

**ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
1997–1998**



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1997–1998

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1997–1998



MTA Zenetudományi Intézete

Budapest

A kötet megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap Zenei Szakkollégiuma
támogatta.

Felelős kiadó: Tallián Tibor

Szerkesztette: Gupcsó Ágnes
A szerkesztő munkatársa: Szacsvai Kim Katalin

Tipográfia: Papp Sándor Dávid
Nyomdai kivitelezés: PSD Kft.

© A Magyar Tudományos Akadémia
Zenetudományi Intézete, 1998

ISSN 0139–0732

Tartalomjegyzék

Zenetörténet

Dobszay László: Megjegyzések Jean Claire Octoechos-elméletéhez	7
Szendrei Janka: A hangjelzés-térképek érvényességéről	19
Sas Ágnes: A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században	31
Galván Károly: József nádor zenekara	47
Falvy Zoltán: A tárogató	55
Somfai László: Bagatell-problémák	67
Vikárius László: Bartók Béla: Egyéni élet – reprezentatív életút?	83
Gomboczné Konkoly Adrienne: Bartók Béla, Erich H. Müller és a karmesteri pálcá	91
Danielle Fosler-Lussier: „Nemzeti tapintatlanság”: Bartók-recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején	103
Ujfalussy József: Kodály Zoltán esztétikája	113
Wilheim András: Kadosa Pál szimfóniái: ambíciók és illúziók	119
Farkas Zoltán: Idézetek és álidézetek Sári József műveiben	129
Tallián Tibor: Magyar versenymű a 20. század első felében	151
Tokaji András: A kommunizmus zenekultúrája Magyarországon és a többi volt kommunista országban	163

Népzene, néptánc

Rudasné Bajcsay Márta: Régi magyar dallamtípusok szövegösszefüggései II.	179
Tari Lujza: Egyéni variációgazdagság egy zoboralji volta-ritmusú dallamtípusban	195
Lázár Katalin – Csepregi Márta: Keleti osztják bölcsődalok	211
Pávai István: Szempontok egy néptánczenei rend kialakításához	223
Németh István: A Zenetudományi Intézet Népzenei Hangarchívuma	231
Pálfy Gyula: Az MTA Zenetudományi Intézete Filmtárának rövid története és a hosszú távú megőrzés kérdései	235

Bibliográfia

Bárdos Kornél [Albert S. O. Cist.] bibliográfiája. (Összeállította: Rennerné Várhidi Klára)	241
--	-----

Dobszay László

MEGJEGYZÉSEK JEAN CLAIRE OCTOECHOS-ELMÉLETÉHEZ

Dom Jean Claire Octoechos-elméletét¹ a gregoriánkutatás gyakran emlegeti, de valójában nem dolgozta fel. A termékeny új elméletek megjelenése után a kutatás annak következtetéseit általában egybeveti addigi tudásunkkal, mérlegeli az érvelést, majd vagy eddigi képünket módosítja ennek figyelembevételével, vagy az új elméletet, ill. egyes részeit utasítja el, mint egy megalapozott tudással összeegyeztethetlent. Vagyis megpróbálja bekebelezni tudásunk egészébe, de eközben kritikát is gyakorol fölötte. Úgy látom, Claire munkáját tisztelettel emlegetjük, idézzük, ismertetjük, alkalmazzuk, de mindez nem helyettesítheti a munka igazi *elolvasását*, tudományos feldolgozását. A szűk keretek most nem engednek többet, mint hogy szemügyre vegyük, hol kellenne az új elméletnek összhangba kerülnie a gregorián-tudomány egészével, véleményem szerint (I) melyek a mű pozitív vonásai, (II) hol vannak problematikus pontjai, (III) s mennyiben indokoltak eddigi gyakorlati alkalmazásai.

I. 1. Úgy látom, Claire munkájának legfőbb érdeme, hogy a gregorián tonalitásnak új, mozgékonyabb, a stílus sajátosságait és eredeti szájhagyományos létmódját jobban tükröző szemléletét vezeti be. Claire a zenei elemzés, különösképpen tonalitáselemzés tekintetében feladja a korábbi kutatás nyílt vagy titkolt grafolatriáját. Deklarálja, hogy az általa leírt folyamat írás előtti.² Számára a dallamok úgy élnek, mint tisztán fülből élő valóságok. A modalitáselméletnek a dallamokra kell építeni, s nem a görög vagy más teóriákra (idézi Dom Descroquettes-et)³. A dallamok történelmi változásainak okát többnyire nem elméleti vagy notációs megfontolásban, hanem az énekesek zenei tevékenységében kell keresnünk.

Az antifona-tónusok eredetileg dallami alap gondolatok, motívumok („timbres”), melyek csak utólag kaptak teoretikus meghatározást. Ennek folytán a tónushoz sorolás nem valami állandó, változhatatlan tulajdonsága a dallamnak: a tónusok egymásba átmehetnek. Ugyanazon tónushoz többfelől, többféle fejlődési, átalakulási úton is eljuthatott a fejlődés.⁴ A tonális átalakulás két útja: a *hozzáadás* (például egy nyolcadik tónusú dallam két hanggal kiegészítve harmadik tónusúvá válik), vagy a belső hangközviszonylatok *átrendezése* (pl. első tónusú dallamnak azonosan hagyott alaphang fölött harmadik tónusú változata keletkezik). Az ilyen változások az egykori énekes számára nem változtatták meg a dallam lényegét; a kategóriák csupán a modusokba sorolás elméleti végrehajtásakor különülnek el egymástól. (Egyébként már több mint fél évszázaddal ezelőtt Szabolcsi kifejtette – nemcsak a gregoriánra, hanem az egész késő antik zenére vonatkozóan –, hogy a tonalitást eredetileg a zenei alap gondolat, ahogy ő hívta:

¹ Jean Claire: Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoéchos. I. L'office ferial romano-franc. *Études grégoriennes* 15 (1975), 5–192.

² I. m. 53. old. lábjegyzet.

³ Uo. 79. old.

⁴ Uo. 80. old. lábjegyzet.

makám határozza meg, miként még ma is a bizánci, pravoszláv liturgikus énekgyakorlatban, s a „cantus a fine dijudicatur” elve a dallamok keletkezésénél sokkal későbbi.)⁵

E mozgékonyabb tonális szemléletmód végre hajlandó arra, hogy elfelejtse az írásból, a kottaképből, az abszolút hangrendszerből származó asszociációkat.⁶ Ahhoz például, hogy egy 6. és 8. tónusú dallamot egymással egybevevünk, tudnunk kell, hogy ezeket az egykori énekes – szemben a mai *f*-, illetve *g*-finalist használó leírással – mintegy azonos tonikára transzponálva hallotta össze. Mindez közel viszi Claire-t az archaikus népzene kutatásának metodikájához, szemléletmódjához is, mely ugyanígy csak az élő, hangzó zenei valóságban percipiálható, az írásos asszociációkat nélkülöző összefüggésekre építhet.

I. 2. Amikor Claire 12–15. századi források analizisével sokkal korábbi történeti folyamatokat próbál rekonstruálni, implicite hozzászól a mai gregoriánkutatás egyik hermeneutikai alapkérdéséhez: képesek-e a kései források adatokat szolgáltatni az írástalan kor történetéhez; megismerhető-e a korai századok története a késői forrásokból? Vagy ugyanezt történeti kérdésként fogalmazva: megőrződtek-e az írástalan századok dallamai – változásokkal vagy anélkül – a notáció koráig.

I. 3. Claire és a szemiológiai iskola közti taktikai szövetség ellenére véleményem szerint Claire – akarva-akaratlanul – szembekerül a szemiológia alapfeltevésével. A szemiológia úgy kezeli a gregorián dallamot, mint a szöveg tökéletes zenei visszaadására megkomponált, a legkisebb részletig rögzített valóságot, melynek egyetlen hiteles dallami–ritmikai ősalakját kell rekonstruálnunk a legrégebb írásos források segítségével. Ezzel szemben Claire ábrázolásában az egész anyag állandóan mozgásban van, a variánsok keletkeznek, s alakulnak tovább, a lényeges elemek a variánsokban szétszóródva merülnek fel szemünk előtt. Ugyan rekonstruálhatunk egy római őstípust, de az a gregorián források prizmáján feltörve, gazdag sokféleség színekében lép elénk. Claire is gyakran emlegeti az archetípust, de ez számára nem valami karoling-kori szerzői kézirat, hanem egy-egy periódusban létrejövő, a további terjedést meghatározó kiindulópont. Ha egy adott antifona dallamai ily mértékben változhatnak, miképpen gondolhatnánk, hogy éppen a ritmikus nüánszok a hiteles dallamalak szerves részei?

I. 4. Claire analizisének alapja az órómai, gregorián és ambrozián források szinoptikus vizsgálata. Bár igyekszik különbséget tenni a római és az egyéb (általa gallikánnak nevezett) dallamtípusok között, vizsgálata valójában éppen ezek *stiláris egységét* igazolja. Claire párhuzamos folyamatként írja le a rezponzoriális psalmodia és az antifonák közti átmenetet, a műfajok viselkedését, a szövegekre való alkalmazás technikáját, a tonalitás kezelésmódját a római és ún. gall repertoárban. A liturgikus éneksaládok között a különbség inkább tonális preferenciákban, semmint alapvető stíluskülönbségekben jelentkezik. Ezért ha Claire a római és gall anyag első, 8. századbéli fúziójáról beszél, okát kell adnunk az ennél korábban keletkezett repertoárok *hasonlóságának*, s szinte egy nulladik fúziót kellene feltételeznünk (mondjuk a 4–5. században). Úgy gondolom, lehetetlen a továbbiakban a gregorián őstörténetét úgy megírni, hogy nem adunk

⁵ Szabolcsi Bence: A régi nagy kultúrák dallamossága. *Ethnographia*, LVII. évf. (1946) 1–13.

⁶ Claire i. m. 81. old. lábjegyzet.

magyarázatot a latin egyházak liturgikus énekének – az alaprepertoárok különbözőségével megférő – *stílusességére*. Amennyiben elfogadjuk Claire szemléletmódját, ennek nyomot kell hagynia nemcsak a zenei elemzéseinkben, hanem történetábrázolásunk egyes fontos részleteiben is.

Claire művének jelentőségét tiszteljük meg azzal, ha beszélünk elméletének problematikus pontjairól, vagy legalábbis eddigi tudásunkkal nehezen összeegyeztethető vonásairól is.

II. 1. Claire elmélete alapvetően *evolúciós jellegű*. A legősibb antifona-repertoárt visszavezeti két római és egy gallikán ósdallamra (DO- és MI-, illetve RE-dallamok), a többi dallamalakot pedig az idők folyamán ebből kifejlődött alaknak vagy késői hozzáadásnak tartja.

A népzene kutatásban az ötvenes-hatvanas években futott le egy nagy evolucionista hullám, melynek képviselői a zene formális elemzéséből a történeti folyamatokra igyekeztek következtetni. Jellemző Wiora híres cikkének címe: „Älter als die Pentatonik” – a biton, triton, tetraton dallam itt tehát nem *egyszerűbb*, hanem *régibb*, mint a pentatónia. A hetvenes években ezt az irányt erős, mondhatni anti-evolucionista kritika érte. A kritikusok kétségbe vonták, hogy a történeti út szükségszerűen a kisebb ambitusú vagy kis hangkészletű dallamoktól a nagyobbak felé, egyszerűbb ritmus- és ütemfajták felől az összetettek felé, bővítetlen formáktól a bővítettek felé, szillabikus dallamok felől melizmatikusok felé vezetne. Ilyen „fejlődési” sorokat természetesen kizárnunk sem kell, ámde csak széles körű dallam-összehasonlító vizsgálatok jogosítanak fel arra, hogy a *morfológiai* összefüggésekből *kronológiai* következtetéseket vonjunk le. Bár Claire maga is kijelenti, hogy a zenei (vagy ahogy ő, elég nehezen értelmezhető szóval nevezi: esztétikai) fejlettség skálája nem szükségszerűen jelent történeti egymásután, valójában mégis erről szól az egész munka.

Különösen problematikus az evolúciós szemlélet kisambitusú dallamok esetében. A tonális labilitás, képlékenység két fent említett fajtája egyszerűen a kisambitusú dallamok életmódjának sajátása. Az énekesnek – illetve az énekesek összességének – egyszerre áll rendelkezésére a bővített és bővítetlen, az összevont és kibontott dallamalak. A néhány hang konkrét hangközviszonyának átrendezése is megtörténhet a dallam lényegének megváltozása nélkül, mondhatni improvizatív. Az énekesnek rendelkezésre álló „ad libitum” megoldások száma sokkal nagyobb, mint a nagyambitusú dallamok esetében.⁷ A kisambitusú (oktávot el nem érő) ókori dallamanyag tulajdonsága a tonális variabilitás, s ezért itt fejlődési kliséket használni éppolyan „teoretikus sémákkal való operáció”, mint amitől joggal óvott Claire és a tanulmányában idézett Dom Descroquettes.

Hogy zenei példát is hozzak: a magyar siratók tipológiájának tanúsága szerint gyakran ugyanaz a dallam egyik énekesnél összevontabban, kevesebb hang használatával, a másikonál kibővítetten, az ambitust kitágítva jelentkezik. Ugyanazon dallamgondolat

⁷ A dallamok megrögzülését a nagyambitusú, összetettebb dallamokban ugyanis az segíti elő, hogy a zene több paramétere egymást erősíti meg. Nem egyetlen hangköz rögzül tehát, hanem két vagy több egymásra vonatkozó, egymást szilárdító hangköz; a tonalitás rögzülését a belső dallami rímek is támogatják.

(Claire szava szerint: *timbre*) tonális változatai gyakran *dialektusok szerint* tagozódnak, tehát inkább térbeli, mintsem időbeli különbségek függvényei. Ugyanazon dallam finális-változatai is gyakran énekesenként változhatnak. Az a sirató, mely az egyik faluban *g-a-h* hangokra épül, a másik faluban *g-a-c* hangokra (ez az a 6–8. tónusú összefüggés, mely Claire C-dallamának első fejlődési etapjaként jelentkezik). Ugyanazon énekes egyik szakaszban egyik, másokban másik lehetőséggel élhet. Megesik, hogy az énekes befejezi a siratót, majd a magnetofon újraindulásakor olyan hangokkal bővíti hangkészletét fel- vagy lefelé, melyek az előbb felvett szakaszban nem szerepeltek. Az erős érzelmeletítés felfelé, a fáradás lefelé bővítheti az ambitust. Az ilyen „ad libitum”-ok Claire-nél egymástól akár századokkal elválasztott evolúciós stádiumként szerepelnek.

A gregoriánon belül is hivatkozhatunk ilyen esetekre. Például a tractusnál, ennél a régies zsolttározási fajtánál az ambitus kihasználása, a tenorhang magassága az énekes művészi kifejező szándékának és a zsolttár hosszának függvénye. Virágvasárnap tractusában az ambitusnak felfelé bővülése és a tenorhang felemelése és leengedése a kifejezés és változatosság eszközeként jelentkezik.⁸

A tractus az ilyen mozgó recitáció egyik klasszikus példája. Claire szerint az ősi zsolttározás típusainak lényege az lenne, hogy ugyanazon dallamon hangzanának el a zsolttárversek és a refrén, méghozzá egy egytengelyes, a finálist és dominánst meg nem különböztető dallamon. Ebből fejlődne ki szerinte (a domináns megemelésével) a zsolttár + antifonára széteső új forma. Ezzel Claire lényegében az ún. merev tuba elsődlegessége mellett foglal állást. Az antik dallamosság kutatói (elsősorban Edith Gerson-Kiwi)⁹ azonban már régen figyelmeztettek arra, hogy a *mozgó recitáció* legalábbis egykorú lehetőség a merev recitációval, vagy éppen régebbi amannál. Claire kiváló Invitatorium-táblázata is inkább a mozgó recitáció megszilárdult eseteinek gyűjteménye, semmint történelmi fejlődés megjelenítése. Márpedig a mozgó recitáció is az egy hangról, egyetlen dallamtengelyről való elmozdulás szabadságának kedvez.

Az archaikus recitációk szélesebb körű, népzenei is kitekintő vizsgálata nem kedvez egy olyan elméletnek, mely a recitációt egyetlen dallamtengelyre függesztené. Claire ősdallamai egyetlen dallamtengelyt körülvevő íves vagy cirkuláló dallamalakok. Az ősi recitációkban viszont igen gyakori a függesztett recitáció, melyben egy magasan tartott recitációs tengelyhang és annak aláereszkedése váltakozik. Az aláereszkedés mértéke lehet különféle, s ez – modern szemmel nézve – jelentős tonális különbségeket eredményez. Véleményem szerint az antik recitációs kultúráról való tudásunkkal nehezen egyeztethető össze egy olyan elmélet, mely a recitáció egyetlen formájának az egytengelyes recitációt fogadja el, s a gazdag kétpólusú recitációs anyagot mindenestől leszámazottnak tekinti.¹⁰

⁸ Az órómai–gregorián–ambrozián tractus régisége ellenére nem sorolható be Claire ősi római tónusainak egyikébe sem. Magyarázható lenne ez azzal, hogy más műfajról van szó. Am amikor a zenei érzékelés, a hallás mélyrétegét érintő magyarázattal élünk, nem kerülhetjük meg a zenei anyag más műfajaival való egybevetést. A hallásképzetek ugyanazon „fejlettségi állomásán” álló énekesek élnek mindkét műfajjal.

⁹ E. Gerson-Kiwi: „Justus ut palma”. Stufen hebräischer Psalmodien in mündlicher Überlieferung. *Festschrift B. Stäblein zum 80. Geburtstag*. Bärenreiter, 1967.

¹⁰ Így például a gregorián 6. tónusnak (*f* finális, *a* domináns) megfelelő *f-g-a* dallamok az archaikus népzenei kultúrák alaprétegéhez tartoznak (még hozzá alternatív *f*, vagy kiegészítő *d*, esetleg *c* zárlatokkal!).

Ahhoz, hogy Claire a különféle modusú dallamokat egyetlen fejlődési sorba állíthassa, konstatálnia kell az őket összekötő dallamazonosságot, *timbret*. Sokszor azonban kétséges, valóban jogunk van-e azonos dallamról beszélni (pl. Claire A és C típusa). Ugyanis minél inkább elemi anyagról van szó, annál nehezebb megkülönböztetni a stílusra, a repertoárra jellemző gesztusokat, formulákat, a vizuálisan hasonló dallamrajzokat a valódi dallamazonosságoktól.

A zenei anyag ilyen minuciózus formaváltozataira igen nehéz lenne történeti következtetést építeni. A történeti fejlődés nehezen fogható meg „esztétikai” alapon, s gyakran tarthatjuk önkényesnek, amikor a szerző egy-egy elemet az ősiség vagy későiség jelének deklarál. Azt hiszem, egyszerűen a régi, kisambitusú, íratlan zenei anyag természetes viselkedéséről kell itt beszélnünk, mely a változatok *ad libitum* gazdagságának, regionális megszilárdulásának is helyt ad.

II. 2. 1. Az evolúciós elméletet Claire liturgiátörténeti és kodikológiai érvekkel támasztja alá. A római antifona-éneklés ősalapotát a feriális officiumban tartja elérhetőnek. A kutatók többsége valóban egyetért abban, hogy a feriális officium a liturgia ősrétegéhez tartozik, csak éppen abban kételkedünk, hogy ez ki is meríti a liturgia ősrétegét. Ámde Claire még ezt is megrostálja, amikor a feriális officium igen nagy részét későbbinek deklarálja, a vizsgálatból eleve kizárja (illetve dallamaikat az ősan-yaghoz való kései hozzáadásként értékeli).

Kizárja például a teljes vasárnapi officiumot, mondván, hogy eredetileg vasárnap csak alleluját énekeltek. Ha ez igaz lenne is, számot kellene adni arról, mi történt böjt-időben, az alleluja-tilalom idején. Kizárja teljes egészében a kishórakat, s így későinek tartja például a 2. és 8. tónusban élő „Aspice”-típust.

Elszörűen kizárja az ún. szériákat is, tehát azokat az antifona-sorozatokat, melyek a zsolozsmában gyakrabban énekelt zsolotárakhoz kapcsolódnak.¹¹ Véleménye szerint eredetileg minden zsolotárnak egyetlen antifonája volt (általában a kezdővers); az ismétlődő zsolotárak változó antifonái pedig mind későbbi alkotások. Ámde ez az állítás bizonyítatlan posztulátum. Az újabb kutatások – más műfajok terén is – arra mutatnak, hogy az ősi időben a liturgia bizonyos *készleteket* használt, melyek csak később rendeződtek be a liturgia fix kereteibe. Gyakori például, hogy egy időszakra vagy napra a kelletténél több antifona vagy rezponzórium állt rendelkezésre; ezeket előbb szabad választásban (vagy a *lectio continua* módján) használták fel, később pontosan rögzítették helyüket. Analóg ez eset McKinnon „properizációjával”.¹²

Claire a szériák kizárását azzal támasztja alá, hogy hagyományozásuk a gregorián kódexekben nem egységes. Ennek kapcsán többször deklarálja alapelvként, hogy „az archetípushoz tartozás kritériuma az elterjedtség a források többségében”,¹³ viszont a tradíció szétágazása feltétlenül későiség jele, s ezért a „részhagyomány negligálható”.

¹¹ Vö. Claire i. m. 12. és 128. old.

¹² Vö. James McKinnon: „Properization: The Roman Mass.” *International Musicological Society Study Group CANTUS PLANUS Papers Read at the 6th Meeting, Eger, Hungary, 1993*. Budapest, 1995. I. 15–22. Egyébként Claire táblázata, mely az Ágoston-idézetekben szereplő zsolotár-refréneket listázza, gyakran veszi a refrént a zsolotár középsőből, ugyanúgy, mint a St. Germain-psalterium, mely 11 esetben ad *több* refrént ugyanazon zsolotárhoz.

¹³ Claire i. m. 137. old.

A tétel azonban bizonyítatlan, s nemcsak az ősi maradványok szigetszerű fennmaradását tanúsító számos adatnak mond ellen („Rückzugsgebiete”), hanem Claire saját eljárásának is, hiszen igen sokszor éppen a kivételest tekinti az octoechos előtti stádium nyomának.¹⁴ De valójában a hagyománybeli megoszlás nem nagyobb a „szériák” esetében, mint a többi zsolnárnál. A hagyomány megoszlásának számos oka lehet, s éppen a többszörös antifonák esetében természetes, hogy a nagyobb készletből többféleképpen lehet válogatni.

II. 2. 2. Claire teljes egészében kizárja a tárgyalásból a monasztikus antifonále külön-anyagát. A monasztikus zsolozsma által megkívánt „kiegészítéseket” és a világi zsolozsmába szerinte monasztikus hagyományból átvett tételeket nagyrészt a gall-gregorián repertoárba sorolja, s a bencéseket ért provanszál hatásra utal.¹⁵ Ámde a bencés zsolozsma kialakulása messze megelőzte a „római-gall” fúziót. *Dato non concessio*, hogy például az 1–20. zsolnárhoz Róma nem ismert antifonát, a 6. századi római és Róma környéki bencések ezen antifonák nélkül nem tudták volna elvégezni zsolozsmájukat.¹⁶ Magam azt tartom legvalószínűbbnek – s ezt erősítik meg például Augustinus zsolnármagyarázatai is –, hogy antifonát és antifonákat bármely zsolnárhoz lehetett adni, akár úgy is, hogy a jól ismert zenei eljárásokat, dallamtípusokat rögtönözve alkalmazták a kiválasztott refrénszakaszra. Ebből az elvileg végtelen nagy repertoárból lerögzülhettek egyes „bevett”, szokásossá vált egyedi tételek, melyekből azután a szekuláris és monasztikus zsolozsma – mindkettő saját igényei szerint – választhatott.

De a szűrés után meghagyott liturgikus anyagnak nagy részét is kiküszöböli Claire a tárgyalás végén az ún. ősananyagból. S ott már nehéz elkerülni azt a benyomást, hogy ha egy antifona beleillik az evolúciós rendszerébe, akkor ősinek minősül, de akár a rákövetkező antifonát is kirekeszti a „vieux fond”-ból, ha az a Claire-rendszer szerint már evolúciós szakaszt képvisel. Az ilyen tételek másodlagosságát azután liturgikus érvekkel mintegy visszaigazolja. A feriális antifonárium története így *egy-egy antifonák* izolált történetévé válik.¹⁷ Az első szűrés után megmaradt 30 vesperás-antifonának például végül csupán felét fogadja be a római ősfondba. Ámde ha így kiszemezzük az antifonanyagot, hogyan lehet az officiumot egyáltalán elvégezni? Ha egy sereg antifonát eltávolít, mint monasztikus eredetűt, akkor mivel énekelték e zsolnárokat? Vagy mivel igazolható, hogy például a kishórakat eredetileg antifona nélkül végezték?

Claire elvszerűen kizárja a „viex fond”-ból a Temporale (és Sanctonale) antifonákkal zeneileg közös dallamokat, még akkor is, ha azok sem stiláris, formai fejlettség szempontjából, sem liturgiailag nem alkotnak elkülöníthető csoportot.¹⁸ Ezt liturgiailag azzal igazolja, hogy eredetileg csak feriális zsolozsmát énekelték, s a temporale kiala-

¹⁴ Így például a gregorián példák többségében szereplő 3. tónussal szemben a szórványosan fellelhető 8. tónusú változatot tartja eredetinek, nyilván azért, mert ez jobban megfelel az evolúciós skémának. Egyetemes elterjedtsége ellenére sem fogadja el azokat a dallamokat az ősi repertoár részének, melyek ellene mondanak a fejlődés-elvnek (pl. 62 „Hymnum cantate”; lásd 141. oldal).

¹⁵ Claire i. m. 128. old.

¹⁶ A 119–127. zsolnár antifona-sorát kiiktatja azzal, hogy itt csupán monasztikus gyarapodásról van szó a változatosság kedvéért (ti. e zsolnárók ismétlődése miatt a kishórákban). Am ilyen antifona-többséket pl. a vesperásban is találunk, ahol a magyarázat nem alkalmazható.

¹⁷ Például 10 „Eructavit”, 148. old.

¹⁸ Például a „Lumen-csoport” rövid alakját, tehát a K2 dallamot, a „Liberasti–Diviserunt” típust stb.

kítása későbbi fejlemény. Szerinte a régi dupla officiumokra azért volt szükség, hogy sem az ősbibliai ferális sem az újabb ünnepi zsolozsmát ne kelljen mellőzni.¹⁹ Én ilyen esetet nem ismerek, s az általam ismert ritka esetekben (pl. karácsonyi matutinum) a dupla officiumot a dupla stáció indokolta.

II. 2. 3. Itt azonban az egyik legnehezebb problémával kerülünk szembe: azzal, amit a tanulmány „ősi, korai, késői” stb. megjelöléseinek homályossága okoz. Mikor van hát a korai és késői között a határvonal? A jelen esetben: melyik az a kor, amikor a ferális officium már gyakorlatban van, de a *temporale* és *sanctorale* kifejlődése még nem indult meg? Claire a 8. századot látszik határpontnak tekinteni: a római ritus frank elterjedését, a gregorián kialakulását (első fúzió) és az octoechos megszületését (vö. 75. old.). A Claire által adott liturgiai érvek azonban disszonanciában vannak a zenei elhatárolással. A *temporale* és *commune sanctorum* jelentős részei és a *sanctorale* nagy része régóta készen áll már a „fúzió” idején, a *temporale* kialakulásának kezdeteit pedig legkésőbb a 4. századra kell tennünk. Ezt zenei oldalról is megerősítik például Karácsony, Epifánia, a Triduum Sacrum, Ascensio psalmikus antifonái, melyek többsége a ferális antifonáknál semmivel sem „fejlettebb”. A *temporale* és *sanctorale* antifonáinak jelentős része élt már a 8. század előtt, s együtt élt a ferális zsolozsmával. (Persze tartalmazzanak ezek a zsolozsmák „fejlettebb” tételeket is.) De bizonyosak lehetünk-e abban, hogy a zenei stíluskülönbség kronológiai sajátosság, s nem egy liturgiai rangkülönbség kifejeződése? Mindenesetre: **az a korszakhatár, mely liturgiailag régi és új között húzódik, bizonyára nem esik egybe a Claire-féle zenei korszakhatárral, főként nem az octoechos bevezetésével.** Ha az evolúciós fejlődést a liturgikus fejlődéssel akarjuk egybekötni, akkor az egész történettel vissza kell mennünk a 4. századig. Ami a ferális officiumból nem „ősrómai”, azt Claire automatikusan egy gallikán hagyomány számlájára írja. Am a 6. században már bizonyosan együtt élnek a ferális zsolozsma Claire által ősinék és újabbnak tekintett darabjai, a ferális zsolozsma és a Temporale–Sanctorale tekintélyes része, a római katedrális és a monasztikus zsolozsma. Ezek tehát nem alkalmasak egy feltételezett 8. századi zenei folyamat alátámasztására.

II. 2. 4. De adódnak problémák akkor is, ha a korszakhatárt az octoechos bevezetéséhez igazítjuk. Elemzéseinkben ugyanis tisztáznunk kell az „octoechos” terminus többszörös jelentését egy mai elemzésben. Gyakran olvashatjuk, hogy az octoechos a gregoriánnal együtt születő teoretikus rendszer, melyet az órómai vagy milánói repertoár még nem ismert. Ez azonban csak akkor igaz, ha az „octoechos” szóval nem zenei valóságot, hanem egy elméleti rendszert jelölünk meg. A nyolc tónus rendszere azonban azért tudott századokon át igen jól működni, mert alapjában véve helyesen tükrözte magának az anyagnak természetét: viszonylag kevés esetben kellett a rendszeren vagy a dallamon erőszakot tenni az alkalmazás során. Különbséget kell tennünk az *echos* mint antik zenei jelenség, az *octo echos* (vagyis a gregoriánból ismert nyolc *echos* együttese) és az *octoechos* tudatos megfogalmazása, alkalmazása, kompozíciós normaként való használata között. Zenei értelemben e tónusrend már régóta bevett akkor, amikor tanná fejlesztik, s amikor az anyagot itt-ott kijavítják a tan szellemében. Bármennyire fontos

¹⁹ Claire i. m. 12. old.

határkő e tan születése a zeneelmélet s a későbbi zenetörténet életútján, nem szabad túlértékelnünk jelentőségét a klasszikus gregorián zene történelmében.

II. 3. 1. Claire elemzései a dallamok mikrostruktúrájára vonatkoznak. Egyes hangokig, hangközökig menően elemzi a 12–15. században leírt dallamokat, s belőlük századokkal korábbi folyamatokra következtet vissza. Bár magam mindig idegenkedtem attól az agnoszticizmustól, mely a történeti folyamatosságot, s így a visszakövetkeztetés lehetőségét tagadja, mégsem hiszem, hogy e folyamatosság az egyes hangok, hangközök, motívumok szintjéig érvényesülne.²⁰ Az egyes hang misztifikálása maga is visszacsúszás a már elhagyott grafolatriába. A késői liturgikus repertoárok arra jogosítanak fel minket, hogy körültekintő vizsgálattal inkább egyes *típusok, stílusvonások, technikák, műfaji tulajdonságok, repertoárok*, esetleg egyes darabok körülbelüli hangzásának szintjén nyilatkozzunk a régmúltra vonatkozóan. Mindenesetre, a jelenlegi gregorián-kutatásnak alaposan revideálnia kellene a történetiséggel kapcsolatos magatartását, ha Claire hipotézisét elfogadná.

II. 3. 2. A fent említett szempontok szerint szelektált antifona-anyagot Claire 15 forrásból 80 táblázatban közli. Mint bevezetőjében kifejti, a forrásokat eleve aszerint választotta ki, melyek tükrözik jobban az octoechos előtti állapotot. Vagyis azon források tanúságát kívánja figyelembe venni, melyek a bizonyítandó tételt bizonyítani fogják.²¹

II. 3. 3. Elmarad a forrásadatok igazi filológiai és intézménytörténeti feldolgozása. Minthogy a forrás adata nincs hozzámérve saját természetes környezetéhez, sokszor az a gyanúnk, hogy notátor-tévedések, hapax megoldások vagy vitatható értelmezések lesznek egy ősi állapotra utaló jellé.²² A források kiválogatása és proveniencia-meghatározása akkor lenne elfogadható, ha először a forrásnak saját hagyománykörében való helyzete tisztázódna. Hogy egyetlen példát mondjunk sok helyett: Bamberget egyetlen, néhol szinte értelmezhetetlen, valószínűleg hibás olvasatú vatikáni kódex képviseli, anélkül, hogy ez hozzá méretne a szerencsésen gazdag bambergi forrásanyaghoz, s ennek alapján az esetleges korrekciók elvégeztetnének.

II. 3. 4. A fő baj azonban, hogy a kiválasztott forrásanyag *nem* bizonyítja Claire tételét. Kétségtelen, hogy sok esetben más-más modus szerint értelmezi egyik forrás ugyanazt az antifonát, de ennél több nem olvasható ki a forrásokból. Sokszor az archaikusnak nevezett források sem egységesek ugyanazon antifona-típus modális besorolásában. A zsolnárdifferenciák túlnyomó része egybevág a tipikus gregorián forrásokban olvashatókkal, az ettől eltérő esetekben sokszor nyilvánvalóan téves vagy értelmezhetetlen dallamot olvasunk.

²⁰ Uo. 64. old.

²¹ Igaz, hogy a függelék egy nagyobb forrásanyaggal dolgozik, de felsorolása csupán az evolúciós sorban elfoglalt helyük bemutatására szolgál.

²² Így az 1. példánál CAT mint egyetlen 4. tónusú adat a differencia szerint elírásnak látszik; 34. pl. ROM¹ szerinte „elutasítja a 2. tónust, s a szöveget egy centonizált 5. tónusú dallamra hozza”; szerintem egyszerűen terccel elcsúszott a leírás; 77-ben AQU, MET, LIN zsolnártónusát egytűbásznak tekinti, holott csupán a differencia kvint-indulásáról van szó; 64. sz. *f*-végződése BAM-ban error-gyanús, vö. 60–61., itt ROM¹ zsolnára is vsz. korrekcióra szorul; az archaikusnak tekintett LUG egyes különösegi csak többszörös ellenőrzés után lennének elfogadhatók, pl. 55. sz. zsolnára vsz. scriptor-hiba.

II. 3. 5. Claire nem használja ki a táblázatokat arra, amire elsősorban alkalmasak lennének. A tényleges, jól definiálható feladatokat elfedi az evolúciós analízis. Ha a modális variánsokat mutató feriális antifonákat valóban egybegyűjtjük Európa sok száz forrásából, s ezeket a hagyományvonalak szerint rendezzük, akkor alkalmas azoknak a zenetörténeti folyamatoknak, transzmissziós útvonalaknak bemutatására, melyek Európa gregorián-térképét a 8. és 12. század között kialakították. Ezen felül az antifonák tonális meghatározatlanságának bemutatásával alkalmas lehet e gyűjtemény magának a feriális repertoárnak régisége mellett tanúskodni. De néhány kivételtől eltekintve (ahol nyilvánvaló a másodlagos alak) a táblázatok nem jogosítanak fel evolúciós sorok felírására.

II. 4 1. Ezzel elérkeztünk a dolgozat módszerének és stílusának tárgyalásához. Claire is látja, hogy a morfológiai érvek nem elegendők a történeti megállapítások alátámasztására, ezért kombinálja őket liturgiátörténetiekkel, az így felállított szabályoktól való tömeges eltéréseket pedig igyekszik egyenként megmagyarázni. Ezek a magyarázatok néha plauzibilisek, igen sok esetben azonban erőltetettek.

Tanulságos például a Laudes antifona-sorozat megszüréseinek folyamata. A Laudesben első, harmadik és ötödik helyen álló zsolttárok antifonáit eleve félreteresi azzal, hogy nem egyetlen antifonájuk van, márpedig eredetileg egy zsolttárhoz csak egy antifona járt, tehát az antifona-készletből csak egy lehet ősi. Ezt az egyet annak alapján választja ki, amit bizonyítani akar: azt választja, amelyik az evolúciós fejlődési sorban legkorábban áll. (Mellesleg szólva: a 66. zsolttárhoz is ad egy ilyent, melyet sem a szekuláris, sem a monasztikus rítusban nem imádkoztak saját antifona alatt.)

A kantikumok antifonáit is elhagyja arra hivatkozva, hogy egyrészt ezek hagyományozása nem egységes, s hogy a kantikumokat a húsvéti vigília-szertartásban is antifona nélküli zsolttározással (értsd: tractus-dallammal) adják elő. Am abból, hogy a Laudes hét kantikumából hármát egy másik szertartás keretében egy más műfaj szabályai szerint énekelnek, nem következik semmi a Laudes-kantikumok előadására. Ha a kantikumoknak egyetlen lehetséges előadásmódja lett volna, akkor a tractusnak a zsolozsma őszanyagához kellene tartoznia. De nyilván nem így van. Nem szükséges, hogy egy szöveghez állandó dallam tapadjon; az egyes szövegek a liturgikus összefüggéseknek megfelelően kaphatnak más és más zenei ruhát.

A Laudes naponta változó zsolttárát eleinte ugyan beleveszi a vizsgálatba, azután mégis kirekeszti, mert zeneileg nem illenek bele zenei hipotézisébe. A liturgikus anomáliát azzal magyarázza, hogy a Laudes 1., 3. és 5. zsolttárát antifonával énekeltek, a 2. és 4. zsolttárt „in directaneum” (eszerint mégsem tractus-dallamon?). Ugyanezzel magyarázza, hogy a Matutinumban két zsolttár *sub unica antiphona* szerepel: szerinte az első zsolttárt (melyből az antifona vétetik) antifonálisan, a másodikat *in directaneum* énekeltek. Azokat az eseteket, amikor az antifonát mégis a másodikat zsolttár adja, mint rendellenességet, kiszűri. Mindez arra a feltételezésre megy vissza, hogy közös antifona alatt nem énekeltek több zsolttárt. Holott a *sub unica antiphona* gyakorlatára számos példa van, s nem csak az esetleg későinek deklarálható gregorián gyakorlatból (pl. kishorák), hanem valamennyi antik keresztény rítusból pl. a keleti egyház katzimá-énekéből, Milánó gyakorlatából stb. Ellenben a zsolttár antifonális és *in directaneum* éneklésének ritmikus váltogatására nem ismerek egyetlen korabeli adatot sem. A zso-

lozsmázás legpontosabb leírásában, Benedek regulájában sincs olyan szó vagy kifejezés, melyet így értelmezhetnénk.²³

Gyakori a pusztán deklaratív pro vagy kontra minősítés: ez vagy az a régiség jele.²⁴ Az egyenként nehezen igazolható hipotézisek egymást támogató történetté kerekednek. Így sokszor van olyan érzésünk, hogy egy fajta *science fiction*ot olvasunk. Talán éppen ezért Claire előadása olykor retorikus, rábeszélő jelleget kap, a gyakori ismétlődés által mintegy tényné váló feltevések a következő okfejtésben már érveként szerepelnek. A tanulmány néha úgy tűnik, mint egy bizonyítatlan tétel retorikus ismételtetése, majd ennek a tételnek visszaértelmezése a részletekre.

II. 4. 2. A módszerrel kapcsolatban nem hallgathatunk el még egy megjegyzést. Claire nem méri hozzá tételét a gregorián tudomány és szakirodalom egészéhez. A bibliográfiai háttér igen szegényes, s szinte kizárólag a francia nyelven írt művekre szorítkozik.

Mindezzel együtt is Claire műve kreatív szellemi építmény, inspiratív és meggondolkoztató vízió. Fenti ellenvetéseink egy része nem okvetlenül jelenti, hogy Claire tétele nem lehetne igaz. Sokszor csupán arra utaltunk, hogy további bizonyítékokra szorul, vagy hogy a gregorián történetére vonatkozó jelenlegi ismereteinkkel nem illeszthető össze.

III. Claire elméletét azonban sajnos azonnal megpróbálták gyakorlatba is átvinni. Az Octoechos megjelenése után 6 évvel látott napvilágot a Psalterium Monasticum,²⁵ mely a hipotézisek alapján máris megváltoztatta a solesmesi (és nyilván sok más) kolostor mindennapi énekletét. Természetesen minden jó elméletnek van egy bizonyos hatása a gyakorlatra is. Mégis: az elmélet nem más, mint reflexiónk a tényekre, az életre, s veszélyes, ha a reflexió azonnal bele is avatkozik az életbe.

III. 1. A legegyszerűbb eset, amikor az új kiadás más variánsra, más tónusú változatra cserélte le az Antiphonale Monasticum egyes darabjait.²⁶ Az sem baj, ha ebben következtlenül jártak el: ugyanazon típus egyik antifonája mondjuk megmaradt a Claire szerint „evolútív” I. tónusban, a másik darabját visszaállították az „eredetibb” irregulárisra.²⁷ A 49. zsoltár „Immola Deo” antifonája egy „gall psalmodiából” származó rezponzóriumot kap új antifonaként.²⁸

Azon már el lehet gondolkozni, helyes-e egy kódex egészen kivételes változatával felcserélni a Monasticumra jellemző dallamot csak azért, mert úgy jobban illik az evolúciós sorba. Néhány esetben pedig az a nehezen ellenőrizhető gyanú támadhat, hogy

²³ Cap. XII–XIII. Benedeknél az *in directaneum* éneklet a bevezető zsoltárok sajátja, illetve gyakorlati célú egyszerűsítés: „si major congregatio fuerit, cum antiphonis, si vero minor, in directum psallantur” (Cap. XVII.).

²⁴ Pl. 63., 64., 131., 142. old.

²⁵ *Psalterium cum canticis novi et veteris testamenti... cura et studio monachorum Solesmensium*. Solesmis, 1981.

²⁶ 26., 27., 28., 30. zsoltárok antifonája.

²⁷ Most nem említjük azokat az eseteket, amikor a PM által megadott zsoltártónus nem szerepel a Claire táblázataiban adott lehetőségek között, vagy egy periférikus hagyományt követ.

²⁸ Vö. Claire 180. és 186. old. A tételt Hcsbert nem regisztrálja a CAO-ban (vö. R. J. Hesbert: *Corpus Antiphonale Officii*. I–IV. Herder, 1963–1970).

elméleti okokból a forrásokban nem is dokumentált dallamalak került az új kiadásba.²⁹ Minthogy a solesmesi kiadványokhoz kritikai apparátus soha nem készült, a kívülálló nem tud biztos ítéletet alkotni ezen esetekről.

III. 2. Nagyobb baj, hogy egyes antifona-csoportok tonális besorolása és zsolttártónusa radikális változást szenved, hogy így összhangba kerüljön Claire elméletével.

Azok a 2. tónusú antifonák, melyekben a *g* kiemelt szerepet játszik, olyan zsolttártónust kaptak, mely egyszerűen a 4. tónusnak egy szekunddal lejjebb transzponálása. A kombináció nem kódexek tanúságán, hanem teoretikus spekuláción alapul.³⁰

Azokat a 4. tónusú antifonákat, melyek gerinchangja *g*, az 5. tónusú zsolttár ún. germán dialektus szerinti alakjával kombinálták, azért, hogy a zsolttárdifferencia is kisterc hangközre épüljön.³¹

A PM zsolttárrendszerében nagy helyet kap Claire három ősdallama, a római C, É, és az ún. gall D dallam. Míg azonban ezek Claire-nél *kikövetkeztetett* archaikus dallamok, addig a PM a gregorián repertoárnak egyes darabjait értelmezi így, s új zsolttártónusokat ad hozzájuk. A MI-dallam a maga *tonus irregularis* zsolttártónusával nem okoz semmi problémát, hiszen ez a történeti források egy tekintélyes részében is így áll. A C és D dallamokhoz azonban már saját zsolttártónust kell kreálni.³²

A régi teoretikusok „*crux*”-a, a hajdan 4. tónusba sorolt típusdallam (E. Nowacki A-antifonája) a PM-ben 2. tónusúnak számít, igen sajátos zsolttárdifferenciával.³³ A *tonus peregrinus* antifona-típus a többszöri előfordulás során³⁴ más-más zsolttártónussal kombinálódik.³⁵ A 3. tónusú antifonához mindig a *h-n* recitáló, „archaikus” zsolttártónust kapcsolják, míg maguk az antifonák a *g-a-c* gerinchangokat használják.³⁶

III. 3. Mindezen esetekben az autenticitás, a történeti bizonyíthatóság a kisebb probléma. A zenei disszonancia az, ami ép fülű ember számára alig elviselhető. S miért? Vajon nem lehet-e, hogy e speciális 2. vagy 4. tónusú antifonához az ősidőkben valóban kvart, ill. terc ambitusú zsolttártónusok társultak? Vajon nem lehet, hogy a zsolttártónusok eredetileg gazdagabb rendszert alkotnak, mint a 8 gregorián tónus?

Ilyenre van is pozitív példánk, a milánói zsolttározás. Azonban a két hagyomány között óriási különbségek vannak. Az ambrozián psalmodiában nincs középzárlat; a *terminatio* többnyire egy egyszerű dallamesés; a zsolttártónus lényegében egyetlen,

²⁹ 32., 34., 38. zsolttár antifonája; vö. TRE, ahol 4. tónus, de zsolttárja már nem; a 38. zsolttárhoz tartozó alleluja és ugyanez a dallam a 114. oldalon *d*-zárlattal.

³⁰ 25., 67., 79., 103., 113. zsolttár antifonája.

³¹ 14., 17., 23., 97., 99., 128., 107., 118/IV., 118/XX., 145. zsolttár antifonája; 85., 254. és 282. oldal: Alleluja, 116. oldal: Benedictus; 135. és 254. oldal: 50. zsolttár, Canticum fer IV. (CAO nem ismeri) és a Canticum Habacuc.

³² Claire i. m. 67. oldal: Alleluja; 76. zsolttár antifona (Claire-nél 6. vagy 5. zsolttártónussal); a 37. zsolttár antifona-dallama önmaga zsolttártónusa!; e dallamtípus pl. Claire 26^{bis} táblázatában minden forrás szerint szabályos 6. tónus.

³³ Például 169. oldal: Canticum.

³⁴ Ezek – CAO tanúsága szerint – egy kivételével a hagyományos repertoárból hiányoznak, vsz. új gyártmányok.

³⁵ Pl. 76. old: Alleluja; 133. zsolttár a kódexhagyományban ismeretlen.

³⁶ 61., 77., 96., 134., 135., 138. zsolttár antifonája. Mellesleg ezen antifonákat – Claire táblázatai szerint – egyetlen kódex sem jelzi ezzel a differenciával.

tonálisan alig meghatározott hangköz, mely a nagyobb hangkészletek különféle fokaira illeszthető; az ambroszián antifonák igen szabványosak.

Ezzel szemben a gregorián zsolnártónusok a *mediatio* és *terminatio* egyensúlyára épülnek; a tónus hangjaiból többet használnak és szerveesebben; az antifona-dallamok hozzáidomultak a 8 tónus rendszeréhez. A gregorián tónus több, mint teoretikus kategória: hangok, hangközök konkrét összekapcsolódását, tipikus fordulatait összegzi. Hiába mutatjuk ki például, hogy az 5. tónusú zsolnárdifferencia, ha germán dialektusban vesszük és kvarttal lefelé transzponáljuk ugyanazt a hangkészletet tartalmazza, mint az *e–g* tercgerincű 4. tónusú antifonák, mindkét elem más zenei kontextusba tartozik. A germán dialektusú 5. tónusú differencia egy belső szekvencia által szerveződik, benne az *a–f* terc önállóan élő hangköz, s nehezen felejthető el, hogy a rákövetkező antifonának végül a tuba alatti kvintre kell vezetnie. Ezzel szemben a szóban forgó 4. tónusú antifonák zeneileg a *tonus irregularis*hoz kapcsolódnak, s további bővülésük a kvart-ambitusú dallamokhoz vezet; bennük az *f* vagy átmenő hang vagy az alsó *d* hangnak társa. A szabályos 4. tónusú zsolnártónussal való kombinációjuk azért nem bántó, mert abban a *g* úgyis eminens szerepet játszik, az *f* funkciója pedig (ha egyáltalán szerepel) ugyanaz, mint az antifonákban. Ugyanígy elemezhetnénk a többi esetet is.

Ezek az antifona + zsolnártónus kombinációk tehát nemcsak történeti hitelesség szempontjából kérdésesek, hanem disszonanciát eredményeznek a két alkotóelem között, mondhatni, esztétikailag hibásak. Egy tudományos absztrakció visszavetítése, melyek bedugott füllel készültek.

A gregorián tudomány és énekgyakorlat túl közvetlen összekapcsolása immár harmadízben okoz bajt mind a tudományban, mind az énekgyakorlatban. Amellett most túl hamar, az elmélet hipotetikus állapotában, meglehetősen voluntarista módon került sor a gyakorlati visszahatásra.

Úgy gondolom, Claire igen fontos és a gregoriánkutatókat messzemenően befolyásoló művét azzal tiszteljük meg, ha végre igazán elolvassuk a könyvet, többszörösen át gondoljuk, amit leírt, majd a kiváló tudós és a mögötte álló hajdan nagy hírű kolostor tekintélyétől elválasztva, az állításokat a maguk objektivitásában véve, szakmánk szokott eszközeit használva, *lege artis* próbáljuk asszimilálni tudásunkba.

Szendrei Janka

A HANGJELZÉS-TÉRKÉPEK ÉRVÉNYESSEGÉRŐL

A középkori gregorián hangjegyírások különféle fajtáinak analízisén és a róluk alkotott szintetikus kép kialakításán fáradozó hagyományos paleográfia az elmúlt évtizedekben háttérbe szorult két irányzat javára. Az egyik a hangjegyírás kialakulásának korát, helyét, indítékait kutatja, nagymértékben támaszkodva már régebbi munkákban feltárt dokumentumokra. A másik egy elméleti érdeklődésű, 10. századi klerikus-nemzedék hatása alatt álló, zeneileg speciális irányzatú néhány kódexet törekszik értelmezni, s megkísérel e kódexekből általános érvényű előadási szabályokat levonni. Mintha a tudományos érdeklődésnek ez az irányváltozása nemcsak új kérdésfelvetéseket tükrözne, hanem olyan meggyőződés is állna mögötte, hogy a hagyományos paleográfia feladatait lényegében már elvégezte. Holott a gregorián notációfajták feltérképezése, életterük és koruk meghatározása, kölcsönös egymásra hatásaik kivizsgálása, leszármazási rendjük felderítése az előző kutatási periódusban éppen csak megkezdődött. Márpedig az említett két problémára, a hangjegyírás *eredetére* és a hangjegyírás *jelentésére* vonatkozó elméletek sem nélkülözhetik a történeti paleográfia továbbfejlődését. Vajon lehetséges-e pl. egyáltalán egyes *in campo aperto* neumairások értelmezése az azonos helyi hagyományból származó első vonalrendszeres átírások tanúsága nélkül? De többről van itt szó. Ha a gregorián-kutatás ma már valóban egy ezeréves élő, változó, az európai kultúrát átjáró zenei világ komplex feltárását célozza, akkor a hozzá kapcsolódó hangjegyírásnak is ebben a totalításban – részleteket és egészet, korai és későbbi fejleményeket, divatokat és szilárd hagyományokat egyaránt felmutatva – kellene előttünk állnia.

A hangjegyírás-fajták elterjedésére vonatkozó tudásunkat a standard paleográfiai munkák térképeken összegezték, berajzolva Európa térképébe a notációs zónák határait, s megadva egy-egy zóna jellegzetes notációjának nevét. Hasonlítsunk össze néhány térképet:

1. Térkép

Dom Grégoire M. Suñol 1925-ben katalán, 1935-ben francia nyelven megjelent összefoglaló munkájának¹ térkép-mellékletén a notációk elosztása a kutatás akkori állásának megfelelő. Viszonylag kidolgozott az itáliai hangjelzések ábrázolása, elnagyolt viszont a németeké (noha Peter Wagner kutatásai abban az időben már hozzáférhetőek voltak), sőt a mai Franciaország területén lévőké. Így túlméretezett az aquitán hangjelzés territóriumára pl. Lyon felé, míg maga a francia notáció, a normannt is beleértve (No 11), egészen szűk helyet kap. Az ábrán Chartres-inak nevezett, s igen nagy területet elfoglaló breton notáció szorította ki helyéből – nyilván a Chartres 47-es kódex téves proveniencia-meghatározása miatt.²

¹ Suñol, Grégoire: *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*. Paris etc. 1935.

² *Paléographie Musicale. Première série XI: Antiphonale Missarum Sancti Gregorii, X^e siècle, Codex 47 de la Bibliothèque de Chartres*. Tournai 1912, p. 134.

2. Térkép

A *Le graduel romain* II. kötetében 1957-ben kiadott hangjegyírás-térkép³ már annak a tanulmánynak az ismeretében készült, melyet Michel Huglo a breton notációról tett közzé.⁴ Így ábrázolni képes a breton notáció valódi territóriumát, s ezzel összefüggésben korrigálni tudja a francia notáció nyugati határait, a normandiai változatot külön is feltüntetve. Ezúttal azonban délkelet felé elnagyolt, Észak-Itália felé egyenesen „nyitott” a francia notációhatár (ami valószínűleg nem véletlen),⁵ és kijelölt területe az aquitán és német hangjelzések rovására túl nagy. A solesmesiek térképe a szentgalleni neumatípus körzetét a németről leválasztva körülhatárolja, a középolasz notáció déli határát pedig, Suñollal ellentétben, Róma *fölközt* húzza meg, így Róma nála a beneventán notációterületre kerül. Ez a térkép elsősorban a nagy írásrégiók feltüntetésére törekszik, így egy-egy notáció szigetszerű felbukkanása más notációk hazájában, amit Suñol térképe apró hivatkozási számokkal még szemléltetett (pl. breton scriptoriumok Angliában), itt nem nyomon követhető.

3. Térkép

Walter Lipphardt 1961-ben az MGG 9. kötetében közölt egy új, Suñol munkáját alapul vevő, de azt egyben módosító térképet.⁶ Átvette a solesmesiek munkájából a francia-breton határt, megtartotta azonban a metzi notáció Suñolnál kelet felé nagyobb méretezett ábrázolását (Suñolnál és Lipphardtnál a határ Köln, a solesmesi kutatóknál Lüttich/Liège), valamint az olasz hangjelzések beosztását. Róma így ismét a középolasz írásterületre került. Lipphardt átvette Suñol módszerét a szigetszerűen előforduló notációk jelölésére. Ennek segítségével kidolgozni igyekezett az előző térképeken egyenesnek feltüntetett német notációterületet, feltüntetve ezen az addig nyilvántartott metzi notációs központokat is. Így térképre vetítve először történt utalás azokra a kutatási eredményekre, melyeket már Peter Wagner, majd Bruno Stäblein és köre elértek.

4. Térkép

Solange Corbin egész Európára szóló hangjelzés-térképet nem készített, nyilván a régiók írástörténetének egyenetlen feldolgozottsága miatt. Egyes vidékekről azonban, saját kutatási eredményeit összegzendő, új, részletező térképeket közölt: a francia hangjelzésekről 1965-ben és 1977-ben,⁷ majd az aquitán és a spanyolországi, valamint az itáliai hangjelzésekről a New Grove-ban 1980-ban.⁸ Corbin pontosította a francia, aquitán, és lotharingiai hangjelzések határait (a Lüttich/Liège-környéki hangjelzés territóriumát pl. leválasztotta a metziről), s újrarajzolta az itáliai félsziget írástérképét.

³ *Le graduel romain. Édition critique par les Moines de Solesmes II. Les sources.* Solesmes, 1957.

⁴ Benoît-Castelli, Georges – Huglo, Michel: L'origine bretonne du graduel N° 47 de la Bibliothèque de Chartres. *Études Grégoriennes* I (1954), p. 173–178.

⁵ Egyes észak-itáliai neumatípusok franciás jellegzetességeire utalhat.

⁶ Lipphardt, Walter: Die mittelalterliche Choralnotation (Neumen). In: *MGG* 9 (1961), Sp. 1611–1628, Abb. 13.

⁷ *Répertoire des manuscrits médiévaux contenant des notations musicales.* Sous la direction de Solange Corbin. I. Bibliothèque Sainte-Geneviève – Paris. Par Madeleine Bernard. Paris 1965, p. 147: Carte des notations neumatiques dans le Nord de la France, dressée par M^{me} S. Corbin. Vö. Corbin, Solange: Die Neumen. In: *Palaeographie der Musik.* Nach den Plänen Leo Schrades herausgegeben im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel von Wulf Arlt. Bd. I. Fasc. 3. Köln 1977.

⁸ Corbin, Solange: Neumatic notations. In: *New Grove* 13 (1980), p. 128–144. Map 2: Neumatic notations of southern France and Spain. Map 3: Neumatic notations of Italy.

5. Térkép

Feltűnő, hogy Solange Corbin szerint a beneventán notáció birodalma mily messze húzódik észak felé (Lucca, Massa fölé), s hogy mily kevés területet szán a középolasz notációnak (Ravenna és Reggio között). Róma így ismét beneventán területre jut. Solange Corbin új részletkutatásokat összegző térképei nagymértékben előrelépnek a szigetszerűen jelentkező notációk feltüntetésében. Ezek ábrázolásakor azonban nem válnak el egymástól az importált „tisztá” notációk, s a különféle kontaktneumarendszerek, ill. alkalmi neumakeverékek sziglái.

Az említett térképeket szemlélve négy kritikai megjegyzést kell tennünk, s ezek egyben a további munkák irányát is kijelölik.

1. Hiányérzetet keltenek, problematikusak már maguk a notáció-meghatározások. Ugyanazt a hangjegyírást eltérően minősítik az egyes kutatók, az elkülönítés és megnevezés szempontjai sok esetben nem világosak, máskor pedig igen elnagyoltak, a tényleges notációfajták elhatárolására alkalmatlanok. Így nyilvánvalóan tisztázatlan például nemcsak a középolasz, hanem még a sokat elemzett beneventán notáció⁹ terminus konkrét tartalma is, ha Lucca, Pistoia és Róma notációja hol középolasznak, hol beneventánnak minősíthető. Ilyen nehézségeken túllépni csak a szóban forgó területek íráslelékeinek új elemzésével lehet. A paleográfiai vizsgálatoknak számba kell venni ismét az írásjelek struktúráját, funkcióját és korát, majd a különféle jelrendszerek összehasonlítása adhat alapot esetleg új elnevezésekre is. Problémát sejthetünk továbbá a metzi vagy lotharingiai notáció terminussal kapcsolatban: nem véletlen, hogy a metzi írásterület északkeleti határa oly változékony a térképeken. Egyre világosabban látnunk kell, hogy a „metzi notáció” terminus olyan gyűjtőfogalom, amely már szinte akadály a további kutatásoknak, hiszen nagyszámú rokon, de egymástól mégis jelentősen különböző hangjelzést von egy kalap alá, útját állva differenciált ábrázolásuknak. Fokozottan ez a helyzet Jacques Hourlier sokat citált átfogó tanulmánya óta.¹⁰ Fordított a helyzet Észak-Itália írásaival. Itt gondosan meg van határozva számos különleges, szűk körben művelt hangjelzés¹¹ – kérdés azonban, hogy ezek mellett konkrétan, *paleográfiai értelemben* mit foglal magában az általános „észak-itáliai” terminus. Valószínűleg nem véletlen, hogy az így jelölt notáció territórium is változik a térképeken.

2. A második problémakör az érvényességi terület kijelölésével kapcsolatos. A térképek azt a benyomást keltik bennünk, hogy a notációfajták egyetlen vagy fő meghatározója a földrajzi zóna. Eszerint egy-egy notáció folyamatosan kitölti a körülhatárolt területet, s e területre jellemző. Az első kérdés, ami itt felvetődik, hogy valóban a terület-e az egyetlen meghatározó elem. A terület természetesen, mint a közvetlen szomszédsági érintkezés terepe, a divatok elterjedésének, a metódusok átvételének, az intenzív, majd a

⁹ Vö. pl. *Paléographie Musicale. Première série, XV: Le Codex VI. 34. de la Bibliothèque Capitulare de Bénévent (XI–XII^e siècle), Graduel de Bénévent avec Prosaire et Tropaire*, Tournai 1937 (1953), p. 71–161. *Paléographie Musicale. Première série, XIV: Le Codex 10673 de la Bibliothèque Vaticane, fonds latin (XI^e siècle), Graduel Bénéventain*, Tournai 1931, térkép: p. 83, Fig. 3.

¹⁰ Hourlier, Jacques: Le domaine de la notation messine. *Revue Grégorienne* XXX (1951), p. 96–113, 150–158.

¹¹ Baroffio, Bonifazio Giacomo: Le grafie musicali nei manoscritti liturgici del secolo XII nell'Italia settentrionale – avvivo a una ricerca. In: *Cantus Planus Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3–8 September 1990*. Budapest 1992, p. 1–16, további irodalmi adatokkal.

centrumtól távolodva csökkenő intenzitású szokásrendnek térbeli kerete nyilvánvalóan elhanyagolhatatlan tényező. De nem kevésbé fontosnak látszanak azok a szervező egységek, melyek a középkori egyház belső, nagyrészt jogi viszonyainak eredményei, s melyek a liturgia művelésének, azon keresztül a zenei- és írásszokásoknak elsőrendű meghatározói. A területi elv ilyen szempontból csak az egyházmegyei szervezetre érvényes. A kolostorok, melyeknek jelentősége általában és rendenként más-más a középkor különféle századaiban és országaiban, olyan viszony-rendszereket képeznek, amelyek mintegy keresztetik, átjárják a területi struktúrát. Hogy csak egyetlen példára hivatkozzunk: a New Grove-ban faksimilével idézett „Polish Neumes”¹² kizárólag a lengyel *ciszterci kolostorokra* jellemző,¹³ a lengyel *területekre* (egyházmegyes forrásokra) nem. A szerzetesrendek élettere ilyen szempontból nem kétdimenziós területként, hanem egydimenziós pontok halmazaként ábrázolható. Ezek a pontok elhelyezkedhetnek egy tőlük különböző közegben, vagyis a szerzeteskolostor művelhet olyan notációt, mely szomszédságától különbözik, s fordítva: egy-egy terület homogenitását megbonthatják a rajta elszórtan elhelyezkedő különféle szerzeteskolostorok pont-hálózatai. Nem mondjuk ezzel, hogy a kolostor és a körülötte elhelyezkedő „régio” között nem lehet kölcsönhatás, ismét koronként és körzetenként más-más fokban. De korántsem biztos, hogy a notációjáért minden esetben földrajzi területeket lefedő szokásként kell egyazon térképre felvinnünk. A földrajzi körzeteket együtt, összefüggésben kell látnunk az egyházi intézmények szokás- és kapcsolatrendszerével, a kettőt újból és újból össze kell vetnünk egymással.

3. A harmadik kifogásunk a hagyományos térképekkel szemben az, hogy az időbeli folyamatokat nem szemléltetik. A diakronikus elv pedig kétszeresen is fontos a középkori notációk vizsgálatában. Egyrészt azért, mert olykor átalakító hatású változások zajlottak le: notációk egymás melletti elhelyezkedése, egy-egy notáció körzet-határai, egy-egy körzet notációs jellemzői lényegesen megváltozhattak. A határok eltolódhattak, új notációjáért és alfajtaik jelentek meg, új keveréknotációk születtek. Másrészt: lényegileg azonos notációk a történelem folyamán olyan radikális átalakulásokon mentek keresztül, hogy külső formájuk tökéletesen megváltozott, miközben a szerkezeti elvek érintetlenek maradtak. Ilyen esetekben a történelmi folytonosság régi és új alak között megszakítatlan, mint például Prága 13. századi metzi notációjá és középkor-végi „rombikus” notációjá között. Az első megjegyzés tehát a változás oldaláról mutatott rá a diakronia fontosságára, a második viszont a látszólagos változás mögötti maradandóság szempontjából. Mindkettőt ki kellene fejezni térképeinknek.

Idézzünk még néhány példát ugyanehhez a kérdéskörhöz. Térképeink egy kivétellel külön írásfajtaként regisztrálják a kis körben művelt milánói notációt. Tudvalévő azonban, hogy Milánó sajátos, paleográfaiag elkülöníthető notációjá, mely, mint Michel Huglo rámutatott, a monzaival azonos,¹⁴ csak a 12. századból ered, s hogy létrejött a

¹² New Grove 13 (1980), p. 135, 8. példa.

¹³ Szendrei Janka: Van-e ciszterci hangjegyzés? In: *Magyar Zene* 23 (1982), p. 129–137., u.ő: Beobachtungen an der Notation des Zisterzienserantiphonars Cod. 1799* in der Österreichischen Nationalbibliothek. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27 (1985), p. 273–290.

¹⁴ Huglo, Michel (és mások): *Fonti e paleografia del canto ambrosiano*. Milano 1956 (Archivio Ambrosiano VII.), 34. sköv.

vonaltrendszer bevezetésével kapcsolatos. Nem régiebb tehát e hangjelzés, mint pl. Közép-Európa 12. századi, vonaltrendszer bevezetéséhez kidolgozott kontaktneumarendszerei, melyeknek egyébként térképeinken még a helye sincs feltüntetve.¹⁵ Mégis *együtt* van ábrázolva olyan archaikus hangjelzésekkel, melyeknek a 12. század már a végét jelentette (mozarab, breton). Egy másik példa: Solange Corbin Itália-térképén a New Grove-ban új eredményként tűnik fel a comoi metzi notáció mellett a morimondoi metzi hangjelzés, úgy jelölve, mintha e két esetben azonos jelenségről lenne szó. Valójában a comoi hangjelzés 10. századi, a morimondoi 12. századi, a comoi létezik már mint archaikus vonaltalan neumairás, a morimondoi csak vonaltrendszeren élt és francia-metzi kontaktneumákból áll, az első egy szűk területen ugyan, de több scriptoriumban otthonos volt, a második egyetlen ciszterci kolostor import-hangjelzése, mely rokonait a többi európai ciszterci kolostor notációi között találja meg.¹⁶ Vagy egy utolsó példa: nyilvánvalóan nem állhatnak együtt, egy térképen, mint Walter Lipphardt MGG cikkében, a leipzig metzi notáció (értve ezalatt a Thomas-Graduale vonaltrendszeres, 14. századi német-metzi keverékírását)¹⁷ és a 11. századi francia notáció-határok, ahelyett, hogy a gótikus hangjelzések fajtáinak kialakulása és elhelyezkedése már a quadrat notáció más írásokat elsöprő előretörésével lenne képszerűen összemérve.

4. Végül a negyedik kritikai megjegyzés egyszerűen e térképek tartalmára vonatkozik: annak kiegyenlítetlenségét, elnagyoltságát érinti. A gregorián hangjegyírás-térképek határainak a latin liturgia mindenkori határaival kellene egybeesniük. Valójában a térképek igen hézagosak, óriási fehér foltokat tartalmaznak. Egyetlen korszak, a 10. század regionális írásainak elhelyezkedését tükrözik, s még abban sem egyenletesen kidolgozottak. A térképekbe utóbb véletlenszerűen felvett, 10. századnál későbbi adatok – esetleges kiválasztásuk, csekély mennyiségük miatt – nem képesek pótolni egész korszakok egybefüggő ábrázolásának elmaradását. Egy hiteles 12. századi notációtérkép már egészen más lenne, mint amit kézikönyveink használnak. A középkor-végi írástérképek elkészítéséhez azonban még részletkutatásokra, analitikus munkákra lenne szükség. Eddig ismeretlen notációjáért kell meghatároznunk, mindeddig egymással azonosított, vagy alfajokként nyilvántartott notációkról derülhet ki önállóságuk, egyes notációk között az összefüggéseket új megvilágításba állíthatják az új vizsgálatok. A 11–12. századtól kezdve nélkülözhetetlennek látszik a szerzetesrendek scriptoriumaiban művelt notációk térképe. Milyen nagy segítség lenne például a klosterneuburgi notáció körüli vitákban, ha magunk előtt láthatnánk azoknak a délnémet *benecés* kolostoroknak a sorát, melyekben kimutathatóan, jelről jelle ugyanezt a kottairást művelték.¹⁸ Vagy ha léteznék 12. századi térkép a közép-európai ágostonos kanonokok

¹⁵ Szendrei, Janka: Die Geschichte der Graner Choralnotation. In *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988), p. 5–234.

¹⁶ Fakszimilek: *La notation musicale des chants liturgiques latins, présentée par les Moines de Solesmes*. Solesmes 1960. Pl. 18.; Marosszéki, Solutor: *Les origines du chant cistercien*. Citta del Vaticano 1952, ante p. 97.

¹⁷ Wagner, Peter: *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig I–II*. Leipzig 1930–1932.

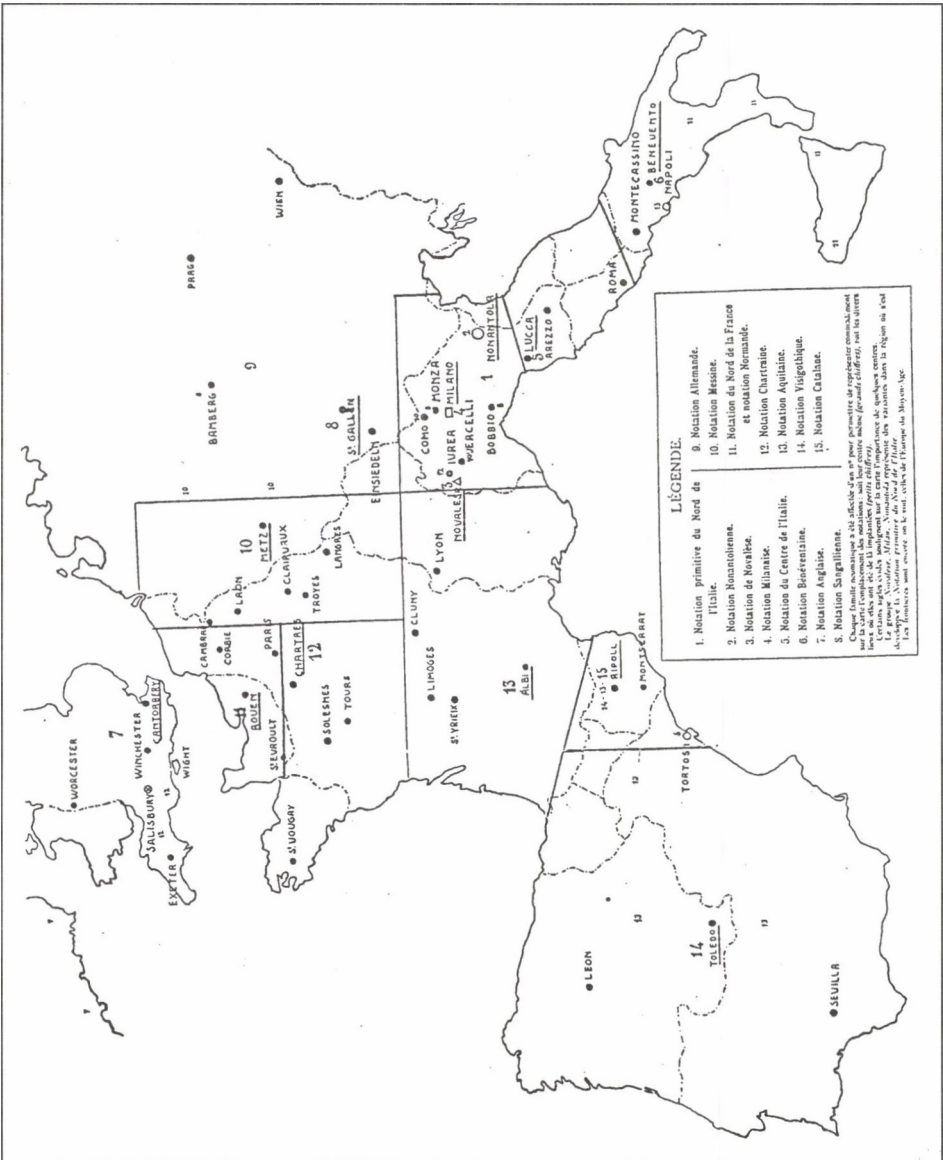
¹⁸ Szendrei, Janka: Linienschriften des zwölften Jahrhunderts auf süddeutschem Gebiet. In: *Cantus Planus Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3–8 September 1990*. Budapest 1992, p. 17–30.

hangjelzéseiről, úgy azonnal mérlegre tehetőek volnának azok a legendák, melyek a szakirodalomban őket a metzi notáció keletre terjesztőiként állítják be.¹⁹

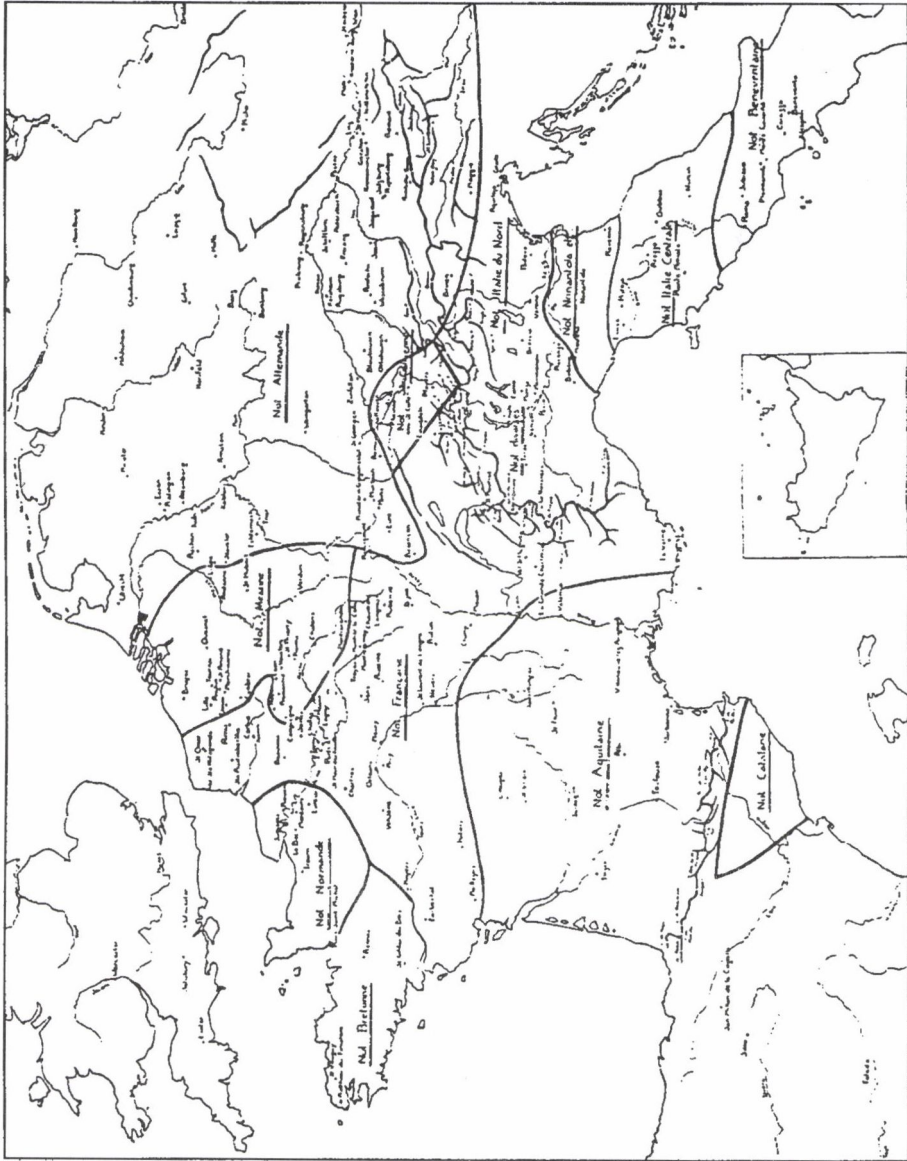
Kérdés, vajon jogos-e a notációtérképek alapján a gregorián paleográfia általános helyzetéről véleményt formálni. Hiszen a részletkutatások nyilván előbbre járnak az összefoglaló térképeknél, melyek az ismeretterjesztés feladatát is vállalják. Ha azonban a térképek mellett a szakirodalom *neumatáblázatait* is elemezzük,²⁰ hasonló eredményre jutunk, kifejezetten paleográfiai jellegű monográfia pedig alig született az elmúlt két évtizedben. Áttekintésünk tanulsága tehát az, hogy nagy szükség lenne az anyagelemzéssel egybekötött terminológiai, s az intézménytörténettel egybekapcsolt írástörténeti vizsgálatok újrafelvételére, nemkülönben a vonal nélküli és a vonalrendszeres írásperiódus egymáshoz viszonyítására. A hagyományos gregorián paleográfia még adós egy sor olyan speciális mondanivalóval, melyet a művelődéstörténet egészéhez ő egyedül lenne képes hozzáadni.

¹⁹ Lásd pl. Lipphardt, Walter: Musik in den österreichischen Klöstern der Babenbergerzeit. In: *Musicologica Austriaca* 2 (1979), p. 48–68. (különösen p. 50.); Huglo, Michel: Bilan de 50 années de recherches (1939–1989) sur les notations musicales de 850 à 1300. In: *Acta Musicologica* 62/2–3 (1990), p. 224–259. (különösen 241.).

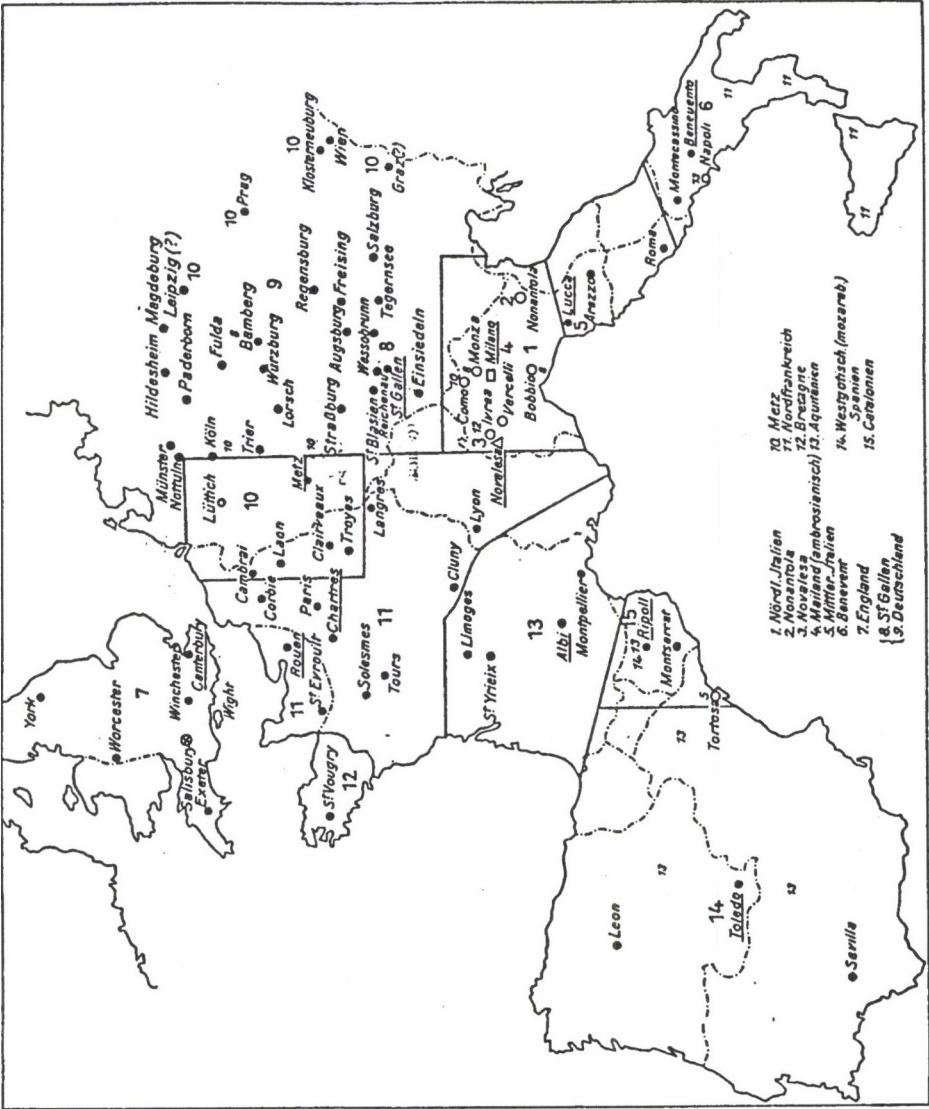
²⁰ Lásd pl. Stäblein, Bruno: *Schriftbild der einstimmigen Musik*. (Musikgeschichte in Bildern, Bd. III., Lief. 4.), Leipzig 1975, Neumentabelle a 32. oldal után.



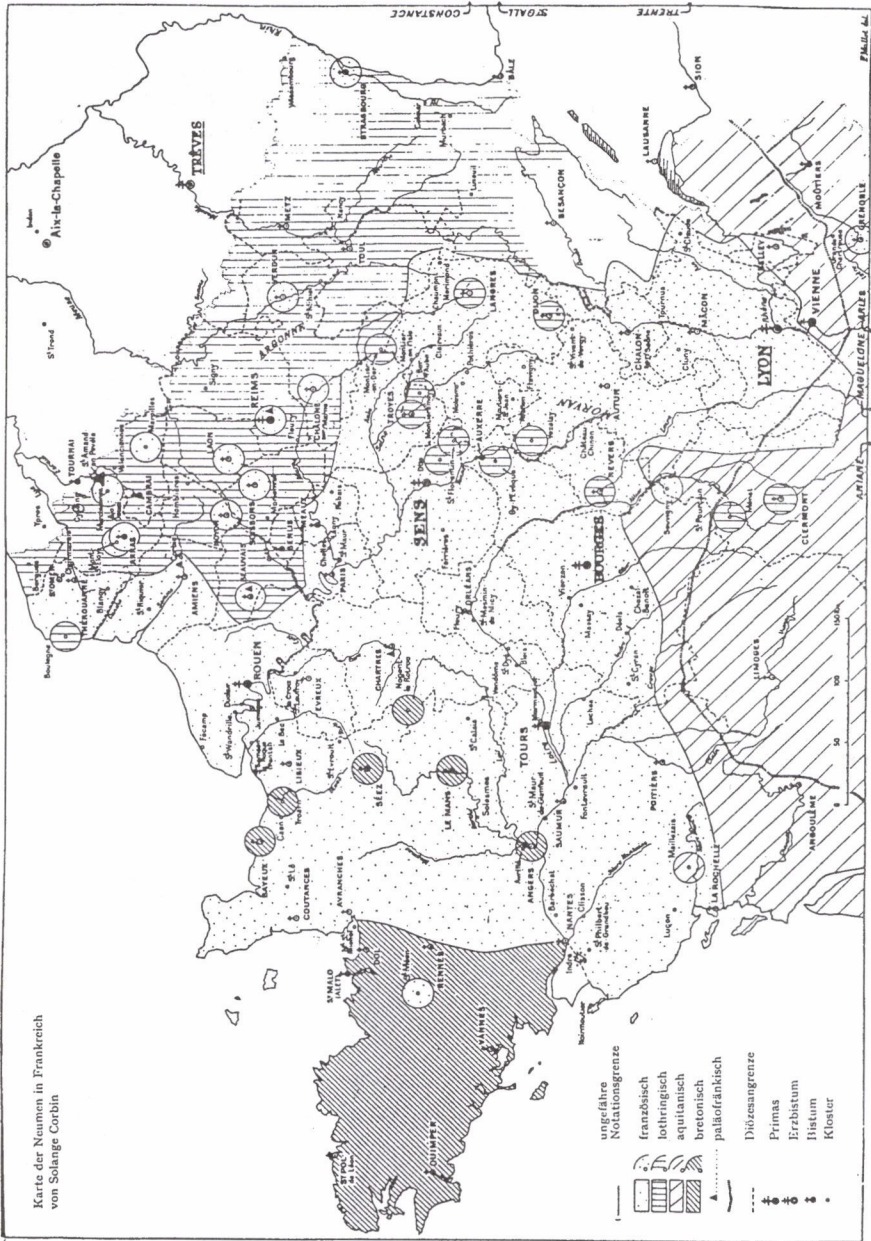
1. térkép



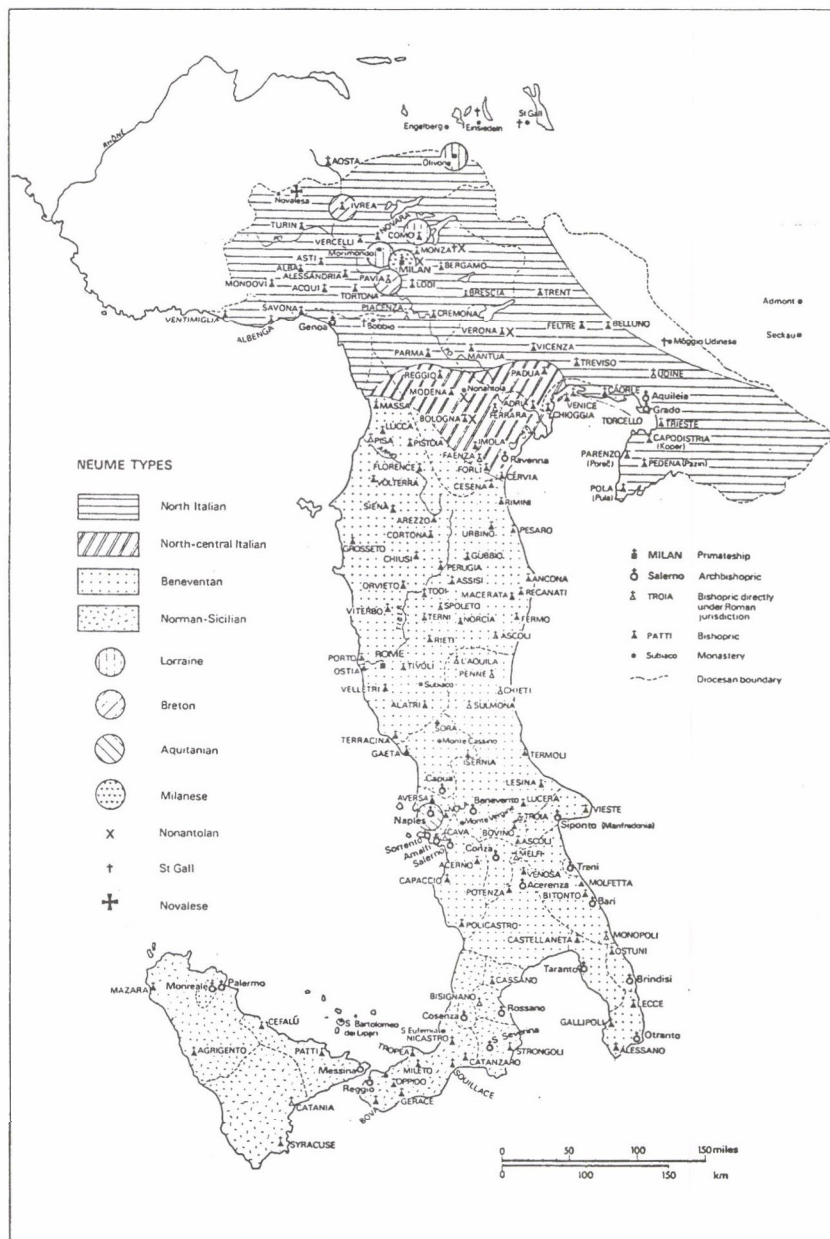
2. térkép



3. térkép



4. térkép



5. térkép

Sas Ágnes

A POZSONYI SZT. MÁRTON DÓM ZENÉS ÜNNEPEI ÉS ZENÉSZEI A 18. SZÁZADBAN

A török hódítás után Pozsony nemcsak Pest-Buda, a közigazgatási centrum, hanem Székesfehérvár, a szakrális koronázási központ szerepét is átvette. Az Esztergomból Nagyszombatba költözött, de gyakran a pozsonyi rezidencián tartózkodó érsek jelenlétének köszönhetően pedig mintegy második primási székhellyé vált. A pozsonyi prépostság és társaskáptalan gazdag zenei hagyományokra visszatekintő székesegyháza, mely tehát ekkor a főváros plébániatemplomának és a koronázási dómnak a szerepét is betöltötte, presztízst tekintve az ország első számú templomává emelkedett. Annál meglepőbb, hogy 18. századi zenei életét máig nem kutatták: az irodalom két idevágó kötete (Nováček elavult és Múdra újabb, összefoglaló jellegű munkája¹) – levéltári és kottatári adatgyűjtés híján – sem a templomban foglalkoztatott zenészekről, sem a repertoárról nem tudott részletes leírást adni. (A koronázásokról megjelent képeskönyv² természetszerűleg csak kevés zenei adalékot közölt). A 18. századi zenetörténet-kötet előkészítésekor Bárdos Kornél számos pozsonyi (és egyéb) archívum vonatkozó anyagát is átvizsgálta. Az alábbiakban – a szembeszökő hiányt pótlandó – az elsőként általa feldolgozott iratoknak a Szt. Márton dóm zenei életével kapcsolatos adatait foglaljuk össze.³

¹ Z. Nováček, *Hudba v Bratislave*, Bratislava 1978. és D. Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. II Klasicizmus*, Bratislava 1993.

² S. Holčík, *Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg / Bratislava 1563–1830*, Bratislava 1992.

³ Bárdos Kornél kéziratos hagyatékában (a továbbiakban BK) a következő levéltári fondok kivonatai találhatóak: (1) Pozsony, Fővárosi Levéltár (Archív hlavného mesta SSR Bratislavy) *Protocollum Venerabilis Conventus Posoniensis Strictoris Observantiae*, 1709. (I. köt.) IV. B. 1. b. 6/3 – BK 877–879; *Prof[ocollum] VV. PP. Capucinatorum Familiae Posoniensis ab anno Fund. 1676 ad Annum 1736* [–1774] IV. B. 3. b. – BK 879–880, 890; *Irgalmasok Historia Domusa. Anno 1672*. [–1796] – BK 891–893; *Diarium Scholasticum Cardinalitii S. J. Gymnasii Posonii ad S[an]ctum] Salvatorem inchoatur Anno 1732* [–1766] – BK 894, 902; (2) Pozsony, Állami Levéltár (Státny Archív v Bratislave) *A káptalani levéltár Elenchusa* (benne: *Catalogus Musicalium*, Jelzet: H. Fasc. 6./111., *Decretum Francisci Barkóczi*, Jelzet: O. Fasc. 1./9.) – BK 895–900; (3) Pozsony, Városi Levéltár (Archív mesta Bratislavy), A városi tanács jegyzőkönyvei (Zapisnice mestskéj rady): *Városi jegyzőkönyvek* (Vjk) 1688–1787, jelzet: II. a. 201–236. doboz – BK 930–940; *Városi jegyzőkönyv* 1793–1810, és 1760–1779[!], II. A/239. – BK 1008v–1013; *Prof[ocollum] actionale 1741–1754*, Jelzet: C 1231–1235 – BK 1014–1022; továbbá *Városi számadáskönyvek* (Vszk) – BK 903–908, és BK 920r–929r (névsorok 1689–1785); *[Városi] iratok* 1686–1742 – BK 940–942, 948; (4) Pozsony, Központi Állami Levéltár (Státny ústredny archív SSR Bratislavy), Káptalani Levéltár: *Protocollum Venerabilis] Cap[ituli] Pos[oniensis]* (Kjk) 1657–1745 – BK 960v–965r; *Protocollum Privatum Ven. Cap. Pos. 1745–1781* – BK 965r–968r; Nr. 3. *Prot. Ven. Cap. 1781–1800* – BK 968r–969v; Nr. 5. *Prot. Ven. Cap. 1800* – BK 969v–970r; továbbá *[Káptalani] iratok* (benne: *Instructio* 1701, jelzet: Capsa H. Fasc. 6. Nr. 113.; Barkóczy vizitációja 1763, jelzet: Capsa O. Fasc. 1. Nr. 1–8.) – BK 972v–976v. Uo., Kamarai könyvek (Komorné knihy), *Kammerer Amts Rechnung*, 1796–1797, jelzet: K 423–437 – BK 1007v–1008v. (5) Pozsony, Akadémiai Könyvtár (Ustredná kniznica Slovenskej akadémie vied, volt evang. Liceum-könyvtár) *Conventus Evangelicorum Protocollum 1724–1783* – BK 983–987r; *Chronicon Ecclesiae] patr.* 1683–1800 – BK 987–988; *Az evangélikus konvent számadáskönyve* – BK 988–991r. (6) Budapest, Országos Levéltár *[Acta Jesuitica]*, E 152. Fasc. 17., No 122. Colleg. Posoniense. (ered. No. 18. Lad. O. No 77. Sigl. Coll. Posoniense) – BK 1007r–v. (7) Esztergom, Primási Levéltár, Jelzet: AR. Cl. X. Nr. 196. (Bárdos jegyzeteit szelvélygépbe írta és fordította, a zenésznévsorokat készítette Rennerné Várhidi Klára.) Az egyéb hivatkozott levéltári adatok az Ujkori Zenetörténeti Osztály levéltári gyűjtéséből valók.

Zenetudományi dolgozatok 1997–1998 Budapest

Zenés ünnepek – többszólamú misék

Egy egyedülálló jelentőségű templomban egyes hétköznapi és egyszerű vasárnapok – társadalmi–politikai okokból – különösen ünnepélyes jelleget ölthetnek, ugyanúgy, mint egyéb szokásos egyházi és világi ünnepek; a rendkívüli, országos hatósugarú események pedig eleve mindig reprezentatív körülmények között zajlanak. A „rutinszerű” ünnepekről természetszerűleg kevesebb feljegyzés maradt fenn (sőt az év liturgikus ünnepeinek hagyományos felsorolása is kimaradt vagy elveszett a pozsonyi dokumentumokból), a rendkívülivé vált rendes ünnepekről, illetve a teljes közösség figyelmére igényt tartó egyszeri eseményekről viszont részletesebb leírás áll rendelkezésre. (Néhány kiemelkedő ünnepség regisztrálása mégis hiányzik az átnézett feljegyzésekből, ezek adatait – a folyamatos tárgyalás érdekében – más forrásokból pótoltuk.)

A rendszeres egyházi ünnepeket a Szt. Márton templom 15. század óta élő hagyománya szerint hangszerkíséretes misével ülték meg. Ezek 18. századi rendjét a toronyzenészek 1697-es szerződéséből ismerjük,⁴ melyben a közreműködésüket igénylő többszólamú miséket részletesen felsorolták. A teljes együttes játszott az év összes vasár- és ünnepnapján reggel 9 órakor, valamint mindkét vesperáson [az aznapin és a vigiliain], továbbá azokon a napokon, amikor a pozsonyi prépost celebrálta a misét. (Advent idején vasár- és ünnepnap kisebb apparátus működött közre: a toronyzenészek közül mindössze ketten voltak kötelesek megjelenni.) Jóllehet ismereteink szerint ez a rend a század folyamán végig változatlan maradt, a zenekedvelő Barkóczy primás⁵ 1763-as vizitációja után mégis szükségesnek érezte, hogy több zenés misét írjon elő. Utasításaihoz a zenei előadásmódra vonatkozó intelmeket is fűzött, melyekkel nyilván a világi zenei templomi használatát akarta korlátozni.⁶

Egyes ünnepekre a káptalan *missa solemnis*t írt elő. „Trombiták és dobok hangja mellett zajlott a szertartás” Péter–Pálkor, Magyarország minden patrónusa – mint pl. Szt. Adalbert, Szt. István és Szt. László – napja alkalmából, továbbá Szentháromság

⁴ Az irat mind a káptalan, mind a város anyagában fennmaradt: Kjk – BK 960 és *Városi iratok*, I. ad. 45. Fasc. 2. No. 48 – BK 941r.

⁵ A primási palota kápolnájának Barkóczy halála után, 1768-ban készített inventáriuma élénk zenei gyakorlatról tanúskodik: „*Diversa Musicalia Instrumenta et requisita in una cista reperibilia*: Symphoniae cum concertis diversorum Author[um] 77, Libri compacti cum Minuetis 3, Ariae Italicae 130, Libri duo, quorum unus textum, alter Musicam continet; sive Parnassus confusus cum omnibus vocibus 2, Sacra 2, Off[ertorium] 1, Lytaniae 1. Instrumentum: Flautrovers 2, Hoboe 2, Fides 5, Bracsa 1, Fagot 1, Cornua 4, Tubae 4, Deto ad fórmam poculi 4, Bassethl 1 in thecis, Violoncello 1 in thecis, Cimbalum 1, Cithara 1 [...]” (Primási lt. *Executio Testamenti Pr. Barkoczi, 18. Junii 1765, Vis[itat]io Par[och]iae Posoniensis 1755*. 39. köt. – BK 949r).

⁶ „In Missis et aliis Officii Divini Partibus, in quibus ex usu hic recepti exclusis aliis instrumentis musicis, solum adhibetur organum, etiam huius usus cessit, quando eum Ceremoniale Romanum non admittit: Cantus vel Greg[orianus], qui interdum consonantium Vocum Harmonia, seu cantu figurato (non tamen in Dominica Passionis usque ad Pascha, nisi feria V. in Coena Domini), misceri potest cavendo tamen et in hic et in organo aliisque Instrumentis musicis, quando adhiberi solent, ne fidelium animi, qui ad pietatem excitandae sunt, magis ad voluptatem sensualem provocantur. Unde et Cantus et Organi, caeterorumque instrumentorum sonus non sit profanus et mollis, sed gravis et modestus. Si quid autem fractius et solutius temere, imprudenterque, ac quasi comice fuerit introductum, curet Cantor Capituli, ut eo sublato Musica ad pristinam gravitatem, dignitatemque restituatur.” (Káptalani iratok – BK 974r,v).
A rendelet némiképp kétértelmű összefoglalását a káptalani jegyzőkönyv is tartalmazza: „Ad 5. Cantus figuratus cum Instrumentis Musicis etiam deinceps relinatur in Missis omnibus Diebus Dominicis et Festis for[tor]i?, in Vesperis vero in solemnibus diebus, quibus Praeposito officio incumbit, nisi sequentes horae Sae Lythaniae tunc quoque compendium suadeant.” (Uo. 975r).

ünnepe.⁷ A felsoroltakon kívül a városi számadáskönyvek szerint rendszeresen zenés ünnep volt még Szent József és Alexandriai Szent Katalin napja.⁸

A zene védőszentje, Szent Cecília napját az 1770-es évektől kezdve kiemelkedő zenei eseményekkel ünnepelték, valószínűleg külső mintát követve. A példakép a bécsi zenészek *musikalische Kongregatioja* lehetett, melynek előbb az *Augustinerkirche*, majd a *Stephansdom* adott otthont.⁹ A Szt. Márton dóm zenés istentiszteletei szekularizált „zeneünnep”-jelleget öltöttek – legalábbis erre utal, hogy az előadott művekről és a közreműködő művészek teljesítményéről a *Pressburger Zeitung* rendszeresen beszámolt. 1773-ban és 1779-ben Anton Zimmermann az alkalomra komponált új műveit adták elő (*Motetta S. Caeciliae*,¹⁰ ill. *Missa S. Caeciliae*¹¹). 1777-ben a „koncert” a Batthyány-zenekar részvételével zajlott.¹²

Az egyházi év ünnepein szokásos körmenetek pompájához a zene is hozzátartozott, jóllehet az eseményekkel foglalkozó feljegyzések nem minden esetben említik a zenészek részvételét. Az úrnapi, és az ünnep nyolcadába eső vasárnapi körmenetet minden évben megtartották, 1716–1794 között zenei adatok is rendelkezésre állnak.¹³ A legfőnyesebben a koronázások és országgyűlések idejére eső körmeneteket rendezték meg: ezeken 1712-ben III. Károly, 1751-ben Mária Terézia is részt vett, 1764-ben, a Barkóczy érsek által vezetett menetben az országgyűlés alkalmából itt tartózkodó mágánások jelentek meg.¹⁴

Nagyboldogasszonykor a hívek zeneszó mellett Máriavölgybe [Marienthal] vonultak,¹⁵ Rozália-napkor a kántorral, orgonistával, énekesekkel, toronyzenészekkel és dobosokkal együtt Blumenauba zárandokoltak.¹⁶ A templomon belüli körmenetek zenéjét külön alapítvány finanszírozta.¹⁷

A városi jegyzőkönyvek ezekhez az egyházi ünnepekhez a polgárság saját rendszeres ünnepeit is hozzáfűzik: Szt. György napját, a tisztújítás szokásos időpontját és

⁷ 1697-es szerződés, lásd a 4. jegyzetet.

⁸ A József-napi adatok: 1697, 1701 (Vszk – BK 921r). A Katalin-napot 1690–1800 között „mit Vocal- und Instrumental Musik” ünneplik két vesperással és ünnepi nagymisével (Vszk – BK 920–923v).

⁹ Az 1725-től fennálló társaság aktivitása az 1760-as években vált jelentőssé (Cecília-misék 1767, 1769), 1779-ben is kétnapos ünnep. Lásd B. C. Mac Intyre, *The Viennese concerted Mass of the early classic period: History, analysis and thematic catalogue*, Diss. City Univ. of N.Y. 1984, 36. o.

¹⁰ *Pressburger Zeitung* (PZ) 1773. nov. 24.: „Den 22. ist das Fest der Heil. Cäcilia [...] in der hiesigen Kollegiat Stadtpfarrkirche recht feyerlich begangen worden. Die unter dem Gottesdienste aufgeführte Musik verfertigte der bekannte Herr Anton Zimmermann”. M. Pándi–F. Schmidt, *Musik zur Zeit Haydn und Beethovens in der Pressburger Zeitung*, Haydn Jahrbuch 8, 1971, 168. o.

¹¹ PZ 1779. nov. 24.: „Vorgestern, als am Tage der Hl. Cäcilia, traten die hiesigen Tonkünstler, wie gewöhnlich zusammen, und führten der hiesigen Stadtpfarrkirche [...] eine musikalische Messe von dem fürstl. Kapellmeister, Hrn. Anton Zimmermann auf”. Pándi, i. m. 179. o.

¹² PZ 1777. nov. 26.: „Am 22ten dieses, als am Tage der heil. Cäcilia [...] die hiesigen Tonkünstler [...] führten bey dem Hauptgottesdienste [...] die wohl lautendsten Stücke auf [...] Besonders liebt sich der Erzbischöfliche Virtuose Herr Anton Zistler, auf der Violin mit solchem Nachdruck hören, daß jedermann gerührt und zur außerordentlichen Bewunderung und Belobung der Thonkunst gebracht wurde.” (Uo., 176. o.)

¹³ Vszk – BK 925r–927v.

¹⁴ Vszk – BK 926v, Kjk – BK 967r.

¹⁵ 1697–1785-ig minden évben a toronyzenészek és a vokalisták részvételével tartották (Vszk – BK 921r–925v).

¹⁶ Adatok 1697–1785 között. 1739-ben és 1740–42-ben a Summer kántor által komponált új énekeket énekeltek (Vszk – BK 922v, 923v; 925r).

¹⁷ Kjk – BK 965v.

Szt. Imre herceg ünnepét. A magisztrátus „restaurációja” reggel a Szt. Márton-templomban *Veni Sanctéval* kezdődött, majd az eskütétel után ugyanott *Te Deummal* zárult.¹⁸ A valószínűleg rendszeres ünnepi miséről csak egyes évekből maradt fenn adat.¹⁹ Szt. Imre-napi zenekaros misén a magisztrátus szintén minden évben teljes létszámban megjelent.²⁰ (Az ünnepélyes világi események közé tartozott még a „tavernical session”, a tárnoki szék [bíróság] rendszeres ülésének megnyitása, melyhez a szokásos *Veni Sanctén* kívül zenés mise is kapcsolódott.²¹)

A **rendkívüli ünnepek, ünnepségek** tárgyalását természetesen a legkiemelkedőbb eseményekkel, a koronázásokkal²² kezdjük, melyek zenei szempontból is kivételes alkalmat jelentettek, hiszen ilyenkor a bécsi udvari zenekart is mindig Pozsonyba rendelték.²³ Kilian Reinhardt udvari karmester feljegyzése szerint 1712-ben a koronázáson és az országgyűlés megnyitásán, 1714-ben a királyné koronázásán játszottak.²⁴ Valószínűleg Mária Terézia koronázásán is részt vettek (noha ezt az átnézett pozsonyi források nem említik), de 1790-ben és 1808-ban közreműködésük a helyi iratanyagban is újra dokumentált.

III. Károly koronázásáról, a császári zenekar közreműködéséről a káptalani jegyzőkönyv számolt be,²⁵ a koronázás után egy héttel a király jelenlétében zajló úrnapi körmenetről a ferences napló írt részletesen. Az úrnapi misét az esztergomi érsek tartotta, és a „Caesarei Musici” zenéltek. A körmenet alatt a *Pange linguát* a császári zenészek énekelték, a *Te Deumot* azonban a végén a ferencesek kezdték el, és a templomba visszazárva fejezték be. Három „zenekar” játszott, az első a menet elején, a második a közepén, a harmadik a klérus előtt vonult: mindegyikben 12 trombitás haladt, akik „hallgatolagos megegyezés alapján egymás közt váltakozva muzsikáltak”.²⁶

1741-ben, a koronázás alkalmával Mária Terézia huzamosan a városban tartózkodott. Június 20-án érkezett meg, s miután Esterházy Imre érsek köszöntötte, szabadtéri *Te Deumon* vett részt. A koronázás napján trombiták és dobok zengése mellett vonult a Szt. Márton templomba,²⁷ majd a ceremónia lezajlása után egy oldaltrónuson ülve hall-

¹⁸ Adatok zenéről: 1699–1780. 1798 (Vszk – BK 921r–923 és Vjk – BK 1011–3).

¹⁹ 1760: mise, 1780: zenés mise a plébániatemplomban: vokális és hangszeres zene (Vszk – BK 929r).

²⁰ Adatok 1736–1800 között (Vszk – BK 923v–929v).

²¹ Adatok: 1750, 1752–1753. 1756–1757, 1768, 1784 (Vjk – BK 926r,v, 927r, 928r, 934v, 935v). Előbb valószínűleg a Szt. Mártonban, 1768-ban és 1784-ben a város más templomaiban tartották, a jegyzőkönyvek szerint klerikusoknak, choralistáknak és zenészeknek fizettek a közreműködésért.

²² Az általunk vizsgált időszakban Pozsonyban koronázott uralkodók: 1687. dec. 9.: I. József; 1712. ápr. 15.: III. Károly; 1741. jún. 25.: Mária Terézia; 1790. nov. 15.: II. Lipót. Királynék: 1714. okt. 18.: III. Károly felesége, Erzsébet Krisztina; 1808. szept. 7.: Mária Ludovika (I. Ferenc nejje).

²³ Korábbi adatok: *Magyarország zenetörténete (MZT)* II, Budapest 1990, 25. és 46. o.; 18. század: Takáts S., *A magyar múlt tarlójáról* (Budapest, é. n.) „Régi koronázási hangversenyek” 383–390. o., a *Hofceremoniell-Protokoll des k. k. Obersthofmeisteramts* és a *Vollständige Beschreibung aller Feierlichkeiten ... 1790* adataira hivatkozva.

²⁴ L. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, 144. old.

²⁵ Kjk – BK 961, 1712. ápr. 15.

²⁶ *Ferences napló* – BK 876–878r. A napló megemlíti még, hogy a császári felség zenekarának karmestere – aki francia nemzetiségű [?], és... Szt. Kilián püspök és vértanúnak nevét viseli –, ez utóbbi szent tiszteletére egy új misét komponált, melyet az udvari zenekar a *ferencesek templomában* adott elő. (Az adat az említett Kilian Reinhardt koncertmesterre utalhat. A mise előadásának ténye jól illusztrálja az udvari zenekar pozsonyi szerepléseinek a közismertnél jóval nagyobb hatókörét, hiszen pl. 1708-ban és 1712-ben az országgyűlés idején a jezsuita templomban is játszottak, lásd *Historia Collegii Poseniensis ad S. Salvatorem S. J. 1672–1720*, Budapesti Egyetemi Könyvtár (BEK) Kézirattár, Ab 98.).

²⁷ Kjk – BK 963v.

gatta végig a *Te Deumot* (melyet fuvolák, trombiták, harangzúgás és díszlövés kísérték) és az azt követő misét.²⁸ Két nap múlva, Szt. László napján részt vett a templom ünnepi miséjén.²⁹

II. Lipót koronázásán az udvari zenekart és a Bécsből jött énekesfiúkat Antonio Salieri vezényelte.³⁰ Az egy hétig tartó ünnepek után még a hónap végén is *Te Deumot* tartottak.³¹

A legrészletesebben Mária Ludovika királyné 1808-as koronázásának zenei „műsorát” ismerjük: az 53 tagú udvari zenekar és énekkar (összesen száz előadó) Eybler *Te Deumát* adta elő, Salieri vezényletével.³²

Az uralkodók tiszteletére egyéb ünnepeket is rendeztek. A király névnapjáról a városi plébániatemplom zenés miséjével emlékeztek meg, „Thurner und Musicanten” közreműködésével (Lipót-napi adatok 1699–1703, Károly-ünnepek 1719–1725).³³ Az uralkodócsalád tagjainak születése, esküvője³⁴ és halála alkalmával ugyancsak zenés istentiszteleteket tartottak. Sajnos, a beszámolók gyakran csak a jelen levő zenészek megemlézésére szorítkoztak, mint pl. 1740-ben, III. Károly gyászistentiszteletével kapcsolatban (a *castrum dolorist* viszont részletesen leírták).³⁵

A hosszan uralkodó Mária Terézia sokszor tisztelte meg személyes jelenlétével a templomot: pozsonyi tartózkodásai során többnyire a Szt. Márton templomba „járt”. 1741-ben, a koronázás után a királyi család három tagjának gyászmiséjén³⁶ és több körmeneten vett részt. (A szeptember 24-i, a királynő által elrendelt körmenet a dómból indult, ahol az erdélyi püspök által celebrált énekes misén, *az udvar jelenlétében a templom saját énekesei és zenészei* működtek közre.³⁷) 1744 nyarán Nagyboldogasszony ünnepén és Szt. István napján hallgatott misét,³⁸ 1751-ben – az országgyűlés alkalmával hosszabban Pozsonyban időzván – négy úrnapi (köztük két székesegyházi) körmeneten is megjelent. Az első körmeneten az udvari zenészek játszottak.³⁹

A pozsonyiak a királynő sorsát távollétében is figyelemmel kísérték: gyermekeinek születése alkalmából *Te Deumot* mondtak (pl. 1741, 1756 és 1757),⁴⁰ 1767-ben, súlyos betegségből való felgyógyulásának örömeire két ünnepi misét is celebráltak (ezeken a templom saját zenészein és a toronyzenészekon kívül kíséretük is muzsikáltak).⁴¹ Utolsó születésnapját is megülték,⁴² majd az év végén bekövetkezett halála után háromnapos gyászünnepeket tartottak. A szertartásokat a káptalani jegyzőkönyv részletesen leírta:

²⁸ Holcők, i. m. 44. o.

²⁹ Takáts, i. m. 386. o.

³⁰ Takáts, i. m. uo.

³¹ *Városi iratok* – BK 940r.

³² Takáts, i. m. 388. o.

³³ Vszk – BK 921r, ill. 922–3.

³⁴ Pl. József főherceg esküvője, 1760 (Vszk – BK 927r).

³⁵ Kjk – BK 963v.

³⁶ Aug. 4–5., okt. 8., okt. 20. (Kjk – BK 963).

³⁷ Kjk – uo.

³⁸ Kjk – BK 965r.

³⁹ *Ferences napló* – BK 879r.

⁴⁰ 1741-ben, II. József születésekor ünnepi mise és *Te Deum* is volt (1741. márc. 13. és 19.) (Vszk – BK 927r).

⁴¹ Vjk – BK 1012r.

⁴² PZ 1780. máj. 17.

két rekviemet és egy „Glorioso”-misét mondtak, melyeken a káptalan zenészein kívül Batthyány érsek zenekara és énekes kíségtők is közreműködtek.⁴³

Az országos politika legfontosabb eseményét, az országgyűlést⁴⁴ hagyományosan templomi szertartások kísérték (megnyitáskor *Veni Sancte*). De az egyházi év rendes ünnepeinek fényét is emelte a hosszabb időszakra (gyakran egy teljes évre) itt összese-reglett méltóságok részvétele: az 1741-es diéta idején a *Veni Sancte* mellett ünnepélyes úrnapi körmenetről számol be a káptalani jegyzőkönyv.⁴⁵ 1751-ben, mint említettük, Mária Terézia és az országgyűlésen tartózkodó méltóságok két úrnapi körmeneten vettek részt. Az 1764-es úrnapi körmenetet Barkóczy primás vezette a mágnások élén (zéről nincs adat).⁴⁶

Pozsony, mint főváros, számos egyéb országos jelentőségű ünnepség színhelye volt. A magyarországi katolikus egyház Nagyszombatban székelő fejét, a primást hivatalosan ott iktatták be, utána viszont hamarosan ide, a tényleges hatalmi központba is ünnepélyesen bevonult. Esterházy Imre 1727-ben a nagyszombati installáció után két héttel a pozsonyi érseki palotába érkezett, majd a jezsuiták templomába, a városházára és a templomba vonulva fogadta a város és a káptalan hódolatát.⁴⁷ Batthyány József primás 1776. júl. 2-án tartotta ünnepélyes bevonulását Nagyszombatba és 13-án Pozsonyba.⁴⁸ Amikor 1778-ban elnyerte a bíborosi kalapot, a feladás ünnepére Pozsonyban került sor, a szokásos *Missa solemnis* keretében.⁴⁹ A primások temetésekor a székesegyházban mondtak gyászmisét. Esterházy Imre rekviemjén két (de lehet, hogy több) zenekar vett részt – az biztos, hogy a káptalani zenészek is játszottak,⁵⁰ ugyanúgy, mint 1757-ben, Csáky Imre gyászszertartásán.⁵¹

A városban lakó világi főméltóságok és polgárok családi ünnepeihez sokszor a Szt. Márton templomban mondott mise kapcsolódott. A feltehetően nagyszámú esküvőről, gyászmiséről etc. többnyire nincs említés a jegyzőkönyvekben, csupán a Batthyány Lajos nádor halála alkalmából tartott nagyszabású szertartásról maradt fenn beszámoló (1766). A szokásos rekviemen kívül – melyet Klimó pécsi püspök celebrált – egy „De Angelis”-misét is mondtak, és ünnepélyes formában végezték egész nap a zsolozsmát is: az invitatóriumot és a rezponzóriumot többszólamban énekeltek, az utóbbit kontrapunktikus formában.⁵² A polgári temetéseken a templom vokalistái mindig részt vettek, de néha a hangszeres zenészek is.⁵³

⁴³ Kjk – BK 967v és Vjk – BK 938v.

⁴⁴ Pozsonyi országgyűlések: 1687. okt. 18–1688. jan. 25., 1708. febr. 29–jún. vége, 1709. máj. 18–aug. 12., 1712. ápr. 3–aug. 2., 1714. szept. 8–1715. jún. 15., 1722. jún. 20–1723. jún. 19., 1728. máj. 17–1729. nov. 30., 1741. máj. 14–okt. 29., 1751. ápr. 18–szept. 27, 1764. jún. 17–1765. márc. 19., 1790. nov. 11–1791. márc. 12., 1796. nov. 12–dec. 11., 1802. máj. 6–okt. 31., 1805. okt. 17–nov. 7., 1808. aug. 28–szept. 27.

⁴⁵ Kjk – BK 963v.

⁴⁶ Kjk – BK 967r.

⁴⁷ Kjk – BK 961 és 962r.

⁴⁸ *Irgalmasok Historia Domusa* – BK 892r.

⁴⁹ Vjk – BK 938v.

⁵⁰ Kjk 1746 – BK 965v: a pozsonyi primási kúriában ravatalozták, ott is volt több zenés szertartás. (A dőmban tartott misén közreműködő zenekarokat Bárdos nem jegyeztelte egyértelműen.)

⁵¹ Kjk – BK 966v.

⁵² Kjk – BK 967r.

⁵³ 1719 és 1742 (Vjk – BK 931v, *Városi iratok* – BK 942r); hangszeres adat: kürtösök, harsonások és dobo-
sok (1755-ös vizitáció, OL 23552. mf.).

Természetes, hogy a káptalan saját életének kiemelkedő eseményeihez zenés mise tartozott, mint például a rendszeresen sorra kerülő vizitációkhoz.⁵⁴ A jegyzőkönyvek persze inkább a vizitációs kérdésekre adott válaszokat, ill. a vizitáció után született határozatokat tartalmazták – amennyiben a vizitáció körülményeit leírták, a zenei vonatkozásokat akkor sem részletezték. (A határozatok közül egyedül Barkóczy érsek említett 1763-as vizitációja foglalkozott alaposan zenei kérdésekkel: ő mind a zsolozsma végzésével, mind a többszólamú misék gyakorlatával kapcsolatban drasztikus változtatásokat rendelt el.)

A káptalan kanonokjainak kinevezése zenével folyt,⁵⁵ ugyanígy zajlott a kanonokok közül kikerülő városplébános beiktatása, mely – egy 1784-ből való feljegyzés szerint – *Te Deum*mal zárult.⁵⁶ A káptalan tagjainak és tisztségviselőinek halálakor gyászmise hangzott el (1743-ban az említett Tankovics *custos*-kanonok rekviemjén a toronyzenészek és az énekesek működtek közre⁵⁷). 1758-ban elhatározták, hogy elhunyt prépostról és kanonokról minden évben énekes misével emlékeznek meg.⁵⁸

A templomhoz tartozó egyéb testületek tevékenységét is zene kísérte: a Krisztus Teste-társulat ülésein,⁵⁹ más kongregációk körmenetein is játszottak zenészek.⁶⁰ (1773 után a jezsuita *Congregatio civica*, a Krisztus szenvedése társulat, s a diákoké is a városi plébánia felügyelete alá tartozott.⁶¹)

A templom és a város rendkívüli, egyszeri zenés ünnepei közül kiemelkednek a török feletti győzelem, valamint a háború lezárását jelentő békekötés örömeire elrendelt *Te Deum*ok.⁶²

A zenészek foglalkoztatásának rendje

E számos ünnep zenéjének biztosítása elsősorban a templomban alkalmazott muzsikusokra hárult. A 15. századtól érvényben lévő szokás szerint⁶³ a káptalan a zsolozsmán résztvevő prebendistákon kívül saját zenészeket („énekeseket”) tartott, hangszeres zenészként pedig – a királyi városok szokásainak megfelelően – a városi toronyzenészeket foglalkoztatta.

A káptalani muzsikusokat eltérő státuszuk alapján két kategóriába sorolták: a „musicci vocalista primi ordinis” megjelölés a kántorra, a basszistára, tenoristára és az organistára vonatkozott, másodrendű énekesként a diszkantistát és altistát tartották

⁵⁴ 1733, 1755 (OL., ua.), 1761 (OL 23471. mf.), 1763, 1783.

⁵⁵ 1722. szept. 20-án Kollonich Ferenc kántorkanonok trombiták és dobok hangja mellett Tankovics Mihályt, a szeminárium igazgatóját a kanonokok jelenlétében *custos*-kanonokká nevezte ki (Kjk – BK 961v).

⁵⁶ 1784. ápr. 21.: [A szertartás végén a plébános intonálta] a *Te Deum*ot, melyet a muzsikusok kórusa folytattott. (Kjk – BK 969r).

⁵⁷ Kjk – BK 975v.

⁵⁸ Kjk – BK 966v, 1758. febr. 3.: 2. pont.

⁵⁹ A közreműködő zenészeket a tanács fizette. A káptalan átírata a magisztrátushoz.: a Krisztus Teste-társulat részére a tanács pár év óta évente 20 Ft-ot szokott adni a zenészek részére... Kéri az összeg további kiutalását. (*Városi iratok*, 1731 – BK 940v)

⁶⁰ Kjk – BK 968v.

⁶¹ *Acta Jes. Coll. Pos.* – BK 912v.

⁶² 1697-ben és 1699-ben (921r). További hálaadások: 1689. szept. 25-én és okt. 5-én (BK 920r); 1705. jan. 18., 1706. jún. 6–7. (921v), 1716. ápr. 26. (922r), máj. 26., aug. 23., okt. 26., 1761. okt. 20. 1763. márc. 20. (927v).

⁶³ *MZT* II, 45. o.

számon. Az elsőrendű énekesek „legfőbb kötelessége, hogy jelen legyen minden egyes zenei szolgálaton. Nélkülük semmilyen istentisztelet ne történhessék.” A másodrendű vokalisták meghatározott alkalmakkor énekeltek (de lényegében csak egyes szolozsmahorák végzése alól mentesültek).⁶⁴

A városi zenészek templomi működésének körülményeit, korszakunk elején, a káptalannal kötött, 1697-ből való szerződésük dokumentálja.⁶⁵ A szerződés a *regens chori* fennhatósága alá rendelte őket, és fizetésük mikéntjét is meghatározta. A káptalan részéről a kántorkanonok felügyelte a zenészeket (a *regens chori*t a choralistákkal és a hangszeresekkel együtt).⁶⁶

A hagyománynak megfelelően⁶⁷ a Szent Márton dóm zenés istentiszteleteinek feltételeiről a város, a káptalan, valamint a káptalan tagjai közül választott, önálló jövedelemmel rendelkező plébános⁶⁸ közösen gondoskodott. Az énekesek a préposttól (vagyis a káptalantól), a plébánostól és várostól nyerték fizetésüket, a toronyzenészek (szokásos jövedelmükön felül) ugyancsak a káptalantól, a plébánostól és várostól kaptak pénzt templomi szolgálatukért.⁶⁹

A káptalan különböző alapítványok kamataiból teremtette elő a zenészek fizetését: Zongor nagyprépost 1657 óta létező, 1745-ben, 1772-ben és 1783-ban is említett alapítványa és Spácz kanonok újabb felajánlása biztosította a testület fenntartásának költségeit.⁷⁰ Érthető tehát, hogy 1786-ban, amikor II. József rendeletére mindkét alapítvány hozadékát meg akarták vonni a zenészekről, a káptalan tiltakozott, hiszen sem a szolozsmát, sem a többszólamú istentiszteleteket nem tudta önerőből finanszírozni.⁷¹ További, speciális célú alapok egyes misék és litániák zenével való ellátását szolgálták.⁷²

A zenészek ügyeit a városi magisztrátus és a káptalan együtt intézte,⁷³ a két testület közösen döntött a zenészek felvételéről is.⁷⁴

A templomi együttesbe ugyanis általában csak sikeres „próba” alapján lehetett bekerülni. Számos adat maradt fenn a jelöltek felvételét megelőző vizsgákról: 1692-ben egy brünni orgonista, 1742-ben egy altista vizsgázott. 1731-ben és 1748-ban a basszista állás betöltését előzte meg „szabályos próba”. Még a bécsi udvari együttesből érkező Zirnhoffer orgonistát is meghallgatták, és nem mentesült a vizsga alól a templomi

⁶⁴ *Informatio* [1754] (BK 951–959, lásd még S. Erdélyi, „*Informatio*” at the *Episcopate of Vác by the Posen Capitular* [sic] on *Its Own Musicians*. *Studia Musicologica* 29, 1987, 303–323. o.).

⁶⁵ Lásd a 4. jegyzetet.

⁶⁶ *Instructio* 1701 (*Káptalani iratok*, Capsa H. Fasc. 6. Nr. 113.), továbbá Kjk – BK 966 és Kjk 1743 – BK 965r etc.

⁶⁷ *MZT* II, 45. o.

⁶⁸ *Vszk* – BK 931v.

⁶⁹ 1697-es szerződés, 1754-es *Informatio*, lásd a 4. és a 64. jegyzetet.

⁷⁰ Kjk 1783 – BK 968v. Lósi érsek és Veresmarti kanonok 1640-es években tett alapítványairól (*MZT* II, 45. o.) nincs adat anyagunkban.

⁷¹ Kjk 1786 – BK 969r.

⁷² Zongor-féle többszólamú mise, Lippay- és Szentgyörgyi-alap – gregorián votivmise (Kjk 1745 – BK 931v), valamint az Esterházy-, Rezeny- és a Richter-alap: misék és litániák (Kjk 1783 – BK 968v).

⁷³ Lásd pl. a káptalan, a város és a plébánia képviselőiből álló bizottság 1742-es határozatait (*Városi iratok* – BK 941v), továbbá Rankl orgonista ügyét (1800), akit a város által kiküldött bizottság vett fel és a káptalani tanácsban is elnyerte a szavazatok többségét (Vjk – BK 1010).

⁷⁴ 1743-ban megbüntették Summer kántort, mert saját hatáskörében vett fel diszkanstistát (Kjk – BK 964v).

együttes ismert. régi tagja sem, ha magasabb posztra pályázott (1730-ban Summer basszista, 1748-ban Lixl basszista sikeres előjátszás után lett kántor⁷⁵).

A pályázóknak a káptalani zenészek együttese, vagy az egyik illetékes zenész előtt kellett bizonyítaniuk alkalmasságukat.⁷⁶ A templomi zenészek tekintélye azonban nem minden esetben bizonyult elégségesnek, olykor ugyanis ellentét merült fel a részben protestáns érzelmű városi testület és a káptalan között, mint pl. 1730-ban, a megüresedett basszista-állás betöltésével kapcsolatban. A két testület különböző jelöltjei közül akkor végül is csak az érsek közbenjárására létrehozott, „az érsek kiváló zenészeit és a lutheránusok oratóriumának muzikusait” magában foglaló bizottságnak sikerült mindenkit kielégítően választania.⁷⁷

A zenészek

A templomi együttes nagyságáról és összetételéről az új kutatások alapján már világos képet tudunk felvázolni. A prebendistákon kívül tehát négy első- és két másodrendű énekest alkalmaztak (kántort, orgonistát, basszistát, tenoristát, ill. altistát és diszkantistát), mellettük 6–7 toronyzenész fizetéséhez járultak hozzá. Míután ismereteink szerint a kialakított struktúrához a század folyamán végig ragaszkodtak, az első összefoglaló adatot, mely 1742-ből való, valószínűleg visszamenőleg is érvényesnek tekinthetjük.⁷⁸ A püspöki székesegyházakkal összehasonlítva a templom saját zenészeinek létszáma tehát igen alacsony volt, mivel azoktól eltérően itt a templomban rendszeresen muzikáló hangszeres zenészeket szigorúan nem templomi/káptalani, hanem városi alkalmazottaknak tekintették.

Ez az együttes a köznapi szolgálatra elegendőnek bizonyult, hiszen az énekesként alkalmazott zenészek hangszerjátékosként is közreműködtek,⁷⁹ másrészt a toronyzenészek természetesen nemcsak fúvós és ütőhangszereken játszottak. (A városi zenészek testületének vezetőjét toronymesternek, de „Instrumentalis Musicae Director”-nak is titulálták.⁸⁰ Az 1754-es *Informatio* a hangszeres zenészek felsorolásában a toronyzenészek mesteréről egyenesen mint *violinistáról* beszél,⁸¹ az 1755-ös vizitáció a hangszeres zenészek között a toronymester, valamint a mellette levő *hegedűsök* és *trombitások* kötelességeit rögzíti.⁸² De már 1701-ben volt a toronyzenészeknek hegedűjük is.⁸³)

⁷⁵ Vjk – BK 932v és 1014.

⁷⁶ A tapasztalt káptalani zenészek az új altistát alkalmasnak találták (Kjk 1742 – BK 964r), Zirnhofer orgonista-jelölt 1724-ben próbát játszott a visszavonuló Tutzenhaler orgonistának (*Városi iratok* – BK 941r).

⁷⁷ Vjk – BK 933r etc.

⁷⁸ Későbbi adatok: 1747-ben 7 „vokalista” és 6 „Thurner” (Vjk – BK 1013), 1749–52 között 7 énekes és 6 toronyzenész, 1754-ben 6 énekes és toronyzenészek (*Informatio*), 1768-ban 6 énekes és 6 toronyzenész (Vszk – BK 928r) szerepelt a kimutatásokban. Az 1755-ös vizitáció jegyzőkönyve is csak a templom saját zenészeit tartalmazta, a többieket összefoglalva említették (54. jegyzet).

⁷⁹ 1740-ben Summer kántor hűrokat vett (Kjk – BK 963r).

⁸⁰ Pl. 1754-ben Würingert (Vjk – BK 935r). Toronyzenész-mesterek: 1690–1729 Bröckl, Samuel; 1729–38 Seyfrid, Franz Anton; 1739–53 Würinger, Philipp; 1753–81 Otlzberger, Mathias; 1786–96 Würinger, Joseph; 1796– Tost, Franz (a színház igazgatója 1807-től).

⁸¹ „Musici Instrumentales. Sunt: Magister Thurnerorum, seu Violinista / & Tubicines, penes Magistrum certo Numero definiti.” (BK 954, vö. Erdélyi, i. m.).

⁸² OL 23452. mf. 111. o. (54. jegyzet).

⁸³ *Városi iratok* – BK 948v.

A káptalani zenészek és a toronyzenészek közreműködésére nemcsak a Szt. Márton dombban, hanem más pozsonyi templomokban is igényt tartottak: elsősorban a jezsuita St. Salvator templomban, de a ferenceseknél, a kapucinusoknál, az irgalmasoknál, a trinitáriusoknál és az evangélikusoknál is.⁸⁴ Miután pedig a „Thurnerek” emellett még városi szolgálatot is teljesítettek, nem kis feladatot jelentett a különböző szereplések összeegyeztetése. Így fordulhatott elő, hogy elsőszámú „gazdájuk”, a káptalan már 1701-ben nehezményezte, hogy a zenészek csak késve értek át a jezsuita templomból. (Ezért egyszerűen azt javasolták, hogy a zenészek „azonnal kerekedjenek fel, amint meghallják az első harangszót, akár a szertartás közepén, és időben érkezzenek meg a saját templomukba, [...] ahogy azt az esztergomi káptalan zenészei is teszik”.⁸⁵)

Nyilvánvaló azonban, hogy a rendkívüli ünnepeken ezt az együttest szükség szerint kiegészítették. A folyamatosan fizetett alkalmazottakon kívül rendszeresen igénybe vettek a káptalani állásra pályázó, éveig (nem ritkán 8–10 éven keresztül!) ingyen szolgáló zenészeket.⁸⁶ Mások – szintén állás elnyerésének reményében – rövidebb ideig kisegítettek vagy alkalmi műveket komponáltak az együttes számára.⁸⁷

Nemcsak egyes külső zenészek, hanem egész zenésztestületek „vendégszerepléséről” is tudunk. A koronázási ünnepségeken és országgyűléseken a bécsi udvari zenekar jelenléte természetes volt, és a gyakran hosszabb ideig a városban tartózkodó együttes – mint említettük – túlzás nélkül a pozsonyi zeneélet fontos tényezőjeként értékelhető.

(A forrásokban előforduló másik zenésztestet, az esztergomi káptalani zenészek foglalkoztatásának körülményei nem tisztáztak: pedig 1701-ben a szokásos zenés miséken játszottak a székesegyházban.⁸⁸)

A helyi együttesek közül az érsekek magánzenekarai jelentették a dóm ünnepi miséinek legszínvonalasabb „kisegítőit”. Nemcsak Batthyány József hercegprímás 1776–1784 között működött híres együttesére gondolunk (lásd pl. a Cecília-ünnepeket és Mária Terézia gyászszertartásait), hanem a korábbi érsekek zenekaraira – az *érseki zenekar folyamatosan fennálló intézményére*, melyet az eddigi irodalom nem tartott számon, pedig a levéltári anyagban előforduló adatok (1709–1710: Keresztély Ágost hg.,

⁸⁴ A jezsuiták szerződése 24 pontban sorolja fel azokat az ünnepeket, amelyeken toronyzenészek játszanak (*Acta Jesuitica* – BK 1007r). A ferences körmenetek és zarándoklatok vonatkozó adatai: 1712, 1722, 1723, 1725 (*Ferences napló* – BK 878v–879r, Vszk – BK 922v–923r). A kapucinusoknál 1733-ban péntekszombati mise (*Kapucinus jk.* – BK 879), az irgalmasoknál 1740–73-ban és 1777 után zenekaros nagymise (*Irgalmasok Historia Domusa* – BK 892r), a trinitáriusoknál 1734-ban Szentháromság ünnepe (*Jezsuita napló* – BK 894), az evangélikusoknál 1760-tól városi zenész kisegítők (lásd *A Pozsonyi ág. hitv. evangélikus egyházközség története*, II. rész., Pozsony 1906, 150. o.)

⁸⁵ Mivel senki nem szolgálhat egyszerre két úrnak, bármely más templomi szolgálatból időben kötelesek visszatérni. (1701-es *Instructio*, lásd a 66. jegyzetet.)

⁸⁶ 1725-ben Anton Aloys Durand kéri, hogy vegyék fel a tenorista helyére, mivel már 8 éve szolgál a kóruson. Fiait is ajánlja, mivel azok is jártasak a szolgálatban, mint diszkantista és altista (Kjk – BK 975); 1748-ban egy másik tenorista már 11 éve ingyen szolgál (Kjk – BK 966).

⁸⁷ Kosticzky organista felvétele előtt már helyettesített (1686 előtt, lásd *Káptalani iratok* – BK 975v), a Batthyány-zenekar karmestere, Zimmermann 1774-es felvételi kérelmében gyakori kisegítésekre, sőt a templomnak írt művekre hivatkozott (Bárdos levéltári adatát idézi Mezei J., in: Anton Zimmermann /1741–1781/, *XII Quintetti*, in: *Musicalia Danubiana* 15, 14. o.).

⁸⁸ *Instructio* 1701 (67. jegyzet).

1728–1737: Esterházy Imre, 1755: Csáky Miklós primás zenészei⁸⁹ – 1768: Barkóczy érsek kápolnájának hangszer-inventáriuma⁹⁰) világosan utalnak létezésére.⁹¹

1757-től újonnan felállított „magán-bandák” (hivatásos zenekarok) zenészei is rendelkezésre álltak.⁹² A toronymester és a két együttes között létrejött szabályzat szerint a testület felhalmozódott szolgálatok esetén a templomban is kötelees volt játszani, noha ezért semmit sem kapott (cserébe viszont világi közreműködését arányosan díjazták).⁹³

Nagyobb ünnepeken ezen kívül a városban működő számtalan egyéb zenész közül hívhattak kiegészítőket: a század második felétől a főúri zenekarok muzikusai,⁹⁴ a hetvenes évektől pedig színházi zenészek és katonazenészek is gyarapíthatták alkalmanként a templomi együttest.⁹⁵

A templom vezető zenészei: karnagyok és orgonisták

A templomi együttes vezető posztjait, a kántor/karnagy és az orgonista szerepkörét már a 16. század végétől szétválasztották, és az állásokat két különböző személlyel töltötték be.⁹⁶ (A káptalan iskolájának tanítói tisztét 1699-től⁹⁷ szintén önálló foglalkozásnak tekintették, ettől kezdve tehát nem a kántor vagy az orgonista működött tanítóként.) A kántorra így is elég feladat várt: nemcsak a káptalani és városi zenészekből álló többszólamú együttest irányította, hanem prebendistákkal együtt vezette a szolozsmát is,⁹⁸ továbbá gondoskodott a hangszerállományról, a kottákról (szükség esetén rendezte, számon tartotta és leltározta azokat), de ráhárult a diszkantista oktatása és eltartása is etc.

⁸⁹ 1709, 1710: érseki zenészek játszanak a jezsuita templomban (*Historia Collegii Posoniensis ad S. Salvatorem S. J.*, 1672–1720, lásd a 26. jegyzetet); 1728, 1729: érseki zenészek a jezsuita gimnázium kongregációjában (*Diarium Congregationis Beatissimae Virginis Mariae ab Angelo Salutatae in Gymnasio S. J. Posonii*, 1709–1751, OSZK Kézirattár, Oct. Lat. 468.). 1730: az érsek igen kiváló zenészeit hívják meg szakértőként (Kjk – BK 962v); 1732: érseki zenészek asztali zenét játszanak a jezsuitáknál (*Diarium Residentiae S. Martini S. J.*, 1713–1733, BEK Kzt. Collectio Prayana, Tom. XXX.), 1734: szindarabot próbáltak a jezsuitáknál, egyedül az érsek zenészei voltak jelen (*Jezsuita napló* – BK 902r); 1733–34: ... ismerhettem a primás-érseki zenekar virtuóz zenészeit (Johannes Francisci evangélikus kántor naplója, lásd D. A. W. Ambros, *Zwei musikalische Nachlasshefte*, Pressburg–Leipzig, é. n., 99. o. – BK 919r); 1737 május–június: szindarab előadása, 3 alkalommal érseki zenészekkel (*Diarium Scholasticum Cardinalitii S. J. Gymnasii Posonii ad S. Salvatorem* 1733–1765, OL mf. C 206. I.); 1755: az érsek tenoristáját, Drink, Franciscust ajánlja a tanács tenoristának (Vjk – BK 935r).

⁹⁰ Lásd az 5. jegyzetet.

⁹¹ Sőt, a káptalan feje is fizetett saját zenészeket: 1733-ban szerepel a jegyzőkönyvben Csáky Imre prépost vokalistája (Kjk – BK 962).

⁹² Korábbi (világi) „banda” létezett 1702-ben (Vjk – BK 931r). Az 1757–1761 között dokumentált első együttes a vezető, Joannes Savio zenész mellett 6 tagot számlált, a második „banda” 1761-től 6 zenésszel működött.

⁹³ Vjk – BK 936v.

⁹⁴ Korai adatok csak a Pálffy-palotából ismertek (1710–28 között trombitások). 1767-ben említik Csáky gróf zenészeit (Landon, i. m. 78. o.), 1776–1780 között Albert Sachsen-Teschen helytartó együttesét (R. Flotzinger–G. Gruber, *Die Wiener Klassik und ihre Zeit*, in: *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2, Graz–Wien–Köln 1979, 147. o.), de elsősorban Batthyány érsek zenekara és Erdődy gróf opera-együttese (1785–89) jöhetett számításba.

⁹⁵ A hetvenes években itt állomásozott a Károly ezred bandája (1774–80 között Georg Glantz zeneszerző vezette), majd 1780-tól a Ferdinánd ezred zenekara (PZ 1774. dec. 31. és 1780. apr. 12., továbbá Staud G., *Magyar kastélyszínházak* I–III, Budapest 1963–1964, II. k. 53. o.)

⁹⁶ MZT II, 45. o.

⁹⁷ Vjk – BK 930v.

⁹⁸ A feladatkör ilyen meghatározást ld. Vjk 1697 – BK 941r, Vjk 1730 – BK 932v, *Informatio* 1754 etc. (Kivételes esetben, mintegy helyettesként más zenész is ellátta a felsorolt teendőket, mint pl. 1763–1768 között a tenorista Lichtencgger).

A tisztség elnevezésére általában használatos *regens chori* fogalom a pozsonyi dokumentumokban csak az 1697-es szerződés két példányában és a korszak végén, 1807–1808-ban bukkan fel;⁹⁹ a káptalani és városi jegyzőkönyvekben, számadáskönyvekben (az elszámolásokban, zenészlistákon, felsorolásokban) inkább a *Cantor* megnevezés fordul elő, a folyamatosabb szövegekben (instrukciókban, megállapodásokban, megbízásokban) pedig kezdettől fogva a *Director Chori* fogalmat használták.¹⁰⁰

A korszak első kántorairól nem sokat tudunk: 1686 előtt (már 1680-ban is) *Egenhoffer, Sebastianus Leopoldus* töltötte be a posztot, 1686–1700-ig pedig *Rietz (Riess), Johann Jakob*.¹⁰¹ Vele a plébános és a káptalan már 1692-ben elégedetlen volt, és két, nála alkalmasabb jelölt meghallgatását is fontolgatta.¹⁰² Az egyik talán a következő kántor, *Richenauer, Ferdinand Franz* lehetett, aki kb. 1677-től a templom szolgálatában állt basszistaként, és 1702-től a kántori állást is csaknem húsz éven át ellátta.¹⁰³ 1721-ben bekövetkezett halála után *Zettl, Leonhard Joseph* vette át az együttes irányítását.¹⁰⁴

Az első jelentős karnagy 1730-ban, *Summer (Somer), Johann Andreas* személyében került az együttes élére: a korábban basszistaként foglalkoztatott zenész sikeres próba után léphetett elő.¹⁰⁵ Rátermettségét körmeneti énekek komponálásával is bizonyította.¹⁰⁶ Ugyancsak basszista és jó muzsikus volt utódja és kollégája, *Lixl, Johann Paul*, aki 1742-től működött az együttesben, a kántori hivatást 1749–1764 között gyakorolta.¹⁰⁷ Valószínűleg egy gyenge epizódot jelentett ezután *Weingartner, Michael Johann* basszista hároméves kántorsága (1764–1766),¹⁰⁸ hiszen az együttes tényleges vezetését helyette (sőt már 1763-tól, Lixl utolsó évétől kezdve öt éven át folyamatosan) a tenorista *Lichtenegger, Jacobus* látta el, aki csak 1768-ban nyerte el a kántori hivatalt.¹⁰⁹ Lichtenegger csaknem 25 éves tevékenysége a templom és a város zenei életének virágzása idejére esett: nemcsak jó orgonistákra számíthatott (Schandroch, Zimmermann, Ruppert),¹¹⁰ hanem a városban élő jeles muzsikusközreműködésére is. 1792-ben, Lichtenegger halála után¹¹¹ a szokáshoz visszatérve az együttes basszistája

⁹⁹ Vjk 1697 – BK 941r,v, Kjk 1697 – BK 960v–961r és 1807/8: *Kunert Chori Regens* (BK 1008r).

¹⁰⁰ 1701: *Director Chori (Instructio)*; 1724–5: *Director Chori (Káptalani iratok – BK 975v)*; 1742: „Cantor – tanquam Director Chori” (*Városi iratok – BK 942r*); 1754: „Cantor qui est simul tam Musica quam Cantus Chori Director” (*Informatio*); 1768: *Director Chori figuralis* (Vjk – BK 937r); 1794: *Chori Rector* (Kjk – BK 969v).

¹⁰¹ Városi iratok – BK 941r, ill. Vszk – BK 920v–921r.

¹⁰² Vjk 1692. júl. 28. – BK 930r.

¹⁰³ 1713-ban 36 évnvi szolgálatra hivatkozott (*Káptalani iratok – BK 975v*). Adatok: Vszk – BK 931r, *Káptalani iratok – BK 976v*.

¹⁰⁴ Az 1721-es bejegyzés – talán elírásként – a másutt sehol nem szereplő Zöll, Joseph kántor felvételét regisztrálja, aki vélhetőleg azonos az 1719-től tenoristaként számon tartott, és 1724–30-ig kántornak titulált Zettl-el (Vjk – BK 932r, ill. Vszk – BK 922r, 923r és *Káptalani iratok – BK 976v*).

¹⁰⁵ Vjk 1730. aug. 4. – BK 932v.

¹⁰⁶ 1739–1742: a körmeneteken a kántor által komponált új német énekeket énekelték (lásd a 16. jegyzetet).

¹⁰⁷ Vszk 1748, 1749 és 1764 – BK 926r és 936v.

¹⁰⁸ Vszk – BK 927v, Vjk – BK 936v.

¹⁰⁹ „Cantor” (Vszk 1768 – BK 928v), előtte is karnagy (Vjk – BK 937r) és tenorista (lásd P. Polák, *Zur Erforschung des Lebensdaten von Anton Zimmermann*, *Musicologica Slovaca* VII, 1978).

¹¹⁰ Zimmermannhoz rokoni szálak is fűttek: ő 1775-ben Lichtenegger lányát (vagy húgát) vette feleségül, lásd Polák, i. m.

¹¹¹ Kjk – BK 969v.

(az 1768-tól kórustag) **Martini, Karl** lépett elő kántorrá, miután a próbán erre is alkalmasnak ítélték. Mintegy tízévnyi működéséről (1792–1801) nincs több adatunk.¹¹²

Színesebb, jelentősebb egyéniség volt viszont utódja, a morva származású **Jakob Kunert** zeneszerző (1748–1833). Kunert 1786-tól az Erdődy-zenekarban brácsázott,¹¹³ később a St. Salvator templom regens chori posztját is megkapta. A városplébánia együttesében 1793–1798 között tenoristaként vett részt, a vezetést valószínűleg 1801/2-ben bízták rá (1802/3-tól szerepelt a fizetési kimutatásokban).¹¹⁴ Tanári tevékenységet is folytatott: legjelesebb növendéke a bécsi születésű Kumlik József zeneszerző (1801–1869), a pozsonyi zeneiskola tanára, a *Kirchenmusikverein* karnagya. Kunert fennmaradt művei a veszprémi székesegyházban, Selmecbányán, és a bécsi *Musiksammlung*ban találhatók.¹¹⁵ (A következő kántor, a szintén termékeny zeneszerző **Karl Schönwälder** nevét Múdra említi.¹¹⁶)

Az orgonista-állást 1686–1695 között nem tudták arra érdemes, kitartóan szolgáló muzsikussal betölteni. A rövid periódust azonban a konszolidáció évei követték, majd 1724-től sikerült a káptalannak olyan muzsikusokat alkalmazni, akik a templom rangjához méltó megfelelő hangszerjátékosnak bizonyultak, és többen közülük komponistaként is megállták a helyüket. Anton Zimmermann személyében pedig – ha csak rövid időre is – a pozsonyi zeneélet jelentős egyénisége tartozott a templomi együttes kötelékébe.

Az 1686-ban hivatalban levő orgonista, **Kosticzky Pál** felvétele előtt már helyettesítette elődjét, de úgy látszik, mégsem ismerték eléggé, amikor kinevezésre érdemesítették. Nem tudott együttműködni az együttest irányító kántorokkal, sőt csakhamar a káptalan közbenjárását kellett kérnie, hogy börtönbüntetésének megszüntetését kieszközölje.¹¹⁷ 1688-ban még ő orgonált, de 1689-ben már **Weiss, Johann Georgot** is foglalkoztatták.¹¹⁸ Kosticzky végül 1692-ben vált meg posztjától – ebben az évben Weiss orgonistát újra fizették. Rajta kívül **Mihalits, Josephus Johann** kiségitőt is alkalmazták, sőt **Frindl (Freindl), Johann Sigmundot** is, aki ekkor, első ízben csak egy évig töltötte be az állást.¹¹⁹ (Valószínűleg ő az a brünni orgonista, akit már 1688-ban és 1692-ben is szívesen felvettek volna.¹²⁰) Ennek ellenére talán Frindl sem bizonyult megfelelőnek, hiszen helyette 1693-tól 1694 végéig **Peyer, Johann** orgonált a templomban.¹²¹

¹¹² Próba: Vjk – BK 937r, adatok: Vszk – BK 928–9, 1007v, Kjk – BK 969v.

¹¹³ Staud, i. m. 52. o.

¹¹⁴ 1793: tenorista (Vszk – BK 929v), 1801–1802: cantor Karl[!] Kunert, tenorista: Franz Martini (Vszk – BK 1007v), az utolsó kiírt adat: 1812 (uo. 1008r), vö. Múdra, i. m. 21. o.

¹¹⁵ Murányi R., *A veszprémi székesegyház kottatára*, OSzK Évkönyv 1978, 449. o.; *Zenei lexikon*, szerk. Szabolcsi B.–Tóth A., Budapest 1935; A–Wbn Mödling 796.

¹¹⁶ Múdra, i. m. 21. o., művek: V. Horváth–H. Holubicová, *Cirkevny hudobny spolok v Bratislave 1830–1950*, Bratislava 1971, (in: Inventáre a katalógy fondov okresnych archivov na Slovensku 22) 83., 101. és 312–313. o.

¹¹⁷ *Káptalani iratok* – BK 975v, továbbá *Városi iratok* 1686. ápr. 8. – BK 948r, uo. 1687 – BK 941r és Kjk – BK 976.

¹¹⁸ Vjk – BK 920r,v.

¹¹⁹ Vjk – BK 920v.

¹²⁰ Vjk 1692. ápr. 30. – BK 930.

¹²¹ Johann Peyer azonos lehetett a későbbi bécsi udvari orgonistával: egy bizonyos Johann Baptist Payer (1678–1733) 1720–33 között töltötte be a *Hoforganist* állását (lásd Köchel, i. m. 73. o.). Ez időben a Peyer zenészcsalád több tagja működött az udvari együttesben, az orgonista mellett egy tenorista és egy hegedűs is (Köchel, i. m. 74., 84. o.): ha a pozsonyi zenész nem azonos a későbbi bécsi orgonistával, akkor is a ki-terjedt zenészcsaládhoz tartozhatott.

Noha utána még néhány hónapig Frindlt fizették, egy toronyzenészlegény, *Scheritz, Andreas* segítségre is rászorultak.¹²²

Az orgonista-kérdés végül is 1695-ben jutott nyugvópontra, amikor *Pischl (Peschl), Michael* személyében végre megfelelő jelöltet találtak.¹²³ Pischl 18 évig szolgált, s tőle 1713-ban *Tutenthaler, Johann Christoph* vette át az állást. Az ő 11 éves ténykedéséről nem maradt fenn adat, legfontosabb tette, hogy lemondása előtt, 1724-ben meghallgatta és alkalmasnak találta utódját, a Bécsből érkező *Johann Zirnhoffert*.¹²⁴

Zirnhoffer hivatkozása szerint a bécsi *Hofkapelle* diszkantistája volt, és „H. Peyer és Reichard Hoforganist” tanítványa.¹²⁵ A század első felében bizonyára ő volt a legképzettebb orgonista, aki hosszú működése alatt (1724–1752) nemcsak méltó módon ellátta feladatát, hanem hangszeresként magas teljesítményt nyújtott. (Méltóképp megbecsülték, halála után özvegyét még 1760-ban is segélyezte a városi magisztrátus.¹²⁶)

Az orgonisták sorában 1752-től *Schandroch (Schantrosch), Johann Andreas* (1710–1780) következett, aki előbb iskolamesterként és a trinitárius templom orgonistájaként vált a pozsonyi zenei élet ismert szereplőjévé.¹²⁷ Zeneszerzéssel is foglalkozott, billentyűs darbjai, pedagógiai művei kéziratok gyűjteményekben maradtak fenn.¹²⁸ Idős korában (1772–73-ban) sokszor helyettesítette őt a Baththyány-együttes vezetője, *Anton Zimmermann*. Zimmermann 1774-ben már pályázott az állásra (mielőtt Baththyány József primás megbízta zenekarának vezetésével): az orgonista-múlttal rendelkező muzsikuszívesen folytatta volna pályafutását hangszeres zenészként, egyházi komponistaként. Az állást azonban csak Schandroch halála után, 1780 májusában nyerte el, és mindössze szűk másfél évig, korán bekövetkezett haláláig töltötte be.¹²⁹

Utóda basszista-kollégája, *Ruppert, Sebastian* (1738–1799) lett, aki harmincéves korától állt a templom alkalmazásában.¹³⁰ A századfordulótól, 1800-tól *Rankl, Franzot* vették fel. Rankl jól képzett zenész lehetett, hiszen 1796-ban esélyesnek érezte magát arra, hogy a városi zeneigazgató állását megkapja (a pályázat során azonban Franz Tosttal szemben alulmaradt). Zeneszerzői munkásságáról fennmaradt miséje és hét kisebb egyházi műve ad képet.¹³¹ Működéséről 1810-ből még van adatunk, majd utána a St. Salvator templomban is alkalmazott *Mihalovic, Lucas* zárta a korszak orgonistáinak sorát.¹³²

(A dóm együttese a közeli zenei központokkal saját zenészei révén személyes kapcsolatba került: az 1692-ben meghallgatott brünni orgonista, az 1722-ben felvett győri

¹²² Vjk – BK 920v.

¹²³ Vjk – BK 920v–922r.

¹²⁴ Vjk 1724. apr. 3. – BK 932v és *Városi iratok* – BK 941r.

¹²⁵ *Városi iratok*, uo. Az udvari együttesben csak kisegítőként játszhatott, a névsorban nem szerepel. Egyik mestere talán J. G. Reinhardt, 1712 és 1740 között udvari orgonista (és zeneszerző) volt, a másik, „H.” (Hans?) Peyer, azaz Johann Baptist Peyer (lásd a 121. jegyzetet).

¹²⁶ Vjk 1752, 1760 – BK 935r, 936r.

¹²⁷ 1752. febr. 18-án vették fel (Prot. act. – BK 1019v), előtte iskolamester „auf dem Bergl” (Vszk 1739, 1745 – BK 925r,v), és a trinitáriusoknál említi Múdra (i. m. 21. o.).

¹²⁸ Nováček, i. m. 155.o., Terrayovára hivatkozva.

¹²⁹ Lásd a 88. jegyzetet, vö. Polák, i. m. 176–177. o.

¹³⁰ Vjk 1781. okt. 31 – BK 939r, vö. Polák, i. m. 182. o.

¹³¹ Adatok és pályázat: BK 1007v–1009v, művek: Horváth–Holubicová, i. m. 33. és 306–307. o.

¹³² Múdra, i. m. 21–22. o.

basszista nagy hagyományú püspökségek;¹³³ Antonius Aloysius Durand lantos és tenorista a kismartoni Esterházy-udvar,¹³⁴ a Hofkapelléből érkezett Johann Zirnhoffer orgonista¹³⁵ és az 1783-ban polgárjogot nyert Michael Jahn muzsikus pedig Bécs tradícióját közvetítette számára.¹³⁶

Hangszerek, kották – (repertoár)

Egy templomi együttes felszereléséről többnyire az inventáriumok tájékoztatnak legpontosabban, noha természetesen azok is kiegészítésre, további forrásokkal (fennmaradt kottagyűjteménnyel, jegyzőkönyvek, számadáskönyvek adataival) való összevetésre szorulnak.

A Szt. Márton templomban található *hangszerekről* a korszak egyetlen rendelkezésre álló, 1700-as inventáriuma sem informál.¹³⁷ Nagy hangszerparkról amúgy sem lehetett szó – a városi toronyzenészek magukkal hozták–vitték a szükséges hangszereket, a templomban valószínűleg csak a káptalan által alkalmazott orgonista (és a vokalisták néhány) hangszerét őrizték.¹³⁸

A templom orgonáival – az elszórt feljegyzéseken kívül¹³⁹ – két részletes dokumentum foglalkozik, Johann Vierengel és Karl Janicsek orgonaépítő mester szerződése (1750. és 1774.). Johann Vierengel helyi német mester¹⁴⁰ a templomban és a sekrestyében található orgonák fel(át)építésére és javítására kötött megállapodást. Amennyire a szövegből megállapítható, a sekrestyében tartott pozitív reparálása mellett egy szokásos méretű kétmanuális, 32 változatos orgona készítését vállalta.¹⁴¹ A kóruson elhelyezett kész hangszert 1754-ben a jezsuita templom karnagya és orgonistája, az evangélikusok és trinitáriusok orgonistája, továbbá a toronymester „vette át”.¹⁴² Az orgonákat a vizitációk alkalmából készült jegyzőkönyvek mindig megemlégtették, a karzaton levőt jó hang-

¹³³ Lásd a 120. jegyzetet, továbbá Vjk 1722. nov. 20. – BK 932r.

¹³⁴ U. Tank. *Studien zur Esterházy-schen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Regensburg 1981 (in: *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 101) 134., 159., 223. o. (Durand 1716-től kíségetőként, 1724–1733 között vokalistaként volt káptalani muzsikus.)

¹³⁵ Lásd a 125. jegyzetet.

¹³⁶ Vjk 1783. jún. 23. – BK 939r.

¹³⁷ J. Kalinayová etc., *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*. Bratislava 1995, Nr. 17: *Catalogus rerum Musicalium in Ecclesia S: Martini Posonij*, SNAQ–Archiv Bratislava. Privatarhiv des Bratislavaer Kapitels, Capsa H. Fasc. 6, No. 111.

¹³⁸ Az egyetlen fennmaradt „inventárium” az 1755-ös vizitáció (54. jegyzet) listája: ebben egy pár új dob, négy trombita és hat hegedű szerepel.

¹³⁹ [1692 előtt] Koticzky orgonista kérésére új orgonát kapott a templom az érsek segítségével (MZT II, 45. o.). Az 1720-as évek elején két orgona volt a templomban (Zirnhoffer *mindkét* orgonán próbát játszott, ld. Vjk – BK 941), 1745 előtt a kis orgonát levítették a lenti kórusra, az oltárhoz (Kjk 1745. dec. 1. – BK 965r).

¹⁴⁰ Uő. 1753-ban az evangélikusoknál, 1756-ban a ferenceseknél dolgozott (Ev. jk. – BK 985r, *Ferences napló* – BK 879r).

¹⁴¹ Prot. act. – BK 1015–18 (1750. dec. 16.).

¹⁴² Az 1754. ápr. 21-i dicséző szakértői bizonylatot „Popp, Leopoldus Lib. Reg. Cittis Posoniensis Inquilinus, Perceptor et ad S. Salvatorem Soc. Jesu Regens chori, Schipek, Franciscus organista S. J., Thomasy, Joannes Eccl. Evang. organaedus, Lachmayer, Josephus organista PP. Trinitariorum, Otzlsberger Magister Thurnerorum” irta alá (Vjk – BK 934–935v).

szerként értékelték (1755, 1761, 1763).¹⁴³ Így 1774-től Karl Janicsek orgonaépítőre¹⁴⁴ csak folyamatos karbantartásuk és tisztításuk háruult.¹⁴⁵

A templomban használt *kották* elhelyezésével és őrzésével a század folyamán többször foglalkoztak. 1686-ban a város tulajdonában levő anyagot egy kottaszekrényben tárolták, de úgy tűnik, a gondozásáért felelős személyt még nem jelölték ki: a kántor és az orgonista vitakozott kezeléséről.¹⁴⁶ Később, 1754-ban a kántor felelt érte, aki „mint a kórus vezetője, őrzi a többszólamú zeneműveket és azok szólamait.”¹⁴⁷ De már 1756-ban, a kántorkanonok és a kóruskántor vitája kapcsán elhatározták, „hogy a templom kottáit a kántorkanonok fogja kezelni és leltározni. Felírja, hogy a kóruskántor mely zeneműveket vásárolta meg a legutóbbi időben.”¹⁴⁸

A század végén valamennyi feladattal a kántort bízták meg, de rövid időn belül újból megosztották a teendőket: a kezelésért és számontartásért a kántorkanonok, a beszerzésért a kántor felelt.¹⁴⁹ (A vásárlás ekkor nagyobb tételekben folyt, 1800-ban újabb kottaszekrény beszerzése látszott szükségesnek.¹⁵⁰)

(A templom saját anyagán kívül a zenészek tulajdonában levő kottákból is játszottak a kóruson: Lichtenegger halála után, 1792-ben például a hagyatékában talált kottákat az új kóruskántor, Karl Martini gondjaira bízták.¹⁵¹)

A kották (és kottaszekrények) elhelyezéséről és kezeléséről tehát pontos és részletes ismeretekkel rendelkezünk, ezzel szemben *a repertoárról* – az említett 1700-as inventáriumban felsorolt művektől eltekintve¹⁵² – nincsen fogalmunk. Bárdos Kornél sem a káptalani, sem a városi levéltári anyagban nem talált másik összeírást, sőt jelzetet sem. Pedig még legalább egy listát készítettek: 1794-ben a kántort és a kántorkanonokat is megbízták a leltározással és a gyarapodás regisztrálásával.¹⁵³ Inventáriumok híján a rendelkezésre álló korabeli kottaanyaghoz fordulva lehetne rekonstruálni a repertoárt. Erre eddig nem történt kísérlet, noha tudomásunk szerint az 1828–(1833)-ban létrehozott *Pressburger Kirchenmusikverein zu St. Martin* gyűjteményében a templom 18. századi anyagának legalább egy része fennmaradt.¹⁵⁴

¹⁴³ „Chorus Ecclesiae est amplissimus [...] in quo Organum visitur rariae magnitudinis, et artis omnibusque numeris absolutum.” 1755 és 1761 (lásd az 53. és 54. jegyzetet), és Kjk – BK 974.

¹⁴⁴ A Janicsek-család egyéb orgonaépítő tagjai: Janetscheg [Janitzek], Wenceslaus – Pozsony 1738 és 1740; Joseph Janitschek, prágai születésű mester – Pest 1765. (Ifj.) Karl Janicsek 1763-ban Pozsonyban Erdődy Antalnak dolgozott, 1766–76 között az evangélikusoknál, és még 1779-ben is karbantartotta hangszerüket.

¹⁴⁵ *Káptalani Elenchus*, S. Fasc. 6. – BK 895 és Kjk 1774. jan. 1. – BK 975v.

¹⁴⁶ *Káptalani iratok* – BK 948r.

¹⁴⁷ 1754-es *Informatio* (65. jegyzet).

¹⁴⁸ Kjk – BK 966v.

¹⁴⁹ Kjk 1794. ápr. 3. és ápr. 24. – BK 966r,v.

¹⁵⁰ Kjk 1800. nov. 9. – BK 969v.

¹⁵¹ Kjk – BK 969v.

¹⁵² A 17. századi anyagot tartalmazó inventárium kiadása hozzáférhető (Kalinayová etc., i. m.).

¹⁵³ Lásd a 149. jegyzetet.

¹⁵⁴ Horváth–Holubicová incipit nélküli katalógusában a különböző korból származó rétegeket nem különítették el. Pedig a dóm helyi jelentőségű komponistáinak műveiről feltehető, hogy korabeli kéziratok és nem késői másolatok, Johann Fusz egy autográf kantátájáról pedig biztos, hogy 1806-ból való.

Galván Károly

JÓZSEF NÁDOR ZENEKARA

Pest-Buda az 1770-es években az egyetem és a kormányhivatalok áttelepítésével az addigi főváros. Pozsony központi szerepét vette át. A zenei intézmények gyarapodása, a zenei események sűrűsödése a 90-es évektől kezdve követhető, egy lendületesen fejlődő polgári zenei élet kialakulásának jeleként.

A Bécsben székelő király után a budai várban lakó nádor volt az ország fő közjogi méltósága, s mint ilyen, ő számított a város potenciális elsőszámú mecénásának. A nagy hagyományú *Hofkapellével* József nádor szerény fűvősegyüttese természetesen nem mérhető össze, de mint a 19. század első évtizedeiben Pest-Budán tevékenykedő egyetlen főúri együttes, a városban rendezett események egyik gyakori szereplője, természetesen figyelmet érdemel.

József nádor zenekaráról az eddigi magyarországi zenetörténeti irodalomban összefoglaló áttekintés nem jelent meg, csupán a Georg Druschetzky tevékenységét tárgyaló cikkekben említik.¹ A zenekar tevékenységének részletes leírását lehetetlenné teszi a Habsburgok magyarországi ágának családi és gazdasági iratait tároló alcsti kastély pusztulása.

Források hiányában ma már nem állapítható meg, hogy mikor alapította a nádor a fűvősegyüttest.² Az egykorú újságokban nagy ritkán előforduló adatok közül az első tudósítás 1800. október 2-ról való, amikor I. Pál cár (a nádor apósa) születésnapján a várbeli kastélykertet kivilágították és „különösen összeállított szerenád” hangzott el, melyet „a főhercegi kamarazene a legpontosabban szólaltatott meg” és ez ő császári fenségének a nagyhercegnőnek nagy örömet és élvezetet nyújtott.³

A következő tudósítás jó másfél évvel későbbi: 1802. június 6-án a császárné és királyné születésnapján a városi plébániatemplomban ünnepélyes istentiszteletet tartottak. „Az itteni legelső operaénekesek a főhercegi udvari zenekarral, melynek egyes tagjai különböző koncerteken különösen kitüntették magukat, igyekeztek a híres zeneszerző,

¹ Alexander Weinmann: Ein vergessener österreichischer Musiker. In *Festschrift Joseph Schmid-Görg zum 70. Geburtstag*. Bonn 1967, 450–461.; Uő.: Georg Druschetzky – Ein vergessener Musiker aus dem alten Österreich. *Wiener Archivstudien*. 1986); Sas Agnes: Georg Druschetzki (kézirat); Uő.: Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate. In *Studia Musicologica*, 31. évf. (1989) 1–4. sz. 161–215.

² Az 1800. év elején több zenés rendezvény volt a nádori udvarnál a korabeli újságok szerint, de ezek a beszámolólok a nádori zenekart nem említik. Hogy József nádor bátyjának és hivatali elődjének volt-e zenekara, azt nem lehet tudni. Figyelemre méltó Pollenzig József színezett tollrajza: „Grosser Ball bey S^e Königl. Hoheit des Palatins, Ofen 11^{ten} Februar 1795” (lásd a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményében). Azt tudjuk, hogy az udvartartásában volt egy, a zenét szervezni és vezetni tudó alkalmazott: V. Weiss.

³ Vereinigte Ofner und Pester Zeitung (továbbiakban VOPZ) Nro. 80. 1800. okt. 15. 948. o.: „Am 2. d. dem Abend dem Geburtstage Seiner Majestät de Kaisers von Russland, war in dem hiesigen Schlossgarten auf dem Abend die ganze um den Bassin befindliche Terrasse als auch das Bassin selbst auf das niedrigste illuminiert. Diese geschmackvolle, unerwartete Beleuchtung, und die zu diesem Feste eigends verfasste Serenade, welche von der Erzherzoglichen Kammermusik auf das pünktlichste exequirt wurde, gewährte Sr. Kaiserl. Hoheit der Erzhersogin Grossfürstin viel Freude und Vergnügen.”

Joseph Haiden szerzeményével, egy pompás misével ezt a templomi ünnepséget még magasztosabbá tenni”.⁴

1806-ban Reiner főherceg látogatása alkalmából a nádor a vendég születésnapjának előestéjén szerenádót rendezett, „az ő értékes zenekara (*Harmonie*) nemes művészkarakterű egyes tagjainak” közreműködésével.⁵ Ugyanez év december 28-án a királyi palota kápolnájában „a dicséretesen ismert harmonia” a híres zenei doktor Hayden által komponált egészen új és ezúttal először előadott kiváló miséjét szólaltatta meg, melyet egy *Te Deum* követett.⁶

1813. november 12-én a várbeli Nagyboldogasszony templomban a lipcsei csata (cs. és k.) hősi halottai emlékére gyászmisét tartottak. A zenét, Mozart híres *Requiem*-jét Seiler karigazgató vezette. A zenekarban a m. kir. udvari kamara dilettáns zenészei és a főherceg-nádor udvari zenekara működött közre.⁷

A reprezentációs alkalmakon kívül hangversenyeken is föllépett a „palatinális zenekar”. 1813. január 18-án Budán tartott jótékony célú előadáson szerepeltek;⁸ 1817. május 1-én a Budai Nőegylet javára a nagy országgyűlési teremben rendezett muzsikális akadémián fellépő számos közreműködő között a nádor együttesét is említik.⁹

A közszerepléseknek köszönhető, hogy az 1809. évi budai és pesti naptár a budai hírességek között a főherceg tisztagú *Harmonie*-együttesét is felsorolta, és a művészeti életről szólva kiemeli a zenekar virtuóz játékát.¹⁰

⁴ VOPZ Nro. 46, 1802. jún. 10. 571. o.: „Die hiesigen ersten Opersänger, mit der Erzherzoglichen Hofkapelle, deren einige Glieder sich mit abwechselnden Konzerten besonders ausgezeichneten, haben sich beeifert, mit einer herrlichen Messe von der Komposition des berühmten Tonsetzers, Joseph Haiden, diese kirchliche Feyerlichkeit noch mehr zu verherrlichen.”

⁵ VOPZ Nro. 79, 1806. okt. 5. 998. o.: „Die hohen Gäste kehrten erst spät Abends von da [Margarethen-Insel] zurück, und wurden bei ihrer Zurück-Kunft durch eine äusserst niedliche Privat-Illumination überrascht... Zu gleicher Zeit führte die durch ihr ausgezeichnetes praktisches Kunstalent, durch ihr reines, harmonisch reiches Spiel, und durch den persönlich edlen Künstlercharakter ihrer einzelnen Mitglieder preiswürdige Kapelle (*Harmonie*) Sr. K. Hoh. der Erz. Palatins, eine vortreffliche Serenade auf, welche in der freundlichen, mondhellten Abendstille eine entzückende Wirkung machte.”

⁶ VOPZ Nro. 1, 1807. jan. 1. 3. o.: „...vorigen Sonntag... dann durch die prachttvolle auf Verordnung Sr. Kais. Hoh. zu dieser Gelegenheit veranstaltete Verzierung der Kirche, ferner durch eine ganz neue von dem berühmten Doctor der Musik Hayden componirte, diessmal zuerst aufgeführte vortreffliche Messe... Nach verrichtetem feyerlichen Hochamte, wobei die rühmlich bekannte Harmonie Sr. Kais. Hoheit des Erz. Palatins, oberwähnte Haydensche Messe mit ungemein effectvoller Präcision aufführte, folgte ein *Te Deum*.”

⁷ VOPZ Nro. 91, 1813. nov. 14. 1001. o.: „Die Musik, Mozart’s berühmtes Requiem, wurde unter der sorgfältigen Leitung des verdienten und gesch[h?]ickten ChorDirectors, Hn Seiler, lediglich durch Musik-Dilettanten von der Königl, Ung. HofKammer und von der HofCapelle Sr k. k. Hoh. des Erz. Reichs-Palatins, mit rührend ergreifender Kraft und Würde executirt.”

⁸ VOPZ Nro. 6, 1813. jan. 21. 49. o.: „Am 18. d. im hiesigen königl. städtischen Theater... Vortrefflich war die Musik, womit die Kapelle Sr K. K. Hoheit des Erzherzogs Palatinus, im Orchester, diese Vorstellung vervollkommenet hat.” és VOPZ Nro. 9, 1813. jan. 31. 79. o.: „...und unübertrefflich war die Musik, mit welcher die Kapelle Sr K. K. Hoh. des Erzhzgs ReichsPalatinus das Ganze veredelte.”

⁹ VOPZ Nro. 36, 1817. máj. 4. 488. o.: „Am 1. d. M. wurde... zum Besten [des Ofner FrauenVereins], von Seiten mehrerer Mitglieder des hohen Adels, nebst Mitwirkung mehrerer MusikFreunde, und der Harmonie Sr. k. k. Hoheit des Erz. Palatinus, wie auch des sämtlichen Opern- und OrchesterPersonales beider Städte, eine grosse Musikalische Akademie gegeben.”

¹⁰ *Kalender von Ofen und Pest für 1809* von Rösler. Pest, Hartleben. 38. és 44. o.: „Bis zur Virtuosität ausgezeichnet spielt (Blasinstrumente) die Kapelle des Erz[erzoglichen] Palatinus Kais[erlicher] Hoh[er]ts”.

Kik voltak az együttes tagjai, a virtuóz hangszerjátékosok, a nemes művészkarakterű zenészek? Az 1807-től évente megjelenő *Hof- und Staats-Schematismus* az első évfolyamtól kezdve közölte a nádori udvartartás névsorát, és azon belül – az 1828-as kiadásig – külön megemlítette a fűvőegyüttest is.¹¹ Az 1807–1812. évi sematizmusokban Venceslaus Weiss karmestert, Georg Druschetzky zeneszerzőt, valamint egy nyolctagú együttest és egy zenész-szolgát említenek. 1813–1816 között a zenészek számát (ami változatlan) és Druschetzky karmester nevét közlik. Az 1817–1819. évi kötetekben az összes zenész neve olvasható, hangszertudásuk megjelölésével együtt.¹² 1820-tól csak a zenésznevek olvashatók, mert Druschetzky halála [1819] után nem volt több karmestere az együttesnek.

A nádor a *Harmonie*-együttesben nyolc zenészt alkalmazott, a szokásos 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott és 2 kürt összeállításban. Hozzájuk tartozott egy zenész-szolga, akit a sematizmusok nem neveznek meg, de az anyakönyvekből azonosítható (lásd alább). Az első, eddig is ismert, az 1817-es sematizmusban közölt zenésznév sor a következő:

Kammer-Musik

Musik-Director: Herr Georg Druschetzky

Oboisten: Herr Valentin Kolbe, Herr Jacob Duffek

Clarinettisten: Die Herren Josef und Johann Chorus

Fagottisten: Die Herren Georg und Ludwig Spallek

Waldhornisten: Herr Franz Bodany, Herr Franz Mohr

*1 Instrumentendiener.*¹³

Az együttes valószínű szervezésének évéből, 1800-ból és az azt követő időből tehát nem áll rendelkezésünkre összesített zenészlista, de az egyházi anyakönyvek az 1817 előtt fennállt együttesrel kapcsolatban is sok értékes adatot tartalmaznak.¹⁴ Az 1800-tól kezdve átnézett dokumentumokban a gyakran előforduló „musicus palatinalis” meghatározás nyújt támpontot, és többször olvasható V. Weiss karmester neve is.

Az együttes majd három évtizedes fennállása során tagjai alig változtak. Mohr kürtös az 1814-ben elhunyt Johann Oliva helyére lépett, az 1817-ben meghalt Duffek helyére Franz Melchior került. Ludwig Spallek helyét 1820-ban bekövetkezett halála után Joseph Rosenkranzcal töltötték be. (Nem állapítható meg, hogy mikor lépett az együttesbe Valentin Kolbe és Franz Bodany.)

A zenekar megszüntetéséről sincs pontos adat. Valószínűnek látszik, hogy a nádor harmadik feleségének puritán szemlélete járult hozzá a zenekar felszámolásához. Az 1829. évi *Hof- und Staats-Schematismus* már nem sorolja fel a kamarazenekart a nádori

¹¹ A fentebb idézett sematizmusokból az Országos Széchényi Könyvtárban lévő 1807–1808., 1811–1814., 1816–1830. évfolyamokat használtuk.

¹² Az ettől eltérő 1819-ben közölt névsort adta közre Alexander Weinmann: Ein vergessener österreichischer Musiker c. tanulmányában és ezt idézték az 1. jegyzetben felsorolt további művek.

¹³ Hof- und Staats-Schematismus, Wien 1817. 174.

¹⁴ A r. kat. egyházi anyakönyvekből módszeresen átnéztük a budavári Nagyboldogasszony (Mátyás templom) plébánia (a továbbiakban B/V), a buda-krisztinavárosi (B/Chr), valamint a Pest belvárosi, terézvárosi és józsefvárosi plébánia anyakönyveit, ez utóbbiakat csak kb. 1820-ig. A buda-vizivárosi anyakönyvek jelenleg nem hozzáférhetőek, pedig fontos adatokat tartalmazhatnak, hiszen a zenészek nem mindegyike lakott a várban. (Az anyakönyvek mikrofilmjei az Országos Levéltár mikrofilm tárában találhatóak.)

udvartartás névsorában. 1830-ban található anyakönyvi bejegyzésben először „musicus pensionatus”.

József nádor zenészeinek életrajzát – Druschetzkyt kivéve – még nem tárták fel az eddigi kutatások, többnyire csak nevüket ismerjük, az említett névsorok alapján. A következőkben összefoglaljuk valamennyi zenésről rendelkezésre álló ismereteinket, köztük számos – az újabb kutatás során előkerült – adatot.

Venceslaus WEISS [Weis, Weiß, Weisz, Waiz, Veiss, Veisz] az együttes első karmestere 1747 körül született (mint ez a halotti anyakönyvbe jegyzett életkorból következtethető). Neve először 1784-ben fordul elő a *Pressburger Zeitung*ban a Szent Márton székesegyház karácsonyi miséjéről szóló tudósításban, t. i. „Weiß úr a Ferdinánd főherceg ezred karmestere... kitünt.”¹⁵ 1788-ig volt a Ferdinánd főherceg gyalogezred (a későbbi cs. és kir. 2. gyalogezred) karmestere. A Pozsonyban állomásozó ezred zenekarának nyolc tagjával együtt többször játszott a gróf Erdődy János palotájában rendezett színházi előadásokon, ahol az oboista Weiss a rendszeres közreműködésért díjazásban is részesült.¹⁶ 1790-ben még Pozsonyban tartózkodott (fia keresztelésekor az anyakönyvben mint hangszeres zenész szerepel).¹⁷ 1791-től már Budán lakott, a sematizmus szerint „K. K. Kammerdiener”,¹⁸ a budai plébániatemplom anyakönyvei szerint „Janitor apud Suam Serenitatem Palatinum”.¹⁹ Egy 1802-es anyakönyvi bejegyzés értelmében valószínűleg ő a zenekar első karmestere.²⁰ Ezt a funkciót 1812-ben bekövetkezett haláláig gyakorolta.²¹

A karmesteri poszton Weisst **Georg DRUSCHETZKY** zeneszerző és oboista, az együttes legnevesebb tagja követte,²² aki valószínűleg már 1800 óta volt a nádor muzsikusa,²³ 1803-ban egy dokumentum már a palatinus alkalmazottjaként említi „Capellmeister S[einer] Königl[ichen] Hoheit Joseph Palatin in Ungarn Hans Georg v. Druschetzky”,²⁴ 1807–1812 közti sematizmusokban viszont – helyesen – mint „Compositeur Herr Georg Druschetzky” szerepel, 1813–1819 között pedig az ő neve mellett közlik a „Musikdirektor” titulust. Druschetzky neve az anyakönyvekben 1812-ben

¹⁵ „Am heiligen Christtage hat sich in der Domkirche Hr. Weiß Kapellmeister beym löbl[ichen] Erzherzog [lichen] Ferdinandschen Regimente, und Hr. Bernard Wachtler auf der Travers vorzüglich ausgezeichnet.” *Pressburger Zeitung*, Nr. 104. 1784. dec. 29. 3. o.

¹⁶ *Hochgräeflich Erdoedischer-Theaterallmanach auf das Jahr 1787*. Leipzig und Berlin. 48. o.; Pozsony, Szent Márton plébánia keresztelési anyakönyv (a továbbiakban: kak.) 1788. 10. 21. 12052. o.: „Capellae Magister ex Regimine AdDucis Ferdinandi. ... Ex Rosen gasse N^o 491”; 1785 júniusa és 1787 áprilisa közötti időből nyolc nyugtán, ill. utalványon szerepel a neve az Erdődy-levéltárban (Bárdos Kornél adatgyűjtéséből).

¹⁷ OL Pozsony, Sz. Márton plébánia kak. 1790. 06. 25. 12251. o.: „Wenceslaus Weis Musicus... Donau Gasse”.

¹⁸ Hof- und Staats-Schematismus der röm. Kais. auch Kais. Königlich- und Erzherzoglichen Haupt- und Residenzstadt, Wien 1791–1806.

¹⁹ OL B/V kak. 1792. 02. 25. 197. o.; halotti anyakönyv (a továbbiakban: hak.) 1793. 10. 11. 306. o. és 1794. 01. 03. 308. o.

²⁰ Az anyakönyvek adatai OL B/V esketési anyakönyv (a továbbiakban: eak.) 1802. 05. 09. „Perillustris Dns Venceslaus Waiz Musicae Director Suae Serenitatis Regiae Palatinalis”, 160. o.; megerősíti ezt az említett Hof- und Staats-Schematismus adata (1807): „Musikdirektor: Herr Wenz. Weis, k. k. Kammerdiener”.

²¹ B/V hak. 1812. 06. 10. „Dnus Venceslaus Veisz Camerarius Palatinalis & Musicus Director (65 annorum)”, 66. o.; Özvegye sz. Parthels (Partlen) Magdalena 68 éves korában halt meg, B/V hak. 1827. 12. 02. „Veiss Magdalena, Cameraris Palatinalis vidua”, 199. o.

²² Vele kapcsolatban csak az eddigi publikációkban nem szereplő, újonnan feltárt adatokat közöljük.

²³ Lásd a művek datálásában: *Buda 1800* (Sas: Chronology..., 187.)

²⁴ Somorjay Dorottya: Georg Druschetzky: Partitas for Winds. In *Musicalia Danubiana* 4, Budapest. 1985. MTA Zenetudományi Intézet, 15. o.

bukkan fel először („Compositor Cottarum apud Regni Palatinum”),²⁵ két alkalommal feleségével együtt keresztszülöként van bejegyezve. Továbbá megállapítható, hogy 1815-ben a várban, a Dísz téren lakott.²⁶ 1819. június 21-én halt meg a várbeli plébánia területén, 74 éves korában,²⁷ özvegye 1832. július 9-én követte.²⁸

Az együttes másik zeneszerző tagja **Valentinus KOLBE** oboista. Születésének évével kapcsolatban két, egymásnak ellentmondó adat áll rendelkezésünkre. Major Ervin szerint 1774-ben,²⁹ a házasságát rögzítő bejegyzés alapján viszont 1777 körül a csehországi Obergeorgthalban született. (1818-ban Gottfried Pomp krisztinavárosi *regens chori* lányát vette feleségül).³⁰ Nádori zenészként a pesti egyetemi templom karnagyi tisztét is ellátta.³¹ *3 Polonaise pour le Clavier* c. művét a bécsi Traeg kiadó megjelentette,³² s egy Leidesdorf- és egy Haydn-mű nyolcszólamú *Harmonie*-együttesre készített átíratáról is tudunk, melyek kéziratos partitúráját az egykori Nemzeti Zenede könyvtára őrizte.³³ Egyéb művét nem ismerjük. Feltételezhető, hogy Druschetzky halála után ő vette át az együttes vezetését, mint első oboista és zeneszerző. Egy 1830-as anyakönyvi bejegyzés szerint idős korában a nádor nyugdíjra érdemesnek tartotta,³⁴ s tudjuk azt is, hogy 1839-ben még élt.³⁵

Az együttes további tagjai:

Jacobus DUFFEK (Dufek) oboista. 1767 körül született, valószínűleg a zenekar felállításától kezdve részt vett annak tevékenységében, egészen 1817-ben bekövetkezett haláláig.³⁶

²⁵ OL B/V. kak. 1812. 02. 12., 520. o.

²⁶ *Addressbuch der Königlichen Frey-Stadt Pesth*. 1815. Pesth. 4. p.: „Erzherzogliche Hofmusik. Musik-Direktor und Compositeur Hr. Georg Drusetzky, woh[nt] auf dem Paradeplatz im Hause des Bäckerm[eisters] Venus.”

²⁷ OL B/V. hak. 1819. 06. 21. 124. o.: „Georgius Druschetzky capellae mus: Palatinalis Director, 74 annorum”.

²⁸ OL B/V. hak. 1832. 07. 09. 21. o.: „Druschetzky Susanna Vidua Musices Directoris Palatinalis olim uxor, Lincii in Austria nata; Budae ad assumtam Domicilium, 83 annorum”.

²⁹ Major kéziratos feljegyzése szerint „Kolbe Bálint (sz. 1774) nádori udvari zenész az Egyetemi templom karnagya is volt”. Koudela Géza: A magyar római katolikus egyház zenéje (in *Magyar muzsika könyve*. Bp., 1936.) c. cikke szolgált forrásul (21. o.).

³⁰ OL B/Chor. eak. 1818. 09. 24. 133. o.: „Valentinus Kolbe, Coelebs, Musicus apud Serenitatem Caes. R. et Archiducem Palatinum, ex Bohaemia, loco Obergeorgthal, Circulo Satziesi oriundus, Parochianus Bud. ad B. Virg. Assumptam – Barbara Pomp, Chori et Ludí Rectoris hujatis, ac relictæ Viduæ Annae Vimerin filia, hujas ... ille 41 – illa 23 annorum”. Számos gyermekük – egy kivételével – egészen kis korban meghalt.

³¹ Lásd 29. jegyzet.

³² Major Ervin adata, a *Wiener Zeitung* 1807. jan. 21. (Nro. 6) számában közzétett hirdetés alapján.

³³ A Major Ervin feljegyzéséből ismert kéziratos partitúra: „Fest Overture bei Gelegenheit der feyerlichen Krönung Ihrer Majestät Carolina Kaiserin v. Osterreich zur Königin v. Ungarn v. Hn. Leidesdorf : für 8 stimmige Harmonie bearbeitet v. Kolbe im Monat 8bris 825”, melyet a Nemzeti Zenede kottaállományában 3772. számon jegyeztek be, a gyűjteményt ma őrző Liszt Ferenc Kutatóközpont Könyvtárában ma már nem található meg. A könyvtár vezetője, Somogyi Klára hívta fel figyelmünket a náluk lévő másik műre, a hajdan 3586. számon nyilvántartott Haydn-átíratra: „Die Worte des Heilandes am Kreuze von Joseph Haydn / eingerichtet für 8 st[im]mige] Harmonie von Kolbe in Juny 1826”.

³⁴ OL B/V. hak. 1830. 09. 20. 6. o.: „Kolbe Josefa parvula Palatinalis pensionati Musici filiola”.

³⁵ Felesége 1839-ben halt meg, s ebben az évben egy fia is elhunyt – és ez az utolsó ismert anyakönyvi bejegyzés, amelyben neve még szerepelt.

³⁶ OL B/V. hak. 1817. 09. 17. 109. o.: „Jacobus Dufek musicus Palatinalis, 50 ann.”; B/V. hak. 1855. 03. 06., 30. o.: „Duffek Paulina – Jacobi Duffek C. Regii musici vidua, 85 annorum, in Silesia monte Joannis nata”.

Franciscus MELCHIOR cseh származású oboista 1771-ben vagy 1772-ben született. A század első évtizedében Pesten, a belvárosban élt – 1802-ben a belvárosi templomban házasodott.³⁷ 1818 előtt a pesti német színházban játszott, és csak Duffek halála után került az együttesbe, melynek feloszlásáig tagja maradt.

Johannes CHORUS klarinétos 1799 előtt Batthyány József pesti fúvóegyüttesének zenésze volt,³⁸ és valószínűleg a zenekar létrejöttétől kezdve játszott a nádor együttesében. 1805 és 1810 között öt gyermeke született, s az anyakönyvben „musicus Palatinalis”-nak, ill. „Musicus Suae Serenitatis Regiae Palatinalis”-nak jelölték. Neve még 1828-ban is szerepel a sematizmusokban.

Josephus CHORUS klarinétos a Prágához közeli Brandýsban született. 1791. februárjában Pozsonyban kötött házasságot³⁹ és akkor már tagja volt Batthyány érsek második zenekarának.⁴⁰ Feltehetőleg a kezdetektől tagja volt a nádori zenekarnak, annak megszűntéig. Halálakor (1831. aug. 2.) nyugalmazott nádori zenészként van bejegyezve.⁴¹

BODÁNYI Ferenc [Bodany, Bodanyi, Podányi] kürtös életrajzi adatai ismeretlenek, születési helye sem állapítható meg. Egy késői feljegyzés szerint 1805-ben már Budán lakott: egy lánya ebben az évben a kapucinus plébánia területén született.⁴² Neve az anyakönyvekben először 1807-ben fordul elő, 1818-ig öt gyermeke született.⁴³ Halálának időpontját sem ismerjük, valamikor 1838 után halt meg (özvegye 1853-ban követte).⁴⁴

Johann OLIVA kürtös 1765 körül született. 1791 februárjában Pozsonyban kötött házasságot, mint érseki zenész, és nagyváradi származásának jegyezték be.⁴⁵ 1801-ben már nádori muzsikus.⁴⁶ Négy gyermekét a várbeli plébánián keresztelték. 49 éves korában, 1814-ben halt meg.⁴⁷

³⁷ OL P/B. eak. 1802. 02. 24. 44. o. Három gyermeke született a Belvárosban.

³⁸ Galván K.: Adatok gróf Batthyány József hercegprímás második zenekarához. *Magyar Egyházzene*. 4. évf. (1996/1997) 3. sz. 315–318.

³⁹ Pozsony, Blumenthali plébánia eak. 1791. 02.13. 196. o.: „Dominus Josephus Chorus Musicus apud Suam Eminentiam, Bohemus Brandisiensis. Cum honesta Theresia Martini Coelibe hujate”.

⁴⁰ Galván K. i. m. 317.

⁴¹ O. L. B/V. hak. 1831. 08. 02. 13. o.: „Josephus Chorus, uxoratus, pensionatus musicus Palatinalis, Pragae natus, Budae ad assumtam domicili, annorum 66.”

⁴² OL B/V. eak. 1838. 10. 13. 96. o.: „Wieser András... és Bodányi Magdolna hajdon 33 éves ... menyasszony Palatinus Musikusa Leánya, Budán a' vizi városban a' Caputzinusok Plébániában született és a' várbán lakik”.

⁴³ OL B/V. kak. 1807. 02. 24. 427. o.: „Franciscus Bodány Suae Ser; R: Palat: Musicus”; 1810. 08. 10. 486. o.: „musicus Palatinalis”; 1818. 10. 02. 32. o.: „musicus Palatinalis capellanae”.

⁴⁴ OL B/V. hak. 1853. 11. 25. 18. o.: „Podányi Anna Francisci Podányi Apud suam Serenitatem Palatinum Regni pensionati musici vidua”.

⁴⁵ Pozsony, Blumenthali plébánia eak. 1791. 02. 03. 195. o.: „Dominus Joannes Oliva Musicus apud Suam Eminentiam. Coelebs Magno Varadiensis. Cum honesta Virgine Catharina Faber Colocensi ex Parochia Interiori.”

⁴⁶ OL. B/Chr. kak. 1801. 06. 21. 98. o.: „filius Joannes (Joannis Oliva, Musicus Palatin. & Catharinae Schmidin)”. Lásd továbbá *Kalender von Ofen und Pest für 1809* von Rösler, Pest, Hartleben. 44. o.: a hangművészet jelesei között „Horn: Oliva, d. Soha (Virtuos).”

⁴⁷ OL B/V. hak. 1814. 08. 01. 87. o.: „Joannes Oliva, musicus Palatinalis, 49 ann.”.

Franciscus MOHR kürtös Oliva halála után lett a zenekar tagja. (Vele kapcsolatban egyetlen anyakönyvi adatot sem találtunk.)

Georgius (Ignatius Ludovicus) SPALEK fagottos három évtizeden át szolgált az együttesben. 1803-ban az anyakönyv szerint nádori zenész. 1830-ban „Musicus emeritus Palatinalis”-ként van bejegyezve mint házassági tanú a vári plébánia anyakönyvében.⁴⁸

Ludovicus SPALEK fagottos (feltehetőleg az előző zenész testvére) 1760 körül született, 1820-ban halt meg⁴⁹ – egyéb életrajzi adatát nem ismerjük.

Josephus ROSENKRANZ (Rosenkrantz) fagottos Prágában született 1785 körül, 1812-ben Pesten kötött házasságot.⁵⁰ 1820-ban, Ludwig Spalek halála után került az együttesbe. Előzőleg több éven át a pesti német színház zenekarának tagja volt, több hangszerezen is játszott.

Adamus EDELKRAUT zenekari szolga Hőchstadtban született 1765 körül. 1804-ben még zenészként szerepel az anyakönyvben, később már csak szolgaként van feltüntetve.⁵¹

A fúvóegyüttes tagjai között tehát számos cseh származású muzsikust találunk: e kiemelkedő fúvóshagyományt a zenekarban Druschetzky, Melchior, Jos. Chorus és Rosenkrantz képviselte (az utóbbi egyenesen Prágában született). A zenészek pályafutásából az is kiderül, hogy ezen kívül a nádor budai együttesét szoros személyes szálak kötötték a korábban működött kiemelkedő magyarországi főúri zenekarokhoz: Erdődy János 1785–89 között fennállt nagyhírű operaegyütteséhez (Weiss), Grassalkovich Antal kiváló pozsonyi zenekarához (Druschetzky), Batthyány József hercegprímás második, 1790 után felállított *Harmonieensemble*-jához (Druschetzky, a két Chorus, Oliva).

⁴⁸ OL Pest/Terézváros kak. 1803. 07. 15. 226. o.: „[patrinus]: Georg. Ignat. Ludov. Spalek Musicus apud Palatinum”; B/V. kak. 1810. 11. 29. 490. o.: „[patrinus]: Georgius Spalik (!) musicus ejusdem Palatinalis, coelebs”. Nem állapítható meg, hogy mikor kötött házasságot. Lásd még B/V. kak. 1822. 06. 06. 85. o.: „[parentes]: Georgius Spalek Musicus apud Regni Palatinum & Eleonora Degen uxor”; B/V. eak. 1830. 11. 07. 39. o.: [testis:] „Dominus Georgius Spalek Musicus emeritus Palatinalis”.

⁴⁹ OL P/B. hak. 1820. 04. 29. 129. o.: „Ludovicus Spalek capellae Palatinalis musicus, coelebs, 60 annorum”.

⁵⁰ OL P/B. eak. 1812. 11. 22. 575. o.: „Juv: Jos: Rosenkrantz exmiles musicus bohemus Pragensis 27 ann: huja – et virgo Anna Vetsera, nata Posoniensis 21 ann: parochiana Pestiensis ad S. Petrum – Sponsus dimissus ad forum sponsae”; az esküvő: P/B-f. eak. 1812. 11. 23. 105. o.

⁵¹ OL B/V. eak. 1804. 07. 02. 170. o.: „testis: Adamus Edelkraut, Musicus suae Serenitatis Palatini”; B/Chr. eak. 1813. 06. 07. 110. o.: „testis: Adamus Edelkraut, Musicae famulus in iisdem servitiis [Principis Archiducis Palatini]”; B/V. hak. 1842. 11. 06. 102. o.: „Edelkraut Ádám, Cs. kir. Fő Herczeg Nádori Zenész szolga, született Raschinuto melletti Hőchstadtban lakott Budán, a Várban, 77 éves”.

Falvy Zoltán

A TÁROGATÓ

Tárogató néven két hangszerről kell beszélni: az egyik egy 19. század előtti hangszer, a másik egy 19. század végén kiérlelt hangszertípus. Az elsőt Curt Sachs *Kegeloboenak* nevezte¹ és beleértette mindazokat a fafúvós hangszertípusokat, melyek Ázsiában és a Közel-Keleten duplanáddal léteztek.² Magyarországon előbb a *Schalmey* jel egy érte-



1. ábra. (balról jobbra:) Beliczay Mátyás (1864) és Bethlen Ferenc gr. (1857) hangszere mellett a Suck Mátyás által használt tárogató

lemben használták, pl. Marmelius latin szójegyzékében 1533-ban³, majd a 17–18. század folyamán mindvégig. Ezekben az évszázadokban jelentek meg Európának ezen a részén a törökök. A török 150 éves magyarországi okkupációja során a hangszernek magyar neve is lett, az ún. *török síp*. A törökök elvonulása után az 1700-as évek elején kitört magyar szabadságharcban már tárogatónak nevezték, katonai tábori hangszer volt, a leírások szerint Rákóczi Ferenc szívesen hallgatta. Kialakult és még a 19–20. században is élt az a dalirodalom, a Rákóczi-dalok köre, amelyhez hozzátartozott – mint hangszer – a tárogató.

A Schalmey-típussal kapcsolatba hozott tárogató nem magyar regionális hangszer, hanem a törökök révén Magyarországra került duplanádas, kónikus-tölszerű, lyukakkal ellátott közel-keleti hangszertípus. Regionális sajátága az, ami a 19. században alakult ki. A század első felében az előbbi hangszertípus még élt a térségben. Volt olyan művész, pl. Suck András, aki a polgárosodó városokban kibontakozó hangversenyéletben nyilvánosan is fellépett ezzel a régi típussal.⁴ (1. ábra)

¹ Sachs, Curt: *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin, 1929. „Kegeloboe” szócikk.

² Ennek a típusnak közel-keleti elterjedéséről lásd még Farmer, H. G.: „Islam”. In *Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig, 1973.

³ Marmelius: *Lexicon Ioannis Marmelii in quo Latina rerum vocabula in suas digesta classes, cum Germanica et Hungarica interpretatione*. Krakko, 1533. 2490. szám alatt.

⁴ A *Vasárnapi Ujság* (Pest) 1859. december 18-iki számában részletesen ír a december 8-án lezajlott hangversenyéről. A tudósítást a későbbiekben idézzük.

Ettől az időponttól kezdve számolhatunk a hangszer metamorfózisával: a népszerű tárogató erős hangja miatt a régi formában nem volt alkalmas hangversenytermi előadásra.

Az újfajta tárogatóval kapcsolatos magyarországi mozgalom a 19. század közepén kezdődött. 1853-ban a *Délibáb* c. folyóiratban Fáy István írta az első jelentős cikket a témáról.⁵ Azt hiányolta, hogy a sokat és sokszor emlegetett hangszerrel kevés konkrétumot lehet tudni. Szorgalmazta, hogy a tárogató kapcsolódjon be ismét a magyar zenei élet vérkeringésébe. Írása nyomán többen jelentkeztek a Nemzeti Múzeumban, és a náluk lévő régi hangszeret felajánlották. Néhány évvel később több cikk jelent meg a *Vasárnapi Ujság*ban, melyekben néhányan felvetették a tárogató rekonstrukciójának lehetőségét, volt aki egy tárogató-iskola kidolgozását sürgette és volt olyan írás is, melynek szerzője azt javasolta, hogy a tárogátón való játszasmódot a városi cigánymuzsikások is tanulják meg, és vegyék fel a tárogátót zenekari hangszerük közé. A *Vasárnapi Ujság* 1859. októberi 30-i számában egymást követően több tudósítás is foglalkozik a kérdéssel:

„(A tárogátót illető ajánlat). Nagykun-Turkeve, okt. 23-án. Meg ne ijedjen a tisztelt olvasó, ha gr. Fáy István urnak, az uralkodó máltai rend vitézének a V. U. f. é. 42-ik számában »Magyarország cigánybandáihoz« intézett felszólítása folytán, én is – ki ugyan cigány nem vagyok, nem is voltam – és pedig saját csekély személyemet is a dologba keverve, – a tárogátóról kezdek beszélni. – Gr. Károlyi György urnak 1842. máj. 15-kén megtörtént békésmegyei főispáni székfoglalása alkalmával Placsintár Gergely táblabíró és bandériális rendező által felszólíttatván, hogy én, mint a ki hir szerint a tárogátót fűvni tudnám, vagy mint többféle fűvóhangszernek hangjegyek szerinti kezelője, rövid idő alatt begyakorolni képes volnék, – a báró Wenkheim Béla ur által vezetendő lovas bandériumnak lennék tárogátósa: e nem várt megtiszteltetést megérdemlendő, – mivel e hangszer nem birtam, mindjárt lépéseket tettem azon tárogátónak magamhoz szerzése végett, mellyet kunhegyesi sebész Németh Benjamin (Németh István tábornok és Németh Károly ezredes testvére) birt, mint gyermekkoromban hallám, fűjt, s mint értésemre esett, a roffi Borbély uraknak ajándékozott, innen pedig talán Recsky András ur és többek kezére került; – de minden utánjárásom, s azzal együtt a tárogató tanulmányozásához! [!] erős vágyam fűstbe ment. – Most tehát, midőn a tárogató ügye fölkaroltatott, s az ép, és nem ép tárogátók halottaikból föltámadnak: régi vágyam teljesülésének reményében elhatározám, s nehogy Lisztnek mintegy igazolásul a cigányoké, vagy holmi peregrinus kapellmeisterké legyen a dicsőség, ezennel ünnepélyesen följajánlom, hogy a tárogátónak gyakorlati és tudományos tanulmányozását, – s ha a mostani zenerendszerbe úgy a mint van, beilleszthető nem volna átalakítását s tökéletesbitését, majd egy *tárogató-iskola* összeszerkesztését megkísérlendem, vállalkozásom sikerét a különféle fa- és rézfűvóhangszerek, különösen a klarinét és műszeres vadászkürt kezelésében szerzett némi gyakorlottságomra stb. alapítván. – Kinek birtokában tehát, kedves hazámfiak közül a tárogátónak még ép, vagy csak látszólag is használható példánya létezik: sziveskedjék azt – akár hírlapi, akár magánutoni értekezés mellett – a főntirt célra átkölsönözni; becsületszavammal s anyagilag is biztosítván mindenkit, miként begyakorlás, és hogy úgy mondjam, lemásoltatás után hiba és rontás nélkül, a legnagyobb köszönet mellett sietek visszaszolgáltatni. – *Hajdu László* m. k., hitesügyvéd. – (Fogadja ön teljes elismerésünket e derék ajánlatért; kívánjuk, hogy óhajtása mielőtt teljesülhessen. Tessék a következő tudósításokat elolvasni. *Szerk.*)

⁵ *Délibáb*, 1853, 126.

– („*Két tárogató egyszerre*”) Midőn 1858. évben a pesti magyar muzeum régiségi osztályát meglátogattam, két klarinétszerű hangszer vonta magára figyelmemet, melyeket a kísérő szolga „tárogatók”-nak lenni mondott.

Ha a muzeumi szolgának valóban igaza van, azon esetben épen úgy jártunk mint az az ember, a ki a lovát kereste és rajta ült. Az egész országban keressük, kutatjuk a tárogatót, pedig Pesten az ország kebelében, mindnyájunk szemeláttára egyszerre két darab is áll felfedezetlenül.

A hirlapok már eddig 3 tárogatóról tettek tudtom szerint jelentést; de a közlő egyről sem írta, hogy azt valóban most látta volna. Kétszerte érdekes tehát, hogy Pesten, hol jeles hangszerkészítők, szakértők és annyi ügybarát van a tanulmányozás, összehasonlítás és kísérlet szolgálatára egyszerre két példány is áll.

A muzeumi példányok egyike kisebb, másika valamivel nagyobb. A csutorájuk nemcsak ép, hanem az ugynevezett nyelvecskék is megvan; egyszóval, ha jól tudom, alkotó részeikből semmi sem hiányzik; s így megszólaltatásuk sem nagy munkába, sem sok költségbe nem kerülne; sőt azokat én oly egyszerű szerkezetűeknek találtam, miként fel sem tehetni, hogy a mostani hangszerkészítők olyakat kiállítani képesek nem lennének.

Legelső teendő lenne tehát, a pesti muzeumi tárogatókat a feledés porából kiemelni, a hangszerkészítőknek átadni, s kísérletképen néhány példányt készíttetni. – Ha tárogatóink nincsenek, úgy gróf Fáy István urnak a cigányokhoz intézett azon felhívása, hogy a tárogatót hangszereik közé vegyék föl, a legjobb akarat daczára is holt indítvány marad.

Nézetem szerint még az is igen a dologra tartozik, vajjon a tárogató minden hangnemre (Tonart) alkalmas hangszer-e? vagy csak mint egyes hangszer használható. A tárogatóról még igen keveset tudunk; de hogy is tudnánk sokat, midőn azt sem tudjuk, hogy Pesten kettő van.

Nem kétlem, hogy a muzeum igazgatósága a tárogatókat ezen czélra ki ne adná; s még kevésbé kétlem, hogy Pesten néhány ügybarát nem találhatnék, kik a kísérlet különben is sokra nem rugható költségeit fedezni készek nem lennének.

Legyen szives tehát a közfigyelmet a muzeumi tárogatók iránt fölbresztetni, s módot találni, hogy zenészeink kész tárogatókat mielőbb kaphassanak. – B.-Gyarmat, október 31-én. – Jeszenszky Danó.”

A *Vasárnapi Ujság* ad hírt a már említett Suck András tárogató-hangversenyéről is:

„Alig néhány hónapja, hogy a Vas. Ujság ez ősi hangszerénk ügyét újra megpendíté, s ime e hó 8-án az újra felfedezett hangszerrrel már hangversenyt is rendeztek vele és a kedveért. Suck András nemzeti színházi zenész rendezte ezt, ki sem időt sem fáradságot nem kímélt, hogy a már már feledésbe ment hangszer fuvásának titkát kitanulja; s szorgalma meg is termé a kellő gyümölcsöket. Az első kísérlet eredményeivel meg lehetünk elégedve. A lapok figyelmeztetése folytán igen nagy közönség gyűlt össze a muzeumi teremben tartott hangversenyre; a mi mindenesetre becsülésre méltó kíváncsiságot tanusított. A tárogató zongora-kíséret mellett szólalt meg. E hangszer igénytelen kis szerzőszám, az ember nem gondolná, hogy oly erős és szívhez szóló hangokat bir kiadni. Hangja sokat hasonlít a klarinét hangjához, de ennél áthatóbb és kellemesebb; talán minden fúvóhangszer között legjobban közelíti meg az ének hangjait. [...] Suck ur több népdalon kívül a „Kunok”-ból egy áriát s Tinódinak két gyönyörű historiás énekét játszta el,

mindnyáját közmegelégedésre, de a Tinódi-féle énekekkel legnagyobb hatást idézett elő, melyeket közkívánatra ismételni is sziveskedett. Mindenki meggyőződhetett ezuttal arról, hogy a tárogató igen haszonvetető hangszer, s kivált, ha majd tökéletesítik, zenekarban igen jó szolgálatot tehet. – A tárogátón kívül ének- és szavalati darabokat adtak elő. *Hofbauer* Zsófia nemzeti színházi énekesnőnk, „Ez a világ, a milyen nagy” kezdetű népdalt gyönyörű erős hangon, nagy tetszéssel énekelte, még pedig közkívánatra ismételve. *Rumy* Gizella k. a. mint műkedvelő, Herold, „Párbaj” című operájából énekelte egy szép áriát. *Munkácsy* F.-né Garay „Magyar hölgy” című költeményét nagy hatással szavalta el. A mint a művész nő szép nemzeti öltözetben kilépett, szünni nem akaró tapsvihar tört ki, melly szavalás közben is többször megujult. *Bignio* Kisfaludy Károly „Zuárd” balladáját éneklé, Roch szerzeménye szerint, ezuttal először; talán, ha többször halljuk, jobban behizelgi magát a némileg idegenszerű zene.

Lapjaink e hangverseny óta bővebben foglalkoztak a tárogató hangszer ismertetésével s egyes szakembereinktől is közlének számos észrevételt. Az eddigi eredmény röviden abból áll, hogy a nyilvánosan bemutatott tárogató további kifejlesztésre teljesen képes hangszer, de jelenlegi primitív alakjában is, főképp cigány bandában igen jól alkalmazható hangszer fog lehetni. Ugy látszik, hogy nem csak ez volt tárogató, a mit eddig birtunk felmutatni, hanem ennél nagyobb s ettől különböző hangszerek is voltak, miket tárogatóknak neveztek, de melyeket még ezután fog kelleni feltalálni s kiismerni. Reméljük, hogy a budapesti zenedének, melly ez ügyet felkarolta, sikerülni fog, e tárgyat teljesen kitisztázva, átadni a közönségnek. Ugy látszik, más tárogatók voltak azok, melyeket a toronyban, mások melyeket a csatákban s mások, melyeket zenekarokban használtak. A feltámasztott muzeumi példány az utóbbi nemhez látszik tartozni. Suck András az első próba mellett nem állapodik meg, hanem, mint értesülve vagyunk, már is bir egy sokkal hosszabb és billentyűkkel (Klappe) ellátott példányt, mellynek mind hangterjedelme nagyobb, mind kezelése biztosabb, mind zenekarbeli, vagy éppen hangversenyre alkalmazhatása kívánatosabb. E tökéletesített hangszert, ha vele el tudand bányi, jó lenne a nemzeti színházban a zenekar kísérete mellett bemutatni.”⁶

Több kísérlet kezdődött a 19. század közepe után, amely most már a tárogató alaptípusának a klarinétot választotta és azt alakította át. 1897. szeptember 15-én Stowasser János hangszergyáros szabadalmat nyújtott be a tárogató ügyében. Ebben elmaradt a duplanád, szimplanád lett belőle, a fafúvós hangszer belső része pedig egy egyenletesen (*kónikus*an) bővülő légtér lett kilenc lyukkal. A kromatikus skálák miatt Stowasser sok *klappnival* látta el a hangszert.⁷ (2. ábra)

Két nappal később 1897. szeptember 17-én ehhez a szabadalmi leíráshoz egy kiegészítési szabadalmat adtak be, melyet egy konkurens hangszergyáros, Schunda Vencel József készített azért, hogy zenekari játszásra alkalmassá tegye a hangszert.⁸ (3. ábra)

⁶ 1859. december 18.

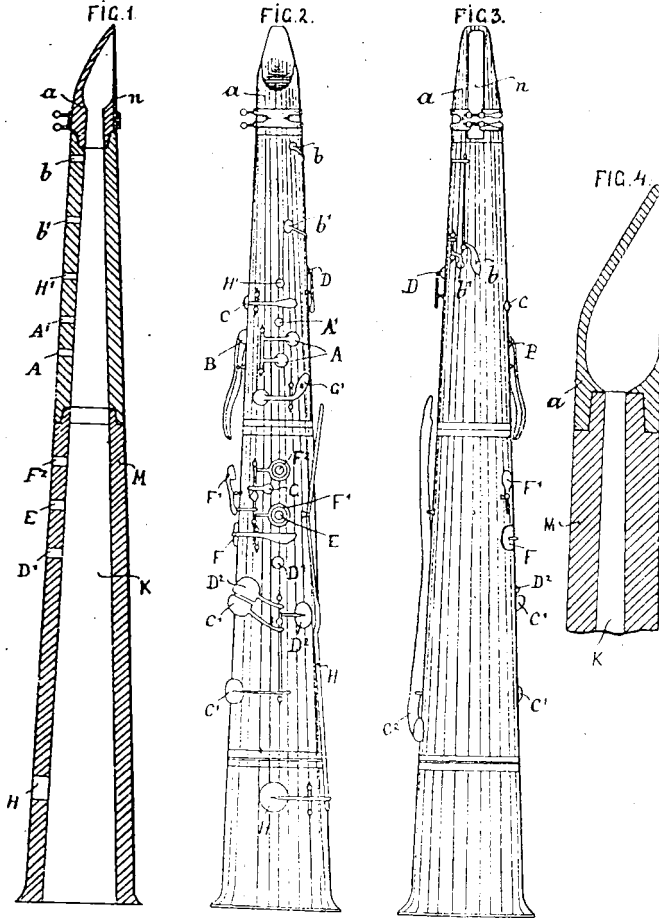
⁷ Szabadalmi leírás. Szabadalmi Hivatal, 11545. számon. IX/d osztály. Megjelent: Budapest, 1898. június 18-án.

⁸ Szabadalmi leírás. Szabadalmi Hivatal, 13545. számon. IX/d osztály. Megjelent: Budapest, 1899. január 31-én.

11545. sz.
szabadalmi leírásához.

Javitott tárogató.

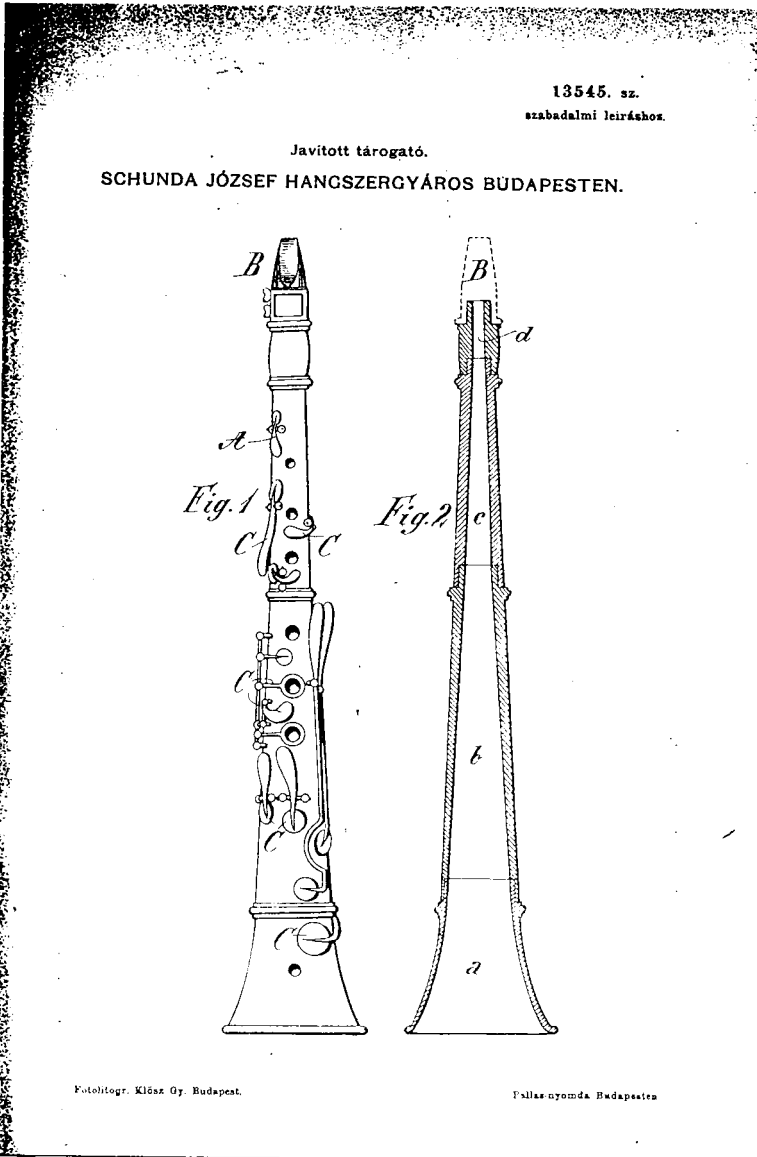
IDŐSEBB ÉS IFJ. STOWASSER JÁNOS CS. ÉS KIR. UDVARI
HANGSZERCYÁROSONK BUDAPESTEN.



Fotolitogr. Elősz Gy. Budapest.

Pallas-nyomda Budapest.

2. ábra. Stowasser János melléklete a szabadalmi leírásához

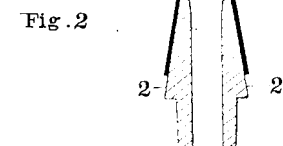
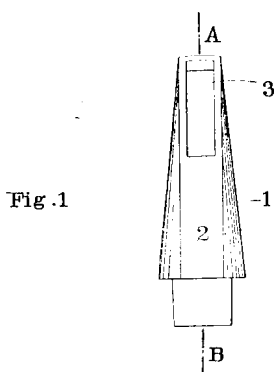


3. ábra. Schunda János melléklete a szabadalmi leíráshoz

Schunda később még ennél is tovább ment, mert vissza akarta állítani a duplanádas régi szisztémát az újonnan kialakított hangszerhez. 1905 márciusában újabb javítási szabadalmat adott be immár csak a duplanádas fúvókához.⁹ *Fúvóka tárogatók és clarinettek számára* címen adta be pályázatát, de mind a leírás, mind a hozzátartozó rajz kivihetetlen nehézségeket okozott, így az általa javasolt változat nem is terjedt el. Az újabb akusztikai kísérletek is a fúvóka alkalmatlanságát bizonyítják. (4. ábra)

A klarinéból kialakított új hangszer akusztikai karakterét tekintve a B-klarinét és a szoprán-szaxofon között helyezkedik el. A. H. Benade akusztika könyvében¹⁰ és egy magánlevélben¹¹ is foglalkozott a tárogató akusztikai kérdéseivel. A levélben azt írta, hogy „a tárogató stabilitásában fontos közreműködőnek tekinthetjük a tölcseren körben, meghatározott körben, meghatározott rendben kifűrt kicsi nyílások sorát. Ezek hatással vannak a második rezonancia-csúcs csökkenésére (d^1 és alatta)... Ezen körülményeknek köszönhetően a legmélyebb hangok diminuendójánál nem ugrik fel a hang egy oktávval magasabbra.”

Az utóbbi években több akusztikai laboratóriumban vizsgálták a hangszeret. A magyar Pap János Braunschweigben, Kölnben és Hamburgban végzett méréseket, az osztrák Gregor Widholm pedig Bécsben az Institut für Wiener Klangstilben. Pap János megállapította, hogy a hangszer hangkaraktere az angolkürté- re emlékeztet, de teltebb árnyalattal, valamint a szopránszaxofonéra, valamivel puhább színezettel. Mérése szerint a Stowasser-tárogató legmélyebb hangjainak főformánisa 700 Hz körüli értékű,

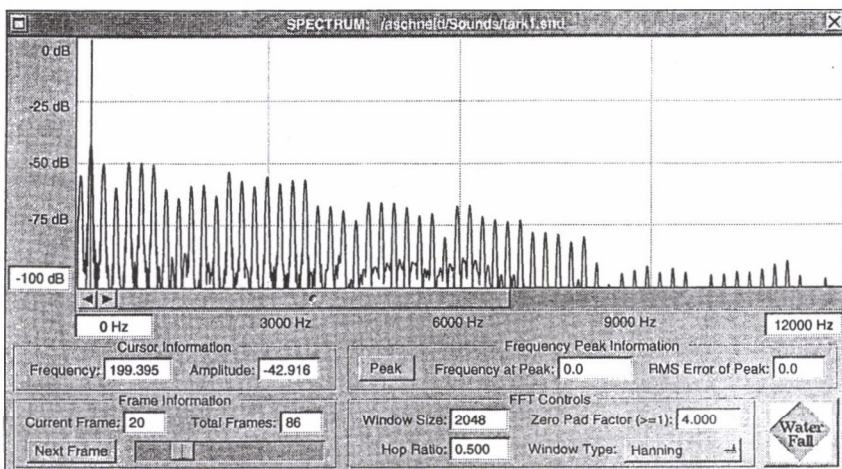


4. ábra. A fúvóka rajza Schunda pályázatának mellékletében

⁹ Szabadalmi leírás. Szabadalmi Hivatal, 33849. számon.

¹⁰ Benade, A. H.: *Fundamentals of Musical Acoustics*. New York, 1976.

¹¹ Közölte Pap János: „A tárogató akusztikai tulajdonságai”. In *A tárogató*. Budapest–Oberschützen, 1996. 33.



5. ábra. Pap János mérésének eredménye

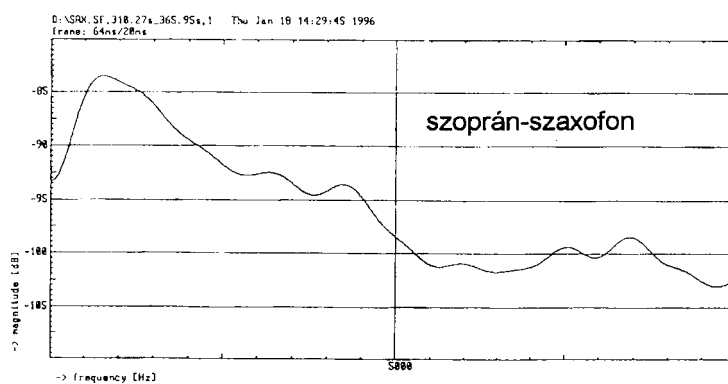
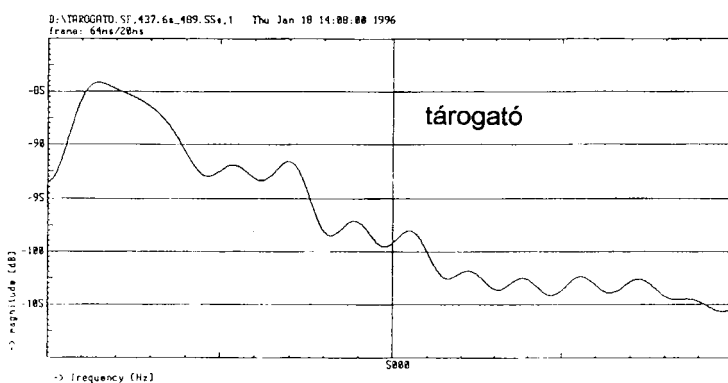
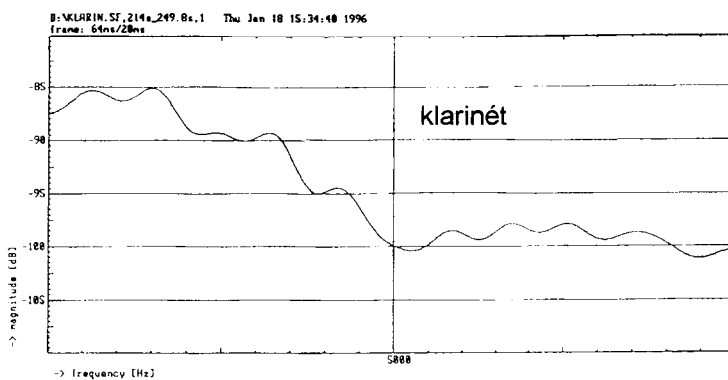
emellett két mellékformánca van, 1500 Hz és 2400 Hz környékén (5. ábra); együttesen egy világos „a” zöngét határoznak meg. Középfekvésben formáns-eltolódást tapasztalni, ami az „á” zöngéhez (hanghoz) vezet. A hangszer hangszínében erősek a nazális összetevők.¹²

Gregor Widholm mérései a legújabbak: „a tárogató hangilag a klarinét és a szaxofon között helyezkedik el, alaphangtartománya inkább a szaxofonénak felel meg, a 4–6 kHz-es tartományban egyéni karaktert mutat, a felső frekvenciatartományban pedig, mint a klarinét és a szaxofon között található átmeneti formát jellemezhetjük.”¹³ (6/a ábra) A három hangszer hangsorának háromdimenziós elemzése nagyon világosan fejezi ki a hangjellegetéseket. A hangszereken legato játszott c^1-g^2 hangsort mutatja. Felismerhető a tárogatónak a klarinét és a szaxofon közötti hangbeli elhelyezkedése. (6/b ábra)

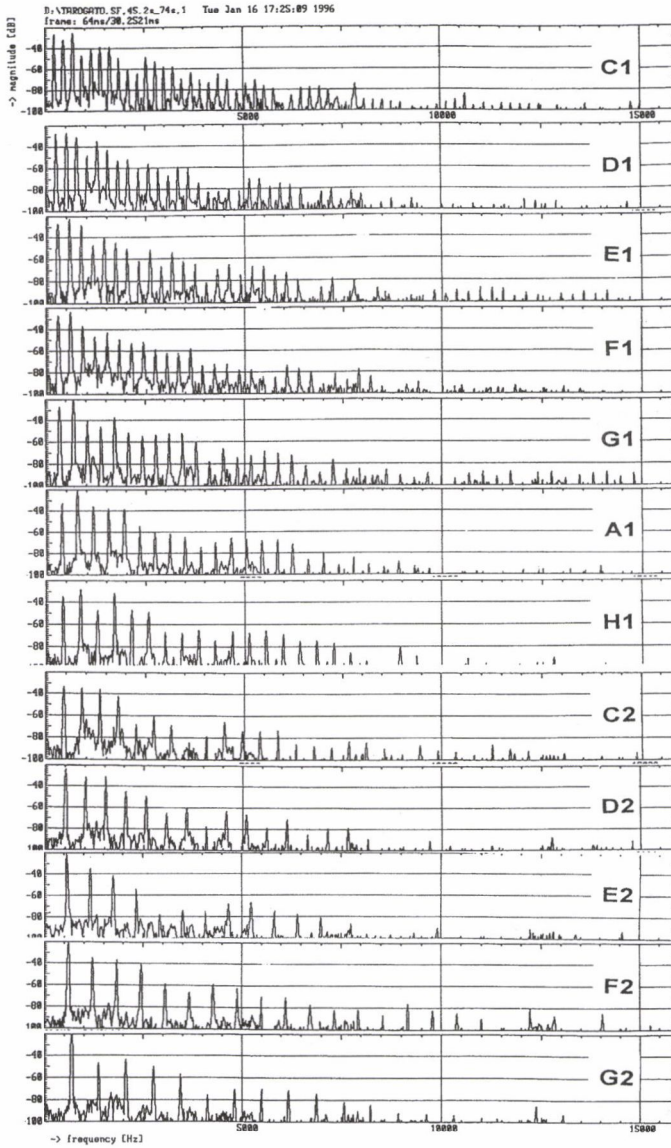
A tárogató új formában a 19. század végén kezdett ismert hangszerré válni. A korábban bemutatott szabadalmi leírások nyomán egyre több hangszerérműhely kezdte meg gyártását. A korabeli sajtó a 20. század első éveitől kezdve sokat foglalkozott a hangszer zenekari alkalmazásával. Bemutatták a Zeneakadémián, elkészültek az első tárogatóiskolák, szemléltető fogástáblázatokkal együtt.

¹² lásd uo. 32.

¹³ Widholm, Gregor: „A klarinéhoz és a szoprán-szaxofonhoz viszonyított tárogató hang”. In *A tárogató*. Budapest–Oberschützen, 1996. 43.



6/a ábra. A három hangszer összehasonlítása Gregor Widholm vizsgálatában



6/b ábra. A tárogatóra vonatkozó vizsgálati eredmények

Az egyik első híradás a hangszer operai használatával kapcsolatban 1901-ben jelent meg *A tárogató a Wagner-operákban* címmel.¹⁴ Az újságcikk szerint a Zeneakadémián Schunda bemutatta a tárogatót, Herzfeld és Koessler tanárok előtt. Arra kért tanácsot, miként lehetne az operák előadásánál hasznosítani. Herzfeld tanár állapította meg, hogy ha Richard Wagner életében még ismerte volna a tárogatót, akkor ezt alkalmazta volna az általa tervezett *Holztrompete* helyett. Már ezen az első bemutatón elhatározták, hogy a *Tristan* legközelebbi előadásán ki fogják próbálni. Ehhez csatlakozott J. Richter karmester, aki Bayreuth-ban kívánta ugyancsak a *Tristan* előadásán alkalmazni a hangszert.

A tárogatót 1902. márciusában használták először az operában.¹⁵ A *Zenevilág* így ír az eseményről:

„Wagner operájának, a *Tristán és Isoldenak* a minapi előadásán egy speciális magyar hangszer is szerepelt: a tárogató. A Rákóczy-kor híres tárogatójának ez a hódítása talán legjobban a Wagner rajongókat lepte meg. De hogy ez a meglepetés kellemes volt, az bizonyos. A harmadik felvonásban az addig használt angol kürt helyett alkalmazták a tárogatót.”

E tudósítás után egy hónappal már arról számol be a lap, hogy Gustav Mahler a bécsi opera igazgatója felkérte Hiekisch Henriket, hogy mutassa be neki és a bécsi opera vezetőinek a hangszert:

„Hiekisch kész örömmel teljesítette a felhívást és a... bécsi udvari Opera színpadán Mahler igazgató, az összes karmesterek, valamint Rosé hangversenymester és majdnem az egész zenekar jelenlétében a *Tristan és Isoldéből* ismeretes pásztordallamot játszotta el a jelenlevők általános tetszésére... a bécsi udvari Opera igazgatósága mindjárt két tárogatót meg is rendelt, egyet a bús, egyet pedig a víg dallamok számára...”¹⁶

A május 5-i előadáson ki is próbálták ezeket a megfelelő helyen, nagy sikerrel.

A 20. század elején Richter János, a korszak nagy karmestere használta gyakran a tárogatót komolyzenei eseményeknél. 1904-ben a londoni Covent Garden színházban előadást tartott a hangszerről, majd ugyanebben a szezonban alkalmazta is az általa vezetett *Tristanban*. Richter ajánlására a párizsi és a brüsszeli operák is vettek egy-egy tárogatót a mű előadásához. A tárogató így lett Wagner halála után csaknem 20 évvel a *Tristan* révén világhírű hangszer. További sorsát a komolyzenei hangversenyéletben nehéz nyomon követni. A népies, nemzeti dalirodalomban találta meg végleges helyét, gyakori még a népzeneben akár mint szólóhangszer, akár mint zenekari hangszer.

¹⁴ *Zenevilág* (Budapest). II. évf. (1901. október 15.) 7. sz.

¹⁵ II. évf. (1902. március 18.) 30. sz.

¹⁶ II. évf. (1902. május 6.) 37. sz.

BAGATELL-PROBLÉMÁK¹

A Bartók műjegyzék² valószínűleg testesebb kötet lesz, mint amekkorát az életmű nagysága alapján természetesnek tartanánk, ugyanis a kutatás adóssága tetemes. Amit a most készülő legújabb Köchel jegyzék³ megengedhet magának, hogy tudniillik az egyre terjedelmesebb Köchel kiadások után végre az „ős-Köchel”-hez hasonlítható rövid formában adja kézbe Mozart műveinek tematikus jegyzékét (hiszen a Neue Mozart Ausgabe száznál több kötetében ma már minden lényeges adat könnyen hozzáférhető), Bartók esetében nem volna sem méltányos, sem célszerű. Nem csak a gyakorló muzsikusz várja az eligazítást a kiadás-variánsok között; nem csak a kéziratok források ama alapos és rendszerezett elemzését kell elvégezni, amely a majdani kritikai összkiadás kézikönyvévé teheti a műjegyzéket. Bartók esetében a műjegyzék szükségképpen sokfunkciós alapkönyv marad majd egy vagy két évtizeden át, tudományos kalauz és egyben a további kutatások serkentője.

A forrásanyag hozzáférhetőségének esetlegessége okán az egyes kompozíciók keletkezéstörténetét is nagyon hiányosan, egyenetlenül adta elő eddig a Bartók-kutatás. Ezért a műjegyzék művenkénti *Composition* szakasza többnyire nem éri be csupán a keletkezéstörténet adatainak hagyományos ismertetésével, hanem szólni fog zenei kérdésekről: külső inspirációkról, Bartók kottázási és egyéb újításainak formálódásáról-módosulásáról az alkotási folyamat során. Egyébként meggyőződésem, hogy a Bartók-kutatás jövője érdekében a műjegyzéknek nem szabad megállnia a biztosan adathozható tényeknél, hanem a szükséges mértékig beszélnie kell az egyelőre megoldatlan kutatási problémákról, s adott esetben fel kell vetnie olyan lényeges kérdéseket, amelyeket most még csak a forrásanyag közelében munkálkodó kutató észlel, ám ezzel a kutatást ösztönözheti.

¹ Bartók Béla zongora-bagatelljeire utal a cím, bár hozzátehetném: ezek voltaképpen probléma-„bagatellek” csupán, műhelymunka-forgácsok, amelyek a tematikus műjegyzék írása közben merültek fel. Közreadásuktól azt várom, hogy egyik-másik kérdésemre talán választ adhatnak hasonló forrásanyaggal dolgozó kollégáim.

² A munkában levő, első formájában valószínűleg angolul megjelenő Bartók műjegyzékről (*Béla Bartók Thematic Catalogue*), amely az általam bevezetett, ma már egyre elterjedtebb BB számok sorrendjében dolgozza fel a kompozíciókat, eddig négy közleményben számoltam be: „Problems of the Chronological Organization of the Béla Bartók Thematic Index in Preparation”, in: *Studia Musicologica* 34 (1992), 345–66; „Béla Bartók Thematic Catalogue: Sample of Work in Progress”, benne a BB 64 Négy zenekari darab leírásának nyers formája, in: *Studia Musicologica* 35/1–3 (1993–94), *Denijs Dille nonagenario*, 229–41; „Why Is a Bartók Thematic Catalog Sorely Needed?”, benne a BB 63 Allegro barbaro ideiglenes formája, in: Peter I. Laki, ed., *Bartók and His World* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 64–78; végül a *Magyar Zene* új folyamában megjelent (a jelen dolgozat kéziratának leadása után készült) „Bartók tematikus műjegyzék – Minta és problémák” cikk, benne a BB 50 Tizennégy bagatell műjegyzékbeli szövegének magyar változata, in: *MZ* 37/1 (1998. márc.), 69–90, erre a továbbiakban Somfai/MZ–1998 rövidítéssel hivatkozom.

³ *Der neue Köchel* (Breitkopf & Härtel), előkészületben; szerkeszti Neal Zaslaw, társszerkesztők Cliff Eisen és Ulrich Konrad.

A műjegyzékben feltétlenül megemlíthető, de részletesen ki nem fejthető kérdések illusztrálására a BB 50-es jegyzékszámú *Tizennégy bagatell* (eredetileg *Tizennégy zongoradarab*)⁴ notációs újításaiból hármat emelek ki:

- a 7. bagatell tempóváltozásainak diagram-szerű ábrázolási kísérletét (ez egyáltalán nem került be a kiadott formába);
- a vékony, ill. vastag cresc.–decresc. villák megkülönböztetését (ez, bár nem Bartók eredeti szándékának megfelelően, fellelhető a Rozsnyai őskiadásban, de a mai kiadásokból részben hiányzik);
- a módosítójelek használatának szigorú szabályát (amit élete végén maga Bartók is revideálandónak tartott).

A továbbiak megértéséhez elengedhetetlen, hogy megismerjük a Bagatellek primer forrásait. Másutt kifejtettem, milyen közvetett bizonyítékok alapján tudjuk, hogy Bartók az 1910-es évek vége tájáig számos kéziratát – vázlatát és fogalmazványát – megsemmisítette.⁵ A Bagatellek kézíratai is hiányosan maradtak fenn, s hogy voltaképpen mi hiányzik, azt részben csak sejtjni lehet. A műjegyzéken dolgozva úgy tapasztaltam, hogy a kutatás néhány korábbi meghatározását a Bagatellek esetében is felül kell bírálnunk: némelyik „vázlat” talán nem vázlat, hanem egy (elvesztett) fogalmazványból leírt „mutatvány”, és némelyik „fogalmazvány” valószínűleg nem az első végigírt fogalmazvány, hanem az utóbb megsemmisített nyers fogalmazványról készült újabb leírás, azaz autográf másolat. A fogalmazvány és annak szerzői másolata írásképileg Bartóknál nem sokban különbözik. Sajátos munkamódszere következtében – hogy tudniillik általában zongora mellett komponált, és új darabját, vagy legalább a tétel meghatározó első szakaszát részletesen megformálta, mielőtt papírra vetette volna – már az első leírás is rendezett írásképet mutat. Ugyanakkor az arról készült újabb, egyébként nem mechanikus leírás sem tisztázat-szerű. Az 1918-ig írt művek esetében, néhány kivételtől eltekintve,⁶ lényegében minden ismert vázlat vagy nyers fogalmazvány annak köszönheti fennmaradását, hogy nem Bartók birtokában volt a rákoskeresztúri nagy tűzrakás–kéziratégetés pillanatában (amiről Kodály beszélt Dillének).

A Bagatellek primer forrásanyaga öt csoportot alkot: [1] vázlatok, [2] fogalmazványok, [3] teljes autográf tisztázat, [4] metszőpéldány, [5] amerikai javítópéldány (részletesebben: Somfai/MZ–1998, 82–89).

A „vázlat”-ként számon tartott anyagból valódi vázlatok csupán a *Fekete zsebkönyvben*⁷ (Bartók Archívum Budapest = BBA BH206) találhatóak: [1.1] a 8^v–9^f oldalon

⁴ A Beethoven-címre utaló eredeti német *14 Bagatellen* megfelelőjeként a *14 zongoradarab* cím, majd a kéziratokban már a komponálás idején is használt magyar *14 bagatell* forma megszilárdulása gazdagon adatható, külön történet.

⁵ Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1996), 26, 35, 114 stb.

⁶ Ilyen kivételek pl. az utazó vázlatkönyvként 1922-ig használt *Fekete zsebkönyv*, továbbá azok a töredékek vagy kiadásra érettnek még nem tartott kompozíciók, amelyeket – csakúgy, mint a juvenáliákat – egyelőre félretett Bartók.

⁷ *Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922. Az eredeti kézirat faksimile kiadása* Somfai László utószavával (Editio Musica Budapest, 1987).

a 8., 9., 13., 14. bagatell vázlata és egy 17-ütemes töredék (a zongora nélküli komponálás tipikus ceruzás vázlatai; keletkezésük valószínű időpontja: 1908. március első napjai, a körösfői gyűjtőút); [1.2] a 33^r–34^r oldalon a 14. bagatell 45–197. ütemének nyers leírása, továbbá [1.3] a 34^v oldalon 7-ütemnyi vázlat, 6/8-os anyag,⁸ talán szintén a 14. bagatellel kapcsolatos. Ugyancsak a *Fekete zsebkönyv*ben bukkan fel két olyan töredék, amelyek talán egyidősek a Bagatellekkel, a sorozathoz való tartozásuk azonban nem dokumentálható: [1.4] a 9^v–10^r oldalon egy fűga 1–17. üteme,⁹ [1.5] a 11^v oldalon egy 8-ütemes töredék.¹⁰ – Két további forrás: [1.6] fél kottalap egyik oldalán (BBA 495n, hasonmása: *Documenta Bartókiana* 2, 158) két ún. „vázlat”, voltaképpen inkább „mutatvány”-nak szánt leírás, mindkettő után *stb.*, azaz feltételezhető, hogy egy már létező hosszabb formából kiirt rész: *Fuga | Allegro*, 4 ü. (a fenti fűga-töredék témájának hangjai, de nem zongoraszerű letétben), továbbá [1.7] a 14. bagatell kezdete, 36 ü., a jobbkez-téma *molto marcato e – con amore!* utasítással, a papír margóján *1908, márc. 20.*; mindkettő Geyer Stefi-vonatkozású anyag, e kottalapot Gruber Emmának küldte el Bartók, ő őrizte meg. A másik, csupán a teljesség kedvéért megemlítendő forrás: [1.8] 9-ütemnyi, egy sorban lejegyzett incipit a Geyer Stefinek 1907. szept. 11-én írt levelében,¹¹ „ez a maga »Leitmotiv«-ja” megjegyzéssel, távoli előfutára a 13. bagatellnek (lásd az 1. ü. balkéz-mollakkord ritmusát).

A valódi nyers fogalmazványok közül csak a 2–6. bagatell maradt fenn [2.2–6], számozás nélkül, különálló kottalapokra, ill. egy bifolióra írva (az utóbbin a 6. bagatell mellett a BB 51 Tíz könnyű zongoradarab 8. szám fogalmazványa található) (BBA 488b–e). Ezeket a kéziratlapokat – melljük téve az 1. bagatell autográfját [2.1] (BBA 488a), amely azonban íráskarakteré–kidolgozottsága okán valószínűleg nem a tulajdonképpeni fogalmazvány, hanem második leírás –, miután elkészítette az 1–6. bagatell tisztázatat. új darabjai mutatványaként Bartók átadta Gruber Emmának.¹²

A teljes autográf tisztázat [3] különféle típusú és különálló kottalapokra írt darabok gyűjteménye; minden darab új lapon kezdődik, nincs oldalszámozás, az I–XIV. sorszámozása utólagos (Bartók Péter gyűjteménye, Homosassa, Florida = PB 18PFC1). Vagyis már készen állt a leírás, amikor Bartók utólag eldöntötte a sorrendet, s egyáltalán azt, hogy melyik darabok kerüljenek a bagatellek, ill. a könnyű zongoradarabok sorozatába. Voltaképpen csak az 1. és 6. bagatell leírása „tisztázat” karakterű, a 7., 11. és 12. bagatell pedig egyenesen „nyers fogalmazvány” benyomást kelt, de bizonyos jegyek (isméltendő ütemek–figurák rövidítése) alapján ezeket is második leírásnak tartom.

⁸ Lásd Somfai. „Bartók vázlatok (III)” in: *Zenetudományi dolgozatok* 1986. Budapest: MTA ZTI, 1986, 12, 17.

⁹ Bartók kb. 1908 febr.–márc.-ban zongora *Preludium és fugán* dolgozott. A prelúdium az 1. vonósnegyes I. tételének átírata volt, amelyet a fiatalkori Hegedűverseny II. tételbeli főtémájából, annak zongoraszerű alakjából írt fűga követett – két Geyer Stefi-tematikájú darab. A kompozícióból csak a fűga 17-ütemnyi töredéke ismert.

¹⁰ Esetleges későbbi datálásáról lásd Somfai, „Bartók vázlatok (III)”, 9–10, 16.

¹¹ Az eredeti levél a Paul Sacher Stiftung (Basel) gyűjteményében; faksimile kiadása: *Béla Bartók: Briefe an Stefi Geyer. 1907–1908* (Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979).

¹² Kodály Zoltán is látta a darabokat és a 6. bagatellt lemásolta magának (BBA 488f.).

Az autográf tisztázat írásának valószínű dátuma 1908. április második fele vagy május.¹³ Lényeges, hogy a kéziratot Bartók újra átnézte és megszerkesztette: a tempó, metronóm, dinamika, artikuláció részletes kidolgozása révén ez a kézirat alkalmas lett volna arra, hogy metszőpéldányként átadja kiadójának.

A metszőpéldány [4] végül is egy revideált másolat: a név szerint nem ismert „Anonym-Y” hivatásos másoló leírása az autográf tisztázat alapján, Bartók javításaival (BBA BH35, ill. BBA 2010).¹⁴ A szövegelemzés tanúsítja, hogy Bartók nem vetette össze a másolatot a mintával, hanem „vak-olvasással” nézte át, javította, látta el kiegészítésekkel. A kézirathoz tíz pontba szedett, németül írt metszési utasítást mellékel (N. B. Stecher!),¹⁵ amelyben notációjának néhány szokatlan vonását megmagyarázza, például hogy az ütemmutató a szisztéma fölött lesz; a metronóm utasításban = helyett /-jel szerepel; a kéziratban található □ -jel pedáljelölés stb. Hivatkozik a mellékel, a 3. nyomtatott oldalra kerülő *Einleitung*ra is, ennek kézírata azonban elveszett. Fontos tudnunk, hogy a Rozsnyai kiadás kefelevonatai nem maradtak fenn, vagyis a korrektúra során eszközölt Bartók-változtatásokat csak a metszőpéldány és az elsőkiadás kottaszövegének összevetéséből tudjuk megállapítani.

Az amerikai javítópéldány [5] Bartók saját Rozsnyai kiadású példánya (PB 18PFC2), amelyet – néhány korábbi bejegyzés után – 1944 végén vagy 1945 januárjában, egy tervezett amerikai kiadáshoz (*Béla Bartók Masterpieces for Piano*), átnézett. Revideálta a metronóm-adatokat, megadta az időtartamokat, újrenddel és egy sor óvatossági módosítójellel látta el a sorozatot, tipográfiai változtatásokat jelzett (tempómódosítások a szisztéma fölé; a tempó és a MM közé vessző stb.), néhány hangsúlyjelet hozzáadott, a kotta fölé írt magyar utalásokat a 13. és 14. bagatellből törölte.

A primer forrásláncolatból tehát hiányzik az 1. és a 7–14. bagatell nyers fogalmazványa, a kotta magyar–német előszavának kézírata, továbbá elveszett az elsőkiadás Bartók javította korrektúra-anyaga.

Ami a nyomtatott kiadásokat illeti, a legfontosabbak: (1) Rozsnyai R. K. 338 elsőkiadás, Röder (Leipzig) metszése (1908), az egyetlen kiadás, amelyből Bartók korrektúralevonatot látott; (2) *Béla Bartók Album*, Rózsavölgyi R. & Co. 7045 (copyright 1947; Bartók még Amerikába költözése előtt, 1940-ben revideálta az album anyagát, a revideált kotta nem maradt fenn), benne a 2–3., 5.,¹⁶ 10. és 14. bagatell (új kottametszés); (3) *14 Bagatelle per pianoforte Op. 6*, Edizione Suvini Zerboni (Milano) S. 4814 Z. (copyright 1952), a Rozsnyai kiadás felhasználásával (új kottametszés); (4) *14 bagatell zongorára* Zeneműkiadó Vállalat Budapest (EMB) Z. 934 (copyright 1953), a Rozsnyai kiadás fotó-reprodukciója javításokkal; (5) *Piano Music of Béla Bartók. The Archive Edition*, ed. by Benjamin Suchoff, Dover Publications, Inc., New York (lemezsám

¹³ A Gruber Emmának elküldött no. 1–6 kéziratlapok egyikén, a 4-keresztlet–4-bével lejegyzett 1. bagatellen 1908. apr. 14 dátum áll.

¹⁴ Az eredetileg összetartozó kézirat első fele az MTA-nál letétbe helyezett „Bartók Hagyaték”-ba került, míg másik fele ismeretlen okokból az 1960-as évekig a Bartókné Pásztor Ditta lakásában lévő gyűjtemény része volt.

¹⁵ Hasonmását lásd Somfai, „Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók’s Works” in: *Studia Musicologica* 23 (1981), 61.

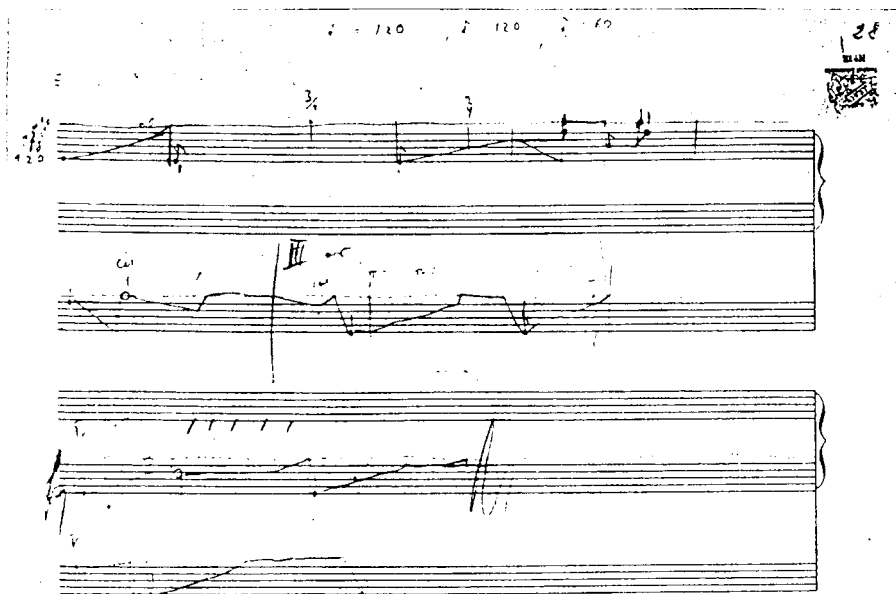
¹⁶ Tévesen *1. bagatell* címmel.

nélkül: copyright 1981). Series I. 68–104: *Fourteen Bagatelles*, a Rozsnyai elsőkiadás fotó-reprodukciója javításokkal, amelyek Bartók amerikai javítópéldányán alapulnak.

*

Tempó-diagramm?

A 7. bagatell előadási utasításainak kidolgozásakor Bartók egy ideig arra gondolt, hogy – vállalva a jelölés szokatlanságát – a darab rendkívül szeszélyes tempó-ingadozásait nem a hagyományos módon, hanem grafikusán rögzíti. Ez a notációs kísérlet tudomásom szerint nem külső minta nyomán keletkezett, hanem Bartók találta ki. Az autográf tisztázat [3] 14–15. oldalán található a szokatlan tempó-ábrázolás. A 14. oldal üres lap volt, a 6. bagatell leírásának hátoldala; itt Bartók ceruzával előre kidolgozta az *I–V. sor* tempóját, abban a sor-beosztásban, ahogyan a kézirat 15. oldala a 7. bagatell 1–52. ütemét tartalmazza.¹⁷ Az *1. ábra*, bár a halvány ceruzás írás a faksimile reprodukcióban tulajdonképpen olvashatatlan, az ötlet lényegét jól szemlélteti. Az 1., 3., 5., 6. kottaszisztémát kézzel húzott hatodik sorral kiegészítve, Bartók 6-fokozatú sebesség-skálát alakított ki, fölülről a leglassabb metronóm-számmal kezdve: 70–80–90–100–110–120 [MM]. A megfelelő vonalra

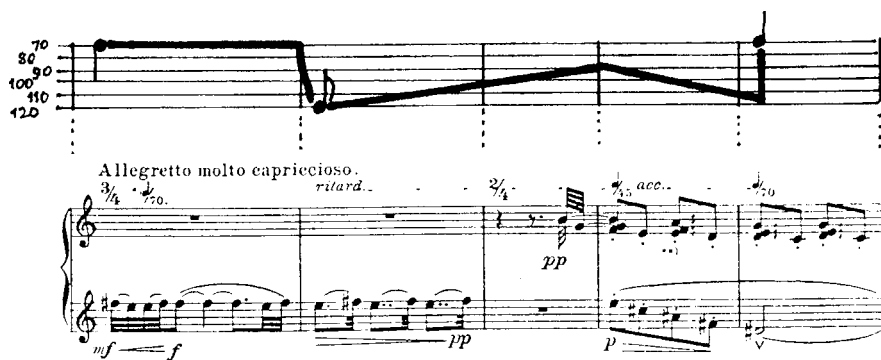


1. ábra

¹⁷ A VI. sort is elkezdte, de nem folytatta.

tett negyed, nyolcad, vagy fél kottaérték¹⁸ kijelöli a pontos sebességet; az egyenes vagy hullámos rajzolatú vonal az egyenletes sebességű részek közötti lassulás és gyorsulás milyenségét, tempó-amplitúdóját adja meg. Részben ütemvonallal, részben az ütemmutató bejelölésével (3/4, 2/4), vagy hangnévvel (*cis*) ábrázolta Bartók, hogy az adott sor melyik pontjáról van szó. A két első „ütem” még csak kísérlet, a szisztéma fölötti 3/4-nél kezdődik a 7. bagatell első ütemének negyed = 70 tempó-ábrázolása.

Ezután hozzátért a 7. bagatell autográfjának berendezéséhez. Amikor a darabot a 14-soros kottapapírra leírta, szokásának megfelelően eleve kihagyott egy-egy üres kottaszisztémát az akkoládok között. Ezeket most vonalzóval 6-sorosra alakította, a felső kottaszisztéma fölé pedig készített egy külön 6-soros rendszert, amely a 70–80–90–100–110–120 MM fokozatokat ábrázolja. Az 1–5. ütem berendezéséig jutott. (A 2. ábra ezt szemlélteti: a Rozsnyai elsőkiadás szövege fölé bemásoltam Bartók tempódiagrammjának tervezett formáját.) A 2–4. ütem *ritardando*–*accelerando*-ját szemléle-



2. ábra

tesen mutatja a tempó-görbe, de nyomban kiderül a rendszer egyik gyengesége: negyed értékről a 2. ütemben nyolcadra kell váltania, hogy a lassabb tempó-sebességek ábrázolhatóak legyenek, majd az 5. ütemben visszaáll a negyed. (Másutt fél kotta lett volna szükséges a gyorsabb tempó-ábrázolásához, pl. a 10. ütemben fél = 70-et tervezett Bartók.) Vagyis a választott diagram végül is nem igazi könnyítés az előadónak, a szisztéma jelentős bővítése pedig nem célszerű, mert 6-nál több sor jelentésére emlékezni már nehéz. Ami még rosszabb, a vonatkozó ritmushossz szüntelen változtatásával elvesz a darab tempójának szeszélye, hogy tudniillik az „ütés” negyed marad akkor is, ha a 70-es alaptempó alkalmilag 45-re lassul, vagy hisztérikusan gyors 208-as tempóvá fokozódik. A kísérleti notáció feladásában még egy praktikus szempont is szerepet játszhatott. Az ilyen nehézségű darabokat, ha hangversenyen adták elő, fejből kellett játszani. Vagyis a szerző szándéka szerinti tempó pontos megértése a betanulás–memorizálás műhelymunkájának része, amikor a zongorista előveszi a metronómot, kialakítja a tempókat és karaktereket. Ehhez az olasz utasítások és az MM számok is megfelelnek.

¹⁸ A lap tetejére feljegyzett negyed = 120, nyolcad = 120, nyolcad = 60 három-lépcsős skála az előzetes tervezéshez tartozhat.

Miután Bartók feladta a grafikus tempó-ábrázolást, kéziratába beírta az MM számokat és a lassítások–gyorsítások olasz instrukcióit. Ezt másolta le a kopista. De a 7. bagatellnek még mindig nem volt alaptempója. A metszőpéldány átnézésekor Bartók először *Allegretto molto rubato* tempó-karaktert írt be a másolatba, majd azt *Allegretto molto capriccioso*-ra javította, és az első MM számhoz lábjegyzetet írt: „Ha a tempójelző szám előtt nincs rit. vagy acc., akkor hirtelen belépő tempováltozást jelent.”¹⁹ Talán nem véletlen, hogy amikor 1912-ben néhány zongoradarabjáról otthonában fonográf felvételt készített,²⁰ a Bagatellek közül a számára legkedvesebb 10. szám mellett a 7. bagatellt rögzítette. Talán azért, hogy hangzó dokumentuma maradjon annak a különlegesen szeszélyes tempónak, amit a kottázás – újtással vagy hagyományos módon – végül is csak hozzávetőleges pontossággal tud rögzíteni.

Vékony és vastag villák

Bartók a *Wohltemperiertes Klavier* kiadáshoz találta ki 1907-ben a vékony és a vastag *cresc.–decresc.*-villák megkülönböztetését, tehát olyan művek instruktív közreadásához, amelyekben eredendően egyáltalán nem volt dinamikai árnyalás, ám modern zongorán való előadásuk során Bartók szerint nem volna indokolt lemondani a „tetszés szerinti fokozatos dinamikai árnyalás” lehetőségéről. Amint a W. K. I. kötetéhez fűzött Függelékben pontosan leírja: „Vékony $\ll \gg$ kisebb, inkább csak egy szólamra terjedő színező crescendót, vastag $\lll \ggg$ nagyobb és általános, valamennyi szólamra kiterjedő crescendót jelöl.” E kétfajta villának saját új darabjaiban való meghonosítási kísérlete egyfajta instruktív közreadás-szerű kiegészítés.

A Bagatellek fennmaradt nyers fogalmazványaiában [2.2, 2.4, 2.5] még nincs nyoma speciálisan vastag villáknak (a 2. és 4. bagatell nevezetes pontjain egyáltalán nincs villa). Az autográf tisztázatlanban bukkannak fel e kivastagított jelek. A már említett metszési utasításban, valamikor 1908 kora őszén,²¹ Bartók világos vastag–vékony megkülönböztetést kért két jel-pár esetében:

- 3.) \vee oder \wedge Zeichen dick, \gg dünn
 4.) $\lll \ggg$ dick, $\ll \gg$ dünn!

Ami az álló (erősebb) és fekvő (gyengébb) *marcato* jelet illeti, az álló „*marcatissimo*” metszése a Rozsnyai elsőkiadásban kifejezetten rosszul sikerült: aránylag nagy jel, de vékony rajzolatú (ellentétben a hagyományos jellel, amelyben a V-alak egyik szára vastag: V); talán éppen Bartók instrukciója vezette félre a metszőt.²²

¹⁹ A másik lábjegyzet a 4. ütem akkord mögötti hullámvonalát, a lefelé tört arpeggiót magyarázza – ez a Bagatellek egy másik notációs újítása.

²⁰ *Bartók felvételek magánygyűjteményekből. Bartók hangja és zongorajátéka 1910–1944.* Szerk. Somfai László, Sebestyén János és Kocsis Zoltán. (Budapest: Hungaroton Classic, 1995) HCD 12334–37, CD 1/2–4.


²¹ Rozsnyaival 1908. szept. 15-én kötött Bartók szerződést a Bagatellek kiadására.

²² A Rozsnyai elsőkiadás fotó-reprodukciójából kiinduló Zeneműkiadó (EMB) kiadás részben meghagyta, részben hagyományos formájúra cserélte a *marcatissimo* jeleket. Pl. az 1. bagatellben a 2., 4., 6. ütembeli jelek eredetiek, a 16–17. ütembeliek pótlások.

Az elsőkiadás vastag villái jól felismerhetőek. Nem sok van belőlük: *no. 1*, 13;²³ *no. 2*, 17; *no. 5*, 45–47; *no. 7*, 88–89, *no. 10*, 9–10, 44, 61, 76, 94. Bartók eredetileg jóval többre gondolt. Az autográf tisztázatban számos további ütemben²⁴ található vastag villák, amelyeket a kopista vékonyként másolt le. („Anonym-Y” nem vette észre, hogy a vastag villának jelentése van és a metszőpéldányt revideáló Bartók sem javította át vastagra. Említettük, Bartók módszere nem az volt, hogy összehasonlította a két leírást, hanem „vak-olvasással” javította–szerkesztette a kópiát.) Ám semmi érv nem szól amellett, hogy az alább felsorolandó, autográfban rekedt vastag villák érvényüket veszítették volna: *no. 4*, 2, 4; *no. 5*, 48–50, 55–56; *no. 7*, 67–69; *no. 8*, 31–32; *no. 9*, 8, 28, 56–57, 61; *no. 10*, 65; *no. 11*, 65–66, 76; *no. 14*, 79–82, 106–108, 171 (és 210?). A metszőpéldányba Bartók utólag írta be a következő vastag villákat: *no. 7*, 88–89; *no. 10*, 9–10, 44, 61, 76, 94. Bár a kefelevonatok nem maradtak fenn, közvetve bizonyítható, hogy a korrektúralevonatban kellett megvastagítania a *no. 2*, 17. ü. és a *no. 5*, 45–47. ü. *crescendóit*; a *no. 1*, 13. ütembeli vastag *decrecendo* pedig ekkor merült fel először.

Összegezve: a ma ismert kiadás-verziókban végül is csak töredékesen jelenik meg a hagyományos és a vastag *cresc.–decresc.*-villákkal kifejezett Bartók intenció. Ami annál sajnálatosabb, mivel a Bagatellek amerikai javítópéldányában nincs nyoma annak, hogy több évtized tapasztalatai alapján ezeket a vastag villákat Bartók meg akarta volna változtatni.

Módosítójelek

Közismert az a cím nélküli rövid előszó, amelyet Bartók a Tizennégy bagatell, ill. a Tíz könnyű zongoradarab kottájában magyarul és németül megjelentetett.²⁵ Legfontosabb része a módosítójelek használatára vonatkozik (a két műben eltérő kottapéldákat ad Bartók), ezt nyomban megvizsgáljuk. A szöveg második része három rövid instrukció: az úgynevezett „kapcsos” pedáljel  bemutatása; az ütemvonal feletti szünettel jelzett „ütemen kívüli megállás” magyarázata,²⁶ a hirtelen lassítást jelentő *sostenuto*, illetve a fokozatos lassítást jelentő *ritard.* vagy *riten.* megkülönböztetése.

Bár a komponálás befejezését jelző Bartók-dátumok alapján a Bagatellek korábbi, mint a Tíz könnyű zongoradarab (*Budapest, 1908. V.*, ill. *Budapest, 1908. jun.*), megjelenésük sorrendje a Rozsnyai kiadónál megfordult (a „11 előadási darab”²⁷ kiadási szerződése 1908. jún. 25-én, a „Tizennégy bagatell”-é szept. 15-én kelt). A két kotta előszavának egybevetése is a Tíz könnyű zongoradarab-előszó eredetiségét, a Bagatellek-előszó adaptáció-jellegét tanúsítja. (A 3. ábra a két mű Rozsnyai elsőkiadása alapján egymás mellé teszi Bartók szövegeinek magyar változatát.) Mi a bizonyíték?

²³ Az EMB kiadás ezt a vastag *decrescendót* elvékonyította (!), a többit érintetlenül hagyta.




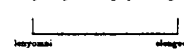
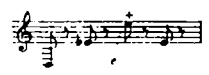



²⁴ Mint Bartók szóló zongoradarabjai általában, a Bagatellek kottája is ütemszámozás nélkül jelent meg. E dolgozat olvasásakor érdemes saját Bagatell-kottánkban az ütemszámokat bejelölni.

²⁵ Bár mind a magyar, mind a német szöveg Bartók fogalmazása, a kettő közül a magyar a tömörebb és szabatosabb, a németet a „wir”-formák nehezkesebbé teszik. Az *Archive Edition*beli angol fordítás sajnos a németből készült.

²⁶ Bartók későbbi kottázásában ennek megfelelője a kottasor fölötti, nagyobb méretű ⁹ aposztróf-jel.

²⁷ A megjelent formában végül számozatlanul hagyott, nulladik „Ajánlás” tétel révén a Tíz könnyű zongoradarab valójában tizenegy.

Az, hogy míg a harmadik kottapélda²⁸ a Tíz könnyű zongoradarabban a *cisz-c* hangokkal valóban azt szemlélteti, amiről a szöveg szól („...feloldójel nem kerül. Kivétel csakis...”), a Bagatellek esetében az *eszesz-desz* menet dallamilag hasonló ugyan, de nincs benne feloldójel.

<p>A módosító jelek csakis egy és ugyanazon a vonalon illetve vonalközön, és csakis egy ütemen belül érvényesek. Tehát ilyen esetben:</p>  <p>vagy</p>  <p>a + -tel megjelölt hangjegyek elé feloldójel nem kerül. Kivétel csakis a másik ütembe ível átnyújtott hangjegy nél történik.</p> <p>Pl.</p>  <p>A pedálvételt ilyen jel állapítja meg:</p>  <p>Néha az ütemvonalak felett van egy-egy szünetjel. Ez ütemen kívüli megállást jelent, időtartamát a szünetjel értéke mutatja.</p> <p><i>Sostenuto</i> hirtelen lassítást jelent, <i>ritard.</i> vagy <i>riten.</i> fokozatot.</p>	<p>A módosító jelek csakis egy és ugyanazon a vonalon illetve vonalközön, és csakis egy ütemen belül érvényesek. Tehát ilyen esetben:</p>  <p>vagy</p>  <p>a + -tel megjelölt hangjegyek elé feloldójel nem kerül; kivétel csakis a másik ütembe ível átnyújtott hangjegy nél történik:</p>  <p>A pedálvételt ilyen jel állapítja meg:</p>  <p>Néha az ütemvonalak felett van egy-egy szünetjel. Ez ütemen kívüli megállást jelent, időtartamát a szünetjel értéke mutatja.</p> <p><i>Sostenuto</i> hirtelen lassítást jelent, <i>ritard.</i> vagy <i>riten.</i> fokozatot.</p>
--	--

3. ábra

A módosítójelek újfajta, szigorú használatát azonban nem 1908. júniusában határozta el Bartók, hanem áprilisban (legkésőbb májusban), amikor a Bagatellek teljes autográf leírását készítette. Az elvet, hogy tudniillik „a módosító jelek csakis egy és ugyanazon a vonalon, illetve vonalközön, és csakis egy ütemen belül érvényesek,” könnyebb volt kimondani, mint következetesen alkalmazni. Példaként bemutatom a 2. bagatell első kottaoldalát (4. ábra), az (1)–(5) bejelölt helyek történetével:

²⁸ Ez az egyetlen fiktív kottapélda, a többi idézet az adott kompozícióból: Tíz könnyű zongoradarab „Medvetánc” 28. ü., „Ajánlás” 33–35. ü.; Tizenégy bagatell no. 10, 32. ü., ill. 39–40. ü., no. 2, 27–29. ü.

II.

Allegro giocoso $\frac{3}{2}$

p

1

molto rit. smorzando

2 *a tempo* 3

mp p

4

5

poco cresc. *f* *poco f*

R. K. 388

- (1) A fogalmazványban van feloldójel; az autográf tisztázatban eredetileg volt, majd kivakarta Bartók; a metszőpéldány-kópiában nem volt, de utólag zárójelben pótolta, s így jelent meg nyomtatásban.
- (2) A fogalmazványban van feloldójel; az autográf tisztázatban volt, de kivakarta, s így jelent meg nyomtatásban; amerikai javítópéldányában Bartók ceruzával pótolta (az *Archive Edition*ből mégis kihagyták).
- (3) A fogalmazványban mindkét kéz szólamában van feloldójel; az autográf tisztázatban volt, de kivakarta, s így jelent meg nyomtatásban.
- (4) A fogalmazványban nincs; az autográf tisztázat alaprétégében volt, de kivakarta Bartók, s a nyomtatásban sincs.
- (5) A fogalmazványban van feloldójel; az autográf tisztázatban volt, majd kivakarta, végül újra beírta Bartók, s így jelent meg nyomtatásban.

A felsorolt esetek közül az (1) tipikus óvatossági feloldójel, zárójelbe tétele ezt jól kifejti. A (2)–(3) állás tökéletesen megfelel Bartók szigorú elveinek; az ütem elején lévő feloldójelet Amerikában mégis pótlándónak vélte. Az (5) hely természetesen igényli a feloldójelet, itt pillanatnyi rövidzárlat okozhatta az indokolatlan törlést. A (4) hely azonban valóban határeset: a jobbkez–balkéz anyaga két szisztémában van ugyan leírva, azonban ugyanannak az oktávnak *fisz*, majd *f* hangját játssza a két kéz azonos ütemen belül. (A feloldójel végül is felesleges, mert a keresztés, ill. bés enharmonikus írás folytán nem lehet a hangokat félreérteni.)

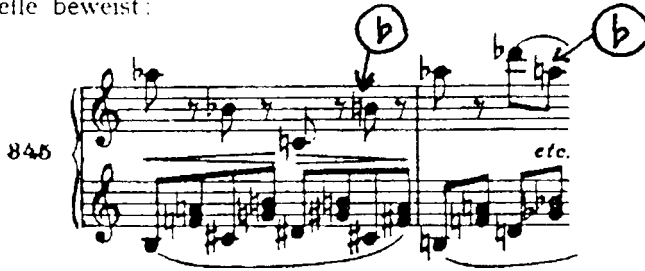
Bartók hezitálásának oka, és egyben e notációs elv működésének gyenge pontja, nyilvánvaló: új zenéről van szó, korábban diszsonáns hangzatok emancipációjáról, a hagyományos akkord-helyesírásba nem illő menetek, hanghalmazok, modusz-kivágatok alkalmazásáról, amelyben a kívülálló nem könnyen igazodik el, esetenként egyáltalán nem veszi észre, hogy „rossz” hangot játszik.

Hogy mennyire így van, azt nem kisebb kortárs, mint Arnold Schoenberg „rossz” kottaolvasata bizonyítja. A *Harmonielehre* (1911) egyetlen Bartók-kottapéldája, egy-egy Schreker és Berg példa között, a 10. bagatell 36–37. ütemét citálja annak szemléltetésére, hogy a diszsonanciák nem igénylik a korábbi zenékben megszokott feloldást. Csak éppen hibásan idézi Bartókot. Az 5. *ábra* bemutatja Bartók helyesírását, majd alatta Schoenberg kottapéldáját, aki a maga módosítójel-konceptiójának szellemében – hogy tudniillik a biztonság kedvéért jobb minden hang előtt megadni a módosítójelet, s ha nincs, legyen biztonsági feloldójel – önkényesen berendezte Bartók kottáját és eközben két b-értelmű módosítójelet feloldójelre változtatott. Miért? Talán mert felületesen olvasta el a kotta előszavát, Bartók harmóniavilágában pedig ő sem volt otthonos.

A tizennégy bagatell valamennyi módosítójelét, a különböző forrásokban való bukkanásukat–javításukat itt most nem listázom. Két kérdés azonban áttekintést érdemel: maradtak-e felesleges óvatossági feloldójelek a Rozsnyai elsőkiadásban, és mit tartott 1944/45-ben Bartók pótlándónak? A nélkülözhető feloldójelek listája nem hosszú. Egy részükért a kopista hibáztatható, egy részük reflex-szerű kiírás (Bartók megfigyelkedezik saját elveiről), többségük azonban valóban figyelmeztető értelmű: az akkordvagy dallammenet váratlan megváltozását fejezi ki (ez utóbbiakat *-gal jelölöm):



abhängt. Auch der ungarische Komponist Béla Bartók steht einigen seiner Klavierstücke diesen Klangempfindungen nahe, w folgende Stelle beweist:



5. ábra

- no. 2, a jobb kéz 2. és köv. ütemeiben a h^1 előtti feloldójel,²⁹
 no. 5, 51*–54. j.k. h^1 (az 51. ü.-ben indokolt);³⁰
 no. 6, 8. j.k. c_1 ;³¹
 no. 7, 29.* j.k. e^1 , 34.* $d^1 g^1$, 43.* $a^1 d^2$, 45–46.* $g^1 c^2$, ill. $f^1 g^1$, 75.* b.k. d^1 , 78.*
 j.k. g^2 ;
 no. 8, 13. j.k. d^2 , 23. g^2 , 28. b.k. f_1 (valamennyi* zárójelben);
 no. 9, utolsó ütem* j.k.–b.k. d (zárójelben);³²
 no. 10, 9. b.k. a^1 , 17.* j.k. g_1 , 35*–36. b.k. h_1 ,³³ 43. c_1 , 46. d^1 , 47. j.k. h^2 , 66.* f^1 ,
 74.* e_1 ;
 no. 11, 52.* j.k. f^1 ;

²⁹ Bartók autográfjában csak az 1. ütem van kiírva (a 2. hang előtt természetesen nincs feloldójel), a 2–23. ütemre csupán ismétlésjel utal. A rövidítéseket a metszőpéldány kopistája végig kiírta, ő tett feloldójelket a 2. hangok elé, amit Bartók vagy nem vett észre, vagy nem javított ki.

³⁰ Az autográfban az 51–52. ütemben van feloldójel, az 53–54. ütemhez ismétlésjelet írt, amit a kopista gépiesen, a feloldójelkelekkel, kiírt.

³¹ Alsó 1-es indexszámmal jelölöm a középső c (c^1) alatti „kis” oktáv hangjait, 2-essel a „nagy” oktáv hangjait stb.

³² Az autográfban zárójel nélkül.

³³ Az autográfban a 36. ütemre ismétlésjel utal, amit a kopista gépiesen kiírt.

no. 12, 19. j.k. $e^1 f^1$ és utolsó ütem* $a^2 a^3$;
 no. 13, 4. j.k. d_1 , 6. d^1 , 8.* a^1 , 15.* f^1 , 21. g^2 ;
 no. 14, 29. b.k. c_1 .* 66. h^1 , 71. j.k. e^2 , 102.* b.k. f^1 , 125.³⁴ j.k. f_1 , 147.* b.k. c_2 ,³⁵
 150.* d_2 , 169–170.* j.k. $f^1 c^2$, 178.* b.k. f^3 , 181.* h_1 , 183.* f^1 , 185.* d^1 , 187.* e_1 .

Az amerikai javítópéldányban a következő feloldójeleket pótolta Bartók (a hanghiba javítás értelműeket *-gal jelöltem):

no. 2, 7. (h^1), 20. g^2 ;
 no. 3, 18. b.k. e^1 ;
 no. 7, 54. j.k. első akkord d^1 és harmadik akkord a_1 előtt zárójelben feloldójel, 89. b.k. a^2 ;
 no. 8, 17. b.k. $c_1 e_1$, 19. b.k. a_2 , 20. b.k. alsó szólam 5. és 8. hangja g_2 , ill. f_2 , 22. j.k. első hangja g^2 , 26. j.k. utolsó hangja a^2 .* b.k. utolsó akkordban c^1 , 27. b.k. 3. akkordban g_1 , j.k. 4. akkordban e^1 *;
 no. 10, 4. j.k. h^1 , 6. b.k. f^1 , 9. j.k. c^2 , 12. j.k. h^1 , b.k. e_1 , 14. j.k. h^1 , 25. b.k. h_1 , 30. b.k. c_1 , 32–33. j.k. e^2 , esz^1 , 34. j.k. a^2 , 35–36. j.k. c^1 , b^1 , 36. b.k. a^1 , h^1 , 37. b.k. kétszer a^1 , 38. j.k. h_1 , 40. j.k. második e^2 , 44. b.k. f_2 , 56. j.k. e_1 és b.k. e_2 , 58. b.k. h_3 , 73. b.k. e_2 ;
 no. 12, 7. b.k. a_3 , c_1 , 11. j.k. e^2 , b.k. $g^1 h^1$, ill. d^1 , 12. b.k. d^1 , 14. j.k. g_2 , 15. h_2 , 17. c^1 , 18. d^1 , 27. j.k. h^1 , b.k. a^1 , 28. b.k. $e^1 h^1$, 29–30. j.k. e^2 , b.k. d^2 , 34. j.k. a^1 , 36. b.k. f_1 , 38. j.k. g^2 , 39. b.k. 2. akkordban f_2 , 40. b.k. 3. akkordban $c_2 g_2$;
 no. 13, 2. j.k. $a^1 d^1$, 10. b.k. $a_2 e_1$, 12. j.k. f^2 , 13. első hang d^2 , 15. h^1 , 16. b.k. $a_2 e_1$, 18. j.k. első hang h^1 , 19. h^1 , 21. és 24. b.k. $a_2 e_1$;
 no. 14, 13. b.k. $h_2 g_1$, 18. j.k. h^1 , b.k. a_1 , 46. j.k. c^1 , 49. e^1 , 50. b.k. c^1 , 55. j.k. $h^1 a^2$, 57. j.k. a^1 , b.k. h_1 , 60. j.k. f^2 , 62. b.k. e^2 , 71. j.k. a^2 , 75–76. b.k. a_1 , 77. e_1 , 80. e_1 , 81. g^1 , 87. h_1 , 92. j.k. $d^3 e^3$, 93. h^2 , 95.* b.k. $eisz^2-f^2$ helyett e^2-fisz^2 , 97. a^1 , 100. j.k. e^2 , 101. b.k. h^1 , 103. j.k. h^1 , 117. j.k. d^2 , 118. h^1 , 120. f^1 , 121. g^1 , 125. j.k. a_1 , b.k. a_2 , 129., 131., 133., 135., 137., 139., 141. j.k. $g_1 d_1$, 132., 134., 136., 138., 140., 142. b.k. d_2 , 149. h_3 , 152. j.k. $g_1 c_1$, 154. d^1 , 159. $c^1 a_1$, 160. b.k. a^1 , 162. h^1 , 164. és 166. j.k. $f^2 d^2$, 165. és 167. b.k. g^1 , 168. j.k. g^1 , 170. b.k. $e^1 g^1$, 178. j.k. c^3 , 186. b.k. c^1 , 188. g_1 , 189. $c_1 a_1$, 191. e_1 , 192. a_2 , 194. c_1 , 197., 199., 202. f_2 , 205. a_2 , 306. f^1 .

A feloldójel-pótlások száma tekintélyes, kivált a 10., 12. és 14. bagatellben. Mindenképpen kérdésessé válik: érvényes-e még a kotta előtti bevezető szöveg idevágó passzusa ennyi óvatossági módosítójel hozzáadása után? Bartók nyilvánvalóan pesszimista volt a tekintetben, hogy közel négy évtizeddel megírásuk után érti-e már Bagatelljeinek zenei grammatikáját a muzsikos? Ezért, tekintettel a zongoratanulók és zongoraművészek változatlanul „tonális” hallására–gondolkodására, tanácsosabbnak látta biztonsági módosítójelekkel megtűzdelni a kottát. Mindez egybevág művei tonális jellegének vehemens hangsúlyozásával. Például azzal, hogy a Rozsnyai elsőkiadásban előjegyzés

³⁴ Az autográfban nincs feloldójel, a kópiában pótolta Bartók.

³⁵ Az autográfban volt feloldójel, de Bartók áthúzta; a metszőpéldányban utólag pótolta.

nélkül közreadott *Gyermeknek* sorozat amerikai revideált kiadásában megjelennek az egy-egy darabra szóló előjegyzések, vagy hogy a *Béla Bartók Masterpieces for Piano* kötethez írt „Introduction”³⁶ szövegében Bartók kifejtette, miért nem bitonális az 1. bagatell, sőt „a félreértések elkerülésére” megadta a 2., 6–10., 12. és 13. bagatell hangnemét is, hozzátéve: „Ezt az információt kivált azoknak szánom, akik előszeretettel skatulyáznak be minden olyan zenét, amit nem értenek, az »atonális« zene kategóriájába.”

A Bartók-kutatók többsége, kivált a külföldiek, a C-dúr, h-moll stb. hangnem-meghatározásokat az amerikai évek defenzív magatartásával, zenéjében (sőt Schoenberg, Stravinsky zenéjével kapcsolatban is) a revolúció helyett az evolúciót hangsúlyozó Bartók-érveléssel (*Harvard előadások*) hozzák kapcsolatba és fenntartással kezelik. Pedig tudniuk kellene, hogy Bartók már az ősbemutató idején is dúr–moll hangnemnevekkel címkézve utalt az egyes bagatellekre, sőt baráti körben már a komponálás évében is így aposztrofálta a darabokat.

A következő táblázat négy oszlopa négy forrásból idézi Bartók hangnem-meghatározásait, megtartva az eredeti helyesírást: (a) Kovács Sándornak 1910. febr. 21-én írt magyar levél³⁷ az 1910. márc. 12-i párizsi ősbemutató műsoráról (az 1–7., 9–12. és 14. bagatellt játszotta Bartók); (b) az 1910. márc. 19-i budapesti bemutató műsorlapja (az 1–5., 7., 9–10., 12., 14. bagatellt játszotta; a nyilvánvaló sajtóhibát *-gal jelölöm); (c) az 1944 végén vagy 1945 januárjában írt „Introduction” eredeti angol fogalmazványja (az 1–2., 6–10., 12–13. bagatell hangnemét adja meg; három esetben nincs dúr vagy moll kiegészítés);³⁸ (d) Bartók Gruber Emmának írt 1908. jún. 27-i (kiadatlan) levele, a Busoninak eljátszott Bagatellekről, két darab hangnemmél való megemlítésével:

	(a)	(b)	(c)	(d)
1.	c dur	C-dur	C major	
2.	des dur	Des-dur	D flat	
3.	c dur	e-moll*		
4.	d moll	D-moll		
5.	g moll	G-moll		
6.	h dur		B	
7.	dis moll	Dis-moll	D sharp minor	
8.			G minor	
9.	es dur	Es-moll	E flat	
10.	c dur	C-dur ³⁹	C major	nagy C dur
11.	as moll			
12.	h moll	H-moll	B minor	h moll
13.			E flat minor	
14.	— ⁴⁰	D-moll		

³⁶ Benjamin Suchoff, ed., *Béla Bartók Essays* (London: Faber & Faber, 1976), 432–3; magyarul: *Bartók Béla Írásai* I, Tallián Tibor, közr., *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 94–5.

³⁷ Angolul is megjelent Demény János *Béla Bartók Letters* kötetében (Budapest: Corvina Press, 1971), 98.

³⁸ A 9. bagatell hangnemének háromféle árnyalata – Esz-dúr, esz-moll, Esz – a legérdekesebb eset.

³⁹ A 10. bagatell „C-dur bagatell”-ként való meghatározása későbbi műsorlapokon is felbukkan.

⁴⁰ Csak címmel említve, hangnem nélkül.

Azt természetesen Bartók sem gondolta, hogy Bagatelljei hagyományos értelemben „dúr”, ill. „moll” hangneműek. Egyebek között tonális nyelvük modernsége okán is hangsúlyozta a már idézett „Introduction”-ban: „As later developments show, the Bagatells inaugurate a new trend of piano writing in my career, which is consistently followed in almost all of my successive piano works, with more or less modifications...” Azonban Bartók tonalitás-konceptiójának megértéséhez ezek a hangnem-meghatározások használható adatok, s a műjegyzékben nem indokolatlan néhány sort szentelni a kérdésnek.

Vikárius László

BARTÓK BÉLA: EGYÉNI ÉLET – REPREZENTATÍV ÉLETÚT?

Száz évvel ezelőtt, 1896. május 8-án a pozsonyi Katolikus Főgimnázium millenniumi ünnepélyt rendezett, melyen bemutatták Ábrányi Kornél *Rákóczy* című melodramáját. Az előadáson zongorakísérőként az akkor V. osztályos tanuló, Bartók Béla lépett – életében immár másodsor – a közönség elé. Bartók gyermek és ifjúkoráról szóló legértékesebb forrásunk, a zeneszerző édesanyjának unokájához írott memoár-jellegű levelei tájékoztatnak erről.¹ A következő életrajzi adat, melyet Bartók édesanyja még ugyanabban a mondatban említ, két évvel későbbi eseményt idéz föl: „1898 márc. hóban a 48-iki események 50 éves évfordulóján pedig a megyeház nagytermében játszott Tausigtól egy rhapszodiát [Tausig *Magyar népdalok* című kompozícióját, amint ifj. Bartók Béla pontost], melyet olyan szépen adott elő, hogy nagy tetszést aratott”.²

Nemzeti-történelmi megemlékezés nyújt alkalmat, hogy – nemzeti-történelmi tematikával – az ifjú tehetség nyilvánosan megnyilatkozzék. E reprezentációs aktusok résztvevőjeként vajon kilép-e – s mennyire – egyéni életének eseményeiből az egyes ember. A visszaemlékezés bizonyos fokig mintha azt sugallná, igen. Meglehet, az iskolai ünnepek csak alkalmat és keretet biztosítanak, s neveléses túlzás volna e két eseményben a *Kossuth* szimfónia komponálásának előzményeit keresnünk. De annyit mégis érzékeltetnek az előadói pályakezdés korai adatai, mennyire összefonódott Bartók megjelenése, Bartók zeneszerzővé s a zeneszerző Bartókká – ha akarjuk, ha nem: nemzeti kulturális szimbólummá – válása a millenniumi Magyarország azóta eltelt száz esztendejével.

Egy zeneszerző jelentőségét környezetének s korának zenetörténetében lehetetlen „belülről” – csak belülről – életrajza s pályaképe felől meghatározni. Ha Bartók esetében ez részleges, ideiglenes érvényű s csakis kísérleti jellegű vállalkozásként egyáltalán felmerülhet, azt nem csak a magam korlátai, ismereteim túlságos egyoldalúsága teszik sajnálatosan és kényszerűen szükségessé, hanem Bartók – immár zenetörténelmi tudatunkban meggyökerezett – jelentősége és életrajzának (nem kevésbé mint életművének) egyedülálló helyzete zenetörténet-írásunkban.

Még ha vannak is – amint, aki közelről szemléli tudja, mennyire vannak – hiányai a Bartók személye és kompozíciói köré fonódott kutatásnak, nincsen még egy 20. századi magyar zeneszerző – s talán egyáltalán: alkotó – kinek portréja s műve hozzá hasonló kidolgozottságban és – ideológiai megterheltségével együtt is – ilyen árnyalatgazdagon állna előttünk. Bármily sajátos is e szemszög, rajta keresztül a korszak magyar zenetörténetének jeles szereplői szinte valamennyien elvonulnak előttünk; ha sajátos megvilágításban is: a korszak döntő eseményei idézhetők föl, s meghatározó tendenciái rajzolódnak ki pályaképének összefüggésében.

¹ Özv. Bartók Béláné 1921. augusztus 14. és 1922. október 22. között több folytatásban írott levele unokájához, a zeneszerző első fiához, lásd ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest, 1981, Zeneműkiadó (a továbbiakban: *CsLev*), 318.

² Uo., vö. ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest, 1981, Zeneműkiadó, 25.

Másfelől Bartók – aligha egyedül ő, de mégis kivételes intenzitással és meggyőző erővel – kétségen fölül álló módon készült a nagy nemzeti zeneszerző részben nyilván romantikus örökségnek tekinthető szerepére. Életét elmaradhatatlanul kísérik a magánközlés kereteit áthágó, demonstratív kijelentések és nyilatkozatok.

A zeneszerzői ambíció világosan megfogalmazódik, amikor új kompozícióit a következő üzenettel bocsátja útjukra: „Grubernének nagyon tetszik a »4 dal«, mondd meg Böskének hogy becsülje meg őket, mert ezt a »leendő magyar Beethoven« (!) komponálta”. Még ha nyilvánvaló is az összefüggésből, a felkiáltójel s az idézőjelek révén, hogy *nem* önmagát méri mindjárt a nagy ideálhoz (mint a passzus egy naivan rosszhi szemű kommentátora véli),³ csupán fiatalos nyugtalan büszkeséggel örökíti meg – ha jól sejtem – Emma asszony bókját, a nagy zeneszerző szerepének kihívását kétségtelenül elfogadta.

Az elhallgatott és megtagadott mű, a *Kossuth* megírásának és budapesti fogadtatásának pillanata ékesen bizonyítja, mennyire büvőkörében tartotta az ifjú Bartókot mind a nemzeti, mind a nagy zeneszerzői elhivatottság érzése. S persze az előkészületek sem kevésbé ékesszólóak, amit legjobban kétségtelenül az a nevezetes kijelentés jellemez, melyet Bartók a Dohnányi d-moll szimfóniáját méltató kritikust helyreigazítandó tesz: „Abban azonban a jó úr nagyon téved, hogy Dohnányi teremti meg a magyar műzenét”.⁴ Ha Bartók később tagadta volna is, a fiatal komponista „jóakaró”-ja,⁵ Kacsóh Pongrác méltán ünnepelte a *Bánk Bán* óta a „magyar zeneművészet történelmének legnagyobb kultúrjegye”-ként a *Kossuth* szimfóniát. Ugyanakkor persze a nemzeti zeneszerző cím nemcsak Dohnányira és Bartókra várt, s nem is volt könnyű azt akkoriban végérvényesen kiérdemelni. Az egyetlen zeneszerzői életrajz leszűkítő szemszögére jellemző, hogy megfeledezünk, esetleg tudomást sem veszünk arról, miként várta ugyanez a cím négy évvel később az akkor éppen ugyancsak pályakezdő Weiner Leót.⁶ Kacsóh Pongrác mindazonáltal lényegében – a jövőt tekintve – mégsem tévedett, értékelése pedig a leginkább időtállóan alighanem abban bizonyult, hogy Bartók nem tudta bevárni „míg az a mély úr, mely a magyar népzene az európai népek nagy apparátussal, bonyolódott formákban dolgozó szimfonikus zenéjétől elválasztotta, a becsületesen dolgozó eclaireurök szorgalmas munkájával betelik [...]”.⁷ Ha akkor egy csapásra mégsem oldódott meg az európaivá nemesített nemzeti, s magyarnak érzett új zene ügye, Kodály és Bartók, elődök nyomaiban megkezdett, de addig elképzelhetetlen méreteket öltő, ha

³ Platthy, Jenő: *Bartók. A Critical Biography*. Santa Claus, IN, 1988. Federation of International Poetry Associations of Unesco, 7. Az idézet Bartók 1903. június 18-i leveléből való, lásd *CsLev*, 106.

⁴ Bartók édesanyjának 1903. január 9-én írt levele. *CsLev*, 81.

⁵ Bartók utal így Kacsóh Pongrácra édesanyjának 1903. június 27-én kelt levelében, lásd *CsLev*, 107.

⁶ Weiner 1906-ban írt s 1907 januárjában bemutatott op. 3-as Szerenádját így ünnepelte Csáth Géza a *Budapesti Napló* 1907. január 9-i számának hasábjain: „[...] Weiner Leónak Magyar szerenádját (zenekari suite) adták elő... a várva-várt magyar szimfonikus érkezett meg vele. [...]” Vö. Gál György Sándor: *Weiner Leó életműve*. Budapest, 1959, Zeneműkiadó, 12. Weiner indulása tagadhatatlanul sikeresebbnek mondható Bartókénál (nem is szólva a nehezen alkotó Kodályról). Nemcsak a *Szerenád* futott be külföldön is karriert – ami a *Kossuth*nak egyáltalán nem adatott meg –, hanem Weiner azonnal publikálhatott is, méghozzá mindjárt külföldön, a berlini Bote & Bock cégnél. Bartókot, aki 1908-tól publikálhatott rendszeresen hazai zeneműkiadóknaál (a Rozsnyai, illetve a Rózsavölgyi és Társa cégnél), 1917-ben, a *Fából faragott királyfi* bemutatójának sikeréről értesítve kereste meg a bécsi Universal Edition igazgatója, Emil Hertzka.

⁷ Demény János: „Bartók Béla tanulóévei és romantikus korszaka”. In Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok* II. Budapest, 1954, Akadémiai Kiadó, 413. ill. Ujfalussy József (összeáll.): *Bartók breviárium*. Budapest, 1980, Zeneműkiadó, 62–64.

lassan is, de iskolát teremtő folklorisztikai kutatásai következtében – magára vállalva az „eclaircurók” feladatát – egy egészen újszerűen sajátos nemzeti meghatározottságú zenei alpanyagra lett.

A Bartók részéről feltétlenül egyéni célból, s jelentős mértékben esztétikai érdeklődéstől vezettetve megkezdett népzene gyűjtés országos üggyé lesz. A szomszéd népek közötti népzenei átvételek és kölcsönhatások fölismerése 1909 táján ugyancsak személyes kíváncsiságként jelentkezik, s országhatárokat – legalábbis mesterségesen megrajzolt, hisz természetesen meg nem rajzolható országhatárokat – nem ismerő politikummá növekszik.

Kodály példájának s befolyásának szerepét nem lehet egészen pontosan megítélni, de aligha tévedünk, ha sok esetben döntőnek nevezzük.⁸ Hogy volt-e például konkrét szerepe Bartóknak az „úri Magyarországtól” való elfordulásában, csak sejtem. De szinte bizonyosra veszem, hogy a *Kossuth* hangjától való végérvényes eltávolodása összhangban lehetett Kodály véleményével. Mikor pályatársa indulására emlékszik vissza Kodály, a *Kossuth* németes zenei nyelvére vonatkozó kritikája sajnálkozó, de engesztelhetetlenül s kérlelhetetlenül éles.⁹ Gleimann Anna Dillének úgy mesélte, Bartók arra a kérdésre, hogy talán hibák vannak a *Kossuth*-ban csak ennyit válaszolt: „Hibákat ki lehet javítani... Nem vállalom”.¹⁰

Pedig a hüvös, vagy legalábbis kevésbé lelkesnek mondható manchesteri bemutató után egy darabig még dédelgetve őrzött valamit Bartók a *Kossuth*-ból. A Rubinstein-versenyt követően, hangulatával túlonúl összecsengő módon hivatkozik Gyászindulójára, mint olyan kompozícióra, mely esetleg kiállná „egyik-másik tekintetben a versenyt” a számára akkor egyetlen jelentős műzenei hagyományt jelentő német zenével.¹¹

A később ugyancsak háttérbe szorult I. zenekari szvitre pedig, melyet még majd egy évtizeddel később is szívesen emlegetett a hazai kritika „Magyar Szvit”-ként,¹² szerzője 1905 decemberében a következő szavakkal hivatkozik, amikor a Budapesti Székesfővárosi Tanácshoz egy zenészi díj elnyerésére nyújt be kérelmet: „Ebben a hangversenyévadban pedig Bécsben vívtam ki a közönség és a zenész-körök elismerését egy zenekari suite-mmel, mely magyarságával általános feltűnést keltett.”¹³ A korabeli kritikákból tudjuk, hogy mennyire valóban így volt. Ám a következő év szeptemberében már javában „konferenciázik” Kodállal a Hús magyar népdal kiadásáról, melynek

⁸ Bartók és Kodály megismerkedéséről és kapcsolatáról lényeges adatokat közöl gondos értékeléssel Denijs Dille. Lásd „La rencontre de Bartók et de Kodály” és „Bartók et Kodály”. In uő.: *Béla Bartók. Regard sur le passé*. Éd. par Yves Lenoir. Louvain-la-Neuve, 1990, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art Collège Erasme, 199–204. és 305–312.

⁹ Kodály a *Kossuth*-ról írva a hangszerelésbeli biztonság hiányának és a forma naivításának regisztrálásán túl így fogalmaz: „Tragikus, hogy a magyar függetlenség szózatát német zenei nyelven mondotta el.” Lásd „Bartók Béla az ember”. In Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* I–II. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, 1974, Zeneműkiadó, II. 444.

¹⁰ Dille: „Quelques remarques biographiques”. In uő.: *i. m.* 288.

¹¹ Bartók Jurkovic Imynek 1905. augusztus 15-én kelt levele, lásd Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest, 1976, Zeneműkiadó (a továbbiakban: *BLev*), 96.

¹² Lásd Harasztói Emilnek a *Budapesti Hírlap* 1913. február 27-i számában a *Két képről* közölt kritikáját, Ujfalussy: *i. m.* 147.

¹³ *BLev*, 101.

előszavában – idézem – „szídjuk a b. magyar közönséget, mint a bokrot”.¹⁴ (Magának az előszónak szavait itt aligha szükséges fölledznen.) Ha e vállalkozás – amint Szabolcsi Bence konstatálta – egyelőre nem is talál visszhangra,¹⁵ nem kétséges, hogy a nemzeti aspirációjú zeneszerző és hazája közönségének viszonyában döntő, zenetörténeti jelentőségű fordulatot jelez.

A szinte hivalkodóan önéletrajzi ihletésű művek esetében nagyon sajátosan s ismét elég egyértelműen olvad össze a magán jelleg a nyilvánossal – ismét könnyű fölismerni a romantikus művész attitűdjét. A legfájdalmasabb, legismertebb, s legjobbban dokumentált közülük az 1907-es válság időszaka. De még a személyességnek ezen a non plus ultra pontján is ott kísért a lehetőség, hogy a legszemélyesebben átszenvedett élmény szolgál is egyben; sőt, talán mindenekelőtt az a feladata, hogy szolgáljon: az alkotót inspirálja. Nem mintha a hegedűművész Geyer Stefi iránti vonzalom feltétlenül az első pillanattól kezdve bizonyosan kudarcra lett volna ítélve. Ám mégis, a nagy szerelmi csalódás átélője egy-egy pillanatra a „különös hangulat” mámorába belefeledkezni látszik. A magánéleti élmény az alkotó kezében persze zenetörténetet formáló eszközzé válik.

A hazai zeneéletre kiható reprezentativitás természetesen nem csupán egy-egy mű komponálásában, valamely mozgalom – mint az UMZE alapítási kísérlete – részeseként kíséri Bartók életét, hanem a budapesti nyilvánosságtól való elfordulás – ha lehet, még hangsúlyosabb – gesztusaiban is. Ezek a gesztusok természetesen még nagyon is a kötődés gesztusai. Olykor azonban zavarba ejtően fölremlik valamiféle közönyösebb elfordulás lehetősége. Ilyen például a külföldön való letelepülés, illetve az emigráció Bartókot életének különböző korszakaiban nyugtalanul s nyugtalanítóan megkísértő terve. Kérdés, nem illeszkedik-e a biszkrai gyűjtés is egy, a nemzeti–nemzetiségi programnál tágasabb perspektívájú elképzelésbe. Amennyiben az I. világháború kitérése nem akadályozta volna meg, talán Párizs felé nyithatott volna kapukat a tizes évekbeli belső emigráció idején az arab gyűjtőutak tervezett sora. Más természetű, s mégis valamelyest hasonló eset, amikor Bartók – levelének mai olvasója nem kis meglepetésére – új bécsi kiadójának fölveti, hogy komponálhatna német népdalfeldolgozásokat is; esetleg találna megfelelő darabokat az Erk–Böhme-féle gyűjteményben.¹⁶

¹⁴ Bartók levele édesanyjának és nagynénjének, *CsLev*, 167. Kodály is tájékoztatva ugyanerről későbbi feleségét, Gruber Emmát. 1906. szeptember 13-án kelt levele, melyben így ír a népdalkiadványról: „Szép cimlappunk lesz. Kiváló agresszív támadó és provokáló előszó [...]”. Két héttel később, szeptember 27-én, ugyanevvel az előszóval kapcsolatban a következő megjegyzést teszi: „Igenis még jobban a nyaka köré kellene ütni annak a nyomorult publikumnak, amely részben idegen, nemzet nyakán ülő pióca, részben erős magyarságú, csak evés-ivással foglalkozó, muzsikához harangöntő-hajdú hazafi aki áldója van! Kutyate-mertette díszes népe!” Vö. Legány Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei*. Budapest, 1982, Zeneműkiadó, 21–22. Kodály fogalmazásmódja részben összecseng Bartók már emlegetett, egy évvel korábban, 1905. augusztus 15-én Párizsban kelt, Jurkovic Imrynek írt levelének egyik passzusával, vö. *BLev*, 97.

¹⁵ Szabolcsi Bence: „Bartók Béla élete”. In Bónis Ferenc: *Bartók Béla élete képekben*. Budapest, 1958, Zeneműkiadó, 16.

¹⁶ Így ír Bartók 1920. január 21-én kelt levelében az Universal Edition igazgatójának, Emil Hertzkanak: „Nun möchte ich Sie um folgendes fragen: wäre es wohl zweckmässig, wenn ich, nebst andern grösseren Werken die ich plane, auch 1–2 Hefte ganz leichte Volksliederbearbeitungen schriebe (um in der nächsten Zeit auch etwas gangbarereres bringen zu können), etwa im Schwierigkeitsgrad der Rumänischen Tänze? Und zwar wäre praktischer, ungarische, slovakische, oder rumänische Melodien – (oder gar deutsche?) zu bearbeiten. Ich habe hier die Erk–Boehmsche Volksliedersammlung; möglich dass ich darin etwas passendes finden könnte. [...]” 1920. január 27-i válaszlevelében Hertzka érthető módon inkább lebeszélte Bartókot tervének a német népdalfeldolgozásokat érintő részéről: „Auf Ihre Anfrage bezüglich gangbarer Kompositionen

Egyáltalán nem lehetünk persze biztosak abban, hogy bármely ideig-óraig fontolgatott terv, mely befolyással *lehetett volna* az életút jellegére, megvalósulása esetén valóban alapvetően mássá formálta volna Bartók életútját. De szükségesnek érzem a reprezentatív életrajzba nem, vagy nehezebben beilleszthető adatok – az egyéni élet egy-egy „amorf” darabjának – hangsúlyozását.

Egészeiben véve mégis újra és újra úgy tűnik, egyéni sorsfordulatok ténylegesen formálják a zenetörténetet. Az alkotói pálya kibontakozásához sok szerencsés körülmény összejátszására (szerencsés konstellációkra) s több „jóakaróra” volt persze szükség. Kodály például nem minden keserűség nélkül rögzíti utólag a tényt egyik magánjellegű följegyzésében, hányszor állt félre, s adott utat Bartóknak – legalábbis így élte meg, illetve így emlékezett vissza. Különös ugyanakkor elgondolni, hogy a *Psalmus Hungaricus*, mely sikerével – az alkotói elbizonytalanodás, a válság pillanataiban – talán nyugtalanította is valamelyest Bartókot, esetleg annak köszönhette létét, hogy Kodály – a barát javára – lemondott eredeti tervéről, s elhalasztotta a maga táncszvitjének komponálását.¹⁷

A *Táncszvit* – Bartók *Táncszvitje* – egyébként mára már nyilvánvaló politikuma miatt, akárcsak a *Cantata profana*, különösen pedig az ehhez kapcsolódva éveken át tervezett kantáta-sorozat sejtetett programjánál fogva, bármilyen erősen gyökerezik is alkotója személyes zenei, stilisztikai és eszmei világában, megfejthetetlen közéleti mondandója nélkül. Másfelől pedig a harmincas évekbeli nagy kamara és zenekari művek, s köztük nem utolsó sorban a *Mikrokosmos* sorozata megint messze, s talán végérvényesen túllép a nemzeti és nemzetiségi kereteken, s elsődlegesen eltéveszthetetlenül egyetemes zenetörténeti aspirációkat mutat.¹⁸

Mindeközben nem szölok a műveken s nyilatkozatokon túl mindvégig fontos szerepet játszó egyéb kommunikációs eszközökről, a szigorú értelemben vett zenei szakközönség szűk körén túl is ható tanulmányokról, előadásokról. A művész-tudós példa jelentőségét az is érzékelteti, hogy elhivató hatást tudott gyakorolni olyan nem-provinciális horizontú személyiségekre, mint amilyen a festészetben Vajda Lajos¹⁹ vagy

würde ich mich sowohl für ungarische, als auch slowakische aber auch rumänische Volkslieder-Bearbeitungen sehr interessieren [...] Wenn Sie in der Erk-Boehm'schen Volkslieder-Sammlung auch unter den deutschen Volksliedern etwas finden, was Ihnen besonders geeignet erscheint, so ist auch dagegen nichts einzuwenden, aber ich glaube schon, dass das ungarische, slowakische und rumänische Volkslied zu Ihren Spezialgebiet gehört und dass Ihre Tätigkeit gerade auf diesem Gebiete besonders interessieren wird.” Bartók levelének fotokópiája, Hertzka levelének pedig eredetije megtalálható a budapesti Bartók Archivumban.

¹⁷ Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. Vargyas Lajos. Budapest, 1989, Szépirodalmi Könyvkiadó, 211.

¹⁸ Ismeretes, hogy a népdalfeldolgozásnak, de még a népdal-imitációnak („Népdalféle”) milyen elenyésző szerep jut a *Mikrokosmos*ban. Nem véletlen, hogy „genetikailag” is a *Gyermekeknek* típusától alapvetően eltérő koncepciójú korábbi sorozathoz kapcsolódik, az 1913-as Bartók–Reschofsky-féle Zongoraiskola darabjaihoz, amint ezt újabban Lampert Vera kimutatta, lásd „Bartók Mikrokozmoszának keletkezéstörténetéhez”. In Papp Márta (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest, 1996, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 205–214.

¹⁹ Vajda Lajos egy 1936. augusztus 11-én kelt levelében nemcsak a népzene Bartókra és Kodályra jellemző műzenei felhasználását valjíja mintaképének, hanem az övékéhez hasonló tudományos gyűjtő és rendszerező munkát is programnak tekinti: „Bármilyen nyomorúságos körülmények között is élünk, meg fogjuk valósítani szellemi programunkat [...] Abból indulunk ki, hogy tradíció nélkül nem lehet semmit sem csinálni, s ez a magyar körülmények között csakis a *magyar népművészet* lehet, a többi, ami ezen kívül áll, az legnagyobbbrészt értékelen szemétkerakat (a szemétkben itt-ott néha azért gyöngyöt is lehet találni), mely teljesen hasznavehetetlen, tehát eldobandó (vagy sötét helyen tartandó). Ugyanazt akarjuk körülbelül, amit Bartók és Kodály a zenében már megcsináltak, azt hiszem, hogy a piktúra területén ilyen törekvések még eddig

a költészetben Weöres Sándor.²⁰ A népzenei gyűjtemények oly világosan eltervezett s oly nehezen – részben csak poszthumusz – megvalósult sorozata éppúgy közéleti megnyilvánulásnak is számít, mint egyes konkrét zenei-kompozíciós eszközök, melyekben méltán ismerik föl a Duna-medencei integrációs eszme szublimált formáját.²¹

Bármennyire is idegen a mai zenetudomány szellemétől a zeneszerzővel kapcsolatban a morál kérdésének hangsúlyozása (mint a mű vonatkozásában végső soron irreleváns szempont), Bartók esetében továbbra is megkerülhetetlenek érzem, minthogy az személyéhez, kulturális szerepéhez olyan kitüntetett módon hozzátartozik. Mindazonáltal nem arról van szó, hogy bármi módon is a személyes morál alapján ítéljünk a műről, vagy hogy minden további nélkül elfogadjuk az egyén önmaga által megformált képét. De Bartók életműve – legalábbis számos kompozíciója – egészen egyszerűen érthetetlen és értelmezhetetlen azok nélkül a morális törekvések és ambíciók nélkül, melyeket mind a szerző, mind pedig környezete és kora, magatartásával azonosított.

Nem árt persze, ha óvatosan kezeljük az örökölt, s általunk továbbörökített Bartók-képet. Képletesen szólva: „visszahallgatva” a Bartókról szóló írások hangját, gyakran kihallhatjuk azt, ami a hagyomány terheként nehezedik megfogalmazásainkra. Nem ritkán halljuk még ma is Tóth Aladár néhai kritikái egykor indokolható módon szándékosan képviselt elfogultságainak emlékét.²² Hogy pedig egy másféle példát is említsék: ha

nem voltak, ha sikerül célt érünk, akkor mi leszünk az elsők ezen a területen. [...] Az egész mai népművészet is már sajnos pusztulásnak indult a városi polgári »kultúra és civilizáció« áldásos hatásának következtében. Mindenféle a falvakban tervszerűen pusztítják, irtják ki, ami régi és velavult«, ami »a mai időknek nem felel meg«. [...] sajnos mi ebben a dologban nem tehetünk semmit sem, pedig de rengeteget kellene tenni, elsősorban be kellene tiltani minden újfajta építkezést, megakadályozni a régiak lebontását és tönkretetését, felkutatni az értékes tárgyakat, és összegyűjteni, ezeket rendszerezni, s ebből megalkotni a népművészeti múzeumot (nem néprajzit).” Lásd Sík Csaba (szerk.): *Ars poeticák a XX. századból*. Budapest, 1982, Gondolat, 146. Jellemző, hogy Bartók és Kodály népzenei alapú kompozíciós ideálja mögött azért kimutatható éppen képzőművészeti minta is, amint erre az 1. vonósnyégyes „szecessziós” vonása kapcsán Kárpáti János rámutatott, lásd „Szecesszió a zenében. Bartók I. vonósnyégyese”. *Muzsika*, 38/9 (1995. szeptember), 19–24., s amint a zeneszerző korai „ideológiai” fejlődését vizsgálva Leon Botstein is vélekedik, vö. „Out of Hungary: Bartók, Modernism, and the Cultural Politics of Twentieth-Century Music”. In Laki, Peter (ed.): *Bartók and His World*. Princeton, New Jersey, 1995, Princeton University Press, 3–63.

²⁰ A budapesti Bartók Archivum két korai Weöres-kötetet őriz, az 1935-ben a Nyugat által kiadott *A kő és az ember*, valamint a Janus Pannonius Társaság kiadásában 1938-ban megjelent *A teremtés dicsérete*. Mindkettő „Bartók Béla Mesternek” szóló szerzői dedikációt tartalmaz.

²¹ Kárpáti János: „Béla Bartók: The Possibility of Musical Integration in the Danube Basin”. In Ránki György (ed.): *Bartók and Kodály Revisited* (= Indiana University Studies on Hungary). Budapest, 1987, Akadémiai Kiadó, 147–165. A különböző „nemzeti” zenei sajátosságok összeolvasztásának egyik megvalósulására Bartók maga mutatott rá, amikor a *Mikrokosmos* „bolgár” darabjairól érdeklődött tőle interjújának készítősekor Szentjóni Miklós: „ezek nem bolgár népdalok, csupán ritmusok, ún. bolgár ritmus [...] egyébként nagyobb részt nincs is bolgár karakterük, sőt némelyiknek a melódiaja inkább magyaros: bolgár ritmusba oltott magyar.” Vö. Ujfalussy: *i. m.* 510.

²² Tóth Aladár Bartókkal foglalkozó kritikáiból és újságcikkeiből többet is közöl Ujfalussy: *i. m.*, lásd pl. 311–313. Bartók 1926-os új, kontrapunktikusabb kompozíciós stílusáról, a zeneszerző 50. születésnapjára írott cikket, 358–359., vagy a 2. zongoraverseny bemutatójára írott kritikát, 360–362. Számos Bartók-kritika, valamint a zeneszerzőre vonatkozó értékelés olvasható a Tóth Aladár harmincas évekbeli írásaiból készült válogatásban, lásd Bónis Ferenc (szerk.): *Tóth Aladár válogatott zenekritikái. 1934–1939*. Budapest, 1968, Zeneműkiadó. Az egyetemes zenetörténet-írói igényekkel föllépő Bartók-„apológia” korai példáját láthatjuk Molnár Antal *Az új zene* ([Budapest, 1925], Révai) című munkájának Bartók, szerinte már akkor kialakulóban lévő „új klasszicizmus”-át főként Stravinskyval szembeállító fejtetéseiben, melyekre újabban David Schneider hívta fel a figyelmet több tanulmányában, lásd „Bartók and Stravinsky: Respect, Competition, Influence, and the Hungarian Reaction to Modernism in the 1920s”. In Laki (ed.): *Bartók and His World*, 172–199., valamint uő.: „Expresszivitás a művészi tárgyilagosság korában – Bartók Béla I. zongoraversenye és a zenei neoklasszicizmus magyar fogadtatása”. *Muzsika*, 30/11 (1995 november), 30–33. Az apologetikus hangütés azonban távolról sem korlátozódott a komponista hazai recepciójára. Meghatározó módon áthatja az angliai hívek írásait, a Bartókhoz 1921-ben személyesen is elzárándó Philip

megvizsgáljuk, miként jeleníti meg Szabolcsi Bence Bartókot, számos ponton könnyen felismerhetjük, hol folytatja, kommentálja, ismétli, variálja azokat a gondolati elemeket, amiket előtte Kodály vetett papírra. Természetesen Szabolcsi ábrázolásmódja a továbbiakban ugyancsak szinte kötelező érvényű, de mindenképp megkerülhetetlen hagyománnyá válik. Az utódok pedig – akár legegényibb – meglátásaikat szinte kizárólag a zenetörténet-írás addig papírra vetett, vagy még éppen csak megfogalmazódó gondolataihoz viszonyulva: azzal összhangban, azzal vitatkozva tudják csak kifejtetni. Ily módon nemcsak a történetírás, de maga a történeti gondolkodás – a magamé is, itt és most – jelentős mértékben nyilvánvalóan kényszerpályán mozog.

Hogy végül is mi az, amit a 20. század első felének magyar zenetörténetéből esetleg elfed, árnyékba borít, vagy torzítva láttat Bartók zeneszerzői portréjának kidolgozottsága, azt már végképp nem lehet „belülről”, a Bartók biográfia oldaláról megállapítani, ahonnan nézve pedig én – nolens volens – láttelemet készítem. Tehát inkább „kívülről”, vagyis a zenei és kulturális élet egész struktúrájának kevésbé életpályákra koncentrááló elemzésétől várható – amennyiben szükséges – korrekció Bartók közéleti jelentőségét illetően.

A zeneszerző pályájának s életművének kutatása során eddig föltárt rendkívül gazdag dokumentáció kétségtelenül rálátást enged kora magyarországi zeneéletének szinte egészére. Még gyakran azokra a pontokra is, ahonnan elfordul, vagy ahol egyáltalán nincs is jelen. Sőt – joggal vagy sem – bármennyire magányosnak, olykor egyenesen marginálisnak láttatják alakját az egyetemes zenetörténet szempontjából,²³ a nemzetközi zeneéletben is mindvégig kellő súllyal jelen tudott lenni ahhoz, hogy rajta keresztül a leglényegesebb zenetörténeti tendenciákat érzékelni s érzékeltetni tudjuk.²⁴ Zeneszerzői habitusa révén pedig jószerivel minden lényeges kompozíciós irányzatról tudomást vett.

Ugyanakkor azonban pályájának rajzolata mind a hazai, mind a nemzetközi zeneélet vizsgálatához szükségszerűen sajátos látószöveget biztosít, aminek következtében mindenről részben mégis parciális, leszűkítő értelmezést, olykor – mint már jeleztem – torzításoktól sem mentes, tendenciózus olvasatot ad. Talán nem tévedek azonban, ha úgy vélem, mindennek ellenére továbbra is lehetetlen nem kiemelkedően fontosnak éreznünk éppen ezt a sajátos nézőpontot s ezt az egyedi olvasatot.

Heseltine-ét és még inkább barátját, Cecil Gray-ét valamint az első világháború után Angliában működő zenekritikusét, Michael Dimitri Calvoocoressiét. A zeneszerzőnek ezekről a kapcsolatairól összefoglalóan lásd Gillies, Malcolm: *Bartók in Britain. A Guided Tour*. Oxford, 1989. Clarendon Press, különösen 115–130. A Bartókot Stravinskyval szembeállító kritikai hangok mellé kívánkozik Paul Landormy korai cikke, aki meg a „romantikus” Schönberggel szemben emeli ki Bartókot, lásd a cikk német fordítását: „Schönberg, Bartók und die französische Musik”. *Musikblätter des Anbruch*, IV/9–10 (Máj 1922), 142–143.

²³ Somfai László egyik újabb írásában nyomatékosan megállapítja, hogy a 20. századi zenetörténetnek a neoklasszicizmus alapján történő újraértelmezése éppoly kevésbé lehet méltányos Bartók zeneszerzői nagyságával, mint egy korábbi „avangárd” centrikus kompozíció-történet; vö. „Classicism as Bartók Conceptualized It in His Classical Period 1926–1937”. In Danuser, Hermann (hrsg.): *Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung Basel 1996*. Winterthur, Schweiz, 1997. Amadeus Verlag, 124.

²⁴ Bartók a nemzetközi kortárszene legjelentősebb fórumaival szoros kapcsolatot tartott, így többek között az Új Zene Nemzetközi Egyesülete (IGNM, ill. ISCM) rendezvényein is nemcsak zeneszerző–zongoraművészként szerepelt rendszeresen, hanem elnökségi tag volt és a zsűri munkájában is részt vett. Akkor sem mellékes ez, ha valószínűleg nem volt a legalkalmasabb személy arra, hogy ilyen fesztiválszerű rendezvényeken műveket válogasson, ami világossá válik a Eugene Goosens önéletrajzában található már-már karikatúraszerű elbeszélésből. Bartók Zürichben 1924 februárjában a három nap alatt elbírálendő 250 kéziratból összesen öt – számára érdekesnek tűnő – kompozíciót tanulmányozott át tüzetesen, s így a zsűri többi tagja, Casella, Ansermet és Goosens maga kénytelen volt lemondani segítségéről. Vö. Gillies, Malcolm: *Bartók Remembered*. London–Boston, 1990, Faber and Faber, 73.

Gomboczné Konkoly Adrienne

BARTÓK BÉLA, ERICH H. MÜLLER ÉS A KARMESTERI PÁLCA

Bartók Béla egyetlen egyszer vezényelt életében: 1909. január 2-án a Berliini Filharmónikusok zenekari estjén. Ferruccio Busoni felkérésére II. Sztjének Scherzo-tételét dirigálta.¹

Eddigi adataink szerint Bartók a későbbiek során nem foglalkozott a vezénylés gondolatával. Ellentmondó tényekre bukkantunk azonban a bécsi Österreichische Nationalbibliothek zenei gyűjteményében őrzött Bartók-levelek kapcsán, amelyeket a zeneszerző Erich H. Müller német zenetörténésznek, zeneírónak címzett 1917-ben.² Bartók és Müller fennmaradt levelezését – mely részben a bécsi Nemzeti Könyvtárban, részben pedig a budapesti Bartók Archívum gyűjteményében található – e cikk keretében első publikációként – betűhíven – közöljük. A teljesség kedvéért azonban visszanyúlunk Bartók 1909-es berlini vezénylésének körülményeihez.

Busoni Bartókot táviratilag, röviddel a hangverseny előtt, 1908. december 18-án kérte fel műve vezénylésére. E sürgős, kései felkérés Bartókban azt a gyanút keltette, hogy Busoni őt csupán „beugrásképen, más helyett” akarta szerződtetni. Ezt írta ugyanis ismeretlen címzettnek – valószínűleg Gruberné Sándor Emmának – és ugyanebben a datálatlan levélben így számolt be az előzményekről, valamint a vezénylés élményéről:

„Nosza megindultak a tanácskozások. vállaljam-e, vagy sem (t. i. soha életemben még nem dirigáltam!). Végül is nagy félve, de belementem. (Ezer szerencse, mert kétségkívül soha többé életemben nem kerülök zenekar elé. És így legalább egyszer...) Tudvalevő, hogy ez a berlini filh. zenekar egyike a világ legjobbainak, minden egyes tagja művész. Nagyon mulatságos látvány lehetett volna idegen szemeknek, amint én otthon előre készültem a nagy és szokatlan dologra és merev, néma butoraimnak dirigáltam nagy hévvel partitúrámból. T. i. aki sose csinált ilyet, annak már a pusztá kémozdulatok szabatosága is nagy feladat, főleg ha – mint ebben a Scherzoban – folyton változik 2/4, 3/4, 3/8 stb. Sőt pusztán az izommunka testileg annyira megerőltető, hogy bizony kis training nélkül nem bírtam volna ki a 3 próbát és előadást. Végül megérkezett a nagy pillanat – az első próba kezdete. Ugy drukoltam, hogy még! (Hogy is ne, mikor a legnagyobb dirigensektől megdirigált orkeszter lesve várja egy nyomorult kezdőnek minden hibás mozdulatát!) Reszkető kézzel felemeltem a pálcát és – megindult a zene, de szörnyű módon imbolyogva. Mintha csak hullámzó tengeren volnék... Kiderült, hogy

¹ Lásd bővebben e témában: Dille, D.: „Dokumente über Bartóks Beziehungen zu Busoni”. *Documenta Bartókiana*, 2. füzet (Szerk.: D. Dille, Akadémiai Kiadó, Bp. 1965), 62–76. (Továbbiakban: *DocB/2.*) Továbbá: Dille, D.: „Les relations Busoni-Bartók”. (*Béla Bartók. Regard sur le passé*, ed. Yves Lenoir, Louvain-La-Neuve, Institut Supérieur d’Archéologie et d’Histoire de l’Art, Collège Erasme, 1990), 33–49. (Továbbiakban: *Regard*).

² Müller von Asow. korábban Erich Hermann Müller (Drezda, 1892 – Berlin, 1964), német zenetörténész, zeneíró, az *Erstes Modernes Musikfest zu Dresden* művészeti vezetője, a *Zur Zeitmusik* (Biographien moderner Komponisten) szerkesztője. Elsősorban zeneszerzők levelezésének közreadása, életrajzi és lexikográfiai kiadványai révén vált ismertté.

épen a legelső mozdulatom volt hibás! – Ettől az incidenstől eltekintve, ha féltéken is, de elég tisztességesen folytatódott a dolog.”³

Bartók első felesége, Ziegler Márta 1950. július 24-i, D. Dille professzornak írt levelében így emlékezik vissza: „Was das Dirigieren von B. B. anbelangt, kann ich Ihnen ganz genaue Angaben bringen: er dirigierte ein einzigesmal in seinem Leben, u. dies war eben an dem erwähnten 2. Jan. 1909. Ich war damals seine Schülerin; als er mir die erste Stunde nach seiner Berliner Reise gab, fragte er mich, wie ich es anfinde, ein Orchester zu dirigieren. Ich stellte mich hin, winkte ein, – da sagte er lachend: eine Schande, dass ein 15jähriges Kind weiss, was ich nicht gewusst habe, – bei der ersten Probe habe ich nicht eingewinkt und gleich beim Anfang ging alles drunter und drüber! Auch erzählte er noch, dass er absolut keinen Kontakt mit dem Orchester gefunden hat, und dass er niemals wieder den Versuch machen wird, zu dirigieren.”⁴

A fenti levélrészletek arról árulkodnak, hogy Bartók nem volt biztos a dolgában, habár pozitív megnyilvánulásai is voltak a dirigálással kapcsolatban. Még a berlini hangverseny előtt némi büszkeséggel írta 1908. december 24-én Freund Etelkának:

„Megyek Berlinbe s én fogok dirigálni. T. i. Busoni első táviratom után azonnal engem hirdetett a plakátokon darabom dirigensének.”⁵

Ziegler Mártának ugyancsak december 24-én így ír:

„Mégis én fogok dirigálni Berlinben; nagyszerű alkalom, bár kezdetnek elég vakmerő nekivágás.”⁶

Még Berlinből, 1909. január 3-án, a hangversenyt követő napon levelezőlapot küldött Freund Etelkának:

„Igazán örülök, hogy nekivágtam a dolognak – azt hiszem, jól csináltam a dolgot – legalább is minden nemcsak hogy »kijött«, hanem fényesen is hangzott. A hatás bombaszerű, szenzációt keltő volt.”⁷

³ *DocB/2*, 64–65.; *Regard*, 40.

⁴ *DocB/2*, 71–72.; *Regard*, 44. Ziegler Márta és D. Dille németül társalogtak, írtak egymásnak. A német szöveg magyar fordítása: Ami B. B. dirigálását illeti, egészen pontos adatokkal szolgálhatok: egyetlen egyszer vezényelt életében és ez éppen az említett napon, 1909. jan. 2-án történt. Akkoriban tanítványa voltam; amikor berlini útja után az első órát adta, megkérdezte tőlem, hogyan kezdenék hozzá egy zenekar dirigálásához? Odaálltam, beintettem – akkor aztán nevetve mondta: szégyen, hogy egy 15 éves gyerek tudja azt, amit én nem tudtam – az első próbánál nem intettem be és rögtön az elején össze-vissza ment minden! Még azt is elmesélte, hogy semmiféle kapcsolatot nem tudott teremteni a zenekarral, és hogy soha többé nem fogja megkísérelni, hogy dirigáljon.

⁵ *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. (Budapest, Zeneműkiadó 1976), 142.

⁶ *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne. (Budapest, Zeneműkiadó 1981), 185.

⁷ *Bartók Béla levelei*, 144.

Ugyanaznap Thomán Istvánnak is beszámolt a hangversenyről:

„Mégis csak nagyszerű dolog dirigálni: mikor a zenekar teljesen az én akaratom szerint játszik! A hatás afféle volt, mint Pesten a valceré. Két tábor; egyrészt püsszegés, másrészt lelkesedő tapsvihár, 5-szörös kihívás. [...] Az orchester nagyszerű, minden fényesen hangzott.”⁸

Talán ezek a pozitív momentumok dominálhattak Bartók emlékezetében, amikor 1917-ben ismét hajlott arra, hogy egy művét eldirigálja (*Két kép*, op. 10). Sajnos – mint látni fogjuk – a fellépésre nem került sor. Dr. Erich H. Müller, az *Erstes Modernes Musikfest zu Dresden* művészeti vezetője ugyanis 1917 őszén levélben kereste meg Bartókot, hogy felkérje az 1917 októberében rendezett drezdai zenei fesztiválon való közreműködésre. E levél valószínűleg elveszett, fennmaradt azonban Bartók 1917. szeptember 12-i, a felkérésre adott válasza.⁹ Így hangzik:

12. Sept. 1917.

Sehr geehrter Herr!

Ich habe Ihren Brief wegen mangelhafter Adresse erst gestern bekommen, und habe Ihnen sofort telegraphiert.

Nun möchte ich wissen, was für ein Werk Sie meinen, denn eine „Sinfonie“ habe ich überhaupt nicht. Mein letztes Werk für Orchester (ohne Bühne) hat den Titel: „Zwei Bilder“ (op. 10), und ist bereits vor einigen Jahren bei Rózsavölgyi & Cie in Budapest erschienen. Die Partitur und Stimmen müssten Sie also vom Verleger sich besorgen. Dieses Werk besteht aus einem Adagio und einem Allegro; beides je 10 Minuten lang, und passt ganz gut für einen Konzertschluss.

Was die Leitung des Werkes anbetrifft, würde ich dieselbe sehr gerne übernehmen, wenn man mir die Reisekosten vergütet. Doch wäre vielleicht besser, wenn ein Dirigent – z. B. mein Landsmann Reiner¹⁰ – damit betraut würde. Denn ich habe im Dirigieren überhaupt keine Übung; habe bis jetzt nur ein einziges mal ein Orchester geleitet – das Berliner Philharmonische Orchester in einem Konzert von Busoni. Das aufgeführte Werk – eine meiner Kompositionen – klang zwar ziemlich klar, doch weiss ich nicht, ob daran nicht den meisten Anteil das ausgezeichnete Orchester hatte.

Auch müssen Sie bedenken, dass ich wahrscheinlich – da ich keine Routine habe – mehr Probe-Zeit bedarf, als ein guter Dirigent.

Ich erwarte also diesbezüglich Ihre Entscheidung, und würde Sie bitten, mir noch mitzuteilen, welches das Programm des letzten Konzertes sein wird, welches Orchester mitwirken wird, und – falls ich dirigieren sollte – auf wie viele Probezeit ich rechnen kann.

⁸ *Bartók Béla levelei*, 144.

⁹ *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien. Jelzete: Fonds 50 IMBA 370. Nachlaß Erich Hermann Müller-Asow.

¹⁰ Reiner Frigyes (Fritz) (Budapest, 1888 - New York, 1963), magyar származású amerikai karmester.

Meine Adresse ist:

Rákoskeresztur (bei Budapest). Doch bitte mir nur ingeschriebenen Brief zu senden.

Hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Béla Bartók¹¹

Müller 1917. szeptember 17-én válaszolt, de a levelet Bartók szeptember 21-én még nem kaphatta meg, mert e napon a következő szövegű levelezőlapot postázta:¹²

Herrn

Dr. Erich H. Müller

Künstlerischer Leiter d. Ersten Modernen Musikfestes zu

Dresden

Wasastr. 14.

Abs. Béla Bartók, Rákoskeresztur, Ungarn.

An die Künstlerische Leitung des Ersten Modernen Musikfestes, Dresden.

Nachdem ich bis jetzt eine Antwort auf meinen zusagenden Brief vom 12. d. M. vermisste, bin ich so frei hiemit nachzufragen, ob Sie denselben erhalten haben?

Hochachtungsvoll

Béla Bartók

21. Sept. 1917.¹³

Bartók számára nagyon is fontos volt tehát, hogy a tervezett hangversenyen szerepeljen. Igaz, lehettek kételyei, vajon alkalmas-e a dirigálásra, hiszen ezért hozta szóba alternatívaként Reiner Frigvest. Amint azonban Müller alábbiakban közzétett leveléből kitűnik, Bartók a felkérést örömmel vette, hiszen beleegyezését még levele megírása előtt, táviratilag, azonnal közölte.

¹¹ A levélszöveg magyar fordítása: 1917. szeptember 12. / Igen tisztelt Uram! / Levelét hiányos címzés miatt csak tegnap kaptam meg és azonnal táviratoztam Önnek. / Nos, tudni szeretném, milyen műre gondol, mert semmiféle „szimfóniám” nincs. Utolsó (nem színpadi) zenekari művem címe: „Két kép” (op. 10), és már néhány évvel ezelőtt megjelent Rózsavölgyi és Társánál Budapesten. A partitúrát és a szólamokat tehát a kiadótól kellene megszereznie. Ez a mű egy Adagióból és egy Allegróból áll; mindkettő 10 percnyi hosszúságú és egy hangverseny zárószámának egészen jól megfelelne. / Ami a mű vezénylését illeti, nagyon szívesen vállalnám, amennyiben az útiköltséget megtérítenék számomra. De talán jobb lenne, ha ezzel egy karmestert – pl. honfitársamat, Reinert – biznák meg. Nekem ugyanis a dirigálásban egyáltalán nincs gyakorlatom: eddig egyetlen egyszer vezényeltem zenekart – a Berliini Filharmonikusokat, Busoni egyik hangversenyén. Habár a bemutatott mű – egyik saját kompozícióm – egészen tisztán hangzott, nem tudom, vajon nem a kitűnő zenekarnak volt-e ebben a legnagyobb része. / Azt is számításba kell vennie, hogy – mivel nincs rutinom – valószínűleg több próbaidőre van szükségem, mint egy jó karmesternek. / Várom tehát erre vonatkozó döntését és még arra szeretném kérni, hogy közölje az utolsó hangverseny programját, melyik zenekar fog közreműködni és – ha nekem kellene dirigálnom – mennyi próbaidővel számolhatok. / Címem: / Rákoskeresztur (Budapest). Kérem azonban, hogy kizárólag ajánlott levelet küldjön. / Tisztelettel / híve / Bartók Béla.

¹² Bartókné Ziegler Márta kézírása, Bartók eredeti aláírásával. Forrás: Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek. Fonds 50 IMBA 370.

¹³ A levelezőlap szövegének magyar fordítása: Az Első Modern Zenei Fesztivál Művészeti Vezetőségének. / Drezda. / Miután mindeddig nem kaptam választ az e hó 12-i levelemben jelzett beleegyezésemre, bátorodom megérdeklődni, megkapták-e levelemet? / Tisztelettel / Bartók Béla / 1917. szept. 21.

Müller válasza:¹⁴

ERSTES MODERNES MUSIKFEST
zu Dresden
24.–29. Oktober 1917.

DRESDEN, den 17. September 1917.

Herrn
Professor Béla BARTOK,

RAKOSKERESZTUR,
bei Budapest.

Sehr geehrter Herr!

Leider erhielt ich Ihr Telegramm erst gestern und heute frueh empfangen ich Ihren Brief. Es ist mir nun leider nicht mehr moeglich Ihre „zwei Bilder“ op. 10 zur Aufuehrung zu bringen. Ich bedauere dies aufs aufrichtigst da ich sehr gern ein Werk von Ihnen beim Ersten Modernen Musikfest zu Dresden herausgebracht haette. Ich hoffe aber, dass dies im naechsten Jahr moeglich sein wird.¹⁵ Wollen Sie daher die Liebenswuerdigkeit haben, mich ueber Ihr Schaffen auf dem Laufenden zu erhalten.

Mit dem Ausdruck meiner vorzueglichsten Hochachtung bin ich, sehr geehrter Herr Professor.

Ihr ganz ergebener
Dr. Erich H. Müller
Erstes Modernes Musikfest zu Dresden
Kuenstlerische Leitung

Einschreiben¹⁶

¹⁴ Bartók Archivum, Budapest, BH-1146.

¹⁵ Nincs nyoma annak, hogy a zenei rendezvény a következő évben vagy a későbbiekben folytatódott volna, habár az 1917. október 24–29-i fesztivál műsorlapjának alján ezt olvashatjuk: „In Vorbereitung: Zweites Modernes Musikfest zu Dresden Oktober 1918. Zuschriften erb. an Dr. Erich H. Müller, // Dresden–A. 20. Wasastraße 14.”. (Előkészületben: Második Drezdai Modern Zenei Fesztivál 1918. október. Leveleket Dr. Erich H. Müller, // Dresden–A. 20. Wasastraße 14. címre kérjük.) A műsor a zenei rendezvény célját is közli: állandó intézménnyé kívánják fejleszteni, amely a kortárs zenét ösbemutatókkal és Drezdában tartandó első előadásokkal támogatja.

¹⁶ A levélszöveg magyar fordítása: Drezda, 1917. szeptember 17. / Bartók Béla professzor úrnak, / Rákoskeresztur, Budapest. / Igen tisztelt Uram! Sajnos csak tegnap kaptam meg táviratát és ma kaptam kézhez levelét. Most már sajnos nem áll módomban „Két kép” op. 10 c. művét előadnom. Ezt őszintén sajnálom, mert nagyon szívesen mutattam volna be egyik művét az Első Drezdai Modern Zenei Fesztiválon. Remélem azonban, hogy ez a következő évben lehetséges lesz. Kérem ezért, hogy szíveskedjék engem tevékenységéről folyamatosan tájékoztatni. / Kiváló tiszteletem kifejezése mellett maradok, igen tisztelt Professzor Úr, / igaz híve / Dr. Erich H. Müller / Első Drezdai Modern Zenei Fesztivál / Művészeti Vezetősége / Ajánlott!

Müller Bartók iránti őszinte érdeklődését mutatja, hogy 1918. március 17-én ismét írt a zeneszerzőnek:¹⁷

DR. ERICH H. MÜLLER

DRESDEN–A. 20

Wasastrasse 14

17. 3. 918

Sehr geehrter Herr Bartók,
war es mir leider auch nicht möglich Sie zum Musikfest zu engagieren und dadurch für Ihr Schaffen zu wirken, so beabsichtige ich dies durch die Veröffentlichung Ihrer Biographie in der Sammlung „Zur Zeitmusik“. Darf ich dazu Ihr Einverständnis und Ihre Unterstützung erbitten?

Mit ergebensten Empfehlungen

verehungsvollst
Erich H. Müller.¹⁸

Bartók 1918. április 11-én kelt válasza:¹⁹

Sehr geehrter Herr,
verschiedenes verhinderte mich bis heute, Ihr geschätztes Schreiben vom 17. 3. zu beantworten. – Ich bin mit Ihrem Unternehmen einverstanden, nur bitte ich eine nähere Erklärung über die Art der Unterstützung, die Sie von mir erbitten. – Für die nächstfolgenden Bände hätte ich die Biographie Igor Stravinsky's vorzuschlagen, als einen der bedeutendsten Komponisten der Neuzeit.

Hochachtungsvoll

Rákoskeresztur, IV 11. 1918

Béla Bartók

A Bartók Archivumban található a Felix Stiemer-Verlag (Dresden) szórólapja,²⁰ melyen Müller a *Zur Zeitmusik*ban megjelenendő kortárs zeneszerzők életrajzára gyűjt előfizetőket (faksimilében közöljük).²¹ A tervbe vett kötetek:

¹⁷ Bartók Archivum, Budapest, BH–1147.

¹⁸ A levél szövegének magyar fordítása: 918. 3. 17. / Igen tisztelt Bartók Úr, / ha sajnálatosan nem is volt lehetőségem arra, hogy Önt a Zenei Fesztiválon szerződtessem és ezáltal alkotó tevékenységéhez hozzájárulhassak, ezt életrajzának a „Zur Zeitmusik” gyűjteményében való megjelentetésével szándékozom megtenni. Kérhetem ehhez beleegyezését és támogatását? / Tiszteletteljes üdvözléssel / hive / Erich H. Müller.

¹⁹ Bartókné Ziegler Márta kézírása, Bartók sajátkezü aláírásával. Forrás: Musiksammlung der Österr. Nationalbibliothek. Fonds 50 IMBA 370. A levél szövegének fordítása: Igen tisztelt Uram, / különféle dolgok mind a mai napig megakadályoztak abban, hogy 3. 17-i becses levelét megválaszoljam. – Vállalkozásával egyetértek, csupán közelebbi felvilágosítást szeretnék kapni a tölem kért támogatás jellegeről. / – A következő kötetek számára ajánlanám a jelenkor egyik legjelentősebb zeneszerzőjének, Igor Stravinskynak életrajzát. / Tisztelettel / Rákoskeresztur, 1918. IV. 11. / Bartók Béla

²⁰ Bartók Archivum, BH–1148.

²¹ A hirdetés szövegének magyar fordítása: *Zur Zeitmusik!* / Új sorozat! / Olyan kortárs zeneszerzők életrajzának gyűjteményéről van szó, akik újdonságokra őszintén törekszenek művészetükben. Egyelőre 6 füzetet tervezünk, amelyek kéthavonként jelennének meg. Az első füzetet, amely április elején jelenik meg, a zseniális német–morva zeneszerzőnek, *Joseph Gustav Mrazek*nek szenteljük. Őt követik majd *Bartók, Korngold, Schönberg, Schreker* és *Stephan*. Szívesen vesszünk javaslatokat a következő füzetekre vonatkozóan, amelyekben *Mahler, Debussy, Scriabine, Scott* stb. jutnak szóhoz. / A kötetek, amelyeknek darabonkénti ára 2.– M., az életrajzon kívül fényképet, faksimilét és a kiadatlan, valamint a kiadott művek

1. Joseph Gustav Mraczek²²
2. Arnold Schönberg
3. Rudi Stephan²³
4. Franz Schreker²⁴
5. Erich W. Korngold²⁵
6. Béla Bartók

Ha végignézzük a modern zeneszerzők felsorolását, megállapítható, hogy E. H. Müller elsősorban olyan komponisták népszerűsítésére törekedett, akik színpadi műveket is írtak. Erősen vonzódott ugyanis a scenikai darabok iránt, hiszen már drezdai zenei tanulmányai befejeztével, 1915-ben disszertációját is e témakörben írta *Die Mingottischen Opernunternehmungen* címen (Drezdában, 1917-ben jelent meg).

A szóban forgó zeneszerzők lábjegyzetben szereplő adatai tartalmazzák az adott időszakban színpadra írt műveiket, operáikat. Müller feltehetőleg ismerte, kockáztassuk meg, látta is Bartók Béla *A fából faragott királyfi* c. táncjátékát, amelyet 1917. május 12-én mutatott be a M. Kir. Operaház Egisto Tango vezényletével; a művet május 15-én, 19-én és 28-án is előadták. Talán e mű inspirálta Müllert arra, hogy egyrészt meghívja Bartókot a drezdai zenei ünnepségre, másrészt, hogy a tervbevett életrajzi sorozatban is szerepeltesse. Ezáltal kapcsolódhat tehát Bartók az osztrák, német és cseh zeneszerzőkhöz, akiknek társaságában egy magyar komponista neve kissé idegenül hangzik. – A tervezett sorozatból csupán az első életrajz jelent meg E. H. Müller tollából: *Joseph Gustav Mraczek* (Drezda, 1918).

Az 1917. október 24–29-i drezdai zenei ünnepség műsorát faksimilében közöljük.²⁶ A programot áttanulmányozva megállapítható, hogy a tervezett életrajzi kiadványok zeneszerzői közül az 1917. október 27-i kamarazenekari koncerten E. W. Korngold *Trio* (D-dúr, op.1) c. műve, valamint Schönberg *2 Lieder mit Klavierbegleitung* kompozíciója ösbemutatóként hangzott el. Az 1917. október 29-i második zenekari esten J. G. Mraczek három műve is szerepel: *Rustans Traum*, *Zwischenspiel* (ösbemutató), *Liebesfeier und Abschied* (németországi bemutató), *2 Lieder mit Orchester* (ösbemutató). E hangverseny

jegyzékét is tartalmazza a kiadó megjelölésével. Ha lehet, *kortárs zeneesteket* is szeretnénk rendezni és valóban értékes *kortárs zenei műveket* nyomtatásban megjelentetni. / Kiadónk ez új ágának irányítására az ismert drezdai zeneirót, *Dr. Erich H. Müllert*, az Első Modern Zenei Fesztivál (Drezda, 1917. október 24. – október 29.) művészeti vezetőjét nyertük meg. *Felix Stierner-Verlag*.

²² Joseph Gustav Mraczek (Brünn, 1878 – Drezda, 1944) cseh (morva) hegedűművész, dirigens és zeneszerző. 1919-ben költözött át Drezdába, ahol a Konzervatóriumban zeneszerzést tanított. 1919–24 között a Filharmonikusok Zenekarát vezényelte. E cikk szempontjából fontosabb operakompozíciói: *Der gläserne Pantoffel* (Brünn 1902), *Der Traum* (Brünn 1909), *Ikdar* (Drezda 1921).

²³ Rudi Stephan (Worms, 1887 – Tamopol, 1915), az első világháborúban elesett német zeneszerző. *Die ersten Menschen* c. operáját 1914-ben írta, amelynek bemutatója 1920-ban Frankfurt/Main-ban volt.

²⁴ Franz Schreker (Monaco, 1878 – Berlin, 1934) osztrák zeneszerző. Sok kompozíciója mellett elsősorban operáival ért el sikereket. E cikk szempontjából fontosabb operái: *Der ferne Klang* (Frankfurt/Main 1912), *Das Spielwerk und die Prinzessin* (Wien 1913), *Die Gezeichneten* (Frankfurt/Main 1918). Müller von Asow 1960-ban jelentetett meg tanulmányt e témakörben *Franz Schreker im Urteil P. Höffers* címmel (*Neue Zeitschrift für Musik* CXXI, 1960).

²⁵ Erich Wolfgang Korngold (Brünn, 1887 – Hollywood, 1957), osztrák zeneszerző. Erőteljes színpadi érzékkel írta operáit; e cikk szempontjából említésre méltóak: *Der Ring des Polykrates* op. 7 és *Violanta* op. 8 (1916). Ezt az operát Budapesten a M. Kir. Operaház 1918. II. 27-én mutatta be Egisto Tango vezényletével. *Die tote Stadt* c. operájának ösbemutatójával (Hamburger Stadttheater 1920) világsikert aratott.

²⁶ Bartók Archivum, BH-1146

zárószámaként szerepelt volna Bartók *Két kép* (op. 10) kompozíciója, ehelyett azonban Paul Graener *Sinfonie* (d-moll, op. 39) című művének német ősbemutatója hangzott el. (Emlékezzünk: Müller eredetileg Bartóktól is egy „Sinfonie”-t szeretett volna bemutatni.) Az első és második zenekari, valamint a kamarazenekari esten a kibővített Dresdner Philharmonisches Orchester játszott.

Visszatérve Bartók vezénylésére, tudjuk, hogy az évek során több felkérést is kapott, de ezeket nem fogadta el. Utalunk itt Dohnányi Ernő 1923. november 6-i levelére,²⁷ melyben ezt a kérdést teszi föl: „Mondd különben, nem volna kedved saját magad művedet eldirigálni?” (A *Táncszvit* 1923. november 19-i ősbemutatójáról van szó). Bartók minden bizonnyal negatív értelemben írt válaszát nem ismerjük. – 1937. március 8-i levelében²⁸ D. E. Inghelbrecht²⁹ (Ministère des P. T. T. Orchestre National – Service de la Radiodiffusion) francia karmester arról értesíti Bartókot, hogy 1937. május 5-i hangversenyük második részét Bartók-műveknek akarják szentelni. Kéri, tudassa velük mely műveit szeretné programra tűzni és szerepelne-e a művek között egy zongorára és zenekarra írt mű. A levél így folytatódik: „Enfin, je n'ai pas besoin de vous dire que s'il peut vous être agréable de diriger vous-même vos oeuvres d'orchestre, je serais très heureux de vous céder ma place à la tête de l'Orchestre National à cette date.”³⁰ Bartók 1937. március 17-én válaszolt. E levélről csupán bécsi kiadójával, az Universal Editionnal folytatott levelezéséből tudunk, ugyanis Bartók 1937. április 29-i, az UE-nak írt leveléhez másolatban csatolta a Párizsi Rádióknak címzett levelét.³¹ Ebben sajnálattal lemondja a május 5-i párizsi koncerten való részvételét, mivel 1937. május 4-én Budapesten hangversenyezett (a Városi Színházban Fischer Edwin zongoraestjén Dohnányi Ernő és Bartók is közreműködött). Bartók – miután megtette programjavaslatát a Párizsi Rádióknak (*Magyar parasztdalok, Magyar képek, Táncszvit, II. Rapszódia hegedűre és zenekarra, Két portré, A csodálatos mandarin szvit, Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára*), így fejezte be levelét: „N. b. je n'ai jamais dirigé, je ne pourrai donc pas figurer comme chef d'orchestre.”³²

Igaz ugyan, hogy Bartók kitétele „je n'ai jamais dirigé” figyelmen kívül hagyja élete egyetlen karmesteri szereplését, az azonban tény, hogy az 1909-es berlini hangverseny után soha többé nem vett kezébe karmesteri pálcát.

²⁷ Bartók Archivum, BH-390. Megjelent: *Documenta Bartókiana*, 3. füzet (1968) 119.

²⁸ Bartók Archivum, BH-662. Megjelent: *Documenta Bartókiana*, 3. füzet (1968) 207.

²⁹ Inghelbrecht Désiré Emile (Párizs, 1880 - Párizs, 1965) francia zeneszerző és karmester 1934-től tevékenykedett a Francia Rádióban; itt alapította meg a Nemzeti Zenekart (*Orchestre Nationale*), amelynek karmestere volt.

³⁰ A levéldézet magyar fordítása: Végül szükségtelen hangsúlyoznom, hogy amennyiben zenekari műveit szívesen vezényelné személyesen, úgy a jelzett napon boldogan átadnám helyemet az Orchestre National élén.

³¹ Forrás: Bartók Péter gyűjteménye (Homosassa, Florida). Bartók–Universal Edition levelezés.

³² N. b. Sohasem dirigáltam, így tehát karmesterként nem léphetnék föl.

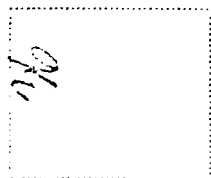
Zur Zeitmusik! Eine neue Sammlung!

Eine Sammlung von Biographien zeitgenössischer Komponisten soll es sein, die ehrlich um Neues in ihrer Kunst ringen. Zunächst sind 6 Hefte in Aussicht genommen, die in Abständen von 2 Monaten erscheinen sollen. *Joseph Gustav Mrazek*, dem genialen Deutschmähren, ist das erste Heft, das Anfang April erscheint, gewidmet. *Bartók, Korngold, Schönberg, Schreker* und *Stephan* werden folgen. Vorschläge für weitere Hefte, in denen über *Mahler, Debussy, Scriabine, Scott* etc. gesprochen wird, nehmen wir gern entgegen.

Die Bände, deren Einzelpreis M 2. — beträgt, enthalten außer einer Biographie, Bild, Faksimile und ein Verzeichnis der ungedruckten u. gedruckten Werke mit Angabe der Verleger. Wenn möglich, wollen wir auch *Zeitmusikabende* veranstalten und wirklich wertvolle *Zeitmusikwerke* im Druck veröffentlichen.

Betraut mit diesem neuen Zweige unseres Verlages haben wir den künstlerischen Leiter des Ersten Modernen Musikfestes zu Dresden (24. bis 29. Oktober 1917), den bekannten Musikschriftsteller *Dr. Erich H. Müller*-Dresden.

Der Felix Stiemer-Verlag.



Bücherzettel

An den

Felix Stiemer-Verlag

Versandstelle

DRESDEN-A.

Bayreuther Str. 39

Aus dem *Felix Stiemer-Verlag*,
DRESDEN-A., Strehlemer Str. 31 bestelle ich:

Erich H. Müller, »Zur Zeitmusik«

(Biographien moderner Komponisten und Verzeichnisse der Werke mit Angabe der Verleger)

- | | | |
|-------|---------------------------------|--------------|
| | 1. <i>Joseph Gustav Mraczek</i> | } je Mk. 2.— |
| | 2. <i>Arnold Schönberg</i> | |
| | 3. <i>Rudi Stephan</i> | |
| | 4. <i>Franz Schreker</i> | |
| | 5. <i>Erich W. Korngold</i> | |
| | 6. <u><i>Béla Bartók</i></u> | |

(Änderungen vorbehalten.)

Subskriptionspreis bis 1. September 1918
auf Nr. 1—6 (einschl. Einband) Mk. 10.—

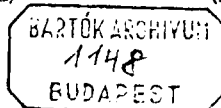
»Zur Zeitmusik« gebunden (erscheint im
Winter 1918) in 300 numerierten Exemplaren
(mit Register) Nr. 1—25 Mk. 25.—
(enthält ein Autorenporträt in Holzschnitt von
Felix Müller und ist handschriftlich signiert)

Exemplare Nr. 26—300 Mk. 12.50

Betrag folgt anbei — ist nachzunehmen.

Ort und Datum)

(Name)





ERSTES MODERNES MUSIKFEST ZU DRESDEN

24.—29. OKTOBER 1917

UNTER DEM SCHUTZE

ZUM BESTEN DES TÜRKISCHEN ROTEN HALBMONDES

I. ORCHESTER-KONZERT

MITTWOCH, 24. OKTOBER ABENDS 7¹/₄ UHR IM GEWERBEHAUS,
OSTRAALLEE 13

1. Franz Schreker: Ekkehard-Ouverture, op. 12 zum 1. Male
2. Heinrich Binstock: Sinfonie (h-moll) op. 13 Uraufführung
3. Walter Braunfels: Drei chinesische Gesänge, op. 19, mit Orchester zum 1. Male
4. Max R. Albrecht: Gespenster; Sinfonische Dichtung, op. 9, Manuskript
5. Siegmund v. Hausegger: Wieland, der Schmied, Sinfonische Dichtung zum 1. Male

Ausführende: Konzertsängerin *Marie Grassnick*, *Max R. Albrecht*, *Heinrich Binstock*, *Walter Braunfels*, *Siegmund v. Hausegger*, *Franz Schreker* und das verstärkte *Dresdner Philharmon. Orchester*

KAMMER-KONZERT

SONNABEND, 27. OKTOBER ABENDS 7¹/₄ UHR IN DER DRESDNER
KAUFMANNSCHAFT, OSTRAALLEE 9

1. Erich W. Korngold: Trio (D-dur) op. 1 zum
2. Arnold Schönberg: 2 Lieder mit Klavierbegleitung / 1. Male
3. Joseph V. von Woess, Klaviersextett (e-moll) op. 46 Deutsche Uraufführung
4. Botho Sigwart: 3 Lieder mit Klavierbegleitung zum
5. Joseph Marx: Trio-Phantasie (g-moll) / 1. Male

Ausführende: Kammer Sängerin *Magdalene Falk-Seebö*, *Das moderne Trio* (E. Klinger, E. Warwas, A. Zenker), *Hermann Gneuss* (Violine), *Alfred Spitzner* (Viola), *Alwin Starke* (Kontrabaß), *Emil Klinger* (Klavier)

II. ORCHESTER-KONZERT

Montag, 29. Oktober abends 7¹/₄ Uhr im Vereinshaus,
Zinzendorfstrasse 17

1. Joseph Gustav Mrazek: a) Rustans Traum, Zwischenspiel zum 1. Male
b) Liebesfeier und Abschied Deutsche Uraufführung
c) 2 Lieder mit Orchester Uraufführung
2. Bernhard Sekles: Der Zwerg und die Infantin, Suite, op. 22 zum 1. Male
3. Clemens von Franckenstein, 2 Lieder mit Orchester Uraufführung
4. Paul Graener, Sinfonie (d-moll) op. 39 Deutsche Uraufführung

Ausführende: Kammer Sängerin *Claire Dax*, *Clemens von Franckenstein*, *Joseph Gustav Mrazek*, *Bernhard Sekles*, *Paul Graener* und das verstärkte *Dresdner Philharmonische Orchester*

Änderungen vorbehalten!

PROGRAMM-BÜCHER VON DR. ERICH H. MÜLLER - DRESDEN
mit den Bildern der Komponisten und Mitwirkenden, sowie Analysen der Werke mit Notenbeispielen
zum Preise von M. 2.50, abends M. 3.-

KARTENVERKAUF:

PREISE für alle 3 Abende: M. 20.-, 15.-, 12.-, 9.-, 7.-

EINZELKARTEN M. 9.-, 7.-, 5.-, 4.-, 3.-

für den 3. Abend: M. 12.-, 9.-, 7.-, 5.-, 3.50

Die Modernen Musikfeste sollen eine ständige Einrichtung zur Förderung zeitgenössischer Musik, möglichst in Ur- und Erstaufführungen für Dresden werden

In Vorbereitung: Zweites Modernes Musikfest zu Dresden, Oktober 1918. Zuschriften erb. an: Dr. Erich H. Müller, // Dresden-A. 20, Wasstraße 14 //

Lehmannsche Buchdruckerei
Dresden-Neustadt, Obergraben

A Drezdai Első Modern Zenei Fesztivál programja

Danielle Fosler-Lussier

„NEMZETI TAPINTATLANSÁG”: BARTÓK-RECEPCIÓ ÉS ÚJ MAGYAR ZENE AZ 1950-ES ÉVEK ELEJÉN*

1950 decemberében a Magyar Dolgozók Pártjának Központi Előadói Irodája két ülést tartott, melyeken Mihály Andrásnak a kortárs magyar zenéről ez alkalommal elhangzott előadását vitatták meg. Előadásában Mihály összefoglalta a magyar zenekultúra történetét, kiemelve a tömegeket vonzó komponálás nehézségeit. Hosszan tárgyalta, milyen mértékben befolyásolhatja a nemzetközi és a modern, különösen a szovjet zene a magyart, valamint hogy mennyire változtathatók a népdalok, amikor műzenei felhasználásra kerülnek. Mihály véleménye szerint a nemzetközi befolyás egészséges egy változó és növekvő zenei kultúrában, mint ahogy a népdalok felhasználása is változik tükrözve a társadalom változásait.

A két ülés jegyzőkönyve tanúsítja, hogy Mihály előadását mindkét esetben hosszú vita követte. A vita során többször is felmerült a kérdés, vajon követhető modell-e Bartók a kortárs zeneszerzők számára, illetve hogyan illeszkedik a bartóki modell abba a képbe, amelyet Mihály András rajzolt a zenei életéről. A probléma felvetődése annál is érdekesebb, mivel maga az előadó alig érintette a Bartók-kérdést. Csillag Miklós, a Népművelési Minisztérium Zenei Főosztályának igazgatója a következőket mondta:

„Igen nagy hiányosság, hogy a dolgozat Bartókkal alig foglalkozik. Nem mutatja meg eléggé, hogy Bartók Kodállal együtt olyan zenei alapot teremtett, amely nélkül nem tarthatnánk ott, ahol tartunk. Konkrétabban kell arra is rámutatni, hogy miben támaszkodhatnak zeneművészeink ma Bartókra és hol jelentkezik ez helyesen.”¹

Kadosa Pál egyetértőleg megjegyezte: „Én is elsősorban a Bartók-kérdés kidolgozását hiányolom a dolgozatban.”² A megoldatlan Bartók-kérdésre való ismételt visszatérés rámutat arra, hogy milyen égetően fontos volt a magyar zeneszerzők számára Bartóknak a zenei életben betöltött szerepét meghatározni és hogy Bartók modell-értékűsége és a népzene felhasználhatóságának kérdése milyen szorosan összefüggött.

A Bartók-kérdés mellett a vita érintette a nemzeti kultúra külföldi fogadtatásával kapcsolatos aggodalmakat is. Ezen aggodalom ösztönözte a Népművelési Minisztert, Révai Józsefet, hogy a második ülés végén a Bartók-kérdés körül folyó vitát „nemzeti tapintatlanság”-nak bélyegezze. A Bartók-kérdéssel kapcsolatos minisztériumi álláspontot Révai így fogalmazta meg:

„Nem akarom Csillag elvtársék munkáját lebecsülni, nem is lenne helyes. Az elvi kérdésekben általában helyes volt az álláspontjuk. A hiba az volt, hogy nem tudták máig helyesen megfogalmazni. Így a Bartók-kérdésben is ösztönösen helyes irányban tapogatódtak. Látták, hogy a Bartók-probléma szemellenzőként gátolta a zeneszerzők helyes

* Elhangzott 1996. dec. 14-én, az MTA Zenetudományi Intézetében rendezett „Száz év után” című konferencián.

¹ Magyar Országos Levéltár [a továbbiakban MOL] 276. f. /89. cs. /60. e., 15. lap

² Uo., 17. lap.

irányba való fejlődését. Ahhoz, hogy ezen a téren el[őre]törést lehessen elérni ezt a szemellenzöt el kellett távolítani. Ahogy azonban azt megfogalmazták, abban volt valami nemzeti tapintatlanság.”³

Mint látni fogjuk, a Bartók-kérdést Révai nemcsak azért bélyegezte tapintatlanságnak, mivel az rámutatott az új nemzeti stílus és a múltbeli nemzeti hagyomány kapcsolata körüli hazai zavarra, hanem mert a vita elhúzódása és publikussá válása egyre kínosabb nemzetközi visszhangot keltett.

Az előbb felvázolt összefüggésekből kiindulva nyomon követhető a magyar népzene megfelelő feldolgozásával kapcsolatos elképzelések 1948 és 1950 közötti változása. Ugyanebben a korszakban vált égetővé a magyar komponisták számára a Bartók-probléma megoldása. A Bartók-kérdés aligha tárgyalható a nemzeti zenestílus kialakítására irányuló erőfeszítések kontextusán kívül. Ez esetben azonban a Bartók-vita nyugati visszhangja is erősen befolyásolta a magyar nemzeti zenekultúra változásait. A 19. században a magyar zene nemzeti karakterének kialakítását az országon belüli és a külföldi igények egyaránt ösztönözték. A 20. században a zene „tartalmában szocialista, formájában nemzeti” sztálinista követelménye olyan speciális kérdéseket vetett fel, melyek megkövetelték, hogy a magyar zeneszerzők megkíséreljék az új igényeknek megfelelően átértelmezni nemzeti hagyományait. Nemcsak szovjet, de nyugati befolyás is elősegítette, hogy Bartók zenéjének hivatalos kritikája lezárult Magyarországon, s ez ugyancsak jelentős mértékben kihatott az új „nemzeti” zenekultúra alakulására.

Mivel már a 19. század óta a magyar zene nemzeti karakterét a népzene biztosította, sajátosan magyar zenét produkálni népdalok nélkül még az 1940-es évek végén is elképzelhetetlennek tűnt. Az 1940-es évek végén azonban a néphagyomány műzenébe emelése nem volt problémamentes. 1948. november 18-án kultúrfelelősök egy megyei ülésén Csillag Miklós összefoglalta a zenei élet reformjának problémáit. Rámutatott a népi kultúra lehetséges káros hatásaira, és a pártot korlátozó intézkedésekre ösztönözte.

„A másik elhajlás tartalmi és formai tekintetben mutatkozik meg, ez a narodnyik elhajlás. Az, hogy a falusi, vidéki kultúrmunkában a főszerepet a népi tánc és ének játssza, az bizonyos mértékig természetes. Mégis tudomásul kell venni, hogy nem csak az a feladat, hogy a régi hagyományokat felelevenítsük, hanem tovább is vigyük ezt. Nem érthetünk egyet azzal, hogy falun csak népi énekkarra, táncra korlátozzuk munkánkat. Sokkal nagyobb hiba, hogy városainkban még budapesti üzemekben is jelentkezik a kizárólag népies kultúrmunka. Mi a felszabadulás után irányt vettünk a néphagyományok ápolására és nemzeti jellegű kulturális tömegmozgalom megteremtésére, de abba a hibába estünk, hogy hagytuk a maga útján anélkül, hogy azzal foglalkoztunk volna. A mi célkitűzésünk a nemzeti forma, de szociális tartalommal. A népi forma még a gyári munkások között is teljesen eluralkodott... Továbbra is fontosnak tartjuk a népi kultúra, népművészet, hagyományok felhasználását, de itt nem állhatunk meg. Vonatkozik ez a tömegmozgalmra és feltétlenül meg kell találnunk a módját, hogy kicsit visszahozzuk a kulturális tömegmozgalmunkat a hibás vonalról.”⁴

³ MOL 276/89/60, 102–103. lap.

⁴ MOL 276/79/17, 38. lap.

A népzene-kultúrához való ilyen viszonyulás összhangban volt a paraszti kultúrára vonatkozó akkori párt-véleménnyel. 1948-ban a párt komoly erőfeszítéseket tett a 30-as évek végi, népi írók örökségének tekintett paraszttromantika letörésére. (A magyar kultúra paraszttromantikától való megtisztítási kísérletének egyik eredménye a népi kollégiumok bezárása volt.) A pártnak tehát érdekében állt, hogy a paraszti kultúra részét képező népzene ne játsszon túlságosan központi szerepet az új zenei életben.

A Párt Kultúrpolitikai Osztálya Zenei Bizottságának egyik ülésén a nemzeti zenei nyelv megteremtésének kérdése is napirendre került. A Bizottságnak tagja volt számos olyan neves zeneszerző, aki a hamarosan meginduló Bartók-vitában is részt vett. Az 1948. december 20-i ülés jegyzőkönyve a célokat a következőkben jelölte meg:

„... irányt venni arra, hogy a zeneszerzők megteremtsék a nemzeti népi zenei nyelvezetet, túlhaladva a népdal szűk keretein. Nem feleslegesen komplikált, de nem simplista formában őszinte, építő érzelmi tartalmat vinni a zenébe.”⁵

A megcélzott ideál – se nem túl egyszerű, se nem túl komplikált, népzenei alapú nemzeti zene – természetesen a gyakorlatban egyelőre még nem körvonalazódott. Az idézett szöveg csak azt hangsúlyozza, hogy az új nemzeti zenének túl kell lépnie a népdal keretein, azt azonban nem szabja meg, hogy milyen irányban, mely mintát vagy kompozíciós technikát kell a zeneszerzőknek követniük.

A Párt Kultúrpolitikai Osztályának 1949. januári munkaterve már rámutat a népzene és a Bartók-kérdés összefüggésére és egyben megfogalmazza az új szocialista kultúra megteremtését előirányzó művészetpolitika céljait. A munkaterv szerint a formalizmus mellett a szocialista művészekre leselkedő veszélyek egyike a narodnyikság:

„Konkrétan kell főként harcolni a nyugatos irányok különleges magyar változatai ellen (klerikális reakció befolyása, narodnyikság újjáéledése, absztrakt művészet, öncélú formalizmus és technicizmus, kispolgári giccs stb.).”⁶

Ebben az időben kérték fel Mihály Andrást, hogy tartson előadást a szocialista realista zene problémáiról 1949 márciusában, és ekkor született meg a Párt Kultúrpolitikai Akadémiáján tartott sorozat terve is, amelyen Mihály András elsőként vetette fel megvitatandó kérdésként Bartóknak a magyar zenei életben játszott szerepét.⁷

Mihály *Bartók Béla és az utána következő nemzedék* c. előadása Bartók népzenei anyagkezelésének kimerítő elemzését nyújtotta. A Csillag és mások elméletét tükröző dolgozatból kiviláglik, mennyire kényes volt a népzene státusa akkoriban. Mihály András szerint a népdal nem használható eredeti formájában, a zeneszerzőnek azt az új zene követelményeinek megfelelően át kell alakítania.

„... a népi elem sem maradhatott meg eredeti formájában. Éppen a népdal, ez a maga zártágában, kicsinységében tökéletes, befejezett remekmű ragadta meg olyan terméke-

⁵ MOL 276/109/3, 9. lap.

⁶ MOL 276/109/1, 4–5. lap.

⁷ Mihálynak ezt az előadását Breuer János a magyar „Bartók-per” első mozzanatának nevezi. Lásd Breuer: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest, 1985, Zeneműkiadó, 174–175.

nyítoen Bartók fantáziáját. Éppen ez jelenti azonban a legnagyobb nehézséget akkor, amikor a népi elemnek a műzenébe való átültetése történik. Ez a zártság, ez a befejezettség tökéletesen megfelelt a parasztság lezárt, megmerevedett társadalmának. A modern társadalomban ez a zártság, ez a paraszti konzervativizmus, amely hasonlóan ahhoz, amit a nyugati zeneszerzők helyzetére mondtam, az elzártságot és a kényszerűségből vállalt elzárkózást egyaránt magába foglalja, nem lehet cél, sőt ellenkezőleg, olyan helyzetet jelent, melynek leküzdése az egész társadalom további fejlődésének fontos előfeltétele.”⁸

Mihály András szerint Bartók népzenei anyagot felhasználó kompozíciós módszere – a népi dallam olyan mértékű megváltoztatása, hogy az elsöre alig ismerhető fel – teljes körűen alkalmazható mint a népzene műzenébe emelésének módszere.

A népzeneinek ezt a fajta felemelését Mihály különös módon a bartóki életmű pozitív vonásaként értékelte. Számára Bartók szintézise, mellyel a népzene más kompozíciós technikákkal ötvözte, két szempontból is megoldás: mind az egyszerű, mind a formalista technikát elfogadhatóbbá teszi.

„Bartók tehát nem egyike a nagy nyugati mestereknek, azzal a kis különbséggel, hogy műveiben népi dallamokat használt fel, hanem döntően más, pozitívan más. Én azt hiszem, hogy Bartók művészetére legjellemzőbb egy bizonyos kettősség, ellentét. Ennek az ellentétnek elemei egyfelől végső következtetésekig hajtása a polgári zene bomlásának, másfelől az új elemnek, a népi dallamanyagnak betörése a magas művészetbe. Vajon ez a két elem ellentétesen, különállóan marad-e Bartók művészetében, vagy pedig összeolvad egységes szintézis formájában? Bartók életútja erre a kérdésre sokféle változatban ad választ... Ez a két elem... nem állhatott meg így szembeállítva olyan zseniális mester művészetében, mint Bartók volt. És ez a dialektikus folyamat hozzávetőlegesen a vonószekari *Divertimento*val elérkezett a szintézis állapotába. A polgári zene fejlődésének végső fokozása és tagadása, a népi, szinte barbár hangú új anyag, a tagadás tagadásában a polgári klasszicizmus formáinak új tartalommal telített följújtásában oldódik fel. Ennek a szintézisnek, ennek a klasszikus feloldásnak legfőbb eredménye a nagyzenekari *Concerto*.”⁹

Mihály András a Bartók által alkalmazott szintézist tehát sikerként értékelte, de egyben figyelmeztetett, hogy Bartók más társadalmi rendszerben működött, s következőképpen a jelenkor zeneszerzőinek túl kell lépniük Bartókon. A bartóki szintézis hangsúlyozása egyrészt a népzene körüli, akkori óvatos vélekedést tükrözte, másrészt találékonyan a bartóki életmű bátortalan, de mégis pozitív értékelésére ösztönzött. S bár Mihály András 1949-es Bartók-értékelésében a népzene felhasználhatóságának kérdése továbbra is problematikus maradt, a Bartók-zene népzenei elemeire való koncentráció Bartókot nyugat-európai, formalista kortársai fölé emelte.

1950 májusában a népzenei anyag használata azonban már nem nyújtott védelmet a formalizmus vádjai ellen. Csillag Miklós az *Új Zenei Szemle* első számában kijelentette:

⁸ Mihály András: „Bartók és az utána következő nemzedék”. *Zenei Szemle*, 1949. március 8.

⁹ Uo., 7–8.

„Sokan úgy vélték ugyan, hogy népi témák feldolgozása eleve elhárítja fejük felől a formalizmus veszélyét. A baj azonban ott van, hogy a népi téma nálunk legtöbbször egy olyan formálási mód és harmónia-rendszer malmába került, amely azt teljesen alkalmatlanná, élvezhetetlenné tette dolgozó tömegeink számára.”¹⁰

E kritika, bár közvetlenül Kodály ellen irányult, egyben a pártpolitikának a népzene megítélését illető változását is tükrözte. Csillag nézőpontjából kiindulva a formalizmus elmarasztaló címkéjét csaknem mindenkire rá lehetett sütni, ami a Bartók-kérdésben annyit jelentett, hogy a kimondottan népzenei fogantatású Bartók-művek is könnyen a formalizmus kategóriájába eshettek.

Mint ahogy a nemzeti zenével kapcsolatos ideológia változásait külföldi oldalról a szovjet nyomás befolyásolta, úgy Bartók megítélése is külföldi, ezáltal amerikai hatásra változott. Székely Endre 1950 szeptemberében publikált írásában arról tudósít, hogy az *Amerika hangja* rádióadó egy műsora szerint az Egyesült Államok Bartók zenéjét saját tradíciójához tartozónak érzi.

„[Az] »Amerika Hangja«, mely annak idején közömbösen szemlélte Bartók amerikai tartózkodása alatt elszenvedett hallatlan nélkülözéseit és amelynek akkor nem jutott eszébe a beteg zeneköltő súlyos anyagi gondjainak enyhítése, ma azt rikácsolja világgá, hogy Bartók az amerikai kapitalistáké.”¹¹

Szabó Ferenc valamivel pontosabb tudósítást nyújt a programról: szerinte a programban az is elhangzott, hogy Bartók zenéjét betiltották Magyarországon.

„Nézzük meg mindezt és aztán ítéljük meg, van-e valamilyen joga is Amerika szeméretlenül hazug hangjának és az álszentül álnok angol rádió propagandájának azt állítani, hogy Bartókot Magyarországon betiltják, hogy Bartók művészetének az ő »nyugati« alkultúrájukhoz szerves köze van.”¹²

Bár a rádióelőadás nem hozzáférhető, úgy tűnik, hogy Székely és Szabó indulatos szavainak megvolt az alapja. 1950 nyarán a kelet-európai térséget célzó propaganda mennyisége felduzzadt, s ezzel egy időben sűrűsödtek az *Amerika hangja* kulturális programjai. Az adó akkor (és most) az Egyesült Államok hírszerzési hivatalához tartozott, így valószínű, hogy az adott politikai légkörnek megfelelően, egyenesen hitelrontó szándékkal, a Szovjetunió kelet-európai propagandája ellen működött.

Nem véletlen, hogy az *Amerika hangját* kritizáló megjegyzések épp 1950 szeptemberében hangzottak el. Ugyanebben az időben, s minden valószínűség szerint az *Amerika hangja* által sugárzott programra is reagálva, érkezett új állomásához a Bartók szerepének megítélése körül zajló vita, melyet az *Új Zenei Szemle* és az *Éneklő Nép* Bartókkal kapcsolatos számos cikke jelez. A változás két szempontból jelentős: először is Bartók antifasizmusának, pacifizmusának, az európai népek testvériségét szorgalmazó nézeteinek hangsúlyozásával Bartók mint nemzeti zeneszerző újból fontossá vált

¹⁰ Csillag Miklós: „Az Új Zenei Szemle megindulása elé”. *Új Zenei Szemle*, I. évf. (1950. május) 1. sz. 2.

¹¹ Székely Endre: „Bartók Béla szellemében előre a nép kulturális felemelkedéséért!” *Éneklő Nép*, III. évf. (1950. szeptember) 9. sz. 4.

¹² Szabó Ferenc: „Bartók nem alkszik”. *Új Zenei Szemle*, I. évf. (1950. szeptember) 4. sz. 5.

(arról, hogy a zene terén mit jelentett működése, kevésbé beszéltek). A cikkírók hangsúlyozták Bartók nemzeti hovatartozását és kijelentették, hogy Bartókot a magyarok sajátjuknak vallják. *Bartók nem alkszik* c. cikkében Szabó Ferenc így ír:

„Gobbels angolszász tanítványai ezért azt kürtölik világgá, hogy a magyar népi demokrácia megtagadta Bartókot, s Bartók műveit ma hazájában, Magyarországon tilos előadni. Ez az állítás annyira hazug, mint amilyen hazug Bartókot magukénak vallani, Bartókot magukkal és szennyes imperialista világnézetükkel azonosítani. A magyar népi demokrácia őszintén és határozott nyíltsággal és teljes joggal Bartókot mindig magáénak vallotta. Budapest egyik legszebb útját róla nevezte el. Egyik legfontosabb zenei intézménye, mely vezetési és átfogja a magyar dolgozók zenei öntevékenységét, Bartók nevét viseli... Mi a magyar népi demokrácia zenészei egy szálíg magunkénak valljuk őt.”¹³

Íme a világos és egyértelmű cáfolata azoknak az amerikai vádaknak, miszerint Magyarország megtagadja Bartókot. A magyarországi Bartók-vita által kiváltott nyugati reagálást Magyarország aligha engedhette meg magának akkor, amikor a szocialista tömb más országai épp kulturális fölényüket igyekeztek demonstrálni a nyugattal szemben.

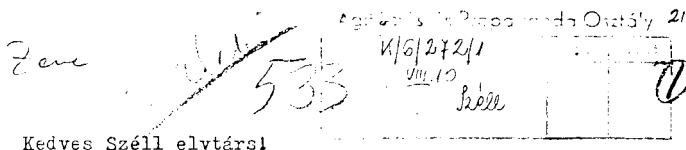
Második, de nem kevésbé jelentős mozzanata a Bartók-értékelés változásának ebben az időben az életmű hírhedt kettészakítása volt. Igaz, a kettészakítás a gyakorlatban már korábban megtörtént. Egy Széll Jenőhöz, a Párt Agitációs és Propaganda Osztályának vezetőjéhez írt, 1950 augusztusában kelt levél tekintélyes listát közöl a rádióban nem játszható Bartók-darabokról:

„Kedves Széll elvtárs! A Rádió a következő Bartók műveket nem játssza, mint olyanokat, melyeken leginkább érződik a burzsoá befolyás:

- A. Színpadi művek
 - A csodálatos mandarin
- B. Versenyművek
 - I. zongoraverseny
 - Verseny két zongorára, ütőhangszerekre és zenekarra
 - II. zongoraverseny
- C. Kamarazeneművek
 - III. vonósnégyes
 - IV. vonósnégyes
 - V. vonósnégyes
 - I. hegedű–zongora szonáta
 - II. hegedű–zongora szonáta
 - Zongoraszonáta
- D. Zongoraművek
 - Három etűd op. 18
 - Szabadban
- E. Ének- és karművek
 - Öt dal Ady Endre verseire”¹⁴

¹³ Uo., 10.

¹⁴ MOL 276/89/386, 37. lap.



Kedves Széll elvtárs!

A Rádió a következő Bartok műveket nem játssza, mint olyanokat, melyeken leginkább érződik a burzsoá befolyás:

A./ Szinpadi művek

A csodálatos mandarin

B./ Versenyművek

I. zongoraverseny

Verseny két zongorára, ütőhangszerekre és zenekarra.

II. zongoraverseny

C./ Kamarazeneművek

III. vonósnégyes

IV. vonósnégyes

V. vonósnégyes

I. Hegedű-zongora szonáta

II. hegedű-zongoraszonáta

Zongoraszonáta

D./ Zongoraművek

Három etüd op.18

Szabadban

E./ Ének- és karművek

Öt dal Ady Endre verseire

Ami a Szervánzky honvéd-kantátájának ki nem küldését illeti, az kifejezetten Szirmai elvtárs utasítására történt, aki ezt a kiváló művet teljesen hibátlan előadásban kívánja kiküldeni. Szerenádot pedig azért nem küldte ki a Rádió Moszkvának, mert Somogyi vezérlésével, a moszkvai rádió zenekara előadásában már megfelelő magnetofon felvétel áll a moszkvai rádió rendelkezésére.

ORSZÁGOS LEVÉLTÁR

Eltvársi üdvözléssel:

Budapest, 1950. aug. 9.

Pollner György

546
39

Abba azonban, hogy a Bartók-életmű két kategóriába sorolása széles körben publikussá vált, a külföldi propaganda is erősen belejátszott. Az, hogy az amerikai kultúra magáénak követelte Bartókot még inkább szükségessé tette, hogy a Bartók zene „pozitív”, nemzeti értéket képviselő elemeit a „negatív”, nyugati, burzsoá kultúrában gyökerező elemektől elszakítsák. Említett cikkében Székely így érvelt:

„A mi feladatunk megtisztítani Bartók életművét a belekerült káros elemektől, a lehető legélesebb határt húzni a nép felé forduló, a népek testvéri összefogását hirdető, a nép alkotóerejéből a műalkotást megújító, a népi optimizmusban a haladás fonálát megjelölő Bartók és az imperializmus korának magára maradt és magába zárkózott művésze közt, aki nem lát kivezető utat a katalizmából, aki nem talál kapcsolatot népével, aki a néptől elszakadva a valóság terhei elől az irrealitás mocsarába menekült... Bartók szellemét szolgálunk tehát csak úgy lehet, hogy végleg diadalra segítjük a népi, optimista, realista Bartókot a formalizmus, modernizmus száz csápjával behálózott Bartókkal szemben.”¹⁵

Szabó hasonlóan nyilatkozott:

„Bartók egészséges népzenei gyökerű zenéjéről le kell hántanunk az idegen hatásokat és mindazt, ami korunk szellemiségének és lelkeségének kifejezésére ma már alkalmatlan.”¹⁶

Székely és Szabó véleménye tehát szöges ellentétben állt az egy évvel korábban Mihály András által propagált szintézissel. Az életmű kettészakításának szándéka Székely érvelésében odáig fajult, hogy Székely Bartók műveinek egy részét „fertőzöttnek” nevezte:

„Bartók-propagandát Bartók szellemében folytatni: ez azt jelenti, hogy Bartók hagyatékából kiemeljük azt, amit megfertőzött az imperializmus, hogy annál tisztábban, annál ragyogóbban maradjon meg számunkra az, ami milliók gyönyörködtetésére, nevelésére alkalmas.”¹⁷

A betegség metafora ebben az esetben valóban találó: a kép amputációt idéz, melyet a beteg életben maradása érdekében hajtanak végre. A „beteg” formalizmus eltávolításától Szabó és Székely azt remélték, hogy Magyarország a műtét után végre az egész világ szeme láttára boldogan magához ölelheti Bartókot.

Ezekben a cikkekben nincs szó a korábban a Bartók-megítélés szempontjából oly fontos szerepet játszó népzeneről és a nemzeti hagyományról. A Bartók-művekről folytatott vita rádiópropagandája áthelyezte a hangsúlyt a zeneszerzők közvetlen feladatáról – a népzene felhasználásáról egy nemzeti stílus kialakítása érdekében – a még mindig zajló Bartók-vita cseppet sem kiérlelt eredményeinek igazolására. Azt a kérdést, hogy kortárs zeneszerzők miként használhatják a népzenet és Bartók milyen mértékben lehet modell értékű, ezúttal figyelmen kívül hagyták.

Nem véletlen, hogy mivel néhány zeneszerző személyes és szakmai szempontból egyaránt kardinális kérdésnek érezte a stílus és modell megoldatlan problémáját, az

¹⁵ Székely: i. m. 3–4.

¹⁶ Szabó: i. m. 11.

¹⁷ Székely: i. m. 4.

1950 decemberében tartott üléseken Bartók újra napirendre került. A vita során néhányan, többek között Révai is, rosszalították, hogy a szerzők a népdalt túlságosan egyszerűen, csaknem primitív módon kezelik. Szirmai István megjegyezte:

„Hadd vegyem Szabó Ferenc és Szervánszky-nak a két új dolgát. (Nótaszó és Honvéd kantáta.) Véleményem az, hogy ez a feldolgozásnak kissé primitív módja. Lényegében az elvtársak csak csokorba kötöttek és egymás mellé állítva adtak tovább tisztán eredetileg népdalokat... Lényegében... visszaadták a népnek ugyanabban a formában, amit kaptak tőle. Ez kevés és nem az, amit a zeneszerzőktől várunk... Veszély az, hogy túlságosan átestünk a ló másik oldalára és csak a magyar népdal kezd bennünket érdekelni.”¹⁸

Révai lényegében ugyanezt visszhangozta:

„A népdalokat mechanikusan átveszik, felfűzik egy láncre. Az volt az érzésünk. A kívánság pedig az, hogy saját nyelvünk legyen, ami persze a népre támaszkodjék, de újat fejezzen ki.”¹⁹

A Szirmai által említett művek mellett Szirmai és Révai kritikája a kor sok kompozíciójára érvényes. A népdal formalista technikától mentes, egyszerű kezelése nem volt független a korábban említett. Csillag (és hallgatólagosan a Népművelési Minisztérium) által hangoztatott állásponttól. A zeneszerzők végül is nem kockáztathatták, hogy a Bartók életműben is kritizált technikát – egy olyan szintézist, mely az eredeti népzenei forrást felismerhetetlenné teszi – újraélesszék. A másik út viszont – érintetlenül meghagyni a népdalt – könnyen a jól ismert narodnyikság vádjához vezethetett, és a klasszikus európai műzenén nevelkedett zeneszerző szemében egyébként sem számított igazi műzenének.

Maga Mihály is feltette a kérdést, vajon a zeneszerzők megfelelően értelmezték-e a nemzeti hagyományhoz való viszonyukat, kritizálván azokat, akik túlzottan a népzeneire, és nem egyéni invencióra hagyatkoznak.

„Az a kérdés, hogy a zeneszerzők bizonyos csoportja az átmenetet a régi és az új munkájuk között úgy akarják megérinteni, hogy ragaszkodnak ahhoz az anyaghoz, ami a közös a Bartók, Kodály és a mi irányzatunk között. Valahogy így: »népdal itt is, népdal ott is, álljunk meg ennél.« Azt hiszik, hogy nem szükséges más, mint változtatni a feldolgozáson, a népdalok megválasztásán ... valóban egy viszolygás van attól, hogy elszakadjanak a népdal köldökzsinórjától és kifejező dallamvilágot próbáljanak megragadni.”²⁰

Mihály András véleménye szerint a népdalon, mivel az kifejezetten korlátozza a zeneszerzőt, túl kell lépni. Mihály javaslatát, bár alkalmasnak látszott az ellentétek feloldására, nem fogadták el megoldásként. Az a gyakran hangoztatott követelmény, miszerint a művészetnek „formájában nemzetinek” kell lennie, annyit jelentett, hogy a magyar zeneszerzők továbbra is a népdalt tekintették a magyar nemzeti kultúra hordozójának.

¹⁸ MOL 276/89/60. 18–19. lap.

¹⁹ MOL 276/89/60. 22. lap.

²⁰ MOL 276/89/60. 31. lap.

Révainak Mihály előadását követő beszéde a párt politikai állásfoglalását közvetítette:

„A népdal nem tudja, és nem tudhatja az új érzelmi gazdagságot visszaadni, azt az érzelmi gazdagságot, ami a szocializmust építő emberé. Ez azt jelenti, hogy a népdalnak hátat fordítunk? Nem is érdemes ezen vitatkozni... Véleményem az, hogy Kodály útján jobban mehetünk tovább, mint Bartókén... Ha megállapítjuk, hogy Bartók útján nem mehetünk tovább, ez nem jelenti azt, hogy megtagadjuk Bartókot.”²¹

Bartók tehát továbbra sem volt megfelelő modell a kortárs zeneszerzők számára, de ezt mégsem volt illő nyíltan kimondani. Révai fentebb idézett magyarázata, miszerint a Bartók-kérdés tárgyalása „nemzeti tapintatlansággá” vált, még inkább aláhúzta, hogy a Bartók-kritika nem tartalmi szempontból volt problematikus, hisz azt elfogadták és érvényes dogmaként tartották számon a pártban egészen a Bartók halálának tizedik évfordulójához kapcsolódó 1955-ös ünnepeksorozatig. Az azonban, hogy Bartókot mint modellt nyilvánosan elutasították, megnehezítette a magyar zenekultúra nyugathoz való viszonyát.

Amit Révai „nemzeti tapintatlanságnak” bélyegzett, valójában nemzetközi tapintatlanság volt. A nemzetközi erők – legyen az akár a szovjet, amely a nemzeti hagyomány meghatározását szorgalmazta, akár az amerikai, amely Bartóknak mint egyetemesen nagy zeneszerzőnek a státuszát akarta elismertetni – jelentős részben kivették a részüket a kor magyar zenekultúrájának alakulásában. A magyar zeneszerzők azon törekvése, hogy olyan nemzeti zenekultúrát hozzanak létre, amely a szovjet elképzeléseknek megfelelő, alapos változást idézett elő a népzeneben a magyar zenekultúrában betöltött szerepét illetően. Az orosz modellnek megfelelően 1950-re egy egyszerű, felszínes népdalfelhasználás vált gyakorlattá. Az amerikai propaganda viszont olyan drámai szakítást idézett elő a nemzeti, Bartók képviselte zenei hagyománnyal, amely más körülmények között aligha lett volna elképzelhető.²²

²¹ MOL 276/89/60, 100. lap.

²² Itt szeretnék köszönetet mondani a kutatásomat támogató International Research and Exchanges Board (IREX) szervezetnek. (Az IREX a National Endowment for the Humanities és az United States Department of State Title VIII programjának anyagi támogatását élvezi.)

Ujfalussy József

KODÁLY ZOLTÁN ESZTÉTIKÁJA*

Kodály Zoltán esztétikájáról szólva, könyörtelenül fülünkbe cseng Balázs Béla naplójának 1907. február 22-i egyik feljegyzése. Így hangzik:

„Zoltán művészi materializmusa. Dacos mesterségbüszkeség. Nincs művészet és nincs esztétika. Vannak képcsinalók és muzsikacsinalók. Die Freude am Material és an der Materie. Mennyire az alakjához tartozik ez!”¹

Ezzel akár le is mondhatnánk minden további szemlélődésről Kodály esztétikája felől, ha számos írása, nyilatkozata, ha életműve, a művészetét, műveit taglaló kritikák, tanulmányok nem volnának birtokunkban, nem mondanának ellent Balázs kategorikus jellemzésének.

Kodálytól vagy bárki más alkotó művésztől természetesen nem azt kell várnunk, hogy valamely rendszeres, filozófiai értelemben vett elvszerű esztétikai irányt valljon a magáénak. Kodály megnyilatkozásaiban sem a mimétikus, a kognitív, az érzelm- vagy a formaesztétikának, az affektus-tannak, a tükrözés-elméletnek, Taine miliő-felfogásának, Croce intuicionizmusának, vagy bármely más meggyőződésnek következetes folytatását, esetleg éppen a Balázs által neki tulajdonított dacos tagadást kell keresnünk. Részint, mert a 20. század első évtizedeiben a nagy európai filozófiai rendszerek már felbomlottak. „...nagyjában már meghaladtuk az esztétikai forradalmak korszakát” – írta Tóth Aladár 1929-ben, egy Kodályról szóló cikkében.² A kantianizmus magyar képviselőit éppen nem az esztétika foglalkoztatta leginkább, még ha voltak is kivételek, és az élő esztétikai vizsgálódás is a különböző pszichológiák irányában tájékozódott. Másrészt meg valóban nem az alkotó művész dolga, hogy esztétikai elméletek alkotásába vagy hirdetésébe bocsátkozzék. Az ő esztétikája lehet ars poetica is, de ars poeticája is többnyire alkotásaiban jelenik meg. A mi dolgunk, hogy üzenetüket megértsük. Így szabad beszélünk Kodály Zoltán esztétikájáról is, ha tudunk.

Az „Így láttuk ...” beszélgetéseiből, egykori tanítványaitól is megtudhattuk, ha magunk nem tapasztaltuk volna, hogy milyen szűkszavú volt. „Egy-egy kompozitorikus dolgozatra néha csak azt mondta: nem jó. Hogy miért, azt a növendéknek kellett kiderítenie” – mondta Horusitzky Zoltán.³ Ehhez illik Kodály egy 1906 márciusi feljegyzése: „Végül rájöttem, hogy tanítani egyáltalán nem lehet, és ezzel megnyugodtam a jövőre. Majd meglássuk, mit lehet tanulni. Csinálással.”⁴ Íme, a „pojuntez gignószkuszin”, a csinálva megismerés bölcsességére is mindig újra rá kell találnunk.

* Elhangzott 1996. dec. 14-én, az MTA Zenetudományi Intézetében rendezett „Száz év után” című konferencián.

¹ Balázs Béla: *Napló, 1903–1914*. I. Budapest, 1982. Magvető, 394.

² Tóth Aladár: „Kodály Zoltán”. *La Revue Musicale*, X. évf. (1929. szeptember–október) 9. sz. 197–217.; magyarul (Szávai Nándor fordításában) lásd *Magyar Zene*, XIII. évf. (1972) 4. sz. 339.

³ *Így láttuk Kodályt. Ötvenégy emlékezés*. Centenárium bővített kiadás. Szerkesztette: Bónis Ferenc. Budapest, 1982, Zeneműkiadó, 77.

⁴ Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. A kötet anyagát válogatta, szerkesztette, sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest, 1989, Szépirodalmi, 120.

Írásaiból kiviláglik, hogy esztétikai tájékozottsága kora művelt közgondolkodásának felelt meg. A közösségi emocionális kultúra jelentőségének megértése csendül ki szavaiból, *A magyar népdal művészi jelentőségéről* szólva: „A magyar népdal tehát ... az egész magyar lélek tükre. Mint egy nagy gyűjtőmedencébe, századokon át belefolyt a magyar érzelmi élet minden patakja, nyomot hagyott benne a magyarság minden lelki élménye, bölcsőjétől fogva...” Majd egy bekezdéssel alább a felvilágosodás, Voltaire, Montesquieu kelet-szemléletének emléke villan fel: „A magyar ezer év előtt már régi keleti kultúrából került ide, s hozott magával valami keleti humanizmust, ami az európai léleknek egy és más tekintetben felette áll.”⁵ Megint másutt a görög kultúra példáját szegezi szembe a mai nagyváros rossz ízlésével.⁶

Legtöbbet nézeteiből talán kritikusi működésében áru el. Debussy cellószonátájáról írva, véleménye egyben esztétikai mértékének is rövidre fogott tükre: „Ebben a művében, a kevésbé súlyos mondanivaló mellett is, sok jó tulajdonságot találunk: tökéletes ízlést, a gondolat és forma teljes egyensúlyát, dagálytalan, precíz rövidséget, egyszerűséget és jóhangzást.”⁷ A minősítés itt kétségtelenül a művészi formálás és közlés módját illeti, és Balázs Béla idézett feljegyzését látszik illusztrálni. Mélyebben szánt, már akár *ars poeticának* is beillik egy idézőjeles oldalvágás az „abszolút zene” irányában, Dohnányi *A vajda tornya* című operájáról írott kritikájában: „s – ami bizonyosan a legnehezebb minden hasonló méretű szimfonikus szerző számára – sikerül megfékeznie a »tisztak« zene színpadellenes hajlamait.”⁸

Hasonló érdekes idézetekből még bőven telnek, de ezek csak mozaikcserepek. Mindaddig töredékek maradnak, amíg meg nem leljük azt a közös nevezőt, a *tertium comparationis*, amelyre nézve egybevetetökké és egységes kép összetevőivé válnak. Kodály Zoltán önéletrajzi vonatkozású megnyilatkozásait olvasva megérlelődik bennem az a meggyőződés, hogy sokkal nagyobb figyelmet kellene fordítanunk egész életútjának, életművének megértéséhez nagyszombati diákéveire. A különböző életrajzi megközelítések, akár a galántai gyerekevek, akár a nagyszombati gimnáziumi esztendők tárgyalása közben, figyelmüket szűken a zenei előzményekre korlátozzák. Pedig az a gimnáziumi nevelés a maga egészében sokkal többel járult hozzá személyiségének, és ezzel művészi szemléletének, magatartásának formálódásához, mint csupán a zenetanulás és a muzsikálás kezdeti lépései.

Valamennyire is ismerve a magyar gimnáziumi nevelés hagyományait, jól tudjuk, hogy az – természettudományos képzésével együtt – egészében a humán szemléletbe ágyazva működött. Annak pedig, egészében a második világháborúig, egyik legjellegzetesebb tartományát a magyar irodalom és a magyar történelem tanítása határozta meg. Ennek igazi hangsúlyát az 1848/49-es szabadságharc elevenen élő emlékei és a magyar reformkor nagy irodalmának, a népi–nemzeti költészetnek és irodalomnak a hagyományai hordozták.

⁵ „A magyar népdal művészi jelentősége” [1929]. In *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* I. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest, 1964, Zeneműkiadó. 34.

⁶ „Gyermekkarok” [1929]. In *Visszatekintés*. I. 39.

⁷ „A Waldbauer – Kerpely négyes első hangversenye” [1917. november 18.]. In *Visszatekintés*. II. 338.

⁸ „A vajda tornya. Dohnányi Ernő operája” [1922]. In *Visszatekintés*. II. 385.

Ez az irodalmi kultúra olyan élményalapot jelentett az ifjú Kodály számára is, amely egyszerre jelölte ki szellemének legfontosabb irányultságait. Magvát a nemzet fogalma és eszméje adta, Kodály zeneszerzői, nevelői és emberi pályájának legfontosabb mozgó ereje. Vele együtt – célként – a nemzeti művelődés és zenei ágának szolgálata. Mindez elválaszthatatlanul a nemzeti nyelvtől és a nemzeti történelemtől, valamint – oda vezető út- és módként – a neveléstől.

Különösen érdekes újból fellapozni azt a néhány oldalas kéziratot, amelyet a Kodály Archívum őriz, s amelynek címe *Zenei jegyzetek 1900 szeptember*. Befejezésének dátuma 1901. január 1. A dátumok mutatják, hogy a 14, kézzel írott kis lap még közvetlenül őrzi a gimnáziumi érettségi után Budapestre, az egyetemre, az Eötvös Collegiumba és a Zeneakadémiára érkezett Kodály Zoltán iskolai emlékeit, és az új impulzusok azokat mozgósítják. Feljegyzéseiben röviden összefoglalja egy életmű sűrű programját. Itt olvassuk először azokat az utalásokat, amelyek műzenei kultúránk viszonylagos visszamaradottságát irodalmunk fénykorához mérik, és példaképpül nagy íróink remekeire hivatkoznak a nemzeti műzene és zeneszerzés megteremtésének látomásában. A hivatkozásokat más, orosz, cseh példák egészítik ki.

A kézirat olvasása közben sok mindent megértünk Kodály Zoltán magatartásának, habitusának, gesztusainak későbbi megnyilatkozásaiból. Ebből a történelmi–irodalmi talajból sarjadt különös érzékenysége a nyelv szépsége, természete és kultúrája iránt. Ösztönzése arra, hogy az énekelt magyar nyelvnek visszaadja természetes szabadságát, hozzá illő prozódiaival megszabadítsa a lélektelen skandálás nyűgétől, ami ellen már az ifjú Arany János is lázongott.⁹ Itt leljük a szöveges-vokális zene iránti vonzalmának legalább is egyik forrását, és megértjük, hogy hogyan inspirálta alkotását zeneszerzői pályájának első szakaszában Gyulai Pál, majd Kölcsey, Berzsenyi, Csokonai, vagy éppen a kortárs Ady költészete. De nagy irodalmunk példái segítettek létre nemcsak vokális, hanem hangszeres művészetében is nagy költőink tájköltészetének annyi szép zenei megfelelőjét Kodály műhelyében.

Érdekes megállapítása az 1900 végi kéziratnak, hogy a nemzeti hagyomány hordozója a képeknek olyan gyűjteménye, öröksége, amelyet ő „képtöke”-nek nevez. A képiesség gondolata újra meg újra visszatér Kodály írásaiban. Debussyre emlékezve teszi fel a kérdést: „Önállólan-e a zene, mert gyakran címekre (leginkább vizuális képzetekre) támaszkodik? A francia: szemével kapcsolódik a világba, nem csoda, hogy még ha zenét hall is, részt akar belőle a szemének. Ennyi az ő címeinek jelentősége, nem több. Ha ez »programzene«, mindenesetre egész újféléképp szublimált, és sokkal magasabbrendű, mint Strauss kézzel tapintható programjai.”¹⁰ Egy későbbi előadásában Nyíregyházán a magyar kultúráról állapította meg ugyanazt: „A magyar műveltség ... határozottan vizuális típusú. A magyarnak legfejlettebb érzékszerve a szeme, egész újabb irodalmunkban az élet látnivaló, látható oldala van előtérben.”¹¹ A két most olvasott idézet ugyanattól a Kodály Zoltántól származik, aki Dohnányi operájának kritikájában elutasította a „tisza” zene eszméjét és fogalmát, aki népdalfeldolgozásaiban is olyan gonddal tudta láttatni a zenei képet, a magyar tájat; aki oly eleven, érzékletes világot

⁹ Bolond Istók. Második ének, 71–74. szakasz.

¹⁰ „Claude Debussy” [1918]. In *Visszatekintés*. II. 380.

¹¹ „Vidéki város zeneélete”. Előadás Nyíregyházán [1937]. In *Visszatekintés*. I. 71.

keltett életre kórusművészetében is, hogy kíséretével gyakran teremtett színpadot balladáihoz, népdaljaihoz.

A „képtöke” fogalmához, általában a nemzeti hagyományhoz csatlakozik az ifjúkori kéziratban, hogy a nemzeti hovatartozás tudata nem genetikai adottság, hanem tanulás és a hagyományba való belenövés, beletanulás dolga. Ez az a gondolat, amelynek nyomán követésével Kodály egész életművének nagyon határozott nevelői töltése már ebben a feljegyzésben is szembejön. Írásainak *A zene mindenkié* című gyűjteményéhez fűzött előszavában azt írta, hogy a „mezzo del cammin”-tól, azaz életútjának felétől tünődik azon, „hogyan tehetjük azzá?”.¹² Ezt azzal kell kiegészítenünk, hogy ez a szándék már az 1900-as kéziratban benne van, *cum grano salis*, de az életút felétől kezdve lép előtérbe, válik uralkodóvá. „1920 körül kezdtem ráeszmélni, hogy nem vagyok magamé, mindenki annyit ér, amennyit a köznek használni tud.”¹³ Legyen szabad hát úgy látnom, hogy a nevelői szándék Kodály kompozíciós munkásságának jellegét is befolyásolta.

A példaképül örökölt és magával hozott irodalmi reformkor alkotásainak jellegzetes vonása, hogy ők meg a nemzeti érzés és öntudat ébresztéséhez idézték fel a történelmi múlt nagyságát. Szöllősy András az egyetlen, Kodály művészetét valóban esztétikai alapállásból tárgyaló könyve kiemeli a múltba fordulás gondolatát Kodály zeneszerzői alkotásában.¹⁴ Kodály zeneszerzői munkásságának szinte didaktikusan irányzott történelmiségére Szabolcsi Bence is felhívta a figyelmet emlékezetes tanulmányában.¹⁵ Bence rendre kifejti, hogy Kodály műveivel hogyan tölti be a magyar műzenei fejlődés történelmi hézagait századról századra, hogyan komponálta meg a népdalhagyományból és szöveges emlékezetünkől nagy történelmi korszakok nem létező magyar műzenéjét, úgy, mint a *Megkésett melódiákban* nagy líránk hozzá illő zenéjét.

A nevelői célzatnak mindig jobban megfelel a klasszicista megállapodottság, mint a romantikus dinamizmus. Így jellemzi Szöllősy is Kodály zeneszerzői életművét „nemzeti klasszicizmus”-ként.¹⁶ Kodály ifjúkori kézírata kijelenti, hogy „az eszme” – tudniillik a nemzeti zene megújításának eszméje – „megvan, csak a zenei nyelvújítást várjuk szívszakadva”. A zenei nyelvújítást is neki magának kellett majd a maga részéről végrehajtania, a magyar népzene dallamosságának felfedezésével és birtokbavételével. Szöllősy András vitatkozik azzal a nézettel, hogy Kodály dallaminvenióját a népdalok alakították volna. Ő a népzene mellett három forrást említ: a magyar, az európai múltat és a kortárs európai zenét, mint amelyek meghatározóbbak Kodály dallamosságában, mint a népzene.

Mindenesetre, a népzene is – a megelőzőkkel együtt – a múltba fordulás egyik tényezője, akár az archaizálás eszköze is a zeneszerzői apparátusban. Nem érdektelen megfigyelni a különbséget Bartók és Kodály szemlélete között, ahogyan a népzene értékét jellemzik. Mindkettejük számára klasszikus érték, de Bartók számára azzal hite-

¹² Kodály Zoltán: *A zene mindenkié*. Szerkesztette Szöllősy András. Budapest, 1954, Zeneműkiadó.; „Előszó” [1952]. In *Visszatekintés*. I. 7.

¹³ Kodály Zoltán: *Közélet...* 166.

¹⁴ Szöllősy András: *Kodály művészete*. Budapest, 1943, Pósa kiadó, 29.

¹⁵ Szabolcsi Bence: „Kodály Zoltán Magyar Századai”. In *Zenatudományi Tanulmányok* I. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1953, Akadémiai, 55–57.

¹⁶ Szöllősy András: *Kodály művészete*. 210.

les értékmérő, hogy a népzene „természeti jelenség”, Kodály számára meg történelmi-ségével, „ősi” voltával. Megszámlálhatatlan idézettel támaszthatnók alá írásaiból a népzene ősiségére és ebből eredő tisztaságára, értékére vonatkozó megállapításokat.¹⁷

A klasszikus statika dallami jellemzője Kodály zenéjének alapjában diatonikus karaktere. A múltba fordulás, a klasszikus példa, a diatonikus jelleg és a didaktikus tendencia ismét egyszerre van jelen abban a gesztusban, ahogyan Palestrina és kortársai vokális írásmódját zeneszerzői, nevelő- és alkotómunkája módszeres erőforrásává teszi abban az időben, amikor nemzetnevelő hivatástudata megerősödik, és tevékenysége az iskolai oktatás felé fordul; amikor növendékei segítségével megszervezi a magyar zenei köztudat és közízlés megújításának iskolai és iskolán kívüli mozgalmát.

Az alkotó munkásság és a nevelői elkötelezettség, a *zélosz* egyidejű, az utóbbié egyre meg- és elhatározóbb jelenléte sajátos problémát hoz felszínre Kodály műveinek esztétikai mérlegelésében. Olyat, amely nem új az esztétika történetében, és újabb meg újabb esetekben mindig egyedi módon tűnik fel. Emlékezetes, hogy Kant a *Kritik der Urteilskraft*ban mily gonddal határolja el és óvja az esztétikai ítéletet minden olyan tetszéstől, amely valamilyen érdekeltséggel gyanúsítható. Számára az a tetszés, amelyet a jó vagy a kellemes vált ki, egyaránt érdekeltséghez fűződik. Egy későbbi fejezetben azonban külön figyelmet szentel „A szép, mint az erkölcsiség szimboluma” kérdésének. Fenntartva a szép-ítéletet meghatározó tetszés közvetlen érdek nélkülségét, nem tagadja, hogy szép természeti vagy művészi tárgyakat olyan jellemzőkkel illetünk, amelyek valójában erkölcsi kategóriákhoz illenek. „Épületeket vagy fákat fenségeseknek, nagyszerűeknek,... még színeket is ártatlanoknak, szerényeknek, gyöngédeknek nevezünk, mert olyan érzéseket keltenek, amelyekben van valami analóg a morális ítéletek által előidézett kedélyállapottal. Az ízlés... megtanít még az érzékeknek érzéki gyönyörűség nélküli tárgyaiban is szabad tetszést lelnünk.”¹⁸

Mutatis mutandis, hasonló módon elgondolkoztató az esztétikum és a nevelői érdekeltségben rejlő etikum viszonya Kodály munkásságának esetében. A nevelés ugyanis teljes joggal számíthat, kell is számítania az esztétikum segítségére. A kettő kölcsönös-sége annál gyümölcsözőbb, mennél inkább független mindkettejük a maga tartományá-ban. Az autonóm, öntörvényű alkotás akkor fejtheti ki teljes egészében, teljes gazdagsá-gában nevelő hatását is, ha a nevelő szándék nem korlátozza eleve létrejöttének sajátos esztétikai határozmányait közvetlen nevelői, metodikai vagy didaktikai célszerűségek érvényesítésével. Akkor a műalkotás a maga totalitásában, a való világnak a kellőhöz és a kellőnek a valóhoz mért bemutatásával példázhatja minden feltárt és még feltárandó sokféleségében világunk más-létének számtalan lehetőségét. Mindez így érvényes, ha a nevelői szándék ért az esztétikumnak a maga természete szerinti bevonásához, és a műalkotást nem alázza tankölte-ményné. Azt a kérdést, hogy árt-e az esztétikum szu-ve-rén kifejtésének és érvényesítésének az alkotásban a nevelői szándék, és megfordítva, talán nem is kell újból feltennünk: az attól függ, hogy milyen alkotás milyen neveléssel milyen módon él és hat együtt.

¹⁷ Uo., 28–29., továbbá 48., 50.

¹⁸ *Immanuel Kant's Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben und erklärt von J. H. Kirchmann. Berlin, 1869, 59. és 222–226.

Kodály Zoltán alkotói pályája második felében figyelmét és erejét mindinkább elvonva az alkotó tevékenységtől, fontosabbnak tartotta a zenei művelődés közvetlen szervezeti, metodikai és didaktikai szolgálatát a komponálásnál. Így döntött, mert belátta, hogy a magyar zenének és a magyar zeneszerzőnek magának kell felnevelnie a maga közönségét. Hogy ezt helyesen tette-e, hogy nem használt volna-e többet a zenei művelődés ügyének is *pro futuro*, ha minden erejét az alkotó munkára fordítja, olyan kérdés, amelyet nekünk nem szükséges, nem lehet és nem is szabad feltennünk. Szóba sem hoznánk, ha nem tette volna fel Szabolcsi Bence, megkockáztatva, hogy „talán jobb lett volna, ha Kodály megmarad nagy vízióinál.” Hozzáteszi, hogy akkor „talán nem történik meg, hogy ez a szellemében viszonylag olyannyira teljes mű voltaképp példázatoknak, kezdeteknek, felfedezéseknek és zászlóbontásoknak folytatás nélkül maradt s nem is folytatható, tehát alapjában tragikus sorozatává váljék.”¹⁹ De felteszi a súlyos kérdést Kodály Zoltán is, miközben újra meg újra összeméri magát, pályáját, sorsát és munkáját a Bartókéval, magával Bartókkal. „Többre mentem volna, ha csak egyre vettem magam. De nem volt szívem bármelyiket otthagyni.”²⁰

Kodály Zoltán esztétikájának mérlegét summásan, jól–rosszul megvonva, tudnunk kell, hogy az csak az egyik aspektusa Kodály személyiségének és hagyományának. Ha ő nem hagyta ott sokféle, utakat nyitó és mutató, nemzetnevelő tevékenységének bármelyikét, mi sem válogathatunk Kodály munkásságának, hagyatékának sokféleségéből. Ő egész élete művével, éppen annak mindenoldalúságával meghatározó szelleme 20. századi kulturális életünknek, és jó, hogy az.

¹⁹ Szabolcsi Bence: „Kodály és a hegyek”. In *Kortárs*, IX. évf. (1968) 63–64.

²⁰ Kodály Zoltán: *Közélet* ... 176., továbbá 208. skk.

Wilheim András

KADOSA PÁL SZIMFÓNIAI: AMBÍCIÓK ÉS ILLÚZIÓK*

„Már egy műalkotás primitív leírása is (saját terminusokat ismételve: a pusztán jelentésértelem feltárása is) valójában alakítástörténeti interpretáció, vagy legalábbis implicit módon magában foglal egy ilyen interpretációt.”

Erwin Panofsky

Választásaink sohasem csupán véletlenszerűek; témáink néha akkor is utolérnek bennünket, ha ízlésünk, érdeklődésünk, képzeletünk másfelé sodorna, mert igazán fontosnak érzett témáink találkozási pontjaiban olykor olyan újabb témák sarjadhatnak, amelyekre aligha ad magyarázatot más, mint az, hogy többféle, különböző irányba repítő erő eredőjeként jelennek meg. Kadosa iránti érdeklődésemnek több, egymásra alig visszavezethető okát is tudom. Nem kis mértékben összefügg azzal, hogy sokat foglalkoztam Bartók zenéjének recepciójával – nem csupán a szavakban, „vallomásokban”, hanem a zenei termésben való recepciójával –, s ebben a tekintetben Kadosa megkerülhetetlen. Ha volt szerző a Bartók utáni magyar zeneszerző-generációban, aki deklarátívan vállalta azt, hogy megpróbál Bartók nyomdokában haladni, az Kadosa volt – elég emlékezetünkbe idézni néhány darabjának címét, s fölidézni néhány zenei intonációját. Az persze már elemzés tárgya kell, hogy legyen: mi az, amit Kadosa átvett, másolt vagy folytatni akart – s természetesen nem érintjük itt most az érték problémáját. Kadosa életműve tehát reprezentatív abból a szempontból, hogy olyan komponista műve, aki Magyarországon dolgozott, a Bartók utáni generáció képviselője, aki nem vonhatta ki magát Bartók hatása alól, és elegendő művet írt ahhoz, megfelelően magas szakmai szinten, hogy munkásságát zenei szempontok szerint lehessen elemezni.

A másik ok jóval személyesebb. John Cage életművével foglalkozva olvastam el az ő könyvét Virgil Thomson amerikai zeneszerzőről. Ez a mű sajátos pályakép (amelynek történetéhez hozzá tartozik, hogy Thomson utóbb annyira elégedetlen volt Cage munkájával, hogy saját kezűleg dolgozta át, s csak ez az átdolgozott változat került kiadásra); sorra veszi Thomson valamennyi művét, egységes elemzési szempontok alapján, s a végén van egy személyes hangvételi utószó – talán egyedül ez a három oldal nem viseli magán a címszereplő keze nyomát. Emiatt az utószó miatt hivatkozom most a könyvre. Cage ugyanis kijelenti, hogy nagyon távol került Thomson zenéjétől, s egyetlen olyan mozzanata sincs zenéjének, amellyel egyet tudna érteni; mindazok a problémák pedig, amelyek Thomsont foglalkoztatták, egyáltalán semmi aktuálisat nem mutatnak fel az új zene számára. A fölvetődő kérdés tehát módszertani: hogyan lehet, s lehet-e egyáltalán érdemben olyan témával foglalkozni, amelyben tanulmányozójának nincsen személyes érintettsége? Megfogalmazhat-e az elemző, e kívülálló pozíciójából, olyan érvényes észrevételeket, amelyek túlmutatnak valódi tárgyukon, s teheti-e ezt anélkül, hogy csak kritikailag viszonyulna hozzá?

* Elhangzott 1996. dec. 14-én, az MTA Zenetudományi Intézetében rendezett „Száz év után” című konferencián.

Mindaz, amit elmondandó vagyok, a munka természete folytán vázlat csupán, egyetlen szempont érvényesítése egy eléggé heterogén alapanyag vizsgálata során – s bizonyára kevéssé meglepő a beismerés, hogy még ez a szempont is módosult munka közben. Kiindulópontom az volt, hogy egy kellő számú művel képviselt műfaj képet adhat egy komponista pályájáról, különösen akkor, ha ez a műfaj eleve reprezentatív igénnyel jelenik meg az életműben. Hamarosan fel kellett azonban ismernem, hogy ez a hipotézis – mint bizonyára más szerzők esetében is – Kadosánál sem használható: az életmű nem a műfajok mentén tagozódik, hanem sokkal inkább kronologikus tömbökben, amelyekről persze utóbb adhat akár hiteles képet egy-egy műfaj értelmezése is. Nem állíthatom persze, hogy Kadosa mindegyik művét ismerem – de műveinek legalább hozzáférhető adagját, az életmű mintegy kilenc tizedét átnéztem, átolvastam, átjatszottam. Azt hiszem, ez a fajta közelítés lehet az egyedüli záloga annak, hogy egy szerzőt végül ne könnyű kritikával vessünk el, hanem megpróbáljuk megérteni, hogy miért is tette azt, amit tett, Kadosa például közel hat évtizednyi alkotó munkássága során.

Bizonyára nem érdektelen és nem is felesleges néhány szót szólni e munka feltételeiről. Hinnők, hogy egy másfél évtizede elhunyt komponista munkásságáról szólván, s főleg, ha annyira részese volt a zenei élet mindennapjainak, mint Kadosa Pál, a kutató, az érdeklődő nem ütközik minduntalan olyan nehézségekbe, amelyek már a munka elkezdését is szinte reménytelenné teszik. Meglepő lehet a tény, hogy mindmáig egyetlen olyan publikus katalógus nincs, amelyben megbízható adatok vannak Kadosa valamennyi kompozíciójáról: nem teljes a műlista, pontatlanok a dátumok, olykor még a jegyzékekben, illetve a kottákon szereplő opusz-számok sem felelnek meg a komponista végső szándékának. Jóllehet Kadosa műveinek több mint kilencven százaléka megjelent nyomtatásban, kereskedelmi forgalomban ma már szinte hozzáférhetetlenek, s nem csupán a Schott, az Universal, vagy a magánkiadású kották, hanem azok sem, amelyek a Zeneműkiadónál jelentek meg. Ha az illető mű esetleg egyetlen könyvtárban sem található, az egyedüli forrás a kiadói vastartalék... A hagyaték korai kéziratok anyaga javarészt máig feldolgozatlan; nem mindig lehet biztosat tudni a kéziratok hollétéről sem. Alapvető filológiai kérdések nincsenek tisztázva (így például a korai művek hatvanas-hetvenes évekbeli átdolgozásainak kérdése – hogy érzékeltessem, miről is van szó: olyan ez, mintha a műtörténészek nem tisztáznák, hogy egy-egy korai Kassák vagy Bálint Endre festmény ma ismert alakja gyaníthatóan nem a hatvanas években nyerte-e el végső állapotát, amelyet harminc vagy negyven évvel előbbre datálva, hallatlanul izgalmasnak és előre mutatónak találhatnánk ...).

További, nem lebecsülhető nehézség, hogy e művek – *hallhatatlanok*. Nem ismerem ugyan a statisztikákat, de alig hiszem, hogy tévednék, hogy az utóbbi évtizedben Kadosa zenekari művei közül egyetlen egy sem szólalt meg Magyarországon – de valószínűleg kamaraművei, sőt még szóló zongorára írt kompozíciói is alig. Mi több: korszerű hanghordozón egyetlen művét sem lehet megtalálni, legföljebb diszkotékában vagy egy-egy szerencsés érdeklődő vagy gyűjtő tulajdonában fordul elő kevés számú fekete lemezeinek valamelyike. Ha azt mondom, hogy halott zenéről beszélek, nem hiszem, hogy túloznék. S bárki bármit mondjon is, a helyzet aligha változik majd meg a közelebbi vagy távolabbi jövőben – műveinek reneszánsza nem képzelhető el, az pedig, amit egy szerző életművének megismeréséről gondolunk, nos, az valóban az álmok

világába tartozik. Sajnos a szakirodalom is kevésbé igazít csak el. Bármennyire hihetetlen, eddig egyetlen teljes Kadosa-pályakép sem készült. Bónis Ferenc ívnyi vázlata¹ a hatvanas évek közepéig kíséri csak el a komponistát, s inkább a zeneszerző saját szavaira hagyatkozik, mintsem valóban pályarajzot és értékelést ad. Breuer János interjúkötetének² legnagyobb erénye, hogy a legautentikusabbnak tűnő forrásból, azaz a komponista önvallomásaiból merít, s valóban sokat meg is tudunk belőle, de sajnos jobbára nem az alkotásokról, hanem az alkotások körülményeiről, a szerző nézeteiről, a közéletéről s általában az életről. Az adatok megbízhatósága sem szavatolt minden esetben – mégis máig ez a legfontosabb forrásmunka Kadosával kapcsolatban. Kroó György immár jó két évtizeddel ezelőtti áttekintésében³ Kadosa óhatatlanul csak a súllyal szerepelhet, amennyi egy madártávlati áttekintésben neki méltányosan juttatható – következtetései pontosak, de természetesen, hogy csak bizonyos műcsoportokat említhetett meg, elsősorban a terjedelem korlátozottsága folytán. S végül az egyetlen valóban „zenetudományi” munka Nyina Szanyina magyarul is olvasható cikke:⁴ szerény próbálkozás, egy elv igazolására gyűjtött példasor inkább, semmint érvényes meglátásokat tartalmazó értékelés.

Nagy kérdés, hogy ilyenkor mit tehet a tudomány. Tegyen-e úgy, mintha minden a legnagyobb rendben lenne, s úgy beszéljen e zenéről, mint normálisan zenéről szokás, legalább némi konszenzust tételezve fel a hallgatóság részéről, s kezdjen valóban szubtilis problémákat tárgyalni – avagy számoljon a tökéletesen ismeretlen életművel, s merészkedjék azután az ismeretterjesztés nem kevésbé ingoványos talajára? Nyilvánvaló, hogy egyik út sem járható. Olyan részletkérdésekről beszélni, amelyek egy ismert komponista művészetéről szólva nemcsak megengedhetőek, hanem egyenesen kívánatosak. Kadosa esetében elképzelhetetlen; olyan kérdéseket felvetni, hogy mi minnek az átírata, s mely mű problematikájának megoldása talált későbbi visszhangot egy másik kompozícióban: ez az eljárás méltatlan volna a szerzőhöz, mert éppen a megközelítés komolyságát kérdőjelezi meg, s viccnek tűnik. Az egyedül lehetséges út (legalábbis számomra ez tűnik járhatónak): kiválasztani egy olyan reprezentatív műcsoportot, amelyet a szerző is annak tartott, vagy amelyről a szerző is úgy vélte, hogy művészete fővonalaiba tartozik, s ennek a példáján közelíteni meg olyan kérdéseket, amelyek nem csak Kadosa munkásságára, hanem valamiképpen a kortárs zeneszerzés alapvető kérdéseire is rávilágítanak.

Áttekintve a teljes életművet, s megismerve Kadosa idevágó nyilatkozatait, úgy tűnik, hogy a mai érdeklődő számára a legérdekesebb terepet az az elsősorban műfaji átrendeződés adja, ami a pálya két végpontja között megfigyelhető. Mindez lehet persze a komponista magánügye is, hiszen aligha az a legdőntőbb jegye egy zeneszerző pályájának, hogy mikor milyen műfajban alkotott (vö. Webern vagy Stravinsky), mégis, a szó pozitív jelentésében használva most a kifejezést, egy *kismester* korhoz kötődésé-

¹ Bónis Ferenc: *Kadosa Pál*. Budapest, 1965, Zeneműkiadó.

² Breuer János: *Tizenhárom óra Kadosa Pállal*. Budapest, 1978, Zeneműkiadó.

³ Kroó György: *A magyar zeneszerzés huszonöt éve*. Budapest, 1971, Zeneműkiadó.

⁴ Nyina Szanyina: „Természetes hangsorok a harmincas-egyvenes évek Kadosa-műveiben.” (Ford. Halmy Ferenc.) *Magyar Zene*, XIX. évf. (1978) 262–276.

nek, a korra való reagálásának vagy éppen a kor szavára való érzéketlenségének elég hü tükre lehet a műfajok megválasztása és különösen a hozzájuk fűzött, vagy belőlük kiolvasható ideológia.

Kadosa pályáját a kis formák művészeként kezdte. Áruklodóak a címek: bagatell, vázlat, népdalfeldolgozás, tanulmány, szonatina, s ha ciklikus a forma, akkor is sokáig inkább a sorozat, a lazább tételorsóból álló, bár szonátának vagy partitának nevezett, szvitszerű képződmény. Ellenpélda természetesen akad, de az életmű zöme mindvégig ezekben a kisebb formákban zajlik, olyan tételfüzérekben, amelyek alkalomról alkalomra átrendezhetők, mert nem mutatnak fel egységes koncepciót, lezárt formatervet. (A megjelentek közül talán legérdekesebb ilyen szempontból az *Epistulae ex Ponto* című zongoraciklus: eredeti összeállításában soha nem jelent meg, s a ma ismert két sorozat, a *Három tristia*, illetve a *Tollrajzok*, a kézirat tanúsága szerint különböző ciklusok töredékeiből utóbb összeállított kolligátum. Az eredetileg elképzelt formát talán soha nem lehet majd helyreállítani.)

Kadosa ebben egészen biztosan kora jellemző műfajait vette mintának: a húszs-harmincas évekből számtalan kortársánál hasonló laza ciklikus építkezésű kompozíciókat találunk, Weberntől a *Mikrokozmosz* Bartókjáig, vagy Szymanowskitól egészen Prokofjevig. Bizonyos, hogy ebben a megoldásban a nagyforma, a ciklikus forma problematikus volta nyilvánul meg: hogyan lehet többtétéles műveket alkotni akkor, amikor a formai kánon alkotóelemei, amelyek elsősorban a tonalitásra, illetve bizonyos karakterek szinte előírt egymásra következésére és egymásra utalására épültek, eleve megkérdőjeleződtek? Kadosa korai, nagyobb igényű ciklusai sorra ezt a problémát tükrözik; az első szonátaciklusok rendre eltérnek a hagyományos, „klasszikus” formatertvől, olykor a szonáta már csak egyetlen tétel (mint a *III. zongoraszonáta*, s még azt az összetettséget sem mutatja fel, amelyet Liszt óta szinte már hagyományosan vállalnak az effajta magányos tételek); máskor a szvitet, amely Kadosánál is stilizált táncételeket tartalmaz, alig lehet formailag megkülönböztetni egy zongoradarab-sorozat formatertvétől.

Igazágtalanok lennének azonban, ha nem szólnánk a másik, a megkötő tendenciáról. Igen korán, már Kadosa tizedik opuszaként találkozunk egy nagyobb kamarazenekearra írt Szimfóniával, amely kiadatlanul s talán előadatlanul is maradt (a publikus műjegyzékekben *Kamaraszimfóniaként* említik, eredeti címe a kéziratban *Szimfónia három tételben, kis zenekarra*, noha meg nem jelent, a Schott kiadó hirdetéseiben *I. szimfóniaként* szerepel). Valószínűleg méltatlanul maradt észrevétlen, mert úgy tűnik: ez Kadosa korai termésének legambiciózusabb, legigényesebb vállalkozása. Háromtétéles szerkezete önmagában nem igazán izgalmas (a hagyományos gyors–lassú–gyors felosztás), annál inkább azok a hangszerelés meglepő megoldásai: a kamaraegyüttesben használt zongora, amelynek szólisztikus szerepeltetéséről nem tud persze lemondani, de amely mégis csupán egy hangszer az együttesből, önálló szín, de egy hangszerelési koncepció szolgálatában. S természetesen áruklodó a címadás is: szimfónia – nyilván nem függetlenül a kor neoklasszicizáló ideáljaitól sem, de talán ellenhatásaként az akkori közelmúlt olykor már hivalkodóan szerényen fogalmazó zenekari *darabjainak*.

E szimfónia-kísérlet dátuma 1928–29. Ilyen címmel–műfajjal csaknem másfél évtized múltával találkozunk majd Kadosánál ismét – látni fogjuk: merőben más szellemi és zenei környezetben. Addig is születnek azonban nagyobb együttesre szánt kompozíciói,

de határozottan, szándékoltan más a műfaj – s éppen ezt a műfaji tudatosságot tartjuk, az egész életművet áttekintve, oly jellemzőnek Kadosa Pál zenei termésére nézve.

Kérdés természetesen, hogy miért csak ilyen későn foglalkozott Kadosa a nagyobb együttesekre számító kompozíciókkal. Breuer Jánossal folytatott beszélgetéseiben így nyilatkozik erről:

„Hosszú ideig nem éreztem magam felkészültnek a nagyobb formák kitöltéséhez, pedig mindig vonzóztak. Másik ok, hogy nem volt lehetőség a szimfonikus művek előadására. Mert amikor az I. szimfóniámat koncipiáltam, nem volt nagy valószínűsége annak, hogy megéljem az első előadását. Az I. szimfóniám nagy publikumsikere fordította a figyelmet arra, hogy ezzel a szélesebb ívű, epikus műfajjal is megpróbálkozzam. A szimfónia iránt növekvő érdeklődésben ennek is része van. Annak idején, amikor fiatal zeneszerzőként – hangsúlyozom: fiatalként – komponáltam, úgy gondoltam, a nagy csoportok hangszerelésgazdagsága eltereli a figyelmet a koncízabb munkáról, ezért nem nagyon lelkesedtem a nagy csoportok megmozgatásáért. Később úgy éreztem, a kor azt kívánja, hogy sok emberhez szóljak, amihez sok hangszert kell megmozgatni. Lehet, hogy ez naiv és téves felfogás, de valami igazság van benne.”⁵

Említettük, hogy Kadosa az op. 10-es *Kamaraszimfónia* és az op. 33-as *I. szimfónia* között is írt nagyobb apparátusra. E művek egy része azonban ma már fellelhetetlen, valószínűleg elveszett; ilyen volt például két szvitszerű alkalmi összeállítás: korábbi zongoraművek hangszerelése, de itt említhető egy alkalmi koncert-változat az *Irren ist staatlich* című operából. De szvitszerű az a két kompozíció is, amely valóban önálló zenekari megfogalmazás: az 1933–34-ben írt két *Divertimento*. Azt kell mondanunk, hogy a valódi szimfonikus forma helyét Kadosánál ebben az időben a versenymű foglalta el: egy évtized alatt ugyanis összesen hat versenyművet komponált, közöttük két zongoraversenyt, két hegedűversenyt, egy brácsa-concertinót, valamint egy versenyművet vonósnégyesre és kis zenekarra. E műfajválasztás mögött – a nagyformák iránti általános érdeklődésén túl – több motívum is meghúzódhat; egyrészt a koncert-pianista napi igénye (ne feledjük: Kadosa első valódi külföldi sikerét I. zongoraversenyének amsterdami premierje jelentette a Modern Zene Nemzetközi Társaságának ottani fesztiválján), másrészt pedig a kor igénye: a század versenymű-irodalmának is nagy korszaka ez, az utolsó olyan pillanat, amikor a napi hangversenygyakorlat még hajlamos volt elfogadni a kortárs zenét, mint a virtuóz hangszeres művészet reprezentánsát. S persze nem függetlenül attól a stílári változástól sem, amelyet a modern zene a neoklasszicizmus irányába tett: Bartók és Stravinsky, de akár Prokofjev és Schoenberg tevékenysége (*in concreto*: ekkoriban születő versenyműveik) jelöli ki e stílári világ határait. Kadosa versenyműveit is csak ezen a területen belül lehetne értékelni, rendre vonatkoztatni őket a kor hasonló műfajú kompozícióira.

Most azonban nem e korszak kontextusába helyezett kritikai megközelítés a célunk – sokkal inkább az, hogy mit jelentettek a versenyművek az ő saját zeneszerzői fejlődése szempontjából. Mindenekelőtt azt, hogy egy olyan területen próbálhatta ki formaképző elveit, amely közelebb állt a korai periódus hangszerválasztásaihoz: a szóló-

⁵ Breuer: i. m. 164.

szonátákhoz, a zongoraművekhez; a szólóhangszer, mint viszonyítási alap mindenképpen segítség volt számára abban, hogy elfeledkezzék „a nagyobb hangszercsoportok hangszerelésgazdagságáról”, s ily módon a hangszeregyüttest csak kísérő funkciójára korlátozza s egyetlen hangszer vivőerejére hagyatkozzék. A hangszerelés azonban mindegyik kompozíciós problémát jelentett Kadosa számára. Két példa megvilágíthatja a nehézségek természetét. *I. zongoraversenyében* (op. 15, 1931), nyilván egy sajátos hangzáslehetőségekkel bíró együttes kialakítása érdekében, de azért is, mert nem tudta megteremteni a szólóhangszer és a zenekar kielégítő egyensúlyát és egymásra vonatkoztatását, a *pianoforte principale* mellett egy *pianoforte obbligato* is alkalmaz. E szokatlan elgondolás (látszólagos eredetisége ellenére) minden bizonnyal inkább a megoldatlanság jele: a klasszikus versenymű-irodalomban, de a század nagy zongoraversenyeiben is (hogy a legközelebbi példára hagyatkozzam: Bartóknál) mindig érzékelhető, hogy a szólóhangszer valóban szólisztikus vagy pedig kísérő funkcióban működik-e éppen. Kadosa művében e takarékos megoldás nem sikerült, a *pianoforte obbligato* olykor szinte egy második zongoraszólam funkcióját tölti be – akkor viszont kérdés, hogy vajon miért nem eleve két zongorára írta versenyművét a szerző. A másik példa a talán legizgalmasabb vállalkozás, a *Concerto vonósnégyesre és kis zenekarra* (op. 26). Itt a teljes vonóskart helyettesíti a legklasszikusabb kamarazenekari *ensemble*, a vonóskvartett; csak éppen nem a barokk gyakorlatból ismerős *ripieno-tutti* váltakozás szituációjában, hanem önállósodva, s inkább a hangszeregyüttes további hangszereinek ellentétpárjaként, kontrasztjaként – de a zenei anyag tényleges megoszlásában alig igazolhatóan e felosztást: a kétfelé bontott együttes váltakoztatása inkább utólagos döntésnek, hangszerelési elhatározásnak tűnik, nem a zenei anyag természetéből fakadó evidenciának.

Az életmű további alakulása során is megfigyelhető a versenymű és a szimfónia-műfaj hasonló egymásba játszása. Itt már a kronológia is jól eligazít; a különböző műfajok eloszlása, egymásra következése jelzi, hogy a műfaji határok nem élesek, s tulajdonképpen a szimfónia és a versenymű, ha végső megjelenésükben különböznek is egymástól, intenciójuk szerint azonosak. Szólóhangszerrel vagy anélkül: e művek egyre inkább a reprezentatív, s egyúttal a legsubjektívabb műfaj képviselőivé válnak Kadosa számára. A pálya további három évtizedében a műfaj ugyan több jelentés-, vagy talán csak hangsúlyváltozáson megy majd át, ez a szándéka szerint reprezentatív jellege azonban mindvégig megmarad. A kérdés az: miért jut ehhez a kitüntetett szerephez éppen a szimfónia, általánosítva: a szimfónia-elv Kadosa munkásságában?

Az 1941–42-ben írt *I. szimfónia* (op. 33) esetében, úgy hisszük, elég kézenfekvő a magyarázat. Kadosa személyes sorsának alakulása e műfaji választás kulcsa. Külföldi szakmai kapcsolatai meglazultak, illetve a náciizmus uralomra jutásával, majd a háború kitörésével megszűntek; foglalkoztatta ugyan az emigráció gondolata (ehhez Bartóktól is kapott ajánlólevelet), végül mégis idehaza maradt, de állását elveszítette, s hamarosan, munkaszolgálatosként, már a túlélésért kellett küzdenie. A negyvenes évek elején művei megritkultak, előadásukra szinte esély sem volt, és mégis, Kadosa ekkortájt kezdte írni addigi legambiciózusabb opuszát, egy szimfóniát – abban a műfajban akart összefoglaló jelentőségű művet írni, mely a számára legegyszerűsebb kifejezője volt az összeomlani látszó európai zenekultúrának. A mű négy tétele a 19. századi szimfónia-

modellt követi, nyíltan klasszicizáló a forma – mintha ez a klasszikussá érlelt szerkezet lenne az egyedüli biztosítéka annak, hogy rendezett alakot adjon zenei anyagának. Fordulatot jelent az *I. szimfónia*; távol vagyunk már a neoklasszicizmus ideájától, hiszen a formai fegyelem ebben a darabban mintha kívülről jövő gesztus lenne inkább, nem a természetes megszólalásnak, hanem egy elhatározott magatartásnak az eredménye. Kivételességét Kadosa is pontosan érezte, hiszen már e mű párdarabjában, a közvetlenül utána keletkezett op. 34-es *Partitá*ban levetette a klasszikus eredetű forma bilincseit, s az öt tételben ismét engedi szóhoz jutni azokat a szerkesztő megoldásokat, hangvételeket, karaktereket, amelyek a korábbi neoklasszikus műveit jellemezték. A két mű összetartozását, s ugyanakkor ellentétét azonban az utóbbi darab alcímével is kifejezésre juttatja: a *Partita* ugyanis eszerint *Sinfonia*.

Az alkotói pálya következő csaknem három évtizedében egyre gyakoribbá válik majd a szimfónia megjelölés. Olyan klasszikus szerkesztésű kompozíciót, mint amilyen az *I. szimfónia* volt, nem találunk azonban többet. A háború utáni nagy stílári váltás egyik kulcsdarabja, a *II. szimfónia* (op. 39, 1948) alcímében a *Capriccio* feliratot viseli, és tételfelépítésben, sőt a tételek arányaiban semmi sem emlékeztet a szimfónia megszokott rendjére. Az e művet követő mintegy ötéves periódusban Kadosa zenekari művei egyre messzebb távolodnak majd a szimfonikus igényességtől, *Mezei csokor* címmel komponál szvitet, *Vidám zene* című darabjával köszönti a Pártkongresszust; ám ezek a művei (tömegdalaival együtt, az egy *Májusköszöntő* kivételével), mint egy interjújában keserű iróniával megfogalmazza, senkinek sem kellettek, legkevésbé saját magának. A szimfónia, mint ideális elképzelés, nem veszt ugyan továbbra sem rangjából, de éppen ezért használhatatlan műfaj: a mondanivaló nem egyeztethető össze sem az *I. szimfóniában* alkalmazott struktúrával, sem a *Partita* képviselte határozott stílusideállal.

A változás első jeleit az 1953-ban fogalmazott (és 1955-ben új fináléval kiegészített) *III. zongoraversenyben* (op. 47) látjuk – ismét a versenymű az, ahol a komponista szimfonikus méretekben tudja megvalósítani valóban egyéni elképzeléseit. A kronológiából úgy tűnik, hogy a zongoraversennyel nagyjából egy időben kezdett *III. szimfóniáján* is dolgozni. Bevallottan is: új szintézis létrehozásával próbálkozott, s bár szimfonikus igénnyel, de a hagyományostól eltérő, egyedi tételeszerkezettel, s tudatosan is arra törekedve, hogy az 1948 előtti kompozícióinak hangját elevenítse fel. Jellemző az a megfogalmazás, ahogyan Kadosa felidézi a meglehetősen megkésett első előadás tapasztalatát:

„A mű előadása a vártnál jobban hatott rám. a közönség viszont nagyon furcsán fogadta. Az I. tétel tényleg túlméretezett, és a romantikában gyökerezik. A II. és III. tételt most is vállalom, de az I. tétel is jobbnak mutatkozott, mint amennyire emlékeim után vártam.”⁶

Ha problematikusnak tűnt is utóbb a kompozíció megoldása, ettől a pillanattól lett egyre nyilvánvalóbb a komponista számára, hogy rátalált legsajátabb műfajára, arra a ciklikus zenekari mű-típusra, amelyet némiképpen a hagyományokra is támaszkodva, s talán jobb kifejezés híján, szimfóniának nevezett.

⁶ Breuer: i. m. 165.

Kadosa 1958 és 1968 között öt szimfóniát, egy szimfoniettát, egy zenekari szonátát (*Pian e forte*) írt, s tulajdonképpen ide tartozik utolsó versenyműve is, a IV. zongoraverseny (op. 63). Aligha mutatható ki közöttük valódi műfaji rokonság – inkább változatok a ciklikus elvre. Hol egy Bartókra visszavezethető formai elgondolással próbálkozik, mint a II. vonósnégyesre emlékező *IV. szimfóniában*; hol a szvit-elképzelést próbálja meg egyeztetni a klasszikus szimfónia-ideállal, mint az *V.* vagy a *VIII. szimfóniában*; a Liszt-féle egytétéles szonátaforma elképzelését használja fel a *Pian e forte*-ban, s ezt a modellt oldja tételpárrá a *VII. szimfóniában*. A műfaji határok ismét elmosódnak: a *VII. szimfónia* első tétele voltaképpen hegedűverseny; a *IV. zongoraverseny* pedig (a klasszikus zongoraversenyekben megszokott háromtétélessége ellenére is) ismét közelebb áll a szimfonikus elgondolásokhoz, mint az e névvel jelzett kompozíciók. Csupa egyedi kísérlet, folytatás nélkül maradt kezdeményezés. Nem érdektelen ismét Kadosa önkritikus mondatait idézni:

„Az utóbbi években írt szimfóniáimat én nagyon vegyesen értékelem. Az *V. szimfóniában*, azt hiszem, technikailag sikerült továbbszárnyalni a *IV. szimfóniában* elért eredmények stabilizálása érdekében. A *VI.*-at jobbnak találom, sikerültnak találom, mindenképp a legjobban sikerült kompozícióim közé sorolom. A *VII. szimfónia* I. tételét örömmel vállalom, a II. tételt viszont részben megoldatlannak tartom. Hogy miért publikáltam akkor mégis? Mert volt egy csomó olyan részlete, elsősorban a főtéma területe meg a kóda, amivel elégedett vagyok. Kevésbé a mellék téma-területtel. A *VIII.* az tényleg ilyen ön-életrajz-szerű; itt abba is hagytam a szimfóniák írását. Nemcsak babonából, hanem mert közben egészségileg annyira leromlott az állapotom, hogy nagyobb műhöz kezdeni nem tudtam. Írtam azután egy lírai *IX. szimfóniát*, aminek a *Szimfonieta* címet adtam. Lényegesen jobbnak tartom a *VII. szimfóniánál*.“⁷

Nem itt van a helye annak, hogy emez önértékelés igazságát vitassuk, vagy kritikai észrevételeit konkretizáljuk és kiegészítsük a magunkéival. Magát a jelenséget szeretőnk leírni inkább, mert nem csupán Kadosa pályájára nézvést érezzük jellemzőnek, hanem egy egész generációnak a helyzetére, stiláris megfontolásoktól és esztétikai minőségtől függetlenül. Egy olyan alkotói pálya áll előttünk, amelynek éppen az a szakasza szenvedett kétszer is törést, amelynek a leglendületesebbnek, legerőteljesebbnek kellett volna lennie. Egyrészt törést okozott az, hogy az a stiláris ideál, komponálásmód, amely eleve csak nagy nehézségek árán volt kialakítható (esetünkben Magyarországon, két olyan mester árnyékában, mint Bartók és Kodály), elvi és politikai megfontolásokból is folytathatatlanak nyilvánított. Az így kialakított, mesterségesen redukált stílus azonban nem találkozott sem a komponista benső igényeivel, sem a közönségével, s az első lehetséges alkalommal folytathatatlanságra volt ítélve, tetézve még azzal a tudattal is, hogy ezek a kompozíciók nem is eleveníthetőek föl többé. Ezen epizód lezárultával az egyedüli lehetőség az volt, hogy a komponista megkíséreljen ismét visszatérni ahhoz az elképzeléshez, amelyet odahagyott – s rövid ideig még folytathatónak is tűnt ez az út.

⁷ Breuer: i. m. 170.

Újabb töréshez vezetett azonban az, hogy hamarosan világossá vált: a kortárs zene iránya és technikája akkorát változott néhány év alatt, hogy e fiatalkori kísérletek föllevenítése tökéletes anakronizmusnak bizonyult. Kadosa önértékelése most is pontos:

„Az én generációm, amelyik már közel van a hetvenhez, bizony nem nagyon képzelhet valami új utat a maga számára. Mégsem óhajtja megismételni azt, amit jó vagy rossz eredménnyel már megpróbált. Tehát kell valami újat találni, de nem önmagáért kell ez az új: a mondanivalóhoz keressük a kifejezési formát. Ez nagyon általános hangzik, de sajnos még általánosabb, mint amilyenek hangzik.”⁸

Vagy egy másik interjúból idézve:

„Hogy miért tértem le fiatalságom kísérletező útjáról, az nem elvi kérdés, hanem generációs probléma. Az én korosztályom húsz évvel ezelőtt lemaradt a nyugat-európai fejlődéstől; éveken át nem tudott tájékozódni. Aztán saját belső lehetőségeink határai húzódtak össze, s ma már, 69 éves koromban, a bőrömből kellene kibújnom, hogy öntörvényű világomból kilépjek.”⁹

Ennek az öntörvényű zenei világnak a kifejeződése akart lenni a szimfónia műfaja, amelyet Kadosa e vallomásainak a fényében kell látnunk. Élete utolsó éveiben írt szimfóniái olyan stílári eszközök birtokában íródtak, amelyek legfőljebb a harmincas években voltak igazán aktuálisak, és ha bizonyos technikai megoldásokkal (például egyfajta szabad tizenkétfokúsággal) gazdagodtak is (mint elsősorban a IV. szimfóniában), dikciójuk, vagyis tagoltságuk és motívum-építkezésük nem változott lényegileg. A nagyforma gondolatához továbbra is hozzátartozik az az elképzelés, hogy egy zenekari alkotás reprezentatívabb, súlyosabb kompozíció, mint a kisebb apparátusra, netán szólóhangszerre fogalmazott művek. Igaz, Kadosa ennek ellenkezőjét is állítja:

„Az a tény, hogy a nagyobb művekben sikerült valamilyen stílusban megmaradnom, vagy megnyugodnom, hogy sikerült újra megtalálnom önmagam, felbátorított az ott elért eredmények kisebb zongoraművekben való felhasználására. Tehát fordított módon történt. Nem a kisebbek[ben] próbáltam előtanulmányokat készíteni a nagyobbakhoz, hanem a nagyobb kompozíciók segítettek abban, hogy a kisebb terjedelmű művekben is summázódjanak az elért eredmények.”¹⁰

Éppen a kései ciklusok nem erősítik meg ezt az állítást – a kisebb hangszeres opuszok meg sem közelítik a szimfonikus alkotások komplexitását; Kadosa művészetén belül a *IV. zongoraszonáta* (op. 54) után a súlypont mindenképpen a zenekari művek felé tolódik el.

Más kérdés, hogy mit kezdhet a mai zenekultúra ezekkel a kompozíciókkal, magára ismer-e bennük a kor, vagy szinte tudomást sem véve róluk, sorsuk a feledés? Idestova három évtizedes a tapasztalat, hogy az utóbbi. S hangsúlyoznánk most ismét: az egyéni kvalitástól, tehetségtől, az esetleges sikerületlenségtől vagy a szerencsésebb megoldá-

⁸ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest, 1971, Zeneműkiadó, 232.

⁹ Feuer Mária: *88 muzsikusi műhelyében*. Budapest, 1972, Zeneműkiadó, 56.

¹⁰ Breuer: i. m. 169.

soktól is függetlenül. Ha ma úgy látjuk is, hogy rossz helyzetfelismerésből kiindulva rossz válaszokat adtak, egy illúzióból kiindulva ugyan, de nem etikátlanul tették. Illúzió volt az, hogy sok évtizeddel korábban működött megoldásokkal aktuálisan lehet a kor kívánalmainak megfelelni, hogy folytatható az, ami egyszer – a sors iróniájaként: akkor is helytelen helyzetfelmérésből fakadóan – tudatos döntéssel szakadt meg. A régi mondat – „nem lehet kétszer ugyanabba a folyóba lépni” – itt azzal a megszorítással igaz, hogy az a folyó már nem is ugyanott folyik, s a lépést is csak elvéteni lehet. Az a meggyőződésem, hogy Kadosa pontosan tisztában volt azzal, hogy életművének utolsó periódusa a hiábavalóság dokumentuma, de nem adta fel. Befejezésül őt magát idézem:

„Hiszek abban, amit csinállok. Akkor is, ha nem keltem fel a világ érdeklődését, ha szomorú, groteszk, kínlódó, tragikus zenét írok. Amíg fiatal az ember, inkább sikerre, hatvanon túl inkább megértésre vágyik. Komponálok, mert meg kell szabadulnom attól, ami zaklat, nyugtalanít; s zeneszerző lennék akkor is, ha – mint fiatal koromban – csak az íróasztal-fióknak dolgoznék.”¹¹

¹¹ Feuer: i. m. 58.

Farkas Zoltán

IDÉZETEK ÉS ÁLIDÉZETEK SÁRI JÓZSEF MŰVEIBEN*

Egy kortárs komponista életművének vizsgálatakor a hagyományhoz való viszony firtatása éppoly közhelyszerű, mint amennyire megkerülhetetlen kérdés. Annak függvényében, hogy e viszonyban mennyi a tagadás és mennyi az elfogadás, eljátszhatunk az „avantgarde” vagy a „posztmodern” jelzőkkel a szerző jellemzésekor, ám nyilvánvalóan termékenyebb, ha azt kutatjuk, hogy a hagyományos elemek mennyire áttételesen vagy éppen közvetlenül; reflektáltan, illetve naiv vagy álinaiv reflektálatlansággal kerülnek be a kompozíciókba. Korlátozhatjuk ezt a vizsgálódást arra az esetre, amikor a művek jól felismerhető kapcsolódási pontokat nyújtanak a múlt zenéjéhez, legyenek ezek akár konkrét idézetek, vagy bizonyos stílusok utánzásai, megidézései. Arra az esetre tehát, amikor a zeneszerző tudatosan épít a hallgató zeneirodalmi emlékezetére, zenehallgatási reflexeire, és a felismerés, a ráismerés mozzanatát kiaknázza műve hatásmechanizmusának megtervezésében. Idézetek és utánpótlások – felmerül a kétely, hogy ez a szempont lényeges, sőt, egyáltalán használható-e Sári József kompozícióinak jellemzéséhez. Ezt az aggályt akár azzal az általános megjegyzéssel is eloszlatathatnánk, hogy egy szervesen kifejlő életműről bármely lehetséges irányból közeledve világos képet, s bármely kérdésre értelmes választ kaphatunk, ám Sári József esetében adódik ennél konkrétabb kiindulópont is: ha az életmű egy bizonyos szakaszában találunk egy darabot, amely az *Elidegenített idézetek* címet viseli, s amelyet a zeneszerző egy alkalommal a legjellemzőbb alkotásának nevezett, akkor legalábbis feltehető az idézetekkel kapcsolatos kérdés. Mielőtt azonban ennél a kulcsműnél vennénk föl a fonalat, lássuk a hozzá vezető utat, s pásztázzuk végig időrendben az életművet, az idézetek és utánpótlások jelenségét tartva szem előtt.

Sári József termésében a múlt zenei örökségére való utalás a 80-as évek elejéig aligha jelentkezik tudatos, szándékos idézetek és allúziók formájában. Igaz, a legkorábbi, napvilágot látott kompozíció, amely még ma is az életmű szerzője által vállalt részéhez tartozik, az 1958-as *Hat zongoradarab* első hallásra is igen erőteljes bartóki emlékeket ébreszt; éppúgy mint a hat évvel későbbi *Öt könnyű hegedűduó*, mely – apparátusának megválasztásán túl is – nagymértékben kötődik a nagy előd szelleméhez. Ezek a darabok azonban formájukat, dallamkezelésüket és harmónia-készletüket tekintve egyaránt a Bartók-*utánpótlások* (és nem az idézetek) kategóriájába tartoznak – nota bene egy 23 éves komponista művei – amelyek a maguk naiv és közvetlen Bartók-hangjával egy egész magyar zeneszerző-nemzedék ez idő tájt született kompozícióinak sorsában osztoznak. Igaz, a hat zongoradarab és az öt hegedűduó ezen ön-

* Elhangzott 1996. dec. 14-én, az MTA Zenetudományi Intézetében rendezett „Száz év után” című konferencián.

állótlan szellemi státuszon belül formás, élvezetes alkotás. Sokkal problematikusabbak a hatvanas években keletkezett kórusművek, amelyekben a saját életterének megteremtésére törekvő zeneszerző igyekszik a leghűségesebben kiszolgálni a kor kórusirodalmának stilsztikai, sőt zenepolitikai kívánalmait. A szerző javára írandó, hogy ennek a törekvésnek nem tud maradéktalanul eleget tenni: a kívülről ráerőszakolt, „hivatalos” zenei nyelvet nem beszéli hitelesen. A 60-as évek vokális Sári-kompozíciói között kivételes hely illeti meg az 1966–68 között vegyeskarra és orgonára komponált *Misé*t. Ez a tonális, poszt-kodályi, Agnus tételében olykor bachos mű talán az első, amelyben a zeneszerző tudatos stílusjátékra vállalkozik: édesapja halálára olyan zenét akart írni, amely Neki is tetszett volna.¹

A hangszeres szóló- és kamaraművek 1968-tól induló sorozatában a Sári-zene saját stílusjegyeinek fokozatos kialakulását követhetjük végig, s ezzel párhuzamosan a múlthoz, a zenei hagyományhoz kötődő szál elvékonyodik; idézeteknek, stílusjátéknak nyomát sem látjuk. Ha valamivel párhuzamba állíthatók ezek a kompozíciók, akkor azok leginkább kortárs hazai kollégáinak, vagy – több helyütt – Ligeti Györgynek művei.² Ugyanakkor például az 1971-es *Acciaccature* c. orgonamű éppúgy összevetésre érdemes Ligeti *Voluminájával*, mint Dukay Barnabás (jelenleg cím nélküli) orgonadarabjával. Kronologikus áttekintésünkben jelentős állomásként kell megemlítenünk két ikerkompozíciót, az 1974-es vonószenevari *Fossziliákat* és az 1975-ös *Vonósnégyszert*. Ha összevetjük e művek bartóki vonásait a pálya elejének naiv Bartók-utánzataival, föltűnő, hogy ezekben az esetekben (pl. a dallammodellek alkalmazásában vagy a különböző metrikus szintek egymásra helyezésében) már egy érett, szuverén alkotó személyiségén átszűrt Bartók-hatással állunk szemben: hatással tehát, és nem utánzással vagy idézettel, következésképp e művek nem is tartoznak jelen vizsgálódásunk tárgyához.

Az 1979-es, ismét erőteljesen Ligeti-rokon zongoradarab, a *Praeludium, Interludium és Postludium* hármastételű ciklusából különösen az utolsó tétel kompozíciós technikája érdemel figyelmet, mely nem más, mint a zenei folyamat alapját képező 1:2 modellskálának (kis és nagy szekundok váltakozásának) fokozatos életre keltése: maga a skála folyamatos, s a kezdetben „némán lenyomott billentyű”-sorozat – egyre több hang bevonásával – csak lassan válik hangzó sorrá. Az ötlet és a hangzó végeredmény egyaránt rokonságot mutat Ligeti György hat évvel később keletkezett 3. zongora-etűdjével. Az eljárásnak természetesen semmi köze az idézet-technikákhoz, ám az a gondolat, hogy a zeneszerző a mű háttérében álló, komplett, de látens hangkészletből indul ki, amely a zenei folyamat során fokozatosan lepleződik le, már kulcsdarabunk, az *Elidegenített idézetek* kompozíciós módszerét előlegezi meg, hiszen a mű alapját képező

¹ Meggyőződésem szerint a mise a 80-as évek végétől fölfutott mai magyar mise-repertoárban is megállná helyét, sőt, nyilvánvalóan konjunktúrával találkozna, nem úgy, mint keletkezésének idején.

² Sári és Ligeti szellemi rokonságának kifejtése külön tanulmány témája lehetne.

hangsor fokozatos kibontásától logikailag már csak egy lépés vezet odáig, hogy az absztrakt modellskálát egy már meglévő kompozíció hangjaival helyettesítsük. Logikailag talán valóban csak egy lépés, alkotás-lélektanilag azonban sokkal több kell ahhoz, hogy a kis és nagy szekundok skáláját egy Bach-tétellel helyettesítsük. Az 1979-es *Postludium* és az 1982-es *Elidegenített idézetek* között mutatkozó különbséget, s a zeneszerző szándékait leginkább saját szavaival érzékeltethetjük.

„Az *Elidegenített idézetek* megismételhetetlen pillanat, sziget munkáim között. J. S. Bach iránti mély hódolatomat kívántam benne különleges módon kifejezésre juttatni. A mű háromtétéles, és bár egyetlen hangja sem tőlem való, mégis teljes egészében önálló értékű munkának tartom. Az első és a második tétel alapját a *Wohltemperiertes Klavier* II. kötetének 20. számú a-moll prelúdiuma, harmadik tételét pedig az I. kötet 10. számú e-moll fűgája képezi. A komponálás módja abból állt, hogy az említett darabokból csak azokat a hangokat »használtam fel«, amelyekre »szükségem« volt. Az egyik »felhasznált« hangot a másikkal szünet, vagy az előző hang – helyenként speciálisan ritmizált – meghosszabbítása köti össze. Minden egyes hang tehát a bachi eredetivel azonos időpontban szólal meg. A regisztertől viszont az első tétel kivételével eltértem [...] Mivel mindkét Bach-darab erősen kromatikus, sikerült elérnem a darabjaim egy részére jellemző szabad tizenkétfokú hangzást. A harmadik tétel második felében végül »leleplezem« magam. Ezen a ponton ugyanis az e-moll fűga »elidegenítés nélkül« szólal meg, az én verziómmal egyidejűleg. Az elidegenített hangzást szolgálja még, hogy a zongorát részben preparálva használtam.”

A partitúrába Paul Valéry egyik gondolatát helyezte mottóként a komponista. „A választás titka nem kevesebb, mint a kitalálásé”. A darabra vonatkoztatva talán így értelmezhetjük a mondatot: egy rendszer, egy mű hangjaiból való válogatás éppoly titokzatos és jelentős tett, mint maguknak a hangoknak a kitalálása, megalkotása. Talán nem járunk tévúton, ha általánosabb jelentésekre, s akár a kompozíciós munka három szintjére is kiterjesztjük a mottó értelmét. A szó szoros értelmében forrásként használt zeneszerző-elődnek már a kiválasztása is perdöntő: Sári meg is vallja, hogy a Bach iránti vonzalom indította e darab megírására. Egy második szinten a konkrét tétel kiválasztásának praktikus oka lehet: az erősen kromatikus Bach-tételek lehetőséget adtak Sárinak, hogy a redukciós folyamat eredményét a tizenkétfokú hangzáshoz közelítse. S végül a harmadik szinten, a hangok kiválasztásakor Sárinak a maga képét kell megformálnia a megrostált bachi hangkészletből. A zeneszerző ezzel kapcsolatban gyakran és szívesen idézi Debussy ironikus választ arra a kérdésre, hogyan komponál. „Veszem az összes hangot, kiválogatom belőle azokat, amelyekre szükségem van, a többit szélnek eresztem.”

III.

Gioioso (♩ = 72 ca.)

sf p sf p sf p

sf simile p

sf

p p p

p p p

Wohltemperiertes Klavier
Fuga I/10
nur zum Vergleich!

Elidegenített idézetek III. tétel 1–42. ü.



2. kotta

A mű hangszervezését illusztrálja az 1–2. *kotta*; előbbi a III. tétel elejének eredetije, utóbbi a első 42 ütemének eseménysorát tömöríti. Ez a kivonat azt mutatja, hogy a tétel jobb és balkéz szólamában az eredeti Bach-műből kiválasztott hangok három–négyhangos, helyi érvényességű konstellációkká állnak össze, melyek alapvetően kétfélék (jobb: *H-CISZ-E*, *F-E-H-C*; bal: *A-GISZ-FISZ-D*, *A-G-D-b/f*) szabályosan váltogatják egymást, esetleg bővülnek.³

A darab hangzása valóban rokonságot mutat Sári egyéb, szabadon komponált tételével. Épp ez volt a zeneszerző legfőbb ambíciója, aki egy – eddig még nem publikált – beszélgetésben a zsákbanfútóhoz hasonlította az *Elidegenített idézetek* kompozíciós módszerét, az önként vállalt kötöttségeket.⁴ A III. tétel 2. felében – amikor a Sári-féle változattal egy időben a Bach-füga eredeti alakja is hallhatóvá válik – a két réteg olyasfajta akusztikus viszonyban áll egymással, mint a *Postludium*ban a teljesen kiépült modellskála és annak ellenpontjai, azaz „rosszul működő”, aszimmetrikusan szaggatott és akcentusokkal tarkított változatai. Csakhogy a két mű között óriási a különbség: míg a *Postludium*ban a hallgató mindvégig érzékeli a titkos háttér kibontakozásának folyamatát, addig az *Elidegenített idézetek*ben mindez az utolsó pillanatig rejtve marad, és a hallgató váratlanul döbben rá, hogy mindaz, amit már csaknem kilenc perce hallgat, valójában idézet. A hallgatásnak ez a heurisztikus, meglepetés-mozzanata teremt igazán izgalmas alkotást az *Elidegenített idézetek*ből. Ha a zeneszerző nem teregetné ki a kártyáit, senki nem jön rá, hogy a darab alapanyaga a *Wohltemperiertes Klavier* két tétele. A három tétel akkor is önálló kompozíció lenne, bár kétségtelenül sokkal érdektelebbs kompozíció, mint a leleplező befejezéssel megkoronázott változat.

Egyáltalán idézetről van-e szó ebben az esetben? Hiszen amikor a zeneszerzői eszközöket azonosítottuk, nyilvánvaló, hogy nem idézet-technikát, hanem egyszerűen kompozíciós technikát vizsgáltunk. Mindenesetre a zenei idézetnek nem azzal a szokványos esetével állunk szemben, amikor a zeneszerző egy öntörvényű saját kompozícióba illeszt – többé-kevésbé zárt egységként – valamely idegen anyagot. Jelen esetben – képletesen szólva – a zeneszerző egyszerűen belebújik az idézett mester bőrébe, ám ebben

³ Természetesen mindez csak a tétel egyik vetülete, hiszen éppoly izgalmas a ritmikai szervezethez, a maga aszimmetrikus hangsúlyaival, vagy a pizzicato-szerű preparált hangzás és a természetes hangok arányával való játék.

⁴ A szerzővel folytatott beszélgetésekre 1995. január–február folyamán került sor Budakalászon.

az alakban is olyan jellegzetes mozdulatokat tesz, amelyekről azonnal felismerszik. Ami a historikus anyag felhasználásának mértékét és módját illeti, az *Elidegenített idézetek* középponton áll például Luciano Berio *Szimfóniája* és Jeney Zoltán *Laudéje* között. Beriónál Mahler II. szimfóniájának *Scherzója* nemcsak hogy mindvégig felismerhető, hanem egyenesen meghatározó jelentőségű az egész tétel folyamatára nézve; Jeney kompozíciójában a Mahler „Tizedik” *Adagiójának* minden egyes hangja szerepel, de teljesen új konstellációban, melyben az eredeti mű egyetlen pillanatban sem válik felismerhetővé.

E Sárinál is kivételes eset után fordítsuk figyelmünket olyan kompozíciók felé, amelyek *valóságos* idézet-szituációt hordoznak. Érdekes, hogy „igazi” idézet (az említett Bach-tételeken kívül) tulajdonképpen csak kettő akad az eddigi életműben. Mindkettő egyházi dallam, afféle cantus firmus: egy genfi zsoltár és egy lutheránus korál.

Az 1990-es keltezésű *Négy invokációban* az idézet tartalmi jelentést nyer. „Négy invokációm tárgya maga a megidézés folyamata, hasonlóan egy olyan vershez, amelynek tartalma a vers születésének leírása.” – mondja a zeneszerző. Az ihlet születését, a szabadon csapongó képzelet koncentrációját illusztrálja tehát az első invokáció, mely eleinte a teljes kötetlenség és véletlenszerűség benyomását kelti. A ködgomoly lassan formát ölt, s amiképpen a palackból kiszabaduló füst egyszerre dzsinnre kezd hasonlítani, úgy bontakozik ki a vibráló háttérből a 42. genfi zsoltár első két sora: „Mint a szép híves patakra a szarvas kívánczik...” Ez a pillanat jelzi a megidézés eredményességét. A zsoltárdallam megjelenéséig a zenei szövet világosan két szárra bontható. Az első cimbalomra jut a rövid, gyors ritmusú motívumtöredékekből összeálló „dallam”, melyhez a második cimbalom terc s szext tremolói szolgálatják a kíséretet. (Összesen tizenkét hangköztremoló szólal meg a tételben. Az első hat hangpár felvonultatja a teljes tizenkétfokú hangkészletet, a második hat pedig az eredeti hangközök megfordítását hozza.)⁵

Az első cimbalom zenei anyagát vizsgálva az a benyomásunk, mintha mikroszkóp lencséje által felnagyított, parányi sejtek hihetetlenül gyors mozgása tárulna a szemünk elé. A hangkészlet cseppfolyós állapotban van: a tonális centrumok kialakulatlansága, esetlegessége jellemzi. A pár hangból álló csoportok csak rövid időre szilárdítanak meg egy-egy fontos centrumhangot, s a folyamat máris továbblendül újabb, de éppúgy csupán időleges központok felé. A ritmika terén mintha csak a kérészerűtű rövid előke vívna meg harcát azért, hogy egyszer végre igazi időtartammal bíró hanggá válhasson. A „dallam” és a „kíséret” viszonyában a hangok között egyfajta tisztítóerő érvényesül. A dallam következetesen kerüli a kíséret 2-2 hangját, sőt – kis szekund-súrlódások által – a lehető legkromatikusabb környezetet hozza létre. A cantus firmusként végigvonuló zsoltárdallam megjelenésének pillanatában az eddig dallami státuszért küzdő, gyorsan cikázó szólam válik kíséretté. A két cimbalom között hangonként elosztott dallam kis szekund trillájának vibráló feszültsége kiemeli az idézet mirákulum-voltát (**3. kotta**).

⁵ A kizárólag tercekből és szextekből álló hangköztár Ligeti ökonomikus hangközkészletére emlékeztet, gondoljunk pl. a *Passacaglia ungherese* c. csembalódarabra, vagy akár a *Le grande macabre* passacagliájára!

NÉGY INVOKÁCIÓ

42. genfi zsoltár
„Mint a szép híves patakra...”

Handwritten musical score for the first system. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line with various ornaments and trills, and a bass line with chords and a trill. Dynamics include *mf*, *f*, and a *decresc.* marking. The key signature has one sharp (F#).



Handwritten musical score for the second system. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with melodic lines and trills. Dynamics include *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#).



Handwritten musical score for the third system. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with melodic lines and trills. Dynamics include *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with many accidentals (sharps and naturals) and a trill (tr) at the end. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings include *f* and *mf*. There are also some handwritten annotations like *tr* and *tr*.

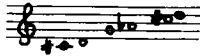
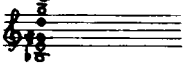
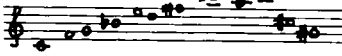
Handwritten musical notation for the second system. The top staff continues the melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bottom staff continues the bass line. Dynamic markings include *f* and *mf*. There are also some handwritten annotations like *tr* and *tr*.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff continues the melodic line with a fermata. The bottom staff continues the bass line. Dynamic markings include *mf* and *f*. There are also some handwritten annotations like *tr* and *tr*.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff continues the melodic line with a fermata. The bottom staff continues the bass line. Dynamic markings include *mf*. There are also some handwritten annotations like *tr* and *tr*.

3. kotta folytatása

Áttekintés az *Attribútumok* zenei anyagáról (Sári József autoanalízise)

Partitúra- oldal	Ütem- szám	Történes	Kinek az attribútuma?
I. TÉTEL			
2.	2.	Üstdob bevezető után 1:5 modell	Bartók
			
4. 8.	12. 27.	ugyanaz „Prometheus-akkord” - fűvósok	Szkrjabin
			
9.	43.	„Prometheus-akkord” - fűvósok	Szkrjabin
KOTTAPÉLDA			
11.	55.	1:5 modell két verziója egyidejűleg	Bartók
II. TÉTEL			
14.	1.	a motorikus anyag domináns nón-akkordokból áll (kvinthiányos), mixtúra	Debussy?
15.	10-től	Bach-korál: Jesu meine Freude - akcentusos hangokból	francia impresszionisták és Bach
III. TÉTEL			
30.	51-74. végig	6 szólamú kánon, 12 hangú sor alkalmazásával	Schönberg és mindenki, akinél a kánon szerepet játszik!
			
nyolcad-különbséggel lépnek be a szólamok: Vla.; Klar.; Viol.II.; Fl.; Viol. I.; Ob.;			
IV. TÉTEL			
40.	37-től	(Motorikussága rokon a II. tétellel.) a zongora akcentusai, illetve a II. tétel akcentusokból kirajzolódó korálja rokonok, közben	Bartók
	38-tól	rezek: bartóki reminiscenciák (Concerto, 3. zongoraverseny)	
V. TÉTEL			
51.	(eleje) 10.	„bartóki” akkordfelbontások vonósok α -akkord	Bartók
	9.	a trombitaszóló Machaut-ra akar emlékezni	Machaut
53.	21-től	a fűvósok Händelre utalnak (széttöredezve)	Händel

A négy invokációval azonos esztendőben, 1990-ben született a zenekari *Attribútumok*, amely – immár programszerűen – korábbi zeneszerzők megidézését tűzte ki célul. Sári a műhöz írt ismertetőjében a szerkezet, a konstrukciós elv korunkban betöltött fontosságát hangsúlyozza, majd így folytatja:

„Többször gondoltam már arra, hogy azok előtt a szerzők előtt, akiknek ezen a téren felbecsülhetetlenül sokat köszönhetek, egyfajta »rejtett« hódolattal tisztelegjek. Ez alatt azt értem, hogy saját zenei anyagom megmunkálásakor az anyagtól függően részben vagy egészben az ő építkezési gyakorlatukat követem.”

Az *I. ábra* a zeneszerző saját útmutatásait veszi sorra, melyekben az egyes szerzők attribútumait azonosítja. Első pillantásra szembetűnő, hogy Sári olykor egészen elvont, másszor egészen konkrét (következésképp idézetszerű) módon fejezi ki hódolatát a megidézett mesterek előtt. Absztrakt módszer például – noha akusztikusan azonnal Bartókhoz kötődik – a különböző tipikus hangsorok, modellskálák és akkordszerkezetek alkalmazása (lásd az I. tétel 1:5 modellskáláját vagy az V. tétel α -akkordját). Hasonlóképpen harmóniai eszközzel, a híres Prometheus-akkorddal utal a zeneszerző Szkrjabinra is. Még kevésbé konkrét a kvinthiányos nón-akkordokból álló mixtúra, melyet Debussy és a francia impresszionisták attribútumaként léptet fel a zeneszerző. A III. tétel magyarázatokor már a szerzői útmutatás is általánosít: „Schönberg és mindenki, akinél a kánon szerepet játszik!”. A kánonszerkezet vagy a 12 hangú sor annyira elvont eszköz, hogy egyáltalán nem törvényszerű, hogy e helyen a hallgató Schönbergre vagy Josquinre gondoljon.

Az *Attribútumok* egyetlen valódi idézete a *Jesu meine Freude* korál, mint Bach attribútuma. Sári zenéjének egyik legtipikusabb stílusjegye az aszimmetrikus akcentusok által tagolt, gyors, egyenletes mozgás, következésképp amikor a zeneszerző a korál hangjait a tizenhatodmenetből kiugró akcentusokra ülteti rá, legsajátabb beszéd-módjával, kedvelt stílusával ötvözi a tradicionális dallam cantus firmus-szerű feldolgozását. Ha a *4. kotta* segítségével nagyítólencse alá vesszük a koráldallamot, kétféle „szabálytalanságot” tapasztalunk. Egyfelől az egyenletes tizenhatod-pulzálás legkisebb részét alapul véve (magyarán az ütemet 16 részre osztva) megfigyelhető, hogy Sári a lehető legaszimmetrikusabb módon helyezi el a hangokat: a 16 lehetőség közül csupán 3 nem fordul elő, és egyáltalán nem gyakoribbak a hagyományos ütem súlyokra (negyedekre) eső hangok (1., 5., 9., 13. tizenhatod). Másfelől Sári idézete az eredeti korálhoz képest „felesleges” hangokat tartalmaz, ugyanakkor a 4. korálsor befejezetlen marad. Az eredeti alak tudatos torzítása nyilvánvalóan elidegenítő szándékú. A korál-idezet felbukkanása anyagát tekintve váratlan, a kompozíciós technikát tekintve viszont szervesen illik a tétel egészének folyamatába. A tétel formája négy részből áll:

1. bevezetés, melyben két, élesen elváló réteg, a vonós nón-akkord mixtúra és a fúvósok aszimmetrikus akcentusok által tagolt tizenhatodmenete mutatkozik be (az akcentus-hangokból – melyek a korál bemutatásának módját előlegezik meg – először egy *Reihe* bontakozik ki);

Handwritten musical score for four parts (I-IV) and a Chorus (KORAL). The score is written on five staves in G major (one sharp) and 2/4 time. Fingerings and breath marks are indicated throughout. Part I ends with the instruction "fehlerlos hangab: +1". Part IV ends with "do V". The Chorus part includes the lyrics "Jesu meine Freude".

I. ⁶ ⁵ ¹³ ¹ ⁸ ¹⁰ "fehlerlos hangab: +1

II. ¹² ¹ ⁷ ⁹ ¹⁵ ⁵ ¹² ¹⁴ ⁴ ²

III. ⁴ ¹³ ¹⁴ ¹² ⁴ ⁰

IV. ⁵ ¹⁴ ¹¹ ⁷ ¹⁵ ⁷ ¹⁴ ¹³ ^{do V}

KORAL
 Jesu meine Freude etc

IV.

con fuoco (i. ca 104)

Fl.
 Ob.
 Clar. (B)
 Tog.
 Timp.
 Pf.
 Viol. I
 Viol. II
 Vla
 Vlc.

5/b kotta

2. a korál-töredék felvonultatása;
3. a klarinét és a xilorimba párbeszéde tartott vonósakkordok felett (e „párharc” a koráldallamot exponáló második formarész szerves folytatásának hat: a két hangszer hangszíne, valamint a motorikus, de aszimmetrikus mozgás teremt konkrét akusztikus kapcsolatot a két szakasz között);
4. zárószakasz a rézfúvósok dominanciájával, és az aszimmetrikus akcentusokkal.

Mint említettük, a *Jesu meine Freude* koráltöredék az *Attribútumok* egyetlen valóságos idézete. Ezenkívül kivétel nélkül álidézeteket vagy csupán absztrakt skálákat és akkordszerkezeteket használ a zeneszerző. Vizsgálódásunk szempontjából az álidézetek tűnnek az érdekesebbeknek.

A IV. tételben a bartóki modellskala és a bartóki álidézet együttesen utal a nagy előképre. A zenei anyag motorikussága rokonítja a 2. tétellel (következésképp az öttételes ciklus szimmetrikus nagyformát alkot). A motorikus jelleg hordozója a kíséret: az 1:4 modellskálára épülő (5/a kotta) ingaszerű dallam (5/b kotta), amelyet újfent akcentusok tagolnak, akárcsak a 2. tételben. A másik zenei anyag a pseudo Bach-korál helyett ezúttal egy „Bartók-korál”, mely mintha csak a *Concertóból* bukkant volna fel, s Bartókhhoz hasonlóan Sári is a rezekre bízta a megszólaltatását (5/c kotta). Az *Attribútumok* nagyformáját tekintetbe véve tehát úgy tűnik, mintha a 2. és 4. tétel a korál ürügyén jelenítene meg egy zenetörténeti kapcsolatot, egyfajta fejlődés-vonalat rajzolva Bachtól Bartókig.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'KÍSÉRET' and 'A: 4 MODELLSKALA'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/8 time signature. The melody consists of eighth notes with accents: b^{a} , b^{b} , c^{a} , d^{a} , e^{a} , f^{a} , g^{a} , a^{a} , b^{a} , c^{a} , d^{a} , e^{a} , f^{a} , g^{a} , a^{a} , b^{a} , c^{a} . The bottom staff is labeled 'BARTÓKI "/>

5/a és 5/c kotta

Az V. tétel az *Attribútumok* legösszetettebb része – ugyanakkor az álidézetek felismerhetőségének kérdése is itt a legérdekesebb. A zeneszerző önismertetésének megfogalmazása is erre figyelmeztet: „a trombitaszó Machaut-ra *akar emlékeztetni*” [kiemelés tőlem: F. Z.]. E részlet machaut-i vonásait egyfelől a hoquetus alkalmazásában (vö. Machaut *Hoquetus David* c. kompozíciójával), másfelől az ún. Landino-zárlat gyakori felléptetésében (Landino, és nem Machaut!) érhetjük tetten.⁶

⁶ Ugyanakkor a trombitaszólót akár egyfajta spanyolos táncritmusú részletként is hallhatjuk, tehát a szerző szándékaitól teljesen független asszociációkat is kelthet.

E szakasz után következik Sári egyik legrészletesebben kidolgozott álidézete, melynek tárgya Händel. Az álidézet elidegenítésének eszközei ezúttal a fafúvós harmincktetted-tremolók: melyek által a szakasz a széttöredezettség, a zenetörténeti emlékfoslányok sorozatának érzetét kelti. Ha az „eredetit” rekonstruálni próbáljuk (*6. kotta*), e „tisztázat” megmutatja, hogy egy Händel-féle zenekari ouverture-ről lehet szó. Az elidegenítés mozzanatát itt is a töredékesség hordozza, valamint az a tény, hogy a barokk harmóniavilághoz képest „hamis hangok” bukkannak fel a négyszólamú szövetben, de az álidézet egyre hosszabb, teljesebb, s egyre világosabban felismerhető szakaszok sorozatát hozza, mely a hallgatóban egységes folyamattá áll össze. Csakhogy a Händel-ídézet immár nem egyetlen elem, hanem három vagy négy másik réteggel együtt alkotja az V. tétel szövetét, melyek a következők (vö. a *7. kottával*):

1. vonós üveghangok, melyeket a Machaut-féle trombitaszólót folytatják;
2. bartóki akkordok felbontásai a cselesztán;
3. az ütőhangszercsoport anyaga;
4. a rezek wa-wa szordínói, melyek a befejezést készítik elő;
5. a Händel-féle ouverture a fafúvósokon.

A rétegek kezelése egyfajta polifon gondolkodásra vall: mintha egy ellenpontos szövet öt különböző szólamaként kezelné őket a zeneszerző. A tétel mégsem ölt kollázs-jelleget, mert az egyes rétegek megtartják felismerhetőségüket.

A tétel (és az egész mű) befejezés-mozzanata a dezintegráció, a teljes széttöredezettség. A múlt immár amúgy is csak alig-alig felismerhető termékei, emlékei a befejezésben úgy foszlanak szerteszt, mint Fellini *Róma* c. filmjének híres jelenetében a metró fúrásakor talált antik falfreskó. Aligha tévedünk, ha ebben a mozzanatban nemcsak a komponista zenetörténeti hagyományhoz való viszonyát véljük tetten érni, hanem a jelenről alkotott nem épp szívderítő véleményét is.

Utolsó példánkat a *Ballada* c. hegedű–zongora-darabból választottuk. A kompozíció befejezéseként fellépő *tempo di Bach* szakasz Sári legterjedelmesebb álidézete. A cím-adással kapcsolatban a zeneszerző utal a mű elbeszélő jellegére, narratív hevületére. A zenei folyamat két ellentétes karakterű anyag váltakozására épül. Az egyik rapszodikus, szabad, szinte improvizáció-szerű, a másik kötött, motorikus, aszimmetrikus, szigorú. Feltűnő a rapszodikus szakaszok erősen bartóki hangvétele (vö. a hegedű–zongora szonátákkal). Fölmerül a kérdés, hogyan kerül ebbe a bartóki hagyományt idéző kompozícióba Bach-(ál)ídézet? A zeneszerző ezúttal mintha csak fordítva járná be azt az utat, melyet az *Attribútumok* kapcsán észleltünk (amott a korál ürügyén Bachtól Bartókiig vezet az asszociációs kör, itt meg a hegedű-sonáta műfaj ürügyén Bartóktól Bachig). A *Balladát* lekerekítő formarészben nem születik szimbiózis szakasz két rétege között: a motorikus, nyolc hangot permutáló kíséret, és a Bach-álidézet élesen kettéválk – ugyanakkor e két réteg együttes jelenléte megvalósítja a mű autoanalízisében megfogalmazott zeneszerzői szándékot, mely a szabad és kötött jelleg szimultán megvalósítására irányul.

„Händel” (zenekari ouverture)

The image displays a musical score for the piece „Händel” (zenekari ouverture). The score is written for a woodwind ensemble and piano accompaniment. It consists of four systems of staves, each separated by a double bar line (//). The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.), along with a piano accompaniment. The tempo marking is (simile). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The score features various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *h*. The piano part provides harmonic support with chords and bass lines.

poco meno mosso (Allegro)

20

simile

Fl.

Ob.

Clar. (B)

Fag.

Cor. (F)

Tr.

Tub.

Triang.

Gong

Cel.

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

f

mf

Can sord.

(sord.)

Can sord. Wa-Wa

Gong

A Sári-féle ál-Bach dallamból könnyen rekonstruálható az „eredeti” (8. kotta): a töredékes dallam csekély fáradtsággal kiegészíthető a mögötte lappangó inhereus eredetivé.⁷ A két réteg nemcsak a tempóban és a kötött–kötetlen jellegben különül el, hanem hangkészletben is: a zongorakíséret nyolcas hangkészletéből épp azok a hangok hiányoznak, amelyek az ál-Bach idézet d-moll hangnemének főhangjai⁸ (9. kotta).

moderato („Tempo di Bach”; con alcuna licenza)

SÁRI J.: *pizz.* *(Presto)* *(f)*

Az „eredeti” rekonstrukciója

8. kotta

⁷ Néhány ponton azonban a tökéletes stílus tanulmányhoz képest idegen mozzanatokhoz, kiküszöbölhetetlen zökkenőkhöz ér a rekonstruktor.

⁸ Hasonló jelenséget tapasztaltunk az I. invokációban.

Musical score for a string instrument, consisting of eight systems of two staves each. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The first system shows a continuous sixteenth-note pattern. The second system introduces slurs and accents. The third system features a *pizz.* (pizzicato) marking and a dynamic change from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The fourth system includes a trill-like ornament. The fifth system continues with complex rhythmic patterns. The sixth system shows a *cassa* (cassa) marking. The seventh system includes *pizz.* and *arco* markings, along with a *tr* (trill) marking. The eighth system concludes with a final chord and a trill.

8. kotta folytatása

A ZONGORASZOLAH HANGKESZLETE:

(az al-Bach idet
d-moll hangszínt
"Hiaupó" hangok: főhangjai)

Moderato ("Tempo di Bach"; con alcuna licenza)

senza sincronia

Pizz. *f*

Presto

ke bebabe bebabe bebabe

Kíséreljük meg meglehetősen szerteágazó megfigyeléseinket összefoglalni.

1. Sári József műveiben az idézet- vagy álidézet-technika jelentős súllyal csak az 1980 után jelenik meg. E tény feltehetően azzal magyarázható, hogy a múlttal való viszony a 80-as években válik égető kérdéssé a hazai zeneszerzésben. Érthető, hogy a zeneszerző korábban nem foglalkozik idézetekkel, hiszen saját dodekafon alapokon nyugvó stílusának, zenei nyelvének kialakításán fáradozik, tehát korábban az idézet-kérdés egyszerűen nem aktuális számára.
2. Több az álidézet Sárinál, mint a valóságos. (Az említett eseteken kívül egy harmadik kategória is körvonalazódik, a tréfás utalásé: ilyen például a két fuvolára írt *Jelenetek* „Nem csak az istenek alkonya” tétele, melyben a *Tannhäuser*-előjáték vezérmotívumára és „lihegő”-kísérmotívumára épülő Wagner-paródia, illetve ugyancsak e csoportba tartozhat a *Jelenetek* „Hommage à Ligeti” tétele, amely a *Continuum* hangzó illúzióra épülő zeneszerzői trouvaillé-át túlságosan is konkrétan idézi ahhoz, hogy e gesztust tréfás utalás helyett komolyan lehetne venni.)
3. Akár valóságos, akár álidézetről van szó, a zeneszerző mindig erősen elidegeníti anyagát. Az elidegenítés eszközei az egyes kompozíciókban:
 - *Elidegenített idézetek*: a preparált zongora hangzása, a hangkészlet kiválogatása;
 - *Négy invokáció*: trilla, szekundsúrlódás;
 - *Attribútumok* II. tétel: *Jesu meine Freude* korál – aszimmetrikus elrendezés, felesleges hangok, befejezetlen korálsor, torzított dallamalak;
 - *Attribútumok* V. tétel: töredékes, akusztikusan is széttörédezett Händel-álidézet a fafúvókon, üveghangos vonósok és wa-wa szordínóval játszó rezek elidegenített hangzású környezetében;
 - *Ballada*: ál-Bach-töredék, pizzicato.
4. Az idézet/álidézet hangkészletében is elválik a környezetétől (vö. *I. Invokáció*, *Ballada*).
5. Az idézet/álidézet gyakran tágabb kontextusban, egyfajta polifon gondolkodásmód törvényei szerint kerülnek felhasználásra, az összetett textúra egyik rétegeként, s e rétegeket úgy kezeli a komponista, mint egy ellenpontos zenei szövet szölamait (vö. *Attribútumok* V. tétel, *Ballada* stb.).
6. Mindez együttesen igen jelentős távolságtartást eredményez, a zeneszerző mindig hangsúlyozza az „idézőjelet”, amikor valódi vagy pszeudo-citátumait bemutatja.

A zeneszerzői magatartás mindig egyértelművé teszi, hogy idézetről és nem utánzásról van szó. Mintha csak a zeneszerző azt vallaná, amit a kocki rabbi mondott a Martin Buber által összegyűjtött haszid történetek egyikében. A kocki rabbi ugyanis azt mondta: „A világon mindent lehet utánozni, csak az igazságot nem. Hiszen az utánzott igazság már nem igazság többé.”⁹ Sári meg sem kísérli, hogy valamiféle realizmusra törekedve „igazságnak” tüntesse fel álidézeteit. A szándékos torzítás, elidegenítés eszközével folyvást figyelmeztet az idézőjelre. Ezt a sajátos alkotói magatartást egy másik – Sári által is sokat idézett – haszid történet világítja meg a legszemléletesebben.

⁹ Martin Buber: *Haszid történetek* II. Budapest, 1995, Atlantisz, 338.

„Halála előtt így szólt Zuszja rabbi: Az eljövendő világban nem azt fogják tőlem kérdezni, hogy miért nem voltál Mózes, hanem azt, miért nem voltál Zuszja?”¹⁰

Az idézethez és – tágabb értelemben – a zenetörténeti múlthoz való viszonyát tekintve, úgy gondolom, ha valaki e jelenvaló világban feltenné zeneszerzőnknek azt a balga kérdést: „Miért nem voltál Bach vagy Bartók?” nyugodt lélekkel válaszolhatja: „Sári József voltam.”

¹⁰ Buber: i. m. I. 380.

Tallán Tibor

MAGYAR VERSENYMŰ A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN*

Forráshelyzet

Jelenlegi ismereteim szerint az 1880-as évek vége és az 1980-as évek vége közötti évszázad magyar versenymű-termése mintegy 450 művet foglal magába. E szám a következő forrásokból gyűjtött adatokat összegzi (mivel általánosan ismert és használt kézikönyvekről és jegyzékekről van szó, a könyvészeti adatok közlésétől eltekintek): Bartha Dénes *Zenei lexikon*ának és a Brockhaus–Riemann *Zenei lexikon* magyar kiadásának zeneszerzői műjegyzékei, a Zeneműkiadó *Hungarian Composers* c. brosúrájának 1989-es kiadása, a hatvanas–hetvenes években a Zeneműkiadónál megjelent zeneszerző-életrajzi füzetek, Carl Engel: *Das Instrumentalkonzert*, a Budapesti Filhamóniai Társaság 1943-as jubileumi évkönyve, a *Magyar zenei szemlében* 1942-ben közölt magyar zeneműlisták, Bor Dezső és Kenesei Ferenc: *A Székesfővárosi Zenekar története alapítástól 1962-ig* c. kéziratos krónikája, az MTA Zenetudományi Intézet budapesti hangversenyműsor-gyűjteménye, amely az Országos Széchényi Könyvtár Plakát- és Kisnyomtatványtárának hangversenyműsorai és sajtógyűjtések alapján készült, valamint a nemzeti könyvtár Zeneműtárának kézirat-katalógusa.

Tudom, ezen adatokból végérvényes jegyzéket összeállítani sem szám, sem keletkezési idő tekintetében nem lehet. A lexikonok csak a jelentősebb szerzőknél adnak évszámokat, másoknál olykor hangszerek szerint, esetleg csak összesítve közlik (ha közlik) a versenyművek számát. Ha ismerjük a bemutató időpontját, a kompozíció szempontjából akkor is csak *ante quem* dátummal rendelkezünk; különben szó sincs arról, mintha az idevágó feldolgozásokból a bemutató dátumát mindig pontosan megállapíthatnánk. A Székesfővárosi Zenekar története az első évek hangversenyműsorait nem részletezi, bizonyára a feljegyzések hiányai okán.

Néhány forrásra felmérésem eleve nem terjedt ki. A Széchényi Könyvtáron kívül más zenei kéziratgyűjteményt nem dolgoztam fel. Egykori és mai magyarországi művelődési központok különféle kottatárai biztosan őriznek még egynéhány legújabb kori magyar versenymű-kéziratot. Óvakodom becslésekbe bocsátkozni e lappangó művek számát illetően. Koncertlistámat a Széchényi könyvtári kéziratgyűjtemény csupán tucatnyi új címmel gyarapította; jóval nagyobb persze az adatként máshonnan ismert művek száma, amelyek csak ott tanulmányozhatók kéziratból. E többletben akad nem is egy nyilvánvalóan dilettáns szerzőtől származó darab. Mindazonáltal nem vitatom, kéziratgyűjtemények meglepő módon s mértékben egészíthetik ki egy-egy műfaj katasztrét. Külföldön élt magyar komponisták hagyatéka olykor hozzáad a legnyilvánosabb műfajok repertoárjához is. Időről időre áldozatosan, de a szélesebb nyilvánosság előtt komponistaként ismeretlenül tevékenykedő muzikusok életművével gyarapodnak a könyvtárak; éltek és élnek e hazában zeneszerzők, kiknek nem szegi kedvét, hogy a

* Elhangzott 1996. dec. 14-én, az MTA Zenetudományi Intézetében rendezett „Száz év után” című konferencián.

zenei közélet krónikusan megtagadja tőlük a figyelmet, a nyilvános bemutatkozás terét, s elhivatottságukba vetett rendületlen hittel teremtenek egyik vagy másik műfajban hatalmas oeuvre-t az asztalfióknak; művük az alkotó halála után gyűjteményi polcokon várja az utókor jóvátételét. Más műfajú példát említek: a 20. századi nyilvános magyar operastatisztikát alapjaiban rendíti meg a Kiszely Gyula hagyatékából a Széchényi könyvtárba került harmincegynehány operapartitúra. A művek többsége tudomásom szerint hivatásos színházak deszkáira sosem került – a megkomponált magyar operák listáján mégis helyet kell kapniuk.

Ismer vajon hasonló esetet a versenymű magyarországi története? Egyet tudok idézni. A századfordulón a szimfonikus versenymű a nyilvános bemutatkozás egyik fontos műfaja volt kezdő zeneszerző-zongoristák számára. Budapesten tizenöt éven belül négy ifjú titán lépett be a koncertáló zongoraműfaj *agonjába*. Kezdjük azzal a szerzővel, aki vesztesen marad a porondon. Reschofsky Sándor 1912. december 1-én, 25 évesen játszott el zongoraversenyét a Filharmóniai Társaság hangversenyén. Tudomásom szerint ezen első volt egyben az utolsó alkalom is, mikor a kiváló zongorapedagógus ilyen éles reflektorfénybe kerül a magyar főváros hangversenypódiumán. Reschofsky-versenymű későbbi budapesti előadását dokumentáló adatot csak egyet találtam. 1940–41 fordulóján négy alkalommal játszott el egy h-moll zongoraversenyét az OMIKE Hollán utcai zenetermében. Összesen két dokumentált bemutató sovány adata mögött azonban a versenymű búvkörében eltöltött egész élet bújik meg: Bartha lexikonjában közölt, talán a szerkesztéskor még élő szerzőtől magától származó adat szerint Reschofsky Sándor életében 11 versenyművet komponált! Mondhatni, a koncert műfajában a Kiszely-modellt valósította meg, szenvedélyesen ápolta a legnyilvánosabb műfajok egyikét, a nyilvánosság szinte teljes kizárásával.

Reschofsky Sándor versenyművei közül tudtommal egy sem jelent meg nyomtatásban; kéziratait az Országos Széchényi Könyvtár nem őrzi; a verseny-oeuvre emléke egyetlen lexikonadatban él tovább. Ami nem okvetlenül jelenti azt, hogy végérvényesen elveszett. Hacsak a háború, az üldöztetés idején el nem pusztult, könnyen lehet, hogy ha nem is a Széchényi Könyvtárban, más közgyűjteményben lappang. Vagy talán örökösök, rokonok őrzik; de hol vannak ők? Hogy a kérdést meg tudja-e válaszolni, az nagyrészt a történész személyes kapcsolatain és ismeretein múlik, azon, hogy mily szorosan él együtt a napi zeneélettel. Másrészt persze múlik a hátramaradottak sorsán, szándékain, érdekein. Csupa kiszámíthatatlan és mérhetetlen mennyiségen.

Első korszak

Forráskérdések felvetésével mintegy bibliográfiai oldalbejáraton át léptem be a 20. századi magyar versenymű történetébe. Dolgozatomban a következőkben e történet első periódusának kronológiáját kísérem meg felvázolni, elsősorban statisztikai adalékokkal. Ezután a magyar versenymű történetének második korszakára, térek ki, ez a harmincas évek végétől az ötvenes évek végéig tartott és a termelés legintenzívebb két évtizedének mutatkozik. Nem foglalkozom a harmadik korszakkal, az 1960–1990 közötti évek versenymű-tömegtermelésében egyes szerzők esetében 10-es 20-as sorozatokban megírt mintegy 180 koncertművel.

Ismertetésemet a négy ifjú zongorista-zeneszerzővel kezdem, akik a múlt századfordulón léptek be a zongoraverseny műfajának küzdőterére. Legalább kettejüknél szó szerint kell érteni a bemutatkozás küzdelem- és versenyszerűségét. Dohnányi Ernő nagyszabású, d'Albert-nek ajánlott e-moll zongoraversenyének 1. tételével, mint koncertstücckel indult a Ludwig Bösendorfer által a Bülow-díjért kiírt zeneszerzőversenyen, és – hogyan is történhetett volna másként – elnyerte a díjat. Bartók Béla a későbbben op. 1. számmal ellátott zongorarapszódíát dolgozta át koncertstüccké (*Morceau de Concert*) az 1905-ös párizsi Rubinstein-versenyre, és – hogyan is történhetett volna másként – semmiféle díjat nem nyert vele. Rapszódíáját eleinte a koncertteremben sem kísérte nagyobb szerencse; budapesti bemutatása 1909-ig késett. 1904-ben komponált másik nagyigényű zongorás koncertműve pedig, a *Scherzo* vagy straussosan *Burlesque*, egyáltalán nem került nyilvánosság elé a szerző életében. Pedig Bartók talán nem is a Rapszódíát, hanem a *Scherzót* szánta igazi reprezentatív koncertstüccjének, zongorás programkölteménynek, líriko-dramatikus önarcképnek. Ennek formai megfelelőjét s tán mintáját különben nem Dohnányi nagyszabású e-moll zongoraversenyében találjuk meg, inkább a Bartók-*Scherzóval* egy időben, 1903–4-ben kelt, gondokára írott op. 12-es *Morceaujában*. Kísértésbe jövünk, hogy a két hasonló formakonstrukció tartalmait is összevegyjük. A gondokadarabból, talán Dohnányi legszebb koncertművéből, kihalljuk annak az eleve győzelemre született, harmonikus egyéniségnek hangját, aki zongoraversenyét annak idején a következő jelíggel nyújtotta be a Bösendorfer-konkursra: „das Ideale ist stets das Wahre”. Bartók *Scherzójában* pedig talán szabad felismernünk saját fiatalkori önmeghatározásának akaratos gesztusát, amit ő maga Goethe szavával jelképezett: „ich bin der Geist, der stets verneint”. Ám óvatosan a lélektani következtetésekkel: a jelleget, mondandót befolyásolja a szerzővel együttkomponáló műfaji hagyomány és divat. A vonós koncert a századelőn a szólóhangszer jellegéből fakadóan erősebben ellenállt a tagadás szellemének, mint a zongoraverseny. Bartók is megtapasztalta ezt, mikor zongorista-énregénye után három évvel, 1907-ben hegedűversenyt komponált.

Sem ideálok felé nem tört, sem torz arcok elől nem menekült a fiatal szerző, akit harmadiknak említek, noha elsőként lépett a verseny – versenymű – pályára. Buttykay Ákos 1897-ben sajátkezűleg mutatta be három egybekomponált, tartalmukat tekintve rögtönzöttnek ható részből álló a-moll/A-dúr Fantáziáját; ezzel ő nyitotta meg a „második reformnemzedék” zongora-koncertstüccjeinek sorát. Másfél évtizeddel később Buttykay vonós koncerttel gyarapította versenyművei számát. 1910-ben kelt háromtételű hegedűversenye a zongorafantáziánál sokkal alaposabban kidolgozott, a romantikus nagyforma igényével fellépő alkotás. Harmónia- és tonáliskezelése, valamint tematikája nem árulkodik jelentős invencióról.

Zongora- és vonósversenyművek után mindhárom szerzőnk új irányt vett, nagyjából egy időben s nagyjából ugyanazt: 1910 körül a versenyműtől a zenés színpadhoz fordultak mindhárman. Dohnányi pantomimet és operát írt, ezeket – mondanunk sem kell – keletkezésük után nyomban bemutatták a legjobb helyen, Drezdában. Bartók operát és táncjátékot szerzett, ezeket – kell-e mondanunk – nem mutatták be a legrosszabb helyen sem, Budapesten. Buttykay is operát írt Hamupipőke címmel; Bánffy Miklós elő is

adatta. Úgy látszik, a tapasztalat mindkét felet meggyőzte, hogy a zeneszerző igazi zenés színpadi terrénumát az operetben találja meg.

Koncertálás és színpadi zenélés között, versenymű és zenés színpadi mű, elsősorban opera között az 1600 körüli kezdetektől fogva rejtettebb–nyíltabb kapcsolat van. Bartók életművében a koncert- és a színpadi zene egymást kölcsönösen kizárja, vagy talán inkább helyettesíti. Indulásánál, 1904 és 1907 között, jelentős szerepet játszott az autobiográfikus szellemben fogant későromantikus versenymű; húsz év múlva, 1926-ban, az individualista stílus válságából az új-tárgyias koncertálás ragadja ki, ösztönzi zeneszerzői újraindulását. Csak ekkor érkezik el a szabályos, háromtétéles versenyműhöz. A versenyműnek mint műfajnak, a koncertálásnak, mint lényegi kifejezési módusnak kivételes szerepe a hátralévő két évtizedben megmarad műhelyében. Szabályos időközökben, öt-hétévenként születnek versenyművei (1926, 1931, 1938, 1945), és tudjuk, közties időkben, más művekben is koncertet, concertót komponál, még ha e gondolatát a címbe nem is fejezi ki nyíltan.

Stílus, tartalom, tartás persze az 1926–1945 közötti két évtizedben sokat változik; közhelyszámba megy az irodalomban az utolsó concertókkal kapcsolatban Bartók romantikus visszahajlását emlegetni. Dohnányi zeneszerzői stílusán belül az irányváltások és visszaváltások kevésbé éleződnek ki. Mindenesetre nála is felfedezhetjük a koncert-műfaj jelentőségteljes hullámzását. Már említett első versenyművei után egy évtizeddel, a háború kezdete táján, 1913–14-ben újabb két koncertművet írt, az op. 29-es hegedűversenyt és a nevezetes gyermekdalváltozatokat zongorára. Valójában ezekben nála is új irány mutatkozik meg, neoklasszicizmus, új-tárgyszerűség a Richard Strausséhoz hasonló szelíd és szolid változatban. Jelzi ezt a könnyedebb, semlegesebb stílus a hegedűversenyben, meg a talált tárgy iránti érdeklődés, a Mozartot idéző variációs téma kiválasztása a zongoraműben.

Dohnányi ezután több mint három évtizeden át nem ír versenyművet. De Amerikában visszatér hozzá, és a 2. zongoraverseny tanúsága szerint visszatér az ifjúkori versenymű-modellhez is. Milyen is volt e modell? Az 1. zongoraverseny eget ostromló ambíciói megmutatkoznak a súlyos, jelentőséggel szinte agyonterhelt tematikában és karakterekben, valamint a posztromantikus, ciklikus–variációs felépítésben: kiemelt témák kötik össze a tételeket, térnek vissza későbbi tételekben epizodikusan vagy főanyagként, és ez a folyamat adja ki a mű voltaképpen rejtjeles elbeszélését. Magától értődik, hogy az egytétéles reprízes *gordonka-morceauban* tematikus egység érvényesül; a ciklus-elv nyomát a háromtétéles hegedűversenyben is felfedezhetjük. Harminc évvel később, a 2. zongoraversenyben a variációs ciklikus formálást Dohnányi az ifjúkori sokepizódos előadásmóddal szemben szinte bartóki aszkézissal valósítja meg. Az első és a harmadik tétel főtémaszakasza ugyanazon zenei gondolat eltérő karakterváltozataira épül: az egyik az ideális, a másik – ha nem is a torz, mindenesetre: a groteszk.

Dohnányi kései versenyműveivel lezárul a század első kétharmadának három terjedelemben és zenei minőségben valóban egyenletesen jelentékeny koncert-életművéből kettő, Bartóké és Dohnányié. Az 1946–47-es h-moll zongoraverseny méltóságteljes romantikáját hallva persze zavarba jövünk: vajon a stíluskonzerválás efféle dokumentumai megengedik-e, hogy elkülönülő korszakokról beszéljünk a koncertműfajnak 1900 és 1950 közötti magyarországi, Magyarországhoz kapcsolódó történetében? Zavarunk

csak növeli, ha szemügyre vesszük az ötvenes elején Magyarországon termelt zongoraversenyek némelyikének stílusát. Gaál Jenő 1951-ben keletkezett 2. zongoraversenyét hozom fel példának; formája szerint ez koncertváltozatok sorozata magyaros, inkább nótás, mint népdalos témára. Stílusát tehát ez a mű is, mint Dohnányié, a 19–20. század fordulójának eszközeivel határozza meg, noha sokkal kevésbé méltóságos és nemes modorban. Bartók, Kadosa, Veress, Szelényi és mások életművének ismerői tudják, a neo-tizenkilencedik századi közhelyes líra, ami Gaál Jenő zongoraversenyét elárasztja, nem jelenti azt, hogy a magyar versenymű átaludta volna a század első felének monumentális zenei stílusváltásait. Még Gaál Jenő se tette ezt: öt évvel korábban szerzett, 1947-ben bemutatott *Concertinóját* egészen más, neoklasszikus, helyenként egyenesen nonfiguratív stílus élteti. Alább összefoglaljuk, milyen intés nyomán fordult az 1950-es évek elején a hajlékonyabb gerincű komponisták tekintete a múltba. Előbb azonban térjünk vissza a valódi első korszakba, és vegyük elő a századforduló versenyművének néhány minősítési problémáját, az időbeli és térbeli besorolás és elhatárolás kérdéseit, amelyek mindig felmerülnek a zenetörténet-írásban, amennyiben az egyes korokra és helyszínekre korlátozza figyelmét. A minősítési és a korszakolási kérdéseket egy-egy névvel kapcsolom össze. Az egyik név Moór Emánuelé. Moór Emánuel életének utolsó évtizedeit szinte kizárólag a Pleyel–Moór-féle kétklaviatúras zongora kifejlesztésének és propagálásának szentelte. De a korábbiakat nem: óriás termékenységgel komponált, 8 szimfónián és néhány operán kívül elsősorban versenyműveket. MGG-beli műjegyzéke szerint írt négy zongora- és négy hegedűversenyt, két versenyművet gordonkára, egyet-egyét brácsára illetve hárfára, három kettősversenyt, egy hármassversenyt és egy vonósnégyesversenyt. Összesen tizenhét versenymű, koncertáló szvitetről és rapszódiairól nem is beszélve.

Mármost Moór Emánuel Kecskeméten született, Budapesten és Bécsben tanult, ifjú muzsikusként a magyar vidéken zenetanítószkodott. Carl Engel versenymű-monográfiája konzekvens módon a magyar szerzők között szerepelteti, méghozzá Bartók és Dohnányi után a legnagyobb *citation index*-szel. Ezt Moór részben versenyművei nagy számának köszönheti, részben azonban annak, hogy alkotó pályája szinte teljes egészében külföldön bontakozott ki, ami európai ismertségét és műveinek kiadási számát nyilván növelte. Felmerül a kérdés: ha a 18. századi magyar zenetörténet úgynevezett korszerű irányzatát túlnyomó részben a Magyarországra betelepült külföldi komponisták nevéhez és munkásságához köthetjük, vajon hol húzódik a határ, amelyen túl későbbi korokban vissza kell adnunk a kölcsönt, és a honból elszármazott szerzőket át kell engednünk a nagy európai zenetörténetnek, hogy az hiteles mércéjét alkalmazza rájuk és oda delegálja őket, ahová tartoznak – ritkán a főszövegbe, többször lábjegyzetbe, sokszor a limbusba. Vajon ha a nemzetiességet nem adottságnak, hanem programnak és elkötelezettségnek tekintjük, ahogy ezt talán tennünk kell, akkor az asszimiláció sok száz esete mellett nem kell-e tárgyilagosan, nyílt vagy rejtett sérelemtudat nélkül feljegyeznünk a disszimiláció eseteit is, illetve azon disszociációkat, amelyeket nem is előzött meg tartós asszociáció. Kérdésünk nem kizárólag, de elsősorban a békebeli béke korszakát érinti, amikor az átkelés a Lajtán sokak számára semmiféle műveltségi vagy nemzeti traumát nem okozott, politikairól nem is beszélve. Európa, kivált a muzsika Európája, nagyrészt egységes volt, legalábbis a német övezet, de mint Hubay Jenő példája mutatja, kivételes tehetség a francia kultúrkörbe is képes volt átlendülni.

Említettem, Moór Manót Carl Engel négy helyen tárgyalja; zongoraversenyeit egygyomondatos jellemzésre méltatja, a liszti témavariáció–programatikus concerto körébe utalván őket, s ha meg is állapítja, Moór akarása meghaladja képességeit, a kettős gordonkaverseny kiérdemli legalább a „geschickt gearbeitet” ítéletet. Hubay Jenő hegedűversenyeit ellenben csupán felsorolja Engel, kivéve a negyediket, a *Concerto all'antica*t, amelynek szvitszerű formájáról ejtett kedves szava: „recht dilettantisch”. Hubay öt versenyművet írt, a kezdetet a C-dúr brácsaverseny képviseli 1884-ben, ezután négy hegedűverseny következett. Mikor a versenyműveket átfutottam, ugyanaz a benyomásom alakult ki, ami Hubay operaterméséről (ezt, bevallom, szintén csupán átfutottam, s nem tanulmányoztam az elvárható elmélyültséggel). Élénk melodikus ösztön működött benne, mely a szalonzene és az *opéra comique* határán járó, kellemes dallamokat sugallt neki. Dallamait korai műveiben szolidan megharmonizált, szerény formákba foglalta, melyeknek kissé naív, meleg báját nem lehet tagadni. Utóbbi formai igénye növekedett, a tonális terv merészebbé vált, anélkül, hogy az alapanyag lényegesen megváltozott, vagy – a versenyműveknél – az eredeti kíséretes szalonkoncert-forma a zenekar szimfonikus kezelése által gazdagodott volna.

Hubay versenyműveire mint a korszakolási probléma egyik prominens esetére térek ki. Mikor is kezdődik a 20. századi magyar versenymű, a 20. századi magyar zene története? E probléma felmerül más szerzők kapcsán is; valójában egy egész nemzedék helye mutatkozik kérdésesnek, az 1850-es évek végén, 1860 körül születetteké. Néhány tagja a generációnak meg sem éri a századfordulót; azoknak, akik megközelítik az akkoriban férfiaknak kimért átlagéletkort, életműve pontosan a századforduló nyergén ül. A századforduló sem politikai, sem művészeti határvonalat nem rajzol be e nemzedék tagjainak életművébe. Versenymű-szerzők közt e kételtű nemzedéket képviselte Hubay mellett egy másik hegedűs-komponista, kinek hegedűversenyét 1912-ben mutatta be a húszéves Szigeti József a filharmonikusokkal: Bloch József. A ciklikus, zenei tartalmát tekintve néhol bombasztikus versenymű zongorakivonatát kiadta Rozsnyai. Igazi matedora a századfordulás honi versenyműnek – ahogy más műfajoknak is – Major J. Gyula. Két zongoraversenyét az 1880-as években írta, hegedűversenyét 1898-ban; a gordonkaverseny és a három koncertfantázia a magasabb műszámok szerint talán már a 20. században keletkezett (magyar, lengyel és norvég nemzeti dalokra). Major J. Gyula nagy zeneszerzői ambícióiról nemcsak műveinek nagy száma és műfaji igényessége tanúskodik. Általában maga a kompozíciós fellépés is elszántan komoly. Második zongoraversenyét *Concert symphonique*-nak címzi; ezt a nagyromantikus műfaj-meghatározást a háromtétéles mű ciklikus, témavariációs szerkesztése indokolja, valamint – Engel szerint – a törekvés a szólóhangszer és a zenekar drámai szembeállítására. Ám a banális téma- és harmóniaanyag, a közhelyes karakterek, a kezdetleges zongoratechnika azon túl, hogy félreismerhetetlenül elárulja a tehetség korlátait, azt is egyértelműen jelzi, hogy Major versenymű-konceptiója innen van még a modernizmus Rubikonán. A melodikus-virtuóz hegedűverseny, mint általában korabeli szerzőknél, a zongoraversenyeinél még szűkebb körben kalandozik, Mendelssohn biztonságot adó mintáját követi.

Hasonló stiláris konzervativizmust ifjabb szerzők századfordulós versenyekben is konstatálhatunk. Siklós (Schönwald) Albert 17 évesen írta és a gimnáziumi zenekarral mutatta be első gordonkaversenyét; hogy zsenéje valóban zsenge, abban nincsen semmi meglepő, annál inkább abban, hogy a tekintélyes zenemester évtizedek múlva is érvényesnek ismerte el, műjegyzékében számon tartotta mint 1. gordonkaversenyt. Ami azt illeti, ezen nem lepődik meg az, aki megnézi a zeneszerzés-tanulmányok vége fele komponált 2. gordonkaversenyt; ez ugyan nem gyermekes már, de teljesen iskolás – annak ellenére, hogy a finálé a ciklus-elvet követve felidézi az első tétel témáját. Nem változik képünk Siklós mendelssohni versenymű-konceptiójáról a pár évvel későbbi hegedűversenyt olvasva sem. Hogy itt az egyéniség, a karakter korlátairól lehet szó s nem csupán stiláris konzervativizmusról, azt ellenpéldák mutatják a századelő magyar hegedűversenyei között. Nem Zsakovetz-Zsolt Nándor tanulóéveinek végén írt egytételű hegedűversenyére gondolok, ami meglehetősen primitív darab; hogy a filharmonikusok 1906-ban bemutatták, azt bizonyára az ifjú szerző hegedűs-képességei indokolták. Viszont a Németországból betelepült König-Király Péter 1914–15-ben írt, 1918-ban hangszerelt hegedűversenyében őszinte és tartalmas muzikusnak mutatkozik, annak ellenére, hogy az akadémikus romantika stiláris tabuinak érvényét nem kérdőjelezi meg. König tizenöt évvel később írt zongora-concertinójának első tételében a stílus Strauss hatása alatt kissé fellazul. Ezt a szerényen folyamatos írásmódot kifejezetten értékeljük, ha a monográfusi feladat abba a helyzetbe kényszerít, hogy összevessük azonos nemzedék és közel azonos kor olyan termékeivel, mint Mikus-Csák Pista c-moll zongoraversenye (Mikus-Csák egyes darabjait maga jegyezte beceneven). Mikus-Csákot a Szabolcsi és a Bartha lexikon Koessler-növendéknek mondja; harminc éves korában, 1908-ban kelt zongoraversenye nem veti ugyanazt a jó fényt az iskolára, mint néhány más korabeli darab. Kétes az 1868-ban született Járay-Janetschek István munkássága által a mesterre visszavetített fény is. Járay-Janetschek lexikon-adat szerint viszonylag terjedelmes koncert-művéből két zongoraversenyéhez fér hozzá az érdeklődő nyomtatott kiadvány formájában, a 44. és 46. opusz-számúakhoz. Elmosódott arcélú, stilárisan egyenetlen zenét szerzett Járay-Janetschek. Zenéjében inkább csak figurákat exponál, s nem témákat; száraz modorán néha váratlanul könnyűzenei nyomok ütnek át. Máskor hosszú szakaszokon át uralkodnak a zeneszerzési technika primitíven kezelt alapelemei, szekvenciák, tankönyvi zárlatok, olyannyira, hogy az olvasó már-már a neo-törekvések hatására gyanakszik. Annál inkább, minthogy Janetscheket a Kamaraverseny tanúsága szerint erősen vonzotta a barokk stílus.

Járay-Janetschek István ma megismerhető koncertjeit a magyar versenymű első korszakának vége felé írta, sejtethetően a tizes évek végén, húszas évek elején. Ugyanakkor született a legválasztékosabb, legművesebb, legszínesebb művek egyike a hazai versenymű-irodalomban: Weiner Leó populáris és beszédes, műfaji és nyelvi kliséktől finnyás-franciás távolságot tartó *Concertinója*, melyhez foghatóan üde darabot többet nem találunk a századforduló négy évtizedének magyar koncertzenéjében. Kompozitorikus egységét nem veszélyezteti tagadhatatlan stiláris eklektikája: századvégi szalonrománc-hangok, magyaros csárdás-ritmusok is újrafogalmazódnak benne, talán az új népiességből is beszűrődik már valami.

Weiner akkordjával méltó módon zárul az 1880-as években induló versenyműsorozat, amivel lényegében kezdetét vette a versenymű története Magyarországon – a 19. század korábbi éveinek annaleseiben feljegyzett honi termést még szórványosnak nevezni is alig lehet. Az említettekén túl produkált a korszak néhány kuriozitást, amelyekhez egyelőre nem fértem hozzá: Zichy Géza állítólagos zongoraversenyét Esz-dúrban, Radó Aladár magyar stílusú gordonkaversenyét, Molnár Antal gordonkaversenyét, továbbá néhány 20. századi magyar zeneszerzőnő, Márkus Lili és Pejacevich Dóra zongoraversenyét (utóbbi talán nem is magyar, inkább a szerb zenetörténethez sorolandó).

Második korszak

Mi következett a magyar versenymű történetében a húszas években? Bartók 1. zongoraversenye magányos korszakváltást hozott. Első fecske volt, jelezte, de még nem hozta meg a második korszak tavaszát a magyar versenymű történetében. Statisztikai áttekintésünk feltűnő hiátust mutat a természetben, ami talán arról árulkodik, hogy a modellváltás nem ment könnyen a magyar zeneszerzőknek. Persze tény az is, hogy a zeneszerzői utánpótlás nem áradt éppen túlzott bőséggel – a tizenhárom zeneszerző és kortársaik csak 1930 körül értek meg versenyműírással. Annak alapján, amit természetükből ismerünk, fel tudjuk vázolni a két háború közti magyar versenyműirodalom főbb tendenciáit. Első mozzanatként az avantgarde irány megerősítését jegyezhetjük fel, Bartók 1. zongoraversenye után négy-öt évvel, olyan igényes, kemény, formailag komplex művekben, mint Bartók 2. zongoraversenye, ezen kívül Kadosa Pál első zongora- és első hegedűversenye, meg Szelényi István 1930-as hegedűversenye, amely a tizenkétfokú hangrendszer következetes kiaknázására tör. Második fázist, vagy talán második típust képvisel a neoklasszikus koncert és concertino, elsősorban Kadosának e műfajtipusban írt triptichonja. Kadosa 1930 és 1940 között hat koncertet komponált, ezekből kettőt szerzett zongorára – csak kettőt, mondhatjuk, ha meggondoljuk, hogy ő volt nemzedékének tán legkimagaslóbb zongorista-zeneszerzője. Ezen felül két hegedűverseny, a Brácsa-concertino, és a Vonósnégyesverseny került ki műhelyéből, csupa választékos *Gebrauchsmusik*. Termésén belül az 1936 és 1938 között kelt három tömören, könnyedén formált, stílusban fegyelmezett, előadásmódban játékosan közvetlen versenymű minden egyes tétele feltűnően világos, egyértelmű karaktereket valósít meg, a románcszerű érzelmességtől a jazzes szarkazmusig húzódó hangulati színekben. Ne hagyjuk említés nélkül, hogy a háború előtt és alatt az ellenséges politikai viszonyok éppen azt akadályozták meg, amikre ez a fajta zene készült: a művek széleskörű koncerttermi használatát. Kadosa versenyműveinek többsége 1945-ig egyáltalában nem került nyilvánosság elé, vagy ha igen, akkor az szorongatóan szűk körű nyilvánosság volt.

Közben feltűnik egy másik concertino-típus is, simábban, magyarosabban klasszicista; Farkas Ferenc képviseli legtehetségesebben. E típus dominál a negyvenes évek második felében; jelen van az ötvenes évek elején is, megfoghatóan a magyar fűvösverseny kezdeményeiben, amelyek közül Hidas Oboaversenye és Maros Rudolf Fagottversenye a concertino-típushoz tartozik. Harmadik fontos fejlemény a nagy hegedűverseny születése a harmincas évek vége felé. A századforduló szapora terméséhez képest a

hegedűverseny némileg visszaesett a két háború között, részben bizonyára azért, mert az avantgarde környezetben a hegedűs előadó-komponista végképp leszorult a pódiumról. Kedvezett viszont a műfajnak a harmincas évek közepe táján az avantgarde-ból kinövő új-humanista irány. Veress Sándor és Bartók hegedűversenye, Kadosa második hegedűversenye, és a negyvenes évek elején fogant, de csak 1947-ben bemutatott Viski-hegedűverseny sorozata a magyar versenymű-irodalomban történetileg világosan elkülönülő, minőségileg kimagasló vonulatot alkot.

Minőség és mennyiség szerencsés találkozása a harmincas–negyvenes évtizedre időzítette a 20. századi magyar versenymű történetének csúcspontját. Ami a mennyiséget illeti, a statisztika tanulságos információkkal szolgál az egyes korok–évtizedek, illetve a műfaj kapcsolatáról. A versenymű-lista (amely Moór Emánuel műveit és Reschofsky Sándor fantom-koncertjeit nem tartalmazza) az 1880-as évek közepétől az 1. világháború végéig mintegy 40 versenyművet, fantáziát, nagyobb igényű koncertvariációt tartalmaz, évtizedenként átlagosan 10-et. Becslésünk szerint talán ha 20 mű keletkezett az 1920-as évtizedben; az előző és a következő évtizeddel szemben ebbe a számba elég sok megfoghatatlan, lappangó, vagy tán soha nem létezett művet kellett beiktatni, elfeledett vagy komoly zenét csak alkalmilag komponáló szerzők versenyműveit, amelyekről források szólnak, de keletkezési idejüket nem adják meg. Megközelíti a negyvenet az 1930-as évtizedben írt versenyművek száma. Harminc versenyművel valamelyes visszaesést mutat a negyvenes évtized; ha csak a Magyarországon működött zeneszerzőket vesszük tekintetbe, a visszaesés jóval nagyobbak mutatkozik. Háború és ellenséges politikai körülmények bizonyára általában véve is gátlólag hatottak a komponálásra, bár a koncertműfajban bekövetkező csökkenésnek egyéb okai is lehettek; Kadosa Pál a legnehezebb időkben is komponált, azonban a negyvenes évtizedben egyáltalán nem írt versenyművet.

Harmadik korszak

Mennyiséget tekintve a versenymű az ötvenes évtizedben a magyar zeneszerzés egyik – ha nem első – vezérműfajává lépett elő. Szignifikánsan közvetíti a fordulatot a statisztika: a negyvenes évtizedbeli harminccal szemben 1950 és 1959 között magyar szerzők közel nyolcvan koncertművet írtak. Olyan mértéket öltött a növekedés, amit belső kompozíciótörténeti ok egymagában sehogy sem magyarázhat. Különösbbe nem kell bizonygatnunk, hogy az 1950-es évtized éppenséggel nem az a korszaka volt a magyar zenetörténetnek, amelyben a szerzők munkásságát öntörvényű zenei stílusfejlődés irányította volna. Soroljuk előbb fel a versenymű-termelés felfutásának szorosabban vett művészetszociológiai okait. Az öt éves tervek rendszeréhez illeszkedve a zeneszerzésben bevezették az állami megrendelések gyakorlatát, ami talán csak az opera műfajában nem idézett elő általános termelés-növekedést. A tervgazdálkodás tudatosan javította a kortárs magyar zene előadási esélyeit. Volt is, ki előadja az új koncert-műveket: leeresztették a vasfüggönyt, a határokon belül rekedt hangszereknek szereplési alkalmakat kellett biztosítani. Meghatározták a felfutás irányát egyes járulékos körülmények, mint az, hogy némely hangszer és hangszercsoport presztízse emelkedett fiatal, kiváló játékosok fellépésének köszönhetően, mint Lukács Pál és a Budapesti Fúvósötös tagjai.

Mindennél erősebben hatottak persze a politikai–esztétikai körülmények. Hogy hogyan, azt a zenei nyilvánosság eseménytörténetének aprólékos vizsgálatával lehet rekonstruálni. Induljunk ki a szocialista–realista fordulat után megrendezett első magyar zenei seregszemle, az 1951-es plénum műsorából. Ezen a botrányokkal terhes szemlén hangzott el Szabó Ferenc hihetetlenül durva támadása a divertimentizmus, a negyvenes évek végének magyar neoklasszikus zenedívatja ellen. Támadását felhívással kapcsolta össze: szerzők, irjatok nagyszabású, romantikus, dallamos műveket. Szava nem talált süket fülekre a magyar zeneszerzésben. 1953 tavaszán, a Második magyar zenei héten teljes joggal regisztrálhatta Mihály András: „úgy látom, hogy zenénk az utóbbi két évben legnagyobb sikereit a nagy drámai koncepciójú művekben aratta”. Oratóriumok és szimfóniák felsorolása után hozzátette: „Bizonyos mértékig szimfonikus műveknek számítnak egyes versenyművek is, például Kadosa Zongoraversenye, Kókai Hegedű-versenye és mások.” Valóban, 1953 október 22. és 28. között a második plánum öt díszhangversenyének mindegyikén szerepelt egy-egy versenymű, mely az elmúlt 3 évben kelt. Elhangzásuk sorrendjében: Szervánszky Endre Klarinétszerenádja, Viski János Zongoraversenye, Kókai Rezső Hegedűversenye, Kadosa Pál 3. zongoraversenye, és Mihály András Gordonkaversenye. A legkorábbit, Szervánszky szerenádját kivéve csupa klasszikus léptékű, valódi koncertmű.

De miért részesítette előnyben a vezető szerzők viszonylag nagy csoportja a versenyművet, mikor válaszolni akart, válaszolni kényszerült a Szabó irányította ideológiai offenzívára? Hogy a valódi, szerenád vagy rapszódia megjelöléssel nem takargatott versenymű az ötvenes évek elején új rangot kapott a magyar zeneszerzésben, ahhoz lényegbevágó módon hozzájárult a sokat emlegetett szovjet példa. Néhány adattal érzékeltetem, mily vehemensen tört be az ötvenes évek elején a budapesti hangverseny-repertoárra a szovjet versenymű. 1949 előtt ezt az árucikket kizárólag Hacsaturján művei képviselték budapesti pódiumokon. Importjának új korszakát a Szovjet Kultúra első fesztiválja nyitotta meg 1949 elején, ugyancsak Hacsaturján jegyében. Hegedűversenyét egy hónapon belül két szovjet művész is eljátszotta, Viktor Berdjajev és a fenomenális David Ojsztrah; a Zongoraversenyt Lev Oborin adta elő. Hacsaturján versenyművei a következőkben évadonként 4–5 hangversenyen is megszólaltak Budapesten. Hamarosan társult hozzájuk Kabalevskij Hegedűversenye, amit Garay György 1950 márciusában mutatott be, és abban az évben csak Budapesten 5 alkalommal játszott el. Kisvártatva megérkeztek olyan második vonalbeli szerzők versenyművei, mint Rakov, Macsavariani, Gaszanov, Glier és Dvarionasz. Utóbbi hegedűversenyét az 1951 márciusi premiért követő két évben Garay György kilenc alkalommal játszotta el a magyar fővárosban. Métély, melynek mértékét jellemzi, hogy 1952-ben a Zeneakadémia végzős hangszeres művészhallgatóinak zenekari diplomahangversenyén a műsort egy orosz, és három szovjet versenymű tette ki.

A szovjet versenymű csak annak alapján tehetett szert erre az erőltetett játszottaságra, hogy a szovjet szerzők erőltetett ütemben termelték a versenyműveket. Az 1948-as szovjet zenei párthatározat utáni években a versenymű-produkció óriási mértékben felfokozódott. Milyen szerepet játszott a versenymű a szovjet–szocialista zenei eszmerendszerben? Ellenpéldák ellenére sem tagadhatjuk, hogy a reprezentatív versenymű bizonyos értelemben *affirmatív* műfaj; belső nyilvánossága, szólista és zenekar versengő

együttműködésének pozitivitása mintegy megerősíti, helyesli a rendet, amelyben született, s amelyet kifejez. Nem tagadhatjuk, hogy a virtuóz–romantikus versenyművek egymást követő bemutatói 1950 és 56 között valami formában a sztálinizmus konszolidációját hirdették, sőt, a szólista pódiumra állításával talán még a személyi kultuszt is jelképezték. Sietve szögezzük le: ez csak az érme egyik oldala. Hogy a versenymű a szovjet zenének kedvelt műfaja maradt, a magyarnak pedig kedvelt műfajává lett, abban az affirmáció mellett negáció, a megerősítés mellett tagadás is megnyilvánult. Szerzők, ha versenyművet írtak, a szocialista–realista esztétika ideológiai parancsát valójában paradox módon teljesítették. Tudnunk kell, a versenymű-korszakot közvetlenül nem a divertimento korszak előzte meg a magyar zeneszerzésben, hanem a sztálinista kantáta korszaka. Ezek termelésében alaposan kivették részüket néhányan az 1953-as koncertálók közül, elsősorban Mihály András és Kadosa Pál. *Védd a békét ifjúság és Március fia* kantáták után a nagy versenyművek úgy hatnak mindkettejük műveinek jegyzékében, mint visszatérés a normalitáshoz, az ideológiai agymosás után.

Stílrömantika az ötvenes évek versenyművében: a visszafordulásban kétségtelenül szerepet játszott a 19. századi zenei hagyomány politikai okból erőltetett kultusza. Gyengébb jellemű szerzők ellenállás nélkül engedték ebbe az irányba hajszolni magukat, mint Gaál Jenő Zongoraversenyének korábban említett esete mutatta, meglehetősen kétes kimenettel. Kardos István 1954-ben komponált zongoraversenye is a századelő magyar stílusesszményeit örzi hűségesen. Tardos Béla 1954-ben komponált Zongoraversenyében olyan nagyszabású, sokrétű formát vet papírra, amelynek epikus témahálója egyenesen a korai Dohnányi zongoraversenyre emlékeztet. Viski János is a romantikus–későromantikus zongorastílushoz kanyarodik vissza Zongoraversenyében. Keze alatt a zongora hőstenorként éneklő dallamhangszer, amely a versenyműszólam cantabilitását minden eszközzel igyekszik felfokozni. A 19. század néha műfajban, tematikában, szellemiségben olyan különleges, mondhatni extrém módokon is visszatér, mint Szelényi *Summa vitae*jában, amely egy Liszt-motívumfeljegyzést dolgoz fel fantázia formában. Koncertáló fantáziákat írnak mások is, Tardos zongorára, Mihály András fúvósötösrre.

Bár a neoromantikus versenymű kielégíti az ideológiai várakozást, valamiben célját téveszti: nem kelti fel széles közönségretegek érdeklődését – minek a neo, ha ott az eredeti? Ígéretesebbek, érdekesebbek kortársak és az utókor számára a romantikától való távoldást jelző művek. Mihály András pályáján a Gordonkaverseny a koncertálás egész korszakát vezeti be: a melodikus–lírai sikerdarab után egy évvel zongoraversenyt, majd fúvósötös–fantáziát ír, az évtized végén hegedűversenyt obligát zongorával. Zongora- és hegedűversenyének visszhangja ugyan sokkal gyengébb, mint a gordonkaversenyé, azonban a koncertálás útja mégis jelentős eredményt hoz: ez vezeti el a komponistát a neoavantgarde hangzásvilágáig, amelyben a hatvanas években előadóként és szerzőként eredményesen mozog majd. Egyáltalán, úgy tűnik, mintha a koncert-műfaj ismét olyan szerepet játszana el a magyar zeneszerzés történetében, mint amit eljátszott az első korszak végén, az eredeti avantgarde kibontakozásakor. Konstruktivitása, motívus–tematikus determinizmusa időszerű technikák irányába vitte a zeneszerzőket. Hangzási kísérleti műhelyként is funkcionált a versenymű. Kadosán, Mihály Andrásnál kívül különleges színhatásokat varázsol elő a szólóhangszer és orchester együtteséből Kókai Rezső, élete legjobb művében, a hegedűversenyben. Járdányi Pál a Hárfaver-

senyben keresett stiláris megkönnyebbülést a *Vörösmarty-szimfónia* romantikus monumentalizmusa után. Kurtág György a leghatározottabban rálépett a bartóki versenymű-hagyomány útjára; éppen következetes epigonizmusának köszönheti a Brácsaverseny, legalábbis a századelősen koncertstück-szerű első tétel, hogy a komponálás spontaneitásának visszanyerésében igen messze jut. Szervánszky Endre 1952–53-ban komponált Fuvolaversenye végül, azon kívül, hogy talán a hangszer első szólista-megjelenését hozza a magyar irodalomban, az évtized legszellemesebb Magyarországon komponált koncertműve. Varázslatos hangzású és textúrájú anyagok lazítják fel, teszik mintegy idézőjelbe a lírai magyar dallamstílust, a klasszicista formát, és biztosítják ezáltal annak az elevenségét is, ami pedig már-már megkövesedőben van, akadémiakussá vagy irrelevánssá válik. Szervánszky ezzel mintha a koncertálás lényegéből valósítana meg valamit. A concerto fogalma, a fogalom jelentése körül Michael Praetorius óta némi zavar uralkodik. Eredeti zenei használata éppen nem a versengés mozzanatát emelte ki, mint Praetorius hitte, hanem az egyetértését, összehangolását, megbizonyosodását. Használni akkor kezdték széles körben, amikor egyre heterogénebb zenei elemeket kellett összehangolni, amikor tudatos művészi céllá és művészi tetté vált a diszparát elemek harmonizálása. Talán sikerült ez az ötvenes évek nehéz helyzetében, a koncerttermés egy-két igazán értékes művében is, Szervánszky Endrének, és szerencsés kezű kortársainak.

Tokaji András

A KOMMUNIZMUS ZENEKULTÚRÁJA MAGYARORSZÁGON ÉS A TÖBBI VOLT KOMMUNISTA ORSZÁGBAN*

Amikor különböző országok zeneművészetét próbáljuk összehasonlítani, sohasem szabad meglepedkeznünk arról, hogy az országhatárok mint politikai–gazdasági keretek fontos tényezők ugyan, de korántsem kizárólagosak. Főleg két okból nem: az egyik, hogy a történelem folyamán maguk is változnak, a másik pedig, hogy változatlan fennállásuk idején sem zárnak tökéletesen. A kulturális hatások ugyanis így vagy úgy, kisebb vagy nagyobb mértékben, de mindig átlépnek az országhatárokon. (Albánia például egészen a legutóbbi időkig közmondásosan izolált ország volt. Mégis, a nemrégiben beköszöntött rendszerváltást sokak szerint éppen az olasz tévétársaságok adásai tették lehetővé.) Sokszor célszerűbb ezért kulturális régiókról és országokról együtt beszélni.

Az összehasonlítást alapvetően két, egymástól jól megkülönböztethető dimenzióban tehetjük meg. Az egyik magának a zeneművészetnek, a másik a zeneművészet létfeltételeinek a dimenziója. A zeneművészet létfeltételei általában igen bonyolult módon függenek a gazdasági, társadalmi és kulturális viszonyoktól, ami pedig tárgyunkat, a kommunizmus időszakát illeti, abban a politikai viszonyok voltak különösen meghatározók. Ami jelen előadásomat illeti, elsősorban nem az azonosságokkal, hanem a különbségekkel kívánok foglalkozni.

Mivel témánk egy különleges helyzethez, illetve egy bizonyos időszakhoz kötődik, egy további körülményt is figyelembe kell vennünk – ez pedig nem más, mint az egyes országok, illetve régiók előtörténete.

A kommunizmus viszonya a polgári társadalomhoz

Elvi alapvetés

(*Fázisok*) Ha a kommunizmus megvalósulásának módját akarjuk vizsgálni a különböző országokban és kultúrákban, mindenekelőtt azt kell tekintetbe vennünk, hogy első számú letéteményese, a Szovjetunió, a többi nagy birodalomhoz hasonlóan, a fejlődés legkülönbözőbb stádiumaiban lévő országokat hódította meg. Első közelítésben azon országok között kell határozott különbséget tennünk, amelyek még a polgárosodás előtt vagy annak elején tartottak, és azon főként európai országok között, amelyek már előrébb tartottak a polgárosodásban.

(*A totalitarizmus percepciója*) Az, hogy a lakosság hogyan fogadta a totalitáriánus be rendezkedést, mindenekelőtt attól függött, hogy milyenek voltak a kulturális és politikai hagyományai. Ez volt a viszonyítási alap, ez határozta meg a perspektívát is. Addig, amíg a kommunista totalitarizmus az ázsiai és pravoszláv kultúrákban kicsiny anomáliának vagy éppen természetesnek látszott, a nyugati európai kultúra elviselhetetlen

* Elhangzott 1996. dec. 14-én, az MTA Zenetudományi Intézetében rendezett „Száz év után” című konferencián.

anakronizmusként élte meg. Ez volt a magyarázata annak, hogy a keletnémet, a magyar, a cseh és a lengyel állampolgár hamarabb lázadt fel ellene. De ez volt az oka annak is, hogy a lázadások elfojtása után éppen ezeknek a kultúráknak sikerült kidolgozniuk azokat a túlélési technikákat is, amelyek segítségével sikerült bizonyos mértékben megmeneniük a polgári értékeket.

(Az elvek és a gyakorlat) Ezen a ponton kell szétválasztanunk az elveket és a gyakorlatot. A kommunizmus megítélése napjainkban alapjában kétféle sémát követ. Az egyik, hogy a kommunista elképzelések alapján véve helyesek voltak, csak a megvalósítás során „eltorzultak”; a másik pedig, hogy már az eredeti elképzelések is hibásak voltak.

A valóság ezzel szemben az, hogy az eleve hibás alapvető célok mellett (mint pl. a termelőeszközök államosítása és a társadalom totalitárius megszervezése) voltak szép számmal olyanok is, amelyeket a kor haladó polgárai is osztottak. Ilyen volt – hogy csak egyet említsek – a kultúra újbóli társadalmosítása és az állam szerepének megnövekedése a kultúrában.

Éppen ezért élesen el kell választanunk egymástól az egyértelműen kommunista eszméket a velük csak látszólag harmonizáló polgári eszméktől, és külön kell megítelnünk őket a kommunista hatalomátvétel előtti és utáni korszakokban. Ezen belül is különbséget kell tennünk az egyes kommunista országok között abban a tekintetben, hogy ott elsőként, vagy ha nem elsőként, a kommunista vilárendszer kialakulásának melyik szakaszában jutottak hatalomra a kommunisták.

Polgári célok

A magyarországi 1919-es proletárdiktatúra oly rövid ideig tartott, hogy a kommunista ideológia egységes nézetrendszere a zeneművészetben még nem alakulhatott ki. Mindazonáltal megállapítható, hogy a kommunisták és a haladó polgárok a zeneélet demokratizálása terén a következő célokban értettek egyet:

- (a) a zenét tanulók körének kiterjesztése részben egy iskolareform, részben az oktatás ingyenessé tétele révén, valamint
- (b) a zenét hallgatók körének kiterjesztése részben munkáshangversenyek révén. (Mint ismeretes, ez a gondolat nem a proletárdiktatúrában, hanem az 1918-as polgári forradalomban született meg. Sőt, Kunfi Zsigmond ún. „népművészeti akcióját” még a proletárdiktatúrában sem valamely kommunista forradalmár, hanem egy polgár, Dohnányi Ernő valósította meg.)
- (c) A szovjet megszállás alatt pedig végbement a Kodály és Bárdos által még a 30-as években megindított Éneklő Ifjúság mozgalom „államosítása”, ami kétségtelenül egyik legpozitívabb fejleménye volt ennek az időszaknak.
- (d) 1919-ben egyetértés volt még az új művészeti törekvések pártolásában és
- (e) a zenetudomány szervezeti megerősítésében is.

E célok tehát nem voltak mások, mint a polgári *Aufklärismus* céljai, és polgári képviselői valószínűleg elképzelhetőnek tartották megvalósításukat a termelőeszközök társadalmi tulajdonba vétele nélkül is. Ennek bizonyítására elég a németországi Harmadik Birodalom zenei életére utalni, melyben szintén meglehetősen eklektikusan keveredtek egymással ugyanezek a polgári felvilágító célok és a nemzetiszocializmus eszméi.

Mit is akartak voltaképp a kommunisták?

- (1.) Az államosítás révén fel akarták szabadítani a művészetet a piac béklyói alól, mégpedig két területen is: az alkotásban (a megrendelések átszervezése révén) és a terjesztésben (mind az előadó-művészetben és a kiadásban). Másrészt viszont az erőszakos államosítás szelleme eleve ellentétes volt azzal a céllal, amit a kommunista Kunfi Zsigmond „a tömegek lelki felemelése és megnevesítése”-ként határozott meg.
- (2.) A kommunisták egy másik, igen jelentős törekvése az volt, hogy igyekeztek a tömegeket a vallástól a művészet felé fordítani. Ez a koncepció, mely még Lukács György kései munkásságának is szerves részét alkotta, szintén a francia felvilágosodásba nyúlik vissza.
- (3.) A lassanként atomizálódó kapitalista társadalommal szemben a kommunisták egy új, közösségi társadalmat hirdettek meg. Molnár Antal 1919-ben arról írt, hogy a szocialista társadalom életre fogja kelteni a valódi népművészetet, mivel „a tendencia a legszélesebb körű kollektívizmus felé irányul”. Ugyanitt azt is kifejtette, hogy egy újabb klasszicista kor küszöbén állunk, mely megteremti a polgári individuum és a kollektívizmus nagy szintézisét.

A kommunisták kultúraelmélete jól harmonizált a haladó polgári értelmiség képviselőinek, pl. Hans Georg Nägeli vagy Eberhard Preussner azon elképzelésével, hogy a társadalom egészét át kell itatni a magaskultúra eredményeivel. Ugyanilyen fontos volt az is, hogy ezt csak a közösségekben folyó aktív művelődés révén lehet megvalósítani.

Hasonló gondolat volt az is, hogy a magasművészetnek vissza kell találnia a népművészethez, ami szintén nem jelentett mást, mint egyfajta kísérletet a művészet újbóli társadalmosítására. Ez a törekvés voltaképp egyidős a folklórizmussal, és ebben a tekintetben maga Zsdanov is egy polgári gondolkodóra, Szerovra hivatkozott.

Éppen ez a hasonlóság (vagy rokonság) volt az, ami sok polgári gondolkodót meggyőzött, és a kommunizmus támogatójává tett. Gondoljunk pl. Molnár Antal és Molnár Géza 1919-es lelkes írásaira, vagy arra, hogy 1948-ban, Zsdanov elképzeléseinek hallatán még maga Kodály is úgy nyilatkozott, hogy ők Bartókkal már húsz éve ezt szorgalmazzák. Sőt, valamivel később maga Bárdos Lajos is támogatta a polgári dalmozgalom felszámolását, mert azon a véleményen volt, hogy az országos mozgalom polgári és baloldali szárnyának a szembenállása volt egyik legfőbb gátja a művelődés szerves fejlődésének.

A kollektivistikus elképzelések egyébként jól érezték magukat fasiszta környezetben is. Trapp pl. kinyilvánította, hogy Németország csak akkor tudja megújítani művészetét, ha az egész nép részt vesz annak kialakításában.

A művelődés fentebb kifejtett, alapjában helyes elvei azonban nem valósulhattak meg, mert a realizálásukra hivatott elmélet utópisztikus volt. És mivel egy utópiát csak erőszakkal lehet megvalósítani, a kommunista gyakorlat minden egyebet, így a művelődést és a művészetet is, a hatalom megszerzése alá rendelt. A politikában (és a kultúrában) alkalmazott erőszak addig soha nem tapasztalt mértékben tiporta el az egyént és szigetelte el egymástól az embereket. Sőt, a hatalom birtokosai, hogy uralmukat fenn

tudják tartani, éppen erre törekedtek. A valláskritika már nem a felvilágosítást, hanem a politikai ellenfél, a történelmi egyházak gyengítését szolgálta; a művészet pedig az állami propaganda pusztá eszközüvé silányult. Ezek után nyilvánvaló, hogy ennek a propagandahordozónak a szélesebb tömegek körében való terjesztése – mint „nevelés” – szöges ellentétben volt a „szabad emberek társadalmának” eszményével. Végül pedig azt is meg kell állapítani, hogy az állami tulajdonon alapuló, centralista gazdaság önerőből nem volt képes fenntartani a művelődés intézményeit.

A Szovjetunió hatása

A háború előtti magyar társadalom zeneművészetében a német–osztrák kultúra volt a meghatározó. Ennek oka természetesen Németország és Ausztria közelsége, valamint politikai és gazdasági befolyása volt. A helyzetet különösen bonyolulttá az tette, hogy ez a kultúra önmagában is mintaadó értéket képviselt. Végeredményben az a paradox helyzet állt elő, hogy a német–osztrák kultúra a legfontosabb inspirációk forrása volt, egyben pedig azzal fenyegetett, hogy végképp elveszi a levegőt az önálló magyar fejlődéstől. De nemcsak nálunk volt ez így. Mint Tóth Aladár rámutatott, még Berlioz is német szellemben újított. (Mint ismeretes, Kodály és Bartók éppen ezt a német orientációjú hagyományt igyekezett meghaladni, részben a keleti eredetű népzenei hagyomány, részben a francia zenei impresszionizmus integrálásával.)

Gyökeresen megváltozott a helyzet 1945-ben, amikor a négyhatalmi egyezmény értelmében Magyarország a Szovjetunió politikai befolyása, sőt katonai ellenőrzése alá került, majd 1948, a „fordulat éve” után. Amit egyszerűen csak „a szovjet fejlődés utánzásaként” szoktunk jellemezni, valójában egy összetett, bonyolult folyamat volt.

(Adminisztratív hatás) Mindenekelőtt azt a fajta közvetlen, adminisztratív hatást kell tárgyalnunk, amely már a második világháború legelső napjaiban is érvényesült. A Szovjetunió ugyanis, igen rutinosan és biztos kézzel, már a katonai–politikai hódítás első napjaiban hozzáfogott az ország ideológiai és kulturális befolyásolásához. Sőt, a *Figaró* egyik száma már 1919 áprilisában megszólaltatott „egy orosz fogságból hazatért zeneművészt”, név nélkül, aki a „kipróbált” szovjetunióbeli módszereket propagálta. Igen szerteágazó diverzáns tevékenység volt ez, melyet a Szovjetunió legnagyobb részt a hadsereg, a SZEB és a Szovjet–Magyar Baráti Társaság révén fejtett ki.

Ez a fajta – mint akkoriban nevezték – „segítségnyújtás” nemcsak az operaházi igazgatói kinevezés engedélyezését foglalta magába, hanem kiterjedt a szovjet zene magyarországi terjesztésére is, mégpedig minden, akkoriban rendelkezésre álló eszközzel, kották, hanglemezek kiadásával és forgalmazásával, valamint a legnagyobb hatású szovjet együttesek vendégszerepeltetésével. A Szovjetunió szerte a világon végzett ilyen propagandatevékenységet; mint Blasi, Dasilva és Dees kimutatta, még az Egyesült Államokban is.

(*A zsdanovi határozat*) A „kézi vezérlés” azonban a „fordulat éve után” teljesedett ki, miután felolvasták a Magyar Zeneművészek Szövetségében a zsdanovi határozatot. Attól a pillanattól fogva az ország zenei élete a Szovjetunió közvetlen irányítása alatt állt, és a Kremlben kiadott utasítások közvetlenül ránk is vonatkoztak. Látnunk kell azonban, hogy mi csupán egy voltunk a sorban: egymás után alakultak meg ugyanis a kommunista tömb többi országában is a zeneművészek sztálini típusú szövetségei: elsőként a lengyel, 1945-ben, utolsóként pedig a keletnémet, 1951-ben. Általános gyakorlattá vált a moszkvai és leningrádi ösztöndíjak rendszere, és kialakultak a központi szakmai irányítás formái, mint pl. a rendszeresen ismétlődő prágai konferenciák és világitfúsági találkozók.

A levéltári kutatásoknak kell majd választ adniuk arra, hogy az inkriminált zsdanovi határozatot valóban bizonyos szovjetunióbeli fejlemények kényszerítették-e ki, mint ahogyan azt nekünk előadták, vagy pedig a Szovjetunió csak ürügyet akart szolgáltatni arra, hogy közöljék elvárásaikat a tömb frissen létrejött országaival. A „per” szovjetunióbeli lefolytatása mindenesetre arra is alkalmas volt, hogy fenyegetésekkel is aláta-massza a követeléseket.

Mindenekelőtt az kelt gyanút, hogy a Szovjetunióban már 1936-ban lezajlott ez a „per” Sosztakovics *A mcenszki járás Lady Machbethje* című operája kapcsán. Főként azonban az elgondolkodtató, hogy az eredeti forgatókönyv szerint a résztvevőknek – mintegy a Komintern párhuzamaként – létre kellett hozniuk egy ún. *Zenei Internacionálét* is. Így került át a Határozat a többi kommunista országba is, ahol a legmagasabb szinten foglalkoztak vele, és a szövetségek rendre elfogadták. A határozatot Bulgáriában maga Dimitrov, Észak-Koreában Kim Ir Szen, Kínában pedig Mao Ce-tung ismertette és hívott fel betartására. Ne feledkezzünk azonban meg arról sem, hogy 1955-ig Ausztriában is szovjet csapatok állomásoztak. Talán ez a körülmény is hozzájárult ahhoz, hogy az ottani zeneművészek egy csoportja szintén elfogadó nyilatkozatot tett.

(*Avantgárd*) Szemben a Szovjetunióval, a legtöbb későbbi kommunista országban az avantgárd törekvések, ha voltak is, korántsem voltak olyan jelentősek, hogy a hatalomba került kommunisták komoly ellenfelet lássanak bennük. Németországban már korábban, Csehszlovákiában és Romániában, továbbá Lengyelországban pedig a 30-as évek óta voltak ugyanilyen irányzatok, de nem jelentettek komoly akadályt a kommunista propaganda kifejtésében.

Nálunk még ennyire sem volt erős a zenei avantgárd. Az egész időszak legmodernebb szerzőjének kétségkívül Bartók tekinthető, aki maga is úgy nyilatkozott, hogy mindig fenntartással kezelte az avantgárdot, Kodály pedig éppen a zsdanovi határozattal kapcsolatban jegyezte meg, hogy ami őt illeti, korábban is avantgárdellenes volt. Ezen a téren nemigen volt tehát mi ellen harcolni, de a zenei élet vezetőinek mind a határozat elfogadását, mind pedig a végrehajtását is demonstrálniuk kellett. Ilyen körülmények között a határozat a zenei életben is koncepciós perekhez vezetett, s mindahhoz persze, ami vele járt, a bizonytalanság, a kiszolgáltatottság, sőt a rettegés érzéséhez.

Még üresebben kongtak a határozat szavai azokban a kultúrákban, melyekben a második világháború előtt nemhogy avantgárd, hanem még egy szolid polgári zenei élet sem alakult ki. (Az első szlovák operát pl. 1942-ben, az első albán operát pedig csak

1957-ben mutatták be.) Hasonlóképpen, a komoly és könnyűzene viszonya csak egy relatíve fejlett polgári kultúrában jelenthetett problémát, máshol (pl. a szovjet köztársaságok legtöbbszörében vagy Albániában) értelmezhetetlen volt.

(Konformizmus) Addig, amíg a koalíciós években a Szovjetunió csak, hogy úgy mondjam, kívülről tudott befolyást gyakorolni országunkra, a fordulat éve után már rendelkezésre állott a hazai kommunista párt által vezetett bábkormány. Mindennek megvolt a maga szubjektív konzekvenciája is. Addig, amíg az első szakaszban a kommunista vezetők önkéntes buzgalomból igyekeztek követni Moszkva utasításait és módszereit, a második szakaszban ez a kapcsolat, mondhatni, hivatalossá vált, és a lelkesedést egyre inkább a rettegés váltotta fel. A Moszkva által mozgatott káderek a Moszkva által kifejlesztett pszichikai nyomás alatt mindenben kezdtek utasítást és fenyegetést látni, és ezért igyekeztek mindenben elébe menni az elvárásoknak. Még a dicséreteket is bírálatnak hallották, és a hivatalokban valóságos pszichózis alakult ki Magyarország „lemaradása” miatt. Ez a jelenség általános volt. A blokk országai, Csehszlovákiától és Koreától Kínáig egyfajta erőltetett menetben próbálták „utolérni” a Szovjetuniót.

(Analogiás hasonulás) Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy a kommunista politikai-gazdasági alapok lerakása után szinte automatikusan is létrejött a hasonló struktúrák egész sora. Ilyen volt a zenei élet központi és totális irányítása és átpolitizálása, már 1919-ben, amikor a Narkomprosz mintájára létrehozták a Közoktatásügyi Népbiztosságot, az pedig a Szellemi Termékek Országos Tanácsát, a Szellemi Termékek Bizottságát, valamint a direktóriumokat. A szellemi élet mechanisztikus, ipari folyamatként való elképzelése mindenhol hasonló bürokratikus megoldásokhoz vezetett mind az alkotásban és a terjesztésben. Ilyen volt az állami pályázati rendszer, a művek minőségének és népszerűségének az intézményes biztosítására tett kísérletek, a repertoárok cenzúrázása és terjesztése stb.

De ilyen volt a műfaji struktúra átrendezése is, melynek során a tömeges használatra szánt vokális műfajokat helyezték előtérbe. A nagy számú, gyorsan reagáló és közvetlen hatású propaganda iránti igény szükségszerűen alakította ki a csasztuskabrigádok intézményét nemcsak a Szovjetunióban, hanem más országokban is. Még akkor is így volt ez, ha más hagyományokból fejlesztették ki (Kínában pl. az operából). Szintén a szerkezeti hasonlóság volt az, ami kikényszerítette a szocreál sematizmusát és emblemikus szerkesztésmódját. A fejlődés dinamikájában rejlő hasonlóságok szintén hasonló fejleményekhez vezettek. Például az a folyamat, amelynek a során az aktivista, indulós karakterű műveket himnikus formák váltották fel, spontán ment végbe mind a Szovjetunióban, a 20-as évek közepén, mind nálunk, 1949 után.

(Közös ideológia) A közös ideológia hasonló fejleményekhez vezetett. A proletkult alapján álló szovjet RAPM, a német Eisler, a cseh Stanislav még a munkásindulóból akart építkezni.

(a) Az a körülmény azonban, hogy a munkás-paraszt szövetség elve lett irányadó, mindenhol oda vezetett, hogy a szocialista realizmust a paraszti folklór nyelvezetéből igyekeztek kialakítani.

- (b) A kollektivista alkotásmód központi gondolata mindenhol, Németországban éppúgy mint Csehszlovákiában vagy a Szovjetunióban, ugyancsak erősítette azt a törekvést, hogy a szocialista realizmus létformáját – miként azt Iszakovszkij javasolta – a paraszti folklór mintájára képzeljék el.
- (c) Ugyanebbe az irányba hatott azonban az antifasiszta népfront gondolata is, mely nálunk 1935-től kezdődően Justus, Palasovszky, Simon és Szalmás ún. népdalkórusainak megalakításához vezetett.

(Önkéntes utánzás) A tömb országai sok mindent önként vettek át. Lehetett az a szovjet szocreál vagy az orosz népdal stílusa, sőt műfajok is. Magyarország, Németország, Csehszlovákia, Románia, Kína stb. kommunista komponistáinak jelentős része már korábban járt kint emigránsként a Szovjetunióban, és mindaz, amit ott látott–hallott, szinte kinyilatkoztatásként hatott rá és követendő például szolgált.

Miután a követés feladattá vált, a zenei élet ágensei szisztematikusan kezdték kutatni azokat az eszközöket, amelyek révén teljes bizonyossággal és a lehető leggyorsabban elérhetővé tehetők egy szovjet-típusú zeneművészet elérését. Úgy is szokták mondani, hogy a szovjet zene addigi fejleményei jelentős mértékben „megkönnyítették” a dolgunkat. Amíg a Szovjetunióban az új rendszernek magának kellett kiizzadnia a kívánatos műfajokat és stílust, addig a táborba belépők számára már készen állt az ideális stílus, sőt repertoár, melyet a Szovjetunió dolgozott ki.

A követés azonban kötelezővé is vált. Gondoljuk meg: akkor, amikor nálunk a Vörös Hadsereg megvetette a lábát, ott már több mint egy emberöltő óta szovjetrendszer volt! A Szovjetunióban pl. az ún. proletkult legyőzése mintegy 15 évet vett igénybe. Akkor pedig, amikor a kommunista Vándorkórus megkezdte tevékenységét Magyarországon, a Szovjetunióban már négy éve központi doktrína volt a népdal alapú komponálás. A háború után ezért sokan érezték úgy, hogy számunkra egyenesen felelőtlenység volna saját megoldásokkal kísérletezni. A szovjetunióbeli „gyermekbetegségek” megismétlődése ugyanis nálunk már korántsem hibának, hanem egyenesen bűnnek számított.

Azonosságok és különbségek

(Kulturális hagyományok) A polgárosulatlan országokban sokan abban reménykedtek, hogy a kommunizmus valamiféle polgárosodás *utáni* fejlődési stádiumot fog képviselni. Ehelyett az történt, hogy a korábbi despotikus állapotok most ebben az új formában öltöttek alakot. A kicsiny értelmiségi csoportok forradalmi eszméi sorra csorbultak ki a társadalom döntő többségének a megelőző évszázadok által meghatározott műveltségén, értékrendszerén és mentalitásán. Ezért volt az, hogy az oroszországi kommunizmus gyakorlatilag a cári állami bürokrácia, a kínai pedig a despotikus császári hatalom folytatása volt.

(Népnevelés) Kínában a „népnevelés” gondolata egészen Konfuciuszig nyúlik vissza, aki szerint egy nemzet nagysága a kultúra tökéletesedésével összhangban növekszik, a kultúrát pedig a zene segítségével lehet a leghatékonyabban fejleszteni. Mivel ez a hagyomány az i. e. 6. sz. óta úgyszólván töretlenül élt tovább, cseppet sem volt meglepő a

KKP kulturális korifeusának, Csi Jusannak azon megállapítása, hogy a kínai opera mindenek előtt a társadalmi nevelés eszköze. Ennek megfelelően minden színpad fölött olvasható volt a jelszó: „Kao Tai Csiao Hua”, azaz: „A fenséges színművészet nevel és befolyásol”.

(Parancsuralom) Ott, ahol a császárság idején még a harangok hangolását is császári rendelet írta elő, meglehetősen természetesnek tűnt fel, hogy most a kommunista párt elnöke, Mao és felesége határozza meg, milyennek kell lennie a művészetnek.

Ezzel szemben Albániában, ahol a művészetnek korábban sem tulajdonítottak akkora jelentőséget mint más, nagyobb hagyományú államalakulatokban, a pártelnök, Enver Hodzsa a műalkotások „pártosságát” nem is nagyon tartotta fontosnak. Számára a legfontosabb az volt, hogy a *művészek* legyenek lojálisak, és állampolgárként tegyenek politikai hűségnyilatkozatokat.

(Fasiszta szerzők) A második világháború után a Szövetséges Ellenőrző Bizottság eleve lehetetlenné tette, hogy bármilyen személy vagy szellemi termék, amely a békekötés előtt politikailag kompromittálódott, a közéletben ismét szerepet játszhasson. Magyarországon betiltották a sovíniszta és irredenta dalokat, sőt volt olyan zeneszerző, András Béla, aki testvérbátyja háborús múltja miatt névváltoztatásra és egy évi szilenciumra kényszerült. Tudtommal az egyetlen zeneszerző Rossa Ernő volt, aki mindkét rezsimit ellátta politikai kompozíciókkal.

Ezzel szemben még magyarázatra szorul, hogy az NDK állami kiadója hogyan jelentethette meg a Harmadik Birodalom számos hivatalos szerzőjének újszülött politikai kompozícióit. (Így pl. Gersternek, aki *Deutsche fliege voraus!* c. kompozíciójával annak idején Göring légierejét üdvözölte, egymás után adták ki a békét és a szocialista építést üdvözlő dalait. Finkének, aki 1941-ben megírta *Deutsche Kantatejät*, 11 évvel később bemutatták *Freiheit und Frieden* című kantatáját, és a sort folytathatnám egészen az 1939-es Birodalmi Szakmai Pályázat díjnyerteséig, Griesbachig.)

(Nem-hatalomcentrikus avantgárd törekvések) A szovjetunióbeli szuprematisták állami befolyástól mentes művészetet, a Modern Muzsikuskok Szövetsége pedig ideológia-mentes zeneművészetet akart. Felidézhetnének azonban Lebegyinszkijnek, a Proletár Muzsikuskok Orosz Szövetsége vezető teoretikusának egyik nyilatkozatát is, 1931-ből, amely szerint a vokális kompozíciók zenéje és szövege között előforduló ellentmondások a sajátos költői és zenei megformálás különbségeiből következnek, és ezért sohasem szabad megsemmisíteni őket. (Ez az ízig-vérig liberális gondolkodásmód jól egybevágott a korábban szintén liberális Marx egyik, 1842-es nyilatkozatával: „Az író semmiképpen sem tekinti munkáit eszközöknek. Ezek öncélok, és olyannyira nem eszközök neki és másoknak, hogy ha kell, az ő létezésüknek a maga létezését feláldozza.”)

Hasonlóképp nyilatkozott 1919-ben a Vörös Lobogónak Krausz Mihály zeneszerző, aki arról beszélt, hogy az igazi zeneművészet „abszolút”, s ezért a valóban értékes zenének elsősorban a program áll útjában. A *Vörös Lobogó* egyik névtelen szerzője pedig úgy írt, hogy „a kommunizmus, ellentétben az összes eddig uralkodó felfogásokkal, nem visz osztálygyűlöletet, politikát a művészetekbe. A művész nem politizál, a művészek között nincsenek proletárok és burzsoák.” És tovább: „Az új meggyőződésnek nin-

csenek dogmái, különösen művészeti ügyekben”. Ezzel szemben a baloldali avantgárd 1945 után már a liberális „vargabetűk” utáni állapotban volt, és azonnal szocreálként jelent meg.

(*Művészi színvonal*) A művészi igényesség kérdése volt az egyik olyan terület, amely meglehetősen élesen vetette felszínre a kommunista elvek és a kommunista gyakorlat között feszülő ellentmondást. A kiindulás mind a Szovjetunióban, mind nálunk az volt, hogy a nagy politikai tömeghatást a művészi igényesség fenntartásával kell elérni. Maga a szovjet közoktatási népbiztos, Lunacsarszkij is arra hívott fel, hogy a művészeknek egyszerre kell megnyerniük a „tömegeket” és emelniök műveltségét. Jóllehet nem férhet kétség ahhoz, hogy ezt komolyan gondolta, a két követelmény két, egymást kölcsönösen kizáró tendenciát zárt magába.

Ami bennünket illet, a *Vörös Újság* nálunk is az oweni purisa eszméket hirdette 1919 márciusában, amikor úgy nyilatkozott, hogy a „kommunista államban” „a zeneszerzők csak abszolút művészértékű alkotások árán élvezhetik az állam fizetését, az előadóművészek pedig csak igazi és arra hivatott tehetséggel nevelhetik közönségüket”.

Mint ismeretes, a Proletkult 1918-ban, Brjuszova és Kraszín vezetésével harcot hirdetett a könnyűzene – mint ők nevezték: „zenepótlékok” – ellen. A kérdést voltaképp az a körülmény vetette fel, hogy egyes szerzők könnyűzenét – mint ott, akkoriban mondták – „étermi zenét” komponáltak a forradalmi versekhez. A RAPM-istákat később is sokan bírálták amiatt, hogy csak a dalok szövegére ügyelnek, zenéjükre nem.

- (a) Az igényesebbek rámutattak arra, korántsem mindegy, hogy a zene is forradalmi-e, vagy csak a szövege, hiszen ebben az esetben a kettő egymás ellen dolgozik.
- (b) Másrészt úgy gondolták, az is a forradalmi eszmék megcsúfolása volna, ha a forradalmi művek színvonala nem érné el a kívánt mértéket. (Hogy magyar vonatkozású példát is hozzak, Rommot azért marasztalták el, mert *Rohammunka* [Udarnüj trud] c. költeményéhez Reinitz *Salgótarjáni bányászindulójának* dallamát választotta.)

Ad (a) Mivel a Proletkult természetesnek tartotta, hogy az avantgárd társadalmi célokhoz csak egy új művészi szemlélet és nyelv méltó, létrejött a forradalmárok és az avantgárd spontán szövetsége. A komponisták egyrészt igyekeztek megjeleníteni a technikai forradalom művészi élményét, másrészt pedig annak a társadalomnak az utópiáját, melynek alapszerkezetét – hitük szerint – az új technika fogja meghatározni. Mivel a kommunista mozgalom nemcsak a politikai forradalom, hanem a gazdasági–technikai modernizáció stratégiája is volt, egy meglehetősen széles érintkezési felület jött létre a politikai baloldal és a művészeti avantgárd között.

Ehhez járult, hogy sok művésznak éppen a körülötte zajló társadalmi–politikai változások lendülete volt egyik legmeghatározóbb élménye. Az oroszországi futurizmus (a rayonizmus) 1911-ben, amikor még a Bolsevik Párt is csak a polgári demokratikus forradalmat tűzte ki célul, harsány színekkel igyekezett megjeleníteni a modern kor idő és mozgásérzékelését. Marian Koval *Revoljucionnaja Molnyija* (A forradalmi villám) című darabja egy agitátor fennkölt szónoklatát jelenítette meg, Alekszandr Moszolv pedig 1926-ban újságcikkeket zenésített meg. Leonyid Polovinkin 1925-ös *Elektrifikacija* (Villamosítás) című zongoraműve a romantikán túlmutató liszti–bartóki distanciális harmóniarendszerrel, Artur Lurje pedig negyedhangos rendszerekkel kísérletezett.

Egy további irányzat, melyet bírálói „masinizmusnak” csúfoltak, arra buzdította a zenészeket, hogy – mint mondták – „erőteljes ritmusokkal, a vas és a gránit ritmusával gyűjtsák fel a dolgozók szívét”. A „masiniszták” különleges hangszereket készítettek a motorok és a gépek, a hajtószíjak, a szirénák és a modern, nagyvárosi utca zajának megjelenítéséhez. Ilyen hatásokkal dolgozott Alekszandr Moszolov *Masinnaja muzikája* (Gépzene) vagy Julij Meltusz *Proizvodsztevennaja poema* (Ipari költemény) című kompozíciója.

A magyarországi fejlődés élesen eltért ettől abban a tekintetben, hogy a zeneművészetben sem 1919-ben, sem 1945 után nem jelentek meg ilyen vagy ehhez hasonló irányzatok. Bartók pl. a maga modernizmusát nem a technikai–társadalmi forradalomból, hanem magának a zenei nyelvezetnek a belső szerkezetéből fejlesztette ki. (Csak a kontraszt kedvéért idézném a jelenlévők emlékezetébe *Gépzene* c. írását, melyben a gépek zenei mimézisét meg sem említi, ellenben higgadtan mutat rá arra, hogy voltaképp a zongoramuzsika is gépesített zenének tekinthető.)

Ennek a jelenségnek az oka talán abban rejlik, hogy a magyarországi társadalmi-gazdasági fejlődés, minden elmaradottsága ellenére sem volt annyira elmaradott, mint Oroszországban. Gondoljunk a parlamentarizmus viszonylagos fejlettségére, vagy arra az ipari–technikai pezsgésre, ami a centenárium idején megindult. Oroszországban ezzel szemben a modernizáció távolibbnak s éppen ezért sokkal inkább utópiának tűnt, olyasvalaminek, amihez sokkal biztosabban lehet eljutni erős vágyakozással és akarattal, és egy nagy ugrás eredményeként, mint egy szerves, fokozatos fejlődés segítségével.

Térjünk azonban vissza a 10-es és 20-as évek Szovjetuniójába! Világosan látnunk kell, hogy a politikai és a művészeti avantgárd szövetsége ekkor még kifejezetten illikus volt. A *Kuznyica* nevű munkásújság 1920-ban kifejtette: „Minél pontosabban ragadja meg és adja vissza a művész a munka ritmusát, annál érthetőbb lesz és közelebb a dolgozó tömegekhez.” Mihail Rauhverger *Pesznyja o türkszib* (Dal a türkszibériai vasútról) című karművét, mely természetes hatásokkal jelenítette meg a vonat pöfékelését és zakatolását, mintegy 10 ezer példányban adták ki az *Iskolai úttörő dalok* című sorozatban. A közoktatásügyi népbiztos (Anatolij Lunacsarszkij) 1919-ben még részt vett az *Uj Művészet* első nemzetközi kongresszusának megrendezésében; a tárca zenei osztályának a vezetője pedig a korábban már említett Lurje volt.

A forradalmi zene képviselői (élükön a Prokollal) még a NEP időszakában is harcosan védték minőségességüket. Máshol is voltak képviselői ennek a felfogásnak, Csehszlovákiában pl. Burian. E szerzők kompozíciói azonban végig népszerűtlenek maradtak. A hosszas vajúdnak egy párthatározat vetett véget, 1932-ben, mely végre egyértelművé tette mindenki számára, hogy a művészi színvonal kevésbé fontos, mint a politikai feladat, s ezért el kell takarodnia a közérthetőség útjából.

Az újfajta megközelítésre a német Eisler művészete adott példát, aki már a 10-es évek végétől olyan forradalmi dalokat szerzett, amelyek hangvétele közel állt a slágerekéhez. Módszerét elsőként Davigyenko vette át, 1932-ben, de csak Dunajevszkij *Vidám fickók* c. filmzenéje vitte sikerre, 1934-ben. A stílus hivatalos elismerése nemcsak azt jelentette, hogy most már lehet operettstílusban is komponálni, hanem azt is, hogy mostantól fogva az operettstílus szerves része a szocialista realizmusnak és a támogatott zenekultúrának. 1933 után a kommunista nemzetközi szervezetekben is ezt az állás-

pontot terjesztették és igyekeztek elfogadtatni (pl. a Forradalmi Művészek Első Nemzetközi Olimpiásán, Prágában).

(Kollektivitás) Az avantgárd és a kommunisták közötti rokonszenvet az is elmélyítette, hogy mindkettő fenntartás nélkül hitt a tömegtársadalmak kollektivitásában. A kollektivitás eszméje a Szovjetunióban nemcsak az előadó-művészetben, hanem a zeneszerzésben is érvényesült. A munkásság mozgalmi és a forradalmi események maguk is felértékelték a közösségeket. Az intervenció háború idején például előfordult, hogy a partizánok közösen költötték dalaikat.

A másik dolog, amiben a kommunisták feltétlenül hittek, az a szervezés volt, s ezért létrehozták a kollektív alkotás intézményes kereteit is. 1925-ben a Moszkvai Konzervatórium zeneszerzés tanszakának hallgatói megalakították a *Termelési Közösséget* (Prokoll). Ugyanígy teamek működtek azonban a Rosztovi Konzervatóriumban és Vladimir Bljum körül. Az 1929-ben bemutatott *Oktjabrszkij Puty* (Október útja) című oratóriumot Bjelűj, Bruk, Davigyenko, Kovál, Csemerdzsi és mások közösen írták, és Alekszandrov híres *Sztálin-kantátájának* szövegét egy penzenyi munkáskollektíva költötte.

Nálunk, Magyarországon is felfutott az amatőr előadó-együttesek száma, és ismeretes, hogy a csasztuskákat maguk a brigádok költötték. Ami azonban a hivatásos zeneszerzést illeti, a közös komponálás nálunk nem jött divatba. (Az új zeneműveknek a Zeneművész Szövetség szakosztályaiban való megvitatása nem tekinthető annak, hiszen az lényegében csak az egyénileg megírt kompozíciók kollektív cenzúrázása volt.)

Mindennek talán az a magyarázata, hogy Oroszországban valódi polgári forradalom zajlott, mely felkorbácsolta a szenvedélyeket. Magyarországon ezzel szemben, legalább is 1944 után, az általános hangulat korántsem volt forradalmi. (Legfeljebb egyes baloldali ifjúsági csoportok életérzése és lázas aktivitása volt annak tekinthető).

Mivel Magyarország szerepének értékelése az volt, hogy egy rablőháború veszesei és „fasiszta csatlósok” voltunk, nem volt talaja az olyasféle tömeges történelmi játékoknak sem, mint amilyeneket az 1789-es francia forradalomban született *fait historique* nyomán *revolucionniye prazdnyesztvo* néven adtak elő Oroszországban.

(Tömegkultúra) Külön téma a szocreálnak a zenei tömegkultúra kialakulásában játszott szerepe. Az orosz szovjethatalom az Unió megannyi helyi kultúrájában polgárosodás előtti állapotokat talált, melyekben a tömegkultúra eladdig ismeretlen volt. A szovjet államszocializmus ezekben a kultúrákban egyszerre igyekezett eltakarítani az útból a helyi kulturális hagyományokat, és elterjeszteni a központilag előírányzott orosz szocreált. A zeneművészet kommunista *gleichschaltolása* kiterjedt a zenei stílusokra, a műfajokra, a zenélési alkalmakra, sőt a hangszerekre is. A végeredmény ilyenformán a korábbi zeneművészet eltorzítása és a szellemi élet egyfajta szocreál tömegkultúrával való elárasztása volt. A kalműkök vagy az udmuriak nem a gregorián énekek, hanem a tömegdalok révén ismerték meg a zenei hangjegyzítést, a kabarok nem Andrea Gabrieli vagy Vivaldi műveiben találtak először a dūr-moll harmóniavilággal, hanem a szocreál operettek silány tangóharmonika-letéteiben, és a hakaszok sem az európai középkor gazdag irodalmán át jutottak el az európai többszólamúsághoz, hanem a Sztálin és Lenin-kantátákon. Ha elfogadjuk Hrisztianszen azon megállapítását, hogy a Szovjetunió

ázsiai kultúráiban a tonalitásérzék a 30-as évek végén alakult ki, megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy a Szovjetunió polgárosulatlan területein a polgári kultúra a tömegkultúra képviselőjében, az utóbbi pedig a szovjet szocreál közvetítésével vált uralkodóvá.

Magyarország ezzel szemben szerves része volt az európai kultúra egészének, s így a polgári zenekultúrának is, és ezért a zenei tömegkultúra már az első kommunista államforma idején meglehetősen kifejlett volt mind a városban, mind pedig – mint folkloristáink korai feltáró munkái jelzik – vidéken. Mint láttuk, a hazai komponisták éppen ezzel próbálták ellenállni a zenei tömegkulturális hatásnak, és ezért munkásságuk nem egy spontán polgári, hanem egy központilag megszervezett, „sematikus” tömegkultúrát hozott létre. Mindazonáltal a szovjet szocreál kritikátlan terjesztése megfelelően „pótolta” a hazai tömegkultúra kieső területeit.

Az előbb megpróbáltam vázolni, hogy a Szovjetunióban hogyan győzedelmeskedett a könnyűzenei hangvétel a proletkult purista nézetei felett. Ezzel szemben Magyarországon egy hosszú vajúdnak lehettünk tanúi, melynek során a zeneszerzők csak kénytelen–kelletlen, mondhatni fogcsikorgatva és csak lépésről-lépésre voltak hajlandók feladni eredeti zeneszerzői hitvallásukat, hogy egyre nagyobb teret engedjenek a népszerűbb stílusoknak. Mivel a legértékesebb nyersanyagnak – Bartók és Kodály után – a régi népdalstílust tartották, azzal kezdték, majd látván a pentaton dalok népszerűtlenségét, átváltottak az új stílusú népdalra, majd később a verbunkosra. Ami azonban a legfontosabb, a könnyűzenéig még ebben a végletesen totalitárius korszakban sem értek el. Ennek oka nyilván az volt, hogy még élénken élt bennük az a polgári műveltség és művészeteszmény, ami még a proletkultban is tetten érhető volt.

A totalitárius időszak érték- és eszményrombolása azonban nem múlt el nyomtalanul, és ezért az 1956-os forradalmat követő restauráció során nálunk is bekövetkezett a szocreál „prostituálódása”. Ismét világosan felismerhető azonban három igen fontos különbség, mely elválasztotta azt a Szovjet fejlődéstől.

- (a) Az egyik az volt, hogy ettől kezdve már nem csak szocialista realista stílusban lehetett komponálni. Ez mindenképpen tény, még akkor is, ha számításba vesszük, hogy 1957 és 1989 között sokkal több kincstári politikai mű született, mint az ún. „hősi” korszakban.
- (b) Ebből következett egy másik lényeges különbség, nevezetesen az, hogy a zeneszerzőknek az a köre, amelyik azelőtt politikai zenét komponált, most egyszerűen és teljesen felhagyott ezzel a fajta tevékenységgel.
- (c) A harmadik jelentős különbség az volt, hogy az a zeneszerzői csoport, amelyik ilyen módon az előző csoport helyébe lépett, tevékenységét lényegében üzleti alapon folytatta. Az „évfordulós költészet” maga sem tartott számot arra, hogy értékes, maradandó művészetként vonuljon be a zenetörténetbe.

(Fáziseltolódás) A Szovjetunióban, azzal párhuzamosan, ahogyan a politikai helyzet stabilizálódott, úgy veszítette el a politikai tömegzene mozgalmi jellegét, és vált az ünnepek pusztá díszítőelemévé. Ezzel szemben ott, ahol nem (vagy még nem) volt kommunizmus, ugyanezen kompozíciók az ellenzékiesség hatékony kifejező eszközei voltak. (Ilyen volt Sosztakovics *Pesznyja a vsztrecsnomja* Párizsban, vagy Dunajevszkij *Pesznyja a rogvineje* Magyarországon.)

(*Népiség és népiesség*) A Szovjetunióban a népiség kezdetben a paraszti osztályt jelentette a munkásparaszt szövetség dogmájának szélesebb kontextusában, és ezért kifejezetten osztályjellegű volt.

1924 táján azonban Sztálin látta, hogy a várva-várt világforradalom elmarad, és ezért az ideológiában a fő helyet a munkás–paraszt szövetség helyett a szovjet nemzetállam foglalta el. Ehhez járult, hogy Sztálin jobban hitt a Szovjetunió különleges küldetésében, mint Trockij vagy Lenin. A szovjet állam fensőbbiségtudata abban is megnyilvánult, hogy a szovjet zenei élet egyik vezéregyénisége, Lebegyinszkij, 1933-ban, a Forradalmi Művészek 1. Nemzetközi Olimpiászán a nyugat-európai komponistákat egyszerűen „formalistának” és „reakciónak” bélyegezte meg.

Sztálin először 1929-ben, a mezőgazdaság kollektivizálásának a csúcspontján foglalt nyíltan állást a nacionalizmus mellett. A nacionalizmusra hárult annak az űrnek a kitöltése, amely a világforradalom eszméje és kilátástalansága, valamint a kommunizmus eszméje és valósága között tátongott. Más szóval: a kommunizmus a társadalmi valóságban porszemmé zsugorodott individuumot egy kivételezett birodalmi tudattal kárpótolta.

Mindennek következtében a népiségre egyre kevésbé tekintettek úgy mint formai–nyelvi elemre, és egyre inkább magának a tartalomnak tartották. Azt bizonygatták, hogy mivel a bolsevik párt küzd a legkövetkezetesebben a nép boldogulásáért, és mivel csak a nép szemszögéből lehet a nép életét helyesen ábrázolni, a népiség legfelső foka csak a „pártosság” lehet. Ebben a felfogásban a tartalom maga is népi szubsztanciaként jelent meg (narodnoje szogyerzsanyije), és így jutottak el a szovjet elméletírók – pl. Bocsárov – a szocreál azon meghatározásához, hogy az nem más, mint egy olyan stílus, mely „tartalmában népi, formájában nemzeti”. Ami persze már nem volt más, mint tiszta nemzetiszocializmus.

Hogy mennyire erről volt szó, azt az is mutatja, hogy a birodalom középpontjában is egy nemzetállam, Oroszország, a birodalmi tudat centrumában pedig a nagyorosz sovinizmus állott. Oroszország a többi tagköztársasággal szemben *primus inter pares* volt, amit az állami himnusz is úgy fejezett ki, hogy az olyan „szövetség” volt, „melyet a nagy Oroszország forrasztott egybe”. Természetes volt tehát, hogy a többi tagköztársaság népzeneje háttérbe volt szorítva a szovjetorosz zenében.

Hasonló érvelések mentén alakult ki azonban a többi kommunista országban is a szocialistának álcázott nemzeti nacionalizmus. Albániában például a kommunista párt egyik vezető elméletírója, Shaplló kifejtette, hogy „A tartalom momentuma magában foglalja mind a szocialista, mind a népies szempontot”. De ettől függetlenül is, az albán szocialista kultúra egésze nacionalista volt. A szocreál tömegműfajok Romániában éppen Sztálin halála és a szovjet csapatok kivonása után éledtek fel. Ekkor tudott ugyanis szabadon kibontakozni a román nacionalizmus, és vele együtt a *Megéneklünk, Románia!* tízezreket mozgósító rendezvénysorozata.

Ami mármost a magyar fejlődést illeti, a baloldali mozgalmak kezdettől internacionalista jellegűek voltak, és a kommunizmus gondolatát elsősorban a többé-kevésbé spontán átvett orosz-szovjet forradalmi dalok képviselték. (Ilyen volt a *Proletárinduló*, vagy a *Fel vörösök.*)

1949 előtt ezek száma aránylag kevés volt – a két háború között tiltották is éneklésüket. A Magyarországon nyilvánosan is előadott szocialista karművek azonban java-részt német–osztrák eredetű, illetve németes kompozíciók voltak. 1949 után azonban, miután egy hivatalos zenei ankéton kimondták, hogy „a szovjet tömegdal szelleme nem idegen a magyar tömegdalokétól”, magának a stílusnak az átvétele is programmá vált. Ha a hazai komponisták a magyar folklórból indultak is ki, általában az orosz folklórhoz „érkeztek meg”, amit könnyen lehet bizonyítani Kurtágtól Kadosáig, és Tardostól Székelyig. Ezek a művek, mint ahogyan maga Szabó Ferenc, a zenei élet akkori korifeusa is rámutatott, az orosz-szovjet stílusnak nem valamiféle ötvözetei, hanem egyszerű utánzatai voltak.

A szocreálról megállapították ugyan, hogy nem stílus, hanem „alkotói módszer”, csakhogy ez nem volt igaz. A szocreállal kapcsolatban ugyanis nagyon is konkrét elképzelések alakultak ki, mint amilyen a tonális harmóniarendszer, a hősies–retorikus hangvétel vagy az áradó melodika. Mármost ezt a bizonyos szocreál eszményképet a szláv folklórral összehasonlíthatatlanul könnyebben és főleg hatásosabban lehetett kifejezni. Hasonló volt a helyzet a moldvai népdalokkal, melyek különben is közel álltak az orosz ún. protjajznajha pesznjához.

Ennek a – mondhatni, „prózaí” – véletlennek volt azonban egy meglehetősen drámai következménye, és ez az volt, hogy a szláv népek tömeghasználatra írott művei sokkal népszerűbbek voltak, mint más országok hasonló céllal megírt kompozíciói. Az albán, a kínai, a vietnami, a laoszi népzene azelőtt semmilyen kapcsolatban sem voltak az európai zenei gondolkodásmóddal. Ezért, és a fentebb elmondottak miatt „a” szocreált egyszerűen nem lehetett velük kifejezni. Mindennek azután az lett a következménye, hogy az ősi népzenet igen nagymértékű átalakításnak kellett alávetni. Cseppet sem volt véletlen, hogy az így megkomponált művek nemigen nyerték el senkinek a tetszését. A végeredmény az volt, hogy a nemszláv kultúrákban a szovjet kompozíciók sokkal népszerűbbek voltak, mint a hazaiak. Így volt ez Kínában éppúgy, mint Magyarországon.

Egyrészt a háború utáni ismert külpolitikai okok miatt, másrészt pedig azért, mert a Szovjetunió magyarországi helytartói – a tömb többi országához képest is – rendkívül lojálisak voltak a Szovjetunióhoz, hazánk pozíciója kivételesen gyenge volt a tömbön belül. Ez a körülmény egészen kézzelfoghatóan nyilvánult meg abban, hogy addig, amíg a szocializmus voltaképp egyfajta alig leplezett nacionalizmusként jelent meg Albániától Kínáig, a mi vezetőink igyekezete mindig arra irányult, hogy elismerjük feltétlen alávetettségünket. Gondoljunk csak arra a mindennapi tényre, hogy a hivatalos ünnepeken egymás után, egyazon kompozíció két tételeként hangzott el a magyar és a szovjet himnusz, vagy arra, hogy a magyar állampolgárnak a leggyakrabban éppen azt a szovjet tömegdalt [Dunajevszkij *Pesznya o rogyinejét* (Dal a hazáról)] kellett énekelnie és hallgatnia, melynek egyetlen „üzenete” a Szovjet birodalom iránti „hazaszeretet” volt. Így, ezen a „csapáson” kezdték az oroszos intonációk a „kommunizmuson” túl a magyar–szovjet barátságot is jelenteni.

A hazaiak lakáj-mentalitása oly méreteket öltött, hogy még Gulyás György is, akit népdalos gyökerei miatt kivételes tisztelet övezett, magyar népdal nélkül állította össze a VIT-re kiutazó magyar csoport műsorát. És szégyenszemre az is előfordult, hogy a szovjet zenei élet vezetőinek, pl. Csulakinak kellett figyelmeztetniük magyar kollégái-

kat arra, hogy ne csak a szovjet szerzőket másolják, hanem legyenek eredetiek, azaz újra találjanak rá az eredeti magyar hangvételre. (Ebből az utánzási dömpingből egyedül a szovjet könnyűzenei stílusok átvétele maradt ki. Ennek okát azonban már korábban tárgyaltuk.)

(Induló) Azt hihetnők, hogy a kommunista éra zenei stílusát mindenhol abból fejlesztették ki, ami az ideológia alapján a legkézenfekvőbbnek látszott: a korábban már szél-tében-hosszában énekelt forradalmi munkásindulókból és munkáshimnuszokból. Ez azonban korántsem volt így. A Szovjetunióban pl. mialatt a tömegek a *Marseillais*et és a többi forradalmi dalokat énekeltek, a hivatásos zenei életben egy jó ideig egyedül Jurij Engel Beethoven kamarazenéjét és Wagner *Tannhäuser*ét idéző *Szvet i radosztj* című himnusza képviselte a forradalmat.

Ennek az mindenhol egy sajátos „bénultság” volt, aminek az okai ugyancsak hasonlóak voltak. Mindenekelőtt arról van szó, hogy a kommunizmus első, úgymond „hősi” időszakában még igen nagy befolyásuk volt bizonyos idealista értelmiségi forradalmároknak, akik erőszakmentességet hirdettek és ezért határozott ellenérzéseik voltak az induló műfajával szemben. Az induló ugyanis az éppen leváltott államhatalom gyűlölt erőszakszervezeteire emlékeztette őket, és természetes volt, hogy egy szabad társadalom számára egy egészen másfajta zenét képzeltek el. Így volt ez a Szovjetunióban a cári hadsereg, vagy az NDK-ban a Wehrmacht vonatkozásában, vagy Lengyelországban, ahol az első időszakban túlnyomórészt lírai, vallásos jellegű kantáták születtek.

Nálunk, Magyarországon is voltak, akik ellene voltak az indulóknak. A legtöbben azért, mert az indulók számukra a német–osztrák katonazenét, a *Feldmusik*ot jelentették. De szép számmal voltak olyanok is – pl. Veres Péter – akik indulós karakterük miatt még az új stílusú magyar népdalokat is elvetették. Mindennek dacára Magyarországon az induló műfaja töretlenül népszerű maradt a szerzők körében. Sőt, határozottan állítható, hogy – legalább is a politikai tömeghasználati műfajok körében – kezdettől az indulók voltak túlsúlyban.

A hatalom szerelmesei azonban nem voltak ilyen válogatósak. Ők nemcsak álmodoztak az új társadalmi rendről, hanem meg is akarták valósítani, és ehhez hatásos, agresszív indulókra volt szükségük. A Szovjetunióban pl., miután hiába várták a harcos indulók megszületését, 1921-ben adminisztratív lépésre szánták el magukat. Az Állami Kiadó zenei részlegének agitációs osztálya felhívást adott ki az országban itt-ott használatban lévő forradalmi dalok összegyűjtésére és kiadására. Ez a „bénultság” azonban csak az első időszakra volt jellemző; később mindenhol rátértek az induló-komponálásra. Itt jegyzem meg, hogy az induló csak ott volt igazán népszerű, ahol az európai katonai hagyományokból táplálkozhatott; a latin kultúrán nevelkedett országok zenéjében, pl. Kubában, az indulók mindig is kisebb súlyt képviseltek. Ezekben a kultúrákban inkább a dalok és a táncok voltak népszerűek.

(Himnusz) A kezdeti évek egyik jellegzetes műfaja ezért mindenütt a himnusz volt. Nemcsak a Szovjetunióban, hanem Bulgáriában, Romániában és máshol is rengeteg pomémát, ódát és kantátát írtak. Lengyelországban – talán a vallásos érzület nagyobb jelentősége miatt is – a himnuszok szintén megelőzték az indulókat.

Ezzel szemben a magyarok, akiket a háborúban játszott szerepük miatt „utolsó csatlósként” bélyegzett meg a nemzetközi közvélemény, korántsem érezték úgy, hogy különösebb okuk volna győzelmi dalok és himnuszok éneklésére. Ehelyett inkább a hódítók győzelmi dalait és himnuszait énekelték. Éppen ezért, legalább is nálunk, a kantátákat és a himnuszokat korántsem a győzelem, hanem a hódolat csalta elő, elsőként 1949-ben, Sztálin 70. születésnapján.

(Egyházi stílus) Addig, amíg az orosz-szovjet, bolgár, lengyel stb. zeneművészetben a szocreál és különösen a személyi kultusz újból és újból a legbensőségesebben összefonódott az egyházi jellegű hangvétellel, Magyarországon ez egyáltalán nem érvényesült. Ennek oka nyilván az volt, hogy az ortodox görögkeleti hagyomány sokkal közelebb állt ezekhez az eszmékhez, mint a katolikus és a protestáns. Ezenfelül a hazai szerzők mind szakmailag, mind politikailag sokkal tudatosabbak voltak annál, minthogy vallásos reminiszenciákat engedjenek be kompozícióikba.

(Köztársaságdal) Több országban, így pl. Bulgáriában, addig, amíg nem dőlt el, hogy elzárják az utat a demokratikus fejlődés előtt, dalok sokasága éltette a köztársaságot. Nálunk, Magyarországon senki sem írt köztársaságdalt. (Méhul *Köztársaság dalát* csak a baloldaliak, és ők is csak spontán énekelték.) Mi sem jellemzőbb azonban, mint az, hogy elsőként, még 1945-ben, éppen a kommunista párt tervezte egy köztársaságdal megírását, és az, hogy tervét a párt maga vetette el. Jankovich 1947-es felhívása már visszhang nélkül maradt.

Rudasné Bajcsay Márta

RÉGI MAGYAR DALLAMTÍPUSOK SZÖVEGÖSSZEFÜGGÉSEI II.¹

11-szótagos rokon dallamtípusok szövegei

A Magyar Népzene Tára VI–X. típuskötetében található 11-szótagú dallamtípusok szövegei körében végzett vizsgálataimat szeretném ebben a tanulmányban összefoglalni.² Előzménye egy korábbi írás,³ amely az akkor még megjelenés előtt állt IX. kötet öt, egymással szoros zenei rokonságban lévő, 11-es szótagszámú típusának szövegkészlet-felméréséről tudósított. Akkori vizsgálatom célja az volt, hogy egy szorosabban vett típuskörön belül maradván, a dalokhoz kapcsolódó szövegeket előfordulási gyakoriság szempontjából sorba rendezzem, és végül a legnépszerűbb közös „vándorszövegeket” kiemeljem. Most kibővítettem a kört két szempontból: 1) a típuskötetekben eddig közreadott összes 11-szótagos dallamtípus (=16 típus) szövegeit vettem vizsgálat alá, 2) az öt kötet kottával szereplő, 11-es dallamainak szövegeit nyilvántartó adatbázis minden egyes elemének megjelenését *zenei típusonként külön* is felmértem. Így nemcsak az anyag mennyiségét növeltem, hanem – az újabb szempontnak köszönhetően – árnyaltabb képet kaphattam a dallamtípusok szövegkapcsolatairól.

A Népzene Tára VI–X. kötetében kiadott dallamtípusok közül együttes szövegkészlet vizsgálatra elsőként a 11-szótagosokat választottam. Egyrészt azért, hogy az említett korábbi, szűkebb körű (öt típust érintő) felmérés eredményeit immár egy jóval nagyobb anyagra is vonatkoztathassam, másrészt viszont azért, mert a teljes népzenei típusrend nagyságrendileg is egyik legjelentősebb, és több szempontból is érdekesnek ígérkező anyaga tartozik ehhez a szótagszámhoz.⁴

1. A Magyar Népzene Tára VI–X. (Népdaltípusok 1–5) kötetek 11-es szótagszámú dallamtípusainak vizsgálata

A IX. és X. kötetben közölt zenei típusjegyzék alapján lekottázott dallamvázak a mellékletben láthatók. A 16 típus a zenei sorok dallamvonalainak magasságviszonyait tekintve rokon, amennyiben mondhatni, hogy az összes a keleti eredetű, magasról ereszkedő pentaton stílus körébe tartozik, vagy abból ered – egyetlen kivétel a X. kötetbeli 108. típus, amely a sirató stílust képviseli (hasonló zenei tartalmat hordozó első két

¹ A magyar népzene vokális anyaga szöveg szempontú vizsgálatának menetét a dallamok zenei rendje nyújtja, amennyiben nem egyes dallamok, hanem dallamtípusok szöveganyagát tekinti át.

² A kolozsvári Kriza János Néprajzi Társaság által szervezett konferencián (*Korszerű nézetek, módszerek és eszközök az ezredvégi népzene kutatásban*. Torockó, 1997. okt. 24–25.) elhangzott a jelen írás rövidített változata.

³ „Régi magyar dallamtípusok szövegösszefüggései. I. Öt, egymással szoros rokonságban álló, 11-es szótagszámú dallamtípus szövegkészletének jellemzése.” In *Zenatudományi dolgozatok 1990–91*, Budapest, 1992, MTA ZTI, 153–164.

⁴ A vizsgálat szótagszámhoz kötése itt sem jelez merev határokat, hasonlóan a dallamvonal alapján felépített népzenei típusrendhez, ahol csupán gyakorlati okokból tartjuk az anyagot szótagszám szerint rendezve. A kötetekben publikált rend menetét már nem a szótagszámok határozzák meg, s ugyanígy, a szövegek rendjét sem korlátozhatják mereven. Az egyik legérdekesebb jelenség amúgy is a szótagszám határokon áttörő szövegrokonság, a 11-esek esetében is.

sorával és fokozatos ereszkedésével), de ez is magán viseli a pentaton stílus hatásait. A stílus(ok) biztosította tágabb rokonságon kívül szorosabb–lazább kapcsolatok is jól láthatók a típusok között. A VII. kötet 23. és 25. típusai közel állnak a IX. kötet 81–86.⁵ – egymással egészen szoros rokonságban lévő – típusaihoz, amelyekre az említett szövegkészlet-vizsgálat irányult; a VI. kötet 14. típusa a X. kötetbeli 108.-hoz; a két *parlando, rubato* típus (VI. kötet 10. és IX. kötet 73. típusa), kadenciáik révén is, egymáshoz. Vajon a szövegek tekintetében mi a helyzet, a kapcsolatok aláhúzzák, netán támogatják-e a dallami rokonságviszonyokat, vagy a többfelé ágazás egyetlen kritériuma a formai lehetőség teljesülése?

Ahhoz, hogy a feltett kérdésre választ kapjunk, elkerülhetetlen volt az egyes dallamtípusokban kapott eredményeket minden, a kötetekben összesen 11-szótagos típusra vonatkoztatva is megnézni. A vizsgálat menete a következő volt: elkészítettem a 16 dallamtípus összesített szövegmutatóját, majd az egyes szövegek kötet- és dallamszámmal jelzett előfordulásaihoz hozzárendeltem a dallamtípust jelző számot. A következő lépés a dallamtípusonkénti szöveglistán elkészítése volt (ez egy kis számítógépes *Microsoft Word Macro* programmal könnyedén ment). Ezt a dallamtípusonkénti szöveglistát és az összesítő szövegmutatót oly módon olvastottam egybe, hogy a típusokra legjellemzőbb (leggyakrabban előforduló) szövegektől a legszórványosabban megjelenőig haladva, a szövegeket sorra vettem, egyúttal a többi típusbeli előfordulásokat is jeleztem. Így derülhetett ki ugyanis akár az egyenlő mértékű jelenlét, akár az, hogy ami egy dallamtípusban esetleg jelentéktelenebb súllyal szerepel, egy más típusban dominánsabb, vagy fordítva.

Példaként tekintsük két típus, a 25. és 84. szöveges listáját (lásd a függelékét), és közelebbről egyetlen szöveg előfordulását! Az *Édesanyám sokat intett a jóra* kezdetű szakasz a 25.-ben négy előfordulással jelentkezik, a 84. típusban héttel. A zárójeles felsorolásból látszik, hogy a többi 11-es dallamtípusban a jelzett szövegek milyen mértékig vannak jelen. Ha megnézzük, hogy ugyanez a szöveg a 23.-ban háromszor, a 85. és 89. típusokban csak egyszer (bár a 85. is nagy típus!) szerepel, akkor a négy, illetve hét előfordulást jobban tudjuk értékelni. A két választott típus listáját összehasonlítva azt is látjuk, hogy a 25.-ben szövegünket megelőző *Édesanyám karján nevelt engemet* (a típusban tízszer szerepel) a 84. típusban a „népszerűségi listán” – négy előfordulással – hátrébb került. A 25. típus darabjai egész Erdélyből, az érintett négy, típusbeli *Édesanyám sokat intett a jóra* szövegversszak pedig Gyimesből és Kolozs megyéből származik. A 84. típusban szövegünk szélesebb körből, négy erdélyi megyéből és Bukovinából való. A szövegváltozatokat tekintve négy alcsoportot *a–d*) látunk mind a két típusbeli szövegekben. Ezen a szinten érdemes már a faluig, sőt néha az énekesig elmenni, hogy megnézzük, melyik variáns honnan került elő. A versszak második fele, de legtöbbször csak a IV. sor változik. Az általános kezdés *Édesanyám sokat intett a jóra / Ne menj, fiam, korcsomába borinnya* után: *a*) Az Alsó-Fehér megyei változat és a hét gyimesi változathoz hat így folytatódik: *Nem hallgattam édesanyám szavára / Lányok vittek engem a csalfaságra* (vagy: *Rávittek a lányok a csalfaságra*); *b*) A hetedik

⁵ Az 1990–91-es cikkben 82-es típuszámmal jelölt dallamtípus utóbb, a Magyar Népzene Tára IX.-ben a 81-es számmal jelent meg. Ezért, a könyvhöz igazodva, 81-es típusként kell rá hivatkoznunk.

gyimesi: *Nem hallgattam... / Béstem a háromévi fogságba*. Az egyik Kolozs megyei változat húz az utóbbihoz: *Nem hallgattam... / Katona lettem huszonnégy órára*; c) Két egyéb kolozsi változatban *Nem hallgattam... / Beleestem a tekergők (csavargók) sorába*; d) A másik Alsó-Fehér megyei (Iőrincrevei) változat párja Udvarhelyből is előjött: *Mert betörik a te árva fejedet, / Ki mossa ki a te véres ingedet?* Még az énekes személyét (sőt néha családját) is érdemes számításba venni mint egy-egy speciális szövegváltozat kedvelőjét és hordozóját. A Karsai családban anya és fia az imént említett d) szövegvariánst másik, a IX. kötetben közölt dallamhoz is ugyanígy énekli, a 69. típusban. A mostani vizsgálat célja azonban nem változatvizsgálat volt, a példával éppen csak jellem, hogy további irányba is elvihető ez a kutatás.

Térjünk vissza azonban a korábban feltett kérdésre: vajon a dallamtípusokon átívelő szövegkapcsolatok támogatják-e a dallami rokonságviszonyokat? A 14. és 108. típusoknak nincs sok közös szövege: a 14. leggyakoribb, *Kék ibolya, ha leszakítanálak* kezdetű szakasza a típusban negyvenegyszer, míg a 108.-ban csak ötször fordul elő (a dallamilag távolabb álló 84.-ben hatszor!), és további hat típusban egyszer, kétszer vagy háromszor. A 14. típus „Kék ibolyái” alföldi darabok, a más típusbeli, főként erdélyiekben inkább más kezdéssel szerepel ugyanez: pl. *Piros rózsza, Kicsi virág, Sárig virág* stb. Minthogy kiemelkedő szerepét kizárólagosnak látjuk a 14. típusban, nem állíthatjuk, hogy ez a szakasz összekötné a két típust. Egy másik, az *Én Istenem, de vig voltam azelőtt* kezdetű szakasz a 108. típus leggyakoribb szövege, hét előfordulással, a 14. típusban csak háromszor bukkan fel, viszont népszerűbb egyéb (23., 81.) típusokban. A *Mit nekem egy almát kétféle vágni* szöveg a vizsgált 16 típus dallamanyagában csak a 14. típushoz csatlakozik, ott kiemelkedő szerephez jut. Elég nagy a kizárólag a 14. típusban előforduló szövegek száma. Úgy látszik tehát, hogy a szövegekészlet tekintetében nem tapasztalható különösebb vonzódás a zeneileg egymáshoz viszonylag közelebb álló 14. és 108. típusok között. Hasonló a helyzet a két *parlando, rubato* (10. és 73.) típusal. Bár „súlycsoportban” nem mérhetők össze, azt mégis megnézhetjük, hogy vannak-e közös szövegeik. A 10. típus olyan szövegei, amelyek más dallamtípusokban is előfordulnak, a 73.-ban is megjelennek, de nem jelentős mértékben. Fordítva nem ez a helyzet: a 73. típus más dallamokhoz is kapcsolódó szövegei között nem találtunk olyat, ami a 10.-ben is szerepel. Mindkét típusban jelentős azoknak a szövegstrófaiknak a száma, amelyek előfordulása kizárólagos az adott dallamtípusban. Azt majd a további, még nagyobb anyagon végzett vizsgálatok deríthetik ki, hogy zeneileg távolabbi vagy egész távol eső típusokban megjelennek-e az itt kizárólag bizonyos dallamtípushoz kapcsolódónak látszó szövegek. Ami a 23. és 25. típusok valamint a 81–86. típusok szövegösszefüggéseit illeti, a korábbi vizsgálatok újraértékelésének szükségessége indokolja, hogy ennek egy külön fejezetet szenteljünk.

A Magyar Népzene Tára IX. öt 11-es szótagszámú dallamtípusának szövegei a vizsgált nagyobb anyag tükrében

A IX. kötetbeli öt, korábban megvizsgált dallamtípus akkor legnépszerűbbnek bizonyult szövegeit tekintjük át a nagyobb vizsgált anyag (16 típus) birtokában! Az érintett szövegversszakok a következők (a szövegkezdet után zárójelben következik az előfordulások

száma az öt típusban): *Ha felmegyek arra magos tetőre* (15), *Édesanyám sokat intett a jóra* (13), *Jaj, Istenem, de vig voltam ezelőtt* (13), *Édesanyám, hol van az az édes tej* (13), *Édesanyám, ha meguntál tartani* (12), *Édesanyám karján nevelt engemet* (11), *Volt énnekem édesanyám, de már nincs* (11). Ezek mindegyikét egyedül csak a 84. típus dallamával találtuk meg. Feltűnt már az első számvetésnél, hogy az akkor felmért nagyszámú szövegversszak (kb. 650) között a leggyakoribbak is csak milyen kis számmal szerepelnek. Ez a szövegkészlet sokféleségére mutat. Most, a kb. háromszorosára duzzasztott anyagmennyiség tükrében lássuk a változásokat! Az első szöveg (*Ha felmegyek arra magos tetőre*) esetében a korábbi eredmény érvényes maradt, a szóban forgó öt, IX. kötetbeli típuson kívül szórványosan jelentkezik még a 10., 49., és 73. típusban, ezeknél valamivel jelentősebb helyen áll a 69. típus szövegei között. Legnépszerűbb továbbra is a 84. és 85. típusban. A második szöveg (*Édesanyám sokat intett a jóra*) esetében, amint már láttuk, árnyaltabbá vált a kép, a 25. és a 84. típusokon kívül sok típusban (további nyolcban) fordul elő. A harmadik szöveget tekintve (*Jaj, Istenem, de vig voltam azelőtt*) az utóbbinál jelentősebb mértékben változott a kép. A 81. mellé a 23. típus is felzárkózott, mindkettőben gyakran szerepel ez a strófa. Kiemelkedő szerephez viszont a 108.-ban jut. (Sőt, a 108. típus külön szöveglistája szerint az összes, benne szereplő szöveg között ez áll az első helyen.) Elvértve előbukkan még hét másik dallamtípusban is. A negyedik (*Édesanyám, hol van az az édes tej*) versszak a korábbi megfigyelés szerint a 81. és 85. típusban jelentős, ezekhez most csatlakozik a 23. típus is, előfordul még hat más, vizsgált 11-es dallamtípusban is. Az ötödik (*Édesanyám, ha meguntál tartani*) szöveg esetében a 84. típus maradt a vezető szerep, de rögtön utána következik fontosságban a 25. típus, 8 más típusban található meg még egyszer-kétszer ez a szöveg. A hatodik (*Édesanyám karján nevelt engemet*) strófánál korábban a 84. típus állt kiemelkedő helyen, most viszont a 25. típus elébe került. A korábban legnépszerűbbnek tartott szövegek közül a hetedik (*Volt énnekem édesanyám, de már nincs*) esetében a korábbi eredmény, a 84. típusbeli dominanciája megmaradt, sőt erősödött, a 49. típus pedig fontosságban követi azt. Tehát a vizsgálat kiszélesítése részben megváltoztatta, részben módosította, néhol változatlanul hagyta a korábbi eredményeket. Láttuk, legtöbb esetben az öt, szorosabb zenei rokonságban álló típusban legnépszerűbb szöveg a VII. kötetbeli 23. és 25. típusban is előfordul. Ezekre tehát igaz, hogy a zenei rokonságot közös szövegek is aláhúzzák. Van viszont olyan szöveg, ami a IX. kötetbeli, együtt vizsgált típusokon kívül szerepel ugyan sok más vizsgált típusban, de a 23.-ban és 25.-ben éppen nem; a kiemelt szakaszok közül ilyen pl. *Ha felmegyek arra magos tetőre*. Ha a 23. és 25. típusok szöveggyakorisági listáját tekintjük, ugyanazt tapasztaljuk, vagyis hogy a IX. kötetbeli 81–86. típusokban is előfordulnak szövegeik, pl. a *Fekete tyúk mind megette a meggyet*, a 23. típusra igen jellemző szakasz (szórványosan), az *Azt gondoltad, kisangyalom, megcsaltál* úgyszintén. A példákat vég nélkül sorolhatnánk. És az ellenpéldákat is, bár ebben az esetben az előbbi javára billenne a mérleg.

Néhány általános tanulság

Bebizonyosodott, hogy a vizsgálat körét érdemes mindinkább szélesíteni. A szövegkészlet-felméréskor nemcsak a legjelentősebbnek látszó szövegekkel kell foglalkozni, hanem azokkal is, amelyek szórványosan, kis számban, de több típusban is megjelen-

nek. A továbbiakban kívánatos az illető dallamtípusoknak a Népzene Tárán kívül fellelhető, összes változatát bevonni a vizsgálatba.⁶ Tovább bővíthetjük a vizsgálat körét a szorosabb zenei rokonságon kívül eső, többi 11-es típus bevonásával, a végső értékelést egységes szempontok szerint kialakított, matematikai statisztikai módszerrel tehetjük egyértelművé.

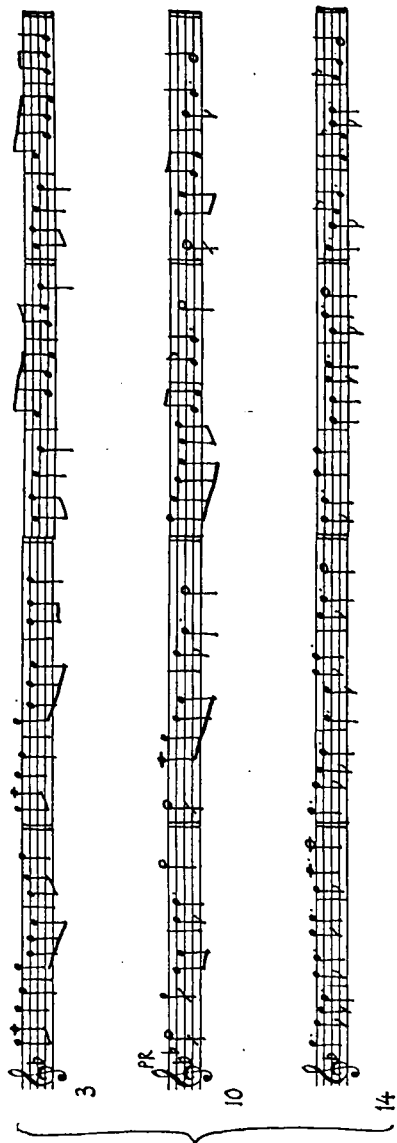
Végül egy szubjektív tényezőre szeretnék kitérni. A zenei típusok szövegállományának felmérése olyan munka, aminek értelmébe vetett hitében – a munka aprólékosága és fáradtságos volta miatt – az ember néha meginog, mivel eredményül többnyire az amúgy is várt kép tárul elénk: ennek vagy annak a típusnak legtöbb szövege pl. pásztor- vagy betyár-szöveg, illetve újabb ballada (pl. a 73. típus esetében). De ha emellett még azt is látjuk, hogy bizonyos szövegei a többi típusban egyáltalán nem szerepelnek, tehát kizárólag erre jellemzők, sőt azt is, hogy nem kizárólag ilyen jellegű szövegek kapcsolódnak ide, hanem a többi rokon 11-es típusok gyakori szövegei közül is néhány, akkor ezzel már mégis lényegesen többet tudunk. Ráadásul néha váratlan eredményeket is produkál a felmérés, mint pl. a különleges ritmusú 3. típus *Béreslegény mezítláb ment szántani* kezdetű szövegének kivételes előfordulása két másik típusban is.

Általában mondhatjuk, hogy az egyes típusok közötti közelebbi zenei rokonság a szövegek közötti szokásos közlekedéssel együtt jár, de nem minden szöveg esetében, hiszen láttunk is példákat arra, hogy bizonyos dallamoknak lehet egyéni szöveg-vonzásköre. Azt viszont nem lehet biztosan kimondani, hogy ahol szövegben közelséget tapasztalunk, ott feltétlenül közvetlen zenei kapcsolat is van. Egyelőre még csak rokon népdaltípusok körében folyt ilyenfajta vizsgálat, de ennek alapján is látszik, hogy a szöveg–dallam, ill. szövegtípus–dallamtípus összefüggések kérdései nem válaszolhatók meg egyszerű igen-nel vagy nem-mel.

⁶ Elsősorban a Kolozsvári Folklor Intézet anyagára gondolunk. A szöveg és dallam kapcsolódás vizsgálatához tartozik még az egyes énekesek repertoárjának ilyen szempontú felmérése, amihez a publikált személyi monográfiák vagy monográfia-számba menő kiadványok alapul vehetők. Kallós Zoltán könyve Szályka Rózsáról (*Új guzsályam mellett*. Bukarest, 1973, Kriterion), Pozsony Ferenc könyve Hodorog Lucáról (*Szeret vize martján*. Kolozsvár, 1994). Ez utóbbi felmérést is közöl az énekelt dallamok és szövegek kapcsolatáról.

11-szótagos dallamtípusok a Magyar Népzene Tára VI–X. kötetében

MNT VI.



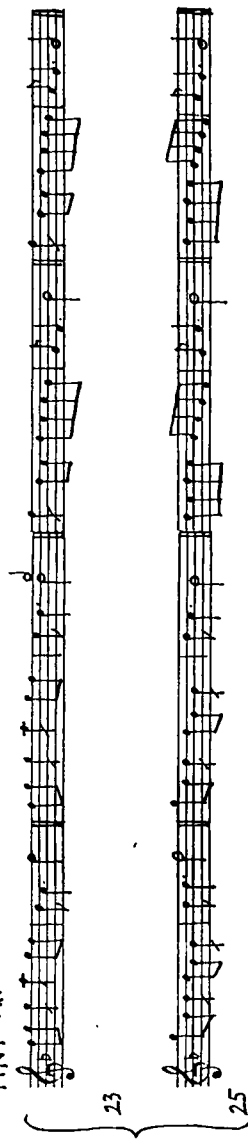
3

PR

10

14

MNT VII.



23

25

Detailed description: The image shows two musical examples, MNT VI and MNT VII, each consisting of two staves of music. MNT VI spans measures 3 to 14, with a 'PR' (Piano) marking at measure 10. MNT VII spans measures 23 to 25. Both examples feature a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

MNT VIII.

44.

Musical staff 44: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F6, G6, A6, quarter notes B6, C7, D7, E7, quarter notes F7, G7, A7, B7, quarter notes C8, D8, E8, F8, quarter notes G8, A8, B8, C9.

49.

Musical staff 49: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F6, G6, A6, quarter notes B6, C7, D7, E7, quarter notes F7, G7, A7, B7, quarter notes C8, D8, E8, F8, quarter notes G8, A8, B8, C9.

MNT IX.

69.

Musical staff 69: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F6, G6, A6, quarter notes B6, C7, D7, E7, quarter notes F7, G7, A7, B7, quarter notes C8, D8, E8, F8, quarter notes G8, A8, B8, C9.

PR

73.

Musical staff 73: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F6, G6, A6, quarter notes B6, C7, D7, E7, quarter notes F7, G7, A7, B7, quarter notes C8, D8, E8, F8, quarter notes G8, A8, B8, C9.

81.

Musical staff 81: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F6, G6, A6, quarter notes B6, C7, D7, E7, quarter notes F7, G7, A7, B7, quarter notes C8, D8, E8, F8, quarter notes G8, A8, B8, C9.

83.

Musical staff 83: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F6, G6, A6, quarter notes B6, C7, D7, E7, quarter notes F7, G7, A7, B7, quarter notes C8, D8, E8, F8, quarter notes G8, A8, B8, C9.

(MNT IX.)

84.

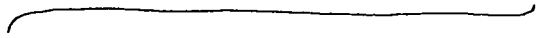
85.

86.

89.

MNT X.

108.



Függelék

10. típus (19 főszövegi adat)

Két fa között felsütött (kisütött) a holdvilág: 5 (23. *típ.*: 1, 25. *típ.*: 1, 49. *típ.*: 1, 73. *típ.*: 1, 81. *típ.*: 1, 83. *típ.*: 1)

Árva madár, mit keseregsz az ágon: 2

Kapum előtt egy almafa, nem látszik (és vált.): 2 (73. *típ.*: 3, 81. *típ.*: 1, 85. *típ.*: 1, 86. *típ.*: 1)

Ontsad, ontsad bús szívemnek könnyeit: 2

Verjen meg az egek ura tégedet: 2

(+27 strófa 1-szer)

14. típus (75 főszövegi adat)

Kék ibolya, ha leszakítanálak: 41 (23. *típ.*: 3, 44. *típ.*: 2, 49. *típ.*: 2, 69. *típ.*: 2, 81. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 6, 85. *típ.*: 2, 108. *típ.*: 5)

Mit nekem egy almát kétféle vágni: 17 (+0!)

Jaj de nehéz a szerelmet titkolni: 6 (3. *típ.*: 1, 69., 73., 89. *típ.*: 1)

Kék ibolya búra hajta a fejét: 6 (23. *típ.*: 3, 44. *típ.*: 1, 49. *típ.*: 2, 73. *típ.*: 2)

Édesanyám, adjon Isten jó estét: 4 (23. *típ.*: 2, 25. *típ.*: 2, 81. *típ.*: 2, 84. *típ.*: 1, 85. *típ.*: 2, 86. *típ.*: 1, 89. *típ.*: 1,)

Hideg sincsen, mégis befagyott a tó: 4 (49. *típ.*: 1, 69. *típ.*: 1, 73. *típ.*: 1, 81. *típ.*: 2, 84. *típ.*: 1, 85. *típ.*: 1)

Édes rózsám, ha meguntál szeretni: 3 (23. *típ.*: 1, 73. *típ.*: 2, 84. *típ.*: 3, 85. *típ.*: 2)

Én is voltam valamikor valami: 3 (23. *típ.*: 2, 25. *típ.*: 1, 73. *típ.*: 2, 85. *típ.*: 1)

Én Istenem, de víg voltam azelőtt: 3 (10. *típ.*: 1, 23. *típ.*: 5, 25. *típ.*: 1, 69. *típ.*: 3, 81. *típ.*: 5, 84. *típ.*: 2, 85. *típ.*: 3, 86. *típ.*: 1, 108. *típ.*: 5)

Ha kezdtél szeretni, babám, el ne hagyj: 3 (+0)

Sárgarigó rezegteti a tollát: 3 (+0)

Árva vagyok, jaj de igazi árva: 2 (+0)

Azt gondolod, bánom, rózsám, nem biz én: 2 (+0)

Azt gondoltad, kisangyalom, megcsaltál: 2 (23. *típ.*: 5, 44. *típ.*: 1, 81. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 1, 85. *típ.*: 1, 89. *típ.*: 4)

Búra, búra, búbánatra születtem: 2 (25. *típ.*: 1, 69. *típ.*: 1, 73. *típ.*: 7, 81. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 4, 85. *típ.*: 1, 89. *típ.*: 1)

Édesanyám, ha meguntál tartani: 2 (23. *típ.*: 1, 25. *típ.*: 4, 49. *típ.*: 3, 69. *típ.*: 3, 73. *típ.*: 1, 81. *típ.*: 2, 83. *típ.*: 3, 84. *típ.*: 6, 89. *típ.*: 3)

Édesanyám, most vagyok szép időbe: 2 (85. *típ.*: 1)

Fölleg sincsen, mégis esik az eső: 2 (+0)

Házunk előtt kivirágzott a mályva: 2 (+0)

Jaj de nehéz egy párnára feküdni: 2 (+kicsit távolabbi 81. *típ.*: 1, 85. *típ.*: 2)

Jaj, Istenem, jaj annak a szegénynek: 2 (23. *típ.*: 2, 73. *típ.*: 3)

Mi dolog az, hogy a Tisza befagyott: 2 (+kicsit távolabbi 25. *típ.*: 1, 73. *típ.*: 2)

Rozmaringszál fölcsiet az ég felé: 2 (+0)

Zöld füre szokott a harmat leszállni: 2 (84. *típ.*: 1, 85. *típ.*: 2)

(+45 strófa 1-szer)

23. típus (71 főszövegi adat)**Fekete tyúk mind megette a meggyet:** 23 (25. típ.: 5, 81. típ.: 2, 85. típ.: 1, 108. típ.: 1)

Komámasszony, eressen fel az ágyra: 9 (73. típ.: 1)

Tizenkettő, tizenhárom, tizennégy: 6 (10. típ.: 1, 85. típ.: 1)

Azt gondoltad, kisangyalom, megcsaltál: 5 (14. típ.: 2, 44. típ.: 1, 81. típ.: 1, 84. típ.: 1, 85. típ.: 1, 89. típ.: 4)

Édesanyám, hol van az az édes tej: 5 (10. típ.: 1, 25. típ.: 2, 69. típ.: 2, 69. típ.: 2, 81. típ.: 4, 85. típ.: 4, 86. típ.: 1, 108. típ.: 2)

Én Istenem, de vig voltam azelőtt: 5 (10. típ.: 1, 14. típ.: 3, 25. típ.: 1, 69. típ.: 3, 81. típ.: 5, 84. típ.: 2, 85. típ.: 3, 86. típ.: 1, 108. típ.: 5)

Ha kihajtom Virág ökröm a rétre: 4 (49. típ.: 1, 84. típ.: 1, 85. típ.: 1, 86. típ.: 4)

Ágas-bogas a diófa teteje: 3 (3. típ.: 1, +Harmatos a piros rózsza leveleként 81. típ.: 1, 84. típ.: 1)

Édesanyám is volt nekem, de már nincs: 3 (14. típ.: 1, 25. típ.: 1, 49. típ.: 4, 69. típ.: 1, 73. típ.: 3, 83. típ.: 2, 84. típ.: 6, 85. típ.: 1, 86. típ.: 3)

Édesanyám sokat intett a jóra: 3 (14. típ.: 1, 25. típ.: 4, 49. típ.: 2, 69. típ.: 3, 73. típ.: 2, 81. típ.: 2, 84. típ.: 7, 85. típ.: 1, 89. típ.: 1)

Egye meg a fene ezt a világot: 3 (+0)

Hallod, babám, mit duruzsol a szunyog: 3 (+0)

Kék ibolya búra hajtja a fejét: 3 (14. típ.: 6, 44. típ.: 1, 49. típ.: 2, 73. típ.: 2)

Kék ibolya, ha leszakítanálak: 3 (14. típ.: 41, 44. típ.: 2, 49. típ.: 2, 69. típ.: 2, 81. típ.: 1, 84. típ.: 6, 85. típ.: 2, 108. típ.: 5)

Nem átkozlak, hogyha elhagysz engemet: 3 (+0, és csupa széki!)

Bagaméri zöld erdőbe születtem (és vált.): 2 (81. típ.: 1)

Édesanyám, adjon Isten jó estét: 2 (14. típ.: 4, 25. típ.: 2, 49. típ.: 1, 69. típ.: 1, 81. típ.: 4, 84. típ.: 1, 85. típ.: 2, 86. típ.: 1, 89. típ.: 1)

Én is voltam valamikor valami (és vált.): 2 (14. típ.: 3, 25. típ.: 1, 73. típ.: 2, 85. típ.: 1)

Én vagyok az édesapám bérese: 2 (+0)

(Farkas Julcsa fellépett az asztagra – ball.: 2 (108. típ.: 1))

Fekete föllegből esik az eső (és vált.): 2 (73. típ.: 2, 84. típ.: 1)

Hegyen ülök, búsan nézek le róla (és vált.): 2 (81. típ.: 1, 85. típ. távolabbi: 1)

Jaj, Istenem, jaj annak a szegénynek (és vált.): 2 (14. típ.: 2, 73. típ.: 2)

Kék szivárvány koszorúzza az eget (és vált.): 2 (49. típ.: 2, 69. típ.: 2, 81. típ.: 3, 84. típ.: 2, 89. típ.: 1)

Kis paprika, nagy paprika mind erős: 2 (81. típ.: 1)

Lehullott a fehér rózsza levele (és vált.): 2 (bőv. sorokkal: 81. típ.: 2, 84. típ.: 2)

Mít füttyöl a vadliba a rigónak: 2 (+0)

Szánom-bánom a magam gondolatát: 2 (+0)

(+71 strófa 1-szer)

25. típus (57 főszövegi adat)**Édesanyám karján nevelt engemet:** 10 (23. típ.: 1, 69. típ.: 2, 81. típ.: 2, 83. típ.: 1, 84. típ.: 4, 89. típ.: 3)

Kicsi csillag, ha leesik, elterül: 6 (81. típ.: 6, 84. típ.: 1, 89. típ.: 1)

Fekete tyúk mind megette a meggyet: 5 (23. típ.: 23, 81. típ.: 2, 85. típ.: 1, 108. típ.: 1)

Le is szállnak, fel is szállnak a fecskék: 5 (+0)

Édesanyám sokat intett a jóra: 4 (14. típ.: 1, 23. típ.: 3, 49. típ.: 2, 69. típ.: 3, 73. típ.: 2, 81. típ.: 2, 84. típ.: 7, 85. típ.: 1, 89. típ.: 1)

Édesanyám, ha meguntál tartani: 4 (14. tít.: 2, 23. tít.: 1, 49. tít.: 3, 69. tít.: 3, 73. tít.: 1, 81. tít.: 2, 83. tít.: 3, 84. tít.: 6, 89. tít.: 3)
 Új korában repedjen meg a csizmám: 4 (49. tít.: 2, 69. tít.: 1, 81. tít.: 2, 89. tít.: 1, 108. tít.: 2)
 Barázdába szépen szól a pacsirta: 3 (44. tít.: 1, 49. tít.: 1)
 Elmennék én tinálatok az este: 3 (23. tít.: 1, 49. tít.: 1, 69. tít.: 1, 73. tít.: 1, 85. tít.: 1)
 Én az éjjel nem aludtam egy órát: 3 (23. tít.: 1, 85. tít.: 1)
 Kicsi csillag, jaj de rég, hogy vándorolsz: 3 (73. tít.: 1, 81. tít.: 3, 84. tít.: 4)
 Addig megyek a csillagos ég alatt: 2 (81. tít.: 1, 84. tít.: 1)
 De szeretnék a templomba ott lenni: 2 (44. tít.: 1, 49. tít.: 1, 81. tít.: 1, 84. tít.: 1, 108. tít.: 2)
 De szeretnék az erdőbe fa lenni: 2 (49. tít.: 1, 69. tít.: 1, 73. tít.: 1, 81. tít.: 1, 84. tít.: 4)
 Édesanyám, adjon Isten jó estét: 2 (14. tít.: 4, 23. tít.: 2, 49. tít.: 1, 69. tít.: 1, 81. tít.: 4, 85. tít.: 2, 86. tít.: 1, 89. tít.: 1)
 Édesanyám, csak azért fáj a szívem: 2 (81. tít.: 1, távolabbi 84. tít.: 1)
 Édesanyám, ha fel akarsz keresni: 2 (+0)
 Édesanyám, hol van az az édes tej: 2 (10. tít.: 1, 23. tít.: 5, 69. tít.: 2, 81. tít.: 4, 85. tít.: 5, 86. tít.: 1, 108. tít.: 2)
 Édesanyám, mér szültél a világra: 2 (81. tít.: 2, 83. tít.: 2, 85. tít.: 1)
 Ferenc Jóska (Horthy Miklós) most küldött egy újságot: 2 (+0)
 Három hete, hogy a vízben (Tiszán) halászok: 2 (73. tít.: 2)
 Nem kell nekem, akit én nem szeretek: 2 (+0)
 Úgy akartalak szeretni, ne tudják: 2 (81. tít.: 1, 85. tít.: 1, 108. tít.: 1)
 (+89 strófa 1-szer)

73. típus (139 főszövegi adat)

Ha felülök (fölmegyek/kimegyek) a bugaci halomra: 38 (44. tít.: 1)

(Szépen legel a kisasszony gulyája – ball.: 28)

Betyárgyerek alatt zörög a haraszt: 21 (49. tít.: 3)

Ha felülök a csacsimra nagy búsan: 21 (+0)

(Jaj de széles, jaj de hosszú az az út – ball.: 18 + Adjon Isten, Pápainé, jó estét: 5 = 23)

Ha felkötöm mind a két gatyámszárát: 17 (+0)

Nem akar a vezérüröm(a szilaj tinóm/az ökörcsorda) legelni: 11 (49. tít.: 1)

(Kocsmárosné, citromos bort(nékem halat) hozzon kend – ball.: 11 (+0))

Ha felülök kis pej lovam hátára: 10 (+0)

Megverett engem a komisszáros: 8 (+0)

Búra, búra, búbánatra születtem: 7 (14. tít.: 2, 25. tít.: 1, 69. tít.: 1, 81. tít.: 1, 84. tít.: 4, 85. tít.: 1, 89. tít.: 1)

Büdös paraszt, mindig kint laksz a tanyán: 7 (14. tít.: 1)

Amott legel hat pej csikó magába: 6 (49. tít.: 5, 85. tít.: 2)

Ha az Isten betyárt nem rendelt volna: 6 (14. tít.: 1, 44. tít.: 1, 49. tít.: 1)

Lassan vigyéél, kis pej lovam, ne nagyon: 5 (44. tít.: 2)

Ha benyúlok ujjas mándlim zsebébe: 4 (+0)

Jó bort iszok, fenyőfával tüzelek: 4 (+0)

Nem idevaló születés vagyok én: 4 (69. tít.: 1, 81. tít.: 1)

Betyár vagyok, öregapám se volt más: 3 (+0)

Édesanyám is volt nekem, de már nincs: 3 (14. tít.: 1, 23. tít.: 3, 25. tít.: 1, 49. tít.: 4, 69. tít.: 1, 83. tít.: 2, 84. tít.: 6, 85. tít.: 1, 86. tít.: 3)

Édesanyám, ki a leány(legény), ha én nem: 3 (+0)

Édesanyám, nem tudja, hogy mi bajom: 3 (+0)

Esztendőre csikós leszek, nem gulyás: 3 (+0)
 Ha befonom az ostromom nyolc ágra: 3 (+0)
 Jaj, Istenem, jaj annak a szegénynek: 3 (14. tít.: 2, 23. tít.: 2)
 Kisangyalom, ha meggondolod magad: 3 (+0)
 Megsült már a gyenge bornyú a tanyán: 3 (+0)
 Agácának fehér, apró virágja: 2 (+0)
 Amoda van rongyos csárda-kerítés: 2 (+0)
 Barna kislány elaludt a sügébe: 2 (+0)
 Édes rózsám, ha meguntál szeretni: 2 (14. tít.: 3, 23. tít.: 1, 84. tít.: 3, 85. tít.: 2)
 Édesanyám sokat intett a jóra: 2 (14. tít.: 1, 23. tít.: 3, 25. tít.: 4, 49. tít.: 2, 69. tít.: 3, 81. tít.: 2, 84. tít.: 7, 85. tít.: 1, 89. tít.: 1)
 Én is voltam valamikor valami: 2 (14. tít.: 3, 23. tít.: 2, 25. tít.: 1, 85. tít.: 1)
 Este későn holdvilágos az idő: 2 (+0)
 Fekete föllegből esik az eső: 2 (23. tít.: 2, 84. tít.: 1)
 Ha felmegyek a zöld domb tetejére: 2 (+0)
 Jaj de fényes csillag ragyog az égen: 2 (+0)
 Jaj de sokat áztam, fáztam, fáradtam: 2 (+0)
 Juhászlegény eladta a szamarát: 2 (49. tít.: 3)
 Kék ibolya búra hajtja a fejét: 2 (14. tít.: 6, 23. tít.: 3, 44. tít.: 1, 49. tít.: 2)
 Kicsi csillag, jaj de régen vándorolsz: 2 (25. tít.: 3, 81. tít.: 3, 84. tít.: 4)
 Kisangyalom, ha te tudnád, amit én: 2 (+0)
 Kocsmárosné, hozzon egy kis pálinkát: 2 (+0)
 Mi dolog az, hogy a Tisza befagyott: 2 (14. tít.: 2, 25. tít.: 1)
 Nem vagyok szép, a szemem se fekete: 2 (+0)
 Ponyvából van a sátorom teteje: 2 (+0)
 Rózsa Sándor bujdosik az erdőbe: 2 (+0)
 Sárgadinnye, görögdinnye, vadretek: 2 (+0)
 Sok leánynak fölklótkik a koszorút: 2 (+0)
 Szíjbandzsika van a zsandár kezibe: 2 (+0)
 Tápiószentmárton a szülőtthazám: 2 (+0)
 Zöld erdőben szemlélem a virágot: 2 (+0)
 (+217 strófa 1-szer)

81. típus (44 főszövegi adat)

Én Istenem, adj erőt a lovamnak: 7 (25. tít.: 1, 69. tít.: 1, 84. tít.: 1, 108. tít.: 3)
 Kicsi csillag, ha leesik, elterül: 6 (25. tít.: 6, 84. tít.: 1, 89. tít.: 1)
 Én Istenem, de víg voltam azelőtt: 5 (10. tít.: 1, 14. tít.: 3, 23. tít.: 5, 25. tít.: 1, 69. tít.: 3, 84. tít.: 2, 85. tít.: 3, 86. tít.: 1, 108. tít.: 7)
 Édesanyám, adjon Isten jó estét: 4 (14. tít.: 4, 23. tít.: 2, 25. tít.: 2, 84. tít.: 1, 85. tít.: 2, 86. tít.: 1, 89. tít.: 1,)
 Édesanyám, hol van az az édes tej: 4 (10. tít.: 1, 23. tít.: 5, 25. tít.: 2, 69. tít.: 2, 69. tít.: 2, 85. tít.: 4, 86. tít.: 1, 108. tít.: 2)
 Ezernyolcszázkilencfen -de kettőbe: 3 (49. tít.: 1, 73. tít.: 1)
 Jaj, Istenem, merre van az én hazám: 3 (23. tít.: 1, 25. tít.: 1, 84. tít.: 2)
 Kék szivárvány koszorúzza az eget: 3 (23. tít.: 2, 49. tít.: 2, 69. tít.: 2, 84. tít.: 2, 89. tít.: 1)
 Kicsi csillag, jaj de régen vándorolsz: 3 (25. tít.: 3, 73. tít.: 1, 84. tít.: 4)
 Kicsi lovam térdig megyen a sárba: 3 (+0)
 Édesanyám fehérre meszelt háza: 2 (69. tít.: 1)

Édesanyám sokat intett a jóra: 2 (14. tít.: 1, 23. tít.: 3, 25. tít.: 4, 49. tít.: 2, 69. tít.: 3, 73. tít.: 2, 84. tít.: 7, 85. tít.: 1, 89. tít.: 1)
 Édesanyám, ha meguntál tartani: 2 (14. tít.: 2, 23. tít.: 1, 25. tít.: 4, 49. tít.: 3, 69. tít.: 3, 73. tít.: 1, 83. tít.: 3, 84. tít.: 6, 89. tít.: 3)
 Édesanyám, mér szültél a világra: 2 (25. tít.: 2, 83. tít.: 2, 85. tít.: 1)
 Édesanyám, mi vagyok a zsebébe: 2 (69. tít.: 2)
 Éresz alatt piroslik a paprika: 2 (+0)
 Fekete tyúk mind megette a meggyet: 2 (23. tít.: 23, 25. tít.: 5, 85. tít.: 1, 108. tít.: 1)
 Hideg síncsen. mégis befagyott a tó: 2 (14. tít.: 4, 49. tít.: 1, 69. tít.: 1, 73. tít.: 1, 84. tít.: 1, 85. tít.: 1)
 Jaj, Istenem, mire vitt a szerelem: 2 (85. tít.: 1, 89. tít.: 3)
 Kapum előtt egy almafa, nem látszik: 2 (10. tít.: 2, 73. tít.: 3, 85. tít.: 1, 86. tít.: 1)
 Mikor menyecske leszen a leányból: 2 (+0)
 Száraz fából könnyű hidat csinálni: 2 (84. tít.: 2)
 Széles vizen keskeny palló, bel'estem: 2 (69. tít.: 1, 84. tít.: 1)
 Új korában repedjen meg a csizmám: 2 (25. tít.: 4, 49. tít.: 2, 69. tít.: 1, 89. tít.: 1, 108. tít.: 2)
 (+97 strófa 1-szer)

83. típus (15 főszövegi adat)

Édesanyám, ha meguntál tartani: 3 (14. tít.: 2, 23. tít.: 1, 25. tít.: 4, 49. tít.: 3, 69. tít.: 3, 73. tít.: 1, 81. tít.: 2, 84. tít.: 6, 89. tít.: 3)
 Édesanyám is volt nekem, de már nincs: 2 (14. tít.: 1, 23. tít.: 3, 25. tít.: 1, 49. tít.: 4, 69. tít.: 1, 73. tít.: 3, 84. tít.: 6, 85. tít.: 1, 86. tít.: 3)
 Édesanyám, mér szültél a világra: 2 (25. tít.: 2, 81. tít.: 2, 85. tít.: 1)
 Felfogodom, fejőpásztor nem leszek: 2 (25. tít.: 2)
 (Ultra Mari belépett a kiskertbe – ball: 2 (84. tít.: 1))
 (+5 strófa 1-szer)

84. típus (75 főszövegi adat)

Édesanyám sokat intett a jóra: 7 (14. tít.: 1, 23. tít.: 3, 25. tít.: 4, 49. tít.: 2, 69. tít.: 3, 73. tít.: 2, 81. tít.: 2, 85. tít.: 1, 89. tít.: 1)
 Édesanyám is volt nekem, de már nincs: 6 (14. tít.: 1, 23. tít.: 3, 25. tít.: 1, 49. tít.: 4, 69. tít.: 1, 73. tít.: 3, 83. tít.: 2, 85. tít.: 1, 86. tít.: 3)
 Kék ibolya, ha leszakítanálak: 6 (14. tít.: 41, 23. tít.: 3, 44. tít.: 2, 49. tít.: 2, 69. tít.: 2, 81. tít.: 1, 85. tít.: 2, 108. tít.: 5)
 Édesanyám, ha meguntál tartani: 6 (14. tít.: 2, 23. tít.: 1, 25. tít.: 4, 49. tít.: 3, 69. tít.: 3, 73. tít.: 1, 81. tít.: 2, 83. tít.: 3, 89. tít.: 3)
 Ha felmegyek erre magos tetőre: 5 (10. tít.: 1, 49. tít.: 2, 69. tít.: 3, 73. tít.: 1, 81. tít.: 1, 85. tít.: 6)
 Búra, búra, búbánatra születtem: 4 (14. tít.: 2, 25. tít.: 1, 69. tít.: 1, 73. tít.: 7, 81. tít.: 1, 85. tít.: 1, 89. tít.: 1)
 De szeretnék az erdőbe fa lenni: 4 (25. tít.: 2, 49. tít.: 1, 69. tít.: 1, 73. tít.: 1, 81. tít.: 1)
 Édesanyám karján nevelt engemet: 4 (23. tít.: 1, 25. tít.: 10, 69. tít.: 2, 81. tít.: 2, 83. tít.: 1, 89. tít.: 3)
 Kicsi csillag, jaj de régen vándorolsz: 4 (25. tít.: 3, 73. tít.: 1, 81. tít.: 3)
 Kinek nincsen szeretője, babája: 4 (85. tít.: 1)

Piros alma, nem hittem, hogy férges légy: 4 (25. tít.: 1, 49. tít.: 1, 73. tít.: 1, 81. tít.: 1, 85. tít.: 2, 108. tít.: 1)
 Édes rózsám, ha meguntál szeretni: 3 (14. tít.: 3, 23. tít.: 1, 73. tít.: 2, 85. tít.: 2)
 Tele van a temető árka vízzel: 3 (81. tít.: 1, 85. tít.: 1)
 Barna legény, nem megyek a berekbe: 2 (+0)
 Édesanyám, mondanék én valamit: 2 (25. tít.: 1, 69. tít.: 2)
 Én Istenem, de víg voltam azelőtt: 2 (10. tít.: 1, 14. tít.: 3, 23. tít.: 5, 25. tít.: 1, 69. tít.: 3, 81. tít.: 5, 85. tít.: 3, 86. tít.: 1, 108. tít.: 7)
 Felszántatom a szebeni nagy utcát: 2 (+0)
 Ha tudtad te, kisangyalom, nem szeretsz: 2 (69. tít. bőv. sorok: 1)
 Hűs a berek, patak csörög az alján: 2 (+0)
 Jaj Istenem, merre van az én hazám: 2 (23. tít.: 1, 25. tít.: 1, 81. tít.: 3)
 Kék szivárvány koszorúzza az eget: 2 (23. tít.: 2, 49. tít.: 2, 69. tít.: 2, 81. tít.: 3, 89. tít.: 1)
 Kutya világ, mikor érem végedet: 2 (25. tít.: 1, 85. tít.: 4, 86. tít.: 1)
 Lehullott a fehér rózsá levele: 2 (23. tít.: 2, 81. tít.: 1)
 Megátkozott engem az édesanyám: 2 (14. tít.: 1, 73. tít.: 1)
 Spirituszból csinálják a pálinkát: 2 (25. tít.: 1, 85. tít.: 3, 89. tít.: 2, 108. tít.: 1)
 Száraz fából könnyű hidat csinálni: 2 (81. tít.: 2)
 (+86 strófa 1-szer)

85. típus (71 főszövegi adat)

Ha felmegyek arra magas tetőre: 6 (10. tít.: 1, 49. tít.: 2, 69. tít.: 3, 73. tít.: 1, 81. tít.: 1, 84. tít.: 5)
 Édesanyám kiállott a kapuba: 4 (89. tít.: 3)
 Édesanyám, hol van az az édes tej: 4 (10. tít.: 1, 23. tít.: 5, 25. tít.: 2, 69. tít.: 2, 69. tít.: 2, 81. tít.: 4, 86. tít.: 1, 108. tít.: 2)
 Jaj, Istenem, hogy van annak a szíve: 4 (14. tít.: 1)
 Kutya világ, mikor érem végedet: 4 (25. tít.: 1, 84. tít.: 2, 86. tít.: 1)
 A Tiszából a Dunába foly a víz: 3 (10. tít.: 1, 73. tít.: 1)
 Én Istenem, de víg voltam azelőtt: 3 (10. tít.: 1, 14. tít.: 3, 23. tít.: 5, 25. tít.: 1, 69. tít.: 3, 81. tít.: 5, 84. tít.: 2, 86. tít.: 1, 108. tít.: 7)
 Fekete pántlikás az én kalapom: 3 (+0)
 Ha elmégy is, mindenütt azt kívánom: 3 (73. tít.: 1, 81. tít.: 1)
 Kutya legyek, felakasztom magamat: 3 (89. tít.: 7, 108. tít.: 1)
 Spirituszból csinálják a pálinkát: 3 (25. tít.: 1, 84. tít.: 2, 89. tít.: 2, 108. tít.: 1)
 A nagy réten lekaszálták az árpát: 2 (+0)
 Amott legel hat pej csikó magába: 2 (49. tít.: 5, 73. tít.: 6)
 Azt mondja a kismadár a fiának: 2 (49. tít.: 1)
 Édes rózsám, ha meguntál szeretni: 2 (14. tít.: 3, 23. tít.: 1, 73. tít.: 2, 84. tít.: 3)
 Édesanyám, adjon Isten jó estét: 2 (14. tít.: 4, 23. tít.: 2, 25. tít.: 2, 84. tít.: 1, 81. tít.: 4, 86. tít.: 1, 89. tít.: 1,)
 Jaj de bajos egy párnára feküdni: 2 (14. tít. más folyt.: 2, 81. tít.: 1)
 Jaj de szépen megkéretett a babám: 2 (14. tít.: 1)
 Kék ibolya, ha leszakítanálak: 2 (14. tít.: 41, 23. tít.: 3, 44. tít.: 2, 49. tít.: 2, 69. tít.: 2, 81. tít.: 1, 84. tít.: 6, 108. tít.: 5)
 Piros alma, nem hittem, hogy férges légy: 2 (25. tít.: 1, 49. tít.: 1, 73. tít.: 1, 81. tít.: 1, 84. tít.: 4, 108. tít.: 1)
 Kimenék én ama magas tetőre: 2 (+0)

Még a búza ki se hányta a fejét: 2 (69. *típ.*: 1, 73. *típ.*: 1)
 Rég megmondtam, kedves babám, ne szeress: 2 (25. *típ.*: 1)
 Zöld füre szokott a harmat leszállni: 2 (14. *típ.*: 2, 84. *típ.*: 1)
 (+115 strófa 1-szer)

86. típus (8 főszövegi adat)

Ha kihajtom Virág ökröm a rétre: 4 (23. *típ.*: 4, 49. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 1, 85. *típ.*: 1)
 Édesanyám is volt nékem, de már nincs: 3 (14. *típ.*: 1, 23. *típ.*: 3, 25. *típ.*: 1, 49. *típ.*: 4, 69. *típ.*: 1, 73. *típ.*: 3, 83. *típ.*: 2, 84. *típ.*: 6, 85. *típ.*: 1)
 Édesanyám volt az oka mindennek: 3 (25. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 1, 108. *típ.*: 1)
 Arra kérem én a jó Istenemet: 2 (25. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 1)
 Árva, árva, olyan árva nincs, mint én: 2 (84. *típ.*: 1)
 (+19 strófa 1-szer)

108. típus (58 főszövegi adat)

Én Istenem, de vig voltam azelőtt: 7 (10. *típ.*: 1, 14. *típ.*: 3, 23. *típ.*: 5, 25. *típ.*: 1, 69. *típ.*: 3, 81. *típ.*: 5, 84. *típ.*: 2, 85. *típ.*: 3, 86. *típ.*: 1)
Kék ibolya, ha leszakítanálak: 5 (14. *típ.*: 41, 23. *típ.*: 3, 44. *típ.*: 2, 49. *típ.*: 2, 69. *típ.*: 2, 81. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 6, 85. *típ.*: 2)
 Szeretőmnek kék a szeme, szőkjék ki: 4 (+0)
 Árok, árok, de mély árokba estem: 3 (23. *típ.*: 1, 25. *típ.*: 1, 44. *típ.*: 1, 69. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 1)
 Csak titokban akartalak szeretni: 3 (+0)
 Én Istenem, adj erőt a lovamnak: 3 (25. *típ.*: 1, 69. *típ.*: 1, 81. *típ.*: 7, 84. *típ.*: 1)
 Kiskoromban árvaságra jutottam: 3 (14. *típ.*: 1, 23. *típ.*: 1, 44. *típ.*: 1, 49. *típ.*: 1, 69. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 1, 85. *típ.*: 1, 89. *típ.*: 1)
 Titkon nyílik, titkon hervad a rózsza: 3 (+0) (Vö. Naptól hervad...)
 De szeretnék a templomba ott lenni: 2 (25. *típ.*: 1, 44. *típ.*: 1, 49. *típ.*: 1, 81. *típ.*: 1, 84. *típ.*: 1)
 De szeretnék az égen csillag lenni: 2 (25. *típ.*: 1)
 Édesanyám, hol van az az édes tej: 2 (10. *típ.*: 1, 23. *típ.*: 5, 25. *típ.*: 2, 69. *típ.*: 2, 9. *típ.*: 2, 81. *típ.*: 4, 85. *típ.*: 4, 86. *típ.*: 1)
 El kell menni katonának messzire: 2 (10. *típ.*: 1, 81. *típ.*: 1)
 Új korában repedjen meg a csizmám: 2 (25. *típ.*: 4, 49. *típ.*: 2, 69. *típ.*: 1, 81. *típ.*: 2, 89. *típ.*: 1)
 (+29 strófa 1-szer)

Tari Lujza

EGYÉNI VARIÁCIÓGAZDAGSÁG EGY ZOBORALJI VOLTA-RITMUSÚ DALLAMTÍPUSBAN*

Dobszay László népzenegyűjtői munkásságának egyik színtere a Zoborvidék.¹ Különböző népzeneudományi munkái is érintik a tájegységet,² így az *Adatok az úgynevezett volta-ritmus történetéhez* c. tanulmánya³ is. A Walter Wiora-i szellemű munka az európai zenetörténet számára elsősorban a volta-ritmusnak az ókorig nyúló szálai kutatása tekintetében jelent alapvetően új eredményt. Dobszay László meggyőző érvekkel alátámasztva mondja ki, hogy a volta-ritmus „legalábbis az ezredfordulóig vagy még korábbra visszavezethető”; nemcsak alapképlete, hanem összetettebb alakjai is a kelet- és nyugat-európai kultúrák „még közös alapkincséhez tartoznak”⁴ – ennél fogva a volta-ritmus-képlet idehaza is jóval régebbi a 16. századnál.

A volta-ritmusú dallamok között tanulmányában Dobszay többek közt egy „5+5+6 összetett nagysorú”,⁵ volta-alapképletű zoborvidéki lakodalmas dallamot is elemez. Ez a lakodalmas azon a sajátosan összetartozó típuscsoporton belül helyezkedik el, melyet, mint írja: „mondhatnánk akár önálló stílusnak is népzeneinkben”,⁶ s melyet Szendrei Janka tárt fel.⁷ Jelen tanulmányunkban a szóban forgó volta-ritmusú nyitrai lakodalmaszt vizsgáljuk a variáció szemszögéből. A vizsgálatot az eddigi gyűjtéseken kívül a szerzőnek 1994-ben a helyszínen végzett feltárásaira támaszkodva végezzük.⁸

* A tanulmány rövidített formában 1995. február 4-én, a Dobszay László 60. születésnapját köszöntő tudományos ülészen hangzott el.

¹ Rajeczky Benjaminnal és Szendrei Jankával közös gyűjtőtű: Menyhe, Béd (Nyitra m.), Barslédéc (Bars m.) 1970. IX. AP 7281–82, AP 7273–76.

² A siratóstílus dallamköréről írt könyvében (lásd 1983) a mindaddig magukban álló nyitrai dallamok egész sorát helyezi el a megfelelő típuskeretben, gyakran hozva melléjük a nyelvterület túlsó végéből, Moldvából, Bukovinából származó adatokat a hajdani szélesebb elterjedtség bizonyítékaként. Ilyen az I. típus 1. csoportjának c) példája (163., magyarázata 165.), a 13. típus „Moldvai–nyitrai nyolcasok” csoportja (199–201.), a 16. típus (208–209.) és a 26. típus c) példája (237.). A szóban forgó csoportot lásd Dobszay L. – Szendrei J. 1988, III (B)48., 387–389.

A gyakorlat számára is fogódzót ad, amikor a Nyitra megyei szentivánéji tűzugrás töredékes maradványait rekonstruálja kellő hitelességgel. Lásd Dobszay 1984b XIV. „Kalendárium Szentivánéj”, 407–412.

³ Lásd 1984a.

⁴ I. m. 20.

⁵ Dobszay L. 1984a, 15.

⁶ Dobszay L. 1984a, 14.

⁷ Lásd Szendrei J. – Dobszay L. – Vargyas L. 1973, 437–443.

⁸ A jelen tanulmány írója 1994-ben több ízben dolgozott gyűjtőként a Zoborvidéken (a néprajzi szakirodalomban újabban használt neve Zoboralja). Bár a terepmunka elsődleges célja a hangszeres zenei hagyományok feltérképezése volt, a hagyomány egészére való tekintettel, továbbá a hangszeres zenei adatok kontrollálásához vokális zene gyűjtésére is sor került. A hangszeres zenei gyűjtésről készült beszámólót lásd Tari L. 1996.

Kiindulópontként emeljük ki Dobszay László tanulmányának megállapításokat összegző szakaszából a témánk szempontjából fontos – és a zoborvidéki lakodalmasra különösen jellemző – tételeket:

„2. pont Az ún. »volta-ritmus« nem egyetlen, meghatározott ritmus-, ütem- vagy sorfaj ismétlődését jelenti, hanem formavariánsai vannak, melyek a szótag- és pódianővelés során aszimmetrikus alakokhoz vezetnek. Másrészt maga az alapképlet is jelentkezhet páratlan vagy páros ütemben, körvonalazottabb ritmussal éppúgy, mint szabadabb, a rubatóhoz közelítő megoldásokban.”⁹

„4. pont Nem köthetők kizárólag vagy elsősorban tánchoz: az első időszakban valószínűleg inkább az énekmondás eszköztárába tartoznak, sőt talán epikus funkcióban lehettek elsődlegesek.”¹⁰

Ennél az utóbbi megállapításnál maradva, a területen végzett hangszeres zenei gyűjtések alapján kimondhatjuk: ez a zoborvidéki lakodalmas-csoport kizárólag vokális formában él és feltehetően korábban is úgy élt a Nyitra-vidéken. Igaz, hogy a 20. századi gyűjtési adatok eddig is a vokális zenére utaltak, ám ez önmagában nem jelenthetett kizárólagosságot. Hiszen a gyűjtési nehézségek, illetve a hagyomány nem csak spontán módon történő elhalása ismeretében nem zárhattuk ki a hangszeres használatot. A vokális adatok túlsúlyához hozzájárulhatott a vokális és hangszeres zene iránti kutatói érdeklődés különbözősége; századunk második felében jóformán csak a vokális népzene kutatói gyűjtötték a területen. A legfrissebb hangszeres kutatások azonban azt erősítették meg, hogy a szóban forgó dallamcsoport csak vokális formában élt a Zoborvidéken.

Ezt az evidensnek látszó tényet azért is hangsúlyoznunk kell, mert a menyasszony búcsúztatását egyes területeken hangszeres zene is kísérte. Ez volt a jellemző például a bukovinai székelyeknél,¹¹ de a Zoborvidék lakodalmasaival zenei tekintetben közelebbi kapcsolatokat mutató egyes palóc területeken is. A menyasszony búcsúztatásakor esetenként hangszer és ének váltogatta egymást, mint Dobszay László is emlékeztet rá egyik munkájában.¹² A Nyitra-vidéken azonban a lakodalomnak ebben a fázisában kizárólag énekeltek, nem volt önálló hangszeres zene vagy hangszerkíséret. Említést érdemel az is, hogy a szokás elsovadása ezen a területen nem eredményezett vokális–hangszeres funkcióváltást, mint egyes palóc területeken.¹³

⁹ Dobszay L. 1984a, 19.

¹⁰ Uo.

¹¹ Lásd *Megbocsásson édesanyám*: MNT III/A 246–250. sz.

¹² Lásd Dobszay L. 1983, 165.

¹³ Lásd Tari L. 1987. Az okok között feltehetően az is szerepet játszik, hogy itt a szokás (nemcsak természetes folyamatú) elhalása egyidejűleg ment végbe a hangszeres zene elhalásával.

Bár a lakodalmások a Zoboralján mára végleg kiestek a szokáskeretből, a dallamok teljes elhalásáról még mindig nem beszélhetünk.¹⁴ A korábbi menyasszony-búcsúztató ma már a szorosan vett szólóének kategóriába sorolható, s ilyen értelemben a szokás funkcióból a lírai ének funkcióba került át (korábbi szerepe azonban még köztudott). Az idősebb és a középkorú asszonyok mellett olyan fiatalok is akadnak a zoboralji falvakban, akik el tudják énekelni valamelyik alakját.¹⁵ Ez alól kivétel a korábban is csak Menyhéről ismert *Felnyőtt az út mellett két szál majoranna*, melyről már 1940-ben azt jegyzi meg Manga János, hogy „mindössze csak hárman tudták énekelni.”¹⁶ A terület napjainkban kiválóan ismerő Ág Tibor 1979-ben arról számol be, hogy a lakodalmások egyik jellemző, 6-soros alakját az egyik faluban „egy családon belül 4 korosztálytól – a nagymamától, lányától, unokájától és dédunokájától – sikerült” rögzítenie.¹⁷ Kétségtelen ugyanakkor, hogy díszítések tekintetében ma már az idősebbektől is szegényesebb változatokat hallunk, mint amilyenekkel a század első feléből származó gyűjtésekben találkozunk. Pedig ennek a dallamcsoportnak nem szoros tartozéka a díszítés; ornamensek bőséges alkalmazásáról a legdíszítettebb változatok esetében sem beszélhetünk. A dallamok élettelségét (és talán életképességét is) sokkal inkább a ritmikai formavariánsok és dallamvariánsok sokfélesége adja.

Az a típuscsoport, melybe a volta-ritmusú zoboralji lakodalmások dallamcsoport tartozik, Szendrei Janka elnevezése nyomán „Révész-dallamkör” megjelöléssel honosodott meg a népzene tudományban.¹⁸ A csoport névadója a „Révészek nótája”-ként ismert középkori balladatípus,¹⁹ mely beépült a nyitrai menyasszonybúcsúztatók sorába. A zoboralji lakodalmások szövegei – *Zörög (Csörög) a kocsi, Gyűj be anyám, gyűj be, Sírjál te virág, Idegen föld, idegen ország, Idegen apának, idegen anyának, Isten hozzád anyám, Búcsúzz Ilon (Magdol, Böcsi, Ágnes, Rozi stb.), búcsúzz, Felnyőtt az út mellett két szál majoranna stb.*²⁰ – közt szereplő „Révészek nótája” balladaszöveg (*Hej révész, révész* kezdettel) a nyelvterület több pontján ismert. A szlovákiai magyarság körében azonban

¹⁴ Vikár Lászlónak 1956-os gyűjtésekor mondta Gábor Istvánné Balkó Katalin 60 éves énekes Kolonban: „Kis lányka vótam, már a többit nem tudom, most meg ezeket nem tudják, csak a szlovák éneket énekelik a fiatalok.” (MTA ZTI Népzenei Archivum LSz. 26.774.) Mindamelllett Kodálynak a 30-as évek táján feljegyzett megállapítása erre a dalra is találó: „Nos a népiség tartósabb valami, és a zene, a maradandóbb lelki réteg nyelve, lassabban változik.” (Kodály Z. 1993, 33.)

¹⁵ Az idősebb nők általában mély átéléssel énekelik a lakodalmásokat. (Megjegyzendő, hogy ezeket mindig csak nők énekeltek.) A dallamok fennmaradása részben a Zoboralján működő hagyományörző népdalköröknek köszönhető.

¹⁶ Manga J. 1940, 262. A három asszony által énekelt dalok közül kettőt közöl az MNT III/A, lásd 273–274. sz.

¹⁷ Ág T. – Sima F. 1979, 420.

¹⁸ Itt jegyzem meg, hogy a címben a „dallamtípus” a teljes dallamkörre vonatkozik, de e helyen csak a névadó dallamcsoportról lesz szó. Dobszay „A típuskörön belül dallamilag elkülönülő csoport”-nak nevezi, lásd 1984a, 15.

¹⁹ „Valószínűleg 14. századi ballada” – írja Vargyas Lajos, lásd 1976, 72. sz. 505. Vargyas a ballada európai elterjedtségére francia, portugál, spanyol, dán, görög, német, román és lengyel példákat említ. Lásd 501–505.

²⁰ A különböző szöveg- (és dallam-) változatokat lásd MNT III/A, 259–261, 266–274. sz.; Ág T. – Sima F. 1979, 16a–c, valamint lásd még Manga J. 1940 és 1943.

csak a szóban forgó területen ismerik,²¹ az egész nyelvterületen belül pedig csak itt jellemző, hogy egyben menyasszony-búcsúztató is.²²

Mielőtt néhány példával alátámasztva bemutatnánk az említett variáció-gazdagság egyéni megoldásait, foglaljuk össze Szendrei Janka nyomán a dallamcsoportra vonatkozó legfontosabb tudnivalókat:

„...melodikus elvű; de dalszerűnek azért... nem nevezhető a *Révész-dallamkör*..., melyben az elemi motívumok egy kötött sorrendű főhangmenetre épülnek, az antifónákra emlékeztető formaelvek alapján. A tonalitás itt a középkori monódia 7. tónusú antifónáinak megfelelője..., a típusok változatosan rögződött formavilága, terjedelme és ritmikája pedig egy formailag és szövegileg eredetileg kötetlenebb állapotra utal.”²³

Részletesebben fejti ki mondanivalóját a Magyar Népdaltípusok I. kötetében.²⁴ Megalapítja, hogy a dallam hexachord hangsorú, kvinttól az alaphangig ereszkedő hangokkal. Menyhén kezdőmotívumként – „nyitólépés”-ként – a mixolid 7. fokra kilendülés is jellemző. A tonalitás karakterisztikuma a kvint–kvart–szekund–alaphangokon alapuló dallamváz, a dallamképzése pedig e központi hangok jellemző sora, mely a dallamfolyamatban exponált helyekre – a kadenciákra, „vagy a formai egységek más exponált pontjai”-ra kerül.²⁵

Dobszay László a volta-tanulmányban részletesen bemutatja a dallamokhoz tartozó sajátos ritmikákat is. Világosan elkülöníti egymástól az összetett nagysorú (2x5+5+6 szótagszámokon alapuló) 6- vagy 5-soros csoportokat, valamint a 4-sorosakat. Megállapítását a ritmustípusok táblázata is alátámasztja.²⁶

A megfogalmazások sejtetik, hogy míg a tipizálásra kiemelhető elemeket a hosszú közösségi gyakorlat biztosítja, addig az egyes dalokban megnyilatkozó kötetlenséget, a motívumok és ritmusképletek tetszőleges megválasztását és a dallamfolyamaton belüli elhelyezését éppen az egyéni megoldások eredményezik, illetve az egyes falvakban rögződött alakzatok eredményezhetik.

Ahhoz, hogy a dallamcsoport zoboralji egyéni változatgazdagságát értékelhessük, ismernünk kell a dallam állandó, invariatív elemeit. Tulajdonképpen ezekre utal Szendrei Janka is, amikor a teljes Révész-dallamkörrel kapcsolatban „kötött főhang-

²¹ Ág T. – Sima F. 1979, 420., MNT III/A, 258, 260–74. sz. Ebben a kötetben a gyűjtések három korszakot ölelnek fel: Kodály 1906–1911 közti gyűjtéseit (pl. Béd, Pográny, Gimes, Zsére), Manga János 1937–38-as gyűjtéseit (pl. Menyhe, Nyitraegerszeg), Vikár László 1956–58-as gyűjtéseit (Zsére, Nyitraegerszeg, Menyhe 1956, Menyhe, Kolon 1958). A különböző típusokat közlésben lásd még Manga J. 1943, Ág T. – Sima F. 1997, Tari L. – Vikár L. 1986, 1/1. sz.

²² Vargyas L. 1976, 501.

²³ Szendrei J. 1988a, 580.

²⁴ Lásd 1988b (III. fejezet Kisambitus – régi stílus), 387.

²⁵ Szendrei J. 1988b, 387. Itt a „kötött sorrendű főhangmenetet” központi hangok egy jellemző sorának nevezi. Felhívja a figyelmet a „hívósor + refrén szerkezet benyomását” keltő dallamkezdetre. Egy Rajeczky Benjamin által közölt, dallammenetében a menyhei lakodalmassal megegyező dallampélda (*Január, február március*) a gregorián és népdal építkezési hasonlóságaira utal. Lásd Rajeczky B. 1943, 31.

²⁶ Dobszay L. 1984a, 22.

menet"-ről, illetve „központi hangok”-ról beszél. A dallamkörön belüli zoboralji (4-, 5- és 6-soros dallamokat magában foglaló) dallamtípus esetében I. kottánk az invariatív elemeket próbáltuk meghatározni (lásd I/ a–h kottapélda). A meghatározáshoz az MTA ZTI Népzenei Archívumának népzenei típusrendje régi és a rendbe még be nem dolgozott új adatain végeztük el az elemzést.²⁷

1. 4 soros

a

b

c

6 soros (és 5 soros)

d

e

f

Béd, Menyhe (az 1. vsz. kivételével)

g

Menyhe (csak 1. vsz.)

h

I. Kottapélda

Az I/a–c kottán a 4-soros dallamokat tüntettük fel, kis kottával jelölve a változó, nagyobb az állandó hangokat. Az I/d–f alatt a 6-, illetve 5-soros dallamok találhatóak. Az I/g–h kottapéldán a szokásostól eltérő megoldásokat jelöltük. (A ritmus pontos jelzését az I. kottapéldán mellőztük. Az 5-soros dallam csak annyiban tér el a 6-sorostól, hogy két utolsó sora változatos kombinációban jelenik meg. Tipikus alakja szerint az első há-

²⁷ A következő új adatok gazdagítják az adattárat: hat (4-, illetve 6-soros) dallam Ürge Mária szlovákiai népzene gyűjtő 1985-ös gyűjtéséből Geszte, Menyhe, Gimes, Nyitraegerszeg falvakból, és négy (4-soros dallam) a szerző 1994-es gyűjtéséből Pogrányból és Bédről.

rom sort a két utolsó sor követi. Hangsúlyozni szeretnénk azonban, hogy ilyenkor sem a 4. sor elhagyásáról van szó, hanem a sorszerkezet szabad kezeléséről. Kottapéldánkon az 5-soros verziót nem tüntettük fel külön.)

Látható, hogy a nem változó elemek alkotják a dallam fő gerincét, s ezek eredményezik egyben a fentebb említett kötött sorrendű főhangmenet. Ha a dallamtípus állandó elemeit ismerve vizsgáljuk a dallamfolyamatot, azt tapasztaljuk, hogy nemcsak az egyes sorok kadenciái változatlanok (4-soros dallam esetén 5 4 2, 5-soros esetén 5 4 2 1,²⁸ 6-soros dallam esetén 5 4 2 4 1), hanem állandóak már az azt közvetlenül megelőző hangok is (kottánkon bekarikázott kis hangok). Ez a sorok számától függően legalább egy vagy két hangot jelent. 4-soros dallam esetén az 1. sor szextről kvintre hajló zárata előtt kvint hang áll, a 2. sorban pedig a kvintről kvartra hajló zárást kvart vagy – ritkábban – terc előzi meg. 5 és 6 sor esetén az első három sor a 4-soros dallamokkal azonos megoldású. A 6-soros alakoknál feltűnő a 4. sor azonossága a 2. sorral. Úgy tűnik, a 6-soros dallamok 5. sorában a terc hang a stabil, annak ellenére, hogy önmagában ritkán jelenik meg. A zárlatot megelőző hang tipikusan ugyanis kvart vagy szekund. A tercnak inkább csak látens jelenlétéről beszélhetünk, melyet alsó- vagy felsőváltóhang ír körül. Ha viszont a dallamjárás iránya kvart–terc–szekund–terc, a sort két prim hang zárja. A 4-, illetve az 5- és 6-soros dallamok között jelentős eltérés van a legutolsó zárlat előtti motívumkészletben (azaz a sor első két szótagjára eső hangokban). A 4-soros csoport tipikus szekund–alaphang sorkezdő motívumával szemben az 5–6-sorosak tipikusan a kvintrepetíciót, illetve a szekundról (esetleg tercről) kvintre ugrást részesítik előnyben (szekundról indított motívum esetében az alaphang érintésére is van példa).²⁹ Így a strófák zárlatai mindig kvintről ereszkednek alá, míg a 4-sorosak az alaphangról ugranak vissza a kvartra, az alaphangra történő újbóli leereszkedés előtt. Teljesen egyéni viszont az 1/i kottapélda alatti zárósor a #VII fok érintésével (4-soros dallam esetén). Erre egyetlen változatot kivéve nincs más adat, ezért kivételesen pontos ritmusával együtt mutatjuk be.³⁰

A kezdőmotívumokat illetően elsősorban a Bédre, illetve Menyhére jellemző egyéni arculatot kell kiemelnünk. A többi falu révész szó *vész* szótagjára eső kvint hangjával szemben a bédiek a 6. fokot emelik ki és a kvint hang csak utókaként hajlik vissza, illetve a sort záró hang a kvintről hajlik fel a szextre. Ez a menyhei változatokban is előfordul, de sohasem az 1. versszakban (lásd 1/g kottapélda). A menyheiek a búcsúztató elején – amint a fentiekben Szendrei Jankát idézve már utaltunk rá – a kezdő kvint repetíció után a mixolid szeptimre ugorva, majd onnan leereszkedve vezetik le a dallamot egészen az alaphangra (lásd az 1/h kottát,³¹ valamint Kodály Zoltán 1909-es menyhei gyűjtésének fakszimiléjét).³²

²⁸ Esetleg 5 4 2 4. Ilyenkor a 3. sort a 6-soros forma 4. sorával megegyező sor követi, majd utána rögtön a zárósor következik.

²⁹ Kivételes, de azért a 4-sorosak között is előfordul az 5–6-sorosakra jellemző megoldás.

³⁰ AP 10.452/h Kalász, Ág Tibor gyűjtése.

³¹ Részletesen lásd 2. kottapélda 1. versszak.

³² Közölve MNT III/A, 272. sz.

6.6.6.6.6
12

2472

2

5 (1)2(2)3

No. 4 1228a)

Lakófalva

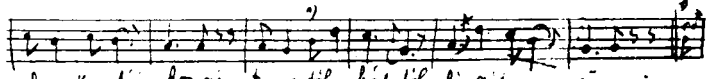
M.T.A. Művelődési
Központ
Tallós István

(Spirita)
Ményhei 1909.
Rkz.
Kritika Agnes Bó

♩ = 152 k. 1000 ml.



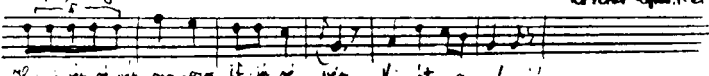
Fél nyitott az út mellett két néző... ma jó... néző... néző... néző...



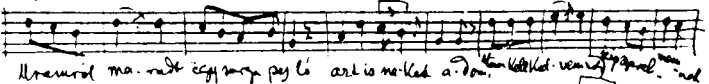
el a kar big, de ne... néző... néző... néző...

2. Bincsesz, Agnes, bincsesz, apadtot anyjától
apadtot anyjától...
bincsesz, Agnes, bincsesz, apadtot anyjától

(Spirita)
Ményhei 1909. Rkz.
Kritika Agnes Bó

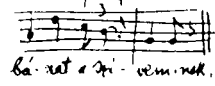


Szegre... néző... néző... néző...



Mennel... néző... néző... néző...

2. Szegre néző...
Mennel... néző... néző... néző...



bá... néző... néző... néző...

3. Szegre néző...
Mennel... néző... néző... néző...

M. N. T. III. 272.

60. 60. + 6.

56...

> 5...

1025

Minthogy 4–6 szótagszámú dallamokról van szó, az egyes sorok kötött elemei mellett – melyek soronként legalább két, de gyakran három hangot jelentenek – kevés lehetőség van az egyéni eltérések megvalósítására. Tulajdonképp 2–3 szótagra eső hang marad erre a célra. Ennek ellenére, sőt éppen ezért beszélhetünk a dallamcsoport egyéni változatbőségéről. Hasonló jelenségről számol be Vikár László a votjákok archaikus, háromhangos zenéjével kapcsolatban: „Nem lenne meglepő, ha – tekintettel a rendkívül szerény hangkészletre és a sajátos ritmusra – sok, teljesen azonosat találunk közöttük. A tények ennek éppen az ellenkezőjét bizonyítják.”³³ A zoboralji menyasszonybúcsúztatóban az egyéni eltérések a szűkös kereteken belül a sorra jellemző adott motívumkészlet változatos felhasználásából állnak elő, még inkább a ritmikai és prozódiai játéklehetőségek kiaknázásából adódnak. Dobszay László is utal rá, hogy a dallamcsoporton belül „feltűnően gyakori a szótagszám-ingadozás.”³⁴ Jól szemléltetik az elmondottakat a következő kották, melyek különböző falvak egyes előadóinak különböző megoldásait mutatják (lásd 2–6. kottapélda). A 2. Kodály Zoltán, a 3–5. példa Üрге Mária (3. Nyitraegerszeg, Billik Rozália, 4. Gimes Siposné Balkó Mária, 5. Geszte Balkóné Lőrinc Veron), a 6. a szerző saját gyűjtése (előadó Gál Piroska). Az utóbbival kapcsolatban megjegyzendő, hogy a „Vigyázz a nagy hajón!” nem szövegromlás a többi asszony által énekelt „Vigy át a nagy hajón” szöveggel szemben, hanem bédi sajátosság. Így szerepel már Kodály 1909-es bédi gyűjtésében is.³⁵ 7–9. kottapéldánk az egyazon énekes által énekelt különböző szövegváltozatokat mutatja, a dalok teljes folyamatában. Előadójuk a kiváló tudású pogrányi énekes, Szomolányiné Nagy Ilona.³⁶

A Révész-balladaszövegről az MNT III/A kötetében ezt olvashatjuk: „Menyasszonybúcsúztató, bár révészdal-szerű szövege látszólag nincs összefüggésben az alkalommal, ill. az ilyen kapcsolat már elhomályosult. Valószínűleg itt is a dallam viseli a lakodalmas elemet.”³⁷ Nem feladatunk annak eldöntése, miként kerülhetett a *Hej, révész, révész* kezdetű ballada a lakodalmi folyamatba. A miért kérdéshez azonban jó fogódzót ad Manga János, aki hangsúlyozza, hogy „Az éneklési alkalmak nem az irodalom szerint vannak meghatározva, hanem a népelet belső törvényszerűségei, hagyományai szerint, amelyek az érzelmi és elbeszélő költészetet vagy dalszöveget nem választják el egymástól, hanem azokat egymás mellett használják. Így például balladaszövegű népdalokat énekelnek lakodalomban, fonóban, keresztelőben, a kis gyermek ringatása közben.”³⁸

³³ Vikár L. 1993, 119.

³⁴ 1984a, 15.

³⁵ Lásd M. F. 1246/b, MTA ZTI Népzenei Archivum LSz. 692. Közölve MNT III/A, 271. sz.

³⁶ Az 1994-es gyűjtéskor a megkérdezett zoborvidéki asszonyok közül Szomolányi Andrásné Nagy Ilona pogrányi asszony bizonyult az egyik legjobb memóriájú énekesnek. Egész családja kiváló zenei érzékkel rendelkezik, férje és bátyja aktív hangszeres zenész. Szomolányiné nemrégén szívoperáción esett keresztül, amely mint mondta, elrontotta a hangszinét, s levegővel is nehezebben győzi az éneklést. A Révész-dallamkörbe tartozó volta-ritmusú dallamok közül ő énekelte a legtöbb és szöveg tekintetében a legteljesebb változatokat, valamennyit négyosrosként.

³⁷ Lásd 271-es jegyzet.

³⁸ Manga J. 1943, 195.

2.
Hej, rívisz, rívisz Magyar ifjú rívisz. Vigy át a nagy hajónt! Uramró maradt Szíp vetett ágyam, Azt is neked adom

Ísm.: Nem kell kedvemnek Búcsuzz Ilon, búcsúzz. Apadtól, anyádtól, Féány barátýidtól, Lány barátýidtól, Lány temagadtól.

3.
Idegén föld, Idegén ország, Fogadj engem hozzád! Idegén apának, Idegén anyának Hogy találjam kedvit?

4.
Zörög a szekér, Csattog az ustar, Jaj, már értem jónnek! Apántól, anyántól, Lány barátýimtól Még el sem búcsúztam

5.
Zörög a kocsí, Csattog az ustar, Talán értem jónnek, Talán el is visznek.

6.
Csörög a kocsí, Pattog a lancesí, Talán értem jónnek, Talán el is visznek.

6.
Gyűjj be anyám, gyűjj be, Fond be a hajómat, Ötösbe, hatosba stb.
Hej, révész, révész, Magyar ifjú révész, Vigyázz a nagy hajónt! Vigyázz a nagy hajónt!

2-6. Kottapélda

Ismert emellett a nép szimbólumok iránti fogékonysága, amelyről a szóban forgó zoboralji lakodalmas is tanúbizonyságot tesz. A menyheiek menyasszony-búcsúztatója nemcsak dallamkezdeté alapján tér el a többi falu kezdőmotívumaitól, de csak itt fordul elő a szimbolikus kezdőkép is: *Felnyótt az út mellett két szál majoranna...* Osztjuk Manga János véleményét, aki úgy véli, „A menyasszonybúcsúztató legrégebb és legteljesebbnek látszó szövegét a menyhei lakodalom őrizte meg.”³⁹ A szöveg folyamatát Manga 1938-as gyűjtése egyik változatával⁴⁰ érzékeltetjük. A versszakok sorrendje a következő:

³⁹ Manga J. 1940, 262.

⁴⁰ Közölve: MNT III/A, 273. Egy másik változatát ugyancsak Manga gyűjtéséből lásd Pátria lemez F 38 B/e, valamint közölve MNT III/274 és Manga J. 1940.

1. vsz. Felyőtt az út mellett két szál majoránna...
2. Búcsúzz Ani, búcsúzz / Apádtól s anyádtól...
- 3–9. Haj rívész, rívész / Magyar ifjú révész –
10. Gyűj be anyám, gyűj be / Fond be a hajamat...
11. Ha most be nem fonod / Többé be se fonod...

7.

Gyűj be anyám, gyűj be, Fond be a hajamat, Ötösbe, hatosba Két szál selyémszában [!]

Ha most bé nem fonod, Többé be se fogod, Ötösbe, hatosba, Két szál selyémszába.

Zörög a kocsi, Csattog az ostor, Talán értem jönnek, Talán el is visznek.

Kísérj anyám, kísérj, Csak a kapu sarkig, Azután elmegyék, Elmegyék magam is.

7. Kottapéllda

8.

1. Idegén anyósnak Idegén apósnak, Hogy találod kedvit? Hogy találod kedvit?

2. Rakd még a tűzít, Forald [!] föl a vizit, Úgy találod kedvit, Úgy találod kedvit.

3. Forázd [!] föl a vizit, Forázd [!] ki a szemit, Úgy találod kedvit, Úgy találod kedvit.

4. Mégraktam a tűzít, Nem talátam kedvit. Nem talátam kedvit, Nem talátam kedvit.

8. Kottapéllda

9. *Poco rubato* $\text{♩} = \text{cca } 77$
(*poco ubri.*)

1. Hej, révész, révész, Magyar ifjú révész, Vigy át a nagy hajón, Vigy át a nagy hajón!

2. Uramról maradt Egy fekete pé(j)ló, Azt is nekéd adom, Azt is nekéd adom.

3. Nem köll kedvemnek, Szép szerelmeknek, Bánat a szívemnek, Bánat a szívemnek.

4. Hej, révész, révész, Ifjú magyar révész, Vigy át a nagy hajón, Vigy át a nagy hajón!

5. Uramról maradt Egy láda kincsém, Azt is nekéd adom, Azt is nekéd adom.

6. Nem köll kedvemnek, Szép szerelmeknek, Bánat a szívemnek, Bánat a szívemnek.

7. Hej, révész, révész, Ifjú magyar révész, Vigy át a nagy hajón, Vigy át a nagy hajón!

8. Uramról maradt Egy hajdon jányom, Azt is nekéd adom, Azt is nekéd adom.

9. Ez köll kedvemnek, Szép szerelmeknek, Öröm a szívemnek, Öröm a szívemnek.

10. Hej, révész, révész, Magyar ifjú révész, Vigy át a nagy hajón, Vigy át a nagy hajón!

9. Kottapélda

A balladaszöveg a 3. versszakban kezdődik, s a 9. versszakban fejeződik be. Az utolsó Révész-ballada szövegrész (*Az kell kedvemnek / Szép szerelmeknek*) jelenléte ebben a szövegegyüttesben nemcsak elfogadhatóvá, de érthetővé is válik. A két fiatal bemutatása után (majoranna szimbólummal) a búcsúzásra való felszólítás következik, majd az ún. „Révész” szöveg. A vízen való áthajózás az új életbe való átmenetelt szimbolizálhatta (a víz mint tisztító elem, még újabb jelentéssel is bírhatott). Gál Piroska bédi éne-

kes az ének jelentéséről érdeklődő kérdésünkre magától értetődően mondta el a következőt: „Ha régen a lányt férjhez adták, az nagyon fájt a szülőnek. Sajnálták, ezért kérték magukat. A régi öregek úgy beszélték, ez [a népdal] úgy jött ki, hogy ha a lányt férjhez adták, de nem tetszett, nem kellett a vőlegény, nem akarták neki odaadni, ígértek helyette mindent, de végül mindig csak oda kellett adni.”⁴¹ E magyarázat szerint a szöveg bizonyos tekintetben a vőlegény elé állított akadály-leküzdő ceremóniák megjelenítésének is felfogható, s egyben a vőlegény állhatatosságát is jelképezi. Ha a Révészballadaszöveg akadály-leküzdő funkcióban került a menyasszony-búcsúztatóba, eredetileg akár valódi párbeszéd formájában is elhangozhatott, akár hanglejtéses formában is. Talán ez is magyarázata lehet annak, hogy a dallamkörbe tartozó dallamcsoport egyes változatait valóban csak kevéssé nevezhetjük „dalszerűnek” – lásd Szendrei Janka fentebbi megfogalmazását. S e ponton elérkeztünk a Dobszay László által is jelzett, valószínűsíthető epikus funkcióhoz, legalábbis feltételesen. A „Révész” szövegrész utáni újabb versszakok a lány beleegyezésére, helyzete elfogadására utalnak, a hajfonás pedig az asszonyi konty feltűzésére.

A jó énekes számára dallamos formában is kétségtelenül nagyon fontos a szöveg pontos kifejezése és a párbeszéd megjelölése. A 10. kottapéldán összegeztük, miként fejezi ki Szomolányiné a párbeszédet ösztönösen és eszköztelenül, de mégis úgy, hogy előadása párbeszédszerűvé és ezáltal elevenné válik. A révész megszólítása négy esetből egy kivételével a tercről a kvintre léptetett hanggal történik, s e lépés hajlítással és glissandóval is társul. A kéréssel szemben a tényközlőbb felajánlás minden esetben kvint hangon indul. A révész által adott válasz is a tercről lép a kvintre, de nélküli a hajlításokat, glissandókat (lásd 10. kottapélda).

A zoboralji menyasszony-búcsúztató változatképzésének törvényszerűségeit vizsgálva⁴² a következő eredményre jutottunk: a kevés elemből létrehozott változatok gazdagságát illetően e dallamcsoportra (a dallamkörön belül sajátos típusra) minden értelemben érvényes a variáció.⁴³ 1) Az egyes daloknak erőteljes jellemzője a variálás mint technika az adott formán belül, 2) a dalok módosított előadása, variáló feldolgozása szöveg, dallam és ritmus tekintetében különösen jellemzőnek tűnik az egyes előadók esetében, 3) variáció, mint forma: ekként is jellemző volt az a dallamsorozat, mely még századunk elején is elhangzott a hagyományos lakodalmi keretben.⁴⁴ Végül ide kívánczik Marius Schneider megfogalmazása: „A variáció fogalma... nem az egyes sorok (...versek) között önmagukban, hanem a dallam többé-kevésbé tudatos belső elképzelése és annak tényleges kivitele között áll.”⁴⁵ E dallamtípusra minden tekintetben jól illik az ismert latin mondás: „Si duo faciunt idem, non est idem.”

⁴¹ Gyűjtötte Tari L. 1994 július. Gál Piroska a nagy tudású Fülöpné Gál Mónika sógornője.

⁴² Kodály nagy jelentőséget tulajdonított „a változatképzés körülményei, okai és törvényszerűségei” vizsgálatának. Lásd 1937 (1960³ VI).

⁴³ A variáció típusait lásd Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon III. 581–582.

⁴⁴ A variáció-gazdagság a szövegekre is érvényes.

⁴⁵ Schneider, M. 1943, 176.

10. **Megszóltás**

1. Hej, révész ... Magyar ifjú... Vigy át...

4. Ifjú magyar

7. Ifjú magyar

10. Magyar ifjú

Kérletés **Felajánlás (nő)**

1. kérés 2. Uramról maradt 2. Pejlő 2. Azt is neked adom 1. felajánlás

2. kérés 5 = 2. 5. Kincs 5. = 2. Azt is neked adom. 2. felajánlás

3. kérés: 8 = 2. 8. Lány Azt is neked adom 3. felajánlás

Felajánlás a többi változatban: 1. egy pejlő sárga
fekete
piros
vékony 2. egy láda kincs 3. egy hajadon lány

Válasz (férfi)

3. Nem köll kedvemnek Szép szememnek Bánat

6 = 3. Nem köll

9. Ez köll kedvemnek Öröm

10. Kottapélda

Irodalom:

ÁG Tibor – SIMA Ferenc

1979 *Vétessék ki szóló szívem. Szlovákiai magyar népballadák.* Közzéteszi – –. Budapest, Gondolat.

Brockhaus–Riemann Zenei Lexikon III.

1985 „Variáció” szócikk. (A magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal.) Budapest, Zeneműkiadó.

DOBSZAY László

1983 *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben.* Budapest, Akadémiai Kiadó.

1984a *Adatok az úgynevezett volta-ritmus történetéhez.* Magyar Zene, 25. évf. 1. sz. 14–22.

1984b *A magyar dal könyve.* Budapest, Zeneműkiadó.

DOBSZAY László – SZENDREI Janka

1988 *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve* – I. (A Bevezetés, 2. és 4. fejezet Dobszay László, az 1. és 3. fejezet Szendrei Janka munkája.) Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet.

DINCSÉR Oszkár

1943 *A változat a magyar népzenei kutatásban.* Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. Szerk. Gunda Béla. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság, 128–138.

KODÁLY Zoltán

1937 *A magyar népzene.* Budapest, 1960³, Zeneműkiadó.

1993 *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai* II. A kötet anyagát válogatta, szerkesztette, sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

MANGA János

1940 *Zoborvidéki lakodalom.* A Néprajzi Múzeum Értesítője, 32. évf. 250–272.

1943 *Zoborvidéki lakodalmos énekek.* Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. Szerk. Gunda Béla. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság, 195–212.

MNT = *A Magyar Népzene Tára* III/A. *Lakodalom.* Szerk. Kiss Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó.

RAJECZKY Benjamin

1943 *Népdaltörténet és gregoriánkutatás.* Rajeczky Benjamin írásai. Szerk. Ferenczi Ilona. Budapest, 1976, Zeneműkiadó, 28–32.

1957 *Adalék felvidéki lakodalmosaink dallamstílusához.* Rajeczky Benjamin írásai. Szerk. Ferenczi Ilona. Budapest, 1976, Zeneműkiadó, 225–227.

SCHNEIDER, Marius

1943 *Egyiptomi parasztdalok.* Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. Szerk. Gunda Béla. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság, 154–183.

SZENDREI Janka

1988a *Középkori népzeneink sokszínűsége és egysége.* Magyarország zenetörténete I. Középkor. Szerk. Rajeczky Benjamin. Budapest, Akadémiai Kiadó, 579–584.

1988b Lásd Dobszay László 1988.

SZENDREI Janka – DOBSZAY László – VARGYAS Lajos

1973 *Balladáink kapcsolata a népével.* Ethnographia, 4. sz. 430–461.

TARI Lujza

- 1987 *Palóc menyasszonykísérő – bukovinai menyasszony-kikérő*. Magyar Zene, 28. évf. 1. sz. 26–33.
1996 *Hangszeres népzenei gyűjtőúton a szlovákiai magyarok között*. Valóság, 7. sz. 44–56.

TARI Lujza – VIKÁR László

- 1986 *Magyar Népzenei Antológia II. Észak*. Hungaroton LPX 18124–28.

VARGYAS Lajos

- 1976 *A magyar népballada és Európa*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

VIKÁR László

- 1986 Lásd Tari Lujza – Vikár László 1986
1993 *A Volga–Kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet.

Lázár Katalin – Csepregi Márta

KELETI OSZTJÁK BÖLCSÓDALOK

A keleti osztjások a nálunk szokásos énekes játékokat nem ismerik. Ennek az egyik oka az lehet, hogy közöttük még elevenen élnek a hitvilág, ill. a szokások azon elemei, amelyek nálunk már csak az énekes játékokban őrződtek meg: az osztják gyerekek ezért nem építik be ezeket játékaik közé. A másik valószínű ok, hogy azokon a településeken, ahol még a hagyományos életmódot folytatják, rendszerint egyetlen nagycsalád él, és nincsen elegendő hasonló korú gyerek ahhoz, hogy a *Fehér liliomszálhoz*, az *Uborkánéhoz* vagy a *Hatan vannak a mi ludainkhoz* hasonló játékokat játsszanak.¹

A gyerek a felnőttet utánozza játszás közben, s ez így van az osztjásoknál is. Ott azonban még nem olyan áttételes módon történik az utánzás, mint pl. az európai népek-nél. Az osztják kisfiú íjat, nyilat készít, a kislány kendőbabát és nyirkéreg bölcsőt; ezekkel játszanak. A felnőtt világ azonban az osztjásoknál alig válik el a gyermekvilágtól; a tízéves kisfiú már vadászni megy apjával, halászni egyedül is, vagy egy másik hasonló korú kisgyerekekkel. Az az átlényegülés tehát, amelyen keresztül az európai játékokban tükröződik a felnőttek világa, az osztjásoknál még alig működik.

A magyar játékok típusrendje² az osztják gyerekek játékaiknak csoportosítására is felhasználható, akkor is, ha mások az arányok. Bizonyos játéktípusok, típuscsoportok, tömbök hiányoznak náluk, a meglévők azonban párhuzamba állíthatók a megfelelő magyar játékokkal.

A keleti osztjások között *természet-*, *növény-* és *állatmondókákkal* eddig nem találkoztunk.³ A *bölcsődalokkal* kapcsolatban a helyzet nem egyértelmű. Sosem hallottunk egyetlen anyát sem, hogy gyermekének bölcsődalt énekelt volna, ennek ellenére valamennyien azt mondták, hogy volt ilyen, és sikerült is fölvennünk ötöt, különböző időpontokban. Alább ezeket közöljük.

I.) Az énekes⁴ elmondása szerint nagyon szerette két hűgát; a következő dalt⁵ az idősebbiknek, Galjának költötte.⁶

¹ Ezekhez egy csapat 8–10 éves lány szükséges. Abban a két osztják nagycsaládban, amelyet 1992-ben és 1993-ban meglátogattunk, 5-6 gyerek élt együtt, testvérek és unokatestvérek, fiúk és lányok, meglehetősen nagy korkülönbséggel (az egyikben 1 és 10 éves is volt).


² Az MTA Zenetudományi Intézetében a játékmag (a cselekmény központi eleme) alapján létrehozott rendszer. Leírását lásd Lázár Katalin: „Népi játék”. In *Magyar Néprajz* VI. Budapest, 1990, 544–647.


³ Az északi osztjásoknál Schmidt Éva nyelvész-folklorista az 1990-es évek elején gyűjtött állathangutánzó mondókákat; ilyenek minden bizonnyal léteznek a keleti osztjásoknál is, de vagy nem mindenki ismeri őket, vagy nem tűnnek számukra elmondásra érdemesnek, ezért mindeddig nem kerültek szóba.

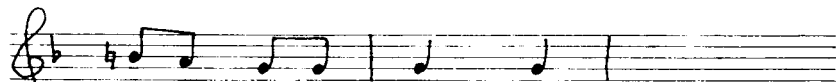
⁴ Russzkina, Nagyzezsda Szemjonovna *Russzkinszkijében* született, jelenleg is ott él. A mostani falu helyén volt családjának nemzeti területe, nagyapja és annak öt testvére költözött oda. A falu alapításakor a család szétszóródott: nevüket (Russzkin) őrzi a település neve. Nagyzezsda Szemjonovna internátusban nőtt fel. Jelenleg az iskolai hagyományörző csoport vezetője.


⁵ *Russzkinszkije*. Énekelt: Medvegyeva (szül. Russzkina), Nagyzezsda Szemjonovna, 45 é. Gyűjtötte: Csepregi Márta, 1992.


⁶ Az osztjások között a zenei kultúrának része a dalköltés; a szöveget és a dallamot az éneklés pillanatában improvizálják. Egy-egy dalt nemcsak szerzője énekelhet, más is előadhatja. Többnyire azonban megjegyzik, hogy melyik dalt ki költötte, és azt is, hogy kitől tanulták.

a₁ 
 t'ö-mel ä-göt kö-ja-yi,
 görbe szarv kié,


b 
 pu-lis ä-göt kö-ja-yi,
 kajla szarv kié,

a₂ 
 t'ö-yan sä-yäl-tä-täl,
 így szalad,

b 
 t'ö-mel, t'ö-mel, t'ö-mel,
 görbe, görbe, görbe,

a₁ 
 aj ka-l'a jom ä-wi,
 kis galja jó lány,

b 
 jom ná-yi-lö-m(a),
 jó húgocskám,

b 
 ja-mat päs-ta[ya] sä-yäl-tä-täl.
 nagyon gyorsan szalad.

A bölcsődal az osztják dallamok rendszerében⁷ a két különböző motívum (*a* és *b*) alapján a kétmagú dallamok csoportjába tartozik. Az öt bölcsődal közül ennek a dallamszerkezete a legegyszerűbb, a magyar gyermekdalokéhoz hasonlóan ütempáros. Az viszont már inkább az osztják dallamokra jellemző, hogy egyazon a dallamon belül a terc ingadozik (kis és nagy terc egyaránt hallható),⁸ amit az itteni lejegyzésben szintén láthatunk. Terc ambitusú, hangkészlete trichord.

2.) Az előző dal szerzője⁹ költötte ezt is, kisebbik húgának, Kapának.

*a*₁ ku-ka-ka-ka ma- ma-ma,

*a*₂ a-ti ka-pa, ma- ma-ma,
Apa Kapája,

*a*₃ kul li-ta ma- ma-ma,
hal erö,

*a*₃ ka-nak li-ta ma- ma-ma.
boggyderö.

z i- yi- yi- yi- yi.

Az itt közölt dalok közül ez a legrövidebb. A *ma-ma-ma* szövegrész fordítása lehet én, én, én vagy enyém, enyém, enyém is, de egyszerű gügyögésként is értelmezhető.

⁷ Lázár Katalin: *A keleti hantik vokális népzéneje*. Budapest, 1996, Néprajzi Múzeum.

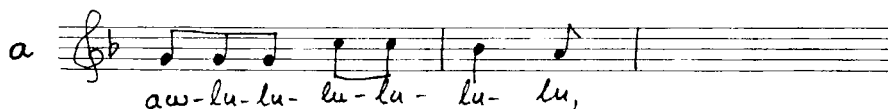
⁸ Ez a sajátosság olykor a magyar népzében is megjelenik: archaizmusként tartjuk számon.

⁹ Lásd az 5. jegyzetet.

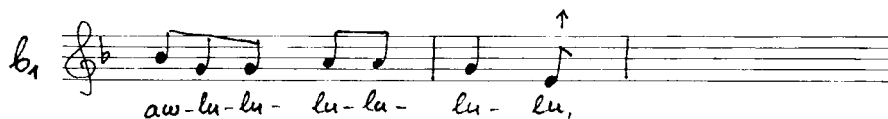
Az utolsó sort visszahallgatáskor úgy magyarázta az énekes, hogy ezzel a gyereksírást akarta utánozni.

Egymagú dallam, alapja a *m-r-d-l-s*, pentaton hangsor. A *dó* mindkét terce ingadozik: a felső éppen az első sorban határozottan kisterc, de a 4. sorban is kissé alacsonyabb a nagytercnél. Az a_1 és az a_2 sor között éppen ez a különbség, az a_3 sor az utóbitól csak ornamentikájában különbözik. Az alsó terc ellenkezőleg, az 1. sorban nagy-, a többiben kisterc. Az 5. sor egy szöveg nélküli záróformula.

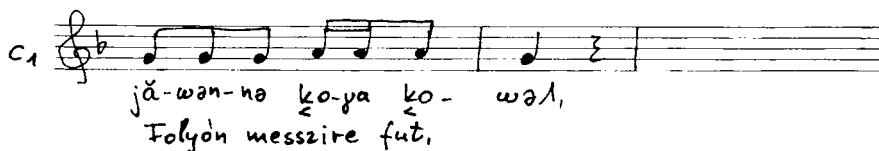
3.) Az alábbi bölcsődal¹⁰ az azt éneklő fiatalasszony megjegyzése szerint „rövid ének, nincs szövege” (ennyi szöveget nyilván nem tekintett fontosnak).

a 

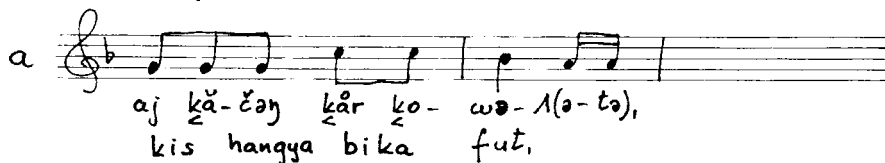
aw-lu-lu-lu-lu-lu-lu,

b₁ 

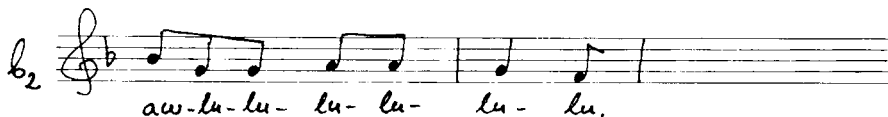
aw-lu-lu-lu-lu-lu-lu,

c₁ 

jä-wän-nə kə-ya kə-wəl,
Folyón messzire fut,

a 

aj kǎ-čəj kǎr kə-wə-1(ə-tə),
kis hangya bika fut,

b₂ 

aw-lu-lu-lu-lu-lu-lu,

¹⁰ *Jinkuw Jagun*. Énekelte: Russzkina (szül. Tevlina), Rimma Petrovna, 22 é. Gyűjtötte: Lázár Katalin, 1993. Rimma Petrovna tromagáni osztják az Aj Jim Jagun folyó vidékéről.

c₂ aw-lu-lu- lu- lu- lu- lu,

a kőw aj hó- rəm kő- wə- 1(a-tə).
messzi kis mocsár[on] fut.

b₁ yaw-lu-lu- lu-lu- lu- lu. ↑

(A „hangya bika” a keleti osztják poétikában fehér színű rénbikát jelent.)

A dallam háromféle motívumával a többmagúak csoportjába tartozik. Az 1. és a 2. dalhoz hasonlóan ebben is fölfedezhető az ingadozó hangmagasság. A *b₁* és a *b₂* sor abban különbözik egymástól, hogy a sor végén az előbbi kistercet, az utóbbi nagy szekundot ugrik lefelé. Ez azt jelenti, hogy a dallam legmélyebb hangja ingadozik.¹¹ A kezdőhangot *la*-nak szolmizálhatjuk, a dallam hangkészlete eszerint *r-d-t-l-fi*, pentaton, ill. *r-d-t-l-s*, pentachord. Több ilyen hangkészletű dallam az eddig vizsgáltak között nincsen.

4.) Következő bölcsődalunk¹² énekese is fiatalasszony.

maj- maj-maj- maj- maj,

maj- maj- a - ma,

¹¹ A legmélyebb (és záró-) hang ingadozása a lejegyzéskor a transzponálásban jelent problémát. Míg a magyar népdalokat közös záróhangra transzponáljuk, a záróhang gyakori ingadozása miatt az osztják dallamoknál ezt nem tudjuk megtenni.

¹² *Jinkuw Jagun*. Énekelté: Szopocsina (szül. Vassztankina), Jevdokija Grigorjevna, 32 é. Gyűjtötte: Lázár Katalin, 1993. Jevdokija Grigorjevna pimi osztják, onnan jött férjhez Vologya Ivanovics Szopocsinhoz.

ö-wor löi-i-ki ö-wor (pä-) pä[jə]-lö-m- a- a- ma,
Magas Ljonya-bácsi magas fiacskám,

(j)a-j(ə) wo-lo-d'a jəm aj-ki- (ja- aj)
kis Vologya jó anyja,

ma-yi-ja-maj-maj-maj-maj-maj-maj-i- a,
ma-yi-ja-maj-maj-maj-maj-maj-maj-i- a,

(ml) ö-wor löi-i-ki jəm aj-ki- (ja),
Magas Ljonya-bácsi jó anyja,

ma-yi-ja-maj-maj-maj-maj-maj-maj-maj-i- a- a,
ma-yi-ja-maj-maj-maj-maj-maj-maj-i- a- a,

ma(j)a-j(ə) wo-lo-d'a jəm aj-ki- (ja).
én kis Vologya[m] jó anyja.

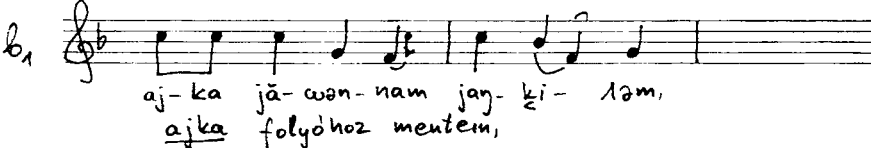
Az asszony nem a saját magáról vagy fiáról szóló dalt énekelte bölcsődalként: azt mondta, hallotta valahol. A szövegben gyakran szereplő *maj-maj-maj* lehet egyszerű töltőelem, de értelmezhető így is: *ma aj = én kicsim*.

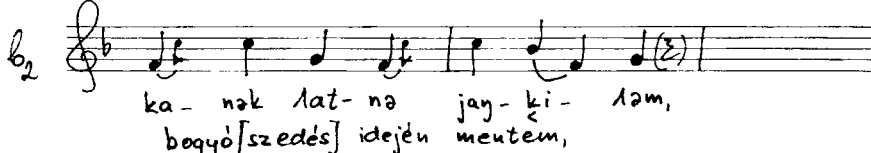
A dallam kétmagú, kötetlen ritmusú. Változó hosszúságú sorainak alapja a *t-l-s*,¹³ trichord (leggyakrabban *l-t-l-s*, formában), mely két esetben tetratonná bővül a *re*-vel.

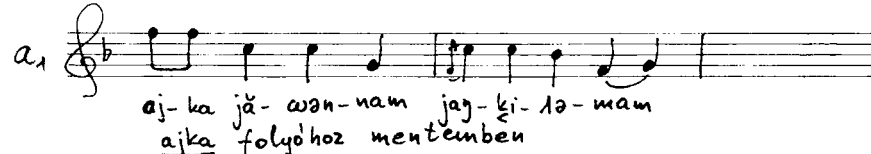
¹³ A *m-r-d* trichordot a belőle származó, illetve hozzá közeli hangsorok miatt volt célszerű *t-l-s*-nak nevezni. Először az tűnt fel, hogy az általában *s-m-d* hangokkal jelölt hangkészletet *r-t-s*-nak nevezve az jobban illeszkedik a többi hangsorhoz (Lázár: i. m. 55.): ugyanez a szempont indokolja azt, hogy a *m-r-d*-ből *t-l-s* legyen. A szolmizációs hangok jelentősége az, hogy a lejegyzéseket közös *dó*-ra transzponáltam, tehát a *t-l-s*, hangkészlet máshol helyezkedik el, mint a *m-r-d*.

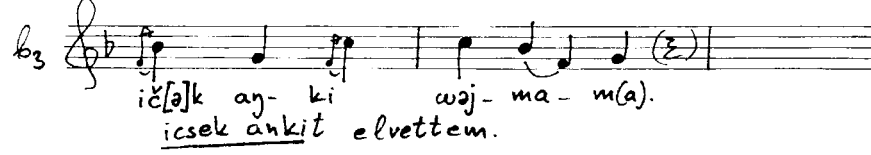
Az első soron kívül a *re* akkor hangzik el, amikor az éneklés félbeszakad, majd újra kezdődik, vagyis dallamkezdő funkciója van.

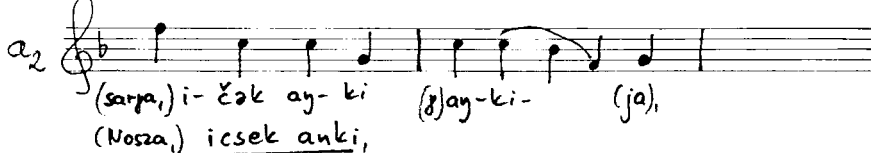
5.) Utolsó példánk „Mitya éneke”,¹⁴ vagyis a kisfiú nevében költött, róla szóló ének, eddig a leghosszabb bölcsődalunk (24 sor). Ez, az eredetileg más műfajhoz tartozó, úgynevezett „egyéni ének” jó példa arra, hogy bölcsődal funkcióban különböző énekek használhatók.

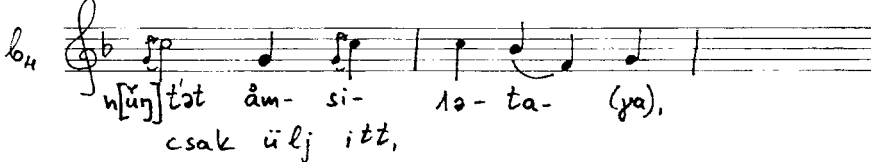
b₁ 

b₂ 


a₁ 

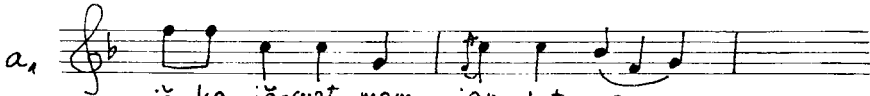
b₃ 


a₂ 

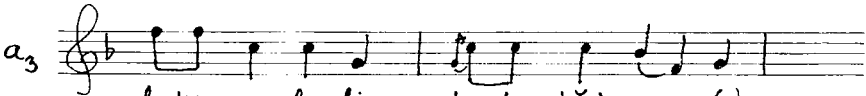
b₄ 

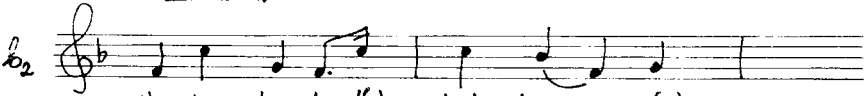
¹⁴ Csikli Jagun. Énekelte: Kecsimova (szül. Szopocšina), Irina Ivanovna, 34 é. Gyűjtötte: Csepregi Márta, 1996.


b₅ 
 s[ə]m nü-çi k[ä]r[ə] sü-wə-sat w[ä]-l[ə]j- mən.
 talán tiszta öszünk lesz.

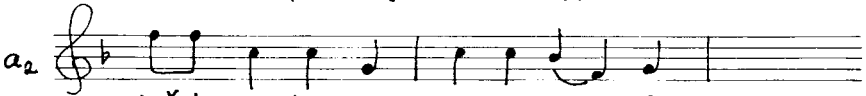
a₁ 
 jä-k[ə] j[ö]-w[ə]t-mam j[ə]m lat-n[ə]
 Hazatértem jó idején


b₆ 
 k[ä]r[ə] sü-w[ə]s w[ä]-r[ə]-n[ə].
 tiszta ősz lett.


a₃ 
 le-kem pu-l[ə]-li k[ə]-l[ə]m k[ä]l-ya- m(a)
Lekem puleli három nőnköröm

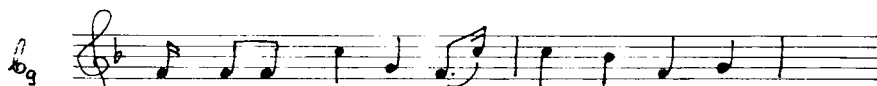
b₂ 
 t[ü]-t[ö]j k[ə]-l[ə]-t[ə] kit-le- m(a),
 legott befogom,


b₇ 
 sar a-ti-y[ə]n=an-ki-y[ə]n ma j[ä]g-k[ä]-l[ə]m,
 gyorsan apám-anyám [hoz] megyek,


a₂ 
 i-č[ə]k an-ki-nam j[ä]g-k[ä]-l[ə]- m(a),
icsek anyához megyek,


b₈ 
 t[ü]l[ə]s w[ä]-l[ə] p[ü]r-ya k[ə]l[ə]-l[ə]- m(a),
 holihoz hasonló társat keresek,

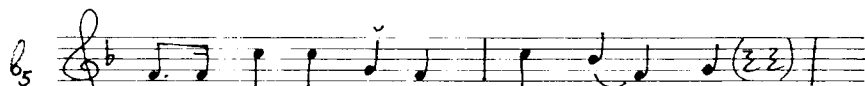
b₂ 
 kät[ə]l wät-tə pi[ɟə]r-ɟə kən[ɛ]-lə- m(a).
 nához hasonló társat keresek.


f₉ 
 ma le-kəm pu-lo-li kə[ɟə]m käl-ɟam-nat
 Lekem puleli három rénökrömmel


a₁₁ 
 man aj-ka já-wən-nam mə-ni-lə-ma- m(a)
 én Ajka - folyóhoz mentemkor

a₁ 
 po-ka-či wäč-nə[ɟ] ä-mə-səl.
 Pokacsi városban ül.

b₉ 
 ma po-ka-či wä-ča jow[ə]t-ma- m(a)
 En Pokacsi városba érkeztemkor

b₅ 
 i-čək ay-ki-na-m jas-tə-lem,
 icsek ankinak mondom,

a₂ 
 i-čək ay-ki-nam jas-tə-lem;
 icsek ankinak mondom;

b₉ 
 ma ti-ləs wät-tə pi[ɟə]r-ɟə jow-tə- m(a),
 én holdhoz hasonló társként jöttem,

kät[ə] wäl-tə pi[ə]r-ə jöw-tə- m(a)
 naphoz hasonló társkeht jöttem

ma le-kəm pu-lə-li kol[ə]m käl-ram-nat.
 én lekem puleli három renökrömmel.

(A szövegben előforduló *ajka* egy folyó neve; a *lekem puleli* lefordíthatatlan rénszarvasnév; *Pokacsi* a Vatyjugan partján fekvő város. A „holdhoz/naphoz hasonló társ” menyasszonyt, ill. vőlegényt jelent.)

Mitya, Irina Ivanovna Kecsimova fia, 1988-ban született. Az éneket keresztanyja (szó szerint „köldökanya”, az, aki a szülésnél segítkezik), Fjokla Ivanovna Pokacseva (szül. Szopocsina), Irina legidősebb néneje költötte.¹⁵ Az asszonyok elmondása szerint kisfiúk egyéni énekei gyakran szólnak arról, hogy összepárosítják őket valamely öregasszonnyal. Ilyen a dalban szereplő *icsek anki* is (szó szerinti jelentése *kedves anya*), aki konkrét személy. A hasonló énekeket a fiúcska szórakoztatására, dajkálására, altatására is éneklék, bár ezt a kilencéves Mitya már nem szívesen hallgatta.

A dallam kétmagú, hangkészlete *r-d-l-s*, tetraton. A dallamegységek kezdősorát az *a* változatai jelentik, melyek után változó számú (1, 2 vagy 3) *b* következik (*bb ab abb ab abb abbb ab abb abbb*). A kétfajta sor második fele egyezik, ezért nagyfokú hasonlóságot mutatnak, ám megkülönbözteti őket az, hogy az *a* sor magasról indul. A 24 sor 9 dallamegységet alkot, ebből 8 kezdődik *a*-val, amelynek négyféle változata hallható; a 16-szor elhangzó *b* sornak tízféle változata különböztethető meg, elsősorban az eltérő díszítések következtében.

A fentebb közölt öt bölcsődal alapján a következőket állapíthatjuk meg:

Szöveg szerint a bölcsődalokra jellemző a sok töltőelem, értelem nélküli szó alkalmazása. A *ma-ma-ma*, *yi-yi-yi-yi*, *aw-lu-lu-lu*, *maj-maj-maj* szövegrészek párhuzamba állíthatók a magyar bölcsődalok rengetőszavaival (*csicsijja*, *bel-bel-bel*, sőt a moldvai altatók között ugyanúgy szerepel az *a-lu-lu-lu*, mint az osztjákoknál). Ez a párhuzam bizonyosan nem a rokonságnak, hanem a bölcsődal funkciójának köszönhető.

Tartalmilag az öt bölcsődal közül az első a kicsiről szól, a másodiknak, harmadiknak és negyediknek nincs igazi tartalma; talán töredékek, olyanok, mint egy-egy ének eleje, melyeknek a folytatása, a tulajdonképpeni történet, lemaradt. Az 5. bölcsődal viszont valódi történetet mond el, egy (ez esetben fiktív) leánykérés történetét. Az osztják

¹⁵ Ebben az esetben tehát az ének költője és előadója nem azonos.

bölcsődalok tehát beleillenek abba a vonulatba, amelyre jellemző, hogy „sokszor nem is fontos, hogy világos értelme legyen, hiszen a csecsemő még úgysem tudja felfogni. Épp ezért is énekelnek gyakran egészen más dalt altatás és ringatás közben, ilyenkor csak maga a megnyugtató ritmusú és dallamú ének ténye számít”.¹⁶

A bölcsődal zeneileg nem jelent külön műfajt az osztjások között. A dallamok típusrendjébe beilleszthető, a műfaj alapján nem megkülönböztethető dallamok között található egy-, két- és többmagú, kötetlen ritmusú, ütempáros és sorszerkezetű egyaránt. Hangkészlet szempontjából ugyanilyen változatos a kép: bölcsődalként trichord, kétféle tetraton és kétféle pentaton, valamint pentachord (az utóbbi az egyik fajta pentatonnal váltakozva) hangkészletű dallamok hangzottak el. Az osztják dallamokban gyakori hangmagasság-ingadozás az öt dallamból háromban figyelhető meg. Érdekeség, hogy a bölcsődalokban szokatlanul sok a díszítés: ez többnyire a szöveg sajátosságainak köszönhető, de az 5. dallamban attól függetlenül is megjelennek az előkék és utókák.

A bölcsődalok között is fölfedezhetőek a dalok hagyományozódásának jellegzetességei. Az első hármast az éneklő, aki költötte őket, a negyediket előadója „hallotta valahol”, az ötödiket pedig az éneket költő asszony húga éneklő. Ez mutatja, hogy az énektanulás hogyan történik: amikor hallják egymás dalait, megjegyzik, amelyik tetszik nekik, úgy, hogy ők is el tudják énekelni. Mint más műfajok esetében, itt is arról van szó, hogy újraköltik, az ismert klisék segítségével improvizálják őket, de az esetek nagyobb részében számon tartják, hogy kitől hallották, ki költötte az éneket.

A bölcsődalokról Katona Imre a következőket írja: „Az altatómondókák és bölcsődalok az egész világon elterjedt, tipikus alkalmi műfajok: nevükben is kifejezésre jut meghatározott céljuk. Terjedelmük kicsiny, formájuk a ringatás ritmusához igazodik.”¹⁷ Mindez az osztják bölcsődalokra is érvényes (a hosszabb bölcsődal eredetileg más műfaj volt). Mivel az osztják dalkultúra egészére jellemző, hogy igen régies formákat őriz, vonatkozik ez bölcsődalaikra is, s a hasonlóságoknak nyilván az az oka, hogy a bölcsődal az európai népeknél is megtartotta a sok más műfajból már eltűnt archaikus vonásokat.

¹⁶ Katona Imre: *Lira*. In Dömötör Tekla – Katona Imre – Ortutay Gyula – Voigt Vilmos: *A magyar népköltészet*. Budapest, 1971, 230.

¹⁷ Uo.

Pávai István

SZEMPONTOK EGY NÉPTÁNCZENEI REND KIALAKÍTÁSÁHOZ

Martin György munkáiban a tánc típusok ismertetésénél mindig megtaláljuk a kísérőzene nére vonatkozó legfontosabb tudnivalókat is. Például a mezősegi sűrű legényes esetében ezt írta: „Kísérőzenéje Mm. \downarrow =116–138 tempójú, $\frac{2}{4}$ -es ütemű, »gyorsdűvő« kontra-kíséretű. Hangszeres, gazdagon figurált \downarrow -os mozgású dallamai tetrapodikus sorokból állnak, s többnyire két – néha több – zenei periódusból épülnek fel. E *kanásztánc-ardeleana* típusú dallamok jórészt $AA\downarrow BB\downarrow$ szerkezetűek”.¹ Azonban ugyanő figyelmeztetett többször is arra, hogy a népzene táncszempontú átértékelésének előbb-utóbb meg kell történnie ahhoz, hogy a népzene–néptánc viszonyát tisztábban láthassuk.² Nyilvánvaló, hogy ez alatt nem pusztán a fent említett sommás tudnivalókat értette, hanem egy olyan mélyreható vizsgálatot, amelynek nyomán e két társművészet feltárása a Kárpát-medencei interetnikus folklórkapcsolatok viszonyrendszerében történik.

Martin a kísérőzenét a tánc legfontosabb társjelenségének nevezte, s a néptáncok minden összetevőjét figyelembe vevő komplex megközelítésben a tánc tartalmi, funkcionális és formai vonásainak vizsgálatával egyenrangú szerepet szánt a zenei elemzésnek. A zenei szempontú vizsgálat két komponensként a zene önálló elemzését és a tánchoz való viszonyának föltárását nevezte meg. Az önálló elemzés magába foglalja a táncok kíséretétől szolgáló dallamok – adott esetben a hozzá tartozó szövegek – zenei paramétereinek vizsgálatát, is. A zene tánchoz való kapcsolódásánál az említetteknel fontosabb elemek a kísérőritmus sémák, amelyek a tánc típusok meghatározásában is szerepet játszanak. A dallamok és táncok tagolódásának izo- vagy heteromorfiája ugyancsak jelentős tényező a komplex szemléletű kutatásban.³

A táncok zenéjével kapcsolatos népi tudás, a tánczenei *terminus technicusok* gyűjtése igencsak szórványosan történt eddig, pedig a téma szélesebb körű feldolgozásához, bizonyos zenei jelenségek megértéséhez elengedhetetlenül szükségesek. Ezen a téren is Martin György a kezdeményező szerep.⁴ A hagyományos táncrendek, azok földrajzi határainak vagy korábbi formáinak megállapításában szintén segítséget nyújthatnak a zenei vizsgálatok, hiszen a zenészektől a táncmuzsika rögzítése alkalmával ki lehet kérdezni az erre vonatkozó információkat. A táncrenden belül az egyik táncról a másikra való áttérés megoldása is zenei feladat, s az áttérési módok felmérése, vizsgálata még várat magára.⁵

¹ Martin György 1980a, 191.

² Martin György 1965; 1970a.

³ Martin György 1979, 22–23.

⁴ Martin György 1977a.

⁵ A táncciklusról lásd Martin György 1970b; 1978.

Ebben az interdiszciplináris felkészülést igénylő munkában Martin személyesen is részt vállalt, hiszen több tanulmányában boncolgatta e két társművészet viszonyát.⁶ Egy *néptánczenei rendszertan* kidolgozásához ezekből hasznos tanulságokat vonhatunk le, hiszen megtudjuk, hogy:

- a tánczenei kíséretnek milyen típusai lehetnek (ritmus, dallam, komplex);
- a tánc alapritmusértékével egybevágó kontrakíséretnek milyen fajtái ismeretesek (*dűvő, esztam*) és ezek hogyan oszthatók a tempó, metrum, táncműfaj függvényében (szimmetrikus, aszimmetrikus stb.);
- a táncdallamok ritmusa milyen típusba tartozik (kanásztánc, pontozott stb.);
- milyen a táncdallamok pódia-felépítése és szerkezeti tagolódása;
- mekkora az egy tánchoz kapcsolódó dallamok számának mértéke (egy, néhány, sok);
- milyen népzenei stílusokba, illetve típusokba oszthatók az egyes táncfajták kísérő-dallamai.

A publikációkból kiszűrhető Martin-féle szemléletmód legfontosabb jellegzetessége a *több tényező együttes figyelembevétele*, amely nélkül az anyag rendszerezése szükségszerűen átesne mindazokon a gyermekbetegségeken, amelyek a magyar népdalok rendezésekor föl-ütötték fejüket, ha rendező szempontként csupán egy-egy zenei paramétert emeltek ki. E jelenség hátterében a humán tudományokban kialakult azon szemléletmód áll, amelyet a több évezredes írott kultúra alakított ki, s amely az írást használván elsődleges információs forrásnak, ennek linearitását átvitte a vizsgálandó anyagra. A dallamadatok viszont nem lineáris (egymás mellé tehető) sort képeznek (akár tipológiaiilag, akár genetikai szempontból nézzük őket), még csak nem is mindig hierarchikus (családfaszerű) kapcsolatrendszert, hanem sokkal inkább egy olyan *irányított gráfot*, amelynek csomópontjai maguk a dallamváltozatok, komplex hálót képező összekötő vonalai pedig a tipológiai–genetikai összefüggéseket ábrázolják. Gondoljunk csak arra, hogy ugyanaz a régi stílusú dallamvonal társulhat egy újfajta ritmussal, egy középkori formszerkezettel, régi vagy új szöveggel, és ezek legkülönbözőbb kombinációi kísérhetnek régi vagy új stílusú táncokat, s mindezek megőrződhetnek párhuzamosan vagy kizárólagosan a különböző Kárpát-medencei etnikumok hagyományaiban. A zenei paraméterek sokfélesége, valamint a szöveggel, táncsal, más műfajokkal és etnikumokkal való kapcsolódás funkcionális tényezői egymással *többszörösen és áttételesen összefüggő rendszert* alkotnak, amelynek ábrázolása a matematikai gráfelmélet eredményeinek hasznosításával a lineáris módszernél hitelesebben valósítható meg. A hitelesség relativitása abból fakad, hogy egy abszolút megbízható ábrázoláshoz a mindenkor élt mindenik „adatközlő” minden egyéni változatával rendelkezniünk kellene, ami gyakorlatilag megvalósíthatatlan, de egy viszonylag gazdag és arányos mintavétel jól valószínűsítheti a reális összefüggéseket. Ebből az is világos, hogy a kevésbé adatolt területek (típusok, alkalmazásmódok, időszakok stb.) tekintetében a megállapítások helyességének valószínűsége csökken. A hiányokat is ábrázolni lehet (és kell) ezzel a módszerrel, tehát azt, hogy miről nincs megfelelő számú adat, ezáltal a valószínűség bizonyos fokig mérhetővé válik.

⁶ Martin György 1964b; 1965; 1968; 1977a; 1983.

Mindennek előfeltétele egy olyan *számítógépes adatbázis* létrehozása, amely lehetővé teszi a soktényezős jelleg *statisztikai leképezését*. Ennek elkészültével könnyűszerrel lehetne adatokat fősorakoztatni a zene–tánc viszonyát bemutató kétféle megközelítési mód szerint arról, hogy:

1. minden egyes táncműpushoz milyen dallamtípusok kapcsolódnak, azok milyen népzenei rétegeket ölelnek fel;
2. egy-egy dallamcsalád hányféle táncműpushoz nyer alkalmazást, s ez milyen ritmikai-metrikai, tempóbeli és az ezekből fakadó dallami átalakulással valósul meg.

Ehhez tehát nem szükséges két adatbázis létrehozása, hanem elegendő ugyanannak az adatstruktúrának két- vagy akár többféle szempontú rendezése. Az adatbázis mezőstruktúrájának kiépítéséhez az alábbi adattípusok figyelembevételét javaslom minden egyes dallamrekord esetében:

- *tánczenei kísérettípus fajtája* (önálló ritmuskíséret, puszta dallamkíséret, komplex kíséret, illetve ezek további árnyalása az alkalmazott megszólaltatási módok, illetve hangszerfajták, együttestípusok szerint⁷);
- *kontraritmus* (sánta lassú dűvő, egyenletes lassú dűvő, gyorsdűvő, esztam, illetve ezek további árnyalatai: szaggatott, folyamatos, enyhén aszimmetrikus stb.⁸);
- *kíséret ritmusának alapértéke* (kísérőhangszerenként) hogyan viszonyul a táncmozgás alapritmusértékéhez (azonos, diminuált, augmentált);
- *dallammetrika* (páros, páratlan; szimmetrikus, aszimmetrikus)
- *pódiaszervezet* (bi-, tri-, tetrapódia; izo-, heteropódia)
- *dallamritmus* (motívumismétlő ritmus, kanásztánc ritmus, dudaritmus, szinkópás ritmus,⁹ pontozott ritmus: éles, lágy stb.);
- *dallam helye a folyamatban* (elején, belsejében, végén, közjáték előtt vagy után stb.);
- *dallam tagolódása* (motívumismétlő, periodikus szerkezet, sorszerkezet, sorok számának feltüntetése)
- *formai felépítés* (AABB, AABC, ABCD, AABCD stb.)
- *szótagszám* (izo-, hetero-szillabika, konkrét szótagszámképlet; hangszeres dallamok esetén a valószínűsíthető szótagszám);
- *sorzáró hangok* (7 5 b3 1, 5 4 2 1 stb.)
- *dallamrend kategóriáinak megnevezése*
- *dallam típuszáma* (a népzenei gyűjtemény típusrendje alapján, illetve az ott nem szereplő típusokat a rendezetlen hangszeres adatok vizsgálata alapján ki kell alakítani);
- *adatközlő megjegyzése* a dallamról vagy annak bármely eleméről (pl.: „99-es cigánytánc a neve, mert soha nincs vége” [értsd: kadenciája elodázott]; „XY-nak a tánca” stb.¹⁰).

⁷ Erről bővebben lásd Pávai István 1993a. 39–79.

⁸ Lásd Pávai István 1993a. 83–94.

⁹ Ennek tánc történeti jelentőségéről lásd Pesovár Ernő 1965.

¹⁰ A táncdallamok „tulajdonjog”-áról lásd Martin György 1984; Pávai István 1993a. 176.

Olyan adatelemek esetén, amelyek milyenségét esetenként többféleképpen is lehet értelmezni (pl. sorzáróhangok, szótagszám), tanácsos alternatív adatbevittelt alkalmazni. Ha például egy dallam a g^1 -es záróhangra transzponált szemléletmód szerint 4 b3 b2 l sorzáróképlettel rendelkezik, ám a sirató stílusba való tartozás és rokon típusokkal való egybevetés nyomán indokoltabb a^1 -alapra transzponálni, s ezáltal sorzáróképlete 5 4 b3 2 lesz,¹¹ mindkét képlet bekerül az adatbázisba, s a lekérdezés során bármelyiket keressük, eljutunk a megfelelő adatokhoz.

Ehhez természetesen olyan szöveges adatbázis-kezelő szoftver használata szükséges, amelyik alkalmazza az *ismétlődő mező* (más néven *többértékű mező*) fogalmát, kereszthivatkozásokkal *alternatív rekordokat* képes létrehozni, lehetővé teszi hosszabb szöveges mezőkben a *tárgyszavakként* megjelölt fogalmak keresőelemként való kezelését, a keresőelemek pedig teaurusszá szervezhetők *főlé-, mellé-, alárendelt fogalmakkal, szinonimákkal, permutációkkal, rész–egész* kapcsolatokkal stb.¹²

Azt talán említenem sem kellene, hogy a fentiekén kívül az adatközlési-gyűjtési adatokat is be kell építeni az adatbázisba, amelyek segítségével többek között dallamföldrajzi–dialektológiai vizsgálatokat is könnyűszerrel lehet majd végezni. A népi tánczene dokumentálása tekintetében nem mindegy az sem, hogy azt milyen hanghordozóra, milyen technikai eszközzel rögzítették,¹³ ezért az erre vonatkozó információk rögzítése és kereshetősége is adatbázis-építési szempont kell hogy legyen. Az eredmények egyaránt hasznosíthatók lennének a tánc típusok és a dallamcsaládok fejlődéstörténetének felvázolásában, illetve a már fölvezetett történeti összefüggések további árnyalásában, akárcsak olyan tipológiai egyezések föltárásában, amelyeknek genetikai értelmezése adatok hiányában egyelőre nem megoldható.

A számítógépes adatbázis alapján létrehozható két *katalógus*, az egyik a tánc típusok zenekíséretét, a másik a dallamtípusoknak a különböző táncfajtákhoz való illeszkedését mutathatná be. Ezeket utóbb célszerű lenne kiegészíteni két komplex táblázattá, amelyeknek alapötletei szintén Martintól származnak. Az egyik esetében modellnek lehetne tekinteni a Magyar Népzene Tára VI. kötetében szereplő ún. *pávadallamok* tánczenei alkalmazásáról írt tanulmányában szereplő táblázatot.¹⁴ A másik a Gyimesben előforduló tánc típusok bemutatásakor alkalmazott táblázatot követné,¹⁵ ami elsősorban a tánc kutatás számára hozhatna fontos eredményeket.

A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Népzenei Gyűjteményében kezdetben a rendezési munkát felvállaló egy-egy kutató nevéhez fűződő zenei rend alakult ki (Bartók-rend, Kodály-rend, Járdányi-rend), amelyeket néhány sajátos szempontú (nem zenei) rend egészít ki (játékrend, szokásrend stb.). A népzene egészét átfogó rendezés nyomán született meg a központi szerepet játszó Típusrend.¹⁶ A létrehozandó tánczenei rend megtervezésében hasznosítani kell a magyar népzene rendezésében több évtized alatt, több kutatonemzedék által megszerzett tapasztalatokat,

¹¹ Dobszay László 1983. 249.

¹² Lásd Sebő Ferenc 1996. Vö. Pávai István 1996.

¹³ Lásd Pávai István 1997.

¹⁴ Martin György 1983. 292–295.

¹⁵ Kallós Zoltán – Martin György 1970.

¹⁶ E hagyományos rendszerek számítógépes feldolgozásáról lásd Sebő Ferenc 1992.

amelyeknek ismertetésére itt nem térek ki.¹⁷ Jelenleg azonban a számítógépes adatbázis, mint a rendezési munka korszerű segédeszköze új lehetőségeket nyit meg, és feleslegessé teszi a döntést olyanfajta dilemmák esetében, mint amilyen fennáll a „szótárszerű elrendezés” és a „stílárís tisztánlátás” igénye között, s amelyek közül bármelyik választása a hagyományos lineáris rendszerezésben a másik szempont föladását jelentette. A számítógépes adatbázis egy bármely fizikai rendben beírt adathalmazt képes akár többszempontos szótárszerű, akár más logikai elrendezésben visszaadni. Így megoldható a szótárszerűség igényének kielégítése amellett, hogy a tipológiai, stílárís és esetenként a genetikus összefüggésekre is fény derül.

A genetikus kapcsolatok felderítése és vizsgálata már Kodály és Bartók szemléletében is kulcsszerepet játszott, a népi tánczene vonatkozásában pedig Martin szintén fontosak tartotta.¹⁸ Az ezzel kapcsolatos kételkedés lényegében nem tudományos megalapozottságú, hanem abból a kész tényként elfogadott feltevésből származik, amely szerint a kultúra elemeinek genetikus összefüggése nem bizonyítható minden kétséget kizáróan, egyrészt adatok hiányában, másrészt amiatt, hogy ugyanazt a kulturális elemet vagy relációt több helyen egymástól függetlenül is kialakíthatták, sőt az izomorfiata szemlélet szerint azonos társadalmi–tudati keretek között ezek hasonló megjelenése törvényszerű, illetve egy harmadik felfogás szerint ennek oka az emberiség pszichikai egységében keresendő. Mindezek pusztán elméleti feltevések, amelyek egyetemes érvényessége ugyanúgy nem bizonyítható egzakt módszerekkel, mint a genetikus összefüggések megléte, viszont ilyen kérdésekben ezt nem is lehet elvárni.

A magyar néptánc kutatás, igaz nem évezredekre visszamenően, de az utóbbi évszázadok vonatkozásában bebizonyította, hogy a táncdallamok, táncok és némely táncmótvumok divatszerűen terjedtek Európában,¹⁹ az etnikai határok figyelembevétele nélkül, ugyanakkor a Kárpát-medencén belül jól meg lehet figyelni e hatások regionális–történeti különbözőségeit, a genetikusan örökölt hagyománnyal való fuzionálás tájanként eltérő mértékét.²⁰ Ezzel egy olyan kérdéshez érkezünk, amely visszavezet a rendszertani problémákhoz. Nevezetesen arról van szó, hogy az interetnikus kultúrcsere mellett azzal is számot kell vetni, hogy az adatközlők etnikuma történetileg nem stabil, a táncok és dallamok etnikai hovatarozása a regionális tudatban csak időlegesen érvényes és nincs mindig összhangban a valódi etnikai eredettel.²¹ Ezért a tánczenei rend kiépítésében téves nyomra vezetne, ha az adatközlők pillanatnyi etnikai hovatarozását vagy a táncról, dallamról képzel etnikai minősítését figyelembe vennénk a rendszerbe besorolandó adatok kiszűrésénél. A magyar tánc történet egyes lépcsőfokai, oldalágai a román, szlovák, cigány stb. tánc kultúrában keresendők. Mivel a tánczene esetében ez még hangsúlyozottabban érvényesül, mint a népzene konzervatívabb műfajaiban vagy akár magában a táncban, ennek a kérdésnek fokozottabb figyelmet kellene szentelni. Napjainkban tartott székel lakodalmi mulatságban tapasztaltam, hogy egy falusi fiatal ember a zenész által játszott 7 5 b3 I kadenciájú tizenegyszótagos dallamot idegennek

¹⁷ Legteljesebb áttekintéséhez lásd Dobszay László – Szendrei Janka 1988. 7–51.

¹⁸ Lásd például Martin György 1983. 296.

¹⁹ Pesovár Ernő 1967.

²⁰ Martin György 1964a; 1977b; 1980c.

²¹ Pávai István 1993b.

érezte, s rászólt a zenészre, hogy „ne játsszon román csárdást”. A jelenség nem új keletű. Érdekes ebben a tekintetben idézni pl. Mailand Oszkár 1901-es vélekedését, aki folkloristaként a román–magyar kölcsönhatásokat tudatosan kutatta: „Az átvétel teljesen öntudatlan, bizonyítja ezt a következő eset. Szent-Gericzén megnéztem a tánczot. A cigány oláh táncz dalokat játszott s a fiatalság vígan járta az oláh tánczokat. Megbotránkozva kérdeztem a bírót, a ki tősgyökeres székely ember s avval dicsekedett, hogy 60 éve daczára, mikor jó kedve van, még most is tánczol: »Miért engedi meg, hogy a cigány oláh nótákat, tánczokat húzzon?« – A bíró megbotránkozott s váltig erősítette, hogy ezek nem oláh táncz dalok s ennek bizonyítására tanukat is hívott fel. Nem volt kivel beszélnem, mert talán a nemzeti önértetet sértettem volna, ha állításomhoz szigoruan ragaszkodom. Csak a később húzott magyar nótára lejtett, helyesebben ropott táncznak az előbbtől elütő sajátosságaira figyelmeztettem a bírót, a ki belátta, hogy ez bizony más táncz s megígérte, hogy ezután csak ilyen tánczot enged meg. A muzsikuscigány szerepel itt mint az idegen dallam terjesztője, mert úgy az oláh, mint a magyar vasárnapi táncz alkalmával ugyanazon egy pár betanult nótát játszsza el válogatás nélkül”.²² Minden bizonnyal a *forгатós* táncot láthatta Mailand, amely valóban mutat közös vonásokat a román *invártitával*, attól részleteiben mégis eléggé eltérő. Az ő szűkebb pátriájában, Hunyad megyében, a magyarok nem táncolják ezt a táncot, a románok viszont igen. Valószínű, hogy ezért érezte idegennek a magyar forгатós táncot, amelynek betiltásáért fölszólaIt. Az általa egyedül magyarnak tartott szentgericei párostánc a viszonylag újabb stílusú csárdás lehetett.

A Kárpát-medence tánczenéjének rendszertani áttekintése csak az itt élő népek kultúrájának együttes vizsgálata esetén nyújthat reális képet. Itt nem pusztán arra gondolok, hogy jegyzetekben utaljunk a magyar néptáncdallamokkal párhuzamba állítható román, szlovák, cigány stb. változatokra, hanem a mindezen etnikumoknál gyűjtött anyag együttes kezelése lenne szükséges. Az eddigi kutatás ugyanis már feltárt olyan dallamcsaládokat, amelyek mélyen beágyazódtak több nép hagyományába, azon belül többféle műfajba is.²³ E tény kizárja annak lehetőségét, hogy egy viszonylag friss átvételről beszéljünk, a kölcsönhatások és az etnikumok egymásba olvadásának kulturális bizonyítékairól van itt szó. E kérdésben akkor láthatnánk sokkal világosabban, ha a hagyományok együttes feldolgozásának nem könnyű feladatát magunkra vállalnánk.

A mai magyar kutatás ilyen szemléletű kiszélesítésére bátorítást adhatnak saját előzményei, amelyeket zenei vonatkozásban Bartók Béla és Lajtha László, a táncok területén Martin György alapozott meg. A társadalomtudományok kizárólagosan nemzeti keretben való művelésének beszűkítő hatására pedig igen jó példa a román népzene kutatás mai állapota. Eddig még nem akadt egyetlen olyan román kutató-egyéniség, aki az egész román népi dallamkészletet, akár egy részleges rendszerezésben átvizsgálta volna, így nem csoda, ha az összehasonlító zene- és táncfolklor tekintetében is nagy lemaradással küszködik a román népzene tudomány. Másfél évtizede készült el a román táncdallamok típusait bemutató reprezentatív kötet, amely eléggé komplex módon próbálja megközelíteni ezt a feladatot, ennek ellenére az erdélyi adatok esetében még csak emlí-

²² Mailand Oszkár 1905. XVII–XVIII.

²³ Ebben a témakörben is Martin végzett úttörő munkát, lásd Martin György 1980b; 1980d, továbbá Pávai István 1984; 1993a. 112–142; 1993b.

tést sem tesz magyar variánsok létezéséről, nemhogy a jelenségre magyarázatot próbálna adni.²⁴

Végül a tánczenei rend kidolgozásának még egy sajátos szempontját említem meg. Ez abból fakad, hogy a népi tánczenét többé-kevésé hivatásos falusi (cigány)zenészek szolgáltatták egész sereg település többféle etnikumú és részben egy etnikumon belül is eltérő hagyományú közösségei számára. Ez a zene viszonylag kisszámú zenész-adatközlő kezén forgott eléggé nagy területeken, ugyanakkor gyakrabban éltek vele, mint a parasztemberek az énekelt repertoár egyéb dallamaival. A hangszeres előadásmód tágabb lehetőségei révén a variációs módozatok, a műfajok közötti vándorlás sokkal nagyobb fokú, mint az énekelt, nem tánczenei műfajoknál. Ebből adódóan a hangszeres tánczene esetében sem a *stílus*, sem a *típus*, sem a *változat* fogalmát nem lehet teljesen azonos módon értelmezni, ahogy azt a vokális dallamok rendezése során már kialakították.²⁵

Irodalom:

DOBSZAY László

1983 *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben.* Budapest, Akadémiai Kiadó.

DOBSZAY László – SZENDREI Janka

1988 *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve – I.* (A Bevezetés, 2. és 4. fejezet Dobszay László, az 1. és 3. fejezet Szendrei Janka munkája.) Budapest, MTA Zenetudományi Intézet.

GEORGESCU, Corneliu Dan

1984 *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale.* Colecția națională de folclor. Institutul de Etnologie și Dialectologie. București, Editura Muzicală.

KALLÓS Zoltán – MARTIN György

1970 *A gyimesi csángók táncélete és táncai...* Táncudományi Tanulmányok 1969–1970. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 195–254.

MAILAND Oszkár

1905 *Székelgyűjtés.* Magyar Népköltési Gyűjtemény, VII. Uj folyam. Budapest.

MARTIN György

1964a *Magyar tánc típusok kelet-európai kapcsolatai.* A Magyar Tudományos Akadémia I. Osztályának Közleményei, 21. 67–96.

1964b *Szemponatok a néptánc és a népi tánczene kapcsolatának vizsgálatához.* Táncművészeti Értesítő, 1964. 1. sz. 88–92.

1965 *A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai.* Táncudományi Tanulmányok 1965–1966. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 143–195.

1968 *A botoló nóta. Proportio-gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és a népi tánczenében.* Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századaiból. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest, Zeneműkiadó, 201–221.

1970a *Magyar tánc típusok és táncdialektusok.* Budapest, Népművelési Intézet.

²⁴ Georgescu, Corneliu Dan 1984.

²⁵ Vö. Pávai István 1993a. 103–104.

- 1970b *A marosszéki táncciklus.* Táncművészeti Értesítő 1. sz. 103–121.
- 1977a *A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen.* Népi Kultúra – Népi Társadalom IX. 357–389.
- 1977b *A magyar és román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében.* Sípall. dobbal, 6. sz. 24–32.
- 1978 *A táncciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége.* Magyar Zene, 19. évf. 2. sz. 197–217.
- 1979 *A magyar körtánc és európai rokonsága.* Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1980a *A mezőségi férfitáncok régi és újabb típusai.* Magyar Néptáncgyománnyok. Szerk. Lelkes Lajos. Budapest, Zeneműkiadó, 188–229.
- 1980b *Az erdélyi román hajdútánc.* Magyar Néptáncgyománnyok. Szerk. Lelkes Lajos. Budapest, Zeneműkiadó, 169–184.
- 1980c *A cigánység hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában.* Zenetudományi dolgozatok 1980. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 67–74.
- 1980d *A Kárpát-medence népeinek tánc kultúrája.* Magyar Néptáncgyománnyok. Szerk. Lelkes Lajos. Budapest, Zeneműkiadó, 11–16.
- 1983 *A dallam és tánc típusok összefüggése a Magyar Népzene Tára VI. kötetében.* Tánc tudományi Tanulmányok 1982–1983. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 287–325.
- 1984 *Tánc és társadalom. A történeti táncnévadás típusai itthon és Európában.* Történeti Antropológia. Szerk. Hofer Tamás. Budapest, MTA Néprajzi Kutató Csoport.
- PÁVAI István
- 1984 *A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai.* Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezők. Szerk. László Ferenc. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó.
- 1993a *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje.* A magyarságkutatás könyvtára, 13. Budapest, Teleki László Alapítvány.
- 1993b *Interetnikus kapcsolatok az erdélyi népi tánczenében.* Néprajzi Látóhatár, 2. évf. 4. sz.
- 1996 *A néprajzi adatbázis-építés akadályai.* Néprajzi Hírek. 1–4. sz. 86–89.
- 1997 *A technikai eszközök szerepe a népi tánczene és harmónia vizsgálatában.* Néprajzi Értesítő, 79. 109–126.
- PESOVÁR Emő
- 1965 *Lengyel táncok hatása a reformkorban.* Néprajzi Értesítő, 42. 51–85.
- 1967 *Európai tánc kultúra, nemzeti tánc kultúrák. Tánc történeti esszé.* Táncművészeti Értesítő 1964. 3. sz. 67–70.
- SEBŐ Ferenc
- 1992 *Az MTA Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének áttekintő katalógusa. Beszámoló a NK („Népzenei Katalógus”) programról.* Zenetudományi dolgozatok 1990–1991. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 241–248.
- 1996 *Népzene és számítógép. Egy új írásbeliség filológiai problémái.* Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére. Szerk. Papp Márta. Budapest, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 254–274.

Németh István

A ZENETUDOMÁNYI INTÉZET NÉPZENEI HANGARCHÍVUMA

Bevezetéképpen a magyarországi népzenei hangarchívum keletkezését, történetét, majd a Zenetudományi Intézet Hangarchívumának jelenlegi felépítését, részeit ismertetem, végül a jövő feladatairól szeretnék beszélni. Nem térek ki ezúttal a hangfelvételekhez kapcsolódó nyilvántartási, adatolási kérdésekre és a számítógépes adatbázisok kialakításának problémáira.

Magyarországon a néprajzi, népzenei hangfelvételek készítése már százéves múltra tekint vissza. Az első időszakban, Vikár Béla századvégi gyűjtéseitől az ötvenes évekig a Néprajzi Múzeum volt a népzenei hangfelvételek központi gyűjtőhelye. A Néprajzi Múzeumba gyűjtötték össze és őrizték meg a fonográffelvételek legnagyobb részét, több mint 4500 hengert (kb. 200–250 óra hangfelvételt). Ezeken kívül csak pár száz népzenei fonográfhenger maradt meg más múzeumokban, egyetemen, valamint magángyűjtőknél. Ugyancsak a Múzeum őrzi az 1936-ban kezdődött Pátria sorozat (mintegy 25 órányi felvétel) lemezeit és fémmatricáit. A gyűjtemény gyarapításának mértéke az 1960-as években Lajtha halála után fokozatosan csökkent.

A háború után az ötvenes évektől kezdve több intézmény – mint pl. az Állami Népi Együttes, a Népművészeti Intézet stb. – munkatársai is készítettek népzenei, néprajzi hangfelvételeket. Ezek a helyeken azonban a népzenei hangfelvételek nagy része megsemmisült. A dallamok, szövegek lejegyzése után ugyanis letörölték a szalagokról a felvételeket, mondván, a papír olcsóbb, majd az megőrzi az információt – a drága import magnószalagra pedig újabb felvételeket készítettek a takarékoság jegyében. A letörléstől megmenekült hangfelvételek is többnyire nagyon rossz állapotban maradtak fenn, mert az egypéldányos eredeti hangfelvételekről készült a dallamok, szövegek leírására. Az eredeti szalagot a munkatársak rendszeresen használhatták, a felvételekbe beletöröltek; összegyűrődtek, elvesztek a magnószalagok.

Az 1950-ben alakult Népzenekutató Csoportban szerencsére nem ez volt a gyakorlat. Először is a gyűjteménybe került hangfelvételtől másolat készült, úgynevezett AP-lemez. A kutatók ezt a kópiát használhatták, erről jegyezheték le a dallamot, szöveget. Az eredeti hangdokumentumot a kutatók többé nem vehették kézbe. Ez alól a szigorú szabály alól még a gyűjtők sem voltak kivételek!

Az AP-lemez készítésének másik előnye volt, hogy a hangfelvételek a mágneses elvű rögzítésen kívül mechanikus módon is rögzítődtek. A Népzenekutató Csoportban eleinte, a hordozható szalagos magnókészülékek megjelenéséig – 1955-ig – Webster gyártmányú drótos magnóval készültek a hangfelvételek. Az Archívumban összesen 255 dróttékercsen mintegy 200 órányi népzenei hangfelvételt őrzünk. Tehát a Webster magnó segítségével 6–7 év alatt csaknem annyi népzenei hangfelvétel készült, mint a fonográfos gyűjtések több mint ötven éve alatt.

* Elhangzott a Zenetudományi Intézetben 1997-ben, munkabeszámolóként.

1958-tól Sztanó Pál volt a Hangarchívum vezetője. Ettől kezdve a gyűjtemény nemcsak a Népzenekutató Csoport munkatársainak felvételeivel gyarapodott, hanem a más intézményekben őrzött felvételeket is átmásolták a Hangarchívumba. Sztanó Pál és Csapó Károly a Néprajzi Múzeum teljes fonográfgyűjteményét átjátszotta magnószalagra. Ugyancsak szalagkópia készült Kodály Zoltán saját hengereiről, a vidéki múzeumokban őrzött fonográfhengerekről, és más gyűjtők hengereiről. A teljes Pátria-sorozatról szintén őriz egy magnószalag-másolatot a Hangarchívum. A Rádió által készített autentikus népzenei felvételek egy részéről is készült másolat. A hatvanas évek végére Magyarországon már a Népzenekutató Csoportban volt a legnagyobb népzenei hangfelvétel-gyűjtemény. A Csoport céljának tekintette a hiteles népzenei felvételek minél teljesebb összegyűjtését. A hazai gyűjtőkön kívül az Archívumban őrizzük a határon túli magyar népzenekutatók felvételeit is, mint pl. Ág Tibor és Kallós Zoltán gyűjtéseit.

Sztanó Pál és a Hangarchívum hírnevének köszönhetően más intézményekben dolgozó néprajzos szakemberek is ide adták be gyűjtéseiket a saját intézetük helyett, mert itt érezték biztonságban anyagukat. A Zenetudományi Intézet őrzi pl. Andrásfalvy Bertalan, Erdélyi Zsuzsa, Manga János, Schmidt Éva és mások gyűjtéseit.

A 70-es évek elejétől Martin György ösztönzésére, és szakmai irányításával a fiatal táncmuzsikusok és táncosok új lendületet adtak a határon túli népzenei felvételek gyarapodásának. Tömegével készültek szalagos és kazettás magnókkal a felvételek, melyeket az Archívum számára magnószalagra másoltunk.

1970-ben mintegy 1700 tekercs magnószalagunk volt, 1975-ben már 2900 tekercs, 10 évvel később 1980-ban pedig 3700. Ma már 6100 tekercs magnószalagon, 275 Webster-dróttekercsen, 120 DAT kazettán és 150 videokazettán összesen mintegy tízezer óra hangfelvételt őrzünk klimatizált raktárunkban. Az állandó hőmérséklet és páratartalom ugyanis növeli a magnószalagok, hanglemezek és filmek élettartamát.

Az elmúlt több mint negyven év bebizonyította, hogy az archív hanganyag megőrzésének egyik alapfeltétele az eredeti felvétel elzárása az érdeklődőktől, és munkaköpiák biztosítása a kutatás számára. A Népzenekutató Csoportban, majd az egyesítés után a Zenetudományi Intézetben a kezdetektől fogva saját vágású hanglemezeket (AP-lemezeket) készítettek a magnófelvételekről. A kutatók az AP-lemezekről hallgathatják meg a felvételeket. Összesen 9140 darab AP-lemez készült a magnófelvételekről.

Az 1980-as években technikai korszakváltás következett be. A hagyományos LP-hanglemez gyártása háttérbe szorult, majd a 90-es évekre szinte teljesen felváltotta a CD. Nálunk is megszűnt az AP-lemezek készítése, mivel nem tudtunk elérhető áron nyers lakklemezeket beszerezni. Nagy mennyiségű munkaköpiák számára a magnókazetta nem vált be. Nehezen kezelhető, szalagon belül lassan lehet megtalálni egy-egy dallamot, és nagyon gyorsan tönkremegy (elszakad, összegyűrődik).

Mivel jobb megoldást nem találtunk, 1996-ban elkezdtük írható CD-re másolni az eredeti felvételeket. Ez ma már elérhető áron megvalósítható (egy óra hangfelvétel CD-re írása 5000 Ft). Jelenleg kétféle CD szabvány létezik. Az egyik az audio CD, a másik pedig a számítástechnikában használatos Wave formátum. Mi a Wave formátumú rögzítést választottuk. Intézetünkben már ma is több CD-ROM olvasó van mint audio CD játszó és mind több számítógépünk alkalmas a CD lejátszására. A későbbiek során

pedig a számítógéppel még manipulálni is lehet a felvételeken. 1997 májusáig 327 óra hangfelvételtől készült CD másolat.

Az elmúlt több mint száz év alatt sokféle hordozóanyagon rögzítettek hangot. A fonográflemez törekeny, nagyon sérülékeny és rossz a hangminősége. A lakklemez a lakkréteg kiszáradásával zajossá válik. Minden mágneses úton rögzített felvétel demagnetizálódik. Közülük a legtartósabb a nagy sebességű (38 cm/sec) analóg magnószalag, ami legfeljebb 50–60 évig őrzi jó minőségben a hangot. Az alumínium felületű gyári CD-k élettartamáról kedvezőtlen tapasztalatok vannak. Sajnos már 10–15 éves CD-k között is előfordult recsegő, lejátszhatatlan példány. Az aranyozott felületű egyedi írható CD tartósabb, talán megközelíti a nagy sebességű magnófelvételek élettartamát. Egyedül a fémmatrica bizonyult alkalmasnak a hangfelvételek tartós megőrzésére. A nikkelt fémmatrica legalább több száz évig megőrzi minőségromlás nélkül a hangfelvételt. Nem igényel utólagos karbantartást, jelfrissítést, különleges tárolást. Hátránya, hogy drága: az egyedi CD előállítási költségének tízszerese.

Lajtha László vezetésével a Néprajzi Múzeumban fémmatrica készült a mintegy 25 órányi teljes Pátria sorozatról. Kodály Zoltán összes (15 órányi) népzenei hangfelvételéről is fémmatrica készült. A matricákat a Kodály Emlékmúzeum őrzi. A Hungarotonnál korábban megjelent autentikus népzenei lemezekből 56 db matricát kaptunk megőrzésre. A Zenetudományi Intézet eddig 120 db fémmatricát készítettett. Eddig összesen 130 órányi népzenei felvételt archiváltunk megnyugtató módon, a teljes, mintegy 10.000 órányi gyűjteményből. Tehát a Hangarchívum alig több mint egy százalékát mentettük meg!

Száz évvel ezelőtt Vikár Béla, majd Bartók Béla és Kodály Zoltán elkezdtek fonográflemezre rögzíteni egy eltűnő kultúra értékeit, hogy megmaradjon az utókornak. 30–40 évvel ezelőtt Sztanó Pál és társai magnószalagra másolták a fonográflemezeket, hogy megmentsék a századfordulón készített hangfelvételeket. Ha mi is tovább akarjuk menteni a következő generációnak a ránk bízott értékeket, nekünk is cselekednünk kell – időtálló hordozóra kell átjátszani a régi magnószalagokat – mielőtt megsemmisül az elmúlt 100 év alatt összegyűjtött hangfelvétel, elődeink munkája. Ha csak a raktárpolcon tároljuk a magnószalagokat, akkor még a mi életünk alatt, a kezünk között semmi sem marad meg egy mára már végérvényesen letűnt csodálatos népzenei kultúra hangja.

Pálffy Gyula

AZ MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZETE FILMTÁRÁNAK RÖVID TÖRTÉNETE ÉS A HOSSZÚ TÁVÚ MEGŐRZÉS KÉRDÉSEI

Az MTA Zenetudományi Intézetének filmtárában döntő többségben 16 mm-es fekete–fehér film található, továbbá néhány különböző eredetű és rendszerű videofőlvétel is, melyek azonban gyakorlatilag már lejátszhatatlanok. A gyűjtemény világviszonylatban is egyedülálló (lásd pl. gyűjtőkör, etnikus összefüggések és tánc típusok tekintetében), jelentőségét most nem kívánom részletezni.

I. 1. A filmgyűjtemény a Népművészeti Intézetben vált – a szó muzeológiai értelmében is – valóban gyűjteménnyé, talán korábban, de bizonyíthatóan 1960-ban. Elképzelhető, hogy addig gazdasági–könyvelési szempontból hitelesített leltárkönyve sem volt a filmgyűjteménynek.

Az eredetiként számon tartott – sajnos ma már sárguló és töredező lapokból álló – leltárkönyv tanúsága szerint a 70. leltári tétellel bezárólag találhatóak legnagyobbbrészt azok a filmfőlvételek, amelyeket a 20. század 30-as, 40-es éveiben Gönyey Sándor és Molnár István készített, vagy pedig a Néptudományi Intézet keretében, ill. szervezésében készültek.¹ Molnár István volt az első, aki képzett balett-táncosként a valódi néptáncok rögzítése céljából kamerát fogott a kezébe, és a filmfőlvétel mellett fonográfot is használt. Természetesen nem egyidejűleg, hanem a filmfőlvétel után rögzítette az adott táncdallamot.

A 70. leltári szám után találhatóak meg azok a filmek, amelyek a Népművészeti, majd Népművelési Intézet Néprajzi Osztályának munkatársai szervezésében létrejött gyűjtőutakon készültek. Az ebben az időszakban készült filmek ritkán közelítik – vagy haladják meg – a 100 m-es hosszúságot. Az első komolyabb, a korábbiakhoz képest igen sikeres táncfilmeléssel egybekötött gyűjtőútra 1952-ben Sárpiliszen került sor 100 m fölötti filmmennyiséggel (Ft. 174.). Ez azért is nagy dolognak számított, mert akkoriban még kizárólag rugós filmfelvétel gépek álltak rendelkezésre táncgyűjtés céljára. Ezekkel a kamerákkal 30 m-es napfényorsók használata és 16 kocka/másodperc felvételi sebesség esetén, 35–40 másodperces szakaszokban összesen kb. 4 percnyi időtartamot lehet(ett) rögzíteni tekercsenként.

Visszatérve az 1960 körüli leltárbevételhez: ez azért volt fontos momentum, mert ezzel a filmek „előléptek” a Gazdasági Osztály számára is fontos leltári objektummá, tehát már nem veszhettek el, azokkal el kellett számolni. Akkoriban ugyanis az volt a táncok filmrevételének elsődleges célja – a kor politikai viszonyaiból fakadó szerencsés ellentmondásként –, hogy a koreográfusokat és a táncgyűttes-vezetőket, vagyis a szocialista néptáncmozgalmat ellássák táncanyaggal. Muharay Elemér vezetése alatt a Néprajzi Osztály munkatársai azóta is páratlan sűrűséggel, állami pénzből támogatva

¹ Legnagyobbbrészt K. Kovács László operatőri közreműködése révén.

igen sok gyűjtőutat bonyolíthattak le, annak ellenére, hogy nehezek voltak a közlekedési és más (politikai, társadalmi stb.) viszonyok.

Lehetséges, hogy írott adatokkal is dokumentálható lesz, de ezek hiányában is valószínűsíthető, hogy a félállásban alkalmazott Martin György anyagtiszteletének és kitartó szívósságának az eredménye a filmtár – ami addig nem is a Néprajzi Osztály, hanem a technikai segéderők kezelésében volt – viszonylag korai leltárbavétele. Ettől kezdve csak a másolatokat lehetett vitetűre tenni, ezzel sikerűlt elérni azt, hogy az eredeti alap-példányokat ne tehesse tönkre senki a gyors, elsősorban színpadai fölhasználás érdekében.

A filmgyűjtemény leltári számai egytűl indulnak és durva közelítésben időrendet is tűkröznek. A leltárbavétel idején az állomány a 471. tétellel záródott. A leltárkönyvnek ez a része az akkori szabályoknak megfelelően antracéntintával íródott, egy számomra eddig ismeretlen kéz által. Ezt követően szinte minden újabb tételt Martin György jegyzett be sajátkezőleg, 1983-ban bekövetkezett haláláig.

I. 2. Martin 1965-ben került át a Népművelési Intézetűl a filmgyűjteménnyel és a hozzákapcsolódó gyűjteményi egységekkel egyűtt – fotótár, táncírás², zenei gyűjtemény,³ kézirat⁴ – a Kodály irányítása alatt működű MTA Népzene-kutató Csoport-hoz. Martin maga⁵ már korábban is átkerűlhetett volna teljes fizetéssel az MTA-hoz gyűjteményi egységek nélkül. Ezt azonban nem vállalta, mert féltette a gyűjteményt a hanyag kezeléstűl, vagyis a szétszóródástűl. Az átadott anyagokrűl és technikai eszközökrűl készűlt jegyzék kelte 1965. február 12., 555 leltárba vett filmmel. Jelenleg 1460. az utolsó filmtári tétel. Hivatalosan és formailag, de tudományos értelemben véve is – a Néptudományi Intézet létezésének mintegy 2 évétűl eltekintve⁶ –, ettűl kezdve lehet valóban intézményes keretek köze kerűltek és egyűttal többé-kevésbé államilag is támogatottnak tekinteni a néptánc-kutatást. Addig a Népművészeti, majd Népművelési Intézetben a tudományos munka inkább csak megtűrt tevékenység volt, nem munkakűri feladat – hiszen hátráltatta az egyűttesvezetűk és koreográfusok kiszolgálását.

Érdemes itt megjegyezni még azt, hogy idűkűzben a némafilmek fölvételi technikája is tökéletesedett, és ennek köszönhetően az egyidejű film- és hangfölvételek később, papíron – a külön-kűlön történi lejegyzés után – nagy valószínűséggel szinkronba hozhatűk. Ehhez természetesen kellű szívósság és türelem szűkséges. Mindez a gyakorlatosabb és felkészűltebb, az olyan gyűjtűk által fölve-tt anyagra érvényes, akik alkalmazták Martin 50-es, 60-as évek fordulűja körűli találmányát, az ún. *beűtést*. Ez a kamera elűtti elűtés vagy ellegyezés az új dallamok, esetleg az ismétlés kezdetét (első hangsűlyát) jelzi a filmen, ami 1–2 kockán alig észrevehető elsűtétedést eredményez ugyan, viszont a tánc lejegyezhetűségét nem zavarja.⁷

² 173 leltározott és 50 tétel leltározatlan táncírás.

³ Jelentűs mennyiségű kétoldal-as és egyoldal-as, ún. lakklemez és 118 darab egyoldal-as, ún. röntgenlemez.

⁴ 765 tétel kézirat-tári egység.

⁵ Vargyas Lajos: „Martin Gyűrgy a tudűs”. *Tánc-tudományi Tanulmányok* 1984–1985. 9–18.

⁶ Morvay P.: „A népi tánc-kutatás két esztendeje”. *Ethnographia* LX. évf. (1949) 387–393.

⁷ „Tánc.” In Ortutay Gy. (fűszerk.): *A magyar folklór*. Egyetemi tankönyv. 477–539.

A fölvételi technika tökéletesedésébe beleértendő a kamerák műszaki fejlődése is, hiszen a régebbi rugós gépekkel szemben az elektromos kamerákkal már hosszabb táncszakaszok és táncfolyamatok rögzítésére is sor kerülhetett.⁸

I. 3. A filmgyűjtemény fejlődésében a következő fontos minőségi lépcső az volt, hogy Kodály nemzetközi tekintélyének köszönhetően és az UNESCO anyagi támogatása révén sikerült a Népzeneutató Csoportnak egy francia gyártmányú Debrie Sinnor típusú 16 mm-es hangos filmfelvételhez jutni. Ez a kamera magnószélsősékos anyagra dolgozott – dolgozhatna ma is – saját magnetofonnal, és 1967 áprilisában elkészülhetett az első hangosfilm Ecséden (Kodály ezt már nem érthette meg). Maga a gép korábban megérkezett ugyan, Martin György és Sárosi Bálint kéthónapos etiópiai útja előtt néhány héttel, 1965 tavaszán, de az Etiópiában gyűjtött anyag archiválása, rendezése, publikációra való előkészítése, valamint nyersanyag-beszerzési gondok miatt nem kerülhetett sor előbb az új kamera fölvételére. (Az etiópiai út volt egyébként az új kamera beszerzésének ideológiai háttere, de terjedelmessége és – az addig használatos néma kamerákhoz képest – viszonylag bonyolult kezelhetősége miatt nem vitték magukkal.⁹)

Ettől kezdve ezzel a kamerával, majd a közel 10 évvel később beszerzett első Bolex kamerával is, egyre gyakrabban készülhettek hangos, pontosabban többnyire csak *hangosítható* filmek.

I. 4. Martin György halálának éve nagyjából választóvonal abban a tekintetben is – a tudományszakot érintő más kérdésekre most nem térek ki –, hogy két régi vágya csak ezután teljesülhetett: 1983 előtt több némafilm készült, utána pedig több hangosítható; mintegy fél év híján nem érthette meg, hogy a filmgyűjtemény az MTA ZTI új, Táncsics utcai épületében végre klímaberendezéssel ellátott raktárba került.

II. Az utóbbi 15–20 évben készült fölvételek nagy részénél, ha a hangosításra az ún. pilotjeles magnetofonfölvételek tönkremenetele előtt sor kerül, nem okoz különösebb gondot a zene és a tánc szinkronban történő lejegyzése. Ha ez nem történik meg, a spontán demagnetizálódás bekövetkezése után – ami csak idő kérdése még klímaberendezéses raktározás esetén is –, lehetetlenné válik a filmek meghangosítása.

Mint az előbbiekből kitűnik, a filmgyűjteménynek fontos – közvetlen és közvetett – kapcsolata van a hangarchívummal. A legközvetlenebb a kapcsolat e hangarchívum hangzó anyagának azzal a részével, amely a filmen rögzített táncok kísérőzenéit tartalmazza. Fontos még természetesen a „csak” vonatkozó – funkcióban és rákérdezéssel gyűjtött – tánczenei, valamint a szöveges gyűjtések anyaga is. (Ezek a táncok szociális környezetét, társadalmi szerepét világítják meg, továbbá kisebb részben a táncra és a zenére vonatkozó szóbeli információkat is tartalmazzák. A szöveges gyűjtések jelentős része sajnos még lejegyzetlen. A lejegyzések tempója nem tükrözi az írásbeliség senki által kétségbe nem vont, sőt mindenki által elismert fontosságát.)

⁸ Két kamera ún. öllelező módon való működtetésével. Ez azt jelenti, hogy előbb indul a „B” kamera, mint kifutna az „A”-ból a film. A közben adódó idő, mintegy 3 perc maradt arra, hogy az éppen nem működő kamerában lehessen filmtekercset cserélni.

⁹ Ez utóbbi adatokat Sztanó Pál egykori szóbeli tájékoztatása nyomán közölhetem.

III. A filmgyűjtemény nyilvántartásának alapja a leltárkönyv. Ebben a következő rovatok találhatóak (balról jobbra): 1. leltári szám; 2. származási hely(ek);¹⁰ 3. megye (ország); 4. a felvétel tárgya (utalásszerűen); 5. felvevő(k); 6. gyűjtő(k); 7. a felvétel időpontja(i); 8. méret (szélesség); 9. méter (hosszúság);¹¹ 10. leltározás időpontja; 11. technikai megjegyzések;¹² 12. megjegyzés (zenére, fotóra stb); 13. érték.¹³

Az egyes filmek tartalmára vonatkozóan tételesen – az esetek legnagyobb részében – az ún. leíróleltárkönyvben találjuk meg legrészletesebben az adatokat. Sajnos a korai időszakból – de néha későbből is – elég sok olyan adat hiányzik, amelyek teljesebb értékűvé tenné a pusztán képi információt. Ennek érdekében fontos még ma is – és mindaddig amíg gyűjtésre lehetőség van –, hogy a gyűjtők a helyszíni jegyzőkönyvet a lehető legpontosabban készítsék el.

A filmgyűjteményben az eligazodást, a leltárkönyv alapján készülő kétpéldányos mutatókartonok segítik, amelyek a falvankénti és a megyéenkénti visszakeresést szolgálják. Gyakran gondot jelent, hogy pl. a fotók vagy a szöveges gyűjtések tisztázata stb. később kerülnek csak leltárba és ezeket a tartozékatokat mielőbb vissza kell(ene) vezetni a filmleltárkönyvbe, az adott film megjegyzés rovatába. Tehát ha késnek ezek az adatok, nem kerülhetnek rá automatikusan a mutatókartonra.

Más szempontok – pl. tánc típusok vagy gyűjtők – szerinti mutató eddig még nem készült. Ezek az adatok kevésbé fontosak. A tetszőleges szempontok szerinti keresést majd az adatok számítógépre vitelével oldhatjuk meg. Ez a munkafolyamat jelenleg embrionális állapotban van.

IV. A filmgyűjtemény fejlesztésével és fenntartásával természetesen vannak gondjaink, amelyek elsősorban anyagi természetűek. Gyakran már a főlvételi nyersanyag beszerzése is problémát jelent. A másolatok készítése terén mintegy öt éves az elmaradásunk. Léteznek már olyan filmjeink, amelyek több mint húsz éve várnak hangosításra. A hangosítás művelete nemcsak a kép és a hang együttes élvezhetősége szempontjából fontos, hanem azért is, mert a kép és a fényhang élettartama az azonos hordozóanyag okán azonos. (Tehát ha bekövetkezik a hordozóanyag pusztulása, a kép és a hang egyszerre pusztul el.) Ez a legfontosabb szempont még annak tudomásulvétele mellett is, hogy a fényhang minősége gyöngébb, mint rövid távon a magnetofonfőlvételeké.

A különféle mágneses rendszerekről élettartam, vagyis időtállóság tekintetében nincsenek megnyugtató tapasztalatok. Elméletileg a digitális rendszerek valamelyikének használata is elképzelhető lenne, de ilyen mennyiségű adattömeg folyamatos frissítése, ugyancsak anyagi nehézségek miatt, megoldhatatlan. Ezért ez sem járható út.

¹⁰ A Bartók és Kodály népzenei támlapokon bevezetett gyakorlata alapján – amennyiben ez lehetséges – az 1913-as helységnévtár szerinti megye és helységnévalakot használjuk.

¹¹ A hosszúságból nem következik egyértelműen az adott film műsorideje, hiszen ez a főlvételi sebességtől (másodpercenkénti kockaszám) is függ.

¹² N[egatív], P[ozitív], F[ordított], P[é]ld[ányszám], vagyis innen derül ki, hogy mi volt a főlvételi anyag és hogy van-e nézhető pozitív kópia.

¹³ Magyar forintban kifejezve, eszmei érték nélkül. Az eredetileg megállapított összeg szorzószáma időnként változik.

V. Ezzel a hosszú távú megőrzés kérdésköréhez értünk. Előljáróban annyit jegyzek meg, hogy sajnálatosnak tartom azt a körülményt, hogy a néprajzi filmézással foglalkozó irodalomban – Martin György néhány megjegyzésén kívül – nyomát sem találtam annak, hogy jelentőségének és fontosságának megfelelő súlyú szempontként merülne föl a rögzített dokumentumok lehető leghosszabb távú megőrzésének kérdésköre. A *megőrkítés* szóval pl. igen sokszor indokolatlanul, eredeti értelmétől megfosztva találkozhatunk ideig–óráig visszaidézhető fölvételek esetében is, és nemcsak a köznyelvben, hanem még a szakirodalomban is.

Itt utalok az egykori, a Néprajzi Múzeumban rendezett *Ethno-Photo-Kinema-tographia* c. kiállításra, ahol a bemutatott eszközök sorrendje azt sugallta, hogy a technikai fejlődés a töretlen tökéletesedés irányába mutat. Ez valóban igaz sok mindenre, pl. technikai és műsorkészítési, valamint szerkesztési lehetőségekre, de semmiképpen nem igaz a fölvett anyag – akár hang- akár képanyag – időtállóságára. Úgy látszik, hogy a piacgazdaság és a hosszú távú megőrzés érdekei kibékíthetetlenül összeegyeztethetlenné válnak.

V. 1. A különböző méretű filmek közül – minthogy a keskenyebbek, mint pl. N-8-as, 9,5-ös és S-8-as már kikoptak a használatból (ezeknek a másolása igen nehéz, gyakorlatilag szinte megoldhatatlan), a 35 mm-es pedig nagyon drága – most csak a 16 mm-esekről ejtek szót. Ezek között egyaránt léteznek fekete-fehér és színes emulzióval ellátott negatív és fordítós fölvételi anyag. A színes filmek hosszú távú megőrzése – az emulziórétegek romlandósága miatt – csak 3-példányos fekete-fehér (a három alapszín kivonatát tartalmazó) kópia révén valósítható meg. Igaz ugyan, hogy a 80-as évek vége óta a Kodak cég 80–100 évet garatál színes anyagaira, de különböző objektív körülményeket mérlegelve az is elképzelhető, hogy ez csak üzleti fogás. 80–100 évnél pl. már fonográf-fölvételek is produkáltak többet, pusztán megmaradásukkal. Az viszont bizonyítékként értékelhető, hogy 1995-ben volt (eredeti és átvitt értelmében is) feketén–fehéren 100 éves a film.

Ebben a méretben – tehát a 16 mm-esben – néma és hangosítható fölvételek egyaránt készíthetők. A némához kisebb technikai készültségre, a hangoshoz már valamivel bonyolultabb és drágább felszerelésre van szükség. Archiválási szempontból legelőnyösebb a fekete-fehér fölvételi negatív használata, amelyről könnyen és viszonylag olcsón készíthető pozitív kópia. Ez azért fontos és hasznos, mert az eredeti, a fölvételi dokumentum épségét akkor kockáztatjuk a legkevésbé, ha csupán kópiakészítés céljából vesszük kézbe. A pozitív kópia egy lépcsőben való elkészítése elhanyagolható minőségromlással jár. További előny – minthogy az emulzió ezüstvegyület, vagyis nem szerves anyag –, hogy megfelelő technikai körülmények között tárolva nem romlandó.

V. 2. A különböző videoberendezések használata már a fölvétel készítésekor is egyszerűbb és kényelmesebb, mint a filmkameraké, továbbá kevesebb fény is elegendő az elektronikus kontrasztképzés lehetősége mellett. Kedvezőbb a műsoridő-arányos nyersanyagterfogat és ennek súlya is. További előnye, hogy a fölvétel készítése után nincs szükség labormunkára (ami bármilyen film esetében elkerülhetetlen), és a video azonnal visszajátszható és ellenőrizhető.

Legnagyobb hátránya – talán nem árt még egyszer hangsúlyozni –, mint a mágneses rendszerek mindegyikének általában, hogy időállóság tekintetében nincsenek kedvező tapasztalatok. Ahogy a magnetofonfólvételek élettartamát, úgy a videofólvételek élettartamát sem növeli meg az átjátszás, hiszen minden másolással – néhány másolás után különösen, laikus számára is észrevehető mértékben – romlik a minőség. Elméletileg megoldást jelenthetne a legkorszerűbb videofólvételekről filmkópia készítése, de egyrészt a legjobb videónak is rosszabb a felbontása mint egy jól exponált 16 mm-es filmnek, másrészt igen költséges és hazánkban talán már nem is szokásos eljárás.

Elvileg és technikailag megoldható digitális képlemez készítése is a legkorszerűbb videofólvételekről, vagy közvetlen fólvételi eljárással – azonban az ára miatt számunkra mindkettő hozzáférhetetlen. Pusztán elméletileg jelentene megnyugtató megoldást ez a technológia akkor, ha kedvező tapasztalatok lennének legalább a lemez felületének fizikai védelmét biztosítani hivatott műanyag bevonat időállóságáról.

Reményem szerint sikerült érzékeltetni, hogy az egyszerűnek látszó mindennapos – anyagi és technikai – kérdések nem kerülhetők meg, ha az *archiválás*, vagyis a lehető leghosszabb távú *megőrzés és reprodukálhatóság* szempontjait fontosnak tartjuk. Kétségtelennek látszik az a technikatörténeti adatokkal is bizonyítható körülmény, hogy csak olyan eljárás(ok)ban és rendszer(ek)ben ajánlatos hosszú távon megbízni, amely(ek) már bizonyított(ak). Csakis és kizárólag ilyen módon képzelhető el és válhat lehetővé az – jelenlegi ismereteim szerint –, hogy a filmgyűjtemény anyaga később is feldolgozható legyen más, az eddigiektől esetleg eltérő szempontok szerint is. Továbbá az, hogy ez az óriási anyag a későbbi, legalább az utánunk közvetlenül következő generáció(k) számára is betölthesse a tudományos elemzéshez szükséges nyersanyagforrás, valamint a *kulturális génbank* funkcióját.

Összefoglalva tehát: ahol egyáltalán fontosnak tartják a hosszú távú megőrzés szempontját – mit pl. az MTA ZTI filmgyűjteménye esetében is – minden más lehetőséggel szemben, továbbra is a 16 mm-es fekete–fehér felvételi negatívot kell előnyben részesíteni, amíg erre lehetőség van.

Valóságos veszélye áll fenn annak – ha továbbra is az a jelenlegi állapot konzerválódik, miszerint a csupán piaci szempontokat és érdekeket fetisizáló pénzügyi szemlélet határozza meg az anyagi feltételeit még a nemzeti érdekeken messze túlmutató kulturális értékek megőrzésének is –, hogy már a mi generációnk megérheti a gyűjtemény egy jelentős részének holt anyaggá – értelmezhetetlenné és rekonstruálhatatlanná – válását.

BÁRDOS KORNÉL [ALBERT S. O. CIST.] BIBLIOGRÁFIÁJA

Bárdos Kornél 1921. november 1-én született Felsőmindszenten. A pécsi székesegyház énekiskolájának növendékeként kezdte zongoratanulmányait. 14 évesen belépett a ciszterci rendbe, a pécsi gimnáziumból a budai gimnáziumba és rendházba került, ahol zenei képzését elsősorban Rajeczky Benjamin irányította. 1940-től a zirci Teológiai Főiskola hallgatójaként kezdett érdeklődni a gregorián zene iránt. 1945-ben szentelték pappá; Pestre, a Horánszky utcai házba került. 1945–49 között magyar–latin szakot hallgatott az egyetemen. Zeneakadémiai tanulmányait 1946-tól az egyházzenei tanszakon, majd a szak megszűnése után a középiskolai ének- és karvezető szakon folytatta. 1951-ben középiskolai ének- és zenetanári oklevelet és egyházkarnagyi diplomát szerzett. A Bathyány-graduáléről írott egyetemi diplomamunkájával kiérdemelte az egyetemi doktori címet is.

1951-ben világi pályára kényszerült. Zeneiskolai szolfézs–zeneelmélet–zeneirodalom tanárként előbb Miskolcon, majd 1955-től Budapesten, a 6. számú körzeti zeneiskolában tanított. Itt a kórus vezetését is vállalta 1956-tól 1979-ig. 1950–1962 között a Villányi úti templom kórusát is ő irányította.

1953-tól a protestáns graduálok anyagával, majd a protestáns passiókkal foglalkozott; ez utóbbi kandidátusi disszertációjának témája lett. A hetvenes években kezdte meg a városok zeneéletére vonatkozó kutatásait, melyek eredményeit zenei városmonográfiáiban tette közzé.

1979-től a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének főmunkatársaként a Magyarország Zenetörténete III. kötetének szerkesztésére kapott megbízást, majd időközben a II. kötet munkálatait is át kellett vennie Csomasz Tóth Kálmántól. E kötet általa írt fejezeteinek eredményeiből született disszertációja, mellyel a zene-tudományok doktora címet elnyerte.

Kutatói tevékenysége mellett a Zenetudományi Intézetben oklevél-olvasási kurzusaival, az Eötvös Loránd Tudományegyetem címzetes egyetemi tanáraként pedig a városi főúri zenei kultúráról tartott előadásaival újra részt vállalt a fiatalok képzésében. A 90-es években a nagyvenyimi noviciátusban is tanított, gregoriánt és zenetörténetet.

Az 1989-ben megújuló ciszterci rend tagjaként is folytathatta kutatómunkáját a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályán, melynek 1993. november 8-án bekövetkezett haláláig vezetője volt.

Írásait műfajok szerint csoportosítva, ezen belül kronologikus rendben közöljük.

BIBLIOGRÁFIA

Népzenei jellegű variálásmód a 15–18. századi magyar passiókban.

[Kandidátusi értekezés. Gépirat]

Budapest, 1965, 399 p.

Volksmusikartige Variierungstechnik in den ungarischen Passionen 15. bis 18. Jahrhundert.

/Musicologia Hungarica, 5./

[Az eredetileg magyar nyelvű kandidátusi értekezés publikált változata.]

Budapest, 1975, Akadémiai Kiadó, 240 p.

Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16–17. században (1541–1686).

[Doktori disszertáció. Gépírat.]

Budapest, 1986, 226 p.

Magyarország zenetörténete II. köt. 1541–1686.

[Szerkesztő és a következő fejezetek szerzője:]

I.: Városi zeneélet. 19–86. p.

II.: Fejedelmi és főúri zeneélet. 102–119. p.

Budapest, 1990, Akadémiai Kiadó, 622 p.

Városmonográfiák

Pécs zenéje a 18. században.

Budapest, 1976, Akadémiai Kiadó, 167 p.

A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846.

Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó, 259 p.

Győr zenéje a 17–18. században.

(A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincez Veronika.)

Budapest, 1980, Akadémiai Kiadó, 627 p.

Sopron zenéje a 16–18. században.

(A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincez Veronika.)

Budapest, 1984, Akadémiai Kiadó, 650 p.

Eger zenéje 1687–1887.

(A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincez Veronika.)

Budapest, 1987, Akadémiai Kiadó, 546 p.

Székesfehérvár zenéje 1688–1892.

(A színházi zene fejezetét írta Gupcsó Ágnes. A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincez Veronika.)

Budapest, 1993, Akadémiai Kiadó, 493 p.

Tanulmányok, cikkek gyűjteményes kötetekben, periodikákban

A protestáns graduálok és a gregorián hagyomány.

Magyar Kórus, 1949. 1579–1584. p.

Az Eperjesi Graduál. I.: Gregorián kapcsolatok.

Zenatudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára. Szerk.: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes.

/Zenatudományi Tanulmányok VI./

Budapest, 1957, Akadémiai Kiadó, 165–298. p.

Die Variation in den ungarischen Passionen des 16–18. Jahrhunderts.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 4/3–4. (1963) 289–323. p.

Harcok a passió éneklése körül Magyarországon.

Theológiai Szemle, 1971. 9–10. sz. 296–303., 320. p.

Eine späte Quittung Beethovens in Ungarn.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 16/1–4. (1974) 257–259. p.

A magyar protestáns graduálok himnuszai.

[Csomasz Tóth Kálmánnal közösen.]

Népzene és zenetörténet 3. Szerk.: Vargyas Lajos.

Budapest, 1977, Editio Musica, 134–277. p.

Neue Forschungen zum Musikleben in der Esterházy-Familie in Tata und Csákvár.

Haydn Jahrbuch, 10. Ed.: Stefan Harpner, H. C. Robbins Landon.

Eisenstadt, 1978, Universal Edition, 29–35. p.

Richter Antal feljegyzései. Adatok Győr 19. századi zenéjéhez.

Zenatudományi dolgozatok 1979.

Budapest, 1979, MTA ZTI, 111–118. p.

Menner Bernát, a tatai Esterházyak karnagya és zeneszerzője.

Tata barátai körének tájékoztatója. II.

Tata, 1980, 37–46. p.

Christoph Stolzenbergs Werke in Sopron. Beiträge zu den musikalischen Verbindungen zwischen Regensburg und Sopron im 17–18. Jahrhundert.

[Vavrinecz Veronikával közösen.]

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 22/1–4. (1980) 397–426. p.

Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez.

Zenetudományi dolgozatok 1982.
Budapest, 1982, MTA ZTI, 75–84. p.

A községi iskolarektor zenei kötelességei a 17. században. Adatok a 17. századi iskolák zenéjéhez.

Magyar Zene, 23. évf. (1982) 1. sz. 5–9. p.

Zum Musikleben in Zirc im XVIII. Jahrhundert.

Analecta Cisterciensia, 38.
Roma, 1982, 76–99. p.

Rauch András Sopronban / Andreas Rauch in Ödenburg / Andreas Rauch in Sopron.

Andreas Rauch: Musicalisches Stammbüchlein 1627. (Ed. by Ágnes Sas, Antal Jancsovics.)
/Musicalia Danubiana 2./
Budapest, 1983, MTA ZTI, 11–16., 29–35., 51–56. p.

Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez.

Zenetudományi dolgozatok 1983.
Budapest, 1983, MTA ZTI, 103–109. p.

A községi iskolarektor szerződése a XVII. században. Az evangélikus zenei nevelés emléke.

Diakonia. 5. évf. (1983) 2. sz. 75–79. p.

Adatok a pozsonyi és a nagyszombati káptalani–városi iskola 17. századi zenéjéhez.

Zenetudományi dolgozatok 1984.
Budapest, 1984, MTA ZTI, 13–16. p.

Szabad királyi városaink és mezővárosaink zeneéletének struktúrája.

Zenetudományi dolgozatok 1985.
Budapest, 1985, MTA ZTI, 73–82. p.

Újabb adatok Erdődy Nep. János gróf pozsonyi palotájának zeneéletéhez.

Zenetudományi dolgozatok 1986.
Budapest, 1986, MTA ZTI, 45–51. p.

A szabad királyi városok zenei struktúrája a kisvárosokban. (I) Modor a 17. században.

Zenetudományi dolgozatok 1987.
Budapest, 1987, MTA ZTI, 75–86. p.

A pásztói ciszterciek zenei működése az egri gimnáziumban.

Magyar Zene, 28. évf. (1987) 1. sz. 14–16. p.

Struktúra hudobného zivota Bratislavy v XVII. storocí.

Bratislavsky hudobny barok. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1985. Ed.: M. Baláziková.

Bratislava, 1987, Mestský dom kultúry a osvety, 21–28. p.

Das Musikleben des Jesuiten und Piaristen Ordens in Nordungarn des 17. Jahrhunderts.

Roczniki Teologiczno–Kanoniczne. Towarzystwo Naukowe. Tom. 34. zeszyt 7.

Lublin, 1987, Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 315–329. p.

XVI–XVII. századi számadáskönyvek és jegyzőkönyvek kiegészítő adatai „Erdély zeneörténeté”-hez.

Magyar Zene, 29. évf. (1988) 3. sz. 251–255. p.

Hangszeres zeneoktatás a középiskolákban. Az „Entwurf” hatása a 19. század második felében.

[Elhangzott Pécsen, a Művészetek Házában rendezett tudományos ülésen, 1988. május 13.]

Baranyai Művelődés, 1988. 2. sz. 34–38. p.

A szabad királyi városok zenei struktúrája a kisvárosokban (II.) Modor a 18. században.

Zenetudományi dolgozatok 1989.

Budapest, 1989, MTA ZTI, 131–146. p.

„Castor és Pollux”: zenés iskoladráma a XVIII. század közepéről.

Iskoladráma és folklór. A noszvaji hasonló című konferencián elhangzott előadások. Szerk.: Pintér Márta Zsuzsanna, Kilián István.

/Folklór és etnográfia, 50./

Debrecen, 1989, Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszék, 87–91. p.

Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei élete a 16–17. században (1541–1686).

Magyar Tudomány, 35. évf. (1990) 7. sz. 796–801. p.

Székesfehérvár zenei struktúrája a 18–19. században.

Magyar Zene, 31. évf. (1990) 2. sz. 130–133. p.

Turner in den königlichen Freistädten Ungarns von 16. bis zum 18. Jahrhundert.

Pannonische Forschungsstelle Oberschützen. Arbeitsberichte – Mitteilungen. Nr. 2, Sept 1991. Hrsg. von der Pannonischen Forschungsstelle des Instituts für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz – Expositur Oberschützen/Burgenland.

Österreich/Austria, 121–129. p.

Le istituzioni musicali nelle città libere regie e nei borghi nei secoli XVI e XVII (1541–1686).

Danubio. Una civiltà musicale. 3. Slovacchia, Ungheria. A cura di Carlo de Incontrera, Alba Zanini.

Monfalcone, 1993, Teatro Comunale de Monfalcone, 87–95. p.

Recenziók:

Bárdos Lajos: Modális harmóniák. Budapest, 1961.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 6/1–2. (1964) 157–159. p.

Csomasz-Tóth Kálmán: A humanista metrikus dallamok Magyarországon. Budapest, 1967.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 10/1–4. (1968) 367–371. p.

Papp Géza: A XVII. század énekelt dallamai. Budapest, 1970.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Tom. 13/1–4. (1971) 404–407. p.

Muntág, Emanuel: Viliam Figuš-Bystrý – Život a Dielo (1875–1937). [Élete és műve].

Martin, 1973, Matica Slovenská.

Magyar Zene, 16. évf. (1975) 1. sz. 111–112. p.

Interjúk

Bárdos Kornél műhelyében.

[Király Péter interjúja.]

Muzsika, 27. évf. (1984) 2. sz. 17–19. p.

Mi Európához tartozunk.

[Király Péter interjúja.]

Muzsika, 32. évf. (1989) 5. sz. 24–27. p.

Amikor és pályakezdő voltam... Bárdos Kornél.

[Borgó András interjúja.]

Muzsika, 36. évf. (1993) 2. sz. 10–16. p.

[Összeállította: Rennerné Várhidi Klára]

A példányok megvásárolhatók a következő helyeken:

MTA Zenetudományi Intézet
1014 Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7.

Rózsavölgyi Zeneműbolt
1052 Budapest, V. Martinelli tér 5.

Kodály Zoltán Zeneműbolt és Zenei Antikvárium
1053 Budapest, V. Múzeum krt. 17–21.

