

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXI. évfolyam, 4. szám · 2023. november

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

- 365 RICHTER PÁL
Gondolatok a népzene esztétikumáról
- 382 Some Thoughts Concerning the Aesthetics of Folk Music
(Abstract)
- 383 BOZÓ PÉTER
C. Ph. E. Bach „szabálytalan” rondói történeti összefüggésben
- 399 C. P. E. Bach’s ‘Improper’ Rondos in Historical Context
(Abstract)
- 400 PÉTERI LÓRÁNT
Zenetörténet-írás és tudománypolitika, hazai és nemzetközi
kontextus: Szabolcsi Bence 1968-ban
- 414 A Snapshot of Hungarian Musicology in the Context of its Local
and Global Political Environment: Bence Szabolcsi in 1968
(Abstract)
- 415 PAUL GRIFFITHS
„A nyugtalan vándorélet azonban talán elősegítette
a zeneszerzői fejlődésemet”
Ligeti önéletrajzai
- 425 ‘But Maybe my Insecure and Wandering Life Served
my Development as a Composer Better’
Ligeti’s Autobiographies
(Abstract)
- 426 LAKI PÉTER
Özvegy az ódon házban, avagy a lift nem működik
- 433 The Widow in the Old House or The Elevator is Out of Order
(Abstract)
- 434 BENJAMIN R. LEVY
Ligeti kései versenyműveinek hibrid zenei arculata
- 449 The Hybrid Musical Landscape of Ligeti’s Late Concertos
(Abstract)

- 450 FAZEKAS GERGELY
Négykezes, Bach, Kurtág
- 465 Four hands, Bach, Kurtág
(Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

- 466 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
A zenei kreativitás visszanyeréséért
Vitairat a zenei notáció, rögtönzés és fantázia történetéről
Dolinszky Miklós: *Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában*
- 469 Kroó György-díj 2023
- 472 A 2023. évi, LXI. évfolyam tartalomjegyzéke
- 475 Contents (Abstracts) of Volume LXI, 2023

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Tudományos Akadémia

TANULMÁNY

Richter Pál

GONDOLATOK A NÉPZENE ESZTÉTIKUMÁRÓL*

Koncertéletünkben lassan ritkaságszámba megy, ha csak eredeti népzenei források felhasználásával készülő műsort hallunk. Ma ez egyáltalán nem divat az úgynevezett *folk* műfajában (amelyet egyébként is legtöbbször *világzene* címen adnak el a piacon). Pedig annak idején, a táncházmozgalom hajnalán Halmos Béla és Sebő Ferenc elsődlegesen azt célozták meg, művészetük arra alapult, hogy a népzene mint esztétikai élmény hasson ránk. A falusi folklór visszatanulásával a népzenenek pontosan ugyanazt az esztétikumát igyekeztek a társadalom elé tárni, amelyet Bartók és Kodály is a maguk művészetében. És ez az esztétikum merőben különbözik, mindig is különbözött a népies műdalokétól, a magyarnótákétól, a városi cigányzenéléstől. A különbözőségnek szerteágazó okai vannak, de az egyik leglényegesebb, hogy a népzene alapvetően lokális, kistáji meghatározottságú, autochton közösség által használt, szájhagyományosan formált és ellenőrzött, ezért mind repertoárjában, dallamkészletében, előadásmódjában felbecsülhetetlen gazdagságot mutat. Erre mint esztétikai értékre Bartók és Kodály, valamint az ő példájukat követő, népzenekutatókkal is foglalkozó zeneszerzők is hivatkoztak.

A népzene esztétikai értékeinek feltárásához alapvetően három tényezőt szükséges vizsgálnunk: 1. a zenei tartalmat, beleértve a zenei jellemzőket, stílusokat, a megkülönböztetést lehetővé tevő összehasonlításokat; 2. az előadásmódot; 3. a népzene létezésének milyenségét, kapcsolatrendszerét, közösségi mivoltát, szerepét és lényegi összefüggéseit.

Kiindulásként tekintsük át, hogy a népzenekutatókat is végző zenészek, zeneszerzők, majd a táncházmozgalom beindulását követően néprajzkutatók, szociológusok hogyan nyilatkoztak mindhárom tényezőt érintve, amelyek egyúttal a táncházmozgalom szellemi hátteréül is szolgáltak.

1. A zenei tartalom

Járdányi Pál népzenekutató és zeneszerző, Kodály tanítványa 1963-ban a *Kortárs* októberi számában így írt korának társadalma és a zene viszonyáról, a falusi versus városi problémájáról:

Hogy a paraszti élet átalakul, zárt jellege feloldódik, és mind sebesebben városiasodik: törvényszerű folyamat. [...] Hiszen ez a könnyebb, kényelmesebb, higiénikusabb, gazda-

* Készült az NKFIH SNN 139575 számú pályázat támogatásával. A szerző a HUN-REN BTK Zene-tudományi Intézet kutatója.

gabb, emberhez méltóbb élet útja. És ha közben leveti régi, értékes kultúráját, hát vesse! Ha a falusi élet átalakul, szükségképpen vele alakul a kultúra is. A régi paraszti kultúra konzerválása értelmetlen, hiú ábránd. Igaz, akik hallották, hallják a régi népdalt a maga eredeti, való mivoltában, akik érezték egy falusi közösség életének áhítatát: tudják, hogy a régi kultúra eltűnésével drága kincsek hullanak ki az idő rostáján. Ezért szeretnék, szerették volna, ha a régi helyett új kincseket kapott volna a városiasodó vagy városiakóvá váló falusi ember. Ha a mélyből egyszerre a magasba emelkedett volna. Nem így történt. Elkerülhetetlen volt-e – nem tudjuk, de az átlagos városi polgár zenei ízlése, zenei igénye (illetve igénytelensége) mint ragály terjedt és terjed nemcsak az ipari munkások, a faluból városra vándorlók, de a falun maradtak körében is.¹

Önmagában tehát az átmenet a falusi kultúrából a városi kultúrába feszültséggel, Járdányi szerint valamiféle minőségromlással jár. Ráadásul a két zenekultúra markánsan különbözik egymástól, miután a falusi közösség által használt „régí népdal” drága kincseket rejtett, a városi pedig igénytelen portéka, és ragályszerűen terjed. Járdányi, ahogyan elődei és kortársai, a görög zeneesztétika talaján állt, mely szerint a zene társadalmi jelentőséggel bír, miután a benne rejülő „erkölcs” hatással van az emberekre, és a zene helyes megválasztásával formálhatjuk a személyiséget. E felfogásban a zenei szép egységben van a zenei jóval, és etikai alapon különbséget tehetünk hasznos és káros zenei gyakorlat között. E gondolat és eszme jegyében érvelt Bartók a nyugati „söpredék zenék” (kuplák, operettslágerek, sramli, jazz) ellen, ahogy Járdányi is következetesen felszólalt kora úgynevezett könnyű zenéjének gátlástalan térhódítása ellen, amellyel véleménye szerint rossz hajlamokat szolgálnak ki. Bartók így írt erről 1931-ben:

Az a zene, amit a városi cigányzenekarok ma pénzért játszanak, nem más, mint újabb magyar népies műzene. Ennek az újabb magyar népies műzenének a feladata nálunk az, hogy alacsonyabbrendű zenei igényeket elégítsen ki. Vagyis ugyanaz, ami a nyugat-európai országokban a kuplák, operettslágerek, másszóval a sramli és hasonló zenekarok repertoárjának szerepe. Hogy a magyar népies műzene (helytelenül „cigányzene”) sokkal értékeesebb, mint az előbb felsorolt külföldi söpredékzene, azt örömmel szögezzük le. De hogy többnek tekintse bárki is, mint úgynevezett „könnyű” zenének, fontosabbnak, mint olyan alsóbbrendű zenének, amelynek hivatása a rosszízű és sablon-szerető tömeget szórakoztatni: ez ellen ünnepélyesen tiltakoznunk kell. [...] Nagyon örvendetes dolog, hogy nálunk a „könnyű” zenét legnagyobb részben a magyar népies műzene, ez a magyar specialitás szolgáltatja. Távol is áll tőlünk, hogy ennek a tömegcikknek felszolgálóira, a cigányzenészekre pereatot kiáltunk. Sőt ellenkezőleg, azt kívánjuk, tartsák meg még jó sokáig helyüket minden jazz- és sramli-ostrom ellenében; azt kívánjuk, tartsák meg régi repertoárjukat minél régiesebb színezetben, és ne keverjenek belé valcert, kuplét, jazzt, miegymást! [...] A városi és a városias félművelt tömegeknek tömegcikk kell; örülünk, hogy zenében legalább a hazai tömegcikket kívánja, nem pedig külföldi selejtes portékát [...]²

1 Járdányi Pál: „A zene és a mai társadalom”, *Kortárs* 7/10. (1963), 1592–1595. Kritikai kiadása: *Járdányi Pál összegyűjtött írásai*. Közr. Berlász Melinda. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [2000], 375–379., ide: 376.

2 Bartók Béla: „Cigányzene? Magyar zene? (Magyar népdalok a német zeneműpiacon)”, *Ethnographia* 42/2. (1931), 49–62. Kritikai kiadása: *Írások a népzeneről és a népzene kutatásról*, I. Közr. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 1999 (Bartók Béla írásai, 3.), 345–364., ide: 345–346.

Járdányi a *Szabad Szó* 1947. április 13-i számában a rádió könnyűzenei osztály-vezetőjének, Polgár Tibornak az álláspontját hasonlóképpen hevesen bírálva fejtette ki:

Polgár szerint nincs könnyű és nehéz zene, csak jó és rossz zene. A könnyebb műfajban éppúgy születhetnek ízléses, igényes alkotások, mint a nehezebb műfajban silányak, értéktelenek.

Polgár Tibor álláspontját nem tudjuk elfogadni. Ez az álláspont nemcsak az övé, hanem nagyon sokaké. Hogy mégis éppen Polgárral szállunk vitába, ennek az az oka, hogy az úgynevezett könnyűzene védelmezői közül ő egyike a legkulturáltabbnak, legizlésesebbeknek. Polgárral egyetértünk abban, hogy csak jó és rossz zenét szabad megkülönböztetnünk. Ott már azonban lényegesen eltér a véleményünk, hogy mi jó és mi rossz! [...] szerintünk annak a zenének nagyobb része, amelyet pl. a Magyar Rádió „könnyűzene” címen sugároz: rossz zene. Rossz legtöbbször még akkor is, ha formás, ha ötletes, ha invenciózus. Igenis, szerintünk rossz, nem azért mert könnyű, mert könnyen érthető, hanem rosszá determinálja az a talaj, amelyből kinőtt. A szalonzene, a jazz, a sláger és részben a cigányzene, mint *műfajok*: rossz hajlamokat szolgálnak ki, érzékszongítók, tudat-ködösítő. [...]

Nemegyszer kifejtettük már, hogy a huszadik század városi lakosságának értelmetlenné, céltalanná vált, üres és léha vagy az embertelen robotban elfásult életét milyen híven tükrözi az érzékszongító, tudat-ködösítő álművészet. Világszerte életforma-átalakulásról hallunk, olvasunk. S ha jön az átalakulás, lehetetlen, hogy ezt ne kövesse, kísérje a művészet tartalmának átalakulása is. [...] A közelmúltban – éppen Magyarországon – a zene is bebizonyította, hogy élén tud járni a társadalmi fejlődésnek!

[...] Nem a könnyen-érthetőségben, hanem a könnyű *fajsúlyban* látjuk a ma divatos könnyűzene veszedelmeit. Abban, hogy a lélek „rossz hajlamainak” kiszolgálója [...] ³

A zene minőségével és hatásával kapcsolatban Kodály is platóni elveket vallott:

A jó zenének feltétlenül van általános embernevelő hatása, mert sugárzik belőle a felelősségérzet, az erkölcsi komolyság. A rossz zenéből mindez hiányzik, romboló hatása odáig terjedhet, hogy megingatja az erkölcsi törvényben való hitet. ⁴

Ugyanígy vélekedett Dobszay László is, aki zenepedagógiai tapasztalatait öt előadásban foglalta össze 2009-ben.

Csak a maradandó értékek befogadása szabadít meg minket szűkös önmagunktól. Ahogy Kodály mondta: a remekművekkel való érintkezés nélkül „a lélek sorvad, zsugorodik”. A tanulás kétségtelenül megalázkodás, alázatos kinyílás és befogadókészség az értékek előtt. Ehhez igenis sok utánzás, szorgos elsajátítás kelletik. Aki tapasztalta, az tudja, hogy passzív befogadás nem is létezik. Ellenkezőleg: a jó befogadásához kell a legnagyobb aktivitás. A befogadott értékek fognak hosszabb távon egy valóban értékes egyéniséget bennünk és diákjainkban kibontakoztatni. Tehát vállalni kell azt az elvet, hogy a pedagógia elsősorban a tradicionális értékek befogadására neveli a gyermekeket – éppen a jövő érdekében. ⁵

3 Járdányi Pál: „Könnyű zene”, *Szabad Szó* 49/84. (1947. április 13.). Kritikai kiadása: Járdányi Pál *összegyűjtött írásai*, 363–364.

4 Kodály Zoltán: „Tanügyi Bácsik! Engedjétek énekelni a gyermekeket!” (1956). In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, I. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 304–308., ide: 306.

5 Dobszay László: *Kodály után. Tűnődések a zenepedagógiáról*. Kecskemét: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Kodály Zoltán pedagógiai Intézete, 2009, 22.

Az értékeket nyilván csak értékes zenével lehet átadni. Ennek kapcsán Dobszay egy példa említésével egyértelműen állást foglal:

Egy kollégám a közelmúltban e címmel írt cikket egy folyóiratba: „A zene oszthatatlan”. Azt fejtegeti benne, hogy minden zene zene, nem szabad különbséget tennünk annak különféle fajtái között. Ha a diák érdeklődni kezd bármilyen zene iránt, azt nagyra kell becsülnünk, hiszen ezzel belép a zene birodalmába. Ha megkeres néhány akkordot a gitárján, ez is már a zenekultúra egy módját-fokát jelenti. Emlékeztet engem ez a felfogás arra a régebire, mely azt remélte: ha a közönség megszereti a tánczenét, ez elvezeti őt az operetthez, ha meghallgatja az operettet, majd megszereti az operát, az opera majd elvezeti a szimfóniához, a szimfónia a vonósnyégyeshez. Persze ez az „optimista” remény sohasem teljesült. Kollégám véleménye csak azzal ment túl ezen a felfogáson, hogy azt mondja: nem baj, ha nem teljesül ez a remény, a tánczene is zene. Szerintem ez a pesszimizmus mélye.⁶

A zene milyenségének társadalomra gyakorolt hatásából egyenes következik a zene tanításának kiemelt szerepe, amelynek céljáról Kodály ezt vallja:

[...] többsége annak, amit naponta szerte a világban hallunk: a mindennapok, hétköznapok, emberi gyarlóságok zenéje – nem is érdemli a zene nevet. A zenei önképzésnek és egymás képzésének nem lehet más célja, mint keresni az utat a jobbnál jobb zene felé.⁷

Ennek alapján Dobszay így foglalja össze a zenepedagógia lényegét:

A zenepedagógia: út a remekművekhez. Ennek eszköze nem lehet más, mint a remekművekkel való találkozás. A remekművek esztétikai tartalmát hordozhatja egy egyszerű gyermekjáték-dallam vagy népdal, hordozhatja éppúgy egy jó vígopera, mint egy oratórium vagy vonósnyégyes adagio. De bizonyos tulajdonságokkal mindenképpen rendelkeznie kell [...] s a vele való találkozásnak a gyermeket végül is megilletődötté, összeszedettebbé, alázatosabbá, a valóság iránt tisztelteltesebbé kell tennie. Nem a zenei programmal, nem a „hangulattal”, hanem egyszerűen azzal, hogy igazi értelemben zene.⁸

Az elődök hagyományát követve a magyar népzene Dobszay is az értékközpontú megítélés körébe vonja, hiszen éppen ezért alkalmas rá, hogy Kodály koncepciójának megfelelően a zeneoktatás része legyen.

A magyar népzeneutatóknál a zene és benne a népzene értékközpontú megítélése a 20. században végig megfigyelhető. Talán éppen ez az egyik legfőbb oka annak, hogy a tudományág nemzetközi színterén a magyar kutatás súlya, jelentősége és ezzel együtt jelenléte az évszázad utolsó harmadában csökkent, miután az uralkodóvá váló antropológiai megközelítés a zene tartalmi részével nem foglalkozott, így bármiféle minőségre, értsd egyfajta művészi értékre való utalás érdekeltelenné, feleslegessé, egyes helyzetekben nemkívánatosná vált. Viszont a magyar népzeneutatókat a 20. században többségében zeneszerzők vagy zeneszerzői végzettséggel, alapvetően zenei iskolázottsággal rendelkező emberek művelték, természetes tehát, hogy leginkább a zene mibenléte, jellegzetességei, kapcsolatrendszere foglalkoztatta őket. Mindezek mellett azonban gyűjtési terepmunkáik alkalmával nagyon komoly megfigyeléseket végeztek, leírásokat készítettek a zene

6 Uott.

7 Kodály Zoltán: „Mire való a zenei önképzőkör” (1944). In: uő: *Visszatekintés*, I., 154–157., ide: 157.

8 Dobszay: *Kodály után*, 23.

közösségbeli funkciójáról, hangszerekről, szokásokról, énikus megnevezésekről. Kétségkívül a magyar kutatás a zenei alapú rendezések, az összehasonlító történeti és etnikai vizsgálatok révén vált az 1950-es évek második felétől, az 1960-as években a nemzetközi etnomuzikológia egyik vezető műhelyévé.

Dobszay felteszi és meg is válaszolja a kérdést, bár kissé szégyenlősen, hogy mi foghatta meg Kodályt a népzeneben. Egyúttal a nagy elődökre hivatkozva rögtön azt is hangsúlyozza, hogy művészi, zenei tartalmi értékek tekintetében a népzene sem egyeséges:

Őt [Kodályt] egy dolog fogta meg, s ez az egy dolog világít át minden szón, amit a népdalról mond. Ez az egy dolog – bármily egyszerűnek látszik is, ki kell mondani –, az, hogy a népdal szép. Nagyon szép. Minden népdal szép? Azért szép, mert népdal? Azért szép, mert a nép éneklí? Egyáltalán nem. Sőt! Kodály is, Bartók is, megdöbbenve látja, hogy annak, amit a nép énekel, igen nagy százaléka nagyon is hitvány zene!⁹

Kodály maga a régi magyar dallamok kérdését nemzetünk fennmaradásával kötötte össze, népdalkincsünket az 1850-es évek óta elterjedt „sírva vígadással” állítva szembe, amelyből halálvágyat érzett ki. Népdalaink viszont életet és zeneszerzői programot jelentettek számára:

Ha vállalni akarjuk a sorsközösséget a néppel – aminthogy vállalnunk kell, ha mint nemzet élni akarunk –, ismernünk és énekelnünk kell a ma élő falusi dalkincset egészében, tehát a még élő régiek mellett a legújabb keletűeket is. Nem áldozat ez, csak nyereség, mert gyönyörűek vannak közte. [...]

A régi dallamokban nyilatkozó, töretlen ősi magyar lelket fenntartani, ahol bágyadt, felfrissíteni: ebbe a tennivalóba sűrítendő a magyarság fennmaradásának egész problémája.¹⁰

A népdal művészi értékéről pedig így vallott:

Egyszólamú zenének a magyar népdal pedig olyan, hogy párját ritkítja. [...] Egy-egy magyar népdal és egy-egy beethoveni téma egymáshoz méltó testvérek. A népdal ismeretlen szerzői is zsenik voltak, lehet, hogy egyik-másiknak egész élete műve egyetlen dal. [...] *A magyar népdal par excellence magyar klasszikus zene.*¹¹

Bartók a szűkebb értelemben vett parasztzenére, ennek régebbi és új rétegére egyaránt vonatkozóan fogalmazta meg a népzenevel kapcsolatos esztétikai hitvallását:

Meggyőződésem szerint igazi, ún. szűkebb értelemben vett népi dallamainknak mindegyike valóságos mintaképe a legmagasabbrendű művészi tökéletességnek. Kicsinyben ugyanolyan mesterműnek tekintem, mint a nagyobb formák világában egy Bach-fúgát vagy Mozart-sonátát. Az ilyen dallam klasszikus példája egy zenei gondolat páratlanul tömör, minden feleslegest elkerülő kifejezésének[,] [...] hiányzik minden járulék – itt minden alapvetően lényeges. [...] megtanulhatjuk ebből a zenéből a kifejezés páratlan tömörségét, minden lényegtelennek legszigorúbb kiküszöbölését – s épp ez volt az, amire a romantikus korszak terjengős bőbeszédűsége után mindenekelőtt vágyódtunk.¹²

9 Uott, 14.

10 Kodály Zoltán: „A magyar karének útja” (1935). In: uő: *Visszatekintés*, I., 51–55., ide: 54–55.

11 Uő: „A magyar népdal művészi jelentősége” (1929). In: uott, 33–35., ide: 34–35.

12 Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene”, *Zenei Szemle* 12/3–4. (1928), 55–58. Kritikai kiadása: *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közr.: Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989, (Bartók Béla írásai, 1.), 129–137., ide: 131.)

Illetve hasonlóképpen egy Pozsonyban és Budapesten felolvasott előadásában:

Ez a parasztzene formailag a lehető legtökéletesebb és legváltozatosabb. Kifejező ereje bámulatosan nagy, emellett teljesen mentes minden érzélgősségtől, minden fölösleges cikornyától; néha a primitívségig egyszerű, de sohasem együgyű.¹³

Azaz a népzene a zenei kifejezésnek a romantikus korszakétól teljesen más esztétikáját adta, a rövid, már-már epigrammaszerű tömörséget és sallangmentességet. A minden járulék hiányának persze némileg ellentmond az egyes vidékek népzenejének díszítettsége, gazdag ornamentikája, de a szerkezet, az általában négysoros dallamstrófák valóban miniatűröknek számítanak a nyugati zene nagyformáihoz viszonyítva.

A népzeneben testet öltött közösségi alkotóerő még a 19. században is kifejezésre jutott, mégpedig az új stílusban, amelynek a régi stílussal összevethető értékeit Lajtha is hangsúlyozta:

Amikor Nyugaton már végleg lehanyaglik a népzene napja, amikor ott már ebből a szempontból semmi érdemlegeset nem lehet találni, akkor a magyar nép, még egyszer összeolvastva minden különböző hatást, megalkotja új muzsikastílusát. Művészi alkotóerejének ez fényes és példátlan bizonyítéka. Az új magyar népzenei stílus is szép és igaz és magyar.¹⁴

Bartók egységes stílusnak tekintette a parasztzene úgynevezett régi és új stílusú nagy tömbjeit. A régi stílusban egyrészt a pentaton hangsor, az ereszkedő, sok esetben kvintváltó szerkezet, az új stílusban a visszatérő, általa architektonikusnak nevezett struktúra, bizonyos ritmikai jellegzetességek (pl. a parlando rubato, kötetlen metrumú, a magyar nyelv lejtéséhez igazodó ritmika, a *tempo giusto* dallamoknál az alkalmazkodó ritmus stb.) a meghatározók, miközben ezeknek az egységes stílusoknak a dallamai mégsem sablonosak; egyrészt típusokat alkotnak, másrészt gazdagon variálódnak. Ezzel szemben a népies műzenénél egyedi, megkomponált dallamokról van szó, amelyek műkedvelők, jobb esetben valamilyen nyire képzett zenészek szerzeményei, Magyarországon főként az úri, későbbiekben polgári osztályhoz tartozók jeleskedtek benne. Miután alapvetően a nyugat-európai műzene közhelyeivel, elkoptatott sablonjaival dolgoztak, az esetek többségében, még akkor is, ha a parasztzene egyes jellegzetességeit igyekeztek visszaadni, variálásra alkalmatlanok az autochton paraszti közösségek zenei alkotóműhelyében. Zenei alaptulajdonságuk idegensége folytán variánsok sokasága nem jön létre, ezért e repertoár darabjai nem mutatnak táji eltéréseket, dialektusok nem jelennek meg, az egész magyar nyelvterületen tulajdonképpen ugyanúgy hangznak fel. Ezt a változatnélküliséget, egységes megjelenést erősíti, erősítette a városi

13 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére” (1931). Kritikai kiadása: *Bartók Béla önmagáról...*, 138–147., ide: 141.

14 Lajtha László: „A magyar népzene kora”, *Debreceni Szemle* 1/9. (1927. november), 512–518. Kritikai kiadása: *Lajtha László írásai*, I. Közr. Berlász Melinda, Bíró Viola, Ozsvárt Viktória. Budapest: BTK Zenetudományi Intézet ELKH-Rózsavölgyi és Társa, 2021, 43–51., ide: 50.

cigányzenészek előadói stílusa. A parasztzene magasabbrendűségének tulajdonképpen ez az egységesnek nevezett stílus adja meg Bartók számára a keretét:

A magyar népzében a magyar parasztzene jóval, de jóval nagyobb a jelentősége, mint a népies műzenének, szám szerint is, de még sokkal inkább tartalom szerint. Körülbelül 10.000-re tehető a lejegyzett magyar parasztdallamok száma; ez az anyag körülbelül 2600 variáncsoportra tagozódik. Viszont az általánosan ösmert népies műdallamok száma alig tehető 1500-nál többre (ezeknek – természetszerűleg – lényegesebb eltéréseket mutató variánsaik nincsenek is). Előbbieknek tartalmi értéke, akár esztétikai szempontból, akár nemzeti jelentőségüket tekintve, hasonlíthatatlanul nagyobb.

[...] [Az a baj], hogy előkelő állásban levő hivatalos zeneművészek, törtető zeneírók [...] ezt a népies műzenét komoly, magasabbrendű zenének igyekeznek feltüntetni és más, igazán komoly és magasabbrendű magyar zenének lépten-nyomon elébe helyezni. Ilyen igazán komoly és magasabbrendű magyar zene pl. a magyar parasztzene.

Mi [értsd: zenefolkloristák] magunkat tulajdonképpen természetűdősöknek valljuk, akik tanulmányozásuk tárgyául a természet egy bizonyos produktumát, a parasztzent választottuk. [...] Természeti produktumnak tekinthetők ezek a termékek, mert a számukra legjellemzőbb sajátság létrejötté – a pregnánsan egységes stílusok kialakulása – csakis lelki közösségben élő nagy tömegeknek egyféle irányban működő ösztönszerű variálóképességével magyarázható. Ez a variálóképesség pedig nem más, mint valamilyen természeti erő. Ha szűkebb értelemben vett parasztzeneről beszélünk, akkor éppen ezeknek az egységes stílusoknak komponenseire gondolunk. És ez – valamilyen egységes stílus kialakulása – az a tulajdonság, amely a magyar népies műzenéből hiányzik; ez a negatívum az, aminek segítségével a népies műzenét a parasztzentől megkülönböztetni lehetséges.¹⁵

A népies műzenének kevésbé értékes voltát Lajtha is hangsúlyozta:

Az a „népies műzene”, amelyet ma általában magyar nótának hívnak, a múlt század derekán kezdett az úri osztály között általánosan népszerűvé válni. Az egyes ilyen zeneszámok annyit érnek, mint amilyen muzikalitásúak és tehetségesek voltak szerzőik. Igen sok közülük népszínművek dalbetétje volt. E műfaj dekadenciája a múlt század végén kétségtelenné vált. Általában azt mondhatjuk róla, hogy lényegében annál jobb, mennél közelebb áll a magyar parasztzenehez, az igazi folklorisztikus muzsikához.¹⁶

Kodály is behatóan foglalkozott a magyar népies műzene versus magyar népzene kérdésével. A *magyar népzene* című tanulmánya német nyelvű kiadásának előszavában így írt erről (1956):

Teljesen hamis [...] a nagyjából 1850 óta és napjainkban is cigányok által játszott zenét egyszerűen „cigányzene”-nek hívni. A legtöbb ilyen darab szerzője bizonyíthatóan nem cigány, hanem magyar; a kisszámú cigány zeneszerző pedig tökéletesen alkalmazkodott a magyarok által teremtett stílushoz. Ez a nyomtatott művekben fennmaradt muzsika, eredete és jellege szerint, városi műzenének bizonyul, melynek az „ősi hagyomány”-hoz és effélékhez semmi köze nincs. Kétségtelen azonban, hogy terjesztője a szájhagyomány volt: kotta nélkül játszó cigányok játéka, kottaolvasásban járatlan tömegek éneke az átlagmagyar közkincsévé tette. Különösen a városban – bár nagyrésze utat talált a faluba is. Felületes megfigyelők tehát könnyen összetéveszthették a népdallal. [...]

15 Bartók: *Cigányzene? Magyar zene?*, 347., 346., 354–355.

16 Lajtha László: „Cigánybandák és a magyar népzene” (1962). In: *Lajtha László írásai*, I., 419–424., ide: 421.

[...] A közismert magyar népies zene stílusa lényegében tehát a XIX. század közepén alakult ki. Ritmikai sajátosságai levezethetők a beszédből és a táncból. Dallamanyaga új képződmény, mely bizonyos nyugateurópai hatások közrejátszásával régi gyökereken sarjadt ki. Egyetlen ismertetőjele van, mely déli-keleti (arab) eredetre utal: az úgynevezett cigány-hangsor, mely talán – de nem bizonyosan – cigány közvetítéssel került Magyarországra. E hangsor bővített szekundjaival a cigányok „kiszínezik” az igazi népdalokat is (mert olykor ilyeneket is játszanak), ezeket azonban a nép mindig színező alteráció nélkül énekl. Ennyiben a cigány előadás meghamisítja e dalokat.”¹⁷

Kodály azt is szem előtt tartotta, hogy a 18–19. századfordulón szárba szökkenő verbunkos, erejét a nyugati műzenéből merítve, magyar zenei stílusként (*style hongrois*) elnyerte a kortársak tetszését, és a magát magyarnak valló közösség számára az önazonosságtudat egyik meghatározó tényezőjévé vált. Az ebből a zeneiségből, a *magyar népies zenei stílusban* megszülető népies műdalokról, a 19. századi daltermésről így nyilatkozott:

Kétségtelen: ez az első tömeges megjelenése egy közérthetően magyar, népszerű zenének, amit még ma is mindenki annak érez.¹⁸

Ettől függetlenül Kodály is rendre szót emelt azért, hogy a népzene és a népies műzene közti különbség, az, hogy a zenei tartalom szempontjából és zenetörténetileg is két különböző műfajról van szó, minél szélesebb körben, nemzetközi térben is tudatosuljon, ismertté váljon:

„Magyar népdal” és „cigányzene”: sokak számára még ma is egy és ugyanaz; a népies műdal fogalma összekeveredik a népdaléval. Pedig mindannak a zenének, melyet cigányzenekari előadásban vagy más népszerű feldolgozásban „magyar népdal”-ként vagy (Sarasate óta) „cigánydal”-ként tálalnak fel a rádióhallgatónak – idestova száz esztendeje ez az alapja a „magyar zené”-ről kialakult közfelfogásnak – kevés köze van vagy éppenséggel semmi köze sincs a tulajdonképpeni magyar népzenehez.¹⁹

Ugyanakkor jól tudjuk, hogy számos műzenei eredetű dallam – például a verbunkdallamok és a szóló férfitáncok (legényes, sűrű és ritka tempó, pontozó stb.) nagy része, de a népszokás-anyagból is sok dallam – utat talált a néphagyományba, és meggyökeresedett benne, valamint egyidejűleg akár része lehetett mind a városi cigányzenekarok, mind a falusi bandák repertoárjának. Az ilyen dallamok zenei tartalmukat tekintve alapvetően különböznek a hagyományból származó népzeneiktől, így esztétikai értékelésüket inkább az adott műzenei korszakhoz viszonyítva tehetjük meg, amelyből születtek. Természetesen figyelemmel kell lenni arra, hogy ezek a dallamok folklorizálódtak, azaz kellően hosszú időn (legalább két-három nemzedéken) át szájhagyományosan használták őket egy adott közösségen belül, és így hozzáidomultak annak zenei hagyományához, zeneileg és előadásában

17 Kodály Zoltán: „A magyar népzene német nyelvű kiadása elé” (1956). In: uő: *Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, III. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989, 392–395., ide: 393., 392–393.

18 Uő: „Magyarság a zenében” (1939). In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, II. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982, 235–260., ide: 242.

19 Uő: *A magyar népzene német nyelvű kiadása elé*, 392.

részévé váltak a közösség zenekultúrájának. E folyamat, a népzenei hagyományba történő szervesülés során a dallamok törvényszerűen kisebb-nagyobb változásokat szenvednek el az eredeti alakjukhoz képest. A végeredmény, vagyis a folklorizálódott változat az esetek nagy többségében esztétikailag is megragadható gazdagodást mutat.

2. Előadás

Az előadásmódnak döntő szerepe van a népzene esztétikai megítélésében, amire Lajtha mutat rá a legjobban:

Világosan látszik [...], hogy milyen nagy és jelentős feladata van a népzenét előadó parasztnak. Igaz, hogy sohasem szerzője, de ezzel szemben mindenkor újraalkotója a dallamnak. [...]

Az előadó rendkívüli jelentősége eldönti tehát, hogy az előadás mikéntje a népdalnak szinte fontosabb alkotóeleme, mint a képe. Aki nem hallott falun népdalt énekelni, a kótából nem tudja a maga valójában el sem képzelni, hogyan hangzik az.

[...] Az ősi előadásmód minden sajátos jellegét, az ún. szabad énekesbeszédet, a régies intonációt, gazdag díszítéseket stb. ráaggathatja a jó énekes akár a népzene szempontjából valamilyen jelentéktelenebb népi dallamra, akár valamilyen műdalra. Ilyen esetben nem a dallam, hanem annak előadása lesz az értékes. Népművészeti szempontból a legkívánatosabb az értékes dallam hasonló értékű előadással való találkozása. Ez a két elem azonban nincs mindig tökéletes egyensúlyban és egyforma mértékben a paraszti énekes és zenész előadásában, ezért tehát mindkét elem külön-külön teendő a tudományos vizsgálat tárgyává.²⁰

Az énekes előadásmód gazdagságát Lajthához hasonlóan Kodály is kiemeli, amikor az ornamentikának a műdalok hatására történt elszegényedéséről beszél:

Ha meggondoljuk, hogy szépen díszített melizmás éneket mi már öregektől is csak nagy ritkán hallhattunk, de ötven-száz éve még nemcsak egyes, hanem csoportos énekekben is mindennapos lehetett, azt kell mondanunk: a nép énektudása nagyot esett. Az egyszerűsítő ízlés ellene fordult a bonyolultabb énekek s ezzel az énektudást jóval primitívebb fokra szállította le. [...] Még egy különbség: vesztett az előadás érzelmi tartalma, lírai hőfoka is. Egy mai, józan, szótagoló, a közönséges beszédmódtól alig eltérő énekekben sokkal kevesebb a lírai hév, mint egy öreg székely melizmákkal ékesen ömlő „keserves” nótájában. Az öregek, különösen Erdélyben, egészen más gégebeállítással, a közönséges beszédtől elütő, megilletődött, ünnepi vagy derűs: egyszerűen sokféle hangszínnel énekeltek.²¹

Szerencsére a díszített és magas érzelmi hőfokú éneklés nem vesztett ki a hagyományból, ahogyan ezt a második világháború utáni gyűjtések és a korábbiakhoz képest sokkal jobb minőségű hangfelvételek tanúsítják. Nemcsak Erdélyből, hanem a nyelvterület más részeiről is kiváló énekesek és hangszeresek kerültek a gyűjtők látóterébe. Később megkezdődött az előadói jellegzetességek kutatása mind a vokális, mind az instrumentális népzeneben, ahogyan azt Lajtha a fentebb idézett

20 Lajtha László: „A gramofonlemezre való népdalgyűjtés muzeológiai jelentősége”, *A Néprajzi Múzeum Értéktáza* 30. (1938), 318–323. In: *Lajtha László írásai*, I., 157–162., ide: 160.

21 Kodály Zoltán: „A magyar népzene” (1937). In: *uő: Visszatekintés*, III, 292–372., ide: 332.

írásában már 1938-ban megfogalmazta. A 20. század végére, a 21. század elejére a magyar népzene stílusrétegeinek, típusainak zenei rendszerbe foglalása mellett az előadásmódok összefoglaló áttekintése is megtörtént, mely utóbbit nagy mértékben segítette és egyúttal inspirálta is az 1972-ben megindult táncházmozgalom.

Kodály kiemeli az erdélyi éneklésmód hangszíngazdagságát, hangképzési sajátosságát, az ornamensek használatát. A kutatások a későbbiekben azt igazolták, hogy a magyar nyelvterület minden részén megfigyelhetők hasonlóak. Paksa Katalin, aki behatóan kutatta a magyar népdalok díszítését, így ír az egyik észak-alföldi énekes kapcsán általánosságban is a pásztoremberekről:

[...] a pásztoremberek [...] általában gyakrabban és merészebben variálják a dalokat; továbbá szívesen alkalmaznak díszítéseket olyan vidékeken is, ahol a falusiak körében ez már nem szokás; hangvételük pedig érzelmekkel teli, kitárulkozó. Az egyéni érzelmek közvetlen megnyilatkozását jellegzetes eszköztáruk teszi lehetővé: a hangerősség változtatása, a dinamika, hirtelen hangsúlyok, váratlan, rövid szünetek, olykor csuklásszerű effektusok.²²

Egy dunántúli pásztornál pedig a díszítéseket is részletezi:

[Csirke István] éneklésének szokatlanul nagy hangerőbeli eltéréseit az egyszerű magnetofon-felvétel csak torzítva tudta rögzíteni. Előadásmódjának legjellegzetesebb vonása a hangerő változása, az erősítés-halkítás, mely többnyire a dallamvonalat követi úgy, hogy a magasabb hangokat forte, a mélyeket piano énekl. Sorkezdő díszítménybokrai pedig – melyek gyakran a főhang fölé kanyarodnak – intenzitásban megegyeznek a főhangokkal vagy akár meg is haladják azokat. Így az ornamensek, melyek általában a főhangoknál halkabbak szoktak lenni, nála fokozott jelentőségre tesznek szert, és az előadásnak személyességet, drámai erőt kölcsönöznek.²³

A városi és falusi vonós cigánybandák játékmódjának szintén egyik legfontosabb különbsége a változatok, az improvizatív elemek gazdagsága:

Nagyon távol állnak a nagyvárosok éttermeiben játszó, legtöbbször kottát is ismerő cigányok azoktól a kis falusi együttesektől, akik még kótát sem ismernek, és akik a városoktól távol fekvő falvakban nemrég még írni-olvasni is alig tudó parasztnak játszottak. Ezért külön kell választani a mai városi cigánybandákat a falusiaktól. Az előbbiek jó része dilettáns nótaszerzők zizenyős szentimentalizmusú, legtöbbször egy kaptafára készült műveit játssza. A „lassú”-k legnagyobb része ilyenfajta. A csárdásokban meg az új magyar népzenei stílust utánozzák. Mint minden utánzatban, ebben is hiányzik az eredeti friss üdesége, ötletessége és gazdag változatossága.²⁴

Lajtha megállapítása teljesen egybecseng Bartók és Kodály cigányzenészekről alkotott véleményével. Bartók a cigányelőadások kapcsán már 1931-ben különböző karaktereket említ:

[...] maga a *cigányelőadás* sem egységes karakterű. A legegyszerűbb falusi cigánymuzsikás egészen másképp muzsikál, mint a városi cigánybandások. Pl. Máramaros szegényes

22 Paksa Katalin: „Énekeltem én...”. *Kiváló népi énekesek antológiája*. Gödöllő: Premontrei Szent Norbert Gimnázium, Egyházzenei Szakközépiskola és Diákotthon, 2014, 112.

23 Uott, 25–26.

24 Lajtha: *Cigánybandák és a magyar népzene*, 420–421.

oláh falvaiban a muzsikálás idők folyamán a paraszt-dudások kezéből cigánykézbe került. Ezeknek a cigányoknak a legtöbbször hamisítatlanul paraszti módon hegedüli a dudásoktól örökölt repertoárt, itt bizony nincs sem bővített szekundlépés, sem ritmutorzítás. Biharban a cigányhegedűsök szakasztott ugyanolyan egyszerűen muzsikálnak, mint oláh parasztkollégák; ugyanezt tapasztaljuk félreeső magyar falvakban is.²⁵

Kodály pedig a hangszeres előadásokon belül a ritmikára és a díszítések esetleges archaikus voltára is felhívja a figyelmet:

A cigány, a legjava is: félművész, akkor van igazán elemében, mikor félművészetet játszik. Magyar tánczenét, „talp alá valót” alig lehet jobban előadni. A magyar előadástílus ritmikus hagyománya itt teljes virágában van. Már a lassú, érzelmes dalokban nem [...]. Igen kevés primást találni ma, aki a lassúban azt a nemes, heroikus hangot meg tudja szólaltatni, amiért Biharit magasztalták kortársai.²⁶

A cigányok sokat szidott cifrázása is részben ennek a régi díszítőművészetnek [értsd: a gazdag ornamentikájú vokális előadásmódnak a] maradványa. Többet ért volna a sok szidás vagy régebben lelkesedés helyett pontosan leírni egy-egy dallamot a kiváló cigányok előadása szerint.²⁷

A legújabb kutatások szintén rámutattak a városi és falusi vonós játékmódban a díszítések és a rögtönzött elemek használatának különbségeire:

A városi primások játéka finomabb, rafináltabb, vonótechnikájuk virtuóz, de nem ismerik a falusiak régies és rendkívülien gazdag díszítő stílusát. Bár tudatosan kidolgoznak figurált variációkat egy-egy dallamra, variatív képességük mégsem éri el a falusi primások spontán, minden dallamra kiterjedő, ismétlésenként más-más változatot eredményező figurációinak szintjét. Általánosságban megállapítható, hogy a városi cigányzenészek improvizatív készsége alacsonyabb a falusiakénál. Mivel a „földről” kapott zene (operett, városi tánczene stb.) merevebb, hiszen leírt, vagy hangszalagra rögzített formából indul útnak, ennek megtanulásakor a dallam pontos követését célzó, de következetesen érvényesülni nem tudó szándék szűkebb keretek közé szorítja a rögtönzést, de azért az természetesen jelen van a városiak stílusában is.²⁸

Ahogy a repertoárban, úgy az előadói gyakorlatban is megvolt az átfedés és az átjárás a kétféle hivatásosnak számító zenészcsoporthoz:

A városi–falusi zenész szembeállítás a valóságban nem [...] kiélezett. Erdélyben már korábban is léteztek olyan városi cigányzenész dinasztiák, amelyek tagjai sokat jártak falura is muzsikálni, ismerték a helyi szokásokat, ugyanakkor a városi polgári, éttermi igényeknek is megfeleltek. [...] Az ilyen zenészek általában mindkét stílust ismerték, bár rendszerint nem egyforma szinten.²⁹

Bartók és Kodály nem csupán a városi cigányzenekarok, hanem a falusiak, a falusi cigányok előadói stílusát is ismerte, mely előadásmódnak a megtapasztalása meghatározó érvényű volt népi vagy népies dallamokat megszólaltató műveikben:

25 Bartók: *Cigányzene? Magyar zene?*, 355.

26 Kodály: *Magyarság a zenében*, 257.

27 Kodály Zoltán: „A magyar népzene” (1925). In: uő: *Visszatekintés*, I., 20–23., ide: 22.

28 Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012, 79.

29 Uott, 79–80.

ugyanazok a gesztusok, hangsúlyok, lélegzetvételek, hangulatok köszönnek vissza. Tekintettel a magyar népzene korpuszán belül a különböző stíluskorszakokra visszavezethető műzenei eredetű dallamokra, a népzene esztétikájának alapvetően meghatározó összetevője a megszólaltatás módja, amelyet az eddigi, a népdal, a népzene előadására vonatkozó kutatások is igazolnak. Nem véletlen, hogy a táncházmozgalom megindulását követően éppen az előadással kapcsolatban merültek fel kételyek neves népzene-kutatók részéről: megszólaltatható-e egyáltalán a népzene a hagyományba nem beleszületett, nem abban élő előadók által hitelesen, önazonos módon? Sárosi Bálint is kezdettől fogva szigorú kritikával szemlélte a városi fiatalokból lett népzeneészeket, és falun felnőtt emberként a „múparaszság” jelenségétől ösztönösen irtózott. Szókimondó stílusával sok mindenben segítette az évtizedek során egyre terebélyesedő mozgalmat. Származásának köszönhetően azt is tudta, hogy mit jelent a közösségi éneklés, valamint a népdaléneklés milyen előadói, technikai felkészültséget igényel, és mennyire fontos a tehetség is hozzá:

Népdalénekléshez nem kell nagy tudás, de azt a keveset, ami az elfogadhatóság alsó határa, árnyaltan kell ismernie és éreznie annak, aki közönség előtt akar szerepelni. Ami ezen felül van, az mindig a kevesek dolga: a tehetségeseké. Akadnak szerencsére ilyenek is.³⁰

3. Létezés mód, közösségi szerep

A népdal esztétikájának tökéletes átéléséhez Kodály és Bartók számára is fontos volt a népzene személyes élményen keresztül való megismerése, a közösségi hagyomány lelki megtapasztalása. Többször is hangsúlyozták, hogy ezt elengedhetetlennek tartják mind a népdalok művészi értékének megítéléséhez, a népdalfelfelgőzásokhoz, mind a tudományos kutatáshoz:

[...] akkor lehet csak igazán intenzív a parasztzene hatása valakire, ha az illető a parasztzenét ott, a helyszínen, a paraszttal közösségben átélhette.³¹

Aki valóban át akarja érezni ennek a zenének az eleven életét, annak, hogy úgy mondjam, át kell azt élnie és azt csak a paraszttal való közvetlen érintkezés útján érheti el. Ahhoz, hogy ez a zene teljes hatalmával megragadjon [...] nem elég csupán a dallamokat megismerni. Ugyanolyan fontos, [...] hogy lássuk és megismerjük a környezetet is, melyben ezek a melódiák élnek. Látnunk kell az éneklő paraszttal arcjátékát, részt kell vennünk táncmulatságaikban, lakodalmi, karácsonyi ünnepségeiken, temetkezéseiken [...]. A mi dolgunk az volt, hogy megérezzük ennek a mindaddig ismeretlen zenének szellemét és e szavakban nehezen kifejezhető szellemet tegyük zenénk alapjává.³²

Nem elég tudós módra, anyaggyűjtésszerűen „megismerni” az anyagot, [...] Emberileg is részesevé kell válni a hagyománynak s ezzel egy embercsoport lelki életének. Csak így jutunk hozzá ahhoz, ami másképp nem adható át, mint élő lényről élő lényre, szemtől szembe való találkozással. [...] a magyar zenetörténésznek előbb folkloristának

30 Sárosi Bálint: *Népzenei tájakon. Válogatott írások*. Budapest: Nap Kiadó, 2015, 138–139.

31 Bartók: *A népi zene hatása a mai műzenére*, 141.

32 Uő: *Magyar népzene és új magyar zene*, 130–131.

is kell lennie. Írott emlékeinkkel nem tud mit kezdeni, ha nem ismeri a népzenei hagyományt személyes tapasztalatból. Ez az ismeret nem szerezhető meg hosszabb-rövidebb falun lakás nélkül.³³

A lelki és egyben művészi élmény, amelyet Kodály és Bartók, majd az őket követő gyűjtők a falusi környezetben átéltek, a közösségi alkotásban tökéletesen és harmonikusan megmutatkozó egyén – ahogy Lajtha fogalmaz – spontán és ösztönös megnyilatkozása.³⁴ Mindez olyan erőteljes hatással történik, hogy megkérdőjelezhetetlenné válik a közösséghez tartozás létértelmi funkciója és egyúttal az egyén identitása, amely a közösségben ölt testet. Ez a hatás vezethette Kodályt arra, hogy a népzene a nyilvánvaló zenei értékeken túl a magyar társadalom meghatározó identitásfaktorává emelje, és a magyar közművelődésnek, a városi kultúra magyar kötődésének egyik alapelemeként határozza meg:

Mutassuk meg a városi gyermeknek a zengő Magyarországot! Hiszen alig tudja, hogy itt él. Hadd érezze meg: a „haza” nem az a néhány semmitmondó frázis, amit vele daloltatnak, szavaltatnak, hanem pezsgő élet, gyógyító melegség, színpompás őserdő, amibe ezer csappal kapaszkodhatik. Akkor lesz majd csak igazán itthon. Példa és ösztönzés az legyen, amit a falusi gyermek még a régi hagyományból megőrzött. Láttuk, a pesti gyerek rögtön magára talál benne. A magyar ének a pesti gyerek száján éppoly diadalmas biztonsággal zeng, mint a falun.³⁵

A kodályi kezdeményezés érdekes módon nem a közoktatásban, nem a hivatalosan felügyelt tanügyi és kulturális közegben fordult igazán termőre, hanem a civil-szakmai kezdeményezésű táncházmozgalomban. Az 1970-es évek egypárti diktatúrája ugyan nem támogatta a civil kezdeményezéseket, de ebben az esetben a betiltás mégsem következett be, mert a párt kultúrpolitikusai, valamint a népzene kutatás és a néprajz képviselői is vívták a maguk ütközeteit a táncházak kapcsán. Ennek egyik fóruma a folyamatos megfigyelés alatt álló és a nacionalista ellenzéki szervezkedés gócpontjának számító *Tiszatáj* című folyóirat volt. A táncház mint a fiatalságnak újabb közművelődési formája mellett Vargyas Lajos népzene kutató, Kósa László művelődéstörténész és Vitányi Iván, a Népművelési Intézet akkori igazgatója, szociológus, politikus, az MSZMP tagja hallatta a hangját, és ragadott tollat többször is. Vargyas 1974 szeptemberében így írt a táncházakról a *Tiszatáj*-ban:

A fiatalság egyszerre rájött, hogy amit eddig a modern táncokban szeretett: az elemi erejű ritmikus mozgást, amit virtuóz formáiban már egyedül kellett járni, egymást elengedve, egymásnak „mutogatva magukat”, azt ugyanolyan elemi erejű, ritmikus mozgásokban, de ugyanakkor esztétikusabb, magasrendű, leszűrt formákban találják meg a néptáncban. Vagyis egyszerre világos lett, hogy a népzene és néptánc „korszerű”, ki tudja fejezni a mai fiatalok életérzését.³⁶

Némelyek ellenállására és tartózkodására, a veszélyt kiáltók aggályaira így válaszolt:

33 Kodály Zoltán: „Néprajz és zenetörténet” (1933). In: uő: *Visszatekintés*, II., 225–234., ide: 232.

34 Lajtha: *A gramofonlemezre való népdalgyűjtés muzeológiai jelentősége*, 159.

35 Kodály Zoltán: „Gyermekek” (1929). In: uő: *Visszatekintés*, I., 38–45., Ide: 45.

36 Vargyas Lajos: „A népdal helye a közművelődésünkben”, *Tiszatáj* 28/9. (1974), 46–51., ide: 46.

A nacionalizmus kísértetét vélik fölfedezni még mindig gyanakvásra hajlamos kortársaink, mihelyt valami nemzeti vonásról van szó életünkben. Mintha a népdaltól egyesenes út vezetne a fasizmusig [...]. Holott a népzene híveiből annak idején nem a fasizmus tábora gyarapodott, hanem éppen a fasizmus ellenzéke. [...] De a jelen is cáfolja ezeket az aggodalmakat: fiatalságunk származási különbség nélkül talált rá a népdalra és a néptáncra. [...] Örömet találnak benne, mert emberi egyéniségük gazdagodik általa. S az még talán csak nem sovinizmus, talán inkább természetes, hogy magyar fiatalok örülnek annak is, ha valami, ami szép, ami tetszik nekik, az történetesen magyar is?³⁷

Kósa László a *Tiszatáj*nak ugyanebben a számában tágabb szociokulturális kontextusba helyezi a táncházakat mint a folklorizmus legfrissebb jelenségét. Hosszasan elemzi a társadalmi mozgások, a hirtelen jött iparosítás, a paraszti rétegek városokba költözésének jellemzőit és következményeit, hangsúlyosan kitér a nacionalizmussal kapcsolatos aggályokra, amelyekkel összefüggésben e kultúra közösségi identitást erősítő hatását igyekszik tompítani.

Akadnak kételkedők, akiket a mostani folklórérdeklődés [értsd: táncházak] azért nyugtalanít, mert attól tartanak, hogy a nacionalizmust éleszti. [...] A népi kultúra szeretete nem nacionalizmus. A néprajzi divat olyan európai jelenség, amely akár nálunk, minden más országban a legtermészetesebben adott saját múltához, az anyanyelvvel meghatározott saját folklórhoz kötődik elsősorban. Egyidejűleg azonban más népek iránt is fogékony. [...] Nem azért tódul a táncházba a fiatalság, mert a magyar paraszttáncoknak akar valamifajta nemzeti felbuzdulásból vagy nosztalgiából hódolni, hanem mert ezek a táncok [...] szórakoztatják, és megmozgatnak, mint akármelyik nyugati társastánc. Sor kerül a [széki] lassú, a négyes, a csárdás mellett görög, román, bolgár táncokra is. [...] Természetes, hogy senkit sem sérthet a magyar néphagyomány kincseihez való elsődleges vonzódás, az anyanyelvhez ragaszkodás ikertestvére.³⁸

Kósa emellett tökéletesen megfogalmazta azt is, hogy a táncházak a korábbiaktól eltérően új szemlélettel, friss energiákkal közelítettek a népi kultúrához, mely által a népzene és néptánc legfontosabb népművészeti, esztétikai értékei is előtérbe kerültek:

Kétségtelenül fölfrissítette népdaléneklésünket a magyar népzene eddig széles körben alig ismert régies dunántúli, mezősegi és csángódialektusainak divatjával. Fiatal előadóművészeivel új előadói stílus kialakulását ígéri. Jobban ragaszkodik a folklórmin-tákhoz, mint a hagyományos törekvések, de mégsem mereven. Naturális előadásra törekszik, de nem konzerválójá hajlammal, nem muzeális, hanem élő, saját törvényei szerint kivirágoztatható anyagnak tekinti a folklórt. A szájhagyománynak azt az eredeti fontos tulajdonságát igyekszik a középpontba állítani, hogy variánsokban él, nem lezárt egység, hanem nyitott, továbbfejlődésre képes. Amint például [...] a paraszttáncot nem szigorú koreográfiával, pontosan megszabott lépésekkel, hanem lazábban, a variálásnak és improvizálásnak teret engedve viszi színpadra. [...]

Ezek a próbálkozások nemcsak azoktól a korábbi törekvésektől térnek el gyökeresen, amelyek az 1930-as vagy az 1950-es években a népi kultúrát tradicionális keretekhez és formákhoz ragaszkodva akarták életben tartani, hanem a folklór mai [1970-es évek!], hagyományosnak nevezhető interpretációjától is, amely passzív közönségre számítva

37 Uott, 48.

38 Kósa László: „A népi kultúra új hulláma”, *Tiszatáj* 28/9. (1974), 38–45., ide: 42–43.

csak produkcióként mutatja be a népművészetet. Az avantgarde kezdeményezések viszont a zene, a tánc, a dal, a kézművesség területén új, aktív, az embert tényleges részvételre ösztönző közművelődési formát kívánnak kialakítani. S ez a fiatalság szórakozási alkalmi közé bekéredzkedett táncház esetében már sikerült is.³⁹

Vitányi Iván mint a Népművelési Intézet igazgatója a Sebő-együttes estjein, a Kassák klubban is tartott előadást, melyben a táncházak létjogosultságát a korban megszokott dialektikus okfejtéssel igazolta, mely szerint minél inkább forradalmian új valami, annál inkább gyökerezik a régmúltban:

Az új keresésében az a csodálatos, hogy újat soha nem lehet kitalálni. Tehát, aki újat keres a fizikában, a matematikában, bármiben, annak mindig kell katalizátor. A katalizátort általában csak a régiből lehet venni. [...] Bartók, amikor túl akart lépni azon a dúr-moll zenén, amelyet elődeitől örökölt, valami egészen újat akart csinálni. Hogy egészen újat tudjon csinálni, vissza kellett mennie valami régihez, mert a régi volt az a katalizátor, amiből újat tudott teremteni. [...] Annak van nagyobb jövője, akinek nagyobb múltja van. Csak úgy tudunk nagyobb távlatra előre menni, ha mélyebbre nyúlunk vissza. [...] Amikor tehát nemcsak a népművészethez fordulunk, hanem a népművészetben már a régi stílushoz is, szerintem az igazán közösségi igény[,] és ennek nem az a lényege, hogy paraszti múlthoz forduló, hanem az, hogy olyan művészeti alapanyag, amely tízezer év alatt bebizonyította: mindenkié tud lenni. [...] Más funkcióban kell ma használni a népművészetet, mint ahogy a paraszt használta, az a világ visszahozhatatlan. De attól a népdalt még énekelhetem, mert Homéroszt is olvashatom és tetszhet nekem, [...] mindent tehetek, tehát építhetek a népművészetre is ugyanúgy, mint bármi másra.⁴⁰

Hasonlóképpen vélekedett Zoltai Dénes esztéta is, aki részt vett a *Kritika* folyóirat „Munkásdal, tömegdal, táncház” címmel 1975-ben lefolytatott eszmecserejében:

[...] ma is léteznek, a jövőben is kialakulhatnak szoros, zárt kollektívák, amelyek saját tagjainak belsőleg tartalmas önkifejezésére újítják fel az ősi elemeket, és kapcsolják bele spontán módon mai művészeti tudatunkba; nem vitatva, hogy a spontaneitásnak mindig lehet olyan álközösségekhez vezető zsákutcája, amelynek homályában nacionalista felhangok is hallhatóvá válnak [...]. Csak melleleg hadd jegyezzem meg: több táncházat ismerek, s ahol megfordultam, a fületem igencsak hegyezve sem hallottam-éreztem ilyen felhangokat.⁴¹

A szakemberek által megfogalmazott szociológiai, esztétikai, szakmai elemzések és végeredményeik a felületen teljesen egybecsengtek maguknak a táncmuzikánsoknak, a táncosoknak, a táncházakban résztvevőknek a korabeli és visszatekintő nyilatkozataival: azért fordultak ehhez a zenei kultúrához, mert hangzás- és ritmusvilága, maguk a táncok hallatlanul izgalmasak, dinamikusak, erőteljesek, archaikusak, de mégis újszerűek voltak számukra. Tehát nem a nemzeti identitás valamiféle megerősítését élték meg általa. Arról viszont nem beszéltek, hogy ezáltal igenis létrejött egy, a népi kultúrán alapuló urbánus szubkultúra-identitás. Ha más társadalmi és kulturális környezetben is, de a néptáncos és a népzene közösség-

39 Uott, 41., 42.

40 Idézi: Siklós László: *Táncház*. Budapest: Hagyományok Háza–Timp Kiadó, 2006, 115–116.

41 Juhász Előd: „Munkásdal, tömegdal, táncház. Véleménycsere a munkásművelődés néhány kérdéséről”, *Kritika*, 4/12. (1975. december), 4–6., ide: 5.

szervező ereje hatott, ráadásul egy nagyon erőteljes, az erdélyi és általában a kis-magyarországi határokon túli magyarsággal való összetartozás-érzettel és a mögötte meghúzódó nemzetiegyeség-tudattal. Minderről természetesen a fentebb idézett kutatók, népművelők és maguk a mozgalom résztvevői is bölcsen hallgattak.

Amiről azonban nem voltak még adataik és tapasztalatuk akkoriban, néhány évvel a mozgalom szárnybontását követően, az a népi kultúrának hosszú távú alkalmazása és használata nem saját közegében, kontextusában. A népzene létezőmódja, közösségi szerepe esztétikai szempontból a legösszetettebb kérdés, amelynek modellezésére teljes biztonsággal felelősségteljesen ma sem vállalkozhatunk. Amit biztosan tudunk, hogy ennek a kultúrának nemcsak a keletkezése, hanem a használata is az adott közösség „felügyelete” mellett zajlott. Kósa László teljes joggal és helyesen említi e kultúra lényegeként a variánsokban való létezést és a folyamatos változásokat, de mindez a hagyományos paraszti társadalmakban annak a szociokulturális közösségnek a jóváhagyása, folyamatos visszaigazolása mellett történt. A városi közegben e kultúra elemeinek a változtatása, az újítások, sőt sokszor még a variánsok is egyes személyekhez köthetők, amely módosulásokat ráadásul nem igazolja vissza senki, miután hasonlóan egyívású közösség, amely az autochton falusi viszonyok között létezett korábban, a sokféleség városi környezetében, korunk turbulens divathullámai árnyékában nem tud kialakulni. Azaz ismerünk és birtoklunk egy kultúrát, de folytatni és korábbi szintjén szervesen éltetni, ráadásul szájhagyományosan, a működését feltételező közösségi minőség nélkül nem tudjuk. Valószínűleg csak ahhoz hasonlóan éltethetjük tovább, ahogyan a korábbi korok műzenei alkotásait gondoljuk, és mint Sárosi megfogalmazta, ez is komoly alkotói feladat:

[...] zenének hangjait, versnek, drámai műnek szavait jól reprodukálni – előadni – csak alkotó módon lehet. Az előadónak a szerzőéhez hasonló tehetséggel kell rendelkeznie ahhoz, hogy a művet az alkotói szándék szerint tudja megszólaltatni.⁴²

Valójában ennek az alkotói hozzáállású előadói gyakorlatnak a legmagasabb szintű elsajátítását tűzheti ki célul ma minden műhely, amely a népzene oktatásába, terjesztésébe fog, hiszen olyan típusú teremtő közösséget, amely a népzene létet hozta, használta, éltette, változatok, újítások megszületését biztosította, nem képes újraalkotni. Érvényes ez a legmagasabb szintű magyarországi zenei művelés helyére, a Zeneakadémiára is, ahol 2007-ben indult meg a felsőfokú népzenei képzés. Sajnos a legújabb törekvések itt is az egyéni érvényesülés irányába hatnak hangzatos és divatos jelszavak örve alatt (kreatív zenei műhely stb.). Nem veszik figyelembe, hogy a hagyományos népzene leginkább a biodiverzitás jelenségéhez hasonlítható, és ebben az értelemben az egységes, azonos sablonokat, közhelyes stílusjegyeket (sokszor dilettáns megoldásokat) felmutató, a gyorsan változó divatoknak megfelelni akaró bármiféle zenélés monokultúrát jelent – ebben az értelemben monokultúra az úgynevezett világzene is, amely az esetek túlnyomó részében

42 Sárosi Bálint: *A cigányzene kar múltja. Az egykorú sajtó tükrében*, II.: 1904–1944. Budapest: Nap Kiadó, 2012, 8.

még csak kísérletet sem tesz arra, hogy a különböző zenei esztétikumokat egymáshoz illessze, stílust hozzon létre, hanem csak egymásra dobálja, valamiféle zenei generálszósszal elkeveri azokat. Ez a zenei népi kultúránknak nem a Kósa László által megfogalmazott valamiféle továbbfejlődése, és Bartók szemlélete szerint ráadásul mindez alapvetően ellenkezik magával a művészetrel is:

Befejezésül hadd tegyem hozzá, hogy az internacionalizmus nemcsak elképzelhetetlen, hanem hátrányos is a zenében és minden más művészetben. A zenének és a testvérművészeteknek mindig a maga vidékének és környezetének jellegét kell tükröznie. Ebből származik a művészetben is, az életben is változatosság.⁴³

Természetesen az egyénhez köthető alkotással, a zenei kompozíciókkal, a zeneszerzéssel szemben semmi aggály nem merülhet fel, de a mögöttes ideológiával és a szükséges szakmai felkészültség és háttértudás hiányával szemben igen. A megszülető végtermék, mint általában minden kompozíció, természetesen erőteljesen függ a zenei tehetségtől, mert önmagában a népzenei alapanyag csak lehetőség, mind előadásban, mind kompozícióban, és nem védjegy, hívhatják az előadott számot akár worldmusicnak, fúziós zenének, balkánvarázsnak, bárhogyan. Itt is Bartók bölcsességére kell hagyatkozzunk:

Tehetségtelenek kezében sem a népi zene, sem semmiféle más zenei matéria nem tehet szert jelentőségre. Vagyis: a tehetségtelenségen nem segít sem a népzene, sem egyébre történő támaszkodás. Az eredmény így is, úgy is: semmi.⁴⁴

Vagyis a mindenkori zenészeknek, legyenek azok komolyak vagy könnyűek, a népzene esztétikumát szem előtt tartva a mindenkori zenei jó ízlés határán belül kell mozogniuk. És hogy ki érzi, tudja, hogy a zenében, az adott környezetben belül mit jelentsen a jó ízlés: ez részben a képzettségtől, de nagyobb részt a tehetségtől függ.

43 Bartók: *Magyar népzene és új magyar zene*, 137.

44 Uő: *A népi zene hatása a mai műzenére*, 147.

ABSTRACT

PÁL RICHTER

SOME THOUGHTS CONCERNING THE AESTHETICS OF FOLK MUSIC

In 2011, almost 40 years after it began, the ‘dance house method’ was inscribed on UNESCO’s Representative Register of Good Safeguarding Practices. As an urban subculture rooted in the traditional peasant culture, the dance-house movement expanded independently from the centrally supervised cultural establishment, and participants acquired dance and musical knowledge from experienced members or bearers of tradition by direct observation and imitation, to the accompaniment of live music, while using their own individual level of creativity to develop their competence and dancing ability. Representatives of the movement believed that folk music was to be preserved and passed on to the next generations in its original condition, in this case by being connected to its initial function as dance music.

At the time when it began Béla Halmos and Ferenc Sebő, the actual creators of the Táncház movement proper, sought to present the very same aesthetic qualities of folk music to society as Bartók and Kodály did in their art: by the restoration and re-learning of village folklore, they primarily aimed to achieve the idea (and they based their entire lifework on it) that folk music should offer an aesthetic experience to modern audiences. These aesthetic qualities represented by folk music have always been utterly different from the ones inherent in popular western, or urban art songs, in the so-called *magyarnóta* (urban folk-like song) repertoire, urban Gypsy music, or from today’s fashionable World Music products. There are many diversified reasons for these differences, but one of the most important is that folk music has a local, small regional character; it is used by autochthonous communities as an orally formed, controlled, and transmitted musical culture. Therefore it shows an extraordinary richness both in its repertoire, the usage of tunes, and in its performing style. Béla Bartók, Zoltán Kodály and their successors also referred to this as aesthetic value. Collecting their most important thoughts we can make an effort to determine the aesthetics of folk music, which could be the basis for the investigation and evaluation of its musical, or folk musical quality.

Pál Richter was born in Budapest, graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music of Hungary, and he conducted his PhD research in the same subject. His other main fields of interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology and has also participated in ethnographic field research. From 2005 he was the head of Folk Music Archives, and recently has become the director of the Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities HAS. He regularly delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. From 2007 till 2021 he directed the new folk music training, and is the founding head of the Folk Music Department.

Bozó Péter

C. PH. E. BACH „SZABÁLYTALAN” RONDÓI TÖRTÉNETI ÖSSZEFÜGGÉSBEN*

1. Egy műcsoport történeti értékelése

A rondó történetét és típusait tárgyaló munkák közül több is megkülönböztetett figyelmet szentel egy sajátos 18. századi műcsoportnak: Carl Philipp Emanuel Bach billentyűs rondóinak,¹ különös tekintettel arra a 13 darabra, amely 1779 és 1787 között látott napvilágot a *Für Kenner und Liebhaber* (Műértőknek és műkedvelőknek) szóló sorozat keretében. E billentyűs hangszerre szánt nagyszabású kiadványt bizvást nevezhetjük az idős komponista *magnum opus*ának, hiszen hat füzete önmagában véve is egy-egy kisebb opuszkulumnak tekinthető.²

A gyűjtemény címadása első ránézésre a kétféle zenefogyasztó réteg szembeállítását látszik hangsúlyozni, s mintha a kor általánosabban vett esztétikai nézeteit tükrözné; azt a fajta ellentétet, amely Johann Joachim Winckelmann antik görög képzőművészetnek szentelt egyik írásában is megjelenik: „A műértőknek lesz miről gondolkodnia, és aki csupán kedvelője a művészetnek, tanulni fog belőle”.³ Alaposabban szemügyre véve azonban a címadást, mintha meggyőzőbbnek tűnne a Philipp Emanuel művét közreadó Christopher Hogwood értelmezése, aki szerint a hangsúly voltaképpen az *und* kötőszón van, s az előfizetőknek a kiadványokban közölt névsora arról árulkodik, hogy Bach nagyszabású publikációja olyan műkedvelőknek szólhat, akik egyszersmind műértők, ha nem is feltétlenül

* A tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának (BO 8150/20) és a KIM Bolyai + ÚNKP ösztöndíjának (ÚNKP-22-5-LFZE-2) támogatásával készült. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékének munkatársa.

- 1 Malcolm Stanley Cole: „Rondo”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 21. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 2001, 651.; Ulrich Leisinger: „Das instrumentale Rondo”. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Hrsg. Ludwig Finscher. Sachteil, 8. Kassel etc: Bärenreiter, 1998, 553–554. hasáb; Malcolm Stanley Cole: „Rondos, Proper and Improper”, *Music & Letters* 51/4. (October, 1970), 388–399.; Suzanne Clercx: „La forme du rondo chez Carl Philipp Emanuel Bach”, *Revue de Musicologie* 16. (1935), 148–167.; Witold Chrzanowski: „3b. Philipp Em. Bach und seine Rondoform”. In: uő., *Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im XVIII. Jahrh.* Leipzig–Reudnitz: August Hoffmann, 1911, 37–44.
- 2 A teljes sorozat könnyen hozzáférhető kritikai kiadásban: Christopher Hogwood (ed.): *Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works*, I/4.1–2.: „*Kenner und Liebhaber*” *Collections I–II*. Cambridge, MA: The Packard Humanities Institute, 2009. <cpebach.org> (utolsó megtekintés: 2022. július 13.).
- 3 Johann Joachim Winckelmann: „Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban”. Ford. Tímár Árpád. In: uő: *Művészeti írások*. Budapest: Magyar Helikon, 1978, 57.

hivatásos zenészek.⁴ Megjegyzendő, hogy míg a sorozat 1779-ben megjelent első füzeté kizárólag szonátákat tartalmaz, addig az 1780-ban, illetve 1781-ben kiadott második és harmadik már szonátákat és rondókat vegyessen; a negyedik (megj. 1783), ötödik (megj. 1785) és hatodik (megj. 1787) esetében pedig a szonátákhoz és rondókhoz két-két szabad fantázia is társul. Akárhogyan értelmezzük is azonban a sorozat címadását, a gyűjtemény rondóit tárgyaló munkák mindenesetre egyetérteni látszanak abban a tekintetben, hogy a kortársak gyakorlatához képest meglehetősen szokatlan darabokról van szó.

Az említett műcsoport zenetörténeti helyét és szerepét illetően azonban már kevésbé egyöntetűek a vélemények. Az új Grove-lexikon „Rondo” szócikkében Malcolm Stanley Cole úgy fogalmaz, hogy „C. Ph. E. Bach rondói kívül esnek a műfaj fejlődésének fősodrán”.⁵ Ulrich Leisinger ezzel szemben úgy találta, hogy „a rondó C. Ph. E. Bach által kifejlesztett típusának képviselői mindenekelőtt észak- és közép-német területen (például Johann Christoph Friedrich Bachnál), illetve Angliában (Kollmannál, M. Clementinél) fordulnak elő.”⁶ Cole történeti értékelése annál meglepőbb, mivel egy korábbi tanulmányában maga is amellett érvelt, hogy az általa „szabálytalan” rondóként (*improper rondo*) említett bachi rondótípus fogalma egyes formai és tonális szempontból rendhagyó felépítésű Haydn-, Mozart- és Beethoven-művekre is kiterjeszthető.⁷ Mi több, Ellwood Derr egyenesen úgy találta, hogy C. Ph. E. Bach gyűjteményéből a Wq. 61/1-es Esz-dúr rondó emléke elevenen élhetett Beethoven emlékezetében, amikor az „Eroica” szimfóniát záró variációs tételt, illetve az Op. 35-ös zongoravariációk témájául szolgáló kontratánc-témát komponálta.⁸

Meglehet, a Derr által kimutatott hasonlóságok meglehetősen általánosak, s így érvelése nem igazán meggyőző; ha azonban egy késő 18. századi szerző művei angol, olasz, észak- és közép-német, valamint bécsi zeneszerzők műveivel egyaránt feltűnő kompozíciós-technikai hasonlóságokat mutatnak, az legalábbis kérdésessé teszi a megállapítást, miszerint a szerző darabjai „kívül esnének a műfaj fejlődésének fősodrán”. Mindezek fényében tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy konkrét példák vizsgálata nyomán egyrészt röviden bemutassam C. Ph. E. Bach rondóinak jellegzetes kompozíciós technikáját, rámutassak azok lehetséges műfaji párhuzamaira és előzményeire. Ezután azt igyekszem konkrétan meghatározni, mi az, ami Bach rondóiból megtermékenyítőnek bizonyulhatott más, bécsi komponisták zeneszerzői gondolkodására, illetve mi az, amiben a *Für Kenner und Liebhaber* rondók sajátos stílusa valóban követők nélkül maradt.

4 Hogwood (ed.): *C. P. E. Bach: The Complete Works*, vol. I/4.1–2, xiii.

5 „C. P. E. Bach’s rondos stand outside the mainstream of the genre’s evolution”. Cole: *Rondo*, 651.

6 „Rondos nach dem Muster des von C. Ph. E. Bach entwickelten Typus sind in den 1780er und 1790er Jahren vor allem in Nord- und Mitteleuropa (z.B. bei Joh. Chr. Fr. Bach) und England (Kollmann, M. Clementi) anzutreffen.” Leisinger: *Das instrumentale Rondo*, 554.

7 Cole: *Rondos, Proper and Improper*, 388–399.

8 Ellwood Derr: „Beethoven’s Long-Term Memory of C. P. E. Bach’s Rondo in E-flat, W. 61/1 (1787), Manifest in the Variations in E-flat for Piano, Opus 35 (1802)”, *The Musical Quarterly* 70/1. (Winter, 1984), 45–76.

Végezetül a Bach-gyűjtemény előfizetői adatainak értelmezésére teszek kísérletet, abból a szempontból, hogy mit árulnak el a kottákban közölt példányszámok és névsorok a rondók földrajzi elterjedéséről, illetve lehetséges bécsi hatásáról.

2. A műcsoport sajátos vonásai

Bach rondóinak első hallásra is legfeltűnőbb sajátosága nyilvánvalóan az, hogy a rondótéma nem csupán az alaphangnemben jelenik meg, hanem a többé-kevésbé epizódnak nevezhető részekben, egy sor más hangnemben is. Az 1778-ban komponált, Wq. 56/1-es C-dúr rondó, amely 1780-ban jelent meg nyomtatásban, jól példázza ezt a technikát. A téma maga meglehetősen szabályos: négyütemes nyitott előtagból és négyütemes zárt utótagból áll, nyolcütemes periódus (1. kotta). Ez annál inkább figyelemre méltó, mivel az ilyesféle témaszerkesztés a 18. század elején és közepén keletkezett francia rondórepertoárnak is fontos jellemzője, olyannyira, hogy a rondóval kapcsolatos újabb irodalom egyes képviselői – a régebbi formatani írásokkal ellentétben – a darabok teljes formai felépítése, az epizódok száma, elrendezése, terjedelme és hangnemi terve mellett egyre nagyobb figyelmet

Allegretto a₀ (4 ütem)

a₀ (4 ütem)

5 a_c (4 ütem)

a_c (4 ütem)

9 a' (4 ütem)

a' (4 ütem)

13 a'_c (4 ütem)

1. kotta. C. Ph. E. Bach: C-dúr rondó, Wq. 56/1, 1–16. ütem

szentelnek a rondórefrén belső tagolásának és struktúrájának.⁹ Bach rondójának kezdete legfeljebb annyiban különbözik francia kortársainak bevett gyakorlatától, hogy a téma nem változatlanul, hanem variáltan ismétlődik, s a változatot a zeneszerző – 1760-ban kiadott, variált reprízes szonátáihoz hasonlóan – gondosan le is jegyezte.¹⁰ A kiírt, variált ismétlés a *Für Kenner und Liebhaber*-füzetek többi rondójában is fontos szerepet játszik; időnként azonban a variáció nem is feltétlenül olyasféle dekoratív módon valósul meg, mint a fenti esetben. Például a Wq. 57/1-es E-dúr rondóban a refrén tematikus metamorfózison megy keresztül: **C** metrumú, E-dúr nyitó alakja (1–4. ütem) utóbb, a 47–49. ütemben $\frac{12}{8}$ -dá alakított, Fis-dúr változatban hangzik el.

De maradjunk a Wq 56/1-es C-dúr darabnál: a rondótéma itt is többször visszatér az alaphangnemben. Ugyan nem mindig változatlanul és teljes terjedelmében – például a témának a darabot lezáró utolsó megszólalásakor a kezdeti pontos visszatérést a végén meglepő szünetekkel tarkított, rögtönzésszerű lezárás követi (2. kotta). Ugyanakkor a kompozíció mégis többé-kevésbé részekre tagolható refrén és epizódok kettőssége alapján (lásd a darab felépítését bemutató 1. táblázatot). Az „epizód”-szerű részek alapvetően kétféle anyagból épülnek: egyrészt gyors, akkordfelbontás jellegű figuratív szakaszokból, amelyek kvázi improvizatív billentyűs fantáziákra emlékeztetnek; másrészt a rondótéma nem tonikai hang-

2. kotta. C. Ph. E. Bach: C-dúr rondó, Wq. 56/1, 164–176. ütem

9 Ld. pl. Leisinger szócikkét, melyben Couperin billentyűs rondóiról írva a szerző kifejezetten megemlíti, hogy a refrén rendszerint négy hosszabb vagy nyolc rövidebb ütemből áll, és periódusszerűen kétrészes felépítésű („Der Refrain weist gewöhnlich vier längere oder acht kürzere Takte auf und ist zweiteilig [periodenartig] angelegt”). Leisinger: *Das instrumentale Rondo*, 555.

10 A variált reprízről ld. Komlós Katalin: „Veränderte Reprise – Egy koncepció több megvilágításban”. In: uő: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2015, 15–21.

Ütem	Nagyforma	Hangnemi terv	R más hangnemben
1–16.	R1	C	
17–33.	1. „epizód”	G, c	G
34–45.	R2	C	
46–90.	2. „epizód”	e, F, a, B, a, e, d, a, B, C, d, C	e, F, a, B
91–98.	R3 (nem teljes)	C	
99–139.	3. „epizód”	C, E, e, C, F, d, C, F	E
140–147.	R4 (nem teljes)	C	
148–163.	4. „epizód”	C, c	
164–176.	R5 (rögtönzésszerű lezárás)	C	

1. táblázat. A C. Ph. E. Bach: C-dúr rondó, Wq. 56/1 formai felépítése

nembe transzponált töredékeiből. A C-dúr rondó 2. „epizódként” azonosítható szakaszában vizuálisan is jól elkülöníthető a kétféle anyag: az 54–59. ütemben a rondótéma kezdete e-mollban, majd F-dúrban hangzik el; később a 68–78. ütemben a-mollban és B-dúrban is megjelenik; a 46–51. ütem jobbkézszólamának tizenhatod-triolái és a 79–81. ütem két kéz között elosztott harminckettedei viszont egyértelműen a fantáziaszerű, figuratív típust képviselik (3. kotta a 388–389. oldalon).

Mint a *Für Kenner und Liebhaber* rondók refréntémáinak felépítését összevető 2. táblázatból kitűnik, a 13 darab csaknem mindegyikének refrénje szabályos – két-osztatú periodikus – felépítésű, kivéve a Wq. 61/4-es d-moll kompozíciót, amelynek visszatérő tematikus anyaga két szempontból is „szabálytalan”.¹¹ Bár a domi-

Darab	Komp.	Megj.	A refrén felépítése
Wq. 56/1 (C)	1778	1780	$a_o + a_c$ (4 + 4 ütem)
Wq. 56/3 (D)	1778	1780	$a_o + a_c$ (4 + 4 ütem)
Wq. 56/5 (a)	1778	1780	$a_o + a_c$ (4 + 4 ütem)
Wq. 57/1 (E)	1779	1781	$a_o + a_c$ (2 + 2 ütem)
Wq. 57/3 (G)	1780	1780	$a_o + a_c$ (4 + 4 ütem)
Wq. 57/5 (F)	1779	1780	$a_o + a_c$ (4 + 4 ütem)
Wq. 58/1 (A)	1782	1783	$a_o + a_c$ (2 + 2 ütem)
Wq. 58/3 (E)	1781	1783	$a_o + a'_c$ (8 + 8 ütem)
Wq. 58/5 (B)	1779	1783	$a_c + b_c$ (4 + 4 ütem)
Wq. 59/2 (G)	1779	1785	$a_o + a_c$ (4 + 4 ütem)
Wq. 59/4 (c)	1784	1785	$a_o + a_c$ (4 + 5 [!] ütem)
Wq. 61/1 (Esz)	1786	1787	$a_o + a_c$ (8 + 8 ütem)
Wq. 61/4 (d)	1785	1787	$a_o + a'_c$ (7 [!] + 4 ütem)

2. táblázat. A refrén felépítése C. Ph. E. Bach *Für Kenner und Liebhaber* rondóiban

11 Mint arra már David Schulenberg felfigyelt a Wq. 59/2-es G-dúr rondó elemzése kapcsán, ld. David Schulenberg: *The Instrumental Music of Carl Philipp Emanuel Bach*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984, 148.

46 *ff*

49

52 *p*

57 *pp* *f*

62

66 *pp*

71 *ff* *f*

75 *p*

79 *f*

The image displays a piano score for the third system of C. Ph. E. Bach's C-dúr rondó, Wq. 56/1, measures 46-90. The score is written for piano and consists of nine systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The music features intricate patterns, including sixteenth-note runs and chordal textures. Measure numbers 46, 49, 52, 57, 62, 66, 71, 75, and 79 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line at the end of the ninth system.

(a 3. kotta folytatása)

náns félzárlat és tonikai egész zárlat kettőssége ezúttal is megfigyelhető, a két rész nem azonos terjedelmű: az „előtag” hét, míg az utótag csupán négy ütem hosszúságú (lásd a 4. kottát). Másrészt a téma maga két rövidebb motívumból épül fel, amelyek többször ismétlődnek (ezeket a kottában bekarikázás, illetve négyszögletes keret jelöli), sőt a 4–6. ütemben transzformálódnak is. Ez a motívikus szerkesztés, valamint a fél- és egész zárlatot megelőző vonószenekari tuttit utánzó uniszónó szakaszok inkább barokk versenymű-ritornellekre emlékeztetnek, mintsem rondótémákra. Márpedig Bach, mint közismert, a concerto műfaját is aktívan művelte – egy olyan műfajt, melynek jellemző formai sajátossága éppen az, hogy a ritornell – Bach rondótémáihoz hasonlóan – különféle hangnemekben és nem feltétlenül teljes terjedelmében tér vissza.

4. kotta. C. Ph. E. Bach: d-moll rondó, Wq. 61/4, 1–11. ütem

Úgy tűnik tehát, hogy Philipp Emanuel Bach életművében legalább két másik műfaj: az improvizatív fantázia, illetve a billentyűs versenymű is fontos elemekkel gazdagította a rondó sajátos, egyéni koncepcióját.

3. Fiatalabb kortársak C. P. E. Bach rondóiról

De vajon miként vélekedtek Philipp Emanuel Bach rondóiról fiatalabb kortársai, illetve a közvetlen utókor? Daniel Gottlob Türk a Bach halálát követő évben, 1789-ben kiadott klavichordiskolájában úgy emlékezett meg róla, mint aki lényege újítással járult hozzá a rondó műveléséhez:

A rondó (*rondeau, rondo, Zirkelstück*, vokális zenében a *Rundgesang*) olyan önálló zenedarab, amelynek alapját egy rövid, gyengéd, élénk, játékos stb. jellegű főtéma képezi. A főtéma minden egyes közjáték (*couplet*) után ezekből egy rondóban gyakran kettő, három vagy több van megismétlődik. [Carl Philipp] E[manuel] Bach mutatta meg a rondóban, hogy ennek nem kell minden alkalommal az alaphangnembben történnie, hanem különféle mellékhangnemekben is sor kerülhet rá.¹²

Türk tehát egyértelműen Philipp Emanuel Bachnak tulajdonítja a nem tonikai rondórepríz ötletét. Talán több lehet véletlen egybeesésnél, hogy klavichordiskolájának megjelenése után egy évtizeddel, 1799-ben a németből angol zeneszerzővé honosított Augustus Frederick Christopher (August Friedrich Christoph) Kollmann *An Essay on Practical Musical Composition* (Értekezés a gyakorlati zeneszerzésről) című munkájában a rondót tárgyalva szintén hasonló megállapításra jutott:

A rondókat szabályos és szabálytalan típusra oszthatjuk. Előbbiek azok, amelyekben az első szakasz mindig a fő hangnembben tér vissza, akár eredeti formájában, akár variálva, a II. fejezet 9. §-ban közölt, Bach variált reprízes szonátaiból vett példához hasonlóan [...], utóbbiak pedig azok, amelyekben az első szakasz vagy téma másik hangnembe kitérve is megjelenik. Ennek szép példáját lásd az első ábrán, második számként. Ez Eman[uel] Bach kíséretes szonátainak első gyűjteményéből való (Lipcse, 1776); kiegészítettem modulációs tervének magyarázatával.¹³

12 „Das Rondo, (Rondeau, Rondo, Zirkelstück, beyrn Singen der Rundgesang) ist ein einzelnes Tonstück, worin ein kurzer Hauptsatz von einem zärtlichen, muntern, tändelnden etc. Charakter zum Grunde liegt. Nach jedem Zwischensatze, (couplet), deren ein Rondo oft zwey, drey und mehrere hat, wird der Hauptsatz wiederholt. Daß dieses nicht immer im Haupttone selbst geschehen müsse, sondern in verschiedenen Nebentönen statt finde, hat E. Bach in seinen Rondo's gezeigt.” Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig: Schwickert–Halle: Hemmerde und Schwetschke, 1789, 398.

13 „Rondos may be divided into proper and improper ones. The former are those, in which the first section always returns in the principal key, either in its original form, or varied like as in the example I given in Chap. II, §9, under Bach's Sonatas with varied reprizes [...], and the latter, those in which the subject or first section also appears in keys to which a digression may be made. A beautiful example of this sort see at Plate I, No. 2. It is taken from Eman. Bach's first set of three Sonatas with Accompaniments, Leipzig, 1776; and I have added to it an explanation of the course of its modulation.” Augustus Frederick Christopher Kollmann: *An Essay on Practical Musical Composition*. London: Printed for the author, 1799, 6.

Mint láthatjuk, Kollmann annyiban tovább megy Türknél, hogy nem csupán Philipp Emanuel Bachnak tulajdonítja a rondórepríz hangnemi variálását, hanem egy új terminust (*improper rondo*) is bevezet az ilyen rendhagyó rondókompozíciók megjelölésére. Figyelemre méltó azonban, hogy a Kollmann által példaként idézett darab ezúttal nem a billentyűs hangszerre írott önálló rondók közül való, hanem a hegedű- és csellókíséretes G-dúr billentyűs szonáta (Wq. 90/2) zárótétele. A szóban forgó mű még a *Für Kenner und Liebhaber*-füzetek előtt, 1776-ban látott napvilágot Lipcsében, Breitkopf kiadásában, s már nem sokkal megjelenését követően nagy feltűnést keltett: Johann Nikolaus Forkel igen elismerő szavakkal méltatta a *Musikalisch-kritische Bibliothek* lapjain:

Az első gyűjteménybeli második szonáta G-dúrban van, s a rendkívül briliáns nyitótételén kívül a végén egy olyan rondót is magában foglal, amely jellegét, elrendezését és feldolgozásmódját tekintve feltűnően eltér e manapság oly kedvelt és uralkodó zenei műfaj többi képviselőjétől, s épp ezért megérdemli, hogy valamelyest több figyelmet szenteljünk neki.

Ezt a zenei műfajt billentyűs hangszeren mindeddig kevésbé művelték; ha azonban belegondolunk, hogy az e műfajban írott legtöbb divatos darab milyen kevés igazi benső értékkel rendelkezik, illetve rendelkezett szinte születése óta, úgy ennek a körülménynek inkább örvendenünk kell, mintsem sajnálkoznunk felette. Ha a zenei értelemben vett rondó alapjában véve nem más, mint egy refrénes ének, melyben egy szép, határozott és jelentékeny gondolat időről időre visszatér, s más, belőle származó mellékgondolatokkal keveredik és váltakozik, akkor úgy tűnik számunkra, hogy olyan feldolgozást és kezelésmódot igényel, amelyre csakis tapasztalt és iskolázott muzsikusként képes, s épp ezért a szokványos ösztönös komponistáktól nem várható el. Annál kellemesebb, ha az egyik legjelesebb tehetség ereszkedik le a művészet e divatos műfajához, s nem csupán azt mutatja meg, hogyan is kellene voltaképpen ilyesféle darabot alkotni, hanem egyúttal arra is példát ad, hogy egy mester kezén minden zenei műfaj, legyen az bármilyen fajta, igaz és valódi művészet és szépség jegyeit öltheti magára, s így méltó lehet a gondolkodó zenebarát figyelmére.¹⁴

14 „Die zwote Sonate der ersten Sammlung ist aus der Tonart G dur, und enthält außer dem ersten sehr brillanten Satze am Ende ein Rondeau, dessen Charakter, Einrichtung und Bearbeitung sich von andern Beyspielen dieser jetzt so herrschenden und beliebten Musikgattung sehr merklich unterscheidet, und daher einige besondere Anmerkungen verdient.

Diese Musikgattung ist bisher auf Clavierinstrumenten noch wenig gebraucht worden; wenn wir aber bedenken, wie wenig wahren innern Werth die meisten modischen Stücke dieser Gattung haben, und beynahe seit ihrer Entstehung gehabt haben, so müssen wir uns über diesen Umstand mehr freuen, als beklagen. Wenn das musikalische Rondeau im Grunde nichts anders ist, als ein Rundgesang in der Poesie, wo ein schöner, nachdrücklicher und bedeutender Gedanke von Zeit zu Zeit wiederholt, und mit andern daraus fließenden Nebengedanken untermischt und abgewechselt wird, so setzt es, deucht uns, eine Behandlung und Bearbeitung daraus, die nur das Werk eines erfahrenen und gelehrten Musikers ist, und daher nicht von den gewöhnlichen instinktmäßigen Componisten erwartet werden kann. Desto angenehmer muß es sein, wenn ein Mann von den vorzüglichsten Talenten sich auch einmal zu einer Modegattung der Kunst herunterläßt, und nicht nur den Liebhabern zeigt, wie ein solches Stück eigentlich beschaffen seyn müßte, sondern auch dadurch zugleich einen Beweis giebt, daß jede Musikgattung, sie sey von welcher Art sie wolle, unter den Händen eines Meisters das Gepräge von wahrer und echter Kunst und Schönheit annehmen, und der Aufmerksamkeit denkender Musikfreunde würdig werden kann.” Johann Nikolaus Forkel: „Carl Philipp Emanuel Bachs Claviersonaten, mit einer Violin und einem Violoncell zur Begleitung. Erste und zwote Sammlung. Leipzig: im Verlag des Autors, 1776, 1777”. In: uő: *Musikalisch-kritische Bibliothek*, II. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1778, 281.

Grazioso e poco allegro

*a*₀ (4 ütem)

p

5 *f* *tr.* *ten.* *a*₀ (4 ütem)

f *ten.* *f* *3* *3* *3* *3*

5. kotta. C. Ph. E. Bach: G-dúr trió, Wq. 90 No. 2, III. tétel, 1–8. ütem

34 *f* *p* *f* *ten.* *f* *3* *3* *3* *3*

38 *p* *f* *ten.* *f* *3* *3* *3* *3*

6. kotta. C. Ph. E. Bach: G-dúr trió, Wq. 90 No. 2 III. tétel, 34–41. ütem

7. kotta. C. Ph. E. Bach: G-dúr trió, Wq. 90 No. 2, III. tétel, 77–84. ütem

8. kotta. C. Ph. E. Bach: G-dúr trió, Wq. 90 No. 2, III. tétel, 93–100. ütem

Egyebekben – mint az Kollmann, illetve Forkel elemzéséből egyaránt kitűnik – ez a rondó is igen hasonló a *Für Kenner und Liebhaber*-sorozat említett darabjaihoz, amennyiben a refrénként visszatérő, 4 + 4 ütemes nyitótéma (5. kotta) a továbbiakban a legkülönbélebb hangnemekbe transzponálva jelenik meg újra: a domináns D-dúrban (21–28. ütem); a leszállított mediáns B-dúrban (6. kotta); a szubdomináns C-dúrban (7. kotta); a 93. ütemtől csupán első három üteme a leszállított alsómediáns Esz-dúrban (8. kotta). Az alaphangnemben viszont mindössze két

alkalommal hangzik el újra: az 59–66. ütemben, majd a teljes mű befejezéseképpen a 101–116. ütemben, variált ismétléssel.

4. „Szabálytalan” rondók Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert műveiben

A kortársak értékelésének bemutatása után érdemes röviden áttekinteni, melyek azok a Haydn-, Mozart- és Beethoven-példák, amelyeket a későbbi szekunder irodalom Bach szóban forgó műveivel hozott kapcsolatba. A továbbiakban elsősorban Cole 1970-es tanulmányára támaszkodom.¹⁵ Az ő példáinak túlnyomó többsége – és ez már a saját véleményem – jellemzően két nagyobb csoportba sorolható.

Az első csoportot olyan szonátarondók alkotják, ahol a szonátaexpozíció visszatérésének valamely pontján (rendszerint a rondótéma harmadik, vagy negyedik repríze alkalmával) új, az alaptonalitástól eltérő hangnem jelenik meg, többnyire álvisszatérés-jelleggel: leszállított alsómediáns F-dúr kitérés Beethoven Op. 2 No. 2-es A-dúr zongoraszonátájának zárótételében (a 140. ütemtől); nápolyi E-dúr álrepríz az Op. 7-es Esz-dúr zongoraszonáta zárótételében (a 156. ütemtől); szubdomináns Esz-dúr álrepríz az Op. 22-es B-dúr zongoraszonáta zárótételében (a 153. ütemtől); alsómediáns D-dúr álrepríz az Op. 24-es F-dúr hegedű-zongoraszonáta zárótételében (a 112. ütemtől); alsómediáns G-dúr álrepríz az Op. 19-es B-dúr zongoraverseny zárótételében (a 262. ütemtől). Bár Cole nem említi példái között, ebbe a csoportba sorolható Schubert D. 959-es A-dúr zongoraszonátájának zárótétele is, alsómediáns Fis-dúr álreprízzel (a 212. ütemtől). Ez az eset annál érdekesebb, mivel Schubert kompozíciójának modelljeként több elemző is Beethoven egyik művét, az Op. 31 No. 1-es G-dúr zongoraszonáta zárótételét nevezi meg.¹⁶ Továbbá, bár nem szonátarondó, mégis ebbe a típusba sorolhatjuk Beethoven Op. 51 No. 1-es C-dúr rondóját, amelyben mollbeli alsómediáns (Asz-dúr) álreprízzel, illetve nápolyi Desz-dúr kitéréssel egyaránt találkozunk.

A Cole által említett, bécsi szerzőktől származó „szabálytalan” rondók második csoportjába az olyan darabokat sorolhatjuk, amelyek első ránézésre inkább szonátaformájú tételnek tűnnek, ám a rondószerűen felépülő nyitótema a dominánsba transzponálva az exposíció második témacsoportjában (illetve a reprízben az alaphangnemben), továbbá a kidolgozásban valamilyen más hangnemben is megjelenik, ennél fogva „improper rondóként” is felfoghatók. Idesorolható például Haydn Hob. XVIII:4-es G-dúr billentyűs versenyművének fináléja, Mozart K. 485-ös D-dúr billentyűs rondója, illetve az *Eine kleine Nachtmusik* (K. 525) zárótétele (a zeneszerző mindkettőt maga nevezte rondónak). A K. 485-ös rondóval kapcsolatban már Chrzanowski felhívta rá a figyelmet, hogy a Mozart-mű 1786-ban, vagyis az utolsó *Für Kenner und Liebhaber*-füzetek megjelenésével nagyjából egy időben keletkezett,

15 Cole: *Rondos, Proper and Improper*, 392–399.

16 Charles Rosen: *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Ford. Komlós Katalin. Budapest: Zene-műkiadó, 1977, 610–612.; Robert S. Hatten: „Schubert the Progressive. The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D. 659”, *Intégral* 7. (1993), 38–81.

még hozzá olyan műfajban (önálló billentyűs rondó), amelyet Mozart korábban feltűnően került.¹⁷ Kézenfekvőnek tűnhet a feltételezés, hogy talán Bach hasonló műfajú kompozícióinak megismerése is hozzájárulhatott a műfajválasztáshoz és a nem tonikai rondórepríz alkalmazásához. Ugyan Cole nem említi, és a zeneszerző nem is nevezi rondónak, de hasonlóan épül fel Mozart K. 575-ös D-dúr vonósnygyesének zárótétele is. Annak ellenére, hogy nem szonátaformájú tételről van szó, idesorolnám még Cole egy további példáját, Haydn Hob. XVIII:11-es D-dúr billentyűs versenyművének „Rondo all’ungarese” tételét is, melyben a rondótéma az első epizódban A-dúrban is megjelenik (az 51. ütemtől).

Másfelől az említett Haydn-, Mozart-, Beethoven- és Schubert-példák bizonyos alapvető koncepcionális hasonlóságai mellett nem jelentéktelenek a Philipp Emanuel Bach szóban forgó műveikhez képest megfigyelhető különbségek sem. Valamennyi említett példa esetében igen fontos eltérés, hogy a refrén nem tonikai visszatérése egy-egy tételben általában egyszer (a második csoportba tartozó művek esetében két-három alkalommal) fordul elő, továbbá az is, hogy a hangnemét tekintve „szabálytalan” repríz egy máskülönben eléggé szabályosnak mondható – szonáta- vagy szonátarondó-szerű – struktúra jól meghatározható pontjain lép fel. Olyan fantáziaszerűen improvizatív példákkal, illetve a rondótéma transzponált változatainak olyasféle halmozásával, mint amilyenek Philipp Emanuel Bach fentebb példaként említett műveiben fordulnak elő, az említett Mozart- vagy Beethoven-kompozíciók egyikében sem találkozunk. Elaine Sisman ugyan úgy találta, hogy Haydn Hob. XVII:1-es G-dúr capricciójának felépítése – az „Acht Sauschneider müssen sein”-téma különféle hangnemekbe transzponált visszatéréseivel – kísértetiesen hasonlít Philipp Emanuel Bach későbbi rondóhoz,¹⁸ ám igen jellemző, hogy Haydn ezt a darabját nem rondónak, hanem capricciónak nevezte.

5. A Für Kenner und Liebhaber-gyűjtemény előfizetői adatai

Bár ez a munka nem hatástanulmány, mégis ide kívánczik egy rövid gondolatmenet C. Ph. E. Bach *Für Kenner und Liebhaber*-rondóinak disszeminációjával kapcsolatban. Mint fentebb már utaltam rá, a Lipszéban, Breitkopf közreműködésével, de a zeneszerző saját kiadásában napvilágot látott füzetek mindegyike tartalmazza a kiadvány előfizetőinek névsorát, „Verzeichniß der Pränumeranten” címmel, számozatlan előzéklapokon. Mi több, a neveken túl az egyes városokba megküldött példányok száma is szerepel a füzetek élén. Megjegyzendő persze, hogy a jegyzék a második, harmadik és hatodik füzetben a „so weit die Nachrichten gehen” (eddig információink szerint) frázissal egészül ki, ami arra utalhat, hogy ezekben az esetekben az előfizetők száma még a nyomdába adást követően is gyarapodhatott. Ennek ellenére a szóban forgó adatokból lehetséges bizonyos következtetéseket levonni

17 Chrzanowski: *Das instrumentale Rondeau*, 77.

18 Elaine R. Sisman: „Haydn’s Solo Keyboard Music”. In: Robert L. Marshall (ed.): *Eighteenth-Century Keyboard Music*. New York: Schirmer, 1994, 272–274.

egyfelől a gyűjtemény földrajzi terjedését illetően, másrészt arról, hogyan alakult a kiadvány népszerűsége egyes fontosabb zenei központokban:

	1. füzet	2. füzet	3. füzet	4. füzet	5. füzet	6. füzet
Altona	–	–	5	–	–	–
Bécs	24	13	24	20	26	18
Berlin	36	17	21	16	13	11
Bernstadt	–	–	–	1	–	–
Bourdeaux	–	–	–	–	–	2
Breslau/Wrocław	–	–	–	23	–	–
Braunschweig	16	2	1	3	–	–
Büdingen	–	–	–	1	–	–
Danzig	25	22	–	13	14	9
Dessau	–	–	–	–	1	–
Drezda	8	68	33	33	16	–
Eckartsberga	–	–	–	1	–	–
Erfurt	–	–	5	4	6	–
Frankfurt an der Oder	–	–	–	–	–	4
Gotha	7	1	–	–	nincs adat	–
Göttingen	13	–	–	8	13	18
Greifswald	–	–	6	8	6	–
Großenhain	–	–	–	1	1	1
Halberstadt	–	–	–	–	–	6
Hamburg	47	60	39	80	56	34
Hannover	10	4	–	6	–	–
Hohenstein	–	–	–	–	–	1
Holstein	23	–	–	–	8	10
Hoyerswerda	–	–	–	–	1	–
Kassel	–	–	–	–	–	3
Koppenhága	75	75	75	75	40	–
Königsberg/Kalinyingrád	–	–	23	27	20	6
Köstritz	–	–	–	1	1	–
Kurland	11	2	12	9	2	10
Lipcse	28	18	17	22	–	2
London	14	14	–	12	–	24
Lübeck	–	–	–	–	–	24
Ludwigslust	1	3	–	–	–	–
Magyarország	1	–	–	–	–	–
Marburg	–	–	–	–	1	–
Marienwerder	–	16	–	10	–	–
Mecklenburg	–	–	–	–	–	9
Moszkva	–	–	–	14	–	–

3. táblázat. C. Ph. E. Bach Für Kenner und Liebhaber-köteteinek előfizetői példányszámai földrajzi helyek szerint

	1. füzet	2. füzet	3. füzet	4. füzet	5. füzet	6. füzet
Nyborg	7	–	–	–	–	–
Otterndorf	–	1	–	–	–	–
Prága	4	9	9	11	7	9
Riga	12	–	10	–	12	12
Schkortleben	–	–	–	1	–	–
Sorau	–	–	–	–	–	1
Stade	–	–	–	–	–	5
Statzfurt	–	–	–	1	1	–
Stendal	5	–	5	5	9	–
Stettin	8	4	–	–	–	–
Stockholm	–	–	–	–	–	2
Suhl	–	–	–	1	–	–
Szentpétervár	54	–	–	9	–	44
Szilézia	28	11	12	–	33	36
Tallinn/Reval	6	–	–	–	–	–
Uckermark	8	–	–	–	–	–
Ulm	11	–	–	–	4	–
Varsó	37	–	–	–	–	–
Weimar	–	–	–	5	–	–
Zittau	–	–	–	11	6	5
Összesen	519	340	297	432	297	306

(a 3. táblázat folytatása)

C. Ph. E. Bach életrajzát ismerve azt gondolhatnánk, hogy a *Für Kenner und Liebhaber*-füzetek mindenekelőtt északnémet területen, azon belül is elsősorban a muzsikus működésének két fő helyszínén: Berlinben, illetve Hamburgban váltak ismertté. A földrajzi helyek listája ezzel szemben azt mutatja, hogy a kiadvány egyes példányai Londontól Stockholmon és Koppenhágán át Szentpétervárig egy sor más európai nagyvárosba is eljutottak. A zenetörténész Charles Burney éppúgy az előfizetők közé tartozott, mint – legalábbis az első füzet egy példánya esetében – Batthyány József, a Pozsonyban székelő esztergomi hercegprímás. Ha a Bécsbe küldött példányok számát szemügyre vesszük, azt tapasztaljuk, hogy a hat füzetből összességében nem kevesebb mint 125 példányt küldtek a császárvárosba, ahol C. Ph. E. Bach egyébként soha életében nem fordult meg. Ez több, mint az a 110 példány, amely működésének korábbi színhelyére, a porosz fővárosba érkezett. Ráadásul a bécsi előfizetők/terjesztők között olyan nevekkel találkozunk, mint a Haydn, Mozart és Beethoven nem egy művét megjelentető Artaria zeneműkiadó vagy a három komponista életrajzában közismerten fontos szerepet játszó Gottfried van Swieten báró, aki egyúttal a harmadik füzet ajánlásának címzettje is volt. Mindezek fényében, úgy vélem, nagyon is lehetséges, hogy Bécs vezető komponistái ismerhették Bach „szabálytalan” rondóit, s adott esetben talán inspirációt is meríthettek belőlük saját e műfajbeli darabjaikhoz.

Távolról sem állíthatjuk persze, hogy Philipp Emanuel Bach gyűjteménye az 1780-as évek legkelendőbb zenemű-nyomtatványai közé tartozott volna. A kritikai összkiadás előszavában Hogwood összehasonlítóképpen közli néhány korabeli zeneműkiadvány hasonló adatait. Eszerint Georg Benda *Sammlung vermischter Clavierstücke für geübte und ungeübte Spieler* (Különféle zongoradarabok gyűjteménye kezdők és haladók számára) című sorozatának 1780-ban megjelent első füzetére 2076-an fizettek elő; Nathanael Gruner Op. 1-es *Sechs Sonaten für das Klavier* (Hat billentyűs szonáta) című, 1781-es kiadványa 1368 előfizetővel dicsekedhetett – C. Ph. E. Bach is köztük volt. Daniel Gottlob Türk *Sechs leichte Klaviersonaten* (Hat könnyű billentyűsszonáta) címmel 1783-ban kiadott művei esetében ugyan ez a szám 1334, ami az 1785-ös, illetve 1786-os megjelenésű második és harmadik füzetnél 2354-re, illetve 2415-re emelkedett.¹⁹ Ehhez képest a *Für Kenner und Liebhaber* első füzetének 519 előfizetője lényegesen kevesebb. Ráadásul az előfizetői példányszámok összesítése arról árulkodik, hogy a sorozat iránt a publikáció előrehaladtával csökkent az érdeklődés: a 6. füzet megjelenésének idejére a szám 306-ra esett vissza, sőt a 3. és 5. füzet esetében még a 300-at sem érte el. Bár a 6. füzet Bécsbe megküldött 18 példánya is mindössze feleannyi, mint az első füzetből ugyanoda eljutott 36 darab, ám e két számadat összességében nem tűnik annyira csekélynek, mint a megfelelő füzetek berlini előfizetői példányszáma (36 példány 1779-ben, 11 példány 1787-ben, még hozzá – ismétlem – olyan városban, ahol Bach bő két és fél évtizeden át udvari muzsikusként működött).

6. Összegzés

A tanulmányomban írottak fényében Cole-lal ellentétben nem gondolom, hogy C. Ph. E. Bach rondói minden tekintetben kívül estek volna a műfaj történetének fősodrán. Műveinek egy bizonyos vonása – a nem tonikai rondórepríz alkalmazása, melyet már Türk és Kollmann is kifejezetten az ő nevéhez fűzött – *mutatis mutandis* mintha Haydn, Mozart, Beethoven és Schubert hasonló műfajbeli kompozícióinak némelyikében is visszaköszönne. Másfelől a szóban forgó komponisták egyike sem követte rondóiban Bach e műfajbeli darabjainak fantáziaszerű, kvázi improvizatív felépítését, s a nem tonikai visszatérést nála jóval mértéktartóbban alkalmazták, általában a meglepetés eszközeként, a zenei forma meghatározott pontjaira tartogatva. Összességében elmondható tehát, hogy Haydn, Mozart, Beethoven vagy éppen Schubert „szabálytalan” rondóreprízei szabálytalanságukban is szabályosabbak, mint Philipp Emanuel Bach billentyűs műveinek hasonló részletei.

19 Hogwood (ed.): *C. P. E. Bach: The Complete Works*, vol. I/4., 1–2, xiv.

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

C. P. E. BACH'S 'IMPROPER' RONDOS IN HISTORICAL CONTEXT

In the literature discussing the history of the rondo form/genre, special attention has been paid to the rondos of Carl Philipp Emanuel Bach, with particular regard to those published in the keyboard collection *Für Kenner und Liebhaber* (1779–1787). Studies pertaining to the subject (Leisinger 1998, Cole 1969 and 2001, Clercx 1935, Chrzanowski 1911) are inclined to judge that these pieces ‘stand outside the mainstream of the genre’s evolution’ (Cole 2001). Nevertheless, these strange rondos by C. P. E. Bach, whose most striking characteristics are the non-tonic and varied reprise of the refrain, as well as the use of improvisative elements, might not have been without any influence. Already in 1776, Johann Nikolaus Forkel praised the final movement of Philipp Emanuel’s Sonata in G Major (Wq. 90/2) for ‘differing strikingly to other representatives of the musical genre which is so much liked and prevailing in our days’. In 1789, Daniel Gottlob Türk mentioned Philipp Emanuel as the inventor of the non-tonic rondo reprise. A decade later, the final movement of the G-Major Sonata was used by Augustus Frederick Kollmann as an example in his description of the type in question, which he called ‘improper rondo’. What is more, the non-tonic reprise also occurs in certain rondos by Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert. In my article, I discuss Philipp Emanuel’s peculiar rondos in historical context, analysing among others the subscriber lists of the *Für Kenner und Liebhaber* volumes. I point out that while the idea of non-tonic reprise had a certain historical impact among Viennese composers, the fantasia-like character of Bach’s works in question indeed remained without followers.

Péter Bozó, PhD is a research fellow at the Institute for Musicology RCH, a senior lecturer at the Liszt Academy in Budapest, and Editor-in-Chief of *Studia Musicologica*, the international journal of musicology of the Hungarian Academy of Sciences. His books include *Offenbach Performance in Budapest, 1920–1956: Offenbach on the Danube* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022) and *A dalszerző Liszt* (The song composer Liszt; Budapest: Rózsavölgyi & Co., 2017), which has been awarded the György Kroó Plaque of the Hungarian Musicological Society.

Péteri Lóránt

ZENETÖRTÉNET-ÍRÁS ÉS TUDOMÁNYPOLITIKA, HAZAI ÉS NEMZETKÖZI KONTEXTUS: SZABOLCSI BENCE 1968-BAN

Tanár Úr Magyarországon, zenei [ti. zenetudományi] ügyekben igenis a „top-man”. Engem talán nem ért félre a Tanár Úr: én is úgy vélem, hogy ez igaz. Nem formális hierarchiáról van szó, hanem arról, hogy egy ilyen kis ország kis szakmája maga, kit ismer el vezetőjének. [...] Ismerjük el, hogy nálunk egy nagy tudományos akció nem szervezhető meg anélkül, hogy a szakma elismert tekintélye garantálja a vállalkozást. Hiszen még apró, magántermészetű ügyekben is Tanár Úr segítsége kellett és kell ahhoz, hogy egy könyv megjelenhessen, a minisztérium pénzt adjon, [...] az Akadémia megtörjön, egy magasabb párt-fórum átnyúljon a bürokrata fejek fölött. [...] véleményére az illetékes magyar fórumok (ahonnan a pénz jön, ahol egy dolog megjelenik, ahol a tudományos munkatársak listáját eldöntik, stb.) hallgatnak. – Nem olcsó filozofálgatás talán, amit mondok: nálunk ez Kodály életében így alakult ki, és így lesz évtizedek múlva is, akkor is, ha nincs (mert nem lesz) egy kiugró top-man! Sajnos, Tanár Úr szempontjából édes-mindegy, hogy formálisan vállalja-e ezt a szerepet. Mert ha nem is vállalja, akkor is Tanár Urat fogja megkérdezni Aczél elvtárs,¹ mielőtt dönt, akkor is Tanár Úrhoz szaladunk majd, ha támogatás kell, akár tudományos, akár tekintély-elvű. Mindaddig, amíg van egy – a szakmáján belül – univerzális top-man, így is jó. [...] Tudom, Tanár Úr most ellenem vetné, hogy Angliában, Németországban, az USA-ban nem így van. Valóban nem. De ott hány egyetem van, hány zenetudományi katedra, hány zenei kiadó?²

Az imént idézett sorok meghökkentő pontossággal írják le az államszocialista rendszerek tudományos életében (abban is) nagy szerepet játszó patrónusi funkciót, illetve a patrónátus működését, a patrónus-kliens viszonyoknak a tudományos mezőt strukturáló hálózatát. Meghökkentő e pontosság, hiszen a leírás nem retrospektíve, hanem valós időben született, s nem valamely külső, kritikai nézőpontot érvényesít, hanem belülről, személyes megélés alapján mutat be egy jelenséget. S ha mindez nem lenne elég, a sorok írója, aki tárgyilagosan szemléli saját helyzetét is ebben a rendszerben, nem mást, mint munkahelyi vezetőjét, nagyon is formális főnökét szembesítette annak informális patrónusszerepével.³

1 Aczél György kultúrpolitikus, a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának titkára.

2 Somfai László Szabolcsi Bencének, New York, 1968. szeptember 3. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye (MTA KIK KRGY), Ms 5641/262.

3 A patrónusi rendszer – szovjet zenei életre is kitekintő – tárgyalását ld. Péteri György (szerk.): *Patronage, Personal Networks and the Party-State. Everyday Life in the Cultural Sphere in Communist Russia and East Central Europe*. Trondheim: Norwegian University of Science and Technology, 2004.

Somfai László zenetörténész, a Magyar Tudományos Akadémia (MTA) Bartók Archívumának harmincnégy éves tudományos munkatársa fogalmazta meg a fent idézett gondolatokat 1968 szeptemberében New Yorkban, ahol Ford-ösztöndíjas-ként tartózkodott.⁴ A „Tanár Úr”, vagyis levelének címzettje nem más, mint Szabolcsi Bence, az MTA rendes tagja, a budapesti Bartók Archívum hatvankilenc éves igazgatója. Szabolcsi Bence ugyanekkor betöltötte az MTA Zenetudományi Bizottságának elnöki tisztségét, és ő volt a Zeneakadémia (vagyis a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola) zenetudományi tanszakának vezetője is. Ahogy arra Somfai is tett egy implicit utalást imént idézett levelében, Szabolcsi patrónusi szerepköre a zenetudományban Kodály 1967-ben bekövetkezett halálát követően vált monopolisztikussá. Kétségtelen, hogy Szabolcsi ekkor ért el tudományszervezői pályafutása csúcsára. A kérdést, hogy ez pontosan milyen mozgásteret jelentett, s e mozgásteret miként formálta a konszolidált Kádár-rendszer közege és a hidegháború világrendje, egymással csak lazán összefüggő, de reményeim szerint lakmuszpapírként szolgáló, 1968-as történetek rekonstruálásával igyekszem megválaszolni. Ehhez azonban szükségesnek látszik röviden visszatekinteni a releváns előzményekre is.

Először is érdemes megfontolnunk, hogy Szabolcsi nemcsak magyar, de globális értelemben is szakmája úttörői közé tartozott. A modern zenetudományt (*Musikwissenschaft*) a 19. század második felében német, illetve német-osztrák kutatók hozták létre. Az Osztrák–Magyar Monarchiában 1870-ben, Németországban pedig 1918-ban érte el először zenetudós az akadémiai pálya csúcsát: ekkor lett Hermann Abert a Hallei Egyetem *ordinarius* professzora.⁵ 1920-tól Lipcsében tanított, ahol egy évvel később az ő doktori hallgatójaként kezdte meg tanulmányait Szabolcsi Bence. Szabolcsi ezt megelőzően a budapesti egyetemen tanult bölcsészetet és jogot, 1917-ben pedig beiratkozott a Zeneakadémiára, ahol a legmeghatározóbb hatást zeneszerzésre, Kodály Zoltán gyakorolta rá. Lipcsei posztgraduális tanulmányait 1923-ban, *Benedetti és Saracini. Adalékok a monódia történetéhez* című disszertációja megvédésével koronázta meg – hazatérvén Szabolcsi

4 Az amerikai Ford Alapítvány 1964 augusztusában elindult magyarországi ösztöndíjprogramjáról ld. Somlai Katalin: „Amerikából jöttek, híres mesterségük: fordosok – A Ford Alapítvány ösztöndíjas programjában résztvevők karrieríve: szubelitből az elitbe”. In: Rainer M. János (szerk.): *Elit és szubelit a Kádár-korszakban – közéleti és kulturális tanulmányok*. Budapest–Pécs: Kronosz Kiadó, 1956-os Intézet Alapítvány, 2021, 103–164. Az 1964 és 1970 közötti időszakban a zene és a bölcsészet területéről a következő szakemberek részesültek Ford-ösztöndíjban (zárójelben a kiutazás éve): Antal László nyelvész (1966), Berend T. Iván történész (1966), Fónagy Iván nyelvész (1964), Gunda Béla etnográfus (1965), Hegedűs József nyelvész (1965), Hell György nyelvész (1966), Hofer Tamás néprajzkutató (1966), Juhász Előd zenei szakíró (1966), Kálmán Béla nyelvész (1968), Kiefer Ferenc nyelvész (1965), Majdik Zoltán nyelvtanár (1964), Márkus György filozófus (1965), Mező László csellóművész (1965), Nyilas József gazdaságtörténész (1965), Országh László nyelvész (1964), Ránki György történész (1965), Somfai László zenetörténész (1968), Szépe György nyelvész (1964), Szilágyi János György ókori kutató (1967), Szili József irodalomtörténész (1965), Telegdi Zsigmond nyelvész (1965), Temesi Mihály nyelvész (1966), Ütő Endre operaénekes (1964), ld. Somlai: *Amerikából jöttek...*, 123–124.

5 Vincent Duckles–Jann Pasler–Glenn Stanley et al.: „Musicology”. In: *Grove Music Online* <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46710>> (utolsó megtekintés: 2022. január 15.).

volt az egyetlen ember Magyarországon, aki a muzikológia területén tudományos minősítéssel rendelkezett.⁶ Egyetemi karrierre azonban fiatal zsidó értelmiségiként a Horthy-korszak Magyarországon nem nyílt lehetősége.

Csak a háború után, 1945-ben lett a Zeneakadémia tanára; 1948-ban a Tudományos Akadémia levelező tagjává választották, hét évvel később lett rendes tag. A kommunista hatalomátvételt követő egy-két évben mindazonáltal még úgy tűnhetett, hogy Szabolcsi rövidesen újból marginalizálódik. Nemcsak történelemfelfogásának szellemtörténeti ihletése, illetve Wilhelm Dilthey inspirációja keltett munkái iránt bizalmatlanságot a kultúrpolitika irányítóiban, de az a tény is, hogy a Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottságának 1948 elején közétett zenei tárgyú határozatával szemben a magyar zenei élet szereplői közül ő fogalmazta meg a legmarkánsabb aggályokat a nyilvánosságban. Révai József népművelési miniszter politikájának 1951-ben meghirdetett, úgynevezett „össznezemzeti” iránya viszont már fontos szerepet szánt a zenei életben Kodály Zoltánnak és Szabolcsi Bencének, ellenségből útitárssá minősítve át őket. Az 1949-ben alapított Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöki tisztét 1951 és 1956 áprilisa között Szabolcsi Bence töltötte be, aki ugyanebben az időszakban az állampárt napilapja, a *Szabad Nép* alkalmi zenei publicistájaként is működött. Mintegy cserébe a kulturális és a zenei közéletben való részvételért a művelődéspolitiká elfogadta, hogy Kodály és Szabolcsi a szűkebb értelemben vett zenetudomány területét autonóm módon irányítsa. 1951-ben Kodály elnökletével, Szabolcsi titkári közreműködésével alakult meg az MTA Zenetudományi Bizottsága, és ugyanebben az évben ugyancsak nekik köszönhetően indulhatott el kikezdzhetetlen szakmai hitelességű tudósok bevonásával a magyar felsőoktatás első és mindmáig egyetlen muzikológiai képzése, vagyis a Zeneakadémia zenetudományi tanszaka. A tanszak első vezetőjétől, Bartha Dénestől Szabolcsi néhány évvel később vette át a formális irányítást. Ám a szakmai patrónus szerepébe kezdettől Kodály és Szabolcsi került, az a két személyiség, akik egyszersmind maguk is politikai patrónusra letek Révai József személyében.⁷ Hogy a magát Bartha-tanítványnak valló Somfai László udvariasan szókimondó megfogalmazását idézzük Szabolcsinak szóló, 1968-as leveléből: „az a legnagyobb kár, hogy Tanár Úr [azaz Szabolcsi] generációja nem kezdhett el szakmát tanítani nyomban azután, hogy kilépett az Abert-féle műhelyekből. Akkor talán ma nem kellene mindennel Tanár Urat terhelni.”⁸ Révai József patrónusi szerepének negatív bizonyítéka mindenestre, hogy hatalmának megrendülésével párhuzamosan a magyar zenetudományi *Gründerzeit* is befejeződni látszott: 1953-ban még megalakulhatott az MTA Népzene-kutató Csoportja Kodály vezetésével, de a Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Szabolcsi által remélt és szorgalmazott alapítása hosszú időre lekerült a napirendről.

6 Kroó György: *Szabolcsi Bence*, I. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 209., 222.

7 Péteri Lóránt: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956) [I.]”, *Magyar Zene* 41/1. (2003), 10–27.

8 Somfai László Szabolcsi Bencének, New York, 1968. szeptember 3.

1956 tavaszán a Zeneművészek Szövetsége lázongó zeneszerzői Szabolcsiban már a lezárni (s lehetőleg feledni) vágyott sztálinista korszak képviselőjét látták, a zenetörténész ekkor nem is jelölte magát újra az elnöki tisztségre. Szabolcsi ugyanakkor azt sem vállalta, hogy 1957-ben a kádári Magyarország zenei követeként Rómában próbálja meg a magyar rezsim iránti rokonszenvre hangolni az olasz zenei élet képviselőit.⁹ Az államszocialista restauráció és a kádári konszolidáció folyamatában azonban két poszton is szerepet vállalt. A Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöki tisztségét 1959 és 1962 között újra ő töltötte be, az 1957/1958-as tanévben pedig tagja volt a Zeneakadémiát irányító igazgatótanácsnak, mely a korábbi főigazgató, Zathureczky Ede hegedűművész 1956-os emigrációja miatt alakult meg. Szabolcsi fontos szerepet játszott abban, hogy a főiskolán jószerivel elmaradt a forradalom utáni megtorlás és tisztogatás. A Zeneakadémia politikai felügyelete ekkor végső soron Aczél Györgyhez tartozott, aki az intézmény ügyeivel kapcsolatban többször fordult közvetlenül Szabolcsihoz, megkerülve az igazgatótanács kommunista tagjait. Mindez nem jelentett kevesebbet, mint hogy Szabolcsi 1953 óta először újra patrónusra lelt a politikai szférában, s így ismét hatékonyabban tudta gyakorolni a maga szakmai patrónusi szerepkörét is.¹⁰ Ettől a legkevésbé sem függetlenül 1961-ben megalakulhatott, Szabolcsi vezetésével, az MTA Bartók Archívuma. Bár az intézményt eleve több funkciójú zenetudományi kutatóhelynek szánták, létrejöttére aligha került volna sor már ekkor, ha 1958. április 14-én nem köt nagy jelentőségű megállapodást egymással a tudós testület és Bartók Béla egyik örököse. Az ifjabb Bartók Bélával már az előző év folyamán megkezdett tárgyalások eredményeként a zeneszerző magyarországi hagyatékának igen jelentős része letét formájában az MTA gondjaira bízott. A megállapodás értelmében ifj. Bartók ellenszolgáltatás nélkül, határozatlan időre bocsátotta az MTA őrzésére a hagyatéki hányadot. A Tudományos Akadémia jogot nyert arra, hogy az átvett tárgyakat kiáltsa, illetve a tudományos kutatás rendelkezésére bocsássa.¹¹

Szabolcsi Bence volt az a szervező egyéniség, aki a Bartók-letétben meglátta a lehetőséget arra, hogy előmozdítsa az általános zenetudományi kutatással fog-

9 A magyar állambiztonság „Csapó Bálint” fedőnevű informátora jelentésében ekként tolmácsolta megbízóinak Luciano Perselli olasz kultúrattasé, a budapesti Olasz Kultúrintézet vezetője szavait: „Most Szabolcsi Bence van a legnagyobb bajban, ugyanis Szabolcsit ki akarja a kormány küldeni Rómába, hogy ott magyar vonatkozású zenei előadásokat tartson. Szabolcsi azonban nem akar menni. [...] Neki [Persellinek] az a véleménye, hogy a gondolat halva született, s egyetért Szabolcsival, hogy vonakodik kiutazni. Rómában a helyzet erősen Kádár-ellenes. [...] Ilyen hangulatban mit keresne Szabolcsi Rómában? Tudna Szabolcsi jó kapcsolatot felvenni azzal a 30 legfontosabb olasz zenei emberrel, de nem akkor, ha Kádárék kultúrpolitikájának küldötteként menne ki.” 1957. december 21. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL), 3.1.5. O-11605.

10 Péteri Lóránt: „Szabad Szövetség” – a zenei elit intézményei a forradalom, a megtorlás és az államszocialista restauráció idején (1956–1959)”. In: Gyarmati György–Péteri Lóránt (szerk.): *1956 és a zenei élet. Előzmények, történések, következmények*. Budapest–Pécs: LFZE, ÁBTL, Kronosz Kiadó, 2019, 89–90., 112–113., 118–119., 122–123., 137–144.

11 Megállapodás ifj. Bartók Béla és a Magyar Tudományos Akadémia között. Budapest, 1958. április 14. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ, Levéltár (MTA KIK LT), Elnökségi Titkárság iratai. Az átadásra *de facto* már 1957 utolsó negyedévében sor került, ld. Bóka László: *Feljegyzés az elnökség részére*. Budapest, 1958. január 12. MTA KIK LT, I. osztály iratai XVII/49/b.

lalkozó műhely megalakításának régóta szorgalmazott ügyét. A Tudományos Akadémia elnökségének 1961. június 16-i határozata mindenesetre úgy szól, hogy az új intézmény „egyelőre” Bartók Archívum néven alakul meg; ugyanakkor a kutatóhely feladatkörét máris jóval szélesebb határok között jelölték ki, a hagyatékkal kapcsolatos tudományos munka mellett odasorolva a magyar zenetörténeti forráskutatást, valamint a magyar és egyetemes zenetudományi, illetve zenetörténeti kutatást is.¹² Az intézmény a budai Várban, az Országház utca 9-ben nyílt meg, s a Bartók-hagyatékek anyagából kiállítást hozott létre.

A Bartók Archívum megalapításának motívumait azonban nem lehet pusztán a magyar tudománytörténet kontextusában értelmezni. A New Yorkban 1945-ben elhunyt Bartók Béla amerikai hagyatéka felett vagyongekezelőként (*trustee*) a jogász Victor Bator (Bátor Viktor) rendelkezett, aki az *Estate of Béla Bartók* anyagát további Bartók vonatkozású dokumentumok és relikviák beszerzésével gyarapította. Az archív dokumentumokban 1950-től néhányan már végezhetek tudományos kutatást, de a New York-i *Béla Bartók Archives* csak 1963-ban, tehát a budapesti intézmény létrehozása után tárta ki ajtaját a nyilvánosság előtt.¹³ A tárgyi örökség, a jogdíjak és a Bartók-dokumentumokat közlő tudományos publikációk körüli jogi viták okán a New York-i *Estate* legkésőbb 1954-ben a magyar kormányzat látókörébe került, így annak képviselői előtt világos lehetett, hogy egy budapesti Bartók-intézmény létrehozása globális érdeklődést válthat ki.¹⁴ Hogy az archívum-alapítás megkapta a politikai vezetés támogatását, abban tehát alighanem szerepet játszott a hidegháborús logika, illetve a *dognaty i peregnaty* (vagyis a „Nyugat”, illetve a „kapitalizmus” utolérésének és túlszárnyalásának) hruscsovi elve.¹⁵

I. A későn kinyíló kapu

Az MTA I. Nyelv- és Irodalomtudományok Osztálya (amelyhez a muzikológia is tartozott), 1965 tavaszán állást foglalt a Bartók Archívum „perspektivikus fejlesztéséről”. E fejlesztés, mint az I. osztály titkárának, Ortutay Gyula néprajztudósának egy később született leveléből kitűnik, magában foglalta volna az ingatlanját fokozatosan kinövő intézmény terjeszkedését az Országház utca 9. alatti épületen belül. Erre azonban nem került sor, úgymond a „felújítási, ill. beruházási tervek kivitelezésének bonyolult volta” miatt, illetve azért, mert a tervek szükségessé tették volna „a lakók kitelepítését”. Ortutay szerint ráadásul ezen a ponton még az „in-

12 Antal Jánosné (szerk.): *A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja*. h. n.: Akadémiai Kiadó, 1962, 207.

13 Carl S. Leafstedt: *A Thorn in the Rosebush. The American Bartók Estate and Archives During the Cold War, 1946–1967*. Reno: Helena History Press, 2021, 326–327.; Elliott Antokoletz: „The New York Bartók Archives. Genesis and History”, *Studia Musicologica* 53/1–3. (2012. március), 342–345.

14 Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”, *Magyar Zene* 38/2. (2000. május), 183–186. A New York-i intézmény történetéhez általában ld. Leafstedt: *A Thorn in the Rosebush*.

15 Hruscsov politikai koncepciójára magyar összefüggésben ld. Rainer M. János: *Bevezetés a kádárizmusba*. Budapest: 1956-os Intézet–L'Harmattan Kiadó, 2011, 196.

tézmény távlati feladatait” sem sikerült „kellően végiggondolni”.¹⁶ Az elhatározások nyomán mindenesetre legkésőbb 1967-ig megalakult az Archívum magyar zenetörténeti, egyetemes és 20. századi zenetörténeti, zeneesztétikai, továbbá zeneelméleti és zeneszociológiai munkacsoportja, valamint dallamkatalógusa.¹⁷

1968-ban merült fel először, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívumát Budapest I. kerületében, a Táncsics Mihály utca 7. szám alatti ingatlanban, az Erdődy-Hatvany palotában helyezték el. A legkorábbi forrás, amelyben e gondolat megjelenik, Szabolcsi Bence 1968. március 28-án kelt levele, amelynek címzettje Aczél György volt. Szabolcsi a levélben úgy fogalmaz, hogy az épület „zenei célú felhasználására vonatkozólag a Művelődésügyi Minisztérium zenei osztálya tett kezdeményező lépéseket.”¹⁸ Szabolcsi mindenesetre energikusan igyekezett a „zenei célú felhasználásra” vonatkozó elképzelést egyértelműen a zenetudomány érdekeinek megfelelően formálni, s összekötötte azt a zenetudományi intézmények fejlesztésének, illetve egy helyre összpontosításának gondolatával:

A Művelődésügyi Minisztérium terveiben zenei múzeum szervezése áll előtérben. Az épület méretei és jellege természetesen vetik fel a gondolatot, hogy egyúttal egy, a jelenlegi Bartók Archívumból kifejlesztendő zenetudományi intézetnek is hajlékot adhatna, sőt a Népzene Kutató Csoport elhelyezését is lehetővé tenné. Így a tervek kialakításában a Magyar Tudományos Akadémia is illetékes.¹⁹

A szóban forgó palota története színes, ugyanakkor nem nélkülözi a drámai fordulatokat sem. Építtetéséhez gróf Erdődy György a 18. század derekán fogott hozzá; az épületet a 19. század végén báró Hatvany-Deutsch József cukorgyáros vásárolta meg. A Hatvany-Deutsch család a budai várnegyedben több házat is birtokolt, múkincsgyűjteményük csoportjai közül a porcelánok kerültek a Werbőczy (azaz a mai Táncsics Mihály) utcai lakhelyre. Hatvany-Deutsch József 1913-ban hunyt el; özvegye és gyermekeinek egy része 1944 tavaszáig, Magyarország német megszállásáig lakott itt. Ekkor az épületet a Waffen-SS főparancsnokságai, illetve felsőbb SS- és rendőri vezetők vették birtokba, s használták hosszú hónapokon át. Szeptember 28. és október 15. között, vagyis a hatalomátvételt közvetlenül megelőző hetekben német utasításra itt lakott a nyilas vezető, Szálasi Ferenc is. Az elővigyázatossági intézkedést a német hatóságok az után hozták, hogy tudomásukra jutottak a magyar kormányzat háborúból való kiugrást előkészítő lépései. A németek attól tartottak, hogy Szálasi letartóztathatják a Lakatos Géza kormányához, illetve Horthy Miklós kormányzóhoz hű erőket.²⁰ Az október 15-i kiugrási kísérlet csúfos kudarcot vallott. Október 16-án hajnalban Horthy Miklóst és

16 Ortutay Gyula: Feljegyzés Erdey-Grúz Tibor főtitkár elvtársnak. Budapest, 1968. május 17. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL), 288/36, 1968/4. őrzési egység.

17 Antal Jánosné: *A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja*. h. n.: Akadémiai Kiadó, 1967

18 A levél lelőhelye az HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Irattára (ZTI). Köszönöm Richter Pálnak, az Intézet igazgatójának, amiért az itt található, témába vágó dokumentumokra felhívta a figyelmemet, s lehetővé tette számomra azok tartalmának tudományos célú felhasználását.

19 Szabolcsi Bence Aczél Györgynek, Budapest, 1968. március 28. ZTI. A levél írásakor az MTA Népzene Kutató Csoportját megbízott igazgatóként Rajeczky Benjamin irányította.

20 Ungváry Krisztián és Tabajdi Gábor: *Budapest a diktatúrák árnyékában*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2012, 46.

közvetlen munkatársait a németek a budai királyi palotából, ahol a kormányzóság, illetve a kormányzói rezidencia működött, átszállították a Werbőczy utcai SS-szék-házba. A kormányzó szárnysegéde, Tost Gyula alezredes ugyanitt lőtte agyon magát, nem sokkal azt követően, hogy a németek őrizetbe vették. E falak között került sor annak az október 16-i nyilatkozatnak az aláírására is, amelyben Horthy lemondott a kormányzóságról, és megbízta Szálasi Ferencet a „nemzeti összefogás kormányának megalakításával”. Horthy az október 18-ig terjedő rövid időszakban, melyet követően német felügyelet mellett előbb Bécsbe, majd Weilheimbe szállították, mindössze egy alkalommal hagyta el az Erdődy-Hatvany palotát: ekkor német tisztek kíséretében még egyszer visszatért a királyi palotába, hogy az utazásra összekapcsoljon. Karl Pfeffer-Wildenbruch SS-Obergruppenführer, a Hitler által „Budapest erődde” nyilvánított magyar főváros német főparancsnoka 1944. december 5. és december 27. között a Werbőczy utca 7-ből irányította csapatait. A karácsonyi ünnepeket követően, miután a szovjetek addigra már teljesen bekerítették Budapestet, Pfeffer-Wildenbruch kiürítette az Erdődy-Hatvany palotát, s embereivel együtt a budai alagút óvóhelyére költözött. Megkezdődött Budapest tulajdonképpeni ostroma, amelyet a palota viszonylagos épségben vészelt át. Ugyanez nem mondható el a Hatvanyak porcelángyűjteményéről, amely a szovjet hadsereg fosztogatásának esett áldozatul.²¹

A Táncsics Mihály utca 7-ben az 1940-es évek végétől általános iskola működött; 1965-től kezdve ugyanakkor – Falvy Zoltán emlékezése szerint – rendszeresen tartottak itt nyári hangversenyeket is.²² Az épület karbantartására nem fordítottak gondot, állapota az 1960-as évek elejére kritikussá vált. Felújítása helyett azonban az iskola elköltöztetését kezdték el tervezgetni. Így született döntés 1963-ban arról, hogy az eredeti szabályozást megváltoztatva mégsem lakó, hanem iskolaépület hoznak létre az I. kerületi Tárnok utca 9–13. száma alatti foghíjtelken.²³ A Tárnok utcai iskolaépület építése 1968-ban már előrehaladott fázisban járt,²⁴ ez pedig szabad utat nyitott az Erdődy-Hatvany palotával kapcsolatos tervek szövéseinek.

Az akadémiai I. osztály vezetősége 1968 áprilisában újból a Bartók Archívum ügyével foglalkozott. Az ülésre bekértek egy intézményfejlesztési javaslatot Szabolcsitól, aki úgy nyilatkozott: „a Magyar Tudományos Akadémia zenetudomány-

21 Uott, valamint Szilágyi Ágnes Judit: „Az elhallgatott epizodisták hétköznapijai a budai Várpalotában 1944. augusztus–október között. Horthy Zsófia feljegyzése”, *Múltunk* 53/2. (2008), 122–131.

22 Falvy Zoltán: „A Zenetudományi Intézet alapításának története”. Kézirat, 1999. Köszönöm Tallián Tibornak, hogy megismerhettem e kéziratot, amelynek elkészítésére az MTA Zenetudományi Intézet akkori igazgatójaként ő adott felkérést.

23 E foghíjtelek létrejötte ugyancsak a háborúhoz kötődik: az Esterházy család budai palotája állt itt, s szenvedett el súlyos károkat a bombázások során. Romjait 1949-ben bontották el; a pincében őrzött és a bombázást jórészt szerencsésen átvészelt műkincseket, illetve archívumot államosították, s közgyűjteményekben helyezték el. Ekkor került az Országos Széchényi Könyvtár őrzésébe többek között a Joseph Haydn működéséhez köthető kéziratos és nyomtatott kotta-, illetve dokumentumanyag. Vö. Somfai László: „Ötven év a Haydn-kutatásban. Visszaemlékezés kritikával”, *Magyar Zene* 47/4. (2009. november), 345–354.

24 http://fovarosi.blog.hu/2013/04/15/a_varnegyed_ujjaepitese_297 (utolsó megtekintés: 2023. szeptember 24.).

nyal foglalkozó intézményének megkülönböztetetten fontos feladata a XX. század két zenei gényusa, Bartók és Kodály nemzetközileg is korszakos életművének gondozása, az egyetemes és magyar zenetörténeti és zeneelméleti kutatások kiterjesztése”. A javaslat tartalmazta Liszt és Erkel hagyatékának gondozását, tudományos feldolgozását is, tehát a tevékenységek bővülését vetítette előre.²⁵

1968. május 17-én az MTA I. osztályának vezetősége arra kérte Erdey Grúz Tibort, a Tudományos Akadémia főtitkárát, hogy „a Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottsága Elnökéhez szíveskedjék átíratot intézni az Erdődy-Hatvany palota igénylése tárgyában”. Az osztálytitkár Ortutay Gyula talán túlzott optimizmusról (vagy inkább taktikus álnaivságról) tett tanúbizonyságot akkor, amikor úgy fogalmazott: a Bartók Archívum átköltöztetése a Táncsics Mihály utcába „nagyobb anyagi és személyi igények nélkül valósítható meg”.²⁶ Természetesen mind az elodázhatalan felújítás, mind pedig a tudományos intézeti igényeknek megfelelő átalakítás jelentős költséggel járt. Tíz nappal később, 1968. május 28-án az MTA elnökségi ülésén Ortutay Gyula és Erdey-Grúz Tibor már egyhangúlag érvelt egyfelől a Bartók Archívum Zenetudományi Intézetté való átszervezése, másfelől pedig az Erdődy-Hatvany palota megszerzése mellett. Okfejtésük ugyanakkor nem volt teljes átfedésben. Míg az új névvel kapcsolatban Erdey-Grúz azt hangsúlyozta, hogy „tulajdonképpen egy meglévő helyzetnek megfelelő átkeresztelésről van szó”, addig Ortutay az új épületet illetően arról beszélt, hogy az biztosítaná „a zenetudományi kutatások egységesítését”, amivel alighanem a Népzene-kutató Csoportnak a leendő Intézetbe való beolvasztására utalt. Rusznyák István, az MTA elnöke mindenesetre támogatásáról biztosította az elképzeléseket.²⁷

Október 29-én az MTA Zenetudományi Bizottságának elnöke és titkára, azaz Szabolcsi Bence és Falvy Zoltán ismertette a Bizottság tagjaival az előkészített MTA-elnöki utasítást a Zenetudományi Intézet létrehozásáról. Szabolcsi Bence ekkor egyértelművé tette, hogy sem az MTA Népzene-kutató Csoportja, sem pedig az 1967-ben elhunyt Kodály Zoltán hagyatéka nem kerül a Zenetudományi Intézethez.²⁸ A Bartók Archívum hivatalosan 1969 februárjában alakult át Zenetudományi Intézetté: a változás kevéssé lehetett látványos azon munkatársak számára, akik ezt megelőzően és ezt követően is az Országház utca 9-be jártak be dolgozni.

Az ingatlanokkal gazdálkodó Fővárosi Tanács 1968 nyarán még elutasította az MTA Erdődy-Hatvany palotára benyújtott igényét. 1969 elején viszont a Tanácsnál felismerték, hogy az Országház utca 9. kiválóan alkalmas lenne házasságkötő teremnek. Ekkor már elfogadták, hogy a Táncsics Mihály utcai palotát „csereképpen” az MTA rendelkezésére bocsássák. Szabolcsi Bence nem is késlekedett kife-

25 Ortutay Gyula: Feljegyzés Erdey-Grúz Tibor főtitkár elvtársnak, Budapest, 1968. május 17. MNL OL 288/36, 1968/4. őrzési egység,

26 Ortutay Gyula: Feljegyzés Erdey-Grúz Tibor főtitkár elvtársnak. Budapest, 1968. május 17. MNL OL 288/36, 1968/4. őrzési egység.

27 Elnökségi ülés jegyzőkönyve; Javaslat a Bartók Archívum átszervezésére Zenetudományi Intézetté. 1968. május 28. MTA KIK LT, Elnök iratai 22/5/1, 6.

28 Jegyzőkönyv az MTA Zenetudományi Bizottság 1968. október 29-én tartott üléséről. MTA KIK LT, I. osztály iratai, V/23.

jezni – már-már eltűzött – háláját Hantos Jánosnak, a Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottsága elnökhelyettesének:

Tudjuk, hogy ennek a határozatnak létrehozásában s az egész ügy előbbre vitelében Hantos elvtárs működött közre a leghatékonyabban és legegységesebben, s ezért engedje meg, hogy egész intézetünk, valamennyi munkatársunk s remélhetőleg hamarosan felsorakozó új munkatársaink nevében hálás köszönetünket fejezzük ki Önnek. Meggyőződésünk, hogy amikor évekkal ezelőtt Hantos elvtárral először volt szó egy ilyen intézet létrehozásáról, s amikor Ön jelenlétemben először mondta ki, hogy „nem lehetetlen”: olyan lépéssel segítette előbbre jutni tudományunkat, mely elhatározó jelentőségű nemcsak a Magyar Tudományos Akadémia, hanem az egész magyar zenekultúra történetében.²⁹

Csakhogy a házasságkötő terem létrehozásának időpontját az Erdődy-Hatvány palota felújításának ütemezésétől függetlenül kívánták meghatározni, így szükség szerűnek tűnt, hogy a házasságkötő terem és a Zenetudományi Intézet éveken keresztül egy fedél alatt fog működni. Erről értesülve Szabolcsi Bence drámai hatáskeltést sem nélkülöző újabb levélben fordult Hantos Jánoshoz:

[...] megdöbbenéssel értesültünk róla, hogy a Fővárosi Tanács már addig is, míg Intézetünk ezt az új épületet [ti. a Táncsics Mihály utca 7. szám alatti ingatlant] elfoglalhatja, igénybe készül venni jelenlegi intézetünk (I. [kerület], Országház u. 9.) teljes első emeletét (5, illetve 6 helyiség) tekintet nélkül arra, hogy Intézetünk kellő elhelyezést nyerne és sokágú tudományos munkáját – mely többek között külföldi látogatók állandó fogadásában és kalauzolásában áll – méltón folytatni tudná. Nem tudjuk elképzelni, hogy a tervezett házasságkötő terem (akár forint, akár dollár értékben készül forgalmát lebonyolítani) jogot és igényt formálhatna egy tudományos intézet kilakoltatására, mely nemzetközileg elismert munkásságot fejtett ki eddig is, és még inkább remélhette, hogy az elkövetkező évben kiterjeszti hatáskörét és új részlegekkel bővíti.

Elképzelhetetlenek és megengedhetetlenek tartjuk ezt az eljárást, és nem tudjuk elképzelni, hogy akár a Pártközpont, akár a Minisztérium, akár a Fővárosi Tanács, akár a Magyar Tudományos Akadémia, melyek mindeddig oly önfeláldozóan siettek törekvéseink megvalósításában, egyszeriben útját vágja intézetünk fejlődésének, sőt valósággal elgáncsolja egész eddig végzett munkájában.³⁰

A kérdés megvitatására tanácskozást hívott össze az MSZMP Központi Bizottságának Tudományos, Kulturális és Közoktatási Osztálya, amelyen a pártapparátus munkatársai mellett a Művelődésügyi Minisztérium, a Fővárosi Tanács és az MTA képviselői vettek részt. Az 1969. júniusi megbeszélésen figyelemre méltó érvek csaptak össze egymással. Garamvölgyi József a Központi Bizottság részéről így fogalmazott:

[...] a zenetudományi intézet semmiképpen sem keveredhet a házasságkötő-teremmel. Két teljesen külön természetű intézmény, ennek következtében állandó lenne a súrlódási felület, s az épület valóságos gazdája a házasságkötő-terem lenne. Politikailag lehetetlennek tartja, hogy a nemzetközi életben oly komoly helyet elfoglaló Bartók-centrum akár

29 Szabolcsi Bence Hantos Jánosnak, Budapest, 1969. május 20. ZTI.

30 Szabolcsi Bence Hantos Jánosnak, Budapest, 1969. május 29. ZTI.

három évre is háttérbe szoruljon, és egy házasságkötő-teremmel egy fedél alatt működjön. Úgy érzi, a bel- és külföldi sajtó joggal fordíthatná ellenünk ezt az elhelyezést.³¹

Katona László a Fővárosi Tanács képviselőjében egészen más szempontból ítélte meg a kérdést:

[...] mindössze két központi házasságkötő-terem van, ahol ünnepélyes keretek között lehet házasságot kötni. Az igény óriási, s ezt nem tudják kielégíteni. És ha az állam nem tudja biztosítani az ünnepélyes polgári kereteket, akkor a házasulandók az egyházi kereteket választják. Ebből a szempontból a kérdés elsődrendű ideológiai fontosságú.³²

A tanácskozás határozathozatal nélkül ért véget. Garamvölgyi József viszont két héttel később különalkut kötött Hantos Jánossal: megállapodtak abban, hogy az Országház utca 9-ben csak azt követően alakítanak ki házasságkötő termet, hogy az Erdődy-Hatvany palota felújítása befejeződik.³³ Erre azonban hiába vártak az igényes budapesti jegyespárok.

1969 októberében az épület ügye ismét szóba került. Ebben az évben az MTA Népzene kutató Csoportjának néhány munkatársa a Központi Bizottság tudománypolitikai apparátusának mozgósításával érte el, hogy Rajeczky Benjaminget eltávolítsák az intézmény igazgatói posztjáról. Akciójuk nyomán a KB Tudományos, Kulturális és Közoktatási Osztálya átfogó vizsgálatot kezdeményezett, amelynek során felmérték a Népzene kutató Csoport elhelyezését is, erről megállapították „elég szűkösen dolgoznak”. Megoldásként felmerült, hogy a Csoport a Zenetudományi Intézettel s egy felállítandó Zenei Múzeummal együtt az Erdődy-Hatvany palotába kerülhetne. Mi több, az 1969. októberi tervezet arról is álmodott, hogy az Erdődy-palota mellett felhúzendó új épület is szolgálhatná a muzikológiai komplexumot.³⁴

Az intézet igazgatását 1980-ban átvevő Falvy Zoltán emlékezése szerint az Erdődy-Hatvany palota kutatóhelyi, illetve múzeumi átalakításának tervezését az MTA Mandel Tamás építészre bízta, akit az Akadémia előzetesen nyugat-németországi tanulmányútra is kiküldött. Az általa készített igényes, ugyanakkor igen komoly költségvonzatú terv elnyerte az MTA vezetésének támogatását. Szabolcsi Bence 1973 januárjában bekövetkezett halála után azonban, mint Falvy megjegyzi, Aczél György már nem ambicionálta „az épület luxuskivitelét”. Így az MTA két hét alatt új, szerényebb költségvetésű tervet készítettetett. A hirtelen áttervezés az épület beosztásában számos diszfunkciós megoldást eredményezett; az 1974-ben a Népzene kutató Csoporttal egyesülő Intézet képviselői nem kaptak esélyt a véleménynyilvánításra. A hátráltató körülményeket csak lassan leküzdve, az építkezés két éves teljes szüneteltetését is átvészelve végül 1984-ben került sor a Zene-

31 Feljegyzés az MSZMP Kulturális Osztályának az 1969. június 10-én tartott megbeszéléséről. MNL OL 288/36, 1969/5. őrzési egység.

32 Uott.

33 Garamvölgyi József: Feljegyzés Aczél elvtársnak, Budapest, 1969. június 12. MNL OL 288/36, 1969/5. őrzési egység.

34 Feljegyzés az MTA Népzene kutató Csoporttal kapcsolatos problémákról. Budapest, 1969. október 17. MNL OL 288/36.

tudományi Intézet beköltözésére az Erdődy-palotába. A Táncsics utcai székház a korábbi állapotoknál mindazonáltal jobb körülményeket biztosított; kiállítótermeiben megnyílhatott az első állandó magyar hangszerkiállítás (1985).³⁵

II. A romantika felbomlása

1961-ben, az MTA Bartók Archívumának megnyitásakor egy Lisztről és Bartókról szóló tudományos tanácskozást tartottak: ez volt a második nemzetközi zenetudományi konferencia Budapesten. Ha az eseménynek célja is volt az új intézmény elhelyezése a tudomány szak globális térképén, megvalósítani ezt ekkor még nem sikerülhetett. A nemzetközi előadók túlnyomó többsége államszocialista országokból érkezett, s csupán néhányan vettek részt a programon a politikai nyugatról.³⁶ Felkért előadóként köztük volt Gerald Abraham, a 19–20. század kelet- és közép-európai zenéjével foglalkozó angol zenetörténész, aki Bartók és Anglia kapcsolatait tekintette át előadásában, felidézve londoni találkozásait a magyar zeneszerzővel.³⁷ Abrahamnak a konferencián való részvétele már legalább a második budapesti látogatását jelentette, magyarországi kapcsolatépítése pedig túlmutatott a szűkebb zenetudományi szakmán. Felmérte a kortárs zenei szcénát, lépéseket tett annak érdekében, hogy az általa legjobbnak tekintett magyar zeneszerzők, illetve zeneműveik eljussanak Angliába. Mindebben együttműködött a budapesti brit nagykövetség egyes munkatársaival – a követség amúgy is hangsúlyt helyezett arra, hogy a magyar zenei élet képviselőivel élénk kapcsolatot építsen ki, ebben az időszakban például rendszeresen szerveztek zenei vagy zenei tárgyú rendezvényeket a követség épületében. A magyar állambiztonság rutinszerűen hallgatta le Gál Istvánnak, a brit nagykövetség könyvtárosának telefonbeszélgetéseit. A fentiekén kívül a lehallgatási jegyzőkönyvekből tudjuk azt is, hogy amikor Szabolcsi Bence elküldte Gerald Abrahamnak az 1961-ben alapított, angol–francia–német nyelvű zenetudományi folyóirat, az MTA gondozásában megjelenő *Studia Musicologica* első számát, akkor Abraham meleg hangú levélben köszönte meg a küldeményt.³⁸

Gerald Abraham 1946 óta volt tagja az Oxford University Press gigantikus vállalkozása, a *New Oxford History of Music* szerkesztőbizottságának.³⁹ Szabolcsival kialakított személyes kapcsolata híján aligha került volna sor arra, hogy néhány évvel később a magyar zenetörténetet meghívják a X., *The Modern Age* című kötet

35 Falvy: *A Zenetudományi Intézet alapításának története*.

36 A konferencia anyagait a *Studia Musicologica* 5/1–4. (1963) összevont száma közölte, ld. továbbá Somfai László: „Opening Address”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006), 262–263.

37 Gerald Abraham: „Bartók and England”, *Studia Musicologica* 5/1–4. (1963), 339–346.

38 Fodor András és Gál István 1961. május 9-i telefonbeszélgetésének 1961. május 20-án készült lehallgatási jegyzőkönyve. ÁBTL, 3.1.5. O-11803/21, „Ellenállók”; Gál István és Szabolcsi Bence 1961. július 13-i telefonbeszélgetésének 1961. július 15-én készült lehallgatási jegyzőkönyve. ÁBTL 3.1.5. O-11803/20, „Ellenállók”.

39 Brian Trowell: „Gerald Ernest Heal Abraham 1904–1988”, *Proceedings of the British Academy*, 111 (2001), 361.

szerzőgárdájába. A kötet szerkesztője, Martin Cooper az 1890 és 1914 közötti időszak közép-európai zenéjéről kért fejezetet Szabolcsitól.⁴⁰ A Szabolcsira bízott feladat tehát nem valamely kuriózumszerű magyar téma kidolgozása volt, hanem olyasmi, ami a korszak zenei köztudatának, modern zenéről szóló diskurzusainak tükrében stratégiai jelentőségűnek nevezhető. Szabolcsi kapott lehetőséget arra, hogy Bartók, Schönberg, Berg és Webern egyéni stílusának kialakulását, modernista áttörését a reprezentatív angol nyelvű összefoglaló munkában bemutassa. A felkérést értelmezhetjük a tudományos mezőt formáló interperszonális kapcsolatok keretében, a hitelesítő gesztusok kölcsönösségének fényében. Hivatkozhatunk arra is, hogy a békés egymás mellett élés elve a nyugati demokráciák és a keleti államszocializmusok közé ereszkedett vasfüggönyt valamelyest permeábilissá, a kulturális kapcsolatok egyes területein szinte nejlónállagúvá tették a hatvanas években.⁴¹ Szeretném felhívni azonban a figyelmet egy további lehetséges kontextusra, a zenetudományi diszciplína globális történetére.

A brit zenetudomány széles és stabil egyetemi háttérének megszilárdulása előtt a szakmában nem számítottak ritkaságnak a kacsaringós pályáívek. Az 1904-ben született Gerald Abraham egyetemi tanulmányok és felsőfokú zenei képzés híján autodidakta módszerrel szerezte meg zenetörténeti ismereteit és általános műveltségét, majd 1927-ben Borogyinról szóló könyvével lépett a nyilvánosság elé. 1935-től 1947-ig a brit közszolgálati rádió, a BBC munkatársaként dolgozott, ahol egyre rangosabb feladatokat látott el a zenei műsorok és a gramofonlemezgyűjtemény körül. Már egy éve tagja volt a *New Oxford History of Music* boardjának, amikor elfoglalta a Liverpooli Egyetem frissen létesített zenei professzori székét.⁴² Az 1910-ben született Martin Cooper az Oxfordi Egyetemen folytatott tanulmányait követően Bécsbe ment, ahol Egon Wellesztől, egy „igazi” zenetudományi doktortól tanulhatott. Hazájába visszatérve Cooper különböző lapok zenekritikusaként, majd a nagymúltú zenei folyóirat, a *Musical Times* szerkesztőjeként működött – ő sem egyetemi pozícióból került tehát a *New Oxford History of Music* szerkesztőbizottságába, s lett a sorozat X. kötetének szerkesztője.⁴³ Úgy gondolom, Cooper és Abraham szemében Szabolcsi nem pusztán egy possibili partner volt a „keleti blokkból”, és személyében nem csak a legbefolyásosabb, komoly politikai kapcsolatokkal rendelkező magyar zenetudóst látták. Alighanem az oxfordi zenetörténeti kiadvány presztízsének emelését várták az egykori Abert-tanítványtól, aki professzori és akadémikusi kinevezését ugyanazon intézményektől kapta, mint Bartók Béla.

40 A felkérésről ld. Kroó György: *Szabolcsi Bence*, II. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994, 600., 638.

41 Péteri György: „Introduction”. In: uő (szerk.): *Nylon Curtain. Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe*. Trondheim: Program on East European Cultures and Societies, 2006, 1–13.

42 Trowell: *Gerald Ernest Heal Abraham 1904–1988*, 339–393.

43 Stanley Sadie: „Cooper, Martin”. In: *Grove Music Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06410>> (utolsó megtekintés: 2023. szeptember 1.)

Szabolcsi Bence 1968-ban elkészült kéziratával mindazonáltal sem Cooper, sem Abraham nem volt elégedett. Cooper udvarias, de kendőzetlenül kritikus le-
velben fordult a nála tizenegy évvel idősebb Szabolcsihoz. Ebben – Abraham egyetértését bírva – kifejtette: a szöveg „a zenei nyelv, a zenei formák, a zenekar stb. fejlődésére csak utal, mindig találóan, de valójában sosem alaposan”, márpedig a kötetnek „egyes problémák és egyes művek részletesebb leírására van szüksége, amelyeket kottapéldák illusztrálnak”.⁴⁴ Ez a fajta kritika nagyon is ismerős lehetett Szabolcsi számára, hiszen háború utáni írásainak nagyvonalú, de a konkrétumok felett gyakran elsikló gondolatmeneteit, merész, de empirikusan alá nem támasztott feltételezéseit többször bírálták szakmai alapon, tudományos fórumokon egyes hazai kollégái is. Ám ezek a bírálatok utólag, a megjelent szövegek nyomában bukkantak fel: Szabolcsi, a tudománypolitikus olyasfajta szerkesztői visszajelzéssel vagy visszautasítással, mint amelyet Angliából kapott, Magyarországon nem szembesülhetett.⁴⁵ A hetvenhez közeledő tudós ezúttal sem vállalkozott szövege átdolgozására, melyet ehelyett sietve közreadott magyar nyelven. A különös, mindössze kilencvenöt oldalas kiadványban „A romantika felbomlása” mellett egyetlen, hozzá szorosan nem kapcsolódó írás olvasható: „A zenei köznyelv problémái” címen a *Magyar Zene* című folyóiratban két évvel korábban megjelent tanulmány bővített változata.⁴⁶ Az Akadémiai Kiadó *Korunk Tudománya* sorozatában tettő alá hozott, öncélúan összeszerkesztett könyvecske összességében mintha a dac dokumentuma lenne. Az Oxford-kötet kérdéses fejezetét pedig végül, némileg pikáns fordulatként, maga Abraham írta meg – a kiadvány Szabolcsi halála után egy évvel, 1974-ben jelent meg.⁴⁷

A tudós Szabolcsi számára tehát a nemzetközi s különösképpen a nyugati kapcsolatok kiépítésének hatvanas években megnyíló lehetősége már túl késeinek bizonyult: bár egy szakmai reputációja révén széles érdeklődésre számot tartó, rangos angol egyetemi kiadványban való közreműködésre kérték fel, nem tudott vagy nem kívánt már alkalmazkodni azokhoz a játékszabályokhoz, amelyek e vállalkozással jártak volna.

III. Epilógus – a korán bezáródó ajtó

Victor Bator 1967-ben bekövetkezett halála után Benjamin Suchoff került a New York-i *Bartók Archives* élére, s *trustee*ként is átvette a magyar–amerikai jogász szerepét. A zenetudós 1949-től Bator asszisztenseként kapcsolódott a *Bartók*

44 Fordításban idézi Kroó György: *Szabolcsi Bence*, II., 638.

45 Péteri Lóránt: *Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)* [I.], 34–40.; uő: „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956) [II.]”, *Magyar Zene*, 41/2. (2003), 242–246.

46 Szabolcsi Bence: „A zenei köznyelv problémái”, *Magyar Zene*, 7/5. (1966), 451–468.; vö. uő: „A zenei köznyelv problémái”. In: uő: *A zenei köznyelv problémái – A romantika felbomlása*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 7–59.

47 Gerald Abraham: „The Apogee and Decline of Romanticism 1890–1914”. In: Martin Cooper (szerk.): *The New Oxford History of Music, X.: The Modern Age 1890–1960*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1974, 1–79.

Estate-hez, s egyike volt azoknak, akik a korai évektől betekintheztek az Amerikában őrzött Bartók-kéziratokba.⁴⁸ A *Mikrokosmos*ról írt doktori disszertációja 1956-ban jelent meg könyvformában.⁴⁹ Suchoff 1968-ban Budapesten járt, ahol találkozott Szabolcsi Bencével, Ujfalussy Józseffel, az MTA Bartók Archívum „archivális osztályát” vezető Denijs Dillével, ifj. Bartók Bélával és a Zeneműkiadó Vállalat képviselőivel – valamint tárgyalásokat folytatott Aczél Györggyel.⁵⁰

Néhány hónappal később Somfai László kutatóként kereste fel a New York-i *Bartók Archivist*, ám Suchoff igyekezett őt bevonni az amerikai és a magyar intézmény kapcsolatépítésének kérdéskörébe. Suchoff 1968 nyarának végén és őszének elején a Bartók-dokumentumok helyett inkább saját elképzeléseiről tájékoztatta Somfait. Úgy gondolta, hogy amerikai részről neki, magyar részről pedig Szabolcsinak kellene egyfajta kétszemélyes, informális, konzultatív testületet alkotnia, amely megegyezik a két archívum közti munkamegosztás és együttműködés kérdéseiről, különös tekintettel Bartók zeneműveinek tervezett kritikai összkiadására, népzenei tárgyú tudományos munkáinak és egyéb írásainak kiadására, valamint a tematikus műjegyzékre.⁵¹ Suchoffot ebben egyrészt Dille megkerülésének szándéka – a Budapesten működő belga Bartók-kutató iránti személyes ellenszenv és tudományos fenntartások elegye – vezette, másrészt az a budapesti terepszemlén szerzett tapasztalata, hogy Szabolcsi Bencével, a patrónussal megegyezve olyan projekteket lehet létrehozni, amelyeket a magyar kultúrpolitikai vezetés is a támogatásáról biztosít.⁵² Szabolcsi azonban egyértelműen elzárkózott a neki szánt szereptől, így Suchoff felvetette, hogy hasonló funkciót az akkor már az USA-ban tartózkodó Bartha Dénes láthatna el.⁵³

Suchoff jövőképe azonban radikálisan átalakult azt követően, hogy Victor Bator hagyatéki eljárásának lezárultával jogi megerősítést nyert kinevezése a *Béla Bartók Estate trustee*-jeként, egyéb ügyekben viszont további pereskedésre készült a Bartók-örökösökkel és a zeneművek kiadóival. Somfai számára továbbra sem tette lehetővé az archívumi kutatást, de rövid úton elvágta az archívumok közti kooperáció tervezésének szálait is. Mi több, a *Bartók Archives* ajtaja 1968-ban bezárult a kutatás előtt.⁵⁴ Az intézmény 1975-ös újrainvitását követően is csak kevés kutató kapott engedélyt a kutatásra, és a dokumentumok megismerését sokféle további korlátozás nehezítette.

48 Antokoletz: *The New York Bartók Archives*, 344–345.

49 Benjamin Suchoff: *Guide to the Mikrokosmos of Béla Bartók*. Silver Spring: Music Services Corporation of America, 1956.

50 Somfai László: „Feljegyzés Szabolcsi tanár úrnak”, New York, 1968. augusztus 26. MTA KIK KRGY, Ms 5641/259.

51 Uott.

52 Somfai László Szabolcsi Bencének, New York, 1968. szeptember 3.

53 Somfai László Szabolcsi Bencének, New York, 1968. szeptember 21. MTA KIK KRGY Ms 5641/262.

54 Somfai László Szabolcsi Bencének, New York, 1968. december 15. MTA KIK KRGY Ms 5641/269; Somfai László Szabolcsi Bencének, 1969. március 23. MTA KIK KRGY Ms 5641/277; vö. Leafstedt: *A Thorn in the Rosebush*, 13., 213.

A fenti történetek tanulságaként tehát összeségében megállapíthatjuk, hogy a belpolitika és a nemzetközi kapcsolatok terén a hatvanas években mutatkozó enyhülés kétségkívül szélesítette egy Szabolcsi kaliberű patrónus mozgásterét. Abban, hogy mit tudott megvalósítani célkitűzéseiből, de részben már abban is, hogy milyen célokat tűzhetett ki, ugyanakkor tetten érhető az államszocialista rendszer működési mechanizmusai által teremtett, illetve a hidegháborús világrendben megnyilvánuló korlátok.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

A SNAPSHOT OF HUNGARIAN MUSICOLOGY IN THE CONTEXT OF ITS LOCAL AND GLOBAL POLITICAL ENVIRONMENT: BENCE SZABOLCSI IN 1968

Receiving his doctorate from Leipzig University in 1923, appointed professor of the Liszt Academy of Music (Budapest) in 1945, and elected member of the Hungarian Academy of Sciences (HAS) in 1948, Bence Szabolcsi was one of the founding fathers of modern Hungarian musicology. As head of the Musicology Department of the Liszt Academy, director of the Budapest Bartók Archives and president of the Committee of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Szabolcsi became the single most influential figure of the professional field by 1968. In this paper, however, I focus on the central role of Szabolcsi in informal networking, in patron-client relations and in the mediations between the representatives of the political sphere and those of academia. I present three case studies here, examining simultaneous developments: Szabolcsi's effort to acquire a new building for the Bartók Archives, the invitation received by Szabolcsi to contribute a chapter to *The New Oxford History of Music*, and some aspects of the early relations between the New York and the Budapest Bartók Archives. Beyond synchronicity, the common denominator of these stories is an element of frustration. I interpret these cases in the context of on the one hand 'transsystemic' relations between East and West during the Cold War, and on the other the post-Stalinist cultural politics and the mechanisms of state socialist political administration.

Lóránt Péteri is professor and head of the Musicology Department of the Liszt Academy of Music, Budapest. He received his PhD degree from the University of Bristol, UK, in 2008, and his habilitation from the Liszt Academy, in 2015. He is a member of the Advisory Board of the Gustav Mahler Research Centre (Toblach, Italy). He was one of the co-organizers of the international conferences *The Compositional Reception of Gustav Mahler* (Toblach, Italy, 2022), and *Rethinking Central European Music* (Budapest, 2023). He is the author of two books, numerous book chapters and journal articles, and also co-editor of two edited volumes. Among his latest contributions is his article in *Polski Rocznik Muzykologiczny*, 19 (2021).

Paul Griffiths

„A NYUGTALAN VÁNDORÉLET AZONBAN TALÁN ELŐSEGÍTETTE A ZENESZERZŐI FEJLŐDÉSEMET”*

Ligeti önéletrajzai

Korának legtöbb kiemelkedő művészehez hasonlóan Ligeti Györgyöt is többször kérték fel arra, hogy beszéljen önmagáról. Ezt számos interjújában meg is tette, de arra is volt példa – egy rádióelőadás, egy díj átvételekor elmondott beszéd vagy egy koncertsorozat bevezetője formájában –, amikor egyedül kellett szólnia hallgatóságához. Ami önéletrajzi írásában – legalábbis a hetvenes évek végétől kezdve – talán a leginkább figyelemreméltó, az a nyíltsága, amellyel gyermekkorának és korai felnőtt éveinek személyes élményeiről beszámol. Ez a nyíltság egyáltalán nem jellemző kiemelkedő kortársainak, Karlheinz Stockhausennek, Pierre Bouleznek és Luigi Nonónak az írásaira. Úgy tűnik, Ligeti – írott szövegeiben csakúgy, mint zeneműveiben – felismerte, hogy véget ért egy korszak. Az alkotómunkát többé nem tekintik objektív folyamatnak, forrása és jelentése létezésének ténye szempontjából csaknem irreleváns. Ezzel azonban Ligeti sohasem értett egyet. Már 1960 körül született írásában is, így azokban a műismertetésekben, amelyeket a Magyarországról való távozása után komponált első műveiről írt, erősen hajlik arra, hogy a zenét valamilyen szinte megfogható szubsztanciának tekintse, olyasvalaminek, aminek színe, alakja, textúrája van, elsősorban pedig formával rendelkezik, ami által közölhetővé válik. Emellett a kompozíció mindegyikét a képzelet terméke, amelynek forrása telítve van zenei és nem zenei emlékekkel. Ahogy élete aktív szakaszának utolsó két évtizede során egyre inkább hajlott arra, hogy feltárja emlékeit – édesapjáról (édesanyjáról kevésbé), iskolai tanáraitól, a zene világában zongoristaként és hallgatóként tett első lépéseiről, szembesüléséről az antiszemizmussal és a háborúval.

Hátrahagyott önéletrajzi írásai a következők (ahol van ilyen, ott a magyar címek Kerékfy Márton magyar nyelvű szöveggyűjteményét követik – *a ford.*):¹

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universtität für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából *Kylwiria and Other Explorations* címmel, a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetközi konferenciáján 2023. május 10-én, a bécsi Universtität →

- 1971 „Öninterjú”²
 1972 „Gyermekkorom és ifjúságom zenei emlékei”³
 1978 „Zsidóságom”⁴
 1988 „A nyolcvanas évek paradigmaváltása”⁵
 1989 „Zeneszerzői fejlődésemről”⁶
 1995 „Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről” (a Balzan-díj átvétele alkalmából)⁷
 2001 „Tudomány, zene és politika között” (a Kyoto-díj átvétele alkalmából)⁸

Ezek a szövegek aligha lehetnének különfélébbek. Az első a zeneszerzői technika részletes vizsgálata, a következő egy gyermekkori visszaemlékezés, az ötödik viszont 30 év munkájának tömör áttekintése. A díjak átvétele alkalmából tartott két beszéd, amelyeknek a témája legszéleskörűbb, olyan különböző területeket érint, mint a zeneszerzés és a személyes emlékek. Míg a Balzan-beszéd, a „Rapszodikus gondolatok a zenéről” Ligeti zenéről vallott nézeteinek legátfogóbb kifejtését nyújtja – „főként a saját műveimről”, ahogyan a rafináltan megfogalmazott alcím mondja –, a Kyoto-díj átvétele alkalmából megint csak gyermekkorára és ifjúságára tekint vissza. Együttvéve azonban ezek a jegyzetek, esszék és előadások egy sokszínű önéletrajtot alkotnak, a művész változó önmagának a keresését, amely negyvenes éveinek végétől csaknem a 80. évéig tartott.

für Musik und Darstellende Kunst Joseph Haydn-termében tartott nyitóelőadás írott változata. Az előadás a következő könyv egy részletén alapult: Paul Griffiths (ed.): *The Illusion Machine. Selected Writings of György Ligeti*. New York: Oxford University Press, előkészületben. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023).

- 1 *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és szerk. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- 2 Első megjelenése „Fragen und Antworten von mir selbst” címmel: *Melos* 38. (1971), 509–516. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 333–343.
- 3 Gépírat „Berlin, September 17, 1972.” dátummal. Első megjelenés: „Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend”. In: *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*. Hrsg. Carl Dahlhaus. Mainz: Schott, 1973, 54–60.
- 4 Eredetileg rádióbeszélgetés, amelyet 1978. április 2-án sugároztak a stuttgarti Süddeutscher Rundfunk „Mein Judentum” (Zsidóságom) témájú sorozatában. Első megjelenés: *Mein Judentum*. Hrsg. Hans Jürgen Schultz. Stuttgart und Berlin: Kreuz, 1978, 236–247. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 18–25.
- 5 Eredetileg élő beszélgetés 1988. október 30-án a Wien Modern fesztiválon, válaszként Gerhard Kubik és Peter H. Richter kijelentéseire. Első megjelenés: „Paradigmenwechsel der achtziger Jahre”, *Österreichische Musikzeitschrift* 44. (1989), 279–281. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 344–346.
- 6 Eredetileg angol nyelven, 1989 október–novemberében készült írás a londoni South Bank Centre „Ligeti by Ligeti” című fesztiválja számára, amelyet végül nem használtak fel. Német fordítása: „Über meine Entwicklung als Komponist”. címmel, itt jelent meg: In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1–2. [A továbbiakban: GS]. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Basel: Paul Sacher Stiftung und Mainz: Schott, 2007), 2., 119–122.
- 7 „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen”, *Neue Zeitschrift für Musik* 154. (1995), 20–29.; GS, 2., 123–135. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 347–357.
- 8 Első megjelenés: „Between Science, Music and Politics”, *Kyoto Prizes & Inamori Grants*. Kyoto: Inamori Foundation, 2002, 230–265., hozzáférhető a Kyoto-díj honlapján: https://www.kyotoprize.org/en/laureates/gyorgy_ligeti (utolsó megtekintés: 2023. augusztus 21.). Német fordításban: GS, 2., 33–50. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 29–41.

Amikor Ligeti ugyanarra a témára tér vissza különböző időpontokban és különböző hallgatóságok előtt – „mikropolifónia” (az a sűrű polifon, gyakran kano-nikus kompozíciós technika, amellyel a 60-as évek elején az új zenei körökben, majd az évtized végén a széles közvéleményben is nevet szerzett magának mint a sima fekete monolit háttorzongató megjelenéseinek kéretlen zeneszolgáltatója Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című filmjében), 1956-os emigrációja a szovjetek által megszállt Magyarországról Nyugat-Európába, gyermekkor –, akkor mindig felmerülnek olyan részletek, amelyek sehol máshol nem találhatók meg.

Az 1971-es „Öninterjú” tartalmát például erőteljesen meghatározza az az elméleti álláspont, amely az avantgárd zeneszerzők írásaiban – vagy a róluk szólókban – akkoriban még általánosan elfogadott volt, különösen Európában, de az Egyesült Államokban is. Pierre Boulez 1963-ban publikálta első elméleti munkáját *Penser la musique aujourd’hui* (Gondolatok korunk zenéjéről) címmel, Karlheinz Stockhausen pedig ugyanabban az évben jelentette meg a *Texte zur Musik* (Írások a zenéről) első két kötetét. Habár Ligetinek nem nyílt alkalma arra, hogy cikkeket kötetbe foglalja (a hatvanas évek közepének erre irányuló erőfeszítéseiről tanúskodó levelezését a Paul Sacher Stiftung őrzi), de szoros kapcsolatban állt azzal a két vezető folyóirattal, amelyet pontosan ilyen elméleti és analitikus írások publikálása céljából alapítottak. Ezek: a *die Reihe* (három publikáció, 1958–60), illetve a *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (négy cikk, 1960–73).

Az „avantgárd” természetesen történeti fogalom, amely ebben az összefüggésben arra a kevéssel a II. világháború utáni, regenerációra és reorientációra irányuló mozgalomra utal, amelyet két körülmény hívott életre. Az egyik az volt, hogy a 20. század elején született modernista zene újra hozzáférhetővé vált, miután a nácik által ellenőrzött területeken korábban be volt tiltva, s így a húszas években született zeneszerzők számára újdonságnak számított, amikor tanulóéveik során találkoztak vele. (Ligeti esetében – mint más kelet-európaiak esetében is, akik olyan kulturális parancsuralomban éltek, amely nagyon is zökkenőmentesen alakult át náciból szovjet jellegűvé – ez a találkozás még inkább megkésett volt, s ezt egyszerre erősítette és enyhítette az a körülmény, hogy a zeneszerző új, nyugati környezetében már mindenki más régen túl volt rajta.) A másik tényező az a – tudatos vagy öntudatlan – igény volt, hogy megszabaduljanak a neoklasszicizmus, a nacionalizmus és a felélesztett romantika retrográdnak érzékelt tendenciájától, amelyet a húszas és harmincas években a náci és a szovjet hatóságok egyaránt megtűrték, sőt bátorítottak. Ezzel szemben az 1945 utáni avantgárd új zenéje a konvenciókkal való szakításra, a művészet forradalmasítására törekedett.

Ligeti, noha kevéssel Magyarországról való távozása után befogadták a kölni avantgárd körökben, addigra már harmincas éveinek közepén járt, ezért nem hajlott arra, hogy csoportokhoz csatlakozzon, és szkeptikus maradt az ideológiákkal szemben (mint elméleti írásai, csaknem a legelsőtől kezdve, tanúsítják).⁹ Tanított ugyan az avantgárd évente megrendezett nyári darmstadti foglalkozásain, de soha-

9 Ld. „Wandlungen der musikalischen Form”, *die Reihe* 7. (1960), 5–17.; GS, 1., 85–104.

sem vált teljes jogú taggá, inkább csak megfigyelő volt, aki kollégáinak gondolataiból fontos, de csupán részleges tanulságokat vont le. Világosan megfogalmazta ezt a korábbi tanárának, Veress Sándornak 1957. április 1-jén, mindössze hat héttel Kölnbe érkezése után írott levelében. Az ott töltött első két hétben hangszalagról végighallgatta „Nono, Boulez, Stockhausen stb.”¹⁰ lényegében teljes életművét, és közülük Nonót találta „a legtehetségesebbnek”. Ám, mint írta, „én teljesen másféle zenét fogok teremteni, mint amelyet ők itt komponálnak”. Bár ez józan és tájékozott döntésnek tetszhet, az elhatárolódás pillanata már korábban bekövetkezett, mert Veressnek már 1956 karácsonyán ezt írta egy levelében: „Nem akarok valami ahhoz hasonlót csinálni, mint Boulez és Stockhausen; az a fajta matematika még idegen tőlem – bárha nagyon is érdekel. De ha ők olyanok, mint Mondrian, akkor én inkább Kleehez szeretnék hasonlítani.”¹¹ Rendkívül figyelemreméltó, hogy nyugati kollégáitól való elkülönülése ilyen hamar elkezdődött.

Ha ez ösztönös volt, akkor mindenesetre tartotta magát hozzá. 1971-es egy személyes kérdés-felelet szerepjátékát annak szenteli, hogy választóvonalat húzjon saját művei és a „szeriális zene” közé; ez utóbbin nyugati kortársainak, elsősorban Pierre Bouleznek és Karlheinz Stockhausennek az 1950-es évek elején kezdeményezett második szeriális hullámát érti. Természetesen időközben sok minden történt. Stockhausen „formula-komponálásnak” nevezett módszere, amelyet *Mantra* című művében alkalmazott a Ligeti „Öninterjú”-ját megelőző évben, lehetővé tette olyan modális figurációk és harmóniák használatát, amelyek valóban távol estek korai zongoradarabjainak töredezett vonalaitól. Ám korántsem Ligeti volt az egyetlen, aki a „szeriális zene” megjelölést jóval szavatossági idejének lejárta után is használta Nyugat-Európában felnőtt jelentős kortársai zenéjének jellemzésére. Több lehetett ez egyszerű elavult szóhasználatnál. Ligeti közvetlen kapcsolata a szerializmussal nem tartott sokáig: 1956-ban írt *Kromatikus fantáziájában* öltött testet, amelyet sohasem publikált, még akkor sem, amikor életének későbbi szakaszában korai műveiből jó néhányat újra forgalomba hozott.¹² Könnyen lehet, hogy számára a „szeriális zene” 1971-ben valamelyest szégyellnivaló dolog volt. Húsz évvel később, a Balzan-díj átvételekor elmondott beszédében leszögezte, hogy hosszú idő óta nem tartozik az avantgárdhoz, s hogy maga az avantgárd – efelől aligha lehet kétségünk – sem létezik többé. Továbbra is elismerte ugyan, hogy zeneileg és személy szerint mit köszönhet neki,¹³ a mozgalomról alkotott képe azonban „félíg kritikussá, félíg egyetértővé” vált.¹⁴

10 A „stb.” jogos. Ez a három zeneszerző – Luigi Nono, Pierre Boulez és Karlheinz Stockhausen – kiemelkedő helyet foglalt el Ligeti nemzedékének tagjai között.

11 Az idézet és a datálás innen: Kerékfy Márton: „'Zero Point'. The Beginnings of György Ligeti's Western Career”, *Studia Musicologica* 60/1–4. (December 2019), 103–114.

12 A darab ennek ellenére közkézen forgott a kutatók és az előadóművészek körében, és felvétel is készült belőle (Frederik Ullén, 1996), de nyomtatásban csak 2023-ban jelent meg.

13 Ld. pl. „Meine Kölner Zeit, 1957”. In: *Erinnerungen. Neue Musik in Köln 1945–1971. Materialien zur Ausstellung Exhibition*. Köln: MusikTriennale, 1994, 16–19.; GS, 2., 29–32.

14 „Gespräch über Ästhetik”. In: Ulrich Dibelius: *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*. Mainz: Schott, 1994, 253. Dibelius ezt az interjút 1993. április 5-re, azaz a „Meine Kölner Zeit, 1957” megjelenéséhez közeli időpontra datálja.

A tények azt mutatják, hogy mindig is az volt. Kritikus énje – és ez erős jelleméről és intellektuális nagylelkűségéről tanúskodik – soha még csak közel sem került ahhoz, hogy bármiféle megbántottságnak vagy elutasításnak adjon hangot.¹⁵ Ami őt, aki már Budapesten Ockeghem csodálója volt,¹⁶ 1957-ben az avantgárdhoz vonzotta, az – információéhségén túl – nem volt más, mint hogy kollégái a konstrukciónak oly nagy jelentőséget tulajdonítottak. Nyilvánvalóan szinte azonnal – mintegy 12 nap alatt! – rájött azonban arra, hogy azok mégiscsak más imperatívuszoknak engedelmessé válnak, mint ő. Az új szeriális zene a maga sokrétű szervezethez a lehető legnagyobb koherenciára törekedett – Ligeti utal erre „Öninterjú”-jában, és ki is mutatja Boulez *Structure Ia*¹⁷ című darabjában –, ez azonban nem feltétlenül jelentett olyasféle koherenciát, amelyet a hallgató közvetlenül érzékelni képes. Ez nem volt cél. Az absztrakt spekuláció arra szolgált, hogy lehetővé tegye valami olyasminek a létrehozását, ami anélkül nem jöhetett volna létre, ám sem a hallgató számára nem mutatkozott meg, sem pedig tudatalatti megalapozásként nem volt rá szükség (abban az értelemben, ahogyan az összhangzattant és az ellenpontot szükségesnek tarthatjuk) annál jobban, mint amennyire a rend és a keletkezés ismeretére szükség van ahhoz, hogy egy szál virágban gyönyörködjünk. Másfelől Ligeti számára azért kellett a strukturáló elvek, hogy a kialakulófélben lévő zenét felfoghatóvá tegyék, és eljuttassák a kezdetlegesség tartományából – a felfoghatóságába. Nincs az a figyelmes hallgató, akinek ne volna ezekről az elvekről valamiféle fogalma; a *Le marteau sans maître* hallgatásakor viszont már nem sokan éreznék így – és persze nem is volt cél, hogy így érezzék.

A Ligeti és Boulez közötti különbség – és a közelségük is – nem csupán a kompozícióikban nyilvánul meg, hanem az írásaikban is. Az egyik olyan követelmény, amelyben egyetértettek, a struktúraépítés és a fantázia kölcsönös függése egymástól. Ligeti szinte bizonyosan ismerte kollégája *Relevés d'apprenti* (kb. A tanonc számadása) című első tanulmánygyűjteményét, különösen pedig annak egyik darabját, az „Éventuellement...”-t (kb. Végző soron), amely csaknem ugyanezzel a gondolattal végződik, szerzőjének egyik kedvenc képét használva: „A technika fejlődését annak igénye hozza magával, hogy pontosítsuk, hová szeretnénk eljutni a kifejezéssel; ez a technika lendületet ad a képzeteknek, amely a váratlan felé vetíti magát; így halad előre az alkotófolyamat, szakadatlan tükröződések játéka-ként.”¹⁸

Amiben Ligetinek a folyamatról alkotott képe különbözik ettől, az az, ahogyan a „tükröződések játéka” a képzetek által hallott zenével elkezdődik, és az, hogy miféle szerveződést kell – Boulez kifejezésével – pontosítani. Ligeti visszaemlékezései a kisgyermekkorában általa elképzelt zenékről – amelyeket sokkal később,

15 Charles Wilson megkockáztatja azt, hogy a negatívumokat hangsúlyozza: „György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy”, *Twentieth-Century Music* 1. (2004), 5–28.

16 Ld. *Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről*.

17 „Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia*”, *die Reihe* 4. (1958), 38–63.

18 Pierre Boulez: *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966, 182.

két díj átvételekor mondott beszédeiben öntött szavakba – rendkívül hihetővé teszik beszámolóját. Egyik legkorábbi nyilvános kijelentésében egyértelművé is teszi: „A racionalitás később következik.”¹⁹ Ez nem foglalkozik azzal, hogy a konstrukció önmagában – tehát ha nem is egy szériának vagy szériák sorozatának, de legalábbis valamilyen algoritmusnak a segítségével hívása – hogyan segítheti a képzeletet, és pedig nem azért, hogy a középpontba helyez és lejegyezhetővé tesz valamit, amit a komponista belsőleg hall, hanem azért, hogy ösztönzi a kreatív tevékenységet – jöjjönhet Ligeti már a *Musica ricercata* (1951–53) megírásakor ezt a módszert alkalmazta, és továbbra sem vesztette el érvényességét. Ezen a ponton még az elképzelt zene primátusát kellett hangsúlyozni, ahogyan a korábbi elméleti cikkekben is.²⁰

Szembeötlő, hogy „Öninterjú”-jában Ligeti egy több mint egy évtizeddel korábban befejezett művére, az *Apparitions*-ra hivatkozik, sőt annak két tétele közül is csak az elsőre. A Nyugaton komponált első műveihez való effajta visszatérés nem szokatlan – sőt ez a szabály. Emögött talán az a szándék rejlik, hogy hangsúlyozza azt a szerepet, amelyet az általa többször is „statikusnak” nevezett zene megteremtésében játszott, amely zene mostanra – az *Atmosphères* és a *Requiem* világsikerének, hangfelvételeinek és persze a Kubrick-filmnek köszönhetően²¹ – szétválaszthatatlanul összeforrott a nevével. Más típusokra, köztük arra a „precíziós mechanizmusra”, amely az algoritmikus komponálást példázhatta volna, csak röviden tér ki.

Ligeti következő, alig egy évvel későbbi, „Gyermekkorom és ifjúságom zenei emlékei” című önéletrajzi írása teljesen más jellegű. Ebben a Schott kiadónál dolgozó szerkesztője, Ludwig Strecker tiszteletére megjelent Festschriftben számolt be az öt tízes éveinek közepéig érő zenei élményekről; megkésve elkezdett zongoratanulmányairól és arról a zenei repertoárról, amelyet egy kispolgári család ifjú tagjaként az 1930-as évek Kelet-Közép-Európájában gramofonlemezokről és élő előadásban hallott. A legfigyelemreméltóbbak azonban valószínűleg a cigányzenével, mint a zenei másság megnyilvánulásával való találkozásának az emlékei, amelyek számára az erotikus készítés első, zavarba ejtő pillanataival kapcsolódhatnak össze.

Megint csak más a „Zsidóságom” című 1978-as beszélgetés, amelyre egy rádióinterjú-sorozat keretében került sor, s amelyben először beszélt családjáról, teljesen szekuláris neveltetéséről, az antiszemitizmusról – vagy adott esetben akár a szolidaritás megnyilvánulásairól –, 1933 után szerzett tapasztalatairól, valamint a húsz-huszonegy éves korában, a második világháború későbbi szakaszában munkaszolgálatosként eltöltött időszakról. Bár itt nagyon kevés szó esik zenéről általában, és semmit sem mond a korai éveiben hallott kifejezetten zsidó

19 „Music in the Technological Era”. In: György Ligeti's *Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer–Márton Kerékfy. London and New York: Routledge, 2018, 21–38., főként 22.

20 Ld. pl. *Wandlungen der musikalischen Form*.

21 Ld. Stefan Weiss: „Der kanonisierte Ligeti”, *Studia Musicologica* 57. (2016), 221–238.

zenéről,²² ezt a dokumentumot, mint az élete korai szakaszának döntő fontosságú tényeivel való egyetlen számadást, széles körben idézi a művész összetett identitását és a holokausztra adott válaszát vizsgáló, egyre terjedelmesebb irodalom.²³ Ami azonban ebben az interjúban az őszinteségén és a dátumok pontos felidézésén túl talán a legkülönlegesebb – és ez semmiképpen sem független alkotói munkásságától –, az az, hogy az embert próbáló körülményekről és a családi veszteségekről milyen szenttelen objektivitással beszél, némi iróniával fűszerezve, ami nem egészen váratlan egy olyan zeneszerzőtől, aki nemrég még a *Le Grand Macabre*-on dolgozott. Hiszen ez nemcsak az ő tragédiája, hanem – Ligeti konklúziójával összhangban – mindannyiunké.

Egy évtizeddel később Ligeti visszatért a tisztán zenei jellegű megnyilvánulásokhoz. „A nyolcvanas évek paradigmaváltása” című írásában²⁴ olyan új forrásokat ír le – az *ars subtilior* bonyolult ritmusait, az afrikai polifóniát, a fraktálmintázatokat –, amelyek a nyugati kultúra általánosabb szemléletváltásaival együtt az ő zenéjében is gyökeres változást idéztek elő. Ezeket a forrásokat szinte véletlen felfedezéseként mutatja be, amelyek talán valóban véletlenek – és izgalmasak – is lehetnek; de egyértelmű, hogy addigra már készen állt arra, hogy 1957 után kialakított szemléletét valami újjal váltsa fel. 1982-es *Kürttriója* öt szinte teljesen terméketlen év után született; további két művét pedig a zongoraetűdök első sorozata (1985) előtt komponálta. Ezek voltak az első olyan kompozíciók, amelyekben az új inspirációk – különösen az afrikai zene – hatása megmutatkozott.

Abban a viszonylag korai kijelentésében, amelyet Ligeti a *Zongoraverseny* befejezésének évében tett, figyelemre méltó, hogy az afrikai kultúrával való kapcsolatát nem csupán a poliritmika rá gyakorolt hatása miatt mondja fontosnak, hanem azért is, mert általa egy alternatív világszemléletbe nyert bepillantást. A közvetítő mindkét tekintetben az északi félteke etnológusainak munkája volt: Gerhard Kubiké Ausztriából és Simha Aromé Izraelből. Jóllehet Ligeti lemezgyűjteményében több mint negyven szubszaharai afrikai zenét tartalmazó album szerepelt,²⁵ Martin Scherzingernek az első zongoraetűd, a „Désordre” vázlatairól írott tanulmánya azt bizonyítja, hogy a kompozíció afrikai forrásai Kubik cikkeiből származó

22 Ld. Heidy Zimmermann: „Reflections on Ligeti’s Jewish Identity Following the Discovery of New Documents from his Cluj Years”. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*, 103–119.

23 Ld. Florian Scheduling: „Where Is the Holocaust in All This? György Ligeti and the Dialectics of Life and Work”. In: *Dislocated Memories. Jews, Music, and Postwar German Culture*. Ed. Tina Frühauf–Lily Hirsch. New York: Oxford University Press, 2014, 205–221.; és *György Ligeti’s Cultural Identities*, passim.

24 Eredetileg élő beszélgetés 1988. október 30-án a Wien Modern fesztiválon, válaszként Gerhard Kubik és Peter H. Richter kijelentéseire. Első megjelenés: „Paradigmenwechsel der achtziger Jahre” címmel: *Österreichische Musikzeitschrift* 44. (1989), 279–281.; GS, 2., 116–118. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 344–346.

25 Ld. Louise Duchesneau: „Play it like Bill Evans’. György Ligeti and Recorded Music”. In: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx. Woodbridge, England: Boydell, 2011, 125–147., főként 144–146.

nyugati kottapéldák voltak.²⁶ S ha az, amit az afrikai zenéből elsajátított, már európaizálódott is, ezáltal csak közelebb került saját mentalitásához, illetve a zongora tizenkétfokú, egyenletes temperálásához és megszokott hangzásvilágához. Ha másként jár el, az egzotizmus lett volna részéről. Hasonlóképpen mindaz, amit az afrikai gondolkodásból az idő és a tér tekintetében magáévá tett, számára nem idegen, hanem, ahogy ő maga mondta, ismerős volt, és egybecsengett azzal, ahogyan az 1950-es évek óta a saját zenéjét értelmezte.

Ez az üzenete annak az áttekintésnek is, amelyet Ligeti a következő évben egy londoni koncertprogramhoz írt „Zeneszerzői fejlődésemről” címmel,²⁷ de amelyet végül nem használt fel. Meglehetősen furcsa, hogy tizennyolc évvel az „Öninterjú” után még mindig olyan művekkel indít, és olyan műveket állít a középpontba, amelyek akkor már negyedszázadosak vagy annál is idősebbek voltak. Alkotói fejlődését többé-kevésbé fokozatos terjeszkedésként ábrázolja, és kezdi elfogadni, hogy az absztrakt ötletek (negyedhangok, „új harmóniai alakzatok” stb.) ne csupán segítsék, hanem kezdeményezzék is egy-egy fél füllel hallott kompozíció megvalósulását. Miután azonban megemlíti egy sor olyan forrást, amelyek egészen a hetvenes és nyolcvanas évekig hatottak rá, visszakanyarodik a kezdetekhez. Mindezek ugyanis „olyan vonzalmak voltak, amelyek már attól fogva jelen voltak a zenében, hogy az 1950-es évek végén komplex zenei struktúrák felépítésébe kezdtem.”

Mindössze két évvel később, a Balzan-díj átvételekor mondott beszéde alkalmat adott Ligetinek arra, hogy mélyrehatóbban vizsgálja meg magát annál, mint ahogy egy koncertismertetőben lehetséges, még ha a zenetörténetben tett utazását, mint átvett gondolatokkal való kísérletezést, tapintatosan figyelmen kívül hagyjuk is.²⁸ Az alkotói folyamat értelmezése itt meglehetősen eltér attól, amit két évtizeddel korábban az „Öninterjú”-ban kifejtett. Ligeti az újra meg újra megismételt vázlatkészítés gyakorlatát hangsúlyozza, ami megfelel sok művész saját tapasztalatának – nem csupán a Yeatsének, akitől mindössze egy metaforát idéz.

A Balzan-díj alkalmából elmondott beszéd felveti a Ligeti-művek és a természettudományi kutatások kapcsolatának kérdését is.²⁹ Az „Öninterjú” szövegében hallgatólagosan elutasította a „kutatás” és a „kísérletezés” fogalmát, amelyet számos avantgárd művész megőrzött az ötvenes évek elejének szóhasználatából. A „kísérletezés” megjelenik ugyan a „Zeneszerzői fejlődésemről” szövegében, ezt azonban a koncertismertető műfajának esetlegessége sugallhatta egy olyan nyelven írott szövegben, amely legjobb esetben a hatodik nyelve volt (a magyar, a német, a román, a francia és a svéd után).

26 Ld. Martin Scherzinger: „György Ligeti and the Aka Pygmies Project”, *Contemporary Music Review* 25. (2006), 227–262., főként 243–249.

27 Az alkalom a londoni South Bank Centre „Ligeti by Ligeti” fesztiválja volt 1989 október–novemberében. Német fordításban: „Über meine Entwicklung als Komponist” címmel: GS, 2., 119–122.

28 Ld. Arnold Whittall recenziója Ligeti György *Neuf Essais sur la musique* címmel megjelent írásairól, *Music and Letters* 83. (2002), 656–657.

29 Ld. Frederik Knop: „Making it Home? The Natural Sciences as a Site of Belonging in György Ligeti’s Music”. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*, 92–100.

A Balzan-beszédben azután megint nincs nyoma a kísérlet fogalmának – itt egyértelműen elutasítja a „tudományos” komponálást. Ezt egyáltalán nem érvényteleníti az, hogy egy 1972-es düsseldorfi vita során rögtönzött hozzászólásában párhuzamot vont a matematika és a zene mint politikán kívüli területek között.³⁰

Ami a Balzan-beszédben megnyilvánul, az egy művész puhatólózása, hogy kölcsönös kapcsolatot teremtsen a természettudományokkal. Balzan-díjban sokféle terület művelői részesültek (Paul Hindemith 1962-es kitüntetése óta Ligeti volt az első zeneszerző, akinek odaítélték), így 1991-ben a vele együtt kitüntetettek között volt John Maynard Smith evolúciókutató is. Ligeti multidiszciplináris hallgatósághoz intézte szavait, de kétségtelen, hogy kíváncsisága a korral csak még szélesebb körűvé vált – mondhatjuk azt is, hogy gyermekkori gyökerekből táplálkozott. Második olyan beszédét ugyanis, amelyet egy díjátétel alkalmából mondott, s amelynek címe „Tudomány, zene és politika között” volt,³¹ azzal kezdte, hogy visszaemlékezett egy iskoláskori álmára amelyben „két foglalkozása volt egyszerre: természettudós és zeneszerző”. Itt is vegyes összetételű hallgatóság előtt beszélt, hiszen a többi kitüntetett mind természettudós volt, Maynard Smith-t is beleértve.

2001-ben, a Kyoto-díjjal való kitüntetésének évében Ligeti hasonlóan multidiszciplináris hallgatóság előtt beszélt a berlini Wissenschaftskolleg szűkebb keretei között (ahol barátságot kötött Gerhard Neuweiler zoológussal).³² A szöveg rövid, de valamivel tovább viszi a természettudományokkal való összehangolódást, amelyet a zeneszerző Balzan-beszédének elején felvetett. Mint ez alkalommal fogalmazott, létezik „egy bizonyos párhuzam” a komponálás és a „tudományos munka” között, tudniillik mindkét tevékenység problémák megoldására irányul, a megoldások pedig újabb problémákat vetnek fel. Ez újfajta távlatot ad a megközelítések sokféleségének, amelyet korábbi önvizsgálataiban más módon maga is felvázolt, a „Zsidóságom”-tól eltekintve. (Ez a sokféleség az egyik olyan öndicsérő mozzanat, amely vissza-visszatér Ligeti interjúiban; a másik az iskoláktól és dogmáktól való függetlensége.)³³

Még inkább figyelemre méltó, hogy a „Zsidóságom”-ban elbeszélt tapasztalatokat – tegyük hozzá, hogy megjelölt témájával együtt, ami ez lett volna: „Tudomány, zene és politika között” – mellőzi, éppen csak érinti a Kyoto-díj kapcsán tartott beszédében, amelyben átfogóan és sokszor magával ragadóan számol be kisgyermekkoráról, iskolaéveiről, főiskolai tanulmányairól és pályakezdő éveiről.

30 Első megjelenés in: *Ferienkurse '72*. Mainz: Schott, 1973 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 13.), 42–46.; GS, 1., 232–236.

31 Első megjelenés: *Kyoto Prizes & Inamori Grants*. Kyoto: Inamori Foundation, 2002, 230–265., hozzáférhető a díj honlapján: https://www.kyotoprize.org/en/laureates/gyorgy_ligeti (utolsó megtekintés: 2023. augusztus 21.). Német fordításban: GS, 2., 33–50.

32 Ezt az a könyv dokumentálja, amelyben a Balzan- és a Kyoto-díj átvételekor elmondott beszéd is megtalálható: György Ligeti–Gerhard Neuweiler: *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2007.

33 Ld. *Ligeti in Conversation*. London: Eulenburg, 1983, passim; és a Dibelius-interjút (ld. 15. lábaj. [*Gespräch über Ästhetik*]).

Mint valamiféle összeomló szobor, az elbeszélés egyre sebesebben száguld végig az 1956 utáni éveken, hogy azután megint egyszer a mikropolifóniának mint a szerző fő teljesítményének hangsúlyozásában csúcsosodjék ki. Mindez negyven évvel az *Atmosphères* után, amikor sokkal változatosabb, komplexebb és kiemelkedőbb művek állnak mögötte. Ám megint csak tekintetbe kell vennünk a megnyilatkozás körülményeit. Maguk az anyagok, valamint Ligeti asszisztensének, Louise Duchesneau-nak a visszaemlékezései arra utalnak,³⁴ hogy a szöveg eléggé zavaros körülmények között állt össze – talán éppen ezért részesült kevesebb figyelemben a másodlagos irodalomban. Ennek ellenére bizonyosan megfontolást érdemel, bármennyire tömör is, az a már-már beethoveni kép, amellyel Ligeti a zongoraetűdök komponálásának folyamatát jellemezte: „félíg szabadon, félíg pedig a szabályok rabszolgájaként írtam”.

Mármost a kreativitásnak ez a leírása közel áll ahhoz a tükörjátékhoz, amelyet a fiatal Boulez úgy jellemzett, hogy a rend nem a formátlan létrehozásának eszköze, hanem a képzelet segítőtársa. Ugyancsak érdemes megfontolni Ligetinek a tanára, Farkas Ferenc előtt lerótt tiszteletét, aki Respighi hangszerelési technikáját és stílusismeretét adta át neki.

Ligeti olyan tempóban kezdte el írni ezt a szöveget, mintha egy kötetnyi hosszúságú önéletrajzhoz fogott volna hozzá (ami természetesen sohasem készült el), de azután sietnie kellett volna, hogy ne lépje túl a megszabott határidőt. Gondolnunk kell hanyatló egészségére is. Közeledett az az idő, amikor visszavonult a nyilvánosság elől, és talán már azzal is tisztában volt, hogy a *Hamburgi Concerto* kevéssel korábban befejezett új zárótétele lesz az utolsó kompozíciója.

Malina János fordítása

34 Személyes közlés.

ABSTRACT

PAUL GRIFFITHS

‘BUT MAYBE MY INSECURE AND WANDERING LIFE SERVED MY DEVELOPMENT AS A COMPOSER BETTER’

Ligeti’s Autobiographies

Like his fellow members of the Western European musical avantgarde of the 1950s, 60s, and 70s, Ligeti often expressed himself in articles or lectures on theoretical and analytical topics. Unlike his contemporaries, however, he also wrote on matters autobiographical. Though his first self-examination, dating from 1971, is still concerned overwhelmingly with compositional theory, from the end of that decade he returned several times to personal experiences, especially those of his childhood years and early adulthood. These seemed to become important again now that the musical climate was turning from a hard objectivity that held the composer’s personality to be almost irrelevant towards a fuzzier view of how composers could not but be subjectively engaged in their work. At the same time, in their variety of approach, Ligeti’s autobiographical writings refuse to tell a single story.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2 (June 2023)

Paul Griffiths was born in Bridgend, Wales, in 1947. He studied biochemistry at Oxford, and joined the editorial team of *The New Grove* in 1973. Around the same time he began work as a music critic, in London and, from 1992, New York. He met Ligeti several times in the 1980s and 1990s, and wrote one of the first books on him and his music: *György Ligeti* (London, Robson, 1983; second edition, 1997).

Laki Péter

ÖZVEGY AZ ÓDON HÁZBAN, AVAGY A LIFT NEM MŰKÖDIK*

Ligeti életművének ismerői jól emlékezhetnek egy történetre, amelyet a zeneszerző többször is elmesélt. A történet szerint Ligeti gyermekkorában elolvasott egy Krúdy-novellát, amelynek fontos hatást tulajdonított a később *meccanico* néven ismert stílus kialakításában. Először a Várnai Péterrel folytatott beszélgetések során vallott erről 1979-ben,¹ majd 2003-ban újra elmondta Eckhard Roelckének.² A két elbeszélés egy-két részletben eltér egymástól, de mindkettő szerint a későbbi zeneszerző mindössze öt éves volt, amikor a kérdéses novellát olvasta. Ligeti mindkét alkalommal elismerte, hogy ez nem volt éppen gyerekeknek való olvasmány. Mindkét alkalommal elmondta, hogy a novella egy özvegyről szólt, akinek a háza tele volt mindenféle tiktakoló masinákkal, bár ezek a gépezetek 1979-ben órák voltak, huszonnégy évvel később pedig meteorológiai mérőműszerek. A kései interjúban a zeneszerző arról is említést tett, hogy az özvegyet történetesen Ligetinének hívták; mellesleg ugyanekkor felvetette, hogy az özvegyet elgondolásainak más forrása is lehetett, nevezetesen édesapja írógépe.³

A kutatók érthető módon évek óta próbálják megtalálni a kérdéses Krúdy-novellát, de ez mindmáig senkinek sem sikerült. Ma már lehetséges Krúdy műveiben a számítógép segítségével kulcsszavakat keresni,⁴ de mindeddig ez sem hozott megoldást. Az „özvegy” szóra több száz találatot is ad a gép, de az itt szereplő özvegyek közül egy sem a Ligeti által emlegetett kontextusban jelenik meg. Ezek az idősödő hölgyek nem élettelen zajkeltők között szokták napjaikat tölteni, inkább régmúlt szerelmekről ábrándoznak, vagy éppen olyan látogatókat fogadnak, mint Szindbádöt, az örökvándor szoknyavadaszt, megannyi Krúdy-novella

* A BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma és a bécsi Universitát für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából, *Kylwiria and Other Explorations* címmel, a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetközi konferenciáján, 2023. május 12-én a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023).

1 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979. <https://mek.oszk.hu/06400/06444/06444.htm> (utolsó megtekintés: 2023. július 16.).

2 Eckhard Roelcke: *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien: Zsolnay, 2003, 17.

3 Uott, 166.

4 www.adt.arcanum.com.

dekadens hősét. Rákereshetünk a „barométer” szóra is, és itt ismét lesznek találatok, de arról sehol sem esik szó, hogy ezek az időjárásjelzők magányos özvegyek tulajdonát képeznék, sem arról, hogy működésüket hangok is kísérenék. És noha létezik legalább egy novella, amelyben Ligetiné szerepel,⁵ ő valójában nem özvegy, még ha annak hiszi is magát – mindaddig, amíg a férje haza nem jön a háborúból. Arról nem is beszélve, hogy Ligetiéknél nincsenek tudományos berendezések a házban. Régi órák, főleg kakukkosok, eléggé gyakran szerepelnek Krúdynál, mint fontos, hangulatkeltő bútordarabok, de ezek legjobb tudomásom szerint nem produkálnak ligetis poliritmusokat. Ligeti visszaemlékezéseit igen nehéz, ha nem lehetetlen beazonosítani, amint Bereczky Gábor Krúdy-specialista is megerősítette egy e-mailben.⁶

Mi sem volna természetesebb, mint abból kiindulni, hogy egy öt éves korra visszamenő, többévtizedes emlék felettébb elmosódott benyomást hagyhatott maga után (ne feledjük, hogy 1979-ben ennek az olvasmányélménynek az emléke éppen fél évszázados volt már!). Semmi meglepő nem volna abban sem, ha ennyi év után nem maradt volna más az egykori élményből, mint egy kiragadott részlet, amely valamilyen okból megragadt az emlékezetben, majd – a művész élénk fantáziája révén – különleges átalakuláson ment keresztül. Az érdekes az, hogy ez a kép mennyire „Krúdy-szerűen” idéz fel egy elsüllyedt világot. Szinte azt mondhatnánk, hogy Ligeti valójában kitalált egy olyan Krúdy-novellát, amelyet az író sohasem vetett papírra, bár teljesen az ő szellemét tükrözi.

Nem ez az egyetlen példa ilyenfajta „termékeny félreértésre” Ligetiné. A Roelcke-interjúban szó esik egy bizonyos Kertész Imre-novelláról is, amelyet Ligeti részletesen leír.⁷ Itt is hasonló a helyzet, mint az imént: míg bizonyos részletek egybevágnak az *A pad* című Kertész-novellával, mások, köztük olyanok, amelyeket Ligeti külön kihangsúlyozott, nem találhatók meg ott. A szakértők – ezúttal a budapesti Kertész Imre-intézet munkatársai – ismét nem tudták pontosan beazonosítani a visszaemlékezés forrását.⁸ Úgy tűnik, hogy Ligeti ezúttal is – legalább körvonalai-ban – kitalált egy novellát, amelyet akár az adott író is írhatott volna, annyira benne van a történelmi háttér és megannyi ismert motívum a kérdéses szerző műveiből.

De hogy visszatérjünk Krúdyra: az író Ligetire gyakorolt hatása korántsem merült ki az özvegyben és masináiban. Cikkeiben és interjúiban gyakrabban hivatkozik rá, mint bármely más íróra, az egyetlen Weöres Sándor kivételével. Egy alkalommal Prousthoz hasonlította Krúdyt: „olyan, mint Proust, csak teljesen más”.⁹

5 Krúdy Gyula: „Régi regények”. In: uő: *Szerenád. Válogatott elbeszélések 1912–1915*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Krudy-krudy-gyula-munkai-1/szerenad-valogatott-elbeszelesek-19121915-E8D9/elbeszelesek-19121915-EAF3/regi-regenyek-EE85/> (utolsó megtekintés: 2023. július 19.).

6 2022. július 17-én.

7 Roelcke: *Träumen Sie in Farbe?*, 132.

8 Szabó Tamás e-mailje a Kertész Imre Intézetből, 2023. január 16.

9 Roelcke: *Träumen Sie in Farbe?*, 17.

A két író között többféle módon is lehetne párhuzamot vonni: mindketten rendelkeztek azzal a képességgel, hogy a legegyszerűbb mindennapi cselekedetek vagy mozdulatok mögött mély pszichológiai tartalmakat tárjanak fel, és hosszú asszociációs láncokat bontsanak ki (ezt szokták népszerűen „madeleine-effektusnak” nevezni). Mindketten mesterei voltak a hosszú körmondatoknak, amelyek a kezdő nagybetű és a mondatzáró pont között szinte egy teljes világot voltak képesek magukba foglalni. Prousthoz hasonlóan Krúdy is képes volt egy bizonyos társadalmi osztályt (az ő esetében a kisvárosi magyar dzsentrit) egyszerre kívülről és belülről látni, éles kritikai szemmel, ironikusan és ugyanakkor nagy empátiával és megértéssel. De Ligeti nem ilyesmikre gondolt, amikor Krúdyt és Proustot összevetette. Várnai Péternek ehelyett tisztán strukturális dolgokról beszélt, arról például, hogy a szereplők mindkét szerzőnél ki-be járnak egyik könyvből vagy fejezetből a másikba, arról a „rendetlenségről” vagy „rosszul megkötött nyakken-dőről”, amelyet saját zenéje szempontjából is meghatározónak tartott.¹⁰

Ligeti vázlatai között található még egy utalás Krúdyra – ezt a vázlatlapot Richard Steinitz ismertette egy cikkében. Az 1966-os *Csellóverseny* eredeti, egytételen formáját eszerint Ligeti úgy képzelte el, mint valami Szindbád-szerűen csapongó, romantikus, rejtélyes zenét.¹¹

Mindenképpen világos, hogy Ligeti nem csak öt éves korában olvasta Krúdyt, és az is, hogy az író hatása túlmutat az órákon és barométereken. Egy másik motívum, amelyet a zeneszerző nem említett ugyan, de amelynek lehetett bizonyos hatása rá, az a könnyed ironikus hang, amelyen Krúdy a halálról tudott beszélni. Krúdy nem írt olyan abszurd modorban, mint például Michel de Ghelderode, hiszen sokkal romantikusabb alkat volt, mint a nálánál húsz évvel fiatalabb belga kollégája. De nem tartom kizártnak, hogy egy olyan novella, mint *A hírlapíró és a halál*,¹² megfoghatta a *Le grand macabre* zeneszerzőjét. Ebben a novellában Széplaki Titusz hírlapíró egy sértő cikke miatt párbajra hívják. Első útja, a halálra készülve, kedvenc kávéházába vezet, hogy Olgának, a kasszírőnek, bejelentsé szándékát. „Valahogyan csak meg kell halni” – mondja a filozofikus kasszírő. „De ilyen lyukas kalapban!” – méltatlankodik a halálraítélt. Széplaki kap is egy jobb kalapot, amelyet egy másik vendég hagyott hátra: Olga szerint az illető „azt ígérte, hogy a kávéházból egyenesen a Dunának megy”. Kell-e mondani, hogy a hírlapíró végül életben marad, mert történetesen ő győz a párbajban?

Bár a felsorolt, valódi vagy feltételezett kapcsolatok Krúdy és Ligeti között nagyon fontosak lehetnek, a gyerekkori emlékek az ad különös jelentőséget, hogy ez az egyetlen, amely kifejezetten hangzásokról szól, és így közvetlenül utal a zenére.

10 Várnai: *Beszélgetések...*

11 Richard Steinitz: „À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio” In: *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Ed. Louise Duchesneau-Wolfgang Marx. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, 169–212., ide: 173.

12 *Nyugat*, 1928, Nr. 1. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00434/13561.htm>. Utolsó megtekintés: 2023. július 19.

De ha már órákról beszélünk, ki kell végre mondani a nyilvánvalót: az óra arra való, hogy az időt mérje, és ez az, amit Ligeti órái sohasem tesznek megbízhatóan. Távolról sem tiktakolnak olyan szabályosan, mint Haydn vagy Beethoven órái és metronómjai: az ő idejük mindig „kizökkent”, ahogy Arany János Hamletje mondja. Ez a *meccanico* sohasem igazán „mechanikus” a szó szoros értelmében. Bár Ligeti Steve Reich és Terry Riley társaságában készített „önarcképet” a két zongorára írott *Három darabban*, az ő „minimalizmusa”, ha egyáltalán annak lehet nevezni (ami kétséges), nagyon távol áll amerikai kollégái zenéjétől, technikai és kifejezésbeli szempontból egyaránt.

Szabálytalanul ütő órák eléggé népszerűek lettek az utóbbi időben, az interneten nagy választékban kaphatók, és különböző szoftverek segítségével otthon is előállíthat bárki aszimmetrikus képleteket, vagy egyszerre több tempóban haladó párhuzamos ritmusokat. De maga az ötlet több mint száz éves. A *L'heure espagnole* (Pásztoróra) előjátékában (1908) Ravel három óraingát írt elő, amelyek percenként rendre 56-ot, 100-at és 132-t ütnek, így ábrázolván Señor Torquemada órásmester műhelyét. A darabban így Ligeti *Poème symphonique*-jének távoli és ritkán elismert őseit kell látnunk. Ravel mindehhez színpalak mögötti harangokat és harangjátékot adott hozzá, meg egy piccolót a kakukkosóra érzékeltetésére. Itt nyilvánvalóan nem időmérésről volt szó, hanem a műhelyben uralkodó káoszról és a mester tehetetlenségének a lefestéséről. Ezzel szemben Ravel második operájában, a *Lenfant et les sortilèges*-ben (A gyermek és a varázslat, 1925) a nagy ingaóra szabályosan üt, annak ellenére, hogy tönkrement, mivel továbbra is óra akar lenni, hogy rendet tartson a házban.

Ligeti „zenélő órái” inkább a *Pásztorórára*, mint *A gyerekekre* hasonlítanak. Az ő órái, ahogy Várnainak elmondta, „makrancosak”, a gombok „vagy működtetnek egy gépet, vagy nem”, a lift „vagy megindul, vagy nem, vagy rossz emeleten áll meg”.¹³

Az irodalomban több utalást olvashatunk arról, hogy Ligeti szerette Eugène Ionesco abszurd színházát, de tudomásom szerint senki nem hozta fel konkrét példaként a *La cantatrice chauve* (A kopasz énekesnő, 1950) első jelenetét mint valószínű hatást. (Tudjuk, hogy Ligeti már 1957-ben látta a darabot Párizsban.) Ebben a darabban egy tökéletes angol házaspár, Mr. és Mrs. Smith tökéletes angol nappalijában vagyunk, ahol a tökéletes angol falióra tizenhetet üt, mire Mrs. Smith megállapítja: „Tiens, il est neuf heures” („Nocsak, kilenc óra”).¹⁴ Így kezdődik a darab. A jelenet során az óra mindig újra üt, előre megjósolhatatlan, hogy hányszor; egy ízben, a színpadi utasítás szerint „nullasor”, ami korántsem olcsó viccelődés: azt mutatja meg, amiről az egész darab is szól, hogy tudniillik a világban minden a feje tetejére állt.

Ha komolyan vesszük Ligeti gyerekkori Krúdy-émlékét (és feltétlenül komolyan kell vennünk), fel kell tennünk a kérdést: ki lehet ez az özvegy, és vajon mi történik vele az ódon házban, titokzatos óráitól és más szerkentyűitől körülvéve?

13 Várnai: *Beszélgetések...*

14 Ionesco: *A kopasz énekesnő*. Ford. Gera György. http://adattar.vmmi.org/dramak/214/a_kopasz_enekesno1.pdf (utolsó megnézés: 2023. július 15.).

Ha maga a novella nincs meg, akkor ki kell valamit találni, hiszen alig hihető, hogy egy gyereknek, ha már ilyen mélyen megérintette az, amit olvasott, ne támadna valamilyen fantáziaképe a környezetről, és ne érezne valamit ezzel kapcsolatban. Egy nő, aki nyilvánvalóan már nem egészen fiatal, akinek a háza valószínűleg nem a legjobb állapotban van, és akiről nem tudjuk, hogy kicsoda is valójában – ebben mindenképpen van valami titokzatos és nyugtalanító, sőt kísérteties. Az ötéves kisfiú, aki titokban bekukucskál ebbe a házba, bizonyára megijed, vagy legalábbis kényelmetlenül érzi magát attól, amit lát és hall (vagy elképzeli).

Már a legkorábbi Ligeti-„órák” is mélységesen nyugtalanítók, „démonikusak”, mint a *Nouvelles aventures* „Horloges démoniaques” jelenetében. És később csak még kaotikusabbak lesznek, mint a *Poème symphonique*-ben vagy a későbbi *meccanico* darabokban, melyeket Jane Clendenning¹⁵ és újabban Benjamin Levy részletesen elemzett.¹⁶

Így például a 2. vonósnégyes (1968) harmadik tételében („Come un meccanismo di precisione”) Ligeti egy olyan gépet képzel el, amely fokozatosan, mint ő maga mondta, „kaputtra megy”, és végül tökéletesen szétesik.¹⁷ A *precisione* a komplex ritmika megvalósításához szükséges (az ütemegység egyidejűleg kilenc, tíz, tizenegy és tizenkét részre oszlik), de a végeredmény a ritmus teljes elmosódása, hasonlóan a mikropolifonikus művekhez, ahol a sok párhuzamosan mozgó szólam teljes mozdulatlanságot eredményez. A vonósnégyes-tételben szerintem ott áll be döntő fordulat, amikor a ritmikai képlet felbomlik, vagyis, amikor a *pizzicato* leáll, és a kvartett tagjai újra felveszik a vonót, hogy gyors *sul ponticello* futamokat játsszanak – mintha egy megriasztott madár hirtelen felrepülne. Ez után a hirtelen félbeszakítás után egy rendkívül izgatott új szakasz következik, ahol a gép tényleg kezelhetetlenné válik, és a korábbi „rendes” pizzicatók helyett (amelyek már ott sem voltak teljesen szabályosak, hiszen hangfogóval szólaltak meg) különleges körömpizzicatókat hallunk, amelyek nem mosódnak össze, mint a korábbi pizzicatók tették, hanem megmaradnak különálló hangeffektusoknak. Azután Ligeti visszahozza az elmosódó poliritmust (beszélhetünk-e klasszikus visszatérésről?), de nem lehetünk biztosak benne, hogy a gépet megjavították, hiszen a pizzicatók halkabbak, mint az imént (*piano* helyett *pianissimo*), és végül teljesen elszállnak.

A *Kamarakoncert* (1969–70) harmadik tételében („Movimento preciso e meccanico”) másféle baj van a géppel. Igaz, már maga a gép is másfajta, hiszen a fa- és rézfúvósok hangja nem olvad össze úgy, mint a vonós hangszereké. Először mindenki gyorsan ismételt e^1 hangokat játszik egyenletes harminckettedekben, csak a sforzatók időzítésében térve el egymástól. Azután, ahogyan az unisono kezd

15 Jane Piper Clendenning: „The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti”. In: *Perspectives of New Music*, 31/1. (Winter 1993), 192–234.

16 Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. Oxford–NewYork: Oxford University Press, 2017.

17 „Es gibt da ein maschinelles Ticken – von einer imaginären Maschine, die langsam kaputtgeht, in Einzelteile zerfällt.” Ligeti György: „Streichquartett No. 2”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10/2.), 252.

felfelé és lefelé szétnyílni, mint egy legyező, aszimmetrikus ritmikai osztások jelennek meg az egyes szólamokban, melyeket további hirtelen sforzatók élénkítenek. Ám, hasonlóan a vonósnégyestételhez, a „precíz és mechanikus mozgás” itt sem tart sokáig, vagy inkább más ritmikai struktúrák veszik át a helyét. A mozgás egy pillanatra teljesen leáll, majd (Ligeti figyelmeztet: cezúra nélkül) egy újabb szakasz veszi kezdetét, ahol mindenki *staccatissimo* hangismétléseket játszik, majd ezt is felváltja egy energikus szakasz, melyben a vonósok *pizzicatóinak* (részben Bartók-pizzicatóknak) erőteljes, *gerissen* hangzása a fúvósok fokozatosan eltűnő hangismétléseivel kontrasztál. Végül mind a vonósok, mind a fúvósok elhallgatnak, hogy a zongora és a csembaló egymással versengő poliritmikus clusterrei lépjenek színre, új ciklust kezdve a gép működésében. A kürt és a harsona indítja be a „motort”, mely eléri teljes sebességét, hogy váratlanul újabb („kemény” és „nagyon kemény”) sforzatók szakítsák meg a mozgást – és vele együtt az egész tételt.

Érdekes analízist készített erről a tételről 1988-ban – Ligeti 65. születésnapja tiszteletére – Alejandro Pulido venezuelai zeneszerző.¹⁸ A különböző texturátípusokat nem a gép működésével, illetve nem működésével hozza kapcsolatba, hanem az „óra”, illetve „felhő”-jellegű szakaszok váltakozásával Ligeti következő fontos művének, a *Clocks and Clouds*nak (1972–73) értelmében. Az „órak” és a „felhők” Ligetinéél, csakúgy mint a címet ihlető Karl Popper-tanulmányban, állandóan átmennek egymásba, és sok átmeneti állapot figyelhető meg a kettő között. Úgy is mondhatnánk, hogy mindkettő hasonló atomokból áll. A legfontosabb ilyen „atom” a nagyszekund (*e-d*), amellyel a mű – teljesen „felhőszerűen” – indul, és amely azután fokozatosan tágulni kezd. A „legóraszerűbb” pillanatok, mint például az altok emlékezetes „bada-gadái”, ugyannerre a hangközre (itt *fisz-gisz*) épülnek. A darab érzésem szerint igazából éppen arról szól, hogy az órák hogyan szűnnek meg ütni, és hogyan tűnnek el végül a felhőkben, hasonlatosan a többi nem működő órához.

Köztudott, hogy Ligeti az 1980-as években több olyan felfedezést tett, amely élete további részében új irányt szabott zeneszerzői munkásságának. Az sem titok azonban, hogy ezek az új felfedezések csupán igazolták, és új formába öntötték azt az alapvető művészi attitűdöt, amely Ligeti egész pályáját meghatározta, nevezetesen azt a törekvést, hogy egyszerű alapelemekből minél komplexebb struktúrákat hozzon létre, valamint hogy megjelenítse a rend és káosz közötti megannyi átmeneti állapotot. Miután felsorolta a négy legfontosabb új felfedezést (Conlon Nancarrow, afrikai polifónia, *ars subtilior* polifónia és fraktálgeometria), Ligeti 1989-ben kijelentette: „Ezek nem egyszerűen hatások, inkább vonzalmak, amelyek jelen voltak a zenében, amióta csak elkezdtem komplex zenei struktúrákat kifejleszteni az ötvenes évek közepén.”¹⁹ Így, bár Ligeti zenéje nagy változásokon ment

18 Alejandro Pulido: „Differentiation and Integration in Ligeti’s *Chamber Concerto*, III”. *Sonus. A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities*, 9/1. (Fall 1988), 59–80.

19 „Das sind nicht bloß Einflüsse, vielmehr Affinitäten, die meiner Musik innewohnt, seit ich Mitte der fünfziger Jahre komplexe musikalische Strukturen zu entwickeln begann.” Ligeti: „Über meine Entwicklung als Komponist”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, II., 121.

keresztül a hatvanas évek óta, még a zongoraetüdkben is fel-felsejlenek a *meccanico* stílus emlékei, még akkor is, ha most más képeket asszociált hozzájuk a zeneszerző. Például a 13. etüd („L'escalier du diable”) közvetlen inspirációs forrásai M. C. Escher műveiben, rekurzív matematikai sorozatokban és egy életveszélyes, viharos kaliforniai kerékpárútban keresendő. Ennek ellenére, amikor felérünk az „ördöglépcső” tetejére, megint csak a régi órák tiktakolnak, méghozzá olyan dühösen, mint talán még soha. *Les horloges du diable? Peut-être.* És, mint a *Kamarakonzertben*, a mozgás itt is hirtelen szakad meg, ha másképpen is, mint amott, és egy új szakasz kezdődik, amelyet Ligeti „vad harangzúgásnak” nevez a kottában. Később, ugyanebben az etüdben gongok és tamtamok is megszólalnak, vagyis a „lépcső” végül újra zajkeltő gépezetek összességévé változik át.

Az özvegyasszony órái mellett volt Ligetinek egy másik gyakran felidézett gyermekkori emléke, amelynek szintén nagy hatást tulajdonított zeneszerzői fejlődését illetően: elmondása szerint az *Atmosphères* és más művek mikropolifóniája mögött a híres pókhálóálmom állt. Pókfóbiájáról Ligeti részletesen beszélt a Várnai-féle interjúkötetben.²⁰ Bár később meghaladta a mikropolifóniát, a pók mint kép nem tűnt el teljesen műveiből és gondolkodásából. A *Le grand macabre* egyik emlékezetes jelenetében Mescalina egy óriási pókkal rémisztgeti a férjét, aki kétségbeesetten felsikít: „Ne! Ne! Csak a pókot ne!”²¹ És amint Krúdy is meg-megjelenik Ligeti gondolkodásában az özvegyasszonytól függetlenül, a pók motívuma hasonlóképpen visszatérhet anélkül, hogy mikropolifon struktúrákat sugallna. Egy 1997-es interjúban, amely John Tusa neve alatt jelent meg, de valójában Stephen Plaistow készítette,²² Ligeti a pókháló képét újabb keletű matematikai tanulmányaival kapcsolta össze. A pókháló szerkezeti szabálytalanságai a rendezetlen sorozatokat juttatták eszébe, és itt már nem is vagyunk olyan messze a rosszul működő óráktól. Egy forrás szerint a 15. etüdről („White on White”, 1995) azt állította, hogy „a matematikai eljárások szándékos elrontása hasonlít arra, ahogy a pókháló alakja eltorzul a benne elfogott áldozattól”.²³ Az ember elgondolkozik: talán Ligeti álmában e magányos teremtmény egy rejtélyes lakóhely közepén nem volt más, mint a *Latrodectus* – a Fekete Özvegy?

20 Várnai: *Beszélgetések...*

21 *Le grand macabre*, 2. jelenet.

22 Joseph Cadagin: „'Everything is Chance'. György Ligeti in Conversation with John Tusa, 28 October 1997”. In: Wolfgang Marx (ed.): *„I don't belong anywhere”. György Ligeti at 100.* Turnhout: Brepols, 2022, 247–272. Az interjú meghallgatható a Youtube-on, <https://youtu.be/pQARocVgJtc> (utolsó megtekintés: 2023. február 11.). 32'53"-nél Ligeti világosan hallhatóan „Stephen”-nek szólítja beszélgetőpartnerét.

23 „In his recent Study No 15 for piano, he compares his deliberate spoiling of mathematical procedures to the way a spider's web is distorted by the prey it traps.” Adrian Jack: „Said the spider to the fly”, *Independent* 21 November 1997. <https://www.independent.co.uk/life-style/classical-music-said-the-spider-to-the-fly-1295308.html> (utolsó megtekintés: 2023. február 11.).

ABSTRACT

PÉTER LAKI

THE WIDOW IN THE OLD HOUSE OR THE ELEVATOR IS OUT OF ORDER

On several occasions, Ligeti spoke about an early literary memory that he credited with the origins of his *meccanico* style. He recalled reading a short story by Gyula Krúdy (1878–1933) at the age of five, in which Krúdy supposedly wrote about a widow who lived in an old house filled with constantly ticking clocks. To date, the best Krúdy experts have been unable to identify the story in question, and it is reasonable to assume that in Ligeti's mind, actual elements from the writer's work were freely recombined and reimaged at a time when the compositions partly inspired by the Krúdy experience had already been written. Ligeti's published interviews contain references to Krúdy that go beyond the story with the clocks, it may be assumed that the writer's influence on the composer goes deeper than what has been acknowledged so far.

In addition, there is an aspect of Ligeti's recollection of the Krúdy story that has not received all the attention it deserves. In his conversations with Péter Várnai, the composer spoke of machines that were 'working or not working', and elevators stopping at the wrong floor, or not starting at all. Some of the *meccanico* works are worth revisiting in search of such 'malfunctions' as we try to reimagine the old house where not all the clocks might have been running like clockwork.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2 (June 2023)

Péter Laki graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music Budapest and received his PhD from the University of Pennsylvania. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2002 and taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, John Carroll University and Oberlin College between 1990 and 2007. Since 2007, he has been on the faculty of Bard College in Annandale-on-Hudson, New York. Laki is the author of numerous musicological articles and the editor of *Bartók and His World* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995).

Benjamin R. Levy

LIGETI KÉSEI VERSENYMŰVEINEK HIBRID ZENEI ARCULATA*

Ligeti kései stílusának egyik legszembetűnőbb vonása a zeneszerző elkötelezettsége a nyugati komolyzenei hagyományokon kívül eső zenei források mellett. Azok a kijelentései, amelyeket az 1982-es *Kürtrió*val kezdődő kompozícióiról tett, nagyszámú népzenei, udvari és populáris zenefajtára tartalmaznak utalásokat. Bőven található ilyenek lemezgyűjteményében és a baseli Paul Sacher Alapítványban őrzött vázlatai között is. Ugyanakkor az is fontos számára, hogy elhatárolódjon létező zenei stílusok pusztá feldolgozásától vagy folklorisztikus imitálásától. „Helyzetem zeneszerzőként ma” című 1985-ös esszéjében így jellemzi az afrikai zene iránti növekvő érdeklődését és annak a kompozícióira gyakorolt hatását:

Ezeknek az etnikai kultúráknak az alapvető elképzelései csupán nyomokban jelennek meg zenei gondolkodásomban – maga a zene megmarad autonómnak. Képzetelemben Nancarrow, Latin-Amerika és Közép-Afrika ritmusvilága áll össze a fiatal korom óta ismert magyar és román népzenei elemekkel egyéni, konstruktív alakzattá, amelyben nincs semmi sem, ami folklorisztikus.¹

Az itt leírt folyamat – amelyben nem-nyugati források sűrített formában kapcsolódnak kelet-európai forrásokhoz és a klasszikus komolyzenéhez – alapvető fontosságú Ligeti kései stílusa és annak zeneileg hibrid természetéhez való viszonyulása szempontjából. Tanulmányom célja, hogy megmutassa ennek a hibrid természetnek a jelentőségét a ritmika, a textúra és a hangmagasságok terén számos különböző kompozícióban, de mindenekelőtt a *Hegedűversenyben* (1990–92) és a *Hamburgi koncertóban* (1998–99, 2., jav. kiad.: 2002).

Ligetinek a hibrid jelleggel, az anyagok keveredésével vagy szintetikus kombinációjával kapcsolatos kijelentései egyes kompozícióinak leírásaiban is megtalálhatók, amelyek gyakran ugyanazt a gondolatmenetet követik: egy nem-európai zenei tradíciót vizsgálnak, szerkezeti tulajdonságait összehasonlítva az európai,

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universität für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából *Kylwiria and Other Explorations* címmel, a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetközi konferenciáján, 2023. május 13-án a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023).

1 Ligeti György: „La mia posizione di compositore oggi”. In: Enzo Restagno (ed.): *Ligeti*. Torino: EDT, 1985, 3–5.

különösen az erdélyi és a balkáni zene hasonló jelenségeivel – ez utóbbiakhoz élete vége felé aktívan visszatért. A *Kürttrió* elemzése különösen tanulságos, elsősorban azért, ahogyan Ligeti képzeletben újjáteremti a földrajz és a kultúra lehetséges találkozási pontjait. A második tételt így jellemzi: „igen gyors, polimetrikus tánc, amelyet különböző nem létező népek népzeneje 'inspirált', mintha Magyarország, Románia és az egész Balkán valahol Afrika és a karibi térség között feküdne”,² és rámutat arra, hogy „mind a szamba és a rumba, mind pedig a balkáni 'sánta' aksak-táncritmusok aszimmetrikus metrumokon alapulnak”.³

Ritmikai hibriditás a *Kürttrió*ban és a *Hegedűverseny*ben

Ha először a ritmikai szerveződést vesszük szemügyre, mint a hibriditás egyik megnyilvánulását Ligeti kései műveiben, akkor a szerzőnek a *Kürttrió*ról írt ismertetője szolgál bevezető példaként számunkra. A II. tétel ostinatójának eleinte 3 + 3 + 2 osztású, calypsokarakterű ritmusa már a 23. ütemben 4 + 4, 2 + 3 + 3 és 3 + 2 + 3 osztással kezd váltakozni (1. kotta a 436. oldalon). Az ostinato utolsó formáját, amelyet általában „aksak”-képletként ismernek, a zeneszerző a *Fanfárok* című zongoraetűdben is alkalmazta. Mi több, ezt az elméleti képletet Bartók Béla már jóval korábban, 1938-as „Az úgynevezett bolgár ritmus” című tanulmányában is említette, és fel is használta a *Mikrokosmos* „Hat tánc bolgár ritmusban” című sorozatának negyedik darabjában (151. szám). Bartók azonban tovább is megy, amennyiben hangsúlyt fektet bizonyos még jellegzetesebb, páratlan számú (5, 7 vagy 9) hangból álló összetett képletekre.⁴

A két vagy három hangból álló csoportok Ligeti zenéjében való megjelenése és a karibi és balkáni táncok között világos az összefüggés, de érdemes rámutatni arra is, hogy Ligeti ezeket a rejtett utalásokat különböző eszközökkel eltávolítja eredeti kontextusuktól. Erre szolgálnak a poliritmikus rekombinációk (különösen azt követően, hogy a kürtnek a 27. ütembeli belépésétől kezdődő 3 + 3 + 2 osztásával szemben a zongora szólama változó képleteket tartalmaz), továbbá a kürttrió hangzása (klasszikus tiszteletadás Johannes Brahmsnak), különösen pedig a hangmagasságkészlet megválasztása: az ostinatóban két dúr tetrachord egymástól tritonusz távolságban, a kürtben a természetes felhangsor, a hegedűben pedig a

2 György Ligeti: „Trio für Violine, Horn und Klavier” (kísérőszöveg a mű ősbemutatójához, 1982). In: *Gesammelte Schriften*, I–II. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007, II., 282–283, ide: 283. Magyarul: „Trió hegedűre, kürtre és zongorára”. In *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és szerk. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 426–427., ide: 427.

3 György Ligeti: „Zum Horntrio” (lemezismertető szöveg, 1998). In: *Gesammelte Schriften*, 284–285, ide: 285. Magyarul: „Trió hegedűre, kürtre és zongorára”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 427–429., ide: 428. A hibrid román-afrikai tánc gondata folyamatosan foglalkoztatta Ligetit. A *Hegedűverseny* vázlatai több helyen utalnak valamilyen „afro-román” vagy „roman-afriq” táncra vagy presto szakaszra, néhol arab ritmusokra vonatkozó utalásokkal kombinálva.

4 Bartók Béla: *Írások a népzeneről és a népzene kutatásról*. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 1999 (Bartók Béla írásai 3), 329–335.; ld. még Timothy Rice: „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm”. In: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Ed. Elliott Antokoletz–Victoria Fischer–Benjamin Suchoff. New York: Oxford University Press, 2000, 196–210.

3+3+2: 11–22., 28., 31., 34., 37. ü.



3+2+3: 23–27. ü.



4+4: 29., 32., 35., 38. ü.



2+3+3: 30., 33., 36., 39. ü.



1. kotta. Ligeti: Kürttrió, II. tétel, ostinatoképletek a zongorában, bal kéz, 11–40. ütem

gyakran rendkívül kromatikus anyag. Ezeknek a vonásoknak egyike sem jellemző a Ligeti által említett tánczenei forrásokra, alkalmazásuk ezért semlegesíti a referenciamezőt, és ellene hat a hallgató lehetséges asszociációinak.

Ligeti utalásai a ritmikai technikákra a *Kürttrió* után hamarosan egyre konkrétabbak lettek, és a kései versenyművek új elemek bevonásával fokozták a ritmika hibriditását. „A nyolcvanas évek paradigmaváltása” című írásában saját magáról szólva Machaut-t és az őt követő nemzedék, az ars subtilior hatását is emlegetni kezdi.⁵ Tanítványa, Manfred Stahnke felidézi, hogy a hamburgi zeneszerzőosztályban olyan jellemző kompozíciókat elemeztek, mint a Ciconiának tulajdonított *Le Ray au Soleyl* című kánon, amelyben egyidejűleg futnak le 4 : 3 : 1 arányú prolatiók.⁶ Ugyanakkor Ligeti érdeklődése a szubszaharai Afrika zenéje iránt egyre fókuszáltabbá vált, miután beleásta magát két etnomuzikológus, Gerhard Kubik és Simha Arom munkásságába.

Arom a közép-afrikai zenének azt a sajátosságát vizsgálta, amelyet ő ritmikai egyenlőtlenségnek („oddity”) nevezett, és amelyről úgy gondolta, hogy hozzájárul ezeknek a képleteknek a komplexitásához és kifinomultságához. Nevezetesen úgy találta, hogy egy páros számú lüktetést jellemzően két minimálisan egyenlőtlen részre osztanak, a periódusokat egy-egy, a pontos felezésnél eggyel kisebb, illetve eggyel nagyobb számú egységet tartalmazó részre hasítva. Ezek a képletek azután két, illetve három egységből álló elemekre bomlanak, mégpedig úgy, hogy a hármas részecskék rendszerint a nagyobb részek határára kerülnek. Mindezt az 1. táblázat szemlélteti vázlatosan, Arom nyomán.⁷ Arom megengedi ennek az elvnek a „megfordítását” is, vagyis azt, hogy a két egységből álló elemek álljanak a szélen. Jóllehet szemléltető vázlatában következetesen a rövidebb részt teszi az első helyre (3 + 5 vagy 5 + 7), másutt tükörképszerű elrendezésben (pl. 5 + 3 vagy 7 + 5) is ábrázolja a ciklust. Arom és Martin Scherzinger is kimutatta ezt

5 Ligeti György: „Paradigmenwechsel der achziger Jahre”, *Österreichische Musikzeitschrift*, 44/6. (1989), 289–281. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 344–346.

6 Manfred Stahnke: „The Dove and the Bear. ‘Galamb Borong’ and the Connection to ‘Ars Subtilior’”. In: *I Don’t Belong Anywhere. György Ligeti at 100*. Ed. Wolfgang Marx. Turnhout: Brepols, 2022, 71–92.

7 Simha Arom: *African Polyphony and Polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 247–248.

az eljárást a *Zongoraetűdőkben*, azonban még kidolgozottabb formában találjuk meg a *Hegedűversenyben*, különféle más technikák társaságában.⁸

8 alapértékből álló ciklus	3	3+2	= 3+5
12 alapértékből álló ciklus	3+2	3+2+2	= 5+7
16 alapértékből álló ciklus	3+2+2	3+2+2+2	= 7+9
24 alapértékből álló ciklus	3+2+2+2+2	3+2+2+2+2+2	= 11+13

1. táblázat. Példák ritmikai egyenlőtlenségekre *Simha Arom African Polyphony and Polyrhythm című műve nyomán*

Az I. tétel egy egyenletesen oszcilláló képlettel indul a szólóhegedűn, ami a *Continuum* vagy a *Coulée* kezdetére emlékeztet, de azzal folytatódik, hogy áterjed egy sor scordaturával hangolt hangszer üres húrjaira és természetes felhangjaira. Az F próbajelnél viszont új elem jelenik meg (lásd a 2. *kottát* a 438. oldalon): egy olyan ritmusképlet, amely 16 nyolcadértéket $3 + 2 + 2 + 2$, majd $3 + 2 + 2$ lüktetésre oszt, ami egy $9 + 7$ -es ritmikai egyenlőtlenséget eredményez, erősen emlékeztetve Arom egyik vázlatos ábrázolására.

Ha – a középkori izoritmiaira utalva – az ebben az ütemben megjelenő hangsúlyos időtartamok visszatérő képletét gyorsan mozgó taleához hasonlítjuk, akkor a hangmagasságok colorhoz hasonló képletet alkotnak, amely azonban nincs összhangban a ritmikai ciklussal. Ez a diatonikus dallam ugyanis 17 hangból áll, ami azt eredményezi, hogy a képlet az ütem közepén ismétlődik meg (a 2. *kottán* csillaggal jelölve); ez változatosabbá teszi a képet azáltal, hogy a hosszú és a rövid ritmusértékekhez tartozó hangok felcserélődnek. A kottapéldán csupán egyes kiválasztott részleteket láthatunk, ugyanaz a képlet azonban más hangszerek szólamában is megjelenik egymásra halmozott párhuzamos kvintekben, miközben a szüneteket a fúvósok töltik ki.

Négy ütemmel később, a G próbajelnél, hasonló ritmikai folyamat kezdődik, az előbbtől eltérő prolatióban. A ritmika alapstruktúrája a vibrafon pentaton szólamában jelenik meg, amint azt a 2. *kotta* folytatásában láthatjuk. Ezt a hegedűszólam tizenhatod értékekkel tölti ki, az elhangolt vonósok pedig mikrotonális szekund- és tritonusz-párhuzamokban követik. Ezek a hangszerek (tehát az elhangolt vonósok, továbbá a szólóhegedű és a vibrafon) a karmester ütéseit pontozott negyedekként értelmezve (és így négy helyett három részre osztva) $3:4$ arányú prolatiót hoznak létre a $\frac{4}{2}$ -es metrum félkottáival szemben. A tizenhatodokból álló csoportok pedig ritmikai egyenlőtlenséget alkotnak: a $3 + 2$ után $3 + 2 + 2$ következik. Ez utóbbi ritmus egy Arom által tárgyalt további ritmus két részének felcserélésével jön létre, és nem más, mint a közép-afrikai akka népcso-

8 Simha Arom–Wolfgang Marx–Louise Duchesneau: „A Kinship Foreseen. Ligeti and African Music, Simha Arom in Conversation”. In: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx. Woodbridge: Boydell Press, 2011, 107–122., ide: 116. Martin Scherzinger: „György Ligeti and the Aka Pygmies Project”, *Contemporary Music Review* 25/3. (2006), 227–262.

F $\frac{4}{2}$ $\text{♩} = \text{♩} = 76$
 $(3+2+2+2 + 3+2+2)$
 3. és 4. hegedűk, pizz.

G $\text{♩} = \text{♩} = 80$
 $\frac{4}{16}$ $(\frac{3+2}{16} + \frac{3+2+2}{16} + \frac{3+2}{16} + \frac{3+2+2}{16})$
 vibrafon

1. és 2. hegedűk

2. kotta. Ligeti: Hegedűverseny, I. tétel, „Praeludium,” 3:4 arányú prolatio a hegedűk és a vibrafon között, 34–39. ütem

port *bondo* nevű táncának *diketo* szólama. Az akkákra Ligeti gyakran utal a vázlatokban, konkrétan azzal a „bondo mbola”-felvétellel összefüggésben is, amelyet Arom rögzített, és az UNESCO akka pigmeus zenei gyűjteményében adták ki.⁹ Egy ütemmel az L próbajel előtt a nyolcadhangok elosztása 3 + 3 + 3, 2 + 3 + 2-re változik, finoman eltolódva egy olyan kombináció irányába, amely kevésbé feleltethető meg valamilyen létező népzenei hagyománynak, ám később, az N próbajelnél visszatér az eredeti konfiguráció.

A III. tétel hasonló prolatiókat tartalmaz, kiindulópontja azonban erősen különböző. A kezdeti $\frac{9}{8}$ páratlan metrumként jelenik meg, a hangokat a 3 + 2 + 2 + 2 additív kombináció szerint csoportosítva. Ez annak a bolgár tánczenében gyakori 3 + 2 + 2 + 2 képletnek a megfordítása, amelyet Bartók is említ a cikkében, illetve felhasznál a *Mikrokosmos* bolgár táncai közül az ötödikben. Az új prolatio a szólóhegedű szólamának 23. ütemében bukkan fel, ahol a szólista a $\frac{9}{8}$ -ban vezénylő karmester pontozott negyedeit két pontozott nyolcadhangra osztja, s ez 3:2 arányú prolatiót eredményez. Emellett az alapegységeket is másképpen csoportosítja, 7 + 5 szerkezetű ritmikai egyenlőtlenséget hozva létre, aminek következtében csak minden második ütemben kerül összhangba a karmester ütéseivel. Mindez azután többször is változik a tétel folyamán, amint a 2. táblázat-

9 Simha Arom: *Aka Pygmy Music*. UNESCO: Music and Musicians of the World, 1973 [Újrakiadás CD-n, 1994].

ban látható: az együttes bizonyos hangszereiben új képletek jelennek meg, amelyek közül sok az Arom-féle ritmikai egyenlőtlenséget példázza. Végül a K próba-jelnél a szólóhegedű az akkák *bondo* képletétől visszatér az eredeti elrendezéshez. A harmadik tétel kiindulási pontja konceptuálisan közelebb áll a balkáni zene szelleméhez, ám a képletek másféle tájakra sodródnak, mielőtt visszatérnének. Az I. tétellel együtt Ligeti kompozíciós módszere ugyanannak a hibriditásmodellnek a zenei demonstrációja, amely írásaiban is megtalálható: a nem-európai források sűrítése és a balkániakkal való elegyítése. Azonban ugyanúgy, ahogyan a *Kürttrió*ban, a poliritmikus textúrák gazdagsága, amelyet megsokszoroz a prolátók használata, a zenekari színek jelenléte, sok esetben pedig a képletek alapjául szolgáló lüktetésnek a mérsékelt hangsúlyozása is, drámaian megnehezít bármi-féle felszíni asszociációt ezekkel a zenei tradíciókkal.

$$\frac{9}{8} = \underline{3} = (3+2+2+2)$$

Nyitó hegedűszóló, összetett metrum

$$\frac{6}{8} = \underline{12} = \underline{7+5} = \left(\frac{2+3+2}{8} \right) + \left(\frac{3+2}{8} \right)$$

Hegedűszóló, 23. ü., új prolatio és ritmikai egyenlőtlenség

$$\frac{12}{8} = \underline{7+5} = \left(\frac{3+4}{8} \right) + \left(\frac{2+3}{8} \right)$$

Kürt, 26. ü. [C], új prolatio és ritmikai egyenlőtlenség

$$\frac{9+9}{16} = \left(\frac{5+4}{16} \right) + \left(\frac{5+4}{16} \right)$$

Oboa, 30. ü. [D], és klarinétok, 33. ü., új additív képlet

$$\underline{12} = \frac{12}{16} = \frac{7+5}{16} = \frac{3+2+2}{16} + \frac{3+2}{16}$$

Szólóhegedű, 39. ü. [F], új képlet ritmikai egyenlőtlenséggel (*bondo*)

$$\frac{12}{8} = \underline{7+5} \quad (\underline{1}: \text{megfelel a zenekar } \underline{1} \text{ értékének})$$

Szólóhegedű, 46. ü. [I], képlet ritmikai egyenlőtlenséggel

$$\frac{3+2+2+2}{8}$$

Szólóhegedű, 55. ü. [K], visszatérés az eredeti additív metrumhoz

2. táblázat. *Ligeti: Hegedűverseny, III. tétel, „Intermezzo”, példák összetett metrumokra, prolatiókra és ritmikai egyenlőtlenségekre*

A hoquetus mint hibrid struktúra

Ligeti gondolatvilágának egy további fontos eleme a hoquetus texturális fogalma, a hangok és a szünetek sántító, csuklásszerű váltakozásával: ezek rendszerint úgy oszlanak el, hogy a különböző szólamok egymás szüneteit töltik ki. A „hoquetus” kifejezés Ligeti vázlaiban, műsorismertetőiben, sőt a műveiben, tételcímek

formájában is felbukkan. Bár a hoquetustechnikáról leggyakrabban 13. vagy 14. századi motettákkal kapcsolatban esik szó, a kifejezés nem-nyugati zenék számos elemzésében, köztük Arom közép-afrikai zenéről írt írásaiban is előfordul – ezekben hasonló szólam-összefonódás figyelhető meg.

Ligeti azonban már akkor elkezdett érdeklődni a hoquetus iránt, amikor még nem ismerte Arom munkásságát. Az *Aventures* és a *Nouvelles aventures* vázlataiban ismételten előfordul a „hoquetus” szó, az utóbbinak egy ilyen alcímet viselő szakasza pedig az I. tétel 28–29. ütemeként jelenik meg a végleges partitúrában. Ebben a részben a szólamok lemondanak az egyes hangokról, mindegyikük tartalmazza a skála mind a tizenkét fokát, és a lehető leggyorsabban kell követniük egymást, anélkül, hogy egészen periodikusan vagy egyenletesen következzenek egymás után, hangsúlyozva a hoquetus hektikus és egyenetlen karakterét. A vokális hoquetust egy hangszeres követi, amely ugyancsak kromatikus aggregátumot alkot.

Miután Ligetit a hoquetus hosszú időn át foglalkoztatta, bizonyára jelentős hatást gyakoroltak rá Arom leírásai a közép-afrikai zene hoquetustechnikáiról, amikor 1982-ben először találkozott velük. Arom *Banda polyphony* című lemezeének kísérőszövege – ez azon hangfelvételek egyike volt, amelyek visszaemlékezései szerint felkeltették benne a lelkes érdeklődést az afrikai zene iránt – leírja a 18 kürtből álló *ongo* együttes konstrukcióját. Arom még a régi európai zenével való összefüggést is feltételezi, amikor ezt írja: „az egyes képletek rendkívül szoros összefonódása olyan áttört karakterű, tekervényes polifóniát eredményez, amely a középkori hoquetusok stílusát idézi fel”.¹⁰ Arom szuggesztív jegyzetei hasonló értelmű etnomuzikológiai írások hosszú sorát folytatják, amint azt Anna Maria Busse-Berger részletesen dokumentálta, a 20. század fordulójáig vezetve vissza a gondolatot.¹¹

African Polyrhythm and Polyphony című könyvében Arom igen részletesen tárgyalja ezt a kérdést, csaknem 200 oldalnyi szöveget és lejegyzést szentelve az ilyen együttesek hoquetustechnikájának, kifejtve, hogy az egyes darabok hogyan vezethetők le az adott közösség hagyományos dalaiból. Az egyes kürtök a pentaton skálának csupán egyetlen hangját szólaltatják meg, ám együttesen olyasfajta képleteket hoznak létre, amilyen a 3. *kottán* látható. A példa alapjául Aromnak egy alapvető pedagógiai képletről, a *Ndraje balendroir*ről készített lejegyzése szolgált; ez a *Banda polyphony* című lemezen megszólaló első dal.¹² A 3. *kotta* alapszólamainak mindegyike számos variánsot tesz lehetővé a játékos számára; azok a kürtök, amelyek ezeket a szólamokat alsó oktávokban kettőzik, egymástól függetlenül variálják a figurációikat, ezáltal bonyolult és komplex textúrát hozva létre, melynek során a kürtök (néhány bevezető clusterakkordot követően) a magasabbaktól a mélyebbek felé haladva, sorra belépnek és elkezdik saját variációikat.

10 Simha Arom: *Banda Polyphony*. Philips 6586 032 (UNESCO Music and Musicians of the World), 1976, 3.

11 Anna Maria Busse-Berger: *The Search for Medieval Music in Africa and Germany (1891–1961)*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

12 Vö. Arom: *African Polyphony and Polyrhythm*, 371. (62. és 63. példa).

3. kotta. A *Ndraje balendro* című *Banda Linda*-darab alapmintája
Simha Arom lejegyzése szerint

A *Hamburgi koncert*ban a kürtök saját hoquetust játszanak a III., „Aria, Aksak, Hoketus” című tételben. A 12. ütem egy részletében, amely a 4. kottán (a 442. oldalon) látható, Ligeti partitúrája a következő utasítást tartalmazza: „minden belépés mindig hangsúlytalan legyen. Úgy kell hallatszania, hogy a négy kürt egyetlen folyamatos dallamvonalat játszik”.¹³ Ezt a dallamvonalat azonban szünetek tagolják, ezért még tökéletes előadásban is megőrzi a hoquetus sántító karakterét. Az összes kürt különböző alaphangok természetes felhangjait szólaltatja meg, vagyis minden egyes hangszer hangkészlete egyedi és korlátozott – bár nem annyira, mint a *Banda Linda* kúrtegyüttes tagjainak esetében. A kezdő gesztusok, ezek a két vagy három hangból álló lökések, egymás után szólalnak meg a kürtökön, de a folyamat előrehaladtával a szólamok jobban átfedik egymást, és bonyolultabb textúrát hoznak létre. Emellett a felhangok tiszta kvintjei és a basszus egészhang-lépései a *Banda Linda* zenei példájának további jellegzetességeire is utalnak.

A *Hegedűverseny* fentihez hasonló című „Aria, Hoquetus, Chorale” tételéről szóló leírásában Ligeti „Machaut *Hoquetus Davidjának* polifon technikáját” említi,¹⁴ és a két mű összefüggései valóban kézenfekvők. Ez a darab Machaut egyetlen szöveg nélküli műve, és előadási szempontból is bizonytalan helyet foglal el a hangszeres

13 Ligeti György: *Hamburgisches Konzert*. Mainz: Schott, 2004, 9.

14 „Violinkonzert (definitive Fassung)”. In: *Gesammelte Schriften*, II., 306.; magyarul: „Hegedűverseny (végleges változat). In: *Ligeti György válogatott írásai*, 443.

$\frac{9}{8} = 4+3+2$ più mosso: poco vivace, leggero con eleganza, mindig lendületesen ($\text{♩} = 160$)

1. kürt (Fa) con sord. 5. 7.

2. kürt (Mi) con sord.

3. kürt (Mi \flat) con sord.

4. kürt (Re) con sord.

marimba vonósok

4. kotta. Ligeti: Hamburgi concerto, III. tétel, „Aria, Aksak, Hoketus,” kürtök, marimba és vonósok, 12–17. ü.

és a vokális megszólaltatás között; valószínűleg 1364-ben keletkezett, ám eleve valamifajta anakronisztikus visszanyúlást jelent a 13. század stílusához magában álló hoquetusként, nagyobb lejegyzett hangértékeivel, rövid-hosszú ritmusképleteivel, számos szólamkeresztezést tartalmazó, sűrű szövésű textúrájával.¹⁵ Machaut

15 Machaut művével kapcsolatban ld. még: Jared Hartt: „Les doubles hoqués et les motés. Guillaume de Machaut's Hoquetus David”, *Plainsong and Medieval Music* 21/2. (2012), 137–173; ill. Daniel Leech-Wilkinson: „Compositional Procedure in Machaut's 'Hoquetus David'”, *Royal Musical Association Research Chronicle*, 16. (1980), 99–109.

műve (a *Hegedűverseny* már említett példáihoz hasonlóan) ugyancsak izoritmikus darab, amelyben a *talea* és a *color* különböző hosszúságú.

Ligeti partitúrájában a tételkezdet „aria” hegedűdallama (amely mellesleg balkáni forrásokból származik, és olyan korábbi művekben is megjelenik, mint a *Musica ricercata*), az E próbajelnél (84. ü.) visszatér a trombitán, egyenesen *cantus firmus*ként jelölve. A textúra további fő szólamait a szólóhegedű és a piccolo játssza, bár kettőzve vagy párhuzamként mindegyikük megszólal a zenekar más szólamaiban is. A triolákkal aprózott $\frac{3}{4}$ -es metrumra váltás nem csupán a Machaut-féle eredeti *tempus perfectum*át és *modus perfectus*át idézi fel, hanem Kölni Franco rövid-hosszú ritmikái moduszát is. A szólamkeresztezések gyakoriak, de a későbbiekben jelentősen kibővül a hangterjedelem, és további ritmikai bonyoldalmak (így hemiolák és tizenhatodok) is megjelennek – mindez rendkívül gyors tempóban. Mindennek ellenére e szakasz textúrája finom, az *Ars novára* jellemző rafinált bonyolultságot sugároz, példázva mindazon konceptuális befolyások széles skáláját, amelyeket Ligeti a *hoquetus* szóval jelölt, és amelyekhez nyugodtan hozzávehetjük más hangszeres tradíciók összefonódó szólamait is: így egyebek között azokat az összetett „inherens képleteket”, amelyeket Kubik az ugandai xilofonzenében mutatott ki, azokat az „összefonódó dallamokat”, amelyeket Hugo Zemp a Salamon-szigetek zenéjében figyelt meg, vagy a Bali szigeti gamelánzene *kotekan* képleteit – ezek mind olyan tradíciók, amelyeket Ligeti megemléített és érdeklődéssel tanulmányozott.¹⁶

Tekintetbe véve azt a mélyreható kapcsolatot, amely Ligeti *hoquetus*felfogásában a hangszeres és a vokális előadás között fennállt, mindehhez hozzátehetjük azt is, hogy a *hoquetus*ként megjelölt tételek mindkét hangszeres versenyműben áriával kezdődnek. A tételkezdő szólóénekeknek, mint egy dúsabb polifónia referenciadallamának gondolata a hibrid kapcsolatok egy további csoportja felé vezet. Arom a Banda Lindán túlmenően is behatóan foglalkozott az akkák zenéjével, beleértve azt a módot, ahogyan énekesek egy csoportjának tagjai az első helyen elénekelt referenciadallamból létrehozzák az általuk énekelt ellenpontot, amelynek része egy kontrapunktikus motívumkészleten alapuló egyéni variációrepertoár. Mindez úgy történik, hogy „teljesen világossá válik, hogy a metrum, a ritmus, a modusz és a szólamok vertikális elrendezése hogyan viszonyul közvetlenül a ‘*cantus firmus*hoz’”. Ezek a képletek gyakran beleszövődnek a teljes együttes textúrájába, vagy ahogy Arom fogalmaz, „a hangtömeg elnyeli őket, és eltűnnek benne” – amit Ligetiről ugyanúgy elmondhatunk.¹⁷

16 Gerhard Kubik: *Theory of African Music*, 1–2., e-book-kiadás. Chicago: University of Chicago Press, 2010; Hugo Zemp–Vida Malkus: „Aspects of ‘Are’are Musical Theory”, *Ethnomusicology* 23/1. (1979), 5–48. Ld. még a következő dokumentumfilmet: Hugo Zemp: *Are’are Music*. Watertown, MA: Documentary Educational Resources, 1979, ²1993, ³2013.

17 Arom: *African Polyphony and Polyrythm*, 116.

A jódlizás és a természetes felhangok mint a hibrid hangolások alapja

Az Arom hangfelvételén hallható számos akka darab olyan énekszólóval kezdődik, amely a vezető énekes fej- és mellrezonanciával képzett hangjai között váltakozik, jódlizásszerűen. Ez az eddigi textúraelemzéstől a hangmagasságok és a hangolási szisztémák vizsgálata felé vezet bennünket. A jódlizás hangsúlyosan szerepel Ligeti vázлатаiban, többek között a *Hamburgi concertóéiban*. A darab egyik vázlatában, amelynek részletét a 3. táblázatban közöljük, Ligeti több referenciát sorol fel, amelyek olyan spektrális zeneszerzőktől, mint Claude Vivier és Tristan Murail, a romantikusokig, Anton Brucknerig és Carl Maria von Weberig terjednek, de két olyan referenciapárt is tartalmaznak, amellyel e tanulmány hátralevő része foglalkozik. Az első, amelyet közvetlenül az akka és az úgynevezett pigmeus népek után említ, egy svájci jódlitradícióra utal, és közvetlenül megelőzi az utalást a román alpesi kürtre, a „bucium”-ra, illetve Pápua Új-Guinea két vidékére (a Középső-Sepik folyó medencéjére és Bougainville-re). Valószínű, hogy Ligetinek a svájci jódlizással kapcsolatos forrása Hugo Zemp dokumentumkiadványa, a „The ‘Jüüzli’ of the Muotatal” volt,¹⁸ amely Schwyz kanton egyik félreeső völgyének igen archaikus stílusát rögzíti. Zemp dokumentációja ezt a regionális stílust szembeállítja azzal a modernizáltabb és csiszoltabb gyakorlattal, amellyel a Svájci Jódli Egyesület intézményesített klubjaiban találkozhatunk. A muota-völgyi stílus-

REFERENCIÁK

Vivier
 Murail
 Aka pygmys
 Baka pygmy
 Más pygmys
 Muotatal
 stb. Svájc
 Bucium
 románok, huculok
 Középső Sepik
 Bougainville
 Weber e-moll (dur)
 koncertino
 Bruckner 4, 8
 Blues

3. táblázat. Részlet Ligetinek a Hamburgi concertóhoz írt egyik vázlatából,
 a baseli Paul Sacher Alapítvány anyagának átírása

18 Hugo Zemp: *Swiss Yodeling Series. 'Jüüzli' of the Muotatal*. Watertown, MA: Documentary Educational Resources, 1986–87.

ban a fejhangról a mellhangra való visszaváltást gyakran valamiféle díszítéssel hangsúlyozzák, és a dallamvonalakat gyakran kifejezetten hangszalagzár [glottal stop] zárja le. A skála harmadik és hetedik fokát „semlegesén” („dunántúli módra”) intonálják, vagyis a dúr skála megfelelő hangjánál kissé alacsonyabban, a kvartot viszont egy negyedhanggal magasabban – ez a dokumentumban „az alpesi kürt fá hangjaként” szerepel, mert közel áll az alpesi kürt 11. felhangjához. A jódlizós darabok közül is sok kezdődik szólóval, amelyhez később további énekszólamok csatlakoznak, vagy amelyre hasonló anyagokkal válaszolnak.

A *Hamburgi koncertónak* az „Aria, Aksak, Hoquetus” után következő tétele, a „Solo, Intermezzo, Mixture, Kanon” alapjában véve ugyanolyan szerkezetű: szólóval kezdődik, amelyet később követ az együttes. A bevezető szólószakasz anyaga, amely az 5. kottában található, közös vonásokat mutat a jódlizós darabokkal, amennyiben hirtelen regisztereséseket és olyan felhangokat tartalmaz, amelyek között ott találjuk az 5.-et, 7.-et és 11.-et, tehát azokat, amelyek szignifikánsan eltérnek a megfelelő egyenletes temperálású hangoktól. A kezdő szólószakasz szinte összes frázisa hangsúlyozottan szerepelteti ezeket. Ezenkívül a fojtásos technikával megszólaltatott kúrthangok és a gyakran más alaphangok felhangjaiból álló visszhang-effektusok használata is hozzájárul az elegyes benyomás kialakulásához.

szólókürt, senza sord.

5. kotta. Ligeti: *Hamburgi concerto*, IV. tétel, „Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon” 1–4. ütem

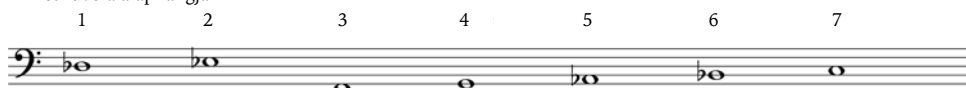
A természetes felhangok ugyancsak visszatérő elemei a hangmagasságok Ligeti-re jellemző hibrid megközelítésének. Erre láttunk példát a *Hegedűversenyben*, ahol a vonósok kizárólag – adott esetben szokatlanul hangolt – hangszerük természetes felhangjait szólaltatták meg. Ez a gondolat azonban újfajta jelentőségre tesz szert mind a *Hegedűverseny*, mind a *Hamburgi concerto* kürtszólamaiban, továbbá segít megmagyarázni az utóbbi darab vázlatában található másik referenciapárt. Hegedűversenyéről szólva Ligeti megállapítja, hogy:

Nemcsak Harry Partch, hanem a népi zene is hozzájárult ahhoz, hogy egyre elégedetlenebb lettem a temperált hangrendszerrel. A gamelán zenét a hatvanas évek óta ismertem és szerettem, később pedig hallottam a jatmulok zenéjét – ez a nép Új-Guineában, a Sepik folyó mentén él, és zenei rendszerük a tiszta felhangokon alapul. Még később Claude Vivier különös és egyedülálló harmóniai nyelve tett rám tartós benyomást.¹⁹

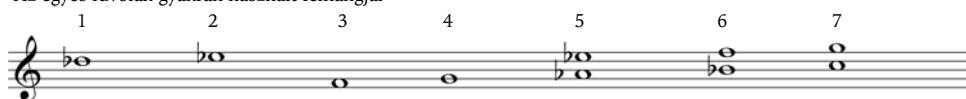
19 Ligeti György: „Hegedűverseny” (műismertetés, végleges változat). In: *Ligeti György válogatott írásai*, 441–442.

Louise Duchesneau visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Ligeti birtokában volt a következő két lemez: *The Iatmul of Papua Niugini*, illetve *Papua Niugini: The Middle Sepik*, a *Music of Oceania* sorozatból.²⁰ Meinhard Schuster és Gordon Spearritt terjedelmes ismertetőszövegéből Ligeti információkat meríthetett a fuvolajáték hagyományairól a térségben, különösen Aibom falu ünnepi alkalmakkor játszó hétfuvolás együtteséről.²¹ Ennek az együttesnek a hangszerein nincsenek hanglyukak, és csupán egy adott alaphang felhangjait szólaltatják meg rajtuk, túlnyomórészt a 3.-tól a 6.-ig terjedő részhangokat, amint a 6. kottán láthatjuk; habár egyes esetekben egészen a 10. felhangig elmerészkednek.²² A fuvolák jellemzően párokat alkotnak, nagyjából egy egész hanggal eltérő hangolással. Spearritt azt is megfigyelte, hogy az előszeretettel használt felhangok hozzávetőlegesen diatonikus skálát adnak ki. Jellemző gyakorlat, hogy a fuvolapárok összehangoltan váltják egymást, és így valamiféle összetett dallam jön létre a fuvolák legfelső hangjaiból.

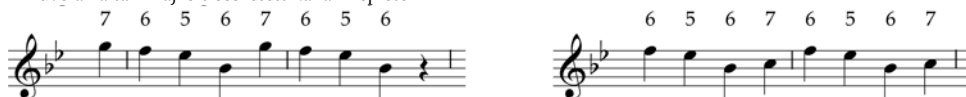
A hét fuvola alaphangja



Az egyes fuvolák gyakran használt felhangjai



A fuvolák által kirajzolt összetett dallamképletek



6. kotta. A *jatumok Yumanwusmange fuvolaegyüttesének* (Aibom falu, Pápua Új-Guinea) jellegzetességei Gordon Spearritt nyomán

A repertoár rövid darabjainak mindegyike hasonló formájú: az első hat fuvola páronként lép be, a 7. fuvola pedig felváltva az 5. és a 6. fuvolával hoz létre olyan képleteket, amelyek a 6. kottán látotthoz hasonló összetett melodikus képletekké egyesülnek. A fuvolapárok azután a belépésükkel ellentétes sorrendben lépnek ki a folyamatból, általában egy olyan záróképlettel, amely az együtthangzó harmonikus szekundokat hangsúlyozza. A gyakorlat szintjén viszont a hangolás jelen-

20 Ld. Louis Duchesneau: „Play it Like Bill Evans”. György Ligeti and Recorded Music”. In: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, 125–147.; ide: 135., 60. láb.

21 Meinhard Schuster–Gordon Spearritt: „Music of the Iatmul” – a következő lemezkiadás ismertetőfüzete: *Music of Oceania. The Iatmul of Papua Niugini*. Basel: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Basel, é. n.

22 Biztosra vehetjük, hogy Ligeti a románok, székelyek és csángók azonos elven működő népi hangszerét, a tilinkót is ismerte (a ford.).

tősen eltér a Spearritt által leírt nyugati reprezentációtól; továbbá jelentős átfedést okoz az, hogy a hangszerpárok közötti szekund végighúzódik a darabokon, beleértve a befejezésüket is. Ligeti már jóval korábban, az 1951-es *Concert românesc*ben is előírt „korrigálatlan” természetes felhangokat a kürtszólamban – bár abban a darabban egyértelműen a bucium folklorisztikus utánzásaként. A kései concertók írástechnikája egészen más. A *Hegedűverseny* II. tételének egyik részletében, amely a 65. ütemmel kezdődik, a kürtök következetesen párokban szólalnak meg, egyszerre kiindulva egy *fisz* alaphangról, a 3.-tól a 15.-ig terjedő felhangokat megszólatatva. Eleinte együttműködnek, ám a 73. ütemben a 2. kürt *e* alaphangra vált – tehát egy egész hanggal mélyebben fekvő hangra, a jatmul fuvolák szokásos hangolásának megfelelően.

Ligeti *Hamburgi concertója* még több párhuzammal szolgál. A „Praeludium”, amelynek részletét a 7. kottán láthatjuk, szemmel láthatóan egy lépés távolságra, *f*-re és *esz*-re hangolt kürtpárokat foglalkoztat. A kürtpároknak egyfajta átfedéses váltakozását is megfigyelhetjük, hasonlóan ahhoz, amit a fuvolaegyüttesben látunk. E váltakozás nyomán az *esz/f* kettőshangzat a kürtökön egy nem egyenletesen temperált diatonikus clusterré bővül, amelyet azután Ligeti szembeállít a fafúvók egyenletesen temperált diatonikus clusterével ugyanazon a hangterjedelmén belül.

$\frac{12}{8} = 2+3+4+3$ Adagio espressivo (♩=100)

szólókürt in Si^b

1. és 2. kürt in Fa

3. és 4. kürt in Mi^b

7. kotta. Ligeti: *Hamburgi concerto*, I. tétel, „Praeludium”, kürtök, 1–4. ü.

A „Spectra” címet viselő V. tétel bizonyos helyein hasonló átfedéses váltakozást találunk a kürtpárookban.²³ Az együtttestől ritmikailag független szólókürttől eltekintve a kezdőakkord, amely *e* és *b* alaphangokra épül, egy kvázi diatonikus clustert alkot, bizonyos *e* és *f* alapú felhangokból származó fokokkal. Ettől a ponttól kezdve különböző nagyságú szekundok uralják a textúrát, részint számos hangszerpár

23 E darab hibrid jellegének egy további aspektusa a francia spektralizmussal való összefüggése. Ennek behatóbb vizsgálatát ld. itt: Benjamin Levy: „Ligeti’s Distant Resonances with Spectralism”. In: *The Oxford Handbook of Spectral Music*. Ed. Amy Bauer–Liam Cagney–William Mason. Online kiadás, Oxford Academic, 8 December 2021.

alaphangjának kiinduló hangközeként, részint pedig melodikusan, gyakran emelkedő, a szólamok közt bolyongó dallamképletekben. Bár ez semmiképp sem tekinthető a iatmul zene „folklorisztikus” imitációjának, Ligeti műve mégiscsak a tiszta felhangokon alapul, gyakran szekundtávolságban levő alaphangokkal, olyan hangszerpárokkal, amelyek egymást átfedő harmóniai és melodikus fordulatokkal elmoszák a mikrotonális szekundokat – mindez hasonló hangzásvilágot hoz létre.

Konklúzió

Azok az érintkezések a világ minden tájáról származó zenei elképzelésekkel, hagyományokkal és gyakorlatokkal, amelyek Ligetinek a 80-as években és azt követően komponált műveiben találhatóak, gazdag és változatos terepet kínálnak a kutatók számára – bár mindeddig csak részlegesen tárták fel őket. Ám a Ligeti kései stílusában felbukkanó rétegeknek már ez a futó áttekintése is számos kérdést vet fel. Többek között azt, hogy ha ezeket a máshonnan kölcsönzött technikákat és strukturális jellegzetességeket stílárius kontextusukból kiragadva sajátítja el és kombinálja újra a szerző, akkor mit tud kezdeni – ha tud valamit egyáltalán – ezekkel a rejtett utalásokkal a hallgató? Mindenfajta „folklorizmust” elutasító megnyilatkozásaiból egyértelmű ugyan, hogy Ligeti nem törekedett az általa szövegeiben és vázlataiban említett hagyományok közvetlen megjelenítésére, mégis nagy fontosságot tulajdonított nekik. A maguk módján ugyanis segítettek neki abban, hogy alternatívát hozzon létre az egyenletes temperálással és a szeriális és posztszeriális módszerekkel szemben, amelyek továbbra is az avantgárd meghatározó jellegzetességei voltak. Ezzel párhuzamosan mindez az örök kívülálló Ligeti gondosan ápolt önképével is összefügghetett, amint erre Charles Wilson rámutatott.²⁴ Tekintsük Ligeti hibriditásmoelljeit akár elsősorban konceptuális jellegűnek (valahogy úgy, ahogyan John Corbett értelmezi a Cage-nél meglévő orientális tendenciákat), akár transzferenciális, szinkretisztikus és szintetisztikus elemek keverékének (Yayoi Everett kultúraközi megközelítésének szóhasználatával), Ligeti pozíciójában van valami imponáló.²⁵ Nyilvánvaló, hogy nem álltak messze tőle a képzelt országok és az azokban beszélt mesterséges dialektusok – hiszen gyermekként nem csupán elképzelt, de egy általa kitalált nyelvvel is felruházta Kylviria országát²⁶ –, ám ez összefügg egy olyan lényeges dologgal is, ami túlmegy a zene-

24 Charles Wilson: „György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy”, *Twentieth-Century Music* 1/1. (2004), 5–28.

25 Ld. John Corbett: „Experimental Oriental. New Music and Other Others”. In: *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Ed. Georgina Born–David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 2000, 163–186.; továbbá Yayoi Uno Everett: „Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music. Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy”. In: *Locating East Asia in Western Art Music*. Ed. Yayoi Uno Everett–Frederick Lau. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004, 1–21.

26 Ligeti több ízben is említi Kylviriát, többek között itt: György Ligeti: „Between Science, Music and Politics”. In: *Kyoto Prizes & Inamori Grants*. Kyoto: Inamori Foundation, 2002, 230–265. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 29–41., ide: 29–30. Újabban Heidy Zimmermann vizsgálta meg alaposabban a Kylviria kitalált nyelvét, történelmét és földrajzát dokumentáló levéltári anyagot, ld. „Reports and Conjectures about Kylviria”, *Studia Musicologica* 64/3–4. (June 2023).

szerező személyes stílusának kérdésén. Olyasvalami, ami mai viszonyaink meghatározó jellemzője; ami kapcsolatos a faji és etnikai hovatartozást és az örökségünket firtató kérdéseinkkel; a bennünket a távoli tájakkal összekötő új technológiákra adott reagálásainkkal; és mindazokkal a felismerésekkel, amelyekkel az énünk belső világában vagy éppen a mindannyiunk közös külvilágában fellelt ellentmondások és közös vonások szolgálnak számunkra.

Malina János fordítása

ABSTRACT

BENJAMIN R. LEVY

THE HYBRID MUSICAL LANDSCAPE OF LIGETI'S LATE CONCERTOS

Discussing his *Horn Trio*, György Ligeti imaginatively describes the second movement as a dance that was 'inspired by different folk musics of nonexistent people, as if Hungary, Romania, and all of the Balkans were located somewhere between Africa and the Caribbean'. And in more general remarks about his works, he goes on to suggest that, rather than overtly referencing their stylistic features, he abstracted technical principles from various traditions and combined them into an idiosyncratically amalgamated musical language. This essay shows an expansive approach to hybridity in Ligeti's *Violin Concerto* and *Hamburg Concerto*, going well beyond previous remarks about African rhythmic influences. Ligeti's practice encompasses not only rhythm, but also texture, pitch, and tuning systems; it spans a wider breadth of traditions as well, including newly identified sources such as flute and panpipe ensembles from New Guinea, and yodeling traditions from across the globe. An analysis of passages from these late concertos – undertaken alongside evidence from his ethnomusicological sources, recordings, and sketches housed at the Paul Sacher Foundation – demonstrates the intricacies and patterns of Ligeti's late style and the compelling statement it makes about the role of hybridity and globalization in contemporary life.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2 (June 2023)

Benjamin R. Levy is an Associate Professor of Music Theory at the University of California, Santa Barbara, focusing on modernist and contemporary music and on connections between music, literature, and the arts. He has published widely on Ligeti, including the monograph, *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*.

Fazekas Gergely NÉGYKEZES, BACH, KURTÁG*

1933. december 19-én, nem egészen egy évvel Hitler kancellári kinevezését követően, az emigrációt fontolgató, harmincéves Theodor Wiesengrund Adorno személyes hangvételű esszét publikált a berlini székhelyű *Vossische Zeitung*ban „Négy kézzel, még egyszer” címmel. (Az 1751-ben alapított újság néhány hónappal később nemzetiszocialista nyomásra megszűnt.) Az írás nosztalgikusan tekint vissza a békebeli századfordulóra, amelynek egyik szimbóluma Adorno számára a négykezes zongorázás volt.

Azt a zenét, amelyet klasszikusnak szoktunk nevezni, gyerekkoromban a négykezes zongorázás révén ismertem meg. Alig volt a szimfonikus- és kamarairodalomnak olyan része, amely a könyvkötők által egyenzőld borítóval ellátott, fekvő formátumú nagy kötetek révén ne vált volna az otthoni mindennapok részévé. [...] Ez a zene az összes többinél jobban illett a lakásba. A bútordarabként felfogott zongorán kelt életre, azok pedig, akik botlásoktól és félreütött hangoktól nem félve ültek a hangszerhez, a családhoz tartoztak. A négykezes zongorázást a polgári 19. század géniuszai ajándékként helyezték a bölcsőm mellé a 20. század kezdetén. Négykezes: ez volt az a zene, amellyel közvetlen kapcsolatba lehetett lépni, amellyel együtt lehetett élni, mielőtt a zenei kötelesség parancsa magányra és a zenei mesterség művelésére nem kényszerítette az embert. Ami nemcsak az előadói gyakorlatról árulkodik, hanem arról is, amit játszottak. Hiszen a klasszikusként rendelkezésre álló irodalom százévesnél is rövidebb időszakot ölelt fel: ugyanazt, amelyet négykezes játékra szántak. Haydnnal kezdődött, és Brahmszal fejeződött be. Bach a négykezes előadáshoz érdekes módon nem passzolt, és nem is emlékszem a gyerekkoromból, hogy bárki Bachot négykezesezett volna.¹

* A tanulmány alapja két konferenciaelőadás: a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Átirat, átdolgozás, feldolgozás* címmel rendezett budapesti konferenciáján, a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2020. október 10-én elhangzott „Mi is a mű? Kurtág György tolmácsolásában Bach János Sebestyén üzeni...”, valamint a Bach Network és a Cambridge University által szervezett cambridge-i *Bach Dialogue Meetingen*, 2022. július 11-én elhangzott „Bach-Analysis for Four Hands: on György Kurtág's Bach-Transcriptions” című előadás.

1 „Jene Musik, die wir die klassische zu nennen gewohnt sind, habe ich als Kind kennengelernt durchs Vierhändigspielen. Da war wenig aus der symphonischen und kammermusikalischen Literatur, was nicht ins häusliche Leben eingezogen wäre mit Hilfe der großen, vom Buchbinder einheitlich grün gebundenen Bände im Querformat. [...] Besser als jede andere schickte diese Musik sich in die Wohnung. Sie wurde auf dem Klavier als einem Möbel hervorgebracht, und die sie ohne Scheu vor Stockungen und falschen Noten traktierten, gehörten zur Familie. Vierhändigspielen legten mir die Genien des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts als Geschenk an die Wiege im beginnenden zwanzigsten. Die vierhändige Musik: das war die, mit welcher sich noch umgehen und leben ließ, ehe der musikalische Zwang selber Einsamkeit und geheimes Handwerk befahl. Damit ist nicht bloß über die Praxis des Spielens etwas gesagt, sondern auch über das Gespielte selber. Denn die Literatur,

A Haydnnal kezdődő, Brahmszal végződő, „hosszúnak” is nevezett 19. század volt a fénykora a polgári „Hausmusik”-nak, vagyis házi zenélésnek, amelyben központi szerepet játszott a számos otthon alapvető bútoradarabjává váló zongora. A kottakiadás piacát már a 19. század első felében a zongoraművek uralták, s ezen belül kitüntetett szerep jutott az átiratoknak. A kották piaca pedig elképesztő mértékben fejlődött. Carl Friedrich Whistling *Handbuch der musikalischen Literatur* (A zeneirodalom kézikönyve) című katalógusának 1828-as, második kiadása szerint 1800 és 1827 között mintegy 200 négykezes mű volt hozzáférhető nyomtatásban Németország és a szomszédos országok területén, s ezek jó része átirat volt.² Hogy a négykezes-irodalomban milyen központi szerepet játszottak az átiratok, azt jól mutatja, hogy a katalógusban Beethoven neve alatt a „négykezes” kategóriában találunk eredetileg is négy kézre szánt műveket, de szimfóniák, hegedű-zongora szonáták, még szóló zongoraszonáták négykezes átiratait is.

Ugyanennek a katalógusnak a harmadik kiadása 1844-ben már közel 4000 négykezes zongoraművet sorol fel,³ vagyis húsz év alatt 2000 százalékkal nőtt a műfaji kínálat, és a repertoár bővülése egy pillanatra sem állt meg. A harmadik kiadás harmadik kiegészítő kötetének 1868-as megjelenéséig további 1000 művel gazdagodott a négykezes-irodalom.⁴ A 19. század második felében ennél is nagyobb sikereket tudhatott a magáénak az ipari forradalom korszakának legdinamikusabb fejlődő iparága, a zongoragyártás, amelynek fontos szereplőjévé vált a mind több otthonban megjelenő, akkoriban „piccolo piano” néven is ismert „piano”. A „kis zongora” vagy „zongorácska” az 1830-as évektől kezdte kiszorítani a „rendes” hangversenyzongorát, amely egyrészt a gazdagabb rétegek, másrészt a hivatásos előadóművészek hangszerévé vált. Amíg 1850-ben évi 43 000 zongorát gyártottak a világon, 1910-ben már évente több mint 600 000-et.⁵

A zongorát és a négykezes műfajt, e polgári csökevényeket a politikai változások sem voltak képesek kiirtani. Erre nemcsak saját példámat tudom felhozni, amennyiben az 1990-es évek elején Adornóhoz hasonlóan engem is a négykezesítés szippantott be a klasszikus zene világába (az Adornóval való hasonlóság

die es hier als klassische gab, ist die eines Zeitraumes von weniger als hundert Jahren: selber dem Vierhändigspielen vorbestimmt. Sie beginnt mit Haydn und endet mit Brahms. Bach ist der vierhändigen Interpretation sonderbar unangemessen, und ich vermag mich aus der Kindheit auch nicht zu entsinnen, daß Bach gespielt worden wäre.” Theodor W. Adorno: „Vierhändig, noch einmal”. In: Rolf Tiedemann (hrsg.): *Adorno's Gesammelte Schriften*, Bd. 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, 303.

2 Carl Friedrich Whistling: *Handbuch der musikalischen Literatur Oder Allgemeines Systematisch Geordnetes Verzeichnis Gedruckter Musikalien*. Leipzig: C. F. Whistling, 1828. A négykezes zongoradarabok listája a kötet 518–565. oldalán található.

3 Adolph Moritz Hofmeister: *C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur Oder Allgemeines Systematisch Geordnetes Verzeichnis Gedruckter Musikalien*. Leipzig: Hofmeister, 1844. A négykezes zongoradarabok listája a kötet 71–113. oldalán található.

4 Uő: *C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur Oder Allgemeines Systematisch Geordnetes Verzeichnis Gedruckter Musikalien*. Leipzig: Hofmeister, 1868. A négykezes zongoradarabok listája a kötet 94–122. oldalán található.

5 Sonja Petersen: „Piano Manufacturing between Craft and Industry. Advertising and Image Cultivation of Early 20th Century German Piano Production”, *Icon* 17. (2001), 14.

ebben ki is merül), mégpedig a nagymamám révén, aki az 1930-as évek végén ugyanabban a debreceni Zenedében kezdte a zongoratanulmányait, mint Kurtág Márta, és aki a 20. század sorsfordító politikai változásai ellenére is megőrizte ezt a gyerekkorában kapott hagyományt. A zongora még a kommunista Szovjetunióban is megtartotta 19. századi funkcióját, miként arról Walter Benjamin számol be 1926-os moszkvai látogatásáról írott útinaplójában: „A szobámban beszélgettünk, és közben a zongorára mint bútordarabra terelődött a szó, amely a kispolgári lakásban uralkodó szomorúság tulajdonképpeni dinamikus központja és ezzel a lakás minden katasztrófájáé.”⁶ Vagyis a zongora mint tárgy már önmagában is jelentést hordozott, fontos magánéleti történések emlékeinek lenyomatát őrizte, a rajta elhangzott négykezes-átiratok pedig, miként Adorno korábban idézett szövege utal rá, a mindennapi élet részét képezték.

Kurtág György találkozása a klasszikus zenével ennek a polgári „Hausmusik”-hagyománynak a keretei között történt. Varga Bálint Andrásnak a következőképpen mesélt erről a nyolcvanas évek elején:

Öt- és hétéves korom között tanultam zongorázni, és szerettem a komolyzenét. Hétéves koromban abbahagytam a tanulást, és megszűnt minden érdeklődésem a zene iránt. [...] A visszatérés a tánczene, a tangó, a valcer meg az induló volt. Tízéves lehettem, amikor tánciskolába kezdtem járni, és amikor aztán Herkulesfürdőn nyaraltunk a szüleimmel, a „Kursalon”-ban minden este táncoltam anyámmal. Nagyon fiatal és nagyon szép volt akkoriban... A tánc volt tehát anyám egyik csábítása a nyári hónapokban, télen pedig a négykezesezés. Operarészletek rövid és primitív átiratait játszottuk. Jó volt vele táncolni [...], és jó volt vele négykezesezni is. Egyszer csak belevágtunk az *Eroica* első tételébe. Messze meghaladta a képességeimet a feladat [...], de végigolvastuk a szimfóniát, aztán az Elsőt, majd az Ötödiket.⁷

Az Erdély délnyugati részén található festői szépségű Herkulesfürdő a Monarchia kedvelt fürdőhelye volt, Ferenc József és Sissi egyaránt szívesen jártak ide, és Kurtág leírásából úgy tűnik, hogy a harmincas években is őrizte békebeli hangulatát. Hogy a téli négykezesezések során Kurtág játszotta-e a kor egyik kedvelt slágerét, az osztrák, később magyarrá vált katonatiszt Jakob Pazeller keringőjét, a *Herkulesfürdői emléket*, vagy hogy nyáron táncoltak-e rá, nem tudjuk. A darab 1903-ban jelent meg nyomtatásban, tíz évvel később már Zerkovitz Béla szövegével vált slágerré, és ahogy a második kiadás címlapja mutatja (*1. kép*), mindjárt többféle átiratban is megjelent: a zongora-ének, illetve a kétkezes változat 2 koronába került, a cimbalom-ének verzió ára 1,20 volt (nem világos, hogy miért olcsóbb), a cigányzenekari és vonószenekari verzióé 3 korona, a katonazenekari változat áráról nincs adat. Miként látjuk, az átirat a populáris mélységektől a művészi magasságokig, Pazeller keringőjétől Beethoven *Eroica*-szimfóniájáig szerves részét képezte a polgári zenekultúrának.

6 Walter Benjamin: „Moszkvai napló”, *Műhely* 36/1. (2013), 7. Zsellér Anna fordítása.

7 Varga Bálint András: *Kurtág György*. Budapest: Holnap, 2009, 11.

11-ik ezer

Ő Nagysága ifj HETS ÖDÖNNÉ
úrasszonyának tisztelettel ajánlja a szerző

Nézz a szemembe!
(Herkulesfürdői emlék)

Szövegét írta:
ZERKOVITZ BÉLA
Zenéjét szerzőtte:
PAZELLER J.

Halkeringő

Ára Zongorára és énekre.....	2	Kor	no.
2 kézre.....	2		
Cimbálmora.....	1	20	
és énekre.....			
Cigányzenekarra.....	3		
Vonós zenekarra.....	3		
Katonai zenekarra.....			

Minden eladási, átírási, kiadási és többszori jog fenntartva

BUDAPEST,
NÁDOR KÁLMÁN,
(Táborosky Nándor)
Károly - Körút 8.

Bécsben Bosworth & Co.
Lipszében Hofmeister, Jr.

Közzétette Bécs 1873. Február 18-án. (Első kiadás)
Országos kiadás: Budapest 1878. Szeptember 18-án. (Első kiadás)
Országos kiadás: Budapest 1885. Nagy érem
Dél-kelet

Kiadó: M. Á. H. M. Kiadó Rt. Budapest 1885.

1. kép. Jakob Pazeller „Herkulesfürdői emlék” című keringője Zerkovitz Béla szövegével (az 1913-as kiadás címlapja)

A népszerű slágerek, operarészletek, illetve zenekari művek átdolgozása zongorára többféle célt is szolgált. A hangrögzítés és a rádió feltalálása előtti időben a zeneművek terjesztésében és népszerűsítésében játszott kulcsszerepet. Volt, hogy átlagos zenei képességekre kalibrálták az átíratot az erre szakosodott szakemberek, rájuk a németben külön szót használtak: „Klavierauszügler” (a „zon-

gorakivonatoló” a magyarban sajnos nem honosodott meg). Ezeket a műveket bárki hazavihette magával, és némi zongoratudás birtokában eljátszhatta őket. 1838-ban Liszt Ferenc a *Revue et Gazette Musical de Paris* hasábjain publikált nyílt levelében így fogalmazott: „[A zongoraátírat] olyan a zenekari műhöz képest, mint egy metszet a festményhez viszonyítva: megsokszorozza az eredetit, hozzáférhetővé teszi mindenki számára, és ha a színeit nem is teremti újra, a fényt és az árnyékot képes megjeleníteni.”⁸

A hasonlatot nem Liszt találta ki, az ekkor már évek óta a köztudatban volt: az *Allgemeine musikalische Zeitung* hasábjain 1832-ben Gustav Adolph Keferstein közölt egy írást a négykezes átíratokról, és már ott is olvasható a század folyamán sokak által használt metafora.⁹ A négykezesátíratok tehát a zene könnyebb terjesztését és elérését tették lehetővé azzal, hogy a koncerttermi zenét bevezették a polgári otthonokba. A szólózongorára – vagy két zongorára – írott virtuóz átíratok ugyanakkor a privát zenék számára teremtettek otthont a hangversenyteremben (gondoljunk a Schubert-dalokból készített Liszt-átíratokra), vagy a templom számára komponált zenéket emelték ki a szekuláris, publikus térbe (gondoljunk Bach korálfeldolgozásainak Liszt, Reger vagy Busoni által készített átdolgozásaira). A 19. századi négykezeskultúráról szóló, káprázatosan gazdag anyagot megmozgató tanulmányában Thomas Christensen mutat rá arra, hogy a zongora végül skizofrén hangszerré vált: volt egy otthoni és egy hangversenytermi identitása, és a különböző repertoárokkal és esztétikai elvárásrendszerekkel ide-oda ingázott a két helyszín között.

A zongoraátírat és a zongoraest együttes felívelése a 19. században visszavonhatatlanul eloldozta a zenei műfajok kötelékeit az előadásuk hagyományos színtereitől. [...] Azzal, hogy a zeneművet kivonta időbeli és térbeli jelenlétéből, a zongoraátírat belekeveredett a szellemivé tételnek abba a folyamatába, amely a romantikus formalista zeneesztétika egyik sarokköve volt. Mivel többé nem függ attól, hogy hol hallják, vagy éppen, hogy milyen közvetítők révén kel életre, a zenemű testetlen, írásbeli nyommá változik. Röviden: „abszolút zenévé” lesz.¹⁰

8 „Il est ainsi, à la composition orchestrale, ce qu’est au tableau la gravure; il la multiplie, la transmet à tous, et s’il n’en rend pas le coloris, il rend du moins les clairs et les ombres.” Franz Liszt: „Lettre d’un Bachelier Ès-Musique”, *Revue et Gazette Musical de Paris* 5/6. (11 février 1838), 59.

9 „Véleményünk szerint egy négykezesátírat nagyjából úgy viszonyul egy eredeti partitúrához, mint egy rézmetszet az alapjául szolgáló, élő színekben kidolgozott, eredeti festményhez. Amily kevésbé képes az előbbi visszaadni az utóbbi színeinek pompáját és gazdagságát, éppoly kevésbé várhatja el az ember egy átíratról a partitúra hangzásának pompáját és gazdagságát.” („Auch unsers Bedünkens steht ein vierhändiges Arrangement zur Original-Partitur ohngefähr im gleichen Verhältnisse, wie ein Kupferstich zu seinem, in lebendigen Farben ausgeführten Original Gemälde. So wenig als Ersterer die Farbenpracht und Fülle des Letztern wiederzugeben vermag, eben so wenig kann man auch von einem Arrangement die ganze Tonpracht und Fülle der Partitur erwarten.) K. Stein: „Einige Bemerkungen über vierhändige Arrangemens für das Pianoforte”, *Allgemeine musikalische Zeitung* 1832/46, 757.

10 „Through the rise of both the piano transcription and the concert recital in the nineteenth century, musical genres became irrevocably untethered from their traditional geographies of performance. ... By extricating a piece of music from its physical presence in time and space, the piano transcription is implicated in the process of etherialization that became such a cornerstone of Romantic

Az átírat fénykorának négy dolog vetett véget: a szerzői jog, a gramofon, a rádió és a historikus szemlélet. A szerzői jog anyagilag ásta alá az átdolgozások gyakorlatát: kortárs zenéből a 20. századtól fogva egyszerűen nem érte meg átíratot készíteni, ráadásul a 20. századi zene legizgalmasabb része nem is igazán alkalmas arra, hogy átültessék zongorára. A gramofon és a rádió elterjedése a funkciójától fosztotta meg a zongoraátíratot: ha eredeti, zenekari verzióban is könnyedén meghallgatható egy mű, ugyan miért volna érdemes fáradságos munkával átdolgozást készíteni belőle? A historikus szemlélet pedig az eredeti műhöz való hűség eszméjével húzta ki a talajt az átíratok alól: ha a szerzői szándék megvalósítása a cél (bármit jelentsen is ez), akkor a zeneszerző által elképzelt kompozíció eredeti alakja szent és sérthetetlen.

Virtuóz átíratok a 20. század folyamán ugyan keletkeztek még, gondoljunk Leopold Godowsky hipervirtuóz Bach-átírataira vagy a G-dúr orgona-triószonáta lejátszhatatlanul nehéz, Bartók-féle, 1930-as szólószonóra-változatára.¹¹ És ott van Cziffra György, aki az ötvenes évek közepén írt jó pár, technikailag felfoghatatlanul nehéz átíratot, új szintre emelve a liszti virtuozitás fogalmát, ő azonban már inkább a szabályt erősítő kivétel: a zongoraátíratok készítésének romantikus kultúrája véget ért.

Hogy miért kezdett Kurtág az 1980-as évek közepén Bach-átíratokat készíteni? Bár a kérdés izgalmas, az indítékokat illetően legfeljebb csak spekulálhatunk – Kurtágtól kérdeztem, de nem tudott vagy nem akart válaszolni a kérdésre –, no és akár az édesanyjához fűződő emlékek, akár feleségével és négykezespartnerével, Kurtág Mártával kapcsolatos élmények állnak az átíratok mögött ihletforrásként, zenei vagy zenetörténeti szempontból ezeknek csak anekdotikus jelentősége van. Ennél érdekesebb, hogy miként kapcsolódnak Kurtág Bach-átíratai az átdolgozások hagyományához, s főként, hogy mit nyújtanak zenei, zeneesztétikai szempontból. Hogy mi az értelmük.

Kurtág Bach-átíratai két kötetben jelentek meg (lásd az *1. táblázatot* a 456. oldalon). Az 1991-es *Átíratok Machaut-tól J. S. Bachig* című kötetben tizenegy Bach-átdolgozás található, az első öt egy zongorára, négy kézre, a középső tétel egy zongorára, hat kézre, a maradék öt tétel két zongorára, négy kézre. A Kurtág házaspár négykezes-koncertjeinek általában zárószámaként elhangzó, afféle névjegyként funkcionáló darab, vagyis a 106-os kantáta hangszeres nyitótételének kivételével valamennyi átíratnak orgonamű az eredetije, többségük az *Orgelbüchlein* sorozatából származik. A második kötet *Hét Bach-korál* címen 2010-ben jelent meg, ebben két korálfeldolgozás a korábbi kötetből került át minimális változta-

formalist music aesthetics. No longer dependent upon where it is heard or, for that matter, the medium by which it is realized, the musical artwork becomes a disembodied notational trace. In short, it becomes absolute music.” Thomas Christensen: „Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception”, *Journal of the American Musicological Society* 52/2. (Summer 1999), 289–290.

11 Bartók átdolgozásáról ld. Somfai László: „Bartók Bach-átírata”. In: uő: *Kottakép és műalkotás – Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 405–414.

Cím	Jegyzékszám	Ajánlás	Dátum	2 zong. v. 4 kéz	Pedál	Forrás	Hangnem
Átíratok Machaut-tól J. S. Bachig (1991)							
Alle Menschen müssen sterben	BWV 643	Varga Bálint Andrásé		4k	ped.	OB	G-dúr
Gottes Zeit is die allerbeste Zeit (<i>Sonatina</i>)	BWV 106	Gyurinak	1985. 2. 17.	4k	-		Esz-dúr
Aus tiefer Not schrei ich zu dir (<i>Im memoriam Joannis Pilsinsky</i>)	BWV 687	Kocsis Zoltánnak	1985. 2. 10.	4k	man.	CÜ3	fisz-moll
O Lamm Gottes, unschuldig	(BWV 1085)	Horváth Ilonáé	1985. 2. 13.	4k	man.		F-dúr
Allein Gott in der Höh' sei Ehr	BWV 711	Tátrai Anikóé	1985. 1. 14.	4k	man.		G-dúr
Durch Adam's Fall ist ganz verderbt	BWV 637			6k	ped.	OB	a-moll
Christum wir sollen loben schon	BWV 611			2z	ped.	OB	g-moll
O Lamm Gottes, unschuldig	BWV 618		1985. 3. 20.	2z	ped.	OB	F-dúr
Christe, du Lamm Gottes (a-b)	BWV 619	Maros Gyurié		2z	ped.	OB	F-dúr/ G-dór
Liebster Jesu, wir sind hier (a-b)	BWV 633	Szervánszky Valériának és Ronald Cavaye-nak		2z	ped.	OB	A-dúr
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	BWV 644			2z	ped	OB	g-moll
Hét Bach-korál (2010)							
Nun komm' der Heiden Heiland	BWV 599			4k	ped.	OB	a-moll
Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn	BWV 601			4k	ped.	OB	A-dúr
Aus tiefer Not schrei ich zu dir (<i>Im memoriam Joannis Pilsinsky</i>)	BWV 687	Kocsis Zoltánnak	1985. 2. 10.	4k	man.	CÜ3	fisz-moll
Dies sind die heil'gen zehn Gebot	BWV 635			4k	ped.	OB	G-dúr
Alle Menschen müssen sterben	BWV 643	Varga Bálint Andrásé		4k	ped.	OB	G-dúr
Gott, durch deine Güte	BWV 600	Várkonyi Tamásnak	1998. 8. 6–12.	4k	ped.	OB	F-dúr
Das alte Jahr vergangen ist (<i>Hommage à Reinbert de Leeux 60</i>)	BWV 614		1998. 7. 14.–9. 7.	4k	ped.	OB	
Nyomtatásban nem jelent meg							
Esz-dúr trioszonáta – 1. tétel	BWV 525			3k	ped.		Esz-dúr
G-dúr duett	BWV 804			4k	man.	CÜ3	G-dúr

1. táblázat. Kurtág György Bach-átíratainak jegyzéke (CÜ=Clavierübung, OB=Orgelbüchlein)

tással, a maradék öt (kivétel nélkül az *Orgelbüchlein*ből) újonnan készített átirat. És van két további olyan tétel, amelyek nyomtatásban nem jelentek meg, de a Kurtág házaspár koncertjein rendszeresen megszólaltak: az Esz-dúr orgona-triószonáta nyitótétele, valamint az ugyancsak orgonára írott G-dúr duett.

E két utóbbi darab átiratát Kurtág talán azért sem adta közre, mert az „átírás” itt végső soron nem jelent mást, mint az orgonára írott zenei anyag változtatás nélküli átültetését zongorára. Persze változtatás nélkül ez sem lehetséges: a G-dúr duett például *manualiter* orgonamű, vagyis a pedálsorral nem rendelkező zongorán is könnyedén eljátszható két kézzel. Kurtágék, miként számos felvétel tanúskodik róla, a két zongorista között osztják el a két szólamot: a *secondo* a bal kéz szólamát játssza oktávniszónóban, a *primo* a felső szólamot ugyanígy. Ezzel az „átdolgozással” persze Kurtág valami lényegesre hívja fel a figyelmet: a két szólam kama-razenei jellegű viszonyára, amely sokkal erőteljesebben élhető át játék közben, ha mindkét zongorista csak egyetlen szólamot játszik. Kurtágék előadásában a mű valódi duetté válik. És ez rávilágít arra, hogy Kurtág átiratai mitől különlegesek. Szemben a 19. századi átiratok jó részével Kurtág semmit nem alakít a zenei anyagon: minden Bach-hang ott van az átiratban is, és csak Bach hangjai vannak az átiratban (vagy ha egy-egy koráldallamot kvint- vagy oktávkopulában kell játszania a *primo* szólamnak, ott a hozzáadott hangok az orgonában rejlő lehetőségeket transzformálják a zongora nyelvére). Kurtág Bach-átiratai nem elsősorban a hallgató számára rejtenek szellemi izgalmat, hanem az előadók számára.

Jellegzetes példa erre az *Orgelbüchlein* 16. darabjának, a „Das alte Jahr vergangen ist” (BWV 614) kezdetű korálfeldolgozásnak az átirata. Mit tesz Kurtág az eredetivel, ha nem ír hozzá hangot, és el sem vesz belőle? Mitől lesz mégis mélyen kurtági az átdolgozás, ha nem is feltétlenül a hallgató, de az előadó számára? Ennek megértéséhez először is az eredeti művet kell megértenünk.

Képzeld el, hogy felkérést kapunk, készítsünk négykezes változatot ebből a Bach-tételből (az eredeti tétel kéziratát lásd az *1. faksimilén* a 458. oldalon). Mivel az eredeti négy szólamot használ, és négy kéz áll a rendelkezésünkre, a feladat nem tűnik bonyolultnak. A helyzet azonban egyáltalán nem olyan egyszerű, mint amilyennek látszik. Ha kézenfekvő módon a szoprán és az alt szólamot adnánk a *primo* játékosnak, a tenor és a basszus szólamot pedig a *secondónak*, a két középső szólam egymáshoz való közelsége bizonyos helyeken (például a 2. és az 5. ütemben) kezelhetetlen „közlekedési dugót” okozna a két játékos egymáshoz közel lévő, alt, illetve tenor szólamot játszó kezei számára. Ebben a korálban ugyanis a négy szólam nem egyenrangú. A szoprán a maga gazdagon díszített koráldallamával – hogy George Orwell klasszikusát, az *Allatfarmot* idézzem – „egyenlőbb” a többiekénél. Bár az eredeti kéziratban Bach két szisztémát használ, valójában kétmanuálos, pedálos orgonára képzelte el a tételt: az egyik manuálon szólnak a szoprán koloratúrái, a másikon a két középső szólam, és külön regisztrációt kap a pedál, miként az világosan látszik a Neue Bach Ausgabe kiadásában (*1. kotta* a 458. oldalon). Vagyis a három alsó szólam kíséri a dallamot: bár a kíséret erősen imitativ és sűrűn kromatikus, de mégiscsak kíséret.



1. faksimile. J. S. Bach „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozásának szerzői kézírata (D-B Mus.ms. Bach P 283)

Das alte Jahr vergangen ist

à 2 Clav. et Ped.
BWV 614



1. kotta. J. S. Bach „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozásának 1–2. üteme a *Neue Bach Ausgabe* kiadásából (Heinz-Harald Löhlein közreadása, 1984)

A tétel négykezes átdolgozásának egyik lehetséges megvalósítását az egykor Bach-kutatóként és a lipcsei Tamás-templom kántoraként is aktív Bernhard Friedrich Richter (1850–1931) kiadása nyújtja 1902-ből (2a–b kotta). Richter átíratában a *primo* csupán a szoprán szólamot játssza, a másik három szólam a *secondo* játékoshoz kerül, ami az átdolgozást három- és nem négykezes darabbá teszi. Russel Stinson kutatásaiból tudjuk, hogy a 19. század első felében Felix Mendelssohn környezetében kedvelt időtöltésnek számított Bach orgonaműveit három kézzel

játszani a zongorán, igaz, a szólamkiosztás bevett rendje az volt, hogy a *secondo* játszotta a pedálszólamot (olykor a negyedik kezet is játékba hozva, oktáv-kettőzésben), a *primo* pedig a többit.¹²

Secondo.

9. Das alte Jahr vergangen ist.

(Adagio)

Primo.

9. Das alte Jahr vergangen ist.

(Adagio)

2a–b kotta. J. S. Bach „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozásának Bernhard Friedrich Richter által készített négykezes átírata (1902)

12 Russel Stinson: *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*. New York: Oxford University Press, 2006, 27.

Richter megoldásával szemben Kurtág a négy szólamot egyenlően osztja el a négy kéz között, de nem a megszokott módon. A négykezes írásmód hagyományával szembemenve ugyanis a *primó*nak adja a dallamot és a basszust, a *secondó*nak pedig a két középső szólamot, ami azt jelenti, hogy a *primo* játékos bal kezének át kell nyúlnia a *secondo* játékos két keze fölött (vagy alatt). A négykezesjátékosok kezeinek keresztezése magával a műfajjal egyidős, miként az a Mozart családról Johann Nepomuk della Croce által készített, közismert festményen látható, ahol Wolfgang jobb és Nannerl bal keze átnyúlik egymás fölött (talán a K. 19d jegyzékszámú C-dúr szonátát játsszák, amelynek zárótételében található ilyen hely a 19–25. ütemben; lásd a 2. képet). Jóllehet a *primo* játékos bal kezének, és a *secondo* jobb kezének közelségében rejlő intim dimenziók a 19. századi polgári négykezes játék vonzerejéhez bizonyonnyal hozzájárultak,¹³ az ismert zeneszerzők csak ritkán nyúltak ehhez az eszközhöz, Kurtág számára azonban a négykezes műfaj lényegét jelenti, miként azt a *Játékok* című zongoradarab-sorozat négykezes tételei demonstrálják, mindenekelőtt a sokatmondó címet viselő, „Kéz a kézben” című tétel, amelyben a játékosoknak a jobb és a bal keze egyaránt több ízben is keresztezi a



2. kép. A Mozart-család 1780 körül. Johann Nepomuk della Croce festménye

13 A négykezesezés erotikus dimenzióival kapcsolatban ld. Philip Brett: „Piano Four-Hands. Schubert and the Performance of Gay Male Desire”, *19th-Century Music* 21/2. (1997), 149–176.

másik játékos jobb, illetve bal kezének útját (3. kotta).¹⁴ A „Das alte Jahr vergangen ist” átirata azért számít speciális esetnek, mert itt a *primo* játékos két keze gyakorlatilag átöleli a *secondo* játékos két kezét, miként az a mellékelt fotón látható, amely a Kurtág házaspárról e tétel előadása közben készült (3. kép).

Tempo 1
sempre giusto
sonore, ben marcato

Tempo 2
pppp

Tempo 3
sempre rubato
sonore, quasi legato eco sonore eco

Tempo 4
pppp

Ped. (1/2, 1/4 ad lib.) al fine

3. kotta. Kurtág György: „Kéz a kézben” (Játékok IV/3), a tétel kezdete (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó)



3. kép. Kurtág Márta és Kurtág György 2015-ben, a Budapest Music Centerben, amint J. S. Bach „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozásának Kurtág-féle átiratát játsszák. Kégl András videófelvételének részlete (a BMC szíves engedélyével)

14 A kézkeresztezéssel és különösen annak a kurtági négykezesjátékban játszott központi szerepével kapcsolatban ld. Cecilia Oinas: „From four-handed monster to all-embracing vishnu: the case of ‘middle hands’ within a piano four hands duo”, *Music & Practice* 5. (2019), <https://www.musicandpractice.org/volume-5/from-four-handed-monsters-to-all-embracing-vishnu-the-case-of-middle-hands-within-a-piano-four-hands-duo/> (utolsó megtekintés: 2023. szeptember 10.).

A Bach-korál négy szólamának sajátos kurtági elosztása zenei okokkal magyarázható. A három kíséző szólamból ugyanis a két középső az, amely folyamatosan együttműködik, miközben a maga útját járó basszus szólamát többször is hosszabb-rövidebb szünetek szakítják meg. Kurtág átírata tehát egy analitikus meglátást tesz egyértelművé az előadók számára: hogy a két középső szólam szorosabban összetartozik, és a basszus szerepe alárendelt. Kurtág legeredetibb zenészerzői fogása azonban az 5. ütemben található.

Érdeemes összevetni az 5. ütemet Kurtág átírataiban (4. kotta) és az eredetiben (2. kotta). Miként láttuk, Kurtág változatában a soprán és a basszus szólamot játssza a *primo*. Az 5. ütem második ütésén azonban történik valami különös, jóllehet Bach zenéje továbbra is érintetlen marad: Kurtág észrevétlenül megcseréli a *secondo* két keze között a két középső szólamot. Az egyvonalas G-ről induló tizenhatod-eresztkedés az eredetiben az alt szólamban szerepelt, Kurtágnál azonban átkerül a tenorba. Ettől kezdve a *secondo* játékosnak a tétel végéig kézkeresztezéssel kell játszania (lásd a 3. képen a 461. oldalon). Ami azt jelenti, hogy a négy kéz között a négy szólam egészen bizzarr módon lesz kiosztva: a szokott soprán–alt–tenor–basszus felrakás helyett soprán–basszus–tenor–alt sorrendben szerepelnek a kottában.



4. kotta. J. S. Bach: „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozása Kurtág György átírataiban, 4–5. ütem (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó)

Mi lehetett Kurtág célja, hogy ilyen mértékben megbonyolította az eredetit? Ha az ember megpróbálja eljátszani a tétel *secondo* szólamát vagy Bach bármelyik kétszólamú invencióját kézkeresztezéssel, a válasz azonnal egyértelmű lesz. Kurtág egy újabb analitikus meglátást tesz nyilvánvalóvá, csakhogy ezúttal nem a zenével, hanem a zongorajáték pszichológiai mechanizmusával kapcsolatban. Kurtág változata arra világít rá, hogy nem pusztán a fülünkkel hallunk, hanem a testünkkel is. Vagyis amikor zongorázunk, a kezünk is hall. Zongoratanulmányaink során, amikor a repertoárt tanuljuk, megszokjuk, hogy a magas hangokat a jobb kezünkkel, a mély hangokat a bal kezünkkel szólaltatjuk meg. Ha felcserélt kézzel kell eljátszanunk egy művet, az izommemóriánk – vagy nevezhetjük akár „izomhallás-

nak” is – szembemegy a kezünket irányító tudatunkkal. A zenélés bonyolultabbá válik, nagyobb szellemi erőfeszítésre van szükség az előadáshoz, arra kényszerülünk, hogy erőteljesebben összpontosítsunk. És éppen ez az, amit Kurtág kamarazene-tanárként és zeneszerzőként is megkíván az előadóművészekről: hogy a felfokozott koncentráció állapotába kerüljenek, kilépjenek a komfortzónájukból.

Felmerülhet a kérdés, hogy a hallgató számára bír-e bármilyen jelentőséggel, hogy a zongoristák melyik kezükkel szólaltatják meg az egyes szólamokat. Bár közvetlen hatása a hallgatóra talán nem lesz a különös szólamkiosztásnak, az a helyzet, amelybe az előadók Kurtágnak köszönhetően kerülnek, mégiscsak kihát az előadásra, és ekként a hallgató élményére is, és legalább ilyen fontos, hogy Kurtág nemcsak a hangszer és a műfaj változtatta meg, hanem az előadói apparátust is: szóló orgonadarabból valódi kamarazenei kompozíciót hozott létre.

Bár láttuk, hogy személyes indokai is lehettek a négykezesátirat elkészítésének, az, hogy Kurtág éppen zongoranégykezes változatot készített, nem pedig például vonósnégyesre dolgozta át Bach négyszólamú anyagát, esztétikai okokkal is magyarázható. A 20. századi amerikai zeneszerző és zeneelmélet-író, Edward T. Cone *The Composer's Voice* (A zeneszerző hangja) című nagyhatású, 1974-es munkájában a különböző előadói formációkból fakadó előadói szerepeket is vizsgálja, és ír a négykezes játékról is.

A négykezes játészongorista helyzete igen sajátos. [...] Megosztja hangszerét, amely fölött ekként elveszíti az irányítás egy részét. [...] A zenei történet főszerepe hol az övé, hol a partneréé, tekintettel arra, hogy a szövegeiket általában inkább a billentyűzetnél elfoglalt pozíció szabja meg, nem pedig a zenei folyamatosság. Mindebből az következik, hogy a négykezes zene célja nem lehet más, mint egyetlen személyiség illúzióját kelteni, nem két cselekvő egyén kölcsönhatása révén, hanem úgy, hogy a két játékos egyetlen, négykezű szörnyben egyesül. Mindkettőnek sokkal nagyobb mértékben fel kell áldoznia az egyéniségét, mint egy rendes kamarafarmációban, mivel a négykezes játék sokkal inkább emlékeztet egy házasságra, mint egy barátságra. Egy ilyen előadás tehát különösen bensőséges esemény, és amikor nyilvános közegben kerül rá sor, a hallgató betolakodónak érezheti magát, ha nem mindjárt kukkolónak.¹⁵

Figyelemre méltó, hogy Cone egyszerre hasonlítja a négykezes zongorázást egy szörnyhez és a házassághoz, ennél azonban fontosabb, hogy ez a rövid leírás a műfaj lényegét ragadja meg. És Kurtág átíratái – minden általam ismert négykezes-átíratához képest – erőteljesebben keltik a két játékos egylényegűségének érzetét (a szörnytől tekintsünk el). A szólamok négy kéz közötti kiosztása ugyanis két

15 „The duettist's position is anomalous. [...] He shares his very instrument, over which he thus loses a measure of control. The implied agents often move back and forth between him and his partner, for their parts in general seem determined more by convenience of keyboard position than by musical continuity. [...] The aim of four-hand music should be to evoke a single persona, not by the interaction of two agents, but by the blending of two players into a single four-handed monster. Each must sacrifice more of his individuality than in a normal ensemble, for four-hand playing is a marriage rather than a mere friendship. Such a performance is thus a peculiarly intimate affair, and when it is undertaken in public, the auditor may feel at best an intruder, at worst a voyeur.” Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974), 134–135.

célt szolgál: egyrészt összemossa a két játékos zenei szerepeit fizikailag is szét-szálazhatatlan egységet teremtve közöttük, másrészt a zenei logika világosabb kibontására törekszik, vagyis pontosan arra, amit Cone joggal kritizál a négykezesirodalomban, hogy a „szólamokat általában inkább a billentyűzetnél elfoglalt pozíció szabja meg, nem pedig a zenei folyamatosság”.

Kurtág Bach-átiratai nem illeszkednek sem a négykezes játék polgári, házi hagyományába (átdolgozásai jórészt technikailag túl nehezek az amatőrök számára), sem a virtuóz átiratok hangversenytermi tradíciójába (mivel teljes mértékben mentesek a virtuozitás cirkuszi összetevőitől). Zenei szempontból Glenn Gould különös, felvételen 1973-ban publikált Wagner-átirataihoz kapcsolhatnánk őket, amennyiben ezek az átiratok is a zenei anyag természetét kutatják, s így, ha címkét kellene rájuk aggatnom, „analitikus átiratnak” nevezném őket. Csakhogy Gould szólózongorára képzelte el az átdolgozásait (de legalábbis egyetlen zongoristára, aki olykor – miként *A nürnbergi mesterdalnokok* nyitányának nevezetes átdolgozásában – több sávon játszik), Kurtág azonban két előadóban, egy zongorista-párban, kamarazenében gondolkodik.

Kurtág György és Kurtág Márta az 1980-as évek közepén kezdték koncerten játszani a Bach-átiratokat,¹⁶ Kurtág nemzetközi sikerét követően pedig az 1990-es évektől rendszeressé váltak az olyan hangversenyek, amelyeken a *Játékok* sorozatából válogatott tételek között Bach-átdolgozásokat adtak elő. Valóságos rítusokká váltak ezek az alkalmak, ahogy a Kurtág házaspár a szimfonikus koncertek és a szólózongora-estek nyilvános terében az intimitás atmoszféráját teremtette meg.

2006. február 25-én aztán, a Szöllösy András 85. születésnapja alkalmából rendezett zeneakadémiai esten különös dolog történt. Ifj. Kurtág György a következőképpen írt erről:

A pianó nem a koncertterem hangszere, hanem a zongorázni tanuló gyerekéé. Apám hosszú évek óta ezen az erősen tompító pedállal, „szuperszordinóval” lehalkított hangszeren komponál, és olyannyira megszerette semmihez sem hasonlítható selymes hangját, hogy anyámmal játszott négykezes koncertprogramjukat is pianón kezdtek el gyakorolni. A terv, hogy a koncertteremben is ezzel a hangszerrel helyettesítsék a zongorát, 2006-ban, Szöllösy András 85. születésnapját ünneplő koncerten valósult meg. Ekkor „hangosítottam” először a pianót. Az eleinte statikus beállítást később egyre több, az adott darab szellemét segítő beavatkozás követte. A *Mihály András emlékezete* című darabnál zenekari crescendo érzetét teremtettem meg egy olyan hangszerrel, amelynek minimális a dinamikai skálája. Ez már csak úgy volt lehetséges, ha az erősítés nem statikus, hanem hangról hangra követem az előadó szándékát. Így született meg egy új koncerthangszer, amelyről csak a hosszú lecsengések, és a legmélyebb regiszter testisége árulja el, hogy nem egy tanulóhangszer áll a színpadon.¹⁷

16 Az első olyan nyilvános koncertre, amelyen Kurtágék Bach-átiratokat játszottak, és amely a magyar sajtóban is nyomot hagyott, 1986. október 12-én, Pásztón került sor Rajeczky Benjamin 85. születésnapja alkalmából. Ld. „Rendezvények egy születésnapra – Pásztón köszöntötték a 85 éves Rajeczky Benjámint”, *Nógrád Megyei Hírlap*, 1986. október 13., 1.

17 „Ifj. Kurtág György, az ünnepi kiadvány művészeti vezetője és zenei rendezője a Kurtág 80 Első Kiadásáról”, *Kurtág 80* (BMCCD129), 2007 [kísérőfüzet].

Három évvel később, amikor Kurtágék a New York-i Carnegie Hallban adtak négykezes-estet 2009. február 2-án, ismét szuperszordinós pianínón játszottak, vagyis a világ legnevezetesebb hangversenyhelyszínét a hangszer- és a műfajválasztás révén bensőséges otthonná tették.¹⁸ Ha a négykezes műfajának korai története arról szól, hogy a nyilvános zenélés műfajait bevitte a polgári otthonokba, Kurtágék gesztusa mintha ennek ellentettje lenne: a polgári otthon sajátos műfaját a nyilvános hangversenyterem részévé tette. A kör bezárult.

18 Ld. a *New York Times* beszámolóját: Vivien Schweitzer: „A Familial Collaboration on Music Defying Easy Classification”, *New York Times*, 2009. február 3., <https://www.nytimes.com/2009/02/04/arts/music/04kurt.html> (utolsó megtekintés: 2023. szeptember 30.).

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

FOUR HANDS, BACH, KURTÁG

Kurtág's Bach transcriptions seem to be the heir to a two-hundred-year-old tradition of Bach transcriptions, although they fit neither into the tradition of 19th-century domestic music-making nor into the tradition of virtuoso transcription represented by Liszt, Busoni, Godowsky and others. This article aims to contextualize Kurtág's Bach transcriptions for piano, published in two volumes in 1991 and 2010. After outlining the historical context, one of the transcriptions (the choral arrangement 'Das alte Jahr vergangen ist', BWV 614, from the *Orgelbüchlein*) is used as a case study to understand how Bach's notes are flushed through Kurtág's compositional thinking into a piece that becomes Kurtágian in every respect, even though Kurtág neither adds nor deletes a note from the original. It is argued that Kurtág's choice of voice distribution between the four hands allows for an analysis of two things: the music itself and the psychology of piano playing. Therefore, a new name for this type of piece might be appropriate: analytical transcriptions.

Gergely Fazekas (PhD) is a Hungarian musicologist. He studied literature and philosophy at Eötvös Loránd University and musicology at the Liszt Academy, where he teaches baroque and contemporary music as an associate professor. Between 2012 and 2017 he was editor-in-chief of the music publishing house Rózsavölgyi & Co. founded in 1850. He collected and translated all of Debussy's writings and interviews into Hungarian (it was published in 2017), and his book on Bach and musical form was published in 2018. During the 2017–18 academic year, he taught music history as a Fulbright Visiting Professor at Bard College, NY, USA. He is the musical advisor for a documentary film about György Kurtág, which is scheduled to premiere in autumn 2024.

RECENZIO

Vikárius László

A ZENEI KREATIVITÁS VISSZANYERÉSÉÉRT

Vitairat a zenei notáció, rögtönzés és fantázia történetéről

Dolinszky Miklós: Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában. Budapest: Typotex, 2019

Dolinszky Miklós személyében rendkívül széles látókörű zenetörténészt ismerhetünk meg. Miközben írásaiban kifejezett hajlam mutatkozik a komplex, sőt gyakran elvont elméletalkotásra, igen elmélyült gyakorlati zenetörténészi és közreadói tapasztalatokkal rendelkezik, s e tapasztalatait szokatlanul sok területen szerezte. A kottázás problematikájával, melynek régebb óta kitüntetett figyelmet szentel, legalábbis a barokktól a 19. század végéig foglalkozott már zenei közreadóként. Emellett a teljes nyugati zenetörténet és zeneelmélet iránt erős érdeklődést mutat a középkortól a kortárs zenéig. A nemzetközi szakirodalmon alapuló zenetudományi olvasottsága is imponáló.

Jelképtől jelig címmel megjelent könyvének alaptézisei meggyőzők. Témaválasztása, eredeti meglátásai egyúttal komoly pedagógiai elkötelezettségre vallanak. Magáért beszél, s a szerzőre különösen jellemző a mű felelősségérzettel és aggodalommal megfogalmazott alcíme: „A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában”. Munkájában teljes joggal emeli ki a különbséget szabad rögtönzés és a régebbi korszakok modellalapú zenei gyakorlata között. Természetesen a mai napig valamilyen szinten része a zeneoktatásnak modellek memorizálása. Ilyen például a harmóniatan, a hangszeres játék és ének alapgyakorlatai. Ezek azonban mechanikus, gépiességre szoktató feladatok, melyek teljesen – és egészségtelenül – elkülönülnek a kizárólag művek reprodukálásra épülő előadói feladatoktól. Dolinszky tiszteletre méltó módon elmélyült művészetelméleti munkájának célját abban jelöli ki, hogy a zeneoktatás a zenélésben visszaadhassa „a létrehozás örömét”.

Habár számomra csak nehezen vált világossá a cím – *Jelképtől jelig* – pontos jelentése, a munka fő mondanója kezdettől fogva nagyon is egyértelmű. Eszerint a régebbi zenetörténetben (a 18. század közepéig) a zene nagyobbára modellek megvalósítását jelentette, s elsősorban élő gyakorlatban manifesztálódott, mely élő gyakorlat mellett a rögzített, írott, nyomtatott kompozíció csak részben és fokozatosan kapott hangsúlyt, ahogy egyre inkább előtérbe került a műelvű (opusközpontú) zenei alkotás maga. A régebbi zenetörténetre jellemző „orális” gyakorlatot tévesen azonosítjuk az improvizációval, mely a 18. századi szabad fantázia nyomán a 19. században vált általánossá kötetlen rögtönzés formájában.

A címben szereplő „jelképtől jelig” értelme világosabban követhető Dolinszky-nak egy rövidebb, előzetesen a *café momus* honlapján publikált írásában: „A jelképtől a jel felé: Írott hangfelvétel – hangzó írás”. Talán így fogalmazhatjuk meg: míg a kotta korábban csupán „jelképe” kívánt lenni a megszólaló zenének, később a megszólaltatandó zene mind egyértelműbben követendő „jelévé” vált. Ennek a könyvet előkészítő tanulmánynak a továbbfejlesztésén alapul a könyv néhány részlete.

Miközben tökéletes a diagnózis és tökéletesen meggyőző annak leírása, miként válik az egyre pontosabb (egyre „jelszerűbb”) zenei notáció megújulásra egyre képtelenebb s csupán pusztán ismétlés alapjául szolgáló előírás, több lényeges kérdés mintha nem kapna kellő figyelmet. Először is a zenei notáció mégiscsak fokozatosan – és egy történeti logika szerint – vált mind részletesebbé. Ha elképzelhető is egy döntő minőségi átszapás, attól még az a zenei notáció történetében benne rejlő tendencia mentén történt, ami bizonyos fokig elkerülhetetlenként tünteti fel e bármily gyökeres változást is. Másrészt korábbi korok notációja a maguk kora számára lényegesen részletesebben és pontosabban rögzíthette a zenét, mint ezt az utókor látja, hiszen az uralkodó, alkalmasint egészen szűk körben gyakorolt lokális előadásmód segédeszközöként használták. Emellett jellemző, hogy a 18–19. századtól kezdve föl kellett fedezni régebbi korok zenéjét, s a notációt éppúgy meg kellett fejteni, mint elfeledett nyelvek írásjeleit.

Fölvethető, hogy az írásos zenekultúra sajátosságainak kétségkívül bizonyítható visszavetítése a modern kor előtti („premodern”) korszakokba vizsgálható-e és így abszolutizálható-e az írásosságra és rögzítettségre törekvő kultúra jóval általánosabb és átfogóbb vizsgálata nélkül. (Szent szövegektől a nevelést, iskolázást, magasabb műveltséget jelentő mintaszerű művek kanonizálásáig az ókortól kezdve.) Az is kérdéses, hogy Lydia Goehr – Dolinszky munkája számára fontos támpontul szolgáló és alighanem ihlető – nagy jelentőségű könyvében (*The Imaginary Museum of Musical Works*, 1994) megjelölt 1800 körüli döntő időhatár nem elsősorban a nemzeti kultúrák összefüggésében értelmezhető-e. Ezt egyébként igen helyesen a modern zenetudományra vonatkozóan Dolinszky is említi. Amellett bármennyire érdekes – sőt üdítő – a művelődési célú itáliai „Grand Tour”-hoz kapcsolódó élménybeszámolók újraértelmezése (tulajdonképpen egyfajta „dekonstrukciója”), amely kétségtelenül sokat leplez le abból, hogy az „északi” szellemiség képviselői, Goethe vagy Mendelssohn hogyan értették félre az itáliai kultúra „természetességét”, nem lesz-e ugyancsak félreértés, ha elhanyagolhatónak tartjuk az utazók kritikájában és művészeti eszményeiben lévő valós értékeket. Épp ezért óvni kell az írásos kulturális teljesítmény, sőt a reprodukciós kultúra értékeinek teljes (mondhatni: romantikus) alábecsülésétől. Amellett mai létezésünk is jóval többféle és többretegű. Közöttünk is él a művészetnek (és mindenféle alkotó megnyilatkozási, megnyilvánulási lehetőségnek) az a spontánabb és csiszolatlanabb létmódja, melyet a munka zenekultúránkból hiányol. Ugyanakkor a zene (az európai kultúrában a 9. századtól fokozatosan, sok lépcsőben lezajló) írásosan rögzített művészetté válásával korábban nem létező társadalmi rangot biztosított alkotóinak és előadóinak.

A zeneoktatás Dolinszky által javasolt reformját nagyra értékelem, de nem tudom nem egy újabb modern pedagógiai módszernek tekinteni, mely bizonyos történeti kompozíciós eljárásokhoz nyúl vissza. Lehetséges sikerességéből mindez semmit sem von le, legföljebb jelzi, hogy éppúgy függ képviselőinek meggyőző erejétől, és éppúgy kiszolgáltatott a módszerben benne rejlő saját hatóerőtől, mint más módszerek.

A könyv egyik különleges értéke a 22 külön lapon közölt és kommentárral ellátott zenei illusztráció. Tartok tőle azonban, hogy ezek a hasonmások a kétség-telenül önmagában is fontos illusztrációs hitelükön túl és a kommentárok ellenére is jelentős részben nehezen olvashatók és értelmezhetőek. Egy részükhöz egészen speciális zenei notáció-történeti ismeretekre van szükség, s van kotta (például az egyébként szenzációsan érdekes Schubert-keringő, amely Richard Strauss kézírásában maradt fenn), mely a reprodukció sajnálatosan rossz minősége miatt rendkívüli olvasási nehézségeket okoz. Mindezekhez akár egy-egy részlet közlése lett volna tanácsos, jól olvasható átírásban. Emlékeztetek rá, hogy egy olyan kiadvány, mint a *Musikgeschichte in Bildern* notációnak szentelt kötetei eredeti kottaképet és legalább részletátírást egyaránt közölnek. Amennyiben nem csak igen kevés szakértő olvasónak szánta a szerző és kiadó a munkát, s magyarul ilyen tárgykörben valóban rendkívül kevés ilyen speciális notációs ismeretekkel rendelkező olvasót találhatunk, a hasonmásközlés nem tekinthető elegendőnek. Mivel pedig a könyv a szélesebb művelt olvasóközönséget megszólító Typotex kiadónál jelent meg, nem pedig valamilyen zenetörténetre specializálódott szakkiadónál, az illusztrációs anyag bizonyos fokig „kifejtetlen”, illetve tényleges tartalmában nehezen ellenőrizhető marad. Mindez semmit sem von le a válogatás és a hozzáfűzött értő kommentár érvényességéből.

A véleményemben megfogalmazott valamennyi kétely és kérdés csupán észrevételeket kíván tenni egy rendkívül igényes és magas színvonalú gondolkodó munkájához. Dolinszky Miklós munkássága, egyes publikációi, közreadásai több kutatási területén is mind hazai, mind nemzetközi visszhangot kiváltottak. Ez azért is fontos, mert témái nem feltétlenül a nemzetközi érdeklődésre automatikusan számot tartható témák közül kerülnek ki. Ilyen például az Erkel-kutatás is, melyet egyértelműen nemzetközi szakmai diskurzusba sikerült bevonnia. Másfelől viszont az is nagyon fontos, hogy hozzájárulása egy kifejezetten nemzetközi zenetörténeti témához, amilyen Haydn szonátáinak közreadása, szintén kapott nemzetközi figyelmet. *Jelképtől jelig* című könyve is nagy felkészültségű, rendkívül igényes és egyéni hozzászólás a nyugati kultúrával kapcsolatos, többünk által is érzékelt, de kevesek által megfogalmazott, nyugtalanító kételyekhez.

KROÓ GYÖRGY-DÍJ 2023

A Kroó Györgyről elnevezett kitüntetéseket az idén is a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság éves konferenciájához kapcsolódva, 2023. október 6-án adták át. A Kroó György-díjat a Társaság elnöksége *Lampert Verának*, a Kroó György-plakettet *Riskó Katának* ítélte. Az alábbiakban közöljük az átadáskor elhangzott méltatások szövegét.

Lampert Vera

Lampert Vera a hazai és külföldi Bartók-kutatás meghatározó alakja. A Bartók-életrajz és -életmű számos témáját feldolgozó hiánypótló tanulmányai és kötetei a szakirodalom alapvető munkái. Tudományos eredményeinek időtállóságát a téma elmélyült ismerete és az alapos tájékozottság biztosítja; írásainak befogadását nagymértékben elősegíti igényes, de jólesően olvasmányos, letisztult, mégis mélyen személyes tudományos prózája.

Pályafutását a Bartók Archívum munkatársaként kezdte, ahol 1969-től 1978-ig dolgozott. Részt vett többek között a *Bartók-breviárium* újabb, bővített kiadásainak szerkesztésében Ujfalussy József segítőjeként (1974, 1980), továbbá összegyűjtötte és közreadta Jemnitz Sándor – a Bartók-művek fogadtatása szempontjából is fontos – kritikáit (1973). De ő maga is aktív szerepet vállalt a közönség tájékoztatásában: rendszeresen tudósított hangversenyekről, fontosabb zenei eseményekről, kiadványokról. Kutatói egyénisége azonban a Bartók-kutatás fajsúlyosabb területein bontakozott ki igazán. Kezdetből bekapcsolódott az Archívum fontos tudományos vállalkozásaiba, a kompozíciós és egyéb források feldolgozásába. Ennek egyik jelentős eredménye a Bartók népzene-kutatói munkásságát bemutató, máig egyedülálló kismonográfiája (*A múlt magyar tudósai*, 1976). Ugyanennek az időszaknak a termése Lampert Vera talán legtöbbet forgatott kötete, a Bartók-művek népzenei forrásait közreadó katalógusa (1980). Az utóbb több nyelven, több kiadásban megjelent kötet alapmű a Bartók-feldolgozások iránt érdeklődők számára.

Lampert Vera 1978-ban az Egyesült Államokba költözött, és a Boston melletti Walthamban működő Brandeis Egyetem könyvtárosaként folytatta kutatásait, helyzetéből adódóan elsősorban amerikai vonatkozású témákban. Kiemelkedő a Bartók híres Harvard-előadásainak körülményeit vizsgáló, új dokumentumokat feltáró tanulmánya (*Studia Musicologica*, 1993–94). Ugyanakkor továbbra is szoros kapcsolatban maradt a Bartók Archívummal, amelynek máig a legtevékenyebb külső segítője, sőt aktív közreműködője is az itt folyó munkáknak. 2005-ben magyarul, 2008-ban pedig angol nyelven látott napvilágot a Bartók-népdalfeldolgozások forrásjegyzékének Vikárus Lászlóval együtt kidolgozott revideált, hangzó melléklettel bővített új kiadása. Lampert Vera adta közre a *Bartók Béla írásai* című kritikai összkiadás népzenei témájú szövegeket tartalmazó 3. és 4. kötetét (1999,

2016). Végül, kutatásainak számottevő hányada kapcsolódik a Bartók-összkiadás munkálataihoz, fontos tanulmányokat közölt például a *Mikrokosmos*, a *Gyermekeknek* és a vokális népdalfeldolgozások filológiai, interpretációs és értelmezési kérdéseiről. Vikárius László munkatársa volt a *Gyermekeknek* közreadásában az összkiadás elsőként megjelent kötetében (2016), jelenleg pedig az énekhangra és zongorára írt népdalfeldolgozásokat tartalmazó 10. kötet közreadásán dolgozik.

Lampert Vera több mint öt évtizede fontos szereplője zenetudományi életünknek. 2006-ban ugyan Szabolcsi Bence-díjjal tüntették ki, de azóta más nyilvános elismerésben nem részesült. Társaságunk elnöksége ezért is döntött úgy, hogy legfőbb ideje Lampert Vera munkásságát a Kroó György-díjjal honoráljunk.

Kerékfy Márton

Riskó Kata

Riskó Kata a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet egyik leghalkszavúbb kollégája, tudományos munkatársa. Ez nem határozatlansága miatt van, hanem ilyen az egyénisége, nem szereti előtérbe helyezni, a figyelem középpontjában látni magát. Már hallgatóként, csoportjának egyik legjobb képességű tagjaként is így ismertem meg, amikor a Zeneakadémián, a zenetudományi szakon zeneelméletet tanítottam neki, ahol 2008-ban kiváló minősítéssel diplomázott muzikológusként. Érdeklődése a népzene felé terelte, azon belül is a hangszeres műfajok, a verbunkos, a *style hongrois*, a cigányzene, a városi és falusi zene irányába: azaz leginkább a nép- és a műzene átfedéseit kutatja a vonós bandák játékában, repertoárjában, a 18. század második felétől egészen napjainkig. Újdonságnak számít, hogy a népzenei és közzenei folyamatokat és tendenciákat teljes összetettségükben vizsgálja és ábrázolja. Ez utóbbit illetően figyelemre méltó tudományos teljesítményként értékelhető az írásos és a gyűjtésekből származó hatalmas adatmennyiség teljességre törekvő számbavétele és folyamatos egybevetése, a mélyreható elemzés gyűjtési alkalmak, előadók és egyes adatok szintjén, s ezt minden esetben aggályosan komoly és pontos forráskritikával teszi, valamint új, eddig nem használt forrásokat és új kutatói szempontokat érvényesít. Többek között számba veszi a 20. század elejének kereskedelmi forgalomba került cigányzenekari lemezeit, vizsgálja azok repertoárját és előadásmódját is. Ezenkívül a cigányzenekaroktól gyűjtött adatok esetében tekintettel van a rádió és televízió népzenei műsorainak lehetséges hatására, forrásai közé vonja a népzenei és néptáncmozgalom fesztiváljellegű rendezvényeinek hang- és filmfelvételeit, a gyűjtések során elhangzott beszélgetéseket, szöveges adatokat, gyűjtői kérdéseket, gyűjtők és adatközlők nem szándékolt, véletlen – esetenként árulkodó – elszólásait. A kései népzenei gyűjtéseknél szintén számol a hagyományt alakító külső hatásokkal.

Kutatói szemléletét a problémák előítélet nélküli, elfogulatlan megközelítése, a gyűjtések szubjektív szempontjainak észrevétele, az elemzések kiértékelésében pedig a lehető legteljesebb objektivitás szándéka vezérli. A verbunkdallamok

tematikájában írta disszertációját is *Hagyományozódás és hagyományvesztés az északi népzenei dialektusterület verbunkdallamainak példáján* címmel, a PhD fokozatot *summa cum laude* minősítéssel kapta meg. A doktori fokozat megszerzése előtt háromszor ítelték meg neki a Kodály Zoltán Alkotói Ösztöndíjat, egyre jelentősebb kutatómunkájának elismerésként pedig 2023-ban Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban részesült. Rendszeresen publikál és előadásokat tart hazai és külföldi, nemzetközi fórumokon, konferenciákon. Többször részt vett pályázatokban, tanulmánykötetek szerkesztésében és konferenciák szervezésében. Társaságunkon kívül tagja a Hagyományos Zene Nemzetközi Tanácsának (ICTM, illetve 2023 nyara óta már ICTMD – International Council for Traditions of Music and Dance), a Magyar Néprajzi Társaságnak és egészen friss fejleményként az MTA Zenetudományi Bizottságának, valamint egy éve csoportvezetője a Zenetudományi Intézet népzene-kutatói részlegének. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöksége a 2023. évi Kroó György-plakettet eddigi munkája elismeréseként méltán ítélte neki.

Kedves Kata, elnökségünk és társaságunk nevében kívánok egészségben, tudományos eredményekben és szakmai sikerekben gazdag, egyre „hangosabb” további kutató munkát!

Richter Pál

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT A 2023. ÉVI, LXI. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

TANULMÁNY

BOZÓ PÉTER		
C. Ph. E. Bach „szabálytalan” rondói történeti összefüggésben		383
BRAUER-BENKE JÓZSEF		
A hangszer-etimológiai adatok organológiai elemzése		201
BÜKY VIRÁG		
A mandarin élete és halála		249
DALOS ANNA		
Kodály Zoltán, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke. A megválasztás körülményei		63
Szabolcsi, Zsdánov, 1948		320
FAZEKAS GERGELY		
Négykezes, Bach, Kurtág		450
FEHÉR ÉVA		
A zene mint emlékezeti médium		
<i>Előtanulmány a verbunkos zene emlékezettörténetéhez</i>		147
GRIFFITHS, PAUL		
„A nyugtalan vándorélet azonban talán elősegítette a zeneszerzői fejlődésemet”		
<i>Ligeti önéletrajzai</i>		415
IGNÁ CZ ÁDÁM-BLÜML, JAN		
A „zenei közműfajok” kutatóműhelyei a magyar és csehszlovák Tudományos Akadémia zenetudományi intézeteiben (1961–1998)		92
KACZMARCZYK ADRIENNE		
Beethoven-allúziók Liszt Dante-szimfóniájában		129

KUSZ VERONIKA	
Trianon „sovány visszhangjai” Dohnányi Ernő életművében	5
LAKI PÉTER	
Özvegy az ódon házban, avagy a lift nem működik	426
LASKAI ANNA	
169 év emlékei	
A Filharmóniai Társaság Zenekarának gyűjteménye	
a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumban	26
LEVY, BENJAMIN R.	
Ligeti kései versenyműveinek hibrid zenei arculata	434
NAKAHARA YUSUKE	
Rejtett töredezettség: Bartók vonósnégyeseinek kompozíciós folyamatáról	162
NÉMETH ZSOMBOR	
Bartók Béla 5. vonósnégyesének magyarországi bemutatója	
– és ami mögötte volt	
<i>Epizódok az Új Magyar Vonósnégyes, az Új Magyar Zeneegyesület,</i>	
<i>illetve az 1930-as évek budapesti zeneéletének történetéből</i>	264
OZSVÁRT VIKTÓRIA	
„Anakronisztikus makacssággal keresem a kontaktust”	
<i>Ránki György – válogatott írásai tükrében</i>	73
PÉTERI LÓRÁNT	
Zenetörténet-írás és tudománypolitika, hazai és nemzetközi	
kontextus: Szabolcsi Bence 1968-ban	400
RICHTER PÁL	
Gondolatok a népzene esztétikumáról	365
RISKÓ KATA	
Szabolcsi, Kodály és a verbunkos fogalma	304
SZABÓ FERENC JÁNOS	
„Saját hangja, vigye haza!”	
<i>Magáncélú hangfelvételkészítés Magyarországon 1950 előtt</i>	42

KÖZLEMÉNY

KOMLÓS KATALIN

„Il pleure dans mon coeur”

Verlaine, Debussy, Kodály

226

KORODY-PAKU ISTVÁN

Bartók clevelandi tartózkodásai és egy ismeretlen levele

233

MOLNÁR FANNI

An die nahe Geliebte

Bartók Béla fiatalkori dalciklusa

332

RECENZIO

BELINSZKY ANNA

Offenbach, a kaleidoszkóp

Bozó Péter: Fejezetek Jacques Offenbach budapesti fogadtatásának történetéből

348

KUSZ VERONIKA

Úton „a bartóki zongorázás varázsának föltárásához”

Stachó László: A zongoraművész Bartók. Modellek és ideálok

354

MOLNÁR SZABOLCS

Gondolat-etűdök majdnem minden előjegyzésben

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

343

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

A zenei kreativitás visszanyeréséért

*Vitairat a zenei notáció, rögtönzés és fantázia történetéről**Dolinszky Miklós: Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában*

466

Magyar
ZENE JOURNAL OF MUSICOLOGY
 CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LXI, 2023

ARTICLES

- BOZÓ, PÉTER
 C. P. E. Bach's 'Improper' Rondos in Historical Context 399
- BRAUER-BENKE, JÓZSEF
 The Organological Analysis of the Etymology of Musical Instruments 225
- BÜKY, VIRÁG
 The Life and Death of the Mandarin 263
- DALOS, ANNA
 Zoltán Kodály, President of the Hungarian Academy of Sciences.
 The Circumstances of His Election 72
 Szabolcsi, Zhdanov, 1948 331
- FAZEKAS, GERGELY
 Four hands, Bach, Kurtág 465
- FEHÉR, ÉVA
 Music as Medium of Memory
A Preliminary Study of the Mnemohistory of Hungarian Verbunkos Music 161
- GRIFFITHS, PAUL
 'But Maybe My Insecure and Wandering Life Served My Development
 as a Composer Better'
Ligeti's Autobiographies 425
- IGNÁCZ, ÁDÁM – BLÜML, JAN
 Research on 'Everyday Music' at the Institutes for Musicology of the
 Hungarian and Czechoslovak Academies of Sciences (1961–1998) 119
- KACZMARCZYK, ADRIENNE
 Allusions to Beethoven in Liszt's *Dante Symphony* 146

KUSZ, VERONIKA	
The 'Weak Responses' to Trianon in Dohnányi's Music	25
LAKI, PÉTER	
The Widow in the Old House or the Elevator is Out of Order	433
LASKAI, ANNA	
Memories of 169 Years	
<i>The Collection of the Budapest Philharmonic Society Orchestra in the Archives for 20th and 21st Century Hungarian Music</i>	41
LEVY, BENJAMIN R.	
The Hybrid Musical Landscape of Ligeti's Late Concertos	449
NAKAHARA, YUSUKE	
Concealed Fragmentariness: on the Compositional Process of Bartók's String Quartets	200
NÉMETH, ZSOMBOR	
The Hungarian Premiere of Béla Bartók's String Quartet No. 5 – And What Happened Behind the Scenes	
<i>Episodes from the History of the New Hungarian String Quartet, the New Hungarian Music Society and the Musical Life of Budapest in the 1930s</i>	303
OZSVÁRT, VIKTÓRIA	
'I Look for Contact Anachronistically and Stubbornly'	
<i>György Ránki – in the Mirror of his Selected Writings</i>	91
PÉTERI, LÓRÁNT	
A Snapshot of Hungarian Musicology in the Context of its Local and Global Political Environment: Bence Szabolcsi in 1968	414
RICHTER, PÁL	
Some Thoughts Concerning the Aesthetics of Folk Music	382
RISKÓ, KATA	
Szabolcsi, Kodály, and the Concept of Verbunkos	319
SZABÓ, FERENC JÁNOS	
'Your Own Voice, Take it Home!'	
<i>Private and Home Recordings in Hungary before 1950</i>	62

SHORT CONTRIBUTIONS

KOMLÓS, KATALIN

'Il pleure dans mon cœur'

Verlaine, Debussy, Kodály

232

KORODY-PAKU, ISTVÁN

On Bartók's Visits to Cleveland and his Unpublished Letter

244

MOLNÁR, FANNI

An die nahe Geliebte

Béla Bartók's Youthful Song Cycle

342

