősi hanghatásokat előidézve, öblösen formálja, csúsztatja, kiteljesíti s végül — a levegővétel visszatartásának erőpróbája következtében — kiáltásszerű hanghatással zárja. A hangszeres hasonlóképpen mintegy megteremti a hangot, s annak hangmagasság- és hangszínváltoztatásaival rendkívüli hangzásokat hoz létre. A dallamhang testetlen. A metrum követelő folyamatosságának, a hangmagasság egyenességének nincs alávetve. Ez az ősi előadásmód a felnőtt- és a gyermekdalok előadásában is jelen van, ám a kottakép a hangzás e különös sajátosságait nem adja visszsa kellőképpen. Japánban napjainkban már-már konvencionális, vendéglőkben, áruházakban, liftekben és várótermekben állandóan hallható, a japán zene modernizált zenei szimbólumává vált női hangszer, a koto félhangos pentaton fordulatokat pengető hangzása. A félhangos pentaton dallam éneklése, arról félhang nélküli pentatonra áttérés a népdal hagyományát művelők számára zenei anyanyelv.

A hangszeres és énekelt ősi zenékben természetes módon jelenlévő hangcsúszások következménye lehet a félhang nélküli és a félhangos pentaton dallamok természetes egymásmellettisége.

A 69. dallam d'tlfmd hangkészletű, mi záróhangos dallamtípust mutat be, amely a felnőtt dallamok körében igen elterjedt.

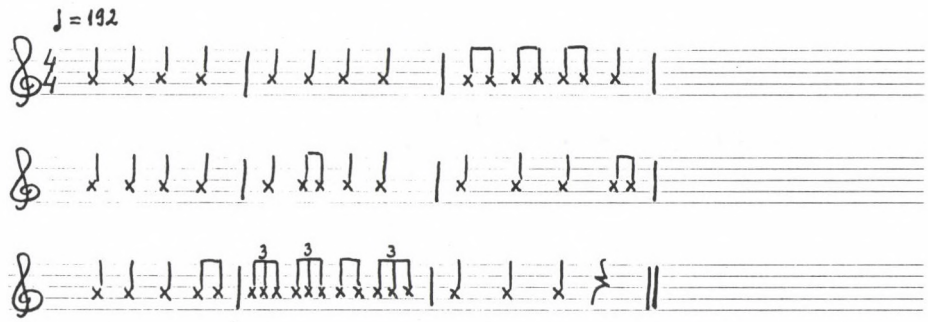
A 70. dallam lfmdt,l,t, hangkészletű, ti-záróhangos. Ugyancsak elterjedt típus, melyet a hangkészlet felső (lfmd) és alsó (fmdt,l,) területén kialakított felelgetés jellemez. A lflm dallamra adott t,dl,t, válasz jellegzetes. A záróhang az ilyen dallamokban mindig ti.

A 71. példánk széles ambitusú, kötetlen ritmusú, az improvizált előadás jegyeit magában hordozó, jellegzetes dallam. Felnőtt énekes dala a gyermekhez. A 70. dallamhoz hasonlóan a 72. is a teljes hangkészlet két területét mutatja be felelgetős formában: fmdt,l,t, — tlfmdm — fmdtlt,. Az egyes sorok záróhangjai kvart-hangközben felelnek egymásnak, s a végső hangcsúszások is kvart hangközig terjeszkednek.

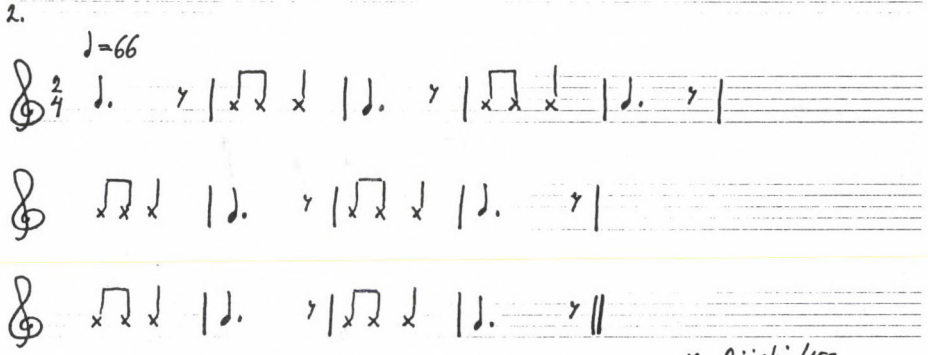
Japán legdélibb főszigetének, Kyushunak legdélibb prefektúrája Kagoshima. A 73. Kagoshima-i dallam fiúk éneke. Szabad ritmusú, improvizált bevezető után a fmdt,l, hangokon ismételgetett, más prefektúrákban alig hallható dallamfordulatokat mutat be, melyet hetyke kiáltások tesznek harciassá. A dallam mi záróhangú befejezése ilyen dallamkörnyezetben viszonylag ritka.

*(Folytatjuk)*

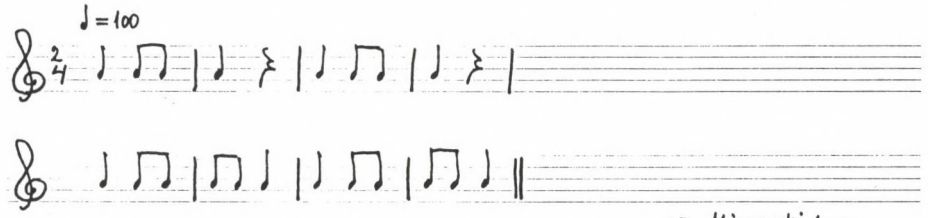
1.


♩=192
10a Ishikawa/195.

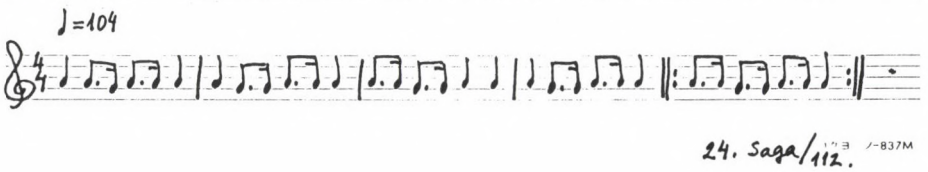
2.


♩=66
12. Aiichi/157.

3.


♩=100
25. Miyazaki/393.

4.


♩=104
24. Saga/112.

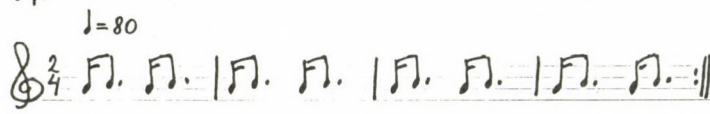
5.

9a Niigata/135.

6.

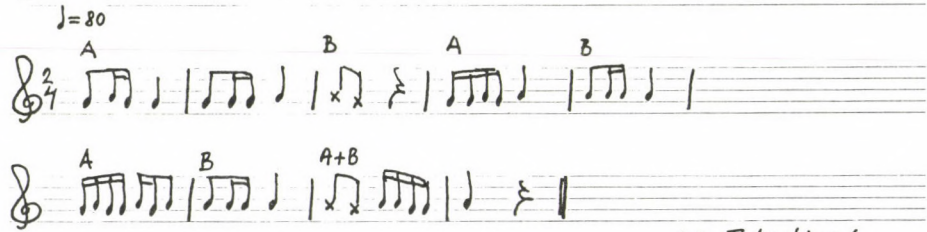
10b Fukui/31.

7.




3. Akita/56.

8.

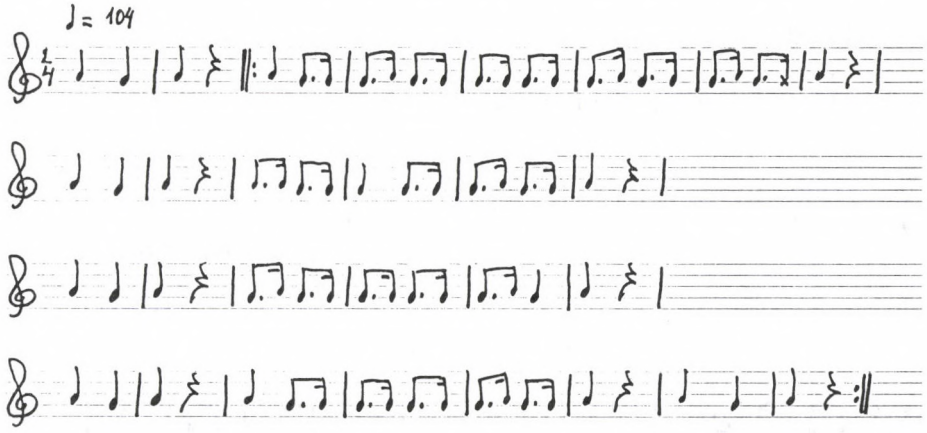



22. Tokushima/213.

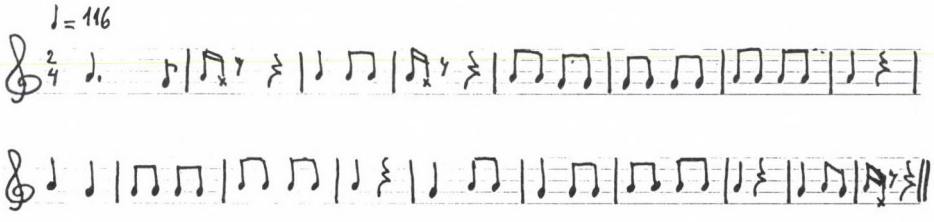


コクヨ ノ-837M

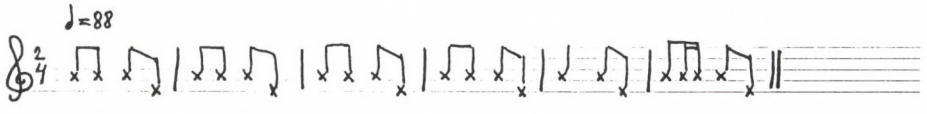
9.



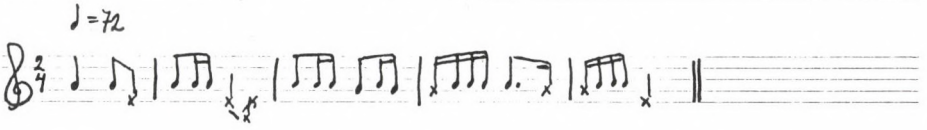

10. 25. Kumamoto / 157,




11. 21. Ehime / 63,

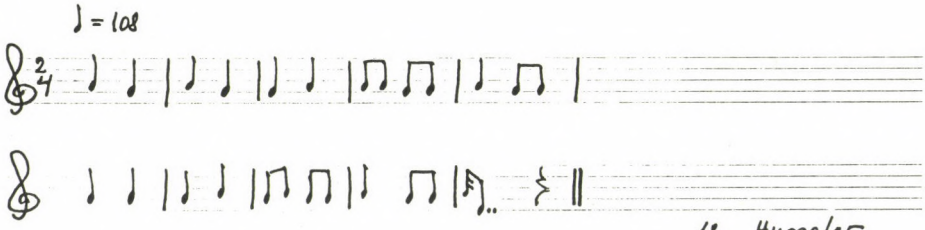



12. 25. Kumamoto / 157,



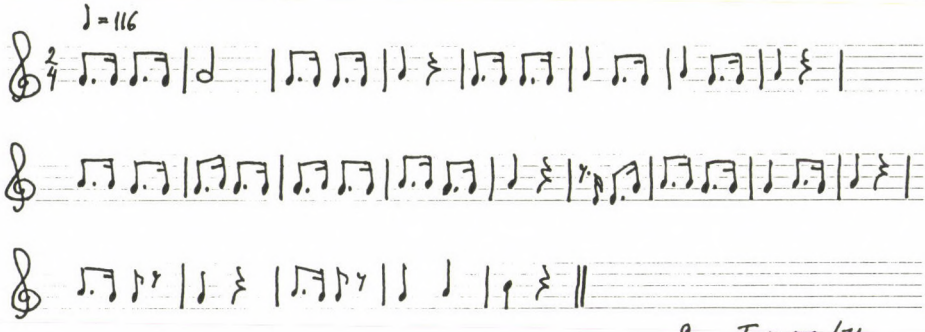

21. / Kagawa 2.

13.




18a Hyogo/25.

14.

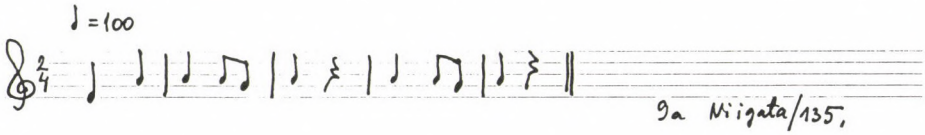



9a Toyoma/71.

15.

9a Niigata/73.

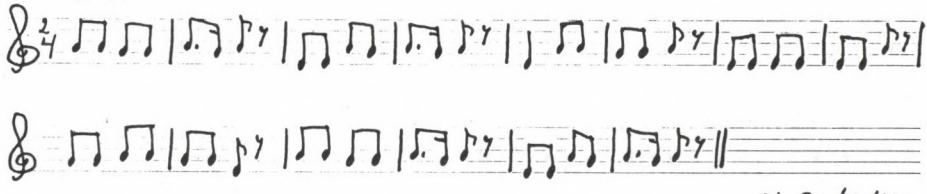
16.




9a Niigata/135.

17.

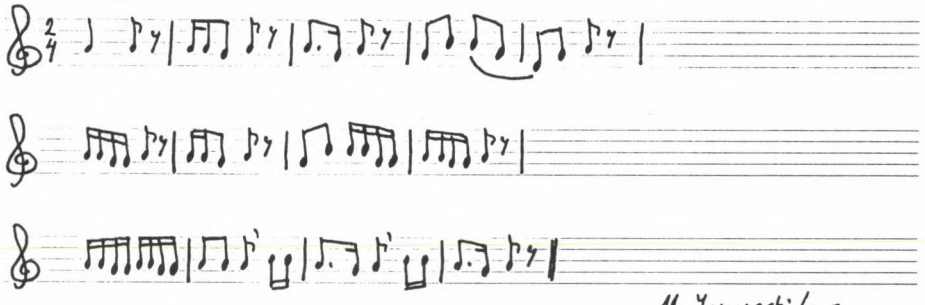
♩= 96



2b Iwate / 167.

18.

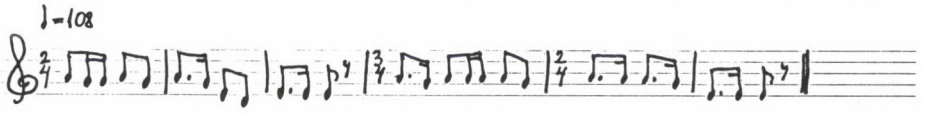
♩= 63



11. Yamanashi / 327.

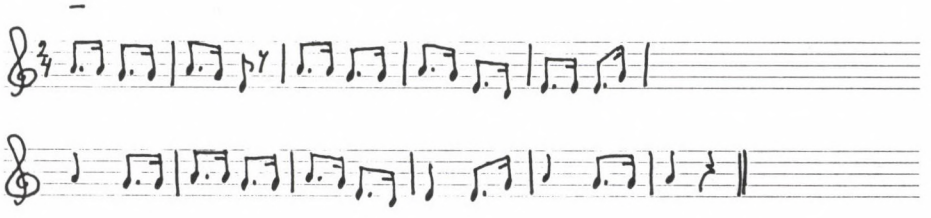
19.

♩= 108



10a Ishikawa / 173.

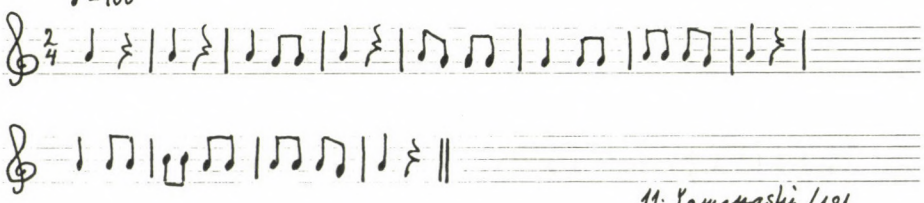
20.



20. Shimane / 133.

21.

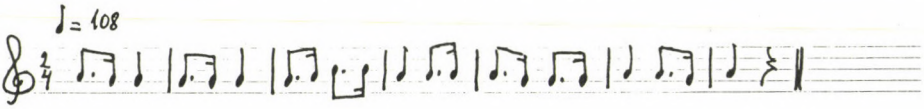
♩ = 100



11. Yamanashi / 181.

22.

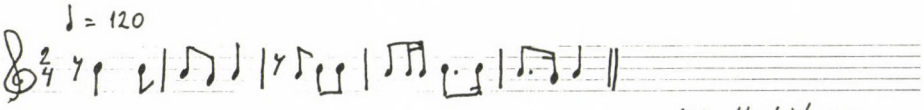
♩ = 108



11. Shizuoka / 142.

23.

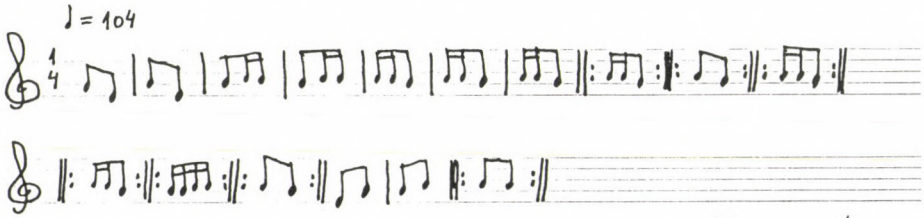
♩ = 120



22. Kochi / 245.

24.

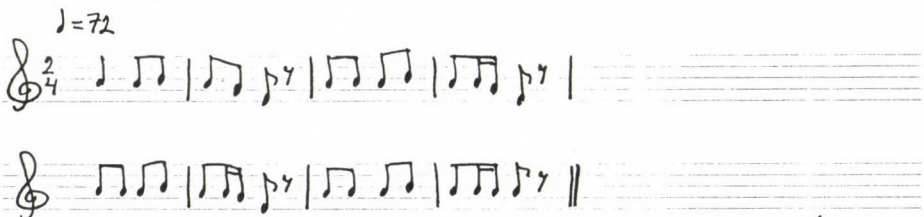
♩ = 104



6♭ Chiba / 53.

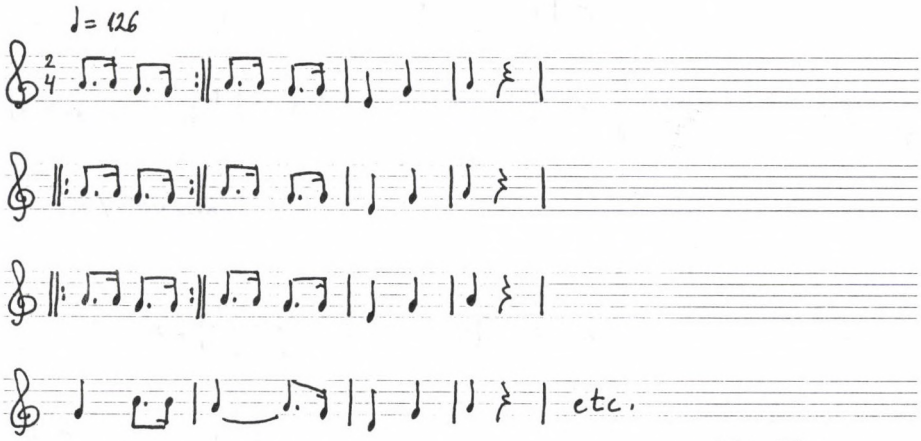
25.

♩ = 72



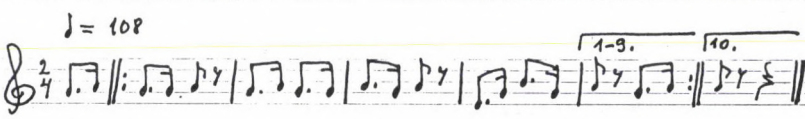
25. Kumamoto / 103.

26.



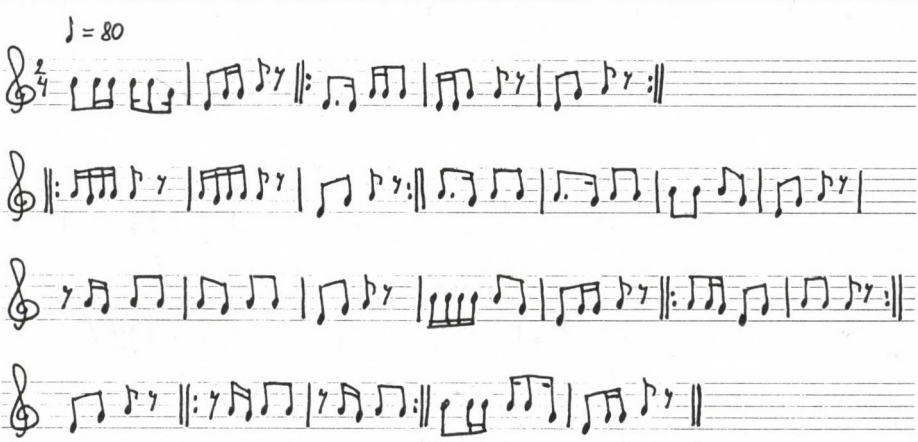

10b Fukui/93.

27.




2b Iwate/39.

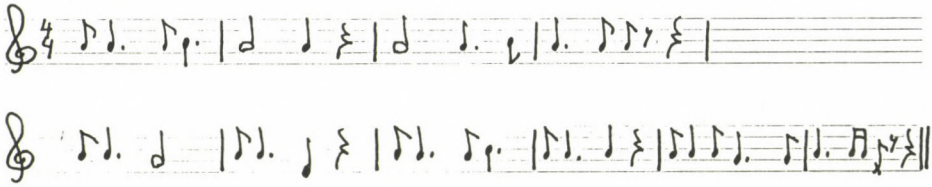
28.




3. Akita/43.

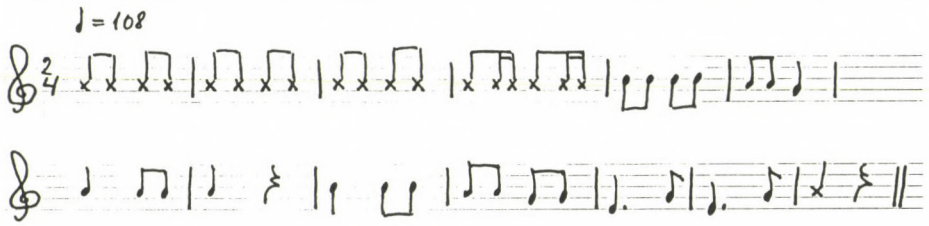
29,

♩ = 100



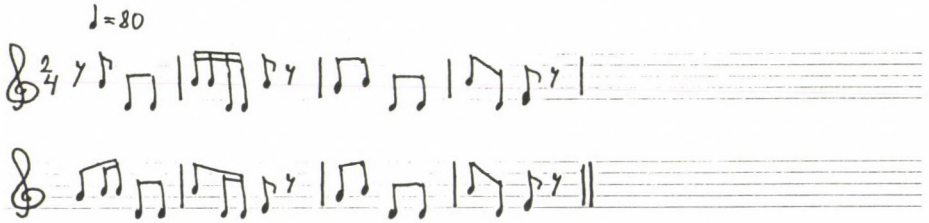
30, 25. Kumamoto/89,

♩ = 108



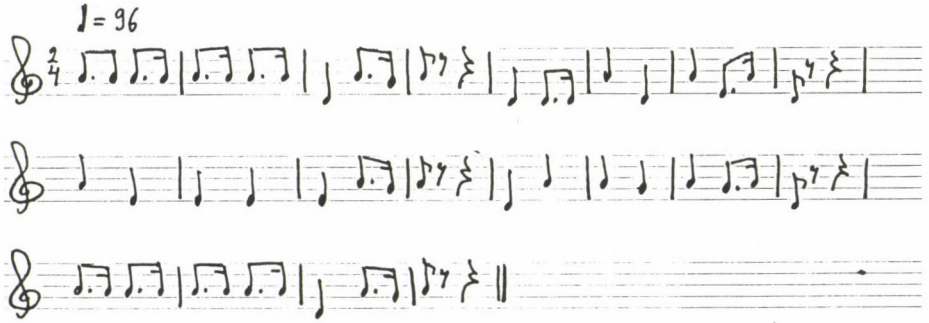
31, 10a Ishikawa/25,

♩ = 80



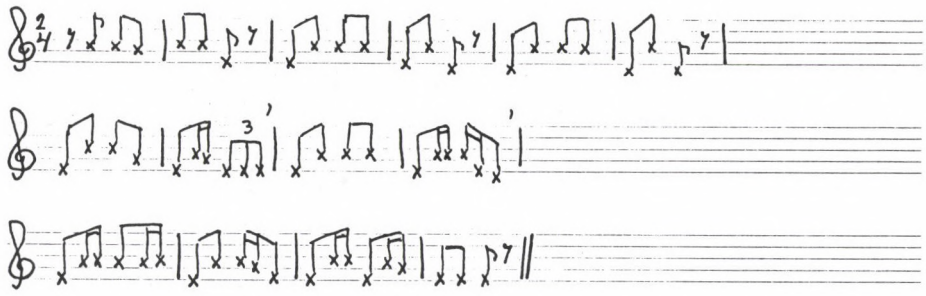
32, 23b Ooita/129,

♩ = 96

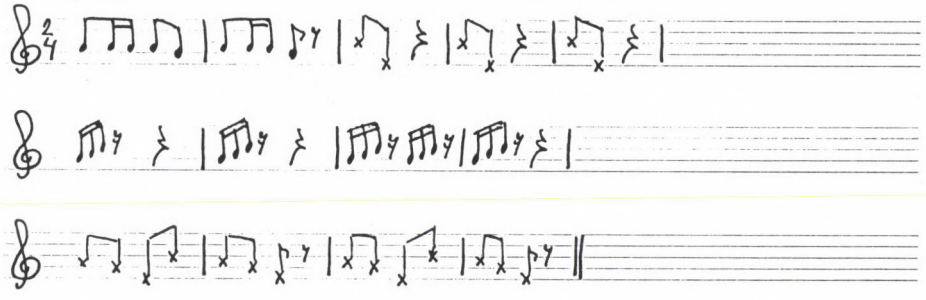


22. Tokushima/109.

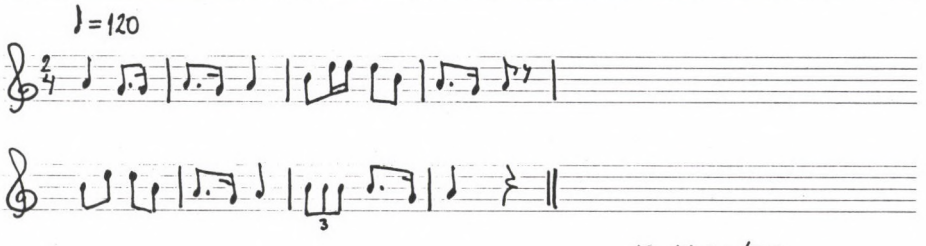
33.



34, 20a Tottori/159,

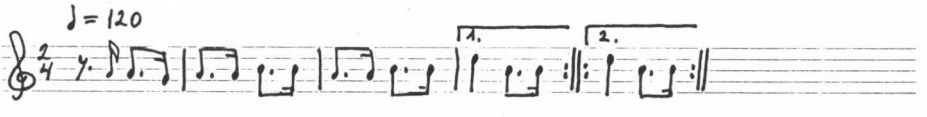



35, 25. Kumamoto/103,



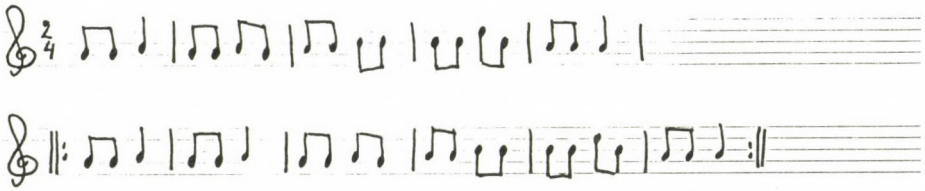

17. Nara/55.

36.

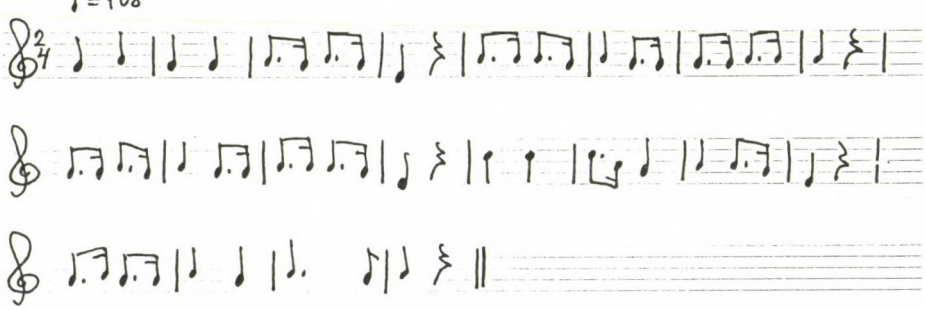



11. Shizuoka コクヨ ノ-837M ?

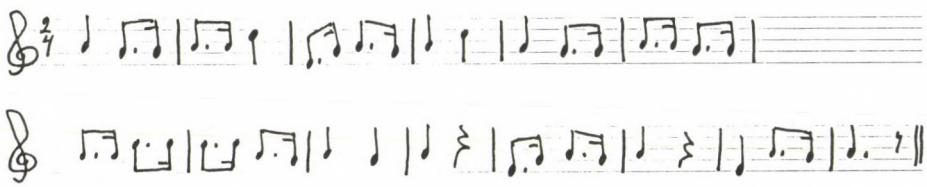
37.



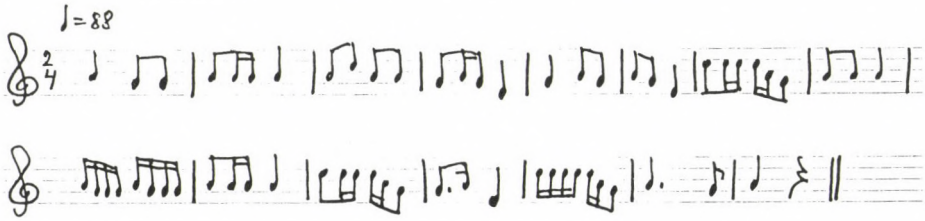
38. 15. Kyoto / 110.




39. 17a Nara / 127.



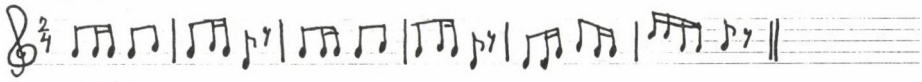

40. 2a Aomori / 125




17. Nara / 65.

41.

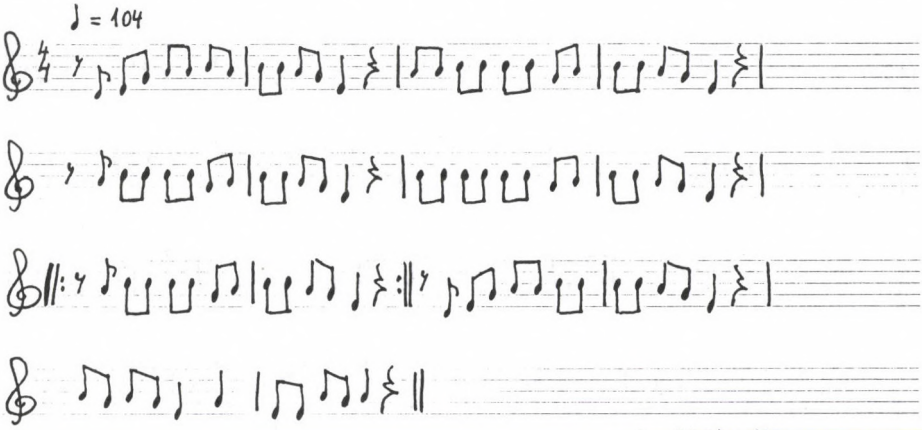
♩=69



42.

10a Ishikawa/139,

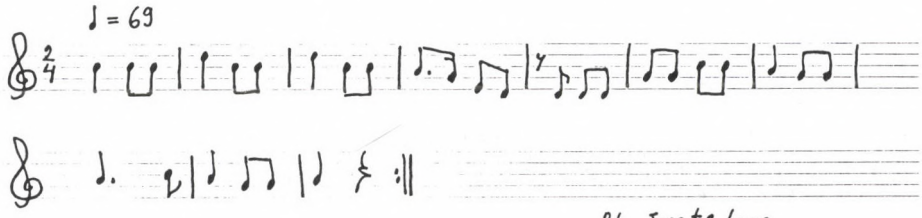
♩ = 104



3. Akita/43.

43.

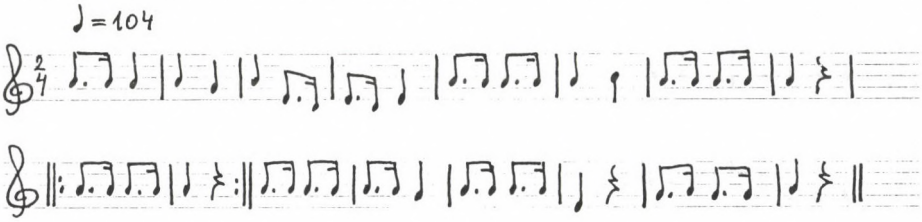
♩ = 69



2b Iwate/209.

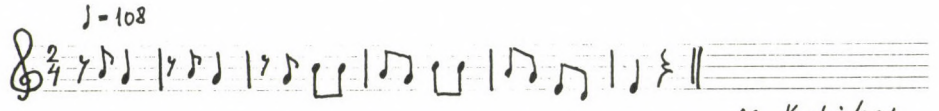
44.

♩=104



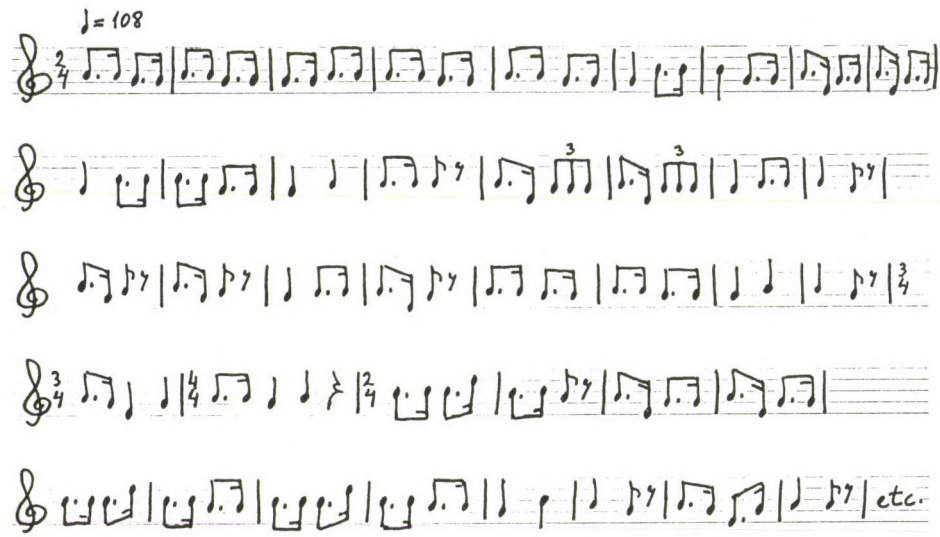
11. Shizuoka/93.

45.



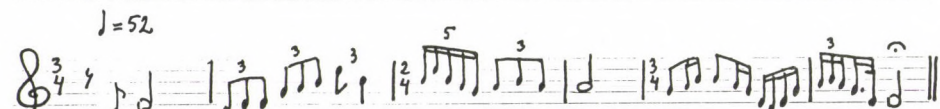

22. Kochi/221.

46.



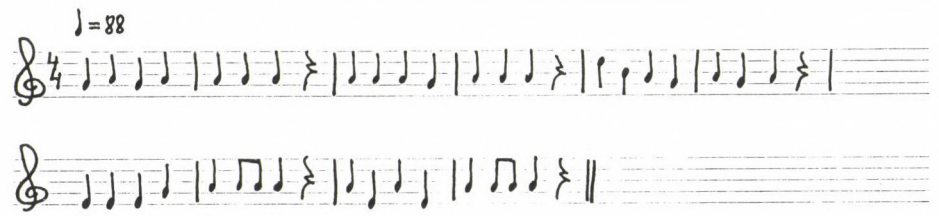

1. Hokkaido/51

47.



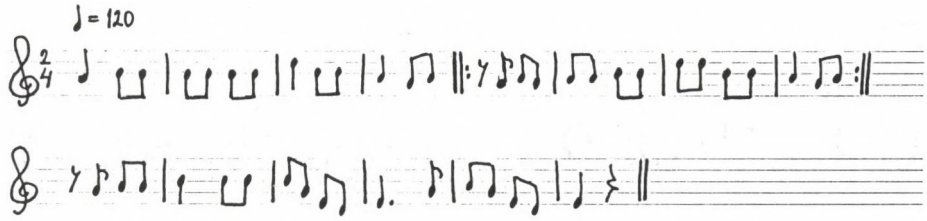

22. Kochi/301.

48.

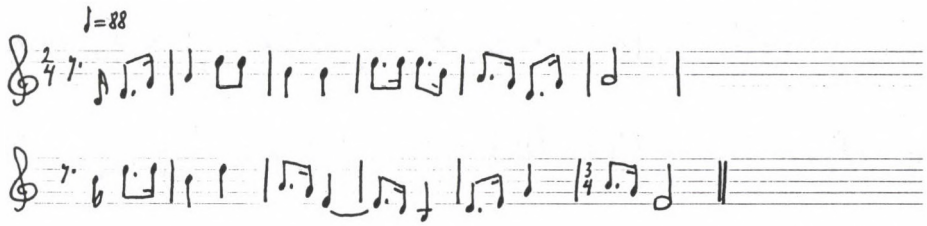



9a Niigata/165.

49.

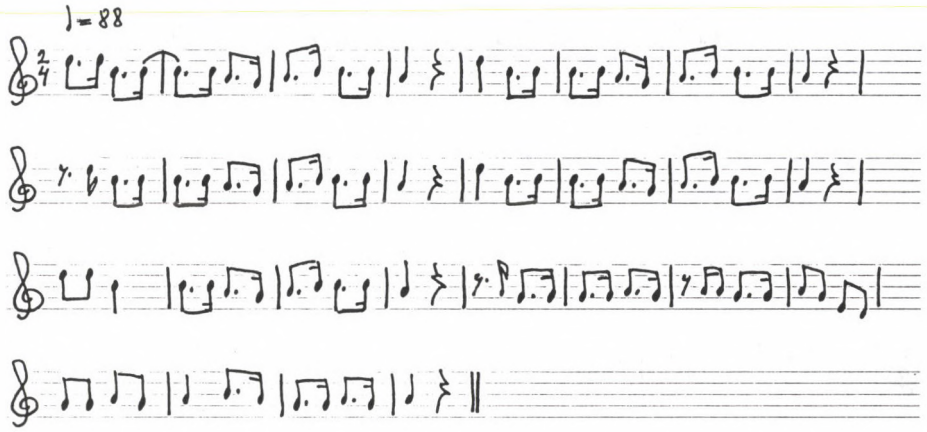



50. 18a Hyogo/33.



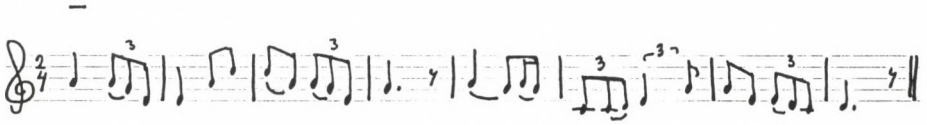

21. Kagawa/337.

51.



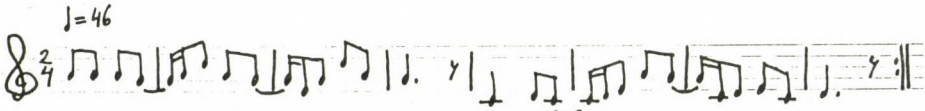

21. Ehime/35.

52.

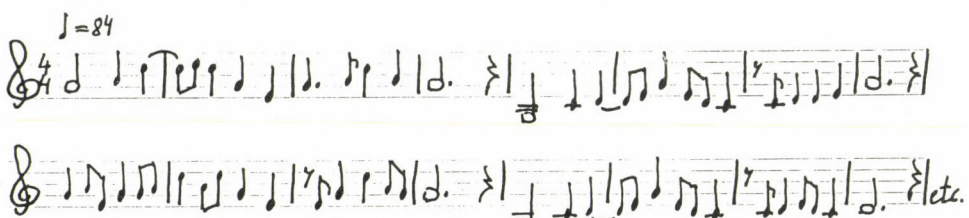


26. Kagoshima/169.

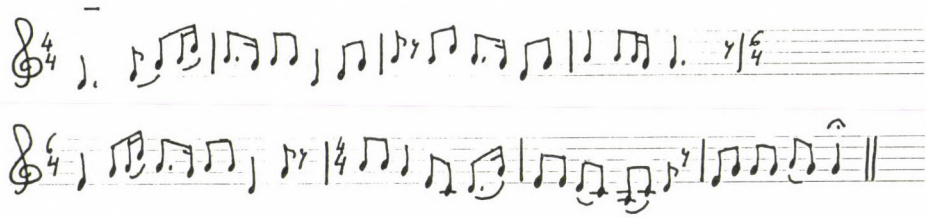
53.



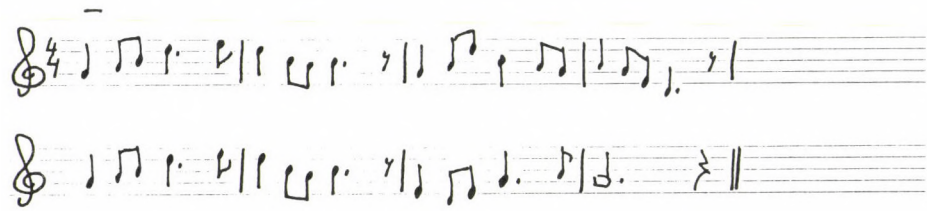

54. 1. Hokkaido/111.




55. 2b Iwate/205.

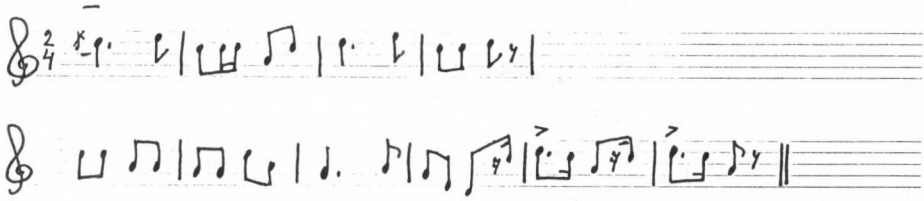


56. 26. Kagoshima/153.

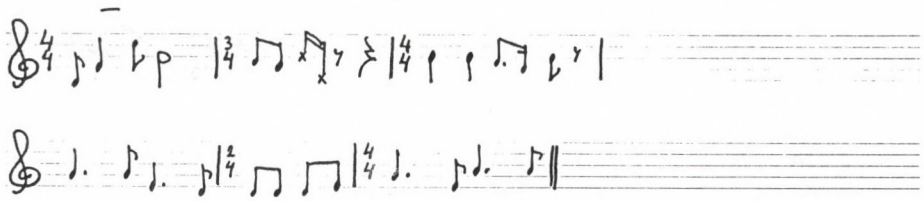


26. Kagoshima/189.

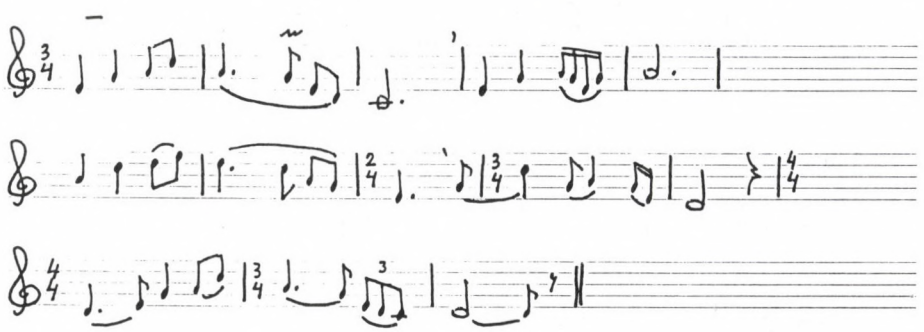
57.



58. 26. Kagoshima/151.

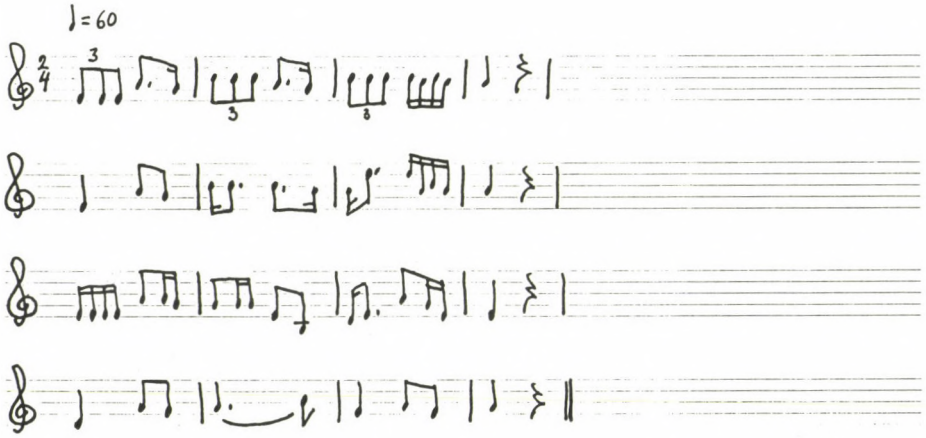


59. 26. Kagoshima/127.



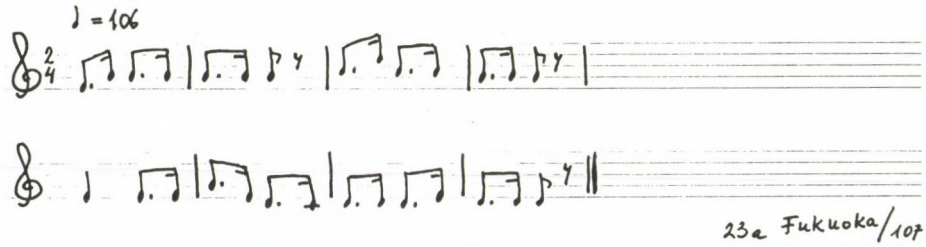
26. Kagoshima/189.

60.



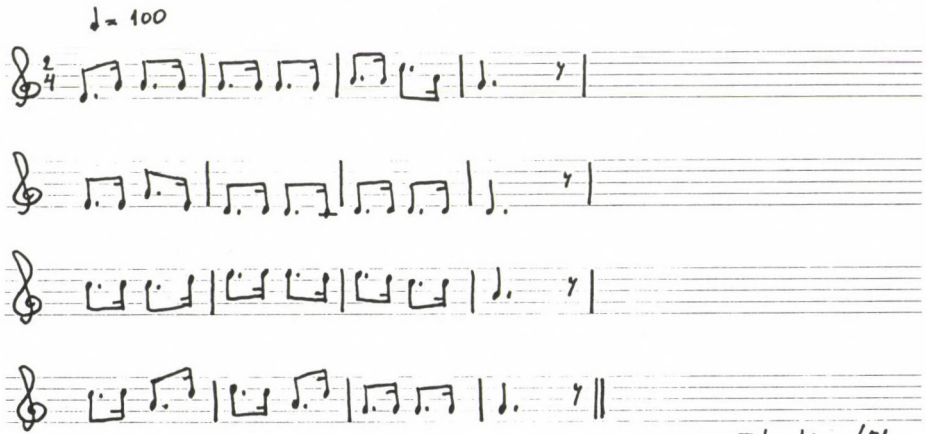

3. Yamagata/315.

61.




23a Fukuoka/107.

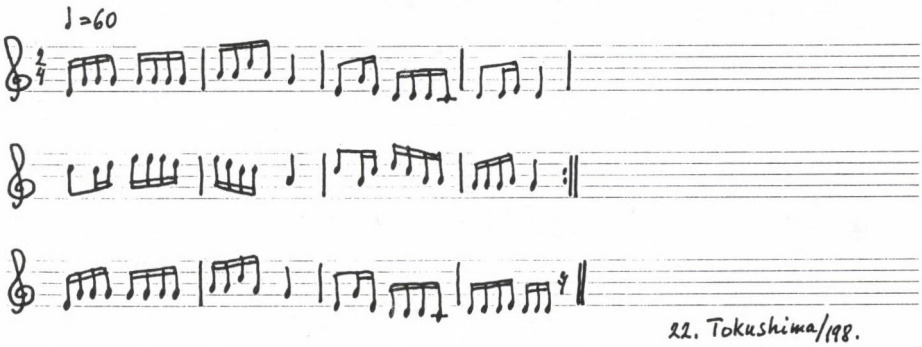
62.




22. Tokushima/51.

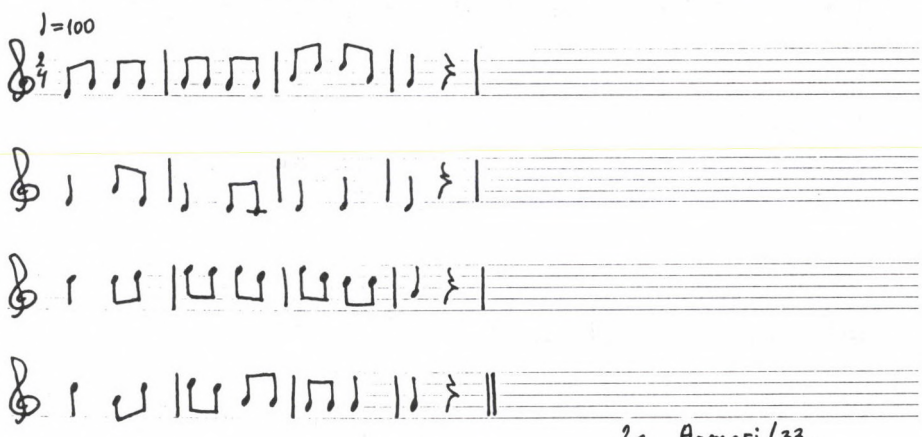
コクヨ ノ-837M

63.



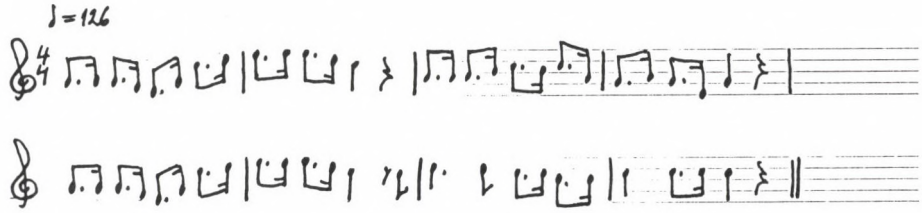

22. Tokushima/198.

64.



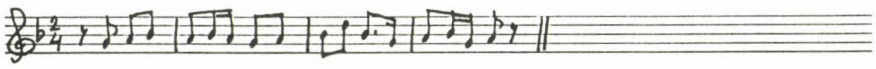

2a Aomori/33.

65.



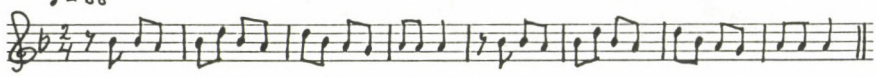

21. Ehime/136.

66. ♩=84



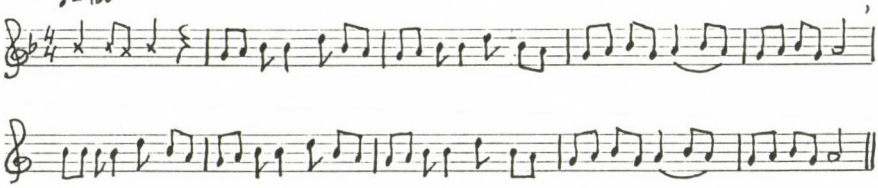
6b Chiba/113.

67. ♩=88



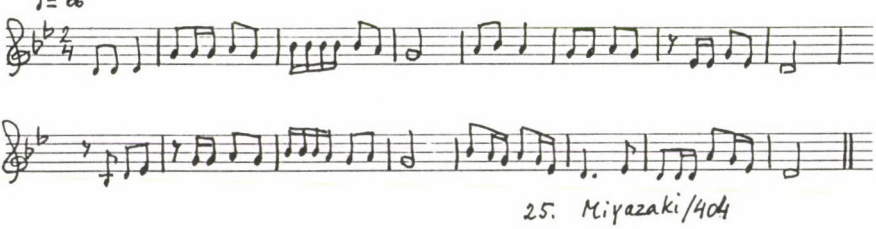
21. Ehime/111.

68. ♩=100

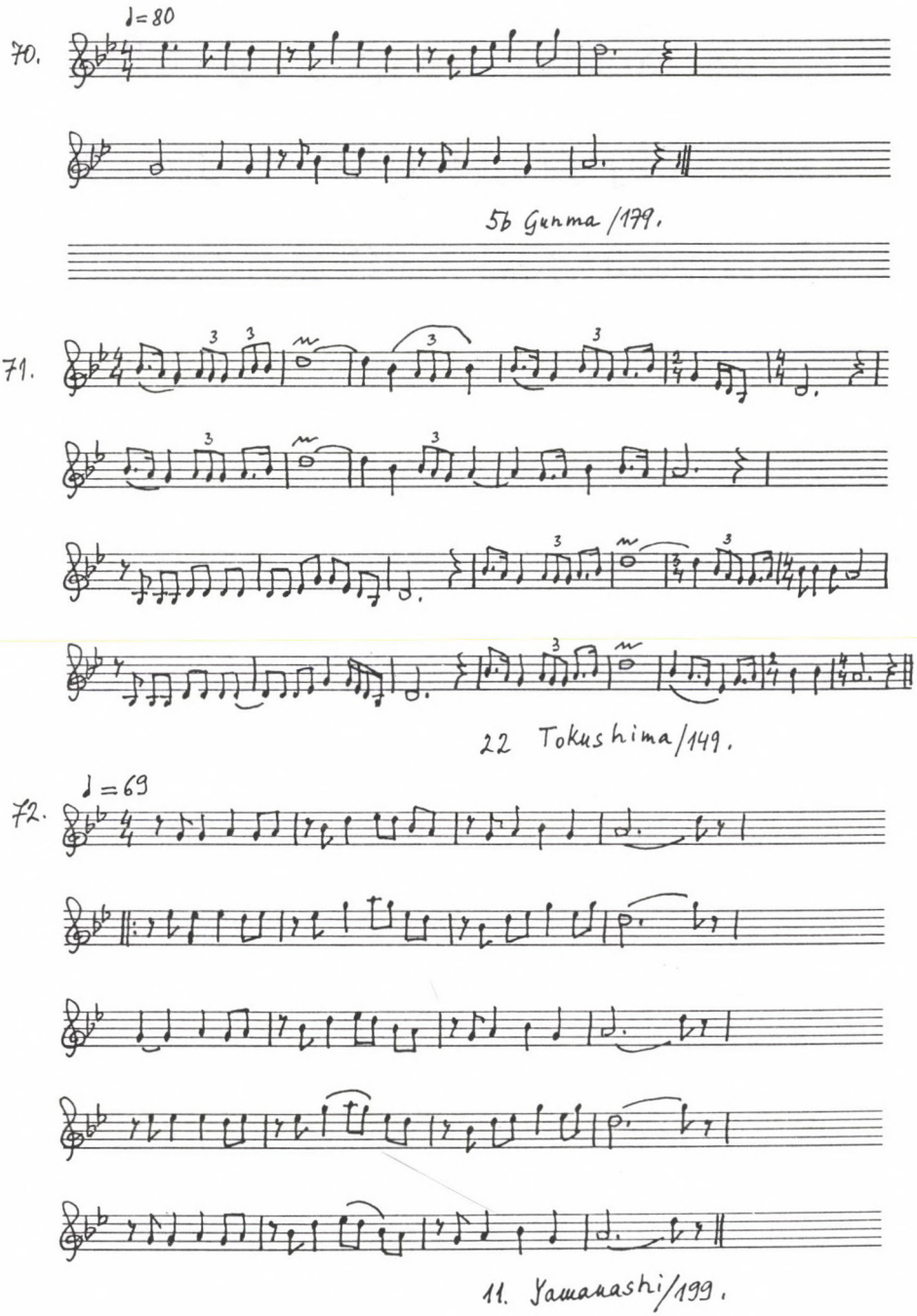


23a Fukuoka/123.

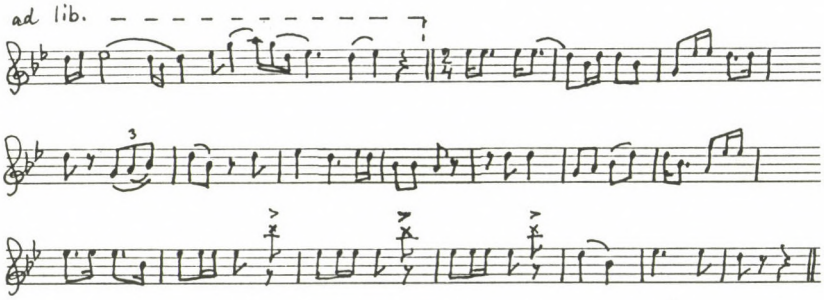
69. ♩=66



25. Miyazaki/404


70.
♩= 80
5b Gunma /179.
71.
22 Tokushima/149.
72.
♩= 69
11. Yamanashi/199.

73.




26. Kagoshima/147

*VIRÁGH LÁSZLÓ:*

# *BAKFARK BÁLINT CHANSON-INTAVOLÁCIÓI*

A reneszánsz teoretikusai és gyakorló zenészei tökéletesen egyetértettek abban, hogy az ideális hangszerjátéknak alapvetően az emberi hang maximális mértékű utánzásából kell kiindulnia. Agricola is utal erre kissé nehézkes versekben megírt, helyenként a szellemességet sem nélkülöző traktátusában:

Wiltu ein recht Fundament uberkomen
So bringt dir der gesang gnossen fromen,
Auff den Instrumenten gehts also zu
Wer den versteht der mag mit rw:
Nun einem halben Quartal (wenn er vleis thut)
Mehr fassen und lernen ynn seinen nut,
Als einer des gesangs unerfaren
Ynn eim halben iar mag ersparen.
Denn die Musica ist das fundament
Daraus her flissen alle Instrument.[1]

A különféle díszítési praxisok és egyéb zenei kiadványok címei is arra utalnak, hogy a kor muzsikusai alig tettek különbséget bizonyos műfajoktól eltekintve, az emberi hangra vagy hangszerekre írott zene között. Az emberi hang kultusza azonban nemcsak a szakemberek körében élt, hanem áthatotta a kor egész társadalmát, beleértve a mindennapi élet összes megnyilvánulását. A költők közül például Ronsard, aki maga is játszott lanton, így ír Abbrégé de l'art poetique françois című munkájában: „Apres a mon imitation, tu feras tes vers masculins & foeminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres a la Musique & accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poesie soit née; car la Poesie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres foeminins, & paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les musiciens les puissent plus facilement accorder."[2]

Az imitáció igénye és lehetősége fúvós- vagy vonóshangszerek esetében könnyen belátható. De vajon mi a helyzet egy pengetett húros hangszerrel, nevezetesen a lanttal?

A lant-család tagjait énekhang kísérésére ősidőktől fogva alkalmazták és a hatás sohasem maradt el; gondoljunk csak Orfeusz vagy Arion esetére. A keleti eredetű reneszánsz lant erre a feladatra kiválóan alkalmas. Hangszíne rezonanciákban gazdag, felhangdús és alkalmazkodó, a játékmódok váltogatásával számtalan árnyalat megszólaltatására ad lehetőséget. Polifón hangszer lévén pótolhat akár több, esetleg hiányzó személyt is a zenélő társaságban és ráadásul könnyen hordozható. Hallatlan népszerűsége tehát a korban egyáltalán nem véletlen.

Kétségtelen ugyan, hogy a hangzás tartóssága szemmpontjából nem veheti fel a versenyt a fúvós- vagy a vonóshangszerekkel, ám a gyakorlott játékos ezt a hiányosságot nagymértékben csökkentheti például repetíciókkal vagy díszítésekkel.

Polifón mű előadása primer módon több személyt feltételez. Egyetlen hangszeren való reprodukálás esetén ez a közösségi jelleg elvész, vagy inkább visszájára fordul: nem több

szubjektum integrálódik egyetlen egésszé (előadói apparátus) a közös cél érdekében, hanem éppen ellenkezőleg, egyetlen szubjektumnak kell szimultán több szólamot szuverén módon vezetnie. Természetesen ez minden polifón hangszerre érvényes paradoxon. Cserébe mindezért az egységes koordinációt kapjuk.

A hangszer természetéből adódik, hogy a polifón játéknak korlátai vannak, például az előadható szólamszám, az emberi ujjak száma és az egy húron fogható hangok, valamint a hangkettőzések függvénye.

Különös módon a kor vokális polifóniájának (gondolok itt elsősorban, de korántsem kizárólag a világi művekre) túlnyomó többsége minden nehézség nélkül, vagy csekély módosítással megszólaltatható lanton, gyakran azt a gyanút keltve az előadóban, hogy talán lanton komponálták ezeket a műveket, vagy eleve gondoltak az e hangszeren való előadás lehetőségére.

Csak látszólag mellékes hangszeres előadás esetén a szöveg problémája, de ha meggondoljuk, a vokális zene egyik legfontosabb mozzanatáról van szó. Az intavolációk szinte minden esetben a legismertebb, legnépszerűbb vokális mintákat dolgozták fel, ezzel egyben biztosítva azt is, hogy a szöveg virtuálisan mind az előadó, mind pedig a hallgatóság számára jelen legyen.

Az intavolálás elsődleges célja nyilvánvalóan a szólisztikus előadás volt. Többszólamú zene egy személy általi megszólaltatásának igénye jól követhető egészen a napjainkban is használt zongorakivonatokig, azonban nem kizárt, sőt valószínű, hogy olyan esetben is amikor ezt külön nem jelölték, úgy mint például Fuenllana[3] vagy A. Dens[4] kiadványaiban, gondoltak a lanttal való együtteneklés lehetőségére, akár egy, akár több szólam viszonylatában. Ez, néhány ritka esetet kivéve[5], semmiféle nehézséget nem jelent és nagyon jól beleillik a kor előadói gyakorlatába. Az együttes zenélésben a tabulatúrának koordináló, partitúrát pótló szerepe is lehetett.

*

Bakfark Bálint a XVI. század egyetlen magyar zeneszerzője, kora köztudatában Európa legnagyobb hírű lantvirtuóza, még olyan nagyságokkal összehasonlítva is mint Lluis Milan vagy „el divino" Francesco da Milano. Magyar volta (a számadáskönyvek, levelezések „der Unger", „wegrzinek, lutnista ungaro", „Hungarus, citareda"-ként emlegették, ő maga „Transilvanus"-nak, „Pannonius"-nak nevezte magát[6]) műveiben nem hagyott közvetlen nyomot, művészként nemzetek fölötti, európai jelenség volt, mint annyi más flamand, francia vagy olasz zenész kortársa.

Bakfarkot mindenekelőtt a polifón zene érdekelte. Feldolgozásainak többsége (12 kétrészes és két egyrészes) motettákból áll. Fantáziái közül csak a lyoni és a krakkói lantkönyvben megjelenteket tekinthetjük műfajilag hitelesnek, itt a megjelölés ugyanis a szerzőtől származik. A Ms. B.[7]-ben található másik három fantázia a chanson-intavolációkhoz számítható, így azoknak a száma 9-ről 12-re, illetve ha az Albo juss-on kívül a Czarna krowa című lengyel éneket is ideszámítjuk, márpedig meggyőződésem szerint ide kell, akkor 13-ra növekszik. A madrigálok száma hét és tánczenei kompozíció mindössze kettő kapcsolható Bakfark nevéhez.

Mindez Bakfark franco-flamand orientációját mutatja, legalábbis zenei téren, és bármennyire is egybeesett ez az irány a polifónia fő áramlatával a korban, nem tarthatjuk kizártnak, hogy egyéb okai is voltak. Franciaországi levéltári kutatások például fényt deríthetnének arra is, mikor kezdődött ismeretsége Tournon gróffal, akinek Lyonban megjelent lantkönyvét ajánlotta.[8]

Vegyük tehát számba, melyek azok a művek, amelyek jelenlegi vizsgálódásaink körébe esnek:[9]

*I. Lyon 1553*

1. Crequillon: Le corps absent cause en amoureux
2. Janequin: Or Vien ca vien

3. Rogier: D'amour me plains
4. Sermisy: O combien est
5. Janequin: Martin menoit
6. Crequillon: Ung gay berger

*II. Krakkó 1565*
7. Josquin: Faulte d'argent

*III. Miscellanea*
8. Arcadelt: De mes ennuys (Fantasia VIII.)
9. ?: ? (Fantasia IX.)
10. Cl. non Papa (?): Rossignolet (Fantasia X.)
11. Cl. non Papa: Je prens en gre
12. ?: ? (Czarna krowa)
13. Sandrin: Doulce memoire (Albo juss dalei)

Az eredeti művek tempója és karaktere szolgál alapul az intavoláció módjához. Ebből a szempontból a fenti műveket három csoportra oszthatjuk:

| A) gyors, kevéssé díszített | B) közepes tempó, díszítettebb | C) lassú, dúsan díszített |
|---|---|---|
| 2. Or vien | 1. Le corps absent | 3. D'amour me plains |
| 5. Martin | 7. Faulte d'argent | 4. O combien est |
| 6. Ung gay berger | 9. Fantasia IX. | 8. De mes ennuy |
| | 10. Rossignolet (X.) | 12. Czarna krowa |
| | 11. Je prens en gre | 13. Doulce memoire |

Teljesen természetes, hogy Bakfark jobban vonzódott a lassabb, díszítésre több alkalmat teremtő darabokhoz, amint ez táblázatunkból is kiolvasható.

Az A) csoport darabjai közül az első (Or vien), a négy zárlati trilla kivételével szinte egyáltalán nem tartalmaz más díszítést, nyilvánvalóan a tempó gyorsasága miatt. A „Martin" és az „Ung gay berger" körülbelül hasonló díszítettségi fokon áll, azzal a különbséggel, hogy az utóbbi tele van apró szellemes, a vokális zenéből ismert ötletekkel, amelyek ornamentációnak ugyan nem nevezhetők, viszont rendkívül színessé teszik a szinte puritán egyszerűségű dallam- és harmóniavilágú művet. A jobb kivehetőség kedvéért hamarabb vagy késve belépő szólamok, átmenő- és váltóhangok élénkítik az egyébként a hangszeren talán monoton hatást kiváltó chansont. Mindhárom mű rusztikus hangvételű, szövegük humoros és, valljuk meg őszintén, kifejezetten obszcén. Csak a „Martin" szövegének szerzőjét ismerjük (Clément Marot).

A B) csoportba sorolt "Le corps absent" vokális eredetijét mind ez idáig nem ismerjük.[10] Karakterét tekintve a C) csoporthoz áll közel, jóllehet díszítései igen mértéktartóak.

Josquin Faulte d'argent-ja Bakfark egyetlen ötszólamú chanson-feldolgozása és érdekes módon a rajta kívül három fantáziát és motettákat tartalmazó krakkói lantkönyvnek is az egyetlen ötszólamú darabja. A szöveg témáját és a zenei karaktert is beleszámítva az A) csoporttal rokonítható, de a díszítések lassabb tempót sugallnak, mint azt a vokális eredeti alapján godolhatnánk. Még egy szempontból egyedülálló ez a chanson Bakfark művei közt: az egyetlen, amely nem kortárs szerzőtől származik a világiak között.

Nem én vagyok az első, aki a IX. fantáziát chanson-feldolgozásnak tartom. Már Homolya[11] és Szabó István[12] is felhívta a figyelmet rá. Valóban, a kezdő motívum jellegzetes ritmikája, amely a „Martin"-nel rokonítja, a párizsi chansonok egy típusának ismertetőjegye. A feldolgozás módja is az előbbire emlékeztet.

Az Ms. B.-ben Recercare super Rossignolet felírással szereplő X. fantáziát szerintem nem biztos, hogy Clemens Non Papa chansonja parafrázisának kell tartanunk,[13] elképzel-

hető, hogy más szerzőnek ugyanerre a feltehetőleg közismert témára (folklore?) írt chansonjáról van szó.

Clemens non Papa Je prens en gre című chansonja Henestrosánál [14] is szerepel, igen puritán módon csak az énekszólamok szerepelnek az átírásban minden díszítés nélkül, ellentétben Bakfark feldolgozásával, amely igényesebben bánik a nyersanyaggal.

A C) csoport talán legérdekesebb darabja Rogier D'amour me plains-je, amely egyben a legerősebben díszített mű is, ebből kifolyólag a leglassúbb tempót képviseli az általunk vizsgált anyagban. Egyszerűen nem lehet olyan tempóban eljátszani, amilyet az énekes előadás kívánna, amely körülbelül egy nyugodt pavane-nak felel meg. A hangszeres változat megközelítőleg fele ilyen tempót igényel. Csaknem didaktikusnak hat, mint a díszítőpraxisok megannyi mintapéldája, mindamellett azonban magas művészi szinten, mindig szem előtt tartva az arányokat, végül is Bakfark mintegy mikroszkóp alatt újraalkotta a művet és ezzel a szemléletmóddal teljesen új minőséget hozott létre, feltárva annak eddig ismeretlen mélységeit. Már a kezdőmotívum díszítve jelenik meg, ami szintén unikumnak számít, az első néhány hang ugyanis szinte mindig változatlan marad Bakfarknál, talán a könnyebb felismerhetőség kedvéért. Nem kizárólag, de túlnyomóan a szoprán szólam díszített, kevesebbet az alt, ritkán a tenor és csak elvétve a basszus, ahol inkább az összevonás jellemző.

Sermisy: O combien est. Ez az egyik eset, amikor a feldolgozás hangneme különbözik az eredetitől. Tulajdonképpen ez az a hangnem (g) amely leginkább megfelel mind a hangszer, mind pedig a vokalitás követelményeinek, inkább azt találgathatjuk, a Sermisy kiadványban vajon miért nem így jelent meg. Az első két hang kettőzése a lassú tempó miatt szükséges, így a longából két brevis, a pontozásból pedig egy brevis és két semibrevis keletkezett. Akárcsak az előző műnél, ismétlődéskor az ékítések itt is más formában jelentkeznek, az átvezető részek inkább a tenor mozgatásával megoldottak, és az egész darab sokkal mértéktartóbb díszítés dolgában mint a Rogier-chanson. Tempója pavane-nak megfelelő.

Arcadelt De mes ennuys kezdetű chansonjának intavolációját Gombosi nyomán mind ez idáig VIII. fantáziaként tartotta számon az irodalom. Az összefüggést Szabó István találta meg a két mű között és ismertette a Magyar Zenében. Ugyanitt közli Arcadelt chansonjának Julien Belin által készített intavolációját is, amelyet összehasonlítva Bakfarkéval megfigyelhetjük, hogy az utóbbi mennyivel gondosabban ügyel az eredeti mű karakterének megőrzésére, sőt kiemelésére. A díszítések, változtatások sohasem öncélúan hangszeres ihletésűek, mindig illeszkednek a chanson szerkezetéhez, evolutív mozgásaihoz, harmóniai felépítéséhez. A jelen esetben például arányosan váltakoznak a díszítettebb és akkordikus jellegű részek, érintetlenül hagyva, transzparensebbé téve a „dikció" eredeti összefüggéseit, amit például a teljesen más elvek alapján feldolgozott D'amour me plains-ről nem mondhatunk el. Gombosi a VIII. fantáziát madrigaleszknek nevezi, [15] ami minden tiszteletünk mellett számomra kissé groteszkül hangzik, mindenesetre ha azt akarta ezzel kifejezni, hogy valószínűleg itt is intavolációval állunk szemben, akkor igaza volt. Bizonyos korrekciókat javasolt[16] (amelyeket az eredeti ismeretében igazoltnak tekinthetünk), ezeket azonban az összkiadás nem vette figyelembe.

Czarna krowa chanson polonaise 4 vocum. Véleményem szerint jó okkal sejthetünk chanson intavolációt e cím alatt is, vagy „rosszabb" esetben egy Arcadelt vagy Verdelot madrigált, ez sem zárható ki ugyanis teljes bizonyossággal. A dekolorált kezdő téma mindenesetre megegyezik Stokhem Ha traistre amours kezdetű háromszólamú chansonjának indításával. Az ilyenfajta dallamképzés azonban a XV—XVI. században toposz-értékű volt. Bizonyára csak türelem kérdése, hogy az eredetit megtaláljuk.

Végül az összkiadás harmadik kötetében található, ugyancsak az Ms. B. jelű kéziratból származó Albo juss daley thrawacz nye moge című lengyel ének, amely nem más, mint Sandrin Doulce menoire-ja,[17] melyre nyilván lengyel szöveget írt valaki a kor kedvelt szokása szerint. A cím előtt D.M.A. betűk találhatók, melyek közül az első kettő az eredeti francia szöveg kezdőbetűinek tűnik, míg az A-t illetőleg csak találgathatunk. Esetleg a Sandrin[18] név latinizált formájára utal (Alexander?).

Ez a másik darabja Bakfarknak, amely nem a vokális lejegyzésnek megfelelő hangnem-

ben van, bár ha meggondoljuk, játszhatták akár egy D hangolású basszuslanton is. Mindenesetre akárhogy is van, a hangszeren meglehetősen kényelmetlen feladat előadni, magas fekvése miatt. Bakfark számára valószínűleg nem jelentett nehézséget a dolog. Akárcsak az O combien est, ez is hangkettőzésekkel indul a már ismert oknál fogva. A szoprán szólam bőségesen díszített; ismétlésekkor más változatban és csak ritkán mozgatja meg a többi szólamot, bár helyenként még a basszus is szerepet kap. A belső szólamok vezetése nem következetes, a basszus pedig rögtön a második ütemben szeptimet ugrik lefelé, hogy megpendíthesse a mély G-t, amivel persze együtt szólt a felső oktáv is.[19] Ugyanilyen okból a 42-ik ütemben még nagyobb ugrás található. Mindez nem tartozik Bakfark intavolálási módszerei közé, úgy hogy azt kell feltételeznünk: vagy nem őtőle származik a feldolgozás, vagy a másolók túlságosan átírták. Én inkább hajlanék az előző feltételezésre.

Miután áttekintettük a kérdéses műveket, kíséreljük meg összefoglalni Bakfark intavolációs alapelveit és módszereit.

1. A lehető legnagyobb hűséggel ragaszkodik az eredeti mintához. Ebből Gombosi azt a következtetést vonta le, hogy hangszerszerűtlenek a feldolgozásai.[20] Véleményem szerint, Gombosi, aki maga nem játszott lanton, és nem is igen állt módjában olyasvalakivel konzultálnia, aki jó ismerője lett volna a hangszernek, (legfeljebb gitárosokkal, ami azonban sokféle ok miatt nem ugyanaz) nem volt abban a helyzetben, hogy ebben a kérdésben ítéletet mondjon. Minden jel arra mutat, hogy a stílusos lantjáték ideálját az olaszos tánczenei feldolgozásokban látta. Úgy gondolom, ezt a nézetét nem szükséges osztanunk. Kétségtelen, hogy a Bakfark-féle intavolációk igen magas technikai felkészültséget feltételeznek az előadó részéről, és ez a gyengébb szinten állókban talán a hangszerszerűtlenség benyomását kelti. Szeretnék emlékeztetni továbbá korábbi megállapításomra, mely szerint a legtöbb korabeli vokális mű eleve lantszerűen van megírva.
2. Szívesebben dolgoz fel lassú műveket, amivel nem áll egyedül, hiszen az ilyenek díszítésre alkalmasabbak.
3. Az intavolált változat, a hangszer természetéből következően (ritkábban akár jelentős mértékben) lassabb tempót kíván az eredetinél. Erre a díszítettség mértékéből és a díszítések jellegéből következtethetünk. Általában a kevésbé díszített művek gyorsabbak, de van kivétel is (Le corps absent).
4. Homofón kezdésnél, hosszú tempó esetében megduplázza a lassú hangot (O combien est, Doulce memoire), de értintetlenül hagyja a témát, nyilván a könnyebb felismerhetőség kedvéért, ismétlés alkalmával azobnan már futamokkal is díszíti. Az egyes szólamok díszítései komplementer módon vannak elhelyezve. Ha az egyik szólam kolorál, a többi természetesen egyszerűsödik. Különösen a basszusban gyakori ilyenkor az összevonás, mivel a már megpendített basszushúr a felette mozgó szólamok tartalmazta felharmonikusaival újra és újra együtt zeng, rezonál, ezért felesleges ismételten megpengetni.
5. A szólamok díszítettsége felülről lefelé haladva csökken. Ez a lant játéktechnikájának következménye, ugyanis letámasztott kisujj mellett a hüvelyk és mutatóujj váltakozó mozgásával a magasabb húrok könnyebben uralhatók.

A tabulatúra az akcidenciák kérdésében döntő bizonyíték lehet az intavolátor szándékát illetően, azonban nem hagyatkozhatunk minden esetben a leírt tabulatúrára, mivel nem minden lantos volt olyan képzett zenész, mint Bakfark.

Végül, ami az énekhang imitációját illeti, azt kell gondolnunk, hogy minden valószínűség szerint a lant esetében ez a vokális polifónia reprodukálhatóságát jelenthette, a cembalo és még néhány más hasonló elvű hangszernél is, éppen a bevezetőben kifejtett okok miatt.

*JEGYZETEK*

[1] Martin Agricola, Musica instrumentalis deudsch, Erste und vierte Ausgabe. Wittenberg, 1528 und 1545. In neuer diplomatisch genauer, zum Teil facsimilierter Ausgabe. Leizpig, Breitkopf & Härtel. 1896. 11. old.

[2] Pierre de Ronsard, Abbrégé de l'art poetique françois, Oevres completes de P. de Ronsard. Nouvelle édition revisée, augmentée et annotée par Paul Laumonier, Paris, 1914—1919.

[3] Ugyanígy említhetnénk Alonso Mudarrát (Tres libros de musica... 1546, Sevilla,). A harmadik könyv „El tercero es de musica para cantada y tanida." A tabulatúrában az éneklésre szánt szólam betűit más színekkel szedték.

[4] Adrian Denss, Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accomodatzarum ecc... Coloniae Agrippinae. Excudebat Gerardus Grevenbruch. Anno redemptionis M.D.XCIV.

[5] Például Bakfark — Rogier: D'amour me plains

[6] Gombosi Ottó, Bakfark Bálint élete és művei, Budapest, 1935. 9. old.

[7] Bakfark, Opera Omnia, Közreadja Homolya István & Benkő Dániel, Budapest, 1976. VB 33, (MS. B.fol $7^{v}$—$8^{r}$), VB 34 (Ms. B fol. $8^{v}$—$9^{r}$) és VB 35 (Ms. B fol. $21^{v}$—$22^{r}$).

[8] „Reverendiss. ac S. S. Apost. digniss. Card. Turnonio Archiepiscopo & Comiti Lugdunen. Valentinus Bacfare Transilvanus Coronensis. S.

[9] Az alábbiakban az összkiadás számozását használjuk.

[10] Bakfark, Opera Omnia, I. pp. 132. VB 9. jegyzet.

Ennek a chansonnak egy variánsát sikerült megtalálnom a Centre d'Études Supériueres de la Renaissance könyvtárában (Tours) az időközben tragikus hirtelenséggel elhunyt Jean Pierre Ouvrard szíves segítségével.

Fellelhető Maillard: Le Parangon des Chansons. Nedufviesme livre contentant XXX chansons... Lyon, J. Moderne, 1541. RISM 1541[8]

[11] Homolya István, Bakfark. Zeneműkiadó, Budapest, 1982.

[12] Szabó István, Reneszánsz költészetünk és zenénk forrásairól, Magyar Zene, 1985/4.

[13] Bakfark, Opera Omnia, III. pp. 58. VB 35. jegyzet.

[14] Luis Venegas de Henestrosa, Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela... Alcala, 1557.

[15] op. cit. pp. 53.

[16] op. cit. pp. 57.

[17] Deák Endre nagykárolyi (Carei, Románia) kutató szóbeli közlése. A témáról szóló cikke megjelenés alatt a Magyar Zenében.

[18] Pierre Regnault

[19] A korban, a bélhúrok tulajdonságai miatt a mély húrok még oktávban voltak hangolva.

[20] op. cit. pp. 30-tól és egyebütt.

**Ára: 70,—Ft**