

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVII. évfolyam, 4. szám · 2019. 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, Jenei Zoltán†, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Rovátka 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

- 357 GILÁNYI GABRIELLA
A „főkötős atyafiak” zenei írásbelisége a 16. századi Magyarországon
Magyar hagyomány, rendi hagyomány, politika
- 369 The Musical Literacy of the ‘Monks in a Wimple’ in Hungary in the 16th Century
Hungarian Tradition, Religious Order’s Tradition and Politics (Abstract)
- 370 FONTANA ESZTER
A Breitkopf & Härtel zeneműkiadó első évszázada
- 380 The Music Publishers Breitkopf & Härtel. The First 100 Years (Abstract)
- 381 BIRÓ VIOLA
„Oláhos”: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben
- 395 ‘In Wallachian Style’: The Formation of a Musical Character in Bartók’s Works (Abstract)
- 397 BELINSZKY ANNA
„Gall erények”
A kortárs francia zene recepciója és a francia zenéről szóló diskurzus a két világháború közötti Magyarországon
- 435 ‘Gallic Virtues’
The Reception of Contemporary French Music and the Discourse on French Music in Interwar Hungary (Abstract)
- 436 OZSVÁRT VIKTÓRIA
„Mindig egy kicsit úgy, mint katona a harc előtt”
Indulótételek Lajtha László műveiben
- 456 ‘Always Like a Soldier before the Battle’
Marches in the Works of László Lajtha (Abstract)
- 457 SZABÓ FERENC JÁNOS
Láthatatlan adatok láthatatlan forrásai
- 468 Invisible Sources of Invisible Data (Abstract)

RECENZIO – REVIEW

469 LAMPERT VERA

Bartók török népzenei gyűjtése magyar fordításban

*Bartók Béla: Török népzene Kis-Ázsiából. Magyar fordítás és kották.**Közreadja Sipos János*

474 Kroó György-díj 2019

477 A 2019. évi, LVII. évfolyam tartalomjegyzéke

479 Contents (Abstracts) of Volume LVII, 2019

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

Gilányi Gabriella

A „FŐKÖTŐS ATYAFIAK” ZENEI ÍRÁSBELISÉGE A 16. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON*

Magyar hagyomány, rendi hagyomány, politika

Késő középkori zenei kézirataink gyér állományában lappang egy szerényen kivitelezett, papírra írott kötet az 1500-as évek elejéről.¹ Nem hivalkodó, kiállításra nem vonja magára az olvasó figyelmét, egyszerű fatáblákba kötötték be. A könyv lapjain gregorián dallamok olvashatók, amelyeket több kéz – egyszer szakavatottan, más-szor ügyetlenebbül kivitelezett – gregorián hangjelzése rögzít. E változatosság a kézirat liturgikus tartalmára is érvényes. A papírfóliók zsolozsma- és miseliturgiához tartozó énekeket, továbbá a nagyheti szertartás egyes részeit közlik,² elsősorban olyan „másodlagos” énekanyagot, amelyeket a kottás liturgikus könyvet használó közösség fő gregorián könyveiből kihagytak.³ Erről szól az első fólión a közösség „nagyobb könyvére” utaló rubrika is: „De Sancta Elizabeth ad vespas quere in libro maiori” / „Szent Erzsébet vesperását keresd a nagyobb könyvben”.

A zenei gyűjteményben fellelhető hazai eredetű, szanktorale-ünnepekhez tartozó dallamok – Szent László és Szent István miséjének szekvenciái, antifónái⁴ –

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Zene és politika” címmel rendezett konferenciáján a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2019. október 11-én elhangzott előadás írott változata. Készült a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszéke kutatási programjának keretében. A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Régi őrzőhelye: Szombathely, Ferences Kolostor: (olim) nr. 6264. Az énekeskönyv jelenleg a Magyar Ferences Könyvtár és Levéltárban található, immár restaurálva, jelzete: Cod.med.09. Köszönöm Fáy Zoltánnak ezt az információt. A kötetet korábban évtizedeken át elveszettnek hitték. Kalandos történetéről ld. Lázs Sándor: „A megkerült Pozsonyi Kódex és Szegedi Antifonale, valamint két elkallódott kézirat”, *Magyar Könyvszemle* 122. (2006), 146–161.

2 Többek között a nagypénteki keresztbehozatalt kísérő *Popule meus*-t, a *Trisagion* refrént, majd a keresztimádást kísérő *Ecce lignum crucis* dallamát az 51–53. lapon, illetve a nagycsütörtöki matutinumból a Jeremiás-lamentációt.

3 Itt említhetők meg az invitatóriumhoz csatlakozó 94. zsoltár, a *Venite exsultemus* tonális változatai is, vagy néhány késői ünnep, pl. a III. Calixtus pápa által a római kalendáriumba 1456-ban beemelt, a nándorfehérvári győzelemnek emléket állító augusztus 6-i Urunk színéváltozása (*Transfiguratio Domini*) mise tételei (61–65. lap). De ide tartozik a szuffrágiumantifóna-gyűjtemény is (101–104. lap) vagy a kötet későbbi sorsáról tanúskodó Szent Jakab-antifóna (*Gloria splendet orbi*), illetve a hozzá kapcsolódó német nyelvű bejegyzés (88. lap.). Ld. Lázs: *A megkerült Pozsonyi Kódex és Szegedi Antifonale...*, 146–161.

4 Az 54. levélen a „Zenth (Scenth?) ladjlo kyralnak myfeye [Szent László királynak miséje]” felirat után a szekvencia (*Nove laudis attolamus*) szövege szerepel, előre meghúzott kottaszisztémákkal, de beírt →

a magyarországi rendeltetés félreérthetetlen bizonyítékai. A magyar szentek tétéleinek beiktatásán kívül a latin szövegek mellől többször kislabizálható magyar nyelvű margináliák is megerősítik a könyvecske hazai származását. Ezek közül a 43. oldal anyanyelvi bejegyzése a legérdekesebb, hiszen elárulja a könyv korát, s felfedi használatát:

Ezer ewthaz tyzenhath eztendeben yrtak w thernuszth a korth megh egye zent leleknek monosthora ees zent myklosij ees felsew warasnak zezednek nagyob rezije elso hydnepe- nek zent agostonnak esthyn feria quarta. [Ezeröttszáztizenhat esztendőben írták e ternuszt, akkort megége Szent Léleknek monostora és Szent Miklósi, és Felső-városnak, Szegednek nagyobb része első idnepének, Szent Ágostonnak estin, feria quarta].

E régi magyar mondat megfejtést kíván. A bejegyzés szkriptora tudatja olvasójával, hogy 1516. augusztus 27-én, azaz Szent Ágoston ünnepének előestéjén dolgozott a szóban forgó ternión, amely a fentebb említett invitatórium-zsoltártónusokat, majd az önmagában álló Szent István-antifónát tartalmazza. A szokatlanul pontos adatolás egy drámai esemény következménye: tudniillik ezen az estén nagy tűzvész pusztított Szegeden, az oldalak másolásának helyszínén. Ahogy Tímár Kálmán fogalmaz: „az emlékezetes fekete szerdán a tűz martaléka lett Szeged Felsőváros nagyobb része”,⁵ s megtudjuk azt is, hogy az ott fekvő Szentlélek és Szent Miklós kolostor is leégett, melyek közül az egyik a könyv rendeltetési helyét jelöli ki. Az, hogy vajon melyik lehetett a két ház közül, az énekeskönyv más helyén felbukkanó *soror* kifejezés teszi egyértelművé:⁶ mivel a szegedi Szentlélek és Szent Miklós monostorok közül csak az előbbiben laktak apácák, könnyű megfejteni, hogy a könyv a Szentlélek kolostor premontrei nővéreihez, közismertebb nevükön a „főkötős atyafiakhoz” tartozhatott.

A kötet kutatástörténetén végigtekintve feltűnik, hogy e régóta ismert énekeskönyvet nem tárgyalják zenetörténeti munkák, és nincsenek közismert adataink a premontrei apácák és más aktív késő középkori apácarend hazai liturgikus zenei írásbeliségéről sem. A zenetudomány mindössze regisztrálta a kéziratot,⁷ szemben az irodalom-, nyelv- és liturgiátörténeti kutatással, amely időben beemelte kötetünket a 17. századi magyarországi kultúrtörténeti diskurzusba: Dankó József 1893-as híradása óta Zalán Menyhért, Lukcsics József, Tímár Kálmán, Gábrriel

hangjegyek nélkül. Szent István miséjéből szintén csak a szekvencia található meg, de ez kottával (*Corde voce mente pura*, 65. lap), akárcsak az ünnep zsolozsmájának vesperás-nagyantifónája, a *Sanctissime rex Stephanus* (43. lap).

5 Tímár Kálmán: „A szegedi premontrei apácák magyar nyelvemlékei (A Szegedi Kódex)”, *Acta litterarum ac scientiarum Regiae Universitatis Francisco-Josephinae: sectio philologico-historica*, 6. (1934), 194–205., ide: 199.

6 70. levél, lapszálon: *soror martha* Ýrta. Vö. uott, 200–201.

7 Ld. Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981 (Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez, 1.). A liturgikus tartalom közlését ld. Radó Polikárp: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973, 550.: 198. „Liber uariarum cantionum” monalium O. Praem. S. Spiritus de Szeged ex anno 1516 (olim Bibl. O. F. M. Sabariensis nr. 6264).

Asztrik, legújabban Lázs Sándor foglalkozott a történetével.⁸ Mintha az énekeskönyv szórvány nyelvemlékként érdekesebbnek bizonyult volna, mint zenei forrásként. Zenei elemzés híján a társtudományok művelői mindmáig *Szegedi Antifonál*ként hivatkoznak a kéziraatra, jóllehet egy szakszerű forrásleírás azonnal tisztázná, hogy nem kizárólag zsolozsmaénekeket közlő könyvről van szó. Megfelelőbb volna a *Szegedi* vagy *Premontrei Kancionále* név használata vagy akár a fedél belső oldalán olvasható elnevezés, a *Liber variorum cantionum*, amely még árnyaltabb utalás a 16–17. század népszerű, változatos tartalmú használati énekeskönyvére. Az intézményeit a török betörés következtében elveszítő, fokozatosan elszegényedő magyar katolikus egyház egyre szűkülő liturgikus zenei énekgyakorlatában gyakran helyettesítették ilyen kancionálék a középkori graduále- és antifonále-könyveket.

Kötetünk zenetörténeti szempontból nemhogy nem érdektelen, hanem kivételesen izgalmas: olyan adatok nyerhetők belőle, amelyek egy középkori kódexből nagyon ritkán olvashatók ki. A 70. oldal margóján meg is nevezi magát a láthatóan folyamatosan bővített kötet egyik másolója: „soror martha yrta”.⁹ Eszerint egy Márta nevű apáca biztosan dolgozott a kéziraton, s a korpusz jelentős részét az ő rendezett, gyakorlott, kurzívba hajló, a kordivathoz közel álló, gotizáló keverék kottírása tölti ki. Hogy ki volt Márta? Nagy valószínűséggel a szegedi kolostor cantrix, a kórus vezetője és előéneke, a szokásnak megfelelően a kottás liturgikus könyvek másolását is személyesen irányíthatta a közösségben. Tímár Kálmán a Szegedről induló mórícshidai apátnőre, Cseh Mártára gondolt,¹⁰ de e logikus feltételezés ellenére biztosan nem tudunk Márta személyazonosságáról. Az viszont kétségtelen, hogy Márta nővér írása mellett további könyvbéli hangjelzések is maguktól az apácáktól származhattak: van közöttük gyakorlatlan, hanyatló színvonalú, széteső kotta, feltehetően a 16. század végéről, tehát a könyv használatának későbbi időszakából,¹¹ de a Mártához hasonló minőségű és azzal egykorú is.¹² Beszédes a bejegyzés a 114. oldal margóján: „mindncç yrta kçn” (mindönök írta köny[v]), különösen feltűnő annak a ténynek a hangsúlyozása, hogy egyszerre többen dolgoztak a gyűjteményen, vagyis az a lehető legszorosabban vett közösségi alkotás volt, amellett, hogy közös tulajdonú és használatú is. Meggondolkodtató az összedolgozás kiemelése, az „írni” (kottázni) tudás magától értetődősége, még ha e korban többnyire már csak *notare* értelmű zenei jegyzetelésről lehetett szó az apácák körében. Olyannyira fejlett rendi könyvkultúráról vagy középkori értelemben vett

8 A bőséges irodalom- és liturgiátörténeti szakirodalom fontosabb (válogatott) művei: Lukcsics Pál: *A vásárhelyi apácák története*. Veszprém: Egyházm. Ny., 1923; Gábrriel Asztrik: „A premontrei kódexirodalom”, *Uj Magyar Museum* II. évf. 4. kötet (1944), 129–147.; Tímár: 194–205.; Gábrriel Asztrik: „A pozsonyi kódex eredeti kézirat”, *Magyar Könyvszemle* (1940); Lázs: *A megkerült Pozsonyi Kódex és Szegedi Antifonale...*, 146–161; uő: *Apácaműveltség Magyarországon a XV–XVI. század fordulóján. Az anyanyelvű irodalom kezdetei*. Balassi Kiadó, Budapest, 2016.

9 A marginália a Szent Katalin-zsolozsma énekeinek kottája mellett tűnik fel a lapszálon.

10 Tímár: i. m., 200–201.

11 Pl. 71–78., 112–116.

12 Ld. 51–53.

szkriptóriumról, mint a korabeli óbudai klarisszáké vagy a margitszigeti domonkos apácáké volt, nem szól az irodalomtörténet a szegedi apácákkal összefüggésben,¹³ a fennmaradt kézírások némelyike ezzel szemben fejlett zenei írás-olvasásról, liturgikus énekgyakorlatról tanúskodnak e könyvben.

A premontrei közösségekben a liturgikus zene központi szerepe a szerzetesrend korai történetéből is kiolvasható, s részleteiben e ponton felidézendő.¹⁴ Xanteni Szent Norbert a jeruzsálemi őskeresztény közösséget tekintette mintának, amikor a Laontól nyugatra fekvő Premontreban kolostort alapított a 12. század elején: beszédei nőknek és férfiaknak egyaránt szóltak. Így más rendekkel szemben Premontre kezdettől fogva modern szemléletű kettős monostorként működött. A férfi és női konventeket 1140-ben választották el egymástól, de nem fegyelmi okokból, hanem a második lateráni zsinat határozata miatt, amely tiltotta a közös kórusimádságot. Innentől a női konventek önállóan éltek a férfi házak szabályai szerint, továbbra is nagy hangsúlyt helyezve a zsolozsma ünnepélyes énekes végzésére. Ez olyannyira központi szerepet játszott, hogy a képzett és képzetlen nővéreket a *sorores cantantes* és a *sorores non cantantes* megkülönböztetéssel választották el egymástól a renden belül, aszerint tehát, hogy részt tudnak-e venni az énekes zsolozsmában vagy sem. A Szegedi Kancionále hangjelzésmintái megerősítik a liturgikus zene általában vett központi szerepét, ahogy azt is, hogy a premontrei apácák a férfi szerzetesekéhez hasonló tudással végezhatték a zenei lejegyzések másolását.

Kiinduló kottás kéziratunk hangjelzéseinek némelyike kifejezetten régies, s a zenei paleográfiai vizsgálatok rávilágítottak, hogy az eltűnőben lévő magyar premontrei kottairó hagyomány utolsó tanúiként tekinthetünk rájuk. Márta nővér notációja mellett még egy különleges, középkori módra kalligrafizált hangjelzés tűnik fel az 51., 52., 53. oldalakon (lásd az 1. fakszimilét). A régi esztergomi neuformaakat, azok konjunkt összetételeit megidéző, azoktól mégis több elemében idegennek tetsző, francia hangjelzésre is emlékeztető notáció mintha szándékosan mutatkozna mívesen archaikusnak és legalább egy évszázaddal korábbiaknál, mint amilyen korú. E különös hangjelzés nem áll magában a magyar gregoriánus notációmintái között; korábbi zenei paleográfiai tapasztalataink birtokában jó néhány lazábban-szorosabban kapcsolódó középkori kódexfragmentum kottaképét idézhetjük fel analógiaként. A kancionále kottájával rendkívüli hasonlóságot mutató más példák között mindenekelőtt két pergamen kódexfragmentum-lelet említhető, amelyet két őrzőhelyen, az ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltárban, illetve a Győri Káptalani Magánlevéltárban kereshetünk fel.

13 Lász: *Apácaműveltség Magyarországon a XV–XVI. század fordulóján*, 111–112.

14 A következő munkák rendtörténetre vonatkozó adatait használtuk: Kovács Imre Endre–Legeza László: *Premontreiek*. Budapest: Mikes Kiadó, 2002; Kristina Krüger: „A premontreiek”. In: *Szerzetesrendek, kolostorok. A keresztény kultúra és művészet 2000 éve*. Budapest: Vince Kiadó, 2007, 230–232. „Premontreiek”. In: Diós István–Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*, XI. Budapest: Szent István Társulat, 2006, online: <http://lexikon.katolikus.hu/P/premontreiek.html>; Lász: *Apácaműveltség Magyarországon a XV–XVI. század fordulóján*, 46–47.



1. faksimile. Olim: Szombathelyi Ferences Kolostor nr. 6264, jelenleg: Magyar Ferences Könyvtár és Levéltár, Cod. med. 09., 51. lap

Az első töredékcsoport három kottás pergamendarabot foglal magában; az Egyetemi Könyvtár Cod. Lat. 119 jelzetű ferences antifonáléjának fedeléből kerültek elő. Tartalmuk szerint egy középkori himnárium maradványai. A tételrend és -válogatás alapján e himnáriumot Mezey László és a közelmúltban Szoliva Gábor is premontrei eredetűként határozta meg.¹⁵ Emellett egy eddig azonosítatlan győri

15 Fr. I. m. 253 jelzetű töredék, ld. Ladislaus Mezey cum soc.: *Fragmenta Latina codicum in Bibliotheca Universitatis Budapestinensis*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983 (*Fragmenta codicum in bibliothecis Hungariae*, I/1.), 209. Emellett ld. a Szoliva Gábor által készített Budapest, Egyetemi Könyvtár Fr. I. m. 253 töredékleírását a *Fragmenta Manuscriptorum Musicalium Hungariae Mediaevalis* weboldalon: <http://fragmenta.zti.hu/forrasok/page6>.

kottás töredék, a Győri Káptalani Magánlevéltár antifonále-részletének kottairása emlékeztet leginkább a kancionále archaikus kottájára.¹⁶

A Szent István vértanú zsolozsmáját tartalmazó győri töredékdarabon több liturgikus különlegesség segíti az azonosítást. Itt említhető a kompletórium nagy-antifónája is, a *Verbum caro factum est*, vagy a különleges *Beatus Stephanus Christi martyr* invitatórium. Ám nemcsak e két speciális, proveniencijelző előírás korrepondeált, hanem a teljes tételsor is, amikor a töredék tartalmát a 15. századi Altenberg an der Lahn-i premontrei antifonále¹⁷ idevágó anyagához mértük – az egyezések sorozata egyértelműen alátámasztotta a premontrei rendtelést.

A legizgalmasabb következtetésekhez azonban a pergamentöredékek és a kancionále éneknótációjának összehasonlítása vezetett (az egyes neumákat lásd az 1. ábrán). Elsőként a markánsan egységes custosrajz tűnt fel: a félpunctumból felfelé kiinduló, majd vonalát nyolcas alakban metsző jel kizárólag a csoportba tartozó forrásokból dokumentálható a hazai notációhagyományban, s a használói után bátran nevezhetjük premontrei custosnak. A custoson kívül a zenei notáció csaknem teljes neumakészlete közös, még az apró részletek is egyeznek. A töredékeken egyforma például az F-kulcs alakja, amely nem a jól ismert magyar fecskefarkforma, hanem f-minuszkulúra emlékeztető, a francia (ciszterci, premontrei) rendi hagyomány notációgyakorlatából ismert jel. Párhuzamot teremtenek forrásaink hangjelzése között a kiforratlan, csetlő-botló szillabikus alapjel, a punctum variánsai. Egyértelmű közös megoldás a különös talpas clivis alkalmazása, ilyen talpazatra a magyar hagyományban máshol nincs példa. Különlegesség, hogy mindenhol látszódnak a pes és torculus hosszú befutóvonalai.

A szövegírásban is nyomon követhetők a párhuzamos megoldások (lásd a 2. ábrát a 364. oldalon), például az *et* szócska jellegzetes közös formája tűnik ki, de egyes betűk (x, l, s, v) aprólékosan azonos megformálása is, mintha ugyanaz a másoló írta volna le őket. Átfedésben vannak továbbá a piros díszítő nagybetűk (lásd a 3. ábrát a 364. oldalon), amelyekben sokszor felbukkan az andráskeresztszerű motívum is.

Van néhány jel, amelynek kiképzése viszont kissé eltér a mérlegre tett notációkban. Míg például a himnárium a climacus neumákat esztergomi módon, többékevésbé függőlegesen tartja, addig a győri töredék és a kancionále neumája minden esetben egyértelműen jobbra dől (1. ábra). De különböző a scandicus szerkezete is: a himnáriumban a magyar tagolt formából képzett egyéni alak, míg a győri töredékben és a kancionáléban a metzies-csehes punctum+pes alak a kizárólagos. Mindez a győri töredéket és a kancionálét szorosabban fonja össze; arra gondolhatunk, hogy azok nagy valószínűséggel később keletkeztek és a premontrei apácákkal hozhatók összefüggésbe.

16 Cth X 846. A Győri Káptalani Levéltárban az egykor a X. Ún. Cimeliothecához tartozó, ismeretlen iratcsomót befedő antifonále-töredéket lefejtve őrzik. A töredékre ceruzával odaírták: „Üres volt. 95. augusztus 30., ZG.” Eszerint ekkor a fragmentumot már a hordozóról leválasztva tartották számon.







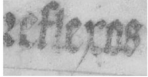








17 A-Wn Mus. Hs. 15489.

	ELTE Egyetemi Könyvtár U. Fr. 1. m. 253	Győri Káptalani Magánlevéltár Cth X 846	Premontrei Cantionale
punctum			
pes			
clivis			
torculus			
porrectus			—
scandicus			
climacus			
mellékjelek	—	—	
f-kulcs			
custos			

1. ábra. Az alapneumák összehasonlítása

A három rendkívül hasonló notációminta nem elszigetelt adat a magyar forrásanyagban: kottás fragmentumaink között további párhuzamokat találtam, korábbról valókat: ezek szintén e szűkebb premontrei csoportba sorolhatók.¹⁸ A notációminták között egyértelmű kapcsolatot teremt a ritka formájú őrhang, de felsorolható a többi fenti kottaelem: a furcsa talapzatú clivis, a hangsúlyosan befutóvonalas pes, a változatosan elforgatott punctumok, az összes szövegrásbeli, illuminálási jellegzetesség, amelyről szó esett, az et-el és az andráskereszttel, a jellegzetes

18 Rokon notációk (ugyaneből az íráshagyományból): 1.) Antifonále-töredék, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára: Q 406-24. Szendrei: *A magyar középkori hangjegyes forrásai*, F 360; továbbá Hende Fanni: „Az Országos Levéltár Mohács előtti gyűjteményében található kódextöredékek”. In: *Turul. A Magyar Történelmi Társulat, a Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára és a Magyar Heraldikai és Genealógiai Társaság Közlönye*. Szerk. Rácz György. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 2018, 64–80., ide: 78–79.: Corpus Christi-zsolozsma. Az esztergomi rítussal teljesen megegyezik, nem premontrei dallamok. 2.) Antifonále-töredék, őrzőirat: MNL OL E 159 Magyar Kamara archívuma, Regesta decimarum Bereghiensis 1549–1577 47. 3.) Antifonále-töredék, OSZK A 1 (Szendrei: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, F 293, ő kalocsainak véli), húsvét utáni hétköznapi. Nagy különbséget mutat liturgiailag-dallamilag Esztergommal, egyelőre premontreinek sem tűnik. 4.) Graduále-töredék, Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár, 92. fragmentum, őrzőkönyv: 17762, (Szendrei Janka jegyzéke nem regisztrálta), húsvét oktávája.

	EK, Hímnárium-töredék	Győri töredék	Cantionale-írásminta
et			
v			
x			
la			
se			

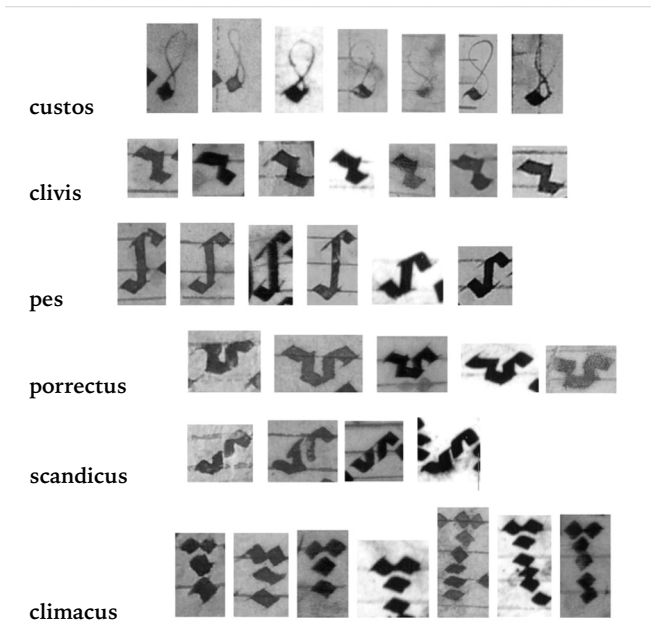
2. ábra. A szövegírás analógiái

	EK, Hímnárium-töredék	Győri töredék	Cantionale-írásminta
iniciálék			

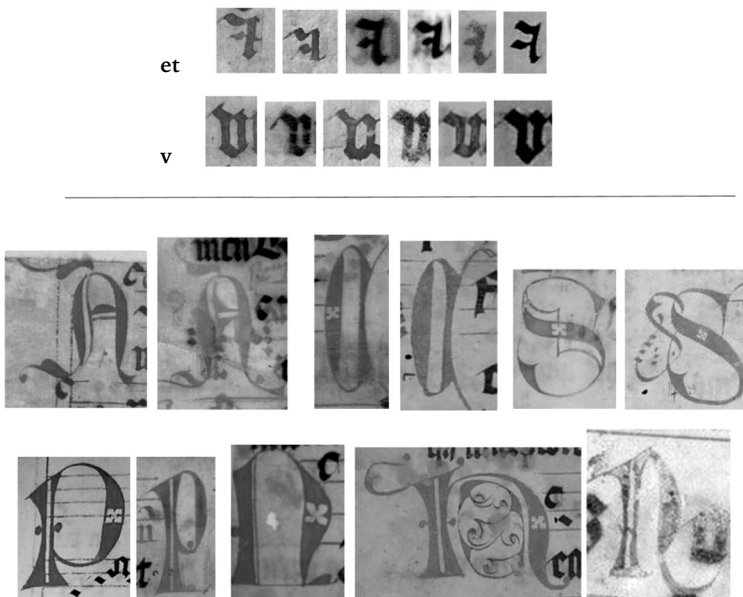
3. ábra. A kezdő nagybetűk stílusa

betűformákkal (4–5. ábra. Paleográfiai és kodikológiai adatok támogatják tehát egymást, és vezetnek egységes konklúzióhoz: egy közös hangjelzéshagyomány sok őrzőhelyről összegyűjthető, lappangó emlékérről lehet szó.

Jogosan merül fel ezekután a kérdés, mi fedte el korábban e töredékek összefüggését, s miért nem kapcsolta össze a szóban forgó fragmentumokat eddig a kutatás. Több irányban indulhatunk el. Egyrészt a régebbi töredékek notációja első látásra, a felületen „esztergominak” tűnik; a kottában sok a magyar módra kötött neumaszerkezet, látványos a kétpontos climacusokkal és tagolt magyar scandicusokkal teletűzdelt íráskép – talán ez fedte el a minden bizonnyal premontrei szkriptóriumot. A liturgikus analízis és a dallami vizsgálat általában Esztergomra, egy ízben Kalocsára utal. Nem köthettük ezek alapján a premontreiekhez a forrásokat.



4. ábra. A hangjelzés közös alapelemei a kapcsolódó premontrei forrásanyagban



5. ábra. A betűírás és az iniciálék analógiái

A tartalmi-liturgikus különbözőségeiből és a notáció azonosságából fakadó ellentmondás háromféle magyarázattal oldható fel. 1.) A hiteleshelyként működő, vagyis a helybéli jogi adminisztrációt végző s talán kódexírásra is berendezkedett szkriptoriumokat működtető középkori premontrai kolostorok dolgozhattak külső, például esztergomi egyházmegyes megrendelésre is. 2.) Mivel a premontrai életforma központi eleme a lelkipásztori tevékenység, ennek a feladatkörnek a következtében, egyúttal a rendi fegyelem korabeli megbomlásának folyományaként saját hagyományukat feladva áttérhettek a legközelebbi helyi magyar rítusváltozatra, eltávolodva a távoli francia anyamonostor, Premontre mintáitól. 3.) Fontos szem előtt tartani azt is, hogy a premontrai kolostorok felett a késő középkorban többnyire közvetlenül az esztergomi érsek állt. Ebben a kontextusban az esztergomi notáció, a magyar dallamvariánsok, tételrendek premontrai átvétele értelmet nyer, sőt, hasznos kompromisszumnak tűnik rendi oldalról is.

Minden jel arra mutat tehát, hogy a középkori premontrai gregoriánus intenzívebben kapcsolódhatott az esztergomi liturgikus hagyományhoz, mint azt eddig sejtettük. Viszont a 17. század legeleje változást hozott, amelynek ott a tapintható lenyomata a szegedi apácák gregorián lejegyzéseiben. Márta és társai még leírnak magyar eredetű íráselemeket, és magyar szentekről szóló helyi kompozíciókat foglalnak bele gregorián könyveikbe. Ugyanakkor a neumaszerkezetek az addigiaknál idegenebbek, a rítus és a dallamalakok pedig a premontrai anyamonostor eredeti liturgikus (zenei) könyvmintáit követik a francia rendelkezések szerint.

Nem lehet mással magyarázni e paradigmaváltást, csak a korabeli premontrai reformmal, amelynek a nyomai a magyarországi egyháztörténetből is kiolvashatók. Eszerint a francia Premontre 16. század eleji reorganizációs törekvése a kolostori fegyelem megerősítésére és a régi, romlatlan állapotok visszaállítására a magyar egyházban is tekintélyes támogatókra talált. Miután az anyamonostor az 1505-ös általános káptalanon kihirdette az új statútumokat, a következő évben, 1506-ban már életbe is léptették azokat hazánkban Fegyvernek Ferenc, az újonnan megválasztott sági prépost, későbbi rendi vizitátor vezetésével.¹⁹ Az elvek tiszteletreméltóak voltak, a kolostori állapotok valóban rendezésre szorultak, s ez – a nyugati egyházban visszatérő megoldásként – legegyszerűbben központosítással sikerülhetett. Ráadásul a reform magyarországi életbe léptetése sokaknak érdekében állt. A Mályusz Elemér által idézett dokumentumok azt mutatják, a mozgalom mögött illusztris vezetőknek, Bakócz Tamás esztergomi érseknek, Ulászló kancellárjának az alakja sejlik fel. Fegyvernek Bakócz embereként hajtotta végre a reformot a mozgalom másik két irányítójával, Majthényi Uriellel és Dévai Andrásal együtt, akik szintén Bakócz akaratából nyerték el a reform kezdetén a turóci és a bozói prépostságot. E gyors és akadálytalan beiktatások azonnal ellentmondani látszanak a francia statútumok szigorú tartalmának, hiszen azok megkövetelték a kolostorok szuverén előljáró-választását, s természetesen tiltották a nepotizmust

19 Ld. Mályusz Elemér: *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon*. Budapest. Akadémiai Kiadó, 1971, 228–229.

– a renden kívülről érkező világi papok pozícióba ültetését kiváltképp. Izgalmasan érvel Mályusz Elemér annak kapcsán, miért foglalkozott az esztergomi érsek annyit a rend magyarországi helyzetével, s végső soron hogyan jött neki kapóra a francia reformmozgalom. Mályusz Ulászló harmadik feleségének, Kendali Annának a személyét említi meg mint első okot: Bakócz a francia eredetű rend támogatásával kedveskedhetett a francia származású királynénak. Valódi és mélyebb indítékként azonban Mályusz kutatásai szerint a bencések iránti nyílt ellenszenv tapintható ki, a rivalizálás Tolnai Máté pannonhalmi főapáttal, akinek bencés reformtörekvéseit, tehát a másik monachális rend megerősödését Bakócz igyekezett minden lehetséges eszközzel megakadályozni.²⁰ Ahogy Mályusz írja: „mintha 'csak azért is' meg akarta volna mutatni, mit ér hatalma, így különösen védelmébe vette egy másik rend törekvéseit.”

A főkötös atyafiak is hamar az események fősodrába kerültek: szimbolikus jelentőségű diadalt aratott Bakócz a Veszprém megyei Somlyóvásárhely bencés apácakolostorának elrekvirálásával a szegedi premontrei apácák részére 1611-ben.²¹ Mivel a szóban forgó veszprémi uradalom közvetlenül Bakócz birtokába jutott, ő kegyúrként dönthetett az oda tartozó bencés kolostor sorsáról. Úgy találta, a bencés apácák léha életet élnek, kijárnak a kolostorból és a tanúk szerint táncvigalmakat tartanak, és ezzel megbotránkoztatják a lakosságot, érdemtelenek, ki kell őket telepíteni. Helyükre húsz premontrei apácát hozatott Szegedről.

Érdekesek a fentiekkel kapcsolatba hozható zenetörténeti összefüggések. Az új apácakolostornak a megtisztított reformrítust tartalmazó liturgikus könyvekre volt szüksége: ide kapcsolódó, az új rendi szellemiségét tükröző alkotás kancionálék mellett a premontrei apácáknak írt magyar nyelvű ordináriuskönyv, a *Lányi-kódex*,²² amely maga is utal a francia liturgikus mintára a 314. oldalon olvasható bejegyzés szerint: „az my szerzetünknek ygaz modya szerint, az mynt franciába tartyak”. Mindezek után joggal feltételezzük, hogy Somlyóvásárhelynek, a premontrei mintakolostornak francia modellhez igazított, új liturgikus énekeskönyvek, antifonálék és graduálék – „nagy zenei könyvek” – is kellett, s a reform jegyében mód nyílt dallamok, tételsorrendek, neumák újraformálására.

A 16. század elején friss levegőhöz jutó premontrei női kolostorokban végül nem szökhetett szárba az új rítus, mert 1529-ben Somlyóvásárhelyre érkeztek a török elől menekülő szegedi rendtársak. A magukkal hozott könyvek útvonalának virtuóz irodalomtörténeti rekonstrukciója²³ azt mutatja, hogy a szegediek nem maradtak sokáig, helyhiány miatt inkább a férfi szerzetesek által elhagyott, Győr melletti Móríchidára költöztek át. A győri káptalani levéltár antifonále-töredéke, amelynek kottaírásában oly erős párhuzamokat fedeztünk fel a kancionále nevezetes oldalaival, talán egy, a szegedi-somlyóvásárhelyi-móríchidai apácákhoz tartozó

20 Uott, 229.

21 Uott, 230., 231.

22 A nyelvemlék szövegkiadása: <http://real-ms.mtak.hu/498/>. Ld. továbbá Körmendy Kinga: *A Lányi-kódex. Léírás*, online: <http://nyelvemlekek.oszk.hu/adatlap/lanyikodex>, 2019. 12. 07.

23 Ld. a 8. jegyzetben közölt irodalmat.

korabeli reform-antifonále töredéke lehet, amelyet az apácák maguk után hagytak, s amely a szerencsés véletlen folytán a közeli Győrbe kerülhetett, ahol ma is őrzik egy darabját.

El tudjuk képzelni a pozsonyi klarisszáknál őrzött 14. századi ferences antifonále fedeléből előkerült, fentebb ismertetett premontrei himnárium-töredék sorsát is. A somlyóvásárhelyi apácáknak 1558-ban Veszprém megyéből, sőt, Mór-ichidáról is menekülniük kellett, s a pozsonyi klarisszák háza volt a végső azilum, amely a Magyar Királyság területéről a többi apácarendek között befogadta a védelemre szoruló premontreieket is. Nem csak a Premontrei Kancionále és a Lányi-kódex kerülhetett így Pozsonyba a nővérek úti csomagjában, hanem minden bizonnyal az a régi értékes pergamen himnárium is, amelyből a fóliókat a ferences kódexek kötéséhez később kivágták.

A késő középkori premontrei reform Magyarországon a fenti események tükrében végül kudarcra ítéltetett, ám bukása nemcsak a törökök bejövetelével hozható összefüggésbe, hanem a szálakat végig erélyesen kézben tartó, valódi szándékait azonban leplező Bakócz Tamás halálával is. A gyors sikerek után a hanyatlás is gyors volt, az 1520-as években ismét megindult a versengés a monostori javakért, a birtokok világi urak kezére kerültek, a premontrei intézményrendszer összeomlott. A 16. századi reform magyarországi recepciója utólag nem tűnik többnek egy érdekes mellékszálnál késő középkori egyháztörténetünkben. A reform igazi kedvezményezettje a mai művelődéstörténeti kutatás, amely kézbe veheti az egykori rekonstrukciós törekvéseket tükröző fennmaradt forrásokat és töredékeket, s ezek alapján izgalmas pillanatfelvételt rekonstruálhat a 16. századi főköttős atyafiak liturgikus zenei gyakorlatáról, s eredményesen nyomozhat az eddig feltáratlan, magyar vonásokat mutató premontrei rendi hangjelzészagyomány korábbi forrásai után.

ABSTRACT

GABRIELLA GILÁNYI

THE MUSICAL LITERACY OF THE 'MONKS IN A WIMPLE' IN HUNGARY IN THE 16TH CENTURY

Hungarian Tradition, Religious Order's Tradition and Politics

Earlier studies dealing with the cultural history of Hungary in the early modern period say dis-proportionately little about the literacy of the female orders, although the nuns were the initiators of codex culture in Hungary. The role of the Dominican, the Franciscan Clarist, the Premonstratensian and other nuns in musical history is almost unexplored, albeit sources prove that a prospering musical literacy took place in these women's scriptoria. To support this statement, it is enough to cite as an example the 16th century Premonstratensian Cationale from the Szeged monastery with its exciting content and various handwritings. Among the musical notations appearing in this paper plainchant source, our research has explored one special, professionally executed musical writing, which can be linked to a series of previously examined, hitherto unidentified notated codex fragments. This study shows how musical paleographic analysis collates these fragments with the Cationale, and how this connection sheds light on an unknown musical notation tradition of the Hungarian Premonstratensians.

Basically, we can make two important observations: 1.) According to this medieval source material, the Hungarian Premonstratensians, who settled in the first half of the 12th century in Hungary, and undertook pastoral duties serving the Hungarian population around the monasteries, were very strongly related to the local liturgical tradition. As the sources show, they for example notated their liturgical codices in Esztergom notation. 2.) At the beginning of the 16th century, however, a breakup can be observed. The Premonstratensian nuns seemed to have moved away from the Hungarian customs (and from Esztergom musical notation) and found their way to their French roots. The end of the 15th century was marked by monastic reforms throughout Europe: the French Premontré also renewed and reorganized the life of the order, and issued a central directive for the filial monasteries. The implementation of the reform in Hungary was strikingly emphasized, and not by accident. II. Ulászló's chancellor, Tamás Bakócz took advantage of it: he could strengthen his own influence in church politics. Bakócz assigned an important role to the Premonstratensian nuns in his political strategy, which also affected their musical literacy, as confirmed by our musical analysis. The Ottoman invasion in the mid-16th century finally put an end to all these initiatives. The Premonstratensian nuns fled the country. The canonesses did not return to Hungary for 400 years.

Gabriella Gilányi is senior research fellow at the Department of Early Music, Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities in Budapest. She studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest and received her PhD in 2007. Her main research field includes medieval music history, medieval source studies, musical paleography, fragmentology, and post-Tridentine chant. Since 2019 she has been a part-time adjunct lecturer at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music, and senior research fellow in the Hungarian Academy of Sciences 'Momentum' – Digital Music Fragmentology Research Group.

Fontana Eszter

A BREITKOPF & HÄRTEL ZENEMŰKIADÓ ELSŐ ÉVSZÁZADA*

Nagy dolog, sőt mindeddig példa nélküli, hogy egy zeneműkiadó ilyen hosszú múlt-ra tekintsen vissza. Az 1719-ben alapított lipcsei cég átvészelt számos technológiváltást és több háborút, 1952-ben még az államosítást is, de a változásokra mindig jól reagált, és a reménytelennek tűnő helyzetekből is talált kiutat. Egy rövid cikkben persze még csak felvázolni sem lehet az elmúlt három évszázad történéseit; a kiadó maga megtette ezt egy nagyszerű, mind tartalmát, mind terjedelmét, megjelenését és az illusztrációkat tekintve is impozáns kötetben,¹ így ez a tanulmány csak a kezdetekre szorítkozik.

A kezdetek

A 18. században Lipcsében a könyvnyomtatásnak, könyvkötészetnek és könyvkereskedelemnek már nagy hagyománya volt, és a város a század végére az európai könyvnyomtatás és -kereskedelem legfontosabb központjává vált. Köszönhette ezt Lipcse remek adottságainak, melyekhez a kedvező fekvés, az ipart és kereskedelmet támogató politika, az évente három alkalommal megrendezett, három hétig tartó vásár éppúgy hozzá tartozott, mint a nagy tradíciójú egyetem, a könyvek iránt érdeklődő és szerzőként is számba jövő professzori kar, illetve diákság. Amint az alábbiakból kiderül, e rangos pozíció elérésében a Breitkopf és Härtel nyomda és kiadó (B&H) jelentős szerepet játszott.

A cég alapításának éveként 1719-et jegyzik, amikor Bernhard Christoph Breitkopf (1695–1777), az akkor már vándoréveit letöltött nyomdász beházasodott a híres, már kb. 200 éve betűmetszéssel és könyvnyomtatással foglalkozó Müller családba. Felesége „Müllerné Maria Sophia, sz. Hermann néhai boldogult Johann Caspar Müller, nevezetes lipcsei polgár és könyvnyomdász, messze híres betűmetsző és betűöntő özvegye”² volt.

* A 2019. április 2-án a „Kedd délutáni zenetudomány” sorozat keretében a Zeneakadémián tartott előadás jelentősen átdolgozott és kibővített változata.

1 Thomas Frenzel (hrg.): *Breitkopf & Härtel. 300 Jahre europäische Musik- und Kulturgeschichte*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2019.

2 „Frau Maria Sophia Müllerin, geb. Hermannin, weyländ sehl. Herrn Johann Caspar Müller Vornehmen Bürger und Buchdrucker, so auch weitberühmten Schriftschneiders und Schriftgießers in Leipzig Wittwe” Házassági anyakönyvi bejegyzés, 1719. január 24. Idézi Oskar von Hase: „Breitkopf und Härtel”. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 3. Leipzig: Duncker & Humblot, 1876, 296.

A kezdeti évek legfontosabb feladata a gazdasági stabilitás megteremtése volt. Ekkor még a betű- és pecsétnyomómetszés volt az egyik legfontosabb tevékenységük, és ez is maradt egészen a 18. század végéig; a betűmetsző-, betűöntő- és rézmetszőműhelyek a cégnek vezető pozíciót biztosítottak.

Kezdetben az öt kézinyomdán úgynevezett aprónyomtatványok, meghívók, programok, versek, röpiratok, játékkártyák és a keresett, különféle mintájú színes papírok készültek. Az első könyv, egy kétnyelvű biblia kétszínnyomású címlappal egy évi előkészítés után, 1723-ban jelent meg. A héber és görög nyelven nyomtatott, két oldalról felnyitható, középen szószedetet és latin nyelvű összefoglalásokat tartalmazó kiadvány egy tudományos igényű különlegesség, amelynek szerzője a lipcsei egyetem professzora, vásárlói pedig a helyi és a más városokban működő egyetemek teológia szakos diákjai voltak. Egy másik professzor, nyelvész és irodalomtudós, Johann Christoph Gottsched szintén a megrendelők közé tartozott. A Breitkopf nyomdája és Gottsched között kialakult gyümölcsöző együttműködés során a betűöntői és nyomdászati tevékenység az igényes tudományos és irodalmi művek kiadásával bővült.

A profilbővülés és a terjeszkedés évei

Az első könyvet a későbbiekben sok másik követte, az újabb nyomdagépek beállítására a régi épületben már nem volt elég hely, ezért B. Ch. Breitkopf 1732-ben megvette Lipcse belvárosában, az egyetem közelében az egykori Arany Medve Fogadót, amelynek helyére felépítette a vállalkozás székhelyét. Az „Arany Medvében” kaptak helyet a betűmetszők, a betűöntöde, a nyomda, a raktárak és az irodák. A földszinten volt egy zeneműbolt, az emeleten néhány lakás, amelyeket kiadtak, illetve vendégeknek átengedtek. 1736-ban jelent meg a *Schemellis Musicalisches Gesang-Buch*, egy egykori Thomaner (Tamás-templomi énekes fiú) 954 régi és újabb egyházi éneket tartalmazó gyűjteménye. A kiadvány szerkesztői és nyomdai előkészítésébe J. S. Bachot is bevonták; tőle származik több korrekció, számozott-basszus-kiegészítés és néhány saját szerzeményű mű.

A tulajdonos egyetlen fia, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719–1794) is alapos szakmai képzést kapott; előbb kitanulta a nyomdász mesterséget, majd beiratkozott a lipcsei egyetemre, mert a tudomány is vonzotta. A kiadó és nyomda vezetését 1745-ben vette át, nevéhez két nagy jelentőségű találmány fűződik. 1750-ben megalkotta a „Breitkopf-fraktúra” néven ismertté vált új betűtípust, amelyet szakmai körökben is nagyra értékelték. Az 1754-ben bevezetett, 340 bélyegzőből álló kottajelkészlet forradalmasította a kottanyomtatás technikáját, és megalapozta a cég világhírét. A szedhető kottajelekkel készült első kiadvány a zeneszerzőként is tevékenykedő Mária Antónia Walpurgának, a szász választófejedelem feleségének 1755/56-ban megjelent műve, az *Il trionfo della fedeltà* volt. Ezt egy sor más jelentős zeneszerző, mint például C. Ph. E. Bach, C. H. Graun, J. A. Hiller, Leopold Mozart és mások tollából származó kompozíció követte. A kiadó első opera-zongorakivonata, Baldassare Galuppi *Il mondo alla roversaja* 1758-ban jelent meg.

A vállalkozás kínálatában a zeneműkiadás és a zenemű-kereskedelem egyre nagyobb szerepet játszott, és 1760 körül megrendelésre, saját másolókkal készítettett zeneműmásolatokkal és hangszer-kereskedelemmel egészült ki. A lipcsei vásári katalógusok mintájára 1761-ben megjelent a kiadó és nyomda által forgalmazott zeneelméleti művek listája, ezt követte egy év múlva a megrendelhető kották incipites katalógusa *Catalogo delle Sinfonie, che si trovano in Manuscritto nella Officina Musica di Giovanni Gottlieb Immanuel Breitkopf, in Lipsia. Parte Ima. 1762.* címmel, amely az addigra már kiterjedt nemzetközi zenemű-kereskedelemnek újabb lendületet adott.

Egy későbbi kimutatás szerint 1725 és 1761 között 656 nyomtatvány, köztük számos széptudományi és teológiai kiadvány, zenemű és zeneművek szövege jelent meg a cég saját kiadásában.³ Az akkori viszonyokat tekintve ez óriási mennyiség volt, ami más nyomdák felvásárlását követően vált lehetségessé. A régi épületben már nem fértek el, ezért 1765-ban az Arany Medvével szemben felépítették az Ezüst Medvét. A század közepére a Breitkopf cég Németország egyik legnagyobb nyomdai kapacitásával rendelkezett, s a 18. század második felében a nyomdai termékeinek mintegy negyede már zenemű volt.

J. G. I. Breitkopf 1794. január 28-án halt meg, a céget az akkor már ott dolgozó, zeneszerzéssel is foglalkozó fia, Cristoph Gottlob (1750–1800) örökölte. 1795-ben társult hozzá Gottfried Christoph Härtel (1763–1827), s a cég neve ettől kezdve a ma is ismert „Breitkopf & Härtel”, annak ellenére, hogy egy évvel később már G. Ch. Härtel volt az egyedüli tulajdonos. Az akkori világ egyik legnagyobb nyomdája 120 képzett, tapasztalt segédet foglalkoztatott, és saját betű- és rézmetszőműhellyel, nagy szedő- és nyomdateremmel és óriási betű- és kottanyomó készlettel rendelkezett. Hosszú évek munkájának eredménye volt a 400 féle, számos nyelvet magába foglaló betűkészlet, ehhez jött még 16 méretben a saját találmányú szedhető kottanyomókészlet, a különféle díszítőmintákat tartalmazó matricagyűjtemény és a cég rézmetszői által készített térképek és illusztrációk nyomólapraktára. Különleges értéket képviselt az évtizedek során felhalmozott, főként kamarazenei műveket tartalmazó kéziratos kottatár és az Európa-szerte kiépített kereskedelmi hálózat.

A zenei profil erősítése

G. Ch. Härtel további jelentős újításokat vezetett be, amelyekkel a kiadó zenei profilja tovább erősödött. 1798 októberétől megjelentette az *Allgemeine Musikalische Zeitungot* (AmZ), az első jelentős német nyelvű zenei periodikát, és 1799-ben elindította az elkövetkezendő húsz év kiadói programját meghatározó *Oeuvres complètes* összkiadás-sorozatot. W. A. Mozart, Joseph Haydn, Muzio Clementi és Johann Ladislaus Dussek műveinek szólamait és partitúráit⁴ a saját fejlesztésű

3 Oskar Hase: „Breitkopf und Härtel”. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 3. Leipzig: Duncker & Humblot, 1876, 296.

4 Annette Oppermann: *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 10), 67–70.



1. kép. A Breitkopf & Härtel kiadó székhelyei. Balra az Arany Medve, jobbra az Ezüst Medve (Litográfia, 1850. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig)

technológiával szedték. A munka gondos előkészítést kívánt, feljegyezték például, hogy Clementi 1804-ben két hónapig a kiadó egyik vendégszobájában lakott, hogy az 1804–1819 között publikált *Oeuvres complètes de Muzio Clementi* első füzetait a helyszínen korrigálja. A Breitkopf-rendszerrel szedett kotta a rézmetszőkkel dolgozó konkurenciáénál olcsóbb volt, így a kiadó a nyomtatott kották kedvező árával ezen a területen is piacvezetővé vált. Az új technológiát, a könyvnyomtatást (litográfiát), 1805-ban vezették be, ezzel nyomták a portrékat, a könyvek és kották illusztrációit és címlapját, esetenként magát a kottát is.⁵

A kiadó üzleti érdekei azt kívánták, hogy egy-egy szerző művét nagy példányszámban nyomják, és minél hosszabb ideig a piacon tartásuk. Ez óriási változás volt a 18. századi gyakorlattal szemben, amikor a szerzőktől mindig újabb műveket vártak, amelyek viszonylag kis példányszámban jelentek meg. Így a zene széles rétegeket ért el, hozzájárult az egyházi kereteken kívül megszólaló zenekari művek felértékelődéséhez, és közönséget biztosított az akkortájt megjelenő nagy koncerttermeknek.

A lipcsei városvezetés 1780–1781-ben építtette meg a kiadó szomszédságában a város első nagy, az állóhelyekkel együtt 500 fős koncerttermét az egykori posztó-

5 Michael Twyman: „Lithografed music in Germany, the first fifty years”. In: *Studien und Essays zur Druckgeschichte. Festschrift für Claus W. Gerhardt zum siebzigsten Geburtstag*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997, 107.

kereskedők háza (Gewandhaus) második emeletén. A kiadó sikerének egyik kulcsa a Gewandhaus Orchesterrel, a koncertterem után elnevezett zenekarral tartott szoros kapcsolat volt. A családból Christoph Gottlob Breitkopf (1788 és 1800 között) Hermann Härtel (1834 és 1875 között) és az AmZ főszerkesztője, Friedrich Rochlitz (1805 és 1842 között) a Gewandhaus direktóriumának a tagja volt, és jelentős szerepet játszott a műsorpolitika kialakításában. Az sem volt véletlen, hogy a Gewandhaus Zenekar műsorlapjait a kezdetektől egészen 1952-ig a B&H kiadónál nyomták.

A gyümölcsöző együttműködés egyik jellemző példjaként a kiadó és Beethoven kapcsolatát említeném. Lipcse közönsége 1796-ben hallott először Beethoven-művet. Ebben az évben a nagyszerű pianistaként ünnevelt szerző élete első (és egyetlen) koncertkörútja során, egy hosszabb prágai tartózkodás után Drezdába, onnan pedig Lipcsébe utazott, ahol két hétig maradt. A jelek szerint tárgyalásokat folytatott művei bemutatásáról és megjelentetéséről. „Ah perfido” című legújabb kompozíciójának ősbemutatója az ünnevelt prágai szopránnal, a Beethovennel baráti viszonyt ápoló Josepha Duschekkel és a Gewandhaus zenekarával 1796. november 21-én a lipcsei városi színházban volt.

Beethoven-mű 1801 decemberében jelent meg első alkalommal a Breitkopf & Härtel zeneműkiadó gondozásában. Ezekben az években a kiadó intenzív tárgyalásokat folytatott a zeneszerzővel annak reményében, hogy sikerül megszereznie néhány műve kiadási jogát. A levelezés kezdetben nem hozta meg a várt eredményt; ebben bizonyára az is közrejátszott, hogy Beethoven más kiadókkal is tárgyalt. Amikor 1804 augusztusában egy Härteléknek címzett levélben az Op. 56-os C-dúr *Hármasverseny*t egy jelentős summáért felkínálta, hangsúlyozta azt az újdonságot, hogy a műben a zenekarral három szólóhangszer verseng.⁶ Megegyezni azonban nem tudtak, mert a darab 1807 nyarán a bécsi Bureau des Arts et d'Industrie gondozásában jelent meg, az ősbemutató azonban 1808. február 18-án a lipcsei Gewandhausban volt.⁷

Beethoven újabb ajánlatát követően, amely a szoros személyes, illetve közvetítők, elsősorban Georg August Griesinger⁸ révén ápolta kapcsolatnak köszönhetően született meg, Härtel már nem kockáztatott, hanem 1808. augusztus végén személyesen utazott Bécsbe. A tárgyalások során sikerült néhány autográfot, köztük az 5. és a 6. szimfónia szerzői kéziratát is megszereznie. Meghívta Beethovent Lipcsébe, hogy a művek korrektúráját a helyszínen végezze el, és megszervezte, hogy a szimfóniák kiadása alkalmából e műveket a Gewandhaus is műsorára tűzze. Beethoven az igyekezetet honorálva válaszolt: „Ha Lipcsébe jövök, az valóságos ünnep lesz, a bemutatót az ottani zenészek általam is ismert derékségére és jóakara-

6 Beethoven levele Härtelnek, Bécs, 1804. augusztus 26. Emerich Kastner-Julius Kapp: *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Leipzig: Hesse & Becker, 1923, 81.

7 A Gewandhaus aznapi programját a Lipcsei Városi Múzeum őrzi.

8 Wilhelm Hitzig: „Aus den Briefen Griesingers an Breitkopf & Härtel entnommene Notizen über Beethoven”. In: *Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, 23–34.

tára bízom”.⁹ Az 1809. áprilisi két koncerten a szerző nem volt jelen, időközben ugyanis a francia csapatok elfoglalták Bécsset, de a jó kapcsolat megmaradt, a kiadó 1809 és 1812 között az Op. 67-től az Op. 86-ig Beethoven valamennyi új kompozícióját elsőként publikálta.¹⁰

A zongoragyártás kezdetei

A Breitkopf & Härtel cég nagy hangsúlyt fektetett a kereskedelemre. A cég lipcsei zeneműboltjában a kották mellett zeneszerzők képmását, kottapapírt, hangszereket főként bécsi zongorákat és 1817-től metronómot¹¹ is árultak. Ez manapság talán furcsának tűnik, de 1800 és 1830 között más kottakiadó és -kereskedő is foglalkozott zongorák forgalmazásával, így például Londonban Johann Ladislaus Dussek (1794 és 1800 között), Muzio Clementi (1798 és 1831 között), Párizsban Camille Pleyel (1824-től), az Offenbach-i Johann Anton André (1810-től), Bécsben és Lipcsében a F. A. Hoffmeister & Kühnel tulajdonában lévő „Bureau de musique” (1810-től).

A 18. század végétől nagyon sokan érdeklődtek a zongoramuzsika iránt, de zongorakészítő műhely Lipcsében akkor még nem volt. A Breitkopf & Härtel cég a legtöbb hangszert Bécsből, főként Nanette Streicher műhelyből hozatta, de kísérletezett másfajta hangszerekkel, így például Clementi cégén keresztül kb. 1810-ig angol Broadwood-zongorákkal is.¹²

1805-ben 88 zongorát sikerült eladniuk, ezért úgy tűnt, hogy ezt az ágazatot is érdemes fejleszteni, ugyanakkor a napóleoni háborúk következtében 1806. augusztus elején összeomló Német-római Birodalom az amúgy sem egyszerű importot, a körülményes szállítást még bizonytalanabbá tette. Úgy tűnik, hogy a politikai helyzet is hozzájárult ahhoz, hogy az olyan sok mindenben új utakon járó Breitkopf & Härtel cég 1806 októberében belevágott a zongorakészítésbe is. Az Arany Medvében felszabadítottak néhány helyiséget, és ott rendeztek be a bécsi Johann Gottlieb Leitholdnak¹³, a vállalkozás első zongorakészítőjének egy műhelyt. Kezdetben Bécsből importálták a zongorák főbb alkotóelemeit, amelyeket Lipcsében szereltek össze. Így készült el 1807 májusában az első Breitkopf & Härtel jelzéssel ellátott hangszer, egy hatoktávós, mahagóni furnérozású, szárny alakú zongora.

9 „... denn komme ich nach Leipzig so soll's ein wahres Fest seyn, mit dem Leipziger mir bekannten Bravheit und Guten Willen der Musiker diese aufzuführen.” Beethoven levele Härtelnek, Bécs, 1809. január 9. Kastner–Kapp: *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, 128.

10 Uő: „Beethoven und das Haus Breitkopf & Härtel”. In: *Der Bär...*, 6., 15.

11 A Mälzel-féle metronóm szabadalmát 1815 decemberében jegyezték be. A metronóm elterjedéséhez Ludwig van Beethoven is hozzájárult. Günther Haupt: „J. N. Mälzels Briefe an Breitkopf & Härtel”. In: *Der Bär...*, 123–125.

12 Eszter Fontana–Andreas Sopart: „Breitkopf & Härtel als Instrumentenbauer und -händler 1807–1872.” In: *Beethoven und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus, 2007, 201.

13 Lipcsében élt 1807 óta, megh. 1829.

A cég semmit sem bízott a véletlenre. 1806. augusztus 28-án megbízták Andreas Streichert, hogy írjon az *Allgemeine Musikalische Zeitung* részére egy cikket, amelyben bemutatja a bécsi zongorák előnyeit az angol és a hasonló mechanikájú francia hangszerekkel szemben. Talán volt benne egy szemernyi politikai célzás is, de a megbízást értelmezhetjük Härtel szakmai érdeklődésének jeleként is, mert addigra már kiderült, hogy a bécsi zongorák hangján nevelkedett lipcsei közönség ehhez a hangzásvilágához ragaszkodik. A cikk ugyan nem jelent meg, mert Streicherék azt javasolták, hogy inkább egy koncertet kellene szervezni és a döntésre a hallgatóságot felkérni; erre a célra küldtek is egy zongorát Lipcsébe. Az angol és a bécsi mechanikás zongorákat összehasonlító koncertre végül nem kerül sor, mert Härteléknek nem sikerült egy megfelelő minőségű francia, illetve angol hangszer felhajtaniuk, de a történet mindenképpen jelzi, hogy a zongorajáték és a zongorahangzás is foglalkoztatta a zeneműkiadót, mielőtt belevágott az akkortájt rendkívül népszerűvé váló hangszer gyártásába, és arra is volt koncepciója, hogy milyen módon teheti Streicheréket – és persze a saját zongorakészítő műhelyét – Lipcsében is ismertté. Még 1802-ben szerződést kötöttek a Nanette és Andreas Streicher házaspárral, melynek értelmében Szászországban a Beethoven által is nagyra becsült Streicher-zongorák csak a Breitkopf & Härtel cég által forgalmazhatók. Ez az egyezés ugyan nem volt hosszú életű, mert 1810 után már Ambrosius Kühnel lipcsei boltjában is lehetett Streicher-zongorát kapni, aki érthető módon igényt tartott az árusítás jogára, miután a Breitkopf & Härtel cég most már maga is gyártott zongorát és importtal már alig foglalkozott.¹⁴

Härtel szoros, sőt baráti kapcsolatot ápolt Streicherékkel, akik számos tanácsal segítették a lipcsei zongoragyártás beindítását.¹⁵ Így például részletesen megvitatták a zongoramechanikával kapcsolatos tapasztalataikat, ami hozzájárult 1810 körül ahhoz, hogy Streicherék a mechanikán egy fontos változtatást hajtottak végre, amely mind a billentést, mind a zongora hangját megváltoztatta. Az újítást Beethoven is elismeréssel fogadta.

A zongoragyártás beindult, a fogadtatás jó volt, újabb segédeket vettek fel, akiknek a száma 1813-ban már 10, 1827-ben pedig 33 volt. A rendelkezésünkre álló adatokból kiderül, hogy a segédek száma a gazdasági és politikai nehézségek idején nemegyszer 10 alá csökkent, a jobb években 30 fölött volt. Ennek függvényében a zongoragyártó műhelyben évente 25–100 különféle, asztal, zsiráf és szárny alakú zongora készült. Härtelék a bécsi mintának megfelelően követték az akkori idők technikai újításait, nagy hangsúlyt fektettek az egyedi kívánságok teljesítésére és a minőségre. A kész hangszereket helyi neves zongoristák próbálták ki, és csak ezután szállították őket a megrendelőnek.

14 A Kühnel kiadó levele Streichernek, 1811. november 28-án. Ebben sérelmezi a Breitkopf & Härtel-zongorákat dicsérő újságcikközönt. Uta Goebel-Streicher–Jutta Streicher–Michael Ladenburger: *Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher*, Bonn: Beethoven-Haus, 1999, 112–113.

15 Wilhelm Lütge: „Andreas und Nannette Streicher”. In: *Der Bär*...64–66.

Kitekintés

Amint a kottanyomtatásban és -kereskedelemben, úgy a zongorakészítés-ágazatban is nagy szerepet játszott a művészekkel tartott szoros kapcsolat. A zongoristák hosszú sorából Felix Mendelssohn-Bartholdyt, Robert és Clara Schumannnt és Liszt Ferencet emelném ki. Ez utóbbi például 1840-ben több nagy sikerű koncertet adott Lipcsében, melyek szervezését a kiadó vállalta. B&H egy jól átgondolt, sikeres hirdetési kampányt szervezett; saját lapjában, az AmZ-ben és más újságokban hívta fel a figyelmet az eseményre. Liszt természetesen egy B&H gyártmányú, a legmagasabb elvárásoknak megfelelő angol mechanikájú zongorán játszott. A híres virtuóz és komponista művei 1838-óta jelentek meg a lipcsei kiadó gondozásában, a teltházas koncertek tehát nemcsak a koncertrendezőknak, hanem az eladott kották és zongorák számát tekintve Härteléknek is jelentős üzleti sikert hoztak.

Beethoven továbbra is az egyik legfontosabb szerző maradt, akitől egy 1842-ből fennmaradt összesítés 110 első kiadású művet sorol fel dátummal, opuszszámmal, példányszámmal, a bolti árral, az nyomtatás költségeivel, a forgalom adataival és a kifizetett honoráriummal.¹⁶ A 25 kötetes Beethoven-összkiadás 1862 és 1865 között jelent meg.

A Breitkopf & Härtel kiadó hosszú távú stratégiájának egy másik jellemző példája a Bach Társaság (Bach Gesellschaft zu Leipzig) megalapítása 1850-ben, amelynek egyetlen célja egy Bach-összkiadás közreadása volt. Az alapító tagok között találjuk Robert Schumannnt, Liszt Ferencet, Ignaz Moschelest, és még számos más híres előadóművészt és zenetudóst. 1851-től kezdve évente egy kötet jelent meg az akkori zenei világ legjobbjaival közreműködésével. A Társaság 1899-ig, a teljeseen új utakat járó összkiadás 50. kötetének megjelenéséig működött.

A 19. század nagy jelentőségű zenei újdonságai közé tartozik a zenekari hangzás megerősödése, a nagy szimfonikus művek népszerűsége és ezzel összefüggésben a zongoratechnika és zongorahangzás megváltozása. Az új, Liszt által is képviselt hangszerjáték és a nagy zenekarok és koncerttermek egy újfajta, erős hangú zongorát igényeltek, amely egy kb. 60 éves izgalmas fejlesztési folyamat során alakult ki Európában, és 1872-ben nyerte el a lényegét tekintve mai, modern formáját. A Breitkopf & Härtel kiadó életében a zongoragyártás soha nem volt központi jelentőségű, mégis 1867-ben az új, a lipcsei Bajor Pályaudvar közelében felépített, óriási méretű telephelyen a zongorakészítő-műhelyek egy egész emeletet kaptak. Első olvasatra meglepőnek tűnik, hogy néhány évvel később, 1872 januárjában ezt az ágazatot mégiscsak megszüntették. Addigra ugyanis jelentősen megváltozott nemcsak a zongoragyártás technológiája hanem a nyomdatechnika is, ugyanakkor a kedvező gazdasági környezetben mindkét területen számos konkurrens vállalat jött létre. A cég új vezetése látta, hogy a zongoragyártás veszteséges, míg a fő ágazat, a nyomdászat nyereséges. Ennek fényében érthető, hogy a zongoragyártást leállították, a már kész hangszereket, a ma-

16 Sächsisches Staatsarchiv Leipzig, Bestand Breitkopf & Härtel.

radék nyersanyagot eladták és az egykori munkások elhelyezkedéséről is gondoskodtak.¹⁷

A Breitkopf & Härtel cég összesen 5200 zongorát készített, és a gyártással ugyan felhagyott, de a zongorakészítők képzésével és azok önállósulásával mégis ők alapították meg az ebben az időben híressé váló, nagy jelentőségű lipcsei zongoragyártó iparágat.

A század utolsó két évtizedében minden egy helyen volt; a könyv- és kottakiadó, a szedőtermek, a kottavésnökök termei, a nyomda, a könyvkötészet és az egész világra kiterjedő kereskedelem. A zongorakészítő műhelyek helyére az új rotációs nyomdagépek kerültek; a közel 2000 négyzetméteres nyomda az akkori világ egyik legnagyobbjának számított. Habár addigra a dinamikusan fejlődő, a könyvkiadás, a hangszer- és zeneműkereskedelem területén vezető pozíciót elért Lipcsében már vagy húsz másik zeneműkiadó is tevékenykedett, a Breitkopf & Härtel céggel egyik sem vehette fel a versenyt. Ennek egyik beszédes bizonyítéka az 1903-ban megjelent, a kiadói programot részletesen felsoroló, 1200 oldalas katalógus.

17 Eszter Fontana: „'Alles vollendet'. Die Schließung der Pianoforte-Fabrik von Breitkopf und Härtel 2019”. In: Frenzel (hrsg.): *Breitkopf & Härtel...*, 245–252.

ABSTRACT

ESZTER FONTANA

THE MUSIC PUBLISHERS BREITKOPF & HÄRTEL. THE FIRST 100 YEARS

What was the secret key of the professional and economic success of the world's oldest music publisher, which has existed for 300 years? The reasons are certainly to be found in the environment that the city of Leipzig with its trade fair has offered for centuries, but also the owners' sensitive reaction to new technologies and new market situations. The joy of innovation, the interest in and knowledge of technology and music, the close connections with musical institutions and with musicians, scholars and artists, and the well-timed expansion of global trade should also be mentioned.

Towards the middle of the 18th century, the Breitkopf printing and letter- and stamp cutting company became one of the leading companies in Leipzig. The invention and introduction of the newly developed Breitkopf-Fraktur typeface (1750) and music printing with movable elements (1751) ensured their economic success. The company increasingly came face to face with the publishing and trade of printed music, a field which had become more and more important since the end of the 18th century, as they also began the series of complete editions of the works of the most famous composers like Mozart, Beethoven or J. S. Bach.

It is little known that the publisher also maintained a pianoforte factory between 1807 and 1872 and produced a total of around 5200 instruments of good quality, so one can say the Breitkopf & Härtel were also the founders of the Leipzig piano manufacturing industry of Leipzig which in the last decades of the 19th century acquired worldwide importance.

Eszter Fontana, born in Budapest, trained as a conservator of musical instruments, and studied organology, musicology and art history. She holds a PhD degree in musicology from the Liszt Academy of Music in Budapest. She worked for 25 years at the Hungarian National Museum in Budapest and from 1995–2013 was the Director of the Museum of Musical Instruments at the University of Leipzig where she was Professor of Organology. She has published numerous articles on historical musical instruments, instrument makers and related topics, on museography, and musical iconography. She has organized around 30 exhibitions, including the new exhibition concept for the Museum of Musical Instruments in Leipzig. Since 1977 she has been a member of CIMCIM (Committee of Musical Instrument Museums and Collections of ICOM) where she served as president from 1998 to 2004. She was the recipient of the Antony Baines memorial Prize (awarded by the Galpin Society) in 2013.

Biró Viola

„OLÁHOS”: EGY ZENEI KARAKTER KIALAKULÁSA BARTÓK MŰVEIBEN*

Bartók 1909 februárjában írta azt a sokat idézett nyilatkozatszerű levelét a Ziegler nővérekhez, amelyben mintegy rádöbbenve a megélt élmények és a műalkotások szoros összefonódására megállapítja: művei tulajdonképpen „életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyeit”. Miután felsorolja mindazokat az érzelmeket (határtalan lelkesedés, bosszú, torzító gúny, szarkazmus, stb.), amelyeknek őszinte megjelenése a műveiben művészetét „reálisá” teszik, kiegészítésként hozzáfüzi:

Még egy egészen más tényező teszi a mai zenét (a XX. századét) reálisá: az hogy a nagy valóságból a mindent körülvevő népművészetből keres félig öntudatlanul félig keresve impressiókat. Ez a hajlam már régebben mutatkozik de eleinte (az oroszoknál, csehek-nél) inkább üres népieskedésben nyilvánul. Ezzel ellentétben a mostani hatás sokkal tartalmasabb eredményt ad. (Debussy stb.) Most az egyszer szerencsénk, hogy Ázsia határán lakunk [...]¹

Ez Bartók egyik legkorábbi megnyilatkozása a népzene műzenére gyakorolt hatásáról, amelynek megfogalmazása jellemző módon egy számára ebben az időszakban egyre fontosabbá váló nőhöz fűződik. A gondolat megjelenése tulajdonképpen várható volt. Műveinek tanúsága szerint Bartók népzene felé fordulása az 1907-es székelyföldi gyűjtőúttól kezdve válik döntően meghatározóvá. Az 1906-os, Kodállal közösen megjelentetett *Magyar népdalok* még egy társadalmi cél érdekében vállalt gesztus; az 1907-es népdalfeldolgozások, a „tilinkóra” írt *Gyergyóból* és az ennek nyomán készült *Három csíkmegyei népdal* már a népzenei impresszió közvetlen hatása alatt alkotott kompozíciók. A népzenei élmény mélységét csak fokozta, hogy a Csík megyei gyűjtőút a zeneszerző Geyer Stefihez fűződő kapcsolatának legintenzívebb, reményteljes időszakára esett: felfedezéseit azonnal megosztotta a lánnyal, és mindent elkövetett, hogy megnyerje őt a népdal ügyének,

* A tanulmány a „Bartók and the Piano” címmel a Zenetudományi Intézet Bartók-termében rendezett nemzetközi szimpóziumon 2019. szeptember 14-én elhangzott előadás bővített, magyar nyelvű változata, amely a szerző 2019-ben megvédett PhD-disszertációjának részleteit is felhasználja. A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Bartók 1909. február 4-én kelt levele Ziegler Mártához és Herminához. Ld. *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 187–188.

sőt az élmény ihlette első kompozícióit is neki küldte el.² A szakításukat követő mély érzelmi válság hatása alatt kialakuló új stíluskorszakot képviselő kompozíciókban a székelyföldi gyűjtőtűt legfőbb eredménye, a régi stílusú népdalok pentatóniája kiemelt szerepet kap. Sőt, mint arra korábbi elemzések már felhívták a figyelmet, az 1908–1910-es évek emblematikus sorozataiban, a *Tizennégy bagatell*ben és a *Tíz könnyű zongoradarabban* a népzenei vonatkozású darabok egyenesen a kísérletező, avantgárd tételek egyenrangú párjaként jelennek meg. Ebben a kontextusban az ekkoriban kifejezetten egyszerű faktúrájú, jellemzően homofon, diatonikus harmonizálású népzenei tételek legalább annyira szokatlannak számítottak, mint a késő romantikus forma- és harmóniavilágot újragondoló, „csupa csont és izom” stílusú modern darabok.³

E korszak zongorasorozatainak jellemzően tömör, lényegre törő szerkesztésű apró darabjai között is feltűnően rövid és szűkszavú a *Vázlatok* sorozat 6. tétele, az „Oláhos”.⁴ E mindössze 32 ütemből álló, végletekig ökonomikus darab Bartók első román népzenei utánzó alkotása (a darab első felét lásd az *1a kottában*). Ez a miniatűr első ránézésre ugyan nem kelti egy forradalmian újszerű mű hatását, mégis felfed valamit abból, ami a román népzeneben felkeltette Bartók érdeklődését, és ami arra ösztönözte, hogy e népzene jellemző vonásaiból új zenei karaktert, „valami ideális elképzelésű parasztzenefélét” alkosson. A darab szerkezete és ritmikája nem utal specifikusan román jellegre: a négysoros dallam AABB szerkezete számos nép tánczenéjének és tempo giusto dallamainak a sajátja, a ritmus pedig közeli rokona a magyar népzene kanásztáncritmusának, amely a román népzeneben jellemzően az újabb stílusú, főként idegen eredetű dallamokban fordul elő.⁵ Lényegesen egyénibb maga a dallam, amelynek kétszeri elhangzása alkotja a darab teljes terjedelmét, és amely azáltal is előtérbe kerül, hogy a zeneszerző szinte semmit nem ad hozzá, azaz nincs harmóniai alátámasztása. A darab egyetlen

2 Ld. Béla Bartók: *Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908*. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979.

3 Mint Vikárius László felhívja a figyelmet, a két zongorasorozat kialakulásában az ellentétes stílusú tételek elrendezése jelenthette a szerző számára a legnagyobb kihívást, amely ciklusonként más-más eredményhez vezetett. Ld. Vikárius László: „Medvetánc”, *Magyar Zene* 46/1. (2008. február), 31–49., ide: 40–41.

4 A mű 1940-es években tervezett új kiadása számára készített szerzői revíziók szerint a darab időtartama 33” (ld. a szerzői revíziók figyelembevételével készült kiadásokat: Béla Bartók: *Seven Sketches, op. 9* (Revised 1945 by the Composer), New York: Edward B. Marks, 1950; *Piano Music of Béla Bartók. The Archive Edition I*, Ed. Benjamin Suchoff, New York: Dover, 1981; *Béla Bartók's Early Piano Works*, Ed. Peter Hennings, Homosassa: Bartók Records, 2010)

5 Hasonló ritmuson alapulnak a darab lehetséges előképének tartott bihari dallamok, Bartók 1913-ban megjelent Bihari kötetének 193. és 365. dallama. Béla Bartók: *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria) / Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie)*. București: Socec & Comp. și C. Sfetea, 1913. (A továbbiakban: Bihari kötet.) Az e ritmust használó népi dallamokra hivatkozva László Ferenc figyelmeztet, hogy ezek nem tartoznak a bihari népzene autentikus rétegéhez, ld. Francisc László: *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania* [Bartók és a bánási és erdélyi románok népzeneje]. Cluj-Napoca: Eikon, 2003, 156. Az utóbbi dallam, amelynek egyik közeli rokonát George Enescu is felhasználta 1. román rapszódiajának nyitó témájaként, és amelynek közreadásakor maga Bartók is megjegyzi, hogy a dallam a magyaroknál is közsímet, mint Pávai István doktori disszertációmról írt opponensi véleményében figyelmeztet, valójában német eredetű.

többszólamú eleme a dallamsorok hosszan kitartott kezdőhangja. E két pedálhang valójában a mű hangkészletének két kulcsfontosságú hangját emeli ki: az első két sort felülről megtámasztó e^2 a darab alaphangja, a második két sor alsó c^1 -je pedig az úgynevezett „akusztikus skála” alaphangja, amelyből a dallam lényegében építkezik. Az akusztikus sor két meghatározó foka, a 4. és a 7. fok a darab során változó magasságú, a pedálhangok pedig épp e mozgó fokokra irányítják figyelmünket. Elemzők az „Oláhos” e sajátosságát általában polimodalitásként magyarázzák.⁶ A zenéjére jellemző polimodalitás tárgyalásánál pedig Bartók elsősorban népzenei mintákra hivatkozik.⁷ De vajon volt-e az „Oláhos” esetében ennek konkrét előképe? László Ferenc hívta fel a figyelmet arra, hogy Bartók legkorábbi román népzene gyűjtése alkalmával a bihari népzeneben gyakori bő kvartos – az akusztikus skála tetra-, penta- vagy heptaton kivágataira épülő – dallamok mellett a dallamok egyes fokainak relativitásával is találkozott, amint ezt a Bihari kötet egyes darabjai mutatják, vagy ezekhez fűzött jegyzeteiben erre maga a zeneszerző utal.⁸ A gyűjtés helyszíni lejegyzései megerősítik, sőt tovább árnyalják ezt a képet. Bartók számos esetben tapasztalta, hogy egyes dallamok bizonyos fokai előadónként vagy előadásonként változó magasságúak, vagy intonációjuk a diatonikus hangrendszer értelmében nehezen meghatározható; ugyanakkor, mint egyes dallamok különböző időszakokban keletkezett lejegyzései mutatják, ennek rögzítése írásban sokszor komoly dilemmákat okozott a számára.⁹ Az intonációs bizonytalanság e dallamanyagban leggyakrabban az akusztikus sor 4. fokát érintette. Nemcsak különböző előadóktól hallotta eltérő intonációval ugyanazt; többször előfordult, hogy a helyszínen bő kvartosan előadott dallamot ugyanaz az énekes a fonográffelvételel tiszta kvarttal énekelte.¹⁰ Ritkábban bár, de az is előfordult, hogy a 4. fok egyes dallamoknál egyazon előadáson belül mutatkozott instabilnak.¹¹ Nem elképzelhetetlen tehát, hogy az „Oláhos”-ban Bartók e román népzeneben tapasztalt jelenségre reflektált, ennek egyfajta műzenei stilizációjával kísérletezett.

A *Vázlatokban* az „Oláhos”-t egy másik népzenei ihletésű kompozíció előzi meg, a „Román népdal”, Bartók legelső román népdalfeldolgozása. A két darab – Bartók párdarabjaihoz hasonlóan – jellemzően különböző szemszögből közelíti meg ugyanazt a gondolatot. De míg a népzeneimitáció művészi portréhoz hasonlítható, amely a mintául szolgáló dallamkör egyes elemeit absztrahálva alkot egy

6 Edwin von der Nüll: *Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930, 18.; David Cooper: *Béla Bartók*. New Haven, London: Yale University Press, 2015, 117.

7 Bartók Béla: „Harvard-előadások” (1943). In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Editio Musica, 1989, 171–173.

8 Ferenc László: „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik. Fakten und Deutungen”, *Studia musicologica* 36/3–5. (1995), 413–428., ide: 418–420.

9 Erről bővebben ld. disszertációm: *Bartók és a román népzene. Kutatás és komponálás 1909–1918 között*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018, 42–55.

10 Ilyenkor Bartók a dallamok első közlésénél általában a helyszíni lejegyzés szerinti, helyesnek vélt változatot követte, de lábjegyzetben rendszerint figyelmeztetett az intonációs eltérésekre. Vö. Bihari kötet, 51, 59, 60, 133, 141, 246, 248. szám.

11 Uott, 65, 87, 93, 160, 235. szám.

egyéni, a népi jelleget modern zenei nyelvezettel ötvöző miniatűr karakterdarabot, a népdalfeldolgozás fényképhez hasonló pontossággal törekszik megőrizni a népdal fonográffelvételen rögzített pillanatképét.¹² Érdemes tehát mindkét darabot figyelembe venni, ha Bartók román népzenehez való alkotói viszonyáról szeretnénk közelebbi képet kapni. Egyik fontos kérdés: mikor és miként fordult Bartók alkotói érdeklődése a román népzene felé. A két darabot a szerző nem datálta önállóan – szemben a sorozat első három darabjával, amelyek mindegyike személyes dedikációt visel, és egy-egy különleges eseményhez kapcsolódik. Csak annyit tudunk, hogy valamikor 1908 és 1910 között keletkezettek, ugyanis Bartók ezt az időintervallumot jegyezte be a sorozat végére, feltehetően a mű tervezett egyesült államokbeli új kiadásának előkészítésekor az 1940-es években.¹³ Jelentős támpontot nyújt erre vonatkozóan mégis a feldolgozás: tudjuk, hogy az itt felhasznált dallamot Bartók legelső szervezett román népdalgyűjtő útján hallotta. Az 1909 nyarán megvalósult Bihar megyei gyűjtőút döntő jelentőségű volt Bartók népzene-kutatói pályáján, hiszen itt olyan ősi, egzotikus hangzású dallamokkal találkozott, amelyek gyökeresen eltértek minden általa addig ismert népdaltól. Bartók közvetlen reakciójáról fennmaradt levezésének erre vonatkozó részletei sokat elárulnak;¹⁴ de az itt gyűjtött dallamanyag iránti nagybecsüléséről tanúskodik az is, hogy első bihari gyűjtésének kéziratát jóformán azonnal felajánlotta a Román Akadémiának megőrzésre és esetleges kiadásra.¹⁵ E dallamanyagnak a zeneszerző alkotói képzeletére gyakorolt hatását illetően egy igen különleges forrás enged meglehetősen közeli betekintést Bartók műhelyébe. Gruber Emma egyik kottásfüzetében, amely saját kompozícióit és látogatóinak zenei bejegyzéseit tartalmazza, Vikárius László felfedezett néhány Bartóktól származó népdallejegyzést, amely a frissen gyűjtött bihari anyagból válogat; a forrás különlegessége, hogy a lejegyzések azonnal kompozíciós ötletekkel együtt jelennek meg.¹⁶ Mint Vikárius László feltételezi, Bartók ezt egyik Gruber Emmánál tett látogatása során jegyezhetette be, amelyre feltehetően kevéssel a gyűjtőutat követően, valamikor augusztus második felében kerülhetett sor. A bejegyzés egyfajta úti beszámolónak tűnik, amely az

12 Kodály a fonográffelvétel és népdallejegyzés viszonyával kapcsolatban fogalmaz hasonlóan: „[A] fonogr[áf]nak ugyanaz az előnye és hátránya, mint a fényképezőgépnek. Híven megőrökíti az arcot, de esetleg torzképet, vagy lényegétől idegen pillanatnyi kifejezést. Ezért igaz művész festette arckép többet mond egy élő ember jelleméről, mint száz fénykép.” Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Közr. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 257.

13 Vö. a *Vázlatok* első kiadásának Bartók amerikai hagyatékában fennmaradt, a tervezett új kiadás metaszópdányaként szolgáló példányával, jelzete: PB 23PFC1, Paul Sacher Stiftung, Bazel (másolat a budapesti Bartók Archívumban).

14 Ld. Bartók 1909 augusztusában kelt leveleit Buşiţiához, Thomán Istvánhoz, illetve Freund Etelkához. *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 151–153.

15 Ld. Bartók 1910. április 29-én D. G. Kiriachoz írt levelét. Uott, 165–166. Az 1913-ban megjelent Bihar-i kötet lett Bartók első tudományos monográfiája.

16 Gruber Emma kottásfüzete a budapesti Kodály Zoltán Archívum gyűjteményében, Ms.mus. E 83, fol. 40^v–41^r. A forrást elsőként Vikárius László közölte, ld. „Vom Volkslied zur Komposition. Die Entstehung von Bartók's *Esquisses* Nr. V”, *Musiktheorie* 30/4. (2016), 311–321. A forrás megjelent továbbá Biró: *Bartók és a román népzene*, 135.; valamint Vikárius László tanulmányának magyar változatában is meg fog jelenni, ld. a *Zenatudományi dolgozatok* soron következő, sajtó alatt lévő kötetét.

újonnan megismert anyag különlegességeit rögzíti: négy különböző műfaj egy-egy sajátos példáját idézi.¹⁷ A hozzájuk fűzött harmonizálási ötletek még inkább azt sejtetik, hogy ez elsősorban a zeneszerző szubjektív válogatása lehetett. Az első két lejegyzett giusto dallam, primitív szekundismétlő első sorral, nem tartozik a bihari népzene autentikus rétegéhez – és Bartók jól tudta ezt; azonban a dallam alkalmat adott egy egyszerű homofon, valószínűleg kórusra szánt harmonizálás kipróbálására. A harmadik dallam, amelyet Bartók kétsoros zongoraletétben jegyzett le, ezzel szemben a vidék sirató dallamtípusának jellegzetes példája, amely igen szokatlan, „szűk” hangkészletre épül; ennek megharmonizálásához elég volt egyetlen hosszan kitartott akkord. Az utolsó, kivételesen harmonizálás nélkül lejegyzett dallam pedig egy hegedűn előadott, jellegzetes bihari típusú, a *Román népi táncok* „Román polká”-jához hasonló táncdallam úgynevezett „eltolt ritmusban”. Ezek egyikéből sem lett végül kiforrott kompozíció. Kivétel a sorban másodikként lejegyzett dallam, amely a legtöbb lehetőséget nyújtotta a kompozíciós továbbgondolásra: ez a *Vázlatok* „Román népdal”-ának forrásdallama. Ez a gazdagon díszített parlando dallam – amely akár a régies bihari parlando dalok prototípusa is lehetne, és amely dallamtípust Bartók a későbbiekben különösen nagyra értékelt – mindenekelőtt sajátos hangkészlete révén vonhatta magára a zeneszerző figyelmét. A helyszíni lejegyzés szerint, amelyet a Gruber Emma füzetében rögzített alak is követ, a dallam hemiton pentaton skálára épül, és a bő kvart uralkodik benne.¹⁸ Bartók első bihari gyűjtőútja során ennek a dallamnak tulajdonképpen tíz variánsát gyűjtötte fel (ami meglehetősen szokatlan), amelyek közül ezt a különös skálát a Gruber Emma füzetében idézett, a gyűjtőút legelején hallott variáns őrzi a legtisztább formában.¹⁹ Akárcsak a régi magyar népdalok esetében az anhemiton pentatónia, a bihari népzeneben talált hiányos skálájú dallam is új lehetőségeket nyújtott Bartók számára a kompozíciós kísérletezésre. A *Vázlatok* román népdalfeldolgozása jó példa a zeneszerző jellegzetes népdalkezelésére, amelynek egyik jellemzője a dallam szabad harmonizálása, és amelyről a népzene műzenére gyakorolt hatásáról szóló egyik 1930-as évekbeli cikkében így ír:

[...] minél primitívebb egy dallam, annál különösebb harmonizálást, illetve kíséretet kaphat. [...] Továbbá: a primitív dallamokban nincs semmi utalás hármashangzatok sztereotip összekapcsolására. Ez a negatívum nem jelent mást, mint bizonyos korlátok hiányát. A korlátok hiánya pedig nagyobb szabadságot nyújt annak, aki tud élni a szabadsággal. Ezeknek a korlátoknak a hiánya engedi meg, hogy a dallamokat a legkülönbözőbb módon vizsgáltsuk meg, a legkülönbözőbb irányban levő hangnemek akkordjaival.²⁰

17 Ld. Bihari kötet, 94., 57., 199. és 303. sz.

18 A dallam későbbi, fonográffelvétel alapján aprólékosan lejegyzett változata további átmenőhangokat is feltüntet, melyekkel a dallam hangkészlete heptatóniává bővül; ld. Bartók: *Rumanian Folk Music*, II.: *Vocal Melodies*. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, 58e sz.

19 A „Román népdal” forrásdallamának további variánsairól és Bartók dallamválasztásáról részletesebben ld. Biró: *Bartók és a román népzene*, 62–71.

20 Bartók: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Editio Musica, 1989, 142.

A „Román népdal” három strófája három különböző harmóniamenetre épül: miközben magának a dallamnak a kulcshangjaiból indul ki, a dallam ötfokú hangsorának hiányzó fokaival kísérletezik, míg a végén egy makacsul ismétlődő hangzat a dallam pentatóniáját akusztikus heptatóniává egészíti ki. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy a Gruber Emma füzetében feljegyzett első kompozíciós ötletek, amelyeket Bartók a dallammal szemközti oldalra vázolt fel, lényegében megegyeznek a végleges kompozíció első strófájával.

A feldolgozás végleges formába öntésére nem tudjuk, pontosan mikor kerülhetett sor. Ennél lényegesebb azonban, hogy a román népzene-feldolgozások gondolata Bartóknál a jelek szerint rögtön e népzenevel való első találkozását követően felmerült. És jellemző módon nem önmagában jelentkezett. A „Román népdal” és eredeti invenciójú párja, a zongorasorozatban utána következő „Oláhos” minden bizonnyal egymás közelségében keletkezett. A körülmények emlékeztetnek valamelyest Bartók nevezetes 1907-es Csík megyei gyűjtőútjára, amikor is a magyar népdalfeldolgozások mellett egy sor népzenei ihletésű eredeti kompozíció született, amelyek a régi stílusú népdalok Bartókra gyakorolt mély hatásáról tanúskodnak; sőt mi több, a magyar népzeneből absztrahált elemek zenéjének meghatározó stíluselemeivé váltak. A román népzene esetében persze nem beszélhetünk ezzel azonos mértékű, széles körű és hosszan tartó hatásról. Azonban tekintettel arra, hogy 1909 és 1910 folyamán további két népdalfeldolgozás (*Két román népdal* női karra, BB 57) és három, részben vagy egészében a román népzene utánzó eredeti mű (*Két román tánc* zongorára, Op. 8a, BB 56; *Két kép* zenekarra, Op. 10, BB 59: 2., „A falu tánca”) született, a román népzenevel való találkozás élményének jelentősége kétségtelen.

Bartók korai „romános” művei a zeneszerző emblematikus népi ihletésű, eredeti kompozíciói közé tartoznak. Bármennyire különböző léptékű és szerkezetű művekről van szó, bizonyos közös vonásaik arra engednek következtetni, hogy lényegében egy tőről fakadnak. Mindegyikükben találunk legalább egy „romános” témát, érdemes őket összehasonlítva is megvizsgálni. Az 1. román tánc esetében tulajdonképpen egyetlen téma képezi a darab tematikus anyagát; a 2. román tánc kéttémás rondószerkezetében a második rondótémának van „romános” jellege, míg a „Falvó tánca” összetett rondószerkezetében a refrénszerűen visszatérő főtémát érezzük „románosnak” (*1a-d kotta*).

A négy téma mind jellegében, mind felépítésében igen közel áll egymáshoz. Mind a négy dallam AABB szerkezetű, azaz két, tartalmilag eltérő, egyenként megismételt sorból álló négy soros szerkezet. A dallamok körvonala is hasonló: mind a négy esetben egy fentről lefelé haladó sorra válaszol egy letről induló, kupola alakú sor. Ezek azonban még nem mondhatók olyan egyedi sajátosságoknak, amelyek egyértelműen meghatároznák „romános” jellegüket. Jellegzetesebb a dallamok ritmikái felépítése, amely konkrét román népzenei dallamtípusokra vezethető vissza. Míg az „Oláhos” – mint korábban említettük – a román népzeneben kevésbé autentikusnak számító kanásztánc-ritmuson alapszik, a *Két román tánc* ritmikája alapvetően megegyezik a Bartók által bihari típusúnak nevezett dallamok ritmusával. Ehhez a jellegzetes régies dallamfajtához tartoznak az első bihari

a) *Oláhos*

b) 1. román tánc

c) 2. román tánc

d) A falu tánc

1. kotta. Az 1909–1910-es művek „romános” témái: a) „Oláhos”; b) 1. román tánc; c) 2. román tánc; d) „A falu tánc”

gyűjtés során hallott hangszeres táncdallamok, a *Mărunțel* és a *Poarga românească* dallamok nagy része. A „romános” témák kialakításában emellett a vokális táncdallamok is szerepet játszhattak. Bartók témái leginkább ezekhez a feszes ritmusú, egyenletes nyolcadokban mozgó vokális táncdallamokhoz állnak közel, amelyek a hangszeren előadott dallamok egyszerűsített, mintegy esszenciájukra szűkített változatai; ilyen a 2. román tánc lehetséges népi mintájaként számon tartott táncdal, a Bihari kötet 6. dallama.²¹

E témák egy másik közös sajátosságát, az egyes sorokat záró, gyorsan legördülő, hangsúlyos figurát mintha úgyszintén a bihari tánczene ihlette volna: Bartók bihari gyűjtésének számos hegedűdallamában találunk hasonló zárlati figurákat. Az elmaradhatatlan hangsúly ugyanakkor mintha a táncok gyűjtéskor látott koreográfiájának zenei reprezentációja volna: mint Bartók később leírja, a *Mărunțelnél* a

21 Bartók: *Két román tánc / Two Rumanian Dances*. Faksimile kiadás. Közr. Somfai László. Budapest: Editio Musica, 1974, 19.

szinkópás ritmusú aprózó lépéseket követően minden sort két lábbal ugrás zár:
;²² ez zenei értelemben hangsúlyt jelent.

Végül a négy „romános” kompozíció talán legfeltűnőbb közös sajátága a tritonus dominanciája. A hangköz mind az idézett témák dallamvonalában, mind a harmóniai kapcsolatok szintjén hangsúlyozottan jelen van, ennek köszönhető, hogy a szakirodalom ezeket a műveket a bihari román népzenevel hozza összefüggésbe. És mint láttuk, a bő kvartus dallamok felfedezése volt Bartók első román népzene gyűjtésének talán leginkább alkotásra ösztönző eredménye. A tritonus valójában már a népzenei minta megtalálása előtt jelentős szerepet játszott a zeneszerző műveiben, főként azokban, amelyek összefüggésbe hozhatók a Geyer Stefi-motívummal. 1908–1910 közötti zongoraműveiben a motívum különböző változatainak gyakori előfordulása a szándékos vagy rejtett referenciák mellett az új hangzásokkal való kísérletezés eszköze.²³ De a Stefi-motívumhoz kapcsolódik a tritonus harmóniai kapcsolatként való használata is, amelyhez Kodály szerint Berlioz és Liszt példája vezetett.²⁴ A dallamanyagban viszont, olykor a Stefi-motívumból fejlődve, máskor tőle függetlenül, inkább a hangközökkel való kísérletezés eredményeként jelenik meg a tritonus.²⁵ A bihari dallamokban tehát Bartók egy olyan zeneszerzői eszköznek a népi megfelelőjét találta meg, amely már korábban is élénken foglalkoztatta.

Mármost nézzük meg, milyen kontextusban jelennek meg ezek a „romános” témák, és hogyan kezeli őket Bartók egyre fokozódó komplexitású műveiben. Az „Oláhos”, mint korábban láthattuk, egyetlen zenei ötlet, egy szerény, dísztelen dallam felvázolásából áll, ahol a zeneszerző lényegében a kompozíciós munka legalapvetőbb eleméről, a többszólamúságról is lemond. Maga a zenei ötlet pedig, bár látszólag közel áll egy feltételezett népi mintához, valójában igencsak eredeti megfogalmazása egy, a bihari románok népdalaiban tapasztalt interpretációs jelenségek: az ingadozó skálafokoknak. Kezdetlegessége ellenére a darab mégis fontos lehetett Bartók számára. Többször feltűnik zongorahangversenyeinek műsorán, rendszerint a *Vázlatok* más tételéből összeállított blokk keretében.²⁶ Sőt egy

22 Bartók: *Rumanian Folk Music*, I.: *Instrumental Melodies*. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967, 40.

23 Wilhelm András a *Tizenégy bagatell* és a *Tíz könnyű zongoradarab* egyszerre formálódó, sok szálon egymáshoz kapcsolódó darabjaiban vizsgálja a motívum előfordulásait, ld. Wilhelm András: „...életrajznál pontosabban...”. Bartók *redlis* zenéje az 1907–1910-es években”. In: uő: *Mű és külvilág. Három írás Bartókról*. Budapest: Kijárat, 1998, 7–27.

24 Kodály Zoltán: „Szentirmaytól Bartókig”. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 466.

25 Ilyen, főként népzenei vonatkozású tételekben előforduló esetekre hívja fel a figyelmet Riskó Kata, ld. „Népzenei inspirációk Bartók stílusában”, *Magyar Zene* 53/1. (2015. február), 68–94.

26 Az „Oláhos” Bartók 1925. március 21-i budapesti zongoraestjén a *Vázlatok* 2. („Hinta-palinta”) és 4. tételével, az 1927. február 19–20-i nagyvárad, illetve kolozsvári előadások műsorán pedig a 2. és 5. („Román népdal”) tétellel együtt szerepelt, ld. Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Bartók megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In: *Zenatudományi Tanulmányok*, VII. Szerk. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 286–458., ide: 331–332.; uő: „Bartók Béla pályája delelőjén”. In: *Zenatudományi Tanulmányok*, X.: *Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 189–727., ide: 199.

szervezői hangfelvétele is fennmaradt egy 1912 májusában rögzített fonográfhangreken, ahol az „Oláhos” a „Medvetánc” után mintegy „töltőanyagként” szerepel.²⁷ A két darab párba állítása minden bizonnyal nem véletlen. A „Medvetánc” költött népdalszerű dallama, strofikus formálása, szillabikus, kanásztáncszerű ritmusa, sőt a tritonust mind a dallam, mind harmónia szintjén kiemelten használó, a Geyer Stefi-motívumra visszavezethető tonalitása egyaránt az „Oláhos”-sal rokonságba állítható vonások.²⁸ Ugyanakkor a szerző előadása még inkább közelíti a két darabot azzal, hogy – mintha az egyik a másiknak a folytatása lenne – ugyanabban a tempóban játssza őket. A szerzői előadás az „Oláhos”-nak egy másik sajátosságát: a dallam mindegyik sorában jelenlevő kettőskötéseket is kiemeli.²⁹ Ezzel a népi hegedűzenében gyakran előforduló artikulációval Bartók elsőként szintén a bihari románoknál találkozott, ahol a kettőskötések rendszerint az ütem hangsúlyos részén kezdődnek, a művészi átfogalmazásában viszont hangsúlytalan ütemrészre tolódnak. A fonográf felvétel gyenge hangminősége ellenére is élményszerű, ahogyan Bartók kiemeli ezt a hangsúlyjátékot, ahol tehát mind a hangsúlyos, mind a hangsúlytalan ütemrészre eső hang hangsúlyt kap.

Játszottsága szempontjából gyökeresen ellentétes sorsa volt a következő „romános” kompozíciónak, az 1. román táncnak. A darab olyan reprezentatív művek mellett, mint az *Allegro barbaro*, a „Kicsit ázottan”, az „Este a székelyeknél” vagy a „Medvetánc”, Bartók zongorarepertoárjának egyik legjátszottabb darabja volt. Szerzői előadása három hangfelvételen is tanulmányozható.³⁰ Ósbemutatójára a párizsi *Festival Hongrois* keretében, 1910 márciusában került sor, egy héttel később pedig Bartók első budapesti szerzői estjének műsorán is szerepelt. A mű keletkezéséről csak közvetett, olykor egymásnak ellentmondó információink vannak, de jelen ismereteink alapján 1909 vége tűnik a keletkezés legvalószínűbb idejének.³¹ Talán ezt támasztja alá az is, hogy az előbb említett két hangversenyen az 1. román tánc párdarabjaként előadott 2. elégia Bartók datálása szerint 1909 decemberében született. A zeneszerző új stílusirányt képviselő zongoradarabjai között az 1. román tánc a hagyományos értelemben vett virtuóz záródarab típusát képvisel-

27 *Bartók felvételek magánygyűjteményekből. 1910–1944.* Szerk. Somfai László, Kocsis Zoltán, Sebestyén János. Budapest: Hungaroton, 1995, HCD 12336/2.

28 A „Medvetánc” harmóniai-strukturális sajátosságairól és ezek hátteréről bővebben, ld. Vikárius: *Medvetánc*, 31–49.

29 John W. Downey elsősorban ebben látja a darab „oláhos” karakterét, népi analógiájaként pedig a *Negyvennégy duó* 40. számát idézi. John W. Downey: *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1966, 215. Az említett példában azonban épp e sajátos kettőskötés Bartók utólagos hozzátétele az eredetileg vokális előadásban hallott dallamhoz, amelyet így hegedűszerűvé alakított.

30 A His Master's Voice magyarországi leányvállalatánál, 1929. november 5-én készült felvételt, ld. *Bartók zongorázik. 1920–1945.* Szerk. Somfai László, Kocsis Zoltán, Sebestyén János. Budapest: Hungaroton, 1991, HCD 12326/6 CD 1/6; az ugyanakkor készült stúdióbejátszás tartalékfelvételét, valamint a Hilversumban, feltehetően 1935. január 31-én adott rádióhangverseny felvételét ld. *Bartók felvételek magánygyűjteményekből.* HCD 12334/7, 12.

31 A mű legfőbb kézirat forrása, a metszőpéldányként szolgáló szerzői tisztázat datálása („1910. márc.”) félrevezető; erről és a keletkezéssel kapcsolatos további információkról ld. Bartók: *Két román tánc zongorára.* Faksimile kiadás, 17–20.

li.³² Felmerül annak a lehetősége, hogy Bartók esetleg épp egy tervezett szerzői bemutatkozás tudatában komponálta a darabot. Ugyan csak 1910 januárjában említi először,³³ a gondolat, hogy Kodállal közösen szerzői estet rendezzenek, minden bizonnyal már korábban megfogalmazódott benne. Mindenesetre a Román táncot korábbi hagyományokban gyökerező szerkezet és briliáns zongorafaktúra jellemzi, amely jelentősen hozzájárult a mű közérthetőségéhez és népszerűvé válásához. Edwin von der Nüll meghatározása szerint a mű szerkezetileg „egy önmagán túlnőtt rondó és dalforma ötvözése” amelyben a „szonátaszellem” érvényesül.³⁴ Az 1. román tánc az organikus szerkesztés és a Bartók által különösen kedvelt motivikus transzformáció szemléletes példája, ahol nem csak a főrész önmagában is háromrészes egysége építkezik egyazon témából (transzponálással, motívumfordítással, hangköztágítással, motivikus továbbfejlesztéssel, aprózással stb.), de a lassú középrész dallama is a főrész témájának származéka.³⁵ A darab motivikus egységét megteremtő téma (*1b kotta*) ezúttal mind ritmikájában, mind szerkezetében szorosan kapcsolódik a bihari típusú táncdallamokhoz.³⁶ A dallamban pedig a téma pentachord hangkészletének szélső hangjai és a jellegzetes sorzáró lecsúszás kerethangjai között létrejövő bővített kvart meghatározó jelenléte utal leginkább bihari inspirációra. A hangsúllyal kiemelt zárlati figura egyébként kulcsszerepet játszik a darab dramaturgiájában. Az egyenletesen nyolcadoló témához kontraszt-motívumként csatlakozó figura adja a téma legegységibb, az emlékezetbe mélyen bevésődő vonását: a témáról leszakadva ennek ismételtetése, variálása képezi az egyes témavisszatérések közötti közjátékokat, ennek egy variánsával indul a lassú középrész témája, végül a darab záróütemeiben önállósulva későbbi Bartók-műveket előrevetítő doboló gesztussá fejlődik. Az 1. román tánc tehát jól szemlélteti, miként lehet egyszerű népi jellegű anyagból klasszikus nagyformát létrehozni. A téma természetesen nem eredeti népdal – bár Bușiția János visszaemlékezésében Bartók szerint a darab témáját egy belényesi cseléd állandóan ismételtgetett dallama ihlette.³⁷ Sokkal inkább gondos tervezés eredménye, amely miközben a min-

32 A *Bagatellek* 14. darabja, a „Ma mie qui danse” és a *Tíz könnyű zongoradarab* utolsó tétele, a „Medvetánc” ebben a tekintetben inkább egyfajta groteszk zsánerdarabok.

33 Ld. Bartók édesanyjához írt levelét, 1910. január 12. *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 193–194.

34 „Der erste Rumänische Tanz veranschaulicht die über sich selbst gesteigerte und entwickelte Rondo- und Liedform. Die unscheinbare Dreiteilige Form, in Tänzen üblich, macht sich den Geist der Sonate zu eigen”. Edwin von der Nüll: *Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930, 19–21.

35 László Ferenc rámutatott, hogy a középrész témájának kezdőmotívuma a *Vázlatok* „Román népdal”-a egyik motívumának transzponált idézeteként is tekinthető, sőt a dallam mellett a kíséresharmónia és a háromstrófás szerkezet dinamikai építkezése is párhuzamba állítható, ld. László: *Rumänische Stilelemente*, 420–422.

36 Vö. Bartók: *Rumanian Folk Music*, I., 46–48.

37 Ld. Bușiția 1930. november 22-én kelt levelét Octavian Beuhoz, Titus Moiesescu: „Béla Bartók și Academia Română” [Bartók és a Román Akadémia]. In: *Béla Bartók și muzica românească*, [Bartók és a román zene]. Ed. Francisc László. București: Editura Muzicală, 1976, 165. A Bușiția által említett Bartók-levelelről egyelőre nincs tudomásunk, és sem a Bihari kötetben, sem a helyszíni gyűjtőfüzetbeli lejegyzések kiadásra nem került anyaga között nem található ehhez hasonló dallam. Bartók e darabra

tául szolgáló népi anyag lényeges vonásait közvetíti, egyúttal lehetőséget nyújt egy hagyományos motívumfejlesztésen alapuló komplex zenei szerkezet felépítésére.

Az 1. román tánc klasszikus kiegyensúlyozottságával szemben a 2. román tánc inkább kísérletező hajlamú, mind szerkezetileg, mind tematikailag merészebb, újszerűbb, sőt, zongoratechnikailag is igényesebb darab. Valószínűleg ezzel magyarázható, hogy viszonylag ritkán szerepelt Bartók hangversenyein.³⁸ Furcsa, többtémás rondó szerkezetében a tematikus egységek füzérszerűen kapcsolódnak egymáshoz (ABABABCoda), egyetlen megszakítás nélküli folyamatot, hullámokban egymásra tornyosuló nagy fokozást képezve. A darab mind szerkezetében, mind karakterében Bartók ostinato tételtípusai közé tartozik, az *Allegro barbaró*val közeli rokonságban.³⁹ A „romános” karakter ez esetben nem annyira nyilvánvaló. Az első témacsoport kezdőtémája ugyan tritonus viszonyra épül, ahol a G orgonaponthoz egy *cisz* központi hang körül forgó dallam társul, ez a dallam viszont szimmetrikusan táguló-szűkülő hangközeivel, hatalmas ugrásaival egyáltalán nem népies jellegű, inkább egyfajta gesztuszene. Ezt a szabad szerkesztésű szakaszt egy lírai hangvételi anyag követi, amelynek kvartlépésekben bővelkedő szinkópás motívikája később egyre nagyobb teret nyer; a darab záró kicsengését is ez a pentaton színezetű, makacsul szinkópázó, inkább magyarosnak mondható anyag uralja. Somfai László joggal veti föl a kérdést, hogy Bartók valóban „román tánc”-nak írta-e ezt a művet.⁴⁰ Mivel nem maradtak fenn a szerzői tisztázatnál korábbi vázlatok, nem tudjuk, mi lehetett a kiinduló gondolata. Azt is csak sejthetjük, hogy a mű valószínűleg 1910. április–május folyamán készülhetett, feltehetően a már sikeresen bemutatott *Román tánc* párdarabjaként.⁴¹ Ciklusként viszont sosem játszotta őket Bartók,⁴² és mint láthattuk, a második tánc karaktere sem kizárólagosan „romános”. Ami mégis indokoltá teszi „román tánc”-ként való megjelölését, az a rondó szerkezet második témacsoportjának egyértelműen a bihari tánczene hatása alatt fogant kezdőtémája (*1c kotta*). Ennek központi szerepét jelzi, hogy mindannyiszor ugyanabban a hangnemben tér vissza, mintegy refrénként stabilan rögzítve a darab alaphangnemét.⁴³ A téma, ritmikája és szerkezete révén az 1. román tánc témájával azonos tánc típus örököse, dallamvonalát pedig az előző darabhoz hasonlóan, de annál változatosabb módon – mind bővített kvart, mind szűkí-

vonatkozó írásaiban a *Két román tánc*ot következetesen saját tematikájú romános jellegű kompozícióként említi.

38 Először feltehetően ráadásként hangzott el 1911. március 27-én Liszt Esz-dúr zongoraversenyének előadását követően, ld. a *Zeneközlöny* beszámolóját, idézi Demény: *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei*, 391.

39 Somfai László a darab lemez-összkiadásának kísérőfüzetében erről így ír: „A tétel egészének karaktere is, de különösen néhány pillanata ahhoz az osztinátós „barbár” intonációhoz kapcsolódik, amelyet 1911-es *Allegro barbaró*ájában fogalmaz majd meg legvilágosabban Bartók”. *Bartók Béla Összkiadás / Bartók Béla Complete Edition*. Zongoraművek 3. / Piano Music 3. Budapest: Hungaroton, 1969, LPX 11335.

40 Bartók: *Két román tánc*. Faksimile kiadás, 18–19.

41 Kovács Sándornak 1910 áprilisában Bartók arról ír, hogy a *Román tánc* kiadását egyelőre függőben tartja, mert még nem tudja, mivel együtt adja ki (*Bartók Béla levelei*, 164). 1910. június 11-én pedig →

tett kvint formájában – átszővi a tritonus. Bartók-kutatók a dallam egyik lehetséges népi mintáját is megtalálták.⁴⁴ De bármennyire közel áll is e dallam konkrét népdalokhoz, a végeredmény mégis egy stilizált, a népi hagyományban elképzelhetetlen polimodális táncdallam, amelynek kialakításában kétségkívül szerepet játszott Bartók sajátos vonzódása a kisterc-motivikához.⁴⁵ A téma terc-ismétlő dallam-magja a darab zárószakaszában kézváltós ostinatóvá fejlődik, amely immár közvetlenül vezet az *Allegro barbaro* népi jellegtől független, de népi tánczenében gyökerező zenéjéhez.

A *Két román tánc* első darabjából Bartók zenekari változatot is készített. Valószínűleg a mű első – és Bartók életében egyben utolsó – előadása 1911. február 12-én adta a zeneszerző számára a döntő impulzust az UMZE megalapításának szükségességéhez. A nagysikerű fogadtatás ellenére ugyanis elégedetlen lehetett az Országos Szimfóniai Zenekar muzsikusaiknak játékaival, akik egyébként is ellenségesen viszonyultak kompozíciójához.⁴⁶ A *Román tánc* meghangszerelése szerepet játszhatott ugyanakkor egy új, a posztumusz Hegedűverseny óta első önálló zenekari mű, a *Két kép* gondolatának a megszületésében is.⁴⁷ A *Román tánc* autográf partitúrájának első oldalán megjelenő vázlatos témafeljegyzés mindenestre arra utal, hogy Bartók ekkor egy új „romános” kompozíción gondolkodott: a téma ebben az alakban ugyan nem épült be egyetlen Bartók-műbe sem, a táncszerű, tritonust tartalmazó dallam azonban mutat némi rokonságot a *Két kép* második darabja, a „Falú tánca” 3. próbajeltől kezdődő tercismétlő témájával (*2a–b kotta a 394. oldalon*). És a *Román tánc* színes, rendkívül igényesen kidolgozott, invenciózus hangszerelése mintha előkészítené a *Két kép* kiegyensúlyozott, de még nagyobb apparátusra írt partitúráját: míg az előbbiben Bartók számos különleges effektust

már szerződést köt a Rózsavölgyi kiadóval a *Két román tánc* kiadásáról (a Zeneműkiadó letéti anyaga a Bartók Archívumban, BBA EMB: 46).

- 42 Egyetlen olyan Bartók-előadásról tudunk, ahol a *Két román tánc* egy műsoron szerepelt (1923. november 6., Zeneakadémia), de itt sem egységes sorozatként, hanem a 3. és 4. siratóénekekkel párba állítva.
- 43 Bartók a *Két román tánc* első kiadásának címlapján megadja a darabok hangnemét: „1. C moll. 2. G dur”, ld. Bartók Béla: *2 danses roumaines pour le piano / 2 román tánc / op. 8*. ©1910, Rózsavölgyi & Co.
- 44 Bihari kötet, 6. szám.
- 45 A kisterc-motivika kialakulásáról részletesen, ld. Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor, 1999, 182–196.
- 46 Erről tanúskodnak a muzsikuskok rosszindulatú bejegyzései a darab előadásához használt szöveganyagban, erről részletesen ld. Denijs Dille: „Angaben zum Violinkonzert 1907, den Deux portraits, dem Quartett op. 7 un den Zwei rumänischen Tänzen”. In: uő (hrsg.): *Documenta Bartókiana*, 2., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 91–102.
- 47 Keletkezésük időrendjéről ugyan nincsenek pontos információink, de több jel utal arra, hogy a *Román tánc* hangszerelése megelőzte a *Két kép* megírását: Bartók 1910 júliusában már a darab bécsi előadásának a lehetőségéről tárgyalt Oskar Nedballal (ld. Gruber Emmához és Kodályhoz írt 1910. júliusi leveleit, Kodály Archívum, Ms.mus. epist – BB: 36), ugyanekkor a partitúra megküldését is ígéri Kodálynak (ld. Bartók 1910. július 20 körüli levelét, Eősze László: „Bartók és Kodály levelezése”. In: uő: *Örökségünk Kodály*. Budapest: Osiris, 2000, 237.). Ugyan 1910. szeptember 27-én édesanyjához írt levelében a darabról, amely az „Este a székelyeknél”, a „Ma mie qui danse” és a 2. román tánc mellett egy négyteteles szvit keretében az év decemberében került volna előadásra, még úgy beszél, mint amit „most kell még meghangszerelni”, e megjegyzés az előbbiek fényében valószínűleg a többi darabra vonatkozhat (*Családi levelek*, 201–202.). A *Két kép* első leírására Somfai László forráskutatásai

próbál ki, amelyek egy részéhez a mű autográf partitúrájában részletes magyarázatot is ír,⁴⁸ a *Két kép* magabiztosan kezelt, árnyalt hangszerelésében már csak elvétve használ ilyen különleges játékmódokat.

A „Falu tánca” Bartók 1909–10-ben keletkezett „romános” kompozíciói sorában az utolsó, amely ezúttal egy nagyszabású zenekari darab komplex dramaturgiájának a főtémájaként szerepeltet „romános” témát. A téma jellegében a *Két román tánc* témáinak közeli rokona, a zenekari darab léptékét tekintve azonban most a bihari táncok „hosszúoros”, kanásztáncritmusú típusai szolgálhattak mintául (*1d kotta*). Hogy Bartók népi mintája ezúttal is a bihari zene volt, azt a tritonus erőteljes dominanciája mutatja, amely a téma dallamképzése mellett ennek harmóniai alátámasztásában is kulcsszerepet játszik, de a nagyobb formaegységek hangnemi viszonya is tritonuson alapul.⁴⁹ A rondótéma-funkciót betöltő „romános” téma robusztus, nyers karakterét Bartók eleinte unisono előadással, később harsány ostinato-kísérettel hangsúlyozza. A rondótéma merev állandóságával szemben az utána következő tematikus szakasz – amelynek előbb idézett tercisméltó motívikája emlékeztet a 2. román tánc „romános” témájára (*2b kotta*) – a továbbfejlődés lehetőségét biztosítja. Ebből önállósul és jut a darab második felében egyre fontosabb szerephez az a fanfárszerű kisterc-ugrásos motívum, amely számos későbbi jelentős Bartók-műnek válik markáns védjegyévé, az *Allegro barbarótól* a *Kézzongorás szonátán* át a zenekari *Concertóig*.⁵⁰ A darab rondószerkezetében a tánc sodrását két lírai epizód akasztja meg. Az első egy stilizált népi siratónak is tekinthető, amelynek szűk ambitusú, ereszkedő vonalú parlando dallama mintha a bihari sirató mintáját követné; Bartók még a zokogás artikulálatlan hangjait is megkomponálja (vö. 7–9. próbajel). A második epizód pedig a *Két kép* első darabja, a Debussy természetábrázoló zenéi örökösének tekintett „Virágzás” tematikáját idézi vissza, de egyúttal a *Fából faragott királyfi* főhősének alakját is előrevetíti. Mint Kroó György figyelmeztet, a *Két kép* Bartók későbbi balettjének lényeges intonációtípusait rajzolja meg, ahol a „Falu tánca” romános témájának hangvétele a fabáb groteszk alakjának megjelenítésében játszik majd fontos szerepet, de immár etnikai színezet nélkül.⁵¹

szerint 1910 augusztusában kerülhetett sor, ld. Somfai László előkészületben lévő Bartók tematikus műjegyzékének „BB 59: Two Pictures” cikkét. A mű befejezését viszont Bartók csak egy 1911 márciusában Frederick Deliushoz írt levelében említi először: *Bartók Béla levelei*, 176.

48 Az ütőhangszerek különleges játékmódjairól ld. a hangszerek felsorolását követő magyarázó szöveget az autográf partitúra címlapjának hátoldalán: Bartók Péter gyűjteménye, Paul Sacher Stiftung, PB 25TFSS1. A kompozíciónak a Denijs Dille által a zenekari szölamanyag alapján rekonstruált posztumusz kiadása ezeket a megjegyzéseket nem tartalmazza, ld. Bartók Béla: *Román tánc zenekarra / Rumänischer Tanz für Orchester*. Partitura. Hrsg. D. Dille. ©1965, Zeneműkiadó.

49 Kroó György „bihari életkép”-nek nevezi a darabot, ld. „Két kép zenekarra (op. 10)”. In: uő: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 56–59.

50 A motívumot Kárpáti János „Bartók legszubbjektívebb melódiagesztusá”-nak nevezi (Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 321.), Bónis Ferenc pedig „zenei névjegy”-ként határozza meg (Bónis Ferenc: „Idézetek Bartók zenéjében”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 93–116., ide: 112.).

51 Kroó: *Bartók-kalauz*, 58–59.



2a kotta. Témafeljegyzés a Román tánc autográf partitúráján, PB 25TFSS1, p. 1



2b kotta. Két kép zenekarra: 2. „A falu tánca”, 3. próbajel

A *Két kép* Bartók életében nagy sikernek örvendett, zenekari művei közül ez hangzott el legtöbbször Magyarországon, de külföldön is nagy érdeklődés mutatkozott iránta. A közönség lelkes fogadtatása ellenére a mű ősbemutatójának sajtóvisszhangja azonban mély sebet ejtett a zeneszerzőn: az „oláh csúrdöngölő” váltotta ki a hazai kritika első olyan nyilvános támadását, amelyben a nemzetiségek zenéje iránt mutatott érdeklődése miatt Bartókot „scotus viatorsággal” vádolták.⁵²

Az itt tárgyalt négy „romános” darab, mint láthattuk, szoros rokonságban áll egymással, ugyanakkor Bartók zenéjének népzeneihez való viszonyulásában egy-egy újabb lépcsőfokot képviselnek. A felfedezés élményét rögzítő első zongoraminiatúr még szó szerint is „vázlat”. A saját koncertrepertoárjára szánt zongoradarabok a népi inspirációjú dallamot nagyobb szerkezetbe ültetik, a klasszikus formától a kísérletező felé haladva. A zenekari nagyforma elérése pedig már jelentősen meghaladja az egyetlen népi karakterből kibontható szerkezet lehetőségeit, és lényegében a töbttételes műveket záró néptáncfinálé prototípusát teremti meg.⁵³ A „romános” karakter e rövid idő alatt végbement átalakulása a népzenei hatás jelentőségén túl azt is sugallja, hogy a népzene műzenei felhasználásának Bartók által meghatározott fokozatai, különösen a 2. és 3. lépcsőfok, azaz a népzene utánzó és a népzene elemeit „anyanyelvként használó” eredeti kompozíciók között igencsak nehéz egyértelmű határvonalat húzni.⁵⁴

52 Ld. Haraszi Emil kritikáját az 1913. február 26-án tartott ősbemutatóról: Demény: *Bartók Béla művészi kibontakozásának évei*, 425.

53 Erről ld. Somfai László: „Per finire”. Gondolatok Bartók finale-problematikájáról”. In: uő: *Tízennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 255–264.

54 Erről tanúskodik Bartók erre vonatkozó nyilatkozatainak módosulása is: az elméleti rendszer kialakulásakor felállított három kategóriával szemben az 1940-es években Bartók már csak két csoportra, népdalokat felhasználó, illetve eredeti témájú művekre osztotta az életművét, ahol „a parasztzene bizonyos vonásait utánzó dallamokat” felhasználó művek az utóbbi kategóriába kerültek. Ld. Bartók: „A mai magyar műzene és népzene viszonya” (1941) és „Magyar zene” (1944). In: *Bartók Béla írásai*, 1., 158–159., ide: 189.)

ABSTRACT

VIOLA BIRÓ

‘IN WALLACHIAN STYLE’: THE FORMATION OF A MUSICAL CHARACTER IN BARTÓK’S WORKS

Several compositions written around 1909 and 1910 bear witness of the deep impression that the first encounter with Romanian folk music had made on Bartók’s creative imagination. As his very first arrangement of a Romanian folk melody – the harmonization of a *parlando* song from Bihor county published as no. 5 of the *Seven Sketches* for piano (1908–1910) – indicates, Bartók’s interest turned primarily towards a particular example of the relevant folk music that differed essentially from folk melodies known to him until then, moreover that could offer him new compositional possibilities. In the same piano cycle the ‘Romanian Folk Melody’ is followed by its pendant of original invention, Bartók’s first composition written ‘In Wallachian Style’, a miniature of extreme economy. The idea of using themes of his own invention inspired by Romanian folk motives turned out to be fruitful as three other works written at least partially under the influence of Romanian folk music followed in quick succession (*Two Romanian Dances* for piano and no. 2 ‘Village Dance’ from *Two Pictures* for orchestra). Despite the evident differences in format and complexity of these four original compositions, they have certain common traits, primarily regarding their thematic material. In my article I try to determine the stylistic elements that make us feel that these works are ‘of Romanian style.’ Besides a comparative examination of the relevant musical materials I will try to trace the evolution of this ‘Romanian’ character through the individual works, discussing questions such as the relation of these thematic materials to their potential folkloristic prototype, or their function and compositional treatment within these works of ever more complex structure. For this investigation I take into consideration the primary manuscript sources of the compositions as well as the sources, manuscripts and sound recordings, of Bartók’s first Romanian folk music collection.

Viola Biró studied musicology at the Gh. Dima Academy of Music in Cluj-Napoca (Kolozsvár), Romania (2004–2008), and at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (2008–2010). Between 2010 and 2013 she attended doctoral studies in musicology at the same institution. Since September 2013 she has been working at the Bartók Archives, Institute for Musicology of the Research Centre for Humanities. She was co-editor of the 4th volume of the Béla Bartók Collected Essays, published in 2016. She wrote her PhD dissertation on Béla Bartók’s research into Romanian folk music and its influence on his compositions (supervisor: László Vikárius).



Dobszay László

Útmutató A hangok világa tanításához

I–VI. kötet

Javított kiadás • Z. 20023
Szerkesztette: STACHÓ LÁSZLÓ

A hangok világa című hatkötetes szolfézs-tankönyv-sorozat 1966 és 1972 között jelent meg. A sorozat minden kötetéhez tanári Útmutató is készült, amelyek a tankönyvekkel párhuzamosan láttak napvilágot. Az Útmutató kötetei nem csupán a tankönyvi példák magyarázatát és a feladatok megoldását tartalmazzák, nem is egyszerűen alkalmas pedagógiai módszereket ajánlanak a tanárok figyelmébe, hanem egy átfogó zenei-pedagógiai koncepciót mutatnak be: egy olyan koncepciót, amely az elmúlt fél évszázad során döntő módon járult hozzá a magyarországi alapfokú zeneoktatás világszerte csodált színvonalához.

Új kiadásunk az Útmutató hat kötetét egyetlen, jól használható és megjelenésében is megújult, korszerű kézikönyvben egyesíti. Az első kiadás sajtóhibáit javítottuk, a helyenként régiesnek ható fogalmazásmódot modernizáltuk, a teljes szöveg- és kottaanyagot újratördeltük. A ma már nem használt kiadványokra való hivatkozásokat töröltük, viszont az egy-egy témához közvetlenül kapcsolódó legfontosabb új kiadványokra szerkesztői jegyzetben hívjuk fel az olvasó figyelmét.

A megújult Útmutató így már nemcsak a zeneiskolai szolfézstanárok mindennapi munkájának segédanyaga, hanem Dobszay László széles látókörű és időtálló zenei-pedagógiai koncepciójának leghitelesebb tanúja is.

Keresse a zeneműboltokban és a **www.emb.hu** honlapon.



EDITIO MUSICA BUDAPEST
Editio Musica Budapest Zeneműkiadó Kft.

Belinszky Anna

„GALL ERÉNYEK”*

A kortárs francia zene recepciója és a francia zenéről szóló diskurzus a két világháború közötti Magyarországon

Ha a német zenéről kialakult képünket leginkább a 19. század határozza meg, úgy az, amit a zenében franciának vagy franciásnak gondolunk, főként a 20. század elejéről származik.¹ A 20. század első felének francia zenéje sem tekinthető azonban egységesnek, vagy írható le egyetlen uralkodó stílusirányzat alapján. Claude Debussy, Maurice Ravel vagy Vincent d’Indy éppúgy meghatározó alakjai voltak a 20. század első évtizedeinek, mint Erik Satie, Arthur Honegger vagy az 1910-es évek legvégén formálódó csoport, a Hatok. A különböző zeneszerző-szövetségek, a komponisták által nyíltan vagy kimondatlanul képviselt irányzatok közti viták és konfliktusok folyamatosan formálódó törésvonalak mentén osztották fel a zeneéletet és a róla kialakuló diskurzust – Franciaország határain belül és azokon túl is.

A francia zenéről való gondolkodást Magyarországon is áthatották különböző politikai, ideológiai felhangok. Különösen izgalmas és nem ritkán ellentmondásos kontextusokban jelent meg a francia zene a két világháború között született magyar zenei írásokban, melyekben a franciaság gyakran az uralkodó német befolyással való szembe fordulásként nyert értelmet.

Franciaország és Magyarország politikai és kulturális kapcsolatai az 1920–30-as években nagyban meghatározták a két ország közti zenei érintkezés mennyiségét és minőségét – nem utolsósorban azt is, hogy milyen francia zenék válhattak ismertté Magyarországon. Bár 1919 után, azt követően, hogy Magyarország újra független, önálló állammá vált, felértékelődött a nyugat-európai országokkal való szellemi és kulturális kapcsolattartás jelentősége, a francia–magyar kulturális kapcsolatok az 1920-as években az olaszokhoz, németekhez és osztrákokhoz fűződő kötelékeknél lényegesen jelentéktelenebbek voltak. A politikai szembenállás, amely francia oldalról a háború utáni új határok fenntartása, magyar részről pedig a revízió mint legfontosabb cél közti ellentétből fakadt, a kultúrdiplomáciai lehetőségeket is behatárolta.² Az 1920-as évek legvégére mérséklődött ez a szembenállás: az egyoldalú német orientáció helyett a magyar vezetés is egyre inkább nyitott más

* A tanulmány a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem muzikológus MA képzésén megvédett szakdolgozatom részben átdolgozott, rövidített változata. A kutatás és a dolgozat létrejöttéért konzulensemnek, Péteri Lórántnak tartozom köszönettel.

1 Andy Fry: „La guerre et la paix’, 1914–1945”. In: *The Cambridge Companion to French Music*. Ed. Simon Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 159.

országok felé, és Franciaország is új politikai lehetőségeket látott meg Magyarországon.³ A francia–magyar közeledésnek a harmincas évek második felének nemzetközi politikája szabott gátat: a Berlin–Róma tengelyhez felzárkózó Magyarország külpolitikájával már nem fértek össze a berlinihez vagy rómaihoz hasonlóan jelentős párizsi kapcsolatok.

Az uralkodó német nyomással, majd később a náci Németországgal szembe helyezkedve számos magyar művész és értelmiségi nyitott a francia kultúra felé.⁴ A Horthy-korszak kulturális életét jellemző ideológiai megosztottság, bár elsősorban az irodalmi szinten volt jelen, hatással volt a képzőművészetre és a zeneélet alakulására is.⁵ A hegemon helyzetű „keresztény-nemzeti” ideológia, illetve az annak árnyékában egymással versengő egyéb ideológiák és aktuális politikai történések pedig nemcsak közvetlenül a magyar zeneéletet befolyásolták, de abban is szerepet játszottak, hogy milyen külföldi zeneszerzők zenéit ismerhette meg az itthoni közönség, és ezek a zenék milyen fogadtatásban részesültek Magyarországon.⁶

2 Romsics Ignác: „Francia–magyar kulturális kapcsolatok és a párizsi Magyar Intézet a két világháború között”. In: *Hungarológiai Ismerettár 7*. Szerk. Egyed Orsolya–Giay Béla–B. Nádor Orsolya. Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ, 1990, 110.

3 Uott, 111.

4 Fejérdy Gergely: „A francia kultúrdiplomácia főbb törekvései és lehetőségei Magyarországon 1945 és 1990 között”, *Külvügyi Szemle X/2*. (2011. nyár), 71.

5 Romsics Ignác: *Magyarország története a 20. században*. Budapest: Osiris Kiadó, 2004, 207.

6 Értékes szempontokat sorakoztat fel a francia zene két világháború közötti magyarországi helyzetével kapcsolatban Illyés Boglárka *Frankofilia és a francia zene recepciója Magyarországon a 20. század elején* címmel megjelent tanulmánya. A főként a 20. század első évtizedeire koncentrált írás azonban sok esetben csak fel-felvillant gondolatokat, melyek idézett források hiányában (valamint nem utolsósorban a szöveg terjedelmi korlátaiból adódóan) gyakran reflektálatlanok maradnak. Ld. Illyés Boglárka: „Frankofilia és a francia zene recepciója Magyarországon a 20. század elején”. In: *Az identitás forrásai. Hangozások, szövegek, gyűjtemények*. Szerk. Boka László–Földesi Ferenc–Mikusi Balázs. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat Kiadó, 2012, 62–72.

I. Kortárs francia zene Budapest hangversenytermeiben 1920–1945-ig⁷

1. Kortárs francia művek zenekarok műsorain

Budapest hangversenyélete a két világháború között folyamatosan gazdagodott, csak időről időre voltak benne visszaesések.⁸ A korszak legrégebbi hagyományokkal rendelkező együtteseként a Dohnányi vezetésével működő Budapesti Filharmoniai Társaság Zenekara éppúgy aktív szereplője volt ennek a gazdag zeneéletnek, mint az amatőrökből toborzott, de komoly hivatásos karmestereket is foglalkoztató Székesfővárosi Zenekar⁹ vagy az 1930-ban megalakult Budapesti Hangversenyzenekar, mely Zeneakadémiát végzett művészek kezdeményezésére állt össze, és mindvégig Hubay Jenőnek, az intézmény főigazgatójának támogatásával és pártfogásával működött.¹⁰

Kifejezetten francia estként hirdetett tematikus hangversenyeket leggyakrabban a Székesfővárosi Zenekar adott, mely a Népművelési Bizottság irányítása alá tartozó együttesként a zenei népművelési politikában is fontos szerepet kapott.¹¹ Minden bizonnyal népművelési profiljukba tartozó feladatot teljesítettek francia

7 A *Cambridge Companion to French Music* kötet „La guerre et la paix, 1914–1945” című fejezetének segítségével gyűjtöttem össze azokat a vizsgálatom tárgyának számító francia zeneszerzőket, akik értékelhető szerepet játszottak a két világháború közti korszak francia zeneéletében. Mivel tanulmányom fő témája a húszas-harmincas évek kortárs zenéjének recepciója, így kizártam az elemzésemből az olyan, Debussynél és Ravelnél is korábbi generációba tartozó, 1850 előtt született komponistákat, mint Camille Saint-Saëns (1835–1921) és Gabriel Fauré (1845–1924). Nem válhattak elemzésem tárgyává azok a zeneszerzők sem, akiknek a vizsgált időszakban egyetlen darabjuk sem hangzott el Budapest jelentősebb koncerthelyszínein. Ők az alábbi szerzők: Louis Durey (1888–1979), Germaine Tailleferre (1892–1983), Jean Roger-Ducasse (1873–1954) és André Jolivet (1905–1974). A Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivumának budapesti hangversenyek leírását tartalmazó Koncertadatbázisát (a továbbiakban: Koncertadatbázis) segítségül hívva így az alábbi szerzők budapesti játszottóságát vizsgáltam: Louis Aubert (1877–1968); Georges Auric (1899–1983); Gustave Charpentier (1860–1956); Georges Dandelot (1895–1975); Paul Dukas (1865–1935); Arthur Honegger (1892–1955); Jacques Ibert (1890–1962); Vincent d’Indy (1851–1931); Charles Koechlin (1867–1950); Darius Milhaud (1892–1974); Francis Poulenc (1899–1963); Albert Roussel (1869–1937); Erik Satie (1866–1925); Florent Schmitt (1870–1958). Debussy és Ravel művei az említett szerzőkhöz képest olyan nagy számban szerepeltek a korszak hangversenyein (ld. az 1. táblázatot), hogy ezek elemző bemutatása önálló dolgozatok tárgya lehetne. Tanulmányomban ezeket a koncerteket nem vizsgálom részletesen, és az 1. táblázat segítségével is inkább azt szemléltetem, milyen arányban voltak jelen Debussyhez és Ravelhez viszonyítva más kortárs francia zeneszerzők darabjai Budapesten. A Koncertadatbázis találatait a rendelkezésemre álló források alapján igyekeztem legjobb tudásom szerint korrigálni és pontosítani, munkámnak azonban nem volt célja az adatbázisból esetlegesen hiányzó koncertek összegyűjtése. Úgy gondolom, hogy a Zenetudományi Intézet elsősorban az Országos Széchényi Könyvtár Plakát- és Kinyomtatványtárának gyűjteményén alapuló, de más forrásokból is kiegészített adatbázisa az esetleges hiányok ellenére is átfogó képet képes adni a vizsgált korszak zeneéletéről. Bár dolgozatom fő témája a kortárs francia zene két világháború közötti helyzete Magyarországon, érdemesnek láttam a korszak hangversenyeit 1945-ig áttekinteni.

8 Tallián Tibor: „Kortárs magyar zene a Székesfővárosi Zenekar műsorán”. In: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó, 2014, 30.

9 Uott

10 Molnár Imre: „Egyéb szimfonikus zenekaraink”. In: *A magyar muzsika könyve*. Budapest: Havas, 1936, 97–99.

11 Tallián: *Kortárs magyar zene a Székesfővárosi Zenekar műsorán*, 30.

tematikus műsoraikkal is, hiszen olasz és német esteket éppúgy játszottak. Az Állatkertben, a Pesti Vigadóban vagy később a Fővárosi Képtár kertjében megrendezett „francia hangversenyeken”, illetve „francia operaesteken” leggyakrabban Léo Delibes, Camille Saint-Saëns, Hector Berlioz, Georges Bizet, César Franck és Jules Massenet művei szerepeltek, mellettük pedig olyan zeneszerzők karakterdarabjai vagy áriái tűntek fel, mint Ernest Guiraud, Cécile Chaminade, Alexandre Guilmant, Jacques Offenbach vagy Charles Gounod. Egy-egy kivételtől eltekintve a Székesfővárosi Zenekar francia estjeit az együttes összetartója, Bor Dezső vezényelte, és minden bizonnyal az ő szempontjai is érvényesültek a műsorok összeállításában, melyek általában 6-8 különböző karakterű könnyedebb művet (nyitányt, előjátékot, szvitet, áriát vagy rövidebb zenekari darabot) tartalmaztak.

Általánosan megfigyelhető tendencia, hogy ha sor is került jelentősebb kortárs francia zenekari mű budapesti bemutatójára, az gyakran csak az ősbemutató után hosszú évekkel történt. Kivételt képez ez alól többek között Honegger néhány műve: a *Pacific 231* című, 1923-ban írt darabját a Filharmóniai Társaság 1925. február 16-án mutatta be a Zeneakadémián, Andrea Volkmar vezényletével, alig két év telt el a *Rugby* 1928-as megírása és Dohnányi vezényelte 1930-as magyarországi bemutatója között, és az 1942-ben írt 2. szimfónia magyar premierjére is már 1944-ben sor került a Csilléry Béla vezette Székesfővárosi Zenekarnak köszönhetően. Vannak azonban olyan művek, mint például Honegger zongorára és zenekarra írt *Concertinója*, melyet csak közel másfél évtizeddel a mű születését követően, 1938-ban mutatott be Nádas István szólójával a Magyar Szimfonikus Zenekar. A zenekar ugyanezen koncertjén a Honegger-darab mellett egy Ibert- és egy Milhaud-mű bemutatójára is sor került.

A húszas-harmincas évek magyar koncertéletében is voltak természetesen olyan francia slágerművek, melyek folyamatosan műsoron maradtak, ilyen például Dukas *Bűvészinas*a, melyet a Filharmóniai Társaság Zenekara és a Székesfővárosi Zenekar is rendszeresen játszott. Több jelentős előadást élt meg ebben az időszakban Honegger *Dávid királya* és *Pastorale d'été* című műve is, melyet több zenekar – köztük az Arató István vezette Magyar Női Kamarazenekar is – a repertoárján tartott.

A Székesfővárosi Zenekarnál lényegesen ritkábban adott tematikus jellegű koncerteket a Filharmóniai Társaság Zenekara. 1938-ban azonban az ő előadásukban is sor került – Roger Désormière karmester vezényletével és Marie-Thérèse Holley szólójával – egy figyelemre méltó műsorösszeállítású francia estre, melyen Bizet, Berlioz, Gounod és Fauré művei mellett egy Rameau-szvit előadásának, valamint Koechlin és Duparc egy-egy darabján felül Messiaen 1930-ban komponált *Les offrandes oubliées* című műve bemutatójának is tanúja lehetett a közönség.

Az 1938. december 12-én megtartott koncert nemcsak műsora, de Roger Désormière személye miatt is rendkívül izgalmas. Désormière ugyanis meghatározó figurája volt – többek közt Charles Koechlinnel, Arthur Honeggerrel, André Jolivet-val, Darius Milhaud-val és Georges Aurickal együtt – Franciaországban annak a Fédération Musicale Populaire nevű szervezetnek, mely politikailag a baloldali Népfronthoz tartozott, s melynek egyik legfőbb célja volt, hogy összeegyeztesse a franciákra régóta jellemző *l'art pour l'art* művészetfelfogást a társadalmi-politikai

szerepvállalással.¹² Ennél is fontosabb volt azonban a szervezet számára a francia zenei kultúra „védelme”, mely elsősorban az aktuális fasiszta politikai és kulturális fenyegetettséggel szembeni ellenállást jelentette. A Fédération 1936 és 1939 között rendszeresen megjelenő lapjában, a *L'art musical populaire*-ben Désormière is többször publikált, és hívta fel a figyelmet a náci rezsim modern zenét célzó támadásaira.¹³ A műsorválasztás jogát a karmester minden bizonnyal fenntartotta magának: a Filharmóniai Társaság Zenekarának koncertjén a Budapesten ekkor bemutatkozó dirigens személyes preferenciáival összhangban kizárólag francia művek hangzottak el. Tudatos koncepcióra vall továbbá az is, hogy a műsorban a barokk és romantikus (Rameau, Bizet, Berlioz, Gounod, Fauré), valamint a 20. századi művek (Koechlin, Messiaen, Duparc) közel egyenlő arányban szerepeltek.

A Filharmóniai Társaság két világháború közti működésének szimbolikus jelentőségű eseménye volt Ravel 1932-es látogatása. A francia komponista szerzői estjére április 18-án, a Vigadóban került sor, Marguerite Long zongoraművész és Fritz Fall karmester közreműködésével. A koncerten a *Bolero*, a *La Valse* és a Ravel által zenekarra hangszerelt Muszorgszkij-mű, az *Egy kiállítás képei* mellett bemutatóként hangzott el ugyancsak zenekari változatban a *Couperin sírja*, valamint a G-dúr zongoraverseny is, melyet a szerző maga vezényelt. „[A] budapesti közönség előzetes érdeklődését erősen fokozta, hogy első ízben látta szemtől szemben a mai francia zene leghíresebb képviselőjét” – számolt be a koncertről a *Pesti Hírlap* hasábjain Lányi Viktor.¹⁴ A kritikus nagy sikerről beszélt: a zongoraverseny utolsó tételét – részben természetesen a szólista kiváló játékaának köszönhetően – meg kellett ismételni.

Jelképes erejű eseménye lehetett a francia–magyar zenei kapcsolatoknak az a két hangverseny is, melyet 1928. május 4-én és 8-án a Zeneakadémia rendezett Vincent d’Indy tiszteletére. D’Indy, aki a Schola Cantorum igazgatójaként érkezett Budapestre, és a Zeneakadémia ötvenéves jubileuma óta az intézmény tiszteletbeli tanára is volt,¹⁵ minden bizonnyal Hubay Jenővel ápolt jó kapcsolatának eredményeként örvendhetett a meghívásnak. Ahogyan a Zeneakadémia évkönyve is beszámol róla, a második hangverseny csúcspontja Hubaynak és d’Indynek a pódiumon való találkozása volt. A két művész még pályája elején, több mint ötven évvel korábban játszott együtt Párizsban,¹⁶ s ennek a találkozásnak egyfajta emlékeként

12 Mark Caroll: *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 41.

13 Jane F. Fulcher: *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914–1940*. New York: Oxford University Press, 2005, 219.

14 Lányi Viktor 1932. április 19-én a *Pesti Hírlap*ban megjelent kritikáját Bónis Ferenc idézi, ld. Bónis Ferenc: *A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esztendeje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 102.

15 „A tanév történetéből 1927/28”. In: *Országos Magyar Királyi Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Évkönyve*. Szerk. Meszlényi Róbert. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1928, 6–7.

16 Uott, 7. Hubay 1878. májusában utazott Liszt tanácsára Párizsba, ahol főként Aggházy Károlyal együtt koncertezett. Olyan jelentős zeneszerzőket ismert meg ekkor, mint Saint-Saëns, Fauré, Gounod vagy Lalo, és – bár Gombos László nem említi – bizonyára ekkor ismerte meg Vincent d’Indy is. Hubay és d’Indy kapcsolatában ugyancsak fontos tényező lehetett, hogy Hubay európai rangú hegedűművészként és a brüsszeli konzervatórium hegedű tanszakának egykori vezetőjeként is számottevő ismertséggel és tekintéllyel bírt a francia nyelvterületen. Ld. Gombos László: *Hubay Jenő*. Budapest: Mágus, 1998, 3., 7.

– d’Indy *Zongorahármasában*, Zsámboki Miklóssal kiegészülve – álltak közösen a Zeneakadémia színpadára.¹⁷

Az első koncerten d’Indy maga vezényelte a Zeneművészeti Főiskola zenekara által előadott darabjait: *Fervaal-nyitányát*, Wallenstein-trilógiájának harmadik részét, *Istar* című szimfonikus variációsorozatát, valamint zenekarra és zongorára írott 1. szimfóniáját, Jeanne Marie Darré szólójával. A közel nyolcvanéves d’Indy a második hangversenyen is aktív szerepet vállalt: a már említett trió mellett három dalának előadásában Basilides Máriát kísérte. A koncert első műsorszámaként a szerző 2. vonósnégyesét a Waldbauer-kvartett szólaltatta meg. (Az említett zongorára és zenekarra írt „1. szimfónia” a Grove műjegyzéke alapján d’Indy Op. 25-ös *Symphonie sur un chant montagnard français* című, 1886-ban komponált darabja lehetett.)

A Hubay és d’Indy közti kapcsolatról nem beszélhetünk anélkül, hogy észre ne vennénk a két konzervatív zeneszerző sok szempontból hasonló státuszát a magyar, illetve francia zeneéletben, és főként az intézményes zeneoktatásban.¹⁸ Mindketten évtizedeken keresztül stabil pozícióból irányíthatták a zeneélet egy-egy szegmensét, és időskorukban is az általuk irányított intézmények működésének elmozdíthatatlan és gyakran megkerülhetetlen szereplői maradtak. Akárcsak d’Indy, Hubay is a klasszikus értékek és hagyomány megőrzését tekintette legfontosabb feladatának,¹⁹ és a 20. század új zenei irányzataitól szinte teljes egészében függetlenül alkotott.²⁰ Bár d’Indy műveit a tiszteletére rendezett koncerteket követően sem adták elő gyakrabban Magyarországon,²¹ az ünnepi alkalmak talán szerepet játszhattak abban, hogy *A Zene* nekrológírója 1931-ben úgy emlékezik d’Indyre, mint a magyarok nagy barátjára, akinek műveit gyakran játszották a hazai zenekarok.²²

2. Kamarakoncertek, zongora- és dalestek

A zenekari hangversenyeknél lényegesen gyakrabban kaptak helyet kortárs francia művek a kamarakoncertek, zongora- vagy dalestek műsorán. Ezek a programok legtöbbször nagyon vegyes összeállításúak voltak, és jellemző, hogy olyan kisebb

17 *A tanév történetéből* 1927/28, 38.

18 Hubay a Tanácsköztársaság bukását követően, 1919-ben került a Zeneakadémia élére, melynek 1934-ig volt főigazgatója. D’Indy alapítóként kezdett tanítani a Conservatoire konkurenciájaként megteremtett, konzervatívabb elveket valló Schola Cantorumban, melynek 1904-től igazgatójaként is tevékenykedett.

19 Gombos: i. m., 3.

20 Uott, 22.

21 A Koncertadatbázis találatai alapján d’Indy művei az ünnepi hangversenyeket megelőzően 1921 és 1923 között évente egyszer, 1924-ben és 1928-ban kétszer-kétszer szerepeltek műsoron. Az ünnepi alkalom utáni időszakból egyedül 1937-ből van adatunk arra, hogy játszották – két különböző koncerten – a darabjait.

22 D’Indynek a magyarsághoz való erős kötődését látja *A Zene* írója abban is, hogy a zeneszerző 1873 nyarán egy rövid időre Liszt Ferenc tanítványa volt Weimarban, ráadásul első szimfóniájának főhőse is a magyar Hunyadi Jánost választotta. Bár a Lisztől vett zongoraórák tekintetében a nekrológíró valós tényre hivatkozik, az elsőnek aposztrofált szimfóniával kapcsolatban téved: d’Indy *Symphonie italienne* címmel 1872-ben írta első szimfóniáját, míg *Jean Hundaye* (sic!) című darabját 1875-ben fejezte be. (A Grove Music Online d’Indy-műjegyzéke szerint mindkét mű máig kiadatlan.)

szerezők darabjai, mint Jacques Aubert, Georges Auric, Jacques Ibert, Albert Roussel vagy Florent Schmitt, szinte kivétel nélkül külföldi vendégművészek műsorán szerepeltek. Feltételezhetően ez adhatott csak lehetőséget arra, hogy néhány olyan mű is elhangozzon az ősbemutatóját követő egy-két éven belül Magyarországon, amely – forgalomban lévő kotta vagy személyes kapcsolatok híján – másképp nem kerülhetett volna a hazai közönség elé.

A zongoraesteket tekintve többek között Jeanne-Marie Darré, Jeanne Manchon-Theis, Lucie Caffaret vagy Lucienne Delforge koncertjein, de olyan más, nem francia művészek hangversenyein is hangzottak el kortárs francia művek, mint Jan Smeterlin, vagy akár Vladimir Horowitz. Ezeknek a műsoroknak a gerincét leggyakrabban szonáták, romantikus karakterdarabok vagy komolyabb variációsorozatok adták. Ritkának számított az olyan kortárs zenei koncert, melyen szinte kivétel nélkül 20. századi francia művek szerepeltek.

A legvegyesebb műsoruk természetesen a kamara- és dalesteknek volt – egy-egy sokszínű programban olykor olyan, itthon ritkábban vagy egyáltalán nem szereplő komponisták darabjai is helyet kaptak, mint Charpentier, Ibert, Koechlin vagy Dandelot. Megfigyelhető azonban az a tendencia is, hogy a kuriózumnak számító szerzők művei általában ugyanazon előadók műsorán tűntek fel, és ha meg is szólaltak többször a koncerttermekben, az csak annak volt köszönhető, hogy egy adott előadó újra és újra elővette őket.

A kortárs francia zenét is szerepeltető kamaraestek közül érdemes kiemelnünk az 1932-ben újjáalakult Új Magyar Zene-Egyesület koncertjeit, melyeken többek között olyan művek hangzottak el, mint Honegger brácsaszonátája, klarinétra és zongorára írt szonatinája, Ibert énekes művei vagy *Les rencontres* szvitjének *Les bavardes* című záródarabja, Poulenc *Trois mouvements perpétuels*-je vagy Florent Schmitt *Mirage*-ának zongoraváltozata. Az Új Magyar Zene-Egyesület az Új Zene Nemzetközi Társasága magyar szekciójaként – többek közt a Fészek-klubban és a Fodor Zeneiskolában – 1939-es megszűnéséig évente négy-öt hangversenyt rendezett.²³

Bár koncertjein alig játszott kortárs francia műveket, mégis érdemes figyelmet szentelnünk Alfred Cortot hangversenyének – a zongorista 1926 és 1938 között tíz alkalommal adott zenekari vagy szóló zongoraestet Budapesten. Túlnyomórészt romantikus zongoraművekkel (Chopin, Liszt vagy Schumann darabjaival) lépett fel, a francia szerzők közül Debussy mellett Saint-Saëns és Franck műveit szóltatta meg. Cortot nemcsak zeneileg, de politikailag is befolyásos szereplője volt a 20. század első évtizedeinek: az első világháborúban a Szépművészeti Minisztérium (Ministère des Beaux-Arts) zenei propaganda osztályának vezetőjeként²⁴ aktívan hirdette és képviselte Franciaország klasszikus kultúrájának zenei értékeit.²⁵ Az őt éltető kritikák tanúsága szerint Cortot kultikus figurájává, gyakorlatilag első számú francia zongoristájává vált a budapesti koncerttermeknek.

23 Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 35.

24 Fulcher: i. m., 32.

25 Uott, 279.

3. Bemutatók az Operaházban

Az 1920 és 1944 közötti francia operabemutatók közül a legjelentősebb minden kétséget kizáróan a – több mint két évtizednyi várakozás után színpadra kerülő – *Pelléas és Mélisande* 1925. november 26-i premierje volt. A bemutató azonban nem aratott sikert: sokan elkésettnek ítélték a művet, s divatjamúlt melodramaként tekintettek rá (amiben a Márkus László rendezésében, Rékai Nándor vezényletével megvalósuló előadásnak is minden bizonnyal szerepe volt).²⁶

1928. március 29-én került sor Ravel *Pásztoróra (L'heure espagnole)* című egyfelvonásos darabjának bemutatójára, mely összesen nyolc előadást ért meg. Az ugyancsak a Márkus-Rékai páros által irányított produkció sikertelenségének oka Tallián Tibor szerint többek között a magyar fordítás következtében lelassult deklamációban és a zenekari hangzás ebből fakadó széttöredezettségében keresendő.²⁷

Nem arattak sikert Milhaud-nak az 1931/32-es évadban bemutatott *Percoperái (Opéras-Minutes)*²⁸ sem. Ahogyan Tallián fogalmaz, „még a modernista sajtó sem tudta, sírjon-e, vagy nevéssen. Ügyes, triviális, gyári, érdektelen, rövidségük mellett is unalmas, sokszor egyenesen bosszantó apróságok – így foglalható össze a szakvélemény.”²⁹ Több eséllyel indult Milhaud *Francia saláta (Salade)* című énekes balettje, melynek újításait és a budapesti Operában szokatlanabban ható fordulatait a táncos műfaj sajátosságaiból adódóan a közönség is pozitívabban értékelte.³⁰ Az 1938. április 9-én bemutatott előadást Harangozó Gyula koreografálta és rendezte, a zenekart Rubányi Vilmos vezényelte.

4. Kortárs francia zeneszerzők budapesti játszottsága – számokban³¹

Debussy és Ravel játszottsága az 1920–30-as évek budapesti hangversenyéletében messze túlmutatott a velük kortárs és az utánuk következő generációt képviselő francia zeneszerzőkén – a vizsgált időszak koncertprogramjain Debussy és Ravel művei külön-külön is nagyobb arányban szerepeltek, mint az összes többi 20. századi francia szerző művei összesen. Míg az 1920-as évektől az 1930-as évek közepéig az évi 300-400 koncertből átlagosan 15-20 koncerten szólalt meg legalább egy Debussy-, és 8-10 hangversenyen legalább egy Ravel-mű, ugyanebben az időszakban más, 1850 után született francia zeneszerzők együttesen mindössze átlagosan 5-8 darabban szerepeltek az évadban. Mindez azt jelenti, hogy az évi 250 és

26 Tallián Tibor: „Nemzetközi repertoár 1920–1944”. In: *A budapesti Operaház 100 éve*. Szerk. Staud Géza. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 205.

27 Uott, 206.

28 1. *Az elrabolt Európa (L'Enlèvement d'Europe)*; 2. *A megszabadult Theseus (La Délivrance de Thésée)*; 3. *Az elhagyott Ariadne (L'Abandon d'Ariane)*.

29 Tallián: *Nemzetközi repertoár 1920–1944*, 207.

30 Uott, 207. A *Salade* sikereiről a *Nouvelle Revue de Hongrie* 1938. májusi számába egyébként Lajtha László is írt kritikákat. Mélyen franciának nevezte a darabot, melynek „sziporkázó invencióiról” és „pom-pás ötleteiről” írt. Kritikájában ezen felül a kortárs francia szerzők további műveinek bemutatására biztatta az Opera vezetőségét. Ld. Lajtha László: „Egy francia balett Budapesten”. In: *Lajtha László összegyűjtött írásai*. Szerk. Berlász Melinda. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992, 252–254.

31 A Koncertadatbázis segítségével készült összesítést ld. az 1. táblázatban, valamint a Függelékben.

Év	Összes koncert	Debussy		Ravel		Más szerzők összesen	
		szám	százalék	szám	százalék	szám	százalék
1920	247	9	4%	3	1%	1	<1%
1921	424	25	6%	5	1%	3	<1%
1922	289	14	5%	3	1%	4	1%
1923	313	15	5%	3	1%	2	<1%
1924	354	22	6%	7	2%	4	1%
1925	318	14	4%	10	3%	9	3%
1926	427	17	4%	7	2%	2	<1%
1927	400	18	5%	3	1%	1	<1%
1928	419	23	5%	17	4%	7	2%
1929	251	11	4%	8	3%	8	3%
1930	322	21	7%	9	3%	5	2%
1931	274	14	5%	5	2%	2	<1%
1932	255	25	10%	10	4%	4	2%
1933	225	18	8%	7	3%	4	2%
1934	256	21	8%	6	2%	6	2%
1935	262	15	6%	14	5%	3	1%
1936	333	25	8%	9	3%	11	3%
1937	356	40	11%	19	5%	12	3%
1938	342	30	9%	14	4%	12	4%
1939	277	17	6%	9	3%	6	2%
1940	355	31	9%	14	4%	4	1%
1941	410	24	6%	12	3%	3	<1%
1942	426	35	8%	11	3%	5	1%
1943	356	38	11%	28	8%	8	2%
1944	259	17	7%	14	5%	5	2%
1945	129	3	2%	6	5%	1	<1%
összesen	8279	542	7%	253	3%	132	2%

1. táblázat. Debussy, Ravel és más kortárs francia szerzők játszottága Budapesten 1920-tól 1945-ig.³²

32 A táblázat a Koncertadatbázis segítségével készült, a bemutatott adatok célja, hogy lehetővé tegye az összehasonlítást Debussy, Ravel és a kor más francia zeneszerzőinek játszottága között, figyelembe véve az adatbázis által tartalmazott összes budapesti koncert évenkénti számát és eloszlását is. A táblázatban szereplő számok azoknak a koncerteknek a számát jelölik, melyeken legalább egy mű elhangzott az adott szerzőtől. Az utolsó oszlopban mindazon szerzők darabjainak megszólalásai szerepelnek összesítve, akiket a 7. lábjegyzetben nevesíték.

400 közti számú koncert körülbelül 6-7%-án szerepelt Debussy-, 3%-án Ravel-mű, míg az összes többi tárgyalt zeneszerző együttesen mindössze 1-2%-án volt jelen a koncerteknek.³³

Debussy és Ravel után az 1920 és 1945 közötti időszak legjátszottabb kortárs francia zeneszerzői Arthur Honegger, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Albert Roussel és Florent Schmitt voltak. Honegger Budapesten bemutatott darabjai között zenekari és oratorikus kompozíciók (*Pacific 231*, *Rugby*, 1. és 2. szimfónia, *Concertino zongorára és zenekarra*, *Csellóverseny*, *L'impératrice aux rochers*, *Pastoral d'été*, *Prélude, arioso et fughetta*, valamint a *Dávid király*) éppúgy szerepeltek, mint kamaraművei (1. hegedű-zongoraszonátája, *Brácsaszonátája*, klarinét- és zongorára komponált *Szonatinája*), egy-egy dala (például a *Les Cloches*) vagy zongoraművei (például a *Sept pièces brèves*).

Tizenöt koncerten hangzott el 1929 és 1945 között Jacques Ibert-mű: a szerző énekes és kamaraművei mellett a Székesfevárosi Zenekarnak, a Budapesti Hangversenyzenekarnak és a Magyar Szimfonikus Zenekarnak köszönhetően egy-egy zenekari darabja is műsorra került, egy operahangversenyen pedig bemutatták *Angélique* című operáját is.

Honeggerhez hasonló játszottsága volt Darius Milhaud-nak a vizsgált korszakban: összesen 23 koncerten hangzottak el művei. Bár a Budapesti Hangversenyzenekar és a Magyar Szimfonikus Zenekar is műsorára tűzte egy-egy darabját, a legnagyobb számban kamaraműveit mutatták be. Kiemelkedő jelentősége volt Milhaud magyarországi népszerűsítésében a Waldbauer Kvartettnek, amely már a húszas évek elején is játszotta a vonósnégyeseit.

A húszas évek végétől, túlnyomórészt zongorakoncerteken hangzott el Francis Poulenc egy-egy műve, összesen 17 alkalommal. Különlegesen népszerű lehetett a *Trois mouvements perpétuels*, melyet hat különböző koncerten, hat különböző zongorista – köztük 1932-ben Vladimir Horowitz – előadásában hallhatott a magyar közönség.

Albert Roussel darabjai 13 hangversenyen szerepeltek: a Budapesti Hangversenyegyesület, majd az együttes utódjaként működő Budapesti Hangversenyzenekar öt alkalommal is játszotta a műveit. 1925-ben két koncerten is előadták *A pók tivornyája* (*Le festin de l'araignée*) című balettpantomimjét (melyet 1939-ben újra műsorra tűztek), egy 1934-es és egy 1936-os koncertjükön pedig – mindkét alkalommal Charles Münch karmester vezényletével – 3. és 4. szimfóniáját is bemutatták. A zenekari esteken kívül többnyire egy-egy francia zongorista szólaltatta meg budapesti koncertjén Roussel zenéjét.

33 A koncertekről szóló adatok mellett érdemes lenne a Magyar Rádió műsorait is feldolgozni annak érdekében, hogy még teljesebb képet kaphassunk a kortárs francia zene magyarországi ismertségéről és játszottságáról. A Nemzetközi Rádió Unió rádióállomásai például nemcsak megosztották egymással a műsoraikat, de levélben is felhívták a figyelmet fontosabb programjaikra. A műsorcsereknél és az állandó kapcsolatnak köszönhetően pedig nemcsak a magyar zene jutott el külföldre, de Európa számos városa, köztük több francia adó is képviseltethette magát egy-egy műsorszám erejéig a Magyar Rádióban. Ld. pl. S. Gy.: „A magyar rádió külföldi kapcsolatai”, *Rádióélet* IV/34. (1932. augusztus 19.), 1369.

Főként a harmincas évek második felétől szerepeltek egy-egy koncerten Florent Schmitt kompozíciói is, 1936 után 9, előtte további 3 alkalommal. A szerző legismertebb, *La tragédie de Salomé* című darabját a Budapesti Hangversenyzenekar 1937-ben és 1938-ban is játszotta, *47. zsoltára* a Filharmóniai Társaság Zenekarának műsorán szerepelt, emellett pedig legnagyobb százalékban kamaraművei voltak hallhatók Budapesten.

II. A kortárs francia zene és a „franciaság” a két világháború között született magyar zenei írásokban

Az 1920-as, '30-as évek magyar sajtójában megjelent francia zenéről szóló írásokban – legyen szó zenekritikáról, zenetörténeti vagy inkább esztétikai jellegű tanulmányról – állandó, határozott körvonalakkal rendelkező toposzokkal, sztereotip gondolatmenetekkel találkozhatunk. Általánosságban jellemző e szövegekre, hogy a francia zenei tradíciót, a franciaságot leggyakrabban a német zenével szembeállítva, annak mintegy ellenpólusaként tárgyalják, a franciaság lényegi elemét pedig leggyakrabban a zene kifinomultságában, tisztaságában, világosságában és precizitásában vélik felfedezni. A nemzeti zene kérdése gyakran előtérbe kerül, akár Debussyről és Ravelről, akár olyan konzervatív komponistákról van szó, mint d'Indy, vagy olyan újító szellemű csoportról, mint a Hatok. A legtöbb írásban az impreszszionizmus jellemzése, valamint a klasszikusokhoz, Couperinhez, Rameau-hoz vagy Lullyhez való visszatérés értelmezése ugyancsak ideologizált keretek közt történik. A világossággal és kifinomultsággal rokon jelzők mellett olykor a franciaságra vonatkoztatott negatív vélemények is megjelennek: ezek többnyire az eltűnt finomságot, affektáltságot és a társművészetektől való túlzott befolyásoltságot kritizálják. A francia zene magyar zenére gyakorolt hatásáról leggyakrabban Kodálllyal és Bartókkal kapcsolatban esik szó; a francia zene ezekben a gondolatmenetekben ugyancsak a német befolyással szembeni ellensúlyként kap szerepet.

I. A klasszicizmus ideológiája és a francia–német ellentét

Az I. világháború alatt és a húszas években a kultúrpolitika döntéseinek eredményeként a klasszicizmus vált Franciaországban azzá az ideológiává, amely „nemzeti stílusként” az alkotóművészek számára meghatározott utat kijelölte.³⁴ A nemzeti zene kérdése és az „autentikus” francia identitásról való vita állandó része volt a zenéről folyó diskurzusnak, amely így politikai nézetek reprezentálását is szolgálta. A zenei intézmények is élénk szerepet vállaltak a nemzeti zene meghatározásában: a Vincent d'Indy vezetésével működő Schola Cantorum például nemcsak definiálta a „nemzetinek” minősülő zenei értékeket, de szabályrendszert is felállított annak érdekében, hogy azonosítsa az ehhez társuló repertoárt, műfajokat, stílusokat vagy akár technikai elemeket.³⁵ Azonban nemcsak a Schola Can-

34 Fulcher: i. m., 8–10.

35 Uott, 11.

torum által is képviselt konzervatív oldalt, de a zenei szcéna olyan avantgárd figuráit is foglalkoztatta a nemzeti zene kérdése, mint amilyen Cocteau vagy a Hatok gyűjtőnévvel gyakran egységesként kezelt, ám zeneileg és ideológiailag is sokfelé tartó³⁶ csoport tagjai voltak.

Azok, akik a klasszicizmus értékeihez való visszatérést hirdették, a francia zene nagyságát Lully, Couperin, és Rameau korában látták igazán megvalósulni, és az új francia zene értékeit és hatalmát is ennek a kornak a továbbéléseként, illetve újrafelfedezéseként definiálták. A gyakorlatban azonban a klasszicistaként pidesztáltra állított francia értékek lényege elsősorban nem az antikvitáshoz való visszatérésben, sokkal inkább a romantikával, az irracionalitással és legfőképp a német el-lenséggel való szembenállásként nyilvánult meg.³⁷ A francia–német szembenállás feltűnően nagy szerepet kapott a két világháború közti magyar zenei sajtó francia zenéről szóló írásaiban is, amelyek a francia zenei tradíciót, a franciásságot leggyakrabban mintegy a német zene ellenpólusaként tárgyalták. Ezekben a szembe-állításokban az impresszionizmus és a romantika fogalma, különböző formai és esztétikai elvek éppúgy helyet kaptak, mint a német zene által gyakorolt, mindenekelőtt Wagnerhez köthető elnyomás képe és az az alól való, elsősorban Debussynek köszönhető felszabadulás.

A francia–német ellentét Tóth Aladárnál, Molnár Antalnál, Jemnitz Sándornál és más zenei íróknál egyaránt megjelenik, és éppúgy szerepel zenetörténeti, esztétikai írásaikban, mint konkrét műveket vagy akár francia előadóművészeket jellemző gondolataikban. A francia zene új irányáról szóló cikkében³⁸ Tóth Aladár a nacionalizmus kapcsán különbözteti meg a franciákat a németektől: míg az előbbieket nemzeti törekvéseiről őszinte lehetőségkeresésként beszél, és úgy véli, hogy azok szerve-sen bekapcsolódnak az európai művészetek fejlődésébe, az utóbbiak „nemzeti”³⁹ csoportját úgy jellemzi, mint ami „a Pfitzner kultusz vizenyős romantikájában szenvedeg”. Ugyancsak megkülönbözteti Tóth Aladár a franciák „kontrapunktikus, poli-fon törekvéseit” a modern német zene hasonló törekvéseitől: „Reger komplikált szólamkuszálásával szemben a franciák mennél áttetszőbb egyszerűséget, tisztább értelmességet kívánnak”⁴⁰ – írja 1921-ben, a *Nyugat*-ban megjelent írásában.

A francia karakterisztikumok mint a német jegyek ellentétei az előadóművészek jellemzésében is szerepet kapnak: egy Cortot-ról szóló kritikájában Jemnitz Sándor például azt fejtegeti, hogyan foglal állást az „íz-ig-vérig francia előadómű-vész” Schumann „íz-ig-vérig német romantikájával szemben”.⁴¹ Cortot-val kapcsol-

36 Uott, 172.

37 Uott, 21.

38 Tóth Aladár: „A francia zene új iránya és Darius Milhaud, II.”, *Nyugat* XIV/11. (1921. június 1.). <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00294/08972.htm>, utolsó hozzáférés: 2019. szeptember 24.

39 Bár Tóth Aladár nem nevezi meg pontosan, milyen zeneszerzőkre gondol a „modern németek nemzeti csoportjaként”, de Pfitzner konkrét említéséből arra következtethetünk, hogy a vállaltan anti-modernista szerző tanítványaira célozhat az idézett képpel.

40 Tóth: *A francia zene új iránya és Darius Milhaud, II.*

41 Jemnitz Sándor: [Alfréd Cortot zongoraestjéről], *Népszava* LXV/53. (1937. március 5.), 4. Jemnitz írá-saihoz a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei

latban Jemnitz a határok lefektetésének fontosságáról és a kifejezés teljes világosságáról beszél, s mindezt Schumann úgymond parttalan romantikájával ütközteti. Ugyancsak Cortot-ról ír Jemnitz, mikor az általános francia zenekultúrához szervesen hozzátartozó művészként jellemzett zongorista „tipikus faji energiáit” a romantikus individualizmussal, „az egyedember véres vívódásaival és problématerhességével” állítja szembe.⁴²

Jemnitz Bartók Debussy-interpretációja kapcsán is él a klasszikus–romantikus ellentét alkalmazásával: példaadónak nevezi azt, ahogyan Bartók „megtisztítja ezt a muzsikát a reáent, túlzott romanticizmustól és a klasszicizmusát állítja előtérbe”.⁴³ A franciákhoz és németekhez kapcsolt sztereotípiák szinte önkéntelen alkalmazásáról tanúskodik Kodály Szántó Tivadarról szóló 1924-es szövege,⁴⁴ melyben a zongoraművész játékát egyfelől a Berlinben elsajátított technikai kifinomultságáért, másfelől pedig a Párizsban kifejlődött gazdag színérzékeért dicséri. Bár részben más tulajdonságokkal, mégis hasonlóan sztereotip eszközökkel jellemzi Honeggert 1927-es cikkében Fábíán László, aki szerint a zeneszerző a német és francia szimfonikus iskola eredményeit – „a nagyvonalú, szolid germán zeneépítkezést” és „a gall racionalizmust, formatökélyt, kifejezésbeli világosságot és a hangzás iránti nagy érzéket” volt képes magában asszimilálni.⁴⁵

Több alkalommal is a francia zene német hatások alól való felszabadítására helyezi a hangsúlyt Debussy-ról szóló rádióelőadásában Lajtha László, amikor úgy fogalmaz, hogy Debussy volt az a muzsikus, aki „visszavezette nemzetét a nemes hagyományok útjára”. Lajtha szerint Debussy előtt mintegy száz évvel tért le a francia zene a helyes útról, és azóta „idegenből hozott és utánzott téveszmények után járva, csak tévelygett, sorvadtt és romlott”.⁴⁶ Debussy szabadságát azonban Lajtha nemcsak a német hatásokkal, de a francia zeneélet irányítóival is szembeállítja. „[...] nem bírta el azokat az áltörvényeket, amelyekkel – a régmúlt korok meste-reire hivatkozva – a hivatalos muzsikuskok gúzsba kötötték a zenét”⁴⁷ – írja róla 1947-ben.

Feltűnően élesen rajzolja meg a francia–német ellentéteket Prahács Margit, aki „Debussy és az impresszionizmus” című cikkében például a következő tételgondolatot fogalmazza meg: „A francia szellem a legnagyobb ellentétben állott a német romantika, elsősorban Wagner zenéjével. A francia művészetben ugyanis mindig a forma áll előtérben a tartalommal szemben.”⁴⁸ Prahács Debussy kapcsán a „latin faj” erős valóságérzékéről, a természeti törvényekhez való ragaszkodásáról, vala-

Archívuma Jemnitz-gyűjteményében értem hozzá. A gyűjtemény általam vizsgált, cikk-kivágatokból álló része Jemnitz Sándor kritikáit tartalmazza, kronologikus rendben.

42 Uő: „Cortot Alfréd”, *Népszava* LIV/105. (1926. május 11.), 12.

43 Uő: [Debussy- és Bartók-dalok bemutatójáról], *Népszava* LVIII/26. (1930. február 1.), 7.

44 Kodály Zoltán: „Szántó Tivadar” (1924). In: uő: *Visszatekintés*, I–II. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 387.

45 Fábíán László: „Honegger Arthur”, *Crescendo* I/7. (1927. február), 1–7.

46 Lajtha László: „Claude Debussy” (1947). In: *Lajtha László összegyűjtött írásai*, 279.

47 Uott, 280.

48 Prahács Margit: „Debussy és az impresszionizmus”, *A Zene* XXIV/9. (1943. március 27.), 134.

mint a forma elsődlegességéről beszél, míg a német szellemet a romantikával és a metafizikai lényeg keresésével kapcsolja össze. A francia zene és a romantika szembenállása határozottan kirajzolódik Prahács megfogalmazásában, mely szerint „a franciák számára a romantikus zene német ügy volt, és esztétikusaik úgy emlékeznek meg a francia romantikáról, mint eltévelyedésről, mint a germán méreg kártékony befolyásáról”.⁴⁹

Nem csak Prahácsra jellemző azonban, hogy Wagner hatásáról csak szélsőségekben, a francia zenével ellentétes erőként beszél. Általánosságban megfigyelhető a korszak zenei írásában, hogy gyakran „megfeledkeznek” Wagner francia zeneszerzőkre (vagy akár az irodalom olyan szereplőire, mint Baudelaire vagy Proust) gyakorolt termékeny hatásáról, és a franciák vele való kapcsolatát minden árnyalat nélkül, pusztán a „germán óriás” elleni harcként ábrázolják.

Sajátos kiindulási pontról csatlakozik a francia nemzeti zenéről szóló diskurzushoz Jemnitz, amikor a Vincent d’Indy tiszteletére megrendezett első zeneakadémiai díszhangversenyről szóló kritikájában⁵⁰ a francia zeneszerző nacionalizmusát kritizálja. A zeneszerzőről, aki az első világháború alatt a német zene ellen küzdő Ligue pour la Défense de la Musique Française élharcosa volt⁵¹ (vagy a kritikus szavaival élve „a világháború idejében a véresszájú germánfalók első soraiba sodródott”), Jemnitz úgy véli, hogy fiatalabb éveiben „merészebb gondolkodó, közvetlenebben érző és elfogulatlanabban cselekvő egyéniség” volt. D’Indy fiatalabb évei alatt Jemnitz azokat az éveket érti, mikor a zeneszerző még Wagner és a német zenekultúra híve volt, és legnagyobb érdemeit, úgy tűnik, „bayreuthi forradalmárságában” látja. Jemnitz mégis távol áll attól, hogy d’Indy zenéjét pusztán Wagnerrel való rokonsága miatt eszményíteni kezdje. Írásának végén rávilágít, hogy bár nemes anyag az, amit d’Indy Wagnertől örökölt, kritikusan kevésnek látja azt, amit ehhez az anyaghoz sajátjaként, eredeti gondolatként hozzatett.

A nacionalista propagandában aktív szerepet vállaló d’Indyvel kapcsolatban Prahács Margit már nem teszi szóvá a Wagner-hatásokat és a német romantikához való közelséget: Debussyről és az impresszionizmusról szóló cikkében a francia komponistát Chabrier, Massenet, Charpentier és César Franck társaságában a „germán óriás hatása” ellen küzdők közt említi.⁵² 1915-ös Debussy-cikkében Molnár Antal is d’Indy nemzetiességét emeli ki, melyet Debussy könnyedségéhez és felületességéhez viszonyít, majd úgy értékeli, értékesebb modern francia zene az, amit d’Indy, Dukas vagy Charpentier ír.⁵³

Nem egyértelmű azonban, hogy az efféle felsorolások mögött hány esetben állt valóban partitúrák vagy említésre kerülő zeneszerzők bizonyos műveinek akár csak egyetlen hallás utáni ismerete. Nemcsak Molnár Antal, de a kor számos más

49 Uott, 134.

50 Jemnitz Sándor: „A Zeneművészeti Főiskola I. D’Indy díszhangversenye”, *Népszava* LVI/103. (1928. május 6.), 11.

51 Fulcher: i. m., 10.

52 Prahács: i. m., 133.

53 Molnár Antal: „Debussy”, *Nyugat* VIII/20. (1915. október 16.)

zenei írója is határozott elképzelésekkel rendelkezik itthon alig ismert és szinte egyáltalán nem játszott zeneszerzők stílusával, irányultságával és nem utolsósorban franciaságával kapcsolatban. Ezek az elképzelések és vélemények pedig sokszor a francia zenei és kultúrpolitikai sajtóban uralkodó ideológiákkal is összecsengenek – ez történik például d’Indy nemzetiségének hangsúlyozásakor is.

2. A francia–német ellentét Kodály és Bartók írásában

A francia–német ellentét különböző aspektusai Kodály Zoltán több írásában is megmutatkoznak. Érdemes azonban megfigyelni azt a különbséget, amely az 1923-as „Francia zene Magyarországon”,⁵⁴ valamint az 1947-ben írott „Francia-magyar zenei kapcsolatok”⁵⁵ című cikke között felfedezhető. Mindkét írásban központi helyet foglal el az a motívum, amely Kodályt Debussy zenéjének magyarországi megismertetőjeként, már-már apostolaként ábrázolja. „Amióta csak áll Magyarország, uralkodott benne a germán szellem befolyása”⁵⁶ – kezdi Kodály 1923-as írását, melyben az új francia zenét a wagnerizmussal állítja szembe. A wagnerizmus elleni tetteként, a francia szellemhez mint ellensúlyhoz való ragaszkodásként értelmezi a fiatal magyar értelmiségiek és művészek Párizs felé való fordulását, és úgy fogalmaz, hogy Debussy néhány darabja „Párizsból hazatérő fiatal muzsikusa-ink poggyászában” került Budapestre.⁵⁷ Bartók mellett a Magyar Vonósnégyest említi azok között, akik szerepet játszottak Franck, Debussy és Ravel műveinek itthoni népszerűsítésében. Kodály kiemeli továbbá, hogy kisebbségben látja azokat, akik szerint a francia zene komolyabb ismerete a magyar zenei ízlés számára előnyös lehetne. Megemlíti emellett a *Pelléas és Mélisande* színrevitelének útjában álló tényezőket, és kritizálja azt is, hogy a „német kiadás által propagált” Franck kivételével semmilyen más francia zene nem érhető el a magyar zenészek számára.⁵⁸

A történelmi-politikai kontextust figyelembe véve egyáltalán nem meglepő módon Kodály jóval élesebben és határozottabban fogalmaz 1947-es, a francia–magyar zenei kapcsolatokat tárgyaló cikkében,⁵⁹ melyben a „francia hatástól füg-

54 Kodály Zoltán: „Francia zene Magyarországon” (1923). In: uő: *Visszatekintés II.*, 372–373.

55 Uő: „Francia-magyar zenei kapcsolatok” (1947). In: uő: *Visszatekintés III.*, 69.

56 Uő: *Francia zene Magyarországon*, 372.

57 Egy Bartóknak írt 1907. márciusi leveléből kiderül, hogy Kodály már ismerte Debussy nevét és nézeteit, mielőtt ugyanebben az évben Párizsba utazott. És bár gyakran elhangzik, hogy Bartók Kodálynak köszönhetően találkozott először Debussy zenéjével, egy levele rávilágít, hogy Bartók a francia komponista néhány dalát minden bizonnyal már korábban ismerte. Bartók és Kodály Debussy zenéjével való kapcsolatáról ld. bővebben: Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 46–67.

58 Érdemes lenne a későbbiekben különböző kiadók, hazai terjesztők, zeneműboltok fennmaradt dokumentumait is feldolgozva áttekinteni, mely francia szerzők művei voltak hozzáférhetők ebben a korban Magyarországon.

59 Kodály háború utáni céljai közé tartozott, hogy külföldi útjai során javítson Magyarország hírnevén, melyet beárménykoltak a második világháború eseményei (többek között a német szövetségben elkövetett bűnök). Ld. Tallián Tibor: „Kodály a nagyvilágban”. In: *Magyar képek*, 124. Tudatos kulturálistpolitikái döntései is befolyásolhatták tehát Kodályt abban, ahogyan saját maga és a magyar zenészek francia orientációjáról 1947-ben a korábbiaknál talán még hangsúlyosabban beszélt.

getlenül is nyilvánvaló és jelentős tényként” állapítja meg, hogy „a magyar zene eszmevilágában nincs semmi a germán nehézségből”.⁶⁰ Állításának bizonyítása végett fiatal zeneszerzőket említ (Veress Sándort, Kadosa Pált, Szabó Ferencet és Viski Jánost), akikről megállapítja, hogy „tüntetően elfordultak a német zene zsúfolt, bonyolult stílusától, hogy a hajlékony, kifinomult zenei stílus felé tájékozódjanak”.⁶¹ Kodály Debussy zenéjének magyarországi megismertetésében játszott saját szerepét az 1923-as cikknél jóval hangsúlyosabban ragadja meg 1947-es szövegében, melyben a német zene egyedulalma elleni harcot is erőteljesebben ábrázolja:

1907-ben, amikor először jöttem Párizsba, hatalmába kerített Debussy forradalmi impresszionizmusa – melyet egyesek tartózkodással fogadtak. Ma is büszkén és meghatottan gondolkodom rá, hogy első műveit én ismertethettem Magyarországon. Megmutattam őket Bartók Bélának, akit ugyanúgy bámulatba ejtettek, mint engem. Debussy zenéjének hatására akkortájt kezdtük harcunkat a német zene hegemoniája ellen, Debussy és Ravel zenéjének diadalra juttatásáért.⁶²

Visszaemlékezésében Kodály nemcsak a saját szerepéről beszél másképp, de mintha abszolutizálná azt a tendenciát is, mely őt és Bartókot, valamint a már említett következő generációt is a német zenei uralom elleni elkötelezett harcosokként és a francia kultúra mindenkefeletti pártolóiként mutatja be. Mindazonáltal a német zene egyedulalmának megtörése közel sem volt új gondolat Kodálynál, hiszen már 1918-as, Debussyről írott cikkében⁶³ is a francia zene felszabadító kísérletéről és a német zene mindent átható uralmának hanyatlásáról beszél.

Fontos azonban azt is látnunk, hogy Kodály már a harmincas évek végén született írásaiban (Magyarország és a náci Németország szorosabbá váló szövetségének idején) is hangsúlyosan ír a magyar és a latin szellem rokonságáról. 1939-es „Mi a magyar a zenében?” című szövegében például a következőképp fogalmaz: a „magyar [...] a latin népekével rokon formaérzéke” okán „aligha fog valaha Bruckner vagy Mahler méreteire szabott mamutműveket termelni. Még a wagneri hoszadalmasság is alkalmasint idegen marad számára.”⁶⁴

Bartóknak 1938-ban a *La Revue Musicale*-ban „Ravel” címmel megjelent cikke⁶⁵ is sokkal inkább a magyar és a francia szellem közelségéről, mint magáról Ravelről szól. A harmincas évek utolsó éveiben (ráadásul egy francia zenei lap hasábjain) Bartók különösen fontosnak érezte hangsúlyozni, hogy bár Magyarország politikai és kulturális tekintetben is „évszázadok óta Németország közelségét sínyli”, a ma-

60 Kodály: *Francia-magyar zenei kapcsolatok*, 69.

61 Uott, 69.

62 Uott

63 Kodály Zoltán: „Claude Debussy” (1918). In: uő: *Visszatekintés II.*, 379–381.

64 Uő: „Mi a magyar a zenében?” (1939). In: uő: *Visszatekintés I.*, 79.

65 Bartók Béla: [cím nélkül], *La Revue Musicale* XIX/187. (1938. december 28.), 436.; magyarul: uő: „Ravelről”. Ford. Sz. Keményfy Éva. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Szerk. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 736.

gyar szellemi életnek mindig voltak jelentős alakjai, akik felismerve a magyar és a francia szellem rokonságát, a francia kultúra felé orientálódtak. Bartók interpretációja szerint a német zene mindent elsöprő uralma a 19. század végéig tartott Európában, amikor is Debussy hatására ez a vezető szerep Franciaországba került. „Magyarország századeleji fiatal magyar zenészei, köztük jómagam is – minden más téren amúgy is már a francia kultúra felé fordultak”⁶⁶ – írja Bartók, aki ebben a folyamatban Debussy mellett Ravel jelentőségét is hangsúlyozza. Izgalmas részlet, hogy míg Bartók a magyar zenészekről (köztük persze saját magáról és Kodályról) eleinte többes szám harmadik személyben beszél, épp Ravel megemlékezésével tér át a többes szám első személy használatára, átváltva ezzel egyfajta közvetlenebb perspektívára. Bartók számára Ravel Debussy mellett újabb bizonyítéka annak, hogy a francia zene képes volt megtörni a német zene hegemoniáját. Esszéjét ehhez kapcsolódó erős személyes vallomással zárja: „Ezért volt olyan jelentősége számunkra Debussy zenéje mellett Ravel zenéjének.”⁶⁷

3. Tisztaság, világhosszág, kifinomultság és jó ízlés – a klasszicitás toposzai

A címben felsorolt kifejezések mind olyan toposzok, melyek szerzőktől függetlenül, univerzálisan áthatották a francia zenéről, egy mű vagy zeneszerző franciaságáról szóló írásokat. Olyan tartalmakról van szó, melyek a francia nemzeti zenéről szóló diskurzusban az egyszerre követni és visszaidézni vágyott klasszicizmus értékeiként jelentek meg, s egyszerűen működő sztereotip jelzőkként nemcsak a francia, de az idézett magyar zenei írásokban is nagy arányban szerepeltek.

„[...] a tökéletes formalizmus, a tiszta, precíz munka: jellemzően gall erények”⁶⁸ – írja például Tóth Aladár, aki ezekkel az erényekkel magyarázza a franciák Stravinsky-recepcióját. Az orosz zeneszerző „kattogó ritmusai, rikító színei, nyers melódiai és kemény harmóniai” által megrázott Párizs ugyanis – Tóth Aladár szerint – „mindjárt rátapintott Stravinsky legfőbb fogyatkozására: a konstruktív felépítettség tépettségére, az egykőből kifaragott monumentalitás, a tisztán-látás és a tiszta-munka hiányára.”

Ebben a szellemben jellemzi Tóth Aladár Debussy zenéjét is. „Precíz, arányos, franciásan formabiztos”⁶⁹ művészként határozza meg őt, miközben impresszionizmusát nem tisztán zenei mondanivalója miatt erősen kritizálja. Hiába szabadította ugyanis fel Debussy a francia zenét a „német iga” alól, az idegen művészet befolyásából adódóan „az abszolút zene tisztaságát elérni, minden franciasága mellett sem volt képes.”

Jemnitz Sándor kritikáiban elsősorban a francia előadóművészek értékelésében jelennek meg hasonló toposzok. Jeanne Marie Darré virtuozitását a „francia műgond és jóízlés értelmében”⁷⁰ dicséri, míg az ízig-vérig francia előadóművész-

66 Uott

67 Uott

68 Tóth: *A francia zene új iránya és Darius Milhaud*, II.

69 Uott

70 Jemnitz Sándor: [Jeanne Marie Darré zongoraestjéről], *Népszava* LXIII/62. (1935. március 15.), 11.

nek tekintett Cortot játékaival kapcsolatban – Schumann parttalan romantikájával szembeállítva – a „kifejezés teljes világosságáról”⁷¹ beszél. Ibert *Angélique* (*Angelika*) című művének visszafogottságát már negatívan értékeli, ötletességét és finomságát túl takarékosnak bélyegzi. Megfigyelhető, ahogyan az egymással rokon jelzők kontextustól függően hol a franciák erényeként, hol pedig hiányosságaiként értékelődnek. Az 1942. decemberi *Angelika*-kritikát Jemnitz például nem csekély politikai felhanggal és főként keserű iróniával így zárja: „ilyen művekkel, persze, nem lehetett Maginot-vonalakat megvédeni...”⁷²

A francia zenei stílus kifinomultságát és hajlékonyságát emeli ki már említett, 1947-es cikkében Kodály is, miközben ezeket a minőségeket a német zene zsúfolt-ságával, bonyolultságával állítja szembe.⁷³ A toposzok az elsöre talán objektívebbnek hitt műfajokba is beférköztek, többek közt Szabolcsi Bence és Tóth Aladár *Zenei lexikonjának* életrajzai is bővelkednek a hasonló jelzőkben. A Saint-Saëns-szócikk az „egyéni és mindenekfölött francia, intellektuális, szabatos szellemről”,⁷⁴ valamint a rend, a világosság és a fény szenvedélyes szeretetéről ír, és a Bizet-ről szóló rész is a zeneszerző műveinek mélységesen francia szellemét, szabatos, tiszta színét és plasztikus vonalait emeli ki.⁷⁵

Fábián László Honeggerrel kapcsolatban, a francia és német szimfonikus iskola eredményeinek asszimilálásáról írva emeli ki a következő „gall” erényeket:⁷⁶ racionalizmus, formatökély, kifejezésbeli világosság és a hangzás iránti nagy érzék. A Nemzeti Rádió Unió francia estjének ajánlójában (1930), Saint-Saëns g-moll zongoraversenye kapcsán a Rádióélet egyik monogrammal jelölt cikkének szerzője is megfogalmazza a francia zene általánosnak vélt jellemvonásait, tudniillik, hogy annak minden ütemét a „finomság, szellemesség és könnyedség” ékesíti;⁷⁷ „a világos szerkesztés, a tiszta, áttekinthető arány és a nemes egyszerűség az igazi francia zene jellegzetes sajátása maradt mindvégig”. Ugyanez a gondolat jelenik meg nyolc évvel később is a Rádióélet hasábjain, egy Marie Therèse Holley énekesnő és zenei kutató budapesti látogatásának apropóján készült cikkben, mely a francia zenekultúra fejlődését is érinti.⁷⁸

„A francia művészet és Debussy” című 1938-as írásában Molnár Antal Couperin és Rameau német befolyás előtti korának tiszta franciaságáról Debussyt idézve⁷⁹

71 Uó: [Alfréd Cortot zongoraestjéről], 4.

72 Uó: [Ibert *Angélica* c. darabjáról], Népszava LXX/290. (1942. december 23.), 7.

73 Kodály: *Francia-magyar zenei kapcsolatok*, 69.

74 „Saint-Saëns Camille”. In: *Zenei lexikon*. Szerk. Tóth Aladár–Szabolcsi Bence. Budapest: Győző Andor kiadása, 1930–31.

75 „Berlioz Hector”, uott

76 Fábián: „Honegger Arthur”, 1–7.

77 n. n.: „Francia est”, *Rádióélet* II/5. (1930. január 31.), 14.

78 (-ss.): „Marie Therèse Holley, az énekesnő, zenei kutató és zeneszerző Budapesten”, *Rádióélet* X/5. (1938. január 28.), 5.

79 A Molnár Antal által idézett Debussy-mondat pontosan nem azonosítható Debussy írásában. A szerző 1908. május 8-i, „A Hippolitosz és Aricia” apropóján írt cikkében ugyanakkor szerepelnek a Molnár által idézettekkel egyező gondolatok. Debussy itt Rameau kapcsán beszél a „világosságra való igényről”, majd Couperint is megemlítve így fogalmaz: „A francia hagyományban még volt szellem

írja a következőket: „A beszéd mód világossága – formai precizitás és tömörség –, elkerültek minden dagályosságot és elmések voltak.”⁸⁰ Tóth Aladár 1921-es, „A francia zene új iránya és Darius Milhaud” című cikkéhez nagyon hasonlóan, közel két évtizeddel később Lajtha László *Lysistrata* című balettjének bemutatója kapcsán nyúl újra a jól bevált toposzokhoz: a francia tradíciók hatását „a formák ősi gall könnyedségéből, plasztikusságából, világosságából” származtatja.⁸¹

Némileg rendhagyóbb Szabolcsi értelmezése, aki többször is Mozarthoz kapcsolja a francia zene jellemzésére használt klasszikus értékeket. „Ne túlsokat, és: mindig csak az anyag szellemében”⁸² – fogalmazza meg a mozartinak feltüntetett jelégét, melyről úgy véli, hogy Debussyt nemcsak a zeneszerzés különböző technikáinak elsajátításában, de Wagner zenéje elleni tiltakozásában is segítette. Izgalmas látni, hogy Szabolcsi azokat a jelzőket, melyek a francia–német ellentéték kidomborításában szinte kivétel nélkül „gall erényekként” szerepelnek, következetesen Mozarttal asszociálja. Debussyról írva párhuzamot von „clavecinista-elődei nek híres ízlése” és a mozarti mértékletesség között, összekapcsolva ezzel a francia barokk klasszicizmusát és a Mozart által fémjelzett klasszika koncepcióját.⁸³

4. Couperin, Rameau és Lully eszménye

A francia barokk szerzők zenéjének piedesztálra emelése ugyancsak eszköze volt a francia nemzeti zenével összekapcsolni kívánt klasszikus értékek hangsúlyozásának. „Rameau és Couperin korát” a magyar zenei írások is gyakran mint egy tökéletes, háborítatlan, de már rég elmúlt és elveszett kort jellemzik, az ehhez a stílushoz való visszanyúlást pedig mindig pozitív tettként, a francia szellem tisztaságának megnyilvánulásaként értékeli.

Megoszlanak azonban a szerzők aszerint, hogy milyen célból hivatkoznak a francia barokk komponisták zenéjére. Míg Prahács Margit Debussy értékeit látja abban, hogy a „francia szellemet éppen az impresszionista stílusban emelte arra a magaslatra, amilyent csak egy Couperin, egy Lully, egy Rameau kora tud felmutatni”,⁸⁴ addig Molnár Antal épp az említett szerzőket használja Debussy kritizálására. Molnár szerint ugyanis bár Debussy osztozik Rameau és Couperin valódi és hamisíthatlan franciaságában (melyet szellemességében és pikáns, csillogó hangzások iránti vonzalmában vél felfedezni), formaérzéküket nem örökölte. „Debussy nem építi, hanem tákolja a formát” – kifogásolja Molnár, s ezt a hiányosságát (a francia zene olyan további nagy alakjaival összehasonlítva, mint Lully, Bizet vagy Franck) egyben franciasága hiányának is látja.⁸⁵

és mentes volt minden dagályosságtól.” Ld. Claude Debussy: *Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Ford. Fazekas Gergely. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2017, 219–220.

80 Molnár Antal: „A francia művészet és Debussy”, *A Zene* XIX/12. (1938. április 1.), 195.

81 Tóth Aladár: „Esterházy-opera és Lajtha-balett bemutató-előadása az Operaházban” (1937. február 26.). In: *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939*. Budapest: Zeneműkiadó, 1968, 258–260.

82 Szabolcsi Bence: *A zene története*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1940, 397.

83 Uott, 397.

84 Prahács: i. m., 133.

85 Molnár: *Debussy*

Több mint két évtizeddel később, 1938-ban „A francia művészet és Debussy” című cikkében Molnár Antal a francia zeneszerzőnek tulajdonított – korábban már említett – idézettel jellemzi Couperint és Rameau-t, „akik még a német befolyás előtti korban, tiszta franciasággal zenéltek”. „A beszédmód világossága – formai precizitás és tömörség – elkerültek minden dagályosságot és elmések voltak”⁸⁶ – írja Debussyt idézve Molnár. Ez az idézet mintegy folytatásául és kiegészítéséül szolgál a szöveg egy korábbi gondolatának, mely szerint a francia zene „formahatárokat ostromló szenvedélyes fokozásokba csak akkor szédül, ha a német lelkiességből kölcsönöz”.⁸⁷ A formai precizitás, a tiszta franciaság letéteményesei tehát a barokk szerzők, s ezt a tisztaságot természetesen nem más, mint a német zene túlzásai és káros befolyása fenyegeti.

Csatlakozik a barokk ősről szóló diskurzushoz Szabolcsi is, aki – a már említett fordulattal – Debussy klasszikus ízlését „clavecinista elődeinek híres ízléséként”⁸⁸ aposztrofálja, s úgy tekint erre az ízlésre, mint ami a végletes kísérletezéstől volt hivatott a francia komponistát megvédeni. Bár Szabolcsi itt nem nevezi meg a „végletesen kísérletezőket”, korábban a Hatokról („Cocteau és Satie mozgalmáról”) ír úgy, mint akik az új élet technikai követelményeinek behódolva,⁸⁹ a művész és a művészet szempontjait a hétköznapi emberi igényei mögé helyezve alakítják zenéiket.⁹⁰ Bár a Hatok zenéje Debussyre természetesen már nem hathatott, a végletes kísérletezéstől való félelem mindannyiukra vonatkoztatva lényeges motívum lehetett Szabolcsi számára.

Szabolcsiéhoz hasonló pozícióba helyezi a Hatok zenéjét Tóth Aladár, aki Janine Weill zongoraművésznő koncertsorozata apropóján⁹¹ hozza kapcsolatba Debussyt Couperinnel és Rameau-val. Az utóbbiak szellemét és klasszikusságát a Hatok klasszikus formáinak külsőségeivel és Cocteau esztétikai elveivel ütközteti, és úgy értékeli, hogy Debussy a modern kísérleteknél sokkal közelebb áll Rameau és Couperin világához. Tóth Aladár Debussyt a régi francia hagyományok hordozójának, a barokk szerzők leszármazottjának tekinti – úgy véli, hogy „az a szívszagató pátosz, mely Machaut-tól Berliozig a francia zene legvéresebb igazsága volt, mely Rameauban monumentálisan kimért formák nemes tógájába öltözött, mely Couperinnél példátlan erőtt adott a legparányibb parányzónak is: ez a pátosz egyedül Debussy zsenijében talált modern megszólaltatóra.”⁹² Bár hozzáteszi azt is, hogy Debussy hatása talán nem olyan erőteljes, mint Berlioz romantikájáé, de úgy értékeli, hogy a komponista a francia klasszikusokhoz ennek ellenére is teljességgel felér.

86 Molnár: *A francia művészet és Debussy*, 195.

87 Uott

88 Szabolcsi: *A zene története*, 397.

89 Szabolcsi ehhez a gondolathoz kapcsolódóan több, a kor technikai vívmányait vagy épp a sportot témájául választó alkotást is említ (pl. Honegger vagy Poulenc nevével), melyekről összegzően „sinfonica technica” jelszó alatt beszél. Ehhez, a 20. század emberének igényeit szolgáló irányzathoz kapcsolja hozzá Cocteau-t és Satie-t is. Ld. uott, 394.

90 Uott

91 Tóth Aladár: „Debussy-ciklus” (1937. február 27.). In: *Tóth Aladár válogatott zenekritikái*, 261.

92 Uott, 262.

5. Az impresszionizmus és a társművészetek

Izgalmas kettősség jellemzi azt, ahogyan a vizsgált zenei írásokban a zene és más művészetek kapcsolata – leggyakrabban az impresszionizmussal és Debussyvel összefüggésben – megjelenik. A festészet és a költészet károsnak vagy épp megteremkenyítőnek vélt hatása gyakran ugyancsak részévé válik a különböző zeneszerzők franciásságáról szóló diskurzusnak.

A francia zene új irányáról szóló írásában Tóth Aladár az impresszionista festészetet „idegen hatáskörű” művészetnek tekinti, és egyenesen egyfajta fertőzésként értékeli Debussy zenéjében.⁹³ Bár elismeri, hogy az impresszionizmus elengedhetetlen szerepet játszott a francia zene német hatásoktól való függetlenedésében, mégis kritizálja a festészet mint idegen művészet befolyását, melyet többek között a zenei szerkesztés meglazulásában lát megnyilvánulni. Különösen erőteljesen kritizálja az impresszionizmust a *Pelléas és Mélisande* bemutatójáról írott kritikájában⁹⁴ Jemnitz Sándor. A Debussy-operáról szóló írás szinte teljes egészében egyetlen fő gondolatra épül: Debussy Jemnitz szerint Wagner nagyságától megbénítva, az ő befolyásától szabadulni próbálva alkotta meg operáját, mely épp a görcsös tagadás miatt vált erőltetetté, és Wagner műveihez képest alárendeltté. „El-lenszegülve utánozott, illetve utánozva ellenkezett” – összegzi Jemnitz, aki szerint Debussy „ingatag és változékony benyomásaival, impresszióival mentegette magát”, amiért a szubjektív és nem a mindenek felett álló általános igazságot kutatta. „Impresszionista volt...” – hangzik a lesújtó ítélet. Jemnitz kritizálja továbbá a szimbolista költészetet is, amelyet szerinte „ma már az önképzőköri középis-kolás is az ócskavasak közé dob”, valamint Maeterlincket sem kíméli, akit „a természetellenes párosítási kedv tesz visszataszítóvá” számára.

A festői hatásokról Jemnitz már pozitívabban nyilatkozik, Cortot-ról írott egyik kritikájában⁹⁵ például a festői elgondolást és az ábrázoló gondolkodásmódot egyenesen minden „vérbeli francia művész” attribútumának tekinti. Cortot sokszor dicsért játékát a francia festőiskolák modorához hasonlítva, s a közös vonást abban ragadja meg, hogy mindannyian minimális anyag szigorú adagolásával képesek elérni maximális hatásokat. Ha azonban zeneszerzésről van szó, úgy tűnik, kevésbé kíméletes az „ábrázoló művészettel”: Kodály *Psalmus Hungaricus*áról írott értékelésében⁹⁶ rendkívül erősen kritizálja a mű impresszionista vonásait. Kodály zenéjéről úgy véli, hogy az „önállótlan, nem belülről fejlesztett, hanem a szövegbe kapaszkodó és illusztratív”, s egyenesen a „szerencsésen levitézlett ’ábrázoló’ művészet sablonjaira épült”. Határozottan sérelmezi, hogy Kodály – véleménye szerint – a német helyett sokkal inkább francia hatásokból merített, és olyan hatásvadász művet alkotott, amelyet képszerűségének köszönhetően bárki különösebb erőfeszítés nélkül is megért.

93 Tóth: *A francia zene új iránya és Darius Milhaud*, II.

94 Jemnitz Sándor: „Pelléas és Mélisande”, *Népszava* LIII/252. (1925. november 27.), 2.

95 Uő: *Cortot Alfréd*, 12.

96 Uő: „Rendkívüli filharmóniai hangverseny – Kodály és Honegger zsoltárai”, *Népszava* LVII/29. (1929. február 5.), 9.

Jemnitz felfogása szerint minden jellegzetesen francia zeneszerző festői beállítással közeledik a zenéhez, elsősorban ábrázol, és festői szemmel látja a zenét.⁹⁷ A kritikus Debussyt jellemezve sorolja fel ezeket a szempontokat, melyek alapján később Ravelt vele ellentétbe állíthatja. Debussy Jemnitz több írásában is úgy tűnik fel, mint „a nagy francia festők rokona”, mint „Monet, Manet, Cézanne és a fiatal Picasso édestestvére”.⁹⁸ És bár ezek a jelzők nem mindig válnak negatívvá, Ravellel való szimpátiáját leggyakrabban épp azzal fejezi ki, hogy Debussy festői-ségével szemben elvontságát, a magasabb rendűnek vélt abszolút zenéhez való közelségét hangsúlyozza.

Kodály Debussyról szóló írásában pozitívan szól a francia zene vizualitással összefüggő programszerűségéről, melyet Richard Strauss „kézzel tapintható” programjainál szublimáltabbnak és magasabb rendűnek ítél. „Önállótlan-e ez a zene, mert gyakran címekre (leginkább vizuális képzetekre) támaszkodik? A francia: szemével kapcsolódik a világba, nem csoda, hogy még ha zenét hall is, részt akar belőle a szemének. Ennyi az ő címeinek jelentősége, nem több”⁹⁹ – írja Kodály 1918-ban.

Tóth Aladárral szemben, aki az impresszionizmust a zenében idegen művészet káros befolyásának látta,¹⁰⁰ érdekes kontrasztként áll Prahács Margit felfogása, aki szerint Debussy épp azzal alkotott nagyot, hogy képes volt a zenén kívüli elemektől megtisztítani a műveit, felszabadítva ezzel a művészet anyagát a következő generáció számára.¹⁰¹ Zenén kívüli elemeken Prahács azonban nem a képzőművészet vagy a költészet hatását érti, hanem a német romantika érzelmi dagályosságára és pátozására céloz, melyektől Debussy – köszönhetően annak, hogy elsősorban a zenei szépre törekedett – megszabadulhatott.

Az impresszionista zenét Prahács másutt a benyomások gazdagságával, a fantáziával és a váratlannal kapcsolja össze, és úgy véli, hogy ez a zene nem szól többről, mint a hangzás szépségéről és színességéről, és így olyan tulajdonságokat állít vele ellentétbe, mint a – kimondatlanul is a német zenére vonatkoztatott – rendezettség és a logika. Van, hogy Prahács egészen indokolatlannak tűnő összehasonlításokkal is igyekszik a német zene összetettségét, konstruáltságát hangsúlyozni. Így tesz akkor is, amikor az impresszionista zenét az örök etalon Beethoven-szimfóniatételekhez hasonlítja: elképzelhetetlennek tartja ugyanis, hogy „egy impresszionista szerzeményben a ritmika olyan elhatározó szerephez jusson, mint egy Beethoven-szimfónia scherzotételében”.¹⁰²

A programszerűségről írva hangsúlyozza a francia zene társművészetekkel való közeli rokonságát Molnár Antal, mikor 1937–38-as cikkében úgy fogalmaz, hogy a francia zene „éles, világos szavalatból keletkezik és nem szívesen nélkülözi a

97 Uő: „Maurice Ravel”, *Népszava* LX/77. (1932. április 19.), 12.

98 Uő: „Francia-belga est”, *Népszava* LXIV/268. (1936. november 24.), 4.

99 Kodály: *Claude Debussy*, 379–381.

100 Tóth: *A francia zene új iránya és Darius Milhaud*, II.

101 Prahács: i. m., 135.

102 Uott, 135.

programot”.¹⁰³ Az impresszionizmus kapcsán Molnár egyszerre beszél megalkuvást nem tűrő ideges érzékenységről, nemzeti tisztaságról és üvegházban kitermelt, desztillált franciaságról, Debussynek azonban egyértelműen érdekéért emeri el, hogy az impresszionizmus „idegeire vetkezett franciaságát maradéktalanul átültette zeneformába”.¹⁰⁴

Molnár Antal is összekapcsolja Debussy impresszionizmusát a társzművészetekkel, Baudelaire-fajta költőről, Manet-típusú festőről és Debussy-irányú muzsikusról egy kategóriaként beszél. A leginkább közösnek pedig azt látja bennük, hogy valaha mindannyian menekültek, és becsukták a szemüket a világ rettenetei előtt. Debussyé Molnár számára „a kilátástalan társadalmi helyzet elől mámorba menekülők elszigetelt művészete”,¹⁰⁵ s talán nem ok nélkül feltételezhetjük, hogy Molnár ezen megállapítása nemcsak a 20. század első évtizedeire igaz, de 1941-es cikke születésének idején, a második világháborúban is ugyanúgy érvényes lehet.

Egy 1937-es kritikájában Tóth Aladár Debussy impresszionizmusáról az őt kritizáló új francia nemzedék (a Hatok) ellenében ír. Kifogásolja, hogy a komponistát egy időben „mint könnyed és kissé gerinctelen ’impresszionistát’, zseniális, de kissé felületes ’peintre-musician’-t könyvelték el”, és megfélemeztek arról a „mély mámorról”, mely „fantáziájának festői vibrálásában, líraiságának szeszélyes csapongásában megnyilatkozik”.¹⁰⁶ Hiába hangsúlyozza azonban Tóth az impresszionizmussal társított értékekre hivatkozva Debussy érdemeit, magáról az impresszionizmusról gyakran szinte pejoratíván ír. Így tesz akkor is, amikor úgy fogalmaz, hogy Debussy „nem volt csupán ’impresszionista’ és több volt zseniálisan-könnyed zenei piktornál”.¹⁰⁷

Míg több szerző Debussyt épp zenéjének idegen elemei miatt kritizálja, Szabolcsi Bence összekapcsolja a francia komponista impresszionizmusát és a komolyzene olyan klasszikus értékeit, mint a tisztaság és a fényesség. A festőművészet és a lélekelemzés, a morfium és a tűzijáték képeivel írja le Debussy zenei nyelvet, melyet a szabad levegő varázsából, a szín és a hangzás érzéki felfedezéséből származtat.¹⁰⁸ Szemben Molnár Antallal, aki Debussy kapcsán hangsúlyozza is, mennyire utálja, ha „egészséges, vérmes és harapós franciák az érzékeny, tünde lelket adják, melynek nazális világfölfogása rózsaszín fátyolba borítja a misztikusan pislogó Univerzumot”,¹⁰⁹ Szabolcsi legtúlzóbb jelzői is mind pozitívan kapcsolódnak a zeneszerzőhöz és impresszionizmusához. „Ez a szenualizmus nem puszta ringatózás és szürcsölés, hanem folytonos erőfeszítések forrása”¹¹⁰ – írja,

103 Molnár: *A francia művészet és Debussy*, 195.

104 Uott, 196.

105 Uó: „Debussy” (1941). In: *Írások a zenéről – válogatott cikkek és tanulmányok*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 261–268.

106 Tóth: *Debussy-ciklus*, 261.

107 Uott

108 Szabolcsi: *A zene története*, 396.

109 Molnár: *Debussy*

110 Szabolcsi: *A zene története*, 396.

mivel úgy véli, hogy ez a szenzualizmus adhatja csak vissza a hangnak és a hangzásnak azt a tiszta értékét, fényét és súlyát, mely Mozart után feledésbe merült.

Az impresszionizmust Szabolcsi – Molnárral szemben – nem a hanyatlás tüneteinek, hanem az európai zene szerves részének, hagyományai védőjének és „mérsekeltlen haladó arcvonalának” láttatja. Debussyre úgy tekint, mint aki ahelyett hogy széttörte volna, „meglazította, kitágította és újfajta színekkel töltötte meg” a régi kereteket, és az általa megnyitott úton elinduló zeneszerzőkként említi De-liust, Dukas-t, Ravelt, Rousselt, valamint még Vaughan-Williamst, Granadost és De Fallát is.

Ravelt később az impresszionizmus ellenfeleként is megemlíti, amikor arról beszél, hogy a „mozgalom” ellenfelei – köztük Satie, Milhaud, Ravel, Schönberg és Stravinsky – mind a „mozgalom szívéből jöttek”, tehát impresszionistaként kezdték pályájukat, és csak később váltak híveivé más zenei irányzatoknak.¹¹² Szabolcsi fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a felsorolt zeneszerzők mind olyan zenészek, akik túléltek a háborút és az azt követő válságos éveket, és ezzel mintha azt sugallná, hogy a háború utáni kornak az impresszionizmus már nem lehet a sajátja. Szinte szükségszerűnek ábrázolja azt is, ahogyan a Hatok fiataljai szembefordultak nemcsak Debussyvel, de minden hagyományos zenei koncepcióval is annak érdekében, hogy „szimpla, mindennapi, nyers és célszerű” mondanivalójuk kultuszát hirdethessék. „Vitalitás, dinamika, erő, aktualitás, világos beszéd, szenvtelenség” – foglalta össze Szabolcsi a nekik tulajdonított jelszavakat.¹¹³

6. Konklúzió

A vizsgált zenei írások mind arról tanúskodnak, hogy érdemes a kortárs francia zenéről szóló diskurzust a két világháború közötti korszak politikai-ideológiai irányzatainak fényében vizsgálnunk. Bár tanulmányom kiragadott példák segítségével illusztrálta a diskurzus különböző elemeit, ezek a példák olyan mintázatokat rajzoltak ki, melyek nemcsak a kortárs francia, de a magyar zeneélet kérdései szempontjából is relevánsak. A francia–német ellentét vagy a zenében megnyilvánuló idegennek tekintett hatások élénken foglalkoztatták a 20. század első felében alkotó magyar zeneszerzőket, kritikusokat és zenetörténészeket, a francia zenéről szóló diskurzus pedig arra is hatással volt, milyen fogadtatásban részesülhetett egy-egy kortárs francia zeneszerző műve a húszas–harmincas évek budapesti zenei sajtójában és hangversenytermeiben. Ha ezek mögött a mintázatok mögött észrevevesszük a korszak politikájára és ideológiáira reflektáló folyamatokat, közelebb kerülhetünk annak megértéséhez, hogy milyen lehetőségei voltak a kortárs francia zenének itthon, és a zenei célok mellett milyen más üzenete lehetett egy kortárs francia mű bemutatásának vagy propagálásának a két világháború közti Magyarországon.

111 Uott, 408.

112 Uott, 410.

Függelék

Kortárs francia művek Budapest hangversenytermeiben 1920–1945

A táblázat a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivuma Budapesti Hangversenyek Adatbázisában szereplő találatok felhasználásával készült.

Zeneszerző	Műcím	A keletkezés évszáma	Előadók	A koncert dátuma	Helyszín	Megjegyzés
Aubert, Louis	Lutins, Op. 11	1903	Jeanne-Marie Darré (zongora)	1935. 03. 14.	Zeneakadémia	Jeanne-Marie Darré zongoraestje
Aubert, Louis	Sillages, Op. 27 – 2. Soccory	1908–1913	Jeanne Manchon-Theis (zongora)	1937. 12. 14.	Andrássy út 2.	Jeanne Manchon-Theis zongoraestje
Auric, Georges	Prélude (bemutató)	1919	Ticharich Zdenka (zongora)	1925. 10. 30.	Pesti Vigadó	Ticharich Zdenka zongoraestje
Charpentier, Gustave	Louise – ária	1889–1896	Kiurina Berta (szoprán) Dienzl Oszkár (zongora)	1920. 11. 12.	Pesti Vigadó	Kiurina Berta, a bécsi opera művészének estélye
Charpentier, Gustave	Louise – bölcsoadal	1889–1896	Marcel Jourmet (ének) Herz Ottó (zongora)	1929. 01. 24.	Pesti Vigadó	Marcel Jourmet ária- és dalestje
Charpentier, Gustave	Louise – ária	1889–1896	Astri Kalseth (ének) Laurisín Miklós (zongora)	1929. 04. 13.	Pesti Vigadó	Astri Kalseth és Laurisín Lajos ária-, dal- és duettesstje
Dandelot, Georges	Chansons de Bilitis – részlet	1929–1933	n. a.	1935. 12. 21.	Zeneakadémia	Kamaraest a Főiskola nagytermében
Dandelot, Georges	Chansons de Bilitis – részlet	1929–1933	Eyssen Irén (ének) Herz Ottó (zongora)	1936. 02. 24.	Andrássy út 40.	Az UMZE szeminárium 2. bemutató estje
Dandelot, Georges	Chansons de Bilitis – La Quenouille	1929–1933	Eyssen Irén (ének) Herz Ottó (zongora)	1934. 11. 30.	Zeneakadémia	Francia kamaraest
Dandelot, Georges	Chansons de Bilitis – részlet	1929–1933	Eyssen Irén (ének) Herz Ottó (zongora)	1938. 03. 25.	n. a.	Arató István ének és zenekari kamaraestje

Dandelot, Georges	Chansons de Bilitis – részlet	1929–1933	Eyssen Irén (ének) Kósa György (zongora)	1941. 05. 01.	Zeneakadémia	Eyssen Irén és Juch Herrmann dalestje
Dandelot, Georges	Chansons de Bilitis – részlet	1929–1933	Eyssen Irén (ének)	1943. 04. 09.	Zeneakadémia	Eyssen Irén ária és dalestje
Dukas, Paul	Variáció, közzjáték és finálé egy Rameau-témára	1899–1902	Ticharich Zdenka (zongora)	1921. 11. 04.	Zeneakadémia	Ticharich Zdenka harmadik zongoraestje
Dukas, Paul	Variáció, közzjáték és finálé egy Rameau-témára	1899–1902	Keleti Lilly (zongora)	1924. 01. 16.	Zeneakadémia	Keleti Lilly zongorahangversenye
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Erich Kleiber)	1932. 05. 04.	Zeneakadémia	–
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Filharmoniai Társaság (vez. Dohnányi Ernő)	1933. 01. 09.	Opera	Negyedik filharmoniai hangverseny
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Székesfővárosi Zenekar (vez. Bor Dezső)	1933. 11. 19.	Pesti Vigadó	–
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Sergio Falloni)	1934. 02. 12.	Városi Színház	–
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Filharmoniai Társaság (vez. Bernardino Molinari)	1934. 05. 07.	Pesti Vigadó	–
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Filharmoniai Társaság Zenekara (vez. Désiré Defauw)	1937. 11. 08.	Opera	A Filharmoniai Társaság második bérleti estje
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Székesfővárosi Zenekar (vez. Berg Ottó)	1940. 08. 01.	Állatkert	Svéd Sándor „kivánság”-hangversenye
Dukas, Paul	La péri	1911	Filharmoniai Társaság Zenekara (vez. Ernest Ansermet)	1940. 12. 13.	Opera	–
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Székesfővárosi Zenekar (vez. Ferencsik János)	1941. 04. 29.	Pesti Vigadó	–

Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Filharmoniai Társaság (vez. Dohnányi Ernő)	1941. 11. 15.	Zeneakadémia	A Filharmoniai Társaság 1. ifjúsági hangversenye.
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Székesfővárosi Zenekar (vez. Ferencsik János)	1942. 11. 29.	Zeneakadémia	A Székesfővárosi Zenekar Hangversenye – 3. bérleti est
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Székesfővárosi Zenekar (vez. Sergio Falloni)	1943. 07. 20.	Fővárosi Képtár	–
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Székesfővárosi Zenekar (vez. Unger Ernő)	1943. 12. 12.	n. a.	–
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Székesfővárosi Zenekar (vez. Paul Tibor)	1944. 01. 30	n. a.	A Székesfővárosi Zenekar 12. népművelő hangversenye
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Székesfővárosi Zenekar	1945. 04. 15.	Zeneakadémia	–
Dukas, Paul	Bűvészinas	1897	Filharmoniai Társaság Zenekara (vez. Fleischer Antal)	1945. 06. 08.	Opera	A Filharmoniai Társaság Zenekarának 3. bérleti hangversenye
Honegger, Arthur	Pacific 231	1923	Filharmoniai Társaság (vez. Andrae Volkmar)	1925. 02. 16.	Zeneakadémia	–
Honegger, Arthur	Le roi David	1921–1922	Filharmoniai Társaság (vez. Paul von Klenau) Fuchs-Fayer Rózi (ének) Széke lyhidy Ferenc (ének) Jendrassik Ernőné (ének) Palestrina Kórus	1927. 01. 31.	Pesti Vigadó	–
Honegger, Arthur	Trois chansons de la petite Sirène	1926	Gauthier Éva (ének) Ralph Lawton (zongora)	1928. 10. 19.	Pesti Vigadó	–
Honegger, Arthur	Six poèmes (Apollinaire) – 6. Les Cloches	1915–1917	Gauthier Éva (ének) Ralph Lawton (zongora)	1928. 10. 19.	Pesti Vigadó	–

Honegger, Arthur	Le roi David	1921–1922	Filharmoniai Társaság Zenekara (vez. Kodály Zoltán) Palestrina Kórus Bodó Erzsébet (ének) Ligetiné Ádám Teréz (ének) Székelyhidy Ferenc (ének)	1929. 02. 04.	Zeneakadémia	Kodály Pszalmus hungaricusával egy műsoron
Honegger, Arthur	Rugby (Mouvement symphonique no. 2)	1928	Filharmoniai Társaság Zenekara (vez. Dohnányi Ernő)	1930. 01. 13.	Zeneakadémia	–
Honegger, Arthur	1. szonáta hegedűre és zongorára	1916–1918	Szikra Lajos (hegedű) Keleti Lilly (zongora)	1932. 04. 10.	Zeneakadémia	–
Honegger, Arthur	L'impératrice aux rochers – szvit	1925	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Várady László)	1934. 03. 24.	Zeneakadémia	A Liszt Ferenc Társaság zenekari hangversenye
Honegger, Arthur	Le roi David	1921–1922	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Bernardino Molinari) Székesfővárosi Énekkar Bodó Erzsébet (ének) Rösler Endre (ének) Basilides Mária (ének) Palló Imre (ének)	1935. 10. 25.	Zeneakadémia	–
Honegger, Arthur	Szonatina klarinétra és zongorára	1921–1922	Váczi Gyula (klarinét) Deutsch Jenő (zongora)	1936. 01. 21.	Fodor Zeneiskola	Az Új Magyar Zeneegyesület koncertje
Honegger, Arthur	Szonáta brácsára és zongorára	1920	Deutsch Jenő (zongora) Salgó Sándor (brácsa)	1936. 12. 11.	Andrássy út 40.	Az UMZE szemináriuma keretében I. bemutató est
Honegger, Arthur	Sept pièces brèves	1919–1920	Lotz, Marie Jenny (zongora)	1936. 12. 11.	Andrássy út 40.	Az UMZE szemináriuma keretében I. bemutató est
Honegger, Arthur	1. szimfónia	1929–1920	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Strasser István)	1937. 12. 10.	Zeneakadémia	–

Honegger, Arthur	Concertino zongorára és zenekarra	1924	Magyar Szimfonikus Zenekar (vez. Kaszás György) Nádas István (zongora)	1938. 03. 04.	Zeneakadémia	A Magyar Szimfonikus Zenekar bemutató estje
Honegger, Arthur	Gordonkaverseny	1929	Huvelin, André (gordonka) Antal István (zongora)	1938. 03. 19.	Fodor Zeneiskola	Az Új Magyar Zeneegyesület hangversenye
Honegger, Arthur	Pastorale d'été	1920	Magyar Szimfonikus Zenekar (vez. Fricsay Ferenc)	1938. 04. 05.	Zeneakadémia	–
Honegger, Arthur	Pastorale d'été	1920	Budapesti Szimfonikus Zenekar (vez. Arató István)	1940. 04. 10.	Zeneakadémia	–
Honegger, Arthur	Pastorale d'été	1920	Magyar Női Kamarazenekar	1942. 02. 13.	Zeneakadémia	A Magyar Női Kamarazenekar 4. bétleti hangversenye
Honegger, Arthur	Pastorale d'été	1920	Magyar Női Kamarazenekar (vez. Arató István)	1942. 03. 23.	Zeneakadémia	–
Honegger, Arthur	Concertino zongorára és zenekarra	1924	Székesfővárosi Zenekar (vez. Ernest Ansermet) Ticharich Zdenka (zongora)	1943. 04. 09.	Zeneakadémia	Ernest Ansermet zenekari estje
Honegger, Arthur	Prélude, arioso et fughette sur le nom de BACH – zenekari átirat	1932	Székesfővárosi Zenekar (vez. Csilléry Béla)	1943. 11. 14.	Pesti-Vigadó	Francia hangverseny
Honegger, Arthur	L'impératrice aux rochers – szvit	1925	Budapesti Szimfonikus Zenekar (vez. Robert György)	1943. 12. 21.	Pesti Vigadó	Korunk zeneköltőinek I. estje
Honegger, Arthur	Pacific 231	1923	Budapesti Szimfonikus Zenekar (vez. Robert György)	1944. 01. 31.	Pesti Vigadó	Korunk zeneköltői II.
Honegger, Arthur	Concertino zongorára és zenekarra	1924	Budapesti Szimfonikus Zenekar (vez. Robert György)	1944. 04. 01.	Pesti Vigadó	Korunk zeneköltői
Honegger, Arthur	2. szimfónia („Symphonie pour cordes”)	1940–1941	Székesfővárosi Zenekar (vez. Csilléry Béla)	1944. 05. 07.	Pesti Vigadó	

Ibert, Jacques	Jeux	1923	Plán Jenő (hegedű) Herz Ottó (zongora)	1929. 11. 07.	Pesti Vigadó	Plán Jenő hegedűestje
Ibert, Jacques	Quatre chants – 2. Melancolie	1926–1927	Marcel Roche (ének)	1930. 04. 03.	Zeneakadémia	Marcel Roche dalestje
Ibert, Jacques	Les rencontres – 5. Les bavardes	1924	Perin Ida (zongora)	1933. 05. 18.	Zeneakadémia	A nemzetközi Liszt verseny befejező díszhangversenye
Ibert, Jacques	Histoires – 9. La marchande d'eau fraîche	1922	Jeanne-Marie Darré (zongora)	1935. 03. 14.	Zeneakadémia	Jeanne-Marie Darré zongoraestje
Ibert, Jacques	Chanson	–	Eyssen Irén (ének) Herz Ottó (zongora)	1936. 02. 24.	Andrássy út 40.	Az UMZE szeminárium 2. bemutató estje
Ibert, Jacques	Ária	1930	Markó Eta (ének), Jantho Bertalan (fuvola), Kadosa Pál (zongora)	1936. 05. 19.	Andrássy út 40.	Az UMZE szeminárium 4. bemutató estje
Ibert, Jacques	Les rencontres – 5. Les bavardes	1924	Manchon-Theis, Jeanne (zongora) Salgó Sándor (hegedű)	1937. 02. 04.	Fodor Zenetskola	Az Új Magyar Zeneegyesület szeminárium 4
Ibert, Jacques	Diane de Poitiers	1934	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Münch, Charles)	1937. 02. 22.	Városi Színház	–
Ibert, Jacques	Escales	1922	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Somogyi László)	1937. 03. 08.	Városi Színház	–
Ibert, Jacques	Les rencontres – 5. Les bavardes	1924	Jeanne Manchon-Theis (zongora)	1937. 12. 14.	Andrássy út 2.	Jeanne Manchon-Theis zongoraestje
Ibert, Jacques	Deux pièces du ballet [Diane de Poitiers?]	1934 (?)	Magyar Szimfonikus Zenekar (vez. Kaszás György)	1938. 03. 04.	Zeneakadémia	A Magyar Szimfonikus Zenekar bemutató estje
Ibert, Jacques	Histoires – 2. Le petit âne blanc	1922	Herz Ottó (zongora)	1939. 03. 14.	Pesti Vigadó	Zino Francescatti hegedűestje
Ibert, Jacques	Angélique	1926	Székesfővárosi Zenekar (vez. Kenessey Jenő)	1942. 12. 21.	Magyar Művelődés Háza	3. Francia operahangverseny

Ibert, Jacques	Les rencontres	1924	Székesfővárosi Zenekar (vez. Csilléry Béla)	1943. 11. 14.	Pesti Vigadó	Francia hangverseny
Ibert, Jacques	Concertino da camera	1935	Budapesti Szimfonikus Zenekar	1944. 01. 31.	Pesti Vigadó	Korunk zeneköltői II.
Indy, Vincent d'	Zongoranégyes, a-moll, Op. 7	1878–1888	Gergely Márta (zongora) Radics János (hegedű) Bodor Magda (brácsa) Spitzer Tamás (gordonka)	1921. 01. 31.	Zeneakadémia	A Nemzeti Zenede harmadik nyilvános hangversenye
Indy, Vincent d'	Choral varié, Op. 55	1903	Csuka Béla (gordonka) n. a. (zongora)	1922. 02. 14.	Zeneakadémia	Csuka Béla gordonkaestje
Indy, Vincent d'	Istar	1896	Budapesti Ének- és Zeneakapcsolat (vez. Unger Ernő)	1923. 12. 20.	Zeneakadémia	Francia–belga zenekari hangverseny
Indy, Vincent d'	Jean Hunyady	1874–1875	Hubay Jenő (hegedű) n. a. (zongora vagy zenekar)	1924. 03. 04.	Zeneakadémia	Magyar–francia est
Indy, Vincent d'	Jean Hunyady	1874–1875	Budapesti Hangversenyegyesület (vez. Unger Ernő)	1924. 11. 14.	Zeneakadémia	A Budapesti Hangverseny- Egyesület 2. bérleti hangversenye
Indy, Vincent d'	Zongoranégyes, a-moll, Op. 7	1878–1888	Kerntler Jenő (zongora), Gábrriel Ferenc (hegedű), Zsámboky Miklós (gordonka) Fragó István (brácsa)	1928. 01. 13.	Zeneakadémia	Kerntler, Gábrriel, Zsámboky 2. trióhangversenye
Indy, Vincent d'	Zongoraötös, g-moll, Op. 81	1924	Waldbauer-Kerpely Kvartett Waldbauer Imre (hegedű), Országh Tivadar (hegedű), Temesváry János (brácsa), Kerpely Jenő (gordonka)	1928. 02. 07.	Zeneakadémia	A Waldbauer-Kerpely kvartett 4. bérleti hangversenye
Indy, Vincent d'	Fervaal – nyitány, Op. 40	1889–1893	Zeneművészeti Főiskola Zenekara (vez. Vincent d'Indy)	1928. 05. 04.	Zeneakadémia	A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola D'Indy hangversenye
Indy, Vincent d'	Wallenstein halála, Op. 12/3	1870–1881	Zeneművészeti Főiskola Zenekara (vez. Vincent d'Indy)	1928. 05. 04.	Zeneakadémia	A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola D'Indy hangversenye

Indy, Vincent d'	Istar	1896	Zeneművészeti Főiskola Zenekara (vez. Vincent d'Indy)	1928. 05. 04.	Zeneakadémia	A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola D'Indy hangversenye
Indy, Vincent d'	Symphonie sur un chant montagnard français	1886	Zeneművészeti Főiskola Zenekara (vez. Vincent d'Indy), Jeanne-Marie Darré (zongora)	1928. 05. 04.	Zeneakadémia	A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola D'Indy hangversenye
Indy, Vincent d'	Vonósnyéves, E-dúr, Op. 45	1897	Waldbauer-Kerpely kvartett: Waldbauer Imre (hegedű), Országh Tivadar (hegedű), Temesváry János (brácsa), Kerpely Jenő (gordonka)	1928. 05. 08.	Zeneakadémia	2. díszhangverseny Vincent d'Indy tiszteletére
Indy, Vincent d'	Lied maritime, Op. 43	1896	Basilides Mária (ének) Vincent d'Indy (zongora)	1928. 05. 08.	Zeneakadémia	2. díszhangverseny Vincent d'Indy tiszteletére
Indy, Vincent d'	Clair de lune, Op. 13	1872/1881	Basilides Mária (ének) Vincent d'Indy (zongora)	1928. 05. 08.	Zeneakadémia	2. díszhangverseny Vincent d'Indy tiszteletére
Indy, Vincent d'	Madrigal	1872	Basilides Mária (ének) Vincent d'Indy (zongora)	1928. 05. 08.	Zeneakadémia	2. díszhangverseny Vincent d'Indy tiszteletére
Indy, Vincent d'	Zongoratrió, G-dúr, Op. 98	1929 (?)	Waldbauer Imre (hegedű) Kerpely Jenő (gordonka) Vincent d'Indy (zongora)	1928. 05. 08.	Zeneakadémia	2. díszhangverseny Vincent d'Indy tiszteletére
Indy, Vincent d'	Jour d'été à la montagne, Op. 61 – zongorátírat	1905	Jeanne-Marie Darré (zongora)	1937. 02. 22.	Városi Színház	–
Indy, Vincent d'	Lied maritime	1896	Bledsoe, Jules (ének) Hope, Eric (zongora)	1937. 03. 05.	Pesti Vigadó	Jules Bledsoe II. daleszje
Koechlin, Charles	n. a.	–	Graveure, Louis (ének) Sándor Árpád (zongora)	1929. 03. 04.	Pesti Vigadó	Graveure Louis daleszje
Koechlin, Charles	Hymne au Soleil, Op. 127	1933	Filharmoniai Társaság (vez. Roger Désormière)	1938. 12. 12.	Opera	A Filharmoniai Társaság francia eszje
Messiaen, Olivier	Les offrandes oubliées	1930	Filharmoniai Társaság (vez. Roger Désormière)	1938. 12. 12.	Opera	A Filharmoniai Társaság francia eszje

Milhaud, Darius	5. vonósnégyes, Op. 64	1920	Waldbauer vonós négyes (Waldbauer Imre – hegedű, Temesváry János – hegedű, Kenton Egón – brácsa, Kerpely Jenő – gordonka)	1921. 04. 08.	Zeneakadémia	A Waldbauer-Temesváry-Kornstein-Kerpely vonós négyes társaság hangversenye
Milhaud, Darius	2. vonós négyes, Op. 16	1914–1915	Waldbauer-Kerpely Kvartett	1922. 01. 04.	Zeneakadémia	A Waldbauer-Kerpely vonós négyes bérleti hangversenye
Milhaud, Darius	4. vonós négyes, Op. 46	1918	Waldbauer-Kerpely Kvartett	1922. 10. 13.	Zeneakadémia	A Waldbauer-kvartett 1. bérleti hangversenye
Milhaud, Darius	Le printemps, Op. 18	1914	Szigeti József (hegedű) Frey, Walter (zongora)	1922. 11. 09.	Zeneakadémia	Szigeti József hegedűfestje
Milhaud, Darius	Deux poèmes, Op. 39 – 1. Éloge	1916–1919	Madrigál-társulat (vez. Hammerschlag János)	1925. 04. 25.	Zeneakadémia	A Madrigál-társulat hangversenye
Milhaud, Darius	Saudades do Brasil, Op. 67 – 11. Laranjeiras	1920–1921	Smeterlin, Jan (zongora)	1925. 10. 27.	Zeneakadémia	Jan Smeterlin zongoraestje
Milhaud, Darius	1. szonáta hegedűre és zongorára, Op. 3	1911	Thomán Mária (hegedű) Hertzka György (zongora)	1926. 03. 06.	Zeneakadémia	Thomán Mária hegedűfestje
Milhaud, Darius	Szerenád, Op. 62	1920–1921	n. a. (vez. Komor Vilmos)	1928. 03. 12.	Zeneakadémia	4. kamarazenekari est
Milhaud, Darius	Saudades do Brasil, Op. 67 – 8. Tijuca	1920–1921	Setét György (hegedű) Herz Ottó (zongora)	1932. 03. 19.	Pesti Vigadó	Setét György hegedűfestje
Milhaud, Darius	Saudades do Brasil, Op. 67 – 9. Sumare	1920–1921	Jeanne-Marie Darré (zongora)	1935. 03. 14.	Zeneakadémia	Jeanne-Marie Darré zongoraestje
Milhaud, Darius	Le printemps, Op. 18	1914	Wanne, Kerttu (hegedű) Joutseno, Astrid (zongora)	1936. 12. 09.	Zeneakadémia	Wanne Kerttu finn hegedűművész nő estje
Milhaud, Darius	Trois rag caprices, Op. 78 – 1., 2.	1922	Kadosa Pál (zongora)	1937. 03. 02.	Fodor Zeneiskola	Kadosa Pál zongoraestje
Milhaud, Darius	Saudades do Brasil, Op. 67b – részletek	1920–1921	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Strasser István)	1937. 10. 18.	Zeneakadémia	A Budapesti Hangversenyzenekar koncertje

Milhaud, Darius	Szvit klarinétra, hegedűre, és zongorára, Op. 157b	1936	Kerntler Jenő (zongora) Dömötör Tibor (hegedű) Váczí Gyula (klarinét)	1937. 12. 09.	Zeneakadémia	A Kerntler-Dömötör-Friss Trió kamaratestje
Milhaud, Darius	Saudades do Brasil, Op.67 – 3. Leme, 8. Tíjucá	1920–1921	Antal István (zongora)	1938. 02. 22.	Zeneakadémia	Antal István zongoraestje
Milhaud, Darius	1. gordonkaverseny, Op. 136	1934	Magyar Szimfonikus Zenekar (vez. Kaszás György) Friss Antal (gordonka)	1938. 03. 04.	Zeneakadémia	A Magyar Szimfonikus Zenekar bemutatató estje
Milhaud, Darius	Prends cette rose, Op. 183	1937	Magyar Szimfonikus Zenekar (vez. Gertrud Herliczka) Hall Clovis (ének) Eleanor Steele (ének)	1938. 03. 23.	Zeneakadémia	–
Milhaud, Darius	Elégia	–	Budapesti Kamarakórus (vez. Paulovits Géza)	1938. 03. 29.	Zeneakadémia	A Budapesti Kamarakórus Hangversenye
Milhaud, Darius	Fantaisie pastorale, Op. 188	1938	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Komor Vilmos) Andersen Stell (zongora)	1939. 01. 26.	Zeneakadémia	Népszerű Zenekari Est
Milhaud, Darius	Prends cette rose, Op. 183	1937	Eleanor Steele (ének) Hall Clovis (ének) Herz Ottó (zongora)	1939. 03. 30.	Zeneakadémia	Eleanor Steele és Hall Clovis duett estje
Milhaud, Darius	1. gordonkaverseny, Op. 136	1934	Budapesti Szimfonikus Zenekar (vez. Arató István) Maurice Marechal (gordonka)	1939. 12. 14.	n. a.	–
Milhaud, Darius	Saudades do Brasil, Op.67 – 8. Tíjucá	1920–1921	Kálmán Mária (hegedű) Petri Endre (zongora)	1943. 11. 28.	Zeneakadémia	Kálmán Mária hegedűtárinéje
Milhaud, Darius	2. szonáta hegedűre és zongorára, Op. 40	1917	Magyar Tamás (hegedű) n. a. (zongora)	1943. 12. 10.	Zeneakadémia	Magyar Tamás hegedűestje

Poulenc, Francis	Promenades, Op. 24	1921	Alexander Borovszkij (zongora)	1924. 10. 09.	Zeneakadémia	Alexander Borovszkij zongoraestje
Poulenc, Francis	Trois mouvements perpétuels, Op. 14	1927	Frans Goldenberg (zongora)	1928. 01. 20.	Zeneakadémia	Goldenberg Frans zongoraestje
Poulenc, Francis	Trois mouvements perpétuels, Op. 14	1927	Vladimir Horowitz (zongora)	1929. 02. 19.	Pesti Vigadó	Horowitz Vladimir zongoraestje
Poulenc, Francis	Trois mouvements perpétuels, Op. 14	1927	Kálix Jenő (zongora)	1929. 03. 08.	Zeneakadémia	Kálix Jenő zongoraestje (szervező: Rózsavölgyi)
Poulenc, Francis	Trois mouvements perpétuels, Op. 14	1927	Carlos Buhler (zongora)	1930. 02. 20.	Zeneakadémia Kisterem	Carlos Buhler zongoraestje
Poulenc, Francis	Deux novelettes, Op. 47	1927–1928	Marcelle Meyer (zongora)	1930. 03. 30.	Pesti Vigadó	Marcelle Meyer zongoraestje
Poulenc, Francis	Szonáta, Op. 33	1922	Borst Rudolf (trombita) Sik Tibor (kürt) Strobl Gyula (harsona)	1931. 03. 27.	Zeneakadémia	Az Új Muzsika 2. estje
Poulenc, Francis	Airs chantés, Op. 46 – 4. Air vif	1927–1928	Charlotte Jaeckel (ének) Kósa György (zongora)	1931. 11. 21.	Horánszky 16.	Charlotte Jaeckel énekesnő dalestje
Poulenc, Francis	Trois pièces, Op. 48 – 1. Pastorale, 2. Toccata	1918–1928	Vladimir Horowitz (zongora)	1932. 12. 12.	Pesti Vigadó	Vladimir Horowitz zongoraestje
Poulenc, Francis	Napoli, Op. 40 – 3. Caprice italien	1925	Szatmári Tibor (zongora)	1934. 02. 15.	Zeneakadémia	Szatmári Tibor zongoraestje
Poulenc, Francis	Pastorelle, Op. 45	1929	Kreutzberg, Harald (tánc) Wilckens Frigyes (zongora)	1925. 11. 07.	Zeneakadémia	Harald Kreutzberg táncestje
Poulenc, Francis	Trois mouvements perpétuels, Op. 14	1927	Manchon-Theis, Jeanne (zongora)	1937. 02. 04.	Fodor Zeneiskola	Az Új Magyar Zeneegyesület szeminariuma
Poulenc, Francis	Suite, Op. 19	1920/1926	Kadosa Pál (zongora)	1937. 03. 02.	Fodor Zeneiskola	Kadosa Pál zongoraestje
Poulenc, Francis	Trois mouvements perpétuels, Op. 14	1927	Earl Naimann (zongora)	1938. 02. 17.	Zeneakadémia	Earl Naimann zongoraestje

Poulenc, Francis	Le bestiaire, Op. 15a	1919	Alice Tully (ének) Herz Ottó (zongora)	1938. 05. 28.	Zeneakadémia	Alice Tully ária- és dalestje
Poulenc, Francis	Zengjétek (?)	–	Cecília Kórus (vez. Bárdos Lajos)	1939. 01. 21.	Zeneakadémia	a Magyar Dalos Egyesületek Országos Szövetségének díszhangversenye
Poulenc, Francis	Le bal masqué, Op. 60 – Bagatelle (áttírat)	1932	Magyar Tamás (hegedű) n. a. (zongora)	1943. 12. 10.	Zeneakadémia	Magyar Tamás hegedűfestje
Roussel, Albert	Deux mélodies, Op. 20 – Le bachelier de Salamanque	1929	Tully, Alice (ének) Herz Ottó (zongora)	1938. 05. 28.	Zeneakadémia	Alice Tully ária-és dalestje
Roussel, Albert	A pók tivornyája, Op. 17 (Le festin d'araignée)	1913	Budapesti Hangversenyegyesület (vez. Unger Ernő)	1925. 02. 15.	Zeneakadémia	–
Roussel, Albert	A pók tivornyája, Op. 17 (Le festin d'araignée)	1913	Budapesti Hangversenyegyesület (vez. Unger Ernő)	1925. 06. 13.	Margitszigeti tejtjvő	–
Roussel, Albert	Suite, Op. 14 – Ronde	1909–1910	Lucie Caffaret (zongora)	1925. 12. 04.	Zeneakadémia	Lucie Caffaret 1. zongoraestje
Roussel, Albert	Szonatina, Op. 16	1912	Lucie Caffaret (zongora)	1925. 12. 08.	Zeneakadémia	Lucie Caffaret 2. zongoraestje
Roussel, Albert	2. hegedűszonáta, Op. 28	1924	Párisi Trió tagjai	1933. 10. 13.	Zeneakadémia	–
Roussel, Albert	3. szimfónia, g-moll, Op. 42	1929–1930	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Charles Münch)	1934. 11. 02.	Pesti Vigadó	Charles Münch bemutatkozó hangversenye
Roussel, Albert	IV. szimfónia, A-dúr, Op. 53	1934	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Charles Münch)	1936. 03. 01.	Pesti Vigadó	–
Roussel, Albert	Három zongoradarab, Op. 49	1933	Magda Tagliafero (zongora)	1936. 03. 21.	Zeneakadémia	Magda Tagliafero zongorahangversenye
Roussel, Albert	Zongoratrió, Esz-dúr, Op. 2	1902	Kertler Jenő (zongora), Dömötör Tibor (hegedű), Friss Antal (gordonka)	1936. 04. 03.	Zeneakadémia	Kertler-Dömötör-Friss trió 2. kamaraestje

Roussel, Albert	Suite, Op. 14 – Ronde	1909–1910	Lucienne Delforge (zongora)	1936. 11. 04.	Zeneakadémia	Lucienne Delforge zongoraestje
Roussel, Albert	Suite, Op. 14 – Bourrée	1909–1910	Jeanne Manchon-Theis (zongora)	1937. 12. 14.	Andrássy út 2.	Jeanne Manchon-Theis zongoraestje
Roussel, Albert	A pók tivornyája, Op. 17 (Le festin d'araignée)	1913	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Bandó Gyula)	1939. 03. 31.	Zeneakadémia	–
Roussel, Albert	Sinfonietta, Op. 52	1934	Magyar Női Kamarazenekar (vez. Arató István)	1942. 03. 23.	Ismeretlen	–
Satie, Erik	Grossienne (?)	–	Earl Naimann (zongora)	1938. 02. 17.	Zeneakadémia	Earl Naimann zongoraestje
Satie, Erik	Trois mélodies – 2. Daphnéo	1916	Rózsa Vera (ének) Kósa György (zongora)	1940. 04. 25.	Zeneakadémia	Rózsa Vera dalestje
Schmitt, Florent	47. zsoltár, Op. 38	1904	Filharmoniai Társaság (vez. Désiré Defauw)	1937. 11. 08.	Opera	–
Schmitt, Florent	Chant élégique, Op. 24	1899–1903	Bokor Judit (gordonka) Kósa György (zongora)	1923. 04. 25.	Zeneakadémia	Bokor Judith gordonkaestje
Schmitt, Florent	Rhapsodie parisienne	1898	Frédérique Gauthier (zongora) Hélène Lampl (zongora)	1929. 10. 17.	Zeneakadémia	Fr. Gauthier és H. Lampl kétzongorás estje
Schmitt, Florent	Chant élégique, Op. 24	1899–1903	Pablo Casals (gordonka) Otto Schulhof (zongora)	1930. 12. 11.	n. a.	Pablo Casals gordonkaestje
Schmitt, Florent	Szonatina fuvalóra, klarinétra és zongorára, Op. 85	1935	Mola, Corradina (csembaló) Jeney Zoltán (fuvola) Bruszt György (klarinét)	1936. 05. 25.	Zeneakadémia	Corradina Mola csembalóhangversenye
Schmitt, Florent	La tragédie de Salomé, Op. 50	1907	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Varga Pál)	1937. 01. 11.	Zeneakadémia	–
Schmitt, Florent	1. Mirage, Op. 70	1920–1921	Jeanne Manchon-Theis (zongora)	1937. 02. 04.	Fodor Zeneiskola	Új Magyar Zeneegyesület szemináriuma

Schmitt, Florent	Six choeurs – 6. Canards libéraux	1930–1931	Wiener Frauenkammerchor (vez. Ernst Kanitz) Hugo Zelzer (zongora)	1937. 11. 30.	Pesti Vigadó	A Wiener Frauenkammerchor estje
Schmitt, Florent	Szonatina fuvólára, klarinétra és zongorára, Op. 85	1935	Kermtler Jenő (zongora) Váczai Gyula (klarinét) Jeney Zoltán (fuvola)	1937. 12. 09.	Zeneakadémia	A Kermtler–Dömökör–Friss Trió kamarastje
Schmitt, Florent	Cinque pièces – 1. Chanson à bercer	1913	Jacques Serres (gordonka) Ady Leyvaste (zongora)	1938. 03. 22.	Vajda Társaság terme	J. Serres és A. Leyvaste hangversenye
Schmitt, Florent	La tragédie de Salomé, Op. 50	1907	Budapesti Hangverseny Zenekar (vez. Kaszás György)	1938. 12. 22.	Zeneakadémia	A Budapesti Hangversenyzenekar "modern" koncertje
Schmitt, Florent	Mirages, Op. 70	1920–1921	Budapesti Szimfonikus Zenekar (vez. Arató István)	1939. 12. 14.	Ismeretlen	–
Vierne, Louis	24 pièces en style libre, Op. 31 – 19. Berceuse	1914	Szekeres Ferenc (orgona)	1926. 12. 08.	Zeneakadémia	Szekeres Ferenc orgonaestje
Vierne, Louis	24 pièces en style libre, Op. 31 – 21. Carillon	1914	Szekeres Ferenc (orgona)	1926. 12. 08.	Zeneakadémia	Szekeres Ferenc orgonaestje
Vierne, Louis	5. szimfónia orgonára, Op. 47 – Finale	1924	Halász Béla (orgona)	1942. 03. 23.	Zeneakadémia	A Pécsi székesegyházi kórus hangversenye

ABSTRACT

ANNA BELINSZKY

‘GALLIC VIRTUES’

The Reception of Contemporary French Music and the Discourse on French Music in Interwar Hungary

While our image of German music is greatly defined by the 19th century, the common idea of French music or *Frenchness* in music is rather connected to the early 20th century. However, the French music of this period was far from being unified and cannot be described by a single dominant style or trend. Claude Debussy, Maurice Ravel or Vincent d’Indy were as important figures of the first decades of the 20th century as Erik Satie, Arthur Honegger or the group of *Les Six*. Musical life and public musical discourse was divided by different composer associations, musical and political ideologies – both in France and beyond its borders.

The aim of this paper is to present how these political and ideological tendencies influenced the discourse on French music in the interwar years in Hungary. The Franco-German antagonism and the perceived foreign influences in music were popular subjects of several Hungarian composers, critics and music historians alike in the first half of the century, and these patterns are recognizable in their writings about contemporary French composers and French music in general. With the study of these texts I reflect on the situation and status of French contemporary music, and demonstrate possible musical and political meanings that could be carried by a French musical piece between the two World Wars in Hungary.

Anna Belinszky is a third-year PhD student in musicology at Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary). Her research examines intersections of music, politics and aesthetics in the 19th century and specifically in the work of Johannes Brahms. She is a research assistant at the Liszt Academy where she holds classes on 19th and 20th century music history. Besides her PhD studies and teaching activities she works as a music journalist, editor and programme annotator for various Hungarian cultural institutions. She also has a master’s degree in psychology.

Ozsvárt Viktória

„MINDIG EGY KICSIT ÚGY, MINT KATONA A HARC ELŐTT”*

Indulótételek Lajtha László műveiben

„Furcsán és bizonytalanul – mindig egy kicsit úgy, mint katona a harc előtt. Mert egy kicsit mindig harcba mentem. Ha kongresszus volt, ha hangverseny, mindig.”¹ 1948. szeptember 22-én ekképpen referált lelkiállapotáról az angliai úton tartózkodó Lajtha László otthon maradt feleségének. Nem tudhatta még, hogy hamarosan mennyire igazzá válik kijelentése, mennyire hosszas és kimerítő harcokra kell felkészülnie az elkövetkező években. Mint köztudott, 1948 őszén Angliából véglegesen hazatérve olykor a puszta megélhetésért is küzdeni kényszerült. A fentebb idézett levél és a benne végigvezetett hasonlat keletkezése idején azonban még más gondok foglalkoztatták a zeneszerzőt. Londonból és Párizsból hazaküldött leveleiben elsősorban a kiadókkal és előadókkal folytatott tárgyalásokról, az elért sikerekről, az esetenként felmerülő nehézségekről esik szó. Az UNESCO ügyével kapcsolatban egyenesen „haditerv” megbeszélését emlegeti.² Számos fronton zajlott tehát a mindennapi küzdelem, és az ötvenes évei derekán járó zeneszerző időnként belefáradt a harcba – fentebb idézet levele folytatásából legalábbis erre következtethetünk: „No, vén harcos, hát most mi lesz? Kaptál sebet, vannak-e rajtad sebhelyek? Nem is emlékezem rájuk. Biz’ Isten nem is emlékezem, akárhogy is akarom idézgetni őket: siker, sikertelenség, eredmény, bukás, barátság, bántás – ha kaptam, úgy kaptam, mint a harcos, aki csak akkor veszi észre, hogy megsebesült, mikor már vérzik.”³

Lajtha kései levelezésében számos alkalommal bukkannak föl katonai hasonlatok. 1954. szeptember 17-én fiának címzett levelében a katonai gyakorlatok feladat-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Zene és politika” címmel rendezett konferenciáján, a Zenetudományi Intézet Bartók termében 2019. október 11-én elhangzott előadás bővített és szerkesztett változata. A publikáció az NKFIH K 123819 és az ÚNKP-19-3-III pályázat támogatásával készülhetett el. A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Lajtha kiadatlan levele feleségének Londonból 1948. szeptember 22-én. Bölcsészettudományi Kutatóközpont ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum Lajtha László-hagyaték (a továbbiakban: MZA-LL-Script) 8.271:1.

2 Lajtha kiadatlan levele feleségének Párizsból 1947. március 5-én, MZA-LL-Script 8.233:1. „Este 7-től Pistánál vagyok. Megbeszéljük az Unesco haditervet.” Ugyanebben a levélben számol be az Universal-lal a *Capriccio* kiadásának ügyében folytatott tárgyalásról, a Leduckel esedékes másnapi tárgyalásról, illetve a szintén másnapra tervezett ismerkedésekről, többek között a karmester Manuel Rosenthallal.

3 Idézett levél 1948. szeptember 22-éről.

meghatározására használt „Zweck der Übung” kifejezésre hivatkozik, és – mint előrebocsátja – ennek szellemében indítja mondandóját.⁴ Szintén az 1950-es évek második felében két volt tanítványához – az Angliába települt zenei íróhoz, Weissmann Jánoshoz és a Hollandiában tevékenykedő hegedűművészhez, Radnai Gáborhoz – szinte szóról szóra ugyanazzal a kéréssel fordul: csak akkor írjanak róla, csak akkor játsszák műveit, ha megbízható, bátor katonái tudnak lenni.⁵ Radnait és muzsikustársait bő fél évvel később egy másik levélben a magyar művelődés katonáinak nevezi.⁶ Lajtha szóhasználatából – figyelembe véve az említett levelek történeti kontextusát, az 1950-es években stabilizálódó hidegháború harcos beszédmódját – esetenként már-már egyértelmű politikai felhangokat vélhetünk ki-hallani.⁷ Ugyanakkor kijelentéseinek értékelése közben fontos szem előtt tartanunk Lajthának a katonai létről 1915 és 1917 között szerzett személyes élményanyagát, világháborús tapasztalatait. Ő maga is katonáskodott, sőt mi több, frontszolgálata idején mondhatni valóban voltak katonái, amikor 1916 folyamán néhány hónapig szakaszparancsnokként vezette alakulatát.⁸ Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy az I. világháborúban teljesített katonai szolgálat idejéből származó emlékek kontextusában értelmezem Lajtha zenéjének a katonaságra bármilyen módon utaló felhangjait, és így körvonalazzam a katonai léthez, sőt – lévén a katonaság bizonyos értelemben a politika eszköze – a politikához fűződő viszonyát.

1. Indulók, katonazenék és a politikai jelentéstartalom

2006-ban napvilágot látott *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastorale* című könyvében Raymond Monelle a katonai toposz kétféle jelölőjét („signifier”) tartja számon: az egyik az induló, a másik a trombitaszignál.⁹ A jelentéstapadás eredetét az

4 „A mai Zweck der Übung-om elseje [...]” Lajtha levele gyerekeinek 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

5 Levél Radnai Gábornak. 1957. szeptember 16-án a 7. vonósnyéves rotterdami előadásáról szólva: „Örvendek annak is, hogy éppen maguk játsszák el, mert levele hangjából azt vélem kiolvasni, hogy a jövőben megbízható, bátor katonái lesznek ügyemnek.” (MZA-LL-Script 8.435:2) Levél Weissmann Jánosnak 1958. május 22-én: „El tudom s el akarom választani egymástól az emberi és a művészi kapcsolatokat. Így vagyok Veled is, édes János fiam. Ha úgy érzed, hogy az én katonám vagy, szívesen veszem, ha Te írsz rólam a Lexikonban.” (MZA-LL-Script 8.464:1)

6 1958. április 10-i levél Radnainak: „Öszinte jóérzéssel olvastam sorait, mert kiderült belőle, hogy amit tesz, azt, saját spontán vallomása szerint, ezért a kis, szerencsétlen, tragikus-történelmi ország nemes művelődésének megismertetése ügyében teszi. Sőt, hogy Maga és társai is, akárhol legyenek is, ennek a művelődésnek harcos katonái.” (MZA-LL-Script 8.454:2)

7 Figyelemre méltó, hogy a katonaként szolgáló, sőt Szovjetunióbeli tartózkodása után Magyarországra ilyen minőségben visszatérő Szabó Ferenc is gyakran használ katonai kifejezéseket, miközben művészi témákról beszél.

8 1915. október 9-én tudósítja menyasszonyát visszahelyezéséről a korábbi felderítői pozíciójába, mert „csalánba nem üt a ménkü”. Lajtha kiadatlan levele a harctérről 1915. október 9-én, MZA-LL-Script 8.024:1.

9 Raymond Monelle: *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastorale*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2006. A vonatkozó fejezetek: „The Military Signifier. 1. The March”, 113–133.; „2. The Military Trumpet and Its Players”, 134–141.

induló esetében a lépések összehangolásának és ezzel az egyes embert egy egyszerre mozgó tömeg részévé integrálásának szándékára, a trombitaszignál, illetve maga a hangszer és a rajta játszó muzsikuskok esetében a katonai jeladásra vezet vissza.¹⁰ Monelle a katonaság fogalmának történeti áttekintése során a modern katonai kiképzés és fegyelem megjelenését, egyáltalán a mai értelemben vett alakulatok megszervezését I. Frigyes Vilmos porosz király uralkodásának idejéhez köti (1713–1740).¹¹ A katonazene történetének fordulópontjaként pedig a francia forradalmat nevezi meg, amelyet követően szokásba jöttek a parádék és egyéb reprezentatív társadalmi események, szereplőik között pedig immár megtalálhatóak voltak a katonaság erényeit dicsőítő katonai együttesek.¹²

Monelle az indulók funkciója szerint a katonai indulón kívül a gyászindulót, a nászindulót, illetve különböző színpadi művek által ismertté vált típusokat, így például a papok, vadászok vagy zarándokok indulóját különíti el.¹³ Mindeközben felhívja a figyelmet a különböző típusú indulózenék jellegének átjárhatóságára, amit az is alátámaszt, hogy pusztán zenei ismérvek alapján kizárólag a gyászinduló azonosítható az egyes típusok közül.¹⁴ Ezzel cseng egybe a Grove lexikon „March” szócikkében Eric Schwandt leírása, amely az indulókat a használati zenétől a stilizált indulókig terjedő skálán helyezi el, ezen belül pedig tíznél is több lehetséges megjelenési formát sorol fel.¹⁵ A stilizált indulók használatát a klasszikus zenében a 17. századi francia opera- és baletzenék bevonulásaiból eredezteti, dramaturgiai gyökereit pedig egészen a görög színdarabok *parodos*áig vezeti vissza.¹⁶

Jelen tanulmányomban a Lajtha színpadi műveiben elhangzó indulók dramaturgiai szerepével nem foglalkozom részletesen,¹⁷ helyette a komponista tisztán instrumentális zeneműveinek explicit indulótételeit, majd az így körvonalazódó zenei jellemzők alapján egyéb, indulóra vagy kifejezetten katonazenére asszociáló alkotásait veszem górcső alá. A komponista zenéjében igen jellemző a menetelést, indulót, katonai hangzást idéző mű vagy műrészlet (*1. táblázat*). 1941-ben írt *In memoriam* című szimfonikus darabjának (Op. 35) egyes szakaszai egyértelműen gyászinduló hatását keltik, 1957-ben befejezett 7. szimfóniájának (Op. 63) második tételében pedig a klarinét játszik egy gyászindulót. Mint arra Solymosi Tari Emőke rámutatott, az 1944-ben befejezett balett, a *Capriccio* (Op. 39) zenéjében

10 Uott, 134.

11 Uott, 144.

12 Uott, 115.

13 Uott, 127.

14 Uott

15 Schwandt szerint az indulók dramatizált, programot tartalmazó művek esetén szolgálhatnak belépők, parádék, koronázás, hadi győzelmek, örömművek, fesztiválok, diadal, tiszteletadás, esküvő, vallási szertartás, temetés vagy katonai események kíséretére. Eric Schwandt–Andrew Lamb: „March”. In: *Grove Music Online* (2001).

16 Uott

17 Lajtha színpadi műveiről Solymosi Tari Emőke írt disszertációt, melyben többek között az indulókról is esik szó. Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László színpadi művei. Egy ismeretlen műcsoport a szerzői életút kontextusában*. PhD értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.

Op. szám	Cím	Komp. éve	Műfaj, apparátus	Tempójelzés, ütemmutató
Op. 1	<i>Egy muzsikás írásaiból</i> – V. tétel (Farsangi szerenád)	1913	zongoradarab	Allegro giocoso, 2/4
Op. 7	2. vonósnégyes – II. tétel	1926	vonósnégyes	Presto alla marcia, 6/8
Op. 9	1. vonóstrió, „Sérénade” – I. tétel „Marcia” (Felvonulás – Aufmarsch)	1927	vonóstrió	Allegro molto vivace, 6/4
Op. 9	1. vonóstrió, „Sérénade” – VI. tétel „Marcia” (Elvonulás – Abmarsch)	1927	vonóstrió	Moderato, 4/4
Op. 19	<i>Lysistrata</i> – (Fanfare et marcia)	1933	nagyzenekar	Molto moderato e maestoso; Tempo di Marcia, 4/4
Op. 19a	Suite – II. tétel (Marche burlesque)	1933	nagyzenekar	Tempo di Marcia, 4/4
Op. 26	<i>Marionettes</i> – I. tétel (Marche des trois pantins)	1937	hárfaötös	4/4
Op. 27	2. szimfónia – III. tétel	1939	nagyzenekar	3/4 majd 4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 35	<i>In memoriam</i>	1941	nagyzenekar	Andante sostenuto, 4/4 [gyászinduló]
Op. 36	6. vonósnégyes	1942	vonósnégyes	Molto allegro, 4/4
Op. 39	<i>Capriccio</i> – 1. szvit (Marche du Captain)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 39	<i>Capriccio</i> – 2. szvit (Marche)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 39	<i>Capriccio</i> – 3. szvit (Marche goguenarde)	1944	nagyzenekar	4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 41	3. vonóstrió „Erdélyi esték” – IV. tétel (Téli este vagy szánút a ködben)	1945	vonóstrió	Molto vivace, 12/8
–	[Op. nélküli indulótöredék D-dúrban]	1946	[zongorakivonat?]	[4/4, tempójelzés nélkül]
Op. 42	<i>Quatre Hommages</i> – III. tétel „Adieu pastourelles...” Hommage à Ravel)	1946	fúvósnégyes	Modéré, 2/4
Op. 63	7. szimfónia – II. tétel	1957	nagyzenekar	Lent, 7/8 [gyászinduló]
Op. 64	Koncertszonáta fuvolára és zongorára – I. tétel (Entrée avec deux cadences)	1958	fuvola, zongora	4/4 [tempójelzés nélkül]
Op. 6	Koncertszonáta hegedűre és zongorára – I. tétel	1962	hegedű, zongora	Vif et vigoureux, 4/4

1. táblázat. Lajtha indulói

Lajtha ironikus gesztussal Mendelssohn Nászindulóját idézi. A kompozícióban további három, szintén ironikus hangvételi induló kapott helyet. Az 1946-ban komponált *Quatre Hommages* (Op. 42) harmadik tétele különös hangulatú táncos induló, az 1937-ben írt 1. hárfaötös („*Marionettes*”, Op. 26) vidáman groteszk nyitótételében pedig „Három bábu indulója”-nak lehetünk fültanúi. Egyes szimfóniákban olykor csak felbukkan, máskor – így például az 1938-ban írt 2. szimfónia (Op. 27) zárótételében – szinte egyeduralkodóvá válik a rézfúvókra és ütőhangszerekre komponált, *Militärmusik* hangulatát keltő zenei anyag, amely szoros rokonságot mutat Dmitrij Sosztakovics szimfóniáinak katonazenéjével és indulóival, és így közvetetten Gustav Mahler hasonló típusú tételeire emlékeztet.

A fentebb körvonalazott sokféleségben bizonyos zenei jellemzők mégis kapcsolódási pontokat jelölnek ki Lajtha egyes indulózenéi között. Ezek a jellemzők segíthetnek a zeneszerző által nem indulóként definiált, de mégis feltehetően menetelésre, vonulásra, vágásra hivatkozó zenék azonosításában. A szimfonikus művek katonai asszociációt keltő szakaszai között nyilvánvaló kapcsot képez a hangszerelés: hagyományosan a rézfúvók és az ütőhangszerek együttes szerepeltetése teremti meg a militáris hangzást. A szólóongorára írt művek vagy az egyéb apparátusra íródott kamaradarabok között elsősorban a ritmikai megoldások fedhetnek fel közeli vagy távolabbi rokonságokat az egyes tételek között.

A kapcsolódási pontokra példaként szolgálhat az 1926-ban komponált 2. vonósnyégyes második tételének és a közel két évtizeddel később, 1945-ben íródott 3. vonóstrió („Erdélyi esték”, Op. 41) negyedik és egyben zárótételének ritmikai rokonsága: a két darab szemlélatomást azonos tőről fakad, és így hasonló zenei gondolatot fejt ki. A 2. kvartettben 6/8 az ütemmutató, a tempójelzés pedig *Presto alla marcia*, tehát a szerző szándéka szerint valamifajta menetelésre, vagy inkább vágásra asszociálhatunk. Lajtha indulói többnyire 4/4-ben íródtak – bár jellemző rájuk a tétel folyamán változó ütem –, a 2. vonósnyégyes szóban forgó tétele ebből a szempontból kivételt képez.¹⁸ Éppen az ütemmutató révén kapcsolódik azonban a 3. vonóstrió zárótételéhez, mely 12/8-os ütemekbe rendeződik. Az ütemmutató rokonsága és a tételek kifejezetten gyors – *Presto alla marcia* illetve *Molto vivace* – karaktere révén a két tételben a zeneszerző feltűnően hasonló ritmikai modelleket használ, aminek következtében a zene hasonló hangzasképet mutat. A két tétel mozgástípusának tekintetében a 3. vonóstrió zárótételének alcíme lehet árulkodó: „Téli este vagy szánút a ködben” – feltehetően lovak ügetéséről van szó.¹⁹ Figyelemre méltó Lajtha zenéjének az alcímben is árulkodó nyilvánvaló programszerűsége, ami ebben az esetben is hatással volt a zenei forma kialakítására, eltávolítva azt a tradicionális formsémáktól, és közel hozva a Lajthánál tipikusnak tekinthető zenei struktúrákhoz. Nem véletlen, hogy az 1946-ban az Universal Edition jóvoltából megjelent kispártitúra előszavában Szabolcsi Bence a zárótételt – csak-

18 Itt említhetjük a 2. vonósnyégyest követő évben, 1927-ben befejezett I. vonóstrió („*Sérénade*”) 6/4-ben komponált nyitótételét, melynek alcíme a „Felvonulás” („*Aufmarsch*”).

19 Lajtha katonai felderítőként rendszeresen lovagolt.

ügy, mint a mű nyitótételét – szabad rondóformaként definiálja,²⁰ és ezzel gyakorlatilag nyitva hagyja a forma elemzését.

A vonóstrió zárótétele egy másik ritmikai érdekességet is tartalmaz. A partitúrában a zeneszerző híressé vált bejegyzése – („Ki Erdélyből!”)²¹ – után az addig perpetuum mobileszerűen vágató zenei anyag véglegesen átadja helyét egy újfajta ritmikai szerveződésnek. Különös diverzitás alakul ki a brácsa és a cselló ostinato akkordjai és az ezektől teljes mértékben függetlenedő, népi ihletésű *rubato* hegedűdallam között. Az 1945-ben egyértelmű politikai utalásként értelmezhető „Ki Erdélyből!” felkiáltást tehát Lajtha egyfajta programként használja a struktúra kialakításában. Talán a feltartóztathatatlanul vonuló katonai alakulatokat szimbolizálja a zenei folyamat logikájából hirtelen kiszakadó ostinato, amelytől a melódiát játszó szólam zenei anyaga – a Lajtha művei esetében mindig a szubjektumhoz köthető szólóhegedű megszólalása – kétségbeesetten szabadulni próbál. A kottában a zeneszerző konkrét szöveges leírással teszi még nyomatékosabbá a ritmusra vonatkozó elképzelését. Kívánsága az, hogy a brácsa és a cselló mechanikusan játszon az előírt tempóban egészen a tétel végéig, míg a hegedű dallama ettől függetlenül és szabadon szárnyalhat.²² Lajtha számára ez a szokatlan szerkesztésmód többnek bizonyult egyszeri kísérletnél.²³ Több mint egy évtizeddel később, 1958-ban hasonló megoldás tűnik föl a fuvolára és zongorára komponált *Koncertszonáta* (Op. 64) nyitótételében. Ez esetben valamifajta látens indulóval van dolgunk, legalábbis ezt igazolhatja néhány nyilvánvaló zenei párhuzam, például a zongorán felhangzó nyitógesztus, amely visszaidézi az 1937-ben komponált, és a zeneszerző által indulóként aposztrofált *Marionettes* nyitótételének – „Három bábu indulója” – hárfakordjait (1–2. kotta a 442–443. oldalon). További áthallások fedezhetők föl az induló és a *Koncertszonáta* fuvolaszólamának motivikája között, amelynek alapján a *Marionettes* groteszk indulótétele a dallami elemek vonatkozásában a kései *Koncertszonáta* előzményének tekinthető.

20 Szabolcsi a tételek alcímére nem tesz utalást; a szöveges utalásokat figyelmen kívül hagyva, pusztán a zenei jellemzők alapján kísérli meg értelmezni Lajtha zenéjét. Az előszó német, angol és francia nyelven: *László Lajtha III. Streichtrio. Abende in Siebenbürgen. Vier Studien für Violine, Bratsche und 'Cello*, Wien: Universal Editon, 1953, 1–2.

21 A szakasz hegedűszólamában felhasznált széki keserves alapos értelmezése megtalálható Biró Viola Lajtha szerénadzenéivel foglalkozó tanulmányában. Biró Viola: „Megjegyzések Lajtha szerénadzenéjéhez”, *Magyar Zene* LI/3. (2013. augusztus), 323–334. Biró hivatkozik többek között Lajtha 1953. július 26-án írt levelére, melyben a zeneszerző maga is utal a kompozícióban szereplő dallamra (MZA-LL-Script 8.362:2).

22 „L'alto et le violoncelle restent dans le tempo indiqué, gardent le rythme constant, quasi mécanique jusqu'à la fin de la pièce, tandis que le violon chante tout à fait indépendamment et librement sa mélodie rubato.”

23 A ritmusszerkesztés szempontjából hasonló felépítést mutatnak, azonban karakterét tekintve más zenei ötletben gyökereznek az 1954-ben háromszólamú női karra és orgonára komponált *Magnificat*nak a *Liber officii* három különböző tónusú gregorián dallamát idéző szakaszai. Ezekben a részekben az orgona önálló dallamot játszik egyenletes ritmusban a kóruson szabadon recitált gregorián dallam alatt. Mint Lajtha felhívja a figyelmet: „[...] a gregorián idézeteket alul egy igen mély orgonapédál-basszus kíséri, felette meg egy „douce flûte” játszik egy a recitáló kórustól egészen független dallamot.” Lajtha levele gyerekeinek 1954. szeptember 17-én, MZA-LL-Script 8.378:2.

The image shows the first system of a musical score for a string quintet. It consists of five staves: Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Harp (Arpa). The Flute part is mostly silent. The Violin, Viola, and Violoncello parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of 'ff'. The Harp part is also silent.

1. kotta. Lajtha: 1. hárfaötös, Marionettes, Op. 26, I. tétel, 1-4. ütem

A ritmikai megoldások tekintetében pedig a komor kicsengésű „Erdélyi esték”-kel hozható összefüggésbe a darab zenei világa. A *Koncertszonáta* nyitótételének „Entrée avec deux cadences” alcíme a vonóstrió szubjektivitásához viszonyítva rendkívül tárgyilagosnak hat. A két úgynevezett kadencia zenei megoldása azonban megdöbbentő hasonlóságot mutat, és Lajtha – az „Erdélyi esték”-hez hasonlóan – itt is szöveges leírással teszi egyértelművé elképzelését.²⁴ Az említett

24 Lajtha előírása szerint a zongora a legkisebb változtatás nélkül ismételtet egyetlen előírt ütemet egészen addig, amíg a fuvola a szabadon játszott kadencia végére nem ér. „Répétez cette mesure toujours sans nuances, strictement dans le même tempo, jusqu’à la fin de la cadence de la flûte.” A zeneszerző bejegyzése a *Koncertszonáta* kézirat tisztázatában. (MZA-LL-Mus 2.037)

2. kotta. Lajtha: Koncertszonáta fuvolára és zongorára, Op. 64, I. tétel, 1–2. ütem

szakaszokban a fuvola nem egyedül játszik, megszólalásai a zongora egyenletes ostinatója fölött bontakoznak ki. Az első cadenza folyamán *espressif* és *gracieux* előírások szerepelnek, a másodikban inkább a technikai bravúr kerül előtérbe, de a szólam mindkét esetben egyformán független marad a zongora egyenletes játéktól, és szabadon gazdálkodhat a zenei idővel. A két mű azonos kompozitórikus elven nyugvó szakaszai a tételek egészét tekintve egymástól gyökeresen eltérő jelentéssel bírnak. A 3. vonóstrióban a hegedű a cadenzaszerű szólót követően tartott hangokat játszik (336–366. ütem), így még erősebben a brácsa és a cselló mechanikus kísérfórmulájának adja át az elsőbbséget. A h-moll tonikán *pp* dinamikával megnyugvó tétel végén a *perdendosi* előírás a Lajtha más indulóiban is – így például az 1941-ben komponált *In memoriam* végén – fellelhető, szinte vizualizált kiüsztatást jelezheti a zenében. A *Koncertszonáta* második cadenzája után viszont, mintegy feloldásképpen, visszatér a tételt nyitó életerős indulótematika, majd a főrészt variáló gondtalan H-dúr zárlat *ff* dinamikával kerekíti le az elhangzottakat.

Mindezek a példák nem merítik ki a Lajtha indulói közötti zenei összefüggéseket, ugyanakkor megsejtetik azt a bonyolult szövevényt, ami összeköti egymással a zeneszerző explicit és látens indulótételeit – többek között a *Marionettes* és a *Koncertszonáta* esetében –, miközben következtetni engednek az indulókhöz kötődő, felszín alatti jelentéstartalmakra, így a mechanikusan összerendezett, elszemélytelenítő menetelés és az egyén szabadságigénye közötti feszültség zenei megfogalmazásának lehetőségeire is.

Egy indulótípus feltűnően hiányzik Lajtha műveiből: a dicső harcot vagy egy magasztosnak vélt eszme győzelmét megéneklő, illetve az egyes közéleti és politikai szereplők előtt hódolatot kifejező induló.²⁵ Éppen ez a kategória lehetne az, ami kiemelt aktuálpolitikai jelentéssel bírna. A két világháború között vagy éppen az 1950-es évek szovjetizált zenei közéletében egyik típus sem számított ritkaság-

25 Solymosi Tari Emőke műjegyzéke az opuszszám nélküli népdalfeldolgozások között tud egy 1945-ben zongorára komponált *Erdélyi indulóról*, melynek mibenléte egyelőre tisztázatlan, a hagyatékban ugyanis semmilyen dokumentum sem lelhető fel ilyen című darabról. Fennmaradt azonban egy 1946-ra datált „Induló” című kéziratot fogalmazvány, melynek funkciójáról egyelőre nem tudunk biztosat. MZA-LL-Mus 2.043.

nak, jóllehet az I. világháborút követő időszakban kétségtelenül veszített a késő romantika idején tetőpontjára érkezett népszerűségéből.²⁶ Mindennek tükrében Lajtha indulói apolitikus alkotásoknak tűnhetnek, amit alátámaszt 1962-ben tett megjegyzése: „minden gondolatot könnyű politikává formálni, s azt meg nem szeretem”.²⁷ Közelebről megvizsgálva azonban nyilvánvalóan saját koruk szülőttei ezek az indulók és katonazenék, és ezért – ha csak közvetetten is –, magukon viselik az adott korszak politikai történéseinek nyomát. A következőkben két esettanulmány segítségével világítok rá a Lajtha indulóiban tetten érhető zenetörténeti és egyben történelmi reflexiókra.

2. A Nagy Háború emléke – *Quatre Hommages* (Op. 42)

Lajtha indulói szinte kivétel nélkül groteszk hangulatú, elrajzolt zenék. Mintha a zeneszerző számára a katonaság és az ehhez kapcsolódó toposz, az induló, már nem a bátorság és a hősiesség szimbóluma lenne – mint amilyen jelentéstartalommal a fogalom a megelőző századokban rendelkezett –, hanem valami értelmetlen színjáték. Valóban, a Lajtha által testközelből átélt Nagy Háború idején a katonaság képzete gyökeresen átalakult. Az általános személyes érintettség miatt ekkoriban már nem hősként tekintettek az életüket a harctéren elvesztő katonákra, hanem a tragikus tapasztalatok sokkal inkább a melankólia, a pesszimizmus érzését erősítették.²⁸ A testileg épségben hazatérő katonák között jellemző volt a háborús trauma okozta neurózis.²⁹ Gyáni Gábor *Az első világháború emlékezete* című tanulmányában leírja azt az állam által is propagált kultuszt, amely az egyes kiemelkedő hősokról a közkatonákra terelte a figyelmet, és így egyfajta demokratizálás szellemében mindenkire kiterjesztette a harc és ezáltal a harctéren lelt halál jogát és kötelességét.³⁰

Mintha Lajtha kezdetben olvasmányélményeiből merítette volna lelkesültségét, amely rövidesen kibékíthetetlen ellentmondásba került a tragikus tapasztalatokkal. Szembetűnő ugyanakkor, hogy sokszor hivatkozik Ady Endre verseire, akiknek néhány háborúellenes költeménye ekkoriban már megjelent. Olykor csak a szövegek stílusában jelentkeznek hasonlóságok,³¹ máskor megnevezés nélkül utal

26 A Grove lexikon „March” szócikkében Andrew Lamb a hanyatlás egyik okaként a gyalogság szerepének az I. világháborút követő megszűnését nevezi meg.

27 Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010, 32.

28 Monelle: i. m., 158–159. A korábban látványosan díszített katonai egyenruhák uniformizálódása, a szürke és a khaki árnyalatú katonai viselet elterjedése az I. világháború idején Monelle szerint a katonaság fogalmát szintén egyfajta melankóliával társította.

29 Ld. többek között Susanne Michl–Jan Plamper: „Soldatische Angst im Ersten Weltkrieg. Die Karriere eines Gefühls in der Kriegspsychiatrie Deutschland, Frankreichs und Russlands”, *Geschichte und Gesellschaft* 35/2. (2009. április–június), 209–248.

30 Gyáni Gábor: „Az első világháború emlékezete”. In: uő: *A történelem mint emlékmű*. Budapest: Kalligram, 2016.

31 Ilyen jelenség a köznevek nagybetűs írásmódja, mely szimbólummá emeli az adott fogalmat. Pl.: „Egész nap, mind, kivétel nélkül, túlságos közel a nagy Utolsóhoz, – és a Nagyszerűtől a Nevetségesig csak egy ugrás, – és az a lépés: a Minden kikacagása.” 1915. október 20. MZA-LL-Script 8.029:1.

egy Ady-versre,³² megint más alkalommal úgy tűnhet, mintha a költő egy-egy szófordulatát adaptálná saját mondanivalójához.³³ Leveleiben sokszor ír feltűnően vidám hangnemben a harctéri történeésekről – legalábbis katonáskodásának első hónapjaira jellemző ez a hangvétel. Leírásai arra engednek következtetni, hogy ez a különös vidámság őt magát is meglepte. 1915. október 20-án, tehát szolgálata negyedik hónapjában a következőképpen referál:

Engem is magával kapott valami egészen szokatlan vígság. [...] Valahogy soha többé meg nem ismételtetően együtt voltunk, – kártya, beszéd csak ürügy volt arra, hogy mégis megmaradt fiatal életek [...] harsogó, boldog nevetése kitörhessen. Röpködött a tréfa, – háborúról egy szó sem esett, – csak a nevetés, az együvé hangolt férfinevetés hangoskodott.³⁴

Néhány hónappal később, 1916 januárjában máris megszűnik ez a valóságtól elszakadt eufória, eltűnnek a hozzá kapcsolódó magasztos, nagy szavak, és keserű ironia, szinte már cinizmus veszi át a helyüket. Az 1916. január 17-én sietősen papírra vetett levélből tanulmányom címadó hasonlatára is választ kaphatunk, azaz hogy milyen is valójában az a furcsa és bizonytalan érzés, amely a katonát a harc előtt hatalmába keríti:

Ákár tetszik, akár nem, – épen [sic] csak tíz percünk van. Miért? Elmondom. Ma reggel mi fogjuk tüzérségi Trommelfeuer-rel szétlőni az orrunkig előretolt orosz állásokat. Mint civilben is képesített karmester, – a zenekar egy részét itt is én fogom dirigálni. Hogy jobban láthassak, egy magas fa tetején fogok csücsülni. [...] Ugy-e humoros, kedves? – Johannes Ladislaw L. egy fa tetején! Mint gyümölcs! De ne nevéssen ki nagyon, – mert azért nem lesz tökéletes élvezet.³⁵

Hasonlóképpen a harctéri levelek adhatnak kulcsot egy másik jelenség, a komponista indulóira szintén jellemző elidegenedett, gépies zenei megoldások értelmezéséhez. 1915. november 5-i levelében Lajtha bizonyos tekintetben az 1915 október végén leírt „egészen szokatlan vígság”-ra reflektál. Feltűnő, és a tragikus események erejét tanúsítja, hogy néhány héttel később immár egészen más hangnemben számol be a háború idején köttetett barátságokról, bajtársairól:

Csodálkozva olvastam, hogy kollégáimról miket írtam. Teljesen és egészen idegenek. Néha egy percre – a halál összetereli az emberek birkanyáját, – együtt vagyunk. Néha egy estére, néha egy napra. De másnap reggel – semmi közünk egymáshoz. Most még összetart valahogy lazán a muszály [sic!] egymásmellettség is, – de ha vége a comoediának, – furcsa lesz, hogy köszöntjük egymást, hisz még csak nem is ismerjük egymást.³⁶

32 „Egy Ady-vers jár a fejemben”. 1915. szeptember 23., MZA-LL-Script 8.010:1.

33 Felbukkan pl. a „megszépítő messzeség” vagy „az élet élni akar” fordulat. Az utóbbit tartalmazó *Intés az Őrzőkhöz* 1915. augusztus 16-án jelent meg a *Nyugat*-ban. Bár Lajtha ekkor már a fronton tartózkodott, nem kizárt, hogy eljuthatott hozzá a vers. 1915. október 2., MZA-LL-Script 8.017:1.

34 Lajtha kiadatlan levele a harctérről, 1915. október 20., MZA-LL-Script 8.029:1.

35 Lajtha kiadatlan levele a harctérről, 1916. január 17., MZA-LL-Script 8.086:1.

36 Lajtha kiadatlan levele a harctérről, 1915. november 3., MZA-LL-Script 8.038:1.

Nem Lajtha volt az egyetlen zeneszerző, aki az első világháború éveiben a harctéren szolgált. Tanulságos lehet párhuzamba állítanunk harctéri élményeit, illetve azok lecsapódását zeneműveiben Maurice Ravelével. Annál is inkább indokolt lehet az ilyen irányú vizsgálódás, mivel Lajtha 1946-ban – azaz a 2. világháború után – írt *Quatre Hommages* című kamaraművének harmadik tételében éppen Ravel egyik művére, az 1925-ben befejezett *L'enfant et les sortilèges*-re (*A gyermek és a varázslat*) hivatkozik. A választás nem éppen kézenfekvő, mivel Ravel második és egyben utolsó operája nem számított a zeneszerző legnépszerűbb vagy éppen leggyakrabban játszott alkotásai közé. Magyarországon ezekben az években – a két világháború között – egyáltalán nem szerepelt az Operaház műsorán, annak ellenére, hogy ezt a hiányt már 1927-ben kifogásolta a *Budapesti Hírlap* tudósítója.³⁷ Lajtha kottatárában a mű partitúrája nem maradt fenn.

Az opera több szállal kötődik az I. világháborúhoz. Ravel már frontszolgálata idején megkapta a *L'enfant et les sortilèges* librettóját, amely azonban a háborús viszonyok között nem meglepő módon elkallódott.³⁸ Az eredetileg balettnak tervezett alkotás szövegét a párizsi Opera igazgatója, Jacques Rouché felkérésére Sidonie-Gabrielle Colette készítette 1916-ban.³⁹ (Sokatmondó adalék, hogy a francia író nő ugyanebben az évben írta hangsúlyozottan háborúellenes alkotását, a *La paix chez les bêtes* című könyvet, mely rövidebb lélegzetű történeteket tartalmaz az egymással háborúskodás nélkül megülő állatokról.) A háborús események elmúlásával Ravel azonnal dolgozni kezdett a kompozíción, 1919-ben már részletekbe menően levelezett Colette-tel az operával kapcsolatos terveiről, javaslatairól, a lehetséges módosításokról. A komponálás befejezése azonban – éppen a háború idején átélt trauma ereje miatt – évekig húzódott, a bemutatóra csak 1925-ben Monte Carlóban került sor.

Lajtha és Ravel kapcsolatáról a Lajtha-hagyatékban közvetlen dokumentum nem tanúskodik. Lajtha francia kapcsolati hálójának a Ravelével való összefonódásai azonban arra engednek következtetni, hogy ismerhette a komponista műveit. Ravel ugyanis a Lajtha francia támogatói és baráti köréhez tartozó Florent Schmitt-tel együtt tagja volt annak az 1900 táján létrejött és Ricardo Viñes által *Les Apaches*-nak elnevezett művészeti csoportosulásnak, amely kezdetben Debussy művészetét, később azon belül is a *Pelléast* tartotta példaképének, és teljes függetlenedésre törekedett a közönség ízlésétől és igényeitől.⁴⁰ 1925-ben a *L'enfant et les sortilèges*

37 (h. e.): „Színház és zene. Az Operaház új évadja”, *Budapesti Hírlap* 1927. szeptember 25., 18. A cikk írója az Operaház műsorszámában szereplő Ravel-operát, *A pásztorórát* „másfél évtizedes, egyfelvonásos kis vígoperának”, ezzel szemben a bécsi Operaház tervezett programján szereplő *A gyermek és a varázslatot* „művészi értéket is jelentő” világsikernek nevezi.

38 Ravel 1914 nyarat Baszkföldön töltötte, itt érte őt a háború kitörésének híre. Korábban egészségi állapota miatt nem találták alkalmasnak a katonai szolgálatra, ezúttal azonban mindenáron hadba akart vonulni.

39 Arbie Orenstein–Roland-Manuel: „L'enfant et les sortilèges. Correspondance inédite de Ravel et Colette. A la mémoire de Roland-Manuel”, *Revue de Musicologie* 52/2. (1966), 215–220.

40 Arbie Orenstein (ed.): *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*. Mineola, New York: Dover Publications, 2003; Malou Haine: „Cipa Godebski et les Apaches”, *Revue belge de Musicologie* 60. (2006), 221–266.

Monte Carló-i bemutatójáról a Lajthával személyes kapcsolatot is fenntartó Arthur Honegger írt elismerő hangú kritikát.⁴¹ Manuel Rosenthal, Ravel tanítványa és későbbi bizalmasa az 1950-es években ugyan több Lajtha-művet vezényelt,⁴² Lajthával való megismerkedésére a zeneszerző levelezése alapján 1947 márciusában került sor.⁴³ A dátum nyilvánvalóvá teszi, hogy Rosenthal esetleges személyes visszaemlékezései nem befolyásolhatták a *Quatre Hommages* első változatának megformálását. Ám mivel ugyanebben az időben, 1947 márciusában Lajtha tárgyalt a *Quatre Hommages* lehetséges kiadásáról Leduckel, nem zárhatjuk ki teljes bizonyossággal azt sem, hogy Rosenthalnak referált volna aktuális munkáiról és ezeken belül kamaraművéről. Azonban arról, hogy a későbbiekben a művet milyen mértékben dolgozhatta át, amire az 1957-es ősbemutatóig és az ugyanez évi kiadásig eljutott, nincsenek adataink.

Lajtha írásában ritkán bukkan fel Ravel neve, elgondolkodtató azonban a modern művészet és annak közönsége kapcsolatáról megfogalmazott megjegyzése, melyben Ravelt és Bartókot említi együtt. 1959. augusztus 28-án fiai barátjának, az Argentínába emigrált Esteban Feketének fejtette ki gondolatait a művészet céljáról.⁴⁴ Miután a modern művészetben két szélsőséges irányt nevez meg – a merev konzervativizmust és az experimentális, spekulatív, „hamis művészetet” –, bizakodóan megjegyzi, hogy idővel minden művészet valós értéke nyilvánvalóvá válik. Ezen a ponton Ravelre és Bartókra mint „40 évvel ezelőtt vitázott vagy kiátkozott mesterekre” hivatkozik,⁴⁵ akik „ma”, azaz 1959-ben immár elfoglalták az őket megillető helyet a zenetörténeti kánonban. Különös Ravel és Bartók nevének összekapcsolása ebben a kontextusban. Jóllehet Ravel archaizáló stílusa valóban váltott ki kedvezőtlen reakciókat az 1910-es évek második felében,⁴⁶ mégis kevésbé érthető ennek párhuzamba állítása a bartóki életmű értékelését övező alapvető zenetörténeti vitákkal. Lajtha gondolkodásáról ugyanakkor sokatmondó a megjegyzés, és mindenképpen Ravel zenei törekvései iránti érdeklődéséről és megbecsüléséről tanúskodik. Ennél azonban talán még konkrétabb elképzelés inspirálhatta Lajthát 1946-ban a Ravel-hommage megírására.

A szakirodalomban apolitikusként elkönyvelt Ravel 1914 augusztusában szenvedélyes hangon foglalta össze a háborúról alkotott nézeteit:

41 1947. március 14-én írt levelének tanúsága szerint párizsi tartózkodása idején Lajtha Kodály Zoltánnal együtt Honeggernél ebédelt. (MZA-LL-Script 8.235:1)

42 A levelek dátumai 1958. április 27., 1959. február 3., 1960. január 14., 1960. január 27., 1961. június 2. A szóban forgó művek Lajtha 4., 7. és 8. szimfóniái. Egy, a hagyatékban fennmaradt műsorlap szerint Rosenthal 1954 októberében, Párizsban vezényelte az 5. szimfóniát.

43 Lajtha kiadatlan levele feleségének Párizsból 1947. március 5-én, MZA-LL-Script 8.233:1.

44 Lajtha kiadatlan levele 1959. augusztus 28-án Esteban Feketének, MZA-LL-Script 8.505:1.

45 Uott

46 Henry Leigh 1921 januárjában a *Chesterian* hasábjain a *Le tombeau de Couperin* „vérszegény neoklasszicizmusáról” ír, amely szerinte könnyen válhat Ravel síremlékévé („tombeau”). Idézi Scott Messing: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. London: Ann Arbor, 1988.

És most, ha úgy tetszik: Vive la France! de mindenekelőtt le Németországgal és Ausztriával! vagy legalábbis azzal, amit ez a két nemzet napjainkban képvisel.⁴⁷

Az idézetből kitűnik, hogy Ravel az aktuális politikai helyzetben a háborút szükségesnek tartotta, értelmet és az emberiség javát szolgáló tétet vélt látni annak kimenetelében – természetesen a francia győzelemben.⁴⁸ Az európai értelmiség eleinte valóban lelkesedett a háborúért, példaképpen említhetjük Thomas Mann *Egy apolitikus ember elmékedései* című írásgyűjteményének első darabjait. Mann írásában a világháború jelentőségét a francia forradaloméhoz hasonlítja.⁴⁹

A 39 esztendő, kiforrott nézeteket képviselő Raveltól és a vele egyidős Mann-tól eltérően a hadba vonulásának idején 23 éves Lajtha korántsem tudhatott magának ehhez hasonlóan markáns kulturális-politikai állásfoglalást. Ravel érezhetően indulatoktól vezetve fogalmazott, amikor a Németország által képviselt iránynyal való leszámolást sürgette – Lajtha harctéri leveleiben hasonló indulatokat Franciaországgal vagy Oroszországgal szemben nem találni. Személyes ellenérzést nyilvánvalóan nem táplált a politikailag ellenségesnek kikiáltott nemzetek tagjai vagy kultúrája iránt, lelkesen dicséri például a francia Chartreuse pezsgőt, amelyet 1916-ban egy januári estén bajtársaival fogyasztottak el.⁵⁰ Szellemi felsőbbrendűség érzése sem ütközik ki írásaiból: ugyanebben a levelében menyasszonyának olvasmányokat ajánl, és listájában egyaránt szerepelnek francia, német és orosz kötetek. Ajánlja Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*-jét éppúgy, mint Dosztojevszkij *Félkegyelműjét* – német kiadásban –, Rudolf Kassner *Moral der Musik* című írását és Nietzsche úgymond „Wagner-ellenes iratait”. Végezetül Romain Rolland új regénye iránt érdeklődik, jelezve, hogy ha menyasszonya arra érdemesnek találja, akkor meghozatja magának a kötetet. Beethoven műveiért rajongott, nagy örömmel jegyezte fel, amikor húga Beethoven-kottákat küldött utána a frontra.⁵¹ Mindezek tükrében sokatmondók az érett zeneszerző 1930-as évek végén elejtett megjegyzései, amikor immár a francia kultúra és a francia zene stílusának elsőse mellett foglalt állást.⁵²

47 Ravel levele Cyprien-Xavier [Cipa] Godebskinek 1914. augusztus 20-án. Idézi: Orenstein (ed.): i. m., 152. Ravel jó barátságban volt a Godebski családdal, Mimie-nek és Jeannak ajánlotta a *Lúdanyó meséit*, Ida és Cipa Godebskinek pedig a *Szonatina* ajánlása szól.

48 Fontos adalék ugyanakkor, hogy a francia kultúra iránti rajongása nem fordult esztelen nacionalizmusba. A sovinizmus előretörése idején, 1916 júniusában aggodalmát fejezte ki a francia zene egyeduralmát célzó tendenciával kapcsolatban. Ravel levele 1916. június 7-én a Nemzeti Ligának a francia zene védelmére alakult bizottságához. Idézi: Orenstein (ed.): i. m., 169–170.

49 Thomas Mann: *Egy apolitikus ember elmékedései*. Ford. Györffy Miklós, Majtényi Zoltán. H. n.: Gabo Kiadó, 2014. 38.

50 Lajtha kiadatlan levele a harcterről, 1916. január 16-án, MZA-LL-Script 8.085:1.

51 Lajtha kiadatlan levele a harcterről 1915. október 9-én, MZA-LL-Script 8.024:1.

52 „Dans la situation mondiale, j'ai ma foi ferme dans la vocation de la France. Malgré tous les troubles c'est un pays, qui tient haut encore toujours cette lumière, dans laquelle nous avons toujours cru.” Lajtha levele Henri Barraud-nak 1938. február 18-án, MZA-LL-Script 8.215:1. Magyarul: Berlász Melinda: „Lajtha László 23 levele Henry Barraud-nak”, *Magyar Zene* XXXIV/1. (1993), 13–42.

Quatre Hommages című fúvósnégyesét Lajtha 1946-ban írta meg. Ugyan levelei tanúsága szerint 1947-ben már Leduc-kel tárgyalt a kiadásáról,⁵³ erre – eddig tisztázatlan okokból – csak 1957-ben került sor. Szintén tisztázatlan az ősbemutató megkésésének oka, a művet ugyanis nem korábban, mint 1957. április 5-én mutatta be a Budapesti Fúvósötös – az együttes tagjainak névsora az 1946-ra datált kéziratot tisztázaton már szerepel. Mivel az együttes 1947-ben alakult, a mű megírásának egyik motivációját a magyar koncertéletet új színfolttal gazdagító tevékenységük kezdete jelenthette. Mindazonáltal 1955-ben ismét aktuálissá vált a kamaradarab, mivel Lajtha ezzel a művével fejezte ki köszönetét a Francia Szépművészeti Akadémia tagjai sorába történő felvételéért. Feltehetően ebből az időből származik a francia nagykövetnek, Jean Delalande-nak és feleségének szóló ajánlás.⁵⁴ Az 1946-os és az 1957-es változat esetleges különbségeiről, az időközben végrehajtott szerzői változtatásokról nincs tudomásunk, mivel a hagyatékban megtalálható kéziratot teljes mértékben a végső, kiadott formájában mutatja a művet.

Bár Lajtha nyíltan nem beszélt politikáról, 1940-ben komponált gondnagzongora szonátája kapcsán Erdélyi Zsuzsannának a második világháborúról mesélt.⁵⁵ Említi Maurice Jaubert francia zeneszerzőt, akit egy gyalogsági lövedék talált el a háború kezdetén. Lajtha itt a „drôle de guerre” – „furcsa háború” – kifejezést használja, amely bevett történelmi terminus az 1939 szeptembere és 1940 tavasza közötti politikai állapot leírására.⁵⁶ Sokatmondó, hogy Lajtha nem a német „Sitzkrieg”, sem az angol „phoney war”, hanem a francia „drôle de guerre” elnevezéssel utal a szóban forgó időszakra. A *Quatre Hommages*-ban tehát minden bizonnyal a második világháború francia vonatkozásainak utóhangját komponálta meg. A fúvósnégyesre írt négyteteles alkotás Jannequin, Couperin és Ravel mellett a zárótételben egy fiktív személynek, Romain Rolland 1919-ben megjelent *Colas Breugnon* című regénye címszereplőjének állít emléket. Figyelemre méltó, hogy Debussy nem szerepel a négy hommage címzettjei között.

A Ravel-opera Lajtha által hivatkozott, „Adieu pastourelles” szövegkezdetű jelenetében a címszereplő gyermek egy furcsa menetelés szemtanúja lesz. A megelőző jelenet végén elsötétedik a színpad, majd a kislány megszólal: „J’ai peur!” („Félek!”). Ezután furcsa nevetést hall, és kénytelen végignézni, ahogyan a – korábbi csínytevése során gonoszul darabokra szaggatott – tapétáról sorra szállnak le az egymástól elszakított pásztorok, pásztorlányok és velük együtt állataik is. Szembesítik a kislányt tettének következményeivel, aki a jelenet végén bűnbánó zokogásban tör ki.

53 1947. márciusában született egyezés Lajtha és a Leduc kiadó között két kompozíció, a *Sinfonietta* és a *Quatre Hommages* átvételéről. Lajtha levele 1947. március 14-én Párizsból feleségének, MZA-L-Script 8.235:2.

54 Lajthát 1955 októberében Jean Delalande értesítette a Francia Szépművészeti Akadémia tagjai sorába történt megválasztásáról. Az 1946-ra datált kéziratot tisztázaton az ajánlás még nem szerepel.

55 Erdélyi 1960. március 21-én Sopronban rögzített beszélgetése a zeneszerzővel. Erdélyi: i. m., 32.

56 Romsics Ignác: *A 20. század rövid története*. Budapest: Rubicon-könyvek, 2011, 160.

Az operában Ravel zenéje táncos karakterű menetelés, amit többek között a partitúra szöveges bejegyzései tesznek egyértelművé. A papírmásé lények meneté (,,un cortège des petits personnages peints sur le papier”) a hagyományosan táncokat vagy indulókat kísérő hangszerösszeállítás, egykezes furulya és kisdob kíséri (,,pipeaux et de tambourin”).⁵⁷ A „pipeaux et tambourin” hangszerösszeállítás nagy múltra tekint vissza, már középkori ábrázolásokon is felbukkan.⁵⁸ A játékos bal kézzel a fuvolán, illetve furulyán játszott, jobb kezében tartotta az ütőt, mellyel az oldalára akasztott dobon verte a ritmust. Erre a tradícióra hivatkozik tehát Ravel az egész tételen végigvonuló ostinato ritmussal, mely kezdetben csak a kisdobon szól, majd a középrészben a trombita is csatlakozik hozzá. A távoli múltba nyúló zenei hagyomány nyílt megidézése Ravelnél kiszakítja a jelenből, időtlenné teszi a cselekményt. Lajtha átveszi ezt a ritmust, ám nem teszi egyeduralkodóvá a tételben, megszólaltatását felváltva bízza a fuvolára és az oboára. A fagott szólamában az eredetileg zongorán fálhangzó kvintés ostinato rokona kap helyet.

A jelenetet Ravel triós formában komponálta meg, a középrész a kis figurák balettzenéje, a főrész a táncos induló, ezt pedig a kisfiú félelmét és sírását szimbolizáló kisszekund-motívum keretezi. Kétségtelenül a középrész dallamvilága a leg gazdagabb: a fúvósok – ezen belül is a fuvola, oboa és a klarinét – hangsúlyos bevonása kontrasztban áll a főrészek lecsupaszított összeállításával, ahol a kisdob mellett csupán a zongora ostinatója jut jelentős szerephez. Az operai jelenet triós struktúráját Lajtha átvette, és a táncos induló karakterét is megtartotta a tétel kezdetén, azonban nem engedett teret a balettzene táncos jellegének. A középrész esetében a hangszerelés lehet a kapcsolódási pont: míg Ravel csak a középső részben koncentrálna a hangzást fúvósokra, addig Lajtha az egész tételt fúvósnégyesre komponálta. A középrész hangzása tehát megtalálható Lajtha *homage*-ában, talán éppen ez inspirálta az idézet kidolgozására. Lényeges azonban, hogy az eredeti középrész dallamai egyáltalán nem tűnnek fel Lajtha kamaraművében. Ezzel a gesztussal a zeneszerző egyértelműen az alcímben is hivatkozott búcsút, az „Adieu pastourelles / Pastoureux adieu” lemondó szomorúságát helyezi műve középpontjába (3. kotta).

A háborúhoz sok szállal kötődő Ravel-opera idézete a *Quatre Hommages* harmadik tételében, ha nem is bír politikai tartalommal, de feltételezhetően a világháborúk francia vonatkozásainak állít emléket. Lajtha saját személyes élményeiből is meríthetett a tétel megfogalmazásakor, hiszen a világháború idején őt is elszakították a menyasszonyától – akárcsak a tapétán a pásztor a pásztorlánytól.

57 Nem a zenekar hangszereiről van elsősorban szó, hanem stilizált hangszerjátékosokról. Az ostinato kísérőfigurát a kisdob játssza.

58 Ismertté vált az a kép, mely a neves clownt, Will Kempet ábrázolja, miközben Londonból Norwichbe táncolt át egy egykezes fuvolán és kisdobon játszó hangszeres kíséretében. Jertemy Montagu: „The Tabor, its Origin and Use”, *The Galpin Society Journal* 63. (2010. május), 209–216.

Fl. *pp, léger*

Ob. *p, espressif*

Cl.

Bn. *pp*

Fl.

Ob. *ppp*

Cl.

Bn. *quasi mf*

3. kotta. Lajtha: *Quatre hommages*, Op. 42, III. tétel („Hommage à Ravel”), 1–9. ütem

3. Katonazenék – 2. szimfónia (Op. 27)

Lajtha szimfóniái nem kapcsolódnak közvetlenül a magyar szimfonikus hagyományhoz – már ha egyáltalán létezett ilyen hagyomány a 20. század első évtizedében.⁵⁹ Izgalmas kérdéseket vet fel, hogy a zeneszerző milyen inspirációs forrásokból építette fel kései alkotókorszakában kiteljesedő szimfonikus ciklusának vitathatatlanul különleges zenei világát. 1936-ban befejezett 1. szimfóniája (Op. 24), melyet 44 esztendősen komponált, szoros szálakkal kötődik 1935-ben írt filmzenéjéhez, a *Hortobágyhoz*. A nagy magyar pusztát zenébe foglaló filmzene után azonban kétségtelenül idegen hatást kelt és az újdonság erejével hat a rézfúvókkal és ütőkkel hangszerelt szakaszok sűrű felbukkanása a szimfónia zenei szövetében. Minden bizonyos Lajtha is tudatában volt a hangszerösszeállítás keltette katonai asszociációknak. 1960 márciusában Erdélyi Zsuzsannának beszélt a trombitaszignálkhoz társított, úgynevezett „szociális” vagy „társadalmi képzetekről”.⁶⁰ Az

59 Lajtha stílusának eklekticizmusával kapcsolatban ld. Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zenélelet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó, 2014, 87–93.

60 „Az ember testéből, tudatalattijából kapott képzeteken kívül vannak szociális, úgynevezett társadalmi képzetek. A trombita éles és határozott fanfárai tehát akarva-akaratlanul is más képzeteket idéznek fel, mint az orgonán játszott, egyenletes ritmusú és tempójú korál. A katonai trombitaszignálk igen könnyen földélezhetik minden európai nép lelkében a katona, harc, háború képzeit.” Erdélyi: i. m., 39.

ilyen „társadalmi képzetekkel” kapcsolatban Lajtha hangsúlyozza a kultúrához kötöttséget, a jelentés ilyen értelemben esetleges, de mégis megrögződött és egy adott társadalmi csoport vagy nemzet számára nyilvánvaló voltát. Ennek alapján arra következtethetünk, hogy szimfonikus zenéjének katonai asszociációkat keltő szakaszai tudatosan kapcsolódnak a harci zene képzetéhez, miközben részben saját, részben az általános európai kultúra élményanyagára hivatkoznak.

Ha a magyar zeneszerzésben nem is találjuk közvetlen előzményét Lajtha szimfóniáinak, az európai szimfóniatermésével olykor egészen szoros összefüggések tűnhetnek fel. Egykori tanítványa, Weissmann János zenei íróként már a zeneszerző életében több cikket írt Lajtha munkásságáról. Ezekben többek között a szimfóniák lehetséges mintaképeiről is szó esik, így például felmerül Ralph Vaughan Williams, Albert Roussel és Gustav Mahler neve, pozitív vagy negatív előjellel.⁶¹ Lajthának a cikkekről kialakult véleményét a Weissmann-nal folytatott levelezése őrizte meg az utókornak.⁶² Figyelemre méltó, hogy a kortársak közül hiányzik Dmitrij Sosztakovics neve.⁶³ Jóllehet az orosz zeneszerző tizennégy évvel fiatalabb volt Lajthánál – míg a Weissmann cikkeiben említett komponisták a Lajthánál idősebb generációhoz tartoztak –, a 20. századi szimfónia műfaj történetére gyakorolt hatása miatt érdemes vizsgálódásunk körébe vonni művészetét.

Sosztakovics 1. szimfóniáját tizennyolc évesen írta, a bemutatóra 1926. május 12-én, a leningrádi Filharmónia nagytermében került sor Nyikolaj Malko vezényletével.⁶⁴ Az alkotás hatalmas sikert aratott, aminek eredményeképpen hamarosan neves külföldi karmesterek – Bruno Walter, Leopold Stokowski, Arturo Toscanini – tűzték műsorukra.⁶⁵ A kompozíció a Lajtha francia ismeretségi köréhez tartozó Darius Milhaud tetszését is elnyerte, aki levélben gratulált Sosztakovicsnak.⁶⁶

Sosztakovics művének magyarországi bemutatója közel egy évtizedet váratott magára. Az első előadásra a Budapesti Szimfonikus Zenekar jóvoltából került sor Sámly Zoltán vezényletével a Pesti Vigadóban 1935. november 27-én. A *Pesti Napló* másnapi számában a névtelenségbe burkolózó recenzens Sosztakovicsot mint „házájában rendkívül népszerű szovjet-orosz komponistát” mutatja be.⁶⁷ Megjegyzése, miszerint a frissen bemutatott első szimfóniában „még nem bontakozik ki” a zeneszerző egyénisége, némileg különös, ugyanakkor nyilvánvalóan felismerte értékeit, mivel érdemesnek ítélte „közelebbről megismerkedni” művészetével.⁶⁸ A *Népszava* hasábjain Jemnitz Sándor magasra értékelte a zenekar és a karnagy

61 John S. Weissmann: „Lajtha and his Symphonies”, *The Listener* 1959. július 16., 1.

62 1958. augusztus 29-én Lajtha a készülő MGG-szócikkról, 1959. július 31-én a *The Listener*ben megjelent cikkről írja le véleményét Weissmannnak. (MZA-LL-Script 8.476:1.)

63 A levelekben egy-két alkalommal említés szintjén merül föl Sosztakovics neve. Pl. Weissmann levele 1958. február 2-án, 9-én és 27-én. (MZA-LL-Script 8.445:2)

64 David Fanning: „Paths to the First Symphony”. In: Pauline Fairclough és uő: (ed.): *The Cambridge Companion to Shostakovich*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 70–94., ide: 70.

65 Uott

66 Uott

67 N. N.: (* Zenekari hangverseny), *Pesti Napló* 1935. november 28., 14.

68 Uott

ismeretterjesztő célokat szem előtt tartó műsorösszeállítását, a kivitelezés színvonalát azonban sajnálatosan gyengének találta.⁶⁹ Sosztakovics szimfóniájától sem volt elragadtatva: véleménye szerint a mű „valahol Borodin és Prokofieff stílusa között keresi saját helyét”, és „az egyszerű, sőt primitív közérthetőség jelszavai után indul”.⁷⁰ A *Nemzeti Újság* kritikusanak véleménye az előadás színvonalát illetően megegyezik Jemnitzével, a szimfóniáról formált ítélete azonban még lesújtóbb.⁷¹ Meglátása szerint „meglehetősen selejtes, terjengős alkotás”, amely „nem hagyott mélyebb nyomot a közönségben”.⁷² A recenzens szerint „annál pompásabb élményt” jelentett Siklós Albert *Tinódi históriás énekei* című alkotása és annak énekes szólistájaként Molnár Imre színpadra lépése.

Az *Ujság* című napilap 1935. november 25-i rövidhíre a „Lady Macbeth falun” című opera közelgő pozsonyi bemutatójáról értesít, miközben megjegyzi, hogy „Sosztakovics Demeternek idáig még egyetlenegy műve sem került nálunk előadásra és a fiatal zeneszerző nevét a nyugati zenei körök sem ismerik”.⁷³ Különös, hogy az 1. szimfónia két nappal később esedékes magyarországi bemutatójáról Az *Ujság* nem tesz említést,⁷⁴ ugyanakkor a bőséges sajtórepció bizonyítja, hogy a hangversenyéletben eseményszámba ment a kompozíció előadása.⁷⁵ Figyelemre méltó adalék, hogy az este szólistája Lajtha közeli munkatársa, a baráti köréhez tartozó Molnár Imre volt – nem kizárt tehát, hogy a zeneszerző maga is jelen lehetett a szóban forgó eseményen. Mindenesetre valamilyen formában megismerkedhetett a kompozícióval, ez adhat például magyarázatot a zongora szerepeltetésére – Sosztakovics első szimfóniájához hasonlóan – az 1939-ben komponált 2. szimfónia (Op. 27) nagyzenekari apparátusában. A feltételezés egy további lehetséges inspirációs forrást is jelent a filmzeneírásán kívül, amelynek hatására Lajtha a szimfónia műfaja felé fordult az 1930-as évek második felében.

David Fanning Sosztakovics 1. szimfóniájáról írt tanulmányában a művet Stravinsky *Petruskájával* állítja párhuzamba, amikor a szimfónia fikatív főhősét egy *commedia dell'arte* figurához hasonlítja.⁷⁶ Fanning szerint ez a színpadiasság a zenében a különféle témák átalakítása, egymás mellé vagy egymás alá-fölé helyezése révén valósul meg, majd a krízist követően a szimfónia vége visszatér a bábszínház realitásába.⁷⁷ Szintén Fanning hivatkozik Sosztakovicsnak a szonátaformát

69 Jemnitz Sándor: „(*) Hangversenyek”, *Népszava* 1935. november 29., 8.

70 Uott. Jóllehet Jemnitz véleménye saját stílusának különbözősége miatt érthető, mégis érdemes megjegyezni, hogy tanára, Berg szintén gratulációt küldött Sosztakovicsnak a szimfónia apropóján. Fanning: *Paths to the First Symphony*, 70.

71 (d.): „–Szimfonikus hangverseny”, *Nemzeti Újság* 1935. november 28., 13.

72 Uott

73 N. N.: „Zenei kisszakasz”, *Az Ujság* 1935. november 25., 20.

74 Ennek hátterében feltehetően politikai okok állhattak. A radikalizmustól elhatárolódó napilap nem kívánt reklámot csinálni a jobboldali Sámynak.

75 Sosztakovics hírnevének nemzetközi növekedéséhez ebben az időben *A mcenszki járás Lady Macbethje* körül 1935-ben kialakult botrány is közrejátszhatott; éppen ennek a műnek pozsonyi előadását rangozza be *Az Ujság*. Uott.

76 Fanning: *Paths to the First Symphony*, 71.

77 Uott

érintő válaszára, melyet a Roman Iljics Gruber által összeállított kérdőív kérdéseire adott 1927-ben.⁷⁸ A zenei formáról szólva az akkor húszesztendőes zeneszerző éppen a szonátaforma kidolgozási része kapcsán az „architekturális” építkezés helyett a „dinamikus és dialektikus” formszémát tartja követendőnek, ahol a tematikus kidolgozás helyett az érzelmek játsszák a főszerepet.⁷⁹ Az 1920-as évek orosz zenéjében jellemzően megkülönböztethető ez a két meghatározó irány; az úgynevezett architekturalis formakezelést Rimszkij-Korszakov tanítványai, a mozgásban lévő, fejlődő formát pedig Aszafjev iskolája képviselték.⁸⁰ Ez a kettősség megegyezik a Lajtha által 1960 márciusában Erdélyi Zsuzsannának megfogalmazott „architekturális” és „emocionális” formaépítési módok elhatárolásával.⁸¹ A felbukkanó gondolat hasonlósága természetesen nem jelent feltétlenül egyértelmű kapcsolatot a két zeneszerző között. A kérdőívre adott válaszokat Lajtha nem ismerhette.⁸²

Sosztakovics 1. szimfóniájának lezárása, a fentebbi kettősség kereteiben értelmezve a dialektikus formaépítés elveit követi. A zárótételből nem hiányzik a bensőséges líraiság, azonban a zene hamarosan egyértelműen *Militärmusik* hangulatát kelti, előtérben a rézfúvók szignáljaival és a sokszínű ütőhangszerek szerepeltetésével. Egyszer csak hirtelen szünet következik, majd különös, egyre távolodó jeladasként ható és eközben fokozatosan lassuló dobütések akasztják meg a haladást. Mintha ezzel a gesztussal a zeneszerző egy másik dimenzióba utalná a következő szakaszt. Azonban a cselló lírai szólója közben, bár a háttérben maradva, de mégis folytatódnak az egyenletes dobütések, jelezve, hogy a veszély – melyre a korábban felcsendült katonazene hívta fel a figyelmet – mégsem múlt el nyomtalanul. Hamarosan a fafúvók szólói kapcsolódnak be motívumtöredékeikkel, majd a trombita megszólalása után fokozatosan felépítve a zeneszerző ismét a tutti hangzáshoz vezet vissza az időközben kamarazeneszerűvé lényegült hangzasképet. Végül ismét rézfúvós fanfárok és hangsúlyos ütőhangszeres effektusok veszik át a vezető szerepet, ebben a kétségtelenül katonai hangvételben zárva le a tételt (*1a ábra*).

Lajtha 2. szimfóniájának lezárásában szintén a dinamikus formaépítés tanúi lehetünk. Itt az egész tétel végigvonul a vészjósló ütőhangszeres morajlás, a legjellemzőbb téma az első tételre visszautaló, folyamatosan bővülő motívum, valamint egy moll kvartszext-felbontás. A rézfúvókat és ütőhangszereket foglalkoztató katonai zene azonban egyszer csak mintha falba ütközne: a mélyvonósok unisonóit követően rövid szünet fokozza a feszültséget, majd egy fölfelé törekvő hárfarpeggio vezet át a zenét egy transzcendens hangzásvilágba. Ám a katonazene

78 Fanning: *Paths to the First Symphony*, 80. A kérdőív angolul megjelent a *Shostakovich and his World* című kötetben. „Responses of Shostakovich to a Questionnaire on the Psychology of the Creative Process. Prepared by Roman Ilich Gruber.” Ford.: Malcolm Hamrick Brown. In: Laurel E. Fay: *Shostakovich and his World*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2004, 27–41.

79 Uott, 30.

80 Laurel Fay–David Fanning: „Dmitry Shostakovich”. Grove Music Online (2011)

81 Lajtha beszélgetése Erdélyi Zsuzsannával 1960. március 18-án. Erdélyi: *A kockás füzet*, 21.

82 A kéziratot először 2000-ben adták ki. Lelőhelye a moszkvai Glinka State Central Museum of Musical Culture. *Responses of Shostakovich to a Questionnaire*, 39.

Ütemszám	223–225.	226–232.	233–234.	235–242.	243–247.	248–257.	258–271.	272–304.
Tempó, dinamika	Adagio, fff -> pp	Largo, pp	pp	pp	pp	f	Piu mosso, fff	Presto
Hangszerek	timpani	cselló szoló timpani	fúvós-motívumok	cselló-szóló, timpani	fúvós-motívumok	tutti	tutti (F-dúr)	tutti (f-moll)

1a ábra: Sosztakovics: 1. szimfónia – a finálé lezárása

Ütemszám	208.	209–213.	214–218.	219–229.	230–236.	237–243.
Dinamika	ff -> pp	pp	pp, en dehors	pp, p, en dehors	p e staccato, molto crescendo	fff
Hangszerek	timpani, hárfá	hegedűszoló, timpani	két hegedű szolója, timpani	fúvós-motívumok, tizenhatodos vonós-kari tematika	fúvós-kari imitációk, ütőhangszerek	tutti (f-moll)

1b ábra: Lajtha: 2. szimfónia – a finálé lezárása

emléke még itt is kísért: a szólóhegedű lírai dallama a továbbra is fenyegető ostinato dobütések fölött bontakozik ki. Hamarosan bekapcsolódnak a fúvós hangszerek – elsőként a fafúvók, majd a trombita is –, a tétel moll hármashangzatból kibomló témáját játszva. A zongora indulókaraktert idéz, ehhez csatlakozik ismét a zenekari tutti, a rézfúvós fanfárok és az ütőhangszerek, kialakítva a jellemzően katonai asszociációt keltő hangzást. A finálét a nyitótétel lezárásaként is hallott öthangos motívum kerekíti le, így foglalva egységbe a teljes kompozíciót (1b ábra).

Sosztakovics szimfóniájának megismerése a szabad formaépítés és a hangszerelés újszerűsége apropóján mozgathatta meg Lajtha zenei fantáziáját. A kompozíció katonai hangzást képei hozzásegíthették a zeneszerzőt az 1930-as évek egyre fenyegetőbb közege nyomán megtapasztalt érzések zenei megfogalmazásához a 2. szimfóniában. Az első tételben váratlan, fenyegető kontrasztok alapozzák meg a szorongás érzését, amit tovább fokoz a második tétel, melyben a Stravinsky műveit idéző fúvóshangzások grotesksége és az „éjszaka-zenék” anyagtan lebegése a föl-fölbukkanó, leginkább katonai parádéokra emlékeztető hangzással váltakozik. A zárótételben a folyamatos ostinato felett egy menekülés-zene veszi kezdetét, mely a fentebb elemzett szakaszba torkollik. Így a 2. szimfónia egész hangzó matériáját áthatja a militarizmus, mely a több mint egy évtizeddel később megszülető 3. szimfóniából (Op. 45) hiányzik, viszont a kései szimfóniák zenei világát szublimált formában ismét gazdagítja majd.

ABSTRACT

VIKTÓRIA OZSVÁRT

‘ALWAYS LIKE A SOLDIER BEFORE THE BATTLE’

Marches in the Works of László Lajtha

In Lajtha's oeuvre many movements belong to the musical category of marches. There can be found manifold types: grotesque marches as well as creepy, transcendental movements, or sometimes an unstoppable military march is envisioned in the works. The richness of this musical topos can partly be explained by Lajtha's own military experiences. In the First World War he served on the frontiers as artillery officer and cavalry scout. It is quite telling that Lajtha in his correspondence in the late 1940's and in the 1950's still cited many times his memories as a soldier – or even referred to himself as a soldier. As he put it in 1948: 'I was neither a mercenary, nor a renaissance condottore [sic!] just a poor Hungarian lad.'

It is not surprising either, that in his works Lajtha reflects often the military topos, nevertheless many types of marches can be indentified by their musical marks. There can be found funeral marches (*In memoriam*, op. 35, presumably 1941), dancelike marches (*Quatre hommages* – 3rd movement, op. 42, 1946), a light-hearted march that suddenly turns into a machinelike character (*Sonate en Concerts* for flute and piano and violin and piano, op. 64 and op. 68, 1958 and 1962), and some parts that sound like a military band playing. In my article I investigate the marches composed by Lajtha between 1945 and 1963. I analyse these works in the context of the generic tradition and the current ideological viewpoints of Hungarian musical circles, and at the same time I try to reveal Lajtha's compositorial models.

Viktória Ozsvárt is a junior research fellow at the Archives for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology of Research Centre for the Humanities. In 2015 she gained her degree with honours in musicology at the Liszt Academy of Music. She won a New National Excellence Scholarship in 2017, 2018 and 2019, and a Campus Mundi scholarship in 2019. Currently she is working on her doctoral thesis as a PhD student at the Liszt Academy of Music. The topic of her dissertation is the analysis of the musical representation of different sources of inspiration in the Hungarian composer and ethnomusicologist László Lajtha's late creative period (1945–1963).

Szabó Ferenc János

LÁTHATATLAN ADATOK LÁTHATATLAN FORRÁSAI*

Az alábbi tanulmányban különböző kérdések felvillantásával próbálom bemutatni a hangzó források hitelességével kapcsolatos problémákat, kevés magabiztos válasszal, s számolva azzal a nyilvánvaló ténnyel, hogy sok további hasonló példát lehetne hozni ugyanezekre a jelenségekre. Az említett problémák többsége a hangfelvételek természetéből adódik. Egy hangdokumentum ugyanis önmagában is két adatcsoporthoz tartozik össze, kétféle – ráadásul alapvetően különböző természetű – forrástípust hordoz: a különböző módszerekkel vizsgálható hanganyagot, illetve annak (meta)adatait. Ennek következtében kétféle kutatásnak is forrása lehet: egyrészt a hanghordozón tárolt tartalomra – zene, próza stb. – irányuló kutatásoké (esetünkben a zenetudományé), másrészt pedig magára a médiumra fókuszáló kutatásoké (azaz a diszkológiáé). Így hitelessége is legalább két szempontból vizsgálható: egyrészt hogy hiteles forrása-e a hangfelvétel a zenetudományi, közelebbről az interpretáció-történeti kutatásoknak, másrészt pedig hogy hiteles-e a hangfelvételt leíró metaadatok és azok forrásai.

1. A hangfelvétel mint forrás hitelessége

Azt, hogy hiteles forrása tud-e lenni egy hangfelvétel az interpretáció-történeti kutatásoknak, már többen megkérdőjelezték.¹ A különböző hangfelvétel-történeti korszakokban rögzített hangfelvételek esetében különböző hitelességi kérdések

* E tanulmány az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma által „A 20. századi zenetörténeti források hitelessége” címmel rendezett konferencián 2019. május 29-én tartott előadásom bővített változata. Itt mondok köszönetet azoknak, akik a kutatás során segítséget nyújtottak: Csillagh Katalin, Peternák Anna, Bolya Mátyás, Déri Balázs, Hollós Máté (Hungaroton), Ignác Ádám, Loch Gergely, Mikusi Balázs és Solymosi Ákos (OSZK Zeneműtár), Michael Seil, Székely András, Christian Zwarg. – A tanulmány az NKFIH 123.819 számú pályázatának támogatásával jött létre. A szerző a kutatás és a tanulmány írása idején az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának kutatója volt.

1 A teljesség igénye nélkül: Martin Elste: „Technische Reproduktion”. In: Hermann Danuser (hrsg.): *Musikalische Interpretation*. Laaber: Laaber-Verlag, 1992, 401–414., ld. különösen az „Authentizität der Schellackplatte?” című alfejezetet, ill. Hans-Joachim Maempel: „Musikaufnahmen als Datenquellen der Interpretationsanalyse”. In: Heinz von Loesch–Stefan Weinzierl (hrsg.): *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*. Mainz: Schott, 2011 (Klang und Begriff. Perspektiven musikalischer Theorie und Praxis, 4.), 157–171. Az operaénekesek archív hangfelvételeire vonatkozó kérdésekről ld. továbbá Jürgen Kesting *Die grossen Sänger* c. könyvsorozatában a „Sänger und Schallplatte” és a „Von Treue und Untreue” c. fejezeteket. Jürgen Kesting: *Die grossen Sänger*, I. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2008, 28–38.

merülhetnek fel. A korai hangrögzítési eljárás körülményei semmilyen szempontból nem feleltek meg sem a mai stúdió elvárásainak, sem a korabeli élő előadói gyakorlatnak. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 2011-ben megrendezett „Műelemzés – ma” elnevezésű konferenciáján tartott előadásomban (*Hol a színpad? És hol a mű? Az előadói stílus elemzésének problémái az 1926 előtti operai hangfelvételeken*) példaként említettem Karel Burian egyik felvételét, mellyel ilusztrálható, hogy a Siegfried szerepét a *Götterdämmerung* előadásain rendszeresen éneklő előadóművész összezavarodik, és eltéveszti saját belépését, amikor Hagen és más szereplők közbeszólásai kimaradnak.² Léteznek persze más példák is: Simon Trezise vizsgálta, hogy milyen eltérések figyelhetők meg a korai stúdió- és élő felvételek között, s arra az eredményre jutott, hogy zeneileg nem releváns a különbség ugyanazon énekes ugyanazon áriából színpadon vagy stúdióban rögzített előadása esetében.³ Gyakori – és jogos – kritika éri a korai hangfelvételeket az időtartam korlátaiból fakadó csonkítások miatt: jól ismert Ferruccio Busoni méltatlankodó leírása a *Faust-keringő* londoni hangfelvétele során alkalmazott kényszerű húzásairól,⁴ de említhetjük Grieg zongoraversenyének első hangfelvételét is, melynek során Wilhelm Backhaus és a Royal Albert Hall Orchestrát vezénylő Landon Ronald hat és fél percesre rövidítette a mintegy félórás versenyművet, ráadásul a két lemezoldal felvételére nem is közvetlenül egymás után került sor.⁵ Ismert, hogy 1929. november 5-én Bartóknak is a lemezoldalak időtartama miatt kellett megváltoztatott tételrendben lemezre zongoráznia az Op. 14-es *Szvitet* – úgy, ahogy hangversenyen sose tette volna.⁶ Továbbá, mint Ujházy László *A hangfelvétel dicsérete* című könyvében kimutatta, a hangrögzítés mechanikai sajátosságai a hangzásideál pontos definiálását befolyásoló akusztikai eltéréseket is eredményeznek a korai hangszeres felvételek esetében.⁷

S míg azt gondolhatnánk, hogy a hangrögzítés technikájának fejlődése egyre közelebb hozta a természetes hangzáshoz a hangfelvételeket, ez valójában csak részben igaz. Bár a felvételeken valóban egyre kisebb a háttérzaj, és a visszaadott

2 A felvétel adatai: „Mime hieß ein mürrischer Zwerg”. The Gramophone Company 042305–042306, matr. 2254c–2255c. A felvétel 1911. június 27-én Prágában készült.

3 Simon Trezise: „Musical archaeology. Learning to learn from early music recordings, the pitfalls and the pleasures”. Előadás a CHARM 2005 áprilisában tartott szimpóziumán. Online elérhetőség: <http://charm.cch.kcl.ac.uk/redist/pdf/s1Trezise.pdf> (megtekintve 2019. június 23-án).

4 Ferruccio Busoni levele feleségéhez, London, 1919. november 20. Ld. „An Early Recording Session”. In: Sam Morgenstern (ed.): *Composers on Music. An Anthology of Composers' Writings*. London: Faber & Faber, 1956, 354.

5 The Gramophone Company, HMV 05523–05524, matr. 3458f és 3462f. A felvétel 1909. július 15-én készült.

6 Somfai László: „Bartók összes hangfelvételének centenáriumi kiadása”. In: Somfai László–Sebestyén János–Kocsis Zoltán (szerk.): *Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás*. Lemez melléklet, Hungaroton LPX 12326–33. Budapest: Hungaroton, 1981, 3–16., ide: 5–6. – A felvétel adatai: The Gramophone Company, HMV AN 468, matr. CV 723 és CV 724. Az első lemezoldalon a II. és IV. tétel, a másodikon az I. és III. tétel hallható. A hangfelvétel modern hanghordozón kiigazítva, a mű eredeti tétel-sorrendjének megfelelően jelent meg, ami a *műalak* hitelessége szempontjából megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor a hangfelvételi ülésen megvalósult *előadást* nem tükrözi.

7 Ujházy László: *A hangfelvétel dicsérete*. Budapest: Gramofon Könyvek, 2014, 163–164.

hang hangszíngazdagsága egyre nagyobb, de a rögzített hanganyag manipulációja mind tágabbra nyitotta a kaput – a hangmérnökök és a kísérletező szellemű előadóművészek előtt.⁸ Solti György máig is méltán elismert, 1958 és 1965 között készült komplett *Tetralógia*-felvételén John Culshaw zenei rendező és Gordon Perry hangmérnök gyakorlatilag alkotótársként működött közre, a színpad illúzióját a rádiós hangjátékokban használatos speciális effektusok segítségével megteremtve.⁹ Ennek következtében a hangfelvételek utómunkálataira fordított napok száma több lett, mint az előadóművészek stúdióban töltött ideje.¹⁰

A magyar hanglemeztörténet és a hazai historikus előadói gyakorlat története szempontjából jelentős, ugyanakkor talán kevésbé ismert példa Bach h-moll zenekari szvitjének felvétele, melyet a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat 1954. október 18-án készített el Hartai Ferenc és a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara előadásában, az épp Budapesten időző Constantin Silvestri vezényletével, csembaló nélkül.¹¹ A hangfelvétel ebben a formájában valószínűleg nem jelent meg normál lemezen, ugyanakkor Székely András javaslatára néhány évvel később, 1959. június 25-én Sebestyén János rájátszotta a csembalószólamot a már meglévő felvételre.¹²

Az ilyen típusú kísérletek elősegítették, hogy létrejöjjön az élő koncerthangzástól végleg elszakadt hangfelvétel-művészet, melynek emblematikus képviselője Glenn Gould, aki szerint az igazi művészet már nem a koncertpódiumon jön létre, hanem a saját esztétikai elvei szerint előállított hangfelvételen.¹³ Mint ismert, Gould 1964-ben abba is hagyta a koncertezést, és ekkortól kezdve csak hangfelvételeket készített. Figyelemre méltó az egybeesés a The Beatles esetével: a brit együttesnek 1965-ben nyílt először alkalma arra, hogy hosszabb időt töltsön viszonylag szabadon az EMI londoni stúdiójában (tizenhárom nap alatt 113 órát felvétellel, majd hat nap alatt tizenhét órát utómunkával), és koncepciózusan állítson össze egy albumot (*Rubber Soul*). Következő albumuk, a *Revolver* (1966) rögzítése során már kifejezetten kísérletezően álltak a stúdiótechnikához. 1966. augusztus 29-én léptek fel utol-

8 Ld. pl. Leopold Stokowski hangrögzítési kísérleteit az akusztikus korszaktól az 1970-es évek kvadrofóniáig (Ujházy: i. m., 164–170.) vagy az RCA 1955-től, többek közt Reiner Frigyes felvételein is használt kétszer háromcsatornás „living stereo” hangrögzítési eljárását (Ujházy: i. m., 172–173.)

9 John Culshaw: *Ring Resounding. The Recording of Der Ring des Nibelungen* London: Secker & Warburg, 1967. Ld. továbbá: Ujházy: i. m., 174–175.; Sipos Róbert (ford. és összeáll.): „Solti Ringje és a bitráta”. <http://www.egalizer.hu/hifi/tortenelem/ring.htm> (megtekintve 2019. június 23-án); Richard Osborne: *Vinyl. A History of the Analogue Record*. Farnham: Ashgate, 2012 (Ashgate Popular and Folk Music Series), 95.

10 A *Siegfried* és a *Götterdämmerung* felvételeinél a hangfelvételek elkészülte után több hónappal később történt az utómunka, ami gyakorlatilag több napot vett igénybe, mint maga a hangfelvétel. Ld.: John Hunt: *Gramophone Stalwarts. Bruno Walter, Erich Leinsdorf, Georg Solti*. 3 separate Discographies. London: John Hunt, 2001, 335., 338.

11 MHV, matr. M 1553–1557.

12 A dátumokat a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat hangfelvételi könyveinek adatai alapján közlöm. – A „rájátszás” a könnyűzenei hangfelvételeken 1959-ben már megszokottnak számított. A felvételhez az MHV az Operaház Pleyel-csembalóját kapta kölcsön, Sebestyén János a rájátszáshoz fejhallgatón hallgatta az eredeti felvételt. Köszönöm Székely Andrásnak, hogy válaszolt az erre a hangfelvétellel vonatkozó kérdéseimre.

13 Glenn Gould és a hangfelvétel viszonyáról bőszeges a szakirodalom. Ld. elsősorban saját írásai közül: „A hangfelvétel kilatásai”. In: Glenn Gould: *Tiltsuk be a tapsot! Válogatott írások*. Ford. Csuhai István. →

jára nyilvános hangversenyen, s bár nemcsak a stúdiótechnika által biztosított egyre gazdagabb lehetőségek miatt, de azokkal is összefüggésben hagytak fel ezután az élő koncertezéssel. Az ezt követő néhány évben csak stúdiófelvételeket készítettek.¹⁴

Antal Dóra így fogalmazott, mikor zenei rendezői tapasztalatairól kérdezték: „minden lelkiismeretes felvételirányító új izgalommal néz az új produkció elé, hiszen valami új, valami más jön itt létre, mint a hangversenyteremben. A rögzítést valamiféle adaptációnak is nevezhetném, alkalmazni tudni a művet az elektroakusztika teremtette viszonyokhoz, vagy fordítva.”¹⁵ Ugyanakkor nemcsak a stúdiófelvétel és a hangversenytermi élő előadás között nyílt szakadék a 20. század második felében. A szalagra történő hangrögzítés által lehetővé vált utómunka a hitelességnek egy a mai napig releváns kérdését veti fel: valóban az szól a hangfelvételen, ami a stúdióban elhangzott? Ki a felelős a hangfelvétel végső formájáért, az előadóművész, a zeneszerző (ha jelen van), vagy a zenei rendező? Némileg provokatívabban feltéve a kérdést: vajon képes-e a lemezen szereplő előadóművész élőben is előadni ugyanazt, ami a lemezen hallható? Hogy csak a legismertebb példát említsük: a *Trisztán és Izolda* 1952-ben Wilhelm Furtwängler vezényletével készült hangfelvételén a második felvonás két magas fekvésű részében az ekkor 57 éves Kirsten Flagstad helyett a nála húsz évvel fiatalabb Elisabeth Schwarzkopf hangját halljuk.¹⁶

Nem véletlen, hogy Roger Heaton a *Cambridge Companion* sorozat rögzített zenének szentelt kötetében kategorikusan különbséget is tesz hangfelvétel és előadás között: „Reminder. A recording is not a performance”.¹⁷ Szerinte a rögzített hangon elvégezhető utólagos manipuláció lehetővé tételével megszűnt a kapcsolat az élő előadás és a hangfelvétel között. Példaként Claude Debussy egyik dalának (*L'ombre des arbres*) a zeneszerző közreműködésével rögzített felvételét hozza fel, melyen az énekesnő rossz hangon lép be, amit a zeneszerző kijavít, majd a második belépése előtt diszkréten megelőlegezi számára a hangot. Heaton szerint ez a hangfelvétel a későbbi, többszörös felvételi eljárással, vágással, keveréssel és más beavatkozással készült hangfelvételekkel szemben még *performance*. A helyzet ugyanakkor nem egyszerűbb a koncertfelvételként reklámozott hangdokumentumok esetében sem: Kenneth Hamilton egy tanulmányában részletesen foglalkozik

Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004, 92–133.; valamint a Bruno Monsaingeon által összeállított képzetbeli videokonferencia idevonatkozó, „A zene, a koncert és a hangfelvétel” című fejezetét. In: uő: *Egyáltalán nem tartom magam különcknek*. Összeáll. Bruno Monsaingeon. Ford. Rác Judit. Budapest: Holnap, 2007, 138–160.; továbbá: Ujházy: i. m., 173–174.; Osborne: i. m., 95.

- 14 Jerry Zolten: „The Beatles as Recording Artists”. In: Kenneth Womack (ed.): *The Cambridge Companion to The Beatles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009; valamint Steve Turner: *Beatles '66. The Revolutionary Year*. New York: Ecco, 2017.
- 15 Antal Dóra: „Izgalmas húsz év”. In: Jandó Magdolna (szerk.): *A magyar hanglemezgyártás 30 éve*. Budapest: MHV KISZ szervezete. Gépirat [1975–1981], 9–11., ide: 10. Köszönöm Székely Andrásnak, hogy betekintést engedett számomra ebbe a dokumentumba.
- 16 Peter Johnson: „The legacy of recordings”. In: John Rink (ed.): *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 197–212., ide: 200.
- 17 Roger Heaton: „Reminder. A recording is not a performance”. In: Nicholas Cook–Eric Clarke–Daniel Leech-Wilkinson–John Rink (eds.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 217–220.

Vladimir Horowitz „élő” hangfelvételeivel, melyek valóban koncertfelvételek, de nem egy, hanem több koncertből lettek összeválogva.¹⁸ Mindehhez még hozzátehetjük azt, amit Ignác Ádám 2019 márciusában „A magyar populáris zene története(i)” címmel rendezett konferencián tartott előadásában említett: az 1950-es években Magyarországon tudatosan másképp kellett játszaniuk a populáris zenei előadóknak a hanglemezstúdióban, mint az élő gyakorlatban.¹⁹ Ez pedig, részben a klasszikus zenei előadóművészetre is igaz: a nemzetközi zongoraművészi karrierjét az 1940-es évek közepén, a magnószalagos technika kifejlődésének éveiben kezdő Sándor György még 1981-ben is azon a véleményen volt, hogy máshogy kell játszani hangversenyen, mint stúdióban: az előbbinél a spontaneitást, az utóbbinál a perfekciót jelölte meg legfontosabb jellemzőként.²⁰

Hiteles forrása lehet-e tehát a hangfelvétel az interpretáció-történeti kutatásoknak? A vádak súlyosnak tűnnek. Azonban mindezek figyelembevételével is a hangfelvétel mégiscsak többet, de legalábbis pontosabban érzékelhető információt ad az előadóművész produkciójáról, mint az írott források,²¹ így hiba lenne a felvételeket megbízhatatlannak bélyegezve eltávolítani a kutatásból. Ugyanakkor ahhoz, hogy a hangfelvételekre minél hitelesebb forrásként tudjunk tekinteni a zene tudományi kutatásokban, elengedhetetlen a hiteles adatolás. Ez azonban a metaadatok hitelességének kérdéseit is bevonja a vizsgálódásba.

2. A hangfelvétel metaadatainak hitelessége

Melyek egy hangfelvételnek a legfontosabb, a kutatás szempontjából releváns adatai? Minimálisan a szerző, a cím, az előadó, a felvétel készítésének dátuma és helye, a felvett készítő szakember vagy cég neve, kereskedelmi forgalomba került hanghordozó esetében a kiadó/lemezmarca megnevezése, valamint a felvételt azonosító számadatok.²² Ezek azonban olyan adatok, amelyek a legtöbb esetben láthatatlanok: nem olvashatók le a forrásdokumentumról. A hangfelvétel ugyanis nem olyan médium,

18 Kenneth Hamilton: „Do they still hate Horowitz? The last romantic revisited”. In: David Hyun-Su Kim-Sezi Seskir (eds.): *Musical Interpretation Today* (kéziratban).

19 Ignác Ádám: „A feldolgozások helye az ötvenes-hatvanas évek magyar populáris zenéjében”. In: uő (szerk.): *A magyar populáris zene története(i). Források, módszerek, perspektívák*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, megjelenés előtt.

20 Sándor György: *On Piano Playing. Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer, London: Macmillan, 1981, 225–226.

21 Említésre érdemes, hogy a korai hangfelvételekről szóló írott források hitelességének vizsgálata is képezte már tudományos kutatás tárgyát. A Gesellschaft für Historische Tonträger 18. nemzetközi konferenciáján (Hannover 2017. május 12–14.) Philipp Schubert vizsgálta azt a valóban zavarba ejtő jelenséget, hogy a 20. század elején készült, nyilvánvalóan háttérzajos hangfelvételek korabeli írásos receptiójában igen gyakran „tökéletesen hű” hangvisztaadásról olvashatunk. Philipp Schubert: „Der Sound früher Phonogeräte im Kontext des technischen Fortschritt”.

22 Az írásos, hangzó és audiovizuális dokumentumok bibliográfiai leírasi szabványairól különböző könyvtárszakmai kiadványok tájékoztatnak. Leginkább kurrensnek az International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) *IFLA Library Reference Model. A Conceptual Model for Bibliographic Information* című kiadványa minősül (IFLA LRM, szerk. Pat Riva, Patrick Le Boeuf és Maja Žumer, 2017. decemberi verzió). Szintén az IFLA tette közzé először 1998-ban (*Functional Requirements* →

amelynek a hordozott információját segédeszköz használata nélkül dekódolhatjuk. Egy könyvet vagy kottát, ha téves a címlapja, kinyitjuk, és jó esetben olvasás, vagy belső hallás segítségével felismerjük az általa hordozott műalkotást. A hangfelvételnél ez nem működik – hacsak nem tudja valaki „olvasni” a barázdát, netán a digitális jelet.

Segítségre lehet persze a melléklet, a lemezcímke vagy a lemezborító.²³ Ugyanakkor üzleti érdekek néha felülírják a hitelesség szándékát. 1904-ben, a hangrögzítési eljárás szabadalmainak lejárta után sok új hangrögzítéssel foglalkozó kisebb cég jött létre Európában, ezek többsége azonban rövid életű volt. Felvételeiket más cégek vásárolták fel, viszont újrakiadásaikon nem tüntették fel az előadók nevét, hogy ne kelljen az előadóművészeknek tiszteletdíjat fizetniük.²⁴ Nem kell azonban feltétlenül szándékosság ahhoz, hogy a kísérődokumentáció keveset segítsen: előfordul, hogy hiányos vagy téves adatokat tüntetnek fel a magyar hanglemezek külföldön készített lemezcímkein.²⁵ A szerző és a mű adatai persze kellő felkészültséggel felismerhetők, akkor is, ha a megadott adatok igen hiányosak, vagy épp tévesek, mint például az Odeon International Talking Machine Company No. 53097. katalógusszámú lemezének „Cavatina nagy áriaja 'Zsidónő'ből (Hálévy)” [sic!] felirata esetében.²⁶

Ami azonban az előadóművészre vonatkozó metaadatokat illeti, ha őszintén próbálunk válaszolni a kérdésre, bizony zavarba jöhetünk: néhány jellegzetes hangú énekest vagy sajátos manírokat alkalmazó hangszeres előadóművészt leszámítva honnan tudhatnánk, hogy valójában kit hallunk a felvételen? A problémára eddig csak a korai hangfelvételeken találtam valamelyest meggyőző megoldást, az előadóművész-sztár – például Király Ernő vagy Blaha Lujza – aláírásával ellátott nyomómatricával gyártott hanglemezt, valamint a korai hanglemezekeken még gyakori felkonferálást.²⁷ Azonban ezek legkésőbb az 1910-es évek második felében kimentek a divatból, számos későbbi bonyodalmat eredményezve. A korábban Flagstad, Schwarzkopf és Horowitz kapcsán említett esetek inkább a vágás következményei, és elsősorban az interpretációtörténeti kutatás szempontjából kérdőjelezik

of *Bibliographic Records*, FRBR), majd több revízió után legutóbb 2016-ban bibliográfiai sztenderdként a *Definition of FRBR_{OO}. A Conceptual Model for Bibliographic Information in Object-Oriented Formalism* (szerk. Chrissyola Bekiari, Martin Doerr, Patrick Le Boeuf és Pat Riva) elnevezésű dokumentumát. Magyarországon a hangfelvételek bibliográfiai leírását a *Magyar Népköztársaság. Országos Szabvány. Bibliográfiai leírás. Hangdokumentumok elnevezésű*, MSZ 3424/9–1988 számú szabványában fektették le. A hangfelvételek bibliográfiai leírásáról magyar nyelven ld. Erdélyi Frigyesné–Vavrincez Veronika: „A zeneművek formai feltárása”. In: Gócza Julianna (szerk.): *Zenei könyvtári ismeretek*. Budapest: Magyar Könyvtárosok Egyesülete Zenei Könyvtáros Szervezet, 1999, 83–136.

- 23 A lemezcímke (label) és a lemezborító (sleeve) történeti vizsgálatát ld. Richard Osborne könyvének idevonatkozó fejezeteiben: Osborne: i. m., 45–66. és 161–182.
- 24 Az adatot Michael Seil 2019. május 25-én kelt levele alapján közlöm.
- 25 A téma nemzetközi vonatkozásairól – nagy mennyiségű példával – ld. Timothy Day: „The difficulties of working with recordings”. In: uő: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. New Haven–London: Yale University Press, 2002, 244–249.
- 26 A lemezcímke ld. <https://gramofononline.hu/1977827802/cavatina,,a,,zsidonno,,c,,operabol> (megtétkintve 2019. június 23-án).
- 27 Az Odeon ITM 35110 (matr. XH 310) számú hangfelvétel elején, a zongorakiséret első hangjait megelőzően az énekes szólólista, Ney Dávid jól hallhatóan bmondja: „Gara áriaja a Hunyadi operából. Énekli Ney Dávid, a Magyar Királyi Operaház tagja, Budapest.” A felvétel 1905 márciusában, Budapesten készült.

meg a forrás hitelességét, azonban a hitelesség kérdése az előadóművészre vonatkozó metaadatok szintjén is felvethető.

Nemzetközi zongora-interpretációs fórumokon „Joyce Hatto scandal” néven vált híressé a következő eset: Joyce Hatto, az 1928-ban született zongoraművésznő 1972-es visszavonulása után tizenhét évvel kezdett új CD-felvételeket készíteni. Az ekkor már hatvanadik életéve felett járó művésznő Mozart és Beethoven összes zongoraszonátáját, de Liszt, Ravel, Prokofjev, Messiaen műveit, sőt virtuóz zongoraversenyeket is felvett, nemcsak kifogástalan technikai tudással, de magabiztosan eligazodva a különböző stílusok között is. Mintegy 120 CD-t készített 1989 és 2006 között. Utolsó hangfelvételén, már súlyos betegen, kerekesszékekben ülve Beethoven „Les Adieux” szonátáját játszotta, e felvétel nyomán a *Guardian* „minden idők egyik legnagyobb brit pianistája”-ként méltatta őt. Halála után pár hónappal egyik lemezét egy brit zenekritikus számítógépen próbálta lejátszani, s meglepődve látta, hogy az iTunes adatbázisához kapcsolódó szoftver más előadót azonosít a hangfelvétel alapján. További részletes számítógépes analízisek során végül fény derült arra, hogy Joyce Hatto összes CD-felvétele ismert zongoraművészek CD-felvételeinek elektronikusan alig módosított újrakiadása.²⁸

Azonban nem feltétlenül kell plágium a gyanúhoz egy adat hitelességével szemben: a *Gramofon online* weboldalon meghallgatható egy Szamosi Elza operaénekesnek tulajdonított, de címke nélküli hanglemezen fennmaradt hangfelvétel. A lemez matricaszámának (1653) betűtípusa alapján kijelenthető, hogy a lemez az Első Magyar Hanglemezgyár kiadványsorozatába illeszkedik. A lemezoldalon valóban a magyar énekesnő egyik népszerű repertoárszáma hallható, nyilván ez, valamint a lemezbe karcolt dátum (1908. XII. 14.) alapján azonosították az adatbázis felhasználoi az előadóművészt.²⁹ A Szamosi hangját ismerni vélő kutató ugyanakkor gyanút fog, hiszen a hallható énekhang nyilvánvalóan *nem* Szamosié. 2018 februárjában Christian Zwarg német diszkográfus segítségével sikerült azonosítani a hangfelvétel helyes metaadatait. Mivel az Első Magyar Hanglemezgyár szomszédos matricaszámú hangfelvételein (1651–1652) Joksch Irma énekel, s ezek nem csak adatként, hanem hanghordozóként is a kutatás rendelkezésére állnak,³⁰ a felvételeket összevetve világossá vált, hogy a kérdéses hanglemezen valójában nem Szamosi Elza, hanem Joksch Irma hangja hallható.³¹ Mindezek ellenére az említett hangfelvétel egy Szamosi Elza néhány felvételét is tartalmazó CD-n is helyet kapott.³²

28 A Joyce Hatto-botránnyról ld.: Denis Dutton: „The Joyce Hatto Scandal”, *The International Herald Tribune*, 2007. február 25. Online változatát lásd: <https://www.nytimes.com/2007/02/25/opinion/25iht-edutton.4712389.html> (megtekintve 2019. május 20-án).

29 Szamosi Elza 1908. október 27-én énekelt először Santuzza szerepét a Magyar Királyi Operaházban.

30 Az Első Magyar Hanglemezgyár 1651-es és 1652-es matricaszámú hangfelvételeit hordozó hanglemez megtalálható a Gesellschaft für Historische Tonträger bécsi archívumában.

31 A kérdéses lemezről ld. Szabó Ferenc János: „Szamosi Elza hangfelvételei”. In: uő: *Szamosi Elza (1881–1924) művészete*. PhD disszertáció. LFZE, 2018, 135–152., ide: 148–149.

32 *Great Hungarian Sopranos: [Paola] Koralek / [Anne] Roselle / [Elza] Szamosi*. A CD megvásárolható online: <https://historicaloperarecordings.blogspot.com/2019/10/great-hungarian-sopranos-koralek.html> (megtekintve 2019. június 23-án).

A metaadatok hitelességének még inkább diszkológiai jellegű kérdéseit veti fel Szamosi Elza egyetlen Polyphon márkájú lemezen megjelent hangfelvétele. A magyar énekesnő ugyanis sosem énekelt a Polyphon Musikwerke lemezcég stúdiójában, Paul Wilhelm német lemezgyűjtő hagyatékában mégis fennmaradt egy márkanév nélküli – de azonosíthatóan a lipcsei Polyphon Musikwerke AG kiadványsorozatába tartozó – lemez, melynek nemcsak címkéjén szerepel Szamosi Elza neve, de magán a hangfelvételen is valóban Szamosi Elza hallható.³³ Ez esetben a zene-tudomány sietett a diszkológiai kutatás segítségére, és az együttműködés jelentős eredményekkel szolgált az utóbbi területen: az alapos hallgatás során kiderült, hogy bár a lemeznek egyedi számadatai vannak, de maga a hangfelvétel mégis azonos Szamosi korábban, Dacapo márkájú lemezeken megjelent hangfelvételeinek egyikével.³⁴ Ezen a nyomon elindulva német diszkográfusok nagyobb mennyiségű Polyphon lemezről – többek között Carl Nebe, Fred Carlo és Willy Schüller felvételeiről – tudták kimutatni, hogy korábbi Dacapo lemezek újrakiadásai. A Dacapo feltehetőleg támogatási szándékkal adott át (vagy el) az 1909-ben új présüzemet nyitó, repertoárját jelentősen bővíteni szándékozó Polyphon lemezcégnek korábbi, 1907–1908-ban készült hangfelvételeket, amelyek az eredeti felvétel adatainak feltüntetésével *nélkül* jelentek meg.³⁵

Felmerülhet a kérdés: honnan tudhatjuk meg a hangfelvétel egyértelmű azonosításához szükséges metaadatokat? Hitelesek-e a rendelkezésünkre álló metaadatok, illetve azok forrásai? Mint említettem, a metaadatoknak csak töredéke olvasható le az audio adathordozókról – legyen az sellaklemez, fonográflemez, zongoratekerccs, vinillemez, mágnesezett drót, magnetofonszalag, hangkazetta, CD, vagy akár hangfájl –, ha egyáltalán rendelkezésünkre áll az eredeti médium. Ennek hiányában, valamint további metaadatok megismeréséhez szekunder forrásokhoz, mégpedig írott forrásokhoz kell fordulnunk.³⁶ A leginkább hiteles írásos forrás a hangfelvétel-készítés során keletkezett dokumentáció, azaz a hangfelvételi könyv lenne, ezek a könyvek azonban – legalábbis a magyar lemezcégek esetében – a 20. század során nagyrészt megsemmisültek, vagy legalábbis lappanganak. Informatívak, de kellő körültekintéssel kezelendők a korabeli kiadói katalógusok, hirdetések és kereskedői árjegyzékek, hiszen ezek kereskedelmi szempontok szerint összeállított, gyakran hiányos adatokat közlő, vagy éppen még meg sem jelent hanglemez már számadatokkal hirdető aprónyomtatványok.

33 Polyphon 3064. Paul Wilhelm lemezgyűjteménye a Sächsisches Landes- und Universitätsbibliothek médiatárában található. A lemez raktári jelzete: Fon-SP-B 6576, online elérhetőség: <http://mediathek.slub-dresden.de> (megtekintve 2018. február 15-én). A lemez másik oldalán Francis Réolde francia énekesnő felvétele hallható.

34 Bizet: *Carmen* – Habanera. Dacapo 6038, matr. 6038. Zongorán közreműködik: Tarnay Alajos. A felvétel 1908 szeptemberében készült.

35 A témáról 2018 februárjában váltottam több levelet Christian Zwarg német diszkológussal. Szamosi Polyphon-lemezéről ld. Szabó: i. m., 135–152., ide: 143.

36 A megjelent vagy publikálatlan diszkográfiák, illetve a hanglemez-történeti szakirodalom hitelességi kérdéseinek tárgyalása, ha csak a magyar vonatkozásúakat vizsgálnánk, akkor is messze túllépné e tanulmány kereteit, így ezekre nem térek ki.

Ráadásul ezek az írott források is csak a kereskedelmi forgalomba került hangfelvételek metaadatainak megismerésében segítenek, az egyedi felvételek esetében nem használhatók. Márpedig egyedi hangfelvételeken nemcsak népzenei fonográf-felvételeket érthetünk: a *home recording* már igen korán rendelkezésükre állt a kísérletező kedvű embereknek.³⁷ Magyarországon Bartók Béla, Makay István és feltehetően sokan mások is készítettek otthonukban hangfelvételeket.³⁸ A Sebestyén János hagyatékában fennmaradt, Makay Istvántól származó „másolt” hanglemezek arról tanúskodnak, hogy már a 30-as évek végén, 40-es évek elején is lehetséges volt a hanglemez magáncélú, jelöletlen másolása.³⁹ Ez azonban a hangszalag, még inkább a hangfelvétel-készítésre alkalmas hordozható magnetofon elterjedésével már nemcsak egyesek kiváltsága, hanem általános, bárki számára hozzáférhető eljárás lett. Mindennaposá vált a magáncélú hangfelvétel-készítés, legyen szó például egy szeretett rokon hangjának megőrzéséről, egy betegség miatt szabad kézzel rendkívül nehezen író ember üzenetküldéséről vagy egy hangverseny titokban végzett rögzítéséről. Egy intézményi archívum – elvileg – törekszik a pontos, szabványyszerű adatolásra. S a magánszemély? Saját igényeinek megfelelően ráírja a hangszalag dobozára vagy a hangkazetta papírmellékletére, netán egy, a hangszalag mellé a dobozba helyezett papírszeletre, hogy mi hallható a hanghordozón. Hogy az ezen olvasható adatok mennyire hitelesek, azt csak az eredeti felhasználó tudja, ha tudja egyáltalán. S mi a helyzet, ha nem található papír a hanghordozó mellett? Déri Balázs az MTA BTK Zenetudományi Intézet 2019. február 28-i Tudományos Fórumán elhangzott előadásában bemutatta Borsai Ilona hangszalagra rögzített, nagyrészt Egyiptomban gyűjtött liturgikus és népzenei felvételeit, melyeknek tartalmi feldolgozásában sok nehézséget okoznak a rájuk vonatkozó dokumentáció hiányosságai. Még az sem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy a szalagok mindegyikén Borsai saját helyszíni felvételei hallhatók.

Nemcsak a zenetörténész, de a metaadatokkal foglalkozó kutató is azzal szembe-sül, hogy a hangfelvételek az idő előre haladtával egyre jobb minőségűek, egyre több minden elérhető, egyre többféle módon lehet hangfelvételt készíteni – a mai zeneakadémisták már okostelefonos applikációval rögzítik az énekórát, hogy utána visszahallgatva tudják ellenőrizni saját hangjukat –, ugyanakkor egyre nagyobb a bizonytalanság a metaadatok körül. Az új média jelenségeivel újabb kérdések merülnek fel. A már csak hangfájlként, adathordozón tárolt hangfelvétel napjaink kísérleti terepének minősül mind metodikai, mind analitikai szempontból. Jellemző, hogy Tófalvy

37 A *home recording* korai történetéről és kérdéseiről ld. George Brock-Nannestad: „The Lacquer Disc for Immediate Playback. Professional Recording and Home Recording from the 1920s to the 1950s”. In: Simon Frith–Simon Zagorski-Thomas (eds.): *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate, 2012 (Ashgate popular and folk music series), 13–27.

38 Bartók és Makay privát hangfelvételeiről ld. Somfai László: „A Bartók Hangarchívum felvételeinek története.” In: Somfai László–Sebestyén János – Kocsis Zoltán (szerk.): *Bartók hangfelvételei. Centenáriumi összkiadás*. lemez melléklet, Hungaroton LPX 12326–33. Budapest: Hungaroton, 1981, 6–13., ide: 6., illetve 7–9.

39 Sebestyén János hagyatékát az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában volt lehetőségem tanulmányozni, itt köszönöm meg Solymosi Ákos és Mikusi Balázs segítségét.

Tamás az mp3 formátumban összegyűjtött zenékről írva eljut addig a megállapításig, hogy a metaadat ezek esetében maga a hanganyag, sőt, maga a zenehallgatás.⁴⁰

A csak fájlként tárolt hangfelvételek metaadatainak pontos megadása mellett már azok tárolása és elérhetővé tétele is rendkívül fontos. Az egyetlen „olvasható”, betűkkel írt rétegbe, azaz a hangfájl nevébe sokféle adatot belesűrítethetünk, de ezekre nincsen semmiféle szabvány, egyéni döntés kérdése, hogy ki mit tart fontosnak. S a zeneszerző és az előadóművészek neve, a mű címe, valamint a hangfelvétel elkészültének adatai többnyire csak – ismét döntéseken alapuló – rövidítésekkel férnek bele a hangfájl korlátozott terjedelmű nevébe. Pedig ha csak a saját kutatási területemet nézem, számos esetben még több adatra volna szükség: az archív hangfelvételek digitalizálása nagymértékben segíti a tudományos kutatást, ugyanakkor a metaadatok pontossága és hitelessége kulcsfontosságú. Hogy csak az egyik legfontosabbat említsem: tudni kell az archív hanglemezek digitalizálása során alkalmazott lejátszási sebességet. A korai gramofonlemezek nagy részének felvételi és lejátszási sebessége ugyanis nem a sztenderdként nyilvántartott 78 fordulat/perc, hanem valamilyen egyedi fordulatszám, ami nagyjából a percenkénti 72 és 90 között van.⁴¹ Köztudott, hogy a helytelen sebességválasztás jelentősen módosítja a lejátszott hangnak nemcsak a tempóját és hangmagasságát, de hangszíngazdagságát is. Állományvédelmi okokból a legtöbb gyűjteményben már csak digitalizált formában érhető el az archív hangfelvételek, ugyanakkor ha a kutató kap egy hangfájlt, akkor tudnia kell azt is, hogy milyen sebességen lett digitalizálva a hangmez. Ugyanis ha gyanút fog, és úgy véli, hogy a hang nem a megfelelő sebességen lett átjátszva, megteheti, hogy digitálisan változtat rajta, de nem mindegy, hogy az elemzés során milyen arányszámról indulva változtatja a hangfájl sebességét. Az egyetlen – és több nagyobb hazai és külföldi közgyűjtemény által is alkalmazott – megoldás erre nézve az, ha a digitalizálás során minden esetben készül egy sztenderd, 78-as fordulatszámú elvégzett átjátszás, amelyet archiválnak, és amelyhez mindig vissza lehet térni a kutatás során.

Végül néhány gondolat erejéig érdemes szót ejteni a témához tartozó online hitelességvizsgáló módszerekről. Különböző online és offline szoftverek léteznek a hangfájlformátumok hitelességének megállapítására, például hogy egy hullámformátumú hangfájl valóban veszteségmentes wav hanghullám, vagy egy mp3-ból visszakódolt, tehát mégsem teljes értékű wav fájl. Léteznek metaadat-felismerő

40 Tófalvy Tamás: „Vinyl, mp3 és kulturális tőke. Az audioformátumok és zenei technológiák kulturális megalkotása”. In: Ignácz Ádám (szerk.): *Műfajok stílusok szubkulturák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 193–211., ide: 209–210.

41 A témának egyre növekvő a szakirodalma, ld. pl. Christian Zwarg: *Speeds & Keys. A Survey of Recording Speeds, Musical Keys, and Pitch Standards found on „78rpm” Records. Volume 1. Gramophone Co. 1898–1921*. Berlin: Truesound Transfers, 2018. Ld. továbbá PhD disszertáció Szamosi Elza hangfelvételeire vonatkozó alfejezetét. A Gesellschaft für Historische Tonträger 2017. évi hannoveri konferenciáján különálló technikai fórum keretében az EMI, a berlini Truesound Transfers és a Deutsche Nationalbibliothek hangtechnikusai vitatták meg a témát. Az alábbi előadások hangzottak el: Morten Hein: *One-to-one Analog/digital copy concept. Principles, methods and ethics issues*; Christian Zwarg: *A new method for determining record speeds and pitches*.

rendszerek is, ezek azonban nem minden esetben olyan sikeresek, mint a már említett Joyce Hatto-botrány esetében: Csillagh Katalin zongoraművész 2012 májusában feltöltötte a YouTube videómegosztó portálra egy saját koncertfelvételét Beethoven C-dúr zongoraversenyéről, melyet a YouTube jogdíjas tartalomnak ítelt, meggyanúsítva a művésznőt, hogy másvalakinek a hangfelvételét tette közzé a saját neve alatt.⁴² Sokan ugyanis visszaélnék az online felület adta lehetőségekkel. Több gyanús eset nagyobb ismertségre is szert tett: Kenneth Hamilton állítása szerint Vladimir Horowitznak a YouTube-on elérhető, több mint 78 ezer megtekintéssel rendelkező, megdöbbentően virtuóz hangfelvétele a *Hexameron* című többszerzős zongoraműből valójában Leslie Howard eltorzított hangminőségű és több helyütt felgyorsított előadása.⁴³ A YouTube-on számos hangfelvételen meghallgatható zongoravirtuóz, Carlo Lombardi felvételeibe elég csak pár másodperc-re belehallgatni, hogy az értő fül rögtön hallja, itt valójában egy midi zongora hangja szól. Lombardi esete annyiban hasonlít az említett Joyce Hatto-botrányhoz, hogy valóban létezik egy Carlo Lombardi nevű amerikai zongoraművész, azonban a YouTube-on az ő neve alatt közzétett felvételeken nem élő előadás hallható.⁴⁴ Számos további esetet lehetne említeni a tévesen adatolt YouTube-zenékre, például a kétrészes „Wagner conducts Wagner” felvételesorozatot, melynek első részén állítólag Richard Wagner vezényli a *Tristan und Isolde* egy részletét egy 1882-ben Bayreuthban készült fonográffelvételen, mely azonban valójában egy 1903-ban New Yorkban készült Mapleson-féle fonográfhang, vagy Alfred Cortot 1927-es „igen ritka” Czerny-felvételét, amely olyannyira ritkaság, hogy nem is létezik.

Ami tehát a hangzó források láthatatlan adatainak hitelességét ellenőrző online mechanizmusok eredményességét illeti, van még hová fejlődnie a technológiának. Ezek a kérdések persze minden olyan médium esetében relevánsak, amelyek nem írott jelekbe (kotta, betű, szám) kódolt, ember által olvasható, értelmezhető és a jelekből egyértelműen dekódolható információkat hordoznak. A legmodernebb technológiák, gépi tanuló algoritmusok segítségével ma már teljes fényképarchívumokat próbálnak feldolgozni, így egy hatalmas képtár feldolgozása jelentősen gyorsabb, mintha emberek végeznék, azonban a hibák e területen is elkerülhetetlenek.⁴⁵ Úgy tűnik tehát, hogy a humán erőforrás által biztosított jó halás és a szakértelem egyelőre még – legalábbis sok esetben – megbízhatóbbnak mondható.

42 Köszönöm Csillagh Katalinnak, hogy megosztotta velem az erre vonatkozó értesítő leveleket.

43 Hamilton: i. m.

44 A Carlo Lombardi nevével közzétett hangfelvételekről lásd az alábbi fórumbeszélgetést: https://www.reddit.com/r/classicalmusic/comments/8beez0/carlo_lombardi_a_fake_pianist/ (megtekintve 2019. június 18-án).

45 Ld. erről: Tóth Balázs: „Kádár mosolyog ránk, vagy csak egy bácsi?” https://index.hu/techtud/2019/04/12/kadar_mosolyog_a_kepen_vagy_csak_egy_oregember/ (megtekintve 2019. június 18-án).

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

INVISIBLE SOURCES OF INVISIBLE DATA

Audio documents can be considered as primary sources of the research of twentieth-century musical interpretation. A sound recording, as a document, consists of two groups of data, that is, two types of sources: the sound which can be analysed with different methods, and the information about this sound (the so-called metadata). While the knowledge and evaluation of the most important metadata – performer, recording date etc. – is substantial in the analysis of the sound, not all of it figures on the document itself. Since the critical investigation of the metadata of sound recordings requires the acquisition of special, non-musicological knowledge, musicological research hardly deals with it.

In my article, after summarizing the former findings connected to the critical investigation of sound recordings as sources of musicological research, I present some case studies on the problems of the metadata of different types of audio document such as disc, audiotape and sound file. How the factors which can be read neither from the sound, nor from written documentation, change the sound recording's value as a source? How can we identify a sound recording, if – accidentally or not – its metadata are given falsely, imperfectly, or not at all? Do the metadata help us to understand who is documented on an edited sound recording? How do the AI metadata-monitoring systems (mis)identify the data of digital sound files?

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 won several prizes at international chamber music competitions. From March 2013, he has been senior lecturer and coach at the Ferenc Liszt Music Academy in the class of Éva Marton and Andrea Meláth.

From 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 won postdoctoral scholarships of 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). In 2019 he won the Edison Fellowship of the British Library and the Richard Taylor Bursary of the City of London Phonograph and Gramophone Society.

RECENZIO

Lampert Vera

BARTÓK TÖRÖK NÉPZENEI GYŰJTÉSE MAGYAR FORDÍTÁSBAN

Bartók Béla: Török népzene Kis-Ázsiából. Magyar fordítás és kották. Közreadja Sipos János. Budapest: L'Harmattan–TIT Kossuth Klub Egyesület–MTA BTK Zenetudományi Intézet–Gül Baba Örökségvédő Alapítvány, 2019

Bartók Béla népzene kutatói munkássága elsősorban a kelet-európai, közelebről a hazai és szomszéd népek zenéjének tanulmányozására irányult. Kivételt képez afrikai gyűjtése Biskra vidékén 1913-ban és az 1936-ban folytatott kutatás Anatóliában. Ez utóbbi különbözik korábbi gyűjtőútjaitól abban is, hogy nem maga Bartók kezdeményezte, hanem felkérték rá. Érdemes röviden áttekinteni az eseményeket, amelyek a zeenszerzőt utolsó népdalgyűjtő útjára indították, és amelynek eredménye ösztönzően hatott a magyar népdalkincs keleti eredetének, kapcsolatainak további kutatására.

Az előzmények az első világháborút követően felbomlott oszmán birodalom helyén 1923-ban kikiáltott Török Köztársaság nemzetépítő, modernizáló törekvéseiben gyökereznek. A latin ábécé, az európai viselet bevezetése mellett kulturális téren is számos intézkedés történt: megújították az oktatást, az egyetemekre külföldi professzorokat hívtak meg, 1932-től kezdve művelődési házakat (Halkevi) létesítettek kulturális, népnevelő programokkal. 1935-ben felkérték Hindemithet a zeneoktatás megszervezésére, német karmestert neveztek ki az ankarai zenekar élére, és Hindemith közbenjárására az együttes tizenöt német, nagyrészt zsidó muzsikust szerződtetett.

Rásonyi László, aki az újonnan szervezett ankarai egyetem filológiai-történeti fakultásának a professzora volt, az ankarai Halkevi megbízásából írt Bartóknak 1935 decemberében. Aziránt érdeklődött, hajlandó lenne-e Bartók Ankarában előadásokat tartani és közreműködni az ankarai zenekar hangversenyén, hozzátéve, hogy gyűjtőmunkára is lenne alkalom. Bartók, aki az első világháború után nem indult gyűjtőútra, és utoljára 1917-ben dolgozott fonográffal, szinte postafordultával válaszolt: szívesen elvállalná a meghívást, honorárium nélkül is, csupán költségei megtérítését kéri.

A szervezők egyrészt a kortárs magyar zene és a népzene kapcsolatáról, a török nemzeti zene megszületésének feltételeiről, valamint a magyar és a pentaton-

kus régi török népzene kapcsolatáról kívántak hallani. Részletes válaszelevelében Bartók beismerte, hogy „a magyar és török népzene kapcsolatáról tk. semmit sem tudunk... Mahmud Raghíb (Mahmut Ragip Gazimihal [korábban Kösemihal]) ugyan azt állítja, hogy az igazi török népzében sok a pentaton dallam; küldött is Pestre valakinek néhány ilyen dallamot, de ilyen kevés anyagból még nem következethetünk semmire sem.” Ezen a ponton Bartók abbahagyta a levélírást és fellapozta az 1931-ben megjelent *Zenei Lexikon* „török zene” címszavát, amelyből megtudta, hogy az isztambuli konzervatóriumban működik egy zenefolklór-központ; a gyűjtés fonográffal történik, és ezer népi dallamot már közre is adtak. Ennek a biztató információnak a nyomán már el lehetett indulni: „Nem kaphatnám meg ezt az 1000 népi (esetleg azóta még több) dalt tartalmazó kiadványt..., hogy tudjam, mit és miként gyűjtöttek. Továbbá üdvös volna, ha odautaztamban, még a felolvasás előtt megnézhetném ezt a sztambuli zenefolklore-központot; mert csak akkor adhatok hasznos utbaigazítást, ha tudom, mi történt és mi nem történt eddig ezen a téren.”¹ Bartók könyvtárában fennmaradt Gazimihal könyve,² amelyből november 5-én Ankarában tartott első előadásában egy erdélyi magyar dallam bemutatása után, összehasonlításként el is játszott egy dallamot zongorán.

Bartók tehát nagy várakozással készült az útra, a török nyelvet is tanulmányozni kezdte. Egyrészt remélte, hogy a régi stílusú magyar dallamoknak a nyelvrokon és ótörök népdalanyagban korábban felfedezett hasonlóságok alapján feltételezett keleti eredetére újabb bizonyítékokat talál, másrészt „minta-gyűjtőutat” szándékozott bemutatni, további kutatásra buzdítva a török kutatókat.

Az utazás, amelyre 1936 novemberében került sor, majdnem egy teljes hónapig tartott: Bartók november 2-án érkezett Törökországba, és 27-én vette meg a vonatjegyét vissza, Budapestre. Először Isztambulban töltött néhány napot a konzervatórium hanglemezyűjteményének tanulmányozásával, majd továbbutazott Ankarába. A fővárosban három előadást tartott a helyi Halkevi rendezésében, és fellépett az ankarai szimfonikus zenekar két hangversenyének magyar műsorában. Már Ankarában is volt alkalma népdalokat gyűjteni, de a helyszíni gyűjtés csak 19-én kezdődött. A gyűjtőúton Ahmed Adnan Saygun zeneszerző és két megfigyelő is részt vett. Saygun volt Bartók tolmácsa, és ő jegyezte le a dallamok szövegét. Először Adanában és környékén, majd kisebb falvakban és nomád törzsek téli szálláshelyén vettek fel fonográfhengerekre népdalokat. (A kötet végén található térkép kiemelve mutatja a gyűjtés környékét Anatóliában. Érdekes lett volna egy részletesebb térképet is mellékelni a gyűjtött anyag valamennyi származási helyének feltüntetésével.) Végeredményben mintegy tíz nap alatt 101 énekelt és hangszeres népi előadásról készültek felvételek és feljegyzések, köztük számos, a régi magyar népdalstílussal összefüggésbe hozható példával.

Bartók fellelkesülve tért vissza a török gyűjtőútról, és néhány hét múlva, 1937. január 11-én a felfedezés örömeit felidéző élménybeszámolót tartott a rádió-

1 Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 515.

2 Mahmut Ragip Gazimihal: *Türk halk musikilerinin tonal hususiyetleri meselesi*, Istanbul: Nümüne Matbaası, 1936

ban, három török példával és azok magyar variánsaival illusztrálva a dallamok rokon kapcsolatát. (Előadásának néhány részlete fennmaradt és hozzáférhető.) Mint mindig, ezúttal is igyekezett az új kutatások eredményét minél előbb megismertetni a szélesebb közönséggel: az előadás átdolgozott formája már a *Nyugat* márciusi számában megjelent, angol nyelvű változatát pedig a *Hungarian Quarterly* hozta le a nyári számában. Az év folyamán Bartók a teljes kiadásra érdemesnek ítélt dallamanyagot lejegyezte, és december 29-én a Magyar Tudományos Akadémián szűkebb szakmai körben is beszámolt a gyűjtés tanulságairól: a fonográffelvételekkel és a lejegyzések vetítésével illusztrált előadásban tizenhat török és – a hasonlóságok bemutatására – öt magyar dallamot szólaltatott meg. Ebben az előadásában egy másik érdekes, nagydobbal kísért oboaféle hangszeren előadott példára (a kötet 62. dallamára: Bozlak, uzun hava = hosszú ének) is felhívta a figyelmet, amelyben a román hora lunga, az ukránok dумы dallama és az arab-perzsa területeken elterjedt dallamtípus rokonát vélte felismerni.

1938-ban Bartók még remélte, hogy sikerül az anyagból egy török–magyar közös kiadványt létrehozni. Mivel ez a terv meghiúsult, és egyéb elfoglaltságai miatt is, egyelőre félretette a török gyűjteményt. Később Deutsch Jenővel nyomdakész tiszttárat készítetett a dallamok lejegyzéseiről, amelyet aztán a kiadásra előkészített dalszövegekkel együtt magával vitt Amerikába. A kísérőtanulmányt 1943-ban írta meg, de miután ott sem talált rá kiadót, a nagy román gyűjteményével együtt letétbe helyezte a New York-i Columbia Egyetem könyvtárában. A gyűjtemény először 1976-ban jelent meg, egyszerre két kiadásban: Benjamin Suchoff szerkesztésében³, illetve A. Adnan Saygun és Vikár László gondozásában.⁴ Bartók Péter 2002-ben publikált új kiadása⁵ szorosabban követi a kézirat szövegét, mint az 1976-os verzió, ugyanakkor megtartja Suchoff kiadásának számos korrekcióját. Török fordításban kétszer jelent meg a munka, 1991-ben és 2017-ben.

Bartók török gyűjtésének magyar nyelvű közreadása a Bartók-kutatás nagy adóságai közé tartozott. Sipos János személyében most a téma legfelkészültebb kutatója vállalkozott erre a feladatra. Mint maga a közreadó írja, „30 évvel ezelőtt ott kezdtem a török népek között kutatásaimat, ahol Bartók abbahagyta”. Sipos doktori disszertációját is – több mint egy évtizedes gyűjtőmunka tapasztalatának és eredményeinek a birtokában – Bartók törökországi gyűjtéséről írta (1999). Gyűjtött dallamainak száma meghaladja a tízezret (lásd a jegyzetet a könyv 27. oldalán), és a könyv végén közölt tekintélyes lista (A közreadó publikációi Bartók anatóliai kutatásáról és az anatóliai népzeneéről, 271–273.) tanúsítja Sipos Jánosnak a magyar népzene keleti kapcsolatait vizsgáló tudományágzatban szerzett széles körű ismereteit.

3 Bartók Béla: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. Benjamin Suchoff. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1976

4 Béla Bartók's *Folk Music Research in Turkey*. Ed. Ahmed Adnan Saygun–László Vikár. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976

5 Bartók Béla: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. Peter Bartók. Homosassa, Fla, 2002

Bartók tanulmányának első része (Bevezető) tartalmazza az anyag leírását, a második a zenei lejegyzéseket, a harmadik a szövegeket. Noha a közreadott dallamok száma (78 vokális és 9 hangszeres) csekély, a leírás és elemzés megkönnyítésére Bartók jónak látta a monografikus munkáiban kialakított ritmusrendszer szerint csoportosítani őket. A felállított 20 csoportból az első kettőt vizsgálta tüzetesebben: ezek tartalmazzák a vokális dallamoknak csaknem a felét (15, illetve 18 dallam) és itt mutatható ki a legtöbb rokon vonás a régi magyar népzenevel. A 13. és 14. osztály dallamai pontozott ritmusuk révén emlékeztetnek a magyar népdalok bizonyos osztályaira, de a török dallamok kis száma miatt ez nem tekinthető közös eredetre utaló bizonyítéknak. Bartók külön említi a 18. osztály esőkerő dalait (4 dallam), amelyeket az európai gyermekdalokhoz hasonlít, valamint a 20. csoport (hangszeres darabok) feljebb már említett 62. dallamát (Bozlak, uzun hava). A szerkezeti elemzést további megfigyelések követik, az előadás néhány sajátosságáról (pszeudofelütések, hozzáadott szótagok, a hangterjedelem legfelső régiójának használata) és a török zenében használatos terminológiáról. A dalszövegek részletező elemzésében a szövegsorok metrikus szerkezetét táblázat, a refréneket lista mutatja be. Bartók a rímképletek jellegzetességeit is tárgyalja, és külön alfejezetet szentel a szövegek tartalmának, így említi többek között a strófák elején található és a fő tartalommal kapcsolatot nem mutató, általában természeti képet vagy jelenetet ábrázoló szövegsorokat, amelyek a magyar népdalszövegekben is gyakoriak, viszont a magyarokkal szomszédos népeknél ismeretlenek. A Bevezetőt a falvak és énekesek listája (14 falu, 27 énekes), valamint a kottarészben használatos jelmagyarázat zárja. Sipos János „egy nem létező Bartók-szöveg rekonstruálása helyett a lehető legnagyobb pontosságra” törekedett (25.), és ez maradéktalanul sikerült is neki. A fordítás alapjául Bartók Péter kiadása szolgált, a jegyzetekben szögletes zárójel jelzik a közreadó kiegészítéseit.

Bartók fontosnak tartotta, hogy a fonográffal felvett dallamok lejegyzése minél pontosabban tükrözze a népi előadás jellegzetességét. Minthogy a hagyományos kottairás lehetőségei korlátozottak, szükségesnek tartotta speciális kiegészítő jelek alkalmazását, figyelembe véve, mint szerbhorvát gyűjteményének bevezetőjében írta, az ember felfogóképességének lehetőségeit és határait. A jelen kötet dalmainak kottaképe Bartók késői, minuciózus lejegyzéseinek csodálatra méltó példája. A skálától eltérő hangmagasságot reprezentáló nyilak, és a ritmus egészen finom ingadozásainak lekottázása mellett itt is számos kiegészítő jelre volt szükség. Szaggatott kötőív mutatja, ha a látszólag két vagy több szótag egyetlen szótagnak számít; a díszítőhangoknál például különböző a főhang értékéből levonandó vagy önálló értékű hangok jelölése, a hullámos vonal két hang között olyan csúszást szimbolizál, ahol az egyes hangfokok nem különböztethetők meg; ugyanez melizmatikus csoportok esetén pedig a hangok összemosódását jelzi. Bartók lekottázta a hosszan kitarított hangok vibratóját is, minden rezgést külön hanggal jelölve. Üres kottafejvel az úgynevezett kotyogóhangokra utal, melyeknél szintén megkülönbözteti a határozott és a körülbelüli hangmagasságot. Jogi akadályok miatt a Deutsch Jenő készítette kottamásolatokat a magyar nyelvű kiadásban nem lehetett felhasználni. Helyettük kottagrafika készült: a rendkívül igényes, aprólékos

feladatra Mezei Jánosné Csonka Szabina Babett vállalkozott. Az új kottakép minden elismerést megérdemel.

Bartók nagy gonddal készítette elő a dallamok szövegének kiadását. Saygun francia fordításai alapján magyarra fordította a szövegeket, és miután nyilvánvaló lett, hogy a tervezett török–magyar kiadás nem jön létre, angolra is lefordította a szövegeket a már meglévő magyar és francia verziók alapján. (Saygun az 1976-ban megjelent budapesti kiadáshoz szintén készített angol fordítást.) Bartók magyar fordításait a jelen kiadásban jogi akadályok miatt nem lehetett közölni, ezért új fordítás készült az eredeti török szövegből, figyelembe véve Bartók magyar fordítását, és a két angol verziót. Az új szöveg Csáki Éva munkája. A török szövegeknek is két változata van, mivel Saygun közreadásában a standard török formát is közölte. Jelen kiadásban a török szöveg a 2002-ben megjelent eredeti formát követi, de a veláris *i-t ĩ* helyett a ma szokásos *ı-vel* jelöli. Közreadói lábjegyzetben szerepelnek a standard formák, korrekciók és magyarázatok.

A kötethez Vikárius László, a Bartók Archívum vezetője írt előszót, melyben a népzenetudós Bartók pályájának szemszögéből értékeli a török gyűjteményt. A közreadó bevezető tanulmánya (13–28.), felhasználva az idevonatkozó gazdag dokumentumanyagot, rekonstruálja Bartók törökországi utazásának állomásait, a felkéréstől, az útiterv kidolgozásától a gyűjtemény feldolgozásának, kiadásainak történetéig. Részletesen beszámol a gyűjtéssel töltött napok eseményeiről és eredményeiről, bőven idézve Bartók beszámolójából is, amelyet nem sokkal hazatérése után, az élmények friss hatására vetett papírra, és mondott el a rádióban.

A javarészt Sipos János munkája során felgyűlt, jelenleg rendelkezésre álló anyaghoz képest eltörpül Bartók anatóliai gyűjtése; hiányosságaival (időhiány, az inadekvát felszerelés korlátai, nyelvi nehézségek, női énekesek hiánya, korlátozott gyűjtési terület, kevés dallam) Bartók maga is tisztában volt. Nem meglepő tehát, hogy megállapításai az újabb kutatás eredményeinek fényében átértékelődtek. Gyűjteményének jelentősége abban áll, hogy mintát adott az őt követő kutatóknak, és fellendítette a török népzene és a régi magyar népdal keleti kapcsolatainak kutatását.

A kötet 274. oldalán internetes elérhetőségek találhatók Bartók török gyűjtéséhez, ahol nemcsak a zeneszerző eredeti lejegyzései és Deutsch Jenő nyomdakész tisztázatai tanulmányozhatók, hanem az eredeti hangfelvételek is, amelyek méltán tarthatnak számot a szakemberek mellett a nagyközönség érdeklődésére is. Kottával a kézben hallgatva értékelhetők igazán Bartók bámulatos, az élő előadás megannyi részletét tükröző lejegyzései. A hangzásélmény és a könyvben közölt tizenöt fénykép hatásosan idézi fel Bartók késői, utolsó gyűjtőútjának hangulatát.

KROÓ GYÖRGY-DÍJ 2019

A Kroó Györgyről elnevezett kitüntetések az idén is a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság éves konferenciájához kapcsolódva, 2019. október 12-én adták át. A Kroó György-díjat a Társaság elnöksége egyhangú döntéssel *Vikárius Lászlónak*, a Kroó György-plakettet szintén egyhangú döntéssel *Kusz Veronikának* ítélte. Az alábbiakban közöljük az átadáskor elhangzott méltatások szövegét.

Vikárius László

Vikárius László éppen 30 éve, 1989-ben végezte el a Zeneakadémia zenetudományi szakát. Három évvel később, 1992-ben szerezte meg muzikológusi diplomáját. Diplomamunkájában már komoly, igazi zenetudósi feladat elé állította magát: egy 15. századi latin nyelvű zeneelméleti jegyzetanyag értelmezését vállalta. Majd okleveles zenekutatóként is folytatta a régi korok zeneművészetének mélyebb megismerését a bázeli zenetudományi intézetben. Svájci állami ösztöndíjasként kitűnő professzorok irányítása alatt tanult tovább, főként a középkori és a reneszánsz vokálpolyfóniáról. Ezzel párhuzamosan 1988 óta dolgozott a Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában, tehát még zeneakadémiai hallgatóként csatlakozott a Somfai László vezette kutatóműhelyhez. Pályája végül úgy alakult, hogy fő kutatási területe Bartók művészete és életműve lett, Somfai László nyugdíjazását követően pedig 2005-től átvette a Bartók Archívum vezetését. A szakma szeretetét és a hivatástudatot olyan mesterek erősítették benne a Zeneakadémián, mint Kroó György, Rajeczky Benjamin, Kárpáti János, Somfai László, Dobszay László, Szendrei Janka, Tallián Tibor és Komlós Katalin. A zenetudomány kandidátusa címet már Bartók-témában védte meg 1999-ben, a későbbiekben könyvformában is megjelent *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* című értekezésével. 2000 óta intézetünk tudományos főmunkatársa.

A kutatás mellett 1996-tól oktatóként is segíti a magyar szakmai utánpótlás kinevelését, kezdetben óraadóként, majd adjunktusként, 2004 óta az egyetem docenseként tanít a zenetudományi szakon zenetudományi módszertant, Bartókot és szükség szerint más tárgyakat is, oktatja az antikvitás és a középkor, valamint a 15–16. század zenetörténetét. Részt vesz az egyetem doktorképzésében, doktorszemináriumot tart, témavezetőként már számos sikerrel megvédett disszertáció elkészültét segítette, és hamarosan 5 éve lesz, hogy vezeti az intézmény PhD programját. A tudományos közéletben is fontos szerepet vállalt, 2007-től három cikluson át töltötte be a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnöki posztját, ami egyúttal a magyar zenetudományi szakmán belüli megbecsültségét, kiemelt szerepét is jelzi. Rendszeresen vesz részt hazai és nemzetközi konferenciákon, gyakran meghívott előadóként, publikációit pedig nemcsak magyar, hanem rangos külföldi szakfolyóiratokban is olvashatjuk. A Magyar Tudományos Művek Tára je-

lenleg 184 tételt tart nyilván a neve alatt. A Bartók-szakirodalom számos meghatározó kiadványában volt társszerző vagy társszerkesztő, mint például a *Népzene Bartók műveiben* Lampert Vera által jegyzett kötet CD-melléklettel ellátott második, javított kiadásában vagy a Kárpáti János által szerkesztett *Bartók és az arab népzene* CD-ROM-ban, valamint a Pávai Istvánnal közösen szerkesztett, a Bartók Béla-levelezésköteteket és ifj. Bartók Béla *Apám életének krónikája* című kötetet összegyűjtve tartalmazó digitális közreadásban.

Vikárius eddigi élete, hitvallása, tudományos és oktatói tevékenysége mélyen az európai kultúrában gyökerezik, az antik és a zsidó-keresztény hagyomány talapzatán áll, és mint reneszánsz egyéniség a humanizmus eszményétől áthatva tesz bizonyosságot a tudomány és a művészet egységéről. Munkásságát eddig 2005-ben Szabolcsi Bence-, 2008-ban Hauser Arnold-díjjal és 2015-ben a Magyar Érdemrend Tisztikereszt polgári tagozatával ismerték el.

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Kroó-díját a 2016-ban több mint egy évtizedes előkészítő munka után megindult *Bartók Béla műveinek kritikai összkiadása* főszerkesztői munkájáért, a 48 kötetesre tervezett sorozaton belül a 37-es sorszámot viselő és a sorozatból elsőként, 2017-ben megjelent *Gyermekeknek* közreadói munkájáért és a bevezető tanulmányért kapja. A *Bartók Béla műveinek kritikai összkiadása* sorozat a magyar zenetudomány nemzetközileg is eddigi legjelentősebb, hosszú évtizedekre munkát adó vállalkozása az Editio Musica Budapest és a német Henle kiadóval közösen. Főszerkesztőként Vikárius László felelőssége a kötetek kiadásának szakmai irányítása, az egész folyamat összetett és bonyolult feladatainak szervezése, ellenőrzése, az egyeztetések lefolytatása, a határidők betartása és betartatása, a szerződések kezdeményezése és jóváhagyása. Embert próbáló szakmai és adminisztrációs teher hárul rá, de munkáját a legnagyobb szakmai fegyelemmel, alázattal és türelemmel végzi, aminek eredményeként idén ősszel immár a sorozat negyedik kötete is megjelent. Mint a Zenetudományi Intézet igazgatója azzal a jókívánsággal nyújtom át Vikárius Lászlónak a díjat – ahogyan ma délelőtt hallhattuk a Lajtháról szóló egyik előadásban –, hogy még sokáig, lankadatlanul vívja meg harcát, hogy a Bartók-kötetek sorozatát kézbe vehessük idehaza és a nagyvilágban egyaránt!

Richter Pál

Kusz Veronika

Nagyon örülök, hogy én beszélhetek itt Kusz Veronikáról ebből a nagyon örömteli alkalomból. Vera olyan zenetudós, amilyen én is szeretnék lenni. – És most következhetne az (nagyon kézenfekvő lenne), hogy mit jelent nőként, teljes vagy félállású anyaként tudósnek, zenetörténésznek, értelmiséginek lenni. Én azonban nem így gondolok erre a munkára, erre a pályára, és szerintem Vera sem. A kettő nem válik el egymástól. Egyrészt, mert az anyaságot nem érdemes nehézségként, akadályként megélni. Minden perce öröm, és természetes minden esetleges nehézségnek gondolható velejárója is. És az édes-keserű nemes akadályoktól akkor sem mentes az életünk, ha ez éppenséggel nem a gyerekek körül forog. Másrészt – és épp ezt becslöm Vera egész hozzáállásában –, a munkánk, amit csinálunk,

amin gondolkodunk, valahogy ennek az életként formálódó egésznek a belső része. Nem is annyira maga a téma, hanem az, hogy csináljuk, gondolkodunk, próbálunk belőle valamit, valami mások számára is hasznosat kihozni. Őszintén feltenni a kérdéseket.

Aki itt volt tegnap, és hallotta Kusz Veronika előadását, de akár hallotta Vera tulajdonképp szinte bármelyik konferencia-előadását, tudja, miről beszélek. Vera írásaiban, megszólalásaiban amellet, hogy ott van a hatalmas anyagismerete és tehetsége, ott van mindig ő maga is. Személyes minden megszólalása, miközben a lehető legobjektívebben próbálja alátámasztani azt, amit gondol, nem feledve, hogy amit gondol, lehet, az csak átmeneti állapot a következő gondolatig. Azonban be kell járnia ezt az utat, és közben elmondja kétségeit, bizonytalanságait is. Nagyon helyesen. Mert, ahogy egyszer Somfai tanár úr mondta nekünk órán (talán Veráéknál is elhangzott): ha valaki olyan sokat foglalkozott egy témával, kötelessége megosztani a hipotéziseit is. A kutatás fontosabb a kutatónál. A kutatás, amennyire magányos, annyira egy virtuális vagy kevésbé virtuális közösség csoportmunkája. Vera is egyszerre magányos harcos és közösséget építő kutató. Bár témáját hatalmas energiákat megmozgatva, szinte egy személyben viszi előre, azaz, ahogyan erről kommunikál, egyúttal közösséget is teremt köréje. Gondoljunk csak a tegnapi napra.

A Kroó-plakett odaítélésének, mint Mikusi Balázs már jelezte, mindig egy aktuális eredmény az apropója. Vera ezt már néhány korábbi munkájával is kiérdemelte volna – de akkor még nem volt Kroó-plakett. Gondoljunk csak a Vikárius László vezetésével készült (gigantikus méretű) 2010-es disszertációjára, majd a Rózsavölgyinél 2015-ben ebből megjelent kötetére (*Dohnányi amerikai évei*), vagy számos tanulmányára (közöttük az *American Music* és a *Notes* című, angol nyelvű szakfolyóiratokban), és nem utolsó sorban arra is, hogy Dohnányi amerikai hagyatéka részben neki köszönhetően került a Zenetudományi Intézetbe.

A plakett apropója mégis nem ez az önmagában is figyelemre méltó produktum, hanem egy újabb. Veronika disszertációjának átdolgozott, kibővített angol nyelvű kiadása a közeljövőben jelenik meg a tekintélyes amerikai California University Press kiadónál *A Wayfaring Stranger: Ernst von Dohnányi's American Years, 1949–1960* (Oakland, CA: University of California Press, 2020) címmel. Az amerikai könyv jóval több, mint a magyar kiadvány fordítása. Veronika ezt alaposan átdolgozta az angol nyelvű olvasóközönség számára, többek között Dohnányi emigráció előtti pályafutását bemutató fejezettel egészítette ki – lényegében egy új kötet született a korábbi nyomán.

A legkevesebb, amit tehetünk, hogy egy ilyen eredményre odafigyelünk, együtt örülünk Kusz Veronikával munkája elismerésének, és inspirációt, erőt kívánunk a folytatáshoz.

Kim Katalin

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
A 2019. ÉVI, LVII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

ESSZÉ

KOMLÓS KATALIN

Előadói stílusok történeti vizsgálata: új diszciplína a zenetudományban? 5

WEBSTER, JAMES

A 18. század mint zenetörténeti korszak? 241

TANULMÁNY

BELINSZKY ANNA

„Gall erények”

*A kortárs francia zene recepciója és a francia zenéről szóló diskurzus
a két világháború közötti Magyarországon* 397

BIRÓ VIOLA

„Oláhos”: egy zenei karakter kialakulása Bartók műveiben 381

BOZÓ PÉTER

„A Wagnernek megtiltani nem lehet...”

A zeneszerző fogadtatásának komolytalan aspektusai a Borsszem Jankóban 31

BRAUER-BENKE JÓZSEF

A cimbalom hangszer típus történetének forráskritikai elemzése 68

DALOS ANNA

Kodály szolmizál

A Kodály-módszer létrejöttének első időszakáról 46

ECKHARDT MÁRIA

Clara Schumann koncertjei Pest-Budán a korabeli magyar sajtó tükrében 291

ELEK MARTIN

Erkel Ferenc első operai hangszerelése

Mercadante II giuramentója a Nemzeti Színházban 168

FONTANA ESZTER

A Breitkopf & Härtel zeneműkiadó első évszázada 370

GILÁNYI GABRIELLA

A „főkötős atyafiak” zenei írásbelisége a 16. századi Magyarországon

Magyar hagyomány, rendi hagyomány, politika 357

HORVÁTH PÁL

Énekesjátéktól a magyar operáig

A Béla futása előadásai, forrásai és változatai 14

KERÉKFY MÁRTON	
A Bartók-kórusok kritikai kiadásának margójára	
<i>Új adatok a Székely népdalok keletkezéstörténetéhez</i>	199
OZSVÁRT VIKTÓRIA	
„Mindig egy kicsit úgy, mint katona a harc előtt”	
<i>Indulótételek Lajtha László műveiben</i>	436
RICE, JOHN A.	
A Morte: egy gáláns szólamvezetési séma mint lamento-jelkép	
és kompozíciós építőelem	261
RISKÓ KATA	
A magyar népies zene Erkel operáiban	140
SIPOS JÁNOS	
A kaukázusi karacsáj-balkárok népzenejéről	321
SZABÓ FERENC JÁNOS	
A magyar nemzeti hangtár létrehozására irányuló törekvések	
(1908–2000) – 2. rész	56
Láthatatlan adatok láthatatlan forrásai	457
SZABÓ ZOLTÁN	
Elveszett Bach kéziratok fennmaradt árnyképei?	
<i>J. S. Bach vonós szólódarabjainak J. P. Kellnertől származó másolata –</i>	
<i>újraértékelés</i>	125
KÖZLEMÉNY	
GOMBOS LÁSZLÓ	
A „kiválasztott hölgy”	
<i>A megváltó nőiség szerepe Szokolay Sándor operáiban</i>	113
KOVÁCS ANDREA	
De Ierusalem exeunt reliquiae	
<i>Egy körmeneti antifóna szövegváltozatai</i>	94
LANTOS SZABÓ ISTVÁN	
Passamezo vom Vngern	
<i>Egy vélhetően Bakfark Bálinthoz kapcsolható lantdarab és rekonstrukciója</i>	101
MŰHELYTANULMÁNY	
VÁSZKA ANIKÓ	
Bartók hangszerelése két színpadi művének tükrében	
<i>A táncjáték és a némajáték hangszerelésének tipológiája</i>	213
RECENZIO	
LAMPERT VERA	
Bartók török népzenei gyűjtése magyar fordításban	469

CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LVII, 2019

ESSAYS

KOMLÓS, KATALIN

- The Historical Examination of Performance Styles:
A New Discipline in Musicology? 13

WEBSTER, JAMES

- The Eighteenth Century as a Music-Historical Period? 260

ARTICLES

BELINSZKY, ANNA

- 'Gallic Virtues'
*The Reception of Contemporary French Music and the Discourse on
French Music in Interwar Hungary* 435

BIRÓ, VIOLA

- 'In Wallachian Style': The Formation of a Musical Character
in Bartók's Works 396

BOZÓ, PÉTER

- 'For Wagner, It Cannot Be Forbidden...'
*The Unserious Aspects of the Composer's Reception in the Hungarian Satirical
Magazine Borsszem Jankó* 45

BRAUER-BENKE, JÓZSEF

- A Source Critical Analysis of the History of the Cimbalom 93

DALOS, ANNA

- Kodály and Solmization
On the First Period of the Creation of the Kodály-Method 55

ECKHARDT, MÁRIA

- Clara Schumann's Concerts in Pest-Buda as Reflected in the
Contemporary Hungarian Press 320

ELEK, MARTIN

- Ferenc Erkel's First Operatic Orchestration
Mercadante's Il Giuramento at the National Theatre 197

FONTANA, ESZTER

- The Music Publishers Breitkopf & Härtel. The First 100 Years 380

GILÁNYI, GABRIELLA

- The Musical Literacy of the 'Monks in a Wimple' in Hungary
in the 16th Century
Hungarian Tradition, Religious Order's Tradition and Politics 357

HORVÁTH, PÁL	
From <i>Singspiel</i> to Hungarian Opera	
Béla futása [<i>Bélas Flucht</i>]. <i>Performances, Sources, and Drafts</i>	30
KERÉKFI, MÁRTON	
Apropos the Critical Edition of Bartók's Choral Works	
<i>New Data on the Genesis of Székely Folk Songs</i>	212
OZSVÁRT, VIKTÓRIA	
'Always Like a Soldier before the Battle'	
<i>Marches in the Works of László Lajtha</i>	456
RICE, JOHN A.	
The Morte: a Galant Voice- Leading Schema as Emblem of Lament and	
Compositional Building-Block	290
RISKÓ, KATA	
Folk-like Musical Elements in Ferenc Erkel's Operas	167
SIPOS, JÁNOS	
The Folk Music of the Karachay People of the North Caucasus	352
SZABÓ, FERENC JÁNOS	
The History of Efforts to Create a Hungarian National Sound Archive	
(1908–2000) – <i>Part Two</i>	67
Invisible Sources of Invisible Data	468
SZABÓ, ZOLTÁN	
Surviving Shadows of Lost Bach Manuscripts?	
<i>Works by Bach for Solo String Instruments Copied by J. P. Kellner –</i>	
<i>a Re-assessment</i>	139
SHORT CONTRIBUTIONS	
GOMBOS, LÁSZLÓ	
The 'Chosen Lady'	
<i>The Function of Redeeming Womanhood in Sándor Szokolay's Operas</i>	120
KOVÁCS, ANDREA	
De Ierusalem Exeunt Reliquiae	
<i>Textual Variants of a Processional Antiphon</i>	100
LANTOS SZABÓ, ISTVÁN	
Passamezo vom Vngern	
<i>On a Lute Piece Attributed to Bálint Bakfark and its Reconstruction</i>	111
WORK IN PROGRESS	
VÁSZKA, ANIKÓ	
Bartók's Orchestration in his Two Stage Works	
<i>The Typology of The Wooden Prince's and The Miraculous Mandarin's</i>	
<i>Instrumentation</i>	233