

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LVI. évfolyam, 3. szám · 2018. augusztus

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátkay Lajos (Hannover),
Sárosi Bálint, Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 247 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
A Herzbster Jesu korál Bach passióiban
- 264 The *Herzbster Jesu* Chorale in Bach's Passions
 (Abstract)
- 265 BÉKÉSSY LILI
 Katonazenekarok Pest-Budán az 1850-es években
- 280 Military Orchestras in Pest-Buda during the 1850s
 (Abstract)
- 281 LAKI PÉTER
 A hegedűversenyek évtizede
Az új zene és az előadó az 1930-as években
- 290 The Decade of the Violin Concerto
New Music and the Performer in the 1930s
 (Abstract)
- 291 SARAH LUCAS
 Bartók vonós műveinek előadása és fogadtatása a szerző első amerikai koncertkörútja (1927–1928) során
- 302 Performance and Reception of Bartók's String Music During His First
 Concert Tour of the United States (1927–1928)
 (Abstract)
- 303 OZSVÁRT VIKTÓRIA
 Népzenei inspiráció és klasszikus hagyomány Lajtha László kései
 vonósnegyeseiben
- 322 Folkloric Inspiration and Classical Tradition in the Late String Quartets
 of László Lajtha
 (Abstract)
- 324 LOCH GERGELY
 A MÁV-szignál zenetörténete
- 342 The Jingle of the Hungarian State Railways. A Musicological Approach
 (Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 343 LASKAI ANNA
 Bejegyzések Dohnányi zenei tárgyú könyveiben
- 365 Entries in Ernst von Dohnányi's Music Books
 (Abstract)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

Vikárius László

A HERZLIEBSTER JESU KORÁL BACH PASSIÓIBAN*

Komlós Katalinnak hálával és szeretettel

Bach *Máté-passiójában*¹ különös hangsúlyt kap Péter fogadkozása és Jézusnak a megtagadást előrevetítő jóslata. A jóslatot nem a szubjektív reflexiót megjelenítő áriák egyike s nem is egy, a legközvetlenebb érzelmi reakciót festő kíséretes recitativo követi; a fölfokozott drámai eszközök majd a tényleges megtagadás után jutnak szóhoz: az „Erbarme dich” áriában, miután Péter rádöbben tetteire. Itt, a jóslat elhangzásakor szokatlan módon egy korál következik, amely mintegy keretbe foglalja a jelenetet. A Paul Gerhardt versére és Johann Crüger – Hans Leo Hassler világi kompozíciójából vett, azt egyszerűsítve felhasználó – dallamára épülő,² szövegezésében erősen naturalisztikus *O Haupt voll Blut und Wunden*³ kezdetű korál két

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Komlós Katalin tiszteletére rendezett konferenciáján, 2015. október 9-én az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók teremében elhangzott előadás szerkesztett, jegyzetekkel ellátott változata. A dolgozat ötlete a zenetudományi tanszak 2011/2012-es tanévének II. szemeszterében a *Máté-passió*nak szentelt kurzusomon alapul, melynek legközvetlenebb eredménye a mű mindaddig hiányzó magyar nyelvű wikipedia-szócikkének közös kidolgozása volt: <https://hu.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1t%C3%A9-passi%C3%B3>. A szócikk forrása a rendkívül alapos német és a valamivel rövidebb angol szócikk fordítása. A kurzuson a következő hallgatók vettek részt: Barcsa Zsuzsa, Belinszky Anna, Békéssy Lili, Gusztin Rudolf, Handley Zsófia, Horváth Pál, Könyves-Tóth Zsuzsa, Mészáros Dóra, Mona Dániel, Sanda Anna, Szakács Lilla, Timár Zsófia. – A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem docense.

1 Bach *Máté-passiójának* kiadását ld. az új Bach-összkiadásban: Johann Sebastian Bach: *Matthäus-Passion BWV 244, Markus-Passion BWV 247*. Hrsg. Alfred Dürr. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972 (Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie II, Band 5), valamint a Bach-tanítvány Johann Christoph Altnickol leírásában fennmaradt korai változatának hasonmás kiadása: *Matthäus-Passion: Frühfassung BWV 244b*. Hrsg. Alfred Dürr. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972 (Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie II, Band 5a). Mindkét kötethez készült részletes kritikai kommentárkötet: a II/5-öshöz ld. Alfred Dürr: *Kritischer Bericht*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974; a II/5a kötethez pedig ld. Andreas Glöckner: *Kritischer Bericht*. Kassel: Bärenreiter, 2004. A *Máté-passió*hoz alapvető bevezetésként ld. Emil Platen: *Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach. Entstehung – Werkbeschreibung – Rezeption*. Kassel: Bärenreiter, 1991. A műről két fontos, rövidebb magyar nyelvű ismertető: Somfai László: „Johann Sebastian Bach: Máté-passió”. In: *A hét zeneműve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987, 224–231., valamint Tallián Tibor: „Asszonyok, emberek és az ember fia. Johann Sebastian Bach: Máté passió”, *Pannonhalmi Szemle* III/1. (1995), 96–103.

2 Hans Leo Hassler *Mein Gmüth ist mir verwirret* szövegkezdetű ötszólamú dalának dallamát használta fel Johann Crüger.

3 A korálszöveg a 13. századi, Leuveni Arnulfnak tulajdonított „Salve, caput cruentatum” kezdetű hosszabb latin költeményen alapul.

strófája hangzik el, méghozzá előbb E-dúrban, majd a recitativót követően Esz-dúrban. Ez a tematikailag oly szorosan idekapcsolódó passiókorál – a képzőművészeti párhuzamra gondolva verses *vir dolorum*⁴ – egyébként is fontos szerepet játszik a műben, hiszen Bach öt versszakát összesen négy tételben használja föl (1. táblázat; a teljes korál szövegét és rövidített magyar fordítását lásd a Függelékben⁵).

strófa	szövegkezdet	NBA	BWV
1.	O Haupt voll Blut und Wunden	54, 1	(63)
2.	Du edles Angesichte	54, 2	(63)
5.	Erkenne mich, mein Hüter,	15	(21)
6.	Ich will hier bei dir stehen	17	(23)
9.	Wann ich einmal soll scheiden	62	(72)

1. táblázat. Az O Haupt voll Blut und Wunden korál feldolgozásai a Máté-passióban

A nagy kórustételek, a rövid, drámai kórusturbák, a cselekményhordozó elbeszélő, olykor párbeszédesevangeliumi szövegrészek, a kíséretes recitativók és áriák mellett szerény és puritán vonulatot alkotnak a passiókba szőtt korálok.⁶ Az egyszerű négyszólamú tételeknek persze – jól tudjuk – fontos szerepük van. Hiszen ezek teremtik meg a műbeli cselekmény és a közösség kapcsolatát. A bibliai szövegek és a költött áriaszövegek között sajátos átmeneti helyet foglalnak el a korálstrófák, melyeknek a gyülekezet a dallamát is jól ismerte. A Máté-passió imént említett részlete mind az egyszerű koráloknak, a sűrű barokk passiószöveg e gyakran háttérben maradó rétegének *dramaturgiai fontosságára*, mind pedig a zenei szakaszok, tételek megismétlésén alapuló *architektonikus felépítésű* kisebb belső szerkezeti egységekre föl hívja a figyelmünket (2. táblázat).

A passió e viszonylag korai, szimmetrikus gócpontjának van egy összehasonlíthatatlanul drámaibb formai megfelelője a mű második részében (3. táblázat).

4 Ehhez az ábrázolási típushoz ld. s.v. „Schmerzensmann” in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 4. Hrsg. Engelbert Kirschbaum SJ et al. Rom–Freiburg–Basel–Wien: Herder, 1972, col. 87–95., valamint s.v. „Fájdalmas Krisztus”, in: *A keresztény művészet lexikona*. Szerk. Jutta Seibert. Budapest: Corvina, 1986.

5 A Bach-korálok közvetlen szövegforrása nem ismert. Dürr a Passióban megjelenő szöveget több 16–18. századi kiadvány szövegváltozatával veti össze a *Kritischer Bericht* 101–104. oldalán. Ahogy Dürr is emlékeztet, Bach fennmaradt tisztázati partitúrájában a koráloknak mindig csak a kezdősora van kiírva, s így a műben megjelenő szövegváltozatokat másolói leírás közvetítette (ld. a hasonmás kiadást). A Függelékben olvasható szöveget a következő internetes forrásból idézem: https://hymnary.org/text/o_haupt_voll_blut_und_wunden, mely forrásként egy 19. századi, Amerikában megjelent korálgyűjteményt, az *Evangel.-Lutherisches Gesangbuch* adja meg (Milwaukee, Wisc.: Georg Brumder, 1872), s az eredeti kiadvány hasonmását is közli: <https://hymnary.org/hymn/ELG1872/164>. A tanulmányban közölt versszakok szövegét és írásmódját a Bach-feldolgozások összkiadásban szereplő szövegéhez igazítottam, de mindig nagybetűvel jelzem a sorkezdeteket. A Függelékben közölt magyar fordítás forrása: *Énekeskönyv magyar reformátusok használatára*. Budapest: Kálvin Kiadó, 1995, 413–414., 341. sz.

Megfelelője, amennyiben Bach ott is keretes szerkesztéssel él. A retorikai „kereszt”-motívumra épülő kromatikus kórusfuga, a „Lass ihn kreutzigen” szolgál itt keretül. E turba (ezúttal ugyanis a turba tér vissza) itt is két különböző hangnemben szerepel: először a-mollban, majd második elhangzásakor – mintegy még fokozottabban – h-mollban. A két tétel között pedig szinte minden tételtípus felvonul: az első turbát egy korál követi, majd egy egész rövid secco recitativo után az „Er hat uns allen wohl getan” kíséretes recitativo és az „Aus Liebe” ária hangzik el. Az evangéliumi szövegből vett újabb rövid recitativo vezet a második „Lass ihn kreuzigen” turbához. A szövegismétlés maga – „Feszíttessék meg” – természetesen az evangéliumi textuson alapul (Máté 27, 22–23.). A passiónak ebbe a második keretes szerkezetű egységébe egy másik korál, a *Herzliebster Jesu* puritán négy-szólamú letétben elhangzó, „Wie wunderbarlich” kezdetű strófája épül (szövegét és szemelvényes fordítását lásd a *Függelékben*).⁷ E korál, úgy tűnik, különösen fontos szerepet játszik mindenekelőtt a *Máté-passió*ban, de – eltérően az *O, Haupt voll Blut und Wunden* koráltól – megjelenik a korábbi *János passió*ban is.

NBA (BWV)

-
15. (21.) Korál: „Erkenne mich, mein Hüter” (E-dúr)
 16. (22.) Evangélium: „Petrus aber antwortete und sprach zu ihm”
 17. (23.) Korál: „Ich will hier bei dir stehen” (Esz-dúr)
-

2. táblázat. Az *O Haupt voll Blut und Wunden* korál két strófájával alkotott szimmetrikus formaszerkezet

NBA (BWV)

-
- 45b (54.) Kórus: „Laß ihn kreuzigen” (a-moll)
 46. (55.) Korál: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe”
 47. (56.) Evangélium: „Der landpfleger sagte”
 48. (57.) Recitativo: „Er hat uns allen wohlgetan”
 49. (58.) Ária: „Aus Liebe will mein Heiland sterben”
 50a (59.) Evangélium: „Sie schrieen aber noch mehr”
 50b (–) Kórus: „Laß ihn kreuzigen” (h-moll)
-

3. táblázat. A *Herzliebster Jesu* korál 4. strófáját felhasználó szimmetrikus formaszerkezet

6 A *Máté-passió* teljes korabeli szöveggönyvét a szövegíró, -összeállító Picander 1729-es nyomtatványának – Christian Friedrich Henrici [Picander]: *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Anderer Theil. Leipzig, 1729, 101–112. – hasonmásaként közli Dürr: *Kritischer Bericht*, 73–78. A *Passió* Picander kiadványában közölt szövege csak az ő költeményeit, illetve a versekbe közvetlenül beépített korálstrófát („O! Lamm Gottes, unschuldig”) tartalmazza, a különálló korálkételek szövegeit éppúgy nem, mint ahogy a bibliai idézeteket sem. Vö. uott, 98.

7 A *Függelékben* közölt szöveget ismét a már említett internetes forrásból idézem: https://hymnary.org/text/herzliebster_jesu_was_hast_du_verbrochen, s a forrás hasonmása itt található: <https://hymnary.org/hymn/ELG1872/158>. A szemelvényes magyar fordítás forrása ismét: *Énekeskönyv magyar reformátusok használatára*, 412–413., 340. sz.

Johann Heermann verse először a *Devoti Musica Cordis. Haus- und Hertz-Musica* című kötetben 1630-ban Lipcsében jelent meg, és a Johann Crüger 1640-ben Berlinben kiadott *Newes vollkomliches Gesangbuch*jában megjelent dallammal vált elterjedtté. A 15 strófás vers a bűn és bűnhődés keresztényi megfogalmazása: a bűntelen bűnhődik a bűnösökért. Lényegében a második versszak az egyetlen – Bach ezt egyik passióban sem használta föl –, mely az *O Haupt voll Blut und Wunden* passiókorál képvilágához hasonlóan a szenvedéstörténet cselekményeire és kellékeire kitér.⁸

- | | |
|--|---|
| <p>2. Du wirst verspeit, geschlagen und verhöhnet,
Gegeißelt und mit Dornen scharf gekrönet:
Mit Essig, als man dich an's kreuz gehenket,
Wirst du getränkt.</p> | <p><i>Ostoroznak, ütnek, és csúfolnak,
Megkorbácsolnak, s töviskoronáznak:
Ecettel, mikor keresztre fejraknak,
Majd megitatnak.</i></p> |
|--|---|

Már e versszak is fölhívja figyelmünket a jellegzetes versformára: párrímes szapphói strófa, melyben a három 11 szótagos sort egy 5 szótagos (ún. adoniszi) sor zárja. Az antik görög–latin örökséghez tartozó versforma a metrikust felváltó hangsúlyos változatával, rímtelen és rímes formáival is népszerűvé vált.⁹ Hatásában szerepet játszik a rövid – csattanó jellegű – zárósor. A Bach által megzenésített strófák többségében – különösen a *Máté-passió*ban – ez a zárósor rendre tartalmi fordulatot hoz.

Crüger 1649-ben obligát hangszerkíséretes négyszólamú letétben adta közre a korált.¹⁰ Feldolgozása nagyrészt már jelzi az alapvető harmóniai lehetőségeket. Eredeti dallama eol hangsorú (1. kotta); nem használja a vezetőhangot, mely pedig állandó jellemzője lesz a Bach által dallamos mollban értelmezett korálnak (2. kotta a 252. oldalon).¹¹ Az ő feldolgozásaiban ritmikailag is vannak eltérések a sorok rövid hanggal történő felütéses indítása révén. Crüger g-moll feldolgozását dúrterces akkorddal indítja, az 1. sor végén V. fokra jut; a 2. sor a párhuzamos dúrba tér ki (B-dúr); a 3. sor eléri a szubdomináns mollt (c-moll), majd a rövid 4. sor – a párhuzamos B-dúrból indulva – visszatér az alaphangnembe. (A gyors, váratlan hangnemváltás a rövid szapphói sor költői hatásának frappáns zenei megfelelőjét adja.) Az indítás érdekessége, hogy a kezdet picardiai terce miatt tulajdonképpen inkább c-mollban, vagyis szubdominánsan halljuk, s csupán az 1. sor második felében válik egyértelművé a g-moll tonalitás.

8 Itt és a továbbiakban a Bach által megzenésített korálstrófák mellett nem a költői fordításokból vett részletek, hanem saját, lehetőleg mind az értelem, mind a szavak elhelyezése szempontjából pontos-ságra törekvő fordításaim szerepelnek.

9 E fontos antik görög strófaszervezethez és a reneszánsztól az újabb kori nyelvekben is népszerű alakjához ld. Szepes Erika–Szerdahelyi István: *Verstan*. Budapest: Gondolat, 1981, 322–324.

10 *Johann Crügers Geistliche Kirchen-Melodien* (1649). Textkritische Edition, Hrsg. Burkard Rosenberger. Münster: Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG, 2014 (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster XVIII/3), 124–125., No. 56.

11 Itt nem vizsgálom a korál Bach által használt pontos formájának lehetséges forrását, különösen mivel láthatólag bizonyos szabadsággal kezelte, egyes feldolgozásokban, mint látni fogjuk, nyilvánvalóan egyéni hajlításokkal látta el a dallamot.

Cantus
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, Daß

Altus
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, Daß

Tenor
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, Daß

Bassus
Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, Daß

man ein solch scharf Ur - theil hat ge - spro - chen? Was ist die schuld?

man ein solch scharf Ur - theil hat ge - spro - chen? Was ist die schuld?

In was für Mis - se - tha - ten Bist du ge - ra - then?

In was für Mis - se - tha - ten Bist du ge - ra - then?

1. kotta. Johann Crüger Herzliebster Jesu korálfeldolgozása

A nyitótétel után megjelenő első négyszólamú koráltétel mindkét Bach-passióban a *Herzliebster Jesu*-ból merít. Míg a *János-passió* a vers 7., majd pedig a 8–9. versszakát használja fel, addig a *Máté-passió* szövegekönyve a vers elejéről válogat.

A *János-passió* Jézus elfogatásának jelenetével indul. A nyitótételt („Herr, unser Herrscher”) követően, a János-evangélium 18. fejezetének elejéről vett szöveg szerint Jézus a tanítványokkal egy kertbe vonul, ahová Júdás katonákkal érkezik utánuk.

Crüger

Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, Daß

Bach

Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, Daß

man ein solch scharf Ur - teil hat ge - spro - chen? Was

man ein solch scharf Ur - teil hat ge - spro - chen? Was

ist die schuld? In was für Mis - se - tha - ten Bist

ist die schuld? In was für Mis - se - tha - ten Bist

du ge - ra - ten?

du ge - ra - ten?

2. kotta. A Herziebster Jesu koráldallam
Crügernél és Bachnál megjelenő formájának
összehasonlítása

A jelenetet, akárcsak a *Máté-passió*ból korábban említett két részletet, ismétlődő zenei szakasz tagolja. Az evangéliumi szövegnek itt is pontosan megfelelően Jézus kétszer kérdezi meg, „Kit kerestek?“, a katonákat megjelenítő kórusturba pedig kétszer adja meg a választ – előbb g-mollban, majd c-mollban – „Jesum von Nazareth“. Egy rövid recitativo után felhangzik az első korál: „O große Lieb“ (a korál 7. versszaka, 3. kotta).¹²

7. O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße,
Die dich gebracht auf diese Marterstraße!
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du mußt leiden.

Ó, szeretet, nagy és megmérhetetlen!
Mely útjára vitt a kínszenvedésnek.
Én a világban gyönyörök közt éltem,
S te szenvedésben.

12 A Bach-korálfeldolgozásokat mutató kottapéldák kottaszövegükben az összkiadást követik, de csupán az énekszólamokat közlöm, elhagyva a continuo basszust. Szöveget az áttekinthetőség kedvéért általában szolámpáronként adtam meg, s a sorkezdeteket a kottákban is nagybetű jelzi.

Soprano
O gro-ße Lieb, o Lieb ohn al-le Ma-be, Die dich ge-bracht auf die-se Mar-ter-

Alto

Tenore
8 O gro-ße Lieb, o Lieb ohn al-le Ma-be, Die dich ge-bracht auf die-se Mar-ter-

Basso

stra-ße! Ich leb-te mit der Welt in Lust und Freu-den, Und du mußt lei-den.

stra-ße! Ich leb-te mit der Welt in Lust und Freu-den, Und du mußt lei-den.

3. kotta. Bach: János-passió, 3. sz.

A viszonylag egyszerű korálletétben feltűnő szövegkifejezést a 2–3. sor találkozásánál, majd a frappáns záró sornál találunk. Az „auf diese Marterstraße”-t, a szenvedés útját a lépegetve kromatikusán ereszkedő basszus *passus duriusculus* ábrázolja. Bach itt még a koráldallamot is kromatizálja, s keresztállás jön létre a szoprán *desz*-e és sor végén elért B-dúr zárlat tenorjának *d*-je között. A Bach-összkiadás a tétel két változatát közli.¹³ Az itt idézett picardiai zárású későbbi változat több hajlítással, különösen tercugrásokat kitöltő átmenő-, illetve díszítő váltóhanggal él a belső szólamokban. Úgy tűnik, a harmadik sor rímét („Freuden”) festő ornemens, mely éppúgy későbbi hozzátétel, mint az ezt megelőző páros kötéses, késleltetési menet, hangsúlyozottan a rossz lelkiismeretű örömekeket festi.

13 Bach *János-passiójának* kiadását ld. az új Bach-összkiadásban: Johann Sebastian Bach: *Johannes-Passion* BWV 245. Hrsg. Arthur Mendel. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973 (Johann Sebastian Bach Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie II, Band 4), valamint részletes kritikai kommentárkötet: a II/4-es kötethez ld. Arthur Mendel: *Kritischer Bericht*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974. A 3. (BWV-számozás szerint 7.9) a korál korai változatát közlik a kiadás 1. függelékében, a 187. oldalon.

A rövid negyedik sorban egy szűk kvart- és egy szűk kvintugrás (*saltus duriusculus*) hangsúlyozza a basszusban a „leiden” szót.

A 17. koráltételben (4. kotta) két további strófa szerepel:

- | | |
|---|---|
| <p>8. Ach! großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich gnugsam diese Treu ausbreiten?
Keins Menschen Herze mag indes ausdenken,
Was dir zu schenken.</p> | <p>Ó, nagy király, nagy ám minden időben,
E hűséget hogy terjesszem illően!
Emberi szív alig gondolhatja el,
mit adjon neked.</p> |
| <p>9. Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Womit doch dein Erbarmung zu vergleichen,
Wie kann ich dir denn deine Liebestaten
Im Werk erstatten?</p> | <p>Eszemmel ugyan ki nem találhatnám,
Irgalmadat mihez hasonlíthatnám,
Hogyan tudnám a te szeretet-tetteid
Megtéríteni.</p> |

Úgy tetszik, a korálrészletre ezúttal a benne szereplő „großer König” megszólítás miatt esett a választás. Pilátus ugyanis a királyságáról faggatja éppen Jézust, s mielőtt ő végérvényes választ adna, a korál már királyként szólítja meg. A korállallamba beleszórt díszítések, különösen az első sor zárásánál a „Zeiten” („idők”, tudniillik szó szerint „király minden időkben”) szóra (a 2. versszakban az „erreichen”, vagyis „fölnéni” szóra) eső, trillával is kombinált figuráció nyilvánvalóan a sor egészét hivatott mintegy „megkoronázni”, s a második sor elején található figuráció esetében még ennek a „díszített” stílusnak a továbbviteléről, lecsengéséről lehet szó, s nem annyira helyi szövegkifejezésről. A feldolgozás legjellegzetesebb vonása azonban a basszus folyamatos nyolcadmozgása. A két strófa alkalmazása persze kiszélesíti a cselekményben történt megállást és reflexiót. A 3. (7.) és a 17. (27.) számban szereplő két korálfeldolgozás zárása különben meglehetősen hasonló. Egyaránt a Jézussal szemben önmagát méltatlannak érző hívő gyötrődését fejezik ki. Ennek felel meg az ezúttal a 3. sor elejére helyezett szűk kvintugrás a basszusban, a nyugtalan modulálás (e-mollba, d-mollba, majd vissza a-mollba), s az ehhez kapcsolódó kromatika.

Gondolatvilágukban ezektől döntően eltérnek a *Máté-passió* számára kiválasztott strófák. A hatalmas nyitókórust – e korálfantáziát – csupán egy rövid recitativo követi, melyben az Evangélista Jézus húsvéti elfogatását és megfeszítettetését jövendöli meg. E rövid, de tartalmában annál súlyosabb recitativóra a *Herzliebster Jesu* korál első strófája válaszol (5. kotta a 255. oldalon) – a hívő szemszögéből:

- | | |
|---|---|
| <p>1. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen,
Daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?
Was ist die Schuld, in was für Missetaten
Bist du geraten?</p> | <p>Drága Jézusom, ugyan mit vétettél,
Hogy te ily kemény ítéletet nyertél?
Mi a bűnöd? Miféle tévelygésbe
Is eshettél be?</p> |
|---|---|

A harmonizálásban csupán a „die Schuld” („a bűn”) és a „Missetaten” („vétek”) kap kiemelés, ismét elsősorban a basszus szólam révén. A „Missetaten” záró szűk kvintugrása a „die Schuld” hasonló ugrását visszhangozza. A basszus nyolcadokban ereszkedik, s a tenorban megjelenő leszállított (c) hang révén kés-

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Ach gro-ßer Kö-nig, groß zu al-len Zei-ten, Wie kann ich gnug-sam die-se Treu aus-
brei-ten? Keins Men-schen Her-ze mag in-des aus-den-ken, Was dir zu schen-ken.

4. kotta. Bach: János-passió, 17. sz. (csak az első strófa kiírásával)

leltetett szűk szeptimet kapunk a „Missetaten” második szótagjára. A rövid zárósor egyértelmű kontrasztot hoz a megelőző sor végével (a rímmel), s a picardiai zárás itt nyilvánvalóan a kérdőjelet rajzolja meg érzékletes zenei eszközzel.

A Getsemáne-kertbeli jelenethez (Máté 26, 38) kapcsolódik a korál 3. strófájának elhangzása. „Felette igen szomorú a lelkem mind halálig! maradjatok itt és vigyázzatok én velem.”¹⁴ A közvetlen drámai reakció egy recitativo accompagnato:

O Schmerz
hier zittert das gequälte Herz.

Ó, kín,
itt reszket a megkínzott szív.

A passió költött szövegében is kedvelt s rendkívül hatásos eszköz az egymásra rímelő rövidebb és hosszabb sorok összekapcsolása, mely a szapphói strófának is kulcseleme. Az accompagnato Jézusnak – a festészetben is gyakran ábrázolt – színeváltozását (*transfiguratio*) jeleníti meg. A zaklatott lélek kíséretes recitativójába

14 A fordítást a Károli-fordítás 1991-es kiadásából idézem.

Soprano
Herz lieb ster - Je - su, was hast du ver brochen, - Daß man ein - solch - scharf Ur teil hat ge

Alto

Tenor
Herz lieb ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, Daß man ein solch scharf Ur - teil hat ge -

Basso

spro chen? Was ist - die - schuld? - In was für Mis - se - tha ten Bist du ge - ra ten?

spro - chen? Was ist die schuld? In was für Mis - se - tha - ten Bist du ge - ra - ten?

5. kotta. Bach: Máté-passió, 3. sz.

szövődik bele a korál (6. kotta) időtlenségben lebegő négy sora. (A tételből szentségtörően kiemelve most csak a korálsorokkal foglalkozunk.)

3. Was ist die Ursach aller solcher Plagen?
Ach! meine Sünden haben dich geschlagen;
Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
Was du erduldet.

*Ugyan mi oka mind e szenvedésnek?
Jaj! az én bűnim téged megverének.
Én, ó Jézusom, én lettem adóssá,
Mit te leróttál.*

Az f-moll tételben az azonos hangnemben elhangzó korál meglepő módon IV. fokon (b-mollon) indul, s kérdés lévén, az első sor nyitva marad az V. fokon. A „szenvetések” („Plagen”) szót a két folszó szólam lassú díszítő figurája érzékelteti, valamint a súlyon megszólaló nápolyi hangzat, melynek alt szólambeli *gesz* hangjával keresztállásba kerül a szopránt záró g. A 2. sor Asz-dúrba jutva egyértelmű s kijózanító választ ad a kérdésre: „Ach meine Sünden haben dich geschlagen”. Nyilván a recitativo accompagnatóból adódó műfaji különbség ad lehetőséget arra, hogy a 3. sor és a 4. sor között Bach egészen kivételes módon hidat alkosson a dallamos basszusmennettel, mely a szöveget is megelőlegezi, utána pedig magát a koráldallam rajzát is expresszív hajlításokkal zilálja szét, a beékelt hajlítások közé egy fölfelé lendülő

Choral

Soprano
Was ist die Ur - sach al - ler sol - cher Pla - gen?

Alto

Tenore
Was ist die Ur - sach al - ler sol - cher Pla - gen?

Basso

Ach! mei - ne Sün - den ha - ben dich ge - schla - gen;

Ach! mei - ne Sün - den ha - ben dich ge - schla - gen;

Ich, ach Herr Je - su, ha - be dies ver - schul - det, Was du er - dul - det.

Ich, ach Herr Je - su, ha - be dies ver - schul - det, Was du er - dul - det.

Was du er - dul - det.

6. kotta. Bach: Máté-passió, 19. sz., „O Schmerz” (a koralstrófa sorai)

tritónuszugrást is szöve (a szenvedés alanyát megszólító „du”, „te” szóra). E kontrasztáló zárósorban (a német eredeti szerint „Was du erduldet”, „Amit elszenvedtél”) az egyik legmegdöbbentőbb disszonanciára érkezünk a zárás előtt: a II. fokú kvintszext akkord emelt basszusa fölötti terc a leszállítása révén szűk terccé válik

Soprano
Wie wun - der - bar - lich ist doch die - se Stra - fe! Der gu - te Hir - te lei - det für die

Alto
Wie wun - der - bar - lich ist doch die - se Stra - fe! Der gu - te Hir - te lei - det für die

Tenore
Wie wun - der - bar - lich ist doch die - se Stra - fe! Der gu - te Hir - te lei - det für die

Basso
Wie wun - der - bar - lich ist doch die - se Stra - fe! Der gu - te Hir - te lei - det für die

Scha - fe, Die Schuld be - zahlt der Her - re, der Ge - rech - te, Für sei - ne Knech - te.

Scha - fe, Die Schuld be - zahlt der Her - re, der Ge - rech - te, Für sei - ne Knech - te.

7. kotta. Bach: Máté-passió, 46. sz.

(szokatlan „szűk terces” megfordítású bő szextes akkord), s így mondhatni egy egész hangú skálakivágatba illeszkedő két nagy szekund szólal meg.

A korál valamennyi feldolgozása közül mégis az utoljára elhangzó „Wie wunderbarlich” kezdetű 4. versszak (7. kotta) a legmerészebb:

4. Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!
Der gute Hirte leidet für die Schafe,
Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,
Für seine Knechte.

*Milyen furcsa is hát ez a büntetés:
A jó pásztor maga szenved juháér’;
Adósságért az Ur az, ki megfizet,
Szolgái helyett.*

A kezdet rendkívüli harmonizálásának magyarázatát természetesen a szakasz kezdőszavaiból nyeri: „Milyen különös...”, „Milyen furcsa...” S valóban különös, furcsa, első hallásra teljességgel váratlan harmóniamenetet hallunk. A h-moll alaphangnemű korál a szubdomináns irányába (e-moll) vezető I. fokú mellékdomináns kvintszexttel indul, majd a IV. fok után rögtön továbbvezet az emelt szűk

15 Ld. ehhez is a korábban említett lexikonokat: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2., col. 289–299., s.v. „Hirt, Guter Hirt”, illetve *A keresztény művészet lexikona*, s.v. „Jó pásztor”.

szeptimmel az V. fokra. A basszus ezután, újabb és újabb feloldásra váró feszültséget teremtve, a melodikus moll fokain fölkapaszkodva éri el az alaphangot. Hallatlan az alt szólam *g-gisz-fisz*-menete: a Crüger eol dallama alapján még lehetséges a hang helyett a *gisz* logikus továbbvezetését itt a szoprán megkettőzhetetlen emelt vezetőhangja, az *aisz* adja. A tenor sem marad ki a szokatlan szólamvezetésből, hiszen szűk kvintet kell fölfelé ugrania a vezetőhangról annak feloldása helyett. E harmóniai „talány” után milyen tisztaság jellemzi – autentikus lépésekkel elérve a párhuzamos dúr hangnemet –, ahogy az antik eredetű „Jó pásztor” alakjában megjelenő Jézust („Der gute Hirt”) a zene a maga egyszerűségében mutatja be.¹⁵ Végül meglephet, hogy az izgatott, érzelmileg kétségkívül feszült „Herre, der Gerechte” szavak szinte azonos feldolgozást kapnak a „Herzliebster Jesu” „was für Missetaten” szövegrészével. Ám találunk néhány különbséget. A legdöntőbb, hogy a „Missetaten” basszus szólamában megjelenő, nyugtalanító szűk kvint zárólépésnek itt tiszta kvart lépés felel meg, s így H-dúr tonikai hangzatot kapunk a korábbi feldolgozásban föloldásra váró, feszült V. fokú kvintszext helyett. Az ugyancsak picardiai zárású rövid utolsó sor h-moll indításával mintha jelezni kívánná az úr és szolga (H-dúr/h-moll, illetve *major/minor*) közötti áthidalhatatlan távolságot.

A *Herzliebster Jesu* korál kiválasztott szövegstrófái mindkét passióban szorosan kapcsolódnak a cselekmény adott pillanatához. E közös korál a két passió közül ugyanakkor kétségkívül a későbbiben kap kitüntetett helyet és funkciót. A *Máté-passió* szövegeknyvéhez kiválasztott mindhárom strófára jellemző a *kérdés* és az értetlen *csodálkozás*, illetve – retorikailag – ennek ironikus közlése, az „abszurd” állítás: „Miféle vétkeket követtél el? Mivel érdemelted ki e sok kínt? Az úr fizeti meg a szolga tartozását?” A számos, ezúttal csak jelzésszerűen érintett zenei-retorikai eszköz, lehetséges „figura” mellett a korál három strófájának *sorozata* maga is világos dramaturgiai rendbe illeszkedik. Az 1. és 4. strófa feldolgozása egyaránt h-mollban van. Az „O Schmerz” recitativóba ékelt 3. versszak viszont f-moll hangnemű, s e poláris ellentét önmagában is rendkívüli. Ugyanakkor azonban a feldolgozások harmóniailag egyre összetettebbek, s egyre nagyobb hangsúlyt kap bennük valami nyugtalanító. Mintha a zeneszerző ezzel is érzékeltetné: *az idő kizökkent, a világ kifordult önmagából.*

A közösséget megszólító s a történetbe legközvetlenebbül bevonó puritán korálkételek a passiók szövedékében szinte előre kész építőelemnek hatnak. A *Herzliebster Jesu* korál megannyi szövegárnyalatot megjelenítő négyszólamú feldolgozásai mutatják, milyen rendkívüli műgonddal s merész, egyenesen meghökkentő zeneszerzői fantáziával formálta meg a komponista e tételeket is, hogy helyükre illeszthesse azokba a monumentális barokk alkotásokba, melyeket Bach-passióknak nevezünk.

FÜGGELÉK

Az O Haupt voll Blut und Wunden korál
szövege és szemelvényes magyar fordítása

1. O Haupt voll Blut und Wunden
Voll Schmerz und voller Hohn,
O Haupt, zum Spott gebunden
Mit einer Dornenkron!
O Haupt, sonst schön gezieret
Mit höchster Ehr' und Zier,
Jetzt aber höchst schimpfieret,
Gegrüßet sei'st du mir!
2. Du edles Angesichte,
Davor sonst schrickt und scheut
Das grosse Weltgewichte,
Wie bist du so bespeit,
Wie bist du so erleichet
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleicht,
So schändlich zugericht?
3. Die Farbe deiner Wangen,
Der roten Lippen Pracht
Ist hin und ganz vergangen,
Des blassen Todes Macht
Hat alles hingenommen,
Hat alles hingerafft,
Und daher bist du kommen
Von deines Leibes Kraft.
4. Nun, was du, Herr, erduldet,
Ist alles meine Last,
Ich hab' es selbst verschuldet,
Was du getragen hast!
Schau her, hier steh' ich Armer,
Der Zorn verdient hat,
Gib mir, o mein Erbarmen,
Den Anblick deiner Gnad!
5. Erkenne mich, mein Hüter
Mein Hirte, nimm mich an!
Von dir, Quell' aller Güter,
Ist mir viel Gut's getan.
Dein Mund hat mich gelabet
Mit Milch und süßer Kost;
Dein Geist hat mich begabet
Mit mancher Himmelslust
6. Ich will hier bei dir stehen,
Verachte mich doch nicht!
Von dir will ich nicht gehen,
Wenn dir dein Herze bricht.
Wenn dein Haupt wird erblassen
Im letzten Todesstoss,
Alsdann will ich dich fassen
In meinem Arm und Schoss.
7. Es dient zu meinen Freuden
Und kommt mir herzlich wohl,
Wenn ich in deinem Leiden,
Mein Heil, mich finden soll.
Ach, möcht' ich, o mein Leben,
An deinem Kreuze hier
Mein Leben von mir geben,
Wie wohl geschähe mir!
8. Ich danke dir von Herzen,
O Jesu, liebster Freund,
Für deines Todes Schmerzen,
Da du's so gut gemeint.
Ach gib, dass ich mich halte
Zu dir und deiner Treu'
Und, wenn ich nun erkalte,
In dir mein Ende sei!
9. Wann ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir,
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür.
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiss mich aus den Ängsten
Kraft deiner Ängst und Pein.
10. Erscheine mir zum Schilde,
Zum Trost in meinem Tod
Und lass mich sehn dein Bilde
In deiner Kreuzesnot.
Da will ich nach dir blicken,
Da will ich glaubensvoll
Dich fest an mein Herz drücken.
Wer so stirbt, der stirbt wohl.

1. Ó, Krisztus-fő te zúzott,
Te véres szenvedő,
Te töviskoszorúzott
Kigúnyolt, drága fő,
Ki szépség tükre voltál,
Ékes, csodás remek,
De most megcsúfolódtál:
Szent Fő, köszöntelek.
2. Ékességed, te drága,
Melytől máskor szepeg
Világ hatalmassága,
Köpés mocskolta meg.
Milyen halványra váltál!
Szemed fényét, amely
Szebb volt minden sugárnál,
Ki rútította el?
3. Mind, ami kín s ütés ért,
Magam hoztam Reád;
Uram, e szenvedésért
Lelkemben ég a vád.
Feddő szót érdemelve
Itt állok én, szegény,
S kérlek, lelked kegyelme
Sugározzék felém.
4. Itt állok – ó, ne vess meg –
A gyötrelmek helyén;
Amíg ki nem hűl tested,
El nem mozdulok én,
S ha életed kilobban,
Alácsuklik fejed,
Ölemben és karomban
Lesz nyugtató helyed.
5. Ó légy érette áldott,
Jézus, Egyetlenem,
Hogy szörnyű kínhalálod
Nagy jót akar velem.
Add hogy hódolva híven
Tőled ne térjek el,
S ha hűlni kezd a szívem,
Benned pihenjek el.
6. Mellőlem el ne távozz,
Ha majd én távozzom;
A kínban, mit halál hoz,
Állj mellém, Jézusom.
Ha lelkem félve reszket,
S rettent a meghalás,
Nagy kínod és keresztet
Legyen vígasztalás.
7. Légy pajzsom és reményem,
Ha kétség látogat,
Véssem szívembe mélyen
Kereszthalálodat.
Rád nézzek, Rád szünetlen,
S ha majd szívem megáll,
Öleljen át a lelkem –
Így halni: jó halál.

*A Herzbester Jesu korál szövege
és szemelvényes magyar fordítása*

1. Herzbester Jesu, was hast du verbrochen,
Daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?
Was ist die schuld? In was für Missethaten
Bist du geraten?
2. Du wirst verspeit, geschlagen und verhöhnet,
Gegeißelt und mit Dornen scharf gekrönet:
Mit Essig, als man dich an's kreuz gehenket,
Wirst du getränkt.
3. Was ist die Ursach aller solcher Plagen?
Ach! meine Sünden haben dich geschlagen;
Ich, ach Herr Jesu, habe dies verschuldet,
Was du erduldet.
4. Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe:
Der gute Hirte leidet für die Schafe;
Die Schuld bezahlt der Herre, der Gerechte,
Für seine Knechte.
5. Der Fromme stirbt, so recht und richtig wandelt,
Der Böse lebt, so wider Gott mißhandelt.
Der Mensch verwirkt den Tod, und ist entgangen,
Gott wird gefangen.
6. Ich war von Fuß auf voller Schand und Sünden,
Bis zu dem Scheitel war nichts Gut's zu finden,
Dafür hätt' ich dort in der Höllen müssen
Ewiglich büßen.
7. O große Lieb', o Lieb' ohn' alle Maße!
Die dich gebracht auf diese Marterstraße.
Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,
Und du mußt leiden.
8. Ach! großer König, groß zu allen Zeiten,
Wie kann ich g'nugsam solche Treu' ausbreiten!
Kein menschlich Herze mag ihm dies ausdenken,
Was dir zu schenken.
9. Ich kann's mit meinen Sinnen nicht erreichen,
Mit was doch dein' Erbarmung zu vergleichen,
Wie kann ich dir denn deine Liebesthaten
Im Werk erstatten?
10. Doch ist noch etwas, das dir angenehme:
Wenn ich des Fleisches Lüste dämpf' und zähme,
Daß sie auf's Neu' mein Herze nicht entzünden
Mit alten Sünden.

11. Weil aber dies nicht steht in eig'nen Kräften,
Fest die Begierden an das Kreuz zu heften,
So gib mir deinen Geist, der mich regiere,
Zum Guten führe.
12. Alsdenn so werd' ich deine Huld betrachten,
Aus lieb' zu dir die Welt für Nichtes achten.
Ich werde mich bemühen, deinen Willen
Stets zu erfüllen.
13. Ich werde dir zu Ehren alles wagen:
Kein Kreuz nicht achten, keine Schmach, noch Plagen,
Nichts von Verfolgung, nichts von Todesschmerzen
Nehmen zu Herzen.
14. Dies alles, ob's für schlecht zwar ist zu schätzen,
Wirst du es doch nicht gar bei Seite setzen.
In Gnaden wirst du dies von mir annehmen,
Mich nicht beschämen.
15. Wenn dort, Herr Jesu! wird für deinem Throne,
Auf meinem Haupte stehn die Ehrenkrone:
Da will ich dir, wenn alles wird wohl klingen,
Lob und Dank singen.



- | | |
|---|---|
| 1. <i>Te drága Jézus, mi történt tévéled,
Hogy oly keményen sújt a zord ítélet?
A szörnyű vétket el mivel követted?
Mi volt a tetted?</i> | 5. <i>Meghal a jó, ki hűség volt s alázat,
Az él, ki Isten bántására lázadt;
A vétkes ember sértetlen, s bilincsben
Ott áll az Isten.</i> |
| 2. <i>Megostoroznak, tövissel csúfolnak,
Arcodba vágnak, gúnyolódva szólnak,
Epét ecettel kínálgatni mernek,
Keresztre vernek.</i> | 6. <i>Ó, mérhetetlen szeretet, csodás hit,
Amely a kínok zord útjára rávitt!
Én vigadozva élek és örömben,
Te kín-özönben.</i> |
| 3. <i>Mondd, ennyi kinnak mi az eredetje?
Jaj, vétkeimmel vertelek keresztre!
Amit Te szenvedsz, Jézus, én okoztam,
Fejre hoztam.</i> | 7. <i>Ó, nagy Királyom, minden kor Királya,
Hűségedet hogy hirdethesse hála?
Nincs emberszív, melyben tanács fakadhat:
Néked mit adhat?</i> |
| 4. <i>S mily büntetés, mit a világ Reád mért?
A jó nyájőrző szenved a juháért;
A bűnért, melyet szolgák elkövettek,
Az Úr fizet meg.</i> | 8. <i>Ha trónusodnál, Jézusom, Vezérem,
Fejem ragyogva fürdik majd a fényben:
Énekelek, hol szentül zeng az ének,
Dicsérve Téged.</i> |

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

THE HERZLIEBSTER JESU CHORALE IN BACH'S PASSIONS

In his *St. Matthew Passion* Bach included 13 four-part chorales and two further chorale stanzas in two complex forms, the opening chorus and the Tenor recitative no. 25 (according to the *Bach Werke Verzeichnis* and no. 19 in the *Neue Bach-Ausgabe*). Among them several stanzas are taken from so called Passion Chorales thematically linked to Holy Week. Pride of place is accorded to *O Haupt voll Blut und Wunden*, text by Paul Gerhard and melody by Hans Leo Hassler, from which Bach chose all in all six stanzas to use in five different numbers (see fig. 1). Disregarding the order of stanzas in the chorale itself, Bach uses stanzas one and four in no. 63 (54). Two stanzas of the same chorale (five and six) in identical harmonization but in two different keys, E major and E flat major, flank recitative no. 22 (16) creating a surprisingly symmetrical structure (see fig. 2). The second most important chorale is *Herzliebster Jesu*, text by Johann Heermann and melody by Johann Crüger, from which three stanzas are used in three different numbers. After the first recitative that follows the opening chorus and sets the story, the first stanza of the chorale can be heard (no. 3). Stanza three is incorporated in the Tenor recitative („O Schmerz”) mentioned above. Stanza four (no. 55 and 46, resp.) is heard immediately after the first short „Lass ihn kreuzigen” chorus entry. Thus, again, an important chorale is included in a structure which is characterized by conspicuous symmetry (see fig. 3). The three surprisingly different settings of the same melody with particularly high intensity of text expression appear to be ideal for a parallel analysis looking for musical-rhetorical devices (see exx. 5–7). Note also that two more settings of the same chorale using in all three more stanzas appear in the *St. John Passion*, which are also very different both harmonically and expressively (see exx. 3–4). Following a short discussion of the aesthetic significance of the special Sapphic stanza form in the *Herzliebster Jesu* chorale Bach's use of the harmonic minor scale in contrast to Crüger's Aeolian is pointed out (see exx. 1–2) as well as his occasional and artful embellishment or slight modification of the melody. All these are as much in the service of text expression as is his resourceful and often stunning harmonic boldness, in the successive four-part settings culminating in „Wie wunderbarlich.” The complete texts of the two chorales, *O Haupt voll Blut und Wunden*, and *Herzliebster Jesu*, are reprinted in the Appendix followed by a Hungarian verse translation of selected stanzas.

László Vikárius directs the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences and lectures at the Liszt University of Music in Budapest. He is editor-in-chief of the Béla Bartók Complete Critical Edition and edited with Vera Lampert the first published volume, *For Children* (early version and revised version). His further publications include *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Model and inspiration in Bartók's musical thinking] (1999), a facsimile edition of Bartók's autograph draft of *Duke Bluebeard's Castle* (2006), the *Somfai Fs* (with Vera Lampert; Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005), the CD-ROM *Bartók and Arab Folk Music* (with János Kárpáti and István Pávai; 2006), and exhibition catalogues, *Bartók and Kodály: anno 1910* (with Anna Baranyi; 2010), *Bartók the Folklorist* (2014) and *Bartók the Pianist* (with Virág Büky; 2017).

Békéssy Lili

KATONAZENEKAROK PEST-BUDÁN AZ 1850-ES ÉVEKBEN*

A katonazenekarok nemcsak a hatalom reprezentánsaiként képezték alapvető részét a Habsburg Birodalom zenei intézményrendszerének, a magyarországi városokban és kisebb településeken a zenei és kulturális élet számos területén tevékenykedtek. Operák és zenés színművek bandaszólamainak előadásában vettek részt, nyilvános koncerteket adtak, de kapcsolatban álltak oktatási intézményekkel és más zenekarokkal is. Jelen tanulmány a 19. század folyamán egyre centrálisabb szerepet betöltő Pest-Buda egy évtizedét vizsgálja a katonazenekarok intézményén keresztül.

Növekvő számú, főként német nyelvű szakirodalomból tájékozódhat a kutató a Habsburg Birodalom katonazenekarainak működéséről. Emil Rameis 1976-ban megjelent monográfiája máig kiindulópont,¹ hasonlóan a háromszerzős *Das ist Österreichs Militärmusik* című kötethez.² Eva Vičarová kutatásai mellett³ szükséges megemlíteni a Birodalom zenés színházi intézményrendszerének szakirodalmát, mely szintén foglalkozik a katonazenekarokkal. Oskár Elschek, Jiří Kopeczký és Lenka Křupková is tárgyalja szerepüket a színházi életben, amire a magyar kutatók is kitérnek.⁴ A katonazenekaroknak a magyarországi zenei intézményrendszerben betöltött szerepét és a Hadtörténelmi Levéltárban őrzött dokumentumok

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Hivatásosok és műkedvelők. A zenélés intézményesülése Magyarországon a középkortól napjainkig” címmel rendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2017. október 13-án elhangzott előadás átdolgozott változata. A tanulmány az NKFIH K112504 „Erkel Ferenc és műhelye” című pályázatának támogatásával készült. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Emil Rameis: *Die Österreichische Militärmusik*. Tutzing: Schneider, 1976 (Alta Musica, 2.).

2 Eugen Brixel–Gunther Martin–Gottfried Pils: *Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „Türkischen Musik” zu den Philharmonikern in Uniform*. Graz–Wien–Köln: Edition Kaleidoskop, 1982.

3 Eva Vičarová: „Military Bands and the Circulation of Music in the Austrian Empire during the Nineteenth Century”. In: *The Circulation of Music in Europe: 1600–1900. A Collection of Essays and Case Studies*, 2. Ed. Rudolf Rasch. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 291–307.

4 Oskár Elschek: *A History of Slovak Music*. Bratislava: Publisher of the Slovak Academy of Sciences, 2003, 235–237.; Jiří Kopeczký–Lenka Křupková: *Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc (1770–1920)*, Olmütz: Vydavatelství Filozofické fakulty, 32–36.; Szacsvai Kim Katalin: *Az Erkel-műhely. Közös munka Erkel Ferenc színpadi műveiben (1840–1875)*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, PhD dissz., 2013.

jelentős részét Galván Károly és Karch Pál vizsgálta.⁵ Legáný Dezső megbízásából készített tanulmányuk és az ahhoz tartozó jegyzékek a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának gyűjteményét képezik. Befejezetlenül maradt adattárunk feldolgozza a helyőrségek állomáshelyeit és a katonakarmesterek névsorát. Marosi László főként kettejük munkájára alapozta könyvét.⁶

A téma kutatása egyelőre marginális szerepet tölt be napjaink zenetudományában, amihez minden bizonnyal a katonazenekarok 19. századi kutatásával kapcsolatos nehezítő körülmények is hozzájárulnak, melyeket Galván Károly fogalmaz meg egy esettanulmányában.⁷ Az elsődlegesen felmerülő probléma, hogy az egyes ezredek kottatára feltehetően az adott alakulat katonakarmesterének tulajdonában maradt, esetleg elkallódott. A magyarországi területekre vonatkozó jegyzékek még mindig nem kerültek elő. Galván a katonazenekarok kutatásának másik dilemmájára is kitér: a tisztikar által alkalmazott karmesterek többnyire nem kerültek be a katonai névkönyvekbe (sematizmusokba), ezért legtöbbjük neve feledésbe merült. Galván áttekintette a hadseregére vonatkozó levéltári dokumentumok jelentős részét, és leginkább a korabeli sajtó tanulmányozásában remélte a további adatok felbukkanását.⁸ A jelen tanulmányhoz újonnan feldolgozott sajtóorgánumok, így például a *Budapesti Hírlap*, a *Hölgyfutár*, a *Pest-Ofner Zeitung*, a *Pesti Napló* és a *Politikai Ujdonságok* vonatkozó évfolyamai adaléku­l szolgálnak az eddigi sajtógyűjtésekhez, az ismert levéltári források újraértékelése mellett.

Az 1851-es körrendelet

A 18. század végétől a társadalom kultúrafogyasztási szokásaira Európa-szerte hatással volt a polgárosodás. Az új viselkedésmó­dell elsajátítását illetően a magyar nyelvű színjátszás és a sajtó⁹ mellett Bácskai Vera a vékony értelmiségi és tisztviselői réteg jelentős szerepét emelte ki, amely az új nemzeti-polgári értékrend terjesztője és mintaadója volt.¹⁰ A színházak, hangversenyek látogatottságát egyre kevésbé jellemezte az exkluzivitás.¹¹ A különböző társadalmi rétegek találkozásának a városiasodás újabb és újabb színtereket biztosított, emellett az utca képének megváltozása új életformát eredményezett. A nagyváros egyre inkább elkülönült a

5 Galván Károly–Karch Pál: *A katonazenekarok szerepe a magyar városok kulturális életében 1849–1914*, I–V. Gépirat, Budapest: MTA BTK ZTI Magyar Zenetörténeti Osztály, 1983.

6 Marosi László: *Két évszázad katonazenéje Magyarországon*. Budapest: Zrínyi, 1994.

7 Galván Károly: „Resnitsek József és Scholl Miklós: 'hangász kari mesterek' a cs. kir. 32. gyalogezrednél”. In: Hausner Gábor–Kincses Katalin Mária–Veszprémy László (szerk.): *A Hadtörténeti Múzeum Értesítője*. Budapest: Hadtörténeti Múzeum, 2002 (Acta Musei Militaris in Hungaria, 5.), 121–126.

8 Galván Károly a Hadtörténelmi Levéltárban őrzött, alapszinten rendezett ötven doboznyi hagyatékának átnézése folyamatban van, a hagyaték tartalmát egy következő tanulmányomban ismertetem.

9 Gergely András (szerk.): *Magyarország története a 19. században*. Budapest: Osiris, 2003, 173.

10 Bácskai Vera–Gyáni Gábor–Kubinyi András: *Budapest története a kezdetektől 1945-ig*. Budapest: Budapest Főváros Levéltára, 2000 (Várostörténeti tanulmányok, 6.), 101., 103–107.

11 Tallián Tibor: „Nemzeti Színház, nemzeti opera”. In: Kárpáti János (szerk.): *„Symphonia Hungarorum”. Magyarország zenekultúrájának ezer éve. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeumban, 2001. március 30.–október 29.* Budapest: BTM, 2001, 111–126.

kisvárostól és a vidéktől. A lakosság főleg nyilvános és félnyilvános helyeken gyűlt össze,¹² melyek egyben a zeneélet színteréül is szolgáltak.

Ebbe a folyamatba illeszkedtek az 1850-es évektől a – szakirodalom szerint – virágkorukat élő katonazenekarok, amelyek a Habsburg Birodalomban az intézményesült koncertélet számos helyszínén még hiányzó feltételei ellenére biztosították a zenekari zenét. A Prágában született Eduard Hanslick 1850-ben a következőképpen reflektál erre a jelenségre:

Az ezredek gyakran állomásoznak olyan helyeken, ahol az emberek életükben először hallják a zenekar hangját, és így először tapasztalhatják a nagyszerű, teljes és tiszta zenei hangzást. Nem csoda, hogy ezek a benyomások annyira erőteljesek, hogy a kisvárosok emberei még évek múltán is emlegetik ezeket a koncerteket.¹³

Bár Hanslick túlzó megfogalmazásából a birodalom vidéki zeneéletének némi képp elhagyatottabb állapotára következtethetnénk, feltehetően korábban is jelen lehetett valamilyen zenekari vagy hangszeres zene a vidéki településeken is. Bizonyára voltak azonban olyan helységek, ahol kevesebb színvonalas előadás hangzott el, és kétségtelenül igaz, hogy a 19. század közepére viszont már Európa-szerre elismertnek számítottak a Habsburg Birodalom katonazenekarai.

A katonazenekarok nagy száma és a minőség biztosítása is indokoltta tehette az 1851-es körrendeletet. A Habsburg Birodalom hadseregének összetételét illetően 1849 őszére fogalmazódott meg egy jelentős átszervezés gondolata, egységesítési és központosítási céllal. Ferenc József új szervezeti és igazgatási rendszert vezetett be, négy hadsereg-parancsnoksággal, Bécs, Verona, Buda és Lemberg székhelyekkel. A Szent Korona országaiban négy Országos Katonai Parancsnokságot létesített, Temesváron, Nagyszebenben, Zágrábban és Budán – az utóbbi központi szerepet töltött be. A hadsereg korszerűsítése érdekében kidolgozott reformok részeként a katonai zenekarokat is át kívánták alakítani. Ezt szolgálta a Ferenc József által 1851. április 8-án aláírt katonai zeneügyet szabályozó körrendelet.¹⁴

Az átszervezések folyamányaként a katonazenekarok összefogásának céljából létrehoztak egy hadsereg-karmesteri állást.¹⁵ A pozícióra gróf August Degenfeld-Schonburg, a 36. gyalogezred altábornagya-táborszernagya kérte fel Andreas Leonhardt (1800–1866), az akkor már huszonhat évnyi tapasztalattal rendelkező katonakarmestert.¹⁶ A zenekarok élén álló karmester nem feltétlenül volt katona (*unobligat* karmester volt az erre használt terminus), sőt, gyakrabban szerződtek egyen-

12 Bácskai–Gyáni–Kubinyi: i. m., 103–107.

13 „Der Stab eines Regiments kommt häufig in Orte, wo nie ein Orchester ertönt hat, wo man nun die ersten Eindrücke einer großartigen, vollen, reinen Musik empfängt. Kein Wunder, wenn diese Eindrücke so mächtig sind, daß in solchen Städtchen sich jahrelang die Erinnerung daran erhält.” Eduard Hanslick: „Österreichische Militärmusik”. In: uő: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*. Wien: Braumüller, 1870, 53.

14 Zirkularverordnung vom 10. April 1851, M. K. 2079 g., AVB 1851/53. A dokumentum szövegét teljes egészében, eredeti nyelven idézi Galván–Karch: i. m., Jegyzetek, 3–8.

15 Marosi: i. m., 72.

16 Rameis: i. m., 40–41.

ruhával ellátott polgári személyeket. Az *unobligat* karmester általában zenei végzettséggel rendelkezett, az ezred tisztikarának alkalmazottja volt, de elsősorban művészként tekintettek rá.¹⁷ Erre példa Andreas Leonhardt, aki Chebben végezte zenei tanulmányait. 1818 és 1827 között a cs. kir. 2. (Sándor cár) sorgelegezrednél volt katonakarmester.¹⁸ Az ezred 1820-tól Nápolyban állomásozott, így Leonhardtnak lehetősége nyílt Niccolò Antonio Zingarellitől, a helyi konzervatórium igazgatójától, a nápolyi dóm karnagyától órákat venni. Mikor az ezredet Prágába helyezték át, Václav Tomášecknél folytatta zeneszerzés-tanulmányait,¹⁹ aki többek közt a zongoravirtuóz Alexander Dreyschock és a már említett zenei író, Eduard Hanslick tanára is volt. 1829-ben ismét Itáliába ment az akkor Lembergben állomásozó cs. kir. 55. (Bianchi) gyalogezerredde,²⁰ ám hamar megpályázta a 27. sorgelegezred karmesteri pozícióját,²¹ melyet 1830-tól egészen 1846-ig töltött be.²² Felvételét a cs. kir. 4. (Hoch-und Deutschmeister) sorgelegezredbe időközben elutasították. Amíg 1835-ben a 27. ezredet Grazba nem helyezték, Leonhardtot a bolognai és modenai filharmoniai társaság tiszteletbeli tagjává választották. Grazban számos lehetősége nyílt kipróbálnia magát karmesterként és karnagyként is; a Musikverein igazgatói és énektanári állást kínált fel számára, melyet túlterheltsége miatt nem vállalt.²³

Leonhardt sokoldalú tapasztalatából adódóan jól ismerte a zenekarok zenei és szervezési hiányosságait, így 1850-ben hasznos javaslatokat tett a katonazenekari rendszer megreformálására, az együttesek újjászervezésére. Rögzítette többek közt a különböző fegyvernemek zenekarainak egységes hangszerelését és erőfeszítéseket tett a jobb képességű zenészek alkalmazása érdekében.²⁴

A rendeletben meghatározták továbbá az egyes ezredekhez felvehető zenészek létszámát és összetételét. A sorgelegezredek esetében ezt 48 főben maximalizálták, egy zenekarban tehát tíz *oboista* (egy őrmester, négy tizedes, öt őrzetű) és még harminchét zenész (közlegény) lehetett. (Az oboista megnevezés még a 18. századi Harmonie-együttesek nyolcfős zenekarára utal, melynek összetétele leggyakrabban 2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott és 2 vadászkürt/trombita volt. Esetenként előfordult, hogy a zenekar 6, 9, vagy 10 főből állt, melyek hangszerösszeállítása eltérő volt. Az *oboisták* kislétszámú, hivatásos zenészekből álló együttesét bővítették ki később a *bandistákkal*, akik a harci állományba tartozó katonák közül kerültek ki, és akiknek zenei képzéséről az *oboisták* gondoskodtak.)²⁵ Az ezreddobos őrmesteri rangot és zsoldot kapott. 31 főben határozták meg a vadászszázadok ze-

17 Galván–Karch: *A katonazenekarok szerepe...*, 13–15.

18 Brixel–Martin–Pilz: i. m., 325.

19 Constantin Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, 15. Graz: Universitätsbibliothek Graz, 1866, 8–9.

20 Antoniček: „Leonhardt Andreas”. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, 5. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1972, 144.

21 Wurzbach: i. m., 9.; Antoniček: i. m., 144.

22 Brixel–Martin–Pilz: i. m., 331.

23 Wurzbach: i. m., 9.

24 Rameis: i. m., 41.

25 Lásd bővebben Marosi: i. m., 30.

nekarainak létszámát, az egy évvel későbbi rendelet pedig 24 főben a határőr-gyalogezredek zenekaraiét.²⁶

Az 1851-es rendelet kitért a katonazenekarok szolgálaton kívüli foglalkoztatására is. A határozat értelmében

a zenebandák alkalmazása privát célokra az illető parancsnokok belátására és kellő tapintatára van bízva, mégis az az akaratom, hogy a zenebandák nyilvános vendégfogadókban való alkalmazása csak felügyelet alatt engedélyezhető és a zenebandáknak minden körülmények között a katonai intézmény jellegét meg kell őrizniök.²⁷

A zenekarok nyilvános szereplésért kapott fizetése alapjaiban járult hozzá az adott zenekar fenntartási költségének biztosításához, hiszen évente egy-egy sorsgyalogezred zenekar 500 forintnyi átalányt kapott a hadikincstártól, holott egy-egy banda fenntartási költsége akár 3600 forintba is kerülhetett. Továbbra is szükséges volt tehát a nyilvános fellépések biztosította bevételi forrás mellett a tisztikar anyagi hozzájárulására is.²⁸

A katonazenész-utánpótlás és a Nemzeti Zenede

Az 1850-es években Pest-Budán huszonöt ezred állomásozott.²⁹ Az 1851-es körrendelet maximalizálta az egyes zenekarokhoz felvehető zenésztanulók létszámát, melyet a századok létszámához igazítottak. A Galván Károly és Karch Pál által közölt adatok szerint 1857-ben a Habsburg Birodalom hadseregének 141 zenekara, 142 karmestere (a hadseregkarmesterrel együtt) és több mint 5000 katonazenésze volt.³⁰ A hatalmas létszám fenntartásának érdekében az utánpótlásról is gondoskodni kellett, melyre Európa-szerte megoldás volt a katonai zeneiskolák alapítása. Erre sor került Potsdamban (1724), Párizsban (1836) és Londonban (1857), a Habsburg Birodalomban pedig elsőként Prágában (1856) nyílt ilyen intézmény.³¹ Magyar területen nem szerveztek külön oktatást a katonazenészek képzésére, de a Pestbudai Hangászegyleti Zenede tanulói közül kerültek ki későbbi katonazenészek és katonakarmesterek. Név szerint legalább tíz növendékről tudunk, akik közül heten ezredkarmesterként, hárman pedig ezredzenekari zenészként működtek. (1. táblázat a 270. oldalon).³²

26 A vértesezredek, dragonyosozredek, huszárezredek és ulánusezredek zenekarának létszáma szintén 24 fő lehetett. Lásd Galván–Karch: i. m., 16.

27 Marosi: *A katonazenekarok szerepe...*, 79.

28 Galván–Karch: i. m., 14., 23–24.; Marosi: i. m., 77.

29 Galván Károly és Karch Pál gépiratos jegyzéke alapján. Uők: *Helyőrségek Magyarországon 1849–1914. A–F*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztálya, 1983. A Pest-Budán állomásozó katonazenekarok jegyzékét, a karmesterek névsorát Galván és Karch mellett a Brixel–Martin–Pils-jegyzék is hozza.

30 Uők: *A katonazenekarok szervezete 1850–1914 között*, 16.

31 Vičarová: i. m., 292.

32 Táblázat adatai: Sz. Farkas Márta (összeáll.): „Zenede-lexikon”. In: Tari Lujza–Sz. Farkas Márta (szerk.): *A Nemzeti Zenede*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005, 321–378.; Galván–Karch: *Helyőrségek Magyarországon 1849–1914. A–F*; Brixel–Martin–Pils: i. m., 325–362., Rameis: i. m., 153–179.

Név	Születési és halálozási dátum	Betöltött pozíció	Működése
Fischer Ede/Fischer Eduard	?	ezredkarmester	1862–69: 25. sorgealozezred 1869–77: 31. sorgealozezred 1869–71: Fiume, 1871–77: Nagyszeben 1880–86: 24. sorgealozezred
Fischer János/Fischer Johann	1830?–?	ezredkarmester	1859–64: 15. sorgealozezred (Nassau) 1859–63: Komárom 1863–64: Pest
Grafmiller Ferenc	?	ezredkarmester	?
Kirchner Ferenc	?	ezredkarmester	? – ?; Velenec
Kreicsik Tamás	?	ezredzenekari zenész	Kellner-ezred?
Panhans Antal/Panhans Anton	Pest, 1836–Tulln, 1888. 02. 18.	ezredkarmester	1863. 08. 01.–1866. 06. 30.: 6. huszárezred 1867. 05. 02.–1887. 09. 30.: 30. sorgealozezred 1867–69: Debrecen 1860–70: Nagyvárád
Stein Móric	?	ezredzenekari zenész	?
Witte János/Witte Johann	1840–1901	ezredkarmester	1860. 03. 31.–1868. 04. 30: 9. sorgealozezred 1860–63: Pest 1863–65: Komárom 1865. 10. 01.–1867. 03. 30: 21. sorgealozezred 1868. 01. 01.–1889. 08. 31.: 48. sorgealozezred 1874–75: Zágráb 1877: Sopron 1886–89: Komárom
Zartl József	?	ezredzenekari zenész	? – ?; 4. sorgealozezred
Zsák Vilmos/Wilhelm Zsak/Wilhelm Zak	Temesvár, 1836–?	ezredkarmester	1863–64: 73. sorgealozezred 1864: Pest 1864–67: 15. sorgealozezred 1864: Pest 1865–66: Debrecen 1867–68: 29. vadászászlóalj 1883–85: 4. sorgealozezred

1. táblázat: A Zenedében tanult katonazenészek, ezredeik és helyőrségeik

A Nemzeti Zenedében tanult növendékek pályájával kapcsolatos alapvető információk tisztázása nehéz feladat, ugyanis az intézmény egykori katonazenész-növendékeiről alig áll rendelkezésre bármiféle leírás. Grafmiller Ferenc és Stein Móríc nevének csak a magyar változata maradt fenn. Kirchner Ferenc, Kreicsik Tamás és Zartl József működése esetében szintén utalásszerű információk birtokában van a jelenlegi kutatás. Eduard és Johann Fischer karrierjéről már több minden elmondható. Johann Fischer a cs. kir. 15. (Nassau) sorgegezezt karmestere volt. A zenekar a magyar nyelvű sajtó hasábjain gyakran feltűnik, különösen az 1857-es császárlátogatások idején.³³ Johann Fischer utóda Zsák Vilmos volt, aki a Zenedének 1853 és 1855 között volt a növendéke (az évkönyvben Wilhelm Zak néven hivatkoznak rá).³⁴ Zeneszerzés-tanulmányait Thern Károly irányítása alatt végezte, Sipos Antal osztálytársaként pedig zongorázni tanult.³⁵ Tisztázásra vár még többek között, hogy Zsák mikor volt az iztriai Pazin város zenekarának karmestere, zongoratanító Pest-Budán, illetve Oroszországban színházi karmester.³⁶

Anton Panhans pályafutása körvonalaiban megrajzolható. Az 1850-es években volt a Zenede növendéke. Annyi bizonyos, hogy mikor 1858-ban Havi Mihály három évre bére vette a kolozsvári színházat, Panhans itt volt zenekari igazgató, 1859 húsvétjáig.³⁷ Ezt követően, 1863 és 1866 között a württembergi király szolgálatában álló 6. huszárezred karmestere volt, 1867-től pedig a 30. gyalogezerdnél szolgált húsz évig. Ez utóbbi gyalogezerd Debrecenben és Nagyváradon töltött huzamosabb időt.³⁸ A 9. sorgegezerd katonakarmestere, Johann Anton Witte is az 1850-es években lehetett a Zenede növendéke. Az ezrednél Karl Morelli volt az elődje, akinek fővárosi zeneéletben játszott szerepére később térünk ki.

Katonazenekarok és a Nemzeti Színház

A Habsburg-tartományok széleskörűen elterjedt gyakorlatához híven a pesti Nemzeti Színházban is alkalmaztak katonazenekarokat.³⁹ Erről nemcsak az intézmény színlapanyaga, de egyéb levéltári forrásai is tájékoztatják a kutatót. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben őrzött, alapszinten rendezett Simontsits-hagyatékban fennmaradt „Szükséges eszközök listája” címmel ellátott cédulák „Elegyes” fülének kéziratos megjegyzései között lehet fellelni utalásokat a katonazenekarok közreműködésére. A dokumentumokon feltüntetetik az intézmény számára a katonazenekarok jelentette pluszkiadásokat is, mely az 1850-es évek ele-

33 Békéssy Lili: „Az 1857-es magyarországi császárlátogatás és a Nemzeti Színház”. In: *Zenatudományi dolgozatok 2017* [előkészületben].

34 Sz. Farkas Márta: i. m., 378.

35 Galván Károly–Karch Pál: *Katonakarmesterek magyar helyőrségeiben 1850–1914*. Gépirat. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztály, 1983, 42.

36 Sz. Farkas Márta: i. m., 378.

37 Hankiss Elemér–Berczeli A. Károlyné összeáll.: *A Magyarországon megjelent színházi zsebkönyvek bibliográfiája*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1961, 577. sz., 6.; 578. sz., 6.

38 Galván–Karch: *Katonakarmesterek magyar helyőrségeiben 1850–1914*, 24.

39 Vičarová: i. m., 301–302.; Kopeczký–Křupková: i. m., 32–36.; Elschek: i. m., 234–237.

Jegytípus	1850. 02. 01.	1851. 06. 10.	1852. 10. 02.	1853. 05. 21.
Földszint és első emeleti páholy	5 for.	5 for.	6 for.	6 for.
Második emeleti páholy	4 for.	4 for.	5 for.	5 for.
Támlásszék az erkélyen	–	–	–	2 for
Földszinti támlás karszék	1 for. 20 kr.	1 for. 20 kr.	–	–
Földszinti zártszék	50 kr.	50 kr.	1 for.	1 for.
Második emeleti zártszék	30 kr.	30 kr.	40 kr.	40 kr.
Földszinti bemenet	30 kr.	30 kr.	40 kr.	40 kr.
Második emeleti bemenet	20 kr.	20 kr.	24 kr.	24 kr.
Karzat	8 kr.	8 kr.	10 kr.	10 kr.
Tíz évnél nem idősebb gyermekeknek földszinti jegy	–	–	20 kr.	20 kr.
Második emeleti gyermekjegy	–	–	12 kr.	12 kr.

2. táblázat: Jegyárak 1850-től 1853-ig Bellini Norma című operájának előadására a Nemzeti Színház fennmaradt színlapjainak adatai alapján

jén átlagosan 20 forint körüli összeg volt. Ebben az időszakban a Nemzeti Színház legrágább jegyei 6 forintba kerültek (2. táblázat).

A Nemzeti Színház színlapanyaga, a jegyzőkönyvek és a fennmaradó „Szükséges eszközök listája” alapján az intézményben hosszabb időszakokon keresztül, általában három évadra alkalmaztak egy-egy katonazenekart. Az alkalmazás mikéntjéről és feltételeiről a fennmaradt jegyzőkönyvek nem árulnak el sokat. Az Országos Széchényi Könyvtárban fennmaradt színlapanyagon három katonazenekar van feltüntetve: a cs. kir. 5. tüzérezred, a cs. kir. 35. (Khevenhüller) sorgyalogezred és a cs. kir. 9. sorgyalogezred zenekara (3. táblázat).

Johann Baumgarten⁴⁰ (? , 1811–Kecskemét, 1878) 1839-től volt a cs. kir. 5. tábori tüzérezred katonakarmestere. Alkalmazásának évében írt kompozícióját, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában kéziratban fennmaradt *Ungarische Nationalmelodie* című szerzeményét Liszt Ferencnek ajánlotta.⁴¹ 1852-ben Sopronban a cs. kir. 14. gyalogezrednél, majd ugyanettől az évtől a cs. kir. 2. vértesezrednél szolgált katonakarmesterként 1864-ig. Pályáját Kecskeméten, dalárda-karmesterként fejezte be.⁴²

A Josef Alscher által vezetett cs. kir. 35. (Khevenhüller) sorgyalogezred zenekara 1851-től állt a Nemzeti Színház szolgálatában. A Brixel–Martin–Pils-féle jegyzék szerint 1854-től,⁴³ a Galván–Karch-jegyzék szerint 1859-től váltotta őt Ferdi-

40 A sajtóban Baumgartner néven is hivatkoznak rá.

41 OSZK Zeneműtár, Ms. mus. 1374.

42 Galván–Karch: *Katonakarmesterek magyar helyőrségeiben 1850–1914*, 4.

43 Brixel–Martin–Pils: i. m., 334.

Nemzeti Színházban	Zenekar	Ezredkarmester	Játszott művek
1849. 11. 24.– 1851. 11. 12.	cs. kir. 5. (Bianchini) tüzérezred	Johann Baumgartner	Bellini: <i>Norma</i> Meyerbeer: <i>Próféta</i> Verdi: <i>Macbeth</i> Donizetti: <i>Belizár</i> Doppler, F.: <i>Vanda</i> (Scribe–Reissiger: <i>Yelva</i>)
1851. 11. 14.– 1854. 04. 25.	cs. kir. 35. (Khevenhüller) sorgyalogezred	Josef Alscher	Doppler, F.: <i>Vanda</i> Meyerbeer: <i>Próféta</i> Bellini: <i>Norma</i> Erkel F.: <i>Bátori Mária</i> Meyerbeer: <i>Hugenották</i> Verdi: <i>Rigoletto</i> Berlioz: <i>Benvenuto Cellini</i>
1854. 06. 03.– 1854. 08. 26.	cs. kir. 9. sorgyalogezred	Karl Morelli	Verdi: <i>Rigoletto</i> Bellini: <i>Norma</i>

3. táblázat: A Nemzeti Színházhoz szerződött katonazenekarok a színház fennmaradt színlapjainak adatai alapján (1849–1856)

nand Hiller.⁴⁴ A zenekar több alkalommal állomásozott Pesten: 1849-ben, 1851-től 1853-ig és 1858-tól 1859-ig. A jelzett időszakban (1851–1853) a Nemzeti Színházban a Khevenhüller-ezred zenekara részt vett többek közt Verdi *Rigolettó*-jának és Bellini *Normájának* előadásaiban, illetve 1852. december 23-án, a Pestbudai Hangászegyleti Zenede javára rendezett jótékonyági „nagy ének- és zene-academián” is felléptek. A színház zenekarát alkalmanként, így ezúttal is amatőr zenészekkel bővítették ki. A műkedvelőkkel kiegészített nemzeti színházi zenekar előadta Beethoven 3. szimfóniáját, az est második részében pedig elhangzott Meyerbeer kevésbé ismert *Ein Feldlager in Schlesien* című Singspieljének nyitánya,⁴⁵ amely a színház zenekara, a műkedvelők, illetve a Khevenhüller-ezred zenekarának egyített játékában szólalt meg. Beethoven Op. 80-as Karfantáziáját („Ábránd’, zongorára, karéakkal, Beethoventől”) és az 1809-től haláláig, 1821-ig Pesten élő cseh zeneszerző, Tomáš Václav Tuček⁴⁶ egy kórusra és zenekarra írt művét is játszották. Az újabb sajtógyűjtés alapján úgy tűnik, az Alscher által vezetett Khevenhüller-ezred zenekara a Pest-budai zeneélet aktív résztvevője volt, a fürdőzenélésben, jótékonyági hangversenyeken és reprezentációs alkalmakon is felléptek, például a császárlátogatások alkalmával vagy a Habsburg-család tagjainak születésnapj és névnapj ünnepségein a város különböző színterein.

44 Galván–Karch, *Katonakarmesterek magyar helyőrségeiben 1850–1914*, 4.

45 A színlepon *Vielka* címmel feltüntetett Meyerbeer-mű nem szerepelt a Nemzeti Színház repertoárján.

46 Adrienne Simpson–Peter Branscombe: „Tuček family”. In: *Grove Music Online*, 4. <http://www.oxford-musiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028543>. Utolsó hozzáférés: 2018. december.

A cs. kir. 35. sorgyalopezredhez hasonlóan Karl Morelli és a cs. kir. 9. sorgyalopezred zenekara is a fővárosi zeneélet rendszeres fellépője volt.⁴⁷ A Nemzeti Színház jegyzőkönyveiben fennmaradt egy, a Morelli vezette zenekarral kapcsolatos megjegyzés, melyből a katonazenekarok feltűnő hiányára következtethetünk bizonyos operaelőadásokban. Az 1854. július 8-i *Norma*-előadás kapcsán ugyanis Nyéky Mihály, a színházhoz kinevezett gazdasági bizottság elnökségi tagja sajnálattal fejezte ki, hogy Bellini operájának előadásában nem vett részt katonabanda. Javaslatára szerint azokon a napokon, amelyeken nem áll rendelkezésre a szerződött katonazenekar, ne hozzák színre azokat az operákat, melyekhez feltétlenül szükségessé a bandaszólamok.⁴⁸ A cs. kir. 9. sorgyalopezred további alkalmazása a Nemzeti Színházban egyelőre nem bizonyítható, de az intézmény zsebkönyvei alapján annyi bizonyos, hogy Morelli zenekari zenészként alkalmazásban maradt: Morelli Károlyként feltüntetve az 1857-es és 1858-as színházi évben bőgősként szerepel a zenekari névsorban.⁴⁹

A Nemzeti Színházban fellépő katonazenekarokról tehát elsősorban a színlapok tájékoztatnak, mely adatok a korabeli sajtó, illetve az esetlegesen fennmaradt jegyzőkönyvek alapján egészíthetők ki. Azonban a színlapokon 1856-tól nem tüntetik fel a bandák nevét. Ennek okára az 1856-os év jegyzőkönyvében található utasítás ad magyarázatot Meyerbeer *Észak csillaga* című operájának előadása kapcsán: „Az *Éjszak csillaghoz* [!] a cs. kir. katonai banda közreműködése is kieszközlöttetvén a cs. kir. katonai városcommandó értesíti az igazgatóságot azon felsőbb rendeletről, mely szerint a színlapon a banda meg nem nevezhető.”⁵⁰ A rendelkezés oka egyelőre nem tisztázott. A színlapokon ez év után nem, de a sajtóban továbbra is feltüntetik a közreműködő zenekarokat. Az 1856. augusztus 9-i *Észak csillaga* előadáson, melyben a főszerepet Hollósy Kornélia énekelte, a *Pesti Napló* szerint a második felvonás fináléjában a helyben állomásozó cs. kir. 4. (Hoch-és Deutschmeister) sorgyalopezred zenekara működött közre.⁵¹

Mulatók, szabadtéri zene, fürdőzene

A szociológiával is foglalkozó írónak, Tonelli Sándornak a fővárosról írott ismeretterjesztő kötete a helyszínekre vonatkozóan megbízható kiindulópontnak tekinthető. Könyvében a színházakon és bálokon kívül más színtereket is megemlít, ahol katonazene szólt, így többek közt a Tüköry-féle kerti vendéglőt és a Komló-kertet is.⁵² Az 1848–49-es forradalom idején a főváros bizonyos helyszínei gyak-

47 1852 januárjában zenekara az óbudai Koronában tartott bálon lépett fel. *Pesti Napló*, 1852. január 19.

48 1854. *Választmányi (igazgatósági) jegyzőkönyvek*. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti tár. NSZ kötetes iratok 696, 159^r.

49 Hankiss–Berczeli: i. m., 283. sz. XI., 284. sz. XI.

50 *Igazgatósági jegyzőkönyv 1856*. Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti tár. NSZ kötetes iratok 697, 4^v, §21.

51 *Pesti Napló*, 1856. augusztus 9.

52 Tonelli Sándor: *Nagyapáink Pest-Budája*. Budapest: Athenaeum, 1944, 84.

ran váltak egy-egy spontán demonstráció színtereivé. Így volt ez Tüköry Sándornak a mai Pozsonyi út és Katona József utca sarkán lévő sörccsarnokával is, amely a tisztikar által gyakran látogatott vendéglátóipari egység volt. A zenét rendszerint az akkor még nem katonakarmesterként prosperáló Morelli és zenekara szolgáltatta. Spira György levéltári dokumentumok alapján rekonstruált egy eseményt, melynek ismertetése a zenetörténet-írás szempontjából is említésre méltó. 1849. január 14-én este a csarnok szinte teltházzal üzemelt, a helyben mulató császári tisztek pedig megparancsolták Morellinek, hogy zenekarával a *Gott erhalte*-val tisztelegjen a császár előtt, amit szokás szerint a kalapok levétele kísért. A helyszínen tartózkodó zsidó vendégeket ezzel vallási előírásaik megszegésére kényszerítették. A császári himnusz eljátsztatására adott válaszként a vendégek másik tábora a Rákóczi-indulót húzatta el. Aznap este még egy hasonló eset történt: ismét polgárok kerültek szóváltásba császári tisztekkel. Az ennek következményeként életbe lépő rendelet, melynek értelmében a pesti vendégfogadók nem alkalmazhattak zenészeket, három hétig volt érvényben. Ladislaus von Wrba császári altábornagy eközben bezáratta a Tüköry-sörccsarnokot és elfogatta tulajdonosát. Az eset odáig fajult, hogy január 18-án Heinrich Hentzi tábornok magához kérte Tüköryt, aki nem mutatott hajlandóságot, hogy kiadja azon vendégeit, akik a Rákóczi-induló eljátszására buzdították a zenekart.⁵³

A sörccsarnok mellett a tisztek gyakran látogatták a régi Gránátos utcában lévő Komlókertet is,⁵⁴ amely a 19. század egyik leghíresebb, hatszáz férőhelyes mulatója volt. A reformkorban írók, politikusok, művészek kedvelt törzshelyeként szolgált.⁵⁵ Egyebek mellett a korai napszakokban, így a

déli órákban a tisztek a Váci-utcában parádéztek, nyári délutánokon pedig a Váci-utca és a mai Vörösmarty-tér sarkán a Fischer-féle fagyaltozó kioszkot látogatták. A kiosk előtt szokott ugyanis játszani a térparancsnokság által kijelölt napokon a katonazene. Budán a katonazene a Krisztinavárosra néző Bástya-sétányon játszott.⁵⁶

A sajtóban még emellett található utalás a Fácán vendéglőre, az Arany horgonyhoz címzett táncteremre, a katonai gyakorlatok egyik legfontosabb helyszínére, a Herminamezőre és a Pávaszigetre, a mai Városligetre is.

Maga a Városliget már az 1840-es években a főváros egyik kedvelt szabadidős helyszínévé vált. Az 1850-es években a Budai-hegyek, a Városmajor, a Császár fürdő és az Orczy-kert mellett a Városliget vonzott nagyszámú látogatót.⁵⁷ A szabad-

53 Spira György: *A pestiek Petőfi és Haynau között*. Budapest: Enciklopédia, 1998, 457.

54 Tonelli: i. m., 84.

55 A „Komló kert”. In: Székely György (főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/492.html>. Utolsó hozzáférés: 2018. december 4. A vendéglátóipari egység nevét a 19. és 20. század eleji források esetenként egybe, olykor külön írták. Napjainkban leginkább az egybeírt változat van használatban.

56 Tonelli: i. m., 84.

57 Magyar Erzsébet: „Társalkodási kertek, promenádok, mulató- és népkertek.” *A Habsburg monarchia közparkjai: magánkertek és városi parkok buda-pest társas életében (~1870–1918) (Kitekintéssel Bécsre, Prágára és Zágrábra)*. Budapest: ELTE BTK dissz., 2008, 85–86.

idős programok része volt a katonazenekarok koncertjeinek meghallgatása is. Erről Podmaniczky Frigyes is beszámol naplótöredékeiben: 1856 nyarán, hosszabb európai körutazásának végén első útja a Városligetbe vezetett, melynek elhanyagolt állapota készítette arra a bárót többek között, hogy a főváros felemelkedésének ügyén munkálkodjon.

[...] egy vasárnapon értem vissza Pestre. – Átöltözködve s megebédelve, délután bérkocsit szólítva a városligetbe hajtottam. – Alig találok szavakat azon lehangoló érzés ecsetelésére, a mely az egymást érő s mind előre törekvő s a haladás korszakát már megkezdett nagy városok után, Pest ez egyetlen mulató helye, a városliget láttára rajtam erőt vett. – Elhagyottságot s pusztulást észleltem, bár hová tekinték. – A ligetben a vasárnap daczára alig egy néhány ember lézengett. – A tó mocsárhoz hasonló külsőt mutatott, félig sással benőve. – Csak a páva –, most nádorszigeten szemlélttem egy kis csődületet, oda törekedtem tehát. – A jelenlegi fürdő előtti szabad téren katonai zenekar játszott, s a köré kisebb mesteremberek a magukkal hozotteledelt fogyasztva valának letelepedve családjaikkal egyetemben, a kik néhányai kissé fölöntvén a garatra kölcsönöztek élénkséget a lehangoló képnek. – Sehol a haladásnak, a kényelemnek, a művelődésnek legkisebb nyoma sem volt észlelhető, – hanyatlás, pusztulás mindenfelé.⁵⁸

A szabadtéren fellépő katonazenekarokról leginkább a sajtóból szerezhetünk tudomást. Az alább közölt cikkhez hasonló minőségű és mennyiségű információ mellett a zenekarokról játszott repertoárról aligha kapunk részletes képet:

Tegnap [1857. július 12.] a Pávaszigeten, Pába [Franz Paba] karmester 70 ember közreműködésével a Bianchi ezred zenekarával [cs. kir. 55. sorgyalozezred] hangversenyt adott. A katonazenekarok általában méltánylást érdemelnek, mert jól választott hangszereken, jól választott műdarabokat szoktak játszani.⁵⁹

Egy másik cikk tanúsága szerint nagyszámú közönség hallgatta a Konstantin orosz nagyherceg szolgálatában álló cs. kir. 18. sorgyalozezred zenekarának jeles előadását. A műsor az újságíró szavaival élve „nagy gonddal volt szerkesztve, előadásra került a Hunyadi László nyitánya is”.⁶⁰

A *Budapesti Hírlap* és a *Pesti Napló* alapján úgy tűnik, a városi zeneélet külön színfoltja volt a fürdők által nyújtott szolgáltatások részeként a katonazene és cigányzene. A Nemzeti Színházhoz szerződött Alscher-féle együttes, a cs. kir. 35. (Khevenhüller) sorgyalozezred zenekara az 1850-es évek elején rendszeresen lépett fel a Császár fürdőben, melynek nyári zenés alkalmait általában május végétől rendezték meg. 1852-ben csütörtökönként tartották a „zenekört”, 6 pengőkrárcár belépti díj fejében a Patikárius testvérek cigányzenekarával felváltva,⁶¹ 1853. május 22-étől pedig már Sárközi Ferenc cigányzenekarával együtt léptek fel a kö-

58 Podmaniczky Frigyes: *Naplótöredékek 1824–1887*, III. Budapest: Grill Károly Cs. és Kir. Udvari Könyvkereskedése, 1888, 61–62.

59 *Magyar Sajtó*, 1857. július 13. 157. sz., 3.

60 *Magyar Sajtó*, 1857. augusztus 17. 186. sz., 3.

61 *Pesti Napló*, 1852. május 19.

zönség előtt. A Császár fürdőben rendezett koncertek délután 4 órakor kezdődtek, az érdeklődőket pedig egy 3 órakor induló gőzös hajó szállította a helyszínre. Az esetleg unatkozó közönséget képrejtvényekkel is szórakoztatták.⁶² A következő évben is a Josef Alscher által vezetett 35. sorgyalopezred zenekara tartotta a vasárnapi zenekört a Császár fürdőben.⁶³ A sajtóhirdetésekből és beszámolókból ítélve a fürdőzenélés rendkívül népszerű volt, a vezetőség így az 1850-es évek első felében több katonazenekart is szerződtetett. 1852-ben a Khevenhüller-ezred zenekarán kívül az Anton Mauermann által vezetett cs. kir. 20. (Welden) sorgyalopezred,⁶⁴ illetve a cs. kir. 6. vadászvezred zenekara is, Franz Landa karmesterrel, a fürdő rendszeres fellépője volt.⁶⁵

Császárlátogatások

Az ünnepélyes, reprezentatív zenélési alkalmak a szereplők és a repertoár tekintetében valójában nem sokban különböztek a hétköznapiaktól és kisebb ünnepektől, az előadó-apparátus azonban jóval nagyobb volt. Erre legalábbis az 1850-es évek császárlátogatásai alapján következtethetünk. A császár 1852-es és 1857-es magyarországi körutazása óriási előkészületekkel járt, az egyházakat, a hivatalokat, a polgári, kulturális és oktatási intézményeket egyaránt aktív részvételre készítette.⁶⁶ A körutak alkalmával a települések mind hasonló ceremóniával készültek. A katonazenekarok esetében Ferenc József 1852-es magyarországi látogatásakor kétségkívül az egyik legjelentősebb ilyen esemény a nagy katonai zeneestély volt. A hadseregkarmester, Andreas Leonhardt négy katonazenekart vezényelt, a cs. kir. 15. (Nassau), a cs. kir. 20. (Welden) és a cs. kir. 35. (Khevenhüller) sorgyalopezred, illetve a cs. kir. 6. vadászszázalój bandáját a pesti helyőrség összes dobosával együtt. A játszott darabokat, melyek „kitűnő pontossággal adattak elő”, ezúttal kivételesen feljegyezték a sajtóban:

1. Andreas Leonhardt: *Ünnepi induló*;
2. Franz Doppler: *Ilka*, nyitány;
3. Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*, finálé;
4. Csárdás (?);
5. Giuseppe Verdi: *A két Foscari*, részletek;
6. *Gott erhalte*.⁶⁷

62 *Budapesti Hirlap*, 1853. május 22., május 24.

63 *Budapesti Hirlap*, 1853. június 5.

64 *Pesti Napló*, 1852. május 17.

65 *Pesti Napló*, 1852. május 22.

66 Lásd Manhercz Orsolya: „Az 1857-es császári utazás sajtója”. In: Gergely Jenő (főszerk.): *Fejezetek a tegnap világából. Tanulmányok a 19–20. század történelméből*. Budapest: ELTE BTK, 2009, 56–75.; uő: „Ferenc József 1857-es magyarországi utazása a *Times* hasábjain”. *Magyar Könyvszemle* 2009/1, 47–65.; Petra Promintzer: *Die Reisen Kaiser Franz Josephs (1848–1867)*. PhD dissz. Universität Wien, 1967.

67 *Pesti Napló*, 1852. június 14.

Különös figyelmet érdemel az 1857-es császárijárás, amelynek alkalmából az uralkodócsalád először járt Magyarországon. A császári pár 1857. május 4-i, Magyarországra tartó hajóútja alatt a dunai flottilla 12. vadászszázadának zenekara üdvözölte Erzsébetet és Ferenc Józsefet:

Mikor a flotta megérkezett Pest és Pilis megyék határára, a fogadóbizottság által elfoglalt „Ferenc József” és „Erzsébet” gőzösök egy-egy, izletesen egyenruházott zenekarral volt[ak] ellátva, melyek közül az egyik fehér magyar nadrágot, világos kék fehér zsinorzatú attillát, kerek fekete kalapot fehér forgóval viselt, a másik pedig egy cigány banda, veres nadrágba, fehér zsinorzatú zöld attillába volt öltöztetve, nemzeti szín forgós kalppalgal fejükön.⁶⁸

Az uralkodópár megérkezésekor egy-egy településre általában a helyben állomásozó katonazenekarok és/vagy cigányzenekarok játszották a „Néphymnust”, azaz a *Gott erhaltét*, amely a lehető legtöbbféle formáció előadásában a lehető legkülönbözőbb alkalmakkal hangzott el.⁶⁹ Az ünnepélyes bevonulást általában ágyúdörgés és a templomi harangok zúgása kísérte az adott település minden társadalmi rétegének gondosan szervezett sorfalával, diadalkapuk állításával. A *Budapesti Hírlap*, illetve a *Pest-Ofner Zeitung* csaknem azonos tudósítása alapján a császári párt az esti órákban is néptömeg ünnepelte. Május 4-én a budai várban a város ünnepélyes díszkivilágítása mellett a katonazenekar késő éjjelig játszott, amit a császári pár az erkélyről hallgatott.⁷⁰

Az általában délután 4-5-kor kezdődő ebédek alatt is rendszeres volt a zene: katonazenekarok és cigányzenekarok játszottak szabadtéren, miközben bent folyt a lakoma. A császári pár május 5-én díszebéden vett részt, melyre kilencvenhat fő volt hivatalos. Az udvari ebéd alatt a cs. k. 4. (Hoch- és Deutschmeister) sorgelegezred vártéren felállított zenekara lépett fel, feltehetően Josef Dubez katonakarmester vezényletével.⁷¹ A fővárosi ünnepi ebédekhez hasonlóan vidéken is asztali zenével kísérték a császár és vendéglátói étkezését. 1857. augusztus 11-én Batthyány Fülöp herceg körmendi kastélyában az ebéd alatt felváltva zenélt Sárközy Ferenc cigányzenekara a várudvar felőli bejáratnál, illetve a helyben állomásozó cs. kir. 6. (Ferenc József) ulánusezred zenekara a várkert felőli oldalon.⁷² A katon-

68 *Budapesti Hírlap*, 1857. május 6.; Ugyanez a beszámoló jelent meg a *Pest-Ofner Zeitung*ban is az eseményről. *Pest-Ofner Zeitung* 1857. május 5.

69 A lapok csak pár alkalommal említenek magyar, egy alkalommal pedig bajor himnuszot.

70 *Budapesti Hírlap*, 1857. május 6., 103. sz.

71 Galván Károly–Karch Pál: *Helyőrségek Magyarországon 1849–1914*, III.: G–O. Gépirat. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztálya, 1983, 76. A bécsi Dubez-zenészcsalád két tagja is köthető a magyar főváros zeneéletéhez. Josef Dubez (Bécs, 1824–Bécs, 1900) katonakarmester a pesti Német Színház és a Nemzeti Színház előadásaiban is részt vett, táncdarabokat, indulókat komponált. Testvére, Peter Dubez (Bécs, 1829–Budapest [?], 1890) hárfaművész a Nemzeti Színház, majd pedig a Magyar Királyi Operaház zenekarának volt tagja. Szakmai kapcsolatban állt Hans Richterrel, Richard Wagnerrel és Liszt Ferencel is. Lásd: Carl Dahlhaus (szerk.): *Brockhaus-Riemann zenei lexikon*. A magyar kiadást szerk. Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 466–467.

72 *Budapesti Hírlap*, 1857. augusztus 22., *Pest-Ofner Zeitung*, 1857. augusztus 22., *Magyar Sajtó*, 1857. augusztus 18. A játszott zeneművekről lehet némi fogalmunk, ha áttekintjük Sárközy Ferenc zenekarának vagy a katonazenekarnak a repertoárját, ennek feltáráshoz azonban további kutatások szükségesek.

zenekar karmestere, Franz Landa az 1850-es évek elején még a cs. kir. 6. vadászvezet red vezetőjeként a fővárosi zeneélet rendszeres szereplője volt.

A katonazenekarok más együttesekkel is felléptek, legtöbbször cigányzenekarokkal, amire a császárlátogatások idején számos példát találunk. Sárközi Ferenc primás életútja ebből a szempontból releváns. 1847-ben alapított zenekarával az 1848-as forradalom kitöréséig Pesten maradt. A kor közvélekedése szerint az ő zenekara volt az első, amely önként jelentkezve a honvédség kötelékébe lépett.⁷³ Ő volt az egyetlen cigányzenész, akit Kossuth Lajos nevezett ki hadnaggyá,⁷⁴ a hadseregben szolgáló cigányzenészek vezetőjévé és egyben a 47. honvédszászlóalj karmesterévé. Bandája részt vett Budavár bevételében, valamint a komáromi, debreceni és sarkadi ütközetekben is, Világosnál pedig tisztként hadifogságba került.⁷⁵ Emiatt az 1850-es években nehézségei támadtak. Ekkor Matók Béla ügyvéd és amatőr dalszerző vette őt és zenekarát a szárnyai alá, és engedélyt szerzett számukra, hogy országsgazte turnézhasanak. Matók a katonazenekarok mintájára egyenruhát (fekete atilla, fekete nadrág és kalap) csináltatott Sárközi zenekarának.⁷⁶ Sárközi Ferenc és zenészei a katonazenekarokkal közös zenéléseken és önálló turnékon túl a Nemzeti Színházban több ízben felléptek, zenéltek bálokon, és aktívan részt vettek a hétköznapi vendéglátóipari zenélésben, így a már említett Komlókertben is rendszeresen játszottak. De az 1857-es császárlátogatás idején szintúgy Sárközi zenekara volt az országjárás egyik legtöbbet játszó bandája.

A császári pár tiszteletére szervezett esti felvonulások, fáklyászenék a körutazás rendszeresen visszatérő programpontjai voltak, az adott település díszkivilágításának megtekintésével. A május 9-én a fővárosban rendezett felvonulást és szerezénadot a pesti és budai polgárság menete kísérte, melyen csaknem 4000 fáklyás vett részt.⁷⁷ A *Hölgyfutár* beszámolója szerint minden jelenlévő fekete ruhában, fekete kalappal, fehér nyakkendővel és kesztyűvel jelent meg, több katonazenekar és kórus játszotta a „Néphymnust” és más, ünnepélyes darabokat.⁷⁸

Az 1850-es években az új nemzeti értékrend megjelenése a magyar fővárosban is hatással volt a polgári nyilvánosság intézményeinek kiépülésére. Az 1848–49-es forradalom leverését követően a korabeli közvélemény a katonazenekarokhoz különféle jelentéstartalmakat kapcsolhatott. Egyrészt Ferenc József császár személyes

73 Markó Miklós (szerk.): *Cigányzenészek albuma*. Budapest: Markó Miklós, 1896, 27.; *Budapesti Hírlap*, 1897. március 30., 89. sz.

74 Kállai Ernő: „A cigányzenészek helye és szerepe a magyar társadalomban és a magyar kultúrában”. In: Kovács Nóra–Szarka László (szerk.): *Tér és terep. Tanulmányok az etnicitás és az identitás kérdésköréből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002, 331.

75 *Budapesti Hírlap*, 1897. március 30., 89. sz. Boka Károly, Bunkó Ferenc és többek közt Farkas Miksa bandája is csatlakozott a honvédekhez, lásd bővebben: Markó: i. m., 38–39.; Marosi: i. m., 56.

76 A cigányok számára az önálló fellépések mellett a katonazenekarokkal közös, szórakoztató zenélés egyúttal a társadalmi felemelkedés és érvényesülés lehetőségét jelentette. Kállai: i. m., 329.; Markó: i. m., 27–28.

77 *Budapesti Hírlap*, 1857. május 12., 108. sz.; *Politikai Ujdonságok*, 1857. május 13., 3. évf. 19. sz., 174.

78 *Hölgyfutár*, 1857. május 5., 8. évf. 102. sz., 463.

jelmondatának (*Viribus unitis*, azaz egyesült erővel) megtestesüléseként jelenlétük egyfajta nemzeteket összekötő kapocsként működött. Ez különösen az 1850-es évekre jellemző fokozott kontroll fényében tűnhet kétélűnek: hogy a közönség egy része vagy egésze mennyire tekintett ténylegesen a birodalmat képviselő intézményként a katonazenekarokra, egyelőre megválaszolatlan marad.

Az állomáshelyek folyamatos változtatásával a birodalom tartományaiban a soknemzetiségű, színes repertoárral rendelkező zenekarok folyamatos és szignifikáns jelenlétükkel elsőrangú kultúrahordozó szerepet tölthettek be. Így nemcsak a nemzetek közötti, hanem a társadalom különböző rétegei, színhelyei és zenei intézményei közti összekötő kapocsként is funkcionáltak. A katonazenekarok a helyi polgári értékrend és zenei intézményrendszer alapvető részeként biztosították a kontinuitást a nyilvánosság zenés színterein, így például a színházakban, a mulatóhelyeken, a szabadidős és koncerthelyszíneken. A zenekarok repertoárjának kialakításában a karmesterek nemzetisége mellett szerepet játszott a helyőrségek *couleur locale*-ja is.

ABSTRACT

LILI BÉKÉSSY

MILITARY ORCHESTRAS IN PEST-BUDA DURING THE 1850S

The 141 military bands of the Habsburg Empire had a central intermediary role in the system of musical institutions. They were active members of the Hungarian musical and cultural life of towns and cities, as well as throughout the empire. The bands participated in opera performances and musical plays, gave public concerts and were in connection with educational institutions and other orchestras. Being an active part of the system, the contemporary public could attach different meanings to the military orchestras, particularly after 1848/49. First, they could have been seen as a supranational symbol embodying the personal statement of Franz Joseph I (*Viribus unitis* = With united forces). Nevertheless, this meaning may have been questionable regarding the empire's increased political control that characterized the 1850s. This paper examines that very decade of Pest-Buda through the mirror of the musical institutions' network, based on current press research.

Lili Békéssy (1992) obtained her MA degree in musicology with highest honours at the Musicology Department of the Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest) in 2015. In September 2015 she started the PhD programme of the Liszt Ferenc Academy of Music. In the same year she won 2nd prize at the National Scientific Students' Associations Conference. From February 2014 till May 2016 she worked as a research assistant at the Franz Liszt Memorial Museum and Research Centre. As of May 2016, she has been working as a research fellow at the Department for Hungarian Music History of the Institute for Musicology. The subject matter of her thesis in preparation is the musical institutions and places of music in Pest-Buda between 1849 and 1867.

Laki Péter

A HEGEDŰVERSENYEK ÉVTIZEDE*

Az új zene és az előadó az 1930-as években

David Schneider amerikai muzikológus írja egy 2005-ben megjelent tanulmányában:

A 20. század első felének zenéjéről szóló átfogó tanulmányok ritkán foglalkoznak érdemben a versenyművekkel. Az olyan, jelentősebb presztízzsel rendelkező műfajok, mint az opera, a vonósnygyes vagy a szimfónia, általában nagyobb teret kapnak, mint a versenymű, amelyet modernista körökben némi gyanakvással szemlélnék virtuóz konvenciói és népszerűsége miatt... Mindamellet, bár a versenymű alapvetően akrobatikus jellege nem vegyül természetesen a fennkölt modernista esztétikával, a kettő között feszülő különbség rendkívül termékenynek bizonyult...¹

Érdekes módon a „fennkölt modernisták” legtöbbjét nagyon is foglalkoztatta a versenyműírás, és legtöbbjük éppen ugyanabban az időben, az 1930-as években kezdett nagyobb figyelmet fordítani a műfajra. Sokan közülük eredetileg zongoristák voltak, és ha nem saját hangszerükre írtak, általában a hegedűt részesítették előnyben szólóhangszerként. Schneider észrevételét a virtuozitás és modernizmus ellentétét illetően megerősíti az a tény, hogy a modernizmus mestereinek 1930-as években írott hegedűversenyei nagyobb számban tartalmazznak hagyományos elemeket, mint ugyanezeknek a mestereknek a korábbi művei. Bartók és Berg hegedűversenye jól illusztrálja ezt a tendenciát: Berg, mint közsismert, egy népdalt és Bachot idézett művében, és *Reihéjét majdnem* tonálisra alakította azáltal, hogy tercek egymásra tornyozásából építette fel. Ami a Bartók-hegedűversenyt illeti, Szabolcsi Bence óta szinte közhellyé vált a zeneszerző lágyabb, „melegen melodikus” stílusának – a „kései” Bartóknak – a kezdeteit látni benne. Ugyanakkor önkényes és teljességgel alaptalan volna azt állítani, hogy ezek a művek kevésbé

* A Zeneakadémia és a Bartók Archívum 2017. szeptember 14-én a Zenetudományi Intézet Bartók-termében, „Bartók és a hegedű” címmel rendezett szimpóziumán, eredetileg angol nyelven elhangzott előadás írott változata.

1 „Few concertos have figured prominently in accounts of general musical development in the first half of the twentieth century, which have given pride of place to works in more prestigious genres (for example opera, string quartet or symphony) than the concerto – suspect in modernist circles for its conventions of acrobatic display and popular appeal... Yet, if the genre-defining requirement of athletic virtuosity mixed uneasily with high-minded modernist aesthetics, the tension between them was extraordinarily productive...”. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Ed. Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2005, 139.

„moderne”, mint elődeik; Bartók és Berg aligha lettek hűtlenek saját művészi személyiségükhöz csak azért, mert „dallamosabb” stílusra váltottak. Sokkal inkább azt állíthatnánk, hogy magának a modernizmusnak szabtak új irányt stíláriis eszközeik kibővítésével. Mindnyájan tudjuk, hogy Bartók az Universal kiadótól elkérte Berg és Szymanowski új hegedűversenyének partitúráját, mielőtt belefogott volna saját művének komponálásába. Biztosak lehetünk benne, hogy nem azért tette ezt, mert mintákra volt szüksége. Elsősorban azért akarhatott informálódni kollégái munkájáról, mert tudta, hogy a „kortárs hegedűverseny” mint műfaj különösen időszerű volt akkoriban. Amikor Székely Zoltán közölte Bartókkal, hogy „igazi” hegedűversenyt akar, ez nemcsak azt jelentette, hogy háromtétéles műre és nem egytétéles variációsorozatra gondolt; kérésében az is benne foglaltatott, hogy Székely, aki, ne feledjük, maga is zeneszerző volt, úgy érezte: a hagyományos háromtétélesség a harmincas években nagyon is időszerű.

Bartók hegedűversenye olyan jelentős művek között foglal helyet, mint Stravinsky (1931), Berg (1935), Szymanowski (2. hegedűverseny, 1933), Prokofjev (2. hegedűverseny, 1935), Schoenberg (1936), Ernest Bloch (1938), William Walton (1939), Samuel Barber (1939) és mások darabjai (persze a felsorolt művek nem mindegyike háromtétéles). Az említett szerzők némelyike (Schoenberg, Berg, Bartók) sohasem kultiválta a másik klasszikus zenekari műfajt, a szimfóniát: érett zeneszerzőként Stravinsky sem mutatott különösebb érdeklődést a szimfónia iránt mindaddig, amíg nem kapott megrendelést Amerikából a *Szimfónia C-ben*, illetve a *Szimfónia három tételben* megírására. Stravinsky és Bartók zongoraversenyei, melyeket a zeneszerzők saját koncertfellépéseikre írtak, sokkal több alkalmat biztosítottak stíláriis újításokra, mint a hegedűversenyeik, melyeket más előadók számára komponáltak. Ami a vonósnegyeseket illeti (hogy egy másik klasszikus műfajt említsünk, amelynek jelentős 20. századi története van), éppen Bartók hat kvartettje mutatja a legjobban, hogyan kellett a formát, a tételszerkezeteket és az egész zenei stílust minden esetben újra feltalálni, vagyis nem beszélhetünk a 20. századi vonósnegyes formájáról általánosságban mint a kor zenéjének fontos tényezőjéről. A hegedűversenyeik esete így valóban egyedinek mondható.

Felmerülhet a kérdés, hogy az 1930-as évek hegedűversenyei között van-e anynyi közös vonás, amely indokolná, hogy általános jelenségről és nem pusztán időbeli egybeesésekről beszélhessünk. A művek közötti óriási különbségek ellenére is jól látszik, hogy a hegedű jellegéből közvetlenül következett egy bizonyosfajta „dallamosság” követelménye. Ez azonban felveti azt az elméleti kérdést, hogy mit is értünk valójában „dallam”-on. A *New Grove Dictionary* 2001-es nyomtatott kiadásának „Melody” címszavában, amely az online verzióban máig is változatlanul szerepel, Alexander Ringer a fogalmat a következőképpen definiálta: a dallam „meghatározott hangmagasságok sorozata a zenei időben adott kulturális konvenciók és szabályok szerint”,² majd, miután zenetörténeti és etnomuzikológiai áttekin-

2 „[...] pitched sounds arranged in musical time in accordance with given cultural conventions and constraints”.

tést adott különböző korszakok és helyszínek dallamszerkezeteiről, kijelentette, hogy a schoenbergi és weberni *Klangfarbenmelodie* megjelenése után

a zenei térnek a korlátlan kiaknázása az időfaktorok rovására súlyos kérdéseket vetett fel a dallam jövőjét illetően. A történelem ironiája, hogy az „abszolút dallam” meghirdetőjét [Webern], az avantgárd nagy tisztelettel övezett prófétájának tette meg, míg ugyanez az avantgárd kimondta, hogy a *dallam voltaképpeni halála* [kiemelés tőlem, L. P.] a zenei élmény meghatározó tényezője.³

Ringer példáiból és az azokhoz fűzött kommentárokból a dallam fogalmának alábbi tulajdonságai vezethetők le:

(a) folyamatosság – a hangmagasságok összekapcsolódása, amely az előadásban széles legatoívek formájában jelenik meg;

(b) belső logika – szimmetrikus vagy aszimmetrikus felosztások, a hangközlések és -ugrások, az emelkedő és ereszkedő vonalak megtervezett váltakozása;

(c) a dallami folyamatokba beleértett harmóniák, valamint (ez részben következik a fenti három pontból),

(d) bizonyos „dallamtípusokhoz” vagy „dallamcsaládokhoz” való tartozás; ezt a gondolatot Szabolcsi Bence, aki Ringernek fontos mentora volt, részletesen kifejtette *A melódia történetében*.

Nem kétséges, hogy egy dallam, bármennyire eredetinek hangozzék is, mindig épít vagy emlékeztet más, korábbi dallamokra, vagy valamilyen módon magába olvasztja azoknak bizonyos elemeit. A zenehallgató a dallamok révén kapcsolja össze a hallott zenedarabot régebbi zenei élményeivel, olyannyira, hogy a dallam fogalmát szinte úgy definiálhatnánk, hogy a dallam *olyasvalami, ami eszünkbe juttat valami mást*. Ez voltaképpen paradoxon, hiszen a dallamokban általában az eredetiséget és az újdonságot szokás keresni, miközben szépségük éppen abból adódik, hogy bennük rezeg valami, ami valamilyen formában már bennünk rejlik.

Ily módon, minthogy a hegedűverseny létjogosultságát nagyrészt az adja, hogy dallamokkal szolgáljon, a műfaj legbelsőbb lényegét a múlttal való kapcsolatteremtésben láthatjuk, abban, hogy a zeneszerző, bármennyire „avantgárd” legyen is egyébként, mégis valamilyen formában elismeri a hagyományt, folytatja azt, továbbépíti, és távolról sem szakít vele egészen.

Úgy tűnik, hogy Szabolcsi kissé elcsépeelt kifejezése, a „melegen melodikus” stílus, nemcsak a Bartók-hegedűversenyre, hanem a vele egy időben keletkezett többi hegedűverseny nagy részére is ráillik; a dallamok iránti igény, a dallam szükségessége az irányzatok teljes skáláján érződik, függetlenül az egyéb stílusjegyekről, a tonális vagy atonális nyelvtől. A művek minden tekintetben eleget is tesznek ennek az igénynek. A dallamok tonálisan és harmóniai tekintetben (vagyis azok-

3 „[...] the unrestrained explorations of musical space at the expense of temporal factors raised serious questions about the very future of melody. It was one of the more ironic quirks of history that turned the herald of ‘absolute melody’ [Webern] into the revered godfather of an avant garde that has decreed the virtual demise of melody as a primary factor in musical experience.”

ban a vonatkozásokban, amelyek a legtöbb elemzés gerincét alkotják) teljesen különböznek, ugyanakkor jól összehasonlíthatók a frázisszerkezet, a periodicitás és a regiszterhasználat szempontjából.

Hogy Bartókkal, a konferenciánk középpontjában álló zeneszerzővel kezdjük, a versenymű emlékezetes nyitótémája valódi négysoros, a terminus Bartha Dénes-i értelmében, mely ráadásul átveszi az új stílusú magyar népdal egyik alapvető jellegzetességét, vagyis azt, hogy a második sor egy kvinttel magasabban megismétli az elsőt. Nem mellékes körülmény, hogy a dallam a hegedű legmélyebb hangján, az üres G-n kezdődik, és onnan ível fölfelé.⁴ Lehet-e véletlen, hogy Bartók több kortársánál megtaláljuk ezeket a karakterisztikumokat: szimmetrikus dallamok, periodicitás és emelkedő regiszterek? Berg, Szymanowski, Prokofjev, Walton és Bloch hasonlóképpen a G- (olykor a D-) húron indítanak, és onnan indulnak a magasabb húrok felé, akár elődeik: Beethoven, Brahms, Csajkovszkij és Sibelius (Mendelssohn a nagy kivétel!).

Ami a zenei mondatszerkezeteket illeti, feltűnő a szimmetriára való törekvés. Megtaláljuk Bergnél, aki terctorony-Reihéjét egy emelkedő és egy annak megfelelő ereszkedő dallamívbe rendezte. Walton, aki a hagyományokhoz ragaszkodó zeneszerző hírében állt, nem meglepő módon szabályos nyolcütemes periódust írt, akárcsak Prokofjev, aki viszont egy kissé bonyolított ezen a szerkezeten azáltal, hogy egy ötnegyedes motívumot szorított bele egy 4/4-es ütembe, miközben a nyolcütemes egység érintetlen maradt. Szymanowski, Bartókhoz hasonlóan, egy népi jellegű dallamot ismételt meg azonos formában, csak magasabban (nála nem kvint-, hanem terctranszpozícióról van szó). Utána váratlanul feladja a szimmetrikus szerkesztést és egy „végtelen dallam”-ba kezd, amely azonban könnyen lebontható megismételt, transzponált vagy más módon átalakított motívumok sorozatára. Még Schoenberg is, aki az itt tárgyalt zeneszerzők között a legkevésbé hajlott kompromisszumokra, hasonló dallami logikát követ, amikor kisszámú ritmikus figurát vet alá nagymérvű „tematikus munká”-nak.

A versenymű „igazságának” másik próbaköve a 30-as években a szonátaformához vagy legalább annak bizonyos ismérveire való ragaszkodás. Természetesen rugalmasnak kell lennünk, amikor a szonátaforma fogalmát 20. századi művekre alkalmazzuk, elsősorban a tonális viszonyok tekintetében, de amennyiben megtalálhatók e művekben fő-, illetve melléktéma-területként értelmezhető formarészek, feldolgozási részek és legfőképpen az a visszatérés-pillanat, amikor félreérthetetlen a darab kezdetére való visszautalás, akkor feltétlenül jogos egyfajta szonátaformáról beszélni. Bartók és Prokofjev különleges hangsúlyt fektetett a szonátaforma szabályainak betartására, még akkor is, ha Bartóknál a visszatérést a megfordításban visszahozott témák valamelyest elleplezik. Prokofjev az expozíció három témája közül kettőt szó szerint megismételt a visszatérésben. Ezek a tradi-

4 Mint tudjuk, az üres G-t tartalmazó kéthangos felütés utólagos betoldás volt, mely a vázlatokból hiányzik, de ez csak megerősíti mondandómat: Bartók szükségét érezte, hogy a legmélyebb hanggal „az elején” kezdje a versenyművet, más kortársakhoz hasonlóan, akik ugyanezt a stratégiát követték.

Moderato molto tranquillo SZYMANOWSKI

p dolcissimo espressivo *mp*

Allegro moderato PROKOFJEV

mp

Poco Allegro SCHOENBERG

p

Andante BERG

pp ma espr. *rall.* *pp*

1a–d kotta. Szymanowski, Prokofjev, Schoenberg és Berg hegedűversenyének kezdete

cionális vonások mindkét zeneszerzőnél arra szolgálnak, hogy a művet egy vonatkozásban megkössék a hagyományban; ezáltal szabadságot nyernek, hogy más vonatkozásokban (különösen harmóniai téren) egyéni stílusuk szerint alakíthassák a kompozíciót. A többi zeneszerző gyakran távolabbra merészkedett a tankönyvek által szentesített szonátaformától, de bizonyos jellemvonásokról ők sem mondtak le, hiszen a szonátaforma a fő- és melléktéma ellentéte révén automatikusan szolgáltatta azt a szerkezetet, amelyre a versenyműnek a tutti- és szóló, valamint a lírai és virtuóz részek kontrasztja érdekében szüksége volt.

Stravinsky hegedűversenye – az időrend szerint az első a sorban – sok szempontból független ettől az általános mintától. Négy tétele közül egyikben sem találunk szonátaformát, helyette különböző barokk formákat (Toccat–Aria I–Aria II–Capriccio) elevenít fel a zeneszerző teljesen egyedi tételrendben.

Kik voltak a hegedűművészek, akik a harmincas években ezt a rendkívül gazdag termést ihlették és bemutatták? Névsoruk (1. táblázat a 286. oldalon) rendkívül tanulságos, és sokat elárul a két háború közötti időszak zenei életéről. A hegedűversenyek megrendelői között mindössze kettő tartozott a kétségtelenül világhírű szólisták közé: Szigeti József és Jascha Heifetz. Feltűnően hiányoznak olyan nagy nevek, mint Bronisław Huberman, Jacques Thibaud vagy Fritz Kreisler. Helyettük olyanokkal találkozunk, akiknek technikai és művészi képességei nem maradtak

el a nagy sztároké mögött, de hírnevük nem volt akkora, mint az övék. Többnyire fiatalabb művészek voltak, gyakran, ha nem is mindig, a zeneszerzők honfitársai, akik tudták, hogy sokat használhat a karrierjüknek, ha egy híres komponista számukra írott művével léphetnek a közönség elé. Tény, hogy Samuel Dushkin egész életében főként a Stravinskyhoz fűződő kapcsolatáról volt ismert, mint ahogy Louis Krasnert is elsősorban mint a Berg- és Schoenberg-koncertek előadóját ünnepezték. Székely Zoltánnak úgy sikerült a Bartók-műtől független művészi identitást kialakítania, hogy sokat ígérő szólistapályáját feladva a Magyar Vonósnégyes primáriusa lett, és évtizedekig főleg mint kamarazenesz működött. Mindkét Szymanowski-koncert a zeneszerző barátjának és honfitársának, Paweł Kochańskinak íródott, Hindemithé Ferdinand Hellmann-nak, az amszterdami Concertgebouw zenekar koncertmesterének (emlékezzünk, hogy Székely is működött ugyanebben a minőségben egy rövid ideig), Prokofjevé Robert Soetens-nak, egy francia hegedűművésznek, aki sok évig járta a világot szólistaként anélkül, hogy a nevét minden zeneszerető ember azonnal felismerte volna. Britten hegedűversenyét Antonio Brosa spanyol hegedűművésznek ajánlotta, akinek a nemzetközi karrierjét – életrajzírója szerint – ennek a darabnak a John Barbirolli vezényelte New York-i ősbemutatója indította el. Karl Amadeus Hartmann *Concerto funebre* című művét, mely újabban egyre nagyobb nemzetközi sikernek örvend, St. Gallenben mutatta be Karl Neracher, az ottani zenekar koncertmestere.

Igor Stravinsky 1931 – Samuel Dushkin
Karol Szymanowski No. 2 1933 – Paweł Kochański
Alban Berg 1935 – Louis Krasner
Szergej Prokofjev No. 2 1935 – Robert Soetens
Arnold Schoenberg 1936 – Louis Krasner
Bartók Béla 1938 – Székely Zoltán
Ernest Bloch 1938 – Szigeti József
Benjamin Britten 1939 – Antonio Brosa
Karl Amadeus Hartmann 1939 – Karl Neracher
William Walton 1939 – Jascha Heifetz

1. táblázat. A 20. század legfontosabb hegedűversenyait bemutató művészek

Ismételten hangsúlyozni kell: mindez a legkevésbé sem jelenti azt, hogy ezek a hegedűművészek jelentéktelenebbek lettek volna híresebb pályatársaiknál, de arra is érdemes felfigyelni, hogy a hegedű körülrajongott világnagyságai sokszor inkább megmaradtak a klasszikusoknál, és a kortárs zenét szívesen rábízták azokra, akiknek különleges ambícióik voltak ezen a téren. Ezért amikor a kritikusok a zeneszerzők és közönségük közti szakadékról panaszkodnak, szót ejthetnének arról is, hogy sok művész nem tett meg mindent az új zene érdekében. Nem szándékozom vitatni az előadóművészek jogát ahhoz, hogy azt játsszanak, amit a legjobban tudnak és szeretnek, legyen bár az régi vagy új, csak arra a darabok szempontjából sem elhanyagolható körülményre szeretnék rámutatni, hogy ezek a hegedűverse-

nyek olyan korban íródtak, amikor az előadóművészi utak kezdtek szétválni, és egyre inkább a specializálódás került az előtérbe.

Ha ezt a helyzetet összevetjük a korábbival, azt látjuk, hogy már a 19. században sem volt felhőtlen a zeneszerzők és előadóművészek viszonya: egyfelől Joachim bemutatta a Brahms-koncertet (igaz, hogy ő a zeneszerző jó barátja volt), másfelől Dvořák, Csajkovszkij vagy Sibelius hegedűversenyeinek már akkor is hosszabb időre volt szüksége ahhoz, hogy bekerüljön a legnagyobb előadók repertoárjába. A különbség az, hogy Dushkin, Krasner és Székely már a darabok megszületésében is aktív szerepet vállaltak: a darabok *megrendelői* lettek, olyan helyzetet teremtve, amelyben mindenki jól járt. Megvilágító erejű, ahogyan Krasner egy Berghéz írott levelében érvelt:

Ha elvállalja, hogy ír egy hegedűversenyt, biztos, hogy komoly, jól átgondolt és kommunikatív mű lesz – mivel a hegedű egy olyan lírai, éneklő hangszer, amelyről tudom, hogy Ön is nagyon szereti. Gondoljon arra, mit fog jelenteni az egész Schoenberg-mozgalom számára, ha lesz egy Berg-hegedűverseny, amely lerombolja majd az „érzelemmentes intellektualizmus” kliséjét és vádját.⁵

Jellemző, hogy Krasner éppen egy versenyművet tartott a legalkalmasabbnak arra, hogy a tizenkét fokú zenét hozzásegítse a kívánt áttöréshez, és ebben sok igazság van még akkor is, ha érveléséhez kétségtelenül némi önzés is hozzájárult. Egy hegedűversenynek szükségszerűen érzelmesnek kellett lennie, és a történelem fényesen igazolta Krasnert, hiszen a Berg-koncert valóban a nemzetközi repertoár fontos részévé vált (habár kérdéses, hogy teljesen le tudta-e „rombolni” a tizenkétfokúsággal szembeni előítéleteket). Krasner gondolatmenete általában is igaz minden zeneszerzőre, aki a harmincas években hegedűversenyt írt: a virtuóz szólista varázsa nagyban hozzájárult ahhoz, ahogy a közönség az új zenére reagált. A dallamok és klasszikus szerkezetek használata, amely szervesen hozzátartozott a műfajhoz, nem volt túl magas ár, és semmi esetre sem kényszerítette a zeneszerzőket arra, hogy túlzott engedményeket tegyenek a közönségizlésnek.

Két művész azonban van a névsorunkban, akit feltétlenül a hegedű világsztárjai között tartottak számon: Szigeti és Heifetz, két olyan előadó, akinek több, a hegedűművészettel foglalkozó könyv is külön fejezetet szentel. Sok szakértő mint egymás szöges ellentétét írja le kettejüket. Például Harald Eggebrecht *Große Geiger* című könyvében Szigetit mint „a zenészek és zeneszerzők hegedűsét” aposztrofálja, míg Heifetzet ugyanabban a mondatban mint „tiszta virtuózt” ünnepli.⁶

5 „If you undertake to write a Violin Concerto, it certainly will have to be a very serious, deliberate and communicative work for the violin – for the violin is a lyrical and songful instrument which I know you love. Think of what it would mean for the whole Schoenberg Movement if a new Alban Berg Violin Concerto should succeed in demolishing the antagonism of the ‘cerebral, no emotion’ cliché and argument.” Louis Krasner: „The Origins of the Alban Berg Violin Concerto”. Vienna: Universal, 1981 (Alban Berg Studies 2.), 107–17. Idézi: Anthony Pople: *Berg Violin Concerto*. Cambridge University Press, 1991 (Cambridge Music Handbooks), 27.

6 Harald Eggebrecht: *Große Geiger. Kreisler, Heifetz, Oistrach, Mutter, Hahn & Co.* München: Piper, 2000, 122.

Szigeti, Bartók barátja és szonátapartnere, akinek a zeneszerző az I. rapszódiaát ajánlotta, 1938 decemberében Ernest Bloch hegedűversenyét mutatta be Clevelandben Dimitri Mitropoulos vezényletével, majd újra eljátszotta a művet Amszterdamban, Willem Mengelberg társaságában, 1939. november 9-én, nem egészen nyolc hónappal azután, hogy Székely ugyanott bemutatta a Bartók-hegedűversenyt. (Mindkét amszterdami előadás fennmaradt élő felvételen.) A 36 perces, nagyszabású Bloch-mű a zeneszerző saját leírása szerint amerikai indián dallamokra épül, bár mint Joshua Friedlander elemzésében megmutatta,⁷ az idézetek nem szó szerintiek, és más (francia, német és zsidó) hatásokkal keverednek, tükrözve a svájci születésű, az Egyesült Államokban élő zeneszerző komplex nemzeti háttérét. A népzenei hatások közvetett volta némiképpen arra emlékeztet, ahogy Bartók asszimilálta és anyanyelvévé tette a kelet-európai hagyományokat, bár lényeges különbség, hogy Bartókkal ellentétben Bloch nem volt etnomuzikológus, és nála a népzenei források szabad kezelése nem nagyszámú dallam tudományos elemzésének, hanem egy alapvetően intuitív folyamatnak volt az eredménye.

Blochot nem könnyű elhelyezni a 20. századi zene alapvetően az újítás/hagyományörzés kettősségén alapuló beállításának keretei között, ami arra mutat, hogy ez a beállítás eleve erősen problematikus. Bár Bloch zenéje távolról sem atonális, és nagyrészt kerüli azokat a „diszsonáns”-nak tekintett harmóniakat, amelyeket például Bartók zenéjében hallhatunk, ugyanakkor tele van újszerű kifejezőmódokkal, eredeti szólisztikus és zenekari effektusokkal.

Pontosan egy évvel a Bloch-koncert clevelandi bemutatója után, ugyanabban az amerikai városban hangzott fel először William Walton hegedűversenye Jascha Heifetz előadásában, Artur Rodzinski vezényletével. A két versenymű összehasonlítása nagyjából egybevág Harald Eggebrechtnek a két előadóművészt egybevető, fentebb idézett megfogalmazásával.

Jellemző, hogy az itt felsorolt hegedűművészek sohasem cseréltek repertoárt: Dushkin nem játszott Berget, sem Krasner Stravinskyt. Ez egyfelől nem meglepő, ha meggondoljuk, milyen mélynek tűnt abban az időben a szakadék, amely a különböző zenei irányzatokat elválasztotta egymástól. Ugyanakkor világos, hogy az előadóművészeknek jelentős részük volt ezekben az ideológiai pártharcokban, sőt olykor még erősítették is azokat. Mintha az, amit ma a „20. század zenetörténeté”-nek hívunk, sok kis „mikrotörténetből” állna össze, ahol mindenki kizárólag az őt közvetlenül érdeklő szegmentumot tartotta szem előtt. Csak a 2000-es évek elején vált lehetségessé, hogy a „30-as évek hegedűversenyeit” valamifajta egységben lássuk és láttassuk. Ennek a szintézisnek a létrehozásában nagy érdemei vannak Gil Shahamnak, aki kétségtelenül napjaink hegedűs világsztárjainak egyike. Shaham volt az első, aki a „30-as évek hegedűversenyei” címmel cikket írt a *Strad* folyóiratba, és egybefüggő sorozatként vette lemezre a legtöbb idetartozó darabot. Eddig két kötet jelent meg a sorozatból: az első, egy két CD-ből álló al-

7 Joshua Friedlander: *The Cultural Influences of Ernest Bloch's Violin Concerto*. D. M. Diss. Florida State Univ., 2015.

bum Barber, Hartmann, Berg és Britten műveit tartalmazza, a másodikon Prokofjev 2. koncertjét és a Bartók-hegedűversenyt hallhatjuk.⁸

Ennek az igen vázlatos, hiányos és elkerülhetetlenül önkényes áttekintésnek a végén hadd térjünk vissza kiindulópontunkhoz, Bartókhoz, hogy megkíséreljük elhelyezni a kortársai között. Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy a „nagy dalam”, amellyel a Bartók-hegedűverseny kezdődik, általános műfaji követelmény volt, és azokat a stiláris jellegzetességeket, amelyek Bartók utolsó évtizedében más műfajokban is megjelentek, nagyrészt innen lehet eredeztetni. Bartók első két zongoraversenye sokkal kevesebb ponton érintkezik a 19. századi hagyománnyal: a zongorát lehetett újfajta módon, mintegy „ütőhangszerként” kezelni, de a hegedűt (legalábbis akkor még) nem! A 20. századi zene stiláris sokarcúságát mutatja, hogy Barber, Bartók, Berg, Bloch, Britten, Hartmann, Hindemith, Prokofjev, Schoenberg és Szymanowski egyaránt megtalálta az útját, hogy a műfaj követelményeit összeegyeztesse saját egyéni (és a többiekétől döntően különböző) művészi személyiségével.

8 *Strad*, 2014. febr. 26. Shaham egy videóinterjúban is nyilatkozott a témáról: https://youtu.be/gelxB_y4kJc. Utolsó hozzáférés: 2017. szept. 10.

ABSTRACT

PETER LAKI

THE DECADE OF THE VIOLIN CONCERTO

New Music and the Performer in the 1930s

It has often been remarked that many prominent composers turned to the writing of violin concertos at about the same time in the 1930s. The violin as a solo instrument that had to 'sing' by nature, required composers such as Bartók, Berg, Schoenberg, Szymanowski, Prokofiev and others to employ melodic elements that sought ties with more traditional stylistic approaches. They all tended to write symmetrical melodic phrases and adopted at least some features of sonata form. These concertos were, for the most part, written for young and ambitious players who wished to further their careers by commissioning new concertos. Many of the international violin superstars avoided new works, leaving the field of contemporary music to colleagues who were no less great as artists even if they did not have the same name recognition. As a result, the 1930s saw the birth of the 'new-music specialist' among performers.

Péter Laki (b. 1954) graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music in 1979 and received his Ph. D. from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2002 and taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, John Carroll University and Oberlin College between 1990 and 2007. Since 2007, he has been on the faculty of Bard College in Annandale-on-Hudson, New York. Laki is the author of numerous musicological articles and the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published by Princeton University Press in 1995.

Sarah Lucas

BARTÓK VONÓS MŰVEINEK ELŐADÁSA ÉS FOGADTATÁSA A SZERZŐ ELSŐ AMERIKAI KONCERTKÖRÚTJA (1927–1928) SORÁN*

Bartók első amerikai koncertkörútja (1927–1928) során elsősorban saját műveit játszotta előadással összekötött hangversenyeken, zenekari koncerteken és kamaraesteken, 15 amerikai városban. A körút folyamán Arányi Jelly és Szigeti József hegedűművészekkel együtt mutatta be hegedűre és zongorára komponált műveit – nevezetesen 2. hegedű-zongora szonátáját (1922), a Szigeti József által átírt *Magyar népdalok hegedűre és zongorára* című sorozatot (1926) és a Székely Zoltán által adaptált *Román népi táncok hegedűre és zongorára* című összeállítást (1925) – philadelphiai, New York-i és bostoni zenei klubok közönsége, valamint a washingtoni magyar nagykövetség tisztségviselői előtt. A hangversenyek közül négyen az 1. és a 2. vonósnyégyes valamelyike is megszólalt. A jelen cikkben az 1928 elején Amerikában adott koncertek során bemutatott Bartók-hegedűművek fogadtatását dokumentálom. Amerikai újságokban és folyóiratokban közölt kritikák, továbbá a vonósnyégyes-előadásokhoz készült részletes ismertetőik alapján fogom bemutatni, hogyan értékelte az amerikai sajtó Bartók hegedűműveit és vonósnyégyeseit, és hogyan jellemezte őt mint koncertzongoristát. A 2. vonósnyégyest kedvezőbben fogadták, mint hegedűre és zongorára írt műveit, s a hallgatók és a kritikusok egyszer sem találtak fogódzót a 2. hegedű-zongoraszonátához. A kritikusok, a programfüzetek szerzői és más zenészek kortársaival vetették össze Bartókot, és gyakran sorolták őt valamilyen külön kategóriába. Ezenkívül azok a zenészek is befolyásolhatták zenéjének fogadtatását, akikkel Bartók együtt lépett fel.

A Kortárs Zenei Társaság (Society for Contemporary Music) – Philadelphia

Bartók első kamaraestjét az Egyesült Államokban 1928. január 1-jén adta a philadelphiai Kortárs Zenei Társaság felkérésére a *Rapszódia zongorára és zenekarra* (1905) előadásait követően, amelyeket vendégkarmesterként Reiner Frigyes vezényelt a

* A Zeneakadémia és a Bartók Archívum 2017. szeptember 14-én a Zenetudományi Intézet Bartók-termében, „Bartók és a hegedű” címmel rendezett szimpóziumán, eredetileg angol nyelven elhangzott előadás írott változata.

philadelphiai zenekar élén. Reinernek épp akkoriban ért véget sikeres vendégkarmesteri sorozata a zenekarnál, és a Kortárs Zenei Társaság számára adott Bartók-hangversenyt megelőző sajtóanyagban Linton Martin philadelphiai kritikus Bartók zenéjének helyi szakértőjeként aposztrofálta Reinert, idézve megállapítását, mely szerint „ő [Bartók] ma a világon nemzedékének legnagyobb zeneszerzője”.¹ Martin beszámolt arról is, hogy Reiner szerint Bartók zenéje önálló kategóriát alkot. Amikor arra kérte a karmestert, hogy Bartókot hasonlítsa össze Richard Strausszal, akkor Martin szerint Reiner úgy válaszolt, hogy „Bartók az újabb zenei gondolkodás képviselője és exponense”, akinek a gondolkodása a Stravinskyétól is különbözik.²

A kamaraesten a zongorázó Bartókon kívül Leo Ornstein zeneszerző-zongoristának, a Philadelphia Orchestra tagjaiból álló vonósnégyesnek és Szigeti Józsefnek kellett volna fellépnie. Ez az elképzelés azonban az utolsó pillanatban némileg módosult. A szerző és a vonósok előadásában a terv szerint sor került Ornstein *Zongoraötösének* ősbemutatójára, s a hangversenyt Bartók 2. vonósnégyese zárta volna ugyanezeknek a vonósoknak az előadásában. Szigeti azonban ugyanarra a napra egy jelentős chicagói felkérést is kapott, ezért megszervezte, hogy maga helyett Arányi Jelly – akinek Bartók mindkét hegedűszonátáját ajánlotta – játssza el helyette a 2. szonátát.³ Bár Bartók 1923 decembere óta, szakításukat követően nem lépett fel Arányival,⁴ Arányi éppen az Egyesült Államokban turnézott, és készített lemezfelvételeket, és azon kevés hegedűművész közé tartozott, aki rövid idő alatt fel tudott készülni egy Bartók-szonáta előadására.⁵ A Bartók-szonáta mellett a művésznő Ethel Hobday zongorakíséretével Ravel ugyancsak neki ajánlott *Tzigane*-ját (1924) is eljátszotta.⁶

Míg Ornstein darabja és Arányi játéka a philadelphiai kritikusokat és a közönséget dicsőretre készítette, Bartók zenéjét nemigen fogadta elismerés. Ornsteint, akinek meleg fogadtatásban az is közrejátszott, hogy a philadelphiai zenei élet egyik aktív résztvevője volt, „hatalmas tapsorkán köszöntötte”,⁷ Arányit pedig a Ravel-darab előadásáért „akkora taps jutalmazta, hogy ötször kellett visszatérnie a dobogóra”.⁸ Ezzel szemben több beszámoló is megemlítette, hogy Bartók hegedűszonátájának hallatán a közönség egyes tagjai elhagyták a hangverseny helyszínét, a Zeneakadémia (Academy of Music) előcsarnokát.⁹ Az egyik ilyen beszámoló, amely a *Philadelphia Evening Bulletin*ben jelent meg 1928. január 2-án, arra is vállal-

1 Linton Martin: „Themes and Variations”, *The Philadelphia Inquirer*, 1928. január 1., B14.

2 Uott

3 Malcolm Gillies: „Bartók and the Arányi Sisters”. In: *Bartók in Britain. A Guided Tour*. Oxford: Clarendon, 1989, 142.

4 Uott, 131–144.

5 Joseph Macleod: *The Sisters d'Arányi*. London: Allen & Unwin, 1969, 140.

6 A Kortárs Zenei Társaság koncertprogramja, 1928. január 1.; a budapesti Bartók Archívum szívességéből.

7 „Contemporary Music”, *The Evening Bulletin*, 1928. január 2., 5.

8 Uott

9 Uott; Linton Martin: „Modern Music has a New Year Party”, *The Philadelphia Inquirer* 1928. január 2.

kozik, hogy megnevezze azokat a zenei eszközöket, amelyeket az írás szerzője, esetleg a hallgatóság más tagjaival együtt, zavarónak talált.

A zongoraszólamot „clusterek” jellemzik, amelyek a beavatatlanokban azt a benyomást keltik, hogy a zongorista egy elveszett és talán nem is létező tonalitást igyekszik utolérni. Arányi kisasszonynak, aki gyakran a zongorától tökéletesen különböző hangnemben játszott, a hegedűs virtuozitás minden ismert eszközét be kellett vetnie, beleértve a pizzicatót, a con [sic] legnót és a hangszer fájának a saját testével történő időnkénti ütögetését. Ha előadását azzal fejezte volna be, hogy a zeneszerző szeme láttára diadalmasan összetöri a hangszerét, akkor sem lett volna senki különösebben meglepve. A közönség reakciója „udvariasnak” nevezhető. A programot befejező Bartók-vonósnégyes, amelyet a szerző a közönség soraiból hallgatott meg, kedvezőbb fogadtatásban részesült, a hallgatósága azonban jóval kisebb volt. A Bartók-szonátát követően ugyanis elég sokan kábultan kibotorkáltak a téli hidegbe.¹⁰

Bár a beszámoló hangja hatásvadász, az elemzés nem teljesen elhibázott. A 2. hegedű-zongoraszónátája még ma is nehézséget jelent előadói és egyes hallgatói számára. A zongoraszólamban vannak clusterek, és – számos más Bartók-műhöz hasonlóan – egy klasszikus értelemben vett tonális centrum hiábavaló keresése zavarba ejtheti a hallgatót. Bartók a mű hangnemét C-dúrban határozta meg, ám valami olyasféle megszokott harmóniamenet, amely a hallgatót is erre a következtetésre készítetné, lényegében hiányzik, a második tétel végén hallható C-dúr akkordtól eltekintve. Továbbá, amint arra a fenti beszámoló rámutat, a hegedűjátékossal szemben támasztott rendkívüli technikai követelmények már akkor is előremutatóak voltak, és még ma, csaknem egy évszázaddal később is kihívást jelentenek a mű előadói számára. Ami „a hangszer fájának a saját testével történő időnkénti ütögetését” illeti, azt a kotta nem igazolja.¹¹ Egy másik beszámoló szerzője, miközben egyes pontokon osztja az *Evening Bulletin* munkatársának nézeteit, pozitívan reagált. A *Public Ledger* recenzense, Samuel L. Laciár a figyelmét elsősorban Ornstein kvintettjére és Arányi játékára összpontosította. Úgy találta, hogy a műsorban szereplő Bartók-darabok első tételei hasonlítanak egymásra, de megállapította, hogy a vonósnégyes második tétele a program többi darabjával összehasonlítva kedvezőbb fényben jelenik meg.

Ahogy a szonáta, a vonósnégyes is egy rendkívül szabadon csapongó és meglehetősen terjedelmes tétellel kezdődik – és semmivel sem kedvezőbb eredménnyel, mint az előző darab esetében. Az első tétel egy meglehetősen céltalan bolyongás benyomását keltette, noha biztos kézzel vetett be minden kompozíciós eszközt és a hangszínek és hangnemi fordulatok teljes tárházát. A második tétel, amely – a formájától eltekintve – valódi Scherzo, és Allegro molto capriccioso [sic] tempójelzést visel, ezzel szemben valódi gyöngyszem volt, egyike a hangverseny legjobb tételeinek.¹²

10 *Contemporary Music*, 5.

11 Uott

12 Samuel L. Laciár: „Ornstein Quintet in World Premiere”, *The Public Ledger*, 1928. január 2., 5.

Laciar Bartók 2. vonósnégyeséről mondott pozitív ítélete figyelmet érdemel, mert a közönség tipikus reagálását fogalmazza meg azzal a darabbal kapcsolatban, amelynek fogadtatása egyöntetűbben kedvező volt, mind a zeneszerzőnek a turné folyamán előadott bármely más vonós darabjáié.

Magyar követség – Washington, D. C.

E koncertet követően, amelyet a fennmaradt levelezés csak futólagosan említ, Bartók az országot átszelő vonatutazásra indult Los Angelesbe, ahol megkezdte előadással összekötött koncertjeinek sorozatát; ezeket a Pro-Musica Társaság helyi szervezetei rendezték Los Angelesben, San Franciscóban, Seattle-ben, Portlandben, Denverben, Kansas Cityben és Saint Paulban. Ezután megállt Cincinnati-ben, hogy Washingtonba indulása előtt elpróbálja 1. zongoraversenyét a Cincinnati Szimfonikus Zenekarral. Washingtoni hangversenye a három közül az első közös fellépése volt Szigeti Józseffel a turné folyamán. A Szigetivel adott koncertet, amely gróf Széchényi László nagykövet és felesége, valamint 200 további meghívott vendég előtt zajlott le, a turné legtöbb hangversenyénél változatosabb program jellemezte.¹³ Bartók és Szigeti együtt eljátszotta Mozart K 454-es B-dúr szonátáját és a Székely Zoltán által hegedűre és zongorára adaptált *Román népi táncokat*. Emellett Bartók előadta saját zongoraműveinek egy sorozatát, egy Chopin-noktürn timer és két Kodály-darabot. A hangverseny befejező részében Szigeti Szymanowski, Francœur, Dvořák és Hubay műveit játszotta Ignace Strassfogel kíséretével. Az esemény sovány sajtóvisszhangjához tartozott a *The Washington Post* társasági rovatának közleménye, amely Bartókot „Mlle.”-ként említette.¹⁴ Bár a hibát a másnapi számban helyreigazították, sem a műsort, sem az előadást nem kommentálták. Az, hogy nem jelentek meg nyomtatott beszámolók, diplomáciai eseményekkel kapcsolatban nem szokatlan. A sajtónak az előadással kapcsolatos érdeklensége onnan eredhet, hogy a washingtoni követségeken hétről hétre számos hangversenyt rendeztek az előkelőségek számára. Ezek nem voltak nyilvánosak, így a rendezvényeknek inkább volt diplomáciai és társadalmi, semmint zenei jelentőségük.

A New York-i Pro-Musica Társaság

Bartóknak a következő napon a Pro-Musica Társaság New York-i szekciója számára adott hangversenye ezzel szemben teljes egészében zenészekből és mecénásokból álló hallgatóság előtt zajlott. A legtöbb Pro Musica-koncert azzal kezdődött, hogy a zeneszerző felolvasott egy angol nyelvű előadást a magyar népzeneiről és annak felhasználásáról a modern műzenében. Ennek az előadásnak egy változata később megjelent a *Pro-Musica Quarterly*ben, „The Folksongs of Hungary” (Ma-

13 Christine Q. Owen: „Society: Entertainments keep Society Busy”, *The Washington Post* 1928. február 5.

14 „Capital Society Events”, *The Washington Post*, 1928. február 4., 7.

gyarországi népdalok) címmel.¹⁵ Az előadást követően Bartók eljátszott egy változatot a saját és Kodály szólószongora-műveiből. A standard programhoz képest azonban három ízben kivételt tett. Denverben a saját *Hat magyar népdala* is megszólalt Blanche Da Costa énekesnő közreműködésével.¹⁶ Detroitban az új *Zongoraszonáta* a fogadtatásával kapcsolatos aggályok miatt az utolsó pillanatban kimaradt a programból, helyette a *Szonatina* (1915) és az egyik Román tánc (1909–10) hangzott el.¹⁷ New Yorkban, ahol a standard programtól való eltérések a legjelentősebbek voltak, Bartók megosztotta a pódiumot Szigeti Józseffel.¹⁸

A Pro-Musica Társaság New York-i hangversenyén, amelyre a Gallo Theaterben került sor 1928. február 5-én, Bartók csupán egyetlen darabot tartott meg a szokásos Pro-Musica programjából – 1926-os új *Zongoraszonátáját*. A Szigetivel előadott művek között volt a 2. hegedű–zongoraszonáta (1922), a *Magyar népdalok* hegedűre és zongorára (1926) – válogatás a *Gyermekeknek* sorozatból (1908–1910) Szigeti hegedű-zongora átiratában és a *Román népi táncok* hegedűre és zongorára (1925). Bartók és Szigeti előadta továbbá Schubert A-dúr hegedű–zongoraszonátáját is. A mű ugyan a Washingtonban műsorra tűzött Mozart-szonátához hasonlóan idegennek hat az egyébként csak Bartók-műveket tartalmazó programban, ezt a darabot Bartók és Szigeti budapesti szonátaestjén is játszotta az előző év áprilisában.¹⁹ Mindkét zenésznek számos kötelezettsége volt Amerikában Bartók első turnéjának ideje alatt, és a közös próbaidő valószínűleg szűkös lehetett. Ennek fényében egy olyan darab beillesztése a programba, amelyet korábban már előadtak együtt, kevésbé látszik érthetetlen választásnak. A szonáta műsorra tűzése nem került el a sajtó figyelmét. Olin Downes, a *New York Times* zenekritikusa megörökönyödésének adott hangot a Schubert-darab programba illesztése miatt, amelyet „indokolatlan választásnak” nevezett, bár „a közönséget dallamokkal kényeztetete el”.²⁰

Downes beszámolója az egyike volt annak a kettőnek, amely jelentős New York-i lapban jelent meg; a másik írás szerzője Lawrence Gilman volt. Mindketten dicsérték Szigeti hegedűjátékát, de csupán Downes írt pozitívan Bartók előadói teljesítményéről. A *Zongoraszonátáról* beszámolva Gilman azt írta, hogy Bartók „úgy csapkodta a billentyűket, mintha haragudott volna rájuk”.²¹ Mindkét kriti-

15 Béla Bartók: „The Folksongs of Hungary”, *The Pro-Musica Quarterly* VII/1. (1928 október), 28–35.

16 „Pro Musica Denver Chapter Presents Béla Bartók”, 1928. január 21., koncertprogram. Lelőhely: Denver Public Library Fine Arts Department

17 (Bartók Szonatinája, talán egy Kodály-darab is az Op. 3-ból, és a „First Roumanian Dance”.) Sarah Lucas: „The Reception of Bartók’s Piano Sonata (1926) During His First American Tour (1927–1928)”, kiadatlan előadás, elhangzott a University of Iowa Jakobsen-konferenciáján, 2013 áprilisában.

18 „Third Concert Pro Musica. Béla Bartók Composer-Pianist and Joseph Szigeti Violinist in Joint Recital”, koncertprogram (1928. február 5.), MSS 54, E. Robert Schmitz iratai a Yale egyetem Irving S. Gilmore zenei Könyvtárában, a Yale University Libraryban.

19 „Szigeti József és Bartók Béla szonátaestje”, 1927. április 10., koncertprogram. Lelőhely a budapesti Bartók Archivum.

20 Olin Downes: „Music. Pro-Musica Society”, *The New York Times*, 1928. február 6., 12.

21 Lawrence Gilman: „New Music by Bartók; and a New Bruennhilde in ‘Goetterdaemmerung’”, *The New York Herald Tribune*, 1928. február 6.

kus hiányolta Bartók zenéjéből a kontrasztokat – Gilman megjegyzései általában a Bartók-művek „eseménytelenségére” irányultak,²² Downes pedig úgy érezte, hogy a hegedűszonáta nyert volna a hangszínek nagyobb változatossága révén.²³ Nagyon csekély visszhangja volt a turné során a *Magyar népdalok* és a *Román népi táncok* előadásainak, de Downes üdvözölte ezeket a darabokat „a dallamok nemzeti és rendkívül jellegzetes vonásaiért”, továbbá „az egyszerű és hozzáillő harmonizálásért”, „amely nem csúszott át extravaganciába és eredetieskedésbe”.²⁴ Elképzelhető, hogy a kritikusok a népzenei feldolgozásokat valamiképpen kevésbé komolyknak és eredetieknek tekintették, mint Bartók egyéb műveit, és azért szenteltek több teret beszámolóikban a *Zongoraszonátának* és a 2. hegedű-zongora szonátának. Attól is ódzkodhattak, hogy olyan kompozíciókról írjanak, amelyek alapanyagáról, a népi dallamokról alig volt előzetes tudásuk. Ezek a darabok mindenesetre nem részesültek negatív elbánásban a sajtó részéről.

A bohémek (a New York-i Zenészkлуб)

Bartók és Szigeti harmadik és a turné folyamán az utolsó közös fellépésére a New York-i Harvard Klub The Bohemians (A bohémek) elnevezésű zenészkлубjában került sor. Mindketten korábban is legalább egyszer részt vettek már a klub életében, amikor december 18-án, Bartók Amerikában töltött első estéjén a klub vacsoravendégei voltak.²⁵ Programjuk első blokkja a Pro-Musica Társaság számára összeállított hegedű-zongora kompozíciókból állt. A második részben a The New World kvartett lépett fel Bartók 2. vonósnyegyeseivel. A hangversenyt a zeneszerző zárta szóló zongoradarabokkal, valószínűleg egy válogatással a Pro-Musica Társaság számára korábban játszottak közül.²⁶ Bár úgy látszik, hogy az előadásról nem született beszámoló, a The New World kvartett két héttel korábbi, a The New School for Social Researchben lezajlott 2. vonósnyegyese-előadása a *New York Times*-ben kedvező kritikát kapott. Ebben Olin Downes megjegyezte, hogy a műsoron szereplő összes darab közül, amelyek között ott volt Milhaud 6. kvartettje és Stravinsky *Három darab vonósnyegyésre* című műve is, Bartóké volt „talán a leggazdagabb és a legjelentékenyebb”.²⁷ Miután felhívta a figyelmet a zene „tudatos népiességére”, Downes meglepő fordulattal „romantikus” műként határozza meg a 2. vonósnyegyest, és megdicséri expresszivitását.

Ez a népies elem és tudatos népiesség, amely rendkívül leszűrt és intenzíven expresszív, a vonósnyegyese alapvető tulajdonsága. Vannak, akik az ilyen zenét a romantikával vagy a

22 Uott

23 Olin Downes: *Music. Pro-Musica Society*, 12.

24 Uott

25 „Dinner an Ovation to Mme. Sembrich”, *The New York Times* 1927. december 19., 31.

26 Walter L. Bogert: levél A Bohémek tagságához. 1928. január 16. Lelőhely: a budapesti Bartók Archivum.

27 Olin Downes: „New World String Quartet”, *The New York Times*, 1928. január 28., 14.

romantikus érzelmvilággal való szembefordulásnak tartják. A művészet világában a „romantikus” változatos és változékony jelentésű szó. Ha nagyon személyesnek, idiomatikusnak és festőinek lenni annyit tesz, mint romantikusnak lenni, akkor ez a vonósnégyes, bizonyos merevsége és fanyarsága ellenére rászolgál erre a jelzőre. Igazán messze esik az Op. 1-től, amelyet Bartók úr, eléggé szerencsétlenül, a New York-i Filharmónia közönségének amerikai bemutatkozásképpen prezentált. Ez a 2. vonósnégyes az érett és férfias Bartók, aki tudatában van annak, hogy rátalált önmagára, hogy szilárd talaj van a lába alatt, gyorsan reagál, félelem nélkül alkalmazza zenei gondolataira saját harmóniai nyelvet és saját stílusát. A zene érdekességét tovább fokozta a kis terem érzékeny akusztikája, az összejövetel kötetlensége és a hallgatóság komolysága.²⁸

Downes érvelése a vonósnégyes romantikus jellege mellett érdekes módon éles ellentétben áll általános megfigyelésével, amely szerint Bartók zenéje „ellentétes a romantikával”.²⁹ Bár nem mulasztotta el az alkalmat, hogy még egyszer le-
szólja Bartók Op. 1-es Rapszódiaját,³⁰ Downes pozitívabb képet rajzolt Bartók 2. vonósnégyeséről, mint amelyet a zeneszerzőnek a New York-i Filharmonikusokkal való amerikai bemutatkozása és a Pro-Musica Társaság számára Szigetivel adott koncertje óta más Bartók-kompozíciókról festett. Emellett a 2. vonósnégyes kedvező összehasonlítása a programban szereplő Milhaud- és Stravinsky-művekkel különösen jelentősnek látszik akkor, ha összevetjük azzal a koncertismertetővel, amelynek szerzője a turné egy későbbi koncertje kapcsán Bartók kompozícióit általában véve alacsonyabbra értékelte Stravinsky műveinél.

Eddy Brown Kvartett – New York

Február 16-án Bartók két hangversenyen játszott – egy délelőttin, amelyet az Eddy Brown Kvartettel adott a New York-i Ritz-Carlton Hotelben, és egy későbbin, amelynek során a Burgin Kvartettel lépett fel a Bostoni Kamarazenei Klub közönsége előtt. Bartók ugyan nem ad hírt arról, hogy az ugyanarra a napra két különböző városba szervezett hangversenyek valamilyen nehézséget okoztak volna, lehetséges, hogy ez eredetileg nem így szerepelt a turné programjában. A *New York Herald Tribune* arról adott hírt, hogy Bartók az Eddy Brown Kvartett február 9-én tartandó hangversenyén fog fellépni,³¹ később azonban azt közölte, hogy a hangversenyt február 16-ra halasztották, mivel a zeneszerző „nem tudott megjelenni”.³² A műsorváltozás lehetővé tette Bartók számára, hogy február 7-én visszautazzon Cincinnatiába az 1. zongoraverseny további próbáira a Cincinnati Szimfonikusokkal, a mű február 13-i Carnegie Hall-beli amerikai bemutatóját előkészítendő.³³

28 Uott

29 Olin Downes: „Music. Toscanini Thrills His Audience. Pro-Musica Society”, *The New York Times* 1928. február 6.

30 Uott

31 „Bartók Plays With Eddy Brown Quartet on Thursday, Feb. 9”, *New York Herald Tribune* 1928. január 22.

32 Uott „Music Notes”, *New York Herald Tribune*, 1928. február 5.

33 Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 258.

Az újabb próbalehetőség azért volt különösen fontos számára, mert a kottával kapcsolatos problémák és a kellő próbaidő hiánya következtében a New York-i Filharmonikusokkal és a Philadelphiai Zenekarral adott hangversenyén már műsorváltoztatásra kényszerült.

Mindenesetre az Eddy Brown kvartettel adott Bartók-programban szóló zongoraművek, az 1. vonósnyégyes és az *Öt magyar népdal* szerepelt Crystal Waters ének-szólójával.³⁴ Az ismertetőszöveget valószínűleg Shuk Lajos, a vonósnyégyes csellistája írta, aki a budapesti Zeneakadémián tanult. Figyelme elsősorban Bartók 1. vonósnyégyesének első tételére irányult; ennek egy szakaszát így jellemezte: „fausti figurák és színek diabolikus játéka”.³⁵ Shuk a zeneszerző rövid életrajzával és műveinek listájával is szolgált a közönségnek, megállapítva, hogy Bartók az akkor élő három legfontosabb zeneszerző egyike, aki egyenértékű Schoenberggel és Stravinskyval. Bartók művészi személyiségéről adott értékelése számos továbbit reprezentál, amelyek Bartók turnéja kapcsán a beharangozókban és a beszámolókbán megfogalmazódtak.

Élete a művészet legnagyobbjaiéra emlékeztet aszketikus visszafogottságában, remetéhez méltó visszavonultságában, amely kizárja a közönséget és a publicitást. Bartók mindig magányosan, művészetéért élt, egyedül és merészen, saját megelégedésére komponált, sohasem törődve műveinek kommerciális érvényesülésével. Művészete ezért áll egyedül a maga sallangtalanságával és szigorú logikájával. Sohasem alkudott meg, és sohasem veygült el, művészete ezért öntörvényű, és nem emlékeztet senki máséra.

Shuk az 1. vonósnyégyeshez fűzött magyarázatában hangsúlyozta továbbá Bartók eredetiségét, kiemelve, hogy a mű „tökéletesen megformált individualitást mutat [...] gyakorlatilag mindenfajta befolyástól mentes”.³⁶ Végül pedig a zeneszerző kvartett műfajban alkotott első két művének nehézségét „a bölcsek kövéhez vagy a perpetuum mobiléhoz” hasonlította, amely „megoldhatatlan problémát jelent a kvartettjátékosok számára”.³⁷

Kamarazenei klub – Amerikai Művészeti és Tudományos Akadémia, Boston

Bartók ezután Bostonba utazott, hogy fellépjen a tekintélyes The American Academy of Arts and Sciences (Amerikai Művészeti és Tudományos Akadémia) bostoni Ka-

34 Az énekes nevét illetően ellentmondóak az adatok. Míg a műsorfüzet Crystal Waterst nevezi meg, ifj. Bartók Béla krónikája szerint az énekesnő Sámson Mária lehetett.

35 Eddy Brown Kvartett, 1928. február 16. Hangversenyprogram, lelőhely a budapesti Bartók Archívum.

36 Uott

37 Uott. Shuk nem az egyetlen a vonósnyégyes tagjai közül, aki budapesti kapcsolatokkal rendelkezett. Eddy Brown amerikai hegedűs gyermekként Hubaynál tanult a budapesti Zeneakadémián. Lehetséges, hogy Bartók is ismerte Brownt, mert tanított a Zeneakadémián akkor, amikor Brown oda járt. Amikor Bartók az Egyesült Államokban élt, és 1942-ben érintkezésbe léptek a WQXR nevű New York-i komolyzenei rádióállomás egy esetleges műsorával kapcsolatban; a rádiónak Brown volt a zeneigazgatója. Eddy Brown: levél Bartók Bélának, 1942. március 27, lelőhely a budapesti Bartók Archívum. Úgy látszik, hogy a javasolt rádióadás nem valósult meg.

marazenei Klubjában. A bostoni Kamarazenei Klub rendezésében megtartott hangversenyen saját kompozíciói mellett Kodály műveiből is elhangzott egy válogatás, Bartók és a Burgin Vonósnyégyes előadásában.³⁸ A zeneszerző Jean Bedetti gordonkaművész kísérelőjeként szerepelt Kodály Op. 4-es, gordonkára és zongorára írt szonátájának előadásában, majd egy szólóblokkot adott elő, amelyben helyet kapott Kodály *Sírfelirata* és a *Hét zongoradarab*, ezenkívül saját *Zongoraszonátája* és a standard Pro-Musica program más darabjai. A Burgin Kvartett (Richard Burgin és Robert Gunderson – hegedű, Jean Lefranc – brácsa, Jean Bedetti – cselló; – mindannyian a Bostoni Szimfonikusok vonósai) Bartók 2. vonósnyégyesével zárta a koncertet. Az anonim műsorismertető röviden összefoglalja Bartók tanulmányait és Kodállal együtt végzett népzenegyűjtői tevékenységét, de érdemben csupán a program egyetlen darabjáról, a 2. vonósnyégyesről szól. Írója megemlíti a kvartett általánosan kedvező fogadtatását, de hozzáteszi, hogy a darabban „a stílusok sokfélesége zavarba ejtő lehet”.³⁹ A továbbiakban azzal mentegeti ezt a sokféleséget, hogy a mű „zeneileg annyira közvetlen, annyira őszinte”, és Bartókot Stravinskyval összehasonlítva megállapítja, hogy Bartók, „úgy látszik, olyasvalaki, akinek nincsenek elméletei, és nem szorul igazolásra. Nyelve sokkal kevésbé tökéletes, mint a Stravinskyé, és nem is tetszik ugyanolyan jól szervezettnek, viszont van benne melegség, ami nagy mértékben kárpótol ezekért a hiányokért”.⁴⁰ Bartók számos folyóiratcikket írt a 20-as években a komponálás technikai kérdéseiről, az ismertető írója azonban ezeket valószínűleg nem ismerte. Emellett a korábban említett előadásában, amelyet minden Pro-Musica-hangverseny előtt felolvasott, Bartók kifejtette elképzeléseit azzal kapcsolatban, hogy hogyan építi bele a népzenei elemeket saját kompozíciós stílusába. A szerzőnek majdnem biztosan nem volt alkalma meghallgatni az előadások valamelyikét, ugyanis egyikre sem Bostonban került sor. Bartókot számos alkalommal hasonlították össze kortársaival, az azonban kissé furcsán hat, hogy egy ismertető szerzője ilyen összehasonlításokba bocsátkozik akkor, amikor maga a zeneszerző is résztvevője a programnak. Bartóknak a kompozíciós módszereit ismertető későbbi írásai viszont érdekesek lehetnek azzal kapcsolatban, amit a műsorfüzet az elmélet állítólagos hiányáról állít. 1943-ban ezt írta harmadik Harvard-előadásában:

Sohasem hoztam létre előzetesen új elméleteket, nem szerettem az ilyesmit. Természetesen voltak nagyon is határozott érzéseim a követendő irányra vonatkozóan, de mialatt dolgoztam, nem érdekelt, hogy minek nevezik ezeket az irányokat vagy a gyökereiket. Ez a beállítottság nem jelenti azt, hogy [...] határozott tervek és megfelelő kontroll nélkül komponáltam volna.⁴¹

38 A Kamarazenei Klub valószínűleg nem függött össze a Bostoni Kamarazenei Társasággal, amely mindmáig működik.

39 „Chamber Music Club, 1927–1928, Fifth Concert”, koncertismertető (Bartók Archívum, Budapest)

40 Uott

41 Bartók Béla: „Harvard Lectures”. In: *Béla Bartók Essays*. Ed. Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, 376.

Bár Bartók saját megjegyzései megerősíthetik a koncertismertető szerzőjének állítását, a zeneszerző kijelenti, hogy jóllehet a komponálást megelőzően nem alkotott elméleteket, a kompozíciós folyamat mégis stratégiai jellegű volt. A koncertismertető hátralevő része mindenesetre a vonósnégyes három tételének korlátozott magyarázóerővel bíró, rövid leírásával foglalkozik – az első tételt egyetlen, a formájáról szóló mondatral intézi el.

A Kamarazenei Társaság számára adott Bartók-hangverseny, úgy látszik, észrevétlenül maradt a bostoni sajtóban. A *Boston Globe*-ban tíz nappal a hangversenyt követően megjelent egy cikk, amely egy bostoni kamarazenei klub létrehozására szólított fel – ez magyarázattal szolgálhat arra, hogy a koncert miért nem keltett érdeklődést.

A Szimfonikusok koncertjeitől eltekintve ma Bostonban nem sok lehetőség van fontos modern művek meghallgatására. Mindenképpen ott vannak a Bostoni Fuvolások Klubjának vasárnap délutáni privát bérleti hangversenyei [...] Ezek a kamarazene egészére kiterjednek, és egyaránt műsorra tűznek régi és modern műveket. Ezeket a koncerteket azonban a nagyközönség nem látogathatja, bár vendégjegyekhez sokszor hozzá lehet jutni. New Yorkban, Chicagóban és Philadelphiában egyaránt működik egy vagy több olyan társaság, amely a modern kamarazene előadásának szenteli magát, nyilvános hangversenyek formájában. Bostonnak is szüksége volna egy ilyen szervezetre, ha meg akarja tartani és ki akarja érdemelni elsőrendű zenei központként szerzett tekintélyét.⁴²

A szerző panasza a modern zene hallgatásának ínséges helyi lehetőségeiről arra utal, hogy a Kamarazenei Társaság viszonylag ismeretlen lehetett, és ez magyarázhatja Bartók bostoni kamarazenei előadói tevékenységének visszhangtalanságát, miközben a Bostoni Szimfonikusokkal történő fellépéseiről legalább két helyi újság előzetesen és utólag is hírt adott, illetve beszámolt.⁴³

Konklúzió

Bartók kamarazenei koncertjei, amelyeken hegedűdarabjai és vonósnégyesei is megszólaltak, nem részesültek olyan figyelemben a sajtó részéről, mint első amerikai turnéjának egyes szólófellépései, de a fennmaradt kritikákból és koncertismertetőkből kiderül néhány fontos dolog. Hegedűművei közül a 2. hegedű-zongora szonáta nagyobb figyelmet keltett, mint a *Magyar népdalok hegedűre és zongorára* és a *Román népi táncok hegedűre és zongorára*. Továbbá a bemutatott kamarazenei darabok közül a 2. vonósnégyes részesült a turné során a legpozitívabb fogadtatásban. Elképzelhető: az a körülmény, hogy a darabot elismert, a kritikusok számára ismerős együttesek adták elő, pozitívabb háttérrel szolgáltatott a befogadásához.

42 „Modern Music in Boston”, *Daily Boston Globe* 1928. február 26., 44.

43 L. A. S., „Bartók Plays his New Piano Concerto in Boston,” *Christian Science Monitor* 1928. február 18.; P. R., „Bartók Soloist at Symphony Concert,” *Boston Globe* 1928. február 18.; Warren Storey Smith, „Music of Future by Symphony,” *Boston Post* 1928. február 18. és mások.

Az is lehetséges, hogy Bartók vonósnégyes-írásmódja vonzóbbnak bizonyult az amerikai közönség számára, mint az, amely más műfajú kamarazenei darabjait jellemezte. Elő amerikai turnéja után nem sokkal Bartók 1927-ben befejezett 3. vonósnégyese ugyancsak sikert aratott az Egyesült Államokban, és 1928 októberében a philadelphiai Musical Fund Society megosztott díjában részesült. A Bartók-zene öntörvényűségének a koncertismertetőkből, beszámolókból és a Reiner Frigyes-interjúban megjelenő gondolata további visszatérő témája volt a szerzőknek és muzsikusoknak, s ezáltal megkülönböztetett jellege valamiképpen magarázatot nyert. Bartókot úgy mutatták be az amerikai közönségnek, mint akinek a stílusa nem ismer kompromisszumot, és a zenéjéről írók ugyan következetesen korának legjobb modern zeneszerzői közé sorolták, ezeket a kijelentéseiket nem mindig támogatták meg a műveinek és előadóművészi teljesítményének tiszteletteljes bemutatásával.

Fordította Malina János

ABSTRACT

SARAH LUCAS

PERFORMANCE AND RECEPTION OF BARTÓK'S STRING MUSIC DURING HIS FIRST CONCERT TOUR OF THE UNITED STATES (1927–1928)

During Béla Bartók's first concert tour of the United States (1927-1928) he played primarily his own music in lecture-recitals, orchestra performances, and chamber music concerts in fifteen American cities. Over the course of the tour he collaborated with violinists Jelly d'Arányi and Joseph Szigeti to present a few of his works for violin and piano to members of musical clubs in New York City and Philadelphia, and before dignitaries at the Hungarian Embassy in Washington, D.C.—namely his *Sonata for Violin and Piano no. 2* (1922), *Hungarian Folksongs* for Violin and Piano (arranged by Joseph Szigeti, 1926), and *Romanian Folk Dances* for Violin and Piano (arranged by Zoltán Székely, 1925). In Boston and New York, Bartók played on recitals that also included performances of his String Quartets no. 1 and no. 2. This article documents these performances and the American reception of Bartók's violin music during his U.S. recitals of early 1928. Music criticism in American newspapers and music journals, as well as detailed program notes from the string quartet performances, are taken into account to reveal the critical assessment of Bartók's violin music and string quartets and the characterization of the composer in the American press and concert halls.

Sarah Lucas completed her Ph.D. in musicology at the University of Iowa in the fall of 2018, with the support of a University of Iowa Graduate College Writing Fellowship. Her dissertation, 'Fritz Reiner and the Legacy of Béla Bartók's Orchestral Music in the United States', is based on archival research carried out at Northwestern University's Fritz Reiner Collections, the Chicago Symphony Orchestra Rosenthal Archives, Bartók Records, and at the Hungarian Institute for Musicology's Budapest Bartók Archives, where she conducted research with the support of a Fulbright Award, a Stanley Grant for International Graduate Research, and a University of Iowa Graduate College Summer Fellowship. Her master's work at the University of Missouri (2010-2012) culminated in her thesis 'Béla Bartók and the Pro-Musica Society: A Chronicle of Piano Recitals in Eleven American Cities during his 1927-1928 Tour'. Her research interests also include twentieth-century American music criticism and the use of Bartók's music in film. She currently teaches music history at Drake University in Des Moines, Iowa, and leads the Des Moines Symphony's Classical Conversations series.

Ozsvárt Viktória

NÉPZENEI INSPIRÁCIÓ ÉS KLASSZIKUS HAGYOMÁNY LAJTHA LÁSZLÓ KÉSEI VONÓSNÉGYESEIBEN*

Mára már közhellyé vált a szakirodalomban, hogy a Bartók Béla és Kodály Zoltán munkássága nyomán megindult népzene kutatás évtizedekre kijelölte a magyar zene fejlődésének útját.¹ Mint Szabolcsi Bence megfogalmazta: „Mindketten [ti. Bartók és Kodály] klasszikus művészetnek érezték a magyar népzene.”² Így tehát nem meglepő, hogy a gyűjtések eredményei nemcsak a magyar zenetudomány kérdésfelvetéseit határozták meg, hanem új impulzusokat adtak a zeneszerzésnek is. Egyrészt maga az addig ismeretlen népi dallamkincs hatott az újdonság erejével a sokszor népzene gyűjtőként is tevékenykedő fiatal zeneszerzőkre, másrészt a „mesterek”, Bartók és Kodály zeneszerzői életműve, az általuk teremtetett új tradíció volt az, ami példaképként és viszonyítási pontként szolgált a közvetlen és közvetett tanítványok generációi számára.

Mindennek ellenére a népzenei inspiráció megjelenése a klasszikus kompozíciókban korántsem evidens, problémátlan tény. Egy-egy idézet vagy tematika felbukkanása összetett jelentéssel bír, többretegű asszociációkat sejtethet, amelyeknek pontos értelmezéséhez nélkülözhetetlen a történeti körülmények szemügyre vétele. A 20. század politikai változásainak következtében korszakonként más és más jelentéstartalom kötődött a magyar népi művészethez, így a népzene felhasználó klasszikus zeneművekhez is. Megállapítható tehát, hogy a népzeneből kölcsönzött motívumok használatának mikéntje túlmutat egy egyszerű zeneszerzés-technikai eszköz alkalmazásán, és a hozzá kötődő jelentéstartalmak révén egyfajta művészi állásfoglalásként válik értelmezhetővé.

Lajtha László – a Bartókot és Kodályt közvetlenül követő nemzedék tagjaként – az elsők között csatlakozott a népzene gyűjtő mozgalomhoz. 1911-től egészen 1963-ban bekövetkezett haláláig a mindenkorai lehetőségekhez mérten intenzíven folytatta a gyűjtést és a közreadást. Népzene kutatói munkásságának eredményeképpen

* Jelen tanulmány az NKFIH K 123819-es pályázat támogatásával jött létre. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Eőse László: „Egy nemzeti zeneszerző egyetemessége”. In: uő (szerk.): *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 175–183.

2 Szabolcsi Bence: „Kodály emlékezete”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 11–14., ide: 13.

alapvető fontosságú publikációk és dallamközreadások láttak napvilágot. Mind-eközben folyamatosan komponált: életművében különböző korok és műfajok stí-luselemei állnak össze új egységgé, izgalmas kutatási területet kínálva a hatás- és műfajtörténet iránt érdeklődő zenetörténész számára. Kései alkotókorszakában a reprezentatív, nagy hagyományú műfajok felé fordult Lajtha érdeklődése.³ A ko-rábban jellemző zongora- és kamaraművek helyett ekkoriban a szimfóniák, misék és vonósnégyesek kerültek a zeneszerzői életmű középpontjába. Kilenc szimfóniá-ja közül hat, tíz vonósnégyeséből pedig négy ebben az időszakban keletkezett. A műfajválasztás alakulása részben praktikus okokkal, a rendelkezésre álló elő-adók – Ferencsik János és a Tátrai Vonósnégyes – inspiráló jelenlétével is magya-rázható (1. táblázat).

Kifejezetten Lajtha-féle vonósnégyes-típus nem létezik. Minden egyes mű ön-álló arculattal bír, ugyanakkor bizonyos esetekben – így például az 5. és a 6. vagy a 8. és a 9. kvartettpárok esetében – ugyanazt az alapproblémát járja körül a zene-szerző. Mindemellett mégis általánosan jellemző a vonósnégyesek esetében a nép-zenei anyag ötvözése a klasszikus zenei hagyományból öröklődött formával.⁶ Ta-nulmányomban a két leginkább explicit népzenei inspirációt tükröző vonós-négyessel, a 7.-kel és a 10.-kel foglalkozom részletesebben. Elsőként az írásbeli dokumentumok alapján összefoglalom, hogyan vélekedett Lajtha a népzene-fel-dolgozásról, népzene és műzene viszonyáról, a két terület átjárhatóságáról. Ez-után a két vonósnégyes zenei jellemzőit veszem górcső alá, különös tekintettel a népzenei anyag felhasználásának módjára. Vizsgálom, hogy a különböző indítta-tás, egyrészt a kor zenepolitikai indíttatású elvárásainak tett megfelelési kísérlet, egyfajta elfogadható kompromisszum keresése, másrészt a mélyen személyes fo-

3 Berlász Melinda: „Műfajszerű gondolkodás Lajtha László zeneszerzői életművében”, I–II., *Magyar Zene* XXXI/1–2. (1990), 99–107.; 193–200.

4 Az Auer-vonósnégyes Lajtha összes kvartettjét tartalmazó hangfelvételei és a partitúrán feltüntetett adatok alapján.

5 A Lajtha.hu műjegyzéke kérdőjelesen utal egy 1951-es budapesti ősbemutatóra, az 1953. május 19-re datált Párizsi előadást szintén premierként közli. Az MTA BTK ZTI koncertkatalógusának tanúsága szerint a bemutató előadásra 1951. június 2-án a Bartók-teremben került sor. Vö. Ozsvárt Viktória: „Lajtha László Magyarországon. Sajtó- és hangversenykörkép 1949–1958”. Online publikáció az MTA BTK ZTI honlapján. http://zti.hu/files/mza/docs/Egyeb_publikaciok/OzsvartViktoria_LajthaLaszlo_Magyarorszag.pdf

6 A magyar zenei életből ismert példákon túl lehetséges inspirációt jelenthettek Lajtha számára a dél-amerikai, de Párizsban hosszabb-rövidebb időre gyakran vendégeskedő Heitor Villa-Lobos (1887–1959) vonósnégyesei is. Villa-Lobos tizenhét kompozíciójának zenei anyagában szintén feltűnik, sőt gyakran elsődlegessé válik a népzenei ihletés, és szabad formaépítésükben is Lajtha kvartettjeinek ideáljával rokoníthatók. Villa-Lobos vonósnégyeseiben is nagy szerepet kap az imitáció, ugyanakkor teljes, befejezett fúgátétel nála sem szerepel. A brazil komponista 1927 és 1930 között Párizsban élt, ahol Florent Schmitt (1870–1958) francia zenekritikus személyében hamarosan elkötelezett támoga-tóra talált. Schmitt révén nem kizárt, hogy Lajtha találkozott Villa-Lobos-szal, vagy legalábbis hallo-másból ismerhette művészetét. Ld. Eero Tarasti: „Villa-Lobos’s String Quartets”. In: Evan Jones: *Inti-mate Voices. The Twentieth-Century String Quartet*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2009, 223–255.; Lisa M. Peppercorn: „H. Villa-Lobos in Paris”, *Latin American Music Review* VI/2. (1985. Fall/Winter), 235–248.; Antoine E. Cherbuliez: „L’adaptation du folklore brésilien au style de J.-S. Bach selon la thèse de Villa-Lobos”, *Journal of the International Folk Music Council* IX. (1957), 29–31.

Cím	Komp. éve	Bemutató	Durata ⁴	Tételek
1. vonósnégyes (Op. 5)	1923	?	19'57"	1. Adagio 2. Presto
2. vonósnégyes (Op. 7)	1926	1928. 04. 23. Budapest	27'51"	1. Andante 2. Presto alla marcia 3. Molto andante 4. Vivace
3. vonósnégyes (Op. 11)	1929	1931. 10. 16. Budapest	20'02"	1. Andante 2. Allegro 3. Commmodo 4. Poco lento 5. Vivo
4. vonósnégyes (Op. 12)	1930	?	17'47"	1. Allegro energico 2. Molto andante 3. Il piu presto possibile 4. Lento (Deux strophes et ritournelle) 5. Vivo e grazioso
5. vonósnégyes (Op. 20; Cinq études pour quatuor à cordes)	1934	1948 London, Hurwitz kvartett	21' 05"	1. Allegro vivo e energico (Rythme et plénitude sonore) 2. Andante. Comme une valse très lente (Jeu „piano” et délicatesse de touche) 3. Presto molto (Vélocité légère) 4. Poco adagio (Polyphonie) 5. Alla marcia (Pizzicato)
6. vonósnégyes (Quatre études pour quatuor à cordes, Op. 36)	1942	1948 London?	25'06"	1. Molto allegro 2. Lento 3. Gracieux et gai 4. Prestissimo
7. vonósnégyes (Op. 49)	1950	1951. 06. 02. Budapest ⁵	20'05"	1. Prestissimo 2. Molto tranquillo 3. Menuet. Quasi allegro, grazioso 4. Molto vivace
8. vonósnégyes (Op. 53)	1951	1952. 04. 29. Budapest	24'09"	1. Allegro 2. Lent 3. Capriccio. Tendrement avec beaucoup de délicatesse 4. Presto
9. vonósnégyes (Op. 57)	1953	1953. 11. 20. Budapest	26'35" Part.: environ 23'	1. Très vif et accéléré 2. Lent 3. Menuet. Allegretto 4. Entraînant et d'un seul élan
10. vonósnégyes (Suite transylvaine en trois parties, Op. 58)	1953	1955. 06. 02. Budapest	21'33"	1. Première partie – Très lent 2. Deuxième partie – Léger et volant 3. Troisième partie – Lent mais allant – Vif

1. táblázat. Lajtha László vonósnygyeseinek legfőbb adatai

galmazásmód hogyan hat magára a népzene felhasználásának módjára, miként tükröződik a különböző cél és különböző törekvés Lajtha eme két legtöbbet játszott vonósnégyesében.

Maga a jelenség, népzene és műzene ötvözése, keveredése a két terület funkciójának eredendő különbözőségei miatt eleve problematikus lehet. A Lajtha-hagyatékban fennmaradt és a zeneszerző összegyűjtött írásai első kötetében közzét, feltehetően 1948-ban készült előadásszövegben a következőket olvashatjuk:

A népzene és a grand art között mindig volt kapcsolat és mindig volt lényeges különbség is. Az igazi népzene rítusos, (rituális) hiedelembeli, szociális, misztikus célokból született, míg a klasszikus zene célja mindig esztétikai.⁷

Lajtha kétféle megközelítési módot különít el. Az egyik a klasszikus zene alapvetően esztétikai szemléletét vetíti rá a népzeneire és a népdalokra, ezzel szemben a másik, a tudományos szemléletmód a népzene lényegét a funkcionalizmusban, a történeti jelentőségben látja. A rituális és szociális jelentőség független az egyes dallamok esztétikai értékétől. Az átfedés Lajtha szerint nem lehetetlen, és Bartókra hivatkozik, aki bizonyos népdalokat műremeknek nevezett.⁸ A népdalfeldolgozásokról szólva Lajtha a kíséret fontosságát hangsúlyozza, mivel a népzene csak feldolgozásként kerülhet koncertpódiumra, és csak így válhat általánosan ismertté, közkinccsé.⁹ Itt ismét Bartókot idézi, aki a népdalfeldolgozásokat a korálfeldolgozásokhoz hasonlította. Lajtha szerint a régi korálfeldolgozások irodalmának gazdagsága bizonyítja, hányféleképpen „fogható fel s dolgozható fel” ugyanaz a melódia.¹⁰ Nézete szerint tehát nincs úgymond „abszolút érvényű megoldás” a népdalfeldolgozások esetében sem.¹¹ A szövegben a népzene felhasználásának ideológiai háttéréről is szó esik:

7 Lajtha László: „A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei Bartóknál, Kodálynál és saját zenémben”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992, 130–135.

8 Bár Lajtha nem jelöl meg konkrét forrást, a gondolat megtalálható Bartók Béla 1924-ben napvilágot látott *A magyar népdal* című munkájának bevezetésében. Mint Bartók írja: „A szűkebb értelemben vett parasztzene tehát öntudatlanul működő természeti erő átalakító munkájának eredménye: minden tanultságtól ment embertömeg ösztönszerű alkotása. Ép olyan természeti tünemény, mint pl. az állat- vagy növényvilág különféle megnyilvánuló formái. Ennek folytán egyedei – az egyes dallamok – a legmagasabb művészi tökéletesség példái. Kis arányaikban ép oly tökéletesek, akár csak a legnagyobb szabású zenei mestermű. Valósággal klasszikus példái annak, miként lehet lehető legkisebb formában, leghatékonyabb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a maga frissességében, arányosan, egyszóval a lehető legképzesebb módon kifejezni.” Bartók Béla: „A magyar népdal”. In: Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 101–305., ide: 104.

9 1928-ban a Kultuszminisztérium akciója keretében a His Master's Voice sorozatban gramofonra rögzítették Bartók, Kodály és Lajtha népdalfeldolgozásait. Az akcióról Lajtha a Magyar Néprajzi Társaságban előadást tartott, melynek írott változata 1929-ben a *Muzsika* című folyóiratban jelent meg. Lajtha László: „A kultuszminisztérium gramofonakciója”. In: Berlász: *Lajtha László összegyűjtött írásai*, I., 40–44.

10 Lajtha: *A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei...*, ide: 131.

11 Uoott

Könnyű volna annyit mondanom, hogy a nacionalizmus erősödésével jutott egyre nagyobb szerepe a népzenenek a műzenében. Pedig van egy finomabb, alig észrevehető és igen erős elektromos vezeték, amely e kétféle zenét – a népzene és a műzene – egymással összeköti. A népzene mindig valamely közösségé, és ezért kollektív művészet, amely a közösség alkotta és megtartotta típusokkal dolgozik. A másíkfajta muzsika az egyéné, tehát individuális. Ez utóbbinak értéke attól függ, mennyire zseniális az alkotója: a zeneszerző. Lélektanilag is érthető, hogy minden egyén, minden művész, megalkotva saját lelki világát, vágyik arra, hogy valahová tartozzon.¹²

Lajtha banalitásnak, túlzó egyszerűsítésnek tekinti azt a vélekedést, miszerint az erősödő nacionalizmus szorosabbra fűzte népzene és műzene viszonyát. A jeleség ilyenfajta árnyalása talán a politikai és történelmi események miatt vált szükségessé. Két és fél évtizeddel korábban, 1923-ban a *Magyar Dal* hasábjain Kodály Zoltán egy többszereplős interjúbán még éppen az erősödő nacionalizmussal magyarázta népzene és műzene kapcsolatának elmélyülését.¹³ Egész Európában jellemző és egyre erősödő tendenciaként írta le a műzene megújítását, „nemzetivé tételét” a népzene elemeinek segítségével, és megállapította: „minthogy a nacionalizmus mindenfelé erősödött, valószínű, hogy ez a törekvés tartós életű lesz”.¹⁴ Az interjúbán Kodály mellett Lajtha és Bartók is nyilatkozott.¹⁵ Lajtha a múzeumi népzene gyűjteményről, Bartók pedig a népdalok rendszerezési elveiről fejtette ki gondolatait.

1948-as előadása utolsó szakaszában Lajtha az úgynevezett *folklore imaginaire* kérdéséről járja körül. Saját műveinek lehetséges népzenei gyökereiről ejt néhány szót, majd zenei példaként egy vonósnégyese zárja mondandóját. Sajnos nincsenek információink arra vonatkozóan, hogy az előadás illusztrálásaképpen melyik kvartettjét (vagy annak egy tételét) idézte a zeneszerző – az előadás dátuma alapján nagy valószínűséggel az 5. vagy 6. vonósnégyesről lehetett szó. A szövegből mindenesetre kiviláglik az alapvető különbség, mely a rituális és kollektív népzene, illetve az esztétikai és individuális magas művészetet két, egymástól lényegében különböző funkcióhoz rendeli hozzá. Szintén feltűnő a szerteágazó problémakör, melyet a népzenei feldolgozások kérdése felvet. A következőkben két esettanulmány segítségével mutatom be népzene és műzene kapcsolatának lehetséges formáit.

Lajtha 1950-ben komponált 7. vonósnégyesét az 1951 júniusi ősbemutatót követően az I. Magyar Zenei Hét kamaraestjének zárószámaként vitte sikerre a Tátrai Vonósnégyes. A későbbi sajtóhíradásokat áttekintve láthatjuk, hogy a kompozíciót Tátraiék számos hangversenyükön tűzték műsorra itthon és külföldön egyaránt, így bemutatója után sem került le a koncertprogramokról. Az 1953-as szovjetunióbeli turnéjukról szóló bírálat – melyet Tátrai beszámolója alapján re-

12 Lajtha: *A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei...* 130–135., ide: 130–131.

13 Kodály Zoltán: „A magyar dalkincs”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés*, 3. Budapest: Argumentum, 2007, 17. Bónis csak Kodály nyilatkozatát közli, a többszereplős interjú teljes formájában megtalálható: Fábián Ernő: „A magyar dalkincs”, *Magyar Dal* XXVIII/5. (1923. május), 1–4.

14 Uott, 2–3.

15 Uott, 2–4.

konstruálhatunk – hangsúlyozta a mű nagy közönségsikerét, ugyanakkor megjegyezte: „bármily szép a vonósnégyes, tartalmilag mélyebb lehetne”.¹⁶ A hazai recensensek egyértelmű elismeréssel beszéltek Lajtha művéről. Kiemelik többek között „csodásan üde és népién egyszerű”¹⁷ hangvételét, valamint „a népzene termékenyült dallamvilág”¹⁸ és a „tiszta, egyszerű, szinte akvarell-technikával föl rakott harmóniák”¹⁹ együttes jelenlétét. Mindezek a jegyek a későbbi folklorisztikus nemzeti klasszicizmusként megnevezett zenei irányzat jellemzői közé tartoznak.²⁰

A kompozíció – mely még a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökének, Szabó Ferencnek is elismerő szavait vívta ki²¹ – a népi és a klasszikus hagyomány ötvözésének példjaként mintegy Lajtha megfelelési kísérletének tűnhet. Erre enged következtetni az az elgondolkodtató tény, hogy még a korábbi, hasonló vonásokat viselő művei fényében is egyedi esetnek látszik, azokhoz viszonyítva is határozottabban követi a folklorisztikus klasszicizmus irányelveit.²² Mivel Lajtha a későbbiekben egyértelműen eltávolodott ettől a komponálásmódtól, feltételezhetjük, hogy az új társadalmi berendezkedés hajnalán egyfajta kísérletképpen, talán egy elfogadható kompromisszumot keresve alkotta meg 1951-ben formailag kifejezetten konvencionális kvartettjét – nem nélkülözve benne egy bizonyos fokú ironiát sem. Ez az ironia az adott mű formai egyértelműsége, simasága és a teljes életmű formabontó törekvése, a tradíciók kötöttségeitől mentes zenei építkezés különös ellentétéből fakad.²³

A 7. vonósnégyes ötvözi a népi asszociációkat ébresztő motívumokat a klasszikus zenéből ismert formaépítéssel. Négy tételből áll, a tételek elrendezése a műfaji tradíciót követi, miközben tematikája a népzeneből merít ihletet: egy gyors, szónátaformában megírt nyitótétel után egy népi siratót stilizáló lassú tétel hangzik el. A harmadik tétel menüett, a zárótétel pedig népi táncfinálé, melynek harmóniai a klasszikus összhangzattan szabályai szerint könnyen értelmezhetők maradnak. A dallamépítés világos egységekből, többnyire szimmetrikusan alakul ki,

16 Kristóf Károly: „Hazaérkeztek a Szovjetunióban járt magyar művészek. Tátrai Vilmos beszámol a háromhetes hangversenykörútról”, *Magyar Nemzet* 1953. december 29., 2.

17 sz. i. [Széleányi István]: „Bartók Fesztivál. A Tátrai vonósnégyes estje”, *Magyar Nemzet* 1958. október 2., 4.

18 Raics István: „Magyar művek a Tátrai vonósnégyes estjén”, *Népszabadság* 1958. október 4., 4.

19 Uott

20 Dalos Anna: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus. Egy fogalom elméleti forrásairól”. In: *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 139–146.

21 Szabó Ferenc: „Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek”, *Új Zenei Szemle* II/12. (1951. december), 12–27.

22 Ezek közé a művek közé tartozik például az 1946-ban komponált *Quatre hommages* (Op. 42), mely még a szovjet direktíva megfogalmazása és érvénybe lépése előtt született, ugyanakkor a népi és a klasszikus tradíció egybeolvasztásával, világos szerkesztésmódjával akár az 1950-es évek elvárásaitól sem lenne idegen. Dallamvilága helyenként népi fordulatokat idéz, az első és a második tétel szerkesztése Jannequin és Couperin technikáira hivatkozik. Bemutatójára 1957 áprilisában került sor a Budapesti Fúvósötös előadásában.

23 Robert Hatten szerint az ironia valamely állítás vagy cselekedet és az annak ellentmondó realitás közötti feszültségből jön létre. Robert Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation Advances in Semiotics*. Indiana University Press, 1994, 172.

mindvégig jól követhető. Olyannyira egyértelmű az első tételben a szonátaforma, hogy már-már kételyeket ébreszt a szerzői szándék komolyságát illetően. Lajtha ugyanis többször kifejtette korántsem kedvező véleményét a szonátaformáról, éles szavakkal kritizálva annak merevségét, természetellenességét. Bár fennmaradt nyilatkozatai későbből, az 1950-es évek második feléből származnak, azonban a szonátatétel hiánya és a sajátos formaépítkezés miatt nem alaptalan a feltevés, hogy nézetei már korábban is hasonlóak lehettek (2. táblázat).

1–20. ütem	21–45. ütem	47–62. ütem	63–115. ütem	116–155. ütem	156–179. ütem
Főtéma p, leggiero	Melléktéma pp, dolcissimo, cantabile	Zárótéma mf, f, spiccato	Kidolgozás ff -> pp -> ff	Repríz p (Ft, Mt, Zt)	Coda sempre p e spiccato
D -> F -> G	A -> c -> E -> g -> d	D -> A	a -> Asz -> H -> f	H -> D	D (-> Asz ->) D

2. táblázat. A 7. vonósnégyes 1. tételének formai felépítése és hangnemi struktúrája

Lajtha kései műveiben sem találunk a 7. vonósnégyeséhez hasonlóan világos szonátaformát. Itt azonban helyén van minden: a fő-, mellék- és zárótéma egyértelműen azonosítható, és a klasszikus formatan által megkívánt karakterrel bír. Jól felismerhető a viszonylag rövid kidolgozási rész kezdete, majd a repríz, mely ugyan H-dúrból indul, és csak a frappáns codában érkezik vissza a D-dúr alaphangnemhez. Ennek a szabályosságnak Lajtha is tudatában volt. Hét évvel később, 1958. május 22-én Weissmann Jánosnak írt levelében rendhagyó formaépítésének jellemzőiről szólva megjegyzi: „A sonáta-formát sem vetem el; – gondoldj csak a 7-ik quartettemre”.²⁴ Bár a levélben szó sincs semmiféle paródiáról – ha 1958-ban egy külföldre címzett levélben lehetett volna szó ilyesmiről egyáltalán –, mégis sokatmondó, hogy maga a zeneszerző is csupán ezt az egyetlen példát idézi addigi teljes életművéből a szabályos szonátaforma példájaként.

A második tétel mintha ismét egyfajta paródiát rejtene: a hídfőformában komponált tétel középponti szakaszában a „Szegény legény” dallama visszhangzik – ám ezúttal az eredetileg moll dallam dúr környezetben jelenik meg, a témafej dúr lezárást kap. A harmóniai változást a kiszélesített ritmus – a nyolcadok helyett negyedekben lefelé lépő hármashangzat-felbontás – kissé hivatkozva hangsúlyozza. Nem ez az egyetlen mű, ahol Lajtha idézi a „Szegény legény” dallamát. 1942-ben befejezett 6. vonósnégyesének (Op. 36) második tételében (Lento) egyszer már fölbukkant, akkor mollban, nyugtalanító motívumtöredékekhez továbbvezetve, a zenei narratíva egyik fontos elemeként. A 7. vonósnégyes második tételében (Molto tranquillo) ismét megjelenik a „szegény legény”, ezúttal magára öltve a korszak elvárásainak megfelelő optimizmust. Kínálkozik továbbá a feltevés, hogy Lajtha egyfajta nyílt, ugyanakkor mégis könnyen kimagyarázható utalásnak szánhatta a téma megjelenését Szabó 1950-ben komponált *Ludas Matyi* szvitjének má-

24 Lajtha levele Weissmann Jánosnak. MTA BTK ZTI Lajtha-hagyaték, MZA-LL-Script 8.464:1.

sodik tételére, melynek fő témája szintén a „Szegény legény” dallama. A *Jobbágsors* címet viselő lassú tételben a dallam ritmusa szintén átalakítva: 6/8-ban, pontozott képletekkel szerepel (1–3. kotta).

♩ = 60

VI. I. *pp, en dehors*

VI. II. *mf, espress.*

Vla.

Vlc. *mf, espress.* *pp*

mf

mp

sul pont.

pp

1. kotta. Lajtha László: 6. vonósnygyes (Op. 36), 2. tétel (Lento), 28–29. ütem (© Alphonse Leduc & Cie)

A népdalból inspirációt merítő lassú tételt bicegős menüett követi, melynek humora a váltakozó ütemben, a hol 2/4-ben, hol 3/4-ben leírt tánc esetlenségében rejlik. A különös megoldás Lajtha egy jellemző tételtípusát idézi: *Le chapeau bleu* című operájában az 5/4-ben írt dallam az inas komikus figurájához társul.²⁵ Az 1955-ben befejezett 6. szimfónia harmadik tétele (Allegretto grazioso) szintén hasonlóan váltakozó ütemekből épül fel. Ez utóbbi tétel hangulata azonban lényegesen különbözik a 7. vonósnygyes menüettjétől, középrésze sokkal kevésbé egyértelműen építkezik, eltávolodik a táncos karaktertől. Mindezt figyelembe véve – és mint azt Solymosi Tari Emőke is megállapítja – a háromtagú formát tekintve a 7. vonósnygyes harmadik tétele Lajtha legtipikusabb menüettje. A más esetekben rendre variált, kiírt visszatérés itt hangról hangra ugyanaz, a kottában *dal segno al Fine* utasítással szerepel.²⁶ Solymosi a megoldás szokatlanságának hangsúlyozásá-

25 Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában.* PhD-disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011, 173.

26 Uott, 188.

8^{va}

VI. I

VI. II

cant.

Vla

Vlc.

p dolce

(8)

2. kotta. Lajtha László: 7. vonósnégyes (Op. 49), 2. tétel (*Molto tranquillo*), 28–33. ütem
(© Alphonse Leduc & Cie)

Andante

Ob. I

Cor. ingl.

Cl. in La

VI. I

Vle

mp molto espress.

p

3. kotta. Szabó Ferenc: Ludas Matyi szvit, 2. tétel (*Jobbágsors, a deres*), 1–9. ütem
(© Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

ra idézi Lajtha Henry Barraud által közölt megjegyzését: „Ne csináljon soha olyasmit, amit egy másoló is megtehet!”²⁷ Solymosi ugyan konstatálja a 7. vonósnyégyes menüettjének szokatlanságát Lajtha életművén belül, mégsem tesz említést annak esetleges ironikus felhangjairól. A fentiek fényében azonban kétségtelenül meglepő, és többnek tűnik puszta véletlennél, hogy a 7. vonósnyégyesben a szonátaforma iskolapéldája és a dúrrá változtatott moll dallam után egy *da capo* formával rögzített, azaz a másoló által is befejezhető menüett hangzik el.

A zárótétel fordulatairól a bécsi klasszika, azon belül is leginkább Mozart kamaraműveire asszociálhatunk. Ilyen például a klasszikus rondótémákat idéző, hármashangzat-felbontást körülíró, nagy ívű első téma, mely szabályos, négyütemes egységekből áll össze. A kíséret textúrájának repetitív, olykor váltóhangokkal díszített tizenhatodos figurációi szintén ide tartoznak. Mindemellett elhangzanak a népzeneből ismert kísérettípusok, elsősorban a cselló szólamában. A 20. ütemtől a felfelé törekvő és ott nyitva maradó dúrhármashangzat-felbontás a második megszólaláskor kissé díszítve, nyolcadokkal sűrűbbé téve hangzik el (4. *kotta*). A jelenség a klasszikus stílusra igen jellemző, példaként hozhatjuk Mozart D-dúr fuvalánygyesének (K 285) első tételét, ahol hasonló tematikus anyagot találunk. Az 51. ütemben a hármashangzat először csak a struktúrára szorítkozva, másodjára már tizenhatodokkal díszítve hangzik el (5. *kotta*). Mindkét tétel alaphangneme D-dúr, Lajthánál az alaphangnemben, Mozartnál már a domináns hangnemben járunk. A hangnemen túl a dinamikai különbség is szembetűnő, ugyanakkor a motívum feldolgozása, a díszítés jellege azonos. Ilyen módon Lajtha a klasszikus zenei hagyományhoz látványosan kötődve kerekíti le a kompozíciót.

Mozart művészete különösen közel állt Lajtha zenei ideáljához. Leveleiben számos utalást találunk a bécsi klasszikus mester stílusára, sőt mint arra Solymosi Tari Emőke felhívta a figyelmet, a zeneszerző hasonló szavakkal jellemzi Mozartot, mint később, más helyütt saját magát.²⁸ 1941-ben Mozart halálának 150. évfordulója alkalmából a Nemzeti Zenedében hangzott el Lajtha előadása Mozarttról, melyben a következő jellemzést találjuk: „finom lélek, amelyik könnyen reagál minden külső hatásra. Érzékeny, sokfélét befogadó természet, akinek nemcsak lelkét, hanem művészetét is gazdaggá tette az élet.”²⁹ 1962-ben Erdélyi Zsuzsanna feljegyzései szerint pedig a zeneszerző a következőképp vallott saját magáról: „minden külső hatásra – természet, művészet, ember – a legfinomabb rezdülésig reagáltam. [...] Ma, 70 éves koromra ugyanolyan érzékeny vagyok, mint amikor vissza tudok emlékezni.”³⁰ Solymosi megfigyelését továbbgondolva, ugyanezért lehet érdekes, amit az említett előadásban Lajtha Mozart humoráról ír:

27 Uott

28 Uott, 117.

29 Solymosi Tari Emőke: „Lajtha László: Mozart”, *Magyar Zene* XLII/1. (2004. február), 82–86., ide: 85.

30 Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Közr.: Solymosi Tari Emőke. Budapest: Hagyományok Háza, 2010, 67.

VI. I. *p* arco

VI. II. *p, spicc.* *sempre p e spicc.*

Vla. *p, spicc.* *sempre p e spicc.*

Vlc. *p* *sempre p*

4. kotta. Lajtha László: 7. vonósnégyes (Op. 49), 4. tétel (Molto vivace), 21–24. ütem (© Alphonse Leduc & Cie)

Fl. *f*

Vi. *f*

Vla. *f*

Vlc. *f*

5. kotta. W. A. Mozart: D-dúr fuvolanégyes (K. 285), 1. tétel (Allegro), 51–54. ütem

Minden emberi furcsaságon tud nevetni, és minden mulattatja. Élete legsúlyosabb perceiben vidám leveleket ír a feleségének, nem azért, hogy vigasztalja, hanem mert ellenállhatatlan szüksége, hogy nevéss. Tréfái úgy az életben, mint a zenében gyakran elérik a vaskos buffonéria határát is. Ez a nagyskalájú öröm a kifinomult, szellemes gráciától nemcsak eddig a sokszor hétköznapi darabos emberi nevetésig terjed, hanem ott ragyog sokszor a leonardói mosoly határán, ahol együtt van a mosoly és a könny.³¹

31 Solymosi Tari: Lajtha László: Mozart, 85.

Néhány mondat változtatás nélkül megállná a helyét egy Lajtháról szóló előadás szövegében is. Ő maga az, aki „élete legsúlyosabb perceiben vidám leveleket ír a feleségének”, és tréfái „gyakran elérik a vaskos buffonéria határát”. Nála is „együtt van a mosoly és a könny”. 1962-ben 10., „Wilmslow” szimfóniájának terveiről – ismét csak feleségének – így referált: „ha lehet könnyes boldog szimfóniát írnom, »Wilmslow« lesz a neve.” Wilmslow angliai város, ahol a zeneszerző 1962-es külföldi útja során tizennégy év után viszontláthatta fiait, találkozhatott menyével és unokáival.³² Mindez segíthet annak megértésében, hogy mit is jelenthetett Lajtha számára a klasszikus ideál, és miért vonzotta a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus terminusával leírható stílus.

Szabó Ferenc a 7. vonósnyégyest értékelve a magyar népzene szerepét hangsúlyozza, és üdvözlí Lajtha eltávolodását az úgymond „európai kozmopolitizmus és formalizmus szellemétől”.³³ Fél évvel később, a *Magyar Nemzet* 1952. május 8-i lapszámában Asztalos Sándor a következőképpen fogalmaz:

Tavaly, különösen a VII. vonósnyégyesnél, nyilvánvalóvá vált, hogy Lajtha László, a magyar zenei életnek kétségtelenül egyik legkiemelkedőbb, világviszonylatban is jelentős helyet betöltő mestere, hosszas hallgatás után megszólalt, s az az új, friss, az élet szeretetével telített hang, amellyel ekkor megismerkedtünk, zeneművészetünk nagy eredményét jelentette, épülő szocializmusunk munkára, alkotásra ösztönző erejének bizonyítéka volt.³⁴

Asztalos a továbbiakban Lajtha korai alkotókorszakáról szólva említi a népzene kutatás „demokratizmusa” és a nyugati, „spekulatív forrásból táplálkozó magabazártság arisztokratizmusa” közötti feszültséget, és mindennek üdvözlendő feloldását látja a 7. és a 8. vonósnyégyesben egyaránt. Fogalmazásmódjából arra következtethetünk, hogy Lajtha művét Asztalos a zeneművészetet új irányba terelő szocialista realista direktíva eredményeként szemléli. Mindezekből nyilvánvaló, hogy a hazai művészetpolitika a magyar zeneművészet reprezentatív eredményeként könyvelte el Lajtha vonósnyégyesét. A zeneszerző maga is sikerültnek tekintette és közérthetőnek tartotta az Asztalos által nagyra becsült műveit. 1952. április 10-én kelt levelében a 3. vonósnyégyes (Op. 11) philadelphiai bemutatójáról és a Curtis kvartett³⁵ interpretációjáról szólva megjegyzi:

Kár, hogy éppen a harmadik quartet-et játszották Helyesen kritizáltad meg, Ábikám, s kíváncsi volnék hasonló őszinte véleményedre, miképp hatottak Rád a lassú tételek. Mondom, pech, hogy ez a mű jutott kezeik közé, mert az első két quartet-em is nagyobb sikert ért el volna [sic] nem is beszélve a mostani hetedik vagy nyolcadik vonósnyégyesemről. Ezeket bizonyára állandóan műsorukon tartották volna.³⁶

32 Lajtha László datálatlan levele feleségének. MTA BTK ZTI Lajtha-gyűjtemény. MZA-LL-Script 8.621.

33 Szabó: *Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek*, 14.

34 Asztalos Sándor: „Lajtha: VIII. vonósnyégyes”, *Magyar Nemzet* 1952. május. 8., 5.

35 A philadelphiai Curtis vonósnyégyes 1932-ben alakult a Curtis Institute of Music egykori hallgatóiból.

36 Lajtha levele fiainak 1952. április 10-én. MTA BTK ZTI Lajtha-hagyaték, MZA-LL-Script 8.343:2.

A recenziót és Lajtha megnyilvánulását összevetve hasonló megfigyelést tehetünk, mint a Bartók-vita nyilvános dokumentumainak és Lajtha saját, szigorúan csak privát körökben hangoztatott véleményének különös egybevetését szemlélve.³⁷ Az esztétikai preferenciák tekintetében nemegyszer a művészetpolitika irányelveket gyártó, vezető köreivel azonos oldalon találta magát, mégis gyökerelesen más szempontok alapján ért el saját művészi ideáljaihoz.

A 7. vonósnyegyemben – akár szándékosan kifigurázva a korszak kívánalmait, akár egyfajta kísérletképpen – Lajtha látványos, már-már külsőséges elemekkel hangsúlyozta művének kötődését a népzenei és a klasszikus zenei hagyományhoz. A 10. vonósnyegyes ezzel szemben személyes élmények zenei megjelenítése, és bensőséges mondanivalót hordoz.

Bár a *Színház és Mozi* 1954-es számában „jelentős eseményként” harangozza be Lajtha új kvartettjének bemutatóját, a 10. vonósnyegyesről mégis viszonylag kevés korabeli sajtóhíradás maradt fenn.³⁸ A kortárs recenziók olykor a népzenei teljesen idegen asszociációkat társítottak a műhöz. A *Magyar Nemzet* 1954. október 21-i számában a W. A. monogrammal jelzett recenzens Lajtha kvartettjéről szólva „szinte parányi straussrichárdi zenekart rögtönző, hangszínekben tobzódó” hangzásról számol be, és „szentivánéji reminiscenciákat” emleget. Mindazonáltal leszögezi, hogy „Lajtha ez új műve értékes nyeresége a vonósnyegyes-irodalomnak”, az első hegedű szólama pedig „a zenei csemegék közé tartozik”.³⁹

Az 1953-ban befejezett kompozíció népzenei idézetei ellenére jól érzékelhető távolságot tart a korszak művészetpolitikai elvárásaitól, a népies dallamcsokrok és szvitek világától. Zenei anyagát tekintve egyedi megoldásokat rejt, a feldolgozás módja által felvetett kérdések elemzése fontos adalékokkal kecsegtet népzene és műzene viszonyát illetően. A vonósnyegyesről és annak ihlető forrásairól szólva 1954 szeptemberében kelt levelében Lajtha egyik konkrét népzenei gyűjtőútjára hivatkozik, sőt az adatközlőt is megnevezi:⁴⁰ a kőrispataki prímás, Kristóf Vencel és bandája által játszott dallamokat emelt be a vonósnyegyesbe.⁴¹ A *Népzenei monográfiák* harmadik kötetének, a *Kőrispataki gyűjtésnek* dallamanyagát megvizsgálva azonosíthatók a kvartettben felhasznált, kisebb-nagyobb mértékben megváltoztatott dallamok.⁴² A kompozíció alcíme – „Udvarhelyszéki szvit” – ugyancsak a gyűjtésre, a huszonnégy év után, 1940-től ismét lehetővé vált, nagy jelentőségű erdélyi gyűjtőutakra utal egy évtized távlatából.⁴³ Ugyaninnen származó, sőt részben ugyanezen

37 Danielle Fosler-Lussier: *Music divided*. „Bartók’s Concerto for Orchestra and the Demise of Hungary’s ‘Third road’”, 1–27.; Lajtha–Weissmann levelezés

38 N. N.: „Ilyen lesz az őszi hangversenyévad”, *Színház és Mozi* VII/36. (1954. szeptember), 22.

39 W. A. [Werner Alajos?]: „Zenei krónika”, *Magyar Nemzet* 1954. október 21., 5.

40 Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

41 Lajtha egy esetben nem Kristóf Vencel, hanem Péter Géza prímás által játszott dallamot használt fel az első tétel csellódallamában. Ezen a felvételen Kristóf bőgőzött.

42 Lajtha László: *Kőrispataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955 (Népzenei monográfiák III.).

43 Berlász Melinda: „Dokumentumok az 1940–1944-es erdélyi gyűjtések és hangfelvételek történetéhez”, *Magyar Zene* XXXIII/2. (1992. június), 115–137.

dallamokat 1952-ben úgymond „megélhetési céllal” is meghangszerelte a zeneszerző *Négy udvarhelyi tánc* vagy *Udvarhelyi táncok* címmel népi zenekarra.⁴⁴ Ez utóbbi művének opusszámot nem adott. Lehetséges azonban, hogy ez az Állami Népi Együttes számára készített feldolgozás adta a vonósnégyes alapötletét. 1953. július 20-i levelében legalábbis Lajtha a készülő kvartettéről számol be feleségének megjegyezve: „Az a bizonyos X-ik Quartett nem is olyan könnyű feladat, mint gondoltam volna. Most, hogy közeledem hozzá s udvarolok neki, látom, hogy nem adja majd magát ingyen.”⁴⁵ Bő egy évvel később, 1954. szeptember 17-én kelt levelében így jellemezte: „Ez az első népdal-feldolgozás, melynek opus-számot adok.”⁴⁶ Az idézett levél további, bensőséges hangvételű megfogalmazásai a vonósnégyes inspirációs forrásai között mélyen személyes élményeket sejtetnek.

10. vonósnégyes – tétel, ütemszám, karakter	Kőrispataki gyűjtés – sorszám, a tánc neve	Megjegyzések a Kőrispataki gyűjtés dallamközlései alapján
I. 1–12.	34. Erdélyes lassú	„Szeress, szeress csak nézd meg kit”
I. 30–53.	21. Marosszéki	Péter Géza a primás, Kristóf Vencel bőgőzik. „A vonót erősen megrántja és így hozzáér a szomszéd húrhoz.”
II. Plus vite	27. Sebes csárdás	Lajtha megjegyzései a „reája” és „figurája” váltásairól.
II. très tendre	36. Erdélyes lassú	–
III. 1–3.	32. Erdélyes lassú	„Jazt gondoltam, amíg élek”
III. 16–25.	32. Erdélyes lassú	„De jén abba megcsalódtam”
IV. 1–38.	4. Erdélyes	
IV. 135-től a tétel végéig	24. Cigánycsárdás, gyors csárdás	Idézi Kristóf Vencelt: „Cigánytáncra való. De máskor is játszottuk. Lakodalom mifelénk mindig csak kedden. Addig nem engedték a legényt a lányra, amíg egy karó tetejére vagy kapufára tett tojást le nem lőtt. Így volt régen. Nagy mulatság volt. Férfiuk mulattak és akkor húztuk ezt a mozsikát”.

3. táblázat. A Kőrispataki gyűjtésből a 10. vonósnégyesbe átemelt dallamok

A vonósnégyesben hangsúlyos helyre kerül a lakodalom szokásköréhez kötődő gyors csárdás. A zárótétel második nagy tematikus részeként az egész kompozíciót ez a dallam teljesíti ki. Talán azért is került ennyire jelentőségteljes szerepbe, mert a zeneszerző távol élő fiainak vagy még inkább menyének egyfajta „nász-ajándékképpen” kívánta megmutatni, milyen is a magyar népzene, a falusi mulatság, a falusi lakodalom.

44 Lajtha levele fiainak 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

45 Lajtha levele feleségének 1953. július 20-án, MZA-LL-Script 8.361:2.

46 Lajtha levele gyerekeinek 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

A kíséret és a dallam viszonya tükrözi a népi zenekarok előadásmódját. Mindig a vezető, a primás kezdi a melódiát, majd az együttes tagjai, miután ráismernek, csatlakoznak hozzá. Többnyire hosszan tartott vagy repetált akkordok fölött bontakozik ki a primás gazdagon díszített figuráit idéző textúra. Különbség azonban a népi lejegyzésekkel szemben, hogy a vezető szólamot nemcsak a hegedű kapja meg, hanem éppúgy részesedik a szólókból a brácsa és a cselló is. Ez jótékonyan hat a zenei szövet változatosságára, ugyanakkor eltávolodik a kvartettjáték évszázados tradíciótól, a bonyolult, kamarazenei szövésmodtól, a gondosan ki-munkált polifóniától. A kamarazenélés mellérendelő viszonyai helyett jól érzékelhető hierarchia alakul ki, a vonósnegyes folyamán szinte végig egyetlen hangszer tölti be a vezető szerepet. Lajtha a népi dallamot általában a maga természetességében engedi érvényesülni, a szólót játszó szólamok a népzenei lejegyzésben található figurákat követik.

A harmonizálásról szólva különös figyelmet érdemelnek a kíséretben váratlan helyeken felbukkanó disszonáns akkordok. Különösen feltűnő és a műzenei feldolgozás eredményeként értelmezhető ez a jelenség azokon a helyeken, ahol a népi dallam partitúra-lejegyzésében egyértelműen tonális harmóniak vonulnak végig. Példaként említhetjük a 10. vonósnegyes első tételében a 25. ütem fősúlyát, ahol a dallamhangszer – az első hegedű – egy C hangot ír körül, míg a kíséresház szólamokban ezzel egyidejűleg egy A-D-G-Esz akkord szólal meg. A publikált lejegyzésben ezen a helyen (*Kőrispataki gyűjtés* 34. szám 11. ütem) nincs ennyire kiélezett „hamisság”, egy C-dúr kvartszext hallható, gyakorlatilag C alapú nónakkord-fordítás, egyfajta bennragadt D basszussal. Hasonló népi játékmód leírását találhatjuk meg a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában (6–7. kotta a 318. oldalon).⁴⁷ Ezzel rokonítható hely a hídformában komponált második tétel középrészében a szintén C körül mozgó dallam alatt felhangzó cisz-moll hármashangzat, mely egy e-moll és egy D-dúr hármast köt össze, mintegy alulról csúszik rá a D hármashangzatra. Lajtha éppen a kőrispataki banda játékaról szólva, és éppen a 10. vonósnegyes formálódásának idején vetette papírra *Egy „hamis” zenekar* című tanulmányát – melynek részletei az 1955-ben publikált *Kőrispataki gyűjtés* előszavában is helyet kaptak –, így feltételezhetően élénken foglalkoztatta ekkoriban a kőrispataki banda játékmódja.⁴⁸ Az elsőre meglepő, félreintonáltnak ható akkordok és a hasonló, disszonan-

47 Lajtha a nagy- és kisbőgőről szólva kifejti: „ritmusbéli szerepe elsődlegesebb, mint az, hogy a harmónia basszusa. Különösen, ha tánc alá játszik a banda, hagyja abba a harmónia alaphangjának meghúzását és elkezdi a basszust különböző ritmusokban ismételni; mintegy dobol, ritmus figurát játszik, elszabadul a ’dúvó’ vagy ’esztam’ kíséret-formulától. Szinte önállósul, és vagy megmarad ugyanazon a hangon, még akkor is, amikor a kíséret már más harmóniánál tart, vagy egyáltalában kevésbé törődik a harmóniával, mint a maga ’figuráival’. Hogy egy ilyen ritmikus figurában más hang szerepel, mint harmóniailag kellene, – nem bánt senkit.” Lajtha: *Kőrispataki gyűjtés*, 8.

48 „Különösen akkor hangzik ’hamisnak’ az együttes, ha az egyik hangszer tudatosan (variáláskor), vagy tévedésből elhibáz egy-egy hangot, amelyet a másik hangszer helyesen játszik.” Uott, 5. Ugyanerről a kérdésről szintén Lajtha László: „Egy ’hamis’ zenekar”. In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán születésének hetvenedik évfordulója alkalmából*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953 (Zenetudományi tanulmányok I.), 169–199.

6. kotta. Lajtha László: 10. vonósnegyes (Op. 58), 1. tétel (Très lent) 25. ütem (© Alphonse Leduc & Cie)

7. kotta. Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés, 34. sz., 11. ütem

ciát eredményező figurációk a spontaneitás erejét, a népi játék atmoszféráját kölcsönzik a lejegyzett műzenei kompozíciónak. Mint a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában Lajtha leszögezi, a kőrispataki muzsikások korántsem „Dorfmusikantok”, hanem nagy stílusismerettel és hangszeres tudással rendelkező zenészek, csak éppen együttesként, harmóniai szempontból „igen hamisan” játszanak.⁴⁹ Hamisságuk azonban nem egyedi sajátosság, mivel Lajtha korábbi gyűjtőútjain is találkozott már hasonlóan muzsikáló falusi bandákkal.⁵⁰

49 „E partitúrák közzétételének első s legfontosabb indoka, hogy híven megmutat egy néprajzi igazságot: azt, hogyan játszik egy olyan kis falusi banda, amelynek tagjai külön-külön ’tisztán’ játszanak ugyan, de együtt – azaz harmóniai szempontból – igen hamisak.” Lajtha: *Kőrispataki gyűjtés*, 3.

50 „Emlékszem egy nőgrádi bandára, amelynek összetétele a következő volt: hegedű, klarinét, cimbalom, kontra, bőgő. [...] A cimbalmosnak nyakbavetős cimbalma volt; kemény verőivel verte a húrokat, kemény, kopogós, megcsörrenő hangja ki-kihangzott a bandából. Rendszerint a dallamot játszotta, de hang-repetícióval, másképpen díszítve, másképpen körülírva, másképpen játszotta, mint akár a hegedű, akár a klarinét. A nagybőgő megrántott vonóval játszott hangjai eléggé kivehetők voltak. A bőgő patronokat, formulákat játszott. Ezeket szabadon cserélgette és bizony harmóniailag igen gyakran semmi köze sem volt a melódiához. A kontrás épp olyan szabadon, helyükről el-elcsúszó patronokkal dolgozott, mint a bőgő.” Lajtha: *Kőrispataki gyűjtés*, 3.

A harmonizálás mellett a dallamépítést, a melódiák díszítését, notációját is érdemes közelebbről megvizsgálnunk, különös figyelmet fordítva az eredeti népi lejegyzéseknek a vonósnégyesbe beépített változataira. Korábban már idézett levelében Lajtha utal a díszítések pontos rögzítésének fontosságára, hiszen véleménye szerint csakis így kerülhető el, hogy a klarinétos vagy a hegedűs saját ízlése szerint, a népzénétől idegenül játssza a népi dallamot.⁵¹ A vonósnégyesben található figurációk hasonlítanak a népi lejegyzésekre, sokszor megegyeznek velük. Ahol a lejegyzésekhez képest ritmikai egyszerűsítésekkel találkozunk, a szerzői szándék rögzítése ott is messzemenően pontos, és egy klasszikus kottán nevelkedett játékos számára is tükrözi az eredeti dallam jellemzőit. Máshol a vonósnégyes kotta képe szinte hangról hangra megegyezik a *Kőrispataki gyűjtés* lejegyzéseivel, ornamentikájával. Az *Udvarhelyi táncok* esetében jellemzően csak a szólista szólama ugyanolyan precíz és bonyolult, mint a lejegyzésben. Az Állami Népi Együttes számára hangszerelt változatnál Lajtha a szólistában bízhatott, az együttes egészét azonban feltehetően kevésbé tartotta kvalifikálnak, mint a Tátrai Vonósnégyes tagjait.

Lajtha korábban már idézett levelében a következőképpen fogalmaz: „ha meghallgatnátok, – és hiszem, hogy meg is fogjátok hallgatni, – feleségeitek szíve bele fog sajdulni. Olyannak csináltam.”⁵² Bár Lajtha szavai egyfajta „megcsináltságot” és ezzel együtt távolságtartást sugallnak, a zene mégis arra enged következtetni, hogy saját legbensőbb fájdalmát is belekomponálta művébe. A 10. vonósnégyes harmadik része lassú és gyors szakaszra oszlik. A lassú szakasz kezdete ringatózóva, bölcsődalszerűen indul, szinte előreutalva az 1955 és 1957 között zongorára komponált *Trois berceuses* zenei megoldásaira. Az előadói utasítás – „bercant” – szintén ezt a hangulati kapcsolatot támasztja alá. Ez a lépegető, ringató figura, melyből a tétel jellemző kísérőfigurája jön létre, a *Kőrispataki gyűjtés* „Jazt gondoltam, amíg élek / mindig jó napokat érek” szövegkezdetű „Erdélyes lassú” dallamából eredeztethető. Az énekelt dallam harmadik és negyedik sora („De jén abba megcsalódtam / szép babámtól elmaradtam”) azonban csak jóval később, a 16. ütemtől, a második hegedű szólamában hangzik el. Lajtha talán nemcsak az ifjú párokat, nemcsak a szerelmi bánatot tartotta szem előtt, amikor ezt a melódiát belefoglalta a 10. vonósnégyes narratívájába. Saját életében is tapasztalhatta a „megcsalódást”, a kényszerű „elmaradást” legközelebbi családtagjaitól, gyerekeitől, menyeitől. A 10. vonósnégyes harmadik tételében az említett dallam két, egymástól

51 Erről a kérdésről a *Kőrispataki gyűjtés* előszavában Lajtha a következőket írja: „Végül itt van a kolorálás. Ahogy a kiváló barokk énekesek vagy hegedűsök sohasem énekelték vagy játszották a dallamot úgy, ahogyan ez a kótában leírva található, hanem ki-ki a maga egyénisége szerint, a stílus határolta területen belül egyénileg kolorálta dallamát, úgy díszíti arabeszkekkel a darabot a cigány is. A díszítés mindig rögtönzött. Ha többször játssza a dallamot, rendszerint más és más. A szép és gazdag díszítés hangszerszerűvé változtatja az eredetileg szöveges, énekelt dallamot. Sajátos érzelmi kifejezést ad az ilyen módon egyénileg formált szöveges és eredetileg is hangszeres melódiának.” Uott, 5.

52 Idézet Lajtha László 1954. szeptember 17-én kelt, fiainak címzett leveléből, MZA-LL-LI-Script 8.378:2.

♩ = 66

VI. I. *p, bercant* *pp* *ppp* *toujours ppp*

VI. II. *p, bercant* *pp* *ppp*

Vla. *p, bercant* *pp* *ppp* *p, en dehors*

Vlc. *p* *pp* *ppp*

8a kotta. Lajtha László: 10. vonósnégyes (Op. 58), 3. tétel (Lent mais allant) 1–5. ütem (© Alphonse Leduc & Cie)

Giusto ♩ = 126

Jazt gon - dol - tam a - míg é - lek ja ja ja ja ja ja

ja ja ja Min - dig jó na - po - kat é - rek

8b kotta. Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés, 32. sz., 1–6. ütem („Jazt gondoltam, amíg élek”)

messzire kerülő részletre bontva jelenik meg, a harmadik és negyedik dallamsor csak egy közbeékel, másfajta tematikát bemutató tízütemes szakasz után veszi kezdetét. A dallam ilyesfajta tagolása, az eredetileg összetartozó népdalsorok szimbolikus szétválasztása Lajtha aktuális élethelyzetének meghasonlottságát is tükrözi (8a–b, 9a–b kotta). A népzenei idézetet a 10. vonósnégyesben, és különösképpen a zenének ezen a pontján Lajtha tehát a legmélyebben individuális szerepkörbe utalja. Az általa definiált, korábban idézett különbséget rituális és esztétikai funkciójú zene, kollektív és individuális művészet között magától értődő természetességgel oldja föl. A politikai elzártságban családjának címzett ajándékát népi dallamok segítségével öntötte formába, talán egyfajta mementóként. A 10. vonósnégyesben új jelentéstartalmat nyerve fonódik össze a személyesség, a családi élet és a népzene, a kutatói múlt. Lajtha életének két meghatározó pillére kerül egymás mellé, társításuk a szoros érzelmi kötődésen alapul. Hiszen – mint a népzene lehetséges alkotói megközelítéseiről szólva maga Lajtha is megfogalmazta, – minden művész „vágynak arra, hogy valahová tartozzon”.⁵³

53 Vö. Lajtha: A népzene alkotói megközelítéseinek különbözőségei... 130–135., ide: 131.

♩ = 80

VI. I. *pp*

VI. II. *pp, simple et tendre*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

9a kotta. Lajtha László: 10. vonósnégyes (Op. 58), 3. tétel (*Lent mais allant*) 16–17. ütem (© Alphonse Leduc & Cie)

♩ = 132

De jén abba megcsalódtam

9b kotta. Lajtha László: Kőröspataki gyűjtés, 32. sz., 9–10. ütem („De jén abba megcsalódtam”)

ABSTRACT

VIKTÓRIA OZSVÁRT

FOLKLORIC INSPIRATION AND CLASSICAL TRADITION IN THE LATE STRING QUARTETS OF LÁSZLÓ LAJTHA

The results of the folk music collecting movement – established in the first decade of the 20th century by Béla Bartók and Zoltán Kodály – signed the path for musicology and influenced the compositorial style of the next decades in Hungary. Applying folklore material in classical compositions is difficult because of tonal and formal problems and political overtones. In this way, the emerging of citatums or thematic materials from folk music in a classical composition may hold complex meaning and layered associations. It can be asserted that the way in which a composer uses folk music means more than merely technical skill and reveals an artistic statement. In my essay I investigate this phenomenon with the help of two string quartets written by the Hungarian composer and ethnomusicologist László Lajtha. His 7th and 10th string quartets were both completed in the early 1950's but their way of using folkloric inspiration shows many interesting differences. The analysis of the compositional process and the reception of these two works reveals the manifold possibilities lying in folk music as a source of inspiration.

Viktória Ozsvárt is a junior research fellow at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music at the Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology. In 2015 she was awarded an honours degree in musicology at the Liszt Academy of Music. In the same year she won first prize in the National Students' Associations Conference. In 2017 and in 2018 she won a New National Excellence Scholarship. Currently she is working on her doctoral thesis as a PhD student at the Liszt Academy of Music. The topic of her dissertation is the search for sources of inspiration in the Hungarian composer and ethnomusicologist László Lajtha's late creative period (1945–1963).

Enjoy 20% off

www.cambridge.org

The Cambridge Companion to Debussy

use code:

debussy19

expires 30/6/2019



The Cambridge

Companion to

Debussy

Edited by
Simon Trezise



Loch Gergely

A MÁV-SZIGNÁL ZENETÖRTÉNETE*

I. Bevezetés

A MÁV-szignál az ezredforduló magyarországi akusztikus kultúrájának keresztmetszeti képén a Rákóczi-indulóval és a *Dallas* című amerikai tévésorozat zenéjével azonos helyet foglal el. Az állítás helyes értelmezéséhez ismerni kell a szóban forgó keresztmetszet irányát: a felsoroltak mint megvásárlásra kínált mobiltelefon-csengőhangok szerepelnek egy 2001-es napilaphirdetésben, egymás szomszédságában.¹

Csengőhangokkal kereskedő szolgáltatók a huszonegyedik század első évtizedében működtek, amikor a hangok tetszés szerinti megváltoztatása már lehetséges volt a telefonkészülékeken, de a szabad internetes hangletöltés még nem.² A szokatlanul rövid életű kereskedelmi ágazat globálisan dollármilliárdokban mérhető profitot termelt, és reklámtevékenysége révén zeneszociológiai forrásdokumentumok ezreit hagyta maga után. Az általam említett hirdetési listán további filmzenék, magyar és külföldi popslágerek, nemzeti himnuszok, valamint *sirály*, *pinty*, *tücsök* és *rigó* feliratú állathangutánszatok is szerepelnek. A lista funkciója alapján joggal feltételezhető, hogy a felsorolt tételek mindegyike tömeges ismertséggel bírt, asszociációs mezőiket a potenciális vásárlók széles köre használhatta identitása építésére és kifejezésére.

Tanulmányom elsősorban nem zeneszociológiai forrásértéke miatt foglalkozik a hirdetéssel. A MÁV-szignál jelenléte a listán a technikai kultúra egy sajátos együttállásának, kétféle készülék szokatlan módon manifesztálódó, rövid életű rokonságának is a dokumentuma. E mozzanat felidézésével zárom tanulmányom, miután bemutattam a MÁV-szignál történetét – külön tekintettel az elő- és az

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Hivatásosok és műkedvelők. A zenélés intézményesülése Magyarországon a középkortól napjainkig” címmel rendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2017. október 14-én „A hangok intézményesülése. A MÁV-szignál aspektusai” címmel tartott előadás jelentősen bővített változata. A szerző a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oktatója.

1 „Mobillogo” [hirdetés]. *Népszava* CXXIX/184. (2001. augusztus 8.), 11.

2 Sumanth Gopinath: *The Ringtone Dialectic. Economy and Cultural Form*. Cambridge: MIT Press, 2013, 1–52.

utóéletre –, organológiáját és zenei környezetét. Mindazt tehát, ami a csenőhang-kereskedelem által is kiaknázott közismert asszociációs mező alatt vagy attól távolabb rejtőzik. A közismert és a rejtett szerves kapcsolatban áll egymással – amint az például szavak kurrens jelentésének és etimológiájának viszonya esetén is gyakori –, így az utóbbi bemutatása az előbbiről alkotott fogalmakat is árnyaltabbá teszi.

II. Keletkezéstörténet

Székely Tamás (*1925) gyengeáramú villamosmérnök, aki 1952 óta a vasúti távközlés fejlesztésén dolgozott a Magyar Államvasutak munkatársaként, az 1970-es évek elején szokatlan feladatot kapott: a MÁV igazgatósága nyugat-európai mintára szignállal kívánta bevezetni a vasútállomások hangosbemondó-közleményeit, és Székelytől várta a hangjelzés létrehozására alkalmas szerkezet kidolgozását.³

A tervezéskor a mérnöknek figyelembe kellett vennie, hogy az állomásokon működő hangszórók rendkívül szűk frekvenciasávban tudnak csak megszólalni – becslése szerint körülbelül 600 és 2000 Hz között. Ilyen gyenge reprodukációs képesség – vagyis ilyen erős torzítás – mellett zenei hangfelvételek alkalmazása fel sem merülhetett. Székelynek először a Magyar Rádió 1928-tól 1939-ig használt, Polgár Tibor által komponált szünetjele jutott eszébe, melynek hangjait egy Tomcsányi Béla által készített zenélődoboz elektromágneses hangszedőkkel felszerelt fémnyelvei állították elő.⁴ Egy ilyen hangszer neutrális hangja az aktuális célnak is megfelelt volna, mozgó alkatrészei ugyanakkor megnehezítették volna a sorozatgyártást és karbantartást. Székely ezért végül minden mechanikus elemtől mentes, tisztán elektronikus szerkezetet alkotott, melynek a *Dallamgenerátor 1*, röviden *DG-1* nevet adta.

A MÁV a szignál megkomponálására meghívásos pályázatot írt ki, melynek dokumentumait eddig nem leltem föl. Székely Tamás emlékei szerint a pályázatra meghívott zenészek között a populáris és a klasszikus zene képviselői egyaránt szerepeltek. A zsűrizés anonimitása Székelyt – akitől csupán a készülék tervezését várták – arra a játékos ötletre vezette, hogy ő maga is benevez a szignáldallamok versenyébe: a pályaművek között titokban a saját szerzeményét is elhelyezte.

A végső döntést meghozó, 1972 júliusában összehívott vezérigazgatósági tanács⁵ résztvevői számára Székely egy másik épületből, telefonvonalon keresztül játszotta be a sorszámmal jelölt pályaműveket, melyeket a körülbelül harminc pá-

3 A külön forrásmegjelölés nélküli adatok két interjúmon, a Székely Tamással 2018. február 7-én és március 9-én telefonon illetve személyesen folytatott beszélgetéseken alapulnak.

4 Szalóczy Pál az 1930 és 1939 közötti időszakra datálja a szünetjel használatát, azonban sajtóemlétesek alapján egyértelmű, hogy a szünetjelet 1928-ban, a Magyar Rádió Sándor (ma Bródy Sándor) utcai épületbe költözésével kezdték alkalmazni. Szalóczy Pál: *A leírt szöveg felolvasandó*. Budapest: Atheneum, 2005, 45, [208.]; [S.n.]: „Európa valamennyi Stúdiója között a budapesti a legmodernebb!”, *Magyar Rádió Újság* V/47. (1928. november 17.), 10.

5 „MÁV Szignál Dallamgenerátor DG-1 jóváhagyása”, MÁV Archívum, 2-1973-116190. Az iratcsomag címlapja.

lyázó különböző hangszerekkel – zongorával, gitárral, szintetizátorral – készített felvételek formájában, magnetofonszalagokon nyújtott be.⁶ A tanács tagjai a zsűrizés előrehaladtával egyre gyakrabban kívánták újra hallani a négyes számú pályamunkát, melyről csak Székely tudta, hogy a saját szerzeménye. Néhány nappal később értesült róla, hogy megnyerte a versenyt. A *DG-1* elvi tervét ekképp végül a saját dallamával kellett implementálnia, s mindmáig az ő szerzeménye hallható a vasútállomásokon.⁷

III. Zene a Komor–Székely családban

Székely Tamás sem korábban, sem később nem foglalkozott zeneszerzéssel. A MÁV-szignál történetének zszurnalisztikus feldolgozásai ebből a tényből kiindulva kivétel nélkül azt sugallják, hogy a szignál megalkotásának minden előfeltétele, Székely saját szavait idézve, „egy csöndes délután és némi konyak” volt.⁸ Mi sem áll azonban távolabb a valóságtól.

Székely Tamás gyerekkorában éjszaka néha arra ébredt, hogy nagyapja Beethoven *Appassionátóját* játssza a szomszéd szobában. A nagyapa Komor Marcell építésmérnök, a magyar szecesszió kiváló mestere volt, akinek a zongorázás jelentette a pihenést az intenzív szellemi munka közben. A rajzasztalt és a zongorát – kottatartóján a Beethoven-szonátákkal – úgy helyezte el, hogy forgószekén ülve bármikor átfordulhasson az egyikről a másikhoz.

Komor Marcell népes családjában mindenki tudott zongorázni, s a négykezes játék a családi összejövetelek elmaradhatatlan tevékenysége volt. Az építész kottagyűjteményében négykezes átirat formájában többek között megtalálhatók voltak Haydn-szimfóniák – négykötetes válogatásban –, Beethoven szimfóniái, zongoraversenyei, vonósnégyesei és a Szeptett, valamint Schubert szimfóniái és vonósnégyesei is.

Komor Marcell a századfordulón párban dolgozott Jakab Dezső építésszel, s 1909-ben a két mérnök közös villát építtetett az Oszlop – ma Keleti Károly – utcában,⁹

6 A *Népszabadság* 2000-ben készült interjújában az áll, hogy Székely Tamás „mind a harmincnak elkészítette az elektronikáját”, azaz a *DG-1*-et külön minden szignáltervvel implementálta. A mérnök személyes közlése szerint azonban ez nem így történt, harminc különböző áramkör elkészítése rendkívül sok felesleges vesződséggel járt volna. Rab László: „Tá-rara-ram-tara-ramm”. *Népszabadság* LVIII/73. (2000. március 28.), Budapest melléklet, 8–9., ide: 9.

7 Zenészkörökben elterjedt városi legendák a közismert dallamot Vujicsics Tihamérnak, Petrovics Emilnek vagy Deák Tamásnak tulajdonítják, és úgy tartják, hogy a szerző vagy örököse a szignál minden felhangzása után öt forintot kap, és ilyen módon mára már milliomos. E legendák azonban a szignál keletkezéstörténete szempontjából nem relevánsak.

8 Az idézet ebben a formában innen származik: Rab: i. m., 9. A konyakot említi továbbá: Mátrai Tibor: „Én szereztem a MÁV szignálját!”, *Blikk* 2009. április 1., <http://www.blikk.hu/aktualis/en-szereztem-a-mav-szignaljat/nd3cxdl> (hozzáférés: 2018. október 24.), illetve -krl-: „A MÁV-szignál”. *Cafe Momus*, 2004. december 29. <http://www.momus.hu/article.php?artid=2458> (hozzáférés: 2018. október 24.). A MÁV-szignál történetének további feldolgozása a *Riporter kerestetik* című műsor egyik pályamunkája volt, mely Székely emlékei szerint a *Magyarország leggyakrabban játszott zeneszerzője* címet viselte, a riportert pedig valószínűleg Nagy Lászlónak hívták. Az MTVA munkatársai kérésre utána néztek, de sem a Magyar Rádió, sem a Magyar Televízió archívumában nem találták nyomát.

9 Bächer Iván: „Komorok (Egy pesti polgárcsalád históriájából)”, *Budapesti Negyed* IV/4. (1996 tél).

melyben mindkettejük családjának jutott hely. Így történt, hogy amikor Székely Tamás ötéves kora körül maga is zongorázni kezdett, első zongoraleckéit házon belül vette Jakab Dezső feleségének unokahúgától, Schreiber Boriskától.¹⁰

A nagyapát a klasszika előtti repertoár kevésbé érdekelte. Johann Sebastian Bach műveit Székely Tamás édesanyja, Komor Anna képzőművész hozta a családba. Az ötéves kislány ki nem állhatta, ha anyja Bach invencióit játszotta, mert a zongoraleckék kötelező feladataira, Cornelius Gurlitt és Chován Kálmán etűdjeire emlékeztették. Bach és általában a klasszikusok értékelése azonban hamarosan megváltozott: a kislány hatéves kora körül hallotta a rádióban Rossini *A tolvaj szarka* nyitányát, mely olyan nagy élmény volt a számára, hogy hatására intenzíven érdeklődni kezdett a klasszikus zene iránt. Ezután ha a nagypapa valamelyik látogatójával zongorázni készült, gyakran Tamás unokáját kérte meg, hogy válaszon számukra a négykezes kották közül, s az unoka maga is megszerette a fent említett szerzőket.

A második, zenével kapcsolatos fordulat tizennégy éves korában következett be, amikor – körülbelül négy évre, 1939 és 1943 között – Rév Livia lett a zongoratanára. Chopin-művek tanulása mellett – Székely Tamás keringőkre, az *Esőcsepp*-prelűdre és az Asz-dúr polonézre emlékszik – a legfontosabb fejlemény az volt, hogy Rév Livia a Haydn-szimfóniák négykezes átíratainak közös játékával megtanította őt lapról olvasni, így ettől kezdve ő is részt tudott venni a négykezes és kétfogorás házi muzsikában. A rokonokkal többek között Mozart *Requiem*-jét és Bach bilentyűs *concertóit* játszotta, az utóbbiakat kétfogorás átíratban. Egyik legnagyobb élménye ebben az időben a Máté-passió *Erbarme dich* kezdetű híres altáriája volt, melyet négykezes változatban ismert meg, az eredeti ének-zenekari letétben csak később hallotta.

A közös zenélés hamarosan tragikus jelentőségre tett szert a család életében. Székely Tamás így számolt be nagypapa utolsó napjairól:

10 Schreiber Boriskát Bartók Béla zeneakadémiai tanítványaként említi lánya, Sós Júlia, valamint Péter László és Bächer Iván (Sós Júlia: „Szüleim világa. Egy szárnyaszegett nemzedék”, *Új Írás* V/7. (1965. július), 86–92., ide: 86–87.; Péter László: „Szegedi arcképek”. In: Zombori István [szerk.]: *A Szegedi zsidó polgárság emlékezete*. Szeged: Móra Ferenc Múzeum, 1990, 79–94., ide: 84–85.; Bächer: i. m.), és így emlékszik rá Székely Tamás is. A Zeneművészeti Főiskola évkönyveiben az akadémiai évfolyamok növendékeként nem, csupán a Chován Kálmán által vezetett zongora-tanárképző utolsó évfolyamos hallgatójaként tüntették fel nevét az 1914/15-ös tanévben, melynek végén tanári oklevelet is szerzett. A tanárképző elvégzésének ugyanakkor feltétele volt az akadémiai évfolyamok előzetes teljesítése vagy az ezek teljes tananyagából tett különbözeti vizsga. A Galilei-kör 1911/12-es tanévet tükröző tagnévsorában Schreiber Boriska zeneakadémiai hallgatóként szerepel (Varga F. János [közr.]: „A Galilei-kör névsora 1912-ből”, *Történelmi Szemle* XIX/1–2. (1976), 211–233., ide: 228.), és III. osztályos zenekadémistaként említi egy koncertkritika is az 1912/13-as tanévből ([s.n.]: „Szegedi urileány sikere Budapesten”. *Délmagyarország*, II/103. [1913. május 4.], 9.). A Balázs Bélával és Juhász Gyulával is ismeretségben álló zongoraművésznő (ld. Sós: i. m.; Péter: i. m.) Fodor Ernő zeneiskolájának tanára volt legkésőbb 1912-től legalább 1918-ig, kezdetben helyettes, majd rendes tanárként. Lásd a következő tantestületi névsorokat: „Fodor Ernő államilag képesített okl. zenetanár vezetése alatt álló zeneiskola [hirdetés]”. *Budapesti Hírlap*, XXXII/202. (1912. augusztus 28.): 21.; „Fodor Zeneiskola [hirdetés]”. *Világ*, IX/204. (1918. szeptember 1.), 16.

1944 novemberében este hat órától kijárási tilalom volt Budapesten. Mivel a legkisebb húga, Kamilla egyedül élt a lányával a Parlament közelében levő lakásában, nagyapám vitt neki élelmet Budáról. Csakhogy hazaindulás előtt leültek még egy kicsit négykezesezni, az idő elröpült, s a hat órától kezdődő kijárási tilalom már életbe lépett. Mégis elindult a sötétben haza. A nyilas őrjárat a sárga csillag láttán az utcán elfogta, lyukas cipőben, télikabátban, puhakalappal a fején, szatyorral a kezében. Így kellett gyalogolnia tíz napon át a már Bécs közelében levő Deutschkreutzig, ahol november 29-én meghalt.¹¹

A házi zenélésen és rádióhallgatáson kívül a Zeneakadémia hangversenytermeinek látogatása is tágitotta Székely Tamás zenei látókörét, az utóbbi helyszíneken gimnazistakorában, 1940 körül Bartha Dénes hanglemezekkel illusztrált ismeretterjesztő előadásait is hallgatta. Mindezeknek köszönhetően az 1948 és 1950 között hetente sugárzott *Zenopotámia* című klasszikus zenei rádióműsor összes rejtvénynek feladott zeneszámát felismerte, s a megoldásokat postázva sorra elnyerte a szerkesztőség által felkínált nyereménytárgyakat.

Az 1950-es években kezdődött az operarajongás korszaka. Az évtized közepétől az 1960-as évek fordulójáig a MÁV tízfős távközlés-elektronikai brigádja kulturális vállalkásként hat-hét különböző operabérletet is megvett, de az összes bérletet Székely Tamás vette igénybe – ekkoriban rendszeresen előfordult, hogy heti három-négy alkalommal is eljárt az Operaházba. Megszokott helye a földszint leghátolsó széksorában volt. Az operajátszás másik helyszínére, az Erkel színházba nem szeretett járni, az épületet még az a tudat sem volt képes megkedveltetni vele, hogy azt nagyapja tervezte két társával.

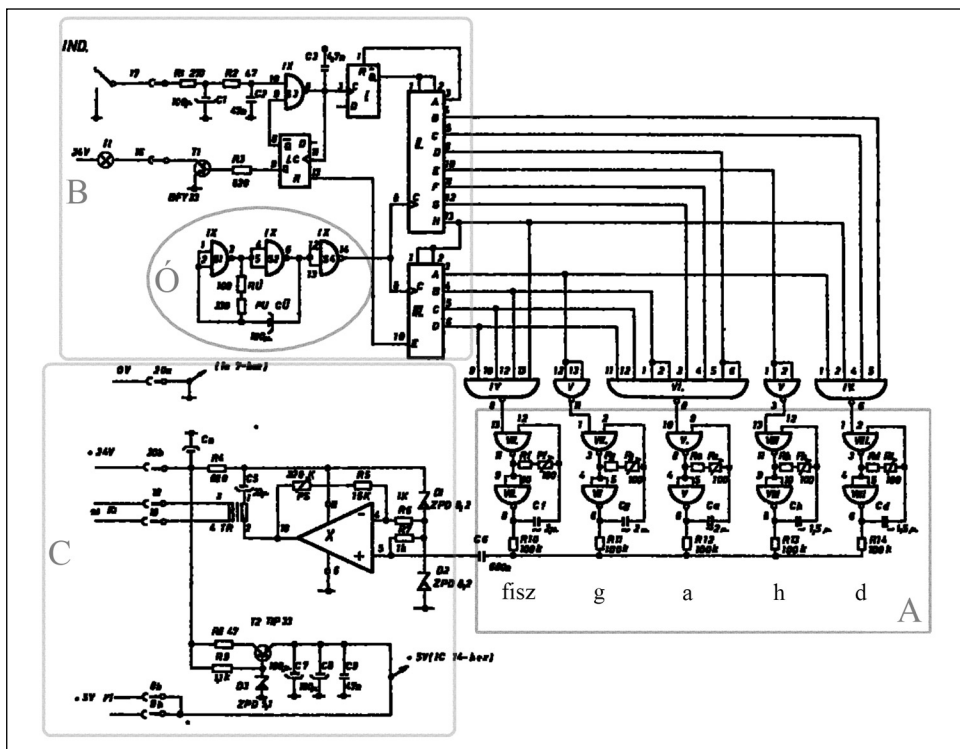
Utolsó négykezespartnere az édesanyja volt, az ő 1973-as halálával a közös zenélés is abbamaradt. Szóló zongorajátékkal az 1980-as évekig foglalkozott szabadidejében, főképp Bach-concertók kétkezes letéiteit, *Wohltemperiertes*-darabokat és Chopin-műveket játszott. Kottatárát az 1990-es években a Kodály Zoltán Magyar Kórusiskolának ajándékozta. A zenéhez azonban értelemszerűen ma is műértőként viszonyul, különösen kedveli például, ahogy ő fogalmaz, azokat „a modulációkat, melyekben egy hang átleg egy másik hangnembe”, tehát amelyek nyilvánvalóan tercrokonszágon alapulnak, s a közös hang megtartásával mennek végbe.

IV. Organológia

A MÁV-szignál lejátszására Székely Tamás által elsőként tervezett elektrofon hangszer, a *DG-1* legfontosabb részei egy polifonikus szintetizátoregység (1. ábra, A), egy szekvenszeregység (B) és egy erősítő (C).

A szintetizátoregység nagyon egyszerű, polifonikus szintetizátort ennél egyszerűbben valószínűleg nem is lehet építeni. A szignáldallam öt különböző hangját öt négyszögjel-kimenetű relaxációs oszcillátor állítja elő (az 1. ábrán hangnevekkel jelölt egységek), minden oszcillátor közül ilyen lehet a legkevesebb alkatrész-

11 Bodolai Gyöngyi: „A Komor-örökség”, *Népújság*, 2013. december 4. <https://e-nepujas.ro/articles/komor-%C3%B6r%C3%B6ks%C3%A9g> (hozzáférés: 2018. június 27.).



1. ábra. A DG-1 kapcsolási rajza¹²

ből összeállítani. Az oszcillátorok kimenete közvetlenül az erősítőre kapcsolódik, ez az összeállítás semmilyen dinamikai és hangszínbeli változtatást nem tesz lehetővé. A hangzó eredményt a dinamikai árnyalás hiánya befolyásolja a legfeltűnőbbben: mivel minden hang azonnal teljes hangerővel szólal meg, és teljes hangerő mellett kapcsol ki, a hangok mindkét végén koppanás hallható.

Ami a hangszínt illeti, a négyszögjel hangját csupán a vasúti hangszórók fent már említett *lo-fi* frekvenciaátviteli karakterisztikája, illetve az állomások terének visszaverődési jelenségei módosítják. E módosulást azonban nem torzulásként érzékeljük, hála a négyszögjel semmilyen akusztikus hangforrásra nem emlékeztető hangjának. Mivel nincs módunk természetes eredetivel összehasonlítani, a hangzó végeredményt egyszerűen elfogadjuk olyannak, amilyen. A hangszórók és a tér ebben az összefüggésben tehát kivételesen nem mint a reprodukció, hanem mint

12 MÁV Szignál Dallamgenerátor DG-1 jóváhagyása. MÁV Archívum, 2-1973-116190. [8.] A főbb egységeket jelölő keretek és betűk a tanulmány szerzőjétől származnak. A *Hobby Elektronika* folyóirat 1992-ben vasútmodellezők számára megjelentette a DG-1 működési elvét követő szignálgenerátor kapcsolási rajzát: „MÁV-szignál a terepasztalon”, *Hobby Elektronika* II/2. (1992), 224–226. Az ezredforduló után a szignálgenerátor jóval egyszerűbben elkészíthető digitális, mikrokontrolleres utáztának hobbielektronikai megvalósítására is született javaslat: „MÁV szignál”, TFD.hu *hobby elektronika*. [s. a.] <http://www.tfd.hu/tfdhu/index.php?n=6> (hozzáférés: 2018. június 28.).

a produkció elemei jelennek meg: a hangszer meghatározó alkatrészeivé válnak, úgy viszonyulnak a nyers négyszögjelhez, ahogy a hegedű teste viszonyul a húrok által keltett nyers rezgéshez.

E hasonlat egyetlen hibája, hogy míg a hegedűkészítők rendszerint törekszenek valamilyen hangzásideál elérésére, addig a MÁV dallamgenerátora esetében nem volt cél a hangszín pozitív igények szerinti befolyásolása. A készítőnek meg kellett elégednie a negatív igény teljesülésével, azzal, hogy a négyszögjel alkalmazása a torzítás érzetét sikeresen kivédi.

Egy hatodik, alacsony frekvenciás négyszögjel-oszcillátor (1. ábra, Ó) szolgáltatja az órajelet – elektromos „metronómkattogást” – a szekvenszer (1. ábra, B), vagyis a hangok megszólalásának időzítését szabályozó egység számára. A négyszögjel felfutó élei hatására lép tovább az ún. *shift regiszter* (a két hosszabb függőleges téglalap a szekvenszer rajzán belül), minden lépéskor más kimenetére adva áramot, ezáltal kapcsolgatva az egyes oszcillátorokat, illetve – a szignál kétszólamú szakaszában – oszcillátorpárokat.

Székely a *DG-1*-et kísérleti modellnek tekintette, és ellenezte az üzembe helyezését, tudta ugyanis, hogy mivel az öt dallamhang-oszcillátor frekvenciája egymástól függetlenül szabályozható, az oszcillátorok a hőingadozás és más környezeti tényezők hatására idővel különböző mértékben el fognak hangolódni, s a szignál hamissá fog válni. A MÁV vezetősége azonban mégis erőltette a *DG-1* sorozatgyártását, vélhetően azért, hogy a politikai elvárásoknak eleget téve 1974 kiemelt állami ünnepén – lásd a következő fejezetben – országosan üzembe állíthassák. A mérnök aggálya nem bizonyult alaptalannak: ahogy arról egy sajtóemlékezés is tanúskodik,¹³ a szignálgenerátorok időről időre hangolásra szorultak. A hangolást végző műszerészek a *DG-1* dokumentációjának technikailag és zeneileg egyaránt kompetens hangolási útmutatójára támaszkodhattak.¹⁴ A felső három hang esetében frekvenciamérő műszerre, az alsó két hang esetében viszont a fülükre kellett hagyatkozniuk.

Székely már a *DG-1* tervezésekor tudta, hogyan lehet az elhangolódás problémáját megoldani, a gyakorlati megvalósítás azonban a világpolitikai helyzet miatt éveket késett. A keleti blokk országainak haditechnikai fejlődését megakadályozandó a nyugati blokk tizenhét országa 1947-ben létrehozta a *Coordinating Committee for Multilateral Export Controls* (röviden CoCom) nevű bizottságot, mely egyezményt kötött csúcstechnológiájú termékek, közöttük számos elektronikai alkatrész keleti blokkba történő exportálásának felfüggesztéséről. Az embargó alá eső termékeket tartalmazó CoCom-listán szerepelt a General Instrument amerikai vállalat *AY-1-0212* jelű integrált áramkör is, az az alkatrész, mely a MÁV szignálgenerátor hangolási problémájának megoldását jelentette.

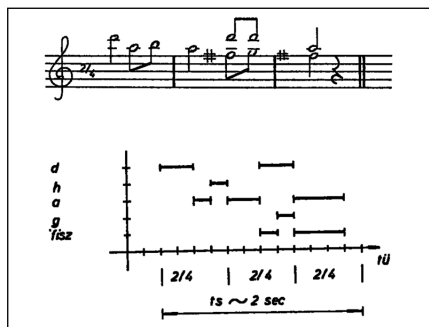
13 „[A Puskás Tivadar műszerész brigád] legfiatalabb tagjai egy digitális frekvenciamérővel éppen a pécsi nagyállomás dallamgenerátorát állítják be. A műszer számai villámgyorsan futnak és törlődnek, laikus keveset ért a műveletből. Azt viszont mindannyian hallottuk, hogy nagyon hamis volt a szignál hangja, amikor az állomási hangosbeszélő közleményére felhívta a figyelmet. Újévre ez is más lesz...” Lombosi Jenő: „Az integradominó orvosai”, *Dunántúli Napló* XXXII/1. (1975. január 1.), 5.

14 MÁV Szignál Dallamgenerátor *DG-1* jóváhagyása, 4–5.

Az AY-1-0212 magas frekvenciájú, 315 040 kHz-es órajelet igényel. Az órajelel frekvenciáját az alkatrész tizenkét egész számmal osztja el, tizenkét kimenetén a hányadosoknak megfelelő frekvenciájú négyszögjelet produkálva. Ilyen módon állítja elő a kromatikus skála egy oktávjának megfelelő hangfrekvenciás rezgéseket, köztük azt az ötöt, mely a MÁV-szignálhoz szükséges. Mivel a gyárilag beállított egész számok nem változnak, a magas frekvenciás órajelel esetleges rezgésszám-módosulásai pedig olyan kicsik, hogy nem befolyásolhatják jelentősen a hangfrekvenciák viszonyrendszerét, az AY-1-0212 köré tervezett készülék tartósan megfelelő tisztasággal képes a szignál megszólaltatására.

E készülék a *Dallamgenerátor-2*, röviden *DG-2* nevet kapta, sorozatgyártására pedig a szükséges behozatali engedélyek beszerzése után, az 1970-es évek második felében került sor. A *DG-1*-es széria lecserélése legkésőbb 1980-ig befejeződött.¹⁵

A Székely Tamás által komponált dallam a *DG-1* MÁV Irattárban őrzött dokumentációjában ötvonalas és grafikonos lejegyzésben is szerepel (2. ábra).¹⁶ Az áramkör sajátosságai és az ezeknek pontosan megfelelő grafikon alapján egyértelmű, hogy az ötvonalas lejegyzés apró javításra szorul: a két *d* nyolcadkotta összekötve értendő, az utolsó negyed pedig valójában pontozott. A grafikonon feltüntetett két másodperces lejátszási időtartam pontosan a $\text{♩} = 180$ metronómjelzésnek felel meg. A *DG-2* az itt közölttel mindenben azonos hangsorozatot szólaltat meg, azonos akusztikai tulajdonságokkal.



2. ábra. A szignáldallam kétféle lejegyzése a *DG-1* dokumentációjában (a kottafejek között látható világos foltokat az irattári reprodukció hibája okozta)

V. Szemiotika

A Keleti Pályaudvaron 1973. októbertől lezajlott tesztelés után megkezdődött a *DG-1* sorozatgyártása az Elektronikus Mérőkészülékek Gyárában. A két ütemben lezajlott telepítés során 1973. december 20-ig a nagyobb, majd 1974 folyamán a kisebb állomásokra jutott el a készülék.¹⁷ A Közlekedés- és Postaügyi Minisztérium Vasúti Főosztályának 1974. november 4-én kiadott rendelkezése értelmében

15 „MÁV szignál Dallam generátor DG-2”, Székely Tamás tulajdona. Az 1980-ban jóváhagyott dokumentációban 1978. decemberi és 1979. januári dátumok szerepelnek, azonban Székely Tamás úgy emlékszik, hogy az iratot utólag készítették el, amikor a régi széria cseréje már lezajlott.

16 MÁV Szignál Dallamgenerátor DG-1 jóváhagyása, 1–2.

17 Uott. Az adatok az iratcsomagban a dokumentáció után következő levelezésből származnak.

első megszólaltatására mindenhol egységesen 1974. november 7-én került sor.¹⁸ A rendelkezés arról is tájékoztatja az állomások dolgozóit, hogy a szignál használata szükségtelenné teszi a „Figyelem! Figyelem!” és az „Értesítjük az utazóközönseget” bevezető szövegek használatát.

Ez a funkcióátvétel a szignált az indexikus jelek Charles Sanders Peirce-féle kategóriájába sorolja, lévén a helyettesített szövegek szerepe az, hogy felhangzásukkal jelezzék a bemondás tényét. A rendelkezés fogalmazói ugyanakkor tisztában voltak vele, hogy a hangjelzés idővel szimbolikus jellé is válik:

Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a hangjelzés „Signál” jellegű, amely egy idő után valamennyi utasban a MÁV jellegét, tulajdonságait, tehát magának a vasútnak a gondolatát ébreszti fel, így annak pozitív hatását helytelen gyakorlattal veszélyeztetni nem szabad.

Ugyancsak a szimbolikus minőség kérdését érinti Papp Zoltán dunakeszi nyugdíjas javaslata, melyet postán juttatott el a MÁV igazgatóságának 1976. október 4-én:¹⁹

Ha az ember utazik[,] minduntalan hallja, hogy a bemondó signálja megszólal [...]. Ilyenkor mindig azt gondolom[,] mennyivel stilszerűbb volna, ha ez a signál [a] „Megy a gőzös, megy a gőzös Kanizsára” volna. Gondolom[,] ez egy kis derűt is jelentene az utasoknak[,] és a célnak is teljesen megfelelné.

A MÁV 1976. október 23-án kelt válasza:²⁰

A szignál megváltoztatása nem kívánatos, szükségtelen. A javasolt dallam hosszú, eszmei mondanivalója egyáltalán nem illik a korszerűsödő vasúti vontatásra, a vasúti közlekedésre vonatkozóan kedvezőtlen élcélődésre adna okot. Az alkalmazott signál zenei kiválasztását bizottság végezte. A dallamgenerátor által indított jelet a közönség megszokta, sőt, megkedvelte.

A javaslattevő olyan zenei jelet használna, mely már eleve szimbolikus jelentéssel bír, a MÁV ellenben egészen a tanulásra, a megszokásra kívánja bízni a jel-jelentés kapcsolat kialakulását. Kölcsönzött „eszmei mondanivalók” helyett az eszmeiség hiányára épít. Első pillantásra úgy tűnik, ez az attitűd összhangban áll Székely Tamás szignáljának utólag verbalizált szerzői koncepciójával is: „[cél volt, hogy a dallam] egy harmónia keretén belül mozogjon”,²¹ „a végén [...] nyitva kellett hagyni a melódiát, hiszen utána jön a közlemény, amire figyelni kell”;²² „fontosnak tartottam, hogy [...] ne legyen andalító, de sokkoló sem, nehogy az utasok

18 *Dallamgenerátorok felszerelését megelőző forgalmi feladatok.* MÁV Archívum, 2-1974-112925.

19 *Újítás. A hangsbemondó signáljának és a mozdonyok hangjelzésének megváltoztatása.* MÁV Archívum, 2-1976-112044.

20 Szabó Béla főtanácsos szakvéleményét Géring Ferenc szakosztályvezető továbbította a javaslattevőnek. Uott

21 Székely Tamás szóbeli közlése, 2018. február 7.

22 Rab: i. m., 9. A lezáratlanság érzetét valóban biztosítja, hogy a szignál végén a D-dúr tonikai akkord alaphangja nem, csupán terce és kvintje szólal meg.

elejtsék a csomagjukat... és ne legyen rövid se, meg hosszú se... és persze legyen magyaros.”²³

A legszűkebb értelemben technikai és funkcionális szempontok felsorolása után csupán a magyaros jelleget említő toldalék tágitja ki váratlan irányba az értelmezést – még vissza is térek rá –, de ahogy a felsorolás még nem, úgy a toldalék már nem vasútspecifikus. Vasúti vonatkozások tekintetében a szignál szemiotikai *tabula rasa* – magyaros keretben. Hadd fesse föl maga az utazóközönség az üres vászonra a „korszerűsödő vasúti vontatás” képét, vagy legalábbis a saját MÁV-élményét, legyen az bármilyen.

Efféle szemiotikai *tabula rasa* a huszonegyedik század piacgazdaságában elképzelhetetlen. A *sonic branding*, azaz a hangok segítségével való márkaépítés gyakorlatában a szűkebb praktikus szerep indexikusságán, illetve a megszokáson alapuló márka-hang képzettársítás szimbolikusságán túl ikonikus jellegre is szükség van, olyan elemekre, melyek a márka tételezett pozitív tulajdonságait ábrázolják, és ezáltal a kereskedelmi szempontból kívánatos irányban befolyásolják a közönség véleményét.

A francia nemzeti vasúttársaság, az SNCF az ezredfordulón német és olasz vállalatok megjelenése miatt versenyhelyzetbe került, fogyasztói megítélését pedig sztrájkok és késések emlékei uralták. Piaci helyzetének javítására a vállalat 2005-ben a *Sixième Son* hangdizájner cégtől új hangprofil rendelt.²⁴ Ennek legfőbb eleme egy, a pályaudvarokon, vonatokon és reklámfilmekben is használt szignál, mely háromféle szintetikus hangszert és női énekhangot kombinál.²⁵ A *Sixième Son* így ismerteti a koncepcióját: „Az emberi hang lágyságot kölcsönöz, és a közelség és kiszolgálás fogalmát közvetíti, míg a mobilitás és innováció fogalmát erőteljes és könnyen megjegyezhető ritmika hordozza.”²⁶

A leplezetlenül manipulatív új hangprofil bevezetése okán 2005-ben leselejtezett korábbi szignál 2017-ben már csak néhány franciaországi állomáson volt hallható, illetve a Youtube-on, ahol 2009-es feltöltése óta számos megjegyzést kapott.²⁷ 2017 szeptemberéig négy hozzászólónak az új, nyolcnak a régi szignál tetszett jobban, s az utóbbiak közül öten írtak a régi hangok által felidézett emlékeikről. Ezek a vallomások a szignálok olyan minőségére mutatnak, mely sem indexikus, sem ikonikus, sem szimbolikus, mert nem is jel-szerű, és amelyet egyetlen hangdizájner sem tud sem szándékosan elérni, sem elkerülni. A szignál a folyamatos ismét-

23 A MÁV-szignál.

24 Mark Batey: *Brand Meaning. Meaning, Myth and Mystique in Today's Brands*. New York: Routledge, 2015. 60–61.

25 *Jingle SNCF*. <https://www.youtube.com/watch?v=NA5MwhuHWLo> (hozzáférés: 2017. szeptember 30.).

26 „La voix apporte de la douceur et traduit les notions de proximité et de service tandis que les notions de mobilité et d'innovation sont portées par une rythmique puissante et facilement mémorisable. „A Sixième Son vállalat weblapjáról: <https://www.sixiemeson.com/fr/communication-sonore-marque/identite-sonore-sncf/> (hozzáférés: 2017. január 21.).

27 SNCF Annonce (avant 2005) <https://www.youtube.com/watch?v=MnGYmKFx3CU> (hozzáférés: 2017. szeptember 30.).

lés révén egyének és közösségek mindennapi életének állandó háttérjelenségévé válik, és ezáltal kontextust képez. A kontextus ismételt megjelenése emberi életek mozzanatait idézi fel, s teremt közöttük folytonosságot.

Terézia Mora Németországban élő magyar író *Das Ungeheuer* (A szörnyeteg) című 2013-as regényének hőse, a német Darius Kopp magyar feleségének halála után visszatér Budapestre. A regényből Nádori Lidia fordításában idézek:²⁸

Kora délután a Keletinél kötött ki. A Magyar Államvasutak szignálja messze a környező utcáig elhallatszik. Elfelejtet, de ha tíz évvel később újra meghallod, minden teketória nélkül elfoglalja a régi helyét. Tű-lülülű-lülülű. – A feleségem tudott kottát olvasni. Kodály-módszer. Megint egy információ, amire csak azt lehet mondani: És mihez kezdjek vele? A feleségem tudott kottát olvasni. Semmi hasznát nem vette az életben, aztán meghalt. Tű-lülülű-lülülű.

Tíz év elteltével értelemszerűen csak azt lehet meghallani, ami legalább ennyi ideig használatban maradt. Emlékek, sorsok felidézője is csak a maradandóság révén válhat valamiből. A MÁV hangjele az SNCF új szignáljával összehasonlítva technikailag ugyan rendkívül szerénynek nevezhető, de az egyéni és közösségi emlékezet négy évtizede ható tényezője, amely máig nem esett áldozatul az emberi lényt fogyasztóvá redukáló marketingnek, és – az SNCF új szignáljával ellentétben – nem is annak szellemében fogant.

VI. A MÁV-szignál mint miniatűr csárdás

A szignál túlzottan rövid, előadása pedig túlzottan gépies ahhoz, hogy stilárisan egyértelmű legyen. Mégis el kell számolnunk a fent idézett szerzői értelmezés magyaros jellegre vonatkozó részével, melyet Székely Tamás kérdésemre szóban is megerősített. A dallam kigondolásakor a nemzeti karakter szempontját is szem előtt tartotta, egyértelmű volt a számára, hogy a magyar vasutak szignálja szükségképpen „nem valcer lesz” – példának okáért –, hanem valamiféle „csúrdöngölő, vídám ugrálás”.²⁹

A szerző tehát preferenciája negatív és pozitív megfogalmazásakor egyaránt egy nemzeti asszociációval bíró táncműfajt nevezett meg. A szignál zenei elemzése egyértelműen bizonyítja, hogy ez a preferencia a gyakorlatban is érvényre jutott. A kis zenei képlet többféle stíluskörnyezetben is elhelyezhető, ám ha a magyar zenekultúra síkján képezzük vetületét, a daktílikus ritmus, a hármashangzat-felbontásra épülő melodika és a száználcvanas tempó vetítősugara a városi magyar szórakoztató zene egyik táncműfajára, a gyors csárdásra mutat.

Bene Sándor számvevőiségi tisztviselő ezerhatszáz hallgatót és kilencszáz csárdást tartalmazó kézírásos nótagyűjteményét, melyet 1913 és 1964 között készí-

28 Terézia Mora: „A szörnyeteg [részlet]”, ford. Nádori Lidia, *Magyar Lettre Internationale* XXIV/93. (2014. nyár), 38.

29 Telefonbeszélgetés Székely Tamással, 2017. február 7.

tett, a Zenetudományi Intézet könyvtára őrzi.³⁰ Az általam készített statisztika szerint a lassú csárdások 0,8%-a kezdődik ismétlődő daktilusokkal, a gyors csárdásoknak ellenben 6%-a indul így, köztük két igen népszerű csárdás, az *Egy cica, két cica* és az *Érik a, hajlik a búzakalász*.

A 6% sem tűnik soknak, de az egyébként heterogén kezdőritmusok között mégis jól megragadható típusnak számít, a leggyakoribb *tám-ti tá-tá* típuskezdés mellett. Weiner István 1927-ben megjelent *Szerecsen csárdás* című „magyar charleston”-a, ez a Budapest egész korabeli tánczenéjét leíró metatáncdal, mely egyszerre charleston- és csárdásparódia, refrénjét ismétlődő daktilusokkal kezdi, a ritmusképlettel mint tipikus elemmel hivatkozva a gyors csárdás műfajára.³¹

A szignál rokonsága a csárdással annál is figyelemreméltóbb, mert a nagy klaszszikus zenei műveltséggel rendelkező Székely Tamás az általa „kávéházi zenének” nevezett városi magyar szórakoztató zenében, más néven cigányzenében saját bevallása szerint kevés élvezetet talál, e repertoár legtöbb darabját túlságosan kiszámíthatónak tartja és nem sokra értékeli. Mikor azonban a szignálnak magyar jelleget akart kölcsönözni, zenei fantáziája öntudatlanul és ösztönösen mégis ebbe az irányba fordult, ahhoz a stílushoz, mely másfél évszázadon keresztül az egész nyugati világ számára egyet jelentett a magyar zenével.³²

A MÁV-szignál ebben a megvilágításban jól harmonizál a *Megy a gőzös Kanizsára* kezdetű csárdással, melyet az 1980-as évektől mégis használtak vasúti szignálként, de kizárólag a nagykanizsai vonal nosztalgiavonatainak bemondásakor.³³ Ugyanakkor nincs nyoma, hogy a MÁV-szignálra bárki ebben a megvilágításban tekintett volna, benne miniatűr csárdást ismerve fel. A *Pest Megyei Hírlap* 1988-as évfolyamának újságírója a következőre emlékszik:

Amikor annak idején először hallottam a Nyugatiban a jellegzetes dallamot, törtem a fejemet: mi is ez? A sínek közt haladó két pályamunkás beszélgetése gyűjtött világosságot agyamban. – Hallod: fű, fa, virág...

Megvan. A húszas évek óriási slágere. Idézem idős olvasóim örömeire: *Jaj, de ravasz dolog ez a tavasz / megbolondít ez a szerelem / fű, fa, virág, és az egész világ / tudja meg, hogy magát szeretem!* [...] Nem taktusról taktusra azonos, de kétségtelenül felismerhető.³⁴

A pályamunkásokat a szignál tehát egy táncdalra, Garai Imre foxtrottjára emlékeztette. Ám az asszociációban láthatóan semmi szerepe nincs a szignál feltételezett tánczenei kötődésének (*1. kotta a 334. oldalon*): a foxtrott a gyors csárdásnál lassabb, és ritkábbak benne a testsúlyáthelyezéssel járó lépések, melyeket a kotta-

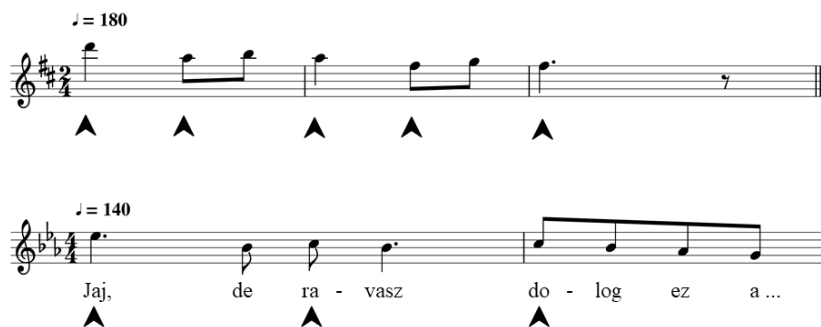
30 [Bene Sándor nótagyűjteménye], MTA BTK Zenetudományi Intézet Könyvtára, jelzet nélküli anyag.

31 Weiner István: *Szerecsen csárdás. Magyar charleston*. Ea.: Odeon saxophon zenekara, Sebő Miklós. [S. l.]: Odeon, [s. a.] A 197121 („Odeon,). Ho 767.

32 Székelynek azonban – a *Népszabadság*-interjú állításával ellentétben – nem volt célja „népi hangszerek hangjára hasonlító” szignált alkotni, még ha a dallamgenerátort tréfásan tilinkónak nevezte is el. Rab: i. m., 9.

33 *Nosztalgia vonatok indításakor, üzemeltetésekor korhű szignál használata, jogi védelme*, MÁV Archivum, 8-1987-3095.

34 –kas: „Tulilu”, *Pest Megyei Hírlap* XXXII/77. (1988. március 31.), 368.



1. kotta. A MÁV-szignál összehasonlítása Garai Imre Jaj, de ravasz dolog ez a tavasz című táncdalának refrénkezdetével³⁵

példában ékek mutatnak. A Garai-foxtrottnak csupán az első négy dallamhangja azonos a szignáléval, de metrumbeli elhelyezésük eltér, s ritmikailag is csupán annyi hasonlóságot mutatnak, hogy a négy hangból a két szélső hosszabb, a két középső rövidebb. Ám ennyi hasonlóság is elég ahhoz, hogy a szignálba a foxtrottot hallja bele az ember, ha zenei tudatát történetesen az 1920-as évek amerikai típusú tánczenéi uralják.

Ha a magyar városi szórakoztató zenével mutatott rokonság a közönség előtt rejtve is maradt – vagy legalábbis nem vált tudatossá –, a szignálnak idővel mégis vitathatatlan nemzeti jelleget kölcsönzött az a tény, hogy a Magyar Államvasutakhoz kötődik, és hogy Magyarország számos pontján a hangzó környezet állandó elemévé vált. Ez a jelleg akkor válik igazán nyilvánvalóvá, hogyha a szignált interkontinentális távlatba helyezzük.

Az *Ignite* nevű amerikai *hardcore punk* együttes énekese, Téglás Zoltán az Egyesült Államokban nőtt fel, mindkét szülője első generációs magyar bevándorló. Téglás több dalszövegében található utalások Magyarország 1950 utáni történelmére és felmenői nehéz sorsára,³⁶ néhány számban pedig magyar dallamokat is felhasznált, egyértelműen a nemzeti identitás manifesztumaként. Az *A Place Called Home* című 2000-es album címadó számában az *A csitári hegyek alatt* és a Kossuth-nóta töredéke hallható.³⁷ A 2006-os *Ignite*-album, az *Our Darkest Days* cím nélküli rejtett sávja az *Elindultam szép hazámból* kezdetű népdal mellett Erkel Ferenc *Bánk bán*ját is idézi a címszereplő második felvonásbeli áriájának rövid reminiscenciájával.³⁸

35 A tempójelzés a következő hangfelvételen alapul: Garai Imre [szöv. és zene]: *Jaj de ravasz dolog ez a tavasz. Slow-fox*. Ea.: Percy Thomson-Mandits Orchestra, Weygand Tibor. London: Columbia Graphophone Co., s.a. DV 145 („Columbia”), WH 2717.

36 <http://igniteband.com/biography/> (hozzáférés: 2018. június 29.). A család történetéről ld.: Bárány Krisztián: „Megverték, mert magyarnak született, ettől vált erősebbé”, *Magyar Nemzet Online*, 2015. február 8. <https://mno.hu/szembeszed/megverték-mert-magyarnak-szuletett-ettol-meg-erosebb-1271626> (hozzáférés: 2018. június 29.).

37 *Ignite: A Place Called Home*. TVT Records, 2000, TVT 3300-2.

38 *Ignite: Our Darkest Days*. Abacus Recordings, 2006, ABA0026.

Ebbe a sorba illeszkedik a MÁV-szignál, mely az *Our Darkest Days* albumnyitó száma, az elnyomó rezsimék és háborúk ellen tiltakozó *Bleeding* legelején hangzik fel.

VII. A MÁV-szignál Svédországban

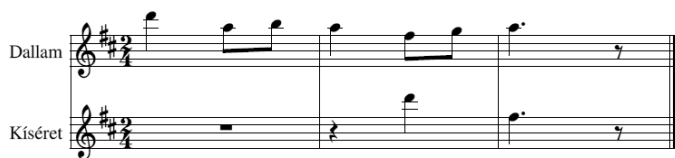
1975-ben, a szignál bevezetését követő hónapokban történt, hogy keresztülvontozott Magyarországon egy tizenkilenc éves svéd fiatalember, Magnus Bäckström, aki nem sokkal később az 1970-es évek nagy svédországi revival-hullámának ismert népi hegedűse lett. Bäckström Romániába utazott, Magyarországon le sem szállt a vonatról, de felfigyelt a minden magyar állomáson hallható dallamra, amely elméjében házasságra lépett a svéd népi tánczene idiómájával. Így született az *Ungerska järnvägens polkett*, azaz *A magyar vasút kispolkája*.³⁹



2. kotta. Magnus Bäckström: Ungerska järnvägens polkett

Székely Tamás, aki 2018. márciusi találkozásunkig nem tudott szerzeményének svédországi utóéletéről, meglepve konstataulta, hogy – több magyarhoz, köztük e tanulmány szerzőjéhez hasonlóan – a svéd hegedűs is *fisz* záróhanggal értelmezi

³⁹ Az *Ungerska järnvägens polkett*re vonatkozó, külön hivatkozással el nem látott adatok forrása e tanulmány szerzőjének Magnus Bäckströmmel folytatott levelezése 2017. január 6. és 26. között.



3. kotta. A MÁV-szignál dallamának szerzői értelmezése

a dallamot. Székely maga úgy hallja, hogy a dallam nem az alsó, hanem a felső szólam utolsó hangjával, *a*-val ér véget (3. kotta).⁴⁰

A szignál recepciótörténetének svéd ágán is tánczenével került tehát kapcsolatba, ám ebben az esetben sem a feltételezett csárdásjelleggel összefüggésben. Bäckström kérdésekre elmondta, hogy a szignál önmagában nem emlékeztette táncra, s ezzel megerősítette azt, ami már a darabjából is kiolvasható. A szignál kottája és Bäckström darabjának lejegyzése⁴¹ ritmikailag kettő az egyhez arányt mutat, hűen kifejezve az alaplüktetés léptékváltását, mely a csárdáshoz képest ritkább tánclépéseknek felel meg, s ezáltal azt is szemléltetve, hogy a polkettjelleg nem vezethető le a csárdásjellegből:



4. kotta. A MÁV-szignál és a polkett összehasonlítása a tempó és a metrum szempontjából

A tempó a polkett lépéseinek megfelelően lassult,⁴² az idézett hangok lefutása viszont a léptékváltás miatt felgyorsult az eredetihez képest. Valószínűleg ezért is egyszerűsödött a szignál második daktilusa spondeusszá. A felütés ugyancsak a műfaj következményeként került a szignál első hangja elé.

Az *Ungerska järnvägens polkett* a svéd táncházak máig népszerű talpalávalója, de története túl is mutat ezen a funkción. Dallamára Stefan Demert svéd énekes-dal-szerző 1978-ban tréfás szöveget írt *Besprutningståget* (Permetezővonat) címmel, fi-

40 A második felében kétszólamúvá váló zenei textúra dallampercepciók problémájával kapcsolatban fontos adalékot jelentene, ha tudnánk, mit fűtült az a feketerigó, mely a budapesti Déli Pályaudvar közelében az 1980-as évek elején megtanulta a szignált. Ld. a következőt: O. I.: „Szegény rigó!”, *Tolna Megyei Népújság* XXXII/88. (1982. április 16.), 8.

41 Tanulmányomban nem szerzői, de a szerző által jóváhagyott lejegyzést közlök, Magnus Bäckström szíves engedélyével.

42 A tempót a *polkett* első publikált hangfelvétele alapján tüntettem fel, melyen a számot a szerző és Per Gudmundson játssza hegedűn: *Österdalskt. LÅtar frÅn Ore, Råttvik & Boda*. Mockfjård: Giga, [1978]. GIGA GLP-2.

gyelmeztetve, hogy a vágányokra permetezett gyomirtó a tehenek közvetítésével az emberi emésztőrendszerbe is eljut.⁴³ A dal ebben az évben bekerült az országos toplista előválogatójába. Erik Nordström 1997-ben három csellóra készített átiratot Bäckström művéből, s az a zeneiskolai gordonkaoktatás kedvelt darabja lett. A csellistáknak az átiratban préselt vonóval mozdonypöfögést, glisszandós kvintpárhuzamokkal vonatfüttyöt kell utánozniuk.⁴⁴

Magnus Bäckström az *Ungerska järnvägens polkett*et a svéd *Orange Blossom Special*-nek nevezte. Darabját nemcsak a tematika miatt hasonlíthatta a floridai expresszvonatra hivatkozó amerikai népi hegedűs számhoz, hanem azért is, mert nagy népszerűsége folytán ez is a hegedűsök afféle himnusza lett.

A közép-svédországi Falun városában 2017 januárjában ünnepelte fennállásának harmincadik évfordulóját a *Falu Spelmanslag*, azaz a Faluni Hegedűs Egylet. Az ünnepség díszvendége a népzenei revival egyesület megalakításának kezdeményezője, Magnus Bäckström volt. Ő vezette a zenés összejövétel első közösen játszott számát, mely a jelenlévők egybehangzó kívánságára az *Ungerska järnvägens polkett* lett. A darab, melyet svéd népzene létére a korszerűsödő magyar vasút és annak vadonatúj szintetizátora ihletett, mintha zenei megfelelője volna a Falu Spelmanslag paradox jelmondatának: „Av tradition fritt från tradition”, azaz „Hagyományból, nem hagyományosan”.

Bäckström időről időre üzenetet kap olyan zenész ismerőseitől, akik Magyarországon járva csak azért kerestek föl egy vasútállomást, hogy megtudják, a szignál megvan-e még. És a szignál, ez az apró, de egyre fényesebbnek látszó kis pont a svédországi Magyarország-képen, még megvan.

VIII. Befejezés

Többszólamú hangszintézisre képes mikrocsipet, illetve hangfelvételek tárolására és lejátszására alkalmas egységet tartalmazó mobiltelefon-készülékek csak 2002 után terjedtek el. A tanulmányom elején idézett újsághirdetés által kínált valamennyi csengőhangot monofonikus hangcsipekre tervezték, melyek hangfrekvenciás rezgéseiket négyszögjel formájában állították elő. A rövidített, többnyire incipitszerűen megszólaló zeneszámok tehát a szólamszám és a hangszín tekintetében is erős redukción estek át.⁴⁵

A MÁV-szignál az egyetlen olyan tétel a csengőhangok listáján, mely eredetijének meglehetősen hű reprodukciója lehetett. Nemcsak mert a két másodperces dallam tovább nem rövidülhetett, és mert csupán a két hangból álló kísérszólam vészelt el, hanem azért is, mert a MÁV szignálgenerátora szintén négyszögjelek

43 *Sidensammettrasalump*. [S. l.]: Scandinavian SWS, YTF, 1978. SWS-107.

44 Erik Nordström: *Sällsamt för cello. 28 arrangemang för celloensemble*. Stockholm: Gehrmans musikförlag, 1997.

45 Gopinath: i. m., 13–14. A technika akkori állapotára az is jellemző, hogy a mobiltelefon-csengőhangok kiválasztásakor és megrendelésekor használandó telefonszámot – paradox módon – kizárólag vezetékes telefonról lehetett hívni. Ld. itt: Mobillogo.

formájában állítja elő hangfrekvenciás rezgéseit. A primitív korai csengőhangtechnikát tehát, váratlan módon, *high fidelity* jellemezte abban az esetben, mikor egy, a technikai fejlettség hasonló fokán álló eszköz hangjait utánozta.

Az együttállás hamarosan véget ért: 2002 után a telefonok a jelzőhangkeltés technikájában megelőzték majdnem három évtizeddel korábban született társukat, a MÁV szignálgenerátorát. Ez a mozzanat hatásosan szembesít a változás és az állandóság, a nem mindig pozitív értelmű fejlődés és a nem mindig negatív értelmű stagnálás kettősségével, s a kontraszt révén mindkettő tulajdonságai élesebben láthatók.

Székely Tamást csalódással tölti el, hogy nem valódi főműve, a MÁV URH rádióhálózatának kiépítése kapcsán keresik őt kérdésekkel, hanem a szignál kapcsán, melyet munkája lényegtelen melléktermékének tart.⁴⁶ Pedig e melléktermék beleszővődött a magyar és egyetemes művelődéstörténet nagy szövetébe. Egyebek között azon vicc révén, mely csattanójával a szignált önkéntelenül összeköti *Az éjszaka csodái* című Weöres Sándor költeménnyel, és ennek nevezetes fél-pentameterén keresztül az antik görög–római verseléssel is:

- Pistike, mi a nagyapád?
- Vasutas!
- Hát az apukád?
- Az is vasutas!
- És te mi leszel, ha nagy leszel?



A hét hangos szignál önmagában nem ad számot arról a polgári zenekultúráról, amelyben Székely Tamás nevelkedett. Mégis nyilvánvaló, hogy az egykori pályázati siker titka a mérnök gyakorlatias gondolkodásán kívül ez a zenekultúra volt. A MÁV-szignál ekképp egy letűnt világ polgári művelődésének parányi akusztikus emlékműve is.

Az *Urbanista* blog egy 2014-es, közlekedési szignálokról szóló posztjának hozzászólásai között egy olvasó a MÁV-szignált Johann Sebastian Bach *Magnificatja Et exultavit* tételével, a ritornell utolsó ütemével hozta összefüggésbe, ezt írván: „nekünk zenészeknek [értsd: klasszikus zenészeknek] ez ugrik be a pályaudvaron”⁴⁷ (5. kotta). A hozzászólás híre Székely Tamáshoz is eljutott, aki ezután meghallgatta az általa is ismert mű kérdéses tételét, és a párhuzamot meggyőzőnek találta, pedig korábban soha nem tűnt fel neki.

46 Ürmös Attila: „A nagyapáról, akinek épületei Szabadkát (is) ékesítik”, *Hét Nap Online* 2014. augusztus 28. <http://hetnap.rs/mobil/?p=cikk&id=17160> (hozzáférés: 2018. október 28.).

47 Rátónyi Gábor Tamás: „Tudtad, hogy a buszokon a Börönd Ödön dallama a BKV-szignál? Na és hogy a MÁV dallama honnan van? Itt a válasz!”, *Urbanista* 2014. július 28. https://urbanista.blog.hu/2014/07/28/tudtad_hogy_a_buszokon_a_borond_odon_dallama_a_bkv-szignal_na_es_hogy_a_mav-dallama_honnan_van_itt_a/ (hozzáférés: 2018. október 28.).



5. kotta. Johann Sebastian Bach: D-dúr Magnificat (BWV 243.2), „Et exultavit”, a ritornell utolsó üteme az első hegedű szólamában

A szignál és a Bach-ária közös ritmikus építőeleme – egy hosszú és két rövid hang egymásutánja – a zenei figuratanról szóló 17–18. századi szövegekben *figura corta* (rövid figura) néven szerepel. Dietrich Bartel rámutat, hogy bár sem a terminus, sem a korabeli definíciók nem utalnak érzelmi kifejezésre, a *corták* sorozata – nagy ritmikus hajtóereje miatt – jellemzően az izgatottság vagy az öröm affektusát közvetítő tételekben szerepel.⁴⁸ Nyilvánvaló, hogy Bach áriájában a figurát a „szívem ujjong üdvöztítő Istenemben” szöveg hívta elő. Mindez összhangban áll Székely Tamás „vidám ugrálás” képzetével.

Ács János *Munkásoperett* című darabját 1985-ben mutatta be a kaposvári Csiky Gergely színház. Az operett-musical cselekménye a budapesti Keleti pályaudvaron kezdődik, a zeneszerző, Márta István ennek megfelelően a MÁV-szignál témájára építette az egyperces bevezető zenét.⁴⁹ A „neobarokkos nyitány(ocska)” – ahogy a komponista szabatosan jellemzi – az utolsó ütemekben erős áthallásokat mutat Bach 3. Brandenburgi versenyének első tétele felé, melyben – a szignálhoz hasonlóan – szintén daktilusok uralkodnak.

Amikor a fentieket összegezve a MÁV-szignált a Bach-életmű és a gyors csárdások legnagyobb közös osztójának nevezem, nem a kompozíció érdemeit akarom méltatni. Hiszen természetes, hogy egy ilyen rövid és egyszerű zenei képlet sok mindennel párhuzamba állítható. Amit méltatni szándékozom, az az a tény, hogy a fentiekben körvonalazódott heterogén zenei rokonság számos tagja ténylegesen fellelhető a szignál szerzőjének gazdag zenekulturális tudatában – és tudatalattijában –, s ezáltal ott rejlik a hangsorozat genezisének háttérében. A hét hang által kiváltott összes asszociáció maradéktalanul megmagyarázható volna akcideniális egyezésekkel – ám a történeti tények ismeretében feltehető, hogy mégsem pusztán akcideniákról van szó. Tanulmányom a zenetörténet-írás apológiája is, amennyiben erre a következtetésre jut: a zenei komplexitás végső soron nem magukban a hangsorozatokban, hanem azok történeti háttérében rejlik.

48 Dietrich Bartel: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1997, 234.

49 Köszönöm Márta Istvánnak, hogy 2018. július 14-én elküldte számomra a tétel hangfelvételét.

ABSTRACT

GERGELY LOCH

THE JINGLE OF THE HUNGARIAN STATE RAILWAYS. A MUSICOLOGICAL APPROACH

In the early 1970s, the directorate of the Hungarian State Railways (MÁV) asked electric engineer Tamás Székely (*1925) to design a device capable of playing a jingle before each loudspeaker announcement at railway stations. At the same time, the company invited professional musicians to take part in a competition with their suggested jingle melodies. The anonymity of the competition inspired Tamás Székely to a playful experiment: he placed his own little melody in secret among the other numbered entries. Székely's jingle turned out to be the winning one, so his circuit was finally implemented with his own melody. It was put in countrywide use in 1974, and has been heard ever since.

In this study, I analyse both Székely's electrophonic musical instrument and the jingle played by it, presenting documents of their genesis, usage and reception. Székely intended to create a tune that had „Hungarian character”. I argue that in this light the jingle can be thought of as a miniature *csárdás*. Touching upon questions of semiotics, I contrast Székely's tune with the new jingle of SNCF (introduced in 2005), an openly manipulative product of sonic branding. I also tell about the Swedish afterlife of the MÁV jingle due to Magnus Bäckström's *Hungarian Railroad Polka* and its different versions, and I draw attention to how this fiddle tune is characteristic of the Swedish folk music revival movement.

Although not a professional musician, Székely used to be active as a highly skilled amateur pianist, just like almost all other members of his family (including his maternal grandfather, the architect Marcell Komor, a famous master of Hungarian *art nouveau*). He is very well acquainted with the repertoire of Western classical music and he is also aware of Hungarian urban popular musical styles. The jingle is so short that the Hungarian listeners' heterogeneous associations, ranging from an interwar period foxtrot to an aria from J. S. Bach's *Magnificat*, could all be explained by accidental similarities. Yet, thinking of Székely's rich musical mind, conscious as well as subconscious, it's likely that such connections are not merely accidental.

Gergely Loch is an Assistant Researcher at the Liszt Academy of Music, Budapest. He studied musicology at the same institution and at the University of Stockholm. Since 2013 he has been lecturing at the Liszt Academy on the history of electroacoustic music and conducting PhD research on the aesthetics of birdsong.

MŰHELYTANULMÁNY

Laskai Anna

BEJEGYZÉSEK DOHNÁNYI ZENEI TÁRGYÚ KÖNYVEIBEN*

Dohnányi Ernő amerikai hagyatékának Magyarországra kerülésével a Dohnányi-kutatás számára jelentős források váltak elérhetővé.¹ A szóban forgó dokumentumcsoporton belül a zeneszerző egyesült államokbeli könyvtárának és kottatárának példányai is hazakerültek, így lehetővé vált egy olyan tématerület vizsgálata, amelyre a zeneszerző életművét feldolgozó tudományos munka mindeddig igen kevés figyelmet irányított.² A kérdést, hogyan is nézhetett ki Dohnányi könyvtára, és milyen lehetett annak összetétele, elsőként Kelemen Éva tette fel, és járta körül a zeneszerző életének azon helyszíneit, ahol a komponistának számottevő könyvtára gyűlhetett össze.³ Míg Kelemen korabeli híradásokra és visszaemlékezésekre támaszkodott, addig jelen sorok írója számára – az amerikai Dohnányi-hagyaték Magyarországra kerülésének köszönhetően – immár hozzáférhetők azok a kötetek, melyeket a zeneszerző utolsó éveiben forgatott. Az Egyesült Államokból kerültek elő továbbá azok a listák is, amelyek Dohnányi korábbi – Magyarországon található – gyűjteményeinek tételeit rögzítik. A zeneszerző magyarországi könyv- és kottaállományáról Dohnányi hűga állított össze és küldött Amerikába listákat, melyek egyrészt a komponista egykori Széher úti villájában megmaradt köteteket, másrészt pedig a zeneszerző hűga lakhelyén – a Városmajor utcában – található és

* Tanulmányom a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen 2017-ben megvédett szakdolgozatom egy részének szerkesztett változata. Ezúton szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Kusz Veronikának, aki értékes tanácsaival segítette munkámat. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Az amerikai hagyaték történetéről és felépítéséről ld. Kusz Veronika: *Dohnányi Ernő hagyatéka a Zenetudományi Intézetben. A dokumentumok felhasználása a kutatásban*. http://www.zti.hu/mza-dohnanyi/docs/DE_amerikai_hagyateka_a_ZTI-ben.pdf (Utolsó megtekintés: 2018. július 5.). A szóban forgó hagyaték jelenleg az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumában található (a továbbiakban: ZTI MZA Dohnányi). A tanulmányban közölt faksimileket is az előbbieken említett gyűjtemény őrzi. Itt szeretnék köszönetet mondani Dalos Annának, az archívum vezetőjének, hogy hozzájárult a dokumentumok közléséhez.

2 Dohnányi könyv- és kottatárának történetéről ld. jelen tanulmány szerzőjének kétrészes tanulmányát: Laskai Anna: „Hát, kultúrebereknek mindig van”. Dohnányi Ernő könyv- és kottatárának története”, 1–2, *Muzsika* LX/10. (2017. december), 11–15., LXI/1. (2018. január), 14–18.

3 Kelemen Éva: „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtárban”. In: *Dohnányi Évkönyv 2005*. Szerk. Gombos László–Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 32–62.

Dohnányi tulajdonát képező kottaanyagot tartalmazzák.⁴ Dohnányi amerikai könyvtárának példányairól közvetlenül a hazaszállítás előtt összeállított legfrissebb lajstromokon kívül korábban Zachár Ilona, a komponista harmadik felesége állított össze listát férje halálát követően.

Jelen tanulmány ez utóbbi gyűjteménynek, a zeneszerző amerikai könyvtárának tételeit teszi vizsgálatá tárgyává, mivel ezek a kötetek ma már fizikailag is hozzáférhetők. Ezen belül is csupán a zeneszerző szakmai érdeklődésének dokumentumait, vagyis a zenei tárgyú munkákban található margináliákat tanulmányozza. A szóban forgó kötetek bejegyzéseinek vizsgálata által ugyanis nem csupán abba nyerhetünk betekintést, hogy milyen köteteket forgatott Dohnányi, de abba is, hogy az egyes munkákban melyek voltak azok a részek, amelyeket valamilyen okból megjelölt magának.

A korábban említett és a magyarországi könyvtár tételeit rögzítő források hozzáférhetősége ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy összehasonlítsuk Dohnányi korábbi gyűjteményét emigrációja után összeállított könyvtárával. A fennmaradt források tanúsága alapján ugyanis úgy látszik, hogy Dohnányi magyarországi és amerikai zenei könyvtára összetételében és jellegében is különbözött egymástól. Míg a Széher úti gyűjteményben főleg a zeneszerző-életrajzok és a levelezéskötetek voltak túlsúlyban, addig a tallahasseei ház dokumentumai között nagyszámú zeneszerzés-elméleti és összhangzattankönyv szerepel.

Hogy Dohnányi utolsó éveiben több elméleti munkát is forgatott, az persze azzal magyarázható, hogy míg korábban csupán általános érdeklődéssel fordult a komponisták életútja felé, addig 1949-től haláláig a Florida State Universityn a zongora mellett zeneszerzést és összhangzattant is oktatott, amihez megfelelő felkészültséggel kellett rendelkeznie. Ráadásul az amerikai évtizedben vendégprofesszorként évente megfordult Athensben az Ohio Universityn, valamint a kansasi (1951, 1952, 1953), wisconsini (1955), georgiai (1951, 1955) és San Franciscó-i (1951) egyetemen is.⁵ A felsorolt helyszíneken zongora-, zeneszerzés- és karmester-mesterkurzusai mellett hangversenyt és hangversennyel egybekötött, úgynevezett *lecture-recital*t is tartott.⁶ Ez utóbbi persze több felkészülést és fáradságot jelentett az angol nyelvű előadástól idegenkedő Dohnányi számára, amit felesége, Zachár Ilona így kommentált: „neki előkészülni ilyen beszédre tízszer nagyobb munka és fáradság, mint egy koncertet leadni, és a honorárium nevetségesen kevés”.⁷

4 Ez utóbbit Csuka Béla, a Filharmóniai Társaság gordonkaművésze és titkára állította össze. Az eredeti dokumentumokat a Florida State University (a továbbiakban: FSU) Kilényi–Dohnányi-gyűjteménye őrzi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 16.

5 Kusz Veronika: „... a zenepedagógusok elszörnyülködésére”. Dohnányi Ernő és a laprólolvasás”, *Parlando* LIV/2. (2012). <http://www.parlando.hu/2012/2012-2/2012-2-07.htm> (utolsó megtekintés: 2018. július 5.).

6 Uott

7 A levelet ld.: ZTI MZA, Dohnányi: Ilona von Dohnányi levele Andrew Schulhofnak, 1954. október 1., MZA-DE-Ta-Script 82.245.

Ezekből az előadásokból kettő maradt fenn, melyeket Dohnányi felesége az *A Song of Life* című, férjéről írt visszaemlékezése függelékében is közölt.⁸ A két szöveg: a „Sight Readig” („Laprólolvasás”)⁹ és a „Romanticism in Beethoven’s Piano-forte Sonatas” („A romantika Beethoven zongoraszonátaiban”)¹⁰ című előadás közül az utóbbi hangfelvétel formájában is fennmaradt.¹¹ Ugyanakkor e két beszéd elkészítéséhez Dohnányi feltételezhetően csupán a Beethoven zongoraszonátaírói tartott előadásához használhatott szakirodalmat. Az amerikai hagyatékok dokumentumai között ráadásul fellelhető egy hasonló típusú – ám komolyabb – előadás vázlata, mely Beethoven-szonáták részletes formai és hangnemi elemzését tartalmazza, s melyhez a komponista feltehetően olvashatott szakirodalmat (*1. fakszimile a 344. oldalon*).¹² A könyvtárában fennmaradt elméleti munkákra azonban Dohnányinak nem elsősorban felolvasásai miatt, hanem az egyetemen tartott összhangzattan- és zeneszerzésórákra való felkészüléshez volt szüksége. Noha e két tárggyal kapcsolatban voltak fenntartásai, minden igyekezete ellenére sem volt megelégedve növendékei felkészültségével és előképzettségével. A *Búcsú és üzenet*ben ezzel kapcsolatban a következőket olvashatjuk:

Tizenkét éven át adtam elő zeneszerzés-tant a Florida State Universityn. Ez a tárgy fárasztott ki legjobban. Nemcsak azért, mert szüntelen magyarázni, tanítani, előadni kellett, de mert semmiféle elégtételt nem nyújtott. Tanítványaim elképesztően előkészületlenek voltak, bár hírneves egyetemeken végeztek kurzusokat, annyira nem voltak jártasak a kontrapunkt s komponálás tudományában, hogy egy fugát sem voltak képesek megírni a legnagyobb igyekezettel sem. Nem kívántam befolyásolni őket, alkossanak saját egyéniségük s vágyaik szerint, de tanulják meg előbb az alkotás elemei szabályait. S ezt nékem kellett beléjük verni. Úgy éreztem magam, mintha valami egyetemi tanár lesüllyed arra a fokra, hogy elemi iskolában tanítson teljesen tudatlan ujoncokat. [...] Hiába vesztegettem rájuk időmet, energiámat, képességeimet, melyekkel jóval magasabb célt szolgálhattam volna. Ezek számára ugyanis falrahányt borsó volt minden tanácsom, igyekezetem, törekvésem.¹³

Az idézet azzal együtt is hitelesnek tűnik, hogy a legújabb kutatások kimutatták: a Dohnányi neve alatt fennmaradt legterjedelmesebb szöveg nem – vagy legalábbis nem teljes egészében – a zeneszerző tollából származik.¹⁴ Az amerikai ha-

8 Dohnányi Ernő: „Romanticism in Beethoven’s Piano-forte Sonatas (Appendix B: Dohnányi’s Lectures at Ohio University)”. In: Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 217–219.; Dohnányi Ernő: „Sight-reading (Appendix B: Dohnányi’s Lectures at Ohio University)”, uo., 214–216.

9 Magyarul: Kusz: „...a zenepedagógusok elsőnyúlkodására”.

10 Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő és Beethoven zongoraszonátaí. A zeneszerző születésének 135. évfordulójára”, *Parlando* LIV/5. (2012). <http://www.parlando.hu/2012/2012-6/2012-6-17-Kovacs.htm> (utolsó megtekintés: 2018. július 5.).

11 University of Wisconsin, 1955. november 16., DAT-felvétel. FSU Dohnányi-hagyatéka; másolata: ZTI MZA Dohnányi.

12 A dokumentumot lásd: ZTI MZA Dohnányi, Egyéb dokumentumok (jelzet nélkül).

13 Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1963, 23–24.

14 A *Búcsú és üzenet* szövegének közreadója, Kusz Veronika tett kísérletet a szerzői rétegek szétválasztására. Kusz Veronika: „Dohnányi Ernő az utókornak. A Búcsú és üzenet”, *Magyar Zene* LII/1. (2014. február), 58–89.

(A)

Importance of analysis, for comp. & executants

Experience: Students insecure

Reasons: Confusion in forms, complicated methods, instead essential, lose in details

Teachers also insecure.

Goethes and no details, no harm. anal.

Not giving development of Sonata, task is help find architecture. Beethoven contains everything

Form in M. is Architect. in time as opposed to that in space. M. has own symmetry in time in plant exps. A B A.

Let us begin:

Major a (Dom) b a (Ton) Song form

Difference betw a + A (Ton) 2 part not here inter. 3 part. 1. end. Dom 2. " Ton.

Terms. Example: Trio of Men. Beeth op 31. No 3

Not good: Episode } Fugue
in Son. Coda

Exp. Dev. Recap
(Dom) does not alw. dev. (Ton)

Explain: Develop. Exple: Clementi Sonatina C.
Terms: Transition (Mod.)
Subject Themes not maybe more

2 groups 2. end. Ton. new

1. group 1. Subj. Ton.
2. gr. 2 Subj. Dom clous. (little labels)

Has same 2 groups 2. end. Ton.

1. Subj. Ton. different
2. Subj. Ton. clous.

Example: Beeth. g.m. op 49 No 1
Minor
2. Subj. Rel. Major

1. fakszimile. Dohnányi Beethoven szonátáinak formai elemzéséről, vélhetően az előadáshoz készített jegyzetének egyik oldala

gyaték hazatérésének köszönhetően ugyanis előkerült egy újabb forráscsoport, mely megerősíti a Dohnányi-kutatás korábbi feltételezését a szöveggel kapcsolatban. Jómagam találtam rá a Búcsú és üzenet Zachár Ilona kezétől származó szövegváltozatára a hagyaték egy kifejezetten személyes egységében, mely alátámasztja,

hogy az írás Dohnányi halála után keletkezett.¹⁵ Dohnányiné ugyanis férje halálát követően megpróbált spirituális úton kapcsolatba lépni férjével, mely eseményekről részletes jegyzőkönyvek maradtak fenn. A szóban forgó forrásban, ha nem is teljes egészében, de részeiben fellelhetők a *Búcsú és üzenet* textusai. Noha a szöveget Zachár jegyezte le, valószínűnek tarthatjuk, hogy törekedett arra, hogy ezek közül több passzus valóban Dohnányi egykori kijelentéseit tükrözze.

A fenti idézet – bárki tollából is származik – alátámasztja, hogy Dohnányi utolsó éve során tanítványai felzárkóztatása érdekében forgatott oly sok elméleti könyvet. A kötetek kiválasztásában egyébként egykori tanítványának és barátjának, Kilényi Edwardnak is szerepe volt, akit egy 1950-es levelében arra kért, hogy ajánljon számára új kiadású zeneszerzés-tankönyvet.¹⁶ Mint Kilényi 1950. augusztus 6-án kelt leveléből kiderül, a Norton kiadó két kiadványát már el is küldte Dohnányinak:

Bizonyára már megérkezett [az] a két könyv melyet [a] Norton kiadó cégtől kértem Ernő bácsi részére. Az utóbbi évek alatt Walter Piston tankönyvei voltak a legjobbak melyekkel megismerkedhettem és elsősorban ezeket akartam Tallahasseebe küldetni. [...] A másik mű, amelyet oda szeretnék juttatni, Hindemith *Craft of Musical Composition* [...].¹⁷

A fenti levélben említett két, Walter Piston tollából származó összhangzattan¹⁸ és ellenponttal¹⁹ foglalkozó könyv valóban megtalálható volt Dohnányi könyvtárában, mint ahogy a szóban forgó Hindemith-könyv mindkét kötete is.²⁰ És még számos más olyan könyv, melyeket vélhetően a zeneszerzés-oktatáshoz használhatott (1. táblázat a 346. oldalon).

Ahogy az 1. táblázatból is látszik, az elméleti munkák legtöbbje a kontrapunkt és fuga témaköréhez kapcsolható, s emellett csupán két-két összhangzattannal és hangszerezéssel foglalkozó kötet volt Dohnányi könyvtárában. Ez utóbbi könyvek jelenléte ugyanakkor – ahogy Kusz Veronika is rámutatott – a zeneszerző egy tipikusan amerikai hangzás, a fúvószenekar iránti érdeklődését is bizonyítja,²¹ amit ráadásul egy végül el nem készült fúvószenekari mű terve is alátámaszt a komponista levelezésében.²² Ennek alapján tehát úgy tűnik, hogy az elméleti könyvek nem csupán a tanár, de a zeneszerző Dohnányi érdeklődését is felkeltették.

15 Laskai Anna: „Zachár Ilona írásai az amerikai Dohnányi-hagyatékban”. In: *Dohnányi-tanulmányok* 2017. Szerk. Kusz Veronika–Ránki András. Budapest: MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene-tudományi Intézet, 2017, 153–176., ide: 159–160.

16 Dohnányi levele Kilényinek, 1950. július 19. A levél az FSU Kilényi-gyűjteményében található. Idézi: Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 73.

17 Kilényi levele Dohnányinak. ZTI MZA Dohnányi, MZA-DE-Ta-Script 80.323.

18 Walter Piston: *Harmony*. New York: Norton, 1948.

19 Uő: *Counterpoint*. New York: Norton, 1947.

20 Paul Hindemith: *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music Publishers, 1945.

21 Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*, 293.

22 Uott

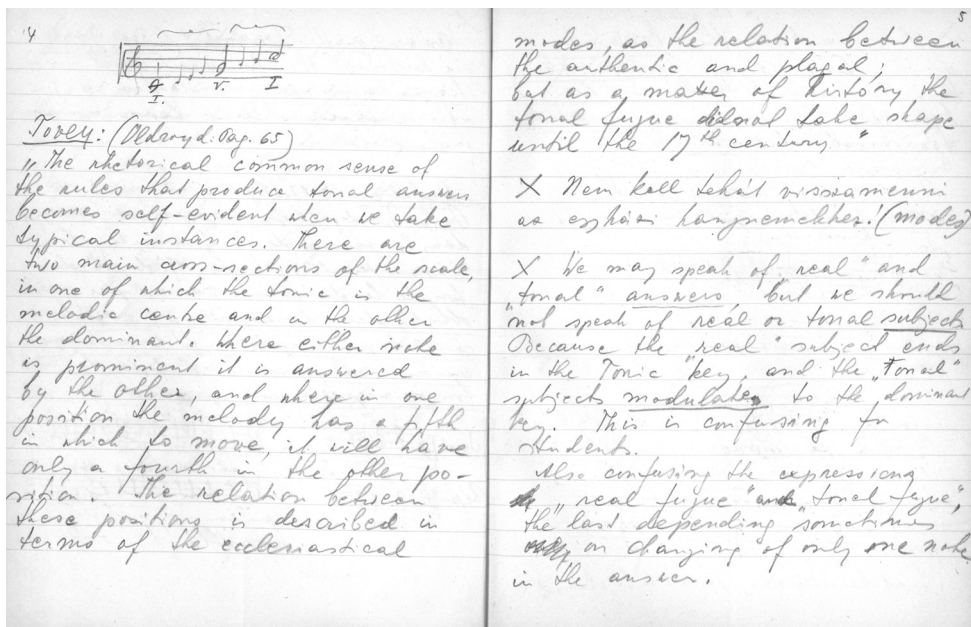
Dohnányi feltételezhetően zeneszerzés-tanításhoz használt kötetei		
Összhangzattan	Ellenpont	Hangszerelés
Stephen A. Emery: <i>Elements of Harmony</i> (Boston: Arthur P. Schmidt, 1890)	Luigi Cherubini: <i>A Treatise on Counterpoint & Fugue</i> Ford. Mary Cowden Clarke (London: Novello, Ewer and Co., 1884)	Kent Wheeler Kennan: <i>The Technique of Orchestration</i> (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1952)
Walter Piston: <i>Harmony</i> (New York: W. W. Norton & Co., 1948)	Cecil Gray: <i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i> (London: Oxford University Press, 1948)	Philip J. Lang: <i>Scoring for the Band</i> (New York: Mills Music, 1950)
	Paul Hindemith: <i>The Craft of Musical Composition</i> , 1–2. Ford. Arthur Mendel (New York: Associated Music Publishers, 1945)	
	Knud Jeppesen: <i>Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century</i> (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1939)	
	C. H. Kitson: <i>Invertible Counterpoint and Canon</i> (London: Oxford University Press, 1950)	
	George Oldroyd: <i>The Technique and Spirit of Fugue. An Historical Study</i> (London: Oxford University Press, 1949)	
	Walter Piston: <i>Counterpoint</i> (New York: W. W. Norton & Co., 1947)	
	Ebenezer Prout: <i>Fugue</i> (London: Augener, d. n.)	
	Simon Sechter: <i>Praktische Generalbassschule</i> [Leipzig: Leuckart]	

1. táblázat

Hogy Dohnányi milyen alaposan tanulmányozta ezeket a munkákat, azt az egyik, a hagyatékában fennmaradt jegyzetfüzete is bizonyítja (2. *fakszimile*).²³ Ebben ugyanis Gédalge, Oldroyd és Tovey egy-egy kontrapunkttal foglalkozó kötetét hasonlítja össze, amelyek közül csupán André Gédalge munkája (feltehetően a

23 A jegyzetfüzetet ld.: ZTI MZA Dohnányi, Egyéb dokumentumok (jelzet nélkül).

Traite „de la fugue) nem szerepelt a gyűjteményében. A zeneszerző ellenpontórákhoz készített részletes, összehasonlító jegyzetei arról tanúskodnak, hogy az idős komponista nagy odaadással készült az órákra. Ugyanebben a füzetben az egyik oldalra – feltehetően emlékeztetőül – még további hat ellenpontkönyv címét jegyezte fel – talán saját maga számára, de az is elképzelhető, hogy csupán tanítványai figyelmébe kívánta ajánlani őket.



2. faksimile. Részlet Dohnányi jegyzetfüzetéből, melyben elméleti munkákat hasonlít össze

Jóllehet a fent említett jegyzetfüzet egyedülálló módon dokumentálja Dohnányi olvasás közbeni jegyzetelését, ezek a jegyzetek nem sokban különböznek azoktól a bejegyzéseitől, melyeket egyenesen a könyveibe írt. A zeneszerző ugyanis néhány alkalommal nem állt meg az egy-két szavas kommentárnál, volt, hogy véleményét külön lapon illesztette be adott olvasmányába: erre találunk példát amerikai könyvtárának két kötetében. Ez a fajta megnyilatkozás egyébként – ahogy Vázsonyi Bálint is megfigyelte²⁴ – gyakori volt Dohnányinál, amit a hagyatékában fennmaradt néhány további dokumentum is igazol. A zeneszerző ugyanis nem csupán könyveit, de a személyét illető cikkeket, kritikákat és leveleket is kommentálta, s talán nem meglepő, hogy a margináliák a legtöbb esetben a komponista ellenvetéseit tartalmazzák. Ezek közül Kusz Veronika egy – a Vázsonyi-hagyatékban található – lemezcenzúrára hívta fel a figyelmet,²⁵ mely úgy tűnik, annyira felbőszítette a zeneszerzőt, hogy nemcsak megjegyzéseivel látta el a dokumentumot,

24 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, ² 2002, 235.

25 Kusz: *Dohnányi amerikai évei*, 260–262.

de még egy koncertprogramot is hozzásatolt. Malcolm Rayment kritikája²⁶ ugyanis azt állította, hogy Dohnányi művei nem állják ki az egyszerűs koncert próbáját: ennek cáfolataként tűzte hozzá a zeneszerző Kilényi Edward kizárólag Dohnányi-művekből összeállított koncertjének programját. Ezenkívül felkiáltójellel látta el a kritikus több megjegyzését, majd mintegy végső csapásként Rayment neve mellé a következő kommentárt írta: „Ki ez a számár?”

Hasonló bejegyzésekkel találkozhatunk az amerikai hagyaték egyik dokumentumcsoportja, az úgynevezett „politikai mappa” iratai között, mely a Dohnányit ért politikai vádaskodások legfontosabb anyagait foglalja egységbe. Ezek közül számos cikkben találhatunk olyan részleteket, amelyeket a zeneszerző aláhúzással emelt ki és felkiáltójellel jelölt, de több esetben előfordult az is, hogy megjegyzését a kivágott cikk mellé írta. Volt, hogy a cikk alaptalannak vélt tartalma ösztönözte arra, hogy jegyzetet írjon az írás mellé,²⁷ és olyan is előfordult, hogy a rágalmon kívül maga az újságíró személye késztette arra, hogy tollat ragadjon.²⁸ Ezenkívül, néhány kivételes esetben, Dohnányi leveleiben is találkozhatunk ezzel az eljárással. A zeneszerző például egy Weissmann János tollából származó levélhez is megjegyzést fűzött,²⁹ melyben Weissmann a Grove-lexikon szócikkének megírásához küldött kérdőívet a zeneszerzőnek.³⁰ Nem tudható pontosan, hogy Dohnányi korábban ismerte-e a lexikonszerkesztőt, mindenesetre a levélhez fűzött megjegyzésében – nem világos, hogy miért, de – igen kemény szavakkal illette.³¹

Tudvalevő, hogy Dohnányi nem szívesen beszélt saját kompozícióiról, s személyesen sem bocsátkozott vitába, inkább – ahogy Vázsonyi is utal rá – széljegyzetek formájában nyilvánította ki véleményét.³² S ahogy a fent említett példákban is látszik, olykor a legszemélyesebb megnyilatkozásait tartalmazzák e bejegyzések.

Dohnányi zenei könyvtárának több példányában is találhatunk kisebb-nagyobb jelentőségű, a zeneszerző kezétől származó bejegyzést. A bejegyzések típusairól a 2. táblázat (lásd a 350–352. oldalon) tájékoztat, mely a zeneszerző által legtöbbször használt margináliákat foglalja össze. Ahogy a táblázatban is megfigyelhető, Dohnányi túlnyomórészt olyan egyszerű jeleket használt, mint az aláhúzás, a felkiáltó és a kérdőjel. Ezek közül talán az aláhúzást használta a leggyakrabban az általa fon-

26 A dokumentumot lásd: ZTI MZA Dohnányi (Vázsonyi-hagyaték).

27 [Szerző nélkül.]: „Miért nem háborús bűnös a külügyminisztériumban Dohnányi Ernő, aki a belügyminisztérium listáján szerepel”, *Szabadság*, 1947. március 5. A cikkben több helyen szerepel Dohnányi aláhúzása, az írás végén pedig a következő megjegyzése szerepel: „Hazugságok tömkelege!”

28 Kéri Pál: „A 15 esztendő László Ervin: Horowitz utóda”, *Az Ember*, 1947. április 17. A cikk végén Kéri Pál neve mellett Dohnányi alábbi megjegyzése olvasható: „egyike Tisza István gyilkosainak”.

29 Weissmann János levele Dohnányinak, 1950. május 7., ZTI MZA Dohnányi: MZA-DE-Ta Script 80.299.

30 A Brockhaus–Riemann-lexikon szerint Weissmann a Grove-lexikon magyar vonatkozású címszavainak szerkesztője és szerzője volt. Lásd: [Név nélkül.]: „Weissmann János”. In: *Brockhaus Riemann zenei lexikon*, III. Szerk. Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 656.

31 A levél adatait lásd a 29. jegyzetben. Dohnányi Weissmann János neve mellett található megjegyzése: „Tudatlan fráter vagy szemtelen zsidó”.

32 Vázsonyi: i. m., 235.

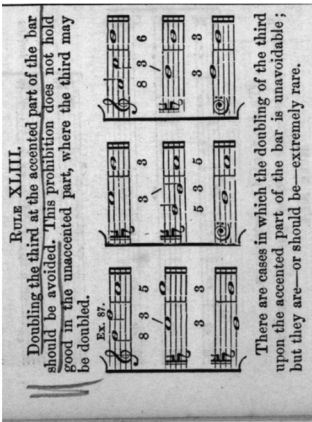
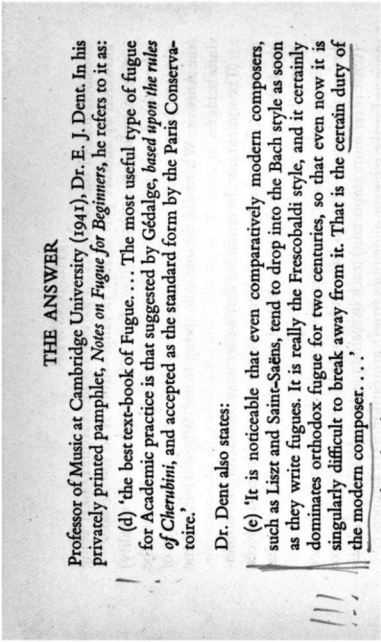
tosnak vélt gondolatok kiemelésére, s természetesen a táblázatban példaként említett könyv (Cherubini: *A Treatise on Counterpoint & Fugue*) mellett számos más kötetben találkozhatunk ezzel a fajta jelöléssel. Az aláhúzás mellett ugyanakkor az egy-egy rész megjelölésére szolgáló, margóra rajzolt függőleges vonal is gyakran előfordul. Ennek a kiemelésnek – mint ahogy a táblázatban is látható – alapvetően két típusa figyelhető meg: a hullám- vagy függőleges vonallal való jelölés, melyekhez gyakran felkiáltójel is társul. Ezeknél jóval ritkábban használta Dohnányi a „pipa-szimbólumot”, melynek szemléltetésére a táblázatba példaként beszúrt kötetet (Emery Stephen: *Elements of Harmony*) Dohnányi nagy valószínűséggel összhangzat-tanóráira való felkészülés során forgathatta. Feltételezhető, hogy az illusztráción látható részlet pontosan ezzel függ össze: vagy azért jelölte így a zeneszerző, mert szerette volna az órán felhasználni, vagy mert már megtanította az adott részletet.

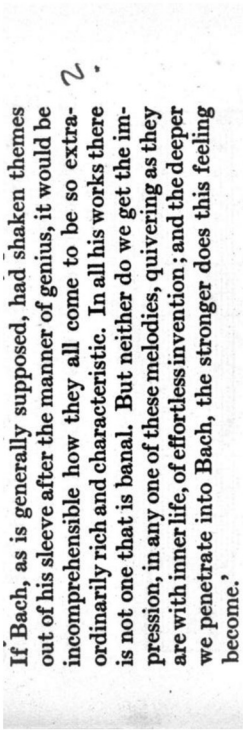
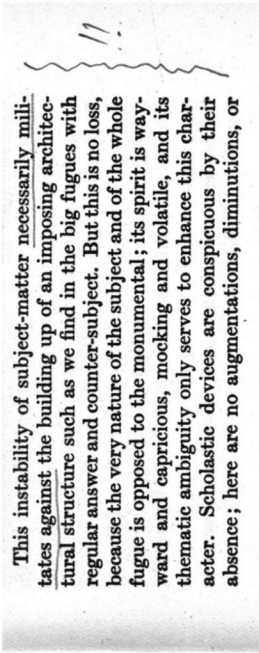
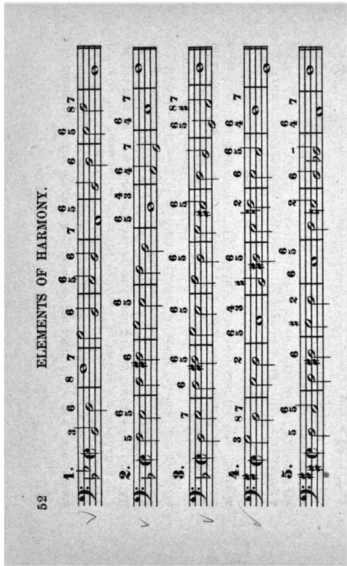
A kisebb jelölések mellett Dohnányi zenei tárgyú kötetei számos hosszabb-rövidebb terjedelmű szöveges bejegyzést is tartalmaznak. Mint ahogy a 2. táblázat példáiból is látszik, gyakran használt „x” jelet, ha külön megjegyzést kívánt fűzni egy adott szakaszhoz. Cecil Gray Bach *Wohltemperiertes Klavier*jéről szóló könyvében, az 1. példában a beillesztett „x” jelhez (1a) a lap alján fűzött megjegyzést (1b: „fúgaszerkesztésű fantázia=prelúdium”). A 2. példában a zeneszerző Oldroyd fúgáról szóló könyvének kottapéldája alá írta be megjegyzését: „lehetséges-e más helyes válasz?” („Is there other good answer possible?”). Elgondolkodtató ugyanakkor, hogy Dohnányi e kérdéseket vajon csupán önmagának, vagy esetleg hallgatóinak kívánta feltenni a tanításkor. Az utolsó, 3. példában szereplő részletről – mely egyúttal a függőleges jelölés melletti margináliákra ad példát – a kritikus hangvételű széljegyzet alapján („Rubbish!”) – feltételezhetjük, hogy azt a zeneszerző biztosan nem használta a tanításhoz.

A fentiekben tárgyalt rövidebb szöveges jegyzetek mellett terjedelmesebb bejegyzésekre ad példát az a hagyatékban található két kötet, melybe Dohnányi külön lapon illesztette be saját kommentárjait. Ezeket a bejegyzéseket – mint ahogy rövidebb hozzászólásait is – angol nyelven fogalmazta meg, feltehetően azért, mert a könyv maga is ezen a nyelven íródott. Azonban az sem kizárt, hogy az órára való felkészülés miatt írta őket angolul, így később a tanítás során is használhatta őket.

Az egyik könyv George Oldroyd *The Technique and Spirit of Fugue* című munkája,³³ mely – mint már korábban utaltam rá – egyike volt azoknak a köteteknek, melyekről Dohnányi összehasonlító jegyzetet készített vázlatfüzetében. A könyv bejegyzéseit tekintve a legtöbbször csupán egyszerű jelölésekkel találkozhatunk: margón található függőleges vonallal, illetve felkiáltó- és kérdőjellel. Megfigyelhető ugyanakkor, hogy Dohnányi széljegyzetei csak a könyv első felében jelennek meg – egy ponton túl szemlátomást elvesztette érdeklődését a kötet iránt. A kisebb jelölések és rövid szöveges kommentárok mellett a könyvben található továbbá egy Dohnányi kezétől származó, ceruzával beírt kottapélda az ötödik, *The Answer* („A válasz”) című fejezetben.

33 George Oldroyd: *The Technique and Spirit of Fugue. A Historical Study*. London: Oxford University Press, 1949.

Bejegyzések típusai Dohnányi zenei tárgyú kötetekben		
Bejegyzés típusa	Példa	Forrás
Egyszerű jelölések		
aláhúzás		Luigi Cherubini: <i>A Treatise on Counterpoint & Fugue</i> Ford.: Mary Cowden Clarke (London: Novello, Ewer and Co., 1884) A példa a kötet 22. oldaláról származik.
felkiáltójel és függőleges vonal		George Oldroyd: <i>The Technique and Spirit of Fugue. An Historical Study</i> (London: Oxford University Press, 1949) A példa a kötet 66. oldaláról származik.

kérdőjel		Cecil Gray: <i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i> (London: Oxford University Press, 1948) A példa a kötet 95. oldaláról származik.
hullámvonal és felkiáltójel a margón		Cecil Gray: <i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i> (London: Oxford University Press, 1948) A példa a kötet 35. oldaláról származik.
✓ (pipa)		Stephen A. Emery: <i>Elements of Harmony</i> (Boston: Arthur P. Schmidt, 1890) A példa a kötet 52. oldaláról származik.

Szöveges jelölések	
1.	To return to the prelude. The semiquaver figure with which it starts becomes eventually the counter-subject of the <u>fugal fantasia</u> which follows. After being treated a) b) Gray, Cecil: <i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i> (London: Oxford University Press, 1948). A példa a kötet 34. oldaláról származik.
2.	THE ANSWER Subject Ex. 84 Answer is like the good answer possible. Prout remarks concerning this: Oldroyd, George: <i>The Technique and Spirit of Fugue. An Historical Study</i> (London: Oxford University Press, 1949). A példa a kötet 74. oldaláról származik.
3.	THE FORTY-EIGHT and on looking at it he discovered, quite accidentally, that it would lend itself to all manner of contrapuntal treatment. One of these he has thought it self-evident that the suitability of a theme for counterpoint is usually which was capable of such developments, was so remote that the chance of such an occurrence would be somewhat in the ratio of a million to one against—a chance which would be a million to one against a golf. Granting that such phenomena occur occasionally, as they do, it is inconceivable that they could occur regularly, as they do in the music of Bach. This fugue is another example of the same thing as the first of the forty-eight. It is a masterpiece of construction, its construction 'must have cost even Bach himself the most concentrated application and intense effort'. It stands to reason that it must be so, for if such a piece of music could be composed by a 'good' player, it follows that any one might write fugues as good as Bach's, because, given the theme, any reasonably competent composer could realize its possibilities adequately, for everything is latent in the theme itself. Gray, Cecil: <i>The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach</i> (London: Oxford University Press, 1948). A példa a kötet 94. oldaláról származik.

2. táblázat (folytatás)

B. The following subject of the 'head and tail' kind reveals the fact that the dividing line between head and tail is not necessarily a help in constructing the answer, because the point of adjustment does not coincide with the dividing line.



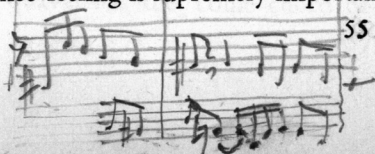
The head and tail are marked a and b respectively. But close examination will show that this division into parts is no help as regards plotting the answer. In other words, we cannot apply the method which worked in the case of Bach's fugue in E flat (Ex. 46) and make the change at the joint of the head and tail as indicated at x—y in the following first sketch for the answer:



The reason is that no harmonic progression can bridge the gap between x—y satisfactorily. And it can be taken as a sure decision that any adjustment which causes forced harmonic progression, is wrongly made.

It is therefore obvious that the adjustment in the answer does not coincide with the beginning of the tail of the subject.

What then can help us to make sure of the proper adjustment? My reply is 'CADENCE-FEELING'; and cadence-feeling is supremely important.



3. fakszimile. George Oldroyd: The Technique and Spirit of Fugue, 55.

Oldroyd ugyanis azt állította, hogy az általa megadott példa esetében nincs megfelelő harmóniai folyamat, amellyel áthidalhatná az általa x és y-nal jelölt témák közötti rést. Dohnányi a szerző megállapítását aláhúzta és kérdőjellel jelölte a margón, majd a megoldhatatlannak vélt problémához egy ceruzával felvázolt kottapéldában cáfolta meg az író állítását (3. fakszimile).

Szintén e fejezet végén találhatjuk Dohnányi egy hosszabb lapalji bejegyzését, amelyet egy külön beragasztott lapon folytatott (4. fakszimile a 354. oldalon).

A fejezet végére írt ceruzás bejegyzésben a zeneszerző elismerően nyilatkozik a kötetnek a fúgák választát tárgyaló szakaszáról, ugyanakkor kifogásolja Oldroyd apró, téma szerint széttagolt könyvrészeit: Dohnányi szerint jobb lett volna, ha a szerző egyévtében elemezte volna a fúgákat. A beszúrt lapon a komponista további kiegészítéseit olvashatjuk, amelyek a könyvvel kapcsolatos hozzászólásain túl

THE ANSWER

This chapter might be brought to a close by an example (from the 48) of a subject which ends on a factor of the dominant chord of the Tonic key, but not in the dominant key.

BACH "48" Vol. I No. 15
Subject



It will be seen that Bach's Answer is a Real one and ends on the dominant chord in its own key; whereas, had the dominant chord terminated the subject and marked the establishment of the dominant key, the Answer would have been Tonal, and would have ended in the Tonic key. One should notice how appropriately Bach uses a codetta to bridge over the gap from this point to the entry of the subject in the Tonic key again. To the skilful building of this codetta, reference has already been made.

Although a text-book of this kind is not the place to indulge in exhaustive investigation, yet I venture to hope that sufficient has been done by means of this historical approach to cast a clearer light upon Bach's examples and show them in their true perspective.

*An excellent chapter; clear, instructive!
The rest of the book is too circum-
stantial and minute. Instead of
dividing it in separate chapters,
Exposition, first Episode etc. it would
have been better to show the structure
by analysing the Fugues in whole,
one after the other.*

98

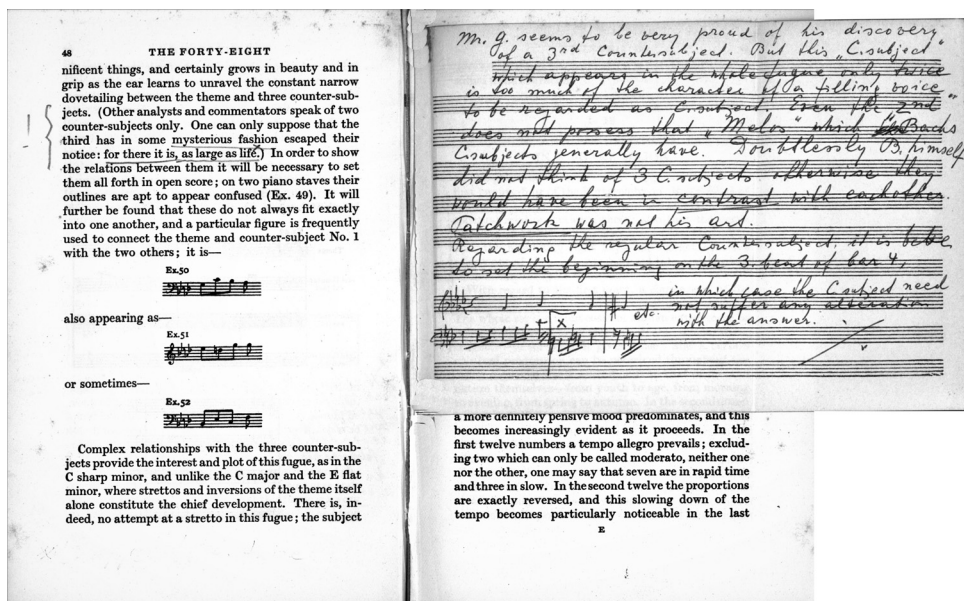
To have a "tonal" or "real"
answer is not a free choice,
but an aesthetical requirement.
Many subjects cannot be
answered otherwise than
"real". There are also subjects
which want the real answer
on aesthetical grounds. Bach
did not care about real or
"tonal"; for him there was
only a "right" or "wrong"
answer. - To explain his ways
is not necessary to go back
to Purcell and the Moderns.
It is a simple aesthetical de-
mand that the Exposition
should establish the Tonality.
The Counterweight of the Domi-
nant in the Subdominant.
Taking this point of view
there are no vexatious minutiae,
no contradictions, no inconse-
quences in Bach's answers.
They are all correct.

4. fakszimile. George Oldroyd: The Technique and Spirit of Fugue, 98.

egyedülálló módon dokumentálják azt, hogy Dohnányi mennyire ismerte Bach életművét és ezen belül is fűgáit (3. táblázat a 356–357. oldalon).

A másik, korábbiakban már említett kötet, amelyet Dohnányi csaknem végigjegyzetelt, Cecil Gray angol zeneszerző és zenekritikus munkája, mely Bach Wohltemperiertes Klavierját tárgyalja (*The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*).³⁴ A könyv mintegy kétharmada tartalmazza a zeneszerző margináliáit, s csakúgy, mint az előző példánk esetében, ezek is a kötet első felében találhatók. Dohnányi jelöléseit, beszúrt szövegeit tekintve – mint ahogy az előzőekben láthattuk – igen sokféle megoldással, például több felkiáltó- és kérdőjeles, illetve margószéli jelöléssel találkozhatunk. Ezeken kívül számos szöveges bejegyzés is található a könyvben, melyek többsége alapvetően a zeneszerző által kifogásolt vagy éppen helyesnek vélt szakaszaira vonatkozik. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy Dohnányi a könyv általa helytelennek vélt részeivel kapcsolatos kommentárjait nem mindig eresztette bő lére. A legtöbb esetben csupán olyan rövid megjegyzésekkel illetett bizonyos szövegrészeket, mint például: „buta megállapítás” („This is a stupid statement”), „micsoda számárság” („What a nonsense!”), vagy „badarság” („Rubbish!”). Ezen

34 Cecil Gray: *The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach*. London: Oxford University Press, 1948.



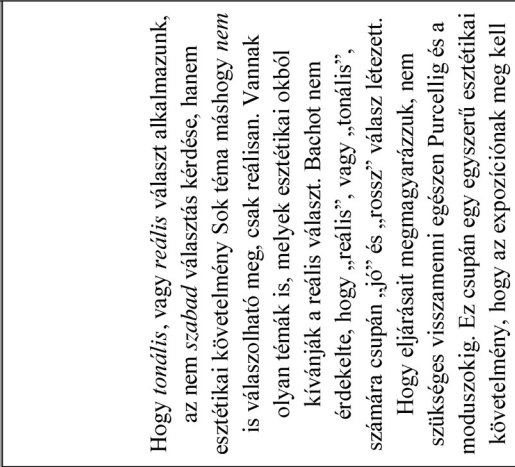
5. fakszimile. Cecil Gray: The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach, 48.

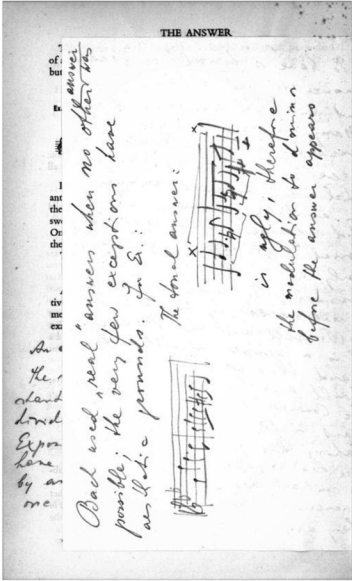
túl persze voltak olyan szakaszok is, amelyekkel látszólag egyetértett, margináliája mégis meglehetősen ironikus hangvételt hordoz: „helyes!” („Right!”), „micso-da új és eredeti megállapítás!” („What a new and original statement!”).

Dohnányi két esetben azonban nem állt meg az egy-két szavas megjegyzéseknél, s Oldroyd kötetéhez hasonlóan, itt is külön lapon szúrta be hosszú kommentárjait az adott szövegrésszel kapcsolatban (5. fakszimile).

Az első, terjedelmesebb megjegyzését a kötet 48. és 49. oldala közé illesztette be (4. táblázat a 358–361. oldalon, ide: 1a), ahol a *Wohltemperiertes Klavier* első kötetének f-moll fúgáját elemzi a szerző. Dohnányi vizsgálódása során arra is kitér, hogy a legtöbb elemző e fúga tárgyalásakor általában két ellentémáról beszél, Gray szerint azonban egy harmadik ellentéma is megtalálható a fúgában. Ugyan állítását a szerző további magyarázataival és kottapéldákkal is alátámasztja, a beillesztett Dohnányi-szövegből kiderül, olvasója nem értett egyet megállapításával. Dohnányi szerint ugyanis a Gray által harmadik ellentémaként feltüntetett téma nem elég karakterisztikus ahhoz, hogy ellentéma legyen. Kiemelte továbbá, hogy ha Bach három ellentémát használt volna, akkor minden bizonyonnyal nagyobb kontraszt lenne azok között. Valójában Dohnányi ezzel az állításával vonta kétségbe a szerző által felfedezett harmadik ellentéma jelenlétét, aki egyébként maga is a témából eredeztette az ellentémát. Ugyanakkor Dohnányi a betoldott lap másik oldalán (4. táblázat: 1b) az első ellentémára vonatkozó megjegyzését – miszerint annak kezdetét a harmadik negyedre kell tennünk – egyenesen Bach megoldásának lekottázásával kívánta igazolni.

Dohnányi bejegyzése George Oldroyd The Technique and Spirit of Fugue című munkájában

 The manuscript is a handwritten text in cursive, written on aged paper. It discusses musical concepts related to fugues, specifically focusing on the relationship between 'tonal' and 'real' subjects and the aesthetic requirements of a fugue. The text is written in dark ink and is somewhat faded in places. The handwriting is elegant and consistent throughout the page.	To have a „tonal” or „real” answer is not a free choice, but an aesthetic requirement. Many subjects cannot be answered otherwise than „real”. There are also subjects which want the real answer on aesthetic grounds. Bach did not care about „real” or „tonal”, for him there was only a „right” or „wrong” answer. – To explain his ways is not necessary to go back to Purcell and the Modes. It is a simple aesthetic demand that the Exposition should establish the Tonality. The counterweight of the Dominant is the Subdominant. Taking this point of view there are no „vexations minutiae”, no contradictions, no inconsequences in Bach’s answers. They are all correct.	Hogy <i>tonális</i>, vagy <i>reális</i> választ alkalmazunk, az nem <i>szabad</i> választás kérdése, hanem esztétikai követelmény. Sok téma máshogy nem is válaszolható meg, csak <i>reálisan</i>. Vannak olyan témák is, melyek esztétikai okból kívánják a <i>reális</i> választ. Bachot nem érdekeltte, hogy „<i>reális</i>”, vagy „<i>tonális</i>”, számára csupán „<i>jó</i>” és „<i>rossz</i>” válasz létezett. Hogy eljárásait megmagyarázzuk, nem szükséges visszamenni egészen Purcellig és a móduszokig. Ez csupán egy egyszerű esztétikai követelmény, hogy az <i>expoziciónak</i> meg kell alapoznia a <i>tonalitást</i>. A domináns ellensúlyozására a <i>szubdomináns</i> szolgál. Ezt a szempontot figyelembe véve, nincsenek nyugtalanító apró részletek, nincsenek ellentmondások, nincsenek következetlenségek Bach válaszaiban. Mindegyik helyes.
--	---	---

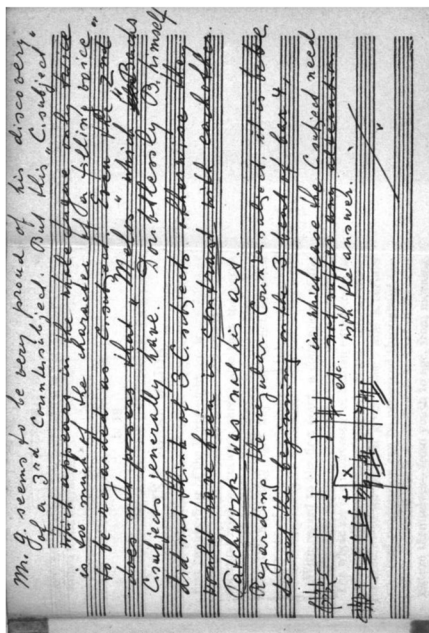
	Bach used „real” answers when no other answer was possible; the very few exceptions have aesthetic grounds. For Ex.: The tonal answer: [...] is ugly, therefore the modulation to d minor before the answer appears.	Bach akkor használ „reális” választ, amikor nincs másik lehetséges válasz; a nagyon kevés kivételnek esztétikai oka van. Például:  a tonális válasz: 
		esúnya, ezért modulál d-mollba, mielőtt a válasz megjelenne.

Dohnányi bejegyzései Cecil Gray: *The Forty-Eight Preludes and Fugues of J. S. Bach* című kötetében

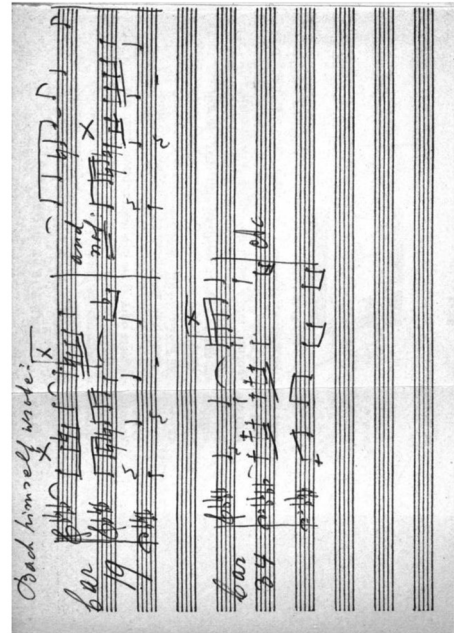
Mr. G[ray] seems to be very proud of his discovery of a 3rd countersubject. But this "c[ounter] subject" which appears in the whole fugue only twice is too much of the character of a filling voice to be regarded as c[ounter] subject. Even the "2nd" does not possess that "Melos" which Bachs c[ounter] subjects generally have. Doubtlessly B[ach] himself did not think of 3 C[ounter] subjects otherwise they would have been in contrast with each other. Patchwork was not his art. Regarding the regular countersubject, it is better to set the beginning on the 3. beat of bar 4, in which case the C[ounter] subject need not suffer any alteration with the answer.



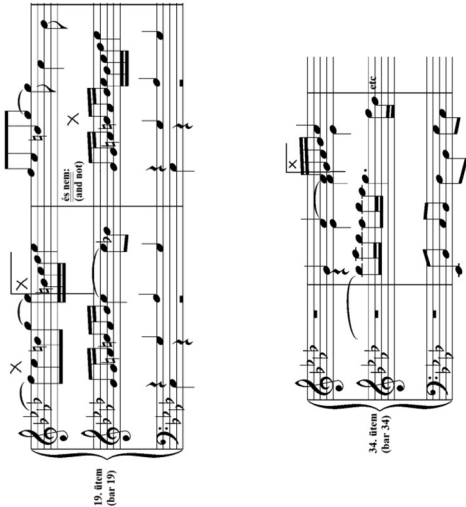
1a



Bach himself wrote / Bach maga ekképpen írta:

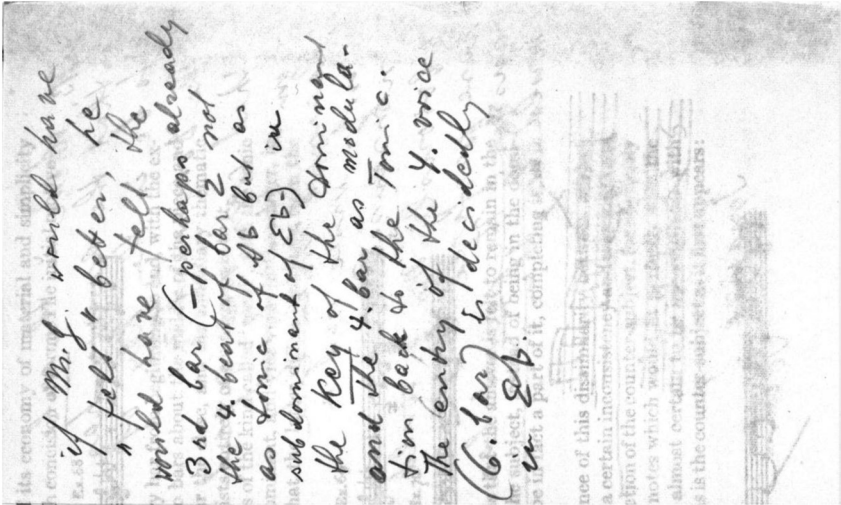


Handwritten musical score on ten staves. The notation is in a cursive, handwritten style. The first staff has the handwritten text 'Bach himself wrote:' written vertically along the left margin. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are some corrections and markings, including 'and' written between staves and 'etc.' at the end of the first staff. The handwriting is in dark ink on aged paper.



Printed musical score for 'Bach himself wrote'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The notation is in a standard printed style. There are 'X' marks above some notes. The second system has a treble and bass staff. The notation is in a standard printed style. There are 'X' marks above some notes. The printed score is in black ink on white paper.

1b

	2b	if Mr. G[ray] would have "felt" better, he would have felt the 3rd bar (– perhaps already the 4. beat of bar 2 not as tonic of Eb but as subdominant of Eb –) in the Key of the dominant and the 4. bar as modulation back to the Tonic. The entry of the 4. voice (6. bar) is decidedly in Eb.
		ha Mr. Gray jobban (kereste) érezte volna, a 3. ütemet (talán már a második ütem 4. ütésénél nem mint az Asz tonikáját, de mint az Esz szubdominánsát) domináns hangnembben érezné a 4. ütem ugyanis visszamodulál a tonikára. A negyedik szólam belépése (6. ütem) tagadhatatlanul Esz-ben van.

A zeneszerző a következő hosszabb kommentárját (4. táblázat: 2a–b) az Aszdúr fuga elemzéséhez mellékelte. A beszúrt szöveg arról tanúskodik, hogy Dohnányi az elemzés során egy olyan alapvető tévedést talált, amely miatt újfent komolyan bírálta a szerzőt. Gray ugyanis a fuga vizsgálatakor azt kifogásolta, hogy a válasz ugyanabban a hangnemben van, mint a téma, ahelyett, hogy a dominánsban lenne. A külön lapon beszúrt szövegben Dohnányi a következő kérdéssel kezdte kommentárjait: „Hol van az a szabály, hogy a válasznak domináns hangnemben kell lennie?” Majd ekképpen folytatta: „Mit várhatunk a növendéktől, amikor a Mr. Grayhez hasonló tanult emberek ilyen badarságot írnak le?” Úgy tűnik, Dohnányit annyira felbőszítette a szerző állítása, hogy további megjegyzéseit már kifejezetten kötekedő hangnemben fogalmazta meg. Ugyanakkor az, hogy jegyzetében éppen a tanulókkal kapcsolatos elvárásokat hozza szóba, azt támasztja alá, hogy ezt a kötetet is az órákra való felkészülés alkalmával forgathatta.

Jóllehet a tanításnak Dohnányi egész pályáján nagy szerepe volt, az amerikai évek alatt ez jelentette munkásságának legfőbb területét. Éppen ezért érdekesek a fentiekben tárgyalt, bejegyzéseket tartalmazó kötetek, melyek azt dokumentálják, hogy milyen nagy érdeklődéssel fordult az elméleti munkák felé, és milyen lelkiismeretesen készült az óráira. A könyvek mellett ugyanakkor a zeneszerző kottatárának példányai is tartalmaznak bejegyzéseket, melyeket szintén érdemes volna megvizsgálni. Ugyan a komponista az amerikai időszakban viszonylag kevés alkalommal vezényelt, mégis számottevő – összesen 57 – példány tartalmazza margináliáit. Mivel azonban ezek döntő többségben olyan művek, melyeket Dohnányi nem az Egyesült Államokban vezényelt, valószínűnek tarthatjuk, hogy Magyarországról küldtek ki számára partitúrákat. Az is elképzelhető ugyanakkor, hogy bejegyzései mégis az amerikai időszakban keletkeztek, mivel karmesternövendékeket is tanított, tehát feltételezhetően ezek a margináliák is a tanítással hozhatók összefüggésbe. Ráadásul a szóban forgó partitúrák vizsgálata a zeneszerző dirigensi attitűdjéről alkotott eddigi képünket is árnyalhatja. Mindazonáltal az amerikai hagyaték, s ezen belül is Dohnányi zenei könyvtára és kottatárának páratlan tételei nem csupán azt dokumentálják, hogy a zeneszerző milyen könyveket forgathatott utolsó éveiben, de – mint ahogy az előző néhány példa rávilágít – egyedülálló módon enged betekintést zenei gondolkodásába is.

ABSTRACT

ANNA LASKAI

ENTRIES IN ERNST VON DOHNÁNYI'S MUSIC BOOKS

The American Estate of Ernst von Dohnányi has arrived in Hungary, and it contains a number of remarkable sources, for example the items of the composer's scores and library. These documents are now in the care of the Institute for Musicology's Archives for 20th–21st Century Hungarian Music, under the Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest. Therefore the author of this paper was the first who could examine the books and scores that Dohnányi possessed in the final decade of his life. The article examines the items of the composer's American library, especially the documents of Dohnányi's professional inquiry: the marginal notes in his music books and theoretical works, which he definitely used to prepare for teaching at Florida State University in his American years.

Anna Laskai is an assistant research fellow at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology. In 2016 she published a monograph on Gyula Dávid. In 2017 she obtained her diploma in musicology at the Liszt Academy of Music (Budapest) and she won the Fellowship Granted by the Hungarian Republic. Currently, Anna Laskai is a student in the Doctoral School of Musicology at the Liszt Academy of Music, the theme of her planned dissertation is also directed towards Dohnányi's work.