

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXI. évfolyam, 3. szám · 2023. augusztus

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover), Somfai László,
Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négy-szer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 249 BÜKY VIRÁG
A mandarin élete és halála
- 263 The Life and Death of the Mandarin
(Abstract)
- 264 NÉMETH ZSOMBOR
Bartók Béla 5. vonósnégyesének magyarországi bemutatója
– és ami mögötte volt
*Epizódok az Új Magyar Vonósnégyes, az Új Magyar Zeneegyesület,
illetve az 1930-as évek budapesti zeneéletének történetéből*
- 303 The Hungarian Premiere of Béla Bartók's String Quartet No. 5
– And What Happened Behind the Scenes
*Episodes from the History of the New Hungarian String Quartet, the New
Hungarian Music Society and the Musical Life of Budapest in the 1930s*
(Abstract)
- 304 RISKÓ KATA
Szabolcsi, Kodály és a verbunkos fogalma
- 319 Szabolcsi, Kodály, and the Concept of Verbunkos
(Abstract)
- 320 DALOS ANNA
Szabolcsi, Zsdánov, 1948
- 331 Szabolcsi, Zhdanov, 1948
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

- 332 MOLNÁR FANNI
An die nahe Geliebte
Bartók Béla fiatalkori dalciklusa
- 342 An die nahe Geliebte
Béla Bartók's Youthful Song Cycle
(Abstract)

RECENZIO – REVIEWS

- 343 MOLNÁR SZABOLCS
Gondolat-etűdők majdnem minden előjegyzésben
Paul Merrick: Liszt's Programmatic Use of Key. Essays on key character in one composer's music. Budapest: Argumentum, 2021
- 348 BELINSZKY ANNA
Offenbach, a kaleidoszkóp
Bozó Péter: Fejezetek Jacques Offenbach budapesti fogadtatásának történetéből. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2021 (Musica Scientia)
- 354 KUSZ VERONIKA
Úton „a bartóki zongorázás varázsának föltárásához”
Stachó László: A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok. Budapest: Balassi Kiadó, 2022

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Tudományos Akadémia

TANULMÁNY

Büky Virág

A MANDARIN ÉLETE ÉS HALÁLA*

Az alábbi írás létrejöttéhez Vikárius Lászlónak *A csodálatos mandarin átlényegülései*¹ címmel megjelent tanulmánya adott ösztönzést, amelyben a szerző a mű vázlatait és különböző változatait áttekintve a pantomim zenei stílusának „átlényegüléseiről” írt. A jelen írás ugyancsak a mandarin „átlényegüléseivel” foglalkozik, de csak a címszereplőhöz tartozó zenei fordulatok alakváltásait vizsgálja, és nem a kompozíciós munka során létrejött egyes változatokat, hanem azokat, amelyek néhány későbbi mű *Mandarin*-allúzióiban jelennek meg.

Hogy Bartók műveinek néhány jelentéstartalmi motívuma, egy-egy jellegzetes hangütés vagy karakter az első előfordulását követően – hasonló jelentéstartalommal – a szerző más műveiben is megjelenhet, jó ideje ismert jelenség.² Az elemzők általában Bartók fiatalkori műveivel összefüggésben beszélnek róla, és leggyakrabban a Geyer Stefinek ajánlott, illetve a szakítás után az ő hatása alatt komponált, „Stefi *Leitmotív*”-ot feldolgozó művek – korai Hegedűverseny, *Két elégia*, *Bagatellek*, *Tíz könnyű zongoradarab* – esetében kerül szóba. Holott ezt a technikát Bartók a későbbi, sőt a kifejezetten kései műveiben is használta még. Példa rá az 1943-ban komponált *Concerto*, amelynek I. és III. tételében egyértelmű zenei utalást találunk

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Vikárius László 60. születésnapja tiszteletére, „Modell és inspiráció” címmel rendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2022. október 7-én elhangzott előadás írott változata. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

- 1 Vikárius László: „A csodálatos mandarin átlényegülései. A műfajválasztás jelentősége Bartók pantomimjának keletkezéstörténetében” *Magyar Zene* LI/4. (2013), 410–444.
- 2 Ezzel kapcsolatban ld. Ujfalussy József Bartók-könyvének műelemzéseit (Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1976), valamint uő: „A híd-szerkezet néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében”. In: uő: *Zenéről, esztétikáról, cikkek, tanulmányok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 92–108. Ld. még: Somfai László: „A Bartók hangfelvételek művészi jelentősége”, lemez-kísérőfüzet. Budapest: Hungaroton, 1981 (Bartók zongorázik 1920–1945. Bartók Hangfelvételei Centenáriumú Összkiadás, I.), LPX 12326–33, 15.; Wilhelm András: „...az életrajznál pontosabban”. Bartók *reális* zenéje az 1907–1910-es évek zenéjében”, és „Egy Bartók kottarészletről”. In: uő: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról*. Budapest, 1998, 7–27., 29–32.; valamint Grabócz Márta Bartók-cikkeit: „A narratív analízis szerepe a hangszeres interpretációk összehasonlításában. Bartók *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művének Adagioja”, *Magyar Zene* XLII/3–4. (2004), 483–497.; uő: „*Topos et dramaturgie*”. *Analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartók (Deux Images, Op. 10/1, 'En pleine fleur' et Musique pour cordes, percussions et célesta/III)*. Kézirat, Bartók Archívum. Bónis Ferenc „programatikus önidézetek-nek” nevezi az egyes műveknek a későbbi kompozíciókban is vissza-visszatérő fordulóit. Ld. Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992, 93–116., ide: 114.

a *Kékszakállú herceg vára* pentaton bevezetőjére, és a 6. ajtó mögött rejlő *Könnyek tava* hárfafutamaira.³ Ilyenkor persze nem pontos idézetekről van szó (a *Stefi Leitmotiv* is többnyire variált alakban tér vissza), de mégis, ezek az utalások félreismerhetetlenül idézik fel az egyes részletek főbb karakterisztikumait.

A *Kékszakállú* esetében talán ez volt az egyetlen alkalom, amikor Bartók egy másik műben ennyire egyértelműen utalt vissza az opera egyes részleteire. A *csodálatos mandarin* néhány jellegzetes fordulatát azonban több későbbi művében is visszaidézte. A Bartók-kutatás előtt persze ezek az utalások sem ismeretlenek. Az itt következő példák többsége is szóba került már korábbi elemzésekben, Kroó György⁴ és Tallián Tibor⁵ írásaiban, bővebben azonban még senki sem foglalkozott velük, pedig a *Mandarin*nak ez a különös „utóélete” is tartogathat még érdekességeket.

Az alábbiakban vizsgált *Mandarin*-utalások két részletet idéznek vissza a pantomim zenéjéből, a mandarin felakasztása utáni pillanatokat a mandarin siratójával (1. kotta) és a mandarin utolsó perceit a záróütemek néhány jellegzetes fordulatával (2. kotta).

The image shows a musical score for the first kotta of Bartók's 'The Wonderful Mandarin'. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a violin line, and a piano line. The tempo is marked 'Molto moderato' with a quarter note equal to 52. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a very soft 'ppp' dynamic. The violin line enters with a 'Vln.' marking and a 'mp' dynamic, with an 'espr.' (espressivo) instruction. The piano line starts with a 'p' dynamic. The score is in 4/4 time and spans several measures.

1. kotta. Bartók: *A csodálatos mandarin, a mandarin „siratója”* ([101]-től)

Mandarin-allúziók Bartók műveiben:

1. hegedű-zongoraszonáta (BB 84, 1921), I. tétel, [27]⁺³-tól

1. hegedű-zongoraszonáta (BB 84, 1921), II. tétel, [4]–[5], [7]–[8]⁶

2. hegedű-zongoraszonáta (BB 85, 1922), I. tétel, [7]–[8]⁺

Divertimento vonószekarra (BB 118, 1939), II. tétel, 35–46. ütem

Concerto zenekarra, (BB 123, 1943), III. tétel („Elégia”), 118. ütem

Bartók–Serly: *Brácsaverseny* (BB 128, 1945), I. tétel, 227–230. ütem.

(A lista minden általam ismert allúziót tartalmaz, de a tanulmányban nem esik szó mindegyikről.)

3 Kroó György: „Concerto zenekarra”. In: uő: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 237., 239.

4 Uő: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1962; uő: *Bartók kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.

5 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.

6 Uott, 202.

Piu lento, $\text{♩} = 42$

2. kotta. Bartók: A csodálatos mandarin, a mandarin halála ([111]-től)

A mandarin siratója

A felsorolásban szereplő allúziók közül a *Divertimento* lassú tételének egyik *Mandarin*-utalása (II. tétel, 35–46. ütem) az egyetlen, amely Szabolcsi Bence⁷ és Kroó György írásainak⁸ köszönhetően talán szélesebb körben is ismert lehet. Ez a részlet a mandarin siratójára, az itt elhangzó brácsadallamra emlékeztet (3. kotta a 252. oldalon). Ugyanez a dallam, illetve egy hasonló dallamalak azonban még két másik műben, Bartók két hegedűre és zongorára írt szonátájában is megjelent.

Maga a dallam ugyan csak a 2. hegedűszonátában tűnik fel (I. tétel [7]–[8]⁺⁴), de közvetve ott kísért az 1. szonátában is (I. tétel, [27]⁺³–[27]⁺¹⁰). Ha a dallamot magát itt nem is halljuk, a „háttérét” igen: a hegedűn a szövegtelen kórus terceit, a zongorán pedig a kíséret egyik jellegzetes vonását, a nagyon magas és nagyon mély regiszterekben megszólaló, zörgésszerű⁹ akkordok váltakozását.

7 Szabolcsi Bence: „A csodálatos mandarin”, *Kortárs* 2/7–12. (1958), 795–806., ide: 803.

8 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 235.; uő: „Divertimento”. In: uő: *Bartók-kalauz*, 222.

9 Bartók a legújabb, mind a tizenkét hangot felhasználó akkordtípusok egyikét jellemezte így a *Melos* számára írt, „Das Problem der neuen Musik” című tanulmányában. „Három vagy több hang legszűkebb fekvései az elhelyezés mélysége illetőleg magassága szerint többé-kevésbé tömötten szóló ’stilizált’ zöreinek hangzanak.” Magyarul: Bartók Béla: „Az új zene problémája”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Kösr. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967, 719. A *Mandarin* valósággal dúskál ezekben az új hangzásokban. Kroó számos példát sorol fel rá: Bartók többek közt →

Molto sostenuto
♩ = 76

(senza sord.)
pp

poco a

con sord.
p

legato
p

legato
p

legato
p

legato
p

poco a

poco a

poco a

Poco stringendo

poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco senza sord.

poco a poco senza sord.

poco a poco senza sord.

poco a poco senza sord.

poco a poco senza sord.

poco cresc.

poco cresc.

al ♩ = 88

♩ = 76

ff

dim.

ff

dim.

ff

dim.

ff

dim.

ff

dim.

3. kotta. Bartók: Divertimento, II. tétel, 35–46. ütem

ezzel ábrázolja a nagyváros zaját, ezek szólnak a három gyilkosság alatt és a haldokló mandarin utolsó perceiben is. Ld. Kroó, *Bartók színpadi művei*, 275–276. A több nyelven is megjelent Bartók-cikk magyar és német nyelvű fogalmazványait ld. Somfai László: „Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920–21. Aufsätze über die zeitgenössische Musik und Konzertberichte aus Budapest”. In: *Documenta Bartókiana*, 5. Közr. Somfai László. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1977, 23–38. Az akkordok Mandarin-beli előfordulásáról ld. Kroó: *Bartók színpadi művei*, 274–276.

De vajon miért éppen ezekben a művekben és miért épp erre a részletre utalt vissza Bartók? Hogy erre válaszolni tudjunk, röviden össze kell foglalnunk mindazt, amit erről a jelenetről és a jelenetnek a teljes drámai folyamatban betöltött szerepéről tudunk.

Miután a mandarint sem megfojtani, sem karddal megölni nem tudták, a csavargók úgy döntenek, hogy felakasztják. A mandarin felakasztása után azonban hirtelen csodás jelenségek sora veszi kezdetét: „A lámpa leesik a földre, – kialszik. A mandarin függő teste pedig kékes-zöld fényt áraszt”¹⁰ – ezen a ponton szólal meg a vokalizáló kórus és a mandarin brácsadallama – a mandarin ugyanis még él, és továbbra is vágyakozva néz a lányra. A felakasztás utáni percek a pantomim legfelsőbb pillanatai közé tartoznak. Több elemző szerint ez a mű egyik legfontosabb, sőt kulcsfontosságú jelenete, az utolsó nagy fordulópontja. Ebben az élet és halál közt vergődő groteszk alakban ugyanis ekkor látjuk meg végre az embert, a lányban is ekkor ébred részvét iránta. Ez a kegyetlen, szürreális pantomim tehát valahol itt, ezen a ponton válik emberi történetté, vagy ahogyan ezt a szöveget Bartók 1918-ban, még a *Mandarinon* dolgozva jellemezte, egy „csodálatosan szép” történetté.¹¹

A *Mandarin*-allúzió feltűnését a két hegedű-zongoraszonátában még könnyebb megértenünk. Hisz nem nehéz észrevenni a párhuzamot a pantomim szüzséje és Bartók életének eseményei, Arányi Jelly iránti fellángolása között. A Jellynek és Jelly nővérének, Hortense-nak írt levelei¹² alapján pedig még az érzések jellegéről is képet kaphatunk, amelyek, úgy tűnik, egyáltalán nem álltak távol a lámpavasra akasztott mandarin gyötrelmeitől.¹³ Abban sincs semmi meglepő, hogy a hegedűszonátákban Bartók a *Mandarin* motívumaihoz nyúlt, hiszen alig valamivel a két mű komponálása előtt fejezte be a pantomim első megfogalmazását (1919) és – talán egy berlini bemutató reményében – az ennek alapján készített első, négykezes zongorakivonatot (1920?).¹⁴ Ezekben az években tehát még teljes mértékben a *Mandarin* világában élt.

10 A pantomim kottába írt, és feltehetőleg Bartók által egyszerűsített szövegét ld. Bartók Béla: *Der wunderbare Mandarin op. 19, Klavierauszug für vier Händen*. Wien, New York: Universal-Edition A. G., 1925, U.E. 7706., 69.

11 „Bartók Béla elmondja a Lengyel–Bartók opera meséjét”, *Színházi Élet* VIII/12. (1919. március 23–29.), 25. In: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat kiadó, 2000, 13–14.

12 „Twenty-Five Bartók Letters to the Arányi Sisters, Wilhelmine Creel and Other Correspondents. Recently Acquired Autograph Letters in the Bartók Archives”. Közr. Gomboczné Konkoly Adrienne–Vikárius László, *Studia Musicologica* 43/1–2. (2002), 151–204.

13 Arányi Jellynek az 1. hegedűszonáta keletkezésében játszott szerepét tekintve nincs teljes egyetértés a kutatók között. Malcolm Gillies úgy látta, hogy nem ő, hanem az általa játszott néhány Carl Szymanowski-hegedűdarab volt akkora hatással Bartókra, hogy végül hozzáfogott az 1. hegedű-zongora szonáta megírásához, Jelly szerepe pedig csupán abban állt, hogy ő ismertette meg vele ezeket a műveket. Ezzel szemben Vikárius László úgy látja, hogy Arányi szuggesztív előadása is kellett ahhoz, hogy Bartók ezekre a Szymanowski-művekre felfigyeljen. Ezzel kapcsolatban ld. Malcolm Gillies: „Integrity and Influence in Bartók’s Work. The Case of Szymanowski”, *International Journal of Musicology* 1. (1992), 148–150.; Somfai László: „Íróasztal és zongora között. Bartók komponálási rutinjáról, vázlatai datálásáról”. In: uő: *Kottakép és műalkotás. Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015 (Musica Scientia), 455–473.; Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 114., valamint 114., 9. jegyzet.

14 A forrásokról ld. Vikárius: *A csodálatos mandarin átlényegülései*, 427.

A *Divertimento* (1939) azonban jó néhány évvel a *pantomim* utolsó átdolgozása (új befejezés, 1931) után készült, a háttérben pedig nincs szerelmi szál. Ez a különös, fájdalommal és vágyakozással teli dallam azonban ott is megjelenik. Hogy ezt megértsük, térjünk vissza még egyszer a mandarin felakasztása utáni pillanatokhoz, s nézzük meg ismét, mi is történik a színpadon. A partitúra utasítása szerint „A három csavargó és a leány megrettenve nézik a mandarint,”¹⁵ vagyis a cselekmény egy pillanatra megáll.¹⁶ A jelenet ugyan a mű fordulópontja, de a brácsadallam megszólalásának pillanatában még a fordulat előtt, a cselekmény holtpontján vagyunk. A mandarin csapdába került. Élni nem tud, de meghalni sem, hisz vágya élteti, és nem látni, mi válthatná meg őt ettől a rettenetes szenvedéstől. Az allúziók brácsadallama tehát itt nem csak (és talán nem is elsősorban) a mandarin vágyára utalhat, hanem erre a dermedt, mozdulni, továbblépni képtelen, „élőhalott” állapotra és ennek fájdalmára is. Márpedig Bartók, tudjuk, nagyon is jól ismerte ezt a dermedt, mozdulni, élni, s ami számára talán mindennél fontosabb: alkotni is képtelen, „élőhalott” állapotot.¹⁷ Valójában a hegedűszonáták komponálása is egy ilyen válságos időszakra esett. Ez a válság már jóval a Jellyvel való találkozás előtt elkezdődött, és életének szinte minden területét érintette. Néhány kutató életközépi válságként ír róla,¹⁸ de önmagában véve a háború is épp elég okot adhatott egy ilyen elhúzódó krízis kialakulására.

A *Divertimento* ugyan más élethelyzetben született már, de ez a helyzet, nem sokkal a II. világháború kitörése (1939. szeptember 1.) és Bartók édesanyjának halála (1939. december 19.) előtt, legalább annyira válságos és kritikus lehetett számára, mint a húszas évek elején. Bartók vergődésének tehát ez alkalommal is számos oka lehetett, de ekkoriban már leginkább talán a „menni vagy maradni” kérdése gyötörhette. Hisz itt és ekkor is leírhatta volna már azt, amit később, 1944 februárjában Amerikában, hogy „én ebben az országban élni nem tudok”.¹⁹ A munkája és a családja (mindenekelőtt beteg édesanyja) miatt azonban elmenni sem tudott, és persze nem is látott „sehol olyan országot, ahova érdemes [lett] volna kimenni[e]”.²⁰

A zene alapján azonban úgy tűnik, hogy a még szavakba önthető gondok mellett Bartókot egyéb balsejtelmek és félelmek is gyötörhették, olyanok, amelyeket

15 Bartók: *Der wunderbare Mandarin*, U.E. 7706., 70.

16 A jelenetről ld. még Frigyesi Judit: „Who is the Girl in Bartók’s ‘The Miraculous Mandarin?’ A Case Study of Mimi’s Deleted Scene and Its Dramatic Meaning”, *Studia Musicologica* 53/1. (2012), 241–274., ide: 261.

17 Erről ld. Malcolm Gillies: „Bartók’s ‘Fallow Years. A Reappraisal”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006), 311–319.

18 Ld. Tallián: *Bartók Béla* (2016), 199.; David Cooper: *Béla Bartók*. New Haven and London: Yale University Press, 2015, 188.

19 Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon kiadó, 2006, 469. Ifj. Bartók könyvében csak annyi szerepel, hogy ezeket a sorokat a zeneszerző 1944. február 20-án jegyezte fel, amikor úgy tudta, hogy az ASCAP-támogatás után adót kell fizetnie. Arról a könyvben nem esik szó, hogy ezt hova is jegyezte fel, illetve amennyiben levélrészletről van szó, ki lehetett a címzett. (A megfogalmazás módja és a dátum alapján talán Péternek írhatta.)

20 Bartók levele Veress Sándorhoz, 1939. június 3. In: *Bartók Béla levelei*. Közr. Demény János. Budapest, Zeneműkiadó, 1975, 626–627.

nem akart vagy nem volt képes kimondani, és amelyek ettől csak még félelmetesebbnek tűnhettek fel előtte. Ha alaposabban szemügyre vesszük, észrevehetjük, hogy a *Divertimento* középső tételének *Mandarin*-allúziója sem csak a siratódallamra utal vissza. Ahogyan ugyanis ez a siratódallam a kíséret *ostinato*ja felett egyre feljebb és feljebb kúszik, fokozatosan át is alakul: arra a hangra, amelyre egy kromatikus előke fut fel, trilla kerül, majd a 41. ütemtől kezdve ez a dallamalak immár két szólamban, egymástól kvinttávolságra szól tovább. Márpedig ilyen disszonáns, kettősfogásos, kromatikus előkék és trillák eredetileg nincsenek a siratódallam környezetében, ez az anyag a pantomimnak egy másik részletére utal. Azokra a disszonáns előkékre és trillákra, amelyek – ott vonósokon és fafúvokon – a mandarin érkezését kísérik, sivító hangzásuk pedig, Kroó szerint, a lány rémületét és iszonyát fejezi ki²¹ (3. és 4. kotta). Ami azonban ebben a tételben közeledik felénk, az mintha még a mandarinnál is iszonytatóbb lenne. Egy megfoghatatlan, alakatlan entitás, talán a félelem maga. A félelem a jövőtől és az ismeretlentől. És itt már nemcsak Bartók jövőjéről van szó, a sirató sem csak az egyéni sorsot siratja már, hanem egy egész országot, sőt az egész sötétbe borult Európát.

Maestoso (subito)
♩ = 76-66

4. kotta. Bartók: A csodálatos mandarin, [36]-től. „Belép a mandarin; mozdulatlanul megáll az ajtóban; a lány rémülten menekül a szoba tulsó végébe.”

A mandarin halála

Az allúziók másik csoportja a *Mandarin* zárójelenetét idézi fel. Ebben a jelenetben Bartók rendkívül egyszerű eszközökkel él: csupán néhány rövid motívumtöredéket használ, a lány felfelé és a mandarin lefelé tartó, kromatikus kitöltött terceit, amelyek mintha a mandarin utolsó sóhajai lennének;²² és néhány súlyos akkordot, amelyek ugyanúgy lehetnek a test utolsó rándulásai, mint az utolsó,

21 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 214.; Tallián: *Bartók Béla* (2016), 175.

22 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 241.

egyre szabálytalanabb szívdobbanások.²³ Mivel az ábrázolás rendkívül kifejező, fel sem tűnik, hogy ami itt elhangzik, az valójában a gyászzenék néhány jellegzetes fordulata. Azonban, talán épp ennek a kifejező ábrázolásnak köszönhetően, ettől kezdve (és innen visszatekintve) az ehhez hasonló, gyászzenéből vett fordulatok a *Mandarin* zárójelenetét is felidézhetik bennünk. Tallián Tibor a *Concerto* III. tételében, a tétel epilógusának egyik részletében (118. ütem) ismert rá ezekre fordulatokra. A III. tételnek ezen a pontján Bartók néhány apró gesztussal a tétel középrészének első dallamára utalt, pontosabban, a dallam kíséretére (34. ütem), a súlyos akkordokra és nyomukban a hegedűk szenvedélyes kifakadását visszahangzó dallamtörödékre. A pantomim zárójelenete azonban még egy ilyen rövid utalásra is rávetülhet, ugyanis Talliánt a kíséret akkordjai is a mandarin testének utolsó rándulásaira emlékeztették.²⁴ De nemcsak ez az egy részlet juttatta eszébe a *Mandarin* zárójelenetét, hanem az 1. hegedű-zongoraszonáta II. tételének gyászzenéje is ([4]–[5] és [7]–[8])²⁵ és a *Mandarin* előtt komponált művekben is talált olyan részleteket, például a *Négy zenekari darab* utolsó, lassú tételében („Marcia funebre”), a tétel végén ([8]+6 – [8]+9), amelyekben már felismerhetők ennek a jelenetnek a főbb körvonalai. Ez utóbbi részletnek ráadásul nemcsak a motívikája – sóhajmotívumok és dobpergést idéző akkordismétlések –, de a hangzása is hasonlít a *Mandarin* zárójelenetére: ugyanaz a száraz (a *secco* az előadási utasítások között is szerepel) „zörejszene” (*col legno*), mint ami a mandarin haldoklását kíséri. Ez a szembetűnő hasonlóság persze ez alkalommal sem a véletlen műve, és még csak nem is kizárólag a zenei karakterek hasonlósága magyarázza, hanem az a körülmény, hogy az 1912-ben komponált *Négy zenekari darab* hangszerelésére csak a színpadi művek komponálása után, nem sokkal a *Mandarin* hangszerelése (1924 nyár–ősz) előtt, 1921 nyarán került sor.²⁶

Ennél a jellegzetes zörgő hangzásnál azonban érdemes még egy kis időre megállni, ugyanis egy újabb *Mandarin*-előképhez is elvezethet minket, méghozzá egy olyan előképhez, amelyben már a címszereplő alakjának néhány meghatározó vonása is megjelenik. Ez az előkép a 2. Ady-dal, az *Őszi lárma* szereplője. Ady „élőhallottja”, „a vén deszkákon kopogó” „rég ember”, aki a halálból visszatérő, meghalni nem tudó mandarin rokona. A kopogása (5. *kotta*) pedig ugyanaz a „zörgő” halálzene, amit a pantomimból már ismerünk (ld. a 8. jegyzetet).²⁷

23 Uott; Tallián: *Bartók Béla* (2016), 176.; Vikárius: *A mandarin átlényegülései*, 433.

24 Tallián, *Bartók Béla* (2016), 381.

25 Uott, 202.

26 A két mű hangszerelésére vonatkozó adatok Somfai László készülő műjegyzékéből (*Thematic Catalogue of Bartók's Compositions*) származnak. Ezúton szeretném megköszönni a szerzőnek, hogy a könyv kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta. A *Négy zenekari darabról* szóló ismertetőjében Kodály azt írja, hogy ez a késedelem jót tett a mű hangzásának. „A mű már 1912-ben elkészült, csupán a hangszerelés technikai munkája származik 1921-ből. Ez a késedelem – mely eléggé jellemző zenei viszonyainkra – talán nem volt kedvezőtlen, legalábbis a mű jóhangzása szempontjából.” Kodály Zoltán: „Bartók Béla új műve”. In: uő: *Visszatekintés2.: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum kiadó, 2007, 435.

27 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 275.

Più vivo (♩ = 116)

5. kotta. Bartók: „Az őszi lárma” (Öt dal Ady Endre szövegeire, Op. 16 No. 2), 12. ütem

A mandarin alakja utoljára Bartók utolsó, befejezetlenül maradt művében, a *Brácsaverseny*ben tűnt volna fel. A darab első tételének vázlatos leírása – a tételt lezáró kettősvonal előtti hangok – alapján mindenesetre úgy tűnik, hogy ez a tétel is egy mandarin-allúzióval, mégpedig a mandarin utolsó sóhajával zárult volna.²⁸

Ha az imént felsorolt példákat is az életrajzi események fényében tekintjük át, láthatjuk, hogy miként a siratódallam visszatérései, úgy ezeknek a fordulatoknak az újabb és újabb megjelenései is egybeestek Bartók életének sorsdöntő, és a visszaidézett jelenetnek megfeleltethető fordulataival. A *Concerto* – amennyiben elfogadjuk, hogy a III. tétel („Elégia”) epilógusában a mandarin utolsó mozdulatai is benne rejlenek – nem sokkal Bartók betegségének első komolyabb támadása után keletkezett, a *Brácsaverseny* komponálásának életrajzi háttere pedig ma már jól ismert, és ezért talán nem is igényel bővebb kifejtést vagy magyarázatot. Ezek a példák igen szemléletesen mutatják meg azt, amit egyik tanulmányában Wilhelm András oly találóan megfogalmazott, hogy Bartók életének sorsdöntő pillanatai, (még utolsó éveiben is) „valósággal megszólaltak, zenei alakot is öltöttek”.²⁹

A mandarinról

Semmi sem áll tőlem távolabb, mint hogy a zeneszerzőt színpadi hőisével azonosítsam, de hogy a mandarin egyúttal énszimbólum (is), az már a pantomim esetében is nyilvánvaló,³⁰ amit zeneileg talán épp a mandarin siratódallama tesz egyértelművé. Az elemzők (teljesen megalapozottan) a brácsadallamban általában a mandarin vágyának kifejezését látják. A dallam magja a mandarin terce, az a hang-

28 Ld. Bartók Béla: *Brácsaverseny*. Az eredeti kézirat hasonmás kiadása. Közr. Nelson Dellamaggiore, ford. Révész Dorrit. Homosassa, Florida: Bartók Records, 1995, [15], Serly-féle rekonstrukció, 227–230. ütem.

29 Wilhelm András a Gombossy Klára szövegére írt *Az én szerelmem* (Op. 15 no. 1) zongora-utójátékának többszöri visszaidézését (a *Ma* folyóirat 1917. február 1-i számában és *A fából faragott királyfi*ban) jellemezte így: „Bartók alkotómunkásságának furcsa jellemzője – s éppen ő róla volt ezt nehéz sokáig feltételezni –, hogy legfontosabb élethelyzetei valósággal ’megszólaltak’, zenei alakot is öltöttek a számára.” Wilhelm: *Egy Bartók-kottarészletről*, 30.

30 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1981, 133.

köz, amely a mandarin, és egyúttal a mandarin vágyának újjáéledését is jelképezi. A brácsadallam ennek a hangköznek a kromatikus körülírása, ebben az alakjában azonban már nemcsak a vágyra, de a vágyott személyre is utal, mivel ez a forma már a lány motívumait (6. kotta) is magában foglalja.³¹ A tercsmotívum átalakulásának folyamata ugyan már előbb (az első gyilkosság után) elindul, az újjáéledő mandarinra ugyanis már itt is egy kromatikus kitöltött, lehajló terc utal,³² ez a terc azonban csak ezen a ponton „szélesül”, „tágul” először dallammá.³³



6. kotta. Bartók: A csodálatos mandarin, a lány motívuma, [39]+1–[39]+2

Ennek a dallamnak³⁴ (a mandarin brácsadallamának) azonban egy olyan vonása is van, amelyről az elemzésekben nem igazán esik szó, holott a jelenet értelmezését, és a mandarin karakterének megértését tekintve kulcsfontosságú lehet. Ez a lassan kibomló, folyondárszerű dallam ugyanis nagyon hasonlít azokra a sajátos, rugalmasan alakítható szerkezetű népi dallamokra, amelyeket, részben épp e sajátos szerkezet miatt, Bartók az általa ismert népdalkincs legarchaikusabb, legősibb rétegéhez sorolt. Leggyakrabban emlegetett példája ennek a román *hora lungă*, de nem sokkal annak felfedezése után (Ugocsa 1912, Máramaros 1913) Bartók ehhez hasonló dallamtípust a *Mandarin* zenéjét tekintve talán még fontosabb arab népzeneben (1913) is talált, s ez évekkel később, amikor újabb (perzsa, iraki stb.) párhuzamokról is tudomást szerzett, még jobban megerősítette őt abban, hogy ezek a dallamok valami igazán ősi népzenei műfajt képviselhetnek.³⁵

31 Kroó: *Bartók színpadi művei*, 237., 261.

32 Uott, 260.

33 Uott, 237.

34 Ez a rész – a vokalizáló kórus jellegzetes tercei, a „zörgő” kíséret és a brácsa kifejező dallama, amely közvetlenül a mandarin felakasztása után szólal meg – már a legkorábbi forrásokban is nagyjából a ma ismert formájában szerepel. Ld. Bartók fekete zsebkönyvét (21r–21v) vagy a mű particella-fogalmazványát, „A” forrás, PB 49PS1 (a források megnevezésénél a jelen írás számára kiindulópontot jelentő Vikárius-tanulmány, *A csodálatos mandarin átlényegülései ...*, függelékében közölt forrásjegyzéket követem, 439–443.).

Az egyes forrásokban fellelhető változatok közti eltérések magát a siratódallamot nem érintik, de a dallamot közvetlenül megelőző formarész és a sirató befejezését igen. A ma ismert forma, amely dramaturgiai szempontból talán a legjobb megoldás, csak a 30-as években jött létre, az 1931-re tervezett, de végül megghiúsult előadás előkészületei során bevezetett húzások eredményeként. (ld. pl. a Chomout Otto másolatába bevezetett húzásokat – Operaházi partitúramásolat, BBA BA-N, 2154, „I” forrás).

35 Első munkájában, a 1913-ban elkészült, de jelentős átdolgozás után csak 1923-ban megjelent máramarosi kötetben, amelyben először foglalkozik alaposabban ezzel a műfajjal, még nem hangsúlyozza a dallam ősiségét. Azonban 1917-ben, a *Zenei Szemlé*ben „Primitív népi hangszerek Magyarországon” címmel megjelent tanulmányában a dugós tilinkóról írva a tilinkón előadott egyetlen dallamról, a *hora lungă*ról mint „a máramarosi románok 'ősi'” dallamáról beszél, amelyet Filaret Kolessa munkája (1910) alapján akkor még ukrán eredetű műfajnak gondolt. Az 1923-as ukrán

Ennek megfelelően ez a dallamtípus zenei szimbólumrendszerében is hasonló jelentést (ősi, kezdeti) hordoz, nem egy alkalommal pedig mintha lényegesen tágabb értelemben vett „ősi”, „kezdeti” állapotokra, Tallián szerint a kozmikus szintű kezdet (őskáosz) mellett a személyiség legősbibb, legmélyebb rétegeire, „a legbensőbb, legszubjektívabb, legősbibb, legtitkosabb *én-re*”, sőt az *én* alatti, tudattalan rétegekre is utalna.³⁶

Így már értjük, hogy a mandarin *hora lungă* szerű *éndallama* miért épp brácsán szólal meg.³⁷ Személyes, vallomásos hangvételi megnyilatkozásait ugyanis Bartók gyakran bírta mély regiszterű hangszerekre: az 1. szvit lassú tételében angolkürtre, a 2. szvit „Hallgatójá”-ban basszusklarinétra, vagy, jóval később, a 4. kvartett középső tételében csellóra. A tartalmat illetően persze ilyenkor többnyire csak sejtéseink lehetnek. Néhány esetben azonban, a fennmaradt forrásoknak hála, több támponttal is rendelkezünk. Jó példa erre az 1. vonósnégyes *fináléját* megelőző *introduzione* csellószóljója (14–60. ütem). A cselló tempó-, és karakterváltásai (*rubato*, *poco agitato*, *molto agitato* stb.) alapján persze már sejthető, hogy itt is valamilyen mélyebb, személyesebb megnyilatkozásról lehet szó. Ez a sejtés aztán a többi hangszer belépése után be is igazolódik. A brácsa és a 2. hegedű belépésével (21. ütem) ugyanis egy Trisztán-akkord jön létre, két ütemmel később (23. ütem) pedig az 1. hegedű a *Trisztán* vágymotívumát intonálja, amelynek íve végül egy Stefi-akkordra hajlik alá. Valójában már ezek az idézetek is elárulják azt, amit a csellódallam közvetít, de van egy forrás, amely ezt teljesen egyértelművé teszi. Ugyanis, amint azt Bónis Ferenc kiderítette, maga a csellódallam is idézet, még hozzá önidézet, noha kétségtelen, hogy az idézet forrását nem könnyű megtalálni, ugyanis nem a zeneművek közt kell keresni. A dallam Bartók 1907. augusztus 20-i, Geyer Stefinek szóló levelében tűnt fel először – a zeneszerző egyébként eredetileg oboára szánta.³⁸ Ez volt a dallama Bartók egyik vallomásnak is beillő

párhuzamtól eltekintve a más népeknél fellelhető további példák többségét Bartók csak az 1930-as években ismerte meg. Ld. Bartók Béla: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș. Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke*, 2. Mainz: B. Schott's Söhne, 1966, 239–240.; Bartók Béla: „Primitív népi hangszerek Magyarországon”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera– Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1999, 128–136., ide: 131. A további párhuzamokra, a megismerésük időpontjára vonatkozóan pedig ld. Bartók Béla: „Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje, Zárszó”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 210–235., ide: 234.

36 Tallián: *Cantata profana – az átmenet mítosza*, Budapest: Magvető, 1983, 25–27.

37 A mandarin mozdulatainak, gesztusainak ábrázolásához egyébként Bartók a pantomim más részleteiben is mély regiszterű hangszereket használt: az első gyilkosság után a mandarin újjáéledését jelző lehajló tercet cselló játssza ([84]⁺¹–[84]⁺²), a második gyilkosság után a félholt mandarin tántorgását pedig fagott és basszusklarinét ([93]⁺⁴). De a mű zárójelenetében hallható motívumok – a mandarin utolsó sóhajai – is angolkürtön, basszusklarinéton, valamint – az utolsó sóhaj, a lélek „kilehelése” – csellón és nagybőgőn hangzanak el.

38 Bartók levele Geyer Stefihez, 1920. augusztus 20. In: *Béla Bartók Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Übers. Nyikos Lajos. Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979, No. 7, 35–42., ide: 35.; ld. még *Stefi Geyer. Materialien zu ihrer Biografie*. Hrsg. Helga Váradi–Dominik Sackmann. Bern–Berlin–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien: Peter Lang, 2020 (Zürcher Musikstudien, 11.), 149–153., ide: 149.

zenés válaszában, amelyet Stefi kérdésére – nevezhetné-e őt barátjának³⁹ – adott.⁴⁰ („Szabad engem, szabad, szabad [...] barátjának nevezni.”)

Ezekhez a mély regiszterű dallamokhoz persze teljesen más jellegű vallomások is tartozhatnak. Gondoljunk csak az „Intermezzo interrotto” (*Concerto*, IV. tétel) híres brácsadallamára vagy Bartók utolsó, befejezetlenül maradt művére, a *Brácsaversenyre*. Ez utóbbi esetében a megrendelőnek, William Primrose-nak írt utolsó levelében maga Bartók is utalt arra, hogy a mű karakterének kialakításában a szólóhangszer karakterének is szerepe volt.⁴¹ „Az Ön hangszerének sötét (*sombre*), férfiasabb karaktere is befolyásolta bizonyos mértékig a mű általános jellegét.”⁴² De hogy miként, arról a zeneszerző szemérmesen hallgatott.⁴³

A mandarin, tudjuk, a pantomim többi szereplőjéhez hasonlóan nem egy hagyományos értelemben vett színpadi karakter. Szabolcsi Bence⁴⁴ úgy látta, hogy ezek a szereplők – akár egy középkori moralitásban – mindannyian különböző erők, tulajdonságok, csoportok képviselői, megszemélyesítői. A mandarin azonban még ebben a környezetben is meglehetősen összetett „egyéniség”-nek számít, az ő személyéhez ugyanis lényegesen több és egymásnak ellentmondó tartalom, tulajdonság tartozik. Ő az „Életerő Elemi Indulata”,⁴⁵ a „természetes ember” és „a primitív, barbár őserő”.⁴⁶ Ugyanakkor azonban a fabábnak is rokona,⁴⁷ még hozzá a fabáb első, félelmetes, démoni alakjáé. Számos más, már említett vonása mellett Tallián a mesebeli legkisebb fiút is észreveszi benne, aki nem ismeri a félelmet, és a (gyilkosságok formájában jelentkező) próbákat kiállva végül elnyeri a királykisasszony kezét.⁴⁸ Ezt a mesebeli fiút „nevesíti” Bónis Ferenc, amikor a mandarint Wagner „balga hőiséhez”, Parsifalhoz hasonlítja. Parsifal mellett azonban Bónist a mandarin a beteg királyra, Amfortásra is emlékezteti.⁴⁹ Az pedig, hogy Trisztánnak is rokona, már a szüzsé alapján nyilvánvaló, amely az elpusztíthatat-

39 Geyer Stefi levele Bartókhhoz, Lido–Venezia, 1907. augusztus 10. In: *Stefi Geyer. Materialien...*, 140–143., ide: 143.

40 Bónis Ferenc: „Első hegedűverseny, első vonósnyégyes. Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, 32–46., 43–44.

41 A mű karakteréről ld. Tallián: *Bartók Béla* (2016), 407.; Erdélyi Csaba: „Béla Bartók: Viola Concerto (Erdélyi Restoration)”. Wellington, New Zealand: Promethean Edition, 2004, iii.

42 Bartók levele William Primrose-nak, New York, 1945. szeptember 8. Somfai László: „Utószó”..., 29.

43 Tallián Tibor úgy látta, hogy a 3. zongoraverseny mellett, amely valószínűleg Pásztory Ditta portréja, a *Brácsaverseny* az utolsó hónapjait élő Bartók önarcképe lehet. Tallián: *Bartók Béla* (2016), 407.; ld. még Erdélyi Csaba előszavát a mű általa készített új befejezésváltozatának kottájában. „Béla Bartók: Viola Concerto (Erdélyi Restoration)”, iii. „While the Piano Concerto no. 3. – which he worked on simultaneously – was a peaceful offering to his wife, the Viola Concerto sounds strongly autobiographical” (Míg a 3. zongoraverseny – amelyen ugyanebben az időben dolgozott – a feleségének szánt ajándék, addig a *Brácsaverseny* erőteljesen önéletrajzi indíttatásának hangzik).

44 Szabolcsi Bence: „A csodálatos mandarin”, *Kortárs* II/12. (1958. december), 795–806., ide: 800.

45 Uott.

46 Ujfalussy: *Bartók Béla*, 199.

47 Uott, 205.

48 Tallián: *Bartók Béla* (2016), 173–174.

49 Bónis Ferenc: „Bartók és Wagner”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, 47–58., ide: 54–55.

lan („végtelen”) vágy, a megváltás és a szerelmi halál témája köré szövődik. Legerőteljesebben talán a III. felvonás haldokló, megváltásra váró Trisztánját idézi fel bennünk, és könnyen lehet, hogy Bartók, tudatosan vagy öntudatlanul, de ezért bírta épp az angolkürtre a lány motívumait a haldokló mandarin jelenetében ([110]⁺¹–[110]⁺⁴).⁵⁰

A mandarin átlényegülése

A *hora lungăra* emlékeztető brácsadallam azonban nem csak az *énre* és annak legmélyebb rétegeire utalhat, ez a hang ugyanis Bartóknál egyúttal a rítusok hangja is. Legtisztább formájában a *Cantata profana* szarvasa „beszéli” ezt a nyelvet.⁵¹ A pantomim és a *Cantata* közti párhuzamra már Szabolcsi Bence felfigyelt, de ő elsősorban bizonyos tartalmi hasonlóságokkal foglalkozott. Azzal, hogy azokban a kísértetiesen hasonló történelmi helyzetekben – egy háború végén, illetve egy újabb háború felé sodródva –, amikor Bartók a két művet komponálta, ezekre a nyomasztó és egyre nyomasztóbb körülményekre mindkét alkalommal az „ember”, az emberi méltóság és az emberi értékek felmutatásával válaszolt.⁵²

A mandarin felakasztása – minden hangsúlyozottan (sőt szinte provokatívan) groteszk vonása ellenére – már Lengyel szövegében is rituális, szakrális cselekedetnek hat.⁵³ Persze már maga a szűzsé is több mitikus elemet, emberáldozatot kívánó megváltástörténetekre jellemző fordulatot is tartalmaz – az egyik legnyilvánvalóbb motívuma ennek a mandarin többszöri újjáéledése, de említhetjük a mandarin kifosztását is.

A *Cantatával* való kapcsolat azonban a *Mandarin* esetében ennek a jelentenek még egy további rituális-szakrális vonására is rávilágít. Tallián a *Cantatát* megváltástörténetként írja le,⁵⁴ és számára ezt a mű *Máté-passió*-allúziója teszi egyértelművé. Passiókra emlékeztető megoldásokat – sőt még passióból vett idézetet is – azonban Bartók korábban is használt már. Első színpadi művében, *A kékszakállú herceg várában* a 7. ajtó feltárulása után a *Máté-passió* Golgotha-recitativójából idéz egy részletet.⁵⁵ A *csodálatos mandarin*ban idézet ugyan nincs, de a mandarin felakasztását kísérő zenében ugyancsak felfedezhetünk passiószerű vonásokat. Ilyen, közvetlenül a mandarin felakasztása után, a kórus fájdalmas feljajdulása, amely a passiók legdrámaibb pillanatait idézheti fel bennünk. – Ebben a kontextusban, zenekari műről lévén szó, a kórus váratlan megszólalása különösen nagy drámai

50 Az itt megjelenő motívumváltozatokról ld. Kroó: *Bartók színpadi művei*, 239–240.

51 Ld. Tallián: *Cantata profana*, 222.; Kárpáti János: „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”, *Muzsika* 45/3. (2002), 8–14., ide: 11–12.; Tallián: *Bartók Béla* (2016), 265.

52 Szabolcsi: *A csodálatos mandarin*, 805–806.

53 „A mandarin kerek hasa, mint egy Buddha istené, mint egy fantasztikus gömb a levegőben – világitani kezd. // S a misztikus fény az egész figurát bevilágítja amint fel van akasztva, copfjánál fogva [...]” Lengyel Menyhért: „A csodálatos mandarin – Pantomime grotesque”, *Nyugat* X/1. (1917. január 1.), 87–93.; ide: 92.

54 Tallián: *Cantata profana*, 212.

55 Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, 93–116., 101–106.

erővel hat. – A brácsadallamot körülölelő kóruszólamok pedig még egy további, kifejezetten a passiókra jellemző megoldásra is emlékeztethetnek bennünket. Kroó György szerint a kórus különös hangszíne mintha egyúttal egy másik különös színt, a mandarin kékeszölden derengő fényét is érzékeltetné.⁵⁶ Mintha valami különös, groteszk dicsfényt („kórus-halót”) látnánk tehát, amely úgy öleli körül a mandarin brácsadallamát, ahogyan a *Máté-passió*ban az *obbligato* vonósok Jézus ugyancsak mély, „brácsaregiszterű”, recitatív szólamát (vonós-halo), csak ezúttal ezt a halót nem négy vonós-, hanem négy énekszólam, vagyis emberi hangok hozzák létre.

Amennyiben elfogadjuk ezt a párhuzamot, e megfelelések láttán óhatatlanul arra gondolunk, hogy ezek a passióra emlékeztető elemek csakis provokatív céllal kerülhettek egy ennyire groteszk és eleve provokatívnak szánt műbe. Az ábrázolás azonban nem hat sem provokatívnak, sem ironikusnak. A mandarin groteszk vonásai ugyan nem tűnnek el, de mintha háttérbe szorulnának, sőt mintha épp a zene lenne az, ami elhomályosítja őket. A mandarin átlényegül. (A *hora lungä-dallam* a *Cantata* esetében is a már szarvassá vált fiú hangja.) Nem horrorisztikus, groteszk figura többé, riasztó élőhalott, hanem, amint azt több elemző is megállapította már, minden groteszk vonása ellenére emberi lény, ártatlan áldozat. Ezt az emberi vonást, a szenvedő emberét hivatottak kiemelni a passióelemek is. Azét, akit talán épp e szenvedés miatt érzett Bónis még Amfortas rokonának is. És mintha ezt az olvasatot támasztanák alá a későbbi művek *Mandarin*-allúziói is. Újabb átlényegülés(ek) után, minden groteszk vonásától megtisztítva ugyanis ezekben is ugyanez a szenvedő mandarin, a szenvedő ember jelenik meg újra.

56 A kórus szerepéről ld. Kroó: *Bartók színpadi művei*, 234–235. „És felhangzik a vágy, a legyőzhetetlen érzés zenei szimbóluma, a kisterc motívum. Láthatatlan kórus ajkáról dereng fel sejtelmes pianóban. [...] A hangszerektől az emberi hangszálak vették át a vágytémát, hogy hangzását, megszólalását is átemberiesítsék és hogy ezzel a különös színnel érzékeltessék a felakasztott, halhatatlan embert körülölelő fény misztikumát.”

ABSTRACT

VIRÁG BÜKY

THE LIFE AND DEATH OF THE MANDARIN

It is a well-known phenomenon in Bartók's *oeuvre*, that certain characteristic turns of musical phrase, or a few meaningful motifs of his compositions, separated from their original context, also reappear in his other works. Their original meaning is enriched with new shades of meaning in this new context, while at the same time their presence suggests new, usually more personal, and emphatically autobiographical interpretative possibilities to these other (receiving) works. In the present article an attempt will be made to trace this process through two recurring musical turns of phrase, the 'lament' of the mandarin, and the music accompanying the mandarin's death in Bartók's pantomime ballet *The Miraculous Mandarin* (composed 1918–1919, orchestrated 1924). In doing so, not only the examples appearing in works written after the *Mandarin* will be examined, but also their precursors in compositions created before the ballet.

Virág Büky graduated in musicology from the Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with her thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában*. (The moresca vocale: A popular genre in late 16th-century Italy). She gained her PhD in 2021 with a thesis on Ditta Pásztory Bartók, *I was an Exceptional Pupil of Him – Ditta Pásztory Bartók, the Pianist and Fellow Artist*. Since 2000 she has been working in the Budapest Bartók Archives of the Institute for Musicology.

Németh Zsombor

BARTÓK BÉLA 5. VONÓSNÉGYESÉNEK MAGYARORSZÁGI BEMUTATÓJA – ÉS AMI MÖGÖTTE VOLT*

*Epizódok az Új Magyar Vonósnégyes, az Új Magyar Zeneegyesület,
illetve az 1930-as évek budapesti zeneéletének történetéből*

Az 1934-ben keletkezett 5. vonósnégyes volt az első olyan Bartók-kamaramű, amely megrendelésre készült. Az Elizabeth Sprague Coolidge Foundation szponzorálta washingtoni Kongresszusi Könyvtár felkérése magában foglalta azt, hogy a művet a bécsi illetőségű Kolisch-vonósnégyes fogja bemutatni. A premierre 1935. április 8-án került sor Washingtonban. Ám míg Bartók szintén külföldön bemutatott 3. és 4. kvartettjét a magyarországi közönség néhány hónappal az ősbemutatót követően megismerhette, az ötödikkal való első találkozásra majdnem egy évet kellett várnia. A magyarországi bemutatóra ráadásul nem a többszörösen bizonyított Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes (azaz a Bartók 1., 2. és 4. kvartettjét bemutató, a harmadikat Budapesten elsőként előadó, külföldön Magyar Vonósnégyesként ismert együttes), hanem egy akkor még csak másfél éve létező társulat, a Végh Sándor–Halmos László–Koromzay Dénes–Palotai Vilmos összeállítású Új Magyar Vonósnégyes előadásában került sor.¹

Miért 1936-ban volt a magyarországi bemutató? Miért nem a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes játszott? Hogyan került képbe az Új Magyar Vonósnégyes? Milyen instrukciókat kapott a fiatalokból álló társaság Bartóktól? Tanulmányomban legfőképpen ezekre a kérdésekre keresek választ. Ehhez azonban fel kell idéznem, illetve tisztáznom kell néhány olyan, az Új Magyar Vonósnégyes alapí-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2022. október 6-án a 60 éves Vikárus László tiszteletére rendezett *Modell és inspiráció* konferenciáján elhangzott „Bartók Béla 5. vonósnégyesének magyarországi bemutatásáról és korai fogadtatástörténetéről” című előadás szerkesztett és bővített változata, amely az NKFIH 142100-es számú pályázatának támogatásával jött létre. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója. A tanulmányban szereplő faksimilét a Zenetudományi Intézet Bartók Archívuma és 20–21. századi Magyar Zenei Archívuma, valamint a Salzburgi Mozarteum szíves engedélyével közöljük.

1 *Béla Bartók Complete Critical Edition*, 29: *String Quartets Nos. 1–6*. Ed. Somfai László, Németh Zsombor. München–Budapest: G. Henle Verlag–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2022, 55*–73*. (A kötet rövidítése a továbbiakban: *BBCCE/29*.) Az említett magyarországi hangversenyek adatlapjait ld. *Koncertadatbázis – budapesti hangversenyek 1900-tól napjainkig*. <http://db.zti.hu/koncert/> (utolsó megtekintés: 2022. október 18., az adatbázis rövidítése a továbbiakban: MZA KAB), ID_1975, ID_5934, ID_9898, ID_9903, ID_697.

tásához és korai történetéhez, illetve az Új Magyar Zeneegyesület működéséhez kapcsolódó információt, amelyek nincsenek feldolgozva a szakirodalomban. Ezek egy része ugyan nem kapcsolódik szorosan a tanulmány témájához, azonban olyan, sokszor informális kapcsolódási pontokról esik bennük szó, amelyek a fő mondanivaló egyes részeit más megvilágításba helyezik.

Vizsgálódásom Végh Sándor és Koromzay Dénes visszaemlékezéseiből indul ki. Végh a gstaadi Menuhin Fesztiválon tartott előadásában (1979),² illetve a Bónis Ferencsel az *Így láttuk Bartókot* című kötet számára készült beszélgetésében idézte fel az 5. vonósnyégyes bemutatásával kapcsolatos emlékeit (1980-as évek).³ Koromzay reminiszenciáit három Magyarországon adott újságinterjú (1962, 1980, 1983),⁴ egy tévéinterjút felhasználó-idéző cikk (1981),⁵ illetve a Claude Kenneson Székely Zoltán és Bartók Béla barátságáról szóló könyvében megjelent angol nyelvű interjú rögzítette (1981).⁶ Mindezeket a témában már megjelent szakirodalommal – elsősorban Kenneson említett könyvével és Löwenberg Dániel Végh Sándor-életrajzával –,⁷ a budapesti Bartók Archívumban (H-Bbba) és a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban (MZA), illetve a bázeli Paul Sacher Stiftung Bartók-gyűjteményében (Ch-Bps, BBS) őrzött, de másolatban Budapesten is elérhető egykorú dokumentumokkal, illetve a korabeli sajtóban megjelent és az Arcanum Digitális Tudástáron keresztül elérhető írásokkal vettem össze.

Az 5. vonósnyégyes védelmi ideje és az eredetileg tervezett magyarországi bemutató

A művet megrendelő Coolidge Alapítvány az 1934. június 4-i hivatalos felkérőlevelében kikötötte, hogy a mű 1936. január 19-ig csak az alapítvány által szervezett koncerteken hangozhat el.⁸ Bartók ezt természetesen elfogadta.⁹ Sőt, maga

2 Ennek az előadásnak a felvételéhez, illetve annak leiratához jelenleg nem lehet hozzáférni (Löwenberg Dániel szíves szóbeli közlése szerint). Az írásból hosszabb részleteket közöl Alice Végh: *Mein Leben mit Sándor Végh von A bis Z*. Salzburg: Alice Végh, 2001. Az 5. vonósnyégyes bemutatójáról szóló szakasz pár évvel az elhangzást követően magyarul is megjelent, ld. Kroó György: „Bartók-pillanatok”, *Élet és Irodalom* XV/14. (1981. április 4.), 12., gyűjteményes kiadását ld. *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban 1964-1996*. Szerk. Várkonyi Tamás. Budapest: Gramofon Könyvek, 2011, 351–354. (A továbbiakban e forrást a gyűjteményes kiadásból idézem, a kötet rövidítése a továbbiakban: KGyÍÉS.)

3 *Így láttuk Bartókot. Ötvenégy emlékezés*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Püski, 1995, 201–205. (A kötet rövidítése a továbbiakban: ÍLB.)

4 Kárpáti János: „Magyar Vonósnyégyes”, *Muzsika* V/2. (1962. február), 39–40.; Kerényi Mária: „Vonósnyégyes nélkül...? Találkozás Koromzay Dénessel”, *Muzsika* XXIII/10. (1980. október), 21–24.; Gách Marianne: „Koromzay Dénes Budapesten”, *Film Színház Muzsika* XXVII/22. (1983. május 28.), 13.

5 Czigány György: „Tükörcserepek”, *Jelenkor* XXIV/3. (1981. március), 215–218. A Koromzay Dénessel, Orlík Gézával és Vas Istvánnal készült tévéműsor 2022 októberében még elérhető volt a YouTube videómegosztó felületén, de onnan szerzői jogi okokból lekerült. Az interjú az MTVA (offline) archívumában elérhető.

6 Claude Kenneson: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*. Portland: Amadeus Press, 1994, 167–176.

7 Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.

8 A Library of Congress Music Division (valószínűleg Carl Engel) levele Bartók Bélának, 1934. június 4. Ch-Bps, SBB, BB-MISC.

9 Bartók Béla levele Carl Engelnek, 1934. szeptember 15. és 1934. szeptember 29. In: *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976., 485–486., ide: 486. (A kötet rövidítése a továbbiakban: BBL.)

is örködött az exkluzivitás betartása felett: 1935. november 5-i levelében kérdőre vonta Gaston Verhuyck-Coulont, a Pro Arte Vonósnégyes impresszárióját, hogy honnan szerezték be az 5. kvartettje szólamanyagát, és milyen jogon adják elő a művet – a zeneszerző ugyanis nem volt tisztában azzal, hogy a védelmi idő nem a Kolisch-vonósnégyes, hanem a Sprague Coolidge Alapítvány kizárólagos jogát tartja fenn; továbbá arról sem tudott, hogy köttetett egy külön megállapodás arra, hogy a Pro Arte Vonósnégyes még a védelmi idő lejárta előtt bemutathatja az új művet néhány európai nagyvárosban.¹⁰

A magyarországi, illetve minden nem a Sprague Coolidge Alapítvány szervezésében megvalósuló bemutatót hátráltatta az is, hogy Bartók szerette volna, ha az előadók számára rendelkezésre állnának a nyomtatott szólamok. Kiadójával, a bécsi Universal Editionnal (UE) fenntartott kapcsolata azonban éppen mélyponton volt, és ennek leginkább az 5. vonósnégyes kiadása látta kárát. Bartók eleve csak 1935. február 8-án értesítette az UE-t az új kvartettéről, június 10-én pedig azt írta, hogy az 5. vonósnégyes értelemszerűen nem kerülhet forgalomba a védelmi idő lejárta előtt.¹¹ Ugyanekkor arról érdeklődött, hogy az UE mikor tud elkezdni dolgozni a kiadáson; erre a kérdésre azonban nem kapott egyértelmű választ a kiadójától.¹² 1935 nyarán Bartók a következőképpen foglalta össze az 5. vonósnégyes körüli helyzetet egy Gertler Endrének írt levelében:

Az 5. vonósnégyes fölött jan. elejéig nem rendelkezem; nagyobb baj azonban, hogy az U. E. nem nagy hajlandóságot mutat a mű kiadására. Jogilag kényszeríthetném ugyan őt erre, de ez nem igen kényelmes és nem nagyon praktikus dolog. Már pedig ha a mű nem jelenik meg, akkor jan. után sem állhat senkinek a rendelkezésére!¹³

Az 5. vonósnégyes nyomtatott partitúrája végül csak 1936. május 2-án került forgalomba, a litografált szólamok pedig csak szeptember 5-én jelentek meg.¹⁴ Ettől függetlenül a háttérben már folytak az előkészületek a mű magyarországi bemutatójára. Alig két héttel az idézett, Gertlernek írt Bartók-levelé után ugyanis az alábbi sorok jelentek meg az elsősorban a fővárosi polgári értelmiségiek által olvasott *Magyar Hírlap*ban:

Bartók Bélának, a nagy magyar zeneköltőnek új (ötödik) vonósnégyesét Amerikában a Colich-kvartett [!] mutatja be először, nálunk pedig a Waldbauer–Hannover–Temesváry–Kerpely-kvartett adja elő a szezon [!] folyamán.¹⁵

10 Németh Zsombor: „Bartók Béla és a Quatuor Pro Arte”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2019–2020*. Szerk. Kim Katalin–Békéssy Lili. Budapest: ELKH BTK ZTI, 2021, 291–316., 302–303.

11 *BBCCE/29*, 72*.

12 Uott.

13 Bartók Béla levele Gertler Endrének, 1935. július 4., ld. *BBL*, 502–503.

14 *BBCCE/29*, 72*.

15 [Szerző nélkül.]: „Bartók új vonósnégyesének bemutatója”, *Magyar Hírlap* XLV/160. (1935. július 17.), 9.

A magyar sajtóban a művet az 1935. július 17-i hírben említették először, ugyan is az április 8-i bemutatóról a maga idején nem jelent meg semmi.¹⁶ Talán emiatt fogalmaz a híradás jövő időben a hónapokkal korábban lezajlott bemutatóról. De az is lehet, hogy pusztán sajtóhibáról van szó, mivel ismertetik – helyesen – azt is, hogy a kompozíciót a Kolisch-kvartett mutatja (vagyis mutatta) be. A hír szerzője, vagy a hírt diktálás után legépelő személy bizonyára nem volt tisztában azzal, hogy az együttest vezető hegedűművész Ausztriában született, ezért adta meg a kvartett nevét francia írásmód szerint.

Mindezen hibák ellenére sem érdemes kétségbe vonni a záró félmondatot. Úgy tűnik, hogy 1935 nyarán már volt valamiféle mozgolódás a Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyes háza táján, ahonnan valószínűleg ez az információ kiszivárgott. Waldbauerék pedig igazi bennfentesek voltak, amint azt számos korábbi eset bizonyítja.¹⁷

Koromzay úgy emlékezett, hogy ugyan látta Waldbauer Imre lakásán a mű kottáját (erről a jelenetről később még részletesen szó lesz), ám a Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyes tagjai „rendkívül elfoglalt emberek voltak – [Waldbauer maga] tanított és játszott, nem volt sok idejük, és tudták, hogy a darab nehéz”,¹⁸ ezért, tekintettel a kompozíció összetettségére, illetve a „sok dolguk miatt még nem akartak a próbákhoz hozzákezdeni”.¹⁹

Való igaz, hogy Waldbauer Imre és Kerpely Jenő ekkor a Zeneakadémia főtárgy- és kamarazene-oktatói voltak,²⁰ Temesváry János pedig éppen a Postás Zeneiskola igazgatását hagyta ott egy zeneakadémiai állásért, mindeközben az Operaház zenekarának szólóbrácsása is volt.²¹ Mivel ebben az időben Kerpely szólistaként is rendszeresen koncertezett, ezért bizonyára nehéz volt vele időt egyeztetni – előfordult, hogy miatta kellett a kvartettnek egy már meghirdetett koncert időpontját az utolsó pillanatban megváltoztatnia.²²

A Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyes 1934/1935-ös, illetve 1935/1936-os hangversenyeit áttekintve (lásd az 1. táblázatot a 268–269. oldalon) feltűnik, hogy 1935. március végén, a jubileumi hangversenyek lezajlását követően hirtelen háromhónapnyi szünet következik. Szintén furcsa, hogy a következő évadban az együttesnek nem volt saját bérletsorozata – az 1917/1918-as évad óta először –, és a hangversenyeik száma erősen lecsökkent. Ami maradt, arra is legnagyobbbrészt

16 E megállapítást az *Arcanum Digitális Tudástárban* (<http://adt.arcanum.hu>) végzett keresésemre alapozom (kulcsszó: „Bartók Béla”, évkör: 1920–1939, év: 1934 és 1935, a keresés dátuma: 2022. október 14.).

17 *BBCCE/29*, 59*, 61*, 63*, 66*; Németh Zsombor: „A negyedik negyedikje. Bartók Béla *Allegretto, pizzicato* tételének keletkezéséről és korai előadástörténetéről”, *Magyar Zene* LX/1. (2022. február), 58–75.

18 „They were extremely busy people. He was teaching and playing, they didn't have much time and they knew the piece was difficult [...]” Kenneson: *Székely and Bartók...*, 170.

19 Czigány: *Tükörcserepek*, 218.

20 Farkas Zoltán: „Waldbauer Imre”, ill. Szitha Tünde: „Kerpely Jenő”, ld. <https://lfze.hu/nagy-elodok> (utolsó megtekintés: 2022. október 24.).

21 [Szerző nélkül.]: „Temesváry János”. In: *Magyar Életrajzi Lexikon*, 2. Szerk. Kenyeres Ágnes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982, 842–843.

22 „Waldbauer-kvartett [1935. február] 13-áról későbbre [március 5-ére] halasztva Kerpely olaszországi turnémeghosszabbítása miatt.” [Szerző nélkül.]: „A ‘Koncert’ rendezései”, *Magyar Hírlap* XLV/34. (1935. február 10.), 16.

a Magyar Rádió stúdiójában került sor. Feltűnő az is, hogy a vizsgált időszakban milyen gyakran szerepelt műsorukon olyan kompozíció, amelyhez a kvartettből csak három emberre volt szükség – a vonóstriók mellett ideértendőek a zongoranegyesek, illetve az olyan darabok, mint Schubert *Pisztrángötöse* (vonóstrió–nagybőgő–zongora) vagy Dohnányi *Szextettje* (vonóstrió–zongora–klarinét–kürt).

Dátum	Helyszín	Alkalom, műsor
1934. 09. 19.	Rádió	L. van Beethoven: G-dúr vonósnégyes (Op. 18/2)
1934. 10. 04.	ZAK	<i>Társadalmi Egyesületek Szövetségének hangversenye a Nemzeti Munkahét alkalmából</i> Kodály Z.: Szerenád (Op. 12) Dohnányi E.: 2., Desz-dúr vonósnégyes (Op. 15) Weiner L.: 1., Esz-dúr vonósnégyes (Op. 4)
1934. 10. 23.	Rádió	J. Haydn: d-moll vonósnégyes (Op. ? No. ?) Dohnányi E.: 2., Desz-dúr vonósnégyes (Op. 15)
1934. 11. 20.	Rádió	Weiner L.: 2., fisz-moll vonósnégyes (Op. 13) Zádor J.: Suite zongorára és vonósnégyesre – km. Kabos Ilonka
1934. 11. 22.	ZAK	<i>1. bérletes est</i> C. Debussy: Vonósnégyes Dohnányi E.: C-dúr szerenád (Op. 10) L. van Beethoven: a-moll vonósnégyes (Op. 132)
1934. 12. 04.	ZAK	<i>2. bérletes est</i> Weiner L.: 1., Esz-dúr vonósnégyes (Op. 4) F. Schubert: C-dúr vonósötös (D. 956) – km. Palotai Vilmos C. Franck: f-moll zongoraötös – km. Kentner Lajos
1935. 01. 16.	ZAK	<i>3. bérletes est</i> Radnai M.: Divertimento Molnár A.: Fuvolanégyes – km. Dömötör Lajos J. Brahms: a-moll vonósnégyes (Op. 51/2) W. A. Mozart: D-dúr vonósnégyes (K. ?)
1935. 01. 24.	Rádió	Kodály Z.: Szerenád (Op. 12) L. van Beethoven: e-moll vonósnégyes (Op. 59/2)
1935. 01. 30.	Pesti Vigadó	<i>Ticharich Zdenka szerzői estje</i> Ticharich Z.: 1. vonósnégyes
1935. 02. 27.	Rádió	<i>Siklós Albert felolvasása</i> [a pontos műsor ismeretlen]
1935. 03. 05.	ZAK	<i>4. bérletes est</i> Lajtha L.: Szerenád (Op. 9) L. van Beethoven: F-dúr vonósnégyes (Op. 135) J. Brahms: h-moll klarinétötös (Op. 116) – km. Váci Károly

1. táblázat. A Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes hangversenyei, 1934. szeptember–1936. június. Vegyes összeállítású hangversenyek esetén csak a kvartett programjait tüntetjük fel.²³

23 A gyűjtés módszeréről ld. Németh Zsombor: „Dohnányi Ernő és a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes”. In: Laskai Anna–Ozsvárt Viktória: *Dohnányi-tanulmányok 2021*. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene tudományi Intézet, 2021, 141–184., ide: 142–143.

Dátum	Helyszín	Alkalom, műsor
1935. 03. 19.	ZAK	<i>25 éves jubileumi hangverseny</i> Bartók B.: 1. vonósnegyes (BB 52) Kodály Z.: Szonáta gondokára és zongorára (Op. 4) Kodály Z.: 1. vonósnegyes (Op. 2)
1935. 03. 21.	Rádió	<i>25 éves jubileumi hangverseny</i> Dohnányi E.: 2., Desz-dúr vonósnegyes (Op. 15) Beethoven: C-dúr vonósnegyes (Op. 59/3)
1935. 06. 17.	Belügy-minisztérium (Úri u.)	Dohnányi E.: C-dúr szextett (Op. 37) – km. Zathureczky Ede, Dohnányi Ernő, Váczi Károly, Romagnoli Ferenc F. Schubert: A-dúr „pisztrángötös” (D. 667) – km. Dohnányi Ernő, Schwalm Ferenc
1935. 07. 27.	Rádió	Weiner L.: 1., Esz-dúr vonósnegyes (Op. 4) W. A. Mozart: A-dúr vonósnegyes (K. 464)
1935. 08. 02.	Rádió	L. van Beethoven: G-dúr vonósnegyes (Op. 18/2) W. A. Mozart: g-moll zongoranégyes (K. 478) – km. Dohnányi Ernő
1935. 09. 02.	Rádió	Dohnányi E.: C-dúr szerenád (Op. 10) L. van Beethoven: f-moll vonósnegyes (Op. 95)
1935. 09. 16.	Belügyminisztérium (Úri u.)	<i>Dermatológiai kongresszus</i> C. Debussy: Vonósnegyes
1935. 10. 14.	Rádió	verebi Végh J.: Vonósnegyes Beethoven: C-dúr vonósnegyes (op. 59/3)
1935. 12. 02.	Pesti Vigadó	<i>Nemzetközi Klub hangversenye</i> W. A. Mozart: g-moll zongoranégyes (K. 478) – km. Dohnányi Ernő
1935. 12. 05.	Rádió	Dohnányi E.: C-dúr szextett (op. 37) – km. Dohnányi Ernő, Váczi Károly, Romagnoli Ferenc Goldmark K.: Zongoraötös
1936. 04. 11.	Rádió	Haydn: G-dúr vonósnegyes (op. ?, no. ?) Brahms: c-moll zongoranégyes (op. 60) – km. Dohnányi Ernő
1936. 04. 17.	Pesti Vigadó	L. van Beethoven: f-moll vonósnegyes (op. 95) L. van Beethoven: cisz-moll vonósnegyes (op. 131) Dohnányi E.: C-dúr szextett (op. 37) – km. Dohnányi Ernő, Váczi Károly, Romagnoli Ferenc
1936. 05. 16.	Rádió	L. van Beethoven: cisz-moll vonósnegyes (op. 131) W. A. Mozart: D-dúr vonósnegyes (K. ?)
1936. 06. 26.	Rádió	Haydn: Vonósnegyes (op. ?, no. ?) Brahms: A-dúr zongoranégyes (op. 26) – km. Dohnányi Ernő

Az 1935 tavaszi hiátusra a Dohnányi-életrajz ismerői bizonyára azonnal rávágják a helyes választ: Waldbauer Imre hosszasan beteg volt, így még a *Szextett* bemutatóján sem tudott részt venni,²⁴ csak a nyár közepén szerepelt újra az

24 Kovács Ilona: „Többszakaszos komponálás Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében: a C-dúr szextett (op. 37) I. tételének vázlattanulmánya”. In: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Szerk. Berlász Melinda–Grabócz Márta. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 2013, 195–224., ide: 204.

együttessel. Az 1935/1936-os évad furcsaságaira azonban sem Koromzay, sem mások visszaemlékezése nem ad magyarázatot, és ezért a kutatás nem is foglalkozott eddig azzal a körülménnyel, amely talán a leginkább befolyásolta az események menetét.

Az 1932 óta a kvartett másodhegedűsi posztját betöltő Hannover György pályája ekkoriban rakétaként ívelt fel: számos külföldi hangversenykörutat tett, emellett a budapesti rádió rendszeres fellépője, a Városi Színház hangszeres együttese és a Budapesti Hangversenyzenekar koncertmestere volt.²⁵ A Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes munkájában egyre kevésbé tudott érdemben részt venni: ezért tűzött a kvartett annyi, csak vonóshármaszt foglalkoztató kompozíciót a műsorára, és ezért is fordulhatott elő az a furcsa eset, hogy az 1935. december 2-án a rádióban tartott hangversenyen a másodhegedű-szólamot az évtizedek óta mélyhegedűn játszó Temesváry János, a brácsát pedig Gáti István (a Melles-kvartett szekundja) játszotta.²⁶ Két héttel később, 1935. december 16-án a rengeteg fellépéstől rendkívül leterhelt és fizikailag is túlhajsolt Hannover vérméregzést kapott, majd december 18-án hajnalban, mindössze huszonnyolc évesen elhunyt.²⁷ Ez végkép megbénította a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyest. Csak 1936 márciusára dőlt el, hogy Ország Tivadar veszi át Hannover helyét,²⁸ a régi-új összeállítású kvartett első koncertjére április 11-én került sor.

Az Új Magyar Vonósnégyes színre lép

1935. május 14-én – tehát abban az időben, amikor a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes primáriusa egészségügyi problémái miatt éppen vegetált – került sor két fiatal zeneszerző, Kadosa Pál és Veress Sándor közös szerzői estjére. A hangverseny zárószáma Kadosa 1. vonósnégyese volt a „Magyar vonósnégyes” előadásában.²⁹ Az akkor első ízben közönség előtt szereplő, talán csak alkalminak szánt kvartett névválasztása vajon arra utalt volna, hogy a fiatalabb nemzedék már nem számított Waldbauerék visszatérésére? Vagy esetleg valóban senkinek sem jutott eszébe Budapesten az, hogy a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes külföldön még pár évvel korábban is (például 1931-ben Prágában) ugyanezzel a névvel koncer-

25 [Szerző nélkül]: „Hannover György”. In: *Uj Idők Lexikona* 11–12. Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1938, 2998.; *Hungária Zenei Lexikon*. Szerk. Lányi Viktor. Budapest: Hungária, 1945, 293.

26 *Rádióélet* VII/49. (1935. november 29.), 20.

27 [Szerző nélkül]: „Hannover György hegedűművész élet-halálküzdelve a szanatóriumi ágyon”, *Magyar Hírlap* XLV/287. (1935. december 17.), 4.; [szerző nélkül]: „Hannover György hegedűművész tragikus halála”, *Magyar Hírlap* XLV/288. (1935. december 18.), 6. Minderről a legtöbb korabeli napilap is részletesen beszámolt.

28 [Szerző nélkül]: „Betöltötték Hannover György helyét a Waldbauer-vonósnégyesben”, *Magyarország* XLIII/71. (1936. március 25.), 8. NB. Ország korábban, 1927 és 1932 között volt az együttes másodhegedűse, az ő helyét vette át Hannover. Ország 1936 és 1938 között újra az együttesben hegedült, majd 1938-ban átvette a brácsaszólamot Temesvárytól, és egészen az együttes megszűnéséig ezt a pozíciót töltötte be.

29 (T–th) [Tóth Aladár]: „Szerzői est”, *Pesti Napló* LXXXVI/110. (1935. május 15.), 11.; Jemnitz Sándor: „Új muzsika”, *Népszava* LXIII/110. (1935. május 16.), 9.

tezett?³⁰ Áruklodó, hogy ugyanez a társaság két hónappal később, első rádióbeli szereplésén Új Magyar Vonósnyégyesnek hívatta magát – ezt az eseményt egyébiránt mint debütálásukat hirdették meg.³¹

A kvartett elsőhegedűse, Végh Sándor, illetve mélyhegedűse, Koromzay Dénes zeneakadémiai diákéveik alatt egymás legnagyobb riválisai voltak, azonban ennek ellenére mély barátság alakult ki köztük, és már ekkor azt tervezték, hogy egyszer majd egy vonósnyégyest fognak alapítani.³² Mindketten Waldbauer kamarazene-növendékei voltak a Zeneakadémián, csakúgy, mint a kvartett alapító másodhegedűse, Szervánszky Péter.³³ Végh gstaadti visszaemlékezésében úgy fogalmazott, hogy Waldbauer vonósnyégyes-társasága volt a példaképe és pályakezdő éveikben a mesterüktől elsajátított mintákat követték.³⁴ Waldbauer ráadásul diplomázásuk után mindannyiukkal tiszteletteljes baráti viszonyt alakított ki. Végh így emlékezett Waldbauerhez fűződő személyes kapcsolatára:

A legnagyobb örömöm, hogy velem olyan jó barátságot kötöttünk, és elmondhatom, hogy fiatalon barátjává fogadott. Persze mindig teljes tisztelettel követtem, és nem éltem vissza azzal, hogy tegeződünk.³⁵

Waldbauernek és Koromzaynak közös szenvedélye volt a bridzs, Koromzay rendszeresen járt Waldbauerékhez kártyázni.³⁶ Szervánszky és Waldbauer kapcsolatának illusztrálásához talán elég annyi, hogy néhány évvel később, 1938 őszétől Szervánszky lett a „rég” Magyar Vonósnyégyes második hegedűse.³⁷

A három fiatal hegedűs diplomázásuk idején, azaz 1931–1932 körül már megpróbált létrehozni egy együttest a csellista Hütter Pállal, de „nem állt össze a dolog”.³⁸ A kvartett terve ezután lekerült a napirendről: részben azért, mert Koromzay 1932 ősze és 1933 tavasza között Berlinben tartózkodott;³⁹ részben pedig azért, mert Végh 1933 márciusában csatlakozott a Magyar Trióhoz (amelynek további tagjai a Bartók-tanítvány Krauss Ilonka és az ő későbbi férje, a csellista Vincze László voltak).⁴⁰

30 [Szerző nélkül.]: „Konzerte”, *Prager Tagblatt* LVI/92. (1931. április 18.), 6. Még feltűnőbb az, hogy Molnár Antal – aki 1910–1912 között a Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyes brácsása volt – 1936-ban megjelent tanulmányában is „Magyar vonósnyégyes” szerepel, ld. Molnár Antal: „Modern magyar kamarazene”. In: *A magyar muzsika könyve*. Szerk. Molnár Imre. Budapest: Merkantil Nyomda, 1936, 108–111., ide: 109.

31 Ld. pl. [szerző nélkül.]: „Uj magyar vonósnyégyes”, *Budapesti Hirlap* LV/159. (1935. július 16.), 12.

32 Löwenberg: *Végh Sándor*, 56.

33 Uott, 22., 31., 34., 37–39., 58.

34 *KGYÍÉS*, 352.

35 Farkas Zoltán: „Száz éve született Waldbauer Imre”, *Muzsika* XXXV/5. (1992. május), 14–15., ide: 15.

36 Kerényi: *Vonósnyégyes nélkül...?*, 22.; Czigány: *Tükörcserepek*, 218.; Kenneson: *Székely and Bartók...*, 169.

37 (mja): „Kamarazene”, *Pesti Hirlap* LX/242. (1938. október 26.), 11.; Jemnitz Sándor: „A Waldbauer-vonósnyégyes I. Beethoven-estje”, *Népszava* LXVI/246. (1938. október 29.), 6.

38 Ez a részlet nem szerepel az televíziós interjú publikált változatában.

39 Kerényi: *Vonósnyégyes nélkül...?*, 22. szerint Koromzay 1933-ban volt Berlinben. 1932 októbere és 1933 márciusa között nem jelent meg egyetlen közlemény sem róla a magyar sajtóban, miközben előtte és utána is rendkívül sokat emlegettek, például a rádiós szereplései miatt, ld. *Arcanum Digitális Tudástár* (<http://adt.arcanum.hu>), kulcsszó: „Koromzay Dénes”, évkör: 1920–1939, év: 1930, 1931, 1932 és 1933 (a keresés dátuma: 2022. október 20.).

40 Löwenberg: *Végh Sándor*, 56.

Végh visszaemlékezéseiben természetesen azt hangsúlyozta, hogy az Új Magyar Vonósnégyes az ő kezdeményezésére jött létre.⁴¹ Koromzay szerint azonban a kvartett „megalakításának ötlete”⁴² mástól származott: „amikor külföldi körútjáról a nálunk idősebb Palotai Vilmos, a neves csellista hazaérkezett, arra vállalkozott, hogy velünk, fiatalokkal együtt kvartettet szervezzen”⁴³

Az 1904-ben született Palotai Véghnél hét, Koromzaynál és Szervánszkyknál nyolc évvel volt idősebb. 1923 és 1932 között külföldön élt: 1921-től 1923-ig Berlinben tanult, a következő években Brémában és Berlinben volt aktív mint szólista és kamarazenesz,⁴⁴ 1929 és 1932 között a prágai német konzervatórium tanára volt.⁴⁵ Azonban ez alatt a szűk egy évtized alatt sem szakadt el a budapesti zenei élettől: 1926-ban, 1927-ben és 1931-ben önálló gordonkaestet adott a Vigadóban és a Zeneakadémián,⁴⁶ 1932-ben két alkalommal mint versenyműszólista lépett fel,⁴⁷ 1931-ben pedig pályázott a Ferenc József jubileumi alapítvány zenei díjára.⁴⁸

Hazatértét követően Palotai valóban szinte azonnal egy vonósnégyes szervezéséhez fogott: az 1933. május 2-i Veress Sándor–Farkas Ferenc–Kadosa Pál szerzői esten egy Hannover Györgyből (ekkor már a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes szekundja), illetve Szervánszkyból, Koromzayból és Palotaiból (vagyis a későbbi Új Magyar Vonósnégyes három tagjából) álló kvartett lépett fel.⁴⁹ Ennek a formációnak ez volt az egyetlen hangversenye. Elérhető releváns dokumentumok hiányában egyelőre nem lehet biztos választ adni arra, hogy az itt fellépő társaság mennyiben tekinthető az Új Magyar Vonósnégyes elődjének. Amíg nem kerül elő ennek ellentmondó információ, addig az sem zárható ki, hogy ezen a hangverse-

41 Ld. pl. *ÍLB*, 201. Lényegében ezt a verziót fogadta el Löwenberg: *Végh Sándor*, 56. és Berlász Melinda: „Szerzői és előadóművészi összetalálkozások Veress Sándor és Végh Sándor pályautján (1935–1962)”.

In: *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és 20. század zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*. Szerk. Ittész Mihály. Budapest: Argumentum Kiadó, 2012, 423–439. Ide: 425.

42 Kerényi: *Vonósnégyes nélkül...?*, 22.

43 Gách: *Koromzay Dénes Budapesten*, 13.

44 (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Fiatal magyar muzsikuskok kivándorlása”, *Népszava* LVI/195. (1928. augusztus 29.), 7.

45 Éder György: *Magyar gordonkások a 20. században*. DLA doktori értekezés. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011, 19.

46 Az MZA KAB szerint Palotainak 1926. október 12-én a Zeneakadémián és 1927. december 13-án a Pesti Vigadóban volt önálló gordonkaestje, ld. ID_4835, ID_8427. Önállóan ezenkívül fellépett még 1931. március 13-án a Zeneakadémián, ld.: [szerző nélk.]: „Gordonka-est”, *Magyarság* XII/60. (1931. március 14.), 11.

47 1932. január 24-én a Bor Dezső vezényelte Székesfővárosi Zenekar szólistájaként lépett fel a Pesti Vigadóban, ld. MZA KAB, ID_9303; 1932. augusztus 19-én pedig az Operaház tagjaiból alakult zenekar rádióbeli magyar hangversenyén, amelyet Dohnányi Ernő vezényelt, ld. [szerző nélk.]: „Mit hallunk e héten?”, *Pesti Napló* LXXXIII/180. (1932. augusztus 12.), 8.

48 [Szerző nélk.]: „A Ferenc József jubileumi alapítvány zenei díj”, *Budapesti Hirlap* LI/289. (1931. december 20.), 14. Erre a díjra ugyanekkor Farkas Ferenc is pályázott az 1930-ban írt *Divertimento* című művével; a díjat végül Gárdonyi Zoltán nyerte el, ld. Németh Zsombor: „Farkas Ferenc pályakezdése (1927–1931)”. In: *Járdányi Pál és kora. Tanulmányok a 20. századi magyar zene történetéből (1920–1966)*. Szerk. Dalos Anna–Ozsvárt Viktória. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 163–201., ide: 200.

49 A hangverseny plakátjának hasonmását ld. *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Közr. Gombos László. Budapest: Püski Kiadó, 2004, 204–205.

nyen eredetileg Véghnek kellett volna fellépnie, csak le kellett mondania azt a Magyar Trióban való szereplése miatt – és ezért számolhatjuk az Új Magyar Vonósnégyes történetét csak 1935-től, és nem már 1933-tól.

Palotai a következő két évben a Budapesti Hangversenyzenekarban játszott, majd Véghgel és Koromzayval együtt részt vett az állástalan zenészeket összegyűjtő, a Budai Zenebarátok Egyesülete által patronált és kezdetben Sámy Zoltán által vezényelt Budapesti Szimfonikus Zenekar megalapításában.⁵⁰ Ha korábban nem is, legkésőbb ebben az időben kerülhetett napirendre a kvartettalapítás terve.

Palotai „bölcességével és tapasztalatával” az együttes „mozgatórugója” volt.⁵¹ A kvartett másik meghatározó tagja azonban nem Végh, hanem a brácsázást magára vállaló Koromzay lehetett. A mélyebb szövegek megszólaltatóinak dominanciáját leginkább az érzékelteti, hogy később, 1937 márciusában ők ketten tervezték el azt, hogy Székely Zoltán – Palotai egykori zeneakadémiai társa – vegye át a kvartett irányítását, és Végh legyen a második hegedűs; sőt, a Véghet 1938-ban csak néhány próba erejéig váltó Pártos Ödön szintén kettejüknek köszönhetően került az Új Magyar Vonósnégyesbe.⁵² A szekund egyébiránt sem volt stabil poszt ebben az együttesben: az eredeti játékos, Szervánszky – feltehetően a közte és az akkori elsőhegedűs Végh között fennálló súrlódások miatt – már az 1936. január 5-i koncertet követően elhagyta az együttest, helyét 1937 tavaszáig Halmos László vette át.⁵³

Az Új Magyar Vonósnégyes és az Új Magyar Zeneegyesület

Végh visszaemlékezéseiben következetesen az szerepel, hogy az Új Magyar Vonósnégyes a klasszikus-romantikus vonósnégyes-repertoár megszólaltatásának igényével jött létre, műsorukra csak a piac telítettsége miatt tűztek nagy mennyiségben kortárs zenét.⁵⁴ Koromzay ugyan több helyen is utalt arra, hogy a kvartettnek az új zene nem volt ínyére,⁵⁵ a Kenneson-könyvben megjelent interjújában azonban a következőket mondta a kvartett korai repertoárjáról:

Elsősorban új vonósnégyeseket tanultunk, amelyeket magyar barátaink, a Kodály-iskola fiatal zeneszerzői akkoriban írtak. Barátságból, csodálatból is megtanultuk őket, de bármelyik darabot megtanultuk, amely koncertlehetőséget adott.⁵⁶

50 [Szerző nélkül.]: „Uj szimfonikus zenekar alakul a fővárosban”, *Ujság* X/142. (1934. június 26.), 10.; [szerző nélkül.]: „Budapesti Szimfonikus [!] Zenekar”, *Népszava* LXII/200. (1934. szeptember 6.), 4.

51 „...in his wisdom and experience, had become the moving force.” Kenneson: *Székely and Bartók...*, 167.

52 Uott, 177, 185.

53 Löwenberg: *Végh Sándor*, 60., 70–71.

54 Ld. pl. *ÍLB*, 201.

55 Összegyűjtve ld. Löwenberg: *Végh Sándor*, 60–61.

56 „In the first place, we learned new quartets which at that time our Hungarian friends, young composers from the Kodály school, wrote. We learned them out of friendship because of admiration, too, but any piece which gave us a possibility of playing, we learned.” Kenneson: *Székely and Bartók...*, 172.

Az interjú későbbi pontján, visszautalva a kezdetekre, a következővel egészítette ki a fentebb elmondottakat:

Nagyon nehéz lett volna a kvartettünknek a világ fővárosaiban turnékat és bemutatózó koncerteket finanszírozni, így csak a kortárs zenével tudunk hallatni magunkról.⁵⁷

A 2. táblázat az Új Magyar Vonósnégyes fennállása első évének koncertjeit listázza:

Dátum	Város (helyszín)	Alkalmom, műsor
1935. 05. 14.	Budapest, ZAK	<i>Kadosa Pál és Veress Sándor szerzői estje</i> Kadosa P.: 1. vonósnégyes (Op. 22)
1935. 07. 19.	Budapest, Rádió	W. A. Mozart: Esz-dúr vonósnégyes (K. 428) L. van Beethoven: A-dúr vonósnégyes (Op. 18, no. 5)
1935. 08. 29.	Budapest, Rádió	Dohnányi E.: 1., A-dúr vonósnégyes (Op. 7)
1935. 09. 02.	Prága	<i>Az ISCM 13. fesztiválja</i> Alan Bush: <i>Dialect</i> (Op. 15)
1935. 09. 04.	Prága	<i>Az ISCM 13. fesztiválja</i> Veress S.: 1. vonósnégyes
1935. 10. 15.	Budapest, ZAK	<i>1. bérletes est</i> Kodály Z.: 2. vonósnégyes (Op. 10) W. A. Mozart: Esz-dúr vonósnégyes (K. 428) L. van Beethoven: A-dúr vonósnégyes (Op. 18, no. 5)
1935. 12. 12.	Budapest, Rádió	<i>Liszt Ferenc korabeli magyarországi kamarazene (Papp Viktor előadása)</i> Liszt F.: <i>Angelus</i> Volkman R.: 2., g-moll vonósnégyes (Op. 14)
1936. 01. 05.	Budapest, ZAK	<i>2. bérletes est</i> J. Haydn: d-moll vonósnégyes (Op. 76, no. 2) Dohnányi E.: 2., esz-moll zongoraötös (O. 26) – km. Dohnányi Ernő F. Schubert: a-moll vonósnégyes (D. 804)
1936. 02. 09.	Budapest, privát	Bartók B.: 5. vonósnégyes (BB 110)
1936. 02. 11.	Budapest, Rádió	F. Schubert: a-moll vonósnégyes (D. 804) Kodály Z.: 2. vonósnégyes (Op. 10)

* A fellépésről nem található elég információ. A műsor valószínűleg a Veress- és/vagy a Bartók-kvartett volt.

2. táblázat. Az Új Magyar Vonósnégyes hangversenyei, 1935. május–1936. május. Vegyes összeállítású hangversenyek esetén csak a kvartett programjait tüntetjük fel.⁵⁸

57 „It was awfully hard for our quartet to finance tours and introductory concerts in the capitals of the world, so it was only with contemporary music that we could make ourselves heard.” Kenneson: *Székely and Bartók...*, 167–168.

58 E táblázat legnagyobb részét az *Arcanum Digitális Tudástárban* (<http://adt.arcanum.hu>) végzett keresésemre kapott adatok feldolgozásán alapul (kulcsszavak: „Új Magyar Vonósnégyes”, „Végh Sándor”, „Palotai Vilmos”, évkör: 1920–1939, év: 1935 és 1936, a keresés dátuma: 2022. október 14.). Ugyanekkel a paraméterekkel átvizsgáltam az MTVA (online) Sajtóarchívumát is: https://archivum.mtva.hu/news_archive (a keresés dátuma: 2023. június 13.). További források: MZA KAB; Löwenberg: *Végh Sándor*, Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén (1927–1940)”. In: *Zenatudományi Tanulmányok* X. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 189–727., ide: 527.

Dátum	Város (helyszín)	Alkalom, műsor
1936. 02. 16.	Bécs, Rádió	Dohnányi E.: 1., A-dúr vonósnégyes (Op. 7) Kodály Z.: 2. vonósnégyes (Op. 10)
1936. 02. 18.	Bécs, Hagebund	Veress S.: 1. vonósnégyes A. Bush: <i>Dialect</i> (Op. 15) Jemnitz S.: Szólószonáta gordonkára (Op. 34) Bartók B.: 5. vonósnégyes (BB 110)
1936. 03. 04.	Budapest, ZAK	3. <i>bérletes est</i> L. van Beethoven: f-moll vonósnégyes (Op. 95) Bartók B.: 5. vonósnégyes (BB 110) W. A. Mozart: g-moll zongoranégyes (K. 478) – km. Fischer Annie
1936. 03. 08.	Budapest, Nemzetközi Klub	J. Haydn: d-moll vonósnégyes (Op. 76, no. 2) Dohnányi E.: 1., A-dúr vonósnégyes (Op. 7)
1936. 03. 20.	Budapest, Fodor-zeneiskola	W. Vogel: Vonósnégyes Kadosa P.: 1. vonósnégyes (Op. 22) A. Bush: <i>Dialect</i> (Op. 15) Veress S.: 1. vonósnégyes
1936. 03. 27.	Bázel, privát	Veress S.: 1. vonósnégyes (?) Bartók B.: 5. vonósnégyes (BB 110)
*	Genf, Rádió?	
*	Strassbourg, Rádió?	
1936. 04. 05.	London, Rádió	J. Haydn: d-moll vonósnégyes (Op. 76, no. 2) Kadosa P.: 1. vonósnégyes (Op. 22) A. Bush: <i>Dialect</i> (Op. 15)
1936. 04. 07.	London, Contemporary Music Centre	Veress S.: 1. vonósnégyes
1936. 04. 21.	Barcelona	Az ISCM 14. fesztiválja E. Wellesz: Öt szonett – km. Leonore Meyer A. Souris: <i>Quelques Airs de Ciarisse Juranville</i> – km. Marie Lancelot, Alexandre Vilatla Bartók B.: 5. vonósnégyes (BB 110)
1936. 04. 23.	Barcelona, Rádió	L. van Beethoven: f-moll vonósnégyes (Op. 95)
1936. 05. 08.	Budapest, Rádió	Bartók B.: 5. vonósnégyes (BB 110) L. van Beethoven: f-moll vonósnégyes (Op. 95)
1936. 05. 13.	Budapest, Fodor-zeneiskola	Kadosa Pál szerzői <i>estje</i> Kadosa P.: 1. vonósnégyes (Op. 22)

Látható, hogy a klasszikusokat csak néhány kompozíció képviseli. Waldbauerékhez hasonlóan repertoárjukon szerepeltek Kodály- és Dohnányi-kvartettek is – a műsor-összeállítások azonban mintha azt sugallanák, hogy számukra ezek a művek inkább már a klasszikusok közé tartoztak (lásd például az 1. bérletes koncertjük műsorát). A legmeghatározóbb szerepet kétségtelenül „magyar barátaink”, azaz Kadosa és Veress művei játszották – olyannyira, hogy első fellépésükre is egy

közös Kadosa–Veress-esten került sor.⁵⁹ A „bármelyik darabot megtanultuk, amely koncertlehetőséget adott” frázisra is lehet példát találni: ilyen volt például az angol Alan Bush műve, amelyet az 1935-ös prágai ISCM- (Új Zene Nemzetközi Társasága) fesztiválon való fellépés miatt tanultak be, de ilyen volt a Papp Viktor bevezetésével tartott rádiós hangversenyre megtanult Liszt- és Volkmann-mű is.

Akárhogy is emlékezett a két muzsikusra, a kortárs zene döntő szerepet játszott az együttes indulásában. Több jel is arra mutat, hogy az Új Magyar Vonósnégyes valójában az Új Magyar Zeneegyesület (UMZE) égisze alatt, kifejezetten a modern művek előadásának céljából alakult.

Az UMZE 1911 áprilisában kezdte meg működését: az egyesület központi figurája Bartók – aki sem előtte, sem utána nem vállalt hasonló szerepet –, titkára az ő egykori zongoranövendéke, Balabán Imre volt.⁶⁰ Az egyesületben részt vett többek között Kodály és Waldbauer is.⁶¹ Bartók 1912 tavaszán kilépett az egyesületből, az UMZE pedig decemberben lényegében beszüntette aktív működését⁶² – bár „hosszú némaság után váratlanul és kissé indokolatlanul újra megszólalt” 1914 januárjában,⁶³ illetve még az 1916-os évre is kapott szubvenciót a fővárostól.⁶⁴

Bartók és Kodály 1922-ben részt vettek az ISCM megalapításában.⁶⁵ Bartók (első alkalommal) 1924-ben, Kodály pedig (egyedüli alkalommal) 1925-ben az évente megrendezett fesztivál zsűrijének tagja lett;⁶⁶ Bartók zongoraművészként is rendszeresen szerepelt a társaság rendezvényein.⁶⁷

A szervezet nemzeti szekciói fokozatosan épültek ki vagy épültek rá meglévő egyesületekre. A magyar tagozat megalakulásáig az ISCM Bartókot és Kodályt – az UMZE egykori prominens figuráit – elfogadta mint nem hivatalos szekciót. Erre reagálva írta Jemnitz Sándor, a kortárs zenéért Magyarországon nyílt sisakkal küzdő harcos a *Musikblätter des Anbruch* 1925. januári számában azt, hogy ugyan létezik magyar szekció, ám annak taglétszámáról, -összetételéről és tevékenységéről egyetlen kívülről sem tudhat semmit, mert az a nyilvánosság kizárásával működik.⁶⁸

59 MZA KAB ID_535.

60 Lynn Hooker: „Modernism on the Periphery. Béla Bartók and the New Hungarian Music Society of 1911–1912”, *The Musical Quarterly* LXXXVIII/2. (2005), 274–319., ide: 283–288.

61 Breuer János: „Kodály Zoltán az Új Magyar Zene-Egyesületben”, *Muzsika* XXV/8. (1982. augusztus), 22–24.

62 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi, 2016, 124–126.

63 MZA KAB ID_11257; recenzióját ld. pl. [szerző nélkül]: „Hangversenyek”, *Világ* V/19. (1914. január 22.), 14.

64 [Szerző nélkül]: „92.”, *Fővárosi Közlöny* XXVII/1. (1916. január 7.), 22.

65 Ld. pl. *Bartók Béla életének krónikája*. Szerk. Ifj. Bartók Béla. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 2021, 198. (A továbbiakban: *BBÉK.*)

66 A fesztiválok előkészítő bizottságának névsorát és programját ld. <https://iscm.org/wnmd/1924-prague-salzburg/> és <https://iscm.org/wnmd/1925-prague-venice/> (utolsó megtekintés: 2023. június 11.).

67 *BBÉK.*, 209., 215., 225.

68 „Das ist wohl wahr, von ihrer Existenz, Mitgliederzahl und -art, geschweige Betätigung, hat bis jetzt jedoch kein Außenstehender etwas erfahren können: sie fristet ihr Dasein unter Anschluß der Öffentlichkeit.” Alexander Jemnitz: „Ungarn [Musik in 1924]”, *Musikblätter des Anbruch* VII/1. (1925. január), 33–35., ide: 35.

A hivatalos magyar szervezet gründolása rendkívül lassan haladt. Bartók a kiadójával folytatott levelezésében már 1924-ben sajnálkozott, hogy a magyar szekció még mindig nem alakult meg.⁶⁹ Kodály 1925 tavaszán, talán Jemnitz fentebb említett „feljelentésének” a hatására egy költségvetési-működési tervet vázolt fel, egyelőre csak a maga számára.⁷⁰ Edward J. Dent, az ISCM elnöke Jemnitznek adresszált 1927. szeptember 9-i levelében arról írt, hogy „a magyar szekció még nem alakult meg véglegesen”.⁷¹

Mivel a magyarországi filiálé hiánya akadályozta Bartók és Kodály műveinek előadását is az ISCM-fesztiválok, ⁷² ezért annak megalakítását a bécsi kiadó is iniciálta: 1926. szeptember 27-én Alfred Kalmus írt Bartóknak a magyar szekció ügyében;⁷³ Hans Heinsheimer (ekkor az UE munkatársa) Kodálynak írt 1928. október 27-i levelében pedig Dentre hivatkozva – egy levelét hosszasan idézve – tulajdonképpen felszólította Kodályt a szekció megalapítására. Kodály ezért november 1-jén levelet írt Emil Hertzának (az UE igazgatójának – a levél nem maradt fenn), amelyre november 10-én kapott egy szintén a magyar szekció megalakítását sürgető választ.⁷⁴

Az UMZE közel két évtizednyi alvó üzemmód után végül egy 1930 decemberi rendkívüli közgyűlésen mint az ISCM magyarországi fiókszervezete alakult újjá.⁷⁵ Bartókot és Kodályt – bár nem lettek tagjai az újjáalakult egyesületnek – tiszteletbeli elnökökké választották, az ügyvezető igazgató pedig Balabán lett.⁷⁶ Az egyesület titkára ekkor hivatalosan Kerntler Jenő volt, a gyakorlatban azonban ezt a szerepet Kadosa töltötte be.⁷⁷ Az újjáalakítás fontos szereplői voltak még Tóth

69 Bartók Béla levele az Universal Editionnak, 1924. január 13. Ch-Bps, BBS, BB-UE.

70 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 412.); Breuer János: „Kodály és Jemnitz”. In uő: *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 150–160. Ide: 157.

71 Jemnitz Sándor *válogatott zenekritikái*. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1973 (a továbbiakban: JSVZ), 459.

72 A magyar szekció hiánya gondot okozott többek között a *Psalmus hungaricus* 1924-es (ld. Bartók idézett 1924-es levelét), illetve Bartók 1. zongoraversenyének 1927-es előadása kapcsán (ld. az Universal Edition levelét Bartók Bélának, 1927. március 5.). Mivel nemzeti szekció hiányában az előadókknak kellett volna viselniük a felmerülő költségeket, 1930-ban meghiúsult a 2. rapszódia zenekari változatának előadása az ISCM-fesztiválon (Bartók Béla levele az Universal Editionnak, 1930. február 8. és az Universal Edition levele Bartók Bélának, 1930. február 11. Ch-Bps, BBS, BB-UE és UE-BB).

73 Az Universal Edition levele Bartók Bélának, 1926. szeptember 27. Ch-Bps, BBS, UE-BB.

74 Kodály Zoltán és az Universal Edition levélváltása. 1918–1929. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Balassi Kiadó–Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archívum, 2017, 624–625. és 629–630. (eredeti), 259–260. és 262–264. (magyar fordítás).

75 Vö. az Universal Edition levele Jemnitz Sándornak, 1930. december 20. JSVZ, 468. NB. Molnár Antal már egy júniusi interjújában befejezett tényként említette az UMZE feltámasztását, ld. V. M.: „Magyarország zenei missziója és az új muzsikus nemzedék. Molnár Antal a Zeneművészeti főiskola tanára nyilatkozik a fiatal zenészek helyzetéről”, *Budapesti Hírlap* L/145. (1930. június 29.), 19.

76 [Szerző nélkül.]: „Az Új Magyar Zene Egyesület”, *Magyarság* XII/109. (1931. május 16.), 13.; Breuer János: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 58–60. NB. Balabán ekkorra már felhagyott a zongoraművészi pályával és az Első Magyar Általános Biztosító Társaság vezérigazgatója volt, emiatt mint jelentős mecénás is részt vett az újjáalakult Egyesületben.

77 Breuer: „Kadosa Pál az Új Magyar Zene-Egyesületben”. In: uő: *Kodály és kora*, 165–171., ide: 166.

Aladár és Waldbauer (ez utóbbi kezdetben választott igazgatósági tag is volt),⁷⁸ és Jemnitz is igyekezett minél közelebb kerülni a tűzhöz.⁷⁹

Az 1910-es években a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes az UMZE egyfajta rezidens együttese volt.⁸⁰ Kezdetben úgy tűnt, hogy ezt a szerepet húsz év után újra ők fogják betölteni. A zászlóbontó hangversenyén maga Waldbauer kettős minőségben szerepelt: Hannover Györggyel ősbemutatóként adott elő részleteket Bartók Béla 44 duójából, majd Temesváryval és Kerpelyvel kiegészülve Ádám Jenő 2. kvartettjét játszották el. Ezt követően a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes még egy alkalommal lépett fel; igaz, ekkor a gordonkaszólamot Scholz János (később a Róth-, illetve az amerikai Kolisch-kvartett csellistája) játszotta a beteg Kerpely helyett.⁸¹ Ezután azonban sem Waldbauer, sem a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes nem képviseltette magát az UMZE rendezvényein – ennek okát további dokumentumok felbukkanásáig csak találgatni lehet. Az UMZE hangversenyein így 1935 májusáig a legkülönbözőbb vonósnégyes-társaságok működtek közre (lásd a 3. táblázatot).

Breuer János 1982-es, Kodály és az UMZE kapcsolatát tárgyaló tanulmánya végén vetette fel, hogy az Új Magyar Vonósnégyes Balabán ösztönzésére alakult.⁸² Breuer nem adta meg értesülésének forrását, de valószínű, hogy ezt az információt a Balabán fiától akkoriban kapott iratanyag egyik dokumentumából vette. De az UMZE és az Új Magyar Vonósnégyes közti kapcsolat pusztán a kvartett korai koncertjeinek listáját (2. táblázat) böngészve is világossá válik. Az első nyilvános fellépés az UMZE akkori nem hivatalos főtitkára és egy másik prominens tagja közös szerzői estjén volt. Ha elfogadjuk azt, hogy az 1933-as Kadosa–Farkas–Veress esten fellépő Hannover–Szervánszky–Koromzay–Palotai-vonósnégyes a későbbi együttes közvetlen előfutára, akkor a kapcsolódás még nyilvánvalóbb, ugyanis azt az estet konkrétan az UMZE szervezte. De az is figyelemre méltó, hogy az első koncertjét 1935. május 14-én tartó Új Magyar Vonósnégyest júliusban már az ISCM őszi prágai fesztiváljára delegálták.⁸³ Karl Amadeus Hartmann egy fél évvel később kelt levelében felidézte, hogy Jemnitz – aki, mint az eddigiekből is kitűnik, szintén ott nyüzsgött az UMZE körül – a prágai fesztiválon azt mondta, hogy ő is szerepet vállalt az Új Magyar Vonósnégyes megalapításában.⁸⁴

78 [Szerző nélkül]: „Megalakul az Új Magyar Zene Egyesület”, *Az Est* XXII/11. (1931. január 15.), 9. Megjegyzendő, hogy ez a több sajtóorgánumban egyformán megjelent előzetes híradás tartalmazza csak ezt az információt, a tényleges újjáalakulást bejelentő közleményekből már hiányzik.

79 Edward J. Dent levele Jemnitz Sándorhoz, 1930. december 18. *JSVZ*, 467.; Breuer: *Tizenhárom óra...*, 59.

80 A Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes csak az 1912. január 12-i, harmadik UMZE-hangversenyen lépett fel, ld. MZA KAB ID_11087. Ismert azonban, hogy Balabán szerette volna, ha Waldbauerék előadják Schoenberg *Szextettjét* és 2. vonósnégyesét, ld. Breuer János: „Balabán Imre – Schoenberg zenéjének magyarországi úttörője”, *Mozgó Világ* IX/12. (1983. december), 67–79., ide: 71–73., 75.

81 Sz. S.: „Az Új Magyar Zene-Egyesület III. hangversenye”, *Népszava* LX/93. (1932. május 8.), 8.

82 Breuer: *Kodály Zoltán az Új Magyar Zene-Egyesületben*, 24.

83 [Szerző nélkül]: „Az 'Új Magyar Vonósnégyes' külföldi meghívása”, *Esti Kurir* XIII/165. (1935. július 23.), 10.

84 „...wollte ich Sie fragen, ob Sie die Qualität des Streichquartetts kennen, da ich in Prag leider das Auftreten dieses Quartetts versäumt habe. Soviel ich weiss ist ja Palotai Cellist in diesem Ensemble.

Dátum	Szerző: mű	Előadók
1932. 01. 20.	Ádám J.: 2. vonósnégyes	Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes (Waldbauer Imre–Hannover György–Temesváry János–Kerpely Jenő)
1932. 05. 06.	Kósa Gy.: 2. vonósnégyes	Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes (Waldbauer Imre–Hannover György–Temesváry János–Scholz János*)
	Seiber M.: Divertimento	Salgó Sándor–Heltai Ferenc–Jotischky Leó–Berger Endre, km. Paul Tibor (klarinét)
1933. 04. 21.	Horusitzky Z.: 1. vonósnégyes	Melles-vonósnégyes (Melles Béla–Gáti István–Banda Márton–Hütter Pál)
1933. 05. 02.	Veress S.: 1. vonósnégyes	Hannover György–Szervánszky Péter–Koromzay Dénes–Palotai Vilmos
1934. 01. 03.	Bartók B.: 2. vonósnégyes (Op. 17, BB 75)	Ország Tivadar–Ney Tibor–Salgó Sándor–Friss Antal
1934. 05. 15.	Vikes Pál: Vonósnégyes	Melles-vonósnégyes (Melles Béla–Gáti István–Banda Márton–Hütter Pál)
1935. 05. 14.	Kadosa P.: 1. vonósnégyes (Op. 22)	[Új] Magyar Vonósnégyes (Végh Sándor–Szervánszky Péter–Koromzay Dénes–Palotai Vilmos)

* Kerpely Jenő betegsége miatt.

3. táblázat. Vonósnégyesek az UMZE hangversenyein, 1932. január–1935. május. A programokból itt csak a vonósnégyeses műsorszámok szerepelnek.⁸⁵

Azt, hogy az Új Magyar Vonósnégyes az UMZE ösztönzésére jött létre, alátámasztja az is, hogy a kvartett tagjai külön-külön is szorosan kapcsolódtak a magyar kortárszenei élethez. Palotai, a „fő mozgatórugó” Koromzay szerint Kadosa egyik legközelebbi barátja volt.⁸⁶ Jemnitzcel is szoros viszonyt ápolt: ezt többek közt az is igazolja, hogy a zeneszerző-zenekritikus a naplójában rendszerint csak „Palotaiék”-ként vagy „Palotai–Végh Quartett”-ként hivatkozott az együttesre.⁸⁷ Veress – aki egykoron Palotai iskolatársa volt – úgy emlékezett, hogy a csellista külföldről való visszatérte után rendszeres vendége volt a modern magyar muzikusok összejöveteleinek, melyeket az Aradi utca és a Körút sarkán lévő Edison

Ich glaube, dass Sie das Streichquartett gut kennen, da Sie mir in Prag erzählten, Sie hätten bei der Gründung mitgeholfen.“ (...azt szerettem volna megkérdezni, hogy ismeri-e a vonósnégyes játéknak minőségét, mivel sajnos lemaradtam ennek a kvartettnek a prágai előadásáról. Tudomásom szerint Palotai a csellista ebben az együttesben. Úgy gondolom, hogy Ön jól ismeri a vonósnégyest, hiszen Prágában azt mondta nekem, hogy segítette a megalapítását.) Karl Amadeus Hartmann levele Jemnitz Sándorhoz, 1936. február 28. H-Bbba, C–131/69.

85 Források: MZA KAB, ID_309, ID_6349, ID_9397, ID_10345; [szerző nélkül]: „Magyar zeneszerzők estje”, *Budapesti Hírlap* LIII/99. (1933. május 3.): 9.; [szerző nélkül]: „Az Új Magyar Zene Egyesület hangversenye”, *Magyar Hírlap* XLIV/109. (1934. május 16.), 9.

86 Kenneson: *Székely and Bartók...*, 172. NB. Breuer: *Tizenhárom óra...*-ban Kadosa nem említi külön Palotait.

87 Ld. pl. Jemnitz János: „Apám naplójáról”, *Ezredvég* XXI/3 (2012), 71–80., ide: 73.

kávéházban tartottak.⁸⁸ Palotai 1933 tavaszi hazatértét követően szinte azonnal bekapcsolódott a kortárs zenei szcéna vérkeringésébe. Az előzetesek szerint már április 1-jén fellépett volna az egyik UMZE hangversenyen Jemnitz Szólószonátájával,⁸⁹ ez a hangverseny azonban elmaradt, és a koncert április 21-i pótlásán sem az eredetileg tervezett kompozíció, sem maga az előadó nem szerepelt.⁹⁰ Május 2-án a már többször említett Veress–Farkas–Kadosa-esten játszott. Palotaihoz fűződik az UMZE első tematikus hangversenye is: „Új magyar gordonkamuzsika” címmel novemberben adott estet Kósa Györggyel, a programon Jemnitz Szólószonátája mellett Veress szonatinája, Frid Géza szvitje és Bartók 1. rapszódiajának gordonka-zongora változata szerepelt.⁹¹

Az Új Magyar Vonósnégyes elsőhegedűse, Végh Sándor az 1928/1929-es tanévben Kodály Zoltán zeneszerzés-osztálya előkészítő évfolyamának beiratkozott hallgatója volt.⁹² A hozzá hasonlóan erdélyi származású Veressel gyerekkori barátságot ápolt,⁹³ Kadosával pedig legkésőbb az 1930-as évek elején meg kellett, hogy ismerkedjen, tekintve, hogy a Végh–Koromzay–Hütter-hármas adta elő Kadosa vonóstrióját az 1932. február 18-i szerzői esten.⁹⁴ Végh a Magyar Trió tagjaként részt vett az ISCM 1934 áprilisi fesztiválján.⁹⁵

A brácsás Koromzay neve a már említett 1932-es Kadosa- és az 1933-as Veress–Farkas–Kadosa-esten kívül – amelyen nemcsak a kvartettben működött közre, hanem Hannover György oldalán Kadosa hegedűkettőseiből is előadott néhányat – az UMZE 1932. január 20-i újjáalakuló hangversenyének beharangozójában tűnt fel,⁹⁶ de ezen az eseményen végül nem lépett fel.⁹⁷

A kortárs zenéhez való kapcsolódás Szervánszky Péter esetében tűnhet a legnyilvánvalóbbnak, hiszen bátyja, Endre később híres zeneszerző lett – ekkorra azonban még csak a klarinét főtanszakot végezte el a Zeneakadémián, mint zeneszerző még beiratkozott hallgató volt.⁹⁸

88 *ÍLB*, 162.; Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski Kiadó, 2002, 60., 121., 124.

89 [Szerző nélkül]: „Új magyar zeneművek bemutatója”, *Népszava* LXI/65. (1933. március 19.), 12.

90 MZA KAB ID_6349.

91 MZA KAB ID_6410; vö. (T–th) [Tóth Aladár]: „Palotai Vilmos gordonkaestje”, *Pesti Napló* LXXXIV/269. (1933. november 26.), 19.

92 Bár Végh önálló zeneszerzői tevékenységéről egyelőre nem sok tudható, részben anonimizált társ-szerzője volt Farkas második *Alla danza unghereséjének* (más néven *Hétfalusi boricza-tánc*), Kadosa *Scherzinójának* és Veress *Nógrádi verbunkosának*. Löwenberg: *Végh Sándor*, 30.

93 Uott, 22–23., 94–97.; Berlász: *Szerzői és előadóművészi összetalálkozások...*, 424–425.

94 (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Szerzői est”, *Népszava* LX/40. (1932. február 19.): 8.

95 Löwenberg: *Végh Sándor*, 56.; <https://iscm.org/wnmd/1934-florence/> (utolsó megtekintés: 2023. június 13.).

96 [Szerző nélkül]: „Az Új Magyar Zeneegyesület hangversenye”, *Magyarország* XIII/8. (1932. január 12.), 10.; [szerző nélkül]: „Az Új Magyar Zeneegyesület hangversenye”, *Népszava* LX/13. (1932. január 17.), 11.

97 A hangversenyen talán a két nappal az UMZE-koncertet megelőző, szintén a Zeneakadémián tartott hegedűestje miatt nem lépett fel, vö. MZA KAB ID_9396, ID_9397.

98 [Szerző nélkül]: „Szervánszky Endre”. In: *Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon* 3. Szerk. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 449.

Bartók és az újjáalakult UMZE

A „régii” UMZE 1912-es bukása volt az egyik kiváltó oka annak, hogy Bartók 1912 tavaszán időlegesen visszavonult a zenei élettől. E dolgozat korábbi szakaszában már volt szó az ISCM-el való kapcsolatáról. Az UE ugyan noszogatta őt is az ISCM magyar szekciójának megalakítása ügyében, egyelőre azonban nem tudjuk, tett-e érte bármit is. Mint ismeretes, a húszas évek elejétől kezdve egyébként is fokozatosan kivonult a magyarországi politikai-kulturális térből.⁹⁹ Ugyan az újjáalakult UMZE-nek tiszteletbeli elnöke lett, a legutolsó időig azonban csak szemlélője volt az eseményeknek. Ennek ellenére az idősebb zeneszerzők közül vélhetőleg tőle adták elő a legtöbb művet, az előadások egy része ráadásul valamilyen bemutató volt:

	Előadott Bartók-mű	Előadók
1932. 01. 20.	44 duó két hegedűre (BB 104) – részletek*	Waldbauer Imre, Hannover György
1933. 11. 25.	1. rapszódia gordonkára és zongorára (BB 94c)	Palotai Vilmos, Frid Géza
1934. 01. 03.	Tót népdalok (BB 78) Négy régi magyar népdal (BB 60)	Budai Dalárda (vez. Endre [András] Béla)
	Etűdök, Op. 18 (BB 81)	Kentner Lajos
	44 duó két hegedűre (BB 104) – részletek	Országh Tivadar, Salgó Sándor
	Húsz magyar népdal (BB 98) – IV. füzetből öt dal	Basilides Mária, Kósa György
	2. vonósnégyes, Op. 17 (BB 75)	Országh Tivadar, Ney Tibor, Salgó Sándor, Friss Antal
1936. 02. 04.	2. rapszódia hegedűre és zongorára – revideált változat (BB 96b)*	Salgó Sándor, Deutsch Jenő
1936. 12. 12.	1. szonáta hegedűre és zongorára (BB 84)	Salgó Sándor, Deutsch Jenő
1940. 03. 14.**	<i>Mikrokosmos</i> (BB 105) – részletek*	Bartók Béla

* Bemutató előadás ** Elmaradt

4. táblázat. *Bartók Béla művei az UMZE műsorain, 1932–1940. A programokból itt csak a Bartók-műsor-számok szerepelnek.*¹⁰⁰

99 Dalos Anna: „Túlélési stratégiák Trianon után. Bartók, Dohnányi, Kodály hármas útja”. In: *Dohnányi-tanulmányok 2021*, 11–36., ide: 22–29.

100 Források: MZA KAB ID_6410, ID_7027, ID_8148, ID_8147, ID_10345; (T–th) [Tóth Aladár]: „Palotai Vilmos gordonkaestje”, *Pesti Napló* LXXXIV/269. (1933. november 26.), 19.; (p. i.): „Bartók Béla-est a Zeneakadémián”, *Magyar Hírlap* XLIV/2. (1934. január 4.), 8.; JSVZ, 193–194., 221–222.; Breuer: *Kadosa Pál az Új Magyar Zene-Egyesületben*, 169–170.

Az UMZE Bartók-kultusza bizonyára a zongorista-zeneszerző addigra már megkérdőjelezhetetlen nemzetközi reputációjának volt köszönhető. Az is valószínű, hogy sokat tettek ennek kialakulásáért azok, akik már a tízes években is UMZE-tagok voltak (például Balabán vagy Waldbauer). Jemnitz talán az ő szerepükre célozva írta az 1932-es első UMZE-estről írt recenziójában:

...végzetes rövidlátásnak tartjuk viszont, hogy Bartók Bélából máris husángot akarnak faragni a fiatalok hatályosabb ledorongolására [...] Nem azzal tiszteljük a zsenit, hogy körülötte letaposunk minden sarjadó rügvet.¹⁰¹

A Bartók iránti tiszteletet azonban maguk a „ledorongoltak” gerjeszthették. Az újjáalakult Egyesületben olyan zeneszerzők és muzsikuskok kerültek domináns pozícióba, akik az 1920-as évek második felében az *Új Föld* című folyóirat körül csoportosultak mint „Modern Magyar Muzsikuskok”, majd az 1930-as évek elején „Új Muzsika” címmel rendeztek hangversenyeket.¹⁰² Bár közülük sokan (például Kadosa) Kodály zeneszerzés-tanítványai voltak, de ambivalensen viszonyultak egykori mesterükhöz, és Bartókra tekintettek irányítúként.¹⁰³

A csoport néhány tagja ráadásul ekkoriban is közvetlen kapcsolatban állt Bartókkal. Veress és Deutsch például egykoron zongorista növendékei voltak; Bartók 1934 szeptemberétől, a Magyar Tudományos Akadémián való tevékenységének kezdetétől az előbbit mint népzenei asszisztentst, az utóbbit mint titkárt és kopistát alkalmazta.¹⁰⁴ Az említett Kadosa ugyan nem volt soha Bartók tanítványa, de Bartóknak ajánlotta 1933–1934-ben keletkezett 2. divertimentóját, amelyről egy levélben értesítette a dedikáltat.¹⁰⁵

Kadosa úgy emlékezett, hogy Bartók – a közhiedelemmel ellentétben – érdeklődött az újabb hazai események iránt.¹⁰⁶ A Kadosa által elmondottakat bizonyítja például az, hogy Veress meghívására Bartók meghallgatta az „Új Muzsika” 1931. március 27-én tartott második estjét.¹⁰⁷ Szintén ismert, hogy az 1934. január 3-i, ritkán játszott műveiből rendezett UMZE-est előkészítését és sajtóvisszhangját is figyelemmel kísérte.¹⁰⁸ A tervezett, de elmaradt 1940 tavaszi UMZE-esten pedig fel is lépett volna, a *Mikrokosmos*-darabokon kívül Véghgel és a fuvolista Jeney Zoltánnal Gian Malipiero *Sonata a Tre* című művével.¹⁰⁹

101 Jemnitz Sándor: „U. M. Z. E.: Az 'Új Magyar Zeneegyesület' I. estje”, *Népszava* LX/16. (1932. január 21.), 5. JSVZ, 194.

102 Breuer János: „Szabó Ferenc és a 'Modern Magyar Muzsikuskok’”. In: uő: *Kodály és kora*, 161–164.; Németh: *Farkas Ferenc pályakezdése*, 188–189.

103 Dalos Anna: „'Nem Kodály-iskola, de magyar.' Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról”. In: uő: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016, 119–137., ide: 129–133. NB. A harmincas évek Új Magyar Zeneegyesülete Kodálytól semmit sem adott elő.

104 *ÍLB*, 162–163.; *BBÉK*, 342.

105 Kadosa Pál levele Bartók Bélához, 1934. április 9. H-Bbba, BAN 6404. Ld. Breuer János: „Töredékek Kadosa Pál levelesládájából”, *Muzsika* XXXI/9. (1988. szeptember), 32–37. Ide: 35.

106 Breuer: *Tizenhárom óra...*, 99.

107 *ÍLB*, 162–163. Az említett koncert programját ld. MZA KAB, ID_200.

108 *BBÉK*, 333.

109 Breuer: *Kadosa Pál az Új Magyar Zene-Egyesületben*, 170.

Az Új Magyar Vonósnegyes és az új Bartók-mű

Arra, hogy az Új Magyar Vonósnegyes hogyan került kapcsolatba Bartók új művével, Koromzay és Végh igen eltérően emlékezett. Koromzay verziója a drámaibb, valószínűleg ezért kanonizálta ezt a változatot még Löwenberg is.¹¹⁰ A brácsás 1981-es amerikai interjújában idézte fel emlékeit a legrészletesebben:

Egyik este Kadosa Pállal együtt mentem Waldbauerékhez bridzsezni. Amikor beléptem a nappalijába, láttam, hogy ott fekszik a zongorán egy új Bartók-kézirat. Akkoriban az a hír járta, hogy Bartók az Ötödik vonósnegyesét írja vagy fejezi be. – Mi ez? – kérdeztem. Waldbauer így válaszolt: – Béla most küldte át az Ötödik kvartettjét. Meg kell tanulnunk. – Ezért azt mondtam neki: – Kölcsönadnád nekem a partitúrát, csak egy nagyon rövid időre? – Beleegyezett. – Nem sietünk, úgyhogy két napig nálad lehet. Miután befejeztük a bridzspartit, hazamentem, és másnap reggel hét órakor megjelentem a próbánkon, kezemben a kinccsel. Épp ezt kerestük – olyasmi volt, ami továbblendíthetett minket. Azonnal mentek a telefonhívások a barátainkhoz, Veress Sándorhoz és Kadosa Pálhoz, az akkor még fiatal, de azóta már nagyon befutott zeneszerzőkhöz, akik annyira izgalomba jöttek attól, hogy egy új Bartók-művet láthatnak, hogy tíz perc múlva érkeztek jóformán pizsamában, és darabokra szedték a partitúrát. Az egyik három tételt, a másik kettőt vett magához, hazamentek és lemásolták. Később újra összeraktuk a partitúrát, kötelességtudóan visszavittük Waldbauerhez anélkül, hogy egy szót szóljunk volna. Az újonnan másolt partitúrából kimásoltuk az egyes szólamainkat, és elkezdtük megtanulni a darabot.¹¹¹

Koromzay az 1980-ban, illetve 1981-ben Magyarországon adott interjújában lényegében ugyanezt mondta el; az egyetlen tartalmi különbség, hogy ezen beszélgetésekben nem tért ki arra, hogy Kadosa Pál is ott lett volna azon az ominózus bridzspartin.¹¹² Majdnem húsz évvel korábban, 1962-ben azonban csak annyit mondott, hogy az 5. vonósnegyes „anyagát kölcsönkaptuk két napra Waldbauer Imrétől”, illetve „az együttes tagjai ezalatt [a két nap alatt] lemásolták a felbe-

110 Löwenberg: *Végh Sándor*, 61.

111 „One evening I went to Waldbauer's home with Pál Kadosa to play bridge. When I entered his living room I saw that there on the piano lay a new Bartók manuscript. At that time the rumors were going around that Bartók was writing or finishing his Fifth Quartet. 'What is this?' I asked. Waldbauer replied, 'Béla just sent over his Fifth Quartet. We have to learn it.' So, I said to him, 'Could you loan me the score for just a very short time?' He agreed. 'There is no hurry for us, so you can have it for two days.' / After finishing our bridge game, I went home, and next morning at seven o'clock, I appeared at our rehearsal with the treasure in my hand. It was just exactly what we were looking for – a vehicle which would carry us. Immediately phone calls went out to our friends, Sándor Veress and Pál Kadosa, young composers at that time but since then established very well, and the excitement of seeing a new Bartók work was such that they came practically in pajamas in ten minutes and tore apart the score. One took three movements and the other took two, and they went home and copied it. Later we put the score together again and dutifully took it back to Waldbauer saying nothing. We copied out our individual parts from the newly copied score and started to learn the piece.” Kenneson: *Székely and Bartók...*, 169.

112 Kerényi: *Vonósnegyes nélkül...?*, 22–23.; Czigány: *Tükörcserepek*, 218. Ez a momentum egyébként csak magát a Kenneson-könyvben megjelent interjút olvasva is ellentmondásos, hiszen amennyiben Kadosa ott volt Waldbaueréknél, és szemtanúja volt a felidézett jelenetnek, akkor miért érte őt másnap meglepetésként az új kvartett híre?

csülhetetlen értékű kéziratot”.¹¹³ Ez a megnyilatkozás már összhangban van Végh verziójával:

Vonósnégyes társaságunk Bartók engedélyét kérte, hogy a művet erre az alkalomra [az ISCM 1936 tavaszán megrendezett fesztiváljára] betanulhassa. Beleegyezett, és átadta a partitúrát, amelyből kiirtuk a szólamokat. Próbáink sok muzsikusközvetítőhelyévé váltak, jöttek, hogy hallgassák a zenét, többen lemásolták a partitúrát, mások elemzéseket írtak a kompozícióról.¹¹⁴

Végh mindezt később azzal egészítette ki, hogy Bartók „nagyon kedvesen” adta oda nekik a kottát, továbbá hogy a náluk lévő partitúrát Kadosán és Veressen kívül Szervánszky Endre, Lajtha László és Jemnitz Sándor is tanulmányozta.¹¹⁵

Arra, hogy a kotta megszerzésére mikor kerülhetett sor, csak Végh gstaadti visszaemlékezésében van utalás:

Amikor [...az] Új Magyar Vonósnégyest megalapítottam, Bartók II. és Kodály II. kvartettjével mutatkoztunk be a budapesti hangverseny-látogatóknak. Nem sokkal e sikeres debütálás után ismertté vált a budapesti muzsikuskörökben, hogy Bartók V. vonósnégyesén dolgozik, aminek a barcelonai Modern Zenefesztiválon kell először elhangzania.¹¹⁶

Ez a szövegrészlet azonban több problémát vet fel, mint amennyit megold. Az Új Magyar Vonósnégyes első, 1935. október 15-i zeneakadémiai estjén ugyanis csak Kodály 2. kvartettjét játszotta; Bartók másodikja majd csak az 1940-ben alapított Végh-kvartett bemutatkozó estjén, 1942. április 21-én csendül fel Végh és akkori társai előadásában.¹¹⁷ Koromzay a Kenneson-könyvben megjelent interjújában azt állította, hogy Lajtha tanította be a megalakuló Új Magyar Vonósnégyesnek Bartók 2. kvartettjét,¹¹⁸ viszont e művet elsőként csak 1937. február 3-án játszották nyilvánosan.¹¹⁹ Nem elképzelhetetlen persze, hogy a Bartók-mű is szerepelt volna az Új Magyar Vonósnégyes első bérletes koncertjének műsorán, csak egyelőre ismeretlen okokból mégsem került rá sor.

Bár Végh pontatlan a Bartók-mű kronológiáját illetően, a „[n]em sokkal e sikeres debütálás után ismertté vált a budapesti muzsikuskörökben...” passzus azonban valósnak tűnik, tekintve, hogy bő egy hónappal az Új Magyar Vonósnégyes hangversenye után, november 24-én számolt be (az egyébként UMZE-tag) Tóth Aladár a belga Pro Arte Kvartett londoni hangversenyéről, amelyen Bartók „legújabb” műve, „a Magyarországon még előadatlan” 5. vonósnégyes is elhangzott.¹²⁰

113 Kárpáti: „Magyar Vonósnégyes”, 40.

114 KGyÍÉS, 352.

115 ÍLB, 201–202.

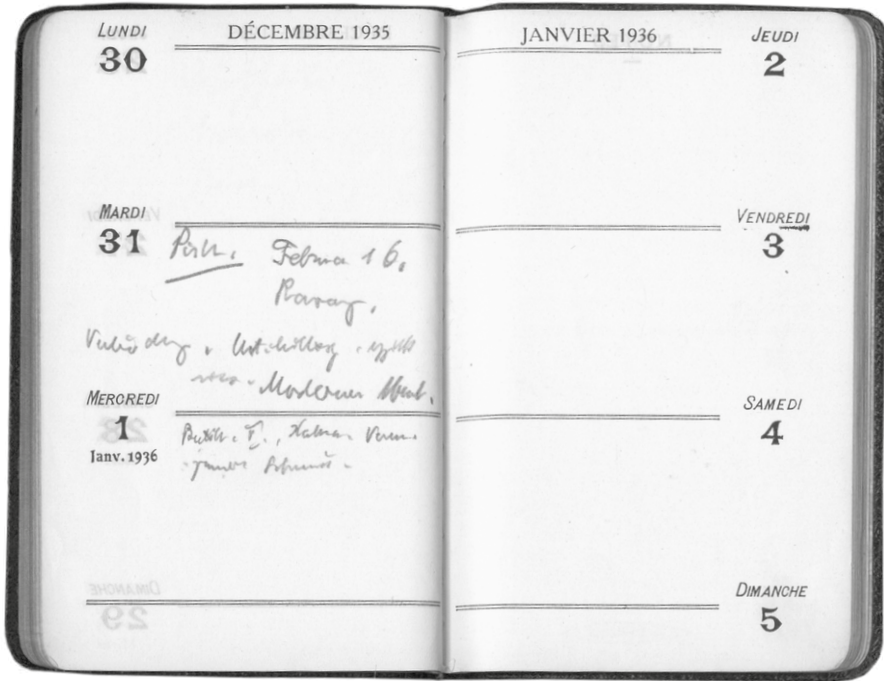
116 KGyÍÉS, 352.

117 MZA KAB ID_580, ID_5189.

118 Kenneson: *Székely and Bartók...*, 172.

119 MZA KAB ID_914.

120 Tóth Aladár: „Az angol zeneélet bemutatkozik tizennyolc nemzet zenekritikusainak”, *Pesti Napló* LXXXVI/268. (1935. november 14.), 22. NB. Több újság arról adott hírt, hogy december 1-jén a droitwichi rádióadón egy meg nem nevezett kvartett-társulat Bartók 5. vonósnégyesét fogja előadni (ld. pl. *Nemzeti Ujság rádióműsor melléklete 1935. december 1-től december 7-ig*, 2.), ilyen előadásra azonban a *BBC Radio Times* korabeli lapszámai szerint nem került sor.



1. faksimile. Jemnitz Sándor 1935-ös zsebnaptára, 1935–1936 fordulójánál kinyitva (20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, JS_Dig_00269_017)

Végh szerint Jemnitz egyike volt azoknak, akik végigkövették a betanulást, és valamennyi próbájukon részt vettek.¹²¹ Jemnitz a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban (MZA) őrzött 1935-ös, igencsak nehezen olvasható zsebnaptárának legvégén, az 1936. január 1-jei rubrikában egy Bartók 5. vonósnégyesére vonatkozó bejegyzés („Bartók. V.”) szerepel, majd utána mintha „Kadosa. Veress.” következne. Az 1935. december 31-i rubrikában Paul Amadeus Pisk neve és egy február 16-i dátum is olvasható. (lásd az 1. faksimilét). A szintén az MZA-ban őrzött naplója 1936. január 1-i bejegyzése csak arról informál, hogy szilveszterkor, tehát az előző nap ki sem mozdult a lakásából (az ezt követő bejegyzés azonban január 10-én kelt).¹²² Ennek fényében a zsebnaptár két bejegyzése úgy értendő, hogy Jemnitz az 1935-ös év végén valamikor felírta magának ezt az információt, de az nem szilveszter napjára, illetve az újév első napjára vonatkozott, hanem valamikorra későbbre (Jemnitz 1936-os zsebnaptára sajnos lappang.)

Löwenberg Dániel Végh-életrajzában az 1936. január 5-i, vasárnapi koncertet követő napokra teszi a kotta megszerzésének idejét. Ezt azzal indokolja, hogy a

121 KGYÍÉS, 352.

122 Jemnitz naplójának legfontosabb részleteit 1936-ból fia már publikálta, ld. Jemnitz János: *Apám naplójáról*, 72–79.

nevezett napon volt az utolsó olyan hangverseny, amelyen még a kvartett eredeti másodhegedűse, Szervánszky Péter játszott, akinek Lőwenberg szerint már nem volt köze a Bartók-mű betanulásához.¹²³ A biográfus ugyan azt már nem részletezte, hogy mire alapozta azt, hogy Szervánszkyval biztosan nem próbálták a művet – Végh visszaemlékezése szerint, amint az korábban olvasható, a hegedűs zeneszerző bátyja egyike volt a próbákat hallgató komponistáknak.

Lőwenberg datálása kicsit késeinek tűnik. Vásárhelyi Gábor magángyűjteményében található az ISCM katalán szekciója Bartóknak küldött 1936. január 11-i levele. Ebben az szerepel, hogy kérésükre az ISCM zsűrije, amely nemrég ülésezett Barcelonában, beválogatta Bartók 5. vonósnégyesét a tavaszi fesztivál programjába.¹²⁴

Koromzay és Végh visszaemlékezéseinek egyetlen közös pontja az, hogy az együttes tagjai maguk másolták le a szólamokat. Ez az állítás ráadásul egy korabeli dokumentummal is alátámasztható: fennmaradt ugyanis egy Végh által kiírt és annotált elsőhegedű-szólam (lásd az 2. *faksimilét*).¹²⁵ Az, hogy a kéziratos szólamok egy Kadosa és Veress által készített másolt partitúrából készültek-e – mint ahogyan az a *Bartók Béla műveinek összkiadásában* is szerepel –,¹²⁶ vagy pedig egy Bartóktól kapott kópián alapulnak, egyelőre kérdéses. Jelzésértékű azonban, hogy hiába említi Koromzay és Végh is azt, hogy Kadosa és Veress (illetve esetleg mások is) lemásolták a partitúrát, egyetlenegy korabeli kéziratos partitúramásolat sem került eddig elő. Ráadásul az említett zeneszerzők sehol nem tesznek említést sem a Bartók-kvartett próbáiról, sem a kottamásolásról – pedig mindez tipikusan egy olyan történet, amelyet akár évtizedek múltán is érdemes lett volna felemlgetni. A Koromzay és Végh által felsorolt zeneszerzők közül egyedül Jemnitz otléte erősíthető meg – róla még a későbbiekben szó lesz.

„Palotaiék”

Koromzay és Végh visszaemlékezései tulajdonképpen abban a tekintetben is egyeznek, hogy mindkét muzsikus magának vindikálta a közvetítőszerepet. Végh egyik nyilatkozatában kissé könnyelműen hozzátette azt is, hogy „Bartókot akkoriban mindenki ismerte, aki a Zeneakadémiára járt”.¹²⁷ A kvartett három felső szólamának megszólaltatói 1936 elején azonban valószínűleg inkább csak látásból ismerték Bartókot.

123 Lőwenberg: *Végh Sándor*, 61.

124 Robert Gerhard (ISCM Barcelona) levele Bartók Bélához, 1936. január 11. Vásárhelyi Gábor magángyűjteménye, BH III/1480 (digitális másolat: H-Bbba).

125 Ez egészen 1946-ig Végh birtokában volt, aki, amikor elhagyta Magyarországot, egy ismeretlen barátjának adta megőrzésre; a dokumentumot 2015-ben adták el a Mozarteum könyvtárának. A forrás részletes ismertetését ld. *Béla Bartók Complete Critical Edition*, 30.: *String Quartets Nos. 1–6, Critical Commentary*. Ed. Németh Zsombor, Somfai László, Nakahara Yusuke. München–Budapest: G. Henle Verlag–Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2022 (a továbbiakban: *BBCCE/30*), 123–124.

126 A *BBCCE* egyéb adat híján mégis ezt a verziót fogadta el, ld. *BBCCE/30*, 102., 123.

127 Molnár Aurél: „Bartók zenéjére tettem föl az életem. Budapesti beszélgetés Végh Sándorral”, *Tükör* XVII/51. (1980. december 21.), 15.



2. faksimile. Bartók: 5. vonósnégyes, az 1. hegedű szólama. Végh Sándor tintás másolata ceruzás bejegyzéseivel, első kottás oldal, Allegro, 1–49. ütem. (Mozarteum Salzburg, A-Sum, Autographe Sandor Vegh, jelzet nélkül)

Az ISCM katalán tagozatának leveléből kiderül, hogy az újjenei társaságot Palotai informálta Bartók 5. kvartettjéről.¹²⁸ Többek között Kenton Egonnak, a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes 1912–1923 közötti brácsásának visszaemlékezéséből tudható, hogy Bartók általában egy emberen keresztül kommunikált a

128 Robert Gerhard levele Bartók Bélának, 1936. január 11. Vásárhelyi Gábor magánygyűjteménye, BH III/1480. (Digitális másolat: H-Bbba)

műveivel foglalkozó együttesekkel.¹²⁹ Ez a Waldbauer–Kerpely-vonósnégyes esetében Waldbauer Imre, az Új Magyar Vonósnégyes esetében azonban nem az elsőhegedős, hanem a gordonkás volt – valószínűleg azért, mert ő már korábban is munkakapcsolatban állt a zeneszerzővel.

A Bartók-életrajzokból ismeretes, hogy Palotai 1933 nyarán Hermann Scherchen karmesterképző-tanfolyamán vett részt Strassbourgbán. Augusztusban, a kurzus végén ugyanott nemzetközi zenei kongresszust is tartottak, amelyen Magyarországot Bartók képviselte.¹³⁰ Ennek keretében augusztus 9-én, a kurzus lezárásaként, a százfőnyi meghívott közönség előtt „magyar hangversenyt” tartottak, ahol Bartók előadta 2. zongoraversenyét.¹³¹ A zenekart Palotai vezényelte, aki karmesteri minőségében nem tett mély benyomást Bartókra.¹³²

Bartók és Palotai azonban már ekkor is ismerősként üdvözölhették egymást. Az 1920-as évek közepén Palotai repertoárján szerepelt a *Román népi táncok* általa készített gordonka-zongora átírata, amely többek között az 1926. október 12-i zeneakadémiai hangversenyén is felcsendült.¹³³ Az UE 1927 őszén egy berlini kritikából értesült az átíratról; ezt követően arról érdeklődtek Bartóknál, hogy ismeri-e az átíratot, és megállapodott-e róla Palotaival.¹³⁴ A zeneszerző nem sokkal később úgy reagált, hogy hallott az átírat tényéről, de magát a feldolgozást nem hallotta és nem is látta.¹³⁵ Bartók bizonyára Kósa Györgytől értesült az átíratról. Kósa Bartók egykori zongoratanítványa volt, és ő kísérte Palotait azon a bizonyos 1926. október 12-i estén.

1928. július 10-én Bartók már azt írta kiadójának, hogy „[m]eghallgattam a 'Román népi táncaim' Palotai Vilmos úr által készített csellóátíratát; egyetértek vele, és ajánlom Önnek kiadásra”.¹³⁶ Bár Bartók maga nem részletezte, hogy kinek vagy kiknek az előadásában és hol hallotta a transzkripciót, ám szinte biztos, hogy Palotai játszott elő neki, mivel rajta kívül más nem tartotta repertoárján az átíratot. Bartók és Palotai megismerkedése ekképpen 1928 nyarára datálható.

129 ÍLB, 59.

130 [Szerző nélkül]: „Nemzetközi zenei kongresszus Strassbourgbán”, *Magyar Hírlap* XLIII/184. (1933. augusztus 15.), 9.

131 BBÉK, 326.

132 Uott.

133 (J. S.) [Jemnitz Sándor]: „Gordonkaest”, *Népszava* LIV/233. (1926. október 14.), 7. Breuer János egy 1970-es évek közepén, illetve egy 1982-ben keletkezett dolgozatában már írt erről a lappangó átíratról: az akkor rendelkezésre álló dokumentumok alapján azt a következtetést vonta le, hogy a zeneszerző nem ismerte az átíratot, de nem is tiltakozott ellene. Ld. Breuer János: „Az átíratról. Kiegészítés Pernye András tanulmányához”, *Parlando* XVIII/5. (1976. május), 8–12., ide: 10.; uő: „Román népi táncok. Egy Bartók-mű két láppangó átírata”. In: *Zenatudományi Dolgozatok 1982*. Szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1982, 155–159., ide: 159.

134 Az Universal Edition levele Bartók Bélának, 1927. november 17. Ch-Bps, SBB, UE-BB. A mű berlini előadásához ld. Breuer: *Román népi táncok. Egy Bartók-mű két láppangó átírata*, 157.

135 Bartók Béla levele az Universal Editionnak, 1927. november 26. Ch-Bps, SBB, BB-UE.

136 „Ich habe die V[iolon]cello-Übertragung meiner ‚Rumän.[ische] Volkstänze‘ von Herrn Vilmos Palotay [!] angehört; erkläre mich mit derselben einverstanden und empfehle sie Ihnen zur Veröffentlichung an.” Bartók Béla levele az Universal Editionnak, 1928. június 10. Ch-Bps, SBB, BB-UE.

Tekintettel arra, hogy Bartók ugyanebben az időben fejezte be az 1. rapszódia eredeti hegedű-zongora változatát, megkockáztatható, hogy a cselló-zongora változat ötlete, amelyről 1928. december 22-i levelében ír először az UE-nek, a Palotai-val való találkozás nyomán született meg.¹³⁷ Mindebből arra is lehet következtetni, hogy Palotai nemcsak mint virtuóz csellista, de mint zenei intellektus is benyomást tehetett Bartókra, még ha később karmesteri kvalitásairól nem is volt meggyőződve. Így nem meglepő, hogy a zeneszerző 1935 utáni magánlevelezésében az Új Magyar Vonósnyégyest következetesen „Palotaiék”-ként emlegette.¹³⁸

Az Új Magyar Vonósnyégyes próbái Bartókkal

A kotta megszerzése után, 1935–1936 fordulóján az Új Magyar Vonósnyégyes nagyjából egy hónapig próbálta a művet, mielőtt a tagok értesítették volna Bartókot.¹³⁹ A zeneszerző beleegyezésének megszerzése egyre sürgetőbbé vált, tekintve, hogy az együttes már 1936. január 11-ét megelőzően informálta az ISCM-fesztivál szervezőit arról, hogy Bartók 5. kvartettje a birtokukban van, és vállalkoznának a mű előadására.¹⁴⁰

A próbákról mindkét muzsikus részletesen mesélt. Végh visszaemlékezései szerint Bartók, mint mindig, most is igen szófukar volt:

Elhangzott tehát az első tétel; Bartók nem szólt semmit. A második tétel után sem. A mű öt tételes – és az embernek van egy hatodik érzéke, mely értésére adja, hogy ha valaki nem szól, az „pozitív nem-szólás” vagy „negatív nem-szólás”-e. Én Bartók hallgatását nem az érdeklődés hiányának tekintettem, hanem épp ellenkezőleg: úgy értelmeztem, hogy lényegében jó, amit csinálunk és érdekli őt. Valóban így lehetett; amikor befejeztük a darabot, odajött hozzánk és csak néhány dologra figyelmeztetett.¹⁴¹

A mű interpretációjának egyik sarkalatos pontja a Scherzo aszimmetrikus „bolgár” ritmikájának helyes megvalósítása. Bartók Rudolf Kolischnak, az ősbemutatón játszó együttes vezetőjének küldött 1934. október 23-i levelében több mint egy oldalt szentelt az *alla bulgarese* ritmusának eljátszását előkészítő, hangszer nélkül végzendő gyakorlatoknak. Levele utóiratában hozzátette, hogy eleinte még számára is nehézséget okozott ezeknek a ritmusoknak az eljátszása.¹⁴² Végh az

137 Somfai László előkészületben lévő Bartók-műjegyzéke nyomán.

138 Ld. pl. Bartók Béla levele édesanyjának, 1937. január 20. *Bartók Béla – Paul Sacher levelezése / Briefwechsel 1936–1940*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Balassi Kiadó, 2013., 118. NB. 1936. június 17-én Bartók azt írta Annie-Müller Widmann-nak, hogy „[i]dőközben beszéltem Palotai-val; csak tőle tudtam meg, hogy az előadást [vö. 2. táblázat] az Ön házában tartották és Ön rendezte.” *Bartók Béla – Annie Müller-Widmann levelezése / Briefwechsel 1935–1940*. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Balassi Kiadó, 2016, 16.

139 Koromzay 1962-ben: „néhány hét alatt betanultuk” (Kárpáti: *Magyar Vonósnyégyes*, 40.), 1981-ben: „egy hónap múlva szoltunk Bartóknak” (Kerényi: *Vonósnyégyes nélkül...?*, 22.) és „after three or four weeks we called Bartók and asked whether he would like to hear it” (három-négy hét múlva hívtuk Bartókot, és megkérdeztük, akarja-e meghallgatni – Kenneson: *Székely and Bartók*, 169.); Végh, 1980-as évek: „sokáig tanultuk” (*ÍLB*, 202).

140 Kenneson: *Székely and Bartók...*, 172.; Robert Gerhard levele Bartók Bélához, 1936. január 11.

141 *ÍLB*, 202.; ld. még *KGyÍÉS*, 352.

142 *BBCCE/29*, 92*.

ügynevezett bolgár ritmussal kapcsolatban azt idézte fel, hogy Bartók csak annyit mondott neki „nagyon kedvesen”: „dehogy nehéz, olyan, mint egy valcer”.¹⁴³ Koromzay a kvartett közepső tétele kapcsán az alábbi jelenetre emlékezett:

A Scherzo különösen nehéz volt, a 4+2+3 tagolású ütemek... Nem szerette Bartók a mechanikus metronómot, nem tartotta elég pontosnak. Ezért szerkesztett magának egy ingát, amit azután magával hozott a próbákra. Az ingának (a lassú ütések miatt) igen hosszúnak kellett lennie. Egész délután nyúztuk ezt a tételt, ő könyörtelenül ragaszkodott az általa megadott tempóhoz. Emlékszem, hogy az ingával boldoguljon, fölállt egy asztalra. Teljesen szürrealisztikus az emlék: vért izzadva dolgozunk a hőségben s fölötünk a fehér arcú Bartók az ingával...¹⁴⁴

Bartók és a fiatalok a próbafolyamat végére annyira összecsiszolódtak, hogy Végh elhatározta, elmondja Bartóknak a mű tanulmányozása közben támadt észrevételeit. Ezek leginkább az artikulációt érintették:¹⁴⁵

[Elmondtam neki, hogy véleményem szerint] egyes részek bizonyos vonásokkal, kötésekkel – non legato vagy legato – talán jobban hangzanának. Ő rögtön elfogadta javaslataimat. – Jó, mondta, azt lehet. Tehát egyáltalán nem volt merev elutasító, nem mondta, hogy ami oda van írva, azon nem szabad változtatni. Láta, hogy előadási javaslataim nem változtatják meg a darab karakterét, sőt talán jobban érvényre juttatják. Ezért elfogadta őket.

Ismert, hogy Bartók már 1936. január 2-án postázta Bécsbe a mű metszőpéldányát, ám február 8-án egy Deutsch Jenő által leírt listában további változtatásokat kért.¹⁴⁶ Bartók saját munkapartitúrájában (egy olyan kézíratról készült lichteaus-levonatban, amelybe a szerző 1934 őszétől kezdve vezette be a korrekciókat és a felmerülő változtatásokat, lásd a 3. *faksimilét*) a beírásoknak öt rétegét lehet megkülönböztetni. Az utolsó, kék ceruzás réteg biztosan 1936. január 2. után keletkezett, tekintve, hogy ezek egy idegen kéz, egy UE-s szerkesztő bejegyzéseiként szerepelnek a metszőpéldányban, illetve elhanyagolható eltérésekkel egyeznek a Deutsch által írt lista tartalmával.¹⁴⁷ Vagyis ezek lehettek azok a változtatások, amelyek az Új Magyar Vonósnégyes próbáin csiszolódtak ki.

Ezek között azonban legatóra és non legatóra vonatkozó változtatások nincsenek. Bartók változtatásai legnagyobbrészt apróbb dinamikai és artikulációbeli retusból állnak; a leginkább figyelemre méltó módosítás az, hogy az 1. téma függelékében (25. ü. sk.), illetve ennek visszatéréseiben (86–103. ü.) Bartók a *sempre marc.* utasításokat tenuto jelekre cserélte, illetve a *Scherzo* 19–20. ütemében az 1. hegedű faktúráján változtatott.

Koromzay úgy emlékezett, hogy Bartók „[e]lkeseredve műveinek silány előadásai miatt, szinte eltűzve az utasításokat, pontosan meghatározta, hogy egy-

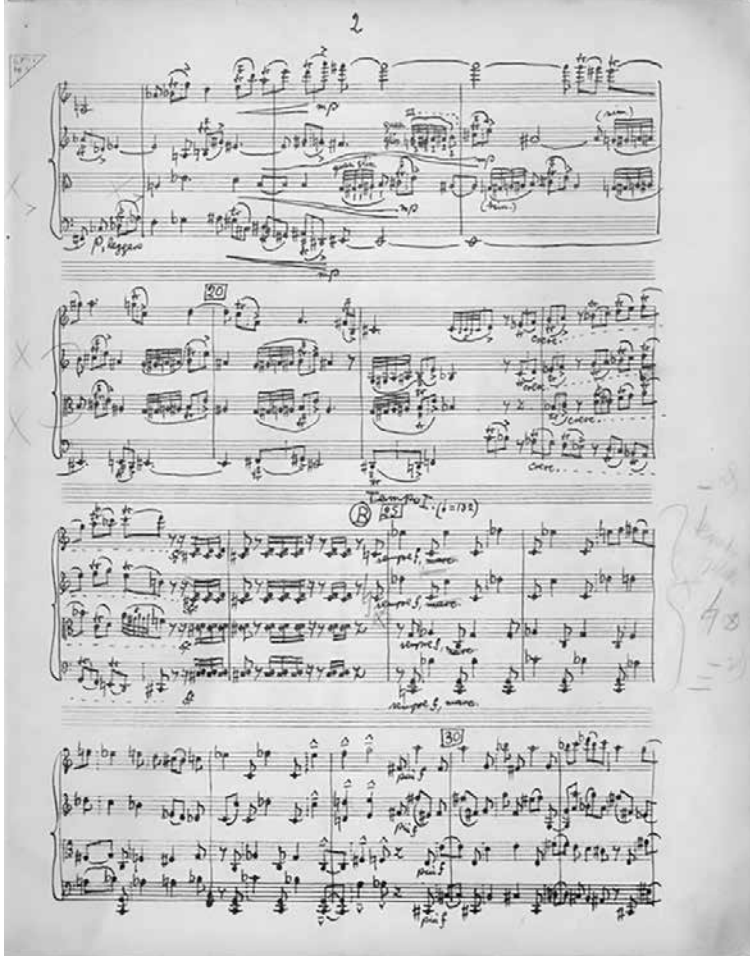
143 ÍLB, 202.

144 Czigány: *Tükörcserepek*, 218.

145 ÍLB, 202–203.

146 BBCCE/30, 122–124. (ECUE1936 és C-list források.)

147 BBCCE/30, 118., 120–122. (APB forrás.) A szóban forgó réteg tartalmához ld. 121–122.



3. faksimile. Bartók: 5. vonósnégyes, Bartók munkapartitúrája, 2. oldal, Allegro, 15b–31. ütem (Bartók Archívum, Budapest, H-Bami, C-3810/22)

egy szakasz tíz vagy tizenkét másodperc legyen-e előadásunkban”,¹⁴⁸ és „szigorúan ragaszkodott azokhoz a tempókhöz, metronómjelzésekhez, amelyeket ő határozott meg”.¹⁴⁹ „Rendkívül határozott volt, elképzeléseit pontosan megkövetelte előadásunktól. [...] Pedig] ő maga – mint zongoraművész – soha nem játszotta kétszer egyformán a darabokat, de ezekhez az elképzeléseihez makacsul ragaszkodott.”¹⁵⁰ Végh Bónisnak adott visszaemlékezésében szintén említette, hogy a tempók a próbák neuralgikus pontjait jelentették.¹⁵¹

148 Czigány: *Tükörcserepek*, 218.

149 Gách: *Koromzay Dénes Budapesten*, 13.

150 Czigány: *Tükörcserepek*, 218.

151 *ÍLB*, 203.

Én bizonyos részek tempóját túl gyorsnak találtam. Összefolyt a hangzás, nagyon nehéz volt meghallanunk egymás játékát. Mondtam neki, hogy ez meg ez a rész talán túlságosan gyors. Mire ő nekem: tanulja csak meg. Erre kissé mérges lettem és azt mondtam neki: ha akarja, gyorsabban is el tudom játszani, de nem hangzik jól. Kérdem: a metronómot hol tetszett csinálni? Azt mondja: természetesen a zongorán. Erre aztán rájöttem, hogy zongorán bizonyos passzázásokat gyorsabban lehet játszani; a vonóshangszernek, a húr ellentétes irányú kilengése miatt, van ugyanis egy bizonyos holtpontja; ez, adott esetben, akadályozza a gyorsaságot vagy legalábbis a hangzás rovására megy. Ezért nem érzem kielégítőnek az egyes helyek hangzását. Bartókot nagyon érdekelte ez a magyarázat, hatására hozzájárult kisebb változtatásokhoz.

Tény, hogy Bartók az előtt rögzítette művének metronómszámain, illetve mérte le az időtartamokat, mielőtt 1934 őszén elküldte volna Rudolf Kolischnak a másolatokat – azaz mielőtt módja lett volna meghallgatni a művet. A már idézett, Kolischnak fogalmazott 1934. október 23-i levelében azt írta, hogy „[u]gyanakkor lehetséges, hogy pl. az utolsó tételben a nagyon gyors tempó a gyakorlatban kivitelezhetetlennek fog bizonyulni, vagy az érthetőség kárára válik; ezt ki kell próbálni.”¹⁵² Kolisch fél évvel későbbi válaszából úgy tűnik, hogy neki és együttesének nem okoztak problémát a gyors tempók.¹⁵³ A néhány évvel későbbi, részben más játékosokkal készült Kolisch-kvartettfelvétel is ezt bizonyítja:

Tétel	Kézirat és másolatai (1934), kiadás (1936)	Bartók bejegyzései a munkapartitúrában (1936)	A Kolisch-kvartett hangfelvétele (1941)	A Végh-vonós-négyes hangfelvétele (1954)
<i>Allegro</i>	7' 4½"	7'	6' 52"	7' 19"
<i>Adagio molto</i>	5' 19½"	5½'	5' 42"	5' 20"
<i>Scherzo</i>	4' 36"	4½'	4' 37"	4' 31"
<i>Andante</i>	4' 17½"	5'	4' 05"	4' 48"
<i>Finale</i>	6' 21½"	6½'	6' 37"	6' 58"
Összesen	27' 39"	28½'	27' 53"	28' 56"

5. táblázat: Bartók 5. vonós-négyese időtartam-adatainak összehasonlítása¹⁵⁴

152 „Möglich übrigens, dass z. B. das sehr rasche Tempo des letzten Satzes vielleicht in der Praxis unmöglich ist, bzw. dass dadurch die Klarheit leidet; das muss versucht werden.” *BBCCE/29*, 138*, Fedoszov Júlia fordítása: 92*.

153 Rudolf Kolisch levele Bartók Bélának, 1935. március 14. *Documenta Bartókiana* 3. Szerk. Denijs Dille. Budapest: MTA Bartók Archívum, 1968, 173–174.

154 *BBCCE/29*, 91*; Végh-kvartett felvétele időtarmának forrása: <https://pragadigitals.bandcamp.com/album/b-la-bart-k-complete-string-quartets-v-gh-quartet-1954-version-remastered> (utolsó megtekintés: 2023. június 15.) NB. A forrás a *BBCCE/29*-en folyó munkálatok utolsó fázisában került elő, és a koronavírus-járvány okozta lezárások miatt a kötet lezárásáig Bartók munkapéldányáról csak mobiltelefonnal készült fényképek álltak rendelkezésre; ezeken az első tétel tempója nem látszott, így az nem szerepel a *BBCCE*-ben megjelent táblázatban.

Amikor az Új Magyar Vonósnyégyessel próbált, Bartók lemérte az egyes tételek hosszát, és felírta őket a nála lévő saját lichtpaus-másolatára (lásd szintén az 5. táblázatot), így valamilyen fogalmunk lehet arról, hogy Véghéknek mely tételek tempóival szemben voltak kifogásaik. Az 5. táblázaton látható, hogy az 1941-es Kolisch-felvételhez hasonlóan az utolsó tételt az előírtnál valamivel lassabban játszották, bár az eltérés szinte elhanyagolható mértékű. Az *Adagio moltó*juk jobban közelít az előírthoz, az *Andante* előadása viszont jóval lassabb – miközben Kolischék gyorsabban játszzák, mint a Bartók által megadott érték.

Az Új Magyar Vonósnyégyes meghallgatása után Bartók egyébként nem korrigálta sem az időtartamot, sem a metronómszámokat. A Végh-vonósnyégyes szűk két évtizeddel későbbi felvételéből viszont látszik, hogy a szélső tételekben Végh annyira nem erőltette a túl gyors tempókat, és a viszonylag lassabb *Andanté*hoz is ragaszkodott (lásd az 5. táblázatot).

Koromzay és Végh visszaemlékezéseiből két fontos dolog nem derül ki pontosan: egyrészt, hogy legalább nagyságrendileg hány próba volt Bartókkal; másrészt, hogy Bartók egy meghallgatást követően adta meg az engedélyt, és utána próbált az együttessel, vagy hogy előbb próbált velük, és csak a folyamat legvégén tartott meghallgatás után adta áldását a produkcióra.

Koromzay 1962-ben úgy emlékezett, hogy „megkértük Bartók tanár urat, hallgasson meg bennünket. Attól kezdve több próbán részt vett.”¹⁵⁵ Ezt az állítást az 1980-as években azzal egészítette ki, hogy Bartók „egy hétig” dolgozott velük,¹⁵⁶ illetve miután először eljátszották neki a művet, „úgy döntött, hogy maga fogja trenírozni [az előadást]. Tíz napon keresztül minden nap dolgozott velünk”.¹⁵⁷ Végh ezzel szemben 1979-ben azt állította, hogy Bartók csak az utolsó próbáikra jött el, és csak a legutolsó próba után instruálta az együtttest, majd adta áldását a produkcióra.¹⁵⁸ Az 1980-as években készült interjújában azonban már csak egy alkalomról beszélt:

Végre azonban visszajött külföldi útjáról és kijelölt egy napot, amikor eljátszhatjuk neki a vonósnyégyest. Ez Palotaiék lipótvárosi lakásán történt; ott volt egy nagyobb szalon, melyben vagy tizenketten összejöttünk, mind muzsikusok. Bartók az első sorban ült, ott hallgatott bennünket. [...] Amikor pedig megkértük: beleegyezik-e műve előadásába, azt felelte, hogy igen, természetesen. Persze mindannyian nagyon örültünk.¹⁵⁹

Amint arról néhány bekezdéssel korábban szó volt, Bartók 1936. február 8-án küldte el az UE-nak a metszőpéldányhoz készített javítólistát, vagyis a próbákra ezt megelőzően kellett, hogy sor kerüljön. Végh idézett visszaemlékezése, miszerint „visszajött külföldi útjáról és kijelölt egy napot”, egybevág a *Bartók Béla életének krónikája* adataival, miszerint a zeneszerző január 22-én érkezett vissza január 2-án

155 Kárpáti: „Magyar Vonósnyégyes”, 40.

156 Kerényi: *Vonósnyégyes nélkül...*?, 23.

157 „So we played it for him and he decided that he would coach it. He worked with us every day for ten days...” Kenneson: *Székely and Bartók...*, 169.

158 *KGYÍÉS*, 352.

159 *ÍLB*, 202.

kezdődött nyugat-európai körútjáról.¹⁶⁰ Mindez arra is utal, hogy Bartók a metszőpéldány lezárása és elküldése előtt nem próbált az Új Magyar Vonósnégyessel, illetve az ISCM katalán szekciójának levelét csak január 22-e után olvasta.

A *Bartók Béla életének krónikája* szerint Bartók február 6-án „egy ismerős családhöz megy látogatóba, ahol a Végh–Palotai-kvartett az 5. vonósnégyest játszsza”.¹⁶¹ Ennek azonban látszólag több dolog is ellentmond: február 2-án már megjelent egy sajtóközlemény arról, hogy a kvartett meghívást kapott az IGNM barcelonai fesztiváljára, ahol Bartók 5. vonósnégyesét fogja előadni,¹⁶² illetve a február 9-i zártkörű bemutató (erről alább még szó lesz) híre már január 29-én felbukkant.¹⁶³

Mindezek alapján három verzió lehetséges: (1) Végh a Bónisnak elmondott visszaemlékezéseiben téved, és valóban több próba volt, ezek közül azonban csak egyet tudtak dokumentumokkal igazolni a *Bartók Béla életének krónikája* szerkesztői. Ez esetben a hatodikai volt minden bizonnyal az utolsó alkalom, az első próbára pedig valamikor január 23. és 28., vagyis a házikoncert meghirdetése előtt kerülhetett sor. (2) Csak egy próba volt, de nem február 6-án, hanem valamikor január 23. és január 28. vagy február 2. között. (3) Csak egy próba volt február 6-án. Az utóbbi esetben azonban nem arról volt szó, hogy „Bartók azonban még nem hallotta előadásunkat és nem adta meg beleegyezését, anélkül pedig nem írhattunk [végleges választ] Barcelonába”,¹⁶⁴ hanem Bartókot a kvartett tulajdonképpen kész tények elé állította a barcelonai fesztivált illetően.

Jemnitz Sándor elemzése

Végh mindkét interjújában hosszasan beszélt Jemnitzről. A zenekritikus az utolsó próba végén, Bartók instrukciói után szólásra jelentkezett: engedélyt kért, hogy elmondhassa a műről készített elemzését. Bartók a hosszas – a Bónisnak elmondottak szerint több mint egy óras – analízist érdeklődve hallgatta végig, majd „Jemnitz végül megkérdezte: így gondolta, tanár úr, ahogy felvázoltam? Bartók felelete mindössze két szó volt, feltételes módban: meglehet, kérem.”¹⁶⁵ Koromzay visszaemlékezéseiben nem esik szó Jemnitzről.

Jemnitz pályája elején még ambivalensen viszonyult Bartókhoz és zenéjéhez: az 1917-es ősbemutató után még hevesen kritizálta *A fából faragott királyfit*. Nagyjából 1924-től azonban elszánt Bartók-hívő lett,¹⁶⁶ még ha a Bartók kontra Möller vitában

160 *BBÉK*, 357–358.

161 Uott.

162 [Szerző nélkül]: „Az Új Magyar Vonósnégyes hangversenykörútja”, *Budapesti Hírlap* LVI/27. (1936. február 2.), 18.

163 [Szerző nélkül]: „Kis zenei hírek”, *Magyarság* XVII/23. (1936. január 29.), 12.

164 *ÍLB*, 202.

165 *ÍLB*, 203.

166 Breuer János: „Schoenberg magyar tanítványa. Jemnitz Sándorról születése 100. évfordulóján”, *Muzsika* XXXIII/8. (1990. augusztus), 17–21., ide: 19.

nem is vette védelmébe Bartókot teljes mértékben.¹⁶⁷ A szóban forgó események idején, 1935. december 29-én Bartók elküldte Jemnitznek a Kisfaludy Társaságnak küldött levele másolatát, amelyben visszautasítja a Greguss-díjat.¹⁶⁸ Hermann Scherchen 1936. január 27-én Bartóknak írt levelében „közös barátunkként” hivatkozik Jemnitzre, aki megígérte neki, hogy az *Ars Viva* folyóirat számára egy hosszúságú elemzést fog írni *A csodálatos mandarinról*. Scherchen ugyanebben a levélben arra kérte Bartókot, hogy az analízis megírásában működjön együtt Jemnitzcel.¹⁶⁹

Jemnitz naplójában az 1936. március 3-i nyilvános bemutatót megelőzően nincs semmilyen Bartók 5. kvartettjével kapcsolatos bejegyzés. Az Új Magyar Vonósnyégyesről, pontosabban annak csellistájával kapcsolatosan is csak annyi szerepel január 27-énél, hogy „[t]egnapelőtt még egy nagy esszét diktáltam az írógépbe Palotai Vili nevében Scherchen számára a 'Modern zene előadási problémáiról'”,¹⁷⁰ ezt megelőzően az 1935 őszi bérletes koncertjük kapcsán írt róluk. Jemnitz korábban már bemutatott zsebnaptára és az abban található bejegyzés miatt azonban reálisnak tűnik az, hogy – amint Végh felidézte – Jemnitz ott volt az Új Magyar Vonósnyégyes Bartókkal tartott (utolsó) próbáján. Amennyiben erre a próbára valóban február 6-án került sor, mint ahogyan az a *Bartók Béla életének krónikájában* szerepel, akkor ennek délelőtt vagy délután kellett lennie, mivel Jemnitz aznap este P. Jámbor Ági koncertjét hallgatta meg, kritikát is írt róla.¹⁷¹ Jemnitz naplójából az sem derül ki, hogy ott volt-e a február 9-i zártkörű bemutatón (ennek részleteit lásd később) – naplója ugyanis nem tartalmaz bejegyzéseket a február 7. és 11. közötti időszakról. Így nem ellenőrizhető, hogy esetleg nem az utolsó próba és zártkörű bemutató eseménysora keveredett-e Végh emlékezetében.

Azt, hogy a próbán-próbákon vagy azok idején folyt már valamiféle diszkusszió Bartók és Jemnitz között az 5. vonósnyégyesről, bizonyítja, hogy Bartók – némi kevergés után – február 17-én elküldte Jemnitznek a műről készített saját elemzését.¹⁷² A szóban forgó, rá jellemző módon szűkszavú, azonban rendkívül informatív analízist még előző decemberben készítette Gaston Verhuyck-Coluon (a brüsszeli Pro Arte Vonósnyégyes impresszáriója) felkérésére.¹⁷³

167 Vikárius László: „Bartók contra Möller or A Hidden Scholarly ars poetica”, *The Musical Quarterly* XC/1. (2007), 43–71., ide: 48–49.

168 JSVZ, 482.

169 Hermann Scherchen levele Bartók Bélának, 1936. január 27. Vásárhelyi Gábor magángyűjteménye, BH III/1339 (digitális másolat: H-Bbba).

170 „Vorgestern hatte ich nachmittags noch einen grossen Aufsatz Willi Palotai in seinem Namen für Scherchen in die Schreibmaschine diktirt. Über die 'Aufführungsprobleme moderner Musik.'” 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum, Jemnitz-hagyaték, Naplók 1932. XI. 7. – 1938. IX. 6., JS_Dig_000251_244. A kiadott magyar fordítás (Jemnitz János: *Apám naplójáról*) ezt, illetve a következőkben idézett bejegyzéseket nem pontosan adja vissza, így ezeket az eredetiből idézem.

171 JS_Dig_000251_245.; (J. S.): „P. Jámbor Ági”, *Népszava* LXIV/31. (1936. február 7.), 6. Vö. MZA KAB ID_668.

172 Bartók Béla levele Jemnitz Sándornak, 1936. február 17. *BBL*, 517.; *JSVZ*, 484.

173 Az eredetileg franciául fogalmazott, de németül is letisztázott analízisének kurrens (angol nyelvű) kiadását ld. *BBCCE*/29, 233–234. Keletkezéstörténetét, ill. a francia eredeti hasonmását ld. *BBCCE*/30, 127–128.

Az első biztos pont az, hogy Jemnitz ott volt a március 3-i nyilvános bemutatón. Naplójában a következő bejegyzés szerepel: „A Palotai-kvartett koncertje Bartók V. vonósnégyesének ősbemutatójával. Hosszan írtam róla.”¹⁷⁴ Jemnitz nemcsak hosszan, de rendkívül elismerően is írt a műről; írását ekképp kezdte:

Felelősségünk teljes tudatában állítjuk és valljuk, hogy Bartók Béla kedden este bemutatott *V. vonósnégyese az egyetemes magyar zeneirodalom egyik legkiteljesedettebb remekműve*, amelynek szinte fölbecsülhetetlen értékei természetszerűen csak idővel mehetnek át a széles köztudatba, de amelyre a jövő nemzedékek kétségtelenül mint a magyar művészi alkotóképesség egyik legfőbb megnyilvánulására hivatkoznak majd.¹⁷⁵

Fábián Imre Jemnitz írását három évtizeddel később a magyar zenekritika legértékesebb dokumentumai közé sorolta.¹⁷⁶ A recenzió azonban a maga idejében is nagy hatást váltott ki. Jemnitz 1936. március 4-éhez a következőket jegyezte fel naplójában: „Ma [este] már mindenki olvasta a [reggel megjelent] Bartók-kritikámat, a Basilides-koncerten minden [politikai] oldalról gratuláltak nekem. Most belevágok a mű pontos elemzésébe, amire Scherchen és Bartók kért fel.”¹⁷⁷

E naplóbejegyzés arról is tanúskodik, hogy a korábbi terv, miszerint *A csodálatos mandarin*ról fog írni az *Ars Viva* című folyóirat számára, már módosult úgy, hogy a pantomim helyett inkább az új kamaraműről referál. Az analízisen két hétig dolgozott; március 20-i elkészültét a következőképpen kommentálta naplójában:

Délután ½5. – Most fejeztem be Bartók Béla V. vonósnégyesének nagyszabású elemzését. Ez a komoly és fárasztó munka két hétig tartott, mert egyetlen magas célt tűztem ki, és azt mindenáron el akartam érni. [...]. Olyan irányadó elemzést akartam írni, amely minden problémát felvet, és minden szempontnak érvényt szerez. Ehhez az összes utat be kellett járni. Az áldott „új tárgyiasság” eszközei nem voltak elegendők. A faktúra és a szerkezet pozitivista bemutatásának egyesülnie kellett a gondolati és érzelmi folyamatok magyarázatával, ötvöznie kellett a tömörséget a túláradással, a [z egzakt] leírást magával ragadó lelkesítéssel kellett párosítania. Ez [a kvartett] a költői precizitásnak egy nagyon különös légrétegét teremtette meg, amelyhez végső soron [elemzésem által] én is csatlakozom.¹⁷⁸

174 „Konzert des Palotai-Quartetts mit Erstaufführung von Bartóks V. Streichquartett. Schrieb lang darüber.” JS_Dig_000251_249.

175 Jemnitz Sándor: „Bartók Béla V. vonósnégyese. Az Új Magyar Vonósnegyes III. estje”, *Népszava* LXIV/53. (1936. március 4.), 4.

176 Fábián Imre: *A huszadik század zenéje. Muzikusok, esztéták századunk zenéjéről*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966, 46.

177 „Heute hatte jeden meine Bartók-Kritik gelesen, beim Basilides-Konzert hat man mir von allen Seiten gratuliert. Nun gehe ich an eine genaue Analyse des Werks, um die mich Scherchen und Bartók ersucht haben.” JS_Dig_000251_249.

178 „Nachmittag 5 Uhr. – Soeben beendete ich meine grosse Analyse zu Béla Bartóks V. Streichquartett. Zwei Wochen hat mich diese ernste und anstrengende Arbeit gekostet, da ich nur ein ho[c]hes Ziel gesetzt hatte und dieses unten allen Umständen erreichen wollte. Denn nur das Genügen meiner persönlichen Aufgabe konnte diese Arbeit im tieferen Sinn rechtfertigen. Ich wollte eine richtunggebende Analyse schreiben, die alle Probleme aufwirft und allen Gesichtspunkten gerecht wird. Dazu musste jeder Weg besritten werden. Die Mittel der seligen ‘neuen Sachlichkeit’ genügten nicht. Positivistische Darlegung der Faktur und Struktur musste sich mit Erläuterung der Gedanken- und Gefühlsvorgänge vereinen, Nüchternes mit Überschwang verbinden, Beschreibendes mit

Scherchennek még a *Mandarin*-elemzés kapcsán megfogalmazott kérése, miszerint Bartók és Jemnitz működjenek együtt az analízis megírásakor, nem merült ki abban, hogy Bartók elküldte az 5. vonósnégyes elemzését Jemnitznek. Ez utóbbi naplója szerint az analízist a befejezését követő napon, 1936. március 21-én elvitte Bartók lakására, ám délelőtt nem tudták végigbeszélni, így Bartók délutánra áthívta Jemnitzet a Tudományos Akadémiára, és ott fejezték be az elemzés diszkusszióját. Jemnitz szerint írásához Bartóknak végül csak néhány ortográfiai megjegyzése volt; megbeszélésük végén pedig Bartók az ablakhoz ment, kinézett és kis idő múlva azt mondta: „Ön teljesen megértett engem”.¹⁷⁹

Jemnitz német nyelvű elemzése a barcelonai ISCM-fesztivál programfüzetében jelent meg, az *Ars Viva* rövidített formában közölte.¹⁸⁰ Írását egy történeti-metafizikai felvezetéssel kezdte, és utána tért rá a Bartók-mű tényleges elemzésére. Ez lényegében nem volt más, mint a szikár szerzői analízis elaborációja, átvéve annak minden terminológiai megoldását (még az *Adagio molto* és az *Andante* egymás melletti grafikus megjelenítését is imitálta). Jemnitz három ponton tér csak el Bartók eredetijétől:

(1) az *Allegro* főtéma-szakaszának kvintolás motívumát (első megjelenése: 8–9. ütem, brácsa és cselló) „Q”-témának nevezte el, és elemzésében rámutatott arra is, hogy a „Q”-téma még hol jelenik meg a tétel folyamán, illetve hogyan lesz belőle a Coda meghatározó motívuma.

(2) Bár Jemnitz Bartók nyomán mindenhol megadta az adott szakasz hangnemet, a harmadik tétel *Trió*jában ez kimaradt – ennek oka az lehet, hogy Bartók ide E hangnemet adott meg, azonban ez sehogyszem tűnik jónak, tekintve, hogy a bevezető rész (1–8. ütem) egyértelműen F-ben van, a téma pedig először egyértelműen D-ben hangzik el (9–16. ütem).

(3) A *Finale* rondóformájánál az egyes részeket nem A-nak (stb.), hanem I.-nek (stb.) nevezte, a Bartók által C-nek jelölt szakaszt közép-résznek hívta; és ugyan átvette a bartóki „keretmotívum” kifejezést, de ezeket a szakaszokat nem külön egyésként kezelte, hanem a rákövetkező nagy formaegység kezdeteként interpretálta.

Az 5. vonósnégyes magyarországi bemutatói

Függetlenül attól, hogy Koromzay és Végh máshogy mesélte el az 5. vonósnégyes kottájának megszerzését, mindkettőjük visszaemlékezéseiben szóba kerül az, hogy a magyarországi bemutató megtartásához Waldbauer Imre jóváhagyására is szükségük volt. Koromzay úgy emlékezett, hogy a kvartett tagjai kicsit tartottak attól, hogy Waldbauer mit fog szólni ehhez,¹⁸¹ de ő alapvetően pozitívan állt a dologhoz. Végh így emlékezett:

überzeugend Begeisterten paaren. Dies angab eine ganz sonderbare Grundstimmung von poetischer Exaktheit, die letzten Endes dasjenige ist, wohin ich mich selbst dazugebe.“ JS_Dig_000251_250.

179 Uott.

180 Ld. Lampert Vera fordításában Jemnitz Sándor: „Bartók V. vonósnégyese”, *Magyar Zene* XVI/3. (1975. szeptember), 267–285.

181 Kárpáti: „Magyar Vonósnegyes”, 40.; Kenneson: *Székely and Bartók...*, 170.

Akkor még létezett a Waldbauer-kvartett és Magyarországon mintegy „előjoga” volt Bartók új műveire. Megkérdeztük tehát Waldbauer Imrét: nincs-e kifogása az ellen, hogy mi ezt megtanuljuk. „Cseppet sem” – mondta Imre bátyám. „Tanuljátok csak meg, kezdjék el a fiatalabbak is, amit mi lassan már befejezünk.” Nagyon kedves, nagyon humánus volt. Nem mondta azt – pedig mondhatta volna –, hogy ne nyúljatok hozzá, ez nem a ti dolgotok. Így azután a miénk lett a mű magyarországi bemutatója.¹⁸²

Bartók Béla 5. vonósnégyesének nem hivatalos magyarországi bemutatójára 1936. február 9-én került sor Fischmann Leó, az Egyesült Izzólámpa és Villamosági Rt. kereskedelmi igazgatója házában (V., Kossuth Lajos tér 18.).¹⁸³ Fischmann szintén szenvedélyes bridszjátékos volt, és jó viszonyban volt Waldbauerrel.¹⁸⁴ Ebből azt a konzekvenciát is le lehet vonni, hogy az első előadás lehetőségéről lemaradó kvartett primáriusa, aki Bartóknak évtizedek óta egyik legfontosabb szövetségese volt, nemhogy akadályt gördített volna az Új Magyar Vonósnégyes elé, hanem konstruktívan egyengette útjukat. Végh szerint „*Tout Budapest*, a társaság krémje eljött [erre az előadásra], kivéve Bartókot, aki gyűlölte az előkelő esté-lyeket.”¹⁸⁵

Ez az előadás a 9 nappal későbbi bécsi bemutató főpróbájának is volt tekintendő. Az utóbbira az ISCM osztrák csoportja rendezésében a bécsi Hagebund képzőművészeti körben került sor.¹⁸⁶

Szűk egy hónappal a zártkörű bemutatót követően, 1936. március 3-án volt Bartók 5. vonósnégyesének hivatalos magyarországi premierje a budapesti Zeneakadémián, az Új Magyar Vonósnégyes harmadik bérletes estjének keretében.¹⁸⁷ Ezen az eseményen is megjelent az értelmiség színe-java: igazolhatóan jelen volt Demény János,¹⁸⁸ Prahács Margit és Török Sophie,¹⁸⁹ illetve Vas István, aki utóbb versben is megörökítette a Bartók-bemutatót.¹⁹⁰ A közönség reakciója rendkívül pozitív volt.¹⁹¹ Koromzay úgy emlékezett, hogy játékukat követően „akkora tapsvihár kerekedett, hogy Bartók végre-valahára ismét megjelent a pódiumon. Ezt megelőzőn ugyanis vagy öt-hat évig nem volt hajlandó arra, hogy a hazai közönség előtt mutakozzon.”¹⁹² Végh is utalt arra, hogy Bartóknak ki kellett mennie a pódiumra meghajolni; visszaemlékezése arról is informál, hogy mi volt a zeneszerző véleménye az interpretációjukról:

182 *ÍLB*, 202.

183 [Szerző nélk.]: „Kis zenei hírek”, *Magyarság* XVII/23. (1936. január 29.), 12.; Molnár Imre: „Bartók-bemutató az Új Magyar Vonósnégyes hangversenyén”, *Magyarság* XVII/53. (1936. március 4.), 13.; ez utóbbi kötetben: Demény: *Bartók Béla pályája delelőjén...*, 531–532.

184 Vámosné Vigyázó Lilly: *Morzszak. Töredékes visszaemlékezések a 20. századra*. Budapest: L'Harmattan, 2014., 134–135.

185 *KGyÍÉS*, 352. (Kiemelés az eredetiben.)

186 Demény: *Bartók Béla pályája delelőjén...*, 527.

187 MZA KAB ID_697.

188 *ÍLB*, 247.

189 *Török Sophie naptárai 1921–1941*, 2. kötet: 1933–1941. Szerk. Papp Zoltán János. Budapest: Argumentum Kiadó, 2010, 107.

190 Czigány: *Tükörcserepek*, 218.

191 Demény: *Bartók Béla pályája delelőjén...*, 530–533.; Kenneson: *Székely and Bartók...*, 173.

192 Gách: *Koromzay Dénes*, 13.

A végén, amikor visszamentünk a művészsobába, ennyit mondott Bartók: – Jól játszottak, jól játszottak – de az egyik tételben tisztábbaknak kell lenni az akkordoknak. Azt válaszoltam rá, hogy ez nagy gond, mert kvartokban rakta föl az akkordokat, és ha a hegedűk egy kicsit lehangolódnak, úgyszólván lehetetlen korrigálni. – Akkor – mondta Bartók – találni kell egy jobb felrakást: ugyanazt az akkordot, jobb megosztásban. Ez volt tulajdonképpen egyetlen kifogása.¹⁹³

A Végh–Halmos–Koromzay–Palotai összeállítású Új Magyar Vonósnyégyes Bartók 5. kvartettjét 1937 márciusáig még hat alkalommal adta elő, köztük a barcelonai ISCM-fesztiválon, 1936. április 21-én.¹⁹⁴ Erre az eseményre, állami támogatás híján, Hatvany Lajos és Weiss Manfréd támogatásának köszönhetően tudtak elutazni.¹⁹⁵

A budapesti közönségnek a március 3-i bemutató után két hónappal újfent alkalmat nyílt meghallgatni a darabot, ráadásul két különböző olvasatban. Az Új Magyar Vonósnyégyes május 8-án újra előadta Bartók művét, ezúttal a Budapest I rádióállomáson,¹⁹⁶ május 14-én pedig az amerikai ősbemutatón játszó Kolisch-vonósnyégyes érkezett a Pesti Vigadó kistermébe, műsorukról nem hiányzott az új Bartók-kvartett.¹⁹⁷ A *Bartók Béla életének krónikája* szerint a szerző „feltehetőleg megjelent a hangversenyen”.¹⁹⁸

A magyarországi bemutatás lehetőségéről lecsúszó Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyes végül az 1936/1937-es évadban tanulta be a művet. A felkészüléshez elkérték Bartók már említett saját lichteaus-másolatát, amelynek címlapjára legkésőbb ekkoriban kerülhetett az „Ezt a partitúrát használat után (megtanulás után) visszakérem. (A szólamokat örökbe adom)” autográf felirat. A vezérkönyv azonban nem került vissza többé a zeneszerzőhöz, csak Katherine Waldbauer, a hegedűművész unokája juttatta el azt a Bartók Archivumnak 2020–2021 folyamán. Sajnos egyelőre nem sikerült kideríteni, hogy az „örökbe adott szólamok” megjelölés melyik szettre vonatkozhatott, és az jelenleg hol van. Ismert, hogy az egykori amerikai, ma a Paul Sacher Striftungban őrzött Bartók-hagyatékban fennmaradt egy csíkokra vágott lichteaus-másolatból házilag barkácsolt szólamanyag (részben Bartók, részben Deutsch javításaival), továbbá a Claudia Macdonaldtól (Waldbauer Ivánnak, a primárius fiának utolsó feleségétől) a budapesti Bartók Archivumba 2013-ban beérkezett Waldbauer-hagyatékban fennmaradt egy UE-szó-

193 *ÍLB*, 204.

194 <https://iscm.org/wnmd/1936-barcelona/> (utolsó megtekintés: 2023. június 9.). Az 1936. májusig lezajlott előadásokhoz ld. a 2. *táblázat*ot. További ismert előadások: Velence, 1936. szeptember 10.; Párizs, 1937. február 8.; Rapallo, 1937. március 4. (Kenneson: *Székely and Bartók...*, 173–176.)

195 *ÍLB*, 205.

196 *Rádióélet* VIII/18. (1936. május 1.), 24.

197 MZA KAB ID_755.

198 *BBÉK*, 362. Ifj. Bartók kijelentését mindösszesen arra alapozta, hogy egy táviratban Kolisch meghívta Bartókot az eseményre. Ld. Rudolf Kolisch távirata Bartók Bélának, 1936. május 11. Vásárhelyi Gábor magánygyűjteménye, BH III/932 (digitális másolat: H-Bbba). Egy, a Kolisch-hagyatékban fennmaradt Bartók-levél alapján biztosabbnak tűnik az, hogy Bartók nem hallotta a hangversenyt, viszont május 19-én (tehát napokkal a budapesti előadás után) próbált az együttessel Bécsben. Ld. Bartók Béla levele Rudolf Kolischnak, 1936. május 15. Harvard University, Houghton Library (US-CAH), MS Mus 195, Box 3, Folder 52.

lamkiadás (amely akár ugyanaz a példány is lehet, amelyet Bartók még 1936 őszén mint tiszteletpéldányt kapott a kiadótól).¹⁹⁹ Azonban egyik sem mutatja használat jeleit, nincsen bennük egyetlenegy, a muzikusoktól származó bejegyzés sem.

A Waldbauer Imre–Országh Tivadar–Temesváry János–Kerpely Jenő összeállítási kvartett zeneakadémiai bérletsorozatának negyedik hangversenyén, 1937. február 19-én tűzte műsorra az ötödik Bartók-kvartettet.²⁰⁰ Ezen az eseményen a szerző szintén tiszteletét tette.²⁰¹ Az előadásáról Tóth Aladár a következőket írta:

Bartók kamarazenéjének utolsó és talán leghatalmasabb remeke, az ötödik vonósnyégyes, pénteken a Zeneakadémiában került először leghivatottabb tolmácsainak, a Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyes művészeinek műsorára. És ez körülbelül annyit jelent, hogy Bartók művét most ismerhette meg a közönség a maga teljes grandiózus zenei plasztikájában és megdöbbentő költői kifejezőerejében. Ilyenkor látjuk csak igazán, hogy a muzikális-instrumentális megoldás és a költői tartalom megragadása mennyire egyet jelent az interpretálás művészetének legfőbb magaslatán. Helyesebben: a forma titkát csak az a művész találja meg valóban, aki a költői lényegből indul ki, aki magáévá tette egészen a zeneköltő lelkének mondanivalóját.²⁰²

Hozzá kell tenni, hogy Tóth már az 1920-as évek végén, a 4. kvartett kapcsán is Waldbauerék primátusát hirdette a Quatuor Pro Arte-val szemben,²⁰³ és – egyelőre ismeretlen okból – kezdetről fogva nem rokonszenvezett az Új Magyar Vonósnyégyessel.²⁰⁴

A Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyes ezenkívül még egy alkalommal lépett pódiumra Bartók 5. kvartettjével: 1941. március 26-án a Zeneakadémián (Waldbauer Imre–Szervánszky Péter–Országh Tivadar–Kerpely Jenő összeállításban), a Bartók 60. születésnapja tiszteletére rendezett hangversenyen.²⁰⁵ Az előadásról a rendező értesítette az ekkor már az Egyesült Államokban élő szerzőt.²⁰⁶

Ismert, hogy Waldbauerék egyszer Genthon István művészettörténész lakásán is megszólaltatták a kompozíciót,²⁰⁷ ám egyelőre nem sikerült kideríteni, hogy erre pontosan mikor került sor.

199 H-Bami, IV–16043/2019. Vö. az Universal Edition levele Bartók Bélának, 1936. szeptember 5. Ch-Bps, SBB, UE-BB. Az, hogy Bartók Waldbauernek ajándékozta nyomtatásban megjelent kvartettjeinek egy-egy tiszteletpéldányát, nem lett volna példa nélküli, ld. a 4. vonósnyégyes „kijavított példányának” esetét: *BBCCE/29*, 69*; *BBCCE/30*, 97. (UE1929_B forrás).

200 MZA KAB ID_935.

201 *BBÉK*, 375.

202 (T–th) [Tóth Aladár]: „Bartók V. vonósnyégyese a Waldbauer-kvartett műsorán”, *Pesti Napló* LXXXVIII/41. (1937. február 20.), 12.

203 Németh: *Bartók Béla és a Quatuor Pro Arte*, 300.

204 Vö. az első bérletes hangversenyükről szóló írását: „Uj magyar vonósnyégyes bemutatkozástje [!]”, *Pesti Napló* LXXXVI/236. (1935. október 16.), 15. Az 1936. március 3-i bemutatóról nem Tóth, hanem Kovács Kálmán írt recenziót a *Pesti Napló*ba.

205 MZA KAB ID_7247. A hangverseny háttéréről ld. Breuer János: „Bartóktól Bartókig”, *Élet és Irodalom* XXXIII/27. (1988. július 1.), 1. és 4., ide: 1.

206 Dr. Keresztes Károly (Hangversenyrendező Kft.) levele Bartók Bélának, 1941. március 5. Ch-Bps, SBB, BB MISC H12.

207 Szilágyi János György: *A tenger fölött*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2011, 346.

Végh 1938-ban kilépett az akkor már Hollandiában működő Új Magyar Vonósnyégyesből, visszaköltözött Magyarországra, és 1940-ben megalapította a később legendássá vált Végh-vonósnyégyest (Végh Sándor–Zöldy Sándor–Janzer György–Szabó Pál).²⁰⁸ Bartók 5. kvartettjét először 1943. január 17-én volt lehetőségük megszólaltatni a Magyar Rádió I-es adásában;²⁰⁹ produkciójukat év végén, az 1943. november 29-i zeneakadémiai Bartók-esten is megismételheték.²¹⁰ Ez volt az 5. kvartett utolsó budapesti előadása a szerző életében. Ugyan a mű a háború után néha felcsendült a rádióban – leginkább a Székely–Moskowsky–Koromzay–Palotai összeállítású, nevéből az „Új”-at időközben elhagyó Magyar Vonósnyégyes lemezéről –,²¹¹ a magyar főváros hangversenylátogatói azonban legközelebb csak 1955-ben találkozhattak a kompozícióval.²¹²

Összefoglalás

Bartók Béla 1934 őszén keletkezett és 1935 tavaszán az Egyesült Államokban bemutatott műve viszonylag sokáig ismeretlen volt Magyarországon, 1935. április 8-i ősbemutatójáról a magyar sajtó egyáltalán nem számolt be. Az első hazai előadás megszervezése 1935 nyarán indulhatott el, valószínűleg oly módon, hogy Bartók egyszerűen megkérte a korábbi kvartettjeit bemutató Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyest, hogy a művet 1936 tavaszán (a Sprague Coolidge Alapítvány kizárólagos jogának lejártát követően) adja elő Budapesten. Mindebbe azonban csak egy szűk kör volt beavatva.

Csak őszre – legkésőbb a novemberi londoni ISCM/Pro Arte-előadás idejére – vált ismertté a budapesti muzsikuskörökben az, hogy Bartók az elmúlt évben egy új vonósnyégyest írt. Az UMZE vezető tagjaiban talán már ekkor megszületett az az elhatározás, hogy Bartók új kvartettjét nevezzék a következő tavaszi fesztiválra rezidens együttesük, az Új Magyar Vonósnyégyes tolmácsolásában. Ez egy Bartóktól teljesen független kezdeményezés lehetett, azonban az UMZE tagjai között számos olyan zeneszerző és zenei szakember volt, aki közvetlen kapcsolatban állt Bartókkal. Az egész eseménysorban azonban Jemnitz Sándoré lehetett a meghatározó szerep – egyébként is ő az egyetlen olyan zeneszerző, aki dokumentumokkal bizonyíthatóan végig ott volt a háttérben.

Időközben, legkésőbb Hannover György december 18-i halálával világossá vált, hogy a Waldbauer–Kerpely-vonósnyégyes egyhamar nem fogja tudni előadni az új művet. Az eredetileg két külön törekvés ezen a ponton fonódott össze. Azt, hogy két külön akcióról volt szó, leginkább az bizonyítja, hogy a visszaemlékezé-

208 Lówenberg: *Végh Sándor*, 72., 98.

209 *Rádióélet* XV/2. (1943. január 8.), 26.

210 MZA KAB ID_5386.

211 A *Rádióélet*ben közölt műsorok szerint 1946. január 17-én a Végh-vonósnyégyes, 1948. március 13-án a Jancsin-vonósnyégyes (Jancsin Ferenc–Dömötör Tibor–Sándor János–Frank Lajos) játszotta a művet; 1948 és 1954 között a kortárs zenének fenntartott éjjeli sávban évente egy alkalommal felcsendült a Magyar Vonósnyégyes 1946-os lemezéről.

212 A Tátrai-vonósnyégyes adta elő 1955. április 2-i zeneakadémiai estjén, ld. MZA KAB ID_13434.

sek szerint Bartók engedélyét az ISCM-fesztiválon való előadáshoz kellett megszerezni, Waldbauer engedélyét pedig a magyarországi premierhez.

Lehetséges, hogy az Új Magyar Vonósnégyes tagjai közül Koromzay szerzett tudomást elsőként a műről egykori tanárán és bridzspartnerén, Waldbaueren keresztül. A kotta általa elmesélt, trükkös módon történt megszerzése azonban kétséges. Valószínűbb, hogy az Új Magyar Vonósnégyes „mozgatórugója”, a Bartókkal régebb óta kapcsolatban álló csellista, Palotai Vilmos kérte el a kottát magától a szerzőtől – esetleg megkérte Bartókot, hogy szőljon Waldbauernek, hogy a nála lévő kottát adják át nekik. Az együttes tagjai ebből írták ki a saját szólamaikat, mivel a nyomtatott szólamanyag ekkor még nem állt rendelkezésre. Néhány UMZE-tag – valószínűleg Kadosa és Veress – talán a partitúrát magát is lemásolta. Minderre valószínűleg 1935–1936 fordulóján kerülhetett sor, de mindenképpen valamivel 1936. január 11-e előtt, amikor is az ISCM katalán szervezete értesítette Bartókot a mű áprilusra tervezett előadásáról.

Az Új Magyar Vonósnégyes 1936 januárjában próbálta intenzíven a művet. A próbafolyamat végén, legkésőbb február 6-án Bartók meghallgatta őket. Ez volt neki is az első alkalom, hogy a művet egy vonósnégyes előadásában hallhatta, ennek nyomán néhány apró módosítást is eszközölt a már nyomtatásra beküldött kompozíción. Végül beleegyezését adta az – akkorra már meghirdetett – budapesti, bécsi és barcelonai bemutatókhoz.

Az 5. vonósnégyes magyarországi bemutatója ekképpen az Új Magyar Vonósnégyes előadásában volt zárt körben 1936. február 9-én (Fischmann Leó lakásán), nyilvánosan 1936. március 3-án (az Új Magyar Vonósnégyes 3. bérletes estjén a Zeneakadémián).

ABSTRACT

ZSOMBOR NÉMETH

THE HUNGARIAN PREMIERE OF BÉLA BARTÓK'S STRING QUARTET NO. 5 – AND WHAT HAPPENED BEHIND THE SCENES

Episodes from the History of the New Hungarian String Quartet, the New Hungarian Music Society and the Musical Life of Budapest in the 1930s

Béla Bartók's String Quartet No. 5, composed in 1934, was first performed by the Kolisch Quartet in Washington, D.C., on 8 April 1935. The public premiere in Hungary took place less than a year later, on 3 March 1936, in Budapest, with the New Hungarian String Quartet. My study attempts to answer the following questions: Why was it not the Waldbauer–Kerpely String Quartet, which had successfully performed Bartók's quartets, that gave the first performance in Hungary? How did the New Hungarian String Quartet come on the scene? What instructions did Bartók give them? The article also discusses the circumstances of the founding of the New Hungarian String Quartet and the activities of the New Hungarian Music Society and the Hungarian Section of the International Society for New Music in the 1920s and 1930s.

Zsombor Németh studied musicology at the Liszt Academy in Budapest between 2008 and 2013, and is currently pursuing a PhD there (theme: Ferenc Farkas's Rákóczi-related works). Since September 2017 he has been working at the Budapest Bartók Archives at the Institute for Musicology RCH. He has assisted László Somfai for volume 29 (String Quartets Nos. 1–6) of the Béla Bartók Complete Critical Edition, and is the editor of volume 30 (String Quartets Nos. 1–6, Critical Commentary). His main areas of interest are source and notational studies, 20th century Hungarian music, and music for strings in the 17th and 18th centuries and its reception history since the 19th century. Aside from his work as a scholar, he is active as a musician, performing primarily on period violins. Between 2015 and 2019 he studied for a Historical Violin MA at the Music and Arts Private University of Vienna.

Riskó Kata SZABOLCSI, KODÁLY ÉS A VERBUNKOS FOGALMA*

„Sokat beszélünk újabban a ’verbunkos’-ról, de keveset tudunk róla. Egy stílust akkor ismerünk, ha feltűntét, virágzását, hervadását letűntéig nyomon tudjuk követni, pályáját, elterjedését térképezni, törvényszerűségeit fejlődése minden fokán megállapítani, a jellemző közhelyeket, egyéni eltéréseket meg tudjuk határozni” – kezdi Kodály Zoltán a „Mihálovits Lukács három magyar nótája” című 1951-es cikkét.¹ A részletes stílusvizsgálat szükségességét hangsúlyozó, gyakran idézett mondat jelzi, hogy a rövid cikk – Kodály számos más írásához hasonlóan – az addig ismeretlen 19. századi kottakiadvány elemzésén túl iránymutatás a zene-tudomány számára. A zeneszerző a „verbunkos” fogalomra is kitér. Rámutat arra, hogy a szóban forgó darabokon ritkán szerepel e cím, s megjegyzi: „Képtelenség is a legmagyarabb magyar táncot és zenéjét idegen névvel megcsúfolni.”² A kifejezés Kodály által sem tagadott előfordulása és e mondat közötti ellentmondás világossá teszi, hogy a zeneszerző véleménye a saját korának szól, amely a „verbunkos” kifejezést általánosan használta a stílusra és a darabokra egyaránt. Erre utal az is, hogy noha a forrásokban valamivel gyakoribb „verbung”, „verbunk” és hasonló alakváltozatok szintén a német „Werbung” szóból erednek, Kodály csak a „verbunkos” kifejezést említi.

Mind e megállapítás, mind pedig a programadó írás keletkezésének indítékait is rejtő nyitómondat a korabeli zenepolitikai diskurzus fényében értelmezhető. Az *Új Zenei Szemle* e cikket is magában foglaló száma az 1951. november 17–25. között megrendezett I. Magyar Zenei Héthez kapcsolódva jelent meg, Kodály írása közvetlenül Asztalos Sándornak a Hét elé írt „útravalója” után szerepel. A szovjet mintára szervezett és plénumnak nevezett seregszemlén az előző évek új műveiből válogató hangversenyeket követő ideologikus vitáknak, a művek bírálatainak központi kérdése volt az, hogy a zeneszerzők mennyiben valósították meg a

* A tanulmány a BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum „Zene és zeneélet a 20. századi Magyarországon” címmel rendezett konferenciáján, 2021. május 7-én tartott előadás alapján, az NKFIH 142100 számú pályázatának keretében, Dalos Anna vezetésével végzett „Zene és zeneélet a Horthy-korszakban” című kutatás részeként készült. A szerző a BTK Zene-tudományi Intézet kutatója.

1 Kodály Zoltán: „Mihálovits Lukács három magyar nótája”, *Új Zenei Szemle* II/11. (1951. november), 5–8., ide: 5.

2 Uott, 6.

19. századi magyar zenei stílus beemelését kompozícióikba.³ A „haladó hagyományak” minősített stílus felhasználására vonatkozó elvárás azonban már jóval korábban megfogalmazódott.

Andrej Alekszandrovics Zsdánov, a szovjet kultúrpolitika irányítója 1948-ban lépéseket kezdeményezett a zene megreformálására. A Szovjet Kommunista Párt központi bizottságában elmondott felszólalásában a klasszikus hagyományokra, azaz elsősorban a 19. századi orosz zenére támaszkodó zeneszerzést tekintette követendőnek. Míg Glinka, Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Dargomizsszkij és Muszorgszkij szerinte a nép lelkét fejezték ki, és a nép zenéjéből merítettek, az ezzel szembeállított formalizmust Zsdánov népellenesnek minősítette.⁴ A 19. századi nemzeti zene és a népzene, illetve a népiesség egységként jelent meg a párt központi bizottságának 1948. február 10-i, magyarul először a *Szabad Népb*ben közzétett határozatában is, amely Vano Muragyeli *A nagy barátság* című operája kapcsán elítélte a klasszikus zenei alapelvektől való „formalisztikus elhajlásokat”, és a mű alapvető hibájának tekintette egyrészt a klasszikus zenei, különösen az orosz operai hagyományoktól, másrészt a néptől való eltávolodást.⁵ A 19. századi orosz operai hagyomány népiségét hangsúlyozta D. Oszipov, az állami orosz népi zenekar művésze a Vörös Hadsereg lapjának a határozatot nyilatkozatok formájában értelmező cikkében: „Nagy zeneszerzőink – Glinka, Csajkovszkij, Muszorgszkij, Rimszkij Korszakov – művei éppen azért kedvesek az orosz ember szívének, mert mélyen a népben gyökereznek.”⁶

A népzeneből merítő új szovjet zene ideáját a *Zenei Szemle* olvasói már az előző évben megismerhették. Szabó Ferenc, a Szovjet–Magyar Társaság zenei előadója mint reprezentatív szovjet cikket választotta közlésre Borisz V. Aszafjev „Szovjet zene és zenekultúra” című írását, amely a műzenére nézve a népi zene ihlető szerepét tekintette kívánatosnak.⁷ Az 1948-as határozatra reagáló magyar zenészek, zenei írók a határozat szellemiségétől több vagy kevesebb távolságot tartó írásaikban rendre utaltak a kortárs zene népivel való kapcsolatának kérdésére, és arra, hogy ezt a magyar kultúrában Bartók és Kodály lényegében már megoldotta.⁸ Különösen hangsúlyos ez Vargyas Lajosnál, aki ebből kiindulva a magyar zeneművészetet mint előrébb járót állította be, amelynek a szovjet po-

3 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó, 2014, 289–301.; Péteri Lóránt: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)”, II. rész, *Magyar Zene* XLI/2. (2003. május), 237–256., ide: 242–244.

4 [Szerző nélk.]: „A. A. Zsdánov felszólalása a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SZUK/B/P Központi Bizottságában (1948)”, *Zenei Szemle* II/1. (1949. március), 16–27., ide: 19–20.; ld. még: [Szerző nélk.]: „A. A. Zsdanov bevezető beszéde a szovjet muzikusok kiküldötteinek tanácskozásán”, *Zenei Szemle* I/7. (1948. szeptember), 346–350.

5 [Szerző nélk.]: „A Szovjetunió Kommunista Pártjának bírálata a szovjet zenei irányzatokról”, *Szabad Népb* VI/39. (1948. február 17.), 4. A napisajtó cikkeit az Arcanum online adatbázisa alapján közlöm.

6 [Szerző nélk.]: „A szovjet nép üdvözli a párt határozatát a zenéről”, *Új Szó* IV/41. (1948. február 19.), 4–5.

7 B. Aszafjev: „Szovjet zene és zenekultúra”, *Zenei Szemle* I/1. (1947), 18–20. és I/4. (1947), 224–226.

8 Péteri Lóránt: „A 'szovjet zene' Magyarországon. Ilja Golovin Budapestre érkezik”, *Magyar Zene* XL/2. (2002. május), 201–212., ide: 201–203.; Tallián: *Magyar képek*, 231–235.

litika által meghatározott cél eléréséhez nincs szüksége hivatalos közreműködésre.⁹ A zeneszerzés hatalmi szóval való irányításának kérdése körül kibontakozó vitában a 19. századi, különösen az akkori magyar zenéhez való viszonyulás nem kapott központi szerepet. Nem utalnak rá az elv mellett teljes mértékben kiálló Szabó Ferenc cikkei sem.¹⁰ Szervánszky Endre csupán a határozatban említett 19. századi orosz zeneszerzők követésének kérdését vizsgálta, a század magyar zeneművészete helyett Kodály és Bartók Palestrinához, Bachhoz, Beethovenhez visszanyúló klasszicizmusát állította példaként.¹¹ A „klasszikus hagyományok” kapcsán a Kodály és Bartók számára forrást jelentő Palestrina, Bach, Händel, Beethoven nevét említette Vargyas is, míg Erkel és Lisztet egyértelműen a két nagy 20. századi magyar zeneszerző mögé helyezte. Sőt, az orosz zeneszerzőket is megítélte aszerint, hogy zenéjük mennyiben támaszkodik a népzeneré. Ilyen szempontból – elsősorban Csajkovszkijjal szembeállítva – egyedül Muszorgszkijt ismerte el követendőként.¹²

Lányi Viktor egy éles hangú cikkben, Vargyast megnevezve reagált,¹³ majd valószínűleg az *Énekszó* egyházi hangnemekről írt cikkeire utalva¹⁴ egyszerre fenyegette a szovjet irányítást megkerülhetőnek vélőket, a Magyar Kórus kiadót és a Kodály és tanítványai által vezetett énekpedagógiai és kórusmozgalmat, amelynek a Magyar Kommunista Párt egységes mozgalmába való beolvasztását ebben az évben vitték végbe:¹⁵

Vétek volna szemet hunyni a sok tekintetben nagyszerű eredményeket fölmutató Kodályiskola értékeit elsekélyesítő famulusok tevékenysége és az egész irányzat egészségtelen kinövésai előtt. Az az akadémikus elfogultság, mely a pentatónia majdnem kizárólagos, túlzó kultuszával mindent, ami a magyar zenében Erkel és Bartók között történt, „romantika” és „Liedertafel” címen megtagad és ebek harmincadjára vet, veszedelmesen hajlik a formalizmus felé, irreális, tehát haladásellenes. Nem szólva arról, hogy a pentatóniának az úgynevezett egyházi hangnemekkel való rokonsága révén bizonyos erősen üzleti alapon álló zenei orgánumok és kiadóvállalatok gyanús mesterkedése, az ultramontán reakció és destrukció szolgálatába igyekszik, már eddig is nem csekély sikerrel, állítani a népzenei alapon nagy erővel, nagy felkészültséggel megindult zenei nép- és tömegnevelést.¹⁶

9 Vargyas Lajos: „Zene és közösség”, *Válasz* VIII/4. (1948. április), 336–343., ide: 339.

10 Szabó Ferenc: „A Szovjetunió Kommunista Pártjának zenei bírálatáról”, *Társadalmi Szemle* III/4–5. (1948. április–május), 377–380.; uő: „Az 'Új Világ' zenei vitája”, *Új Világ* I/6. (1948. június 18.), 5–6.; uő: „Az 'Új Világ' zenei vitája”, *Új Világ* I/8. (1948. július 2.), 7.

11 Szervánszky Endre: „Formalizmus, hagyomány, népzene”, *Szabad Nép* VI/44. (1948. február 22.), 9.

12 Vargyas: *Zene és közösség*, 339., 343.

13 Lányi Viktor: „A szovjet zene megújulásának magyar tanulságai”, *Új Világ* I/3. (1948. május 28.), 7.

14 Járdányi Pál 1947 márciusában előadást tartott a Zeneművészek Szabad Szakszervezetében az „egyházi hangnemeknek” nevezett modális hangsorok szolmizációjáról. dr. S. E. [dr. Soltész Elekné]: „Márciusi Hírek”, *Énekszó* XIV/77. (1947. március), 16–17. Járdányi előadását Kerényi György az *Énekszó* decemberi számában ismertette: „Népdalaink és a szolmizálás”, *Énekszó* XV/80–81. (1947. december), 7–12. Az 1948. márciusi számban az egyházi hangsorok tanításáról szóló cikke mellett Kerényi énekkortatási módszertani cikkében egyházi dallamok és népi párhuzamaik tanítását mutatta be, egyúttal az *Énekszót* is kiadó Magyar Kórus *Kirelejszom* című, egyházi énekeket tartalmazó új kötetére is utalt. dr. Soltész Elekné: „Néhány szó az egyházi énekek tanításáról”, *Énekszó* XV/83. (1948. március), 11–13.; Kerényi György: „A húsvét dallamai”, *Énekszó* XV/83. (1948. március), 9–11.

15 Tallián: *Magyar képek...*, 249.

16 Lányi: *A szovjet zene...*

A 19. századi magyar zene kérdése mégsem kapott azonnal szerepet a magyar zeneélet szovjet típusú átalakításában. Nem merült föl sem általában e korszak, sem pedig kifejezetten a verbunkos Mihály Andrásnak a Magyar Dolgozók Pártja Kulturpolitikai Akadémiáján 1949 elején tartott programadó előadásában.¹⁷ Mihály elsősorban azt tárgyalta, hogyan alkalmazható a szovjet zenei határozat a kor magyar zeneszerzésére. A határozat szóhasználatával tette fel az általa időszerűnek tartott kérdést, hogy a saját nemzedéke számára viszonyítási pontot jelentő Bartók a zene dekadensnek vagy haladónak mondott irányzatához tartozik-e, azaz formalista-e, vagy sem.¹⁸ Bartók szerinte a *Divertimentó*-ban jutott el a műveiben korábban is jelen lévő két irány, a „polgári expresszionizmus” és az „új népi klasszicizmus”¹⁹ szintéziséig, és Mihály a zeneszerzők számára elsősorban a kései Bartók-műveket tekintette példának.²⁰ A klasszicizmust a szöveg más részében mint Bartók célját említette, ekkor is a népiséggel kapcsolva össze: „Bartók életműve az igazi haladó művész harcát mutatja a burzsoá zavar és talajtalanság ellen a klasszikus, népi gyökerű zenéért.”²¹ A diskurzus változását érzékelteti, hogy több mint egy évvel később, az *Új Zenei Szemle* 1950 júniusában megjelent első számában Csillag Miklós, a Népművelési Minisztérium művészeti főosztályának vezetője a *Divertimentó*-t az időközben a fókuszba helyezett verbunkoshoz kapcsolta: „fel kell mérni *haladó hagyományainkat*, a 19. század verbunkos zenéjének leglényegesebb mondanivalóit, azt az utat, amelyik Bartók későbbi műveiben, a III. zongoraversenyben, vagy a *Divertimentó*-ban úgy jelentkezik, mint a kivezető út reménye, vagy a régi, elvesztett ösvény újra megtalálásának kísérlete.”²²

1949 tavaszán a 19. századi magyar zene elsősorban Erkel Ferenc *Dózsa György* című operája révén vált a zenepolitikai közbeszéd tárgyává. Az 1867-es premier és az azt követő néhány előadás óta nem játszott mű felújítását már 1945 júliusában politikai elvek alapján szorgalmazta a *Kossuth Népe*-ben Sebestyén Ede, aki szerint a „reakciósook” a demokratikus szöveg miatt nyomták el az operát.²³ A lap augusztusi híre szerint cikke célta ért: a kultuszminisztérium felszólítására az Operaház a következő évadban bemutatja a művet.²⁴ A számos operafordítása mellett a *Hunyadi László* szövegének átdolgozását is végző Lányi Viktor talán

17 Az előadás összefoglalója a *Szabad Nép* február 6-i számában jelent meg, a *Zenei Szemle* márciusi száma teljes egészében közölte a szövegét. Mihály András: „Bartók és a zenei realizmus”, *Szabad Nép* VII/31. (1948. február 6.), 10.; uő: „Bartók Béla és az utána következő nemzedék”, *Zenei Szemle* II/1. (1949. március), 2–11.; ld. még Tallián: *Magyar képek...*, 259.

18 Mihály: *Bartók Béla és az utána következő nemzedék*, 4.

19 A fogalom előzményeihez ld. Dalos Anna: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus’. Egy fogalom elméleti forrásairól”, *Magyar Zene* XL/2. (2002. május), 191–199., ide: 198.

20 Mihály: *Bartók Béla és az utána következő nemzedék*, 7–9.

21 Uott, 9.

22 Csillag Miklós: „Az Új Zenei Szemle megindulása elé”, *Új Zenei Szemle* I/1. (1950. június), 1–7, ide: 6.

23 Sebestyén Ede: „Színház. Felújításra vár Erkel Ferenc elfelejtett Dózsa György operája”, *Kossuth Népe* I/69. (1945. július 22.), 4.

24 [Szerző nélkül.]: „A Kossuth Népe cikke nyomán az Operaház bemutatja Erkel: ‘Dózsa György’ című operáját”, *Kossuth Népe* I/80. (1945. augusztus 4.), 4.

személyes indíttatásból is támogatta a mű előadásának ügyét a két kéziratot partitúraoldalt is közlő cikkeivel.²⁵

Az Operaház iratanyagában azonban csak a következő év júliusából találunk adatot ilyen szándékra. Iktatókönyvi bejegyzések szerint az intézmény ekkor beadvánnyal fordult a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumhoz a mű színrevitele és a partitúrájának a Nemzeti Múzeumból való kikérése tárgyában.²⁶ Néhány nappal korábban Komáromy Pál igazgató a *Világnak* arról nyilatkozott, hogy a mű esetleges harmonizálása és hangszerelési munkája Weiner Leóra vár.²⁷ E tervek azonban Komáromy augusztusban bekövetkezett leváltásával és Tóth Aladár ki-nevezésével lekerültek a napirendről. 1948-ban Kenessey Jenő elemzése alapján, amely a *Dózsa* átdolgozását és előadását javasolta, a minisztérium Tóth Aladárhoz fordult, hogy „elgondolását Erkel Ferenc Dózsa György című operájának átdolgozására és színrehozatalára vonatkozólag tegye meg”.²⁸ A művet már 1934-ben idejétmúlnak érző Tóth Aladár²⁹ azonban átdolgozott formában sem tartotta azt alkalmasnak a bemutatásra. A sajtóhírek szerint ezt rádióelőadással igyekeztek pótolni,³⁰ a műsorújságok szeptember 2-án estére tüntetik fel az opera elhangzását a Rádiózenekar előadásában, Fricsay Ferenc vezényletével.³¹

A magyar kulturális élet 1949-ben fokozódó szovjetizálásával együtt újból előtérbe került a *Dózsa György*. A szovjet kulturális delegáció tagjaként Magyarországra érkező Mihail Csulaki zeneszerző az év februárjában a Zeneakadémián a szovjet zeneszerzők újonnan átszervezett szövetségének működéséről és az 1948-as zenei határozat szellemében rendezett, plénumnak nevezett zeneszerzői seregzelemlékről tartott előadásában az új eszméket kifejező operák komponálását a zeneszerzők legfontosabb feladatának nevezte.³² Sárai Tibor a március 13-i *Szabad Népből* rá hivatkozva hiányolta az új, szocialista tartalmat kifejező magyar operákat, és egy lehetséges témaként Dózsa alakját nevezte meg.³³ A Magyar Radikális Párt hetilapja, a *Haladás* erre reagálva felhívta a figyelmet Erkel művére, amelynek „érdemes lenne a muzsikáját korszerűen átdolgozott szöveggel feltámaszta-

25 Lányi Viktor: „Erkel-Jókai Dózsa-operáját színrehozza az Operaház”, *Képes Figyelő* I/1. (1945. szeptember 1.), [22.]; L. V. [Lányi Viktor]: „Pannonhalmán megtalálták a 'Dózsa György' kottáit”, *Képes Figyelő* I/4. (1945. szeptember 22.), [17.]; ld. még [szerző nélkül]: „Az Operaház ideai bemutatói és felújításai”, *Szabadság* I/183. (1945. augusztus 30.), 4.

26 Mind az Operaház, mind a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratanyagának iktatókönyvében megtaláljuk a vonatkozó bejegyzést, azonban egyik másolat sem maradt fenn. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban MNL-OL) XXVI-I-3 34. d. 1946. évi iktatókönyv 554. bejegyzése; MNL-OL-XIX-I-1-i 169. kötet, 1946. évi iktatókönyv 77.435. bejegyzése.

27 S. V.: „Toscanini is vezényel jövőre a budapesti Operaházban”, *Világ* 332. (1946. július 7.), 6.

28 Berlász Melinda–Tallián Tibor (szerk.): *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956*, II. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986, 28–40.

29 Tóth Aladár: „Az Operaház félszázados küzdelme”, *Pesti Napló* LXXXV/218. (1934. szeptember 27.), 1–2., ide: 1.

30 [Szerző nélkül]: „A rádió világából”, *Népszava* LXXVI/141. (1948. június 22.), 2.

31 Rádiómelléklet. *Szabad Szó* L/198. (1949. augusztus 29.), 3.

32 [Szerző nélkül]: „A szovjet zene időszerű kérdései. Mihail Csulaki előadása 1949 február 24-én a Zeneakadémián”, *Zenei Szemle* II/1. (1949. március), 28–35., ide: 33.

33 Sárai Tibor: „Az új magyar operáért”, *Szabad Nép* VII/61. (1949. március 13.), 10.

ni”.³⁴ Az Operaház részéről erre nem volt törekvés, nyáron Tóth Aladár a bemutató magyar művek között – a *Háry János* mellett – két Szabolcsi Bence szövegére írt művet, Szervánszky Endre táncjátékát és Kadosa Pál operáját említette.³⁵ Az operaházi előadás helyett a rádió augusztusban és októberben *Dózsa György dalnoka* címmel közvetített hangjátékot Erkel életéről a zeneszerző műveinek részleteivel.³⁶

Novemberben a *Szabad Nép* arról adott hírt, hogy az Operaház új főtükára bejelentette – a Sztálin születésnapja alkalmából vállalt munkafelajánlás keretében – többek között egy dramaturgiai munkaközösség létrehozásának a tervét. E munkaközösség régi, értékes operákat dolgozna át, elsőként Erkel *Dózsáját*.³⁷ A *Magyar Nemzet* nem sokkal később külön cikket szentelt az opera felújításának, eszerint Nádasy Kálmán és Kenessey Jenő végeznék az átdolgozást.³⁸ A lap megszólaltatta Szabolcsi Bencét is. Szabolcsi 1940-ben a magyar romantikus zenéről írt, két terjedelmes részben megjelent tanulmányában a *Dózsát* a magyar romantikus zene és az egykorú német és olasz nyelvi-technikai eredmények legerőteljesebb drámai összeolvasztásának,³⁹ a *Bánk bánnal* és Mosonyi Mihály *Álmos* című operájával együtt a magyar romantikus zenedráma-gondolat legművészebb megoldásának nevezte.⁴⁰ A *Magyar Nemzet*ben is méltatta a *Dózsa* drámaiságát, és rámutatott felújításának az operán túlmutató jelentőségére, nevezetesen a verbunkos rehabilitálására. A lap megfogalmazása szerint „Egy nagy nehézség van – mondotta Szabolcsi professzor – és pedig az, hogy a nemzeti romantika zenei iránya hitelét veszítette. 1900 körül ugyanis az akadémikusok visszaéltek ezzel az iránnyal és lejáratták. De azt hiszem, sor fog kerülni a verbunkos ’perújítására’, hogy ebből átmenthessük azt, ami értékes vagy mai szóval élve: haladó...”⁴¹ A *Szabad Szó* december 25-én Szabolcsi nevének említése nélkül „egyik kiváló zeneesztétánkat” idézte, és a szilárdan kitűzött cél szellemében fogalmazta meg az elmondottakat. „Erkel zenéjének megszólaltatásával pedig minden bizonnyal megkezdődik a nemzeti zene egyik jelentős korszakának, a *verbunkósnak* ’perújítása’, hogy átvegyük belőle azt, ami értékes és ma is haladó szellemű.”⁴²

34 [Szerző nélkül.]: „Viharok Dózsa György színpadi alakja körül”, *Haladás* V/12. (1949. március 24.), 8.

35 Szabolcsi nevét Tóth csak Szervánszky balettje kapcsán említette, de Szabolcsi írta Kadosa végül 1951-ben bemutatott *Husztli kaland* című operájának librettóját is. p. i.: „Tóth Aladár az Operaház jövő évadjáról”, *Világosság* V/158. (1949. július 10.), 4.

36 [Szerző nélkül.]: „Hétfői krónika”, *Világ* 1243. (1949. július 26.), 4.; [szerző nélkül.]: „A Szabad Nép rádióműsora”, *Szabad Nép* VII/191. (1949. augusztus 18.), 10.; [szerző nélkül.]: „A Szabad Nép rádióműsora”, *Szabad Nép* VII/251. (1949. október 28.), 6.

37 [Szerző nélkül.]: „Az Operaház dolgozói munkaverseny-felajánlással mutatják be Sztálin generalisszimusz születésnapjára a ’Szorocsinci vásár’-t”, *Szabad Nép* VII/260. (1949. november 9.), 6.

38 Somogyi Vilmos: „Új életre ébred Erkel ’Dózsa György’-e”, *Magyar Nemzet* V/274. (1949. november 25.), 4.

39 Szabolcsi Bence: „A magyar romantikus műzene főirányai. Első közlemény”, *Budapesti Szemle* 258/753. (1940), 124–162., ide: 159.

40 Szabolcsi Bence: „A magyar romantikus műzene főirányai. Második, befejező közlemény”, *Budapesti Szemle* 258/754. (1940), 195–231., ide: 203.

41 Somogyi: *Új életre ébred Erkel „Dózsa György”-e*.

42 [Szerző nélkül.]: „Megszólal Dózsa György, Erkel Ferenc eltemetett operája”, *Szabad Szó* LI/300. (1949. december 25.), 2.

Bár az Operaház levéltári irataiból ezúttal sincs adat a Dózsa felújításának szándékára, a verbunkos valóban kiemelt szerepet kapott az 1949 nyarán megfogalmazott, a zeneélet átalakítására vonatkozó tervekben. A cigányzene megújításának egyik lehetőségét már korábban a verbunkosban látták.⁴³ 1949 nyarán jelentés készült a Magyar Dolgozók Pártja Agitációs és Propaganda Bizottsága számára a magyar zenei élet helyzetéről. A zenetörténeti áttekintéssel kezdődő jelentés első aktuálpolitikai megjegyzése szerint „élesen szembe kell szállnunk azzal a reakciós állásfoglalással, mely szerint a verbunkos nem 'fajtisza', dekadens jelenség”,⁴⁴ s amely csak a népzene régi stílusait ismeri el jellegzetesen magyarként. A zeneélet párthű átalakítását elváró és a következő hónapokban végbemenő változásokat felvázoló szöveg Bartók és Kodály ideológiai értékelése után világossá teszi, hogy a körülöttük kialakuló mozgalom, a népdalokra való hivatkozás nem szoríthatja háttérbe a párt akaratát, továbbá nehezményezi, hogy „sok kommunista zenésről alapos vizsgálat után kiderülhetett, hogy erősebb szálak fűzték a pártonkívüli zenei nagyságok egyikéhez (Kodály, Szabolcsi), mint a Párthoz magához”.⁴⁵ Egy hasonló, 1949. július 8-i jelentés a Kodály-iskolát ítéli el amiatt, hogy az ősi pentatónia ellenében elveti, dekadensnek tartja többek között a verbunk dallamkincsét. Átértékelendőnek nevezi Erkel operáit, és az ismertetett reformok egyik fő céljának a „forradalmi romantika” megvalósítását tekinti.⁴⁶ Szabolcsi ekkori politikai megítélését tükrözte Mihály András említett előadásának a zenetörténész ideológiai szembenállására vonatkozó kitétele, következményeit Szabolcsi az általa szerkesztett *Dolgozók Hangversenykalauzának* nem sokkal az 1949. júniusi megjelenése után történt bezúzásában is kénytelen volt megtagasztalni.⁴⁷ Egy 1950. második feléből való dokumentum szerint az Agitációs és Propaganda Kollégium 1949. július 22-én feladatként tűzte ki azt is, hogy a párt tisztázza a Kodállal, Zathureczky Edével, Tóth Aladárral és Szabolcsival kapcsolatos álláspontját „kritikusan, az eddigi elvtelen magatartásunkat felszámolva”.⁴⁸

Az átalakítás részeként létrehozott Magyar Zeneművészek Szövetsége zene tudományi szakosztályának decemberi alakuló ülésén az elnöklő Szabolcsi a szakosztály számos tervét ismertetve kiemelte a többszólamúság kezdeteinek és a 19. század magyar romantikája problémáinak kutatását. Mihály András terjedel-

43 Riskó Kata: „A cigányzenekartól a népi zenekarig. Rác Zsigmond és a zenepolitika változásai”. In: Ignác Ádám (szerk.): *A magyar populáris zene története(i). Források, módszerek, perspektívák*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020, 109–132., ide: 116., 123.

44 [Szerző nélkül.]: *Jelentés a magyar zenei élet helyzetéről és javaslat a legsürgősebb teendőkre*. MOL MDP/MSZMP 2-6. fond 109/11 ő. e. 94., 2. Másolat. BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum.

45 Uott, 4–5.

46 [Szerző nélkül.]: *Jelentés a magyar zene helyzetéről és javaslat az ezen a téren mutatkozó legsürgősebb teendőkről*. 1949. július 8. MOL MDP/MSZMP 276. fond 108. cs./2. ő. e., 4–5. Másolat: BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum.

47 Ld. Breuer János: „'A múltat végképp eltörölni'? Wilhelm András Szabolcsi-értékelésének margojára”, *Holmi* XI/12. (1999. december), 1504–1507.; Péteri Lóránt: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956) I.”, *Magyar Zene* XLI/1. (2003. február), 3–48., ide: 13–19.

48 [Szerző nélkül.]: *Jelentés*. MOL MDP/MSZMP 276. fond 89. cs./385. ő. e., 1. Másolat. BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum.

mes felszólalásában tisztázta, hogy a szakosztály valódi feladata irányt szabni, tervszerűvé tenni a kutatást, hogy az a magyar zenei hagyomány feltárásával a zeneszerzést segítse. Ebben elsőrendűen fontosnak nevezte a 19. századi magyar zenét.⁴⁹ A szakosztály december 29-i második ülésén Szabolcsi a verbunkosról tartott előadást,⁵⁰ amelynek összefoglalóját az *Új Zenei Szemle* is közölte a jegyzőkönyv alapján.⁵¹ Szabolcsi a korszakot egészen a 19. század végéig tekintette át, majd a jelen zeneszerzőihez fordult. A jegyzőkönyvben rögzített kérdést – „Mit tehet a mai nemzedék Bartók és Kodály után?”⁵² – és az erre adott választ az *Új Zenei Szemle* egyértelmű imperatívusszá fordította: „mi a teendője ezek ismeretében a Bartók és Kodály után következő magyar muzsikuskor nemzedéknek?”⁵³ Szabolcsi Bartók és Kodály örökségét meg nem tagadva, a magyar romantikát mintegy minőségi ideálként beállítva fogalmazta meg népzene és műzene szintézisét: „Felhasználja a régi anyagot, folytatja és követi szellemöket [sic], összefoglalja a népi zenét a műzenével. A romantikus kor legmagasabb csúcsára emelte a magyar zenét. A mai nemzedéknek el kell indítania az új magyar romantikát.”⁵⁴ Miután Szabó Ferenc a kozmopolitizmusnak a zenei életből való kiirtásában és a szocialista kultúra felépítésében nevezte meg azt a célt, amelyet a 19. századi magyar zene feltárása a Szövetség szerint szolgál,⁵⁵ a vitát lezáró Szabolcsi a politikai támadások kereszt-tüzébe került Bartók alakjának az aktuális ideológiával való egyeztetését is megkísérelte, mondván, hogy noha a zeneszerző fiatal korában megtagadta a verbunkost, a III. zongoraversenyben és a *Divertimentó*ban visszakanyarodott hozzá.⁵⁶

A következő hónapokban Szabolcsi részt vett a szakosztálynak a 19. századi zene kiadását célzó munkájában, emellett a sajtóhírekben mint a *Dózsa* színrevitelének előkészítője tűnt föl. A *Magyar Jövő* 1950. január 6-án azt az operaházi iratok által szintén nem alátámasztott hírt közölte, hogy a Népművelési Minisztérium kezdeményezésére dramaturgiai munkaközösség alakult Szabolcsi Bence, Nádasy Kálmán, Gergely Sándor, Devecseri Gábor és Kenessey Jenő részvételével az opera felújítására, átdolgozására.⁵⁷ A Magyar Dolgozók Pártja január 13-án határozatot hozott az Operaház átszervezéséről,⁵⁸ amelynek programját Losonczy Géza, a Népművelési Minisztérium államtitkára „Az Operaház legyen a népé”

49 MNL-OL-P-2146 62. d. A Magyar Zeneművészek Szövetsége zenetudományi szakosztályának ülései 1949–1950. évben, 1–3.

50 *Zenetudományi szakosztály ülései*, 4–6.

51 [Szerző nélk.]: „A XIX. századi magyar zeneművészet kérdései”, *Új Zenei Szemle* I/1. (1950. június), 52–56.

52 *Zenetudományi szakosztály ülései*, 5.

53 [Szerző nélk.]: *A XIX. századi zeneművészet kérdései*, 54.

54 *Zenetudományi szakosztály ülései*, 5.

55 [Szerző nélk.]: *A XIX. századi zeneművészet kérdései*, 55.

56 Uott, 56.

57 [Szerző nélk.]: „Erkel eltemetett Dózsa-operájának feltámasztása”, *Magyar Jövő* XLIX/3. (1949. január 6.), 6.

58 A Csillag Miklós jegyezte előterjesztés teljes szövegét ld. Bolvári-Takács Gábor: „Nem Mozart művészetét akarjuk támogatni”. Kísérlet az Operaház politikai átszervezésére 1950-ben”, *Muzsika* LIII/9. (2010. szeptember), 12–19., ide 13–17.

című cikkében hirdette ki. Míg például Bartók, Wagner és Stravinsky műveinek visszaszorítását követelte, szorgalmazta a haladó magyar hagyománynak nevezett Erkel-operák előadását, felrótta az intézménynek, hogy alig szerepel műsorán a *Hunyadi László* és a *Bánk bán*, és felújításra érdemesnek tartotta a *Dózsa Györgyöt*.⁵⁹ Néhány nap múlva Lózszy János is megerősítette a lap hasábjain Erkel időszerűségét, forradalmiságát és haladó voltát.⁶⁰ A *Szabad Nép* márciusban még ugyanúgy a zongorakivonat munkálatairól tájékoztatott, mint novemberben a *Magyar Nemzet*, és a munkaközösségre váró feladatokat ideológiai átdolgozásként írta le.⁶¹ A *Világosság* című lapban a munkaközösség vezetőjeként megszólaltatott Szabolcsi az átdolgozás kapcsán elsősorban rövidítésről és dramaturgiai változtatásokról beszélt, nem hallgatva el a mű gyengeségeit sem, míg a munkát régóta ambiciós Kenessey összetettebb zeneszerzői tevékenységre utalt.⁶²

Az Operaház levéltári dokumentumaiban ez év tavaszáról egyedül egy levélváltás informál a munkaközösség működéséről. Március 15-én a kolozsvári Állami Magyar Opera azzal a kérdéssel fordult a budapesti Operaházhoz, hogy rendelkeznek-e a *Dózsa György*hez megfelelő szövegkönyvvel, és ha nem, milyen mértékű átdolgozást igényel a librettó.⁶³ Az Operaház május 4-én küldte a választ, mely szerint „Erkel Ferenc: *Dózsa György* című operájának bemutatását a budapesti Áll. Operaház a jövő színházi évadra tervezi. Úgy a partitúra portalánítása, mint a librettó időszerűsítése egy művészi munkaközösségnek adatott ki nemrég, mivel a mű eredeti formájában nem felel meg a kívánalmaknak.”⁶⁴ A kolozsvári intézmény igazgatója, Kallós József június 12-i válaszleveléből tudjuk, hogy az Operaház megbízásából Szabolcsi Bence külön írt az őket érdeklő részletekéről, egyúttal Kallós jelezte a kolozsváriak igényét az átdolgozás partitúrájára és librettójára.⁶⁵

A levéltári iratok szerint 1950 júliusában alakult meg az Operaház 1953-ig működő általános Dramaturgiai Bizottsága, amelynek Szabolcsi és Kenessey is tagja volt. Bár a sajtó időről időre hírt adott a felújítás munkálatairól, és a bizottság is számos alkalommal tárgyalt a mű színpadra állításának lehetőségéről, végül nem javasolták előadását.⁶⁶ Az I. Magyar Zenei Hét idején megint a rádió pótolta megszólaltatását, a Petőfi Rádióban egy alkalommal az opera másfél órás kereszt-

59 Losonczy Géza: „Az Operaház legyen a népé!” *Szabad Nép* VIII/31. (1950. február 5.), 10.

60 Lózszy János: „Erkel forradalmi műve: a *Bánk bán*”, *Szabad Nép* VIII/35. (1950. február 10.), 6.

61 [Szerző nélkül]: „Munkaközösség dolgozik Erkel 'Dózsa György' című operájának felújításán”, *Szabad Nép* VIII/61. (1950. március 12.), 10.

62 (p. i.): „Erkel Dózsa György-operájának átdolgozásáról beszél Szabolcsi Bence és Kenessey Jenő”, *Világosság* VI/73. (1950. március 28.), 64.

63 *A kolozsvári Állami Magyar Opera levele a budapesti Állami Operaháznak, 1950. március 15-én*. MNL-OL-XXVI-I-3 7. d. 364/1950.

64 *A budapesti Állami Operaház levele a kolozsvári Állami Magyar Operának, 1950. május 4-én*. MNL-OL-XXVI-I-3 7. d. 364/1950.

65 *A kolozsvári Állami Magyar Opera levele a budapesti Állami Operaháznak, 1950. június 12-én*. MNL-OL-XXVI-I-3 7. d. 364/1950.

66 Berlász Melinda–Tallian Tibor (szerk.): *Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956*, II., 49–59.

metszetét játszották Polgár Tibor vezényletével, Bónis Ferenc magyarító szövegével.⁶⁷ Az Operaházban Kadosa Huszti kalandja képviselte az új magyar operát.

Mindeközben a Zeneművészek Szövetségének zenetudományi szakosztálya bizottságot hozott létre a 19. századi hangszeres zene kiadására és népszerűsítésére. Az első ülést 1950. március elsején tartották Szabolcsi Bence, Ujfalussy József, Major Ervin, Járdányi Pál, Szöllősy András és Járdányi Pálné jegyzőkönyvvezető részvételével.⁶⁸ Szabolcsi javaslatot tett a kiadásra szánt 19. századi anyag beosztására, és a résztvevők megállapodtak abban, hogy a sorozat címe „A verbunkos zene emlékei” lesz. Major vállalta, hogy viszonylag hamar, egy negyed év alatt sajtó alá rendezi a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* című, a 19. század első felében nyomtatásban megjelent gyűjtemény dallamait.⁶⁹ Tervét olyan népzenei szemlélettel vázolta fel, amely lényegében kétségbe vonta a kiadványban publikált darabok műértékét. A darabokat harmonizálás nélkül tette volna közzé, mivel a harmonizálásokat nem tartotta megfelelőnek, és a dallamok variáncsoportjait csak egy-egy példa képviselte volna. A kötet mintájaként Pálóczi Horváth Ádám *Ötödfélszáz énekek* című gyűjteményének Bartha Dénes és Kiss József által szerkesztett, akkor még kiadás előtt álló közreadására utalt.⁷⁰ Az *Ötödfélszáz énekek* 1953-ban, a szerzőt, a gyűjtemény hátterét és sajátosságait ismertető bevezetővel, az anyagra vonatkozó különböző zenei mutatókkal, a dallamegyezések és a más forrásokban található változatok részletes bemutatásával jelent meg, a forrás egyszólamú, kezdetleges kottairással lejegyzett zenei anyaga azonban aligha vehető össze a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* zongoradarabjaival.⁷¹ A bizottság javasolta népszerű verbunkosátiratok kiadását, továbbá eldöntötte, hogy felkéri Lajtha Lászlót hangszeres népzenei kiadványok, Vargyas Lajost népdalgyűjtemény elkészítésére, a négyhónapos angliai útjáról előző nap hazatért Kodályt pedig arra, hogy az Ifjúsági Szövetség nyárra tervezett megalakulására készítsen széles körben terjeszhető magyar népdalkötetet egyszerű zongorakísérettel ellátott dalokkal.⁷²

E felkérések révén az április 15-i ülésen Ujfalussy, Major, a Járdányi-házaspár, Szávai Nándorné és Dobó Klára, valamint a később csatlakozó Szabolcsi mellett Kodály, Lajtha és Vargyas is jelen voltak.⁷³ Kodály azonnal magához ragadta a szót.

67 [Szerző nélkül.]: „Dózsa György.’ Erkel operája a rádióban”, *Magyar Nemzet* VII/258. (1951. november 29.), 5.; [szerző nélkül.]: „A Világosság rádióműsora 1951. november 19-től november 25-ig”, *Világosság* VII/268. (1951. november 16.), 5.

68 *Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában tartott ülésről, 1950. március 1-én.* MNL-OL-P-2146 62. d. Bizottsági ülések 1949–1950. 2–3.

69 Uott, 2.

70 Uott.

71 *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* S. a. r.: Bartha Dénes, Kiss József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953; *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből. 136 Verbunkos táncdaráb 1823–1832 melyek Fortepianóra alkalmaztattak Ruzitska Ignátz által Veszprémben.* Bev. és szerk. Rakos Miklós. Reprint kiadás. Budapest: Rakos Miklós, 1994.

72 *Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában tartott ülésről, 1950. március 1-én,* 2–3.

73 *Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában tartott második ülésről 1950. április 15-én.* MNL-OL-P-2146 62. d. Bizottsági ülések 1949–1950. 4–6.

Mint mondta, sajnálja, hogy az előző ülésre meghívás híján nem tudott eljönni, mert már akkor elmondta volna kifogásait. Ezek egy része a verbunkos fogalmát érintette. Az ülésen megfogalmazott kritikája a kifejezés stílusra alkalmazására, sőt, a verbunkos stílus elkülönítésére vonatkozott. Ezzel kapcsolatban vetette fel a szó német eredetét is: „Legelőször is teljesen ki kellene hagyni a ’verbunkos’ szót. Semmi jogosultsága nincs ennek a külön névnek. Utálatos, németes szó. Ne tűzzük ki egy fontos tudományos publikáció címének.”⁷⁴ Kodály nem értett egyet azzal sem, hogy a kiadást a viszonylag könnyen hozzáférhető, de általa kevésbé értékesnek tartott Veszprém vármegyei nótákkal kezdjék. Ehelyett fontosabbnak tartotta megszervezni a kéziratos és nyomtatott magyar hangszeres zenei források feltárását és *A magyar tánczene három százada* címmel egy teljességre törekvő, egységes kiadvány készítését, amit egyébként már sok éve tervezett.⁷⁵ Miután Szabolcsi, Major és Ujfalussy javaslatokat tettek a további anyag összegyűjtésére, Kodály a közzététel módjára vonatkozó elképzeléseikről kérdezte volt tanítványait⁷⁶ – a következő ülés jegyzőkönyvéből derül ki, hogy nem értett egyet a dallamok harmónia nélküli közlésével.⁷⁷ Ezt követően a munka szervezési kérdéseit és a tervezett népzenei köteteket tárgyalták, végül Kodály a tőle várt zongorakíséretes népdalkötetre is kitért, közölve, hogy elvállalja néhány ilyen darab készítését, de határidőhöz nem tudja kötni. Az értekezlet megállapodott abban, hogy a tervezett kiadványsorozat címe *A magyar tánczene emlékei 1500–1850-ig* lesz.⁷⁸

Kodály tehát elsősorban a gyors, de tudományos szempontból kevés újat hozó megoldást kifogásolta, ugyanakkor az időhatárok kiterjesztésével a 19. századot kiemelő zenepolitikától is távolabbra tolta a tervet. Ezt a verbunkos szó elhagyása is segíthette, de nem feltétlenül ez lehetett Kodály egyetlen vagy akár fő szempontja. A verbunkos kifejezés viszonylag újonnan vált bevett stílusfogalommá, és ebben jelentős része volt Szabolcsi Bencének. Korábban a 18. század végén megjelenő új típusú magyar táncdarabokat, Bihari János, Lavotta János, Csermák Antal zenéjét leginkább palotásnak nevezték, míg a verbunkost szűkebben a toborzáshoz tartozó vagy annak gondolt zenére alkalmazták. Fabó Bertalan *A magyar népdal zenei fejlődése* című, 1908-ban megjelent könyvében palotás néven mutat be lényegében egy stíluskorszakot, a magyar zene általa 1790–1848 között meghatározott időszakát, amelyben a nyugat-európai műzenéből is merítő hangszeres stílus vált uralkodóvá a magyar zenében.⁷⁹ Ugyanakkor a stílus jellemzésében gyakran használja a szű-

74 Uott, 4.

75 Uott.

76 Uott, 4–5.

77 *Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában tartott harmadik ülésről 1950. június 3-án.* MNL-OL-P-2146 62. d. Bizottsági ülések 1949–1950. 7–9., ide: 8.

78 *Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában tartott második ülésről 1950. április 15-én,* 6.

79 Fabó Bertalan: *A magyar népdal zenei fejlődése.* Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1908, 263–296, 486, 530, 549. Fabó rámutatott, hogy téves Bartalus István elképzelése, amely szerint a palotások a Bartalus által szintén palotásoknak nevezett 16–17. századi olasz táncok közvetlen ro-

kebb, nála a tánchoz és tánczenéhez kötődő verbunkos kifejezést. Fabó az 1910-es években a Szabolcsi édesapja, majd bátyja által szerkesztett *Egyenlőség* című folyóirat rendszeres szerzője, Szabolcsi Miksa egyik nekrológjának írója volt. Könyvét a magyar zenetörténet iránt a naplójegyzetei alapján már tizenévesen érdeklődő Szabolcsi⁸⁰ fiatalon olvashatta, a magyar népdal történeti szemléletét, illetve a magyar zenetörténeti emlékek népzeneben való megőrződésének gondolatát e mű is közvetíthette számára. A verbunkos fogalom használatában Szabolcsira hatással lehetett Réthei Prikkel Marián, aki a magyar táncról írt és 1923–24 fordulóján publikált összefoglaló kötetében általánosan használta a verbunkos kifejezést a verbuváláskor járt és az ezzel kapcsolatba hozható későbbi táncokra. Tárgyalta a verbunkos zenéjét is, és „úri verbunkosok-nak” nevezte Bihari, Lavotta, Csermák táncról már függetlenedett dallamait.⁸¹ A huszonöt éves Szabolcsi 1924-ben „A régi magyar zenetörténet problémái” című tanulmányában egy összefoglaló, a sajátosan magyar jelenségekre fókuszáló zenetörténet megírását tűzte ki céljául.⁸² E törekvésével is összefügghet az, hogy a nemzeti zene kialakulása szempontjából valóban jelentős időszakot egy korszakfogalommal igyekezett megragadni. Tanulmányában bevett fogalomként jelenik meg a „verbunkos”, illetve „verbunkos-korszak” kifejezés, és fokozatosan válik világossá, hogy Szabolcsi a 18. század végén megjelenő új tánc- és zenei típust, illetve a 19. század elejének „virtuóz triászát”, Biharit, Lavottát, Csermákot értette rajta.⁸³

Az 1920-as évek második felében Major Ervinnel együtt – többek között az általuk Tóth Aladárral közösen szerkesztett *Zenei Szemlében* – következetesen és gyakran a fogalom megszilárdítását segítő egy-két szavas magyarázattal használták a stílusra utaló verbunkos kifejezést. Major Ervin Haydnnek „a XVIII. század végi új magyar muzsika – a verbunkos zene” iránt mutatott érdeklődéséről írt,⁸⁴ és hasonló fordulatot alkalmazott Pozsony zeneéletével kapcsolatban.⁸⁵ Egy a *Pesti Napló*ban 1925 decemberében név nélkül megjelent, de Szabolcsi erdélyi kutatásainak eredményeiről egyes szám első személyben beszámoló cikk konkrétan határozta meg az időszakot: az 1790 körül feltűnő, bécsi és olasz hatás alatt keletkezett verbunkos stílust említette, melynek Bihari volt a fénypontja. A szerző mint a verbunkos első korszakából valót közölte egy 1787-es marosvásárhelyi gyűjtemény egyik dallamát.⁸⁶

konai lennének, ezért az általa tárgyalt zenét az „újmagyar palotás” kifejezéssel különböztette meg a korábbtól. Uott, 265–266.

80 Kroó György: *Szabolcsi Bence 1.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 75–77.

81 Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncai.* Budapest: Studium, 1924, 172–176.

82 Szabolcsi Bence: „A régi magyar zenetörténet problémái”, *Budapesti Szemle* CXCVIII/570. (1924), 285–302., ide: 285–287. E tanulmány hivatkozásai között mind Réthei Prikkel, mind Fabó könyve szerepel.

83 Uott, 292–301.

84 Major Ervin: „Fusz János és kora II.”, *A Zene* VII/4. (1925. április 30.), 98–99., ide: 98.

85 Uő: „Struck Pál, Haydn ismeretlen magyar tanítványa”, *Zenei Szemle* X/7. (1926. május), 200–203., ide: 202.

86 [Szerző nélk].: „400 éves magyar népekeket találtak. A régi magyar zene ismeretlen emlékei”, *Pesti Napló* LXXVI/292. (1925. december 25.), 4–5.

Az 1790-es évszám kiemelésében a fiatal zenetörténészek számára minden bizonnyal jelentősége volt Kodály Zoltán 1925 áprilisában Debrecenben a régi magyar tánczenéről tartott előadásának. A *Debreceni Független Újság* névtelen tudósításából ismert előadásban Kodály rámutatott, hogy a kevés 16–17. századi forrás után az 1670 és 1790 közötti időszakból a magyar tánczene semmilyen nyoma nem maradt fenn. 1790-től bontakozott ki az újabb tánczene, amelyben „német és olasz dallam és frazeológia, bécsi klasszikus és lengyel kisorosz hatás és egy vékony ér a magyar néphagyományból” egyaránt megfigyelhető.⁸⁷ Kodály előadásának e megállapítására Szabolcsi utalt a *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1925–1926-os számaiban németül publikált tanulmányorozatában. Itt az 1924-ben magyarul megjelent tanulmányánál konkrétan fogalmazva, a forrásokban 1790 körül felbukkanó új stílusról írt, amelyet „Werbung”-nak, „Werbung-stilnek” nevezett.⁸⁸ Major a Bihari Jánosról szóló tanulmányában röviden bemutatja az 1790-től dokumentálható verbunkost, csúcspontjának Biharit tekintve.⁸⁹ Míg azonban Major a verbunkost a kor magyarországi zenéjének egyik irányaként írta le, Szabolcsi a Tóth Aladárral közösen szerkesztett *Zenei Lexikon* 1931-ben megjelent második kötetének „verbunkos” szócikkében e sajátosan magyar stílussal határozta meg a magyar zenetörténet egy teljes korszakát, mellőzve ezzel nemcsak a 19. század eleji magyar zeneéletben szerepet játszó, hanem a magyar zeneszerzés által létrehozott más műveket is. Szócikke szerint a verbunkos „a 18. század utolsó harmadában felszínre kerülő s kibontakozó magyar tánczenei forma, melyről a korszak teljes hangszeres stílusát verbunkos-stílusnak s a magyar zenetörténet 1780–1830 közötti félszázadát a V. korszakának mondhatjuk.”⁹⁰ Szabolcsi többek között énekelt verbunkos dallamok vizsgálata alapján 1780-ra hozta előre a korszakhatárt, a szócikk terjedelméhez mérten a stílust is jellemezte, és áttekintette annak történetét. Noha a verbunkost későbbi írásaiban is mint ez időszak uralkodó magyar zenei stílusát mutatja be, nem definiálja vele ilyen egyértelműen és átfogóan a magyar zenetörténet egy bizonyos időszakát. A lexikon 1965-ben Bartha Dénes főszerkesztésében megjelent új kiadásában azonban lényegében változatlan formában közölte újra az 1931-es szócikk szövegét.⁹¹

Bár a „verbunkos” mint stílust jelölő fogalom hamar a zenetörténet-írás részévé vált, Kodály csak kivételes alkalommal használta. Az 1790 táján feltűnő hangszeres stílusorszak értelmében többször említette egy 1938 után keletkezett feljegyzésében. A kifejezés – igaz, csak egyszer – az 1939-ben megjelent „Magyar-

87 A tudósítás teljes szövegét ld. Breuer János: „Kodály Zoltán első látogatása Debrecenben”, *Alföld* XXVI/8. (1975. augusztus), 57–59., ide: 58.

88 Benedikt Szabolcsi: „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte IV”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* VIII/8. (1926. Máj), 485–498., ide: 494.

89 Major Ervin: „Bihari János”, *Zenei Szemle* XII/1–2. (1928. január–február), 5–27, ide: 5–6.

90 Szabolcsi Bence: „Verbunkos”. In: uő-Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon II. L–Z*. Budapest: Győző Andor, 1931, 652–654.

91 Szabolcsi Bence: „Verbunkos”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár: *Zenei Lexikon III. O–Z*. Főszerk. Bartha Dénes, szerk. Tóth Margit. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965, 586–588.

ság a zenében” című tanulmányában is felbukkan.⁹² Hasonló értelemben alkalmazta, noha helytelenítette a Mihálovits Lukács nótáiról szóló cikk fogalmazványában: „Sokat írnak-beszélnek nálunk mostanában a röviden, de helytelenül verbunkosnak nevezett stílusról.”⁹³ A kifejezést tehát zenetörténeti témában célszerűnek érezhette, mellőzése a rá jellemző óvatosságból is eredhet. Népzenei írásaiban például a Bartók által a népdalok egy csoportjára 1918-ban bevezetett „új stílus” kifejezést is kerülte.⁹⁴ Aggályait növelhette, hogy Szabolcsi a verbunkost idővel kiterjesztette a század második felének zenéjére,⁹⁵ a népzene- és néptánc-kutatás pedig némileg tisztázatlanul a hangszeres népzene bizonyos típusaira is alkalmazta. Lajtha László a magyar néptáncról Gönyey Sándorral írt, *A magyarság néprajza* című sorozatban 1937-ben publikált összegző tanulmányában különböző népi férfitáncokra vonatkozó típusfogalomként használta a „verbunkost”, függetlenül az adott tánc népi elnevezésétől.⁹⁶

A népi verbunk és a verbunkos kapcsolatának és egymásra gyakorolt hatásának összetettsége miatt valójában nem feltétlenül perdöntő a szó használatának kérdésében az a megállapítás, amellyel Lajtha a zenetudományi szakosztály bizottságának következő, június 3-án tartott ülésén felidézte a korábbi vitát. Mint mondta, erdélyi gyűjtésében alig találkozott verbunk dallamnévvel – a széki hangszeres gyűjtésében mindössze egy, a kőrispatakiban négy verbunk elnevezésű dallamot talált –, noha úgy látta, hogy a verbunkos táncra jellemző figurák sok táncban szerepelnek.⁹⁷ Ugyanakkor a verbunk kifejezés egyes területeken kétségtelenül fennmaradt népi táncnévként. E táncok közül számos népszerű volt a két világháború közötti Gyöngyösbokréta-bemutatók műsorain,⁹⁸ a népi verbunktáncok elnevezésének sokféleségére pedig Lajtha is utalt a már említett összefoglalásában.⁹⁹

Szabolcsi a zenetörténet-írásban szerzett tapasztalatai alapján amellet érvelt, hogy a tervezett kiadvány címétől függetlenül fontos lenne a zenetudományban megtartani a verbunkos kifejezést, amely behatárol egy korszakot, mert szükség van az 1770–80 között megjelenő, zeneileg újat hozó darabok definiálására. Kodály

92 Kodály Zoltán: „M[agyar]ságtud[omány]”. In: uő: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Válogatta, szerk., sajtó alá rend. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993 (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai 2.), 105–108., ide: 107.; uő: „Magyarság a zenében”. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 235–260., ide: 242.

93 Kodály Zoltán: „Mihálov[its] Lukács elemzése”. In: uő: *Magyar zene, magyar nyelv...*, 136–137., ide: 136.

94 Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013, 8.

95 Ld. Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Budapest: Magyar Kórus, 1947) „A verbunkos, mint a magyar romantika nagy formáinak nyelve. Kései verbunkos-stílus” című fejezetét. Uott, 107–139.

96 Lajtha László–Gönyey Sándor: „Tánc”. In: *A magyarság szellemi néprajza*, 2. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937 (*A magyarság néprajza* IV.), 85–149.

97 *Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában tartott harmadik ülésről 1950. június 3-án*, 7.

98 Pálfi Csaba: „A Gyöngyösbokréta története”. In: Dienes Gedeon–Maác László (szerk.): *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1970, 115–161., ide: 155.

99 Lajtha–Gönyey: *Tánc*, 127.

a fogalomhasználat jogosságát ez utóbbi kitétlen keresztül kérdőjelezte meg, mondván, a megelőző száz év magyar tánczenéjének bármilyen forrása híján nem támasztható alá, hogy e darabok valóban újdonságot jelentettek volna. Lajtha nem tartotta valószínűnek, hogy éppen az 1780-as dátum mérföldkő lenne, Kodály pedig a népi névhasználattal érvelt: „verbunkosnak a németek nevezték el, és itt szokás szerint elfogadták az elnevezést. De hogy a nép maga nem fogadta el, azt bizonyítja az a tény, hogy nagyon kevés darabot neveznek verbunkosnak.”¹⁰⁰

Kodály szavai aligha függetleníthetők attól a tényről, hogy a stílust a politikai hatalom is saját céljaira igyekezett felhasználni. E folyamat a következő évben bontakozott ki. Szabó Ferenc 1951 áprilisában, három évvel a szovjet zenei határozatot övező viták után világhossá tette, hogy annak a „klasszikus hagyományok” követésére való felszólítása elől nem lehet többé Bartók és Kodály népi forrásokon alapuló klasszicizmusára hivatkozva kitérni.¹⁰¹ „Zeneművészetünk időszzerű kérdései” címmel a *Szabad Népb*en publikált cikkében éles hangon ítélte el azokat, akik lenézik Erkel operáit, és idegennek, károsnak tartják a verbunkost, az 1848-as forradalom zenéjét, illetve a cigányzenét.¹⁰² Nyáron a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnöksége előtt határozott iránymutatást közölt, amely szerint a zeneszerzőknek a 19. századi magyar zenei hagyomány felé kell fordulniuk, és a régi magyar népdalstílus kultuszát ki kell egészíteni az újabb stílusok felhasználásával. Az ősszel megrendezett I. Magyar Zenei Héten a Járdányi Pál körül kirobant vitában csúcsondott ki a hatalmi szóval kítűzött vezérelv és a szuverenitását őrizni próbáló Kodály-kör ellentéte.¹⁰³

A 19. század hangszeres magyar zenéjének közreadási munkálataiban vagy legalábbis annak terveiben Kodály elképzelései érvényesültek. Az MTA Zenetudományi Bizottságának, illetve I. osztályának intézményi jelentéseiben az 1954-es beszámolóig találkozunk *A magyar tánczene emlékei* című mű tervezetével, amelyet Major Ervin gondozott.¹⁰⁴ Szabolcsi *A XIX. század magyar romantikus zenéje* című, 1951-ben kiadott könyvének a tanulmányaiban korábban meg nem jelent részletes stíluselemzés is része, ugyanakkor a könyv szerzője 1947-et tüntette fel a szöveg keletkezésének végdátumaként.¹⁰⁵ Amint a *Zenetudományi Tanulmányok* Kodály Zoltán 70. születésnapja alkalmából Szabolcsi és Bartha szerkesztésében publikált első kötetének több tanulmánya tanúsítja, a zenetörténet-írásnak része

100 Jegyzőkönyv a XIX. századi hangszeres népi zene kiadása és népszerűsítése tárgyában tartott harmadik ülésről 1950. június 3-án, 7–8.

101 Péteri: *Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai...*, 237–256., ide: 242.

102 Szabó Ferenc: „Zeneművészetünk időszzerű kérdései”, *Szabad Népb* IX/82. (1951. április 8.), 9.

103 Tallián: *Magyar képek...*, 298–301.; Péteri: *Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai...*, 242–243.

104 [Szerző nélkül]: „A Magyar Tudományos Akadémia 1953. évi könyvkiadási programja”, *Akadémiái Értesítő* 60/497. (1953), 30–37., ide: 31.; Szabolcsi Bence–Bartha Dénes: „A Zenetudományi Bizottság munkája az 1951–52. évben és a zenetudományban ez időben végzett munkálatok értékelése”, *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának közleményei* III/4. (1953), 408–413., ide: 410.; [szerző nélkül]: „A Zenetudományi Főbizottság munkája 1954-ben”, *Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának közleményei* VII/1–2. (1955), 170.

105 Szabolcsi Bence: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1951.

maradt a verbunkos fogalma.¹⁰⁶ Kodály szavai ugyanakkor árnyalják a kifejezés egyoldalú használatát, és a fogalom átgondolt alkalmazásának szükségességére figyelmeztetnek.

106 Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953 (Zenetudományi Tanulmányok, I).

A B S T R A C T

KATA RISKÓ

SZABOLCSI, KODÁLY, AND THE CONCEPT OF VERBUNKOS

The emergence of a distinctive Hungarian musical style at the end of the 18th century, which drew attention to Hungarian music abroad, has been given a prominent place in Hungarian music history from the very beginning. Bence Szabolcsi, who undertook a comprehensive exploration of Hungarian music history during the period when modern Hungarian musicology was unfolding between the two world wars, played a significant role in the term ‘verbunkos’ becoming established in musicology to denote this style.

Verbunkos became an important topic of Hungarian musical discourse in the years after the open communist takeover of Hungary in 1948. The style could be matched with 19th century Russian music, which Soviet cultural policy designated as the basis for new music. Politics used the question of the attitude to verbunkos to judge musical works and to exercise power over Hungarian musical life, and through this it also confronted Zoltán Kodály and his circle, who emphasised the primary importance of folk music. Thus, political and professional aspects, as well as personal motivations, were mixed in the musical discussions of the time on verbunkos. The study examines the discourses of Hungarian musical life in the post-World War II years, primarily related to the concept and style of verbunkos, in the light of the research history of the preceding years.

Kata Riskó (1985) PhD, musicologist and ethnomusicologist. Since 2012 she has been working as a researcher in the Archives and Department for Folk Music and Folk Dance Research of the Institute for Musicology RCH, Budapest, and since 2022 has been an acting team leader. Her research interests include the historical and comparative study of Hungarian folk music, the relationship between folk music, popular music and art music in the compositions of Haydn, Liszt, Erkel, Brahms and Bartók, and Gypsy music. She has won the Zoltán Kodály Musicology Fellowship three times, the New National Excellence Programme Fellowship in 2017, and since 2023 her research has been supported by the János Bolyai Research Scholarship.

Dalos Anna

SZABOLCSI, ZSDÁNOV, 1948*

1948 májusában, alig három hónappal az SZKP formalizmust elítélő zenei határozatának és Andrej Zsdánov ehhez fűzött kommentárjainak megjelenését követően a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság újonnan alapított politikai és társadalmi hetilapjában, az *Új Világ*ban a zeneíró-zenekritikus Lányi Viktor egy írást közölt, amelyben a határozat magyarországi alkalmazásának szükségessége mellett érvelt.¹ A magyar zenei élet számos meghatározó személyisége, köztük Mihály András, Szabó Ferenc vagy Vargyas Lajos ekkor már különféle sajtóorgánumokban reflektált a határozatra,² a rádió is foglalkozott a kérdéssel,³ sőt a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság még egy ankétot is rendezett e témáról.⁴ A Társaság egyértelműen hasznosnak tartotta saját hetilapjában is vitát generálni a határozatról. A Lányi-íráshoz két héttel később Szabolcsi Bence és Szervánszky Endre válaszolt.⁵ „Az 'Új Világ' zenei vitájá"-ban – ahogy a lap a rövid életű, két lapszámra kiterjedő pengeváltást nevezte – a szerkesztőség már a vita felvezetőjében elhatárolódott Szabolcsi és Szervánszky véleményétől, mint írták: „eleve leszögezzük, hogy nem értünk egyet. [...] Sőt, nézeteik teljes egészében ellenkeznek nézeteinkkel.”⁶ Szabolcsi és Szervánszky véleményét ugyanebben a lapszámban egy hosszú írásban Szabó Ferenc is támadta, úgy látta, Szabolcsiéknak a határozattal kapcsolatos kétélyei alapvetően abból fakadnak, hogy ők nem tudnak olyan demokratikusan

* A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya és a Zenetudományi Bizottság közös rendezésű Szabolcsi Bence-émlékkülésén, az MTA Székház Felolvasótermében, 2023. január 23-án elhangzott előadás szerkesztett változata. A tanulmány létrejöttét az NKFIH 142.100 számú kutatási pályázat támogatta. A szerző a BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

- 1 Lányi Viktor: „A szovjet zene megújulásának magyar tanulságai”, *Új Világ* I/3. (1948. május 28.), 7.
- 2 Szervánszky Endre: „Formalizmus, hagyomány, népzene”, *Szabad Nép* VI/44. (1948. február 22.), 9.; Vargyas Lajos: „Zene és közösség”, *Válasz* VIII/4. (1948. április), 336–343.; Mihály András: „Harc a formalizmus ellen”, *Forum* III/3. (1948. március), 236–238.; Ujfalussy József: „Zene”, *Új Szántás* II/4. (1948. április), 240–242. Ld. még: Szabó Ferenc: „A Szovjetunió Kommunista Pártjának zenei bírálatáról”, *Társadalmi Szemle* III/4–5. (1948. április–május), 377–380.
- 3 „Zene és haladás” című rádióműsor, 1948. március 10. A beszélgetés gépirata megtalálható az MTA Kézirattárában, Szabolcsi Bence hagyatékában: Ms. 5647/51. A gépiraton az 1948. március 14-i dátum szerepel.
- 4 Lányi: *A szovjet zene...*
- 5 „Szabolcsi Bence hozzászólása”, *Új Világ* I/6. (1948. június 18.), 5–6., ide: 5. Kötetben: Szabolcsi Bence *válogatott írásai*. Közr. Wilhelm András, Budapest: Typotex, 2003, 250–251.; „Szervánszky Endre hozzászólása”, *Új Világ*, uott.
- 6 A szerkesztőség: „Az 'Új Világ' zenei vitája”, *Új Világ* I/6. (1948. június 18.), 5–6., ide: 5. Két héttel később (I/8. 1948. július 2., 7.) Szervánszky és Szabó között folytatódott a vita.

gondolkozni, mint Zsdánov.⁷ Ugyanakkor reményét fejezte ki, hogy Szabolcsi és Szervánszky hamarosan képes lesz felismerni a Bartók és Kodály utáni generáció „nagy történelmi feladatát”, és a feladat elvégzéséből ők maguk is részt vállalnak. „Ezt a szerepet azonban – tette hozzá Szabó – csak akkor tölthetik be, ha a szovjet zenei bírálóknak elvi alapjait megértik és megszívlelik.”⁸

Szabolcsi Bence rövid vitairata három ponton igyekezett a határozattal kapcsolatban kételyeket ébreszteni: egyrészt úgy vélte, hogy a nehezen körülhatárolható „formalizmus” fogalommal bármikor vissza lehet élni, másrészt károsnak ítélte a nyugattól való elhatárolódás programját, harmadrészt pedig felhívta a figyelmet arra, hogy ha az érthetőséget tekintjük egy mű legfőbb értékmérőjének, akkor az akár „a kispolgári ízlés diadalrajutását” is elősegítheti.⁹ Szabolcsi mindazonáltal hozzátette: „Helyesen mondta Zsdánov, a kiváló szovjet gondolkodó, a moszkvai határozathoz fűzött fejtegetéseiben: 'Nem minden, ami közérthető, remekmű, de ami remekmű, mind közérthető'; amihez annyit fűznék hozzá: 'vagy közérthetővé válik idővel'.” Szabolcsi – többek közt Beethoven szimfóniáira, *A fuga művészetére* és a *Cantata profanára* hivatkozva – számos példát is felhozott olyan műalkotásokra, amelyeknek értő befogadása keletkezési idejükhöz képest jelentős mértékben megkésett.

Szabolcsit, mint az vitairatából kiderül, mérhetetlenül aggasztotta az is, hogy az állam – mint a polgári zenekultúra mecénásait felváltó „új munkaadó” – befolyásolni akarja az alkotói tevékenység irányát. Pedig az állam feladata inkább az lenne – így Szabolcsi –, hogy felszabadítsa a művészek alkotókedvét, s hogy higgyen abban, hogy az előző korszakra jellemző „tompá társadalom” és „meghasonlott művész” helyére „az öntudatra eszmélt társadalom” és „az öntudatra eszmélt művész” léphet. Júniusra tehát, amikor írása megjelent az *Új Világ*ban, megtalálta azt a formulát, amellyel e kényes kérdést – az állam erőszakos behatolását az alkotói magánszférába – finoman, a másik oldal terminológiáját használva bírálhatja. Közvetlenül a határozat február közepi¹⁰ megismerését követően – erre utal legalább is az a hozzászólása, amelyet még március 10-én a Rádióban mondott el a *Zene és haladás* című vitaműsorban, ahol két beszélgetőpartnere Kadosa Pál és Veress Sándor volt – sokkal élesebben fogalmazott. Sőt, a megfogalmazásból szinte kiérezhető az a sokk is, amelyet a határozat Szabolcsi számára félreérthetetlen üzenete kiváltott: „Lehetségesnek tartom, de nem bizonyos, hogy ezt a feladatot, a művész figyelmének termékeny irányítását a közönség látható képviselőjeként a párt is elvégezheti, de a párt ilyen funkciója ugyanolyan veszélyekkel járhat, mint a régi idők mecénásainak sokféle szeszélye.”¹¹

7 Szabó Ferenc: „Szabó Ferenc válaszol az ellenvetésekre”, *Új Világ* I/6. (1948. június 18.), 5–6. ide: 5. 8 Uott, 6.

9 Szabolcsi hozzászólása, uott, 5.

10 [Szerző nélkül.]: „A Szovjet Kommunista Párt bírálata a mai zenei irányzatokról”, *Népszava* LXXVI/36. (1948. február 13.), 4.; [Szerző nélkül.]: „A szovjet kommunista párt bírálata a mai zenei irányzatokról”, *Magyar Nemzet* IV/37. (1948. február 14.), 3.; [Szerző nélkül.]: „A Szovjetunió Kommunista Pártjának bírálata a szovjet zenei irányzatokról”, *Szabad Nép* VI/39. (1948. február 17.), 4. Zsdánov hozzászólását a *Szabad Szó* közölte: „A. A. Zsdanov a zene kérdéseiről”, *Szabad Szó* L/88. (1948. április 15.), 4.

11 *Zene és haladás*, 4.

Hogy Szabolcsit az állam mecénási, „új munkaadói” szerepe foglalkoztatta a zenei határozatból leginkább, s az, hogy ehhez miképpen alkalmazkodik az individuális alkotóművész, bizonyítja az a vékonyka kötet, amelyet 1952-ben *A művész és közönsége* címmel jelentetett meg, s amely második fejezetében szemelvényeket közöl többek között Monteverdi, Vivaldi, Bach, Haydn és Mozart hivatali megrendszabályozásának dokumentumaiból.¹² Ugyanitt végül arra a következtetésre jut Szabolcsi, hogy a nagy alkotók „szabadulni igyekeznek a rendszerből, mint kalitkából és ketrecből”, míg a kicsik „kíváncsoznak bele, mint életelemükbe.”¹³ A kis tanulmánykötet a közönség igényei, a hatalom elvárásai és a zene érthetőségének működési mechanizmusa, azaz a „zenei köznyelv” háromszögében vizsgálja művész és közönsége viszonyát. Szükséges azonban e megállapításhoz hozzáfűzni, hogy – ellentétben Szabolcsi 1948-as megnyilvánulásaival – nem a kortárs helyzetet elemzi, hanem a 18. századra összpontosít. Másképp fogalmazva: Szabolcsi interpretációja nem zeneszociológiai, hanem zenetörténeti jellegű.

A téma megközelítésének három aspektusa és maga a korszak is Szabolcsi legkedvesebb témái közé tartozik. Bár a „zenei köznyelv” elméletét csak jóval később bontotta ki részletesen,¹⁴ az annak alapjául szolgáló elképzelés, miszerint a zenetörténet egyes korszakainak jellegzetes dallamtípusai vannak, amelyek szabadon járnak át egyik zeneszerző művéből a másikéba, már korábban megjelent írásaiban. Ezt az elképzelését az 1949-es megjelenési dátummal ellátott, de valójában már 1948-ban a könyvesboltokba került és 1944 óta készülő *Európai virradat*-ban mutatta be a leglátványosabban, egy olyan kötetben, amely a bécsi klasszikus stílus kialakulásának sokágú útját vázolta fel.¹⁵ Az *Európai virradat*-ban Szabolcsi intenzíven foglalkozott a zene társadalmi elfogadottságával, a társadalomban elfoglalt helyével is, nagyszámú idézetet vonultatva fel kortárs szemlélők írásaiból. A hatalom és a muzsikusi viszonya az 1943-ban keletkezett, ám csak 1947-ben napvilágot látott Beethoven-monográfia egyik központi témája. A monográfia alcíme – *Művész és műalkotás két korszak határán* – pedig arra a sorsdöntő változásra hívja fel a figyelmet, amely a 18. és 19. század fordulóján egyrészt a közönség szerepében és elvárásaiban, másrészt az alkotóművészek önképében és önértékelésében bekövetkezett. Szabolcsi érzékletesen írja le azt a folyamatot, amelynek során Beethoven attól a vágyától, hogy megfeleljen a bonni választófejedelmi udvar követelményeinek, eljut addig a gondolatig, hogy műveivel az egész emberiséget kívánja megszólítani.¹⁶ Az 1950-ben megjelent, de szintén 1944 óta készülő *A meló-*

12 Szabolcsi Bence: *A művész és közönsége. Zeneszerző, tárdadalom és zenei köznyelv a polgári korszak küszöbén*. Budapest: Zeneműkiadó, 1952, 19–38.

13 Uott, 38.

14 Szabolcsi Bence: *A zenei köznyelv problémája. A romantika felbomlása*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968.

15 Szabolcsi Bence: *Európai virradat. A klasszikus zene kialakulása Vivalditól Mozartig*. Budapest: Új Idők, 1949. A kiadás kronológiájáról ld. Bónis Ferenc szerkesztői utószavát a harmadik kiadáshoz: *Szabolcsi Bence művei*, 3. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 137–142., ide: 140. Kardos Tibor Szabolcsinak december 12-én írott levelében már meg is köszönte a kötetből neki küldött tiszteletpéldányt. MTA Kézirattár 5640/105. A műről szóló első recenzió is megjelent már 1948 végén: [szerző nélk.]: „Három új könyv”, *Kis Ujság* II/299. (1948. december 28.), [2.]

16 Szabolcsi Bence: *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*. Budapest: Új Idők, 1947, 65.

dia története pedig egyes korszakok alapvető dallamtípusait mutatja be mint az adott periódusra jellemző zenei stílusok jellegzetes dokumentumait.

Tanulmányomban amellett kívánok érvelni, hogy az 1948-as év több tekintetben is fordulópontot jelentett Szabolcsi pályáján – nem csak az életpálya külső eseményeit tekintve és nem csak pozitív értelemben. Ami a külső életeseményeket illeti, azokról egyrészt Kroó György 1994-es kétkötetes Szabolcsi-monográfiája, másrészt Péteri Lóránt 2003-ban megjelent tanulmánya (*Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai, 1948–1956*) részletesen tájékoztat.¹⁷ Talán csak annyit szükséges az ezekben foglaltakhoz hozzáfűzni, hogy az ötvenedik életéhez közeledő Szabolcsi ekkor jutott pályájának csúcsára, elfogadottsága, ismertsége, sőt népszerűsége kifejezetten széles körű volt. A népszerűséget bizonyítja, hogy az 1947-ben megjelent Beethoven-monográfiát már egy évvel később újranyomták; ez lett a kötet második kiadása. Szabolcsi rengeteget dolgozott: előadásokat tartott,¹⁸ különféle zenepolitikai vitákhoz szólott hozzá,¹⁹ népszerűsítette az általa 1947-ben felfedezett Vivaldi-concertókat,²⁰ megválasztották az újonnan alapított Kossuth-díj bizottsága tagjának,²¹ oktatott a Zeneakadémián éppúgy, mint a Bartók Béla Szövetség Munkás Karnagyképző Iskolájában,²² és rengeteget publikált.²³ A Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjává való megválasztása

17 Kroó György: *Szabolcsi Bence. II. rész.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994; Péteri Lóránt: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)”, *Magyar Zene* XLI/1. (2003. február), 3–48. és XLI/2. (2003. május), 237–256.

18 1948. május 12-én például Kecskeméten tartott előadást „A magyar műzene fejlődése” címmel a Református Tanítóképző Intézet Zenetermében. [Szerző nélkül]: „Zenei tanfolyam”, *Kecskeméti Lapok* LXXX/107. (1948. május 11.), 5.; május 24-én pedig a Magyar Feministák Egyesületében beszélt. [Szerző nélkül]: „A Feministák Egyesületében...” *Világ* 888. (1948. május 19.), 5.

19 Például a Tóth Aladár vezette Operaház tevékenységéről írt értékelést: „A megújított Operaház két esztendeje”, *Népszava* LXXVI/96. (1948. április 25.), [8.] Véleménye komoly vitát generált, ld. Kácz Endre: „Az Opera bűnbakja”, *Magyar Nemzet* IV/96. (1948. április 25.), 4. Gaál cikkére a *Népszava*, feltehetően Jemnitz Sándor reagált: [Szerző nélkül]: „Szemérmertlenné válik”, *Népszava* LXXVI/98. (1948. április 28.), 5. Különféle nyilvános zenei viták felkért hozzászólójaként is szerepelt Szabolcsi: [szerző nélkül]: „Népzene, műzene, könnyűzene”, *Szabad Nép* VI/75. (1948. április 1.), 6.; [szerző nélkül]: „A zenetudománynak szoros kapcsolatban kell lennie a néppel. Ankét a Zeneművészeti Főiskolán”, *Magyar Nemzet* VI/96. (1950. április 27.), 7.; [szerző nélkül]: „A zeneszerzők és zeneírók...”, *Szabad Nép* VI/142. (1948. június 23.), 6.

20 S. V. [Somogyi Vilmos]: „Az olasz rádió közvetítést adott a Fővárosi Könyvtárból”, *Világ* 782. (1948. január 10.), 4. Ugyanerről az eseményről ld. még: Balassa Imre: „Zenei levél”, *Színház* IV/3. (1948. január 13.), o. n.; illetve: Sz. E. [Szervánszky Endre]: „Új Vivaldi-zeneművek”, *Szabad Nép* VI/6. (1948. január 9.), 9.

21 [Szerző nélkül]: „Az ország vezető politikusai, legnagyobb tudósai és írói a Kossuth-díj döntőbizottságában”, *Szabad Nép* VI/54. (1948. március 5.), 4.

22 Itt készült a *Dolgozók hangversenykalauza*. Budapest: Népszava, 1949. Az előszó kéziratát az MTA Kézirattárában: Ms. 5647/47.

23 1948-as publikációi az *Európai virradat* és az Operaházról szóló, már említett írás mellett: „About Five-Tone-Scales in the Early Hebrew Melodies”. In: *Ignace Goldziher Memorial Volume, Part. I.* Ed. Samuel Löwinger, Joseph Somogyi. Budapest: Globus, 1948; „Stílustörténet’ mint tántargy”, *Zene-pedagógia* II/6. (1948. június), 81–83.; „Bartók Béla, az író és tudós”. In: *Bartók Béla válogatott írásai*. Közr. Szöllősy András. Budapest: Magyar Kórus, 1948, 5–7.; „Gondolatok egy olasz palotában”, *Éneklő Munkás* II/1. (1948. január), 4.; „Kodály Zoltán Magyar Zsoltára”. In: *25 éves a Psalmus Hungaricus*. 1948. július 5. (műsorfüzet); „Mai magyar szerzők zenekari művei”, *Zenei Szemle* I/8. (1948. →

1948-ban szintén dokumentálja elfogadottságát: neve szerepelt abban a névsorban, amelyet Lukács György adott át az MTA Kodály Zoltán vezette elnökségének, s amely azokat a tudósokat sorolta, akiknek az Akadémián a kommunisták szerint mindenképpen helyet kell biztosítani.²⁴

Péteri Lóránt meggyőzően érvelt amellett, hogy ha érték is Szabolcsit támadások a fordulat évét követően, ezek alkalmi esetek voltak, és kizárólag az 1948 és 1950 közötti időszakban fordultak elő, de valójában még ezek sem ingatták meg Szabolcsi 1945 után kivívott pozícióit.²⁵ Ilyen volt például az az 1949-ben lezajlott Fészek Klub-beli vitauülés, amelyen Mihály András fogalmazott meg kritikát az *Európai virradattal* kapcsolatban, azzal vádolva a zenetörténészt, hogy idealizmusa „eltéríti a reális történelemszemlélet útjáról”²⁶

Ha azonban figyelmünket a pálya eseménytörténete felől a művekben megnyilvánuló belső életrajz felé fordítjuk, akkor megállapíthatjuk, hogy Szabolcsi tudományos műhelyében – a látványos termékenység ellenére is – a válság jelei mutatkoznak. Dokumentálja ezt *A melódia története* is, amelyből akár születhetett volna jelentős és módszertani szempontból számos eredeti megoldást tartalmazó nagymonográfia is.²⁷ Ám úgy tűnik, maga Szabolcsi is bizonytalan volt abban, mi a műfaja, mi a célja, ki a célközönsége új munkájának. A kötet első része, a tényleges dallamtörténeti rész mintha az 1946-os *Régi muzsika kertje*²⁸ koncepcióját követné a forrásértékű dokumentumok – jelen esetben dallamok – antológia jellegű megidézésével, és az egyes korszakokhoz fűzött bevezető magyarázatokkal. A dallamok közötti elemző részek, valamint a részletes jegyzetanyag viszont Bartha Dénes egykorú munkájához, *A zenetörténet antológiájához* közelíti Szabolcsi publikációját.²⁹ Bármi volt is a koncepció, a dallamtörténeti rész pedagógiai funk-

december), 444–445.; „Två porträtt (Béla Bartók, Zoltán Kodály)”, *Musik-världen* (1948), 40–43.; „Egy XVII. századi zsidó muzsikusz: Salomone Rossi és kora”. In: *Izraelita Magyar Irodalmi Társulat Évkönyve*. Budapest: Izraelita Magyar Irodalmi Társulat, 1948, 58–70.; „A velencei félhomály költője: Antonio Vivaldi.” *Vigilia* 13. (1948): 100–102.; „Introduction”. In: *Jewish Folk Choruses*. Közr. Fraknoi Károly. Budapest: Cserépfalvi, 1948; „Horváth János A magyar vers című művéről”. Gépirat, MTA Kéziratár Ms. 5647/45. Ekkor látott napvilágot Szabolcsi fordítása is: James Jeans: *Zene és természettudomány*. Budapest: Franklin, 1948. Az 1948-ban megjelent írásokat több jegyzék alapján állítottam össze: Berlász Melinda–Homolya István: „Szabolcsi Bence félévszázados munkássága”. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1969. 7–42.; Bónis Ferenc: „Szabolcsi Bence művei. Bibliográfiai kiegészítés”. In: *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*. Szerk. Bónis Ferenc. Kecskemét: Kodály Intézet, 1992, 213–239.; Kroó: *Szabolcsi Bence*, 652–654.

24 MTA Igazgatótanácsai jegyzőkönyvek, 1947. február 19-i ülés. MTA Régi Akadémiai Irattár, K 1182 152/1945. Ld. továbbá: Péteri György: „Születésnap ajándék Sztálinnak. Vázlat a Magyar Tudományos Akadémia államosításának történetéhez 1945–49”, *Századvég* 1–2. (1989), 18–35., ide: 25.

25 Péteri Lóránt: *Szabolcsi Bence*, I., 10–11.

26 A vitaulést Bónis Ferenc idézi fel az *Európai virradat* utószavában, 140. Mihály Andrásnak az MDP Kulturpolitikai Akadémiáján tartott előadása a *Zenei Szemle*ben jelent meg: „Bartók és az utána következő nemzedék”, *Zenei Szemle* 1. (1949. március), 2–15. A Szabolcsira utaló szakasz: 13–14. Mihály Molnár Antal könyvét, *Az új muzsika szellemét* lényegesen keményebben bírálta ugyanitt.

27 Szabolcsi Bence: *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából*. Budapest: Cserépfalvi, 1950.

28 Uő: *Régi muzsika kertje. 2000 év kínai, görög, latin, francia, angol, olasz, német, orosz, magyar irodalmából*. Budapest: Magyar Kórus, 1947.

29 Bartha Dénes: *A zenetörténet antológiája*. Budapest: Magyar Kórus, 1948.

ciója tagadhatatlan – erre utal a dallampéldák közé ékelt szövegrészek szinte egy egyetemi előadás beszédszerűségét idéző írásmodora. Ennek fényében a dallamtörténeti fejezeteket a Szabolcsi által épp ekkor a Zeneakadémia számára felvázolt „Stílustörténet” tantárgy tananyagaként is szemléljük,³⁰ amit alátámaszt a kötet alcíme is: *Vázlatok a zenei stílus múltjából*. S bár *A melódia története* a Cserépfalvi Kiadó jelentette meg, a dallamtörténeti szakasz akár annak a kézikönyv-sorozatnak az újabb kötete is lehetett volna, amelyet a Magyar Kórus Kiadóvállalat közölt, s amelyben a *Régi muzsika kertje* és *A zenetörténet antológiája* mellett Szabolcsi alapműve, *A magyar zenetörténet kézikönyve* is napvilágot látott 1947-ben.³¹

Ám *A melódia története* mégsem kézikönyvnek készült, hiszen a kötet több mint egyharmadát kitevő függelékben Szabolcsi közölte a harmincas évek óta írt legfontosabb dallamtörténeti dolgozatait, köztük olyan alapvető munkákat, mint az „Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok” (1936) vagy „A zenei földrajz alapvonalai” (1938),³² de másodközlésben itt jelent meg a friss „Makámelv a népi és művészi zenében: típus és változat” is (1949).³³ 1945-öt megelőzően Szabolcsi pályáján meglehetősen világosan elkülönültek a különböző műfajú írások azok célközönsége alapján: pontosan meghatározható azon írások köre, amelyek a tudományos közösséget szólították meg, mint például „A zenei földrajz alapvonalai” című tanulmány, amely módszertani kérdéseket tárgyal, vagy a magyar zenetörténet forrásait bemutató számos írás (ezek mindegyike komoly szakfolyóiratban jelent meg), illetve azok, amelyek – mint az életmű egyik csúcspontja: *A zene története* (1940),³⁴ a már említett Beethoven-monográfia, vagy az új zenéről, elsősorban is Kodályról szóló írások³⁵ – ugyan nagy repertoárismeretre, széles körű szakirodalmi tájékozottságra épültek, de a nagyközönség, azaz a zenekedvelő városi polgárok számára íródtak. 1945-öt követően, különösképpen 1947 és 1950 között azonban mintha e kategóriák határvonalai tekintetében Szabolcsi elbizonytalanodott volna.

Hét év távolából, 1955-ben ő maga is fel tudta idézni az 1948-as orientációs zavart, amikor a felszabadulás óta eltelt tíz év zenetudományi eredményeit egy beszámolójában összegezve így fogalmazott:

Azok a zenei folyóiratok, amelyek a felszabadulást követő időszakban megjelentek (Zenei Szemle, Énekszó, Magyar Kórus stb.) feltűnő ingadozást mutattak hangjukban, tartalmukban, egész jellegükben. Népszerűsítő folyóirat vagy tudományos folyóirat? kutató munka, műhelytanulmány vagy közönségnevelés? ez volt számukra a kérdés; és annak, hogy ez a kérdés egyre élesebb formában merült fel, már szimptomatikus jelentősége volt. Folyóirataink elvesztették régi közönségüket s ujat még nem tudtak szervezni. A jelenség hátterében ugyanaz a folyamat zajlott, amely egész zeneéletünknek új arculatot készült adni: egy új zenei közönség megjelenése, a maga ujszerű igényeivel.

30 Szabolcsi: „Stílustörténet mint tantárgy”. In: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, 245–247.

31 Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Magyar Kórus, 1947.

32 Mindkét tanulmány az *Ethnographiában* jelent meg: 47. (1936), 233–251. és 49. (1938), 1–18.

33 Szabolcsi Bence: „Makámelv a népi és művészi zenében.” *Ethnographia* 60. (1949), 71–87.

34 Uő: *A zene története*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1940.

35 A Kodályról, Bartókról és az új magyar zenéről szóló írásokat Bónis Ferenc gyűjtötte össze Szabolcsi írásainak sorozatában: Szabolcsi Bence: *Kodályról és Bartókról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

A zenét kívánó s a zenét élvező népnek egyre újabb tömegei jelentek meg a láthatáron; a zenéről szóló írásnak, a történelmi, formai, esztétikai magyarázatnak valósággal új nyelvet kellett tanulnia, hogy megértesse magát s hogy ne csak jó „eszmei” nevelő, de egyben a zeneműnek is avatott tolmácsa lehessen; és ez a tanulmány a legjobb szakember számára sem bizonyult könnyű feladatnak. Pedig nemcsak az új hallgatóságnak, hanem maguknak a szakembereknek is égető szükségük volt ez új, a szakszerűn túlmenő, a „laikushoz” utat találó, lényegben nem-alkuvó, de ablakot-nyitó, látóhatárt-tágító, tömeget-nevelő nyelvnek a megtanulására.³⁶

A hivatkozás a „legjobb szakember” „nem könnyű feladatára” lehet akár egyfajta burkolt visszautalás is Szabó Ferencnek az *Új Világ* zenei vitájában elhangzott felszólítására, tudniillik hogy Szabolcsi tegye magáévá a zenei határozat lényegét, és ennek nyomán vállaljon részt az új, kommunista elvekre épülő magyar zenekultúra felépítésében. Az 1955-ös összefoglalónak azonban több, Szabolcsi személyes helyzetéről árulkodó mozzanata is van, hiszen a szakfolyóiratok „ingadozó” hangvételéről, a célközönséggel kapcsolatos bizonytalanságokról vagy éppen a műfaji preferenciákról ír az új korszak küszöbén. Ráadásul kétszer is hivatkozik arra az új „nyelv”-re, amelyet a zenetudós-közösségnek 1948-ban elsajátítania, sőt bizonyos mértékig a semmiből létrehozni kellett. Szabolcsinak tehát nemcsak művész és közönsége, de zenetudós és olvasója viszonyát is újra kellett gondolnia az új társadalmi struktúrában és – ha ezt nem is fogalmazta meg expliciten – a hatalmi elvárások súlya alatt. Mindez párhuzamosan zajlott azzal a folyamattal, amelynek részeként az apósa könyvesboltjában magát meghúzó magántudósból³⁷ a közéletben aktív és vezető szerepet vállaló – ma úgy mondanánk – *public figure*-ré vált.

Ennek a fordulatnak tragikus sorsú dokumentuma az *Európai virradat*. Szabolcsi-monográfiájában Kroó György az *Európai virradat*ot a nemzetközi Vivaldi-irodalom kontextusában is kiemelkedő munkának nevezi, az első olyan tudományos műnek, amely a zeneszerző stílusáról, kompozícióinak formai jellemzőiről és hangvételéről érdemben nyilatkozik.³⁸ Ezenfelül Kroó a megközelítés újszerűségét is hangsúlyozza, amikor arra utal, hogy Szabolcsi kötete, az egész Vivaldi-szakirodalomban egyedülálló módon, a velencei komponista portréjának részletes megrajzolása mellett a kortárs műhelyek bemutatását is vállalja.³⁹ Mégis, az egyértelműen elismerő értékelés ellenére Kroó megfogalmazásán is átsüt, hogy számára is nyilvánvaló volt: a kismonográfiából feltűnően hiányoznak a konkrétumok. Ugyanakkor Kroó Szabolcsi kivételes atmoszférateremtő képességét olyannyira egyedülállónak érezte, hogy úgy vélte: a 20. század második felének adatokban tobzódó szakmunkái nem tudják felvenni a kismonográfiával a versenyt.⁴⁰ Az *Európai virradat*, bár lebilincselő olvasmány, nem problémamentes mű. Annyira nem az, hogy még a műfaja is nehezen meghatározható, mint ahogy az is, kinek szól. Kismonográfia-e vagy nagyra nőtt tanulmány? Ismeretterjesztő

36 Szabolcsi Bence: „Zenetudományunk a felszabadulás óta” (1955). MTA Kézirattár Ms. 5647/22.

37 Kroó György: *Szabolcsi Bence*, I–II. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, I., 222.

38 Kroó: *Szabolcsi Bence*, II., 615.

39 Uott, 614.

40 Uott, 626.

írás, esszé vagy tudományos publikáció? Vivaldi a főszereplője, vagy azok a zenei központok, amelyekben a bécsi klasszikus stílus formálódott?

Az *Európai virradat* második, 1960-as kiadásának előszavában Szabolcsi Bence felidézte, hogy könyvét 1944 nyarán, egy Karcag melletti munkatárborban kezdte el írni, s hogy a kézirat „nagy részét” egy szovjet tengerésztiszt mentette meg.⁴¹ A zenetörténész hagyatéka megőrizte azt az A5-ös formátumú „írófüzetet”, amely az *Európai virradat* első fogalmazványát tartalmazza.⁴² A jegyzetfüzet utolsó oldalainak egyikén egy levél olvasható, amelyet Szabolcsi a feleségének írt, kérvén őt, hogy a füzetet gondosan őrizze meg; a levél pontos címezést tartalmaz (Pozsonyi út 40., földszint 1.),⁴³ ahová a füzetet – bármi is történik Szabolcsival – el kell juttatni. A füzet tehát Radnóti Miklós *Bori noteszé*hez hasonló drámai kordokumentum.

A füzet borítójának tetején bekeretezve az 1944-es dátum áll, alatta pedig Szabolcsi a könyv különféle cím- és alcímváltozatait írta fel, az *Európai virradat* cím felett és alatt a következő variánsok olvashatók részben áthúzva: *Vivaldi, Klasszikus napkelte, A tizennyolcadik század csodája*, illetve *A tizennyolcadik század zenéje Vivalditól Mozartig, A klasszikus zene felébredése*; a füzet első oldalán pedig egy további címváltozat jelenik meg: *Vivaldi vagy a tizennyolcadik század*.⁴⁴ A füzet első oldalán olvasható az *Európai virradat* eredeti könyvterve is, amely a végső változat tíz fejezete helyett ugyan még három nagyobb részre osztja a munkát, ám a három rész tartalmi leírása tizenegy témát sorol fel, amelyeknek mindegyike helyett kapott a végső változatban, több esetben ugyanazokkal a címekkel, amelyek a kiadott változatban is megjelentek („Barokk ünnep”, „A költő és világa”, „A nyelv elemei: dallam és forma”), máshol a címváltozatok között csupán apróbb különbségek mutatkoznak (például „Az új térkép és az új stílus” a későbbi, végleges változatban „A nagy stílusváltás; az új térkép” formát kapta).

41 Szabolcsi: *Európai virradat*, 3. kiadás, 7. Kroó és Bónis is pontosítja a helyszínt: a munkatárbor Kunmadarason volt. Bónis: *Utószó*, 138.; Kroó: *Szabolcsi*, II., 613. Ugyanő egy „Zrínyi Miklós Ne bánts d a magyart” feliratú, 1945–1946 fordulóján használt „jegyzetkönyvet” említ az *Európai virradat* első forrásaként, ezt azonban nem találtam meg a hagyatékban.

42 MTA Kézirattár Ms. 5651/17.

43 Ez Szabolcsi apósának, Győző Andor könyvkereskedőnek volt a lakása, ahol a II. világháború és Győző Andor 1945-ben bekövetkezett halála után Szabolcsiék is laktak. Ma emléktábla is látható a ház falán.

44 A füzetborító alján mottóként egy latin nyelvű idézet áll Szent Ágoston *Vallomásaiból*: „immo sonuit et sonabit” („helyesebben: hangzott és hangzani fog”). Bár a hivatkozott Szent Ágoston-szöveg arról elmélkedik, hogy a zenében mint „elhangzó” művészetben a múlt, a jelen és a jövő egymásba folyik, hiszen az elhangzott hang, ami az elhangzás pillanatában még jelen volt, elhangzása során azonnal múlttá is válik, a megszólaltatni tervezett hang pedig ugyanígy jelené, majd pedig múlttá. Szabolcsi talán csak a zene örökkévalóságára akart vele utalni. XI. könyv, 27. fejezet, 3. pont vége: „Ha valaki tartósabb hangot akar kiadni s hosszúságát előzetes fontolgatással megállapítja, az időtartamot mindenesetre egyetlen hang nélkül forgatja eszében s csak miután rábízta emlékezetére, akkor kezd el kiadni azt a hangot, mely aztán hangzik, hangzik, míg el nem éri a megszabott határt; helyesebben: hangzott és hangzani fog; mert ami elmúlt belőle, az hangzott, ami még hátra van, ezután fog hangzani; a mindig jelenlevő figyelem ugyanis a jövőt múlttá változtatja benne, amennyiben a még hátralevő – tehát a jövő – részt folyton fogyasztja, a bevégeztet növeli, míg csak a jövő elfogyván, az egész cselekvés múlttá nem változik.” (Dr. Vass József fordítása) <http://mek.niif.hu/04100/04187/04187.htm>.

Szabolcsinak tehát a munkatáborban rendkívül erős víziója támadt a kismonográfia szerkezetéről és tartalmáról, olyannyira, hogy a füzet több fejezetnek a szövegét is megőrizte a véglegessel szinte teljesen megegyező formában (a 2., a 3. és a 4. fejezet szövegrészeiről van szó), vagyis Szabolcsi a leírás előtt fejbentökéletesre csiszolta e szakaszokat. E fejezetek végleges formája többnyire csak abban tér el az 1944-ben megfogalmazottaktól, hogy Szabolcsi nagyszámú idézettel egészítette ki őket, merthogy a munkatáborban nem fért hozzá sem a forrásokhoz, sem a szakirodalomhoz. A végleges változat fejezeteinek átvezető funkciójú első bekezdései sem szerepelnek a füzetben – ezeknek szintén a későbbi írásréteghez kellett tartozniuk, hiszen a fejezetek közötti koherenciát biztosították.

Szabolcsi víziójának kiindulópontja a Velencéhez tartozó Malamocco asszonyainak esti éneke lehetett. Goethe elbeszélése szerint az asszonyok este kiülnek a partra, és erős hangú énekükkel küldenek üzeneteket a tengeren halászó férjeiknek, várva azok válaszát. Szabolcsi ezzel a képpel tervezte kezdeni a kötetet. E kép személyes vonatkozásai felől nem lehetnek kétségeink: családjának ekkor írt levelei is bizonyítják, mennyire várta a híreket szeretteiről, akik eközben mindent latba vetve igyekeztek eltitkolni előle Gábor fia eltűnésének és halálának tényét.⁴⁵ A parton ülő asszonyok azonban a könyv végleges változatában – összhangban Szabolcsi élethelyzetének megváltozásával – az első fejezet végére szorultak, s helyüket a Velencébe a tenger felől érkező turisták megtapasztalta látvány és hangélmény foglalja el. Az új fejezetkezdet kézírata – egy füzetből kitépett pár oldal – szintén fennmaradt a hagyatékban, és nyilvánvalóan a mű megírásának egy későbbi fázisából, talán 1947-ből való.⁴⁶

Az 1944-es füzet a kötet későbbi fejezeteihez is tartalmaz jegyzeteket (az 5., 6. és 7. fejezet témáit lehet beazonosítani): Szabolcsi az esetek többségében összegyűjti azokat a szempontokat, amelyekre a következő fejezetekben ki kíván térni. A dallam és forma kérdéseivel foglalkozó 5. fejezethez már kottapéldákat is felírt – fejből –, de ekkor még nem a siciliano-típussal kezdte a kottapéldák sorát, hanem az általa „ünnepélyes 'keret'-dallamnak” elnevezett típussal, és fel is jegyezte az Op. 3. No. 6-os a-moll Vivaldi-versenymű jellegzetes, kvartugrásos nyitóformuláját (a végleges kötet 6a kottapéldáját).⁴⁷ A füzet ezen szakaszától kezdve válik világossá, hogy Szabolcsit elsősorban a korban alkalmazott dallamtípusok, másként fogalmazva: jellegzetes zenei alapképletek kezdték el foglalkoztatni. Nem lehet tehát véletlen, hogy a füzetnek ezen a pontján *A melódia történetéhez* is jegyzett fel dallampéldákat.⁴⁸ Az 1944-es „írófüzet” olvasója tehát tanúja lehet annak a pillanatnak, amikor az aktuális kutatási témán dolgozó zenetörténész fejében megszületik a következő téma ötlete. A két munkával ettől kezdve pár-

45 Kroó: *Szabolcsi Bence*, II., 504.

46 MTA Kézirattár Ms. 5651/18. Fennmaradt egy fekvő alakú jegyzetfüzet is, amelyben található utalások Vivaldira és az olasz zenére, de ez a füzet szinte olvashatatlan. Feltehetően 1946–1947 táján keletkezett. MS. 5651/12.

47 Szabolcsi: *Európai virradat*, 3. kiadás, 55.

48 Azokon a különálló füzetlapokon is megjelennek példadallamok *A melódia történetéhez*, amelyek az első fejezet új kezdetét tartalmazzák. MTA Kézirattár Ms. 5651/18.

huzamosan foglalkozott, még 1947-es római tartózkodása idején is. Ezt bizonyítja Lajtha Lászlóval folytatott levelezése is.⁴⁹

Az 1944-es füzetet 1947-ben, Rómában is használta. Míg a munkatáborban ceruzával dolgozott, a füzet későbbi bejegyzései már fekete tollal készültek. A későbbi írásréteghez tartozik például a Vivaldi-életrajz adatait szakirodalmi hivatkozásokkal együtt soroló jegyzet (ez a 4. fejezethez készült). A füzetben nagyszámú jegyzetlap, illetve könyvtári kériólap is található, ezek az olaszországi könyvtárakban őrzött források megismerését dokumentálják. E könyvtárak egyikében – a nápolyi San Pietro a Majella konzervatórium könyvtárában – talált rá Szabolcsi két, addig ismeretlen Vivaldi-hegedűverseny kéziratára.⁵⁰ A felfedezés, mint arra Kroó is rámutat, Szabolcsi számára a nemzetközi karrier lehetőségét rejtette magában,⁵¹ a történelem azonban közbeszólt. Az *Európai virradat* német nyelvű kiadása 1970-ben minden tekintetben elkésett.⁵²

Már az 1944-es kötetterv is bizonytalanságot árul el a tekintetben, hogy a mű középpontjában Vivaldi alakja vagy az 1720 és 1780 közötti átmeneti zenetörténeti korszak áll-e. A kötetnek kevesebb mint a fele szól Vivaldiról, éppen ezért túlzás Vivaldi-könyvként beszélni róla, bár – mint arra Lajtha Lászlónak Szabolcsihoz írott levelei is utalnak – a zenetudós elsősorban így gondolt munkájára.⁵³ Az 1944-es füzetben megőrzött, a könyv zárószakaszával (a 10. fejezettel) kapcsolatos jegyzetek azonban egyértelművé teszik Szabolcsi eredeti tervét, hogy Haydn és Mozart műveiben közvetlen kapcsolatokat mutasson ki a Bécsben elhunyt Vivaldi zenéjével, elsősorban a felhasznált dallamtípusok és a concertáló technika terén. A munka folyamán azután nyilvánvalóan felismerte azt, hogy ilyen közvetlen kapcsolatok nem mutathatók ki, elsősorban azért nem, mert az a stílus, amelyet „bécsi klasszikusnak” nevezünk, nagyszámú különböző stíluskísérlet ötvözete. Éppen ezért vált szükségessé számára a 8., 9. és 10. fejezetben, hogy szót ejtsen a többi stiláris előképről is. A kötet Vivaldival foglalkozó első része ennek megfelelően sokkal koncentráltabb: a zeneszerzőt és velencei környezetét – kulturális, történeti és zenei közeget – mutatja be, majd az életrajz ismertetésén túlmenően a Vivaldi-versenyművek tipologizálására és a pálya korszakokra bontására is vállalkozik. A kötet második fele azonban – minden érzékletes megfigyelése ellenére is – inkább madártávlatból rögzített vázlat egy bonyolult és összetett zenetörténeti korszakról. Mivel Szabolcsi a francia- és németországi, valamint a bécsi zenei divatok feldolgozásakor nem vett kézbe primer forrásokat – amire Rómában és más olaszországi városokban a korszak itáliai zenetörténete esetében lehetősége nyílt –, az utolsó fejezetek visszalépnek *A zene története* elokvensen fogalmazott, ám inkább ismeretterjesztő célú világához.

49 Kroó György (közr.): „Lajtha László arcképéhez”. In: *Lajtha Tanár Úr. 1892–1992*. Szerk. Retkesné Szilvássy Ildikó. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1992, 21–29. és 47–60., ide: 54.

50 Kroó: *Szabolcsi Bence*, II., 615.

51 Uott.

52 Szabolcsi Bence: *Aufstieg der klassischen Musik von Vivaldi bis Mozart*. Budapest–Wiesbaden: Corvina–Breitkopf & Härtel, 1970.

53 Kroó: *Lajtha László arcképéhez*, 50.

Csakhogynemcsak az utolsó fejezetek talán időhiányból is fakadó vázaltszerűsége jelzi a szerző művével kapcsolatos bizonytalanságát. Míg az *Európai virradat*ot megelőzően publikált Beethoven-monográfiában – amely egyébként szintén nagyrészt munkaszolgálatban íródott⁵⁴ – az élettörténet és az életmű szoros egysége mutatkozik meg a korszak kontextusába helyezve, és a zenetudós-szerző viszonya minden tekintetben harmonikus az írott mű műfajához, funkciójához és befogadó közönségéhez, az *Európai virradat*ban ez a harmónia felbomlik. Szabolcsi számára ugyanis kérdésként merült fel: hol a helye a forrásokkal való közvetlen érintkezésnek, a források megismerésének és megismertetésének, a filológia eredményeinek ebben a tanulmányban, amely egyfelől még „A zenei földrajz alapvonalai”-ban megfogalmazott, földrajzi egységek szerinti zenetörténetírás elvét követi, másfelől azonban már a dallamtörténetre tartozó dallamvándorlásnak, a 18. századi dallamtípusoknak, a zenei köznyelv működési mechanizmusának természetét kívánja megvilágítani? A Szabolcsi által „soványnak” nevezett Vivaldi-életrajz és a „hiányosnak” mondott Vivaldi-műjegyzék idegen testként hat a kötetben.⁵⁵

1948. december 6-án megtartott akadémiai székfoglaló előadásaként Szabolcsi Bence készülő Mozart-monográfiájából olvasta fel annak első, az életmű történeti kontextusát bemutató, „A felvilágosult Európa és végvidékei” című fejezetét.⁵⁶ A monográfia sosem készült el, az első fejezeten kívül csupán a könyv felépítésének terve maradt az utókorra.⁵⁷ A Mozart-monográfia fiaskója, úgy vélem, hasonló okokra vezethető vissza, mint az *Európai virradat* kudarca. Az 1948-as zenei határozat magyarországi fogadtatása alapjaiban kérdőjelezte meg azokat a műfaji és módszertani kérdésfelvetéseket, amelyek felé az *Európai virradat*ban Szabolcsi tudósként elmozdult. Látva a – Szabó Ferenc szavával élve – „nagy történelmi feladat” mindent felülíró követelését és elkerülésének lehetetlenségét, Szabolcsi kénytelen volt hátat fordítani a zenetudomány nemzetközi sztenderdeknek megfelelő, a politikai hatalomtól független, önmagáért való művelésének. Az új helyzet új megoldásokat kívánt, és ebből a szempontból az, hogy tudományos műként megtalálta-e ideális formáját az *Európai virradat*, minden tekintetben másodlagos jelentőségűnek bizonyult.

54 Kroó: *Szabolcsi Bence*, II., 465.

55 Szabolcsi az *Európai virradat* III. fejezetének alcímében szerepelteti ezeket a jelzőket.

56 Szabolcsi Bence: „A felvilágosult Európa és végvidékei”. In: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, 262–271. Első megjelenése: *Énekszó* XVII/4. (1950. február), 119–128.

57 MTA Kézirattár Ms. 5645/49. Kroó részletesen ír a tervekről: *Szabolcsi Bence*, II., 566–569.

ABSTRACT

ANNA DALOS

SZABOLCSI, ZHDANOV, 1948

My study focuses on a turning point in the career of the influential music historian Bence Szabolcsi (1899–1973). I argue that the year 1948 brought about a significant change in Szabolcsi's scholarly work in several respects. Not only because he reached the peak of his career, as evidenced by his election as a member of the Hungarian Academy of Sciences, but also because his academic interests, his way of speaking and his methodology changed under the increasing political pressure which was formed even in Hungary by the so-called Zhdanov Doctrine. As a typical example, I will present the story of the genesis of the short monograph on Antonio Vivaldi and pre-classical music, *Európai virradat* (European Dawn) written between 1944 and 1948. My study is based on primary sources preserved in the Archives of the Hungarian Academy of Sciences, that have not yet been explored.

Anna Dalos studied musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest (1993–1998), and attended the Doctoral Programme in Musicology of the same institution (1998–2002). She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). As a winner of the 'Lendület' grant of the Hungarian Academy of Sciences in 2012, she is head of the 'Lendület' Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology RCH. Her research focuses on 20th-century music, history of composition and musicology in Hungary. She has published articles on these subjects in Hungarian, German, English, Slovakian, Ukrainian, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007, and a collection of her essays on Kodály in 2015. She was awarded the Bence Szabolcsi Prize in 2019. Her recent monograph on the history of composition in Hungary between 1956 and 1989 appeared in 2020 in Budapest. Her new monograph on Zoltán Kodály was brought out by the prestigious University of California Press in September 2020. She became Doctor of the Hungarian Academy of Sciences (DSc) in 2021. She has been head of the Committee on Musicology of the Hungarian Academy of Sciences since 2021.

K Ö Z L E M É N Y

Molnár Fanni AN DIE NAHE GELIEBTE*

Bartók Béla fiatalkori dalciklusa

Több mint múzsa

Különleges kivételnek számított, hogy Bartókot egyszerre két szakra és rögtön a második évfolyamba vették fel a budapesti Zeneakadémiára: zongorát Thomán István, zeneszerzést Koessler János osztályában kezdett tanulni 1899 szeptemberétől. A nála három évvel fiatalabb Fábíán Felicie pedig azért keltett feltűnést, mert nő léteére szintén mindkét szakot végezte egy időben, és ténylegesen komponált. A tehetséges fiatal zeneakadémista lány neve már egy 1899. szeptemberi Bartók-levelben feltűnik; ekkortól kezdve a zeneszerző édesanyjához írt leveleiben az említések egyre szaporodnak, és egyre bizalmasabbá válnak, egészen a keresztnév gyakori és természetes emlegetéséig. Bartók 1900 májusában fordult meg először Fábíánéknál, azután ezek a látogatások gyors ütemben sűrűsödtek. A két fiatal növendék elsősorban zenélni járt össze, de Bartók angolra is tanította Felicie-t, illetve együtt keresték fel először Gruber Emma (a későbbi Kodályné) szalonját. Bár Fábíánék korántsem számítottak a szó szoros értelmében vett zenészfamíliának, Bartók előszeretettel időzött a körükben, és mint a *Liebeslieder*ből is kiderül, a Felicie-vel ápolt kapcsolat zeneszerzői munkájára is hatással volt.

A fennmaradt források (levelek, illetve az autográf fogalmazvány és tisztázat) alapján a *Liebeslieder* keletkezése nem rekonstruálható pontosan. A dalciklus terve 1900 februárjától foglalkoztathatta Bartókot, ám vázlatokról nem tudunk. Júniusban, a tanév végén a zeneszerző előbb Pozsonyba utazott édesanyjához, majd együtt mentek nyaralni a stájerországi St. Johann bei Herberstein nevű faluba. A fogalmazványban a 2. dal datálása 1900 júliusa, ezt tehát Bartók már nem Budapesten, hanem Pozsonyban vagy St. Johannban komponálta. Augusztusban egy súlyos betegség szakította meg a munkát; kritikus állapota miatt Bartók szeptember közepéig el sem hagyhatta St. Johannt. Ezután édesanyja visszavitte

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Vikárius László tiszteletére rendezett, „Modell és inspiráció” című konferenciáján, a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2022. október 7-én elhangzott előadás írott változata. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani Vikárius Lászlónak észrevételeiért, amelyekkel segítette az előadás és a cikk létrejöttét, illetve Farkas Zoltánnak, aki felhívta a figyelmet a dalciklus első és máig egyetlen előadására, amelyre 2020. szeptember 25-én került sor a Bartók Béla Emlékház „Az ifjú Bartók” című koncertjén (a felvétel a YouTube-on is elérhető).

őt Pozsonyba, ahonnan egy orvosspecialista november közepén Meránba küldte, hogy felépüljön. A Zeneakadémiára Bartók csak 1901 áprilisában térhetett vissza, de Felicie-vel nem szakadt meg a kapcsolata: leveleztek egymással, osztálytársnője pedig több ízben kérdezgette a dalciklusról, amelyet Bartók valószínűleg 1900 őszén, lábadozása alatt fejezett be.

Fábián Felicie neve utoljára 1903 elején bukkan fel a Bartók-levelezésben. Ekkor a dalciklus ihletője Emil Sauerhez ment továbbtanulni Bécsbe, és mivel az 1902/1903-as tanév során már részben elhidegültek egymástól Bartókkal, levélben sem tartották fenn a kapcsolatot, és Felicie nem sokkal később, valószínűleg tragikus körülmények között elhunyt. 1900-tól 1902-ig azonban a Bartók-életrajz szinte kulcsfontosságú alakjának számít, aki mély nyomot hagyott a fiatal zeneszerző munkásságán.¹

Három olyan kompozíciót ismerünk, amelyekben Bartók zenei eszközök segítségével adott kifejezést Felicie-hez való kötődésének; a *Liebeslieder* ezek közül a legkorábbi. Itt a „múzsza” még egészen rejtett formában van jelen: a tisztázat nem tartalmaz ajánlást (bár közvetetten értelmezhetjük ajánlásnak azt a tényt, hogy Bartók éppen a Schumann által is megzenésített *Widmung* című Rückert-költeményt választotta, sőt, mint arról majd lesz még szó, módosított szöveggel tette a ciklus élére), a zenei anyagban pedig csak a B-ről induló és F-re érkező vezérmotívum, valamint a IV. dal zongoraszólamában megjelenő és szöveges magyarázattal ellátott ellentéma utal az ihlető személyre („Dieses zweite Thema ist von Fr. F. F. componirt.”).² Talán még kevésbé közvetlenül, de árulkodó a címloldal „Budapest, 1900” felirata is; az életrajzi adatok alapján biztosan állíthatjuk, hogy Bartók nem a fővárosban komponálta a dalciklus döntő részét, ám magához a kompozícióhoz vezető élmények – mind zenei téren, mind Felicie személyében – egyértelműen a zeneakadémiai tanulmányokhoz és így Budapesthez kötődnek. A zeneszerző számára tehát fontosabb volt maga a művet kiváltó érzelmi és művészi tapasztalat, mint a konkrét életrajzi adatokhoz való hűség. Ennek a szövegi és a zenei megformálás tekintetében még komolyabb következményei és megnyilatkozásai vannak, amelyekre később fogok kitérni.

Noha a *Liebesliedern* is gyakran érezhető Schumann hatása, még schumannibb a második Felicie-darab, a szintén 1900-as *Scherzo F. F. B. B.* alapötlete. Itt már egészen nyíltan, nemcsak a zenei mottóból, hanem a címből is kiolvasható az ihlet forrására való utalás, emellett szöveges ajánlás is tartozik a darabhoz. Végül a Felicie témájára írt variációsorozat (1900–1901) bármiféle titkos kód nélkül

1 Bartók és Fábián Felicie kapcsolatáról, az életrajzi kontextusról és a dalciklus keletkezéstörténetéről ld. Bónis Ferenc: „Preface”. In: Béla Bartók: *Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*. Homosassa: Bartók Records, 2002, I–V., ide: I.; Bónis Ferenc: „Bartók Béla: Liebeslieder – Budapest, 1900”. In: uő: *Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2000, 310–323., ide: 311–313. és 315.; Vikárius László: „Musikalische Botschaften für eine junge Frau? Béla Bartóks Meraner Variationen für Klavier”. In: *Meran und die Künstler. Musiker Maler Poeten in einem Modekurort 1880–1940*. Hrsg. Ewald Kotschieder–Josef Lanz. Bozen: Verlagsanstalt Athesia, 2001, 99–112., ide: 102–104.

2 Ld. Bartók: *Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*, 12.

tanúskodik kettejük kapcsolatáról. Feltételezhetjük, hogy mindhárom, opusszámmal egyáltalán nem rendelkező darab egyben iskolai gyakorlatként is funkcionált;³ Koessler véleményét azonban csak a *Scherzóról* ismerjük, Felicie-ét a *Variációkról* is, míg a dalokról semmi hasonló nem derül ki, pedig a levelezésben minden bizonytalannak is nyoma maradt volna.⁴ Igen valószínű, hogy a *Liebesliedert* inkább megtartották kettejük magánügyének.

Hová tegyük?

Bartók egyetlen jelentős német nyelvű dalciklusának tudományos megítélése az életművön belül meglehetősen egységesnek mondható. A ciklus nemhogy a kanonizált életműnek nem legitim része, de még a korai szakasz termésének sem igazán: inkább a diákévekben született darabok kategóriájába tartozik. Lampert Vera a szólóhangra írt műveket csak a négy Pósa-daltól (1902) tárgyalja részletesen, nem csak említés szintjén.⁵ Michael Braun kijelenti, hogy csupán az érett vokális kompozíciókkal kíván foglalkozni, és meg is indokolja, hogy mivel a *Liebeslieder* darabjaiban szöveg és zenei stílus tekintetében egyaránt tisztán felismerhető a német romantikus előkép, ezeket nagyobb veszteség nélkül kihagyhatja a könyvből.⁶ (Egy kanyarban mégis kitér a sorozatra, aminek okáról később szólok.) Ezt a hozzáállást a ciklus máig egyetlen teljes kiadása is megerősíti: a közreadó, Bartók Péter felhívja rá a figyelmet, hogy mivel a zeneszerző későbbi élete folyamán sem szándékozta publikálni a *Liebesliedert*, és egyértelműen nem számította azt érett művei közé, a faksimile kiadás is kizárólag tudományos kérdések vizsgálatához készült (például hogyan oldott meg bizonyos kompozíciós problémákat a 19 éves Bartók), nem pedig az újrafelfedezést és az előadást hivatott elősegíteni.⁷

Egyes kutatók elsősorban a német hatásokat keresik a *Liebesliederben*. Lampert Vera például annyit ír a műről, hogy Bartók ügyesen utánozta bennük a német Lied műfaját és atmoszféráját, és az, hogy Schumann által már megzenésített szöveghez nyúlt (az I. dal alapjául szolgáló vers azonos a *Myrthen* nyitódarabjával), egyértelműen jelzi a konkrétabb zenei-művészi modellt is.⁸ David Cooper a *Frauenliebe und -leben* stilisztikai befolyása mellett Brahms, Hugo Wolf és Richard Strauss hatását véli érzékelni a ciklus „viszonylag konvencionális késő 19. századi eszköztárában”, és felveti, hogy Bartók esetleg ismerhette a II. dal szövegének Mendelssohn-

3 Ebben az időszakban a zeneszerzői stílus- és formatani gyakorlatokat és az eredeti, szabad kompozíciókat még nehéz kronologikus rendbe állítani és elkülöníteni egymástól, ld. Wilhelm András: „Bartók’s Exercises in Composition”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXIII/1/4. (1981), 67–78., ide: 70.

4 Az erre vonatkozó levélrészleteket ld. Vikárius: *Musikalische Botschaften...*, 104.

5 Lampert Vera: „Works for Solo Voice with Piano”. In: *The Bartók Companion*. Szerk.: Malcolm Gillies. London: Faber & Faber, 1993, 387–412., ide: 387.

6 Michael Braun: *Béla Bartók’s Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen*. Regensburg: Conbrio Verlagsgesellschaft, 2017, 29.

7 Bartók Péter: „Note”. In: Bartók: *Liebeslieder for voice and piano (1900) – facsimile of the manuscript*, oldalszám nélkül.

8 Lampert: *Works for Solo Voice with Piano*, 387.

féle megzenésítését.⁹ Günther Weiss disszertációja részletekbe menően állapít meg azonosságokat egyes német romantikus alkotásokkal: a II. dal bizonyos ütemeit például a *Frauenliebe* II. darabjával, a *Mondnacht*tal és Brahms *Waldeseinsamkeit* című dalával állítja párhuzamba.¹⁰ Bónis Ferenc szerint Bartók itt a német romantikus mesterek zenei nyelvét, harmóniáit, megzenésítési módszereit teszi magáévá. Konkrétabb, kimutatható egyezés például, hogy a zeneszerző az I. dalban motivikusan is utal Schumann már említett *Widmung*jára, míg a ciklus elnevezését Liszt ihlette, aki *Liebeslied* cím alatt ugyanezt a dalt átírta zongorára; a III. dal feszültségkeltő, repetitív zongorakiséretében Bónis schuberti előképet sejt, az V. dalt pedig *Walkür*-reflexióként értékeli.¹¹ Az is előfordul a szakirodalomban, hogy az elemzők a későbbi Bartók-életműben kulcsfontosságú kompozíciós eljárások csiráit igyekeznek megvilágítani, így Halsey Stevens szintén a II. dalban helyenként felbukkanó kánonszerű szerkesztést tartja előremutatónak.¹²

A legizgalmasabb tanulmányok Bartók korán és határozottan megnyilatkozó művészi, alkotói önállóságát hangsúlyozzák a dalciklus bizonyos jellemzőin, elsősorban a költemények szövegén eszközölt módosításokon keresztül. Bónis is jelezte Bartók néhány sajátos változtatását,¹³ Braun pedig az általa már kimutatott extrém szövegkezelés miatt szentel mégis kis kitérőt az érett kori művek közé nem sorolható dalciklusnak.¹⁴ A költői szövegek megváltoztatásának teljes spektrumát és jelentőségét azonban László Ferenc tárta fel, aki a későbbi nagy Bartók-művek közül a *Cantata profana*val állította párhuzamba a *Liebesliedert*. A kotta tisztázati példánya mellett mindkét műnek fennmaradt a Bartók által összeállított és kimunkált librettója is, mi több – bár a *Liebesliedernél* a zeneszerző ezt a librettóban még nem jelzi –, mindkét mű a szöveg első szakaszának (nem szó és hang szerinti) visszatéréseivel zárul, és válik szoros keretbe fogott ciklussá. László háromféle szövegmódosítást különböztet meg: találhatóak a ciklusban olyan verssorok, amelyekben Bartók azért cserélt ki bizonyos szavakat, vagy hagyott ki akár egy egész strófát, hogy saját élethelyzetéhez és mondanivalójához igazítsa a költeményt, továbbá elvétve előfordulnak nyelvtani tévedések, tollhibák, valamint léteznek olyan változtatások, amelyeket csupán maga a megzenésítés követelt meg, például a legkedvezőbb szótagszám eléréséhez, ám ezek a librettóba nem kerültek bele.¹⁵ Konklúziója szerint Bartók elsősorban személyes okokból, nem pedig versélmények alapján választotta ki a költeményeket: aktuális érzelmi telí-

9 David Cooper: *Béla Bartók*. New Haven–London: Yale University Press, 2015, 17. Cooper technikai és érzelmi érettségéért, láthatóan kontrollált struktúrájáért, harmóniavilágáért, illetve hatékony vokális és zongora-írásmódjáért dicséri a fiatal kori darabot.

10 Günther Weiss: *Die Frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen*. Nürnberg: Universität Erlangen-Nürnberg, 1970 (dissz.), 238.

11 Bónis: *Bartók Béla: Liebeslieder*, 320.; Bónis: *Preface*, II., IV. és V.

12 Halsey Stevens: „Some 'Unknown' Works of Bartók”, *The Musical Quarterly* LII/1. (1966. január), 37–55., ide: 39.

13 Bónis: *Bartók Béla: Liebeslieder...*, 317.

14 Braun: *Béla Bartóks Vokalmusik...*, 22–25.

15 László Ferenc: „Bartók és dalszövegei”, *Magyar Zene* XLII/ 3–4. (2004. október), 415–429., ld. különösen 417–22.

tettségének, élethelyzetének megfelelő szövegeket keresett, és a belőlük létrehozott zenei-drámai ciklusnak önálló művészi értéket tulajdonított – olyannyira, hogy a költők nevét (az utókor bosszúságára) nem tartotta szükségesnek feltüntetni a tisztázatban. Irodalmi igények már csak azért sem vezethették, mert ha mondanivalója vagy zenei elképzelései megkívánták, akár poétikai szempontból előnytelenül is képes volt módosítani a verseket; a librettó koncepciózus íve ugyanakkor bármely német romantikus mesternek becsületére válna.¹⁶

Lehetséges minták

A német romantikus zene már csak Koessler közismert irányultsága miatt is (de nem kizárólag ennek hatására) meghatározó, szinte kizárólagos szerepet játszott a fiatal Bartók zenei tájékozódásában. Ezt szerencsére konkrét forrás segítségével is alátámaszthatjuk: 1903-ig a zeneszerző részletes listákat vezetett mindazokról a művekről, amelyeket tanult, hallott vagy még meg akart ismerni. A Denijs Dille által közreadott jegyzékben 1898 tavaszától képviseltetik magukat a dalok; előtte Bartók egyáltalán nem említ ilyen műfajú darabokat, 1900 végétől pedig a Lied ismét szinte teljesen (néhány Brahms- és Richard Strauss-műtől eltekintve) eltűnik a palettáról.¹⁷ Mintha a *Liebeslieder* egy olyan korszakot koronázna meg, amelynek során Bartók egyfelől tanulmányai keretében intenzíven foglalkozott a német Lied műfajával, különösen dalciklusokkal, másfelől a Felicie-kapcsolat élménye személyes impulzust adott neki arra, hogy megpróbálja ebben a formában is kifejezni magát. Ugyanakkor azzal, hogy létrehozta a maga önálló hozzájárulását, Bartók mintha elvesztette volna érdeklődését a Lied iránt: egész hátralévő életére maga mögött hagyta a szó szoros értelmében vett német dalműfajt, hiszen a Pósa-dalok, illetve az Op. 15-ös és 16-os sorozat már semmiképpen nem sorolhatók ide.

Mivel 1900 végéig Bartók megismert számos Schubert- és Schumann-dalt és dalciklust, valamint Brahms bizonyos dalait, messzemenően igazat adhatunk azoknak az elemzőknek, akik ezekkel a művekkel fedeznek fel hasonlóságokat a *Liebeslieder*ben. Hugo Wolf, Richard Strauss és Liszt neve azonban egyáltalán nem bukkan fel a listákban a dalciklus befejezéséig, és ezek a szerzők nem is tartoztak még a komponista zenei látókörébe, ezért az ő műveik és a *Liebeslieder* viszonyában inkább véletlen egyezésekről, közös stilisztikai alapokról vagy rokonságról beszélhetünk, semmint konkrét zeneszerzői-művészi hatásról. A Bartók listájában 1900 végéig feltüntetett (megismert vagy tanulmányozott) német dalokat az 1. táblázat tartalmazza.

16 Uott, 426–427. Egy levélrészlet is megerősíti ezt az aktív, sajátos keresési folyamatot, amely akár Bartók fejében már előre megfogalmazódott zenei-drámai koncepcióhoz is igazodhatott, ám nem tette lehetővé, hogy a zeneszerző a legmagasabb irodalmi teljesítményhez ragaszkodjon. Bartók 1900 februárjában ezt írta édesanyjának: „Nagyon jó volna, ha itt volna a Göthe, mert most szükségem van költeményekre s mert nem volt semmi itt (csak Lessing) azért meg kellett vennem Heine költeményeit.” Ld. Bartók Béla családi levelei. Szerk. ifj. Bartók Béla–Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 29.

17 Denijs Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks, 1890–1904*. Kassel–Basel–London: Bärenreiter Verlag, 1974, 229–233.

Robert Schumann	<i>Myrthen, Frauenliebe und -leben, Dichterliebe, Liederkreis</i>
Franz Schubert	<i>Erlkönig, Die schöne Müllerin</i>
Johannes Brahms	<i>Lieder</i> (nincs pontosabb meghatározás)
Ludwig van Beethoven	<i>Der Kuss, Adelaide, Sechs Lieder Op. 48, Acht Lieder Op. 52, Drei Gesänge Op. 83, Sechs Gesänge Op. 75, Das Glück der Freundschaft, An die ferne Geliebte, Der Mann von Wort, Merkenstein</i>

1. táblázat. A Bartók listájában 1900 végéig feltüntetett német dalok

Mint a táblázatból kitűnik, az általam feldolgozott elemzői munkák kihagytak egy jelentős szereplőt, aki nemcsak szimfonikus, kamara- és zongoraművek terén számított megkerülhetetlennek a fiatal Bartók számára, hanem a Lied műfajában is nagy súllyal szerepelt: Beethoven. Létezik ráadásul még egy lista, amelyet Dille nem adott közre, csupán d-jegyzék néven leírást adott róla, és utalt a tartalomra; ez további adalékokat szolgáltat a Felicie-kapcsolathoz, a „dalos korszakhoz” és a Bartókot ekkor ért legfőbb zenei benyomásokhoz. Bartók 1900-ban Meránban készítette ezt a listát, és egy levelében Felicie-nek küldte el. Felsorolta benne mindazokat a műveket, amelyeket ismerendőnek tart a zenetörténetből, egyúttal jelezte, hogy ő maga mit nem ismer még közülük. Beethovennél külön kiemelte az *Adelaide* című dalt és a *Távoli kedveshez* ciklust, Schubertnél, Schumann-nál és Brahmsnál pedig egyaránt a Lieder megjelölést tüntette fel (ami akár azt is jelentheti, hogy minden szóba jöhető darabot áttekintett már). Több más zeneszerző, Mendelssohn, Robert Franz, Liszt és Grieg dalai ugyanakkor – szintén mindig Lieder megnevezés alatt – azon művek kategóriájába esnek, amelyeket még tanulmányoznia kellene.¹⁸

A továbbiakban arra a kérdésre próbálok választ találni, hogy fennállnak-e lényegbevágó azonosságok valamely Beethoven-dal és a *Liebeslieder* között, amelyeket zenei hatásnak tudhatunk be, avagy a Bartók-ciklus szempontjából mégsem jelentős ez a látszólag nagy mennyiség, amennyit a fiatal zeneszerző magába szívott a német komponista hasonló műfajú alkotásaiból.

A későromantika és Beethoven vonzásában

Első ránézésre, első hallgatásra az *An die ferne Geliebte* és a *Liebeslieder* szöges el-lentétben áll egymással. Míg Beethoven ciklusa a népdalszerű mesterkéletlenség korabeli német eszményének jegyében íródott,¹⁹ addig Bartók műve nagyszabású, csupa romantikus szertelenség, összetettség és szenvedély. A keletkezés életrajzi

18 Bartók-hagyaték, BH I/46/24-es vegyes kézirat (Vásárhelyi Gábor gyűjteménye, másolat a BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archivumában), az itt található adatokat Vikárius László szíves közlése alapján osztom meg.

19 Ld. Joseph Kerman–Alan Tyson et al.: „Beethoven, Ludwig van”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40026>, utolsó hozzáférés: 2022. december 7.; Norbert Böker-Heil–David Fallows et al.: „Lied”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16611>, utolsó hozzáférés: 2022. október 1.

környezete is gyökeresen különbözik: Beethoven életének egy nehéz időszakában egy elmúlt vagy reménytelen szerelmet énekel meg, Bartók pedig még fiatal, és egy bizonytalan kimenetelű kapcsolat elején áll. Ha azonban alaposabban megvizsgáljuk a két sorozatot, kiderül, hogy számos rokon vonást mutatnak, és a fiatal Bartók túlcserélő késő romantikus zenei nyelve a mélyben beethoveni modellt takar, vagy éppen visz tovább.

Előszeretettel emlegetik a műfaj első igazi képviselőjeként Beethoven dalciklusát. Valójában az *An die ferne Geliebte* nem a szó szoros értelmében vett első dalciklus; léteztek korábban is olyan darabok, amelyek azonos témát feldolgozó versekre készültek, verses formában írott történetből szakították ki a megzenésített szövegeket, vagy valamilyen narratíva bontakozott ki az egymást követő dalokból. A Beethoven-mű legnagyobb vívmánya abban rejlik, hogy megalapozta a műfajnak azt az ágát, amely aztán a 19. század második felében, különösen Schumann munkásságával uralkodóvá vált: a zeneileg felépített dalciklust. Ebben a típusban a dalok koherenciája és a ciklus íve nem annyira a versekből, mint inkább elsősorban a zenei megvalósításból fakad.²⁰ Azt nem állíthatjuk, hogy az *An die ferne Geliebte* lenne a legelső a zeneileg felépített dalciklusok sorában, ám fontos figyelembe vennünk, hogy Bartók már az 19. századi Beethoven-kultusz kontextusában dolgozott; mivel a késő 19. századra Beethoven pozíciója a legnagyobb német mesterként, minden nagyszerű zene eredeteként, az első romantikus zseniként szilárdult meg, ezért dalsorozata háttérbe szorította az összes többi ciklust, amely mintául vagy referenciaként szolgálhatott volna a zeneszerzők számára.

A *Liebeslieder* és az *An die ferne Geliebte* egyaránt hat-hat dalból áll, és ha ezt csupán felszínes hasonlóságnak tekintjük is, a ciklikus visszatérés és a motivikus munka feltűnő jelenléte bizonyosan nem az. A VI. dal végén mindkét mű esetében visszatér az I. dal kezdő anyaga, amely Beethovennél operai hangvételi, hevesen kitörő kódába torkollik, Bartóknál pedig nyugvópontra juttatja a darabot. A visszatérés természetesen nem szó szerinti, mindkét zeneszerző variációval fejleszti tovább a szakaszt.

Ami a motivikus munkát illeti, Joseph Kermannek és Christopher Reynoldsnak az *An die ferne Geliebte* valamennyi dalát sikerült az első tíz ütemből levezetnie. A motivikus kapcsolatok rendkívül erős egységbe kovácsolják a sorozatot; szinte jól leplezett variációs formává alakítják, amelynek kontextusából egyetlen dal sem szakítható ki önálló előadás céljára.²¹ Beethoven ráadásul mind a hat dalt variált strofikus formában komponálta meg, és mindegyik közbülső darab attacca követi az előzőt, ami tovább növeli a zenei kontinuitás érzetét. A *Liebeslieder* eseté-

20 Ruth O. Bingham: „The early nineteenth-century song cycle”. In: *The Cambridge Companion to the Lied*. Ed. James Parsons. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 104–119., ide: 104. A 19. század folyamán a hasonló modell alapján készült dalciklusok legfőbb ismertetőjegyei a következőkre bővültek ki: Liederkreis vagy Liedercyclus a címben, központi téma, költői ciklus feldolgozása, lekerekített hangnemi terv, tematikus visszatérés és zenei kapcsolatok az egyes dalok között. Ld. uott, 115.

21 Christopher Reynolds: „The Representational Impulse in Late Beethoven, I: An die ferne Geliebte”, *Acta Musicologica* LX. (1988), 43–61.; Joseph Kerman: „An die ferne Geliebte”. In: *Beethoven Studies*, 1. Ed. Alan Tyson. New York: W.W. Norton, 1973, 123–157.

ben nem jutottam nyomára ilyen jellegű, minuciózusan kiszámított zenei tervnek. Itt az egyes dalok vagy dalcsoportok karakterben és formailag is kontrasztot képeznek egymással; azonnal definiált hangulatuk inkább a *Dichterliebét* juttatja az ember eszébe. Az I. és a II. dal háromtagú forma, variált visszatéréssel, a III. átkomponált, a IV. a lehető legegyszerűbb variált strofikus szerkezet, az V. ravasz álvisszatéréssel bolondítja meg az első két dalban már használt háromtagú formát, a VI. pedig átkomponált. Az azonban korántsem véletlen, hogy a mottó vagy vezérmotívum éppen melyik dalban bukkan fel. Beethoven az I. és a VI. dalt a tematikus keret, a III. és a IV. dalt pedig az azonos tonális centrum segítségével fűzte szorosabban össze. Bartók a tematikus keret alkalmazását megtartotta, így létrehozta a dalciklus „hégját”, ám a III. és a IV. dalt, a ciklus magját a hangnem helyett a mottó újbóli felidézésével kapcsolta egybe.

A hangnemi terv szempontjából is alapvető hasonlóságokra figyelhetünk fel a két dalciklus között. Az *An die ferne Geliebte* esetében ez a következőképpen alakul: I. Esz-dúr, II. G-dúr, III. asz-moll, IV. Asz-dúr, V. C-dúr/c-moll, VI. Esz-dúr. A hangnemek sorából szembeötlően hiányzik a domináns oldal, ehelyett a szubdominánsra, a mediánsra és a szubmediánsra helyeződik a hangsúly. A *Liebeslied*erben ugyanezt a tendenciát figyelhetjük meg. A domináns irány teljesen kiesik, a ciklus Bónis szerint „szisztematikus és szokatlan hangnemi rendje”²² alaposan bejárja viszont a mediáns és a szubdomináns területét: I. B-dúr, II. esz-moll, III. d-moll, IV. Esz-dúr, V. D-dúr, VI. D-dúr/B-dúr.

Eredetileg dalcsoportnak indult Beethoven műve, és az alcímben benne is maradt a *Liederkreis* kifejezés. (Bartóknak erről nem feltétlenül volt tudomása, de a végső címet talán egyrészt a zenei ciklusalkotás, másrészt a jobb eladhatóság indokolta.)²³ Nem tartom valószínűnek, hogy Bartók Liszt darabjáról mintázta volna saját ciklusának címét;²⁴ sőt, a *Liebeslieder* megnevezés épp csak annyiban hajlik el a *Liederkreis* címtől, hogy utal a mű központi költői témájára. Ahogyan Beethoven darabjában sincsen narratíva, hanem a zeneszerző a kedves és a lírai én között fennálló térbeli-időbeli távolság metaforáját dolgozza ki,²⁵ úgy Bartók is ugyanannak a jelenségnek, érzésnek a különféle oldalait világítja meg az eltérő karakterű dalokban.²⁶ Az persze nagy eltérés a két sorozat között, hogy az *An die ferne Geliebte* egyazon költő, Alois Isidor Jeitteles verseinek megzenésítéseiből áll, míg a *Liebeslieder* egy „többköltős” dalciklus, mint például Schumanntól a már említett *Myrthen*.²⁷ Nem biztos, hogy Bartók előtt ismert volt a tény, szövegkeze-

22 Bónis: *Preface*, IV.

23 Ld. Susan Youens: „Song cycle”. In: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26208>, utolsó hozzáférés: 2022. december 7.

24 Bónis: *Preface*, IV.

25 Christopher Reynolds: „Separated Lovers and Separate Motives. The Musical Message of An die ferne Geliebte”, *The Beethoven Newsletter* III. (1988), 49–55.

26 László Ferenc szerint a dalciklus íve egyedülálló módon a szerelem individuális érzésétől az Istenbe vetett odaadásig és bizalomig vezet, ld. László: *Bartók és dalszövegei*, 421.

27 Bartók igencsak megnehezítette a kutatók dolgát, akik a költők kilétére próbáltak fényt deríteni, de László Ferencnek végül mindegyik vers alkotóját sikerült azonosítania: I. Friedrich Rückert, II. és →

lésének módja azonban igen közel áll Beethovenéhez: Jeitteles versei nem léteznek önmagukban, költői ciklusként, hanem feltehetőleg a zeneszerző számára készültek, sőt Joseph Kerman arra is rávilágít, hogy Beethoven nagy valószínűséggel változtatott a költői szövegeken.²⁸ Bartóknak, úgy tűnik, nem akadt, aki verseket írjon, vagy nem is akart ilyen megoldáshoz folyamodni, ám összeválogatta a céljainak leginkább megfelelő német költeményeket, és önállóan végrehajtotta rajtuk a szükségesnek látott módosításokat.

Jelentős közös vonás Beethoven és Bartók életművében és attitűdjében, hogy mindketten elsősorban hangszeres műfajokban alkottak. Az *An die ferne Geliebte* zenei anyagában jóval nagyobb szerepet kap a zongoraszólam, mint ahogy a korabeli dalokban megszokott volt. Az első kiadásban még csak „Ein Liederkreis [...] mit Begleitung des Piano-Forte in Musik gesetzt” olvasható, a másodikban Beethoven már az énekszólammal azonos rangra emeli a zongorát, „für Gesang und Piano-Forte”,²⁹ Bartók pedig egészen odáig megy, hogy a tisztázat címlapján a műfajban elvárható sorrendtől eltérően megcseréli a két szereplő feltüntetését: *für Klavier und eine Singstimme*. Nyilván közrejátszott ebben az a tény, hogy a fiatal zongorista-zeneszerző-hallgató számára sokkal természetesebb és ismerősebb közeget jelentett a zongora, mint az énekhang; az előbbire addigra már tetemes mennyiségű darabot írt, az utóbbira még alig komponált valamit. A zongoraszólam jelentőségét és ezt a nyilvánvaló nyelvi kiemelést ugyanakkor a dalciklus több zenei jellemzője is indokolja. A VI. dal végső visszatérési szakaszától eltekintve a mottó kizárólag a zongoraszólamban bukkan fel (III. és IV. dal), sőt annak utolsó megszólaltatása is az övé marad az énekszólam lezárulta után. A zongoristának ebben a dalciklusban egyébként sincs könnyű feladata, hiszen a szólam rendkívül sűrű, és technikailag is nagy kihívások elé állítja a játékos. (Ez egyébként a több mint két oktávos hangterjedelem, a sok magas hang és az oktávnál is nagyobb ugrások miatt az énekesről is elmondható.)

A VI. dal elején ráadásul Bartók terjedelmes előjátékot bíz a zongorára, amely az V. dal hangvételét folytatva Bartók *Walkür*-élményének jegyében az opera irányába lépi túl a Lied-műfaj kereteit. Bónis Ferenc szerint „[a]nyagszerűtlen – bár szép zene – [...], mely a ciklusnak egy dramaturgiai fontos pontján hosszú tétlenségre kárhóztatja az énekest.”³⁰ Amellett hogy Bartók korai kompozícióira egyébként is jellemző bizonyos szertelenség, bőbeszédűség, a műfajok közötti átjárás,³¹ ez a gesztus sincs (beethoveni) előzmény nélkül, éppen csak a zenei nyelv gyökereit kell más operaszerzőnél keresnünk. Beethoven az I. dal visszatéréséből az azt megelőző zenei anyaghoz képest egy extrovertált és heves, 18. szá-

III. Johann Nikolaus Lenau, IV. Friedrich Martin von Bodenstedt, V. Johann Wolfgang von Goethe, VI. Rückert. Ld. László: *Bartók és dalszövegei*, 416. A *Myrthen* Goethe, Rückert, Heinrich Heine, George Byron, Robert Burns és Thomas Moore költeményeire készült.

28 Kerman: *An die ferne Geliebte*, 126.

29 Uott, 154–155.

30 Bónis: *Bartók Béla: Liebeslieder...*, 318.

31 Erről ld. Kodály Zoltán: „Bartók Béla”. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 426–434., ide: 428.

zadi operára emlékeztető kódát fejlesztett, így az *An die ferne Geliebte* kihasználja a szöveg nyújtotta lehetőséget, és a hangulati csúcsponton ér véget (oldódik fel). Bartóknak nem a ciklus zárásánál, hanem a V. dal végén és a VI. dal előjátékában szaladt meg a tolla, ami ugyan Beethoven kódjához hasonlóan kóros kinövés egyes elemzők szemében, de sokkal integráltabbnak érződik, mint a legközvetlenebb egyszerűség után váratlanul ható beethoveni stílusfordulat. A *Liebeslieder*ben ezenfelül a következő vers témája, pontosabban vallásos felhangja szükségessé is teszi ezt az egzaltált kitörést, hogy a túlfűtött érzelmek kicsaphassanak medrűkből, majd újból helyreálljon a rend. Az I. dal visszatérő szövegi tartalmának megfelelően a Bartók-ciklusnak líraibb a kicsengése, ám abban mégiscsak osztozik a Beethoven-művel, hogy végeredményben mindkét eljárás finálésúlyos szerkezetet hoz létre. Kiegészítésként említem meg, hogy mivel a VI. dal előjátéka az V. dallamával érzetre szinte attacca kezdődik, Bartókot megkísérthette a beethoveni folytonosság koncepciója is. Noha a *Liebeslieder* egyes dalai és más romantikus zeneszerzők Liedjei között releváns hasonlóságokat mutattak ki a Bartók-mű korábbi elemzői, úgy látszik, hogy dalciklus-modellként az *An die ferne Geliebte* legalább olyan jelentőséggel bírt az ifjú Bartók számára, mint Schumann, Wagner vagy Brahms alkotásai.

ABSTRACT

FANNI MOLNÁR

AN DIE NAHE GELIEBTE

Béla Bartók's Youthful Song Cycle

Felicie Fábrián, three years younger than Bartók, studied piano and composition at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. Her name appears more and more frequently in Bartók's letters from the beginning of the 1899 academic year, and their intense relationship, lasting until 1903, is also evidenced by three compositions associated with Felicie. *Liebeslieder* is the earliest of these, written during 1900, lacking an opus number, and unpublished during Bartók's lifetime. Its lyrics and musical style suggest German Romantic models which, indeed, played a decisive role in the young composer's orientation. This is confirmed by an important source: until 1903, the composer kept detailed lists of all the works he had studied, heard or wanted to study in the future. Lieder appear in the list of pieces he had already known from the spring of 1898 onwards; before that, Bartók makes no mention of the genre, and from the end of 1900 the Lied almost disappears from the list. Since during this period the young composer studied a number of songs or song cycles by Schubert and Schumann, certain songs by Brahms, and even Wagner's *Valkyrie*, we can agree with scholars who compare *Liebeslieder* to these works. Although some others think that the influence of Hugo Wolf, Richard Strauss and Franz Liszt can be traced in *Liebeslieder*, their names do not appear in Bartók's list yet, so we can rather speak of coincidental similarities or common stylistic bases. However, the analyses often disregard a no less important figure from the list: Beethoven, who was not only considered by Bartók to be an unavoidable figure in symphonic, chamber and piano works, but the young composer also studied his Lieder. In this paper, I explore the influence of Beethoven's only song cycle on Bartók's *Liebeslieder*, surfacing primarily in structural features, including the tonal plan, the use of other unifying elements, and the heightened significance of the piano part. We can also find shared phases in the compositional process, like the treatment of poetic texts, which may have remained hidden from Bartók at that time, but which are, perhaps, even more intriguing.

Fanni Molnár works as content editor for Budapest Music Center. Between October 2019 and May 2022, she was an associate of the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre. She obtained her MA degree in musicology in 2021 at the Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest. She is currently participating in the PhD programme of the Academy, the provisional title of her thesis being: *Historicism on the operatic stage in Budapest during the long nineteenth century*.

RECENZIO

Molnár Szabolcs GONDOLAT-ETŰDÖK MAJD NEM MINDEN ELŐJEGYZÉS BEN

Paul Merrick: Liszt's Programmatic Use of Key. Essays on key character in one composer's music. Budapest: Argumentum, 2021

Paul Merrick az 1990-es évek kezdetétől kutatja az előjegyzések (key signatures) liszti gyakorlatát, zenetudományi előadásokban, tanulmányokban (melyek közül néhányat magyarul is publikált) foglalkozott a zeneszerző sajátos, lényegében csak rá jellemző hangnemszimbolikájával.¹ Jelen kötet ezirányú érdeklődésének és kutatásainak summája, az olvasót pedig arról kívánja meggyőzni, hogy az előjegyzést ne pusztán a notáció részének tekintse, hanem azt a kompozícióhoz kapcsolódó valamennyi szöveges információ kontextusában értelmezze.²

Természetesen egy-egy Liszt-kompozíció elemzésekor határozhatunk úgy, hogy kizárólag a hangzó benyomásokra és az őket kiváltó zenei elemekre, majd – ellenőrzésképpen – ezen elemek zenei lejegyzésére összpontosítunk. De dönthetünk másként is: a mű lejegyzett alakját állítjuk az értelmező vizsgálat fókuszába, azaz a kottaszöveget, illetve a darab mellé rendelt egyéb szövegeket: címet, mottót (mottókat), kottasorok közé írt idézeteket vagy szerzői programnyilatkozatokat. Paul Merrick az utóbbit választotta: az előjegyzést tehát a kompozícióhoz kapcsolódó szöveges információk és nem a kompozíció hangzó valóságának összefüggései között vizsgálja. A hangnem tehát elsősorban nem valamilyen sajátos színezetű akusztikai fenomén, nem speciális karakterrel rendelkező, történetileg is vizsgálható toposz/intonáció, de nem is (többé-kevésbé) jól körülírható affektustartalmak hordozója. Sokkal inkább egyfajta értelmezési keret, kód, mely az adott darab jelentéséhez, programjához kapcsolódik, ezzel összefüggésben tehát az előjegyzés alapvető fontosságú eleme a kompozíció fogalmi keretezésének,

1 „Liszt 'kereszt'-motívuma és a *h-moll szonáta*”, *Magyar Zene* XLIX/1. (2011), 39–56.; „'Teufelsonate'. Mephistopheles Liszt *h-moll zongoraszonátájában*”, *Magyar Egyházzene* XIX/4. (2011–2012), 367–382. „A tonalitás szerepe az *Années de Pèlerinage svájci kötetében*”, *Magyar Zene* XXXVII/2. (1999), 127–142.

2 Paul Merrick az előszóban így fogalmazott: „My aim was to find whether Liszt had a concept of a particular key's 'character'. My method was to look at the titles, programmes and texts of pieces in the key to see if they coagulated around a definite idea or theme.” (x). (Igyekeztem kideríteni, hogy volt-e Lisztnek határozott elképzelése egy-egy hangnem 'karakteréről'. Módszertani kiindulásként az azonos hangnemben álló darabok címét, programját, szövegét vizsgáltam, kiderítendő, hogy van-e eszmeiségükben, tematikájukban valamilyen közös elem.).

így nemcsak tipográfiai, hanem ontológiai értelemben is megelőzi magát a hangzó darabot. Könnyen belátható ugyanakkor, hogy bár Liszt az előjegyzés megválasztásakor támaszkodott a számára fontos szerzőktől megismert gyakorlatra, ennél jóval izgalmasabb az, hogy mennyiben tért el tőle. Tanulságos esetnek tetszik például a 3^b (jelen példánkban az Esz-dúr hangnemre vonatkozó) előjegyzés. Liszt egy adott pillanatban – nyilvánvaló utalásként Beethovenre – a *Transzcendens etűdök* egyik darabját ugyanis az *Eroica* címmel látta el.

Az olvasót ugyanakkor meglepheti, hogy a Paul Merrick által lajstromozott 3^b előjegyzésű művek értelmezésében (61–65.) sem a hősi karakter, sem a küzdelemben felmagasztosuló hős alakja nem játszik meghatározó szerepet. Az előjegyzések liszti univerzumában kutatva Merrick a *Don Sanche* (1825) című ifjúkori opera egyik helyére, illetve a *Magyar koronázási misére* hívja fel figyelmünket. Az előbbiben az Elvire által énekelt egyik ária (*Non! Aux volontés des dieux*) kulcsmozzanata („Je vais porter une couronne, est il un soit plus glorieux?” – Koronát viselek majd, van-e ennél nagyobb dicsőség?) és a *Magyar koronázási mise* előjegyzés-szimbolikája között nyilvánvaló az analógia. Ehhez kapcsolja Merrick a *Szent Erzsébet legendája* egyik jelenetét is, illetve az ezt ihlető freskót, melynek készítője hercegnőként, koronával a fején ábrázolta Erzsébetet (62.). A korona fogalmához köthető előjegyzés-képzet természetesen nincs jelen mind a huszonkét, Merrick által felsorolt Esz-dúr hangnemű műben. Ugyanakkor a kiindulásként tételezett fogalomtól (ha komplikáltan is, de mégis logikusan) el lehet jutni az előjegyzés további tartalmi vonatkozásaihoz is (62.). A kulcsmozzanat a korona és az igazságosság eszméjének összekötése. Charles de Montalembert, a librettó fontos forrásmunkái közé tartozó, 1836-ban publikált életrajzában (*La Vie de sainte Élisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe*) például szívesen élt olyan Szentírásból vett idézetekkel, melyekben a hatalmi jelkép és az igazságosság fogalma kapcsolatban állt egymással. Pál egyik levelében (2Tim 4,8) az igazság koronájáról (egyres magyar bibliafordításokban az igazság győzelmi koszorújáról) szól.³ A 71. zsoltár a király igazságos kormányzásáért imádkozik, a koronától az igazságosság felé indulva pedig eljutunk a társadalmi kérdésekig. Ez utóbbi szempontból tarthat számot figyelmünkre Liszt 1848-as *Arbeiterchor* című kórusa, mely eredeti formájában 3^b előjegyzést kapott, majd a *Mazeppa* című szimfonikus költeményben már D-dúrban (Merrick osztályozása szerint ekként a *regnum*, azaz a királyság fogalmához kapcsolódva) Victor Hugo versének végét illusztrálandó hangzik el: „Il s'élève roi!”, azaz: Királyként támad fel! Az Esz-dúr szálai az igazságosság, a munka és a királyság felől immár az Úr munkával való dicsőítéséig, majd az Úr házáig, legvégül a Hegyhez vezetnek. A bibliai textusokkal és e textusokhoz kapcsolódó Liszt-művekkel (*Mihi autem adhaerere*, 1868; *In domum Dominum*, 1884) illusztrált gondolatmenet végezetül egy központi jelentőségű Liszt-kompozícióra mutat rá. Az *Amit a hegyen hallani* című szimfonikus költeményt Merrick új kontextusba ágyazva írja le. A hegy az Úr hegye, melyet Izajás proféta szavai szerint a tenger hullámai

3 Uott.

vesznek körül („Sehol nem ártnak, s nem pusztítanak az én szent hegyemen. Mert a föld úgy tele lesz az Úr ismeretével, mint ahogy betöltik a vizek a tengert.) – ezt festi a kompozíció érzékletes kezdete (64.).

A Esz-dúr gondolat kísérlet nem volna teljes, ha Merrick nem számolna el a beethoveni vonatkozásokkal is. Szerinte Liszt szentként tisztelte Beethovent,⁴ azaz – ha jól értem – az Esz-dúr bizonyos megjelenései nem is annyira a hangnem beethoveni intonációjára, hanem magára Beethovenre utalnak. Liszt *Esz-dúr zongoraversenyének* indulása (Allegro maestoso) természetesen Beethoven ugyancsak Esz-dúrban álló 5. (Emperor) zongoraversenyével hozható kapcsolatba, de ezen keresztül utalhat a „szent hegy” gondolatára éppúgy, mint Elzire „koronájára”.⁵

Az elvi keretezést szolgáló fejezeteken, a zárson, a h-moll szonátáról, függelékként közölt műhelytanulmányon kívül a kötet törzsét – az Esz-dúr hangnemről írt fejezet „módszertanához”, szemléletéhez hasonló – 25 (13 dúr és 12 moll) hangnemről szóló esettanulmány alkotja, illetve Merrick önálló fejezetben tárgyalja a *sans ton*, azaz a hangnem, helyesebben előjegyzés nélküli darabok jelentőségét, jelentését, jelentőségét. Az esettanulmányokat az *Utójáték* feliratú fejezetben (127–129.) a szerző maga is esszéknek nevezi, az előjegyzés (a hangnemiség) fogalmát pedig igen sokféle módon pontosítja és írja körül. Egy bekezdésen belül ír hangnemhez köthető narratív tartalomról, programszerű használatról, hangnem-szimbolikáról és hangnem-karakterről, sőt hangnemek „személyiségéről” is (127.). Mindezekkel összefüggésben az előjegyzés már önmagában is elegendőnek látszik ahhoz, hogy explicit programmal nem rendelkező Liszt-műveknél is valamilyen program jelenlétére gyanakodjunk. S hogy érdemes minden darab esetében programot feltételezni, azt Merrick a könyv mottójában⁶ éppúgy világossá teszi, mint például a h-moll szonáta elemzésében: „Liszt zenéjében kapcsolat van a hangnem és a tartalom között (...), ezért a szonáta mögöttesében álló program létezésének bizonyítását az előjegyzéssel kell kezdeni.”⁷

4 “(The) religious symbolism of E♭ should be added the figure of Beethoven – who for Liszt, aside from his central role as the greatest German symphonic composer, played a role in his biography when in Vienna in 1823 he ‘consecrated’ the twelve year-old boy prodigy with a kiss. Liszt himself told others that this event took place, whatever modern musicologists may claim to the contrary. The point is that in his mind, Liszt held Beethoven to be sacred.” (Az E♭ hangnem vallási szimbolikájához hozzá kell kapcsolni Beethoven alakját, aki – túl azon, hogy a szimfonikus zene legnagyobb német zeneszerzőjeként centrális szerepet töltött be Liszt pályáján – a zeneszerző életrajzának is meghatározó figurája lett azért, hogy a tizenkét éves csodagyereket 1823-ban, Bécsben egy csókkal ‘szentelte fel’. Hogy ez az esemény megtörtént, arról maga Liszt beszélt másoknak, állítsák is ennek ellenkezőjét a modern zenetudósok. A lényeg, hogy maga Liszt szentnek tartotta Beethovent.) (65.)

5 Uott.

6 “Programme-music is a legitimate genre of the art.” (Liszt’s letter to his English pupil Walter Bache dated Budapest, March 19th, 1878) (A programzene a művészet legitim műfaja. [Liszt levele angol tanítványának, Walter Bache-nak; Budapest, 1878. március 19.]).

7 “As my researches have led me to conclude that there is a connection in Liszt’s music between key and content, and that this informs his concept of ‘programme music’ as such, then the beginning of any consideration of the evidence for there being a programme behind the Sonata must be its key” (136.).

A kötet alapvetése összességében markáns és meghökkentő, de meggondolkodtató is. Merrick résztanulmányai ugyanis nem csak arról igyekeznek meggyőzni az olvasót, hogy az összes megvizsgált Liszt-darab programzene, melyet a szó legszorosabb értelmében kulcsként (key) nyit fel a hangnemi előjegyzés (key), hanem arról is, hogy e művek háttérében mindig valamilyen vallásos képzet, meggyőződés, illetve mindezek közvetítésének alkotói szándéka áll. Arra a kérdésre, hogy Liszt következetes volt-e a hangnemi előjegyzések megválasztásában, a konkrét, rögzített programmal rendelkező művek esetében Merrick határozott igennel válaszol. Belátható, hogy a hasonló kontextusok Lisztból azonos notációs reflexeket váltottak ki. Erre alapozható a programmal nem rendelkező művek értelmezése vagy akár a ciklikus művek meta-programjának tétélezése is. Az előjegyzéshez társított programtartalmat Merrick nevesíti, „megcímkezésére” latin terminusokat javasol. Az Esz-dúrra például a *maiestas* (fenség). A 25+1 hangnemhez tehát egy huszonhat kifejezésből/fogalomból álló szótár tartozik, mint például *mors* (halál), *nubilum* (ború), *miratio* (csoda), *amor* (szerelem), *separatio* (kettősség) és *sanctitas* (szentség) – d-moll, g-moll, Desz-dúr, Asz-dúr, h-moll és E-dúr. Merrick az általa javasolt kulcsszavak révén olyan nagyszabású és összetett, többféle előjegyzést tartalmazó alkotások narratív alaprajzát határozza meg, mint amilyen a *Dante-sonáta*, a *Faust-szimfónia* első tétele, a *Haláltánc* vagy a *Zarándokévek* első kötete (*Svájc*).

Liszt különböző hangnemekhez kapcsolódó beidegződéseiről sokunknak van tapasztalata és az is bizonyos, hogy a gyakorló muzsikusból is óhatatlanul alakulnak ki velük összefüggésben reflexek, melyek végül az interpretáció és az anyagban való tájékozódás szempontjából meghatározóvá válhatnak. Három évtizede Paul Merrick is – mintegy véletlenül – egyes hangnemek tipikus használatára figyelt fel, és ahogy mind több hangnemről, illetve előjegyzésről derült ki, hogy Liszt gyakorlatában típusos, szükségesnek tűnt minden, Liszt által használt hangnemre – a zongoramuzsikától a zenekari darabokon át a kóruskompozíciókig – kiterjeszteni a vizsgálatot (ix). A feldolgozott esetek szaporodásával párhuzamosan olyan filológiai kérdések is tisztázhatónak tűntek, mint például a *Don Sanche* szerzősége: a hangnemválasztások típusossága Merrick véleménye szerint kizárja, hogy a kamasz Liszt operájában mások is közreműködtek volna.⁸ Ugyanakkor persze az ilyen felismerések visszahatnak magára a módszerre is, illetve a módszer helyességben való meggyőződésre.

Miként egykor a könyv szerzőjét, úgy az olvasót is megérinti az előjegyzés nélküliség problémája. Ezúttal nem a kései Liszt tonalitástól való eltávolodásáról van szó (*Bagatelle sans tonalité*, 1885), hanem egy olyan kompozíciós eljárásról, mely kiindulópontként nagyon is tervez tonalitással és annak jelzésével is, ám a programhoz való igazítás miatt Liszt az előjegyzést utóbb törli vagy eleve nem számol vele. A *Harmonies poétiques et religieuses* korai változata, majd annak átdol-

8 Önálló tanulmányként: „Original or Doubtful? Liszt’s Use of Key in Support of His Authorship of Don Sanche”, *Studia Musicologica* XXXIV/3–4. (1992), 427–434.

gozása (*Pensée des morts*), illetve olyan darabok, darabrészek, mint a *Faust-szimfónia* kezdete, a *Dante-szimfónia Infernójának* jelentékeny területe vagy a *Via crucis* egyes szakaszai a hangnem-nélküliség szimbolikus – *nihilum* (a semmi, a nem-lét) – használatára utalnak.⁹ A hangnem funkció-tonális értelemben vett hiánya Liszt kései műveiben számos izgalmas példával szolgál, az előjegyzések liszti logikájában azonban ezeknél a műveknél a program szempontjából kifejezetten fontosnak tűnik a hangnemi előjegyzés. A kései darabok egyik sokat hivatkozott képviselője a *Szürke felhők* (*Nuages gris*) Merrick rendszerében éppen attól válik kiemelten érdekes kompozícióvá, hogy *van* előjegyzése: a művet Liszt 2b-ben (g-moll) jegyezte le. A *Szürke felhők a nubilum* (ború) kifejezéssel jelölt hangnem legradikálisabb portréja (23.).

A *Liszt's Programmatic Use of Key* rendhagyó zenetudományi kísérlet. A vizsgálódás horizontja széles, módszertana körvonalazatlan. A statisztikai pozitívizmus izgalmasan keveredik az intuícióval, a filológusi-történelmi hajlam az analitikus szemlélettel. Mindezekről függetlenül vagy mindezek dacára a kötet igen hasznosan forgatható példatár: a Liszt-művek hangnemi kérdései iránt érdeklődő kutató – és a laikus zenebarát – elindulhat akár innen is egy kalandos felfedező útra. Természetesen maga Paul Merrick is tisztában van azzal, hogy asszociációi, gondolatainak merész szökkenései vitatható konklúziókra vezetnek. Azt is bevallja, hogy a vizsgált tárgy természetéből adódóan állításai bizonyíthatatlanok (x.) Ám épp attól lesz e könyv regényesen lebilincselő, hogy Liszt szellemének legtitkosabb szegletébe, a komponálás módszertanába kívánja bevezetni olvasóját, egy olyan világba, mely több mint kétszáz évvel a zeneszerző születése után még mindig viták táptalaját szolgál.

9 Önálló tanulmányként: „...sans ton ni mesure. Egy halálszimbólum Liszt zenéjében?”, *Magyar Zene* XLI/1-4. (2003), 219–236.; angolul: „Liszt's sans ton Key Signature”, *Studia Musicologica*, 45/3-4. (2004), 281-302.

Belinszky Anna

OFFENBACH, A KALEIDOSZKÓP

Bozó Péter: Fejezetek Jacques Offenbach budapesti fogadtatásának történetéből. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2021 (Musica Scientia)

Ha belenézünk a kaleidoszkópba, az apró, színes formákból a henger belsejében elhelyezett tükröknek köszönhetően összefüggő, értelmezhető, színes mintázatok rajzolódnak ki. Ha forgatni is kezdjük, a mintázatok új életre kelnek, az elemek újabb és újabb egységekké állnak össze. Hasonló módon működik Bozó Péter Jacques Offenbach budapesti fogadtatásáról szóló könyve, amelynek fejezetei a recepciótörténet különböző szakaszait rajzolják meg. A képkockákat a monográfia alapjául szolgáló tekintélyes mennyiségű adat – zenei forrástanulmányok és a sajtórepció vizsgálata – adja, a mintázatokat pedig különös gondossággal és Offenbach-szakértelemmel Bozó Péter tervezte meg. A kaleidoszkópot tehát kézhez kapjuk, a forgatásával azonban már saját magunk is felfedezhetünk új részleteket, kiemelhetjük a kötetből a számunkra legérdekesebb, legfontosabb jelentéssel bíró részeket. Az Offenbach-művek, a színházi élet, a sajtó működése, a kultúrpolitika vagy akár a Budapest története iránt érdeklődők is megtalálhatják köztük a hozzájuk legközelebb álló témákat.

A szerző a saját szavaival így fogalmazza meg a célját: „Munkámban azt mutatom be, hogyan alakult egy Párizsból induló, osztrák közvetítéssel hazánkba érkező zenés színházi kulturális transzfer: Jacques Offenbach műveinek sorsát követem végig a magyar fővárosban, a megjelenésüket követő évszázad bizonyos periódusaiban.” Ezek a periódusok hét nagy fejezetre osztják a könyvet, a fejezetekhez Offenbach különböző jelzői társulnak: a kölni és a párizsi, az osztrák és a magyar, a nemzetépítő, a klasszikus, a tragikus operetthős, a zsidó és a „realista”. A jelzők azonban nem Offenbach különböző arcait mutatják, hanem azokat a tartalmakat sűrítik magukba, amelyeket az életműből egy adott korszak megvilágított – vagy még inkább azt, amit az adott korszak az Offenbach-operettekbe belevetített. A fejezetek kronologikus rendje pedig azt is láttatja, hogyan épültek és reagáltak egymásra ezek a „használatok” és értelmezések.

Az előszóban Bozó Péter a célkitűzések mellett kutatásának módszereiről és előzményeiről is beszámol, bemutatja a budapesti Offenbach-recepciót feltáró munka nemzetközi előtörténetét és egyúttal azt is, hogyan illeszkedik az ő könyve – egy nagy kirakós sokáig hiányzó darabjaként – a zeneszerző műveinek utóéletével foglalkozó kutatások sorába. Munkájára „egy adatgyűjtés eredményeinek összegzéseként és részletes kifejtéseként” hivatkozik, a fejezetek ugyanakkor sokkal többet nyújtanak az adatok összességénél. Ha sokszor kapaszkodnunk is

kell a sok-sok név, helyszín és dátum kavalkádjában, cserébe igazán részletgazdag történeteket kapunk, olyan történeteket, amelyek párbeszédet folytatnak egymással és velünk, olvasókkal is. Nemritkán arra is készítenek, hogy magunkban a saját jelenünkre, a színházi, zenei életünk vagy épp a sajtó működésének sajátosságaira is reflektáljunk.

A bevezető mondatok azt is előrevetítik, milyen átfogó témák és kérdések szövik át a fejezeteket. Számíthatunk rá, hogy megismerjük az operett magyar válfajának mintáit, az Offenbach műveinek előadásaiban kulcsszerepet játszó előadókat, a produkcióknak otthont adó intézményeket és azok háttérét, valamint az aktuális ideológiák és politikai irányzatok Offenbach darabjaihoz és az operett műfajához való viszonyát. Megfigyelhetjük továbbá azt is, milyen változatos skatulyákba kerülnek ezek a darabok, és milyen szempontok szerint szerveződik a különböző korszakokban ez a beskatulyázás.

A nyitófejezet – *Offenbach, a kölni és Offenbach, a párizsi* – bemutatja magának a „kulturális transzfernek” a tárgyát, Offenbach operettjeit. Fókuszba állítja a műfaj előzményeit és különböző típusait, valamint a műveket körülvevő intézményi környezetet. Az első sorokat olvasva rögtön Párizs utcáin találjuk magunkat, ahol a Champs Élysées-n sétálva hamar elérhetünk Offenbach színházáig, a Théâtre des Bouffes-Parisiens-ig. A fejezetcímeket az ugyancsak a teljes fejezetekre vonatkozó, átfogó alcímek is kísérik, amelyek egy lépéssel közelebb visznek a fókuszba állított témához és korszakhoz, segítik a tájékozódást. *Jódlidalog és operaparódia a Théâtre des Bouffes-Parisiens-től a Théâtre de la Gaîté-ig* – így szól az első fejezet alcíme, amelyben a jódlidalog és az operaparódia már Offenbach darabjainak azokra a minőségeire utal, amelyeket Bozó Péter konkrét zenei példákkal is szemléltet. Ebben a fejezetben egyszerre érzékelteti az Offenbach-művek változatosságát, és mutat rá azokra a közös vonásaikra, amelyek ezeket a műveket a különböző témájuk, szövegkönyvük, megvalósításuk ellenére is összekötik. Miközben a *Szép Helénában* követtem egy jódlidalog útját, és a *Choufleuri úr otthon lesz...* című egyfelvonásosban szereplő stílusparódiákról olvastam, azon kezdtem gondolkodni, milyen izgalmas is volna úgy sétálni a könyv fejezetei között, ha egy témához közel érve megszólalnának a szóban forgó művek részletei. (Ezt a zenés sétát természetesen a megfelelő részleteket lejátszva saját magunk is megtervezhetjük.)

A következő fejezet – *Offenbach, az osztrák és Offenbach, a magyar* – már azt vizsgálja, hogyan jutottak el az első Offenbach-művek a magyar fővárosba. A *bécsi Carl-Theatertől a pesti Nemzeti Színházig (1858–1864)* alcím kijelöli az ebben a folyamatban kulcsszerepet játszó intézményeket, valamint érzékelteti a bécsi minta jelentőségét. Olyan fontos karakterek tűnnek fel a színen, akik a maguk fejezetében protagonisták, de a teljes történet szempontjából természetesen csak epizód-szereplők maradnak. Bozó Péter különös gondossággal ábrázolja őket, és mindig olyan tulajdonságaikra, szerepeikre, élettörténeti motívumaikra irányítja rá a figyelmünket, amelyek a tágabb kontextus szempontjából is relevánsak és érdekesek. Ilyen szereplő például Karl Treumann, aki a bécsi és a pesti Offenbach-kultusz megteremtéséhez is kiemelten hozzájárult, és akinek a karrierje mindeközben a Habsburg Monarchiában befutott német színházi karrier alakulását is példázza.

Ugyanitt megismerjük ifjabb Szerdahelyit, azaz Szerdahelyi Kálmánt is, aki Offenbach-művek fordítójaként, rendezőjeként és színészeként is tevékenykedett. A Szerdahelyi ábrázoló szakaszok többek között arra a kérdésre keresik a választ, hogyan szólalhattak meg az ő prózai színészi előadásában a választott szerepei, valamint érzékletes epizódok szemléltetik azt is, milyen jelentést kaphattak egy-egy előadás alkalmával azok az improvizációi, amelyekkel a kor napi politikájához és aktuális közönségéhez kívánt közelebről kapcsolódni.

Milyenek is lehettek a színpadra állított produkciók, milyen hangon énekelhettek az előadók, hogyan szólhatott a zenekar? A válogatott kritikák és beszámolók mellett Bozó Péter ezeket a kérdéseket a lehető legtöbb úton igyekszik megközelíteni: tanulmányozza a rendelkezésre álló zenei forrásokat, előadási anyagokat, és a színészekről, karmesterekről, rendezőkről szóló információkat felhasználva is igyekszik mindig gazdagabb képet festeni. (A felhasznált sajtótermékek imponáló gyűjteményét érdemes a függelékben is külön figyelemmel áttekintennünk.) Az egyes művekhez kapcsolódó recepciókutatásnak visszatérő motívuma a sajtó disszonáns reakciója, erről olvashatunk az első fejezetben többek között a magyarul *Eljegyzés lámpafénynél* címen ismert darab kapcsán. Bozó Péter mindvégig lendületes párbeszédet folytat az idézett kritikákkal, kiemeli legkarakteresebb képeiket, és megmutatja, hogyan kerülnek ezek a szövegek egymással is rejtettebb vagy nyíltabb kölcsönhatásba.

A pesti Nemzeti Színházat érintő részek között ugyancsak ebben a fejezetben értesülhetünk a Théâtre des Bouffes-Parisiens vendégjátékáról, valamint a két rövid ciklus idejéig működő budai Népszínházról, amely már a repertoár népszerűségét és az ideologikus, nemzeti funkciót is szem előtt tartva mutatott be Offenbach-műveket. Igazán sokfelé ágazó és tanulságos epizód a szórakoztatás és a megbotránkoztatás határaitól szóló vita, amelyet a *Mesdames de la Halle* (A kofák) előadásának nőnek öltöztetett férfikofái váltottak ki, és amely hamar az „erkölcsi métellyel” való fenyegetésig eszkalálódott.

1875-ben újabb népszínház nyitotta meg kapuit: a Rákosi Jenő Népszínházáról (1875–1882) szóló fejezet középpontjában már *Offenbach, a nemzetépítő* áll. (Rákosi Jenő olyan epizód-főszereplőként lép színre, aki talán a legtöbb vendégmegjelenést kapja majd a következő fejezetekben is.) De mi köze Offenbachnak a „nemzetépítéshez”? Ahogy a *Zenészet* egyik cikkírója fogalmazott, „operett nélkül népszínházat képzelni sem lehet”. A sokat hangoztatott népművelési szándék visszásságait Bozó Péter legérzékletesebben talán azzal a szatirikus jelelennel tárja elénk, amelyet egy rövid életű szatirikus lapból kölcsönözött, és amelyben a tardoskeddi kántor és felesége a *Dunanan apó és fia utazása* című darab hírhedtté vált kánkánjának áldásos hatásairól értekeznek. Ahogy a példa is mutatja, Bozó Péter valóban a legváltozatosabb forrásokból meríti illusztrációit, jó érzékkel adagolva egymás után a különböző stílusú szövegeket. Bemutatja, milyen nagy gonddal igyekezett a sajtó megkülönböztetni egymástól az „erkölcsös” és az „aljas” darabokat, majd felsorakoztatja azokat az Offenbachhoz kapcsolt jelzőket is, amelyek a legtöbbet ismétlődtek a lapokban (ld. „a második császárság romlott korának szülötte” vagy „a modern operettműfaj megteremtője”). Ebben a fejezet-

ben legvégül a *Hoffmann meséi* magyarországi bemutatójáról tudósít, amelynek a fogadtatása többek között a műfaji elvárásokból fakadó ellentmondásokat tükrözte: mitévők is legyenek egy „operettszerző” „operájával”?

Az *Offenbach, a klasszikus* címet viselő fejezetben a 19. század utolsó évtizede a Magyar Királyi Operaházzal kapcsolódik össze. Új szereplőként először Gustav Mahler kerül reflektorfénybe, akinek a tervei között több olyan Offenbach-bemutató is szerepelt, amely aztán különböző okokból meghiúsult. A tervek változását Bozó Péter hosszú sajtóidézetekkel sorjázza, gyakran akkor is szó szerint idézve a megjelent tudósításokat, ha a gondolatmenete szempontjából leginkább csak a tartalmuk, tényközlésük érdekes. Vajon azért szerepelteti-e ilyen mennyiségben a műsorgetervekről szóló sajtóhíreket, hogy érzékeltesse azt a folytonos kavarodást, amely az évadtervek változását kísérte? A hatás mindenesetre megszületik, megelevenednek a lapokon az operaévad tervezésének gyakran feloldhatatlan bonyodalmai.

1890 decemberében az Operaház végül bemutatta az *Eljegyzés lámpafénynél* című darabot – ahogy már számíthattunk rá, ellentmondásos visszhanggal. A különböző álláspontokat ezúttal a sajtó képviselőinek Mahlerről szóló ítéletei is árnyalják. Újabb fontos szereplőként ismerhetjük meg ezúttal Bianchi Biancát, akinek sokszínű portréja újra azt bizonyítja, milyen élénken kelti életre a könyv írója a kiválasztott epizód szereplőit. Gyakran több szálon is fut egyszerre egy-egy fejezet története, erre példa itt az Offenbach műveire épülő operavizsgák és színi vizsgák mellékszála, amely a *Hoffmann meséi* operaházi bemutatóját keretezi. Noha a könyvet mindvégig uraló, lenyűgöző mennyiségű adat általában csak gazdagabbá, éleesebbé teszi a képet, a vizsgálóadásokról szóló listák itt mintha elterelték volna a fókuszot a történetvezetés fő vonaláról, az Operaházhoz közvetlenül kapcsolódó történetekről. Kétségtelen azonban, hogy a „klasszikus” Offenbach-képhez ezek a vizsgálóadások is szorosan kötődnek.

Különleges szeglete az Offenbach-recepciónak a zeneszerzőkről szóló operettek divatjáról, Nádor Mihály és Faragó Jenő *Offenbach* című szomorú operettjéről szóló fejezet: *Offenbach, a tragikus operetthős*. Az 1920-ban a Királyi Színházban nagy sikerrel bemutatott darab egyszerre tükrözte a kortárs Offenbach-képet, és hatott annak későbbi alakulására. Kosztolányi Dezső idézett magyarázata szerint a szomorú operett a háborúban átélt szenvedéssel és gyásszal is kapcsolatba hozható, amennyiben az az ember, aki mindezt átélte, már az operettben sem riad vissza a halál árnyékától. Nádor és Faragó megindító haldoklási jelenetet komponált az operettbe, amelyben Offenbachot a nyílt színen éri a halál – a mű tragédiájának forrása azonban kevésbé a halál maga, mint az elérhetetlen szerelem. Miközben a zenében Offenbach dallamaiból válik potpourri, tele intertextuális utalásokkal, a cselekményben az Offenbach-életrajz elemeivel a *Hoffmann meséi* motívumai keverednek. Offenbach karaktere és a szüzsé között éppúgy feszültség van, mint az első világháború halálközelsége és a szomorú operettek békebeli világot idéző nosztalgijája között. Ezeket a feszültségeket Bozó Péter ezúttal is sokrétűen szemlélte: részletesen tárgyalja Heinrich Berté műfajteremtő, *Három a kislány* című operettjét és annak Schubert-képét, de megemlékezik a reklámkampányok egyre erősödő szerepéről és akár a bulvárlapok harisnyareklámjairól is.

A könyv legsötétebb szakasza az *Offenbach, a zsidó* című fejezet, amely az OMIKE Művészakció előadásait (1938–1945) állítja a középpontjába. Bozó Péter tényszerűen, mégis érzékenyen mutatja be a zsidótörvények pusztító hatását, majd a pusztítással megrázóan állítja szembe azt az élettelséget, amelyet az Országos Magyar Izraelita Kulturális Egyesület Művészakciójának előadásai a kényszer, az üldöztetés és a szűkös lehetőségek közepette is magukban hordoztak. Ezek az előadások Offenbach egyfelvonásosai mellett a *Hoffmann meséi* bemutatójára is sor került, 1941-ben hangversenyszerűen, majd 1942-ben szcenírozott változatban. A darabról a *Magyar Zsidók Lapjában* közölt értelmezés már azt példázza, hogyan kap egyre nagyobb nyomatékot az identitáskérdés: a Hoffmann meséire „a romantikus német poézis, az ősi zsidó fájdalom és a szellemes francia könnyedség páratlan mesterműveként” hivatkoznak. Fontos elem ebben a fejezetben az OMIKE művészeinek névsora, amely megrendítően szerepelteti együtt azokat, akik az előadásokat követően nem sokkal életüket veszítették, és azokat, akik életben maradtak, és akár generációk életére hathattak még tanárként, előadóművészként.

Az utolsó fejezet nyitóképében, egy házasságkötési jelenetben együtt látjuk a magyar operett múltját és jövőjét, Rákosi Jenőt, aki a menyasszony tanújaként tűnik fel, és magát a menyasszonyt, Gáspár Margitot, aki a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként kap ebben a fejezetben főszerepet. Az *Offenbach, a „realista”* fantázianevű fejezet egymást érő abszurdításait kifejezően vezeti fel az az eredetmítosz, amellyel Gáspár Margit az antik mimusszínház vélt gyakorlatát és Offenbach operettjeit szerette volna egységbe kovácsolni. A realizmus mellett a szatirikus hajlamot és az optimizmust jelölte ki követendő példának, de talán még többet elárulnak irányvonaláról az egyik társulati ülésről idézett szavai: „az a jó műsorpolitika, amely másodsorban műsor, elsősorban politika”. Ez a műsorpolitika pedig olyan erővel alakította a saját világgképére a bemutatott művek szöveggönyveit, hogy Bozó Péter teljes joggal teheti fel a kérdést: „Beszélhetünk-e egyáltalán még Offenbach-recepcióról, s nem inkább a zeneszerző neve alatt bemutatott új darabok fogadtatásáról kell-e inkább beszélünk?”

A helyzet súlyát *A gerolsteni nagyhercegnő*, valamint az *Orfeusz* operettszínházi bemutatójának segítségével demonstrálja. Az *Orfeuszban* többek között elnémitják a Közvéleményt, az istenek reakciós kapitalista kizsákmányolók jelmezét öltik, házasságtörésnek nyoma sincs a színpadon, ellenben feltűnik új szereplőként Jupiter főpapja, és antiklerikális felhangot kap a darab. Az új köntösben előadott *Orfeusz* fogadtatásáról az az „Orfeusz a kritika poklában” című szatirikus jelenet is képet ad, amelyet a könyvborítóra kiemelve is láthatunk. A háttérben zajló szöveggönyv-átalakítási munkálatokat jól illusztrálja az a felirat, amely „az Operettszínház munkaközösségét” szerepelteti az Offenbach–Meilhac–Halévy-trió szerzői ellenpontjaként *A gerolsteni nagyhercegnő* 1950-es és 1867-es változatainak megfeleléseit tartalmazó táblázatban. A fejezet megragadó része *A gerolsteini nagyhercegnő* kulisszák mögötti visszhangjáról szóló értekezés, amely ismét érdekfeszítő forrásokat tár elénk. Teljes terjedelmében olvashatjuk Gáspár Margit Rákosi Mátyásnak írt levelét („Kérem, Rákosi Elvtárs, ítélkezzék felettem”), valamint

a minisztérium színházi főosztályát vezető Berczeller Antal jelentését is, amelyet Révai Józsefnek írt.

„Offenbach nem volt jelen.” Egy újabb átdolgozott Offenbach-darabról szóló kritikából való a mondat, amely frappánsan zárja a könyvet. Rögtön vissza is gondolhatunk a korábbi fejezetekre: mennyire volt jelen bennük maga Offenbach? Lehet-e főszereplője valaki egy olyan történetnek, amelyben alig tűnik fel, és amelyben csak mások elbeszéléseiből hallunk róla? Bozó Péter Offenbach-kaleidoszkópja sok-sok különböző szereplőt tesz főszereplővé a változatos epizódokban: a sajtót, a színházakat, a politikát, az előadóművészeket, a színházi alkotókat, a közönséget vagy akár az *Orfeusz*ból száműzött Közvéleményt. Külön elismerésre méltó örömhír, hogy ennek a kaleidoszkópnak egy változatát a nemzetközi olvasóközönség is kézbe veheti: Bozó Péter *Offenbach Performance in Budapest, 1920–1956* című angol nyelvű kismonográfiája 2022-ben megjelent a Cambridge University Press gondozásában, a *Cambridge Elements in Musical Theatre* című sorozat részeként.

Kusz Veronika ÚTON „A BARTÓKI ZONGORÁZÁS VARÁZSÁNAK FÖLTÁRÁSÁHOZ”

*Stachó László: A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok.
Budapest: Balassi Kiadó, 2022*

A magyarországi Bartók-kutatás lenyűgözően gyümölcsöző korszakát éli, amióta 2017-ben, hosszú évtizedek előkészítő munkája nyomán elindult a zeneszerző műveinek kritikai összkiadása.¹ A mindig a legnagyobb szakmai elismeréssel és örömmel fogadott kötetek, reprezentatív bemutatóik, a Zeneakadémia évenként megrendezett Bartók-versenyeihez kapcsolódó nemzetközi konferenciák, az újabb és újabb kiállítások mellett több disszertáció is született az elmúlt években fiatal Bartók-kutatók tollából.² Bartók-tárgyú új monográfia megjelentetésére azonban mostanában nem került sor. Stachó László munkáját már csak ezért is jelentős érdeklődés övezte: a 2022 októberében megrendezett könyvbemutatón például zsúfolásig telt a Zeneakadémia X. tanterme. Nagy öröm volt látni, hogy az eseményen egyáltalán nem kizárólag a zenetudományi szakma képviseltette magát, hanem rengeteg muzikus is megjelent – köztük sok fiatal zenész, zeneakadémista, doktorandusz. Ez biztosan nem volt független attól, hogy Stachó László kutatómunkája mellett tanárként, pedagógusként is működik: a Zeneakadémián és a Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti karán oktat. Sőt, Holics László zongoraművésszel közös módszertana, a „Gyakorlásmódszertan és zenei képzeletfejlesztés” több magyar zeneművészeti karon a tanárképzés kötelező tantárgya lett, s ennek anyagából rendszeresen tart hazai és nemzetközi mesterkurzusokat, továbbképzéseket. Mindemellett olykor előadóként, kamaraművészként is fellép – jellemző, hogy a bemutatón Baráti Kristóf (!) mellett a zongorához is ült, hogy Bartók szellemében játsszanak együtt Beethovent.

Stachó könyve maga is PhD-disszertációként született, mégpedig Vikárius László, a Bartók Archívum vezetőjének irányítása alatt. Témavezető, aki modell

1 A sorozat aktuális híreiről, a megjelent kötetek pontos tartalmáról és közreadóiról elsősorban a kiadó honlapjáról lehet tájékozódni: <https://www.emb.hu/hu/cattext/SOR/BCCCE> (utolsó megtekintés: 2023. június 25.).

2 Biró Viola: *Bartók és a román népzene. Kutatás és komponálás 1909–1918 között*. PhD-disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019; Büky Virág: *„Különleges tanítványa voltam”. Bartók Béláné Pásztor Ditta, zongoraművész és művésztárs*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021; Nakahara Yusuke: *Genesis and the „Spirit” of Bartók’s Mikrokosmos*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.

és inspiráció egyben – részben ezzel, vagyis Vikárius korábbi könyvének³ címével játszik az új kötet „Modellek és ideálok” alcíme, mint Stachó azt a bemutatón szeretettel hangsúlyozta. Ahogy Vikárius az ifjú Bartókot zeneszerzőként alakító hatások hálózatát, ő Bartók Béla előadóművészi és előadóművészet-pedagógiai modelljeit és ideáljait igyekezett feltárni, a bartóki interpretáció titkát keresve. Mindjárt az első mondatban leszögezi, hogyan különbözteti meg az első pillanatra talán nem egyértelműen elváló fogalmakat: modellnek tekinti „gyermekkori és fiatakkori zenepedagógiai környezeté[t], kortárs hatásai[t], szakmai tapasztalatai[t], iskolázottságá[t]”, ideálnak pedig „elsősorban múltjának zenéivel kapcsolatos saját, eredeti előadóművészeti koncepciói[t], valamint pedagógusi eszményei[t]” nevezi (9.).

A könyv *Bevezetője*, mely elsősorban a megközelítés metodikájába avat be, nem könnyű olvasmány, hisz hamar olyan kognitív pszichológiai és zenepszichológiai fogalmakat vezet be (például a zenei kifejezés agyi feldolgozásával kapcsolatban), amelyeket a vizsgálat során a zenetudományi tanulmányai mellett pszichológusként és nyelvészként is diplomázott szerző alkalmazni fog. Ez a néhány bekezdés azonban véletlenül se tántorítsa el a zenei vagy zenetudományi iskolázottságú olvasót: Stachó munkája a továbbiakban a pontos pszichológiatudományi kontextus nélkül is jól érthető, s egy-egy kivételes pillanattól eltekintve a kognitív szempontok nem kerülnek előtérbe a tárgyalásban. Persze a szerző már az első oldalakon nyilvánvalóvá teszi, hogy a kezünkben tartott kiadvány csupán az „első könyv”, s egy második, már készülőben lévő kötet teszi majd teljessé a téma feldolgozását: Bartók saját hangfelvételeinek elemzése. Márpedig a hangfelvételek feldolgozásához Stachónak bizonyára nagymértékben szüksége lesz a pszichológiai eszköztárra – sokkal inkább, mint például a gyermekkori pedagógiai környezet áttekintésekor. A bevezető fejezet egyik legizgalmasabb szakasza az értelmezés problémáit-feladatait rögzíti négy csoportba sorolva. „Az első az elemző látásmódját érinti – magyarázza Stachó –, ha nem pusztán az előadói stílus mechanikus leírására, hanem a *megértésére* törekszünk, meg kell kísérelnünk elkülöníteni a stílus ’jelölt’ és ’jelöletlen’ elemeit, vagyis az egy-egy befogadói korszak, illetve környezet számára figyelemre méltó, kiemelkedő [...] előadási elemeket azoktól a mozzanatoktól, amelyek természetesnek, megszokottnak [...] számíthattak korukban.” (16.) A második feladat a kifejezés szándékolt és tervezetlen elemeinek elkülönítése (nehezítve azzal a körülménnyel, hogy a szándékoltság nem mindig esik egybe a tudatossággal). Érdekes probléma merül fel aztán a szövegforrásokkal kapcsolatban is, melyek – mint a szerző figyelmeztet – gyakran egy-egy polemikus diskurzus részeként születtek, így a kontextus ismerete feltétlenül szükséges az értelmezésükhöz. Végül az elemzőnek fel kell tennie a kérdést, hogy az adott forrás – legyen bármilyen típusú, akár hangfelvétel, akár szöveg – mikor, milyen sajátos körülmények közt keletkezett, és ennek nyomán mennyiben vonatkoztatható a teljes életműre.

3 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999.

Beszéd – kotta – hang: körvonalazza a teljes munka három pillérét, melyek közül a most kezünkben tartott könyv az első kettőre épít. „Beszédén” Stachó a szöveges forrásokat érti: a 19. század második felében, illetve a 20. század elején keletkezett, elsősorban német előadóművészet-elméleti írásokat; Bartók saját, a témába vágó szövegeit és nyilatkozatait; hangversenykritikákat és a Bartók művészi stílusát jellemző egyéb dokumentumokat; s végül a pedagógiai gyakorlatáról szóló beszámolókat. Mindezt két fejezetben dolgozza fel. Az „I. Gradus ad Parnassum” című rész Bartók Béla születésénél is korábbra nyúlva, a szülőgeneráció előadóművészet-pedagógiai környezetétől indulva kronologikusan, de egészen apró lépésekben vezeti végig az olvasót az ifjú Bartók útján – az útról kényelmesen szerteszét nézelődve – egészen „A Zeneakadémia Parnasszusá”-ig. Számos olyan téma bukkan fel ebben a folyamatosan forrásokat beszéltető, sűrű anyagban, amelyre nemigen számíthat az olvasó, különösen a 19. század végi vidéki magyarországi zenetanítás bugyrait vagy a zenei műveltséget meghatározó olyan divatarabokat illetően, melyek egyikét Stachó emlékezetesen úgy definiálta: „az agyszülemény [...] egészen pontosan három akkord: az I, a II⁶ s az V⁷ kéjes kiélvezésére építő zenei mém” (43.). Stachó azonban távolról sem egyszerűen szórakoztat és mesél, hisz mondanivalója jóval komplexebb ennél, így a szöveg olvasása – az érzékeny, de mindig rokonszenvesen higgadt stílus ellenére – figyelmet igényel. Ez azonban nem terhes, ami nemcsak a tárgy érdekfeszítő természetének köszönhető, hanem például az okos fejezetbeosztásnak is. A fejezetek beállítása-akor ugyanis a szerző nem törekedett egységességre sem a terjedelem, sem a felépítés, a dramaturgia tekintetében. Így minden egyes új fejezet kezdetével mintha egy-egy meglepetéscsomagot bontogatna az olvasó. S maga a csomagolás is nagyon vonzó, hisz a címek hol zeneileg-tudományosan izgalmasak (például: „A rendteremtés mestersége” [II.], „Lüktetés és karakter” [III.]), hol szinte költőiek (például: „A homokra épített ország” [I.], „Érzékiség és szigor” [III.]), hol frappánsak („Szűzleányok, oroszánok s a magyar ugar egyéb vadjai” [I.], „Magyar piacra magyar közreadást” [III.]), és gyakran egymással is diskurzusban állnak (például: „Modellek és ideálok” [I.], „A modellek és az ideál” [III.]). Stachó tág körben talált rá a forrásaira: olykor ismert forrásokból kiindulva lépett tovább (mint amikor Demény János nyomán keresgél Király István irodalomtörténeznél, illetve Mikszáthnál idevágó szövegeket),⁴ máskor egy-egy korábban nem idézett munka lép elő fontos dokumentummá (mint például a Fodor zeneiskola évkönyve),⁵ végül pedig előfordul, hogy jól ismert forrás újraértelmezésére, újragondolására épít. Ez utóbbira példa Székely Júlia könyve, amely olyannyira a középpontban

4 Demény János: „Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka”. In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954 (Zenatudományi tanulmányok, II.), 323–487.; Mikszáth Kálmán: *Új Zrinyiász* (1898), elektronikus kiadás: <https://mek.oszk.hu/00900/00956/00956.htm> (utolsó megtekintés: 2023. június 25.); Király István: *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1952.

5 Fodor Gyula (szerk.): *Emlékkönyv* [a Fodor-Zeneiskola huszonötéves jubileuma alkalmából]. Budapest: Fodor Gyula, ill. a Fodor-Zeneiskola Jubiláris Bizottsága, 1928.

áll, hogy a II. fejezet címét is adja: „Bartók tanár úr”. Ez a rész a legrövidebb, Stachó azonban egyértelművé teszi, miért elengedhetetlen külön hangsúlyozni: „az előadói szándék és az előadóművészi tudatosság az interpretációs szabályszerűségek egyértelmű megfogalmazásában fejeződik ki legteljesebb mértékben, ennek első számú motíválója pedig a pedagógiai helyzet – az előadóművészet tanítása.” (22.) A korabeli források párhuzamba állítása, ütköztetése, alapos magyarázata, „megrágása” komplex, együtt gondolkodásra biztató, dinamikus szöveget hoz létre.

Az első két rész információgazdagságát, sokszínűségét, ugyanakkor kifogástalan tudományos szemléletét a bemutatón lezajlott, tanulságos beszélgetés résztvevői, Somfai László és Vikárius László is nagyra értékelték. A szerző maga azonban bevallotta a harmadik, legterjedelmesebb részt tekinti könyve gerincének – s valóban, itt egyszeriben a legsűrűbb zenei elemzés közepén találja magát az olvasó. Stachó lelkesedése a tárgy iránt szinte tapintható. „Bartók előadóművészet-pedagógiájának legmaradandóbb, ma is teljes frissességében tanulmányozható és átélethető eredménye az az utókor számára kivételesen informatív kétezer nyi kottaoldal, amely közreadásait tartalmazza. E rendkívüli korpusz létrejöttét tárjuk föl a most következő fejezetekben” – szól a harmadik rész bevezetője, mely után alig várjuk, hogy mondanivalójának lényegére, azaz a zenére térjen (101.). A közreadások keletkezésének áttekintését követően meggyőzően indokolja, miért bizonyos repertoárt állít a középpontba: eszerint nemcsak azért választotta Beethoven zongoraszonátáit, mert a klasszikus szerzők közül Bartók alighanem az ő zenéjében érezte magát a legotthonosabban, hanem mert – mint finom határozottsággal kijelenti – mindent egybevetve Beethoven-interpretációi bizonyultak és bizonyulnak a mai napig a legmegragadóbbnak, illetve a leginkább időtállóknak (25.). Bartók és Beethoven kapcsolatát azonban ennél sokkal mélyebben ábrázolja a kötet; a kapcsolat adatszerű bemutatásától kezdve (tudniillik hogy Beethoven milyen mértékben-arányban szerepelt Bartók előadói vagy közreadói repertoárján), utóbb már a „leendő magyar Beethoven”-ről esik szó (III. rész), hogy az utolsó fejezetnek, amely a könyv tetőpontja, ezt a címet adja: „Kalandozások az 'apai házban'” (III.).

A vizsgált 25 Beethoven-közreadás 1909 és 1912 között keletkezett, de fennmaradt két további publikáció metszőpéldánya is, amelyekre – mint Stachó többször is hangsúlyozza – Kurtág György talált rá véletlenül egy antikváriumban. „Az első Beethoven-szonátaközreadások olvasója-használója számára ma is élményszerűen hat a huszonéves Bartók lelkesedéssel párosuló alapossága és bőbeszédűsége” – tolmácsolja a monográfus saját lelkesedését is (123.). Elemzése szisztematikusan halad végig a zene egyes elemein, mégpedig a „hagyományelemek felől [...] az egyedibb, a közreadó személyiségét, habitusát mind erőteljesebben tükröző mozzanatok felé” (129.). Jelenségeket vizsgál: tempót, ujjazatot, zenekari ihletésű zongorafaktúrát, az architektúra megjelenítését, csúcspontokat, zárlatokat – egyik téma szervesen következik a másikból. A könyv legnagyobb erényének azt érzem, hogy ez a nagyon aprólékos, sokszor összehasonlításokra épülő, máskor nagyobb összefüggéseket megvilágító, de az információkat mindig folyama-

tosan mozgásban tartó elemzés egyáltalán nem bizonyul fárasztónak vagy követelhetetlennek a befogadó számára. Stachó László természetesen beszél a zenéről: roppant érzékeny, a zene mélyére hatoló megfigyeléseket tesz; szuggesztív, de mindig objektív; sosem tolakodik interpretációjával; ugyanakkor érvelésének elemei, következtetései magától értődőnek tűnnek. Sokszor színesíti narrációját olyan „kiszólásokkal”, amelyek révén az olvasó szinte a diskurzus részének érzi magát. Bartók ujjrendje kapcsán említi például, hogy zongoristák közti beszélgetésekben mennyire dicsérni szokás Bartók zongoraszerű, mesterkéletlen ujjazatait (Stachó persze ennél sokkal mélyebb, strukturális szempontból vizsgálja majd az ujjrendet); vagy amikor kifejezi döbbenetét afelett, hogy a Bartók-féle *Wohltemperiertes Klavier*-közreadás még napjainkban is reflektálatlanul használatos, azaz „nem előadóművészet-történeti tanulságokat hordozó, egy letűnt előadói stílus-eszményt kottaszöveggként értelmezve-használva” (104.). Mindehhez járulnak az izgalmas példák: egy-egy jelenség általános bevezetését olvasva alig várja az olvasó az illusztrációt – értve ezen a szöveges részletezést és a tényleges illusztrációt, azaz a kottapéldát.

A kottapéldák egységes képe külön is érdemes az elismerésre. Stachó fakszimilékkel dolgozott, s szerencsés módon hasonló korú zongora-, elsősorban Beethoven-közreadásokból közöl általában 1-2 szisztémát. Az viszont nem szerencse, hanem döntés és szervezés kérdése, hogy a példák éppen a kellő mennyiségben szerepeljenek, minden fontos állítás ellenőrizhető, ugyanakkor a kották mindig kényelmesen, lapozgatás nélkül elérhetőek (s ehhez talán egyetlen kivételtől eltekintve nem kellett a tördelésnek különösebb kompromisszumot kötnie). Kifejezetten elnyerte a tetszésemet az a módszer, hogy Stachó néhol a kottapéldák feliratát gazdagítja elemző-rámutató megjegyzésekkel. A kötet összességében belülről tehát nagyon tetszetős, kívülről talán egy kissé konzervatívabb benyomást kelt, mint tartalma indokolná. A főszöveghez nagyon informatív, kislexikonszerű névmutató, továbbá több függelék társul. Az egyetlen komolyabb dilemma a jegyzetekkel kapcsolatban merülhet fel, ahogy az a bemutatón is szóba került. A szerző és a kiadó ugyanis (ha jól értem, közös döntés alapján) végjegyzetként szűrte be a hivatkozásjellegű jegyzeteket (azaz a többséget), lapalji jegyzetként pedig a magyarázatot, hozzáfűzést tartalmazó jegyzeteket. Nyilván olvasója válogatja, de a magam részéről, tekintve, hogy némi ingerültséget okozott a lapozgatás, biztosan az egységes lapalji jegyzetekre voksolnék. Különösen az első fejezet forrásgazdagsága érdemelné meg, hogy a „háttérmunka” is hangsúlyosan megjelenjen.

Stachó László könyvének ajánlóját a Bartók-kutatás doyenje, Somfai László írta, aki úgy fogalmazott, a kötet „egy, a közelmúltban kibontakozott muzikológiai irányzat, a zenei előadóművészet-történet komplex feltárásának vonulatába illeszkedő munka, amely mind a kutatás mélysége, mind interdiszciplinaritása okán a magyar zenetudományban úttörő jelentőségű”. A szerző ehhez azt is hozzátette, hogy könyvét korábban nem tudta volna megírni, mert az előadóművészet-történet kutatása – már a kognitív pszichológia elméleti apparátusával megtámogatva – a 2000-es évektől kezdve indult dinamikus fejlődésnek, s persze a hangfelvételek elemzésének mindenki számára elérhető technikai feltételei is

egyre inkább adottak napjainkban. Minderre azonban ő maga is sokat várt, hiszen – mint az előszóban bevallja – Bartók hangfelvételeinek centenáriumi összkiadását már gyermekkorában „megmagyarázhatatlan vonzerőtől vezérelve hallgatta ronggyá” (9.). Vele együtt könyve olvasója joggal érezheti úgy, hogy már most, az „első” kötet nyomán sikerült közelebb kerülni a rég megfogalmazott célhoz: a bartóki zongorázás varázsának föltárásához.

