

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVI. évfolyam, 4. szám · 2018. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, 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 postatalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 371 RICHTER PÁL
Értelmezések és félreértelmezések a népzene kutatásban
- 384 Interpretations and Misinterpretations in Folk Music Research
(Abstract)
- 385 Gilányi Gabriella
JELENTÉKTELEN KIS APRÓSÁG?
A gregorián custos
- 397 A TINY LITTLE NOTHING?
The Gregorian Custos
(Abstract)
- 398 DOMOKOS ZSUZSANNA
Sursum corda
*A halál és az örök élet dilemmája Liszt Zarándokévek zongoraciklusának
harmadik évében és a ciklus kései társdarabjaiban*
- 410 Sursum corda
*The Programme of Death and Eternal Life in Liszt's Années de Pèlerinage 3rd
Year and Some Late Works Surrounding it*
(Abstract)
- 411 MARK DEVOTO
A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus
- 431 KUSZ VERONIKA
„Akinek több magyarázat kell, az inkább ne zongorázzék”
Dohnányi Ernő a zenei interpretáció kérdéseiről
- 440 'The One Who Needs More Details Should Rather Not Play the Piano'
Ernő Dohnányi on Musical Interpretation
(Abstract)
- 441 BÜKY VIRÁG
Menyegzők és asszonysorsok
A személyes és a személytelen Bartók Falun című népdalfeldolgozás-sorozatában
- 451 Weddings and Women's Lives
The Personal and the Impersonal in Béla Bartók's Village Scenes

- 452 SZABÓ FERENC JÁNOS
A magyar nemzeti hangtár létrehozására irányuló törekvések
(1908–2000) – 1. rész
- 471 The History of Efforts to Create a Hungarian National Sound Archive
(1908–2000) – *Part One*
(Abstract)
- 472 Kroó György-díj
- 476 A 2018. évi, LVI. évfolyam tartalomjegyzéke
- 478 Contents (Abstracts) of Volume LVI, 2018

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Richter Pál

ÉRTELMEZÉSEK ÉS FÉLREÉRTELMEZÉSEK A NÉPZENEKUTATÁSBAN*

A zenei értelmezések legszerteágazóbb területe a viszonylag zárt, hagyományos kultúrában élő közösségek használati zenéjének, az írásnélküliségben, szájhagyományosan létező és továbböröklődő népzeneének a kutatása. Sokszor már maga a gyűjtés is egy előzetes értelmezési folyamat eredménye, és ahogy Bartók 1935-ben *Miért és hogyan gyűjtsünk népzene*t című tanulmányában kifejtette, több tudományág együttes használata, ismerete vezethet csak szakmailag, tudományosan megalapozott eredményre, azaz a népzene gyűjtőnek nagyon sokoldalú kutatónak kell lennie.

Hiszen az ideális népzene gyűjtő valóságos polihisztor kell hogy legyen. Nyelvi és fonetikai tudásra van szüksége, hogy a tájkiejtés legapróbb árnyalatait észrevehesse és lejegyezhesse; koreográfusnak kell lennie, hogy a népi zene és tánc közötti kapcsolatokat pontosan leírhasssa; általános folklór-ismeretek teszik csak lehetővé, hogy a gyűjtő a népzene és a népszokások összefüggését a legapróbb részletekig megállapíthassa; szociológusnak kell lennie, hogy a falu kollektív életét meg-megzavaró változásoknak a népzeneire gyakorolt hatását ellenőrizni tudja. Ha végső következtetéseket akar levonni, történeti, elsősorban településtörténeti ismeretekre van szüksége; ha más nyelvű népek népzenei anyagát akarja összehasonlítani a maga országbelijével, idegen nyelveket kell megtanulnia. És mindezen felül elengedhetetlen követelmény, hogy jó hallású, jó megfigyelésű zenész legyen.¹

Természetesen nem csak a gyűjtés mozzanata, hanem a népzene kutatás minden egyes fázisa függ a kutatói képességektől, ismeretektől, az adatok, a jelenségek interpretációjától, így a Bartók által elmondottakat a teljes népzene kutatásra igaznak kell tekintenünk, és ugyan Bartók utolsóként említette, de valószínűleg kiindulási alapnak tekintette a gyűjtő megfelelő zenészi képességeit. A népzenei adatok, jelenségek zenei értelmezése mégiscsak elsődleges fontosságú, és meghatározó a kutatás szempontjából. Elegendő a nyugati zenére kialakított zenei írásbeliség alkalmazhatóságára utalnunk, amikor más zenekultúráknak a diatóniától

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Interpretáció és előadói gyakorlat” címmel a Zenetudományi Intézet Bartók-termében rendezett konferenciáján, 2018. október 13-án elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Bartók Béla: „Miért és hogyan gyűjtsünk népzene?” (1935). In: *Bartók Béla Írásai*, 3. Közr. Lampert Vera-Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1999, 275–290., ide: 276.

teljesen eltérő hangrendszerben lévő adatait kell lejegyeznünk. Ha nem is maradéktalanul, de tudnunk kell jelezni az európai hangsoroktól való eltéréseket annak tudatában, hogy a nem tökéletes, de lehetőségeihez mérten helyes lekottázás is lényegesen több információval szolgál a pusztá hangfelvételnél. Fordítva is igaz azonban: a hangfelvétel nagyban segíti a lejegyzés értelmezését, teljes mértékben kiegészíti annak hiányosságait. Nem véletlen, hogy Bartók és Kodály olyan fontosnak tartotta a hangfelvételek lejegyzésekkel együtt való közlését.² Egyértelműen kutatói értelmezéstől függ a népzenei belüli csoportok kialakítása, zenei alapú elrendezése és közreadása is. Összességében a magyar népzenei hagyomány alapvetően leírható a nyugati zenében használatos eszközökkel, de mégis számos kiegészítésre, kompromisszumra van szüksége a kutatásnak a valóságot minél jobban tükröző, a zenei tartalom lényegét minél jobban megragadó értelmezéshez. Ennek folyamán természetesen adódnak a még nem elegendő mennyiségű vagy nem megfelelő minőségű adat, a hiányos mintavétel miatti kezdeti bizonytalanságok, félreértelműségek, amelyeket az ismeretek bővülésével a későbbi újraértelmezések írnak fölül, és mélyítik el tudásunkat vizsgálatunk tárgyáról. A magyar népzeneben

2 Vikár Béla példáját követve Kodály és Bartók már első gyűjtőútjaikon (1905, 1906) használták a kor technikai újdonságát, a fonográfhengert, és népzenei gyűjtéseik egy részéről hangfelvételt is készítettek. Bár mindketten egyetértettek abban, hogy a tudományosan hiteles gyűjtésnek a fonográf elengedhetetlen eszköze, véleményük mégis különbözött a fonográfra rögzített népzenei adat jelentősége tekintetében. Kodály megközelítésében a népdal tipikus, lényegi alakja a fontos. Különösen a kezdeti időszakban voltak komoly kétségei a fonográf használatával kapcsolatban. Bartóknak 1907-ben ezt írta: „tudja, hogy sokat [népzenei adatot] azért nem használhatni éppen, mert fonográfba énekelték. Velem is többször megesett, hogy a fonográfba hibásan énekelték be, aminek az igazi formáját többszöri hallás után följegyeztem [...] Szóval kötve hiszek a fonográfban.” *Documenta Bartókiana*, 1–4. Közr. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964–1970, 4/136. – Tíz évvel később így vetette papírra kétélyeit: „Fonográf felvétel egyenlő pillanatfelvétel. A fonográf felvétel sokszor nem lehet elismerni. Ha zenész gyűjt: többször hallja [a dallamot], a fonográf [csak] egyszer, hibák, véletlen tévedések. Csak egy módon pótolja a zenészt: egy és ugyanazon dallam sokszori, különböző felvétele. De lehetetlen a henger-pazarlás.” *Előadás-tervezet 1916/17-ből*. Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk., sajtó alá rend. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 167. – A Kelemen közműs balladájáról szóló tanulmányában (1918) a gazdagon díszített dallamok lejegyzésénél viszont elengedhetetlennek tartja az eszközt: „Egy eset van, mikor a zenész sem lehet el fonográf nélkül. Mikor olyan rögtönzések megőrkítéséről van szó, amelyek soha kétszer egyformán nem ismétlődnek. [...] De ha nem is éppen nélkülözhetetlen: nagyon megkönnyíti a fonográf a sűrűn melizmás dallamok tanulmányozását.” Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, II. Sajtó alá rend. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 76.

Bartók számára a fonográf „természettudományos” kutatásának fontos „műszere”, amelynek segítségével a vizsgálat (ti. a felvétel lehallgatása) egy adott dallam esetében többször elvégezhető. A felvételek lassításával, mint egy mikroszkóp alatt, az apróbb részletek is megragadhatók, megfigyelhetők. Bartók a népdalt természettudományos pontossággal kívánta lejegyezni. 1935-ben így írt erről *Miért és hogyan gyűjtünk népzene?* c. tanulmányában: „a fonográf-felvétel lejegyzésénél lassúra állíthatjuk a forgási sebességet [...] ezzel a fogással nagyon bonyolult vagy alig hallható cifrázatokat, ritmuskülönbségeket akkora pontossággal jegyezhetünk le, mint természetes ének akárhányszori meghallgatásával is soha. És végül: a fonográf egyike a legjobb segítő-eszközöknek annak az ideális célnak elérésére, hogy a szubjektív elemet lehetőleg kikapcsoljuk népdalgyűjtő és népdaltanulmányozó munkálataink folyamán. [...] ameddig emberi munka is fog beékelődni az eljárásba, addig bizony hol több, hol kevesebb szubjektív elem lesz a lejegyzésben, az osztályozásban stb.” Bartók: *Miért és hogyan gyűjtünk népzene?*, 279–280.

három területen szembesülünk a zenei értelmezések meghatározó szerepével, amelyek tartalmuktól függően jelentős különbségeket eredményeznek. Az első az intonáció, a második a ritmus és metrum, a harmadik pedig a rendezés, csoportosítás témakörét érinti.³ Az alábbiakban bemutatott példák, esetek nem azt a célt szolgálják, hogy egyes kutatók teljesítményét, rátermettségét, elért eredményeit megkérdőjelezzék, hogy utólag ítélkezzenek bárki felett is. Sokkal inkább arra kívánnak rámutatni, hogy a népzene kutatás azt követően is állandó feladatokkal, feltárandó területekkel, megoldandó kérdésekkel, újraértelmezésekkel szembesül, amikor már a népzene eredeti életkörülményei megváltoztak, a szájhagyományozódás folyamata megszakadt, és a népzene kutatói munka lényegében visszaszorult a terepről az archívumokba, gyűjteményekbe.⁴

Hangrendszerében, a különböző fokok intonációjában a magyar népzenei hagyomány összességében értelmezhető a nyugati zene eszköztárával, bár az úgynevezett dunántúli terc és néhány más jelenség markáns eltéréseket is mutat.⁵ Van olyan műfaj is, amelynek már a dallami meghatározása is nehézséget jelentett, és egymástól gyökeresen eltérő értelmezést kapott. A siratókat *A Magyar Népzene Tára* kritikai összkiadás-sorozatban külön kötetbe is foglalták (V. kötet), majd szerkezetük és dallamlejtésük alapján szélesebb történeti kontextusba helyezve egy teljes stílustömböt neveztek el *siratóstílus* néven a magyar népzene korpuszán belül (1. kotta). Dobszay László, aki erről a stílusról és annak zenetörténetünkben és népzeneünkben betöltött szerepéről írta doktori értekezését, a siratóról mint zenei jelenségről a következőket állapította meg:

Mint egyéni műfaj [...] egészen sajátos módosulásokat szenvedhet. Ezek a módosulások a stílus általános keretein belül maradván a közösséget nem sértik; az elemző számára mégis megtévesztőek lehetnek. Így pl. a rendelkezésre álló formulák valamelyikét ismételtető, abba mintegy beragadó énekes, vagy akinek egzaltált előadásmódja töri át az általános érvényű kereteket, a kis szekundokat semlegesen intonáló, majd esetleg nagy szekunddal helyettesítő sirató, érzelmileg indokolt kiugratott magas hangok alkalmi zenei rögzítése: mind jelenthet kivételes vagy egyénre jellemző változatot. De befolyásolhatja az egész falut is egy tipikussá váló (és tipikusból levezethető), a tipológiába mégis nehezen illeszthető mellékforma rögzítésére. [...]

[...] a sirató elsősorban szokás és kifejezőmód, s csak másodsorban motívumkészlet, [...] funkciója annyiban is nehézséget jelent a tipológiában, hogy adataink nagy többsége tulajdonképpen töredék: a gyűjtő kérésére reprodukált három-négyperces siratás nem adhatja vissza mindazt a stílussajátságot, amit az életben elhangzó sirató megjelenít.⁶

3 A terepmunka során a gyűjtők által félreértett vagy tévesen feljegyzett adatokkal, elnevezésekkel, a gyűjtők nem megfelelő felkészültségéből, gyakorlati tapasztalataik hiányából következő félreértésekkel e tanulmányban nem foglalkozunk.

4 A népzene kutatás európai, főként német iskolájának a gyűjtés, a jelenségek pusztai leírása, rögzítése sohasem volt kizárólagos célja, sokkal inkább a több szempontú összehasonlító elemzések elvégzését és a következtetések levonását tűzte ki célul. Erről részletesen: Dobszay László: „Az összehasonlító népzene tudomány tündöklése és lehanyatlása”, *Magyar Zene* 48/1. (2010), 7–19.

5 Vargyas Lajos: *A magyarság népzeneje*. Szerk. Paksa Katalin. Budapest: Planétás Kiadó, 2002, 57–58.

6 Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneünkben*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983, 14.

Jaj, Vik-tor-kám, jaj, i-des jó pá-rocs-kám,
be szo-mo-rú-sá-got hat-tá'ránk ebbe ja nagy vi-lág-ba...

MNT V: 169. old.

Hasonló módon tovább bővíthet, terjeszkedhet mind nagyobb ambitus felé az eredeti formula, többnyire lefelé, akár oktáv ambitusig:

Jaj né-kem, né-kem ked-ves pá-rom,
csak még e-gyet szól-nál én-hoz-zám!
Csak még egyszer vet-néd rám mo-soly-gó két sze-med!
Jaj, de nagy ár-va-ság-ra ju-tot-tam!
Lel-kem, ga-lam-bom, ked-ves pá-rom, é-des jó pá-rom!...

MNT V: 408. old.

1. kotta⁷

A műfaj sajátosságából adódóan a felgyűjtött siratók jelentős többsége reprodukált vagy más néven felidézett sirató. Ezért volt olyan kutató, Halmos István, aki ugyan magának a siratónak nevezett stílusnak a létét nem kérdőjelezte meg, de azt igen, hogy valóságos származási, genetikus kapcsolat lenne a tényleges siratók és az úgynevezett siratóstílusú dallamok között. Sőt, a tipológiaiakat sem látta értelmezhetőnek, miután szerinte az élő sirató hangképzése a beszéd és ének határán van, és szélsőséges az agogika benne. A siratókkal kapcsolatban a diatonikus, az ötfokú stb. elnevezések csak az elemző kutatók előítéletét fejezik ki, mert abból indulnak ki, hogy az előadás háttérében valamilyen hangrendszer áll. Halmos úgy látja, hogy ez téves és fordított megközelítés, és még külön notációt is kitalált az igazi siratók lejegyzésére (2. kotta). A kétféle sirató közti különbséget a jelenségek szintjén egyébként hasonlóan értékeli, jellemzi, mint Dobszay, hangsúlyozva a funkciós sirató elsődlegességét, érzelmi szélsőségeit és improvizatív jellegét:

A felidézett siratónál hiányzik az alkalom kényszere, az idő nyomása az új s újabb szövegek előhozására, s a közösség mint hallgatóság figyelme az előadás minőségére s meny-

⁷ Dobszay László: „Sirató stílus”. In: *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve* – I. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, 233–323., ide: 237.

a)
 a)
 a)
 a)
 a)
 a)
 a)

hogy én ne tuggyak senkin segíteni többet
 legalább ha nem tudtam segíteni de jou tanácsot attam mindenkinek
 hogy el ne szakaggyon közzüllünk itt kellett minket haggyon
 kiszakasztotta a kutya halál közzüllünk etött az oura etött a perc
 el kellett hogy szakaggyon túllünk nem mondott semmit csak annyit hogy halok meg
 halok meg mindig montam nem hal drága ne fíjjen nem (hal) halok meg

2. kotta⁸

nyiségére. [...] A siratás elsődleges, sőt egyetlen valós alakja az élő, a ravatalnál és/vagy a temetésen előadott sirató, mert a siratás célja a nyilvános előadás és tartalma az élő sirató. [...] A kérésre felidézett sirató másodlagos [...] Hiányzik a hangerő és a hangszín szélsőséges megnyilvánulása, a hosszú terjedelem, a kifáradás, a stressz.

A kétféle sirató eltérő lejegyzése tükrözi a jelenség értelmezésének különbözőségét, amely Dobszay interpretációjának szöges ellentéte. „[...] én nem tekintem a siratást az énekelt és zenélt magyar népzenebe tartozónak, s ezért nem kényszerítem a kottaképet olyan alakra, amelyet be lehet sorolni a többi kottakép közé.” – írja Halmos, majd végső következtetésként megállapítja:

[...] a temetés melletti nyilvános előadást kellene elismernünk a sirató – siratás egyetlen valóságos szöveg- és zenealakjának. Ennek az elismerése azt jelentené, hogy a felidézett siratóra alapozott elemzések arról, hogy milyen a siratók dallama, hangneme, formája, valamint a rájuk épített történeti következtetések érvényüket veszítik.⁹

8 Halmos István: „Temetés Inaktelkén”. In: *Zenatudományi dolgozatok 2003*, II. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2003, 502.

9 Uott, 497–511., ide: 507–508., 507., 509.

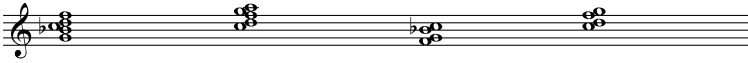
Az ellentét oka, hogy míg Dobszay a funkciós siratást egy dallamszékéma érzelmileg túlfűtött, eltorzuló megszólalásaként értelmezi, addig Halmos a felidézett (reprodukált) siratókban olyan ösztönös zeneiség, éneklés, zenei hang megjelenését látja, amelyet az érzelmi túlfűtöttség, a tényleges esemény hiánya, de a hétköznapok mindennapjához képest egy kiemelkedő eseményre való emlékezés tesz lehetővé. A kérdés megválaszolásánál érdemes szem előtt tartanunk, hogy a népzeneben (ahogyan egyébként a műzenében is) az elhangzáshoz képest beszélünk kell az előadó tudatában élő dallamalakról, zenei mozzanatokról, amelyeket az előadó a szándéka szerint elő akar hívni, meg akar szólaltatni, csak a tényleges elhangzásban az nem mindig sikerül a szándéknak megfelelően.¹⁰ Azaz a tényleges siratáskor az érzelmi túlfűtöttség, zaklatottság erőteljesen torzíthatja a megszólaltatni kívánt dallamalakot, és egy eredendő zenei jelenséget annak nehezen értelmezhető változatává alakítja.

Kodály Zoltán *A magyar népzene* című tanulmányában elég részletesen beszél a kétrendszerű pentaton jelenségéről: amikor egy pentaton dallammagot, dallamsort kvinttel lejjebb (vagy feljebb) megismétlünk, akkor a hangkészletet tekintve általában egy hexaton (hiányos diatonikus sor) jön létre, és a dallam mégis pentaton, mert két, egymástól kvinttávolságra lévő pentaton hangsor hozza létre.¹¹ Az ilyen dallamokat Kodály után kétrendszerű pentatonnak nevezzük. Ugyanakkor Kodály nem beszél arról, hogy a kvinttváltást mutató, de egyrendszerű pentaton dallamok valójában kétrendszerű tetratonok, miután dallammagjuk, az egy kvinttel odébb megismételt dallamsoruk tetraton (3. kotta). Ilyen a híres pávadallam is. A Somogyban gyűjtött *Leszállott a páva* dallammagja, azaz egy dallamsora tetraton hangsor.¹² Kvinttel transzponált változatával együtt a hangkészlet már pentatóniát ad ki, azaz az egész dallamról általánosságban azt mondjuk, hogy pentaton, pedig valójában kétrendszerű tetraton dallamról van szó (4. kotta). Még akkor is, ha a pávadallamban a Kodály által leírt „tonális” jelenség is megfigyelhető:

10 Ahogyan egy alkalommal, hangszeres vonósbandától való gyűjtéskor Pávai Istvánnak a primás a bőgős hamis játékát érzékelve megjegyezte: „Nem az szól, amit húz!” (Pávai István szóbeli közlése). Pávai a népi többszólamúság vizsgálati szempontjai között részletesen tárgyalja a zenei anyag hitelességének kérdését és a hitelességet befolyásoló tényezőket mind az adatközlők, mind a gyűjtési körülmények oldaláról. Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012, 333–344. („A szempontok a népi többszólamúság vizsgálatához” c. fejezetben).

11 „Ezt a réteget jellemzi az ötfokú hangsor és az alsó kvintten ismétlődő dallamszerkezet. [...] Ez a kvinttszerkezet uralkodó a mári zenében. Uralkodó, szinte kizárólagos hangrendszer ott az ötfokúság is, mégpedig az a fajtája, mely úgy látszik az orosz síkságon lakó török-tatár népektől egész Kínáig mindenütt otthonos: a félhangnélküli. [...] A cseremisiz dallamok második fele, mikor egy kvinttel mélyebben megismétli a dallam első felét, gyakran egyszersmind új, kvinttel mélyebben álló ötfokú rendszert vezet be. [...] Az egyrendszerű dallamokban a kvinttszerkezet enged a pontosságából, hogy az ötfokúság érvényesülhessen. Nyilvánvaló: a kettő eredetileg nem járt együtt. Hangról-hangra való megfelelés egy rendszeren belül csak akkor lehetséges, ha az előhangban nem szerepel a – kínai néven – *kung*-nak nevezett főhang, írásunk szerint *b*.” Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatár szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 18., 20.

12 A Kodály által kiemelt figyelmet kapott emblematikussá vált Seemayer Vilmos gyűjtötte 1936-ban a Somogy megyei Surdon. Jelzete a Néprajzi Múzeum gramofonlemez gyűjteményében: Gr 59B (; Kodály: *A magyar népzene*, 109., 1. sz.



3. kotta. Egymástól kvinttávolságra lévő pentaton és tetraton rendszerek

16001.0/0 Sz.sz.: 6 Kad.: 7 (b3) 4, b3

Röpülj páva, röpülj

4. kotta. A pávadallam

A második rész első hangja nem kvinttel mélyebb, bár az a hang is megvolna a rendszerben, hanem kvarttal. Miért? Mert az alaphang és kvint kölcsönös vonzása oly erős, hogy néha akkor is érvényesül, ha a rendszer megengedné a pontos kvint-áttételt. Amint a tonális fuga kezdő alaphangjának kvint felel meg a válaszban és viszont, úgy itt is. Példánk rendkívüli jelentősége ezenkívül az, hogy miután az utótag első belépésében eleget tett a tonális vonzásnak, a másodikat már szabályos kvinttávolságban kezdi. Formája ugyanis A^5A^5AA , vagyis egy elemből épül.¹³

A kétrendszerűség figyelembevételével a tonális vonzáson kívül is adhatunk magyarázatot a nem pontos kvintválaszra. Az egy elemből épülő (egymagú) pentaton ereszkedő kvinttváltó dallamoknál a második sor jellemző zárata az erdélyi területeken a $\flat 3$, és a harmadik sor eleje gyakran még visszalép a kvintre vagy afölötti tartományba, azaz a dallam első fele, a felső járású része átfedésben van a másodikkal, az alsó járásúval. A dallam két része konjunkt módon kapcsolódik egymáshoz. Kétrendszerű pentatónia esetében pedig tulajdonképpen a felső rendszerből az alsóba való átmenet történik fokozatosan, úgy, hogy az alsó rendszer hangjának megjelenését követően még egy darabig abban a tartományban és azokon a hangokon mozog a dallam, amely mindkét rendszernek része. Tetraton dallam esetében ez a konjunkt kapcsolat még szembetűnőbb, hiszen a második sor $\flat 3$ zárata az alsó, míg a harmadik sort indító kvint (d) a felső rendszer hangja, és szinte észrevétlenül, gördülékenyen olvad egymásba a dallam első és második fele. Sokkal természetesebben, mintha a merev kvinttváltás révén a két rész diszjunkt követné egymást (5. kotta a 378. oldalon). Érdekes módon a kétrendszerűség triviális analógiájára pentaton és tetraton építőelemek esetén népzenei szakirodalmunk Kodály óta sem hívja fel a figyelmet, márpedig az egyszerű motívumok, dallamok nagy ívű négysoros dallammá szerveződésének rendszerszintű jelenségéről van szó.

Ahogy fentebb, a siratónál láttuk, a lejegyzések önmagukban értelmezik a szájhagyomány útján fennmaradt zenei adatainkat. Magyar vonatkozásban mind a mai napig a leginkább ingoványos területnek a ritmusok, ezeken belül is az aszimmetrikus képletek értelmezése számít. Jól tudjuk, magának Bartóknak is komoly kihívást jelentett egyes, főként erdélyi dallamok ritmikái értelmezése. Az *úgynevezett bolgár ritmus* című tanulmányában leírja a bolgár népzeneben meglévő aszimmetrikus

13 Uott, 20.

17002.0/0

Sz.sz.: 7 Kad.: 7 (♯3,1) ♯3

Hála Isten, makk is van

16025.0/0

Sz.sz.: 5.5.6.5.5.6 Kad.: 9 8 (5) 5 4

Zörög a kocsi

5. kotta¹⁴

metrumtípusokat, amelyekben a fő metrikus súlyok nem egyenletes időközökben követik egymást, nem egyforma hosszúak, de alattuk egyenletes a metrikus alap-
lűktetés, ami a lejegyzésben általában nyolcadokat vagy tizenhatodokat jelent.¹⁵
Ilyen metrumokra és ritmusképletekre találunk példát Bartók *Mikrokozmoszának*
Hat tánc bolgár ritmusban című darabjaiban (pl. $8/8 = 3+3+2$ stb., 1. ábra). A má-
sodik világháborút követően Constantin Brăiloiu ezt a fajta lűktetést a török sánta
(akszak) képletekkel azonosította, és azóta akszaknak nevezzük.¹⁶

1. ábra

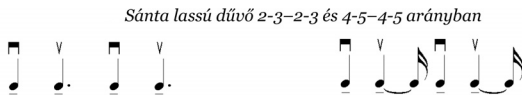
Bartók tulajdonképpen ezt az akszakot vélte felfedezni Erdélyben a magyarok és a románok között egyaránt meglévő olyan aszimmetrikus táncok metrumában, amelyeknél azonban maguk a mérőütések aszimmetrikusak. A fő súlyok tekintetében hasonlítanak az akszakra, de azzal a különbséggel, hogy itt maga lűktetés adja a fő súlyokat, maga a lűktetés aszimmetrikus, és nincsen a fő súlyok alatt apróbb,

14 A Dobszay–Szendrei-féle rendben mindkét dallam az ereszkedő kvintváltó pentaton stílustömbbe tartozik (típuszámuk: 17.002.0/0 és 16.025.0/0). Kodály és a későbbi rendezések értelmezése szerint az első egyrendszerű, a második kétrendszerű pentaton merev kvintváltó dallam. A szerkezeti hasonlóság logikája szerint azonban az első (Hála Isten, makk is van) kétrendszerű merev kvintváltó tetra-ton, míg a második (Zörög a kocsi) kétrendszerű merev kvintváltó pentaton.

15 „[...] bolgár ritmus az a ritmusrészeség, amelyben az ütemjelző törtszám nevezőjében mutatott érték rendkívül rövid, kb. 300–400-as MM jelzésű, és amelyben ezek a nagyon rövid alapértékek egy-egy ütem keretein belül nem egyenlő nagyobb értékekbe, tehát nem szimmetrikusan csoportosulnak. [...] Sztoin gyűjteményének két nagy kötetében [...] táblázatot mutat be a ritmusrészeségekről. Ebből kiderül, hogy a leggyakrabban előforduló bolgár ritmusok ezek: $5/16$ (2+3 vagy 3+2 osztásban); $7/16$ (2+2+3 osztásban [...]), $8/16$ (3+2+3 osztásban), $9/16$ (2+2+2+3 osztásban)”. Bartók Béla: „Az úgynevezett bolgár ritmus”. In: *Bartók Béla Írásai*, 3., 329–335., ide: 331–332.)

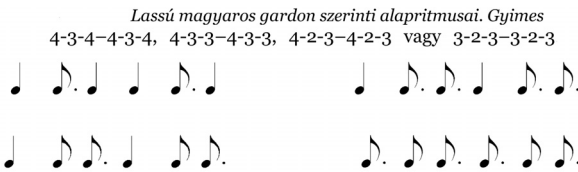
16 Ezt a ritmust elsőként Constantin Brăiloiu írta le, mint ahogy a másik fajta aszimmetrikus lűktetést is, amelyben nyolcadok és negyedek váltakoznak (giusto syllabique). Constantin Brăiloiu: „Le rythme Aksak”, *Revue de Musicologie* 33, nos. 99–100. (1951. december), 71–108.; uő: „Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain”. In: *Annuario musical del Instituto Español de Musicología* VII. (1952) 117–158.

de egyenletes lüktetés, nyolcados, tizenhatodos alóosztás. A táncok meghatározó ritmikai képletét jellemzően a kísérőhangszerek (kontra, bőgő) játsszák, amit kontraritmusnak nevezünk.¹⁷ Az egyik kontraritmusfajta a *sánta lassú düvő*, amely aszimmetrikus lüktetésű: az erdélyi magyar táncok esetében minden második lüktetés kissé nyújtott, vagyis az aszimmetrikus mérőütések rövid-hosszú-rövid-hosszú sorban követik egymást (2. ábra). A rövidebb és hosszabb ütések aránya változó (2:3 vagy 4:5). Ezt a fajta metrikus lüktetést a tánclépések határozzák meg, de megtaláljuk asztali vagy hajnali nótákban is, amelyeknek nincs táncfunkciója, csak éneklük őket.¹⁸

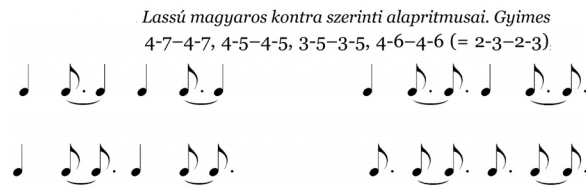


2. ábra¹⁹

Hasonló *sánta lassú*, aszimmetrikus lüktetés húzódik meg a gyimesi lassú magyaros tánc metrumában, csak ott a kíséretet nem kontra és bőgő, hanem ütőgardon adja, amely rövid, pontszerű hangok megszólaltatására képes, ezért a rövid-hosszú ritmuspárokban a hosszú értéket aprózza, de ha ezeket az aprózásokat át-kötjük (mintha kontra játszaná őket), akkor a fenti képletet kapjuk:



3. ábra²⁰



4. ábra²¹

17 A néptáncok és zenei kíséretük ritmikai sajátosságait elsőként Martin György kutatta. (Martin György: „A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai”. In: *Táncstudományi Tanulmányok 1965–1966*. Szerk. Dienes Gedeon. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1967, 143–195.

18 „Ennek a ritmusfajtának nem az adott időértékviszony a lényege, hanem az ütemenkénti négy lüktetés rövid-hosszú-rövid-hosszú sorrendje, ahol a rövid/hosszú arány mértéke hozzávetőlegesen állandó. Ezért nem szerencsés itt 10/8-os vagy 18/16-os ütemről beszélni, hiszen itt nem a nyolcados vagy a tizenhatodos a zenei metrikai alapegység, hanem váltakozva, a kétféle hosszúságú negyed érték.” Pávai: *Az erdélyi magyar népi tánczene*, 255–256.

19 Uott, 255.

20 Uott, 257.

21 Uott, 259.

♩ = 380

(zenekarral) simile

0,560 0,970 1,440

6. kotta és komputeres diagramja²²

♩ = 125

gardon: 3/4 simile

0,580 1,520 3,060 3,680 4,600

7. kotta és komputeres diagramja²³

22 Vargyas: *A magyarság népzeneje*, 370., 014b sz.: Gyimesközéplek (Csík), Pulika János (38) prímás és zenekara. AP 5195e3 „Lassú magyaros”.

23 Uott, 532., 0265. sz.: Gyimesközéplek–Tarkó megálló (Csík), Pulika János (38) prímás és zenekara. AP 5195e4 „Lassú magyaros”.

Ma a számítógépes technika segítségével ezeket a jelenségeket, az ilyen népzenei adatok aszimmetriáját a másodperc törtrészének mérésével, számokkal is ki tudjuk mutatni (lásd a 6–8. kotta komputeres diagramját). A fentiek értelmében a zenei valóság értelmezése szempontjából sok, egyébként kiváló kiadványban publikált lejegyzés félrevezető. (A 6–7. kotta gyimesi lassú magyaros dallamok helytelen leírását, a 8. kotta pedig a metrikus súlyok rossz lejegyzését mutatja).

A 6. kottán félrevezető az ütemmutató, ráadásul az ütemek sem mindig egyforma hosszúságúak, és nem mutatják helyesen a rövid-hosszú metrikus egységek arányát. A komputerrel mért idők szerint ez az arány jó megközelítéssel 4:6 (560:880 = 2:3,14), azaz 2:3.

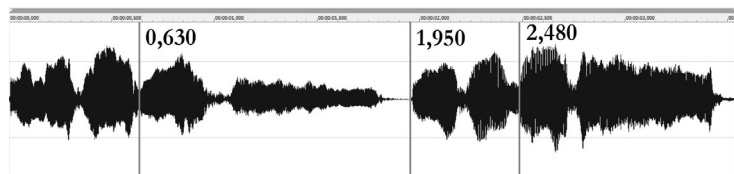
A 7. kottán látható lejegyzésben kitett 3/4-es ütemmutató egyszerűen mazurkásította a gyimesi lassú magyaros lassítás nélkül is jól kivehető aszimmetriáját. A komputeres méréssel 580:940 (29:47 cca. 3:5 arány jön ki), a nagy metrikus egységek pedig, leszámítva a kezdő egység ingadozását, század másodpercre azonosak: 1,520; 1,540; 1,540; 1,540 másodperc hosszúak.

Zeneileg teljesen félrevezető a magyarózdai dallam (8. kotta) kottaképe. Ütemmutatója semmi esetre sem 6/8-os, hanem finoman aszimmetrikus lüktetésű, a már jól ismert rövid-hosszú mérőknek megfelelően. A 6/8-nak egyébként a szöveg szerinti, a szavak elejére eső hangsúlyok is ellentmondanak, hiszen 2+2 szótagra oszlanak, így a metrikus súlyok az első és a harmadik szótagon vannak. Ezt a lejegyzésnek is tükröznie kellene, és ennek megfelelően kellene gerendázni az egybetartozó egységeket.

$\text{♩} = 208$

1. sa Ma-gyar-óz-di to-rony-al-ja, sa Ma-gyar-óz-di to-rony-al-ja

Kö-rös-kö-rül ba-zsa-ró-zsa, Kö-rös-kö-rül ba-zsa-ró-zsa.



8. kotta és komputeres diagramja²⁴; alatta a dallam megközelítőleg helyes ritmusképlete a metrikus súlyoknak megfelelően²⁵

24 Uott, 425., 0107 sz.: Magyarózd (Alsó-Fehér), asszony. AP 8144r.

25 Az indításnál a sor első és második fele között jellemző különbség figyelhető meg. Az első felében (*Magyarózdai*) a rövid/hosszú arány (630:1320) cca. 0,48, a második felében (*toronyalja*) pedig (530:1420) cca. 0,37. Az arány ilyen jellegű eltérése a többi sorban is megfigyelhető.

Tág terepet biztosítanak a kutatói értelmezésnek a rendezések is. Példaképp egy Moldvában több helyről is gyűjtött dallamot mutatok, amely jelenleg a Dobszay– Szendrei-féle rendben a kisambitus új stílus tömbjébe, a 18.534-es típusba van beosztva (9. kotta).²⁶ Ez a típus egy igen népszerű 19. századi népies műdalra vezethető vissza, de ennek a dallama más (10. kotta). A moldvai adatok a kadencia és a mollból párhuzamos dúrba való lépés miatt jobb híján kerültek be, kvázi függelékként a típusba. Szerencsére a legkorábbi moldvai adatot még Veress Sándor gyűjtötte Trunkon (MH 2488b), így be kellett kerülnön a Bartók-rendbe is.²⁷ Innen derült ki, hogy az eredeti alak egy $A A^3 A^3_v$ új stílusú alak, szintén 19. századi műdahláttérrel (11. kotta), a Bartók-rendben a B 481-es típus.²⁸ Gyermekjátékként és párosítóként is használatos a dallam, bekerült *A Magyar Népzene Tára* I. és IV. kötetébe is.²⁹ Az új stílusú adatok Bereczky-rendjébe nem kerültek be, miután az AA^3 kezdetű dallamok a rendezés koncepciója szerint nem tartoznak az új stílusba.³⁰ Jelenleg a típus legteljesebben a 19. szá-

É - rik, é - rik, é - csé - rés - nye,
Pi - ro - so - dik, é - le - ve - le, he - jé - haj!
Mé - nél in - kább pi - ro - so - dik,
An - nál in - kább szo - mo - ro - dik, he - jé - haj!

9. kotta³¹

26 Dobszay László: „IV. Kisambitus – új stílus”. In: *A magyar népdaltípusok katalógusa...* 539–950., ide: 676. (IV (B)/183 típus). <http://nepzeneipeldatar.hu/kereses/index.php?tid=2522> (hozzáférés: 2018. december 13.)

27 http://systems.zti.hu/media/images/BR/BR_06597_01.jpg (hozzáférés: 2018. december 13.)

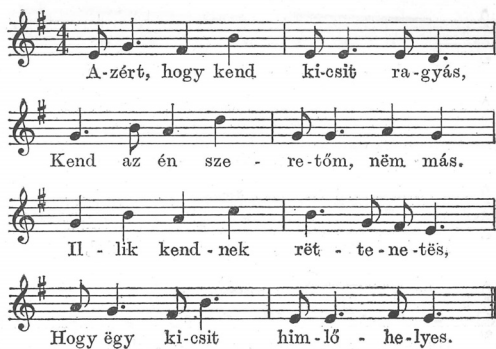
28 <http://systems.zti.hu/br/hu/search?sys=B+481> (hozzáférés: 2018. december 13.)

29 *A Magyar Népzene Tára* I. 1030. sz., IV. 102. sz. jegyzete (598. oldal) [= Bartók-rend B 481c].

30 Bereczky János: *A magyar népdal új stílusa*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013, 45–49. Bartók viszont *A magyar népdal* könyvében az új stílusú dallamok között külön említést tesz róluk: „ $A A^3 B A$ vagy $A A^3 A^3 A$ szerkezetű [...] dallam 15 van [...]; ezek az $A A^5 B A$ és $A A^5 A^5 A$ pendant-alakulatai. [...] A szerkezet a cseh-tót anyagban sokkal gyakoribb, mint nálunk (igaz ugyan, hogy csak változatlan *tempo giusto* ritmusban), úgyhogy tót befolyásnak tulajdoníthatjuk a nálunk alakult hasonló szerkezetű dallamokat.” Bartók Béla: *A magyar népdal* (1924). In: *Bartók Béla Írásai*, 5, közr. Révész Dorrit. Editio Musica Budapest, 1990, 45.

31 Külsőrekecsin (Moldva), Balán Mária (47), gyűjtötte: Pávai István, Richter Pál, 1996. 07. 12., jelzet: ZTI-Dat 114a (18' 22"), lejegyezte: Richter Pál.

zadi adatokkal és a Veress gyűjtötte egyetlen moldvai példával együtt a Kodály-rendben található meg (KR 8854– 8880 számok alatt),³² de az 1960 utáni gyűjtések ott természetesen nincsenek meg. A legtöbb moldvai adat egyébként 1990 után került be a gyűjteménybe, de az MTA BTK Zenetudományi Intézet központi népzenei gyűjteményében, sem a Dobszay–Szendrei-féle rendben, sem az új stílus Bereczky-rendjében típusa nincs kialakítva, elkülönítve.



A-zért, hogy kend ki-csit ra-gyás,
Kend az én sze - re-tóm, nem más.
Il - lik kend - nek rét - te - ne - tés,
Hogy egy ki-csit him - lő - he - lyes.

10. kotta³³


Már mi - ná - lunk így kö-szön - nek, ha - ja - ha,
Ad - jon Is - ten en - gém kendnek, ha - ja - ha.
Én - pe - dig ezt így fo - ga - dom,
Ad - jon Is - ten, szép ga - lam - bom, ha - ja - ha.

11. kotta³⁴

Hogyha a szerelém véték, hajaha,
Amíg élök, mindig véték, hajaha.
Nem bánom én, csak tiltsátok,
Bizony sémmi gondom rátok, hajaha.

Félre vágom a kalapom, hajaha,
Péngő csizmám összezapom, hajaha,
Táncra lábam egyengetém,
A világot kinevetém, hajaha.

32 A http://www.zti.hu:888/D051-D100/slides/Kodaly_11340_D080,,08810-08902_KR_08854r.jpg oldaltól kezdődően (hozzáférés: 2018. december 13.).

33 Kerényi György: *Népies dalok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 16.

34 Ott, 200.

ABSTRACT

PÁL RICHTER

INTERPRETATIONS AND MISINTERPRETATIONS IN FOLK MUSIC RESEARCH

The most versatile area of musical interpretations is the study of folk music used by relatively closed communities that live in a traditional culture, a musical culture existing in a non-written form and passed from generation to generation through oral tradition. Often collecting it is itself the result of a preliminary interpretation process, and each phase of folk music research depends on the researcher's interpretation. It is sufficient to refer to the applicability of the musical notation developed for Western music, when we have to record the data of other musical cultures that have a completely different, non-diatonic tone system. At the same time, even an incomplete, but more or less correct transcription provides a lot more information than the mere recording. And conversely it is also true that sound recordings greatly contribute to the interpretation of the transcription by complementing its shortcomings. It is no coincidence that Bartók and Kodály considered it important to publish recordings together with the transcriptions. The formation of groups within folk music, their musically based systematization and publication also depends on the researchers' interpretations. Hungarian folk music tradition can basically be described through the means used in Western music, but research still needs a number of additions and compromises to be able to provide an interpretation of the essence of the musical content that best reflects reality. During this process, of course, misunderstandings arise, which, with the augmentation of the stock of learning, are overwritten by subsequent reinterpretations and deepen our knowledge about the subject of our study.

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

Gilányi Gabriella

JELENTÉKTELEN KIS APRÓSÁG?*

A gregorián custos

A nagy értelmező lexikonok a custos címszó alatt mintegy féltucatnyi jelentést közölnek. A Magyar Katolikus Lexikonban¹ a latin–magyar tükörfordítás, az „őr” után másodikként a könyvészeti terminológiában használt „őrszó” következik: az a custos, amelyet régi kódexek és nyomtatványok verso oldalának aljára írtak fel, hogy előre jelezzék a következő fólión szereplő első szót.²

A custos ezen kívül egyházi tisztségeket is jelölt. Custos volt a középkorban a ferences előljáró, aki a néhány kolostort összefogó ferences custodia, körzet élén állt, de custosnak nevezték a katolikus káptalanszervezet fontos dignitását, az őrkanonokot is, akinek feladatkörébe tartozott az egyházi kincstár őrzése, illetve a szertartásokon használt kellékek felügyelete.³ Teljesen más vizekre evezve, a Pallas Nagy Lexikon custosnak nevezi „a rómaiaknál azon egyén[t], ki a komiciáknál [törvényhozó népgyűléseken] a szavazóvedrekre felügyelt a császárság idejében”,⁴ azaz a római szavazatszámoló biztos is a custosok népes táborát gyarapította.

Jelen tanulmány főszereplője nem a fenti terminusok közül kerül ki, jóllehet egyikkel-másikkal tartalmilag erős a kapcsolata. Az alábbiakban a gregorián források kottasorainak végén felbukkanó custosról – az *őrhang*ról – lesz szó, amely a középkori zenei notáció mintegy mellékes, szerényen meghúzódó elemeként, az írás-tükörből is gyakran kilógva, a következő sor kezdőhangját mutatta a kotta olvasójának.⁵

* A Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság „Interpretáció és előadói gyakorlat” címmel a Zenatudományi Intézet Bartók-termében rendezett konferenciáján, 2018. október 12-én elhangzott előadás írott változata. A tanulmány a Bolyai Ösztöndíj és az NKFIH K 120643 sz. pályázat támogatásával készült. A szerző az MTA BTK Zenatudományi Intézet kutatója.

1 Ld. *Magyar Katolikus Lexikon*, II. Szerk. Diós István. Budapest: Szent István Társulat, 1996. Online: <http://lexikon.katolikus.hu/C/custos.html>. Utolsó hozzáférés: 2018. 08. 30.

2 Az őrszó a puritán apró betűs felirattól a dús ornamentelekkel díszített változatos formában jelent meg a könyvekben a kordivat szerint, illetve a megrendelő pénztárcájának függvényében.

3 Ld. Mályusz Elemér: *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, 62–63. Feltehetően a világi könyvtárőr-értelmezés is e jelentéshez nyúlik vissza.

4 Online: <https://www.arcanum.hu/en/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/cs-60BB/custos-67AE/?list=eyJmaWx0ZXJzIjogeyJNVSI6IFsiTkZPX0xFWF9MZxhpa29ub2tfMijdfSwgInF1ZXJ5IjogImN1c3RvcyJ9>. Utolsó hozzáférés: 2018. 08. 30.

5 Alakja hagyományosan a gregorián notáció alapegységéből, a *punctum* neumából formálódott. A 14–15. századtól általában fél punctumnyi volt az őrhang mérete, s ez érvényes mind a kvadrát, mint a gót típusú notációkra, az előbbi kvadrát alakú, az utóbbi rombusz alakú custost használt.

A custos tehát – legyen az személy vagy sem – valami felett őrködik, valamiért felel. Ez érvényes a custos összefoglaló névvel illetett őrszavakra, szignatúrákra, számokra, és a zenei értelmű őrhangokra is, amelyek a középkori kódexkészítés folyamatában játszottak fontos szerepet: az ívfüzetek, főlíók sorrendjét garantálták a kódexek összeállítása során. A jelölések révén jutott plusz jövedelemhez például a középkori egyetemek mellett működő stationarius⁶ is, aki a fontosabb művekből mintapéldányokat (exemplarokat) tartott. A kéziratokat néhány leveles pergamen ívfüzetekre bontották,⁷ amelyeket a margón a másoló beszámozott, szignatúrákkal, custossal látott el, így az azonos kódexből származó íveket praktikusabban több scriptornak is kiadhatták másolásra. A könyvigény növekedésével külön iparág épült ki az ilyen típusú sokszorosításra, hiszen a részekre bontott, custosokkal ellátott ívfüzetek kölcsönadása jövedelmezőbbnek bizonyult a teljes kódex másolásra bocsátásánál.

A custos eredetét kutatva, úgy tűnik, legkorábban arab nyelvű szöveges kéziratokban bukkanhatunk őrjelre, amely magyarázatul szolgál az európai elterjedés első helyszíneire.⁸ Nem véletlen, hogy a custos az arab kultúrával élénken érintkező dél-európai területeken honosodott meg először –, ahogy például később a papírhasználat is –, és az sem különösebben meglepő, hogy a kultúrák közötti termékeny és természetes korai átjárás révén még a keresztény írásbeliségben, például a katolikus egyház liturgikus kódexeiben is praktikusnak tartották a használatát.

A szöveges művekben szereplő custosok könyvmásolói és nyomdászati, azaz technikai szerepe mellett legfőljebb a hangos olvasást segítő funkció említhető meg. A zenei írásbeliség custosai terén azonban ennél szélesebb körű kutatási lehetőségek kínálkoznak: az őrhang bevezetése, használata, megjelenési formái több fontos zeneelméleti, interpretációtörténeti és zenei paleográfiai kérdést vetnek fel.⁹

A zenei őrhangok felbukkanása a 11. század legelején a gregorián énekrepertoár továbbadásának átalakulásával, a zenei írásbeliség fejlődésével hozható összefüggésbe.¹⁰ A gyarapodó liturgikus énekanyag fejből tartása az ezredfordulót követően lassanként lehetetlenné és értelmetlenné vált. A korábbi lejegyzések helyett, amelyek legfőljebb a dallamok felidézését tették lehetővé, olvasását nem, a 11. században megjelentek az új igényeket kiszolgáló, hangmagasságot jelölő írásmódok, s velük együtt a custosok is.

6 könyvkereskedő

7 Az ún. pécia-technikáról ld. Madas Edit: „A scriptorium fogalma és a könyvmásolás meggyorsításának lehetőségei”. In: Madas Edit–Monok István: *A könyvkultúra Magyarországon a kezdetektől 1800-ig*. Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 23.

8 Ld. Adam Gacek: *Arabic manuscripts: A Vademecum for Readers. Handbook of Oriental Studies*. Leiden–Boston: E. J. Brill, 2009, 68–69.

9 További szisztematikus vizsgálatokat indokol, hogy a gregorián custosokat önállóan nem kutatták.

10 E datálást a tanulmányban később tárgyalandó, 11. század eleji itáliai és aquitán források támasztják alá.

A 20. századi notációelméleti munkák ugyanakkor csak futólag említik a custos. Smits van Waesberghe Arezzói Guido életéről és zenepedagógiai tevékenységéről írott latin nyelvű könyvében ennyit közöl:

...A custos használatáról és formájáról elég röviden szólni. A 11–12. századi dél-olasz és dél-francia forrásokban a custos általános volt, de a formaváltozatok jelentősen különböztek egymástól. Az észak-francia és észak-német kódexekből viszont hiányzik a custos még a 11–12. század után is.¹¹

Ez az 1953-as leírás az őrhangot, több 20. századi zenei paleográfiai alpműhöz hasonlóan, összességében jelentéktelen apróságnak minősíti,¹² ennek ellenére Waesberghe munkája közvetít két egyáltalán nem mellékes információt. Egyrészt a custos bevezetésének zárványszerű helyszíneiként a 11–12. századi dél-Itáliát, illetve a dél-francia területeket nevezi meg, ezzel az alkalmazási területek különös izoláltságára irányítja rá a figyelmet. Másrészt a custos rajzának helyszínek és korok szerinti jellegzetes formaváltozataira utal. Saját kutatási tapasztalataim alapján is e két szempont köré szűkíthető le a custos körüli vizsgálódás: egyfelől bevezetésének körülményei, alkalmazásának indítékai, másfelől a tájak és korok szerinti formaváltozatok kínálnak érdekes témát.

A custos zenei terminus első használatát nem ismerjük. Michael Bernhard középkori zenei traktátusok zenei szakszavait összegyűjtő nagyszabású munkája, a *Lexikon musicum Latinum Medii Aevi*¹³ sem szerepelteti címszavai között; úgy tűnik, a középkori zeneelméleti munkákból hiányzik a szó. A régi források a jelek szerint inkább körülírták: a 13. század közepén keletkezett domonkos statútum gregorián kódexmásolásra vonatkozó 3. szabálya például a sor végén álló, iránymutató punctumként utal a custosra, s felhívja a figyelmet arra, hogy feltüntetésére a notátornak különösen ügyelnie kell.¹⁴

A pomposai származású bencés szerzetes, Arezzói Guido, vonalrendszeres kottával leírt antifonáléjának prológusában új notációs módszerét ajánlja olvasója figyelmébe: míg korábban egy ismeretlen dallam betanulásához ugyanis elengedhetetlen volt az énekmester folyamatos jelenléte és a hosszadalmas gyakorlás, az

11 „Et de custodis usu ac forma brevis annotatio sufficiat. In codicibus Italiae et Galliae meridionalis saeculi XI et XII custos generaliter usui est. Formae autem inter se maximé differunt. In codicibus Galliae septentrionalis et Germaniae saepe abest – etiam in saeculis quae XI et XII proxime sequuntur.” Smits van Waesberghe: *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*. Florence: Leonis S. Olschki, 1953, 66–67.

12 Ld. pl. Peter Wagner: *Einführung in die Gregorianischen Melodien, II. Neumenkunde. Paläographie des Liturgischen Gesanges*. Hildesheim: Georg Olms, ³1962, 263.

13 Michael Bernhard (hrsg.): *Lexikon musicum Latinum Medii Aevi* / *Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, I., Fascicle 6. München: Bayerische Akademie der Wissenschaft, 2003. Online: <http://woerterbuchnetz.de/LmL/>. Utolsó hozzáférés: 2018. 09. 25.

14 „Puncta etiam directiva, posita in fine linearum ad inveniendum ubi prima nota sequentis lineae debeat inchoari, diligenter a notatoribus observetur.” Stephen J. P. van Dijk: *Sources of the Modern Roman Liturgy. The Ordinals by Haymo of Faversham and Related Documents*, 2. Texts. Leiden: Brill, 1963 (Studia et documenta franciscana 2), 118.

új módszer szerint könyvből is meg lehet tanulni a dallamokat, így az elhúzódo énekstúdiumok helyett az iskolásoknak több idejük jut majd fontosabb dolgokra, például a zsoltároskönyv tanulmányozására.¹⁵ Valóban, mennyivel egyszerűbb volt a kottából éneklés a monochordon való előjátszásnál és az utána következő nehézkés memorizációnál!¹⁶ Guido elméleti munkáiban a custos, mint a vonalrendszeres notáció segédjelét ugyan nem említi, de a guidói szisztémát alkalmazó korabeli itáliai kódexek azt bizonyítják, hogy Guido kottája a kottavonalak és kulcsok mellett órhangot is használhatott. A négy vonalra elrendezett kottázásban a custos szinte feleslegesnek is tűnhet, hiszen a hangrendszer félhangjait már kijelölik a sárga és piros kottavonalak, amelyeket még betűkulcsokkal is elláttak – Guido rendszere tehát eleve több eszközzel biztosította a dallam olvashatóságát. A sor végére kiírt custos nyilvánvalóan a gördülékeny interpretációért felelt, s különösen a kulcsváltással együtt járó sortörések esetén volt hasznos az énekes számára, aki zökkenő nélkül folytathatta az előírt dallamot.

Bár magától Guidótól nem maradt fenn gregorián kotta, feltételezhetjük, hogy elveszett antifonálját, amelyet nagy sikerrel mutatott be XIX. János pápának Rómában,¹⁷ az általa jól ismert korabeli középolasz notáció vonalra írt neumáival jegyezte le. Guido kottairás-reformja kapóra jött az akkori római megújulási törekvések számára, s ennek az eredménye az a széles körben elterjedt notáció is, amelyet a korábbi gregorián paleográfiai terminológia beneventánnak, a legfrissebb olasz szaknyelv viszont *nota romanának* nevez,¹⁸ s amelyet a 11–13. század közötti régi hagyományt felelevenítő, ún. órómai kóruskönyvek másolói is használtak a betűkulcsokkal, vonalakkal és custossal együtt (*1. faksimile*).¹⁹

Az órhang ugyanakkor már e reformírás, vagyis Arezzói Guido kottája, a *nota romana* előtt is kimutatható Dél-Itáliában, a monasztikus centrumok, például Montecassino és Benevento évtizedekkel korábbi, vonalak nélküli kottás forrásaiban, vagyis az órhang megjelenését nem a guidói vonalrendszer bevezetéséhez köthetjük. Az órhang nem Guido találmánya, ahogy a hangközkapcsolatok függőleges megjelenítése sem őt kezdte el legelőször foglalkoztatni. A diaszematika ezekben a korai, 11. század eleji monasztikus forrásokban vonal és kulcsok nélkül

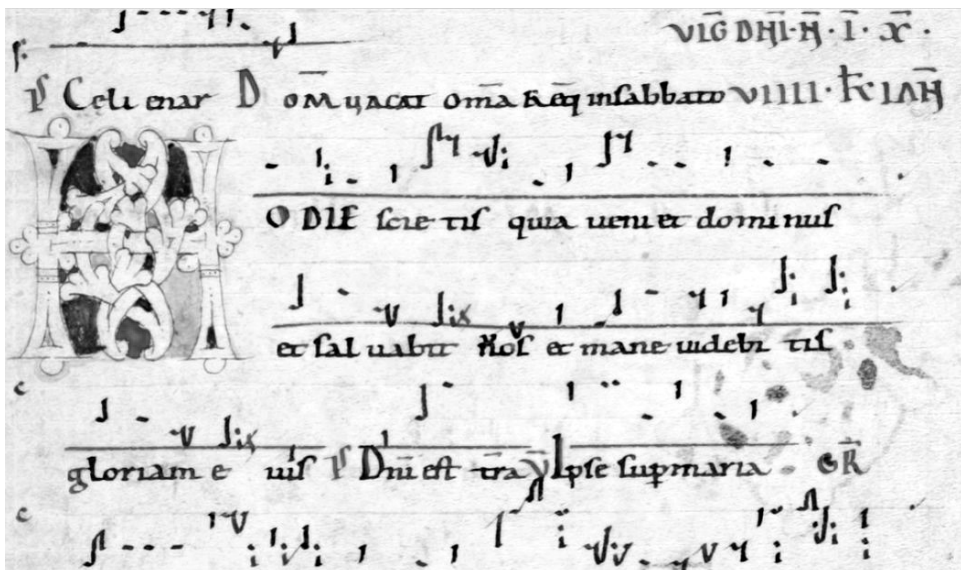
15 Guido D' Arezzo: *Prologus antiphonarii sui* [ca. 1025]. In: Oliver Strunk (transl.): *Source Readings in Music History. Antiquity and the Middle Ages*. New York: Norton, 1962, 117–120.; az angol fordítás Martin Gerbert: *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum* nyomán készült (Sankt Blasien, 1784, 34–37.).

16 Anna Reisenweaver: „Guido of Arezzo and His Influence on Music Learning”, *Musical Offerings* 3/1. (2012), 37–59., ide: 37–38. Online: <http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=musicalofferings>. Utolsó hozzáférés: 2018. 08. 30. Ld. még Marion S. Gushee: „The Poliphonic Music of the Medieval Monastery, Cathedral and University”. In: *Antiquity and the Middle Ages*. Ed. James McKinnon. Basingstoke: The McMillan Press, 1990, 145–146.

17 Ld. Guido d' Arezzo, *Epistola de ignoto cantu*, in Oliver Strunk transl., *Source readings in Music History*, 122.

18 Giacomo Baroffio: „Music writing styles in medieval Italy”. In: *The Calligraphy of Medieval Music*. Ed. John Haines. Turnhout: Brepols Publishers, 2011, 101–124., ide: 114–119.

19 Ld. pl. az órómai Santa Cecilia in Trastevere 11. századi graduálját (I-Cv Cod. Bodmer 74) és a 13. századi San Pietro B79 antifonálét (I-Cv SP B79). A custos-használatról szól a graduále faksimile-kiadásának bevezetője is: *Das Graduale von Santa Cecilia in Trastevere* I. Kommentar und Register. Hrsg. Max Lütolf. Köln–Genf: Fondation Martin Bodmer, 1987, 25.



1. faksimile. A Santa Cecilia di Trastevere órómai graduáléjának részlete 1071-ből, a sorok végén custosokkal (Köln, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. Bodmer 74, f. 8r)

is megvalósulni látszik, igaz, a dallambeli nagy ugrások, a kvart és kvint megkülönböztetése pusztán e lejegyzés alapján még kockázatos, ahogy arra Thomas Forrest Kelly, a beneventán ének szakavatott ismerője is rámutat.²⁰ Az órhang kitüntetett szerepét jelzi, hogy e korai diasztematikus notációtípusban kizárólag a custos kínál dallami fogódzót – kiírása lehetővé teszi a dallamvonal végigkövetését –, s különösen értékes útmutatóként szolgál a későbbi zenei analógiák nélkül álló óbeneventán ének értelmezésekor (2. faksimile a 390. oldalon). Mindezek alapján a custos a zenetörténet első modern értelemben vett kottasegédjelének tekinthető, amelyet mindennél fontosabbnak tartottak használni. Ebből az a szándék olvasható ki, hogy a hangmagasság-jelölés kezdeténél még nem az egyes dallamhangok pontos megjelenítésére törekedtek, hanem a szájhagyományos előadásmód lineáris formuláira, a dallamvonalra koncentrálnak a folyamatosságot, a minél gördülékenyebb előadást tekintették ideálnak.

Nem Dél-Itália volt az egyetlen terület, ahol Arezzói Guido előtt megjelent a custos. Egy másik nagy déli diasztematikus notációcsaládban, az aquitán pontneuma-írásban is igen korán kimutatható a jelenléte: ez az a notáció, amely Michel Huglo kutatásai szerint már a 10. századtól kezdve diasztematikára törekedett.²¹ A délfraancia és ibériai területen széleskörűen elterjedt aquitán notáció az egyes hangok önállóságára helyezte a hangsúlyt és nem a neumakapcsolatokra vagy ak-

20 Thomas Forrest Kelly: *The Beneventan Chant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 153–154.

21 Michel Huglo: „Toward a scientific paleography of music”. In: Haines (ed.): *The Calligraphy of Medieval Music*, 13–22., ide: 16.; uő: „The earliest developments in square notation: twelfth-century Aquitaine”. Uott, 163–171., ide: 165.



2. fakszimile. Óbeneventán kódex részlete a 11. század elejéről (Benevento, Biblioteca Capitolare, Ms. 35, f. 202r)

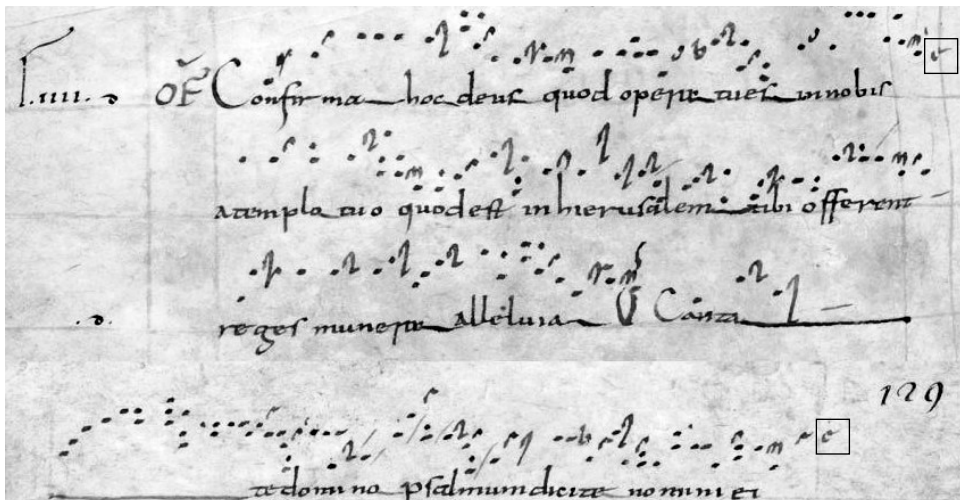
centusokra, mint például a korabeli német neumaírás, tehát már mai értelemben is modern hangjelzés volt, amely a sorok végén minden esetben alkalmazta a custos speciális, lokális formáit. A források tanúsága szerint az aquitán notációnak is a custos volt az első segédjelzése.²²

A korai aquitán custosok kapcsán megkerülhetetlen egy 11. század elején élt szerzetes-könyvmásoló tevékenysége, amelyet James Grier fantasztikus részletességgel tárt fel.²³ E nemrégí kutatás szerint a zenetörténet első fennmaradt, liturgikus gyakorlatban alkalmazott leénekelhető kottája valójában a korai Saint Martial-tonariusként lejegyzőjétől, Adémar de Chabannes-től származik, aki 1010 és 1020 körül foglalkozott kódexmásolással a híres limoges-i bencés kolostorban. Adémar a monasztikus életformához képest szokatlanul élénk zeneszerzői, énekesi és történetírói pályafutással büszkélkedhetett, továbbá kétes hírnevet szerzett a patrónus Szent Martial apostolságát bizonyító iratok meghamisításával. Excentrikus személyiségéből adódóan beírta nevét az általa másolt forrásokba,²⁴ ezzel a zenetörténetbe is, de ami tárgyunk szempontjából lényegesebb, közvetlenül hozzá kapcsolhatunk egy speciális custos-használatot. Az *equaliter* szót rövidítő *e* betű használata fedezhető fel az általa leírt kódexben: az *e*-t őrjelként alkalmazta abban az esetben, amikor a sor utolsó dallamhangja megegyezett a következő sor első hangjával:

22 William Manning Sherill: *The Gradual of St. Yrieix in Eleventh-Century Aquitaine*. PdD diss., The University of Texas at Austin, 2011, 114–115. Online: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2011-05-2991>. Utolsó hozzáférés: 2018. 08. 30.

23 A szerzetes életéről és munkásságáról ld. James Grier: *Musical World of a Medieval Monk Adémar de Chabannes in Eleventh Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

24 Adémar de Chabannes kézírása több 10–11. századi San Martial-kéziratban kimutatható, pl. a Párizs, Bibliothèque Nationale, fonds lat., Ms. 909, 1120, 1121, 1978 jelzetű tropárium-prosariumokban, szekvenciálékban. Adémar a Pa 1121 jelzetű kódexben az 58r, 60r, 72 v főlíókon a nevét is feltüntette. Ld. James Grier: „Roger de Chabannes (d. 1025), cantor of St Martial, Limoges”. In: *Early Music History*, 14. *Studies in Medieval and Early Modern Music*. Ed. Iain Fenlon. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 53–120., ide: 63.



3. fakszimile. Adémar de Chabannes munkájának részlete, a sorok végi e-custosokkal, a 11. sz. elejéről egy San Martial Tropariumban (Párizs, Bibliothèque National, Ms. 1121, 128v)

Ugyanakkor Adémar de Chabannes kottázásában az *e* betűjel mellett a korabeli aquitán custosformák általánosabb alakváltozatai is azonosíthatók.

Ahogy arra Waesberghe fentebb idézett rövid jellemzése rátapint, a custos a 13. század után egyenetlenül terjedt el Európa-szerte. Az egybefüggő német területeken a hagyományos adiasztematikus, értsd leénekelhetetlen neumaírást használták még a 14. században is: ebben a hangmagasság nélküli notációban nyilvánvalóan nem volt szükség őrhangra. Kivéteklént csak néhány német bencés reformkolostor, például Klosterneuburg egyéni gyakorlata említhető, ahol a guidói szisztémát befogadták. Az innen származó 12. századi forrásokban már betűkulcsok, vonalrendszer és színezett vonalazás látható, ugyanakkor a német hagyománynak megfelelően custosnak nincs nyoma.²⁶ Hasonlóképp nem mutatható ki custos az észak-francia egyházak 12–13. századi gyakorlatában sem, amely Nyugat-Európa késő-középkori kizárólagos gregorián kottájának, a kvadrát notációnak a közvetlen előzménye. A korábban idézett 13. századi domonkos szabályzat tehát nyilvánvalóan azért kötelezte a szerzetes másolót az őrhang kiírására, mert a domonkos notáció mintájául szolgáló korábbi Párizs környéki kódexek nem ismerték a custost.²⁷

25 Michele Huglo: „Tradition musicale Aquitaine. Répertoire et notation”. In: *Cahiers de Fanjeaux* 17. Toulouse: magánkiadás, 1982, 253–268., ide: 261., továbbá Grier: *Musical World of a Medieval Monk Adémar de Chabannes in Eleventh Century*, 53.

26 Szendrei Janka: *Középkori hangjegyvírások Magyarországon*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1999, (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 4.), 39.

27 N. B. jöllehet a domonkosok és a ferencesek kódexmásolásra vonatkozó szigorú szabályai egy tőről fakadtak, és státútumaik szövegezése is nagyon hasonló, a ferencesek a custos-használatra nem tértek ki, hiszen az itt íráselőzményként szóba kerülő nota romana, vagyis a római curia notációs hagyománya az őrhangot már régóta alkalmazta. Ld. Michel Huglo: „Dominican and Franciscan books”. In: Haines (ed.): *The Calligraphy of Medieval Music*, 195–202., ide: 199.

A 15. századtól kezdődően az őrjel általánosan elterjedt kottasegédjel, nem csak a gregorián, de a menzurális notációkban is. A későközépkori időszak színes gregorián alakváltozatait különösen érdemes nagyszabású zenei paleográfiai vizsgálat alá vonni, s ennek keretében tanulmányozni a magyarországi custosokat is.

A kottaőrjel magyarországi használata a fennmaradt gregorián forrásemlékek szerint a nagy regionális divathatásokat követte. Korai liturgikus zenei kódexeink másolói, nyilvánvalóan a nyugati német példa nyomán, a 14. század végéig ellenálltak a custos meghonosításának, s a hazai szkriptóriumok őrhangoztató jellemzően csak a 15. század elejétől alkalmazták. A magyar provenienciájú források datálásakor az őrhangoztató egyúttal terminus post quemként is használható: ha az adott kódexben szerepel, akkor valószínűleg a forrás 14. század második fele utáni származására utal.

A custos magyarországi bevezetésének meglehetősen kései pillanata ragadható meg a németújvári ferences kolostor 14 összetartozó antifonále-fragmentumainak némelyikén a 14. század második feléből.²⁸ A sorok végén egy-egy helyen szerepel őrhangoztató, mintha a másoló hezitált volna, alkalmazza-e egyáltalán a számára szokatlan jelet: végül – kompromisszumos megoldásként – a lapozás előtti utolsó sorban azért olykor kitette (*4a faksimile*).²⁹

Az egyik legkorábbi magyarországi custos-használat az Isztambuli Antifonále fő korpuszából mutatható ki (*4b faksimile*). A konzekvens, szinte minden kottasort érintő előírás zavarba ejtő a kódex korai, 1360 körüli datálása miatt – minden jel arra utal, hogy nem utólagos hozzátételről van szó, hanem a notátor kézírásáról. Emellett figyelemre méltó a custos megformálása is, mert az íves be- és kifutóvonallal díszített custosok nem a központi íráshagyomány, Esztergom későbbi „pipaszerű” őrhangoztatóját mutatják. Vizsgálataim során az antifonálékban látható jel közelebbi rokonait kelet-magyarországi, főként erdélyi forrásokban találtam meg³⁰; az utóbbi időben több hiánypótló erdélyi kódextöredék került elő.³¹ Az ott használt custos-család a Szendrei Janka által felvidéki custosnak³² nevezett típus rokona lehet, használata a magyar katolikus egyház északi és keleti peremterületeihez kötődik a 14. század végétől. A magyarországi típusok közül kétségtelenül ez a legizgalmasabb custos, mind formaváltozatai, mind ritkasága miatt: az érseki központtól távolabb eső magyar egyházak szórványosan dokumentált zenei írásbeliségéről ad hírt (*1. táblázat a 394. oldalon*).

28 Ld. a Németújvári Ferences Könyvtár 4/4, 4/30, 4/48, 4/49, 4/68, 4/80, 4/82, 4/116, 4/119, 4/124, 4/137, 4/142, 4/273, 19/40 jelzetű köteteinek pergamen borítóit, amelyek egy szétvágtott erdélyi antifonále maradványai.

29 A németújvári antifonále-töredékek zenei paleográfiai analizésének eredményeit a 2018. május 9–10-én, Pannonhalmán megrendezett *II. Scriptorium*-konferencián foglaltam össze *Hangjelzett kódextöredékek a németújvári ferences kolostorban* c. előadásomban. A publikáció megjelenés előtt áll.

30 Az Isztambuli Antifonále származási helyéről a magyar gregoriánkutatás még mindig nem tud biztosat. Ld. Dobszay László: „A kódex eredete és sorsa”. In: Szendrei Janka (szerk.): *Isztambuli Antiphonale*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1999, 48. Ugyanakkor a legújabb dallami és a paleográfiai vizsgálatok, ezen belül a custos formája a magyar hagyományterület keleti periferéjára jellemzők – erről még tovább kell gondolkodni a jövőben.

31 Magyarországi töredékfeltárásainkat Adrian Papahagi, román paleográfus kutatómunkája is segíti, aki új kottás erdélyi kódexfragmentumokat fedezett fel.

32 Ld. Szendrei: *Középkori hangjegyzések Magyarországon*, 74.



4a fakszimile. Alkalmoszerű custoshasználat egy 14. századi erdélyi antifonále-töredéken (Németújvár, Ferences Könyvtár, a 4/80 borítója)


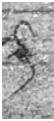

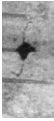
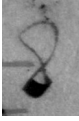
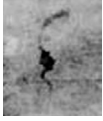






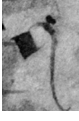

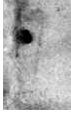

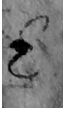
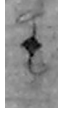






4b fakszimile. Isztambuli Antifonále, f. 2r

A custosok ezen csoportjába tartozó speciális formák utalnak a szűkebb notációs hagyományra, ennek alapján egymástól távol őrzött, de egykor közös kódexhez tartozó vagy azonos szkriptóriumából való kódextöredékeket lehet azonosítani. Ahogy a 2a–b táblázatok (a 395. oldalon) mutatják, a custos különleges alakja, mérete lényeges szerepet játszhat a töredékek összetartozásának igazolásánál, így végső soron az egykori anyakódexek vagy azonos íróműhelyhez tartozó kéziratok további részleteinek megtalálásában is segítséget nyújthat.³³

Végezetül még egy idevágó problémakört lehet érinteni. Az órhang alakja még a magyar gregoriánkutatás jól ismert forrásainál is vethet fel újabb kérdéseket,



33 A közelmúltban két forrásláncot is sikerült azonosítanom, ahol a szokatlan, máshonnan nem dokumentált custosrajzok alapján azonos anyakódexre gondolhatunk. A töredékek távoli gyűjteményekből kerültek előnk: 1. Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtár, BBj 15 lefejtett borítója, S. Fr. l. m. 87. →

Csíksomlyói Cantionale, RO-SCf Lt. 5252		Breviarium Notatum- töredék, Csíksomlyó, Ferenes Kolostor Könyvtára, Sign. Inv. 2191, Cz. Fragm. 19	
Erdélyi Psalterium, RO-Sb Ms.23.v.1		Graduále-töredék, Csíksomlyó, Ferenes Kolostor Könyvtára, Sign. Inv. 1331, Cz. Fragm. 13	
Antifonále-töredék, Országos Levéltár, Qu 406_24, E 159/47, 1553		Graduále-töredék, Csíksomlyó, Ferenes Kolostor Könyvtára, T 35/a. Cz. Fragm. 29	
Szepesi Graduále, SK-Sk Ms. Mus. 1		Antifonále-töredék, Németújvár, Ferenes Könyvtár, 4/279 borítója	
Szepesi Antifonále, SK-Sk Ms. Mus. 2		Zsigmond-kori töredék, H-Bn cod. lat. 534	
Isztambuli Antifonále, TR-Itks 42, fő corpus		Antifonále-töredék, ELTE Egyetemi Könyvtár, Hc. 753 borítója	
Antifonále-töredék, Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtár, S. Fr. I. m. 87, BBJ 15 lefejtett borítója		Graduále-töredék, ELTE Egyetemi Könyvtár, Fragm. lat. membr. 9, Aa 556 borítója	
Graduále-töredék, Országos Levéltár, Qu 406_07		Missale notatum- töredék, ELTE Egyetemi Könyvtár, Ha 142 borítója	
Graduále-töredék, Kolozsvár, Központi Egyetemi Könyvtár, BCU Ms 706		Antifonále-töredék, Németújvár, Ferenes Könyvtár, 2/166 borítója	
Graduale-töredék, Banská Bystrica, Štátny Archív, Protocoll A. 1673		Missale-töredék, Banská Bystrica, Štátny Archív, Protocoll A. 1563	
Sepsiszentgyörgy, Székely Nemzeti Múzeum, Fragm. 1.		Bakócz Graduále, H-Ekő Ms. I. 1a-b	

1. táblázat. 15. század utáni periférikus magyarországi custos-formák

<p>Antifonále-töredék, Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtár, S. Fr. l. m. 87, Bbj 15 borítója</p>	
<p>Antifonále-töredék, Gyöngyösi Ferences Könyvtár, Ant. 674 borítója</p>	
<p>Antifonále-töredék, Csíksomlyói Ferences Könyvtár, Cz. Fr. 10. (Sign. Inv. 1766–69)</p>	
<p>Antifonále-töredék, Túrócszentmárton, Szlovák Nemzeti Könyvtár, Nyomtatványtár, 2921 borítója</p>	
<p>Antifonále-töredék, Országos Levéltár, Qu_406_24, E/47, 1553 Bereg</p>	
<p>Antifonále-töredék, Győri Káptalan Magánlevéltára, Cth X 846</p>	
<p>Antifonále-töredék, Egyetemi Könyvtár, Cod. lat. 119 borítója, U. Fr. l. m. 253</p>	
<p>Graduale-töredék, Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, 92. fragmentum, 17762 borítója</p>	

2. a–b táblázat. Összetartozó/azonos íráshagyományra utaló fragmentumok azonosítása a custos-formák alapján

Esztergomi Antifonále, H-Efkő Ms. I.3c	
Esztergomi Capitulare, H-Bn 408, p. 100	

3. táblázat. A magyar gregorián hagyományban szokatlan kvadrát custos-formák

például a szkriptórium helyére vonatkozóan, ahogy azt az I. 3c Esztergomi Antifonále³⁴ notációjának esete is mutatja (3. táblázat). A csonka 15. századi kóruskönyvben ugyanis nem a magyar forrásokra jellemző rombuszból és kifutóvonalból álló pipaforma, de nem is a peremvidéki szimmetrikus őrháng található meg, hanem a Nyugat-Európában meghonosodott kvadrát custos, amely központi magyar egyházmegyes forrásokra nem jellemző. Mi lehet akkor megjelenésének magyarázata a tisztán esztergomi provenienciájú forrásban? Eseti alkalmazásnak tekinthető? A kvadrát custos a szerzetesrendek mellett Közép-Európában a cseh kódexnotációban volt gyakori, s nem lehet véletlen, hogy a paleográfiai analízis a szóban forgó forrásnál a cseh custos mellett további északi/cseh elemeket is kimutatott.³⁵ Ez is bizonyítja a legújabb feltevéseket, mely szerint a kódex keletkezésének helyeként nem az esztergomi székesegyház szkriptóriuma jöhet szóba, sokkal inkább az egyházmegye északabbra fekvő valamelyik műhelye.³⁶

ld. Mezey László: *Fragmenta Latina Codicum in Bibliotheca Seminarii Cleri Hungariae Centralis*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988; 2. Gyöngyösi Ferences Könyvtár Ant. 674 borítója. Csíksomlyói Ferences Kolostor Sign. Inv. 1766–69, Cz. Fr. 10, ld. Czagány Zsuzsa–Muckenhaupt Erzsébet–Papp Ágnes: *Liturgikus és kottás középkori kódextöredékek a Csíksomlyói Ferences Kolostor egykori könyvtárának állományában*. In: *A Csíki Székely Múzeum Évkönyve 2005/I, Társadalom- és Humántudományok*. Csíkszereda, 2006. Ld. még Gilányi Gabriella: „15. századi erdélyi antifonále-töredékek és ferences hordozókönyveik”. Megj. a Csíki Székely Múzeum 2018-as évkönyvében, előkészületben. A közelmúltban szintén egy speciális, felső hurkos custos révén ismertük fel a következő töredékek közelebbi kapcsolatát: 1. Egyetemi Könyvtár, Cod. lat. 119 borítója, U. Fr. I. m. 253, ld. Mezey László: *Fragmenta Latina Codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestiensis*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983; 2. Országos Levéltár, E 159/47; 1553 Bereg, F 360, ld. Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988; 3. Győri Káptalan Magánlevéltára, Cth X 846, 4. Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, 92. töredék, 17762 borítója.

34 Esztergom, Főszékesegyházi Kvt., Ms I. 3c.

35 Ötvonalas kottaszisztéma, csúcso-srombikus neumaszerkezetek, vékony kötővonalak, cseh pes-forma, etc. Ld. Szendrei: *Középkori hangjegyrások Magyarországon*, 78.

36 Az Esztergomi Antifonálával kapcsolatos zenei paleográfiai vizsgálatok jelenleg is zajlanak, mivel új kódextöredékek bukkantak fel, amelyek megerősítik az északi szkriptórium-teóriát. Ld. korábban Gilányi Gabriella: „Használatitól a műremekig: a 15. századi hangjelzett esztergom-budai kódexek.” In: *Zenatudományi Dolgozatok 2015–2016. In memoriam Kiss Gábor*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2018, 24–36., ide: 27–32. és 26. jegyzet.

Az őrhangok a 17–18. századra véglegesen eltűntek a kottából és lassanként a nyomtatott szövegekből is, szórványos használatuk legfőljebb archaizmusnak tekinthető, például az Editio Vaticana 20. századi gregorián kiadványainak kvadrát kottaképeiben.³⁷ Emellett zenei idézeteknél jöhet még számításba a jelzés, a menzurális notációk custosának leszármazottja, amely azonban tényleg nem jelent többet, mint egyszerű zenei *et ceterát*.

Az őrhang történetének lényeges elemei, mint láttuk, a gregorián forrásai-
ból olvashatók ki, és az idevágó kutatások is főképp a gregorián paleográfia terü-
lén hasznosulhatnak. Célunk lehet a közeljövőben egy online magyarországi custos-
gyűjtemény létrehozása, amely az ismert hazai alakváltozatok közlésével a távlati
forráskutatásokat, s a források pontosabb proveniencia-meghatározását segítené.

37 Pl. *Graduale Romanum*. Roma: Editio Vaticana, 1908

ABSTRACT

GABRIELLA GILÁNYI

A TINY LITTLE NOTHING?

The Gregorian Custos

Large monographs on Gregorian paleography pay undeservedly little attention to certain additional symbols of the musical notation. These include the *custos*, a staff sign, written out at the very end of each musical line in the plainchant sources. The introduction of the *custos* into musical notation is often mentioned in connection with the name of Guido of Arezzo, the creator of the staff system. Serving as a useful aid for the interpretation of plainchant by indicating the pitch of the first note on the next system, the *custos* became a stable, obligatory element of Gregorian sources in some areas (mainly in the Mediterranean) from the first half of the 11th century. For musicological research, the *custos* could be an interesting topic from many aspects. One can investigate its role in the transmission, teaching and singing of Gregorian chant, furthermore, its geographically non-homogeneous distribution and its different graphical forms are also worth studying. Based on our earlier paleographical studies, the shape of the *custos* in a musical source or source group proves to be locally determined and characteristic. The *custos* might even reveal the local provenance of a manuscript, so it can be used as a key during the identification of the manuscripts' origin.

Gabriella Gilányi, senior research fellow at the Department of Early Music at the Institute for Musicology (Hungarian Academy of Sciences, Research Centre for the Humanities) in Budapest. She studied musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music; received her PhD in 2007. From 2004 she has worked in the Institute for Musicology. She has published several works on medieval plainchant. Her main research field includes the study of sources of the medieval Divine Office, retrospective plainchant style from the 17th–and 18th centuries in Hungary, and post-Tridentine chant-repertory. At present she is examining medieval musical notations and Central–European codex fragments containing liturgical music.

Domokos Zsuzsanna

SURSUM CORDA*

A halál és az örök élet dilemmája Liszt Zarándokévek zongoraciklusának harmadik évében és a ciklus kései társdarabjaiban

Az 1860-as évektől kezdve, két gyermeke, majd édesanyja, később néhány közeli barátja elvesztése után Lisztnek egyre inkább szembesülnie kellett a halál és a halál utáni örök élet problematikájával és közelségével, ami kései alkotói periódusában meghatározó programmá vált.

A *Zarándokévek* (Années de pèlerinage) harmadik éve programjának értelmezésekor általánosan elfogadott nézet, hogy rejtett belső témája az emberi lélek vándorlása az örök élet felé. A ciklus és a ciklus egyes darabjai keletkezéstörténetének vizsgálata, valamint a sorozat hangnemi terve még inkább alátámasztja ezt az értelmezést. A továbbiakban ezt a fajta megközelítést járom körül a zongorasorozattal egy időben komponált, hasonló tematikájú kompozíciók zenei eszközeinek összegzésével, illetve a Liszt leveleiben található leírások felhasználásával. A tanulmány célja, hogy a harmadik év ciklusából kiindulva rávilágítson Liszt olyan zeneszerzői megoldásaira, amelyekkel azt fejezi ki, miként keresi a lélek a halál kötelékétől menekülve a megnyugvást és végső megoldást. Maga a zeneszerző határozta meg ezt a programot mint legfontosabb művészi célját az Eduard Lisztnek szóló, 1862. november 19-i keltezésű levelében, közvetlenül első lánya, Blandine halála után:

Blandine-nek megvolt a helye a szívemben Daniel mellett. Mindketten velem maradnak, közbenjáróként vezeklést és megtisztulást hozva a számomra „Sursum corda” kiáltással! Amikor az én végső napom is közeleg, a halál nem fog felkészületlenül vagy reszkető lélekkel találni. A *mi* hitünk reméli és várja azt a megváltást, amelyhez a halál vezet. De amíg a földön élünk, a napi feladatainknak kell szentelnünk magunkat. Az enyém sem maradhat végezetlenül. Bár jelentéktelennek tűnhet mások szemében, számomra nélkülözhetetlen. Lelkem könnyeket ejtve sír miattuk, de lángra kell gyújtanom azokért, akik itt maradtak, drága halottaimat pedig testi és lelki urnában kell megőriznem. Ez a művészi feladatom célja és tárgya.¹

* A tanulmány szövege előadás formájában 2016. november 27-én Luccában, a „19th-Century Programme Music” címmel rendezett nemzetközi konferencián hangzott el Kroó György emlékére, aki 90. születésnapját töltötte volna be abban az évben. Angol nyelven megjelent: *Ad Parnassum* 16/32. (October 2018), 57–69.

1 „Blandine hat ihre Stätte in meinem Herzen neben Daniel. Beide verbleiben mir als Sühne, Reinigung, Fürbitter mit dem Zuruf „Sursum corda!” – Wenn einst der Tod herannaht, soll er mich nicht unvorbereitet oder zagend treffen. *Unser* Glaube hofft und harrt noch der Erlösung, welcher er uns zuführt. So lange wir aber auf Erden sind, müssen wir unser Tagewerk verrichten. Das meine soll nicht brach

Liszt először második lányának, Cosimának címzett, 1880. október 15-én írt levelében említi, hogy egy új sorozatot tervez komponálni a *Zarándokévek* tematikájában, amelynek a *Ciprusok és pálmák* címet kívánja adni:

[A] Schott kiadót készülök megbízni azzal, hogy kiadja a *Szonettek*et, mert ő adta ki ezek zongoraváltozatát 20 éve, az *Années de pèlerinage* második kötetében, amelyet most egy újabbal egészíték ki: teljesen elkészült; címe: *Feuilles de cyprès et de palmes*. [...] A Danielának ajánlott *Angelus* köztük van.²

A darabok sorozata, amelyről Liszt levelében említést tesz, a *Zarándokévek* harmadik évének ciklusa. A zeneszerző a darabokat az 1883-as megjelentetés előtt, 1882-ben még átnézte. A sorozatnak eredetileg szánt címben a fák elnevezései szimbolikus értelmet nyernek: a ciprust már Homérosz is emlegette; Itáliában és a Közel-Keleten is a gyászt és a siratást fejezte ki sötét színével és az ég felé törő karsú növéssel. Másrészt kemény fáját öröknek és elpusztíthatatlannak érezték, ezért a ciprus később, a keresztény kultúrában a feltámadást és az örök életet jelképezte, s ezért ültették előszeretettel a mediterrán temetőkbe. A datolyapálma leveleit az egyiptomiak, a zsidók és a rómaiak is a földre hintették győzelmi és vallásos felvonulásaikon a hálaadás kifejezéseként. Ezt a rítust átvette a kereszténység is, ahol a pálma a halál feletti győzelmet, békét és tisztaságot jelentette.³

Liszt számos kompozíciójában tesz bizonyosságot Krisztus feltámadásába és az örök életbe vetett hitéről. Ugyanakkor számos kései művében szembesülünk az idősdő, többféle betegséggel küszködő zeneszerző depressziót, keserűséget, kilátástalanságot kifejező lelkiállapotával is. Dolores Pesce Liszt kései alkotói korszakával foglalkozó könyvében részletesen foglalkozik a zeneszerző érzésvilágának változásaival, érvelését levélidézetekkel és életrajzi eseményekkel támasztja alá, és Liszt kései műveinek üzenetét ebből a szempontból közelíti meg.⁴ Jelen munka most csak azokat a műveket érinti, amelyek kicsengése az örökkévalóság felé mutat.

Ha a *Zarándokévek* harmadik kötetébe foglalt zongoraművek keletkezéstörténetét vizsgáljuk, első pillanattól kezdve nyilvánvalóvá válik, hogy amikor Liszt a *Villa d'Este ciprusai* című zongoradarabjait még mint önálló kompozícióit említi Carolyne Sayn-Wittgensteinnek 1877. szeptember 23-án, már a túlvilági remélt vigasztalásba veti hitét. Így ír:

Az utóbbi három napot teljes egészében a ciprusok alatt töltöttem. Valamiféle megszállottság volt ez – képtelen voltam bármi másra gondolni –, még a templomban is öreg törzsük kísértett, és énekelni, sírni hallottam örökké változatlan, lombkorona terhelte ágai-

liegen. So wenig man davon halten mag, ist es für mich unerlässlich. Für meine Seelen-Thränen muss ich mir gleichsam Lacrymatorien anfertigen, für meine lieben Lebenden Flammen anzünden und meine lieben Todten in „geistes-körperlichen“ Urnen aufbewahren. Dahin stellt und deutet sich die *Kunst-Aufgabe* für mich.” La Mara (ed.): *Franz Liszt's Briefe*, II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 32.

2 Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010, 338.

3 *A Pallas Nagy Lexikona*, IV. (*Ciprusfa*), Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1893, 395.

4 Dolores Pesce: *Liszt's Final Decade*. New York: University of Rochester Press, 2014

kat. Végül is itt vannak, kottapapíron rögzítve, sok-sok javítás, törlés, újabb törlés, újrámásolás után most már beletörődöm, hogy ilyenek, nem nyúlok többé hozzájuk. Michelangelo ciprusaitól egy szinte szeretetet sugárzó dallam különbözteti meg őket. A szerető angyalok bárcsak a legszebb bensőséges muzsikát dalolnák Önnek – azt a zenét, amelyet teljességében, végtelenségében ott fenn fogunk hallani!⁵

A levél a daraboknak, a ciklus magjának egy olyan belső programjára utal, amely később az egész ciklus fő mondanivalójává is válik. Az „egy szinte szeretetet sugárzó dallam” vagy „legszebb, bensőséges zene ott fent” kifejezések a vigasztalásra és a túlvilágra utalnak.

Ezt az értelmezést támasztja alá a ciklus keletkezéstörténete. Liszt első gondolata a sirató volt: Olga Meyendorff bárónőnek 1877. szeptember 27-én írt levelében a ciprusokat siratóknak nevezte, ezzel a szóval tudta leginkább meghatározni a karakterüket: „Siratóknak (Thrénodies-nak) nevezem majd őket, minthogy az elégia szót túlságosan és szinte szó szerint is lágynak érzem.”⁶

Folytatva a ciklus keletkezéstörténetét: Liszt levelezéséből tudjuk, hogy a *Ciprusok* megírása után négy nappal, szeptember 27-én egy utójátékot, postludiumot komponált, amely nem más, mint a későbbi *Sursum corda* című darabjának korai változata, amely a későbbi, végleges verziónál egyszerűbb befejezéssel zárul. Liszt a kézirat közepére a *Postludium / Nachspiel* címet írta, a jobb felső sarokban a *Sursum corda* megjegyzéssel.⁷ Október 14-én Olga von Meyendorffnak írt levelében a négy kottaoldalnyi terjedelmű *Postludiumot* már *Sursum cordának* nevezte.⁸ Ugyanebben a levélben említi meg először az *Angelus* című művet, a védőangyalhoz szóló ima elkészültét: „Akkor, október elején a védőangyalok ünnepe volt. Több mint százütemnyi zenét írtam a tiszteletükre (zongorára vagy harmóniumra), bárcsak jobban ki tudtam volna fejezni a bensőséges imádatomat az isteni küldöttek felé.”⁹ Az *Angelus* első változatának autográf vázlatai szeptember 27-én keletkeztek, amire Dolores Pesce hívja fel a figyelmet, mert a

5 „Ces 3 jours, je les ai passés tout entiers, sous les cyprès! C'était une obsession, impossible de songer à autre chose – même à l'église – leurs vieux troncs me haïtaient, et j'entendais chanter et pleurer leurs rameaux, chargés de leur interchangeable feuillage! Enfin, les voilà couchés sur du papier de musique: après les avoir beaucoup corrigés, grattés, regrattés et recopiés, j'eme résigne à ne plus y toucher. Ils se différencient des cyprès de Michel-Ange, par une mélodie quasi amoureuse. Que les bons anges vous fassent de la plus belle musique intérieure – celle que nous entendrons au complet dans son infini là-haut!” La Mara (ed.): *Franz Liszt's Briefe*, VII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902, 202.

6 „I shall call them Threnodies, as the word élégie strikes me as too tender, and almost wordly.” William Tyler (trans. and ed.): *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886*. Washington: Dumbarton Oaks, 1979, 293.

7 Eredeti kézirat lelőhelye: Us-NYpm, Lehman gyűjtemény. Az Új Liszt Összkiadás (NLA) 14. kötetében (Supplements to works for Piano Solo, Edited by Kaczmarczyk Adrienne and Sas Ágnes. Budapest: Editio Musica, 2017) a közreadók ezt a korai változatot is megjelentették.

8 „Having once started blackening music paper, I wrote four more pages which will have as their epigraph: *Sursum Corda*.” Tyler (trans. and ed.): i. m., 294.

9 „Then, in early October, there was the feast day of the Holy Angels. I wrote a hundred or so measures for them (for piano or harmonium) and wish I could better express my intimate devotion to the divine messengers”. Uott, 294.

zeneszerző a kéziratban Szent Kozma és Damján napját jelöli meg, két olyan szent ünnepét, akiket mélyen tisztelt.¹⁰

A fenti darabok születésének közeli időpontja arra enged következtetni, hogy Liszt még a ciklus gondolatának megszületése előtt úgy érezte, hogy a *Villa d'Este ciprusaihoz* kapcsolódó két zongoraművet két imának kell átölelnie: az *Angelusnak* és a *Sursum cordának*.

Mint már említettük, a zeneszerző idézett, 1862-es levelében a *Sursum cordát*, a katolikus mise prefációját megelőző imát mint a már a mennyországban remélt gyermekeinek bátorító kiáltását értelmezte. Ennélfogva azzal, hogy a darabot közvetlenül a második sirató mögé helyezte, meghatározta a darabok együttesének átvitt üzenetét is. A *Sursum corda* diadalmas záró akkordsora, amely először az 1882-es kiadói kéziratban jelenik meg, ugyanazt a győzelmet képviseli, amelyet nagyobb léptékben a „Jeruzsálemi bevonulás” és a „Feltámadott” tételekben tapasztalunk a *Krisztus* oratóriumban vagy a *Szent Erzsébet legendájának* befejező tételében, a szentté avatás nagy tablójában. Paul Merrick hívja fel a figyelmet arra, hogy ezek a tételek, hasonlóan a *Sursum cordához*, E-dúrban szólnak (vagy fejeződnek be, mint a *Krisztus* oratórium záró tétele a „Christus vincit” szövegkezdetű fűgától kezdve). A teljes életmű vizsgálata nyomán Merrick ezt a hangnemet Liszt kompozícióiban a vallásos kifejezés eszközeként emeli ki.¹¹ Ezt a fajta kompozíciós eljárást a zeneszerző élete végéig következetesen folytatta: utolsó, töredékben maradt oratóriuma, a *Szent Szaniszló* záró tétele, a *Salve Polonia* szintén E-dúrban született, és a sötétebb tónusú *De Profundis* zsoltártétel után diadalmas kicsengést kölcsönöz a tervezett műnek.

A *Sursum corda* című darabban az első ütemek domináns orgonapontja után megjelenik a basszusban az E tonalitású tonikai orgonapont, amely ettől kezdve folyamatosan jelen marad. Ugyanakkor a dallamvonal tonikai zárását Liszt egészen a darab végéig halogatja, addig, amíg meg nem szólalnak a harangzúgást imitáló záró akkordsorozatok. A mű nagyon koncentrált formában valósítja meg az emberi élet küzdelmeinek, szenvedéseinek zenei ábrázolását, amelyet a győzelem csendít ki, ugyanazzal a diadalmas kifejezéssel, amely a palmaágakkal kísért győzelmi bevonulás hangvételére jellemző.

A *Zarándokévek* harmadik kötetének végső változatában az E-dúr az egész sorozat tonális egységét is kialakítja, a kezdő *Angelustól* a *Villa d'Este ciprusai* második siratójának befejezésén át a ciklust záró *Sursum cordáig*. James Baker szerint a *Sursum*

10 Eredeti kézirat: GB-Lbm, ADD, 34, 182. Dolores Pesce a *Zarándokévek* harmadik kötetéről szóló tanulmányában leírja a ciklus pontos keletkezéstörténetét Liszt levelei és a meglévő kéziratok alapján. Dolores Pesce: „Liszt's *Années de Pèlerinage*, Book 3.: A 'Hungarian' Cycle?”, *19th-Century Music* 13/3. (1990), 219.

11 „Outside the category of piano music, the two great oratorios, St. Elisabeth and Christ, are both fixed in E major: St. Elisabeth begins and ends in E, while in Christ Liszt delays the first appearance of E major in Part One of the work until the voice of Christ enters. The key remains for the „Entry into Jerusalem”, the „Foundation of the Church”, and the final Resurrexit. The earliest surviving music by Liszt composed to a text, the opera Don Sanche, already contains an aria in E major entitled Prière. Taken altogether, the evidence is strong enough to support the hypothesis that Liszt regarded the key of E major as religious.” Paul Merrick: „Two Keys for Six Pieces. Tonality and Liszt's *Consolations*”, *Journal of the American Liszt Society* LIV/LV/LVI. (2003–2005), 127.

cordában megfigyelt tonikai záróakkord késleltetése az egész ciklus tonális felépítésére is érvényes:

A *Sursum corda* tulajdonképpen végig az E-dúr orgonapontra épül, amely az egész sorozatnak egy nagyobb léptékű keretet ad. Ez a mély basszusra épülő kiemelt hangsúly az egész ciklusban fontos szerephez jut, mivel az első darabban a kezdő szakasz után hiányzik a basszusban a tonika. Ezáltal a forma nyitva marad, és az utolsó tételig nem kap feloldást.¹²

Dolores Pesce szintén a *Zarándokévek* harmadik évének szimmetrikus hangnemi (és dallami) szerkezetéről ír a végső változat esetében, amelyben az E-dúr és a Fisz-dúr játssza a legfontosabb szerepet:

Végül az E-dúrhoz való végső visszafordulás a *Sursum corda*nál, a hetedik darabnál jelenik meg, de még ebben a határozott E-dúr megfogalmazásban is emlékeztet bennünket Liszt a ciklus (hangnem-) egyesítő gesztusára a Fisz-dúron többször megállapodó dallamvonal hangsúlyozásával. A ciklus belső kohéziója teljes.”¹³

Más megközelítésben pedig Pesce a ciklus pilléreit a darabok hangulati hasonlósága nyomán mutatja ki.¹⁴

A *Marche funebre*, a ciklus 5. darabja eredetileg 1867-ben készült, Liszt a forradalmárok által kivégzett I. Miksának, Mexikó császárnak az emlékére komponálta. A kompozíciót 1882-ben emelte be a ciklusba gyászindulóként. A mű a *Sursum corda* hoz hasonló diadalmas harangzúgással fejeződik be. A két darab befejezése arra enged következtetni, hogy Liszt a weimari időszak „trionfo” befejezésű műveinek sorát élete végéig folytatta. 1885. július 30-án arról a tervéről ír Carolyne Sayn-Wittgenstennek, hogy a *Magyar Történelmi Arcképsorozat*ot „fanfár-apoteózissal” fejezi be.¹⁵ A ciklus utolsó darabja, a *Mosonyi-tétel* a nyomtatott változatban transzcendens szí-

12 „The *Sursum corda* is structured virtually throughout on a tonic pedal in E major, creating a large-scale frame for the set. This exaggerated emphasis on the low bass is of great significance in the overall cycle, since the tonic bass is absent in the first piece after the opening section, creating a structural void that remains unfilled until the final movement.” James M. Baker: „Liszt’s late piano works. Larger forms”. In: Kenneth Hamilton (ed.): *The Cambridge Companion to Liszt*. New York: Cambridge University Press, 2005, 144.

13 „Finally, the definitive movement back to E occurs with the arrival of the seventh piece *Sursum corda*, but even in this secure statement in E, Liszt reminds us once more of the unifying gesture by repeatedly arresting his melodic line on F#. The cycle’s inner cohesion is complete.” Pesce: *Liszt’s Années...*, 217.

14 „Within *Années de Pèlerinage*, Book III, the framing pieces ‘Angelus’ and ‘Sursum corda’ remain conservative harmonically and tonally, as does the middle piece ‘Les jeux d’eaux à la Villa d’Este’. All three convey uplifting messages.” („A *Zarándokévek* harmadik kötetének két szélső darabja, az *Angelus* és a *Sursum corda* harmóniakezelését és hangnemét illetően hagyományos, ugyanúgy, mint a középső darab, a *Villa d’Este szökőkútjai*. Mind a három mű emelkedettséget fejez ki.”) Dolores Pesce: *Liszt’s Final Decade*, 216.

15 „... et mois je m’enfonce musicalement dans le Magyarisme par 6 ou 7 portraits historiques: Étienne Szechényi (sic), Deák, Ladislav Téleky (sic), Eötvös, Vörösmarty, Petőfy (sic), et le cortège funèbre de mon ami Mosonyi – le tout se terminant par une fanfare d’apothéose”. („...és ami engem illet, zeneileg elmélyedtem a magyar hazaszeretetebe hat vagy hét történelmi portré erejéig: Széchenyi István, Deák, Teleki László, Eötvös, Vörösmarty, Petőfi, és Mosonyi barátom gyászmenete – és mindez egy apoteózist kifejező fanfárral fejeződik be.”) La Mara (ed.): *Franz Liszt’s Briefe*, IV., 427.

nezetű akkordokkal zárul, de Leslie Howard azt feltételezi, hogy a Library of Congressben talált 41 ütemes autográf töredék, egy záró futam, melynek előírása „Allegro, trionfale, Piu mosso”, Lisztnek a darab lezárását illető utolsó elképzelése volt.¹⁶

Az ilyen diadalmas hangvételi befejezések mellett Liszt életművében egy másik típusú, páлмаággal szimbolizált győzedelmes ábrázolást is találunk a kompozíciók kicsendítésénél. A páлmalevél másik szimbolikus jelentése a katolikus egyházban a szentek imája, a megváltás gondolata. Ez már nem a harangzúgással kísért győzelmi ünnepre utal, hanem csendes imádatra, a megváltás iránti hálaadásra, és az örök élet megsejtésére. Ebbe a műcsoportba tartozik például a Liszt fiának, Danielnek a halálára komponált *Les morts* (A holtak) című gyászóda,¹⁷ a férfikari *Requiem* és a *Krisztus oratórium* „Stabat mater dolorosa” tételének befejezése, ahol a himnusz szövege a „Paradisi gloria” szavakkal, a mennyország képével zárul. Ugyanezt az átalakulást figyelhetjük meg pár pillanatig a *Via Crucis* befejezése előtti rövid ideig tartó kivilágosodásban, amikor a kegyetlen kínhalálról a megváltásra és a kereszt átlényegülésére helyeződik át a hangsúly:

Piu lento (in zwei ♩ zu taktieren).

Sopran.
A - - - - - ve
Heil - - - - - dir, crux,
Kreuz,

Alt.
A - - - - - ve
Heil - - - - - dir, crux,
Kreuz,

Tenor.
A - - - - - ve
Heil - - - - - dir, crux,
Kreuz,

Baß.
A - - - - - ve
Heil - - - - - dir, crux,
Kreuz,

Piu lento.

Piu lento.
dolcissimo

1. kotta. Liszt: *Via Crucis*, 67–70. ütem

16 Leslie Howard: „Mosonyi. An unpublished Holograph”, *The Liszt Society Journal* 18. (1993), 11–14.

17 *Trois odes funèbres*, No. 1.

Ezt a fajta befejezést a *Zarándokévek* harmadik ciklusában a *Villa d'Este ciprusai* második siratójánál figyelhetjük meg, de csak a végleges, 1882-es metszői kéziratban (2. kotta). Fontos tényező, hogy mind a második ciprusdarabban, mind a *Sursum corda* esetében a művek akkor nyerték el a végleges formájukat, amikor elfoglalták a helyüket a ciklus egészében.

The image shows a musical score for the second system of Liszt's 'Villa d'Este ciprusai II.'. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of four systems of music. The first system starts with 'ten.' and 'piano sempre una corda'. The second system has 'sempre arpeggiando e piano'. The third system has 'più Lento'. The fourth system ends with 'diminuendo e rallentando'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and performance instructions.

2. kotta. Liszt: A Villa d'Este ciprusai II., 226–244. ütem

A zenei kifejezés átlényegülése az örök élet képe felé a ciklus központi darabja, a *Villa d'Este szökőkútjai* bibliai idézetében válik nyilvánvalóvá: „De aki abból a vízből iszik, amelyet én adok, az nem szomjazik meg soha többé, mert a víz, amelyet én adok, örök életre szökellő vízforrás lesz benne.”¹⁸ James M. Baker hívja fel a figyelmet arra, hogy Liszt számára ez az idézet különösen kedves volt. A zene-

18 János 4:14. In: *Biblia. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*. Budapest: Szent István Társulat, 1982, 1208.

szervő Agnes Street Klindworth-höz írt, 1855. április 12-i levelét idézi, melyben „Liszt közvetlen kapcsolatot hozott létre a víz szimbóluma és a zeneművészet között, amelyet a végtelenség megérintésének nevezett: a sodrásban lévő víz, miként a szerelem, az örök élet szimbólumává fejlődik.”¹⁹ Baker mutat rá a darabnak a ciklusban elfoglalt központi helyére és a bibliai idézet fontosságára is.²⁰

Liszt életművében a földi életet követő átlényegülés kifejezésére az egyik leg-szebb példa Szent Erzsébet halála után az angyalok énekének bevezetése a *Szent Erzsébet legendája* című oratóriumban (3. kotta a 406. oldalon).²¹

Az oratórium komponálása után 19 évvel, a *Bölcsőtől a sírig* című szimfonikus költeményében Liszt a sírt úgy értelmezi, mint az örök élet bölcsőjét. 1881. szeptember 27-én írja Carolyne Sayn-Wittgeinsteinnek, hogy Carolyne tanácsára megváltoztatta a művet ihlető Zichy Mihály rajzának eredeti címét:

A legutóbbi szimfonikus költeményem címének javítása nagyon is helyénvaló – „a bölcsőtől a sírig” és nem „a bölcsőtől a koporsóig”, ahogyan Zichy nevezte. Hálával fogadom a változtatást – valóban, a koporsó csak egy tárgy jelöl, míg a sírnak metaforikus jelentése is van.²²

A szimfonikus költemény partitúrájában ugyanazt az átlényegülést követhetjük nyomon a földi élet után, mint az oratóriumban Erzsébet halála után (4. kotta a 407. oldalon).

Ugyanaz a program is: az emberi élet a halál után az örök életben folytatódik. A szimfonikus költemény első részének a hangneme C-dúr, a harmadik, utolsó rész záró szakaszáé – ugyanazzal a tematikával – Cisz-dúr. Paul Merrick vizsgálta az életműben a Cisz-dúr jelentését:

Liszt hangnemhasználatának ezekben a példáiban [Recueillement, Von der Wiege bis zum Grabe – zárószakasz, Christus – Csodatétel, Wartburglieder III. – Walther von der Vogelweide] azt a gondolatot vélem felfedezni, amelyet a latin „aeternitas” kifejezés ad vissza leginkább.²³

19 „Liszt made a direct connection between the symbol of the water and the art of music, which he called the ‘tangent’ of the infinite: the living water which, like love, springs up into everlasting life.” Baker: *Liszt’s late piano works*, 262., 21. l.áb.

20 „This piece, being the central piece in the cycle, might be assumed to be the apex of an arch form.” (Ez a mű, mint a ciklus központi darabja, egy hídforma csúcspontjaként értelmezhető.), 140.

21 Liszt: *Die Legende von der heiligen Elisabeth*. Oratorium. Zweiter Teil, No. 5. Elisabeth, az 517. ütemtől, Andante moderato.

22 „Votre correction du titre de mon récent poème symphonique, est fort judicieuse – *di berceau jusqu’à la tombe*, non jusqu’au cercueil, selon l’inscription de Zichy. Je l’adopte avec remerciement – en effet, le cercueil ne reste qu’un meuble, tandis que la tombe devient métaphore”. La Mara (ed.): *Franz Liszt’s Briefe*, IV., 329.

23 „In these instances [e.g. Recueillement, Von der Wiege bis zum Grabe – closing section, Christus – Miracle, Wartburglieder III. Walther von der Vogelweide] of Liszt’s use of the key of C# major we can detect the presence of an idea, to which I would give the Latin title *aeternitas*.” Paul Merrick: „G flat or F sharp? The cycle of keys in Liszt’s music”. In: *Liszt 2000. Selected Lectures given at the International Liszt Conference in Budapest, May 18–20, 1999*. Budapest: The Hungarian Liszt Society, 2000, 194.

Sempre Andante moderato (quasi l'istesso tempo.) (Alla breve taktilen.)

1^{te} u. 2^{te} Fl. *dolce*

3^{te} Fl. *dolce*

Engl. Horn. *dolce*

Cl. *dolce*

Br. *dolce*

dolce quieto

2^{te} espressivo

pp

pp

p dolce quieto

p

pp

espressivo

3. kotta. Liszt: Szent Erzsébet legendája, 517–526. item

Milyen érdekes, hogy Liszt a *Sursum corda* imát ebben az összefüggésben is használja utolsó éveiben! Lina Ramannak írja 1883. február 22-én:

Fiatalkorom óta sokkal egyszerűbbnek gondoltam a halált, mint az életet. Még akkor is, ha sokszor irtózatos és hosszadalmas szenvedés előzi meg a halált, a vég mégis nem ke-

4. kotta. Liszt: A bölcsőtől a sírig, 378–394. ütem

vesebb, mint az akaratunktól független élet terhétől való megszabadulás... A vallás lazít ezen az igán, bár a szívünk folyamatosan vérzik alatta!

Sursum corda!

A Requiememben (férfikarra) bátorkodtam kifejezésre juttatni a halál lágy, megváltó szerepét.²⁴

24 „Seit meinen Jugend Jahren halte ich das Sterben für viel einfacher als das Leben. Wenn auch öfters furchtbare, langwierige Schmerzen den Tod vorangehen, bleibt er immerhin die Erlösung unseres unfreiwilligen Joch's der Existenz. Die Religion mildert dieses Joch, doch blutet darunter beständig unser Herz!

„Sursum corda“!

In meinem „Requiem“ (für Männerstimmen) versuchte ich der milden, erlösender Stimmung des Todes, Ausdruck zu verleihen.” Lina Ramann: *Lisztiana*. Mainz–London–New York–Tokyo: B. Schott's Söhne, 1983, 203.

Az 1867–68-ban komponált *Requiem*nél, amelyet Liszt az édesanyja halála után írt – hasonlóan a fia, Daniel 1860-ban bekövetkezett halálára komponált *A holtak* című első gyászódához –, szeretteit már a megboldogultak körében hiszi. 1883-ban így emlékezett vissza a *Requiem* komponálásának körülményeire:

Az egész mű folyamán, amelyet a Santa Francesca Romanában komponáltam, a halál érzetének valamiféle szeretetteljes keresztény remény hangját igyekeztem adni. Tudomásom szerint ezt még senki sem tette meg előttem, két vagy három szövegszakaszt leszámítva, mint a „Recordare pie Jesu” és a „Voca me”. A rekviemet általában a nagy és kisebb zeneszerzők is sötétre, sokszor vigasztalanul sötétre festik. A kezdettől fogva egy másik fényre találtam, amely folyamatosan világít a „Dies irae” rémisztő végítéletei ellenére a „Recordare” strófánál, és a számomra legkedvesebb versnél:
Qui Mariam absolvisti / Et latorem exaudisti / Mihi autem spem dedisti!
 Ebben a hangulatban az egyik sorról a másikra, a legvégéig!²⁵

A *holtak* című első gyászódában a *Te Deum laudamus* zsoltár zenei idézete képviseli a győzelmi óda hangulatát a *De Profundis* könyörgő zsoltár idézete után. Hamburger Klára így ír a két zsoltár egymás utáni idézetének jelentőségéről: „A 129. zsoltár és az Istent dicsőítő himnusz párba állításai is Lamennais-hoz kapcsolódó, régi kompozíciós gyakorlata Lisztnek: már a korai, *Psaupe instrumental*-nak, (Hangszeres zsoltárnak) nevezett *De Profundis* zongoraversenyben is megtalálható.”²⁶

A művet záró refrén azonban hangulatában arra a pálmaágra emlékeztet, amelyet az oltárképek elterjedt ábrázolásán a mártíromságot elszennedő szentek felé nyújt az angyali hírnök. Ez az a gondolat, amelyet Felicité Lamennais, a szöveg írója a *Jelenések könyvéből* idéz: „Boldogok, akik az Úrban halnak meg.”

Liszt eredetileg arra gondolt, hogy ezt a gyászódát majd a temetésén adják elő. 1860-ban komponálta, abban az évben, amikor első végrendeletét megírta, és édesanyja halála, 1866. február 6-a után írta hozzá az óda férfikari szövegéhez a latin refrénszöveget: „Beati mortui qui in Domino moriuntur”. Paul Merrick a kompozíció mondanivalóját ekképp összegzi: „A mű ilyen módon Liszt számára a legfontosabb személyes vonatkozással bír, többet árul el a zeneszerző vallásos és zenei gondolkodásáról, mint maga a bibliai szöveg.”²⁷

25 „Dans tout cet ouvrage, écrit à Santa Francesca Romana, j'ai tâché de donner au sentiment de la mort un caractère de douce espérance chrétienne. Tant que je sache cela n'avait été essayé jus'ici que dans deux ou trois strophes du texte, comme le *Recordare pie Jesu* et le *Voca me*. En général les grands et petits compositeurs colorent le Requiem en noir, du plus impitoyable noir. Dès le commencement, j'ai trouvé une autre lumière – elle continue de rayonner malgré les terreurs du *Dies irae*, dans la strophe *Recordare* et celle de ma prédilection personnelle: *Qui Mariam absolvisti / Et latorem exaudisti / Mihi autem spem dedisti!* Ainsi d'un bout à l'autre, jusqu' à la fin! Levél Carolyne Sayn-Wittgeinsteinhez, 1883. június 17. In: La Mara (ed.): *Franz Liszt's Briefe IV*, 383.

26 Hamburger Klára: „Liszt Ferenc: Három Gyászóda, LW 112/1, 2, 3”. In: Ittész Mihály (szerk.): *Részletek az egészhez. Tanulmányok a 19. és a 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*, Budapest: Argumentum Kiadó–Kodály Zoltán Archívum, 2012, 191.

27 „The work was thus of the utmost personal importance to Liszt, telling us more in music than the Testament does in words about the composer's musical and religious thinking.” Paul Merrick: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 264.

Ez a kompozíció Liszt számára a halál és az örök élet dilemmájának legbensőbb megnyilatkozása, hiszen a számára két legközelebbi személy halálához fűződik. Ez a magyarázata annak, miért kívánta a saját temetésén is előadatni. Liszt édesanyjáról így írt a *Jelenések könyvének* fenti sorait idézve: „Miután megkapta a végső szentséget, Édesanyám, Liszt Anna 1866. február 6-án elhunyt. *Audivi vocem de coelo dicentem mihi: Beati mortui, qui in Domino morientur (sic)!*”²⁸

Úgy érezzük, hogy a halál és az örök élet ellentétét Liszt gondolkodásában a *Sursum corda* ima oldotta fel, melyet kétféleképp is értelmezett zeneműveiben. Ez az ima évtizedeken át meghatározóan fontos lehetett a számára, amint levelei és művei is igazolják, még akkor is, ha a lelkiállapota nem minden pillanatban tudott felemelkedni a győzelembe vetett hitig. De a *Zarándokévek* harmadik ciklusában ez lett Liszt végső üzenete.

28 Ezt a levelet Liszt feltehetően August Antal báróhoz írta, de az idézet az August Antalhoz írott Liszt-levelek előszavában olvasható. Nincs pontos forrásunk hozzá, Csapó Vilmos emlékeiből maradt meg: „Munie des saints sacrements, ma mère *Anna Liszt* est morte à Paris le 6 février 1866. *Audivi vocem de coelo dicentem mihi: Beati mortui, qui in Domino morientur (sic)!*” Csapó Vilmos: *Liszt Ferencz levelei báró August Antalhoz, 1846–1878*. Budapest: Franklin Társulat, 1911, 13.

ABSTRACT

ZSUZSANNA DOMOKOS
SURSUM CORDA

The Programme of Death and Eternal Life in Liszt's Années de Pèlerinage 3rd Year and Some Late Works Surrounding it

From the beginning of the 1860s on, after the loss of his children, then of his mother, and later on of some of his close friends, Liszt was more and more absorbed in the antagonism between the question of death and that of eternal life, and this became a significant programme in his late music. At the beginning of the composition of the *Années de Pèlerinage*, third year, Liszt intended to give the title *Feuilles de cyprès et de palmes* to the set of pieces, which had a symbolical meaning for him. Albeit the title did not remain at the end of the composition of the set, the genesis of the composition of the pieces, and that of the cycle itself, supported by its tonal construction, explain the interpretation that Liszt finds elevation and the remedy for the soul from the bonds of death with the climax to the prayer *Sursum corda*.

This explanation is illuminated by a comparison of the similar musical solutions and methods in Liszt's compositions written from 1860 to his death (e.g. *Les Morts*, *Christus*, *Requiem*, *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, *Von der Wiege bis zum Grabe*), supplemented by related descriptions in Liszt's letters on the significance of the prayer *Sursum corda* for him.

Zsuzsanna Domokos PhD graduated from the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest in 1987, and since 1986 she has worked as a researcher at the Franz Liszt Memorial Museum and Research Centre at the Academy of Music, from 2002 also as its deputy director, and from 2009 as the director. In 1993 she gained her university doctorate *summa cum laude* for her dissertation on Borodin's opera *Prince Igor*, and her PhD dissertation with the title *The influence of 19th century Roman Palestrina reception on Liszt's music* was defended in 2009 with *summa cum laude*. With Hungarian State scholarships she has worked in Moscow, St. Petersburg, Vienna and Rome. She has delivered lectures at Hungarian and international conferences in Hungary, Austria, Germany, Italy, Finland, France and Slovenia. Her studies have been published in Hungary and abroad in journals of musicology. She has organized exhibitions and historical concerts in Budapest and abroad, and was the organizer of the Birthday Festival of Liszt in 2011 and 2016 at the Liszt Memorial Museum, Academy of Music, Budapest. In 2016 she was awarded the Bence Szabolcsi state award for musicologists. She is a member of the public body of the Hungarian Academy of Sciences, the Hungarian Society for Musicology and the Hungarian Liszt Society.

Mark DeVoto

A DEBUSSY-HANGZÁS: SZÍN, TEXTÚRA, GESZTUS*

Bárki, aki ismeri Debussy zenéjét, felismeri a jellegzetes „Debussy-hangzást”, amely számos tulajdonság együttese; a Debussy-stílus hangzásának létrehozásában a zeneszerző legtöbb művében a harmónia, a hangszerelés, a textúra és a hangszín játszik kisebb-nagyobb szerepet.

Debussy műveinek hangzásbeli sajátosságaira még olyan mindenütt jelenlévő tényezők is hatással vannak, mint a dallam, a ritmus és a mikroforma. Jean Barraqué, aki zeneszerző és egyben éles szemű elemző is volt, Debussy ama szokását, hogy egyes frázisokat és frázistöredékeket azonnal megismétel, „a Debussy partitúráiban fellelhető egyetlen gyengeség”-nek nevezte,¹ anélkül hogy felvetette volna annak lehetőségét, hogy ez a fajta ismétlődés Debussy formaképzésének alapvető jellegzetesége. A páros ismétlés, mint a lélegzés (amelyhez az idő mértékeként hasonlatos is valamelyest), számos zeneszerző jellegzetes vonása Vivalditól Mozartig, Rossiniig és Debussyig; más hangzásbeli jellegzetességekkel kombinálva azonban olyan vonássá válik, amely Debussy stílusát már első hallásra felismerhetővé teszi.

Írásomban Debussy zenéjének sokkal inkább hangzás-, mint időbeli jellemzőivel foglalkozom, elsősorban a zenekari és a zongoraművek stílusára, textúrájára és színeire koncentrálva, felismerve azt, hogy ezek sokszor átjárják egymást, hiszen mind a forma alkotórészei.

Debussy legkorábbi hangszeres stílusa

Debussy legkorábbi zongoradarabjai és dalai egy sor különböző zongorastílust és textúrát tartalmaznak, ám semmi olyasmit, ami jellegzetesen különbözne francia kortársai vagy éppen párizsi elődje, Chopin eszközeitől, akinek a zenéjéhez mindig értő módon és tisztelettel közelített. A Debussy Conservatoire-ban töltött ideje alatt komponált dalok kíséretének textúrája takarékosabb, mint a Fauré-daloké ugyanabban az időszakban, s ezért gyakran hatásosabbak is. Az 1880-as *Zongora-*

* A *Cambridge Companion to Debussy* című kötet (ed. Simon Trezise, Cambridge University Press, 2003) „The Debussy sound: colour, texture, gesture” című fejezetének magyar fordítása. A magyar változatot a Cambridge University Press szíves engedélyével közöljük.

¹ Jean Barraqué: „La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes. Essai de méthodologie comparative: la forme musicale considérée non plus comme archétype mais comme un devenir”, *Analyse musicale* 12/3. (1988. június), 28.

trío, amelyet Debussy nem publikált, az első olyan műve, amelyben az addig kifejlesztetthez képest új hangszeres stílust figyelhetünk meg, ám annak ellenére, hogy az együttes mindvégig jól működik, továbbra is hiányzik a figyelemre érdemes eredeti zongorafaktúra.

Az 1888–91-es *Két arabeszk* továbbra is Chopin hatását tükrözi, de több képzeletről és mesterségbeli tudásról tanúskodik, mint amit Debussy korábban felmutatott, emellett mesterien kezeli a klasszikus harmóniamenetek és basszusvonalak által jól kontrollált komplex diatonikus harmóniákat. Jellegetesen egyéni vonások is felbukkannak, amelyek közül a legfontosabbak az oktáv távolságban párhuzamosan vezetett harmóniák a 2. arabeszk végén; még feltűnőbb ez a *Chevaux de bois* (Lovak az erdőben) című dalban, amely nagyjából ugyanakkor keletkezett. Az efféle párhuzamokra találunk alkalmi példákat a 19. században; Berlioz *Fantasztikus szimfóniája* zárótételének az a része, ahol a dallam három oktávban halad, és csak a párhuzamos kvintek hiányoznak, ma is mellbe vágja a hallgatót. Debussy az ilyen párhuzamokat állandó stílusjegyévé tette egészen utolsó befejezett művéig, a *Hegedűszonátáig* bezárólag.

A zongorára, négy kézre komponált h-moll szimfónia 1881-ből származik, az egyik olyan évből, amelynek nyarát Debussy Oroszországban töltötte, ahol felfedezte Csajkovszkij zenéjét. Még a zenekari hangszerek megnevezése nélkül sem nehéz olyan vonásokat látnunk ebben a darabban, amelyek Csajkovszkij zenéjének vagy olyan francia kortársak partitúráinak hatását tükrözik, mint Bizet, Delibes és Lalo, akiknek a műveit Debussy biztosan hallotta. Még jellegzetesebb zenekari stílust érzékelhetünk Debussy első rendelkezésünkre álló zenekari partitúrájában, a *L'enfant prodigue*-ban (A tékozló fiú), és azt is tudjuk, hogy Debussy milyen alaposan revidálta a művet, mielőtt az 1908-ban megjelent. A *Lakméra* emlékeztető orientalizmusát felületesnek szokták bélyegezni, de senki sem vonja kétségbe szakmai színvonalát; Debussy nemigen vesztegette volna az idejét egy olyan terjedelmes zenekari epizódra, mint amilyen a csaknem 20 partitúraoldalt kitevő „Cortège et air de danse” (Díszmenet és táncdallam) – miközben a Római Díj elnyeréséért komponált kantátán dolgozott zárt ajtók mögött –, ha a darab nem ragadta volna meg a képzeletét. Az 1887-ben komponált *Printemps* (Tavaszi) esetében kevésbé pontos fogalmat alkothatunk csak Debussy eredeti hangszereléséről, a partitúra nyomtatásban megjelent formáját (1913) ugyanis Henri Busset a szerző útmutatása alapján újrhangszerelte, a kórust tartalmazó eredeti pedig elveszett. (Busset hangszereléséből hiányzik az a szöveg nélküli női kar, amelyet Debussy az elveszett korábbi verzióban alkalmazott. 1913-ban, miután újszerű eljárását az 1899-es „Sirénes”-ben [Szirének] már a nyilvánosság elé tárta, a zeneszerző nyilván nem akarta ismételni önmagát.)²

2 Az eredeti partitúra Christopher Palmer által készített rekonstrukcióját, amely a mű két zongorára és kórusra írt, fennmaradt verzióját veszi alapul, a BBC 2001. július 29-i Prom-koncertjén mutatták be. (A szerk.)

A heterofonikus zenekar

A szoprán és alt szólistára, női karra és zenekarra komponált *La damoiselle élue* (Az üdvözült leányka) című darab 1899-ben (öt évvel a *Lenfant prodigue* után) készült el; a zongorára és zenekarra írt *Fantázia* kevéssel később követte. Ez a két melőlőzött mű Debussy első olyan éveinek terméséhez tartozik, amelyek során nem kötötték gúzsba a Római Díj megszorításai. Narratívájukat és kifejezőmódjukat tekintve igen távol állnak egymástól, de mindkettőt teljesen kialakult és érett zenekari stílus jellemzi – egy bizonyos korai érettség, amelynek idővel számos vonása hatalmas fejlődésen és finomodáson ment át Debussy későbbi műveiben. Ezek közül a legfontosabbat a továbbiakban „heterofonikus zenekar”-nak nevezem.

A „heterofónia” kifejezést változó jelentésben használják különféle zenei jelenségekre, leggyakrabban azonban a nyugati zenekultúrán kívüli hangszeres zenével kapcsolatban találkozunk vele, ahol egy adott dallam *egyidejű* variánsaira vonatkozik: ezt a dallamot két vagy több előadó gyakran kidíszíti vagy improvizál rá. Én a szót valamivel szabadabb értelemben használom, amely magába foglalja Debussy textúráinak általános komplexitását és gyors kolorisztikus váltásait, illetve hajlamát a dallamvonal elmosására, miközben kevert hangszínű díszítmények hozzáadásával erősíti is azt. Debussy heterofonikus zenekarával kapcsolatban kiemelhetünk néhány tipikus tulajdonságot:

1. Elsődlegesen halk dinamika egy nagy hangterjedelmű textúrában, a vonósok felső regiszterének gyakori használata.

2. Kettőtől hat részre osztott vonósok játszanak azonos vagy maximálisan eltérő ritmusban, sokszor vonóval megszólaltatott és pengetett hangok egyidejűségével; gyakran egyetlen akkord kidíszített felbontásaival.

3. Fa- és rézfúvósrétegek akkordikus kettőzésekkel, vonósokkal vagy nélkülük, gyakran különböző egyidejű mintázatokban vagy figurációkban.

4. A fő dallamvonal megkettőzése egy vagy több oktávban, egyes hangszercsoportokon belül vagy azok között; a dallamvonalat a szerző szívesen bízza szóló fafúvósra.

5. A harmóniai háttér, ritkábban az ellenpontot képező dallamvonal változatos hangsúlyozása a zenekarban.

Az osztott vonósok, mint amilyenekkel a *La damoiselle élue* kezdetén találkozunk (1. kotta a 414. oldalon), jellemzők Debussy heterofonikus zenekarára, de ennek az eljárásnak természetesen számtalan elődje volt. A *Siegfried* „Erdősongása” talán a legközelebbi előzmény Wagner művei között, amelynek egy részletében az I. és II. hegedűk négy szólamra bomlanak, s mindegyik réteg ugyanúgy oscillál egy bizonyos harmónia és a váltóakkordja között, miközben az osztott brácsák és csellók kitartott hangokat játszanak (a csellók flageolet-ben). A *Lohengrin* I. felvonásának előjátéka osztott és szólóhegedűket alkalmaz a magas regiszterek éteri hangjainak megszólaltatására. A *Trisztán* II. felvonásának szerelmi jelenetében, Brangäne hívó szava alatt, a pianissimo játszó szordinált vonósok bonyolult osztásokban és különböző textúrákban játszanak, ám a vonósok dallami és regiszterbeli különbségeit beborítja a fúvós hangzás igen gazdag, de kevés különleges színt tartalmazó takarója – ez nemigen hasonlít Debussy heterofóniájára.

1. kotta. La demoiselle élue, vonós szólamok, 4. ütem

Lehetséges, hogy Debussy halk, osztott vonósokkal kapcsolatos elképzelését erősebben befolyásolták franciaországi elődjei, mint a *Trisztán* és a *Ring* Wagner-példái. A „Mab királynő” scherzo Berlioz *Rómeó és Júliájában*, amelyben mind az I., mind a II. hegedűk egész idő alatt osztottan játszanak, nyilvánvaló mintának tekinthető, s a flageolet-k figyelemre méltó alkalmazása is a legelsőkhöz tartozik. Berlioz, aki Shakespeare-rajongó volt, biztosan lelkesedett Mendelssohn tündéri (szordínó nélküli!) vonós textúráiért a *Szentivánéji álom* nyitányában. További lehetséges hatásként jön szóba Lalo orientális hangvételi balettje, a *Namouna*, amelyet 1883-ban mutattak be, és amelyet a 19 éves Debussy lelkesen üdvözölt.³ A *Namouna* előjátékát összetett és csillogó vonós divisi teszi jellegzetessé, amelynek

³ Debussy 1900. augusztus 27-én emlékezett vissza a *Namouna* iránti egykori lelkesedésére a zeneszerző fiának, Pierre Lalónak írott levelében: „Ma már sok éve annak, hogy erővel távolítottak el az Operából amiatt, hogy túlságosan nagy hévvel adtam hangot a *Namouna*, emez elbűvölő mestermű iránti csodálatomnak”. *Debussy letters*. Ed. François Lesure and Roger Nichols, trans. Roger Nichols. London: Faber, 1987, 116.

minden bizonnyal *A Rajna kincse* szivárványhíd-jelenetétől ihletett, ám a szordínált vonósok, atmoszferikus pedálhangok és az angolkürtpár kvintpárhuzamai által felidézett álmos „dolce far niente”-hangulata úgy vetíti előre Debussy zenekarára, mint semmilyen más korabeli kompozíció.

A *La damoiselle élue*-t követő évtized a legintenzívebb művészi fejlődés időszaka volt Debussy számára, amikor érdeklődésének középpontjában az opera és a zenekari művek álltak. Két évig tartó erőfeszítései, hogy megzenésítse Catulle Mendès *Rodrigue* és *Chimène*-jét, szerény eredménnyel jártak, a próbálkozás azonban hozzájárult a *Pelléas és Mélisande*-ra való felkészüléshez, amely mérföldkőnek bizonyult az operai hangzás és dramaturgia történetében. A nem kevésbé jelentékeny *Vonós-négyes* (1893) és néhány remek dal mellett Debussy fő művei az 1890-es években zenekari kompozíciók: a Mallarmé nyomán komponált *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Előjáték az egy faun délutánjához) (1894) és a *Noktürnök* (1892–99); a köztudatban mindkettő a zenei impresszionizmus emblematikus darabjának számít.⁴

A *L'après-midi d'un faune* texturális komplexitása szokatlan Debussy zenekari művei között, ami paradoxonnak hat, tekintettel a hangszerszólóknak a viszonylag kisméretű zenekar kontextusában megmutatkozó bőségére. Ez a komplexitás mindenekelőtt a felső dallamvonalban rejlik, amely telis tele van változó motívumokkal, változatos ritmusokkal és kanyargó alakzatokkal, amelyek szinte teljesen egymásra tapadnak, mégis szabadon mozognak egy széles tartományban, és folyton kölcsönhatásba lépnek a textúra belsejének másodlagos dallamvonaljaival; egyedül a *très soutenu* feliratú középrészben válik a fődallam valamelyest stabilabbá, és akkor is csak rövid időre, amíg a kísérő formulák nem nyomulnak az előtérbe, hogy beolvasszák a darab egyetlen igazi tuttijába. A szőlőindaként kanyargó dallamvonalak sajátos arabeszkként hatnak, ami voltaképpen a *L'après-midi d'un faune* melodikájának leglényege, míg az olyan későbbi művekben, mint a *La mer* (A tenger) vagy a *Jeux* (Játékok) ezek inkább a melodikus kolorálás eszközei a textúra egészén belül.

Az is megfigyelhető, hogy a *L'après-midi d'un faune*-ban gyakran jelenik meg diffúz zenekari ellenpont, de úgy, hogy igyekszik elszakadni a *La damoiselle élue* gyakran konvencionálisabb ellenpontjától a sűrűbben változó, szolisztikus textúrák irányában – ironikus módon Mahler akkoriban írt zenéjéhez hasonlóan, amely minden más tekintetben a lehető legnagyobb mértékben eltér Debussyétől. Hajlok

4 Az „impresszionizmus” kifejezést a zenére vonatkoztatva széles értelemben használom, Debussyvel kapcsolatban azonban különösen heterofonikus zenekarára gondolok, amelyet a nagy számú rövid dallamtöredék jellemez, amelyek ritmikailag változatosak, de inkább harmóniai, mint kontrapunktikus jelentőségük van, továbbá arra, hogy előszeretettel használ halk textúrákat, a háttérben vegyes összetételű hangszercsoportokkal. A zongoraművekben a meghatározó jellemzők közé tartoznak a gyors hangzاتفelbontások, a szélsőséges regiszterek, a pedáleffektusok és a témák és motívumok inkább stratégiai, mint formális használata. Mindehhez járul a tematikai asszertivitás hiánya, illetve provokatív, de gyakran nem konkrét vagy egyenesen érthetetlen, a schumanni karakterdarabok jól ismert határain túlmenő címek pszichológiai-irodalmi hatása. Mindezek a jegyek csupán annyiban klasszikailagellenesek vagy „romantikusak”, amennyiben a vizuális és hallási érzetekre alapoznak, nem pedig konkrét, logikailag felépített struktúrákra.

arra, hogy a *L'après-midi d'un faune*-t, amely Debussy nagyobb zenekari művei közül a legkevésbé heterofonikus, ne annyira az impresszionista festményhez hasonlítssam (aminek a darab szimbolista költészetből való fogantatása eleve ellentmondana), hanem inkább a szecesszió indázó precizitásához. A particella tanúbizonysága szerint a zeneszerző időnként küszködött a hangszerelés finom részleteivel, leginkább a szóló- és kettőző hangszerek megválasztása terén, a texturális kialakítással viszont csak elvétve.

A *L'après-midi d'un faune* kontrasztja Debussy következő zenekari művével, a *Noctürnökkel* nem is lehetne szembeötlőbb, különösen az első tétel, a „Nuages” (Felhők) esetében, amely a zeneszerző kétségtelenül legmerészebb ugrása a zenei ismeretlenbe. Olyan tonalitást hoz létre, amelyhez hasonló azelőtt sohasem létezett, s amely egy *szűkített* alaphármas (*h–d–f*) centrális szerepén alapul, amelyet állandó, lüktető negyedek rendkívül redukált ritmikai dimenziója emel ki. Az angolkürt visszatérő megszólalásai dinamikailag még pianóban is figyelemfelkeltők, ám a dallamvonal szinte mindvégig a nyugodtan hullámzó háttérhez kapcsolódik, egy vagy két további szólammal összekapcsolva, de egyidejűleg két vagy három oktávban is megszólaltatva, főként a széles hangterjedelmet átfogó osztott vonósokon. Amikor a 29–31. ütemben tiszta hármashangzatok jelennek meg forte dinamikával, a tetőpont érzete még drámaibbá válik, a szólamok mozgása pedig egyre inkább a tisztán párhuzamos szólamvezetésben kulminál (2. kotta).

A „Nuages” kezdetének – két együtt mozgó szólam oktávketőzésben – összefüggésére Muszorgszkij *Napfény nélkül* című dalciklusával többen rámutattak, Debussy ismételen ki is fejezte csodálatát Muszorgszkij zenéje iránt, és abban is biztosak lehetünk, hogy a „Nuages”, de még inkább a *Pelléas* esetében hatással voltak rá a *Borisz Godunov* és más Muszorgszkij-művek egyes hangzó képei (mint amilyen Borisz „Sajog a lelkem” kezdetű monológja a Prológ 2. képében).

Egy 1894-ben Ysaÿe-nak írott levelében, amelyben a *Nocturnes*-ről van szó (egy olyan pillanatban, amikor a művet szólóhegedűre és zenekarra képzelte el), Debussy úgy jellemezte azt a hangzást, amelyre törekedett, mint egy „egyetlen színből képezhető kombinációt – egy festői szürkétanulmányt”,⁵ ami emlékeztet arra, amit egy tanárával, Giraud-val jóval korábban folytatott beszélgetésben mondott: „Egy szürkében megfestett kép az ideális”.⁶ A „Nuages” találó példa az olyan zenére, amelyről Debussy ír, már csak azért is, mert a zenekari textúra túlnyomó része osztott, szordinált vonós szólamok folytonosan és szubtilisan változó együttese, amely hat részre osztott, magas fekvésben játszó I. hegedűkkel kezdődik (7–10. ü.), és osztott csellókkal és bögőkkel végződik (88–97. ü.).⁷ E két ellenpólus között minden regiszttert valamilyen sajátos vonós textúra jellemez, többek között

5 Idézi: Edward Lockspeiser: *Debussy. His Life and Mind*, I. (1862–1902). Cambridge: Cambridge University Press, 1978, 128.

6 Maurice Emmanuel feljegyzése szerint; Id. uott, B Függelék, 205.

7 Ugyanabban az Ysaÿe-nak írott levélben Debussy kijelenti, hogy az első tételt vonósokra, a másodikat fuvolákra, négy kürtre, három trombitára és két hárfára tervezi írni, a harmadikban pedig a két hangszercsoport egyesül. *Debussy letters*, 51–77.

2. kotta. Noktürnök, „Nuages”, 11–14. ütem

oktávban kettőzött váltakozó akkordok egy pedálhang fölött, egyidejű arco és pizzicato hangokkal (43–50. ü.), vagy egy két szordinált kürttel színezett, kitartott akkord, amely fölött szólóhegedű, -brácsa és -cselló játssza három oktávban a dallamot (71–74. ü.). A 42. ütemben megszólaló tutti, a darab lehangosabb pillanata, oboákkal, klarinétokkal, fagottokkal és két kürttel, az összes vonós szólamot (a basszus kivételével) oktáv távolságban kettéosztja, továbbra is szordinálva. Mindezek a különböző vonós textúrák azt a benyomást keltik, hogy a „Nuages”-ban a háttér a zenei főszereplő, a felhők és az ég hullámozása, amelyen belül minimális gesztikai történés megy végbe – az angolkürt játékának szordinált kürtön megszólaló visszhangja, vagy egy rövid váltás disz-mollba fuvolával és hárfával.

A „Sirènes”-ben, a *Noktürnök* harmadik darabjában Debussy olyan hangszerezéssel próbálkozott, amely még a „Nuages”-énál is radikálisabb, ezúttal azonban nem a „tanulmány szürkében” szellemében. A gyakran (rendszerint két-, néha négyfelé) osztott vonósok széles színskálát fednek le, a zenekar többi része azonban, amelyben három trombita és egy második hárfa is helyet kap, velük egyenlő szerepet játszik. A híres női kar további eleme a hangszerezésnek; a szöveg nélküli énekelt szólamok egyedülálló színű, többszólamú hangszert alkotnak. A gyors kolorisztikus váltások heterofonikus kettőzésekkel, jóval meghatározóbbak a „Sirènes”-ben, mint a „Nuages”-ban vagy a „Fêtes”-ben (Ünnepek), sőt figyelemre méltóan megelőlegezik a *La mer* briliáns hangszínvilágát. A heterofónia ennek ellenére tentatívabb és kevésbé magabiztos, mint a későbbi művekben, amint abból a rengeteg változtatásból tudhatjuk, amelyeket a „Sirènes”-ben Debussy később eszközölt: sokkal többet, mint szinte bármely más művében.⁸ Ha a „Sirènes” hangzásában van bármi, ami kevésbé sikeres, akkor az a frázisok szerkezetének szögletességé-

8 Ezt a szemmel látható bizonytalanságot Debussy is megerősítette, amikor nem sokkal a halála előtt megmutatta Ansermet-nek a *Nocturnes* egy nyomtatott példányát, amely tele volt különböző színű ceruzákkal és tintákkal bejegyzett javításokkal, és felkérte, hogy válassza ki azokat a változtatásokat, amelyeket a legjobbaknak gondol! L. Denis Herlin: „Sirenes in the Labyrinth. Amendments in Debussy’s Nocturnes”. In: Richard Langham Smith (ed.): *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 51–77.

ből ered; szinte minden egy- vagy kétütemes egységekben zajlik, több kettős ismétléssel, mint Debussy bármely más művében; a hangszínt és textúrát érintő változások így blokkszerűek és váratlanok. Ezek a változások ugyanakkor olyan gyakran járnak együtt jellegzetes párhuzamos harmóniai mozgással, hogy nem mondhatunk mást: mindez Debussyre és csakis rá jellemző hangzást hoz létre.

Amikor Debussy hozzákezdett a *Pelléas* hangszereléséhez, tehát az opera 1902-es bemutatóját megelőző évben, már sokkal biztosabb volt abban, hogy mit akar. Ha a „Sirènes” -ben nem tudta is a tenger hangját teljes sikerrel felidézni, a *Pelléas* II. felvonás végi barlangi színeben (3. kotta) már nem voltak nehézségei. (A kottapéldában idézett részletben a mögöttük hullámozó tengerről mondja Pelléas, hogy boldogtalan.) Itt a maximális kolorálás mellett egyetlen harmóniaváltás során a kettőzések és a textúraritmus finom változásait érzékelhetjük. Figyeljük meg az 1. ütemben a fúvós és a vonós hangzás kontrasztját, azzal együtt, hogy a legfelső szólam a hegedűkön közvetlenül azután változtatja a *c* és a *d* hangot, hogy a *c* és a *d* egy oktávval mélyebben, a fúvósokon (angolkürtön és szordinált kürtön) megszólalt. A legfelső szólamot játszó hegedűk hangjai két mélyebb oktávban is felhangzanak, többek közt a pengetett csellókon is. (Abszolút hangmagasságú hangzó képként mindez finom és baljóslatú vezérmotívummá válik a III. felvonás 2. színeben, a vár alatti barlangban, amikor Golaud megkérezi Pelléast: „Érzed-e itten a halál szelét?”, és a *c–d* hangpár megjelenik a timpaniban.) Debussy ezt a partitúraoldalt később csekély mértékben, de sokatmondóan módosította, a 2. és 3. ütemben a harsona hangjait egy oktávval mélyebben a tubával megerősítve.

Zongorahangzás: akkordtömbök és arpeggiók

Az 1890-es években Debussy az operára és a zenekari művekre koncentrált, és lényegében elhanyagolta a zongorát. Az évtized egyetlen nagyobb szóló zongoraműve az *Images* (Képek) címen összefoglalt három darabból állt. Ezek a darabok kiadatlanok maradtak, a „Sarabande” kivételével, amely bekerült az 1901-ben publikált *Pour le piano* (Zongoradarabok) sorozatba.⁹ A *Pour le piano* új kiindulást jelent a zongorára komponáló Debussy pályáján, amely a következő évtizedben tetőzött. A *Pour le piano* három darabja a billentyűs stílusok széles skáláját mutatja meg. A „Prélude”, terjedelmes orgonapontjaival, szűkített szeptimakkordjaival, túlnyomórészt klasszikus tonálisával és az ezzel járó domináns–tonikai viszonyokkal, kissé oda nem illően, Bach orgonaműveire látszik visszautalni. A harmadik darabban, a „Toccatá”-ban, egyes passzázások úgy hatnak, mint a *Suite bergamasque* (Bergamaszka-szvit) „Passepied”-jének későbbi kidolgozásai; ezzel együtt olyan zeneszerzők nagyon kevésbé Bach-szerű orgonastílusára reflektálnak, mint Widor vagy Vierne, nem beszélve a jól rendezett és tökéletesen debussys akkordpárhuzamokról. Debussy akkordpárhuzam-használata a kettőzött alaphangú egyszerű hármas-

9 A darabok végül 1977-ben jelentek meg *Images oubliées* (Elfelejtett képek) címmel (Philadelphia: Elkan-Vogel).

2 ob
ca
2 cl
3 bn
4 hn sord.
3 trp sord.
timp *ppp*
tuba *ppp*
2 fl
2 cl
4 hn
2 trp
2 tbn
vl 1
sord. div.
+ vl 2 sord. div.
vl 2 div. in 4
va pizz. sord.
va, vc arco
vc sord. *pp*
pizz.
db
pizz. *pp*
arco
[+ tuba]

PELLÉAS
El - le ne sem - ble pas heur - eu - se cet - te nuit...

3. kotta. Pelléas és Mélisande, II. felv., 3. szín, partitúra-kivonat

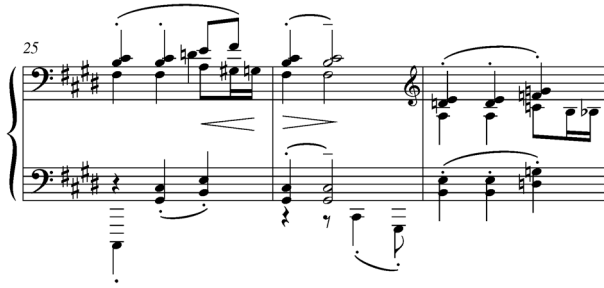
hangzatoktól a disszonáns hangközöket tartalmazó akkordtípusok széles skálájáig terjed. Ezeket az akkordokat nem annyira valamely hangnemben vagy hangnemekben betöltött funkciójuk, hanem inkább a sajátos szonoritások révén érthetjük meg, amelyek egyetlen dallamvonal kolorisztikus kiterjesztéseként jelennek meg. Debussy ilyen módon használt akkordpárhuzamai rendszerint a fő, néha az egyetlen texturális elemet jelentik; ezért különböztethetők meg a párhuzamos intervallumokban történő egyszerű dallamkettőzésektől, így a terektől a *Petite suite*-ben (Kis szvit) és a „Voiles”-ban (Fátylak), a kvintektől a *La mer*-ben vagy a nagy sze-

kundoktól a „Jimbo’s Lullaby”-ban (Jimbo bölcsődala), melyek mindegyikében rendszerint jelen van egy jellegzetes kíséző elem.

A „Sarabande”-ban találkozunk Debussy legletisztultabb, legszabadabb akkordpárhuzamaival, amelyeket nem fednek el sem arpeggiók, sem figurációk, s a kontrapunktikus rajzolat is minimális; ez a stílus az „Homage à Rameau”-ban (amely ugyancsak sarabande), valamint a *Prelúdiók* néhány darabjában tér vissza, különösen a „La cathédrale engloutie”-ban (Az elsüllyedt katedrális). A „Sarabande”-ban a legfontosabb a különböző akkordtípusok megkülönböztetése: a nyitó ütemekben egy dúr nónakkord vált pozíciót, mielőtt stabil hármashangzattá változna; a 6–8. ütemben alaphelyzetű hármashangzatok és szeptimakkordok mozognak egy világosan megrajzolt basszus ellenében; a 11–12. ütemben párhuzamos dominánsseptim akkordok mozognak egészhangonként, fölöttük egy kontrasztáló dallammal; a 23–28. ütemben Debussynél még sohasem látott akkordok mozognak párhuzamosan (4. kotta). Ezek a hangzatok három egymásra épülő tiszta kvart és egy oktávketőzés együtteseként foghatók fel, esetleg olyan $V\frac{3}{4}$ akkordokként, amelyekben a tercnek a váltóhangja szerepel; különleges hangzásuk lényege azonban az eltérés attól, ami a „Sarabande”-ban mostanáig kimondottan alaphelyzetű akkord volt. A 61–63. ütemben az alaphelyzetű hármashangzat-harmóniák jellegzetes típusával találkozunk: lépésekben haladó párhuzamos hármashangzatokkal egy kontrapunktikusan differenciált felső dallam kíséretékeppen, hármashangzat-tömbökkel a basszussal ellenmozgásban, és párhuzamos alaphelyzetű hármashangzatokkal, a külső szólamokban oktávokkal. Az utóbbi akkordok részben hiányosak, csupán alaphangból és kvintből állnak, ami Debussy egyik kedvelt hangzása, különösen törve, mint a *L’isle joyeuse* (A boldog sziget) 99. ütemeitől kezdve.

Megemlíthetjük itt a hárfára és zenekarra komponált „Danse sacrée”-t (Szakrális tánc) mint Debussynek valószínűleg szándékoltan a legszigorúbb ujjgyakorlatát azakkordpárhuzamok terén. A kontrasztáló középésztről eltekintve e rövid tétel legnagyobb részét a hárfa akkordtömbjeiből áll, főképpen párhuzamos, alaphelyzetű hármashangzatokból, gyakran az alaphangnak a felső szólamban történő ketőzésével. Néhány eltérés is előfordul: párhuzamos hármashangzatok terc nélkül, szekundokat tartalmazó akkordok, amelyek hasonlóak a 4. kottán látható sarabande-típus akkordjaihoz, továbbá takarékos ritmikai-kontrapunktikus differenciálás a dallamvonalban. Legtöbbször még a vonós kíséret is nagyrészt a hárfa dallamának kettőzéséből áll a prímbe vagy oktávban, váratlanul átütő színgazdagsággal, amire alig utal a textúra egyszerűsége. A *pianissimo*, *très doux et expressif* jelzések sokaságából a dinamika csupán egyszer emelkedik fortéig, a vonósok viszont tompító nélkül játszanak egészen a szünet nélkül következő „Danse profane” (Profán tánc) kezdetéig.

Az 1901-es év meghatározó volt Debussy számára, amint Maurice Ravel számára is, aki 26 évesen megírta a *Jeux d’eau*-t (A víz játéka). Úttörő vállalkozás volt ez az új zongoramuzsika történetében, amelynek hatása alól nem tudta kivonni magát az idősebb zeneszerző, aki már Ravel „Habanerá”-jának (1895, *Sites auriculaires* két zongorára, 1895–97) is a hatása alatt volt. Ám akár közvetlen befolyásról



4. kotta. Pour le piano, „Sarabande”, 25–27. ütem

van szó, akár nem, Debussy érdeklődése a zongora iránt új lendületet kapott, és számára új irányba indult el. A hangzatfelbontásokon alapuló zongorakezelés, amely a „Toccatá”-ban viszonylag korlátozott szerephez jutott, a „Pagodes”-ban (Pagodák) (az 1903-as *Estampes* [Metszetek] harmadik darabjában) és a „Reflets dans l’eau”-ban (Tükörképek a vízen) (a zongorára írt *Images* 1905-ös első sorozatában) kezdett bonyolultabbá válni. A „Reflets dans l’eau” liszti nagyságrendű hangtűd, amelyet egy elsőprő hatású, stringendo zuhatag zár le; Debussy nem tudta rávenni magát arra, hogy cadenzának nevezze (felirata szerint „Quasi cadenza”). Ha Ravel *Jeux d’eau*-ját közvetlenül Liszt darabja, „A Villa d’Este szökőkútjai” inspirálta, ahogyan sokan gondolják, akkor Debussy vizekkel kapcsolatos nyelvezetét biztosan befolyásolták az olyan gazdag hangzású művek, mint az „Au bord d’une source” (A forrásnál) és az *Harmonies poétiques et religieuses* (Költői és vallásos harmóniák). A „Pagodes”-ban, a kevéssel korábbi *D’un cahier esquisses*-ben (Egy vázlatfüzetből) és a „Reflets dans l’eau”-ban született meg Debussy impresszionisztikus zongorastílusa, amely zenéjét a korábbi művek szabályos frázisaitól, állandó tempóitól, táncritmusaitól, illetve a „Chevaux de bois”, a *Pour le piano*, a „Jardins sous la pluie” (Kertek az esőben) és a *Masques* (Maszkok) mechanikus vagy martellato stílusától a szabadon változó textúrák és tempók rapszodikusabb stílusának irányába mozdította el, több figyelemmel a halk dinamikák, ritmikailag szinte kötetlen hangzatfelbontások és a magas és mély regiszter egyidejű használata iránt. Debussy chopini szelleme itt bizonyos értelemben a Lisztével gazdagodik, de a saját művészetének háttérében mindkettő megőrzi jelentőségét a *Prelűdöktől* az *En blanc et noirig* (Fehéren és feketén) és az *Etűdökig* vezető úton.

A harmónia mint hangzás: Debussy jellegzetes hangzásképei

Amikor azt mondjuk, hogy Debussy jellegzetes harmonizálása gyakran független a tonális funkcióktól (legalábbis akkor, ha a tonális funkciót a bevett értelemben definiáljuk), akkor ezen azt értjük, hogy harmóniáit elsősorban hang- és hangzásbeli értékük szerint választja meg. Sok helyen érzékelhetünk nála klasszikus tonális folyamatokat, erős alaphangmozgással a basszusban, ami akár domináns és tonika is lehet egy hiányos vagy tökéletes kadenciában; ezeket azonban nem érezzük jellemzőnek Debussy harmóniakezelésére, amelynek egyik azonnal felismerhető

jellegzetessége a nem-funkciós domináns, különösen legtipikusabb megjelenési formájában (5. kotta). A *desz-f-asz-cesz-esz* dúr domináns nónakkord ebben a tág fekvésben ritkán fordul elő a zenetörténetben Wagner előtt, de ha megjelenik, akkor rendszerint domináns funkcióban, vagy pedig olyasféle kiterjesztett kromatikus szólamvezetés részeként, mint amilyenel például a *Parsifal*ban találkozunk. Debussynél az akkord domináns funkciójának gyengülése már visszafordíthatatlan. A „Fêtes”-ben a legerősebb tonális elem a felépítésében a tételt indító f-mollhoz hasonló asz-moll skála. A „Nuages”-ban a *fisz*t, illetve az *f*-et tartalmazó h-moll finoman kiegyensúlyozott kettősségét egy csapásra söpri félre az ezekkel távoli rokonságban álló domináns nónakkordok egymást követő sora; a tétel későbbi analóg helyén ezek dominánsseptim-akkordok megfordításaivá alakulnak át:

5. kotta. Noktürnök, „Fêtes”, 12–13. ütem (harmóniai kivonat)

Debussy domináns nónakkord-hangzásának megkülönböztető hangköze az (összetett) nagy nóna, amely aljától a tetejéig átfogja az akkordot, vagyis nem más, mint egy vagy több oktávval megtöltött nagy szekund. Maga a nagy szekund, a kis szeptim megfordítása, amelynek a harmóniai értéke a dominánsseptim akkordból származik, s történetileg „az első egyértelmű harmóniai disszonancia”, Debussynek egy további meghatározó jegye, akár – az egészhangú skálába belevetíthető – francia bő szextes akkord meghatározó komponenseként, akár kontrapunktikus elemként.

A „Le jet d’eau” (A vízsugár) bölcsődalszerűen hangzó szekundjainak közvetlen előzménye az *Undine*-történethez kapcsolódó Borogyin-dal, a *Morszkaja carevna* (A tenger hercegnője, 1868), amelyet Debussy könnyen megismerhetett ifjúkori oroszországi látogatásai során. A nagy szekund a felfedeztetéstől való félelem tudat alatti borzongásává, pszichológiai vezérmotívummá válik, amikor Pelléas játékból a vár tornya alatti fűzfa ágaihoz kötözi Mélisande haját az opera III. felvonásának 1. színében (öt ütemmel a 15. próbajel előtt). Itt a nagy szekund a disszonáns feszültség legkevésbé kemény fokozatát teremti meg (*aussi doux que possible*, a megelőző ütemben), ám kromatikus kibővítéssel váratlanul egy funkciós domináns nónakkord nagy tercévé tágul.

Másutt Debussy nagy szekundok terjedelmes szövetét hozza létre, oktávketőzésekkel kombinálva, mint a „De l’aube à midi sur la mer” (Hajnaltól délig a tengeren) 112. ütemének menetében, amely azután zökkenőmentesen olvad össze egy egészhangos textúrával. Az *En blanc et noir*ban a jellegzetes harmóniak között előfordulnak diatonikus szekundok, azaz hármashangzatakakordok, hozzáadott

nagy vagy kis szekundokkal a belső skálahangok köréből. Egy helyen Debussy egészen addig megy el, hogy egy menetet *rude* megjegyzéssel lát el, hogy aláhúzza azt a szándékosan kemény hatást, amelyet az „Ein’ feste Burg” koráldallamhoz hozzáadott, acciaccaturaszerű szekundok hoznak létre; ez azonban szélsőséges eset.

A *Prelűdök* első kötetének 10. száma, „La cathédrale engloutie”¹⁰ Debussy egyik legkedveltebb zongoraműve, és ez az, amely a leginkább megfelel a zenei impresszionizmus elterjedt koncepciójának. Debussy utasításai még leíró jellegű részleteket is tartalmaznak: *Profondément calme* (Mélységes nyugalommal), *Dans une brume doucement sonore* (Gyengéd, hangzó ködfelhőben); *Peu peu sortant de la brume* (A köd fokozatosan feloszlik), *Un peu moins lent* (Valamivel kevésbé lassan), *Dans une expression allant grandissant* (Egyre növekvő kifejezéssel) stb. A „La cathédrale engloutie” azonban, a középkori organum visszhangjával és *quasi campana* és *organo pleno* hangzásképeivel nem más, mint az akkordikus hangzásvilág határtalan kibontása a zongora teljes hangterjedelmének felhasználásával (5. kotta). Mindez egy alapvető akkordmotívummal kezdődik a középső regiszterben, pianissimóban kettőzött üres kvintekkel, amelyeket a felső és az alsó regiszterben egy harangzúgásakkord keretez; erre egy egész értékekben mozgó dallam válaszol a felső regiszterben, *doux et fluide*, három oktávban, egy kitarított magas *e* pedálhanggal egyidejűleg, amely ugyancsak három oktávban szól, olyasféle szikár ellenpontban, amilyennel a „Nuages”-ban és Debussynél még sok más helyen is találkozunk. Az üres kvint motívuma két ütemre visszatér, hangszínét azonban már módosítja egy harmónia a bal kézben, egy további hozzáadott kvinttel és a szigorúan párhuzamos mozgástól való eltéréssel (a darab végén azután még egyszer megváltozik, megint csupán két ütem erejéig). A 16. ütemben, „a ködből fokozatosan előtűnve” a textúra és a harmonizálás egyik pillanatról a másikra Debussy egyik jellegzetes hangzásképebe vált át: egy dúr hármashangzatba, hozzáadott nagy szekunddal és nagy szexttel, olyan tört hangzatos, pentaton textúrát alkotva, amely hasonlít az 1. arabeszk záró ütemeihez, itt azonban egy hullámzó tonika–domináns basszus fölött jelenik meg. Ez Esz–dúrba, majd végül C–dúrba csúszik, hogy egy csúcsponti, autentikus kadenciát hozzon létre csengő-bongó harangokkal – és oly sok hozzáadott nagy szekunddal, hogy azt már pándiatonikus harmonizálásnak nevezhetjük (attól eltekintve, hogy a *h* vezetőhang csak a dallamban van jelen) (6. kotta a 424. oldalon).

A „La cathédrale engloutie” Debussy minden más rövidebb lélegzetű zongoraművéénél jobban illusztrálja a szerző inspirációjának változatosságát az akkordikus textúrák terén. A harangkvintek hangzását inspirálhatta Grieg „Klokkeklang”-ja (*Lírai darabok*, Op. 54, No. 6) – de Muszorgszkij „Kijevi nagy kapu”-ja és Brahms egyes kései intermezzói óta mikor hangzottak akkordtömbök ilyen jól zongorán? Az egész darabot egyenletesen mozgó akkordok uralják, viszonylag ke-

10 „A 'La cathédrale engloutie' ihletője egy régi breton monda, amely szerint Ys elsüllyedt katedrálisa egyes derült reggeleken láthatóvá válik az áttetsző tengerben; a harangok zengenek, a papok énekelnek, míg a káprázat ismét el nem tűnik a víz mélyén.” L. Ernest Hutcheson: *The Literature of the Piano*. Ed. Rudolph Ganz. New York: Knopf, 1964, 314.

The image shows two systems of a piano score. The first system starts at measure 22 and ends at measure 25. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf* and *piú f*. A bracket above the treble staff spans measures 22-25, with '8va' written above it. The second system starts at measure 26 and ends at measure 30. It continues the bass line and introduces more complex textures in the treble. Dynamics include *sf*. A bracket above the treble staff spans measures 26-30, with 'Sonore sans dureté' written above it. A '8va' marking is also present at the end of the system.

6. kotta. Prelúdók, 1. kötet, „La cathédrale engloutie”, 22–30. ütem

vés kifejezetten ritmikus jelleggel a dallamvonalban; a narratív szerkezet mégis rendkívül arányos, a dráma pedig teljességgel sikeres, jelentős részben azért, mert a tonális szerkezet olyan jól van felépítve.

Debussy későbbi heterofóniája

Az 1901-ben meghangszerelt *Pelléasszal* Debussy még nagyobb magabiztosságra tett szert a zenekarkezelés és képzelőerő terén. Négy évvel később pedig következett a *La mer*, egy olyan partitúra, amely tisztán a hangzás szempontjából lényegesen összetettebb, mint bármi, amit a zeneszerző addig komponált. A „Sirènes”-ben kísérletezett multiritmikus kettőzésekkel és a hangszeres színek rétegezett változtatásával, ám nem sikerült teljesen elkerülnie a frázisok bizonyos fokú szögletességét. Ez a szögletesség nincs meg viszont a *La mer*-ben, amelyben a frázisok szabadabban formálódnak, és simábbak közöttük az átmenetek. Hangszínbeli és texturális váltások, szikár és tágas textúrákkal és hangszeres szólók bőségével gyakoribbak a *La mer*-ben, mint a „Sirènes”-ben, és sokszor szédítő gyorsasággal változnak. A „Jeux de vagues” (Hullámok játéka) egyes részeiben olyan gyors harmónia- és hangszínváltások mennek végbe, hogy a fülünk csak nehezen követi őket, és Ravel talán olyan részekre gondolt, mint az 5–8. és a 142–152. ütem, amikor azt mondta Henri Sauguet-nak, hogy „a *La mer* nincs jól hangszerelve. Ha volna rá időm, újrhangszerelném”.¹¹ Mindazonáltal Debussy merész képzelete a *La mer*-

11 Idézi Arbie Orenstein: *Ravel. Man and Musician*. New York: Columbia University Press, 1975, 127.

ben gyakran hoz létre korábban sohasem hallott hangzásokat, amilyen például a „De l’aube à midi sur la mer” (Hajnaltól délig a tengeren) első 80 üteme.

A *La mer* hangszín-heterofóniáját hangsúlyozza az is, hogy Debussy a korábbiaknál többször használ gyors ornamenteket – díszítőhangokat, mordenteket és egész díszítés-csoportokat. Az ilyenek alkalmilag előfordulnak korábbi zongoraműveiben, így a *Suite bergamasque* „Prélude”-jében, jóval gyakoribbak azonban a *L’après-midi d’un faune*-ban és a *Noktürnök*ben, ahol megjelennek a kromatikus dopelschlagok és egészhangú vagy kromatikus futamok is. Ezek az ornamentek, különösen amikor Debussy vonósokra ír, nem annyira az akcentuálást, mint inkább az árnyalást szolgáló eszközök, hasonlóan a magas regiszterben alkalmazott trillákhoz és tremolókhöz, és gyakrabban jelennek meg gyenge ütemrészen. A „Gigue”-ben és különösen a *Jeux*-ben az ornamentek rövid dallamtöredékekhez és hirtelen hangszín- és hangerőváltásokhoz kapcsolódnak; a hangsúlyos ütések elhomályosítják a hangmagasság jelentőségét. Ennek a gesztikus, szaggatott zenekari stílusnak a nyilvánvaló őse Berlioz. Debussy nagyjából az utolsó zenekari műveivel egy időben dolgozott a zongorára írt *Prélűdökön*, amelyekben a villanásnyi ideig tartó ornamentek hangsúlyozott szerepet játszanak, és gyakran nehezen játszhatók („La danse de Puck” [Puck tánca], „La puerta del vino” [A bor-kapu]). Néhány évvel később ezekre épül majd a „Pour les agréments” (A díszítések) című etűd. A Chopin emlékének ajánlott *Etűdökhöz* hasonlóan az *En blanc et noir* is Debussy utolsó művei közé tartozik. Az ihlet ama rendkívüli kitörésének köszönhetjük, amely csupán 1915 néhány napfényes hónapján át tartott, amikor a zeneszerző már rákbeteg volt. Az *En blanc et noir* olyan texturális komplexitást mutat, beleértve a teljességgel őt jellemző, nem-párbeszédszerű ellenpontot, amelyet egy zongorán nem lehetett volna megvalósítani, emellett pedig billentyűs stílusának olyan intenzívvé válását, amelyet nem élhetett volna át ugyanúgy zenekari műveiben. A két hangszer tökéletesen illeszkedik egymáshoz, a három tétel egyetlen pillanatra sem látszik texturálisan túlterheltnak, egyetlen hang sem fölöslegesnek. Az *En blanc et noir* jó része az akkordtömbös hangzások és billentyűs alakzatok lehetőségeit kutatja, úgy, ahogyan Debussy még sohasem próbálta, nem beszélve a kézzongorás irodalom bármely más művelőjéről. Sok évvel később, emlékirataiban Igor Stravinsky beszámolt arról az alkalomról, amikor ő és Debussy 1912-ben találkozott abból a célból, hogy átjótsszák Stravinsky újonnan komponált *Le sacre du printemps*-jának kézzongorás változatát:

Ami akkor a leginkább hatott rám, és ami még ma is igen emlékezetes számomra a *Sacre* lapról lejátszásának alkalmából, az Debussy briliáns zongorázása volt. Mostanában, amikor az *En blanc et noir*t hallgattam (amelynek egyik darabját nekem ajánlotta), megkapott az a mód, ahogyan ez a rendkívüli pianisztikus kvalitás vezeti a zeneszerző Debussy gondolatait.¹²

12 Igor Stravinsky és Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City: Doubleday & Company, 1959, 52.

Az *En blanc et noir*ban kimutatható Stravinsky hatása, különösen a *Petruskáé*; ám mint Debussy esetében minden más külső befolyás, ez is tökéletesen asszimilálva jelentkezik.

A *Jeux*, Debussy Gyagilev felkérésére komponált „teniszbalettje” (a komponálás éve 1912, a bemutatóra, Nyizsinszkij koreográfiájával 1913-ban került sor) a szerző utolsó nagyobb zenekari műve, és a kései darabok közül az egyetlen, amelyet maga hangszerelt. Stravinsky megemlíti az emlékirataiban, hogy Debussy 1912 folyamán gyakran konzultált vele a *Jeux* hangszerelésével kapcsolatban (miközben maga Stravinsky a *Sacre-t* komponálta).¹³ A *Jeux* „eltáncolt költemény”, amely mindössze 18 perces, narratívája azonban szélsőségesen koncentrált, a gesztusok és történések maximális sűrűségével. A korábban a *La mer*ben megismert zenekari tendenciák felerősödéseként a *Jeux* nem tartalmaz olyan örvénylően individuális hangszeres írásmódot, mint a „Jeux de vagues” legfűrgébb mozgásai, ehelyett itt a zenei gondolatok lépéstempójáról van szó. Ez a zene és a színpadi mozdulatok aprólékos összefüggésének köszönhető, amely a dallami gesztusok rövidségét és a tempó és textúra folytonos és hirtelen váltásait eredményezi.¹⁴

A *Jeux* nagyon kevés olyan motívumot tartalmaz, amelynek nyilvánvaló a strukturális jelentősége, folytonos újracsoportosításuk és újrakombinálásuk révén azonban a szerző a gondolatok figyelemre méltó folytonosságát éri el: a mű témaanyagának változékony hajlékonysága szinte minden partitúraoldalon szembeszökő. A frázisokban és szubfrázisokban rengeteg szabályosságot találunk, ezt azonban gyakran széttördelik a tempóváltások, a zenei történéseken végzett részletmunka. Amint a *La mer*rel kapcsolatban Jean Barraqué megjegyezte, a formai folyamat nem más, mint *devenir sonore*, „hangzóvá válás... olyan fejlődési folyamat, amelyben az expozíció és a kidolgozás egyetlen megszakítatlan kitérésben olvad össze”.¹⁵

A *Jeux* zenekara – 2 fuvola, 2 pikkoló, 2 oboa, angolkürt, 3 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott, szarruszofon, 4 kürt, 4 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, csörgődob, triangulum, cintányér, cseleszta, xilofon, 2 hárfa, vonósok – hasonlít az 1911-ben bemutatott *Petruskáéra*. A *Le martyre de Saint Sébastien* (Szent Sebestyén vértanúsága) ennél valamivel nagyobb együttese után ez volt Debussy legnagyobb zenekara. Sokat foglalkoztak a *Jeux* hangszerelésének komplexitásával és gazdagságával mindenekelőtt az európai zeneszerzők háború utáni generációjának tagjai, akik Debussy partitúrájában Messiaen rendkívül részletező zenekari stílusának előképét látták. Legfőképpen azonban felismerték a *Jeux*-ben azt, amit Barraqué a *La mer*ben, vagyis a kompozíciós és a zenekari folyamatok teljes egységét.

13 Uott, 53.

14 Nyizsinszkij forgatókönyvének szövege valamilyen okból kimaradt a zenekari partitúrából, míg a zongorakivonatban minden vizuális részlet ott szerepel a megfelelő helyen; a partitúrával ellentétben a zongorakivonatban ugyancsak megtalálhatók a balett bemutatójával kapcsolatos szokásos információk, viszont hiányoznak a próbajelek.

15 Barraqué: „*La mer* de Debussy”, 28.

Herbert Eimert a *Jeux*-ről írt korszakos jelentőségű cikkében, amely a *Die Reihe*-ben jelent meg először 1959-ben, a *Jeux* „vegetatív pontatlanságáról”, „a vegetáció organikus pontatlanságáról” („organische Ungenauigkeiten des Vegetativen”) beszél, amelyen bizonyára a *Jeux* motivikus és formai fejlesztésének hasonlóságát érti bizonyos nem szimmetrikus, megjósolhatatlan, de szükségszerű pontokon egy növekvő faág bimbó- és levélképzéséhez. Ahogy Eimert sokatmondóan megfogalmazza:

Annak ellenére, hogy a *Jeux*-ben a témák és a motívumcsoportok legtöbbször négy- és nyolcütemesek, nem felelnek meg a hagyományos formai előírásoknak. Az olyan fogalmak, mint előzmény és következmény, nem alkalmazhatók többé. Ha megpróbálnánk alkalmazni őket, azt kellene mondanunk, hogy a *Jeux* témái teljes egészükben előzményekből épülnek fel.¹⁶

Ez az értékelés különösen találónak tetszik, ha a *Jeux*-t a „Sirènes”-el hasonlítjuk össze. Az ismétlések a *Jeux*-ben néha rövid, együtemes vagy annál is rövidebb egységekből építkeznek, azonban gyakran négyütemes frázisokat alkotnak, amelyeket teljesen másfajta gesztusok vagy akár eltérő tempók különböztethetnek meg egymástól. Lásd például a 224–234. ütemet (a 27–28. próbajelnél) és a 245–255. ütemet (a 29–30. próbajelnél); mindkét részlet három tempó- és textúraváltást tartalmaz, és egyik motívum sem hosszabb két ütemnél.

Az az ornamentális, trillákkal és egyéb díszítésekkel telített dallamstílus, amely a *La mer* jó részét jellemezte, és amely tovább folytatódott a zenekari *Images*-ban, a *Jeux*-ben érte el legkidolgozottabb formáját. Olyan ez, mintha Couperin csembalódarabjainak meditatív, de erőteljesen dekoratív stílusát Debussy áttette volna a teljes zenekarba, a tempót jelentősen felgyorsítva, egy gyorsított filmfelvételhez hasonlóan, sok elmosódott folttal a zene felszínén. Valószínűleg ez volt az, nem pedig a hangszín kérdése, ami irritálta Stravinskyt, amikor így írt: „A *Jeux*-t továbbra is *zenekari* mesterműnek tartom, bár azt hiszem, hogy a zene egy része 'trop Laliqne'”.¹⁷ És még ezt is írta: „A *Jeux* az árnyalatok és a változékonyság egész új világát tárja fel. Ezek a tulajdonságok franciák, sőt jellegzetesen franciák, mégis újak.”¹⁸ Maga Stravinsky, a *La mer* értő tanulmányozója, már a *Jeux* előtt hasonló árnyalatokat és hangszínelemeket hozott létre a *Tűzmadár*-ban, és nem véletlen, hogy az olyan részletek, amelyekhez hasonlókat a 6. kottában találunk, a *Tűzmadár* első táncát látszanak visszhangozni. Ez a részlet a két „félénk és furcsa” táncosnő megjelenéséhez kapcsolódik. A dallam a felső szólamban, a II. hegedűk felső szólamában jelenik meg tremolando és rövid staccato hangokkal, uniszónóban kettőzi a hárfá és az alsó oktávban, pizzicato a többi II. hegedű; a kétfelé osz-

16 Herbert Eimert: „Debussy's 'Jeux'”. Trans. Leo Black. In: *Die Reihe* [English-language edition], 5., Bryn Mawr: Theodore Presser Company, 1961, 3–20.

17 Túlságosan laliqne-os. – Stravinsky–Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*, 53. Az utalás René Laliqne szecessziós ötvösművészre (1860–1945) vonatkozik, aki fantasztikusan kígyózó, rovarszerű kitűzőivel és nyakláncjaival nagy népszerűsége tette szert a 20. század első évtizedében.

18 Igor Stravinsky–Robert Craft: *Memoires and Commentaries*. Garden City: Doubleday, 1960, 117.

tott I. hegedűk ugyanezeket a felső hangokat trillákkal kettőzik, amit Debussy háromféleképpen jelöl, olyan igényes precizitással, hogy nem is tudjuk, hogy például a harmadik nyolcadon az *a–b* kéthangos előkét hogyan lehetséges a leírt módon, az ütésre eső felfelé-vonóval megszólaltatni. Maga a dallam világosan érzékelhető, bár csillámló, Monet-szerű ecsetvonások színezik. A dallam kísérete egy egyszerű harmónia, bitonalitása a Petruska-akkordra emlékeztet, és a mély vonósok, a hárfá, három klarinét és tompított trombita és kürt között van elosztva. Figyelemre érdemelek a dinamikára és az előadásmódra vonatkozó előírások, a *très léger* és *détaché*, a szordinált rezek, de szordinó nélküli vonósok, a *sur la touche*, *lointain*, csupán három pult tremolózó brácsa stb.; mindez felér a notációnak azzal a precizitásával, amely megfelel Webern utasításokkal legaprólékosabban ellátott partitúráinak.

A *Jeux*-nek még a legnagyobb tetőpontjain (így a 645. és 653. ütemben, ahol a *Violent* utasítás csak forte dinamikával jár együtt) sem találunk teljes tuttit, ehelyett a kolorisztikus elemek gondos és pillanatról pillanatra változó elválasztását figyelhetjük meg. A 677. ütemben elért fortissimo drámai tetőpont (78. próbajel) csupán két ütemig tart, a négyhangos fő motívum három oktávra terjedő hatalmas uniszónójával, a középsőtől a felső regiszterig, egyetlen nagy szekunddal harmonizálva (7. kotta).

Az utolsó szonátákban Debussy a tanulóévei után meghaladott klasszikus kamarazenei textúrák rendkívüli finomodását és újraértelmezését valósítja meg, az akkordoknak Schubert és Brahms zongorás kamaraműveire emlékeztető felrakásával; ugyanakkor ezek egy része textúrájában nem különbözik lényegesen Debussy saját zongoraműveitől, és nem kerüli el teljesen az impresszionista zenekar áttört hangzásának imitálását sem. A *Csellószonáta* „Sérénade”-jában találunk néhány előzmény nélküli és igen hatásos *quasi chitarra* pizzicatót, de a gitárimitáció a zongoraszólamban is megjelenik a „Finale” kezdetén, és a csellószólam a mű nagy részében sima és kantábilis. A fuvólára, brácsára és hárfára írt *Szonátában* Debussy nagyrészt elkerüli a virtuóz hárfastílus tipikus gesztusait, különösen a glissandókat és arpeggiókat annak érdekében, hogy mindhárom hangszer egyenlő szerepet kaphasson a dallamhangszerek kiegyensúlyozott párbeszédében; a „*Bruyères*” (Hanga) című prelúd zongorafaktúrája nem különleges, de amikor ugyanez a *Szonáta* első tételében jelenik meg, akkor mi sem lehetne nagyobb összhangban a darab derűs, archaizáló atmoszférájával. Talán a *Hegedűszonáta* az, amelyben mindkét hangszer írásmódja a legnyilvánvalóbban jellemző Debussyre; a hullámozó párhuzamos akkordok az utolsó tétel elején egészen az 1890-es évek dalkíséreteiig nyúlnak vissza. De a *Fantasque et léger* (Szeszélyesen és könnyedén) feliratú „*Intermède*”, minden technikai egyszerűsége ellenére, újfajta kolorisztikus hangot jelent repetált hangjaival és akkordjaival; semmi más, amit Debussy korábban írt, nem készíti fel a hallgatót a hegedű magas, kettősfogásban játszott nagy terceinek különös hangzására, amelyeket a zongora a 101. ütemben egy oktávval mélyebben kettőz.

Debussy hangzásának egyes jellegzetességei elődeinek zenéjében gyökereznek, és logikailag azokból következnek. Nagy vívmánya az volt, hogy mindezt olyan jellegzetes és személyes stílussá szintetizálta, amely fejlődésében is konzisz-

The image displays two systems of a musical score for 'Jeux' by Mark Devoto. The score is written for a chamber ensemble and includes the following parts and markings:

- 3 cl bcl:** Three clarinets in B-flat, playing sustained chords with *pp* dynamics.
- trp 1 hn 2:** Trumpet 1 and Horn 2, playing melodic lines with *pp* *très léger* dynamics and *sord.* (sordina) markings.
- harp:** Harp, playing arpeggiated chords with *pp* dynamics.
- half vl 1 half vl 2:** Violins, playing melodic lines with *pp* *très léger* dynamics and *pizz.* (pizzicato) markings.
- va 3 desks:** Viola, playing chords with *détaché* and *pp* dynamics.
- ve div:** Double bass, playing a bass line with *pp* *pizz.* and *arco sur la touche* markings.

The first system concludes with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a *3* (triple) marking and continues with similar textures and dynamics for all instruments.

7. kotta. Jeux (partitúra-kivonat), 10. próbajel

tens maradt a legkorábbi művektől a legutolsóig. A Nagy Háború és Debussy ereje teljében bekövetkezett halála lezárta a némelyek által impresszionistának nevezett időszakot a zenében, de a zeneszerző eredményei erőteljeseknek és tartósaknak bizonyultak. Bár stílusa sokrétű volt, tisztán a hangzás tekintetében nem volt benne semmi utánozhatatlan, és a 20. században nem létezett egyetlen más stílus sem, különösen a szimfonikus zenében, amelyet szélesebb körben vagy sikeresebben utánoztak volna. Ravelt, Stravinskyt, Respighit, Casellát, Holstot, de még olyan tőle különböző szerzőket is, mint Prokofjev és Berg, továbbá későbbi francia, angol, ibériai, szovjet-országi és amerikai zeneszerzők két vagy három generációját egyaránt erőteljesen befolyásolta Debussy saját zeneszerzői karakterük kialakításában.

Fordította Malina János

First published as „The Debussy sound: colour, texture, gesture” in *Cambridge Companion to Debussy* (Ed. Simon Trezise, Cambridge University Press, 2003)

Mark DeVoto, born 1940, is professor of music, emeritus, at Tufts University. He studied at Harvard and Princeton Universities, and has published extensively on music of the early 20th century, including Debussy, Ravel, and Berg. He edited the expanded fifth edition of *Harmony* (1987) by his former teacher, Walter Piston. He is the author of *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on his Music* (2004) and *Schubert's Great C Major: Biography of a Symphony* (2011). He has also edited writings of his father, the historian Bernard DeVoto (1897–1955).

Kusz Veronika

„AKINEK TÖBB MAGYARÁZAT KELL, AZ INKÁBB NE ZONGORÁZZÉK”*

Dohnányi Ernő a zenei interpretáció kérdéseiről

„Akinék több magyarázat kell, az inkább ne zongorázzék” – olvassuk Dohnányi Ernő kissé barátságatlanak tűnő sorait Bach-közreadásának előszavában,¹ és persze mindjárt arra kell gondolnunk, mennyire távol áll ez a megjegyzés némely kortársa koncepciójától, mely szerint viszont a zene legyen mindenkié. Mielőtt azonban elitizmussal vádolnánk Dohnányit, érdemes a kontextust is jobban szemügyre venni. S kontextuson nemcsak az adott közreadás-előszót értem, hanem általában a zeneszerző írásait és nyilatkozatait. Ezek összegyűjtését és kiadásra előkészítését három éve a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával kezdem el. A kötet, mely várhatóan 2020 első felében jelenik meg, többek között önéletírásokat, visszaemlékezéseket, pedagógiai tárgyú cikkeket, zeneakadémiai reformtervezeteket, a zenei élettel kapcsolatos vezetői nyilatkozatokat, interjúkat, illetve néhány politikai tárgyú írást is tartalmaz majd.² Jelen tanulmányom ezeken a szövegeken alapul, és Dohnányi zenei interpretációval kapcsolatos gondolatait igyekszik bemutatni.

A címként használt idézetre visszatérve: való igaz, hogy találunk hasonló gondolatokat Dohnányi más írásaiban, nyilatkozataiban is, például amikor az *Etude* című magazinban közölt, „Szabadság[ot] a zeneoktatási módszerekben” című, kiáltványnak is beillő cikkében több bekezdésen keresztül méltatta a néhány évvel korábban fiatalon meghalt Kovács Sándor (1886–1918) zenepedagógus koncepció-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Interpretáció és előadói gyakorlat” címmel a Zenetudományi Intézet Bartók-termében rendezett konferenciáján, 2018. október 13-án elhangzott előadás írott változata. Az előadás és a tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Az idézet a teljes kontextusban: „Célom az volt, hogy a tanulót lehetőleg önálló gondolkozásra és dolgozásra serkentsem, amiért is túltengő jelzésektől óvakodtam, sőt egyes daraboknál, ahol a természetes zenei érzék aligha fog tévedni, még a tempót sem jelöltem meg. Úgy vélem mégis, hogy az adott jelzések és magyarázatok elegendők arra, hogy a tanuló e darabokon teljesen eligazodjék; akinek több magyarázat kell, az inkább ne zongorázzék.” Dohnányi Ernő: „Előszó”. In Johann Sebastian Bach: *Kis prelúdiumok zongorára*. Közr. Dohnányi Ernő. Budapest–Berlin–Lipcse–London–New York: Rózsavölgyi, 1922, 3–5.; ide: 3.

2 A kötet – tekintettel arra, hogy a források s azok közül is a legterjedelmesebbek jelentős része eredetileg angol nyelvről – párhuzamosan angol nyelven, James A. Grymes amerikai zenetörténésszel együttműködésben is készül. A gyűjtemény, mely tartalmában a külföldi olvasók érdeklődéséhez igazodik majd, a magyar kiadványnál néhány évvel később jelenhet meg.

ját.³ Kovács elgondolása tudniillik az volt, hogy a zenét az első években kizárólag hallás alapján kellene tanítani a gyerekeknek: eszerint a kicsik skálázni, dallamot és akkordokat játszani, valamint improvizálni is kotta nélkül, csupán hallásukra támaszkodva tanulnának.⁴ Dohnányit lenyűgözte a Kovács-módszerrel oktatót növendékek teljesítménye.

A hozzám eljutott beszámolók alapján erre az időre aztán [ti. mintegy két évvel a tanulmányok megkezdése után] a kottaolvasás sokkal gyorsabban fejlődik, mint bármely más módszerrel. Ez természetesen ellentétes korábbi gyakorlatainkkal. Minket mindig arra tanítottak, hogy a „hallás alapján való játék” az első számú gonosz, amely ellen a zenei Tízparancsolat szól. Ha a tanár meghallotta, hogy a növendéke hallás alapján játszik, szent borzadállyal emelte égnék a kezét. Én azonban személyesen vizsgáltam meg sok növendéket, akit Kovács filozófiája alapján tanítottak, és le voltam nyűgözve munkájuk minőségétől.⁵

Dohnányi konklúziója szerint a módszer legfontosabb előnye, hogy a hallás utáni játék során az oktató nagyon hamar fel tudja mérni a gyermek zenei képességét, még azelőtt, hogy „a zenei írástanulás bonyolult matematikai problémájával” – mint írja – „szembesítettük” volna. „Ha valóban muzikális, megéri komolyan zenét tanulnia. Ha nem, kíméljük meg ettől a büntetéstől.”⁶ Tagadhatatlan tehát a hasonlóság az előadásom címéül választott idézettel, ugyanakkor a *Kis prelúdiumok* esetében persze nem egészen erről, nem teljesen kezdő zongoristákról van szó.⁷

3 Ernő Dohnányi: „Freedom in Music Teaching Methods”, *The Etude* 39/7 (July 1921), 431–432.

4 Kovács (Kováts) Sándor (1886., 1918) zongorapedagógus és zeneesztéta. A Zeneakadémia elvégzése után a Fodor Zeneiskola (ma Budapest VI. kerületi Tóth Aladár Zeneiskola) különleges egyéniségű tanáraként működött. Módszere leírását ld. elsősorban: Kovács Sándor: *Hogyan kellene a gyerekeket a zenébe bevezetni?* Budapest: Rózsavölgyi, 1917. További munkáit ld.: Molnár Antal (összeáll.)–Gombosi Ottó (közr.): *Kovács Sándor hátrahagyott zenei írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [1926].

5 „The report that comes to me is that at that time the note reading advances far more rapidly than by other methods. That is, of course, contrary to all our previous practices. We were always taught that to ‘play by ear’ was one of the first evils against which the musical Decalogue was aimed. When the teacher heard of a pupil playing by ear he raised his hands in holy horror. Yet I have personally examined many pupils trained according to the philosophy of Kovács, and I have been amazed with the character of their work.” Dohnányi: i. m., 432.

6 „One good thing about the plan of training the ear first and teaching the pupil to play by ear before he is given the complicated mathematical problem of studying notation, is that the teacher can soon determine the musical ability of the child. If he is really musical he is worthy of studying music seriously. If he is not, let us spare him the punishment.” Uott.

7 Bár nem tartozik szorosan a tárgyhoz, fontos megjegyezni, hogy természetesen Dohnányi sem gondolta úgy, hogy a zene kizárólag egy szűk réteg által élvezhető művészet lenne, csak úgy tűnik, a zene élvezetéhez ő nem vélte feltétlenül szükségesnek az aktív muzsikálást. Ahogy például egy interjúban fogalmazott: „Véleményem szerint majdnem mindenkit rá lehet nevelni arra, hogy a legkomolyabb zenét élvezze. Ennek a legegyszerűbb és legcélszerűbb módja, ha az illetőt észrevétlenül, szórakoztatva visszük el a hozzá közelálló zenei világból, mondjuk a Strauss-valsertől vagy a magyar nótától a 9. szimfóniához. Ez fontos feladat a rádióknak is.” Egyed Zoltán: „Dohnányi Ernő a zene örök hatásáról, a jó és a rossz zenéről, a mester és tanítvány kapcsolatáról és a nő igaz hivatásáról”, *Film, Színház, Irodalom* 6/8 (1943. február 19–25.), 9. Egy másik, hasonló tapasztalatát a *Rádióhallgatók lexikonában* is érdekesnek látta rögzíteni: „Rádió és zenekultúra közösségére, valamint nagy feladatára igen érdekes eset vet világságot: néhány évvel ezelőtt az egyik filharmóniai hangverseny főpróbáján a Zeneművé-

A közreadó visszafogott mértékű beavatkozásának célja az volt, hogy a növendéket „lehetőleg önálló gondolkozásra és dolgozásra serkentse”.⁸ (Megjegyzem, a díszítések „ízléses kivitelé”-t szemlátomást még ő sem várta el a zongoranövendéktől, így azt részletesen magyarázta az előszóban.)

Az „önálló gondolkozás és dolgozás” ideálja a zenetanulásban és tágabb értelemben a zenei interpretációban viszont Dohnányi egész pedagógiai koncepciójának alappillére, sőt – mondhatjuk – vesszőparipája volt. Önállóság a tanítvány részéről, önállóság a tanár részéről (úgy is, mint az adott tanítványra alkalmazandó önálló módszer) és végül persze a felnőtt művész technikai és szellemi önállósága értelmében is. „Művészet és iskola egymást lényegükben annyira kizáró fogalmak, hogy e kérdésnek kielégítő megoldása szinte lehetetlen dolog” – fogalmazta meg mottóját 1917-es zeneakadémiai reformtervében (s érdekes, hogy a Zeneakadémia titkára, Moravcsik Géza, aki hol pikírt, hol felháborodott megjegyzésekkel kommentálta a tervet, ehhez a mondathoz csupán annyit fűzött hozzá: „ez az egy bizonyos”).⁹ Amikor Dohnányi a tervezetet fogalmazta, már egy évtizednyi tanári tapasztalat állt a háta mögött, melyet a berlini zeneművészeti főiskolán szerzett. Berlinben és aztán később Budapesten is olyan tanítványokkal szeretett dolgozni, akik – mint ő írta – csaknem „pódiumkészek”,¹⁰ de amikor az amerikai egyetemi állás körülményeit vitatta meg leendő felettesével, és a floridai növendékek várhatóan gyengébb színvonala is szóba került köztük, akkor sem kért automatikusan segédtanárt, „még hosszabb hiányzások esetére sem”.¹¹ Mint a floridai dékánnak írta:

Végül is minden oktatás célja, hogy függetlenségre nevelje a tanulót. Természetesen ez csak nagyon előrehaladott növendékekkel lehetséges. [...] Feltételezem, hogy az Egyetemen [Florida State University] a tanulók színvonala gyengébb, mint amilyennel Berlinben és Budapesten volt dolgom, ezért valószínű, hogy egy segédtanár hasznos volna. De ezzel szeretnék várni mindaddig, amíg ott nem leszek.¹²

szeti Főiskola nagytermében a dobogóra lépve egy parasztpárra esett a tekintetem. Épp az első sorban foglaltak helyet. A hangverseny szünetében egyik ismerősöm felkereste őket és megkérdezte, vajon nem tévedés-e, hogy idejöttek. Mire elmondták – amit azonnal gyanítottam –, hogy miután rádión keresztül már többször hallottak filharmóniai hangversenyt, egyszer látni is akartak ilyesmit.” Dohnányi: „Rádió és zenekultúra”. In: Tiszay Andor–Falk Géza (szerk.): *Rádióhallgatók lexikona. Az irodalom, zene, színház, film, rádió, rádiótechnika, gramofon és sport enciklopédiája*, 2. Budapest: Vajda–Wichmann Kiadás, 1944, 243.

8 Bach: *Kis prelúdiumok zongorára*, 3.

9 A Moravcsik Dohnányi által rögzített megjegyzéseit is tartalmazó kézirat forrása: OSZK, Dohnányi-gyűjtemény (jelzet nélk.). A reformtervezet kisnyomtatvány formájában is elérhető volt (10 oldalas, tűzött, nyomdai/kiadói információkat nem tartalmazó kiadvány).

10 „Ripe for concertising”. Dohnányi levele Karl Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum Dohnányi-gyűjteménye (a továbbiakban ZTI Dohnányi) MZA-DE-Ta-Script 82.187.

11 „[Not] even in the case of a longer absence”. Uott.

12 „After all, the aim of any education should be to make the pupil independent. Of course, this is only possible with very much advanced pupils. [...] Now I presume that the student material on the University is inferior to what I had in Berlin and Budapest, and very likely an assistant teacher would be useful. But I should like to wait with the settlement of this until I am there.” Uott.

A függetlenség – Dohnányi véleménye szerint – persze éppúgy követelmény a tanár számára is. A zeneakadémiai reformterv egyik legfontosabb motivációja éppen az volt, hogy Dohnányi felháborítónak érezte a kötelezően előírt kiadványokat és az azokból következő, kötelezően alkalmazandó módszereket. Amint azt a reformterv sikertelensége után az *Etude* című magazinnak írt, már említett cikkében panaszolta:

[...] egy tanulót sem szabad egyetlen módszer, kurzus vagy tanterv keretei közé szorítani, nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy ha a tanárt hasonlóképpen akadályozzuk, gyakorlatilag zenei rabszolga válik belőle. A tanárt akadályozni, azaz arra kényszeríteni, hogy adott módszert használjon és ne másikat, a művészi abszurditás netovábbja.¹³

S ha a külföldi olvasónak esetleg kétsége lett volna afelől, pontosan mire is utalt Dohnányi, amikor ezeket az általános elveket megfogalmazta, így folytatja:

Nézzük például Magyarország esetét, a budapesti Zeneakadémiát, egy magas színvonalú intézményt: ahhoz, hogy a diák letegye állami vizsgáit, bizonyos anyagot el kell sajátítania – természetesen nem magánúton –, mégpedig meghatározott kiadásokból, mely egyfajta ujjrendet, frazeálást, előadási utasításokat stb. tartalmaz, és annyi szabadságot ad, mint az a rendőrségi szabály, mely előírja, hogyan kell átmenni az utcán. A szabályzat szerint a tanár, hiába szól saját művészi ítélete egy adott kiadás mellett, nem használhatja azt, csakis az államilag előírtat. Nem használhat bizonyos darabokat vagy etűdöket, melyek saját tapasztalatai szerint ugyan jók lennének, ha nem teljesíti az állami listán felsoroltakat. A művészi szabadság ilyen hiányának talán megvan az az előnye, hogy felzárkóztatja valamelyest az alkalmatlan tanárokat, viszont megakadályozza a művészet fejlődését.¹⁴

S ha már az önállóságról esik szó, érdemes kitérni arra, miképp vélekedett Dohnányi a rögzített felvételek és a zenei interpretáció viszonyáról, ugyanis ez is kapcsolatban van a függetlenség eszményével. Mint egy amerikai zenei főiskolásoknak szóló, 1949-es előadásában leszögezte:

13 „Since no student should be confined within the limits of any one method, course, or series of studies, how emphatically must it be said that to hamper the teacher in any similar manner virtually makes a kind of musical slave of him. To hamper the teacher, to compel him to take one course and no other, is the very height of artistic absurdity.” Dohnányi: *Freedom in Music Teaching Methods*, 431.

14 „Let us take the case of Hungary, for instance, the Academy of Budapest, an institution of the very highest standing: the student, however, in order to pass his government examinations, is required to take certain materials, nonproprietary of course, but of certain prescribed editions with certain fingerings, phrasings, expression marks, etc., and as arbitrary as the police regulations for crossing the streets. However, the law is laid down so that the teacher whose artistic judgment inclines him to use a certain edition cannot do so but must use one prescribed by the state. He cannot use certain pieces or studies which he in his own experience knows to be good, until he has employed others the state has listed. This lack of artistic freedom may have the advantage of compelling inadequate teachers to keep up a certain standard; but it is deadening to the progress of the art, insulting to the judgment of really progressive step in these modern times.” Uott

A lemezek emellett azt a veszélyt is magukban rejtik, hogy – hacsak nincs több különböző felvételünk egy darabból – hozzászokunk *egyetlen* művész tolmácsolásához, amely esetleg nem is a legjobb.¹⁵

Tíz évvel később, a hangfelvételek további terjedése után sem változott a véleménye. Utolsó rádiós interjúinak egyikében mesélte:

[...] a rádió és a lemezek sok-sok emberrel megszerettették a zenét, ami korábban nem volt így. De amit nem szeretek, hogy a zenét tanuló diákok egy felvétel után mennek [...] A tanulónak meg kell próbálnia magától eljutni ugyanoda pusztán a darab értelmezésével. Nagyon gyakran megtörténik velem, hogy meg kell kérdezniem egy diákot: melyik felvételt hallgatta. [...] ha valaki éppen tanul egy darabot, nem szabad senkit, semmilyen felvételen meghallgatnia [...]¹⁶

Hogy a felvételek nemcsak a tanuló, hanem a felnőtt művész interpretációs szabadságára is veszélyt jelentenek, azt a következő történettel támasztotta alá:

Volt egy mulatságos esetem egy itteni városban, nem mondom meg, hol, és a karmester nevét sem. Tíz éve volt, a *Gyermekdal-variációimat* [Op. 25] játszottam, azt hiszem, és a karmester a zenekarral a *fisz-moll szvitet* [Op. 19] csinálta. A próbán mondtam neki pár apróságot, mondtam, hogy ezt kicsit lassabban, azt kicsit gyorsabban vegye, ilyesmit. A válasz úgy szólt: „Nem tehetem.” Mondtam: „hogyhogy nem teheti?” „Mert az emberek azt fogják gondolni, hogy nem ismerem a művet.” „Hogyhogy?” „Hát mert a felvételek úgy van.” Akkor megkérdeztem tőle, milyen felvételt hallott, megmondta, és utána meghallgattam – természetesen csupa rossz tempó. Látja, egy felvételt Bibliának tekinteni nyilvánvaló hiba. És amit a diákok csinálnak, mint ez a példa mutatja, azt csinálja a karmester is. Persze nem a híres karmesterek közül való volt.¹⁷

15 „The records have besides the danger, that – except you have several and different records of the same piece – you get accustomed to the interpretation of *one* artist, who may be not always the best.” Dohnányi: „Sight-reading [Lapról olvasás]”, zongorázással kísért előadás. Angol nyelvű, elsősorban a szöveg olvashatóságát szem előtt tartó közreadását ld. Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 214–217. Az itt közölt változat közvetlenül a kéziratoss forráson alapul: British Library, Add. Ms 50807A.

16 „[...] the radio and records made many-many people love music which was not the case before. But what I don't like if students who study music go after a record [...] The student should try to get from by himself there just [by] the interpretation of the piece. It very often it happened that I had to ask a pupil now what record did you listen to [...] I think if they study just a piece they shouldn't listen to anybody and to any record of it [...]” Rádióinterjú Dohnányi 82. születésnapján, WFSU Radio, Tallahassee, USA, 1959. július vége. ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-AV 2.041:1, korábbi jelzete: Florida State University Dohnányi Collection, DAT 41.

17 „I had a funny experience once in a city here, I won't name the city, and I won't name the conductor. It was 10 years ago, I played, I think, my *Nursery Variations*, and the conductor made my *F sharp-minor Suite* with orchestra, and up to the rehearsal I told him some little things, and I told him he should take this a little slower, a little faster, or something like that. The answer was: 'I can't do that'. I was like 'why can't you do that?' 'Because people will think I don't know the music.' 'How is that?' 'Yeah, because it's in the records so'. [Flynn is laughing.] Now then I asked him what record he has heard, and he told me, and then I listened to that recording – of course all wrong tempi. Now, you see that to regard a record like to Bible, you know, it's certainly a mistake. And that what's the students do, and as this example shows also [does] a conductor. Of course, he was not one of the famous conductors.” Uott.

Ez az epizód azt is szemlélteti, hogy Dohnányi milyen körülmények között működött az emigrációban: hangfelvételek ide vagy oda, hasonló helyzet mondjuk Bécsben – hogy ne Budapestet említsük – kisebb valószínűséggel áll elő, mint egy olyan vidéki amerikai helyszínen, melynek finoman szólva kevésbé volt virágzó a zeneélete.¹⁸ Nagyon érdekes viszont, és szintén a lemezfelvételek és az interpretációs szabadság viszonyát érinti Dohnányi azon megjegyzése, melyet egy jóval korábbi, magyarországi interjúban tett:

A rádiózene nem mechanikus zene, mert a rádióban való muzsikálásnak ma már tökéletesen azonos feltételei vannak, mint a házi vagy teremi muzsikálásnak [...] A lemezre való játék azonban más. Ezt le kell egyszerűsíteni. Mesterségesen érdektelenné kell tenni, hogy unalmassá ne váljék. Úgy értendő ez a paradoxon, hogy minél több a *rubato*, a szabad és önkényes fantáziálás a gramofonlemezen, annál hamarabb megcsömörlik tőle a lemez tulajdonosa, ha sokszor forgatja le ugyanazt a számot. Itt tehát hűvös tárgyilagosságra van szükség, ami konzerválja a lemez előadóját a korai megunástól.¹⁹

Dohnányi a rádió-előadást – azaz a rádió stúdiójából közvetített produkciót – tehát a koncertelőadáshoz hasonló egyszeri, megismételhetetlen és spontán produkciónak tekintette (az ő rendszeres rádiós szereplései élő adások voltak). Az tehát, amit Vázsonyi Bálint úgy összegzett, hogy Dohnányi spontán zongoraművésze nem érvényesült jól felvételen (s ami szerinte a posztumusz recepció szerencsétlen alakulásában is szerepet játszhatott), akár valamiféle tudatos koncepció eredménye is lehetett a zongoraművész részéről.²⁰ Ehhez kapcsolódik az is, amit Dohnányi a Konkoly Kálmán gyűjteményében 1942-ben megjelent, interjúszerű szövegben az előadók kétféle típusáról mondott:

Az egyik egyszer átéli a művet, lerögzíti magában ezt az átélést. Minden egyes interpretációja körülbelül megfelel az addigiaknak. Itt előadás közben a művésznek nincsenek olyan élményei, amelyek felfogásán vagy stílusán érdemlegesen változtatnának. Ezek az intellektuális művészek az egyszer lelkileg átértzett kompozíciót a továbbiakban az agyukból adják elő, onnan veszik az átélés élményének emlékeit. A legnagyobbak közül ehhez a típushoz tartozik Toscanini. Ellentéte ennek az a művész, aki ugyanazt a művet mindig másképp játssza, ahányszor csak előadja. A stílus természetesen ugyanaz marad, a művész nem jut ellentétbe saját egyéniségével, felfogásával sem és nem „vétezik” ellette, apróbb részletekben [azonban] különbségek mutatkoznak. Azok a társítások, amelyek a szerző egy-egy zenei gondolatához kapcsolódnak, az átélés szerint mások és mások. Ez a típus ahhoz a rajzolóművészhez hasonlít, aki a legkülönbözőbb világításban, minden oldalról lerajzol egy műalkotást és így próbálja azt minél jobban érzékeltetni a szemlélővel.²¹

18 Adataink szerint az 1949. január 23-i davenporti (Iowa) hangversenyről lehetett szó, melyen Oscar Anderson karmester vezényelte a Tri-City Symphony Orchestrát.

19 Szánthó Dénes: „Beszélgetés Dohnányi Ernővel”, *Magyar Nemzet* 5/55. (1942. március 8.), 11.

20 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 89. Dohnányi hangfelvételeiről ld. pl. uő: „Dohnányi a zongoránál / Dohnányi at the Piano 1955, 1956, 1959” (lemezkiismerő-tanulmány), HCD 12085. Budapest: Hungaroton Classic, 1993.

21 Konkoly Kálmán: *Magyar alkotók. Hírreves magyar tudósok, művészek, szakemberek műhelyéből*. Budapest: Singer és Wolfner, 1942, 49.

Nem lehet kérdés számunkra, Dohnányi melyik kategóriába sorolta magát: ki-tűnik a megfogalmazásból is, de ha azt a néhány fennmaradt koncertfelvételét ösz-szevetjük, melyen ugyanazt a művet játssza különböző alkalmakkor, magunk is megtapasztalhatjuk az említett „legkülönbözőbb világítás”-okat.²² A rendelkezés-ünkre álló néhány amerikai hangversenyfelvétel – töredékesen bár, de – érzékel-tetni tudja Dohnányi koncertelőadásainak képlékenységét, azt, amit a kortársak úgy fogalmaztak meg: „közönsége mindig úgy érezte, hogy ott, a pódiumon *szület-tek* a mesterművek”.²³

Ami viszont állandó, ahogy Dohnányi mindig írja is: a stílus. Ha valami, a biztos stílusérvék és annak előfeltétele, a lehető legtágabb repertoárismeret követelmé-nye valóban Dohnányi rögeszméje volt. Ahogy egy amerikai előadásában mondta:

Ahhoz, hogy az ember *jól* játsszék *egy bizonyos* Beethoven-szonátát, alaposan ismernie kell Beethoven stílusát – s ez lehetetlen úgy, hogy csupán azt az *egy* szonátát ismeri. Ugyanez igaz természetesen más zeneszerzőkre is. A stílus olyasvalami, amit aligha le-het megtanítani, mert érzés dolga, s csak az életmű nagy részének ismeretében szerezhe-tő meg. Ez már önmagában nyilvánvalóvá teszi a lapról olvasás szükségességét [...]²⁴

Ez a gondolat már legkésőbb három évtizeddel korábban megfogalmazódott benne, hisz már a zeneakadémiai reformtervben azt olvassuk:

A tananyag legnagyobb hibája, hogy túlságos nagy tért foglal el benne a mechanikai rész, aminek az a káros következménye, hogy a növendék – eltekintve attól, hogy sok felesle-ges munkát végez – kevésbé lényeges dolgokra helyezi a fősúlyt, s az etűdöket öncélnak tekinti. Innen van, hogy pl. a zongoratanárképző legtöbb növendéke a zongorairodalom 9/10 részét nem is ismeri. [...] Tehát kevesebb etűd és több, sokkal több előadási darab! Nem szükséges a darabok tanításánál a legkisebb detailokig menni, fődolog, hogy a nö-vendék a komponista stílusával ismerkedjék meg – s ez csak sok darabnál lehetséges –, s ha azután előadás céljából valamit ki kell dolgoznia, annál könnyebb dolga lesz.²⁵

„Nehezebb [dolga] lesz – kommentálta ezt Moravcsik Géza, akinek a reform-tervhez fűzött pikírt, sőt meglehetősen ellenséges megjegyzéseit Dohnányi rögzít-tette is –, mert megszokta a pongyolaságot”. Dohnányi ezzel természetesen nem értett egyet, és nemcsak azért, mert saját bevallása szerint ő maga is gyakorlatilag lapról olvasás útján tanult meg zongorázni – s nála ez még Moravcsik által sem

22 Például Beethoven: G-dúr szonáta, Op. 31/1 (1. 1959. március 24., Tallahassee; 2. 1959. április 19., Athens, Ohio); Beethoven: d-moll szonáta, Op. 31/2 (1. 1954. február 28., Athens; 2. 1955. novem-ber 16., Madison).

23 Vázsonyi: i. m., 83.

24 „To play *one* Beethoven Sonata *well* you have to be familiar with the style of Beethoven; this is impos-sible by knowing only that *one* sonata. You benefit to know the others too. This refers naturally to other composers too. The style is a thing which can hardly be taught because it is a matter of feeling, obtainable only by the knowledge of a great part of the works of a composer. This alone makes the necessity of sight-reading obvious [...]” Dohnányi: *Sight-reading* [a kézirat szerint].

25 Dohnányi zeneakadémiai reformtervezete, 1917. november 12. Kisnyomtatvány (kiadási adatok nél-kül), 5. A szöveget a mai helyesírás szerint közöljük.

megkérdőjelezhető technikát eredményezett. Mindenesetre mintha még harminc évvel később, Ohióból is Moravcsiknak üzenne, amikor a fent idézett előadásában a következőket mondja:

Persze vannak önök között olyanok, hölgyeim és uraim, akik azt válaszolhatják erre, hogy mindez „pongyola” játékhoz vezethet. Igen, *vezethet*. De nem *szükségszerűen*. Csak amennyire az alkalmi ritmikai kiegyenlítetlenség feltétlenül pongyolasághoz vezet. Az olykor elkerülhetetlen „pongyolaságot” teljes egészében ellensúlyozhatja a gyakorlásban és a rendes tanulmányok során kijelölt darabok előadásában való abszolút pontosság igénye. Ráadásul: a lapról olvasás *ésszerű* gyakorlása mellett e veszély mértéke elhanyagolható.²⁶

Szó sincs tehát a technika teljes háttérbe szorításáról – ahogy ez a különböző szövegekből itt-ott ki is derül. A színvonalas zenei interpretáció fedezete, a technikai képzettség pedig szerinte a következőkön alapul: skálázáson (mert, ahogy írja, „egy bizonyos folyékony játékmódot semmilyen más úton nem lehet elérni”),²⁷ ujjgyakorlatokon és etűdökön (ezeket szereti élesen különválasztani és az etűdben az önálló zenedarabot tisztelni, illetve előszeretettel fejt ki, hogy egy nehezebb technikai problémát ki-ki ujjgyakorlattá alakíthat magának),²⁸ aztán kötetlen Bach-tanulmányokon, valamint klasszikus képzettségen, amelyen temérdek Mozart, Haydn, valamint Clementi és más kisebb mesterek műveinek játszását érti. Ez utóbbit Dohnányi szerint sokan igyekeznek megspórolni, és túl korán kezdik az ismerkedést Liszt, Chopin, Schumann műveivel. S bár elismeri, ilyen úton is lehetséges csillogó technikára szert tenni, mégis: az igazi zenész, sőt hosszabb távon a közönség is meg tudja állapítani, hogy van-e mögötte, mint mondja, „képzettség”. „De honnan fogja tudni egy igazi muzsikus, hogy az illető elvégezte-e ezt a munkát vagy sem? Bizonyos befejezettség, finomság, bizonyos zamat az, ami leírhatatlan” – mondja Dohnányi.²⁹

26 „But here many of you, L[adies] & G[entlemen] will reply that this might lead to a 'sloppy' playing. Yes, it *might*. But it *need* [sic] *not*. Just as well as the occasional rhythmical unevennesses need not lead to sloppiness. The sometimes unavoidable 'sloppyness' [sic] can be thoroughly balanced by the demand of absolut[e] correctness in practising [sic] the pieces and executing of the pieces which are the objects of our regular studies. And besides if our the practise of sight-reading is done *reasonably* this danger is almost null.” Dohnányi: *Sight-reading* [a kézirat szerint].

27 „There is nothing to take the place of scales to gain a certain kind of liquid ability at the keyboard.” Dohnányi: *Freedom in Music Teaching Methods*, 431.

28 Ld. pl.: „Rájöttem, hogy az egyik legjobb módszer a technika és a repertoár karbantartására, ha kiválasztjuk a darabok technikailag nehéz részeit, és etűdöt formálunk belőlük. A zongorairodalom annyi lehetőséget ad erre, hogy a növendék vagy művész mindig talál hozzá anyagot.” („One of the best ways to keep up one's technique as well as one's repertoire is, I have found, to select the difficult portions of compositions, and make technical studies of them. The literature of the piano provides such rich material of all kinds that the student or artist need never be at a loss.”) Harriette Brower: „Technical Material Discussed [By Dohnányi]”. In: *Modern Masters of the Keyboard*. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1926, 104–112.

29 „How will the real musician know whether he has done this or not? By a certain finish, a certain subtlety, a certain flavor that is indescribable.” Dohnányi: *Freedom in Music Teaching Methods*, 431.

És ezzel elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol már nehéz szavakba önteni bármi-féle mondanivalót. Erről a „bizonyos befejezettségről, zamatról” az eleve nehezen nyilatkozó Dohnányi végképp keveset mond. Mégis egy-egy interjúban olykor felbukkan néhány adalék – aztán hogy ebből mennyi valóban Dohnányi és mennyi az újságíró megfogalmazása, az már megint más kérdés. A stílussal, stílusismerettel van összefüggésben, amit egy alkalommal feszeget – tudniillik amikor színészi feladathoz hasonlítja a zenei előadó munkáját:

Az előadónak át kell alakulni azzá, amivé a szerző. Chopint csak az tud jól játszani, aki Chopint akarja játszani, nem saját magát. Aki mindenáron új és egyéni szempontokat akar belemagyarázni egy klasszikus műbe, az ugyanolyan hibát követ el, mint a színpadi rendező, aki külsőségekkel elvonja a figyelmet magáról a műalkotásról.³⁰

Látszólag ellentétes irányból közelít, de ugyanerre a konklúzióra jut egy másik, közel ugyanabban az időben készült interjúban:

Sem a karmester, sem az előadóművész nem tudja tökéletesen háttérbe szorítani önnön egyéniségét, amikor a zeneszerzőt szolgálja. Hiába is dobálóznak annyit ezzel a szóval, hogy „objektív muzsikálás”, ez a valóságban nincs. A reprodukálás természetesen annál tökéletesebb, mennél jobban közel áll az előadó művész egyénisége a zeneszerzőéhez. Ha a művész nem érti meg a szerzőt, nem tudja megmutatni a művet sem.³¹

És amikor az újságíró rákérdez a „megértés” szó tartalmára, a válasz újra zárkózottságot sugall:

[A megértés] főként ösztön dolga. Nemcsak a művészetben, hanem az életben is az ösztönnek van a legnagyobb szerepe. A nevelés fejleszt, de nem teremt. Sem tehetséget, sem jellemet nem önthetünk senkibe, legföljebb fegyelmezettséget és egy bizonyos fokú kultúrát.³²

S ezzel a megjegyzéssel visszaérkeztünk kiindulópontunkhoz. Mindent egybevetve jól látszik, hogy az interpretáció pedagógiai aspektusával kapcsolatos gondolatok sokkal körvonalazottabban jelennek meg Dohnányi nyilatkozataiban. Az utóbb idézett szövegekben, melyektől esetleg az előadó-művészet mélyebb rétegeivel, elvontabb aspektusaival kapcsolatos gondolatok megfogalmazását remélnénk, alig-alig lépett túl közhelyeken. Sajnos ez általában is igaz a Dohnányi-nyilatkozatokra: a legizgalmasabb témákat, például zenei memóriájára, zeneszerzői stílusának mintáira, a késő 19. századi zenei köznyelvtől való elszakadás, illetve el nem szakadás tudatosságára, vagy mint itt, az interpretáció hitelességére vonatkozó kérdéseket mintha hátrítaná. Csak nagyon ritkán bukkannak fel igazán lényegbevágó kérdések és válaszok, a zeneszerző a legérdekesebb felvetéseket rövidre zárja. Az itt-ott elejtett, a látszatnál olykor többet sejtető megjegyzések, mint egy

30 Szánthó: *Beszélgetés Dohnányi Ernővel*, 11.

31 Egyed: *Dohnányi Ernő a zene örök hatásáról...*, 9.

32 Uott

kirakós darabjai, persze izgalmas lehetőséget jelentenek az utókor számára a találgatásra. Ám bárhog is: Dohnányi nem-zenei megnyilvánulásából nem fogjuk megtudni a „titkot” – valószínűleg ő maga sem tudta, de ha tudta is, nem akarta szavakba önteni. Ahogy egy újságíróval a maga természetes keresetlenségével közölte is: „sok mindent tudnék írni magamról, de egyáltalán nem ambicionálom az írást”.³³

33 Nádas István: „Látogatás a jubiláns Dohnányi Ernőnél”, *Magyar Hírlap* 43/244. (1933. október 26.), 8.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

‘THE ONE WHO NEEDS MORE DETAILS SHOULD RATHER NOT PLAY THE PIANO’

Ernő Dohnányi on Musical Interpretation

Though compared to his contemporaries Béla Bartók or Zoltán Kodály, Ernő Dohnányi did not leave an extensive legacy of prose writings, during the preparation of the edited collection of his writings and interviews (to be published in 2020) a surprisingly large number of documents have appeared. It seems that during a long life filled with wide-ranging professional activities, he was the author of numerous writings pertinent to the history of music and musical life: memoirs, articles and lectures on the subject of pedagogy, proposals for organizations, statements on public affairs, etc. Equally informative are the interviews he gave in his various capacities as composer, performer, teacher and director of an institution. Based on his various lectures, interviews, prefaces and recollections, this study aims to present Dohnányi’s views on musical interpretation, for example the authenticity of interpretation, the importance of familiarity with style, the damaging influence of sound recordings, the technical background to a musical production, and – as the title suggests – the teachable elements of musical performance.

Veronika Kusz (b. 1980) is a senior research fellow of the Institute for Musicology of the Research Center for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She studied musicology at the Liszt Academy of Music, and defended her PhD dissertation at the same institute in 2010. She was a Fulbright grantee in 2005–2006 working with Dohnányi’s American legacy. Her monograph on Dohnányi’s late years was published in 2015 and was awarded an Academic Youth Award by the Hungarian Academy of Sciences in 2016. She has been a János Bolyai Scholar since 2015. She has published numerous articles in Hungarian periodicals and in foreign journals such as *American Music*, *The American Harp Journal*, *Music Library Association Notes*.

Büky Virág

MENYEGZŐK ÉS ASSZONYSORSOK*

A személyes és a személytelen Bartók Falun című népdalfeldolgozás-sorozatában

Hétfőn volt a Stravinsky koncert – Most már tudom egészen pontosan, hogy mi az új irány. Képzeld el Mama magadnak egy olyan muzsikát amiben semmi érzelmes rész nincs, amiben sehol nem találsz olyan részt, amitől könnyes lesz a szemed. Tudod ez olyan csupa ritmus, csupa kalapácsoló, csupa hangszínes valami. Mondhatom, hogy igazán magával ragadja az embert az egész, úgy ahogy van. [...] de ha Béla csinálna ilyen muzsikát, akkor nem tudnék Bélának a művésznek az lenni, ami vagyok és ami leszek mindég. Mert ez a muzsika nem az én hazám, az enyém Béla muzsikája, ahol meg van alaposan a lüktető ritmus, a hangszín, de ahol az érzések élnek és vannak és aminek lelke van.¹

A fenti idézet Pásztor Ditta leveléből való, amelyet nem sokkal Stravinsky fűvöskíséretes zongoraversenyének budapesti bemutatója (1926. március 15.) után írt Bartók édesanyjához. A szöveg jól ismert a Bartók-kutatás előtt, és általánosan elfogadott az a nézet, hogy e kedvesen naiv sorok Bartók véleményét közvetítik. Annál is inkább, mivel az, amit Ditta Stravinsky zenéjének legfőbb hiányosságaként írt le, az érzelmek, érzések hiánya, végső soron egybecseng Bartóknak a Stravinsky háborús, illetve húszas évekbeli kompozícióival kapcsolatban megfogalmazott kifogásaival. 1926-ban a *Kassai Naplónak* adott nyilatkozatában Stravinsky legújabb, „neoklasszikus” műveit „száraznak” találta.² Ugyanezt a szót használta Philip Heseltine-hoz írt, 1921. február 2-i levelében a *Piano Rag Musickal* (1919) kapcsolatban, ez esetben azonban nemcsak „száraz”-nak (dry), de még „üres”-nek (empty) is találta a művet.³ Nem tudott azonosulni Stravinsky új esztétikájával, a személytelen, érzelmektől mentes, objektív zene komponálásának ideájával sem, ugyanakkor, ha zavarta is, nem hagyta nyugodni és hosszú időn át

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Interpretáció és előadói gyakorlat” címmel a Zenetudományi Intézet Bartók-termében rendezett konferenciáján, 2018. október 13-án elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Pásztor Ditta levele özv. Bartók Bélánéhoz, 1926. március 18. Ld. *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 375.

2 „Beszélgetés Bartók Bélával”, *Kassai Napló* LXII/92. (1926. április 23.). In: *Beszélgetések Bartókkal*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat kiadó, 2000, 74.

3 Bartók Béla levele Philip Heseltine-hoz, 1921. február 2. Ld. *Bartók Béla levelei*. Közr. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 264.

foglalkoztatta, hogy miként lehet összhangba hozni a legújabb „tárgyilagosságot” és „objektivitást” hirdető zenei áramlatok célkitűzéseit azzal, ami számára szinte elemi igény volt, az emberi vagy kimondottan személyes érzések kifejezésével.⁴ Valószínű, hogy ezek a kérdések is jelentős mértékben hozzájárultak Bartók 1920-as évekbeli válságához, amely életének minden területét érintette, és amelynek az alkotói válság csupán egyik összetevője volt. Kialakulásában pedig egyéb okok mellett az is közrejátszott, hogy a háborús elszigeteltség megszűnése után, a húszas évek elején Bartókra valósággal rázúdult mindaz az újdonság, amely a háború éveiben a nyugat-európai zenei életben megjelent.⁵ Nyilatkozataiból úgy tűnik, hogy kortársai közül talán épp Stravinsky irányváltása lepte meg és gondolkodtatta el a legjobban, hiszen Kodályé mellett csak Stravinsky művészetével és művészi törekvéseivel tudott olyan mértékben azonosulni, hogy alkalmanként az ő példájára hivatkozva fogalmazza meg saját zeneszerzői célkitűzéseit. Talán ezért is tért vissza ekkori írásaiban, nyilatkozataiban újra meg újra az orosz komponista legújabb műveinek értékeléséhez, és talán ez is közrejátszhatott abban, hogy már a *Falun* első, öt tétéles változatában is olyan erős Stravinsky hatása.⁶

Kérdés azonban, hogy melyik Stravinsky-mű, esetleg -művek állhattak a *Falun* hátterében. A komponálás időpontját és a feldolgozott lakodalmas szöveget⁷ tekintve Stravinsky *Menyegzője* (1922) tűnik a legvalószínűbb inspirációs forrásnak. Azt azonban nem lehet minden kétséget kizáróan bizonyítani, hogy Bartók 1924 táján, vagyis a *Falun* komponálása idején már ismerte ezt a művet. Kottatárában ugyan megtalálható a *Menyegző* 1922-ben megjelent ének-zongora kivonata,⁸

4 Ezzel a kérdéssel legalaposabban Vikárius László foglalkozott „A 'szentimentalizmus hiánya' Bartóknál” címmel megjelent tanulmányában. Ld. *Zenatudományi dolgozatok 2001–2002*. Közr. Tallián Tibor. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2002, 235–257.

5 1926 nyarán Bartók már munka közben, zongoradarabjain dolgozva írt erről az időszakról Dittának: „[...] már olyan butának, kábultnak, üresfejűnek éreztem magam az utolsó időben, hogy igazán kétségbe vontam, vajjon, egyáltalában tudok-e még újat írni. Rámnehezedett még az a sok kusza zűrzavar is, amit a mai zenéről csöstől okádnak a zenei folyóiratok: lineáris, horizontális, vertikális, objektív, személytelen, polyphon, homophon tonális, polytonális, atonális és a többi jelleg; ha nem is törődik az ember mindezekkel, de mégis kissé belébódul ha annyit kiabálják a fülébe.” Bartók levele Bartókné Pásztory Dittához 1926. június 21. *Bartók Béla családi levelei*, 380–383.

6 A *Falun* két változatban ismert. 1924-ben Bartók egy öt tétéles, énekhangra és zongorára írt sorozatot komponált, majd 1926-ban, a New York-i Zeneszerző Szövetség számára írta át a mű utolsó három tételét négy vagy nyolc női hangra és kamarazeneikarra. Jelen tanulmány csak az első változattal foglalkozik. A *Falun* keletkezéstörténetére vonatkozóan ld. Lampert Vera: „Bartók Béla: Falun”. In: *A hét zene-műve*, 1977/1. Szerk. Kroó György. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 120–129.; a keletkezéstörténettel kapcsolatos további adatok Somfai László készülő Bartók-műjegyzékéből származnak, ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy a műjegyzék szövegét a rendelkezésemre bocsájtotta.

7 Magához a lakodalmas témához persze Bartóknak nem volt szüksége Stravinsky példájára, hiszen már jóval a *Falun* komponálása előtt is zenésített meg lakodalmas szövegeket, ilyen a női karra írt *Két román tánc* (1909–10), a befejezetlenül maradt, énekhangra és zongorára szánt *Kilenc román népdal* (1912 körül) némelyik szövege, például a hatodik, a nyolcadik és a kilencedik szám (ld. Lampert Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*. Budapest: Helikon, 2008, 129–131.) és a vegyeskarra írt *Négy tót népdal* (1916) első száma.

8 Ld. Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartók's Notensammlung”. In: *Documenta Bartókiana*, 5. Hrsg. Somfai László. Mainz: B. Schott's Söhne, 1977, 165. Arra, hogy a *Menyegző* Bartók kottatárában

arra vonatkozóan azonban már nincs adat, hogy a kotta mikor került a zeneszerzőhöz. Párizsi tartózkodása idején persze magától Stravinskytól is hallhatott a darabról.

Tóth Aladár 1922-es Bartók-interjújában⁹ szóba is került egy Stravinsky-mű, amelynek hangszerelése során a zeneszerző mechanikus hangszerek alkalmazásával is kísérletezett, és amely a rendelkezésre álló adatok alapján a *Menyegző* lehetett.¹⁰ Az azonban továbbra is kérdés marad, hogy Bartók számára akkor vagy később kiderült-e, hogy ez az információ melyik darabra vonatkozott.

A *Falun* és a *Menyegző* partitúráját összevetve nem tűnik úgy, hogy Bartók műve közvetlenül a *Menyegzőre* vagy kizárólag csak erre a Stravinsky műre adott reflexió lenne, noha Stravinsky hatása több ponton is, különösen a harmadik és az ötödik dal zongorakiséretében, a bonyolult ritmusú elő-, és közjátékokban szembezőkő.

Bartók-könyvének első kiadásában Tallián Tibor¹¹ nem a *Menyegzőt* tekintette a *Falun* ihlető forrásának, hanem egy valamivel korábbi, és Bartók által jól ismert dalsorozatot, a *Pribaoutkit* (1914), Vikárius László pedig annak a lehetőségét sem zárta ki, hogy egy másik sorozat, a *Négy orosz ének* is szerepet játszott a népdalfeldolgozás-ciklus keletkezésében. Bartók mindkét művet jól ismerte, elemzést is írt róluk,¹² és a *Négy orosz éneket* (1917) ő mutatta be Budapesten.

A két dalsorozat azonban egyáltalán nem áll távol a *Menyegzőtől*, hiszen mindkettő a svájci időszakból való többi orosz szövegű dallal együtt, a *Róka* (1915/16) és a *Menyegző* (1912–1922/23) komponálásának időszakában készült.¹³ Összeköti őket a hangzás és a szerkesztésmód hasonlósága, de ezen túl van még egy, ezeknél nehezebben megragadható közös vonásuk is, amely különösen a *Menyegzőben* érvényesül erőteljesen, de valójában már a *Tavaszi áldozatra* is jellemző, és amelyet talán az ábrázolás részvétlen személytelenségének lehetne nevezni. Ez a személytelenség azonban nem az, amit Bartók is megemlít, amikor felidézi Stravinsky kijelentését, miszerint az alkotást tekintve ő visszatért a 17. századi komponisták

fennmaradt 1922-es példánya csak zongorakivonat lehet, mivel a mű partitúrája csak 1925-ben jelent meg, Vikárius László hívta fel a figyelmet. Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 136., 140. jegyzet.

9 Tóth Aladár: „Bartók külföldi útja”, *Nyugat* 15/12. (1922). Ld. Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei II.: Bartók megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In: *Zenatudományi tanulmányok*, 7. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 830–33.

10 A Bartók által említett művet az interjú angol nyelvű közreadásának szerkesztői, Móricz Klára és David Schneider azonosították a *Menyegzővel*. Aladár Tóth: „Bartók’s Foreign Tour”. In: *Bartók and His World*. Trans. David E. Schneider–Klára Móricz, ed. Péter Laki. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995, 287.

11 Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1981, 162.

12 A *Pribaoutki*-elemzést ld. Bartók Béla: „A népzene hatása a mai műzenére”. In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 103–104. A *Négy orosz énekről* ld. Bartók Béla: „Budapest Welcome Dohnányi’s Return”, *Musical Courier*, 14 June 1921, 37. In: *Documenta Bartókiana*, 5., 111–112.

13 Az egyes sorozatok kialakulásáról bővebben ld. Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian Tradition. A Biography of the Works Through Mavra*, 2. Oxford: Oxford University Press, 1996, 1119–1236.

„személytelen stílusá”-hoz,¹⁴ hanem a rítusok, pontosabban a rítus résztvevőinek személytelensége. Stravinsky ugyanis a *Menyegzőre* emlékezve azt mondta Robert Craftnak, hogy számára a *Menyegző* tipikus lakodalmasság epizódok sorozata volt, amelyeket a tipikus szöveg idézetei beszélnek el. „Egyedi szerepek a *Menyegző*-ben nincsenek, csak szólóhangok, amelyek egyszer ilyen-, másszor olyanfajta jellemítípust személyesítenek meg.”¹⁵ Valójában ha ezt 1912-13 táján még nem is fogalmazta meg ilyen pontosan, ezt az elvet követte már a *Tavaszi áldozat* esetében is. Ennek is tulajdonítható a mű könyörtelen¹⁶ brutalitása. Stravinskynál ugyanis a rítus olyan természeti erő, amely kíméletlenül sodorja el a rítus résztvevőit. Sodrás pedig még feltartóztathatatlanabbnak hat azáltal, hogy a *Tavaszi áldozat* szereplői nem individuumok, így ellenállás nélkül szenvedik el sorsukat.

Ez a fajta nyers természeti erő, amely Bartóktól sem idegen, a *Falunban* is feltűnik ugyan, de csak egy-egy szakasz erejéig, így többek közt a már említett, látványos Stravinsky-hatást mutató zongoraközjátékokban. Összességében azonban ez a Stravinsky-féle attitűd távol állt Bartóktól, ahogyan a zeneszerzői szándék kifejezésére szolgáló eszközökkel szemben is voltak fenntartásai. Írásaiban több alkalommal is foglalkozott Stravinsky sajátos kompozíciós technikájával, amelynek legszembevetőbb vonása, hogy az egyes művek rövid, ostinatoszerűen ismételt, két-három ütemes frázisok alkotta blokkokból épülnek fel, és ezek a blokkok minden átmenet, átvezetés nélkül követik egymást. 1931-es Budapesti előadásában¹⁷ elismerte, hogy az „ilyen primitív motívumok folytonos ismétlődésének” van „valami egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló hatása”. Annak is tudatában volt, hogy ennek a formálásmódnak a legforradalmibb újdonsága épp abban áll, hogy radikálisan szakít a motivikus egységre, visszatérésre vagy a motivikus fejlesztésre építő, klasszikus zeneszerzési technikával.¹⁸ Ugyanakkor az így létrejött formát sajátosan darabosnak, más írásaiban „töredezettnek” érezte, és

14 Ld. pl. Bartók *Nagyvárad* *Estilap* 1924. október 15-i számának adott interjúját. „Mert Stravinsky – mint mondja – objektívizmust akar a zenében. Visszatért a XVII. század személytelen stílusához. Az egyéni jelleg a romantikus korszak sajátja – mondja ő”. In: *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Közr. Wilhelm András, Budapest: Kijarat Kiadó, 2000, 52.

15 Robert Craft–Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*. Ford. Pándi Marianne, közr. Kovács Sándor. Budapest: Gondolat, 1987, 135.

16 Taruskin szerint a *Tavaszi áldozat* a szélsőséges megvalósulása az orosz zenekritikus, Yakov Tugenholt kijelentésének, miszerint „a nép, amely korábban csupán a művész szánalmának tárgya volt, egyre inkább egy művészi stílus forrásává lett” („the folk, formerly the object of the artist’s pity, [has become] increasingly the source of artistic style”). Úgy tűnik azonban, hogy a szánalom, a könyörület, vagy a részvét hiánya és Stravinskynak a szereplők iránt tanúsított közömbössége sokakat zavart. Az ennek illusztrálására hozott példák között Taruskin még egy 1970-es évekbeli előadást is megemlít – Jurij Grigorovicsnak a Bolsoj számára készített koreográfiáját –, amelyben a mű végén egy ifjú megmenti a kiválasztottat, miközben egy dárdát dőf Yarilo bálványba. Taruskin: *Stravinsky and the Russian Tradition*, 950., valamint a 152. jegyzet. Yakov Tugenholt *Tűzmadár*ról szóló kritikáját ld. uott, 502.

17 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 144.

18 Erről Guttman Mikósnak adott interjújában beszélt: „Stravinsky ezen műve ti. teljes szakítást jelent a régi szimmetrikus formákkal, a ‘Wiederkehr’-ek teljesen ki vannak belőle küszöbölve”. Guttman Miklós: „Interjú Bartók Bélával”, *Nagyvárad* (1924. március 26.). In: *Beszélgetések Bartókkal*, 47.

részben ennek is tulajdonítható, hogy Stravinsky műveinél – amint az Philip Heseltine-hoz írt leveléből is kiderül – kezdettől fogva kifogásolta „egy nagy koncepció hiányát.”¹⁹ Ennek az építkezésmódnak azonban van még egy hátránya – erről Bartók már nem beszélt – az, hogy lelki folyamatok ábrázolására nem alkalmas, ahogyan arra sem, hogy olyan érzéseket ábrázoljon, mint az azonosság vagy az összetartozás, amelyek megjelenítéséhez szükség van a visszatérő vagy variálódó motívumok lényegi azonosságára.

Nem lehet véltetlen, hogy a háborús évekből való Stravinsky-dalok közül Bartók épp azokat emelte ki írásaiban, a *Pribaoutki* és a *Négy orosz dal* utolsó számát, amelyek valami módon elkülönültek a többi ez idő tájt komponált daltól. A negyedik, „Az apó és a nyúl” című *pribaoutkát* például épp a hagyományos szerkezet különíti el valamelyest a sorozat többi számától, hiszen a darab végén ritornello-szerűen visszatér a mű hangszeres bevezetője.²⁰

Mindenesetre Stravinsky dalaival ellentétben a *Falun* hagyományos formákból építkezik.²¹ A dalok már csak a feldolgozott népdalok szerkezetéből adódóan is strofikusak, de a több népdalból kialakított nagyformák is hagyományos elrendezést mutatnak – a harmadik számban („Lakodalom” – „Svatba”) feldolgozott dalokból rondószerű szerkezet jön létre, a negyedikben („Bölcsődal” – „Ukoliebavka”) felhasznált két népdalból pedig A–B–A forma. Még a sorozat elrendezése is inkább a 19. századi dalciklusok felépítéséhez hasonlít. Mintha a Stravinsky-dalok jelentette kihívásra adott válaszában Bartók, akár öntudatlanul is, a hagyományos formákhoz való ragaszkodást akarta volna hangsúlyozni. Még abban is javíthatatlanul 19. századi, hogy a mű keletkezését magánéleti események is motiválták, a zeneszerző második házassága (1923), és második gyermeke, Péter születése (1924 júliusában). A mű ajánlása is második felségének, Pásztory Dittának szól.

Ha a dalok tartalmát vagy keletkezésük körülményeit nézzük, akkor a lehetséges 19. századi modell akár Schumann *Frauenliebe und Leben* című ciklusa is lehetne. A *Falun* három középső dala még tartalmilag is megfeleltethető a *Frauenliebe* egyes dalainak,²² és abban is hasonlítanak, hogy mindkét ciklus egy teljes női életutat idéz fel. Bartóknál ugyan ez épp hogy csak felsejlik a negyedik dalban, de két-

19 Ld. Bartók Philip Heseltine-hoz írt 1920. november 24-i levelét. *Bartók Béla levelei*, 231–262.

20 Ld. Taruskin: *Stravinsky and the Russian Tradition*, 1170.

21 David Schneider a *Csodálatos mandarin* és a *Tavaszi áldozat* összevetése során úgy találta, hogy Bartók a zenei formálás, illetve a formadramaturgia terén jóval kevésbé volt fogékony Stravinsky zenéjére. Ugyanis ő mindvégig ragaszkodott ahhoz, amivel Stravinsky épp a *Tavaszi áldozatban* szakított, „a visszatérésre, kidolgozásra, téma-transzformációra épülő egység német szimfonikus ideálhoz” („the Germanic symphonic ideal of unity built on the recapitulation, development, and transformation of themes”). David Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition. Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2006, 140.

22 A *Falun* második dallama („A menyasszonynál”) Schumann negyedik dalának („Du Ring an meinem Finger”), a harmadik („Lakodalom”) az ugyancsak a lakodalomra utaló ötödiknek („Helf mir, Ihr Schwester”), a negyedik („Bölcsődal”) pedig a gyermekről szóló hetediknek („An meinem Herzen”) felel meg.

ségtelenül jelen van. Arról nem is beszélve, hogy Schumann dalait ugyanaz az élethelyzet, Clarával kötött házassága hívta életre. A közvetlen hasonlóságoknak azonban itt vége szakad. Arra nézve sincs adat, hogy Bartók ezzel a Schumann-dalciklussal behatóbban is foglalkozott volna, noha Schumann jelentőségét és az életművére gyakorolt hatását több kompozíció is bizonyítja. A legismertebb ezek közül a *Jugendalbum* mintáját követő *Gyermekeknek* sorozat, de schumanni mintákat követ az 1900-ban komponált, Fábián Feliciének szánt *Liebeslieder* című dalciklus (1900) is, legyen szó akár a szövegek kiválasztásáról, akár a megzenésítés során alkalmazott technikákról, mivel Schumannhoz hasonló módon Bartók is kódolt üzeneteket rejtett a mű szövegébe: zenei hangokká alakított monogramokat (F. F. B. B.) (1. kotta) és Felicie egyik művének részletét.



1. kotta. Bartók: *Liebeslieder*, BB 20 (1900), „Du meine Liebe du mein Herz”, 1–3. ütem

A *Falun* esetében a már említett párhuzamokon túl egy-egy gesztus, egy-egy formai megoldás utal erre a hagyományra. A kódokba rejtett titkos üzenet például jelen van még, bár a Schumann-féle kódokat Bartók idővel másfajta rejtjelekre cserélte. Legszemélyesebb érzéseinek, gondolatainak kimondását ugyanis a népdalszövegekre és népi dallamokra bízta, ráadásul hogy mondanivalóját még mélyebbre rejtse, nem is magyar, hanem szlovák dalszövegekre.²³ Az elrejtésnek ez a Bartóki módja azonban egyben eltávolítás is, és emiatt ezek a dalok személytelenebbekké válnak, mint a 19. századiak, vagy éppen Bartók saját korábbi dalai.

Ezt az érzést erősíti a dalok, különösen az első kettő és a negyedik kántáló vagy még inkább inkantatórikus hangvétele,²⁴ és ebben a tekintetben figyelemre

23 Vikárius László a *Gyermekeknek* szlovák népdalfeldolgozásairól szóló tanulmányában jegyezte meg, hogy Bartók többnyire népdalszövegeken át tudta kifejezni mondanivalóját, és utalt Tallián Tibor észrevételére, miszerint a zeneszerző Geyer Steffivel folytatott 1907-es levelezésében gyakran népdalszövegekkel mondta el azokat a gondolatait, amelyeket saját szavaival nehezebbre esett volna megfogalmaznia. Vikárius ír arról is, hogy a Monarchia kisebbségeinek idegen nyelvű dalai különösen jó lehetőséget kínálhattak legszemélyesebb mondanivalójának mintegy rejtjeles közvetítésére. Vikárius László: „Bartók 'Halotti ének'-e és a 'szlovák' *Gyermekeknek* születése”. In: *Zenatudomány Dolgozatok*, 2011. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: Zenatudományi Intézet, 2012, 263., valamint Tallián Tibor: „Béla Bartók, Composer of Folksongs”, *Hungarian Music Quarterly* 9/1–2. (1998), 5–9.

24 A két dal tipológiailag is rokonságban áll egymással, bővebben ld. Erdélyi-Molnár Klára: „Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásaink dallamanyaga”, *Magyar Zene* LII/1. (2014. február), 111., 2. táblázat,

méltó az a hasonlóság is, amely a *Falun* első száma („Szenagyűjtéskor” – „Pri hrabani”) és a *Menyegző* kezdete, a menyasszony első megszólalása között fedezhető fel. Stravinsky dallama valójában egy *placs*, a menyasszony által énekelt rituális sirató, amely az esküvő előtti nap szertartása (*gyevicsnyik*) során hangzott el. A *Szenagyűjtéskor* jajongó dallamában és a kíséret éles disszonanciáiban szinte még a *placs*ot átható rémület is érződik (2–3. *kotta*).²⁵ A *Falun* és a *Menyegző* között Ito Nobuhiro talált további összefüggést. Ő nem a dallamok hangvételében, inkább a hangkészletet és a megzenésítés módját illetően mutatott rá néhány párhuzamra, a „Bölcsődal” középrészében elhangzó anyag (28–37. ütem) és a *Menyegző* harmadik képének végén, az anyák siratóéneke között ([82]⁺¹⁻⁶).²⁶



2. *kotta*. Bartók: *Falun*, BB87a (1924), „Szenagyűjtéskor”, 1–4. ütem



3. *kotta*. Stravinsky: *Menyegző* (1922–23), 1–18. ütem

Jelen van ez a hangvétel azokban a dallamokban is, amelyeket Bartók az általa ismert és előadott Stravinsky-dalok közül különösen érdekesnek talált és elemzésre kiválasztott: a *Pribaoutki* negyedik dalában („Sztarec’ i zajac” – „Az apó és a nyúl”, 4. *kotta* a 448. *oldal*on), illetve a *Négy orosz ének* esetében ugyancsak a negyedik dalban, a „Chant dissident”-ban („Szehtanszkaja” – „A szakadár éneke”, 5. *kotta* a 448. *oldal*on). Ez utóbbiról 1921 nyarán Bartók tőle szokatlan lelkesedéssel írt a budapesti hangversenyéletről szóló, a *Musical Courier* és az *Il Pianoforte* hasábjain is megjelent tudósításában. Kiemelte a dalok sajátos, a polgári közönség számára

valamint uő: *A szlovák népdalkincs stílusrétegei*. Diplomadolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014, 55., 3. táblázat. Ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy diplomamunkájának szövegét a rendelkezésemre bocsátotta, illetve, hogy a jelen tanulmány szlovák népzenevel kapcsolatos részeinek elkészítését megjegyzéseivel, észrevételeivel segítette.

25 A *Menyegző*re vonatkozóan ld. Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1319–1440., a felhasznált forrásokról részletesebben ld. uott, Appendix, Table 4, 1423–1440.

26 Ito Nobuhiro: „Bartók’s Slovak Folksong Arrangements and Their Relationship to Stravinsky’s *Les noces*”, *Studia Musicologica*, 53, No. 1/3. (March 2012), 311–321.



4. kotta. Stravinsky: *Pribaoutki* (1914), 4. „Sztarec’ i zajac” (Az apó és a nyúl), 1–10. ütem



5. kotta. Stravinsky: *Négy orosz ének* (1917), 4. „Szeptanszkaja” (A szakadár éneke), 1–4. ütem

szokatlan hangzását, előadásmódját, hozzáátéve, hogy ez a dallamvilág és előadásmód teljesen megszokott a kelet-európai parasztság körében: a sokszor írni-olvasni sem tudó paraszt énekesek minden nehézség nélkül éneklék ezeket.²⁷ A sorozat negyedik dalát, a „Chant dissident”-t pedig a maga nemében „valóságos ékszer”-nek tekintette, amelyben szerzője „a spirituális inspirációnak olyan mélységeiig jut, amely jellegében teljesen különbözik azoktól a zenei extravaganciáktól, üres szellemességektől, amelyeket Stravinsky oly gyakran megenged magának”.²⁸

Bartók lelkesedése talán azzal is magyarázható, hogy ez a szokatlan hangzású, hajlításokkal, díszítésekkel teli dallam,²⁹ ahogyan bizonyos mértékig az előzőekben bemutatott többi is, hasonlít azokhoz a számára különösen kedves és fontos népi dallamokhoz, amelyekkel először a román népzeneben találkozott, és amelyeket a román népzene legősibb rétegéhez sorolt. Ezekről a *hora lungă*nak, *cântec lung*nak vagy *doină*nak is nevezett dalokról úgy gondolta, hogy valójában egyetlen dallam különféle megvalósulásai, és bennük csak az egyes formarészekhez tartozó fordulatok rögzítettek, minden más rugalmasan, az előadó pillanatnyi hangulatának megfelelően változhat.³⁰ Későbbi kutatásai során pedig egyre jobban megerősödött abban a meggyőződésében, hogy ez a dallamtípus egykor jóval nagyobb területen jelen volt, és számos népnél ebből az ősdallamból alakulhattak ki a fejlődés következő szintjét képviselő, alkalomhoz kötött szokásdallamok.³¹

27 A Bartók-írások adatait ld. a 12. jegyzetben, a cikk olasz változatából ez a szakasz hiányzik.

28 „By far the most valuable is the ‘Chant dissident’ which is a gem of its kind, at times reaching depths of spiritual inspiration totally different in character to the musical extravaganza and quips in which Stravinsky so often indulges.” Bartók Béla: „Budapest Welcomes Dohnányi’s Return”, *Musical Courier*, 14 June 1921, 37. In: *Documenta Bartókiana*, 5., 111–112.

29 A dalban Stravinsky a *lirnikinek* és *kobzarinak* is nevezett vak vándor énekesek előadói stílusát imitálja. Ld. Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1193–1198.

30 Bartók Béla: „Rumanian Folk Music” „Román népzene”. In: *Bartók Béla írásai*, 4. Közr. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 2016, 156–157.

31 Uő: „Népzeneék és a szomszédnépek népzeneje”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 1999, 234.

A *Falun* komponálása idején Bartók szlovák népdalgyűjtésének rendezésével és kiadásra előkészítésével foglalkozott. Ebben az anyagban, amint az a tót népdalokról írt tanulmányából kiderül, a *valaská* néven ismert dallamokban vélte megtalálni ezt a hasonló elvek szerint felépülő, ősi alpdallamot.³² A *Falunban* feldolgozott népdalok ugyan nem ilyenek, de meglátása szerint „emlékeztetnek a *valaská* dallamra”. Mi több, a tanulmányhoz tartozó példatárban „2e” számmal jelölt dallam, amely a *Falun* negyedik számának középrészében hallható, Bartókot még az arab parasztdallamok primitív *parlando* formáira is emlékeztette.³³ Hogy Stravinsky művei idézték-e fel benne a gyűjtőútjain hallott szlovák dallamokat, vagy szlovák gyűjtésének rendezése során talált rá a Stravinsky-művekből ismerős dallamokra, nem lehet eldönteni. Három, a *Falunban* feldolgozott dallamot (a „Széna-gyűjtéskor”, valamint a „Bölcsődal” két dallamát) azonban annyira fontosnak tartott, hogy a tanulmányhoz tartozó példatárban is közölte.

Ez a Bartók által ősinek tekintett dallamtípus számára sajátos vonzerővel bírt. Ez a hangzás, ez a sajátos előadásmód más műveiben is feltűnik, gyakran szélsőséges lelkiállapotokhoz kapcsolódik,³⁴ és van benne valami nem emberi, de ez nem a Stravinsky-féle, egyéniség nélküli, archaikus ember. Épp ellenkezőleg. Nem emberi, mert már több annál. Ez a hang ugyanis a természettel újraegyesült, szarvassá vált fiú hangja (6. kotta a 450. oldalon). S hogy minek köszönhető, hogy nála ez a hang ilyen emelkedett tartalommal bír? Talán hozzájárul ehhez Bartók ragaszkodása a személyes érzések kifejezéséhez és a tradicionális formákhoz, mivel csak ez a folyamatokat és összefüggéseket teremtő és láttató komponálásmód teszi lehetővé, hogy egy-egy fontos téma plasztikusan kiemelkedjék. Stravinsky műveinek népi dallamai csupán apró, izolált alkotóelemek az egész blokk- vagy mozaikszerűen felépített textúrában. A *Pribaoutki* dalaiban nemegyszer még az egyes mondatrészek vagy a szavak közt sincs összefüggés, ahogyan dallam és szöveg között sem, mivel egy-egy szöveghez Stravinsky gyakran a hozzá legkevésbé illő dallamot társította. A *Pribaoutki* első dalának szövege ivónóta, dallama viszont egy *gyevicsnyik*, a menyasszony rituális fürdése idején énekelt dallam.³⁵

Bartók népdalainak személyen túlisága viszont épp a melléjük helyezett, nagyon is személyes hangvételi zene révén mutatkozik meg a maga teljességében, ahogyan ez a „Bölcsődal”-ban, a sorozat talán legszemélyesebb hangvételi tételében is érzékelhető. Ami személyes, az a dal kíséretébe kerül. Dallam és kísérete ugyanis külön utakon jár. Ez a kíséret részben még az Ady-dalok világára emlékeztet, az „A” rész anyagában ugyanis még jól felismerhető a „Három őszi könnycsepp” jellegzetes, keringőszerű textúrája. A középrész azonban az éjszaka-zenék

32 Később a szlovák népzene kutatók munkásságának köszönhetően kiderült, hogy ez a dallamcsalád lényegesen később keletkezett. Bővebben ld. Erdélyi-Molnár: *Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásainak dallamanyaga*, 116–117.; valamint uő: *A szlovák népdalkincs stílusrétegei*, 64–65.

33 Bartók Béla: „Tót népi dallamok”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 168–171.

34 Ehhez hasonló felépítésű az a brácsadallam, amely *A csodálatos mandarinban* a mandarin haldoklását kíséri ([101]⁺¹–103), ilyen a 2. hegedű-zongoraszonáta első tételének elején a hegedű dallama, vagy a 4. kvartett III., lassú tételének csellósólama (1–34. ütem).

35 Taruskin: *Stravinsky and the Russian Traditions*, 1168–69.



6. kotta. Bartók: Cantata profana, BB 100 (1930), [45]² – [45]⁴

karakterisztikus vonásait hordozza. Már a bevezető hangzatokban ráismerni ezeknek a zenének a jellegzetes zsongására (7. kotta), majd hirtelen feltűnnek a lélek mélyének hangjai, nyugtalanító gesztusai, izgatott suttogása (8. kotta). A sirató jellegű altató azonban külön életet él, más dimenzióban lebeg, messze távol a kíséret fölött, és dallama még a zongora legnagyobb nyugtalanítóbb ütemei közben is érintetlen, változatlan marad.

Più andante (♩ = cca 76)

7. kotta. Bartók: Falun, 4. „Bölcsődal”, 28–32. ütem

(♩ = 73)

8. kotta. Bartók: Falun, 4. „Bölcsődal”, (47.) 48–49. ütem

Sirató jellegű altató, rettegéssel teli aratódal, különös ajándék ez a mű egy esküvőn vagy az első gyermek születésekor. Mintha Bartók Schumann német romantikus dalciklusa helyett a maga kelet-európai „Asszonyors”-át adná át, annak ugyan nem „összékely”, „ázsiai”,³⁶ de kelet-európai, pogány „rettenetességével”.

36 Bartók Béla: „A magyar zenéről”, *Auróra* 1/3. (1911), 126–8. In: *Bartók Béla írásai*, 1, 100.

ABSTRACT

VIRÁG BÜKY

WEDDINGS AND WOMEN'S LIVES

The Personal and the Impersonal in Béla Bartók's Village Scenes

Bartók's *Village Scenes* (1924) were composed in a critical period of the composer's life. Among the causes leading to his crisis was his encounter with the new artistic currents arisen during the early 1920s, and first of all with Stravinsky's new works, his new aesthetic of objectivity, and his breaking with everything which was individual or personal as the heritage of the romantic area. Although Bartók did not agree with Stravinsky's new ideas, they exerted a considerable influence on him. Several of his works composed in this period can be regarded as a reaction to the challenges presented by Stravinsky's works and aesthetic theories and *Village Scenes* is one of the earliest examples of this reaction.

The influence of the Russian composer can be felt in many different layers of the composition, nevertheless, the present article focuses on questions regarding Bartók's special reaction to one salient aspect, the impersonal, mechanical or even inhuman characteristics manifested in compositions like the *Rite of Spring* or *The Wedding*. Apart from clear points of comparison with Stravinsky's „barbaric” works, *Village Scenes* also provides particularly revealing examples of Bartók's strategies to balance Stravinsky's influence for instance through his recourse to traditional, nineteenth-century forms of Schumann's *Lieder*, his insistence on giving way to the expression of personal emotions and thereby to resist or avoid Stravinsky's distinctive new fragmented structures and forms that renounce everything traditional. Furthermore, *Village Scenes* also shows how Bartók used folk songs to present a different kind of objectivity and to substitute a kind of supra-personal or transcendently personal for Stravinsky's impersonal.

Virág Büky graduated in musicology from the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with the thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában*. [*The moresca vocale: A popular genre in late 16th century Italy*]. In 2001–2004 she was a postgraduate at the Budapest Academy. At present she is a research assistant, working on her PhD dissertation on Bartók and the exoticism of the turn of the 20th century. Since 2000 she has been working at the Bartók Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

Szabó Ferenc János

A MAGYAR NEMZETI HANGTÁR LÉTREHOZÁSÁRA IRÁNYULÓ TÖREKVÉSEK (1908–2000)*

1. rész

E tanulmány elején sajnos ki kell jelentenünk: jelenleg nincsen magyar nemzeti hangtár nevet viselő intézmény, s nem is létezett. A létrehozására irányuló számos próbálkozást több alkalommal is összefoglalták írásban vagy szóban: dr. Skaliczki Judit 1982-ben tartott előadásának írott változatában,¹ Dauner Nagy István 1997-ben online publikált tanulmányában,² Oldal Gábor 1998-ban a *Gramofon* folyóirat hasábjain,³ Mácsai János a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2013. évi tudományos konferenciáján „A hangzó anyag, mint forrás” címmel tartott előadásában,⁴

* A tanulmány első verziója az MTA BTK Médiatudományi Kutatócsoport 2016. évi kutatási programjának keretében készült, jelenlegi formájának létrejöttét az NKFIH 123.819 számú pályázat támogatta. A szerző a tanulmány írása idején az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum tudományos munkatársa volt. Itt mondok köszönetet mindazoknak, akik a kutatás során segítettek munkámat: Gócza Gyuláné Turcsányi Julianna (Zenei Könyvtárosok Nemzetközi Szövetsége Magyar Nemzeti Csoport, elnök), Bándoli Katalin (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zeneműtára, MKE Zenei Szekció), Szabó Ferencné Nádor Anna Mária (Csorba Győző Könyvtár Zeneműtára), Kelemen Éva és Mikusi Balázs (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára), Szőnyiné Szerző Katalin (az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának volt vezetője), Villám Judit (Országgyűlés Könyvtár), Sárközi Andrea (Országos Idegennyelvű Könyvtár Zeneműtára), Dauner Nagy István (az Országos Idegennyelvű Könyvtár Zeneműtárának volt vezetője), Hollós Máté (Hungaroton), Mácsai János zene-történész, dr. Bajnai Klára lemezgyűjtő, Simon Géza Gábor jazztörténész, Salamon István rádiótörténet-kutató, Bíró Viola (MTA BTK ZTI Bartók Archívum), Ránki András (MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum). Különösen sok köszönet illeti azokat, akik hozzájárultak ahhoz, hogy interjú készüljön velük a kutatás során (intézményeiket itt a tanulmány szempontjából releváns formában adom meg): Dinnyés Ilona (Magyar Hanglemezgyártó Vállalat Archívuma), dr. Skaliczki Judit (Magyar Könyvtárosok Egyesülete), Vavrincez Veronika (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára), Gyimes Ferenc (Országos Idegennyelvű Könyvtár Zeneműtára), Székely András (Magyar Hanglemezgyártó Vállalat). Az idézetekben – a gépiratokat leszámítva – meghagytam az eredeti helyesírást. A magyar nemzeti hangtár – mivel nemlétező intézményről van szó – általánosságban kisbetűvel írom, csak azokban az esetekben írom nagybetűvel, ahol így szereplő címre hivatkozom.

- 1 dr. Skaliczki Judit: „A magyar nemzeti hangtár létrehozásáról”. In: Kovács Dezső (szerk.): *A Magyar Könyvtárosok Egyesületének évkönyve, 1982*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1982, 79–81.
- 2 Dauner Nagy István: „A Nemzeti Hangtár Története”, *Café Momus* 1997. október 11. (<http://www.momus.hu/article.php?artid=23>) Utolsó hozzáférés: 2016. december 13.
- 3 Oldal Gábor: „A magyar nemzeti hangarchívum kérdése”, *Gramofon* III/9. (1998. szeptember), 12–13.
- 4 MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013. október 5. Az előadás összefoglalóját ld. az MZZT honlapján: <http://mzzt.hu/index,HU.asp>

valamint e tanulmány szerzője 2015 és 2017 között különböző magyarországi és külföldi tudományos konferenciákon.⁵

A jelen tanulmány elkészültét megelőző kutatás során az előzőeknél jóval szélesebb idősáv került áttekintésre és feldolgozásra, elsősorban a 20. század eleje irányába bővítve a történeti vizsgálódást. Felső korszakhatárként az ezredfordulót választottam. Mivel az 1954 utáni események jóval ismertebbek – Dauner Nagy István részletesen tárgyalja őket –, így a kutatás és a tanulmány megírása során nagyobb hangsúly került az 1954 előtti adatok feltárására. A hangtár fogalmát széles spektrumon értelmezve tárgyalom. Bár érdemes különbséget tenni nemzeti hangtár és intézményi- vagy más szempontú hangarchívum között, tanulmányomban mégis több olyan jelenség is szóba kerül – például a Magyar Rádió, az Operaházba tervezett lemeztár vagy a Patria-sorozat esete –, amely szorosan véve nem tartozik a hangtár fogalomkörébe, azonban a magyar nemzeti hangtár létrehozására irányult törekvések inspirálója, vagy éppen folyománya, így a téma tárgyalásához mégiscsak szervesen hozzátartozik. Terjedelmi okok miatt el kell tekintenem a külföldi hangtárakkal való összehasonlítástól, ezeket a fent említett szerzők részben már felsorolták.⁶ Ráadásul sajnos kijelenthető, hogy a külföldi nemzeti hangtárak inkább csak felemlegetett, mintsem hatékony példaként szolgáltak a magyar nemzeti hangtár történetében.

E tanulmány nem kíván – a témában valamennyire is jártasak jól tudják: nem is kívánhat – megoldási javaslatokat kínálni a magyar nemzeti hangtár létrehozásához, nem fogja tudni megoldani azt a problémát, amit az elmúlt 110 évben zeneszerzőknek, zenetudósoknak, muzeológusoknak, archiváriusoknak, gyűjteménykezelőknek, lemezgyűjtőknek, de még közéleti szereplőknek sem sikerült. Célja inkább a – minden bizonnyal nem teljeskörű – történeti vizsgálat, a különböző intézmény-tervekből, próbálkozásokból és részeredményekből összeálló folyamat kronológiai és módszertani áttekintése és áttekinthetővé tétele, nem feladva ugyanakkor a reményt, hogy hátha egyszer mégis létrejehet legalább virtuális formában egy olyan gyűjtemény, amelyen keresztül elérhetővé válnak a magyar hangemlékek.

5 „Hungarian National Sound Archives (?). Past, Present and Future – Efforts, Problems and Plans.” Előadás az International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) 2015. évi párizsi konferenciáján, Bibliothèque National de France, 2015. szeptember 27. Összefoglalóját ld. az IASA honlapján: <http://2015.iasa-web.org/en/node/28>; „Katalógustól katalógusig. Konceptiók a magyar nemzeti hangtár létrehozásáról (1928–1993)”. Előadás az MTA BTK Médiatudományi Kutatócsoport „Zene és média, média és történelem” című konferenciáján, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2016. december 9.; „Katalógustól katalógusig: Konceptiók a magyar nemzeti hangtár létrehozásáról.” Előadás a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Hivatásosok és műkedvelők” című tudományos konferenciáján, Budapest, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2017. október 14.

6 Csak néhány igen korai példát megemlítve: 1899. április 27-én alakult meg Bécsben a ma is létező Phonogramm-Archiv-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Az 1900 szeptemberében létrehozott Berliner Phonogramm-Archiv ma a berlini Néprajzi Múzeum része. A londoni székhelyű The Gramophone Company már 1905-től kezdődően rendszeresen átadott kiadványainak nyomómatricáiból a British Museum gyűjteményének (a lemezek ma a British Library állományához tartoznak). Párizsban 1911. június 3-án kezdte meg működését az Archives de la Parole, melynek gyűjteménye ma a Bibliothèque National de France-hoz tartozik.

1. 1908–1946

1.1. Első kísérletek

Magyarország nemzetközi viszonylatban is igen hamar bekapcsolódott a hangfelvétel-történet eseményeibe. Közismert, hogy a fonográfot – melyről rendszeresen és naprakészen tudósított a *Vasárnapi Ujság*⁷ – már 1896-ban tudományos céllal használta Vikár Béla.⁸ Az első gramofonlemez-felvételek 1899-ben készültek Budapesten,⁹ s 1908-ban alakult meg az első önálló magyar hanglemezcég.¹⁰

A magyar hangfelvételek gyűjtésének ötlete először ugyanebben az évben merült fel. Kereszty István 1908-ban a *Magyar Könyvszemle* hasábjain publikált cikket egy létesítendő önálló magyar zenei gyűjteményről.¹¹ A gyűjtemény feladatai között a fonogram-felvételek beszerzését is felsorolta:

Hogy ez mennyire fontos és sürgős, azt aligha kell bizonyíthatnom; nem megbecsülhetetlen vívmány-e, hogy egy Blaháné énekét, Hubay vagy Vecsey hegedülését, Dohnányi, Juhász Aladár, Mérő Jolán, Szendy zongorajátékát a maguk teljes művészi magaslatán át-éreztetjük a jövő századok nemzedékeivel? Mit nem adnánk érte, ha Beethoven vagy Liszt előadó művészi nagyságát ilyen módon közvetítve élvezhetnők!¹²

Kereszty írásából nem derül ki, hogy az elképzelt gyűjtemény számára készített egyedi hangfelvételekre, vagy kereskedelmi forgalomba hozott fonográfhengerekre gondolt, sürgetéséből azonban – „ilyeneket azonban előbb még be kell szerezni” – nyilvánvaló, hogy a Nemzeti Múzeum ekkor még nem rendelkezett semmilyen hangzó dokumentummal. Kereszty István a cikkében közzétett felvételeit – melyek között csak egy volt a fonogramok gyűjtése – a lap szerkesztősége írásban, a közleményhez fűzött végjegyzetben vetette bírálat alá.¹³

Az 1910-es években a magyar beszélőgép- és gramofonlemez-szakma első hivatalos folyóirata, a *Zenekereskedelmi Közlöny* többször is foglalkozott a hangzó források összegyűjtésének témájával, elsősorban külföldi példák nyomán. 1911 nyarán hírt közölt a Ferdinand Brunot által a bécsi Phonogrammarchiv mintájára a párizsi

7 A *Vasárnapi Ujság* már 1878-ban beszámolt a fonográfrol, ld. N. N.: „A phonograph”, *Vasárnapi Ujság* XXV/12. (1878. március 24.), 190–191. A Párizsban Puskás Tivadar által bemutatott tökéletesített fonográf első részletes magyar leírását szintén a *Vasárnapi Ujság*ban találjuk, ld. H. P.: „Edison és fonográfja”, *Vasárnapi Ujság* XXXVI/48. (1889. december 1.), 783–784.

8 Vikár Béla 1896-ban kezdett gyűjtéseiről ld. Sebő Ferenc: *Vikár Béla népzenei gyűjteménye*. Budapest: Hagyományok Háza, Néprajzi Múzeum, 2006

9 Ld. Szabó Ferenc János: „At the very beginning: The first Hungarian operatic recordings on the Gramophon label between 1902 and 1905”. In: Pekka Gronow–Christiane Hofer (szerk.): *The Lindström Project*, 4. Wien: GHT, 2012, 51–60.

10 Az Első Magyar Hanglemezcgyárról ld. legújabban: Simon Géza Gábor: „Az Első Magyar Hanglemezcgyár vázlatos története”. In: uő: „Szösszenetek” a jazz- és a hanglemeztörténetből. Budapest: Gramofon Könyvek, 2016, 278–288.

11 Kereszty István: „A zene irodalma a könyvtárban”, *Magyar Könyvszemle. Új folyam* XVI. (1908) 319–341.

12 Uott, 332.

13 Uott, 341. A bírálatban nem esik szó a fonogramokról.

Sorbonne-on alapított, nyelvtudományi és fonetikai fókuszú hangfelvétel-gyűjteményről (Archives de la Parole),¹⁴ 1913 nyarán pedig arról tudósít, hogy Geoffrey O'Hara (1882–1967) zeneszerző és katonakarmester felkérést kapott az amerikai kormánytól egy amerikai zenei hangfelvétel-archívum létrehozására, melyben az indiánok énekét kívánták megőrizni.¹⁵

Bár a *Zenekereskedelmi Közlöny* ismeretlen cikkírója már 1911-ben megemlíti, hogy Magyarországon is érdemes volna hangtárat alapítani,¹⁶ s egy évvel később ugyanezen lap azt állítja, hogy illetékes körök már régóta foglalkoznak is a hangarchívum gondolatával,¹⁷ Lovászy Károly még az első világháború kitörését megelőző hetekben is csak arról számolhat be, hogy a bécsi Phonogrammarchiv elkészítette az első magyar hangfelvételeit.¹⁸ Lovászy cikkében Balassa Józsefnek Bíró Lajos Ányos *Magyarische Sprach- und Gesangaufnahmen* című kötetéről¹⁹ a *Magyar Nyelvőr*-ben megjelent recenzióját²⁰ szemlélte. A recenzióból kiderül, hogy a Keleti Nyelvek Császári-királyi Akadémiájának²¹ fonetikai laboratóriuma nemcsak megszerezte a magyar vonatkozású bécsi felvételeket, de folytatni is kívánja a hangfelvétel-készítést, „hogy idővel minden magyar nyelvjárósterületről legyen néhány felvételünk.”²² Látható, hogy szakmai körökben már ekkor felmerült a későbbi Pátia-sorozat ötlete, azonban az első világháború kitörése minden ilyen tervet felülírt.

Mégis úgy tűnik, hogy a fonogramok továbbra is jelen voltak a Nemzeti Múzeum Zenei Gyűjteményével kapcsolatos gondolatokban. 1916-ban Haraszi Emil

14 N. N.: „Hang-muzeum.” *Zenekereskedelmi Közlöny* I/5. (1911. július 1.), 10. – Az Archives de la Parole gyűjteménye jelenleg a Bibliothèque Nationale de France audiovizuális gyűjteményéhez tartozik, a hangfelvételek egy része elérhető a Gallica adatbázisban, tematikus csoportosításban, ld. <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/archives-de-la-parole-ferdinand-brunot-1911-1914> (utolsó hozzáférés: 2018. október 6.)

15 N. N.: „Indian zenefonogramm-Archívum”, *Zenekereskedelmi Közlöny* III/7. (1913. július 1.), 12. – Geoffrey O'Hara fonográfval gyűjtött navajo indiánok között 1914-ben, azonban az első világháború alatt más pozíciót kapott. Ld. https://en.wikipedia.org/wiki/Geoffrey,_O%27Hara (utolsó hozzáférés: 2018. október 6.)

16 „Igazán kedves és mindenekfölött fontos jelentőséggel bíró gondolat volna nálunk is meghonosítani ezt a hangemléktárt.” N. N.: „Hang-muzeum”, *Zenekereskedelmi Közlöny* I/5. (1911. július 1.), 10.

17 „Nálunk Magyarországon illetékes körök régóta foglalkoznak ilyen [grammofon] archívum felállításával, azonban mindeddig e tárgyban komoly lépéseket nem tettek.” N. N.: „A párisi grammofon archívum”, *Zenekereskedelmi Közlöny* II/11. (1912. november 1.), 7.

18 Lovászy Károly: „A grammofon a nyelvtudomány szolgálatában. Népnyelvi és irodalomtörténeti felvételek”, *Zenekereskedelmi Közlöny* IV/7. (1914. július 1.), 11–12.

19 Ludwig Anian Bíró: *Magyarische Sprach- und Gesangaufnahmen*. Wien: Hölder, 1913 (Mitteilungen des Phonogrammarchivs), 31.

20 Balassa József: „Magyar fonogramm-felvételek”, *Magyar Nyelvőr* XLIII/6. (1914. június), 272–273.

21 Az 1754-ben Bécsben létrehozott Keleti Nyelvek Császári-királyi Akadémiájáról (rövidebb és ismeretesebb nevén: Keleti Akadémia) ld. Tefner Zoltán: „Hogyan tanítottak nyelvet a bécsi Keleti Akadémián?” In: Háda Béla–Ligeti Dávid–Majoros István–Maruzsa Zoltán–Merényi Krisztina (szerk.): *Nemzetek és birodalmak. Diószegi István 80 éves*. Budapest: ELTE Új- és Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszék, 2010, 631–642.

22 Balassa: *Magyar fonogramm-felvételek*, 272–273., ide: 273. Idézi: Lovászy: *A grammofon a nyelvtudomány szolgálatában*, 11–12., ide: 12.

intézett memorandumot Jankovich Béla kultuszminiszterhez „Országos Zenei Könyvtár és Gyűjtemény” sürgetésével.²³ Beadványa alapján a gyűjtemény a Nemzeti Múzeum (és nem annak könyvtára) szervezetében működött volna, négy osztályban (Könyvtár, Kézirattár, Hangszergyűjtemény és Erekljeosztály), melyek közül a Hangszergyűjteményben kaptak volna helyet a Nemzeti Múzeum Néprajzi gyűjteményének fonogramjai.²⁴ Harasztit megbízták a terv részletesebb kidolgozásával, s 1918-as keltezésű új beadványában már személyi javaslatokkal is élt: az újonnan létesítendő osztályba kívánta áthelyeztetni az akkor még a Néprajzi Osztályon szolgálatot teljesítő Bartók Bélát és Lajtha Lászlót.²⁵

A Nemzeti Múzeum Néprajzi gyűjteményében tárolt fonogramok – Vikár, Bartók és Kodály felvételei – a Nemzeti Múzeum 1929-ben megalakult Zenetörténeti Osztálya keretén belül néhány évig névleg valóban a zenei gyűjteményhez tartoztak. Isoz Kálmán, a Zenei Gyűjtemény vezetője éppen ezért 1929 decemberében levelet intézett Hóman Bálinthoz, a Múzeum akkori főigazgatójához, melyben az önkéntes munkát végző Lajtha László nyugalmazott múzeumi igazgatóőr hivatalos alkalmazását kérvényezte.²⁶ Indoklása szerint „az új osztály figyelmét immár a Néprajzi Osztály anyagaira is ki kell terjeszteni, feltétlenül célszerű volna, hogy az ott található különleges szakismeretet kívánó anyagok gondozását – az egzotikus hangszerek lajstromozását, a fonográfhengerek feldolgozását, népi dallamaink további gyűjtését – hozzáértő személy végezze el.”²⁷

Kelemen Éva kutatásai alapján tudjuk, hogy Lajtha László 1930 februárjától fizetés nélküli munkatársként heti három délelőttöt töltött a múzeumban és rendszeresen publikált is a gyűjteménnyel kapcsolatban.²⁸ Az intézmény 1934-es átalakításakor a fonogramgyűjtemény visszakerült a Néprajzi Gyűjteménybe, ahol továbbra is Lajtha László foglalkozott vele.²⁹

1.2. A technikai feltételek javulásának hatásai

A hangrögzítés és -továrbítás technikai feltételei a húszas évek közepén gyökeres változáson mentek keresztül, több új médiatörténeti jelenséget hozva magukkal. A mikrofonnak a hangrögzítésben való alkalmazása lehetővé tette a jobb hangminőséget produkáló elektromos hangfelvételi eljárást, valamint új médiumként megjelent a rádiózás – Magyarországon mindkettőre 1925-ben került sor.³⁰

23 Kelemen Éva: „A nemzet nagyjainak emlékét ébrentartani a legszebb és legfontosabb feladatok egyike”. A Magyar Nemzeti Múzeum Zenetörténeti Osztálya (1929–1934)”. In: Boka László (szerk.): *Az identitás forrásai. Hangok, szövegek, gyűjtemények*. Budapest: OSZK, Gondolat, 2012 (Bibliotheca Scientiae & Artis), 73–89., ide: 74.

24 Isoz Kálmán: „A Nemzeti Múzeum Zenei gyűjteményeinek kialakulása”, *Magyar Könyvszemle* (1928), 20.

25 Uott, 21.

26 A levél fakszimiléjét ld. Kelemen: i. m., 81.

27 Uott, 81.

28 Uott, 82.

29 Uott, 85.

30 A Magyar Rádió első adása 1925. december 1-jén hangzott el, ld. Gergely András: „A Magyar Rádió megalakulása és első évei”. In: Frank Tibor (szerk.): *Tanulmányok a Magyar Rádió történetéből, 1925–*

A hangfelvételek minőségének javulása jelentős zenei vonatkozású projekteket is lehetővé tett. Bár csak közvetve tartozik a nemzeti hangtár történetéhez, a későbbi események megértéséhez érdemes megemlíteni, hogy 1928-ban a Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iskolán kívüli népművelési ügyosztálya magyar zenét tartalmazó gramofonlemez-sorozatot rendelt a His Master's Voice lemezcégtől.³¹ „A magyar zene védelme érdekében” végrehajtott akcióról Lajtha László a Magyar Néprajzi Társaság 1929. május 23-i közgyűlésén tartott felolvasást, mely a *Muzsika* 1929-es évfolyamában nyomtatásban is megjelent.³² A lemezszorozat még csak a magyar zenei múlt kincseinek megőrzését tűzte ki célul, azonban első alkalommal hangzó és szervezett formában, tudományos háttérrel előkészítve. A felvételek elkészítése során Lajtha László és Kodály Zoltán zeneszerzőként és a sorozat szerkesztőbizottságának tagjaként, míg Bartók Béla zeneszerzőként és előadóművészként is közreműködött, s ez – Bartók és Lajtha esetében – későbbi, a nemzeti hangtárral kapcsolatos tevékenységüket is befolyásolta.

1.3. Lemeztár az Operaházban (1930)

1930-ban merült fel komolyabban az első magyarországi hangfelvétel-gyűjtemény ötlete, igaz, ez még nem minősült teljes körű gyűjteménynek, csak intézményi hangarchívumnak. Radnai Miklós, a Magyar Királyi Operaház igazgatója 1930-ban hozta létre az Operaház Múzeumát, a mai operaházi archívum (Emléktár) elődjét.³³ Az Operaház Múzeumának keretén belül egy külön osztályt tervezett kialakítani, amely a dalszínház egykori művészeinek hangfelvételeit gyűjtötte volna össze, s a még aktív, de hangfelvétellel nem rendelkező énekesekkel gramofonfelvételeket készített volna.³⁴ Utóbbi azért is lett volna nagy jelentőségű, mert ekkoriban Magyarországon nem volt önálló magyar hanglemezcég. A múzeum 1930. október 19-én meg is nyílt, ugyanakkor nem egyértelmű, hogy a hanglemeztár is létrejött-e, ugyanis sem hangfelvételek, sem más dokumentáció nem maradt fenn belőle.

1.4. Népszövetség (1931)

A nemzeti hangtárak létrehozásának gondolata 1931-ben a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságának (Commission Internationale de Coopération Intellectuelle) genfi ülésén, pontosabban annak folyamányaként immár nemzet-

1945. Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1975, 11–48., ide: 11. Az elektromos hangfelvételi eljárásról és annak hanglemeztörténeti hatásáról ld. Pekka Gronow–Ilpo Saunio: „The Microphone and Gramophone Fever”. In: uők: *An International History of the Recording Industry*. London, New York: Cassell, 1999, 36–56.

31 A hangfelvételek 1928 decemberében készültek el, ld. Alan Kelly: *The Gramophone Company Limited. His Master's Voice. The Central European Catalogue, 1899 to 1929. A Complete Numerical Catalogue of Central European Gramophone Recordings made from 1899 to 1929 in Prague, Budapest, Bucarest, Sofia, Zagreb and elsewhere by The Gramophone Company Ltd.* CD-ROM, a szerző kiadása, 2000.

32 Lajtha László: „A Kultuszminisztérium gramofonakciója”, *Muzsika* I/5. (1929. május), 26–29.

33 Karczag Márton: „Egy korszakos igazgató”. In: Karczag Márton–Szabó Ferenc János: *Megfelelő ember a megfelelő helyen. Radnai Miklós, zeneszerző és igazgató*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 2017, 63–168. Ide: 118.

34 N. N.: „A Himnusz kézírata [...]”, *8 Órai Ujság* XVI/209. (1930. szeptember 14.), 2.

közi fórumon is felmerült. Szerencsés egybeesés, hogy éppen ettől az üléstől kezdve volt tagja a bizottságnak Bartók Béla, akit a zenei témák előremozdítása érdekében hívott meg az ülésen elnöklő Jules Destrée belga politikus.³⁵ Bartók 1931. július 5-én érkezett Genfba, s 7-ére kellett leadnia a saját zenei témájú javaslatát.³⁶ Július 13-án kelt levelében részletesen – és élvezetes stílusban – számolt be a genfi eseményekről. Itt így foglalta össze javaslatát:

Magyaráztam [a bizottság tagjainak], hogy csak olyat tudnék indítványozni, aminek megvalósítása sok pénzbe kerülne; azt mondták, az mindegy. Na jó, hát akkor este megfogalmaztam valamit (grammofón-felvételekre vonatkozólag), ezt másnap – németül – felolvastam. Čapeknek is volt valami hasonló indítványa, így aztán ezt egyszerre tárgyaltuk. Albizottság alakult, megfogalmazott egy határozatot, ami persze távol áll az eredetitől, praktikus haszna nincs, de viszont pénzt sem kíván. [...] Hát az aztán bizonyos, hogy ebben a Comitében tettelegességre nem fog sor kerülni.³⁷

Karel Čapek és Bartók Béla felvetései azonban csak látszólag kerültek az irattárak mélyére. Bár egyikük sem elsősorban intézményes nemzeti hangtár létrehozásáról beszélt, javaslataikat mégis érdemes ismertetni, hiszen az ekkor elhangzottak alapvetően befolyásolták a következő másfél évtized magyar nemzeti hangtárral kapcsolatos felvetéseit. Az ülésről készült beszámolókból mindkettejük felszólalása – legalább tömörített formában – megismerhető. Čapek négy pontba szedett expozéjában³⁸ tulajdonképpen a különböző népek kultúrájának megismerhetővé tételét szorgalmazta, s erre szerinte a zene és az ének kínálja a legalkalmasabb módszert. Véleménye szerint 1931-re a gramofonlemezek és a rádió elterjedtsége okán a gépzene már szerves részévé vált a mindennapi életnek. Ugyanakkor bár százával és ezrével léteztek ekkor távol-keleti – kínai, maláj, indiai stb. – lemezek, azok nagy részét nem forgalmazták Európában. Sőt még a lemezek jegyzékei sem jutottak el Európába, de ha el is jutottak volna, a nyelvtudás és az írásjelek ismerete nélkül az európai érdeklődők nem tudták volna elolvasni azokat. Ez persze nemcsak az egzotikus országok gramofonpiacára volt érvényes: „több ezer spanyol, török, magyar, francia, angol stb. lemez van, melyeket csak e népek számára sokszorosítanak, olyannyira, hogy a többi országban ezekhez nem lehet hozzáférni, a jegyzékhöz sem, csak olyan nehézségek legyőzése árán, melyek nem kisebbek, mintha az ember szíami vagy koreai zenei dokumentumokat akarna megszerezni.”³⁹ – írta Čapek.

35 ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 200.; Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016, 270. A genfi ülésen készült egyik fotó reprodukciója a kötet 274–275. oldalán látható.

36 Bartók Béla levele édesanyjához, Genf, 1931. július 6. In: ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 509. A kötetre a továbbiakban a „BBCSL” rövidítéssel hivatkozom.

37 Bartók Béla levele édesanyjához, Mondsee, 1931. július 13. In: BBCSL, 512.

38 *Société des Nations. Commission Internationale de Coopération Intellectuelle. Comité Permanent des Lettres et des Arts. Propositions de M. Karel Capek, Membre du Comité permanent des Lettres et des Arts*. A gépirat másolatban megtekinthető az MTA BTK ZTI Bartók Archívumában.

39 A gépirat 1. oldalán. Az idézetet Peternák Anna fordításában közlöm.

Čapek javaslatának lényege, hogy az Állandó Bölcsészettudományi és Művészeti Bizottság (Comité Permanent des Lettres et des Arts) külföldi zenészek és szakértők bevonásával hozzon létre egy nemzetközi hanglemezkatalógus-periodikumot, mely rendszeres időközönként beszámol a különböző népek legjobb zenei hangfelvételeiről, nemcsak a zenét, de a hangfelvételeket is jellemezve. Három fő csoportra osztotta be a listázandó zenei felvételeket: (a) művészi zene, „hogy megvilágítsa számunkra a[z adott nép] művészi alkotómunkáját”, (b) populáris művészi zene, „mely jellemzi egy-egy nép karakterét és ízlését”, valamint (c) tradicionális népzene, azaz folklór, vallási énekek, egyes társadalmi csoportok dalai. Javasolta továbbá, hogy a Bizottság járjon közbe a nemzeti rádióadó társaságoknál, hogy azok sokkal nagyobb mértékben sugározzák programjukban ezeket a kiválasztott zenéket, ezáltal hozzájárulva ahhoz, hogy a különböző emberek és kultúrák jobban megértsék egymást.

Bartók a javaslatában⁴⁰ gyakorlatias hozzáállásáról tett tanúbizonyságot. Először bírálta a hanglemezkialdó cégeket, amiért azokat elsődlegesen kereskedelmi célok vezérik, s kevés figyelmet fordítanak a művészet megőrzésének felelősségére. Zeneszerzői tapasztalataiból – melyek ekkor már a hírhedt „Adagio barbaro” esetét is magukba foglalták⁴¹ – kiindulva elsőként azzal érvelt, hogy a notáció nem tudja maradéktalanul rögzíteni a zeneszerző gondolatait, ezeket csak mechanikai eljárással, azaz a hangrögzítés segítségével lehet szinte tökéletes pontossággal megismertetni az utókorral. Ugyanakkor a gramofontársaságok csak nagy zeneszerzők műveit veszik fel, amelyeknek kiadása rentábilisnak bizonyulhat. Bartók tehát a legfontosabb feladatnak azt tartotta, hogy az élő zeneszerzők műveit a szerző előadásában, vagy a szerző felügyelete alatt vegyék hanglemezre. Második helyen említi a régi nagy zeneszerzők műveiből készült felvételek folytatását, elismert és szakavatott előadók interpretációjában.⁴² Harmadik pontként a Karel Čapek által felvetett további műveket említette. A két javaslatot összevetve felhívta ugyanakkor a figyelmet a pseudo-egzoticizmus veszélyére, azaz a népies, arab,

40 Bartók felszólalásának összefoglalását ld. *Les Arts et les Lettres à la Société des Nations*. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle (1931), 27–29. A javaslatot érintőlegesen említi Breuer János: „Egy korai Bartók-lemezről”. In: uő: *Kodály és kora. Válogatott tanulmányok*. Kecskemét: Kodály Intézet, 2002, 120–133., ide: 126.

41 Bartók ekkor már ismerte az 1929. szeptember 12-én a belgiumi Orchestre du Régiment Royale des Guides előadásában, Arthur Prévost vezényletével egy „fatális sajtóhiba” folytán helytelen tempóban rögzített *Allegro barbaro* lemezfelvételét (HMV H16, matr.: CD8783-1/2). Ennek folyományaképpen döntött úgy, hogy műveihez másodpercre pontos időtartam-adatakat ad meg. Ld. Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord kiadó, 2000, 257. Saját hanglemez-felvétele nem sokkal később, 1929. november 5-én készült (HMV AM2622, matr.: CV727-2), ekkor azonban még nem tudott a belgiumi hanglemezről.

42 Nem tudjuk, vajon Bartók ismerte-e a Lindström A.-G. 1930-ban – először Parlophon hanglemezen – megjelentetett *2000 Jahre Musik auf der Schallplatte* című, 12 részes lemezsorozatát. Ha igen, akkor ennek a sorozatnak a „folytatására” gondolhatott, ugyanis ebben az ókortól Bachig tartó zenei korszakok legfontosabb műfajai kaptak helyet. A sorozatról ld. Martin Elste–Carsten Schmidt (szerk.): *2000 Jahre Musik auf der Schallplatte*. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2018 (Pekka Gronow–Christiane Hofer–Frank Wonneberg [szerk.]: *Contributions to the History of the Record Industry. Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, 8.)

japán és más előadók által népszerűvé tett, de európai ízlés szerint komponált egzotikus zenékkal – ezeket gyakorlatilag a mai „világzene” szóval foglalhatjuk össze – kapcsolatos problémára. E zenék rögzítése és terjesztése helyett inkább a tudományos módszerek szerint válogatott, autentikus népzene terjesztését javasolta. Felvetette a lemezkiadók vonatkozásában a kötelestpéldány-szolgáltatást is, valamint azt, hogy hozzanak létre a nemzeti konzervatóriumokban hangtárakat, amelyek pedagógiai céllal gyűjthetnék ezeket a hangfelvételeket. Bartók felvetései nyilvánvalóan tükrözik a saját maga zeneszerzői, előadóművészi és etnomuzikológusi működésének hatását. Az ugyanakkor meglepő, hogy 1931-ben még nem a népzene-tette első helyre, hanem a kortárs és régi műzenét.

Az 1931-es genfi ülést záró határozatok között olvashatjuk, hogy megbízták az Institut International de Coopération Intellectuelle-t, hogy gyűjtsön adatokat a már létező hangfelvétel-gyűjteményekről, s ezt a dokumentációt terjessze a Bizottság szakértői elé.⁴³ A szakértők értekezletére 1931. december 21–22-én került sor Párizsban,⁴⁴ Paul Grünebaum-Ballin francia kormányjogász elnöklete alatt, Georg Schünemann német zenetörténész, a berlini Zeneművészeti Főiskola igazgatója, Lajtha László zeneszerző és népzene-tudós, valamint az Institut International de Coopération Intellectuelle részéről Jean-André Belime-Coeuroy zenetörténész, Attilio Rossi és Jean-Daniel de Montenach titkárok részvételével. Minden bizonynyal Bartók javaslatára kerülhetett a bizottságba Lajtha László, aki ekkor a Nemzeti Múzeum Néprajzi Gyűjteményében dolgozott a népzenei fonográffelvételekkel.

Az ülésen először összefoglalták a világ különböző országainak hangzó gyűjteményeiről elérhető adatokat.⁴⁵ Az ezután megkezdett, Čapek és főleg Bartók javaslatait megvitató beszélgetés során Lajtha végig Bartók Béla fent ismertetett szempontjait próbálta érvényre juttatni.⁴⁶ A vita egy pontján Paul Grunebaum-Ballin felvetette, hogy az 1931-ig már elkészült hangfelvételek óriási mennyisége okán egy – Čapek által javasolt – központi katalógus helyett inkább a meglévő katalógusok katalógusát kellene összeállítani. Ez a bibliográfia valamelyest módosította volna Čapek felvetését, de mégis ahhoz állt volna közelebb, s megvalósításának terve az 1970-es évek után több alkalommal is újra felmerült.⁴⁷ Grunebaum-Ballin

43 *Les Arts et les Lettres à la Société des Nations*. Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle (1931), 48.

44 Az értekezlet jegyzőkönyvét ld. Société des Nations–Institut International de Coopération Intellectuelle. Procès-Verbal de la Réunion du Comité d'experts pour la Musique Enregistrée (21–22 décembre 1931). A gépirat megtekinthető az MTA BTK ZTI Bartók Archívumában (a továbbiakban: Société des Nations Jegyzőkönyv)

45 Lajtha széles látóköréről tanúskodik, hogy Magyarország mellett Ausztria, Chile, Görögország, Jáva, Norvégia, Lengyelország és a Szovjetunió, illetve részben Bulgária, Olaszország, Románia és az Egyesült Államok gyűjteményeiről ő referált.

46 Société des Nations Jegyzőkönyv, 9., 10.

47 Ld. Michael H. Gray–Gerald D. Gibson–Daniel Allen: *Bibliography of Discographies*, 3 Vols. New York: Bowker, 1977–1983), továbbá az IASA Discography Committee jelenleg is futó „International Bibliography of Discographies: A Worldwide Collaborative Project” elnevezésű kezdeményezését: <http://www.iasa-web.org/international-bibliography-discographies-worldwide-collaborative-project>

ugyanakkor még tovább lépett, és felvetette, hogy még fontosabb lenne minden országban létrehozni a nemzeti hangtárat. Lajtha László rögtön megállapította: nincs olyan ország, ahol teljes körű nemzeti hangtár működjön. „A jelenlegi lemez- és hengergyűjtemények vagy pusztán tudományos elvek szerint, vagy a folklór szempontjai szerint lettek megalkotva.”⁴⁸ A vita a továbbiakban két párhuzamos vonalon zajlott, egyrészt a katalógus szempontjait, másrészt pedig a nemzeti hangtárak feladatát, gyűjtőkörét, szerzői jogi kérdéseket, sőt az elnevezését és a nemzetközi kulturális politikában betöltött szerepét is tárgyalták. Lajtha a katalógus összeállítását tekintette elsődleges feladatnak, s a jegyzék alapján látta lehetségesnek a nemzeti hangtár létrehozását⁴⁹ – szemben Grunebaum-Ballinnal, aki viszont a hangtárak életre hívását tartotta sürgősebbnek.

A vitában számos érdekes szempont merült fel a hangtárakkal kapcsolatban. Grunebaum-Ballin a beszélgetés elején a gyűjtőkörre vonatkozóan négy fő csoportot nevezett meg: (1) zene (hanglemezek, fonográfhengerek), (2) folklór, dialektusok (tartalom és országok szerint osztályozva), (3) az élő nyelvek oktatásához szükséges lemezek, (4) kortárs történelem (híres emberek hangja).⁵⁰ Komoly vitát eredményezett a korabeli populáris zenei lemezek kérdésének felvetése, melyek ekkor még többnyire nem tűntek a tudományos szempontok szerint megőrzésre érdemesnek. Lajtha László e kérdésben ugyanakkor a teljes körű kötelespéldányrendszer mellett érvelt.⁵¹ S már ekkor felmerült az audiovizuális dokumentumok, az oktatáshoz felhasználható filmek gyűjtése is.⁵² A nemzeti hangtár és az oktatás szoros kapcsolatának ötletével Lajtha is egyetértett, szerinte a hangtárnak pedagógiai célokat is kell szolgálnia, a fonográfot használni kellene az oktatásban,⁵³ s – nyilván az 1928. decemberi HMV-felvételekre célozva – megjegyyezte, hogy Magyarországon ennek kidolgozását az illetékes minisztérium már meg is kezdte.⁵⁴ Végül Georg Schünemann vetett fel még egy igen érdekes kérdést: ha csak a kultúra megőrzése a nemzeti hangtár célja, akkor a zajfelvételek, a mestersegesen létrehozott zörejek kiesnek a gyűjtőkörből.⁵⁵ Ennek részletes tárgyalására már nem tért ki a bizottság. Az ülés második napján pedig már csak a konkrét javaslatok szövegbe öntésével foglalkoztak.⁵⁶

Az ülés eredményéről, ha röviden is, de beszámolt a budapesti sajtó. Tamás Ernő a Kossuth-hangfelvétel apropóján írt riportjában említést tett a párizsi értekezletről, arról, hogy a Népszövetség „kéri a kormányokat, hogy gramofonlemezre vétesse föl államférfiak, írók, nagy színészek hangját, zeneművészek előadását, nagyjelentőségű beszédeket vagy azok részleteit, amelyeknek megörökítését az

48 Sociétés des Nations Jegyzőkönyv, 10. Az idézetet Peternák Anna fordítása alapján közlöm.

49 Uott, 12.

50 Uott, 8.

51 Uott, 13.

52 Uott, 14–15.

53 Uott, 16.

54 Uott, 18.

55 Uott

56 A javaslatokat a jegyzőkönyv sajnos nem tartalmazza.

utókor számára érdemesnek tartja. Ugyanígy a néprajzi és népköltészeti anyag hanglemezre gyűjtését is sürgeti. A Szellemi Együttműködés párizsi szerve fölveti azt a tervet, hogy a nemzetek a hanglemezek egy-egy példányát aztán cseréljék ki egymás közt, hogy a csereviszony révén az európai nemzetek hanglemez-múzeumi ezekkel egyaránt rendelkezessenek.”⁵⁷

1.5. Bartók Béla kezdeményezései (1935–1937)

Bartók számára a hangzó gyűjtemények ügye a harmincas évek második felében is aktuális maradt, erről tanúskodik egy-egy, népzenei hangfelvételek elkészítésével és megőrzésével kapcsolatos beadványa és tervezete 1935-ből, illetve 1936-ból. Feltűnhet, hogy ezeket 1931-es álláspontjához képest néhány évvel később szűkebb területre korlátozza, a kortárs zene és a régebbi korok klasszikus zenéje ezúttal már nem szerepel a hangrögzítéssel, hangarchívummal kapcsolatos tervei között.

A klasszikus zene elhagyásának okát több tényező együttes hatásában kell keresnünk. Bartók minden bizonnyal ismerte a Lajtha részvételével lezajlott 1931. decemberi népszövetségi értekezlet részleteit.⁵⁸ Itt Bartók eredeti, három – népi, historikus és kortárs zene – pilléren nyugvó javaslatából Belime-Coueroy a népzene-t a Commission Internationale des Arts Populaires hatálya alá sorolta, a historikus felvételeknél pedig inkább egy jegyzék elkészítését tartotta lehetségesnek; egyedül a kortárs zene felvétele mellett érvelt.⁵⁹ Bartók tehát azt láthatta, hogy az általa is ismert – és még így sem túl nagy lelkesedéssel emlegetett⁶⁰ – bizottságban egyedül a népzene nincs képviselve. 1934 februárjában Bukarestben koncertezett, és alkalma nyílt megismerni a Constantin Brăiloiu által vezetett román népzene-kutatás eredményeit.⁶¹ Ezek olyan mély benyomást tettek rá, hogy mindkét tervezetében modellként hivatkozik rájuk. Ismert továbbá, hogy Bartók 1934 nyarától már nem a Zeneakadémián tanított, hanem a Magyar Tudományos Akadémián dolgozott a népzenei gyűjtések kiadásának előkészítésén.⁶² Munkahelye révén tehát a népzenei témájú hangarchiválásban érezhette leginkább lehetségesnek a közreműködését.

Gömbös Gyula miniszterelnöknek szánt, 1935. május 20-án kelt javaslatának fogalmazványában⁶³ egy 10-12 kétoldalú gramofonlemezről álló, autentikus parasztzenei felvételeket tartalmazó sorozathoz kért támogatást. Bukaresti tapasza-

57 Tamás Ernő: „Európai mozgalom az emberi hang megőrkítésére”, *Pesti Hírlap* LV/69. (1933. március 25), 32.

58 A gépiratos jegyzőkönyv Bartók hagyatékában maradt fenn.

59 Société des Nations Jegyzőkönyv, 9.

60 Bartók Béla levele édesanyjához, Genf, 1931. július 9. In: BBCSL 510.

61 Somfai László: „Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel”. In: Sebő Ferenc (szerk.): *Patria, Magyar néprajzi felvételek 1937–1942, A felvételek története és a kiadás dokumentumai*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010, 13–34., ide: 13. Somfai tanulmánya eredetileg a Hungaroton *Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel* című (1981 Bartók Centenárium, LPX 18058-60) kiadványának kísérfüzetében jelent meg.

62 ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982, 213.

63 MTA BTK ZTI Bartók Archivum, Budapest, BA-N: 6349. A dokumentum részleteit Somfai László közölte a Hungaroton *Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel* c. tanulmányában. Első tel-

lataira hivatkozva felemlegette, hogy míg a románok 1925 és 1935 között 8000-re növelték népzenei fonogramjaik számát és 1934-ben gramofonlemez-gyűjteményt is létesítettek parasztzene-felvételekből, „a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályában jelenleg valamivel kevesebb, mint 2000 magyar fonográf-henger-felvétel van” és „egyetlen egy gramofonfelvételünk sincs parasztzenével, paraszti előadásban.” Bartók Lajthát javasolta a sürgős feladat elvégzésére: „Az egész akció lebonyolítására a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya volna hivatott, annál is inkább, mert az Osztály fonogramgyűjteményének őre kiváló szakember.” Beadványa megközelítő költségvetést is tartalmazott, és – némileg negatív tapasztalatairól árulkodó – meglátása szerint „Fontos csupán annak a kikötése volna, hogy ezt az összeget csakis erre a célra legyen szabad felhasználnia.”

Bár nem a magyar hangtár-ügyhöz tartozik, mégis meg kell említenünk Bartók egyetlen valódi hangarchívum létrehozására irányuló tervzetét. 1936 novemberében Ankarában koncertezett és tartott felolvasásokat, s ekkorra datálható egy népzenei archívum felállításáról szóló írása a török kormány számára.⁶⁴ Elképzelése szerint az archívumnak a népzenei felvételek területén teljes körű tevékenységet kellene végeznie: feladata lenne a felvételek elkészítése és lejegyzése, a felvett anyag rendszerezése és végül közreadása. Az igen részletes tervzetbe a munkatársak száma és pontos feladatköre mellett a beszerzendő berendezések árát tartalmazó költségvetést is beillesztette. Modellként azonban – érthető módon sajnálkozva – nem a Magyar Nemzeti Múzeum fonogramgyűjteményét, hanem ismét a Román Zeneszerzők Szövetségének fonogram-archívumát javasolta, ugyanakkor a gyűjtések megkezdéséhez – erre vonatkozó igény esetén – néhány fiatal magyar szakember bevonását ajánlotta. A távlatokat igen biztatóan így fogalmazta meg: „Mintegy 3 évi munka után az addig gyűjtött és már rendszerezett anyagot ki is lehetne és kellene adni, ha ehhez az anyagi források rendelkezésre állnak.”

Bár Bartók 1935-ös javaslatában nem nevezte meg, de ekkor már nyilvánvalóan a Patria lemezsorozat ideája lebegett a szeme előtt. Az autentikus népzene gramofonlemezen való rögzítésének fontossága mellett így érvelt: „Ezek a dallamok ugyan le vannak jegyezve, bármely tanult énekes megtanulhatja és énekelheti őket, akár most, akár 100 év múlva is. Ami azonban az öreg énekesek kihalásával örökre el fog veszni, az a paraszti előadás, pedig ez lényeges alkotórésze ennek a ritka szép zenei stílusnak, viszont lejegyezhetetlen és utánozhatatlan; egyedüli mód megörögzítésére a gramofonfelvétel.”⁶⁵ A Patria lemezsorozat 1936-ban négy kísérleti hanglemezzel indult el, majd 1937-től – Ortutay Gyula bekapcsolódásá-

jes közlését ld. „A magyar népzene megörökítésének fontossága”. In: Lampert Vera (közr.)–Révész Dorrit–Biró Viola (szerk.): *Bartók Béla írásai 4. Írások a népzeneről és a népzeneutatról*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2016, 292–293.

64 Először német nyelven közreadva: „Vorschläge für die Errichtung eines Volksmusik-Archivs”, ld. Denijs Dille: „Bartók und die Volksmusik”. In: uő (szerk.): *Documenta Bartókiana, IV*. Budapest: MTA Zene-tudományi Intézet, 1970, 70–128., ide: 124–128. Magyarul ld.: „Javaslatok egy népzenei archívum felállítására”. In: Lampert–Révész–Biró: *Bartók Béla írásai 4.*, 302–306.

65 Lampert–Révész–Biró: *Bartók Béla írásai 4.*, 292.

val – folytatódott.⁶⁶ A hangfelvételek a Magyar Rádió stúdiójában készültek, s – a később szintén a Rádióban dolgozó – Kelen Péter Pál saját lemezcége, a Durium Hanglemez Kereskedelmi Kft. „Patria” márkájú lemezein kerültek a nyilvánosság elé. A népzenei felvételek tudományos háttérét Bartók Béla, Kodály Zoltán és Lajtha László biztosította, Bartók azonban viszonylag hamar, már 1939 májusában – az első hanglemezek kísérőfüzet nélkül való megjelentetése okán Ortutayval történt heves nézeteltérése miatt⁶⁷ – kilépett a bizottságból.

A Patria sorozat nemcsak a bartóki elképzelések első kézzel fogható eredménye volt, hanem a következő két évtized magyar nemzeti hangtár-konceptióinak is alapja lett. A lemezgyártáshoz használt matricáik egy komplett sorozatát letétbe helyezték a Néprajzi Gyűjteményben,⁶⁸ s számos későbbi tervezet erre alapozta volna a magyar nemzeti hangtárat. Tamás Ernő 1938-ban, a Patria sorozat volta-képpen elindulása utáni évben publikált cikkében a „magyar hanglemez-muzeum” megalapozásának első lépését vélte felfedezni az elindult gramofonlemez-sorozatban, illetve a lemezek Néprajzi Múzeumbeli letétében.⁶⁹ Ugyanakkor 1938-ban már látta, hogy „a politikai ellentétek és fordulatok [a népszövetségi] törekvéseknek nem kedveznek és az európai külpolitika izzó hangulata közben elakadt a nemzetközi csereviszony tervének megvalósítása. Némely nemzet azonban ma is érdeklődik a hanglemezgyűjtés iránt, legutóbb Párizsban afelől érdeklődtek, hogy gróf Apponyi Albert hangját megörökítették-e hanglemezen és megszerezhető-e ilyen hanglemez.”⁷⁰

1.7. Lajtha László kezdeményezései (1944–1946)

Bartók Amerikába távozása után a hangzó gyűjtemények terén korábban is tevékeny Lajtha László folytatta a magyar nemzeti hangtár ügyének propagálását. Amellett, hogy a Patria sorozat munkálataiban jelentős részt vállalt,⁷¹ két hangtárral kapcsolatos javaslatot is készített, azonban meglehetősen alkalmatlan időben: az elsővel (Országos Hanglemez és Mozgóképfelvételek Gyűjtemény) 1944. február 29-én, a másodikkal (Magyar Nemzeti Mozgóképfelvételek és Hanglemezgyűjtemény) 1946. január 16-án állt elő. Az 1931. decemberi párizsi ülésre hivatkozva vetette fel a nemzeti hangtár

66 A Patria lemezek történetéről lásd Sebő Ferenc és Somfai László tanulmányait: Sebő Ferenc (szerk.): *Patria. Magyar néprajzi felvételek 1937–1942. A felvételek története és a kiadás dokumentumai*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010

67 Bartók tudomására jutott, és a Rózsavölgyi Zeneműboltban saját maga ellenőrizte is, hogy az első lemezek már kereskedelmi forgalomba kerültek a kísérőfüzetek nélkül. Ortutay többször próbálkozott a felelősség elhárításával – először a Bartók-lejegyzések késésére, majd utólag Kelen Péter Pálra hivatkozott –, Bartók végül visszalépett a bizottságban végzett munkától. Ld. Bartók 1939. május 19-én és május 31-én Ortutay Gyulához címzett, jelenleg publikálatlan levélfogalmazványait az MTA BTK ZTI Bartók Archívumában.

68 Később ezek felhasználásával készült el a Patria sorozat teljes digitális kiadása, ld. Sebő (szerk.): *Patria...* 11–12.

69 Tamás Ernő: „Megalapozták a magyar hanglemez-muzeumot”, *Pesti Hírlap* LX/81. (1938. április 10.), 34. 70 Uott

71 Lajtha a Patria sorozat érdekében végzett tevékenységéről ld. Berlász Melinda: „A népzenei hangfelvételekért.” In: uő: *Lajtha László* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984 (Tolnai Gábor [szerk.]: *A múlt magyar tudósa*), 153–176.

létrehozásának ötletét, s a zenei és prózai hangfelvételek mellett – a népszövetségi ülésen elhangzottakhoz igazodva, de Magyarországon elsőként – a filmek gyűjtését is megemlítette.⁷² E témában indoklása széles látókörre vall:

időszerűvé lett a film rendszeres gyűjtése is, tekintettel arra, hogy a hangossá vált filmmel a film nemcsak vizuálisan, de auditívan is autentikussá vált. Magyar vonatkozásban ugyan a néma film egyszerű vizualitása is nélkülözhetetlen, mert sok az élő népszokás, néptánc, amely másképpen hiteles formában nem örökíthető meg.⁷³

Indoklásába természetesen a téma aktuálpolitikai vetületeit is beleszötte, kiemelve a cserkészeknek és a leventéknek a filmen megörökített népszokások iránti őszinte érdeklődését. A filmek gyűjtését a Magyar Film Irodával való együttműködés útján képzelte el, további együttműködő partner lett volna a Magyar Rádió. A Patria sorozat utóélete itt is tetten érhető: az intézmény létrehozásához szükséges helyiségként Lajtha a Néprajzi Múzeumot javasolja, „ahol a Rádió hanglemezei máris őriztetnek.”⁷⁴ A népszövetségi ülésen elhangzottakra utal továbbá, hogy az intézmény hatáskörébe „a felvételek irányítása, a témák kiválasztása és a megfelelő tanácsadás, lemez és filmgyűjtés[,] azoknak hitelesítése, a gyűjtemény megőrzése és a külföldi csere életrehevása valamint lebonyolítása” tartozna.⁷⁵ Az Országos Hanglemez és Mozgóképfilm Gyűjtemény önálló intézmény volna a Magyar Királyi Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium IV/3 ügyosztályának felügyelete és irányítása alatt,⁷⁶ igazgatóul saját magát javasolta tiszteletdíj mellett,⁷⁷ de a gyakornok személyére nézve egyelőre nem állt elő konkrét javaslattal.

A történelem vihara által elsodort javaslatával 1946 januárjában állt elő újra.⁷⁸ Lényeges különbségek nincsenek a két javaslat között, inkább csak az érvelése lett még inkább kidolgozott és aktualizált. Egy prózai és zenei hangfelvételekkel, valamint filmekkel foglalkozó intézmény tervét terjesztette elő, s a feladat látszólagos könnyűségét kihangsúlyozva részletezte, hogy a prózai gyűjtemény alapjai már megvannak – a Patria sorozathoz tartozó népmesegyűjteményt egészítenék ki híres személyeknek a Rádióban őrzött hangfelvételei –, hasonlóképpen a zenei gyűjteményhez, amelynek alapját a népzenei fonogramgyűjtemények és a Patria sorozat hangfelvételei adnák, a történeti filmeket pedig a Magyar Film Iroda tárolja.

72 Lajtha Lászlónak ekkor már volt tapasztalata a hangosfilm-zeneszerzés terén, hiszen első filmzenéje, a *Hortobágy* (rend.: Georg Höllering, 1936) ekkor már majd' egy évtizede elkészült.

73 *Pro memoria, dr. Lajtha László ny. Nemzeti Muzeumi igazgató, Nemzeti Zenedei tanár, zeneszerzőnek az Országos Hanglemez és Mozgóképfilm Gyűjtemény felállítása tárgyában előadott elgondolásáról*. Gépirat, 1944. február 29. 2. Lelőhely: MTA BTK Zenetudományi Intézet, Lajtha-hagyaték, MZA-LL-Script 4.001. (a továbbiakban: Lajtha 1944). – Nem deríthető ki egyértelműen, de lehetséges, hogy a feljegyzés címzettje Szinyei Merse Jenő kultuszminiszter, legalábbis erre utal a későbbi beadvány egy megjegyzése.

74 Lajtha 1944, 3.

75 Uott

76 Uott, 4.

77 Uott, 3.

78 [Előterjesztés a Magyar Nemzeti Mozgóképfilm- és Hanglemeztár ügyében]. Gépirat, 1946. január 16. Lelőhely: MTA BTK Zenetudományi Intézet, Lajtha-hagyaték, MZA-LL-Script 4.043. (A továbbiakban: Lajtha 1946)

Sürgősen elvégzendő feladatként a kortárs zene rögzítését említi:

Tragikus, hogy épp az a Bartók Béla sürgette a nemzeti fonotékák létesítését, akinek műveit az ő személyes interpretációjában, tehát leghitelesebb formában ma alig néhány lemezoldal őrzi számunkra. Meg kell ragadnunk az alkalmat, hogy még itt élnek közöttünk azok az előadóművészek, akik Bartók műveinek előadását még tőle magától tanulták és így hiteles hagyományát képviselhetik. [...] Kodály Zoltán műveiből például alig néhány olyan felvétel készült, mely a szerző-ellenőrizte, hiteles interpretációt képviselheti. Ma még van rá mód, hogy ezt a mulasztást helyrehozzuk.⁷⁹

A filmek gyűjtésének fontosságára irányuló érvelése ismét igazodott az aktuális helyzethez, immár a propagandára helyezve a hangsúlyt:

A filmnél nincs jobb propagandaeszköz: a pár perces jelenet a nép igazi életéből többet tesz és jobban oktat, oktató célzat nélkül is, minden könyvszerű propagandánál. De ennek a propagandának talán lefelé is meglenne a hatása: ha a falu népe látja, hogy művészetét „felülről” értékelik, talán meglassíthatnók a ma oly vészes menekülni-vágyást a faluból s a falusi hagyományoktól.⁸⁰

Fontos szempontként vetette fel az iskolán kívüli népművelési programban való részvételt⁸¹ és sürgette a köteleispéldány-szolgáltatás beindítását is.⁸² A másfél évtizeddel korábbi népszövetségi elvekhez ragaszkodva továbbra is fontosnak tartotta a nemzetközi csereprogramot.⁸³

A Magyar Nemzeti Mozgókép- és Hanglemeztár Lajtha elképzelése szerint önálló intézmény lenne, szoros együttműködésben a Rádióval és a Filmirodával, oly módon, hogy az új intézmény biztosítaná a tudományos háttérrel, míg a Rádió és a Filmiroda készítené az új felvételeket.⁸⁴ Igazgatóul ezúttal is saját magát javasolta, azonban ekkor már munkatársakat is megnevezett: zenei tisztviselőnek dr. Szabolcsi Bencét,⁸⁵ a népmese- és prózai rész vezetésére pedig dr. Ortutay Gyulát, akinek „az ügy iránti lelkesedése semmit sem változott”.⁸⁶

2. 1946–1972

2.1. Magyar Hanglemezgyártó Vállalat és OSZK Zeneműtár

A második világháború utáni intézményi átalakulások következtében két állami, legalább részben hangfelvételek gyűjtésével foglalkozó intézmény is létrejött. 1951. június 1-jén kezdte működését a Magyar Hanglemezgyártó Nemzeti Vállalat

79 Lajtha 1946, 4.

80 Uott, 5.

81 Uott, 6.

82 Uott

83 Uott, 5.

84 Uott

85 Uott, 6.

86 Uott

(MHV), az államosítások idején egyedül maradt Tonalit lemezcég utódaként.⁸⁷ Az állami lemezcégben több korábbi lemezkiadó – az Odeon, a Durium/Pátria lemezcsalád stb. – magyar repertoárja olvadt össze,⁸⁸ szisztematikus archívum létrehozására azonban ekkor még nem került sor. A Hanglemezgyártó Vállalat egykori munkatársainak visszaemlékezései szerint a gyűjtemény rendszerezése csak jóval később, 1970 májusában kezdődött, amikor Dinnyés Józsefnét megbízták az Archívum vezetésével.⁸⁹

A Nemzeti Múzeum szervezetéből 1949-ben önállósodott Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának gyűjtőkörébe hivatalosan 1952-től kezdve tartoznak bele a magyar vonatkozású hangfelvételek.⁹⁰ Az elvi határozat ugyanakkor nem jelentette a gramofonlemezek gyűjtésének azonnali kezdetét. Vécsey Jenő szakmai beszámolója szerint csak 1956-ban kezdődött el az MHV által készített hanglemez-ek kötelezpéldány-szolgáltatása az OSZK Zeneműtára részére,⁹¹ ugyanakkor – a realitáshoz még közelebb lépve – valódi állománygyarapodás a hanglemez-ek terén először csak 1958-ban következett be.⁹²

2.2. Magyar Hanglemez Múzeum (1954)

Grexa Gyula és Nyugati László lemezgyűjtők 1954. május 1-jén egy, a Magyar Népköztársaság Népművelési Minisztérium Zenei osztályához benyújtott javaslat keretében felajánlották magángyűjteményeiket egy létesítendő Magyar Hanglemez Múzeum számára.⁹³ Indoklásuk szerint a „Long Play” lemez-ek megjelenése okozta technikai ugrással összefüggésben egyre több régi hanglemez-ek dobnak ki, ezért „a pótolhatatlan művelődéstörténeti anyag megmentése érdekében meg kellene alapítani a Magyar Hanglemez Múzeumot.” Ennek anyagát két már meglévő pillérre: a magyar énekesek és előadóművészek gramofonfelvételeire, valamint Bartók és Kodály felvételeire építették volna. Vállalták továbbá, hogy biztosítják „a jövő számára minden hanglemez-ekre felvett magyar művész, tudós, közéleti személyiség stb. hangját.” Gyűjteményeik mellett szaktudásukat, magángyűjtői kapcsolatrendszerüket és további kutatómunkájukat is felajánlották. A Minisztérium 1954. szeptember 3-án kelt válaszában⁹⁴ azonban elutasította a javaslatot, arra hivatkozva, hogy a néprajzi hangfelvételeket a nemrég önállósult Néprajzi Múzeum Népzene-tára gyűjti, míg a művészi felvételekből a Rádió-nak is nagy és folyamato-

87 Simon Géza Gábor: *Magyar hanglemez-történet*. Budapest: JOKA, 2008), 72.

88 Uott, 70.

89 Székely András, valamint Dinnyés Józsefné szóbeli közlése (2015. augusztus 26., ill. október 30.) alapján.

90 Kelemen Éva: „Elfeledtetése nemcsak mulasztás, de bűn is volna”. Vécsey Jenő, a magyar zenetudomány fáradhatatlan munkása”, *Magyar Zene* LII/3. (2014. augusztus), 350–367., ide: 362., 37. láb.

91 Vécsey Jenő: „Az Országos Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményének fejlődése az elmúlt tizenöt évben”. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár évkönyve, 1958*. (Budapest: OSZK, 1958), 80–97., ide: 92–93.

92 „Az Országos Széchényi Könyvtár 1958. évi beszámolója”. In: *Az Országos Széchényi Könyvtár évkönyve, 1958*, 11–79., ide: 58.

93 Grexa Gyula és Nyugati László beadványának fénymásolatát Gócza Julianna bocsátotta rendelkezésemre.

94 A beadványra érkezett minisztériumi válasz fénymásolatát Gócza Julianna bocsátotta rendelkezésemre.

san bővülő gyűjteménye van,⁹⁵ s amennyiben a gyűjtők meg akarnának válni gyűjteményeiktől, inkább a Rádióknak ajánlják fel azokat. A válasz konklúziója: „Mind ezeket összevetve külön Hanglemez Múzeum felállítását ma még nem tartjuk szükségesnek.”

Nyugati László író lemezgyűjteményéről nincsen közelebbi információnk. Grexa Gyula (1891–1977) neve és gyűjteménye – illetve annak sorsa – viszont annál inkább ismert a lemezekkel foglalkozó szakemberek között. Grexa 1919-től a Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárosa volt, 1927-től nyugdíjazásáig gimnáziumi tanárként működött. Emlékét számos publikációja mellett egy egykori növendékei által összeállított kötet is őrzi.⁹⁶ Operaénekesek hangfelvételeire fókuszáló lemezgyűjteménye legendás volt és maradt.⁹⁷ Valószínűleg már 1931-től kezdődően rendszeresen tartott nyilvános gramofonhangversenyeket saját lakásán és meghívás esetén más helyszínen is, ez 1951 után fő bevételi forrása lett.⁹⁸ A közös zenehallgatásokat számos ismert művész is látogatta, többek között Szabó Lőrinc, Osváth Júlia, Udvardy Tibor és Sárdy János.⁹⁹ Szakmai körökben való ismertsége okán Grexa komolyabb, hangfelvételekkel kapcsolatos felkéréseket is kapott. Ő szerkesztette az Operaház énekeseinek archív felvételeit bemutató első gyűjteményes lemezkiadványt,¹⁰⁰ valamint 1971-ben a Széchényi Könyvtár Könyvtártudományi és Módszertani Központjának felkérésére lektorálta a tervezett 40 vidéki fonotéka számára irányításul készült Alapdiszkográfiát.¹⁰¹

Visszaemlékezése szerint az elutasított beadvány után 1955-ben meghívták a Széchényi Könyvtár Zeneműtárába¹⁰² egy, a nemzeti hangtárral kapcsolatos szakmai beszélgetésre. Első feladatként ekkor egy nemzeti diszkográfia összeállítását javasolta a kötelezpéldányként beérkezett hanglemez-katalógusok alapján, majd második lépésben a magyar hanglemezgyűjtők egyesületének megszervezését tartotta szükségesnek.¹⁰³ Ez az egyesület nem üzleti vállalkozás, hanem tudományos célú társaság lett volna, az OSZK Zeneműtára igazgatójának vezetése alatt. Bár 1954-es beadványában Grexa még ingyen ajánlotta fel munkáját a Magyar Hanglemez Múzeum létrehozása érdekében, 1955-ben már fizetést kért volna a Könyvtártól a diszkográfia elkészítésében nyújtott közreműködéséért¹⁰⁴ – tervének azonban vélhetően nem ez volt az egyetlen buktatója. Mai szemmel olvasva kevésbé megvalósítható elképzelésnek tűnik, hogy a gyűjtők az elkészült nemzeti diszkográfiát

95 Grexa Gyula későbbi visszaemlékezésében tévesen azt írja, hogy a Zeneművészeti Főiskolára és a Nemzeti Múzeum Zeneműtárára hivatkozva utasították el a beadványt, ld. Dr. Kovács Zoltán–Palojtay Béla: *Grexa tanár úr*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1984, 105.

96 Uott

97 Grexa Gyula a gyűjteményéről és a lemezgyűjtésről 1964-ben írott levelét ld. uott, 94–98.

98 Uott, 95., 99.

99 Uott, 99–100.

100 *A magyar operaszínpad csillagai. 1884–1945.* 2 hanglemez. Qualiton LPX 11310–11.

101 Lektorai beszámolóját ld. Dr. Kovács–Palojtay: i. m., 102–106.

102 Grexa rendre a Nemzeti Múzeum Zeneműtáraként hivatkozik az ekkor már önállósult gyűjteményre.

103 Dr. Kovács–Palojtay: i. m., 105–106.

104 Uott, 105.

önként – sőt tagdíj befizetése mellett – egészítették volna ki saját adataikkal, s ez alapján kezdte volna a Zeneműtár a hangfelvételek begyűjtését.

Grexa Gyula magángyűjteménye – vélhetően Nyugati Lászlóé is, hasonlóan sok más értékes lemezgyűjteményhez – halála után széthullott, a lemezek későbbi lelőhelyéről különböző információk terjengtek és terjengenek napjainkban is.¹⁰⁵

2.3. Sztanó Pál a nemzeti hangtárért

A magyar nemzeti hangtár ügyének talán legkitartóbb harcosa Sztanó Pál volt. Foglalkozása – a nekrológiájában megjelent kifejezéssel élve – „hangdokumentátor”.¹⁰⁶ 1958-tól az MTA Kodály Zoltán vezette Népzenekutató Csoportjának munkatársa,¹⁰⁷ később az MTA Zenetudományi Intézet Hangdokumentációs Osztályának vezetője volt,¹⁰⁸ hangmérnök, hangrestaurátor, legismertebb eredménye a Kossuth Lajossal készült hangfelvétel restaurálása, átjátszása és publikálása.¹⁰⁹

A jelen tanulmány témájába vágó kutatás kezdetén Mácsai János rendelkezésemre bocsátotta az egykor Sztanó Páltól kapott, a nemzeti hangtárral kapcsolatos dokumentumokat tartalmazó mappáját. Ebben nagy mennyiségű, 1972 és 1989 között keletkezett javaslat, tervezet, indoklás, konferencia-előadás található, amelyekben Sztanó a nemzeti hangtár ügyét sürgette és támogatta. Nemcsak saját javaslatait és feljegyzéseit gyűjtötte össze, hanem mások tervezeit és kapcsolódó publikációit, illetve kéziratos előadászövegeit is.¹¹⁰ Ő maga inkább műszaki oldalról, résztvevőként társult a különböző nemzeti hangtári elképzelésekhez – legaktívabban 1983-ban –, azonban figyelemmel követte mások törekvéseit és felkérésre több intézmény hangarchívumának is készített szakmai tervezetet.¹¹¹

Sztanó a hangdokumentumok megőrzésére és karbantartására fókuszáló szakember volt, kollégáinak visszaemlékezése szerint nem volt olyan hanglejátszó berendezés, amit ne tudott volna életre kelteni.¹¹² A Magyar Nemzeti Hangtár műszaki vonatkozású feladatait három pontban foglalta össze: a megőrzendő hangfel-

105 Ld. pl. uott, 107. és Baranyi Ferenc: „A Nemzeti Fonotékáért”, *Hegyvidék*, 1997. április 23., gyűjteményes kiadását ld. uő.: *Zévitamin*. Budapest: Hungarovox, 2006, 140–141.

106 N. N.: „Búcsúunk. Sztanó Pál.” *Muzsika* XL/8. (1997. augusztus), 49.

107 Mola György: „Hangok Múzeuma”, *Magyar ifjúság* XXV/48. (1981. november 27.), 24–26., ide: 24.

108 Sztanó Pálnak az MTA Zenetudományi Intézetében végzett munkájáról ld: Németh István: „A Zenetudományi Intézet Népzenei Hangarchívuma.” In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 231–234.

109 A Kossuth-hangfelvétel történetéről ld. az OSZK virtuális kiállítását: <http://mek.oszk.hu/kiallitas/kossuthhangja/>, továbbá: Szabó Ferenc János: „The recording of the politician Lajos Kossuth (1802–1894)”. In: Pekka Gronow–Christiane Hofer (szerk.): *Contributions to the history of the record industry. Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*. 5. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2013 (The Lindström Project), 7–10.

110 Megtalálható a gyűjteményében többek közt dr. Szép Zoltán 1972-es tervezetének egy teljes másolata, a Pécsi Hangtár Alapítvány alapító okiratának másolati példánya, Kárpáti János „Béla Bartók und die internationale Zusammenarbeit in der Herausgabe der Musikwerke und Schallplattenaufnahmen”, Sárosi Bálint „On Bartók’s Folk Music Recordings”, valamint Kecskeméti István „Musikbibliotheken und Musikarchive in Ungarn” című előadásának kiadatlan szövegei.

111 Pl. 1979-ben az MTA Levéltára felkérésére, 1987-ben pedig a Petőfi Irodalmi Múzeum számára.

112 Somfai László személyes közlése.

vételek (1) összegyűjtése, (2) biztonságos konzerválása, (3) hozzáférhetővé tétele.¹¹³ A létező forrásokhoz való – érthető – ragaszkodása határozta meg a hangzó gyűjteményekkel kapcsolatos elveit is. Jól jellemzi ezt, hogy 1981-ben megfogalmazott véleménye szerint bár mások bíznak a hangszalagos és a digitális rögzítésben, az egyetlen hiteles és hosszú távra – akár évszázadokra – biztosított hangdokumentum a fémmatricán rögzített hangfelvétel.¹¹⁴ Szintén a meglévő hangzó dokumentumokra alapozva jelenthette ki az MKE 1969. december 17-i programján elhangzott előadásában – metodikai szempontból Magyarországon elsőként különválasztva a közgyűjteményi fonotékát a tudományos hangarchívumtól –: „A fonotékát elhasználhatjuk, a hangarchívumot minden áron meg kell őriznünk mint olyan értéket, mellyel utódainknak számadással tartozunk... a fizikai megőrzésre kell koncentrálni. Elpusztult hangfelvételek adatkezelésének nincs sok értelme.”¹¹⁵ Ebbéli véleménye ellentétben áll a metaadatok kezelésének mai tudományos álláspontjával, hiszen az elpusztult hangfelvételek adatkezelése, bár valóban inkább történeti megközelítésű tudományos tevékenységnek tűnhet, mégis nélkülözhetetlen a hangfelvételekkel kapcsolatos kutatás számára, s ilyen módon egy tudományos munkát is végző hangtár feladatai közé tartozik.

113 Cím nélküli előadás szövegének kézírata Mácsai János tulajdonában (Sztanó Pál hagyatékából).

114 Mola: i.m., 25. – Sztanó Pál ugyanígy foglalt állást a magyar nemzeti hangtár előkészítésére létrehozott munkacsoport 1983. november 16-i ülésén, valamint az azt követő, 1983. november 24-i technikai bizottsági megbeszélésen, ld.: *Emlékeztető a Magyar Nemzeti Hangtár megteremtését előkészítő Bizottság első üléséről 1983. november 16-án 10 órakor a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanácstermében. Gépirat. Mácsai János tulajdona (Sztanó Pál hagyatékából), valamint Emlékeztető a MNH megalakítását előkészítő 1983. nov[ember]. 24[-i] technikai bizottság megbeszéléséről.* Gépirat. Mácsai János tulajdona (Sztanó Pál hagyatékából).

115 Dauner-Nagy: *A Nemzeti Hangtár története*

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

THE HISTORY OF EFFORTS TO CREATE A HUNGARIAN NATIONAL SOUND ARCHIVE (1908–2000)

Part One

Despite the fact that the first Hungarian sound recordings were made at the end of the 19th century, a Hungarian National Sound Archive does not exist even today. The idea of a collection of Hungarian sound recordings with an institutional background was first raised in 1908, and the creation of a Hungarian National Sound Archive was recommended and endorsed from the 1930s by individuals, such as, museologists, composers, ethnomusicologists, private record collectors, sound recording experts, politicians, journalists and librarians, or institutions like the Hungarian Radio or the Hungarian Branch of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML). During the twentieth century, the plans changed a lot; various things were taken into consideration: different points of view (ethnographical, musicological, discographical etc.), different dimensions, and different technical backgrounds from the possibilities of the 1930s to an online database.

In the present article I give a chronological overview of these efforts and their contexts, with some consideration of projects which can be regarded as their offshoots, like Béla Bartók's contribution at the Commission Internationale de Coopération Intellectuelle of the League of Nations in Geneva, the so-called Patria Series, the Hungarian Radio's collection or the planned record collection of the Royal Hungarian Opera. I discuss the planned projects on the basis of archive documents, the daily press, the specialist literature, and, in some cases, with the help of interviews. This survey will demonstrate the progress of how the ideas of collecting Hungarian sound recordings developed during the 20th century and how the different institutions joined the issue of the national sound archive. It also demonstrates the attitude towards sound recordings of personalities such as Béla Bartók and László Lajtha.

Ferenc János Szabó DLA, PhD (1985, Pécs), pianist and musicologist. Studied piano at the Ferenc Liszt Music Academy (Budapest) and chamber music at Kunstuniversität Graz. He has doctor's degrees DLA as pianist (2012) and PhD in musicology (2018) (both *summa cum laude*). He is a founding member of the THReNSeMBle contemporary chamber music ensemble and the piano trio 'Trio Duecento Corde'. As a pianist, he has won several prizes at international chamber music competitions. Since March 2013, he has been senior lecturer and coach at the Ferenc Liszt Music Academy in the class of Éva Marton and Andrea Meláth.

Since September 2011, he has worked at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, The Hungarian Academy of Sciences). His research fields are the history of Hungarian sound recordings and performance practice. He has been awarded postdoctoral scholarships from the Ferenc Liszt Academy of Music (2013) and the Hungarian Academy of Sciences (2013–2015), and the Zoltán Kodály Scholarship for young musicologists (2016–2018).

KROÓ GYÖRGYRŐL ELNEVEZETT DÍJAT ALAPÍTOTT A MAGYAR ZENETUDOMÁNYI ÉS ZENEKRITIKAI TÁRSASÁG

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2018 májusában díjat alapított; az alábbiakban közöljük az alapító okirat, valamint az első díjátadáson elhangzott méltatások teljes szövegét.

Alapító okirat

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság díjat alapít zenei tárgyú kutatói, kritikusi, oktatói vagy ismeretterjesztő tevékenység elismerésére. A díj állampolgárságtól függetlenül adományozható mindazon természetes személyeknek, akiket tevékenységük a magyar zenei élethez köt.

A díjat a Társaság alapításában meghatározó szerepet játszó Kroó Györgyről (1926–1997) nevezzük el, akinek tevékenysége a felsorolt négy területen egyaránt kiemelkedő volt.

A díjat két kategóriában ítéljük oda. A díj kiadásának évében 40. életévüket már betöltött személyeknek Kroó György-díj, a 40. évüket még be nem töltött személyeknek Kroó György-plakett adományozható. Egy évben mindkét kategóriában legfeljebb egy elismerés ítélhető oda, illetve a Társaság mindenkori elnöksége arról is határozhat, hogy az adott évben akár a Kroó György-díjat, akár a Kroó György-plakettet nem adja ki. Ugyanazon személy sem a Kroó György-díjat, sem a Kroó György-plakettet nem kaphatja meg egyénél több alkalommal.

A Kroó György-díj és a Kroó György-plakett átadására a Társaság éves konferenciájának (rendkívüli esetben közgyűlésének) keretében kerül sor. A díjazottak személyéről a Társaság mindenkori elnöksége dönt. Az elnökség ugyanakkor a díj kiadását legalább négy hónappal megelőzően felhívást tesz közzé a tagság körében, részletes indoklással ellátott jelöléseket várva.

A Kroó György-díj és a Kroó György-plakett díjazottjai egy-egy erre a célra tervezetett éremben részesülnek; a kitüntetések pénzjutalommal nem járnak.

Budapest, 2018. május 17.

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöksége

A két kitüntetést első ízben 2018. október 13-án, a Társaság éves konferenciájához kapcsolódva adták át. A Kroó György-díjat a Társaság elnöksége egyhangú döntéssel az idén májusban elhunyt *Papp Mártán*nak ítélte, a Kroó György-plakettet szintén egyhangú döntéssel *Bozó Péter* kapta.

Papp Márta

„A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság díjat alapít zenei tárgyú kutatói, kritikusai, oktatói vagy ismeretterjesztő tevékenység elismerésére. A díj [...] adományozható mindazon természetes személyeknek, akiket tevékenységük a magyar zenei élethez köt. A díjat a Társaság alapításában meghatározó szerepet játszó Kroó Györgyről [...] nevezzük el, akinek tevékenysége a felsorolt négy területen egyaránt kiemelkedő volt.” Eddig az idézet újonnan alapított díjunk hivatalos leírásából. A díjazás jövőben kialakuló gyakorlatát nem látszott célszerűnek további szabályokkal előre gúzsba kötni. A Társaság elnökségében ugyanakkor megfogalmazódott az a gondolat, hogy a Kroó György-díj egyfelől legyen hosszú távú szakmai munka elismerése, másfelől lehetőleg kötődjék a díjazás előtti esztendőben megvalósult, kiemelkedő teljesítményhez is. Ám a díj első alkalommal történő odaítélése minden teoretikus megfontolásnál erősebb üzenetet hordoz arra nézvést: milyen tartalmat hordoz, milyen mércét állít az újonnan alapított elismerés. A Társaság tagságától érkező jelölések egyértelmű iránya és az elnökségben magától megszülető konszenzus is azt jelezte, hogy most mind egyre gondolunk: az első Kroó György-díjjal Papp Márta munkásságát szeretnénk elismerni. S miközben tisztelgünk a könyvek és tanulmányok nyomtatott oldalain, valamint rádióműsorok hangfelvételein megőrzött szellemi teljesítmény előtt, a mai napon hálát adunk azért is, amit emlékeink és érzelmeink őriznek: Márta személyiségének varázsáért.

Mesterét, Kroó Györgyöt követve Papp Márta a zenei ismeretterjesztés és zenei rádiózás, a kutatás, valamint az oktatás területein bontakoztatta ki kreativitását. Tevékenységének biztos alapját, keretét a Magyar Rádió adta, ahol szerkesztőként, műsorvezetőként, utóbb szerkesztőségvezetőként is dolgozott. Ahogy az nagy rádiós személyiségek esetében mindig történik, az általa vezetett műsorokban is elválaszthatatlanul olvadt egybe a hangszín, a beszédstílus és a mondandó. Derűje, nyugalma, nyitottsága és közérthetőségre való törekvése jótékony hatást gyakorolt a meghívott beszélgetőtársakra is; igényessége és felkészültsége viszonyítási pontot jelentett környezete számára. Különleges – és a rádiózástól persze ugyancsak elválaszthatatlan – tulajdonsága volt Papp Mártának a csodálatos ritmusérzéke, ami műsoraiban csakúgy megnyilvánult, mint tudományos munkáinak léptékében vagy éppen a személyes, baráti találkozókön. Márta kapkodás és hajszolás, egyszersmind halogatás és csüggedés nélkül, bölcs mértékletesség és tevékeny természet birtokában töltötte meg szépséggel, szellemmel és emberséggel a műsorok perceit és óráit, az élet éveit és évtizedeit.

„Magántudós” volt ő is, akárcsak Kroó. Kutatásának tárgyát és módszerét nem pályázati ciklusok vagy intézményi irányelvek, hanem legszemélyesebb érdeklődése és szenvedélye határozta meg. Magán-, de nem magányos tudós volt: Papp Mártát férje, Bojti János kísérte el virtuális és valóságos útjaira az orosz zene nyomában. Együtt hozták létre Muszorgszkij életének és tevékenységének nemzetközileg is egyedülálló dokumentumgyűjteményét. „A dokumentumkötetet természetesen egy Muszorgszkij műveit leíró és elemző munkának kell követnie” – fogalmaztak az alkotók. Az ígéretet Papp Márta aztán tanulmányok sorával és *Muszorgszkij dalairól*

szóló monográfiájával váltotta be. A Muszorgszkij zenéjéről szóló írások mellett Glinka, Borogyin és Rimszkij-Korszakov művészetét tárgyaló esszék, illetve Sosztakovics historiográfiáját és az orosz dalműfajokat elemző tanulmányok szerepelnek Papp Márta utolsó, *Orosz kerékvágás* című kötetében, mely ez év tavaszán jelent meg. Középponti témája, a 19. századi orosz zene mellett több kutatási területet művelt kitartóan Papp Márta: ezek közül Kurtág György művészete iránti, tanulmányok sorozatában kifejeződő érdeklődését emelném ki. *Szvjatoszlav Richter Magyarországon* című kötetében és a hozzá kapcsolódó, kolosszális lemezbombában egyszerre van jelen az orosz zenekultúrát kutató zenetörténészként, rádiósként és olyan zenetudósként, akit erősen foglalkoztattak az előadói gyakorlat és az interpretáció kérdései.

Ez utóbbi témáról szolt Papp Márta egyik rendszeresen megtartott zeneakadémiai kurzusa. Zenetudományi tanulmányaim egyik legizgalmasabb szellemi kalandja volt az a félév, amelyet Beethoven Kilencedikje interpretációtörténetének megismerésével töltöttünk. Meghatározó élmény volt Márta virtuózan felépített orosz zenetörténeti órája is. Stílszerűen talán azt mondhatnám, hogy a kurzus a matrjoska-elvet követte: a *Borisz Godunov* részletes elemzése adott apropót a Muszorgszkij-életmű alapvető sajátosságainak áttekintéséhez, melynek kontextusaként végül elének tárult a 19. századi orosz zenekultúra panorámája.

Nem maradhat végül említés nélkül, hogy Papp Márta szeretettel, időt és energiát nem sajnálva dolgozott azon: szakmánk képviselői valódi közösséget alkossanak. Egyik alapítója volt Társaságunknak, amelynek elnökségében 2016-ig tevékenykedett.

Péteri Lóránt

Bozó Péter

„Liszt Párizsban, 'a 19. század fővárosában' érett felnőtté, ahol az Operában Meyerbeer és Halévy műveit játszották; ahol az Opéra-Comique Boieldieu és Auber daljátékait adta, zenekarában pedig az operett majdani megteremtője, Offenbach csellózott; ahol a Théâtre-Italienben Rubini és Sontag énekelte Rossini, Bellini és Donizetti operáinak vezető szerepeit, a Conservatoire koncertjein Berlioz zenekari darabjait adták elő, a szalonokban pedig Chopin zongorázott és tiroli énekesek jódliztak.” – „Költők és kötetek” a fejezet címe, melyben Bozó Péter nemcsak Liszt dalainak irodalmi forrásait mutatja be filológiai precizitással, hanem a kulturális környezetet is érzékletesen tudja jellemezni. Ez a rendkívül élvezetes olvasmányossággal megírt szakmunka, mint az előszóból megtudjuk, majdnem meg sem született. Szerzője kutatása eredményeit lezártnak tekintette, amikor megvédte doktori értekezését. Bár egy doktori értekezés a szakmát kiválóan szolgálja, aligha alkalmas arra, hogy szélesebb körben, akár a téma iránt amúgy érdeklődő muzikusokat megszólítsa. A diszsertációval szemben még egy tekintélyes szakmai sorozat (a Rózsavölgyi és Társa Musica Scientia sorozata) kötetei között napvilágot látott könyv is azonnal túllép intézmények és szűk szakmai körök határain. A dal pedig, mint a könyv maga olyan jól megvilágítja, műfajként is különösen fontos részese a 19. század nemzeti-kulturális, s nemcsak költői-zenei törekvéseinek. A munka egyik legfontosabb újdonságá-

hoz, a Liszt és a német egység kérdésének vizsgálatához éppen a dal nyújt sok szempontból kulcsot.

Otthonosság a tárgyalt korban, újszerű, eredeti kérdésfelvetés egy eredeti módon megválasztott műcsoportra vonatkozóan, s a hazai és nemzetközi szakirodalom rendkívül tájékozott, magabiztos használata. Mindezek jellemzik Bozó Péter monográfiáját. Úgy gondolom azonban, magányos, tudományos közeg nélküli kutatás nem vezethet ilyen értékes, s a hazai zenetudományi érdeklődéshez szervesen kapcsolódó eredményre. Bozó Péter Weimarban is kutatott, valamint számos más külföldi könyvtárral és szakemberrel is kapcsolatot tartott anyaggyűjtése során. Ám mögötte ott volt az akkor Eckhardt Mária vezette Liszt-kutató, a hatalmas adatgyűjtés egy majdani Liszt-műjegyzékhez, a készülő Liszt-összkiadás, s ehhez kapcsolódva Kaczmarczyk Adrienne friss forráskutatásai. A Liszt-életműben elhanyagolt műfaj kiválasztásának hátterében pedig ott érezhetjük Tallián Tibor Lied-szemináriumait. (Hadd emlékezzem meg róla, hogy amit az én korosztályom a német dalról tanulhatott, azt nagyrészt Kroó György 19. századi kurzusának köszönhetette.)

A *dalszerző Liszt írója* – disszertációja lezárása (2009) óta – más területeket kutat. Az idézett részletben csak egy pillanatra föltűnt Offenbach operettjei kerültek érdeklődése középpontjába. E nemzetközi téma a művek magyarországi fogadtatása révén mindjárt fontos hazai téma is. Emellett Offenbach-kutatásai fölvértezték a hazai operett-termés hiánypótló vizsgálatára is. S alighanem ugyancsak Offenbach fogadtatása vezette el újabb témájához, Wagner magyarországi recepciójának kutatásához.

Monográfiájának stílusa talán szokatlanul tárgyyszerű, olykor enyhén ironikus. Ám a vizsgálódás összetettségének köszönhetően mégsem kétséges, hogy mély bepilantást enged a komponista szellemi műhelyébe. Érzékeljük, hogy megragadni igyekszik azt, amire Liszt mély értelmű kifejezésével olyan szívesen utalt Kroó György is: a „ligne intérieure”-t. A költői szövegválasztás és a választott szöveg kezelése a feldolgozásban, a feldolgozás változatainak és gyakran meglepő átalakításainak értékelése rendkívül sokoldalúan mutatja be a részben változó zeneszerzői törekvéseket.

Túl az egyes dalokon, a típusok lehetséges műfaji besorolásán az egyik döntő kérdés a dalokból kialakuló nagyobb – jelentősebb – alkotói egység, a dalsorozat. Liszt a Heinétől kölcsönzött „Buch der Lieder” címmel jelentette meg gyűjteményét. De az összetartozó dalok gyűjteményt vagy ciklust alkotnak? S hogyan lehet meghatározni a kettő egymáshoz való viszonyát? A vizsgálódás éppen oda vezet, ahol Kroó György olyan rendkívül érzékenyen vizsgálódott a liszti *Zarándokévek* Svájc-kötete kapcsán. 1986-ban megjelent emlékezetes tanulmányának alcíme: „Az albumtól a szvitig” is erre az érdeklődésre és felismerésre utalt. Igazán szerencsésnek érzem, hogy a Társaság tagjainak ajánlása nyomán, az elnökség döntése alapján éppen *A dalszerző Liszt szerzője* veheti át elsőként a Kroó-plakettet. E tavaly megjelent munka ugyanis igazán sok szállal kapcsolódik nemcsak a hazai zenetudományi kutatáshoz általában, de Kroó György mesteri tanulmányához is. Olyan munka, mely Lisztet most már, a kutató minden távolságtartása ellenére, úgy tűnik, végérvényesen beemelte a dal (legyen az német Lied, *mélodie* vagy egyéb egykorú műfaj) klasszikusai közé.

Vikárius László

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT A 2018. ÉVI, LVI. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

ESSZÉ

RICHARD TARUSKIN

Liszt problémái, Bartók problémái, saját problémáim 5

TANULMÁNY

BÉKÉSSY LILI

Katonazenekarok Pest-Budán az 1850-es években 265

BRAUER-BENKE JÓZSEF

A hangszerikonográfiai adatok organológiai elemzése 206

BÜKY VIRÁG

Menyegzők és asszonysorsok
*A személyes és a személytelen Bartók Falun című
népdalfeldolgozás-sorozatában* 441

CARTER, TIM

Túl a drámán: Monteverdi, Marino és a hatodik madrigálkötet – 2. rész 73

DALOS ANNA

Modernitás-kísérletek 1956 után. Egy elveszett nemzedék? 89

DEVOTO, MARK

A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus 411

DOMOKOS ZSUZSANNA

Sursum corda
*A halál és az örök élet dilemmája Liszt Zarándokévek zongoraciklusának
harmadik évében és a ciklus kései társdarabjaiban* 398

GILÁNYI GABRIELLA

Jelentéktelen kis apróság?
A gregorián custos 385

KOMLÓS KATALIN

Két hangnem-meghatározó harmóniai portál a funkciós zenében 121

KOVÁCS ANDREA	
A középkori magyar liturgia Géza kori elemei?	25
KUSZ VERONIKA	
„Akinék több magyarázat kell, az inkább ne zongorázzék” Dohnányi Ernő a zenei interpretáció kérdéseiről	431
LAKI PÉTER	
A hegedűversenyek évtizede Az új zene és az előadó az 1930-as években	281
LOCH GERGELY	
A MÁV-szignál zenetörténete	324
LUCAS, SARAH	
Bartók vonós műveinek előadása és fogadtatása a szerző első amerikai koncertkörútja (1927–1928) során	291
MERCZEL GYÖRGY	
A graduále kapcsolata más műfajokkal Archaikus szólószóltározási technika nyomai a gregorián repertoárban	47
NAKAHARA YUSUKE	
A zenei rend diadala? Az inspiráció forrásainak sokfélesége a 44 duó két hegedűre 37. darabjában	139
OZSVÁRT VIKTÓRIA	
Népzenei inspiráció és klasszikus hagyomány Lajtha László kései vonósnégyeseiben	303
PÁVAI ISTVÁN	
Kodály Zoltán és a magyar tánc	161
RICHTER PÁL	
Értelmezések és félreértelmezések a népzene kutatásban	371
STEINITZ, RICHARD	
A született melodikus	180
SZABÓ FERENC JÁNOS	
A magyar nemzeti hangtár létrehozására irányuló törekvések (1908–2000) – 1. rész	452
VIKÁRIUS LÁSZLÓ	
A <i>Herzliebster Jesu</i> korál Bach passióiban	247

KÖZLEMÉNY

LAKI PÉTER

„Nekem középpont, neked periféria”

Gondolatok Kodály nemzetközi recepciójáról

228

MŰHELYTANULMÁNY

GUSZTIN RUDOLF

Kultúrpolitika és diktatúra

A jazz megítélése a kádári konszolidáció idején (1956–1963)

102

LASKAI ANNA

Bejegyzések Dohnányi zenei tárgyú könyveiben

343

RECENZIO

SZABÓ FERENC JÁNOS

Varró Margit életműve

*Ruth Iris Frey-Samlowski: Leben und Werk Margit Varrós.**Lebendiger Musikunterricht im internationalen Netzwerk*

235

Magyar
ZENE

JOURNAL OF MUSICOLOGY

CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LVI, 2018

ESSAY

RICHARD TARUSKIN

Liszt's Problems, Bartók's Problems, my Problems

5

ARTICLES

BÉKÉSSY, Lili

Military Orchestras in Pest-Buda during the 1850s

280

BRAUER-BENKE, JÓZSEF	
Organological Analysis of Musical Instruments' Iconography Data	226
CARTER, TIM	
Beyond Drama: Monteverdi, Marino, and the Sixth Book of Madrigals (1614) – <i>Part Two</i>	88
DALOS, ANNA	
Experiments with Modernity after 1956. A Lost Generation?	101
DEVOTO, MARK	
The Debussy Sound: Colour, Texture, Gesture	430
DOMOKOS, ZSUZSANNA	
Sursum corda <i>The Programme of Death and Eternal Life in Liszt's Années de Pèlerinage 3rd Year and Some Late Works Surrounding it</i>	410
GILÁNYI, GABRIELLA	
A Tiny Little Nothing? <i>The Gregorian Custos</i>	398
KOMLÓS, KATALIN	
Two Tonality-Defining Harmonic Portals in Western Art Music	138
KOVÁCS, ANDREA	
Elements of the Age of Geza in the Medieval Hungarian Liturgy?	46
KUSZ, VERONIKA	
'The One Who Needs More Details Should Rather Not Play the Piano' <i>Ernő Dohnányi on Musical Interpretation</i>	440
LAKI, PÉTER	
The Decade of the Violin Concerto <i>New Music and the Performer in the 1930s</i>	290
LOCH, GERGELY	
The Jingle of the Hungarian State Railways. A Musicological Approach	342
LUCAS, SARAH	
Performance and Reception of Bartók's String Music During His First Concert Tour of the United States (1927–1928)	302

OZSVÁRT, VIKTÓRIA

Folkloric Inspiration and Classical Tradition in the Late String Quartets
of László Lajtha 322

MERCZEL, GYÖRGY

The Connections of the Graduale with Other Genres
*Traces of an Archaic Soloistic Psalm-Recitation Technique
in the Gregorian Repertory* 72

NAKAHARA, YUSUKE

A Triumph of Musical Order?
Multiple Sources of Inspiration in Forty-Four Duos, No. 37 160

PÁVAI, ISTVÁN

Zoltán Kodály and Hungarian Dance 179

RICHTER, PÁL

Interpretations and Misinterpretations in Folk Music Research 384

STEINITZ, RICHARD

The Innate Melodist 205

SZABÓ, FERENC JÁNOS

The History of Efforts to Create a Hungarian National Sound Archive
(1908–2000) – *Part One* 470

VIKÁRIUS, LÁSZLÓ

The *Herzliebster Jesu* Chorale in Bach's Passions 264

SHORT CONTRIBUTION**LAKI, PÉTER**

'One Person's Center, Another's Periphery'
Some Thoughts on the International Reception of Zoltán Kodály's Music 234

WORK IN PROGRESS**GUSZTIN, RUDOLF**

Cultural Policy and Dictatorship
The Assessment of Jazz in the Kádár Period of Consolidation (1956–1963) 116

LASKAI, ANNA

Entries in Ernst von Dohnányi's Music Books 365